

Keyifli Okumalar Dileriz

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

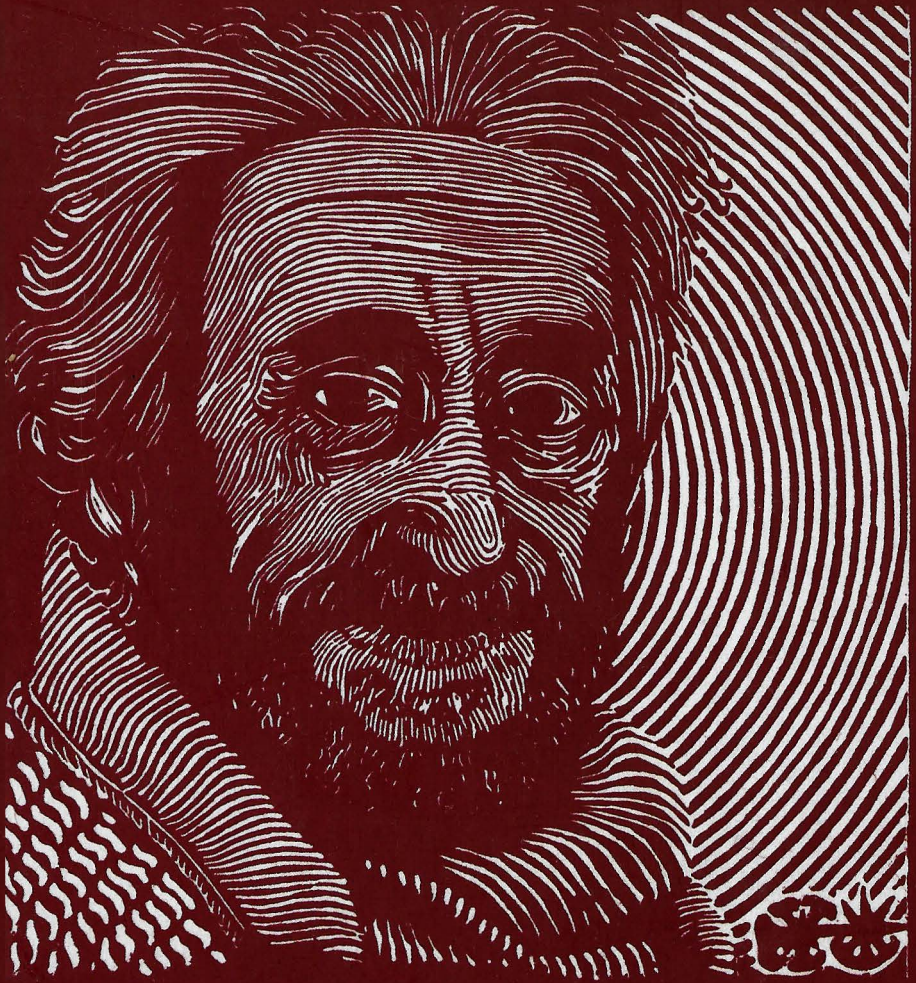
RESMİ WEB SİTEMİZ

<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 III

FOTOĞRAFİN YÜZYILI



Ücretsiz Ötkeni Yayınevi <http://rantey.org>

ÖTEKENİ YAYINEVİ



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: 978-975-584-268-4

Çerkes Karadağ

Yaratıcı Fotoğraf Dizisi III

FOTOĞRAFİN YÜZYILI

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 biennialere katıldı, fotoğrafları ödüller aldı. 2000 yılında Çek Cumhuriyeti Devlet Şeref Madalyası, 2004 yılı sanat sezonunda da "İFSAK yılın fotoğrafçısı" ünvanı ile ödüllendirildi. Gazete ve dergilerde fotoğraf sanatı ve çağdaş fotoğraf konusunda makale ve denemeler yazdı. Prag, Budapeşte, Mersin/Mut, Gaziantep, Ankara, Bursa ve Lefkoşa kentlerini fotoğrafladı. Kitapları ve fotoğrafları birçok Türk şair, yazar, ressam ve seramikçinin eserlerine konu oldu. Hacettepe, Süleyman Demirel, Yeditepe, Yakın Doğu, Doğu Üniversitesi ve Ankara Olgunlaşma Enstitüsü'nde sanat ve reklam fotoğrafı dersleri verdi. Halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte ve İşık 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 • **BALEYLİM**, Bale Üzerine Fotograflık Bir Etüd / Doruk Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 1997 • **BÜYÜLÜ PRAG / MAGIC PRAGUE**, İş Bankası Yayınları, Türkçe-İngilizce, Ankara, 2000 • **TEN ÖYKÜLERİ / SKIN STORIES**, Mac Art Gallery, Türkçe-İngilizce, İstanbul, 2006 • **NATURLIFE**, Portakal Çiçeği Yayınları, İstanbul, 2013

Kuramsal Kitaplar:

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

Edebiyat:

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

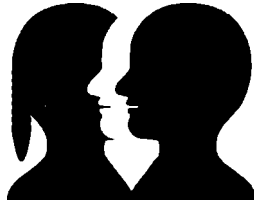
Kataloglar:

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

Çerkes Karadağ

Yaratıcı Fotoğraf Dizisi III

FOTOĞRAFİN YÜZYILI



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 Beşkurş 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

ÖTEKİ YÜZ

Fotoğrafta Öteki Olmak / 31

GÖRME ve GÖZLEM YAPMA

Fotoğrafik Görmenin Doğası / 39

BAKIŞ ÜZERİNE

Bakmanın Eylem ve Eylemsizliği / 59

KURGULAMA

Yaşamın ve Görüntünün Kurgulanması Üzerine / 71

GÖRSEL BELLEĞİN DENETİMİ

Günümüzde İğfal Edilen Görsel Bellek / 109

FOTOĞRAFİN YÜZYILI

Yüzyılın Suç Ortağı Olarak Fotoğraf / 129

FOTOĞRAF ETİĞİ

Fotoğrafçının Tutumu ve Etik Duruşu / 155

FOTOĞRAFTA KİMLİK

Kimlik Çıkmazındaki Fotoğrafçı / 185

FOTOĞRAF OKUMA

Fotoğrafik Görüntünün Okunma Kipleri / 209



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 sorma 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 kuşkular 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 görülme 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 uslu ve sanatsal biçimler açısından aynı oranda çeşitlenmiş, plastik sanatların özgürleşmesinde fotoğrafın itici ve aydınlatıcı rolü giderek kendini daha çok açığa çıkmaya başlamıştır.

Şu da bir gerçektir ki, amacı ve yorumlama olanakları toplumun ilgisini ne kadar çekerse çeksin, sanatsal fotoğraf anlayışının fotoğrafın en geniş kapsamlı boyutunu oluşturması 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 gözet sin fotoğrafçılar artık estetik bakışın egemen olmadığı herhangi bir görüntünün değerli görülmediği ve insanların beğenilerine hitap etmediğinin farkına varmıştır.

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. Kameranın 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 paylaşılmasına 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 müdahalelerden 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 olmadığı 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 yadsınamamakla beraber, asıl onun yaratıcı ve serüven dolu bir toplumsallığı 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 yö-

neltirilmesi sonucunda evrenimiz ve özel yaşamımızın bu fotoğrafçılar tarafından gasep 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 gideerek bir algı ve anlamlandırma biçimi olarak konuştuğumuz dilin önüne geçmiş olduğunu şaşkınlıkla izliyoruz. Görüntülerin alabil- diğine ve denetimsiz biçimde işgal ettiğı dünyamızın bir görüntü çöplüğüne dönüşmüş olmasında küresel düzeyde bir ifşa ve gözet- leme 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 yü- zünden artık görüntülerin amaç ve araçsal olarak sahip oldukları yeni işlevlerin ne olduğunu iyi irdelememiz gerekiyor.

Fotoğrafın hayatın ve gerçeğin yansımalarını sanatlaştırması, 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 misyonu- na; sahip olduğu gerçeklik duygusunu, an'ı ve nesnelliğı de ek- lemleyen fotoğrafın, sanatın işlevsel ve çarpıcı görselliğini daha ileriye taşıması ve günümüzde yepyeni bir dil olarak benimsen- mesi çok şaşırtıcı olmasa gerek. Bunun yanı sıra özgün nitelikler taşıyan konulara ilişkin işlevsel fotoğraflar ile belli ihtiyaçları yerine getiren belgesel görüntüleri sanatsal bir bakışla yorum- layan belgeci ve jurnalist bir fotoğrafçı kuşağının çabalarını da gözden uzak tutmamak gerekir. Bir takım sanat kurumları ve sanat koleksiyoncusu oluşmuş gelişmiş bazı ülkeleri hariç tutar- sak, ülkemizdeki sanat kurum ve kuruluşlarının ve özellikle bir

avuç tutkulu sanat koleksiyonerin fotoğraf sanatına niçin mesafeli durduklarının birçok sebebi 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 değerle 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 ölçüsüz 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 görsellliği, 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 iletişim 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 acıtıcı olmuştur. 19. yy boyunca fotoğraflara yansıyan nesnel görünüşlerin tümü gerçek olarak kabul gördüğü için, toplumsal gerçeğin yalın ve

duru görsel 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 başladı. 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 çıktığı 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 olarak sabitleştirmekte, fotoğrafçı gözün dinamik, müdahaleci ve radikal bakışına uygun bir görüntü elde etmek için gerçek parçacıklarını bir çerçeve içinde hapsedmeyi üstlenmektedir. Kuşkusuz fotoğrafçı göz ayırıştırıcı 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 düşünüşü 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 keşinleştirici 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 döndürücü 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 geldığımız 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 bağımsız bir yol izlemekte ve 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.

Kanımcı 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 ortaya koyan düşünsel ve görsel bir eylem olduğunu

da gözden kaçırılmaması gerekir. Çünkü fotoğrafçının yaşamdan bize sunduğu şeyler, her zaman onun yaşama dair beklenti ve önerilerinin bir karşılığı olarak görülebilir. Bir bakıma fotoğrafçı gerçeği bize bir bildiri gibi ulaştırırken, görülen gerçek yerine yeni bir gerçeklik inşa ettiğini ortaya koymaktadır.

Fotoğraf bugün dünden daha güçlü biçimde teknik ve estetik olanaklara sahip olmuş, gelişen teknoloji ve donanım programları sayesinde sanatsal yorumlamalara cevap veren bir takım yeni kazanımlara kavuşmuş görünüyor. Görüntü programlarının çeşitliliği, teknik yetenekleri alabildiğine gelişmiş kameralar ve mercek seçenekleri ile her bütçeye uygun görüntü araçları sayesinde fotoğrafçılık deyim yerindeyse sanki bir devrim yaşıyor gibidir. Ancak yine de çağdaş fotoğrafın teknik gelişmelere ve herkes tarafından kullanılan bilgisayar efektlerinin yol açtığı sıradan bakış açılarına rağmen, halen kendi karakterine uygun farklı bir mecrada yol aldığını da unutmamak gerekir. Bu çerçeveden bakıldığında görüntülerin biçimsel olarak dönüşümünü kolaylaştıran ve yaygınlaştıran programların; estetik dinamikleri güçlü, sanatsal veya anıtsal niteliklere sahip fotoğrafların çoğalmasına çok fazla katkı sunmadığını söyleyebiliriz. O halde teknik kolaylıkların fotoğraf sanatını geliştirmekle birlikte, güçlü bir eser ortaya koymak için her zaman yeterli olmadığı açıktır. Nitekim bir yapıtın vücuda getirilmesinde teknik bakış açılarından çok bir takım yeteneklerin yol gösterici olduğunu ve yaratıcı tercihlerin bir yapıtın vücuda getirilmesinde çok önemli olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Unutulmamalıdır ki, sanat fotoğrafçılığının önündeki en temel sorun sadece teknik eksiklikler değil, daha çok sanatsal ve estetik bakış noksanlığının yol açtığı yaratıcı dinamiklerin zayıflığı ve düşünce kısırlığını açığa vuran sıradan görüntülerin çokluğudur. Çünkü fo-

toğraf sanatı teknikten ne kadar yararlanırsa yararlınsın, sonuç itibarıyla tekniği yedeğine alan her sanatsal görüntüyü 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 ufukumuzu 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. Fotoğraf esasen bir ötekilik tasarımı gerçekleştirdiği için çok zaman bir yargılama eğilimi gösterir. Oysa sanatsal fotoğrafının başlıca hedefi, bakışımızı ve düşüncelerimizi tanık olduğumuz gerçekliklerle harmanlamak ve gerçek yerine sanatçının bakışını olumlayan bir eylem ortaya koymaktır.

19. yy görme biçimi radikal, devrimci ve modernist bir gerçeklik anlayışını yaygınlaştırmak suretiyle, sanat ile politika ve özgünlük arasında güçlü köprüler kuran bir özgüven patlamasına yol açmıştır. Bu süreç içinde yayılmacı sömürgecilik büyük bir ekonomik birikime kavuşurken, modern sanatlara önem vermeye ve benimsemeye başlayan zengin bir sınıf da ortaya çıkmaya başlar. Fotoğrafın resim sanatını prangalarından kurtararak özgürleştirmeye başlaması, aynı zamanda fotoğrafın bağımsız bir düşünüş şekli ve yaratma yolu olarak önünün açılmasına da yol açmıştır. Yüzyılın başlarına kadar uzanan

tarihsel süreç boyunca sanatçıların zengin tüccarlar ve soylularca tarafından himaye görmesi, bir bakıma onların yaratıcı özgürlüklerden yoksun bırakılmasına, dolayısıyla sanatın biçimsel ve niteliksel anlamda bir dar boğaza sıkışmasına neden olmuştur.

Yeni belgesel bakış aslında sanıldığı kadar yeni değil, tam aksine revize edilmiş bir ulusalcılığa görsel bir yoldaş arayışına kilitlenmiş gibi görünmektedir. Çünkü evrensel belgesel bakış, doğru tanımıyla tarihsel kökenleri açısından evrensel bir ufuk benimseyerek sığ ve derinliksiz görüş ve anlayışları reddeden bir tutumu yüceltmektedir. Yüzyılımızda görüntüler evrim geçirdiği oranda, bir zihniyet dönüşümüne de yol açmışlardır. Fotoğrafın başta görme olmak üzere zihnin işleyiş ve kavrayışını ve insanlar ile nesneler arasında güçlü bir uyum geliştirdiğini biliyoruz. Aynı zamanda sosyal paylaşımın yol açtığı provokatif görselliğin bir gösteri toplumu yaratılmasına kaynaklık ettiği ve bireyleri sorgulamadan alımlayan bir kimliğe soktuğunu söylemekte yarar vardır. Bu bakımdan neredeyse tüm görsel imgelerin başlıca hedefi öncelikle bir düş yaratılmasını sağlamak ve bu düşü bireyi esir alan, yönlendiren veya inandıran bir illüzyonla kuşatmaktır.

Günümüz insanı fotoğraf sayesinde sanal ile gerçeği birbirleriyle eşit mesafede ve aynı yoğunlukta görmeye alıştırıldığından gerçek ile sanal sanki iç içe geçmiş, sınırları ve keskinliği kaybolarak bulanık bir gerçeklik ortamında aynışmış gibidir. Gerçekten de gördüğümüz her fotoğrafın gerçek bir görüntü olduğu şüphelidir. Hatta görüntüler sayesinde giderek gerçekliğe dair şüphelerimizin arttığı güvensiz bir ortama doğru itildiğimiz de bambaşka bir gerçek. Kamera nesnel bir bakışın eşiğinden baktığı için, gerek sanal gerek gerçek olsun, tüm görüntüleri daima mevcut bir zaman ve mekândan kaydetmeye çalışır. Bu nedenle her görüntünün başlangıç ve çıkış noktası aynı gerçeğe dayanmaktadır.

Kameranın her şeye egemen olduğu günümüz dünyasında fotoğrafın anlamını boşa çıkaran şey doğrudan onun karşı anlamıdır. Bir

bakıma manüpüle edilen herhangi bir görüntü gerçekliği tartışılmaz olan başka bir görüntünün anlamını da güvenilmez yapmaktadır. Bir manüpülasyona gerekçe oluşturan şeyi çok uzaklarda aramamak, fotoğrafçının doğrudan kendisinde, yani farklı ve ayrıştırıcı bir arayış içindeki bakışında aramak gerekir. Elbette bu arayışta tekniğin ve görüntü programlarının dönüştürücü katkısını da unutmamak gerekir.

Fotoğraf bir anlamda 19 ve 20. yy'ın bir sözcüsü, günümüzde de popüler kültürün bir suç ortağı veya işbirlikçisi gibidir. 20. yy boyunca toplumların gerçeklik, huzur ve refah mücadelesine eşlik eden fotoğrafik görüntünün, bu yönüyle aydınlanmanın, sosyalleşme ve demokrasi kültürünün benimsenmesinde etkin bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Nitekim bu süreçte görüntünün güvenilir bir kanıt, kesinleştirici ve aynı zamanda ikna eden bir nesnellik sergilediğine inanılıyordu. Dolayısıyla gerçeklik fikrinin fotoğrafla özdeşleştirilmesi ve görüntünün nesnel doğruların bir taşıyıcısı olduğu fikri giderek kökleşen yaygın bir inanca yol açtığını da söylemeden geçmemek gerekir.

Günümüz fotoğrafının bir tekno estetiğe, yani tekniğe mahkum ortalama bir estetik bakışın egemen olduğu ve yaygın bir beğeniye dayanak yapılan bir sürece doğru hızla itildiğini görüyoruz. Fotoğrafçıyı yaratıcı bir özgüvenden kopararak, teknik ve sanal bir bilimciliğe göbekten bağlı bir uygulayıcı haline getiren tekno estetik dayatmacılığın, bu özelliği ile bir bakıma yaratıcılık, sanat, görme biçimi ve bakış açısını daha fazla öne çıkarması gerekirken, tam aksine fotoğrafa egemen kılınan teknolojik görselliği ışıltılı bir illüzyonla sahneye çıkarması, görüntülerin günümüzdeki seyrini açık seçik ortaya koymaktadır. Tekniği yücelten fotoğrafçıların ayırt edilmez biçimde aynışmaya veya benzeşmeye başlamasının başlıca nedeni, tekniğin fotoğrafçının estetik ve gerçeklik bakışını tümüyle ele geçirmesidir. Hatta bir düşünceyi daha iyi ifade etmesi, arzu edilen tekniğin giderek düşüncenin yerine geçmesini fotoğraf için ciddi bir tehdit olarak görmek gerekir.

