

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>



Görüntü Tasarımı Dizisi II

FOTOĞRAFTA SANATSAL KOMPOZİSYON

Çerkes Karadağ



ÖTEKİ YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki
SANAT - FOTOĞRAF

Kapak ve İç Sayfa Fotoğrafları
Çerkes Karadağ

Kapak ve Sayfa Düzenleme
Özgür Yurttaş

1. Baskı
Ekim 2016

© Öteki Yayınevi
Sertifika No: 25446

Baskı ve Cilt
A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Oto Sanayi Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok.
No:16 Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 281 64 48
Sertifika No: 12168

Yönetim Yeri
Dr. İhsan Ünlüer Sok. Caferağa Mah. 16/10
Kadıköy / İstanbul
Tel: 0216 345 41 09
kitap@otekiyayinevi.com
www.otekiyayinevi.com

ISBN: 978-975-584-277-6

Çerkes Karadağ

Görüntü Tasarımı Dizisi II

FOTOĞRAFTA SANATSAL KOMPOZİSYON



ÖTEKİ YAYINEVİ

Çerkes Karadağ, Kars Kağızman'da doğdu. Ağrı Naci Gökçe Lisesi, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Grafik Bölümü'nü bitirdi. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi ve Sinema Dairesi Başkanlığı'nda görev aldı. Ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışmaları ve biennialere katıldı, fotoğrafları ödüller aldı. 2000 yılında Çek Cumhuriyeti Devlet Şeref Madalyası, 2004 yılı sanat sezonunda da "İFSAK yılın fotoğrafçısı" ünvanı ile ödüllendirildi. Gazete ve dergilerde fotoğraf sanatı ve çağdaş fotoğraf konusunda makale ve denemeler yazdı. Prag, Budapeşte, Mersin/Mut, Gaziantep, Ankara, Bursa ve Lefkoşa kentlerini fotoğrafladı. Kitapları ve fotoğrafları birçok Türk şair, yazar, ressam ve seramikçinin eserlerine konu oldu. Hacettepe, Süleyman Demirel, Yeditepe, Yakın Doğu, Doğu Üniversitesi ve Ankara Olgunlaşma Enstitüsü'nde sanat ve reklam fotoğrafı dersleri verdi. Halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte ve Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde dersler vermektedir.

Basılmış Kitapları:

Fotoğraf Albümleri:

NÜANS, Dost Kitabevi Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 1989 • **TANIDIGIM YÜZLER / FACES I KNOW**, Sıyah Beyaz Portreler / Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara 1995 • **BALEYLİM**, Bale Üzerine Fotografik Bir Etüd / Doruk Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 1997 • **BÜYÜLÜ PRAG / MAGIC PRAGUE**, İş Bankası Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 2000 • **TEN ÖYKÜLERİ / SKIN STORIES**, Mac Art Gallery, Türkçe-İngilizce, İstanbul, 2006 • **NATURLIFE**, Portakal Çiçeği Yayınları, İstanbul, 2013

Kuramsal Kitaplar:

SÖZDE FOTOĞRAF Aforizmalar / İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000. • **GÖRME KÜLTÜRÜ 1. kitap**, Görüntüler Evreni / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • **GÖRME KÜLTÜRÜ 2. kitap** Görüntü Büyücüsü / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • **GÖRME KÜLTÜRÜ 3. kitap** Fotoğrafın Derin Anlamı / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • **FOTOĞRAFÇIYLA DİYALOGLAR** / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004 • **YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ I / Fotoğraf Nedir?**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016 • **YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ II / Kamera Bakışı**, / Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016 • **YARATICI GÖRÜNTÜ DİZİSİ III / Fotoğrafın Yüzyılı**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • **GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ I / Görüntüler Evreni**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • **GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ II / Görüntü Büyücüsü**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. • **GÖRME KÜLTÜRÜ DİZİSİ III / Fotoğrafın Derin Anlamı**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016. **SÖZDE FOTOĞRAF Aforizmalar / Öteki Yayınevi**, İstanbul, 2016.

Edebiyat:

ÖTEKİ YÜZ Portre yazıları / Portre fotoğrafları / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004. • **ÖTEKİ YÜZ** Portre yazıları / Portre fotoğrafları / Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016.

Kataloglar:

BALEYLİM / 9 Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2008. • **BEYOĞLU: Bir telaş... Pür Telaş / Artgalerim Yayınları**, İstanbul, 2010

Çerkes Karadağ

Görüntü Tasarımı Dizisi II

FOTOĞRAFTA SANATSAL KOMPOZİSYON



ÖTEKİ YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAFTA KOMPOZİSYON / 9

Resim - Fotoğraf İlişkisi / 9

Görsel Düzenleme Nedir? / 20

Geleneksel Kompozisyon Kuralları / 27

KOMPOZİSYON ÇEŞİTLERİ / 35

Yöntem Açısından / 37

Kurallı Kompozisyonlar / 37

Kuralsız Kompozisyonlar / 43

Anlam Açısından / 47

Açık Kompozisyonlar / 47

Kapalı Kompozisyonlar / 50

Teknik Açısından / 55

Statik Kompozisyonlar / 55

Dinamik Kompozisyonlar / 59

Amaç ve İşlevsel Açısından / 63

Serbest Kompozisyonlar / 63

Soyut Kompozisyonlar / 66

OPTİĞİN KOMPOZİSYONDAKİ ROLÜ / 71

Normal Objektif Etkisi / 73

Geniş Açı Objektif Etkisi / 75

Teleobjektif Etkisi / 78

Zoom Objektif Etkisi / 82

Özel Amaçlı Optikler / 84

Kameraya Bağlı Düzenlemeler / 86

Kamera Hareketli, Konu Sabit / 86
Kamera Sabit, Konu Hareketli / 89
Kamera ve Konu Sabit / 93
Kamera ve Konu Hareketli / 96

GÖRSEL PERSPEKTİF / 100

Zoom Perspektif / 100
Çizgisel Perspektif / 102
Silindirik Perspektif / 105
Dairesel Perspektif / 109
Renk Perspektifi / 113
Geniş Açılı Perspektifi / 116
Hava Perspektifi / 118

BAŞARILI BİR KOMPOZİSYONU ENGELLEYEN NEDENLER / 122

Teknik Yetersizlik / 123
Düşünsel Yetersizlik / 129
Sanatsal Yetersizlik / 135

KOMPOZİSYONDA ARTİSTİK ÖGELER / 142

Belirginlik Özelliği / 143
Görüntü Keskinliği / 148
Sadelik / 154
Uyum / 160
Ritm Arayışı / 165
Denge Kurma / 170
Oran İlişkileri / 176
Armoni Yaratma / 180



FOTOĞRAFTA KOMPOZİSYON

Resim Fotoğraf İlişkisi

İlk fotoğrafçıların resim sanatının kökleşmiş geleneklerini temel aldığını, doğal olarak resmin kural ve ilkelerini ölçü alarak yola çıktıklarını söyleyebiliriz. Keşfedildiği dönemde örnek alacakları optik ve estetik bir deneyim birikimi bulunmadığından, ilk fotoğrafçılar daha çok resamlara öykünerek fotoğrafta yalın bir tanıklığı resmetmeye özen gösterdiler. Çünkü geçen yüzyılın ortalarında fotoğrafının önünde ressamın deneyim ve geleneklerinden başka başvuracağı bir bilgi kaynağı mevcut değildi. Optik aygıtların gerçeklik algısı ile ressamın görme biçimi arasındaki belirgin farklar zamanla ortaya çıkmaya başlayınca, ressam ile fotoğrafçıların yolları giderek birbirlerinden ayrılmaya başladı. Aslında resim sanatı yüzyıllar boyunca kendi iç bünyesindeki gelişimini, tasvir ve temsil görevini birlikte yürüterek yerine getirmiştir. İlk fotoğrafçıların ressam olmasından kaynaklanan görsel birikimlerini fotoğraflarda belirgin ve verimli biçimde kullanmaya başlaması, görüntülerin başlı başına bir anlatım dili haline gelmesini kaçınılmaz kılmıştır.



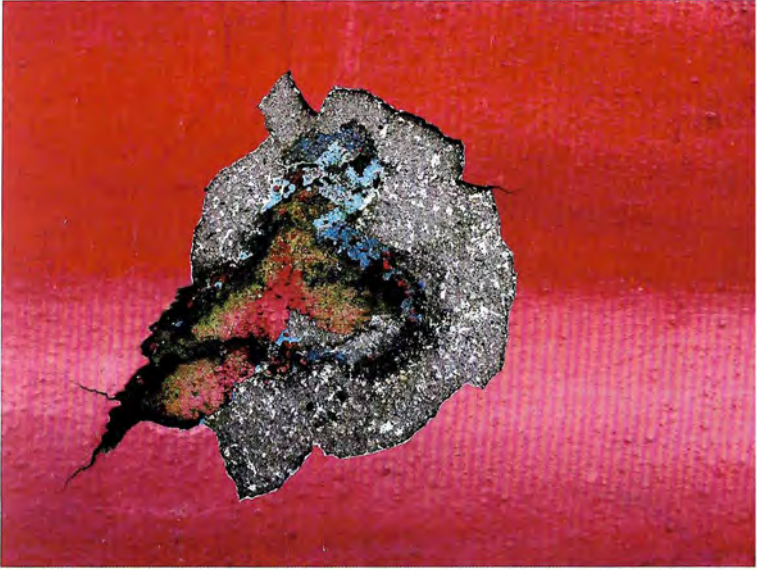
Elbette resim sanatında hiçbir zaman gerçekliği temsil veya idealize etmekten kaynaklı bir misyona sahip olduğundan söz edemeyiz. Aslında resmin gerçeklik iddiası nesnel gerçeğe dayalı bir aktarmacılıktan çok gerçekliğin yol gösterdiği bir temsilin gerçekleştirilmesine dayanır. Resmedilen olgular idealize etme ve temsil amacını öne çıkarmakta, resme konu olan olaylar mistik ve mitolojik öğelerle donatılmaktaydı. Aynı zamanda resimsel elemanlar yaratıcı bir yeteneği ortaya koymaktan çok, iyi bir işçilik örneği olarak görülmekteydi. Yaratıcılık ise gerçekliğin hizmetinde bulunan sönük ve tanımsız bir beceri olarak kabul ediliyordu. Resim sanatının yüzyıllar boyunca görünürde gerçeği resmettiği, ancak gerçekte güçlü bir ideal ve dinsel hükümlerle yönlendirmeci direktifleri ile hareket ettiğini sanat tarihinden öğrenmek mümkündür. Ressamın gerçeklik algısı ne kadar nesnel dünyaya dayanırsa dayansın, sonuç itibarıyla resim onu sipariş edenin, sahip olanın veya sanatçıyı destekleyen mekanizmaların arzularına yanıt veriyordu.

Resim sanatının fotoğraf gibi aktarmacı bir ifadeye uygun olmadığını biliyoruz, dahası bir öykünmeye dayandığını da söyleyebiliriz. Bunun başlıca nedeni, konu ile güçlü bağlar kurma olanağına sahip ressamın, resme konu olguların seçim ve yorumlanmasında yapıt ile kendi arasına hiçbir aygıtın girmemesidir. Oysa fotoğraf zorunlu şekilde ve mutlak olarak bir kameranın varlığına gereksinim duymakta, dolayısıyla konu ile fotoğrafçı arasına giren çerçeve görüntüye bir sınır çizerek gerçekliği sınırlandırmaktadır. Resim sanatının yüzyıllarca gerçeğin bir benzerini, hatta tıpkısını ortaya koyduğunu ve resmedilen her şeyin bir gerçeklik sergilediği iddiası fotoğrafın keşfiyle birlikte çökmüştür. Gerçekten de tarih boyunca yüzlerin

resmedilen kişilerle hakkıyla bir benzerlik gösterdiğinin ne kadar kuşkulu olduğunu bugün daha iyi anlayabiliyoruz. Çünkü kusursuz biçimde resmedilen insanların temelde mükemmel ve kusursuz olduklarını iddia etmek pek inandırıcı görünmüyor. Hatta resmin amaç ve işlevselliği açısından baktığımızda tasvir etme eğiliminin temsil amacı karşısında hayli sönük kaldığını bile söyleyebiliriz.

Gerek fotoğraf öncesinde gerek fotoğrafın keşfinden sonra olsun, özünde insan sureti ve bedenine yönelik ilgimiz bugüne kadar hiç değişmemiştir. Tarihsel süreç içinde ressamın güçlü bir ideal yaratma arayışı 19 yy'dan itibaren fotoğrafçı da somut bir gerçeklikte gerçek karşılık bulmuş, dolayısıyla fotoğrafçı insan suretlerini ideal bir temsilden somut bir görüntüye taşımıştır. Elbette sanatçının insan yüzüne dönük ilgisinin kaynağı, fotoğrafın başarı ve ölümsüzlük arzusunun her zaman geçerli bir değer olması ve fotoğrafın farklılık, zenginlik ve başarı arayışlarına kalıcı bir kesinlik sağlama olanağı yaratmasıdır. Bundan hareketle yüzlerin zamanla fotoğrafın seyrini değiştirdiğini ve fotoğraflık ve fotoğraflık portrelerin yaygınlaşmak suretiyle evrensel bir dilin oluşmasına yol açtığını bile söyleyebiliriz.

Resim sanatı görsel algılamanın sonsuz gücü sayesinde uzun bir süre tarihsel doğruları açıklayan, belgeleyen veya gerçek gibi görülen göstergeler olarak anlaşıldı. Bir bakıma her tür resimsel doküman gerçeği kanıtlayan birer belge gibi görüldü. Fotoğraf bu eğilim ve algılama biçimini kökten değiştirmekle kalmadı, kamera gözünü tanık bir göz olarak hayatımız üzerinde tescil etmeye başladı. Bugün fotoğraf, tarihsel olayların, günlük yaşamın ve yaratıcı uğraşların en etkili kanıtlayıcısı ve başvuru aracı olarak vazgeçilmez bir yere sahip olmuştur. Çünkü resim sanatı hiçbir zaman belgesellik ve gerçeklik kavramına doyurucu bir açıklama



getirememiş, dahası fotoğrafla kavradığımız nesnel gerçeğin tüm rollerini üstlenerek bağnaz ve abartılı bir resimselliği gerçek yerine egemen kılmaya çalışmıştır. Elbette resimsel imge de ağırlıklı olarak gerçekliğin izlerini taşımakta ve çok zaman bir gerçekliğin yorumuna dayanan bir imge inşasına çalışmaktadır.

Fakat yine de bu imgeyi nesnel gerçeğin bir kanıtı yerine bir yol göstericisi gibi görmenin daha akılcı olduğunu öylemek mümkündür. Çünkü ressam her zaman bir yorumla ancak bir gerçeği işaret edebilir. Oysa kamera nesnel bir durumu doğrudan kayıt altına almaktadır. Aslında tarih boyunca yapılan resim ve özellikle heykellerin büyük bir çoğunluğunun aslına benzerliği oldukça tartışmalıdır. Kişinin ideal bir görüntüsü veya güç ve soyluluğunu öne çıkaran bu eserlerde benzerlik ve aynılıktan

çok, esere konu olan kişileri temsil amacının daha fazla öne çıktığını söylemek pekala mümkündür. Oysa fotoğraf her zaman bir görünüşün benzerini veya fotoğrafçının bakış açısının bir kopyasını elde etmektedir. Öyle ki, gerçeklik öğeleri ile kuşatılmış bir benzerlik amacını öne çıkaran resmin gerçek anlamda kanıtlayıcı bir belge olması bu nedenle söz konusu değildir.

Elbette her şeye karşın resim ve heykeller tarihsel birer hafıza oluşturdıkları için önemsiz görülmezler. Kanıtlayıcı nitelikleri olsun veya olmasın resmedilen her şeyin bize anımsatma olanağı sağlayarak bir ölçüde gerçeğe dönük bir kanaat oluşturduğunu söylemekte yarar vardır. Fotoğrafın 21. yy. daki önlenemez yükselişi hem resmin imgesel görevini devralmasına yol açmış, hem de gerçeğin tanımlanmasına dönük bir zihin evrimine kaynaklık etmiştir. Böylece görüntülerin resimsel karakteri ile gerçekliğin baskın nesnelliği fotoğraf potasında buluşarak görsel yepyeni bir dilin yaratılması başarılmıştır. Kuşkusuz mekanik kayıt bir güvenilirlik sağladığı gibi gerçek karşısında tuhaf bir ürküntü de yaratmaktadır. Ressam gerçeğin tüm boyutlarına müdahale ederek çok zaman soft, romantik, şiirsel veya düşsel bir realiteye odaklanırken fotoğrafın verileri her zaman keskin, şaşırtıcı veya acıtıcı olmuştur. İşte bu eğilim yüzünden fotoğraf uzun bir süre sanat ortamından koparılmış, ağırlıklı olarak belge oluşturmakla yükümlü kılınan mekanik bir iş gibi görülmüştür.

Resmin gelişmesini sağlayan etmenlerin en başında onun ölümsüzlüğü engelleyen görsel ve belgesel duruşudur. Bu açıdan bakıldığında resim bir kurumlaşmadan ziyade bu amacı içselleştiren varlıklı kesimler tarafından büyük destek görmüştür. Fotoğrafın gelişmesi de benzer bir seyir takip etmesine rağmen, kitlesel düzeyde bir enformasyon ve bilgilendirme sağladığı için başlangıçta büyük tekeller, resmi kurumlar, basın-yayın kuruluş-



ları ve daha sonra da geniş bir amatör kitle tarafından benimsenmiştir. Bugün insanların kendi yüzlerine kavuşmasında ve bu tercihlerin bir takım teknik ve estetik beğenilerle şekillenmesinde fotoğrafın büyük bir rolü bulunmaktadır. Bu nedenle 19. yy boyunca fotoğraflar önemli ve çekici göstergeler olarak toplumların hayatında büyük bir yer işgal etmişlerdir. Portre fotoğrafçılığı doğal olarak portre ressamlığının ortadan kalkmasına yol açmakla kalmadı, bir yandan da ressamla ilişkilendirilen tanıklık inancını kökten değiştirmeye başladı. Aslında fotoğraf sadece bunlarla yetinmedi, bir yandan da gerçeklik algısının ve nesnel olgulara nasıl bakılması gerektiğinin koşullarını da değiştirmeyi sağladı. Resimsel görme biçiminin karşısına optik görme biçimini koyarak, bir anlamda gerçek dünyanın başı bozuk yansımalarına ve yapıta konu olan resimsel ve görsel unsurların görünüşlerine müdahale etmiş oldu.

Ancak bu süreçte sanat dışı gereksinimler veya endüstriyel kullanımlar sadece fotoğrafın seyrini değiştirmede, aynı zamanda onun sanattan iyice uzaklaştırmasına neden oldular. Süreç içinde teknolojinin giderek gelişmesi ve yayın organlarının çoğalıp çeşitlenmeye başlaması ile birlikte fotoğraf, yalnızca bir tüketim nesnesi gibi görülmeye başlandı. Öyle ki fotoğrafın güzellikleri ele geçirmede öne çıkması ve bunu da kolay yoldan gerçekleştirmesi zamanla kameraya duyulan güveni iyice pekiştirmeye başladı. Kuşkusuz fotoğrafla birlikte ressamın büyük bir özgürlük kazandığı tartışılmaz bir gerçektir. Hatta ressamın sanatçı bir kimlik olarak benimsenmesi bile, doğrudan fotoğrafın yarattığı bu özgürlük ortamının bir sonucudur.

Tartışılmaz şekilde yazının bir bellek oluşturduğunu ve tarih boyunca kültürlerin tüm verilerin aktarılmasında etkin bir rol aldığını biliyoruz. Fakat bu belleğin görsel verilerle desteklene-

rek pekişmesi resim sayesinde mümkün olmuştur. Fotoğraf çağı ise insanlığın kültürel ve düşünsel bu birikimlerine resimlerden daha etkili bir gerçeklik, kesinlik ve objektiflik kazandırmıştır. Çünkü görsel öğeler daima nesnel olaylardan alıntılanmakta, bu yönüyle neredeyse tüm görüntüler görülen bir gerçeğin kanıtları olarak kabul edilmektedir. Elbette fotoğrafın resim ile olan ilişkisi sadece görsel anlamda bir benzeşmeden ibaret değildir. Aksine resim ile fotoğraf arasında anlam, biçim ve işlevsel açıdan bu ilişki çok sorunlu görünmektedir. Çünkü günümüz resmi belgeleme, inandırıcı olma ve kanıtlama özelliklerinden bir hayli uzaklaşarak bu tarihsel rolünü fotoğrafa terk etmiş görünüyor. Oysa halen fotoğrafın sanatsal boyutunun, gerçekçi ve belgesel boyutlarına kurban edildiğini görüyoruz. Daha da ötesi 20. yüzyılın çehresini değiştiren fotoğrafın bugün hem sanatsal hem de gerçeklik özelliklerinin birlikte tartışma konusu edilmesi ilginçtir. Çağdaş sanat akımlarının büyük bir çoğunluğu ile bireysel çıkışların önemli bir bölümünün fotoğrafik göstergelerden yararlandığı, hatta doğrudan fotoğraftan çalışıldığını göz önüne aldığımızda, resim-fotoğraf arasındaki ilişki ve karşıtlığının nasıl seyrettiğini daha iyi anlayabiliriz.

Elbette fotoğrafın resim sanatını devre dışı bıraktığı veya sanatsal bir araç olarak onun yerini aldığını iddia etmek söz konusu değildir. Tam aksine imgenin bir sanatçının kendi özgürlüğü içinde yorumlanmasına olanak veren gösterge üretimine sonsuz katkılarda bulunduğu için fotoğrafa şükran borçlu olmamız gerekir. Sanatçının hayal gücü sınırlarında yer bulan her unsurun aynı zamanda fotoğrafik bir gösterge olduğunu dikkate aldığımızda, ressamın hayal gücünün bile fotoğraflardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Hatta resim sanatının fotoğraf sayesinde paylaşıp yaygınlaştığını ve dünyanın her

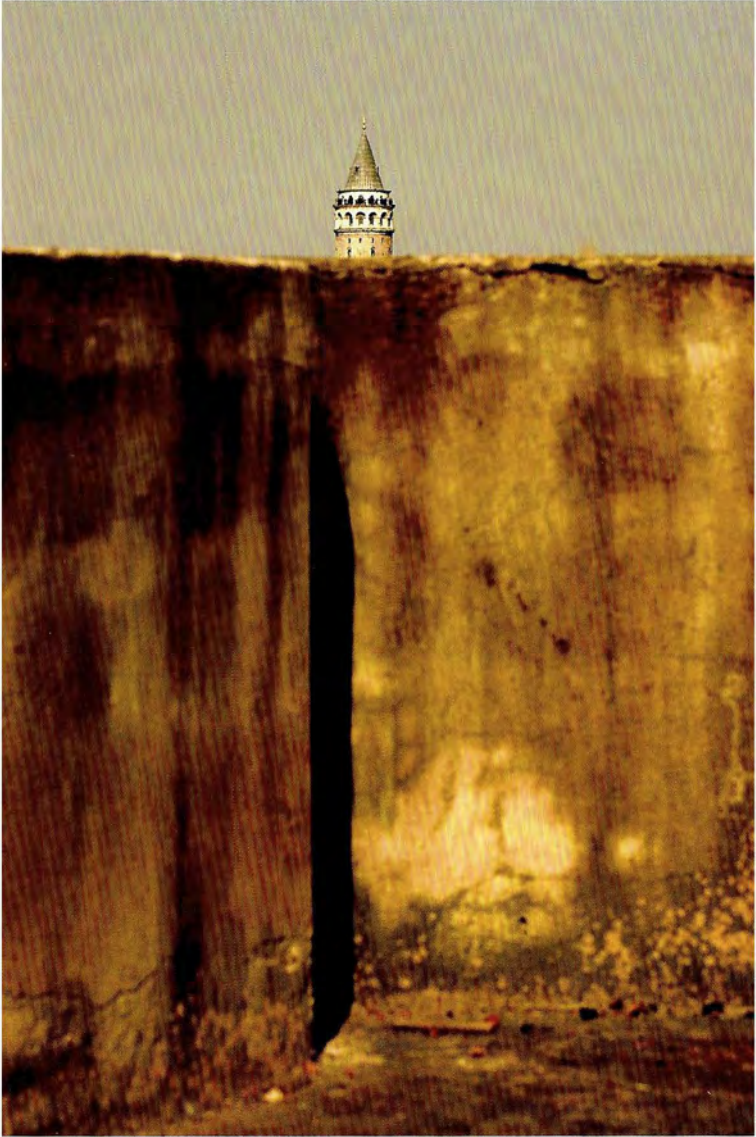


yerinde dolaşıma girererek tanındığını da ayrıca belirtmekte yarar vardır.

Öte yandan fotoğrafın resim sanatının verilerini kullanarak, hatta onu bir payanda yapıp kendi gelişmesini onun üzerinden bina ederek varlık kazandığını söylemek mümkündür. 170 yılı aşkın bir geçmişe sahip olan fotoğrafın teknik ve estetik kurallarının büyük bir bölümünün resmin geleneklerine dayandığı bugün artık bir sır değildir. Fotoğrafın ilk dönemini deyim yerindeyse bir ressam-fotoğrafçı dönemi olarak tanımlayabiliriz. Çünkü minyatür portre ressamlarının büyük bir kesimi, keşfiyle birlikte fotoğraf çekmeye başlamış, resimsel birikim ve deneyimlerini fotoğraf alanında kullanmaya çalışmışlardır. Doğal olarak fotoğrafın resim üzerindeki etkisi sadece bu gelişmelerle sınırlı değildir. Aynı zamanda nesnelerin görülme biçimi, doğa ve yaşamın gerçekliği veya hız ile hareketin yeni bir biçim kazan-

masını sağlayan bir takım gelişmelerden de söz etmek gerekir. Özellikle Empresyonizmin ortaya çıkışında fotoğrafın ve görsel imgelerin büyük rolü bulunmaktadır. Empresyonist ressamların fotoğrafla iç içeliği, hatta birçok resmin fotoğrafik görüntülerden yararlanılarak resmedilmesi bize bu ilişki ve işbirliğinin nasıl şekillendiğini açık biçimde ortaya koyuyor.

Başlangıçta fotoğrafçıların resimsel etkilerde fotoğraf çekmesi çok fazla yadırganmamıştır. Özellikle film hızlarının düşük olması ve resimsel yorumlamanın baskın ve egemen bir anlayış olması nedeniyle fotoğraf resmin baskın bu etkisini 20. yy'ın başlarına kadar aralıksız şekilde sürdürmüştür. Hatta bu sürecin bugüne değin bir kesintiye uğramadığını, tam aksine 20. yy'da ortaya çıkan foto gerçekçi sanat anlayışı dahil olmak üzere tüm fotoğraf anlayışlarının resmin bu boyutundan derinden etkilendiğini söyleyebiliriz. Günümüzde birçok ressamın ağırlıklı şekilde fotoğraf görüntülerinden yararlandığını göz önüne aldığımızda, fotoğraf nesnelliği veya gerçek yaşamın fotoğrafik kayıtlarının ressamın başvurduğu en gerekli materyaller olmasının bugün dahi yadırganacak bir yanı yoktur. Hatta günümüz sanatında fotoğrafik öğelerin baskın egemenliği altında bulunan anlayışların en başında kavramsal sanat anlayışının geldiğini söyleyebiliriz.





Görsel Düzenleme Nedir?

Görsel düzenleme bir konunun görsel elemanlar yardımıyla görüntü çerçevesine teknik, optik ve resimsel yollarla taşınmasıdır. Fotoğrafik gerçeğin aslında bağlantılı olduğu nesnel gerçeğe dayandığını dikkate aldığımızda, bir düzenlemenin tümüyle gerçek ve gerçek parçacıklarından oluştuğunu söyleyebiliriz. Bir bakıma görüntü söz konusu olduğunda, görsel düzenlemenin bir gerçek tasarımı olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Gözün görünüşler üzerinde gezinmesi, bize bakışın gerçekte değişken, hapsedici hatta yorumlayıcı olduğunu ortaya koyuyor. Bakış bir gerçeği ne kadar yorumlayıp değiştiriyorsa, görsel düzenleme de buna paralel olarak aynı şekilde değiştirmektedir. O halde görsel düzenleme temel olarak gözün hareketi ve dinamizmi ile ilişkili bir refleks hayata geçirmektedir. Öte yandan gözün yorumlama yeteneğine sahip bulunması, onun herhangi bir düzeni denetimsiz bırakmadığını, aksine görünüşleri bir görüşün düzeni haline getirdiğini gösteriyor. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, görsel her düzeni fotoğrafçının süreklilik gösteren eylemselliğinin bir yansıması, hatta daha ötesi dinamik bir yansıması olarak görebiliriz.

Fotoğrafçının düzen arayışını bir açıdan bir anlam arayışı veya anlam tasarımı olarak görmek mümkündür. Görsel her ayrıntının aynı zamanda hayatın bir parçası olması ve yorumlanmaya uygun özellikler taşıması, bize görsel düzenlemenin temelde zaman ve hızla şekillenen bir eylemsellikle eşgüdüm içinde bulunduğunu ortaya koyuyor. Yaşamın değişkenliği gibi,

bakışın verileri de değişken olduğundan göz çok zaman bir yargıda bulunarak bir düzenleme gerçekleştirir. Fotoğrafçının tüm sanatçılardan farklı olarak teknik ve optik bir çerçeveye sınırlandırılmış olduğunu dikkatimizden kaçırmamak gerekir. Bu bakımdan bakış görsel tüm verileri daima optik ve kameranın sınırlı bu çerçevesinde görüntüye dönüştürmektedir. O halde görsel düzenden anlamamız gereken, bir takım görünüşlerin sınırlandırılmış bir çerçevede yeniden düzenlenmesidir.

Görsel düzenlemenin temel amacı fotoğrafa konu olan biçim ve içerik unsurlarını yalın gerçeklikten uzaklaştırarak etkili ve provokatif bir görüşe materyal yapmaktır. Bu yönüyle her fotoğrafın az veya çok eleştirel bir tutumu açığa vurduğu söylenebilir. Aslında her düzenlemenin genellikle gerçeği iç çatışmalarının labirentlerine çeken gizemli bir boyutu mevcuttur. Daha doğru bir deyişle, görsel herhangi bir tasarım ağırlıklı olarak bir iç gerçek ile dış gerçeğin çatışmasından doğmaktadır. Çünkü bir kompozisyonu oluşturan gerekçeler arasında düzensizlik, uyum kaygısı ve işbirliğinin büyük rolü vardır. Her ne kadar düzensizlik ve uyum arayışı ters yönlü bir hedefi işaret etse de, gerçekte yaşamı konu edinen bir fotoğrafçı için bu çelişki hiç de anormal sayılamaz. Konuya başka bir açıdan baktığımızda, bir düzenlemeye yol açan kaygı, her şeyden önce bir düzen arzusu ve kaygısıdır. Elbette bir gerçeğin tasarlanması bu gerçeğin varlığının değişmesi için yeterli bir açıklık ortaya koyamaz. Dolayısıyla bir düzenleme yapmakla aslında bir gerçeği değil, bu gerçek üzerine kurulan anlam dinamiklerini ancak değiştirebiliriz. Bu bakımdan tüm düzenlemelerin sonuç itibarıyla görsel bir dil oluşturmak ve nesneleri bir uyum birliğine taşımak için gerçekleştirildiğini unutmamak gerekir. Daha doğru bir deyişle, gerçek bir olay bir anlama kavuşturulmak için belli bir uyum

çerçevesinde bir düzenlemeye maruz kaldığı taktirde fotoğraf olabilmektedir.

Şu da bir gerçektir ki, nesneler düzeni hiçbir şekilde uyumsuz ilişkiler üzerine kurulan bir düzen değildir. Hatta fotoğrafçının çok zaman bu uyumu bozan bazı girişimlerde bulunarak görsel yepyeni bir arayış içine girdiğini de söyleyebiliriz. Bu çaba aslında bir yaratıcılık dürtüsünü ve nesneler arası ilişkilerde uyum ve denge sağlayan elemanların çağrısını dile getirmektedir. Çünkü her kompozisyonun başarılı bir yorumlamaya dayandırılması her zaman olanaklı değildir. Dahası düzenleme kolaycılığını kendisine ilke edinen milyonlarca kamera kullanıcısını dikkate aldığımızda, bugün çekilen görüntülerin büyük bir bölümünün özensiz veya spontane bakışların çektiği fotoğraflardan oluştuğuna tanık oluruz.

Aslında görme biçimimizin gözün ve bilincin algılama şekliyle doğrudan ilişkili olduğunu söylemek gerekir. Ancak görüntüleme tekniklerinin kolaylaşarak yaygınlaşmasından dolayı kolay veya basmakalıp düzenlemelerin giderek daha fazla benimsendiği de apayrı bir gerçek. Bu bakımdan şayet amaç bir mesaj ise, o taktirde görsel algıdan sanatsal bir düzenlemeye geçiş yapmak sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Görünüşlerin fotoğrafçıya ulaşma şekli çeşitli yol ve yöntemlerle gerçekleştiğinden, bir düzenlemeye maruz kalan herhangi bir konunun gereği gibi yansıtılması için, fotoğrafçının bu konu hakkında fikir oluşturacak düzeyde bir birikime veya bir anlayışa sahip olması gerekir. Görme biçimini taçlandıran herhangi bir görüntünün düzenlenmesi için gözün algılaması, izlemesi ya da hayal dünyasına başvurarak onun katkısından yararlanması gerekiyor. Aksi takdirde bir görüntü elde etmenin kolayca birçok yolu bulunmaktadır. Elbette önemsenen bir düzenlemenin yanı başından



ayrılmayan birçok teknik ve estetik ayrıntı mevcuttur. Özellikle düşlerin, tasarıların, gözlem ve çağrışımların büyük rolünün bulunduğunu unutmamalıyız. Nitekim bir görüntünün sadece görünüşlerden yansıyan ilgi çekici, şatafatlı veya sıra dışı unsurlardan oluşmadığını, aynı zamanda çağrışımların veya karşıtlıkların yol gösterdiği bir takım kültürel motiflerin de görüntünün varlığında etkin ve egemen katkılar sunduğunu dikkatimizden kaçırmamak gerekir.

Bir düzenleme iyi veya kötü her zaman bir amaca sözcü olmuştur. Hatta fotoğrafa konu olan görünüşlerden nasıl bir seçim yapılacağını genellikle bu amaçla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Açıkçası fotoğrafçı bir seçim yaparken dış dünyanın yönlendirmesi kadar kendi iç dünyasında oluşan gerçekliklerin de yönlendirici motivasyonuna gereksinim duyar. Ayrıca bir konuyu anlamlı yapan önemli veya önemsiz unsurların nasıl ayırt

edileceği de büyük önem taşımaktadır. Çünkü bir fotoğrafın çatısını oluşturan mesaj ve estetik görüş ile görüntüde yer bulan mesaj dışı biçimsel ve görsel unsurların yönlendirmesi sonucu fotoğrafların her zaman başarılı olması sözkonusu değildir.

Öte yandan bir konuyla ani karşılaşmanın, rastlantıların neden olduğu haz ve reflekslerin yol açtığı kararlı seçimin düzenlemedeki rolünü yadsıyamayız. Fakat herşeye karşın bu tarz konuların bir fotoğrafçıyı arzu edilen başarıya taşıdığı da tartışmalıdır. Çünkü konusu belirlenen bir görüntü ile hiç belirlenmemiş konu arasında yorumsal bütünlük açısından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Oysa bir bakışın imgesel inşasını kurarken bu bakışın konuyu rastlantıların bilinmezlerine terk etmemesini ve daima kontrol edilmiş bir gerçekliğin tercih edilmesinin elzem olduğunu unutmamak gerekir. Gerçekliklerin görünen ve optik yolla elde edilenler olmak üzere iki temel eksen üzerinde inşa edildiğini göz önüne aldığımızda, fotoğrafın görünenden çok, optik yolla elde edilende varlık bulduğunu söyleyebiliriz. Fotoğraf hareket tarzını görünenler üzerinden açığa vururken, özünde optik yolla oluşturulan bir gerçeği temsil etmeye çalışmaktadır. Bu açıdan görsel imgeler hem nesnelerin karakteristiğini hem de onların gerçeğini tanımlayan çifte özelliğe sahiptir.

Bir kompozisyonun gerçekleştirilmesi için bilinç tasarımları kadar düşsel eğilimleri uyaran içsel tasarımların rolüne de değinmek gerekir. Her iki arayış bize gerçek hayattan yansıyan şeylerin iyi ayıklanmasını ve bunun da tanımlanmış bir ışık durumunun yol göstericiliğinde verilmesi ile mümkün olduğunu ortaya koyuyor. Görsel bellek her ne kadar bilinçaltı tasarımını besleyen bir zenginliğe sahip olsa da, fotoğrafçının kaygısı genellikle bellek verilerinin bir mesaja yönelip yönelmemesi noktasında düğümlenmektedir. Bilinen bir gerçek varsa, o da görselliğin doğasının

her zaman çapraşık olması ve bir takım bilinmezlerle olan göbek bağlarıdır. Oysa bir konunun seçilmesine yol açan inancın, bir takım kararların ve beğenilerin yönlendirdiği göz ve bilinç sayesinde olduğu bir gerçek. Doğal olarak anlam arayışı da bu inancın karşıtlıklar, benzerlik ve çatışmalar yoluyla yarattığı dinamizmden doğmaktadır. O halde görsel düzenleme, hakkında karar verilen bir gerçeğin gerçeklik niteliklerini yitirmesini temin etmek ve bir takım biçim ve anlam unsurları sayesinde bu gerçeğin bir çerçevede vücut bulmasını sağlamaktır.



Geleneksel Kompozisyon Kuralları

Geleneksel resimde kompozisyon kaygısı daima içeriği tamamlayan, bütünleyen ve yaratılan tematik öyküyü esas alan bir görsel inşa sürecine maruz kaldığından, resim tümüyle içeriğin hizmetinde bulunur. Buna karşın biçim ancak modern sanatların ortaya çıkmasıyla birlikte içeriğin ve temanın önüne geçebilmiştir. Aslında çağdaş fotoğrafa yol gösteren modern dönem sanatı değil, Rönesans ve Klasik dönem resimsel kompozisyon ve sanatsal inşacılığıdır. Başta Rönesans dönemi olmak üzere 19. yy'a kadar geçen süreçte resim sanatına egemen olan belirgin anlayış dinsel ve mitolojik konularla soyluları ve din adamlarını konu alan portre resimlerdir. Bu nedenle geleneksel resimde konular dinsel ve mitolojik öykülere ve dinamik ve güçlü karakteristik davranışları betimleyen sağlam kompozisyonlara dayanır.

Kompozisyon kuralları “altın kesit” olarak adlandırılan matematiksel bir düzene ve mimari bir küteselliğe göre belirlendiğinden, herhangi bir konuda figürler daima bu düzenlemeyi geçerli kılan mimari elemanlar gibi istif edilir. Fakat mekanik bir düzenlemenin ancak öyküsel bir sanat için geçerli olduğunun benimsendiği modern çağda, modern resmin öyküyü bertaraf eden tutumu bir bakıma altın kesit kurallarının giderek aşındırmasına neden olmuştur. Aslında Rönesans dönemi ile klasik dönem sanatı, içeriği ne kadar yüceltmişlerse, modern dönem sanat anlayışları da imgeyi o denli önemsemişlerdir. Bu yönüyle Rönesans estetiği daha çok ilk dönem fotoğrafçıların



benimsediği bir anlayış olarak öne çıkmıştır. Özellikle Margareth Bourke White gibi bazı fotoğrafçıların portrelerinde öyküsel bir tarz benimsediğini ve Rönesans estetiğine öykünerek konularını bu bakış açısıyla ele aldıklarını söylemekte yarar vardır.

Hangi çağda olursa olsun bir kompozisyonu oluşturan fikir örgüsü bu yapıtın biçimsel boyutlarından hiçbir zaman bağımsız değildir. Dahası bir yapıtın konusu ve içeriği çok zaman onun biçimsel anatomisini de bütünlemektedir. Ayrıca çağcıl her sanat anlayışının kendi tekniğini yücelten bir profil ortaya koyduğunu da dikkatimizden kaçırmamak gerekir. Fotoğrafta kompozisyon ilkeleri tümüyle resim sanatından devir alındığından, kameraların elde taşınamayacak oranda hantal, film hızlarının ise alabildiğine düşük olduğu ilk dönemlerde bu kuralların sanatçı tarafından bir hayli benimsendiği bir gerçek.

20. yy başlarında kameraların taşınabilir boyutlara ulaşması ile birlikte hız ve hareketin fotoğrafta güçlü bir değer olarak sahneye çıkması kaçınılmaz oldu. Böylece fotoğraf giderek geleneksel kompozisyon ilkelerinden uzaklaştı ve anlatımcı bir fotoğraf dili sahneye çıkmaya başladı.

Öte yandan rengin, kompozisyonun dengesi için gerekli olduğu kadar, resmin hayat bulmasını ve gerçekte benzeşmesini sağlayan en önemli unsur olarak görülmesi gerekir. Dolayısıyla renk, resim sanatını doğaya ve gerçekliğe yaklaştıran onun en başat özelliğidir. Boyaların büyük bir bölümünün tabiatın elde edilmesi ve resimsel konuların gerçek yaşamla benzeştirilmesinden dolayı resimsel kompozisyonun gerçeğe dayandırıldığını söylemek mümkündür. Fotoğrafın ilk dönemlerinde rengin henüz keşfedilmemiş olması doğal olarak fotoğrafçıyı siyah ve beyaz üzerinde bir denge ve anlatımla kısıtlamış, bu da resimsel görme biçimi ile fotoğrafçı bakışı arasında bazı mesafelerin açılmasına neden olmuştur. Elbette fotoğrafçının siyah, beyaz ve gri tonlarla sınırlı kalması rengin gerekliliğini unutturmamıştır. Hatta siyah beyaz bir ölçüde fotoğrafçının gerçek üzerinde bir tasarruf yaratmasına olanak sağlamış ve geleneksel kompozisyon ilkelerinden uzaklaşmasına zemin hazırlamıştır. Renkli fotoğrafın ancak 20. yy'ın ortalarında keşfedilmesiyle birlikte, fotoğrafçı yoğun biçimde doğayı taklit etmeye yönelmiştir.

