

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 III

FOTOĞRAFTA ANLAM VE ANLAMLANDIRMA

Çerkes Karadağ



ÖTEKİ YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <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

ISBN: 978-975-584-276-9

Çerkes Karadağ

Görüntü Tasarımı Dizisi III

FOTOĞRAFTA ANLAM ve ANLAMLANDIRMA



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 • BA-LEYLİM, 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 Yüzü, 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 III

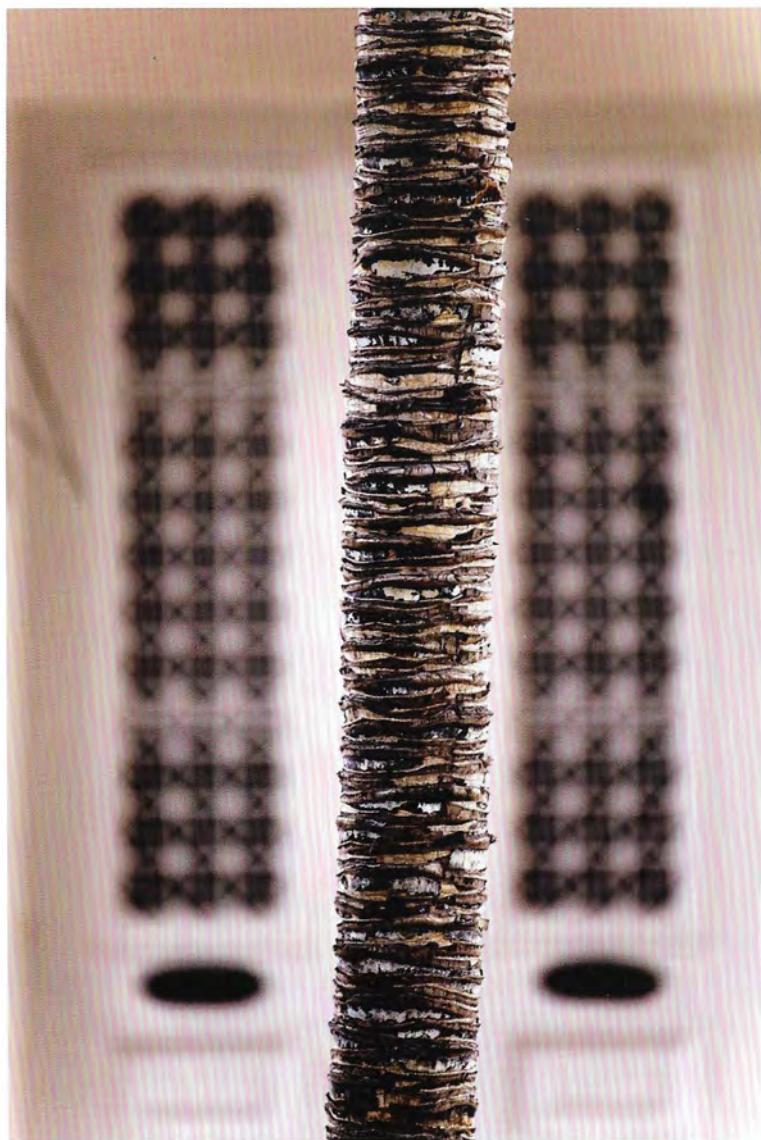
FOTOĞRAFTA ANLAM
ve
ANLAMLANDIRMA



ÖTEKİ YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

Görüntü ve Anlatım Araçlarının Denetimi / 9
Işık Seçimi ve Işığın Niteliği / 15
Çekim Zamanının Tayini / 19
Kameranın Konumu ve Görüş Açısı / 25
Konu Seçimi ve Seçilmiş Odak / 29
Netlik Derinliği Üzerine / 35
Ön Planların Değerlendirilmesi / 41
Geri planların Dinamizmi / 45
Boyut ve Oran İlişkileri / 51
Tonal Denge ya da Açık ve Koyu Ton Değerleri / 57
Uyum ve Karşıtlık Arayışı / 61
Kırpma, Eksiltme ve Sadeleştirme / 67
Fotoğrafın Arka Planı ya da Görüntünün Kültürel Misyonu / 71
Nesnel Gerçekten Resimsel Gerçeğe / 77
Hayal Gücü ve Nesnel Gerçek / 81
Görsel Algılama / 85
Konuyu İşleme veya Sanatsal Yorumlama / 91
Bütüncül Görme / 97
Kritik An ya da Fotoğraf Zamanı / 103
Portfolio Oluşturma / 111





Görüntü ve Anlatım Araçlarının Denetimi

Fotoğrafın anlatım araçlarının denetimi altında olduğunu yani bir bakıma dijital teknolojinin, kamera, ışık ve optik araç ve gereçlerin ağır baskısı altında bulunduğunu unutmamak gerekir. Hiçbir sanat dalının teknolojik araç ve gereçlere fotoğraf kadar bağımlı olduğu pek görülmemiş olsa da, fotoğrafın bir sanat olarak bağımsız duruşu sanıldığıının tersine teknolojinin çok ötesinde bir takım gerekçelere dayanmaktadır. Görüntü araç ve gereçleri gerek çeşitlilik, gerek görüntülerin yaygınlığı açısından olsun, fotoğrafta uygun araç ve gereç seçiminin daima minumum düzeyde ve fotoğrafçının bakış açısının olanaklarına yanıt veren ölçülerde tutulması gerekir. Fotoğrafçı uygun araç ve gereç seçimi yaparken kendi sanatsal ve estetik arayışlarını, amacını ve elbette maddi olanaklarını gözetenerek kamera ve optik arayışına gitmelidir. Aksi taktirde hem mali hem de optik materyallerinin çeşitliliği açısından bir kafa karışıklığına maruz kalması kaçınılmazdır. Bu nedenle fotoğrafçının amaç ve hedefini iyi tayin etmesi ve kullanacağı kamera, objektif ve yardımcı aksesuarlarını dikkatli seçmesi gerekir.

Günümüzde karanlık odanın devreden çıkmasıyla birlikte fotoğrafçı tümüyle kamera, objektifler, yardımcı aksesurlar ve

görüntü işleme programlarıyla başbaşa kalmaya başlamıştır. Fotoğrafçılık tümüyle fotoğrafçının hedefi ve kullandığı araçlar arasında kurulan uyumlu bir işbirliğine dayandığından, piyasaya sürülen binlerce model objektif ve kamera arasında amacına yanıt verebilen sağlıklı bir seçim yapması çok kolay değildir. Fotoğrafın farklı görüntü formatlarına sahip olması aynı zamanda görüntülerden yararlanma koşullarını da değiştirmektedir. Değişik odak uzunluklarına sahip objektiflerin görüntünün niteliği ve fotoğrafçının arayışları üzerinde yarattığı etkileri gözönüne tuttuğumuzda, bu seçiminin aynı zamanda bir bakış açısı seçimi anlamına geldiğini unutmamak gerekir. Çünkü objektiflerin görüş açısı ve odak uzunlukları doğrudan konuyu yorumlanma olanaklarını ve fotoğrafçının konusuyla olan uzak ve yakınlığı da ortaya koymaktadır. Ayrıca günümüzde çok çeşitli odak uzunluklarında üretilen zoom mercekler içinden görüş aralığı ve odak uzunluğu açısından hangi zoom objektifin tercih edilmesinin daha uygun olacağının iyi incelenmesi gerekir.

Zoom objektiflerin değişken odak uzunluklarına sahip olması, bu merceklerin netlik keskinliği konusunda dikkatli bir seçim yapmayı zorunlu kılıyor. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi fotoğrafçı zoom seçimi yaparken, özellikle geniş açılı objektifleri kendi içinde, uzun odaklı mercekleri de kendi arasında toparlayan zoomları tercih etmesi gerekir. Örneğin konusunu hayli geniş bir açıyla yorumlamayı tercih eden fotoğrafçının uygun objektif seçimi geniş açıyla başlayıp teleobjektifte noktalanan bir objektifle değil, geniş açıyla başlayıp geniş açıyla noktalanan objektifle olması gerekir. Örneğin 16-35 mm. Benzer şekilde dar açılı bir görüş açısı benimseyen fotoğrafçının da dar açıyla başlayıp yine dar açıyla noktalanan bir merceğe başvurması gerekir. Örneğin 70-300mm.

Fotoğrafta araç ve gereçler ve özellikle objektif seçimi sadece fotoğrafçı ile konusu arasındaki mesafelere bağlı değildir. Aynı zamanda konunun niteliğine ve fotoğrafçının görsel arayışlarını zenginleştiren artistik seçimlere bağlı olarak da malzeme seçimi yapılmalıdır. Örneğin tehlike barındıran yerlere veya vahşi doğada yaşayan hayvanlara yaklaşmak her zaman sorunlu olmuştur. Dolayısıyla böyle yerlerde büyük odak uzunluklarına sahip, örneğin 500 veya 1000mm bir mercek seçimi uygun iken, kent manzaralarıyla ilgilenen bir fotoğrafçının cadde ve sokakları sorunsuz görüntülemesi için örneğin 16 mm veya 24 mm görüş açısına sahip geniş açılı bir objektif tercih etmesi daha uygundur.

Dijital görüntüler teknolojik anlamda fotoğrafı daha kolay hale getirmesine karşın, kameraların görüntü programları, objektifler ve sunum araçları ile uyumlu olması gerekir. Günümüzde kameraların görüntü kalitesi, keskinliği ve tonları ayırma gücü artmaya başladıkça fiyatlarının da pahalandığını söylemeye gerek yoktur. Ayrıca dijital teknolojinin amatör ile profesyonel kamera arasında farkları neredeyse tümüyle ortadan kaldırdığını dikkate aldığımızda, bu amaçla satın alınan bir kameranın hem profesyonel hem de amatör çalışmalarda kullanılması pekala mümkündür. Hiç kuşku yoktur ki, uygun ve gerekli araç ve gereç seçimi görsel yaratıcılığı daha kolay hale getirmiş olsa da, sanatsal bir çalışma veya başarılı bir görüntüye sahip olmak için iyi kamera başarının başlıca nedeni değildir.

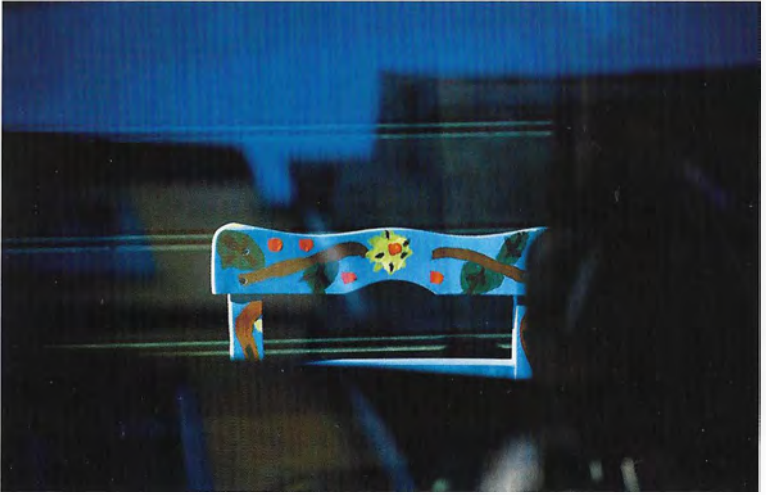
Optik her seçimin bir bakış açısını geçerli yaptığını dile getirmekte yarar vardır. Bir bakıma fotoğrafçının bakış açısına ayna tutan veya göstergesi olan şey, seçtiği optikte şekillenmektedir. Dahası yaşam ve doğayı hangi görüş açısı çerçevesinde değerlendirdiğini fotoğrafçının optik tercihlerinden anlamak mümkündür. Objektif seçimi her ne kadar fotoğrafçının konularına

bakış açısı ve yorumlama arzusunun bir ölçütü gibi görülse de, aslında optik seçimi bir konunun nasıl tanımlandığını ve fotoğrafçının yorumlama becerisinin nasıl şekillendiği konusunda önemli ipuçları vermektedir. Elbette görsel hiçbir anlayış veya bakış açısının tümüyle optiğe mal edilmesi doğru değildir. Çünkü objektif tercihleri aynı zamanda fotoğrafçının konusuyla arasındaki mesafeye de bağlıdır. Bu noktada bir Türk atasözünü hatırlamakta yarar vardır. “Alet çalışır el övünür!” Bu sözün doğruluğu galiba en fazla da fotoğraf alanında oldukça geçerlilik kazanmıştır. Çünkü pahalı araç ve gereçlerin fotoğrafın varlığı üzerinde çok fazla etkili olmadığı ve görsel yaratıcılık dinamiklerinin araç ve gereçten çok görme yeteneği ve bilgi birikimine bağlı olduğu açıktır.

Elbette bir görüntünün başarısını bir takım araç ve gereçlere bağladığımızda yaratıcılığın kapı dışarı olması kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, yaratıcılık daima bir takım araç ve gereçler yardımıyla bir görüş ve anlayışı yüceltir. Kameralar görüntü oyununda bir takım illüzyonlar yaratan aygıtlar olmasına karşın, hiçbir zaman yaratıcı bir misyona ve yeteneğe sahip değildir. Bu nedenle fotoğrafçı kamera tercihinin tümüyle kendi gereksinimlerine ve çalışma tarzına göre seçmelidir. Optiğin yaratıcı bakışı her koşul altında kısıktığını dolayısıyla kullanıcıyı her zaman gereksiz bir tüketime teşvik ettiğini unutmamak gerekir. Görüntü çılgınlığının tavan yaptığı günümüz dünyasında çok zaman kameranın birçok fotoğrafçıdan daha başarılı olduğunu gözönüne aldığımızda, kamera tercihi yapan fotoğrafçının öncelikle kendi yeteneklerini sınaması ve geliştirmesinin daha doğru bir yol olacağına söylemek gerekir.

Kameranın ancak sorgulayıcı bir gözün eşliğinde nitelikli bir araç olabileceğini gözden kaçırmamalıyız. Çünkü tüm kamera

ve optik aygıtlar bir fotoğrafçının bakışına ve gözlemlerine yanıt verdiği sürece bir işe yarayabilirler. Bu bakımdan gelişmiş özelliklere sahip her araç gereç, fotoğrafçıyı nitelikli görüntüleme veya başarılı bir sonuca taşımayabilir. Unutulmamalıdır ki, fotoğrafçıyı ve fotoğrafı zamanın derinliklerine taşıyacak olan kamera ve ona eşlik eden optik araç ve gereçlerdir. Dolayısıyla fotoğrafçının araç ve gereç seçimi tümüyle iç dünyasına seslenen görüşlerin elde edilmesine göre olmalıdır. Ayrıca fotoğrafçının kamera ve merceklerin yanısıra filtreler ve düşük ışık koşullarında yararlanabileceği tripoda da gereksinim vardır. Filtrelerin optiğin eksiklerini gideren ve renk sapmalarını düzelten tarzda, sehpanın ise fotoğrafçının yanında sürekli taşıyabilecek ağırlığa ve dirence sahip olması gerekir.





Işık Seçimi ve Işığın Niteliği

Işıklı her ortam fotoğraf çekimi için uygun ve elverişli bir ortamdır. Bir bakıma ışığın kendini gösterdiği veya nesnelere kimlik kazandırdığı her ortamda fotoğraf çekilebilir. Aslında fotoğrafın fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilen ve ışık tasarımına dayanan bir uygulama olduğunu unutmamak gerekir. Bu amaçla her coğrafyanın, ortamın veya mekanın ışık karakteri ve aydınlık durumunun birbirlerinden farklı olduğunu da gözden kaçırmamalıyız. Fotoğraf çekilen mekanın aydınlık durumu fotoğrafçı tarafından doğru tahlil edilmediği sürece, artistik ve aydınlatıcı bir sonuç elde etmek veya amacı ortaya koyan bir çekim gerçekleştirmek çok güç olacaktır. Işığın niteliği, karakteri ve geliş yönü dikkate alındığında, ülkemizde yaz mevsiminde açık havalarda özellikle öğle saatlerinde portre çekilmesi neredeyse imkansız gibidir, hatta portre çekilmesi tavsiye de edilmez. Bunun nedeni coğrafyamızın keskin bir güneş ışığına sahip olması ve ışık şiddetinin yazın yüzlerin aydınlık ve karanlık bölgelerinde en az 5 diyaffram fark yaratmasıdır. Ancak aynı ışık şartlarının güçlü manzaralar ve doğa çekimlerine çok uygun olduğunu söylemekte yarar vardır. Bu bilgiler fotoğrafçının ışık seçimi yaparken ne-

lere dikkat etmesi gerektiği konusunda aydınlatıcı bir örnek teşkil edebilir.

Fotoğrafçının ışığa karşı yaptığı çekimlerde konunun ayrıntılarından ve atmosferinden soyutlanıp anlamsızlaşabileceğini unutmaması gerekir. Bir bakıma siluet olarak değerlendirdiğimiz ışığa karşı bu çekimlerde yine de anlamlı görüntüler elde etmek pekala mümkündür. Öte yandan her varlığın kendi kütesinin bir yansıması olduğunu unutmamakta yarar vardır. Fotoğraf kütleler arasında kurulan ilişkilere sözcü olduğu kadar, kütlelere fotoğrafçı eliyle kazandırılan anlamı ortaya koyan bir materyaldir de. Her ne kadar ışığın geliş yönü ve nesneleri aydınlatma biçimi tümüyle fotoğrafçı tercihinin bağlı olsa da, aslında her görüntünün ışığın büyüklüğüne maruz kalması veya nesnelerin fotoğrafçı eliyle bir ışık gösterisine dönüşmesi gerekir.

Siluetlerin nesneler bütünlüğüne yol açan, onlar arasındaki anlam bağına yok eden ve daha çok sembolleştirilen biçimsel kütleleri öne çıkaran görüntüler olduğunu unutmamalıyız. Bu amaçla bir görüntü ayrıntılarından yoksun kalmaya başladığında, kütsel biçimi ön plana çıkmaya başlar. Bu nedenle siluet görüntüler kütsel konular ve nesneleri geçerli görsel materyaller haline getiren bir ışık kullanım tekniğidir. Öte yandan ışığın karakteri içinde en belirleyici özelliği renkli olmasıdır. Bir bakıma günlük yaşam içinde yüz yüze geldiğimiz tüm ışıklar belli başlı bazı renk karakterlerine sahiptirler. Gerek gün ışığı olsun, gerek yapay yoldan elde edilsin, tüm ışık çeşitleri belli bir renk sıcaklığına sahip olduğu için, fotoğraflar daima farklı renklerin etkisini taşırlar. Günün belli zamanlarında renk ısısı düşmeye başladığından nesneler ve tabiat gün ışığı altında sarı, turuncu, kırmızı ve mavi renkleri öne çıkarır.

Hiç kuşkusuz ışığın şiddeti düşünce renkler de zorlanmaya ve ışık karakterini kaybetmeye başlar. Ayrıca fotoğraf çekiminde eksik veya uzun pozlamalar da benzer sonuçlar ortaya koyabilir. Bu bakımdan fotoğrafçı ışığın renk sıcaklığını, şiddetini, geliş yönünü ve doğal veya yapay özelliklerine göre tutum almak zorundadır. Çünkü ışığın bir görüntünün varlığı ve kimliğini tescil eden en önemli gösterge olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Kameralarda bulunan WhiteBalance ayarları ışığın niteliği ve karakterini düzenleyen göstergelerdir. Bu ayarlar güneş ışığının şiddetini kaybetmeye başlamasıyla birlikte geceye kadar değişen renk değerlerini ve iç mekanlarla gece çekimlerinde ortaya çıkan renk sapmalarını düzeltmektedir.

Her ışığın uzamın bir belirleyicisi ve tamamlayıcısı olduğunu dikkatlerden kaçırmamak lazımdır. Fotoğrafçının bir ışık yorumcusu olarak uzamda varlık gösteren ışıklar sayesinde bir tanımlama yaptığını ve görüntülerin bir bakıma uzam boşluğunun bir uzantısı olduğunu iyi anlamak gerekir. Öte yandan ışık gerçeği somutlaştırırken, bir yandan da gerçek parçaları arasında bir sürekliliğin sağlamasına yol açar. Dolayısıyla fotoğraf gerçek parçalarının ışıkla şekillenen biçimi olarak hem ışığı hem zamanı olumlayan bir varlıktır. Fotoğrafçı ışığı sadece görüntüyü belirleyen bir etken olarak görmemeli, yaratıcı ve artistik bir unsur olarak da ele almalıdır. Esas olarak fotoğrafta ışığın başlıca görevi görüntüyü belirginleştirmek değildir. Çünkü bir fotoğrafın gerekli olup olmadığının çok fazla değişkenliklere bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Oysa yaratıcı bir eğilimden söz edildiğinde ışığın tümüyle artistik bir amaca hizmet etmesi gerektiği açıktır.

Usta fotoğrafçıların genellikle her ışık koşullarında fotoğraf çekmediğini, bunun yerine konularına ve arayışlarına uygun düşen bir aydınlatma dili ve karakteriyle karşılaştığında hareket

ettiklerini görürüz. Doğada farklı görsel etkiler ortaya koyan ışığın hangi durumunun fotoğrafçının dikkatini çektiğini bu ustaların çalışmalarından anlamak mümkündür. Dahası birçok portfolyoda kullanılan ışığın teknik ve artistik karakterinin fotoğrafların konusundan daha fazla dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Konuya başka bir cepheden baktığımızda, birçok fotoğrafçı konusu ile yorumladığı ışık arasında uyumlu bir buluşma sağlamak için belli bir çekim zamanı gözetmeye çalışır.

Aslında beyaz olarak gördüğümüz gün ışığının gerçekte beyaz değil tüm renklerin birleşmesinden doğduğunu dikkate almayız bile. Beyaz olarak gördüğümüz ışığın nesnelerin gerçek ve doğru renklerini ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Işık nesnelerin varlığını somut kılarken, aynı zamanda fotoğrafçının gerçek parçaları üzerinde kendi izini bırakmasına da yol açar. Gerçeğin varlığına ve anlaşılmasına zemin hazırlarken, öte yandan görmeyi somutlaştıran en önemli gerekçeleri oluşturmaya çalışır. Bundan dolayı bir bakıma ışık sayesinde görme somut ve anlaşılır bir değer haline gelmiştir. Işık biçimlerin belirleyicisi olarak aynı zamanda nesnelere yeni biçimler kazandıran bir varlıktır. Dolayısıyla bir konuya büyümlü bir çehre kazandıran herhangi bir ışık kullanımı çok zaman konudan daha çekici bir sonuç ortaya koyar. Hatta anlamlı bir konunun dahi yanlış bir ışık kullanımı sonucu heba olduğunu söylemek mümkündür. Aslında bir görüntüde ışıktan kastedilen şey, gölgelerin ve karanlıkların uygun koşullarda ve daha çok anlamı güçlendiren biçimlerde kullanılmasını temin etmektir. Bu nedenle bir görüntünün anlamı ve görsel etkisi, içerikten daha çok konunun derinlik kazanmasına yol açan ışıkla buluşmasına bağlıdır.



Çekim Zamanının Tayini

Fotoğrafçı uygun araç ve gereçlerle çalıştığı sürece her zaman ve her koşul altında fotoğraf çekebilir. Fotoğraf bir zaman dilimi içindeki an'ın bir yüzeyde tezahürüdür. Bu amaçla, doğanın değişkenliği içinde hangi an'ın fotoğrafa temel teşkil edeceği tümüyle fotoğrafçının reflekslerine, yoğunlaşmasına ve konunun çekiciliğine bağlıdır. Ayrıca ışığın renklere, renklerin yarattığı kontrastlığa ve nesnelerin görülebilirliğine yaptığı müdahale de çekim için uygun koşullar yaratır. Öte yandan nesnelerin boyutları, ışıklılık durumları ve perspektif bir derinlik yaratması da çekici bir konu oluşturarak fotoğrafçıyı teşvik edebilir.