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 ayrıştırıcı ve tasnif edici boyutları ile bir çerçeve içine hapsedilmiş gerçekliğin farklı açılımlarını henüz daha sergilemeden görebilmesini hedeflemektedir. Şu da bir gerçektir ki deneyimli her fotoğrafçı, fotoğrafın anlamı şaşırtıcı biçimde manüpüle 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 ayrıışan keskin bir sınır çizer.

Her ne kadar belgesel fotoğrafçılık daha çok hayatı yorumlamaya aday fotoğrafçı prototipinin tercihlerine daha uygun görünüyorsa da, dikkate alınması gereken en önemli konu, bu fotoğraf tarzının gerçeğe yakın duran yüksek derecedeki ilgisi değil, aynı zamanda gerçeği manüpüle eden yönlendirmeci boyutlarıdır. Tanıklık arzusu sokak fotoğrafçıların, belgesel, fotojurnalist, amatör ve hobi fotoğrafçıların sıkça yöneldiği bir ifade yolu olmakla birlikte, fotoğraf sanatının dinamikleri her zaman söz konusu 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 farklılığını 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 tercihinine 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 kameranin kaygisiz 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 görseelliğe 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 büyüğü 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.





ÖTEKİ YÜZ

Fotoğrafta Öteki Olmak

Görüntüler ve özellikle portreler hem gizemli ve okunabilir birer çerçeve çizerler, hem de birer muamma olarak ötekilik yaratan tarafgir bakışlara materyal olabilecek veriler barındırırlar. Kameranin dönüştürücü motivasyonu fotoğrafçıya bir öteki yaratma, ona rol biçme veya ötekiyi ötekinin yüzünde ve varoluşunda hapsetme olanağı sağlamıştır. Bu bakımdan çok zaman fotoğrafçı içimizdeki yabancılaşmanın bir tertipçisi gibi iş görmeye çalışır. Kuşkusuz ötekinin yüzü ötekide vücut bulan ve değer görmediği sürece bir muamma olarak sır saklamaya devam eden bir bilinmezliktir. Bugün geriye dönüp yeniden baktığımızda yüzyılın başından itibaren fotoğraf yaygınlaşmaya başlarken, fotoğrafçı ve emrindeki kamera da yoğun bir çabayla gelişmiş dünya dışındaki ülkelerden görüntüler devşirmeye başlamıştır. Bu durum aynı zamanda Avrupa ve Amerika'da yaşayan insanlara başka dünyalar hakkında bilgi taşımak ve onların yaşamları hakkında aydınlatıcı görüntüler servis etmek demektir.

Bu süreçte öteki dünyanın gerçekleri; çok zaman göz ardı edilerek özellikle savaşlar, yoksulluk, geri kalmışlık ve sefaleti yansı-

rnak yerine nostalji, büyölü doğa, fantastik oryantalizm ve tarih ötesini çağrıştıran yaşamdan görüntüler servis edilmek suretiyle doğal olarak bir farklılaşma, ayrışma ve yabancılaşma yaratılmıştır. Yeniçağın gözü olan kamera, farklı dünya ve kültürleri birbirlerine yaklaştırmak şöyle dursun, tam aksine ötekiyi yani Avrupa dışındaki toplum ve kültürleri seyirlik birer nesne haline getirmekten kaçınmamıştır. Bir bakıma modern çağın tarihini yazan modernistler, öte yandan da ilkel, arkaik, çağ dışı, geri ve gelişmemiş olarak nitelendirilen farklı bir kimliğin yaratılmasına neden oldular. Elbette bu süreçte modern olmayanların modernizmin şaşaalı yüzüne hayran olmaktan başka bir seçenekleri yoktu.

İlerleme ve teknolojik gelişmelerden uzak bu dünyada insan hakları, demokrasi, bilim ve sanat bir lüks, hatta bir fantazya olarak görölmekteydi. 19. ve 20. yy'da fotoğraf, modernizmin gözü olarak bu anlayışı hakkıyla pekiştirirken, bir yandan da bir propaganda biçimi olarak egemenlere "öteki"nin hamisi ve koruyucusu rolünü biçmeyi ihmal etmemiştir. Bir bakıma öteki, ötekinin reddedilmesine yol açan bir amaca materyal olmak için görölüp resmedilmiştir. Fotoğraf 19. yy boyunca modernizmi yüceltmekle kalmamış, onun otoriter yüzünü; özellikle sömürgecilik, demokrasi, insan hakları, barış ve ilerleme sözcüklerinin anlamının da giderek hiçleştii bir hiyerarşinin tescilini pekiştirmede büyük rol almıştır. Ötekinin tüm hedef ve tercihleri geri veya çağdışı görölümüş, hatta kendi başlarına kendilerini idare edemediklerini düşünölerek sömürgeciler ve egemenler tarafından idare edilmeleri gerektiği bu toplumların zihinlerine kazınmıştır. Bir anlamda modern çağ zihniyeti fotoğrafı mutlak bir öteki yaratmak için kullanmıştır. Dahası kamera sadece bir göz olarak değil, bir ölçüde terbiye eden bir araç gibi yönlendirilmeye başlanmıştır. Çünkü yüksek düzeyde eğitilmiş uygar bir dünya karşısında gelenek ve görenekleri ile özgün ve farklı kültürleriyle alabildiğine doğal ya-

şayan ve farklı inanç ve değerlerle donanmış bu toplumların ilkel veya geri sayılması dönemin koşullarına da uygun düşüyordu. Nitekim uygarlığın gözü gibi görülen kamera, bu geri kalmışlığı tespit etmekle yetinmedi, aynı zamanda toplumların ve kültürlerin anlaşılmasında da aktif biçimde rol almaya başladı.

Elbette yüzyılımızın yüzü ve karakteri etik değildir. Hatta ben ve biz olgusu, çok zaman ben ve öteki gibi kavranmaktadır. Temelde ötekiyi dışlayan ben'in bir anlamda kendi zemini de kaygandır. Bu bakımdan içimizdeki ötekinin etik yüzü hem masum değildir, hem de hileli biçimde masum bir çehre takınmaya çalışmaktadır. Ötekiyi reddeden bunu ötekinin yüzünde, derisinde, renginde ve inançlarında simgelemektedir. Dolayısıyla modern çağ, ben ve ötekinin varlık ve var olma sorunlarına sahne olan bir çağ olmuştur. Yüz, bir bedeninde sadece sembolik tarafı, yansıtıcısı ve kimliği değil, aynı zamanda onu anlamlandırma göstergesidir de. Bugün fotoğrafın insan yüzlerine olan ilgisini onun ötekiyi hangi anlamın özne-nesnesi yaptığına ve dokunulmaz olana nasıl dokunulabileceğini kararlaştırmasına bağlı olarak değerlendirmek gerekir.

Fotoğrafın sadece bir fotoğrafçının öznel bakışını sergilemediği, aynı zamanda modern çağda kolektif bir eylem olarak bilinçaltında bir yabancılaşma eğiliminin oluşmasına yol açtığı da açıktır. Nitekim basın ve yayın organları, dergiler, resmi ve gayri resmi sosyal ve bilimsel araştırmalar bu yabancılaşmanın pekişmesinde önemli görevler üstlenmişlerdir. Elbette bu bakış açısı, modern çağın uygarlarla uygar olmayanlar şeklinde iki kampa ayrılmasına yol açarken, kamera da bu bakışın verilerini toplayan ve propagandasını yapan etkili bir araç gibi kullanılmakla görevlendirilmiştir. Bugün fotoğrafın bir deney alanı gibi görülerek milyonlarca insanı kendisine çekmesinin geri planında ötekinin nasıl görülmesi ve yansıtılması gerektiğinin hayli etkili olduğunu söylemekte yarar vardır. Hiç kuşkusuz yüz tanınmaya uygun bir çehrenin olasılığını ortaya koy-

manın yanısıra, onu gördüğümüz şeylere ortak eden bir anlamlandırmaya da açıktır. Bundan dolayı her yüz mutlak bir ötekilik yaratmaktadır. Zaman zaman ötekinin yüzünü, görme biçimimize bağlı olarak bazen bir ideal, bazen de kendi iç dünyamızla derin bağlar kurabileceğimiz bir farklılık olarak görürüz. Oysa öteki kendisini hiçbir şekilde bize duyurmaz. Onu kendisini anlatan bir yansıma olarak sadece biz görürüz. Yüz, aykırı bir biçimde kendisini kendi nitelikleriyle ortaya koyan bir gösteri değildir. Çünkü onun bu niteliklerini genellikle denetimsiz bakışımız ortaya çıkarmaya çalışır.

Elbette hiçbir yüz varlığını açıklama olanağına sahip değildir. Hatta açıklamak için bize açık bir anlam sergileme şansı da yaratmaz. Fakat yüz, varlığını duyuran fizyonomik, psikolojik ve kişilik ifadelerini pekala sergileyebilir. Bu bakımdan bir yüzü detaylı tanımak için gözün ilginç bir ifade biçimine, ayrıntıya veya karakteristik bir olaya yönelmesi gerekir. O halde çehreler bir söylemi tüm özgüllüğü ile karşılamaya yeterli gelmese de, görsel bütünlüğü ile her zaman bir okumaya yol açabilirler. Çünkü yüz daima suskun görsel bir zenginliği, anlamını dille ortaya koymayan veya kesişen ifadeler ile içsel ve dışsal tepkileri ortaklaşan bir takım değişken biçimlerle ortaya koymaktadır. Her yüzün aynı zamanda ötekinin bir yabancılığı olarak anlaşılması gerekir. Hatta yüzleri yabancılaşmaya maruz bırakılan bakışın bir yaratısı gibi de kabul edilebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, öteki yüz hiçbir zaman bir yabancılaşmayı yaşamaya yönelmez, tam aksine onu sadece yansıtmaya çalışır. Elbette fotoğrafçı ötekinin bilinmeyenlerinden bir kavram oluşturarak bir yorum yapmaya çaba gösterir. Bu yönüyle fotoğrafçı ötekinin gerçekliğinden daha çok görüntüsü ile ilgilenmeye çalışır. Kamera bir tanımlama yaptığı oranda bir yabancılaşma da yaratmaktadır. Dolayısıyla her yüz aynı zamanda bir yabancılığı ortaya koyar.

Günümüzde fotoğrafçı konusunu çoğaltarak alenileştirmek suretiyle, çok zaman onun üstünde bir baskı oluşturarak yüzle-

rin mahremiyetini korunaksız yapmaktadır. Ayrıca yüzler kendi üzerinde varlığını açıklayan veriler barındırmadığı için bir yüzün mevcudiyetini ve eğilimlerini yansıtan davranış şekillerini, tipolojik özelliklerini, güzellik ve bakışların baskın sunuma göre onu tanımayla çalışırız. Oysa yüzler hem var olmanın bir göstergesidir, hem de onun çıkmazlarını öne çıkaran travmatik rahatsızlıklarını da ortaya koymaktadır. Çünkü yüzler varlığa hükmeden bir belirginliktir ve iletişim kurarken bu sayede varlığını duyurmaya çalışır. Yüzleri, tanımsız hatta değişken kılan, içinde yer aldığı ilişkilerin aracılığından çok, kendi dışında bir anlam oluşmasına neden olmasıdır. Aslında yüzler kendi dışında da mevcudiyetini sürdürürler. İşte fotoğrafların yaptığı şey, tam da budur. Çünkü insanın varlığı dışında bir varlık oluşturması fotoğraf ve görüntüler sayesinde mümkün olmuştur. Kamera her zaman benzerler üreten bir araç olarak karşısındaki yüzü, tanımlanmış bir yüz olarak çoğaltmaya çalışır. Ötekinin yüzü bir takım bakışlara maruz kaldığı sürece, varlığı genellikle bir nesne gibi görülmeye başlar. Ayrıca kameranın da her zaman hareketsiz, dilsiz ve tanımsız bıraktığını biliyoruz. Bu nedenle fotoğrafçının ürettiği herhangi bir yüz ancak kameranın ve fotoğrafçının tutumu çerçevesinde bir varlık gösterebilir. Aslında ötekinin yüzünde daima fotoğrafçıya ilgisini sunan, savunmasız veya saldırıya açık bir bakış mevcuttur. Bakışın daima davetkâr olduğunu, fakat aynı zamanda savunmasız bir konumda da bulunduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Bu bakımdan fotoğrafçı hiçbir zaman ötekinin gözlerinden göremez ve onun bakışlarına çarpan gerçekliği veya kendi konumunun nasıl olduğunu gören bir konumda bulunamaz.

Bir yargılamada bulunarak bakan fotoğrafçı mutlak surette doğrudan kendisi de bir yargılamanın muhatabıdır. Gözler daima yüzün biçimsel bütünlüğüne ket vuran bir hareketliliğe sahiptir. Dolayısıyla bakış, ötekinin değişken ruh durumuna göre sürekli olarak anlam ve biçim kazanmaya başlar. Bu ne-

denle ötekinin yüzü her zaman bir bakışın anlamına göre değer kazanmaktadır. Herhangi bir yüz kendisini, uzamdaki donuk sürekliliğe, varlığını yücelten duruşa ve elbette fotoğrafçıya karşı gösterdiği dirençle var etmektedir. Öteki yüzün özgünlüğü, aynı zamanda onun kazanımıdır. Hem de iktidarını ve otoritesini simgeleyen bir kazanım. Öte yandan fotoğrafçının, aktif ötekinin görünmeyen buyruğu altında bulunduğunu ve onun tarafından yönlendirdiğini unutmamak gerekir.

Bir yüzü ötekileştiren, yüzün kendi tanımı doğal olarak kendi iktidar gücüdür. Daha doğru bir deyişle yüz, hem bir otoriteyi simgelemekte, hem de bir otorite oluşturmaya yol açan kanalları yönlendirmektedir. Çünkü yüz daima benliğin bir otoritesi ve onun bir dışavurumu olarak mevcudiyetini duyurmaktadır. Öteki yandan bir yüzü ötekileştiren davranışların kaynağı başka bir yüzdür. Elbette fotoğrafçı tanımsız, nedenini ve gerekçelerini bilemediği bir ifadeyi tanımlamak için bir yüze gereksinim duyar. Bu amaçla bir yüzü görüntülerken ötekinin gerçekliğine dair şeylerden çok, fotoğrafçı kendi oluşturduğu bir gerçekliği ortaya koymaya çalışır. Her yüzün bir ifadeye geçerlilik kazandırdığını unutmamak gerekir. Gerçekten de yüz bir benliğe dil olmaya çalışan bir belirlirginliktir. Bu bakımdan fotoğraflara yansıyan ifadeler sadece bir yüz ve bakışın etkisini ortaya koymaz, aynı zamanda iç dünyanın çağrısını da dillendirmeye çalışırlar. Bir ilgi alanı olarak hem kendisinin hem de anlam arayışlarının zuhur ettiği öteki yüze yönelen fotoğrafçı, bir taraf olarak fotoğraf çektiği için daima tarafgir bir konumda bulunmaktadır. Taraf olmak demek , bakışını yüzü ötekileştirmek için kullanması demektir. Çünkü hiçbir fotoğrafçı bakışını yargılayıcı ve saf tutan bir eğilimden bağımsız tutmamıştır.

Fotoğrafçı ötekinin varlığına ve yüzüne gereksinim duyduğu sürece, fotoğraf ötekinin yüzünü benimseyen veya onaylayan bir eylem alanı olmaktan uzak kalmaz. Nitekim kendisini ötekinin

somutluğunda var eden herhangi bir görüntü, aynı zamanda ötekinin temsiliyi omuzlayan görüntüdür. İşte görüntünün işlevselliği ve vurgulayıcı gerçekliği onun bu temsil yeterliliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü her görüntü aynı zamanda bir temsiliyetin temsili rolünü üstlenmektedir. Yani somut bir simgenin, anlamlı bir duruşun, gözlemlenmiş bir ayrıntının, anlam kazanmış bir bakışın ve ötekileşen bir yüzün temsiliyi... Kameranin gözü ötekinin varlığına baktığı sürece, ötekinin yüzü fotoğrafçı için bir gözlem alanı, kamera için ise sadece bir veriden ibarettir. Birçok fotoğrafın genellikle fotoğrafçının tercih ve eğilimlerinden çok, kamera marifetiyle çekildiğini göz önüne aldığımızda, fotoğrafçının anlam ve yorumla birlikte bilgi ve doküman da ürettiğini daha iyi görebiliriz. Her ne kadar bir insanın yüzünün anlamdan çok bir gösterge haline getirilmesi çok fazla tercih edilmese de, bu durum fotoğrafçı için her zaman olağan bir iş gibi görülebilir. Çünkü kamera bir yüze fotoğrafçının tercihleri doğrultusunda bakmadığı sürece mekanik ve duygusuz rolünü terkedemez. Kamera, bir yüzün anlamını somut bir görüntüde kesinleştirdiği gibi keskinleştirebilir de. Yani onu radikal ve uzlaşmaz bir görüntü haline dönüştürerek bilincimiz üzerinde baskı oluşturan bir gösterge yapabilir. Bu nedenle her göstergenin öteki hakkında gerçekleştirilen bir tasarımı radikalleştirildiğini dile getirmekte yarar vardır.