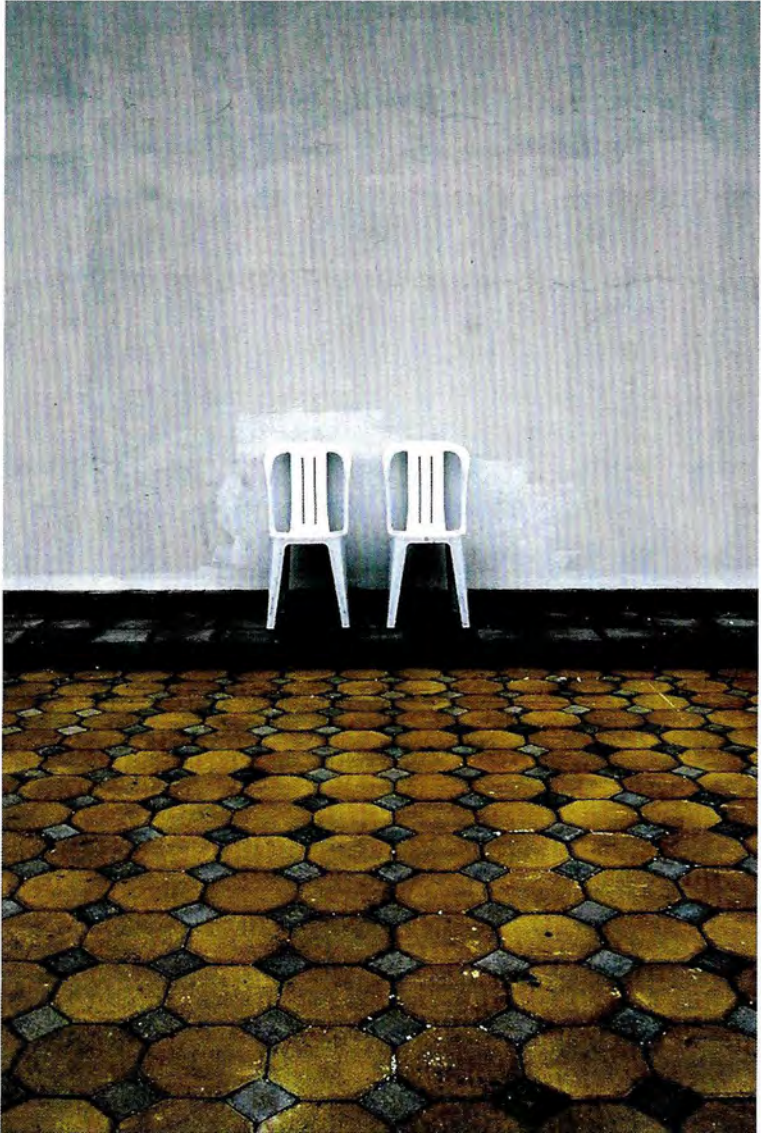
Öte yandan resim sanatı tarihsel serüveninde renk ve ışık ikileminde daima rengi ön plana çıkarırken, fotoğraf ise doğası gereği ışığı kutsayan farklı bir süreç izlemiştir. Resim sanatında temaların egemen bir öğe olması, doğal olarak resmin içerik unsurlarının güçlenmesine yol açmıştır. Bilinenin aksine renk, resimde sadece teknik ve artistik bir unsur değil, içeriğin ger-

çekle özdeşleşmesini sağlayan en etkili köprüdür. Bu yönüyle fotoğraf daha başlangıçta tüm nesnel verilere sahip olmasına karşın temalarla ilgilenmemiş gerçekten daha da uzaklaşarak gerçeküstü bir yere oturmayı benimsemiştir. İlk dönem fotoğrafçıların geleneksel resime yaklaşmasının temel nedeni güçlü bir kompozisyona ulaşmak ve resimin sahip olduğu anlatımcı rolü sahiplenmek değil, fotoğrafta rengin bulunmamasının yarattığı boşluk ve bu boşluğu doldurmaya dönük gerçek karşıtı arayış ve öykünmedir.

Kuşkusuz mesaj, bir fotoğrafın güçlü verilerle inşasına yol açan görüntünün gerçekle yaklaşmasını sağlayan ve kompozisyonu da buna paralel şekilde dinamik bir çeşitliliğe kavuşturan bir değerdir. Şu da bir gerçektir ki geleneksel kompozisyonlarda anlam belli bir temanın hem görünen gerçekle hem de içeriğin dayandığı düşsel ve gerçeküstü konularla olan yaklaşmasına göre oluşturulmaktadır. Bir bakıma sanatsal işlev mesajın güçlü biçimde algılanmasına dönük bir amaca hizmet etmekte, sipariş alınan resmin alegorik ve fantastik bir görsellikle, hem de bir illüzyon yaratarak benimsenmesini amaç edinmektedir. Geleneksel sanatlarda güçlü figür anlayışı, modern sanatlardan çok fotoğrafta varlığını daha fazla belirginleştirmiştir. Nitekim fotoğrafın optik çeşitliliği, figürün anıtsal bir dinamizmle elde edilmesine yol açmakla kalmamış, geleneksel resim ve heykelle amaç birliği oluşturan ortak bir zeminin yaratılmasını sağlamıştır.

Klasik resimde içerik unsurları genellikle beden ve nesne uyumuna dayandığından, resmin inşasında rol alan hiçbir nesne anlamsız görülmez. Kompozisyona boyut kazandıran bu yerleştirmelerin tümü aslında geometrik formların rol aldığı bir düzenleme gerçekleştirmek amacıyla tercih edilmektedir.

Fotoğrafta Sanatsal Kompozisyon

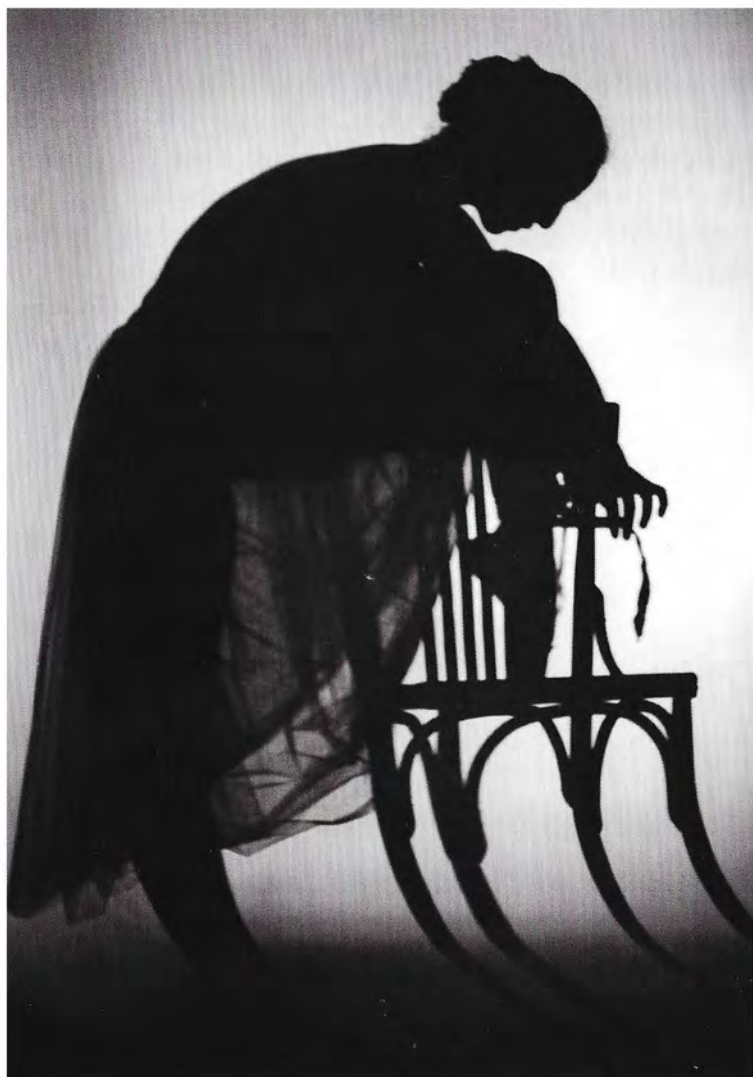


Kompozisyonlarda ışık belirleyici bir unsurdan çok, görüntünün gizemini çoğaltan anlam kapılarını aralamak içindir. Konular derin bir sorgulama, toplumsallık ve aydınlatma hedefini değil, sanatçı ile onu destekleyen ilişkisinde destekleyicilerin arzu ve isteklerine dönük bir amacı gerçekleştirmek için tercih edilmektedir.

Geleneksel kompozisyonlar her zaman idealist bir bakış ve yoruma yol gösterici olmuşlardır. Çünkü idealist bakış, nesnel dünya yerine kurmaca ve fantastik bir temanın yorumunu ölçü alır. İdealist bakış anlatımı güçlü bir dengeye kavuşturmayı ne kadar amaç edinirse edinsin modern sanatta kompozisyonlar içerik ve biçimsel açısından her zaman ideolojik veya provokatif bir görsellik yaratmak için tercih edilir. Aslında başta fotoğraf olmak üzere 20. yy'ın tüm sanat anlayışları, nesneleri ve hayatı sorgulayan bir toplumsalcılığa her zaman büyük yakınlık göstermişlerdir. Öte yandan geleneksel kompozisyonların ağırlıklı olarak mimari ve inşaatçı bir denge gösterdiği açıktır. Hatta kompozisyonda yer bulan görsel her unsurun hem anlam hem de biçimsel açıdan bir misyonunun bulunduğunu gözden uzak tutamayız. Elbette modernist bakışta kompozisyonlar akışkan ve kesintisiz bir seyir izler ve genellikle çerçeve ile yetinmez, çerçeve dışını da işaret ederler. Oysa geleneksel kompozisyonlarda konu tartışılmaz şekilde anlatımcı bir dile sahiptir ve resmin muhtevasını kesin bir anlama odaklar.

Geleneksel kompozisyon kuralları ağırlıklı olarak felsefi ve dinsel bir geçmişle ilişkili bulunduğundan, toplumsal sorunları veya olayları konu edinen temalara açık kapı bırakmazlar. Bu bakımdan geçmişten farklı olarak, bugün sanat genellikle konusuna bir inandırıcılık kazandırmak ve bunu da estetik bakış ve sanatsal yetenekle tamamlamaya çalışmaktadır. Neredeyse

her çağda yol gösterici değerler olarak mitoloji ve inanç bir sanat eserinin düşünsel arka planında her zaman kendisine geniş yer bulmuştur. Günümüzde görsel kompozisyonlarda, ifade ve bireysel söylemler öne plana çıkmaya başlarken, bir yönüyle fotoğraf tekniğinin imge üretiminde geleneksel bakıştan daha ileri bir düzey yakaladığını dikkatimizden uzak tutamıyoruz. Geleneksel kompozisyonlarda sanat eseri daima öğretici bir amacı benimsemekte, dolayısıyla eser çok zaman bu amacı daha da aşan kült niteliklere kavuşturulmak için yaratılmaktadır. Oysa modern çağda fotoğrafın sahip olduğu hız ve hareketi, sadece teknik bir yenilik gibi görmemek gerekir. Çünkü hız ve hareket fotoğrafik bakışımızı ajite eden veya uyaran bir yenileşmeye yol açtığı gibi, onu zorlamacı düzenlemeden kurtaran özgür bir yorumlamaya da taşımaktadır.





KOMPOZİSYON ÇEŞİTLERİ

Fotoğrafik kompozisyonlar gerek teknik, gerek amaç ve işlevsellik açısından bir sınıflandırmaya tabi tutulabildiği gibi, başka bir boyutuyla yani anlam ve yöntem açısından da ele alınabilirler. Bir bakıma mimari bir disiplin olan kompozisyonu farklı bu özellikleriyle ele aldığımızda, görselliğin sadece göze seslenen doğrudancı bir süreç olmadığını, aynı zamanda fikir ve düşünce arka planının yönlendirdiği toparlayıcı ve estetik bir süreç olduğunu da ortaya koyuyor. Elbette fotoğraf özgün bir teknik ve bağımsız bir dil olarak varlık sürdüğü sürece, gerçeklik düşüncesini harekete geçiren ve zamansal kesitleri açıklayan ya da aydınlatan nesnel bir boyuta sahip olmayı da sürdürecektir. Bu durum fotoğrafçı tarafından görselleştirilmiş an'ların sadece anı nitelikleriyle anılmasına yol açmaz, onları zamanın deviniminde sanatsal ve işlevsel bir takım argümanlarla zenginleştiren bir boyuta da taşır.

Kompozisyonu çeşitlendiren unsurların tümü, aslında sanatçının gerçeğe bir çeki düzen verme arayışının sanat ve estetik kurallar eşliğinde bir biçime kavuşturulmasından ibarettir. Görsel elemanların bir bölümü fotoğrafçının görüşle-

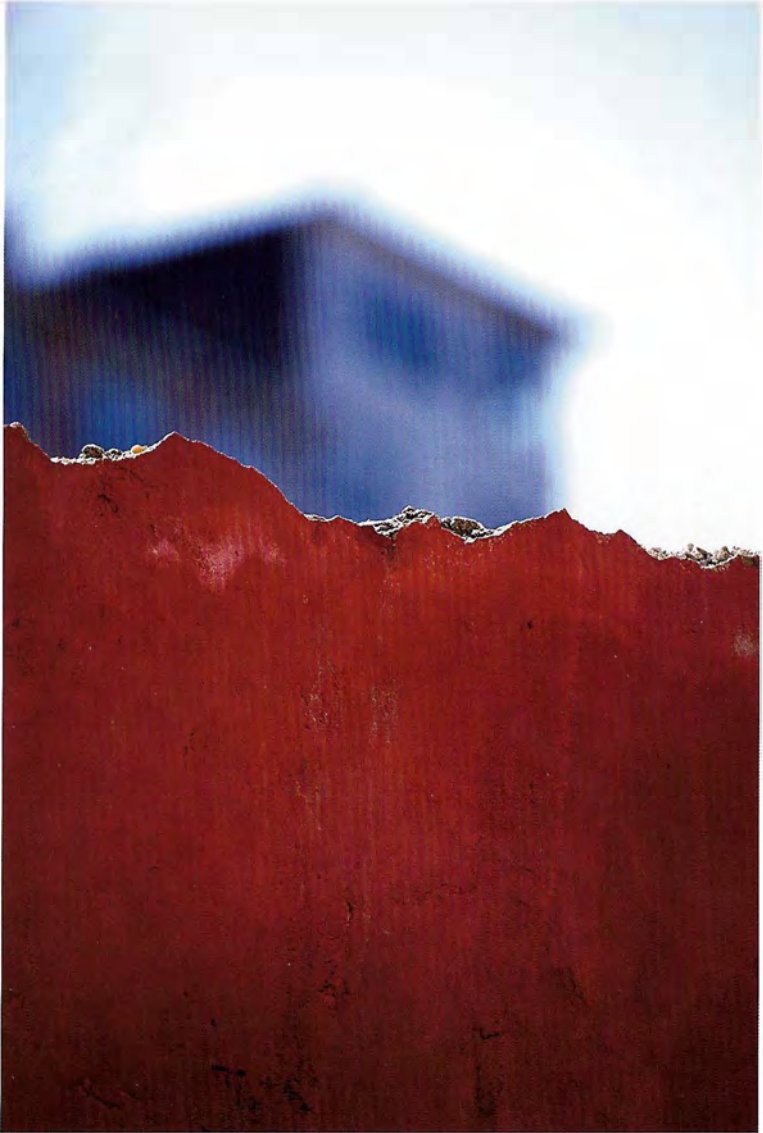
rini artistik bir boyuta yani görsel bir anlama kavuştururken, bir kesimi de görsel düzenin dinamiklerini bir araya getiren teknik bir çatıya yöneliktir. Bu çerçeveden ele aldığımızda bir görüntünün kompozisyonunu belli başlı özellikleri açısından şu şekilde sınıflandırabiliriz.

Yöntem Açısından

Kurallı Kompozisyonlar

Sanatsal bir kompozisyonunun geçmişte olduğu gibi bugün de vazgeçilmez bir takım kuralları bulunmaktadır. Öyle ki bu kuralların dayandığı fiziksel ve yaşamsal dinamikler, geleneksel sanatların yarattığı alışkanlıklar ve doğal çevremizle olan uyum ilişkileri sanatçıyı belli oranda şartlandırarak zamanla bazı kuralların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dolayısıyla bir kompozisyonunun en belirgin amacı, bir anlam ve tasarım işbirliği oluşturmak ve aynı zamanda inşa kurallarını bir eserde geçerli kılmaktır. Kurallı bir kompozisyon genellikle bir konu ve biçim gözetilerek gerçekleştirilmekte, dolayısıyla belli başlı nesneler bu konunun bütünlüğü içinde bir uyum ve mesaja kavuşturulmaktadır. Anlatımın bir amaç haline getirildiği bu kompozisyonlarda genellikle sürpriz yaratan bir takım ayrıntılardan çok alışlagelmiş gerçeklikler üzerinden bir dinamizm yaratılmaya çalışılır. Konuyu sürprizlere açık tutan oluşumlar yerine varlığını güçlü şekilde duyurarak belli bir anlayışı onaylayan duru kompozisyonlar tercih edilir. Bu nedenle kurallı kompozisyonlar ağırlıklı olarak artistik ve sanatsal yoğunlaşmalar yerine daha çok genel beğeniye seslenen yorumlamalara uygunluk gösterir.

Kurallı kompozisyonlar bir fotoğrafçının alışageldik artistik kaygılarını ortaya koyan bir anlayışı sergilediğinden, gelenekçi-





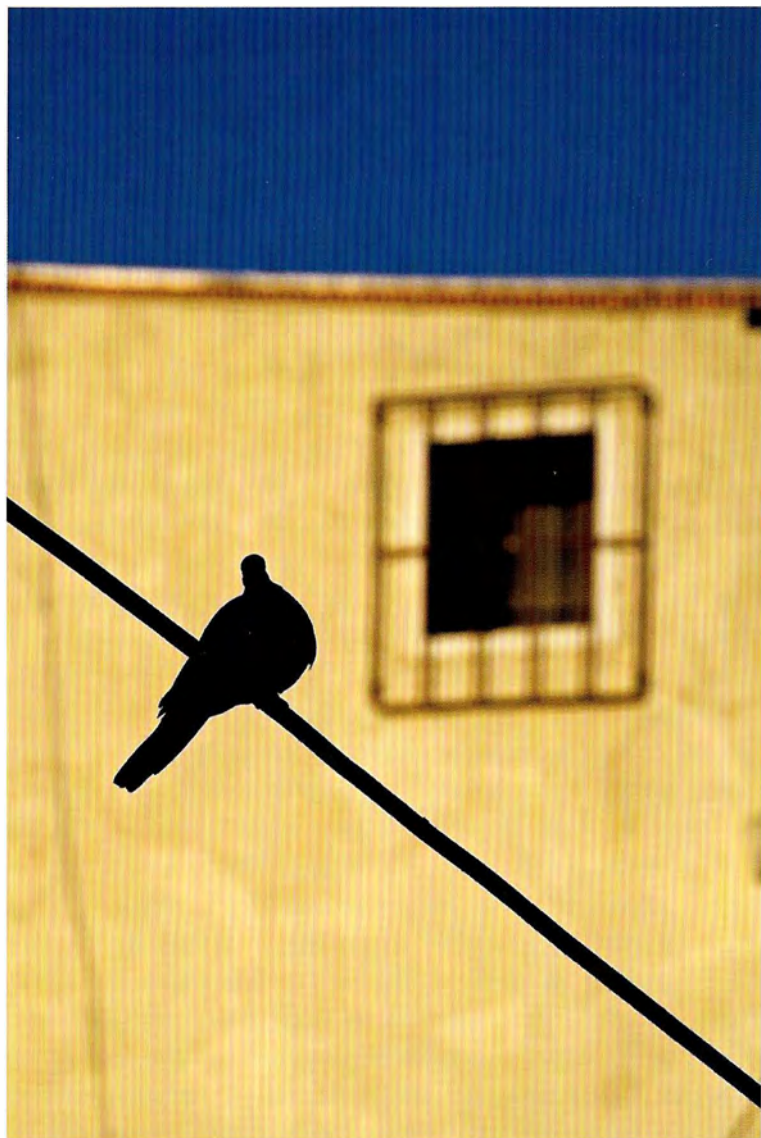
dir ve tarihsel kökenlerini sıkı sıkıya koruyan bir tasarım görüşünü ortaya koyarlar. Bu nedenle yüzyıllar boyunca denenmiş olan genel geçer sanatsal ölçü ve yöntemleri benimser. Kuşkusuz kurallı bir kompozisyon her zaman güçlü anlatım ortaya koymadığı gibi, bir araya getirilmiş nesneler arasında uyum bütünlüğü sağlamada da aynı ölçüde eksik bir ifade sergileyebilir. Fotoğraf, resim gibi düşünerek ve rahat çalışma olanağına sahip olmadığından, daima dinamik dünyanın devinimine bağlı bir eylemi kayıt altına almak ve kurallı bir yerleştirme sağlama için bir takım güçlüklerle iç içe bulunmak zorundadır. Dolayısıyla varlığı fotoğrafçının refleksleri ile şekillenen bir aracın yerleşik kurallara uyum gösteren bir düzenlemeyi hayata geçirmesi sanıldığının aksine çok kolay değildir.

Aslında kurallı kompozisyonlar aynı zamanda resimsel bir düzenin yani geleneksel kompozisyon biçimlerinin fotoğrafik materyal ve yöntemlerle hayata geçirilmesine dayanır. Bu bakımdan hem resimsel algıya uygun bir durağanlığa sahiptir, hem de fotoğrafın eylemci karakteristiğini zorlayan hız ve hareketi yorumlar. Genellikle durağan konulara uygulanan bu kompozisyon tarzı, hareket ve hız söz konusu olduğunda çok başarılı sonuçlara olanak veremez. Çünkü reflekslerin yönlendirdiği bakış, çok zaman gerçeklik ile kurgu arasında sağlıklı bir ilişki kuramaz. Bu nedenle kurallara uygun bir kompozisyon daha çok mimari, reklam, stillife ve portrelerde mümkün olurken spor, haber ve aksiyon gerektiren çekimlerde bu kompozisyonu gerçekleştirmek oldukça güçtür. Özellikle portre fotoğraflarının estetik kurallarının Rönesans'a kadar uzandığını dile getirmekte yarar var. Çünkü portre resmin kuralları sanatsal kurallardan çok daha önce oluşturulduğundan, dolayısıyla bilinen en eski sanatsal düzenleme daha çok portre resimlerde uygulanmıştır. Fotoğrafta kurallı kompozisyonlar keşfedilmesinden fotojurnalizmin geliştiği döneme kadar olan süreçte daha fazla görülmekle birlikte, özellikle fotosesecionist anlayışta yaygın şekilde kurallı kompozisyonlara başvurulduğunu biliyoruz. Bu açıdan bakıldığında, fotoğrafın klasik dönemini ağırlıklı biçimde kurallı kompozisyonların denendiği bir dönem olarak kabul edebiliriz.

Kuşkusuz sanat yapmanın bellibaşlı kuralları mevcuttur ve bunların oluşmasında varlıksal ve tarihsel dinamiklerin büyük rolü bulunmaktadır. Bu nedenle hiçbir kural bir sanat eserinin varlığı, özgün tekniği ve tarihsel koşullar söz konusu edilmeden oluşturulmamıştır. Hatta herhangi bir dönemin sanat eseri hangi bakış açısını öne çıkarırsa çıkarsın, bu sanat eserinin varlığı-

nı ortaya koyan kurallar fazla değişim geçirmez. Kompozisyon kurallarının başlıca hedefi mantıksal, etik ve anlatımcı amacı bir esere taşımaktır. Dolayısıyla sanatçı ağırlıklı olarak doğadan yapılan bir alıntıyı bir düşünceyle buluşturarak görsel elemanlar üzerinden tasarlamaya çalışır. İnsan gözü bakarken hem gözlem yapar, hem de gördüklerine bazı kural ve sınırlamalar getirir. Çünkü görme alanı temelde sınırlı bir alan olduğundan, baktığımız şeyleri sınırlandırılmış bu çerçeveden algılayıp yorumlayabiliyoruz. Benzer şekilde fotoğrafçı bakışı genellikle bir konuyu etik veya ahlaki kurallar ışığında görerek düzenlemeye çalışır. Çünkü güçlü bir kompozisyonun temel koşulu bakış ve gözlemin sınırlarına rağmen görüntünün ufkumuzu genişleten bir olgunluğa sahip olmasıdır.

Hiç kuşku yoktur ki sanatla hayatı güçlü şekilde buluşturmak için, sanatın kurallarıyla hayatın yorumlanmasını temin etmek ve eser üzerinde hayatın bir izdüşümünün yaratılması gerekir. Bir bakıma sanatı hayatın bir göstereni veya ifadesi haline getirmek gerekir. Açıkçası neredeyse tüm sanatsal kurallar sanatçının yorumunu belli dinamiklerle güçlendirerek yararlı sonuçlara ulaştıran veya bir tasarım düşüncesine taşıyabilen verimli boyutlara sahip oldukları için kural olarak benimsenmişlerdir. Fakat yine de kurallı bir kompozisyonun fotoğrafçıyı her zaman başarılı sonuçlara taşımadığı bilenen bir gerçek. Nitekim çok zaman zayıf bir imge veya sıkıcı, monoton hatta tekdüze bir konunun başarılı bir düzenleme ile sanatsal bir yetkinliğe kavuşturulduğunu söylemek pekala mümkündür. Sanatsal her kuralı bir bakıma sanat eserinin mimari kuralları gibi görebiliriz. Hatta her eserin mimari bir inşaya göre tasarlandığını ve nesnelerle fikirlerin işbirliğinden doğan bir biçime sahip olduğu da dile getirilebilir.



Fotoğraf çekerken sanatsal kompozisyonun bilinen kurallarına uymak her zaman güçlü ve etkili bir fotoğrafa sahip olmamıza yol açmaz elbette. Kurallı bir bakış ve düzenlemenin özü görsel unsurları teknik ve bilimsel bir işbirliğine hazırlamaktır. Oysa güçlü bir görüntü bu özelliklerin hayli dışında, daha çok estetik ve eylemci bir bakışın ürünüdür. Bu nedenle tüm dinamikleri sağlam kurulan bir kompozisyon, estetik ve eylemci bu niteliklere sahip olmadığı sürece, güdük ve etkisiz kalmaya mahkum demektir. Fotoğrafın bir ifade sanatı, dolayısıyla anlam taşıyan veya bir anlatıma yol açan aydınlatıcı bir araç olduğunu biliyoruz. Bu bakımdan fotoğraf her şeyden önce hayat üzerinde kurulan bir öyküyü görselleştirir ve gerçekliğin varlığı üzerinde fotoğrafçının bir tasarrufunu ortaya koyar. Fotoğrafta kompozisyon kuralları, öteki zanaatlardan farklı olarak çoğunlukla doğanın dengesi ve dinamizmini esas aldığından, her fotoğrafın doğayla benzeşen veya onu anımsatan bir boyutunun olması fazla yadırganmamalıdır. Her ne kadar bu benzerlik bir kopya gibi görülse de, gerçekte durum bu kadar basit değildir. Çünkü alıntılanmış bir doğa parçası ile görüntü arasında fotoğrafçının döşediği bazı anlam katmanları bulunur. Elbette bu ve benzer tanımlamalar fotoğrafı bir takım teknik ve matematiksel verilere dayandırmaktan başka birşey değildir. Oysa sanatsal yaratıcılığın temel göstergesi görüntülerin düşünsel ve estetik bir ifadeye yakın durup durmamasına bağlıdır.

Bir görüntünün kompozisyon kurallarının temel hedefini sadece başarılı bir fotoğraf oluşturmakla sınırlı tutamayız. Hatta başarılı bir fotoğrafın teknik ve estetik düzenini fotoğraf çekmeden de öğrenip geliştirebiliriz. Oysa her fotoğrafın aynı zamanda mekan, zaman ve ışığın değiştirdiği soyut bir evrenin varlığına da tanıklık ettiğini genellikle pek dikkate almaz. Bu

nedenle kompozisyonel bir düzen fotoğrafçı tarafından nasıl kurulursa kurulsun veya hangi kuralları esas alırsa alsın, aslo-
lan şey tüm bu kural ve yöntemlerin başarılı bir görüntüye yol
açıp açmadığıdır.

Kuralsız Kompozisyonlar

Kameraların harekete meyilli konuların da çeşitlik gösterdiği bu anlayış resimsel gelenekler dışında olduğundan daha çok kameranın hareketli bir araç olarak özgür kullanıldığı fotoğraflarda benimsenen bir kompozisyon kuralıdır. Elbette hayatın kuralları doğal olarak hayatın fotoğraflarını çeken bir fotoğrafçı profili de yaratmıştır. Bu nedenle kuralsız kompozisyonlar bu anlayışı benimseyen fotoğrafçıların yoğun olarak başvurduğu bir düzenleme biçimidir. Hayatı fotoğraflayan fotoğrafçıların büyük bir bölümü görüntünün sanat ve estetik dinamiklerinden öte daha çok onun anlatımcı ve devinen boyutlarına önem verirler. Biçim ve içerik kaygısı yerine ajite edilmiş bir içeriği ölçü olarak fotoğrafları açıklayıcı bir metin veya kanıtlayıcı bir belge olarak yansıtmaya çalışırlar. Bu yönüyle kuralsız kompozisyonlar hayatın fotoğrafçısına en uygun kompozisyon biçimi olarak görülebilir.

Elbette yeni estetik bakış da belli oranda geleneksel çizgi-
den arınıp fotoğrafın hareketli ruhuna uygun bir yöne doğru
meyletmeye çalışılıyor. Ancak bu anlayışın fotoğraf sanatında
hiçbir kompozisyon kuralının geçerli olmadığı sonucu orta-
ya koyduğunu iddia edemeyiz. Aksine fotoğraf doğasından
kaynaklanan hareket ve hızı, tüm zamanlarda durağan bir
görsellik sergileyen sanata eklemleyerek 20. yy'ın sanatsal es-
tetiğinde yeni bir kulvar açmayı başarabilmiştir. Kuralsız kom-
pozisyonlar ağırlıklı olarak haber, anı, an, vahşi doğa ve spor
fotoğraflarında görülen bir anlayıştır. Amaç bilinen hiçbir



estetik kuralın geçerli olmadığı güzel bir görüntü elde etmek veya bir olayın akıp giden zaman içinde dikkate değer en iyi an'ını elde etmektir. Aslında kurallı bir kompozisyonda bile fotoğraf için genel geçer kuralların aşınabildiğini söylemek pekala mümkündür. Örneğin siyah-beyaz çekilmesi gereken bir konunun renkli, benzer şekilde renkli çekilmesi daha anlamlı olacak bir konunun da siyah-beyaz çekilmesi bilimsel açıdan olmasa da anlam açısından kuralları esneten bir tutum olarak görülebilir. Hatta hızın ve an'ın önemsendiği bu anlayışta çok zaman renk, biçim, sanat ve estetik değerlerin bir geçerliliğinin olmadığını bile söyleyebiliriz.

Kuralsız kompozisyonlar daima denetimsiz bir serbestiyi benimser, bazen de fotoğrafı sanatsal zeminden uzaklaştırmaya yol açan karşı bir tutuma eğilim gösterir. Herşeye karşın magnum fotoğrafçıları ve ardılı fotoğrafçılar kuralsız kompozisyonlar

yaparken güçlü bir denge ile biçim ve içerik ilişkinin anlamlı işbirliğini feda etmekten özenle kaçındıklarına tanık oluruz. O halde tüm özgünlüğüne rağmen kritik bir an'ı yakalamaya çalışırken, fotoğrafçının duru ve sade bir kompozisyon ortaya koyma olanağı her zaman mevcuttur.

Kuralsız kompozisyonları fotoğrafçının anlamı, biçim ve içeriğin önüne koyan ve bir sanat görüşü ile ilişkilendiren tutumun somut bir göstergesi olarak görmek gerekir. Çünkü bir sanat disiplinine yakın durmak bir bakıma fotoğrafı bu anlayışla koştur görmektedir. Aslında hiçbir kuralı ölçü almayan bir kompozisyon görüşü daima sanat dışı bir hedefi işaret eder. Hatta aynı zamanda sanatın dinamiklerini dikkate almayan bir anlayışı ortaya koyar. Elbette fotoğrafın sanatsal düzeni ne olursa olsun gerçekten hiçbir şekilde bağımsız değildir. Dahası gerçeğin yansımalarını etkili imgelerle kaydetmek için fotoğrafçı çok zaman gerçeği abartmaya çalışır. Aslında gerçeğin sanatsal bir düzen içinde yorumlanmasının çok zaman spontane yaratılan bir düzenleme kadar etkili olmadığı bir gerçek. Bu durum daha çok kompozisyonun etkisini aşan bir gerçekliğin şiddetinden ve an'ın bilincimizde iz bırakan derin etkisinden kaynaklanmaktadır.

Temelde çağdaş sanat gibi çağdaş fotoğraf da kural tanımayan bir biçim ve anlayış çerçevesinde varlık göstermektedir. Unutulmamalıdır ki, hayatın kuralları ne kadar somut ve belirgin sonuçlar ortaya koyuyorsa elbette sanatın kuralları da o denli değişken ve muğlaktır. Bu bakımdan günümüz fotoğrafçısı geçmişte zaman ve an'ın karar verici sınırlarına hapsolmuş fotoğrafçılarındaki daha fazla seçeneklere sahip olmuş ve geleneksel kuralları aşan yepyeni yorumlama olanağına kavuşmuştur. Çağdaş sanat kuralsız olduğu kadar estetik ve kompozisyonu dışlayan anlayışlara da açık görünmektedir. Hiç kuşkusuz kural-

lı bir kompozisyonun gerçeklik karşısındaki konumu çok güçlü değildir. Bunun başlıca nedeni kompozisyon kurallarının gerçeklikten çok, sanat ve estetik tercihlere göre belirlenmesi veya hareketli konuların bu kurallar çerçevesinde ele alındığında ortaya çıkan zorluklardır.

Gözün güzellikleri ilgilenme düzeyine göre düzenleyen bir organ olduğunu göz önüne aldığımızda, dikkatimizi çeken konuların etkileme dinamiklerinin bir mesaja mı yoksa biçimsel düzenlemelere mi daha yakın durduğu çok belirgin değildir. Görüntüler bilinci ve belleği aynı an'da harekete geçirmektedir. Dolayısıyla bir görüntünün gerçek kurgusu çok zaman görünenler dışındaki bazı karar ve tercihlere göre yapılmaktadır. Bu da bize fotoğrafçının kendisini sadece görünenlerle sınırlı tutup, görüntünün arka planındaki uyarıcı ve motive edici gerçeklikleri görmemesi durumunda sahici bir gözlemci olmasının çok da mümkün olmayacağını ortaya koyuyor.

Aslında fotoğrafçının kompozisyon kurallarına körü körüne bağlılığı her zaman olanaklı değildir. Çünkü sanatsal arayışlar daima kuralları da aşan bir özgürlüğe sahiptir. Dolayısıyla kuralları sanatsal özgürlüğün üstünde tutan hiçbir çaba başarılı olma olanağına sahip olamaz. Bugün özgür bakışların görüntünün estetik kurallarını büyük oranda esnettiğini ve alışagelmış kuralları bertaraf eden yeni bir bakış açısının giderek egemen olmaya başladığını görüyoruz. Özellikle Rönesans geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan portreler konusunda ortaya çıkan farklı bakış açıları sayesinde, bir bakıma günümüzün portre fotoğraflarında alışkanlıkları dışlayan bir imge anlayışı ortaya çıkmıştır.



Anlam Açısından

Açık Kompozisyonlar

Gözümüz daima yaşamsal olaylara karşı geniş çaplı bir serbestliğe ve özgürlüğe sahip olmuştur. Herhangi bir konu aslında hem görülmekte hem yorumlanma olanağı yaratan bir belge haline gelmektedir. Ayrıca gözün serbestisinin de başka bir boyutuyla tanımlayıcı bir gözleme yol açtığını söyleyebiliriz. Oysa fotoğraf görülen gerçekleri denetim altına alan ve nesnel dünyaya ilişkin seçimlerimizi bir çerçeveye hapseden bir kayıttır. Elbette çerçevedeki görüntü hangi amaca göre çekilmiş olursa olsun, basit biçimde de olsa daima bir anlam barındırma veya bir gerçeği açıklama arzusunu hayata geçirmek için çekilmiştir. Bu nedenle dondurulmuş görüntü aynı zamanda bir anlamı da saklı tutmaktadır. Görüntü çerçevesinin aslında bir anlam çerçevesi olduğunu göz önüne aldığımızda, anlamın farklı dinamiklere bağlı olarak bazen çerçeve içinde bir kesinliği, bazen de çerçeve dışına taşan muhtemel gerçeklikleri işaret ettiğini dile getirmekte yarar vardır. Çünkü kompozisyon kaygısı bazı durumlarda konuyu anlaşılır verilerle ortaya koymaz. Hatta hayali bir hedefi, tanıklıklarımızı veya alışkanlıklarımızı çağrıştıran zahiri bir gerçekliği de işaret edebilir. İşte bu tarz kompozisyonlarda konu

genellikle açık bir anlamı çerçeve dışına taşıyarak görüntüyü bir takım imgeler üzerinden gizemli yapmaya çalışır.

Doğal olarak açık bir kompozisyonda görüntüyü tamamlanmış veya mesaj ve anlamı kesinleşmiş gibi değerlendiremeyiz. Çünkü bu kompozisyon anlayışında sanal bazı çizgi, yön ve dokular aracılığıyla anlam çerçeve dışına taşarak kendisini izleyicinin zihninde tamamlamaya çalışır. Kuşkusuz anlamı salt görüntülerin boşluklarında veya gizli-saklı bölgelerinde aramamak gerekir. Tam aksine görüntünün anlamı daha çok izleyicinin kültürel dünyasında ve en fazla da sezgiler yoluyla tamamlanır. Buna göre nesnel her görünüşün tamamlayıcı bir zihinsel boyutu bulunmaktadır.

Aslında açık bir kompozisyonda anlam sanıldığı gibi açık değildir veya yeteri kadar açık bir ifade ortaya koyamaz. Çünkü açıklığı kesintiye uğratan kompozisyonel boşluklar anlamı da bu boşluklara hapsederek kopukluklar yaratır. Bu nedenle kompozisyonu bütünleyen göstergelerin bir bölümü bazen fotoğrafçı tarafından amaçlı veya hileli şekilde yarım, eksik veya anlaşılmasız boyutlarıyla yansıtılarak anlamın inandırıcı unsurlarla buluşması engellenmiş olur. Böylece gözümüz çerçeve içindeki görsel unsurlardan tatmin olmaz, onları zihinde veya kültürel birikimlerle tamamlamaya çalışır. Bu açıdan bakıldığında açık bir kompozisyonda anlam hiçbir zaman yeteri kadar kesin ve anlaşılır değildir.

Açık olsun veya olmasın her kompozisyon yine de zihnin motive edici dürtüleri eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Herhangi bir konunun biçimi ile birlikte anlamını tasarlayan fotoğrafçı, bilinç altındaki gerçeklikleri görüntüye ne oranda yansırsa yansısın, sonuç itibarıyla bu görüntünün izleyicinin kültürel ve zihinsel yetenekleri ile buluşmadığı sürece yeteri kadar anlaşılabilir. Bu nedenle anlam hem fotoğrafçının hem de izleyicinin gerçeklikleriyle karşılaşan ve görüntünün boyutlarını çoğaltan



çok seçenekli bir olgudur. Bir bakıma açık kompozisyonlarda fotoğrafçı, izleyicinin algılama kapasitesini hedefler ve anlamın onun hayal dünyasında tamamlanmasını bekler.

Açık kompozisyonlarda belirgin unsurlara ve konunun işaret ettiği dış gerçekliğe rağmen anlam daima muğlaktır. Dolayısıyla tamamlanmak için fotoğrafik elemanların dışında bir kavrayışa gereksinim duyar. Her ne kadar bir kompozisyon içinde çerçeve dışını işaret eden yön ve çizgiler bulunsun da, eğer yön ve hedeflere denk düşen kültürel, düşünsel veya nesnel bu olguların farkında değilse, hiçbir izleyici doğru bir algılama zemini bulamaz. Çünkü açık anlamı somut bir biçime kavuşturan çizgi ve yönler, aynı zamanda konuyu hayatla ilişkilendiren zihinsel bir atmosfere de yol açar. Açık kompozisyonlarda anlamı çerçeve dışına taşıyan en önemli unsur, perspektif veya perspektif çiz-

gileridir. Görsel perspektif aslında açık veya kapalı olsun tüm fotoğraflarda bu etkiyi belirgin biçimde arttırmaktadır. Hatta gözün arayışlarına bir yön tayin ederek onun algılama kapasitesini sadece fotoğrafla sınırlı tutmaz, kendi gerçekliğine dönüş yapmasını sağlayan bir atmosfere de taşır.

Neredeyse açık tüm kompozisyonlarda görüntünün öyküsü eksik, ikircikli ya da apaçık değildir. Bunun başlıca nedeni öykünün dramatik etkisinin tamamlanmamış olması veya başka dinamiklerin yardımıyla tamamlanmaya gereksinim duymasındır. Bu nedenle izleyicinin yorumlarına zemin hazırlayan en çekici tasarımlar açık kompozisyonlardır. Çünkü bu kompozisyonda konular ucu açık bir anlama ve dün ile bugün arasında zamansal geçişe olanak sağlayan açıklıklara sahiptir. Bir anlamda açık kompozisyonlar zihnin uzantılarına yön veren ve zamanı ortaklaştırarak güncel bir kavrama dönüştüren kompozisyonlardır. Açık bir kompozisyonda kavramların yerini bulması için görsel elemanların yerli yerinde ve doğru kullanılması gerekir. Çünkü kompozisyonu açık hale getiren görüntü içindeki unsurlar değil, doğru bir kompozisyonda çerçeveden dışa taşan anlam seçenekleridir. Açık kompozisyonlar teknik bir eylemden ziyade görüntünün düşünsel çerçevesi ve anlam boyutlarıyla ilişkili bir tercihi ortaya koymaktadır. Bu nedenle açık bir kompozisyonda fotoğrafçı sadece yeterli açıklıklar, doğru kurgulanmış biçimlerle yetinmez, daha çok üzerinde düşünülmüş hayal ötesi ufukları işaret eden kompozisyonlara meyleder.