Bir fotoğrafın çekilmesine uygun zaman dilimi, ancak uygun bir ışıkla konu arasında bir güçlü ortaklık kurulduğu takdirde tercih edilebilir. Bir bakıma ışık koşulları fotoğrafçıyı psikolojik olarak harekete geçirmede sürece hiçbir konu çekici bir görsellik sergileyemez. Bu çerçeveden bakıldığında hangi fotoğrafın hangi heyecanın ürünü olduğunu veya nasıl bir ruh durumuyla çekildiğini anlamak hiç de zor değildir. Fotoğraf çekmeyi teşvik eden nedenlerin başında ışığın geliş yönü, açısı ve şiddeti büyük rol oynar. Rönesanstan bu yana başta ressamlar olmak üzere



bir çok sanatçı doğadaki oluşumları derinlemesine incelemiş ve bu birikimler sonucunda ışığın anlamını kavramaya başlamışlardır. Bu bakımdan ışığın görsel estetiği ne oranda etkilediğini Rönesans sanatçılarının ortaya koydukları örneklerden bugün daha iyi anlayabiliyoruz. Özellikle Rembrant'ın portrelerinde görülen ve yüzleri yumuşak dokunuşlarla okşayan, geliş yönü belirsiz ışıkların güzelliğini gözönüne aldığımızda, bu resimlerin yapıldığı dönemin ışık koşulları ve kullanım biçimini ne kadar güçlü bir yorumla sergilediğini iyi anlamak mümkündür.

Elbette gün ışığı içindeki çekim şartları ile gece koşullarında yapılan çekimler arasında büyük farklar bulunmaktadır. Gündüz ışıklarının renk sıcaklığı yüksek olduğundan, nesneler ışığın etkisine maruz kalırken, ışık ve gölge formları arasında belirgin bir ayrım gözlemleriz. Gün ışığı nesneleri doğal renklere yakın

bir gerçeklikle yansıtırken, öte yandan da derinlik duygusunu açık bir biçimde arttırmaktadır. Günün değişik saatlerindeki ve özellikle akşama doğru ışık farkları daha çok renklerin sarıya doğru evrilen geçişleri ile kendini gösterir. Ancak nesnelerle ışık arasındaki ilinti ve koordinasyon çok fazla değişim geçirmez. Gece çekimlerinde durum daha farklı bir seyir izler. Çünkü gece çekimlerinde renk sıcaklığı düşmeye ve özellikle yapay ışıklarla aydınlatılan mekanlarda görüntülerde sarı renklerin egemen olduğu bir atmosfer hakim olmaya başlar.

Aslında her fotoğraf çekimi kendi uzamının bir göstergesini ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, çekilen her fotoğrafla fotoğrafçı yeni bir uzam yaratmaya çalışır. Fotoğrafın teknik bir süreç sonunda meydana geldiğini gözönüne aldığımızda, yaratılan bu uzamın sonuç itibarıyla teknik bazı işlemler sonucunda meydana getirildiği görülecektir. Fotoğraf çekiminin temelde düşünsel ve yaratıcı bir süreç sonunda gerçekleştiğini unutmamak gerekir. Bu açıdan fotoğrafçıyı her zaman kamerayla işbirliği içinde olan bir eylemci gibi görebiliriz. Kuşkusuz fotoğraf, fotoğrafçının görme tercihlerini somutlaştıran bir araçtır. Bu bakımdan kamera hem görülen şeyleri kesinleştirir, hem de bu eylemi görüntülerde yüceltir.

Fotoğraf çekmek aslında bir gerçekle yüz yüze gelmek demektir. Bir bakıma fotoğraf çekerek gerçeği bir görüntü içinde yeniden tanımlamaya çalışırız. Fotoğrafçı hayata kamera aracılığıyla baktığından, çekilen her fotoğraf nesnel bakan bir gözün değil, her zaman optik bir kararlaştırmanın ürünü olarak görülebilir. Bu bakımdan fotoğraf çekmek bir görüntüye somut bir çerçeve çizmektir. Dolayısıyla görüntü çerçevesi daima kararlaştırılmış bir alan olarak görülebilir ve bir düşünceye ev sahipliği yapan tercih edilmiş bir sınır çizmeye çalışır.

Fotoğraf çekmenin bir ölçüde yaşama dokunmakla eşdeğer olduğunu çok fazla yadırgamamak gerekir. Hatta deklanşör düğmesine dokunmakla fotoğrafçının görüntüye büyülmüş bir atmosfer kazandırdığına inanan birçok insan mevcuttur. Bu nedenle fotoğraf çekmek demek, kameranın sorumsuz gözüne yeni bir alan açmak demektir. Öte yandan fotoğraflar aleniştirilmiş olan bir yaşam barındırdığından çok zaman tehlikeli, tehditkar ve saldırgan materyaller olarak görülebilir. O halde bir görüntüye fotoğrafçıyı yönlendiren nedenler çok çeşitlidir. Hatta bir gerekçe olmaksızın bir fotoğrafın çekilmesi bile söz konusu edilemez. Her arayışında yeni bir bilinmezin peşine düştüğü için, fotoğrafçı aslında görülmeyenlere nesnel bir kılıf giydirmek amacıyla çekmektedir. Daha doğrusu bir fotoğrafın çekilmesine yol açan nedenler bir görmeyle son bulduğundan, fotoğraf daima gerekçeleri tanımlanmış bir görmeyi olumlamaktadır.

Kuşkusuz fotoğraf çekmenin çok zaman makul, mantıklı veya akılcı bir gerekçesi bulunmaz. Hatta birçok insan için fotoğraf çekmenin tutarlı bir tarafı da yoktur. Çünkü fotoğraf çekmek tümüyle içsel ve nesnel karşılaşmalarla vücut bulan birtakım tercihlerin görselleştirilmesine dayanmaktadır. Kararlaştırılmış bir konu karşısında bile zaman zaman bu kararı bertaraf edecek yeni görsel ihtimallerin ortaya çıktığını görürüz. Öyle ki, fotoğrafın bir karşılaşma sonucu değil, bir görmeyi bilincimize taşıdığı, hatta kararlaştırılan her görünüşün bile başarılı bir fotoğrafla noktalanmasının söz konusu olmadığı da söyleyebiliriz. Aslında fotoğraf zaman ve mekanı bir görüntüde hapseden, dolayısıyla zamanın anlamını bir ifadeye dönüştüren bir sanattır. Fotoğraf aynı zamanda mekanı zamanın gerçekliğinde, zamanı da bir mekanın somut ve mevcut

durumu içinde görünür kıldığından, her görüntü zaman ve mekanın ortak göstergesi olarak önem kazanmaktadır. O halde gözün algı sınırları ne kadar geniş olursa olsun, görüntünün zaman ve mekanı daima doğrudan çerçeveye sınırlı olan bir olayda somutlaştırılır.

Aslında bir görüntünün çekim zamanı, görüntüyü tüm zamanlara sözcü yapan bir prototip oluşturması amacıyla tercih edilmektedir. Gözümüzün sadece gördüğünü, kameranın ise yalnızca kesinleştirmekle yükümlü olduğunu göz önüne aldığımızda, fotoğrafçının tüm eğilimlerini zamanın kulvarlarında varlık kazanan bir protip gerçekleştirmek için harekete geçirdiğini söyleyebiliriz. Fotoğrafta zaman ve mekanın bir an'ın nesnellğine endekslendiğini, dolayısıyla bu an'ın bir anlayışı doğrulamak için önemsendiği açıktır. Her fotoğraf çekiminin bir yönüyle an'ı inandırıcı bir varsayıma dönüştürdüğünü unutmamalıyız. Elbette fotoğraf zamanı ve mekanı olumlayan bir rol üstlenmektedir ve görüntüler de an'ı inandırıcı bir gerçekliğe taşıyan zaman kesitleridir. Bu nedenle en uygun çekim zamanı, duyguların itici bir motivasyon sağladığı ve yaratıcılık içgüdüsünün dışı vurduğu zaman diliminde gerçekleşmektedir.





Kameranın Konumu ve Görüş Açısı

Her kamera pozisyonunun bir bakış açısını ortaya koyduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu bakış açısı şeylerin konumunu, mekanları, nesnelerin boyut ve oranlarını değiştirmekte, ayrıca ışığın görsel dönüşümlerine ve konunun ifade biçimine büyük katkı sağlamaktadır. Kameranın yerleştirildiği nokta temelde fotoğrafçının artistik ve teknik dilini belirleyen bir görüş açısını vurgular. Bu açı objektife, fotoğrafçıya, ışığa ve kamera tipine göre farklı değişkenlikler gösterir. Görüş açısının nesneleri, yüzleri ve olguları değiştirdiğini, dolayısıyla konunun dinamizmi, devinimi ve gerilimini arttırarak farklı bir görmeye yol açtığını söylemek mümkündür. Elbette optik bakış nesnel bir olguyu fotoğrafa taşıırken, bir bakıma fotoğrafçının gerçeğe yaklaşma biçimini de ortaya koyar. Daha doğru bir deyişle gerçeği optik yollarla değiştirerek bir ölçüde onu eleştirel hale getirir. Kamera doğayı resmederken, doğadaki oran ilişkilerini objektiflerin karakteristiğine maruz bırakarak gerçeklikten koparmaya çalışır.

Kameranın konumu nasıl olursa olsun, insan yüzüne yöneltildiği taktirde optiğe bağlı olarak yüzlerin deformasyona uğraması kaçınılmaz olacaktır. Hiç kuşkusuz insane yüzü doku-

nulmaz haklara sahip olduğu için, fotoğrafçının ötekinin yüzü üzerinde optik yolla yapacağı her tür tasarrufun etik ve yasal bir takım yaptırımları bulunmaktadır. Herhangi bir objektifle insan yüzünü resmetmek her zaman uygun bir yol değildir. Çünkü bir deformasyona, bozulmaya ve abartıya yol açan optik bakış, hangi görüş açısı ile veya hangi objektifi kullanırsa kullansın, görüntünün tacizkar bir amaca hizmet etmesini engelleyemez. Bugün birçok fotoğrafçı portre çekmeye elverişli objektifler hakkında yeterli derecede bilgi sahibidir. Yine de normal objektifler veya deformasyona yol açmayan bazı teleobjektifler ile porte çekildiğini, hatta bu amaçla belli bir mesafeyi geçmeden geniş açılı objektiflerle de portre çekilebileceğini söylemek mümkündür.

Kameranın konumu konunun hem görülme biçimi hem de bir bakış açısı hakkında bazı ipuçları verse de, temelde görüş açısı fotoğrafçının nesnelere ve olgulara hangi açıdan baktığını ortaya koyan teknik bir ayrıntıyı dile getirmektedir. Aslında görüş açısı tümüyle teknik bir bakışı, yani fotoğrafçının konuya baktığı yeri ifade etmektedir. Dolayısıyla, sanatsal veya yaratıcı bir tercihi dile getirmez. Ayrıca görüş açısı fotoğrafçının durumu ve dünya görüşünü bir fotoğrafa taşıırken, kamerayla konu arasındaki en uygun bakış mesafesini tayin eden bir eğilim gibi de görülebilir. Genellikle göz seviyesinden bakan kamera, bir bakıma fotoğrafçının nesnel gerçekle karşılaşma şeklini, yani onun hayatı gördüğü biçimiyle görüntüye taşımaktadır. Dolayısıyla kamera gözünün insan gözünün bir benzeri ve uzantısı gibi gerçeklikler üzerinde nüfuz ettiğini söylemek gerekir. Gerçekte kamera gözü daima fotoğrafçıyı olayların içindeki birisi haline getirmektedir. Bazen gözlemci, birçok durumda da çerçevenin olanaklarını kullanan ve konunun görülmesi gereken boyutlarını ortaya koyan birisi yapar.

Bir konuya veya insan yüzüne yüksek bir açıdan bakan fotoğrafçı, bu konu üzerindeki hakimiyetini, bilgilendirme arzusunu ve ağırlıklı olarak otoritesini göstermek amacındadır. Bir bakıma yüksek bir görüş açısından bakarak görünen herşeyi kendi denetimi altına almak ister. Bu bakış açısının tipik örneklerine geçmişte de rastlarız. Özellikle Adolf Hitler'in topluma seslenen tüm fotoğraflarında bu hakimiyet amacının ön plana çıkarıldığını görürüz. Amaç toplumüstü bir konuma yerleştirilen Hitler'in görüntüleri aracılığıyla bir baskı oluşturmak ve otoritenin gücü ve denetimini insanlar üzerinde tesis etmektir. Oysa göz seviyesinin altından bakan kamera, genellikle gerçekdışılığı çağrıştıran abartılı bir görüntü sergilemektedir. Fotoğrafçı böyle bir görüş açısını tercih etmekle, bir bakıma belli bir yükseliş ve yüceliş duygusunu ön plana çıkarmakta ve konuyu abartılı bir yansımayla olağandışı yapmaya çalışmaktadır.

Kameranın konumu, kuşkusuz fotoğrafçının hangi bakış açısını seçtiğini ve neleri önemsiz görerek çerçeve dışına attığının da bir göstergesidir. Bu durum aynı zamanda bir kesinleştirme tasarımını ve nesnelerin gerçekliği ve anlamını pekiştiren nihai bir kararlaştırmayı ortaya koyar. Kameranın bir anlamla kuşattığı görsel her kayıt, hiçbir değişime uğramadan sonsuza kadar varlığını sürdürebilir. Kameranın durduğu yer genellikle fotoğrafçının güttüğü amaç ve hedeften çok zamansal, tarihsel ve sosyal bir durumun görüntüsünü kayıt altına almak için belirlenmektedir. Ancak bu konumun sosyal, siyasal, sanatsal ve karşılaştırmalı bir yorumlamaya göre tayin edildiğini de gözden uzak tutmamak gerekir.

Her görüş açısının fotoğrafın biçimini olduğu kadar, fotoğrafçının amacını, yönelimlerini ve işlevsel hedeflerini de belirginleştirdiğini unutmamak gerekir. Hatta amacı belirlenmiş bir

konunun görüntüsüne bakarak, onun hangi objektifle çekildiğini bile anlamak mümkündür. Bu bakımdan seçilmiş görüş açısı bir bakıma seçilmiş bir konu olduğunu göstermektedir. Çünkü çekim açısı konunun biçimi kadar içeriğini de büyük oranda değiştirmektedir. Nitekim fotoğraf dili, sadece fotoğrafçının arzu ve arayışlarını ortaya koymaz, aynı zamanda kullanılan objektifin özelliklerini ve konuya baktığı açıyı da bize anımsatır. Unutulmalıdır ki hiçbir fotoğraf bir konu, kamera veya objektifin özelliklerini yüceltmez, olsa olsa fotoğrafçının bu özellikleri yerli yerinde ve olması gereken olgunlukta kullanıp kullanmadığını açığa vurabilir. Dolayısıyla görüş açısı, teknik bir süreç olarak bakış açısını olumladığı sürece ancak bir değer ve anlam kazanabilir.

Bir fotoğrafın varlığını somutlayan şey, varlığın bir fotoğrafta somut bir veriye dönüşmüş olmasıdır. Başka bir deyişle fotoğrafta varlık bulan şeyler, fotoğrafçının varlığını önemseyerek kayıt altına aldığı şeylerdir. Dolayısıyla herhangi bir fotoğraf çekimiyle, bir bakıma konu üzerinde fotoğrafçı ile kameranın dönüştürücü amacı tesis edilmektir. Gerçekte gözün tüm seçimlerinin spontane olduğunu, dolayısıyla konuları tarayarak gördüğünü unutmamalıyız. Öte yandan bir kameranın keskinleştirici odağına maruz kalan herhangi konunun her zaman yaşamdan seçilmiş ve ayıklanmış olduğunu varsayabiliriz. Oysa fotoğrafların büyük bir bölümü soyut, kavramsal hatta gerçektışı bakışların bir ürünüdür. Ayrıca bazı fotoğrafçıların ilginç veya sıradışı bir konuyu bile belli bir gözlem gücü ve seçici bir bakışla kaydetmeyi başaramadan heba ettiğini gördükçe, görüş açısının donanımlı bir bakış açısıyla buluşması için mutlaka fotoğrafçının da yetkin ve donanımlı olmasının gerekli olduğunu dile getirmekte yarar vardır.



Konu Seçimi ve Seçilmiş Odak

Görüntülenmiş bir konuda fotoğrafçının neleri öne çıkardığı, izleyicinin de hangi gerçeklikleri önemseddiği konusunda net ve kesin bir görüş birliği yoktur. Daha doğru bir deyişle, bir görüntü karşısında fotoğrafçı ile izleyicinin beklentileri birbirlerinden farklı olduğu için, fotoğraflar hiçbir zaman aynı anlam ve nesnellikle algılanamazlar. Seçilmiş odak, bir boyutuyla nesnel görünenlerle anlamın bulunduğu ve görüntü dinamizminin açığa çıktığı belirgin noktadır. Dolayısıyla seçilmiş odak, görüntüde seçilmiş bir anlamı temsil eder.

Bir fotoğrafın çekilme zamanı, fotoğrafçı ile konusu arasında oluşan bağlara veya kurulan işbirliği sonucunda belirlense de, temelde konu ile ışık ve nesnelerle mekan arasındaki ilişkilerin de bunda büyük rol aldığını yadsıyamayız. Özellikle bir konunun gerilim unsurları ile konunun içeriğinin birbirlerini tamamlayan farklı dinamikler olduğunu göz önüne alırsak, bir görüntünün fotoğrafçı tarafından kayıt altına alınmasının hangi görsel dinamikleri harekete geçirdiğini daha iyi anlayabiliriz. Herhangi bir konunun kalabalık öğelerden ayrıştırılarak sadeleştirilmesi doğal olarak fotoğrafçının başarılı olduğunu ortaya koymaz. Çünkü basit anlamda çekilen her fotoğrafta bile asgari



düzeyde bir ayıklama yapılmaktadır. Renk seçimi, kontrastlık öğeleri ve nesnelerin boyut ilişkilerinin yanısıra fotoğrafçının ifade gücü ve nesneleri biçimlendirme kaygısını da göz önüne aldığımızda, fotoğrafın çekilmesine neden olan teknik, düşünsel ve sanatsal unsurların iyi kavranması halinde bir çekim için hem akılcı bir sadeleştirme yapılabilir, hem de uygun zaman kullanarak konunun can alıcı kesiti görüntüye taşınabilir.

Bir fotoğraf için gerekli olan belirgin, anlaşılır ve vurucu unsurların tümü veya bir kısmı bir araya getirildiğinde, görüntünün seçici unsurları ortaya çıkmış demektir. Dolayısıyla bir konuya odaklanmak, birçok durumda fotoğrafçıyı konunun en can alıcı noktasına taşımak için yeterli bir gerekçe oluşturamaz. Çünkü her fotoğraf çekimi hem fotoğrafçıyı anlamlı bir görüntüye kavuşturmaya uygun olmayabilir, hem de yeterli bir gerilim noktası yakalayamayabilir. Dolayısıyla fotoğraf çekiminin



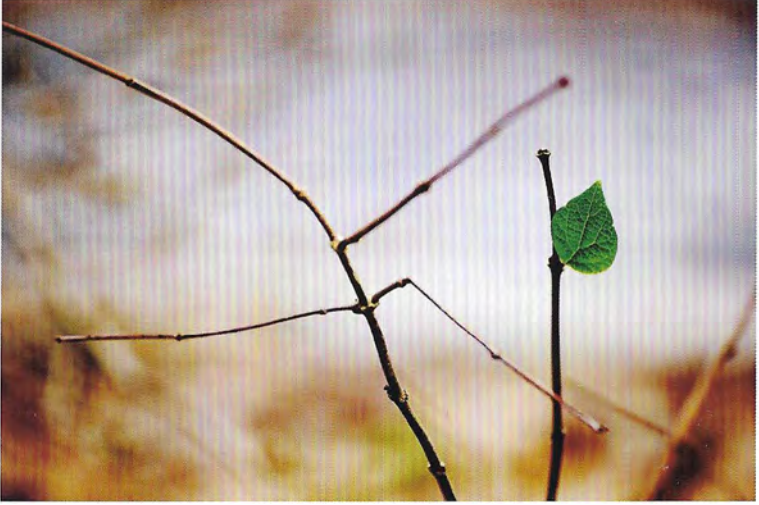
ağırlıklı boyutu daha çok anlamlı bir an'ın elde edilmesi için reflekslerin bir düzene konulmasına yöneliktir. Öte yandan yaşamın hayli karmaşık bir düzen olduğunu, dolayısıyla nesneleri de karmaşıktırdığı açık bir gerçek. İşte karmaşık bu düzende bir fotoğrafın başarısını sadeliğine, anlaşılır ve artistik yetkinliğine göre tayin ederiz. Oysa fotoğrafçıların büyük bir bölümü karmaşık, dağınık ve işlevsiz bir görüntü faaliyeti içinde bulunurlar. Bu bakımdan bir kompozisyonda seçilmiş nesnelerle bu nesneleri destekleyen yardımcı tüm görüntü unsurlarının temel amacı sadeleştirilmiş bir görüntü içindir.

Elbette netlik sınırı görüntüde bir algılama sınırı gibi görülemez. Çünkü görüntülerde net bölgeler kadar flu bölgeler de artistik ve görsel nitelikleri arttıran unsurlar olarak görüntünün varlığında yer bulurlar. Hatta çok zaman keskin bir netliğin bile fotoğrafta başarının bir ölçütü olmadığını söyleyebiliriz. Kuşku-



suz netlik ve fluluk değerleri optik tekniğinin fotoğrafa kazandırdığı vazgeçilmez değerlerdir. Dolayısıyla netlik ve fluluk değerlerini fotoğrafta derinlik duygusunun tezahür edilmesi ve seçilmiş nesnelerle yardımcı öğelerin bütünlüğünü ve farkındalığını gösteren belirgin bir sınır ortaya koyduğu için tercih ederiz.

Fotoğrafçının bir fotoğrafın ilgi noktasını genellikle kendi amaç ve hedeflerini açığa vurmak için seçtiğini iyi anlamak lazımdır. Ancak ilgi noktasının her zaman net unsurlardan seçilmesinin bir gereklilik olduğunu söyleyemeyiz. Dolayısıyla alan derinliğini görüntüyü gerçeğe yakınlaştıran ve çekilen konuyla doğa arasında organik bir bağ kuran bir illüzyon gibi görebiliriz. Aslında gözün bakış derinliğinin değişken olduğunu ve nesneler üzerinde gezinirken sürekli şekilde bir odaklama içinde bulunduğunu söylemek gerekir. Gözün bu etkinliği her zaman belleğe bağlı değildir. Hatta gözün ilgisine maruz kalan



şeylerin tümünün görüldüğünü de söylemek mümkün değildir. Nitekim tad, koku, ses ve nesnelerin boyutları ile aydınlık ve karanlık durumları gibi fiziksel etkilerin görmeyi ve ilgilenmeyi tetiklemesi yüzünden bir çok şey belleğe kaydedilmeden doğrudan gözün ilgisine maruz kalır.

Gerçekten de bir görüntüdeki net alanlar konunun hangi dinamikler veya hangi içgüdülerin yönlendirmesi sonucunda görüldüğünü de ortaya koymaktadır. Görüntünün anafikrini temellendiren şey, görsel unsurların net veya flu olması değildir. Önemli olan konunun hangi göstergeler temel alınarak betimlediği ve fotoğrafın anlamını güçlendiren odak noktasının çerçevesinin hangi bölgesine yerleştirildiğidir. Bir görüntüde konuyu cazip hale getiren unsurlardan bir tanesi de ön ve geri planlar arasında kurulan ilişkinin görsel başka dinamikleri harekete geçirip geçirmemesidir. Daha doğru bir deyişle, bir konunun ön planında

yer alan şeyler ile geri planındaki unsurların birbirleriyle bir bütünlük sağlayıp sağlayamadığıdır. O halde bir görüntünün anlamı ve içeriğini konunun çekiciliği ile ne kadar ilişkilendirsek de, bu konuyu teknik boyutlarından, yani ön ve geri planlarla net ve flu elemanların katkılarından bağımsız tutamayız.