Fotoğrafın bir bilinç dışı durumu olarak önemsendiğini ve aynı zamanda gerçek dünyanın yansımalarının bilinçle buluşmasına yol açan bir seçim olarak görüldüğünü unutmamak gerekir. Elbette buna yol açan şey; görünen şeylerin bilincin duvarlarına çarpması ve bize yansıyan görüntülerin bir fotoğrafta kesinleştirilmesinin gerekliliği ve zorunluluğudur. Çünkü insan gözü, hayatın hiçbir gelişmesine ilgisiz değildir. Dolayısıyla bu ilginin bir bilgi, deneyim ve beğenilerimizin somut bir biçime kavuşturulması için kayıt altına alınması gerekir. İşte fotoğraf bu arayışlara

yanıt veren bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Aslında fotoğrafın amacı başlangıçta bir ötekilik yaratmak değildir. Fotoğraf taraflı bir gözün denetiminde kaldığı sürece hiçbir zaman saf ve masum kalmaz. Ayrıca sınıf ayrımları ve farklı gelir düzeyine sahip sosyal tabakalar olduğu sürece fotoğrafın ötekilik yaratmayı sürdüreceği açıktır. Öte yandan ırk ayrımı ve milliyetçi eğilimler de potansiyel bir ötekilik kaynağı olarak 21. yy'ın bir gerçeği olarak öne çıkmıştır. İktidar erkinin demokrasiden teokrasiye doğru evirildiği toplumlarda ve kendisini ifade edemeyenlerin var olduğu bir dünyada öteki olmak kaçınılmaz görünüyor. Nitekim yoksulların, kadın, çocuk, dinsel ve etnik toplulukların temel insani ve siyasal sorunları orta yerde durduğu sürece, fotoğraf hem dayanışmacı bir ruh olarak varlığını sürdürecektir, hem de ötekileştirici bir enformasyon olarak müdahale etmeye devam edecektir.





GÖRME ve GÖZLEMLEME

Fotoğrafik Görmenin Doğası

Doğada ve yaşamdaki bir takım somut durumlar, karşılaş-tığımız kişiler veya gereksinim duyduğumuz nesneler ara-sından önemsedığımız yüzler veya olaylar her zaman bir ilgi kaynağı olarak daha fazla öne çıkarlar. Bu ilgi doğal olarak bizi bunları daha iyi görmeye veya içerik oluşturan bir kesitine yönel-memize neden olur. Dikkat çekici her olay bu ilgiyi canlı tutmaya yol açtığından, gözümüz daima çevreyi tarayarak bir bakıma bu ilgisini kesintiye uğratmadan sürekli kılmaya çalışır. Nitekim bu süreçte göz belleği de aynen bir bellek gibi tanıma, tahlil etme ve bir karar oluşturmaya çalışır. Temelde ilgilenme, merak, keşif, tanıma ve benimseme ile bir somutluk kazanmaktadır.

Gözün odaklandığı şeyler, bir insanın duygularıyla buluşan, uyuşan veya örtüşen konulara yönelik olduğundan, her ilgilen-me aynı zamanda görmeyi harekete geçiren bir eylemdir. Şu da bir gerçektir ki, bir şeyleri gördüğümüz sürece ancak onlar hak-kında fikir sahibi olabiliriz. Çünkü görme ile sahip olma söz konusu olduğunda bunları birbirleriyle bağlantılandıran psiko-lojik, kültürel ve moral açıdan bir takım ilişkiler mevcuttur. Bu

nedenle bir fotoğrafçının görme çerçevesi ne kadar geniş olursa olsun, sonuç itibarıyla görülen şeyler ancak kameranın çerçevesine sığdırılanlardan ibaret demektir. Dolayısıyla fotoğrafik görme, görmeyi bir görüntüde somutlamak ve nesnel bakışın verilerini optik bir yansımaya taşımaktır.

Fotoğrafçı göz, elbette kendisini sadece gördükleriyle sınırlayan biri değildir. Bunu sezgileri ve hislerinin yönlendirdiği bir takım alternatiflerle birlikte bir kanaat oluşturarak gerçekleştirmeye çalışırız. Fotoğrafik görme, kameranın aracılık ettiği, nesnel ve duygusal bir duruşu kesinleştirmektir. Ayrıca fotoğrafların sadece birer yansımadan ibaret olmadığı, aynı zamanda bir duygu parçacığı, tepki verebilen, benimseyen ve kamerayı yücelten bir gösterge olduğunu dile getirmek gerekir. Kuşkusuz fotoğrafçının görüş alanı çerçevenin sınırları dışına uzanmaktadır. Yine de çerçeve içinde yer bulanlar bir gerçeğin parçalarından ibaret sayılmazlar. Çünkü görünürlük daima nesnel dünyayı ve doğal olarak bir biçime sahip olan şeyleri kapsamakta ve düşünmeye hükmeden bir açılıma kapı aralamaktadır. Görme hem bir bilgilenmeye yol açar, hem de bilgi üretmeyi tetikleyen bir davranışa yol açmaktadır. Ancak birçok insan gözün bu eğilimlerini daha çok bilgi toplama amacıyla kullandığından gerçek bir görmenin aslında güç bir iş olduğunu söylemekte yarar vardır. Ayrıca sanatçı ve bilim adamlarının yaratmak veya bilgi üretmek amacıyla birçok insandan daha iyi gördüğünü dile getirmenin çok yanlış olmadığını söyleyebiliriz. Öte yandan bilgi ve birikim sahibi, dünyayı ve gelişmeleri izleyen ve tercihlerini bir eyleme veya toplumsal muhalefete taşıyan gözlerin de bu yetkinliğini görüntüye taşıması her zaman mümkündür. Çünkü görüntüler yoluyla biriktirilen görsel materyaller, aynı zamanda birer bilgi materyali olarak çok değerlidirler.

Aslında fotoğraf görmeyi yalnız başına önemli yapan bir araç değildir. Fotoğrafçı gibi birçok insan da yaşamda olup biten şeyleri görmekte ve buna göre bir tutum almaktadır. Nitekim başarılı bir fotoğrafçıyı, görmeyi bir göstergeye taşımaktan çok, yaşam hakkında takındığı tutuma bağlı olarak yansıtan birisi ve bu nedenlerden dolayı görme diliyle ilişkilendiğini dile getirmekte yarar vardır. Kuşkusuz sanatsal görme ve yansıtmanın ilkeleri ya da kural ve hedefleri, yaygın fotoğrafçılıktan oldukça farklıdır. Amatör fotoğrafçıların neredeyse hiçbir boşluk bırakmadığı dünyamızda, her gün kentleri, kırları ve sokakları arşınlayan yüz binlerce aç gözlü fotoğrafçının yaptığı bakmak, tanık olmak ve kaydetmekten ibarettir. Nitekim bu tarz fotoğrafçılığın günümüzde sokak fotoğrafçılığı olarak tanımlaması çok yanlış değildir. Elbette tanık olmanın öncesi ve sonrası bulunmaz, sadece içinde bulunan “an” vardır. Bu amaçla sokak fotoğrafçılığının aslında bir an içinde gerçekleşen olgulara yönelik bir eğilimi ortaya koyduğunu ve düşünsel zeminde bir konsantrasyona çok fazla gereksinim duymadığını söylemek mümkündür. Oysa sanatçı eğilimleri ağır basan bir fotoğrafçı; bir olgu arayışından çok içsel bir arayışa, rastlantıdan çok bir imge yaratmaya, toplayıcılıktan çok inşa etmeye önem vermektedir. Bu aşamada yaratıcılık tasarımı ile bunun sevk ve idaresi kesinlikle bir karara vardıktan sonra hayata geçirilmektedir.

Fotoğrafik görme çok kısa bir zaman diliminde gerçekleştiğinden, fotoğrafçı bu an’ın sınırları içinde gördüklerini görüntülere taşıyan bir fırsatçı olarak görünmektedir. Aslında fotoğrafın varlık dinamikleri sadece söz konusu bu tesbitlerden ibaret değildir. Aynı zamanda an’ın gerçekliğinin somut bir olayla bağlantılanması ve fotoğrafın sanat ve estetik olarak zaman dışına atılması gerekir. Fotoğrafı an’la ilişkilendiren tüm görüşler,

özünde mutlak gerçekliği yaratıcı bakıştan soyutlayan ve an'ı tüm anlamların odaklandığı en yüksek ilgi noktası olarak gören haber ve röportaj fotoğrafçılarına özgüdür. Aslında fotoğrafın gerçeklik iddiası, sanıldığı gibi tanıklıkla ilişkili değil, tümüyle fotoğrafçının yoğun duygusal şekillenmesine ve onu motive eden içsel muhakemeye bağlı olarak dile getirilmektedir. Aksi takdirde görüntülerin içeriksiz ve basmakalıp bir gerçeklikten öteye bir anlam taşıması söz konusu olamaz. Fotoğraf günümüzde birçok insan için her ne kadar bir boş zaman uğraşı gibi görülse de, güçlü bir görüntüye kavuşmanın sanıldığı kadar kolay olmadığını söylemekte yarar vardır. Çok zaman bazı fotoğrafların pimi çekilmiş bomba gibi tahripkâr bir etki yarattığını, hatta fotoğrafçının tüm ömrünü bu uğurda heba ettiğini duymuş veya tanık olmuşuzdur. Bu tarz görüntülerin boş zaman işi olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Bu bakımdan fotoğrafın içini boşaltan eğilimlerin tutarlı fotoğrafçıların işi olmadığını söylemek gerekir.

Fotoğraf uyarıcı uygar ve sorumlu bir gözün eseri yerine, amacı oyun olan, tatmin ve eğlenceyi kutsayan beceriksiz meraklıların çıkmazlarına hizmet ettiği sürece, görüntülerin içerikten giderek uzaklaşması kaçınılmazdır. Bu bakımdan fotoğraf araç ve gereçlerinin herkesin kullanımına olanak veren yaygınlık ve demokratik paylaşımcılığa kavuşmasını aynı zamanda bir nitelik ve kalite çıkmazı olarak görmekte yarar vardır. Fotoğraf her ne kadar bir an'da olup biten şeyleri kayıt altına alıyorsa da, özünde her zaman bir illüzyonu anımsatan heyecanlı ve keyif verici bir boyuta daha sahiptir. Aynı zamanda merak uyandıran veya gideren görselliği ile serüven arzusunu alabildiğine çoğaltan ve fotoğrafçıya bir takım bilinmeyenlerin keşfi için kamerayı bir yol gösterici yapan gizemli bir yanı daha bulunmaktadır. Görme

bir an içinde somutlaşsa da, özünde fotoğrafçı bir muhakeme adamı ve daha an'ın öncesinde karar veren bir yaratıcı olarak görülmelidir Kuşkusuz an'ın var oluşu, an'ın öncesindeki bir kararın kesinleştirilmesiyle başlar ve kritik çekim an'ında son bulur. Fotoğrafik görme, bir bakıma görülerek belleğin derinliklerine savrulan olayların bir biçim kazanması amacıyla işlevsel hale getirilmesidir. Dolayısıyla her görüntü bir zihnin seçimi olduğu kadar, güçlü veya zayıf ya da nesnel veya soyut bir mesaja da sahiptir. Aslında amaç ne olursa olsun, görme eylemi daima yaratıcı ve inşa edici bir karaktere sahiptir. Çünkü anlamlı bir görüntüye kavuşmak için görmenin yaratıcı, uyarıcı ve kararlaştırıcı öteki eğilimlerle buluşması gerekir.

Göz bir anlamda sosyal bir organ olarak görülebilir. Benliği sosyalleştiren bir eylem gerçekleştirmek suretiyle insanlar ile gerçek dünya ve başka insanlar arasında bir bağ kurarak bir işbirliği gerçekleştirir. Bundan dolayı görme ve fotoğraf çekme birbirlerini tamamlayan bütünlüklü iki eylemdir. Bugün sosyal gerçeklik dediğimiz şey, tam da fotoğrafın hakimiyet alanına giren ve toplumsal ilişkileri kendisine temel alarak gerçeğe ilişkin yansımaları görüntülere taşıyan bir eğilimi dile getirmektedir. Elbette bir fotoğrafın sosyal boyutu gerçek hayatın bir kesitine kameranın yöneltmesi ve mevcut bir olayın, çehrenin veya olgunun fotoğrafçının dikkat alanı içine girmesinden itibaren açığa çıkmaktadır. Kameranın mevcut bir olaya yöneltmesi bir bakıma fotoğrafçının gerçekle ve sosyal hayatla kurduğu ilk temastır. Her ne kadar kameranın bir sosyalleşme aracı olduğunu daha önceki bölümlerde dile getirmiş olsak da, yine de kamera aracılığı ile kurulan temasın, fotoğrafçı ile sosyal hayat arasında kalıcı ve keskin bir işbirliği sağladığını her zaman söyleyemeyiz. Nitekim bu temasın bir takım görüntülerle taçlandırılması gö-

rüntülerin kalitesinin artışına bir etkisi yoktur. Şu da bir gerçektir ki kameranın tespit özelliği fotoğrafçıyı sosyal hayata ve doğaya karşı kıskırtmaya elverişli bir zemin yaratmıştır. Fotoğrafçı göz, görünen gerçekler hakkında söyleyecek sözü olan birisi olarak, kişisel bir dil oluşturduğu sürece görüntüler anlamlı ve çekici bir niteliğe kavuşabilirler. Aksi taktirde açık mesaj verebilen ve bunu gerçek hayattan bir öyküyle taçlandıran yegane sanat olarak fotoğrafın bu özelliği güdük kalacaktır.

Görme etkinliği zaman zaman bir dikkat ve ilgilenmeden yoksun olsa da, yine de ağırlıklı olarak yaşam ve insanlarla kurulan bağların belirleyici ve dikkatli bir gözlemi gerekli kıldığı açıktır. Unutulmamalıdır ki, ilgilenmenin doğası her zaman ya mevcut bilgilerimizi destekleyen bir görme ile ya da gerçekten bilgilenmemize yol açan bir gereksinmeden kaynaklanmaktadır. Her ilginin bir görmeyi, hatta görme biçimini tetikleyerek onu yaratıcı bir misyona taşıdığını gözden kaçırmamak gerekir. Sanatsal görme doğası gereği nesneleri belli bir dünya görüşünün çerçevesinde ve estetik bir biçim içinde ele almayı gerekli kıldığı için, fotoğraf genellikle gerçeği sanatsal bir görüş inşa etmek için kendisine dayanak yapmaya çalışır.

Aslında fotoğrafın gerçeğe bir ihtiyacının olmadığını bile söylemek mümkündür. Çünkü bir gerçeği bir fotoğrafa yandaş yapan her amaç, öncelikle inandırıcılık ve kanıtlama arzusunu harekete geçirmeye çalışır. Oysa fotoğraf sanatı gerçekten çok tasarlanmış bir gerçeği önemser. Dolayısıyla nesnel görünenlere sanatsal bir ifade kazandırmak için gerçekten çok imgesel bir gerçeğe gereksinim duyar. Aslında sanatın başlangıcı gerçeğin anlaşılıp algılanmasına bile dayandırılabilir. Sanat, gerçeği aşan bir özneliği ifade ettiği için, özellikle fotoğraflar daima gerçek benzeri bir dünyaya daha yakın görünmüşlerdir. Gerçekten de

fotoğrafın görmeyi somut ve anlaşılır bir olgu haline getirmeye başlaması geniş kesimlerin ilgisini bir hayli çekmiştir. Kuşkusuz bunda sanatçı fotoğrafçıların emek ve çabalarının büyük rolünün olduğunu söylemekte yarar vardır. Çünkü sanatçı fotoğrafçıların ayırıştırıcı görme biçimleri ve nesnel görünenlere kazandırdıkları anlamlar sayesinde fotoğraf, bugün çekici ve büyük ilgi gören bir sanat haline gelmiştir.

Hiçbir fotoğrafçı hayatın hangi boyutunun onu ilgilendirdiğini veya gerçeği hangi biçimlerle yansıttığının reçetesini veremez. Ancak hangi veriler ışığında hayata bakılabildiğini ve gerçek dünya hakkında nasıl bir tanımlama yapabileceğini pekala sorgulayıcı bir bakışla kanıtlayabilir. Soruları biraz daha çoğaltırsak, fotoğrafçının kendisi için mi, yoksa izleyicinin beğenilerini gözeterek mi görüp çektiğini de ayrıca iyi irdelemek gerekir. Yaratıcı bir eylem sözkonusu olduğunda fotoğrafçı ya dikkatini doğaya ait güzelliklere yöneltir veya yaşamda çelişki olarak gördüğü şeyleri yorumlamaya çalışır. Dahası imge olarak kurguladığı şeylere görünümüler dünyasından anlamlı bir karşılık bulmaya yönelir. Tüm bu arayışların niteliği ne olursa olsun, bir fotoğrafçının görüntüleme isteği öncelikle bireysel ve öznel bir tatmin gerçekleştirmek içindir. Bunların ardından bir paylaşma heyecanı kendi kaygılarından izleyiciyi haberdar etme arzusu ve görsel bu eylemi toplumsal bir anafora materyal yapma çabası ön plana çıkmaya başlar.

Özellikle haber fotoğrafçıları veya fotojurnalistlerin fotoğrafların bu geri dönüşümünden hemen yarar sağladığını söylemek mümkündür. Bugün herhangi bir haber görüntüsü çekildikten kısa bir zaman sonra bir gazetede basılabilir ve yüz binlerce insana ulaşarak büyük bir kamu oyu oluşturabilir. Çünkü görüntü teknolojisi teknolojik görüntüleri çok kolay

yollarla kitlelere ulaştırabilmektedir. Aslında görülen gerçeğin fotoğrafçıyı bir görüşe temel oluşturan özgün ve tanımlayıcı bir görme biçimine taşıması söz konusu değildir. Görmek ile bir görme biçimine sahip olmak, birbirlerinden oldukça farklı iki yetkinliği dile getirmektedir. Görme biçimi bir sanatçının yapıtlarında varlığını ortaya koyan sanatsal, düşünsel ve teknik donanımın kolektif bir yoğunlaşma ve sanatçıya özgü bir dille sergilenmesidir. Elbette görmeyi çok boyutlu bir eylem olarak ele almak gerekir. Bu bakımdan görmeyi aynı zamanda bir yapıta ulaşmaya çalışan sanatçının tüm becerilerini kucaklayan bir tutumun tezahürü olarak da görebiliriz. O halde görüş kazanmak ve kendi bakış açısı ile farkındalığını geçerli bir değer haline getirmek için fotoğrafçının yaşama ve nesnelere eleştirel bakması ve gerçekliklerin sanatın verileri ışığında yeniden irdelenmesi gerekir.