Kapalı Kompozisyonlar

Çerçevenin içine alınan bir olgunun mutlak bir kesinlik sunması ve anlamın tüm boyutlarını bir araya getirmesi söz konusu değildir. Anlam dediğimiz zaten bir araya getirilmiş gerçek par-

çalarından ibaret de değildir. Görsel anlamlandırma bir takım gerçeklere rol model olan figürlerin ve nesnelerin kurduğu birlikteliğin imgesel bir yansımasıdır. Bu açıdan bakıldığında kapalı kompozisyonlarda anlamı fotoğraf içinde saklı tutan temel neden varlıkların çerçeve içinde nasıl bir yerleştirilmeye maruz kalmasıdır. Kapalı anlam hiçbir zaman sadece bir fikrin gizli gedikleri ile mükellef bir tercihi ortaya koymaya çalışmaz. Tam aksine bu tercih teknik okumalar üzerinden değil, daha çok doğrudan hikayeleştirilen zaman, renk ve seçilmiş konu üzerinden yapılmaktadır. Gerçekten de bizi görsel seçimler karşısında dikkatli davranmaya zorlayan veya bunları okumaya teşvik eden sadece nesnel veriler değildir. Çünkü kapalı kompozisyonlar bir fikrin apaçık ve kesinlik taşıyan boyutlarından çok, görmenin bir çerçeve içinde kesinleştirilmesini ölçü almaktadır.

Herhangi bir konu görüntü çerçevesinde düzenlenirken, konu ve içerik ilişkisinin ayrılmaz bir bütünlük sağladığını unutmamak gerekir. Göz genellikle bir konunun can alıcı yanlarını merkeze taşıdığı için, fotoğrafçı daima merkez ağırlıklı bir düzenlemeye eğilim gösterir. Aslında merkezde toplanan veya merkeze doğru yönelen her hareket en fazla algılanan harekettir. Bu nedenle birçok fotoğrafçının birbirinin benzeri kompozisyonlar oluşturmada bu kolaycı bakış açısının büyük rolü bulunmaktadır. Oysa dinamik bir fotoğraf için sanal yön gösteren bir takım etkileşim çizgilerinin görüntü çerçevesinin her yanına dağılması gerekir. Böylece göz yön çizgilerini izleyerek hem tüm görüntüye hakim olmakta, hem de gerçek ile hayali gerçek arasında bir anlam köprüsü kurmaya çalışmaktadır.

Kuşkusuz fotoğrafçının yegane amacı görüntüleri çerçeve içinde hiçbir tartışmaya yer vermeyecek oranda düzenlemekten ibaret değildir. Aynı zamanda bu tasarımı izleyiciye kadar uza-



nan bir anlam bağı üzerinden gerçekleştirmesi gerekir. Bu bakımdan ideal bir fotoğraf için fotoğrafçının görüntü çerçevesini bir kesinlik ve kesinleştirme alanı olarak görmesi ve konusunu bulmacalara yer bırakmayacak oranda açık ve aydınlatıcı bir nesnellikle sunması gerekir. Kapalı bir kompozisyonun en belirgin özelliği görüntünün neden ile sonuç ilişkisini çerçevede birlikte sunması ve konunun başlangıç ile bitişinin açık ve anlaşılır verilerle ortaya konmasıdır. Bu yönüyle bir kompozisyon konuyu kabul edilebilir en yalın unsurlar üzerinden oluşturmali ve içerik ve biçim uyumlu bir işbirliği içinde düzenlenmelidir. Çünkü kapalı bir kompozisyonda bir konunun öyküsü tartışmalara meydan vermeyecek ölçüde nesnel bir kesinlik sergilemeyi hedeflemelidir. Bu niteliklerinden dolayı fotoğrafçı daima anlamı izleyiciye hazır şekilde ve kendisini zorlamayan bir yalınlıkla

sunmaya çalışır. O halde kapalı kompozisyonlar nesnelerin ve olayların yorumlanmasında açık bir anlama kapı aralarken, öte yandan yoruma esas olan konunun gizli bir takım gediklerinin açığa çıkmasına da aynı oranda kapalıdır.

Aslında kapalı bir kompozisyon için fotoğrafçının hiçbir desteğe ihtiyacı yoktur. Çünkü bir kompozisyonu oluşturan görsel elemanların tümü birbirlerini hem destekler hem de tamamlamaya çalışmaktadır. Çok zaman fotoğrafçının apaçık bir görüntüyü bile anlaşılmaz hale getirdiğine tanık oluruz. Hatta tersi bir durumda, yani anlaşılmaz konulardan sonuç elde etmek için biteviye boğuşan bazı fotoğrafçılarla da karşılaşırız. Sanatın görevi anlaşılır konuları anlaşılmaz, anlaşılamayacak kadar karmaşa barındıran konuları da anlaşılır konuma taşımak değildir. Bu bakımdan sonuç nasıl olursa olsun, anlaşılır unsurların güçlü bir fotoğrafa daha elverişli olduğunu sanan fotoğrafçıların görüntülerin gizli gediklerini keşfetmesi ve imgesel bir düzey yakalaması pek mümkün değildir. Kapalı kompozisyonlar genellikle zihinsel ve görsel olguları aynı çerçevede sunduğundan görüntüde çatışmalar, çelişki veya karşıtlıklar kolayca okunabilir. Bu nedenle çerçeve içine alınan hiçbir konu tesadüflere dayandırılmaz. Tam aksine seçilen ve anlam yüklenen gerçekliklerden oluşmaktadır.

Kapalı anlam barındıran kompozisyonlar genellikle kolay anlaşılabilen veya kurgusu düşünülerek kararlaştırılmış olan tasarımlardır. Hatta bu tarz kompozisyonlarda görsel öğelerin alabildiğine az kullanmasının bir kural olarak benimsendiğini söyleyebiliriz. Bu yönüyle kapalı kompozisyonlar zamanı belirgin ve ait oldukları koşullara uygun bir gerçeklikle sergilerler. Çünkü açık kompozisyonlar zamanı çerçeve dışına taşıyıp birçok durumda onu belirsizleştirirken, zaman ve an kapalı bir kompozisyonda belirgin, etkin ve dinamik bir unsur olarak görüntüye katılır.

Kapalı kompozisyonlar durağan bir görsellik sergiler gibi görünseler de gerçekte kompozisyonu oluşturan dinamiklerin tümü fotoğrafçı tarafından seçilen ve bir anlamın parçaları olarak görüntüde yer alan göstergelerdir. Hareket ve dinamizmin çerçeve dışını işaret ettiği birçok fotoğrafın aksine, kapalı kompozisyonlarda hareket daima çerçeve içinde güçlü bir anlam, kesinleştirilmiş bir mesaj veya yalın bir içerik oluşturmaktadır. Bu bakımdan kapalı kompozisyonlar belirgin durağanlıklarına karşın görsel öğeler arasındaki ilişki ve uyuma açık bulunması açısından alabildiğine özgürdürler. Düşünsel bir yeterlilik ve güçlü bir dengenin amaçlandığı bu kompozisyonlarda, nesnelerin düzenli ve uyumlu bir beraberlik kurması kapalı kompozisyonların en belirgin farklılığı olarak öne çıkmaktadır.

Kapalı bir kompozisyonu deyim yerindeyse inşa edilmiş bir binaya benzetebiliriz. Çünkü mimari her yapı kendisine özgü bir kimliğe ve özgünlüğe sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, kapalı kompozisyonlar aslında imgeleri kapalı veya belirsiz yapmaz, bunun yerine anlamı somut hale getiren açık bir nesnellik sergiler. Çünkü bu kompozisyonlarda görüntü çerçevesi nesnelerle birlikte anlamı da çerçeveler. Ve mesajı bir tereddüde yol açmayacak oranda kesinleştirir. Kapalı kompozisyonlarda konu ve onunla ilişkili olan görsel elemanların tümü anlamın bütünlüğü için bir araya getirilmektedir. Daha doğrusu bu kompozisyonların net ve kesin bir gerçeklik ortaya koyması için, fotoğrafçının gerçek dünya hakkındaki tutum ve kararların netleşmiş olması gerekir. Sonuç itibarıyla kapalı bir kompozisyonda ilk bakışta uyumlu ve düzenli bir profille karşılaşırken, görüntünün anlamını kavramaya başladıkça güçlü bir denge, belirgin bir konu ve her şeyi düşünülmüş bir kompozisyonun varlığı ile buluşuruz.



Teknik Açıdan

Statik Kompozisyonlar

Statik kompozisyonlar kütsel ve yapısal bir anıtsallığı temel alan bakışlara uygun kompozisyonlardır. Mimari yapılar, anıtlar, tarihsel veya eski kent dokuları gibi hem geçmişini hem de günümüzün mekanlarını kucaklayan temalar ile bu temaları bütünleyen duygu ve düşüncelerin yönlendirdiği eğilimlere denk düşen bir kompozisyon şeklidir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere statik düzenleme genellikle sabit, değişmeyen ve geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran duran konulara dönük bir bakışı ortaya koyar. Statik kompozisyonlarda toplumsal anlamda mesaj veren fotoğraflardan çok, amaç ve işlevsellik söz konusu edilmektedir. İçinde figür veya insan gruplarının yer aldığı görüntülerde bile mesaj ve anlam yerine daha çok bir anıtsallık, estetik inşa ve artistik bir ışık ön plana çıkarılır.

Hiç kuşkusuz statik kompozisyonlar bu yönüyle kuralcı, resmi ve dayatmacıdır. Hatta yaşamın devrimine sözcü olan bir takım fotoğraflarda dahi duranlık en fazla tercih edilen bir bakış açıdır. Bu nedenle statik bir görüntünün ruhu resim

sanatı ve fotoğrafın ilk dönem örnekleri ile buluşan bir amaç ortaklığını akla getirmektedir. Dolayısıyla bu tarz kompozisyonları denge, uyum veya ışığın gizemli görseelliğini yücelten, ancak aynı oranda kolay yaratılabilen kompozisyonlar olarak görebiliriz. Işığın evrenimizde biçim kazandırdığı durağan her konu ve iç mekanlarda aydınlığın fotoğraf çekilmesine olanak verdiği hareketsiz tüm nesneler statik bir kompozisyona uygunluk sergileyen belli başlı olgulardır.

Fotoğraf, doğası gereği her zaman hareketli bir dünyayı işaret etmektedir. Fotoğraf tarihi de hareketin egemen olduğu görüntülerin biriktirdiği bir serüven birikimini yansıtır. Aslında bir hareketi veya devinen yaşamı ifade etse de, temelde bir konunun kapsamına giren her şey sonuç itibarıyla durağan bir görüntüde somutlaştırılır. Bu yönüyle fotoğraf durağan bir imge olarak hem hareketi göstermekte, hem de çekim an'ındaki gerçeği sonsuza kadar statik bir görüntüde muhafaza etmektedir. Dolayısıyla bir fotoğrafın ruhu dinamik bir hayatı yansıtan açık anlamlar sunarken, görsel göstergelerin tümü her zaman hareketsiz ve sessizdir.

Aslında fotoğrafik her görüntü durağandır. Fakat bu görüntü imgesel ifadesi, içeriği, konusu, konusunun yorumlanma biçimi, mesajı ve hayata ilişkin gerçeklikleri açısından hiçbir zaman aynı durağanlıkta değildir. Çünkü görünüşlerin sadece bir kesitine talip olan fotoğraf, karşıtlık veya çatışmalarla dopdolu yaşamdan izleri mevcut durumlarıyla, hatta çok zaman nesnellğine sadık kalarak resmettiğinden durağan görüntülerin büyük çoğunluğunda canlı bir yaşamın izleriyle karşılaşırız. Seçilen konu durağan olsa da, fotoğrafçı yine de imgeleri dinamik bir gerçeğe pekala yandaş yapabilir. Statik kompozisyonlar hareketsiz konulara ne kadar elverişli görünseler de, aynı oran-



da dinamik bir duruş ortaya koyarlar. Özellikle stüdyo portrelerinde durağan bir poza mecbur bırakılan modelin sergilediği görüntü aslında durağan değildir. Çünkü modelin statik duruşunun ardında her zaman dinamik, coşkulu, hatta konuşan bir ifade görmek pekala mümkündür. Bu nedenle statik bir kompozisyonda durağan nesneler oranında bilincimizi açık tutan, aydınlık ve uyarıcı bir içerik veya mesajın bulunduğunu da söyleyebiliriz.

Fotoğrafı hareketle ilişkilendirilen veya bağımlı kılan, yaşamın her boyutuyla hareketli bir ortam olmasıdır. Oysa fotoğraflarda kaydedilen her şey daima hareketsiz bir görsellikle sonsuza kadar yaşama olanağına sahiptir. Bu bakımdan statik kompozisyonlarda egemen olan durağan biçim ve görünümlere karşın görüntünün içeriği varlığını daha çok hayata dayandırdığından, statik bir kompozisyonda görünen hiçbir şey statik değildir.

Elbette ışığın ritmi, yönü, niteliği ve renklerin yarattığı estetik biçimler hiçbir zaman statik konumda değildir. Dolayısıyla görsel bu unsurlar zihinsel ve düşünsel bir eylem olan fotoğrafa pekala dahil edebilir. Fotoğrafın bir uyum sanatı olmadığı açık bir gerçektir. Hatta görüntünün yaşamla ters orantılı bir gerçeklik sergilediğini de söyleyebiliriz. Bunun nedeni görüntülerin yaşamın her boyutunu yansıtmak için yeterli olmadığı ve görünen şeylerin bir bakıma zihinsel süreçle tamamlanan özet bir görüntüye indirgemesidir. O halde fotoğrafçının kaydettiği her görüntüyü görülmüş gerçeğin bir prototipi olarak görmek çok yanlış olmayacaktır.

Fotoğraf bir kayıt aracı olarak nesnel bir durumu sorguladığından, hangi amaç veya kompozisyon biçimini benimserse benimsesin daima durağan bir görselliği dinamik bir yaşamla harmanlamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan yaşam, anılar veya seçimler görüntüler içinde derin bir sessizlikte korunurlar. İşte bu fotoğrafik imgenin statik bekleyişi ve bir izleyici ile karşılaşınca kadar bu bekleyişini sürdürür. Statik bir kompozisyon da denge ve bu dengeye yol açan nesneler arası bağıntılar her zaman önemli görülmüşlerdir. Özellikle hareketi dışlayan kütesel bazı dizilimler ışıkla karşılaştıklarında boyutları da buna bağlı olarak değişmeye başlar. Çünkü durağan nesneler bir ışık-gölge atmosferiyle karşılaştığında çekici bir görüntüye dönüşmesi kaçınılmazdır. Aslında bir görüntünün içerik ve biçimsel tüm unsurları kendi statik atmosferinde bekleyişlerini sürdürürler. Durağan görsellikleri anlamlı yapan dinamik ve eylemci düşüncelerdir. Ayrıca konunun gerçeklerle benzeşmesi de dinamik bir çağrıya açık kapı bırakmaktadır. Bu açıdan bakıldığında statik bir kompozisyonu hiçbir zaman görüntünün anlamı ile ilişkilendirmemek gerekir. Çünkü statik her görüşü besleyen dina-

mik bir takım unsurlar da mevcuttur. Statik bir kompozisyonu nesnelerin duruşu ve işgal ettiği alan ile, görüntünün anlamını da ışık ve nesnelerin fiziksel, biçimsel, teknik ve imgesel çatısında aramak gerekir. Böylece natürmortlar dahil birçok statik görüntünün okunma şifrelerini kolayca keşfedebiliriz.

Dinamik Kompozisyonlar

Fotoğrafta dinamizm daha çok anlam, içerik ve zihinsel yoğunlaşma ile ilişkili bir durumdur. Oysa birçok fotoğrafçı dinamik kompozisyonları genellikle hız, hareket, devinim içindeki dünya ve nesneler arası ilişkilerden ibaret zanneder. Gerçekten de bir fotoğrafın dinamik görselliğini konunun hareketli oluşu ile değil, daha çok nesnelerin ve görsel sembollerin yarattığı anlam çerçevesinden değerlendirmek gerekir. Gözün dinamik bir organ olarak olguların derinliklerine nüfuz etme yeteneğine sahip olması onu salt bir gözlem aracı yapmamış, aynı zamanda gerçek dünyayı yorumlarıyla denetleyen bir sorumlulukla da donatmıştır. Bu nedenle gözün dinamik hareketliliği ile uygunluk sağlayan yegane sanat fotoğrafıdır. Çünkü gözün dış dünya hakkındaki izlenimleri gerçek karşılığını her zaman fotoğrafta bulmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf hem gözün dinamizmine yanıt veren bir araç, hem de hareketli yaşamdan yansımalar kaydederek fotoğrafçıyı bu dinamizme ortak eden bir dökümandır.

Dinamik bir kompozisyonun beklenen, onun sadece hareketli yaşam içinden alınan bir takım an'lar ve bu an'ları destekleyen mekan ve nesnelerin birlikteliği değildir. Çok zaman sıradan olayların bir yoruma eşlik edebilecek düzeyde bir hareketlilik yarattığı da bilinmektedir. Hiçbir nesne tek başına olmadığı için, bir görüntüdeki anlam nesneler arası ilişkilerin



yaratıldığı hareketlilikle sağlanmaktadır. Bundan dolayı bir kompozisyonun dinamizmi, hem nesnelerin yalnız başına hem de bir arada oluşturdukları anlam çatısı ile belirlenebilir. Dinamik kompozisyonlar sıradan olay ve nesneleri bile çok zaman anlama ortak ederek hayal boyutunda bir dinamizme kavuştururlar.

Aslında dinamik bir görsellik aynı zamanda fotoğrafın fiziksel ve dilsel niteliklerine, onları şekillendiren veya anlam katmanlarını çoğaltarak imgesel yaratıcılığı besleyen çok farklı seçeneklere sahiptir. Özünde bu seçenekleri yönlendiren, teknik ve imgesel bir işbirliğine hazırlayan gerekçelerin en başında gözün dinamik bir organ olarak nesneleri ve görünüşleri disipline edilmiş bir düzenlemeye taşınmasıdır. Bu bakımdan dinamik görsellikten amaçlanan, gözün eylemlerini nesnelerin işbirliğinde ve izlenebilir bir

çerçeve içinde tamamlanması ve bunları bir anlam örgüsü içinde kurgulamasıdır. Fotoğrafik düşünce biçimi amaçsal açıdan daima gerçekliğin işbirliğinde bir hayal tasarlamamayı ve gerçeği imgeyle buluşturan soyut bir atmosferi algılamalarımıza taşımayı hedefler. Felsefi düşünüş ise özünde dinamik bir eylemlilik için nesneleri bir düzene taşımayı ve onlar arasında çatışmalar yaratarak bir anlam platformu oluşturmayı benimsemektedir. Bu çerçeveden bakıldığında aslında çok zaman dinamik bir konu bile dinamik bir kompozisyon için yeterli bir materyal oluşturmuyor. Bunu sağlamak için çok zaman bellek ile imgesel kavrayışın işbirliğine gereksinim duyulmaktadır. Çünkü bir görüntüyü dinamik bir eylemselliğe davet eden nedenlerin başında bir görüş ve bu görüşü somut bir biçime dönüştüren yaratıcı bir bakış gereklidir.

Kuşkusuz fotoğraf sadece dinamik bir görme yolu değil, aynı zamanda dinamik duruş sergileyen bir sanat olarak görülmelidir. Bu açıdan görüntünün dinamizmi, her zaman fotoğrafçının benimsediği görsel dile, yaratılan imgelere, beceri ve yaratıcı yeteneğe bağlıdır. Çünkü bir dili güçlü ve anlaşılır yapan unsurlar tümüyle bu dili kullanan fotoğrafçının yetkinliği ile ilişkilidir. Öte yandan fotoğrafın doğruları teyit eden bir inandırıcılık sağlaması, hiçbir zaman onun güçlü görsellik ortaya koyduğuna gerekçe oluşturamaz. Hatta keskin doğrular ile güçlü ve dinamik gerçekliklerin de fotoğrafçı eliyle heba edildiğine çok zaman tanık olmuşuzdur. Hayatın doğrudan kendisinin dinamik bir döngü olması yüzünden, sanatçı her zaman hayata öykünmüş, dolayısıyla yaşamın görünüşleri karşısına kendi görüşlerini simgeleyen imgeler koymuştur.

Dinamik kompozisyonlar genellikle hareketli konularda, sportif faaliyetler ve dinamik eğilim gösteren basın fotoğrafçılığında uygulanan bir kompozisyon tekniğidir. Konunun hareke-

tine, içeriğine ve fotoğrafçının imgesel amaçlarına bağlı olarak çok zaman açık pozisyonlar biçiminde düzenlenmekle birlikte, yine de başlıca özelliği olan fiziksel ve zihinsel hareketlilikten uzak değildir. Basın, moda, spor ve olay fotoğrafları dinamik bir kompozisyona uygun belli başlı konular olarak ön plana çıktığı için, dinamik kompozisyonlar bir ölçüde hareketli konuların kompozisyon tarzı olarak kabul edilebilir. Öte yandan insan yüzü ve bedeni hem dinamik bir görselliğe hem de hareket ve ifade açısından uç davranışlar sergileyecek plastik bir ifade çeşitliliğine sahiptir. Ayrıca sokak ve portre fotoğraflarının da belli ölçüde dinamik bir kompozisyona uygunluk gösterdiğini söylemek gerekir. Bu dinamizm sadece konusunun hareketi ve ifadesiyle sınırlı değil, aynı zamanda fotoğrafçının yüzler üzerinde elde ettiği karakteristik davranışlarla da bağlantılıdır.

Dinamik kompozisyonları hiç kuşkusuz dinamik yaşamdan bir çıkarım, dahası yeniden inşa edilmiş hareket olarak görmek gerekir. Her tür objektife çalışma kolaylığı sağlayan bu kompozisyon tarzında objektiflerin optik karakterleri de dinamizmi çoğaltan veya yoğunlaştıran etkin bir rol oynarlar. Örneğin geniş açılı bir mercek, gerçekte etkisi güçlü olmayan bulutlar dinamik bir unsur olarak kompozisyonun anlam sınırlarını pekala değiştirebilir. Hatta görsel elemanları deformasyona uğratarak veya distorsiyonla boyutlarını değiştirerek anıtsal bir niteliğe kavuşturabilir. Kuşkusuz fotoğrafçı hangi kompozisyon tarzını benimserse benimsesin, görüntü her zaman durağan bir karakter sergilemekte, hatta fotoğrafçının eğilimleri, görüşleri ve üslubu da bu gerçeği değiştiremez. Bu bakımdan dinamik bir kompozisyonda fotoğraf; nesneleri yüceltmekten çok zihnin, görsel ve artistik gereksinmelerini önemseyerek eylemci bir karakter kazanmaktadır.



Amaç ve İşlevsel Açıdan

Serbest Kompozisyonlar

Serbest kompozisyonlar; amatör, profesyonel, hobi, gezgin ve turist fotoğrafçılar tarafından en fazla başvurulan düzenleme şeklidir. Serbest kompozisyonlarda fotoğrafa genellikle amaç ve işlevsellik açısından yaklaşıldığından fotoğrafı sanatla buluşturan teknik, estetik ve imgesel boyutlar bu kesimler tarafından göz ardı edilmektedir. Yeryüzündeki fotoğrafçıların büyük bölümünün hareket halinde olduğunu unutmamak gerekir. Ancak bununla beraber gerek sanatsal, gerek sanat dışı amaçlara bağlı olsun, çekilen fotoğrafların büyük çoğunluğunun anlamlı bir kompozisyon arayışına uygun olmadığı söylenebilir. Başka bir deyişle söz konusu bu fotoğraflar genellikle sanatsal bir kaygı taşımayan spontane çekimlere dayanmaktadır. Serbest bir kompozisyonda amaç biçim ve içerik arasında düşünülmüş ve tasarlanmış bir kombinasyondan çok bir durum tespiti, an veya anlatım sergileyen bir olayın görselleşmesidir. Bu nedenle serbest kompozisyonlarda her zaman bir içerik kaygısı daha fazla öne çıkar.

Serbest kompozisyon anlayışı yüzyılların deneyim ve uygulamalarına dayanan kompozisyon geleneklerine sırt dönmek-

le kalmaz, bir içerik ortaya koymak için köklü tüm kuralları pekala reddedebilir. Bu nedenle serbest bir kompozisyonda fazlaca öne çıkarılan mesaj arayışı, fotoğrafı sanata yaklaştırmaktan çok enformatik bir araç yapmaya taşımaktadır. Serbest bir kompozisyona başvuran fotoğrafçı, genellikle konular arasında hiçbir ayırım götmeyen veya ışık ve tabiatın yansıttığı güzellikler tarafından ele geçirilen fotoğrafçıdır. Dolayısıyla ışık karakteri, ışığın geliş yönü ve konunun hangi amaca uygunluk gösterdiğini dikkate almaksızın sadece güzellikleri ele geçirme arzusunun yönlendirdiği bu fotoğrafçıların gerçekte bir sanat görüşüne sahip olduklarından söz etmek hem fazla bir iyimserlik, hem de pek mümkün değildir. İşte bu niteliklere sahip fotoğrafçılar her güzel görünüşün peşinden koşturduğundan genellikle hiçbir sanat anlayışı ile bir yakınlık sağlayamazlar.

Serbest kompozisyonlar sahip olduğu konu çeşitliliğinin yanı sıra her tür ışık şartlarında fotoğraf çekilmesini benimseyen fotoğrafçıların ağırlıklı olarak tercih ettiği bir tarzdır. Serbest kompozisyonlarda kameranin dinamik bir hareketlilik içinde bulunması yüzünden gerilim ve ifade öğelerinin ön plana çıkması kaçınılmazdır. Hatta fotoğrafçı güçlü bir ifade ortaya koymak için derinlik, fluluk ve artistik tekniklere başvurmadan kaçınmaz. Aslında serbest kompozisyonlarda anlatım kaygısının estetik kaygıdan belirgin şekilde önde olduğu bir gerçek. Bunun başlıca nedeni fotoğrafçının fotoğrafı bir serüven aracı olarak görmesi ve kamerayı dinamik yaşam içinde hareketli ve kaygısız biçimde tutmasıdır. Dinamik bir kompozisyonda fotoğrafçı kurgulanan bir gerçeklikten çok rastlantısal gerçekliklere ve spontane an'lara yönelir. Konu çeşitliliğine sahip olan ve bir anlamda görsel öğeler üzerinde oynama olanağı veren serbest

kompozisyonlarda, konuların neredeyse tümü gerçek hayatla, sokaklar, kentsel ve çevresel olgularla ilişkilidir. Çünkü bu ve benzer tercihler fotoğrafçıyı bir fotoğraf görüşü ortaya koymaktan çok, görünen mevcut gerçeklik üzerinden bir maceracılığa taşıyan bir amacı yerine getirir.

Kuşkusuz serbest kompozisyonlarda içerik daima sanatsal kurallardan önce gelir, hatta içerik ve görsel şatafat bir çekicilik sergilediği için, fotoğrafçının kurallarla pek fazla ilişkisi bulunmaz. Bu yönüyle serbest kompozisyonlar en fazla amatör fotoğrafçıların çalışmalarında görülmektedir. Öte yandan basın ve haber fotoğrafçıları da konu, zaman ve çekim koşullarının yarattığı güçlüklerden dolayı genellikle kurallardan uzak bir kompozisyon tarzına yönelmektedir. Bu bakımdan başarılı haber fotoğraflarının büyük çoğunluğunun sanatsal ve estetik arayışlardan yoksun olmasına karşın, içerik açısından oldukça yeterli fotoğraflar olarak kabul edebiliriz.

Her ne kadar serbest kompozisyonlar fotoğrafçıyı anlam ve estetik kaygı arasında bir seçime zorlasa da, bir görüntüde anlam ve içeriğin başlangıç ve bitişi belirsizlik gösterir. Çünkü anlam arayışı güçlü bir kompozisyonun önünde daima büyük bir engel olarak durmaktadır. Özetle etkili bir an'ın gizemine kendisini kaptıran fotoğrafçının bir kompozisyon kurarken anlam ve içerik ilişkilerini kontrol etmesi son derece güçtür. Fotoğrafçı herhangi bir konuya odaklandığında öncelikle konunun çekici ve göz alıcı boyutlarına yönelmektedir. Gerçekten de serbest bir kompozisyonda ilk önce konu ve an'ın gösterişli boyutlarına yöneliriz. Bunun nedeni salt özensiz bir bakış açısı değil, fotoğrafçının sanatsal disiplinlerle olan yakınlığı veya ilişkisidir. Dolayısıyla serbest bir kompozisyon düzeninde daha çok rastlantı ve karşılaşmaların büyük rol oynadığını görürüz.

Rastlantısal görünüşler her zaman fotoğrafçıyı heyecanlandıran ve avlanma içgüdüsünü harekete geçiren bir ganimettir. Günümüzde birçok fotoğrafçının anlamlı karşılaşmalar için kentleri, sokakları ve farklı ülkeleri dolaşarak fotoğraf çekmeyi benimsediği bir gerçek. Dinamik, hareketli ve serüven dolu bu gezilerde çok zaman bir konu bütünlüğü, üslup ve başarılı bir portfolionun ortaya çıktığına ilişkin bir sonuçla karşılaşmak pek mümkün değildir. Çünkü fotoğrafın serüven boyutları fotoğrafçıyı görme ve yorumlamaktan alıkoyan tehlikeli bir çekiciliğe sahiptir. Bunun temel nedeni fotoğrafçının başarısını tümüyle şans ve şanssızlık üzerine kurmasıdır. Bu da fotoğrafın sadece gözlemleri kaydeden bir eylemden öteye gidemediğini ortaya koymaktadır.

Soyut Kompozisyonlar

Soyut kompozisyonları temel özelliği fotoğrafçının bir dil olarak görsel seçeneklerini gerçekten uzaklaştırarak gerçeğin ayrıntılarına yöneltmesi ve geometrinin fotoğrafta belirgin şekilde ön plana çıkarılmasıdır. Bir bakıma soyutlama geometrik biçimlerin, renksel ve imgesel formların içeriğin ve nesnel görünüşlerin önüne geçmesidir. Hatta fotoğrafın içerik kaygılarını aşarak gerçeği, gerçeküstü ve imgesel bir alana çekmesidir. Fotoğraf gerçeğe yakın olduğu kadar, renkçi soyutlamalara veya çağrışımların yol açtığı hayali kurgulamalara da açıktır. Bu nedenle soyut fotoğraflar doğa ve yaşama dair konulardan çok, ayrıntılara, leke etkilerine, biçimsel arayışlara ve stilizasyonlara kapı aralayan bir tarzın görüntüleridir. Soyut fotoğraflar soyut resimle buluşan ve onunla renk, biçim ve içerik açısından büyük bir benzerlik ve uygunluk gösteren yorumlama biçimidir. Bu nedenle fotoğrafçılar geçmişte çekim, karanlık oda ve baskı üzerinde denemeler gerçekleştirirken, günümüzde ise, bilgis-



yar olanaklarından alabildiğine yararlanarak kusursuz görüntü elde edebiliyorlar.

Soyut kompozisyonlar genellikle imgesel bir kavrayışa yanıt verirler. Dahası soyut kompozisyonlar, gerçek nesnelerin gerçek ötesi boyutları ve imgesel yansımasına bağlı olarak düzenlenirler. Aslında soyut kompozisyonları düzenlenmiş veya kurgulanmış fotoğraflar olarak görmek gerekir. Soyut kompozisyonlar fotoğrafçının gerçekçi bakışından çok konuyu güçlü yapan renk, leke, ton, çizgi ve biçimsel yerleştirmelere uygundur. Soyut fotoğraflarda an'ın ve zamanın bir hükmü bulunmaz. Bu nedenle soyut fotoğraflar zamanı görüntüde somut bir olgu olarak tescil etmez, hayal gücünün ve imgesel yorumlamanın sınırları dışına çıkarır. Aslında soyut bir gerçekliğin gerçekten kopuk olduğunu söylemek doğru değildir. Hatta soyutlama dilinin gerçeği dışlamadığını, sadece onu ko-

nunun baskısından ve bağlayıcı nesnelliğinden soyutladığını söyleyebiliriz.

Birçok fotoğrafçının konusunu doğrudan bir anlatımdan ayırıştırarak üzerinde düşünülen bir gösterge haline getirmesinin haklı gerekçeleri vardır. Nesnel gerçeğin kolay tüketilebilen bir değer olarak görüntüde bu eğilimi cisimleştiren bir kolaycılığa sahip olduğunu biliyoruz. Bu bakımdan gerçeği üzerinde düşünülebilir değer haline getiren fotoğrafların bir tür soyutlama sayılabildiğini dile getirmekte yarar vardır. Soyutlamanın aslında sanatın doğasında mevcut olduğunu, bunu da bir eserin oluşturulması aşamasında konuyu bir takım fazla ve gereksiz unsurlardan arındırılmakla açıklayabiliriz. Gerçeğin bir imge üzerinden yorumunu simgeleyen yapıtın fotoğrafçı ve izleyici nezdindeki serüvenini bir bakıma gerçeğin soyutlanması olarak görebiliriz. Aslında soyutlama ile amaçlanan şey, bir yapıtın gerçeğin bilinmezlerine doğru yaptığı yolculuğa giydirilen biçimsel bir gömlektir. Dolayısıyla bir soyutlama ile fotoğrafçı gerçek üzerinde veya onun hakkında bir tasarrufta bulunmaya çalışmaktadır.

Hiç kuşku yoktur ki, bir görüntüde belgesel veya nesnel biçimler gibi, soyut biçimler de doğaya ait değerler olarak görülmelidir. Ancak bu biçimler bir fotoğrafçının seçim ve ayırıştırmasına maruz kaldığı taktirde anlamlı ve geçerli bir görüş olarak tescil edilir. İnsan gözü gerçekçi bazı eğilimlere sahip olduğundan, soyutlama daima gözün bu seçimlerini disipline eder ve izleyiciyi yönlendiren simgesel bir görüntü ortaya koymaya çalışır. Gözümüzü nesnel dünyayı soyutlamaya yönelten nedenlerin en başında ağırlıklı olarak ritm ve denge arayışı büyük bir yer tutmaktadır. Gözün düzenleme kararını yönlendiren bu arayışın temelinde doğanın düzeni, kentsel elemanlar

ve mimari deneyimler büyük rol alır. Çünkü yaşamı anlamlı yapan şey, birlikte yaşama zorunluluğu ve gereksinimleri karşılayan nesneler düzenidir. İnsanların estetik algısında ritim, denge ve uyum arayışının önemli bir yer tuttuğunu, bunun da insanların sosyal birer varlık olarak hayatlarını büyük oranda belirlediğini unutmamalıyız. Bu bakımdan soyutlamalar, herşeye karşın olayları ve yaşamsal ayrıntıları gerçekten uzaklaştırmaz, tam aksine onları gerçekten ayırıştırarak fikri bir temelde yeniden inşa eder.

Soyutlamanın başlıca amacı fotoğrafçının olaylar karşısında düşünmesini temin etmek ve sanatsal bir imgenin varlık kazanması için inşa ve tasarım yeteneğini geliştirmektir. Bu yönüyle soyut kompozisyonlar gerçekliği hem nesnel boyutuyla hem de imgesel yorumlara açık eleştirel karakteristiği ile yansıtmaya olanağı verirler. Açıktır ki gözümüzün tüm arayışları kapsayıcıdır. Fakat bu özelliğine rağmen, olaylar hakkında doğru bir kanaate varacak ölçüde kesinleştirici değildir. Öte yandan nesnel görünüşlerden ele geçirilen görüntülerin tümünün doğruları yansıttığı görüşü temelsiz bir kanaate dayanmaktadır. Soyut kompozisyonlar inşaacı bir kararın sonucunda oluşturulduklarından soyutlamaların gerçekle ilintisi ağırlıklı olarak gerçeklik fikrini güçlü verilerle yeniden hatırlatmasından kaynaklanmaktadır. Belgesel fotoğraflarda yaşam bize doğrudan yansırken, soyutlamalar ise yaşam hakkında bir fikir ortaya koymaya çalışırlar. Bir bakıma fotoğrafçının yaşama ideolojik ve estetik müdahalesini meşrulaştırırlar.

Soyutlamanın özü, sanatın nesnel görünüşlerle bağını koparmak, hayal dünyamızda belirmeye başlayan bir anlayışı somut bir görüntüye taşımak ve görünüşleri bir süzgeçten geçirerek duru bir gerçeküstülük yaratmaktır. Bu nedenle soyut



fotoğrafları bir açıdan fotoğrafçının gerçeklik anlayışını güçlendiren veya çeşitlendiren nesnel dünyaya bir övgü gibi görebiliriz. Soyutlama, fotoğrafta bir biçim arayışından çok bir düşünce dönüşümünü ve fotoğrafçının nesnel gerçek karşısında takındığı tutum ve davranışını ortaya koyar. Dolayısıyla soyutlamayı bir gerçeklik refleksi olarak görmek pek yanlış olmayacaktır. Soyut fotoğrafların varlık gerekçesinin yaşayan evren olduğunu dikkate aldığımızda, soyutlama nesnelerin varlığından çok onların değişimini veya kendi inkarlarını öne çıkaran fikri bir zemini ortaya koymaktadır.



OPTİĞİN KOMPOZİSYONDAKİ ROLÜ

Fotoğraf çekmenin büyüsunün objektiflere ve objektiflerin optik karakterine bağı olduğunu söylersek, herhalde çok yanlış bir tanımlama yapmamış oluruz. Süper bir geniş açığa sahip olan balık gözü objektiften en dar açılı teleobjektiflere kadar tüm mercek çeşitlerinin görüntünün nesnel karakterinden artistik boyutuna, uzak mesafelerdeki konulardan görüş alanımız dışında kalan şeylere kadar her tür görme açısına olanak vermesi, 20 yy'da hem görmenin büyüsunü arttırmış, hem de fotoğrafçının görüş gücünün gelişmesinde büyük rol almıştır. Kuşkusuz objektifler sadece görmeye yardımcı bir göz değil, nesnelerin biçimsel ve varlıksal nitelikleri hakkında belirleyici özelliklere sahip olan araçlardır da. İnsan gözünün görme kapasitesini çoğaltırken, aynı zamanda nesnel dünyaya ilişkin görüş ve algılarımızın değişmesine de temel teşkil etmişlerdir. Söz gelimi çıplak gözle seçilmesi zor mikro bitki ve hayvanlar ile çok uzaklarda bulunan ve seçilmesi güç bir konuyu objektifler sayesinde aynı mesafede veya düzlemde pekala resmedilebiliriz. Bu özellikleriyle objektifler gerçeklik karşısında, konumumuzu, bakış açımızı, görsel algı ve nesnel dünya karşısındaki duruşumuzu büyük oranda değiştirmektedir.

Fotoğraf objektiflerin yarattığı illüzyon sayesinde gerçek dünyadan gerçeküstü görüntüler elde eden bir sanat olarak tüm 20. yy boyunca sadece sanatçıları değil her düzeydeki fotoğrafçıyı da etkileyen bir araç olarak benimsenmiştir. Optiğin görsel sanatlara dahil olması, sanat tarihi açısından önemli bir kavşağın aşılmasına yol açmıştır. Çünkü optik yaratıcı yetenek ile nesnel gerçeğin sanatla buluşmasına katkılar verirken, aynı zamanda yüzyıllar boyu sadece gözleme dayanan birçok hareket ve devrim unsurlarının aslında yanlış kavrandığını ortaya çıkarmıştır. Örnek vermek gerekirse özellikle Rönesans döneminde resmedilen atlar uçarmış gibi betimlenmiş, bu bakımdan görsel ve algısal şeyler arasında kabul edilebilen akılcı bir bağ kurulamıştır. Öte yandan görüntülerin söz konusu edildiği her yerde fotoğrafın gerçeğin bir benzerini oluşturduğu ve objektiflerin de gerçeğin gözü gibi kaydettiği tartışma konusu edilir. Oysa fotoğraf optik algılamamanın dikkat çekici bir aracı olarak yaşamımıza dahil edildiğinden bu yana hiçbir fotoğrafçı gerçeğin rolüne soyunduğunu dile getirmemiştir. Fakat bu tartışmaların yapılmasında optik araçların objektivitesinin bir rolü olduğunu da unutmamak lazımdır

Günümüzde objektif çeşitliliği aynı zamanda görme seçeneklerinin fazla olduğuna da işaret etmektedir. Bu zenginliğin görüntülerin gerçekliğine bir etkisi yoktur elbette. Çünkü görme seçeneklerinin çoğalmasına karşın gerçek hiçbir zaman değişmez. Sadece, görme yeteneğinin gelişip çeşitlenmesine büyük katkıları olur. Hiç kuşkusuz optiğin nesnel gerçeğe yönelik ilgisi duygusal değil, aksine alabildiğine gerçekçi bir seyir izler. Bu yönüyle objektifler tümüyle gerçeklik, fotoğrafçılar ise duygu üretirler. Bu çerçeveden bakıldığında objektifleri kullanım alanlarına ve yarattıkları görsel ve artistik etkilere göre şöyle tanımlayabiliriz.

Normal Objektif Etkisi

Normal objektifler uzun zaman kameraların vazgeçilmez parçası olarak benimsenmiş ve kullanıcı bu objektifi kamera ile birlikte satın almak zorunda bırakılmıştır. Bunun başlıca nedeni objektif çeşitliliğinin sınırlı ve normal objektiflerin gözün gerçek görme açısına sahip olmasıdır. Oysa bilmemiz gereken bir gerçek daha var. O da gözün algılama açısının görme açısından daha geniş olduğu. Birçok insan normal koşullarda gözün net gördüğü şeyler ile, bakarken gördüğünü sandığı şeylerin aynı olmadığını farkında değildir. Bu bakımdan gördüğümüzü zannettiğimiz şeyleri aslında gerçek anlamıyla net ve kesin görmeyiz. Bunun temel nedeni gerçek görme alanımızın dışında kalan olayları hissetmemizi sağlayan göz belleğinin yanılgısı ve aşına olduğumuz gerçeklik hakkındaki alışkanlıklarımız ve öncü bilgilerimizdir. Dolayısıyla normal objektifler gözün gerçek görme alanı olan 50 - 52 derece açıyla bakmamızı sağlayarak optik görme ile gerçek görme açısından olayların netlik sınırı ile ön ve geri plan ilişkilerini kavramamıza yol açar. Yani görme alanımız içinde derinlik duygusu, netlik mesafesi ve perspektif algısına kılavuzluk yapan bir işlevi yerine getirmektedir.