Görüntüde derinlik oluşturan unsurlar sanıldığı gibi sadece teknik şeylerden ibaret değildir. Aynı zamanda içerik ve imgesel yapılanmanın da görüntünün anlam çapını genişlettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle seçilmiş bir konu aynı zamanda ait olduğu gerçekten ayırıştırılan veya bağlamından koparılan gerçek demektir. Bir görüntünün konusu, bu görüntünün öyküsünü oluşturan gerçek dünyanın bir kesitinden başka birşey değildir. Günümüzde birçok fotoğrafçı tercihini gerçeği öyküleştirmeye üzerine kurarken, başka bir kesim fotoğrafçı da içeriği ve konuyu devre dışında tutan güçlü bir kompozisyon anlayışına yönelmektedir. Fotoğrafçının ilgisi hangi anlayışa dönük olursa olsun, konunun fotoğrafçının aynası olduğunu ve asıl olanın güçlü bir yorumlama olduğunu hiçbir zaman unutmamak gerekir.

Bir görüntüde konu ve yorumu anlaşılır bir düzleme taşıyan iki tür derinlikten söz edebiliriz. Birincisi görsel elemanların kompozisyon içindeki konum ve işlevlerini ortaya koyan optik ve fiziksel derinlik, ikincisi de görüntünün sanatsal ve düşünsel dinamiklerini temel alan içeriğin derinliğidir. Bu nedenle çarpıcı bir görsellik, belirginlik ve derinlik sağlamayan hiçbir fotoğrafın konu ve içeriğinin görüntüyü anlamlı yapmak için yeterli olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü fotoğraf çekerken, fotoğrafçının teknik ve sanatsal eğilimlerini güçlü verilerle sergileyen bütünlüklü bir tercih ortaya koyması ve optik, mekanik ve artistik tüm kompozisyon unsurlarını birbirleriyle güçlü biçimde harmanlaması gerekir.



Netlik Derinliği Üzerine

Fotoğrafta netlik derinliği gözün fizyonomik etkinliği içinde yer alan ve günlük yaşamda çok fazla farketmediğimiz bir boyutunu ortaya koymaktadır. İnsan gözü olaylar üzerinde odaklanırken, otomatik olarak netlik sağladığından, genellikle netlik derinliğinin somut bir olgu olarak farkına pek varmayız. Başka bir değişle, nesneler arasındaki netlik derinliğini çıplak gözden çok optik yollarla daha somut algılayabiliriz. Çünkü gözümüz otomatik bir odaklama sağladığından gördüğümüz herşeyi net olarak algılarız. Özellikle doğadaki bulutlar, renkler, tonlar ve aydınlık ile karanlık bölgeler netlik derinliğini farkettilen bellibaşlı etmenler olarak görünürler. Fotoğrafların genellikle net olmaları bir kural gibi benimsense de, netlik sınırının konunun başladığı noktadan sonsuza kadar uzanan bir hat üzerinde gerçekleşmesi keyfiyeti fotoğrafın keşfinden bu yana kabul görmüş genel bir kuraldır. Oysa görüntülerde netlik sınırı diyafram açıklığı ile birlikte anılır. Özellikle günümüzde hayli yaygınlaşan telezoom objektifler sayesinde netlikey yeniden keşfedilen dikkat çekici bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.

Öte yandan netlik derinliğinin artistik bir öge olarak fotoğrafta yer alması arzusu yeni değil, fotoğrafın başlangıcından bu

yana tercih edilen bir tutumdur. Fotoğrafta net ile net olmayan alanların doğru değerlendirilmesi halinde görüntünün imgesel ve artistik özellikler kazanması içten bile değildir. Nitekim birçok durumda fotoğrafçı netliği rastlantısal bir öge olmaktan çok tercih edilen bir unsur haline getirerek sanatsal arayışlarına bir rota çizmiştir. Seçilmiş bir netlik genellikle konunun anlaşılan boyutlarını ve görüntü alanları içinde gizemli bölgeleri çoğaltmak için tercih edilmektedir. Özellikle profesyonel çalışmalarda netliğin yanısıra görüntü keskinliğinin de aranılan bir özellik olduğunu söylemekte yarar vardır. Dolayısıyla bundan önceki konuda belirttiğimiz gibi, netliğin olduğu yerde fluluk değerlerinin görüntüde yer bulması ve görüntü alanı içinde görsel ve duyuşsal bir atmosferin yaratılması kaçınılmazdır.

Hiç kuşkusuz objektiflerin olduğu kadar, renk ve perspektif değerlerinin de netlik derinliğine önemli etkisi bulunmaktadır. Her ne kadar günümüz kameralarında netlik derinliği fotoğrafçıdan kameranın denetimine geçmişse de, derinlik duygusunun fotoğrafa boyut kazandırdığı ve gerçeklik algısını alabildiğine güçlendirdiğini gözden uzak tutmamak lazımdır. Çünkü fotoğraf bir yüzey sanatı olarak ne denli gerçekten uzak yani iki boyutlu bir görüntü olsa da, görsel algının her zaman üç boyutlu bir gerçeklik eğilimini benimsediğini unutmamak gerekir. Dolayısıyla derinlik kontrolü fotoğrafçı için değerlendirilmesi için gerekli bir öge olarak öne çıkmaktadır. Bu bakımdan salt önem ve önemsizlik açısından değil, gereklilik açısından da derinlik duygusu görüntünün anlam ve gerçeklik boyutlarını alabildiğine genişletebilir. Özellikle nesneler arasında mevcut oran ve boyut farkları, ağırlıklı olarak netlik derinliğini öne çıkaran ve konuyu belirgin hale getiren başlıca özelliklerden sayılabilir.

Şu da bir gerçektir ki, derinlik duygusu temelde zaman ve mekanı doğrulayan bir kavram ve görsel olarak görüntüyü ger-



çeğe yaklaştıran etkili bir değerdir. Başka bir deyişle, fotoğrafta somut netlik bir konunun zihinsel atmosferimizde kazandığı anlamı hiçbir şekilde somutlaştırmaz. Çünkü fotoğrafta teknik anlamda çizilen netlik sınırı, görüntünün iç dünyada oluşturduğu sınırlarla örtüşmez. Dolayısıyla bir konu içindeki net bir bölge, anlaşılır bir unsur olarak görüntünün tümünü anlaşılır yapamaz. Perspektifin derinlik sınırını arttırdığını söylemek mümkündür. Çünkü perspektifin görüntünün gerçeklik boyutlarını, anlamın da çeşitlenmesini sağlayan bir sonuç ortaya koyduğu açıktır. Bu açıdan baktığımızda herhangi bir fotoğrafta net alanlar daima gerçek dünya hakkındaki algılarımızı güçlendirirler. Daha doğrusu netlik arayışı bir bakıma konunun gerçek dünya ile özdeşleştirilmesine yol açmaktadır. Oysa bir görüntüdeki flu alanlar netlik tercihindən çok hayal gücüne terkedilen gerçeklikleri kucaklayan gerçeküstü bir anlama daha açıktır.

Öte yandan perspektifin derinlik sınırlarını arttırdığını, hatta derinliği de aşarak belirsiz bir gerçekliğe bizi taşıdığını dile getirmekte yarar vardır. Bu bakımdan derinlik duygusunun bir görüntünün anlam açılımlarını, yani düşünsel ve sanatsal seçeneklerini aynı oranda arttırması kaçınılmazdır. Elbette gözün derinlik algısı her zaman gelip geçtiğin duvarlarına çarpmaktadır. Daha doğrusu optik seçimler netlik üzerinde derinlemesine etki sağlamakla kalmaz, onu gerçektışı hale de getirir. Aslında birçok fotoğrafçının derinlik kontrolü sağlama konusunda tembel olduklarını söylemek gerekir. Fotoğrafta net bölgeler ile netsiz bölgeler temelde birbirlerinden kopuk alanlar değildir. Hatta bunlar arasında makul ve akılcı geçişler olduğundan, bir görüntüde denge, ritm ve armoni gücünü tümüyle derinlik kontrolünden sağlamaktadır. Bir görüntüde netlik sınırlarını belirleyen yegane araç objektiflerdir. Çünkü fotoğrafın teknik

ve artistik tüm açılımları genellikle objektiflerin yarattığı derinlikle bir biçim kazanmaktadır.

Hiç kuşkusuz, netlik derinliği tümüyle teknik ve optik bir uygulamadır. Olayları ve nesneleri derinlikli yapmaz, daha çok bunların biçimsel boyutlarını ve aralarında kurulan ilişki ve bağları açığa vurabilir. Her ne kadar teknik anlamda diyafram açıklığı küçüldükçe netlik sınırı artmaya başlıyorsa da, netlik sınırının fotoğrafta düşünsel ve artistik yapılanmalarla önemli bir bağı mevcuttur. Çünkü hiçbir görüntünün anlamı teknik bu uygulamalardan bağımsız değildir. Bakışımız netlik ve netlik derinliğinin ilk durağı olduğunu unutmamalıyız. Bakışın netlik derinliği, objektiflerdeki gibi kontrol edilebilen birşey değil, her zaman ritmik ve kendiliğindencidir. Dolayısıyla gözümüz herşeyi otomatik ve net olarak görür. Bakışımızın çevreyi tararken mesafeler arasında bir ayırım yapmadan herşeye odaklandığını ve derinlik kavramından yoksun bir tutum geliştirdiğini hatırlatmak gerekir. Oysa kamera gözünün yani optiğin netliği her zaman değişkendir ve odaklandığı konunun dışında kalanlara duyarsız kalır.

Geniş açılı objektiflerde netlik sınırı oldukça geniş olmasına karşın, teleobjektifler ile telezoom objektiflerde bu sınır daha kısıtlı bir derinlik sağlar. Hatta uzun odaklı teleobjektiflerde konunun elemanları kendi içinde birbirlerine dayanmış gibi, hatta bu elemanlar arasında netlik derinliği sanki hiç yokmuş gibi görünür. Netlik derinliği anlamı hem güçlendiren hem de zayıflatan unsurların başında geldiği için fotoğrafta anlam tasarımı bir bakıma derinlik tasarımı gibi kabul edilebilir. Ayrıca netlik derinliği nesnel görme ile optik görme arasındaki ayırım noktalarını da ortadan kaldırır. Bir bakıma fotoğrafın gerçekliğinin güçlü biçimde inşasını da derinlik kontrolü ile sağlayabiliriz. Hatta netlik keskinliğinin doğanın yeniden üretilmesine dönük bir algı ve arzuyu güçlendirdiğini söylemek de pekala mümkündür.



Fotoğraf: Mehmet Arslan Güven



Ön Planların Değerlendirilmesi

Bir fotoğrafın ön planında neler yer alır veya fotoğrafçı belirgin bir ifade ortaya koymak için bir konunun hangi boyutlarını önemser? İşte bu ve benzer sorular için tek bir yanıt verilemez. Çünkü her fotoğrafçının beklentileri ile her görüntünün gerçekliği farklı şeyleri ön plana çıkarmaktadır? Elbette bir mesaj kaygısı sözkonusu olduğu sürece imgesel bir görünüş veya keskin gerçekliği vurgulayan herhangi bir olay daha çok fotoğrafçı tarafından görüntünün ön planına yerleştirilir. Ön planlar her zaman seçilmiş bir odaklamaya yer açmak, yani fotoğrafçının amacı ve gerçeklik anlayışına yanıt veren olguların boyut ve anlam kazanmış görüntüsüne yer vermek için tercih edilmektedir. Mesaj kaygısı taşıyan veya taşımasını, çerçevenin vitrinine yerleştirilen herhangi bir konunun fotoğrafa yön veren bir yeterliliği ve izleyici üzerinde etki yaratan bir manipülasyonu hedeflemesi doğaldır. Çünkü fotoğrafçı ile izleyici arasındaki görünmez bağ, sadece görüntü paylaşımı ile sınırlı değildir. Ana unsur haline getirilen konunun görüntü çerçevesinde ön plana çıkarılmasının temel nedeni, fotoğrafçının amacını araçsallaştıran bir arzuyu somutlaştırmaktır.

Bir konuyu vurgulayan şeyleri çerçevenin ön planına yerleştirmenin sadece teknik ve estetik kaygılardan kaynaklandığı açıktır.

Bunda çok zaman psikolojik ve toplumsal etkenlerin büyük rol aldığını da söylemek gerekir. Çünkü bir konu ve bu konunun anlam unsurlarını çerçevenin vitrine yerleştirmenin temel mantığı, birşeylerin daha iyi görülüp algılanmasını sağlamak. Ayrıca ifade olanağı vermesi, renklerin algılamayı kolaylaştırması ve kontrast etkilerin ajitatif bir görsellik sergilemesinden dolayı, bir görüntünün ön planı her zaman görsel bir saha olarak benimsenmektedir. Öte yandan neredeyse tüm fotoğrafçıların konularını genellikle çerçevenin ön planına yerleştirmesinde hem alışkanlıkların büyük rolü bulunur, hem de nesneler arasında bir uyum arayışının dayattığı mesaj kaygısından söz etmek gerekir. Ayrıca ön planın seçilmesinde gözün dikkatinin genellikle görünen şeylerin en önünde yer alanlara yönelik olmasındandır.

Bir görüntü çerçevesi nasıl düzenlenirse düzenlensin, oranların ve kütlelerin çerçevenin ön planına yerleştirilmesinde belirleyici bazı etkenlerin yönlendirici bir rolü vardır. Dolayısıyla çerçevenin ön planına yerleştirilen şeyler bir konunun boyut ve kontrastlarını tümüyle öne çıkardığı gibi, anlamı engelleyen bir set de oluşturabilir. Bu nedenle konular genellikle çerçevenin dikkat çeken ön planına yerleştirilerek bir bakıma izleyicinin fikir oluşturmaya yol açan bir platform yaratılır. Aslında ön planın seçilmesinde, gözün çekici şeyleri çekici olmayanlardan ayırıştırarak nerede olduklarına bakılmaksızın konunun ilgi noktasına yerleştirilmesidir.

Her düzenlemede nesnelerin kütlesi ve hacmini görünür yapan bazı kesitlerin seçilmesinde fotoğrafçının kompozisyon arayışlarının büyük rol oynadığını söyleyebiliriz. Hatta görüş alanı içine giren gerekli veya önemli şeylerin, genellikle görünür yerlere yani konunun ön planına yerleştirmesi olağan ve yaygın bir uygulama olarak kabul görmüştür. Özellikle bir görüntü-

nün anlam ögeleri ile ön plana yerleştirilen görüntü elemanları arasındaki bir işbirliği sağlamak hayli benimsenen bir anlayış gibi görünüyor. Nitekim konunun ön planında yer alan şeylerin aslında görünür olması arzulanan şeyler olduğunu dikkate aldığımızda, ön plana yapılan her müdahale daha çok bir belirginleştirme tasarımı olarak görülebilir. Hatta bunun belirgin hale getirme veya anlamlandırma kaygısından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Gerçekte fotoğrafçının bir konunun görünen haliyle değil, tanımlanan biçimiyle ilgilenmesi veya önemsemesi gerekiyor. Çünkü herhangi bir nesne yeni baştan tanımlanmadığı takdirde, çekilen görüntünün anlamlı ve derinlikli olması söz konusu değildir. Fotoğrafın doğaya ve yaşama bir ayna tuttuğunu ve aynı zamanda seçilmiş varlıkları temsile taşıyarak onlara bir görünürlük sağladığını biliyoruz. Her ne kadar ön planlar fotoğrafta en fazla belirleyici alanlar olarak görünse de, bu görünürlük ancak nesnelerin konunun geri planıyla koordine eden bir işbirliği içinde olduğunda bir anlamı olacaktır. Çünkü bir görüntü inşasında çerçevenin ön planında yer alanlar kadar konunun dinamik yapısını üstlenen arka planların da iyi tasarlanması ve yerleşik olgular arasında bir anlam bağının kurulması gerekir.

Aslında fotoğrafta ön planlar yalın ve çıplak gerçekleri, geri planlar ise düşleri ve hayalleri temsil etmektedir. Hatta geri planları görüntünün varlığını pekiştiren öteki elemanları barındırdığı için konunun mekanı gibi değerlendirmek çok yanlış sayılmaz. Başka bir açıdan bakıldığında, çok az fotoğrafta ön planın geri plandan daha önemsiz hale getirilmiş olduğunu görürüz. Bir fotoğrafın ön planının flu nesnelerden seçilmesi veya konunun önemini ortaya koyan unsurların flu seçilmesi halinde, görüntü çerçevesi içinde yoğunluğu yüksek bir denge, leke

ve kütesel ağırlık oluşacaktır. Dolayısıyla geri planın güçlü bir aydınlığa gereksinimi bulunur. Bu durumda gözün dikkati ve ilgisi, ön plandan geri planda yer alan şeylere ve onların birbirleri arasında kurduğu ilişkilere yönelecektir.

Aslında karanlıkta kalan veya yeteri kadar aydınlanmamış konuların geri planı da bulunmaz. Çünkü ışıkla buluşmayan bir alanının fotoğraftaki rolü, görsel bir plandan çok dinamik bir denge oluşturan fotoğrafın yardımcı bir unsuru olmasındandır. Öte yandan göz önünde bulunan apaçık herhangi bir nesnenin görüntüyüde apaçık yaptığını veya açık bir anlama yol açan bir konuma taşıdığını dile getirmek her zaman olanaklı değildir. Oysa bir kompozisyonun ön planında yer alan nesnelerin ton ve leke değerlerinin fotoğrafın karakteristik yapısını değiştirmesi, etkilemesi veya vasatlaştırması her zaman mümkündür. Çünkü bu özellikleri barındıran ön planlar derin bir anlamı inşa edebilir ve dinamik bir görseelliğin varlık bulmasına yol açabilir. Bu nedenle her zaman bir vitrin olarak görülebilecek ön planların görüntünün belirgin unsurlarının teşhir ve temsil rolünü üstlenmesini iyi anlamak gerekir. Öte yandan geniş açılardan ön planları abarttığı ve keskinleştirdiğini, dolayısıyla ön ve geri plandaki görüntü unsurları arasında gerilim öğelerini azalttığını söylemekte yarar vardır. Tele objektiflerin ise açık bir fark yaratarak geri plandaki unsurları konunun ön planına eklemeyen belirli bir fluluk yarattığını ve bu fluluğun kopuktan çok şiirsel dinamikleri yüksek bir işbirliğine yol açtığını söylemek mümkündür.



Geri Planların Dinamizmi

Fotoğrafta geri planlar ve bu plan içinde bulunan görsel öğelerin tümü belirgin olması arzu edilen konunun anlamını bütünleyen veya ön planı destekleyen öğeleri barındıran bir sahne gibi kabul edilebilir. Elbette netlik derinliği, sınırları kullanılan objektifin odak uzunluğu ile ilişkilidir. Bu nedenle objektif açıklığının da belli oranda bir netlik alanı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca görüntüde netlik derinliği bir perspektif oluştururken, benzer şekilde birbirleri üzerine yığılan nesneler de flu bir derinlik yaratmaktadır. Hiç kuşkusuz ufuk hattı, fotoğrafta derinlik algısını belirginleştiren en etkili ve belirgin unsurdur. Nitekim ufuk çizgisine doğru uzanan veya bu çizgi üzerinde dizilen nesnelerin fotoğrafta zengin bir arka plan oluşturduğu ve konuyu ön ve arka plan bağlamı üzerinde öykülediğini söylemek mümkündür.

Objektif çeşitliliğinin bir konunun arka planında görüntünün dengesi ve nesneler arası ilişkilerin dinamiklerini büyük oranda değiştirdiğini doğal karşılamak gerekir. Hatta objektiflerin gerçeklik olgusunu ve görüntünün inandırıcılığını değiştirdiğini de söyleyebiliriz. Bu bakımdan objektif açıklıkları geniş açılarda güçlü bir gerçeküstücülüğe, dar açılı objektiflerde de

belirsiz ve gizemli bir arka plana olanak tanımaktadır. Öte yandan zoom objektiflerin yarattığı çizgisel ve lekesel derinlik veya pan ve tilt hareketlerin konunun bütünlüğü üzerinde yarattığı etkiler objektiflerin kendi doğasının bir sonucu değil, doğrudan tekniğin bir yansımasıdır.

Her görüntünün renklerin müdahaleci etkisine maruz kaldığını ve kompozisyonel düzende çok zaman renklerin belirleyici bir faktör olarak fotoğrafın doğasını değiştirdiğini dile getirmekte yarar vardır. Hatta renklerin kendi arasında oluşturduğu yığılmalar, renksel bir perspektifin ortaya çıkmasına da yol açar. Öyle ki renklerin oluşturduğu yığılmaların ön plandan geriye doğru uzanan hat üzerinde başlı başına bir derinlik yarattığını bugüne kadar çekilen onca fotoğraftan anlayabiliyoruz. Ayrıca renklerin geri planları belirsizleştiren aldatıcı ve yanıltıcı bir görselliğe daha sahip olduğunu belirtmekte yarar vardır. Fotoğrafın bir çerçeve içine fotoğrafçının optik ve nesnel bir müdahalesi olduğunu biliyoruz. Görüntünün dengesini oluşturan unsurlar ile bu unsurlar arasında kurulan düşünsel ve sanatsal dinamiklerin çatısını kurarken, fotoğrafçı kaçınılmaz olarak bir yerleştirme yapmaya çalışmaktadır. Her ne kadar gerçeklerden besleniyor olsa da, sonuç itibarıyla her fotoğrafın bir düzene ve karşılaştırmalı bir fikir tasarımına dayandığını söylemek gerekir. Bu nedenle fotoğrafları sadece ön ve geri planlardan ibaret bir uygulama değil, çerçevenin tümünde fotoğrafçının hakimiyetini tesis ettiği imgesel bir gösterge olarak görmek gerekir.

Aslında sanat yapıtında geri plan arayışı ve gerekliliği fotoğrafla birlikte değer ve anlam kazanmaya başlamıştır. Çünkü bir yorumu güçlü ve gerçekçi öğelerle fotoğraf yapan unsurların başında, geri planların verili şekilde değerlendirilmesi gelmektedir. Daha doğrusu bir konunun öyküsü çerçevenin ön planına



yerleştirilen olgular ile zaman, mekan ve anlamın inşa edildiği geri plan arasında uyumlu ve elverişli bir koordinasyonun sağlanmasıyla gerçekleştirilmektedir. Her fotoğrafın temelde bir öyküye kaynaklık ettiğini göz önüne aldığımızda, görüntünün öyküsü belirgin bölgelerde yerleşik bulunan nesnelerin bir arada oluşturduğu kombinasyon ancak bir öykü oluşturabilir. Başka bir deyişle, herhangi bir konu ancak destekleyici unsurların katkısıyla bir öykü oluşturabilir.

Geri planlar bir fotoğrafta hem konunun gerçekliğini hem de bir olayın öyküsünü inşa eden bir dekor olarak görülebilir. Herhangi bir durumda göz öncelikle ışıklı alanlara veya ilgi çekici hareketlere yöneldiği için, algılama açısından bir görüntünün ön ve arka planları arasında bir farklılık bulunmaz. Elbette keskin netlik sağlayan bir konunun geri planında vuku bulan şeyleri algılamak hayli güç olabilir. Oysa flu geri planlar konu-

yu daima belirgin şekilde ön plana çıkarırken, gerçeklikle de bağlarını belirsizleştirmektedir. Öte yandan bir görüntüde net ve ayrıntılı geri planların aslında resim sanatının bir geleneği olduğunu gözden kaçırmamak lazımdır. Hatta ressamların tablolarında ön veya geri planları flu resmettiğini ortaya koyan bir örnek mevcut değildir. Bu bakımdan fluluğun bir değer olarak fotoğraf tarafından sanata armağan edilen güçlü bir etki olarak görmek pek yanlış olmayacaktır.