Kuşkusuz gözlem yapmayı, tahlil ve algılamayı bir görüş sahibi olmaya giden sürecin durakları olarak görebiliriz. Bu nedenle fotoğraf veya fotoğraf sanatı alanında bir başarıyı ancak serüven dolu bir yolculuğu anımsatan uzun soluklu bir süreç sonunda elde etmek mümkündür. Fotoğrafçının bakışını nesnel dünyaya kilitleyen ilgi, aynı zamanda onu öteki sanatlara da yöneltmelidir. Özellikle, sosyal, bilimsel ve kültürel bir birikimin fotoğrafçının yaratıcı dinamiklerini çoğalttığı gibi, fotoğrafın bir dil olarak açılımını da çeşitlendirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü nitelikli bir görme bakışı kısırlaştırmaz, tam aksine onu daha da olgunlaştıran bir birikime taşıyabilir. Görme, zihnin işleyişini kolaylaştıran iç uyarıların harekete geçmesine yol açmak suretiyle bir anlamda görülenleri duygusal ve düşünsel bir zeminle buluşturmaya çalışır. Aslında görmenin sadece gözün bir etkinliği olduğuna dair inançların tümü yanlıştır. Çünkü

göz nesnelerle bir temas sağlarken, öte yandan belleğimizi, bilinci ve yaratıcı güdülerimizi de harekete geçirmektedir. Böylece görme edimi bir insanın çok yönlü eğilimlerini toparlayan bir işlevsellik kazanmaya başlar. O halde görülen şeyler, bir insanın iç gerçekliğinde karşılık bulduğu oranda ancak bir anlam ve derinlik kazanabilir.

Kamera sanıldığının aksine görmeyi değerli kılan bir yardımcı değil, bir bakma aracı olarak yanı başımızda yer almaktadır. Gözün eğilimleri ve seçimlerinin kesinleştirme alanı olan bir kameraya, daha çok gördüğümüz ve kararlaştırdığımız gerçekleri düzenlemek ve onları hangi optiğin verileri ile kesinleştirileceğimize yönelik bir amacı gerçekleştirmek için başvururuz. Bu yönüyle, kamerayı bir seçme, inşa etme ve kayıt altına alma aygıtı olarak görmek gerekir. Görmeye yol açan etkenler genellikle fizyonomik ve psikolojik temelli iken, görmeyi kesinleştiren veriler her zaman teknik ve optik süreçlerle ilişkilidir. Bu bakımdan kamera, ancak görülmüş bir gerçeğin ardından devreye girmektedir. Aslında kamera ile görmeyi ilişkilendiren anlayışların temelinde, kameranın optik bir dönüşüm gerçekleştiren, nesnel koşullardan uzaklaşarak görünenlere yeni bir biçim kazandırması keyfiyeti yatmaktadır. Temelde bu dönüşüm, düşünsel ve ruhsal ayrışmaya dönük bir durum değildir. Tam aksine görülmüş gerçeğe bir biçim kazandırırken aslında yorumlanmış ve tasarlanmış gerçeği daha da anlaşılır yapma amacını belirginleştirmektedir.

Görmeyi tetikleyen etmenler çok zaman ya bir bilinç parıltısına dayanmakta ya da duyuların tetiklediği bir içgörünün açığa vurulmasından kaynaklanmaktadır. Aslında hangi gerekçelerin görmeye yol açtığı çok açık görünmüyorsa da, fotoğraf bu gerekçelerin tümüne açık bir etkinlik olarak kolektif bir algıyı hareke-

te geçiren en etkin araç gibi görünmektedir. Fotoğrafçı herhangi bir konuyla yüz yüze geldiğinde, doğrusu hangi değerlerin daha fazla ön plana çıkacağı başlangıçta çok anlaşılır değildir. Çünkü tüm fotoğraflar referansını gerçekten alan, çok bilinmeyenli bir zihinsel ve duygusal yönlendirmenin ürünüdürler. Bazen gerçeği olumlayan sanatsal ve estetik değerleri öne çıkarırken, bazen de içerik kaygısını daha fazla ön planda tutan veya tetikleyen çok seçenekli bu boyut kazanırlar. Çünkü duyuların etken olduğu, bilincin biçim kazandırdığı veya yaşamdaki çelişkilerin yönlendirdiği görsel bir serüvende fotoğrafın rolü ve etkisi bugün giderek daha fazla genişlemiş görünüyor.

Elbette belli koşullar altında ve yaratıcılığın sınırlarına çok fazla girmeden görmenin de öğrenilip öğretilebileceğini söylemek mümkündür. Ancak görmenin sanıldığı kadar başlı başına bir olgu olmadığını dile getirmekte yarar vardır. Çok zaman bir konuyu sadece görmeyiz, aynı zamanda bilinci ve yaratıcılığı harekete geçiren destekleyici katkıların da görme üzerinde büyük rolünün bulunduğunu gözden kaçırmaz nedense. Özellikle görsel deneyimler, rastlantılar, basın-yayın ve TV görüntülerinin uyarıcı boyutları bilincimizi eleştirel yetkinliğe taşıyan bir çok kazanıma yol açtığı gibi, görme eyleminin daima gerçeğin bu kanalları sayesinde kabul edilebilir ölçülerde bir nitelik kazanmasına da neden olmaktadır. Görmenin yaratıcı boyutları sanatta, işlevsel ve fonksiyonel cephesi de daha çok gerçekliğe dönük bir yöne işaret etmektedir. Bu nedenle nesnel görme ile sanatsal görme birbirlerinden oldukça farklı özelliklere sahip birer bakış açısını ortaya koyarlar.

Her görme arzusunun zihinsel veya sanatsal bir karşılığı yoktur mutlaka. Görme eylemi zaman zaman derinliksiz bir tahlille veya yorumsuz bir gözleme dönük de olabilir. Bu bakımdan

insan ile tabiat ve insan ile öteki insanlar arasında kurulan ilişkilerde görme, tanımlama ve yorumlama tutumu genellikle derin bir analizden çok içgüdüsel bir eylem biçiminde ortaya çıkmaktadır. İşte bu eğilim fotoğrafçı da tümüyle yaratıcı ve sorgulayıcı bir şekillenme sağlayan bir refleksle kendisini açığa vurur. Bu açıdan bakıldığında görme, fotoğrafçı için lüks değil bir zorunluluktur. Ayrıca görüntü aracılığıyla sergilenen görsel her tutum, özünde görülerek bir biçim kazandırılmış tutumdur. Bu durumda görme bir eyleme dönüştürülürken, fotoğrafın oynadığı aktif rolün etkisi, gücü ve başarısını bir görüntüde ortaya çıkan gerçekliklerde varlık kazanmaya başlar.

Bir fotoğrafçının en anlaşılır tutkularının başında yaşanan gerçekliklere meydan okuyan bir tutumu benimsemek ve kendi gerçekliğini alternatif bir dinamik olarak görüntünün önüne koyması gelmektedir. Elbette her fotoğrafçının görüşü öncelikle görüntüde şekillenen duygusal, düşünsel ve nesnel yansımalar da zuhur etmektedir. Ayrıca görmeyi kutsayan bir eylemi geçerli değer haline getirdiği için, fotoğraf mevcut bir gerçeğin fotoğrafçı eşliğinde bir anlamla tasarlanması olarak görülebilir. Bu durumda çekilen görüntü, hem fotoğrafçının bir tutum belgesi olma özelliği taşır, hem de gerçeğin fotoğrafçı marifetiyle olumlanmasına yol açar. Aslında görme anlaşılır biçimde var olmayı ya da varlığı somut kılan yaşam ve gerçeklik hakkındaki bilgi ve deneyimlerimizi görerek ya da görme yoluyla kalıcı hale getiren kendiliğindenci bir davranıştır. Dahası görünmeyen birçok şeyi, nesneler dünyasını ve onların insanlarla oluşturduğu hiyerarşik düzenin anlamını da keşfetmemizi sağlayan bir etkinliktir.

Fotoğraf, görülmüş şeyleri bir çerçeveye hapsedmek suretiyle bir bakıma gerçeği dizginleyerek tüm dikkatimizi bu gerçeğin görünen boyutlarına yöneltmektedir. İzlenen gerçek doğal olarak

görülmüş bir gerçeğin izdüşümüdür. Bu nedenle fotoğraf daima tıpkı bir hayal gibi bu gerçeği bize anımsatmaya çalışmaktadır. Aslında fotoğraf bir olayın nedenlerine hiçbir zaman eğilmez, ancak nedenlerin doğurduğu sonuçları tartışmalı yapan bir farkındalık yaratmayı pekala başarabilir. Bir bakıma bir olayın hem nedenleri, hem de sonuçlarını muğlâk ve belirsiz sınırlara çekebilecek kıyaslamalara açık kapılar bırakır. Böylece çerçeve içinde kesinleştirilmiş görüntünün kesinliği ve objektifliğini sorunlu yapmaya çalışır. Sanatsal görme biçimi, asıl olarak bizi nesneleri doğru biçimlerde görmeye veya etkili bir tahlil yapmaya yöneltirken, bir yandan da nesneler dünyasında bireyin konumuna ve toplumsal rolüne işaret eden etkili bir görsellik yaratmaktan kaçınmaz. Aynı zamanda yaratıcılığı nesnellikle, bakışı da an'ın keskinliğinde anlamlı kılan radikal bir gerçeklik sergileyebilir. Kuşkusuz ilgi bakışımızı, bakış da görme eğilimlerini harekete geçirmekte ve insanın yaşanan gerçek hakkında fikirlerinin oluşmasına neden olmaktadır. Oysa fotoğrafçı tüm bu süreçleri hızlı kat ederek ilgilendiği şeyleri kısa zaman içinde görsel bir karara dönüştürmektedir. Bunun başlıca nedeni, görüntünün çok fazla hazırlık gerektirmeyen mekanik ve optik bir süreç olmasıdır.

Fotoğrafçı görülen bir gerçeği başkasının görüşüne açarken, yine de her görüntünün gerçekliğinin farklı okumalara ve anlamlara yol açtığını unutmaması gerekir. İnsanların yaşam hakkındaki deneyimleri birbirlerinden farklı olduğu gibi, benzer şekilde görüntülerin yorumlanıp algılanması da farklı olacaktır. Doğal olarak yaşama bakan kameranın her koşulda yaşam ürettiğini söyleyemeyiz. Fakat kamera gözünün yaşam hakkında bir takım sezgisel hakikatleri ve nedenlerine aşına olduğumuz bir takım gerçek olayları muhakeme etmemize yol açtığı da bir

gerçek. Bu bakımdan başkalarının tanıklığına da yol açtığı için, fotoğraflar bir aydınlık yaratmada eşsiz bir araç olarak görülenlere göz olmuştur. Fotoğrafın görmeyi, görmenin de algılamayı derinden tetiklediğini biliyoruz. Ancak sanatsal görmenin bundan farklılaştığını ve tümüyle bir görme ve algılama etkinliği olmadığı da açıktır. Fotoğrafın özü, eğer görülenleri doğrulamaksa, sanatsal fotoğrafın hedefi de daima doğruları sorgulanabilen veya şüphe duyulabilen bir zemine taşımaktır. Bu anlamda gerçek hayatta birçok şeyi görüp yorumlayan herhangi bir insanın mantıksal olarak bir fotoğrafçıdan eksik hiçbir yanı bulunmaz. O halde başarılı bir fotoğrafçı, görülen gerçeği fotoğraflamaktan çok, bu gerçeğin muallakta kalan veya eksikleri ve boşlukları bulunan görünüşlere eğilim gösterdiği takdirde gerçek bir görmeyi bir görüntüye taşıdığını pekala iddia edebilir.

Elbette görme yeteneğini geliştiren veya onu anlamlı ve derinlikli kılan bir takım farklı etmenlerden söz etmek mümkündür. Hatta görme eyleminin tümüyle kendiliğindenci bir eylem olmadığını da söylemek gerekir. Her şeyden önce yaşam bir takım ilişkilerin ve çatışmaların vuku bulduğu bir alandır. Ayrıca nesneler dünyası da insan ve nesne ilişkilerinde veya nesnelerin kendi aralarında kurduğu ilgi çekici kontrastlıklar sayesinde büyük oranda tetikleyici bir rol üstlenmekte, hatta görüntüyü okunmaya elverişli bir yüzeye dönüştürmektedir. Öte yandan fotoğrafçının artistik bakışı, ilgi ve merakı çoğaltarak veya karşıtlılar arasında bir uyum ortamı yaratarak pekala olayları, göz alıcı ve ışıltılı bir netliğe kavuşturan bir görmeye zemin hazırlayabilir.

Fotoğrafçıyı yeni ve orijinal şeylere taşıyan heyecanlar salt görünenlerden ibaret olmadığı için ayrıca ses, ışık ve rengin motive edici katkılarını da görmesi gerekir. Çünkü görselliğin ağırlıklı olarak bir işlevsellik ve fonksiyonelliğe işaret ettiğini

kestirebiliyoruz. Hatta görselliğin izleyicide ses, renk veya bambaşka duygular çağrıştırması da olağan görülmelidir. Görme gözümüzü sadece mevcut olanlarla veya görünen biçimlerle bağlantılı kılmadığı gibi, çok zaman görünenlerden etkilenerek yepyeni biçimlerde inşa etmesi kaçınılmaz görünür. Özellikle görüntü tasarımının bir ilke olarak ve konu, estetik ve içerik anlamında fotoğrafı taşıdığı sanatsal düzeyi dikkate aldığımızda, görmenin gerçek anlamına ancak bu dinamikler sayesinde kavuşabildiğini daha iyi görebiliriz. Öte yandan orta yerde ilgi çekici bir konu, ışıltılı bir gerçek veya dramatik bir yaşam ayrıştırması mevcut bulunmuyorsa fotoğrafçının gördüklerini etkili bir görüntüye taşıması da söz konusu olamaz. Gerçekten de fotoğrafın duygusal eğilimleri harekete geçiren büyüsü, ancak fotoğrafçıyı gelişen olaylar karşısında aniden uyarabilen bir refleks kazanmasına yol açabilir. Kuşkusuz zaman ve hızın birbirleriyle koordine eden bileşenler olarak fotoğrafın varlık kazanmasında önemli bir role sahip olduklarını biliyoruz. Ancak optik görmenin, gerçek görmeden farklı olarak bir zaman dilimini ve hızı somut bir göstergeye dönüştürdüğünü de dile getirmekte yarar vardır. Bu açıdan fotoğrafik bakış; fluluk, ön ve geri planlar ve optik etkiler açısından nesnel görünüşlerden apayrı bir karakter çizmektedir.

Elbette fotoğraf sayesinde veya onun aracılığıyla gerçekleşen görme, kesinlik kazanmış bir görme olarak kabul edilmektedir. Hatta daha ileri gidersek fotoğraflar sayesinde her insanın görmenin gücünü ve değerini daha iyi anladığını da söylemek mümkündür. Çünkü insan gözünün sadece doğal reflekslerden veya bilinçten kaynaklı bir öngörüsü ve seçimi bulunmaz. Bunda görüntülerin neden olduğu görsel bir kültürün yarattığı deneyimlerin de büyük rolü bulunmaktadır. Hiç kuşkusuz yüz-

ylımızın daha iyi anlaşılmasına zemin hazırlayan deneyimlerimizin büyük bir bölümünü yine yüzyılımızda çekilen görüntülere borçluyuz. Bu nedenle yüzyılımızın önemli bir keşfi olarak fotoğraf, tarihsel anlamda bir takım değerler arasında bütünlük sağlayan bir araç olarak hayli büyük öneme sahip olmuştur. Nitekim geçen yüzyılda bir bakıma bizim için görülüp çekildiğine inandığımız fotoğrafların bugün birer deneyim olarak oldukça büyük yararlarını görmenin keyfini yaşamak gerekir. Elbette görmek demek bir anlamda bir gerçeğe fotoğrafçı sayesinde buluşmak demektir. Bugün gerçeklik denilen olguyu duyularımızın desteği ve katkılarıyla algıladığımız gibi, gerçeğin büyük bir çoğunluğunu görüp irdeleyerek veya görüntü kayıt araçlarına başvurarak kavramaya çalışırız. Bu açıdan görmek, hayat hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmayı ve bu gerçekliklerin farkındalığını derinlemesine sorgulamayı kavramaktır. Fotoğrafın neden olduğu şey de aslında görülüp tanık olduğumuz bunca olay ve yaşamışlıkları bir deneyim olarak canlı tutmasıdır. Elbette fotoğraf hiçbir zaman bir öngörü ve ihtimal sanatı olarak görülmemiştir. Fakat bize bir takım öngörülerin oluşmasına yol açan birikimleri kazandırdığı için yaşanan ve duyumsanan olguları geçmişteki benzerleriyle karşılaştırmada eşsiz bir çözümleyici olarak büyük bir misyona temel oluşturmuştur.

Fotoğrafik görme, gerçek görmeye yol açan çaba ve eğilimlerin kanıtlayıcı bir yolu olarak, aynı zamanda bilincimizin yanlışlarını ortadan kaldıran bir takım kavramlar da oluşturmaktadır. Fotoğraf hem bir kanıtlama materyali, hem de yorumlamalara neden olduğu için, bilincin aydınlanarak netleşmesinde daima uyarıcı ve inandırıcı bir güven sağlamıştır. Elbette bilinç yanlışları ve yanlış algılamalar ancak görme yoluyla giderilmektedir. Dolayısıyla fotoğraf bu rolü yerine getiren oldukça yeterli bir

araç olarak görülebilir. Her ne kadar göz çok zaman yanılgıları fark etmeyerek es geçmeye çalışsa da, fotoğrafın kesinleştirici görseiliği bu yanılgıları bertaraf eden bir açıklık ve nesnellik sergileyerek bir anlamda bilincimizi aydınlık kılmaya çalışmaktan kaçınmaz. Bugün fotoğraf gözden daha güvenilir bir kesinlik sağlayarak, sosyal bilimler alanında ve toplumsal araştırmalarda gözlem, bilgi toplama ve kanıt olarak büyük rol üstlenmiştir. Çünkü görme yeteneğimizi tamamlayan bir araç olan fotoğraf bir bakıma gözün yetkinliğini ortaya koyan bir kayıt gerçekleştirerek tıpkı bir göz gibi iş yapmaktadır.