Optiğin en belirgin özelliği olan derinlik veya da netlik mesafesi daima algılama alışkanlığımızla bir uyum göstermektedir. Normal objektifler bizi gerçek görme alanına çekerek bir ölçüde olayların kesin görülme sınırlarını çizmeye çalışır. En geniş diyafram açıklığına sahip olduğundan, normal objektifler nesnelerin görülme sınırları ve çevreleriyle olan ilişkileri açısından büyük bir kolaylık sağlarlar. Nesnel görme ile optik görme arasındaki farklılıkları en aza indirgeyerek algılama tutumumuzu kesinleştirmeye çalışır. Günümüzde bağımsız olarak az kullanılır.



makla birlikte, optik deformasyonlar ve görüntü bozulmaları yaratmadığı için, normal objektifler tüm objektiflerden daha kullanışlı araçlardır. Geniş açı ve teleobjektiflere göre daha dengeli bir poz ölçümü sağlayarak özellikle portre çekimlerinde ve zengin tona gereksinim duyulan konuların çekiminde başvuru-
lan bir objektif çeşididir.

Öte yandan optik deformasyonu engelleyen veya nesnelerin biçimlerinin bozulmasını önleyen optik bir düzene sahip olduğu için normal objektifler gözün görme gerçekliğine yakın olan objektiflerdir. Nitekim normal objektifler oran ilişkilerini en gerçekçi biçimde ortaya koyduğu gibi, gerçeklik duygusunu da oldukça başarılı yansıtmakta eşsizdirler. Moda, portre, belgesel veya günlük yaşam içindeki konuların rahatlıkla çekilmesine olanak sağlayan normal objektifler, keskin kontrastlar yaratmakla kalmaz, dengeli bir ışık dağılımına da yol açarlar.

Normal objektifler kontrol edilebilir bir görüş açısı yaratarak, diyafram ve enstantane ilişkilerini yücelten dengeli bir tonal dağılıma olanak sağlarlar. Görüntü çerçevesinde geniş açının neden olduğu farklı ışık dengesi görsel düzeni zorlamasına karşın, normal objektifler distorsiyon oluşturmaz ve görüntünün ışık kaynaklarını kontrol altında tutan elverişli bir görüş açısı yaratır. Bundan dolayı normal objektiflerde alan derinliği ve renk doygunluğu diğer objektiflerden daha gerçekçi bir etki yaratmaktadır.

Geniş Açılı Objektif Etkisi

Geniş açılı objektifler gerçek dünyadan çok hayal dünyasına kapı açan objektif çeşididir. Anlaşılır düzeyde bir biçim bozumu sağlayarak konu aldığı gerçeği abartan, deformasyona uğratan veya gözün alışkanlıklarını aşan bir gerçeklik yaratır. Bir bakıma görünen şeyleri farklı bir algı boyutuna taşıyan sürreal bir dünya imajı oluşturur. Geniş açılı objektifler daima geniş bir netlik derinliği yaratırlar. Göz gerçek görme alanı dışındaki şeyleri de gördüğünden fotoğraflar çıplak gözle gördüğümüz ve tasarlamladığımız kesitlerin dışındaki şeyleri de çerçeveye dahil eder. Böylece nesneler arası mesafe ve oran ilişkisi büyük oranda değişime uğratılır. Bu özellikleri ile geniş açılı objektifler geniş bir netlik olanağı yaratır ve yakın mesafeden sonsuza kadar uzayan büyük bir keskinlik mesafesi oluşturur.

Geniş açılı objektiflerle çekilmiş görüntüler, özellikle manzara fotoğrafları, kalabalık insan grupları, sokaklar ve ufuk hattına doğru uzayıp giden kent peyzajları hayli gösterişli kompozisyonlar olarak kabul görürler. Her şeyin boyut ve nesnelliğini değiştiren geniş açılı objektifler ağırlıklı olarak etkisi güçlü ancak gerçekliği tartışmalı bir atmosfer yaratırlar. Bu nedenle

kurgular yapmaya hatta düzmece kompozisyonlar yaratmaya eğilimli amatör fotoğrafçılar tarafından yaygın şekilde kabul görmektedir. Geniş açılı objektifler, peyzajlar ile yaşam içindeki genel görünüşleri çok zaman dinamik, artistik ve görselliği çarpıcı bir aktivasyona kavuşturmakta vazgeçilmez objektiflerdir. Hatta detay çekimlerinde, portre veya yakın plan çekimlerinde konuları belirgin şekilde deformasyona uğratarak bir beğeni yaratırlar. Bu özelliği ile geniş açılı objektifler bir konuyu bütünleyen nesneleri gerçeklik niteliklerinden uzaklaştırarak düşsel bir atmosfere taşırlar.

Kuşkusuz geniş açı belli bir konuya yöneltilirken gerekli ve seçilmiş unsurlar kadar seçilmemiş, rastlantısal ve hatta gereksiz unsurlarda çerçeveye dahil olabilir. Bunun nedeni objektiflerin kontrol dışı görme açısına sahip olması ve her tür gerçeği oburca hazmetmesidir. Bu bakımdan geniş açı çerçevesi genellikle arzu edilmeyen bir takım şeyleri de barındırmaktadır.

Geniş açılı objektifler gözün görüş alanını aşan bir alana hükmettiğinden, çok zaman poz kontrolü sağlamak veya uygun bir ışık dengesi kurmak oldukça güçtür. Bu nedenle fotoğrafçı farklı etki ve şiddette ki ışıkları kontrol etmek için kontrollü bir kompozisyon gerçekleştirmek zorundadır. Geniş açılarda arzu edilmeyen ışıkların, nesne veya ayrıntıların çerçeveye girmesi kaçınılmazdır. Çünkü geniş açılı çekimlerde daima dikkatli bir seçim ve özenli bir kompozisyon yapmak gerekir. Aslında gerçekte onun görüntüsü arasında bir çatışma yaratan geniş açılı mercekleri bir tür hayal üretiminin bir nedeni gibi görebiliriz. Hatta hayal dünyasıyla buluşan gerçekliklere yol açan geniş açı objektifler daima genel bir görünüşten seçici bir düş yaratan araçlar olarak kabul görmüştür. Ayrıca bu objektifler ayrıştırıcı bir gözlemi gerçeküstülüğe taşıyan



gizemli bir atmosfer yaratır ve çok zaman gerçeği daha fazla izlenir yaparlar.

Her amaç ve koşulda kullanılan geniş açılı objektifler, özellikle renk ve ton kontrollerinde bazı güçlükler yaratarak kompozisyonda ön ve geri plan arasında bir dengesizlik oluştururlar. Dolayısıyla oran ilişkilerinde, ışık, denge ve perspektifte anlaşılır bir abartı ortaya koyarlar. Hatta ön ve geri plan arasında karşıtlıkları çatışmalı hale getiren mekansal farklar yaratır ve kompozisyonu kendi içinde farklı planlara ayıran anlamın anlamına da bir kapı aralarlar.

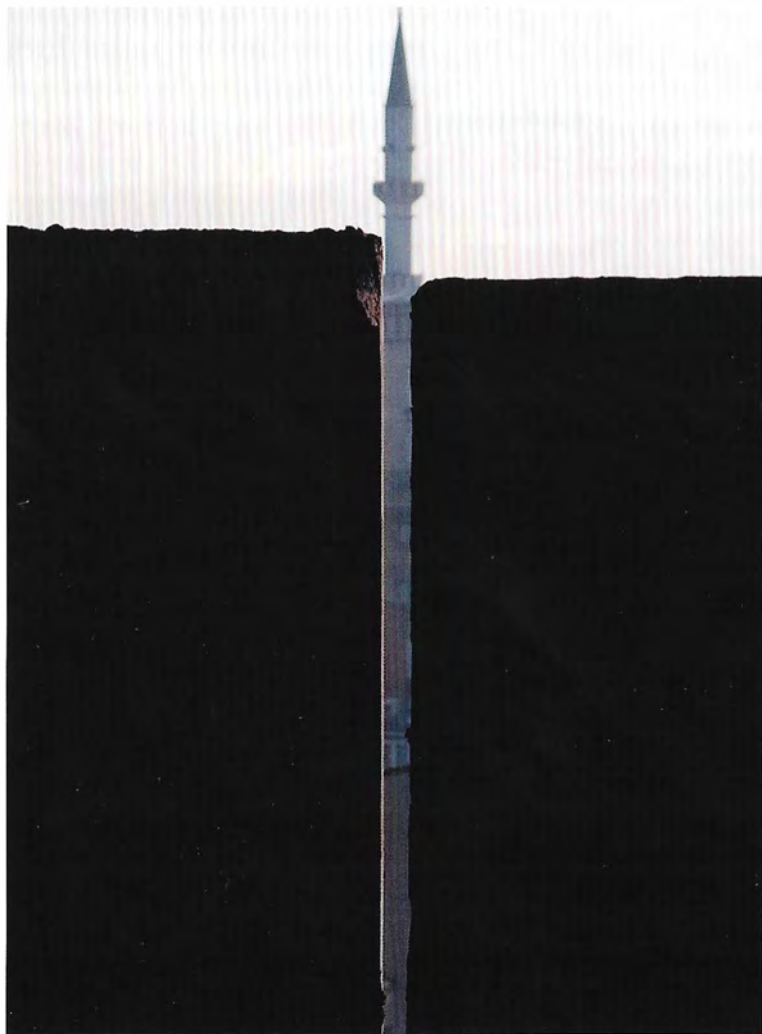
Geniş açı objektifler bir nesnenin veya konunun boyutları kadar anlamını ve gerçeklik koşullarını da değiştirirler. Belli mesafe ve görüş açısı dışında kalan her yerde varlıkları bozar, değiştirir veya oransal olarak şaşırtıcı yapar. Bu bakımdan geniş açı objektifler etkisi ve gerçekliği genellikle düzmece bir nesnellığe

daha uygun görünüyor. Öte yandan poz ölçümünde, renk veya ton kontrolünde bir hayli zorluk çıkaran geniş açı objektifler, akılcı bir gerçeklikten çok duygusal veya romantik açılımlar sunan bir görme algısına daha uygun görünmektedir. Bir bakıma geniş açı objektifler gerçekliği abartarak onu günlük yaşamdan koparır ve hayal üstü bir atmosfere taşır. Hatta nesnel bir açıklamaya uygun veriler üretmek yerine, konuyu öyküleştirecek bir gösteriye dönüştürürler.

Geniş açı objektiflerin abartılı bir perspektif yaratması neredeyse perspektifsiz bir görsellik yaratan teleobjektiflerle taban tabana zıt sonuçlar ortaya koyar. Çünkü çıplak gözün algılama çerçevesini aşan geniş açılı bir fotoğrafta, gerçek kendi doğal görünüşünden çok fantastik bir çerçeveye oturmuş sayılır. Hatta geniş açı objektiflerin çok zaman fotoğrafçı tarafından tabiat hükmetmenin bir aracı olarak kullanıldığı bile söylenebilir. Çünkü manzaralar, kent peyzajları, bütünlüklü veya olağandışı konular bize geniş açı objektiflerin ne denli geniş olanaklara sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Teleobjektif Etkisi

Teleobjektifler diğer tüm objektiflerden farklı olarak odak uzunlukları daha büyük olduğu için hem görüş sahasının uzağında bulunan konuları yakınlaştırır, hem de konunun ön ve arka planında belirgin biçimde bir flu alan yaratır. Çok zaman bu alan içinde yer alan her şeyi öyle belirsizleştirir ve içiçe konumlandırır ki neredeyse konu anlaşılmaz bir boyut kazanmaya başlar. Bu ayırt edici özellik teleobjektif etkilerini başarıyla kullanan bir fotoğrafçı için çok zaman büyük bir kazançtır. Başarısız bir kullanıcı için teleobjektifler konu ile konu dışı varlıkların görüntü kompozisyonunda yarattığı karmaşadan dolayı pekala bir hüsrana yol



açabilir. Bu bakımdan teleobjektif kullanırken konunun farklılık yaratan ve belirsizleşen derinlik özelliklerini iyi görmek lazımdır. Hatta netlik ve fluluk seçimini, renk ve ton dağılımının kontrolü ve her şeyden önce konunun ön ve geri planına yerleştirilecek görsel unsurların iyi ayıklanması için teleobjektiflerin diğer optiklerden ayrılan görsel farkları iyi tayin etmek gerekir.

Teleobjektifler konu üzerinde dengeli bir tonal dağılıma yol açtığı gibi, poz ölçümlerinde de kontrollü sonuçlara olanak sağlayan bir kolaylığa sahiptir. Bu açıdan görüntüde varlığından soyutlanarak neredeyse lekelere dönüşen bir takım unsurların yarattığı estetik biçimler fotoğrafta davetkar bir görsellik yaratmakla kalmaz, aynı zamanda görüntüyle gerçek arasında fotoğrafçının yaptığı müdahaleyi alabildiğine belirginleştiren bir ayırım ortaya koyarlar. Hiç kuşku yoktur ki teleobjektifler nesneleri, yüzler ve bedenleri çevresinden soyutlayarak dikkat sınırlarımız içine taşımaktadır. Daha doğru bir tanımlamayla onları özgün ve soyutlanmış çevresiyle birlikte anlaşılan ve okunabilen bir konuma taşırlar. Bu da teleobjektif ile çekilmiş fotoğrafları diğer objektiflerle çekilen fotoğraflardan ayırd ederek daha keskin bir görselliğe taşır.

Ancak objektiflerin bir takım dezavantajlarından da söz etmek gerekir. Her şeyden önce bu objektif çeşitleri oldukça ağırdır ve ışık şiddetinin düşük olduğu veya koşulların zorladığı ortamlarda elde fotoğraf çekimine olanak vermezler. Bu nedenle teleobjektif kullanımında mutlak surette bir kamera sehпасına ihtiyaç duyulur. Teleobjektiflerin diyafram açıklığı bağımsız objektiflerden daha az ışıklı olduğu için, bu tür mercekler ağırlıklı olarak gün ışığında çalışma olanağı verirler. Düşük ışık şartlarında veya gece çekimlerinde elde kullanılması halinde görüntülerde fluluk olması kaçınılmazdır.

Teleobjektifler yöneltildiği konu ile fotoğrafçı arasında mesafe algısını ortadan kaldırdığından, görüntüye giren her şey sanki ardarda dizilmiş ve aralarında hiçbir boşluk yokmuş gibi algılanmaktadır. Bir bakıma teleobjektif etkisinde nesnelerin oranları ve aralarındaki mesafe ölçüsü ortadan kalkmış gibidir. Oysa aynı konu geniş açı bir objektif ile çekildiğinde, görüntünün etkisi tam tersi bir sonuç ortaya koyar. Yani nesneler arasındaki mesafeler optik yanılısamayla artar, doğal olarak oran ilişkileri abartılı bir biçim kazanmaya başlar. Gerçekten de teleobjektifler konuları gerçek görmenin çok ötesine taşıyarak özellikle ön ve geri planı birbirleriyle alabildiğine kaynaştırmakta, dolayısıyla netlik ve fluluk sınırını daha belirsiz çerçevede tutmaktadır. Teleobjektifler bir konunun içine girmeden veya ona dahil olmadan fotoğraf çekme olanağı vererek fotoğrafçıyı insanların mahremiyetine kolayca dahil eder. Bu nedenle fotoğrafçıyı konusu ile kaçak bir ilişkiye sokarak onu sorumsuz bir gözlemci ya da denetimsiz bir avcıya dönüştürür.

Teleobjektifler insanların dikkatini çekmeyen bir mesafeden fotoğraf çekme kolaylığı sağlayarak özellikle portre, belgesel ve sokak çekimlerinde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Nitekim yüzleri ve bedenleri olağan görüntüsünden daha çekici bir ön ve geri plan içine alarak tüm dikkatimizi bu konuya yönelttiğinden, teleobjektifler renk ve ton değerleri ile pozlandırma dengesi ve netlik kontrolü açısından hayli kullanışlı bir objektif çeşididir. Dolayısıyla bu objektifler gerçekliği ayrıştırıcı bir görselliğe taşıırken, öte yandan nesneleri gerçek hallerinden daha çekici bir konuma çıkarmada da eşsiz bir yetenek ortaya koyarlar.

Kuşkusuz teleobjektif etkisi şiirselliğin, romantizm ve duygusal motiflerin gerçekliğe baskın geldiği farklı bir boyuta sahip-

tir. Bunun nedeni objektif karakteristiğinin yüzleri, bedenleri ve birbirlerine fon teşkil eden görsel yığılmaları bütünleşik ve olağandan daha anlaşılır bir biçimde görüntüye taşınmasıdır. Her ne kadar bu etki geniş açıdaki gibi hileli ve düzmece bir gerçek sunsa da, sonuç itibarıyla teleobjektif etkisi aynı zamanda mesafe algısını bertaraf eden şiirsel bir görsellik ortaya koyduğu için, fotoğrafçılar tarafından tartışmasız şekilde benimsenen bir objektiftir. Sonuç itibarıyla teleobjektifler nesnelerin boyutunu ve nesnellliğini içinde yer aldığı mekan ve özellikle geri plan ilişkileri içinde değiştiren bir objektiftir. Geniş açıdan farklı olarak poz ölçümü ve renk kontrolünü sağlama kolaylığı yarattığı için, teleobjektifler günümüzde hayli fazla kullanılan bir objektif olarak kabul görmüştür.

Zoom Objektif Etkisi

Zoom mercekler aynı optik kombinasyon içinde değişken odak uzunluklarına sahip objektifleri bir araya getiren objektiflerdir. Bu kombinasyon eğer geniş açıları kendi bütünlüğü içinde bir araya getirmeyi esas almışsa, o taktirde bunlara geniş açı zoom, teleobjektiflerin odak uzunluklarını temel almışsa bu durumda objektif kombinasyonu tele zoom olarak adlandırılır. Ayrıca geniş açıdan teleobjektife kadar uzanan başka bir zoom tipi daha bulunur ki, bu objektifler hem geniş açı, hem normal hem de teleobjektif özelliklerini bir arada barındırmakta, dolayısıyla fotoğrafçıyı birçok objektifin yükünden kurtarmaktadır. Hatta tek bir zoom pekala kocaman bir objektif setinin tüm işlevlerini yerine getirebilir. Bu bakımdan zoom objektifler, bir konunun çerçeve sınırlarını değiştirmek veya konunun uzak veya yakınlığını belirlemek amacıyla arzu edilen kompozisyon düzeninin sağlanmasını oldukça kolaylaştıran bir objektif düzeneğidir.

Aslında hiçbir zoom mercek sabit odak uzunluğuna sahip mercekler kadar keskin ve hassas değildir. Bunun en önemli nedeni, zoom objektiflerin odak uzaklıklarının değişken olmasıdır. Dolayısıyla zoom mercekler tüm kolaylığına karşın, netlik ve kontrastlık açısından sabit mercekler kadar yetenekli değildir. Zoom objektiflerde karşılaştığımız en önemli sorun, görüntü çerçevesinin köşelerine yakın bölgelerde oluşan ışık dengesizliği, renk sapmaları, distorsiyon ve netlik kaybıdır. Bu olumsuz durumlar genellikle geniş açılı objektiflerde görülmekle birlikte, aslında en çok zoom merceklerde görülmektedir. Kuşkusuz zoom merceklerde odak uzunluğunun değişmesi, objektif açıklığını (diyafram) da değiştirdiğinden, düşük ışık şartlarına bu tip mercekler ancak kamera bir sehpa üzerine yerleştirilmek suretiyle verimli sonuçlar ortaya koyabilir.

Geniş açılı zoomlarda genişlik etkisi çok belirgin bir farklılık göstermezken, telezoomlarda konuların ayrıntılarına girdikçe mercek etkisi giderek farklılaşmaya başlar. Bu nedenle telezoomlarda poz kontrolü, renk ve kompozisyon kontrolü daha kolaydır. Oysa geniş açılı zoomlarda ışık kontrolü, renk, ton ve poz kontrolü aynı oranda kolay değildir. Geniş zoomlar çok dar alanlarda ve özellikle manzara fotoğraflarında çalışma olanağı sunarken, telezoomlar yakında bulunmayan, hatta yaklaşması güç ve olanaksız olan konuları yakınlaştırdıkları için yaygın şekilde kullanılan bir objektiftir. Bilinçli kullanıldığı takdirde telezoomlar konu ile geri planı arasında artistik ve estetik bir işbirliği sağlayabilir. Özellikle geniş açılı zoomlar mekan zenginliği, ton çeşitliliği ve güçlü bir perspektif yaratma konusunda eşsiz bir kolaylık yaratırlar. Özellikle tele objektifler konuların büyümesini artırarak görüntüdekileri zaman ve mekandan ayırıştırarak yalnızlaş-

tırır. Oysa geniş açı zoomlar öyküsü olan fotoğrafların elde edilmesine ve güçlü bir zaman ve mekan olgusunun yaratılmasına olanak sağlarlar.

Değişken tüm objektiflerde odak uzunlukları sabit olmayıp belli bir aks üzerinde hareket ettiği için objektif keskinliği ve odaklama kontrolü sabit objektifler kadar değildir. Yeni tip zoomlarda uygulamaya giren titreşim kontrolü ve otomatik netleme bu sakıncaları bir nebze gidermiş olsa da, temelde zoom merceklerden iyi bir verim almak için kameranın mutlaka sabitlenmesi gerekir. Öte yandan her zoom kombinasyonu veya değişken odak aynı zamanda objektifin ışıklılık durumunu da etkilediğinden zoom objektifler daha çok iyi aydınlanmış konuları veya gün ışığındaki temaları fotoğraflamada başarılı sonuçlar ortaya koymaktadır.

Özel Amaçlı Objektif Etkileri

Ayrıntıların gizemi her zaman bilimsel ve sanatsal arayışların başlıca ilgi alanı haline gelmiş, optiğin ve elektroniğin gelişmesiyle birlikte bu ilgi farklı amaçlar çerçevesinde kendisine farklı karşılıklar bulmuştur. Öyle ki ayrıntıların gizli dünyası açığa çıkmaya başladıkça bilgilerimizin derinleşmesi de aynı oranda mümkün olmuştur. Görüntü teknolojisi günlük kullanımların dışında da bir takım özel amaçlı objektifler geliştirmiştir. Özellikle uzay sanayi, tıp, güvenlik ve askeri amaçlar için üretilen optik araç ve gereçler sayesinde bir takım bilimsel ve toplumsal konuların gün ışığına çıkarılması ve toplanan veriler sayesinde yeni stratejiler oluşturulması olanaklı hale gelmiştir. Özel amaçlı optikler daha çok gerçek ötesi veya gözün görme sınırları dışındaki gerçekleri gün ışığına çıkarmak için kullanılmaktadır. Uzay teleskopları, gece görüş özellikli kamera ve dürbünler, kızılötesi

kameralar ve mikrobiyoloji de kullanılan bu optiklerin yaptığı şey temelde bir görüntü kaydetmektir. Özellikle mikrobiyoloji alanında gözle görünmeyen canlı organizmalar, mikro cerrahide ayrıntılı ameliyatlar, uzayın ve evrenimizin gizli yüzü ve gece görüş özellikler ile karanlıkların gizlerine yöneltilen bu optikler sayesinde günümüzde bilimsel alan büyük bir gelişme göstermiştir.

Özel amaçlı optiklerin yüksek teknoloji ürünü olması ve işlevleri açısından çok özellikli işlerde kullanılması yüzünden fotoğraf dünyasında başvurduğumuz optikler degillerdir. Bu bakımdan her gün uzaydan ve galaksilerden gelen görüntüler, mikro canlılar dünyasının renkli ve gizemli atmosferi ve ultra görüş açısına sahip merceklerin havacılıkta ve atmosferik olaylardan elde ettiği görüntüler sayesinde evrenimiz hakkında bugün daha fazla bilgi sahibiyiz.



Kameraya Bağlı Düzenlemeler

Kamera Hareketli, Konu Sabit

Fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğu kameralarını rastlantıların büyüsünü yaşamak ve kaydetmek amacıyla yanlarında taşırlar. Fotoğraflar da ağırlıklı olarak görünen gerçekliklerle benzeşen ve nesnel dünyanın kayda değer görünüşlerinin optik müdahaleyle biçim kazanan kayıtları olarak görülebilir. İnsan bedeninin, başın, gözlerin ve kameranın hareketli olduğu koşullarda fotoğraf gerçekliğini hareketten soyutlamak pek mümkün değildir. Bu bakımdan kamera yüzyıllar boyu durağan bir karakter sergileyen sanata hareket ve hızı eklemleyen önemli bir ayrıcalık kazandırmıştır. Gerçekten de kamera hareketli bir göze benzeyen ve tıpkı onun gibi görünüşlere bir neden yükleyen bir araç olarak benimsenmiştir. Ancak her kameranın amaçsız bakan bir göz gibi yorum yapmadığını ve fotoğrafçının yetenekleri doğrultusunda çalıştığını unutmamak gerekir.

Fotoğrafçılıkta hareket ve dikkat, hem fotoğrafçı gözün hem de kameranın ilgi alanına giren ve dolayısıyla her ikisi için de ortak bir amacı gerçekleştiren en belirgin eylemdir. Hatta gözün



dikkati ve konularla kurduğu işbirliği fotoğrafçı söz konusu olduğunda aynı zamanda kameranın işlevsiz kalması anlamına gelir. Bu açıdan bakıldığında kamerayı, bir hareketi gözün denetiminde bir ana kilitleyen ve görüntü ile gerçek ilişkisine belirsiz bir zaman ve mekan katkısını sağlayan bir araç gibi görebiliriz. Dolayısıyla kamera hareketi, tıpkı zaman ve mekan veya nesneler ve olgular gibi somut ve anlaşılır veriler haline getirmiştir. Hareketli bir kameranın hareket olgusunu dinamik ve yaşayan bir dünyada anlaşılır bir veri haline getirdiğini biliyoruz. Hatta hareketli bir kameranın sabit veya durağan bir konuyu da dinamik ve okunabilir hale getirdiğini yüz binlerce iyi fotoğraftan anlamak her zaman mümkündür.

Kamera temelde gözün görme şeklini andıran bir yöntemle çalıştığından sabit bir konu dahi her zaman dinamik bir kamera sayesinde bir anlama kavuşabilir veya bir devinim kazanabilir.

Bu nedenle dinamik bir kamera hem fotoğrafçının görüşlerini dinamik yapar, hem de konunun farklı boyutlarla irdelenmesine yol açar. Bakış açısı bir fotoğrafçının birikimlerinin ve kültürel donanımının yönlendirdiği düşünsel ve sanatsal bir yetkinliği ortaya koyar. Hareketli kamera bir bakıma nesneleri tüm boyutları ile görme olanağı veren dinamik bakış ve eylemi simgeler. Oysa görüş açısı bir konuyu artistik bakışın yönlendirdiği farklı görme açılarından görmektir. Hatta imgelerin görüş açısını düzenleyen teknik bir görme biçiminden öte bir şey olmadığını söylemek mümkündür. Bakış açısı kamerayı yönlendiren fotoğrafçının tutumunu ortaya koyarken, görüş açısı tümüyle kamera kullanımı ile ilişkili bir keyfiyeti dile getirir.

Bir konuyu görüntülerken kameranın hangi durumlarda hareketli olacağının iyi keşfedilmesi veya hareketin kritik hangi zamanda çekileceğinin bilinmesi gerekir. Çünkü hareketli bir kamera aynı zamanda bir gözlem zenginliği veya çeşitliliğini de aklımıza getirmektedir. Bir konuyu en iyi boyutlarıyla ortaya koyan görüş açısının tespit edilmesi için nesnelerin görünür boyutları kadar yarattığı çağrışımların da açığa çıkmasını dikkate almak lazımdır. Ayrıca netlik sınırından ön ve geri planın konuyla uyumuna kadar birçok dinamik unsurun dikkate alınması zorunludur.

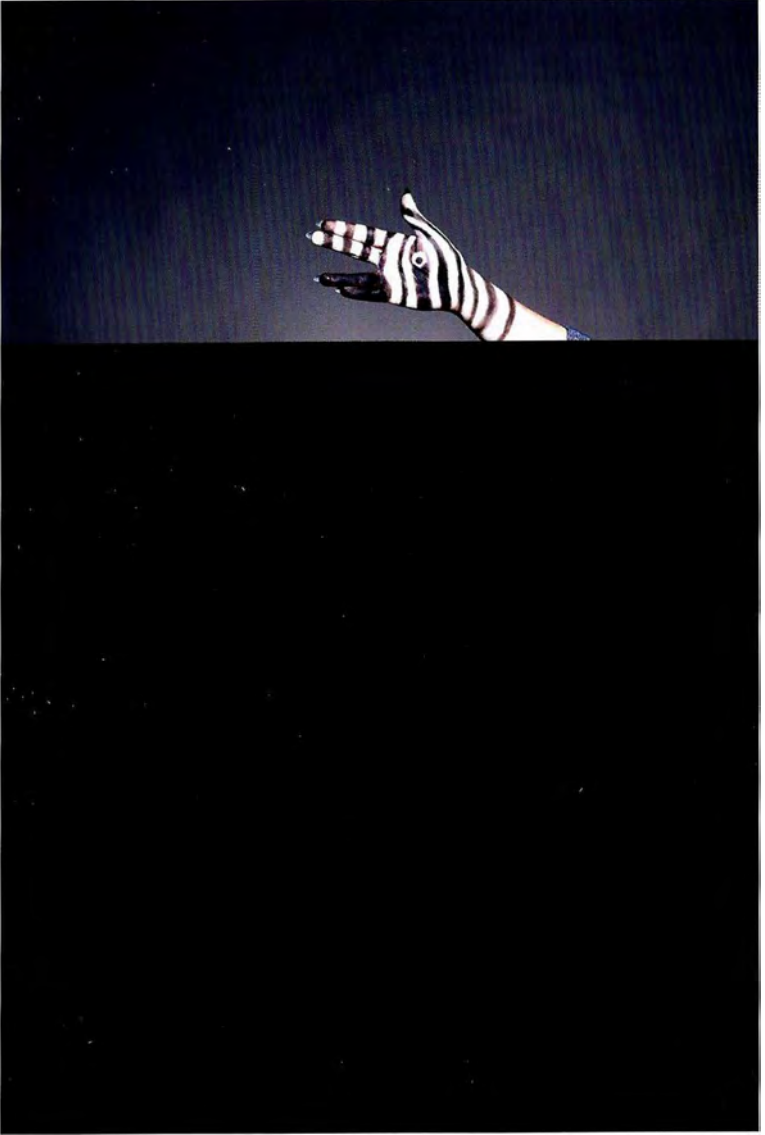
Bir görüntüde netlik noktasının belirleyici hangi unsurları ön plana çıkardığı veya flu bırakılan bölgelerin ana konuyu ne oranda zenginleştirdiğini fotoğrafçının iyi görmesi gerekir. Hareketli bir kameranın daha fazla görme seçenekleri sunan bir rahatlık yarattığı açıktır. Hatta bir bakıma kameranın gezici ruhunun bir bakıma konuların çeşitlenmesini ve yorumlanma seçeneklerinin arttırılması anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle kentleri, sokakları ve yaşamsal çevremizi görüntü-

leyen fotoğrafçıların sayısal çoğunluğu bize kameranın hayatla ne denli yakın bir ilişki ve işbirliği içinde olduğunu göstermesi açısından ilginç bir sonuç ortaya koymaktadır.

Fotoğrafçı, keşfetme şansına sahip olduğu oranda, nesneler üzerinde bir takım müdahale olanaklarına da sahiptir. Kameranın taşınabilir olması bir anlamda fotoğrafçının müdahalesini sürekli kılmakta ve onu dinamik düşünen, zihinsel ve bedensel refleksleri tetikte biri haline getirir. Bu durum fotoğrafçıyı diğer tüm sanatçılardan farklı, yani hareketin estetiği ile buluşan ve yaratıcı içgüdülerini hayatın her tarafına taşıyan gezgin bir yaratıcı yapar. Gezgin kameranın fotoğrafçının bakış açısını geliştirerek olgunlaştırdığı bir gerçek. Özellikle objektif çeşitliliğinin, bakış açısının özgün ve yaratıcı bir karakter kazanmasına verdiği katkıyı unutmamak gerekir. Özellikle durağan nesnelerin görünen yüzlerinin ışık altında çeşitlilik göstermesi, kameranın dinamik bir hareketlilik içinde bulunmasına ve biteviye kaydetmesine yol açmaktadır. Bu nedenle hareketli bir kamera ışığın tüm çeşitliliği ile karşılaştığından, fotoğrafçı tüm Iso değerleri, diyafram ve enstantane kombinasyonları ile çalışma olanağına her zaman sahiptir.

Kamera Sabit, Konu Hareketli

Hareketli bir konu, görüntüde keskinliğini yitirmesine rağmen varlığı ve nitelikleri ortada olan konudur. Başka bir deyişle herhangi bir nesnenin hareketli olması varlıksal özelliklerini korumasına ve imgesel yepyeni bir karakter kazanarak hareketli bir imge olarak görüntüye yansımaya engel değildir. Bazı konular sadece bir nesnenin hareketi ile anlam kazanırken, bazılarında ise konunun tüm unsurları hareketi ortaya koyabilir. Bu durum konunun hareket biçimine, hızına, ışık



ve Iso değerlerine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. O halde hareketli bir konu daima fotoğrafın gerçekten gerçeküstü boyutlara geçişini sağlayan bir değişkenliğe yol açması kaçınılmazdır. Çünkü fotoğrafın gerçeküstücü bir karakter kazanmasına yol açan temel etken, hareketin ve optik tercihlerin yerli yerinde kullanılıp kullanılmamasıdır.

Hareketli nesnelerin aslında fotoğrafçının bakış açısına göre gerçekten uzaklaştığını, dolayısıyla sabit bir kameranın bile konuyu hareketli algılamamıza engel teşkil etmediğini dile getirmekte yarar vardır. Nitekim sabit bir kameranın dinamizminden söz etmek ne kadar yersiz ise, kameranın hareketli bir konuyu dinamik yapması da o kadar açık bir gerçektir. Aslında olayları izleyen göz ile sabit bir kamera aynı paralel tutumu ortaya koyarlar. Bu açıdan tıpkı göz gibi optiğin de harekete sonsuz katkısının bulunduğunu söylemek mümkündür. Temelde hareketli bir konunun sabit bir kamera ile çekilmesi hayli güç bir iştir. Öyle ki optiğin hareketi izleyerek kabul edilebilir bir sonuç elde etmesinin koşulları ne kadar elverişli olursa olsun, hareketin artistik sonuçlarında her zaman bir rastlantısallık egemendir. Fotoğrafçı hareketi ne kadar kolay dondurursa dondursun, nesnelerin biçimsel değişimini kontrol etmesi yine de güçtür. Bu noktada şu gerçeği dile getirmekte yarar vardır. Bir fotoğraftaki hareketsiz unsurlar da çok zaman dinamik bir düşüncenin desteğinde hareketli görünebilirler. Bunun başlıca nedeni gözün ve beynin sürekli bir devinim içinde bulunması ve sonsuz derecede yorum yapabilme olanağına sahip olmasıdır.

Sabit bir kamera aslında fotoğrafçının belli bir görüş açısına hapsolması demektir. Özellikle gece yapılan spor karşılaşmaları, doğada makro çalışmalar ve vahşi doğada yapılan çekimlerde

kameranın belli bir görüş açısının dışına çıkması söz konusu değildir. Çünkü bu tür konular karşısında fotoğrafçının hareketli olması çok kolay değildir. Ayrıca düşük ışık koşulları veya gece çekimlerinde kameranın sabitlenmesinin de fotoğrafçının hareketlerini kısıtladığını söyleyebiliriz. Sabit bir kamera ile yapılan çekimlerde her ne kadar fotoğrafçının diyafram ve enstantane değerlerinin tümü ile çalışma kolaylığı bulunsa da, özellikle uzun pozlamalarda ve gece fotoğraflarında başarılı sonuçlara ulaşmak, sabit bir kameranın sağladığı en önemli avantaj olarak görülebilir.

Sabit kameralar daha çok uzun odaklı teleobjektifler ile telezoom objektiflerin kullanılmasında oldukça gereklidirler. Çünkü objektiflerin odak uzunlukları arttıkça elde çalışma imkanları o denli güçleşmeye başlar. Ayrıca bu tür merceklerin elde kullanılması halinde hareketli konuların fotoğraflanması aynı oranda zor olacaktır. Bu nedenle tehlikeli veya yanına yaklaşılmayan konular ile savaş, yangın ve doğal felaketlerde fotoğrafçının konusunu genellikle sabit bir kamera ile çekmesi bir tercih olarak daha fazla öne çıkmaktadır. Sabit bir kameranın fotoğrafçıya sağladığı en büyük avantaj, “kritik an”ın resmedilmesinde sağladığı kolaylıklardır. Aslında fotoğrafçı konusunu gözlemlerken, aynı zamanda oluşabilecek muhtemel gelişmeleri de hissetmektedir. Hatta konusuna odaklanmış fotoğrafçı bir takım rastlantılarla karşılaşırken, öte yandan hareketin en can alıcı noktasını ele geçirebilme olanağına da sahip olur. Yine de sabit bir kamera fotoğrafçının çok seçenekli düşünmesini veya hareket etmesini kısıtladığı için, bir konuun gelişiminin veya bir takım müdahaleler yaparak seyrinin değiştirilmesinin olanağı yoktur.

Sabit bir kamera daima belirlenmiş bir görüş açısına olanak verebilmekte, buna bağlı olarak görsel tasarımın koşulları

da oldukça sınırlı kalmaktadır. Böylece fotoğrafçı, konusu karşısında her zaman kontrollü bir poz seçimi sağlayabilmekte, konu ve hareketin estetik unsurlarını, alan derinliğini ve ön ve geri planları denetim altında tutma şansına sahip olabilmektedir.

Kamera ve Konu Sabit

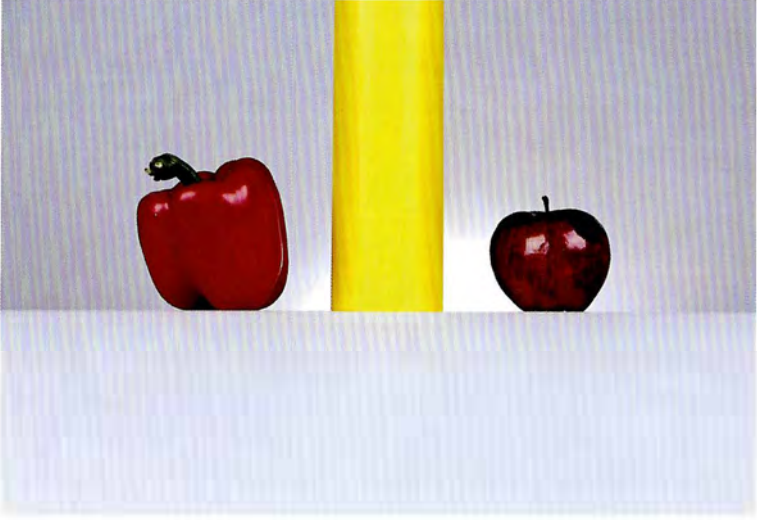
Sabit bir konu ile sabit bir kamera her zaman bir natürmort etkisini veya durağan resimsel bir imajı bize anımsatmaktadır. Bir bakıma kamera bize, konusu karşısında gördüklerini resmeden ressamın konumunu hatırlatmaktadır. Oysa görüntünün dinamik görselliği kameranın daima aktif bir eylem içinde bulunmasında hayat bulmaktadır. Kamera ve konunun hareket-siz olması daha çok tanıtım, reklam, reproduksiyon, mimari ve peyzaj fotoğraflarında gerçek ifadesini bulduğundan, bu tarz görüntüler genellikle hoşı giden, anlatımcı ve bilgilendirici bir amacı öne çıkarmak için çekilirler. Aslında kameranın bir resmetme aracı olduğunu, dolayısıyla fotoğrafçının ressamla aynı amacı hayata geçirdiğini dile getirmek çok yanlış olmayacaktır. Fotoğrafın bugün dahi resmin geleneklerine bağlı olduğunu dikkate aldığımızda, özünde kameranın biteviye resim üreten bir araç olduğunu söyleyebiliriz.

Kameranın hareketli bir konuyu da zaman zaman dinamik özelliklerinden ayırdığına tanık oluruz. Aslında her fotoğrafın içeriği kendi mutlak durağanlığında saklı bulunmaktadır. Bu nedenle sabit bir kamera veya konu imgesel anlamda hiçbir zaman durağanlığı işaret etmez, bunun yerine seçilen ve tasarlanan bir tercihi öne çıkarır. Kamera ve konunun sabit olduğu tüm çekimlerde fotoğrafçı konusunu kontrol altında tutabildiğinden, bir bakıma etkili bir görüntü için uygun bir an'a ve

yaratıcı bir sonuç için yeterli zamana sahip demektir. Oysa günlük yaşamda fotoğrafçının genellikle zamanla yarıştığı ve konusunun ruhuna vakıf olmak için aceleci davrandığını biliyoruz. Durağan olsun veya olmasın, fotoğrafçının, konu karşısında güçlü bir tasarım ve artistik bir ışık arayışı her zaman önemli olmuştur. Özellikle manzara çekimlerinde ışık zamanını kollayan veya uygun bir an'ı ele geçirmek için bekleyen fotoğrafçıların yaratıcı bu tarz arayışlarını kanıtlayan güzel örnekler ile karşılaşmak her zaman mümkündür.