Kuşkusuz geri planlar hem bir fon, hem de perspektifin güçlü bir unsuru olarak konunun ön planı ile belirgin unsurlarını desteklemektedir. Geri planların en büyük yararı bir görüntüye zaman ve mekan olgunluğu kazandırmasıdır. Bu bakımdan bir görüntünün öyküsü genellikle zaman ve mekanın birbirleriyle bulunduğu konunun arka planında gerçekleşmektedir. Bir fotoğrafta ön plan ile geri plan arasında mevcut olan en güçlü bağ sadece optik bir buluşmadan ibaret değildir. Aksine ön ve geri planlar bağlayıcı elemanlar sayesinde, yani gerçeklik, hareket ve anlamın yardımıyla gerçekleştirilen artistik bir işbirliğini vurgulamaya çalışırlar. Dolayısıyla bir görüntüde konunun hiçbir elemanı birbirinden kopuk olamaz, tam aksine aynı gerçekliğin birer parçası olarak birbirlerini desteklerler.

Herhangi bir fotoğrafın yorumu içeriği öne çıkaran belirli bölgelerden çok konunun bütününe kapsamalıdır. Bu nedenle görüntünün ön ve geri planının fiziksel örgütlülüğünden çok anlamın toparlayıcılığına önem vermek gerekir. Elbette fotoğrafın geri planları hiçbir fotoğrafçı tarafından gözden çıkarılan, boş ve gereksiz alanlar olmamalıdır. Dahası bir konunun vurgulayıcı görselliğini sadece kompozisyonun ön planına yerleştirilen unsurlardan ibaret saymamak gerekir. Çok zaman güzel bir fotoğrafın başarılı şekilde aydınlanmış anlamlı bir geri plan

sayesinde izlenir hale geldiğini unutmamalıyız. Hatta geri planların konunun dekorunu oluşturan veya görüntü unsurlarını destekleyen alanlar olduğunu da dikkatlerden kaçırmamak gerekir. Dolayısıyla bir konunun öyküsüne vurgu yapan anlamlı tüm unsurları biraraya getiren geri planlar, bir bakıma bir şefin yönetiminde birbirleriyle uyum sergileyen orkestra elemanlarını anımsatan bir işbirliğini ortaya koyar. Buna göre fotoğrafta geri plan inşaaı aynı zamanda güçlü bir ön plana ve buna bağılı olarak da sağlam bir kompozisyona işaret etmektedir.





Boyut ve Oran İlişkileri

Fotoğrafta nesnelerin boyut ve oranlarının tayininde perspektif dizilim kadar ufuk hattının belirginliği ve açık görünürlüğünün büyük rolü bulunmaktadır. Belirli bir sıralamaya göre görüntüde yer alan nesneler çok zaman ufuk hattına doğru bir perspektif dizilim yaratır ve giderek küçülmeye başlarlar. Bu da fotoğraf ile gerçek dünya arasında derinlik duygusu üzerinden bir özdeşlik yaratarak kurgu ile gerçek arasında güçlü bağların kurulduğunu ortaya koyar. Objekif çeşitliliğinin nesnelerin boyut ve oranlarını değiştirdiğini biliyoruz. Hatta geniş açılı objektiflerin yol açtığı belirgin deformasyonlardan dolayı nesnelerin görüntüye farklı şekilde yansdıklarını da gözden kaçırmamak gerekir. Fotoğrafçı konu ve onu destekleyen görsel elemanları bir kompozisyon içinde düzenlerken, çok zaman oran ilişkilerini ve onların birbirleriyle uyumlu olup olmadıklarını genellikle gözden geçirir. Başka bir deyişle optiğin nesnelerin oranlarına yaptığı gerçek dışı müdahaleler fotoğrafçının dikkatinden kaçmıştır.

Öte yandan teleobjektiflerin nesnelerin oranları arasında bir sıkışma yarattığını, dolayısıyla derinlik duygusunu yok ederek onlar arasındaki boyut farklarını ortadan kaldırdığını iyi anla-

mak gerekir. Bunun nedeni objektifin odak uzunluğundan dolayı mesafe duygusunu asgariye indirmesidir. Objektiflerin varlıkların boyut ve oranlarını abartılı bir gerçeklikle değiştirdiğini her fotoğrafçı iyi bilir. Nitekim optik bakışa maruz kalan herhangi bir yaşam kesiti bir görüntüye taşındığında, gözden çok optiğin etkilerini taşır. Optiğin ayrıca görsel dengeyi büyük oranda değiştirdiğini, özellikle geniş açı objektiflerle çekilen fotoğraflardan anlamak pekala mümkündür. Görsel denge sadece oranları değil, aynı zamanda konunun dengesini ve bu dengeyi sağlayan kompozisyon içindeki ritm duygusunu da etkilemektedir.

Günümüzde bir kesim fotoğrafçının bir konu karşısında nesnel bir duruş sergilemek yerine, optik angajmanların etkisinde gerçek dışı, anlamsız hatta acemice yapılan kolajlara itibar ettiğini görürüz. Bunun başlıca nedeni fotoğrafçının nesneler arasında güçlü bir ilişki kurmak ve anlam dinamikleri ile görsel dinamikler arasında bir uyum geliştirmek yerine, objektiflerin yarattığı etkileri baştaçı etmesidir. Aslında bir görüntünün artistik ve imgesel boyutları doğrudan bu görüntünün kimliğini ortaya koymaktadır. Çünkü fotoğrafçılar gibi görüntüler de toplumsal hiyerarşi içinde bir yer ve anlam kazanabilirler. Bir görüntünün boyut ve oranların yarattığı denge, doğal olarak hem kompozisyonun dinamizmini hem de konunun imgesel kapasitesini açığa vurmaktadır. Dolayısıyla konunun içinde yer alan unsurların birbirleri ile boyut ve oran açısından bir ilişki içinde bulunmaları kaçınılmazdır.

Gerçekten de nesnelerin görüntü içindeki boyutları fiziksel ve hacimsel bir düzeni ortaya koyduğu gibi, fotoğrafçının yaratıcı eğilimlerini ve görüntünün düşünsel arka planını da işaret etmektedir. Bu bakımdan her fotoğraf daima görüş ve düşüncelerimize belli düzeylerde boyut kazandıran bir işleve sahiptir.

Hatta uyum noktaları doğru dengelenmemiş ve içeriği sığ kalan bir konunun izleyicinin ufkunu genişletmesi söz konusu değildir. Öte yandan nesnelerin farklı boyutlarını gören göz, hiçbir zaman eksik veya yanlış bir yorumlamaya kapılarını açık tutamaz. Çünkü gözün en belirgin işlevi iyi bir gözlemci ve görülen şeyleri yorumlayan activist bir karaktere sahip olmasıdır.

Bir konunun anlam boyutunu, konunun teknik boyutundan daha farklı bir bakışın ışığında görmek gerekir. Daha doğrusu konunun anlam boyutu konunun tekniği ile ilişkili değil, daha çok görüntünün iskeleti ve seçilmiş nesnelerin birbirlerini güçlendiren dengesi ile bağlantılıdır. Dolayısıyla anlam daima konunun nasıl bir görme biçimiyle ele alındığına ve hangi ilişkiler üzerinden kurulduğuna işaret etmektedir. Elbette bir görüntüde oransal ilişkileri konu içindeki elemanların görsel dengesine bağlı olarak kavrayabiliriz. Bu nedenle bir görüntüde nesnelerin boyut ve oranlarının ele alınması demek, görüntünün dinamik bir çatıya kavuşturulması demektir. Hatta bu çatı fotoğrafçı tarafından uyumlu bir bütünlük ve inandırıcı bir gerçeklik sergilediği için tercih edilmektedir.

Optik bakış ile bu bakışın ışığında gerçekleştirilen tüm müdahaleler sonuç itibarıyla görüntüdeki nesnelerin boyut ve oranlarının değişmesini temin etmek içindir. Tele objektiflerin mesafe duygusunu, geniş açılardan da hem nesnelerin oranlarını hem de gerçeklik boyutlarını değiştirdiğini söylemek gerekir. Çünkü bir görüntü çerçevesinin sınırları genişlemeye başladıkça, bu görüntüdeki nesnelerin bazı dönüşümler geçirmesi veya zihinsel dünyamızda farklı bir algı yaratması kaçınılmazdır. Öte yandan ışığın geliş yönü ile nesneleri aydınlığa kavuşturma biçimide görüntü üzerinde bir takım etkiler yaratmaktadır. Bu nedenle ışığın fotoğrafta derinlik oluşturan yapısal ve niteliksel tüm dönüşümler

ve nesnelerin varlık özelliklerine büyük müdahalede bulunduğu açıktır. Her ne kadar ışığın fotoğrafları bir karakteristiğe kavuşturduğunu benimsiyor olsak da, temelde optik halüsyonların ve objektif karakteristiğinin biçim ve anlama büyük müdahalede bulunduğunu hatırlatmakta yarar vardır.

Fotoğrafın iki boyutlu bir sanat olduğunu, ancak optik araçlara ve uygun bir ışık kullanımına başvurulması halinde üç boyutlu bir etki elde etmenin mümkün olabileceğini daha önce belirtmiştik. İşte görüntülerin gerçek ile kurduğu yakınlığı, ışığın ve optiğin görüntü üzerinde yarattığı farklı bu algılanma boyutlarıyla açıklayabiliriz. Fotoğrafta nesnelerin gerçek boyut ve oranları gibi, ışığın yarattığı gerçek dışı boyut ve oranların da görüntülerde mevcut bulunmasını olağan karşılamak lazımdır. Öyle ki, fotoğraf içinde çok zaman gerçek ile gerçek dışı boyutların bir arada bulunması doğaldır. Hatta objektiflerin görüş açıları ve ışığın dönüştürücü görseelliği sayesinde bu karşıtlığın neredeyse tüm fotoğraflarda olağan hale geldiğini bile söyleyebiliriz.

Bir görüntüde boyut ve oranlar görüntünün iskeletini kurdukları kadar, anlamın çatısını kurmada da aynı derecede etkin bir görev üstlenirler. Her ne kadar boyut ve oranların kompozisyonun biçimini ortaya koyan en güçlü unsurlar olduğunu biliyorsak da, bunların fotoğrafın anlamını değiştirdiğini söylemek pek doğru değildir. Çünkü anlamın dinamikleri ile fotoğrafın biçimsel dinamikleri birbirlerinden derin farklarla ayrılırlar. Aslında konu seçiminin fotoğrafçının duruşundan bağımsız olduğunu biliyoruz elbette. Bir konuya temel teşkil eden bakış, bir açıdan bir dünya görüşü tercihini vurgulamakta ve aynı zamanda fotoğrafçının nesnel gerçeğe bağlılığını ortaya koymaktadır.

Herhangi bir konuyu ele alırken, bir yoruma temel teşkil eden sanatsal dinamikleri ortaya koyan etmenleri iyi kurgula-

mak gerekir. Daha doğrusu bir konuyu görsel analize tabi tutarken, konu ile bakış açısını ve nesnelerle yaratıcı bir kurgulamayı birlikte ele almak lazımdır. Konunun hangi çağrışımları tetiklediğini ve tematik bakışın imgesel bir bakışa nasıl dönüştüğünü iyi analiz etmek gerekir. Fotoğrafın büyük oranda sanat ve zanaat karmaşasına yol açan bir araç olduğunu unutmamak lazımdır. Ayrıca mesaj ile içeriğin birbirleriyle benzeşen veya çatışan boyutlarını iyi kavramak gerekir. Çünkü mesaj görüntünün bir söyleme eşlik etmesini ve anlamla ifadenin bir takım görsel kodlarla ortaya konulmasını temel alırken, içerik ise nesnelerin boyut, oran, anlam ve kurgusunun bir öyküye temel teşkil etmesini önemser.





Tonal Denge ya da Açık ve Koyu Ton Değerleri

Fotoğrafta ışık, renk ve lekelerin yol açtığı farklı tonal değerlerin görüntünün artistik boyutu ve görsel niteliği üzerinde derin etkiler bıraktığını, aynı zamanda anlam ve işlevselliği hakkında belirleyici bir takım yönlendirmelere yol açtığını unutmamak gerekir. Hatta bu değerler fotoğrafın ritmik biçimlenişi ve dinamik bir görselliğe giden süreçte fotoğrafçının içsel ve nesnel tutumunu da etkilemektedir. Fotoğrafta ton dağılımı onun kendi doğasının bir sonucudur. Gerçekten de, görsel elemanlar içinde biçimsel özellikleri nasıl olursa olsun her varlık kendi renk ve tonlarıyla görüntüde yer bulmaktadır. Ayrıca ışığın güçlü şekilde görünür yaptığı nesnelerin birbirlerinden renk ve tonlarla ayrışmasını bunun da fotoğrafın dinamik görselliğini büyük oranda belirlediğini dikkatimizden kaçırmamalıyız.

Siyah beyaz fotoğrafların çekildiği dönemlerde en güzel fotoğrafların dengeli bir ton skalasına sahip fotoğraflar olduğunu biliyoruz. Özellikle görüntünün koyu bölgelerinde koyu tonların, açık bölgelerinde de açık tonların fazlaca benimsendiği hatta makbul görüldüğü bir fotoğraf tarzının uzun süre başta-

cı edildiğini görüyoruz. Tonal dengenin veya kompozisyonda uyumlu ton dağılımının görüntüyü sadece teknik anlamda değerli yapmadığını, aynı zamanda artistik açıdan da bir başarıya taşıdığını söyleyebiliriz. Gerçekten de tonal denge aydınlıkla karanlık, açık ile koyu bölgeler ve renk armonisi ile renklerin ışık altındaki tonal değişimlerini kapsayan görüntünün teknik ve estetik değerlerin bir bütünüdür.

Tonal denge fotoğrafçıya artistik bir dil konusunda bir takım seçenekler sunmakla birlikte, genellikle görüntünün teknik boyutlarını dikkatimizden kaçırır. Başka bir deyişle birçok fotoğrafçı görüntünün anatomik yapısını ve anlam oluşturan teknik ve estetik boyutlarını iyi tahlil etmeden, gerçeklerin cazip boyutlarına yönelmemelidir. Çünkü görüntünün teknik ve artistik bileşenleri hakkında bilgi ve deneyim eksikliği fotoğrafçıyı her zaman zayıf bir kompozisyona taşıyacaktır. Görsel denge gibi tonal denge de fotoğrafın doğru değerlendirilmesi gereken dinamiklerinin en başında gelir. Gerçekten de, fotoğrafçı bir görüntüde ton değerlerini veya tonlar arasındaki geçişleri iyi kavradığı sürece kompozisyonu oluşturan artistik elemanlar arasında bir renk, ton ve kontrast bütünlüğü sağlayamaz.

Ton geçişleri teknik bir gereklilik olduğu kadar, estetik açıdan da bir değer olarak fotoğrafta büyük yer bulmaktadır. Bir görüntüde poz ölçümünün doğru yapılması durumunda, fotoğrafta tonal dengenin artistik nitelikleri, çok zaman tonal özelliklerinden daha fazla öne çıkabilir. Nitekim özellikle detay çekimlerinde renkli bölgelerdeki tonlar ile aydınlık ve karanlık bölgelerdeki tonların nasıl iyi ayrıştığına ve katman oluşturan görsel öğelerin bariz şekilde birbirlerinden ayrıldığına tanık oluruz. Dolayısıyla bir görüntüde ton dengesinin kontrolü, bir bakıma renk, ışık ve aydınlık dengesinin kontrolü anlamına gelir.

Aslında fotoğrafta ton zenginliğini denetim altında tutmak, bir bakıma görüntü unsurlarını yaşamla benzeştirmek demektir. Unutulmamalıdır ki, siyah beyaz fotoğraflarda ton dengesi gerçeklik algısının çok dışında bir dünyaya işaret etmektedir. Çünkü renkler günlük yaşamımızın her yerinde mevcut bulunurlar. Ton dengesinin görsel dengenin en önemli unsuru olduğunu daha önce dile getirmiştik. Ancak bir kompozisyonda uyumlu ve artistik bir denge yaratmanın ön koşulu, sadece tonal dengeyi ön planda tutmamak, aynı zamanda açık ve koyu tonların birbirlerini karşılayan, tamamlayan veya bütünleyen bir tasarımı öne çıkardığını da dikkate almaktır. Ayrıca görüntünün fiziksel dengesini oluşturan kompozisyonun ağırlık noktasını ve görsel algıyı pekiştiren derinlik duygusunu da gözden uzak tutmamak gerekir.

Bir fotoğrafta geri planları açık, ön planları koyu konularda perspektif çok güçlü şekilde vurgulanabilir. Oysa ön planı açık, geri planı koyu olan konuların fotoğrafta bir ağırlık oluşturması ve tüm dikkatimizi bu bölgelere çekmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla herhangi bir fotoğrafta açık tonların baskın yoğunluğu hem görüntüye bir yumuşaklık kazandırmakta, hem de dingin bir ortam hazırlayarak duygular üzerinde romantik bir etki bırakmaktadır. Öte yandan koyu tonların egemen olduğu bir fotoğrafta görsellik etkisi daima karamsar, boğucu hatta dramatik bir sonuç ortaya koyar. Ayrıca tonal zenginliğin görüntünün mesajını ve içeriğini güçlendirdiğini, soft veya dramatik olsun görsel tüm öğelerin aslında içerik üzerinde büyük bir baskı oluşturduğunu unutmamak gerekir.

Görüntünün ton dengesinin bir bakıma bir ışık düzenlemesi veya ışık yorumu olduğunu ifade etmekte yarar vardır. Fotoğrafta ışık kontrolünden amaç, nesnelerin ışığın dağılımından

gerekli ve yeterli bir pay almasıdır. Dolayısıyla tonal dengeyi aynı zamanda ışığın nesneler üzerindeki şekillenmesi ve görünümünün ışıkla olan serüveninin görsel ifadesi olarak görebiliriz. Açık tonlar genellikle huzur ve coşkuya, koyu tonlar ise kaos, dram ve iç sıkıntısına işaret etmektedir. Bunun başlıca nedeni açık tonların genellikle huzur veren, koyu tonların da iç dünya üzerinde psikodramatik bir etkiye yol açmasıdır. Bu amaçla bir fotoğrafçının teknik anlamda yetkinliğini genellikle açık bir kompozisyonda açık tonları, koyu bir fotoğrafta ise en koyu ton değerlerini başarıyla elde etmesine göre ölçmek gerekir.

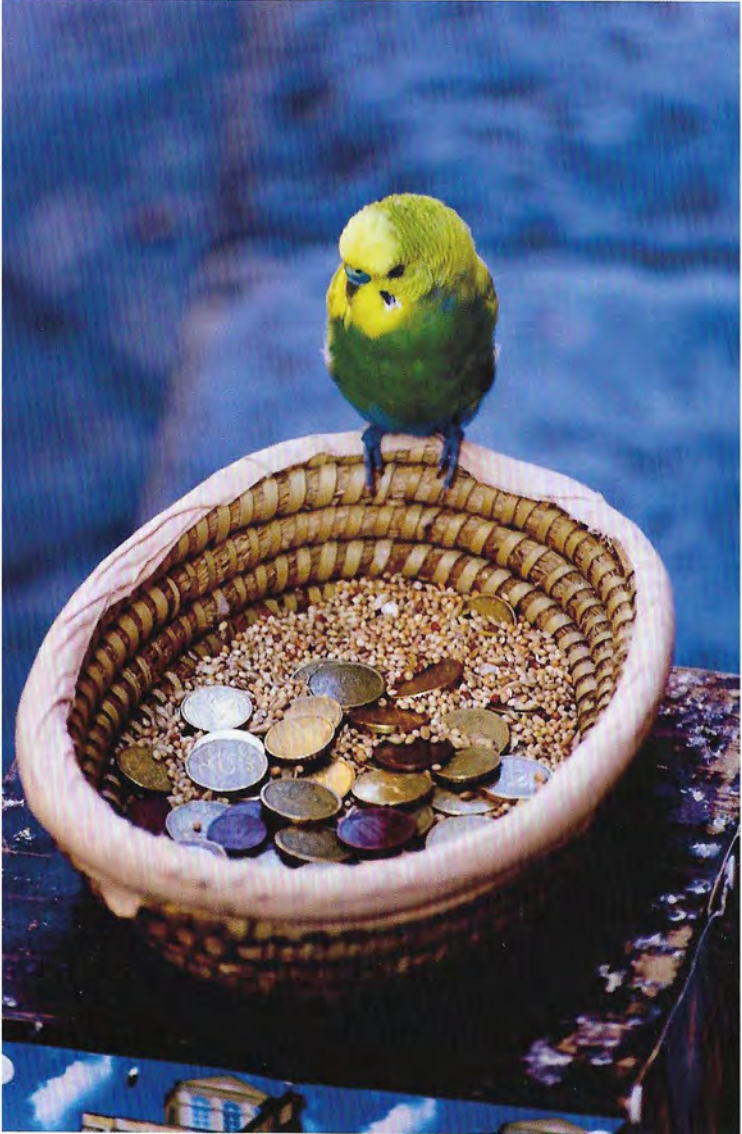
Bir görüntü karşısında göz, öncelikle birbirleriyle kontrast oluşturan konular veya çerçeve içindeki bölgeler üzerine odaklanmaktadır. Bu anlamda dikkatimizi daima açık tonlar içindeki koyu bölgelere, koyu tonlar içinde ise nisbetten açık görünen bölgelere yöneltiriz. Çünkü göz görünen şeyler arasında ton açıklıklarını kolayca algılayan veya ayırdedebilen bir seçime hemen adapte olur. Fotoğrafta ton değerlerinin büyük oranda ışıkla ilişkili olduğunu ve ışık şiddeti ile geliş yönünün tonal denge üzerinde büyük etkisinin bulunduğunu söylemekte yarar vardır. Buna rağmen yine de, bir görüntüde asıl amaç ışık, renk ve ton seçiminin tümüyle artistik bir amacı gerçekleştirmeye dönük olmasıdır.



Uyum ve Karşıtlık Arayışı

Fotoğrafi biraraya getirilerek uyumlu bir birliktelik kurmuş nesnelerin bir düzeni, daha doğrusu doğal durumlarından ayrıştırılmış nesneler arasında uyum oluşturmak amacıyla kurulan görsel bir düzen olarak görmek çok yanlış değildir. Ancak fotoğrafın bu boyutu onun bir düzeleme sanatı olduğunu ortaya koymaz elbette. Çünkü fotoğrafçının yaşama dönük her yorumunda daima bir ilişki, karşıtlık veya uyum arayışı içinde bulunması gerçek anlamda fotoğrafın doğasının bir gereğidir. Görsel olguların ağırlıklı olarak kendi doğal nitelikleriyle görüntülenmesi genel bir anlayış olmakla birlikte, aslında bir fotoğraf çekimi ile yapılan, daha çok görünen gerçeğe fotoğrafçının kendi gerçeklik anlayışını eklemlenmesidir. Daha açık bir deyişle fotoğrafçı nesnel olguları değiştirme olanağına sahip olan birisi değildir. Ancak bu düzenin unsurları arasında yeni çerçeveler çizerek gerçekliği zorunlu bir değişime tabi tutabilir ve görüntüdeki gerçeği mevcut gerçekle benzeştirebilir.