Aslında gerçek herhangi bir olayı ancak onu gördüğümüz kadarıyla gerçek kabul ederiz. Daha doğrusu bir fotoğrafçının gerçeklik algısı, anlayış veya hayal tasarımı ancak kendi bilgi ve birikimleri ölçüsünde bir görüntüye yansıtılabilir. Bu bakımdan bazı genel doğruları çerçeve dışında tuttuğumuzda, görme dediğimiz şeyin aslında somut bir algıdan çok göreceli bir eylem olarak ortaya çıktığını görürüz. Öte yandan nesneler ve yaşam karşısında gözün seçimi, yorumlama ve algılama yeteneği daha çok kişinin bilgi ve ilgisi oranındadır. Ayrıca gerçek bir olayda daima bireyin gerçeklik anlayışı oranında kavranmaktadır. O halde fotoğrafçı göz, daima kendi birikimlerinin ışığında bakar ve algılamaya çalışır. Unutulmamalıdır ki, göz sadece izlemekle yetinmez, aynı zamanda ilgilendiği şeylerin yarattığı ışıltı oranında görüp yargılarda bulunur ve fikir edinmeye çalışır. Nitekim insanların düşünsel zemininin ve fikri tasarımlarının ağırlıklı olarak gözün yaratıcı yönlendirmelerine bağlı olması boşuna değildir. Çünkü insan gözü görmeyle birlikte görünüşlerin ışık, renk, derinlik, oran, perspektif ve boyutları hakkında da bizi bilgi sahibi yapmaktadır. Bununla birlikte, aynı zamanda ses, koku, ritim, armoni ve öteki duyu alanlarına giren etkinliklerin

pekiştirdiği bir farklılığı da algılamaktadır. Bu nedenle görme, aynı zamanda çok boyutlu bir beceri gibi görülmeli ve bireyler arasında nitelik farklarını açığa çıkaran özellikli bir ayrıcalık olarak kabul edilmelidir.

Herhangi bir gerçek, görülmeden de gerçeklik niteliklerini korumaktadır. Çünkü bir gerçeğin görülebilmesi veya anlaşılabilmesi için göz gibi bir araca çok fazla gereksinimi yoktur. Yaşadığımız dünyanın anlamını daha iyi kavramak ve yaşam içinde kendi varlığımızı duyurabilmek için gözün gerçeği anlamaya ve algılamaya şiddetli bir gereksinimi bulunduğu açıktır. Bu açıdan fotoğrafçının gerçeği görme ve yansıtırma biçimi, onu birçok insandan ayırt eden en büyük ayrıcalık olarak görülmektedir. Fotoğrafik görüş dediğimiz şey, temel olarak bir gerçek karşısındaki fotoğrafçının tutum ve eğiliminin ne olduğu ve bu eğilimin hangi sanatsal ve yaratıcı ifadelerle yansıtıldığına dayanmaktadır. Bilinç dediğimiz şey ise, görebilen bir “göz” ün eseri olarak varlığını gözün ayrıştırıcı seçimine ve yeteneğine dayandıran varlıksal bir birikim olarak görülebilir. O halde görme yeteneği ile toplumsal ve sayısal bilinç arasında doğrudan ve organik bir ilişki mevcuttur.

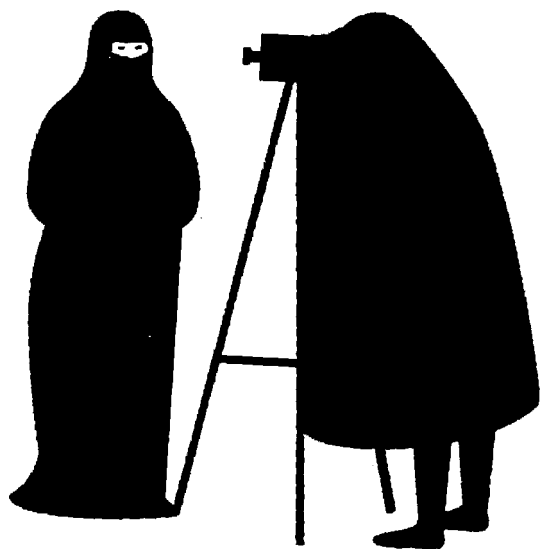
Aslında gerçek görme derinlemesine bir gözlem ve sorgulama sonucunda ortaya çıkmaktadır. Görmeyi teşvik eden merak duygusu ve ilgi fotoğrafçıyı her zaman nesneleri ve insanları yeniden gözlem ve sorgulama yapmaya teşvik ettiğinden, her gözlemi aynı zamanda bir keşif yolculuğu olarak görmek gerekir. Gerçekten de herhangi bir ilgi veya merak fotoğrafçıyı görmeye teşvik etmekle birlikte varlığı, gerçekliği, gerekliliği veya işlevselliği sorgulanmayan hiçbir gerçek, merak edilip gözlem altında tutulamaz. Toplumsal açıdan baktığımızda görmenin aynı zamanda bir sorumluluk altına girmekle eşdeğer olduğu-

nu görürüz. Aslında bir fotoğrafçının toplumsal rolü bir gerçeği sorgulamaya başladığı noktada ön plana çıkmaya başlar. Çünkü kamusal alana görüntü taşıyan bir birey olarak fotoğrafçı toplumsal ilişkileri daima tanımladığı gerçek üzerinden, hem de sosyal bir atmosfer oluşturarak bize yansıtmaya çalışmaktadır.

Elbette görme dinamik bir eylemselliği, bir duruşu ve gerçeğe katılımı simgelediği gibi, fotoğrafçının gerçeğe yönelik açılımlarını da ortaya koymaktadır. Herhangi bir görme, daima belirlenen gerçeklikler üzerinden veya fark edilen nesnel görünüşlerin kesişme noktasında gerçekleşmektedir. Karşılaştığımız her olayın görüp kavradığımız boyutları kadar, hakkında hiçbir fikir sahibi olmadığımız bir takım yönleri daha bulunmaktadır. Nitekim gerçek bir görme her zaman açık ve kapalı anlamlara sahip olan çok karmaşık bir eylemi ortaya koyar. Görmeyi açık bir anlama taşıyan bilinç veya bilinç çözümlemeleridir. Başka bir deyişle görme dediğimiz olgu, tümüyle bilgi ve bilinçle ilişkili bir etkinlikten başka bir şey değildir. Hatta görmeyi bir bilinç aydınlanması olarak görmenin yanlış olmadığını da söyleyebiliriz.

Her ne kadar fotoğrafçı bir konuyu açığa çıkarmak, aydınlatmak, hatta belirgin yapma iddiasından hiç vazgeçmese de, görüntü çok zaman bu iddiayı boşa çıkaran bir karartma uyguladığından, görüntüler zihin aydınlığını sağladığı oranda gizemli ve saklı gerçekliklere de pekala sahip olabilir. Gerçekten de görme yoluyla bilincin karanlık boşluklarını aydınlıkla donatan ve nesnel dünyaya ilişkin bilgilerimizi test eden bir güven ortamı yaratılmaktadır. Bu nedenle görme eylemi aynı zamanda bilinç, göz ve zihnin ortak bir etkinliği olarak gerçeklerle inşa edilen bir yaşam tasarımını açığa vurmaya çalışmaktadır. Çünkü dikkat çekici nesneler veya ısıltı yayan yaşam ayrıntıları daima ilimizi büyük oranda çekmektedir. Dolayısıyla nesnel görünenler

görmeyi nötrleştiren ve ilgiyi bambaşka alanlara çeken bir perdeleme yaratmaktadır. Bu bakımdan birçok insan görmeyi daha çok bir bilgilene, deneyim edinme veya gerçekliğin dikkat çekmeyen ayrıntılarına yönelme olarak algılanmaktadır. Çünkü dikkatini nesnelerin ve olguların sıra dışı boyutlarına çeviren bir gözün, görme kaygıları yine de içerikten yoksun değildir. Tam aksine göz her zaman karşılaştırmalı, eleştirel ve kesinleştirici bir tutum takınmaktan uzak kalmaz. Bundan hareketle bize bir sorgulama olanağı vermeyen, biçimi bozuk veya içeriği kesinleştirilmemiş hiçbir fotoğrafın gerçek bir görmeye dayandırılmayacağı açıktır. Fotoğrafın kesinleştirdiği şeyler, tartışmasız şekilde gerçek hayattan alınmaktadır. Ancak bir anlam kurgusu çerçevesinde görüntünün kesinleştirilmesi kaygısı ise her zaman bambaşka bir amaç ve hedefi işaret etmektedir. Çünkü gerçek görme, her zaman bir yaratıcılıkla buluşmaz. Ancak dikkatli, ayrıştırıcı ve tanımlayıcı bir göz görüntüleri sanatsal yaratıcılıkla harmanlayarak bir fotoğrafa taşıyabilir.





BAKIŞ ÜZERİNE

Bakmanın Eylem ve Eylemsizliği

Gözün görme yeteneği bizi bakma ve izlemekten çok görme ve algılama görevi ile sorumlu tuttuğundan, genellikle bakışımızı edilgen ve relatif boyutlarından ayırıştırıp görme yetkinliğini yücelterek öne çıkarmaktadır. Aslında bakma eyleminin tümüyle edilgen veya işlevsiz olduğunu söylemek çok akıllıca değildir. Bugün bakma arzusunun kesintili ve tek başına bir eylem olmadığını, tam aksine güçlü bir görmeyi hazırlayan sürecin başlangıcı olduğundan birçok fotoğrafçının habersiz olduğunu görüyoruz. Gerçekten de çekim öncesi süreç, ağırlıklı olarak bakma, gözlem yapma ve bir karara varma üzerine odaklandığı için, fotoğrafın etkin bir tutumla birlikte edilgen bir eylemselliğe de kapı araladığını gözden geçiririz. Görsel düşünüş tarzı, tümüyle görmeye dayandırılmaz. Elbette çok zaman yanı başımızda oluşan spontane olay ve eylemlerin aktivitesine bağlı olarak gözü bunlara yöneltebilir ve hızlı bir biçimde görmeyi gerçekleştirebiliriz. Doğrusunu söylemek gerekirse zahmetsiz bir yönelim olduğu için bakma insanları zihinsel bir aktiviteye çok fazla yönlendiremez. Ancak gözlem ve

dikkat, gözü bir konuyla bir ilişkiye veya işbirliğine davet ederek pekala konunun çözümlenmesine yönelik etkin bir katılım sağlayabilir. Bakma ile görme temelde aynı sürecin bir parçasıdır ve amaç, hedef ve sonuç itibarıyla farklı duygu yansımalarına yanıt verirler. Çünkü görme aktif bir eylemselliğe açıkken, bakma eylemi de bir bakıma nötr bir düşünüş zemin hazırlar.

Bakma ile görme arasında her zaman niteliksel bir farklılık söz konusu olmuştur. Bundan dolayı görünüşlerin gerçeklik sorunu her zaman tartışmalı olmuştur. Bu bakımdan bir gerçeğin bizi kendine çeken boyutları aslında bu gerçeğin nitelikleri ve işlevsel düzeyini de büyük oranda belirlemektedir. Çünkü baktığımız her gerçeği, daima seçme ve ayıklama yoluyla bir elemekten geçirir ve etkilendiğimiz veya bilgilendiğimiz boyutlarına yönelerek onu bu nitelikleriyle algılamaya çalışırız. Bunun başlıca nedeni zihnin ve belleğin bir takım bilgilerle dopdolu olması ve belleğe kaydedilecek şeylerin iç dünyanın yönlendirmesi altında bulunmasıdır. Duygular sadece kendine yarayan görünüşleri seçip ayıklaştığı için göz daima bu seçimlerin gerekli olup olmadığına bakmaksızın onları benimser veya kabul eder. Bu nedenle seçilip ayıklanan her görünüş bir bakıma bakarak tercih ettiğimiz veya doğrudan kabul ettiğimiz gerçekleri barındırmaktadır. Fotoğrafik görme fotoğraf teknikleri ile ne kadar bağlantılı olursa olsun, özünde görme yetkinliği bir yaratıcılık işidir ve bu nitelikleriyle doğuşla gelen bir kazanım olarak görülebilir. Günümüz koşullarında görmeyi belirleyen veya yöneten birçok teknik ve yöntemden söz edebiliriz. Fakat bakışı bir yetkinliğe kavuşturan şey, öncelikle dikkatli bir gözlem ve kararlaştırıcı bir dünya görüşüdür. Bakma eğilimlerini görme yeteneğinden ayırıştıran en belirgin ayrım, gözün sorgulama biçimidir. Çünkü göz bakarken aynı zamanda yargılar ve yorumlarken bir taraftan da yeniden düzenler. Bu nedenle her

bakış içgüdüsel olarak bir gerçeğe dâhil olmayı veya onu kavrama veya reddetme üzerine kurulmaktadır. Ayrıca bu gerçeğin fark edilen boyutlarını paylaşarak veya taraflı bir tutum benimseyerek bu gerçeği kendi tekeli altına almaya çalışır.

Kuşkusuz göz bakarken ya taraftardır ya da karşı taraf.... Bu nedenle göz bir konuya odaklanırken daima taraflı ve yönlendirmecidir ve görünüşler hakkında ya benimser bir tutum alır veya onları reddederek karşı bir tutum ortaya koyar. O halde göz bir görünüşe içten gelen duygularla adapte olduğunda, ilgi önce dikkatli bir bakışa, o da görüp kavramayı sağlayan güçlü bir kavrayışa evrilebilir. Bakmak, çok zaman bir ilgilenme arzusuyla şekillenmektedir. Bu aşamada nesneler göze çekici gelmiyorsa gerçek bir görmeyi yaratan süreç tamamlanmış sayılmaz. Aslında bakış eylemsiz bir eylem değildir, daha çok bir görmenin algılama ve kavrama sürecinin başlangıcı olarak önemli görülmemektedir. Bu bakımdan gözü dikkatli bir bakışa yönelten, bakışın görüşü öne çıkaran bir ilgiye yol açması ve gözün görünüşlere odaklanmayı başarabilmesidir. Bakma, zaman zaman yanılgılara maruz kalan bir tutum sergilemektedir. Ancak yine de gözün bakışına uygun görünüşler hakkındaki bilgilerimizi çok zaman tanımsız veya kesin olmayan bir takım gerçekleri işaret etmektedir. Aslında derin bir kavrayış için bakışın yetersiz olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla bir algılamaya, kavrayışa veya sorgulamaya yol açmayan hiçbir bakış, gerçek bir görmeye de yol açamaz.

Öte yandan bakışımız bir konunun farklılığına veya ayırt edici özelliklerine odaklanmamışsa, bilgisizlik dâhil birçok yanlış kavrayışa açık demektir. Başka bir deyişle fotoğraf eğer ayırt edici bir seçime maruz kalmamışsa, o taktirde eğilimleri kesinleşmemiş bir gözün eğilimlerinin çoğalması kaçınılmaz olacak demektir. Çünkü herhangi bir bakış, ilgilenme ile bil-

gilenme kaygılarını giderecek bir birikime yol açmadığı sürece, fotoğrafın bu rolü tıpkı bir göz gibi hakkıyla yerine getirmesi söz konusu değildir. Ayrıca objektiflerin de bakışı keskinleştiren, kendine özgü destekleyici katkılarından da söz etmek gerekir. Objektifler bakışı hem keskinleştirir hem de içeriksiz bir bakışı yönlendirerek görüntüleri imgesel göstergelere taşıyan bir görüş kazanmasına kaynaklık eder.

Bakma, derinlemesine bir ilişki kurmaya yönelmediği takdirde emeksiz ve zahmetsiz bir eylem gibi görünmekten yakasını sıyıramaz. Aslında bir ilgi yoksunluğundan kaynaklı bir durum değildir. Bir görünüşe yönlendirilen ilgi, bizi pekala sadece bakma sınırlarında tutabilir. Fakat onun niteliklerini, derinliğini, an'ın öncesi ve sonrasını yüz yüze olduğumuz gerçekliklerden bağımsız tutamaz. Bu nedenle her bakışın özel bir atmosferi ve insanlar üzerinde bıraktığı tanımlanmaz etkileri mevcuttur. Aslında her bakış aynı zamanda bir tanımlama ve değerlendirme becerisini de ortaya koymaktadır. Gerçekten de gözün ilgilenmediği her gerçek, bize önce kendi nesnel durumunu daha sonra da anlamını duyurmaktadır. Fotoğrafın bir bakma iç güdüsüyle mi, yoksa bir konunun görülen boyutlarının yönlendirmesiyle mi çekildiği bu noktada büyük bir belirsizlik göstermektedir.

Doğal olarak, kamera sadece gören gözün bir uzantısı gibi görmemeli, aynı zamanda çevreyi tarayan objektifin gördüğü şeyleri ve varlığından ve niteliklerinden emin olmadığımız görünüşleri de kaydetmektedir. Bu nedenle birçok görüntü keskin bir görmenin ürünü değil, daha çok kaçamak bir bakışın bir yansımasıdır. Çünkü hiçbir bakış merak ve keşif hevesinden bağımsız değildir. Daha çok içgüdülerin desteğinde fotoğrafçıyı derin ve çarpıcı sonuçlara götüren kendiliğindenci bir eylemdir. Birçok fotoğraf bir an içinde gerçekleşen bir olayı konu

almasına karşın, temelde sistematik görme ile bir ilişki içinde bulunmamıştır. Bunun başlıca nedeni an'ın keskinliği içinde fotoğrafçının bakışına takılan olayların vakit geçirilmeksizin kayıt edilmesi kaygısıdır. Fotoğrafçı bu noktada uzun uzadıya kararlaştırmak yerine, açık anlamlar sergileyerek refleksleri ve içgüdülerini harekete geçiren bir gerçeği hükmü altına almaya çalışan bir yönetmene benzer.

