

Keyifli Okumalar Dileriz

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

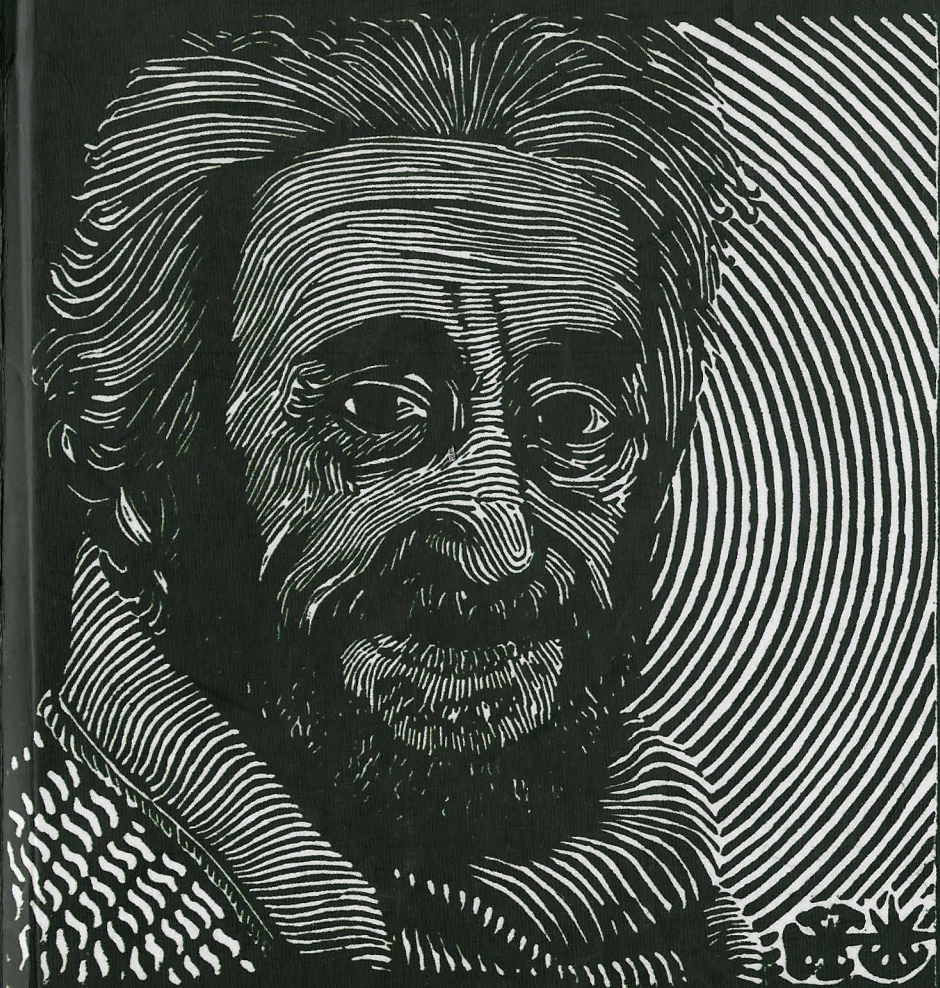
RESMİ WEB SİTEMİZ

<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>



Çerkes Karadağ

Yaratıcı Fotoğraf Dizisi II

KAMERA BAKIŞI



ÖTEKİ YAYINEVİ

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



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki
SANAT - FOTOĞRAF

Kapak Resmi
Yunus Güneş

İllüstrasyon
Cemil Cahit Yavuz

Kapak ve Sayfa Düzenleme
Özgür Yurttaş

1. Baskı
Nisan 2016

© Öteki Yayınevi
Sertifika No: 25446

Baskı ve Cilt
Ceylan Matbaası
Mahteme Mah. Davutpaşa Cad.
Güven İş Merkezi B Blok No: 318
Tel: (0212) 613 10 79

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

ISBN: 978-975-584-267-7

Çerkes Karadağ

Yaratıcı Fotoğraf Dizisi II

KAMERA BAKIŞI

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 da görev aldı. Ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışmaları ve bienniallere katıldı, fotoğrafları ödülleri 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, Siyah Beyaz Portreler / Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara 1995 • BA-LEYLİM, Bale Üzerine Fotoğrafik 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 Büyüücüsü / 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 Yürüyüşü, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2016.

Edebiyat:

ÖTEKİ YÜZ Portre yazıları / Portre fotoğrafları / Doruk Yayınları, İstanbul, 2004.

Kataloglar:

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

Çerkes Karadağ

Yaratıcı Fotoğraf Dizisi II

KAMERA BAKIŞI



ÖTEKİ YAYINEVİ

Teşekkür:

Elinizdeki dizi kitapların hazırlanması aşamasında vakit geçirdiğim, yazı yazdığım ya da arkadaşlarımla buluştuğum bazı mekanların çalışmalarım üzerindeki olumlu katkılarını belirtmek istiyorum. Beyoğlu Büyük Parmakkapı sokakta Beşkuruş Kafe (kapandı) ve halen faaliyet gösteren Gazeteci Erol Dernek sokakta Hasankeyf, Mis sokakta Demir Cafe ve Süslü Saksı sokakta Haydarın Yeri'nin yazılarımı yazarken bende yarattıkları huzurlu atmosferin büyük rolü olmuştur. Ayrıca el yazısı metinlerimin dizgilerini gönüllü olarak üstlenen Batman'lı değerli dostlarım Veysi Boran ve Nazif Akar'ın emeklerini de unutamam.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ / Yaratıcı Fotoğraf Üzerine Öngörüler / 9

KAMERA BAKIŞI

Kamera Bakışının Sonsuzluğu ve Sorumsuzluğu / 31

GÖRÜNTÜ ÇERÇEVESİ

Görüntüye Sınır Koyma Arayışı / 51

FOTOĞRAFTA MEKÂN VE ÇEVRE

Bir Mekân Olarak Çerçeve / 69

FOTOĞRAFIN ANLAM AÇILIMLARI

Fotoğraf Görüntüsüne Bir Anlam Giydirmeye Paradoksu / 83

GÖRSEL ÖYKÜLER

Fotoğraf Görüntülü Öyküler İnşa Etmektir / 109

FOTOĞRAFTA MESAJ

Gerçeğin sloganlaşması üzerine / 129

FOTOĞRAFIN SANATSAL DİLİ

Görsel Dil, Sanatsal Dil / 147

FOTOĞRAF NE KADAR SANATTIR?

Sanatsal İmge ve Gerçeklik / 177

RENKÇİ DÜŞÜNMEK

Renkli Fotoğraf, Renkçi Fotoğraf / 195

FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİLERİ

Resimsel Bir İmge Olarak Fotoğraf / 215

PORTRELER ve YÜZLER

Fotoğrafta Yüzlerin Anlam ve Derinliği / 243



GİRİŞ

Yaratıcı Fotoğraf Üzerine Öngörüler

Başlangıçta ressamlar tarafından benimsenerek tümüyle sanatsal amaçlar doğrultusunda kullanılan ve yaklaşık bir buçuk asır boyunca varlığını güçlü şekilde hissettiren kimyasal fotoğrafın, süreç boyunca gelişen teknik ve niteliksel dönüşümler sonucunda tarih sahnesinden çekilmesinin ardından bu uğraş alanına baktığımızda, haklı olarak şu soruyu kendimize sormak ihtiyacı duymadan geçemiyoruz: Acaba fotoğraf nedir? Bu soruyu sormamızın başlıca nedeni tüm 19. ve 20. yy boyunca hiçbir sanatın varlığının fotoğraf kadar tartışmalı olmaması ve çok olanaklı kullanımından dolayı hiçbirinin artistik ve varlıksal nitelikleri hakkında bu denli derin kuşku-lar oluşmamasıdır. Elbette bu kuşkunun en önemli gerekçesi, tümüyle el becerisine dayanan geleneksel sanatların teknoloji devrimi ile birlikte sahneden çekilmeye başlaması ve yeni bir araç olarak ortaya çıkan fotoğraf ve sinemanın teknik araç ve gereçlerine duyulan güvensizliktir. Dolayısıyla fotoğraf ve sinema 19. yy'da yaratıcı becerilerin teknik araç ve gereçlerin desteğinde ortaya çıktığı ilk sanatlar olarak büyük önem kazanmışlardır.

Yüzyıllar boyu sanatçının temel argümanı olan el becerisi, endüstri çağında teknik araç ve gereçlerin devreye girmesi ile önemini biraz yitirmiş olsa da sonuç itibarıyla fotoğraf yoluyla ortaya konulan yaratıcılığın tartışma konusu olması ve daha da ötesi görsel başarının fotoğrafçıdan çok kullanılan kamera ve gereçlere mal edilmesi bugün bile bir çelişki olarak ortada durmaktadır. Dolayısıyla toplumda taban bulan en kolaycı anlayış, fotoğrafın bir sanat dalı olarak görülmek istenmemesi ve öteki sanatlar karşısında hiçbir varlığı olmayan bir kayıt olarak kabul edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Kuşkusuz teknik bir takım araç ve uygulamalar fotoğrafın yaygınlaşmasını kolaylaştırmakla birlikte asıl gözün görme olanaklarını arttırmaya başlamış, hatta görüntünün resmin egemenliğinden kurtularak demokratikleşmesini sağlayan bir sürecin doğmasına da ön ayak olmuştur. Durum böyle olunca fotoğrafta yaratıcı yönelimler ve özgün ve bağımsız eser yaratma kaygısı hiçbir dönemde hız kesmemiş, aksine resmin biçim ve dil olanaklarının sınırlarının gelişmesine önemli oranda katkıda bulunmuştur. Bu bakımdan 20. yy'da fotoğrafik kayıt olanakları ve estetik dili gelişip çeşitlendikçe resim sanatı üslup ve sanatsal biçimler açısından aynı oranda çeşitlenmiş, plastik sanatların özgürleşmesinde fotoğrafın itici ve aydınlatıcı rolü giderek kendini daha çok açığa çıkarmaya başlamıştır.

Şu da bir gerçektir ki, amacı ve yorumlama olanakları toplumun ilgisini ne kadar çekerse çeksin, sanatsal fotoğraf anlayışının fotoğrafın en geniş kapsamlı boyutunu oluşturmaması hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Özellikle bilim ve teknoloji alanı, sosyal bilimler, medya ve yayıncılık, askeri ve polisiye amaçlar ve günlük kullanımlar çerçevesinden görüntüye duyulan ihtiyacı göz önüne aldığımızda, sanatsal tercihler ile sanatsal fotoğrafın

sanıldığıının aksine çok sınırlı bir alan işgal ettiği görülecektir. Ancak buna rağmen tüm bu alanlardaki kullanımlara estetik bir tercih ve sanatsal bir bakışın yol gösterdiği ve güzel bir fotoğrafa giden süreçte her zaman geleneksel güzellik normlarının ölçü alındığı da apayrı bir gerçek. Bugün artık yalın bir görüntünün bizi estetik açıdan tatmin etmediği gelişmiş bir beğeni çağını yaşadığımız ortada. Hatta çektiği her görüntüyü estetik arayışlarına materyal yapan yepyeni bir amatör fotoğrafçı topluluğu ile yüzyüze olduğumuzu da söyleyebiliriz. Bu bakımdan hangi amacı gözetirse gözetsin fotoğrafçılar artık estetik bakışın ege-men olmadığı herhangi bir görüntünün değerli görülmediği ve insanların beğenilerine hitap etmediğinin farkına varmışlardır.

Günümüzde herhangi bir dergi sayfasında yer alan bir fotoğrafa baktığımızda, görüntüler ister belgesel bir olayı temel alsın, ister bir anı'nın açıklayıcı kesitini yansıtsın, sonuç itibarıyla tüm fotoğraflarda belli bir estetik düzeyin gözetildiği ve yayınlanan görüntülerin editörler tarafından özenli bir seçime tabi tutulduğunu kolayca görürüz. Elbette fotoğraflardan anlamak başkadır, sanatsal fotoğraftan anlamak ise daha başka bir donanım gerektirmektedir. Nitekim bu örnekler bile sanatsal görme biçiminin hayatımızın her alanına nasıl yansıdığını ve beğeni standartlarımızın çitasının yükselmesinde fotoğrafın yol açtığı başat rolün bizi hangi sonuçlara ulaştırdığını iyi anlamak mümkündür.

Açıktır ki, fotoğraf hem kolektif bakış açımızın gelişmesini, hem bilinç düzeyimizin seviyesini hem de estetik bakışımızın olanaklarını giderek genişletmiş görünüyor. Aynı zamanda bilgi evrenimizin görünmez boyutlarını ve içinde yaşadığımız evren hakkındaki bir takım bilinmezleri de dış dünyaya yönelttiğimiz kamera bakışı sayesinde bugün daha iyi algılıyor ve kavrayabiliyoruz. Günümüzde dinamik eylemliliği ve aynı zamanda giderek

sıradanlaşan yapısıyla yaygın fotoğrafçılığın milyonlarca insanı peşinden koşturmaya davet etmesi artık olağan hale gelmiştir. Kameranin sunduğu büyülu bakışın cazibesine kapılan birçok amatör fotoğrafçının temel kaygısı, hem yok olup gitmeye yazgılı an'ın atmosferine kendi kişisel bakışının çerçevesinden bakmak hem de dünyayı değıştirmeye aday geleneksel fotoğraf görüşüne kendi sıradanlıklarının yankısı ile katılmaktır. Bu çerçeveden bakıldığında görsel yeterliliğini sadece doğal güzellikleri yakalama ile eşdeğer tutan kitlesel fotoğrafçı eğiliminin, herşeyden önce 150 yıldan bu yana kat ettiğimiz estetik düzeyi fark edip bunu daha da geliştirmesi pek mümkün değildir. Çünkü fotoğraf alanında bir başarı kazanmak için, öncelikle fotoğraf tarihinin bize sağladığı değer birikiminin iyi okunması ve deneyimli fotoğrafçıların ürünleri ve yorumlama tarzlarının iyi kavranması gerekir.

Fotoğrafın bugün bireysel bir yaratıcılıktan ziyade kitlesel bir hobi haline geldiğı açıktır. Hatta kitlesel fotoğrafçılığın tıpkı topluluk ve cemaat mensupları gibi aynı amaç ve hedef doğrultusunda biraraya gelerek fotoğraf çekmelerini artık fazla yadırgamıyoruz. Fotoğraf çekme heyecanının amatör fotoğrafçıları sanatsal bir kaygıya taşımaktan ziyade özellikle turistik gezilere veya spontane bir hobileşmeye yönelttiğini göz önüne aldığımızda, günümüzde fotoğrafçılığın giderek bir gruplaşmaya, tanışma, buluşma ve paylaşmaya dönük bir sosyalleşmeyi gündeme sokan yeni tarz bir toplumculuğa taşıdığı görülüyor. Öyle ki fotoğrafçılık heyecanının dernek, kulüp, grup ve gezi organizasyonları sayesinde yaygınlaşması ile birlikte çekilen fotoğrafların internet siteleri, sosyal medya, dergi ve yarışmalar aracılığıyla paylaşılma-ya başlaması, yani bir anlamda bu arzuyu teşvik eden veya kışkırtan bir takım oluşumlar sayesinde önem ve yaygınlık kazanması artık sıradanlaşmış bir eğilim gibi görünmektedir. Öte yandan

teknolojik gelişmeler sonucunda geleneksel kimyasal fotoğraftan sayısala dönüşen görüntüler dünyasında, kameraların olanaklı hale getirdiği “güzel fotoğraf” çekme histerisinin bu çılgınlığı besleyen önemli bir gerekçe olarak karşımıza çıktığını da unutmamak gerekir. Ayrıca gözden kaçırılmaması gereken başka bir gerçek daha var. O da görüntü devriminin en azından kaliteli olanlar oranında niteliksiz görüntü sayısını arttırdığı.

Günümüz koşullarında -sanat dışı bir alan olarak- büyük bir taban bulan kitlesel fotoğrafın, aynı zamanda yüksek kar getiren bir endüstriye dönüşmüş olması, özünde fotoğrafın ne sanatsal niteliklerine ne de sanat kurumlarının oluşması ve yaygınlaşmasına bir katkı sunmuştur. Hatta bu eğilimin fotoğraftan çok fazla şeyler alıp götürdüğünü kitlesel fotoğrafın bugün ulaştığı düzeyden anlamak pekala mümkündür. Herşeye karşın yine de birçok tutkulu fotoğrafçının, fotoğrafın en cazibeli ve gösterişli yüzü olan sanatsal fotoğrafı bugün özenle korumaya ve geliştirmeye çaba gösterdiği de bir gerçek. Öte yandan kitlesel fotoğraf; gerek müze sayısında, gerek sanatsever ve koleksiyoncu sayısında bir artışa yol açmadığı gibi, fotoğrafın sanatsal nitelikleri açısından geçen yüzyılda maruz kaldığı haksız ve mesnetsiz tartışmaları yeniden gündeme sokan bir tartışma ortamının yaratılmasına da yol açmıştır.

Günümüzde özellikle çağdaş sanatların fotoğraftan büyük oranda yararlandığını, hatta fotoğrafın sanatsal nitelikleri üzerine gölge düşürerek onun gözden uzak kalmasını, dahası birçok bakımdan onu sömürdüğü apaçık ortada. Özellikle performansların, kavramsal sanat uygulamalarının ve radikal bireysel eğilimlerin salt bir araç olarak fotoğrafı her boyutuyla kullanmasına karşın, onun estetik boyutunun, yaratıcı ve sanatsal niteliklerinin görülmemesi karşısında fotoğraf sanatının tüm bu müdahaleler-

den bağımsız yepyeni bir bakışla ele alınması kaçınılmaz görünüyor. Nitekim her yeni teknik gelişmenin biraz daha kitleselleştirip sanat dışına ittiği fotoğrafın estetik ve sanat dilinin doğru algılanması ve başka sanatlarla olan ilintisi ve içiçeliğinin bir kez daha irdelenmesi yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan modern çağın en önemli göstergesi olan fotoğrafın hangi yaratıcı dinamiklere sahip olduğunu ve bir ifade dili olarak açılımlarının neleri kapsadığını galiba iyi kavramanın zamanı çoktan gelip geçmiştir.

Bugün devinim içindeki dünyamızda en dinamik sanatsal araç olarak kabul edilen fotoğrafın yaygın biçimde taraftar bulmaya başlaması, aynı zamanda onun hiçbir sanatın sahip olamadığı bir ayrıcalığa sahip olduğunu ortaya koyuyor. Her ne kadar kameraların bir takım yeteneklerinin bu serüvenin yeni taraftarlar bulmasını habire tetiklediğini biliyorsak da, temelde amatör fotoğrafçıların fotoğrafın bir dil ve eylem olarak varlığına herhangi bir katkıda bulunduğunu söylemek oldukça zor görünüyor. Herşeye karşın görüntü gerçekliğinin bireysel bakışlarla buluşmasını ve görüntülerin gizeminin bir takım arzuları tetiklemesini normal karşılamak hatta bu durumu içinde bulunduğumuz görüntü çağının doğal bir sonucu olarak görmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafın bireylerle buluşmayı kolayca başaran bir araç olarak varlığını yadsınamakla beraber, asıl onun yaratıcı ve serüven dolu bir toplumculuğu beslediğini hatta daha ötesi evrensel düzlemde bir aşinalığa ve ifade biçimine yol açtığını iyi görmek gerekir.

Bugün fotoğrafçılık dünyasında küçümsenmeyecek sayıda bir fotoğrafçı topluluğunun kendi beğeni düzeylerini doğal güzelliklerin ölçütlerinden daha ileri bir seviyeye taşımadığı açıktır. Hatta bu nedenle yaygın beğeni standartlarının fotoğrafçıyı neredeyse bir güzellik oburu yaptığı ve kameraların her yere ve her şeye yöneltilmesi sonucunda evrenimiz ve özel yaşamımı-

zın bu fotoğrafçılar tarafından gasp edilerek alenileştirildiğini de söylemek olasıdır. Doğaldır ki, kameralar sadece yaşadığımız gerçekliklerle yetinmezler, aynı zamanda düşlerimizi ve hayallerimizi görselleştiren etkin ve saldırgan bir araç olarak da iş yaparlar. Bugün görselliğin giderek bir algı ve anlamlandırma biçimi olarak konuştuğumuz dilin önüne geçmiş olduğunu şaşkınlıkla izliyoruz. Görüntülerin alabildiğine ve denetimsiz biçimde işgal ettiği dünyamızın bir görüntü çöplüğüne dönüşmüş olmasında küresel düzeyde bir ifşa ve gözetleme arzusunun büyük oranda rol aldığı apaçıktır. Nitekim bu çılgınlığın fotoğraf makinelerini aşarak günlük kullanımda bulunan birçok araç ve gerece sirayet etmesi, hatta optik gözlerle donatılmış kamera dışı aygıtların tıpkı kamera gibi kaydetmeye başlaması yüzünden artık görüntülerin amaç ve araçsal olarak sahip oldukları yeni işlevlerin ne olduğunu iyi irdelememiz gerekiyor.

Fotoğrafın hayatın ve gerçeğin yansımalarını sanatlaştırmayı, onun geleneksel plastik sanatlardan daha farklı ve bağımsız bir yere oturmasına ve ifade ve anlamlandırma açısından keskin bir sözcü haline gelmesine yol açmış görünüyor. Yüzyıllar boyu temsil rolünü üstlenen resim sanatının geleneksel bu misyonuna; sahip olduğu gerçeklik duygusunu, an'ı ve nesnelliği de eklemleyen fotoğrafın, sanatın işlevsel ve çarpıcı görselliğini daha ileriye taşıması ve günümüzde yepyeni bir dil olarak benimsenmesi çok şaşırtıcı olmasa gerek. Bunun yanısıra özgün nitelikler taşıyan konulara ilişkin işlevsel fotoğraflar ile belli ihtiyaçları yerine getiren belgesel görüntüleri sanatsal bir bakışla yorumlayan belgeci ve jurnalist bir fotoğrafçı kuşağının çabalarını da gözden uzak tutmamak gerekir. Bir takım sanat kurumları ve sanat koleksiyoncusu oluşmuş gelişmiş bazı ülkeleri hariç tutarsak, ülkemizdeki sanat kurum ve kuruluşlarının ve özellikle bir avuç

tutkulu sanat koleksiyonerin fotoğraf sanatına neden mesafeli durduklarının birçok nedeni bulunmaktadır. Fotoğrafın bir yaratıcılık alanı fotoğrafın da bir kültürel ve sanatsal veri olarak değer görmesi için aktif ve dinamik bir kültürel geçmişe gereksinim vardır. Oysa ülkemizde sadece fotoğraf değil daha başka birçok sanat dalının da gerekli şekilde ilgi görmediği günümüz koşullarında, kanımca fotoğrafın sanatsal boyutunun işlevsel kullanımının çok gerisinde kalmasında şaşırtıcı bir taraf yoktur.

Bugün görüntü endüstrisi yaygın fotoğrafçılık yoluyla her düzeydeki fotoğrafçıyı doğal güzelliklerle bezenmiş ortalama estetikle buluşturmakta ve bu tarz görüntüleri kutsayan bir tüketim stratejisi hedefleyerek görüntülerin tümünü aynı seviyede ve değerde sunmaya büyük çaba göstermektedir. Aslında paradoksal bir biçimde sanatsal fotoğrafın yüksek bir beğeni ve estetik düzeyine sahip olması aynı zamanda onun yaygınlaşmasının önündeki en büyük engel gibi görünmektedir. Çünkü sanatsal fotoğrafın kültürel bir olgunluğu zorunluğu kılan asal nitelikleri ile estetik ve artistik bir beslenmeye dayanan üretim sürecini göz önüne aldığımızda, endüstrinin ortalama görüntülere, özellikle şatafatlı ve göz alıcı fotoğraflara neden çok fazla gereksinim duyduğu çok daha iyi anlaşılmaktadır. Bu noktada şöyle bir tanımlama yapmakta yarar var. Gerçekten fotoğrafın sanatla buluşmasını engelleyen sadece endüstri midir? Yoksa öteki sanatçıların ve özellikle ressamların, koleksiyoncu ve müze yetkililerinin fotoğrafı küçümseyen tutumunun bunda büyük bir rolü var mıdır? Kuşkusuz empresyonizmin doğuşundan bu yana fotoğrafı her boyutuyla ve ölçsüz derecede kullanan ressamların, bağımsız bir sanat olarak ona karşı takındıkları ötekileştirici tutumun sonucunda fotoğraf daha çok sanat dışı bir çaba olarak görülmüştür. Ayrıca görüntü gerçekliğinin resim sanatı

üzerinde yarattığı derin dönüşüm ve tahribatın da bu kanıyı güçlendiren etkisinden söz etmek gerekir.

Fotoğraf günümüzde estetik, düşünsel ve sanatsal bir araç olarak hızlı bir yükselişe geçmiş ve bundan dolayı geniş bir taraftar bulmuş, giderek koleksiyonların, müze ve fuarların gözde bir sanat materyali haline gelmiş görünüyor. Sanatseverle koleksiyonerlerin ve henüz yeteri kadar yaygınlaşmasa da bazı müzelerin fotoğrafa ve özellikle çağdaş fotoğrafa olan ilgisi bize gecikmeli de olsa plastik sanatlar arasında fotoğrafın da günden güne saygın bir konuma ulaşmaya başladığını göstermektedir.

Öte yandan fotoğrafın tarihsel süreç içinde sahip olduğu sanatsal nitelikleri çok iyi anlamadığı gibi, ne yazık ki bir takım kullanım gereksinimlerinin daha fazla öne çıkarılması yüzünden fotoğraf, sanat ve hayat kavşağında genellikle hayatla daha fazla ilişkili bir araç haline getirilmiştir. Fotoğrafın estetik dili, yorumlama seçenekleri, etkili bir söyleme uygun olan görselliği, özgünlüğü ve gerçek üstücü doğası hakkıyla dikkate alınmamış, bunun yerine gerçeklik vurgusu ağır basan ve daha çok bilgi ve bilgilendirme amacı ön plana çıkan belgesel boyutları açığa çıkarılmıştır. Süreç içinde birçok büyük sanatçının fotoğrafı özgür bir sanat olarak yaygınlaştırma girişimleri çok başarılı olamamış, özellikle haber ve belgesel fotoğraf kullanan dergiler ile amatör kitleleri kendi kontrollerinde tutan fotoğraf tekelleri fotoğrafın sanatsal cephesinin gelişmesine büyük bir engel teşkil etmişlerdir. Modern çağda bilgi ve iletişimin stratejilerinin varlığını daha da vazgeçilmez kılan fotoğrafın, doğal dinamizmine uygun nesnel bir karşı koyma tutumunu geliştirmek ve gerçekliği sorgulayan yaratıcı bir dil sergilemekten ziyade, haber fotoğrafçılarının kutsadığı “kritik an” ın dar mecrasına hapsedilmesi, onu en kaba tabiriyle salt bir belgeye indirmekten öte

bir işe yaramamıştır. Nitekim kendi imgelerine karşılık veren bir dil geliştirmekten çok, bir zaman aygıtı gibi sınırlı bir işlevle yükümlü tutulması, fotoğrafın tarihsel süreç içinde maruz kaldığı en büyük talihsizlik gibi görünüyor. Ancak bu gelişmeler salt kendiliğinden oluşan bir sonucu ortaya koymuyor, tam aksine bilinçli bazı yönlendirmelerin ve fotoğrafı yaratıcı süreçten koparmayı temel alan bir takım sanat dışı oluşumların sergiledikleri tutumun bunda büyük rolü olmuştur.

Yüzyıllar boyunca resim sanatında dolaylı bir şekilde yer bulan gerçeklik algısı, fotoğrafın keşfiyle birlikte daha fazla somutluk kazanmış ve bu nedenle resim sanatı kısa sürede gerçekliği temsil misyonunu fotoğrafa terk etmiştir. Resmin dini kuruluşların ve zengin mesenlerin egemenliğinden kurtulması ve özellikle fotoğrafın keşfiyle kazandığı özgürlük, bir bakıma fotoğrafın kendi özgün dilini keşfetmesinin önünde büyük bir engel teşkil etmesine yol açmıştır. Öyle ki, resmin gerçekliğe yönelik gecikmiş bu ilgisi temelde fotoğrafın bağımsızlaşmasına yol açmamış, aksine onun bir sanat olarak benimsenmesinden ziyade belge ve dokümantasyon aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. 20. yy'ın başlarında kameraların hayli küçülerek elde taşınmaya başlaması sonucu, fotoğraf, resmin baskın hükmünden kurtarmakla kalmamış, aynı zamanda fotoğrafçının kendi dinamiklerini temel alan özgün bakışı, seçim ve yorumlama yeteneği giderek ön plana çıkmaya başlamıştır. Optik bakışın nesnel gerçekliğe kazandırdığı estetik bakış, 20. yy'da gerçekle temas halindeki fotoğrafçıya hem yeni ufuklar açmış, hem de fotoğrafın gerçek ile imgesel gerçek arasında yeni taşlar döşemesine olanaklar sunmuştur.

Kuşkusuz fotoğrafın dili her zaman sivri ve acıttıcı olmuştur. 19. yy boyunca fotoğraflara yansıyan nesnel görüşlerin tümü gerçek olarak kabul gördüğü için, toplumsal gerçeğin yalın ve

durur görsel bu yansımaları zamanla önemli değişimlere yol açmıştır. İnandırıcı bir kanıt sunma olanağı vermesinden dolayı hem bir belge hem de gerçek gibi görülmüş, böylece fotoğraf sahip olduğu bu farklılıklardan dolayı toplum tarafından kolayca benimsenmiştir. Özellikle politik tutumların belirlenmesi ve yansıtılmasında oynadığı etkin rolden kaynaklı olarak fotoğraf, uzunca bir süre sadece gerçeğin gözü gibi görülmüş ve tümüyle sanat dışında bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Fotoğrafın saf ve yalın gerçeğe olan ilgisi onu sadece görünen gerçeği kayıt altına alan bir belirleyici araç yaparak, bilgi toplama, gözlem ve gözetleme çabalarında aktif bir belirleyici yapmıştır. Görsel ve sanatsal bakış, başlangıçta politik ve medya alanlarının dışında kalan bir avuç amatör fotoğrafçı tarafından benimsenmişse de, asıl moda alanında, fotojurnalizm ve akademik sanat ortamı içinde daha fazla gelişmiştir. Her ne kadar fotoğrafın estetik dili ve kuramsal boyutlarına ilişkin akademik çalışmalar 1960'lardan itibaren gereken olgunlukta ortaya çıkmaya başlanmışsa da, asıl fotoğraf ile sanat arasındaki ilişki çok öncelere, daha doğrusu fotoğrafın keşfine kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Aslında ilk fotoğrafçıların tümü birer portre ressamı olarak çalışırken fotoğrafın keşfiyle birlikte bu yeni alana yönelmeye başladılar. Süreç içinde ortaya çıkan ticari ve endüstriyel gereksinimler sanatı ve yaratıcı çalışmaları gölgelemeye başlayınca, fotoğrafın bu nitelikleri zamanla iyiden iyiye unutulmaya başlandı. Bu bakımdan fotoğrafın sanatsal bakışla yeniden buluşması gerçek anlamda görüntü devriminin gerçekleştiği 19. yy başlarında ancak mümkün olmuştur. Özellikle Edward Steichen, Alfred Stieglitz ve Edward Weston'un öncülüğünü yaptığı bir sanatçı kuşağının yoğun çabaları sonucunda fotoğrafın sanatsal cephesi yeniden değer görmeye ve benimsenmeye başlamıştır.

Çağdaş fotoğrafın günümüzde bir imge patlamasına yol açtığı ve görüntülerin giderek işlevsel bir dil kazandığı açıktır. Ressamlar, kavramsal sanat ve performans sanatçılarının bir başvuru materyali olarak yararlandığı ve yoğun biçimde kullandığı fotoğraf, günümüzde sadece bağımsız ve özgün nitelikleriyle değil, aynı zamanda bu sanat anlayışlarının yararlandığı etkili bir araç ve imge yolu olarak aktif bir rol üstlenmektedir. Öyle ki fotografik görüntünün optik ve nesnel bakışa, açık uçları ile politik ve gerçeküstü bir tutumun sözcülüğüne, hatta tüm sanatlara etki yapan ya da onlar üzerinde egemenlik kuran belirleyici bir konuma ulaştığı görülmektedir. Bu da imge üretiminde görülen başdöndürücü patlamanın, yalnızca fotoğrafın yaygınlaşmasıyla sınırlı olmadığını, aynı zamanda plastik sanatlar üzerinde ve sinema alanında bir takım radikal dönüşümlerle yüz yüze geldiğimizi ortaya koymaktadır.

Fotografik görmenin kendisine özgü niteliklere sahip bir görme biçimi olduğunu ve yaratım sürecinde kamerayla birlikte optik araçların, bilgisayar programlarının ve daha gerilere gidersek, kimyanın yarattığı etkilerin fotoğrafa gerçekçi ve radikal kazanımlar sağladığını unutmamalıyız. Temelde kamera sadece gerçekle temas kurmamıza yol açmaz, aynı zamanda iç dünyamızla, beğeni ve seçimlerimizle, politik, düşünsel, toplumsal, sanatsal ve estetik tercihlerimizle de bir bağ kurmaya yol açar. Bu bakımdan tıpkı bir zaman makinesi gibi geçmiş ile bugün arasında gitgeller yaratan kavramsal bir bütünlük de sergiler. Dolayısıyla kamera imgeyi zamanın devinimi içinde ve onun verilerini temel alarak sabitleştirmekte, fotoğrafçı gözün dinamik, müdahaleci ve radikal bakışına uygun bir görüntü elde etmek için gerçek parçacıklarını bir çerçeve içinde hapsedmeyi üstlenmektedir. Kuşkusuz fotoğrafçı göz ayrıştırıcı olduğu kadar toparlayıcı bir amacı da yerine getirmektedir. Genel görünüşler arasından anlamlı ve

seçilmiş ayrıntılara yönelirken, bir yandan onun ayrıştırıcı karakterini açığa çıkarır, öte yandan görüntünün içerik ve biçim özelliklerini irdeleyerek, aynı zamanda dinamik bir düşüncü ve nesnel ve sanatsal bir bütünselliği açığa vurur. Gerçekten de günümüzde fotoğraf yoğun biçimde ve deneyimlerle tamamlanan etkin ve denetimsiz bir şüpheciliği canlı tutan bir araç olarak kabul görmektedir. Çünkü herhangi bir yaşam ayrıntısını görselleştiren fotoğrafçı gözün kaçınılmaz biçimde, şüpheci, kaygılı, tanımlayıcı ve belirleyici bir tavır takınması olağan görülmektedir. Aslında ölüp gitmeye yazgılı görünüşleri anlamlı bir zaman parçasına dönüştürmede rol alan fotoğrafçı göz, bir bakıma zamana hayat veren bir tutumu görselleştirmekte ve zamanı imgesel bir zemine taşıyarak, an'ın ölümsüzlüğüne anlam ve ruh katan kesinleştirici bir tutumu hayata geçirmektedir.

Çağdaş fotoğrafın geleneksel fotoğrafın tüm verilerine, değer sistemleri ve geleneklerine bağlı kalmakla birlikte, daha çok bir takım gerçeküstü eğilimleri, sıradan ve önemsiz konuları öne çıkarmaya ilgi göstermesini çok yadırgamamak gerekir. Çünkü teknolojinin yarattığı kolaylıklar ile sanatlar arası yakınlaşmaların böyle bir sürece ne oranda yol açtığını iyi gözlemlemek gerekir. Günümüz fotoğrafının 1930'larda fotoğrafta egemen olan sanatsal düzen arayışları ve baskı kalitesini göz ardı ederek kusursuz işçiliği görmezden gelmesi her ne kadar bir eksiklik gibi görülse de, görüntü devriminin bilgisayar programlarının olanaklarını genişletmesi ve soyut veya nesnel sıradışı bakış açılarını kutsama eğilimi göstermesi, bu sürekliliğin aslında fotoğrafın keşfinden bu yana hiç kopmadığını ortaya koymaktadır.

Günümüzde yaygın bir hobi, sanat ve bir ifade yolu olarak görülen fotoğrafın, tarihsel sürecin ulaştığı bu son kulvarda hem teknik bakımdan hem de paylaşım açısından baş döndü-

rücü bir düzeye ulaştığını söylemek gerekir. Bu nedenle milyonlarca insanın kendisini ifade etme yolu olarak benimsediği fotoğrafın düşünsel ve sanatsal alt yapısının doğru tayin edilmesi ve onu sanat yapan sürecin olmazsa olmaz kurallarının çok iyi öğrenilmesi bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak geldiğimiz bu süreçte kamera kaygısız amatörlerin elinde sorumsuz ve dahası gereksinmelerin ötesinde büyük oranda bir serüven yoldaşı veya sosyal bir paylaşım aracı olarak iş görmeye başlamıştır. Elbette sanat dediğimiz olgu çok ciddi bir iştir ve bu alanda deneyim sahibi olmak bir hayli sabır ve emek gerektirmektedir. Bu açıdan bakıldığında yaygın fotoğraf, günümüzde estetik bakış ve anlayışların çok dışında, hareketli ve heyecanlı bir uğraş biçimi olarak sanattan bağımsız bir yol izlemektedir. Dolayısıyla sanatsal bilgi ve deneyim paylaşımı daha fazla önem kazanmaktadır. İşte elinizdeki kitap, bu yönüyle ele alındığında sanatsal fotoğrafın hangi düşünsel ve sanatsal dinamikler çerçevesinde görülmesi gerektiğini ve günümüzde amatör fotoğrafçıların hangi amaç ve hedeflerle yüz yüze gelebileceğini ortaya koyan bir rehber olarak hazırlanmıştır. Aynı zamanda ortalama okuyucunun görüntülerin anlam seçenekleri ve yüzyılımızın en etkin aracı olan fotoğrafın hayatımızda yarattığı yeni anlayış kriterlerinin irdelenmesini temel alan ufuk açıcı bir çalışma olarak dikkate alınabilir.

Kanımca fotoğraf, fotoğrafçının gerçekçilik algısını gerçek ötesi verilerle buluşturduğu oranda sanatsal bir dile kavuşabilir. Dolayısıyla kameranın penceresinden dünyaya bakan herhangi bir fotoğrafçının, öncelikle görüntülerin izleyiciye bir pencere oluşturduğunu ve fotoğrafa taşınan konuların onun gerçekliğiyle örtüştüğünü iyi algılaması gerekir. Bunun yanı sıra fotoğrafın salt görsel bir kayıttan ibaret olmadığını, aynı zamanda fikir or-

taya koyan dūşūnsel ve gōrsel bir eylem olduđunu da gōzden kaçırmaması gerekir. Çünkü fotođrafçının yaşamdan bize sunduđu şeyler, her zaman onun yaşama dair beklenti ve önerilerinin bir karřılıđı olarak görūlebilir. Bir bakıma fotođrafçı gerçeđi bize bir bildiri gibi ulařtırırken, görūlen gercek yerine yeni bir gerceklik inřa ettiđini ortaya koymaktadır.

Fotođraf, bugün dūnden daha gūçlū biçimde teknik ve estetik olanaklara sahip olmuř, geliřen teknoloji ve donanım programları sayesinde sanatsal yorumlamalara cevap veren bir takım yeni kazanımlara kavuřmuř görūnūyor. Görūntū programlarının çeřitliliđi, teknik yetenekleri alabildiđine geliřmiř kameralar ve mercek seęenekleri ile her bütçeye uygun görūntū araęları sayesinde fotođrafçılık deyim yerindeyse sanki bir devrim yařıyor gibidir. Ancak yine de çağdař fotođrafın teknik geliřmelere ve herkes tarafından kullanılan bilgisayar efektlerinin yol aętıđı sıradan bakıř aęılarına rađmen, halen kendi karakterine uygun farklı bir mecrada yol aldıđını da unutmamak gerekir. Bu çerçveden bakıldıđında görūntūlerin biçimsel olarak dōnūřūmūnū kolaylařtıran ve yaygınlařtıran programların; estetik dinamikleri gūçlū, sanatsal veya anıtsal niteliklere sahip fotođrafların çođalmasına çok fazla katkı sunmadıđını söyleyebiliriz. O halde teknik kolaylıkların fotođraf sanatını geliřtirmekle birlikte, gūçlū bir eser ortaya koymak için her zaman yeterli olmadıđı açıktır. Nitekim bir yapıtın vūcoda getirilmesinde teknik bakıř aęılarından çok bir takım yeteneklerin yol gōsterici olduđunu ve yaratıcı tercihlerin bir yapıtın vūcoda getirilmesinde çok önemli olduđunu gōzden uzak tutmamak gerekir. Unutulmamalıdır ki, sanat fotođrafçılıđının önūndeki en temel sorun, sadece teknik eksiklikler deđil, daha çok sanatsal ve estetik bakıř noksanlıđının yol aętıđı yaratıcı dinamiklerin zayıflıđı ve dūřūnce kısırlı-

ğını açığa vuran sıradan görüntülerin çokluğudur. Çünkü fotoğraf sanatı teknikten ne kadar yararlanırsa yararlı olsun, sonuç itibarıyla her sanatsal görüntüyü tekniği yedeğine alan sanat, estetik ve güçlü bir gözlemin bir sentezi gibi görmek gerekir.

Elinizdeki kitap görsel sanatlarla ilgilenen okurlar ile sanatsal kaygılar taşıyan her düzeydeki fotoğrafçıların görüntünün dinamikleriyle buluşmasına katkıda bulunmak ve yaratıcı süreçte kendi becerilerini bir takım büyümlü görüntülere taşımalarını sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Sanatın ve özellikle fotoğraf sanatının düşünce evrenimizden kopuk bir yaratıcılık alanı olmadığını biliyoruz. Ayrıca görüntülerin 19. ve 20 yy boyunca düşünce ufkumuzu bir hayli genişletmiş olduğunu da unutmamak gerekir. Aslında her fotoğraf bir görüntü biçiminde şekillenmiş metindir ve bu da açık ve anlamlandırmaya uygun bir inandırıcılığa sahiptir. Bu açıdan, nitelikli her fotoğrafı içeriğini yaşanan gerçekten alıntılamanın bir yorum ve nesnel gerçektir. Sanatsal gerçeğe doğru evrilen bir görüş olarak ele alabiliriz. Fotoğraf esasen bir ötekilik tasarımı gerçekleştirdiği için, çok zaman bir yargılama eğilimi gösterir. Oysa sanatsal fotoğrafının başlıca hedefi, bakışımızı ve düşüncelerimizi tanıdığımız gerçekliklerle harmanlamak ve gerçek yerine sanatçının bakışını olumlayan bir eylem ortaya koymaktır.

Kamera hayata bir çerçeve içinden bakmamıza yol açan bir aygıt olduğu için, fotoğraflar sadece bakışımızı olumlamaz, onun sınırlarını da tartışmalı yaparlar. Çünkü kamera aracılığıyla hayata bir çerçeve çizmek demek, hayatı onun gerçeklik misyonu ile tanımlamak demektir. Kamera görsel dünyanın gözü olarak iletişim devriminin belirleyici bir faktörü haline geldiğinden bu yana, tüm iletişim stratejileri ağırlıklı olarak gerçek veya gerçekdışı olduklarına bakmaksızın tüm görüntüleri dolaşıma sokmaktan kaçınmamıştır. Dolayısıyla görüntülerin anlamı

Kamera Bakışı

bu yolla daha da çoğalmış, insanların kafa karışıklığı da aynı ölçüde artmaya başlamıştır. Aslında tüm iletişim teknolojileri sonuç itibarıyla, fotoğrafçının bakışını yönlendirmeci, kamerayı da yalan üreten bir araç haline getirmiştir.

Kamera bakışının genel anlamda zaman üreten bir bakış olduğunu iyi ayırt etmek gerekir. Bu çerçeveden baktığımızda kameralar tarihsel süreç içinde fotoğrafı bir zaman kesitinin anlamlı göstergesi yapmaya çalışmakla birlikte, asıl bizzat onu zaman öğüten bir makenizmaya dönüştürmüştür. Gerek kamera bakışı, gerek herhangi bir insanın bakışı olsun, unutulmamalıdır ki, her bakış kontrol edilmez bir özgürlüğe sahiptir. Denetlenemez bir ilgiyle nesneler ve yaşam üzerinde gezinen insan gözü, eğer bu tutumunu kamerayla birlikte sürdürüyorsa bilinmelidir ki, kontrolsüz bir göz olarak tehdit edici olması kaçınılmazdır. Aslında kameraların başlıca görevi öncelikli olarak yaratıcı ve aydınlatıcı bir bakışı yüceltmekten ibaret olmalıdır. Dolayısıyla fotoğrafın demokratik çoğulculuğu ve yarattığı anlam ancak bu misyonuyla ortaya konulabilir.

Çok zaman gözün mü kameranın emrinde, yoksa kameranın mı gözü yönlendirdiğini tayin etme konusunda çelişkiye düşeriz. Günümüzde kameranın yönlendirdiği fotoğrafçıların sayısal çoğunluğunu gözönüne aldığımızda, kameranın, fotoğrafçı çoğunluk üzerinde ne kadar etkili bir hükümlanlık oluşturduğu iyi anlaşılmalıdır. Fotoğraflar sözkonusu olduğunda fotoğrafçının hangi yetkinliğe sahip olduğu ve kamera ile kurduğu işbirliğinde yönlendirici bakışa ne oranda hükmettiği çok önemlidir. Çünkü kamera ve objektiflerin yarattığı illüzyonla, insanları kendi büyümlü atmosferine ne denli kolaylıkla kilitlediğini yaygınlaşan fotoğraftan anlamak pekala mümkündür. Şu da bir gerçektir ki, kamera bakışı her şeyi tüm çıplaklığı ile yansıttığı gibi, gerçekleri perdelemeye veya üstünü örtüp gizlemeye de aynı oranda taraflı bir bakış sergileyebilir. Kamera bakışı sorgulayıcı bir bakış değil, yorumsuz ve gerçeğe tutarlı bir nesnellikle bağlı bakıştır. Buna göre fotoğrafçı her

zaman bir tutumu bir görüntüde somutlayan insan olarak fotoğraf çekmektedir. Bu da onun taraflı, eleştirel ve etik bir karar eşliğinde yaşamı yorumladığını bize göstermektedir.

Kamera genellikle değişim yaratan bir araç gibi görülmekten çok, değişime açık olan görünür durumlara dönük bir aktivite ile ilişkilendirilmektedir.⁷ Dolayısıyla birçok yerde olağanüstü yeteneklere sahip bir araç gibi benimsenmektedir. Günümüz dünyasında fotoğrafların büyük bir bölümünün kameranın değiştirdiği gerçek dünyadan daha çekici görüldüğünün birçok insan tarafından dile getirilmesinde şaşılacak bir yan yoktur kuşkusuz. Kamera çok zaman denetimsiz bir gözün seçimlerini, doğruymuş gibi bize lanse etmeye suç ortağı yapılmaktadır. Oysa mercekler gerçekleri doğrulayan bir amaca yol gösterici olmak için yeterli değildir. Çünkü hiçbir merceğin kendiliğindenci bir eylemi bulunmaz, sadece bir fotoğrafçı ile birlikte varlık gösterebilir. Kameralar sürekli olarak hayatı deşifre etmeye çalıştıklarından, ağırlıklı olarak keşfetme heyecanını arttırmakta ve bu konudaki açlığımızı yatıştırmak için kaydedip durmaktadırlar.

Kamera görsel dünyanın gözü olarak iletişim devriminin belirleyici bir faktörü haline geldiğinden bu yana, tüm iletişim stratejileri ağırlıklı olarak gerçek veya gerçektışı olduklarına bakmaksızın tüm görüntüleri dolaşıma sokmaktan kaçınmamıştır. Dolayısıyla görüntülerin anlamı bu yolla daha da çoğalmış, insanlar kafa karışıklığı da aynı ölçüde artmaya başlamıştır. Aslında tüm iletişim teknolojileri sonuç itibarıyla fotoğrafçının bakışını yönlendirmeci, kamerayı da yalan üreten bir araç haline getirmiştir.

Yaratıcı fotoğraf serisi kitaplarla, bir takım konu başlıkları altında ele alınan ve temelde bir görüntüye yüklediğimiz anlam seçenekleri ve çeşitliliğini geniş boyutlarıyla görmeyi hedefleyen bir yol izlenmektedir. Dolayısıyla okurun, görmenin ayırıştırıcı ve tasnif edici boyutları ile bir çerçeve içine hapsedilmiş gerçek-

liğin farklı açılımlarını henüz daha sergilemeden görebilmesini hedeflemektedir. Şu da bir gerçektir ki, deneyimli her fotoğrafçı, fotoğrafın anlamı şaşırtıcı biçimde manüpile edebileceğini ve sahte gerçeklikler üretme noktasında büyük olanaklara sahip olduğunu iyi bilir. İşte bu noktada; belgesel ve fotojurnalist bakış açısı, her zaman sanatsal tercihlerin rol aldığı inşaaacı bakışla önemli oranda ayrılan keskin bir sınır çizer.

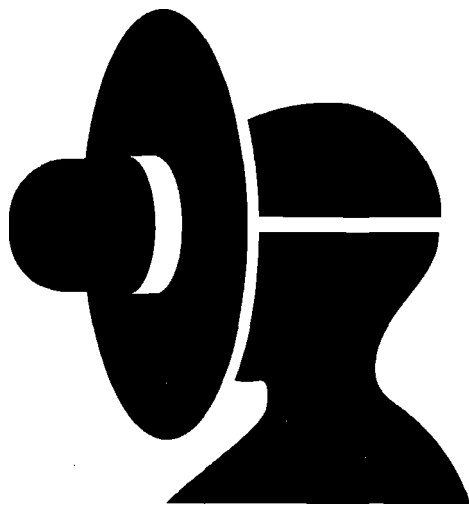
Her ne kadar belgesel fotoğrafçılık daha çok hayatı yorumlamaya aday fotoğrafçı prototipinin tercihlerine daha uygun görünüyor olsa da, dikkate alınması gereken en önemli konu, bu fotoğraf tarzının gerçeğe yakın duran yüksek derecedeki ilgisi değil, aynı zamanda gerçeği manüpile eden yönlendirmeci boyutlarıdır. Tanıklık arzusu sokak fotoğrafçıları, belgesel, fotojurnalist, amatör ve hobi fotoğrafçıların sıkça yöneldiği bir ifade yolu olmakla birlikte, fotoğraf sanatının dinamikleri her zaman sözkonusu bu anlayışların işlevsel ve doğrudan ifade sınırlarına dahil olan yönlendirmeci eğilimlerinden farklı bir noktaya işaret etmektedir. Bir bakıma sanatsal fotoğraf, hayat karşısındaki fotoğrafçı ile hayatın yansıttıkları ile yetinmeyerek onu yeniden tasarlayan fotoğrafçı arasındaki derin ayrımı ve görüş farklılığının açığa vuran bir duruşu ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, fotoğrafın sanatsal dili, çok zaman konuşma dilini aşabilen entelektüel bir söylemi ortaya koyma iddiasında bulunmaktadır. Gerçekten de eğer düşünsel çağrışımlar imgesel bir tasarıma, siyasi veya felsefi herhangi bir tanımlama da gerçeküstü bir ifadeye kapı aralıyorsa, o taktirde fotoğrafın bir an'a gereksinim duymayan farklı tasarım tercihlerinden yararlanması kaçınılmaz olacaktır. Bu bakımdan sanatsal fotoğrafın dili, egemen yaygın fotoğrafçılığının aksine daha çok bir tasarım ve anlamlandırma tercihiine uygun düşmektedir.

Geçmişte fotoğrafın sanatsal niteliklerine yönelen kuşkucu bakışlar, kolaycı yaklaşımlar ve kameranın yüksek düzeyde yaratıcı bir araç olduğuna yönelik kökleşmiş anlayışların tümü günümüzde büyük oranda çökmüş görünüyor. Hatta ortalama düzeydeki amatör bir fotoğrafçı dahi günümüzde fotoğrafın ne denli geniş yorumlama olanaklarına sahip olduğunu ve sanatsal bir bakış ile hoyrat bakış arasındaki farklılıkları kavramış olduğunu artık pek yadırgamıyoruz bile. Açıktır ki çağdaş fotoğraf, bakışımızı çok seçenekli bir düşünüş biçimine kavuşturmakla kalmamış, gerçeğe ilişkin algılama becerilerimizi de aynı oranda geliştirmiş ve çeşitlendirmiştir. Bu da bize fotoğrafın bir takım sıradan nesnelere gerektiğinde önem kazandırabilen ve doğal olarak onları aynı zamanda anlamın çarpıcı göstergeleri yapan eşsiz ve vazgeçilmez bir araç yaptığını göstermektedir.

Çağdaş fotoğraf, bir yandan fotoğrafçının imgelem sınırlarını genişletirken, öte yandan felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih ve mitolojiyi de yedeğine alarak görüntülerle düşünce dünyası arasında kopmaz bir takım bağlar oluşturur. Çünkü görsel imgeler sadece nesnel birer görünen değil, aynı zamanda eşlik ettikleri düşünce sistematığı ile birliktelik kurarak bir anlam yaratan görsel gerçekliklerdir. Bu nedenle Yaratıcı Fotoğraf'ın, hem çağdaş fotoğrafın bu boyut ve anlam açılımlarına, hem de görselliğin sırtını dayadığı düşünce evrenimize dönük bütünlüklü bir çalışma olmasına büyük özen gösterilmiştir.

Bugün kameranın kaygısız bir göze körükörüne hizmet etmesi ve görüntülerin gerçekte mevcut bulunan veya nesnel gerçeğe ait olan şeylerden bir alıntı yapmasının çağdaş fotoğraf için yeterli gelmediğini söylemek pekala mümkündür. Bu açıdan bakıldığında derin bir sorgulamayla gerçeğe ait herhangi bir nesneyi elden

geçirerek yorumlama arayışında bulunan fotoğrafçının, tekniği kendisine yandaş yapmak suretiyle fotoğrafın görsel evrenini genişletmesi mümkündür. Aslında çağdaş fotoğraf dediğimiz yeni bakış açısı; duru bir gözlemciliği provakatif, eleştirel ve saldırgan bir tutum eşliğinde sahneye sürmekten kaçınmayan bir tavrı öne çıkarmaktan kaçınmaz. Çünkü gerçek bir olay fotoğrafın anlamını her zaman etkili ve arzulanan bir yorumlama seviyesine taşıyamadığından, fotoğrafçının tüm seçimlerini bu tutuma eşlik eden veya gerçeklik algısını egzotik, eleştirel ve elbette her boyutuyla izlenebilir bir görselliğe taşıması gerekir. Öte yandan yayın ve iletişim alanlarının genişlemesiyle birlikte fotoğraf, sergileme ve dolaşımda bulunma kolaylığına kavuşmuş, yaygınlaşmayı en üst düzeyde başaran bir araç olarak günümüzde tüm sanatlardan daha büyük bir paylaşıma kavuşmuş görünmektedir. Öyle ki fotoğraf görüntülerinin dolaşıma girmesiyle birlikte, bir yandan yeni bakış açılarının ortaya çıkması mümkün olmuş, öte yandan sanatsal fotoğrafın geniş kesimler tarafından tanınıp benimsenmesinde yepyeni bir zemin ortaya çıkmaya başlamıştır. Fotoğraf tarihi, 180 yıl boyunca insanların büyüklü bir nesne olarak görülen fotoğraflar içinde kalıcı olma arzusuna tanıklık ederken, aynı zamanda yaşamlarının çeşitli dönemlerini; yani doğum, evlilik, düğün ve anı olmaya uygun tüm kesitleri fotoğraflarda kalıcılaştıran toplumsal bir serüvene de belge olarak katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla kamera fotoğrafçı eliyle belli düzeyde bir aristokrasi arayışına veya bir statü talebine yanıt vermeyi üstlenmiştir.





KAMERA BAKIŞI

Kamera Bakışının Sonsuzluğu ve Sorumsuzluğu

Fotoğrafın özü bir kamera aracılığıyla veya onun desteğinde bir bakışın yüceltilmesidir. Bakış, fotoğrafa gelinceye kadar geçen tüm zamanlarda bir imge yaratmak veya sanat eserine duygu ve materyal taşımak için bir gözlem yolu olarak görülmüştür. Gözün sorgulayıcı bakışının doğal sonucu olarak gerçeği kontrol altında tutma isteği karşılığını dini öyküleri konu edinen öyküsel resimlerde ortaya koymuştur. Heykeller, kabartmalar, yazılı metinler ve görsellikten yararlanan tüm ifade biçimleri genel olarak bir gözleme dayanmakla birlikte, gerçekliğin doğrudan yorumlaması ilk kez fotoğraf sayesinde mümkün olmuştur. Fotoğrafın nesnel tanıklığı sayesinde, keşfinden itibaren gerçek sadece öykündüğümüz bir araç değil, doğrudan kendisi imge haline gelmiştir. Fotoğrafın tarihsel temelleri resim sanatından farklı olarak gerçeklik düşünüyü hayal dünyasına dayandırmadan gerçek hayattan ve gerçek nesnelerden yararlanarak ortaya koymuştur. Elbette bunda resim sanatının sanatçıya kazandırdığı yüzlerce yıllık deneyimin ve birikimin yol göstericiliğinin büyük rolü bulunmaktadır.

Bakışımızın denetimsiz ve sorumsuz bir tutum ortaya koyduğunu gerçek hayatta birçok örnekle açıklamak pekala mümkündür. Gözün nesneler üzerine irade dışı yönelimi, bize bakışın çok zaman zihnin ve bilincin denetimi dışında bulunduğunu göstermektedir. İşte fotoğraf, bakışın pasif fakat aynı oranda yaratıcı bu eylemselliğini görüntüler içinde aktif, katılımcı ve yorumcu bir niteliğe kavuşturarak bakışın denetimini somut bir veri haline getirmiştir. Öte yandan kamera önemli bir işlev daha gerçekleştirerek bakışımızı fotoğraflar aracılığıyla dizginlemiş, tutarlı ve işlevsel bir gözlem yeteneğine kavuşturmuştur. Başka bir deyişle, kamera bakışımızı sınırlandırarak görüntüleri kontrol altına almaktadır. Elbette kameranın eylemci ve tayin edici bir bakışın kazanılmasındaki rolünü göz ardı edemeyiz. Gözü bir düzene davet eden ve onu gördüklerine değil kendi çerçevesine hapseden bir denetimi geçerli yaptığı için, kamera bakışı bir ölçüde sorumlu bir bakış olarak görülebilir.

İnsan gözü, sadece nesnel bir görmeyi esas aldığından, ışığın aydınlatmadığı hiçbir olayı görüp algılayamaz. Bu açıdan bakıldığında gerçek görme hiç kuşku yok ki nesnel gerçeği tümüyle kapsayan bir görme biçidir. Bu nedenle tüm varlıkların biçimsel ve karakteristik özelliklerini ancak bu yolla tanıyıp tanımlayabiliriz. Ayrıca gerçek dünyaya ilişkin tüm izlenimlerimiz nesnel görme yoluyla deneyimlendiğinden, görmeye dayalı her deneyim daima inandırıcı bir çerçeve çizmektedir. Ayrıca denetimsiz bakan göz bir yandan gerçek dünya hakkında bir fikir sahibi olurken, aynı zamanda onu deşifre eden, çözümleyen, kıyaslayan ve tanımlayan bir eylemselliğe de sahip olur.

Gözün görme etkinliğini veya bir konuya yoğunlaşmasını sınırlandıran şey, ilgisizlik veya ilgi eksikliğidir. Bir bakıma boş

veya kifayetsiz bir bakışı ancak dikkat ve ilgilenme eğilimi bir kesintiye uğratarak yönlendirebilir. Oysa kameranın bakışı da-
ima sınırlıdır veya sınırlandırılabilir bir tercihe bağlıdır. Göz
karşısında kameranın etkin rolünü ortaya koyan, onun bakı-
şın nesnelliğini kontrol altına alabilmesi ve görünenleri optik
dönüşüme uğratarak bağlamından koparmasıdır. Öte yandan
gözümüz derinlik hissi dâhil birçok farklı dinamiklerle görmeyi
başardığı için algılama boyutu oldukça karmaşıktır. Bakış dai-
ma bizi gerçeğin hem bir parçası, hem de onu tanımlayan ve
yorumlayan bir tanık yapmaktadır. Optik ise, bakışımızı bir yü-
zey üzerine inşa edilen surete dönüştürmekle sınırlı kalır. Bu
bakımdan hiçbir fotoğraf katılımcı olma olanağı vermez, olsa
olsa gözü sadece alımlayan bir tanık yapmaya çalışır.

Hiç kuşkusuz yoktur ki, kamerayı yönlendiren göz, bir yö-
nüyle gerçeğin boyutlarını değiştiren gözdür. Kamera bakışı
yorumlanmış gerçeğe iki boyut, başka bir deyişle optik bir bi-
çim kazandırmaktadır. Dolayısıyla kameranın gözü her zaman
bakışımızı tamamlayan bir rol oynayarak görüntüleri görmenin
bir protipi yapmıştır. Kamera hayata bir çerçeve içinden bakma-
mıza yol açan bir aygıt olduğu için, fotoğraflar sadece bakışımızı
olumlamaz, onun sınırlarını da tartışmalı yaparlar. Çünkü ka-
mera aracılığıyla hayata bir çerçeve çizmek demek, hayatı onun
gerçeklik misyonuyla tanımlamak demektir.

İki boyutlu görüntünün gerçekliği, temelde yorumlayıcı bir
bakışa dayandığından, fotoğraflar her zaman göreceli bir inan-
dırıcılık ortaya koyarlar. Bu bakımdan bağlamından koparılarak
optik gözün dönüşümüne uğrayan herhangi bir gerçek, sahici
niteliklerine bağlı kalma şansına sahip değildir. Çünkü optik,
gerçeğin aurasına ket vurmakta ve görüntüde yeni bir auranın
oluşmasına olanak sağlamaktadır.

Fotoğrafçı eğer sadece gerçeği kaydetmekle yetinmiş olsaydı, doğal olarak gerçeğe müdahale etmeyi görmezden gelmeye çalışırdı. Oysa kameradan bakan hiçbir gözün bu eğilimden vazgeçtiği görülmemiştir. Gerçekten de fotoğrafçının görsel arayışları hiçbir zaman karşılıksız kalmamakta, sürpriz bir takım olguların görüntü çerçevesini doldurması kaçınılmaz görünmektedir. Bu bakımdan güçlü bir etkiye sahip olmasalar da, bazı konuların bir fotoğrafta yer almasının önünde bir engel bulunmaz. Esas itibarıyla bir kameranın vizöründen gördüğümüz şeyler, gerçekten görülen şeyler değildir. Öyle ki görülen herhangi bir olgu, çok zaman onu tanımlayan görüntüyle çıkışacak nitelikte kesinleştirici bir algıya yol açamaz. Çünkü kamera bakışı, daima nesnel bakışı boşa çıkaran bir olağanüstülük sergilemeye çalışmaktadır. Fotoğraflar genellikle avare bir gözlemciliği ön plana çıkaran bir flört gerçekleştirdiği için, zaman zaman karar verilmeden çekilmiş bir görüntüyü bile, kontrollü ve tutum alıcı bir görseelliğin kaygılarını taşıyan bir olgunluğa taşırlar. Öte yandan fotoğraf zaman zaman kaygısız bakışları bile ödüllendiren bir uğraş olarak benimsenmekte, dolayısıyla fotoğrafçı görsel arayışlarında kaygısız bir tutum sergilese dahi, bir yorumlama ve sentez çabasından uzak kalmamaktadır. Aslında kameralar görülen gerçek ile fotoğraf görüntüsü arasına bir pencere koymak suretiyle görünüşlere bir sınır çizmektedir. Bu da bize, bir takım olayların fotoğraflara taşınmasında gerçeğin daima optiğin engelleyici süzgecine takıldığını göstermektedir. Kuşkusuz hiçbir fotoğraf gerçeğin dönüşümünden ve optiğin müdahaleci tekniklerinden yakasını sıyıramaz. Herşeye karşın yine de fotoğraflar bir başına var olan nesneler değildir. Çünkü gerçeğin görünen cephesi hakkında tanımlayıcı bir suret ortaya koymakla yetinmez, görünmeyen boyutlarına dönük bazı çağrışımlar da ortaya koyarlar.

Kameranın gördüğü şey, özünde mevcut bir gerçekten ayrıştırılarak anlamla bezenen bir kesitin görüntüsüdür. Bu kesit mercek karakteristiğinin yol açtığı görsel bir auraya kavuşturulduğu için, görüntü çerçevesini aura oluşturan gerçek dışı bir ortam olarak görmek mümkündür. Fotoğrafın kendine özgü bir atmosfer yaratmak için ait olduğu gerçekten koparılarak sınırlandırılması fikri yeni değildir. Hatta kameranın belirleyen değil, daha çok sonuç ortaya koyan bir misyona sahip olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar kamera görüntülere ruh katan bir araç gibi benimsense de, bağımsız bir gerçeği imgelere taşıyarak özel bir alan yarattığı için, sanıldığının aksine göze çok yabancı bir aygıttır. Buna rağmen yine de kameranın gerçeği tıpkı bir göz gibi kaydederek algı ve beğeni alanına taşıdığını, böylece artık mevcut olmayan an'ın bir sureti olarak anlam kazandığını söyleyebiliriz.

Mercekler odak uzunluklarına göre farklı karakteristiğe sahip gereçler olarak görüntüleri süzüp dönüştürürken, bu yeteneklerini görüntünün tüm varlığına müdahale ederek ortaya koyarlar. Böylece bir görüntüde gerçeğin göremediğimiz boyutları, oran ve mesafe ilişkileri, renksel kontrastlıkları, seçilmiş bir görüş açısı ve perspektif derinlik hakkında fikir sahibi oluruz. Nesnel gerçeğin mercekler sayesinde ve onların karakteristik özellikleri sayesinde dönüştüğünü kavramayanlar öyle anlaşıyor ki, fotoğrafın gerçeği temsil ettiğine inanmaya devam edecekler ve bu tekniklerden ve olası değişimlerden hiçbir zaman haberleri olmayacaktır. Bu bakımdan fotoğrafik gerçeği optik gerçekliğin yarattığı bir illüzyon olarak tanımlamanın çok yanlış olmadığını söyleyebiliriz.

Çok zaman gözün mü kameranın emrinde, yoksa kameranın mı gözü yönlendirdiğini tayin etme konusunda çelişkiye düşe-

riz. Günümüzde kameranın yönlendirdiği fotoğrafçıların sayısal çoğunluğunu gözönüne aldığımızda, kameranın fotoğrafçı çoğunluk üzerinde ne kadar etkili bir hükümlanlık oluşturduğu iyi anlaşılmalıdır. Fotoğraflar sözkonusu olduğunda fotoğrafçının hangi yetkinliğe sahip olduğu ve kamera ile kurduğu işbirliğinde yönlendirici bakışa ne oranda hükmettiği çok önemlidir. Çünkü kamera ve objektiflerin yarattığı illüzyonla, insanları kendi büyümlü atmosferine ne denli kolaylıkla kilitlediğini yaygınlaşan fotoğraftan anlamak pekala mümkündür. Nitekim günlük hayatta birçok fotoğrafçının kamerayı gözünden ayırmaksızın fotoğraf çektiğini göz önüne aldığımızda, bu büyümlün fotoğrafçıları ne kadar fazla kendisine çektiğini iyi anlayabiliriz. Görsel seçimlerine objektiften baktıktan sonra karar veren fotoğrafçı, hiç kuşku yoktur ki, açık denizde dalgalarda yalpalayan sandala benzer. Çünkü yaşam içinde fotoğrafa yansıyan sonsuz sayıdaki görünüş arasından neyi çekeceğini kararlaştırmamış fotoğrafçı dümenini yitirmiştir. Gerçekten de kamerasını neye ve nereye yönlendireceğini kararlaştırmış göz hangi seçim ve hedefler peşinde olduğunu mutlaklaştırmış gözdür. Bu nedenle kamera, bu fotoğrafçı profili için sadece görmeyi kesinleştiren bir yardımcı değil, aynı zamanda üçüncü bir gözdür. Hem de yaşamı gören, tanımlayan ve yorumlayan bir göz...

Kameranın teknik bir göz olması, doğal olarak onun etik bir bakışa veya ahlaki yargılamalara materyaller üretmesinin önünde bir engel değildir. Göz, çok zaman etik bakışın ışığında seçim yaptığı gibi, aynı zamanda yorum yapmaktan da kaçınmaz. Bundan dolayı gözümüzün seçim ve tercihleri daima etik bir bakışın hükmü altında bulunmaktadır. Fotoğraf izlendiği her yerde, bir anlamda izleyicinin değer yargıları ve etik tutumuyla da buluşmaktadır. İşte kameranın eleştirel gözü tam da bu amaca uy-

gun biçimde kaydetmektedir. Dolayısıyla çok zaman fotoğraflar hakkında dile getirilen fotoğrafçı duruşu, karşı koyma tutumu ve sorgulayıcı bakışı öne çıkaran bu eleştirel boyuttur. Kamera ahlak üreten bir araç olarak görüldüğü için bir çok fotoğrafçı elinde nesnel dünyadan yansıyan olumsuz, kuraldışı ve bozuk ilişkilere yöneltilmekte, dolayısıyla muhalif bir söyleme materyal temin eden bir yardımcı gibi iş görmektedir. Bu nedenle fotoğraf genellikle rahatsız edici bir ajitatör gibi görülür ve birçok yerde fotoğrafçıdan ziyade kameranın görmesi engellenmeye çalışılır.

Şu da bir gerçektir ki, kamera bakışı her şeyi tüm çıplaklığı ile yansıttığı gibi, gerçekleri perdelemede veya üstünü örtüp gizlemede de aynı oranda taraflı bir bakış sergileyebilir. Kamera bakışı sorgulayıcı bir bakış değil, yorumsuz ve gerçeğe tutarlı bir nesnellikle bağlı bakıştır. Buna göre fotoğrafçı her zaman bir tutumu bir görüntüde somutlayan insan olarak fotoğraf çekmektedir. Bu da onun taraflı, eleştirel ve etik bir karar eşliğinde yaşamı yorumladığını bize göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, en azından fotoğrafçı kadar kamera da gerçeğin anlamlandırılması veya anlaşılıp paylaşılmasına azımsanmayacak oranda katkılarda bulunmaktadır.

Gözün bakışı daima üretken bir nitelik sergiler. Dolayısıyla yorumlayıcı bir karaktere ve en çok da yaratıcı bir eğilime sahiptir. Bu açıdan bakıldığında gözün hizmetindeki kameralar, anlamlı imgeler üretmek suretiyle bakışı yüceltmeye çalışırlar. Her ne kadar gözümüzün değiştirme yeteneği bulunmasa da, kameranın bu boşluğu doldurarak fotoğrafçı nezaretinde görünüşleri bir yapı bozumuna uğratması pekala mümkündür. O halde kameralar nesnel görünenler üzerinde bir takım değişimler yaratan bir bakış açısına hizmet etmede eşsiz bir işbirlikçi olarak görülebilirler. Kameraya atfedilen değişim ve dönüştürme misyonu,

asında daha çok fikirlerimizle buluşan gerçekliğin gerçeküstü görüntülerinin yaratılmasında kendini ortaya koymaktadır.

Kamera genellikle değişim yaratan bir araç gibi görülmekten çok, değişime açık olan görünür durumlara dönük bir aktivite ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla birçok yerde olağanüstü yeteneklere sahip bir araç gibi benimsenmektedir. Günümüz dünyasında fotoğrafların büyük bir bölümünün kameranın değiştirdiği gerçek dünyadan daha çekici görüldüğünün birçok insan tarafından dile getirilmesinde şaşılacak bir yan yoktur kuşkusuz. O halde görsel dünyamızda giderek yaygınlaşan mükemmel görüntü arayışında kameranın düzenleyici ve aynı oranda kışkırtıcı rolünü gözden uzak tutmamak gerekir.

Kamera gözün görme işlevlerini üstlenirken, aslında sadece somutlaştırdığı şeyleri görsel dünyamıza kalıcı birer materyal olarak taşımakla yetinmez, aynı zamanda gözü eğiten bir rol de üstlenir. Dolayısıyla kameranın gerçeğe katkısı sadece görüntü ekranının eylemci bir işlevsellığe gerekçe yapılmasından ibaret değil, bu gerçeği inandırıcı bir düzeye taşıyan ikincil bir rol daha üstlenir. Bu nedenle kamera gerçeğin yanı başında konumlanmak ve sınırlandırılmış bakışa bir meşruiyet kazandırmak suretiyle bu işlevlerini yerine getirmektedir. Kameranin bakışı hiçbir zaman sonsuz veya sınırsız bir tanımlamaya uygun değildir. Tam aksine kontrol altına alınarak bir anlamla kuşatılan tercih edilmiş bir an'a uygunluk gösterir.