Kuşkusuz nesneler arasında anlaşılır bir birliktelik oluşturma arzusu, hiçbir zaman onlar arasındaki karşıtlıkları ve çatışmaları gizleyen veya gideren bir tutumu ölçü almaz. Daha doğrusu fotoğrafın doğası karşıtlıklara ve bunlar arasında vu-



kubulan uyum arayışlarına uygunluk gösteren bir özelliğe sahip olduğu için, uyum veya uyumsuzluk sözkonusu olduğunda her görüntünün birbiriyle eşit koşullara sahip olduğunu belirtmek gerekir. Aslında fotoğraf, fotoğrafçının birbirlerini tamamlayan nesneler arasında kurduğu bir düzenden başka bir şey değildir. Görsel uyum kompozisyon elemanlarının biçimsel özelliklerini kapsadığı gibi, artistik ve estetik tercihlere açık bir boyutu daha bulunur. Daha doğrusu görsel uyumun temelde görüntü ile yaşamı birbirleriyle aynılaştırma kaygısından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla gerek biçimsel gerek sanatsal açıdan olsun, birçok fotoğrafın aslında yaşamı estetize etmek amacıyla çekildiğini belirtmekte yarar vardır.

Nesneler düzeni tamamıyla nesnelerin kendi arasındaki uyum, işbirliği veya karşıtıklardan beslenmektedir. Ancak yine de hiçbir nesne fotoğrafçının katkısına gereksinim duymadan görüntü içinde bir imgenin parçası veya doğrudan kendisi olamaz. Işığın görsel uyumu yücelten veya bozan belirleyici bazı özellikleri mevcuttur. Bundan dolayı fotoğrafta bir uyum ortamı oluşturmak için daima ışığın içeriği öne çıkaran güçlü bir yorumla yansıtılmasına büyük önem verilir. Bu açıdan bakıldığında, gözün tüm arayışları daha çok ışığın bir karşıtlık, çatışma veya benzeşme yaratmasına yol açmak ve bunun da fotoğrafçının iç gerçekliği ile buluşmasını temin etmektir.

Eğer bir konu fotoğrafçıyı heyecanlandırarak onu dinamik bir eyleme sevk edecek düzeyde bazı iç çatışmalara kaynaklık etmişse, kesinlikle izleyiciyi de görüntünün mesajına ve içeriğine ortak etmiş demektir. Çünkü fotoğraflar öncelikle izleyici tarafından, daha sonra da zamansal süreç içinde sürekli paylaşılmak suretiyle yeni çatışma alanları veya zihinsel buluşmalar yaratmaktadır. Dolayısıyla birçok fotoğrafın izleyicinin duygu

dünyasında sorgulamalara neden olan çatışmalı bir mesaja sahip olduğunu söyleyebiliriz. O halde bir konu görüntülenirken, fotoğrafçının uyumlu bir düzen arayışından çok, zihinsel ve düşünsel gerilim yaratan ve karşıtlıkların yol açtığı bilinmezlerin öne çıktığı bir görsellliği benimsenmesi fazla yadırganmamalıdır. Aksi takdirde fotoğrafçı bir gerçeği kendi gerçekliğinin ışığında yorumlayan biri değil, tümüyle mekanik bir kaydedici veya aktarıcı olan birisi olur.

Çok zaman zihinsel evrenimizde karşıtlık yaratan herhangi bir ögenin fotoğrafın başarı çitasını yükselttiğine tanık olurken, bazı durumlarda da teknik veya imgesel kontrastlıkların görüntüyü vazgeçilmez yaptığını görürüz. Oysa ortalama bir izleyici bir görüntünün başarısı genellikle güçlü bir kurguya sahip olmadığına göre değil, daha çok kanıksanan veya alışık olduğumuz yorumlamalara göre tayin etmektedir. Her ne kadar bazı fotoğrafçıların görüntülerin biçimsel iskeletini nesneler arasında zoraki kurulan bir uyuma göre oluşturuyorsa da, gerçekte zorunlu olarak biraraya getirilen nesneler arasında kurulan ilişkinin akılcı ve gerçekliği pekiştiren bir inandırıcılık sergilediği söylenemez.

Gözün tüm seçimlerinin doğuştan itibaren bir uyum ve denge arayışına uygun bir eylem ortaya koyduğunu biliyoruz. Hatta fotoğrafçının her arayışının da genellikle sorgulayıcı ve inşacı bir düzen oluşturmaya dönük olduğu da söyleyebiliriz. Bu bakımdan günlük yaşamda her yerde ve herşeyin bir uyum arzusundan kaynaklı olarak düzenlendiğine tanık oluruz. Herşeye karşın yine de görsel bazı çelişki veya karşıtlıkların fotoğrafçının yakasını bırakmadığını, dolayısıyla fotoğraf çekerken düzen arayışlarının süreklilik gösteren bir tutum olarak göz önünde bulundurulmasını söylemekte yarar vardır. Elbette fotoğrafın

eleştirel nitelikleri onun görselliğinin başlıca silahı olarak görülebilir. Hatta fotoğrafı başka sanatsal disiplinler arasında vazgeçilmez yapan şeyin de görüntünün eleştirel gerçekliğe uygun açıklığı ve nesnel görselliğidir. Bu nedenle herhangi bir fotoğrafçı eleştirel bir akılcılığı görüntüde egemen kılmaya çabaladığı sürece, fotoğrafın rolü gerçekliğin kural dışı bir saptamasından öteye gitmeyecektir. Çünkü karar sahibi veya ilkeli her fotoğrafçı akıl ve mantık ilişkilerinden çok, içsel ve imgesel bir dürtüyle yaşama bakmaktadır.

Aslında her görüntüde fotoğrafçının uyum kaygısının her zaman derin bir eleştiriye açık bulunduğunu söylemek mümkündür. Daha açık bir anlamla, fotoğraflar çatışma yaratan materyallerdir. Aynı zamanda yaratılan çatışma ortamından büyük oranda yaralanmaya çalışan fotoğrafçının da bir savunma aracı... Objektiflerin daima gözün tanımlayıcı bakışının eleştirel bir kaydını gerçekleştirdiğini göz önüne aldığımızda, fotoğraflar hem çekilme aşamasında, hem de birer imge olarak eleştirel bir metin olmayı hakketmektedir. İşte bu nedenlerden dolayı fotoğrafın daima bir uyum ve karşıtlığı yaratıcılığın önemli bir dinamiği haline getirdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan bir fotoğrafın içerdiği şeyler ile bunların izleyici üzerindeki etkileri ortalama algılama sınırlarını aşabilecek düzeye ulaşmışsa, tüm uyum ve kontrastlık kaygıları kesin olarak aşılmış demektir.





Kırpma, Eksiltme ve Sadeleştirme

Bir fotoğrafın en güzel ve nitelikli boyutu tartışmasız onu sanata taşıyan sadeliğidir. Sadelik sadece görüntü elemanlarının yeterli oranda ve uygun yerlerde olmasını temel almaz, aynı zamanda imgenin anlaşılabilirliğine ve artistik ve plastik görüntü elemanlarının gereksiz unsurlardan arındırılmasına da bağlıdır. Bir bakıma sadelikle kastedilen, görüntü elemanları ile birlikte görüntünün fikir örgüsü ve imgesel görsellüğünün yalın ve duru olmasıdır. Gerçekten de bir fotoğrafta yer alan görsel öğelerin tek başlarına bir amacı dile getirmesi söz konusu değildir. Fakat elemanlar arasında oluşan herhangi bir birlikteliğin güçlü bir imge yarattığını da gözden uzak tutmamak gerekir.

Unutulmamalıdır ki, görüntü çerçevesi daima bir takım olasılıklara veya bazı tercih ve seçimlere açık olduğundan, hiçbir koşulda durağan veya keyfiyete açık bir alan olarak görülemez. Elbette fotoğrafçı gerek çekim aşamasında, gerek çekim sonrasında olsun, her zaman görüntü alanı üzerinde her tür denetim yapma olanağına sahiptir. Aslında fotoğrafın ruhu değişim ve dönüşümü geçerli yapan bir devinime sahiptir. Dolayısıyla bir görüntünün başarısının fotoğrafçının duruşu, konumu, bilgi bi-

rikimi, sosyal ve toplumsal şekillenmesi ile ilişkisi tartışılmaz. Ayrıca çok zaman bir takım ihtimallerin geçerli olduğu nesnel şekillenmelerin de belirgin bir katkısının olduğunu unutmamalıyız. Bu nedenle fotoğrafçının bakış ve görüş açısı ne kadar değişkenlik gösterirse gösterebilir, bir görüntü hakkındaki tercih ve tasarım seçeneklerinin de aynı oranda değişeceği açıktır.

Bazı fotoğrafçılar görüntüde yer alan boşlukları fazla veya gereksiz görerek görüntü çerçevesini bir takım nesnelerle doldurmaya çalışırlar. Oysa boşluklar da fotoğrafta anlamın bir parçası, hatta fotoğrafın dinamizmini sağlayan en önemli parçası olabilir. Gerçekten de bilinçli olarak yaratılan herhangi bir boşluğun sanıldığı gibi boş olmadığını, zihinsel ve düşsel temalarla dopdolu bulunduğunu söylemek mümkündür. Çünkü yalın ve sade unsurları belirginleştiren ve görsel dengeyi öne çıkaran boşlukların gereksiz olduğunu iddia etmek yersizdir. Aslında doğanın boşluk kabul etmeyen bir oluşum olduğunu bir çoğumuz iyi biliyoruz. Bu bilginin çerçevesinden baktığımızda, bir görüntüde boşluklar daha çok denge ve kütle ilişkisini öne çıkarmakta, dolayısıyla görüntü çerçevesinde dinamik yapının önemli bir unsuru haline gelmektedir.

Aslında görüntünün artistik ve sanatsal niteliği hakkında en doğru karar genellikle çekim aşamasında verilmektedir. Çünkü fotoğrafçıyla konu arasındaki en belirgin yakınlaşma tam bu noktada gerçekleşir. Çekim anı, tüm düşünsel, duygusal, nesnel ve karşılaştırmalı eğilimlerin yoğunlaştığı bir süreç olduğundan bir anlamda fotoğrafçının bir tutum belirlemesinin de doruğu sayılabilir. Dolayısıyla fotoğrafçı ile konusu arasındaki en yüksek ilişki veya gerilim an'ı hiç tartışmasız çekim an'ında gerçekleşmektedir. O halde bir fotoğrafın başarısı çekilme an'ında somutlaşan fotoğrafçının reflekslerine bağlıdır. Daha doğrusu

görüntünün gerçek niteliği çekilme noktasında fotoğrafçının yeteneklerine, görüntüyü iyi ayıklamasına veya konuya dikkatli şekilde yoğunlaşmasına bağlıdır. Yeri gelmişken söylemekte yarar gördüğümüz birşey de bir fotoğrafın çekim sonrasında yapılan kırpma ve sadeleştirmeler temelde bir başarı olarak görülmemesi. Bunun başlıca nedeni görüntü üzerinde sonradan yapılan tüm müdahalelerin fotoğrafçı tarafından fazla kabul görmemesi ve gerçek bir başarının ancak çekim aşamasındaki gösterilen dikkat ve özene bağlı olmasıdır. Sağlam bir görüntünün sağlam bir binaya benzediğini gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü güçlü payandaları olan ve anlamı sağlam elemanlarla desteklenen bir görüntünün zayıf kalması düşünülemez. Başka bir açıdan baktığımızda, fotoğraflar içinde çok zaman varlığı görülmeyen veya görüntü içinde anlama hiçbir katkısı olmayan bir takım fazladan oluşumların farkına varmayız genellikle. Çünkü bir görüntüden herhangi bir şey çıkarıldığında, eğer görüntü bir anlam kaybına uğramıyorsa, o taktirde bu nesne fazla veya gereksizdir.

Aslında görsel tüm kompozisyonlarda sonuç olarak bir ölçüde bir kırpma, fazlalıklardan arındırma veya sadeleştirme yapılmaktadır. Günlük yaşam karmaşası içinden görüntü çerçevesine hücum eden gereksiz unsurların fotoğrafçıyı bir ayıklama ve sadeleştirme yapmaya zorunlu kıldığını unutmamak gerekir. Ayrıca kontrolsüz hareketler, beklenmedik durumlar ve spontane olayların da fotoğrafın dinamik çerçevesine müdahale yaptığını gözden kaçırmamak gerekir. Fotoğrafçının, özellikle basın ve belgesel fotoğrafçıların daima yaşama bir düzen verme iddiasında olduğunu söylemekte yarar vardır. Hatta fotoğrafçının bir ölçüde görsel bir düzen için yaşamda var olan düzeni referans aldığını söyleyebiliriz. Nitekim günümüzde fotoğrafçı

sayısının hızla artmasının en önemli nedeni, fotoğraf çekme arzusunun genellikle yaşamla bir özdeşleşme sağlaması ve görüntülerin kendi deneyimleri ile örtüşen yaşanmış gerçeklerden alınmasıdır.

Hangi gereksinimlerden kaynaklanırsa kaynaklansın, bir görüntü üzerinde yapılan müdahalelerin tümü görünen gerçekliği bir anlam ve biçime kavuşturmak içindir. Bundan dolayı fotoğrafçı görüntü çerçevesini bir deney alanı olarak görür ve her tür hedef ve arayışlarını bu alanda gerçekleştirir. Ancak düzenleme kaygısı nasıl olursa olsun, fotoğrafçı hiçbir zaman görüntüyü fazladan bir anlamla yükümlendirmeye çalışmamalıdır. Çünkü bir görüntüde anlam daima lokal bir gerçekliği temel almalı ve konunun ruhuna uygun bir görsellikle tamamlanmalıdır. Aslında bir sadeleştirmeden amaç, görüntüleri bir anlamla donatmak, daha doğrusu görüntü ile nesnel gerçek arasındaki bağlantı ve ilintileri fotoğrafçı lehine değiştirmektir. O halde her görüntünün bir tercihi yansıttığını göz önüne aldığımızda, görüntülerin gerçekliği bozan, manipüle eden veya anlamı kesintiye uğratan işlevsiz görsel öğelerden mutlaka arındırılması gerekir. Kuşkusuz bir sadeleştirmenin fotoğraf çekilmeden önceki süreç içinde gerçekleştirilmesi gerekir. Bu bir bakıma görünüşün bir görüntüye ulaşmadan fazlalıklarından arındırılmasıdır. Dolayısıyla başarılı bir fotoğrafı ağırlıklı olarak henüz çekilmeden çok önce niteliği hakkında bir karar verilmiş görüntü olarak görebiliriz. Özellikle çekildikten sonra müdahale edilen bir görüntü için söylenecek çok fazla söz bulunmaz. Çünkü bu tür uygulamaların genellikle fotoğrafçının özensiz hatta dikkatsiz bir gözlemci olduğunu ortaya koyduğunu unutmamalıyız.



Fotoğrafın Arka Planı ya da Görüntünün Kültürel Misyonu

Toplumsal rol ve işlevleri açısından fotoğrafların kültürel birer gösterge olarak sahip oldukları misyon onların belgesel özelliklerinden daha önde gelmektedir. Görsel kültür içinde görüntülerin etki alanının oldukça yaygın olduğu günümüz koşullarında, fotoğrafın salt bir sanat veya belge aracı olmadıkları açıktır. Çünkü bir kültür taşıyıcısı olarak fotoğrafın doğrudan kendisinin de bir kültür materyali olduğunu ve evrensel paylaşımda etkin bir iletişim ve enformasyon aracı olarak büyük bir öneme sahip olduğunu iyi kavramamız lazımdır. Ayrıca fotoğrafın aynı zamanda bizzat kültür üreten bir aygıt olarak görsel bilgilenme ve algılamanın da öncü bir dinamiği olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir.

Görsel göstergelerin yeni bir tarih anlayışına yol gösterici olduğunu söylemekte yarar vardır. Özellikle resmi tarihlerin ürettiği birçok söylence ve hurafelere karşı görüntülerin güçlü bir gerçeklik yaratarak tarih biliminin objektif bir karakter kazanmasına büyük bir destek sunduğunu ayrıca belirtmeliyiz. Aslında görüntülerin büyük çoğunluğunun gerisinde veya arka

planında derin bir tarih anlayışı yatmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafçının tutum ve hedefi neyi işaret ederse etsin, fotoğrafların mutlaka derin bir sorgulamaya, bilinçli ve tutarlı bir toplumsalcılığa ve elbette eleştirel bir bakışın sözcüsü olmasına bir katkıda bulunması gerekir. Çünkü hiçbir fotoğrafçı kendisini toplumsal bir tanıklık ve görünüşlerle olayların seyrinden uzak tutmadığı gibi, fotoğrafın başlıca gerçeği olan “*orada bulunma*” misyonundan da soyutlayamaz.

Hiç kuşkusuz ister soft bir gerçeğe, ister derin bir toplumsal travmaya tanıklık etsin, fotoğraflar kendi doğalarının gereği olan eleştirel görme biçiminden ve objektif tanıklık rolünden uzak tutulmamalıdır. Bu durum bir çok sanatçıdan farklı bir role sahip olan fotoğrafçının üstlendiği ve aynı zamanda değişime katkıda bulunduğu görüntü gerçekliğinin bir gereğidir. Bu açıdan bakıldığında görüntülerin çağdaş aydınlanmanın önemli bir ayağını oluşturduğu açıktır. Dolayısıyla hem bir gösterge hem de olayların seyrini etkileyen toplumsal bir göz olarak büyük bir etki alanına sahip olmuştur.

Üzerinde düşünülmeyen, herhangi bir amaç ve hedefi gözetmeyen veya fotoğrafçının estetik ve artistik eğilimlerini ortaya koymayan hiçbir fotoğraf bir anlamı kalıcı yapamaz. Çünkü neredeyse tüm fotoğrafların arka planında daima fotoğrafçının zorlu çabasını ve bu çabayı taçlandıran bir anlam ve arayışın izlerini görürüz. Fotoğrafın fotoğrafçının seçimlerinin olduğu kadar kaygı ve hüsrانlarının da bir göstergesi olduğunu gözden uzak tutmamalıyız. Dün olduğu gibi bugün de toplumsal olaylara tanıklık eden, belgesel veya sosyal belgesel hazırlayan fotoğrafçıların çalışmalarında derin bir insanlık gerçeğinin mevcut olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Özellikle görüntülere yansıyan acı, hüsrان, travmatik sahneler veya yıkım ve savaşlar,



bir anlamda fotoğrafın tarih yazımında nasıl bir misyon üstlendiğini göstermesi açısından hayli ilginçtir.

Elbette fotoğraflar hem fotoğrafçının görsel tercihlerini hem de bir karşı tutumu ortaya koyması bakımından çifte özelliğe sahiptir. Dolayısıyla bu özellikler fotoğrafı sadece bir görüntü olmakla sınırlandırmıyor, aynı zamanda bir tanımlama yapmamıza yol açan apaçık bir gösterge haline de getiriyor. Fotoğrafın fotoğrafçının kültürel, yaratıcı ve amaçsal kaygılarının bir yansıması olduğunu biliyoruz. Hatta fotoğrafın fotoğrafçının kültürel ve toplumsal şekillenmesinin bir göstergesi olduğunu da... Ancak görsel göstergeler sadece çerçeveye alınan şeylerle sınırlı olsaydı, çerçeve dışında kalan şeyler hakkında bir takım ipuçları sunması söz konusu olmazdı. Çünkü fotoğrafçının bir görüntüde neleri görüş alanı dışında bıraktığını veya hangi gerçeklikleri görmek istemediğini az veya çok çekilmiş fotoğraflardan tahmin etmek mümkündür.

Herhangi bir görüntü konu aldığı şeylerle birlikte zaman, mekan ve bir olayın gerçekteki durumu hakkında bilgilendirici bazı tanımlamalarda da bulunmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf her zaman yaşanan gerçek karşısındaki fotoğrafçının duygusal ve görsel şekillenmesine bağlı bir eğilimi yansıtır. Herhangi bir görüntü bir durum veya olayı ne oranda temel alırsa alsın, daha çok bir tutumu ve fotoğrafçının iç benliğinde şekillenen kişisel bazı eğilimleri yansıtır. Daha doğrusu kamerasını yaşama yönelten fotoğrafçı aslında onu kendi iç gerçeğine yönelttiğinin çok zaman farkında değildir. Dolayısıyla şu görüşleri dile getirmekte yarar vardır. Kamera her zaman bir duruma, değişime, bize ait olmayan zamana veya başka insanlar ve onların yaşam kesitlerine tanıklık etmektedir.

Aslında gözün kendi deneyimleriyle birlikte bir konunun kalıcılaştırılmasına katkıda bulunduğunu göz önünde tutmak

gerekir. Bunun yanısıra herhangi bir fotoğraf öncelikle fotoğrafçının kendi gerçekliğini, daha sonra konuyu somutlayan bir dış gerçeği esas almaktadır. Öte yandan fotoğraf daima bir zaman analizi yapmakta ve zamanı esas alarak bir tanımlamaya fotoğrafçıyı mecbur etmektedir. Hatta zamanı zamanın kendi verileriyle somutlaştırır ve görüntünün geri planında somut bir gerçeğin taşlarını döşemeye çalışır. Gerçekten de, ne kadar yüce amaçlarla donatılırsa donatılsın, fotoğraflar daima toptancı bir anlatımdan çok ayrıntıcı bir bakış açısını ortaya koyarlar.

Öte yandan fotoğrafçının gerçekle olan flörtü sadece birtakım karşılaşmalar üzerinden somutlaşmaz, çok zaman bilinçaltındaki yaşanmışlıkların yönlendirdiği birtakım itici etkilerin de bunda büyük rolü bulunur. Tüm açıklıklarına rağmen fotoğrafların gerisinde veya arka planında bazı karanlık dehlizlerin bulunduğunu unutmamak gerekir. Aslında bir fotoğrafın gerçek anlamını görüntünün gerisinde saklı bulunan gerçeklikler veya bilinmeyen boşluklar içindeki gizli gediklerde aramak lazımdır. Çünkü bir görüntüye atfedilen anlamı öncelikle fotoğrafçının iç dünyasından yansıyanlardan ve bu dünyanın keşfedilmesine dönük bilinmezlerin açığa çıkarılmasından keşfedebiliriz. Fotoğraflar tüm 21. yy boyunca kültürel nesnelerin ve otantik yaşam tarzlarının görüntülerin bir parçası yapılmasına aracılık etmiş bir göstergedir. Dolayısıyla bu özelliği sayesinde toplumların bünyesinde nesnel, kültürel ve sosyal bir açılım sağladığını söyleyebiliriz. İşte fotoğrafın bu rolünü sadece kameranın kayıt ve tayin edici özelliklerine bağlamak doğru değildir. Aynı zamanda politik bir tutumla donanmış fotoğrafçının nasıl büyük bir sorumlulukla görev yaptığını da unutmamak gerekir.





Nesnel Gerçekten Resimsel Gerçeğe

Fotoğrafın nesnel gerçeğin sanatı olduğu hakkındaki yaygın görüşün başlangıcı fotoğrafın keşfine kadar uzanmaktadır. Hatta çekilen tüm fotoğrafların mutlak şekilde gerçeği yansıttığına duyulan inanç yüzünden, fotoğraf hem bir sanat olarak rüştünü çok geç ispatlamış, hem de yaratıcı bakışa açık görsel tüm nitelikleri gözden kaçırılarak belgesel bakışın sığ ve dar alanına sıkıştırılmıştır. Bugün büyük oranda kitlesel eğilimlere yanıt verebilecek bir konuma gelen fotoğrafın, belgesel çalışanlar dışında birçok sanatsal eğilimin başvurduğu bir alan olmasında teknolojinin büyük payı vardır. Ayrıca teknolojinin analogdan digitale geçişi ile birlikte fotoğraf demokratik bir paylaşımcılığa giderek daha fazla kavuşmuş, bu da fotoğraf çekenlerin sayısının çığ gibi artmasına yol açmıştır.