Kamera ve konunun durağan oluşu, temelde ışık ve poz kontrolünün uygun ve elverişli şartlara sahip olduğunu göstermez. Özellikle stüdyo ortamı veya stüdyo aydınlatmalarının desteklediği dış mekan çekimleri buna bir örnek olarak verilebilir. Öte yandan reklam ve tanıtım çekimleri de benzer bir yöntemle çekildiğinden, durağan bir konu üzerinde fotoğrafçının rahatça kontrol sağlaması her zaman olanaklıdır. Bu bakımdan profesyonel fotoğrafçılık bu çalışma yöntemine en uygun alan olarak görülebilir. Nitekim bir model, ürün ve mekan sözkonusu olduğunda, belli amaç ve hedeflerin gözetildiği kurgusal tüm reklam fotoğraflarında sabit kamera aynı zamanda etkisi güçlü bir ışığı ve mekan anlayışını daima ön plana çıkarmaktadır. Dahası bu tarz fotoğraflarda kurgu ile yorumlama birbirlerini güçlü biçimde desteklemekte, dolaşısıyla fotoğraflar her türlü kontrolün kolayca sağlandığı bir amacı öne çıkarmaktadır.

Durağan bir konu veya kamera hareketli çekimlerde hayli güçlük yaratan alan derinliği ve ön ve geri plan kontrolüne olanak verdiğinden, görüntünün kontrolü ve artistik boyutlarının kusursuz olmasının önünde bir engel yoktur. Sabit kamera veya konular daha çok profesyonel fotoğrafçıların yöneldiği bir çalış-



ma yöntemidir. Bu bakımdan objelerin kontrolü ve güçlü bir ışık kullanımı esastır. Dahası konuların arzu edilen bir dil ve imge tercihi ile verilmesi konusunda fotoğrafçının önünde hiçbir engel bulunmaz. Bu nedenle bu çalışma yöntemi yaratıcılığı kışkırtan bir takım olanaklar sunmakta, özellikle yaratıcı fotoğrafçıların tercih ve eğilimlerini zenginleştiren bir yöntem olarak bilinmektedir.

Kameranın sabit olduğu her koşulda hangi diyafram açıklığına sahip olursa olsun tüm objektifler rahatlıkla kullanılabilirler. Bunun için kameranın sağlam bir dayanağa sahip olması yeterli olacaktır. Ayrıca bu çalışma yönteminde mevcut ışık kaynaklarına ilave olarak portatif aydınlatmalardan da yararlanılabilir. Nitekim hem ortam ışığının hem de destekleyici aydınlatmaların rol aldığı çekimlerde, artistik tercihlerin kolay bir karşılık bulması her zaman olanaklıdır.

Kamera ve Konu Hareketli

Kamera ile konunun hareketli olduğu her çekimde başarılı bir kompozisyon elde etmek veya hareketin can alıcı noktasına odaklanmak sanıldığı kadar kolay değildir. Başka bir deyişle başarılı bir fotoğraf çekmek için daima kamera veya konudan birinin durağan veya çekilebilir koşullara sahip olması gerekir. Temelde bir nesnenin gerçekteki görüntüsü ile optik süzgeçten geçmiş görüntüsü birbirlerine tüm nitelikleriyle benzeşmediği gibi, bir konunun nesnel görüntüsü de hareketli çekilen görüntüsünden dağlar kadar farklı bir sonuç ortaya koymaktadır. Bu nedenle bir fotoğrafçı için en güç çekim koşulları, konusu ile kendisinin hareketli durumda bulunmasıdır.

Fotoğrafın hareketli imgelerin sanatı olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. Çünkü görüntü kamerası taşınabilen bir araç olarak tasarlanmış, objektifler de fotoğrafçı ile nesnel gerçek arasındaki ilişkileri kayıt altına alabilen göz gibi bir takım yeteneklerle donatılmıştır. Elbette kamera ile konunun hareketli olduğu durumlarda belirleyici olan her zaman görüntünün konusu ve yorumlama biçimidir. Dolayısıyla ancak güçlü ve çekici bir konunun kamerayı peşinden koşturabileceğini dile getirmek pek yanlış sayılamaz. Özellikle savaşlar, toplumsal ve çevresel olaylar, haber fotoğrafları, sel ve felaketler ile spor karşılaşmalarında konu genellikle biçimsel ve artistik öğelerin önüne çıktığından kayıt altına alınan her imge ile hareket ve dinamizm çok zaman konuyu da aşan bir gösterge ortaya koyar.

Kamera, hareketi gizemli bir öge haline getirerek gerçekliğin bileşeni yapan bir araçtır. Dolayısıyla gerçeğin görsel etkisini gerçekten daha çok sanat ve estetiğe yakınlıktır. Oysa olayları kavrama şeklimiz de gözün gördüğü gerçek gibidir. Bu nedenle nesneler, arabalar, uçaklar, kuşlar, hayvanlar ve dina-

mik yaşam içindeki insanlar hareketli biçimde görüntülendiğinde görüntü gerçekten daha çok resimsel bir gerçeğe yaklaşır.

Hareketli bir görüntüde kompozisyon ağırlıklı olarak hareketin yönüne göre tasarlanmaktadır. Konusunu takip eden kamera temel aldığı objenin dışında kalan her şeyi flu lekeler veya akan çizgiler şeklinde kaydeder. Dolayısıyla kamera sadece odaklandığı şeyi net görür, geriye kalan alanları ve özellikle ön ve geri plandaki unsurları hareketli çizgiler olarak görüntüye taşır. Bir hareketin görsel etkisi daima gözün alışkanlıkları dışında bir görüntü sergilediğinden, görülen ve yorumlanan şeyler farklı bir biçim ortaya koyar. Bunun başlıca nedeni hareketin kamera marifetiyle bir iz olarak kaydedilmesinden kaynaklanmaktadır. Unutulmamalıdır ki, hareketli bir kameranın kullanılma koşulları her zaman fotoğraf çekme koşullarından oldukça farklıdır. Bu bakımdan fotoğrafçı gelişen olası durumlara, oluşabilecek ani olaylara ve kameranın uygun objektif seçimine göre hazırlanması gerekir. Hareketli bir fotoğrafta hem pozun, hem de hareketin kontrolü esastır. Nitekim hareket ifadesinin anlamlı bir görüntüde yanıt bulması için kritik an'ın göz önüne bulundurulması ve fotoğrafın dinamizmini ortaya koyan çevresel faktörlerin iyi değerlendirilmesi gerekir.

Hareketli kamera ne yazık ki gerekli olanlar kadar kompozisyonu bozan öğeleri de kaydeder. Çünkü mesaj kaygısının öne çıktığı her durumda sözkonusu sakınca ve aksaklıkların görülmesi olağandır. Aslında hareketli kamera kurallara dayandırılmayan özgür ve aykırı kompozisyonlara çok fazla açık olduğu için, daima gözlemci bir göz gibi kullanılarak fotoğrafçının davranış ve tutumunu özgürce resmetmesine zemin hazırlanır. Ayrıca hareketli bir kamera doğal olarak devinim içinde bulunan bir araç olduğunu ve bu nedenle rastlantıları



kaydetmeye elverişli bir durumda bulunduğunu dile getirmekte yarar vardır. Hareket imgesinin tüm varlığına egemen olduğu fotoğraflarda, görüntüde net ve keskin unsurlardan söz edemeyiz. Örneğin hızlı hareket eden bir otomobil veya hızlı koşan bir at'ı takip ederken fotoğrafçı bazen tüm çerçeveyi bir devinim alanı, bazen de sadece hareket halindeki varlıkları kaydedip geri kalan tüm unsurları net olarak resmedebilir. Kuşkusuz böyle bir sonuca ulaşmak için hareketin hızı ve yönü çok önemlidir. Algılama açısından bakıldığında örneğin kamera önünden hızla geçen herhangi bir otomobil, kamera ya doğru gelen aynı hızdaki bir otomobilden daha hareketli görünür. Bunun temel nedeni hareketin yönü ile hızının algılamamız üzerinde yarattığı illüzyondur. Bir bakıma bir görüntüdeki hızın yasımları nesnel bir durumdan çok optik bir sonuç ortaya koyarlar.



GÖRSEL PERSPEKTİF

Görsel perspektif her ne kadar tüm sanatlarda imgenin uzamdaki yerini belirginleştiren bir derinlik ve mesafe algısını ortaya koysa da, fotoğraf bu eğilimlerden bağımsız olarak optik seçeneklerin yarattığı yepyeni bir perspektif anlayışı geliştirmiştir. Optik perspektif çok zaman mekan algısını gerçeküstü bir görüşe taşırken, bazen de uzun odaklı mercekler sayesinde neredeyse tümüyle etkisini ortadan kaldıran bir belirsizliğe çeker. Bir ufuk hattını temel alan ve nesnelerin, binaların ve manzaraların ufuk hattına doğru dizilimini ortaya koyan perspektif, fotoğrafta birçok başlık altında ve yarattığı farklı görsel etkiler çerçevesinde şu şekilde değerlendirilebilir.

Zoom Perspektif

Temelde zoom etkisi nesnel bakışın değil, daha çok optik illüzyonların yarattığı bir sonuçtur. Hatta zoom objektiflerin ağırlıklı olarak teknik ve optik bir biçim gerçekleştirdiğini de söyleyebiliriz. Nesnelerin zoom objektifler sayesinde ve objektifin ileri geri hareketiyle ortaya çıkardığı optik görüntü, ışık izleri ve yaratılan perspektif algı gerçekte nesnel dünya ile ilişkili birşey

değildir. Çünkü zoom etki, bir gerçeğe dayanmaz, yani bir anlamda kontrol edilebilir bir perspektif değildir. Zoom etki merkezden çerçevenin tamamına ya da çerçeveden merkeze doğru yapılan zoom hareketlerine bağlı olduğundan, elde edilen perspektif etki tümüyle rastlantısaldır ve daha çok fotoğrafçının el becerileri ve deneyimlerine bağlıdır.

Kuşkusuz zoom etki başlı başına teknik bir uygulamadır. Fakat yarattığı etki hiç de yabana atılmaz ve konuya bir ufuk hattı çizme ve hayal dünyasında bir derinlik elde etmeye dönük bir algı yaratır. Zoom objektif görsel bir devinim ortaya koyduğu için, hareketsiz konularda bile yüksek düzeyde bir hareket algısı oluşturur. Aynı zamanda değişken odak uzaklıklarını aynı görsel sonuçlara taşıyarak, görünen gerçekten farklı olarak kendine özgü farklı bir sonuç sergiler. Zoom perspektif her zaman çerçeve dışını işaret ettiğinden, görüntüler açık bir kompozisyona uygunluk gösterirler. Çünkü perspektif çizgileri genellikle gözü-müzü çerçeve dışına çekmeye çalışırlar. Göz odağı hareketli ve değişken bir özelliğe sahip olduğu için, zoom etki gözün hareket kazanmış bir benzeri gibidir. İnsan gözü çizgileri takip ederek kavramaya çalıştığından, zoom objektiflerin ortaya koyduğu yön ve çizgiler daima kendine özgü bir derinlik ve perspektif yaratır.

Zoom objektifler genelde perspektife 3. bir boyut kazandırarak kaydırmalı görüntünün ve optiğin mantığı ve niteliği hakkında bir takım ayrı ipuçları verirler. Aslında görüntü hangi konuyu içerse içersin, sonuç itibarıyla ufuk hattını işaret eden tüm çizgi ve yönler birer devinim unsuru olarak kabul görürler. Zoom etkide bir görüntünün ön ve geri planı arasındaki karşıtlık daima alabildiğine düşüktür. Daha doğru bir değişle ister dikey ister yatay çerçevede çekilsin, tüm görüntülerde ön

ve geri plan her zaman birbirlerini bütünüleyen bir hareketi öne çıkarmaktadır. Bu bakımdan zoom objektiflerin görüntü estetiğine katkısı sanıldığı gibi fazla değil, kendisine özgü perspektif etkiden öte bir katkısı bulunmaz.

Bir fotoğrafçı için en uygun zoom objektif kombinasyonu, ağırlıklı olarak geniş açıların kendi içinde, tele objektiflerin de kendi içinde oluşturduğu düzenektir. Bir açıdan hem ufuk hattını, hem de derinlik algısını ortadan kaldıran zoom mercekler, gerçekte görüntüde belirsizliği çoğaltan, soyut derinlikler yaratan ve ufuk hattı olmayan bir perspektif algısı oluşturduğu için, her zaman görüntüde belirgin bir gerçekdışılığı hakim kılmaya yol açarlar. Nesnel görünenleri optik dönüşüme uğrattırırken, aynı zamanda çizgisel ve renksel perspektif hareketi tüm görüntüye yaymaya çalışır. Ayrıca zoom etkinin renkler arasında kontrol dışı geçişler sağlayarak güçlü bir renk ve leke değeri yaratması yüzünden, fotoğrafçıların daha çok renkli çalışmayı tercih ettiğine tanık oluruz.

Çizgisel Perspektif

Çizgisel perspektif ya da çizgileri temel alan perspektif her ne kadar nesneleri ve varlıkları birbirleri ve ufuk hattıyla ilişkilendirse de, aslında daha çok yön ve anlam öğelerini açığa vurmaya çalışan işlevsel bir role sahiptir. Daha doğru deyişle bir kompozisyonda çizgisel öğeler biçimlerden çok ağırlıklı olarak biçimlerin hizmet ettiği anlam dizgelerini ortaya çıkarırlar. Çizgilerin kompozisyonda anlam elemanları arasında bir bağlantı ve yol gösterici işlev üstlendiği açıktır. Bundan dolayı çizgiler temelde izleyicinin gözünü kompozisyonun en uzak noktalarına kadar çeken bir kolaycılık sağladığı için, bir kompozisyonun en dinamik unsuru olurlar. Öte yandan çizgisel perspektifin konu



ile birlikte zaman ve mekan olgusunu bir anlama taşıdığını ve mekan içinde nesneler arası ilişkileri mantıklı bir işbirliğinde buluşturduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü çizgilerin yol açtığı perspektif derinlik, aynı zamanda bir konunun ön ve geri planı arasında bir iletişim bağı kurarak, anlamı oluşturan görsel tüm dinamikleri birbirleriyle buluşturmaya çalışır.

Çizgisel perspektifin konuların yalın bir dille anlatılmasını ve bir hat üzerinde istif edilen görsel öğeler arasında makul ve akılcı bir buluşma sağladığını gözden uzak tutmamak gerekir. Hatta bu dizilimin konuları alabildiğine yalınlaştırdığını ve kompozisyonda sadeleşme sağlayarak duru bir anlatıma zemin hazırladığını da söyleyebiliriz. Bu nedenle herhangi bir kompozisyonda geometrik bir inşa önce çizgilerle, daha sonra renksel ton ve hacimlerle gerçekleştirilmektedir. Kuşkusuz bir kompo-

zisyonu anlama taşıyan çizgilerin yönünü daima işaret ettiği gerçekliğe ve zaman ile mekan ilişkisini bağlantılandıran ufuk hattına bağlayabiliriz. Çizgisel perspektif temel olarak çizgilerin oluşturduğu yön ve hedefi ortaya koymaktadır. Bir mekanın görsel olarak anlam kazanması için, hedef belirleyen veya çizgileri uzayda karşılayan yatay bir çizgiye yani ufuk hattına gereksinim vardır. Bundan şunu anlamak gerekir. Çizgisel perspektif ancak onu karşılayan ufuk hattıyla gerçek karşılığını bulabilmektedir.

Unutulmamalıdır ki yaşam alanlarımız, kentsel dokular veya manzaralar hem perspektif düzen açısından, hem de çizgi ve yönlerin çeşitliliğinden dolayı oldukça zengin görüntü mekanları olarak anlaşılmalıdır. Çerçevemizi biraz daha genişlettiğimizde, dağ sıraları, cadde ve sokaklar, telefon direkleri veya şehirlerarası yollarda çizgisel perspektife örnek olabilecek belirgin konular olarak öne çıkar. Bir görüntüde ışığın yarattığı çizgiler kompozisyonda hem derinlik yaratmakta, hem de gözün keskinliğini arttıran bir görüşün kazanılmasına yol açmaktadır. Bu bakımdan ufuk hattına doğru yönelen geometrik unsurlardan veya çizgi ve renk tonlarından iyi yararlanmak gerekir.

Güneşin paralel ışıklarının binalar üzerinde yarattığı ışık kontürleri görsel olarak hoş etkiler bıraktığı gibi, yalın bir perspektif elde etmede de önemli yol gösterici olarak fotoğrafçıya klavuzluk eder. Bu ışık çizgileri bina ve büyük kütlelerin dış çeperlerini aydınlatarak konuyu ayrıntılardan yoksun bıraktığı için, kompozisyonda daima hacim ve kütleler ön plana çıkmaya başlar. Hiç kuşkusuz ışığın çizgisel olarak ortaya koyduğu konturlar sadece perspektif olgusunu ortaya koymaz, çok zaman renklerin şiddeti ve kontrastını da bir belirleyen olarak apaçık biçimde sahneye çıkarırlar. Bu bakımdan çizgisel perspektif sadece yön belirleyen çizgilerin ufuk hattına doğru uzanan uzan-

tılarını öne çıkarmaz, dikey çerçevelerin gökyüzünde zahiri bir ufku işaretlemesini ve renk ile leke değerlerin kompozisyonda anlamlı bir bütünlük oluşturmalarını da öne çıkarır.

Aslında perspektif hangi geometrik öğelerden yararlanırsa yararlınsın veya yön gösteren çizgilerin etkisi ne denli güçlü olursa olsun, bir kompozisyonda anlam unsurlarının biçimlerle güçlü bir işbirliği sağlaması esastır. Çizgisel perspektifin gerçek anlamı gerçek yaşamın bir fotoğrafta geometrik çizgi ve yönlerle yeniden inşa edilmesi ve anlamın da bu yönlerin yol açtığı nesneler arası ilişki düzeninde bir karşılık bulmasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan geometrik çizgilerin gözün keskinliğini ve inşacı eğilimlerini geliştirdiği açıktır. Aynı zamanda kompozisyonun yalınlaşmasına yol açan seçme ve ayıklama becerisini ve anlamı güçlendiren sadeleştirmelere zemin hazırladığını da gözden uzak tutmamak gerekir. Çizgisel perspektif, belirgin olsun veya olmasın kompozisyonda bir ufuk hattının varlığını mutlaka ortaya koyar. O halde hem yükseliş ve yüceliş, hem de kompozisyonun merkezinden uzaya doğru güçlü bir yönü işaret ettiğinden, bir görüntüde en güçlü perspektif algısını daha çok çizgisel perspektifte görürüz.

Silindirik Perspektif

Silindirik formlar veya bu etkiyi uyandıran nesnelerin duruş ve konumu kompozisyonda daima farklı biçimde öne çıkarlar. Bunun nedeni bu tür formların günlük yaşamda yaygın şekilde bulunmamasıdır. Ancak gözümüz nesnelerin dış çerçevesini, kütesel dizilimini ve aynı zamanda nesneler düzeninin bir arada oluşturduğu kompozisyonları göz önüne aldığında, aslında silindirik biçimin sıklıkla karşılaştığımız bir biçim olduğunu kolayca kavrayacaktır. Gerçekten de silindirik perspektif bir yandan nesneleri birbirleriyle kaynaştırırken, öte yandan ufuk hattına doğ-



ru akan çizgileri ritmik bir kıvrılışla sonsuza kadar uzatır. Ayrıca nesnelerin birbirleriyle bütünleşmesini ve hareketin düzenli bir yayılmayla görüntünün her tarafına ulaşmasına da neden olur.

Hiç kuşkusuz silindirik perspektif konu ve nesneler arasında ilişkisel bir bağ ortaya koymakta, dolayısıyla görüntüyü oluşturan tüm unsurlar arasında toparlayıcı bir ilişkilendirme gerçekleştirmektedir. Bu da nesneleri aynı kompozisyon içinde anlamı çeşitlendiren bir işbirliğine ortak etmek demektir. Bu bakımdan silindirik bir dizilim ve bunun yarattığı perspektif etki tüm görsel unsurlar durağan olsa dahi yine de kendi arasında dinamik bir işbirliği sergilemekten kaçınmaz. Her şeyden önce silindirik perspektif göz algısına uygunluk gösteren bir düzenleme tarzıdır. Çünkü insan gözü kavrayıcı, tanımlayıcı ve bütünlüklü bir görme için nesnelerin birbirleriyle olan bağlantılarını gözlemleyerek ilişkilendirmeye çalışırlar. Gerçekten de bu toparlayıcı arayışlar daha çok bir bütünlük sergileyen nesneler ile göz arasında bir anlamda bir buluşma sağlamak içindir. Aslında doğada mevcut olan birçok oluşumun bu perspektife uygun olarak doğal koşullar içinde şekillendiğini söylemek mümkündür. Seralar, dağ silsileleri, lunaparklar, deniz dalgaları, vadiler, yamaçlar ve beden ayrıntıları silindirik formlara ve bu formların yarattığı görsel perspektife uygun konular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Silindirik perspektif, sadece gözümüzü nesnelerin birbirleri ile olan ilişki ve karşıtlıklarına kilitlemez, aynı zamanda fotoğrafçının oluşturduğu imgesel anlamı da fotoğrafın derinliklerine taşımada eşsiz bir rol üstlenir. Çünkü silindirik inşa doğrudan bir süreç değil, görsel elemanlar arasında anlamlı bağlar veya bağlantılar kurarak algılama yetkinliğini geliştiren yön gösterici bir süreçtir. Bu yönüyle perspektif, kompozisyonda yön, biçim ve anlamı da toparlayıcı bir rotaya sokar. Aslında hiçbir kompozisyonda görüntü elemanları aynı anda hem durağan hem de dinamik olamazlar. İşte silindirik perspektif farklı özellikler gösteren bu parçaların birbirlerine eklemlenmesini ve imgesel



bir dile uygun bir işbirliği için nasıl bir ortaklık kurulacağını da yolunu açmaktadır.

Silindirik bir perspektif belli durumlar hariç tutulursa, genellikle merkezden başlayarak görüntü çerçevesi dışına doğru uzanan bir yön çizer. Ve nesneleri adım adım dinamik bu hareketin içine doğru çekmeye çalışır. Bu durum izleyici nezdinde daha çok hareketsiz unsurların devinim içindeymiş gibi görülmesine yol açar. Aslında silindirik tüm kompozisyonlarda konular her zaman devinim içindeymiş gibi görünürler. Bunun başlıca nedeni silindirik bir yerleştirmede konunun diplerde kalan bölgelerinin de kolayca görünür hale gelmesidir. Bu bakımdan bir fotoğrafta anlam doğrudan çizgi ve yönler aracılığıyla bize ulaşsa da, temelde imgenin bir takım sertlikler ile yön gösteren

veya dikte eden yönlendirmelerin gölgesinde kaldığını unutmamak gerekir. Oysa helozen, silindirik veya dairesel düzenlemeler genellikle gözün çerçeve içinde gezinmesine yol açarak anlamın çeşitlenmesine ve izleyicinin konuyu zihinsel düzlemde benimsemesine neden olurlar.

Silindirik bir perspektifte soyut bir yorum biçiminin nesnel bir bakıştan daha etkili bir görüntü sergilediğini söylemek mümkündür. Özellikle reklam ve moda fotoğraflarında, spor karşılaşmaları veya doğa ayrıntılarının betimlenmesinde bu perspektif anlayışın görüntüye fazladan bir dinamizm kazandırdığı tartışmasızdır. Fotoğrafçı silindirik bir perspektifi ağırlıklı olarak konunun mevcut unsurları ve optiğin dilini iyi kavrayarak verimli hale getirebilir. Özellikle sonsuzu hedefleyen bir hayal boyutunu öne çıkarmak ve sert kompozisyon çizgilerini yumuşatmak suretiyle bu algının çerçevesini genişletebilir. Böylece perspektif salt bir uzam yaratmaz, bununla birlikte bir fotoğrafın anlamının genişlemesine yol açan bir hareketlilik sağlamaya da çalışır.

Dairesel Perspektif

Dairesel her hareket daima toparlayıcı ve bütünleştirici bir özellik gösterir. Görüntü unsurlarının küresel bir biçim içinde düzenlenmesi, özünde fotoğrafçının görüntüyü ve anlamı aynı hiyerarşi içinde gördüğünü ve birbirlerini payanda yaparak bir bütünsellik sergileyen unsurlar üzerinde güçlü bir denetim tesis ettiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle dairesel perspektif yalnızca bir ufuk hattı veya uzamı değil, bununla birlikte nesnelerin kendi özel atmosferi ile kaynaşan kompozisyonel düzen içindeki yepyeni hedefleri de işaret eder. Dairesel bir perspektifte ufuk hattının hiçbir zaman net ve keskin olma-

dığını, nesnelerin yerleştirilmesine ve imgenin belirginlik sergilediği yer ve konuma göre bir ufuk ortaya koyduğunu dile getirebiliriz.

Dairesel ya da küresel hareketin başlangıcı ve bitişi belli olmadığı için, bu perspektifte ufuk hattı genellikle değişkendir ve aynı kombinasyon içinde yer alan herhangi bir öğeyle başlayıp onunla bitebilir. Hiç kuşkusuz dairesel biçimler birer karşıt biçimdir. Çünkü doğadaki nesnel duruşlar ve kütesel formların tümü yere sağlam basarlar. Bu bakımdan nesneler yer çekimine uygun olarak düşey bir duruş göstermesine karşın, küresel veya dairesel formların oynak ve dengesiz bir profil çizmesi fotoğrafta denge içinde dengesizlik algısını gündeme getirir. Bu yönüyle dairesel bir perspektifte başlangıç unsurları her zaman bitiş unsurları ile ilişkisel bir bağlantı içinde bulunmaktadır. Dairesel perspektif zıtların birlikteliği ve uyumunu ortaya koyan bir devinim yaratmaktadır. Dolayısıyla kompozisyonlarda hareket hem tüm unsurlara yayılmakta, hem de tüm unsurlar birbirleriyle uyumlu bir işbirliği sağlamaktadır. Aslında dairesel her yerleştirmenin doğasında bir hareketlilik ve devinim mevcut bulunur. Çünkü göz böyle bir kompozisyonda nesnelerin anlam düzenini belirli bir yön izleyerek özümser ve giderek konunun ruhuna vakıf olmaya başlar. Bu bakımdan küresel perspektif bir kompozisyonun içinde yerleşik olan belli bir dinamizmden başka bir şey değildir.

Dairesel perspektifin hareketi sadece kendine özgü bir daire içinde hapsedmediğini aynı zamanda bu hareketi göze kadar taşıyan bir özelliğinin bulunduğunu da söylemek gerekir. Bu nedenle dairesel perspektif kütlelerin kendi arasındaki dizilimi açık şekilde ortaya koyan açık ve anlaşılır bir düzen bulunmaktadır. Dairesel her kompozisyonda açık veya gizli bir merkezkaç



bulunduğundan, daha doğru bir deyişle her kütle merkezden çerçeve dışına doğru kaçtığından tüm dairesel kompozisyonlar daima görüntüde merkezin önemini ortaya koymaya çalışırlar. Çünkü tüm hareketler aynı zamanda kompozisyonun merkezini işaret etmektedir. Bir bakıma dairesel perspektife uygun bir fotoğrafta özellikleri ne olursa olsun görüntünün tüm elemanları daima çerçeveyi etkin kılan bir birlikteliğe aynı oranda katkıda bulunurlar.

Dairesel herhangi bir kompozisyon ile bu kompozisyonun perspektif düzeni ağırlıklı olarak toparlayıcıdır ve izleyicinin görüntünün içeriği ve mesajına yoğunlaşmasını sağlayan geometrik avantajı bulunmaktadır. Bu tarz düzenlemelerde görsel parçalar anlamın bütünlüğüne çabucak dahil olurlar. Böylece anlam ve algılama ilişkisi çok kolay kurulmuş olur. Bu açıdan bakıldığında dairesel perspektif bütüncül bir görmeyi

öne çıkarmakla birlikte önemli veya önemsiz mevcut nesneleri aynı potada harmanlar ve anlamlı bir bütünsellik oluşturan başlı başına bir perspektif haline gelir. Dairesel perspektifin dinsel motiflerle benzerliği tartışılmaz. Hatta rönesans döneminde yapılan birçok tabloda bu kompozisyon biçimine başvurulduğunu kanıtlayan klasik döneme ait yüzlerce resim bulunmaktadır. Çünkü gerek hıristiyanlıkta gerek İslam dininin tüm mabetlerinde olsun evren, yerküre ve tanrı inancı ağırlıklı olarak dairesele motiflerde hayat bulmuştur.

Dairesel perspektifte konular genellikle iki plandan oluşmaktadır: Konunun kendisi ve arka plan. Bu nedenle küresel bir kompozisyonda konu her zaman geri plandan daha farklı bir düzlemde görünür. Aslında dairesele her dizilim perspektif etkiyi boşa çıkaran bir özelliğe sahiptir. Fakat dairesele dizilimde görsel öğeler konunun hareketine bağlı tek bir harekete dönüştüğü için perspektif algı, genellikle hareketi izleyen gözün yarattığı bir etki olarak benimsenir. Öte yandan dairesele bir kompozisyonda diğer düzenleme tarzlarından farklı olarak alan derinliğinin sınırlandığını görmek çok yadırganmamalıdır. Çünkü çerçevenin koşullarına bağlı olarak konunun geri planının belirsizleşmesi doğaldır. O halde dairesele kompozisyonda en azından perspektif kadar alan derinliği de değişken bir karakter gösterebilir. Özellikle balık gözü objektiflerin görüntüyü küresel bir biçime taşıması ve konunun gerçeklik niteliklerini yitirerek hayali bir gerçekliğe yönelttiği durumlarda kompozisyonun tüm elemanlarının biçim bozumuna uğraması kaçınılmazdır. Sonuç itibarıyla küresel perspektif daima kapalı bir kompozisyonu işaret etmekte, görüntünün mesajı ise tümüyle hareket ve biçime bağlı kalmaktadır.

Renk Perspektifi

Renkleri doğanın ve yaşamın vazgeçilmez değerleri olarak gerçekliğin tanımlanabilir birer unsuru gibi görmek gerekir. Özellikle doğaya yönelik ilgimizi yoğunlaştırdığı için bir bakıma doğayı da renkler aracılığıyla tanıyıp algılamaya çalışırız. Öte yandan renkler görünen gerçekliği hem zengin kılmakta, hem de alabildiğine çeşitlendirmektedir. Bundan dolayı fotoğrafta uyum ve ritmi en anlamlı şekilde ortaya koyan bir değer olarak benimsenmiştir. Renklerin bir fotoğrafta estetiği sıradanlaştıran, yaratıcı bakışı tetikleyen ve bir kompozisyonun görünür görünmez zayıflıklarını gözden uzak tutan perdeleyici bir takım özellikleri bulunmaktadır. Hiç tartışmasız renklerin doğaya ait birer değer olduğu açıktır. Hatta doğada renksiz herhangi bir şeyin bile doğa dışı olmadığını da söyleyebiliriz.

Bu bakımdan renkler doğru biçimde veya yerli yerinde kullanıldığında tonal değerlerin uyum ve uyumsuzluk ilişkisini kavramamız çok daha kolay olacaktır. Öte yandan açık ve koyu tonlar ile renklerin ton geçişlerinde dengeli ve ritmik bir perspektifin oluşturulmasında ciddi katkıda bulunurlar. Aslında renkler yorumlamayı büyük oranda basitleştiren veya fotoğrafları sıradanlaştıran tehlikeli bir boyuta daha sahiptir. Günümüzde iyi veya kötü çekilen sonsuz sayıdaki fotoğrafın ağırlıklı bir bölümü renklidir. Ancak renk yorumu ve kalitesi açısından baktığımızda, güzel fotoğrafların sayısı oldukça azdır. Bu çerçeveden bakıldığında renkli fotoğrafların aslında ne kadar zor elde edildiğini daha iyi anlayabiliriz.

Hiç kuşkusuz renklerin yol açtığı ton farkları ve kontrastlık değerleri açısından oluşan bir perspektif biçiminden söz etmek mümkündür. Doğada ve nesneler dünyasında birbirleri ile uyum içinde bulunan veya birbirleriyle kontrastlar oluşturan



renkler, özellikle dalga boylarına ve açıklı koyulu değerlere bağlı olarak her zaman bir derinlik ve perspektif oluştururlar.

Renk perspektifinde sıcak renklerin yoğunluğu ve kendi arasında oluşturduğu ton farkları daha çok romantik etkilere açık bir hazzı, soğuk renkler de tersine gerilim ve kasvet uyandıran duygusal bir yansıma ortaya koyarlar. Açıktan koyuya veya koyudan açığa doğru ton dengesi oluşturan tüm renkler görüntüde daima bir perspektif oluşmasına yol açarlar. İşte tonal bu sıralama görüntülerde her zaman bir derinlik ve doğal olarak renklerin yol açtığı bir perspektif yaratırlar. Aslında aynı kategori içinde bulunan renklerin birbirlerini örttüğünü, hatta gizlediğini söyleyebiliriz. Çünkü sıcak renklerin kendi içinde yarattığı perspektif derinlik ile soğuk renklerin yarattığı etki görsel anlamda birbirlerinden farklı değildir. Ayrıca doğaya ait renklerle fotoğrafın kimyasal ve sayısal renkleri de birbirlerinin aynısı de-

ğildir. Çünkü doğadaki renkler her zaman fiziksel, fotoğraftaki renkler ise sayısaldır. Dolayısıyla doğayı temel alan herhangi bir fotoğrafın renkleri hem doğa ile ayrılan hem de farklılık yaratan bazı özellikler barındırmaktadır.

Renksel bir derinlik ve perspektif tercih edildiğinde elbette göz daha çok belirgin ve açık renklere yönelmektedir. Dolayısıyla açığa koyuya giden renklerin oluşturduğu tonal armoni sayesinde renksel bir perspektif ortaya çıkmaktadır. Renklerin gerçekliğin bir belirleyicisi olduğunu ve bu yönüyle doğaya farklı anlamlar kattığını biliyoruz. Gerek renk perspektifinde, gerek diğer perspektif tarzlarında olsun, renklerin tüm oluşumlarda etkin ve baskın bir öge olarak öne çıktığını söyleyebiliriz. Renk perspektifi bir görüntüde en fazla manzaralar, gün batımları, kent manzaraları veya yağmur sonralarında görülebilir. Çünkü yakın ve uzak mesafelerde renkli doğa, tarlalar, binalar ve eşyalar birbirleri arasında hem kontrast oluştururlar, hem de renkli bu oluşumlar bize derinlik hakkında bazı uyarılarda bulunurlar. Öte yandan teleobjektif ve geniş açı objektiflerin renklerin toparlanması ve dramatize edilen peyzajlardaki rolünü gözden uzak tutamayız. Çünkü özellikle geniş açılar görüntünün ön ve geri planlar arasında renksel karşıtlıkların egemen olduğu eşsiz bir perspektif yaratırlar.

Özünde renkleri açığa çıkaran ışıktır. Renk perspektifi bir yönüyle ışığın nesneleri artistik ve hoşla giden bir görsellikle açığa vurması demektir. Ayrıca nesnelerin ufuk hattına doğru uyumlu aydınlanması ve tonal bir geçiş yaratması da renksel bir perspektif yaratır. Kuşkusuz renklerin diziliminde veya artistik bir görüntüye taşınmasında en belirleyici şey duygulardır. Açık ki renklerin duygusal boyutu onun fiziksel boyutunda daha fazla önemlidir. Çünkü doğa olaylarında renklerin ritmi, atmosferi ve gizemi daha çok duygusal etmenlerin yöneltmesiyle görüntülere taşınmaktadır.

Geniş Açı Perspektifi

Geniş açı objektifler her zaman insanın görüş açısının sınırlarını aşan bir çerçeve ortaya koyduğu için, görüntüye yansıyan şeyler nesnel bakışımızın görme alanından daha geniş bir açı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla geniş açı etkisi gerçek sınırlarını zorlayan bir boyutu, yani gerçeküstü etkilere daha fazla açık bir gerçeklik sergiler. Geniş açı objektifler sınırsız bir derinlik yarattığı gibi aynı oranda belirgin bir keskinlik sağlayan bir mükemmeliğe de sahiptirler. Geniş açıların yolaçtığı perspektif daima nesnel görmenin sınırlarını zorlayan bir görsellik yaratmaktadır. Dolayısıyla geniş açı objektifler tabiatın sonsuzluğunu olumlamakla kalmazlar, oluşturdukları deformasyonlarla nesnelerin varoluşunu önemli oranda değiştiren bir gerçeğe dışılık yaratırlar. Bir bakıma geniş açı perspektifin tabiata dönük veya tabiatı kucaklayan bir perspektif biçimi olduğunu söyleyebiliriz.

Geniş açı perspektifin dışı açık bir algıyı tetiklemesi yüzünden kompozisyonlarda konular daima çerçeve dışını işaret ederler. Dolayısıyla bir konunun iç gerçekliği ve anlam dinamikleri geniş açı sayesinde çerçeve dışındaki seçeneklere de yakınlık gösterirler. Aslında geniş açı perspektifi konuyu her zaman dış gerçeklerle ilişkili kılan bir açıklık barındırmaktadır. Bu açıklığın temel nedeni bir kompozisyonu sınırlayan gerekçelerin azlığıdır. Çünkü geniş açılar bakışa ket vurmaz, tam aksine sınırların genişlemesini arttırmak için gözü sürekli kışkırtırlar.

Geniş açıların nesneler arasında boyut farkını değiştiren, abartan bazen de belirsizleştiren karakteristiğinin aynı zamanda nesnelerde oran ve denge ilişkisini önemli oranda bozduğu bilinmektedir. Bundan dolayı geniş açı perspektifi de bu abartılı gerçeklik üzerinde bina edilen imgesel bir biçimi temel almaktadır. Aslında geniş açı perspektifini farklı kılan abartılı bir görme



biçimine sonsuz katkılar sunan görüntülerin ton, renk ve kontrast zenginliğidir. Özellikle renklerin perspektifi daha canlı ve şaşırtıcı yaptığını dikkate aldığımızda, geniş açı perspektifinin konuyu çok zaman düşsel boyutlara, fantastik veya hayal ötesi bir dünyaya taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Genel görünüşlerin fotoğrafta yarattığı sıradan bakış, her gün birçok yerde karşımıza çıkmakla kalmaz, yarattığı psikolojik argümanlar sayesinde genel güzelliklerle yetinen büyük bir taraftar kazanmıştır. Özellikle geniş açı objektiflerin yerli yersiz kullanılması yüzünden aslında artistik fotoğrafların verileri olan bir takım anlamsız abartı, deformasyon veya biçim bozumunun da yanlış ve eksik bakışlar sayesinde sıradanlaşmaya başladığını görüyoruz. Geniş açı perspektifinin temel amacı görme açımız-

dan daha geniş alanları görüntüye taşımak daha sonra bundan artistik bir görüntü elde etmektir. Gerçekten de geniş açının imge zenginliği yaratma yeteneği aynı zamanda onun en zorlu yanı olarak görülebilir. Çünkü bir deformasyon yaratma veya olağandışı görünüşlerden daha geniş görme biçimi tercihinin tümüyle imgesel bir bakış sonucunda kararlaştırılması gerekir.

Aslında geniş açı perspektifi tümüyle kendiliğindenci bir sonuçtur. Çünkü geniş açı objektifler daima yarattıkları doğal ve aynı oranda olağan bir görsel biçimini yani bir ölçüde optik bir sonsuzluğu ifade ederler. Bu bakımdan tüm geniş açılar nesnel gerçek ile optik gerçekliğin uzlaşmaz çelişmesini, çatışma ve karşıtlığını ortaya koyarlar. Geniş açı objektiflerin netlik keskinliği büyük olduğu için görüntüler her zaman tüm verileriyle keskin bir sonuç ortaya koyarlar. Bir bakıma olağandışı bir açıyı yani görüş alanımızın dışındakileri de gören geniş açı perspektif yalnızca ufuk hattına doğru yatay doğrultuda bir yön ortaya koymaz, bazen de düşey doğrultuda da güçlü bir derinlik oluşturmaktadır. Özellikle balık gözüne yaklaşan odak uzunluğuna sahip objektiflerde konu her zaman hem yatay, hem de düşey doğrultuda bir perspektif derinlik oluşturarak dikey ve yatay çerçeveyi aynılaştırır. Bu nedenle geniş açı perspektifi tüm objektiflerin görme biçiminden ayrılan sıra dışı, kreatif ve kuraldışı etkilere dönük bir geometri oluşturur ve gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir görüşe kapı aralar.

Hava Perspektifi

Hava perspektifi, gökyüzünde bulunan gaz bulutları, toz zerrecikleri veya atmosferik değişkenlerin oluşturduğu etkilerin görüntü üzerinde yarattığı görsel ve artistik sonuçlardır. Atmosferimizin mevsimlere bağlı olarak geçirdiği değişimler

özellikle dış mekan veya manzara çekimlerinde bizi farklı görsel oluşumlarla karşılaştırmaktadır. Sabah vakti ve gün batımı ile bulutlu, kapalı veya yağmurlu havaların bir görüntüdeki karşılığı farklı görsel etkilerle kendini ortaya koymaktadır. Özellikle sisli havaların nesnelerin aydınlığını, parlaklığı, keskinliği ve ayrıntıların gizemini perdelediğini, hatta atmosferik perspektifi tümüyle ortadan kaldırdığını biliyoruz. Bu bakımdan gökyüzünün boş bir uzam olmadığı açık bir gerçek. Çünkü atmosferimiz birçok gaz kütlesi ile birlikte bulutlarla dopdolu olduğu için, gökyüzünün görüntülerde bir derinlik yaratması olağandır.

Hava perspektifi atmosferde bulutların dizilimine, renklere ve ışığın geliş yönüne bağlı olarak oluşan bir perspektif etkidir. Ayrıca buna ışık ve renk etkilerinin manzaralarda yarattığı tonal ve artistik yansımaları da dahil edebiliriz. Atmosferik perspektifte sıcak renkler yakın, soğuk renkler de uzak etkisini güçlendirirler. Çünkü sıcak renkler hafif ve rahatlatıcı bir görsel etkiyi görüntüye taşıırken, soğuk renkler de uzaklık algısını yaygın şekilde biçimlendirirler. Özünde manzaralarda fakat genel anlamda tüm fotoğraflarda gökyüzü büyük bir kütle olarak yer aldığından atmosferik katmanların bir derinlik yaratması kaçınılmazdır. Özellikle bulut kütlelerinin hem kendi içinde, hem de görüntü içinde mesafeli bir dizilim sergilemesi hava perspektifinin fark edilsin veya edilmesin tüm görüntülerde açık şekilde mevcut olduğunu bize göstermektedir.