Fotoğrafçının başlıca görevi, tasarımcı bir gerçekçi olarak bakışın sınırladığı kesintiye uğratılmış an'ın tutarlılığını inşa etmektir. Aslında hiçbir fotoğrafın anlamı tutarlı bir inandırıcılık sergilemek için yeterli değildir. Çünkü kesintiye uğratılan an'ın anlam ve içeriği, onun gerçek durumundan oldukça farklıdır. Fotoğrafçı bir an'ı kendi gerçekliğinden koparıırken, gerçeğe sa-

dık kalabildiği veya dürüst bir tutum sergileyebildiği gibi, an'ı hileli bir temsile taşımada da hayli fazla olanağa sahiptir. Bu nedenle kamerayı gerçekdışı yönlendirmeleri ustaca gerçekleştiren fotoğrafçıya suç ortaklığı yapan bir araç olarak görmek pek yanlış olmayacaktır.

Kamera çok zaman denetimsiz bir gözün seçimlerini doğruymuş gibi bize lanse etmeye suç ortağı yapılmaktadır. Oysa mercekler gerçekleri doğrulayan bir amaca yol gösterici olmak için yeterli değildir. Çünkü hiçbir merceğin kendiliğindenci bir eylemi bulunmaz, sadece bir fotoğrafçı ile birlikte varlık gösterebilir. Kameralar sürekli olarak hayatı deşifre etmeye çalıştıklarından, ağırlıklı olarak keşfetme heyecanını arttırmakta ve bu konudaki açlığımızı yatıştırmak için kaydedip durmaktadır.

Fotoğraf hem bir kimlik belgesi gibi, hem de davranış ve eğilimlerimizi anlaşılır görsellere taşıyan aydınlatıcı bir materyal gibi görülebilir. Bu gereksinmeden kaynaklanmış olacak ki, tüm devlet aygıtları kimlik belgelerine tanımlayıcı birer suret olarak portre fotoğraflarımızın yapıştırılmasını zorunlu kılmışlardır. Elbette geçmişte olduğu gibi günümüzde de portre fotoğrafçıları kameralarını insanların kimlik ve kişilik özelliklerinin tanzim ve tescilinde kullanmaktadırlar. Özellikle bireylere toplumsal bir statü kazandırmak amacıyla her yere kameraların sokulması sonucu bugün sıradan görüntülerle birlikte büyük bir “imaj yüz”ler karmaşası da yaratılmıştır. Nitekim yüzlere ve suretlere yansıyan hileli bakışların giderek çoğaldığına tanık oldukça, fotoğraflar sayesinde kurmaca gerçekliklerle nasıl kuşatılmış olduğumuz apaçık ortadadır. Durum böyle olunca günümüzde insan suretleri, fotoğraf programları sayesinde sadece hileli olan, sahte ve kurgulanmış bir gerçek dışılığı sergilemekle

kalmıyor, aynı zamanda bu tutumu genel geçer değer haline getiren gerçek karşıtı bir duruma da yol açıyor.

Kamera, görsel dünyanın gözü olarak iletişim devriminin belirleyici bir faktörü haline geldiğinden bu yana, tüm iletişim stratejileri ağırlıklı olarak gerçek veya gerçekdışı olduklarına bakmaksızın tüm görüntüleri dolaşıma sokmaktan kaçınmamıştır. Dolayısıyla görüntülerin anlamı bu yolla daha da çoğalmış, insanlar kafa karışıklığı da aynı ölçüde artmaya başlamıştır. Aslında tüm iletişim teknolojileri açıktır ki, fotoğrafçının bakışını yönlendirmeci, kamerayı da yalan üreten bir araç haline getirmekten kaçınmamıştır. Günümüzde hakim güçlerin toplum üzerindeki kontrollerini daha fazla yaygınlaştırmak amacıyla, kameraları birer deşifre aygıtı haline getirdiği ve toplumsal kontrolün en üst seviyede başarıldığı bir çağı yaşıyoruz. Gözetleyen ve kaydeden kamera gözü, an'ın inşasını bir gereklilikten çıkararak daha çok gözaltını meşrulaştıran merkezi ve organize bir kurumsallığa taşımıştır. Kameranın an'lara anlam ve önem kazandıran duygusal tutumu çoktan aşınmış, geçmişe dair romantik tüm anlamlandırma çabaları bugünkü koşullar göz önüne alındığında tümüyle ortadan kalkmıştır.

Kamera bakışının genel anlamda zaman üreten bir bakış olduğunu iyi ayırt etmek gerekir. Bu çerçeveden baktığımızda kameralar tarihsel süreç içinde fotoğrafı bir zaman kesitinin anlamlı göstergesi yapmaya çalışmakla birlikte, asıl bizzat onu zaman öğüten bir makenizmaya dönüştürmüştür. Gerek kamera bakışı, gerek herhangi bir insanın olsun, unutulmamalıdır ki, her bakış kontrol edilmez bir özgürlüğe sahiptir. Denetlenemez bir ilgiyle nesneler ve yaşam üzerinde gezinen insan gözü, eğer bu tutumunu kamerayla birlikte sürdürüyorsa bilinmelidir ki, kontrolsüz bir göz olarak tehdit edici olması kaçınılmazdır.

Aslında kameraların başlıca görevi öncelikli olarak yaratıcı ve aydınlatıcı bir bakışı yüceltmekten ibaret olmalıdır. Dolayısıyla fotoğrafın demokratik çoğulculuğu ve yarattığı anlam ancak bu misyonuyla ortaya konulabilir.

Temelde kameralar, fotoğrafçının yeteneklerine ortak olan ve başka bir yönüyle de gözü geliştiren bir araç olarak kabul görmektedirler. Nitekim optik teknikleri çeşitlenip farklılaştıkça, gözün görme yeteneği de aynı oranda çeşitlenerek gelişmektedir. Bugün kameraların sadece fotoğraf çeken birer araç olmadığı, aynı zamanda yaşama ve tabiata dönük görme seçeneklerimizi ve bilgi birikimimizi çoğaltan birer araç olduğunu söylemek mümkündür. Şu da bir gerçektir ki, kamera bir konuya nasıl yönlendiriliyorsa, tuhaf şekilde insanları da aynı şekilde yönlendirmektedir. Bu bir paradoks gibi görünebilir, ancak kameranın her bakışının aslında fotoğrafçı gözün kaygı ve istemlerinden bağımsız hareket eden bir bakış olmadığını söyleyebiliriz. Gözümüz neleri ayırıştırıp bir karara dönüştürmüş olursa olsun, bir görünüşü kesinleştiren daima kameradır. Bu nedenle kamera ancak bir fotoğrafçının yönlendirmesi sonucunda gerçek işlevini ortaya koyabilir.

Kameranın gerçeği keskinleştiren bir araç olduğunu biliyoruz. Fakat, kesinleştirilen şeyin gerçekten ne olduğu ve ne işe yaradığını pek dikkate almayız nedense. Oysa somut ve nesnel bir görme sağlayan, sorumsuz bir araç olan ve kesinleştirilmiş bir şeyin gerçekliğini tartışmalı yapan kamera başlıbaşına bir araç mıdır?

Başka bir deyişle kameranın sorumsuz gözünün, mutlak surette sorumluluk sahibi bir gözün kontrolünde olması gerekmez mi? Bu nedenle kamera ardındaki gözün fotoğrafları yıkıcı ve tahripkâr bir kullanımdan uzak tutması ve kamera

bakışının insancıl bir amaca yandaş yapılması gerekir. Kamera biteviye görüntü ve doğal olarak anlam üretmekle mükellef kılındığından kamera ağırlıklı olarak bilincimizle yandaş bir işlev gerçekleştirmektedir. O halde kamera marifetiyle sınırlandırılmış her gerçek durum, fotoğrafçının tercihlerini ne oranda yansıtırsa yansısın, bu gerçek sonuç itibarıyla görülmüş bir yaşamdan alıntılanmaktadır. Çünkü tercih edilen herhangi bir an, aynı zamanda mevcut bir gerçeği tanımlayan bir görüntü ortaya koyar.

Kamera bakışı gözün arayışlarını doyurmayı görev edinmekle yetinmez, esas itibarıyla ona estetik bir rota da çizmeye çalışır. Fotoğrafçının seçimlerini etkileyen gerçekten ziyade, estetik bir formasyona kavuşturulmuş gerçektir. Çünkü fotoğrafik bakış, daima güzellikler ve gerçeklerle buluşan bir tercihe daha yatkın durmaktadır. Aslında hiçbir gözün güzelliklere karşı ilgisiz kalması söz konusu olmadığına göre, hiçbir fotoğrafçının bakışını ve arayışlarını güzellik arayışlarından bağımsız tutamayız. Doğal olarak estetik ve güzellik heyecanından payını almamış herhangi bir fotoğrafın izlenme şansı da oldukça zayıftır. Elbette hiçbir gerçeğin tutarsız olduğunu söyleyemeyiz. Tam aksine bir tutarsızlığı açığa vuran şey, zihin ve belleğin yorumlayıcı eğilimleridir. Benzer şekilde kameranın kaydettikleri de tutarsız şeyler değildir. Ancak aynı zamanda mutlak gerçekler de değildir. Bu açıdan baktığımızda, her şeye karşın kameranın kaydettiği şeyler aslında gerçekçi bir eğilimi somut hale getirmektedir. Yani yorumsuz bir bakışı...

Bugün kamera aynen göz gibi işlevsel bir araç olmakla kalmamış, alternatif bir görme gerçekleştirmesi için teknik açıdan gözün sahip olduğu birçok yetenekle donatılmıştır. Bu görme biçimi, gözü tekdüz eden yeni bir bakış açısına olanak verdiğin-

den, mercekler tıpkı göz gibi gerçeğe inanmamızı kolaylaştıran bir atmosfer yaratırlar. Oysa hangi yönlendirmelere maruz kalırsa kalsın, kamera doğaya ve gerçeğe olan bağlılığından hiç ödün vermemiştir. Bu nedenle gözün gördüklerini kameralar da gördüğüne göre, bir görmenin imgesel karşılığı olan fotoğraflar gözü ve kamerayı aynı oranda yüceltmeye çalışmaktadır. Öte yandan fotoğrafçı gerçeği ne kadar derinlemesine irdelerse irdesin, temelde kamera bakışının gerçek dışılığa dönük getirdiklerini hiçbir zaman kapatamaz. Çünkü her görme eyleminin aydınlatılmayan veya açığa çıkarılmayan bir takım kara delikleri mevcuttur. İşte bir fotoğrafın anlamını bulanıklaştıran veya onu anlaşılmaz hale getiren bu boyutlarıdır. Fotoğrafın varoluş gerekçesi her koşulda onun var olan gerçeğe veya görsel elemanların varlığına ilişkin bir takım nedenler üretmesidir. Bu bakımdan kamera nesnel olmayan veya göze görünmeyen herhangi bir şeyi kaydetme yeteneğine sahip değildir.

Çok zaman kamera bakışının insancıl olduğunu söylemek oldukça zordur. Hatta kaba gerçeklikleri açık ve yalın bir görsellikle sunduğu için onu tahammül edilmez bir arkadaş olarak görmek de pekala mümkündür. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, kameraya insancıl bir nitelik kazandıran yarattığı gerçeklik etkisi değil, doğrudan fotoğrafçının tutum ve eğilimleridir. Çünkü acımasız gerçeklerin birçok fotoğrafçıyı nasıl harekete geçirdiğini görsel belleğimizi oldukça fazla işgal eden savaş ve felaket görüntülerinden iyi biliyoruz.

İletişimin sosyal bir olgu, kameranın da iletişimi giderek daha fazla sosyalleştiren bir araç olduğunu iddia etmek çok yanlış bir görüş olmasa gerek. Günümüzde kameraların sadece birer iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda evrensel düzeyde bir gözaltına kaynaklık eden denetlenemez birer göz olduğunu dile

getirmekte yarar vardır. Hiç kuşku yoktur ki, kamera bakışının tüm verileri ideolojik arka planı olan sosyal ve kültürel materyallerdir. Bu materyallerin, toplumlar arasında kültürel, yaşamsal ve sosyal alanda paylaşıma yol açan demokratik bir çoğulculuğa zemin hazırladığı açıktır. Çünkü her tür paylaşım aynı zamanda fotoğrafların demokratik ve çoğulcu bir karakter kazanması demektir. Bir yönüyle kamera emrinde olduğu fotoğrafçıyı yöneten veya yönlendiren bir araçtır. Çatışmalı bu durum fotoğrafçı ile kamera arasında açık bir çelişki yarattığı gibi bir işbirliğinin vazgeçilmezliğine de vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçıyı hem kamerasıyla bir çatışma içinde olan, hem de onunla gönüllü bir uzlaşşı gerçekleştiren birisi olarak görmek gerekir.

Kamera bakışının dinamik olduğunu, doğal olarak dinamik bir eylemselliği yorumsuz biçimde kaydettiğini daha önce dile getirmiştik. İşte kameranın bu pozisyonu onun yaşamın dinamik akışkanlığı ile ahenk içinde çalıştığına işaret etmektedir. Dolayısıyla bu ahenkli işbirliği kamerayı gözün hem sadık bir yandaşı, hem de içsel çatışmalar yaşayan muhalif bakışın yani fotoğrafçının iş ortağı yapmaktadır. Kamera bakışı fotoğrafçı bakışının tersine, görünüşleri çözümleyici olmayan bir açıklıkla kaydettiğinden, bu bakış berraklaştırıcı bir izlenime ve çözümleyici bir analize dayansa bile, yine de kamera bunları hareketlerden kopararak dondurmaya çalışır. Bu durumda görüntü, ancak gözün onu anlamlandırması sonucu bir dinamizm kazanma olanağına kavuşabilir. O halde kamera bakışının aslında fotoğrafçıya mı hizmet ettiğini, yoksa onu bir çerçeveye hapsederek sınırlı bir görmeye mi tabi tuttuğunun tartışılması yerinde olacaktır.

Aslında kamera penceresinin sınır çizdiği herhangi bir gerçeklik, bu gerçeklik üzerinde tasarlanan bir illüzyonu da

öne çıkarmaktadır. Fotoğrafın sadece gerçekleri tanımlamadığını, çok zaman an'ın gerçekliğine dayanan veya fotoğraf tekniklerinin yol açtığı görsellikleri de başarıyla maniple ettiğini söyleyebiliriz. Doğaldır ki, bu tarz fotoğrafların gerçek ile düş arasındaki sınırları kaynaştıran ve etrafa huzur saçan bir gerçeküstülüğe yol açması kaçınılmazdır. Oysa öyle fotoğraflar vardır ki, gerçeklerden ziyade ağırlıklı olarak düşlere daha yakın dururlar. Gerçekten de kamera bakışının en can alıcı dayanakları, daha çok teknik bazı uygulama ve çekim yöntemlerine dayanmaktadır. Ancak yine de tekniğin görselliği estetik seviyelere taşımakta sayısız katkısının mevcut olduğunu vurgulamakta yarar vardır.

Bir fotoğrafın anlamını görüntü çerçevesinin dışında aramak yersizdir. Bunun yerine tekniğin olanaklarını kullanarak imgesel bir görüntü için gerçeklerin ruhuna inmek gerekir. Gerçekten de kamera sadece görünen şeyleri somutlaştıran bir rolle yükümlendirilebilir. Oysa fotoğrafın anlam dinamikleri ağırlıklı olarak fotoğraf çekilmeden çok önce oluşturulmaktadır. Aslında her görüntünün anlamı fotoğraf çekildikten sonra kameranın korunaklı ortamına taşınarak gerçek zaman ve mekânından ayrıştırılır. Bir bakıma görünüşler, yüzler ve yaşamlar tarihin güvenli ortamında birer bilgi veya imge olarak saklanma olanağına kavuşmuş olurlar. Fotoğrafların apaçık göstergeler olarak eleştirel bakışa uygun veriler barındırmasından dolayıdır ki, çok zaman onları zamanın birer envanteri gibi görürüz. Elbette fotoğraflar bünyelerinde her şeyi barındırmazlar, aynı zamanda güvenle saklarlar da. Dolayısıyla zamanı kanıtlayan ve anlamlandıran bir farkındalık yarattıkları için fotoğrafları sadece birer materyal olarak göremez, zamanın bir yorumu olarak benimseriz. Bu çerçeveden baktığımız-

da kameranın zamanı hem somut ve anlaşılır bir gösterge, hem de tanımlanan ve yorumlanan tarihsel bir belge yaptığını söyleyebiliriz.

Kamera bakışı temelde yorumlama yetileri bulunmayan acımasız bir bakıştır. Aynı zamanda olumlu veya olumsuz, tüm görünenlere karşı eylemsel bir karakter sergiler. Dolayısıyla kameranın bakışına maruz kalan herhangi bir gerçek kaydedilen bir görünüş olmaktan yakasını hiçbir zaman kurtaramaz. Bu nedenle bir görüntüye indirgenmiş olan gerçek, gerçeklik niteliklerini koruyamamış demektir. Çünkü kamera hangi konuya veya nereye yöneltilirse yöneltilsin, hem nesnel bir durumu bir gösterge yapmakla mükelleftir hem de eşsiz bir dönüştürücü olarak gerçeği değiştirmektedir. Bu yönüyle oldukça tutarlı bir iş yaparak gerçeklerle imgesel tasarımları buluşturan optik bir dönüşüme ev sahipliği yapar. Kamera bakışı, somut bir görünüşü somut bir fotoğrafa taşıdığı için, birçok insan tarafından korku duyulan veya kaygı yaratan bir araç olarak görülmektedir. Bunun başlıca nedeni kameranın birçok insanı poz vermekten korktukları bir role oturtmaya mecbur bırakmasıdır.

Kameranın bakışı sadece insanları belli koşullarda savunmasız durumdayken kaydetmekle yetinmez, yarattığı bu tehdidi zamana yayarak savunmasız insanların mahremiyetini ifşa etmekten de kaçınmaz. Nitekim bugün özellikle medya organlarında kullanılan fotoğrafların bu kaygıları haklı çıkaran birçok örneğine tanık oluyoruz. Aslında kameralar kaydeden, tehdit eden veya bu tehdidi meşrulaştıran bir oburluk yarattığı için, günümüzde birçok kişi savunmasız durumda bulunan başka insanları dikizleyerek bir bakıma kamera despotizminin yol açtığı bir kural tanımazlığa alıştırılmışlardır. Sonuç itibarıyla bu durumun giderek benimsenen bir gerçekdışılığı yaygınlaştırdığı ve

yaratılan tahakkümü sorgulamayan tartışmalı bir “objektivite” anlayışını geçerli yaptığı anlaşılıyor.

Günümüzde kamera bakışının objektif tutumunu derinlemesine irdelemekten çok, tabiat görüntülerini resmetmeyi gözlemci ve yaratıcı bir rolden daha fazla önemseyen bazı kesimlerin varlığına tanık oluyoruz. Bu arayış içindeki fotoğrafçıların açlığı, her ne kadar teknolojinin yarattığı bir takım gerekçelerle açıklansa da, temelde görüntülerin demokratik birer imge olarak yaygınlaşması bize insanlar arasında oluşan bir konsensüsü de açığa vurmaktadır. Ayrıca fotoğrafın herkesi yaratıcı yaptığını kulaklarımıza fısıldayan fotoğraf tekellerinin kameraları, sanki gözlerimizi ve bakışımızı boşa çıkartan büyüleyici bir aygıtmış gibi kutsamasını çok iyi kavramak gerekir.

Keşfedildiğinden bu yana kameralar salt gözü tamamlayan birer yardımcı gibi görülmemiş, aynı zamanda hedefe gözün odaklandığı ve tetiğine dokunmaya hazır olduğumuz bir silah gibi algılanmıştır. Nitekim görüntü avcılığının bu gelenekten beslendiğini ve özellikle keşif ve avlanma içgüdüsünün bu sayede fotoğrafın ruhuna yerleştiğini söylemek pekala mümkündür. Bugün fotoğrafçı gözün insani bakışının giderek önem kazandığı bir çağı yaşıyoruz. Gerçekten de fotoğrafın tarihsel süreç içindeki misyonunu göz önüne aldığımızda, hiçbir zaman gözü dizginleyen ve bakışın duyarlılığını boşa çıkartan bir amaca teşne yapıldığı görülmemiştir. Çünkü, fotoğraf duyarlı bakışları daha duyarlı hale getiren büyüleyici bir illüzyon yaratma yeteneğine sahiptir. Dolayısıyla kameranın gözü geliştirdiği fikri bize ne kadar akılcı görünüyorsa, gözü dizginlemesi de o kadar gerçekçi boyutlarını açığa vurmaktadır. O halde birçok fotoğraf bilincimizi aydınlatmaya yol açarken, birçok fotoğraf da zihnimizin yorumlamalarının baskısı altında heba edilmektedir.

Kamera ancak tutarlı bir bakışı tutarlı bir fotoğrafa taşıyabilir. Aksi durumda tutarsız bakışın güçlü ve etkili bir fotoğrafla buluşması söz konusu değildir. Nesnel dünya hakkında gözün tasarımlarını bir sınırla kuşattığı için, kamera bakışı çok zaman gözün yerine geçmeye çalışır. Kuşkusuz bakışımız, görünenler karşısında genellikle edilgen bir katılımcı gibi davranmaktadır. Fotoğrafçı göz yaşama, olaylara ve ani şekilde gerçekleşen muhtemel karşıtlıklara karşı kamerayı hazır tutarak, bir bakıma onları güvenceye alma arzusunu hayata geçirir. Kamera ise, hızlı veya hareketli konuları kaydederek genellikle gözün kontrol edemediği olaylar hakkında kesinleştirici bir yardımcı rolünü üstlenir. İnsan gözünün bellibaşlı bir hareketi net ve kesin şekilde görme olanağına sahip olduğunu biliyoruz. Fakat gözün algı çerçevesine giremeyen hareketli konuları ancak kamera sayesinde dizginlemek söz konusu olabilir. Hareketli bir konu, tüm algılarımızı da harekete geçirmekle beraber, göz bunun dışında hızla oluşan olayları algılamakta aynı oranda yetenekli değildir.

İnsan gözü görünen her şeye anlam yükleyen bir organ olarak aynı zamanda anlam üreten bir yeteneğe de sahiptir. Bu nedenle görünen gerçeklikler anlam üretimine sonsuz sayıdaki nesne ile katkıda bulunarak oldukça zengin bir dünya yaratmıştır. Çünkü günümüzde nesneler dünyası bir anlam çerçevesi oluşturarak fotoğrafçıya büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Gözün gördüğü her gerçek, aynı zamanda doğanın tutarlı gerçekliğinin hem yansıması, hem de bir parçasıdır. Daha doğru bir deyişle gördüğümüz her şey, tüm nesnelliği ile nesnel-dünyanın bir parçasıdır. Bu bakımdan kamera bakışı, genellikle gördüğümüz şeylere birtakım anlamlar yükleyen bir tercihi hayata geçirmektedir. Bu açıdan bakıldığında görünen şeylerin

Kamera Bakışı

varlığını somutlaştıran kamera, sınırlandırılmış bir görünüşü sınırlı bir imgeye dönüştürmeye çalışır. Sonuç itibarıyla, günümüzde bakışını duyarsız bir kameraya kaptıran herhangi bir fotoğrafçının teknolojinin amaçlarına katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. İşte teknoloji üreten tekellerin yaratıcı fotoğrafçılıktan ziyade, yaygın fotoğrafçılığı daha fazla tercih etmelerinin temel nedeni bu bakış açısıdır.





GÖRÜNTÜ ÇERÇEVESİ

Görüntüye Sınır Koyma Arayışı

Fotoğraf, yaşamı dizginleyen bir eylem olduğundan, fotoğrafçı başıboş görünümüler üzerinde tam bir hüküm oluşturmak amacıyla fotoğraf çekmektedir. Görünümlerin uçucu olması, bize zamanın akışkan gerçekliğinde yitip giden anıların yok olmasını anımsattığından, gerçekte görünmeyen, belgelenmeyen veya kaydedilmeyen hiçbir anı veya olay bir yaşantı olarak kalıcı olamaz. Öte yandan gerçeklik söyleminin hiçbir anlatım aracında fotoğraf kadar net ve keskin bir tanımlamaya sahip olmadığını biliyoruz. Bu nedenle görünen dünyadan bize akseden herhangi bir görsel etkinin yerini ancak yine bir fotoğrafla doldurabiliriz. Fotoğrafçı gerçeği betimlerken, kullandığı kameranın ona dayattığı yegane şey, sınırları kesinleştirilmiş bir çerçeveden öte birşey değildir. Görüntü çerçevesi konulara bir sınır çizirken, aynı zamanda onların nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin bir kesinliği de bize dikte etmeye çalışır. Ancak çizilen bu çerçeveye rağmen, hiçbir fotoğraf anlaşılacak ve yaygınlaşmak için önüne konulan sınırlara itibar etmez.

Görüntü çerçevesi bir görünüş üzerinde mutlak bir kesinlik tesis ederken, öte yandan seçilmiş an'a ilişkin tercihini tüm izleyicilere belli bir amacı gözeterek sunmayı hedefler. Bu noktada görüntü karşısındaki tüm izleyiciler birbirleriyle eşit konumda ve koşullarda bulunurlar. Şu da bir gerçektir ki, hiçbir izleyici aynı fotoğraftan aynı şekilde etkilenemez. Başka bir deyişle, hiç bir fotoğraf etkisini farklı izleyiciler üzerinde aynı şekilde gösteremez. Aslında çerçevelenmiş tüm görüntüler, belli ölçülerde bakan gözün arayışlarını her boyutuyla doyumlayan özelliklere sahiptirler. Oysa izleyiciler bir görüntüdeki eksik anlamı daima onu kendi bakışının ve birikimlerinin ışığında tamamlamaya çalışır. Bir açıdan fotoğrafta içsel arayışlarına yanıt vermeyen bir takım boşlukları kendi bilincinin katkılarıyla doldurmaya çaba gösterir.

Görüntü çerçevesi, deyim yerindeyse aynen bir tiyatro sahnesine benzetilebilir. Bu sahnede başta fotoğrafçı olmak üzere, tüm nesneler, gerçek mekanlar ve olaylar bir öykü anlatmak amacıyla bir bir araya gelirler. Bir bakıma görüntü çerçevesi, fotoğrafçı yönetimindeki bir mekân ve belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşen olayları sergileyen bir oyunu sahnelemektedir. Fotoğrafçı nesneleri bazı rollerle yükümlendirmek ve aynı zamanda bir anlatım sergilemek amacıyla kamerasını kullanmaktadır. Bu noktada şu dile getirilebilir: Her fotoğraf, fotoğrafçıyı kendi gerçekliğinin tanığı yapan bir tanımlamayı dillendirir. Fotoğrafçı tanıklığı ne kadar büyük bir alanı kapsıyor olursa olsun veya ne denli kompleks bir gözlemlemeye dayanırsa dayansın, yine de anlam tasarımlarını görüntünün sınırları dışına taşıması söz konusu olamaz. Çünkü fotoğrafçı görüntü oyununda hem bir karar verici hem de tanık olduğundan bu rolünden dolayı çerçeveyi dolduran gerçekliklerin düzenlenmesinde oyun kurucu bir yönetmen gibidir.

Çok zaman bakışlarımızla karşılaşan gerçekliklere odaklanırken, onları daha iyi algılamak için genellikle sınırlı bir çerçeve çizerek konuyu daraltmaya çalışırız. Çünkü bir insanın algı sınırları sanıldığı kadar sonsuz değildir. Bu yüzden daha iyi görüp kavramak için gözümüz, bakışımızın sınırlarını küçültmeye çalışır. Hatta günlük yaşam içinde bile, bir karar verme veya tutum takınma noktasında genellikle gördüklerimize bir sınır çizmeye çalışırız. Bu açıdan bakıldığında tüm fotoğrafik an'lar zamanın çerçevelenmiş bir kesitidir ve belli görünüşlere bir sınırlama getirmek için çekilmişlerdir. Öte yandan fotoğrafa konu olmuş gerçek her olay, aynı zamanda yaşamdan koparılmış bir kesitin bağımsız bir kimliğe kavuşturulmasıdır. Dolayısıyla fotoğrafçı tarafından karar verilerek çekilen her görüntü, bir ölçüde sınırlandırılmış bir düşüncenin rol modeli yapılan görüntüdür.

Çerçevelenmiş her görüntü, ister başarılı ister başarısız olsun, sonuç itibarıyla gerçekten koparılan bir an'ın kutsanması amacıyla çekilmiştir. Bu bakımdan sıradan bir olayın güçlü etkiye sahip herhangi bir kesiti bile, çok zaman fotoğrafta çarpıcı bir yorumlamaya konu olacak ölçüde çekici olabilir. Bu durumda konunun çekilme olanakları ve kritik an'la karşılaşmanın büyük rolü bulunmaktadır. Görüntü çerçevesi aynı zamanda bize bir fotoğrafın yorumlanma güçlüğünü ve kültürel anlamda nasıl bir ilişkiler ağı oluşturduğunu göstermektedir. Gerçekten de görüntü çerçevesi içine alınan her gerçek belli ölçülerde bir yorumlamayı esas almaktadır. İşte bundan dolayı yorumun gereksiz şeylerden, sıkıcı temalardan ve bir takım anlamsız yerleştirmelerden arındırılması gerekir. Aslında görüntü çerçevesini boş bir yüzey gibi görmemek gerekir. Hatta aktif konumda bulunmayan herhangi bir kameranın vizöründe bile, henüz çekilmemiş bir görüntü mevcuttur. O halde kameralar çok zaman sadece gerekli olan görüntüleri çek-

mekle mükellef değildir, aynı zamanda gereksiz bazı görüntülerin tehdit edici varlığına da ev sahipliği yapar.

Bir pencere olan görüntü çerçevesinin açıklığı ne kadar fazla olursa olsun, görüntüler hiçbir zaman aynı oranda bir açıklığa sahip olamazlar. Buna yol açan da görüntüye getirilen sınırlandırılmış çerçevedir. Görüntü çerçevesi sadece görünenleri sınırlamaz, bununla birlikte aynı zamanda görüntünün anlamını da sınırlar. Aslında bir görüntünün anlam açılımlarını sınırlayan herhangi bir engelden söz edemeyiz. Her ne kadar kamera görüntüleri güvenli bir çerçeveye alarak koruyor olsa da, bir çerçeve hapsedilmiş gerçeklikleri acaba ne kadar güvenilir yapabilmektedir? Şu da bir gerçektir ki, her fotoğrafçı kendi arayışlarının kurbanı olarak orta yerde durmaktadır. Bir bakıma fotoğrafçı zaman zaman kendi dünya görüşü ve serüveninin baskısı altında bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında deneyimli bir fotoğrafçının, daima tutarlı bir gerçekliği pekiştiren tutarlı bir yapıtı ortaya koymak için fotoğraf çekmesi gerekir.

Görüntü çerçevesi fotoğrafçının tercih ettikleri kadar tercih edilmeyenleri veya inandıkları kadar güvenilmez bulduğu gerçekleri de garanti altına alan bir korunaktır. Çünkü bir fotoğrafın fotoğrafçının güvensiz bir işbirlikçisi olduğunu gösteren en belirgin farklılık, bu fotoğrafta çerçeve dışına atılanların bize anımsattığı eksik anlamlardır. Esas itibarıyla bir çerçevenin asıl amacı gerçekleri öykülestirmektir. Dolayısıyla etkisiz bir fotoğraf bile çekici bir öyküye kaynaklık edebilir. Kameranın aslında gördüğümüz gerçeklere mi, yoksa hayallerimizin çağrışımlarına mı bir çerçeve çizdiği çok tartışmalıdır. Hatta daha ileri gidersek, hayal gücümüzün çerçevesinin görünen gerçeklerin verilerini ne oranda sınırladığı da çok açık değildir. O halde hayal gücünün sınırsızlığına rağmen, nesnel bakışın daima bir sınırı bulunmak-

tadır. Bu nedenle görüntü çerçevesi en azından gerçeklikler kadar hayallerimizi de bakışımız gibi sınırlamaya çalışır.

Herhangi bir çerçevenin gerçekliğini seçilmiş gerçeğin bir izdüşümü olarak görebiliriz. Her ne kadar hangi gerçekliklerin ilgimizi daha çok çekeceği bir takım rastlantılara bağlı olsa da, yine de bir görüntünün aslında kararlaştırılmış bir tercihin çerçevenemesinden başka bir şey olmadığı açıktır. Bu bakımdan kameraya taşınan herhangi bir zaman kesitinin rastgele seçilmiş bir kesit olmadığını söylemek mümkündür. Hatta fotoğrafta yer bulan gerçeklerin aslında beğeni kazanan anlamlı ve değerli kesitler oldukları için çekildiklerini düşünebiliriz. Her fotoğraf optik bir süzgeçten geçerek hayallerimizin gerçeğine dönüşür. Daha doğru bir deyişle, optik bir atmosferle donatılan her görüntü doğal niteliklerini yitirmiş sayılır. Aslında görüntülere sınır koyan kameralar değil, ağırlıklı olarak merceklerdir. Mercekler tıpkı gözlerimiz gibi bir görüntüyü kendi görüş açısının sınırlarına hapsedmektedir. Dolayısıyla bakışımız ne kadar kontrolsüz ve denetimsiz olursa olsun, herhangi bir olay ancak merceğin çizdiği çerçeve içinde bir görüntüye dönüşebilir.

Görüntüye sınır çizmenin birçok dinamiği bulunmasına karşın, bu sınırın neden çizildiği hakkında mantıklı bir yanıt bulmak sanıldığı kadar kolay değildir. Çünkü görüntü çerçevesinin sınırı tümüyle fotoğraf çekmeyi gerekli kılan nedenlerle ilişkilidir. Bu bakımdan gözün seçtiği ve ayıkladığı şeylerin neleri kapsadığına anlaşılır bir yanıt vermek için, algılanan gerçeğin fotoğrafının hangi arayışlarını açık biçimde sergilediğini iyi tahlil etmek ve görmek gerekir.

Herhangi bir görünüşün ne kadarının çerçeveye alındığı veya hangi boyutlarının gerekli görülerek tercih edildiği her fotoğrafının yetenekleri ve optik değişkenlerin uygun koşullarda kulla-

nılmasıyla ilişkilidir. Özellikle aynı konu karşısında farklı bakış açılarına sahip fotoğrafçıların, çektiklerini dikkate aldığımızda bu farklılığın ne denli büyük olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Aslında bakış farklılığı sanıldığı gibi bir konunun çekici olması ile ilişkili değil, daha çok fotoğrafçıların bireysel şekillenmelerinden ve benimsedikleri tutum ve seçimden ileri gelmektedir.

Herhangi bir konu ne kadar etkili görünürse görünsün, fotoğrafın başarısını tümüyle fotoğrafçının yaratıcı yorumlamasına bağlamak gerekir. Yorumlama içsel ve çevresel etmenlerin de yönlendirdiği bir sentezi kapsadığından, herhangi bir gerçeği etkili bir imgeye taşıırken, onu, hayal gücünün yaptığı katkılardan bağımsız tutamayız. Dolayısıyla görüntü çerçevesini ne kadar gerçek ve doğru şeylerle doldursak dolduralım, sonuç itibarıyla hayallerin bu çerçeveye sızmasını önlemek mümkün değildir. Çünkü fotoğraflar eğer sadece gerçekleri kaydetmiş olsalardı, o takdirde yaratıcı bir bakıştan söz etmek pek gerçekçi olmayacaktı.

Görüntü çerçevesini hayal ile gerçeğin buluşmasına ev sahibi yaparken, bunu somutlaştırmak için kameranın sorumsuz merceğine başvururuz. Kamera, görme eylemine her zaman teknik ve optik destekler vererek katkılarda bulunur. Hatta merceklerin optik bakışına maruz kalan olayları salt gerçek olarak değil, çekici bir etkiye maruz kalan gerçekler olarak anlamlı yapar. Dolayısıyla güçlü fotoğraflar somut gerçeklerin, yani birtakım çatışma dinamiklerini birarada bulunduran nesnel görünüşlerin hayallerimizle harmanlanması sonucu ortaya çıkarlar. Kameranın başlıca görevi, görüntü çerçevesine nelerin, hangi amaçlar gözetilerek ve nasıl kaydedileceğini gerçekleştirmek olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında nesnel görünüşlerin sınırı her ne kadar kameranın görüş alanıyla sınırlı kalsa da, hayal ufkumuzun daima sonsuzluğu işaret ettiğini unutmamak lazımdır.

Nesnel her görünüş, ancak görünürlük koşullarına uygun olarak çekilebilir. Yani fotoğraf için görünürlük, somut, elle tutulabilen ve ışık altında varlığını ortaya koyan nesnelerin görünüşlerinin temel alınması demektir. Öte yandan görünüşlere anlam ve kimlik veren yaşam kesitlerinin bir görüntüye nasıl taşınacağı da önemli görülmelidir. Doğal olarak fotoğrafın çerçeveledikleri, ancak görüntünün sınırları içinde birer gösterge olarak anlam kazanan şeyleri kapsamaktadır. O halde görüntü alanını aynı zamanda görmenin çerçevesini çizen sınır olarak görmek mümkündür. Başka bir deyişle sınırları ne kadar geniş olursa olsun çerçevelenen her görüntü, ağırlıklı olarak yaşamdan bir kesiti veya yaşam içinde anlam kazanmış bir seçimi ortaya koymaktadır. Bu nedenle bir fotoğrafın başarısını, daha çok ayrıntıların gerçeklik ifadesini güçlendirip güçlendirmedigine veya yaratıcılığın optiğin önünde ne kadar anlamlı bir duruş sergilediğine bağlı olarak tayin edebiliriz.

Genellikle bir fotoğrafçının başarısını hayatı nasıl bir çerçeveden gördüğü ile ilişkilendiririz. Oysa yanıtlanması gereken asıl soru, bir takım gerçekliklere neden bir çerçeve çizdiğimizdir. Aslında her fotoğrafçı anlamlı bir karşılık bulsun diye gördüğü ve yorumladığı şeylerin bir görüntüde kalıcılışmasını arzu eder. Çünkü tüm fotoğrafçılar görmeyi bir sonuca taşıyan seçim ve kararların görüntü içinde bir imge olarak değer bulmasını arzu ederler. Elbette görüntü çerçevesinin gerçek yaşamla uyumlu bir benzeşme sergilemesi için fotoğrafçının uyum ve uyumsuzluk karmaşasını bir sonuca ulaştırması ve özgün bir sanat üslubu kazanması beklenir. Gözün tüm seçimleri genellikle taraflı bir bakışı ortaya koyduğundan, taraflı bir bakışın fotoğrafçı nezdindeki karşılığı daima bir kararlılığı ve beklentiyi görüntüye taşımaktır. Gerçekten de günlük yaşamda bakışımız

ağırlıklı olarak dünya görüşümüz ve doğayı algılama biçimimize uygun görünürlere odaklanmaktadır. Bir bakıma göz kendisini sınırlı bir görmeye uydurmaya meyilli tutar. Gözümüz her ne kadar bakışını politik, estetik ve simgesel anlamlarla beslenen bir kavrayışa taşısa da, gerçekte birçok şeyi nesnel, düşsel veya soyut biçimlerle inşa ettiği için, algıladığı şeyleri ancak gerçekteki biçimleriyle birlikte kavramaya çalışır.

Her dünya görüşü, dünyanın bir çerçeveden görülerek algılanmasına dayandırıldığı için, hiçbir bakış açısı ve benimseme fikri görme eyleminden bağımsız tutulamaz. Ayrıca görülen şeyler hakkında fikir ve eylemlerimizin bu aydınlanmaya büyük oranda yol açtığını söylemek gerekir. Yine de fotoğrafın görünümlerin ve düşüncelerin yansıtılmasında sanıldığının aksine çok yeterli olmadığını biliyoruz. Çünkü görüntü çerçevesinin sınırlı alanı böyle bir yetersizliği yaratan en büyük dezavantaj olarak ortada durmaktadır.

Unutulmamalıdır ki, çerçevelenmiş bir görüntü hem bir soyutlama çabasını ortaya koyar, hem de sınırları belirli bir görmeyi somutlaştırır. Çerçeve ağırlıklı olarak görmenin doğasına müdahale eden optik bir tercihi açığa vurduğundan, görülen gerçeği tartışmalı gerçek yapmaktan kaçınmaz. Çerçevenin dikey veya yatay ya da kare veya panoramik bir bakışa olanak tanınması, bu tartışmayı değiştiren önemli bir değişken gibi görünmüyor. Dikkatli gözlemlendiğinde her görüntü formatının aynı gerçek olayı birbirlerinden farklı birer biçim ve kompozisyonla yansıttığını ve dolayısıyla çerçevelenmiş öykünün dinamiklerinin de değiştiğini görürüz. Çünkü seçilmiş her çerçevenin aynı zamanda bir anlam çerçevesi olduğunu gözden geçiririz.

Çerçeveye alınmış herhangi bir görüntü ile, genellikle fotoğrafta gerçeği bir takım bilinmezlerle taşıyan bir gizem yaratılmak

istenmektedir. Bunun temel nedeni dondurulmuş görüntülerin de, hareketli yaşamı gizemli bir örtünün arkasına saklanmış gibi göstermeye uygun olmasındandır.

Unutulmamalıdır ki, herhangi bir görüntüyü genellikle iki şekilde okumaya çalışırız. Bu aynı zamanda görüntünün iki farklı gerçeklik ışığında ele alınması anlamına gelmektedir. Açık görüntüler -yani bir fotoğrafta yer alan tüm görüntü elemanları- bir bakıma gerçek yaşam içindeki konumu ve nesnel anlamını çerçeve içinde görünür biçimde sergileyen herşeyi kapsamaktadır. Ancak buna rağmen yine de hiçbir görüntü sınırlandırılmış bu haliyle herhangi bir olayı tam ve doğru şekilde anlamlandırmayı başaramaz. Daha çok bu anlamı çerçeve dışındaki muğlâk bir takım bağlantılara taşımaya çalışır. O halde çerçeve dışının bir sis perdesini andıran görünmezliği eğer fotoğrafı gerçekten sınırlandırabilseydi, o takdirde yorumlama dinamikleri mutlak bir “kesinlik” ile sınırlandırılır ve görüntü sığ bir açılım gerçekleştirmiş olurdu. Aslında hiçbir fotoğrafı çerçeve dışında bırakılanlardan sorumlu tutamayız. Ancak yine de, görüntü çerçevesinin görünenlerle kuşatılan görüntü dışı ihtimalleri geçerli kıldığını söyleyebiliriz.

Görüntü çerçevesi, kamerayı kullanan gözün denetimini her görüntüde yeniden mutlaklaştırırken, aynı zamanda onu nesneleri derinlemesine kavramaya da teşvik eder. Fotoğrafçının nesnelere, yaşanan gerçeklere ve yüzlere beslediği merak, genellikle onun gerçeklere duyduğu derin ilgiden beslenmektedir. Bu nedenle birçok usta fotoğrafçı bu ilgiyi karşılıksız bırakmayarak, tanıklıklarını somut ve kalıcı bir fotoğrafta ölümsüz kılarlar. Herhangi bir fotoğrafçının ustalığını, gerçeğin fotoğrafçı potasında nasıl bir şekil aldığına ve görünenlerin nasıl bir anlam kombinasyonuna kavuşturulduğuna göre ölçebiliriz. Yoksa gö-

rüntü karmaşası ve yorum sıradanlığı karşısında şaşkına uğrayan fotoğrafçının fotoğrafı kabul edilebilir bir beğeni düzeyine çıkarması boş hayalden öte bir şey olmayacaktır. Günümüzde hiçbir fotoğrafçının çerçevesini dinamik bir atmosfere kavuşturmak için görselliğin temel bileşenlerine başvurmadan çekinmemesi gerekir. Çünkü her çerçeve bir anlamda bir yaratım stüdyosu gibi görülebilir ve çok zaman istem dışı müdahalelerle karşılaşmasına rağmen fotoğrafçı çerçeve içinde her tür kontrol ve denetim olanağını elinde bulundurmaktadır

Her görüntü çerçevesinin aynı zamanda fotoğrafçıyı tanımlayan açık ve gizli şifrelere sahip olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Dolayısıyla görünür gerçekler içinde bulunan bu simgeler bir bakıma fotoğrafın anlamını somutlayan birer anahtar görevi görürler. Çünkü her fotoğraf bir içerik oluşturmakla kalmaz, içeriği nesnel gerçekten ayırıştıran ve bağımsızlaştıran bir platforma da oturtmaya çalışır. Dolayısıyla fotoğrafçı anlamı, bu şifrelerin görüntüdeki konumları üzerinde bina etmeye çalışır. Doğal olarak bir görüntü tasarımcısı olan fotoğrafçı, olaylar karşısında veya gerçek bir durum hakkında genellikle şüpheli ve ikircikli bir davranış sergiler. Henüz bir görüntüye kaydedilmemiş şeylere göz ve kameranin birlikte bir çerçeve çizdiğini gözönüne aldığımızda, fotoğrafik görme isteğininin temelde bir kamerayla işbirliği yapılarak gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Aslında fotoğrafçının bakışına takıldıkları halde hiç çekilmemiş olan bazı görüntüler bile kanımca fotoğraf olarak görülebilir. Ancak bunlar fotoğrafçı bakışının düzenleyici etkilerine maruz kalmadıkları için, ham birer görünüş olmaktan öte bir amacı yerine getiremezler.

Gözü bir görüntünün odağına çeken şey, temelde bu görüntüde bulunan nesnelerin göz alıcı ışıltılar sergileyen görünüşlerinden başka bir şey değildir. Daha doğru bir deyişle ışılda-

yan, parlayan, renkli veya olağan dışı her nesne yaydığı ışıltılar oranında bakışımızı kendisine yöneltebilir. Öte yandan bir çerçevede görünür olan şeyler bazen bizzat içeriğin rolüne soyunurken, bazen de içeriği boşa çıkartan provakatif bir ilgiye yol açarlar. Görüntü çerçevesinin denetim dışı ya da kontrolsüz bir alan olmadığını göz önüne aldığımızda, çerçeve içinde yapılan görsel tüm düzenlemeler aynen mimari bir yapı gibi dengeli ve uyumlu bir yerleştirmeye inşa edilmesi gerekir. Dolayısıyla her nesnenin duruşunu, konumu ve başka nesnelerle oluşturduğu oransal ve uyumlu birlikteliğini görüntünün anlamlı bir içeriğe kavuşturulması amacıyla denetim altında tutmak gerekir.

Görüntü çerçevesi doğası gereği hareketli olayları ve dinamik bir dünyayı temel almasına karşın, hiçbir görüntü sabit ve durağan değildir. Unutulmamalıdır ki fotoğraflar hareket imgesini salt gösterilenlerle sınırlı tutmaz, en fazla da izleyicinin zihninde devam ettirmeye çalışır. Çünkü durağan görüntüler izlendikleri ve yorumlandıkları sürece dinamizm kazanarak işlevsel bir niteliğe sahip olabilirler. Günümüz koşullarında birçok izleyici fotoğrafları salt gerçeğin bir yansıması gibi görmekten ziyade, genellikle bir öykü gibi okumayı tercih etmektedir. Belki de bu fotoğrafları kendisine sunulan yaşamsal bir öykü gibi görüp benimsemesinden kaynaklandığı içindir. Çünkü tüm fotoğraflar; konu, içerik, düzen, mesaj, anlam ve hatta bir ölçüde sesler açısından bize zengin bir dünya sunmakta bu da izleyicinin resmedilen öykü ile kurduğu varsayımsal ilişkiyi pekiştiren bir inandırıcılık sağlamaktadır.

Fotoğrafın yaşamı çerçevelediği görüşü birçok insan tarafından tartışılmaz biçimde kabul görmekle birlikte, kameranın çerçevelediği şeyin bir yaşam muhasebesi olduğunu dile getirmenin daha uygun olacağını söyleyebiliriz. Dondurulmuş gerçeği, fotoğrafçının bir gerçek hakkındaki gözlem ve kesinleş-

tirmelerin bir finali gibi anlamak gerekir. Fotoğrafları da hakkında karar verilmiş bir olayı kesinleştiren somut birer gösterge gibi görebiliriz. Bu bakımdan bir görüntünün çerçevelenmesi demek, bu görüntünün yüceltilmesi demektir. Aynı zamanda gören gözün saptamaları ve tutumunun da kutsanmasıdır.

Çerçevelenmiş görüntü, bir kavrayışın özgürlük kazanan göstergesidir. Görülmüş an'da bir tükenişi temsil etmeyi üstlenir. Keşfedildiğinden bu yana an'ların tükenişine karşı direnç geliştiren fotoğrafın, günümüzde daha çok zaman biriktiren bir araç olarak benimsenmesi yanlış bir tercih olarak görünmüyor. Bunun yanı sıra fotoğraf tarihinin önümüze koyduğu sayısız örnekten ölümün yok oluşu yücelttiğini ve fotoğrafın da varlık ve yaşamı ön plana çıkardığını anlamak hiç zor olmasa gerek. Günümüzde fotoğrafı, doğanın yok olan değerlerini görüntülere taşıyan ve dünyanın zenginliklerine yeni zenginlikler katan bir araç olarak görmenin büyük bir iddia olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü fotoğraflar sadece görünenleri kaydetmiyor, aynı zamanda onları tutsak almaya çalışıyor. Aslında tutsak güzelliklerden kastedilen, kaybolan değerler veya özünü yitirmiş gerçekler değildir. Tam aksine fotoğrafın belleği zenginleştirilen dünyaya yaptığı katkıları ve beğenileri çoğaltmış insanların görüntülere çok şeyler borçlu olduğunu unutmamamız gerekiyor.

Görüntü çerçevesi bir iktidar gösterisi olduğu kadar, gerçek dünyadan koparılarak yeni biçimlere kavuşturulan nesnelerin soyutlandığı bir ortamdır da. Çerçeveye alınan şeyler dış dünyayı referans alan bir inandırıcılık sergilemekle kalmaz, bu gerçeklere alternatif bir düşünce biçimini görselleştirmede de eşsiz bir misyon üstlenirler. Görüntüyü tüm unsurları -yani mevcut durumları ve gelecekteki etkileri- ile güvenceye alan bir sınır içinde tuttuğundan, aynı zamanda çerçeveyi öngörülerimize sınır çizen

bir alan olarak görebiliriz. Ayrıca bir tiyatro sahnesi ya da sinema perdesine benzeyen görüntü çerçevesinde, gerçeklikler seyirlik birer oyun gibi yönetmenin -fotoğrafçının- yorumunu beklerler.

Fotoğrafın birincil rolü hiç kuşku yoktur ki anlatımcılığıdır. Çünkü anlatım dilini pekiştiren gerçeklik, aynı zamanda görüntünün temel argümanı ve varoluş gerekçesidir. Çerçevenilmiş görüntü, aynı zamanda ele geçirilmiş bir gerçeği ifade ettiğinden, fotoğraflar, bir kanıt ve kesinleştirme yolu olarak daima sınırlı çerçeveden daha fazlasını anlatırlar.

Kısaca söylemek gerekirse fotoğraf her zaman gerçek yaşantıların sadece bir kesitini çerçeveleyer. Bu nedenle çerçevenin sınırı, gerçek anlamda optik görmenin de sınırı sayılabilir. Bundan hareketle, görüntü çerçevesinin görmeyi sınırlayan ve görülenlere yeni anlamlar kazandıran bir keskinliğe sahip olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Çerçevenin bazı konuların saptanmasına daha fazla elverişli olduğunu biliyoruz. Gün ışığı altındaki konular, manzaralar, statik ve dinamik konular buna örnekler. Ancak sanatsal, estetik ve öznel beğenilerin egemen olduğu soyut bir görüntüde, çerçeve imgelerle gerçeğin birbirleriyle uygunluk sağlayan işbirliğine çok fazla katkısı bulunmaz. Çünkü fotoğraf gerçeklikleri belli oranda temsil etmekle beraber, onun doğruluğunu kanıtlamada aynı oranda güvenilir bir yol değildir. Aslında tüm görüntüler belli şartlar hariç güvenilir birer kanıt değildir. Belki de bu güvensizliği yaratan en önemli neden, çerçevenin görüntülere sınır çizen bu sorumsuz özelliğidir.

Görmek, yaşam içinde anlamlı ve seçilmiş görünümlere bir çerçeve çizmektir. Görüntü çerçevenin asıl işlevi görüntüyü belirgileştirmek ve onu nesnel dünyadan ayırtırmaktır. Gözün yaşamdan sadeleştirdiği şeyler bir bakıma hem görülen hem de gösterilen şeylerdir. Bir çerçeve içindeki nesneler, gözün önem-

seddiği anlam ve kanıtları ortaya koyduğu için fotoğraf, hem inandırıcı hem de kesinlik sağlayan bir araç olarak görülmüştür. Her görsel biçimin kendi anlam ve nesnelliği ile birlikte izlendiğini unutmamalıyız. Görüntü çerçevesi bir anlamın çerçevesini de tayin etmektedir. Anlam akışkan bir karakter sergilediğinden, görüntünün içeriği daima bir takım anlam kaymalarına açık bulunmaktadır. Elbette görüntünün biçimsel özellikleri, seçilmiş nesnelerin yarattığı çağrışımlar ve konunun kompozisyonel düzeni bir anlamın çerçevesini çizen belirgin dinamikler olarak kabul edilirler. Hatta biçim ve içeriğin yarattığı kombinasyona bağlı olarak çok zaman anlam da zengin bir içeriğe kavuşmaktadır.

Görüntü çerçevesi, fotoğrafçı tanıklığının görsel kanıtlarını barındırdığından konu, sadece mevcut görünenlere açık değil, aynı zamanda izleyicinin muhtemel gerçekliklerine, yaşam deneyimlerine ve bilgi birikimine yandaş olan bir özdeşleşmeye de açıktır. Her ne kadar çerçeveyi işgal eden varlıkların ve nesnelerin tümü fotoğrafçıya ait olsa da, fotoğrafçı asıl yaratılan bu anlam oyununda izleyiciyi kendi rolüne dahil etmeye çalışan biri olarak etkin bir rol üstlenmektedir. Oysa bir çoğumuz ağırlıklı olarak nesnelerin ve görünür şeylerin dışsal yüzlerini, cephe ve sınırlarını görmeye çalışmaktadır. Hatta tüm tanımlamalarımız ağırlıklı olarak bunları hedefleyen bir algılamaya dayanmaktadır. Bugün nesneler sadece görünen boyutları ile değil, yaygınlaşan görüntüler sayesinde düşsel dünyamızda bir anlam ve karşılık bulan nitelikleriyle de anımsanmaktadırlar. Öte yandan birçok mevcut durum veya olayın tanımlanmasında fotoğrafın gerçek nitelikleri ile birlikte düşsel ve imgesel bu boyutlarının da hesaba katılması gerekiyor. Böylece gözümüz görmediği gerçekliklerin düşsel boyutları ve nesnel görünüşlerin ardındaki varsayımlarla birlikte yorumlamaya katılır.

Bir görüntünün sınırı sadece kameranın penceresinde kesinlik kazandırılan görünüşten ibaret değildir. Fotoğraftaki muhtemel her açıklık aynı zamanda görüntünün müdahale edilen boyutlarına da işaret ettiği için, bir görüntülerin sınırı daima anlamla birlikte daha da genişlemektedir. Biçimi, boyutları ve kompozisyonu nasıl olursa olsun, bir fotoğrafın sınırlarını belirlerken bazı öngörülenlerin yönlendirdiği tercihlerin görüntünün anlam seçeneklerini ne kadar etkilediğini unutmamak gerekir. Görüntüler çok zaman biçim, içerik ve mesaj gibi biçimsel ve teknik boyutlarla beraber sanatsal, estetik, politik ve düşünsel tercihleri esas alan başka dinamiklerin müdahalesine de maruz kalır. Herhangi bir fotoğrafı sadece teknik ve estetik nitelikleriyle değerlendirmek bu fotoğrafın gerçek niteliklerini yani görüntünün işaret ettiği insani boyutlarını görmek için yeterli değildir. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafın estetik ve düşünsel dinamiklerini belirginleştiren hiçbir tercih fotoğrafı anlamlı yapamaz. Çok zaman bir takım öngörülerin fotoğrafçıyı muhtemel gerçekliklere hazırlayarak onu harekete geçirdiğini biliyoruz. Bu uyarıcı motivasyonun fotoğrafçının konusuna olan ilgisini daha da kışkırttığı ve yol gösterici bir aydınlık sağladığı açıktır. Bu nedenle dikkatli bir fotoğrafçıyı sadece konusuna odaklanmayan, aynı zamanda olası gerçeklikleri gözden kaçırmadan refleksleriyle kritik an'a kendini kilitleyen göz olarak tanımlayabiliriz. Öte yandan fotoğrafın mesajına temel teşkil eden öncü her çağrışımın genellikle bir öngörüden güç kazandığını söyleyebiliriz. Çünkü insan gözü yorum yapabilen bir organdır ve daima bir düzen oluşturarak belleği zenginleştirmeye çalışır.

Görüntü çerçevesini bir bakıma fotoğrafçının dünya görüşünün de çerçevesi olarak görmek çok yanlış bir benzetme sayılmalıdır. Çünkü görüntünün bir düşünceye temel teşkil etmesi

ve bu nitelikleriyle fotoğrafçının amaç ve hedeflerine uygun bir dil sergilemesi için imgesel bir yetkiliğe kavuşturulması gerekir. Nitekim fotoğrafçıyı konusunu yorumlamaya iten nedenlerin en başında, çatışmalarla dolu bir iç dünyaya gerçek hayattan bir görüntü giydirme arzusu gelmektedir. Öte yandan film fotoğrafçılığı çağında bir fotoğrafta aranılan en önemli özellik, görüntünün herhangi bir kırılmaya maruz kalmadan “tam çerçeve” olarak sunulmasıdır. Özellikle çekim sonrasında bir takım müdahalelere maruz kalan fotoğrafların çok fazla eleştiri konusu edilmemesinin başlıca nedeni, fotoğrafçının sanatsal ve görsel yetersizliğini karanlık oda uygulamalarıyla gidermeye çalışmasıdır. Gerçekten de geçmişte olduğu gibi günümüzde de başarılı bir fotoğrafçıdan beklenen en önemli özellikler şöyle tanımlanabilir: Gördüklerini zihinsel dünyayla çabucak ilişkilendirmek ve fotoğrafı ikincil bir müdahaleye maruz bırakmayacak ölçülerde bir kompozisyon yeteneğine sahip olmak...

Çerçevelemiş görüntü nesnel bir karşılaşmayı gerçeğe uygun bir veri haline getirdiği için, fotoğraflar bize her zaman gerçeğe dair bir öykü anlatırlar. Her ne kadar bu karşılaşmalar tartışılmaz biçimde gerçekleri referans alıyor olsa da, sonuç itibarıyla müdahale gören her görüntü aynı zamanda bir yanılsama gibi görülebilir. Çünkü fotoğrafları anlamlı bir göstergeye, yanılsamaları da etkili bir algıya taşıyan tümüyle hayallerin ve düşlerin görüntülere yaptığı katkıdır. Bu nedenle fotoğraflar anlamla donatılmış göstergeler olarak daima açık veya gizli bir takım verilerin desteğine muhtaçtırlar.

Fotoğraf yaşamı ve yaşama ilişkin oluşumları bir görüntüye indirgeyen görüntüdür. Bir bakıma her fotoğrafı dünyaya tutulan bir ayna gibi görebiliriz. Elbette hiçbir fotoğrafçının görünen gerçeklik üzerindeki kontrolü sonsuz ve sınırsız değildir. Hatta

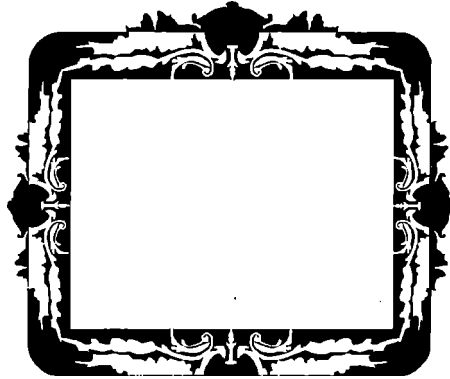
görüntü çerçevesinin sınırsız bir yorumlamaya olanak vermediğini ve çok zaman gerekli olanlar kadar gereksiz olgular barındırdığını da söylemek pekala mümkündür. Öte yandan görüntü çerçevesinin görünenleri sınırlayan bir alan olmakla kalmayıp aynı zamanda sınırları kesintiye uğramış bir gerçeği görmemize yol açtığını da unutmamak gerekir. O halde çerçevelenen gerçek, hiçbir zaman bağıntılı olduğu gerçeğin tüm rasyonalitesini taşımaz, sadece bağlamından koparılan bir kesiti ortaya koyabilir.

Fotoğraf çerçevesi, doğal olarak resim sanatının geleneklerini takip ederek onun çizgisini devam ettirmektedir. Resimsel çerçeve modern sanatın doğuşu ile birlikte anlatımcılığın kuralcı kompozisyonlarından sıyrılarak giderek daha fazla özgürleşmeye başlamıştır. Oysa fotoğraf bu arayışını geçmişte olduğu gibi bugün bile standartlaştırılmış hale gelen bir çerçeveye yerine getirmektedir. Her fotoğrafın bir tutumu dolayısıyla aynı zamanda bir yargıyı çerçevelediğini göz önüne aldığımızda, çerçevelenen görüntünün nasıl bir algıya yol açtığı ve bunun doğruları ne oranda teyit ettiği tıpkı yargılar gibi belirsiz bir profil çizmektedir. İşte fotoğrafın nesnel doğrular sanatı olduğuna ilişkin geleneksel görüşlerin kaynağı, fotoğrafçının sorgulayıcı bu bakışıdır. Bu nedenle hangi sorgulamalara maruz kalırsa kalsın, görüntü çerçevesi daima nesnel doğruları sınırlayan bir belirsizlik yaratmaya çalışır. Hatta görüntünün nesnel dünyaya çizdiği sınırla aynı zamanda kesin bir tanımlama yapmayı engellediğini de söylemek mümkündür.

Her şeye karşın görüntü çerçevesi fotoğrafçıya seçme olanağı sağlayan bir alan yaratmakla kalmaz, toparlayıcı ve bütünlüklü bir görüşün oluşmasına da yol açmaktadır. Her seçimin aynı zamanda bir gerçeği tanımlamaya memur edildiğini varsaydığımızda, fotoğrafın tanımladığı şeyin aslında çerçevenin ötesini işaret ettiği açıktır. Bu nedenle fotoğrafın algılama sınırını genişleten

Çerkes Karadağ

veya çeşitlendiren bu boyutunu iyi görmek gerekir. Her ne kadar anlamı dar çerçeveli bir görselliğe dayansa da, gerçekte fotoğraf çok boyutlu açılıma sahip bir sanat olarak görülmelidir. Çünkü bir fotoğrafın gerçek anlamı ile, anlam giydirilmiş görüntü birbirlerinden farklı şeylerdir. Görüntü çerçevesi somut şeyleri ve bunu destekleyen birtakım amaçları görselleştirdiği için, izleyicinin algılama düzeyini test eden bir mantık çerçevesini de açığa vurur. Özellikle basın, spor ve haber fotoğrafları ile hız ve hareket fotoğraflarında göstergeler işin doğasına uygun bir mantık çerçevesinde kurgulandığından, fotoğrafçı genellikle mantıklı bir düzen arayışından ziyade haberin ve hareketin doğasına meyilli olur.





FOTOĞRAFTA MEKÂN VE ÇEVRE

Bir Mekân Olarak Çerçeve

Fotoğrafçı görsel evrenin tasarımcısı olarak bakış açısını ve tüm gördüklerini bir çerçevenin içinde düzenlemekte, dolayısıyla sınırlı bakışını sınırlı bir alan içine hapsedmektedir. Temelde bir görüntüyü sınırlayan birinci derecede optik araç ve gereçlerdir. Fakat aynı zamanda görüntünün anlam yeteneklerini sınırsız yapan da optiktir. Görüntü çerçevesi bir yorumlama alanı olduğu gibi, görsel her mekân da anlamı bir çerçevede kalıcı ve sürekli kılan bir ev sahibi gibi görülebilir. Görüntü alanı, ne kadar somut bir takım durum ve olayları hapsederek koruyor olsa da, özünde bu alan bir soyutlamayı veya gerçeği belirsizleştirmeyi geçerli yapmak için tercih edilmektedir. Çünkü somut dünyadan alıntılanan şeyler, görüntü çerçevesinin zaman ve anlamı belirsizleştiren gerçekliğinde sonsuzluğa doğru yol aldığından, hiçbir fotoğraf bir mekânın tüm nesnellliğini ve gerçek dünyanın tıpkı basım bir suretini sergilemek için yeterli bir açıklık gösteremez. Daha doğrusu sınırlı bakışımız görsel mekânları belirli bir görüş açısıyla kaydetme olanağı verdiğiinden, fotoğraflardaki mekânlar genellikle sınır-

ları zihnimizin hayal ortamına açılan, kesintili ve ucu açık bir görme sağlamaktadır.

Fotoğrafçı görselleştirdiği her yüzü, yaşamı veya herhangi bir görünüşü somut bir zaman diliminde ve mekân içinde resmetmek suretiyle kendisini bize kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu özellikleriyle mekân, görüntülerin hem asli bir unsuru, hem de anlamı çoğaltan ve derinleştiren temel bir dinamiğidir. Gözün anlam arayışlarına dönük her bakışı genellikle nesneler ve bunların uzamda işgal ettiği mekânlar üzerinde somutlaşmaktadır. Fotoğrafçı bir konuyu görüntülerken, daima gerçek bir mekândan çerçevelenmiş bir mekâna doğru anlam taşımaya çalışır. Gerçek dünyanın verilerini sınırları belirlenmiş bir alana yerleştirirken, konusunu gereksiz veya hiçbir anlam taşımayan boyutlarından soyutlayarak ayrıştırmaya özen gösterir. Her ne kadar çerçevelenmiş görüntü gerçek dünyadaki görünüşün bir prototipi gibi kabul görse de, içeriği oluşturan nesneler düzeni daima bu prototipi bozan, bağımsız ve özgür bir görüntü ortaya koyar. Böylece görüntü alanına taşınan şeyler, sadece olaylar ve durumlardan ibaret kalmaz, bir içeriği ve bu içeriğe değer kazandıran görüntünün anlamını da kucaklar. Bir fotoğrafta anlamın ağırlıklı olarak nesnel görünüşlerden beslendiğini söyleyebiliriz. Görünüşler gerçek niteliklerini görüntü çerçevesinde kazandığından, görsel çevreyi ancak bir görüntüye kılavuzu oldukları için önemseriz. Öte yandan çerçevelenmiş konular, gerçekliğin birer yansıması olmakla birlikte onun tüm özelliklerini taşımazlar. Çünkü her zaman gerçek dünya ile onun görüntüsü arasında, gerçeği süzen ve dönüştüren optik bir göz bulunmaktadır.

Kuşkusuz görsel çevremizi onun mevcudiyetini somutlayan dinamik ve mekânsal faktörlerle birlikte görmek gerekir. Bir mekânı görüntülerken, bu mekânın tarihsel, sosyal, çevresel ve

doğal güzellikleri açısından yarattığı etkilenme başka mekânlardan oldukça farklı bir atmosfer sergiler. Bir bakıma bu farkları belirleyen yaratıcı tüm yönlendirmeler ile tercih ve seçimler, bir kültür üreticisi olarak fotoğrafçının hayal tasarımlarına ya da beklenti ve beğenilere bağlıdır. O halde görsel çevre fotoğrafçının beklentilerine uygun bir çekicilik sağlamadığı taktirde, bu çevrenin yansıttığı şeylerin görülmesi pek mümkün değildir. Çünkü gerçek anlamda bir algılamadan sözedildiğinde bir etkilenmeden de söz etmek gerekir. Nitekim herhangi bir fotoğrafın büyüünün, onun bir anlamlandırmaya uygunluk gösteren veya beğenilerimize cevap verebilen çekici özelliklerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Daha doğru bir deyişle, etkileyici bir konu aynı zamanda davetkar bir konudur. Hiç kuşku yoktur ki, fotoğrafın bizzat kendisi de anlam kazandırılmış olan bir mekânı ifade etmektedir. Çünkü görüntü çerçevesine yerleştirilen şeyler, aynı zamanda bir fotoğrafçının tercih ve hedeflerini bize dayatan şeylerdir. Buna göre görüntünün hacimsel bir alan olması bize fotoğrafın sadece bir anlam ve içerikle ilişkilendirilmeyeceğini, aynı zamanda mimari yapının özelliklerini taşıyan mekansal bir karakter gösterdiğini de ortaya koymaktadır. Gerek dış çevremiz olsun gerek iç mekânlar, bir fotoğrafa konu olan veya düzenlenmiş herhangi bir alanın ışıksız olması söz konusu değildir. Daha doğru bir deyişle bir fotoğrafın varlığını ışıklı bir mekan ve konudan bağımsız düşünmek mümkün değildir.

Fotoğrafın tüm büyüünü ışığın mekânlar üzerinde yarattığı atmosferden aldığını dikkate aldığımızda, bir mekânı aydınlatan ışığın niteliği ve karakteri nasıl görünüyorsa, görüntüye hükmeden etkisi ve büyüü de aynı oranda görünür olacaktır. Bu bakımdan her fotoğraf mekânı, onu aydınlatan ışıkla birlikte alıntılar. Bugün fotoğraf aydınlık dünyanın bir aracı hatta hayli

etkili bir aracı olarak büyük öneme sahip olmuştur. Nesneler, olaylar, mekânlar ve doğal çevre bu aydınlık ortamın birer göstergesi, bu sahenin farklı rollere sahip oyuncularıdır. Fotoğraf aynı zamanda bizi aydınlatan, ufkumuzu açan veya bilmediğimiz şeyleri gösteren bir araç olarak, özünde ışık saçan bir misyona daha sahiptir. Bu nedenle fotoğrafı hem varlığı ışığa borçlu olan bir fenomen gibi, hem de içeriği açısından bilinç ve bilgi sunan bir aydınlatma yolu olarak görmek gerekir. Görsel çevremizde bir mekânın görünürlüğünü ve gerçekliğini belirleyen dinamik tüm özellikleri, sadece doğal ve çevresel güzelliklerden ibaret değildir. Tam aksine mekânın kendi dilinin, gizeminin ve seslendiği tarihsel veya zamansal atmosferin bize sunduğu sürprizlerin büyük rolü bulunmaktadır. Fotoğraf bu atmosferi çözümleyen, anlamlandıran ve saklayan bir araç olduğu için, tüm görüntüler mevcut gerçekliğin yanı sıra zaman, mekân ve bir gelecek oluşturmada eşsiz bir bellek sağlarlar. İşte bu özellikleriyle fotoğraflar, daima mevcut bir durumu bir mekânın eşliğinde tarihe taşırlar. Hatta fotoğrafı tarihsel sürece bir yaşam ve mekân bağışlayan somut bir gösterge olarak görmek yanlış bir tanımlama olmayacaktır.

Fotoğrafçı bir ölçüde çalıştığı ortamın fiziksel koşullarına ve kendisinde yarattığı duygusal etkilere sıkı sıkıya bağlı olduğundan, her fotoğrafın dayandığı görsel dinamikler daima farklı bir etkilenmeye açık bulunur. Bu çerçeveden baktığımızda bilincimizi harekete geçiren tarihsel herhangi bir imge, mekân ve anlamın yönünü daima tarihe, eğer iç dünyamızın çıkmazlarını ön plana çıkarıyorsa mekân genellikle psikolojik bir çözümlemeye olanak tanır. Öte yandan görsel arayışlarımız çok zaman yaşadığımız çevredeki sosyolojik ve ekonomik ilişkileri de kapsamı içine aldığından, fotoğrafçı bakışını daima bunlar arasındaki çelişki veya uyum noktalarına

yöneltmekten kaçınmaz. Ayrıca görsel çevremiz sürekli şekilde veri üreterek arayışlarımıza tarihsel, sosyal, çevresel, psikolojik ve estetik değerler açısından bütünsel bir bakış kazandırır.