Fotoğrafın gerçekliğin gözü olduğunu dile getirenlerin sayısı bir hayli fazladır. Gözün hizmetinde veya yandaşı olarak kameranın gerçeklik üzerindeki belirleyici rolünün fotoğraf sayesinde bir anlam ve biçim kazandığını artık iyi biliyoruz. Ayrıca gerçekliğin fotoğraf sanatının doğrudan parçası veya belirleyici bir unsuru olması da benzer nedenlerle mümkün olmuştur. Çünkü

nesnel gerçeğin sanat üzerindeki müdahalesi ancak fotoğrafın keşfi ile birlikte somut bir anlam kazanmış, böylece gerçeğin bir görüntü içinde kendi nesnel görünüşüyle kayıt altına alınması fotoğrafla birlikte mümkün olmuştur.

Kamera bir yandan fotoğrafçının, öte yandan da nesnel gerçeğin emrindeki bir araç olarak görünür çevre dışındaki hiçbir şey göremez. Dolayısıyla kameranın süzgecinden geçen hiçbir nesnel görünüş duygusal bir etkiye maruz kalamaz. Bu da bir bakıma ışığın görünürlük sağlamadığı sürece hiçbir kameranın fonksiyonlarını yerine getirme şansına sahip olmadığını bize göstermektedir. Aslında kamera gözünün yorumsuz bakan mekanik bir göz olduğunu daha önce dile getirmiştik. Ancak duyguların etkin ve egemen olmadığı gerçeğin mekanik bu soğukluğundan insani bir tutum ve heyecan veren bir gerçekliğin elde edilmesi mümkün değildir. Aslında fotoğrafçı gerçek karşısında yorumlama becerilerini ve gerçeğin farklı boyutlarını görmeye çalışan gözlemci tutumunu harekete geçirebilen bir olgunluğa sahip olduğu için, kamera gözünün soğuk ve donuk bakışına insani boyutlar katarak görmektedir.

Hiç kuşkusuz fotoğraflar söz konusu olduğunda nesnel gerçeğin tek başına bir değer olduğunu söyleyemeyiz. Hatta bakışımızı celbetmeyen hiçbir şeyin etkisini hissetmez, hatta varlığının farkında bile olmayız. Bu bakımdan fotoğrafçının gözlemlerine maruz kalmayan bir gerçeğin anlamlı ve derinlikli bir görüntüye dönüşmesi söz konusu değildir. Öte yandan her an'ın gerçekliği başka an'lardan daima farklı, bağımsız hatta benzersizdir. Aynı şekilde her fotoğrafın bir an'ı somut hale getirdiğini göz önüne aldığımızda, çekilen görüntüler de tıpkı an'lar gibi tek ve özgündür. Öte yandan bakışımız yorumlayıcı bir karaktere sahip olduğundan, gerçeği ancak bu gerçeğe bir anlam ve yorum kat-

tığımızda görebiliriz. O halde gözün bakışı ancak bir gerçekliğin bir görüntüye taşınmasına kadardır.

Aslında gözün tüm eğilimleri her zaman duygusal bir boyut taşımaktadır. Daha doğrusu, bakış, yöneldiği gerçeği kendi duygusal süzgecinden geçirerek bir anlama kavuşturur. Bir bakıma bakışımız görünen gerçekleri iç dünyayla buluşturarak görmeyi pekiştirdiğinden, resmedilen her gerçek daima bakışımızın izlerini taşımakta, aynı zamanda bir duygu atmosferine de sözcü olmaktadır. Unutulmamalıdır ki, herhangi bir gerçek ancak bir görüntüye dönüşünceye kadar gerçek niteliklerini olduğu gibi koruyabilir. Çünkü gerçek kamera tarafından dizginlendiği takdirde tüm bu niteliklerini yitirmeye başlar. Fotoğrafçının taraflı bakışı tarafından kesintiye uğratıldığı için gerçeklik niteliklerini büyük oranda kaybeder.

Aslında fotoğrafın çekilmesine yol açan dinamiklerin tümü gerçek veya gerçeğin neden olduğu şeylerdir. Ancak fotoğraflar tek başlarına bir gerçeğin varlığını veya gizli gediklerini açığa çıkarıp kanıtlamaya yeterli materyaller değildir. Resimsel gerçeğin özü fotoğrafçının bir görünüşü güçlü bir vurgulama ile bir görüntüde teyit etmesidir. Ancak çok zaman gerçeğin doğrudan kendisi de şok edici bir karakter göstererek fotoğraflardan daha çarpıcı bir görüntü ortaya koyar. Hatta böyle bir durumda fotoğrafçının nesnel gerçeğe tanık olmaktan başka bir şey yapmasına da gerek yoktur. Çünkü görüntünün bir temsil olarak rolü, ancak temsili de aşan bir toplumsalcılığı ortaya koyması ve gerçeğe körükörüne bağlılıktan sıyrılmasına bağlıdır.

Fotoğrafın kaydederken gerçeği de yedeğine aldığını unutmamalıyız. Çünkü fotoğraf her zaman gerçek zamana dönük bir tanımlama yapmakta ve fotoğrafçının gerçeklik eğilimlerini bir görüntüyle somutlamaktadır. Bu özellikleriyle fotoğraf biçimci

bir sanat değil, aksine gerçekliği bir kompozisyon içinde sabitleyen ve ona biçim kazandıran bir işlevi yerine getirir. Dolayısıyla fotoğraf sanatını fotoğrafçının yaratıcı amacını ve artistik bakışını gerçekle buluşturan bir uygulama olarak görebiliriz. Öte yandan fotoğraf nesnel görünüşleri sanatsal imgelere taşıırken gerçekle bağlarını kesinlikle koparmaz. Çünkü görsel imgeler gerçek veya gerçek olgular üzerine bina edilen tasarımlardır. Sanatın bir eylem biçimi olduğunu, fotoğrafın da buna hareket ve gerçeklikle katkıda bulunduğu tartışılmaz bir gerçektir. Bu nedenle fotoğraf hem bağımsız bir eylem biçimi, hem de herhangi bir eylemi görüntüye taşıyan kanıtlayıcı bir araç olarak görülebilir.

Bilinen özellikleriyle nesnel gerçeğin eleştiriye hiçbir gereksinimi yoktur. Fotoğrafın temel amacı gerçeğin çeşitliliği ve zenginliğini alabildiğine sergilemektir. Resimsel bir gerçek olarak baktığımızda, fotoğraf gibi hiçbir sanatta keskin hatlar ortaya koyan ve bugün ile geçmiş arasında bağlar kuran bir temsil biçimi görülmemiştir. Ayrıca nesnel gerçeğin de fotoğraf çekme arzusunu tetiklediğini dile getirmekte yarar vardır. Hatta gözün başıbozuk veya kontrolsüz görünüşleri fotoğraf sayesinde resimsel bir imge yaptığını da iyi anlamak gerekir. Çünkü gözün arayışları ne kadar eleştirel ise, aynı oranda da düzenlemeci ve gerçekçidir. Öte yandan her fotoğraf çekiminin fotoğrafçıyı yaratıcı bir sonuca taşıdığı söylenemez. Çekilen her fotoğraf sonuçta resimsel bir temsildir. Temsil bir sonuçtur ve bu temsille gözün tercihleri sonucunda hakkında karar verilen herhangi bir gerçek bir surete dönüştürülmüştür.



Hayal Gücü ve Nesnel Gerçek

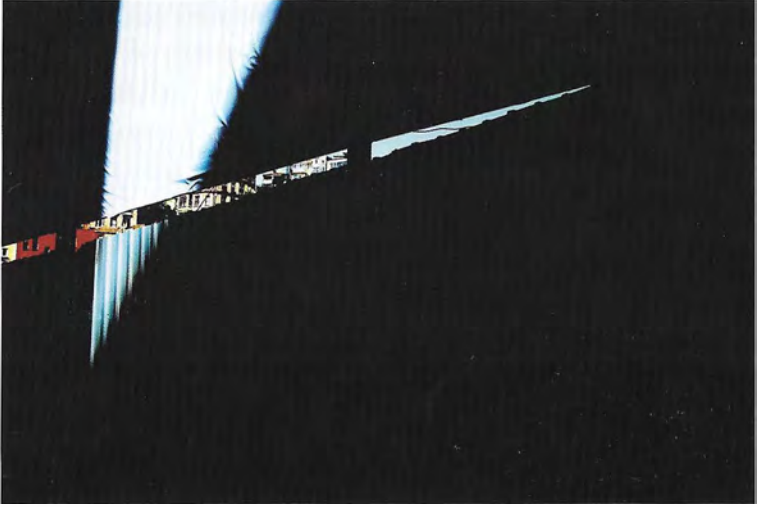
Hayallerimizin nesnel karşılığını çok zaman bir görüntüde bulurken, bazı fotoğraflarda da hayallerimizin karşılığına denk düşen bir gerçeklikle karşılaşırız. Bu nedenle uçucu hayallerin görsel karşılığını bazen hayallerle benzeşen veya uyuşum gösteren bir gerçeklik içinde bulabiliriz. Unutulmamalıdır ki nesnelerin yol açtığı çağrışımlar da hayallerle nesneleri buluşturan bir imgeye yol açabilirler. Hatta bir hayal tasarımının bir fotoğrafa daha çok çağrışımlar, anımsama ve benzeşmeler yoluyla ulaştığını da söyleyebiliriz. Gerçekten de hayaller ile gerçekler birbirleriyle karşılaştırıldığında iki kutup arasında fiziksel, düşünsel, ruhsal ve imgesel açıdan çok büyük ayrımlar bulunmaktadır. Bu amaçla nesnel gerçekten düşsel bir takım kompozisyonlar yaratmak için, hem fotoğraf tekniğinin katkılarına başvurmak, hemde nesnelerin ışıkla kurduğu düşsel buluşmaları fotoğrafçının iyi düzenlemesi gerekir.

Fotoğraf gibi tümüyle gerçek dünyayla bağlantılı bir sanatın, hayalleri veya düşleri ayaklandıran optik ve teknik gizemli bir boyutu mevcuttur. Fotoğrafçı hayal gücünün harekete geçirirken, öte yandan gerçek dünyadan yarattığı bir takım izdüşümsel kurgulara yönelir. Başka bir deyişle, her dış gerçeğin iç dünyayla

buluşan bir boyutu mevcuttur. Bu da fotoğrafçıyı sürekli bir şekilde imgesel bir yorumlamaya taşımaktadır. Fotoğraf hem gerçeği hem de sanal bir gerçeği hayallerimize taşıyan bir kolaylığa sahiptir. Başka bir deyişle gerçeküstücü bir bakış bile fotoğrafın gerçeklik niteliklerinden beslenmektedir. Tarihsel süreç içinde fotoğrafçının gerçekten kopuk görüntüler oluşturduğunu iddia etmek söz konusu değildir. Ancak romantik dönemde rönesans imgelerine öykünen bir takım çalışmaların yapıldığı da bir gerçektir.

Fotoğrafçının sanatsal ve düşünsel imgelere ağırlık verdiği günümüzde gerçeklikten düşsel gerçekliğe kadar bir çok anlayışın fotoğraf teknikleri sayesinde uygulanabildiğine tanık oluyoruz. Hatta soyut veya gerçeküstü kurguların yeni görüntü teknikleri sayesinde gerçeği aşan bir yorumla resmedildiğini söylemek mümkündür. Hayallerin gerçek yaşamdan beslendiğini göz önüne aldığımızda düşsel her tasarımın bile gerçeği biteviye hatırlatan boyutunun mevcut olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla birçok fotoğrafçı bir an'ın somutluğunda resmettiği gerçeği pekala bağlamından kopararak düşsel bir platforma taşıyabilir. Ayrıca kameranin hayal gücünü geliştiren veya doğru bir yönlendirmeye hayal benzeri görsel imgeler yaratan bir kullanıma olanak verdiğini de dile getirmekte yarar vardır.

Her görüntünün hayal dünyamızda bir karşılığının bulunduğunu varsayabiliriz. Çünkü gerçeklerle düşlerin örtüştüğü herhangi bir noktada bir fotoğrafçının imge zenginliği yaratması olağandır. Genellikle hayal ettiğimiz şeylerin bellekte bir görüntü biçiminde belirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü gözün nesneler konusundaki deneyimleri genellikle onları anlamlandırmaktan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla nesnelerin gerçekler kadar düşsel oluşumlara da zemin hazırladığı bir gerçek. O halde hayaller ve



düşler büyük bir yol gösterici oldukları için, fotoğrafçı resmettiği her görüntüden bir izlenim edinme olanağına sahip demektir.

Aslında hayallerin sonsuz gerçeğin bir uzantısı, hatta tamamlayıcısı olduğunu söylemek pek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle eğer hayaller olmasaydı, gerçeklerden söz etmek pek anlamlı olmayacaktı. Aslında fotoğrafçının gerçekleri hayal dünyasına taşıyan bir tasarımcı olduğunu söyleyebiliriz. Elbette görüntüleri düzenlemek, gerçekleri düzenlemek anlamına gelmez. Ancak gerçekleri güçlendiren veya etkisini abartan bir sonuç ortaya koyabilir. Hatta fotoğrafik imgelerin kurgulanmış bir gerçek, imgesel tasarımların da gerçek hakkında bir karar anlamına geldiğini gözden uzak tutmamalıyız. Dolayısıyla bizi bir görüntüye taşıyan dürtü, gerçek anlamda bir durumun yansıttıklarından çok, nesnel gerçeğin etken olduğu zihinsel bir aktivitenin yönlendirmesinden başka birşey değildir.

Herhangi bir fotoğrafta imgesel tasarımı daha çok gerçek ile gerçek karşıtlığının aynı çerçevede buluşmasıyla açıklayabiliriz. Daha doğru bir deyişle, görüntü çerçevesi hem gerçeği hem de onun karşıt tezini aynı düzlemde buluşturan bir alandır. Fotoğrafı sanal ile gerçeğin birlikteliğini yansıtan bir araç olarak ele aldığımızda, görsel gerçekliğinin aslında sanal olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü görüntüler fotoğrafçının kişisel tercihleri ile şekillenmekte ve bu tercihlerin de uçucu görünüşlerden oluşması bir anlamda görüntüyü somut bir varlık olmaktan alıkoymaktadır. Ayrıca gerçeğin imgesinin yine gerçek olduğunu dile getirmekte yarar vardır. Çünkü fotoğrafçının yorumlamalarına maruz kalmadığı sürece imgeler hayatla özdeşleşen bir gerçek olarak varlık gösterebilirler.

Gözün yanılgılarının güçlü bir imge oluşturmaya yol açan etkenlerin en başında geldiğini söyleyebiliriz. Tersinden ifade etmek gerekirse, her imge gerçeğin bir yanılgısı olarak görülebilir. Kuşkusuz fotoğrafı salt bir tutum belirleme aracı olarak görenlerin gerçeğin rasyonel boyutuna hapsolması kaçınılmazdır. Özellikle sanatsal fotoğrafın gerçeğe körükörüne bir bağlılıktan kaçındığını, fakat gerçek dünyanın verilerinden de vazgeçmediğini söylemek mümkün. Ancak fotoğraf görüntüsünün bir an'lık düşüncü doğrulayan bir eylem olduğunu da gözden kaçırmamak lazımdır. Hayallerin boşlukta gezinen gerçekler olduğunu varsaydığımızda, imgesel tasarımlar aslında hayalleri destekleyen bir takım gerçekleri esas almaktadır.



Görsel Algılama

Görsel algılama amaçsal olarak doğrudan fikirlerin derinliği ile ilişkili bir konudur. Günlük yaşamda anlamayı kolaylaştıran veya tetikleyen bir takım olaylar mevcuttur. Bu olayların şaşırtıcı, dikkat çekici veya anlaşılır boyutları hakkında bilincimiz yorum yapabilme yeteneğini harekete geçirmeye başlar. Dolayısıyla bilgi birikimlerimiz, çağrışımların yönlendirmesi, içgüdülerin harekete geçmesi veya kendimize yakın bulduğumuz nesneler görsel algılamayı kolaylaştıran bellibaşlı bazı gerekçeler olarak öne çıkmaya başlar. Elbette göz yaşamı gözleyerek görünenlerin ruhuna dahil olur. Göz genellikle izleme alışkanlıklarımızı yöneten, yönlendiren, fikir oluşturan, refleks geliştiren ve bazı yargılara varan zihinsel aktiviteler içinde bulunmaktadır. Bu bakımdan hem doğal bir eylem, hem de düşünsel bir organizasyon içinde bulunur.

Görsel algılama, çok zaman görülen gerçeklikleri esas alan veya iç içe bulduğumuz nesnelere bir takım nedenler yükleyen bir eylem olarak ortaya çıkar. Daha doğru bir deyişle, görsel algılama zihinsel bir derinliği işaret ettiği gibi, içgüdülerin yönlendirdiği olası gerçekliklerin görülmesini de hedefler. Gerçekten de insan gözü olayları genellikle izleyerek kavramaya



çalıştığı için algılama dediğimiz şey, gözlemlerimizle iç içe olan bir anlama ve benimseme eylemi olarak anlaşılmalıdır. Aslında birçok kişi algılama yöntemleri veya ilkeleri konusunda yeterli bir aydınlanmaya sahip değildir. Bu bakımdan görsel algılamayı daha çok üstünkörü bir görmeyle karıştırmaktadır. Oysa görsel algılama dediğimiz, gerçeğin bilinçle ortak olduğu, karşılaştırmalı, öngörülü veya analize dayanan bütünlüklü bir görmeyi işaret etmektedir.

Görsel algılamaya eşlik eden herhangi bir görüntünün temelinde insan bilincinin ve görüşünün bir yansıması olduğunu unutmamak gerekir. Hatta görüntüleri birer bilinç kırıntısı olarak görmenin yanlış olmadığını da söylemekte yarar vardır. Çünkü hiçbir görüntü kapsamlı bir görmeyi ortaya koyamaz, olsa olsa bilincin aydınlığını yansıtan bir takım ipuçları verebilir. Bu nedenle eğer anlama ve algılamayı bir bilinç serüveni

olarak görürsek, bu durumda anlam ve algılamayı görüntüleri bilince eklemleyen en güçlü dinamik olarak görmek gerekir. Unutulmamalıdır ki, tüm görüntülerin işaret ettiği veya çağrıştırdığı şey, doğrudan yaşamın kendisidir. Bir bakıma nesnel gerçekle bağlantılı olduğu için her görüntünün bize gerçek dünyadan bir yansıma sunduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan bilinç aydınlığına yol açan bir alan açtığı oranda, fotoğrafın bilinç körlüğüne neden olan karartıcı başka bir boyutu daha mevcuttur. Bunun başlıca nedeni görüntülerin aslında hayatı çözümleyen bir eylem olarak fotoğrafları birer bilinç verisi haline getirmesi ve zihnin ufuklarını açık tutan anımsatıcı bir boyuta sahip olmasıdır. Göz görsel algılamamanın hayat bulduğu ilk durak olmasına karşın, algılamayı başarabilen yegane organ değildir. Çünkü kontrolsüz bir organ olan göz, çok zaman bilinci değil bakışımızı harekete geçirmektedir. Algı duvarlarına çarpan bir görünüşün mutlak surette bir iz bırakması kaçınılmazdır. Hatta hiçbir fotoğrafın mutlak bir kesinlikle algılanmadığını, daha çok bir bilinç yankısı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan fotoğrafın daima yaşamın izlerini barındıran bir araç olarak bizi aydınlattığını, hatta bilgilendirdiğini söyleyebiliriz.

Akıp giden yaşam içinde gözün, ısıltılı nesneler hariç bize yansıyan şeylerin tümünü görmesi ve algılaması pek mümkün değildir. Zihnin tüm tutum ve eğilimleri temelde görsel olduğundan dolayı gözün bu tutumun hizmetinde olması olağandır. Aslında görsel her karşılaşmanın her zaman bizi bir başlangıca, yani bir gerçeğin yorumlanmasına teşvik ettiğini dile getirmek gerekir. İşte anlamlı fotoğraflar ancak bu süreç sonundaki algılamalar ışığında ve elbette kararlaştırılmış bir kompozisyon içinde ortaya çıkmaya başlarlar.

Görsel algılama soyut bir değer olmasına karşın, her zaman gerçekte veya gerçeklerle bezenmiş olgularla flört eden bir eğilimi ortaya koyar. Bu bakımdan görsel algılamayı ağırlıklı olarak zamansal ve tarihsel süreçlerle birlikte anmak gerekir. Öte yandan algılamanın bir tür bilinç tasarımı olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla fotoğrafçının genellikle bir görüntüde bilinçten çok bilinç yansımalarını öne çıkardığını dile getirmek gerekir. O halde görsel algılama gözün ve bilincin aynı doğrultuda bulunduğu veya ortak bir karara vardığı bir eylem olarak anlaşılmalıdır.

Bir görüntüde bilinç oluşumu veya bir karar oluşturma eğilimi henüz fotoğraf çekilmeden çok önce biçim kazandığı için, görüntülerin bilincimizin öncü belgeleri oldukları konusunda bir belirsizlik söz konusu değildir. Dolayısıyla fotoğrafçının karşılaştırma veya sentez yapmak suretiyle bir sonuca ulaşması çok güç değildir. Aslında görsellik tüm dinamiklerimizi, yani ağırlıklı olarak ruhsal, sezgisel, kültürel ve sosyal eğilimlerimizi harekete geçirdiği için, görsel algılamayı bu eğilimlerin yol göstericiliğinde ortaya çıkan bir yetenek gibi görebiliriz. Hatta algılanan herhangi bir gerçekliğin aslında tüm bu olguların ortak bir bileşeni olduğunu bile dile getirebiliriz.

Gerçek dünyada mevcut bulunan birçok nesneye ilişkin bilgilerimiz çok zaman sadece onların işlevleri ve kullanım alanlarıyla sınırlıdır. Oysa bu nesneler bir fotoğrafın konusu veya bir görüntünün etkin bir unsuru olduklarında durum tümüyle değişmeye başlar. Unutulmamalıdır ki sanat, nesneleri hiçbir zaman kendi sınırlı anlamlarıyla muhafaza etmez, tam aksine anlam dinamikleriyle bu sınırı daha da genişleterek alabildiğine büyütmeye çalışır. Dolayısıyla sanat ve özellikle fotoğraf sanatı işlenebilir bir materyal olarak tüm nesnelerin görülme boyutlarını büyüterek bir çerçevede belirleyici bir konu haline getire-

bilir. Görsel algılamamanın görmeye dayalı bir etkinlik olduğunu ne kadar gerçekse, gerçek algılamamanın da daha çok kültürel ve zihinsel karşılaştırmaların egemen olduğu bir sentezle mümkün olabildiğini söyleyebiliriz. Öte yandan göz bir konuya odaklanmaya başladıkça, görüş alanı içinde bulunan başka şeylerle ilgilenmekten de uzaklaşmaya başlar. Dolayısıyla fotoğraf aslında dar çerçeveli bir gerçeklik üzerine kurulmak suretiyle bakışımızı sınırlamaktadır. Temelde bakış yorumsuz bir eylemdir. Oysa çekilen görüntülerin birer yorum olduğunu dikkate aldığımızda, görsel algılamayı çok boyutlu dinamiklerin etkili olduğu, hatta yönlendirdiği bir etkinlik olarak kabul edebiliriz.