Bakma çok zaman spontane bir ilgilenmeye yol açsa da, yine de bu tutumu tümüyle düşünsel etkinliğin dışında tutamayız. Oysa bakış genellikle spontane, üstünkörü ve derinliksiz bir yönelim gibi görünmektedir. O halde ilgilenmenin ve gerçekler karşısında bir karara varmanın bakışla ilgisiz bir çaba olduğunu söyleyemeyiz. Öte yandan fotoğrafta an ve zaman bir varlık olarak geçerliliğini koruduğu sürece, bakmanın görmeden daha etkili bir sonuç ortaya koyması kaçınılmazdır. Aslında bakış fotoğrafta an'sal durumları yücelten bir refleksi canlı tutmaktır. Çünkü an'ın keskinliği kararlı ve durağan bir görmeyi değil, eylemci ve alabildiğine seri harekete geçebilen bir bakışı önemser. Bu bakımdan fotoğrafın dinamik görselliğini ve doğal olarak tabiata ait güzellikleri kendisine malzeme yaptığını göz önüne aldığımızda, bakışın her zaman düşünce alanı içinde yer almadığını ve doğal güzelliklerin bazen zahmetsiz bakışlara da şans tanıdığını ortaya koymaktadır.

Bakışımızı etkili ve eylemci kılan bir konuya yönelttiğimiz dikkattir. Uyarıcı ışıltılar saçan herhangi bir konu, dikkatimizi çektiği oranda aynı zamanda fark edilmeye de başlar. Bakış öncelikle farkındalığı öne çıkarmaya yönelen bir hareketliliğe sahiptir. Gözün fark edebilme yetkinliği ve dikkati an'sal veya spontanedir. Bu nedenle konular veya olaylar fark edilmek veya görülmek için birbirlerinden farklı biçim ve anlamlarla göze

ulaşmaya başlarlar. Bakma genellikle içeriksiz bir yönelim olduğu için gözü nesnelere kilitleyen, nesnelerin dış görünüşünden yansıyanlar ve insanlararası ilişkilerin dikkat çekici boyutlarıdır. Bakış, bir karar oluşturmaktan çok bir ilişki kurmak veya gözü kendisine çeken renk, leke, hacim ve konunun işlevsel ayrıntılarını öne çıkararak fotoğrafçıyı yönlendirmeye çalışır. Bakış daha önce dile getirdiğimiz gibi genellikle yüzeysel bir ilişki sağladığından, daima geçici ve kaybolmaya açık bir zamansallığa sahiptir. Çünkü anlam çatısı oluşturması için bir bakışın nesnelerin ve yüzlerin derinliğine doğru bir yolculuk yapması gerekir.

Bakış ilgisini ve eğilimlerini kesinleştirmeyen bir tutumdur, yani bir uçuculuğa sahiptir. Ancak ilgi çekici bir olaya doğru yöneldiğinde bu rotasından sıyrılıp gözün yetilerini harekete geçirmeye başlar. Fotoğraf geçici olana kesinlik kazandıran bir etkinlik olarak görüldüğü için özellikle amatör fotoğrafçılar çok zaman görüp tahlil etmek yerine bakışlarını yönelttikleri konulara göre spontane bir tutum takınırlar. Bu da fotoğrafçıyı yaşam ile bağlarını güçlü dinamiklerle beslemekten uzak bir yoruma taşımaktadır. İnsan gözünün gerçek dünyaya olan ilgisi, insanın gerçeğe ilgisinden oldukça farklıdır. Çünkü çok zaman göz bir içeriğe sahip olmayan, işlevsiz ve boş şeylere de odaklanabilir. Böylece günlük yaşamda bakışın denetimsiz taramalarına maruz kalan birçok olay kısa zamanda unutulup gitmektedir.

Elbette bakma isteği her zaman gerçek bir görme ile sonuçlanamaz. Hatta birçok insan önemini kavrayamadığı olayları anlamlandırmaya değer bile bulmayan bir ilgisizlik içinde bulunabilir. Bunun başlıca nedeni daha iyi görmek için içsel heyecanı harekete geçiren tetikleyici bir uyarıcının olmaması veya dış dünyadan alınan sinyallerin yetersiz kalmasıdır. Bir insanın günlük yaşama yönelimini sağlayan dış gerçeğin, fantastik, ab-

sürt veya sıra dışı durumu değildir. Daha çok fotoğraflarda kolayca yer bulan fantazyalar ve rotası tayin edilmemiş içsel tepki ve heyecanlardır. Bu açıdan bakıldığında, göz bellekle koordine olmayan şeyleri genellikle iyi görmez veya çok az görür. Çünkü gözün gerçek bir görmeyi başarması için belleğin verilerini görmeye dâhil etmesi ve görülen şeyleri geçmişe dair birikimlerle buluşturması gerekir.

Elbette bakış kesintili ve ilgi düzeyi düşük bir eylem olmaya başladığında, görme iç dünyayı ve bilgi seviyesini harekete geçiremez. Bu çerçeveden bakıldığında bakışın çok zaman bir bilinç parıltısı yarattığı söylenemez. Durum böyle olunca gözün nesneler üzerinde edilgen ve işlevsiz bir tutumla gezinmesini anlamak mümkündür. Bakışın edilgenliği insanları yorumlamaya, olaylara katılmaya veya tanık yapmaya dönük bir sorumluluk yerine daha çok bir seyirci yaptığından, bakma içgüdüğü çok zaman bilinç dışı bir karakter sergilemektedir. Bu nedenle göz bakmaya ne kadar odaklanırsa, bilinçle bağ kurması veya içsel dürtüleri dinamik bir eylemselliğe kışkırtması o kadar güçleşmeye başlar. Aslında bakışımızın, belli zamanlarda veya olaylar karşısında bazen eylemsiz kalmayı tercih ettiğine tanık oluruz. Bu eylemsizlik, gözün bellekle bir bağ kuramadığı, bir takım düşünelere materyal sağlayamadığı ve iletişime kapalı olduğu bir süreç olarak görülebilir. Bu aşamada bakışın bilinçle bir koordinasyona, sıra dışı bazı görünümlere veya bilinç şoku yaratan yaşamsal bir takım yansımalar gereksinimi bulunur.

Kuşkusuz bakma isteği her zaman bir görme dürtüsünü harekete geçiremez. Bunun için mutlaka dışsal bir takım etmenlerin göz merceği ile çarpışması ve görüntüye taşınan görünümlerin davetkâr uyarılar göndermesi gerekir. Aslında güçlü hiçbir fotoğraf özü itibarıyla bir bakışı yüceltmez. Çünkü özellikle rast-

lantılara dayalı fotoğrafların edilgen bir gözü etkin ve seçici bir araç yaptığına tanık oluruz. Öte yandan gözün eğilimlerinin bir ilgiyi bir karara dönüştüren yeteneklerle donatıldığını dile getirmekte yarar vardır. Dolayısıyla gözün nesnel ve verili bir görmeyi başarabilmesi için fotoğrafçının durağan katılımcılıktan aktif bir yorumculuğa geçiş yapması lazımdır. Fotoğrafçı göz, böyle bir durumda ancak görüşlerini güçlü bir kompozisyonla bir görünüme taşıyabilir. Temel de bir bakış açısına ve gözleme dayanmayan veya izleyiciyi kendisine dahil etmeyen fotoğrafların bir fotoğrafçıya ait olduğunu iddia etmek doğru değildir. Gerçekten de güçlü bir sanat yapıtının oldu-bittilere prim vermeyen, ifadeyi yücelten ve izleyiciyi dönüştüren bir eylemi simgelemesi gerekir. Hiç kuşku yoktur ki sanat yapıtları edilgen bir bakış yerine anaförler yaratan bir ilgilenmeyi veya tayin edilmiş bir görme ve yorumlama başarısını ortaya koyması beklenir. Bu nedenle güzel fotoğraflar ağırlıklı olarak dikkatli bir görme ve seçimin bir sonucu olarak ortaya çıkarlar. Çünkü bakış bazen kayıtsız tutumlar sonucunda derin bir iz bırakma şansı yaratmaz, daha çok geçip gitmeye veya kaybolmaya mahkûm bir görme sürecini bize hatırlatmaya çalışır.

Baktığımız her şey, bir taraftan sezgilerimizi ve gerçeklik eğilimlerimizi harekete geçirirken, öte taraftan da dikkat sınırlarının bulanıklaşmasına yol açmakta ve çok zaman geçici bir ilgi ve katılım sağlamaktan öte bir işe yaramamaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında ilginin derecesi, yoğunluğu ve şiddeti, bir anlamda bakışın zihinsel verilerle hangi dinamikler yardımıyla temas kurduğunu ortaya koyar. Çünkü görme ve algılama ancak bu aşamadan sonra gerçekleşebilir ve zihnin bulanıklığı bu süreç sonunda berraklaşmaya başlar. Fotoğrafçı, bakışını zihinsel arka planıyla buluşturan bir bireydir. Nitekim kamera yardımıyla veya

onun gerçekliği eşliğinde gerçekleştirdiği şey, bir fotoğrafçı için ekmek ve su kadar gerekli olan gözlem ve tasarımıdır. Aslında varlığı sadece bir bakışla ortaya konulan veya ait olduğu gerçekliği yalnızca belgeleyen tüm fotoğraflar fotoğrafçıya aitmiş gibi görülemezler. Çünkü çok zaman irade dışı bir çaba sonucunda kamera da pekala bakışın önüne geçebilir. Bu amaçla fotoğrafı aynı zamanda bir ilişki kurma biçimi olarak kabul edilebiliriz. Yani gözün, beğenilerin ve kameranın rol aldığı bir ilişki biçimi...

Gerçeklik bazen gözlerde, bazen iç dünyada, bazen de sadece kamera ile işbirliği içine girdiğinde kendisini belli etmeye başlar. Ayrıca çekilen her fotoğrafın bir fotoğrafçının tüm eğilimlerini, yani güzellik, estetik, gerçeklik ve belgesel anlayışına uygun bir sonuç ortaya koyduğunu her zaman söyleyemez. Günümüzde fotoğrafın bakışı keskinleştirdiğini, dahası gerçek dünyayla ilişkili kıldığını söylemekte yarar vardır. Aynı zamanda gözümüzü daha fazla gözlem ve yorum yapmaya teşvik ederek, bir anlamda dikkat sınırlarımızın keskinleşmesine yol açtığını söylemek mümkündür. Hatta fotoğrafın herhangi bir gerçek karşısında fotoğrafçının bakışının ne kadar yetkin ve doyurucu olduğunu ortaya koyması açısından bir turnusol kâğıdı gibi olduğunu da söyleyebiliriz. Bundan hareketle yaşam içinde nelerin bakılmaya değer olduğu veya nelerin yaşamdan ayırıştırılarak görülmeye değer yapıldığını bir fotoğrafa bakarak pekâlâ anlayabiliriz. O halde dikkat çekici her görüntünün, fotoğrafçının nasıl ve hangi veriler ışığında baktığını ortaya koyacak oranda açık ve anlaşılır bir gösterge olması gerekir.

İnsanlar yorum yapabilen varlıklar olduğundan, gözün hareketleri de buna koşut olarak sonsuz sayıda seçeneğe sahiptir. Kuşkusuz bir fotoğrafçının nasıl ve neden baktığı tartışmalıdır. Çünkü bu eğilim tümüyle fotoğrafçının içgüdüsel motivasyonlarıyla ilişkilidir. İnsan gözü doğrudan, kaçamak, kuşkulu veya

meraklı baktığından, bakışa takılan her gerçek ancak bu veriler ışığında şekillenmeye başlar. Aslında bakılmaya değer olan şeyler, aynı zamanda görülmeye ve yorumlanmaya da değer sayılabilir. Çünkü bakış bir görmenin başlangıcı, yönlendiricisi ve seçicisi olarak onu tamamlayan en önemli faktördür. Aslında bakış, bir gerçekliğin tartışmalı boyutlarını ortaya koymakla yetinmez, ne oranda doyurucu olduğunu veya görülen şeyin içinin nasıl doldurulabileceğini, dahası yaşamdaki karşılaşmaların etkisini, dozunu ve yarattığı şiddeti de belirlemektedir.

Gerçekten bakma isteği edilgen, açılımsız ve yeni bakışlara açık bir eylemdir ve aynı zamanda bir ilgiden de yoksun değildir. Hatta bir bakışı harekete geçiren ilgiyi, bu bakışı görmeye taşıyan eylemin bir bağlantısı gibi görebiliriz. Çünkü bakma arzusu genellikle bir tanıma veya tanımlamaya yol açmakta, buna karşın görme çabası ise daha çok bir fikir ve karar oluşturmayı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında bakış, yorumlayan, fakat bir kesinlik sağlamayan, ilgilenen ancak bir kararlaştırma sağlamayan bir işlevi biteviye yerine getirmektedir. Kamera sayesinde yapılan gözlem ile bu gözlemin ortaya çıkardığı görüş, kesinlikle mekanik veya tercih edilmemiş bir gözlemden kaynaklı değildir. Fotoğrafın estetik ruhunu dikkate alarak irdelediğimizde, gözün kamerayı yönlendiren bir organ olarak zihin ve belleği de aynı oranda yönlendirdiğini de farketmeye başlarız. Bu açıdan kamera, görülen şeyleri tercih edilen şeyler haline getirerek aslında bakışımızı yönlendiren bir nesnellik sağlamaya başlar.

Herhangi bir olaya veya yaşanan bir gerçeğe baktığımızda gözün ve zihnin sadece bu konuyla ilgilenmediğini, bununla birlikte, başka kararlaştırmaların ardına takıldığını da görebiliriz. İşte fotoğraf görüntüsü de aynen buna benzer bir işlev sergilemeye çalışır. Elbette fotoğraf sadece içeriğinden ibaret kalmaz, aynı

zamanda yeni anlamlara da fırsat tanıyabilir. Bu amaçla fotoğrafçının bakışını zenginleştirici bir görmeye doğru yönlmesi bir gereklilik olarak ortaya çıkar. Öte yandan kameranın bakışımıza yol gösterici bir açılım sağladığını da söylemek gerekir. Örneğin fotoğraf tekniklerinin, hız seçiminin veya optik çeşitliliğin çok zaman alelade bir görünüşün bile ayrıksı boyutlarını açığa çıkardığına tanık oluruz. Bunun başlıca nedeni optik gözün illüzyon yaratan ve nesnelerin gerçekteki görünüşlerini dönüştürebilen özelliklere sahip olmasıdır. Aslında bakış, zihnin yönlendirmelelerinden daha çok dışsal etkenlerin bir ürünü gibi görünmektedir.

Elbette fotoğrafçı hem gözünü, hem de kamerasını sıra dışı görünüşlere yönltmekten kaçınmayan birisidir. Dolayısıyla her bakma çabası, bir fikir oluşturmaya da pekala fikirleri açığa çıkaran bir yönlendirme sağlayabilir. Ancak ne var ki bakışımız genellikle denetimsiz bir serüvene açıktır ve çok zaman yaşamın üstünkörü gözlemleriyle yetinir. Fotoğrafçı gözün bakışı ilk etapta bir karar veya nihai bir imge oluşturmaya da, buna kamerasını ortak ettiğinde pekala başarabilir. Çünkü kamera daima bir düzenlemeye kapı aralar, daha sonra da bir kayıt gerçekleştirir. Bu bakımdan kamera bakışımızı dizginleyen, onu düşünüşe sevk eden ve kesinliği sağlanmış bir görmeye fotoğrafçıyı taşıyan bir yol arkadaşı olarak çok değerli olmuştur.

Bakma sürecinde göz, nesneler ve olaylarla ilişki kurma konusunda bazen hayli ikircikli ve mesafeli durmaya çalışır. Bunun temel nedeni gerçeğin parçası olarak görünüşleri yadırgamayan bir katılım sağlamak içindir. Bakışın gerçekle kurduğumuz bir temas olduğunu daha önce dile getirmiştik. Oysa geniş anlamıyla ele aldığımızda, bakış aynı zamanda zihnin gerçekle buluşmasını sağlayan bir geçiş sürecini dile getirmektedir. Hatta gerçek üzerinde veya gerçek hakkında bir tasarrufta bulunduğu

gibi hayal dünyası üzerinde de yapıcı bir yönlendirme sağlamaktadır. Aslında bakış, nesnel görünenlerin yarattığı ilgi çekici oluşumlara bağlı olmasına karşın, bakışın hedefi daima hayal dünyamızı işlevsel yapmak ve zihnimizin işleyişini eylemci kılmak içindir. Bu nedenle bakışı bir gerçeğin tasarımını ölçü alan yaratıcı bir boyut olarak görebiliriz. Nitekim nesnel farklılıklar ile içsel yönlendirmelerin bakışımızı yoğun bir taramaya sevk etmesi halinde nesnelerin atmosferinin, onların anlaşılmasına yol açan bir algılamaya da neden olduğu açıktır.





KURGULAMA

Yaşamın ve Görüntünün Kurgulanması Üzerine

Fotoğrafı sanat ile yaşam arasındaki ilişkilerin keskin gözü olarak görebiliriz. Bu yönüyle yaşama dair gerçeklikleri ele alırken sanatın temel dinamiklerini, yapıtı ölçü alan yaratıcı süreci ve hiç kuşkusuz estetik bir biçimi öne çıkardığını da unutmamak gerekir. Bilinen birşey vardır ki o da fotoğrafın sanatsal tasarımının aslında öteki görsel sanatlardan farklı bir seyir izlemediği. Fotoğrafın yaygın olarak benimsenen ve nesnel gerçekliğin kurgulanması üzerine varlığını inşa eden bir sanat olduğunu biliyoruz. Nitekim bu çerçeveden baktığımızda hangi bilgi ve ilgi düzeyinde olursa olsun eline yeni kamera alan birisi ile usta fotoğrafçı arasında bu konuda hiçbir farklılık gözlenemez. Görsel kurgulama, temelde göz ile kamera gözü arasındaki bir işbirliği ve ortaklığı ölçmektedir. Daha açık bir deyişle her fotoğrafçı rastlantısal bir karşılaşmayı, bir anı veya kritik bir durumu çerçevelerken yaratıcı bir bakışla hedeflediği şeyleri bir kurguya taşıması kaçınılmazdır. Ancak gözün seçip ayıklama yeteneği sanıldığının aksine, bir yere kadar başarılı olabilir. Bu açıdan bir görünüşün

kamera çerçevesine taşınması bir bakıma her şeyin fotoğrafa taşınabileceği anlamına gelmemelidir.