Görünür çevre, sosyal hayatın tüm bağları ve çelişkilerini muhafaza eden ve insanların birlikte yaşama iradesini pekiştiren kültürel ve sosyal bir işbirliği ortamıdır. Bu nitelikleri ile zengin bir görsellik, duygusal ve düşünsel bir atmosfer sağlamaktadır. Geçmiş ve gelecek değerlerini bir arada barındırarak fikir ve eylemleri canlı tutan dinamik bir ortam yaratır. Görünür çevre tüm açıklığına rağmen, yine de bu görünürlüğün göze çarpmayan, aktif, dinamik, gizemli ve karanlıkta kalan bazı boyutları daha bulunmaktadır. Genellikle fotoğrafçıların ilgisini çeken gizli bu dünyanın, nesnelerin ayrıntılarında, birbirleriyle olan ilişkilerinde ve ayrıştırıcı gözün arayışları sonunda keşfedilebildiğini nedense farketmeyiz bile. Elbette görünenlerden kasıt salt göze görünenler değil, gizlenen, saklı ve keşfedilip açığa çıkarılmayı bekleyen konulardır. Öte yandan nesnelere, yüzlere ve yaşamlara sinen ve gizli bir dil konuşan apayrı bir dünya daha bulunmaktadır. Bu dünyanın farkına varmak ve görünenleri bir anlam örgüsü ile kuşatmak için fotoğrafçının kesinlikle dikkatli ve belli bir hedefe yönelmiş olması gerekir. Aslında bir fotoğrafın gizemi apaçık görünen boyutlarından ziyade, nesnelerin ve olayların gizli kalan cephesinde aranmalıdır. Her ne kadar nesneler dünyası görünürlük sınırlarımız içinde yer alsada, nesneleri yaşamla ve gerçekle ilişkilendirdiğimizde anlam seçenekleri giderek çoğalır ve algı ufukumuzu daha yükseklerle çıkarabilir. O halde nesneler mekân içindeki konumlarıyla, ışıkla biçimlenişleri ve anlamı çoğaltan işlevleriyle görsellik kazanırlar. Hatta hayatı anlamlandıran dinamiklerin başında insan ve nesne ilişkilerinin geldiğini söylemek çok yanlış olmayacaktır.

Görsel herhangi bir mekân, işlevsel özellikleriyle ne kadar fazla anılırsa anılsın, sonuç itibarıyla görünüşleri çekici kılan, görüntü olmasına yol açan veya bir gerçekle ilişkilendirilmesine neden olan şey, bu mekanın kültürel, tarihsel ve estetik boyutlarını ortaya koyan bütünlüklü konumudur. Aslında mekân ile estetik ve estetik ile ışık ilişkisi bir fotoğraf için vazgeçilmez ve oldukça gerekli bir işbirliğidir. Yaşanır bir mekânda nasıl bir düzenleme yapılırsa yapılsın, ele alınan konunun öncelikle ışıkla ilişkisinin kurulması gerekir. Çünkü konunun yarattığı coşkuyu ve nesnelerin gizemini yansıtan görsel atmosferi ancak ışık sayesinde oluşturabiliriz. O halde görsel her mekan ışıkla oluşturulan bir dünyayı temsil etmekte ve izleyicinin beğenisini çeşitlendiren estetik bir yorumu ölçü almaktadır.

Fotoğrafçının başlıca hedefi, fiziki varlığı ve görsel zenginliği ile mevcut bir çevre yerine, bu çevrenin zihinsel dünyamızda ve hayal ortamında kazandığı anlamı keşfetmek olmalıdır. Bu bakımdan görüntülere kaydedilmiş şeylerin varlığını barındırmayı üstlenen mekânın, gerçek dünyadan daha farklı bir dünyayı işaret etmesi arzu edilir. Zaman içerisinde mevcudiyetini koruyabilmesi görsel mekanın giderek meçhul bir varlık anlayışını geçerli kıldığını ortaya koyar. Görüntülere kaydedilmiş şeylerin yazgısı temelde fotoğrafların saklanması, korunması ve arşivlenmesi ile sınırlı bulunmaktadır. Başka bir deyişle ne kadar açık bir nesnellik gösterirse göstere, herhangi bir fotoğraf ancak saklandığı sürece bir gelecek yaratabilme olanağına sahiptir. Bu bakımdan fotoğraflar saklandıkları süre içinde aynı zamanda düşsel bir gerçeklik ve belirsiz bir zaman barındırırlar. Görsel mekânlar, bize bir takım olayları çağrıştıran veya belirli bazı gerçeklikleri kanıtlayan unsurlar olarak görülebilir. Bu nedenle mekân ile gerçeklik

imgesi daima özdeş iki öge olarak görselliği birlikte tamamlamay! üstlenirler.

Öte yandan mekânlar ışık ile nesnelerin gerçekliğini buluşturduğu için, gerçeğe daha yakın dururlar. Böylece gerçeklik algısı daha çok mekân üzerinden fark edilerek benimsemeye başlanır. Nesnelerle ışığın buluşmasına ne kadar eşlik ederse etsin, gerçek ötesi imgelere ev sahipliğı yapan soyut bazı mekânlar daima bir kütle ve bu kütle için ait olduğu dünya hakkında bize bir takım fikirler verebilirler. Örneğin reklam fotoğraflarında nesnelerin bir boşluk içine yerleştirilmesi onların mekânsız olduğunu açıklayamaz. Hatta boşluklar, fotoğraf söz konusu olduğunda pekâlâ nesneleri gerçek dünyadan ayırıştıran veya dikkatimizi daha fazla çekerek uzak hedefleri işaret eden bir mekân haline getirebilir. Aslında boşlukları hiçbir zaman gerçekten boş alanlar değil, hayal gücünün bir takım simgelerle doldurduğu işlevsel mekanlar olarak görmek gerekir. Hatta dış mekan fotoğraflarında gökyüzü ve manzaraların geniş bir yer kaplamasının temel nedeni boşluğun fotoğrafa kazandırdığı ferahlatıcı derinliklerdir.

Aslında sanat yapıtında bir boşluktan söz etmek çok anlamlı değildir. Birçok durumda bir dinginlik veya ferahlık kazandırmak ya da izleyicinin düşüncelerine daha fazla alan açmak için yapıt içinde bazı boşluklara başvurulması olağandır. Görüntü çerçevesi ister dopdolu, ister büyük boşluklardan kurulmuş olsun, sonuç itibarıyla yaratılan görsel her mekânın gerçeklik algısına büyük bir katkısı vardır. Açıktır ki fotoğraflar, mekân ve gerçeklik ilişkisine birçok sanat dalından daha fazla tutarlılık kazandırmıştır. Fotoğraf mimarlık gibi gerekli, anlamlı ve tutarlı bir mekân anlayışını öne çıkardığından, herşeyden önce insanların gerçeklik duygusunu pekiştiren veya güçlendiren bir

nesnellik sergiler. Ayrıca anlamlı öğelerle tasarlanan soyut veya gerçek üstü bir mekân da aynı nesnelliği ortaya koyabilir.

Tarihsel süreç içinde başta mimari olmak üzere tüm sanatların başlıca amacı ve hedefi, mekân ve ışık arasında güçlü bir işbirliğini açığa vuran bir görsellik sağlamak olmuştur. İşte fotoğrafla birlikte sanatçılar görüntünün anlamını gerçek ile imge çatışmasında, imge ile onun yaratıcı dilini de ışık sayesinde bugün daha iyi kavramış görünüyor. Fotoğrafı bir ışık sanatı veya gerçek dünyanın ışıkla oluşturulmuş suretini ortaya koyan bir sanat olarak görebiliriz. Hiç kuşku yoktur ki, görsel dünyamızın ve aynı zamanda kendi gerçekliğimizin deşifre edicisi olan ışığın, fotoğrafa bir mekân ve gerçeklik kazandırmadaki rolünü tartışamayız. Ayrıca her mekânın, aynı zamanda nesnelerle ışığın buluşmasına eşlik eden bir düzenin varlığını işaret ettiğini de dile getirmekte yarar vardır. Fotoğraf tarihinin hangi dönemine ait olursa olsun, herhangi bir fotoğrafın ruhunu, barındırdığı mekânın gizeminden bağımsız tutamayız. Başka bir deyişle, fotoğraf herhangi bir mekânda varlık bulan nesne ve olguların gizemine ev sahipliği yapmak suretiyle onları bir gerçekliğe doğru taşımaya çalışır. Fotoğrafçı gerçek yaşamın bir prototipini dikkatimize sunarken, gözün gerçek hayattaki toptancı bakışının tersine seçtiği ve benimsediği bir kesitini gerekli görerek öne çıkarır. Özellikle farklı dünyaları ve yaşam kesitlerini konu aldıklarından, belgesel fotoğraflar aynı zamanda büyüleyici etkilere sahip renkli ve zengin birer mekân olarak büyük kabul görürler.

Günümüzde yaşamı alabildiğine renkli gösteren, insanları bir takım sorgulamalara maruz bırakan ve bakışı giderek daha seçici yapan fotoğrafın, zaman ve mekân ilişkisine kazandırdığı anlam sayesinde kavrayışı gelişmiş bilinçli bir toplumun yaratılması kaçınılmaz olmuştur. Hatta görsel çevremizdeki zenginlik-

lerin ve güzelliklerin, kamera yaşama yöneltildiği sürece daha iyi fark edileceğini dile getirmek pek ütopik bir beklenti olmayacaktır. Bugün kameralar sayesinde sadece yakın çevremiz veya yaşam barındıran dar  er evemiz değil, dünyamızın topyek n varlığı bile görüntülere sığdırılmaya çalışılmaktadır. Böylece fotoğrafçının sorumsuz gözü her yere ve her şeye yöneldiği sürece, kameranın saptama ve keşfetme amacının ötesinde giderek toplumlar üzerinde bir yönlendirme ve man p lasyon yaratması kaçınılmaz olacaktır.

Görsel her mek n aynı zamanda ışık ve gölgenin ruhuna, gizemine ve kaçınılmaz şekilde yorumun başarisına ev sahipliği yapmaktadır. Aynı amaç çerçevesinde baktığımızda fotoğrafın ışıkla belirlenen anlamı daima onu tamamlayan gölge olmadan zayıf ve güdük kalmaya mahk mdur. Aslında görsel çevremizin sadece ışık, gölge ve renklerin oluşturduğu bir atmosferden ibaret olmadığını söyleyebiliriz. Hatta çok zaman bir görüntünün konusunu ve içeriğini de ışık ve gölgenin oluşturduğu bir mek nla kavramlaştırmaktan ka ınmayız. Dolayısıyla bir mek nın varlığından söz etmek, bir bakıma ışık ve gölgenin oluşturduğu biçim ve bu biçimin uzamdaki yerinden söz etmek demektir. Çünkü ışık altında görünen hiçbir nesne gölgesiz değildir. O halde nesnel görmeden kastettiğimiz şey, ışık ve gölgenin birbirlerini güçlendiren ve zenginleştiren doğal işbirliğidir. Gerçekten de görsel bir mek nın en etkili ve anlamlı tamamlayıcısı zamandır. Hatta bir fotoğrafta mek n ve zaman kavramı o kadar i  içe bulunurlar ki, herhangi bir fotoğrafta hangi mevsimin görüntüye konu olduğunu, insanların neler giydiğini ve hangi araç ve gereçleri kullandığını rahatça fark etmek mümkündür. Bu bakımdan görüntüye konu olan nesne ve mek nlar tıpkı bir yumak gibi zamanla çepeçevre sarılmış bir halde bulunurlar.

Fotoğrafın anlamı zamanın bu göstergeleri üzerinden oluşturulduğundan, herhangi bir görüntüdeki mekân aynı zamanda belirli bir zamanı da işaret etmektedir. Çünkü fotoğraflar sadece nesnelerin duruşlarını, içinde bulunduğu mekânı ve olayları kapsamaz, birçok bakımdan zamanın anlamına da katkılarda bulunur. Bu bakımdan görsel bir mekânı, aynı zamanda fotoğrafın anlam ve zamansal konumunu ortaya koyan en etkili belirleyen olarak görebiliriz.

Gerçekten de nesnelerin içine oturduğu, dayandığı veya konumlandığı her yeri fotoğrafın görsel mekânı olarak kabul edebiliriz. İster tek bir boyutunu, ister tüm boyutlarını temel alsın, derinlik duygusu yaratan veya ışık ve gölgenin varlığını kanıtlayan her görünüş aynı zamanda bir mekânın varlığına da işaret eder. Öte yandan fotoğraf zamanı mekânın kanıtlayıcı bir bileşeni yaparken, onu dayanaksız bırakmayan bir konuma taşımaya başlar. Kuşkusuz hiçbir mekân, zamanın izlerini taşımadan gerçeği anlamlı bir değere dönüştüremez. Bu nedenle fotoğraf, anlamı daima zaman ve mekânın oluşturduğu bir atmosferin büyüğü içinde yansıtma iddiası taşır. Zaman, mekânın bir tamamlayıcısı, onunla bütünleşen ve açılımlarını zenginleştiren yapısal bir değerdir. Bu boyutuyla hem gerçekliğe katkılarda bulunur, hem de yaşanan ve paylaşılan bir içeriğe anlam kazandırır. Aslında fotoğraflar görsel mekânlara, insanlara ve onların işlevsel anlam taşıyan yüzlerine zamansal bir kalıcılık sağladığı için eşsiz birer doküman gibi görülmüşlerdir. Bunun bir sonucu olarak mekânlar gibi zaman ve zamanın devinimi içindeki şeyler de fotoğraflarda kalıcı bir biçime kavuşmuşlardır. Bu bakımdan fotoğrafları, mekân ve zamanın işbirliğini sonsuza kadar muhafaza eden ve anlam ve ifadeyi giderek çoğaltan bir gösterge olarak kabul edebiliriz.

Görsel çevre dediğimiz kavram gerçekte somut ve yaşanan bir gerekliliği ayrıca dinamik ve doğurgan bir gerçekliği ifade eder. Bundan dolayı her fotoğraf yaşamın somut bir kesitini ve bu yaşama zemin oluşturan gerçek bir mekânı öne çıkarmaktadır. Görsel çevre esas itibarıyla görünen çevreyi ifade eder. Ancak görsellik denilen olgu her şeyin apaçık görüldüğü, şeffaf ve berak bir gerçekliği ortaya koyan birşey değildir. Çünkü gerçekliğin görünmeyen gizli boyutları ile hakkında bilgi sahibi olmadığımız ve niteliği anlaşılmayan şeyler de görünürlüğün doğrudan bir parçasıdır. Buna göre görünür çevre görünmeyen yanları ile birlikte bütünlük oluşturan bir açıklığı ortaya koymaktadır.

Bilinçli ve kaygılı her fotoğrafçının, bir konunun açıklığının geri planında gizli kalan gizemli ve anlamlı oluşumları iyi görmesi ve resmetmesi gerekir. Bundan dolayı başarılı bir fotoğrafçıdan öncelikle iyi bir gözlemci olması ve arayışlarını göz alıcı şeylerin gerisine yönlendirmesi beklenir. Nitekim topluma gerçekleri aktarma göreviyle yükümlü olan haber fotoğrafçıları genellikle şüpheli ve dikkatli bir araştırmacı olmasının temel nedeni görsel çevrenin her zaman açık ve anlaşılır bir görsellik sergilememesidir. Öte yandan görsel çevreyi, aynı zamanda bir bilgi ortamı gibi görmek gerekir. Bugün toplumsal yaşamı zenginleştiren insan ilişkileri ve politik tutumlarla ekonomik ilişkileri bilincimize taşıyan bir takım uyum ve uyumsuzluk noktalarının fotoğrafçıları cezbediğini biliyoruz. Hatta yaşamın uç noktasındaki çıkmazları, geleneklerden kaynaklanan coşkulu sahneleri ve kitlesel düzeyde gerçekleştirilen eğlence gösterilerini görsel çevremizde fotoğrafçının ilgisini en üst noktada tutan belli başlı dinamikler olarak görebiliriz. O halde fotoğraf toplumsal aydınlanmaya ne kadar ışık olabiliyorsa, aynı oranda karartma uygulayan bir araç olarak görülebilir. Çünkü hiçbir görüntünün kesin ve mutlaklaş-

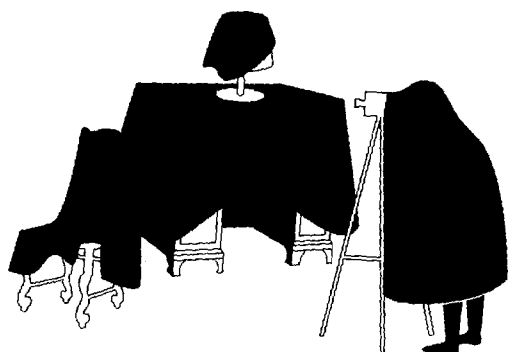
tırılmış bir sınırı bulunmadığından, fotoğrafın anlam çerçevesi salt görünenlerden ibaret değildir.

Aslında görüntü çerçevesinin bizzat kendisi de bağımsız bir mekân ortaya koymaktadır. Kamera görsel çevrenin bir prototipini fotoğraflara taşımakla, bir bakıma gerçek mekânın bir benzerine dikkatimizi çekmeye çalışır. Bu nedenle neredeyse tüm fotoğraflarda görüntüyle gerçek dünya arasında mekânsal ilişkilerin benzeştiği veya özdeşleştiği bir aynılık sağlanmaktadır. Fotoğraf yaşanan gerçeğe onu dondurarak yanıt verdiğinden, çok zaman dikkatimizi çekmeyen veya önemsemediğimiz birçok şeyi de bir somutluğa kavuşturarak, onları görünen ve anlaşılan varlıklar haline getirir. Öte yandan kameralar dış mekânı bir çerçeveye hapsederken, bir bakıma yaşanan ve paylaşılan ilişkileri kesintiye uğratarak onları gerçeküstü bir bilinmezliğe taşır. İşte fotoğrafları anlamlandırmak için bunca çaba göstermemizin temel nedeni, görüntülerin gerçeküstü eğilimlere açık bu doğasıdır. Belki de asıl büyüğü burada yattığı için fotoğrafları aydınlatma ve açıklama görevi üstlenen dökümanlar yerine, daha çok bilinmezleri çoğaltan birer araç gibi görmek gerekir.

Aslında mekânlar ile anlam ve göstergeler ile gerçeklik arasındaki vazgeçilmez bağı, bir fotoğrafı başarılı yapan en gerekli işbirliği olarak görebiliriz. Buna fotoğrafçı ile gerçeklik ve fotoğrafçı ile imge ilişkisini de dâhil ettiğimizde, görsel tasarımın anlaşılır ve anlaşılmaz birçok eğilim tarafından yönlendirilen bir ilişkiler düzeni olduğunu daha iyi kavrayabiliriz. Gerçekten de, görsel mekânlar ile bu mekânlarda birliktelik oluşturan şeylerin bir anlamdan kopuk olduğunu söyleyemeyiz. Fotoğraflar, mekânı da anlamın bir parçası yaptığından, bir yönüyle anlamı yaşamla bağıntılı kılmaya çalışır. Görüntü çerçevesinde yer alan nesneler aslında birbirleri ile bir dramayı çağrıştıran bir işbirliği

ve bütünlük oluşturmaktadırlar. Fotoğrafın yansıttıkları biçimsel olarak resmi çağrışırsa da, anlam ve içerik açısından daha çok tiyatroyla benzer. Çünkü iki görsellik alanı da gerçeklerden, insanlardan ve insani ilişkilerden büyük oranda beslenmektedir. Bu durumda görsel mekânı, fotoğrafta dramatik anlatımın en etkin unsuru ve yaşam denilen oyunun bir prototipi olarak görmek pek yanlış bir tanımlama olmayacaktır.

Açıktır ki, görsel çevrenin sonsuzluğa açılmasına yol açan ve kalıcı ve değişmez özelliklere kavuşmasını sağlayan doğasını keşfetmede fotoğrafın büyük bir rolü ve etkisi vardır. Aslında görsel her mekân fotoğraflar içine taşındığında tarihin ve zamanın birer parçası olarak sonsuzluğu hedefleyen bir takım imgeler barındırırlar. Bu açıdan bakıldığında fotoğraflar, tarih içinde kesintiye uğramaksızın duraksamadan yoluna devam eden birer döküman olarak görülebilir. Dolayısıyla fotoğraf, zamana bir süreklilik kazandırarak anlamı zamanın koşullarına ve gerçekliğine bağlı olarak değişime uğratan bir araç olarak görülebilir. O halde dinamik dünyanın gözü ve aydınlanmacı bir tarih bilincinin göstergesi olan fotoğraf, bilinci süreklileştirerek tarihsel olanla güncel olan arasında bir işbirliği ve köprü kurmaya çalışır. Hiç kuşku yoktur ki, fotoğrafın geleceğe dönük yüzü onu çekildiği noktadan itibaren bir anlam sahibi yapmaya ve bu anlamı göstergeler üzerinden sonsuza taşımaya çalışır. Her görsel mekânın aynı zamanda bir imgeye de ev sahipliği yaptığını göz önüne aldığımızda, fotoğrafa dönüşen ve zamanın ve tarihin bir parçası haline gelen mekânı imgenin en temel dinamiği olarak görebiliriz. Görsel mekânlar insan gerçekliğini bir veriye dönüştüren veya bir imge olarak sonsuza kadar barındıran bir veri olarak görülebilir. Çünkü nesneler ve yüzler gibi mekânlar da “bir zamanlar” mevcut olan şeyleri bize açıklarlar.





FOTOĞRAFIN ANLAM AÇILIMLARI

Fotoğraf Görüntüsüne Bir Anlam

Giydirme Paradoksu

Bir fotoğrafın anlamı, büyük oranda fotoğrafçının yaptığı kurgu ve seçtiği pratik gerçeklikler çerçevesinde hayat bulmaktadır. Elbette anlam denilen olguyu sadece yansıtılan görünüşlerin dar gerçekliği ile açıklayamayız. Bu açıdan bakıldığında eğer yansıtılan şeyler, bir anlamın tüm seçeneklerini ortaya koyabilseydi, hayatın anlamına dair görüşlerimizin ne kadar sığ ve derinliksiz olduğu daha açık seçik ortaya konulmuş olurdu. Oysa her görünüşün gerçekliği ve dinamizmi daima başka bir gerçeğin devinimi ile doğrudan ilişki içinde bulunmaktadır. Buna göre bir fotoğrafın içindeki şeyleri gerçek dünyada gördükleri gibi benimsemek söz konusu değildir. Hiç kuşkusuz en kestirme tanımıyla fotoğraf, hayatı anlamlandıran müdahale edilmiş bir görmeyi belgelemektedir. Oysa hayat daima arzularımızı gerçekleştirdiğimiz, istemlerimize uygun düşen veya beklentilerimize karşılık veren çok boyutlu bir uzam olarak kabul edilebilir. Çünkü günlük hayat hergün karşısında durup

düşündüğümüz, benimsediğimiz veya karşı çıktığımız birçok olayla bizi yüz yüze bırakmaktadır.

Fotoğraf sonuç itibarıyla görünen her şeyi kabullenen veya benimseyerek bünyesine çeken hatta bunlarla yetinmeyerek bir anlama oturtan yaratıcı bir eylemdir. Bu yönüyle inançlardan geleneklere, özel an'lardan toplumsal olaylara, günlük yaşamdan, vahşi doğaya kadar uzanarak hayatın her alanına yönelmektedir. Dolayısıyla günlük yaşamda kameranın açıkta bıraktığı hiçbir şey sanki yok gibidir. Kamera fotoğrafın konu edindiği her şeyi zamana karşı koruyarak değişimi durdurmakta ve süreç içinde onların yeni anlamlarla zenginleşmesine yol açmaktadır. Aslında bizzat yaşam ve gerçeklik de sonsuz bir anlam çeşitliliğine sahiptir. Bu yönüyle yaşamın da bir bakıma bu zenginliği kavrayan, dikkatli, gözlemci ve sorumlu gözlere ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca fotoğraflara anlam kazandıran tüm olaylar, toplumsal tercihlerimiz, vuku bulan an'lık olaylar veya doğa güzellikleri gibi dışsal etmenlerle birlikte dini inançlar, sevgi, tutku, tepki, beğeni ve hoşlanma gibi içsel etmenlerin etkisini göz ardı etmemek gerekir.

Herhangi bir insan gibi fotoğrafçı da gerçeklerle yüz yüze gelir, onunla temaslar kurar, etkilenir ve bir gözlemci olarak kaydeder. Tüm çabasını anlamı çeşitlendiren yaşam parçalarına yönelterek, kendi bakış açısına uygun düşen dış dünyadan görüntüler seçmeye ve doğal güzelliklerin renkli ve büyüleyici atmosferine yoğunlaşarak anlamlı gerçeklikleri ayıklamaya çalışır. Dahası doğanın görsel zenginliğine koşut imgesel görüntüler oluşturarak bir karşıtlık yaratmaya çalışır. Fotoğrafçı görüntünün anlamını çoğaltan özel alanlara kamerasını yöneltirken, bir bakıma ilgi çekici ve büyüleyici sonuçlar ortaya koymak istemektedir. Bu amaçla, örneğin mikro dünyanın bitkileri, böcek ve hayvanları

ile geçit vermeyen veya ulaşılmayan dağ zirvelerine ilgi duymaya başlar. Hatta çok zaman denizaltının gizemli atmosferi ve gecenin karanlık dünyasına kamerasını yönelterek görmenin sınırlarını yaşadığımız gerçekliğin dışına taşırmaya çalışır. Kuşkusuz anlamı çeşitlendiren etmenler salt bunlarla sınırlı değildir. Ulusal renkler, beden ve yüzler ve değişen doğaya gösterilen ilgi de bir boyutuyla anlam arayışlarına kaynaklık eden bellibaşlı etmenler arasında sayılabilir. Bu nedenle en azından gerçek dünya kadar nesneler dünyası da anlam açısından fotoğrafçının dünyasını zenginleştiren bir çeşitliliğe sahiptir.

Gerçekler daima bize ışık sayesinde ulaşır. Bu açıdan ışık her zaman renk, hareket ve dinamik değişimi ile bize yol gösterici olmaktadır. O halde ışık gerçekle temas noktasında kaçınılmaz bir gereklilik olarak karşımıza çıkar ve aynı zamanda gerçeğin karakterini değiştiren bir farkındalık yaratır. Işık insanlararası iletişimde, yaşam ve doğa ilişkisinde hem bir işbirliği ortamı yaratır, hem de yarar gözetken bir dayanışmaya yol açar. Yaşamı gözlemleyen veya bazı şeyler hakkında bilgi sahibi olurken, bu arayışları sürekli kılmak için göz ve duyu organları ile birlikte, ışığın da belli bir rolü bulunmaktadır. Dolayısıyla yazı, görüntü, kameralar ve öteki iletişim aygıtlarına büyük görevler düşmektedir. Açıkçası her tür anlam arayışında sadece duyulardan yararlanmayız, aynı şekilde söz konusu araç, gereç veya uygulamalara da önemli oranda gereksinim duyarız. Yaratılan herhangi bir anlam, özü itibarıyla sadece söz, yazı veya görüntülerden oluşmaz, bunlarla birlikte biçim verilmiş kütle ve mimari yapılar da bir değer olarak ışığın dilini güçlü biçimde ortaya koyarlar. Fotoğraf genellikle hem anlamı perdeleyen, hem de alabildiğine çoğaltan bir dil olarak kabul görmüştür. O halde görüntülere konu olan yaşam ayrıntılarını varlığını bize daima güzellikler, nesnelerin özel atmosferi, boyut, renk,

ritim, denge ve elbette bir hazzı uyandıran biçim ve unsurlar üzerinden duyurmaktadır. Çünkü yaşam için anlamlı ve değerli olan şeyler, bir anlamda fotoğraf için de gerekli ve anlamlı şeylerdir.

Bir fotoğrafın gerçek anlamı fotoğrafçı ile yaşam arasında kurulan ilişkilere, işbirliği ve dayanışmaya bağlı olduğundan anlamlı bir görüntüye sahip olmak için teknik, optik, seçici ve yorumlayıcı sanatsal bir bakışa gereksinim vardır. Elbette fotoğrafta anlam yaratmanın önünü açabilecek birçok seçenek mevcuttur. Kuşkusuz bu seçeneklerin başında fotoğrafçının yaşam deneyimleri gelmektedir. Yaşamın daima görüntülere rehberlik ettiğini biliyoruz. Yaşam bir görüntüde zuhur ederken, aynı zamanda kendi nesnel durumunu da kalıcı kılmaktadır. Aslında fotoğrafçıyı bir görüntüde anlam yaratmaya teşvik eden, yaşamı anlamlandırma tasarımından öte bir şey değildir. Açıktır ki yaşam deneyimlerini bir görüntüye kılavuz yapamayan fotoğrafçının, düz bir bakışla yetinmesi kaçınılmaz olacaktır. Oysa fotoğraflar bize gerçeklik dünyasından seslenirken, aynı zamanda bir gözlem aracı olarak yüzünü yaşama ve gerçekliğe döndüren yegane sanat olmuştur. Kaldı ki fotoğraf dışındaki tüm sanatlar, nesnel tanıklıktan veya enine boyuna yapılmış gözlemlerden büyük oranda beslenmekle birlikte, objektif bir gerçeklik için uygun araçlar değildir.

İlgi çekici bir konu hakkında anlam arayışına giren herhangi bir fotoğrafçı, elbette konu edindiği şeylerin gelecekte bir kanıt gibi kabul göreceğini bilir. Ancak herşeye karşın görüntülerin sadece geleceğe yönelik bir boyut veya hedefi bulunmaz. Aynı zamanda geçmişten izler taşıyan bir takım değerler ile tarihsel ve zamansal oluşumlar da görüntüler aracılığıyla kalıcı hale gelmektedir. Çünkü fotoğraflar yaşanmış olayları konu edindiği kadar, bu olayların sosyolojik, kültürel, psikolojik ve etik değer ölçütlerini de geleceğe anlamlı öğeler olarak aktarır. Bu nedenle görün-

tünün etkili olmasını sağlayan yaratıcı bakışın, ideolojik, politik veya ahlaki bir tutumu benimsemesi ve görüntü kurgusunun bu tutumu yönlendiren bir söyleme dönüştürülmesi gerekir.

Gerçekten de görüntülerin bir anlamla buluşmasına yol açan etmenler hayli fazladır. Durum böyle olunca nesneler ve yüzlerin bir içeriğe kavuşturulması için fotoğrafçının bir takım ölçme ve değerlendirme yöntemlerini kılavuz alması gerekir. Bu çerçeveden bakıldığında, fotoğrafçının gerçek nesneleri kendi içinde karşılaştırmalı bir seçicilikle düzenlemesi, çerçevenin dikey veya yatay olmasına karar vermesi ve elbette görsel anlam öğeleri arasında mevcut bağları veya çelişki yaratan çıkmazları iyi tayin etmesi çok anlamlı olacaktır. Aslında görüntüler aynı zamanda abartılı bir anlamlandırmaya da açık durumda bulunurlar. Nitekim birçok fotoğrafçı abartılı biçimde yansıtmayı güçlü bir yorumlama için gerekli gördüğünden, çektikleri fotoğrafları bu anlayış çerçevesinde sunmaktan kaçınmazlar. Fotoğraflar deneyimlerimizi görsel göstergelere taşıırken, aynı zamanda anımsatıcı öğelere ve yaşantımıza neden teşkil eden bir takım gerçeklere de göndermelerde bulunur. Bu bakımdan anlam geçmişin anımsanan olgularıyla çakıştırılır ve karşılaştırmalarla uyum gösteren bir görüntü ortaya konulur.

Çok zaman bir bilgi verme amacını öne çıkarsa da, fotoğrafın doğası, daha çok onaylama veya tepki göstermek suretiyle bir anlam oluşturmaya eğilimli görünmektedir. Çünkü fotoğraf daima tutum takınan bir bakışı ve bu tutumu bir eylemde nesnelleştiren bir çabayı onaylar. Her fotoğrafçı bakışının saf gerçeklere ilgi gösterdiğini iddia etmek pek olası değildir. Aslında imge arayışlarında fotoğrafın anlamını entelektüel bir seçime uygun olarak düzenleyen fotoğrafçıların sayısının az olmadığını söylemek mümkündür. Fotoğraf, karşılaştırmalı bir bakışı ve yorumu nesnel dünyanın verileri üzerinden ele alarak, imgeleri

gerçekliklere ortak ettiği için, bir anlamda fotoğrafçının entelektüel birikimini de öne çıkaran bir tutumu açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan ele aldığımızda fotoğraf gözleme, yaratıcı bakışa ve karşılaştırmalı bir görmeye dayandığı oranda, derinlikli bir bilgi ve kültür birikimine de dayanır.

Bir fotoğrafın anlamını güçlendiren şey, gerçek hayattaki nesneleri ve olayları başka olaylar ve olağan durumlarla benzeştirmektir. Dahası, başka insanlar veya topluluklarla bizi özdeşleştiren insani bir bakışı görüntülere taşımaktır. Aslında her fotoğrafçı gözün fotoğrafı sadece hobi, amatör uğraş veya sanatsal amaçlı bir gösteri gibi görmemesi, mümkünse tanımlayan ve buna göre tutum takınan sorumlu bir göz olarak görmesi gerekir. Çünkü aynen fotoğraf gibi fotoğrafçı da daima nesnel gerçeğin etkili bir figürü olarak etkin bir role sahiptir. Bir görüntünün anlam seçeneklerini fotoğrafçının nesnel bakışı ve bu bakışı yönlendiren eğilimleri belirlemektedir. Nesnel bakış düşünsel veya sanatsal hangi tutumu öne çıkarırsa çıkarsın, sonuç itibarıyla fotoğrafın bir belge olduğu hiçbir zaman göz ardı edilmemelidir. Nesnel bakış bir bakıma belge çoğaltan bir bakıştır. Aynı zamanda anlam yaratır, kayıt eder ve bize fotoğrafçının tanıklık ettiği olguları tanıtmaya çalışır. Bu bakımdan nesnel bakış, yalın, doğrudan ve yorumsuz bir eğilimi ortaya koymaktadır. Oysa yorumlamalı bakış, genellikle sanatsal ve estetik tercihleri her şeyin önüne koyarak görüntüleri imgesel bir seçime yöneltir ve onları tanımlayarak anlamlandırmaya çalışır. Bu nedenle yorumlamacı bakış daima düzenlemecidir. Felsefeye, toplumbilime, düşünsel ve sanatsal bir yetkinliğe kapılarını her zaman açık tutmaya çalışır.

Fotoğrafı besleyen ve doyuran bir ölçüde doğal yaşamın zengin çeşitliliğidir. Yaşam içinde ıııklı an'ların ötekilerden daha görünür biçimde öne çıkmasının başlıca nedeni, gözün onları yaşam-

dan ayrışmaya teşvik etmesidir. Fotoğrafçı işte bu görünüşleri ve güzellikleri estetik bir biçime taşımaya çalışmaktadır. Bir görüntüye konu olan şeyleri bir anlamla buluştururken, bu buluşmanın kompozisyon içinde mutlak surette güçlü verilerle veya tutarlı bir düzenlemeyle inşa edilmesi gerekir. Öte yandan fotoğraf görselliliğinin bir temayı ön ve arka planlarıyla birlikte yoruma dâhil eden bir farkındalığa sahip olduğunu söylemekte yarar vardır. Çünkü fotoğraflar kontrol edilebilir bir gerçekliği ancak onları net veya flu tutarak ön plana çıkarabilir. İşte görüntünün bu özelliği fotoğrafı resim sanatı karşısında avantajlı bir konuma taşımakla kalmamış, daha ileri giderek onu sinemayla da yakınlaştırmıştır.

Kamera görünen her şeyi oburca kaydederken, aynı zamanda anlamı da zenginleştirir. Fakat nesnel olmayan bir takım olguları da görüntü atmosferine dâhil etmekten de geri durmaz. Aslında hiçbir varlık göstermeden var olan bu anlamlandırma unsurları, içerik söz konusu olduğunda belirleyici bir öge olarak gün yüzüne çıkmaya başlar. Bu nedenle somut olmayan, fakat somut sonuçlar ortaya koyan hayaller, düşler, istekler, arzular ve beğenilerin birer anlam unsuru olarak fotoğrafçıyı bazı seçim ve kararlara yönelten belli başlı dinamikler olduğunu söylemekte yarar vardır. Fotoğrafın anlam dinamikleri, teknik bazı uygulamalardan yararlanmakla birlikte, aslında teknik ve optik yeterlilikler anlamın tüm boyutlarını desteklemez. Oysa fotoğraflar daha çok güzellikler ve gerçekliklerin birlikteliği üzerine varlığını inşa etmiştir. Bu bakımdan fotoğrafçı sadece görünen şeyleri veya ilgilendiği konuları belli bir görsel kaygıyla ele almaz, aynı zamanda bu kaygıları giderecek olan teknik ve estetik çözümlemeleri de yapmaktadır.

Görsel her anlam doğal olarak, karşılaştırmalı veya çatışmalı bir eğilimin veya bir karşılaştırmanın ürünüdür. Aslında tüm fotoğraflar güçlü çatışmalar veya aykırı davranış ve eylemlerden bü-

yük oranda beslenmektedir. Öte yandan görüntüler bizi bir takım acımasız gerçeklere tanık yaparken, aynı zamanda onların mizahi boyutlarını da ortaya koymaktan kaçınmaz. İşte bu görüntüler bir takım olaylar arasında vuku bulan çatışmaları görmemize yol açan uyarıcı anlam dinamikleridir. Açıkçası fotoğraf, birbirleriyle uyumsuzluk gösteren öğelerin çatışmasından oldukça fazla yararlanmıştır. Çünkü bir görüntüde anlam çok zaman hem politik tercihleri onaylayan bir bakışı, hem de bir bilinç dışı durumunu besleyen zihinsel verilerin açığa çıkmasını kolaylaştırmaktadır. Kuşkusuz fotoğraf bunu kendi eleştirel olanaklarının bir gereği olarak görmektedir. Çünkü gerçek yaşama eleştirel veya onaylayıcı bakan herhangi bir gözün, kamerayı bu bakış açısının ışığında kullanması çok anormal değildir. Konuya başka bir cepheden baktığımızda, eleştirel yetkinliğin daima güçlü bir anlamlandırma yol açtığına tanık oluruz. Hatta fotoğraf eleştirisinin dilinin hayli sivri olduğunu, dolayısıyla bu özelliğin onu sadece anlamlı görselliklere taşıyan bir materyal yapmadığını, aynı zamanda ajite edici, acıttıcı veya saldırgan bir dile kavuşturduğunu da görürüz.

An, fotoğrafın var oluşunu duyuran bir başlangıç fişegi, dahası anlamlı bir görüntünün garanti belgesi gibidir. Fotoğrafik görüntünün zaman içinde veya uzamdaki konumunu belirleyen bu kesit, gerçekte anlam arayışındaki fotoğrafçının olaylara bir işlev kazandırmak için başvurduğu noktadır. Unutulmamalıdır ki fotoğrafçı bir an'ın anlamını, ona nesneleri ve görünür dünyayı ortak ederek yaratmaya çalışır. Gerçekten de nesnel görünümlere ve nesneler dünyasına hükmetme yeteneği, bir fotoğrafçı için daima başarı kriterlerinin en üstünde gelmektedir. Bu nedenle fotoğrafçı, görsel ifade başarısını genellikle nesneler ve insanlar üzerinden aktarmasına karşın, onları anlam öğeleri olarak fotoğrafın birer etkin unsuru yapmaktan da geri durmaz. Fotoğraf, bir

imge olarak insanları ve nesneleri anlam oluşturmada eşit konumda tutan bir araçtır. Aslında hiçbir nesne, görünüşler içinde gerçekteki gibi sessiz konumda değildir. Aksine bir görüntüdeki her nesne genellikle konuşan, ifade eden veya tanımlayan yepyeni bir dil kazanmaktadır. Gerçekten de paradoksal biçimde insanlar fotoğraflarda suskun ve sessiz bir profil çizerler. Bu bakımdan fotoğrafı, insanları, nesneler ve şeyleri aynı statüde değerlendiren bir gösterge gibi görmenin çok yanlış olmadığını söyleyebiliriz. .

Fotoğraflar hayatın gerçek anlamını ortaya koyan zevk, keyif, acı ve hüznün gibi insani davranışları o kadar fazla konu edinmiştir ki, günümüze kadar çekilen görüntüler neredeyse devasa bir yaşam ve davranışlar ansiklopedisi yaratmıştır. Bugün insanlar yaşadığı ve benimsediği her an'ı fotoğraflara taşımak suretiyle yaşamı kesintiye uğratmaktan geri durmuyorlar. Öyle ki yaşam, sanki fotoğraflarda sürdürülmekte gibidir. Bu durum bir bakıma fotoğrafın yaşamın gerçekliğini ortaya seren anlam belgeleri haline dönüşmüş olduğunu göstermektedir. Elbette hayat sadece yaşanan birşey değil, aynı zamanda onu görmek ve sorgulamak için iyi tahlil etmek gerekir. Fotoğraf duyguları açığa vuran bir açıklık sergilemekle beraber sevgi, coşku ve sevinç gibi tutkularımızı da aynı görsellikle sunmaktadır. Bu nedenle fotoğraf her tür insani değerlerimizi evrensel arenaya taşıyarak tartışmasız biçimde ortak bir bilincin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Fotoğrafçı görüntülenmeye değer gördüğü şeyler ile kayda değer görmediklerini birbirlerinden ayırtırken, öncelikle görünüşlerin nesnel ve estetik boyutlarını kendisine ölçü almaya çalışır. Böylece bazı yaşam kesitleri fotoğraflarda değer kazanırken, geriye kalanlar ise yok olup gider. Kuşkusuz anlam kazanarak önemli hale gelmiş herhangi bir görünüş, varlığı hakkında bilgi sahibi olduğumuz bir şeye anlam kazandırmakla eşdeğer bir öneme sa-

hip değildir. Çünkü fotoğraf her şeyi kendi atmosferine uygun bir görsellikle resmederken, alışkanlıklarımızın yönlendirmesinin büyük rolü bulunmaktadır. Bu bakımdan fotoğraf dünyasını bir takım değerler atfedilmiş görüntüler galerisi gibi görmek çok yanlış olmayacaktır. Her ne kadar bazı şeyler fotoğraflar sayesinde daha büyük anlamlara kavuşmuş olsa da gerçekte çekilmeye uygun görülmeyen, ancak heba olup giden birçok özel an'lar mevcuttur. Genel olarak fotoğraf genel görünüşleri veya özellikle olağan durumları benimsemeye eğilimli bir araç değildir. Bunun yerine daha çok olağan dışı olan, şaşırtan veya kontrast oluşturan görünüşleri benimser. Bu açıdan bakıldığında sadece fantazyalara yönelen kamera, daima bir görüşe sahip olmayan veya imge yaratma becerisi taşımayan bir fotoğrafçı tutumunu ortaya koyar. Çünkü olağandışı bir olayı sadece fotoğrafçılar değil, dikkatli, ilgili veya gözlemci her insan da pekala görebilir. Bu yönüyle fotoğraf haksız biçimde günümüzde herkesin başarabildiği bir uğraş gibi gösterilmektedir. Kuşkusuz bu tarz görüşlerde bir gerçeklik payının olmadığını da söyleyemeyiz. Çünkü günümüzde algılama kolaylığı fotoğraf ortamının en belirgin hastalığı haline gelmiş, bununla birlikte yorumlama inceliği veya özeni giderek özensiz bir bakış ve kavrayışla yer değiştirmeye başlamıştır.

Göz görülen veya ilgi çeken şeylere odaklanırken, çok zaman zihnin katkılarına ihtiyaç duymadan edemez. Zihin, görmeyle koordineli çalışan, veri depolayan veya üreten bir yeterliğe sahiptir. Fotoğraf olarak düşünülen veya tasarlanan herhangi bir görüntü hakkında gerekçeler oluşturan zihnimiz ve istemlerimiz, bu koşullanmayı tatmin edebilecek bir anlam arayışına uygun şablon görünüşlerle karşılaştığında, fotoğraf çekilmesi artık kaçınılmaz olmuştur. Fotoğrafçı görülen, arzulanan, tercih edilen veya hoşlanılan şeylere karşı ne kadar fazla büyük ilgi beslemiş

olursa, reddedilen, karşı çıkılan veya şok yaratan durumlarla da aynı oranda ilgilenmeye çalışır. Bu da ayırım gözetmeksizin göze aykırı gelen, bilinçli veya bilinçsiz her görünüşe karşı fotoğrafçının aynı dikkatle baktığını bize göstermektedir.

Fotoğrafçının daima olağan görüntülerden olağanüstü bir verim sağlayarak bir anlam yaratması gerekir. Bu amaçla belirleyici öğeler olarak beğenilerden, tutkulardan ve güzelliklerden alabildiğine yararlanmaya çalışır. Doğal güzellikler öncü bir davete yol açan bir çekiciliğe sahip oldukları için, anlam daima özellikle güzellikleri yedeğine almaya çalışır. Hiç kuşku yoktur ki fotoğraf için değersiz, anlamsız ve gereksiz hiçbir şey bulunmaz. Aslında fotoğraf için değerli hiçbir şey de yoktur. Fakat bunca karşıtlığa ve çatışmalara rağmen fotoğrafın yaşamda değerli bir varlık haline geldiği açık bir gerçektir. Bu bakımdan fotoğrafın neleri ele aldığından daha çok, nasıl ele aldığı bir fotoğrafçı için anlamlı olması gerekir. Gerçek nasıl kurgulanıyorsa, pekala anlam da kurgulanabilir. Nitekim fotoğrafçı bir fotoğrafın anlamına müdahale ederken, genellikle doğrular yerine yanıltmacalara ve objektiflik yerine hileye başvurabilir. Ancak bu müdahale güçlü bir ifadeye, etkili bir dile ve fotoğrafçının becerilerini olumlayan bir bakışa yönelmemişse, o takdirde fotoğraf sahte bir anlamın yükü altında sıradanlaşmaya mahkumdur.

Gerçeğe müdahale, bir bakıma nesnel görünenlere müdahaledir. Müdahale edilmiş bir gerçekten amaçlanan şey, hem gerçek dünyayla benzeşen bir görüntü elde etmek, hem de bu görüntünün mesaj ve görsel etkisini güçlü kılmaktır. Bundan dolayı çekici bir gerçek, daima etkili bir mesajı ön plana çıkarabilir. Fotoğrafçının gerçeği bize güçlü verilerle aktarmak için görselliğin tüm verilerinden yararlanması olağandır elbette. Ayrıca başarılı bir kompozisyonun sadece bu unsurlar üzerinden gerçekleşmesinin

yeterli olmadığını da söylemek gerekir. Çünkü sanatsal her fotoğraf ağırlıklı olarak ideolojik, politik veya estetik tercihlerin baskısı altında bulunmaktadır. Bunun temel nedeni gerçeğin doğrudan kendisinin de ideolojik bakışa olanak veren bir açıklığa sahip olmasıdır. Aslında hayatın bizzat kendisi de bir ideolojidir. Çünkü yaşam tercihlerimiz bazı zorunluluklardan daha çok, bakış açımıza ve sürekli gelişen beğenilerimize bağlıdır.

Günümüz fotoğrafı saf gerçeğe olan bağlılığını büyük oranda yitirmiş görünmektedir. Gerek güzellik ve estetik arayışları, gerek abartılı bir yansıtma kaygısı veya propaganda ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasından kaynaklı olsun, günümüzde fotoğrafın yoğun bir manüplasyona maruz kaldığı açıktır. Elbette geçmişte de fotoğrafın doğasına bir şekilde müdahale ediliyordu. Fakat bu fotoğraf gerçekliğini büyük oranda değiştiren ve hileli ya da sahte bakışlara prim veren bir düzeye ulaşmamıştı. Nitekim kimyasal fotoğrafın doğasına yapılan müdahaleler onun gerçekliğini ters yüz etmekten daha çok, gerçeği pekiştiren bir kompozisyon kaygısına dönük girişimlerden kaynaklanmaktaydı. Aslında hiç bir fotoğrafçı, keşfinden bu yana saf gerçeği resmetme uğruna, fotoğrafta güçlü bir kompozisyon ve yorumlama arzusundan vazgeçmemiştir. Hatta koşullar fotoğrafçıyı bu iki temel dinamiği bir arada ve başarıyla gerçekleştirmeye daha fazla teşvik etmiştir. Fotoğraf hakkında öne sürülen hiçbir yönlendirmeci öneri veya uygulama reçetesi doğru değildir. Ayrıca fotoğrafçı bir gerçeğe veya yorumlama tercihinin ya da bunlardan herhangi bir tanesini tercih etmeye zorlanmamalıdır. Bu çerçeveden bakıldığında fotoğraf her ne kadar günümüzde gömlek değiştirmiş olsa da, gerçekte görüntülerin ruhu ve görme biçimimiz hiçbir şekilde değişim göstermemiştir.

Fotoğraf zamana müdahale etmek suretiyle önce gerçeği bir anlama kavuşturarak dönüştürür, daha sonra onun gerçek gibi görülmesine yol açar. Hatta gerçeğin dar kapsamlı bir parçasını tercih ederken, öncelikle henüz görme aşamasında bir karara varmaya çalışır. Fotoğrafçı kaydettiği gerçeği tanımlarken, aslında gerçeğin verileri ve unsurlarını değiştirmeyi arzu etmektedir. Herşeye karşın fotoğrafın, fotoğrafçının görünüşlere müdahalesini meşrulaştıran bir görüş olduğunu göz önüne almak gerekir. Bu bakımdan fotoğraflar her zaman konuşabilen bir takım veri ve nesneler barındırdığı için, anlam izleyiciyi fotoğrafın varoluşuna çeken yeni anlamların çoğalmasına yol açar. Elbette gerçek tüm sanatçılar tarafından yorumlanmaktadır. Fotoğrafçı ise nesnel dünya hakkında bilincinin yönlendirdiği arayışların peşine düşerek görsel bir kavram oluşturmaya çalışmaktadır. Unutulmamalıdır ki, gerçek yorumlandığında kendi gerçek niteliklerini kaybetmesi söz konusu değildir. Tam aksine düzenlenmiş herhangi bir görüntü bile başarılı bir kompozisyonda sahip olduğu etkiden daha güçlü etkiye pekâlâ sahip kılınabilir. Buna göre fotoğrafta güçlü bir yorum güçlü bir anlama kapı aralarken, aynı zamanda onun gerçekliğini de rasyonel bir inandırıcılık düzeyine taşımaktadır.

Görünen gerçek ile onun bir yansıması olan fotoğrafik imgenin, hiçbir zaman aynı kulvarda görülüp değerlendirilmemesi gerekir. Çünkü fotoğrafın anlamı daima nesnel verilere dayanır, imgeler ise yaratılmış birer görüntü olarak gerçeğe göbekten bağlı bulunur. İmgeler bir anlama kavuşurken, gerçek ona yol gösterici bir rol üstlenir. Fotoğrafçı imgeyi ağırlıklı olarak bir fikrin ürünü, görünüşlere dayalı bir gerçeklik veya nesnel dünyayla benzeşen özel bir alan olarak var etmektedir. Oysa gerçek tümüyle dışımızda mevcut olan doğal bir oluşumdur. Fotoğrafın imgesi esas itibarıyla bir anlama yoğrulan gerçeğin bir temsilinden iba-

rettir. Hatta imgeyi gerçek ile anlam arasında salınan bir sarkaç gibi görebiliriz. Bazen gerçeği öne çıkaran, bazen de imgeyi gerçekten daha güçlü biçimde belirgin yapan bir sarkaç.

Gerçeğin bir görüntüdeki temsilini veya suretini hiçbir zaman bir gerçek gibi görmemek lazımdır. Hatta bir portrenin yalın ve inandırıcı sureti bile gerçek değildir. Çünkü bir görüntüye taşınan herhangi bir gerçek artık durduğu yerde değildir, doğrudan görüntünün inandırıcı bir parçası haline gelmiştir. Görüntüler gerçeği bir anlama taşıırken, bir yandan da onu bir fotoğrafçının inanç ve değer ölçütleriyle buluşturmakta, harmanlayıp bir karar haline getirmektedir. Sahiden de görsel anlamın boyutları hiçbir zaman salt gerçeklikle sınırlı olmamıştır. Nitekim fotoğraflar çok zaman felsefi bazı bakış açılarına uygunluk göstermekle birlikte, yine de tarihsel veriler haline gelen bir arka plan oluşturmaktan uzak kalmamıştır. Fotoğrafın doğası tarihsel perspektif içine ontolojik, bireysel ve tartışmalı bir görüntü yerleştirirken, kesinlikle tarihi doğrulayan bir anlam peşine düşmez. Bunun yerine tarihe anlamlı bir bakış açısı armağan etmeyi daha çok benimser. Bu nedenle her fotoğraf, çok açık olmamakla beraber fotoğrafçının tarihe nasıl baktığını ortaya koyan bir tutumu da yansıtır. Öte yandan fotoğraf içselleştirilmiş bir gerçeği konu edindiğinde, anlamın tarihsel boyutları da giderek genişlemeye başlar. Çünkü fotoğraf özünde dış gerçekle buluşan bir iç dürtünün görüntü biçiminde vücut bulmasıdır. Hatta bu dürtü sanatsal ve işlevsel bir bakışla zenginleştiğinde anlam katmanlarının daha da çoğalacağı görülecektir.

Fotoğrafın anlamın boyutları gerçekleri içine alan ve hayal ve düşsel beklentilere gösterici olan bir atmosfer barındırmaktadır. Bu anlamda fotoğraf gerçeklere ne kadar yakın durursa dursun, zihnin onu düşlere ve iç dünyaya yakınlaştırma çabaları hiçbir zaman bitmeyecektir. Bu eğilim, temel olarak fotoğrafçının kendini

hayal tasarımlarını tuvallere taşıma şansına sahip olan ressamla benzeştirme arzusunun bir yansımasıdır. Gerek fotoğraf çekme, gerek yorumlanma aşamasında olsun, neredeyse tüm fotoğrafçı ve izleyiciler, genellikle gerçekleri hayal ve düşlerle bezemede sanki söz birliği etmiş gibi bir tutum içine girerler. Öte yandan fotoğrafçı nesneler içinde olduğu gibi, çok zaman yaşam hakkında veya bugün ile geçmiş arasında da bir takım karşılaştırmalar yaparak çarpıcı anlamlar tasarlamaktadır. Hatta fotoğrafçı daha öteye giderek eşyaları, durumları, insanları ve mekanları karşılaştırarak, benzeştirerek veya birbirleri içinde bir çatışma ortamı yaratarak bir anlam yakalamaya çaba sarfeder. Bu nedenle fotoğrafçı fotoğrafın anlamını matematiksel veriler ışığında değil, geometrik ölçüler çerçevesinde ele almaya çalışır. Bir bakıma piramidin yükselişini andıran bir istifleme yaparak, nesneleri önem sırasına göre bir sıralamaya tabi tutup anlamı doruğa taşıyabilir. Çizgilerle sonsuzluğu, dairesel kompozisyonla bütünlüklü bir ilişkiyi ya da üçgen kompozisyonla birbirleriyle ilişki kuran karşıtlıkları bir anlama oturtabilir. Böylece fotoğrafın geometrisini güçlü bir kompozisyona, onu da etkili bir anlama taşıyabilir.

Görsel biçimler, ancak bu biçimlere ruh veren anlam tasarımlarının inşa edilmesi halinde fotoğrafçıyı bir başarı düzeyine çıkarabilir. Biçimi oluşturan teknik ve estetik öğeler, aslında anlam arayışından bağımsız şeyler değildir. Bu nedenle bir görüntünün tasarlanıp çekilmesinde teknik ve estetik bakışın mı, yoksa anlamın mı daha öncelikli olduğu çok belirli değildir. Fotoğrafçı bir seçim yaparken, karşılaştığı görünüşlerin teknik ve sanatsal boyutlarını göz önüne almaksızın sadece tanık olmayı veya haber değeri olan bir olayı ele geçirmeyi öncelikli gördüğü gibi, pekâlâ anlamı öne çıkaran kurgusal bir düzenleme de gerçekleştirilebilir. Hatta çok zaman biçimleri yaratan anlamı temel alarak, biçimleri

ve tekniği önemsiz kılabilir. Hiç kuşkusuz bir görüntüde anlam, bir görüş ve anlayışın fotoğrafta görselleştirilmesidir. Fotoğrafçı gerçeği biçimlendirirken, aslında tüm anlam unsurlarını uygun ve uyumlu bir işbirliği içinde bir araya getirmeye çaba gösterir. Bu işbirliği; gerçekte zihnin, nesnelerin, zaman ve mekân koşullarının bir anlayışa zemin oluşturması için gerçekleştirilmektedir. İşte fotoğrafın içeriği bu anlam tasarımından ortaya çıkmaktadır. Nitekim fotoğrafın sadece biçimleri bir anlama yandaş yapmakla yetinmediği, bazen uygun ve güzel beraberlikleri de bir anlam yarattığı için başlı başına bir içerik haline getirmektedir.

Fotoğraf özünde bir anlamlandırma girişimini ortaya koyan bir eylemin aracıdır. Çünkü her görüntü gerçekten ayrıştırılan bir kesit üzerinde fotoğrafçının kişisel tasarrufunu öne çıkarılmaktadır. Görüntü inşası, genellikle bir anlam ve bu anlamın dinamik yapılarını açığa çıkaran sosyal ve çevresel bileşenleri kullanmaktadır. Daha doğru bir değişle görsel her anlam arayışı bir görüntüyle somutlaştırılır. Görüntüler hem bir fikir, hem de zaman ve mekânın verilerini bu fikirle kaynaştıran bir birlikteliği görselleştirmektedir. Bu noktada şunları söylemek gerekir. Bir fotoğrafçı için görüntü inşası ne kadar olanaklıysa, bir fikrin görsel imgelerle hayata geçirilmesi de o kadar güç bir iştir. Sanıldığı gibi, tüm görüntüler her zaman bir mesaj veya fikir ortaya koymaz. Hatta bu anlamda başarılı sayılabilecek fotoğrafların sayısı da çok fazla değildir. Bu nedenle fotoğrafların anlamı sadece sahip oldukları düşünsel niteliklerden ibaret değildir. Çok zaman denge oluşturan görsel öğelerin ritmik ve estetik şekillenişinin de bunda büyük rolü bulunmaktadır. Fotoğrafın teknik bir araç ve kendine özgü görselliğinin de başlı başına bir farkındalık olduğunu göz önüne aldığımızda, görsel anlamın aslında ağırlıklı olarak fotoğraf tekniğine bağlı olduğunu dile getirebili-

riz. Çünkü bir görüntünün bir imge olmasına kaynaklık eden ve gerçekte hayal arasında salınan bakışı bir anlama kavuşturan şey, öncelikle teknik ve optik uygulamalardır. Nitekim fotoğraf tekniğinin, hem bakışın dayanaklarını olarak, hem de doğaya ait renkleri görüntü diline dönüştürmede ve özellikle görünüşleri siyah-beyaz renklere indirgemedi farklı bir anlam yarattığını fotoğraf tarihi binlerce görüntüyle ortaya koymuştur.

Fotoğraf dili, birçok şekilde izleyicinin tutumunu alabildiğine değiştiren, onu yönlendiren veya onu yalnızca görüntüleri alımlayan biri yapmaya oldukça eğilimli bir materyaldir. Bu yönüyle fotoğraf, ağırlıklı olarak anlamda propaganda ve manüpülasyonlara açık bir araç haline getirilmiştir. Özellikle izleyicinin tutumu hiçbir zaman homojen bir tutarlılık göstermediği için, günümüzde insanlar gerekli-gereksiz her görüntüyü kabullenen bir algı çeşitliliği ortaya koymaktadır. Nitekim fotoğrafçı izleyiciyi hedef alan bir anlam peşine düştüğünde veya izleyicinin tercihlerini dikkate almaya çalıştığında, sanatsal veya görsel bir dil yakalama şansına sahip olamaz. Bu bakımdan fotoğrafçı, anlamı sadece nesnel görünenlere itaat ederek yaratamaz, aynı zamanda psikolojik etkenlerin neden olduğu bir gözlem ve yoruma da gereksinim duyabilir. Öyle ki, bir görüntü karşısındaki izleyicinin bakışı, konumu ve anlamlandırma gerekçeleri belirli bir ölçü takip etmediği için, izleyici ile fotoğraf arasında daima bulanık bir alan oluşmaya başlar. Görüntüleme sürecinin hiçbir aşamasında herhangi bir rolü olmayan izleyici, temelde fotoğrafın anlamına zahmetsiz bir katkı sunmaktadır. Dolayısıyla bu katkının fotoğrafçının yetkinleşme serüveninde somut bir sonuç ortaya koyması söz konusu değildir. Elbette fotoğrafçı bile, çekilmiş bir görüntünün verilerini değiştirme şansına sahip değildir. Öte yandan görüntü karşısındaki izleyicinin bakışı, bir anlamda onun katılımcı karakterini de bize gösterir. Çünkü her fotoğraf

asında izleyicinin sosyal, toplumsal, psikolojik ve düşünsel birikimi ile elbette gerçeklik karşısındaki konumunu açığa vurmaktadır.

Birçok fotoğrafın anlamı, genellikle belirsiz arayışlar ve karşılaşmalar sonunda, en fazla da rastlantısal olaylar üzerinden inşa edilmekte, böylece anlam, mekan ve sokakların atmosferinden bir görüntüye taşınmaktadır. Bir bakıma kararsız ya da kesinlik taşımayan bu arayışlar, belirlenmiş somut anlamlarla sonuçlandırılmaya çalışılır. Aslında fotoğrafçının çalışma koşulları nasıl olursa olsun, belirlenmemiş bir amacı daha da aşan bir amaca hiçbir zaman rastlantılarla ulaşamaz. Çünkü programlanmış herhangi bir görsel çalışma, aynı zamanda ideolojik ve estetik bir tercihin hayata geçirilmesi demektir. Bu amaçla seçilmiş herhangi bir konu fotoğrafçının başarısını tümüyle yansıtmasa da, en azından fotoğrafçının portfoliosunu zenginleştiren görsel bir disipline onu sevk edebilir.

Herhangi bir görüntünün anlamı doğal olarak seçilmiş bir konu üzerinden tasarlanmaktadır. Dolayısıyla kesinleştirilmiş anlam, aynı zamanda gözetilen bir amaca da dayanarak yapılmaktadır. Aslında görüntünün anlamı, zamanın labirentlerinde değişim geçirir, olgunlaşır ve o dönemin değerleriyle buluşur. Fotoğraf zamana geçmişin gerçekliğini taşıırken, tarihsel koşulları zaman, mekân, görüş ve anıları bir araya toplamaktan kaçınmaz. Zamansal süzgeç, konunun bazı unsurlarını süreç içinde yok ederek, belirsiz bir “dün” üzerinden yeni bir “bugün” inşa etmeye çalışır. Bu bakımdan hiçbir fotoğraf çekildiği dönemin gerçekliğini tümüyle aktarma olanağına sahip değildir. Hatta birçok görüntü gerçekliğin anlamını ve estetik beğeni ölçütlerini süreç içinde boşa çıkaran bir dönüşüme maruz kalabilir.

Bir görüntüyü gerçekle buluşturan anlam açılımları sonsuz bir çeşitlik gösterir. İzleyici bir görüntüyü anlamlandırırken, aslında bir ölçüde kendi deneyimlerini ortaya koymaktadır. Nite-

kim izleyicinin gerçek karşısındaki tutumu ile fotoğraf karşısındaki tutum ve beklentisi çok zaman birbirleriyle örtüşen bir seyir izlemektedir. Bu nedenle izleyicinin görüntüyü anlamlandırma heyecanı ile gerçeği yorumlama keyfiyeti çok zaman aynı kapıya açılmaktadır. Çünkü izleyici görüntüyü genellikle gerçek yerine koyarak kendi deneyimleri ile örtüştürmeyi tercih etmektedir. Her ne kadar görüntüyü anlamla buluşturan öncelikle yaşam deneyimlerimiz olsa da, yine de anlam ancak dış görünüşlerin zihinde bir karşılık bulmasıyla ortaya konulabilir. Aslında her anlam, iç dünyanın farklı bir boyutuna işaret etmektedir. Çünkü anlam üretme konusunda zihnin görüntülere çok fazla ihtiyacı yoktur. Öte yandan duyu organlarımızın anlam yaratma konusunda göze ve görüntünün anlamına bazı katkılar sağladığını söyleyebiliriz. Çünkü her görüntünün anlam uçları daima duyuların yönlendirilmesine bağlı olarak farklı yönlerle doğru açılmaktadır.

Yaşamın tek bir tanımı yapılmadığı gibi, onu temel alan fotoğrafın da tek bir anlamla yükümlendirilmesi söz konusu değildir. Bugün fotoğraf, bakışımızı büyük oranda keskinleştirmiştir. Bundan dolayı bakışımıza değer katabilen nesne ve olayların yetkin bir göz tarafından ele geçirilmesi çabası her fotoğrafçının başlıca amacı haline gelmiştir. Anlam, her haliyle bakışın gerçekliğini, gerçeğin bilincimiz üzerinde bıraktığı izlenimlere bağlı olarak güçlü kılmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf gerçeği anlamlı bir gerçekliğe dönüştürmede eşsiz bir araç olduğu kadar, gerçeğin sadece görülen bir şey olmadığını, aynı zamanda duyumsanan, koklanan, işitilen veya dokunulan bir olgu olarak kavranmasına da yol açmıştır. Öte yandan gerçeğin aynı zamanda şok eden, itici ve tiksindirici bir boyuta daha sahip olduğunu söylemek gerekir. Bu nedenle hiçbir anlam, gerçeği de aşan bir seçeneği bize gerçek gibi kabul etme olanağı sunamaz. Çünkü gerçeği yaşamla ilişkilendiren görüntü-

ler, bilincin anlamla buluşması için gerçeği bir paravan veya bir dayanak olarak kullanmaktadır. İşte fotoğrafı anlamlı bir gösterge yapan şey, gerçeğin bir fotoğrafta yarattığı bu illüzyonlardır.

Fotoğrafçı gerçeği teşhir etmek suretiyle görüntülere taşıdığından, çok zaman gerçek sanki farklı bir dünyanın parçasıymış gibi görünmektedir. Yaşam görüntülere ne kadar rehberlik etse de, fotoğrafçı bu rehberliği daima gerçekten çok anlamlı bir gerçeğe taşımayı hedefler. Bu noktada fotoğrafçı göz gördükleri yerine, gözün algıladıklarını öne çıkarmaya çalışır. O halde görüntülerin büyük çoğunluğu, algılanan veya anlamlandırılan bir görmenin somutlaşmış birer kanıtıdır. Bu açıdan bir fotoğrafın anlamı, görüntü çerçevesine yerleştirilen somut olayların görünüşleri ile doğrulanamaz, daha çok bu olayları bakışın doğrularına uygun karşılık veren iç dünyanın motivasyonu ile doğrulanmaya çalışır.

Temelde yaşam görüntülere, fotoğraflar ise içinde yaşadığımız gerçeklik dünyasına bir ayna tutmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf kendi gerçekliğimizi, tasarlanmış verilerle bize yansıtan bir araç olarak hayatın anlamlandırılmasına büyük bir katkı sağlamıştır. Her ne kadar görüntü nesnelliği ters yönlü bir anlama yanıt veriyorsa da, fotoğraf genellikle gerçeği savunmaktan çok onu tekzip etmeyi daha fazla önemser. Öyle ki, her gerçek olayın çok zaman alternatif bir anlama yol açtığını fotoğraflar bize öğretmiştir. İşte görüntülerin karşı karşıya kaldığı anlam kaymaları bundan dolayıdır. Aslında fotoğrafın anlamı çoğaltmada eşsiz bir bellek gibi işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Çünkü izlenen her görüntü yeni bir gerçekliğe ve yoruma kapı aralar. Kuşkusuz anlamı çoğaltan fotoğraf, bu yönüyle gerçeği de çoğaltmaktadır. Bu durum fotoğrafın bizi gerçeğe yakınlıştırmadığını, tam aksine gerçeklerden hayli uzaklara savurduğunu ortaya koyuyor. Çünkü görüntü gerçeği neler anlatırsa anlatsın, izleyici daima onu kendi yarattığı hayali gerçeğe dönüştürmektedir.

Her fotoğraf taraflı bir bakış açısının ürünüdür. Bakış açısı ise, gerçeği genellikle taraflı bir görme ve anlamlandırmaya maruz bırakmaktadır. Her bakış açısı yönlendirmeci olsun veya olmasın veya hangi hedefi gözetirse gözetsin, sonuç itibarıyla bir anlam üzerinde inşa edilmektedir. Bu da gözü taraflı bir tutuma zorlamakta ve anlamı belirlenmiş bir görüşün malzemesi haline getirmektedir. Eğer görüntünün anlamı sadece çerçevenin sınırlarından ibaret olsaydı, o takdirde izleyicinin bu çerçeveye yönelttiği anlam ordusunun bir hükmü kalmazdı. Kuşkusuz görüntüler ne denli yorumlanırsa, aynı oranda anlamlandırılırlar da. Bunun başlıca nedeni, görüntü karşısında zihnimizin dinamik bir işleyişe angaje olmasıdır. Bu bakımdan görüntülerin bir bellek gibi işlevsel olması, gerçekte belleğin rolünü azaltmamış, tam aksine onu görüntülerle birlikte daha zenginleşen bir fonksiyona kavuşturmuştur.

Fotoğraflar anlam kazanan göstergeler olarak hem ufuk açıcı bir aydınlığa, hem de bilincimizi bu aydınlığın gerçekliğine hapseden bir karşı tepkiye neden olmuştur. Görüntünün aydınlatıcı misyonu, yüz yılımızın önemli bir gerçekliği olarak, bellek fonksiyonlarının, bilinç ve gerçeklik hakkındaki görüşlerimizin büyük oranda değişmesine yol açmıştır. Elbette bugün görüntülere büyük oranda gereksinim duyduğumuzu kimse inkar etmiyor. Bu durum, görüntülerin sadece gereksinimlerimizi karşılayan nesneler olmadığını, aynı zamanda anlamla donatılmış bir gerçeklik ortamında yaşadığımızı da bize anımsatmaktadır. Bugün fotoğrafçı anlamı gerçeğe giydiren bir provokatör olarak hayli etkin bir role sahip olmuştur. Bu amaçla bir seçim yaparken, genellikle görüntüden anlamamız gereken şeyleri somut bir takım veriler üzerinden oluşturmaya çalışmaktadır. Nitekim görüntüler, bilincimizin boşluklarında farklı yansımalarla an-

lam bulduğu için, fotoğraf günümüzde çok seçenekli ve anlamlı bir materyal olarak kabul görmektedir.

Fotoğrafların bize muğlâk bir takım doğrular önermesi, günlük yaşamda çok bilinmeyenli göstergeler ordusunun yaratılması ve bunun da anlamı muğlâklaştırması ile bir karşılık bulmuştur. Aslında görüntüler dikte eden veya yönlendirmeci özelliklerine rağmen berrak ve apaçık bir görsellik sergileyen materyallerdir. Nedenleri ve soruları bir arada barındıran bu açıklıktan dolayı fotoğrafta anlam hiçbir zaman bir kesinlik taşımaz. Yaşamı anlamlı fotoğraflara taşıyan görsel her tercih, bir bakıma beğenilerle taçlanmış bir seçimi de ortaya koymaktadır. Günümüz dünyasında yaşam bize o kadar fazla seçenekler sunar ki, bu nedenle fotoğraflara yansıyan yaşamsal anılar aynı zamanda başka anlamların oluşmasına da gerekçe oluşturmaktadır. Bundan dolayı fotoğraflar doğurgan, motive edici ve davetkâr eğilimleri yönlendiren bir dinamizm sergilerler. Görsel anlam bir dinamizmin (yani fikir veya düşüncenin) başka bir dinamizm de (görüntü) vuku bulmasıdır. Fotoğraf daima sözü boşa çıkaran bir inandırıcılık sağladığından, kelimeleri veya cümleleri aşan bir yer işgal etmekten geri kalmazlar. Bu noktada görüntünün anlamı, yazının anlamından daha fazla inandırıcılık sağlar.

Hiçbir fotoğraf duygusal çağrışımlardan veya hissi anlamları dırmalardan yakasını sıyırılmaz. Gerek çekim aşamasında, gerek bir görüntüyle yüz yüze gelirken daima onunla bir varlık ilişkisi kuran iç dünyamızın dürtü ve tepkilerine maruz kalırız. Aslında fotoğraf tümüyle iç karşıtlığın somut bir ifadesidir. Dolayısıyla görüntünün gerçek karşıtı tutumu sanıldığıının tersine çok da gizli bir şey değildir. Hatta içsel bu tutumun yönlendirmesiyle gördüğümüz her görüntüyü bir bakıma kendi gerçeğimizin bir yansıması olarak anlamlandırabiliriz. Bir görüntünün anlam açılımlarına yol açan şey diyalektiktir. Diyalektik olan şey gerçekte

yaşamsal veya nesnel olan şeydir. Bu bakımdan fotoğraf, nesnel bakışı, fotoğrafçının bir tercihi haline getirmekle yetinmez, onu bir görüntüyle anlamlı hale getirir. İşte fotoğraf bu tercihlerini hiyerarşik bir düzenlemeye kavuşturduğu takdirde güçlü bir portfolidan söz etmek mümkün olacaktır.