Doğadaki renk ve ton değerlerinin yol açtığı derinlik kaçınılmaz biçimde nesneler arasında bir mesafe yaratmaktadır. Ayrıca güneşli, alacakaranlık, pus ve sis etkilerinin de bu etkiyi güçlendirdiği veya zayıflattığını söylemek mümkündür. İşte doğayı ve manzaraları daha iyi tanımamıza ve keşfetmemize yol açan bu



atmosferik etkiler, çizgilerin ve renklerin de katkısıyla çarpıcı bir hava perspektifi yaratırlar. Aslında insan gözünün perspektif algısı öncelikle atmosferik daha sonra çizgisel uzantı ve yönlerle dayanmaktadır. Hava perspektifi bu nitelikleriyle bizi doğadaki işbirliğinin ve uyumun keşfedilmesinde büyük oranda yönlendirmekte ve manzaralardaki renk ve tonal dizilim sayesinde güçlü bir doğa sevgisine taşımaktadır.

Elbette hava şartları bir ölçüde atmosferin fiziksel ve nesnel koşullarını da ortaya koymaktadır. Bu nedenle sıcaklık, yağış, nem, rüzgar, basınç, açık ve kapalılık durumuna bağlı olarak hava koşulları perspektifin koşullarını da değişime uğratmaktadır. Kuşkusuz mevsimlerin ışık karakteri aynı zamanda fotoğrafın tanımlayıcı, kesinleştirici ve belgesel karakteristiğini de etkileyerek değiştirmektedir. Hatta günün değişik saatlerinde

baş gösteren ışık değişimleri de doğa üzerinde ayırt edilebilir bir farkındalık yaratmakta, dolayısıyla nesnelerin biçimleri, anlamı, kütleleri ve uzamdaki yerleri de buna paralel olarak değişmektedir. Öte yandan bulutların kendisinin de başlı başına birer biçim olarak fotoğraflar içinde geniş yer kapladıklarına tanık oluruz. Hatta hoş etkiler bırakan bulutların kütle olarak kendi içinde bir derinlik yarattığı ve tonal değerler açısından tipik bir perspektif karakter sergilediğini biliyoruz.

Hergün doğanın kendi içinde yarattığı uyumun sonsuz sayıda örneği ile karşılaşırız. Aslında boşlukların uyuma eşlik eden veya ona zemin hazırlayan varlığı aynı zamanda güçlü denge sağlayan bir dinamizm yaratmaktadır. Hava perspektifi uzamda varlığı değişken olan bulutlar, renkler, gökyüzü ve yeryüzü arasında vuku bulan sonsuz buluşmaların görüntüye yansıyan boyutunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle bir boşluğun gizemi ve boyutsuz derinliğini onun gece ve gündüz yüz yüze kaldığı atmosferik değişimlerde aramak gerekir. Hatta bir boşluğun perspektifinden de söz edebiliriz. Çünkü boşlukların yarattığı derinlik fiziksel olduğu kadar zihinsel ve uzamsaldır da.

Her gün gün doğumundan gün batımına kadar atmosfer şartlarının yarattığı ve ışığın yönü ve karakteristiği ile şekillendirdiği bir takım değişimler gözümüze çarpmaktadır. Atmosferin yarattığı şartlara bağlı olarak nesnelerin duruşu, konumu ve birbirleri ile olan ilişkileri de değişmektedir. İşte hava perspektifi bu değişimlerin tümünde belirleyici görsel bir öğe olarak ön plana çıkar. Bir bakıma sanal bir kavrayışa yol açan hava perspektifi, en azından somut kütleler kadar gerçek kabul edilen görsel bir illüzyon olarak fotoğraflarda anlam kazanır. Bu bakımdan atmosferik tüm farkındalıkların fotoğrafa hem zengin bir deneyim hem de artistik bir boyut kazandırdığını söylemek gerekir.



BAŞARILI BİR KOMPOZİSYONU ENGELLEYEN NEDENLER

Yaratıcı süreçte etkili ve sanatsal bir görüntü elde etmek için birçok engelin mevcut bulunduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Bu engeller ancak çeşitli konular karşısında veya fotoğraf çektikten sonra ortaya çıktığı için fotoğrafçının kendisini sanatsal, kültürel, sosyal, tarihsel, sosyolojik ve teknik anlamda iyi donatması beklenir. Fotoğraf çekmenin günümüzde artık çok kolay olduğu genel bir görüş olarak hayli benimsenmiş olsa da, anlamlı ve mesajı olan bir fotoğrafın sanıldığı kadar kolay çekilebildiğini söyleyemeyiz. Çünkü fotoğraf sadece bir gerçeği kaydetmek veya belgelemekten ibaret bir araç değil, aynı zamanda gerçek hakkında veya mevcut bir görünüş aracılığı ile bir dil ortaya koymak ve gerçeğin sorgulanabilir boyutları çerçevesinde bir söylem geliştirme yöntemidir.

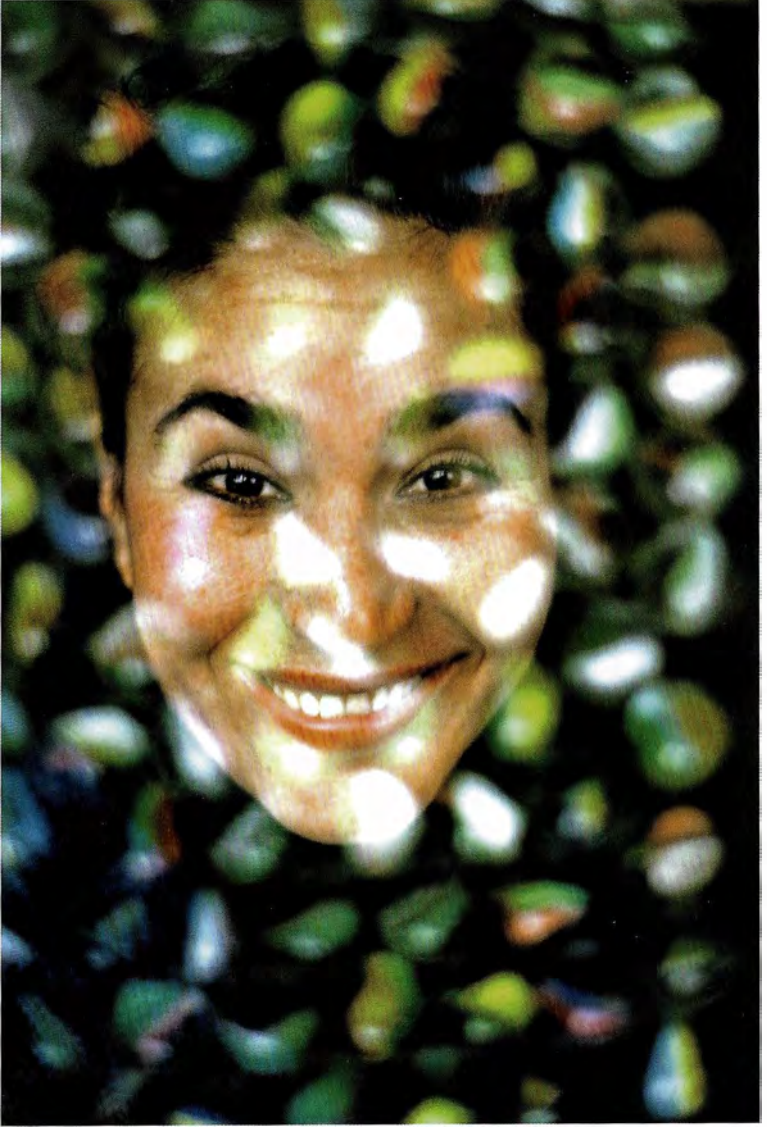
Fotoğraf açılımları bir hayli fazla olan bir araçtır ve bu bakımdan yaygın bir kullanıma sahip olmuştur. Güzel görüntülere aldanan birçok fotoğrafçının aslında bu görüntülerin her gün binlercesi üretilen sıradan ve basmakalıp materyallerden öte bir şey olmadığını fotoğraf ve sanat hakkındaki bilgileri geliştikçe anlamaya başlıyor. Özellikle turistlerin veya amatör fotoğrafçıların birbir-

lerine benzer görüntüler çektiği günümüz koşullarında “enstantane” fotoğrafçılığının mutlak bir kural gibi beyinlere zerk edilmesi, yaratıcı iç güdünün düzenleyen, tasarlayan, inşa eden veya imge arayışını esas alan disipline bir çaba yerine acar bir görüntü avcılığını geçerli yaptığı ortadadır. Oysa herhangi bir fotoğraf için sadece bir durum tespiti, doğadan kopya, alıntı veya uygun bir an yeterli değildir. Bunların yerine imgesel yaratıcılık, sorgulama, tayin etme ve yorumlama gibi yaratıcı eğilimlerin daha çok geçerli olduğu bir fotoğraf anlayışının kabul görmesi gerekir. Bu nedenle başarılı bir fotoğrafa uzanan yaratıcı süreçte dikkat edilmesi gereken bazı konuları belli başlıklar altında şöyle ifade edebiliriz.

Teknik Yetersizlik

Günümüz fotoğrafı kimyasal fotoğraftan farklı olarak tümüyle bilgisayar tekniklerine bağlı hale getirildiği için fotoğrafın sanatsal ve estetik tüm seçeneklerini bilgisayar programları belirlemekte, dolayısıyla tekniğin gölgesinde kalan yaratıcı süreç giderek tek tipleşmeye başlamaktadır. Bilgisayar programlarının mahareti olan ve fotoğrafçının önüne konulan hazır efektler sayesinde hem yaratıcılık toptancılaştırılmış, hem de görüntü ortamı birbirlerine benzeyen görüntülerin çöplüğü haline getirilmiştir. Aslında tekniğin başlıca amacı başarılı bir görüntüye ulaşmanın taşlarını döşemektir. Yaratıcılığı ve kültürel yetkinliği dışlayan veya iyi özümsemediği sürece fotoğrafçıyı esaretine alan teknik donanımların fotoğrafın derin ruhunu gölgelemesi kaçınılmazdır. Öyle ki zamanla standard hale gelen bir tekno-estetik kısır dönünün egemen olduğu görüntü ortamında, fotoğraf ile sanatsal görüntünün hangi mecralara taşınacağı belirsiz görünmektedir.

Tekniğin görüntüleri çepeçevre sardığı veya tümüyle ele geçirdiği günümüz koşullarında fotoğrafın kendi doğasından,



yaratıcı dilinden veya toplumsal duruşundan uzaklaşması olağan görünmektedir. Nitekim üretici firmaların, kurumların, bir takım organizasyonlar ile dernek ve yarışmaların dayattığı veya önemsedığı görüşler çerçevesinde yaratıcı boyutlarından çok teknik oyunların ön plana çıktığı görüntü örneklerinin fazlalığı, gelecekte fotoğrafın sanattan çok teknik bir oyuna dönüşeceğini bize gösteriyor. Bu bakımdan tekniğin görüntüleri kuşattığı günümüzde fotoğrafın sanatsal ve yaratıcı bir dil olmaktan uzaklaşmasının kaçınılmaz olduğu anlaşıyor. Aslında teknik uygulamalardan beslenmekle birlikte yine de görüntü dilinin, tekniği yüceltmeyen bir anlayışı öne çıkarması mümkündür. Eğer görüntüler tekniği yaratıcılığa ve imgesel seçimlere çözümlayici bir yandaş yapılabiliyorsa o taktirde teknolojinin yaratıcılığı tehdit etmesi söz konusu değildir. Çünkü fotoğraf tekniği her zaman kamuya açık bir kullanımı çağrıştırmakta, yaratıcılık ise kişiye özgü özel bir atmosferi dile getirmektedir.

Fotoğrafçının teknik her uygulama veya müdahalesi daima fotoğrafın niteliklerini arttırmaya dönük olması gerekir. Aslında fotoğrafta yaratıcılık çabası gerçek anlamda teknikten bağımsız ve özgün bir çabadır. Çünkü görüntü tekniklerinin albenili görseelliğinin fotoğrafı içerik ve anlam dinamiklerinden uzaklaştırması halinde fotoğrafçının rolü bir kayıt edici ve belgeleme amacından öteye gidemez. Oysa hiçbir fotoğrafçı kendisini yaratıcı bir dışavurumdan, anlam ve algı tasarımı ve daha da önemlisi içsel dünyasıyla buluşan dış gerçeklik hakkında bir tasarrufta bulunma amacından uzak tutamaz.

Bugün bir fotoğrafçının karşılaştığı teknik yetersizliklerin büyük bir bölümü ışık konusunda düğümlenmektedir. Çünkü fotoğrafın varlık gerekçesi olan ışığın fiziksel boyutları en az yaratıcılık boyutları kadar önemli görülmelidir. Işığın yarattığı

değişkenlere göre doğal ve suni aydınlatmaların gece ve gündüz ile mevsimler üzerindeki etkisi kitabın 2. bölümünde ayrıntılı olarak işlenmiştir. Öte yandan ışığın teknik kullanımı ile yaratıcı kullanımın da farklı kategoriler içinde değerlendirilmesi ve görüntünün teknik açımları ile sanatsal hedeflerini birbirine karıştırmaması gerekir.

Fotoğrafın tarihsel bağlamda resmin geleneklerine bağlı bulunduğunu, dolayısıyla yüzlerce yıllık kompozisyon geleneğinin halen geçerli kurallar olarak fotoğrafçı için de yol gösterici olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Kompozisyon kuralları yalnızca bir inşa ve istifleme yolu değil, gerçek dünyadan alın-tilanan şeylerin bir imgenin eşliğinde uyumlu, dengeli veya kabul edilebilir biçimlerle yeniden oluşturulmasıdır. Bu nedenle kompozisyon bilgilerinin sanatsal tasarım için vazgeçilmez bilgiler olduğunu, artistik bir düzenleme yaparken bu kuralların özünde bir imgenin inşasından başka bir şey olmadığını iyi kavramak gerekir.

Fotoğraf hız ve hareket sanatı olarak geniş kabul gördüğü için, fotoğrafçının zamanı en uygun an'da, hareketi de bir öyküye kaynaklık eden en elverişli noktada yakalaması gerekir. Hatta elindeki kamera hareketli ve taşınabilir olduğu sürece süratli gelişen durumlar karşısında daima tetikte bulunması ve konuyu kaçırmaması gerekir. Bu bakımdan başarılı bir fotoğrafçının daima reflekslerini iyi kontrol eden ve konu ile karşılaştığında teknik ve düşünsel olarak çekime hazır birisi olması gerekir. Hiç kuşkusuz bir fotoğrafın en uygun çekim an'ı, fotoğrafçının konu karşısında içine girdiği sorgulayıcı bakıştan kaynaklanan maksimum dikkat ve gözlem noktasıdır. Aksi halde konu ilgi çekici boyutlarını yitirerek sıradan bir görüntü haline dönüşebilir.



Fotoğrafçı koşullar ne olursa olsun kamerayı gereği gibi ve ustalıkla kullanamadığı sürece, başarılı bir fotoğraf için yetersiz kalmış demektir. Ayrıca poz ölçümü ile hareket ve hız kontrolünün çok zaman fotoğrafçıyı şaşırtan veya yanıltan bir olumsuzluk yarattığını unutmamalıyız. Bu nedenle kullanılacak objektiflerin konunun karakteristiğini ve ruhunu ortaya koyan özelliklere sahip objektiflerden seçilmesi gerekir. Her başarılı fotoğraf aynı zamanda dikkatli ve seçici bir bakış ve gözleme dayanmaktadır. Nitekim bir konunun ruhunu yakalamayan veya en kritik an'da çekilmeyen herhangi bir görüntü fotoğrafçının gözlemlerinin isabetsizliğini ve reflekslerini kontrol edemediğini ortaya koyar. Her gözlem bir ilgi veya ilgilenmeye dayanmakla birlikte, ilgi hem bilgi ihtiyacına hem de bilgilendirmeye yol açtığı için, görüntülerin aynı zamanda birer bilgi materyali olduğu unutulmamalıdır. O halde fotoğrafçının bir konuyla ilgilenmesi bir bakıma onun bilgi sahibi olması ve bir ölçüde kültür üreten biri haline gelmesi demektir.

Fotoğrafçının teknik yetersizliği, ağırlıklı olarak renk bilgisinin ve kavrayışının eksikliğinde ortaya çıkmaktadır. Renk doğaya ait bir değer olduğundan bir bakıma renkleri algılamak tabiatı algılamakla eşdeğerde görülebilir. Hiç kuşkusuz doğadaki renkler doğal yaşamın birer ürünüdür. Fotoğraftaki renkler ise tümüyle sayısal verilere dayandığından, fotoğrafçının gerçekliği nasıl algıladığını onun doğayı yorumlamasından iyi anlayabiliriz. Aslında bunca yaygınlığına rağmen renkli fotoğraflarda özgün ve yaratıcı bir sonuç elde etmek sanıldığı kadar kolay değildir. Çünkü renkli fotoğraf çekmek başkadır, renkçi düşünmek çok daha başka bir tercihtir. Yaşam içinde renkleri seçip ayıklamak ve bunları başarılı bir kompozisyonda somutlamak için renklerin fiziksel ve estetik normlarını ve uyum ile denge ilişkilerini iyi kavramak gerekir.

Bir kompozisyonun teknik yetersizliğinin başlıca göstergelerinden biri, kompozisyonu oluşturan elemanların gerekli olup olmadığının ne oranda bilindiği ve bunun için uygun bir seçme ve ayıklamanın nasıl yapıldığıdır. Gerçekten bir görüntüde yer alan elemanların konuyu ne oranda anlamlı yaptığı veya anlamı güdükleştirdiğini belirlemek için, bazı görüntü elemanlarını atmak ve böylece konunun anlamını yitirip yitirmediğini test etmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında seçme ve ayıklama işlemi öncelikle gözü disipline etmek, daha sonra da güçlü ve anlam taşıyan bir kompozisyon oluşturmak için gereklidir.

Şu da bir gerçektir ki bir kompozisyonda ne kadar az nesne ile etkili bir anlatıma gidilebiliyorsa, görüntü o kadar derinlikli ve anlamlı bir fotoğraf olabilir. Öte yandan genellikle gözden kaçan ve gerçek dünya ile onun fotoğrafı arasında ortaya çıkan uyumsuzluktur. Gözümüz evreni her zaman üç boyutlu görmekte, fotoğraf ise derinlik duygusundan yoksun olan iki boyutlu bir algılamayı öne çıkarmaktadır. Bu bakımdan gözü üç boyutlu bir algılamaya taşıyan şey, sezgi ve karşılaştırmalar yoluyla nesneleri zaman ve mekanda bir yere oturtmaktır.

Düşünsel Yetersizlik

Fotoğraf gerçeği temel alan düşünsel bir eylemin görsel ve sanatsal ifadesidir. Her ne kadar işlevsel hedefleri açısından sanat dışı olan sonsuz sayıda fotoğraf bulunsun da, bunun temel nedeni fotoğrafın yaygın şekilde kabul görmesi ve endüstriyel kullanım ve tüketim stratejilerinin başvurduğu bir araç olmasıdır. Fotoğraf gerçeğe buluşan bir araç olarak nesnelliğinden dolayı sanattan politikaya, toplumcu gerçeklikten sosyal bilimlere kadar birçok alan için fikri düzlemde bir zemin oluşturmakta ve veri temin ederek tutum alıcı bir muhalefet yaratmaktadır. Her



ne kadar bu durum fotoğraf gerçekliğinin doğal bir sonucu gibi görünse de, bir düşünce atmosferi ile kuşatılmamış hiçbir fotoğrafın bir görüşe dayanak oluşturması veya yandaş bir tutuma eşlik etmesi söz konusu değildir.

Fotoğrafı kendi düşünce zemininin aydınlatıcı bir göstergesi olarak görmeyen fotoğrafçı, fotoğrafla henüz tanışmamış demektir. Başka bir deyişle bir görüntüyü görüşleriyle buluşturan fotoğrafçı, görüntüleri yaratıcı ve sorgulayıcı bakışı ile harmanlamış fotoğrafçıdır. Gerçekten de bir kompozisyonda görüntünün öyküsü, konu, nesneler ve gerçeklerin rolü ne kadar ise, bu öğeleri bir araya getiren sanatsal ve düşünsel kaygı ve çabaların rolü de aynı orandadır. Kaldı ki hiçbir fotoğraf düşüncenin ve içsel çatışmaların süzgecinden geçmemiş olan kendi başına şeyler değildir.

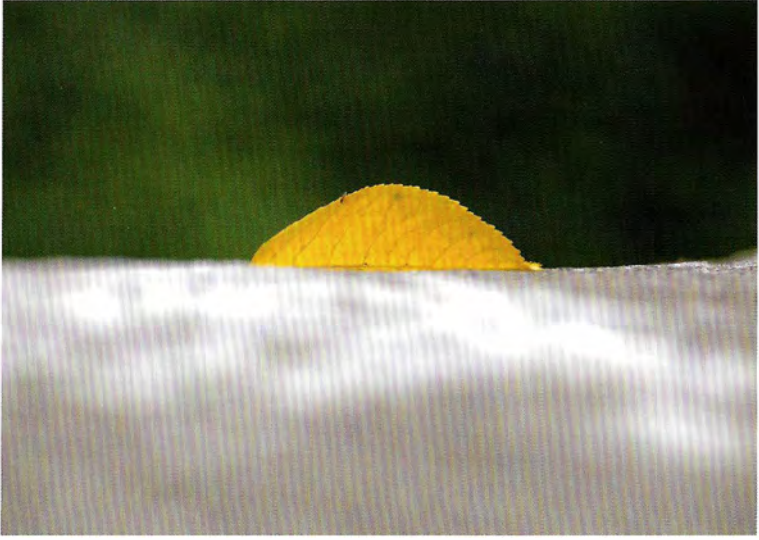
Temelde fotoğraf dediğimiz yaratıcı bakış, bir düşüncenin bir gerçekte, gerçeğin ise artistik bir tasarımda vücut bulmasıdır. Çünkü göz görürken daima düzenler, ilişkiler kurar ve belleğe başvurarak geçmişle bağlar kurmaya çalışır. Kuşkusuz her bakış belli oranda yorumlayıcıdır. Fotoğraf gibi görülen, hissedilen, beğenilen veya tasarlanarak çekilen bir sürecin zihinsel buluşmalardan uzak bir eylem olduğunu iddia etmek doğru değildir. Çünkü bir görünüş içinde düşüncenin rolü onun görülmesinden itibaren başlamaktadır. Dolayısıyla fikirler bir karşılaştırma yapma, beğenme, reddetme, düzenleme ve paylaşma sürecinde her zaman kesintisiz biçimde var olmayı sürdürürler.

Hiç kuşkusuz görsel düşünme, gerçeği temel alan, sentezci ve çıkarımcı bir eylemdir. Yaratıcı düşünce ise nesnel görülenlerden ve imgelerin bir biçim içinde varlık bulmasına yol açan bir yorumlamadan güç kazanır. Aslında fotoğraf çekmenin doğasında bulunan kesme, kırpma, ekleme, çıkarma, bütüncül görme veya eleştirel tercihlerin tümü bir düşünce sürecini ortaya koy-

maktadır. Çünkü bir kompozisyonda teknik seçim ve uygulamalar kadar fikir ve görüşler ile artistik ve nesnel seçimler de büyük rol oynamaktadır. Nitekim tanınmış fotoğrafçıların yapıtlarında göze çarpan ilk şey, konu neyi ele alırsa alsın veya hangi teknikler kullanmış olursa olsun, kompozisyonun sadeliği, gereksiz unsurlardan arınıp arınmadığı ve elbette içerikle bütünleşen düşünsel boyutlarıdır. O halde fotoğraf gibi konuşkan, ajite eden, hoşagiden, benimsenen, reddedilen veya gerçekler barındıran dinamik bir sanatta, fotoğrafçının bakış açısının ve düşünsel tercihlerinin etkide bulunmaması söz konusu olabilir mi?

Bir düşünceye eşlik eden gerçek aynı zamanda bu gerçeğin tanımlanmış bir kesiti hakkındaki tutumu da ortaya koymaktadır. İşte fotoğrafçının zihinsel yoğunlaşmasının ve imgesel kurgularının dayandığı nokta bu gerçek kesitidir. Aslında fotoğraf dediğimiz şey, görünüşlerin zihinsel bir tasarıma eşlik etmesi ya da yandaş olmasından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle zihnin verilerinin de aslında birer görüntü olduğunu kabul etmek gerekir. Nitekim herhangi bir görüntünün söz konusu olduğu noktada gözün karşılaştırma, seçme ve ayıklama çabası daha çok bir görüşün keskinleştirilmesine yönelik yapılmaktadır. O halde görsel düşünüş hem gerçeklerden bağımsız değildir, hem de imgeyi yücelten gerçek karşıtı bir tutum ortaya koymaktadır.

Bir fotoğrafçının tüm tercihleri gerçeklik eğilimlerimize kamermanın yaptığı kesinleştirici müdahalelerin ortaya çıkardığı sonuçlardır. Bu aşamada düşünsel yetersizlikler fotoğrafçının başarısını gölgeleyen etmenlerin en başında gelir. Nitekim birçok turistin dahi yaratıcı bir içgüdüyle amaç edinerek fotoğraf çekmeye çalıştığı günümüzde, kamera arkasındaki naif bir gözün eğilimlerinin bile düşünsel bir amaç taşıdığını unutmamak



gerekir. Elbette kastettiğimiz şey bir fotoğrafın anatomisine sinmiş olan politik, yönlendirici, dikte edici ve yaratıcılıkla harmanlanmış olan imgesel bakıştır. Gerçekten de yaşama dönük kameranın sadece gerçeklikle yetinmediğini, aynı zamanda yeni öyküler inşa ettiğini veya imge oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Bu bakımdan bir fotoğrafçının algılama ve yansıtma yetersizliği veya fikir oluşturmamıza kaynaklık eden bir görüntü sahibi olması en açık şekilde imge üretiminde kendini göstermektedir.

Bir fotoğrafın düşünsel arka planını ortaya koyan en belirgin ölçüt, öncelikle güçlü bir kompozisyonudur. Başka bir deyişle, bilgi eksikliğine dayanan veya düşünsel arka planı zayıf bir görüntünün kompozisyonu başarılı olsa bile, bu görüntünün eksiklikleri gözden kaçmaz. Aslında görsel anlamda yetkin her fotoğraf imgesel bir dile de sahip olmuştur. Çünkü fotoğraf dili

dediğimiz şey, fotoğrafçının anlaşılır gerçeklere dayanan bir konuyu kişiselleştirmesi ve bundan evrensel bir söylem üretmesidir. Elbette yetenekli her gözün başarılı fotoğraflar çekmesi söz konusu değildir. Bunun birçok nedeni bulunmaktadır. Çünkü yetkin bir göz ancak kültürel ve düşünsel birikimlere sahip olduğu taktirde görüntüler üzerinde bir hüküm tesis edebilir. Nitekim bir fotoğrafta başarıyı geliştirmiş ve pahalı kameralara mal eden fotoğrafçıların at koşturduğu günümüz dünyasında, yeteneklerini ve görme becerilerini yaratıcı bir faaliyete dönüştürmeye inatla çaba gösteren az sayıdaki fotoğrafçının bu çabasını iyi görmek ve anlamak gerekir.

Her görüntünün altyapısında bir deneyim yansıması ve birikimi bulunmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçının amacını ve bakış açısını sergileyen herhangi bir fotoğrafta, nesnelerin görünen ve görünmeyen boyutlarının bu deneyimi besleyen bir anlam örgüsü yarattığı açıktır. Başka bir deyişle görüntü ile görüş ve deneyimlerin işbirliği her zaman görünür olanı yorumlanmış olana dönüştürmektedir. Aslında gerçeklik fikri sadece görsellikle ilişkili değil, aynı zamanda düşünsel boyutları da ilgilendirmektedir. Fotoğraf, görünen ile yorumlananın ilişkisine dayandığından, başarılı bir göz nelerin nasıl yansıtılacağı bir muamma değil, doğrudan tarih ve eylem bilincinin bir görüntüde varlık bulması ve bunların da birer deneyim olarak özümsemesine bağlıdır.

Öte yandan kamera gözü ile insan gözünün işbirliğine dayanan görüntüleme süreci, özü itibarıyla eleştirel bir süreçtir. Bu süreç aynı zamanda anlam ile gerçeklik ilişkisini canlı tutan fotoğrafçının düşünsel eylemliliğini de ortaya koyar. Aslında neredeyse tüm görüntülerde tasarlanan bir içerik çabası mevcuttur. Bu içerik arayışı bazen politik bir tutuma, bazen de spontane bir olaya ilişkin tahlil ve gözlemlere dayanır. Görüntünün düşünsel

kurgusundan kast edilen şey, çok zaman bu ölçütler çerçevesinde oluşturulan bu tahlil ve gözlemlerdir. Ancak bir takım şeylerin formülize edilmesi ya da dezenformasyona uğratılması bir bakıma fotoğrafın insani hedeflerine dönük amaçlarından çok hileli bir amacı öne çıkarmaktadır. Elbette bir fotoğrafın en yüce amacı onun insani değerlere duyarlı görseiliğinden kaynaklanır. Oysa eleştirel bakışı besleyen düşünsel argümanların tümü, fotoğrafın manipüle edilen gerçekliği üzerinden kurgulansa da, keşfinden bu yana sürdürülegelen inandırıcılık, kanıtlama ve düşündürme hedeflerine dönük olması, fotoğrafın insani amaçlara olan yakınlığını simgelemektedir. Bu bakımdan bir görüntünün düşünsel kısırlığı, eğer izleyicileri olguların gerçekliğini daha iyi kavramadan yoksun bırakıyorsa, mutlaka içerikten de uzaklaştırmaktadır.

Sanatsal Yetersizlik

Yaratıcı kavrayış ortaya çıkış gerekçeleri açısından yaşama ve doğaya dayandırılrsa da, bundan kastedilen yaşam ve yaşama dair görüşlerin olduğu gibi kopya veya taklit edilmesi değildir. Yaratıcılık temel olarak dış dünyada gerçekleşen bir takım olayların ve koşullanmaların bir fotoğrafçının iç dünyasında yarattığı soyut doğrular ve gerçekliklerin bir imge olarak somutlaşmasıdır. Bu noktada konu aldığı şey ise, bu imge ile uyum sağlayan biçimler ve somut gerçeklere dayanan öykülerden öte birşey değildir. Dolayısıyla bir fotoğrafçının sanatsal anlamda yeterli bir düzeye ulaşması ve yaşama dair bazı ipuçları yakalaması tümüyle onun imge yaratma başarısına ve nesnelere birtakım anlamlar yükleme yeteneğine bağlıdır. Bir bakıma fotoğrafçının ilişki kurduğu dünyayı yeniden veya yeni bir tasarımla ele alması gerekir.

Elbette sanatın görevi görsel ve düşünsel bir taklit ve tesbit değil, gerçeği yeni baştan inşa etmektir. Bu açıdan yaratıcı bir



kavrayış söz konusu olduğunda, olaylarla temas eden fotoğrafçının daima nesneler arası ilişkileri ve ışığın nesneler üzerinde oluşturduğu ayrıştırıcı ve kimlikli yansımaları görüp kavraması gerekir. Gerçekten de nesneleri sanatsal bir düzenlemeye uygun olarak ayıklayıp bir kompozisyon oluştururken, elbette fotoğrafçının beceri ve algılamaları çok önemlidir. Çünkü fotoğraf sadece olağandışı görüntülere dayandırılan fantastik ve doğru-cu bir sanat değildir. Hatta fotoğrafın doğruların teyit edildiği mekanik ve optik ruhunun ötesinde bir kavrayışla ilgilendiğini söylemek daha uygun sayılabilir.

Hiçbir görüntü temelden bağlı bulunduğu tarihsel, kültürel ve ideolojik arka plan dikkate alınmadan değerlendirilemez. Aynı zamanda çağcıl bir sanat olarak fotoğrafı güncel ve yaratıcı tüm sanatsal süreçlerden bağımsız tutmak veya onlardan soyutlamak da pek mümkün değildir. Hiç kuşkusuz yalın gerçek ile sanatsal ger-

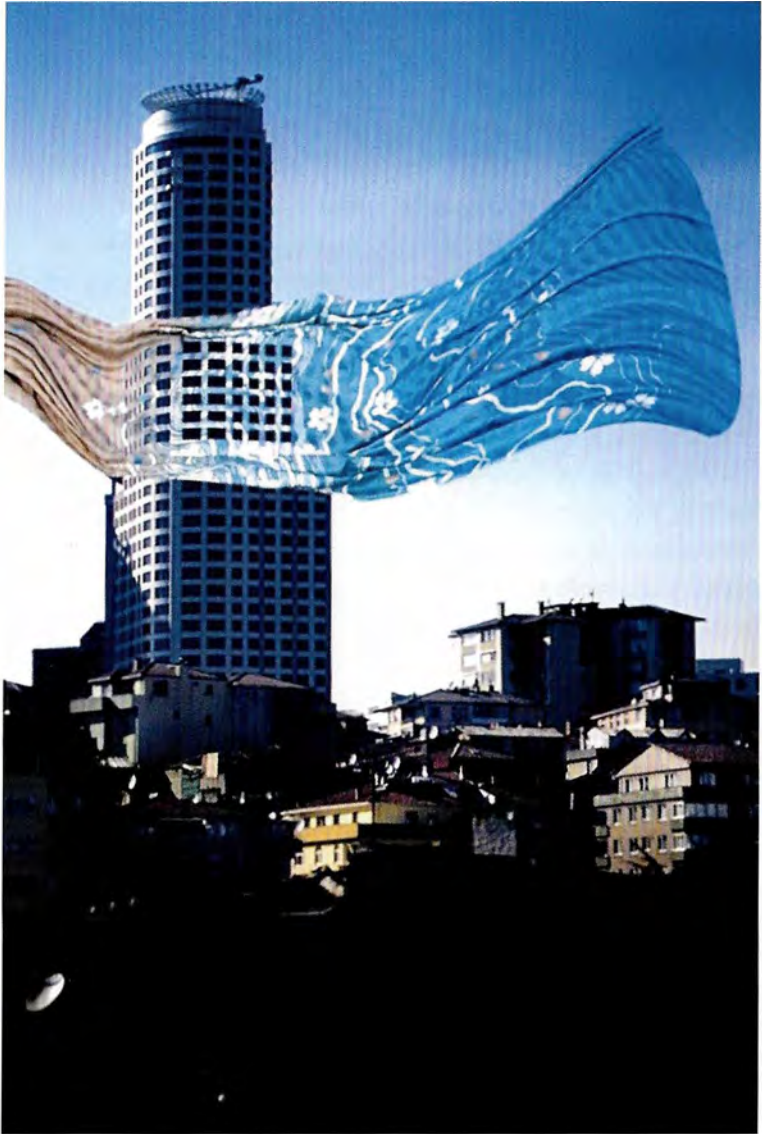
çek arasında hem yakın bir işbirliği hem de uzlaşmaz bir ayrışma söz konusudur. Bir fotoğrafın varlık nedeni olan gerçek, sanatsal amaçlar söz konusu olduğunda görüntüde hiçbir şekilde anlamdan daha önemli bir noktada değildir. Çünkü fotoğrafın temel görevi gerçekten çok sanatsal gerçeği bir ideoloji olarak dikte etmektir. Bu bakımdan fotoğraf tespit kolaycılığına indirgenecek kadar sığ ve kamera düğmesine basacak düzeydeki yeteneklere uygun bir araç değildir. Öte yandan görüntü çerçevesini her şeyin içine konulduğu bir çerçeve haline getirmemek gerekir. Elbette her şey fotoğrafın konusu olabilir, fakat her şeyin görüntü içinde yer alması çok gerekli ve anlamlı değil, tümüyle bir kakafoniye yol açabilir. Bu noktada fotoğrafçı için en güç seçim, bilerek veya bilmeyerek kolaycı ve alışılmış bir kompozisyonun tuzağına düşmektir. Dahası kompozisyon kaygısı bir takım gerekli olguları barındırsa da, temelde bu gereklilik artistik bir bakış ve anlamlı bir içeriği kucaklayan amacı her zaman ortaya koyamaz. Bu nedenle bir görüş ile bu görüşü biçimsel olarak olumlayan herhangi bir kompozisyonun daima sade, yenilikçi ve basmakalıp olması gerekir.

Her fotoğrafın gerçek ile hayal arasında salınan bir sarkaç gibi bazen gerçeği bazen de düşsel bir gerçeği benimseyen gizemli bir yolculuğu vardır. Elbette bir fotoğrafa giden süreç, sanıldığı gibi sadece gerçekten ibaret değildir. Bu serüvende sezgilerin, öngörülerin, reflekslerin ve elbette entelektüel birikim ve yönlendirmelerin rolünü göz ardı etmemek gerekir. Sanatsal yetersizlikten kast edilen şey, bir fotoğrafçının görüntüler veya sanatsal görüntüler konusundaki yetersizliği değil, daha çok sanatsal bir dil veya sanatın kültürel formasyonu ile ilişkili bir konudur. Sanatlar arasında fotoğraf daha çok modernizmi simgelediği için, fotoğraf her zaman tüm modern sanat anlayışlarıyla bir uyum ve işbirliği içinde olmuştur. Bu bakımdan fotoğra-

fın sınırlarını sadece görüntü, kamera ve objektifler üçgeninde tutmak, bir yönüyle görüntünün anlam çerçevesini teknik argümanlara hapsedmek demektir. Oysa görüntüler dünyasını entelektüel görüşlerin, politika, tarih ve sanat tarihinin ilgi alanına giren geniş bir çerçevede değerlendirmek gerekir. Sanatsal amaçlar söz konusu olduğunda fotoğrafın anlam, düşünce ve yaratıcı açılımlarını farklı boyutları ile birlikte görmek gerekir.

Sanatsal eylem, sorgulayıcı ve karşılaştırmalı bir bakışın uyumlu bir düzen arayışına yönelmesidir. Bir bakıma göz ve bilinç yaratıcılığı bir uyum ve denge içinde gerçekle buluşturmaya çalışır. Bu bakımdan gözün tüm eğilimi bozup yıkmaya değil, inşa etmeye ve mükemmeli aramaya eğilimlidir. Yani yaratıcı kavrayış nesneleri sadece sahip oldukları niteliklerle yansıtmaz, aynı zamanda onları sorumluluğunu taşıdığı anlamlarla donatır. İşte fotoğrafçının sanatsal açıdan yetersizliği bu noktada ortaya çıkmaya başlar. Böylece sorgulayıcı bir görme eyleminin hangi dinamiklerin katkısı ve desteğini alarak gerçekleştirdiği daha net ortaya çıkar.

Aslında fotoğrafın sanat olduğuna dair fikir ve tutumların büyük oranda hileli olduğunu söyleyebiliriz. Bu fikirleri veya söylemleri dillendirenlerin büyük çoğunluğu sanat dışı uğraş ve çaba içinde olan meslekten fotoğrafçılardır. Çünkü tüm faaliyetlerinde fotoğrafı sadece bir kayıt, belge veya tüketim ilişkilerinin bir materyali olarak gören bu fotoğrafçıların sanatın varlığı üzerindeki hak talepleri yeni değil, geçmişte hayli eskilere dayanmaktadır. Nitekim fotoğrafın yaygınlaşmaya başladığı 19. yy'ın 2. yarısında stüdyo fotoğrafçıların tümü benzer iddialarla ticari fotoğrafa bir statü arayışı ve saygınlık kazandırma çabası içine girdiklerini biliyoruz. Dolayısıyla günümüzde çektiği her görüntüyü sanat sanan “fotoğraf sanatçıları” sayesinde hiçbir



sanat alanında görülmeyecek oranda bir kimlik ve nitelik karmaşası baş göstermiştir. Bunun doğal sonucunda sanatsal olan ile sanatdışı görüntülerin yarattığı karmaşada ortaya büyük bir görüntü çöplüğü çıkmıştır.

Özünde fotoğrafı sanattan uzaklaştıran ve görüntünün yaratıcı bir bakışın bir yansıması olduğunu boşa çıkaran yine de fotoğrafın doğrudan kendisidir. Hatta görsel bir takım güzelliklerin sanatsal güzelliklermiş gibi görülmesine yol açan gerekçelerin çıkış noktası da görüntülerdir. Başka bir açıdan baktığımızda, sanat ile fotoğraf arasına mesafeler koyan ve fotoğrafı sanattan uzaklaştıran tüm çabalar yine fotoğraf sayesinde zihinlere yerleşmiştir. Bunun yegane nedeni yaratıcılık zaaflarını tatmin etmeye olanak veren kamera kullanma arzusu içindeki ilgili ilgisiz yüz milyonlarca hobi fotoğrafçısıdır. Kuşkusuz bu eğilimleri kışkırtan ve büyük bir özgüven patlamasına yol açan istek, aynı zamanda kamerayı da demokratik bir göz ve gözlem aracı haline getirmiştir.

Sık sık dile getirilmesinin aksine fotoğraf hiçbir zaman bir sanat değildir, fakat fotoğrafla sanat yapılabildiği de tartışmasız bir gerçektir. Yaratıcı yeteneklerin kameraya mal edilerek kutusal bir araç haline getirildiği günümüz koşullarında, kameranın başlıca rolü sadece fotoğrafçıyı sanata yaklaştıran bir araç olmasıdır. Hatta gözün tüm eğilimlerinin eleştirel olduğunu göz önüne aldığımızda, kameranın gözün denetiminde eleştirel bir görme biçiminin kayıt aracı olarak varlık gösterdiğini de iyi anlamak gerekir. İşte bu nedenle sanatsal bakışı, eleştirel görme biçimine dayalı bir seçim ve tutumun bir görüntüde somutlaşması olarak görmek lazımdır. Aslında görüntüler söz konusu edildiğinde sanatsal tüm eğilimlerin genellikle salt fotoğraf çekme ile sınırlandırıldığına tanık oluruz. Oysa fotoğraf çekmenin

aynı zamanda yaratıcı bir eğilim ve eylem olduğunu da görmek ve algılamak gerekir. Sanat dediğimiz yaratıcı görüntü, bir sanatçının penceresine yerleştirdiği gerçek dünyanın bir prototipinden başka birşey değildir. Bu bakımdan fotoğraflar her zaman gerçek yaşamı anımsatan veya ona göndermelerde bulunan bir yaratıcılık materyalidir. Bu bakımdan görüntü penceresinin yarattığı atmosferin insanların gerçeklik anlayışını büyük oranda beslediğini söylemekte yarar vardır.