Aslında bir fotoğrafçı için sahici kurgulama görüntü çerçevesinde gerçekleştirilebilen düzenlemeyle mümkündür. Çünkü seçme, yorumlama ve tanımlama yeteneği bulunsa da, gözün kayıt etme olanağı hiçbir zaman bulunmaz. Bu bakımdan çerçeve nihai bir kararlaştırma sağlayarak bir anlamda görmeyi somutlayan gözün seçimlerine bir kesinlik kazandırmaktadır. Görüntü çerçevesi aynı zamanda gözün ve zihnin kararlarını kaydeder. Görüntülerin gereksiz boyutlarını, istenmeyen biçimlerini çerçeve dışında tutarak duru bir görseelliğe uzanan yararlı ve gerekli imgelere evsahipliği yapar. Görsellik dediğimiz şey, çerçeve dışında tutulanları bize anımsatan ve temelde görüşlerimizi yansıtan çerçeve içindeki görüntüleri kapsamaktadır. Hiç kuşku yoktur ki, fotoğraf hayat üzerine söz söyleyebilen veya hayata dair seçimlerimizi kutsayan bir sanattır. Ve göze yansımış olan derinlikli ya da kural dışı bir gerçeklik üzerine fotoğrafçının tasarrufunu yansıtan bir dildir.

Bir dil yaratmak uğruna hayatı provoke eden fotoğraf, kaygısız ve çok zaman işlevsiz bir görmeyi bir görüntüde somutlaştırmakla yetinmez, bir bakıma hayata yeni bir tanım da getirmeye soyunmaktadır. Bu nedenle yaşam içinde başıbozuk görünüşlere, karmaşık nesneler bütünlüğüne ve psikolojik etkenlerin ağır bastığı insan yüzlerine çekidüzen vermek amacıyla fotoğrafçı, kamerasını devreye sokmaktadır. Böylece aslında düzensiz olan görünüşler gözün gördüklerinden farklı bir nesnellikle ve optik bir süzgeçten geçirilerek yeni bir düzene kavuşturulur. Özünde kamera, sadece kamera önünde bulunanları kapsayan bir gerçekliği ele geçirmekle mükelleftir. Oysa gerçek bir görüntü kamera arkasındaki gözü ve doğal olarak bir çerçeve içinde ruh ve biçim kazanan bakışı ortaya koymaktadır.

Kurgulama dediğimiz şey temel olarak görüntüde bir düzen arayışını ortaya koyar ve biçim ve içeriği bir amacın bütünlüğü içinde imgesel anlama kavuşturan bir girişim olarak görülebilir. Tüm sanatlarda olduğu gibi, fotoğraf da bir anlam yaratır ve esas itibarıyla görünüşlerin biçimsel unsurları ve bu biçimlerin hangi amaca hizmet ettiğine dair kaygılar taşıyan sanatçının eğilimlerini yansıtır. Hiçbir fotoğrafçı güçlü bir kompozisyona sahip olmak için dinamik bir kurgu anlayışına hakim olmadan anlam örgüsünü layıkıyla kurgulayamaz. Bu anlayış yapıtı, arayışların gerçek karşılığına kavuşturan ve sanat ile estetiğin ege-men olduğu anlamlı bir görselliğe taşıyan bir düzene sahip kılar. Herhangi bir sanat alanında kompozisyon çabası, esas itibarıyla yapıtın düşünsel ve biçimsel aurasını düzenleyen bir kurgulama arayışını hayata geçirmek içindir. Fotoğrafın yaptığı şey ise, bir fikri bir gerçekliğin eşliğinde görüntülemektir. Aslında kameranın bir gerçeğe yöneltilmesi, tümüyle bir görüşün kendisine uygun düşen görsel bir karşılık bulmasından başka bir şey değildir. Çünkü fotoğrafçı, ya bir gerçeğin bir düşünceye kaynaklık etmesini amaçlar, ya da bir görüşün kendisini doğrulayan bir gerçekle kurduğu işbirliğini resmeder. Bu bakımdan fotoğrafçı daima öncelikle bir amacı, daha sonra bir biçimi anlama kavuşturmaya yeltenir. O halde fotoğraf hayat karşısında veya ona alternatif bir görsellikle varlıkları değerli yapmaya, nesnelerin biçimleri ise amacı anlamlı yapan iskeleti oluşturmaya çalışır.

İster gerekli, ister gereksiz olsun, bir görüntüde yer alan her unsur daima fotoğrafçının ona yansıttığı öznel bakışın atmosferinden uzak kalmaz. Çünkü fotoğrafçı temelde hayali bir şeyi değil, doğrudan gerçeği düzenler ve bu gerçeği gerekli-gereksiz ayrımına tabi tutarak bir sonuca ulaşmaya çalışır. Bu yüzden her gerçek parçasının, fotoğrafta güçlü bir görselliğe kavuşma yetkin-

liğine sahip olmadığını söyleyebiliriz. Fotoğrafçı gerekli gördüğü elemanların beraberliğine önem kazandırmak için onları görüntü çatısı içinde bir araya getirmeye çaba gösterirken, kendisine yol gösteren şeyin daima özgün fikirleri ve imge yaratma yetisi olduğunu gözden kaçırmaması gerekir. Çünkü fotoğraf biçimlerden çok, bir çok sanatta olduğu gibi ağırlıklı olarak fikri bir zeminde vücut bulmaktadır. Dolayısıyla bir görüntüde gereksiz unsurların ayıklanmasının baş koşulu, gerekli olanların aslında ne kadar gerekli olduklarını açığa vurmak içindir. Bir bakıma fotoğrafçı bir kompozisyonda yararsızlardan çok yararlı unsurların fotoğrafta ki rolü ve önemine dikkatimizi çekmeye çalışır. Zaten güçlü fotoğrafların belirgin başarısı, bu seçme ve ayıklama çabasının anlamlı bazı görsel verilerle ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Çünkü izleyici fotoğrafları her zaman seçilmiş nesneler üzerinden izlemektedir. Görüntülerin anlamına, onların ruhuna sinen fotoğrafçının seçim ve beğenisi üzerinden ulaşır. Görsel kurgu, sadece bir takım nesnelerin ve gerçek olayların bir araya getirilmesinden ibaret değildir elbette. Hayatın yorumlanmasında fotoğrafçının bilgisinin, birikimlerinin ve deneyimlerinin büyük rolü bulunmaktadır. Bu nedenle göz görünüşler karşısında daima bilgi ve birikimlerimizi test eder ve bir görüntü oluşturulurken bunlara başvurmaktan kaçınmaz.

Aslında hayat bir görüntüde yeniden düzenlendiğinde belirleyici olan şey, bir insanın bilgi ve birikimlerinin görünüşlere yol gösterip göstermediğidir. Çünkü anlamlı bir görüntü sadece sezgileri güçlü bir fotoğrafçının elinden çıkmaz. Başarılı fotoğraflar ağırlıklı olarak birikimleri, deneyimleri ve sezgilerini yönlendirebilen fotoğrafçıların işidir. Bir bakıma her kurgu arayışı, bir birikim ve deneyim bütünlüğünü hayata geçirmek içindir. Görüntüler deneyimlenmiş yaşamın bir düzenleme so-

nucunda yeniden deneyimlenmesi olduğu için, hiçbir fotoğraf fotoğrafçının aşına olmadığı veya bilgi sahibi olmadığı bir gerçeğe dayandırılmaz. Temelde fotoğrafçının özümsemiği gerçekleri veya doğruları kanıtlamak için fotoğraf çektiğini söylemenin boş bir iddia olmadığını biliyoruz. Hatta fotoğrafçının daha çok deneyimleri bir biçime kavuşturmak ve doğrularına tutarlı bir gerekçe oluşturmak amacıyla fotoğraf çektiği de bir gerçektir. O halde deneyimlenmiş bir yaşam, gözlemlenmiş bir olgu veya gözün merceğine takılmış bir güzellik olmasa, hiçbir fotoğrafçının güçlü bir yoruma ulaşması söz konusu değildir.

Fotoğraf sanatını her hangi bir uğraştan veya zanaattan ayıran şey, birikim ve gözlemlerin, tek, özgün ve yaratıcı bir düzen içinde biçimlendirilmesidir. Benzer şekilde, fotoğrafa kimlik kazandıran şey ise, görünüşlerin özgün bir bakışı hem nesnel hem de düşsel bir kurguyla buluşturmasıdır. Aslında sanatı zanaattan ayıran en önemli farklılık, sanatın ve özellikle fotoğrafın görme biçiminin entelektüel arka plana dayanması ve fotoğrafçının arayışlarının gerçek hayatla ilişkilendirilen özgün bir yorumlamaya bağlı olmasıdır. Görsel kurgulama ile sadece gerçeğin kurgulanmasına önem vermez, bununla birlikte zamanın açılımlarını genişleten bir zaman tasarımı da söz konusudur. Fotoğraf, zamanı nesnelere eşlik eden bir birlikteliğe malzeme yaptığı için bir bakıma zaman da fotoğraf içinde varlık bulan bir nesne gibi görünmektedir. Görsel kurgunun bize deneyimlediği şey, zamanda vuku bulan bir gerçeğin bir göstergeye dönüşmesi ve zamanın yol gösteren değil, olayları ve ayrıntıları doğrulayan somut bir veriye evrilmesidir. Görsel kurgular aslında gözün seçimleri yerine zihnin, birikimlerin ve estetik tercihlerin arayışlarına bir yanittir. Bu nedenle görsel kurgu ister hayali ister soyut olsun daima somut görünenler üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Daha önceki bölümlerde bir fotoğrafçının sahip olması gereken birikimlerden ve entelektüel donanımdan söz etmiştik. Elbette güçlü bir kurgunun temel bileşenleri arasında bu birikimlerin çok fazla ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Çünkü başarılı bir fotoğrafın varlık bulmasına yol açan etmenler öncelikle, yaratıcılık noktasında ve güçlü bir kurgu sonunda şekillenmekte, dolayısıyla bir fotoğrafçının gerçek yeteneği bu dinamiklerin yerli yerinde kullanılması ile ortaya çıkmaktadır. Doğrusu bir fotoğrafçının asıl başarısını onun görsel ve zihinsel deneyimlerini bir görüntüde uygun ve anlaşılır biçimde yansıtip yansıtmadığına göre tayin edebiliriz. Özellikle fotoğraf portfolyolarında bu yetkinliği ve görüntülere hükmetme yeteneğini çok daha iyi görmek mümkündür. Çünkü günümüzde başarılı bir fotoğrafçının başarısını tek bir fotoğraf yerine, bütünsel bir anlam oluşturabilen ve çatısı kurulmuş bir öykü içindeki öyküleri esas alan bir görüntü dizini içinde aramak gerekir. Bu nedenle görüntü ile kurgulama becerisini ve içerik ile estetize edilmiş biçimler arasındaki vazgeçilmez işbirliğini başarabilen fotoğrafçı ancak kalıcı olabilir.

Her görünüşün bir kurgu içinde yansıtılması çok zaman hem mümkün değil, hem de çok gerekli değildir. Özellikle geniş açılarla çekilmiş peyzaj fotoğraflar, anı fotoğrafları, durum tespiti yapan görüntüler ile savaş, felaket ve toplumsal olaylar içinde çekilen haber fotoğraflarında fotoğrafçının hem böyle bir zorunluluğu, hem de bir kurgu gerçekleştirecek lüksü olmaz. Çünkü zamanla yarış içindeki bir muhabirin, çok zaman bir düzenleme yapma olanağı bulması mümkün değildir. Hatta böyle bir çaba ve arayışın görüntünün anlamını zayıf düşürmesi de kaçınılmazdır. Öte yandan standart hale getirilmiş anı görüntülerinde, insanların kalıcı bir belge hedeflemesi ve genellikle

flaşla fotoğraf çekirtmesinden kaynaklı olarak bu tür fotoğraflarda kurgulama çabası genellikle bir fanteziden öteye gidemez. Çünkü insanlar ve onların duruş ve konumlarını belirleyen şey, flaş ışığının tek yönlü etkisi ve her şeyi bir yüzeye dönüştüren sıradanlığıdır. Dolayısıyla gözü daha sanatsal bir performanstan uzaklaştırıp basmakalıp bir anıya indirgediği için bu tür fotoğraflarda genellikle kurgu yapmaya gereksinim duyulmaz.

Aslında görsel her kurgu, aynı zamanda sanatsal ve düşünsel bir süreci de ortaya koymaktadır. Sanatsal fotoğrafın hedefi fotoğrafçının yaratıcılığını bir bildiri olarak duyurmak ve gerçeğin çok seçenekli bir dil olduğu konusunda onun gösterdiği beceri ve sunduğu önerileri geçerli bir değer haline getirmektir. İşte sanat fotoğrafı bu bağımsız nitelikleriyle fotoğrafın genel çerçevesinden ayrılarak, daha çok yaratıcılık ve sanat alanında kendisine yer bulur. Kurgulama kaygısı bir ölçüde sanatsal fotoğrafın kimlik ve niteliklerini de belirlemektedir. Aslında her bilgi düzeyindeki fotoğrafçının hedefi, sonuç itibarıyla bu noktada düğümlenmektedir. Fotoğraf, tılsımlı bir dokunuşa endekslenen ve her fotoğrafçının rüyasını süsleyen ışıltılı bir atmosfer yarattığından sıradan anı fotoğraflarında bile böyle bir arayışın peşine takılan yüz binlerce fotoğrafçıyla karşılaşırız. Sanatsal bakışın özünde inşacı, bozup yeniden yaratan ve olağandışı biçimlere açık kapılar bırakan bir anlayışa dayandığını söylemek mümkündür. Sanatsal kurgu ise, bir bakıma gerçek yerine onun anti tezini, anlatım yerine çarpıcı bir anlamı ve biçimlendirme yerine biçim bozumuna gitmeyi tercih ettiğinden, her kurgulama çabası bir ölçüde bir kural dışılığı geçerli değer haline getirmektedir.

Gerçekten de sanatın dili onaylayan değil acıtan, gösteren değil şaşırtan ve anlaşılan değil, kafa karışıklığı yaratan bir sistemi geçerli yaptığından, sanatsal fotoğrafı daha çok gerçeği iğdiş

eden bir fotoğrafçının-ışi gibi görebiliriz. Çünkü sanatsal görme biçimi sıradanlığa, düz bakışa ve akılcı kurgulara pek itibar etmez, bunun yerine fotoğrafçının içsel serüveni ve çatışmalarına etkili bir haklılık kazandırmayı amaçlar. Sanatsal fotoğraf kelimenin tam anlamıyla gerçek dışılığa açıktır. Çünkü gerçeğe hükmeder ve onu dönüştürmeye çalışmaktan kaçınmaz. Aslında sanatsal fotoğraf öteki sanatları da dışlayan veya önemsiz kılmaya çalışan ajitatif bir role daha soyunmaktadır. Öyle ki fotoğrafçı, zengin fotoğraf dili ve tekniği sayesinde çok zaman öteki sanatların biçim, içerik ve görsel dinamiklerini yeniden üreten bir olanağa sahip olmuştur. Fotoğrafın bu boyutu özellikle onun resim ve baskı sanatları üzerindeki etkisini tartışılmaz düzeye ulaştırmıştır. Bu nedenle sanatsal fotoğrafın dili, geri kalmış bir toplumsallık yerine, ağırlıklı biçimde düşünen ve yorumlayan bir çağdaşlığı geçerli değer haline getirmiştir.

İnsan gözү görürken bununla birlikte bir kurgu da gerçekleştirir. Gözün seçiminden kastettiğimiz görölen şeylerin, belli olayların, yüzlerin ve güzelliklerin çevresinden ayrıştırılarak ilgi alanına çekilmesinden başka birşey değildir. Kuşkusuz görüntü unsurlarının birbirleri arasında kurduğu ilişki biçimsel değil, tümüyle zihinsel bir düzenlemenin sonucunda oluşturduğu için kameranın penceresinden bakılmadığu sürece görölenlerin belli bir sınırının bulunduğunu söylemek pek mümkün değildir. Bu nedenle gözün gördüğu ve algıladığu açı, fotoğrafın çerçevesine kaydedilen şeylerden daha farklı bir gerçeklik sergiler. Aslında gözün düzen arayışı, aynı zamanda fotoğrafın nihai kurgusuna da büyük oranda bir hazırlık gibi görölebilir. Çünkü gözün seçimi hem bir tasarıma hem de bir algılama çabasına işaret etmektedir. Ve aynı zamanda kavranmış bir gerçekliği bize dikte etmeye çalışır.

Bir fotoğrafın kurgusu, belli koşullardaki durağan görünüşler hariç tutulursa, daima hareketli bir dünya ile onu bütünleyen hareketli gözün, fotoğrafçı ve kameranın himayesinde gerçekleşmektedir. İşte bir görüntünün tasarım keyfiyeti öteki sanatlardan, örneğin resim sanatından oldukça farklı bir seyir izlemektedir. Ayrıca objektiflerin görüntü üzerinde yarattığı dışsal etkiler de bu farklılığı belirginleştiren en büyük özelliktir. Öte yandan bir düzenlemede, görüntünün sınırlı çerçevesi ve kompozisyon kuralları açısından baktığımızda fotoğraf ile resim arasında birbirleriyle büyük benzerlik mevcuttur. Ancak fotoğrafın hareketi ve hızı yücelten bir sanat olarak resim ile olan bu benzerliği, onu aynı zamanda resimden ayırtıran en büyük özelliği olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında resimsel kompozisyon durağan bir eylemselliğe daha uygun görünmesine karşın, fotoğrafta kompozisyon daima tüm unsurları hareketli olan bir nesnelliliği egemen kılmaktadır.