Yaşam diyalektiği karşısındaki fotoğrafçının tutumu çok zaman bir karşı koyma gibi görölse de, gerçekte fotoğraf bu tutuma anlamlı çözümler sunmak için gerçekte buluşmaz, bunun yerine gerçeği çözümsüz bırakan gözün bakışını olumlamaya çalışır. Bu da fotoğrafın anlamını veya anlam kayması yaratan verileri ve çıkmazları bir arada ve aynı çerçevede sunmak demektir. Fotoğraf tekniğin bir işbirlikçisidir, dolayısıyla kararlaştırılmış kurgularla oluşturulan bir dildir. Ancak bu dil için en büyük tehlike, görüntünün içerik yetersizliğine yol açan bazı teknik ve biçimsel oyunlara teslim olmasıdır. Bir görüntüde anlamlandırma kısırlığı yaratan nedenlerin en başında, çok çeşitlilik gösteren veya ucu bucağı belli olmayan teknik ve biçimsel arayışlardır. Çok zaman bilgisayar tekniklerinin yarattığı illüzyonların etkisiyle bir çok fotoğrafçı, yaratılmış karmaşık kompozisyonlar karşısında şaşkın ve kararsız kalmaktadır. Bir bulmacayı andıran bu görüntülerde sergilenen bilgisayar efektleri ile beceriksizce yapılmış kolajları sanat eseri olarak görmemiz beklenir. Oysa günümüzde fotoğraf sanatının ulaştığı estetik ve teknik düzeyi karşılaştırdığımızda, geçmişten günümüze neredeyse tüm fotoğrafçılar daima doğal, sade ve yalın kompozisyonlara büyük değer vermişlerdir. Daha doğru bir deyişle, fotoğrafik kompozisyonlar ne kadar basit ve cezbedici bir görsellikle yaratılırsa, o denli güçlü bir anlam ve içeriğe kavuşabilirler.

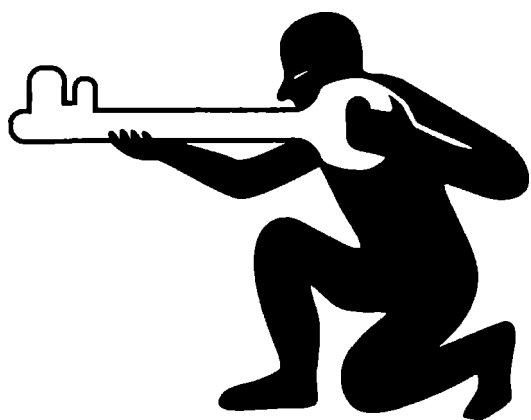
Fotoğraf geleceği işaret ederken, elbette bunu kendisine dayanak yaptığı tarihsel arka plana borçludur. Çünkü fotoğraf bir boyutuyla bir tarih yazımı, yani tarihsel olayları kayıt altına alan veya ona tanıklık yapan bir eğilimi güçlü biçimde vurgulamaya çalışır.

Bu bakımdan bir görüntünün görsel anlamı, sadece çekildiği tarihin verilerinden ibaret değil, aynı zamanda zaman içindeki serüvenin her durağında yepyeni bir nitelik kazanmaktadır. Kuşkusuz tabiat alabildiğine renkli ve canlı bir ortamdır. Benzer şekilde geçmiş tarihler de aynı oranda renkli, verimli bir çeşitliliğe sahip olmuştur. Fotoğrafçı gerçeklikleri ve renkleri her ne kadar nesnelliğin ve doğallığın etkin bir unsuru olarak kullansa da, aslında renk doğayla yarışan veya onunla özdeşleşen bir karşı tutumu bize anımsatmalıdır. Aslında doğa gerçeği, renklerle karşıtlık sağlayan bir renklilik barındırmaktadır. Gerçekten de renkli fotoğraflar ile renkli dünya arasında her zaman ilişkisiz bir benzeşme mevcuttur. Bu benzeşme birbirlerini doğuran, çoğaltan ve bütünen şeyler değil, daha çok gerçek ile sanalın birbirlerini anımsatan veya koşut hale gelen görsellik çerçevesinde anlaşılması gerekir. Durum böyle olunca, renk, fotoğraf için hem gerekli bir unsur, hem de tehlikeli bir olgudur. Çünkü insanlar anlamlandırma çabalarını her zaman renkli dünya ile özdeşleşen görüntülerle daha kolay ilişkilendirmeye çalışırlar. Bunun başlıca nedeni, renklerin gerçekle kaynaşabilen veya algıyı keskinleştiren keskinliğidir. Oysa renk, aynı zamanda yarattığı örtücü etki sayesinde çok zaman güçlü bir kompozisyonun dinamiklerini perdelemekten kaçınmaz.

Fotoğraf yeterli bir olgunluğa kavuşmamış bir “an” da çekildiğinde, doğal olarak hem “an”ın, hem de anlamın anlamsız olmasına yol açabilir. Bu nedenlerden dolayı başarılı bir fotoğraf ile başarısız fotoğrafın sınırları birbirlerine karışır. Fotoğrafın bir dönemlerinde hayli etkili olan “kritik an” fotoğrafçılığı, algı duvarlarına çarpan bir gerçekliği, anlam oluşturan bir zaman diliminde kayıt altına alarak “an”ı eylemsel bir olgu olarak tescil etmişti. Bu durum fotoğrafın bağımsız bir sanat olmasının önünü zaman tıkayan bir gerekçe oluşturdu. Oysa bugün “an”ın gerçekliği, ger-

çeğin mutlak temsilinden ziyade o “an” a sığdırılmış anlamı öne çıkarıyor. Artık “An”da vücut bulan görüntü, gerçeğin görüntüsü değil, doğrudan fotoğrafçının kararlaştırdığı bir anlamın görüntüsüdür. Bu nedenle “an”, bir parçası olduğu zamanı ve gerçeği temsil etmekten çok, temsil ettiği durumun anlamını güçlü bir dille ortaya koyuyor. Bir bakıma “an” bir yok edişi, hem de anlama varlık kazandıran gerçeğin yok edilmesini simgeliyor.

Gerçek anlamda bir fotoğrafın anlam ile anlamsızlığı aynı kapıya açılmaktadır: Yani görüntüyü tasarlayan, anlamlandıran veya gerçeği fetişleştiren fotoğrafçıya. Aslında görüntüde anlam çok zaman anlamsız unsurların birlikteliğinden de oluşturulabilir. Çünkü görsel anlam hiyerarşik bir yapılanmadan çok bütünselik bir yığılmadan, yani nesnelerin varlığından çok onların biraradalıklarından ortaya çıkar. Bu bakımdan fotoğraf vurucu öğelere sahip olduğu sürece veya vurucu bir anlam için uygun elemanlara başvurmuşsa, başarı artık kaçınılmaz olabilir. Çünkü fotoğraflar için hiçbir konu veya nesne sıradan değildir. Aksine bir görüntüde anlama yol açan veya anlama katkı sunan her şey fotoğraf için vazgeçilmezdir. Bu amaçla fotoğraf çekmeyi bir konu arayışı ile bağlantılandıran fotoğrafçı tutumu daima eksik veya yetersizdir. Çünkü tüm nesneler, bağımsız atmosferleri veya bir birlikteliğe yol açan boyutları ile görüntülerde yer almaktadırlar. Şu da bir gerçektir ki anlam arayışı, görüntüde zaman ve mekanı da anlamın bir unsuru yapmaktadır. Fotoğraf zamanı yapı bozumuna uğratan bir biçimi ölçü aldığı için, anlam, daima zamana karşı direnen bir imge üzerine oturtulur. Başka bir açıdan bakıldığında fotoğraf, zamanı, yoruma ve eleştiriye maruz bıraktığı için güvenilirmezdir. Öte yandan optik bakış ve müdahaleler tıpkı gerçek gibi, zamanı da bir hedef olarak ele almaktadır. Kısacası optik, hem zamanı dönüştürür, hem de anlamı... Bu bakımdan fotoğrafı anlamını zamana yedekleyen ve bir bakış olarak zamanı ele geçiren bir uğraş olarak görebiliriz.





GÖRSEL ÖYKÜLER

Fotoğraf Görüntülü Öyküler İnşa Etmektir

Varoluşundan bu yana insanlar yaşanmış hayat hikâyelerine ve bu hikâyeleri destekleyen kurgulanmış anlatılara büyük önem verirler. Başından geçenler, tanık olduğu veya kurguladığı şeyleri birbirlerine anlatır, dinler veya dilden dile başka insanlara aktarmak suretiyle bir bilgi, duygu ve deneyim alışverişi içinde bulunurlar. Öyküler, temelde yaşanan olayları ve çağın gerçekliklerini konu alan ilişkisel yaşanmışlıkları temel alsa da, ortak bilinci oluşturan olayların boyutları sadece bu çerçevede kalmamış, bu anlatımlar, destan, masal, efsane ve mitolojiye kadar uzanan gerçeküstü bir evrene doğru taşınmışlardır. Ortak bir duygu birlikteliğini ve toplumsal inancı yedegine alan söylenceler, zaman içinde en azından inançlar kadar baskın bir toplumsal hafıza ve gelenek birikimine yol açmıştır. Kültürümüzü ve geleneklerimizi oluşturan sözlü ve yazılı tüm bu birikimler, ya yaşanan gerçeklerden veya zaman içinde yaratılan bir hayal tasarımının birer ürünüdür. Dolayısıyla yazılı ve sözlü söylenceler genel kabul gören bir anlatıma dönüşmekle birlikte öyküleşmeye de başlamışlardır. Öte yandan insanlar deneyimle-

rinin ve yaşadıkları şeylerin yanı sıra, inançlardan kaynaklanan veya içinde bulundukları toplumsal şekillenmeler sonucunda süreç içinde hiç yaşanmamış öyküler de yaratmış ve bir moral ve inanç işbirliği sağlamaya başlamışlardır. Tüm toplumsal bağlar, dayanışma kültürü ve işbirliği çabaları zamanla bu öyküler üzerinden kurulan bir kültür birikimi yaratmıştır.

Bu çerçeveden bakıldığında, insanların birbirlerine aktardıkları şeylerin büyük çoğunluğunun, hikâye edilen, yaşama, tanıklığa ve gözlemlere dayandırılması boşuna değildir. Aslında kitle iletişimi sayesinde gazeteler, televizyonlar, romanlar ve haber programları hergün yoğun şekilde topluma bir takım öyküler aktarırlar. Elbette fotoğrafın bu dev enfomasyonda büyük rol aldığını gözden kaçıramayız. Aslında fotoğraf sadece bir öykü barındırmıyor, aynı zamanda resmedilen bir çok olayın kanıtlayıcı belgesi olarak bazı öykülerin yaratılmasına da büyük katkıda bulunur. Bir öykü anlatmanın temel gerekçesi bilincimiz ve zihnimizin görünüşleri bir sistematige oturtmak ve akılcı bir kavrayış için onları bir takım sebep ve sonuç ilişkileriyle ilişkilendirmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçekten insanlararası temaslarda, yüzyüze geldiğimiz insanlarla hakkında konuştuğumuz veya kanaatlerimizi eklemlendirdiğimiz bir tutum çerçevesinde yakınlık kurmaya çalışırız. Genellikle olayların kendisini değil, daha çok olayla ilişkili görüş ve kanaatlerimizi ortaya koyarız. Bu bakımdan gerek sözlü, gerek yazılı veya görsel olsun, tüm iletişim ilişklerimiz genellikle ya bir öykü anlatmaya veya bir öykünün parçası olmaya yöneliktir. Aslında yorumlama bir boyutuyla bir öykü anlatma çabasıdır. Her şeyden önce bazı şeyleri gördüğümüz veya tanık olduğumuz için öykü anlatma gereksinimi duyarız. Bu amaçla fotoğrafçının görüntü çerçevesini nesneler ve olaylarla doldurmasının başlıca nedeni bunlar

arasında bir anlatım birliği oluşturmak ve görüntü çerçevesini bir olay mekanı haline getirmektir. Kuşkusuz fotoğrafın anlatma, tanıtma ve çağrışım yaratma olanakları sonsuzdur. Görsel her kurgunun temelde bir öykü inşa ettiği söylenebilir. Dolayısıyla bir konuya anlam kazandırmak için onu yorumlamak, bu konunun görünüşlere dayanan cazibesi üzerinden bir öykü anlatmak gerekir. Unutulmamalıdır ki görsel her kayıt, bir anlamda fotoğrafçının bir gerçeği ifşa eden veya açık veya gizli yaşam deneyimlerini açığa vuran bir tanımlamadır. O halde olayları öyküleştirmeye eğilimli genel tavrımız, görüntüler söz konusu olduğunda, kameranın nesnel dünyaya yönelen gözü, olayları öyküleştirmekle yetinmez, aynı zamanda somut bir gerçek gibi bize dikte etmeye çalışır.

Görüntüler bizi gerçeklerin yanı sıra bir takım varsayımlara da inandırmışlardır. Fotoğrafçılar ise temelde inançlarını bize dikte ettirmek veya bizi birşeylere inandırmak için çekerler. Bu bakımdan fotoğrafın anlattığı öykü, yalnızca görünenleri değil, bilimsel, teknik ve endüstriyel alandaki gerçeklere yönelik inançlarımızı da değiştirmiştir. Öte yandan toplumsal ilişkiler bağlamında göz ve görsellik aracılığı ile paylaşılan imgelerin hayal gücümüz üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Nitekim imgeler, görsel öyküleri besleyen ve çoğaltan bir işleve yol açmakla kalmamış, görüntüleri anlatımcı ve anlamlandırıcı bir misyona da taşımışlardır. Hatta görüntülü öykülerin veya görüntülere yansıyan hayat hikayelerininin toplumsal ilişkilerimizin vazgeçilmez materyalleri olarak bilgi ve bilinç aktarmakta eşsiz bir rol üstlendiğini de söyleyebiliriz. Ayrıca bireysel anlamda bir ifade biçimi olarak hayal dünyamızın görselleşmiş kanıtlarını çoğaltmada da büyük önem kazanmışlardır. Bu bakımdan fotoğraf çekmek bir yaşam kesiti üzerinden yepyeni bir öykü inşa etmektir.

Aslında bir inancın dayatması olmaz ise, bir fotoğrafın çekilmesi de söz konusu olamaz. Bugün fotoğrafın ortak değer yargılarımızı tanımlayan ve onların paylaşılmasına olanak tanıyan en etkili iletişim yolu olarak hayatımızda geniş bir yer kapladığını söylemeye gerek yoktur elbette. Görsel öyküleri çekici kılan, bu inanç ve ortak yaşam kültürüdür. Bu nedenle fotoğraf, hem kültüre temel teşkil eden veriler üretmekte, hem de bu verileri paylaşımına sokarak bir belleğin oluşmasına kaynaklık etmektedir. Öte yandan fotoğrafik öyküleri çekici kılan başka bir neden daha bulunur. O da görüntülerin aynı geleneklerden beslendiğimizi kanıtlaması ve bakışımız ve yargılarımızı evrensel kültür ortamına kolayca taşımaya başarabilmesidir. Görsel öyküler bir boyutuyla gerçekten beslenmemize zemin hazırlarken, öte yandan hayal gücünün fantezilerini çoğaltan bir alan açmaktadır. İşte görüntüleri çekici kılan şey, gerçek üzerinde bir tasarrufta bulunması ve hayal gücünü zenginleştiren bir imge çeşitliliğine olanak tanımasıdır.

Elbette öyküler salt görüntülere veya fotoğrafçının uğraşlarına has bir durum değildir. Aynı zamanda bakışımızı ele geçiren, gerçekliği kullanan veya ondan yararlanan tüm sanatların öykü yaratma olanakları mevcuttur. Tarihsel süreç içinde resim, heykel ve kabartmaların bu konuda öncü bir takım rollerinin olduğunu, bunun sonucunda binlerce eserin üretilmiş olduğunu sanat tarihi bize sayısız örnekle kanıtlamaktadır. Aslında sanat, başlangıçtan itibaren yaşanmış anılara, gözlemlere ve öykülere dayandırılan bir tutum içinde olmuş ve onlardan önemli oranda beslenmiştir. Bu bakımdan sanat yapısı bir anlatım ortaya koymak veya yaşanmış bir olayı temsil etmek amacıyla sanatçı tarafından önemsenmiştir. Tarihsel süreç içinde sanat konu aldığı şeyleri, yani bir anlamda tanıklıkları,

gözlemleri, gücü, yüceliği ve kahramanlığı öyküleştirmiştir. Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte, bu temsil anlayışı yerini tümüyle nesnel gerçeğin egemen olduğu yeni bir görme biçimine terk etmiştir. İşte fotoğraf bu süreç sonunda ortaya çıktı ve sözlü, yazılı ve görsel temsili daha da aşan bir temsil gücüne kavuştu. Aslında günümüzde sinemanın temsil rolünü büyük oranda ele geçirmiş olduğunu görüyoruz. Çünkü sinema inandırıcılığı pekiştiren görsel yetkinliğinin yanına hareketi ve tiyatroyu da eklemiştir. Hareket olgusu, görüntüyü yaşamla çakıştıran ve onu ete-kemiğe büründüren bir zihin algısına yol açtığı için günümüzde sinema tümüyle öykü anlatmaya kendini angaje eden bir sanat olarak kabul görmüştür.

Fotoğraflara taşınan an'lara, yani aile albümlerimize konu olan fotoğraf kümesi, bir bakıma özgeçmişimizi tamamlayan birer yaşam öyküsü gibi görülebilir. Fotoğrafın günlük yaşamı konu edinmesinin en önemli nedeni, yaşanmış anıların hayatımız üzerinde bıraktığı vazgeçilmez izleridir. Elbette anılar da yaşanmış olaylara dayanmaktadır. Dolayısıyla her anının bir öyküsü mevcuttur. Bu bakımdan anı fotoğrafları yeniden okunabilen veya yeni anlamlarla karşılaşan suretler olarak vazgeçilmez görünmektedir. Anılar, hem yaşamdan izlerdir, hem de bir insanın kişisel tarihinin parmak izleri... Çünkü yaşam dediğimiz olgu tümüyle, biriken bu anıların toplamından oluşmaktadır. Fotoğraf, zamanda veya uzamdaki yerimizi işaret eden veya uzamda soyut gerçekliğimizi somut görüntüler üzerinden inşa eden bir sanattır. Hatta görüntülerin an'ları zamanın bir kesitindeki uzama yerleştirilerek, yaşamının birbirleriyle çakışan, benzer ve eşdeğer şeylerden oluştuğunu göstermiş ve aslında insanlık ailesinin temelde aynı şeylerden hoşlanan, etkilenen veya tepki duyan varlıklar olduğunu ortaya koymuştur.

Görsel öyküler genel olarak insan egosunun bir yansıması-
nı, özel anlamda da bireyin süper egosunu yansıtan kanıtlayıcı
yaşam belgeleridir. Aslında görüntülere yansıyan davranışların
büyük çoğunluğu, doğal duruşlar değildir. Poz verilmek suretiyi-
le kurmaca bir anlama neden olduğu için öyküleştiren görsel
anıların büyük çoğunluğu gerçek dışıdır. Her ne kadar bireyi
veya onun sosyal ve yaşamsal yüzünü yansıtıyor gibi görünse de,
gerçekte çekilen tüm fotoğraflar, ağırlıklı olarak fotoğrafçının
bir konuya yaptığı müdahaleyi yansıtır. Fotoğraflar, anımsatıcı
özelliklere sahip olduğundan, her görüntü daima paketlenmiş
bir anıyı geleceğe taşımaktadır. Bu da fotoğrafın aslında tümüyle
yaşanmış öyküler biriktirdiğini ve yitirilmiş an'ların da fo-
toğrafların güvencesi altında saklandığını bize göstermektedir.
Fotoğrafı yaşama bağlayan en geçerli bağlar, sadece kuşkusuz
biriktirilmiş anlardan ibaret değil, bu an'ların bir deneyim ola-
rak yeni deneyim birikimine yol açmasından da kaynaklanır.
Fotoğraf özünde fotoğrafçının anlaşılacak ya da kendisini bize
anlatmak için yaptığı bir girişimden başka birşey değildir.

Doğal olarak en fazla duyguları ve bilinci hedef almaktadır.
Başka bir deyişle fotoğrafçı, kendisini bize anlatmak veya daha
iyi anlaşılacak için imgeleri ve nesneleri her zaman bir paravan
olarak kullanmaktadır. Aslında politik bir varlık olarak her in-
san yaşamda bir yer sahibidir. Bu bakımdan fotoğrafların büyük
bir bölümü bireysel bu kimlikleri politik bir zemine oturtmak
amacıyla çekilmekte, bu da kameranın yöneldiği insanı her dav-
ranışı, bu politik bakışın etkin bir göstergesi yapmaktadır. Öte
yandan fotoğraflara yansıyan en etkili unsurların başında duy-
guların geldiğini söylemeden geçemeyiz. Aslında her fotoğrafçı
duygusal bir şekillenmenin eşliğinde bakmakta, dolayısıyla belli
duyguların izleyici nezdinde bir karşılık bulması amacıyla çek-

mektedir. Bu bakımdan birçok fotoğraf sosyal ve duygusal arka planı olan bir gerçeğin suretini ölçü almaktadır.

Fotoğrafçı, kamera yardımıyla gören ve müdahale eden bir birey olarak özünde görülenler hakkında bir tanımlama yapmaktadır. Fotoğraf ise bireysel tercihini kameranın soğuk nesnelliğinde ortaya koyan fotoğrafçının takındığı sosyal, politik ve estetik tutumunun görsel bir karşılığı olarak ortaya çıkmaktadır. İşte bir görüntüye anlam kazandıran bu tercihler deyim yerindeyse estetik ve politik bir amacı öne çıkarmak içindir. Fotoğrafçı anlamlandırmaya değer bulduğu şeyleri önemseyen ve buna göre bir tasarım gerçekleştiren bir kişidir. Bu nedenle tanımlamak ve anlamlandırmak için özellikle ve ağırlıklı olarak kamerasını yaşama yöneltir. Bu noktada fotoğrafçının özel yaşama yönelmesinin başlıca amacı, mahrem yaşamın gizemi ve kişinin özel alanının dikizlenmesine yol açan arzulu bakıştır. Özellikle magazin fotoğrafçılığının, özel yaşamın gizemini neredeyse şizofren bir saldırganlıkla kullanmaktan çekinmediğini biliyoruz. Bu açıdan baktığımızda fotoğrafı mahremiyetin deşifre edilmesine suç ortağı yaptığı için, günümüzde paparazi fotoğrafçıları ile birlikte kamera da güvenilmez bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.

Fotoğrafik görme, görme eyleminin sanatsal ve düşünsel verilerle donatılmasıdır. Fotoğraf, fotoğrafçının başka insanlara dönük yüzünü ve seçimini ortaya koyar gibi görünse de, aslında kendisine dönük içsel bir bakışın somut görünüşlerini resmetmeye çalışmaktadır. Anlaşılan odur ki, sanıldığıının tersine herhangi bir içeriğe sahip olmayan fotoğrafların da iyi kötü bir öyküsü bulunmaktadır. Hatta soyut bazı görüntüler zihnin ölçüleri dışına çıksa bile, yine de bir öykü barındırmaktadırlar. Bugün enformatik amaçları gözönüne alarak irdelediğimizde,

fotoğrafın çift yönlü anlamların sanatı olarak kabul görmesi çok yanlış değildir. Her ne kadar fotoğrafta yer alan şeyler çok zaman müdahale edilmemiş gibi görünse de, çekilmiş görüntüler çoğalmaya ve yeni anlamlar yaratılmasına olanak sağladığı için, nesnelerin gerçekliğinin değişmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle her fotoğraf açık veya gizli bir gerçeği bir öyküye taşımakta veya öykünün etkin ve vazgeçilmez malzemesi haline gelmektedir. Herşeye karşın aynı konu karşısındaki izleyicinin birbirlerinden farklı biçimde etkilenmesini doğal karşılamak gerekir. Çünkü görüntüler daima izleyiciyi, benzer sonuçlara değil, fotoğrafçının kendi yaşam deneyimlerinin yönlendirdiği farklı bir anlama taşırlar.

Kuşkusuz insan hayatı parça parça gerçekliklerin bütünlendiği uzun bir öyküyü andırmaktadır. Fotoğraf bu yaşam kesitlerini parçalar halinde görüntülere taşıyarak, başlangıcından bugüne insanlık ailesinin bir profilini çıkarmıştır. Bu yönüyle fotoğraflar aynı zamanda yaşam öykülerinden oluşan bir imgeler galerisi haline gelmiştir. Bugün artık anı fotoğraflarını sadece kişisel hayatları kapsayan bir envanter gibi görmemek gerekir. Nitekim anı fotoğrafları günümüzde toplumsal yaşamı, beğenileri ve güzellikleri de içine alan çok boyutlu bir kültürel veri oluşturduğunu görüyoruz. Bu bakımdan aile albümleri, ailenin yaşam öykülerini biriktiren ve ortak toplumsal karaktere vurgu yapan aydınlatıcı dokümanlar olarak değerli olmuştur. Öte yandan gerek foto röportajlar, gerek sanatçı portfolyoları olsun, tüm bu çalışmaları aslında tematik öykülere dayanan, çözümleyici ve tanımlayıcı görüntüler olarak yaratılmış bir öykü gibi görebiliriz.

Görüntü çerçevesi, sadece bir içeriğe çizilen çerçeve değil, bu içeriğin üzerinde bina edildiği konunun çerçevesidir de. Daha doğru bir deyişle görüntü çerçevesini, fotoğrafçının be-

lirli doğruları anlaşılır göstergeler üzerinden kurguladığı sınırlı bir alan gibi görmek gerekir. İşte bir görüntünün konusunu, içeriği ve öyküsünü kucaklayan bu alandır. Aslında kamera görüşleri çerçevelemekle bir bakıma onları bir anlam çerçevesine oturtmaktadır. Başka bir şekilde dile getirirsek, sınırları belirsiz görüşler kesintiye uğratılmak suretiyle bir anlama kavuşturulmaktadır.

Görsel ve yazınsal dil birbirleriyle hiçbir benzerlik göstermeseler de, gerçekte büyük ve derin farklılıklar gösteren ortak bir amaca ulaşmada benzer bir işleve sahiptirler. Yazınsal dil, hayal gücünü temel alan ve görüntüsü zihnimizde beliren bir kavrayış sağlarken, görsel öyküler ise, ancak fotoğraflar sayesinde bir varlık ve anlam kazanmaktadır. Unutulmamalıdır ki fotoğraf dili doğrudandır, dolayısıyla dolambaçlı yollara ve hayali gerçekliklere kapı aralamaz. Oysa yazınsal dil farklı bir seyir izleyerek tümüyle imge tasarımına dönük bir algılama biçimi yaratmıştır. Fotoğraflar doğrudan bir kavrayış sağlarken, yazı dili hayali bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Fotoğrafçı karşılaştığı gerçeği, saf bir nesnellikle ele geçirdiğinde aslında tanımlanmamış veya bakışın yorumuna maruz kalmamış bir saptama elde etmektedir. Oysa her görüş az veya çok zihinde anlam kazanan bir iz bırakmaktadır. Bu nedenle fotoğrafçının gerçeğin anlamını öne çıkartmaktan çok, anlamlandırdığı gerçeği daha fazla önemsemesi gerekir. Gerçekten de dikkatimizi çeken her görüşü, yarattığı anlamla birlikte görürüz. Dolayısıyla fotoğrafçı çevresini bakışıyla doldururken, bu bakışı iç dünyasına da aynı tutkuyla yöneltmelidir. Çünkü her gerçek, kendisine yakıştırılan muhtemel anlamıyla birlikte gerçektir. Hatta hiçbir gerçek durumu bir anlama maruz kalmadan zihinsel ve düşünsel düzlemde algılayamayız. Görsel dil her ne kadar tanımlayan, anlaşılabilen veya

kıyaslanabilen bir yoruma olanak sağlasa da, yine de bu dilin imgeleri görünürlük üzerinden bina ettiğini unutmamak gerekir. Bu bakımdan yazınsal dilden farklı olarak görsel imgeler tümüyle görünür imgelerdir. Fotoğrafçı ifade dilini görünürlük üzerinden ne kadar gerçekleştirse de, hiçbir zaman zihinsel ve estetik düşünce biçiminden uzak kalamaz. Çünkü tüm görünüşler fiziksel boyutlarıyla görünmesine karşın, niteliksel algılamaya daima zihinsel bir eylem sonucunda gerçekleşmektedir.

Görüntüler yaşamla çakıştığı gibi duygularla da bir iletişim ve işbirliği sağlayabilirler. Nitekim anlamını ve yankısını duygular üzerinde hissettirmeyen hiçbir gerçeğin gerçekten görüldüğünü söyleyemeyiz. Fotoğraf duyguların hizmetinde bir sanat olduğu için giderek benimsenmekte ve yaygınlaşmaktadır. Bu bakımdan insanları ve onların gerçekliklerini anlatmak için fotoğraf çekmeye talip yüz milyonlarca fotoğrafçı ortaya çıkmaya başlamıştır. Aslında insana ve insanlığa dair öyküler en fazla görüntüler içinde yer bulmuştur. Bu da fotoğrafı insani amaçları yücelten bir sanat yapmakla kalmamış, anlaşılma kolaylığı yüzünden yaşam öykülerini dünyanın her tarafına taşımıştır. Böylece görüntüler bugün insanlığın ortak evrensel dili olarak tüm dillerin önüne geçen bir iletişim aracı haline gelmiştir.

Fotoğrafın hayal gücünü harekete geçiren bir materyal olması onun görünür dünyanın gerekliliklerini bize anımsatan bir takım görsel an'lar ve anıları barındırmasındandır. Bu da insanların gerçek karşısında kendilerine tutulan bir ayna misali görüntülerde yansıtılan olayları yeniden okumasına yol açmıştır. Bu bakımdan fotoğraflar hayal gücünü besleyen sonsuz sayıda materyal barındırmaktadır. Aslında zihnimiz de soyut bir görsellikle çalışmakta, doğal olarak bir takım materyaller biriktirmektedir. Hatta hayal tasarımlarımız da ağırlıklı olarak görsel

bir nitelik gösterir ve imgeleri bir görüntü olarak belleğimizde şekillendirir. Hayal gücünün gerçekten bağımsız olması söz konusu değildir elbette. Çünkü görsel düşünme, özünde görünüşler ve nesnel dünyadan bağımsız birşey değildir.

Görüntü çerçevesi hem bir görünüşün gerçek nesneleri ile konunun içeriğini, hem de fotoğrafı oluşturan fotoğrafçının ruh halini yansıtır. Çünkü bir görüntünün çekilme gerekçesi aslında çok gizli değildir. Hatta her fotoğrafın yaratılma öyküsünün doğrudan fotoğraf içinde gizli olduğunu da söyleyebiliriz. Görüntü çerçevesi bu boyutuyla hem çözümlenmeye hem de kapsadığı gerçeğin gizli gediklerinin aydınlatılmasına ihtiyaç duymaktadır. Unutulmamalıdır ki, bir görüntünün anlamlandırma olanakları sonsuz değildir. Hatta görüntünün apaçık ve hilesiz bakışı söz konusu olduğunda, yorumlama olanakları giderek kısıtlanmaya başlar. Günümüzde bilgisayar programlarının fotoğrafın anlatma ve yorumlama sınırlarını alabildiğine geliştirmiş ve çeşitlendirmiş olduğu açık bir gerçek. Ancak bunun aynı zamanda fotoğraf dilini ve nesnelliğini şüpheli hale getirdiğini de gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü dijital her manüplasyon, fotoğrafı doğal mecrasından uzaklaştırarak kurmaca ve gerçekdışı bir tasarım alanına doğru çekmeye yol açar. Bu bakımdan dijital imajların fotoğraf dışı bir alan ve ağırlıklı olarak masa başında üretilen imgeler olduğunu söylemek pekala mümkündür. Gerçekten de digital imajların görsel öyküler yaratmada fotoğraftan daha anlatımcı olduğu bir gerçek. Oysa optik yollarla elde edilen bir görüntü fotoğrafın vazgeçilmez doğal özelliğinin başında gelmektedir. Dondurulmuş görüntü ile gerçeğin bir an'daki nesnelliğinin hem kaydını, hem de bu gerçeğin parçası olarak yarattığı atmosferi görürüz. Dijital teknoloji her ne kadar fotoğrafı gerçekten uzaklaştırmışsa da, yine

de görüntünün olanaklarını gerçekdışı mecrada alabildiğine çoğaltmış olduğu da bambaşka bir gerçek. Öte yandan görüntülerin, dingin bir gerçeklik yerine çok zaman görünüşleri dinamik bir yapıya kavuşturarak fotoğrafın sınırlarını zorlayan bir rotaya sokulduğunu biliyoruz. Nitekim belleği harekete geçiren şok fotoğrafları buna örnek verebiliriz. Çünkü fotoğraf kendi dinamizmine gözleri ortak ederek, pekala aktif bir eyleme dönüşebilir. O halde donmuş bir görüntü hem zihinsel bir aktivasyon yaratmakta, hem de açık olmayan anlamını açığa çıkarmaktadır.

Bir görüntünün optik yardımıyla kesinleştirilmesi, bu görüntünün zihinsel bir devinim alanına giriş yapmasıdır. Bu noktada fotoğraf içinde hareketsiz duran nesnelerin aslında hareketsiz olmadığını kavramaya başlarız. Hatta görüntünün yorumlanması ve yeni okumalar yapmasını sağlayan motivasyonun tetikleyicisi rolünü üstlendiğini de söyleyebiliriz. Herşeyden önce görüntü izlendiği sürece varlığını duyurur ve işlevsel olmaya başlar. Bu nedenle bir görüntünün işlevsel başarısı daha çok görüntünün zihinsel bir etkinliğe yol açıp açmamasına bağlıdır. Fotoğrafı işlevsel bir araç yapan yorumlamadır. Dolayısıyla yorumlanmış fotoğraf başlı başına bir bilgi ortamıdır. Ayrıca bu ortamın devinim ve dinamizmi bir bakıma onun durağanlığından kaynaklanmaktadır. Fotoğrafın sinemadan farklı olan yönü işte onun bu dinamik suskunluğudur. Sessiz nesnelerin yarattığı zihinsel aktivite, bir anlamda fotoğrafı sinemanın tersine izleyiciyi görüntülere daha aktif katılmaya teşvik etmiştir. Bu nedenle izleyici, sinemada daima kurgulanmış bir öyküyle başbaşa kalmakta, fotoğraf ise bir öykü yaratmak için nesneleri sorgudan geçirmektedir.

Her fotoğrafın bizimle farklı gerçeklerin eşliğinde konuştuğunu unutmamak gerekir. Bir anlamda fotoğraf yardımıyla gör-

sel düşünüp, kurmaca öyküler tasarlamaya çalışırız. Özellikle reklam fotoğraflarının ısıtılı bir görselliğin ardına saklanarak tekellerin tüketimi teşvik amacını gözden uzak tuttuğunu belirtmekte yarar vardır. Dahası, tanıtım, reklam ve moda fotoğraflarının daima gerçekdışı bir dünyanın imgeleri ile izleyiciye seslendiğini de söylemek gerekir. Bundan amaç izleyiciyi tüketici yapmaya zorlamak ve onları gerçekdışı, sahte ve yanıltıcı gerçekler aracılığı ile kontrol altında tutmaktır. Görüntüler ister gösterişsiz olsunlar, ister sarsıcı bir nesnellik ortaya koysunlar, her imge daima gelecekte yan etkileriyle birlikte saklanır. Bu da fotoğrafın tüm çıkmazlarıyla birlikte sonsuz bir yaşam galerisi yaratmasına neden olmuştur. Fotoğrafın aslında bir şey anlatmadığını, fakat bir şeyleri anlamamıza uygun olanaklar yarattığını söylemek mümkündür. Özellikle aydınlanmaya veya bilgilenmeye yol açan görsel materyaller temin etmede eşsiz bir kolaylık sağladığını da ayrıca belirtmek gerekir. İşte fotoğrafın sonsuz bir dinamizme kapılar açan verimliliği de işte bundan kaynaklanmaktadır.

Aslında tüm görsel kayıtlar hatta sanatsal fotoğraflar da zaman içinde anonim birer yaşam öyküsüne dönüşmekten yaka-sını kurtaramaz. Fotoğraf, anıların yanısıra aynı zamanda görsel her nesneyi de anonim yapmaktadır. Kamera sayesinde nesneler de sözcükler gibi görüntünün anlamını provake eden şeyler olarak sonsuzluk içinde yerlerini almaya başlarlar. Kameraların her gün yüz milyonlarca fotoğraf veya hareketli görüntü çektiğini göz önüne aldığımızda, bir dil olarak ne denli kullanışlı olduğunu çok daha iyi anlayabiliriz. Elbette görsel öykülere en uygun ve elverişli alan belgesel fotoğraflarlardır. Kamerayı yaşam ile duygular arasında tutan belgesel fotoğrafçı, bununla bir bakıma hem hayatı alenileştiren bir mecra yaratmakta, hem de

hayatı öykülere taşıyan bir dil ortaya koymaktadır. Aslında belgesel bakış, her zaman bir amacın aracı olarak hayatı seçmektedir. Aynı zamanda fotoğrafçının amacı için onu araç yapmaktan kaçınmaz. Oysa fotoğrafçı anlamın araçlarını bir amacın doğrudan kendisi yapmak için genellikle hayatı kullanmaktadır. Yorum dediğimiz şey, görüşlerin veya sanatsallaşmak amacıyla nesnel tüm boyutlarını bir anlam boyutuna terk etmesidir. Fotoğraf her ne kadar günümüzde anlamın gerçeklikten daha fazla kutsandığı yeni bir anlayışı egemen kılmış olsa da, görüşlerin gerçekliği anlama hiçbir şekilde engel teşkil etmez. Bu durumda nesnel bakış, bir anlam yitimine engel oluşturmadığı için, bir görüntünün anlamını gerçekdışı bir mecrada aramak da boşuna olacaktır.

Basın fotoğrafları, medyada yayınlanan haber amaçlı görüntüler olarak, her zaman açık ve aydınlatıcı mesajlar vermekle yükümlü kılındığından, fotoğraflar, bilgi taşıyan net ve dolaysız bir anlatım gerçekleştirmeyi hedef edinirler. Öte yandan yeterli açıklığa sahip olmayan veya yorumlanmaya muhtaç olan bazı fotoğrafların bir “resim altı” na ihtiyaç duyması basın fotoğraflarının her zaman apaçık bir gerçeklik sergilemediğini bize göstermektedir. Aslında bir fotoğrafta içeriğin net biçimde anlaşılması için içerik dışı bileşenlere başvurmanın görüntünün anlamını net ve keskin hale getirmek için oldukça gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Basın fotoğrafları genellikle ve ağırlıkla şiddet diline eğilimli haberler olarak ön plana çıkarılmaktadır. Hatta fotoğrafçıların şiddete yol açan olayları fotoğraflamayı özellikle tercih ettiğini de söylemek mümkündür. Bir bakıma şiddet, arzulanan, çekici ve davetkâr bir olgu olarak fotoğrafçının asli görevi haline getirildiği dikkatlerden kaçmıyor. İşin daha vahim bir yanı daha var: O da fotoğrafın şiddeti deşifre ettiği oranda

insanları hunharca katliamlara ve savaşların kıyımlarına alıştırmaması... Kuşkusuz şiddet görüntülerine yakın duran bazı fotoğrafçılar, temelde bilinçaltımızda yer edinen geçmiş yüzyıllara ait vahşet ve katliamların yarattığı çağrışımları güncellemek veya canlı tutmak amacıyla fotoğraf çekmektedirler. Fotoğrafçı herşeye karşın yine de, aydınlanma çağının bir sanatı olarak her zaman mazlumların yanında yer almış ve şiddet ortamını mahkum eden muhalif göz olarak büyük bir görev üstlenmiştir. Hatta 19. yüzyılda fotoğrafçı karanlıkta bırakılan veya bırakılmaya çalışılan hiçbir konuya ilgisiz kalmamış, aydınlatıcı ve deşifre edici misyonuyla bunları açığa çıkarmaktan kaçınmamıştır.

Fotoğrafçı, nesnel görünüşler aracılığıyla doğrudan bir anlatımı temel alırken, çok zaman bunu dolaylı yollardan ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bakımdan gerek doğrudan gerek dolaylı olsun, fotoğraf her zaman anlamın açık veya gizli unsurlarını aynı görüntüde muhafaza etmektedir. Hatta görüntü içeriği de anlamın açık ve kapalı boyutlarını aynı şekilde barındırır. Somut gerçeklikler sanatı olan fotoğraf, her ne kadar açık göstergeler üzerinden anlamını ortaya koysa da, fotoğrafçının görüntünün gizlerini kapalı anlamlar içinde sunması yine de çok şaşırtıcı değildir. Çünkü fotoğrafçı denilen kişi sadece yansıtan değil, nesneleri ve anlamı tasarlayan veya yöneten biridir. Daha açık bir tanımla görüntüyü düşünsel eğilimlerine veya seçimlerine bir dil veya sembol yapmaya çalışmaktadır.

Fotoğrafa konu olan şeylerin bir zamanlar gerçek olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla görüntülerin yaşanan an'lara dayandığı veya an'ları temel aldığını unutmamak gerekir. O halde her fotoğraf varlığını yaşanan bir gerçeğe dayandırmaktadır. Aslında görsel öyküler fotoğrafta hem bir içerik oluşturmakta, hem de gerçeğe dair kanaatlerimize açık bu göstergeler aracılığı ile bir

haklılık kazandırmaya çalışmaktadır. Bu çerçeveden baktığımızda fotoğraflar içinde yer almak suretiyle her insan zaman zaman bir öykü kahramanına dönüşmektedir. Hiç kuşkusuz fotoğrafın resmettiği gerçeklik nasıl bir içeriğe sahip olursa olsun, temelde bir ışık yorumunu ortaya koymaktadır. Bu da ışığın görsel gerçekliğin hem işlevsel boyutunu, hem de niteliğini değiştirmeye muktedir bir materyal olduğunu ortaya koymaktadır. Fotoğraf, anlamını ve içeriğini ışığın izi üzerinden gerçekleştirirken daima evrenimizi ve onun dinamik parçalarını temel alan bir yaşam parçasını kalıcılaştırırlar. Fotoğrafın göstergesi net, açık ve gerçekçi an'ları esas alır ve an'ları yaşadığımız gerçeğin kanıtı yapmaya çalışır. Bu bakımdan fotoğraf doğrudan yansıtan bir dil olarak, ne kadar açık gedik bırakmamaya çalışsa da, yine de anlamı aynı doğruluk ve inandırıcılıkla sergilemeyi başaramaz. Çünkü görsel öyküler bazı açılımlarını ancak zihinsel bir yoğunlaşma sonucunda tamamlayabilirler. Elbette fotoğrafın sunduğu gerçekliklerin tümü daima eksik, yetersiz veya kapalı bir anlatımı ortaya koymaktadır. Bunun nedeni görüntünün büyük bir görünüşün sadece bir kesitini konu alması ve fotoğrafçının da ancak bu görünüş üzerinde bir öykü inşa etmeye çalışmasıdır. Aslında fotoğrafçıyı an'ı esas alan bir öykücü, hatta ışık ve gerçeklik oyununu düzenleyen, düşünsel ve görsel hezeyanlara an ile yanıt veren bir tasarımcı gibi görebiliriz.

Fotoğraf tarihi başlangıcından bu güne kadar an'lara yansıyan gerçek olguların ve olayların tarihidir de aynı zamanda. Fotoğraf, tarihin hiçbir döneminde varlığı fark edilmeyen, görülmeyen hatta hakkında bir fikir sahibi olmadığımız zamanın bu kısa kesitini, gerçeği ifade eden en anlamlı kanıtlama yolu haline getirmiştir. Dolayısıyla tarihin hiçbir çağında zamana, nesnel gerçekliğe ve olgulara müdahale eden ve sanatı ve dü-

şünceyi gerçekte bu denli buluşturan, fotoğraf benzeri başka bir sanat daha mevcut olmamıştır. Fotoğraf tarihi, bu yönüyle aynı zamanda görüntülere yansıyan gerçek yaşamın, sevinçlerin, hüznün, ortak acılarımızın ve daha ötesi insanlığın ortak öyküsünün tarihidir.

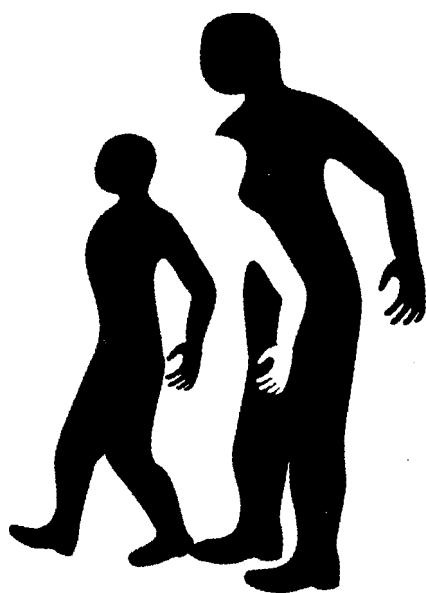
Bir görüntünün konusu hem içeriğini belirler, hem de onun öyküsünü barındıran çifte işleve sahiptir. Bu bakımdan fotoğraf çekmek, başlangıcı ve sonucu belirsiz bir öykü anlatmaktır. Elbette kamera gerçekliğe yöneltildiğinde, fotoğraf bize bir masal ve gerçekdışı bir olayı anlatmayacaktır. Çünkü fotoğraf doğrudan gerçekliğin sanatı olarak daima yaşamdan bir kesiti konu edinir. Nitekim 1930'lu yıllarda ortaya çıkan foto röportajlar ile 1960'lı yıllarda moda olan fotoromanları, fotoğrafik öyküleri temel alan görüntü sürecinin öncü örnekleri olarak gibi görebiliriz. Foto röportajlar toplumsal ve politik eğilimleri ve gerçek bir olguyu esas alan fotoğrafçı yorumunu temel alırken, fotoromanlar da daha çok hafif melodramları konu edinerek yaygın beğeniyeye sahip halk tabakalarını hedef aldı. Günümüzde ise görüntüyü öyküleştirme daha çok bir fotoğrafçının ustalığını ve başarısını ortaya koyan seri fotoğraflar ve portfolio biçiminde kendini göstermektedir. Öte yandan tarihi fotoğraf kadar eski olan aile fotoğrafları da bir bakıma bireylerin ortak veya birbirlerinden ayrılan an'larından derlenen yaşam öykülerinden oluşmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında fotoğraflar hem kendi başına bir öykü, hem de yaşam öykülerimize tanıklık yapan evrensel bir tutumu ortaya koyarlar. Özellikle portre fotoğraflar, tarih ve zaman karşısında yüzün öyküsü ve serüvenini etkili bir gerçeklikle yansıttığı için, fotoğraf ortamında özel bir öneme sahip olmuştur. Aslında portreler bireyin mevcudiyetini ve zamanı olumladığı için, insanın suretini bir öykünün başrolüne oturtur.

Fotoğrafın öyküsü daima içeriği bütünleyen veya içerik dinamiklerine çağrışımlarla katkıda bulunan bir işbirliği yaratmaktadır. Bu bakımdan bir içeriğe kavuşturulan fotoğrafın anlam olanakları da çoğalmış demektir. Hatta fotoğraflar zihinsel ve duygusal katkıları reddetmeyen, dahası duyguların katkısıyla güçlenen anlamı da benimsemekten uzak kalamaz. O halde fotoğraf mevcut bir olayı öyküleştiren çok zaman nesnel olmayan yöntemleri de kullanarak bir içerik oluşturabilir. Belli yönlendirmelere maruz kalsa da, gerçeğin değişmesi, manüpile edilmesi veya bertaraf edilmesi fotoğrafta söz konusudur. Hatta çok zaman fotoğraflar müdahale edilerek veya düzenlenerek de bir konu ve içeriğe kavuşturulabilir. Buna karşın yine de, gerçek hiçbir zaman bu fotoğrafın yakasını bırakamaz. Çünkü kamerasının müdahalesine maruz kalan nesneler kütle, hacim, boyut, renk ve doku özellikleriyle görüntüye katılır ve kendi gerçeklik niteliklerini bu yolla büyük oranda korurlar.

Fotoğraflardaki öyküler ne kadar açık ve anlaşılır gibi görünürler de, görüntü gerçeklik ortamından koparıldığı için, bir içeriğe konu olan olaylar fotoğraf gerçekliğinin tümü hakkında bir bilgi veremez. Bu bakımdan görsel öyküler bir olayı aydınlatmaktan çok, insanların yaşam öykülerine uygun düşen anlamları çoğaltırlar. Fotoğrafın somut olayları somut gerçeklikler üzerinden, daha doğrusu imgeler yoluyla anlattığını biliyoruz. Öte yandan görsel imgeler hayattan kopuk olmadıkları gibi, duygulardan da bağımsız değildir. Bu bakımdan görüntü imgeleri içeriğin suç ortağı yaparak, hem gerçeği imgelere bir materyal yapar, hem de içeriği imgelere yedek yapmaya çalışır. Çünkü görüntüler gözümüzü imgeler aracılığı ile harekete geçirmektedir. Göz de imgeleri somut görünüşler üzerinden düzenleyerek bir görüntüye kavuşturur.

Kamera Bakışı

Kuşkusuz içeriği güçlü bir fotoğrafa konu olan olaylar, sanıldığı gibi olağanüstü durumları yansıtan etkili ve şok edici gerçekleri kapsamaz, tam aksine günlük yaşamın rutinliğini ele alan ve genellikle dikkat çekmeyen konuları esas alır. Fakat buna rağmen fotoğrafın olağandışı şeylere olan ilgisinin hiç eksilmediğini de gözden uzak tutmamak gerekir. Bir konunun sıradan olması, kuşkusuz yorumlamanın sıradan olmasına işaret etmez. Elbette fotoğrafın ilgisi yüksek şiddetteki konular kadar, güçlü yorumlara daha yakın duran pasif gerçekliklere de dönüktür. Bu nedenle sıradan konuları hiçbir zaman niteliksiz konu gibi görmemek gerekir. Çünkü fotoğrafı sıradanlaştıran konu değil, nesnelerin yarattığı çağrışımları göremeyen, sıradan bakışlardır.





FOTOĞRAFTA MESAJ

Gerçeğin sloganlaşması üzerine

Bir fotoğrafçının gerçeği tanımlama ve bundan bize bir öneri sunma arzusunun başlıca nedeni, görüntünün gerçek yaşamla ilişkilendirmesidir. Elbette yaşamın fotoğraflara kaynaklık etmesi, yaşamın tümüyle fotoğraflarda anlaşılmasına yol açmamıştır. Her ne kadar fotoğraf gerçeklerin daha iyi görülmesine öncülük etmiş olsa da, onu anlatmada aynı oranda başarılı olması mümkün değildir. Bu bakımdan fotoğrafçı görünen gerçeği, kendi algılamalarına veya zihinsel devinimlerine zemin hazırlaması için simgesel bir biçim içinde kullanmaya çalışır. Aslında dondurulan hiçbir gerçek, bir olayın tüm boyutlarına açıklık getiremez. Çünkü fotoğrafın görevi anlatmak değil, anımsatmaktır. Bu bakımdan görülen her gerçeğin bir mesaj ortaya koyduğu görüşü doğru değildir. Öte yandan fotoğrafçı marifetiyle bir hedefe, amaca veya görüşe yandaş yapılan gerçek durumlar da çok zaman etkisiz ve özelliksiz bir karakter taşıyabilir. Dolayısıyla fotoğraf dili ağırlıklı olarak dinamik bir hareketlilikten çok dondurulmuş bir dinamizme yanıt vermektedir. Bu da fotoğrafı daima sloganlaş-

maya, ajite etmeye ya da sembolleştirmeye uygun bir görselliğe taşımaktadır.

Görüntünün neler anlattığını öne süren fikirlerin ifade edildiği tartışma ortamlarında eğer öncelikle görüntünün neleri anlatmada yetersiz kaldığı açık bir dille ortaya konulmuyorsa anlamın abartılı ve gerçekdışı öykülere malzeme yapılması kaçınılmaz olacaktır. Fotoğrafın net ve kesin ifadeler sergilediğini biliyoruz. Ancak şüpheli bakışları tatmin eden yorumlanabilir bazı ipuçlarını gizlemeden bunu başaramaz. Bu bakımdan bir görüntünün mesajı da tıpkı anlamı gibi belirsiz bir çerçeve çizmekte, koşullu bir inandırıcılık ve zihin gerçeklikleri ile tamamlanan bir muğlaklık ortaya koymaktadır. Görüntüler bir içerikle ne kadar donatılsa donatılsın bunun etkili bir içerik oluşturmaya ne kadar elverişli olduğu her zaman tartışmalı olmuştur. Çünkü fotoğrafları gerekli ve faydacı yapan fotoğrafçı ile gerçeklik arasında sorun oluşturan ve tezat ve anlamlandırmaya yol açan çarpıcı bu bilinmeyenlerdir. Bilinmezlik sanıldığı gibi salt fotoğrafçının görüntü çerçevesi dışında bıraktıklarından veya bellibaşlı nesneler arasında sakladıklarından ibaret değil, tam aksine bir anlama eşlik etmeyen veya algılamaya katkıda bulunmayan apaçık görünenler bir bilinmezliğe yol açabilir. Dolayısıyla görünür yapma çabası, görünen şeyleri ortaya çıkarmaya veya onları tanımamıza ne oranda yol açarsa açsın, sonuç itibarıyla bir görüntünün içeriği, mesajı ve anlamı daha çok fotoğrafçının tasarım yetkinliğine ve nesneleri birbirleriyle ilişkilendirme becerisine bağlıdır. Bu bakımdan fotoğrafın biteviye konuşan, sessiz ve sözsüz bir dil olduğunu söylemek gerekir. Hatta bu dilin onu öteki diller kadar bir yorum ve iletişimin temel dinamiği yaptığını bile söyleyebiliriz.

Genellikle üzerinde düşünülmüş, tasarlanmış ve hayatta belli arayışlara ve sorunlara dikkat çekmek isteyen fotoğrafların bir

mesaj verdiği kabul edilmektedir. Oysa fotoğrafçıların büyük çoğunluğu kamerayı hoyratça kullanmaktan ve yararlı olsun veya olmasın her şeyi çekmekten sakınmaz. Bir fikre kaynaklık eden herhangi bir fotoğraf daima konusunun anı boyutları ve ticari misyonunun çok dışında bir çabanın varlığını ortaya koymaktadır. Hiç kuşkusuz mesaj kaygısı olmayan görüntülerin düşünsel ve eylemci de olamaz. Hatta bu tarz görüntüleri fotoğraf dışı görmenin pek yanlış sayılmadığını da söylemek mümkündür. Çünkü tümüyle entelektüel bir zemine oturan ve siyasal ve sanatsal bir bakışa açık bulunan fotoğrafları, bir iş olarak piyasa fotoğraflarından kesin sınırlarla ayırtırmak gerekir. Aslında mesajı olan bir görüntünün konumu ve hedeflediği şeyler herhangi bir konum değil, yaratıcı bir tasarımı veya imgesel bir hedefi ortaya koyan bambaşka bir kulvardır. Daha önce dile getirdiğimiz gibi kaba saptanmış görüntüler ile yaratıcı görüntüleri birbirleriyle benzeştirmek, aynılaştırmak veya özdeşleştirmek, bir bakıma ressamı duvar boyacısıyla karşılaştırmakla eş değerdedir. Mesajı ve içeriği düzenlenmiş her görüntünün belli şartlar hariç tutulursa daha çok sanat alanına ait şeylerdir. Bunun dışında kalan görüntüler sanatla hiçbir ilişkisi bulunmayan güvenlik, eğitim, tanıtım, tanımlama, bilgi, belge ve aktarma gibi kullanım alanını ilgilendirmektedir. Aslında aynı tarz araçları kullanan, fakat hedef ve amaç açısından farklı iki ayrı fotoğraf bakışından söz edebiliriz. Öte yandan görsel bir materyal olarak fotoğrafın, çeşitli amaçlarla kullanılması ya da yaratıcı bir uğraşın malzemesi olması, onun niteliklerini ve anlamını göreceli yapmaz, tam aksine görmenin ve görüntülerin boyutlarını daha da genişletir ve insanlar ile onların hayatlarını görüntülerde daha değişik yollarla ortaya koyar..

Bir görüntüde nitelikli bir düzenlemenin daima yaratıcı ve dikkatli bir arayışa ve imgelerde vücut bulan anlamlı bir yan-

sıtmaya gereksinimi bulunmaktadır. Görsel düzenleme ilkele-
rinin, günümüzde bile resmin sanatsal geleneklerine dayandı-
ğını söylemekte yarar vardır. Ayrıca güçlü bir kompozisyon için
fotoğrafın kendi doğası ve tekniğinin elverdiği farklı bir bakış
açısına ve optik katkılara gereksinimi vardır. Görsel düzenleme-
yi basit biçimde ele aldığımızda, işin püf noktası, bir çerçeve
içinde saptanacak şeylerin beğenilerin yönlendirdiği bir tercihle
yerleştirilmesine dayanmaktadır. Özü itibarıyla bu seçimin tem-
mel amacı bazı gereksinimleri ve anlaşılır şeyleri güçlü kılmak
ve yaratıcı bir şekillenme yerine kameranın gördüğü gibi sap-
tamaya dayanır. Oysa sanatsal bir kompozisyonu belirleyen,
yönlendiren veya onu bir varlığa kavuşturan tüm etkenler, sa-
dece görme ve kaydetme süreci ile ilişkili değildir. Gerçekten de
sanatsal bakış açısını mimariden sinemaya, edebiyattan resme,
toplumsal bilimlerden çağdaş yaşam biçimine kadar birçok be-
lirleyenin büyük rolü ve katkısı bulunduğu geniş bir çerçevede
görmek gerekir. Görsel bir düzenlemenin temel amacı, biçim
ve içerik sorunlarını bir anlama dayandırmak ve görüntülere iç
dünyamızın işbirliği ile sanatsal ve estetik bir gömlek giydirmek-
tir. Elbette görsellik, sanıldığının tersine basit ve uygulanabilir
bir etkinlik olarak görülebilir. Ancak aynı zamanda entelektüel,
sanatsal ve yüksek düzeyde bir kültürel yansıtmayı ortaya koyan
çok seçenekli bir eylem de görebiliriz. Görsel göstergelerin bir
içerik çerçevesinde ve elbette yaşama dil olan bir mesaja gerekçe
yapılmasının temel hedefi, fotoğraf ile yaşam arasında kurulu
olan organik bağların simgesel bir göstergede vücut bulmasını
temin etmektir. Bu çerçeveden baktığımızda kamera gözünün
yaşama yöneltildiği her noktada nesneler, olaylar ve yaşamın
tüm detayları kendiliğinden konuşmaya başlarlar. Bir bakıma
fotoğraf görüntülenen her şeyi dillendirerek, nesnel gerçek hak-

kında bildiklerimizin çok ötesinde bir açılıma yol açmakta ve nesnelerle aramızda iletişimsel bir tür bağ kurmaktadır. Elbette görüntüler bu açılımları bazı mesajlar aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Herhangi bir içerikle ilişkilendirilmeyen veya bir içeriğe dayandırılmayan hiçbir mesaj etkili bir söylem ortaya koyamaz ve fotoğraf dilini geliştiren bir ufkun sergilenmesine yeterli gelemez. Kuşkusuz fotoğrafın mesajı, her zaman yaşanan gerçeğe dayandırılır ve içeriğe bağlı olarak anlam kazanan tutum ve eğilimleri öne çıkarır. Bazen yalın bir nesnelliği, bazen de acımasız bir olayı... Zaman zaman romantik, gerçekçi, gerçeküstücü, renkçi veya an'ın süreksizliğini temel alarak, kamera bakışını bilincin yönlendirmeleriyle bu gerçekliğe ortak eder. Fotoğraf gerçekdışı yönelimlere yanıt verse de, çıkış noktası genellikle gerçek olan bir öykünün kurgulanmasına daha elverişli bir alan olarak görülebilir. Mesaj ile gerçeklik algısı birbirlerinden kopmaz bağlarla bağlı olduğu için, her fotoğrafın kurgusu daima bir düzeni bir mesaja yandaş yapmaya çalışır. Bu bakımdan bir görüntünün mesajı, genellikle politik eğilimlere uygunluk sağlayan bir karakter sergiler. Öte yandan görüntünün mesajını sosyal, toplumsal veya eğitsel açıdan ele aldığımızda, fotoğraf dilinin çok boyutlu bir algılamaya veya bazı gereksinimleri karşılamak için ne kadar uygun bir araç olduğunu kolayca anlayabiliriz. Bu nedenle fotoğrafın doğası daima yaşamla sanat arasında bir ilişki geliştirmeye uygunluk gösterir. Aynı zamanda imgesel bir ifadeye kapı aralayarak olayların yarattığı sonuçları bir kesinliğe taşımaya zemin hazırlar.

Aslında bir mesajın görüntünün kavranmasında öncelikli bir amaç olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Fotoğrafın her şeyi anlatmaya memur edilmesi, bir açıdan yaratıcı gözün

sürekli olarak gerçeklik hakkında bir tez geliştirmekle sorumlu kılınması demektir. Bu da sanatsal bakışı gerçekliği düzenleyen veya tasarlayan gözün hizmetine sokmak yerine çok zaman gerçeği sloganlaştıran bir anlayışa yedeklemek demektir. Oysa her fotoğrafın bir mesaja sahip olması, konuşan ve ajite eden bir role soyunması çok da gerekli değildir. Bu çerçeveden bakıldığında bazı görüntülerin içsel coşkuları açığa çıkarmasının daha uygun olduğunu, bazılarının da doğanın güzelliklerini yeni ve farklı bir bakışla ele almasının daha akılcı görüldüğünü söylemek pekala mümkündür. O halde içerik mesajı güçlendiren bir yetkinlikle kurgulandığında, içeriğin doğrudan kendisinin de fotoğrafı anlaşılır bir düzeye taşınması kaçınılmaz olacaktır. Bu bakımdan görüntünün mesajı, genellikle bir amaçtan çok, bir araç olarak etkin bir farkındalığa yol açmaktadır.

İçerik bir görüntüde hem sanatsal ve kültürel bir atmosferi, hem de bir toplumun değer yargılarını kucakladığından, öncelikle bir ulusun kavrayış kodlarına, daha sonra bu duygularla buluşabilen veya aynı algılama çerçevesini ortaya koyan evrensel ortamda bir karşılık bulabilmektedir. Elbette fotoğrafın doğası bu süreci kaçınılmaz biçimde tetiklemekle birlikte yine de, bazı durumlarda görüntülerin başka toplumlarda aynı heyecan ve duygusal karşılık bulmadığını gözlemlemek mümkündür. Çünkü fotoğraflar ne kadar yaşanan gerçekliklere dayanıyorsa da, aynı ölçüde kültürel temellere ve bilgi birikimine de dayanmaktadır. Görsel kültürün en büyük tetikleyicisinin ve aynı zamanda en güçlü taşıyıcısının görüntüler olduğunu unutmamalıyız. Ayrıca fotoğrafın kültürel bir çeşitlilik yaratmaya elverişli olduğunu, dolayısıyla bir ölçüde içerik ve mesaj örgüsünü etkilediğini söyleyebiliriz. Çünkü evrensel bir dil olarak fotoğrafın her boyutuyla, hatta toplumsal ve kültürel tüm dinamikleriyle

anlaşılması için yaratılan mesajın evrensel dile uygunluk göstermesi gerekir. Aksi takdirde anlamın yerel anlaşılabilirlik ölçütlerini aşması pek mümkün olmayacaktır.

Genellikle bir fotoğrafın mesajının kolayca algılanabilecek bir açıklık göstermesi arzu edilir. Oysa görüntüyü karmaşık bir biçim ve içeriğe sahip kılmak, bir anlamda fotoğrafın düşünsel seçeneklerini etkisizleştirmek demektir. Kuşkusuz bir görüntünün mesajını kolaycı bir bakışa yem etmek doğru bir seçim değildir. Çünkü hiçbir fotoğrafın dinamizmi ve sanatsal biçimini zoraki bir mesaj tasarımına yandaş yapmamak gerekir. Eğer bir görüntünün mesajı, onun içerik, teknik ve sanatsal boyutları feda edilerek öne çıkarılırsa, fotoğrafın bir haber belgesine veya anlatıma eşlik eden kanıtlayıcı bir amaca hizmet etmesi kaçınılmazdır. Öte yandan mesaj açık bir görsellikle verilebildiği gibi, görüntünün okunmasıyla açığa çıkabilen örtülü bir anlamla da pekala verilebilir. Bu da fotoğrafçının yetkin bakışına ve aynı zamanda konunun yorumlama biçimine veya kültürel ve sanatsal veriler esas alınarak belirlenebilir. O halde mesaj çok zaman kolayca anlaşılabilen bir şey değil, izleyiciyi araştırmaya teşvik eden, düşündüren, kültürel yetkiliğini sınoyan, soru sorduran, hatta fotoğrafçıyı sorgulayan bir amaca uygun olması gerekir. Çünkü her mesaj, izleyici tarafından kolaylıkla benimsenemez. Örneğin tümüyle dinsel içerikli bir Rönesans dönemi tablosunu anlamak için nasıl Hristiyanlık ve mitoloji konusunda bilgi sahibi olmak gerekiyorsa, fotoğrafın içeriği ve mesajını kavrayabilmek için de entelektüel bir duruşa ve karşılaştırmalı bir sanatsal birikime gereksinim vardır.

Aslında her görüntüyü bir mesajla ilişkili hatta zorunlu kılmak, çok gerçekçi bir yol değildir. Genellikle nesnel gerçeği bir veri olarak kullanan belgesel fotoğrafçıların arayışları eğer

bize akıl veren bir konuma evrilmişse, fotoğrafçının kendini geliştirmesi oldukça güç ve mesajın ağır baskısı altında kalması kaçınılmaz olacaktır. Günümüzde modern fotoğrafın anlatımcı bir bakışı benimsemek yerine sanatsal bakışın çitasını yükselten teknik ve düşünsel olanakları geliştirmeyi hedeflediği görülüyor. Hiç kuşkusuz sanatsal bakış, bir görüntüde mesaj ve içeriği dışlamadığı gibi yaratıcı bakışı salt bir mesajın çerçevesine hapsedmeyi de çok fazla benimsemez. Bu nedenle sanatsal bakış, fotoğrafta mesaj için nesnel gerçeğe başvurmak yerine, yaratıcı süreç ile imgesel seçim ve yorumlamayı öne çıkarmaya çalışır. Elbette sanatsal fotoğraflar da biçim, içerik ve ortaya koyduğu mesaj açısından belgesel fotoğraflar kadar olanaklara sahiptir. Öte yandan mesaj kaygısının tümüyle sanat dışı bir tercihin eseri olduğu görüşü doğru değildir. Çünkü fotoğraf görüşlerinden beslendiği oranda veya zaman, gerçeklik ve optik düzenin varlığına gereksinim duyduğu sürece ifade etme sorumluluğundan koparılamaz.

Yaşamın devinimi ve nesneler arası işbirlikler bizi dinamik bir eylemselliğe sevk ettiği sürece, her fotoğrafın bir kurguya, dolayısıyla bir içeriğe bağlılığı hiç bitmeyecektir. Öyle ki hareketin, hız ve devinin kendisi de pekala bir içerik oluşturmaya elverişli bir özellik gösterebilir. Aslında mesaj, tümüyle içeriğin anlamını öne çıkaran bir süreçtir ve fotoğrafı kendi dinamiklerinden çok, izleyicinin algılama alanına çeken bir girişimdir. Bu bakımdan hiçbir mesaj durağan değildir ve fotoğrafı bir eylem alanı haline getiren bir farkındalık ortaya koymaktadır. Elbette mesaj sanatı devre dışı bırakan bir şey değildir. Tam aksine sanatsal bakışı güçlü anlamlara taşıyan verili bir sonuç ortaya koyması gerekir. Nitekim varlığını, anlamını ve tüm tercihlerini güçlü bir içerik üzerine kuran belgesel fotoğrafta, içeriği bir

anlama, anlamı da etkili bir yorumlamaya taşıyan şey mesajdır. Öte yandan fotojurnalistlerin de ağırlıklı olarak içeriği ve biçimi somut görünüşler üzerinden inşa ettiğini söyleyebiliriz. Hedef ve amaçlarını belli bir mesaj üzerinden sundukları için, sanatsal yetkinliğe kavuşturulmuş bu tarz fotoğraflarla hem bir mesaj, hem de sanatsal kriterlere sahip belgesel fotoğraflar ortaya koymuşlardır. Özellikle günümüzde bakışını tümüyle sanatsal gerçekliğe yönelten yeni kuşak fotojurnalistlerin, çalışmalarında hem sanatsal bir düzey görürüz, hem de güçlü bir mesaj ortaya koyan pek çok başarılı yapıta tanık oluyoruz.

Aslında bir fotoğrafın mesajından hedeflenen şey, bir görüşü herhangi bir gerçeğin tanıklığı ve yol göstericiliği çerçevesinde taçlandırmaktır. Herşeyden önce tüm yapıtlarda bir içerik çerçevesinde geçerli yapılmak istenen şey, izleyici ya da okuyucuya bir mesaj vermek ve onu yönlendiren bir içeriği yapıtta geçerli kılmaktır. Doğal olarak her mesaj fotoğrafçının öznel görüşünü belirgin hale getirme amacını öne çıkarmaktadır. Bir içeriği oluşturan görsel verilerin düzenlenme koşullarını, hedef ve çağrışımların yaptığı katkıları gözardı etmemek gerekir. Çünkü bu veriler aynı zamanda bir fotoğrafın öznel bir fikri ne oranda başarılı yansıttığını da ortaya koymaktadır. Gerçekte birçok fotoğrafçının yaptığı şey, mesajdan çok bir görüntüyü anlatım materyali haline getirerek izleyiciyi bilgilendirmektir. Ancak bu da bilgilendirme amacı ile mesajın aynı çerçevede görülmesine neden olur. Elbette herhangi bir mesaj bilgilendirmekten çok eyleme geçirmeyi ve anlatmaktan çok anlam oluşturmaya tetiklemektedir.

Fotoğraf eğer bir dil olarak kabul edilecekse, bu durumda görüntüde sağlam bir içerik ile güçlü bir mesajın gerekliliğinin göz ardı edilmemesi gerekir. Aksi takdirde görüntünün yaşamı

anlamlandırmak yerine, onunla paralel yürüyen işlevsiz bir takım materyallere dönüşmesi kaçınılmazdır. Fotoğrafın hedefi, yaşanan gerçeğe alternatif bir gerçek oluşturmaktır. Çünkü görünen ve algılanan gerçek bir bakıma ham ve anlam kazanmamış nesnel görünüşlerden başka birşey değildir. Dolayısıyla sanatın ve özellikle fotoğrafın amacı, bu gerçeği bir fotoğrafçının görme yeteneği eşliğinde değerli ve nitelikli bir biçime dönüştürmektir. İşte bu noktada fotoğraf, bir gerçeğin tıpkıbasımı değil, onun kavranmış ve kurgulanmış bir yansıması olabilir.

Herhangi bir mesajın hedefi, fotoğrafı toplumsal bir paylaşım taşımak ve nesnel görünenlerden anlamlı bir kesit seçerek sosyal ve psikolojik etkenlerin egemen olduğu bir biçim tasarlamaktır. Bu aşamada fotoğraf toplumsal bir nitelik kazanmaya ve ortak bir anlayış oluşturarak bir amaca kaynaklık etmeye başlar. Aslında görüntüyle verilen mesajın temel amacı, bir insanı kendi gerçekliği ile karşılaştırmaktır. Dahası onu kendi realitesini yorumlamaya teşvik etmek ve aynı zamanda fotoğrafçının seçim ve yeteneklerinin onaylamasına yol açan bir atmosfer oluşturmaktadır. Aksi takdirde bir fotoğrafçının mesaj kaygısı ile tercih ve yorumlarının hiçbir kıymeti harbiyesi yoktur. Elbette her fotoğrafın toplumsal bir hedef gözettiğini varsaymak mümkün değildir. Ayrıca fotoğrafın böyle görev ve sorumluluğunun olduğunu da söyleyemeyiz. Çünkü görüntüler büyük yaygınlık gösteren kitlesel bir hobi, uğraş veya iş olduğundan, çekilen tüm görüntüleri bir içerik veya mesajla ilişkilendirmek çok gerçekçi bir yol değildir.