Görüntünün fotoğrafçının sanatsal yetersizliğini perdeleyen başka bir boyutu daha mevcuttur. Özellikle teknoestetğin (hazır estetik) kışkırttığı sayısız fotoğrafçının ve bunların basmakalıp fotoğraflarının dolaşımda boy gösterdiği veya doğal güzelliklerin tıpkı basımlarının görüntü dünyasını oburca işgal ettiği günümüz dünyasında sanatsal yetersizliğin tavan yaptığı açıkça görülüyor. Öte yandan görüntülerin görünür her olguyu sanatlaştırmaya uygun olanaklar yaratması, fotoğrafta konu ve yorum seçeneklerinin ne kadar çok ve çeşitlilik sunduğunu da ortaya koyuyor. Sanatsal bakışın aynı zamanda bir yetenek tasarımı olduğu düşündüğümüzde, bunca konunun bakışımızı gerçekliğin kurgulanmasında ne kadar titiz davranmak zorunda bıraktığını da ortaya koyuyor. Bu çerçeveden bakıldığında sanatsal yetersizlik öncelikle bir fotoğrafçının bakış açısı ve görme yeteneklerinin, kamera yeteneklerinin gölgesinde kalmasıdır. Daha da ötesi sorgulama ve imge tasarımına dönük bir arayıştan uzaklaştırmasıdır. Bu nedenle sanatsal yetersizliği doğal yeteneklerin bilgi ve birikimlerden daha önemli görülerek yüceltilmesi ve sanat ile bilgi ve donanımın birbirleriyle bir ilişkisinin olmadığına inanılması olarak görebiliriz. Oysa bir insanın yeteneklerinin gelişmesinde dışsal etkenlerin ve kültürel birikimlerin büyük bir rolü bulunmaktadır.



KOMPOZİSYONDA ARTİSTİK ÖGELER

Bir kompozisyonda görüntüyü anlaşılır ve kavranır bir biçime dönüştüren optik ve teknik uygulamaların, fotoğrafa gerçek değer kazandıran anlam, düşünsel tercihler ve yaratıcı betimlemeyi açığa çıkarmak için yeterli olmadığı açıktır. Bu açıdan fotoğrafa gerçek niteliğini kazandıran sanatsal ve artistik ölçütleri ve bu ölçütlerin fotoğrafta hangi göstergeler ve kompozisyon dinamikleri ile anlam bulduğunu iyi kavramak gerekir. Aslında bir fotoğrafı sanatsal ve imgesel niteliklerinden soyutladığımızda bir ölçüde anlam ve içerik unsurlarından da ayıştırmış oluruz. Dolayısıyla hiçbir görüntü fotoğrafçının yaratıcı ve aydınlatıcı bakış açısından uzak tutulamaz.

Unutulmamalıdır ki görsel ifade duyuların kontrolünü, hayal gücünü, bilgi ve kültür düzeyini temel aldığı gibi, teknik ve artistik bir arayışa da gereksinim duymaktadır. Sanatsal fotoğrafın duyumsal olduğu kadar teknik uygulamalardan yararlanmayı gerekli kılan çok işlevli birçok boyutu bulunmaktadır. Öyle ki, izleyicinin sıradan görüntülere alıştırıldığı günümüz dünyasında görsel imgelerin de sıradanlaşmasının kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan üzerinde düşünülmeyen, varlığın da ve oluşumun da fotoğrafçının izini taşımayan hiçbir görüntünün sanatsal olduğunu söyleyemeyiz.

Fotoğrafı verili bir materyal haline getiren, fotoğrafçı ile yaşam arasında kurulan bağların bir imge olarak tasarlanmasıdır. Bu nedenle bir kompozisyonu etkili bir dil yapan şey sanatsal ve artistik inşadır. Şu da bir gerçektir ki, nesneleri tanımlarken onları salt görünür boyutlarıyla değil, aynı zamanda onları görüş ve alışkanlıklarımıza göre de tanımlarız. Fotoğrafta nesneler ve olaylar tek boyutlu görülmesine karşın, sanatsal yorumlama biçimi, optik müdahaleler ve artistik düzenlemeler devreye girdiğinde nesnelerin boyut kazanması ve anlamı pekiştiren rol modeller haline gelmesi kaçınılmaz olur. Bu nedenle güçlü bir kompozisyona ulaşma sürecinde fotoğrafı varlıksal ve niteliksel olarak omuzlayan bazı artistik değerlere bir göz atmakta büyük yarar vardır.

Belirginlik Özelliği

Fotoğrafın gizemi belirgin göstergeler üzerinden, aydınlık ve anlamlı bir tanımlama gerçekleştirmesidir. Ancak anlamı her yöne açılan bir fotoğrafın bir dil olarak fotoğrafçıyı ve onu simgeleyen görüntüyü anlamsız bir göstergeden öteye taşımadığı da bir gerçek. Bu açıdan anlam ile belirginlik arasında daima doğru yönlü bir uyum ve işbirliği mevcuttur. Fotoğraf daima anlam ile gerçeği buluşturduğundan, görüntünün anlaşılır bir açıklık sergilemesi ve fotoğrafta belirgin elemanlar üzerinden bir içerik oluşturmaları kaçınılmazdır. Nitekim bir fotoğrafta apaçık görünen unsurlar ne kadar güzel yorumlanmış olursa olsun, fotoğraf daima nesnelerin kendisinden çok ortaya çıkan işbirliğine ve bunun izleyici üzerinden yaratacağı etkiye bir değer kazandırmaktadır. Çünkü fotoğraf sanatı kitlesel bir sanattır ve kitlelerin gerçeklik eğilimlerini arttırdığı oranda bilgilendirici ve yönlendirici bir araç olarak değer kazanmaktadır.



Fotoğrafçıyı belirgin ve apaçık bir yoruma sevk eden özünde onun doğa ve gerçeklikle olan ilgisi veya göbek bağıdır. Bir bakıma fotoğrafçı her fotoğraf çekimiyle doğaya öykünmeye çalışır. Aslında fotoğrafın doğayı ölçü alarak onu yüceltmesi tümüyle kendi varlığının kendinliğiden bir sonucudur. Ancak yaratıcı ve inşa edici bir tercihten çok doğaya öykünmeyi temel alan bu yönelim genellikle fotoğrafçıyı bilinen tekrarların çerçevesinde gezinen bir taklitçi yapmaktadır. Oysa fotoğrafçı bunca açıklığına rağmen doğanın ve yaşamın gizemini keşfetmede her zaman büyük güçlüklerle karşı karşıya bulunur. Zaten fotoğrafın en gizemli boyutu işaret ettiğimiz bu noktanın bilinmezliğinde yatmaktadır.

Fotoğrafçı sadece gören bir göz değil aynı zamanda belirgin olayların gizemli yanlarını ya da arka planındaki saklı anlamları keşfeden birisidir. Aslında belirgin tüm nesneler de fotoğrafçı için hem kolaylık sağlayan, hem de etkili bir yoruma yol açan

dayanak noktalarını perdelemede engelleyici bir rol oynamaktadır. Başka bir deyişle belirgin hiçbir öge bir konunun veya görüntünün karanlıkta kalan yanlarını açığa vuramaz. Çünkü bir konunun gizli gedikleri, onun görünen boyutlarından daha çok gözlemlere dayanan, sezgilerin ve kültürel birikimlerin yol gösterdiği bir arayışın ışığında görülebilir. Bu nedenle bir görüntüde belirginlik hem hileli bir yanıltmaca ile hem de keşfetmeye uygun saklı gerçekler üzerinden sergilenebilir.

Belirginlik bir görüntüde içerik, mesaj ve anlamın kompozisyonda birbirleriyle kaynaşması ya da özgün ve farklı bir dil ortaya koyan imgesel bir ifadeye kavuşması halinde bir değer kazanabilir. Aksi takdirde apaçık bir takım görüntü öğelerinin belirgin bir ifade oluşturmaları söz konusu değildir. Hiç kuşku yoktur ki fotoğraf konu aldığı gerçekliği anlaşılır yapan unsurları da zaman içinde gizemli, tanımsız hatta anlaşılabilir hale dönüştürebilir. Fotoğraf zamanın yorumunu güncelleyen bir özelliğe sahip olduğu için, hem anımsatmaya hem de varlıkların unutulup anonimleşmesine yol açmaktadır. Bu nedenle süreç içinde belirgin anlam ve göstergeler de bu özelliklerinden sıyrılarak tanımlanamaz imgeler olarak yaşamaya devam ederler. Elbette fotoğrafın en temel özelliği zamana ve zaman içinde vuku bulan veya fotoğrafçının imgelem yeteneğine uygun düşen bir an'a anlam kazandırmasıdır. Bu açıdan usta fotoğrafçıların tanınmış yapıtlarının büyük bir çoğunluğu, hem zamanı hem de bu fotoğrafçıların bakış açılarını değerli yapan anlamlı ve belirgin dokümanlar haline gelmiştir.

Belirgin açıklıklara sahip bir görüntü aynı zamanda bir yoruma kapı aralayan bir kompozisyonu öne çıkarır. Bu bakımdan bir görüntünün mesaj ve içeriğinin izleyiciye bulmaca çözdürmeyen anlaşılır ve yapıtın ruhunu ortaya koyan gerçekçi bir

tanımlama ortaya koyması gerekir. Aslında belirgin tüm göstergeler bir araya getirildiğinde, yine de görüntünün anlaşılır ve sade bir kompozisyona kavuşabildiğini söyleyemeyiz. Bunun nedeni açık göstergelerin bile belli oranda bir gizlilik ve bilinmezlik sergilemesidir. Nitekim bir görüntüyü belirgin hale getiren şeyin anlaşılabilirlik mı, netlik mi yoksa bir anlam tasarımı mı olduğunu çok net ve keskin şekilde ortaya koyamayız. Ayrıca bir konunun içerik ve anlam açısından belirginlik ölçütünün ne olduğu veya nasıl anlaşılması gerektiğinin de irdelenmesi gerekir. Çünkü bir konunun anlaşılır unsurları ile biçim ve içerik ilişkisini ortaya koyan tüm nesneler görüntü çerçevesi içinde yer aldığından, teknik açıdan belirginlik daha çok görüntü çerçevesi ile sınırlı bir durumu yansıtır. Oysa kompozisyonel bir biçimde anlamın çerçeve dışında da devam ettiğini önceki sayfalarda dile getirmiştik. Ayrıca anlamın sadece bir kompozisyonu oluşturan görünür unsurlardan oluşmadığı, aynı zamanda görünmeyen gerçekliklerden de destek aldığını belirtmiştik. Bu bakımdan bir kompozisyondaki belirgin unsurlar, belirgin olmayan fakat görüntüde varlığını sürdüren zihinsel yoğunlaşmalardan da destek alır.

Bir konunun belirgin olması, daha çok onun gerçeklik nitelikleriyle ilişkilidir. Çünkü belirgin bir anlatım da çok zaman gizli bir anlam barındırabilir. Aslında bir görüntünün konusu ne kadar belirgin olursa olsun, fotoğrafın içerik değerleri tümüyle zamana bağlıdır. Dolayısıyla bir fotoğrafta çekildiği günün gerçekliği ve anlamı başka bir zaman diliminde aynı etkiyi bırakamaz. O halde görüntünün konusu neyi anlatırsa anlatsın, yine de zaman yolculuğunda eskimeyen, aşınmayan ve insanlığın ortak evrensel değerlerini kucaklayan bir yoruma dayanmalıdır. Herhangi bir konunun biçim ve anlam açısından



belirgin bir profil çizmesi bu konunun yalın veya karmaşık olmasına bağlı değildir. Hatta yalın veya karmaşık olması konuyu belirgin anlamdan uzaklaştıran bir olumsuzluk sayılamaz. Çünkü birçok fotoğrafta konunun anlaşılmasını güçleştiren bir takım görüntü elemanları mevcut olması olağandır. Bu nedenle belirgin bir anlam ve dengeli bir kompozisyon gerçekleştirmek için fotoğrafçının sadeleştirme yapması gerekir. Aslında bir konu ne kadar sadeleştirilirse gereksiz unsurların yükünden o kadar fazla kurtulur ve belirgin ve güçlü öğeler o kadar fazla açığa çıkmış olur.

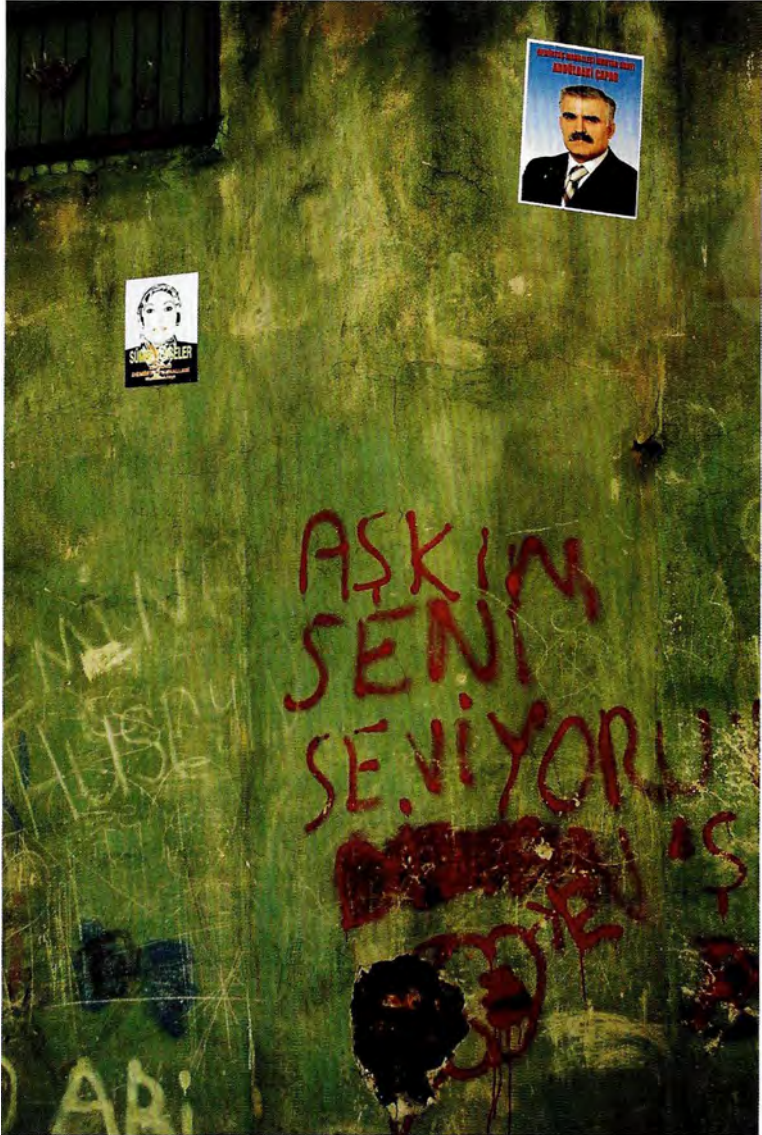
Bir fotoğrafta seçilmiş odak ve netlik tercihi konunun belirgin hale gelmesi için nasıl vazgeçilmez ise, bunun tersi bir konunun netlik unsurları içinde flu bırakılan bölgelerdeki hareket ve devinim de aynı amaca hizmet eder. Bu açıdan belirginlik basit anlamıyla bir konunun can alıcı unsurlarını izle-

yicinin dikkatine sunan fotoğrafçı tercihi ortaya koymaktadır. Özellikle renk karşıtlıkları, çarpıcı nesneler, ışıkla doğrudan temas eden bir takım ayrıntılar ve bir mesajı ortaya koyan an'ın göstergesi belirginlik sağlayan bazı örnekler olarak görülebilir. Aslında belirgin varlıkların yani optik anlamda ön plana çıkan görsel unsurların bir kompozisyon içinde uzlaşan veya çarpışan öğeler haline getirilmesi durumunda çarpıcı bir anlam ve algı pekala yaratılabilir. Çünkü bir kompozisyonunda statik veya dinamik yön çizgileri daima gözümüzü görüntünün anlam odağına çekmektedir. Bu nedenle kompozisyonun inşasında veya belirgin bir düzenin kurulmasında geometrik istiflemenin rolü oldukça önemlidir.

Görüntünün belirginliği bir yönüyle görsel ifadeyi güçlendiren ve ikincil nesneleri geri plana iterek fotoğrafçıyı çarpıcı bir kompozisyona taşıyan bir etkidir. Aynı zamanda izleyiciye içerik hakkında bir hedef göstererek onu yoruma ortak eden başka bir boyutu daha mevcuttur. Belirgin bir kompozisyon fotoğrafın anlamını başka bir yönlendirmeye maruz bırakmadan biricikleştirir ve fotoğrafçının gerçek amacını açığa vurur. Aslında belirgin kompozisyon birçok durumda teknik ve düşünsel süreçlerin halledildiği oldukça zor bir kompozisyon tercihidir. Çünkü görüntü bir olayı ne kadar açık sunarsa sunsun, fotoğraf her zaman aynı açıklığı ortaya koyan bir kompozisyon kolaycılığına sahip değildir.

Görüntü Keskinliği

Bir görüntünün keskinliği bir bakıma hem içerik ve biçimi oluşturan nesnelerin tanımlanmasını hem de görüntünün belirgin özelliklerinin ön plana çıkarılmasını sağlayan farklı iki anlayışı ortaya koyuyor. Ayrıca görüntünün artistik ve teknik



inşasında öne çıkan bazı biçimsel olguları öteki olgulardan ayırt eden bir farkındalık yaratır. Bu nedenle bir görüntünün tüm unsurlarını yükümlendikleri rollerle ortaya koyan farkındalık başka şeydir, içeriğin dayandığı kültürel, politik, tarihsel veya amaç ve araçsal temellendirme daha başkadır. Dolayısıyla bir görüntünün keskinliğini ortaya koyan teknik boyutları, düşünsel arayışları ve biçimsel tasarımları birbirlerinden ayrı değerlendirmek gerekir. Kuşkusuz keskinlik sadece optik bakışa uygun düşen mekanik bir süreci kapsamaz, aynı zamanda kompozisyonun anlam örgüsünü ve görüntünün gizli mesajını ifşa eden bir tutumu da ortaya koyar.

Bazı fotoğrafçılar görüntü keskinliğini görüntünün inşa sürecinde belirgin ve işlevsel bir takım elemanların ön plana çıkarılmasına yönelik bir uygulama gibi görmektedir. Oysa gerçek anlamda görüntü keskinliği, görüntüde teknik uygulamaları da kapsayan bir anlam ve inşa düzenini ortaya koymaktadır. Çünkü bir görüntünün işlevselliği sadece tekniğinden kaynaklı değildir, aynı zamanda artistik ve nesnel boyutlarının da görülmesi gerekir. Aslında görüntü keskinliğini öne çıkaran, konunun geometrisi, çizgi ve yönlerin belirgin hedefi ve renkler arasında yaratılan güçlü bir karşıtlık ve uyum arayışıdır. Aynı zamanda izleyiciyi kendine çeken bir ilgi noktası ile bu ilgiyi bir tepki veya buluşmalara davet eden ayrıştırıcı bir yorumu da ifade eder.

Her fotoğrafçının keskin bir mesaj ortaya koymak için fotoğrafın tüm dinamiklerine hükmetmesi ve nesneleri ajite eden gerçek karşıtı bir rolü üstlenmesi gerekir. Bu bakımdan görüntünün keskin ifadesi görüntünün yorumlanmasını da kolaylaştırır ve onu acıtıcı bir dile sözcü yapar. Görüntü keskinliğinin aynı zamanda biçim ve içerik açısından bakıldığında, bir kontrastlık tasarımı gibi algılanması gerekir. Çünkü kontrastlık sa-

dece açık ve koyu ton değerlerinin birbirleriyle ilişkisinden ibaret değildir. Elbette renklerin değiştiren, tamamlayan, karşıtlık oluşturan veya duygusal ya da şiddet içeren boyutları mevcuttur. Bu nedenle içerik unsurlarının birbirlerini güçlendiren, animatıcı veya romantik boyutlarının da bir kontrastlık oluşturduğu dile getirmekte yarar vardır. Öte yandan renk keskinliğinin öncelikle bir görüntüye, daha sonra görüntünün biçimsel inşasına dikkatimizi çektiğini göz önüne aldığımızda, keskin bir görüntünün çok zaman renklerin anlamını örten şaşırtıcı bir boyutunun daha bulunduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bir görüntü karşısında duygularımızla ilk etapta çarpışan renklerdir, sonra da kontrastlar gelmektedir. O halde keskinlik ile kontrast arasında algılama ve kavrama açısından doğrudan bir ilişki mevcuttur.

Doğal olarak görüntü keskinlik yaratan görsel öğeleri apaçık hale getirdiğinde aynı zamanda nesnelerin anlaşılır boyutlarını anlamın önüne koymaya başlar. Oysa görüntünün anlamı keskinleştirilmiş unsurlardan çok zihinsel atmosferde ya da zihnin derinliklerinde anlam kazanan bir eylemin ürünüdür. Aslında nesnelerin anlayabildiğimiz biçimleri veya belirgin düzenleri hiçbir zaman onları daha iyi tanımamız için yeterli açıklığa sahip değildir. Çünkü nesneler sadece imgelerin hizmetindeki bir şey değil, çok zaman anlamlarının daha ötesinde bir görüşün sembolleri olarak değer kazanırlar. Herşeye karşın yine de keskin hatlarla belirginleştirilmiş herhangi bir biçim, en çok da kendisini temsil etmektedir. Çünkü belirgin ve keskin bir görüntü, kesin bir anlam ortaya koymak için yeterli bir açıklığa sahip olmayabilir. O halde sınırları belirgin bir konu bile, pekala varlığını kesinleştirmek için yeterli bir açıklık sergileyebilir. Her ne kadar keskinlik aynı zamanda bir sertlik ve otoriterliği



simgelese de, herhangi bir olguyu keskinleştiren sadece belirgin varlıklar değil, geometrik biçimler, çizgiler, ton ve renk armonileri de bu sertliği pekiştiren destekleyici boyut ortaya koyarlar. O halde bir görüntünün gerçeğe bağlılığı ancak görünüşlerin ruhuyla uyuşan keskin bir yorumla sağlanabilir.

Her objektif belli oranda keskinlik sağlamakla birlikte, diyafram açıklığı fazla olan merceklerin daha keskin kontrastlar yarattığını söylemek mümkündür. Ayrıca geniş açı objektiflerin teleobjektiflerden ve zoom objektiflerden daha anlaşılır bir keskinlik ve ayrıntılarda güçlü kontrastlar yarattığı bir gerçek. Fotoğraf teknik açıdan ne kadar duru, ayrıntılı ve güçlü bir ton ve renk keskinliğine sahip olursa, artistik ve ifadeci boyutları o kadar fazla açığa çıkabilir. Benzer şekilde bir görüntü çerçevesinde belli bir ritm, denge ve belirginlik söz konusu değilse, anlamı keskinleştiren seçimler de o kadar zayıf olacaktır. Bu bakımdan

görüntü çerçevesi bir müdahale alanı olarak her zaman hem konunun anlaşılır olmasına hem de keskin bir gerçeklik sunmasına aynı oranda gereksinimi bulunmaktadır. Ayrıca net keskinliği ile yorum keskinliğinin birbirlerini tamamlayan iki farklı uç eğilimi temsil etmesini de gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü bir kompozisyonda seçilmiş konu ile derinlik, ton, renk ve dokuların keskinliği daima bütünleşik bir eylemi yani görüntünün teknik boyutları için gerekli tüm argümanları bir arada tutar.

Bir fotoğrafta teknik ve artistik arayışlara yönelik tüm tercihler daha çok bir konunun anlam ile anlamsızlık çatışmasını bertaraf etmek için ön plana çıkarılmaktadır. Fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğu genellikle somut olarak görünen şeylerin görünür olmasına dönük bir amaç için fotoğraf çekerler. Hatta kamera ve objektiflerin tüm yeteneklerini bu amaç için kullanmaktan kaçınmazlar. O halde bir fotoğrafta somut görünenlerin işlevini ve gerekliliğini gözden uzak tutmamakla beraber, anlam ve içeriğe yönelik her arayışın geri planında daima soyut çağrışımların yol açtığı bir belirsizlik mevcuttur. Daha doğru bir deyişle fotoğrafın içerik, anlam ve artistik açıdan berraklığını sağlayan şey, ağırlıklı olarak zihnin ve fikirlerin net ve keskin bir kararlılık gösteren tutumudur.

Görüntünün hayal ötesi yönelmelerle şekillenmesine yol açan herhangi bir tercih fotoğrafın kesinliğine ve keskinliğine yapılan bir katkıdır. Bu da bir bakıma mesajı ortaya koyan fotoğrafçının üslubunu, tavrını veya sanatsal yetkinliğini öne çıkaran tüm eğilimleri açığa vurur. Belirgin özellikleri nasıl olursa olsun, keskin bir görüntü daima realize edilmiş bir mesajı da anlaşılır kılar. Böylece bir görüntünün işlevsel amacı, içeriği, realize edilmiş bir mesaj ve yorumu belirgin öğeler üstünden tasarlanmış bir anlam üzerinden inşa edilir.

Fotoğraf, sezgileri yeteneklerle buluşturan yaratıcı bir eylem olduğu gibi, sıradan bakışa kendisini sınama şansı veren bir uygulamadır da. Bu noktada bakışın özgünlüğü ve keskinliğinin bir yapıta hangi yetkinlikle ve nasıl bir yaratıcı süreçte ulaştığının iyi anlaşılması gerekir. Öte yandan bazı imgelerin anlam sınırlarını zorlayan bir kararlılıkla ele alınması, bize fotoğrafın sadece gerçeğe bağlı olmadığını, aynı zamanda içsel ve kavramsal bir takım dürtülerin yönlendirdiği bir şiddet arzusunun da görüntünün keskin bir dil sergilemesine yol açabileceğini söyleyebiliriz. Bu açıdan baktığımızda şok görüntülerin büyük bir bölümü kompozisyonel düzlemde veya zihinsel atmosferimizde keskin yargıların ve bilinç dönüşümlerinin oluşmasına yol açmaktadır.

Sadelik

Bir fotoğrafta başarılı bir kompozisyonun önemli göstergelerinden biri de görüntünün her tür karmaşadan soyutlanarak sadeleştirilmiş olmasıdır. Başka bir deyişle görüntüyü gereksiz nesnelerin yükünden kurtarmak ve farklı yönlere açılan anlam çatışmalarından ayırtırmak için sadeleştirmek gerekir. Bu nedenle fotoğrafçının dinamik bir sadeliği kompozisyona egemen kılmak için artistik ve teknik tüm becerilerini ortaya koyması ve kompozisyonun duru ve yalın bir anlatımla görselleşmesini sağlamaktır. Hiç kuşkusuz nesneler hem başka nesnelerle olan birlikteliği ile hem de tek başlarına taşıdıkları misyon ile görüntünün yükünü omuzlayan bir gerçeklikle görüntüde yer alırlar. Bu da görsel unsurların çok zaman ne kadar gerekli olurlarsa olsunlar görüntüye taşındıklarında nasıl anlamsız birer unsur haline geldiklerinin kaçınılmaz olduğunu bize gösteriyor. Bu çerçeveden bakıldığında bir görüntüde anlamı anlaşılır kılmak demek, anlatım unsurlarını en aza indirmek demektir. Çün-



kü karmaşık kompozisyonlar veya bir görüntüdeki karmaşık yapı, anlamı da karmaşaya maruz bırakarak fotoğrafın içerik unsurlarını zayıflatmaya başlar.

Fotoğraf, fotoğrafçının zihinsel serüvenin müdahalesine maruz kalan bir gerçekliğin görüntüsü olduğundan, daima seçim ve tercihleriyle aynı zamanda sadeleşmiş bir bakışı da öne çıkarmalıdır. Çünkü görüntü karmaşası tıpkı zihin karmaşası gibi dağınık olduğundan işlevsel bir amacı gerçekleştirmesi pek söz konusu değildir. Nitekim fotoğrafın tarihsel süreci boyunca başarılı tüm fotoğrafçılar nezdinde imgesel bakış, ağırlıklı olarak görülenleri en aza indirmek ve sadece değerli ve gerekli olan olayları fotoğrafa taşımak olmuştur. Aslında zihnimizin tüm eylemliliği seçme, ayırma, sadeleştirme ve tasnif etmek üzerine kurulmuştur. Bu açıdan sadelik bir görüntünün varlığına hakim olurken öte yandan güçlü bir kompozisyon oluşturmaya çalışan fotoğrafçının yetkinliğini de ortaya koyar. Aynı zamanda özgün bir bakışı ve tanımlanmış bir sanat dilini de yüceltir. Geleneksel fotoğrafta sadeliğin ustalığın bir göstergesi olduğunu göz önüne aldığımızda sadelik kaygısının bugün bile amacından bir şey kaybetmediğini görebiliyoruz. Nitekim çağdaş fotoğraf da sade bir kompozisyon içinde görüntüyü gereksiz yere işgal eden; anlam, içerik, mesaj ve görsel dengeye hiçbir katkısı olamayan elemanlara yer vermeyecek geleneksel fotoğrafla bir amaç ortaklığı sergilemeye çalışıyor.

Temelde sade bir görüntüden kastedilen şey, fotoğrafçının kültürel yetkinliği ile sanatsal yeteneklerini ne oranda kullanıp kullanmadığıdır. Bu açıdan bakıldığında, bir görüntüyü sadeleştirmek onu nitelik açısından bir olgunluğa taşımak ve gerçekliği bir amaç ve içerik çerçevesinde realize etmektir. Günümüz fotoğraf anlayışında ağırlıklı bir biçimde imgeler gerçekliği aşan bir yetkinlikle ön plana çıkarılmaktadır. Bundan dolayı

fotoğrafik bakışın, daha çok seçilmiş olanı, gerekli veya yeterli unsurları görüntüye taşımayı tercih ediyor. Bu seçim fotoğrafta sadeleştirilmiş bir görselliği merkeze alırken, bununla birlikte aynı zamanda işlevsel bir nitelik kazanarak fotoğrafı ideolojik, diplomatik veya enformatik bir amaçla donatmaktadır. Çünkü realize edilen, sade ve yalın her kompozisyon, gerçeği ajite ederek bir slogana dönüştürmede eşsiz olanaklar sunmaktadır. Aslında başarılı bir görüntü için görsel tüm elemanlarının sadelik düzenine hizmet etmesi ve nesnelerin belli bir amaçla bir işbirliğine katkıda bulunması gerekir.

Unutulmamalıdır ki, sadeleştirmek bir görüntüyü fazlalıklarından arındırmaktır. Hatta çok zaman gerçeğe dönük bir stilizasyonu kompozisyonda egemen kılmaktır. Bu da hem görüntü unsurlarının hem de anlam kategorilerinin realize edilmesini ve denetim altına alınmış bir kompozisyon üzerinde fotoğrafçının hükmünü ortaya koyar. Selçuklu sanatında bitkisel motifler ile arabesk süslemelerin doğanın sadeleştirilmesine ve stilizasyonuna dayandırıldığını göz önüne aldığımızda, sadeleştirmenin aslında bir tür soyutlama olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan sadeleştirmeyi anlam, teknik ve gerçeklik öğelerinin birbirlerini tamamlayan veya destekleyen bir amaç için bir araya getirilmesi olarak tanımlayabiliriz. Yaratıcı bir gözleme sahip olan fotoğrafçı olaylar karşısında genellikle bir seçme ve ayıklamaya gider. Varlıkları işbirliği halinde oldukları diğer tüm öğelerden soyutlar ve içeriği oluşturan bir sadeleştirme yapar. Bu açıdan bir görüntünün en temel ve yalın özelliklerini ortaya koyan duru ve özgün her bakış sadeleştirilmiş bir görüntüye de kapılar aralar.

Kuşkusuz yalınlığın dinamizmi ve ritmi sadeliği etkili bir metafor yaparken aynı zamanda fotoğrafçının ayırıştırma ve ayık-



lama yeteneğini de geliştirir. Gerçekten de bir fotoğrafta yalın bir anlatım ortaya koymak amacıyla seçilen nesneler anlaşılır bir kompozisyona giden süreçte, fotoğrafın sadece gördüklerimizden ibaret olmadığını dikkatimizden uzak tutmamalıdır. Sadeleştirmenin görüntünün anlamını yok eden değil, varlığını anlamla kaynaştıran görsel bir dilin oluşturulmasına gerekçe olması gerekir. Elbette görüntü odağına giren her gerçeğin güçlü bir anlatım başarısı sağladığını söylemek mümkün değildir. Hatta haber ve olay fotoğraflarında yalın ve sade bir kompozisyonun ne kadar güç elde edildiğini de söylemekte yarar vardır. Ancak yine de yaratıcı dil ile sanatsal görüntü arasında uyumlu ve dengeli bir işbirliğinin kurulabilmesi için anlamın biçimle kabul edilebilir bir yalınlık içinde bir araya getirilmesi gerekir. Bir görüntünün belirgin öğeleri ve uyum ile uyumsuzluk dinamiklerinin yarattığı çatışma, fotoğrafın sadeleştirilmesine yol açan en etkili süreci ortaya koyar. Sadelik arayışı elbette yalnızca bu çatışmadan beslenmez, aynı zamanda belirgin nesnelerin açık ve gizli anlamları, renksel etkiler, kontrastlık ve ton dengeleri de bu seçim de büyük rol alır.

Nesneler arası buluşmalar nasıl olursa olsun, fotoğrafçı da ima bu buluşmaları da aşan yepyeni bir ilişki geliştirmek için fotoğraf çekmeye çalışır. Bu nedenle genellikle kendisini başarısızlığa peşinen mahkum eden bir düzenleme stratejisinden uzaklaşmak ister. Aslında fotoğrafçının optik ve gerçek arasında uyumlu bir bağ kurmak için karmaşık kompozisyonlardan kaçınması anlaşılır bir durumdur. Çünkü sanat dışı uğraşların fotoğrafı tümüyle kuşattığı günümüz şartlarında sanatsal kaygıların ne kadar çok önemsendiğini biliyoruz. Öte yandan sanatsal bakışın anatomisinin daima çözümleyici ve yol gösterici bir amacı öne çıkardığını, dolayısıyla sadeleştirilmiş gerçeğin bir

tür realize edilmiş bir hayatın görüntüsü olduğunu ve çözümleyici bakışa bir değer kazandırdığını söylemekte yarar vardır. Elbette bir görüntüyü çerçevelemeyi salt doğanın çerçeveye alınmasıyla açıklayamayız. Çünkü görüntüleri analitik, sorgulayıcı, yönlendirici, hatta ideolojik bir bakışa maruz bırakan görsel her tavrın bunu romantik, bilgilendirici veya saldırgan yaptığını unutmamak gerekir. Sonuç itibarıyla sadeleştirilmiş bir genel görüntünün çok zaman karmaşık veya yeteri şekilde elemine edilmemiş bir yakın plan görüntüden daha etkili göründüğünü söylemekte yarar vardır.

Uyum

Bir kompozisyonda artistik ve gerçeklik öğeleri arasında ahenkli bir işbirliğini ortaya koyan uyum, gerçek anlamda fotoğrafta dinginliği ve sükuneti temsil etmektedir. Bir bakıma görsel uyumu görsel dengeye koştur bir tür denge olarak görebiliriz. Çünkü kompozisyonel denge her ne kadar öğeler arasında daha çok fiziksel ve inşaatçı bir ilişkiler düzenini temel alsın da, görüntülerin sadece mekanik bir profil sergilemediğini, aynı zamanda estetik ve hoşı giden bir tercihi de hayata geçirdiğini unutmamak gerekir. Her nesnenin başka nesnelerle veya konuyu belirginleştiren hareket ve dinamizm unsurları ile olan işbirliği, temelde bir uyum kaygısını ortaya çıkarmaktadır. Görsel uyumun nesnelerin kütlesini ve renk ve leke değerlerini kucaklayan biçimci bir boyutu mevcut olsa da, asıl kurgusal, estetik ve yaratıcılık heyecanlarını ortaya çıkaran sanatsal yönü ile dikkate değerdir.

Herhangi bir konunun içinde görüntünün çekilme amacını ortaya koyan elemanların tümü eğer birbirlerine yakışan, bütünleyen veya mesajı güçlü şekilde vurgulayan bir ortak ahenk



yakalayabiliyorsa, o takdirde uyumlu bir işbirliği sağlanmış demektir. Aksi halde konu görsel değerler arasında dengeden çok dengesiz ve aynı oranda uyumsuz bir yığılma ortaya çıkarabilir. Çok zaman karşıtlıkların veya farklı amaç ve yönleri gösteren nesneler arası bağıntıların yarattığı düzensiz yapının da bir uyum ortaya koyduğuna tanık oluruz. Elbette görüntü unsurları arasında her zaman mantıklı, doğru ve olumlu bir ilişki bulunamaz. Hatta gözümüzün uyum arayışı nesnel gerçekten soyutlanmış bir takım düzenlemelere odaklanmayı da akılcı bulabilir. Bu nedenle hoşı giden her durum, dengeli ilişkiler veya apaçık görünüşler yeterli düzeyde bir gerilim ve uyum atmosferi yaratamaz. Bir bakıma uyumsuz düzenden bir uyum arayışına yönelen gözümüz yepyeni bir denge yaratmaya çalışır. Çünkü insan gözü genellikle zihinsel dünyayı harekete geçiren her olaya odaklanarak ortaya çıkan karmaşadan güçlü bir anlam yaratma



yeteneğine sahiptir. Ayrıca bir anlam ve uyum ilişkisi ararken zaman zaman gerçeğin verilerinden çok zihnin labirentlerinde oluşan düzenden yararlanmaya çalışır.

Duygusal bir varlık olan insanoğlu bakışına takılan her görüntüde gözünü de bu şekillenmenin bir aracı yaparak bazen romantik, bazen hüznü ve meraklı bazen de insani bir ilgi çerçevesinde görmeyi tercih eder. Her görüntüde bu kaygıyı hissederken aslında samimi, sıcak ve gerçekçi bir arayışı görüntülere taşıyarak görsel uyumu romantik bir bakışın yedeği yapmaktan kaçınmaz. Bu nedenle uyumun temel hedefi veya başlıca gerekçesi romantizm ve içe dönük bir mükemmeliyet arzusundan başka bir şey değildir. Hiç kuşkusuz uyum arayışında bulunan fotoğrafçı, genellikle bu arayışlarını gerçekten imgesel gerçeğe yönelten bir çerçeve içinde tutmaya çalışır. Çünkü kompozisyonel uyum teknik düzenlemelerden yarar-

lansa da, bu uyum hiçbir zaman mekanik bir düzenlemeyi değil, tümüyle duygusal dünyada şekillenen gerçeküstü bir düzen ve amacı gözetir.

Görüntü içindeki nesnelerin bir uyum çerçevesinde oluşturduğu düzen, herşeye karşın zaman zaman onların görsel dengelerini de bozan bir çehre ortaya koyar. Nitekim uyumlu bir takım ilişkilerin gerçekten bozulmuş dengeler üzerinde kurulduğunu ortaya koyan birçok güzel fotoğraf mevcuttur. Bu çerçeveden baktığımızda, sanatın genellikle doğayla uyum içinde bulunmayan bir uyumu odak aldığını görürüz. Doğal olarak bir sanat yapıtının varlığını, onun dengesine veya uyum kapasitesine göre ele almanın yanlış bir tarafı bulunmaz. Hatta bir görüntüdeki karşıt unsurlar eğer bir uyuma kaynaklık ediyorsa, o takdirde görüntünün anlamsızlığından söz etmek doğru bir tutum değildir.

Öte yandan görüntü dinamikleri kendi arasında bir anlam bütünlüğüne yol açan bir düzeyi yakalamışsa, o taktirde görüntüdeki sanatsal uyum güçlü bir zemine oturmuş demektir. Çünkü uyum bir anlam tasarımının en önemli gerekçesidir. Ancak bir fotoğrafta görsel uyum içeriği zenginleştiren etmenlerin tümünü hiçbir zaman kucaklayamaz. Hatta bir fotoğrafın mesajını da sadece ilişkisel gerekçelere dayandıramaz. Bu nedenle uyumun kesinlikle sosyal ve psikolojik bir gerçekliğin güncel ve evrensel algı düzeyini de yakalaması gerekir. O halde gözün gerçeklik tasarımı çok zaman provokatif bir olay veya işbirliğine odaklandığından görme dediğimiz şey, ağırlıklı olarak bakışın uyum ve denge arayışı ile şekillenmektedir.