Konuyu İşleme veya Sanatsal Yorumlama

Bir görüntünün inşası ne kadar çok teknik donanım ile donatılmışsa veya optik araç ve gereçlerin baskın hakimiyeti söz konusu olursa olsun, anlamlı bir fotoğraf çekmek için, fotoğrafçının bir yorum kaygısı taşıyıp taşımadığı ile içsel eleştirilerinin yönü ve görülen gerçeklerin hangi çağrışımları harekete geçirdiğini iyi kavraması gerekir. Bu bakımdan konu seçiminde çalışmaya nereden ve hangi tutum çerçevesinde başlanması gerektiği daima bir kaygı olarak fotoğrafçının karşısında durmaktadır. Dolayısıyla bir fotoğrafın anatomisini ve anlam çatısını oluştururken, yani seçilen konu üzerinde bir karara varırken, fotoğrafçının herşeyden önce sezgilerine veya içsel uyarıcılara başvurması gerekir. Ayrıca çağrışımların, güncel ve öncelikli gerçekliklerin çözümlemesinin de konu seçiminde büyük rol aldığını söylemekte yarar vardır.

Bir fotoğrafçının yaratıcılığı, hayal tasarımları ve olgunluğunun tümüyle zamana bağlı eğilimler olduğu bir gerçek. Elbette yaratıcı yetenekten kast edilen daha çok fotoğrafçının imgesel veya gerçek dışı bir dünya oluşturma konusundaki yeteneği ve becerileridir. Daha doğrusu bir fotoğrafçının gerçek yeteneğini gerçeklikler karşısında imge yaratma başarısı ile ölçebiliriz. Daha

önce dile getirdiğimiz gibi, fotoğraf denilen uğraş salt hayallerle gerçekleştirilebilen bir materyal değildir. Fakat her görüntünün aynı zamanda hayallerden beslenen veya onun desteğinde bir anlamla buluşan bir gösterge olduğunu da inkar edemeyiz. İmgelerin özellikle uçucu ve aynı zamanda dinsel, kültürel ve sosyal temelli olduğunu göz önüne aldığımızda, herşeye karşın imgelerin fotoğrafın sosyal boyutunu öne çıkaran ve işlevsel bir anlatımcılığı geçerli yapan bir özelliğe sahip olduğunu unutmamak gerekir.

Öte yandan bir konuyu cazip bir görselliğe kavuşturan etmenlerin başında fotoğrafçının özgün bakışının geldiğini söylemek gerekir. Daha doğru bir deyişle, sıradan bir konu bile başarılı bir fotoğrafçı tarafından cazip ve ilgi çekici bir fotoğraf haline getirilebilir. Elbette fotoğrafçının bunu gerçekleştirmek için öncelikle özenli bir seçim yapması gerekir. Şu da bir gerçektir ki, özgün bir bakış açısına sahip olan ve konusunu hangi görsel platforma taşıması gerektiğini kavrayan fotoğrafçı için bir konunun hiçbir öncelliği bulunmaz. Çünkü hiçbir konu imgesel bir koşullanmayı aşabilen bir farkındalığa sahip değildir. Hatta bir fotoğrafta konunun çekici özelliklerinin bile hiçbir zaman güçlü bir yorumdan daha fazla öne çıkmadığını biliyoruz. Görülen odur ki, bizi etkileyen herhangi bir konu ne kadar çarpıcı bir görüntü sergilerse sergilesin, zayıf ve etkisiz bir yorumlamaya maruz kaldığı taktirde güdük ve güçsüz kalmaya mahkumdur.

Elbette herhangi bir konu başarısız bir yorumla çekilse bile, görüntünün mesajına yaptığı katkıları görmezden gelemeyiz. Hatta çok zaman konunun, fotoğrafın mesajını daha fazla boyutlandıran çarpıcı bazı özelliklere sahip olduğunu bile dile getirebiliriz. İşte bu noktada bir fotoğrafın konusunu dinamik ve al-



benili yapan unsurların neler olduğu giderek önem kazanmaya başlar. Elbette fotoğrafçının konunun içeriği ne oranda kucakladığı veya bir içeriğin konuyu öne çıkaran başlıca ipuçlarının neler olduğuna ilişkin arayışlarının bir karşılık bulması için iyi bir gözlem yapması gerekir. Dolayısıyla bir konunun can alıcı boyutları ile teknik ve artistik boyutlarının birbirlerini nasıl tamamladığı çok önemlidir. Çünkü bir görüntüde yorumlama teknikleri ve ölçütlerinin hangi dinamikler ışığında biçimlendirildiği tümüyle fotoğrafçının bakış açısına bağlıdır.

Herhangi bir konunun yorumlama yöntemi genellikle konunun özelliklerine ve fotoğrafçının tercihlerine göre bir takım değişiklikler göstermektedir. Bazı fotoğrafçılar spontane gerçekliklere ilgi duyarken, bazıları tercih edilen bir kurgulamaya ağırlık verirler. Bazıları rastlantılara veya spontane oluşumlara değer verirken, bazı fotoğrafçılar da doğanın nesnel durumuna

çok fazla itibar etmeden konusunu tasarlayarak çekmeye çalışır. Bu bakımdan fotoğrafçının amacı ne olursa olsun veya seçim ve tercihleri nasıl bir seyir izlerse izlesin, bir konunun yorumlama tarzı başka konularla aynılık ve benzerlik göstermez. Gerek geçmiş dönem fotoğraflarında, gerek günümüzde olsun bir takım rastlantıların, spontane durumların veya yerel ve geleneksel konuların fotoğrafta sürprizler yaratan bazı şanslı sonuçlara yol açtığını unutmamak gerekir. Gerçekten de bir konuyu bir anlamla bütünleştirmek veya hangi gerekçelerin fotoğraf çekmeyi gerekli kıldığı konusunda bir karara varmak için, fotoğrafçının amaç ve hedefinin ne olduğunu iyi tayin etmesi gerekir.

Bir konunun yol açtığı psikolojik argümanlar ile fotoğrafçıyı bir konuya yönelten içsel etmenlerin görüntünün varlıksal boyutu üzerinde hayli etkili olduğunu unutmamalıyız. Benzer şekilde her fotoğrafın aynı zamanda sosyolojik bir gerçekliğe ayna tuttuğunu, dolayısıyla görüntülerin toplumsal hiyerarşide önemli bir yer tuttuğunu söylemekte yarar vardır. Daha doğru bir deyişle her fotoğrafın toplumsal gerçeklere bir dayanak oluşturduğunu iyi kavramalıyız. Fotoğraf ister artistik bir gerekçeye dayandırılsın, ister sosyal ve toplumsal birtakım bilinmezleri dillendirmeye memur edilsin, sonuç itibarıyla görüntüler daima bir karşıtlık yaratarak çelişki ve çatışmaları büyüten bir role soyunurlar. Bir konu ele alınırken fotoğrafçı özellikle genel görünüşlerden uzaklaşmalı, çerçevesini daraltarak ayrıntıların içinde bir uyum arayışına yönelmelidir; çünkü bir bütünlükten koptuğu sürece fotoğrafçı gerçeğe daha fazla nüfuz edebilir ve imge yaratma olanağı giderek artmaya başlar.

Aslında konunun bir görüntü için herşey olmadığını, hatta bir fotoğrafın varlığının en önemli gerekçesi olarak görülmesinin de çok yanlış ve anlamsız olduğunu bile söyleyebiliriz.

Aslında bir konuyu öne çıkararak abartan veya vazgeçilmez yapan fotoğrafçıların başlıca amacı görüntüleri eksik bir söyleme yandaş yapmaktır. Oysa güçlü bir yorumlama dili, anlamlı bir biçimci tasarım veya tümüyle düzenlemeye dayanan kurgusal bir konunun da güçlü bir imge yarattığını söyleyebiliriz. Konu elbette herhangi bir hedefi işaret edebilir. Hatta yüce bir duyguyu sloganlaştıran keskin bir söyleme de bayraktarlık yapabilir. Ancak fotoğrafçının bize dikte ettirdiği şeylerin mutlak doğru ve geçerli argümanlar olduğunu dile getirmek pek gerçekçi değildir. Çünkü bir söyleme veya slogana eşlik eden fotoğrafların kendi bağımsız duruşundan veya hedefinden söz etmek mümkün değildir.

Gerçekten de bir konunun ruhu, fotoğrafın yarattığı atmosferden veya aydınlatıcı görselliğinden daha önemli olmaması gerekir. Tam aksine fotoğrafın konuyu daha da aşabilen bir yoruma kavuşturulması ve görsel bir illüzyon yaratması için etkileyici bir öge haline getirilmesi gerekir. Öte yandan bir konunun işlevsel özelliklerinin, duygusal veya sanatsal eğilimlerden daha önemli olduğuna inanan bazı fotoğrafçıların görüntüleri nasıl dar ve sık bir alan içine hapsettiklerini anlamak pek mümkün değildir. Hiç kuşkusuz bir konunun araçsal rolü onun sanatsal ve imgesel boyutlarını engelleyen birşey değildir. Hatta sanatsal kaygıların fotoğrafın işlevsel hedeflerini de içine alan geniş boyutlu bir konsensüs ortaya koyduğunu dahi söyleyebiliriz.

Herhangi bir konunun derinliklerine doğru inildikçe yorumlama seçenekleri giderek azalmaya başlar. Bunun başlıca nedeni görüntünün çarpıcı dilinin anlatımcı bir amaca kurban edilmesi, özerk ve bağımsız karakterinin de sosyolojik bir gerçeğe dayanak yapılmasıdır. Aslında konunun gizemli bir boyuta kavuşturulması ancak gerçeğin şaşırtıcı, aktif ve eleştirel bir

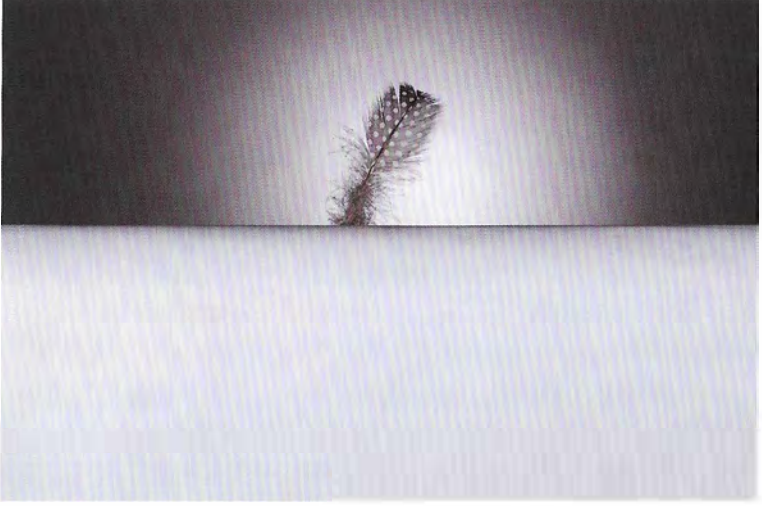
görme biçimine kavuşturulması ile mümkündür. Çünkü gizem, büyü veya ritm duygusu yaratmak sadece nesnel gerçeğe özgü değil, güçlü bir işbirliği dinamiğine, anlamlı bir denge atmosferine ve nesnelerin karşılıklı alışverişine de bağlıdır. Kuşkusuz bir görüntüde konunun en can alıcı boyutu, öncelikle görülen ve belli bir görsel beğeniye göre kaydedilmiş olmasıdır. Unutulmamalıdır ki; konu fotoğrafçının gerçek dünya ile yaptığı işbirliği, bağlantı veya uyuşmanın bir simgesidir.

Çok zaman fotoğrafı anlamlı yapan, konunun ilgi çekici olması değil, tam aksine sıradan bir konunun bile çatışmalı ruh hali yaratacak düzeyde bir anlam tasarımıyla görüntüye taşınmasıdır. Hatta bir konuya vakıf olmak, özünde bu konuyu güçlü dayanaklar eşliğinde yorumlamak için yeterli bir gerekçe sayılamaz. Bunun temel nedeni konunun fotoğrafçının arayışlarına yanıt verebilen çekici bir yansıma sunamamasıdır. Yeri gelmişken söylemekte yarar var. Fotoğraf çekmek, birçok fotoğrafçı tarafından hiçbir zaman düşünsel ve niteliksel bir eylem olarak benimsenmez, sadece boş zamanı dolduran bir uğraş olarak görülür. Dolayısıyla bu fotoğrafçıların genellikle gözalıcı olmayan konuların dışındaki şeylerle ilgilenmediğine tanık oluruz. Oysa tekniğin ve naif beğenilerin yönlendirdiği fotoğraf ilgisini tümüyle görsel, zihinsel ve kültürel bir etkinlik olan yorumlama ile karıştırmak gerekir. Dolayısıyla konunun baskın olduğu tüm fotoğraflarda daima bir anlatım kaygısı ve belgencilik anlayışı ön plana çıkmaya başlamaktadır. Durum böyle olunca, fotoğrafın yaratıcı eğilimlere, sanatsal dile ve içsel serüvenlere yakınlığını yeniden değerlendirmek gerekir. Çünkü görüntünün toplumsal rolü ve belgesel karakterine verilen değerin başlangıçtan bugüne kadar öneminden hiçbir şey kaybetmediğini, bunun da sanat dışı eğilimleri büyük oranda etkilediğini iyi anlamak gerekir.



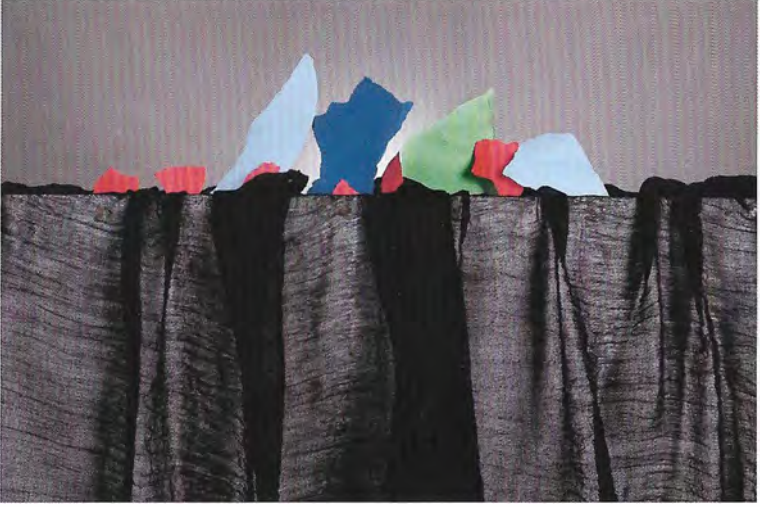
Bütüncül Görme

Göz dağınık durumdaki görünüşleri izlerken, seçimlerini veya ilgi çekici olanları daima merkeze alır. Ancak yaratılan anlam değişken bir rota izlediği için, bu ilgi rotasını şaşırarak farklı noktalara doğru taşıyabilir. Genel görünüşler temelde karmaşık bir ilişkiler ağını ortaya koymakta, dolayısıyla nesneler arasındaki alışveriş belirsiz gediklere açılmaktadır. Anlamlı olsun veya olmasın görüntü çerçevesi içine giren şeylerin önüne bir sınır konulamadığı sürece, herşeye kamera yöneltten meraklı fotoğrafçılar ile turist grupları sayesinde anlamsız bir görüntü bolluğunun yaratılması kaçınılmaz olacaktır. Kuşkusuz nitelikli bir yaşam kesitini genel görünüşlerden ayırtmak, bir mesaj yaratmak veya seçilmiş öğeleri daha fazla ön plana çıkarmak için fotoğrafçının öncelikle konunun bütününe hakim olması gerekir. Aslında tüm fotoğrafçılar daima seçtikleri, önemsedikleri veya belirginleştirmeye çalıştıkları görünüşler üzerinden bir görüntü tasarlamaya çalışırlar. Bundan dolayı özgün bir seçim ve dikkatli bir ayıklama ancak fotoğrafçının konuya hakim olmasına ve mekanı tüm boyutlarıyla kavramasına bağlıdır. Bir bakıma bir konunun genel hatlarını göremeyen gözün özenli bir seçim yapması pek mümkün değildir.



Bütüncül bakışın, mutlak surette fotoğrafik öğeler arasında zamansal bir devinime ve derinlik duygusunu öne çıkaran bir tasarım gereksinimine yol gösterici olması gerekir. Hatta objektiflerin yarattığı netlik ve fluluk karşıtlığı ile görüntü çerçevesine taşınan şeylerin anlam dinamikleri hakkında bir karar oluşturmaları gerekir. Görüntü çerçevesi kutsanacak nitelikte özel bir çerçeve değildir, Çünkü görüntü çerçevesi öncelikle teknolojik ve mekanik gerekçelere bağlı sınırlı bir alandır. Ancak içine taşınan şeyler ve tercih edilen görüş açıları sayesinde özel bir alana dönüşebilir. Elbette fotoğraf sadece fotoğrafçı için özel bir alan değildir, aynı zamanda izleyiciyi de kendisine çeken büyümlü bir ortamdır da.

Fotoğrafçı eğer konusunu izlenebilir yapacak simgeleri belirleyemiyor veya bakış açısını ön plana çıkaran özgün bir ayrıştırma yaratamıyorsa, o takdirde kendi görme biçiminin sorunlu



olduğunu söylemekte bir yanlışlık yoktur. Daha doğru bir deyişle fotoğrafçı eğer bir konunun genel çerçevesini doğru tayin edemiyorsa, konu aldığı ayrıntılar hakkında bir karara varması veya keskin bir görüntü gerçekliğini sergilemesi oldukça güç olacaktır. Genel görünüşlerden anlamlı bir seçim yapmak usta fotoğrafçıların olduğu kadar dikkatli gözler ve başarılı amatörlerin de yetenekleri dahilinde bir iştir. Ancak bir üslup ortaya koyacak ölçüde başarılı seçim yapmak ve özellikle bu seçimi bir portfolyoya dönüştürmek sanıldığı kadar kolay bir iş değildir.

Konu karşısındaki fotoğrafçının daima nesneler arasında bir farklılık yaratan veya güçlü bir kontrast oluşturan görsel ilişkileri iyi değerlendirmesi gerekir. Örneğin büyük ile küçük, şişman ile zayıf, uzun ile kısa veya açık ile koyu arasındaki oransal, görsel veya biçimsel ayrımların farkına varmalı ve bunlar arasında bir uyum ve denge oluşturmaya özen göstermelidir. Fotoğrafçı

tanınmış fotoğrafçıların deneyimlerinden alabildiğine yararlanmalı ve kişsel tercihlerini görselleştirirken, onlara öykünmekten kaçınmamalıdır. Bu noktada şunlar söylenebilir. Başarılı bir fotoğrafta hiçbir zaman kompozisyonun dengesini bozan bir unsura yer verilmez. Benzer şekilde usta fotoğrafçıların fotoğraflarında çerçeve içinde gereksiz bir unsura yer verdiği pek görülmüş değildir.

Bütüncül bakış, daima nesneler arasındaki anlam bağlarına dikkatimizi yönelterek yaratıcı çağrışımları ortaya çıkarmaya çalışır. Bu bakımdan bir fotoğrafın anlam dinamikleri daima süzölmüş bir gerçekliği esas almaktadır. Dolayısıyla bir konunun ayrıntılarına inmek demek, bu konu hakkında derin bir analiz yapmak demektir. Fotoğrafın sıradan bakışa prim vermeyen seçici ve entellektüel bir uğraş olduğu kuşku götürmüyor. Aynı zamanda fotoğrafı karşıtlıklar arasında güçlü bir uyum oluşturan eşsiz bir yaratıcılık alanı olarak görebiliriz. Fotoğrafik görme bütüncül bir kavrayışa olduğu kadar, detaycı, seçici ve ayrıştırıcı bir tasnife de aynı oranda meyillidir. Bu yönüyle genel görüntüler yaratıcı bir seçimde uygunluk sağlamaktan çok, tabiatı ve yaşamı konu edinen bir temsile daha yakın görebiliriz.

Elbette bir görüntünün ruhuna ve gerçekliğine daha iyi sinmek için konunun can alıcı tüm boyutlarını iyi görmek lazımdır. Dolayısıyla dikkatli bir seçim ancak birbirleriyle uyuşan veya güçlü ilişkiler içinde bulunan nesneleri bir imgeye taşıyabilir. Bu bakımdan fotoğrafçının reflekslerini kontrol edebilen, dikkatli ve elbette çok donanımlı olması gerekir. Güçlü fotoğraflar daima fotoğrafçının özenli seçimini ve ayıklamalarını ortaya koyan görüntülerden ortaya çıkar. Dolayısıyla etkili hiçbir fotoğrafın başarısı aslında yersiz ve temelsiz değildir. Kuşkusuz hiçbir ayrıntı genel bir görünüşü temsil edecek açıklıkları bir

arada bulunduramaz. Çünkü bir ayrıntının gerçekliği hiçbir zaman bütünü gerçekliğini ortaya koyan bir bütünlüğe ve açıklığa sahip değildir.

Görsel her ayrıntının dinamik yapısı ve dengesi daima kendisine özgü bir karakter ortaya koyar. Bundan hareketle fotoğrafçının bütünden ayrıntıya doğru bir yön takip etmesi ve nesneleri bağlamından kopararak özgün ve bağımsız bir konuma taşınması gerekir. Aslında ayrıntılar bütünü çağrıştıracak veya bütünü karakterine bazı göndermelerde bulunabilir, ancak onu temsil edemezler. Çünkü göz genellikle ışıltılı ve renkli ayrıntılara odaklandığından, kamera daima gözün bir devamı gibi bu ayrıntılara yöneltilir. Bu tutum çok zaman bilinçli bir tercih değil, daha çok kendiliğindenci ve spontane bir eylemdir. Öte yandan doğanın her zaman ilginç ve şaşırtıcı görselliklerle bizi karşılaştırdığını söylemekte yarar vardır. Ancak doğanın bu yansımalarının gerçek anlamda sanata ait şeyler olduğunu söyleyemeyiz. Dahası güzellikler doğada tümleşik veya bir arada bulunmamaktan dolayı görsel güzellikler genellikle dağınık, hatta bölük pörçük durumda bulunurlar.

Gözün seçimleri faydacı olduğu için, yararlanmak ihtiyacı duyduğumuz tüm nesneleri de aynı gereklilik çerçevesinde faydalı yapar. Bu da özellikle hobi fotoğrafçıların görüntü çerçevesine gereksiz nesnelerin hücum etmesine yol açar. Elbette bakışımızın yanıltıcı olduğunu unutmamalıyız. Bu nedenle bakışın denetim altına alınması ve kesinleştirici bir görmeye giden sürecin iyi kontrol edilmesi gerekir. İnsan gözü görürken aynı zamanda deneyim kazanır. Bu deneyimler gözü bellekle kurduğu doğal bağlardan dolayı işlevsel yapar. Buna karşın yine de, kuraldışı durumlar ile şaşırtıcı gerçekliklerin gözü dinamik ve işlevsel yaptığını hatırlamakta yarar vardır.

Aslında bütüncül bir bakma şekli bir yönüyle gözü ayrıntıların büyüğü ve gizeminden uzak tutmaya çalışmaktadır. Genel görünüşlerden ne kadar beslenirse beslensin, yine de fotoğrafların ayrıntıları genelleştirme konusunda bir kural tanımadığı açık bir gerçektir. Fotoğrafın özü, yaşam kesitlerine kamera yönelmek değil, ayrıntılarda gizli olan şeyleri açığa çıkarmaktır. Bunun için genel görünüşler içindeki nesnelerin konumu, ilişkili oldukları çevresel oluşumlar, renk atmosferi veya duruşların iyi tayin edilmesi gerekir. Aslında bütüncül görme aynı zamanda kapsayıcı bir görmedir. Bir yönüyle varlıkların gerçekliğine, derinliğine veya ruhuna ulaşmak için seçilmiş nesnelerin genel görünüşler içindeki konumunun iyi tanımlanmasına dönük bir sentezdir. Bu nedenle hangi duyguların etkisi altında kalırsa kalsın, gözün irade dışı tüm etkinlikleri daima genel görünüşlere dönük bir arayışı ortaya koyar. Çünkü herhangi bir konu ile ilgili iradi duruş, ancak bu konunun minimum unsurlara indirgenmesi ve anlam öğeleri arasında armoni oluşturan bir düzenleme yapılmasına bağlıdır.