Görsel bir mesajın zaman zaman bir görüş, bazen de bir öneri olduğunu söylemek ne kadar gerçekçi görünüyorsa, fotoğrafın kesinleştirici ve mutlaklaştırıcı özelliğinin tümüyle teknik donanımlara bağlı olduğu da o kadar gerçekçi bir durumdur.

Kameranın, bakışımızı deklanşör düğmesine kilitleyen bir araç olarak, bir görüntüyü mutlak sona doğru ve elbette durağan görselliği ile taşıması fotoğrafın temel bir göstergesidir. Oysa görselliği anlamlı yapan herhangi bir amaç, hedef veya olayın bir kurgu örgüsü içindeki serüveni daima anlam açısından sürekli bir değişkenlik gösterir. Hiçbir fotoğrafın doğrulara ya da yanlışlara kesin bir yanıt verecek açıklıkta olduğunu söyleyemeyiz. Ancak görüntüler bize doğruları ve yanlışları pekala önerebilir. Hatta onlar hakkında bir karar verme tasarrufunu tümüyle bize bırakabilir. Öte yandan görsel herhangi bir mesaj aynı zamanda düşünsel bir zemine açık ve fotoğrafçının gözlem ve zihinsel tasarımlarını öne çıkaran kesinleştirici bir sonuç ortaya koyabilir. Çünkü bir mesajı bir aktivite olarak fotoğrafçının yorumlama yeteneğinin bir tezahürü ve fikir ve eyleminin sosyal bir karşılığı olarak ele alabiliriz. Fotoğrafçı, hangi bakış açısını benimserse benimsesin, daima bir mesajı da aynı bakış açısının verileriyle yansıtır. Aslında bir görüş ve tutuma dayandırılmayan hiçbir bakış, çarpıcı bir görsellik ortaya koyamaz. Nitekim yaratıcı bir boyut sergilemeyen sıradan ve düz fotoğrafların içeriklerine uygun düşebilen bazı mesajları olsa bile, bu tarz fotoğraflar kişisel yaşam kesitlerini ön planda tuttuğundan bunların bir içerik ortaya koyabilecek boyutlarından söz edemeyiz.

Daha önce dile getirdiğimiz gibi, fotoğraflar birer bilgi materyali olarak çok değerlidirler. Bu amaçla görüntüler bilgilendirmeyi ne kadar başarıyorsa, bilgileri eksik ve yanlış sunmada da aynı oranda dezavantajlıdır. Çünkü bir mesaja sahip kılınan fotoğrafın giderek bilgilendirmekten uzaklaştığını görürüz. Elbette fotoğraf görüntüyü imgelere, olayları da bir söyleme taşımada bize eşsiz olanaklar sunmaktadır. Dahası içerikle bütünleştirdiği eylemi bir ana fikre dönüştürmede de bir engelle

karşılaşmaz. Her anlamlandırma kaygısının görüntüyü yaşamla ilişkilendirme arzusunun bir tezahürü olduğunu dikkate aldığımızda, fotoğrafla yaşam arasında kurulan en etkili bağ daha çok bir mesajda ölümsüzleştirilmektedir. Öte yandan fotoğrafın politika üreten bir aygıt olduğu tartışmasızdır. Politik bakış fotoğrafı keskin ve radikal bir çizgiye taşıdığı için, politik her söylemin bir mesaja dayandırılması gerçektir değil. Çünkü politik bakış daima mesajı, politik bir hedefin veya imgenin simgesel, çözümleyici, sorgulayıcı ve payandası yapmaktadır.

Temelde bir görüntünün mesajı, onun içerik sorunlarıyla doğrudan ilişkilidir. Fotoğrafik göstergenin ontolojik bir çözümlemesini yaptığımızda, güçlü bir içeriğin etkili bir mesaj ve biçimsel kurguların da içeriği bir anlama taşıdığını görürüz. Öte yandan bir mesajın fotoğrafın tekniğinden çok kurgusuna ve içeriğine dayandığını göz önüne aldığımızda, her içerik çabasının daima güçlü bir mesajı işaret ettiğini söylemek gerekir. Her mesaj kaygısı özünde bir fikrin fotoğrafik göstergeler yardımıyla sloganlaşmasıdır. Çünkü anlatma ve anlamlandırma çabası çok zaman kaygan bir zeminde yönünü değiştirerek amaç ve anlamı başka bir hedefin etki alanına çekebilir. Fotoğrafik mesajın, nesneleri ve olayları bir fikrin yandaşı veya onu onaylayan etkin bir aktivisti yaptığını biliyoruz. Güçlü mesaj, her ne kadar fotoğrafın düşünce örgüsünü ve muhtemel amaçlarını işaret etse de, asıl zaman ve anlam gibi içeriği de bağlamından kopararak bağımsız bırakır.

Aslında her fotoğraf kendi içeriğinin bir mahkûmu ve öznel görmenin bir imge olarak tezahürü gibi görmek gerekir. Bu bakımdan dolayı ister açık bir ifade sergilesin, ister kapalı bir anlam yansıtsın, her fotoğraf görünenlerle birlikte, aynı zamanda gizli bir gerçeği de işaret etmektedir. Dolayısıyla görün-

tünün mesajı, bu açık ve gizli gerçeklikleri aynı anda ve aynı oranda kucaklar. Bir görüntünün mesajından amaç, nesneleri kendi doğal özelliklerinden ayırıştırarak bir görüşün ve bakış açısının yandaşı yapmaktır. Görünüşlerin fotoğraftaki rolü, temelde daha çok bir beğeni çerçevesinde oluşturulan görsel bir kompozisyona ve fotoğrafçı eğilimlerinin bir ifade olarak biçim kazanmasına dönük olması gerekir. Aksi takdirde birçok fotoğrafçının ilginçlik olsun veya yeniden keşfetmiş gibi kameralarını yaşama yöneltmesinin günümüz koşullarında fotoğrafik bir karşılığı bulunmaz. Elbette bir fotoğrafın varlığı görmenin duygulara, duyuların da bilinç ortamına ulaşmasında belirlemeye başlar. Bugün fotoğrafı bir fikrin kendisini değil, onun haklılığı ve doğruluğunu kanıtlayan somut verileri taşıdığı için önemseriz. Bu açıdan tüm fotoğraflar açık veya gizli anlamları ve uyarıcı görsellikleri ile gerçeğin yanı başından ayrılmazlar. Aslında fotoğraf kanıtlama ayrıcalığından dolayı içerik, mesaj ve anlam engelini aşan bir kararlılığa sahiptir. Çünkü kanıtlama aynı zamanda bir fikrin doğruluğuna da destek verdiğinden, birçok insan fotoğrafın doğruları yansıttığına tartışmasız şekilde inanır.

Her mesaj, fotoğrafın anlamını ve görsel kalitesini fetişleştiren ve onu zihinsel ve estetik beğeni ölçütleri içinde kalıcı kılan bir işleve sahiptir. Bir görüntüde mesajın önemi, daha çok fotoğrafın gerçek ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Oysa tüm sanatlarda mesaj hiçbir şekilde gerçeğe doğrudan bağlı böyle bir amacı ortaya koymaz. Fotoğraf, gerçek dünya üzerinde fotoğrafçının tasarrufu ve anlam yaratma çabasını öne çıkarmada eşsiz bir araç olduğundan, mesaj kaygısı az veya çok her fotoğrafta aranan bir özelliktir. Görsel mesajın belli düzeyde bir ajitasyon yarattığını, bunun da medya organları, propaganda kuruluşları, enformasyon ve eğitim kurumları tarafından fazlasıyla dikkate

alınarak istismar edildiği açıktır. Bu amaçla güçlü mesaja sahip olan fotoğrafların aynı zamanda güçlü bir yorumlamaya yol açtığını söylemekte yarar vardır. Görsel her arayışın temel amacı yaşamı fotoğraflara taşımaktır. Fotoğraf bir tasarım sanatı olduğu için, düzenlenen bir içeriğin aynı zamanda güçlü bir mesaja da kapı araladığını söylemek mümkündür. Bizi bir gerçeği daha iyi görmeye sevk eden nedenlerin en başında hiç kuşkusuz güzellikler, gerçeklikler ve bir dil olarak öne çıkan mesaj gelmektedir. Tersinden söylemek gerekirse, güzellikler ile gerçeklikler etkili bir mesaj için bir araya getirildiğinde, görme bir amaç olarak gerçekleşmiş demektir.

Fotoğraf, esas itibarıyla gerçek dünyaya koşut bir gerçeklik yaratmak amacıyla fotoğrafçı ile kamerası arasında sergilenen bir oyundan başka bir şey değildir. Fotoğrafçıyı bu eyleme sevk eden şey, kameranın gerçek dünyanın kalıcı izlerini enformatik ve kültürel bir veri olarak belleğimize ve görüşlerimize taşımaya memur edilmesidir. Bundan dolayı bir görüntüyü çekici yapan, onun dingin görseelliği değil, görseelliği bakışla çatıştıran ve derin bir duygu patlamasına yol açan işlevsel anlamı, yani mesajıdır. Fotoğrafın gerçekten kopuk olmamasının başlıca nedeni, en büyük gerçekliğin bizzat gerçeğin kendisi olduğuna duyduğumuz inançtır. Kuşkusuz görüntüler anlaşılır bir durumu tüm nesnel verileriyle ortaya koyacak kadar aydınlatıcı bir görseellik sergilemezler. Tam aksine çok zaman soyutlamanın egemen olduğu bir bakış açısının kapalı anlamına vurgu yapan unsurlarını da öne çıkarabilirler. Bu durum mesaj kaygısının fotoğrafın çekilme amacının arkasında gizlenmesi gibi görülebilir. Soyut veya gerçeküstü bakış, genellikle açık anlamlar yerine, amaç ve içerikle bütünleşen soyut bir zeminde mesaj ortaya koymaya çalışır. Çünkü izleyici bir görüntüyle organik ilişkisini apaçık nesneler

üzerinden kurması halinde, bu tarz bir bakış açısının amaç ve hedeflerini kavramakta bir takım zorluklar yaşayacaktır. Oysa çağdaş fotoğraf, fotoğrafçı ile gerçeklik arasında veya nesne ile gerçeklik ilişkilerinde farklı bir kulvar açmıştır. Bu da izleyiciyi gerçeği doğrudan algılayan bir konumdan koparıp onu yorumlamak suretiyle algılayan bir düzeye taşımıştır.

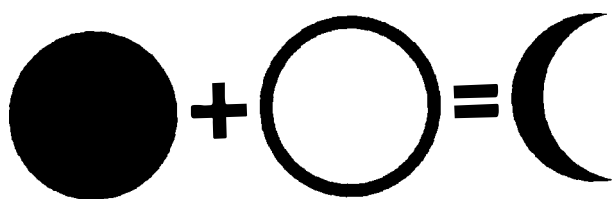
Fotoğrafın bir gösteri haline dönüştürüldüğü her koşulda, mesaj daima bir amacın yedeğinde işlevsiz bırakılarak tüm yönelimlerinden uzaklaştırılmış olur. Gösteri materyali haline gelmiş fotoğraflar, kuşkusuz popüler kültürün hâkimiyeti altına giren ve amaç veya hedefleri rayından çıkarılmış olan fotoğraflardır. Günümüzün gösteri toplumlarında bir amaca yandaş yapılmış olan fotoğraf ve hareketli görüntüler masumiyetini hiçbir şekilde koruyamazlar. Çünkü her görüntünün apaçık bir deşifreye uygun materyal haline getirilmesi ve işlevsel amacından koparılarak boşluğa düşürülmesi kaçınılmazdır. Bugün fotoğrafın meta değerini sanat galerileri, koleksiyoncular, müzeler, kuratörler ve piyasanın oluşturduğu manüplatif hedeflere göre belirleniyor. Bu da sanatsal görüntünün amacından kopararak kullanım stratejilerine göre değer görmesi demektir. Öte yandan kendisine düşünsel bir zeminde yer bulan görüntüler bile, popüler kültür ortamında kesinlikle sadece değiş-tokuş değerine bağlı olarak kabul görebilirler. Çünkü piyasa ilişkileri genellikle eserin sanatsal niteliklerinden çok, popüleritesine göre davrandığı için, tüm fotoğraflar mesaj ve sanatsal kurgusuna bakılmaksızın piyasa için eşit değerde görülür.

Aslında her fotoğraf hem bir yüzeydir, hem de konu aldığı gerçekliğin yüzü... Doğa, yaşam ve gerçekle bizi yüz yüze getiren fotoğraf, özünde bir takım gerçekliklerin fark edilmesinde veya anlaşılmasında tıpkı bir pencere gibi bir işlev görür. Bu neden-

le tüm fotoğrafları, yüzü izleyiciye dönük olan anlamlı yüzeyler olarak görebiliriz. Fotoğrafın yüzü gerçekliği, hedef ve amacı da daha çok politik ve ideolojik bir söylemi işaret etmektedir. Mesajı oluşturan anlam dinamikleri, kendilerini ideolojik bu söylem üzerinden var ettikleri için, fotoğraf daima yüzeyini anlamın karşı anlamını da barındıran bir alan olarak korumaya çalışır. Temelde bir görüntünün mesajı kendisini boşa çıkaran ve anlam çarpıklıklarına yol açan farklı görüşlere de olanak tanımaktadır. Çünkü görsel etki körü körüne bir inançtan çok, çatışmalı bir ruhun karşı çıkışlarına uygunluk sergiler. İşte fotoğrafın farklı içerik ve hedeflere uygun açıklıklar barındırması bundandır. Kuşkusuz fotoğraf sadece görünen ve gösterilenlerden oluşan birşey değil, görsel bir takım kavramlar vücuda getiren tanımlayıcı özelliklere de sahiptir. Öte yandan görsel bir mesajın, politik ve sanatsal amaçlara imgeler yardımıyla hizmet ettiğini göz ardı etmemek gerekir. Çünkü görsel imgeler, hem mesajı politikleştirir, hem de sanatsal bakışı politik bir amaca dayanak yapar.

Elbette mesaj, bir fotoğrafın nihai bir amacı değil, tam aksine fotoğrafik görmenin doğal bir sonucudur. Fotoğraf görünenlerin ideolojileşmesine yol açan bir sanat olarak genellikle keskin ve radikal bir eylemselliği mesaj olarak öne çıkarır. Bu nedenle fotoğrafçının belgesel bakışı, görüntüleri bir söylem gibi kabul ederek ele alır. Aslında herhangi bir mesaj, fotoğraf çekilmeden önce ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan bir görüntüyle yüz yüze kalan fotoğrafçı, gözünü teknik ve görsel imgelerin oluşmasına ve çelişkilerle iç içe olan görüşlerine belli bir açıklık kazandırarak bir aydınlanmaya yönelir. Elbette konular eksiksiz şekilde yorumlanmaya, yorumlar da daima etkili bir söylemde varlık kazanmaya gereksinim duyarlar. Fotoğrafın özü, seçilmiş bir ayrın-

tıda, görünen ve arzulanan şeylerin işbirliğini gerçekleştirmek-
tir. Dahası kamerayı bir tanık olarak değil, bu işbirliğin tesis
edilmesinde belirleyici bir aktör haline getirmektir. Bu noktada
şu söylenebilir: “Bir görüntünün mesajını onun işlevselliğine
kurban etmemeliyiz!” Görüntü kullanımının belli bir amaç ve
tarihsel kesiti kapsadığını göz önüne aldığımızda, fotoğrafları
tüm zamanlara taşıyan en belirgin neden görüntünün kullanım
amacı değil, güçlü dinamiklerle kurulan etkili mesajlarıdır.





FOTOĞRAFİN SANATSAL DİLİ

Görsel Dil, Sanatsal Dil

Bilindiği gibi sanatçı çeşitli araçları ve olanakları sanatsal bir ifade için olarak kullanmaktan kaçınmaz. Hayatı tanımak, algılamak ve insanın gerçeklik karşısındaki konumu ve tutumunu belirlemek için sanatçı zamanla birçok ilişki yolu ve iletişim aracı keşfetmiştir. Dolayısıyla sanat insanların varlığı ve toplumsallığını derinlemesine irdelemek ve ortak bir irade ve düşünce platformunda birleştirmek için dilin yanı sıra, en az onun kadar önemli bir iletişim ve buluşma sağlayan görsel, sözel ve işitsel araçlara başvurmuştur. Temel olarak insanlararası ilişkilerde dilin sanılanın tersine, birçok alanda çok büyük bir yeterlilik ortaya koyduğunu söyleyemeyiz. Kuşkusuz insanlar sadece dilsel ilişkilerle yetinmezler, birbirleri arasında kültürel, tarihsel, sosyal, psikolojik ve geleneksel verilerin ışığında bir birliktelik kurarak iletişim içinde bulunurlar. Dil, insanın gerçek dünyayı tanıma ve anlamlandırmasında belirleyici ve önemli bir faktör olsa da, söz konusu etkenlerin geçerli olmadığı bir iletişim ve paylaşım biçiminin de insanları yavan ve ruhsuz bırakacağı açıktır. Elbette dil anlam yaratan,

ortak duygularda birleştiren ve kurduğumuz toplumsal ilişkileri bir enformasyona kavuşturan yegâne araç değildir. İşte sanat ve kültürün rolü bu noktada daha iyi açığa çıkmaktadır. Çünkü özü itibarıyla sanat tıpkı konuşan bir dil gibidir veya dil kadar işlevsel olan bir ilişki ve iletişim kurma yoludur.

Gerçekten de tüm varlığı nesnel bir inandırıcılığa dayanan, hayatı ve olayları alabildiğine yalın kaydeden ve insanlar ile onların gerçekliği arasında dolaysız bağlar kurabilen fotoğrafın, bir dil olmadığını kimse iddia edemez. Üstelik hem nesnel durumları apaçık hale getirmesi, hem de bir sanat olarak gerçeklik üzerinden veya onun hakkında belirleyici ve aydınlatıcı yorumlara olanak sağladığı için başlangıcından bu yana fotoğraf tartışması önemde bir dil olmuştur. Fotoğraf dili gerçekçi bir yönelimi öne çıkarmakla birlikte, bu yönelimin gerçeği tümüyle onun mutlak işlevi yaptığını söyleyemeyiz. Çünkü gerçeklik olgusu, birçok sanat için etkin ve egemen bir olgu olarak ne kadar gerekli olsa da, fotoğraf bu alanlardan farklı şekilde hem gerçekliği, hem yaratıcılığı, hem de gerçeklik tasarımıyla başarıyla gerçekleştiren bir olanağa sahiptir. Aslında fotoğraf birçok ifade biçimini sentezleyen bir görselliği egemen kılmıştır. Bu bakımdan izleyici fotoğrafları hem kendi gerçeğini, hem de gerçeklik üzerinden oluşturulan yaratıcı bir görüşü paylaşarak sentezler. 19. yüzyıldan itibaren fotoğraf anlama ve algılama biçimimizi kökten değiştirmiş bir sanattır. Sanat, yüzyıllar boyunca gerçeği simgeleyen bir yaratıcılık biçimini; yani resim, heykel, kabartma, sözlü ve yazılı metinlerde ortaya konulan birtakım betimlemeleri temel almıştır. Ancak yüzyılın başından itibaren fotoğraf bu algılama biçiminin yönünü değiştirerek yaratıcı bakışı doğrudan gerçekle buluşturmuştur.

Elbette bugün sanatsal fotoğrafları görüntülerle çepeçevre kuşatıldığımız dünyada, yaratılmış olan karmaşa ortamından ba-

ğimsiz tutarak tarafsız bir gözle ele almak gerekir. Gerçekten bir fotoğrafçının varlığını hiçleyen ve bazı amaçlar doğrultusunda teknik yollarla üretilen görüntüleri fotoğraf olarak görmemek gerekir. Aksi taktirde kamera arkasından belli bazı kaygılar çerçevesinde görmeye çalışan, algılayan veya tasarlayan yaratıcı bakışa haksızlık eder, nitelikli olan görüntüleri anlamsız olanlara kurban etmiş oluruz. Bu bakımdan, bir fotoğrafçının yeteneği ve estetik dinamiklerle şekillenmiş görme biçimini bu karmaşadan soyutlayarak bağımsız ele almak lazımdır. Elbette fotoğrafçı gibi herhangi bir insan da bakmak ve gözlemlemek suretiyle yaşama ve yaşanılan dünyaya dair bir takım sonuçlara ulaşabilir.

Görünüşler hakkında herkesin bir kanaati olabilir, Fakat hiç kimse bu kanaatlerini anlamlı bir görüntüde kalıcılaştırmayı her zaman başaramaz. Günümüzde bir görüntünün neler ifade ettiği hakkındaki sorulara en fazla muhatap olan insan fotoğrafçıdır. Öte yandan insanlar bir şekilde görüntülerle muhatap olduklarından fotoğrafın her zaman görsel bir hegemonya yaratmaya eğilimli olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu hegemonya daha çok görüntünün denetimsiz yaygınlığı ve kolay anlaşılabilirliğinin yarattığı anonim baskıdan kaynaklanmaktadır.

Fotoğraflar bize bizi anlatan birer provokatör yol göstericidir. Aynı zamanda bizi fotoğrafçıya anlatan da... Günümüzde nesnel dünyanın sonsuz sayıdaki görünüşlerinden fotoğrafa konu teşkil etmeyen sanki hiçbir şey yok gibidir. Başka bir deyişle fotoğraf nesnel dünyanın tüm görünüşlerine eşit mesafede bulunur. Ayrıca görüntüleri, yaşanan dünyanın birer görsel envanteri gibi görebiliriz. Bu bakımdan fotoğraf çok zaman yaşama rehberlik eden bir yol gösterici ya da bir uyarıcı gibidir. Görüntüler bize başka insanlarla benzeşen yaşantıları, duygu ve tepkileri yansıttığı için, zaman içinde ahlakçı bir anlayış geliştirmeye başlamıştır. Görün-

tünün temel aldığı ahlakçı tutum kuşkusuz sadece fotoğrafa konu olan şeyleri kapsamaz, aynı zamanda fotoğrafın hedefindeki şeyleri ortak yargılarımızla da muhatap etmeye çalışır. Günümüz dünyasında, görüntülerde yer almayan herhangi bir şeyin, sanki hiç yokmuş veya yaşanmamış gibi görüldüğüne tanık oluruz. Bundan dolayı birçok insan fotoğraf sayesinde özel hayatının deşifre edilmesini gönüllü olarak benimsemeye başlamıştır.

Görüntülerin sözlere gereksinim duyulmayacak bir algılama başarısı sağlamış olması, doğal olarak sözlerin görüntü karşısında atıl kalmasından kaynaklanmıyor. Aksine sözlerin görüntüler karşısında genellikle muğlak ve yeteri derecede inandırıcı görünmemesinden ileri geliyor. Kuşkusuz fotoğrafların gerekliliğini ve vazgeçilmezliğini hiçbir şekilde tartışamayız. Fakat günümüzün bir gerçeği olarak görüntünün bir dil olarak kapladığı alanın giderek genişlediği ve toplumun görüntüler sayesinde bir gözaltına maruz kaldığını görmezden gelemeyiz. Fotoğraf ve hareketli görüntülerin bu kadar yaygın biçimde kabul görmesinin başlıca nedeni, giderek görüntülere ve görselliğe duyulan gereksinmedir. Kameranin nerede ve ne şekilde kullanılacağına dair kesin bir kural olmasa da, görünen odur ki, kameranın kurnalsız bir şekilde kullanıldığı bir gerçektir. Aslında kameraların tanımlanmayan bir dünyayı açığa çıkarmaya yönelik bir araç değildir. Bu nedenle görünen olgulara yöneltildiği ve doğrudan bir kayıt gerçekleştirdiği için kaygısız kitleler tarafından etkin şekilde kullanılmaktadır. Fotoğrafın estetik ve sanatsal görselliği kitleler için ne kadar cazip bir seçim gibi görünse de, gerçekte fotoğrafın bilgi ve birikim gerektiren bir ifade yolu olduğunu göz önüne aldığımızda, fotoğraf sayesinde kitlelerin “sanatsal bir oyun”la meşgul olduğu bir çağı yaşadığımız daha iyi anlaşılacaktır.

Kuşkusuz yukarıda bahsettiğimiz gibi sanatsal fotoğraf geniş kitlelerin hakkından gelebildiği bir iş değildir. Hatta birçok alanda uğraş veren profesyonel fotoğrafçıların bile söz sahibi olduğu bir alan değildir. Bu bakımdan sanat fotoğrafçısının aslında kamerayı, görüntü ve görüntü araçlarını tümüyle sanatsal bir bakış ve anlayışın dili yapmak amacıyla kullandığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda görünüşler evrenini kendi görüşleri ile yaratıcı bir senteze ve özgün, yeni ve özerk bir görüntü tasarımı için bu araçları bir yol arkadaşı yapmaya çalıştığını dile getirebiliriz. Fotoğrafçı daima kararlaştırdığı görünüşler arasından ifade etmeye uygun herhangi bir an'ı değil, seçilmiş bir an'ı tercih etmektedir. Bu an, sadece fotoğrafçının görünenlerin cazibesine kapılarak yaptığı bir tercih değildir. Aynı zamanda zihninde oluşturduğu bir görünüşle çakışan bir fikrin hayata geçirilmesidir.

Fotoğrafçı genellikle ya anlamlı bir görünüşü ya da yaratılan anlama uygun bir görünüşü ele geçirmek amacıyla fotoğraf çekmektedir. Bu bakımdan anlam da görüntüyle birlikte tasarlanan ve biçim verilen bir olgu haline gelir. O halde görünüşlere yönelten tercih sadece güzellikler ve gerçekliklerden ibaret olsaydı, fotoğrafçının bir fotoğrafta güzelliğe ve gerçeğe ilişkin arayışlarda kendi tercih ve inisiyatifini geçerli bir kural haline getirmesi o kadar zor olmayacaktır. Oysa bir fotoğrafçıyı fotoğraf çekmeye yönlendiren istek, güzelliklerle birlikte tamamıyla farklı görmek, yansıtmak veya sahip olmak arzusunda şekillenmektedir. Görüntü dünyası bir ganimet deryası gibi görüldüğünden, fotoğrafçı kamerasına yansıyan her şeyi bir ganimet olarak görmüş, bu da fotoğrafçı sayısında çılgınca bir artışa yol açmıştır. Dolayısıyla bu çılgınlık sonuçta giderek sanat ortamında “sanat” gibi görülmeye başlanmıştır. Elbette fotoğrafı şaşırtıcı kılan başka bir durum daha mevcuttur. O da, fotoğrafçının

görünürlere bir anlam kazandırmak yerine, kendi görüşlerine bir anlam kazandırmak için görüşleri seçip ayıklamaya çalışması... Günümüzde dünyada kameranın yöneltilmediği herhangi bir şey kalmadığına göre, fotoğrafçı ancak gördüğü şeylere özel bir anlam yükleyebilir ve görüntüleri “özel bir alan” haline getiren sanatsal bir dili geçerli yapabilir.

Görüntülerin gerekliliği, elbette görüntülerin anlam taşıyan birer gösterge olmasından kaynaklanmaktadır. Günlük yaşamda yüz yüze geldiğimiz görüntülerin büyük çoğunluğunun anlamlı ve gerekli birer materyal olduğunu söyleyemeyiz. Hatta her gün sayısız miktarda çekilen gereksiz görüntünün neden çekildiğini mantığını anlamak da mümkün değildir. Bu anlamda görüntü çılgınlığını tetikleyen temel neden hiç kuşkusuz egodur. Çünkü kitlesel düzeyde yapılan fotoğraf etkinlikleri bir takım anlamsız yarışmalar sayesinde çatışma ve popüler çıkışlara yol açmaktan başka bir işe yaramıyor. Öte yandan bir görüntünün anlamını, onun biçimsel özelliklerinden bağımsız tutmamak gerektiğini iyi biliyoruz. Hatta çok zaman biçimlerin bir anlam yaratma konusunda eşsiz katkılar sunduğunu da söylemek mümkündür. Başka bir cepheden baktığımızda bir görüntünün biçimini anlama destek yapan şey, bu biçimin estetik ve sanatsal elemanlarla inşa edilmesi ve artistik bir görüşü fotoğrafta egemen kılmasıdır. Dolayısıyla görüntünün anlamı, imgenin görüntü içinde bir karşılık bulan fiziksel ve duygusal zemininde oluşur. Bu bakımdan görüşler belli zeminlerdeki doğal duruşlarıyla anlamlı bir birliktelik sağladıkları taktirde fotoğrafçının aktif müdahalesiyle yaratılan görsel düzende bir anlama kavuşabilirler.

Bir görüntünün anlamı, bu görüntünün tekniği ve sanatsal dilini birlikte kucaklayan bütünlüklü bir işbirliğini ortaya koymaktadır. Tekniğin fotoğraftaki rolü, daha çok anlam dinamik-

lerini ve sanatsal araçları çekici bir görselliğe kavuşturmak ve optik ve mekanik elemanları harekete geçirmektir. Fakat bir anlamı güçlü kılan yaratıcı dinamikler daha çok teknik dışı bir takım uygulamalara bağlıdır. Teknik tüm fotoğrafçılar tarafından kullanıldığından, bir görüntüde tekniği içerik ve işlevin önüne çıkaran hiçbir fotoğraf başarılı sayılamaz. Dolayısıyla fotoğrafı inşa eden veya bir işbirliği içinde anlam yaratan görsel tüm elemanlar, temelde fotoğrafın varlık kazanmasına yol açan en belirgin dinamik unsurlar olarak görülebilir. O halde herhangi bir fotoğraf anlamını, öncelikle biçimsel boyutlar üzerinden inşa etmektedir. Bu nedenle biçimsel boyutları doğru değerlendirilmemiş hiçbir fotoğrafın anlamlı bir görsellik sergilediğini söyleyemeyiz. Fotoğraf tekniğinin, teknolojinin sunduğu genel geçer değerlere bağlı olduğunu unutmamalıyız. Hatta teknik becerilerini yaratıcı uygulamalar içinde özgün ve kendine özgü bir biçime kavuşturan fotoğrafçı sayısının az olmadığını da söyleyebiliriz. Açıktır ki yaygın teknikleri kullanan ve bu tekniklerin estetik boyutlarını görüntüye egemen kılan fotoğrafçıların, bir görüntünün anlam derinliklerine yönelmesi söz konusu değildir. Çünkü başarılı bir fotoğrafçı daima anlamı bir hedef olarak ele alır ve tekniği bu anlamın güçlü bir biçimde sergilenmesi için kullanır. Oysa teknik uygulamalar fotoğrafın en sıradan ve yaygın boyutunu işgal ederler. Ve başarılı fotoğrafçılar tarafından pek önemsenmezler. Aslında yaratıcı bir çalışma içinde çok zaman tekniğin bu boyutunu fark etmeyiz. Çünkü anlam daima özgün bir bakış ve seçimi yansıtmaktadır. Dolayısıyla anlamı destekleyen tekniğin sunduğu katkılar çok fazla göze çarpmaz. Ayrıca başarılı bir teknik uygulama, görüntüde sanatçının yetkinliğini ortaya koyan bir ustalıklı kullanılması halinde fotoğrafçının amacına ulaşması kaçınılmaz olacaktır. Aksi takdirde

görüntünün tekniği güçlü, fakat yaratıcı boyutları eksik sonsuz sayıda fotoğraf arasında kaybolup gitmesi içten bile değildir.

Özü itibarıyla fotoğraf bir görünüşten bir anlam inşa etme sanatıdır. Hatta görüntü tasarımı ile bu tasarımla hedeflenen bir anlam inşa etmenin farklı süreçleri gündeme getirdiğini de söylemek mümkündür. Fotoğraf, fotoğrafçının bakışına takılan veya kaydedilecek görünüşlerin aranıp bulunmasına yönelik bir süreç olduğu için, göz daima görünüşleri tarar, seçip ayıklayarak bir karara varmaktadır. Hatta bu noktada görünüşleri güzel olan birçok anlamsız şeyin sadece güzel oldukları için fotoğrafta yer bulmaları da olasıdır. Herhangi bir görüntünün anlam kazanabilmesi, ancak onlar içinden bir dil olan veya öteki nesnelerle daha güçlü işbirliği kuran elemanların oluşturduğu görüntüler sayesinde mümkündür. Nitekim bu işbirliğinde genellikle bilinç ve zihni bir anlam kurmaya davet edilir. Bu nedenle anlam sadece güzel, çekici ve yararlı görünüşlerin kurgulanması ile oluşturulamaz, çok zaman bu atmosferin zihinde bir karşılık bulması ile de mümkün olabilir. İnsan bilincinin, daima yönlendirmelere uygun, karar oluşturan ve motive edici şekilde çalışan bir araç olduğunu unutmamak gerekir. Hatta her fotoğrafın bir görünüşten çok, bir bilinç yansıması sonunda çekildiğini de...

Fotoğraf tekniğin, fotoğrafın hem anlam seçeneklerini hem de görüntü dilini geliştirdiği açıktır. Her ne kadar tekniği gereksiz şekilde ön plana çıkarılan fotoğraflar çok anlamlı görünmeseler de, anlamı kucaklayan bir teknik uygulamanın sanatsal dil üzerinde yarattığı hoş etkisi tartışamayız. O halde tekniğin gerekliliği ne kadar zorunluysa, bir görüntünün anlamını tümüyle tekniğe mal etmek de aynı oranda gereksizdir. Günümüzde kameraların bilgisayarlar yardımıyla yepyeni bir fonksiyona kavuşmuş olması, aynı zamanda görüntü tekniğini de aynı işlerin

ortaya çıkarıldığı tekdüze bir noktaya taşımıştır. Bu bakımdan günümüzde fotoğrafçının başvurduğu teknikler kimyasal fotoğrafta olduğu kadar zor ve çözümsüz değildir. Fotoğraf tarihinin başarılı tüm fotoğrafçılarının portreden spora, manzaradan zoom sisteme kadar tüm deneyimleri günümüzde kamera hafızasına programlandığından, teknik güçlükler fotoğrafçı için aşılabilir bir engel olmaktan artık çıkmıştır. Dolayısıyla fotoğrafın bugün artık tümüyle fotoğraf tekniklerine bağlı bir görselliğe mahkum olmaması, tekniğin görsel olgunluğun sadece iskeletini oluşturması gerekir. Ancak yine de, teknik verilere başvurmada bir fotoğrafın gerçekleştirilemediğini de gözden kaçırmamak gerekir. Bugün film fotoğrafçılığı sahneden çekildiği için digital fotoğrafın renk olgusunu da tekniğin bir parçası ve bileşeni haline getirdiğini söylemek mümkündür. Hatta karanlık oda teknikleri ile elde edilen birçok görsel efekt ve artistik filtre etkileri de günümüzde programlar sayesinde elde edildiğinden, gelişen teknikler fotoğrafın anlam açımlarını daraltmamış, aksine daha da çoğaltmıştır.

Gözümüz bugün fotoğraf sayesinde bir görünüşün hem gereksiz yanları, hem de neden çekilmesi gerektiği hakkında ufuk açıcı bir yeteneğe kavuştuğundan fotoğraf hem bir zihin devrimine yol açmış, hem de gözün yeteneklerini çoğaltan bir görüşü hayatımıza sokmuştur. Hatta gözümüz, göz belleğini kullanarak sonuçları peşinen görülen olguları bir anlama taşımada da benzer mesafeler kat etmiş görünüyor. Açıkçası görüntü dilinin sanatsal boyutu yalnızca söz ettiğimiz şeylerle sınırlı değil, aynı zamanda ışığın doğadaki harikulade yayılışı ile de ilişkilidir. Fotoğrafın temelde bir ışık tasarımı olduğunu unutmamak gerekir. Bu çerçeveden bakıldığında herhangi bir görünüşün bir ışıkla karşılaşmadığı sürece, fotoğraf olarak bir değer taşımaya-

cağı artık bir gerçektir. Benzer şekilde, ışığın artistik biçimde aydınlatmadığı hiçbir doğa parçası veya olay anlam taşıyan bir fotoğrafa kavuşamaz. O halde görüntü tekniği büyük oranda ışığın himayesine muhtaç bir bakışın yönlendirmesiyle ancak fotoğraf olarak bir değer kazanabilir. Aslında görüntünün sanatsal dinamikleri her zaman gerçekte bir flört gerçekleştirmektedir. Ancak bu ilişki gerçeklikler ve doğal güzelliklerle çok fazla ilişkili bir konu değildir. Çünkü sanat, gerçeği de sanatsal bakışın bir unsuru yapmış, bununla birlikte fotoğrafın anlamını nesnel gerçeğin düzleminden ayırıştırarak gerçeküstü bir zeminde inşa etmeyi başarmıştır. Bir anlamda sanatı dil kadar etkin ve yaygın olan bir dil gibi görebiliriz. Her ne kadar fotoğrafın anlamı ve fotoğrafçının sanatsal kaygılarını yaratıcılığın dili yapmaya çalışsa da, gerçekte bu dili oluşturma konusunda her fotoğrafçı aynı yeteneklere sahip değildir. Çünkü görsel anlaşılabilirlik, çok zaman tehlikeli bir yönlendirmeye sanatsal bir tasarımı bile pekâlâ perdeleme olanağı sunabilir. Durum böyle olunca günümüzde aynı teknik verileri kullandıkları için profesyonel fotoğrafçı ile amatör fotoğrafçı ve sanatsal görüntü ile güzel görüntülerin sınırlarının birbirine karışarak bir belirsizliğin oluştuğunu söylemek çok mantıksız değildir. Hatta birçok insan tanımsız bir takım gezi fotoğraflarını özenli belgesel çalışmalarla benzeştirerek bir kafa karışıklığına yol açtığına da tanık oluruz. Bu nedenle en kestirme yol, sanatsal fotoğrafın yaratıcı dinamiklerini fotoğraf ortamından ziyade sanat ortamında aramak olmalıdır.

Fotoğrafın sanat dili, her ne kadar ulusal sınırlar içinden bize seslense de, gerçekte yerel, geleneksel ve muhafaza edilen kültürel motifleri temel alarak evrensel bir dil yakalaması gerekir. Çünkü fotoğraf hiçbir zaman yerel sınırlara hapsolan bir sanat olmamıştır. Nitekim, yüzyılın başında görüntülere yansı-

yan yüzler ve yaşamlar kartpostallar aracılığı ile dünyanın her tarafına taşınmış, böylece hem görüntünün evrensel boyutları artmaya başlamış, hem de anlamın ortak paylaşımı başarıyla gerçekleştirilmiştir. Kuşkusuz fotoğraf sadece bununla yetinmemiş, aynı zamanda bilgi, deneyim ve farklı toplumsal gerçeklikleri de tüm dünyaya taşımıştır. 19 yy başından bu yana fotoğrafın resim sanatını reproduksiyonlar sayesinde müze salonlarına hapsedilmekten kurtardığını söylemekte yarar vardır. Çünkü fotoğraf, sadece müzelerde görülebilecek sanat eserlerini yaygınlaştırarak bu eserlerin herkes tarafından tanınmasına aracı olmuştur. Bu bakımdan fotoğraf günümüzde evrensel sanat ve iletişim ortamında hem başlı başına bir sanat, hem de bilgi ve kültür taşıyan bir materyal olarak büyük kabul görmektedir.

Fotoğrafı sadece bir sanat olarak görmemek, öteki sanatları insanların görüşüne taşıyan eşsiz bir rehber göz gibi de görebiliriz. Bu yönüyle fotoğraf, sanatlar arasında çok zaman hem onlarla buluşan, hem de bağımsız bir sanat olarak kendi özgünlüğünü koruyan bir alandır. Aslında 20. yy da ortaya çıkan tüm modern sanat anlayışları fotoğraftan oldukça yararlanmış, dahası birçok sanat anlayışı doğrudan fotoğraftan etkilenmiştir. Empresyonizm, sürrealizm, dadaizm, fütürizm ve fotogerçekçi sanat akımlarını fotoğrafın yol gösterdiği, etkili hatta yönlendirici olduğu başlıca sanat anlayışları olarak görebiliriz. Özellikle çağdaş sanatların fotoğraftan yararlanmakla yetinmeyerek görüntüyü doğrudan sanat yapıtına dâhil etmesi çok anlamlıdır. Günümüzde fotoğrafın realist görseiliği onu; ajite eden, kışkırtan ve sloganlara dönüştüren bir amaca yaklaştırırken öte yandan görüntülerin post modern sanatlar içindeki yeri ve konumu giderek daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Bu bakımdan fotoğrafın bugün kendi Rönesansını yaşadığını söy-

lemekte yarar vardır. O halde fotoğrafın hem bağımsız bir sanat görüşü geliştirdiğini, hem de öteki sanatları özgürleştirerek anlam kulvarlarını daha da genişlettiğini dile getirebiliriz.

Bugün fotoğraf hayatı tanımladığı kadar, kendi özgün dilini açığa vuran fotoğrafçıların sanatsal uygulamaları sayesinde de güçlü bir faaliyet alanı haline gelmiştir. Dolayısıyla geleneksel fotoğraftan teknik görüntülere, sanatsal bakıştan belgesel anlayışa kadar geniş bir yelpazede fotoğraf üretimine tanık oluyoruz. Ayrıca nesnel gerçekçi bakıştan soyutlamaya kadar birçok görme biçimine uygunluk gösterdiği için, fotoğraf tıpkı resim sanatı gibi düşünce atmosferi geniş bir sanat haline gelmiş görünüyor. Kuşkusuz fotoğrafın, soyutlamaya uygun profili ve gerçeği nesnel durumundan koparıp bağımsızlaştıran biçimsel ve görsel niteliklerinden dolayı, geçen yüzyılda ortaya çıkan sürrealizm, dadaizm ve fütürizm gibi modern çağın bazı sanat anlayışlarına yol gösterici olduğu tartışmasızdır. Bu nitelikleriyle fotoğraf görünüşleri gerçeklikten koparan, dolayısıyla gerçek ile zihinsel gerçeklik arasında geçiş sağlayan bir görme biçimini inşa etmiştir. Ayrıca gerçek dünyayı fotoğrafının düşünsel evreniyle, üç boyutlu bir görme biçimini de iki boyutlu bir yüzeye taşıyan ve bu anlamda soyutlamayı -kamerayı da bu işbirliğine ortak ederek- başaran bir sanat olmuştur. Öte yandan özellikle sürrealist resim anlayışının Fransız fotoğrafçı Eugenie Atget'in Paris çalışmalarından ilham aldığını dile getiren bir çok sanat tarihçisi ve eleştirmen bulunmaktadır. Paris'in boş sokaklarını kendisine konu alan Atget, normal koşullarda hayli kalabalık olan bu sokakları تنها halleriyle görüntülemiş, kentin atmosferini gerçeküstü bir dünyayı çağrıştıran bir görsellikle resmederek, bir bakıma sürrealist sanat anlayışının öncü bir sanatçısı olarak tüm ressamalara ilham kaynağı olmuştur.

Fotoğraf, güncel sanatların anlaşılıp paylaşılmasında her zaman başvurulan aydınlatıcı, nesnel ve aynı oranda kavramsal bir araç olmuştur. Fotoğrafın keşfine kadar birkaç yüzyıl boyunca sadece Luvr Müzesi'ni gezenler tarafından bilinen Leonardo da Vinci'nin ünlü eseri Mona Lisa, yüzyılın başından itibaren fotoğrafik reproduksiyonlar sayesinde hem dünyanın her tarafında tanınmış, hem de bir ikon olarak sanat tarihinde yer almıştır. Nitekim fotoğrafın sanat ve iletişim boyutları aynı zamanda yüzleri, portreleri ve tarihsel olayları da evrensel ortama taşımış, bir anlamda geçmişten bugüne süregelen "ikon" ve "şöhret" kültürünü yeni bir anlayışla ele alarak 20. yy'da popüler kültürün zemin bulmasına büyük katkılarda bulunmuştur. Ayrıca fotoğrafın resim sanatını anlatımcılığın ağır baskısından kurtararak demokratikleştirdiğini dile getirmekte yarar vardır. Çünkü sahneye çıkması ile birlikte fotoğraf hem resim sanatını anlatma ve yansıtırma sorumluluğundan kurtarmış, hem de gerçek ve gerçeküstü nitelikleri ile yeni bir sanat olarak öteki sanatlar arasında haklı bir yere oturmuştur.

Fotoğraf gerçeğe yöneldiği sürece çağrışımlar yoluyla iç gerçekliğimizde de anlamlı karşılıklar bulabilen bir göstergedir. Aslında bilincin, zihnin ve belleğin gerçeklikleri ile yaşadığımız için, gerçek karşısındaki eylemselliğimiz tümüyle bu çağrışımlardan beslenmektedir. Çağrışım, duygu alanının bir gerçekle karşılaşmasıyla birlikte vukubulan bir sezgidir. Bu açıdan çağrışımları zihnin bir işlevişi ve görünüşleri yepyeni bir algı biçimine taşıyan öncü bir adım olarak görmek gerekir. Kuşkusuz çağrışımlar edilgen değil, gerçek karşısında bilincimizi politik, ahlaki, kültürel, psikolojik ve etik anlamda karar almaya iten yaratıcı bir süreci simgeler. Bu çerçeveden baktığımızda, çekilmiş fotoğrafların da benzer şekilde bir takım çağrışımlar yaratarak algılandığını söy-

leyebiliriz. Görüntü dili, salt görünen şeyleri kayıt altına almakla sorumlu bir tutumu ortaya koymaz, aynı zamanda bizi hayatın her alanına ait şeyler hakkında da bilgilendirmek için görüntüleri kullanır. Bugün fotoğrafçının tutumu ve yönlendirmesi sayesinde sonsuz sayıda insan, yüz, nesne ve olayla karşılaştığımız gibi, bunlar hakkında bir fikir sahibi olmak için yine görüntülerle başvurmaya gereksinim duyarız. Bu bakımdan görüntüleri ahlakçı, toplumcu veya etik sonuçlar ortaya koyan birer gösterge gibi görmenin çok yanlış olmadığını söyleyebiliriz.

Her fotoğraf psikolojik veya psikodramatik bir gerçekliği barındırmakla, bir bakıma anlam değişkenlerine sahip bir materyal olduğunu ortaya koymaktadır. Her ne kadar fotoğraflara yansıyan kalabalıklar, yüzler veya portreler, bu insanların belli bir an'daki görüntüsünü ve içinde bulundukları ruhsal şekillenmeyi ortaya koysa da, fotoğrafların aslında bir takım ruhsal çatışma veya okumalara yanıt veren göstergeler olarak anlaşılması gerekir. Nitekim her fotoğrafta bu eğilimi farklı anlamlar çerçevesinde görmek her zaman mümkündür. Öte yandan fotoğraf dilinin aynı zamanda psikolojik bir dil olarak anlaşılması gerekir. Çünkü fotoğrafçı ile konusunun birlikte yarattığı bu işbirliği veya çatışma, aynı zamanda psikolojik etkenlerin fotoğrafta ne kadar değişken ve yaygın olduğunu ortaya koymaktadır. Fotoğraf dilinin psikolojik dinamikleri elbette derin bir gözleme ve an'lık bir refleksin harekete geçirdiği görsel tercihlerin bir imge olarak kalıcılaştırılmasına dayanmaktadır. An, görünüşü kesintiye uğrattığından, sürekliliği son bulan herhangi bir hareket, durum, tepki veya eylemi bir veri haline getirerek bize sunar. Bu nedenle her fotoğraf psikolojik derinliği olan birtakım yaşamsal ve toplumsal olayları duygusal bir dil konuşmak için kullanır. Hatta görüntü anlam elemanları arasında psikolojik

bir zemin oluşturduğu için, her fotoğrafın anlamı daima duygusal ve ruhsal bir illüzyon yaratmaya uygunluk gösterebilir.

Fotoğrafçı için çekici herhangi bir konu, aynı zamanda işlenmeye değer bir konu demektir. Gerek stüdyo ortamında, gerek sokakta veya dünyanın herhangi bir yerinde olsun, fotoğrafçının bakışı ile buluşan veya duygusal ve düşünsel atmosferi olan her konu aynı özen ve yoğunlukla çekilebilir. Elbette başarılı fotoğrafçı için bir konu veya tema kısırlığı söz konusu değildir. Her ne kadar rastlantıları veya spontane karşılaşmaları çekmekten geri kalmasa da, usta bir fotoğraf bir konu karşısında tercihini konudan değil, daha çok ustaca bir yorumlamadan yana kullanır. Aslında hiçbir spontane karşılaşma arzu edilen düzeyde bir çalışma için olanaklı değildir. Çünkü güçlü bir kompozisyon kontrol altında tutulan bir gerçeğin yorumlanmasıyla elde edilebilir. Elbette fotoğrafçının görsel gerçekliği bir biçime dönüştürmesi için birçok farklı dinamiğin bir araya getirilmesi ve fotoğrafın bir amacı öne çıkaran dokümanter kaygılardan soyutlaması gerekir.

Gerçek anlamda bir görüntünün sanatı kuşatması önemli görülmemeli, tam tersine sanatın fotoğrafı kucaklaması daha anlamlı olmalıdır. Çünkü herhangi bir görünüşü sanat olsun diye çekmenin hiçbir kıymeti harbiyesi yoktur. Temel mesele sanatsal bir bakış ve buna bağlı bir seçimin görüntü çerçevesi içinde vücut bulmasını sağlayacak güçlü bir gözlemdir. Görüntü dilinin çok seçenekli bir dil olduğunu biliyoruz. Ancak bu dilin özgün bir bakış ve yaratıcılığı fotoğraflarda egemen kılması için derin bir gözlem ve çağrışımları çoğaltan kültürel arka plandan beslenmesi gerekir. Elbette fotoğraf başlıbaşına bir dildir, fotoğrafçı da bu dili bir üsluba dönüştürebilen yaratıcı bir kimlik... Aslında üslup dediğimiz şey, yaratıcı bakışın kendi estetik seçimleri ve görsel ifade diline görünüşleri gerekçe yap-

rak resmetmesidir. Eğer bir olguyu sanatsal bir bakışla ifade edemiyorsa, bir fotoğrafçının üslubundan söz etmek çok anlamlı olmayacaktır. Bu bakımdan bir fotoğrafçının yetkinliğini onun nesnelerle kurduğu alışverişe, ışık kullanımı, yorumlama becerisi ve geliştirdiği ifade tarzına bakmak ve başarı ve başarısızlığı hakkında öylece bir karara varmak gerekir.

Yaygın şekilde tutulan fotoğrafların ağırlıklı çoğunluğu hiç bir zaman sanat olmadığı gibi, ayrıca sanat fotoğraflarının anlam ve derinliğini muğlâklaştıran bir kafa karışıklığına da yol açmaktadırlar. Her yerde kameranın kullanıldığı günümüz fotoğraf ortamında, sanatsal olanlar ile sıradan görüntüler arasındaki düzey farkını belirlemek hiç de güç değildir. Sıradan görüntülerden anlamamız gereken, görüntüyü sıradanlaştıran unsurlar ile fotoğrafçının bakış yetkinliğinin bir fotoğrafta harmanlanmasıdır. Her ne kadar bilindik konular ile görüntülerin tıpkıbasım gibi yeniden üretilmesi birçok meraklı fotoğrafçıyı heyecanlandırırsa da, deneyimli ve dikkatli bir izleyici bu bakış açısının aleladeliğini kolayca fark edebilir. Sanatsal fotoğrafın fotoğraftan çok sanat alanını ilgilendiren bir fotoğraf tarzı olduğunu söylemek mümkündür. Hatta sanatsal bir görüntünün düşünsel, estetik ve kültürel normlarının belirlenmesinde ne kamera, ne de fotoğraf tarzının belirleyici bir rolü bulunmaktadır. Bu bakımdan sanatsal fotoğraf, sanat dilinin geçerli olduğu yaratıcı ve estetik bir dilin yönlendirdiği sanatlar arası işbirliği içinde görmek ve anlamak gerekir. Aslında fotoğraf, sanat dışı alanlarda daha fazla yaygınlık kazanan bir kanıtlama biçimi olarak önem kazanmıştır. Çünkü günümüzde performanslar, kavramsal ve gösteri sanatlarının yanı sıra sanatla hiçbir şekilde ilgili olmayan kesimler de fotoğrafın görseelliğini kendi amaçları için alabildiğine kullanmaktadır.

Sanatsal bir görüntünün, her tür görüntünün at oynattığı bir ortamda hak ettiği bir paylaşıma kavuşması kolay değildir. Benzer şekilde her göz alıcı fotoğrafı sanat olarak gören bir kesim fotoğrafçının bu bakış ışığında sanatsal fotoğrafa ilgi göstermesi de aynı oranda mantıklı değildir. Oysa fotoğraf sanatsal nitelikler kazanmaya başladıkça, yorumlayıcı ve eleştirel bakışın sınırları da büyümeye başlar. Kuşkusuz eleştirel tutumu besleyen şey, fotoğrafın fikir düzleminde bir arka plana sahip olması, sanatsal bir yetkinliğe kavuşturulması ve izleyicinin zihin atmosferini değiştiren etkili bir görselliği hayata geçirmesidir. Fotoğraf eleştirisi, fotoğrafın belgeci niteliklerinden çok fotoğrafçının yaratıcı becerilerini, sanatsal dinamikleri ve görüntünün üzerinde inşa edildiği felsefi ve düşünsel zemini ölçü almaktadır. Bu yönüyle sanatsal eleştiri, sanat yapıtı karşısında izleyicinin tutarlı bir duruş sergilemesine zemin hazırlamaktadır. Sanatsal dil, daima estetik bir görüşe ve nesnelerin zihinsel dünyanın kapılarını açan gizmine eşlik ettiği için fotoğrafçının kültürel donanımının ne kadar önemli olduğunu iyi anlayabiliriz. Aslında bir fotoğrafın gerçekliğini ilgilendiren düşünsel ve yaratıcı her müdahale, bir yönüyle fotoğrafçının sanatsal amacını öne çıkarmak için gerçekleştirilir. Bu açıdan bakıldığında, fotoğraf kendiliğindenci bir sanat değil, gerçek karşısındaki fotoğrafçının tasarladığı bir düşüncenin görüntüsüdür. Öte yandan, bir gerçekten ne kadar uzaklaşmaya başlamışsa, fotoğrafçının sanata yaklaşması aynı oranda mümkündür. Fotoğrafçının gerçeği yorumlamasına temel oluşturan şey de, ışığın gerçekliğin varlığına ve niteliklerine yaptığı müdahaleden başka birşey değildir.

Tıpkı fotoğraf gibi sanat fotoğrafı da, ışıkla uyumlu ve uygun bir işbirliği içinde bulunmaktadır. Çünkü ışık hem gerçeği değiştirir, hem de onun niteliklerini güçlü bir görselliğe taşıyan eşsiz

bir büyüye yol açar. Sanatsal olsun veya olmasın, tüm fotoğraflar ışığa gereksinim duyduğundan, ışık sayesinde bir ayrışmaya tabi tutulan herhangi bir fotoğrafta ışığın rolü kutsal bir ayine benzetilebilir. Sanatsal bir bakışın ışıkla buluşmasının derin bir anlamı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü ışığın artistik her kullanımı görüntüyü nesnel gerçekten zihinsel gerçeğe taşımaktadır. Öte yandan fotoğrafın sanat olduğuna ilişkin öne sürülen görüşlerin tümü yine de eksik veya yanıltıcıdır. Ancak fotoğraf, bir yaratıcılık idealini görünüşler yoluyla bir biçime kavuşturduğu takdirde, sanatsal boyutlarından söz edebiliriz. Aksi durumda, sıradan veya anı özelliği taşıyan görüntülerin sanatla ilişkilendirilmesi fotoğrafı kaçınılmaz şekilde bir karmaşa içine sokabilir.

Aslında birtakım amaçları hayata geçiren bir materyal olarak kullanıldığı için fotoğrafın sanat olduğunu söyleyemeyiz. Fakat sanatsal bir çabayı fotoğraf yoluyla dile getirmek ve fotoğrafçının iddiasını bir fotoğrafta belirgin kılmamanın önünde hiçbir engel bulunmaz. Bazı kesimler, özellikle belgesel fotoğraf çekenler tarafından dile getirilen ve fotoğrafın geleneksel misyonunu gerekçe yaparak fotoğraf sanatının mevcut gerçekliklere bir katkı yaptığına iddia etmek çok doğru değildir. Fotoğrafın sanatsal dili fazladan bir rol alarak gerçekleri doğrulamaya çalışmaz. Fakat anımsamamıza yol açan görsel düzenlemelerin anlamını, gerçeğe ilişkilendirerek pekala bir olumlamaya yol açabilir. Bu bakımdan hiçbir fotoğraf gerçeklik ve kanıt rolü veya iddiasını sanat üzerinden üstelik bir sanat gibi sunamaz. Çünkü gerçeklik vazgeçilmeyen bir olgu olarak her zaman fotoğrafın yanı başında bulunmaktadır. Ve aslında sanatın önünü tıkayan veya onu dizginleyen bir rol üstlenmiştir. Sanatsal yaratıcılık, elbette imgeler ile gerçekliğin güçlü çatışmasından ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sanatsal fotoğraf ne sadece imgelerden ibaret bir uğraştır, ne de tümüyle

gerçekten oluşan bir döküman. Fotoğrafın sanat dili, bir bakıma fotoğrafçının görünen dünyadaki arayışlarına bir imge ile karşılık veren fotoğrafçının durduğu noktayı işaret etmektedir. Aksi takdirde sanatsal fotoğraf gerçek ile belgesel bakışın yönlendirdiği anlatımcı, kanıtlayıcı ve tayin edici hegemonyayı aşamayacaktır.

Yaygın fotoğrafın sanatın rolüne soyunmaya yeltenmesi, sonuç itibarıyla sanatın dayanaklarını çürütmekte ve fotoğraf alanında zihinsel ve düşünsel kısırlığa yol açan birçok benzer görüntü yaratılmasına yol açmaktadır. Fotoğrafın özü, gerçek dünyaya dayanan ancak ondan bağımsız yeni bir gerçeklik inşa etmek ve hayal ile gerçeği tasarlanmış bir imgede mevcut kılmaktır. Oysa birbirleriyle benzeşen fotoğraf ve fotoğrafçılar, olsa olsa hedefi doğayı kopya eden bir anlayışı yaygınlaştırmaya çalışırlar. Aynı zamanda hayal gücünü ve imge yaratma yeteneğini fotoğraf alanından uzaklaştıran bir sıradanlık yaratmaktan başka bir işe yaramazlar. Günümüzde giderek çığ gibi yayılan bu anlayışın sanat fotoğrafı ile hiçbir bağı olmadığı gibi, hiçbir ilişkisi de bulunmaz. Gerçekten de sanat dilinin fotoğrafı güçlü verilerle kuşatan ve onu ele geçiren büyülü bir boyutu mevcuttur. Çünkü sanat fotoğrafının temel görevi, nesnelere veya bir takım olaylara bir haklılık kazandırmak değildir. daha çok fotoğrafçının eğilimleri, dünya görüşü ve hayalleri ile yarattığı imgeleri nesnel verilerle donatmaktadır.

Hiç kuşkusuz sanatsal yaratıcılık özgün bir değer olarak ağırlıklı şekilde fotoğrafçının deneyimlerinin toplamını işaret etmektedir. Çünkü sanatsal bakış daima bireysel bir bakış gerektelendirmekte, sanat da bu bakışın geri planında şekillenen birikim ve deneyimlerin görsel ifadesi haline gelmektedir. Bu nedenle başarılı bir fotoğrafın başarısını, gerçeğe olan yakınlığına göre değil, fotoğrafçıyla olan organik ilişkisine, işbirliği

ve varoluşuna bağlayabiliriz. O halde hiçbir fotoğrafçı bakışını doğanın emrine sunmamalı, bunun yerine doğayla kurulan ilişkileri açığa vuran yapıcı, yaratıcı ve özgün bir tutumu sergileyen bir çalışmaya yöneltmelidir. Çünkü kontrol altına alınan hiçbir bakış özgün ve özgür değildir. Sanatsal bakış, her ne kadar vurdumduymaz bir hovardalığı benimsiyorsa da, bu durum fotoğrafın sürprizler barındıran doğası ile çok da uyumsuz değildir. Elbette, fotoğraf hiçbir zaman tutuk bir eylemselliğin ve durağan bir gerçekliğin sanatı olmamıştır. Hatta fotoğrafı sinema gibi hareket ve devinimin sanatı olarak görmek çok yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan fotoğrafçı görsel her eylemde, özellikle bir fikrin tasarım aşamasında daima reflekslerini kontrol eden bir tutum içinde olmak zorundadır. Fotoğrafın tümüyle bir hız ve sürat sanatı olması onu anlamsızlaştırmaz, tam aksine gerçeğin tüm oluşumlarını kontrol edebilen dinamik bir yapıya kavuşturmaktadır. Bu yönüyle dinamik duruş hem fotoğrafçının, hem de görüntünün iliklerine kadar sinmeye başlar. Hız ve hareket yüzyılın başında özellikle fotoğrafçıları çok etkileyen bir anlayış olmakla kalmadı, aynı zamanda küçülen ve giderek hızı arttırılan kameralar sayesinde hareketli cisimler ve canlılar hakkında ne kadar çok yanlış bilgiye sahip olduğumuzu da ortaya koydu. Özellikle fütürizm sanat anlayışı, modern çağın araçlarını hız, hareket ve dinamizmi önemseyerek bir bakıma fotoğraf sanatı ile paralel bir ilişki kurmuş oldu.

Yaygın fotoğrafçılık daha çok veriler üreten ve bu verilere bir ölçüde faydacı bir alan olarak görülebilir. Özellikle amatör fotoğrafçıların, doğaya faydacı bu bakışla yöneldiğini ve çektikleri fotoğrafları bir ganimet gibi görmeye başladıklarını unutmamak gerekir. Kuşkusuz fotoğrafın faydacı bu eğilimlerini ve bu amaç çerçevesinde fotoğraf çekildiğini geçmiş deneyimlerimizden iyi

biliyoruz. Fakat ilk fotoğrafçılardan günümüze tümüyle özgün ve dokunulmaz bir alan olarak varlığını koruyan sanat fotoğrafının hiçbir zaman faydacı bir amacı öne çıkardığını söylemek mümkün değildir. Basın ve yayın alanı, profesyonel stüdyolar, reklam ve tanıtım hizmetleri fotoğrafı tümüyle yararlanılacak bir araç olarak gördüğünden, her zaman sanat ortamı ile belli mesafelere sahip olmuştur. Durum böyle olunca doğal olarak faydacı her tutum ve bakışın fotoğrafın sanatsal hedeflerini dizginleyeceği açıktır. Bu çerçeveden bakıldığında sanatın fayda sağlayan bir alan olmadığını ve sanatsal bakışın ise hiçbir zaman faydacı bir bakışla uyum içinde bulunmadığını söyleyebiliriz.

Sanatsal fotoğraf, bağlayıcı bir olgu olarak gördüğü tüm güzellikleri her zaman vazgeçilmez bir değer olarak bize sunmaya çalışır. Gerçekten de sanatsal dil ne güzelliklerden vazgeçer, ne de güzelliği ilgi alanı dışında tutmaktadır. Bu nedenle yaratıcılık ile güzellik ve dil ile güzellik arasında doğrudan, verimli ve güçlü bir işbirliği mevcuttur. Aslında sanatın güzellikleri mevcut durumlarından daha çok, estetik bakışın bir verisi olarak benimsediğini söyleyebiliriz. Güzellik olgusu bir sanatçının düşünce evreninde yararlı ve gerekli bir değer olarak benimsenmediği sürece, bir sanat yapıtında varlık bulması söz konusu değildir. Çünkü sanatçı, hem güzelliklerden yararlanan biridir, hem de sanatsal güzellikler için tüm yeteneklerini harekete geçirerek güzelliklerin çekiciliğini bir uyuma taşımaya çalışır. Günümüzde doğal güzellikler fotoğraf alanını o kadar fazla işgal etmiştir ki, fotoğrafın neredeyse tabiat güzelliklerinin tümüyle egemen olduğu anonim bir uğraş haline getirildiğini bile söyleyebiliriz. Elbette doğal güzelliklerin cirit attığı hiçbir fotoğraf gereksiz görülmemelidir. Ancak fotoğraf sanatı bir dil olarak mevcut olduğu sürece, onun güvenilmez, tehlikeli ve oyunbozan tutumu

güzellikleri pekala provoke edebilir. Görüntü dili, bir anlamda görmenin radikal eylemseliğini de yücelttiğinden, fotoğraf her zaman tehlikeli bir araç olarak görülmüş ve özellikle hâkim güçler tarafından işlevsiz bırakılmaya zorlanmıştır. Nitekim kamera firmalarının tanıtıcı reklamlarda genellikle zararsız tabiat güzellikleri, hayvanlar dünyası ve çocuk fotoğraflarını tercih etmesinin geri planında bu anlayışın yattığını söyleyebiliriz.

Fotoğraf dilinin, birçok yerde konuşmanın yerine geçebildiğini özellikle basın fotoğraflarından anlamak mümkündür. Görsel algının güçlü bir kavramaya olanak sağlaması, insanları vurucu bir tepkiye yönlendirmesi ve anlaşılacak için hiçbir dile ihtiyaç duymaması çağdaş fotoğrafın en büyük silahı gibi görünmektedir. Hatta görüntüyü tüm dilleri konuşabilen evrensel bir dil gibi görmek çok yanlış değildir. Bu bakımdan etkili tüm fotoğraflar, daima tıpkı bir dil gibi iletişim sağlayan birtakım özellikler barındırırlar. Dilin bir anlaşma aracı olarak aynı zamanda duyguları, tutumumuzu ve gerçeklik anlayışımızı birbirleriyle harmanlayan bir işbirliği yarattığı açıktır. Hatta dilin konuşmayla birlikte bir duygu alışverişine yol açtığı ve bundan dolayı daima çok bilinmeyenli ilişkilere maruz kaldığını da söylemek gerekir. Oysa fotoğraf dili anlaşmadan ziyade çatışma yaratan bir bellek işleyişine yol açmakta ve insanları gerçek karşısında bir tavır takınmaya teşvik etmektedir.

Bazı görüntüler, her dili konuşuyormuş gibi açık ve anlaşılır bir görsellik sergilerken, bazı görüntüler ise içinde taşıdığı boşluklardan dolayı çözümlenmeye muhtaç durumdadır. Aslında fotoğrafçı bir konunun boşluklarını bir gizem yaratmak amacıyla tasarlamaya çalışır. Fotoğrafta yeterli şekilde açıklık sergilemeyen bilinmeyenler üzerindeki örtüyü daima fotoğrafçının yorumları doldurmaktadır. Bu nedenle bir fotoğrafın görsel ba-

şarısı, ağırlıklı olarak yorumlamalara kapı aralayan bilinmeyenlerin çoğaltılmasına bağlıdır. Kuşkusuz fotoğraf yorumlarla daha güçlenebiliyorsa, anlam sınırlarını genişletebiliyor ve estetik bir farkındalık yaratabiliyorsa, bir anlam ve derinlik kazanması kaçınılmazdır. Aslında her yorum, yeni bir anlamlandırma girişimi olarak görülebilir. Hatta fotoğrafın sanatsal dili, onun endüstriyel işlevselliğini boşa çıkarabilir ve derinlemesine yorumlamalara açık bir anlaşılabilirliğe sahip olabilir. Bu çerçeveden bakıldığında varlığı derin bir yoruma değil, kameranın yeteneklerini belirgin yapan veya teknik becerilerle oluştuğu apaçık olan hiçbir yaratıcılık fotoğraf sanatına ait değildir. Oysa biliyoruz ki, günümüzde herhangi bir fotoğrafçı kendi estetik dilini teknikten daha etkin ve öncelikli bir noktaya taşıdığına görüntünün bir sanat olarak yeterli değeri bulamadığı açıktır. Bir bakıma estetize edilmiş görüntülerin yaygın görüntüler karşısında yeterli ilgiyi görmemesi gerçeği ile karşı karşıya bulunuyoruz. Bu tercihin temel nedeni fotoğrafın, endüstrinin bir parçası haline getirilme çabaları ve yaygın görüntülerin tüketiminin alabildiğine körüklenmesidir.

Şu da bir gerçektir ki, sanat fotoğrafının amatör fotoğraftan daha ayrıcalıklı ve değerli olmasının fotoğraf endüstrisine hiç bir yararı yoktur. Çünkü sürekli şekilde üretilen fotoğraf araç ve gereçleri daha çok amatör fotoğrafçılara yönelik bir pazar takitiği ve stratejisini ortaya koyuyor. Öte yandan sanatsal fotoğraf değer kazanmaya başladıkça, sanatçı da önem ve değer kazanacağı için, bu durum fotoğraf endüstrisinin 1900'lerin başından bu yana hiç değişmeyen tüketim planlamasına çok fazla katkısı olmayacaktır. 1900'lerin başından itibaren giderek yaygınlaşan teknikler sayesinde "Bu kamerayı satın alırsan sen de sanatçı olursun!" diyerek pazarı körükleyen tekellerin sanatsal fotoğrafı öne çıkaran hiçbir girişimine rastlamamak şaşırtıcı değil mi?

Bugün tekniğin fotoğrafı kuşattığını ve sanatsal fotoğrafın tekniğin amaçlarını gerçekleştiren bir araç haline getirilmesine yol açan girişimlerle yüz yüze bulunduğumuzu gözden kaçırmamak gerekir. Ne yazık ki, bu tutumun sanatçıdan ziyade kamerayı vazgeçilmez bir araç, sanatsal bakış yerine kanıtlayıcı bir bakışı ön plana çıkardığını ibretle görüyoruz.

Fotoğrafçı güçlü verilerden çok, güçlü yorumlamalara gereksinim duyduğu zaman fotoğrafın entelektüel bir düzey yakalaması kaçınılmaz olacaktır. Bir gözlemin güçlü bir veri olarak görüntüye yansıtılması fotoğrafı herhangi bir şekilde başarılı yapmak için yeterli değildir. Hatta bir takım görünüşlerin fotoğraftaki etkisi, onların bir görüntüye taşınmış olmasından öte bir anlam ifade etmez. Temelde bu tür eğilimler, tercihler ya da çabalar daha çok spontane ve anlatımcı bir tanıklığı açığa vurmaktadır. Çünkü fotoğraf dili anlatımcılıktan çok tanımlayıcı, belgecilikten çok yorumlayıcı bir seçimi geçerli hale getirmektedir. Bundan hareketle bir görüntünün sanatsal dilinin fotoğrafa ait birşey değil, yaratıcılığa ait bir dil olduğunu söyleyebiliriz. Aslında fotoğrafın sanatsal boyutunun hiçbir zaman gerçekten kopuk olduğunu iddia edemeyiz. Dahası yaratıcı dilin gerçeğin bir açıklayıcısı olmadığını da söyleyebiliriz. Bu bakımdan fotoğrafın sanatsal söylemi, daha çok gerçek yerine kurguya, tanıklıktan çok tanımlamaya veya tespit yerine yorumlamaya vurgu yaparak gerçekte farklı bir ilişki kurmayı başarır.

Görsel her kayıt, daima bir an'ı ve buna bağlı olarak anı'yı açığa çıkarmaktadır. Bunun başlıca nedeni, kaydedilen an ile tanık olma gerçeğinin fotoğrafın anlamı üzerindeki belirleyici etkisidir. Fotoğrafın anıları kutsayan duygusal bir boyuta sahip olduğunu biliyoruz. Hatta duygulara nesnel bir karşılık bularak, onları da anıların bir parçası yaptığını da. Bu çerçeveden bakıldığında her

görüntü içinde duyguların işgal ettiği alanlar, gerçeklik alanından daha aşağıda değildir. Fotoğraf, fotoğrafçının doğrularını ve bu doğruları güçlü kılan destekleyici tüm unsurların gerçekliğini sergilemekle sorumlu bir sanattır. Bu durum fotoğrafın bir bakıma hem gerçek, hem de gerçek karşıtı bir eğilime sahip olduğunu bize göstermektedir. Fotoğrafın gerçek ya da gerçek dışı tüm söylemleri aslında her zaman ideolojik bir arka planla birlikte mevcuttur. Hatta bu arka plan görüntüde bir anlamın bir ideolojiye dönüşmesine de neden olmaktadır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde sanatın gerçeğin ideolojik bir ifade edicisi olmaması gerekir. Tam aksine sanat ideolojik bir bakışın gerçek içinde uygun ve inandırıcı verilerle buluşmasını temin etmesi gerekir.