Kuşkusuz bir fotoğrafta neden bir uyum arayışına gireriz sorusunun birçok yanıtı bulunabilir. Her şeyden önce bir konu

içinde birbirleriyle eşdeğer öğeler arasında her zaman zorunlu bir bağ mevcuttur. Nesnelerin büyüklüğünü, kompozisyonda işgal ettikleri alan, zıt anlam ve kutuplar, karşıtlıklar ve benzerliklerle birlikte fotoğrafçının hayal boyutu daima bir uyum arayışını ortaya koyan başlıca gerekçeler olarak görebiliriz. Aslında uyumsuz bir yerleştirmenin uyumu da dikkat çekici bir düzen olarak uyum çabasını canlı tutabilir. Hatta bir fotoğrafta yer bulan tekrarlar, özdeşleştirme ve benzeştirme çabası da uyum arayışa yol açan başlıca etmenler arasında sayılabilir. Gözün arayışları öncelikle doğanın renklerine, daha sonra biçim ve dinamizmine odaklandığı için uyumun kaynağı doğanın doğrudan kendisinde bulunmaktadır. Fotoğrafçının doğayı alıntılması bir ölçüde görsel dengenin doğaya öykünerek gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Sanatsal bir görüntüde gerçeklik müdahale edilen bir argüman olarak nesnel dünyanın sözcülüğünü yapmak yerine, imgesel bir bakışa yol gösterici olan yansıtıcı bir kavram olarak varlık kazanır. Görme yeteneği denilen şey, işte böyle bir yol ayrımında ortaya çıkmaktadır. Çünkü iç dünyamız kavramsal düzlemde şekillenirken, fotoğraf ise nesnel dünyadan yaptığı alıntılarla bu kavramı somut bir biçime dönüştürür. Elbette uyumun da bir ritmi vardır. Bu da tematik bir bakışın ışığında ve gerçek ile yaratıcılık arasında bir kesişmeyle ancak mümkün kılınabilir. Bir bakıma dinamik bir kompozisyonda bir uyum için duygusal, romantik ve düşsel yönlendirmelerin yol açtığı ritmik bir anaforun varlığından söz etmek gerekir. Çünkü uyum söz konusu edildiğinde mekanik bir görüntü biçiminden çok, tonal, renksel ve imgesel kaygıların rol aldığı bir iç gerçeklik devreye girmektedir. Bu da uyumun aslında iç dünyanın bir yansıması olduğunu bize göstermektedir.

Fotoğraf her zaman bir gerçekliğe ayna tutmakla birlikte, aslında gerçek anlamını duygusal düzlemde bulan bir sanattır. Bu nitelikleriyle gerçeği onaylamadığı gibi tarafsız bir tutum takınarak ondan bağımsız hareket de edemez. Elbette kompozisyonun artistik öğelerini ele alırken, okuyucu ele aldığımız bu başlıkları genellikle kendisine reçete olarak verilen teknik başlıklar şeklinde değerlendirmektedir. Oysa sanatsal yaratıcılık söz konusu olduğunda fotoğrafçının en az başvurduğu şeyin her zaman fotoğraf tekniği olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan uyum arayışını daha çok bir bakış ve duygu ortaklığını ortaya koyma çabası olarak görmek gerekir.

Ritm Arayışı

Bir fotoğrafta ritim duygusu veya ritmik yerleşim mekanik bir tekrardan çok gerçekçi ve aynı oranda ruhsal bir olgu olarak görülebilir. Öyle ki birbirlerini destekleyen veya benzerlik ve aynılık çağrıştıran görsel elemanlar daha çok kütleler arasında temsili bir organik ilişki içindeymiş hissi uyandırır. Fotoğrafın temsili bu tekrarları mekanik bir eylemliliği öne çıkarır gibi görünse de, ritm duygusu hiçbir zaman mekanik bir gösterge olmamıştır. Çünkü ritm yaratan görsel her düzen nesnel dünyadan daha çok duygusal dünyayı harekete geçiren bir atmosfer yaratmaya uygundur. Elbette ritm duygusu fotoğrafçıyı konusu karşısında her zaman etkili bir düzen arayışına yönlendiren bir rotaya soktuğu gibi, imgesel çağrışımları besleyen bir konsantreye de kavuşturur. Bir bakıma düzenleme arzusunu artistik bir seçimle buluşturur ve duygusal arka planı sağlam bir anlatıma dayandırır.

Ritm duygusunun doğayı ölçü alan kavramsal ve biçimci bir boyutu bulunmaktadır. Gözümüz ritmik düzenin çekici ve etki-

li yansımalarını doğanın düzen anlayışıyla uyumluluk gösteren bir özdeşleşmeye taşıyarak, fotoğrafçı ile doğanın ritmini güçlü bir biçimde kaynaştırır. Bu bakımdan görüntünün biçimsel öğelerinin yol açtığı algı, ritmik biçimleri duygusal biçimlere, gerçekliği de ritmik bir objektiviteye taşır. Elbette ritm, çepeçevre kuşatıldığımız yaşamda karşılaştığımız bir takım oluşumlar içinde, nesnelerin yol açtığı biçimlerin artistik ve aynı oranda anlamlı yansımalarından ortaya çıkar. Dolayısıyla ritmi kompozisyon elemanları arasında ahenkli bir buluşmayı ve birlikteliği yaratan bir olgu olarak görmek gerekir. Gerçekten ritm duygusu daima şiirsel veya melodik bir etkiyi ön plana çıkarır ve görüntüyü optik biçimcilikten imgesel bir zemine taşır. Bir kompozisyondaki artistik, sanatsal ve düşünsel düzlem her zaman belirgin bir olgunlukla ortaya konulmaz. Nitekim bu düzlem görüntünün optik ve mekanik eylemselliğinden daha çekici görüldüğü için, görüntünün hedefi daima insanın duygusal atmosferine yöneliktir.

Günlük yaşamda olağan sayılan kalp atışları, gece ile gündüz arasındaki dönüşüm, mevsimler, saatin çalışma yöntemi veya suyun akışını belli bir ritmle gerçekleştiren doğal olgular olarak görülebilir. Öte yandan yaşamın ve doğanın tekrarlanan döngüsü de temelde ritmik tekrar sağlayan bir süreç izlemektedir. Bu çerçeveden bakıldığında ayrıca destanların, şiir ve söylevlerin kendine has bir ritmle söylenip okunduğunu da dile getirmek gerekir. Özellikle köprülerin, mimari tekrarların, telefon direkleri ve dağ silsilelerinin bir ritmle sıralandığını gözden uzak tutmamak lazımdır. Kuşkusuz ritm duygusunun görünüşlerin anlamlı görüntülere dönüşmesinde ne çok olanak sunduğu ortadadır. Öte yandan bir fotoğrafın oluşturulmasında nesnelerin ritmik diziliminin çağrışımları arttırdığını, dolayısıyla hem inşaacı, hem



de ayrıştırıcı bir karakter sergileyerek fotoğrafçının kolaylıkla seçme ve ayıklama yapmasına zemin hazırladığını söyleyebiliriz.

Fotoğrafın anlatım araçlarının en etkili olduğu kuşku götürmüyor. Hatta başta görme yetkinliği olmak üzere birçok duygu yansımasını ve iç dünyanın çatışmalarını ortak bir işbirliğine davet eden bir sentezi ortaya koyduğunu da dile getirmek gerekir. İşte ritm duygusu da benzer bir yol izleyerek özellikle duygu ve yeteneğin bulunduğu bir eğilimi ortaya koyar.

Bir görüntüdeki ritmik düzen sadece güzellik ve estetik boyutlarla ilişkili değil, çok zaman içeriği güçlendiren fazladan bir takım özelliklere daha sahiptir. Başka bir açıdan baktığımızda durum tam tersine dönmeye başlar. Çünkü, ritm bir görüntünün biçimsel özelliklerini öne çıkardığında bu defa içeriğin zayıflamaya başladığına tanık oluruz. Aslında ritmik hareket veya tekrarlar



sanıldığıının aksine yaşamda fazlaca bulunmakta, hatta spontane bir bakışla bile ritmik görüntü sergileyen bir takım şcylcrle karşılaşmak mümkündür. Gerçekte ritm arayışı üzerinde düşünülerek oluşturulan veya kararlaştırılan bir tercihle ilişkilidir. Aydınlıkla karanlık, büyük ile küçük, uzun ile kısa veya alçak ile yüksek gibi bir takım karşıt unsurların fotoğrafçıyı yönlendirmesi ritm arayışının aranmadan da bulunabileceğini bize gösteriyor.

Fotoğrafçı çekici bir görünüşle karşılaştığında, duygularını harekete geçiren veya görsel biçimi ritmik özellikler taşıyan bu görünüşleri fotoğraflamaktan kaçınmaz. Çünkü günlük hayat içinde sadece nesnelerin biçim ve duruşlarında bir ritm yoktur, aynı zamanda müdahale yolula veya atmosferik oluşumlar sonucunda ortaya çıkan tonal ve renksel yansımalarda da benzer bir etki yaratırlar. Elbette uyumlu tekrarların hem nesneler arasında hem de doğada mevcut olduğunu biliyoruz. Kendiliğindenci ve doğal bir

seyir izleyen bitkilerden ağaçlara, hayvanlar dünyasından doğal ve kentsel park ve bahçelere kadar yaşamın birçok yerinde bu uyumu görmek her zaman mümkündür. Doğanın düzeninin güzellik algımızın gelişip şekillenmesinde önemli bir rolünün bulunduğu tartışılmaz. Özellikle bitki ve çiçeklerin uyumlu renk ve biçimlerinin kendi içinde hoşumuza giden güçlü bir ritm oluşturması, öte yandan içgüdüsel yönlendirmelerle hareket eden hayvanlar dünyasında da benzer bir oluşuma ve etkiye yol açmıştır. Çünkü hayvanlar dünyasında da renk, biçim, hareket ve doku açısından uyumlu ve ritmik bir tekrarın mevcut olduğunu söyleyebiliriz.

Bir kompozisyonda yaratıcılığın motive edici varlığı ile fantastik ve mübalağalı görünüşlerin bir takım öncü yönlendirmeler olarak fotoğrafçıyı harekete geçirmesi tümüyle içsel dürtülere ve nesnelerin çekiciliğine bağlıdır. Nesneler sadece çekici birer varlık olarak dikkat çekmekle yetinmezler, çok zaman kazandıkları biçimsel özelliklerden dolayı fotoğraflarda göründüklerinden daha güzel görünürler. İşte ritm ve denge arasındaki bu ilişki sıradan bir durumu veya nesneyi bile pekala güzel bir görüntüye dönüştürebilmektedir. Ritm duygusunun her zaman görüntünün iç derinliğini ortaya çıkaran ve izleyiciyi görüntüyle bütünleştiren gizemli bir boyutu bulunmaktadır. Hatta ritmin, nesnelerin sahip olduğu biçimlerin sınırlarını daha da genişleten ve sanatsal bakışla uyumlu bir denge kuran imgesel yorumlara olanak sağladığını da söyleyebiliriz. Ritm duygusu daima felsefeyi görüntüye ortak eden bir atmosfer oluşturduğundan, görüntünün ruhunun gerçeklikle anlamlı biçimde buluşması kaçınılmazdır. Bu nedenle ritm duygusunun egemen olduğu bir görüntüde romantizmin, müzik ve şiirsel atmosferin görüntüye hakim olması olağandır. Öte yandan ritmik bir düzende geometrinin biçimlerin oluşmasında belirgin bir rolünün

bulunduğunu, hatta ritmik yerleştirmelerin ağırlıklı olarak geometrik bir karakter taşıdığını da söyleyebiliriz. Çünkü ritm; tekrarlayan, birbirlerini tamamlayan, eşitleyen veya karşılayan nesneler arasında bir bağ kurduğu için, bunların aynı zamanda kendi içinde geometrik bir bütünlük sağlaması doğaldır.

Denge Kurma

Bir kompozisyonda görsel dengeden kast edilen şey, fotoğrafın ağırlık noktasını oluşturan ve fiziksel olguların ilgi çekici bir bütünlük sağlamak için bir uyum ve armoni içinde kurduğu iş birliğidir. Görsel dengeyi daha yalın bir şekilde dile getirmek gerekirse, denge bir fotoğrafta görsel elemanlar arasında kurulan bütünleşmenin ağırlık noktasını ifade etmektedir. Görsel denge temel olarak kütlelerin kompozisyon içindeki konumlarını esas alsa da, matematiksel, geometrik, tonal ve renk açısından da bir takım denge unsurlarından söz edebiliriz. Ayrıca ışığın nesneleri aydınlatırken onlarda yarattığı değişim ve hareketlerin görüntüdeki yeri ve konumu da görsel dengeyi etkileyen belli başlı nedenler arasında sayılabilir. Elbette fotoğrafta denge unsuru olan şeyler sadece biçimle ilişkili değildir, aynı zamanda konuyu tümüyle kucaklayan her bir ögenin fonksiyonelliği ile bağları mevcuttur . Çünkü görsel unsurların temel görevi herşeyden önce biçimi, anlam ve içerikle buluşturmaktır. Dolayısıyla bir görüntüde denge arayışı daima güçlü bir anlam ve belirgin bir ifade inşa etmek için önemsenmektedir.

Görüntülerde mevcut olay ve biçimlerin oluşturduğu kombinasyon, aslında kompozisyonun kendi iç unsurlarına dönük bir denge ve uyumu ortaya koyar. Oysa izleyicinin görüntü karşısındaki duruşu ve konumu ise farklı bir denge anlayışını gündeme getirir. Çünkü bir fotoğrafın kendi iç devinimi başkadır, onun



izleyicinin duygu ve hayal dünyasında yarattığı etkilenme daha başkadır. Bu bakımdan ışığın etkisi ile fotoğrafçının bakış açısının dengeyi dinamik algılamaya taşıyan bir olgunlukla ele alması ve yaratılan hazzın tüm görüntü elemanları ile paylaşılması gerekir. Bir görüntüde konu ve onu tamamlayan elemanlar kadar

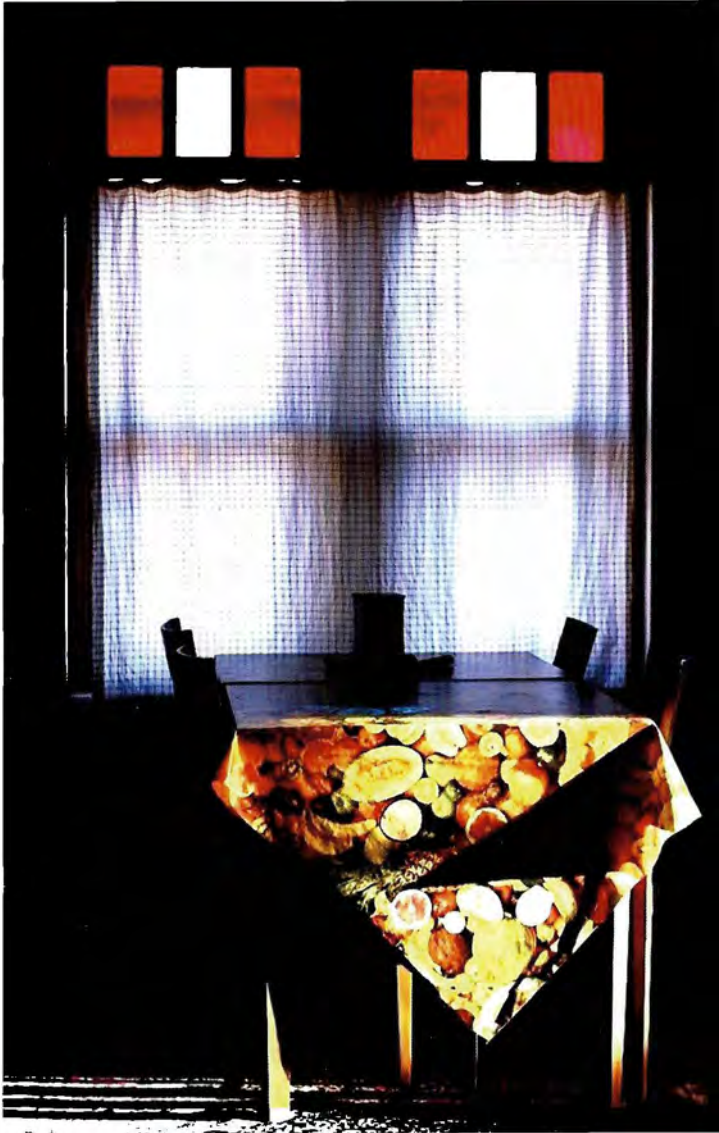
kontrastlık da görsel dengeyi büyük oranda değiştirmektedir. Hatta konu ne kadar çekici olursa olsun, kontrastlık dengesinin iyi kurulması için görüntü çerçevesinin mimari yapıyı andıran bir sağlamlıkla ele alınması gerekir. Denge ve kontrast işbirliğinde kontrastlık unsurlarının daima bir ağırlık oluşturdıklarını gözardı etmeden dengeli bir şekilde konumlandırılması gerekir. Başka bir deyişle, bir görüntüde ışığın etkisi ve kapasitesi ne kadar etkili yayılırsa, fotoğraf da aynı ölçüde dengeli bir yapıya kavuşabilir. Öte yandan görsel dengenin fotoğrafın dinamik yapısını ortaya koyan unsurlar arasında bir uyum ve strateji tasarımına yol açtığını söylemek pekala mümkün. Çünkü görsel elemanların her biri farklı bir hedef ve amacı görüntüye taşımak suretiyle ortak bir söylem dile getirirken, bağımsız bir olgu olarak konu içinde kendi rol ve işaret ettiği gerçeklikleri de canlı tutmaya çalışır.

Güçlü bir dengeye kavuşturulmuş herhangi bir konu, hiç kuşkusuz etkili bir yorumlama gerçekleştiren bir fotoğrafçıyı da işaret etmektedir. Dengenin daima kompozisyonda geometrik bir inşacılığın kademeli biçimde tüm görüntüye yayabilmesine yol açması gerekir. Ancak o zaman görüntünün içeriği ve anlamını koşulsuz bir güvenceye taşımış sayılabilir. Aksi takdirde bir görüntünün dengesi ne kadar sağlam kurulursa kurulsun, içerik unsurları zayıf kaldığı sürece bir tanımlama belgesinden öteye geçemeyecektir. Yine de dengenin fotoğrafta artistik ve teknik bir başarının göstergesi olduğunu gözden uzak tutmak gerekir. Fotoğrafta konu hangi dinamikleri ön plana çıkarırsa çıkarsın, fotoğrafçının anlatma veya sembolize etme arzusu mutlaka teknik ve estetik bir dayanak bulacaktır. İşte görsel dengenin farklı bu boyutları hem birbirlerini destekler, hem de bu destek üzerine kurulan imgesel görselliğin tartışılmaz

ifadesine yol açarlar. Çünkü fotoğrafın hiçbir zaman bir alıntı değil, bir düzenleme ve inşa etme sanatı olduğunu dikkatimizden kaçırmamalıyız.

Kuşkusuz her fotoğrafın zihinsel ve entelektüel çağrışımları harekete geçiren aydınlanmacı bir işlevi bulunmaktadır. Özellikle bir konu karşısındaki fotoğrafçının tasarım ve hedefini netleştirmede öncü bu çağrışımların etkin bir rolü bulunur. Görsel denge bu noktada önemli bir işlev yüklenerek çağrışımlarla mevcut gerçeklikler arasında uyumlu bir birliktelik kurar. Ayrıca kompozisyona anlam katan hayal tasarımları ile gerçeklik alışverişinin dengeli bir şekilde kaynaşmasına yol açar. Bir görüntüde gereksiz unsurları turnusol gibi açığa çıkararak işlevsiz bırakan görsel denge içindeki bir takım açıklıklar ve yarasız şeylerdir. Aslında görüntüde anlam ile onun karşı anlamı arasındaki karşıtlığı bertaraf eden de görsel dengedir. Çünkü fotoğraflar genellikle keskin doğruları değil tartışmalı gerçeklikleri ortaya koyduğu için her fotoğrafın anlam ve içeriğini boşa çıkaran bazı karşı anlam dinamikleri de mevcuttur.

Herhangi bir görüntüde karşıt gerçeklikler arasında oluşan denge, temel olarak farklı ton ve renkler ile aynı ağırlığa sahip yığılmalar arasında baş gösteren kontrastlık ilişkilerine bağlıdır. Çünkü bozuk denge ile güçlü bir dengeyi birbirlerinden belirgin şekilde ayıran şey, konunun anlam unsurları değil, kütlelerin kompozisyondaki yeri, sıralaması, renk ve ton kontrastlarıdır. Bu noktada anlam değişkenlerinin aynı zamanda kompozisyonun denge ve uyumunu da değişime uğrattığını söylemek pekala mümkündür. Öte yandan bir fotoğrafın dengesinin, içerik ve biçim arasında olduğu kadar biçimin kendi iç unsurları arasında da bir işbirliği ve birlikteliğe gereksinimi bulunur. Bu nedenle görsel denge kompozisyon elemanları arasında mevcut olan bir birlikte-



liğı dengelemekle yetinmez, görüntüye güçlü dayanaklar sağlayan anlam ve anlama yol açan düşünsel argümanları da işaret eder.

Fotoğraf, temelde bir biçim ve bu biçime yol gösterici olan bakış açısını aynı kategorik ilişkilere yönelten bir seçimi yansıtır. Bu da görüntünün tanımlanmış bir varsayımı onaylamaya memur edildiğini ortaya koyar. Çünkü yaşamdan bize yansıyan bir gerçek hakkında hiçbir fotoğrafçı aynı etkilere maruz kalmaz ve aynı şeyleri betimleyen fotoğraflar çekemez. Özü itibarıyla görsel denge- nin en etkin araçlarının başında renkler gelmektedir. Renklerin yarattığı etkiyi, bir anlamda fotoğrafın niteliklerini değiştiren ve anlamın gerekçelerine yön veren bir farklılaşma gibi görmek gerekir. Gerçekten de, fotoğrafı doğaya ve yaşama yakınlaştıran şey, fotoğrafçının doğaya koşut bir denge yaratma isteğinden başka bir şey değildir. Elbette sanatın doğayı ve hayatı yücelten özgün ve vazgeçilmez bir takım amaçlara yol gösterici olması gerekir. Bir yapıtta anlam bulan nesneler ile bu nesneleri bakışımıza ortak eden ve bir duruş sergilemeye yönlendiren görsel denge, doğal olarak sanat ile hayat arasındaki ilişkiyi mekanik tutmamış, tam aksine daha insani yapmıştır. Hatta anlamı sorgulanan herhangi bir görüntüde, aslında sorgulanan şey anlam unsurlarından çok bu görüntünün sahip olduğu görsel dentedir.

Dengenin görüntünün bağımsız kütleleri arasında bir bağ kurarak onları anlamlı bir ortaklıkta buluşturduğunu söylemek pekala mümkündür. Hatta görsel elemanların kompozisyon içindeki ağırlıklarını birbirleri ile kurdukları dengeye göre tayin ettiğimizi belirtmekte yarar vardır. O halde görsel denge- nin aslında bir yaratıcılık işi olduğunu unutmadan, her görüntünün nesnelerin birbirleriyle kütle, ağırlık, yer ve konum açısından kurdukları bir işbirliği düzenini yansıttığını söyleyebiliriz. Çünkü hiçbir kompozisyonel denge yaratıcı bir bakış, bir uyum, ri- tim ve armoniden bağımsız tutulamaz.

Oran İlişkileri

Görüntü çerçevesinde nesnelerin kütsel veya geometrik olarak birbirleriyle olan oransal ilişkileri ve işgal ettikleri alanda birbirlerine baskın gelen hacimleri açısından baktığımızda fotoğrafta denge unsuru olan göstergelerin tümü görüntü alanı içinde bir anlama yön vermek amacıyla gruplaşırlar. Nesnelerin biçimleri kütleleri hakkında bir fikir verdiğinden kütleler arasında yaratılan denge aynı zamanda görüntüdeki göstergelerin oransal özelliklerini de ortaya koyar. Fotoğrafik çerçevede oranlar genellikle karşılıklı köşegenler boyunca veya konunun yerleşim düzenine bağlı olarak ufuk hattına doğru yönelen dizilimde belirgin bir ifade sergiler. Hatta nesnelerin oran ve boyutlarını değiştirerek bir derinlik duygusu yaratmaya çalışır. Bu açıdan baktığımızda, perspektifin görüntüde yarattığı üç boyutlu etki aynı zamanda nesnelerin oran ilişkilerini de anlaşılır biçimde belirginleştirmektedir.

Bir görüntüyü düzenlemenin temel mantığı, düşsel dünya ile gerçek dünya arasında bir yakınlık sağlamak ve gerçeği iç gerçekle harmanlayan bir imge tasarlamaktır. Düzenleme yaparken fotoğrafçı nesnelerin hacim ve kütlesi ile birlikte perspektifi kullanarak sanal bir mekan yaratmaya çaba gösterir. Dolayısıyla her görüntü alanı birbirleriyle bağıntılı olan nesnelerin hacim ve kütleleri arasındaki oran ilişkisine ev sahipliği yapar. Elbette görsel denge içinde oransal tüm ilişkiler temelde bir bakış açısına göre seçilir. Bu boyutuyla oranlar nesneleri tasarlayan fotoğrafçının seçimlerine uygun bir kombinasyonu ortaya koyduğu gibi, görüntüyü nesnel gerçeğe yakınlaştıran belirgin bir kanıt olarak da görülebilir.

Fotoğrafçının bakışı daima üç boyutludur ve nesnelerle olguları belli bir derinlik ve mesafe duygusuyla görmektedir.



Oysa iki boyutlu bir yüzey olan fotoğrafta üçüncü boyut yani derinlik kavramı bulunmaz. Bu bakımdan fotoğrafa doğru uzanan süreçte göz ancak objektiflerin yarattığı yanılsama sayesinde derinlik duygusunu sanal bir gerçeklikle algılayabilir. Yeri gelmişken belirtmekten kaçınmayacağımız bir konu daha vardır ki, o da optiğin, oranların niteliği ve gerçekliği üzerindeki dönüştürücü etkisi. Bu çerçeveden baktığımızda geniş açılar ile teleobjektiflerin bir kompozisyonun karakterine veya kütlelerin oranlarına yaptığı müdahale birbirlerine zıt yönde bir profil ortaya koyar.

Geniş açılı objektifler görme alanını genişlettiği gibi, görüntü unsurları arasında oransal olarak büyük bir boyut ve algı da yaratırlar. Oysa teleobjektifler doğada farklı yerlerde konumlanmış nesneleri aynı düzleme taşıyarak aralarındaki oran ve mesafe farkını asgariye çeker. Hiç kuşkusuz bu dönüştürme sadece oranlarla ilişkili değil, çok zaman konunun içeriğine de büyük oranda

etki yapmaktadır. Nitekim geniş açI objektiflerin görme sınırlarımızı daha da genişlettiğini göz önüne aldığımızda, bir görüntüde derinlik ve perspektif arttıkça içeriğı güçlendiren öğelerin kontrolü de güçleşmektedir. Böylece görüntüde içeriğın kapsayıcı ve bütünleştirici unsurları giderek zayıflamaya başlar.

Öte yandan görsel elemanların büyüklüğü ile küçüklüğü, ışıklılık durumu, dinamik veya statik duruşu veya renkli ve siyah-beyaz olması da kompozisyonda oran ilişkilerini etkileyen belli başlı nedenler olarak sayılabilir. Ayrıca bir konunun ön ve geri planının konunun içeriğı, ritmi ve görsel dengesine, dahası nesnelerin oran ilişkilerine büyük etkisinin olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü bir görüntüye boyut katan nedenlerin en başında ön ve geri planların uyumlu, dengeli ve artistik anlamda değerlendirilmesidir. Ayrıca içeriğın can alıcı boyutlarını ortaya koyan görüntünün ağırlık noktası da kompozisyonda oluşturulan uyumlu ve oransal düzen ile doğrudan ilişkilidir.

Bir kompozisyonda oranlar, görüntünün dengesini güçlendirdiğı gibi, anlamını azaltan veya abartan ya da nesneler arası bağları sıklaştıran bir işleve sahiptir. Aynı zamanda fotoğrafik görme biçimi ile gözün nesnel bakış arasındaki algılama yanlışlarını da ortadan kaldırır. Elbette görsel oranların tıpkı bedensel oranlar gibi uyumlu, işlevsel, görsel ve estetik olması gerekir. Nitekim altın oran dediğimiz ve sanat tarihinde ideal bir düzeni ve güzelliğı simgelediğı varsayılan kurallar dizgesi de temel olarak beden ile doğa arasında bir uyum, denge ve armoniyi ortaya koymaktadır. Kamera bakışının oran ve biçimleri bozan, değiştiren veya abartan özelliklerinden dolayı geleneksel kompozisyonda hayli önemsenen altın oran kuralları günümüzde önemli oranda esnetilmiştir. Fotoğraf dilinin ve gerçekliğinin hareket ve hızla olan yakın bağları, zamanla onu resim sanatının

geleneklerinden uzaklaştırmış, böylece fotoğraf kendi kural ve sanatsal disiplinlerinin oluşmasına yönelmiştir.

Doğal olarak nesnelerin birbirleriyle olan oran ilişkileri kompozisyonun dengesini de etkiler. Bir kompozisyonda dengeyi sağlayan kütlelerin uyumlu düzeni ve artistik kombinasyondur. Oranlar konunun ağırlık noktasını oluşturan görüntü unsurlarının yerli yerinde ve aydınlatıcı bir içerik sunan düzene eşlik etmesine neden olurlar. Görüntü çerçevesinin bir düzenleme ortamı olduğunu unutmamak gerekir. Bu ortam bir fotoğrafın oranları ile gerçek dünya arasında kabul edilebilir bir bağ oluşturan fotoğrafçının aynı zamanda kendini sınıdığı veya ustalığını sergilediği çerçeveli bir dünyadır. Öte yandan fotoğrafçı gözün nesnelerin oranlarını dikkate alarak görüşlerine uygun bir çekim açısı belirlemesi olağandır. Çünkü bir kompozisyonda sağlam bir denge kurabilmek için nesnelerin hangi görüş açısıyla, kütlelerin de uyumlu bir görsellik kazanması için nasıl yerleştirileceğinin iyi tespit edilmesi gerekir. Aslında bir görüntüde perspektif etki bir anlamda oran ilişkilerinin doğru kurulmasına bağlıdır. Her ne kadar kompozisyondaki biçim ve kütleler arasındaki uyum ve dengeyi açığa çıkarıyorsa da, çok zaman ton değerleri ve renklerin oranları gözden uzaklaştırdığı açıktır. Çünkü renk armonisi ve ton değerleri genellikle hacimleri boşa çıkaran örtücü özelliklerinden dolayı kompozisyonu kendi baskısı altına almaktan kaçınmazlar.

Elbette nesnelerin oranlarını ve buna bağlı olarak oransal ilişkileri tümüyle görsel gerçeğin doğal bir sonucu olarak görme alışkanlığına sahibiz. Oysa bir fotoğrafta oranların imgesel bakışımıza veya görüntünün içeriğine yaptığı katkıları pek dikkate almayız. Bir görüntüde oran ilişkileri nasıl düzenlenirse düzenlensin, sonuç itibarıyla fotoğraf iki boyutlu bir yüzeyde sabitle-



nen üç boyutlu bir algıya dayanmaktadır. Bu nedenle genellikle kütlelerin anlamını fotoğraftaki büyüklüğüne veya küçüklüğüne ya da yerleştirmelere veya perspektif oluşturan bir düzenlemeye bağlı olarak kavrarız. Sonuç itibarıyla, oranların kompozisyon içinde sahip olduğu performansa bağlı olarak bir kompozisyon da görüntü statik veya dinamik bir görsellik sergilemektedir.

Armoni Yaratma

Herhangi bir görüntüde monoton ve tekdüze her düzenlemenin konuyu sıkıcı hale getirdiğini biliyoruz. Bu nedenle bu etkiyi bertaraf eden yegane tutumun görüntünün armonisini arttıran görsel ve sanatsal tercihlerin öne çıkarılmasıdır. Fotoğrafın doğrusal ve aynı oranda acıtıcı dili gerçeklik nitelikleri peşinen benimsenen bir takım öykülere yol açtığından, görüntüler ağırlıklı olarak yaşam öykülerini temel alırlar. Bu nedenle

görüntülerde insanlar, bedenler, yüzler, doğa ve yaşam vazgeçilmez konular olarak öne çıkar Dolayısıyla görüntülerde yer alan şeyler ve özellikle insan bedeni ve beden parçaları arasındaki uyum ve denge oluşturan doğal bir armoni mevcuttur.

Ayrıca bedenlerle birlikte doğal güzelliklerin ortaya çıkardığı doğal bir armoniden de söz etmek gerekir. Bu nedenle neredeyse tüm sanatsal çalışmalarda oluşturulmaya çalışılan armoninin kaynağını daima doğada aramak gerekir. Hatta bu anlamda şiir ile fotoğraf görüntüsü arasında denge, sadelik, uyum ve özellikle armoni açısından büyük bir benzerliğin mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan renklerin görsel armoni üzerinde yarattığı etkiyi sadece renklerin uyumlu beraberliğinin bir yansıması olarak görmemek gerekir. Tam aksine her tür birlikteliğin veya karşıtlığın yarattığı anaförlerin da başlı başına bir armoni oluşturduğunu gözden kaçırmamalıyız.

Doğal olarak bir görüntünün estetik şekillenişini onun güçlü bir kompozisyona sahip olup olmaması ile ilişkilendirebiliriz. Hatta fotoğrafın düşünsel dinamizminin nesnel bir doğruyu yansıtıp yansıtmadığını, kompozisyonda gerçekli teyit eden armoniyle bağlantılandırabiliriz. Kuşkusuz güzel bir görüntü için saf gerçeğin mutlak şekilde bir uyum, ritm ve armoniyle kuşatılması sağlanmalıdır. Özellikle kompozisyonda konunun güçlü şekilde vurgulanması için karşıtların birlikteliği veya benzerlerin uyumsuzluğunun güçlü bir anlam ve armoni yaratacağı açıktır. Böyle kompozisyonlarda uyum elemanlarının bir uyum ve armoniden çok zaman zaman bir monotonluk yaratması da söz konusu olabilir. Aslında nesnelerarası etkileşimlerde armoni tümüyle gözün bir tasarımı olarak öne çıkmaktadır. Bu bakımdan düzenlenmiş güzellikler doğal değil, müdahale ve estetize edilen güzelliklerdir. Kuşkusuz bir fotoğrafta armoni veya uyum arayışı kendiliğinden-

ci bir etkiye sahip olan güzellik algısını tetiklemekte, bu da fotoğrafı etkili etkisiz veya sıradan yapmaktadır. Fotoğraf gerçek güzelliklerle özdeşleştirilen bir sanattır ve başlıca hedefi doğa karşıtı güzelliklerdir. Güzelliğin bir virüs gibi bulaşıcı bir etki olduğunu göz önüne aldığımızda, bir fotoğrafın uyum ve armonisini tümüyle kompozisyonun estetik başarısına bağlayabiliriz.

Herhangi bir görüntüde görsel tasarımın başarısı bir ölçüde nesnelerin biçimlerinin büyümesine bağlıdır. Her fotoğrafta görüntünün neyi anlattığından çok fotoğrafçının neleri işaret ettiği çok önemli görüldüğü için, hayal gücünün etkisi ve yönlendirmesinin fotoğrafçı üzerinde bıraktığı motive edici atmosferi unutmamak lazımdır. Aslında nesnelerin düşünce dünyamızda veya beğeni ölçülerimiz üzerinde bıraktığı iz tümüyle bu atmosferin gerçekliği ile ilişkilidir. Başarılı her görüntüde armoninin uyumu, uyumun da fotoğrafın dinamizmini etkilediğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan bir fotoğrafın beğeni düzeyini yükselten şey, görüntünün sahip olduğu duygusal atmosfer ve konunun yol açtığı uyum ve armonidir.

Görüntülerde herhangi bir konu veya olayı idealize etme kaygısının gerisinde bir anlamda mükemmel olanı elde etme arzusu yatmaktadır. Başka bir deyişle tabiattaki tüm dönüşümler doğal bir ritmin ve döngünün sonucunda gerçekleştiğinden, mevsimler ve renkler üzerinde değişen doğaya uygun bir armoni oluşmaktadır. Ayrıca durağan nesnelerin veya hareketli konuların yol açtığı görsel armoninin nesneler düzeni üzerindeki etkisini de unutmamak gerekir. Öte yandan içinde yaşadığımız doğal çevre veya köy ve kent yaşamında sokakların konumu, yol boyunca sıralanan ağaçlar, otoparklardaki arabalar, kesişen yollar ve farklı kütlelere sahip binaların yarattığı armoniyi gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü armoniyi genellikle doğa ve yaşam içinde veya ışık ile





gölgenin yarattığı büyülü ve gizemli yansımalarda buluruz. Ayrıca çağrışımların yol açtığı anlamda ve ışığın yepyeni bir atmosfer oluşturduğu nesneler düzeninde daima belirgin ve kontrast değerlerin yol açtığı bir armoniden de söz edebiliriz.

Görsel armoni izleyici ile fotoğraf arasında oluşan veya izleyicinin duyguları üzerinde etki bırakan fiziksel biçimlerin neden olduğu estetik hazzı ifade etmektedir. Bir anlamda armoni bir görüntü oyununa izleyicinin beğenileriyle katılmasıdır. Armoninin kaynağı hiç kuşkusuz fiziksel biçimlerdir. Fakat bu biçimleri bir anlama kavuşturan düzenlemenin, aynı zamanda duyguları da harekete geçirmesi ve görsel elemanlar arasında anlam bağı kuran bir beğeniye seslenmesi gerekir. Bu çerçeveden bakıldığında, bir görüntüdeki nesnelerin biçim ve konumlarının

birbirlerinden ayrı olmasının aslında çok önemli olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü asıl önemli olan nesnelerin kendi içinde oluşturduğu armonidir. Hatta fiziksel koşullanmanın yol açtığı armoniyi fiziksel biçimler üzerinden yaratılan estetik bir değer olarak tanımlamak da pekala mümkündür.

Bir armoni oluşturan nesneler, gerçek anlamda bir işbirliği içinde bulunan nesnelerdir. Başka bir deyişle armoni nesnelerin işbirliği veya birlikteliğinden doğan estetik bir hazzı ortaya koymaktadır. Görsel armoni güzellik arayışlarını beslediği için, çok zaman birbirleriyle taban tabana zıt veya karşıt olan göstergeler arasında bile bir denge ve armoni yaratılabilir. Nitekim bir yapıtın şiirsel ve duygusal boyutunu bu yapıtın konusu içinde yaratılan gizem ve gerçeklik ilişkilerine bağlı olarak hissederiz. Dolayısıyla görsel biçimlerin şekillenmesine görüntünün estetik düzenine sirayet eden uyum ve armoninin yol gösterici olduğunu söylemekte yarar vardır. Çünkü fotoğrafların genellikle gizem taşıyan veya gerçeklik ve inandırıcılık beklentilerimizi pekiştiren bir boyuta sahip olması arzu edilmektedir.

Renklerle duygular arasında vazgeçilmez bir bağlantı söz konusu olduğu için, bir görüntüdeki biçimsel öğeler daha çok renklerin etki ve şiddetine bağlı olarak kimlik kazanabilirler. Bu bakımdan her konu psikolojik, duygusal ve gerçeklik yansımalarına göre fotoğrafçı tarafından düzenlenmekte veya bu tercihleri temel alarak yorumlanmaktadır. Elbette bölünen, parçalanmış veya özensiz tasarlanmış bir kompozisyonda, hem anlam yaratma hem de denge ve armoni arayışı beyhude bir çaba olacaktır. Çünkü eksikliğin, oransızlığın veya dengesizliğin egemen olduğu bir görüntüde armoninin gerçek anlamını kavramak mümkün değildir. Bu bakımdan armoni her zaman kusursuzluğu temsil etmektedir.

Öte yandan bir fotoğrafın sanatsal başarısını genellikle içeriği oluşturan unsurların uyum ve armonisine, teknik ve biçimsel yetkinliğini de konunun belirginliği, keskinliği ve oran ve denge ilişkisine göre tanımlamaya çalışırız. Her görüntüde açık ve kapalı anlam arasında görsel armoninin oluşturduğu bir köprü mevcuttur. Göstergelere bir anlam kazandıran ve izleyiciyi anlamın açık ve kapalı alanlarına hapsetmeyen en temel gösterge, fotoğrafçının geliştirdiği sanatsal ve artistik dildir. Bundan dolayı bir görüntünün estetik ve duygusal atmosferini temsil eden unsurların en başında armoni gelmektedir. Kuşkusuz her tür uyum arayışı aynı zamanda heyecan verici bir armoniyi de destekler. Biçimlerle renkler arasında fotoğrafçıyı kararsız bıraktığı için armoni, zaman zaman gerçekliğin önüne çıkar ve görsel tasarımın sanatsal bir yoğunlaşmadan çok keskin gerçekliğe evrilmesine yol açar. Bu bakımdan yalın bir gerçeklik ifadesi sanıldığının tersine daima güçlü bir armoniye gereksinim duymaktadır.



Resim sanatının yüzyıllarca gerçeğin bir benzerini, hatta tıpkısını ortaya koyduğunu ve resmedilen her şeyin bir gerçeklik sergilediği iddiası fotoğrafın keşfiyle birlikte çökmüştür. Resim sanatının fotoğraf gibi aktarmacı bir ifadeye uygun olmadığını biliyoruz, dahası bir öykünmeye dayandığını da söyleyebiliriz. Bunun başlıca nedeni konu ile güçlü bağlar kurma olanağına sahip ressamın, resme konu olguların seçim ve yorumlanmasında yapıt ile kendi arasına hiçbir aygıtın girmemesidir. Oysa fotoğraf zorunlu şekilde ve mutlak olarak bir kameranın varlığına gereksinim duymakta, dolayısıyla konu ile fotoğrafçı arasına giren çerçeve görüntüye bir sınır çizerek gerçekliği sınırlandırmaktadır.

Bir kompozisyonun gerçekleştirilmesi için bilinç tasarımları kadar düşsel eğilimleri uyaran içsel tasarımların rolüne de değinmek gerekir. Her iki arayış bize gerçek hayattan yansıyan şeylerin iyi ayıklanmasını ve bunun da tanımlanmış bir ışık durumunun yol göstericiliğinde verilmesi ile mümkün olduğunu ortaya koyuyor. Oysa bir konunun seçilmesine yol açan inanç, bir takım karar ve beğenilerin yönlendirdiği göz ve bilinç sayesinde oluşmaktadır. Doğal olarak anlam arayışı da bu inancın karıştıkları, benzerlik ve atışmalar yoluyla yarattığı dinamizmden doğmaktadır.

Elinizdeki kitap, hakkında karar verilen bir gerçeğin gerçeklik niteliklerini yitirmesini temin etmek ve bir takım biçim ve anlam unsurları sayesinde bu gerçeğin bir çerçevede vücut bulmasına yol açan sanatsal düzenlemeleri daha iyi kavramak amacıyla hazırlanmıştır.



ISBN: 978-975-584-277-6



9

789755

842776

35 00