Kritik An ya da Fotoğraf Zamanı

Fotoğrafın özü belli bir zaman kesitinde bir anlamın ya-
kalanıp kayıt altına alınmasına dayanır. Başka bir anla-
tımla fotoğrafçı daima avcıyı andıran bir refleksle ko-
nusuna yaklaşır ve onunla duygusal, düşünsel veya organik bir
bağ kurarken, öte yandan kamerasının tetiğine basarak yaşanan
an'ı sonsuza kadar kesinleştirir. Fotoğrafa konu olan bir hare-
ket veya gelişen herhangi bir durum çok zaman fotoğrafçının
reflekslerine bağlı olarak bir an'ın maksimum gerilim noktasın-
da saptanmaktadır. Bu nokta bir bakıma fotoğrafçının zaman,
mekan ve olgulara yüklediği anlamın kesinleştiği noktadır. İşte
fotoğrafı zamanla ilişkili kılan bu eylem, aslında hareketle bir-
likte bir anlamı da yakalamaya dönük bir tutumu ortaya koyar.
Dolayısıyla kritik an, aynı zamanda psikolojik bir sınır olarak
kabul edilebilir.

Bir konudan etkilenmenin bugüne kadar belirlenmiş veya
kesinleştirmiş bir ölçütü veya kuralı bulunmaz. Hatta konunun
hangi psikolojik ve insani değerleri ön plana çıkardığını veya
fotoğrafçıyı harekete geçiren görüntünün artistik ve işlevsel bo-
yutlarının nasıl belirginlik kazandığını kestirmek de çok kolay
değildir. Çünkü bir konu hakkında karar vermenin genellikle



içsel ve sosyal şekillenmelere bağlı olduğunu biliyoruz. Dahası konuyu biçimlendirme aşamasında fotoğrafçıyı etkileyen etmenlerin tümüyle mevcut koşulların yönlendirmesiyle gerçekleştirildiğini de söyleyebiliriz. Bu nedenle bir konu ne kadar önemli olursa olsun, fotoğrafçının fiziksel koşulları, dikkati ve yorumlama yeteneği bir kararlaştırmayı doğru zamanda başaramıyorsa, an'ın anlamından söz etmek pek akılcı olamaz. Kaldı ki, herhangi bir kritik an'ın sanılanın tersine her zaman iyi fotoğraf ortaya koymadığını da ayrıca belirtmekte yarar vardır.

Kritik an, bir görüntünün fotoğrafçı bakışında anlam kazandığı en üst yoğunlaşma noktasıdır. Bu an birçok fotoğrafçı için bir mesaj oluşturma noktası olarak görülürken, bazı fotoğrafçılar için de anlamın oluştuğu en önemli zaman dilimi olarak kabul edilir. Kuşkusuz fotoğrafçı her görüntüde kritik bir çekim an'ına hiçbir gereksinim duymayabilir. Bazı konuların durağan, dingin veya ha-

reketsiz oluşunun büyük rolü vardır. Elbette bir görüntüde bazı hareket ve durağanlık noktalarının mevcut olması doğaldır. Dolayısıyla fotoğrafçının konusunu yorumlarken bunlar arasındaki ilişkileri veya bağları koparmaması gerekir. Bir olgunun çekilme zamanını tayin ederken, temelde hareketi unsurlar ile durağan clemanların birbirlerini anlam açısından bütünleyen şeyler olduğunu gözden kaçırmaması lazımdır. Hareketi izleyen göz çok zaman konunun can alıcı unsurlarını dikkatinden kaçıırır. Bu nedenle gözün bir kompozisyonda karşıt unsurlar arasındaki anlam bağına veya imgesel işbirliğine ket vurmaması gerekir.

Fotoğrafta kritik an bir bakıma anlamın da zamanla birlikte kesinleştirildiği nokta olarak görülmelidir. Fotoğrafçı bir çekim yaparken, ani gelişen olaylar karşısında bazen bilinçli bir refleks gösterir, bazı durumlarda da olayları izlemesine rağmen anlamlı bir sonuca ulaşması pek mümkün olamaz. Daha çok günlük yaşamı izleyen belgesel fotoğrafçılar ile haber muhabirlerinin yüz yüze geldiği bu durumun her fotoğrafçı için gerekli veya vazgeçilmez olduğunu söylemek pek doğru değildir. Çünkü bazı fotoğrafçılar karar verme refleksiyile konusunu dikkatli bir gözlem ve seçime tabi tutarken, bazıları da tümüyle bir düzenleme yapmak suretiyle bir sonuca ulaşmayı tercih eder.

Görsel imgelerin ağırlıklı olarak hız ve hareketle içiçe olduğunu söylemekte yarar vardır. Bir çekim anı'nın zaman ve gerçeklik ilişkilerindeki belirleyici rolünü göz önüne aldığımızda, an'ın devinim ve gerçekliği, onun estetik şekillenmesinde de büyük rol alır. Hatta bir bakıma an'ı yüceltme isteğinin ardında fotoğrafta anlam ve estetik şekillenmenin büyük oranda etkili olduğunu söylemek gerekir. Kritik an, fotoğrafçının konu karşısında sabrını, tasarım kaygısını ve görsel öğeler arasında bağın kurulmasına yol açan hazırlıkları gündeme getirdiğinden, an'ın

kendisi de doğrudan bir devinim eylemini açığa vurmaktadır. Hatta fotoğrafçı hareketlerinin kontrolünü yönetirken, bir bakıma an'ın gerçekliğinde şekillenen bir gerçek içinde kendini kanıtlamaya çalışır.

Kritik an, deklanşör düğmesinin bir tutum, hareket veya olayı anlam ve amaç kaygısıyla kaydetmesine dönük bir eylemin en yüksek yoğunlaşma noktasıdır. Kuşkusuz her olayın veya nesnel durumun bir fotoğrafta sabitlenme koşulları birbirlerinden farklı farklıdır. Ancak bu sabitlenmenin gerçekte içeriği mi, yoksa mesajı mı güçlendirdiğini daha başlangıçta kestirmek çok kolay değildir. Anlamın veya imgesel başarının fotoğrafın izlenme dinamiklerini çoğalttığı bir gerçek. Fakat kritik an fotoğrafın anlamından daha çok, dikkat çekici ve fantastik etkileri öne çıkarmakta ve bir hedefi doğrulaması halinde anlamın görsel biçimlerin geri planında kalmasına yol açmaktadır.

Gerçekte kritik an, ağırlıklı olarak bir olayı ve bu olayın hedeflediği amaç ve doğrultuyu işaret eden bir nesnellığe açıktır. Daha doğrusu herhangi bir olay vuku bulduğunda veya fotoğrafçının dikkatini kendisine çeken olağandışı bir durum gerçekleştiğinde, bir an'ın büyülü nesnellğine başvurulması olağandır. Ancak an'ın yansıttığı şeyler neyi ifade ederse etsin, görüntünün sanatsal ve estetik dinamikleri daima farklı bir seyir izlemektedir. Unutulmamalıdır ki, kritik çekim zamanı gözün, reflekslerin ve sezgilerin açlığını doyuran bir özellik barındırmaktadır. Dolayısıyla bir an'a uzanan süreçte fotoğrafçının eğilimleri ve arayışlarını belirleyen veya yönlendiren şey, sezgiler ve merak duygusudur.

Çok zaman yaratıcı bakışlarını bir an'ın gölgesinde yitiren bazı fotoğrafçılarla karşılaşırız. Bunun başlıca nedeni, fotoğraf-



çının an'ı görüntünün anlamından daha fazla önemsemesi ve konu içinde imgesel gücünü yitiren önceliklerin farkına varmamasıdır. Özellikle bir durumu aydınlığa kavuşturmaya çalışan haber fotoğrafçıların kritik an'a büyük önem vermesinin bunda motive edici ve yönlendirmeci büyük bir etkisi bulunmaktadır. Aslında fotoğraflar bazı gerçek ötesi olguları işaret

ederken, an fotoğrafları fotoğrafçıyı gerçeklik ortamına çekerek görüntüyü sloganlaştıran bir süreci açığa vurur. Oysa güçlü ve başarılı hiçbir fotoğrafın sloganlaşma veya söylemsel bir misyon yüklenme gereksinimi yoktur.

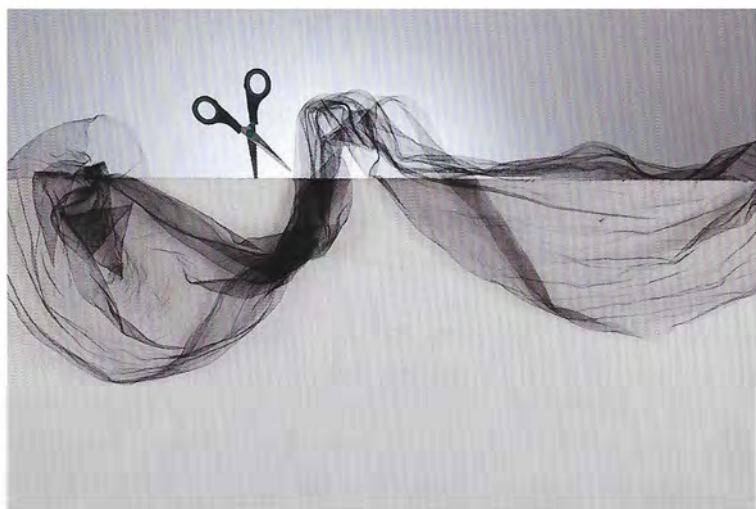
Fotoğrafları birer anlam ve imge tasarımı olarak görmediğimiz sürece herhangi bir olayın, süreç veya an'ın görsel ifadesinin bir sığığa hapsedilmesi tehlikesi her zaman mevcuttur. Başka bir deyişle, günümüzde çekilen fotoğrafların büyük çoğunluğu an'ın gerçekliğini ele geçirmek isteyen bilgili ya da bilgisiz fotoğrafcıların doyurulmaz açlığını ortaya koymaktadır. Çünkü çok zaman kritik an, sağlıklı bir düşünüşe sözcü olmaktan çok kurnazca bir gözleme yol gösterici yapılıdır. Bir bakıma an'ın anlam ve referanslarını güçlü bir yoruma yöneltmek yerine, an'ı sloganlaştıran içeriksiz bir aceleciliğe kurban edilir.

Kritik an'a başvuran fotoğrafçıyı yönlendiren en belirgin şey, zamanın atmosferi içinde vuku bulan gerçekliklerdir. Fakat güçlü fotoğrafların çoğu zaman, zamanı aşan bir büyüye sahip olduklarını gözden kaçırmamak gerekir. Aslında kritik an her koşulda zaman ve mekan kavramını anımsattığı için, bizi ya olayların kapsamı veya içeriğine dahil ederek anlamı saklı tutmaya ya da seyirci noktasında tutarak gerçeklikleri es geçmeye çalışır. Gerçekten bir olayın çekim an'ı da bunca önemsenmesine rağmen sıradan sayılabilecek bir zaman dilimini ortaya koyar. Bu zamanı önemli yapan şey, fotoğrafçının tayin ettiği bir kesit içinde gerçekleştirdiği müdahaledir.

Fotoğrafta an'ı zamandan ayırt eden şey, an'ın bir olguya görsellik kazandıran bir takım dinamiklere kavuşturulmasıdır. Daha doğru bir deyişle an fotoğrafa sanatsal veya estetik bir yetkinlik yerine, daha çok içerik kazandıran bir rolle yükümlendirilmektedir. Oysa zaman bir görüntünün tümüne hakim

Fotoğrafta Anlam ve Anlamlandırma

olan veya her unsura sirayet eden vazgeçilmez bir unsur olarak anlaşılmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında bir konunun, zaman, anlam veya içeriğinin sabitlenme noktası olan an, fotoğraf sayesinde değer kazanmış, dolayısıyla bir fotoğrafın en dinamik ve çatışmalı boyutuna sahip olmuştur.

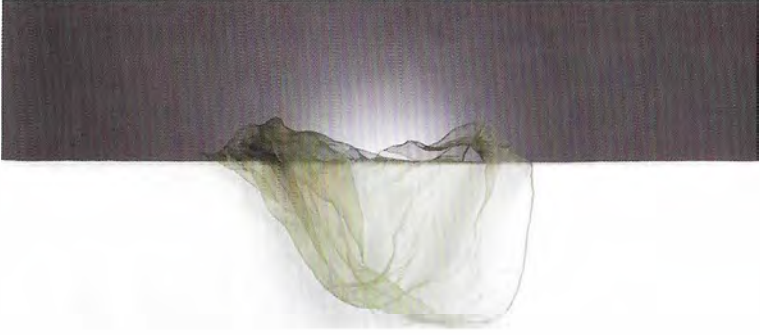




Portfolio Oluşturma

Portfolio bir fotoğrafçının başka fotoğrafçılarla farklılaşan veya kişisel bakış açısını yücelten bir özgünlüğü dile getirmektedir. Görsel anlatımın gerçekte dirsek teması içinde bulunması, gerçeğin fotoğraf üzerine baskı oluşturan bir konuma taşınmasına yol açmış, dolayısıyla fotoğrafçı imgelerle tasarladığı gerçeği daima nesnel olandan ayırştırmaya çalışmıştır. Bu bakımdan bir fotoğrafa temel teşkil eden görünüşler ile fotoğrafçının kurguladığı gerçeklik aynı nesnel unsurlardan yararlanmaktadır. İşte görsel anlatımın gizemi bu noktada kendini göstermeye başlar. Çünkü fotoğrafçı gerçek dünyanın verilerini ele geçirerek bu dünyadan koptuğı oranda, özgün bir dil veya söylem yaratma şansına sahip olabilir. Öte yandan seçilmiş konu bir yönüyle fotoğrafçının bir tutum ortaya koymak için yaptığı başlangıcı ifade eder. Daha doğrusu, herhangi bir konu seçimi aynı zamanda fotoğrafçının gerçek karşısında tutum takınması demektir.

Fotoğrafçının konu seçimi temelde bir bakış açısının geçerli değer haline getirilmesine yol açsa da, gerçekte yapılan şey sanatsal bir tercihten öte birşey değildir. Çünkü portfolio oluşturma daima sanatsal eğilimlerin yönlendirdiğı bir gerçeklik ta-



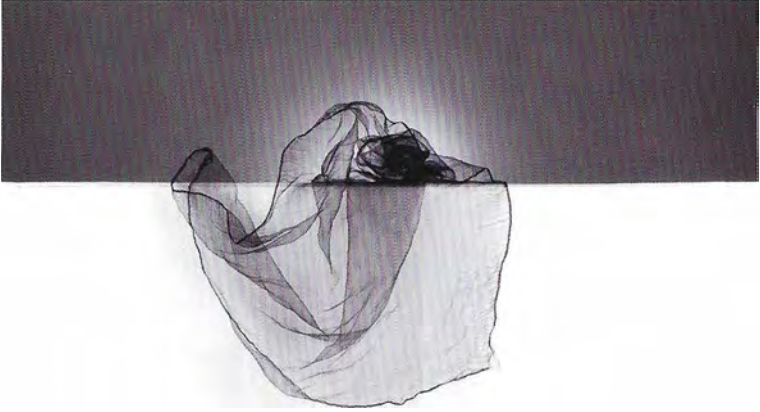
sarımını gündeme getirir. Elbette portfolio hem biçimsel hem içerik kaygısını açığa vuran ustalıkla bir seçimi zorunluluk haline getirmektedir. Bir açıdan bakıldığında farklılıkların birliği üzerine kurulan ortak bir anlamı önemli yaptığı için, portfolio aynı zamanda ustalıkla bir iş ortaya koyabilen fotoğrafçının başarı grafiğini de sergiler. Hatta portfolyoları bir fotoğrafçının seçici bakışını kanıtlayan ve öyküsel bir kurguya bütünsel bir anlam yükleyen bir seçim olarak görebiliriz.

Çok zaman portfolionun bir görüntünün biçimsel bütünlüğünü mü, yoksa anlamı öne çıkaran işlevsel bütünlüğünü mü kucakladığını ortaya koyan ayırdedici özelliklerinin farkına varamayız genellikle. Bunun temel nedeni, fotoğrafçının iç dünyasını yansıttan görsel şekillenmeler hakkında yeterli bir bilgiye sahip olmaması. Koşullar nasıl olursa olsun, fotoğrafçının bir konu hakkındaki tutumu ve yorumlama çabasının bir süreklilik



göstermesi lazımdır. Daha doğru bir tanımlamayla, portfolio fotoğrafının konuyu bir serüven duygusu içinde ele alan ve bunları bir anlamın biçimsel boyutlarını gözardı etmeden ustalıklı bir yorumla harmanlayan bütünlüklü bir çalışmadır.

Herhangi bir fotoğrafının görsel serüveninde konu, tema, içerik ve biçimi oluşturan anlam arayışları terk edilmeye başlandığında, portfolio da noktalanmış demektir. Daha doğrusu bir konu içinde imgesel öğelerin bütünlüklü bir yapı sergilemesi için, fotoğrafının konusunu iyi tanıması, kendi anlam çerçevesinin dışına taşmasını engellemesi ve görüntüler arasında bütünlüğü koruyan bir eşleşme sağlaması gerekir. Aslında herhangi bir portfolyoda konu anlatımı değil anlamı inşa etmektedir. Bu nedenle portfolyoları daha çok bir kavramı bir konu ve içeriğe monte etme tutumu olarak görebiliriz. Portfolyolar herhangi bir konunun bütünlüğünü oluşturan münferit görüntülerden



bir araya getirildiği için, bu görüntü serisi içinde konunun atmosferi tekrarlardan çok yeni bir anlayışı öne çıkarması gerekir. Çünkü hiçbir konu tek başına bir bütünlük sergileyen bir yeterliliğe sahip değildir. Bu bakımdan, ancak anlamlı bir çözümleme konuyu bir portfolioya taşıyabilir.

Bir portfolionun başarısı genellikle konu ile gerçeği, anlam ile onun karşı anlamını, süreklilik ile bağımsız ve özgün bir farkındalığı ve dinamizmle devinim unsurlarını bir arada tutan, veya aralarında çatışma yaratan bir görüşü ortaya koyabilme başarısı ile ölçülmektedir. Bu nedenle fotoğrafçı bir portfolio hazırlarken, daima birleşik ve ayrışık unsurlar arasında uyumlu bir birlik sağlamaya veya ayrışan ve çatışan göstergeler üzerinden bir bütünlüğe ulaşmaya özen göstermelidir. Aslında her portfolionun fotoğrafçının kendi iç çatışmalarına ayna tutan bir yeterliliğe sahip olması gerekir. Hatta bir konu içinde bir araya geti-

rilen ve anlam ile içerik arasında rastgele bir bütünlük sağlayan görüntüleri portfolio olarak görmemek gerekir.

Öte yandan göz tanımlayan veya yorumlayan bir organ olarak, daima konunun farklı boyutlarını bir arada görüp bir düzene oturtmaya çalışır. Bir bakıma portfolio gözün bu yeteneklerini kanıtlayan veya haklı çıkaran bir yetkinlik sergileyerek bakışın eğilimleriyle paralel bir seyir izlemeye çalışır. Özellikle sanatsal bakışın sürekli bir inşacılığı önemsemesini doğal karşılamak gerekir. Elbette portfolionun sanatsal ve realist bir tutuma eşlik etmesi arzu edilen bir durumdur. Hatta anlam ve algı dinamiklerini buluşturan yapıcı bir eğilimi yansıtması da beklenebilir. Bu çerçeveden bakıldığında, portfolio bir konuyu tek bir boyutuyla ele alan bir sığ bir düzenleme değildir. Tam aksine daha çok konunun çıkmazları ve gediklerini, anlam karşıtlıklarını veya elbette gerçekliğin realist boyutlarını fotoğrafçının yarattığı atmosferden uzaklaşmadan ortaya koyan bir yeterliliğe sahip olması gerekir.

Hiç kuşkusuz portfolio sosyal ve sanatsal tercihlerin bir gerçeğin gölgesinde çeşitlendirilmesi ya da bir bildiriye dönüştürülmesidir. Gerçekten de bir yazar için roman ne ifade ediyorsa veya bir yönetmen için film ne kadar önemliyse fotoğrafçı için portfolio aynı değerde görülebilir. Çünkü herhangi bir portfoliouyu fotoğrafçının yetkinliğini kanıtlayan bir başarı belgesi gibi görebiliriz. Aslında portfolio, anlam kazandırılan bir konu üzerinde bütünlüklü bir görmenin tesis edilmesidir. Gerçekten de hiçbir konu bize tek bir seçenek sunamaz. Tam aksine konuların birçok görüş açısı ve ifade biçimine sahip olan farklı boyutları mevcuttur.

Herhangi bir portfolio için seçilen temanın anlamlı bir yorum kavuşması için, bu temanın çeşitlilik, zenginlik veya çekici-

lik sergileyen bir bütünlüğe sahip olması ve bize farklı bir takım görme seçenekleri sunması lazımdır. Dolayısıyla portfolio bir konuyu ne kadar yüceltiyorsa aynı oranda boşa çıkaran bir takım gizli gedikleri de barındırmaktadır. Bir portfolio oluştururken fotoğrafçının konuyu nesnel gerçekten koparması için etkin ve kontrollü bir müdahalesinin önem kazanmaya başladığına tanık oluruz. Unutulmamalıdır ki, portfolio dediğimiz şey, fotoğrafçının başarı ölçüsü, bir bakıma fotoğrafın kültürel ve sanatsal bir değer haline getirilme girişiminden başka birşey değildir. Konuya başka bir çerçeveden bakarsak, portfolio ağırlıklı olarak bir konuyu, durumu veya bir olgunun görsel yorumunu temel almakla birlikte, asıl amacın bir takım araçları, estetiğin de sonsuz güzellikleri aşabildiği bir yetkinlik olarak görmek gerekir.



Fotoğrafın anlatım araçlarının denetimi altında olduğunu, yani bir bakıma dijital teknolojinin, kamera, ışık ve optik araç ve gereçlerin ağır baskısı altında bulunduğunu unutmamak gerekir. Bir görüntünün inşası ne kadar çok teknik donanım ile donatılmışsa veya optik araç ve gereçlerin baskın hakimiyeti söz konusu olursa olsun, anlamlı bir fotoğraf çekmek için, fotoğrafçının bir yorum kaygısı taşıyıp taşımadığı ve içsel eleştirilerinin yönü ve görülen gerçeklerin hangi çağrışımları harekete geçirdiğini iyi kavraması gerekir.

Herhangi bir konunun derinliklerine doğru inildikçe yorumlama seçenekleri giderek azalmaya başlar. Bunun başlıca nedeni görüntünün çarpıcı dilinin anlatımcı bir amaca kurban edilmesi ve özerk ve bağımsız karakterinin de sosyolojik bir gerçeğe dayanak yapılmasıdır. Elbette bir görüntünün başarısını bir takım araç ve gereçlere bağladığımızda, yaratıcılığın kapı dışarı olması kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, yaratıcılık daima bir takım araç ve gereçler yardımıyla bir görüş ve anlayışı yüceltir. Kameralar görüntü oyununda bir takım illüzyonlar yaratan aygıtlar olmasına karşın, hiçbir zaman yaratıcı bir misyona ve yeteneğe sahip olmamışlardır.

Bakışımızın yanıltıcı olduğunu ve insan gözünün görürken, aynı zamanda deneyim kazandığını unutmamalıyız. Elinizdeki kitap, bakışın denetim altına alınması ve kesinleştirici bir görmeye giden sürecin iyi kontrol edilmesi amacıyla yaratılan görsel düzenlemelerde fotoğrafın anlam ve anlamlandırma dinamiklerini ele alarak değerlendirmektedir.



ISBN: 978-975-584-276-9