Fotoğrafı yaşamla ilişkilendiren belirgin göstergelerin tümü, genellikle fotoğrafta yer bulan görülmüş ve seçilmiş şeylerden oluşmaktadır. Anı özelliği kazanan görsel bu kalıntılar bir fotoğrafı geleceğe taşırlar. Hatta görselleşmiş yaşamların, zaman içinde insan öykülerine tercüman olan büyük bir katman oluşturdıkları bile söylenebilir. Fotoğraf görüntülerinin sanatsal dili, onların çok bilinmeyenli boyutlarını açığa çıkarmakla yetinmez, çok zaman gerçekdışılığı olumlayan bir tutarsızlık da önerir. Çünkü gerçekliği hakkında fikir sahibi olduğumuz herhangi bir olgu, fotoğrafta yeterli açıklığa sahip olabilseydi, galiba yeryüzünde bu kadar çok fotoğrafın çekilmesine gerek kalmazdı. Süreç içinde fotoğraf, sanat ile gerçek çıkmazından sıyrılarak farklı kutupları işaret eden işlevsel bir bütünlüğe kendini uydurmak zorunda kalmıştır. Bu durum onu geçmiş ile gelecek arasında belirsiz bir yere yerleştirmiştir. Nitekim fotoğraf geçmişi gerçekle ve geleceği de sanatla tamamlamaya çalışan bir serüvene kapı aralamıştır. Bir fotoğrafın geçmişle olan ilintisini geçmişte değil, bu günde aramak gerekir. Çünkü izleyici için fotoğrafın geçmiş-

te çekildiği an'daki duygu ve gerçeklik bir anlam ifade etmez, daha önemlisi fotoğrafın bugün neler çağrıştırdığı ve bize ne gibi şeyler hissettirdiğidir. Bu bakımdan fotoğraf geçmişte kalan bir an'ın imgesi olarak bir görüntüde süreklilik kazanmaktadır. Öte yandan fotoğrafın zamanı sürekli ve değişmez kılan, hiçbir şeyin eskimediği veya yaşlanmadığı bir gösterge olarak ele almak gerekir. Bu açıdan bakıldığında, görsel imgelerin geçmişi tanımlayıp temsil ettiğini ve geçmişe açıklayıcı veya tanımlayıcı bir çerçeve çizdiğini dile getirmek çok doğru değildir.

Görsel göstergelerin anlam açılımlarını çoğaltan yorumlamadır. Bu açıdan sanatsal bir görüntüde anlam daima gerçeklikten, yorum ise görüntünün belgesel özelliklerinden daha önde gelir. Çünkü fotoğrafçı, bir görüntünün yorumunu gerçekliğine tercih ettiği sürece, özgün bir görsel dil oluşturma şansına sahip olabilir. Bu bakımdan amaç ne olursa olsun, bir fotoğrafta yaratılan anlam gerçeğe hiçbir zaman bir haklılık kazandıramaz, hatta bu gerçeği onaylamaz ya da reddedemez. Sadece imgeleri görünür yapan görüntü unsurlarının birbirleriyle çatışmasından vücut bulan bir somutluğu ortaya koyabilir. Bu bakımdan bir dil yaratmak için fotoğrafçı daima anlamı, imgeyi ve somut bir görüntüye ev sahibi olan zaman ve mekânı kullanmaktadır. Aslında bir fotoğrafçının sanat iddiası, fotoğraf dilinin ötesinde farklı bir misyona yönelik değildir.

Ancak fotoğraf dünyasının özgün ve yaratıcı dile sahip fotoğrafçılarla dopdolu bir yer olduğunu söylemek de aynı oranda akılcı değildir. Bugün fotoğraf dünyasında fotoğraf çekenlerin sayısı milyonlarla ölçülecek bir düzeye ulaşmış görünüyor. Kameraların yol göstericiliğinde fotoğraf çekenleri bir kenara bırakırsak, sanatla ilişkili fotoğrafçıların temel hedefi, gerçek ve gerçeklik ilişkilerine dönük bir görevi yerine getirmek değildir. Bugün sanat fotoğrafı bağımsız bir alan olarak fotoğraf dünya-

sının dışındaki bir mecrada yol almaya çalışıyor. Buna karşın amatör fotoğrafçılar, sanattan çok tekniğin egemenliğinde varlık bulan küresel bir topluluk haline gelmiştir. Kozmopolit bir birliktelik sağlayan bu toplulukta; net, kesin, iddialı, yaratıcı, özgün ve kararlı bir tutum ortaya koymak yerine, sınırları belirsiz arayışların egemen olduğunu görürüz. Kuşkusuz sanatsal kaygılar herkesi az veya çok ilgilendirmekte, hatta bu çabaların amatör düzeyde bir karşılık bulduğunu da söyleyebiliriz. Ancak sanatın öncelikle sanatçının bir eylemi ve başlıca varlık nedeni olduğunu unutmamak gerekir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde fotoğrafçının sanatsal hedefleri büyük oranda fotoğraf dünyasının ötesinde bir yöne işaret etmektedir. Çünkü herhangi bir fotoğraf sanatsal niteliklere kavuşmaya başlamışsa, fotoğrafçı gerçeklik oyununun egemen olduğu bu dünyadan uzaklaşmaya ve kendi özgün dilini oluşturmaya başlamış demektir.

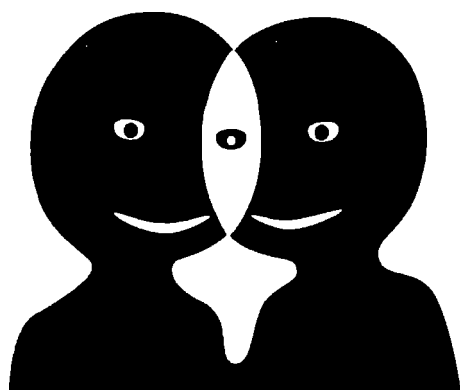
Bir çözümleme yapma çabası içerisine girmedeği ve görüntüyü bir uzlaşma aracı olmaktan çok aktif bir eylemci yapmadığı sürece, bir fotoğrafçının başarısından söz etmek pek olanaklı değildir. Elbette fotoğraf acıtıcı bir dil olduğunu biliyoruz. Görüntülerin aynı zamanda konuşmaktan çok sorgulayan, düşündüren ve gerçeklik hakkında bir karar oluşturan evrensel bir dil olduğunu da söyleyebiliriz. Fotoğrafçı yaşamı ele alarak veya eleştirel gözün çıkmazlarına karşı belirleyici bir tutum yansıttığında, fotoğrafın çekilme amacı artık gerçek karşıtı bir eğilimi ortaya koymaya başlamış demektir. Oysa gerçek ne kadar açık ve vurucu olsa da, bu durumun fotoğrafçı göze duyulan gereksinmeyi boşa çıkarmadığı açıktır. Çünkü her gerçeğin doğal durumunun, fotoğrafçının ideolojik ve nesnel kurgularından daha güçlü bir anlam sergilemesi her zaman kuşkuludur. Başboş görünüşleri anlamlı yapan insan gözü, bilinç ve bilgi düzeyidir elbette. Aksi

takdirde bilinci ve ideolojik duruşu olmayan, kültürel ve sanatsal yetkinliği tartışmalı herhangi birinin, gerçekleri işaret eden bir görünüşün anlamını kavraması pek mümkün değildir.

Bugün fotoğraf insanlığımızın uyarıcı gözü olarak büyük bir kulvar elde etmekle kalmamış, ayırtıcı bir bilinçlenme ve aydınlanmaya da büyük oranda katkı sunmuştur. Hatta yüzyılımızın başından itibaren görme biçimimiz ile birlikte nesnel dünyanın doğruları hakkında da tartışmalı, eleştirel ve sorgulayıcı bir tutum kazanmamıza yol gösterici olmuştur. Bundan dolayı fotoğraf evrensel düzeyde bir bilinç aydınlanmasına yol açan yegane araç olmuştur. Fotoğrafı evrensel bir dil yapan başlıca neden, görsel gösterge-lerin evrensel ortamda dolaşım ve paylaşım içinde bulunmasıdır. Aslında insanların kendisine ve başkalarına yönelik davranışları, psikolojik, toplumsal, ideolojik veya yaratıcı tüm tutumları da evrensel bir karakter taşımaktadır. O halde fotoğraf yaşamı ele aldığı oranda ve insan ve insanlara özgü olayları, kavram ve gerçeklikleri konu edindiği sürece, bir gösterge olarak evrensel bir paylaşıma maruz kalabilir. Doğal olarak sanatsal bir dil yaratmak için fotoğrafçı her koşulda bir takım imgelere başvurmaktadır. İmgeler hem gerçeği besleyen ve keskinleştiren, hem de onların yerine geçerek yepyeni bir rol üstlenen kavramlardır. Bu bakımdan fotoğraf, sanatsal imgelere ihtiyaç duyduğu sürece, gerçeğin kesinliğini belirsizleştirmekten uzak kalmaz. Çünkü gerçek tartışmalı bir öz benliği açığa çıkarttığı sürece, bu gerçek hakkında ortak bir kanaatin oluşması giderek güçleşir. Aslında bir fotoğrafa taşınan görünüşler, bir zamanlar gerçeğin bir parçası olarak dinamik bir varlık sergilemektedir. Oysa kamera tarafından kesintiye uğratılan bu görünüşler artık gerçeklik ortamını terk etmiş ve hayal ve imge boyutunda varlık sürdürmeye başlamışlardır. Bu açıdan bakıldığında kameranın engeline takılan herhangi bir görünüşün gerçekliği de engelli demektir.

Aslında fotoğrafik bakışın sanatsal dil ile ilişkisi eksiktir ve sorunlu veya belirsiz bir düzlemde yer alır. Fotoğraf yaratıcı bir zeminden pekala uğraş, hobi ve amaçsız bir merak zeminine kolayca geçiş sağlayabildiğinden, bağımsız bir sanat olarak varlığı ve gerçekliği hep şüphe ile karşılanmıştır. Her ne kadar bu durum fotoğrafı demokratikleştirmişse de, onu sanatlaştırmak için çok uzun zaman geçmesine neden olmuştur. Zanaattan sanata uzanan bu zorlu süreçte sanıldığı gibi fotoğrafçının doğrudan hiçbir rolü olmamış, bu daha çok ticari gereksinimlerin, askeri ve sivil devlet otoritesinin veya basın-yayın kuruluşlarının fotoğrafın zanaat boyutunu öne çıkarma çabalarının bir sonucudur. İronik biçim de dünyada çekilen ilk fotoğraf karesinin sanatsal bir bakışla çekildiğinden bugün birçok kişi habersizdir. Hatta keşfinden sonra, fotoğrafın 30 yıl boyunca tümüyle bir sanat olarak görüldüğünü ve bu amaçla binlerce fotoğrafın çekildiğinden de habersizdir.

Fotoğrafın sanatla ilişkisi tümüyle tekniğin fotoğrafçının görüşlerine, seçim ve yorumlamalarına ne kadar yol gösterici olup olmadığına bağlıdır. Teknik bir görüntünün başarı düzeyinde kaçınılmaz şekilde gerekli olsa da, tümüyle tekniğe dayanan bir fotoğrafın yeni ve özgün sayılması doğru değildir. Çünkü özgünlük, genel kullanımlara açık tekniklere özgü bir keyfiyet değil, fotoğrafçının beğenilerimize taşıdığı görünüşlerin imgesel boyutuyla ilgili bir tasarruftur. Kuşkusuz fotoğrafçının özgün bakışı tekniği hiçbir şekilde reddetmez, daha çok kendi görüntü dilini biçimlendiren yaratıcı bir uğraşa yandaş yapmayı benimser. Buna karşın yine de, fotoğrafçı, tekniği yaratıcı dinamiklerine bir dayanak yaptığı ölçüde başarılı olabilir, aksi takdirde teknolojinin bir misyoneri olmaktan yakasını hiçbir zaman sıyıramaz.





FOTOĞRAF NE KADAR SANATTIR?

Sanatsal İmge ve Gerçeklik

Kuşkusuz hiçbir görüntü gereksiz ve yararsız değildir. Çünkü fotoğraf belli bir gereksinim duyularak veya bir amaç gözetilerek çekilen bir materyaldir. Amacını gerçekleştirmiş olsun veya olmasın bir görüntünün nitelikli olması başka şey, bir işlevi gerçekleştirmesi bambaşka bir şeydir. Aslında yeryüzünde çekilen fotoğrafların büyük çoğunluğu sıradan gerçeklikleri ele alan sıradan görüntülerinden oluşmaktadır. Bu görüntülerin neden çekildiklerine dair net ve kesin bir neden olmasa da, fotoğrafçının geleneksel yaşam biçimi, gezip görülen yerler hakkındaki izlenimler ve hayatı nasıl görüp yorumladığına dair gözlemler belirleyici bir faktör olarak fotoğrafçıyı çekmeye iten başlıca gerekçeler olarak kabul edilebilir.

Elbette sıradan fotoğrafların çokluğu, sanat eseri olan fotoğrafların değerini ve önemini gölgeleyemez. Hatta sıradan fotoğrafların sanatsal bakışa yeni zeminler hazırladığını ve özgün bir dil yaratma konusunda fotoğrafçının daha özenli olmasına yol açtığını da söyleyebiliriz. Bir görüntünün sıradan olması, bir bakıma başta fotoğrafçının bir görüntü insanı olup olmadığı-

nı ve yetkin bir görüş kazanıp kazanmadığını ortaya koyan en önemli göstergedir. Ayrıca görüntüyü sıradanlaştıran şeylerin başında, fotoğrafın sahip olması gereken sanatsal ve estetik dinamiklerden yoksun olması gelmektedir. Çünkü her gün biteviye tekrarlanan, örneğin gün batımı fotoğrafları, aile fotoğrafları gibi basma kalıp konular ile, aynı bakış açıları ve genel beğeniye hitap eden manzaralar, çiçek, böcek ve tatil anıları günümüzde kanıksanan basit ve sıradan konular olarak görülmektedir. Öte yandan sanatçıların taklit işleri, öykünmeciler veya kopya edilmiş fotoğraflar ile ortalama bakış açısını öne çıkaran genel görüntüler de sıradan görüntüler olarak fotoğraf dünyasında kendilerine bir yer bulmaktadır.

Elbette fotoğraf çekmekten hoşlanan, gezip görmekten haz duyan hatta fotoğrafı bir yaşam tarzı olarak benimseyen insanların sayısı dünyada milyonları aşmaya başlamıştır. Nitekim fotoğraf çekmenin büyümesine kapılan bu insanlar arasında amatör bir başarı yakalayan bir kesimin çabalarını sanatsal yaratıcılıkta yoğunlaştırmasını sevinçle karşılamak gerekir. Aslında fotoğraf sanatının gelişmesi veya bir nitelik kazanmasında amatör bu uğraşların büyük katkısı olmuştur. Amatör fotoğrafçılık bir ölçüde sanata ulaşan hedefin ve yaratıcı tutkuların yeşerdiği ilk durak gibi görülebilir. Bu yönüyle amatör fotoğrafçılık zamanla farklı iki seyir takip etmeye başlar. İlki, gelişmesini amatör fotoğrafçılıkta tamamlayarak profesyonel sanata geçiş yapanlar, ikinci kategori ise tüm yaşamları boyunca amatör fotoğrafçı olarak kalmayı benimseyenler. Elbette hangi kategori içinde yer alırsa alsın, amatör bir fotoğrafçı her zaman tutkularını görüntülerde kesinleştirme kaygısı taşıyan birisidir. Amatör fotoğrafçının amacı ve çalışma yöntemi genellikle çok net değildir. Bu bakımdan amatörün özünde yaptığı şey, sanatsal ve estetik bir

girişimden başka bir şey değildir. Amatör fotoğrafçı tüm zamanını fotoğraf için ayırmasa da, hiçbir zaman arayışlarını sanatsal çizgiden koparmaz. Bu nedenle, tutkulu ve karşılıksız bir eylemi ortaya koyan amatör fotoğrafçıları, fotoğraf dünyasında haklı bir yere sahip olan neferler olarak görmek gerekir. Ayrıca fotoğrafa en az amatörler kadar zaman ayıran iddiasız ve hedefsiz milyonlarca hobi sahibi fotoğrafçının varlığını ve işgal ettiği yeri görmezden gelmemek gerekir.

Bugün başarılı ya da başarısız tüm fotoğrafçıların “sanat” yapma çabası içinde bulunmasının yadırganacak bir yanı yoktur. Elbette fotoğraf yaratıcılığın sınıandığı en kestirme yol olarak kabul görmektedir. Milyonlarca insanı kendisine çeken kameranın bir takım yeteneklerle donatılmasının bu gelişmede büyük rolü bulunmaktadır. Artık geniş kitlelerin kamerayı bir kayıt cihazından çok, fotoğrafın varlığını oluşturan yaratıcı ve tayin edici bir araç gibi gördüğü açıktır. Özellikle herhangi bir sanat dalına eğilim gösteren meraklı bir insan, bu heyecanlarını tatmin etmek amacıyla kolayca fotoğrafa yönelmektedir. Öte yandan kameranın kolaylıkla bir konuya çevrilmesi, renkli fotoğrafların albenili görseiliği ve takvim gibi basılı materyallerin bilinçaltında yer eden görüntülerinin yarattığı öncü motivasyonlarla kitlelerin fotoğrafla buluşması çok kolay gerçekleşmektedir.

Öte yandan fotoğrafın bir sanat olduğu görüşü, keşfedildiğinden bu yana gündemdeki yerini koruduğu için, milyonlarca meraklı amatörün çekilen her fotoğrafı sanat olarak görmesi ne yazık ki geçmişten gelen bu yanlış inanca dayanmaktadır. Oysa sanatsal bir dile uygunluk gösteren, özgün ve orijinal fotoğraflar ancak sanat kategorisine girebilmektedir. Sanat fotoğrafı, fotoğrafçının nesnel dünya hakkındaki görüş ve beklentilerine görüntü ile verdiği bir yanıt gibi görünse de, temelde örüntüler bir

fikir örgüsünün, estetiği kendisine yandaş yaparak bir çerçevede var olmasıdır. Bu açıdan baktığımızda görsel her tanıklığı sanat olarak görmemek gerekir. Çünkü fotoğraf dünyasında fotoğrafçı sayısının izleyiciden sayıca fazla olduğu tuhaf bir durumla karşılaşmak bir fantezi olmayacaktır. Fotoğraf eğer herhangi bir gözlemi haklı çıkaracak bir kanıt sunuyorsa, bu kanıt elbette sanattan çok sadece bir gözlemi haklı çıkarabilir. Bu bakımdan çekilen görüntüler, öncelikle sadece birer görüntüdür ve sanatsal niteliklere haiz olmadığı gibi, gerçeklik hakkında da tutarlı bir kanıt sunamaz.

Fotoğraf bizi bir sonuca kolayca ulaştıran bir uğraş olmakla birlikte kesinlikle kolay gerçekleştirilen bir sanat değildir. Temelde hiçbir sanat kolay değildir. Çünkü kolaycılık fikri, bir sanat yapısından düşünceyi, özgünlüğü, estetiği ve yaratıcı bir tasarımı bertaraf etmektir. Fotoğraf, bir düğmeye basılacak kadar kolayca gerçekleştirilen bir eylem olduğu için, bu eylem aslında kitlelerin kendi estetik beğenisinin kendisi tarafından doyurulduğu bir amacı hayata geçirmektedir. Dolayısıyla fotoğraf dinamik bir alan olarak bugün kitlelerin güzellik arayışlarına yanıt veren kurtarıcı bir varlık veya onları birer güzellik üreticisi yapan bir eğilimin sözcüsü haline gelmiştir. Aslında kitlelerin güzellik arayışları tümüyle haklı bir talebe dayanmaktadır. Çünkü çağdaş dünyada insanların hobilerini geliştirmesi için fotoğraf gibi bir araç mevcuttur. Dahası dünyanın en yaygın hobisi olarak kitleleri kendine çeken bu fotoğrafın endüstri tarafından suiistimal edilmesi de apayrı bir gerçek. Amaçsız ve içeriksiz olan fakat göзалıcı ışıltılar sunan tanıtım fotoğraflarının sanat olduğuna dair propagandaların kaynağı, doğrudan fotoğraf endüstrisinin tüketimi körükleme stratejisinin bu yönlendirmesinden başka bir şey değildir. Güzel tabiat manzaraları ve çekici fotoğraflarla

tüketici bir güzellik avcılığına teşvik edilerek herkesin sanatçı olabileceğinin propagandası yapılır.

Yaygın görüntüler sanat değil, sadece fotoğraftır. Çünkü bu tarz görüntüler içerikleri, biçim ve görsel nitelikleri açısından sanatsal bir arayıştan çok denetimsiz karşılaşmalara kapı aralar. Sanatın, sanatçıyı ve onun özel atmosferini yansıtan özel bir alan olduğunu söylemekte yarar vardır. Yaratıcılık, aslında bir yapıttan çok bu yapıtı vücuda getiren süreçlerin tümünü kapsamaktadır. Bu nedenle sanatsal fotoğraf, sadece fotoğrafçı ile gerçek arasında gerçekleşen bir eylemi olumlamaz, aynı zamanda fotoğrafçının gerçek üzerindeki tasarrufunu perçinleştiren radikal bir duruşu da ortaya koyar. Bir bakıma fotoğraf, fotoğrafçı ile gerçek arasında yapılan bir flörttür. Ve bu nedenle daima dinamik bir eylemsellik segiler. İşte fotoğrafın bu niteliği çok zaman onu sanat dışı kesimlerin de alabildiğine yararlandığı bir uğraş haline getirmiştir.

Sanatsal fotoğrafın amacı bellidir ve bu konuda genel-geçer görüşlerin çok dışındaki arayışlara ve sanatçının sorunsalına yanıt veren bağımsız bir duruşa sahiptir. Doğaldır ki sanatçı fotoğrafçının kaygısı herhangi bir amatör gibi, genel geçer güzellik arayışına yönelik değildir. Tam aksine fotoğraf ağırlıklı olarak tahlil edilmiş bir gerçek üzerinden görsel bir öykü yaratmaya uygunluk gösterir. Dolayısıyla fotoğrafın bağımsız tüm kullanım biçimleri, fotoğrafa bir tanım kazandırmaz, sadece bir iş olarak herhangi bir amacı gerçekleştirir. Nitekim aile fotoğrafları, spor, haber, mimari ve tanıtım fotoğraflarının işlevsel boyutları artistik özelliklerinden daha önde geldiği için, bu tarz fotoğraflar daha çok zanaat işi olarak görülürler.

Fotoğraf ancak güçlü bir kompozisyon ve iyi kurgulanmış bir içerikte gerçek anlamını bulabilir. Hatta fotoğrafın tasarım il-

keleri açısından Rönesans geleneklerini sürdüren bir özgüvene sahip olduğunu bile söyleyebiliriz. Görsel kompozisyon sadece geometrik bir düzene ihtiyaç duymaz, bununla birlikte çerçeve içinde içeriği anlamlı yapan sade ve yalın bir nesne seçimini de zorunlu kılar. Şu da bir gerçektir ki sanat fotoğrafçısı alelade, kontrolsüz ve nesne yığınağı haline gelen karmaşık ve dağınık bir düzene başvurmayı hiçbir zaman benimsememiştir. Daha çok etkili bir kompozisyonu çarpıcı bir görüntüyle sonuçlandırmaya çalışır. Dolayısıyla sanat fotoğrafı, nesneler düzenine teslim olan bir bakışı ciddiye almaz. Tam aksine bir dil gibi bağımsız, toplumcu, romantik veya gerçekçi bir bakışa uygun düşen açık ve acıtıcı bir gerçekliği öne çıkarır.

Sanat fotoğrafı, fotoğrafın sanatlaştığı bir eylemi öne çıkarmakla birlikte, aynı zamanda bir fikrin görsel elemanların işbirliğinde görüntüde temsilini de berraklaştırır. Bu bakımdan fotoğrafı sanatlaştıran tek başına biçimsel öğeler değildir. Aynı zamanda temsil öğelerinin bir görüntüde biçim kazanmasıyla pekala mümkün olabilir. Bugün artık sanatın tarihsel süreçte fotoğraf sayesinde hem bağımsız kimliğini yaygınlaştırdığını, hem de fotoğrafı yeni bir görme biçimi olarak tescil ettirdiğini iyi biliyoruz. Bu süreçte fotoğraf sanat kulvarındaki gelişimini tıpkı resimde olduğu gibi, gerçekle bağlarını zayıflatmadan, özgür yaşamı kutsayan ve imge yaratma yeteneğini öne çıkaran düşünsel bir çerçevede sürdürdü. Bu bakımdan sanat düşüncesi, sanat fotoğrafını fotoğraf ortamından ayırtırmakla kalmadı, sanat ile zanaat arasındaki mesafeyi iyice belirginleştirerek gerçekliği sanatsal ifadenin en etkin aracı haline getirdi.

Kuşkusuz her fotoğraf, temelde bir parçası olduğu gerçeklikten koparılmış bağımsız bir an'ı resmetmektedir. Fotoğrafın sanat iddiası sadece bu an'ın gerçeğini ölçü almaz elbette. Daha

çok bağımsızlaştırılan bir gerçek parçacığına özgün bir anlam kazandırmaya çalışır. O halde gerçek hayatta hiçbir şekilde fark edilmeyen bu an, fotoğraf söz konusu olduğunda neden çok fazla önemsenmektedir? Bunun temel nedeni an'ın insan gerçekliğinin sürekliliğini değil, gerçeküstü nitelikler kazanan bir kesitin somutlaştırılmış bir parçasını öne çıkarılmasındandır. Bu bakımdan fotoğraf hiçbir zaman sürekli bir devinim içinde bulunan yaşamı temsil etmez, somut bir kavram olmayan bir ayrıntının kamera tarafından görselleşen temsilini ölçü alır. Aslında göz, kamera aracılığıyla gerçeği tararken, gerçek anlamda onu fotoğrafa hangi boyutlarıyla taşıdığından habersizdir. Çünkü akıp giden zaman içinde, özellikle hareketli bir nesnenin kazandığı biçimi tayin etmek bir hayli güçtür. Bu bakımdan kamera önündeki gerçek, hiçbir zaman görüntü içinde beliren gerçeğin aynısı değildir.

Fotoğraf, sanatsal olsun veya olmasın çekildiği an'dan itibaren hem bir parçası olduğu gerçekten, hem de fotoğrafçıdan kopmuştur. Bu bakımdan bir fotoğrafın oluşturulma serüvenini, kameranın düğmesine basıldığı an'dan itibaren son bulmuş sayabiliriz. Sanat fotoğrafı diğer fotoğraf tarzlarından farklı olarak her zaman bütünlüklü, özgür ve tartışmalı bir hazırlık sürecine sahiptir. Çünkü görselliğin ölçütleri ile sanatın dinamikleri çok zaman uyumsuz bir işbirliğini ve sanat ile gerçeğin birbirlerine karşıt tutumunu ortaya koymaktadır. Kuşkusuz fotoğrafın sanatsal düzeni, biçimsel öğelerin dışında sadece bir fikir oluşumu ve imgesel tasarımıyla sınırlandırılmaz. Bu işbirliğinin aynı zamanda teknik ve optik uygulamaların verileriyle de buluşması gerekir.

Aslında sanatsal bakış, bilinenlerin ötesinde fotoğraf tekniğini ni yüceltmez, sadece bir görüntünün varlığını bize duyumsatan

gerekli ögelere başvurmayı tercih eder. Bundan dolayı takım teknik atraksiyonlara, içeriği aşan biçimsel oyunlara veya fotoğrafı bulmacalara dönüştüren bilgisayar programlarına başvuranlar genellikle amatör fotoğrafçılardır. Çok zaman yaratıcılığın ruhuna vakıf olmayan fotoğrafçıların, tekniğin göz alıcı görselliğini alabildiğine abartmaya yeltendiğine tanık oluruz. Oysa sanat, yaygınlaştırılmış tekniklerden ve efektlerden arındırıldığı taktirde ancak fotoğrafın var oluşunda bir farklılık yaratabilir. Varlık nedenleri açısından bakıldığında, sanat düşünsel bir eylemi görsel bir biçim içinde somutlama ve onu estetik bir bakışla kesinleştirme keyfiyetidir. Bu bakımdan fotoğrafın teknik argümanlarının büyük çoğunluğu bu amacı bir yapıta taşımak için gereklidirler. O halde fotoğraf tekniğini yaratıcı bir potansiyele ulaşmada başvurulacak bir araç olarak kabul etmek gerekir.

Fotoğraf görüntüsünü sanat yapan şey, tasarlanan ve kesinleştirilen bir anlamı ete kemiğe büründüren bir yapıt içinde inşa etmektir. Günümüzde görüntüler evrensel düzeyde bir gereksinim haline gelmiş olduğundan, anılar veya gereksinim duyduğumuz görsel bir takım göstergeler bu amacı yerinde tutmamış tüketim düzeyine çıkaran bir noktaya ulaşmıştır. Öte yandan amatörlerin büyük çapta ilgi gösterdiği sokak fotoğrafçılığında, rastlantıları öne çıkaran veya sürpriz ve bilinmezleri sanatsal amaçlarına dayanak yapan fotoğrafçıların çok anlaşılır bir şey yaptıklarını söylemek pek mümkün değildir. Elbette sanat, hiçbir zaman varlık ve niteliklerini tümüyle rastlantı ve karşılaşmalara angaje eden bir uğraş olmamıştır. Elbette rastlantılar sanatsal süreçte fotoğrafçıyı motive eden, yönlendiren hatta yol gösterici bir işleve sahip olan bir özellik barındırırlar. Fakat buna rağmen yine de, hiçbir sanatçı duruşunu ve seçimlerini rastlantılara dayandıran bir kişi değildir. Çünkü sanat rastlantı-

lara ve keşiflere ancak sanatın gücüne katkı koyan bir takım yan unsurlara olanak tanıdığı sürece bir gereksinim duyabilir.

Sanatsal fotoğraf, yaygınlaşmış fotoğrafın aksine daha dar bir sanat izleyicisi tarafından paylaşılan bir tarzdır. Bunun birçok farklı nedeni bulunsa da, asıl mesele fotoğraf sanatının her zaman entelektüel bir düzeyi hedeflemesidir. Ayrıca sanatsal dilin anlaşılması için yapıtların oluşturulma sürecine ilişkin teknik ve estetik bilinmezler hakkında izleyicinin bilgi eksikliğini de unutmamak gerekir. Bir görüntünün sanatsal yetkinliği onun içeriği ve öyküsünü dışlamaz. Bu bakımdan görüntünün öyküsü onun yaratıcı boyutlarını daha da belirginleştiren bir rol üstlenebilir. Bir görüntünün açık veya kapalı görselliği daha çok fotoğrafçının yorumlama tercihlerine bağlıdır. Dolayısıyla sanatsal bakış öyküyle fazla ilgilenmez, anlamı açığa vuran düşünsel süreçle ilgilenir. Aslında hiçbir fotoğrafın öyküsü yeterli derecede açık değildir. Çünkü bağlamından koparılan bir gerçek hakkında yeterli derecede bilgi sahibi olmamız pek mümkün değildir. Bu çerçeveden bakıldığında sanat fotoğrafının genellikle galeri, müze ve koleksiyonlarda yer alması veya koleksiyonlar tarafından tercih edilmesinin temel nedeni, bu yapıtların fotoğraf oldukları için değil, daha çok sanat oldukları içindir.

Herhangi bir sanat fotoğrafçısının tüm çabasını veya yoğunluğunu her zaman bir takım sanat eserleri üretmeye adanmış söyleyemeyiz. Bu amaçla birçok fotoğrafçının tanıtım, moda, reklam ve portre çekerek yaşamsal aktivitelerini yerine getirmesi veya ticari fotoğraflar çekmesini anormal karşılamamak gerekir. Bugün moda fotoğrafları veya reklam ve tanıtım fotoğrafları çekerek sanat yapan birçok ünlü sanatçıdan sözdebiliriz. Ayrıca sanatçının, sanatsal veya ticari uğraşlarında yeteneğini, sezgi ve becerilerini kaygısızca kullanmasını da anormal görmemek ge-

rekir. Çünkü sanatsal yeteneklerini, ticari fotoğraflarda da kullanan fotoğrafçıların yaygın beğeniye sunulan bu materyaller aracılığıyla toplumsal beğeninin standartlarını alabildiğine yükselttiğini unutmamalıyız. Öte yandan beceriksizce çekilen, basit ve sıradan fotoğrafların dolaşıma girmesi ve kentlerin kamuya açık alanlarında teşhir edilmesinin yaygınlaştığı günümüzde özellikle etkili, estetik ve başarılı fotoğrafların tercih edilmesi toplumsal beğeni düzeyinin yükseltilmesi için büyük bir gereklilik olarak görünüyor.

Elbette günlük gereksinimleri karşılayan moda, reklam, mimari, spor ve tanıtım gibi alanlarda kullanılan fotoğraflar da sanatsal bazı amaçlar ve hedefler doğrultusunda çekilmektedir. Temelde sanat sözkonusu olduğunda hiçbir konu ve temanın birbirlerine karşı bir üstünlüğü bulunmaz. Bugün sanat demokratik bir alan olarak, konu ve içerikten çok, ağırlıklı olarak imgeleri, kavramları ve yorumlama biçimini yücelten yaratıcı bir dile yoğunlaşmaya çalışmaktadır. Bu nedenle fotoğrafın biçim ve içeriği kapsayan bütünlüklü bir yorumlamayı hedeflemesi kadar, ticari konulara ilgi göstermesini de olağan görmek gerekir. Aslında fotoğrafçının konu üzerine kafa yormak yerine sanat yapıtını bozan, anlamsızlaştıran veya etkisiz yapan temel kusurların asgariye indirilmesini daha önemli görmesi uygundur. Kusurlu bir kompozisyonda içerik ne kadar güçlü olursa olsun, fotoğrafı bir başarıya taşıyamadığını geçmiş deneyimlerden iyi biliyoruz. Öte yandan fotoğrafın çok zaman sıradan bir konuyu da anlamın zirvelerine taşıdığı görülmektedir. Çünkü bir görüntü için nesnelerin veya biçimsel görünüşlerin varlığı tek başına çok önemli değildir. Esas olan bu nesnelerin görsel bir platforma hangi yaratıcı tercihlerin anlam kazandırması sonucu taşınmalarıdır. Kuşkusuz herhangi bir tekniğin fotoğraf-

rafin anlamına baskın gelmemesi ve anlamı onun gölgesinde bırakmaması gerekir. Çünkü görüntü teknikleri, çok zaman sıradan bir bakışı bile gizleyebilir, fakat bunu her zaman gerçekleştirmesi sözkonusu değildir. Çünkü başarılı fotoğraflar genellikle tekniğin işi değil, anlamı başarılı şekilde ortaya koyan fotoğrafçının artistik ve düşünsel yoğunluğu ve imgelerin etkili tasarımına bağlıdır.

Öte yandan başarılı fotoğrafların, gereksiz nesneleri hazmedemediğini ve teknik yetersizliklere de aynı oranda tahammülsüz olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sanatsal fotoğraf, bir görüntünün atmosferini yaratan ritm, denge, anlaşılabilirlik, belirginlik ve sadelik öğelerine alan açtığı sürece güçlü ve anlamlı bir fotoğraf ortaya çıkabilir. Çünkü fotoğraf dediğimiz şey, bir kameranın bir gerçeğe yöneltmesinden daha fazla şeyleri kapsamaktadır. Daha doğru bir deyişle, herhangi bir fotoğraf sanatsal nitelikler kazanmaya başladıkça gerçeklerden giderek uzaklaşmaya başlar. Fotoğrafın gerçeklik nitelikleri hiçbir zaman sanatsal niteliklerini olumlamaz, sadece bir işbirliğinin gerçekleşmesine yol açmaktadır. Çünkü sanat daima özgül ve öznel bir tercihi, gerçeklik ise nesnel bir görmeyi kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan sanatsal fotoğraf insanlara insan gerçekliği yerine daha çok özgün bir bakışın gerçeklik tasarımını sunmaya çalışır.

Fotoğraf, özü itibarıyla fotoğrafçının bir görünüş hakkındaki hükmünü ortaya koymaya çalışır. Bu hüküm bir bakıma politik veya toplumsal bir görüşün bir görüntüde varlık kazanması demektir. Aslında hiçbir görünüş bir görüş ortaya koymak için yeterli açıklıkta değildir. Daha çok görünüşlere anlam ve değer kazandırıldığında, bu görüş somut bir değer kazanmaya başlar. Gerçek her durum bir fotoğrafa dönüştürülebilecek düzeyde

anlamalı olmayabilir. Oysa sanatsal fotoğraf bundan farklı olarak gerçekten ne kadar güç alırsa alsın, yine de bu gerçek durumu bir anlamlandırmaya maruz bırakacak açık gediklere sahiptir. Sanat ile gerçek, birbirlerine karşıt iki unsur olarak daima fotoğrafta ters orantılı bir konumda yer alabilirler. Gerçeğin öne çıkarmak istediğini sanat genellikle bir yapı bozumuna uğrattığından, sanatın verileri daima gerçek karşıtı bir hedefi işaret etmektedir. Günümüzde sanatsal fotoğraf, gerçeğin görünüşü üzerinde yepyeni bir anlam oluşturarak bir bakıma bunu gerçek olarak tescil etmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla sanatın hayata hem karşıt bir tez gibi, hem yeni bir hayat üreterek insanlar arasında bir yakınlaşma ortamı yaratmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Fotoğraf çekmenin en güç tarafı, çok kolay çekilmesindenidir. Fotoğrafı bu noktaya taşıyan şey, dijital kameraların bilgisayarlara dönüştürülmesi ve günümüzde fotoğraf çekmenin törenselliğinden ve büyüünden koparılmış olmasıdır. Başka bir açıdan baktığımızda güncel fotoğrafın, yaygın bir hobi olarak insan - nesne ve insan - doğa ilişkilerine natüralist ve romantik bir bakışla yaklaşmayı giderek unutması, bir bakıma görüntünün bunun yerine faydacı ve talancı bir bakış açısı oturtmasının büyük rolü bulunmaktadır. Bu gelişmeler geçmişte meta yozlaşmasına karşı yaratıcı bir gerçekliğin görünüşünü sergileyen fotoğrafın zamanla kabuk değiştirerek doğrudan meta olmasından kaynaklanmaktadır. Fotoğrafın teknik gelişmelere açık özgürlükçü tutumu, bugün onu tekniğin bir mahkumu yapmış olsa da, yine de teknik gelişmelere paralel bir fotoğraf kültüründen söz etmek pekala mümkündür. Çünkü digital görüntüler sanatsal bir dil geliştirmede başvurulacak bir araç olmanın yanı sıra, hem hayatın sıradanlaştırılmasında etkin bir rol almış, hem de görsel anlamın zenginleşmesinde belirleyici bir farkındalık

yaratmışlardır. Ne yazık ki digital kameralar sayesinde fotoğrafçıların birer yankesici gibi hayatlarımızı gasp eden bir başıbozukluk içinde olduklarını görüyoruz. Görüntüler ise, üzerinde düşünülen tasarlanan veya yorumlanan materyaller değil, seri üretime benzeyen bir ürün gibi anlaşılmaktadır. Demokratik, toplumcu, aydınlatıcı, hedef gösteren, bilinçlendiren ve uyaran fotoğraf, bu gün tam tersine bir amacın materyali olmuş, bir kolye gibi boyunlarda taşınan kameralar bireylerin gitgide sıradanlaşan, banal ve gereksiz günlük ilişkilerinin gözü olmaya başlamıştır.

Öte yandan sanatsal tartışmaların söz konusu edildiği her koşulda fotoğrafın varlık sorunları da yaratılan bu kafa karışıklığından pay almakta, görüntülerin nitelik sorunları derin tartışmalara konu olmaktadır. Digital görüntülerin her tür manüplasyona olanak tanınması, kameraları anlaşılır biçimde devreden çıkarmaya başlamış, bir bakıma masa başında fotoğraf çekmeden fotoğraf yapan montajcı yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf çekmeden fotoğraf yapan bu fotoğrafçıların görüntünün duru, asil ve insani boyutlarını tahrip ettiğini söylemenin çok fayda sağlamayacağı açıktır. Elbette digital imajların fotoğraf gibi görülmesi ya da fotoğraf yerine konulmasının yaratacağı olumsuzlukların yakın zamanda daha iyi anlaşılacağını biliyoruz. Aslında digital imajların fotoğraf gibi benimsenmesinde, doğrudan fotoğrafın bir rolü bulunmaz. Tam tersine grafik uygulamaların kolaj veya montajların fotoğraf gibi kabul görmesi, bir bakıma fotoğraf dışı bu etkinliklerin fotoğraf görüntüsünü gasp etmesinin veya içinin boşaltmasına yol açmasının bir sonucu olarak görebiliriz.

Fotoğrafçı her ne kadar bir gerçekliği tescil etmeyi üstlenmeyi görev edinse de, özünde yaratıcı bir bakışı onaylamak ve ona bir

biçim giydirmek hedefiyle gerçeğe başvurmaktadır. Bu bakımdan sıradan bir görüntü ile sanatsal bir tercihi görselleştirmenin temel hedefi aynı artistik kaygıdan kaynaklanmaktadır. Çünkü tüm basitliğine rağmen herhangi bir anı fotoğrafında bile, kadraja neler gireceği, ışığın yönü ve uygun anın tespit edilmesinin her zaman bir kaygı ve tercih gözetilerek ele alındığını gözden uzak tutamayız. Bu nedenle bir fotoğrafın neleri yansıttığından çok, içerdiği şeyleri nasıl yansıttığını iyi anlamak gerekir. Kuşkusuz bir fotoğrafı yücelten konusu değil, yorumlama başarısıdır.

Çünkü kamerayı bir görünüşe doğrultan gözün konusuna kilitlenerek güzelliklere sırt dönmekle söz konusu olmadığını da biliyoruz. O halde hobi, amatör veya profesyonel düzey gözetmeden tüm fotoğrafçıların güzellikleri kaydetmesi, kameranın ortak bir amacı yerine getiren uygun bir araç olduğunu göstermesi bakımından ilginç bir buluşma sağlamaktadır. Elbette sanatsal bakış fotoğrafının yorumlama yeteneğini, gerçeği algılama biçimini ve hangi görsel sonuçları hedeflediğini ortaya koyan yol gösterici bir kazanımdır. Bir fotoğrafçının bakışını yönlendiren sadece görünüşün etrafa yansıttığı büyü değildir, bununla birlikte görsel hedeflerine uygun bir eğilim ve mesajın da görselleşmesine uygun olması gerekir. Fotoğrafın daima sınırları keskin bir öyküyü temel aldığını biliyoruz. Bu yönüyle her zaman bir fotoğrafçının müdahalesi ile yüz yüze bulunmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafçı öykünün anlamına sanatsal bir biçim kazandırmak için öncelikle kompozisyonda bir çizgi benimsemeli ve nesnelerin konumu ne olursa olsun bu bakış ışığında kendisini olgunlaştırması gerekir.

Fotoğrafçının genellikle tüm dikkatini yönelttiği durum, herhangi bir durum değildir elbette. Çünkü seçilmiş bir an'ı herhangi bir an'dan ayıran, an'ın bir imgeye yol gösterici olmasıdır.

Fotoğraf ön yargıların tüm karşı koymalarına ve hayal ürünü fikirlerin kendisini habire dayatmasına rağmen, sanatsal bakışa maruz kalsın veya kalmayın, mevcut bir durumun gerçekliğini sorgusuz şekilde esas almaya çalışır. Bundan dolayı fotoğrafa temel teşkil eden mevcut bu durumu özel ve bağımsız bir gerçek gibi görmek gerekir. Fotoğraf fotoğrafçının yorumunu görsel bir tesbite taşıırken, özünde insanlara belli bir bakışı dikte etmektedir. Oysa yaratıcı her bakışın sanatsal bir fotoğrafla sonuçlanmadığını biliyoruz. Aslında sanat, sanatçının gerçeği dayanak yaparak kendisini sınadığı bir oyundan başka birşey değildir. Bu nedenle yargılayıcı bir eğilimi öne çıkaran tüm fotoğraflar özü itibarıyla ideolojik ve ajite edici bir amaca hizmet ederler.

Fotoğraf dili gerek sanatsal, gerek sanat dışı olsun, çok zaman gerçekliklerle birlikte ideolojik bir söylemi de açığa vurmaktadır. Hatta sanatın hiçbir zaman ideolojiyi dışlamayan bir tutum içinde olduğunu bile söyleyebiliriz. Dolayısıyla fotoğraf ideolojik bu misyonunu gerçeklik üzerinden inşa ederek, bir anlamda gerçeği provoke etmekten kaçınmaz. Sanat fotoğrafçısı genellikle ajitatif görünümlere ilgi gösterirken, çok zaman gerçeğe itibar etmeyerek tutumunu geçerli bir değer olarak karşımıza çıkarır. Bundan dolayı sanat, gerçeği daima kendi rotasında ve verileriyle tasarlamayı benimser. Sanatın genel beğenilere açık olması ve bir fikir atmosferinin gizli ya da açık kodlarını taşıması, onu inandırıcılık sağlayan bir karşı gerçeğin görülmesine gerekçe yapmaktadır. Görüntünün anlam kodları genellikle bir takım olaylar, nesneler ve görünümler içinde saklıdır. Sanatsal fotoğraf da varlığını bu kodlamaları deşifre eden eleştirel bakışlar sayesinde görünür yapmaktadır. Bu nedenle sanatsal bir görüntü, gerçek karşıtlığını her zaman bir gerçeğe dayandırmak ve yaratıcı gözün seçimlerini de resimsel geleneğe öykünerek oluşturmaktadır.

Artistik bir bakışı sanatsal bir görüntüde sonuçlandırmak sanıldığı gibi kolay değildir. Bunun için sanatsal verilerin görünüşlerin uyarıcı etkileriyle harmanlanması ve bir söylemin görüntünün somutluğunda hayata geçirilmesi gerekir. Aslında birçok insan da herhangi bir fotoğrafçı gibi görünüşlerin anlam boyutlarını fark ederek artistik bir fotoğraf çekme olanaklarına sahiptir. Ancak görsel dil, hiçbir zaman sadece bazı olayları görüp tespitten ibaret bir iş değil, daha çok artist ve estetik bir seçimde bunu geçerli yapmıştır. Elbette fotoğraf teknik ve estetik bileşenleri ortak bir mecrada, daha doğrusu bir görüntüde mevcut kılan bir sanattır. Bu yönüyle ne tek başına teknik bir iş, ne de sadece estetik bir düzenlemeden ibarettir. Unutulmamalıdır ki, görüntüler bir kararlaştırmaya kesinlik kazandıran bir tercih olarak anlam kazanmışlardır. Bu da bir fotoğrafın gerçek niteliklerinin henüz çerçevede yeni belirlenen uçucu görünüşler aşamasında kararlaştırıldığına işaret etmektedir. Dolayısıyla deklanşör bir sonucu ilan eden veya bir görünüşe kesinlik kazandırılan kritik noktada anlamın seçenek ve dinamiklerini devreye sokmaya çalışır.

Fotoğraf bize bir şeylerin önünde durup karar verme keyfiyetini bir gerçekliği uyumlu ve uygun verilerle düzenlemeyi veya paylaşmaya değer gördüğümüz bir görüntüye ulaşmayı hedefleyen bir göstergedir. İşte fotoğrafın bu boyutları onu düşünsel aktivitenin dinamik bir eylemcisi yapmıştır. Aslında her görüntünün yaratılma serüveni başka görüntülerle benzer bir süreci takip etmektedir. Çünkü zaman ve bir an içinde vuku bulan bir oluşumun kendi başına geliştirdiği anlam, hiçbir şekilde yorumlayıcı bir gözün anlamlandırdığı oluşumdan daha etkili değildir. Bir bakıma her gerçek fotoğrafçıya rağmen daima naif ve anonim bir etkiye sahip durumda bulunmaktadır. Fotoğrafçı da

gerçeği anlama bezeyen ve tayin edici bir görüŖe materyal yapan bir iŖlemden geçirmekle kendini yükümlü saydığı için, hiçbir olay çekilmeden önceki karakterini muhafaza etme olanağına sahip değildir. Ŗu da bir gerçektir ki, basın fotoğrafları dıŖında kalan tüm fotoğraflar, değer kazanmak için genellikle bekleme-ye ve yeni anlamlara kavuŖmaya eğilim gösterirler. Bunun temel nedeni bir fotoğrafın gerçekliğini kucaklayan Ŗey gizem, nostalji ve an'ın dönüŖtürücü nesnellidir. O halde fotoğraf zamanın bir aynası olarak görüntüleri saklı tuttuğu sürece, paralel Ŗekilde yaŖamı ve anlamı da canlı tutmaktadır.

Sanat fotoğrafı, fotoğrafçının gerçekte arasında kurduğu mesafeye dikkat çekerek, bir anlamda gerçeğin gerçek olarak görüntüye taŖınmasını boŖa çıkarmaya çalıŖır. Bu yönüyle fotoğraf, gerçeklik ortamından duygu ortamına, nesnel tanıklıktan imge tasarımına ve an'ın keskinliğinden kurgusal inŖaya geçiŖ yaptığı sürece sanatsal bir nesne olmaya daha fazla yaklaŖabilir. İster gerçeklik nitelikleriyle, ister sanatsal bir bakıŖ açısıyla olsun, her fotoğraf fotoğrafçının karŖı koyma tutumuna bir gerekçe oluŖturmaktadır. Bu tutum, fotoğrafın muhalif bir sanat olarak her zaman ideolojik ve politik bir misyona bir yanıt oluŖturabildięini ortaya koyar.





RENKÇİ DÜŞÜNMEK

Renkli Fotoğraf, Renkçi Fotoğraf

Renk doğanın en ilginç yüzü ve yaşamı canlı kılan en değerli parçasıdır. Yaşamın anlamını ve doğanın değişik güzellikleri ve ritmini ortaya koyduğu için, renkler daima heyecan verici bir atmosfer yaratarak gözün güzellikler üzerinde gezinmesine yol açmaktadır. Renkler aynı zamanda doğa diyalektiğinin önemli bir parçası olarak doğamızı yaşanır yapan tüm güzellik ve gerçekliklerin de belirleyici bir yönlendiricisi olmuştur. Aslında gerçek dediğimiz sonsuz ilişkiler ağının bize görünen yüzü renklerle donanmış olduğundan gerçek yaşam ile birlikte hayal dünyamız da sayısız renklerden oluşan bir bütünlük sergilemektedir. Hem doğanın bir örtüsü, hem de nesnelerin varlığına sinerek görüşlere anlam kazandıran renkler; sanat alanından bilim dünyasına, mimariden edebiyata kadar aklımıza gelen her alanda, bir biçimde kendini belli ederek aslında yaşamın renklerle ne kadar çok kuşatılmış olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bakımdan renkler, diyalektiğin doğrudan kendisi, tamamlayıcısı ve hatta yansıtıcısı olarak görülebilir.

Elbette dünyamız renklerden kurulu bir gerçeklik sergilemekte, aynı zamanda ayırt edici bir farkındalık da ortaya koymaktadır. Nesneleri biçimsel özellikleri kadar, dokularına sinen renklerin karakteristiği ile de fark ederiz. Bu bakımdan duygularımız ile gerçek arasındaki mevcut ilişkilerde renklerin belirleyici ve yönlendirici bir rol oynadığını dile getirmekte yarar vardır. Ayrıca algılama tümüyle renklerden gerçekleştiğinden farkında olmadan her nesne veya varlığı sahip olduğu renklerle tanıyıp kavramaya çalışırız. Çünkü duygusal dünyamızda fark edelim veya etmeyelim, daima renklerden kurulu bir anlayış ve yönlendirmenin baskısı altında bulunuruz. Bu bakımdan renklerin yarattığı algılama biçimi, yüzyıllardan bu yana insan bilincinde öyle derin bir arka plan oluşturmuş ki, yaşamı ve gerçek dünyayı renklerden bağımsız düşünmek pek mümkün değildir. Aslında tarihin derinliklerinden günümüze kadar gelebilen kültürel hayatın tüm ürünleri de renklidir ve yaşam ile doğrudan ilişkilidir.

Renk, doğada ve yaşamda varlığını fiziksel, ancak iç dünyamızda psikolojik ve duygusal sonuçlarla duyuran bir etkidir. Algılama biçimimiz, davranışlarımız ve psikolojimiz üzerinde renklerin neden olduğu bu görünmez etki mevcuttur. Bu etkiyi daha çok giysiler, nesneler ve günlük yaşam söz konusu olduğunda, apaçık ve yönlendirmeci bir açıklıkla görmeye başlarız. Kuşkusuz görünür dünya olduğu gibi, bilinçaltımız da rengin bu yönlendirmeci etkisi ve bir bakıma şiddeti ile karşı karşıya bulunuruz. Bu açıdan bakıldığında bilinçaltı sadece olaylar, oluşumlar ve yaşam deneyimlerinden kurulu bir ortam değil, aynı zamanda nesnelerin, olayların ve renklerinin anlam bulduğu çok seçenekli bir ortamdır da... Gerek bilinç duvarlarına çarpan görünüşler içinde olsun, gerek zihinsel dünyada anlam bulan

bir takım hayal ürünü şeylerde vuku bulsun, renklerin etkisi ve niteliği daima gerçekliği pekiştiren veya onaylayan bir karakter sergiler. Aslında yaşamsal gerçekliğimize başak bir açıdan bakıldığında renkleri gerçekliğimizin önemli bir unsuru olarak görmek çok yanlış olmayacaktır. Çünkü renklerin egemen olduğu bu nesnellik, bilinçaltı ve hayal ortamı ile yaşadığımız gerçeği birbirleriyle benzeştiren bir bütünlük sağlamaktadır. Hatta nesnel dünyada olduğu gibi renkler bilinç dünyasında da kendisine somut karşılık bulmada bir engelle karşılaşmaz.

İnsan gözü, süreç içinde renkleri birbirlerinden ayırtıran ve onlara yeni anlamlar yakıştıran bir olgunluğa kavuşmuş görünüyor. Bunun nedeni gözün tüm algılamalarını en fazla renkler üzerinden gerçekleştirmesidir. Nitekim uzun bir zaman siyah beyaz fotoğraflar gerçeğin bir yansımasını ortaya koymaktan çok gerçeküstücü bir anlayış ile ilişkilendirilmişlerdir. Ancak renkli fotoğrafın keşfedildiği 20. yy sonunda renkler, görüntüyü gerçeğe yaklaştırmış, anlamı zenginleştiren bir dinamik haline gelebilmiştir. Aslında göz, gerçeklik algısını renkler üzerinden bize iletmektedir. Bundan dolayı, her renk duygusal şekillenmenin ifade edilmesine tercüman olan başlıbaşına bir varlık haline gelmiştir. Öyle ki fotoğraflarda kırmızı rengin şiddetle, iç dünyanın dinginliğinin beyazla, karamsarlık ve ciddiyetin de siyah renkle ilişkilendirildiğini zamanla daha iyi anlamaya başladık. Nitekim görsel evrenimizin tümüyle renk karşıtlığı ve birlikteliği üzerine kurulduğunu göz önüne aldığımızda, doğanın bu dengeyi kendi içinde uyumlu bir yapıya kavuşturmak suretiyle bitkiler, çiçekler, hayvan ve peyzajların bir kombinasyon içinde sergilendiğine tanık oluruz.

Hem duygusal dünyamız üzerinde teskin edici bir atmosfer yaratan, hem de bu atmosferi insanlararası ilişkilere taşıyarak

yaşamın en önemli unsurlarından biri haline getiren renkleri temelde doğaya ve sanata ait bir değer olarak görmek gerekir. Görüntünün renkleri ağırlıklı olarak kimyasal veya sanal olduğundan, fotoğraf özünde doğadan farklılaşan veya ayrışan apayrı bir renk diyalektiğine sahiptir. Optik renkler, merceğin süzdüğü ışığın kimyasal ve sayısal yollarla oluşturduğu yapay renklerdir. Oysa doğadaki renkler doğrudandır ve tümüyle gerçeğin bir parçasıdır. Bu bakımdan renkleri ışığın atmosfer veya nesneler üzerinde açığa çıkan veya nesnelerin doğasına ait ayırt edici özellikleri ortaya koyan bir varlık olarak görmek gerekir.

Renkleri görünür yapan tek şeyin ışık olduğunu biliyoruz. Bir bakıma ışık olmasa, renkler de bir varlık bulamaz. Ayrıca ışık aynı zamanda renkleri ayrıştıran ve kendi karakteriğini açığa çıkaran bir farkındalık daha sergilemektedir. Kuşkusuz doğal renkler doğal güzelliklerin varlığını pekiştirmeye yol açarken, optik renkler de bunlara yaklaşım gösteren ayrık ve aykırı bir nesnellik sergilemektedir. Çünkü fotoğraflar görünen her şeyi dönüştürdüğü oranda, renkleri de dönüştürmede eşsiz bir araçtır. Renkler dünyası bir boyutuyla kültürel bir dünyadır. Daha doğrusu renkler kültürümüzü oluşturan verilerin en başında gelmektedir. Bir bakıma yaşamı renklerden bağımsız düşünemeyeceğimiz için, renkler duygusal ve nesnel dünyanın eşit derecede kıymet biçtiği bir değer olarak varlık göstermeye devam edecektir. Gerçek dünyanın renk zenginliği, duygusal dünyanın şekillendirdiği düş ve hayallere de sindiği için, renklerin insanın gerçeğe bağlarını kuran güçlü bir dengeye yol açması kaçınılmazdır. Fotoğraf 1839'dan bu yana nesnel gerçeği ve bu gerçeğin eşliğinde renkli dünyamızı görüntülerde kalıcılaştırmak suretiyle büyük bir devrim yarattığı açıktır. Bugün ilk renkli fotoğrafların günümüze kadar kalabilen soluk, gerçekdışı ve

fantastik görüntüleri bile, fotoğrafın günlük hayatla olan yakınlığını vurgulamakta ve inandırıcılığı ve gerçeğin güvenilirliğini pekiştiren eşsiz bir ikna edici olmaktadır. Daha açık bir deyişle, renk ancak fotoğrafa dahil olduktan sonra gerçeklik imgesi yerli yerine oturmaya başlamıştır. Öte yandan kültürel, sanatsal ve etnografik verilerin belgelenip paylaşılmasında da renkli fotoğraflar büyük oranda gerekli ve yararlı bir iş yapmıştır. Çünkü görüntüler kültürel bu değerleri kendi gerçekliğinde ve doğal özellikleri ile sunmaya başladıktan sonradır ki, yaygın olarak kabul görmüş ve paylaşılmaya başlanmıştır.

Renkler hiçbir zaman durağan etkilere sahip olgular değildir. Tam aksine yarattığı karışıklık ve görsel bir dinamizm imşa etmede de aynı oranda mahirdirler. Örneğin doğada bulutlar ve tabiat olaylarının farklı renklerle bizi karşılaştırması çokça bildiğimiz olağan bir durumdur. Bulutların kırmızı, lacivert, turuncu ve koyu gri tonlarının özellikle yağmurlu havalarda veya yağmur sonrasında yarattığı renksel perspektif, zaman zaman sanki fotoğraf çekmek için yaratılmış başlı başına güzellikler olduğu hissini vermektir. Benzer şekilde güneş ışığının günün değişik saatlerinde neden olduğu değişiklikler öncelikle ruh durumumuz üzerinde hoş etkiler bırakmaktadır. Doğada bulunan renkler arasındaki uyum ve uyumsuzluk, armoni, denge ve yaratılan ritim, öncelikle görsel algılama daha sonra estetik beğenilerimiz çerçevesinde duygusal aktiviteler yaratırlar. Daha sonra da insanın psikolojik ve gerçeklik anlayışı üzerinde derin etkiler bırakırlar. Yeryüzünde her gün sonsuz sayıda renkli fotoğraf çeken fotoğrafçıyla karşılaştığımızı göz önüne aldığımızda insanların renkli fotoğrafların doğrudan veya dolaylı katkılarıyla giderek daha fazla sosyalleştiğini dile getirmenin çok yanlış olmadığını söyleyebiliriz. Bu yüzden teknolojik gelişmelerin ko-

laylaştırdığı görüntü araçlarının günümüz de toplumsallaşma ve dayanışmanın en etkili araçlarından biri haline gelmesi boşuna değildir. Öte yandan renkli fotoğrafların yaygınlaşması yüzünden kitlelerin görsel anlamda seçici bir göze, ayırtıcı bir bilinç ve belli düzeyde estetik bir zarafete kavuştuğunu gözden uzak tutmamak gerekir.

Evrenimiz ve onun ışıltılı yüzü olan doğa, en büyük uyum ve denge ortamı olmasına karşın, özellikle renkli varlıklar her zaman bir uyum ve bütünlük içinde bir arada bulunmazlar. Nesneler, insanlar, araç ve gereçler ve tabiat içinde doğal niteliklerini koruyarak bize görünen şeyler her ne kadar birbirlerinden biçimsel ve işlevsel olarak farklı olsalar da, sahip oldukları renkler açısından hiçbir şekilde birbirleriyle bir benzerlik göstermezler. Güneş ışığının atmosferdeki seyri önce görünenlerin biçimini, daha sonra renkleri görünür ve anlaşılır yapmaktadır. Hatta o kadar şiddetli bir etki yaratılır ki, renklerin insan ve tabiat ilişkilerinin gizemi hakkında hayret verici durumlarla bizi karşılaştırması her zaman mümkündür. Fotoğraf, renklerle nesneler arasında doğrudan ve güçlü bir işbirliği kuran bir araç olarak belki de bu kadar fazla yaygınlaşmasını tümüyle yaratılan bu işbirliğine borçludur. Çünkü siyah-beyaz fotoğrafların çekildiği dönemlerde insanlar, fotoğrafta en fazla yeri işgal etmekteyken, günümüzde bunun yerini nesneler ile renkli bakışın egemen olduğu soyut bir takım kompozisyonların aldığı görülmektedir. Bu da fotoğrafın asıl gelişmesini, siyah-beyaz tekniklerle bağlarını kopardıktan ve renkli fotoğrafın egemen olduğu günümüzde yapmış olduğunu ortaya koymaktadır.

Bugün fotoğrafla haşır neşir olan herkesin ağırlıklı olarak renkli fotoğraf çektiğini biliyoruz. Bu eğilim fotoğraf dünyasında doğal ve rutin bir eylem olarak yaygın şekilde kabul gördüğü

için, genellikle renkler hakkında bir takım önemli ipuçlarını gözden geçiririz. Elbette kameraların yoğun biçimde renkli fotoğraf çekmede kullanılması, gerçek anlamda renklerden anladığımız sonucunu oluşturmaz. Nitekim fotoğraf tarihinde renkli fotoğraf alanında başarılı olan fotoğrafçıların sanılanın aksine çok fazla sayıda olmadığını görürüz. Nicelik olarak bu kadar çok renkli fotoğraf çekilmesine karşın, nitelik olarak az sayıda renkli fotoğraf ustasının bulunmasının başlıca nedeni, renkli fotoğraf çekmek ile renkçi düşünmenin birbirlerinden çok farklı şeyler olduğunun bilinmemesidir. Elbette günümüzde renkli fotoğraf, günümüzde her yerde ve her koşulda çekilmektedir. Ancak bu bizi tabiata yakınlaştıran veya tabiatı yorumlamak için yeterli bir gerekçe oluşturamaz. Rengin tabiata ait bir değer olduğu unutulmamalıdır. Başarılı fotoğrafçıyı, rengi tabiatın tekelinden çıkarıp ona hakim olan birey olarak görmekte yarar vardır. Çünkü fotoğrafçının tabiatı temsil veya tasvir etmek yerine, kendi renk evrenini yeni baştan oluşturması beklenir. Renkçi bakışın fotoğraftan çok sanatçı fotoğrafçıya özgü bir tercih olduğunu unutmamalıyız. Çünkü renkler arasında uyumlu bir kombinasyon kurmak demek, renkleri tabiatın baskısından kurtarmak ve imgeleri rengin etkin şiirselliği ile inşa etmek demektir.

Renkli fotoğraflar gözümüzü renklerin etkisine hapsederek pekala kompozisyonel düzende bir takım hata ve eksiklikleri gözden kaçırmamıza neden olabilir. Bunun temel nedeni renklerin çekici görselliği ve anlam oluşturan etkilerin baskın görselliğidir. Hatta çok zaman kompozisyonel dengenin, renklerin göz alıcı baskısı altında kalarak bir takım hataları görmemizi engellediğine tanık oluruz. Renklerin aynı zamanda biçimleri, hatta içeriği perdelediğini de söylemek mümkündür. Aslında renkli fotoğraflar fotoğrafçıya çok kolay çekilir. hissi vermektedir.

Renkli bir fotoğrafta renk dinamikleri ve kontrastlıkların yarattığı estetik şekillenmeler eğer fotoğrafçı da güçlü bir denge kuramıyorsa, pekala görüntüyü kolayca sıradanlaşabilecek bir etkiye yol açabilir. Renk bakışımızı daima bir şiddete maruz bırakan bir etki olarak görülmüştür. Renklerin duygular üzerindeki bu etkisi, fotoğrafçının özellikle renkli kompozisyonlara, soyut anlatımlara ve bir uyum kombinasyonunun kurulmasını sağlayan doğa ayrıntılarına yönelmesine yol açmakta, bu da onun güçlü bir sanat görüşüne ne kadar çok gereksinim duyduğunu ortaya koymaktadır. Renklerin genellikle soyutlanmalara en uygun tercih olarak görünmesinde geçmişin soyut dışavurumcu resim anlayışının büyük rolü bulunmaktadır. Nitekim soyut kompozisyonlarda renklerin ağırlıklı olarak ve geniş planlar halinde yer alması bir bakıma çağdaş fotoğrafın artık renk armonilerinden oluşan yeni bir bakışa kapı araladığını bize göstermektedir.

Herhangi bir fotoğrafta konunun anlam öğelerini gerçekçiliğe yandaş yapma çabası fotoğrafı daha güçlü bir zirveye taşıyamaz. Doğadaki renkleri fotoğrafa doğrudan aktarma gayretkeşliği hiçbir zaman güçlü bir yoruma işaret etmez, olsa olsa fotoğrafları doğanın temsili bir kopyası yapmaktan başka bir işe yaramaz. Elbette başarılı bir fotoğrafçı, renklere gerçekliğin ölçütlerinden çok, yaratıcılığın ölçütleriyle yaklaşmaktadır. Çünkü renklere ve biçimlere nasıl bir çekidüzen verilirse verilsin, aynı şekilde bir müdahale de edilmektedir. Elbette bundan fotoğrafçının renkleri değiştirdiği sonucu çıkarılmamalıdır. Daha çok bir fotoğrafta ışık ve renklerin buluşmasının gerekliliği kastedilmektedir. Bir görüntüde anlamın renk dinamiklerini doğrudan onun görsel etkisi ile ilişkilendirmemek gerekir. Örneğin bir kompozisyonun siyah-beyaz veya renkli ya da gece etkisinde veya gündüzün doğal renkleri ile çekilmesi kaygısının başlıca

nedeni, fotoğrafçının artistik ve plastik tercihleri ile ilişkilidir. Bu da görsel seçeneklerin aynı zamanda anlamı ne denli çok olanaklarla yüzyüze getirdiğini göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Hiç kuşkusuz renkler, fotoğraf gerçekliği üzerinde her zaman önemli bir etki ve inandırıcılığa sahiptir. Çünkü renkler doğrudan doğanın gerçekliğini çağrıştırmakta, bu da renklerin örtücü karakterinin zaman zaman görüntüde birçok şeyi kolayca gizleyebildiğini ortaya koymaktadır.

Fotoğraf renkli görüntü ile siyah-beyaz görüntünün karşıtlığını, gerçekliğin gölgesinde tutarak, gerçek ile gerçeküstü bakışın fotoğrafçı eli ile nasıl iç içe geçebilen bir araç olduğunu kanıtlayan bir sanattır. Aslında renkli bir fotoğrafın anlamı renklerle, sanatsal bir fotoğrafın anlamı da daha çok renkçi bir anlayışla ele alınmaktadır. Renk, fotoğrafta sadece kavramaya dönük bir algıyı kolaylaştırmaz, biçim ve içeriği gerçeğe yaklaştıran bir misyon daha üstlenir. Bu bakımdan renklerin görüntüdeki ağırlığı, ancak onun fotoğrafta bir temsile yaklaşmasıyla mümkün olabilir. Başka bir çerçeveden bakıldığında renkçi bakış, renkleri, içerik ve biçimi güçlendiren baskın bir öge haline getirerek, renklerin anlama etkilerini iki yönlü koşullandırmaya çalışır. Bir bakıma anlamı doğrudan renk karşıtlarından ve uyumundan oluştururken, öte yandan da görüntünün anlam öğelerini renklendirmeye çalışır. O halde renkçi bakış gerçekçi değil, tasarımcı ve düzenleyici bir bakıştır. Ve anlam ile içeriği renklerin düzenine terk ederek birbirleriyle harmanlamaya çalışır.

Gerçek dünyanın her boyutuyla renkli olduğunu dikkatlerden kaçırmadan renklerin bir anlamda toplumsal ilişkilerin oluşturduğu birlikte yaşam ile insanlar ve nesneler üzerinde renklerle örtülmüş bir dünya yarattığını dile getirmek gerekir. Gerçekten de gerçeklik duygusu, içine renkleri de alan toppe-

kun bir algılamaya yol açmaktadır. Keşfinden itibaren uzun bir süre -el boyama görüntüler hariç- fotoğraf gerçekliği tümüyle siyah-beyaz renkler üzerine kurmuştur. Bu zaman zarfında fotoğraf, insanların görsel hafızasını siyah-beyaz renklerle doldurduğundan, gerçekliğin renkçi ifadesi bir bakıma bu iki renk üzerinden inşa edilmiştir. Aslında birçok ressam siyah ve beyaz renklerin renk bile sayılamayacağını iddia etmiştir. Beyaz rengin ışığın ayrıştırılmasından, siyah rengin ise renklerin karıştırılmasından oluştuğunu unutmamak gerekir. Bu nedenle siyah ve beyaz renklerin birlikteliği gerçek dünyanın çok ötesinde, imgesel bir dünyayı işaret etmektedir. Bu da siyah-beyaz fotoğrafların düşsel veya hayali tasarımlara daha elverişli olduğunu bize göstermektedir. Oysa tüm renkler, daha çok doğanın dili, gerçekliği ve çeşitliliğini ortaya koyan bir rol üstlenirler.

Renk, görsel hiçbir imgeyi renkli yapmaz, sadece onlara anlamın en üst düzeyde görülüp algılanmasına yol açması için de başvurulmaktadır. Bu nedenle renkler, imgelerin anlam seçeneklerini çoğaltan birincil bir unsur değil, bu unsurlardan sadece bir tanesidir. Elbette renkler gerçeği etkiledikleri oranda, gerçek üstü ve soyut bakışı da etkiler. Bu bakımdan düşlerin ve düşüncelerin renkli olmasında da aynı zamanda büyük pay sahibidirler. Aslında renksel ifadenin renkçi bir ifadeyle hiçbir şekilde benzeşmediği, tam aksine gerçeklikleri tanıma ve ayırt etme ölçütleriyle ilişkili olduğu açıktır. Oysa renkçi ifade, anlamlı nesnelerin veya anlam yaratmak için bir araya getirilmiş şeylerin renklerle oluşturulan görsel kombinasyonudur. Bu bakımdan renklerin ifade gücü nasıl olursa olsun, etkisini doğrudan iç dünyamız üzerinde gösterdiği için, sonuç itibarıyla hiçbir rengin fiziksel özelliği duygusal etkisinden daha güçlü değildir. Renkler, ifadeye güç katmazlar yalnızca, çok zaman ifadenin doğrudan

kendisi olurlar. Bu nedenle renksel ifade ve bakış, bir anlamda rengin bir şiddet unsuru olarak fotoğrafta tescil edilmesidir. Renkler daima anlamı da aşan bir anlam yaratırlar. Dolayısıyla renkçi bakış, rengi de tıpkı bir imge gibi ele alarak yorumlamaktan kaçınmaz. Böylece renkçi ifade biçimi, doğadışı bir zaman ve mekanın ifadesi olarak bir biçim kazanmaya başlar.

Siyah-beyaz gerçekliğin temelde elbette nesnel olmayan bir gerçeklik olduğunu söyleyebiliriz. Yani doğal olmayan ve gerçek dünyada çok fazla yer bulamayan bir gerçeklik... Çünkü siyah-beyaz görüntü bir anlamda dönüştürülen veya başka bir anlam kulvarına taşınan görüntüdür. Bu nedenle siyah-beyaz tüm fotoğrafların anlamı, nesnel gerçek yerine, daha çok hayal ve düş ortamında bulunmaktadır. Kamera gözü her zaman yüzü gerçeğe dönük bir gerçekliği resmetmektedir. Dolayısıyla renklerin niteliği, görüntünün anlamı üzerinde de derin ayrımlar yaratır. Hatta aynı fotoğrafın renkli ve siyah-beyaz versiyonları arasında farklı algılama ve anlam çeşitliliği yaratan bir yabancılaşma da gündeme getirmektedir. O halde renkler kolay algılandığı gibi, etkin ve egemen bir öge olarak anlam üzerinde de büyük bir baskı oluşturlar. Renkli fotoğraflar, daima anlamı gerçekliğe doğru yakınlaştıırken, siyah-beyaz fotoğraflar ise uzaklaştırmaya neden olurlar. Bu bakımdan günümüzde tüm fotoğraflar renklerin bu karşıtlığına açık bulunurlar. Dahası gerçek ile gerçekdışılık yol ayrımında siyah-beyaz fotoğrafların gerçeklik duygusunu açığa vurmada büyük farklarla önde olduğunu bile söylemek mümkündür.

Fotoğraflarda monokrom renkler, sepya veya filtre etkileri, her zaman bir zamandışılık, romantizm, nostalji hatta geçmişî çağrıştırmak amacıyla kullanılmaktadır. Ancak bu tarz fotoğrafların mevcut gerçekliği temel almadığı ve çekildiği an'dan iti-

baren bir geçmiş fikir üzerinde bina edildiklerini söyleyebiliriz. Bundan amaç zamanı, anlamın ve gerçekliğin önüne çıkarmak, dünün önem ve nostalgisini şimdiye hakim kılmaktır. Hatta renk efektleri görüntüyü gerçekten ayıklayıp gerçekdışı bir alana taşıyarak, zamanı ve anlamı da belirsizleştirmektedir. Aslında bir fotoğrafın anlamına yönelik en büyük müdahale sanıldığı gibi an'a değil, zamana yapılan taziyektir. Çünkü an, fotoğrafın içeriğini oluşturmakta ve zamanda anlamı kuran güçlü bir arka plan oluşturmaktadır. Nostalji an'ı değil, zamanı hedef aldığı için, monokrom fotoğraflar bugüne yönelik şeylerden çok, geçmişe ait görünürler. Tek renkle oluşturulan fotoğraflar mevcut gerçekliği geçmişe taşıdığı için, hiçbir monokrom veya sepya fotoğraf günümüze bir atıfta bulunamaz. Monokromlar ağırlıklı olarak nostaljiyi, geçmiş ve ölümü inşa eden bir düşünceye kaynaklık ederler. İlk el boyaması renkli ve monokrom fotoğraflar, Rönesans ve klasik dönemin etkisinde, dahası onlara öykünecek gerçekleştirilmişlerdir. İlk dönem fotoğrafçılar da rönesans dönemi bakış açısını benimsemiş, şiirsel ve düşsel bir geçmiş görüntülerde yeniden oluşturarak bir bakıma fotoğrafların başlangıcını resmin geçmişini ile tamamlamışlardır. Monokrom fotoğraflar pastel ton ve doğadışı renk etkisiyle gerçekten çok yapay bir gerçekliği öne çıkarmış ve görüntüler güçlü bir romantizm ve mitolojik bir arka planla desteklenmeye başlamıştır.

Plastik sanatlar çerçevesinden baktığımızda, rengin tümüyle resme ait bir değer olduğunu söylemek mümkündür. Ressamlar renk teorisini, renk varyasyonlarını, renkçi perspektifi, sıcak ve soğuk renk etkilerini ve güçlü pastel tonları yüzyıllar boyunca uyguladıkları için, fotoğrafçı başlangıçta tümüyle resmin kompozisyon kuralları ve renk teorisine göre hareket etmiştir. Resmin kimyasal renkleri, fotoğraf çağında teknolojik yollarla elde

edilen renklerde kendisine bir karşılık bulmuştur. Bu nedenle süreç içinde fotoğrafik görüntüler renkleri gerçeğe yandaş yapan bir anlayışı hakim kılmış, böylece estetik ve güzelliklerin oluşmasında teknolojik renklerin gerçekliğin etkin bir yandaşı olmaya başlamıştır. Günümüzde gezgin fotoğrafçılar, sokak fotoğrafçıları ve amatörler kadar profesyonel fotoğrafçılar da ağırlıklı olarak renkli fotoğraf çekiyorlar. Doğal olarak günlük yaşam, turistik faaliyetler ve gelenek ve görenekler rengin inandırıcılığını güçlendirmek için kullanılan başlıca alanlar haline gelmiştir.

Aslında tasarlanmış kurgular, rastlantılar, iş ve ticari amaçlı tüm fotoğraflarda rengin kaçınılmaz yönlendiriciliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Hatta renkli fotoğraf sayesinde son 50 yılda uygarlığımız, modern çağın uzağında kalan kavimleri, farklı coğrafyadaki tabiat güzelliklerini ve kültürel nesneleri tanımayaya başladıkça, gerçekte ne kadar renkli bir dünyada yaşadığımızı yeni öğrenmeye başladık. Renkler ister nesnel gerçeği, ister herhangi bir soyutlama biçimini temel alsın, her zaman bir rasyonaliteye açık kapılar bırakmakta ve anlamın gücünü ortaya koyan bir gerçeği desteklemektedir. Bir görüntüde anlamın gücü -renkli veya siyah-beyaz fark etmeden- tümüyle renklerin şiddetine bağlıdır. Renkli bir düzenleme ideal bir yorumla ancak renkçi bir yorumlama sayesinde kavuşabilir. Bu da teknolojik renklerin yarattığı olağan dışılığı bile gizleyebilen bir görsellik ve yaratıcılık ortaya koymak demektir. Kuşkusuz doğanın doğası ve atmosferi de renklidir. Doğanın renkliliği ve sonsuzluğunu bilincimize taşıyan görüntüler, aslında varlığa ve doğaya geniş bir alan açarak onun en etkin kanıtlayıcısı olurlar.

Renkler ile gerçekliğin ahenkli ve uyumlu bir beraberlik sağlamasının temel nedeni, renklerin, gerçeğin önemli bir belirleyeni olarak gözün ayırıştırıcı ve tanımlayıcı karakteristiğine bir

işlevsellik kazandırmasıdır. Elbette gözün renklere ilgisi daha çok duygusal boyutlardadır. Hatta göz, her rengi farklı bir iç gerçekle ilişkilendirerek, bir bakıma insan ve doğa ilişkilerinin tayin edilmesinde onu, tutum alıcı bir davranışa sürükler. Öte yandan hayatımızı renklendiren olaylar sadece doğanın renkli olması ile ilişkili değildir, daha çok renklerin duygusal bir atmosfer yaratan vazgeçilmez doğasından kaynaklanmaktadır. Çünkü fiziksel olarak farklı dalga boylarına sahip renklerin renk sıcaklığı, duyguların şekillenmesinde değişik etkiler yarattığından, her rengin iç dünyadaki karşılığı farklı bir duygusal atmosfer yaratmaktadır.

Fotoğraf, fikirlerimize veya fikri bir zemin yaratan görüntülere renkler giydiren görsel eylemin bir tamamlayıcısı veya uzantısıdır. Bu açıdan aslında görsel imgelerle yaratıcı fikirlerin de renkli olduklarını söyleyebiliriz. Kuşkusuz renkler görüntünün gerçekliğini pekiştirmekle kalmaz, aynı zamanda doğal olanın bir gösterisiymiş gibi bir role de oturtulabilirler. Bu nedenle yaşamın renkleri, doğanın gizemli atmosferine sinen renk tonları ve hayal dünyamızı geliştiren renkleri özümsemede fotoğrafın çarpıcı görsellığının büyük yararının olduğunu söylemek pek yersiz sayılmayacaktır. Renkler, görüntüyü hem gizemli bir dünyaya, hem de gerçeğe taşıyan etkili bir belirleyicidir. Temelde renkler, içeriği anlamlandıran veya görüntünün biçimsel öğelerini konuşlandıran yönlendirici bir fonksiyona sahiptirler. Renkler görsel biçimleri ağırlıklı olarak çizgi, leke, doku ve gren gibi görsel elemanlarla desteklemektedir. Aynı zamanda huzur, hüznün, coşku ve mutluluk değerlerine yakınlaştırarak, bir anlamda duygu ile gerçek arasına bir köprü oluşturmaya çalışmaktadır. O halde renkler duygusal dünyadan nesnel dünyaya doğru uzanan yolda git-geller yaratan bir etkiyi fotoğraflarda geçerli değer haline getirmektedir.

Öte yandan gerekli olsun veya olmasın, sürekli şekilde üretilen görüntüler, bir anlamda renklerin israfına yol açmakta, böylece görsel dünyamızın güzellikleri doğrudan renkler aracılığı ile kirletilmektedir. Çünkü bir denge, armoni veya gerekli olup olmadığı gözetilmeden yerli yersiz kullanılan renklerin çok zaman ters bir etki yaratarak, itici hale gelmesi kaçınılmazdır. Gerçekten de renkler sanıldığığının aksine fotoğrafları daha renkli veya daha ısıltılı yapamaz. Ancak doğa ve yaşamla bir uygunluk göstermesine veya gerçeklik anlayışımızı güçlü duygusal dayanaklarla desteklenmeye bir temel teşkil edebilirler.

Renk, sanatın doğayla işbirliğini ortaya koyan vazgeçilmez değerlerin başında gelmektedir. Bu yönüyle renk bir yapıtın temel göstergesi olmaktan çıkarılıp, onun biçim ve içerik çıkmazlarına bir kamuflej yapıldığı sürece, renkler başarılı bir yapıtın ortaya konulmasına yol açabilirler. Sanatın renklerle olan bağları, kuşkusuz renklerin imgeyi de aşabilen bir konuma yerleşmesine bağlıdır. Elbette sanat yapıtının renkleri bir gereklilik olarak özümseyerek dinamik bir değer haline getirmesi gerekir. Aksi takdirde renkler, baskın biçimde yapıtın tüm anlam unsurlarını örten bir sıradanlığa yol açabilirler.

Renklerin bir yapıtın anlamına biçimsel mi, yoksa duygusal düzlemde mi bir takım katkılar sunduğunu söylemek çok yersizdir. Görüntünün biçimsel boyutlarının gerçeğe dönük bir inşaya dayandırıldığı, dolayısıyla görüntünün gerçeğe ve doğaya yaklaştığı varsayılsa da, asıl yakınlığın iç dünyada gerçekleştiğini gözden kaçırmamak gerekir. Renkli fotoğrafın, renkli bir dünyanın değil, daha çok bir fotoğrafçının bakışının ürünü olması bundan kaynaklanmaktadır. Renkler eğer yorumlamayı gerçekçi bir bakıştan çok, tasarımcı ve düzenleyici bir anlayışla öne çıkarabiliyorsa, o taktirde fotoğrafın renkleri kucaklaması

kaçınılmaz olacaktır. Bu bakımdan sanatçı fotoğrafçı, renkleri alelade bir seçimle değil, inşacı, olumlayıcı ve bir karşı koyma yolu olarak fotoğraflara taşımaktadır. Günümüzde fotoğrafın elektronik ortamda elde edilen renklere dayanıyor olması, onu gerçekten uzaklaştırmıyor, tam aksine doğa üzerinde teknik ve sanatın işbirliğine dayanan görsel bir tahakkümü hakim kılıyor. Bundan hareketle her fotoğrafta ağırlıklı olarak imgelerin gerçeğe, renklerin ise teknolojiye dayandığını söyleyebiliriz.

Renklerin doğayla benzerlik ya da uyumluluk sağlaması, aynı zamanda anlam seçeneklerinin içinde anlaşılan ve kabul edilebilen birer veri olarak belirginleşmesine de yol açmaktadır. Gerçekten de ister siyah-beyaz ister renkli olsun, tüm görüntülere daima renklerin baskın etkisiyle bakmaya çalışırız. Bu da renklerin, sanatın hayatla karşılaşmasına aracılık ettiğini ortaya koymaktadır. Başka bir çerçeveden baktığımızda, hayatın da tüm renkleriyle sanata yol gösterici olduğu ve kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz. Kuşkusuz renkler görüntüde anlama bazı açılımlar sağlayarak onun pekişmesine yol açan düşünsel ve biçimsel argümanları vazgeçilmez kılmaktadır. Bu nedenle, özellikle siyah-beyaz renkler gerçeklerden uzaklaşırken, aynı zamanda çatışmalı ve çelişkili bir gerçeklik olgusu yaratarak görüntüde biçimsel ve düşünsel bir farkındalık yaratırlar.

Renkler hem düşüncelere hem de görmeye eşlik ettiğinden genellikle çatışmalı bir ruhun tercihlerine uygun bir işleve sahiptir. Gerçekten renklerin olmadığı bir dünyadan söz edemeyiz. Çünkü algılarımızı berraklaştıran, görünen şeylerin farkındalığını ortaya koyan ve estetik beğeniye yönlendiren renklerin varlığını bir an için gerçek dünyadan soyutladığımızı varsaydığımızda, siyah-beyaz görüntülerdeki gibi bir dünyanın kaos ve kasvet yaratan atmosferinde yaşamanın ne kadar güç olacağı

açıktır. Renkler anlam kadar biçimlere de eşlik eden bir değerdir. Renklerin yol göstericiliğindeki biçimler, dayanışma içinde olduğu gerçeğe hem güçlü bağlar kurar, hem de bir kimlik olarak bağımsızlıklarını korumaya çalışırlar. Bu nitelikleriyle renkler, daima sanatın somut bir bileşeni olarak hayal gücünün takipçiliğini yapmaktan kaçınmazlar. Aslında hayal gücümüzü biçimlendiren ve zenginleştiren renklerden oluşan dünyadır. Çünkü renkler, saf ve duru halleriyle birlikte ton değerleri ve birbirlerinin karışımından oluşan zengin çeşitliliği ile, görselliği çok seçenekli bir değer haline hale getirmiştir. Renklerin daima doğayı işaret ettiği bir gerçektir. Ancak doğaya ait bir varlık olarak çok zaman doğadışı imgelere bir kimlik kazandırdığını söylemek mümkündür. O halde renkler hem bizi bir coşkuya, hem de algılarımızın katkısını belirgin yapan sanatsal bir eyleme yönlendirmektedir.

Her ne kadar kimyasal ve fiziksel bir karakter taşısa da, renklerin insan ruhu üzerinde psikolojik ve duygusal etkisini yadsıyamayız. Bir bakıma renkler ruhsal dünyamızda fiziksel bir görmenin duygusal ve biçimsel yansımalarını inşa etmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında, bir görüntüde nesnelerin biçimsel yapıları aynı zamanda renklerle kurulan ortaklık çerçevesinde inşa edilmektedir. Hatta renklerin birbirlerine baskın gelen özgün farklılıkları, fiziksel yapılarından kaynaklanmakla birlikte, nesnelere daha çok duygusal, düşünsel ve algılama açısından bir anlam ve kimlik kazandırırılar.

Kuşkusuz renkler, somut anlamda ışığın bir çıkarımı ya da ışıkla varlık kazanan bir değerler sisteminin ifadesidir. Bu nitelikleriyle renklerin ışık olmaksızın var olması veya bir varlık göstermesi pek mümkün görünmüyor. Bu açıdan gerçek dediğimiz şey, renklerin etken ve egemen olduğu büyük bir devinim-

den başka birşey değildir. Sanat da renklerin bu deviniminden alabildiğine yararlanan gerçek dünyanın renkçi bir göstirisidir. Temelde renk hem gerçekliği pekiştirir, hem inandırıcılığı artırır, hem de sanat eserinin imgesel tasarımı ve gerçeklikle olan bağlarını güçlendirir. Renklerin doğayı ve sanat eserini kuşatan bir örtü olduğunu dikkate aldığımızda, aynı zamanda nesneleri, beden, doğa ve evreni kucaklayan bir atmosferin de örtüsü olarak görülebilir.

Günümüzde turizm ve tanıtım stratejileri, hem insanların hayal gücünü geliştiren, hem de ona sınır koyan bir varlık olarak renkleri tepe tepe kullanmaktan kaçınmıyor. Çünkü bilinmeyen dünyalar, keşfedilmemiş kültürler ve tatil yapmak için önerilen otel ve sahiller, fotoğraflarla -en fazla da renkli fotoğraflarla- bir cennet gibi gösterilmekte, bir anlamda alabildiğine göz alıcı, şaşalı ve çekici bir görsellik servis edilmektedir. Ayrıca günümüzde pazarlanan her şeyin renk desteklendiğinde ambalajlanması ve algılamının da bu yönlendirici baskı altında tutulmasından dolayı fotoğraf sanki yalanlar söyleyen bir araç haline getirilmiş gibidir. Aslında renklerin ön yargıları çoğaltan veya bilincimizi yanıltan bir özelliğe sahip olduğunu söylemekte yarar vardır. Çünkü renklerin gerçekliği bir takım olasılıklarla süsleyen, estetiğin katkısını alarak gerçekliği inandırıcılıkla harmanlayan farklı bir işlev daha gerçekleştirmektedir. Bu nedenle siyah-beyaz görüntüler, algı sınırlarını gerçek ötesine savururken, renkli görüntüler de bizi gerçeklik ortamına davet ederek algılama ve kabullenme tutumumuzu perdelemekten kaçınmaz.

Çok zaman fotoğrafa bir boyut kazandırma konusunda yetersiz kalan fotoğrafçıların elinde renkleri amaca uygun bir kullanımdan çok, sanki görüntülere yapılan bir yama gibi kullanmasına sıklıkla tanık oluruz. İşte bu noktada sanatsal yetkinlik, renk

bilgisi ve imge yaratma kaygısı önem kazanmaya başlar. Renklerin görüntüyü gerçek dünyayla özdeş kılması, çok zaman fotoğrafçının bu yoksunluğunu gizleyen en belirleyici faktör olsa da, gerçekte renk algısı ağırlıklı olarak kültürel bir birikimi esas almaktadır. Bu nedenlerden kaynaklı olarak reklam, turizm ve hobi fotoğrafçıları daha çok renkli fotoğrafa önem verirler. O halde fotoğrafçı hangi konuya eğilirse eğilsin sonuç itibarıyla renkler, her zaman gözün çekim alanına giren bir varlık olarak iç dünyamız ve beğenilerimiz üzerinde yönlendirici bir etkiye sahiptir.

Öte yandan, renkli fotoğrafların alışkanlıklarımızı ve deneyimlerimizi bütünleyen özellikli bir boyuta daha sahiptir. Özellikle siyah-beyaz fotoğraflar düşünce evrenine, nesnel ve rasyo- nel olmayan bir görselliğe uygun bazı bakış açılarına daha yakın görünürken, renkli görüntüler ise hayatı açıklayan veya açılımlar sağlayan kendi gerçekliğimizin doğal bir parçası gibi görünürler. Ancak bu durum sınırlandırılmış bir gerçeğin anlam ve somutluğunu bize kanıtlamıyor. Çünkü doğanın gerçekliği renklerin büyüüne kapılarak çok zaman hakkıyla görmemizi engellediği için, renkler bakışımızı perdeleyen unsurların en başında gelmektedir.





FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİLERİ

Resimsel Bir İmge Olarak Fotoğraf

Bilim ve teknolojik alanda ortaya çıkan bazı keşif ve buluşların, 19 yy'da vuku bulan bir takım tarihsel, sosyal ve askeri gelişmelerde büyük etkileri olmuştur. Özellikle sömürgecilik çağı ile birlikte ortaya çıkan bu gelişmeler aynı zamanda başta askeri olmak üzere, siyasi ve toplumsal anlamda bir takım değişimlere neden olmuştur. Öte yandan Fransız devriminin bir sonucu olarak hürriyet, eşitlik ve özgürlük fikri, batı toplumları arasında bu dönemde taban bulmaya başlamış, toplumsal bu dönüşümler batıda askeri ve siyasi yeni bir siyasal sistemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Böylece bu süreç bir taraftan deniz aşırı ülkelerin sömürgeleştirilerek batının büyük bir ekonomik potansiyele kavuşmasına neden olurken, öte yandan makina üretimini esas alan yeni bir endüstri çağının ortaya çıkmasına yol gösterici olmuştur. Nitekim deniz aşırı ülkeleri veya yeni dünyanın keşfini kolaylaştıran teknik bu buluşlar buharlı gemiler, trenler, telgraf, telefon, elektrik, gramofon, balonlar ve yeni tip ateşli silahlar – bir bakıma sömürgeci yayılmacılığı temsil eden en etkili araçlar- olarak modern çağın başlangıcında

büyük rol oynamışlardır. İşte bu buluşlar içinde yer bulan fotoğrafın benzerlerinden daha fazla ses getirerek neredeyse tüm yüzyılı temsil eden bir misyon üstlenmesini fazla yadırgamamak gerekir. Çünkü fotoğraf, sömürgeci yayılmacılığın hem bir keşif ve gözetleme aygıtı, hem de yeniçağın gözü olarak bilimsel, düşünsel ve sanatsal etkinliklere yeni bir tanım kazandırdığı için simgesel bir öneme sahip olmuştur.

Fotoğraf 1839 yılında keşfedildiğinde başlangıçta bir sanat olarak görülmüştür. İlk fotoğrafçıların tümünün portre ressamı olması, fotoğrafın yarım yüzyıl boyunca bir sanat olarak görülmesinin temel nedeni resim sanatıyla kültürel, düşsel, sanatsal veya geleneksel anlamdaki yakınlığıdır. Ressam fotoğrafçılar bu yeni buluşa yöneldiklerinde kültürel devamlılık açısından geleneksel resimden beslendiler. Nitekim ilk dönemde çekilen fotoğrafların ağırlıklı olarak Rönesans ve klasik dönem resim sanatının izlerini taşıdığını bugün daha iyi anlayabiliyoruz. Ancak ne yazık ki ilk dönem fotoğrafçılar henüz ticari bir hüviyet kazanmayan sanatsal fotoğraflar yüzünden büyük yatırım yaptıkları fotoğraf alanında büyük iflaslar yaşayıp sefalet içinde öldüler.

Rönesans'a gelinceye kadar resim, heykel ve kabartmalar doğrudan efsaneleri, dini konuları, söylenceleri, mitoloji ve destanları ölçü alan ve aynı zamanda özgün niteliklerini koruyan bedensel formları temel aldılar. Rönesansla birlikte kutsal kitaplarda yer alan dinsel öyküleri tüm gerçeklikleri ifadesi güçlü ve bedensel formları gerçeği aratmayan bir nesnellikle resmettiler, Krallar, Kraliçeler, din adamları ve zenginleri konu alan bu portreler alabildiğine gerçekçi karakterleriyle ve elbette güçlü biçimde idealize edilerek resmedildiler. Bu çerçeveden bakıldığında, fotoğrafın henüz keşfedilmediği dönemlerde resim sanatı, fotoğrafın görev ve rolünü üstlenmiş, gerçeği ve onun

temsilini en yüksek sanat diliyle ortaya koymuştur. Bir bakıma resimden yüzyıllar sonra keşfedilen fotoğraf, Rönesans ve klasik dönem temsil mirasını 1839 yılından itibaren etkin şekilde yerine getirmiştir. Rönesans resim geleneği ve sanatsal kuralları fotoğrafın ilk dönemlerinde oldukça yaygın şekilde kullanılmış, fotoğrafçılar ise portrelerinde Rönesans'ın dinamik, idealist ve öznesine oldukça benzeyen suretlerini elde etmeye çalışmışlardır. Bilindiği üzere Rönesans dönemi ressamı, bir kompozisyon kurarlarken, bedenleri, duruşları ve kasları tüm doğallığı ile ince gözlemleri sayesinde ve alabildiğine gerçekçi bir bakışla resmetmeye çalışmışlardır. Perspektifin keşfiyle birlikte özellikle manzaralarda bir derinlik duygusu, renk armonisi, sağlam figürlerle birlikte güçlü yorumlara dayanan dinsel konular, Rönesans resminin başlıca karakteri olarak öne çıkmaya başlamıştır.

Rönesans resminde, konular ağırlıklı olarak dinsel öykülere ve portrelere, mitolojik öykülere dayandırılıyordu. Kutsal kitaplardan alınan temalar ve portreler keskin bir gerçeklik ve inandırıcı bir görsellikle resmediliyordu. Özellikle fotoğrafın ilk dönemlerinde ve daha çok J.M.Cameron'un portrelerinde ve İrlandalı fotoğrafçıların bu dönemde çektiği peyzajlarda Rönesans'ın bu saf etkilerini görmek pek şaşırtıcı değildir. Ayrıca bu dönemlerde fotoğrafın dayanacağı artistik ve plastik bir geçmişin olmaması, dahası fotoğrafçıların resmin geleneklerine aşina olması ve resim sanatının kanıtlanmış kurallarına yönelmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır.

Resim sanatının yüzyıllar boyunca doğaya ve ona ilişkin gerçekliklere yönelmesi, taklit etmesi veya gerçek olguları kendi doğal durumlarına uygun şekilde resmetmesinde, sanatta inandırıcılığın ve gerçekliği pekiştirme arzusunun büyük rolü bulunmaktadır. Sanatın temsili bir dünyaya yönelmiş olması, daha

doğru bir deyişle nesnelerin ve insanların kendi gerçeklikleriyle sanatta taşınması ancak fotoğrafın keşfiyle mümkün olabilmiştir. Her ne kadar gerçekliğin resmedilmesinde kameranın öncülü olan karanlık kutudan (Camera Obscura) geçmişte bir hayli yararlanılmış olsa da, sonuç itibarıyla resim sanatı görsel ifadenin en etkin aracı olarak gerçek hayatla özdeşleşen suret ve öyküleri resmetmeyi fotoğrafın keşfine kadar başarıyla yerine getirmiştir. Rönesans perspektifi eski Yunan, Mısır ve Roma döneminin gerçekçilik anlayışını değiştirerek resme derinlik duygusu, oran ve orantı ilişkisini taşımış, bir bakıma sanatta gerçeklik ve inandırıcılık etkisinin pekişmesine yol açmıştır. Dolayısıyla perspektifin keşfi beraberinde perspektif gerçekliği, nesnelerin duruşunu ve doğayla benzeşmeleri olanağı yaratmıştır. Bu yönüyle resim yeni bir dil, iletişim ve paylaşım yolu olarak görsel ifadeye yepyeni anlam ve derinlikler kazandırmıştır. Öte yandan perspektif algısı resim sanatında mekân ve zaman fikrini güçlendirmiş, bundan hareketle olayların dinamik ifadesini tarihsel süreç içinde bir zamana ve yere taşımıştır. Resmin anlam sınırları genişlemiş, gerçek dünyayı tasarlayan veya onunla benzerlik sağlayan, ancak tarihe ve mitolojiye bir takım göndermelerde bulunan gerçekçi bir öykü yaratılmıştır.

Işık, hem Rönesans resminde hem de onun bir devamı olan klasik dönem anlayışında büyük bir yaygınlığa sahip olmuştur. Özellikle Rembrant'ın, Rafaello'nun, Tiziano ve Leonardo da Vinci'nin yorumladığı ışık anlayışı ve yaratılan görsel etki, Rönesans resminin sanatsal kimliğini ve görsel karakterini ortaya koyan yepyeni bir dilin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Işık özellikle güçlü bir biçim ve desene, onlar da anlamı gerçekçi öğelerle kavramlaştıran resimsel bir anlayışına kaynaklık etmiştir. Işık anlayışı, Rönesans resmini gerçek olaylarla benzeşen bir

temsile taşımış, böylece hem görsel anlamın gerekliliğini ortaya koymuş, hem de biçimleri ve perspektifi güçlü verilerle öne çıkaran bir farkındalık yaratmıştır.

Kuşkusuz ressamın ışığı resmin gerçeklik etkisini arttıran bir öge olarak temelde biçim ve içeriği de aynı oranda güçlendirmeye çalışmaktadır. Bu özelliği ile ışık, hem gerçeğin en önemli belirleyeni ve nesnel dünyanın resimsel bir imgede nasıl yorumlanacağını koşullarını hazırlayan bir imge, hem de insanların gerçeklik algısının resimlerde nasıl bir karşılık bulacağını ortaya koyan temel bir dinamik olarak görülmeye başlanmıştır. Kuşkusuz ilk dönem fotoğraflarda modellerin duruşlarından peyzajların resmedilme biçimine ve giyim kuşamdan kompozisyonel dengeye kadar Rönesans resim sanatının derin izlerine tanık oluruz. İlk fotoğrafçıların portre ve minyatür ressamı olması, fotoğrafın yorumlama biçiminin henüz keşfinin başından itibaren resim sanatının usul ve ölçülerine dayandırıldığı ve fotoğrafik görüntünün resim ile özdeşleştirilen bir biçime yandaş yapıldığını ortaya koymaktadır.

Aslında fotoğrafa, fotoğraf diline ve bu dilin kurallarına ilişkin hiçbir bilgiye sahip olmayan ilk dönem fotoğrafçıların, resim sanatı gibi köklü geçmişe sahip bir sanatı kendilerine ölçü ve temel almasının yadırganacak bir tarafı bulunmaz. Kuşkusuz ilk dönem fotoğrafçılar zamanla fotoğrafın güçlü bir anlama yanıt verebileceğini ve evrensel bir dil ve yüzylımızın iletişim devrimine yol açan görsel algının en etkin aracı olarak büyük bir gelişme sağlayabileceğini başlangıçta tahmin etmeleri mümkün değildi. Ancak herşeye karşın yine de fotoğrafın sanat dili, en fazla bu dönem sanatçılar arasında büyük kabul ve değer bulmuştur. Fotoğrafın ticari boyutları kartpostal portreler sayesinde yaygınlaşmaya başlayınca, stüdyo fotoğrafçılığı ve kartpos-

tal yayıncılığı fotoğraf sanatından koparak doğrudan bir metaya dönüşmüş oldu. 19. yy başlarında modern sanat akımlarının güç kazanmaya başlaması ile birlikte, fotoğraf resimle yeniden yakınlaşmaya başladı. Fotoğrafın etkilediği ya da doğuşuna öncülük ettiği 20 yy'ın yeni sanat görüşleri geleneksel tüm sanat anlayışlarını devre dışı bırakarak, modern çağ sanatında bir biçim ve içerik devriminin yaşamasına neden oldu.

Öte yandan bazı sanat görüşlerinin de fotoğrafın sanatsal ve düşünsel varlığı üzerinde derin etkilerinin olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü fotoğraf sanatı, kendi özgün kimliğini kazanmaya başladıkça bu sanatların gerek biçimsel gerek sanatsal anlayışlarından oldukça beslendiğini, dolayısıyla kendi kimliğini yaratmada öteki sanatlarla aynı süreçleri yaşadığını görürüz. Gerçekten de yüzyılın başlarında resim ve fotoğraf bağımsız birer sanat olarak hem yaygın şekilde birbirlerini etkiledi, hem de geçmişle bağlarını kopararak artistik açıdan, özgün yepyeni bir biçim ve anlam arayışına yöneldiler. Resim sanatında dinsel konular, soyluların portreleri ve yaşam biçimleri yerini sosyal ve toplumsal konulara terkederken, geleneksel sanatlar ve fotoğraf da yerini soyut ve felsefi derinliği olan estetik biçimlere ve yeni gerçeklik anlayışına terk etti.

Fotoğrafın keşfi, her ne kadar resmin biçim ve yorumlama ölçütlerini büyük oranda değiştirmiş olsa da, asıl önemlisi onu yüzyılların kompozisyon ve figüratif anlayışından kopararak gerçek özgürlüğünü kazanmasına neden olmasıdır. Böylece 20. yy. resim sanatı fotoğraf sayesinde figüratif ve anlatımcı geçmişiyile bağlarını koparmış, ressam bu dönemde atölyeden dışarı çıkarak nesnel dünyaya karışmaya başlamıştır. Sanatçının konularını gerçek dünyadan ve sıradan yaşamdan seçmesi ve fotoğrafın doğasına özgü “an”ı ölçü alması, başta Empresyonistler olmak üzere ardılı olan

tüm sanat akımlarını derinden etkilemiştir. 20. yy başlarında ressamlar başta, kübistler ve ekspresyonistler olmak üzere modernist tüm sanat görüşleri doğrultusunda hem farklı bir görme biçimi ile dünyaya nüfuz etmeye çalıştılar, hem de konularını soyut renk ve biçimler üzerine inşa ederek resim sanatının yönünü farklı bir görsel evrene doğru döndürmüş oldular. Bununla birlikte kameraların küçülmeye, film hızlarının da artmaya başlaması ile birlikte geçmişte sanatta fazla yer bulmayan hareket imgesi fotoğrafın en etkin boyutu haline gelmeye başlamıştır.

Kameranın her tarafa taşınabilmesi, gerçek yaşamın, sokakların, kentlerin, toplumsal olayların ve özellikle savaşların görüntülerde daha çok yer bulması mümkün hale getirmiştir. Yüzyılın başlarında kameralar üçüncü bir göz gibi insanların ellerinde ve dinamik hayatı tüm gerçekliği ile resmeden bir fenomen haline gelmeye başladılar. Öte yandan 20. yy, resim ile fotoğrafın birbirlerinden giderek uzaklaştığı, biçim ve içerik ilişkilerinin farklılaştığı veya ayrıştığı bir çağ olmakla kalmamış, görüntünün dinamik görselliği başta fütürizm olmak üzere tüm çağdaş sanat anlayışlarını etkilemiştir. Daha doğru bir deyişte özellikle dadaizm, sürrealizm, pop art ve 1960'lardan itibaren ortaya çıkan çağdaş sanat akımlarını oldukça fazla etkilemiştir. Fotoğrafın resmin yüzyıllar boyunca üstlendiği gerçeklik anlayışını devir almaya başlaması, her şeyden önce ressamı bağımsızlaştırmış, bunun sonucunda özgün ve özgür bir sanat anlayışının giderek değer kazanmasına yol açmıştır. Cezanne ile başlayan ve Picasso ile yeni bir dönüşüme uğrayan modern resmin fotoğrafa çok şey borçlu olduğunu söylemek gerekir. Bu bağlamda kendi biçim sorunlarını oluştururken veya sanatsal dilini geliştirirken fotoğrafın devraldığı anlatım ve gerçeklik yükünden kurtulan resmin 20. yy'da en büyük dönüşümü bu noktada olmuştur.

Resim ile fotoğraf imgesi arasında anlam, biçim ve yorumlama açısından derin farkların olduğu açıkça görülmektedir. Resim ve fotoğrafın iki boyutlu birer yüzey sanatı olduğunu söylemekte yarar vardır. 20 yy'dan itibaren resim sanatının tümüyle ressamın algı dünyasında oluşturulan ve ağırlıkla soyut bir yorumlamaya dayanan bir yol izlemesi onu fotoğraftan giderek uzaklaştırmaya başlamıştır. Elbette ressam imgeleri iç dünyasının gerçekliği ile yoğurarak, biçim ve içerik kaygılarını geriye iten bir anlayışı benimsemektedir. Nitekim resim sanatı süreç içinde gerçeklikle ve özellikle nesnel gerçekle bağlarını oldukça zayıflatmış, bunun yerine zamanı ve an'ı imgelere taşımayı tercih etmiştir. Benzerlik, taklit ve tanımlama yapmaktan kaçınarak, temaslarında kendisine soyut bir dünyayı malzeme yapmıştır. Bu amaçla fotoğrafçı öncelikle resim sanatının taklit ve benzerlik boyutuna el atmış, daha sonra da gerçeklik duygusunu tümüyle fotoğrafın malı haline getirmiştir. Başlangıçta portreler Rönesans ve klasik dönem resim sanatının biçimsel gerçekliğini taklit etmekle yola çıksa da, giderek bu bakış açısı yerini politik, sosyal ve toplumsal konuların ağırlık kazandığı belgesel ve gerçekçi bir anlayışa terk etmiştir.

Kuşkusuz fotoğraf görsel algılama ve ifadeye hareket, anlam ve derinliğini armağan etmiş, dolayısıyla yüzyılların perspektif anlayışını doğrudan gerçekle buluşturmuştur. Aynı zamanda hava, renk, çizgisel ve atmosferik perspektif gibi optik bakışın yarattığı değerleri görsel algının yeni dinamikleri haline getirmiştir. Nitekim resim sanatında hiç olmayan optik göz algısı, hareket ve alan derinliği fotoğrafa tutarlı bir inandırıcılık sağlamakla kalmamış, yüzyıllarca egemen olan kurmaca gerçeklik yerine nesnel gerçekliği egemen kılmıştır. Fotoğrafın keşfiyle birlikte hareket sanatta büyük bir farkındalık yaratmaya başla-

miş, fotoğraf resim sanatında yüzyıllar boyu yanlış algılanan ve resmedilen hareketlere bir gerçeklik kazandırmıştır.

Elbette fotoğrafın doğası gerçeklikle ne kadar ilişkiliyse, resmin doğası da gerçekdışılıkla o kadar ilişkilidir. Bu nedenle fotoğrafçı nerede ne çekerse çeksın, sonuç itibarıyla gerçek dünyayla bağlarını hiçbir zaman koparamaz. Çünkü kamera bir görünüşle temas kurmak ve kabul edilebilir bir çerçeve çizmek zorunda olduğu için, daima gerçekle ilişki içinde bulunmaktadır. Doğal olarak fotoğraf her zaman gerçek bir görünüşe, fotoğrafçı da gerçekliğin bir görünüşte çakışmasına gereksinim duymaktadır. Resim sanatı sanatçıyı dış dünyadan koparmakla kalmamış, günümüzde onu hayal tasarımlarını ve soyutlanmış biçimleri öne çıkaran özgürlükçü bir anlayışın temsilcisi de yapmıştır. Her ne kadar fotoğrafçı ile ressam imge tasarımı açısından bugün birbirlerine çok yakınlaşmış olsalar da, gerçeklikle bağları fotoğrafla birlikte son bulduğundan, resim sanatı kurmaca bir estetiği daha fazla öne çıkarmış görünmektedir. Ressamın doğası, bir takım doğa dışı biçim ve imgelere meylederken, fotoğrafçı da benzer bir anlayışı gerçekle harmanlayan bir kural dışılıkla resmetmektedir. Hatta ressamın biçim kaygıları özgür ve bağımsız bir kişilik gösterisini işaret ederken, fotoğrafçı bu çabalarını gerçeği bertaraf eden kurmaca bir gerçeklikle inşa etmeye çalışmaktadır.

Modern çağda resim ve fotoğraf o kadar iç içe geçmişlerdir ki, teknik dahil birçok alanda resim ile fotoğrafın bu yakın ilişkisi yeni bir bakış açısının varlığını bize işaret ediyor. Hatta ufukta resim sanatının fotoğrafın çoğaltılabilir özelliklerini devralarak tek ve özgün olma mecburiyetini terk edeceğide öngörülebilir. Çünkü baskı tekniklerinin çeşitliliği, teknik yollarla tuval üzerine boya transferi ve bilgisayar tekniklerinin imge tasarımına yönelik program desteği çağdaş resmin gidişatının ve izleyici profili-

nin değişebileceğini işaret etmektedir. Günümüzde resim sanatı artık tuval ile boya kısılcından büyük oranda sıyrılmış, birçok teknikten beslenen, fotoğraf, afiş, basılı ve görsel malzemelerden yararlanan yepyeni bir sanatsal bakışın egemenliğine girmiştir. Bir anlamda resmin malzeme olanakları alabildiğine artarken, bununla birlikte ifade olanakları da aynı oranda geleneksel çizgiden uzaklaşmaktadır. Resim sanatı fotoğrafla kurduğu bu yeni ilişkiler sayesinde hem gerçeğe yeniden dönüş yapmaya, hem de radikal biçimde onun tekniklerini kullanmaya başlamıştır.

Modern çağda fotoğraf dijital teknolojilerinin dayatmasıyla geleneksel özelliklerinden gitgide uzaklaşırken, aynı zamanda daha da yaygınlaşan demokratik bir karakter kazanmaya başlamıştır. Bu nedenle çağdaş fotoğraf kendi doğasının ürünü olan gerçeklik ve nesnellikten çok, resimsel bir biçim ve yorum peşinden koşturmaya eğilim göstermiştir. Bugün birçok yerde fotoğrafçı masa başında üretilen digital imajlara doğru yönelmekte, doğrudan fotoğraf ve optik görme biçiminin devre dışı kaldığı ve derlenip toparlanan görüntülerden elde edilen yeni imajlarla haşır neşir olmaya başlamıştır. Hatta çok zaman kolaj ve montaj teknikleri ile yaratılan imajlar, kurmaca, belgesel, haber ve röportaj alanlarına da nüfuz etmiş, başta görüntü gerçekliği olmak üzere fotoğrafın geleneksel kanıtlayıcı özelliklerini büyük oranda baltalamıştır. Kuşkusuz bu tekniklerin yaratıcı ve sanatsal çalışmalara yaptığı katkıları tartışamayız. Fakat kurmaca gerçekliklerin doğrudan fotoğraf gibi sunulmasının öncelikle basın alanına ve haberlerin gerçekliğine duyulan geleneksel güveni yok edeceği tehlikesi mevcuttur. Bu bakımdan çağdaş fotoğraf uygulamalarında seçici gözün nesnel görünüşlerle kurmaca tasarımları birbirinden ayırt etmesi ve sanat ile sanat dışı fotoğraf alanının sınırlarını net olarak görmesi gerekir.

Belgesel fotoğraf çağı, bir yönüyle fotoğrafın sanatsal kulvardan kopuş dönemi olarak görülebilir. Devletler ve kurumların görüntü gereksinimi ve gelişen basım teknolojileri sayesinde görsel yayınların ortaya çıkması beraberinde mesajla ilgilenen, gerçeklik ve nesnellik eğilimleri giderek öne çıkan bir fotoğrafçı kuşağının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yüzyılın başından itibaren boy gösteren haber ve röportaj dergileri ve bunlara materyal temin eden fotoğraf ajansları tüm bu gelişmelerin öncülüğünü yaparak belgesel fotoğrafı fotoğrafın en popüler alanı haline getirmişlerdir. Belgesel fotoğrafçılar ile fotojurnalistler her ne kadar sanat ve estetikle tüm bağlarını koparmamışlarsa da, belgeci bakışın, estetik ve sanatsal bakışa baskın geldiği açıktır. Çünkü bu dönemde fotoğrafçı güçlü dinamiklere sahip görüntülerden çok an'ın keskinliğini öne çıkaran, konuşan ve bir ölçüde propagandaya olanak tanıyan bir fotoğraf tarzını benimsemiştir. Bu anlayış tüm 19. yy boyunca egemen ve baskın bir tarz olarak hüküm sürmüştür. Ancak belgesel bakış Amerika ve Fransa da sanatsal fotoğrafın gevşek ve iddiasız biçimde bir varlık sürdürmesini yine de engelleyememiştir.

Amerika'da Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Edward Weston ve Ansel Adams'ın öncülük ettiği sanatsal fotoğraf, Fransa'da sürrealizme öncülük eden Eugenie Atget, Andre Ketzets ve fütürizme ilham veren Edward Muybridge aracılığıyla bir taban bulmuştur. Kuşkusuz belgesel bakış derin bir sorgulama yerine ağırlıklı olarak anlatımcı ve ajite edici bir görseelliği benimsemiştir. Resim sanatından devir aldığı mirası geliştirmek yerine, provakatif bir gerçekliği ve kestirmeden amacını ortaya koyan siyasal bir tutumu öne çıkarmıştır. Nitekim 2. kuşak belgesel fotoğrafçılar bakışı estetik bir yorumlamaya yakınlaştırmaya özen gösterebilirler de, yine de estetize edilmiş belgesel fotoğrafla-

rın geleneksel belgesellerin temel çizgisini aşmayı başaramadığı görülmüştür.

19. yy boyunca fotoğraf güçlü bir anlatımcılığı ve etkili bir kitleliliği temel amaç edindiği için, sanatsal anlamda bazı bireysel çıkışlara rağmen baskın anlayışın tüm fotoğraf dünyasına hakim olmasının önüne geçilmemiştir. Fotoğrafın yaratıcı bir alan olarak görülmesi ancak 1930'lardan itibaren, özellikle çağdaş sanat akımlarının fotoğrafın güçlü imge sunan varlığını keşfetmesi ile mümkün olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında başta 20 yy. ortaya çıkan başta dada olmak üzere supretmatizm, ekspresyonizm, sürrealizm, konstrüktivizm, fütürizm ve pop art gibi belli başlı sanat akımlarının ortaya çıkmasında fotoğrafın ve fotoğrafik imgenin büyük rolü olduğunu söyleyebiliriz.

20. yy.'ın başlarında Alfred Steicken öncülüğünde oluşturulan sanat hareketleri başta fotoseccesionist anlayış ile ardından gelen Edward Weston öncülüğündeki F64 grubu sanat fotoğrafçılığının en önemli anlayışları olarak öne çıkmışlardır. Her iki grup üyeleri de belgesel üslup dışında fotoğrafın yaratıcı boyutlarıyla ilgilenmiş ve çağdaş fotoğrafın estetik temellerini atmışlardır. Fotoseccesionist ve empresyonist görüş fotoğrafın gerçekçi ve romantik boyutlarını temel alırken, Edward Weston ve Ansel Adams gibi bellibaşlı fotoğrafçılar da görüntüde zengin bir ton çeşitliliği, sınırsız bir keskinlik ve güçlü bir kontrast dengesini öne çıkarmışlardır. Her iki fotoğraf görüşü doğayı, yaşamı ve önemsiz ayrıntıları temel alarak, bir anlamda keskin gerçekliği ön plana çıkaran belgesel fotoğrafçılardan ayrılmışlardır. Bu bakımdan yeni fotoğraf, hem çağdaş bir ifade biçimi olan görsel dinamikleri çeşitlendirmiş, hem de resmin yüz yıllar boyu kemikleşen geleneklerini fotoğrafla buluşturmuştur. Fotoğraf sanatının gerçeklik tutumu aslında tüm çağdaş sanatları

derinden etkilemiş, görüntü gerçekliği tüm sanatlar tarafından benimsenen bir tarz haline gelmiştir.

1960’larda ortaya çıkan ve özellikle Andy Warhol tarafından yeniden üretilen görüntüler bir bakıma fotoğrafın sanat ile ajitatif imge arasındaki yakınlaşma ve işbirliğini göstermesi bakımından hayli ilginç bir süre başlatmıştır. Tümüyle fotoğraflardan alıntılanan birçok tüketim nesnesi, Marily Monreo ve Mao gibi popüler kişilerin portreleri ve Coca Cola gibi endüstriyel imgeler bu amaçla yeniden çoğaltılan ürünler olarak öne çıkmıştır. Resim sanatında ortaya çıkan fotogerçekçi anlayış, tümüyle fotoğraf gerçekliğine dayanan bir görüşü ön plana çıkarmıştır. Ayrıca pop ve opart, fotoromanlar, resimli romanlar ve anlık gerçeklikleri ele alan konular tümüyle fotogerçekçi bir bakışla ele alınmaya başlanmıştır. Açıktır ki çağdaş fotoğraf, imge ile gerçeklik algısını bir arada ve yoğun biçimde kullanmak suretiyle, daha çok anlatımcı ve yönlendirmeci fotoğraf dışında bir kulvar açmaya çalışmıştır. Günümüzde fotoğraf geleneksel tüm yüklerinden kurtulmuş ve yaratıcı, provokatif ve hiper gerçekçi bir yorumlama tercihine doğru yelken açmış görünüyor. Bu dönüşüm görüntünün uzun bir süre hapsedildiği dar geçitlerin sonunu gösteriyor gibi görünse de, gerçekte teknik bir dönüşüm geçiren yani kimyasal işlemlerden digital dünyaya taşınan fotoğrafın günümüzde de yeni teknik olanaklarla karşılaşması pek gerçek dışı gibi görünmüyor.

Yukarıda sözünü ettiğimiz 2. kuşak fotoröportajcılar her ne kadar belgesel fotoğraf geleneğinden gelseler de, görüntülerinde estetik bir bakış ve yorumlarında da sanatsal bir görüş benimsedikleri için, içinde yer aldıkları sanat anlayışlarından büyük oranda ayrıışmışlardır. Başta Henri Cartier Bresson olmak üzere Fontencubera, Salgado ve Koudelka gibi bellibaşı

fotojurnalistler belgesel fotoğrafı sanat ile gerçekliğin buluştuğu bir olgunluğa taşıyarak farklı bir kulvar açmışlardır. Yeni belgeselci bu fotoğrafçılar duru bir görselliği tematik bir konuyla harmanlayarak yalın ve çarpıcı bir görselliği esas almışlardır. Fontencubera'nın Santa Fe peyzajları, Salgado'nun işçiler ve Koudelka'nın Çingene serisi sanatsal belgesel tarzın en önemli portfölioları olarak günümüzde hayli değer gören çalışmalar olarak kabul edilmiştir.

Fotoğrafın keşfinden itibaren modern resim anlayışları tarafından kazanmaya başlamış ve ressam geleneksel bakış açıları ve temaları terk ederek sanatta yepyeni bir döneme kapı aralamıştır. Aslında 20. yy bilim, sanat ve düşünce açısından büyük devrimlerin yaşadığı bir çağdır. Ayrıca 19. yy en önemli buluşu olan fotoğrafın bu gelişmelerin oluşmasında öncü bir rol üstlendiği de tartışmasızdır. Nitekim bilimsel ve sanatsal birçok gelişmenin hem tetikleyicisi ve motive edicisi olarak hem de yeni, çağdaş ve modern birçok sanat anlayışının doğmasına neden olmuştur. Aynı zamanda aydınlanmacı özellikleri sayesinde bilim ve teknoloji alanında bir takım yeniliklerin ortaya çıkmasında destekleyici bir görev üstlenmiştir. Bu bakımdan çağdaş fotoğraf 19. yy resminin kimlik kazanmasında ve geleneksel özelliklerinden sıyrılıp bağımsızlaşmasında destekleyici bir role sahiptir.

Bir bakıma fotoğrafı resim sanatının özgürleşme serüveninin en önemli nedeni ve başlıca gerekçesi olarak kabul edebiliriz. Öte yandan ilk dönem fotoğraflarında görülen Klasik dönem etkisinin, resmin bu anlayışı tam da terk ettiği zamana denk gelmesi, bir bakıma bu rolün ve görevin resimden devralındığını ortaya koymaktadır. Oysa henüz hiçbir gelenek oluşturmeyen fotoğrafın hazır bu kurallardan beslenmesi olağandır. Çünkü daha ilk yıllarda bu öykünmeciliği aşabilen bazı özgün yorum-

lama biçimlerine rastlamamız, bir anlamda fotoğrafın hiçbir zaman muhafazakâr bir bakışa prim vermediğini göstermektedir. Elbette fotoğraf tüm bu dönüşümleri tek başına gerçekleştirmemiştir. Bir yönüyle 19. yy da ortaya çıkan birçok bilimsel ve teknolojik gelişmelerden hem yararlanmış, hem de onları kendisine yandaş yapmıştır.

Aslında tüm 19. yy boyunca fotoğraf, edebiyattan sinemaya ve resimden şiire kadar kontrol altına aldığı, yönlendirdiği veya yapısal değişimler geçirmesine yol açtığı tüm sanatlar üzerinde derin etkiler bırakan bir alan olmuştur. Kuşkusuz 20. yy'ın tüm düşünce akımlarının toplum hayatı üzerinde etkili olmasında görüntü gerçekliğinin yarattığı anafor ve dönüşümlerin büyük rolü bulunmaktadır. Aslında fotoğraf demokratik çoğulculuğun sağlanmasında ve insan hak ve özgürlüklerinin taraftar bulmasında 20 yy'ın en radikal ve devrimci buluşu olmuştur. Her şeyden önce klasik sömürgecilik döneminin sonunu getiren özgürlükçü bir çizgi benimseyerek başta politika olmak üzere, sosyal bilimlerin ve toplumsal dayanışma kültürünün gelişmesine öncülük yapan bir sanattır. Böylece çağdaş fotoğraf bir yandan kendi değer sistemlerini oluştururken, öte yandan düşünce hayatının gelişmesinde öncü, tamamlayıcı ve motive edici bir misyon üstlenmiştir.

Aykırı bir iddia gibi görülse de 100 yıllık gelişim sürecinde teknoloji, fotoğrafın sanatla buluşmasında önemli oranda engel olmuştur. Ancak buna karşın, günümüz fotoğrafında bunun tam tersi bir gelişme söz konusudur. Çünkü digital teknolojiler sanatsal düşüncenin ve yaratıcılığın önünü alabildiğine açmış görünüyor. Nitekim fotoğrafın başlangıç dönemlerinde teknik uygulamalar, sanatsal eğilimleri desteklemek veya öne çıkarmak yerine ticari amaçlı görüntülerin ve bunları kullananların işine

fazlasıyla yaramıştır. Çünkü kartpostallar, portreler ve değişik to-kuş edilen ticari görüntüler ile fotoromanlar ve haber dergileri tümüyle ticari birer organizasyon ve meta uygulamaları olarak sanat dışı bir cephede geniş bir yer tutarak sanatsal gelişmelerin önünü tıkamışlardır. Bu süreçte fotoğrafın sanatsal anlamda geri kalmışlığına karşın, resim sanatı düşünsel, teknik ve anlam çeşitliliği açısından büyük ilerlemeler göstermiş, canlı ve dinamik bir sanat ortamının yaratılmasına öncülük etmiştir. Ancak yine de fotoğraf cephesindeki tüm durağanlığa rağmen görüntülerin yenilikçi ve devrimci duruşu amacından hiçbir şekilde sapmamıştır. Özellikle görüntüler hakkında muhalif tavrıyla bilinen modernizmin ünlü şairi Baudelaire'in fotoğrafçıları "kentleri oburca tüketen aylaklar" olarak görmesi ve fotoğrafın resim sanatı karşısındaki tutuk bu konumunu aşağılamaktan geri durmasını ayrıca belirtmek gerekir.

19. yy'da resim sanatı fotoğraf gerçekliğini görev edinen geçmiş anlayış ve tutumlar ile dinsel ve mitolojik konulardan kendisini soyutlamaya başlayınca, bu kez rotasını fotogerçekçi klasik yorum ve biçimlerden biçim bozumunun geçerlilik kazandığı soyut ve kübist formlara yöneltmiştir. Kuşkusuz biçim bozumunu sadece sanatçıların nesnelerinin biçimleri üzerindeki tasarrufu olarak görmemek gerekir. Bu sanat anlayışı modern çağın düşünce akımlarını, felsefe, politika ve sosyal bilimlere de içine alan çok boyutlu bir bakış açısı ve tutumu birarada yansıtıyor. Nitekim sanatsal hareketlerin tarihsel süreç içinde hiçbir zaman düşünce hareketlerinden bağımsız olmadığını gözden uzak tutmamak gerekir. Kameranın nesneleri ve görünüşleri denetim altına almasına rağmen bizzat kendisinin de bir fotoğrafçının denetimi altında bulunduğunu unutmamalıyız. Şu da bir gerçektir ki fotoğraf görüntüsündeki resimsellik, resmin fo-

toğrafla ilişkisine bir açıklama getiremez. Çünkü bu durumu tümüyle görme, algılama ve resmin işgal ettiği evrenin düşünsel alt yapısıyla ilişkilendirmek gerekir. Fotoğrafın başlangıçta romantik, natüralist ve realist bir anlayış benimsemesi ve resmin konu ve kompozisyon biçimlerine ilgi göstermesi, elbette onun kendi kimlik arayışının doğal bir sonucuydu. Fotoğrafın resimden bağımsız bir ifade biçimi olduğu, hatta yüzyıllar boyunca fotoğraflık görüntülerin varlık alanına giren temsil ve kopyalama rolünün resim sanatı tarafından yerine getirildiğinin farkına varan ilk dönem fotoğraflar, bu süreçte tüm birikim ve yeteneklerini resmi taklit etmek yerine fotoğraf sanatının gelişmesine yöneltmişlerdir.

Şu da bir gerçektir ki gerek empresyonizm olsun gerek 19. yy'ın avangart akımlarından fütürizm, dadaizm, Kübizm ve diğer sanat anlayışları olsun, bu bakış açılarının tümü fotoğraf sanatı ile yakın bir ilişki içinde bulunan ve fotoğraf ile fotoğraf gerçekliğinden oldukça yararlanmış olan sanat anlayışlarıdır. Bu çerçeveden baktığımızda, fotoğraf empresyonizmi hem etkileyen, hem de ondan oldukça fazla yararlanan yüzyılımızın bir sanatı olmuştur. Hiç kuşkusuz an'ın gerçekliği ve nesnel dünyanın değişen an'lara uygun doğası Empresyonist sanatçıları derinden etkilerken romantik, realist ve şiirsel yansımaları açısından fotoğraf da empresyonizm'den oldukça fazla etkilenmiştir. Nitekim fotoğrafta empresyonizme yakın duran Pre-rephalistler ve Photosessionist grup fotoğraflar bu görüşler doğrultusunda fotoğraflar çekerek Empresyonist bakışı fotoğrafa taşımaktan geri durmadılar. Teknoloji çağında fotoğraf ile resim ilişkileri hem bütünleştirici, hem de bağımsızlıkçı bir seyir izlemiştir. Özellikle dadaist sanatçıların resim ve fotoğrafla aynı şekilde ilgilenmeleri bu anlamda önemli bir adım olmuştur.

Benzer şekilde fotoğraf gerçekliğini veya görüntünün gerçeküstü niteliklerini çabuk fark eden ve çalışmalarında fotoğrafik realizmin güçlü imgesini sergileyen sürrealistler fotoğraftan büyük oranda yararlanmışlardır. Teknolojik devrim sanat yapıtının temel niteliklerini olduğu kadar, sanatsal algının yön değiştirmesini de ciddi oranda etkilemiştir. Özellikle dadaistler kamerasız fotoğraflar gerçekleştirmiş, hatta karanlık oda uygulamalarında birçok bakımdan fotoğrafçılardan daha fazla denemelere girmişlerdir. Öyle ki fotoğraf kuramı hakkında hatırı sayılır görüşler ortaya koyarak, deyim yerindeyse fotoğrafın çağdaşlık seyrine görüntülerle birlikte düşünsel arenada da büyük yön vermişlerdir. Öte yandan Amerikan empresyonizmi ve dadaizm, başta Alfred Stieglitz olmak üzere Man Ray, Andrea Feininger ve Edward Weston gibi önemli bazı sanatçılar eliyle çağdaş fotoğrafın temellerinin atıldığı sanat anlayışları olmuş, hem romantik hem de Amerikan Avargart sanatının Kübist, sürrealist ve dadaist üslubunda fotoğraflar ortaya koymuşlardır.

Fotoğrafın keşfiyle birlikte ressamlar nasıl atölyeden ayrılıp doğaya açılmaya başladılarsa, 1900'lerin başından itibaren fotoğrafçılar da stüdyodan ayrılarak hayatın içine karışmaya başlamışlardır. Fotoğrafçının toplumsal olaylara, yaşama ve yeni hedeflere yüzünü çevirmesi bu dönemden sonra yaygınlık kazanmıştır. Kuşkusuz bu durum 19. yy da hem resim sanatının, hem de fotoğrafın aynı hedefler doğrultusunda toplumsal bir sorumluluk benimsediği ve yüzünü gerçeğe döndürdüğünü ortaya koymaktadır. Şu da bir gerçektir ki, içinde fotoğrafın da yer aldığı tüm 19. yy modern sanat anlayışları toplumsalcılığı temel bir argüman olarak ele almış, sosyal konuları, politik ve evrensel temaları tarafgir bir tutumla işlemişlerdir. Gaugen'in Tahiti'deki yaşamı konu alarak kendi resimsel dilini Tahiti'li-

ler üzerine kurması, Van Gogh'un Fransa'nın güneyindeki Arles'in doğasını, köylüleri, kır yaşamı ve insanları ele alması veya Picasso'nun Afrika yerli sanatına olan ilgisi bu tutuma verilecek başlıca örneklerdir.

Öte yandan romantik ve duygusal etkiler fazla ağır basmış olsa da toplumcu, gözlemci ve natüralist özellikleriyle orientalist sanatın bu anlayışın yaygınlaşmasında büyük rolü olmuştur. Bu nedenle fotoğrafın 20. yy.da imgeleri ve nesnelerin biçimlerini özerkleştirerek resim sanatının dönüşüm sağlama-sına yol açtığı, öte yandan resim sanatının gerçeklik anlayışı ve biçimsel özgürlüğünü özellikle 19. yy'da fotoğrafta ortaya çıkan belgesel fotoğrafa borçlu olduğunu söylemek gerekir. Çünkü içerik ve biçim açısından tümüyle fotoğrafik bakışı esas alan fotogerçekçi akım Rönesans'tan bu yana süregelen betimleme geleneğinden daha çok fotoğrafik gerçekliğin resim sanatı üzerindeki etkisini yansıtan bir anlayış olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Bu bakımdan sıradan hayatların, ideolojik bakışların ve çağcıl sorunların egemen olduğu yüzyılın sanatında resim ve fotoğrafın, modernizmin tesis edilmesinde imgesel ve düşünsel anlamda ortak bir anlayış sergileyen bir tutum ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Modern çağda ve özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan pop ve opart sanat anlayışlarının varlık nedeni bir yönüyle fotoğrafa dayanmaktadır. Nitekim fotoğrafik imgenin, pop kültürün oluşmasında ne kadar etkili olduğuna bu sanat akımlarının ortaya koyduğu çalışmalar iyi bir örnektir. Bugün performansların ve kavramsal uygulamaların bel kemiğini oluşturan görüntü imgesi, çağdaş sanatçının yaratıcılığını daha yükseklerle taşımakla kalmamış, görsellik bu anlayışların başlıca varlık nedeni olmuştur. Bu bakımdan gerek bilgisayar olanakları sayesinde gerek

baskı teknikleri aracılığıyla olsun, fotoğrafın günümüzde küresel bir bakış ve imgesel dil yaratarak neredeyse tüm sanatlara nüfuz ettiği açıktır. Dahası görsel dilin, resim sanatını aşarak sinemaya kadar uzanan geniş yelpazede fotoğrafın etkisi ve katkısına başvurması çağdaş sanatın imge oluşturmada fotoğrafa ne kadar gereksinim duyduğunu ortaya koymaktadır.

Her ne kadar aynı kompozisyon, imge ve yorumlama geleneklerine bağlı olsalar da, fotoğrafın resimle kurduğu ilişki yine de çok muğlak görünmektedir. Resim gücünü ve varlığını bir tasarım ve özgün ve tekrarlanamayan bir eylemden alırken, fotoğraf resmetmeyi görev edinen mekanik bir aygıtı başvurmak-tadır. Nitekim fotoğraf resimsel olan bir görüntü elde etmek için zorunlu olarak optik bir göze ve mekanik bir kameraya başvurmak ihtiyacı duyar. Oysa ressam gerçekliği veya hayali bir imgeyi resmetmek için daha çok gözlem yapmaya, bir takım eskizlere, desene, renk ve boyadan başka bir gereksinimi yoktur. Bu nedenle resim mevcut olmayan bir gerçekliği hayali ve kurmaca bir düzen içinde var kılmaya çalışır. Fotoğraf ise bundan daha farklı bir seyir izleyerek bir aygıtın sorumsuz gözüne mahkum olur.

Fotoğrafın imgesi gerçekte var olan, yaşayan ve ışık ile gölgenin varlığını somutladığı nesnel bir durumu yansıtır. Bu açıdan resim ile fotoğraf arasında imgenin niteliği ve beslendiği dinamikler açısından bir takım benzerlikler bulunmaktadır. Ancak bu durum iki sanat alanı arasındaki derin ayrılıkları fark etmemizi engelleyemez. Fotoğrafın resimsel bir görünüşü teknik ve estetik sorgulamalardan geçirmeden onu görsel bir anlama kavuşturması söz konusu değildir. Bu bakımdan fotoğrafın gerçek temelli bir resmetme yolu olması, onun düşlerimizi veya hayali bir dünyayı resmetme tasarımına uygun hareket etmediğini gös-

termez. Çünkü fotoğraf görüntüsünün görünen anlamı kadar, duyuları tetikleyen, görmeyi hayal dünyasında devam ettiren düşsel ve işlevsel boyutları da mevcuttur.

Resmin modernleşmesi ile modern çağda bilgi paylaşımı, iletişim veya enformasyon devriminin başlıca nedeni ve kaynağı fotoğraftır. Fotoğraf sadece bireylerin kendisini ve görme biçimini hedef alan bir dönüşüm yaratmamış, özünde tüm sanatların içerikleri, işlev ve nitelikleri açısından da bir takım değişimlere öncülük etmiştir. Bu amaçla modernleşme dediğimiz küresel olgunun sadece kendiliğindenci bir süreç olmadığını söyleyebiliriz. Kuşkusuz modernizm optik kaydın gerçeklikleri çözömlemesini bilgi evrenimizin görüntülerle doldurulması ve yönlendirilmesini başaran bir sürecin adıdır. Modernizm bilimsel, sanatsal ve düşünsel gelişmelerle ne kadar ilişki kılınsa da, temelde onu görüntüleri esas alan bir bilgi evreni gibi görmek daha gerçekçi olacaktır. Bu bakımdan modern çağda fotoğraf demokrasi, insan hakları, savaş karşıtlığı ve bireysel haklar açısından etkin ve ses getiren bir tarafgirlik sergilemiş ve modern topluma doğru giden süreçte yenileşme ve özgürleşme konusunda güçlü bir belirleyen olmuştur.

Fotoğraf gerçeği sanatlaştırmada aktif bir görev üstlenmiş ve gerçeği provoke ederek sanat dilinin benimsenmesine ve paylaşılmasına öncülük etmiştir. Aslında başarılı hiçbir fotoğrafçı sadece gerçeği olumlayan yandaş bir tutum sergilemeye çalışmamıştır. Çünkü sanatçı fotoğrafçının gerçeği muhalif gözün bir işbirlikçisi yaparak aktif ve politik bir tutumu görselleştirdiğinin sayısız örneği mevcuttur. Bu bakımdan bir fotoğrafçının başarısını onun gerçekle olan dirsek temasına göre değil, gerçeğin çıkmazlarını, olumsuz ve olağan dışı boyutlarını sergileyen tutumuna göre tayin etmek gerekir. Aslında günlük yaşamda

bir gerçeği görürken dinamik ve gösterişsiz olgulardan çok şaşalı, ışıltılı ve aydınlanmış olgulara tüm dikkatimizi yöneltmeye çalışırız. Elbette bunun için kendisini bize gösteren olaylar ile belli bir amacı öne çıkaran fotoğrafçının işbirliğine gereksinim vardır. O halde sanat yapıtı işlevsel nitelikler kazanan bir takım biçimlerin bir yansıması olsa da, gerçekte fotoğrafçı bunların hiçbirisiyle yetinmez, biçimleri açık bir mesaj ve yönlendirici bir gerçeklik gösterisi haline getiren bir tutuma eşlik etmek suretiyle çekmeye çalışır.

Aslında fotoğrafın görsel imge ile gerçeği benzer kıldığı görüşü -yüzyıllar boyu resim sanatı bunu gerçekleştirmek istedi- fazlaca dile getirilmiştir. Bu bakış özünde fotoğrafı gerçeğin tıpatıp bir benzeri yerine, daha çok görsel imgenin iyi anlaşılmasına neden olan bir gösterge olduğunu vurgulamak içindir. Bir bakıma görüntünün anlamının gerçekliğinden daha değerli ve gerekli olduğunu bize dikte etmek içindir. İşte bu nedenden dolayı fotoğraf gerçeklerle alabildiğine ilişkilendirilen bir sanat olarak diğer sanatlar arasındaki yerini almaya çalışır.

Fotoğrafı resimden ayıran ve onu bağımsız ve özgün bir ifade şekli yapan, gözü gerçeğe kitleyen optik algılamadır. Öyle ki optik araçlar bir gerçekten süzülerek ayrışan gerçekliği de gerçek gibi yansıtan bir yanılsama yaratmaktadır. Bu bakımdan bir fotoğrafı belirleyen nedenler ile resmin oluşturulma serüveni birbirleriyle hiçbir şekilde benzerlik göstermez. Ressam; boya, tuval ve fırça ile bir temas kurarken, her zaman özgür ve kaygısız bir tutum içindedir. Hatta teknik anlamda herhangi bir araca da bağımlı değildir. Bundan dolayı tarihsel süreç boyunca sanatçının elle iş görmesi veya boya ve tuvale dokunması çok önemli görülmüş, bu da bize ressamı kutsayan bir ayrıcalık gibi sunulmuştur. Nitekim birçok düşünürün sanatsal yaratıcılık ile

dokunma eylemini çok fazla öne çıkarması, bunun dışındaki çalışma ve eylemleri yaratıcı yeteneklerden saymaması boşuna değildir. Oysa başarılı ya da başarısız olsun her fotoğrafçı daima hayatın kaynağı olan ve ona biçim ve anlam kazandıran ışığa dokunmaktadır.

Gözümüz; kamera ve ışığın biçimlendirdiği nesneler dünyasından anlamlı kompozisyonlar oluştururken, daima ve ağırlıklıla şiirsel ve duygusal bir dokunuş gerçekleştirmektedir. İşte bu dokunuş fotoğrafı anlamın doruklarına taşıyan büyülü bir seçim ve atmosferin yaratılmasına yol açmaktadır. Elbette fotoğrafın resmetme tekniği fotoğrafın kendi üretim araçlarına, içerik oluşturma biçimi ise, kamera ve optikten çok fotoğrafçının resim sanatından devir aldığı anlamlandırma biçimine dayanmaktadır. Bu nedenle, teknikleri ve biçimsel özellikleri farklı olsalar da, fotoğraf ile resim arasında tanımlanmayan büyülü bir benzerlik ve işbirliğinin varlığından söz etmek gerekir. Fotoğrafın resmettiği şey, gerçeğe benzese de, sonuç itibarıyla bize sunulan şey daima müdahale edilmiş bir görünüşten başka birşey değildir. Bu tasarım; bir kaygıya, düşünüşe, amaca ve inşaya dayandığından, hiçbir fotoğrafın doğa dışı eğilimleri kucakladığını söyleyemeyiz. Kaldı ki, gerçek dışı bir takım yönlendirmelere maruz kalan ve teknik ve yorumlama biçimi fotoğrafın doğasından ayrılmış görüntüler fotoğraf alanını terk ederek resmin alanına transfer olmuş sayılırlar.

Fotoğrafçının görüntüleme isteği her zaman optik gerçekliğin hükümleraltılığında bulunduğundan, optik gerçeklik resmetme amacını bir resim elde etmeye değil, gerçeğe yaklaştırmaktadır. Çünkü fotoğrafik görüntünün dinamikleri, teknik hariç tutulursa tümüyle yüzyıllardır süre gelen resmin geleneklerine dayanmaktadır. Kompozisyon, çerçeve, mekân ve

tüm bunların oluşturduğu işbirliği ve görsel etki resim sanatından miras kalmıştır. Hatta bir görüntünün içinden gerçekliği çekip aldığımızda, geriye resimden başka birşey kalmaz. Fotoğraf görünüşleri gerçek olaylardan alıntıladığında fotoğraf, bunları yaratıcı ve düzenleyici bir süzgeçten geçirdiğinde ise sanata yaklaşmaya başlar. Aslında sanatsal fotoğraf, gözün bir gerçeğe duygular ve estetiğin ölçüleriyle bakmasından başka bir şey değildir.

Her ne kadar fotoğraf resmin verilerini kullanıyor olsa da, ortaya konulan söylem ve çağrıştırdığı şeyler, gerçekten çok, var edilenler hakkında bir tanımlamayı esas almaktadır. Her fotoğraf bir görünüşün gerçekle harmanlanması ve bunun da kişisel bir bakışın değer yargılarıyla bezenmesidir. Kuşkusuz izleyicinin gerçeklik algısı, genellikle onun görüntüleri gerçek gibi görmesine yol açmaktadır. Bu inanç doğal olarak bir yönüyle görüntüyü hem kutsayan hem de sıradanlaştıran çapraşık bir boyutu ortaya koymaktadır. Aslında sanıldığı gibi, eğer görüntülenen şeylerin tümü gerçek olsaydı, fotoğrafların birer kutsal metin gibi baş tacı edilmesi kaçınılmaz olurdu. Nitekim sanat tarihinde birçok resim ve heykelin gerçeğin bir simgesi gibi görülerek saygın bir konuma taşındığı veya gerçek bir imge gibi kabul görüp benimsendiği bilinmektedir. Belki fotoğrafı bu kutsiyetten soyutlayan ve onu hayatın bir yansıması yapan, görüntülerin mekanik bir aygıtın ürünü olmasıdır.

Temelde inançlarla gerçeklik arasında uzlaşmaz bir çelişki mevcuttur. Hatta inançların gerçek algısını değiştiren, bozan veya yeniden inşa eden bir takım nedenlere dayandırıldığını da söyleyebiliriz. İnançlar varlıklarını her zaman öyküler ve söylenceler üzerine kurmuşlardır. Nesiller boyu anlatılan bu öyküler süreç içinde yeni boyutlar kazanarak kemikleşmiş yargılara

dönüşürler. Bu bakımdan resim sanatının yargıları pekiştirdiği anlaşılır bir durum gibi görünebilir, ancak ön yargıları bertaraf ettiği pek görülmuş değildir. Dolayısıyla bulunuşundan bu yana bir takım önyargıları sosyal hayattan ayırıştırmada veya bertaraf etmede fotoğrafın eşsiz katkılarının olduğunu inkar edemeyiz. Kuşkusuz fotoğraflık öyküler gerçeğe dayanmasına karşın, gerçek her zaman tartışılmaya açık bir nesnellik sergilemektedir. O halde fotoğraflar inançları dogma yapmaktan çok tartışılmaya açık hale getirmektedir.

Temelde fotoğraf resim sanatını ve bu sanatın göstergelerini demokratikleştiren bir sanat olmuştur. 19 yy kadar olan tarihsel süreç boyunca ressamlar ve resim sanatı daha çok kiliseye, zengin mesenlere ve ticaret erbabına hizmet ediyordu. Fotoğraf resmi bu haksız konum ve baskıdan kurtararak özgürleşmesini sağlamış ve ressamın yapıtları üzerinde hak sahibi olduğu özgür bir birey olarak bağımsızlaşmasına yol açmıştır. Nitekim empresyonizme gelinceye kadar resim sanatının demokratik bir paylaşım sağladığı veya geniş halk kitleleri arasında yaygınlaştığı hiçbir zaman görülmemiştir. Empresyonizmle birlikte hem resim, hem de resmin içeriği büyük değişim geçirmeye başlamıştır. Fotoğraf ise bu dönemde fotoğraf imgesinden daha çok tarihsel bir belge rolüne mecbur kılınmıştır. Çünkü fotoğrafın imge yaratma yeteneği ve artistik görseelliği onun tarihsel tanıklığından daha az önemsenmeye başlanmıştır. Bundan hareketle Fransa Ulusal Meclisi'nde fotoğrafın bulunuşunu hararetli bir konuşma ile duyuran milletvekili Arago'nun konuşmasında dile getirdiği şey, fotoğrafın İmparator Napolyon'un düşlerini gerçekleştiren bir buluş olmasıdır. Çünkü Napolyon, Mısır seferi sırasında karşılaştığı görkemli anıtlara hayran kalmış ve bunları Paris'e taşımada başarısız kalmıştı. Eski mısır sanatının anıtsal

yapıtlarındaki hiyeroglif yazıtları çözmek için birkaç bin katipin görevlendirilebilmesi gerekiyordu. Bu bakımdan Arago Mısır hiyeroglif yazılarının fotoğraflar sayesinde deşifre edilmesinin daha akıllıca bir fikir olduğuna inanmış ve bu amaçla fotoğrafı dönemin en önemli buluşu olarak ilan etmiştir.

Bugün fotoğraf, resmin imgelem olanaklarını ele geçirmiş gibi görünüyor. Kuşkusuz günümüze gelinceye kadar resmin özü yorumlama, fotoğrafın ise tanımlama olarak görülebilir. Oysa bugün fotoğrafın yorumlama olanakları görüntü çerçevesini de aşan bir zenginliğe ve çeşitliliğe kavuşmuştur. Bu açıdan bakıldığında, ilk dönem fotoğraflarından günümüze kadar ulaşan başarılı tüm fotoğraflar her zaman güçlü bir yorumlamanın başyapıtları olarak değer görmüşlerdir. Hatta resim sanatının gerçek ötesi ile ilgilendiği dönemlerde dahi fotoğraf gerçek ile hayali gerçeği aynı potada buluşturmuş bir sanat olarak kabul edilmekteydi. Bu bakımdan günümüzde fotogerçekliğe geri dönüş yapan resim sanatı, fotoğrafın gerçek üstücü karakterine ve eylemselliğine sanki ilk defa toslamış gibi bir ruh haleti içine girmiştir. Gerçekten de fotoğraf, estetiği gerçeklikle harmanladığı için bu denli yaygınlaşmış ve kitlesel bir sınama yolu haline gelmiştir. Öyle ki fotoğraf estetiğinin resmin geleneklerini beslemekle kalmadığı, estetiği tekniğin yandaşı yaparak güçlü bir fotoğraf dilinin doğmasına neden olduğunu bile söylemek mümkündür. Aslında resim ile fotoğrafın dili aynı kaynaklardan ve imge kültüründen beslenmektedir. Fakat resim sanatından farklı olarak fotoğraf, tezin antitezine ilgi gösterdiği için şaşırtıcı ve radikal bir dil olmayı başarmıştır. Elbette fotoğraf uyumdan çok uyumsuzluğa eğilimli bir bakışa kapı aralamaktadır. Bu yönüyle sanatsal fotoğraf çok zaman nesnel gerçeği dikkate almayan uyumlu bir dünyanın uyumsuz yansıtıcısı gibi görünmektedir.

Kamera Bakışı

Elbette sanat bir takım serüvenlere kapı araladığı sürece, fotoğraf buna koşut bir rol üstlenerek serüven ruhunu hiçbir sanata kaptırmak istemez. Çünkü fotoğraf serüvenle düşünceyi buluşturan yegâne sanat olarak günümüzde kitleleri büyük oranda kendine çekmektedir. Sonuç olarak, her fotoğrafçı daima bir serüvenle kendi özgün bakışının çatışma noktasında yer almakta, fotoğraflarda resim sanatından daha güçlü bir nesnellik sergileyerek ajite edici bir misyon üstlenmektedir.





PORTRELER ve YÜZLER

Fotoğrafta Yüzlerin Anlam ve Derinliği

*...ve yüzüm ömrümün atlası; düzlükleri bunalıtı,
yükseklikleri korku, uçurumları yıkıntılarımla dolu
bir engebeler atlası.*

Şükrü Erbaş

Tüm hayatımız boyunca en fazla insan yüzleri ile karşılaşır, onlara aşına oluruz. Ancak yine de en büyük çelişkilerimizi insanları tanıma konusunda yaşarız. Bu bir paradoks gibi görünse de, gerçekte yüzler alabildiğine açıklık sergilemesine rağmen duyguları, iç gerçekliği ve kişilik özelliklerini gizlemede aynı oranda bir açıklığa sahip değillerdir. İnsan yüzü sanatın doğuşundan, portre fotoğraflar da fotoğrafın keşfinden itibaren vazgeçilmeyen konular olarak işlenmiştir. Bu nedenle sanat tarihi boyunca tartışmasız biçimde yüzler ve çehreler her zaman tercihlerin en önünde yer almışlardır.

İnsanın yüzü ve çehresini resmetmenin geçerli birçok nedeni bulunsa da, kuşkusuz en başta gelen nedenler varlık ortaya koyma, var olma arzusu veya ölümsüzleşme içgüdüdür. Çünkü tarih boyunca yaratılan tüm efsaneler ve bu efsanelerin kah-

ramanları daha çok sanat aracılığıyla yani resim, heykel, kabartma, sözlü ve yazılı metinlerle bugünlere kadar taşınmışlardır. Tarihin seyrini değiştiren ünlü kimliklerin büstler ve heykeller aracılığıyla varlıklarının sonsuza kadar kalıcı kılınmasında ve ölümsüzleşmesinde bu arzu ve içgüdünün büyük rolü bulunmaktadır. Fotoğraf öncesi dönemlerde, portrelerde bir tür idealize etme fikrini esas alırken, fotoğrafın keşfinden itibaren insan yüzlerinde gerçeklik ve temsil daha fazla egemen olmaya başlamıştır. Bir bakıma görüntüler sadece yüzleri resmetmekle kalmamış, onların nesnel durumlarını ve davranışlarını da gerçekçi bir bakışla ele almaya başlamıştır.

Portre fotoğrafı, görüntünün en önemli dallarından biri olarak her zaman farklı bir konuma, ayrıcalığa ve öneme sahip olmuştur. Hatta fotoğrafın uzun bir dönem sadece portre ile sınırlı bir faaliyet olması ve kamera gözünün bu nedenle başka bir alana yönelmesi anlaşılmaz bir durum değildir. Portre doğrudan insanları temel aldığı için, her zaman yaygın şekilde benimsenmiş, tercih edilmiş ve başvurulmuş bir tarz olarak kabul görmüştür. Elbette portrenin ayrıcalıklı bu konumu öncelikle insanlara ve yüzlere dönük bir atmosfer yaratabilmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü fotoğraf bireyi, davranışlarını ve anı özellikleriyle onu daima ön plana taşımakta ve bireylerle yaşam arasında kurulan ilişkilerin bir çözümleyicisi olmaktadır. Bu nedenle yeryüzünde yaşayan tüm insanlar fotoğraf ile olan ilişkisini öncelikle kendi yüzünde hayata geçirmiştir. Fotoğraf bu noktada bir ayna misali insanları kendi benliği ile yüz yüze bırakan, hatta duygularla suretleri birbirleriyle örtüştüren bir misyonu tek başına üstlenmiştir.

İnsanların kamerayla tanışması ile birlikte yüz sadece bir kimlik ve gerçekliğin tesbitini somutlamadı, aynı zamanda bireyin

çehresini merkeze alan estetik bir obje olarak önem kazanmaya başladı. İnsanların sosyal statüleri, yaş durumları, cinsiyetleri ve elbette nasıl görünmek istediklerine dair tutum ve davranışların yönlendirdiği güzellik ve beğeni arzusu, portre fotoğrafının estetik bir tercih ve dışavurum yansıması olarak benimsenmesine yol açtı. Elbette kendi yüzleri söz konusu olduğunda, insanlar her dönemde daha dikkatli bir tutum takınarak, portre fotoğrafı sadece kendi göstergesi değil, aynı zamanda estetik bakışın somut bir simgesi olarak benimsemişlerdir. Estetik dışavurumu yüzler ve bedenlerle ilişkilendiren geleneksel güzellik anlayışı, bunu fotoğrafta en yüksek tercih düzeyine çıkarmıştır. Çünkü görüntüyle estetik beğenin buluşması, ilk kez portre fotoğraflar sayesinde yaygın şekilde geçerlilik kazanmıştır.

Güçlü bir portre çekmemize yol açan gerekçelerin en başında, güzellik arayışının bir simgesi olan insan yüzünün yüceltilmesi, kişilik ve kimliğin bir sembolü olmasının büyük rolü bulunmaktadır. Portre çekme arzusu, her ne kadar yüzün evrensel bir simge olarak bilince ve tarihe taşınması kaygısından kaynaklansa da, aslında ölüme karşı yaşamı kutsama amacını daha fazla öne çıkardığından, portre fotoğraflar simgesel özellikleriyle vazgeçilmez gerçeklikler olarak kabul görmeye başlamıştır. Öte yandan fotoğrafçıların yüzlere odaklanmasının başka bir nedeni de, merceğin doğrudan insan ruhuna yöneltebilmesidir. Unutulmamalıdır ki yüzler birer farklılık ve çözümsüzlük alanı olarak her zaman fotoğrafçıyı kışkırtmaktadır. Değişken yapısı ve plastik ve simgesel biçimi ile iç dünyanın her boyutunu yansıtan çok bilinmeyenli bir belirsizlik çizdiği için, portre fotoğraflar aynı zamanda tüm duyguları üzerinde toplayabilen veya gizleyebilen gizemli bir atmosfere ortaya koyarlar. Nitekim güzellik arayışının bir insanın çehresinde odaklanma-

sının tek nedeni, çehrenin sahip olduğu gizem değil, anatomik bakımdan girinti ve çıkıntılar barındıran yüzün fizyonomik karakteridir. Çünkü ışığın insan yüzünde yarattığı değişken biçimler, davranışlar ve içsel dürtüleri biçimlendiren karakteristik yapı, aynı zamanda yüzleri davranış ortaya koyan veya konuşan bir tipolojiye taşımaktadır.

Doğal olarak insan yüzü yaşamın ve geçmişin izlerini ve izdüşümünü üzerinde barındıran bir açıklığa sahiptir. Bu nedenle bir insanın yaşam boyu çekilmiş portrelerini, bir bakıma bu serüvenin toplu bir envanteri gibi görebiliriz. Yaşam yüzlerde bıraktığı çizgilerle daima bize bir insanın yaşadığı ve tükettiği zamanı anımsatan bir ayna tutmaktadır. Bu da bir portrenin aslında insanın yaşam sürecini ve yüzlere yansıyan zamanın serüvenini açığa vurduğunu göstermektedir. Ayrıca bir portrede yaşam çizgileri yüzün zamandaki serüvenine de tanıklık etmektedir. Bu açıdan yaşlı insan portreleri daima hüznün ve güven ile ilişkilendirilmekte, bu da onları bir takım yaşam deneyimlerine sahip varlıklar olarak farklılaştırmaktadır.

Elbette yüzlerin sergilediği ifadelerin özü itibarıyla evrensel birer simge oldukları tartışmasızdır. Bu nedenle portre fotoğraflar kolayca çözümlenebilen evrensel göstergeler olarak kabul görmüştür. Portreler sadece konu edindikleri yüzleri yansıtmakla yetinmez, bir bakıma insanların ortak gerçekliğine tanık belgeler olarak, hayatın anlamını vurgulayan en açıklayıcı gizlilikleri de barındırırlar. Başka bir cepheden baktığımızda yüzler okunabilen materyaller olarak aynı zamanda hem açık, hem de gizli açıklıklara sahiptirler. Hatta büyük bir örtücülük sergileyerek, yani bir takım şeyleri göstermek suretiyle aslında gizlemeye çalışırlar. Elbette çıplak yüzleri okumak ile çekilmiş portre fotoğrafların yorumlamak eşdeğer sonuçlar ortaya koymazlar.

İfade arayışı içinde bulunan fotoğrafçı çok zaman bir sürekliliği izleyerek, yani değişen davranışların izini sürerek uygun bir an'ı görüntülemeye çalışır. Hatta yüzlere yansıyan davranış farkları arasında belirgin ve anlamlı açıklıkları görüp onları ölümsüzleştirmeye çaba gösterir. Oysa çekilen herhangi bir portre temelde bir kesinleştirme sağlamakla birlikte, asıl imgeleri yorumlara taşıyarak uygun açıklıkta bir gösterge haline getirmeye kaynaklık eder. Portreye konu insanlarla fotoğrafçı arasında organik hiçbir bağ mevcut olmadığından, çekim an'ının atmosferine uygun bir işbirliğinden söz etmek pek olanaklı değildir. İşte fotoğrafçı ile izleyicinin birbirlerinden ayrıştığı veya buluştuğu çizgi tam da bu noktada oluşmaya başlar.

Bir portrede fotoğrafçı modelinin kişilik özelliklerini ön plana koyarak bunu uygun davranış kalıplarıyla resmettiğinde, aslında onun kimliği dışlayan bir tutumla gördüğünün çok zaman farkında değildir. Hiç kuşkusuz portre fotoğraflarını sadece bir insanın bazı davranışları ile modelin iç dünyasını yansıtan belli başlı bazı an'larından ibaret göremeyiz. Bu bakımdan bir görüntüde kişiliği ve buna ilişkin tutum ve davranışlarını belirleyen şey, modelin kimliği ve bu kimliğe bağlı sergilenen kültürel, toplumsal, sosyal ve mesleki duruştur. Kimliği, kişiliğin bir dışavurumu ve onu sosyalleştiren en etkin motivasyon olarak görebiliriz. Bu açıdan bakıldığında portre bir insanın kimlik çatısı altında oluşturulan kişiliği ortaya koymaktadır. Bu durumu kişinin iç gerçeği ile dışsal dünyada sahip olduğu toplumsal ve bireysel yetilerin bir işbirliği gibi veya görüntüde buluşan ortak bir payda olarak görebiliriz. Öte yandan portrelerde gözlemlenen kişilik özelliklerinin modelin görüntüde oluşturulan kimlik tasarımına farklı ve yapıcı katkılar koyduğunu unutmamak gerekir. Çünkü insan yüzünün asıl olarak bir ayna misali kimlik

ve kişilik özelliklerini yansıtan somut bir nesnellik sergilediğini gözden uzak tutmamak gerekir. Öte yandan insan yüzü dışsal etkenlerin yönlendirdiği tutumlara uygun bir davranış sergilemeye uygun olduğundan, dış mekanda çekilen tüm portre fotoğraflarda kimlik ve kişilikle birlikte olayların ve durumların etkisini de gözden uzak tutamayız. Çünkü insanlar maruz kaldığı şeyler karşısında daima tepki ve davranışlarını öncelikle yüzlerinde açığa vurarak belli ederler. Bu da portre fotoğrafları mevcut durumlar ve gelişen olaylarla ilişkili bir anlam sergilemeye götüren açıklayıcı bir metin haline getirmektedir.

Her yüz yanı başında kendi doğallığını boşa çıkaran maskeli bir boyutu daha bulundurmaktadır. Her ne kadar insanların toplumsal konumu, birbirleriyle olan ilişkileri, mesleki ve sosyal bağları, toplumsal yaşamın şekillendiği hiyerarşik işbirliği ve gereksinimler onları gerçek kişilik özellikleri ile görmemizi perdelese de, yine de her bireyin kendini saklayan, gerçekliğini örten veya toplumsal bağlamda onu farklı göstermeye çalışan bir eğilime açık olduğunu gözden uzak tutamayız. Dolayısıyla bu durum bireyi daima insan ilişkilerinde veya kamera karşısında maskeli bir yüz takınmaya teşvik etmektedir. Maskeli yüz, elbette kendi gerçekliğini perdeleyen ve konumu ile rolünü başka bir kimliğe taşıyan yüzdür. Bu bakımdan maskeler insanı kendisini olmayan kendisi yapan bir örtüdür. Dahası maske gerçeği perdeleyen veya hiç olmamış olan şeyi, olmuş olan şey yapan travmatik bir gerçekliği sergilemektedir.

Bir insanın varlığını başka bir varoluşla perdelemesi ve kendisine var olmayan bir kimlik inşa etmesi demektir. Bu nedenle kamera karşısındaki yüz, ağırlıklı olarak kendisi olmayan kendisini temsil etmektedir. Maske yüze hiçbir zaman bir somutluk kazandırmaz, bunun yerine ona örtülü ve perdelenmiş bir so-

mutluk atfetmeye çalışır. Çünkü maskeler insanı kendi gerçekliğinin dışındaki bir alana taşıyarak onu hiç olmayan bir ben'de somutlanmaktadır. Kamera her zaman mutlak bir soğukluktur. Bu nedenle karşısında poz veren insanları ürküten ve onları maske takmak zorunda bırakan bir sonsuzluk inşa etmek için yönlendirmeye çalışır. Kamera önündeki birey, genellikle fotoğrafçıdan çok kamera karşısında olduğuna inandığından, çok zaman duygularını ve yüzünü soğuk bir aygıtı kaptırdığını varsayar. Kamera yorum yapmayan bir araç olarak bilindiği için tüm gerçeklikleri aynı nesnellikle kaydetmekte ve kamera karşısındaki bireyleri, yüzleri ve benliklerini muhafaza eden veya koruyan bir davranış içine girdiği düşünülmektedir. Bu açıdan yüzler benliğini ve dokunulmazlığını duygusuz bir aygıttan çok beğeni ve estetik yetenekleri gelişmiş bir fotoğrafçıya teslim etmeyi daha fazla tercih etmektedir. Nitekim portre fotoğrafçılarının farklı eğilimleri olan birçok fotoğrafçıdan daha ünlü ve saygın olarak kabul görülmesinin temel nedeni budur. Çünkü fotoğrafçı güven duyabileceği bir ortam veya atmosfer oluşturduğu takdirde modelin maskesini sıyrarak gerçek kişiliğini ortaya çıkarması çok güç değildir.

Portre fotoğraflar bir insanın karakteristik özelliklerini ve davranış analizini yapma olanağı verdiği için, insan tabiatını gözlemlemenin en açıklayıcı araçları olarak kabul görmüşlerdir. Unutulmamalıdır ki, her insanın fizyonomisi tek ve özgündür. Bu bakımdan davranışları ve eğilimleri alışık olduğumuz anlaşılır bir çerçeve çizmektedir. Bu da insan yüzünü benzersiz ve özgün kılan en önemli faktördür. Bir bakıma yüzler, fizyonomik açıdan birbirlerinden farklıdır, fakat davranışlar konusunda benzer tutum takınırlar. O halde bir portreye yansıyan fizyonomik özellikler bir takım farklılıkları, bunların yansımaları ise aynılık

ve benzerlik sergilemektedir. Her ne kadar portreler birbirleriyle aynılık gösterse de, fizyonomik özellikler ve bunların görüntüye yansıyan biçimleri açısından baktığımızda portreleri farklı yapan temel ayırım daha çok yorumlama biçimi ve modelin kendisi olabilmek noktasında düğümlenmektedir. Fotoğrafçı gözün bir yüz hakkındaki arayışları nasıl olursa olsun, yüzün özgünlüğü ve tekliği kendisini daima muhafaza etmeyi sürdürecektir. Çünkü bir fotoğrafta davranışlar her zaman değişkenlik gösterebilir, fakat yüzün karakteristiği her zaman aynı kalmaktadır.

Bir insanın yüzünü benzersiz, kendisine özgü veya farklı kılan neden ya da etkenler çok çeşitlidir. İnsanlar yaşadığı coğrafyanın, toplumun veya grubun özelliklerinin yanısıra, farklı etnik ve kültürel özellikleri de taşıyan varlıklardır. Ayrıca toplumsal ve sosyal sınıflar ile kültürel ve dinsel özellikler de yüzler ve bedenlerde farklı ve ayrık bir takım özellikler ortaya koymaktadır. Gerçekten de dünyada mevcut olan ırksal renk ve fizyonomiler insanların davranış ve tutumları üzerinde bir farklılık yaratmadığı için, portre fotoğrafları bu ortak eğilimleri sergileyen evrensel bir davranışlar galerisi olarak görebiliriz. Fizyonomik özellikler daima kişisel bir farkındalık sergilediği için, portre fotoğraflarda her yüzün plastik biçimi görüntüye farklı şekilde yansımaktadır. Işık yüzler üzerinde yarattığı etki daima fizyominin iskelet yapısına, bakış yönüne, yüzün anatomik biçimine ve bedensel duruşlara ile el ve ayakların konumuna bağlıdır. Buna karşın yine de, her yüzün ışıkla buluşması farklı farklıdır. O halde bir insanın yüzüne karakteristik bir biçim kazandıran fotoğrafçı ona bu süreçte kılavuzluk eden de ışıktır. Buna göre bir portrenin başarısı ve estetik şekillenışı daima ışığın yüz üzerinde oluşturduğu karakteristik yansımalarla bağlayabiliriz.

Herhangi bir portreyi bir anlama oturtan fotoğrafçı bakışı herhangi bir bakış değil, yüzün karakteristiği ve fizyonomisini davranışlarla örtüştüren seçilmiş ve kararlaştırmış bir tercihtir. Çünkü fotoğrafçı daima bir yüzde anlam ve karakter analizi yaparak bunu bir görüntüde somutlaştırmayı tercih eder. Bundan dolayı zaman zaman bir psikolog gibi davranarak karakter analizi yapma ihtiyacı hisseder. Bir bakıma yüzü huzurlu bir aktivasyona taşımak için ruhsal ve içsel bir çözümleme yapmaya çalışır. Yani kamera ile model arasındaki soğuk atmosferi ısıtacak bir ortam yaratarak yüzün maskelerinden sıyrılmasına bir ölçüde ön ayak olmaya çalışır.

Fotoğrafçı için ne kadar farklı anlamlar ifade ederse etsin, erkek ve kadın fizyonomisi fotoğraf söz konusu olduğunda daima aynı sonuçları ortaya koymaktadır. Gerek anatomik açıdan, gerek görüntü içindeki konumları bakımından olsun, kadın ve erkek yüzleri arasında hiçbir zaman büyük farklılıklar mevcut değildir. Hatta ışığın yüzdeki etkisi ve kameranın bakışı açısından da kadın ve erkek yüzleri arasında belirgin ayırım mevcut değildir. Ancak popüler kültür çağında yüzün ve bedenin giderek metaya dönüştüğü bir ortamda kadının portrelerinin ticari bir meta olan konumu büyük oranda değişmiş görünüyor. İletişim kanalları, sosyal paylaşım siteleri ve popüler kültür dergilerinde manüpile edilmiş güzellik ve gerçeklik yansımaları, özellikle kadın portrelerini giderek gerçekdışılığa iten bir ortamın yaratılmasına yol açmaktadır. Aslında fotoğrafçılıkla birlikte günümüzde portreler de alabildiğine fazla çekilmekte veya yaygınlaşmakta sınır tanımaz bir boyuta ulaşmıştır. Elbette insan yüzünün gerçekliği portreyi hem tanımlayan hem de tanımladığımız bir objektiviteye taşımaktadır. Ancak program olanakları ve kullanım gereksinimlerinin yol açtığı manüpile

edilmiş yüzlerin günümüzde gerçekliği temsil etmesi pek mümkün değildir. Çünkü üzerinde oynanan veya sahte ve gerçek dışı rollere büründürülen hiçbir yüzün gerçekliğinden ve nesnelliğinden söz edemeyiz. Portreler daima içe dönük bir narsizmi kışkırtır ve kamera karşısındaki insanı kendisine çeki düzen vermeye çalışan bir sahteciliğe taşımaktadır. Bu bakımdan portreler gerçekliklerle ne kadar kuşatılmış olurlarsa olsunlar, mutlak surette başka bir rol veya olağan dışı bir davranış sergilemekten alıkonulamazlar.

Pasaportlar, kimlik belgeleri, resmi ve özel dokümanlar ile medya alanını işgal eden portreleri göz önüne aldığımızda, portre fotoğraflarının ne kadar geniş çerçevede kullanıldığını daha iyi anlayabiliriz. Bu nedenle portre fotoğraflarını işlevsel amaçlar ve gereksinimler açısından iki kategoride sınıflandırmak mümkündür. İlki sanatsal ya da estetik amaçları öne çıkaran portreler. Bu nitelikteki portreler tümüyle insanın güzellik normlarını veya böyle bir amacı öne çıkaran doğal, natürel ve aynı oranda gerçekçi portrelerdir. Portre fotoğrafların başarısı elbette biçimsel müdahalelerden çok yetkinliğini artistik bir ışık ve güçlü bir yorumlamaya borçludur. Aslında sanatsal ve estetik kaygılar bir portrenin gerçekçi atmosferini hiçbir şekilde ortadan kaldırmamaktadır. Oysa ikinci kategori portreler varlıklarını daima manüpile edilmiş gerçekliğe, moda ve moda anlayışlara dayandırmaktadır. Bu bakımdan portreler günümüzde genellikle bilgisayar programlarının değiştirici uygulamalarına maruz kaldığından, anlam ve gerçeklikleri de buna bağlı olarak tümüyle bir kurmacaya dayanmakta ve hedef ve amaçları genellikle bir geçicilik üzerine kurulmaktadır.

Kuşkusuz her yüz bir gerçekliği simgelemektedir. Başka bir deyişle portreler, yüzlerin kendi gerçekliklerini kayıt altına al-

maktadır. Yüzün temsil ettiği şey, bir bakıma şimdideki gibi kendisini veya kendisinin bir gösterge olarak zamandaki yolculuğunu ortaya koymaktadır. Yüzler, aynı zamanda içinde bulundukları zamanın gerçekliğini ve yaşam izlerini barındırdığından, her portre bir anlamda bir zamanı doğrulamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan portreler bir ifade sergilerken, hem karşı anlamlara yol gösterici olur, hem de çekildiği zamana kilitlenip, onun sınırlarının dışına taşmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla görüntüye kaydedilmiş yüzler paylaştıkları zamanın gerçekliği ile anlam kazanır, bu gerçeklikle okunmaya başlarlar. Temel olarak portre fotoğraflar bir yüze yansıyan görünür ve görünmeyenlerin bir bileşkesini ortaya koymaktadır.

Fotoğrafçı bir insanın duygularını ele geçirmeye ne kadar özen gösterirse gösterebilir, yüz daima gizlemeye eğilimli bir profil sergilemektedir. Dondurulmuş görüntü, bir an'ı ve bu an'a yansıyan kişinin ruh halini yansıttığından, portre fotoğrafların duyguları ve çekildiği an'ın gerçekliğini sergilemede yeterli olduğunu iddia etmek çok gerçekçi değildir. Çünkü portreler bir insanın duygusal serüveninden çok, bir zaman kesitinde ortaya çıkan duygusal durumları yansıtmaktadır. Bu nedenle portre fotoğrafların görünmeyen boyutları görünen boyutlarına göre daha fazla bir açıklık ortaya koymaktadır. Elbette başarılı bir fotoğraf görünmeyenler üzerindeki sis perdesini araladığı oranda başarılı görülmektedir. Yine de bir portreyi tümüyle duyguların bir çözümleyicisi gibi görmenin çok mantıklı olmadığı da ortadadır. Çünkü birçok bilinmeyenle dolu bir yüzün görüntüsünün açık bir ifade gibi sunulması çok gerçekçi değildir.

Portre fotoğraflar anlaşılan veya anlamlandırılan gerçekler üzerinden anlaşılma çabaları çoğaltmaya eğilim gösterdiğinden, güçlü bir portre anlaşılır öğelerden çok, anlaşılma unsurları ço-

ğalttığı sürece başarılı sayılabilir. Bunun temel nedeni bilinmezlerin çözümleme ve yorumlamaya uygun bir merak uyandırması veya portrenin dinamik ve eylemci bir karakter kazanmasında bilinmezlerin motive edici arayışlara kaynaklık etmesidir. Öte yandan her yüz bir kimliği sergilemekle birlikte birden fazla kişilik sergilemeye de kapılarını açık tutmaktadır. Çünkü her davranışın, tutum veya eğilimin yol gösterdiği farklı bir fotoğrafik karşılık bulunmaktadır. Yine de yüz, kendi doğal durumunu ve içinde bulunduğu ruhsal atmosferi ne kadar başarılı yansıtabiliyorsa, fotoğraf görüntüsü de pekala aynı şekilde yansıtabilir. Buna yol açan fotoğrafçının dikkati kameranın objektif bakışı veya fotoğrafçının görüntüye müdahale edip etmediğidir.

Aslında portre fotoğrafçısı yüzden çok bu yüzün temsil ettiği iktidarı görüntülemeye çalışmaktadır. İster gerçek, ister gerçek dışılığa açık ifadeler sergilesin, her yüz daima kendi iktidarı ve otoritesinde mevcudiyetini duyurmaktadır. Bir bakıma kamera karşısındaki yüz, içine büründüğü kimlik ve kişilik misyonuyla bu otoriteyi geçerli yapmaya çalışmaktadır. Unutulmamalıdır ki her insan toplumsal yaşama kendi yüz ve çehresiyle katılmaktadır. Bu bakımdan portreler bu eğilimi simgeleyen göstergeler olarak bu kimliği tamamlamaya veya katkıda bulunmaya çalışırlar. Aslında bir yüzde ortaya çıkan anlamı veya duygusal şekillenmeyi yüzeyde değil, bu yüzün derinliklerinde aramak gerekir. Yüzlere yansıyan anlam, her şeye rağmen yine de maskeli ve muğlak bir anlam sergilemektedir. Çünkü görünürlük her zaman büyük bir aldatmacayı da barındırmakta ve bu nedenle yüzlerin anlamını ikircikli yapmaktadır. Dolayısıyla yüzler bir tarafı açık, öteki tarafı da sorgulamalar içinde bulunan, gözlem yapan veya bir karar oluşturan zihnin hizmetinde bulunmaktadır. Gerçekten de fotoğrafçı, bir insanın yüzüne odaklanırken,

asında bir bilinmeyene dalış yaptığını göz önüne alması gerekir. Çünkü her portre fotoğrafçısı bir ruh hekiminin yetileriyle hareket etmeli ve insan yüzünü görünen cephe ve iç derinliklerden gelen duyguların ışığında ele alması gerekir.

Temelde anlamla özdeşleştirmeye çalışsak da, asıl anlam sergileyen bir yeteneğe sahip olduğu için yüzleri değerli buluruz. Elbette insan yüzünün duyguları ortaya koyan bu yeteneği hiçbir organımızda mevcut değildir. Dolayısıyla insan yüzü, insana dair tüm davranışlara göre biçim alan gizemli ve aynı oranda yetenekli bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Öte yandan yüz, gerçeğe yüz yüze olan ve bu nedenle yaşam ve ölümü meşru kılan bir role daha soyunmaktadır. Hatta fotoğrafların ve özellikle portre fotoğrafların ölüme karşı bir varoluş sergilediğini iddia etmek çok yanlış olmayacaktır. Çünkü fotoğraf her dönemde insanın doğaya karşı direncinin bir sembolü ve doğayla yaptığı işbirliği ve çatışmaların bir göstergesi olmuştur. Benzer şekilde portre fotoğraflar ölümle yaşam arasında varlığı kutsayan, yaşamı yücelten, ölüme karşı varlığı geçerli ve gerekli kılan bir duruş da sergilemiştir. Açıkçası portre fotoğraflar sadece yüzleri kapsamına almamış, bununla birlikte duygusal atmosferi, gerçek dünyayı, özlem ve hedefleri ve tanımlanamaz kendisini tanımlayan bir hedefi de işaret eder.

Bugün insanlararası ilişki ve iletişimlerde tüm izlenimlerimiz genellikle yüzler üzerinden şekillenmektedir. Dolayısıyla portre fotoğraflar bunu pekiştiren bir inandırıcılığa sahip olmuş ve yaşamın her boyutunda başvurulacak bir materyal olarak kabul görmüştür. Bir insanın tanımlanmasında portrenin kapsamı ve sınırlarının sonsuz olduğunu iddia edemeyiz elbette. Öte yandan portreyi insan yüzünü ve onunla bütünleşen el ve ayakları kapsayan dar çerçeveli bir tanımlamadan ibaret gibi görmekte

yarar vardır. Her ne kadar bireyin yaşam ve uğraşlarını yeteri kadar öne çıkarmasa da, portrenin bir insanın doğrudan kendisine dönük bir tercih olduğunu söyleyebiliriz yine de. Başka şeyleri merkeze alan veya insanı önemsiz bir şeyin parçası yapan hiçbir görüntü portre olarak görülmemelidir. Aksine portre daima bir insanı temel bir gösterge olarak ele alır ve tüm çözümlemeleri bunun üzerine yapar. Bu bakımdan bir görüntüye giren insan yüzünün daima her şeye baskın gelen bir ifade ve anlam yansıtmamasını tercih ederiz.

Portre fotoğraflarda öznenin (yani resmedilen kişinin) tüm nesnelerden daha belirgin bir anlam ortaya koyması gerekir. Aksi halde fotoğraf, portrenin ölçüleri dışına çıkmaya başlar. Portrenin boyutları ne kadar geniş tutulursa tutulsun bir yüzü, bu yüzün konumu ve duygusal şekillenmesini görmezden gelen ya da es geçen bir çerçeve portreye hiçbir katkı sunamaz. Elbette herhangi bir insanı daima yaşadığı çevreyle, işi, uğraşı ve sosyal konumuyla bütünleştirerek tanımaya çalışırız. Bu nedenle hiçbir portre kişinin bu özelliklerini dışlamamalı ve onu anlamlı bir görüntüye taşıırken, belirgin ve ayırteıcı özelliklerin göz ardı edilmemesi gerekir. Çünkü fotoğrafçı seçimlerini sadece bir yüze yönelttiğinde kamerasını mutlaka onu çevresiyle bütünleyen, zenginleştiren veya daha iyi anlatan dışsal etmenlere de yöneltmelidir.

Yaşadığımız çevrede insanların fotoğrafları nerede çekilirse çekilsin, bir portreye anlam kazandırmak ve onu yaşadığı çevreyle bütünleştirmek için ışığın çok iyi kavranması ve buna göre kullanılması gerekir. Nitekim dış dünyanın çeşitliliği, cadde ve sokakların hareketliliği ve yaşamın renkli boyutları daima insan yüzünün hem bir tamamlayıcı unsuru hem de portreye açılım sağlayan zengin bir dekor oluşturmaktadır. Ayrıca çok fazla se-

çenekler sunan dış dünyanın yine de tümüyle güneş ışığının tek boyutlu etkisi altında olduğunu unutmamak gerekir.

Bugün iç mekânların; ev, büro, çarşı ve pasajların renkli, bol ışıklı dünyası içinde insanlar daha çok düzenlenmiş bir yaşamın parçası olarak görüntüye girmektedirler. Dolayısıyla bu mekanlarda ışık her zaman parçalı veya dağınık bir bütünsellik göstermektedir. Oysa suni ışık ve stüdyo flaşlarının söz konusu olduğu ortamlarda görüntünün niteliği değişmeye, portrelerin anlam ve sanatsal kalitesi birdenbire yükselmeye başlar. Çünkü stüdyoda bir yüzün kontrollü bir biçimde resmedilmesi için her zaman uygun koşullar mevcuttur. Yaşam içinde bir obje olarak insanlar ne kadar belirgin bir role ve konuma sahip olsalar da, yüz ve beden oluşturduğu kombinasyon her zaman fotoğrafçı için farklı anlam taşıyan bir alan olarak ön plana çıkmaktadır. Nitekim bir portreyi sadece yüzün kapladığı sınırlar çerçevesinde görmemeli, yüzü bir bedenin en anlamlı ve gösterişli kesiti veya bir tamamlayıcısı olarak görmek gerekir. O halde bir insanın portresini çekerken yüzün karakteristik özellikleri kadar, onu tamamlayan beden parçalarını da önemsemek gerekir. Çünkü tıpkı yüz gibi, bedenin öteki parçaları da anlama katkı sunan birer görüntü dinamiği olarak görülmelidir.

Nesneler dünyasının yarattığı kalabalık arasında, bir insanın kimlik ve kişilik özelliklerini resmetmek oldukça güç olduğu gibi, görsel ve sanatsal bakışa olanak sağlayan farklı bir takım destekleyici zenginlikler de gözden kaçmamaktadır. Doğal olarak bir portrenin yetkinliği ve anlam gücü modelin çevresiyle kurduğu uyuma ve işbirliğine bağlıdır. Bundan dolayı fotoğrafçı konusunu çevrenin veya nesnelerin ağır baskısı altında tutmak yerine, onları anlamın dayanakları haline getirmelidir. Nesnelerin göz alıcı renkleri, form ve konumlarının ve birbirleriyle

oluşturdukları kombinasyonun bir takım karmaşalara yol açması kaçınılmazdır. Bu bakımdan özellikle iç mekânlarda çekilen portrelerde insan-nesne ilişkisi ışığın farklılaştırıcı niteliklerinden yararlanılarak pekala bir başarıya dönüştürülebilir. Özellikle koltuklar, sandalye, masa ve çeşitli eşyalar bir fotoğrafta sadece portreyi zenginleştiren materyaller olarak bulunmazlar, aynı zamanda portrenin kazandığı değeri öne çıkaran bir takım anlam göstergeleri olarak da yararlı olabilirler.

Kuşkusuz bir yüzün resmedilen biçimi, onun görünen biçimi değildir. Aslında görünürlük gerçeklikle donanmış bir nesnellik kucaklamaktadır. Yani resmedilen yüz, hem bir gerçeği hem de idealize edilen bir tercihi dile getirmektedir. Nedense yüzleri açıklıkla özdeşleştirir, yüzlere yansıyan duygu atmosferini bir insanı anlamada yeterli bir veri olarak kabul ederiz. Oysa yüzlerin açık ifadesinin gerisinde çok zaman derin iç çalkantılar, yoğun zihinsel karışıklıklar, sorgulamalar ve daha çok merak gizlidir. Elbette yüzler anlamını yüzeyde değil, derinliklerde saklarlar. İşte portre fotoğraflara yansıyan farklı davranışlar tümüyle bu gerekçelerden kaynaklanmaktadır. Elbette yüz iç dünyanın tepkilerinin bir aynası gibidir. Ancak bunu tümüyle ortaya koyacak oranda açık bir ifade sergileyemez. Yüz daima hem anlaşılır bir bilinmezliğe, hem de gizleyen bir açıklığa sahiptir. Bir bakıma derinliklerinde sakladığını ele veren bir farkındalığa açık eğilim gösterir.

Kamera karşısındaki insan, hangi amaç ve eğilimleri benimseirse benimsesin; tartışmasız biçimde duygularını, kişisel beklentileri ve nasıl görülmek istediğini kişisel egolarını öne çıkararak yansıtmaya çaba gösterir. Aynı zamanda kendisini olağandan daha güzel, çekici, etkileyici, karizmatik veya vazgeçilmez kılma arzusunu gizli biçimde yansıtmaya çalışır. Aslında portre fotoğraf-

rafların narsist eğilimleri güçlü biçimde ortaya çıkardığını ve bireyin egosunu veya beklentilerini açığa vurduğunu söylemek çok yanlış olmasa gerek. Çünkü portrelerin büyük bir bölümü, olmayan bir ben yaratmak ve insan ile onun gerçekliği arasındaki bağı hileli ve şüpheli yapmak için çekilirler. Portre fotoğrafların genellikle bir karakter analizine soyunduğu görüşü büyük bir kabul görse de, fotoğrafçı daha çok bir yüz üzerinde kendi arayışlarına uygun bir tasarım gerçekleştirmek ve duygu yansımalarını bu seçime garnitür yapmak için çekmektedir. Ayrıca fotoğrafçının bir çehreye olan ilgisi sadece bir karakter analizi yapma arzusundan kaynaklanmıyor, daha çok karakteristik bir yüz üzerinde muğlak bir gerçeklik oluşturma heyecanından kaynaklanıyor.

Portre fotoğrafçısının modelini bir özne olarak mı, yoksa bir nesne gibi mi gördüğünü anlamak çok kolay olmasa gerek. Gerçekten de kamera karşısında fotoğraflanan kişi, sureti kaydedilen biri mi yoksa insan olarak derinlikleri keşfedilecek bir özne midir? Bundan hareketle her gün dünyanın dört bucağında kameralarını insan yüzlerine çeviren yüz binlerce turist, gezgin, haberci, amatör ve profesyonel fotoğrafçının kaygı ve arayışları bize insanların hangi bakış açıları çerçevesinde görüldüğünü ortaya koyan çok sayıda gerekçeyle karşılaşırız. Nitekim hayatı kameraları ile tarayan bu fotoğrafçıların görüş alanına, nesneler, olaylar ve insan ilişkileri yansıdığı gibi, yüzler ve portreler de hücum etmektedir. Bu bakımdan birçok fotoğrafçı yüzlerle nesnelerin ve duygu yansımaları ile renklerin birbirleri ile olan bağlarının çok zaman ayırtına bile varamazlar.

Fotoğrafçı genellikle kendisini rastlantıların gizemine kattığı için, nesneler ile yüzlerin birbirleri ile kurduğu çatışmalı uyumun derinliğinden habersiz bulunur. Bu da çekilen portrelerin aslında duygu taşıyan bir insan suretinden daha çok bir

nesne olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Çok zaman bir daha hiç karşılaşmayacağı bir insanın portresini derinlemesine bir sezgiden çok yüzeysel bir karşılaşma sonucunda çekildiği için, bu nitelikteki portrelerin anlam gedikleri daima meçhul kalmaya mahkumdur. Bir görüntüde anlam bazen rastlantılar sonucunda oluşturulduğu için, yüz ile herhangi bir nesnenin temelde birbirlerinden üstün bir yanı yoktur. Güçlü bir portrenin anlam çitası ister rastlantısal, ister kararlaştırılmış bir çalışma sonucunda oluşturulsun, bu durum hiçbir zaman fotoğrafçının yetkinlik düzeyini ortaya koyamaz, daha çok modelin bir öznenin öznesi olup olmadığını açığa vurulabilir. Hatta güçlü bir portrenin, çok zaman kararlaştırılmadan çekilebildiğini ve günlük yaşamda çekilen portrelerin büyük bir bölümünün spontane an'lara dayandığını da söyleyebiliriz.

Elbette insan yüzü dokunulmaz haklara sahip bir alandır. Dolayısıyla hiçbir fotoğrafçı onu değiştirip dönüştürme veya optik yollarla deforme etme hakkına sahip değildir. Bunun başlıca nedeni insanın yüzünün mahremiyeti ve kişilik haklarının günümüzde yasalarla güvence altına alınmasıdır. Bu bakımdan fotoğrafçının bir insanın mahremiyetini ve kişilik haklarını esas alan etik ve insani duruşa sahip olması ve ulusal ve uluslararası hukukun sağladığı güvenceleri göz ardı etmemesi gerekir. Bu yaygın kuralları gözönüne aldığımızda fotoğrafçının bir yüze yaklaşımı hem etik, hem de hukuki sorgulamaları gündeme getirdiğinden, herhangi bir insanın portresini kendi izni ve onayı olmadan birtakım amaçlar için kullanılamaması gerekir. Ayrıca yasalarda yer alan kişi hak ve özgürlüklerini unutmadan amaç ne olursa olsun, fotoğrafçının bir yüze keyfi olarak kamera yöneltmesi bugün artık daha zor görünmektedir. Öte yandan teknik özelliklerinden dolayı açık şekilde deformasyon yaratan

geniş açılı objektiflerin insan yüzüne yöneltilmesi portre fotoğrafçılığı açısından oldukça riskli sonuçlar doğurmaktadır. Öyle ki kimlik ile kişiliğin kesiştiği alan olarak insan yüzü daima estetik kaygılar açısından dikkate değer bir görsellik sergilemektedir. Bu bakımdan portreler söz konusu olduğunda, geniş açı etkisinin deformasyona açık özellikleri her zaman tartışmalı bir sonuç doğurmaktadır. Çünkü insanların kendilerini beğenilen bir fotoğrafta görmek istemesi doğal bir istektir. Bu nedenle geniş açılar doğal duruşları abartan ve yüzün kimlik ve kişilik özelliklerini başkalaştıran kullanımlarına başvurmamak gerekir. Ayrıca portre fotoğrafların egoları kışkırttığı ve bir fotoğrafçıdan beklenen şeyin insan yüzüne daha fazla özen göstermesi ve onu doğal ve gerçekçi bir bakış açısı ile alması gerekir.

Yüzler farklı anlamlara yanıt veren bir açıklık sergilerler. Bu çerçeveden bakıldığında bir modelin kendisini mi, yoksa bir rol benimseyen kendisini mi oynadığını kestirmek hayli güçtür. Özellikle profesyonel modellerin, bürokrat, politikacı, asker, aktör ve aktrisler ile medya karşısına sıkça çıkan popüler kimliklerin portrelerinde kurgulanmış bu rolü benimsediğini açıkça görmek mümkündür. Bilindiği üzere toplumsal rol ve mevkiler daima sahte ve prototip bir kimliği fotoğraflara taşıdığı için, medyatik kişilerin portrelerinde naif ve saf bir duruşu genellikle pek göremeyiz. Aslında sıradan insanlar bile portreleri çekildiğinde belli oranda bir poz takınarak daha güzel ve zarif görünmeye çalışırlar. Nitekim toplumsal hiyerarşi içinde yer edinen profesyonel insanların, portrelerde rahat bir duruş sergilemeyi daha kolay başardıklarına tanık oluruz. Oysa toplumsal statünün orta ve alt sıralarında yer alan insanlar tam tersine hem bu kesime öykünmekten geri durmaz, hem de ikircikli bir kimlik sergilemeye çalışırlar.

Özellikle her gün karşılaştığımız çeşitli meslek insanları ile bir takım rol modellerin bu öykünmede büyük bir başarı sağladığını söylemekte yarar vardır. Öte yandan insanların günümüzde yoğun biçimde fotoğraf çektirmesi, beraberinde standart bir bakış açısı ve tekrarların yol açtığı genel bir beğeniye hakim kılmıştır. Çünkü amaç ve hedef ne olursa olsun, bir portreyi farklı ve özgün yapan şeyler genel bakışın çok ötesindeki tercihlere bağlıdır. Her ne kadar portre fotoğraflarının standart bir kural ve biçimi olmasa da, kamera karşısındaki insanların tutum ve davranışlarının standart hale geldiğini her gün bol miktarda gördüğümüz örneklerle daha iyi anlayabiliriz. Bunun birincil nedeni görüntüde insanların düşey bir pozisyona sahip olması öteki yandan da kamera karşısında insanların ve yüzlerin aynı ortak tutum ve davranış sergileme alışkanlığıdır. Bakışlar, bedenın konumu ve gözlerin okunabilir dışavurumu da ayrıca benzerlikleri çoğaltan belirgin davranış biçimleri olarak bu standartları çoğaltmaktadır.

Poz verme gereksinimi sadece bir insanın iç dünyasıyla ilgili bir tutumu değildir aslında. Bireyin toplumsal konumu, amaç ve hedefleri, fotoğrafın kullanma biçimi, tarihsel bir kayıt ve gelecekte bir belge olacağının bilinmesi yüzünden insanlar kamera karşısında çok zaman kendilerini de aşan bir duruş sergilemeye çalışırlar. Günlük yaşamın artık her boyutunun görüntülere yansıdığı günümüz koşullarında, portrelerin işgal ettiği alan azımsanmayacak düzeyde önemli bir yer tutmaktadır. Gerek doğal duruşları içinde, gerek bir amaç için kurgulanmış olsunlar, çekilen her yüzün hem kişinin hem de fotoğrafçının kaygılarını sergilemesi doğaldır. Çünkü herhangi bir fotoğraf sadece fotoğrafçının dikkat alanını işgal eder. Oysa portreler fotoğrafçı ile model arasında uyum veya uyumsuzluk öğelerini gündeme getirirken

benzer amaçlara yanıt veren bir işbirliğini ortaya koyarlar. Elbette poz verme gereksinimi bir anlamda dışa dönük bazı gerekçeleri ön plana çıkarır. Dolayısıyla bu eğilim daha çok iç dünyanın bilinmezleri ile ilişkili bir çözümlemeye yöneliktir.

Yaşam içindeki insanların poz verilmiş veya habersiz çekilmiş tüm portreleri, genellikle gün ışığının egemen olduğu kontrol dışı ön ve arka planlar ve hareketli konuların ağır baskısı altında bulunmaktadır. Bu açıdan fotoğrafçı görünür biçimde spontane an'lara yönelmekte, böylece portrelerde doğal duruşları daha kolay kaydetmektedir. Elbette pozun bir insanın anlamlı bir göstergeye ve enformasyona kavuşmasında ne kadar gerekli olduğunu biliyoruz. Kamera karşısındaki yüzün hangi boyutlarıyla resmedileceği uygun ve kararlı bakışın nasıl elde edileceği ve kimlik ve kişiliğin hangi görüş açısı ile yorumlanacağı kaygısı fotoğrafçı için her zaman dikkate değer bir çaba olduğunu gözden uzak tutamayız. Bu nedenle poz vermek, bir anlamda modelin bir fotoğrafçı ile kurduğu işbirliğinin somut bir biçim kazanmasıdır. Hatta poz vermeyi bir karar oluşturmak için model ile fotoğrafçının birlikte gerçekleştirdiği bir oyun olarak da kabul edebiliriz.

Güçlü portrelerin zamanla görsel dünyamızda bir davranış prototipi oluşturarak yüzler konusunda cezbedici bir alan açtığını bugün daha iyi görebiliyoruz. Rönesans'tan günümüze gerek resim gerek fotoğraf alanında olsun sanatçıların ortaya koyduğu binlerce başarılı yapıtı göz önüne aldığımızda, aslında bugün güçlü bir portre geleneğinin oluşmuş bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü portreler sayesinde yüzyıllar boyunca insan yüzü ve bedeni üzerinde olağanüstü yorumlar gerçekleştirilmiş ve neredeyse irdelenmeyen hiçbir davranışımız açıkta bırakılmamıştır. Kuşkusuz portre resimler yüzyıllar boyunca dinsel

bir simge olarak görülmüş ve yorumlanmıştır. Fotoğrafın keşfiyle birlikte görüntüler sosyalleşmeyi gerçekleştiren bir fenomen olarak zamanla toplumun her katmanına ulaşmaya başlamıştır. Bugün başta şöhretli yüzler olmak üzere moda, reklam, politika ve sanat alanında hergün birçok portre çekilerek bu gelenek sürdürülmekte, böylece geçmişin motifleri yerini pop kültürün ikonlarına terketmektedir. Günümüzün portreleri sadece bir gereksinmeyi karşılamıyor, sosyal ifadesi ön plana çıkan bir iletişim ve propaganda aracı rolü de üstlenmektedir. Öyle ki iletişimin tüm kanalları, medya ve yayın dünyası sürekli biçimde yeni yüzler sahneye sürerek kültürel bir tüketim ve propaganda faaliyeti yürütmekten kaçınmıyor

Aslında tüm portreler bir model ve bir fotoğrafçının ortak ürünü olduğu kadar, ortak bir amaç ve işbirliğini ortaya koyan bir eylemi de yansıtır. Her ne kadar insan yüzünün psikolojik ifadesi ve bu ifadenin fotoğraflara yansıyan görüntüsünde modelin büyük bir rolü bulunsa da, özü itibarıyla karar veren birisi olarak fotoğrafçı modelden daha fazla sorumluluk taşımaktadır. Çünkü fotoğrafçı tasarlayan ve kararlaştıran birisidir ve aynı zamanda modeline poz verdiren veya yönlendirendir de. Bundan dolayı fotoğrafçı insan ruhunun derinliklerinden açığa vurulan duyguların seçimine ve hangi an'ın gerekli olduğuna karar vermekte, bu da portre fotoğraflarının modelden çok, sanılanın aksine fotoğrafçıyı anlatan ve temsil eden göstergeler haline getirmektedir.

Aslında bir portrede insan yüzüne yansıyan şey, köklü ve kalıcı duygular değil, an'lık, spontane ve kararlaştırılmamış bir gösteriden ibarettir. Bu nedenle portreler kesin veya sabit olmayan duygular, kalıcı hale getirilerek sonsuza kadar keskinleştirilmektedir. Kuşkusuz kamera önündeki yüz, kamera arka-

sındaki gözün tanımlamalarına yanıt verdiği sürece fotoğraflar kurgulanmış bir duygu gösterisini ortaya koyabilirler. Öte yandan kamera önünde bulunan herhangi bir insan, çok zaman fotoğrafçıya teslim olarak kendisine biçilen duygusal rolü oynamaktadır. Oysa güçlü bir anlam sergileyen fotoğraf, doğrudan bir katkısı olsun veya olmasın mutlaka model ile fotoğrafçının işbirliğini yansıtan bir atmosfer ortaya koyması gerekir.

Yaygın kanaatlere göre bir portrede aranılan en belirgin şey, iç dünyanın yansımalarının bir yüzde anlaşılır ve kavranabilir bir görsellikle ele geçirilmesidir. Eğer amaç bir insanın yüzü ve ifadesinin dışavurumu ise, spontane bir bakış bile yüzü tanımlayan kişilik özelliklerine pekala ulaştırabilir. Oysa bir portrede ifadenin güçlü insani öğelerle vurgulanması için salt görselleştirme çabaları yeterli olamaz, aynı zamanda etkili bir kompozisyon, karakteristik bir ışık ve kritik bir an'ın katkısına da ihtiyaç bulunmaktadır. Kamera önünde bulunan insan kendi gerçekliğine, deneyimleri ve sahip olmak istediği role göre davranışlar ortaya koyarken, fotoğrafçı bambaşka bir gerçeklikle bakıp görüntülemeye çalışır. Bu nedenle portreleri daha çok model ile fotoğrafçının farklı arayışlarının ortak bir sentezi olarak görmek gerekir. Kuşkusuz modelin narsist eğilimleri veya kendisini önemseme çabaları, her fotoğrafta açık veya gizli biçimde zuhur etmektedir. Kamera duygusuzluğunun yarattığı çekinceler ve kalıcı olma isteğinin bunda büyük rolü bulursa da, bu eğilimde başka insanlar tarafından beğenilmenin yarattığı hazzın daha etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Her portrenin psikolojik bir karşı koymayı ön plana çıkardığını söylemek mümkündür. Hatta portreleri kişiliği gizleyen bir örtü gibi de görebiliriz. Elbette fotoğrafın salt bir tanımlama dokümanı olmadığını söylemek gerekir. Çünkü bir otorite ve

farkındalık ortaya koyan ve bir yönüyle tepkisel bir karşı çıkışı vurgulayan bir sanat olduğu için fotoğraf büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Kuşkusuz kamera için hiçbir yüzün birbirlerinden farklı ve ayrıcalıklı bir yanı olamaz. Hatta kameranın bir yüzü, bir insanın aidiyeti gibi değil, bir nesne olarak gördüğünü söylemekte yarar vardır. Dolayısıyla kendi farkındalığını ortaya koymak yerine, yüzünü ve tutumunu bir korku nesnesi haline getiren kameraya teslim etmeyi kabullenen birçok insanın mevcut olmasını çok yadırgamamak gerekir. Hatta kamerayla yüz yüze geldiğinde birtakım psikolojik tepkiler gösteren bazı insanların varlığından da haberdarız.

Poz vermek, bir anlamda bir rol oynamak veya kendi gerçekliği dışında zoraki veya sahte bir tutum takınmaktır. Bu davranış bir çok insan için sıkıcı ve katlanılmaz gibi görünse de, aslında ortaya çıkan bu durum kameranın nesnel bakışına dönük modelin bir öz savunması gibi anlaşılması gerekir. Çünkü her portrenin hazırlanma süreci veya modelin adaptasyon becerisi nasıl olursa olsun, aslolan fotoğrafçının elde ettiği görüntünün niteliği ve modelin beğenisini kazanan görsel düzenlenmenin başarısıdır. Bu nedenle kamera fobisi, bir insanın kameraya karşı olan güvensizliğinden çok, kendisinin nasıl bir gerçeklik ve duygusal şekillenmeyle görüntüde yer aldığına bağlıdır.

Portreler ve yüzler kimlik ve kişilik analizlerine açık olduğu gibi, sonsuza kadar var olabileceğimizin kanıtları olarak zamanın dönüştürücü etkilerine de aynı oranda direnen materyallerdir. Belki de kamera karşısında kendimize bir çekidüzen vermemizin veya fotoğraflara anormal bir görüntü vermekten kaçınmanın başlıca nedeni sonsuza kadar yaşama hakkımızı ihlal edecek karşı konulmaz durumlardan sakınma kaygısıdır. Her yüz aynı zamanda bu yüz üzerinden oluşturulan bir kanaate de

kaynaklık etmektedir. Daha doğrusu yüz, onu onaylayan görüntüye bir materyal olarak hizmet etmektedir. O halde portreler genellikle bilinen şeylerden çok, bilinmeyenler hakkındaki merakı kışkırtan bir gizeme açık göstergelerdir. Öte yandan donmuş bakışların gerisindeki hayat hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadığımız için, portrelerin bilinmeyenleri çoğalttığını varsaymanın çok da yanlış olmadığı açıktır.

Aslında yüz yüze geldiğimiz şeyler hakkında yeterli oranda bilgi sahibi olduğumuz tartışmalıdır. Bu açıdan başta yüzler olmak üzere karşılaştığımız insanlara dair her mevcudiyet, bir bakıma fotoğraf sayesinde bir açıklık kazanmaktadır. Hatta fotoğrafın bilinmeyenleri gizlemek yerine daha da çoğaltmakta hayli yetenekli olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle fotoğrafın açıklama veya kanıtlama sağladığı görüşü özünde gerçek konusundaki bilinmeyenleri azaltmaz, bunun yerine fotoğrafı gerçeklikleri sorgulayan materyaller haline getirmeye çalışır.

Gerçekten de her portre yüzü bir anlama kavuşmaya çalışır. Yüz ifadeleri ise anlamın karşı anlamına olanak verirler. Portrelerin ifadelerde öne çıkardığı anlam her zaman tekildir ve tümüyle çekilen fotoğrafa özgü bir sınır çizmektedir. Oysa anlam arayışını yüceltenlerin yaptığı şey, yüzleri bir takım öykülerle bezemek ve görünenlerin anlamını boşa çıkartan yeni anlamlar türetmektir. Her ne kadar insan portreleri benlikten kopup gelen iç seslere uygun ifadelere dönük olsa da, bunda fotoğrafçı ile model arasında gelişen an'sal uyum veya çatışmaların hayli büyük bir yer tuttuğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü fotoğrafçı bir yüze yansıyan spontane bir ifadeden çok, farkındalık yaratabilen, olağandışı veya müstehzi bir ifadeyi daha fazla tercih etmektedir. Bir bakıma yüzü, yüzün yansıttığı anlamlarla değil, kendi tercihlerine yanıt olacak biçimlerde resmetmeye çaba gösterir.

Aslında ifadeler belli davranış kalıplarından kaynaklanan biçimleri ortaya koymaktadır. Çok zaman hüznü bir tebessümde, acıyı bir kahkahada, gözlerdeki ışıltıyı travmatik bir olayda veya kederi ifadesiz bir çehrede pekâlâ gizleyebilir. Bu bakımdan portre okumaları sanıldığıının aksine birçok ifadeyi belirgin görünüşleriyle açıklamaya çalışmamalı, onların daha muğlâk, belirsiz hatta gizli anlamlarını bulup keşfetmeye yönelik olmalıdır.

Portrelerin gerçek yüzlerle benzer olduğu veya onları tüm nesnelliği ile yansıttığı fikri bizi oldukça tartışmalı bir sonuca götürmektedir. Benzerlik arayışı temelde yüzün temsil sorunuyla ilişkili bir konudur. Bu da daha çok resmi belgelerde kullanılmak veya aslına uygunluk sağlaması amacıyla tercih edilmektedir. Doküman portreler kriminal bilgileri doğrulamak veya hiçbir özellik barındırmayan bir fizyonomiyi kriminalize etmek için kullanırlar. Oysa insan yüzünün değişken özellikler taşıdığını duygulara veya iç ve dış tepkilere göre biçim kazanan bir tutum takındığını biliyoruz. Bu bakımdan, benzerlik arayışı belli bir amaç ve kaygı güdülerek çekilmiş bir portrede motomot elde edilen bir şey değildir. Yüzün ılık altında kazandığı biçimler, davranışların yol açtığı fizyonomik değişiklikler ve bilgisayar programlarının zengin uygulamalarının benzerlikten daha çok idealizmi ön plana çıkarttığını dikkate aldığımızda, hiçbir portre yüzün gerçek görünüşü kabul edilebilir bir benzerliğe taşımak için yeterli değildir.

Her yüzün olduğu gibi, her portre fotoğrafın da gerçekliği daima farklıdır. Bakışların yüzleri yeni bir biçime dönüştürdüğünü biliyoruz. Benzer şekilde aynı çehreyi konu edinen fotoğrafların anlamları da her zaman başka başkadır. Kuşkusuz fizyonomi devinen bir gerçekliktir ve her durumda özgün bir biçim kazanmaya çalışır. Fizyonomi yüzün karakteristiğini ortaya koy-

duğu gibi, her fotoğrafta farklı bir karaktere daha bürünür. Bu nedenle fizyonomi ile fotojeni arasında organik bir ilişki mevcuttur. Bu da yüzün kimlik ve kişilik özellikleri ve gözün estetik bakışıyla tamamlanmaktadır. Fotojeni bir yüzün estetik ve hoşagiden kişisel ve öznel özellikleriyle bir görüntüye yansımasıdır. Bir bakıma yüzün karakteristik dışavurumculuğunun görsel bir imgede izlenir hale gelmesidir.

Bir portrenin karakteristik bir biçime sahip kılınması için, ışığın güçlü bir kullanıma uygun olması ve uyumlu bir ifade sergileyen yüzün de karakteristik bir biçim kazanmasına bağlıdır. Çünkü fotojeninin doğal güzelliklerle, uygun ve alımlı yüz hatları veya bedenın fiziksel özellikleriyle hiçbir ilişkisi bulunmaz. Aksine fotojeni daha çok bir yüzde ifade ve bakışların etkisinin bir görüntüde hoşagiden biçimlerle yansıtılması ile ilişkilidir. Karakteristik özellikleri nasıl olursa olsun, bir yüzden fotojenik bir portre elde etmek, tümüyle fotoğrafçının tasarrufundaki bir tercihe bağlıdır. Daha doğrusu bu tercih bakışına çarpan ışığın artistik özelliklerine, uygun an, seçilmiş açı ve etkili bir atmosferin yansıtılmasına bağlıdır.

Portreler ağırlıklı olarak dışa dönük bir ifade sergileseler de, aslında daha çok içe dönük bir dünyanın temsilini ortaya koymaktadır. Bir bakıma insan yüzünü bedenın dışa dönük kapısı olarak görebiliriz. Bu açıdan bakıldığında dış dünyaya açık bir yüzün alenileşen görüntüsü olan portre fotoğraflar, hem açık bir ifadeyle bütünleşen kapalı bir anlam yansıtmakta, hem de bir çatışma ortamı yaratmaktadır. Aslında yüzün görünen boyutları, onun en az anlaşılan boyutudur. Çünkü anlaşılabilirlik yüzün ve çehrenin kazandığı fizyonomik biçimlerle ilişkili bir konudur. Oysa bir insanın yüzünden anlamamız gereken şey, onun geri planında saklı duran kapalı ve karanlık boyutların

açığa çıkarılmasıdır. Bu bakımdan hiçbir portre fotoğraf, yüzün gizlerini ortaya çıkarmaya veya onu büründüğü maskeden sıyrma şansına sahip değildir.

Aslında her portreyi, insanın yüzünde şekillenen bir takım anlamların kesiştiği bir farkındalık olarak görmek gerekir. Yüzler fark etmenin, tanıyıp ve tanımlamanın en somut göstergeleri olarak varlığımızı bütünlemeye çalışırlar. Nitekim karakteristik bir biçime sahip olan ve bu farklılığını somut bir çehrede var eden insan yüzünün özgün bu varlığı, aynı zamanda onun kimliksel özelliklerin en belirgin simgesidir. Bu açıdan, yüzler sadece bireyin özgünlüğünü yansıtmaz, onun tanınmasını ve sahip olduğu kişiliği de ortaya koyamaktadır. Temelde yüzler sürekli biçimde anlam üreten, bir bakıma varlığını bu anlamlar üzerinden duyuran bir yüzeydir. Nitekim sinema ve tiyatro oyuncular böyle bir eğilimi sergilemek için rol yaparlar. Oyuncular sürekli olarak kendisi yerine, rolüne büründüğü karakteri canlandırdığı için, her oyun oyuncunun başka bir kimlik ve kişilikle kendisini yeni baştan yaratmasına yol açmaktadır.

Elbette bir yüzün anlamını ancak başka yüzlerle birlikte bir varlık ve anlam kazandığında fark edebiliriz. Çünkü tüm farklılığımızı ve özgünlüğümüzü ancak bir arada yaşayarak ayırt eder veya sınıflandırırız. Öte yandan sonsuz sayıdaki nesneyle, nesnelerle iç içe yaşayan insanları, bireysel karakter sergileyen yüzleriyle tanınırken, nesneleri de işlevsellikleri ve tasarım biçimleriyle kategorize etmeye çalışırız. Bu çerçeveden baktığımızda bir bakıma nesnelerin de bir yüzü bulunmaktadır. İşlevsel özelliklerini biçimleri ve dış yüzlerini tıpkı insanlarda olduğu gibi, nesneleri tanımlayan veya tanımamıza yol açan birer yüz olarak görebiliriz.

Herhangi bir çehre, kimlikten önce farkındalığını ortaya koyduğu için, yüz hiçbir şekilde kimliği yüceltmez, olsa olsa an-

cak özgün ve farklı bir tutarlılığı ortaya koyabilir. Sürekli bir propaganda ve tekrar yapılmadığı sürece, hiçbir yüz bir kimliği tanınır hale getirmez. Fakat kişilik özelliklerini hakkında bir takım aydınlatıcı ipuçları sunabilir. O halde portreler, kimlikten daha çok kişilik özelliklerini ortaya koyduğu için davranış ve karakter analizine uygunluk gösteren birer doküman olarak kabul edilirler. Aslında portreler şaşırtıcı biçimde açık hale getirdiği yüzlerin tüm açıklıklarını ortaya koyan bir materyal değildir. Daha doğru bir deyişle, bir yüz ne kadar açık anlam sergilerse sergilesin, apaçık bir yüz dahi iç dünyaya bir yanıt olamaz. Çünkü açık anlamlar yine de bir yüzün derinliklerini ortaya koymada yetersiz kalırlar. Bunun temel nedeni, yüzün anlamı hem açık bir nesnellikle, hem de örtülü bir gizlilikle sunabilme yeteneğine sahip olmasıdır. Kuşkusuz bir portrenin anlam kazanmasında sadece model ve fotoğrafçının varlığı ve rolü yeterli değildir. Daha doğru deyişle, hiçbir yüz bakışların anlam arayışından kaçamaz. Yorumun katkısına muhtaç olduğu için, portre izleyicinin paylaşımı olmadan bir beğeniye kavuşamaz.

Günümüzde gerek güzellik ve estetik, kaygılardan, gerek medya ve iletişim araçlarının yönlendirmesi veya bireysel tercihlerden kaynaklı olsun, insan yüzü, makyaj sayesinde olağanüstü biçimler kazanmakta, çehreye yepyeni bir biçim kazanması için müdahale edilmektedir. Bu durum her ne kadar doğal olanın doğallığına bir katkı sağlamasa da, çok zaman gerekli ve yararlı bir uygulama olarak benimsenmiştir. Yüzler etik ve mahrem bir alan olduğu kadar, sosyal ve toplumsal bir merkezdir de. Bu bakımdan yüzün fizyonomik örtüsü onun etik örtüsü olarak görülemez. Çünkü dokunulmaz haklara sahip olan yüzün etik ve ahlaki mahremiyeti aynı zamanda onun atmosferini ve karakterini bütünleyen bir ayrıcalığı da ortaya koymaktadır.



Kameralar aracılığıyla hayata bir çerçeve çizmek, hayatı bir kameranın gerçeklik ölçütleriyle tanımlamak demektir. Günümüzde görüntü araçlarının yönlendirdiği fotoğrafçıların sayısal artışını gözönüne aldığımızda, kameranın fotoğrafçı çoğunluk üzerinde ne kadar etkili bir hükümlanlık oluşturduğu daha iyi anlaşılacaktır. Kamera ve objektiflerin yarattığı illüzyonun, insanları kendi büyüğü atmosferine ne denli kolaylıkla kilitlediğini yaygınlaşan fotoğraftan anlamak pekala mümkündür. Bu nedenle çok zaman gözün mü kameranın emrinde olduğu, yoksa kameranın mı gözü yönlendirdiğini tayin etmede çelişkiye düşeriz. Hatta kamera bakışının görünenleri tüm çıplaklığı ile yansıttığı gibi, gerçekleri perdeleme veya üstünü örtüp gizlemede de aynı oranda taraflı bir bakış sergilediğini söyleyebiliriz. Elbette kamera bakışı sorgulayıcı değil, yorumsuz ve gerçeğe tutarlı bir nesnellikle bağlı olan mekanik bir bakıştır. Kameranın görsel dünyanın gözü olarak iletişim devriminin belirleyici bir faktörü haline getirildiği 19.yy'dan bu yana, iletişim stratejileri gerçek veya gerçekdışı olduklarına bakılmaksızın tüm görüntüleri dolaşıma sokmaktan kaçınmamıştır. Dolayısıyla görüntülerin anlamı bu yolla daha da çoğalmış, insanların kafa karışıklığı da aynı ölçüde artmaya başlamıştır. Aslında iletişim teknolojileri fotoğrafçının bakışını yönlendirmeci, kamerayı da yalan üreten bir araç haline getirmekten kaçınmaz. Çünkü kamera hayata bir çerçeve içinden bakmamıza yol açan bir aygıt olduğundan, fotoğraflar sadece bakışımızı olumlamaz, onun sınırlarını da tartışmalı yapar.

Yaratıcı Görüntü Dizisi'nin 2. kitabı olan Kamera Bakışı kitabında Çerkes Karadağ, tayin edici bakışın bir yönüyle zaman üreten bir bakış olduğunu vurgulamakta, öte yandan tarihsel süreç içinde bir zaman kesitinin anlamlı göstergesi yapılan görüntünün, aslında bizzat zamanı öğüten bir mekanizmaya nasıl dönüştürüldüğüne açıklık kazandırmaktadır.



ISBN: 978-975-584-267-7