Fotoğrafçının dinamik hareketliliği bir görüntünün her aşamasına sirayet ettiği için kurgulanmış gerçek aynı zamanda görme eyleminin doğal bir parçası ve uzantısı gibidir. Dolayısıyla kurgulama çabası, fotoğrafçının deklanşör düğmesine basma anına kadar sürdürülmektedir. Fotoğrafçı an'ın gerçekliğini, zamanın tümüne yayan bir amacı benimsediği için görünüşlerin yarattığı etki veya uyandırdığı düşünsel ve sanatsal yansımalar onun aslında daha başka kurgular da gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Nitekim bir görünüşün etkisi düşünsel, politik, sosyal veya psikolojik olduğu kadar, sadece hoşı giden bir alıntıyla da sınırlı olabilir. Bu nedenle bir fotoğrafın tasarımı bazen bir fikir pırıltısına, bazen de estetik bir seçim ya da teknik bir amaca yöneliktir. Amaç ne olursa olsun, fotoğraf dinamik bir sanat olarak, hem görsel bir eylemi görüntüye taşır, hem de doğ-

rudan kendisi bir eylem olarak varlık ortaya koyar. Resim ile fotoğrafın uzlaşım veya kesişme noktaları hangi gerekçelere dayandırılırsa dayansın, günümüzde fotoğraf hem resmin olanaklarını genişletmeye başlamış, hem de resimden devraldığı mirası geniş kitleler arasında alabildiğine yaygınlaştırmış görünüyor. Bir fotoğrafın kurgusuna yol açan başlıca etmenler ne kadar gerçek dünyaya ait olursa olsun, fotoğrafın gerçek varlığı kesinlikle iç dünyada şekillenen bir tercih sonunda ortaya çıkmaktadır. Çünkü bir gerçeği çekici yapan, onun çekici görünüşü değil, bu görünüşün duygular üzerinde yarattığı çekici atmosferdir.

Aslında dikkatli her fotoğrafçı yaşam karşısında daima iki tür kurgu gerçekleştirmeye çaba gösterir. Nesnel bakışa dayanan kurgu daha çok dış dünyanın gözlemlenmesi sonucu hakkında bir karar verilen görünüşleri esas almaktadır. Öteki ise, bu görünüşlerin iç dünyada kendisine bulduğu karşılık sayesinde kararlaştırılan görüntülerdir. İşte gerçek bir görüntü bu sentez ile oluşturulan görselliğe dayandırılarak bir kesinliğe taşınmaktadır. Kamera günümüzde herkesi kendi anaforuna hapseden büyülü bir atmosfer yaratmak suretiyle yorum yeteneğini ve bakışın başarısını gölgeleyen ve hobi guruplarının benimsediği alabildiğine renkli ve göz alıcı bir görüntü anlayışını ön plana çıkarmaya başlamıştır. Fotoğraf dünyasında yorumlama başarısı gösterme ve güçlü kurgular oluşturma yerine yaşamı deşifre eden gezgin ve kaygısız bir kuşak ortaya çıkmıştır. Aslında yaşam ve doğayı esas alan görsel kurgularla bir bakıma bize yeni bir doğa ve yaşam tasarımı önerilmektedir. Fotoğrafçıya özgü bir farklılığı öne çıkaran veya onu ele veren bir bakış açısı, her fotoğrafçının düşlediği nihai bir arayış olsa da, gerçekte günümüz fotoğrafçıların büyük çoğunluğu sadece yaşamı ve doğayı tespit etmekten öteye bir sınırı aşamıyorlar. Aslında bu ve benzer uğ-

raşlar doğanın güzelliğini bir kez daha onaylamaktan başka bir sonuç doğurmuyor. Unutulmamalıdır ki büyük sanat yapıtlarının iskeleti her zaman çok basit ve aynı oranda sade bir düzenlemeye dayanmaktadır. Her ne kadar bir fotoğrafın başarısı onun bizi etkileme gücünden kaynaklansa da başarıyı tümüyle bu etkiye dayandırmak çok doğru değildir. Çünkü duygusal etkisi sanatsal ve kompozisyonel dengesinin önüne geçen bir fotoğrafın uyandırdığı etki, onu sanata taşımak yeterli olamaz. Örneğin güzel bir çocuk portresinde gözlerimiz genellikle çocuğun saflığına ve güzelliğine kilitlendiğinden bu fotoğraftaki herhangi bir görüntü kusuru pekala gözden kaçmaya başlayabilir. Benzer şekilde kurgusu veya kompozisyonu zayıf birçok moda fotoğrafında modelin güzelliği perdeleyici bir rol üstlendiği için fotoğrafçının başarısızlığını genellikle pek fark edemeyiz. Bu bakımdan güçlü bir görüntü sadece duygu ve anlam unsurlarından ibaret görüntü değildir. Aynı zamanda teknik ve estetik bir inşayla bütünleşen bir kurgulama başarısını da ortaya koymaktadır.

Fotoğrafın doğası, doğayla herhangi bir benzerlik göstermez. Öyle ki fotoğrafa kendisine özgü teknikler ve bunların yarattığı sonuçlar açısından baktığımızda fotoğrafın doğaya benzerlikten önemli oranda kopuk olduğu görülecektir. Renklerin ve optiğin yarattığı görsel sonuçlar ve görüntünün özgün biçimi, bu farklılığın en belirgin gerekçelerinden birisi olsa da, sonuç itibarıyla yüzyıldan fazla süren siyah-beyaz fotoğraf etkisinin dikkat çekici bir görsellik yaratarak zihnimizde geniş yer tuttuğunu da gözden uzak tutmamak gerekir. Kuşkusuz renkli fotoğrafların doğayı çağrıştırdığına, hatta taklit ettiğine duyulan geleneksel inanç nedeniyle, fotoğrafın sanat olmadığı belli kesimlerce çok fazla dile getirilmiş olsa da görüntünün tüm renkleri kimyasal ve sayısal verilere dayandığı için, fotoğraf her zaman doğa dışı bir karakter

sergilemiş ve bundan dolayı bu iddialar boşa çıkarılmıştır. Yine de fotoğrafta renklerin görüntünün önemli bir unsuru olduğunu unutmamak gerekir. Bu nedenle bir kurgulamada renklerin doğayla ilişkisini gözardı etmeden onları bir illüzyon olarak görmeli ve görsel yetkinliği renk ve biçimlerden çok, doğrudan fotoğrafçıyla ilişkilendirmeliyiz. Renk fotoğrafı gerçeğe yakınlıktır gibi, çok zaman gerçeği dışlayan bir atmosfere de yol açabilir. Bugün fotoğraf tekniklerinin bu dönüşümü sağlamada bir takım olanaklar sunduğunu ancak tümüyle tekniğe dayalı hiçbir kurgunun, bir fotoğrafın varlığını renklendirmediğini iyi biliyoruz. Elbette renkçi bakış gerçekçi bir bakış değil, tasarımcı, müdahaleci dahası yaratıcı bir bakış ortaya koymaktadır. Bu bakımdan kameranın soyutlayıcı gözü ile karşılaştığında, tıpkı nesnelerde olduğu gibi renkler de bütünlüklü ve fiziksel bir boyut kazanmaya başlarlar. Öte yandan fotoğrafik gerçeklik her ne kadar yaşamı ve gerçeklikleri önemser gibi görünse de, aslında daha çok optik bakışı ve fotoğrafçıyı yüceltmeye çalışmaktadır. Gerçekten de fotoğrafların hem bir merceğin karakteristiğini hem de fotoğrafçının bakışını yansıttığını unutmamak gerekir. Bu nedenle başarılı bir fotoğrafın ölçüsünü, içerdiği gerçeklerin yanı sıra fotoğrafçının görme yeteneğini nasıl ortaya koyduğuna göre tayin edebiliriz. O halde etkili bir kurgu daima dikkatli bir gözleme, uygun bir mercek seçimine ve kaçınılmaz olarak nitelikli bir yorumlamaya bağlıdır.

Bir görünüş hakkında bir karar verme veya kurgulama süreci çekim aşamasında başlar, bilgisayar ortamında ya da karanlık odaya kadar sürer. Bunun nedeni fotoğraf tekniklerinin birkaç aşamada ancak nihai bir görüntüye ulaşma zorunluluğu yaratmasıdır. İşte görüntünün tüm bu aşamalarında hem kompozisyona hem de içerik ve renklere müdahale edildiğinden, kesin

bir görüntüye ancak bundan sonra ulaşılabilir. Bu nedenle görüntü dinamizmi her zaman kendisini çoğaltan veya yeniden biçimlendiren bir açılıma sahiptir. Kimyasal fotoğrafta gerek çekim aşamasında gerek karanlık oda aşamasında, kâğıt ve banyo seçimlerinde veya baskıda kırpma suretiyle görüntü kararlaştırılan başlangıçtan uzaklaşarak yeni bir biçime kavuşuyordu. Elbette bir görüntüyü kırpma demek, onu yeni bir biçim ve anlama taşımak demektir. Bundan dolayı bir fotoğraf, ancak çekim sonrası müdahaleleri de içine alan bir süreç sonunda ortaya çıkmaktaydı. Bir görüntünün kapsamında yer alan şeyler görüntünün içine yerleştirildiği çerçeve ile sınırlı olduğundan, çerçeve aynı zamanda görmeyi de kesintiye uğratan bir alan olarak kabul edilmektedir. Elbette çerçevenin görüntünün anlamını belirginleştirmede yeterli bir alan olup olmaması ancak içeriğin ve çerçevenin gerçekliklerin birbirleriyle uyumlu ve dingin bir görsellik yaratıp yaratmamasına bağlıdır. Çünkü birçok fotoğraf eksik ve yanlış yapılan kompozisyonlardan dolayı konunun bir takım unsurları çerçeve dışına çıkma eğilimi göstermektedir. Birçok görüntünün bir huzur yaratma amacıyla çekildiğini biliyoruz. Aslında daha çok izleyiciyi yeni sorgulamalara taşıyan bir bilinmeyen yaratmaktan ibarettir. Çünkü sanatın görevi onaylamak değil, düşündürmek ve bir katılım sağlamak olmalıdır. O halde bir fotoğrafın kurgusu, işgal ettiği çerçevenin sınırları ile kuşatılmalı ve görülen gerçek bu uyumu ve işbirliğini hakkıyla benimsemelidir.

Yaşam içinde karşılaştığımız gerçekler ham bir nesnellik sergilediği için, daima ayrıştırıcı ve tasnif edici bir göze gereksinim duyarlar. Bu nedenle ilgi çekici her görünüşün bir görüntüye dönüşmesi sürecinde mutlaka bir müdahaleye maruz kalması gerekir. Dahası gözün seçimleri ve yarattığı anlamın, bir kame-

ranın merceğinde de yeniden vücut bulması gerekir. Göz daima ayıklayarak görür ve bu tutumun kamera penceresinde de sürdürülmesi beklenir. Elbette fotoğrafik görme, daima optik ve mekanik bileşenlerin işbirliği ile gerçekleşmektedir. Bu nedenle her görüntü aynı zamanda teknik ve optik bir tasarımı da açığa vurmaktadır. Gerçekten de fotoğraf tüm varlığını gerçeğin yeniden inşası üzerine kurmuş bir sanat olarak benimsenmiştir. Hatta fotoğrafçı gerçeği dizginlerken, aslında uygun nesneler arasından bir seçim yapmakta ve bir bakıma görüntüyü bir gerekli unsurlar galerisi haline getirmeye çalışmaktadır. Bu inşası süreci, temelde bir görüşün görsel anlamda bir biçim kazanmasına yönelik gibi görünse de, gerçekte sadece güzelliklerin ve apaçık gerçekliklerin yansıtılmasını esas almaktadır. Çünkü hiçbir kurgunun güzelliklere ve estetik gerçekliğe sırt döndüğü görülmemiştir. Bundan hareketle aslında her kurgulamanın doğanın düzenine karşı bir saldırı olduğunu söylemek mümkündür.

Fotoğraf çekmek, bir yönüyle yepyeni bir düzen inşa etmek demektir. Dahası nesnel dünyada mevcut olan bir gerçeği bir içeriğe kavuşturmak veya bir söyleme malzeme yapmaktır. Aslında yaşamdaki bir takım görünüşlere müdahale etmek, bu görünüşler aracılığı ile gerçeğe müdahale etmek veya gerçeğin seyrini değiştirmektir. Fotoğraf gerçek karşısında alternatif gerçeklikler üreterek varlık gösteren bir ifade biçimidir. İşte fotoğrafın gerçekle kıyaslanmasının temel nedeni onun gerçeği alternatif bir takım görüşlere uygun hale getiren bu muğlak yapısıdır. Çünkü güçlü bir mesaj, çok zaman başarılı bir kurgulamayı öne çıkarmakta, bu da gerçeği alabildiğine çeşitlendiren alternatif bir bakışı olumlamaktadır. Görüntü çerçevesi bir konuyu ifade etmede ne kadar sınırlı olursa olsun, dahası görsel düzenlemeler ne kadar standardize edilirse edilsin, fo-

toğrafçının alternatif gerçeklikler yaratmasının önünde hiçbir engel bulunmaz. Aslında yaygın fotoğrafçılığın yol açtığı ve çeşitli organizasyonların etkisiyle amatörler dikte ettirilen güzel fotoğraflar kavramı ile bunu güçlendiren basmakalıp anlayış ve normların fotoğrafla ilişkilendirilmesi çok doğru değildir. Fotoğraf konusunda önerilen belli kalıp ve standartların tümü, sanat dışı kullanımlara ve hobi amaçlı fotoğrafçılara yöneliktir. Bu ve benzer önermelerin temelde sanatsal fotoğrafa hiçbir katkısı olmadığı gibi, bu örneklemeler gerçekte kameranın özgür ruhuna da uygun değildir.

Bugün fotoğrafik kompozisyonda belli anlayışlar ve genel geçer bazı kurallar ne kadar egemen olursa olsun fotoğraf, gerçekliği aşan bir dinamizmi temel aldığı taktirde, hiçbir standart kalıba oturtulamayan cık kadar özgür ve çok seçenekli bir bakış pekala geçerli yapabilir. Başarılı her kurgu, fotoğrafçının yeteneklerini de tescili eder. Bir anlamda güçlü bir kurgulama ve kompozisyon başarısını fotoğrafçının konuşma becerisi olarak görebiliriz. Elbette nitelikli bir düzenleme, hem fotoğrafçının görüşünü onaylar, hem de yaratıcı ruhunun seçimlerini ortaya koyar. Görsel kurgulardan amaç aslında iç dünyanın arayışlarını bir düzene kavuşturmak ve bir anlamda ruhsal iç gerçeği nesnel dış gerçeğe kaynaştırmaktır. Bu amaçla görüntüleri bir dış gerçeğin bir iç gerçek tarafından onaylanması veya görünüşlerin bir arayışa kılavuz yapılması olarak görebiliriz.

Belli koşullar altında çekilen ve altın kesite uygun düzenlenen görüntülerde kompozisyonlar genellikle sıkıcı ve dinamik olmayan bir etki ortaya koyarlar. Özellikle basın ve yayın alanında veya hız ve hareketin egemen olduğu görüntülerde bu kuralın uygulanması çok kolay değildir. Kuşkusuz böyle bir durumda başarılı bir görüntü elde etmek için mutlaka nesnenin

doğasının, gerçeklik karşısında fotoğrafçının reflekslerinin ve an'ın yarattığı kontrolü güç zamanın ele geçirilmesi gerekir. Her ne kadar görüntü gerçekliği ağırlıklı olarak resmin geleneklerinden beslense de, özünde fotoğraf tümüyle resmin dışında bir sanat olarak görülmelidir. Bir görüntüyü sanat yapan teknik ve artistik koşullar, tümüyle zamanın ve yaratıcı bakışın dinamiklerine bağlıdır. Nitekim görsel bir düzenleme eğer disiplinli ve dikkatli bir gözün eseri oluyorsa, bu düzenin anıtsal bir başarıya kavuşması kaçınılmaz olacaktır. Görsel düzenlemenin aynı zamanda bir anlam tasarımı olmasında yadırganacak bir şey yoktur. Bu açıdan bakıldığında anlamın gücü, nesnelerin düzeninden veya fotoğrafın uygun bir an içinde çekilmesinden kaynaklı değil, tümüyle bir görüntünün yarattığı ritme dayandırılabilir. Aslında ritm duygusu ne öğrenilebilir, ne de öğretilebilir bir şeydir ve esas itibarıyla doğrudan sanatçının kendisinde mevcut olan bir yetkinliktir. Fotoğrafın bir yönüyle bir denge sanatı olduğunu gözönüne aldığımızda, bu dengenin daha çok dinamik bir görsellikle, güçlü bir kurgu ve görünüşlerin yarattığı ritimle sağlandığını söylemek mümkündür. Görsel denge, çok zaman sanatın sınırlarını zorlayan bir yansıtma biçimine dayandığından, bir görüntünün ritmi daima gerçek üzerinden inşa edilen bir hayal tasarımı geçerli yapmaktadır.

Şu da bir gerçektir ki, fotoğrafçının dünya görüşü ile bununla örtüşen yaratıcı arayışlarını her zaman onun dünya ve yaşam ile kurduğu ilişkilerde aramak gerekir. Dünya görüşü dediğimiz şey, görüntü karesine yansıyan sosyal, psikolojik, toplumsal, politik ve estetik birikimleri ve bu birikimlerin bir fotoğrafta biçim kazanan imgelerini esas almaktadır. Aksi takdirde bir görüşün perspektifinden bakamayan herhangi bir fotoğrafçının rastlantıların karanlık boşluklarında kaybolması kaçınılmaz

olacaktır. Dünya görüşü, yaşam ve insanlar hakkında ve bunların görüntülere yansıyan imgeleri çerçevesinde bir karar sahibi olmak demektir. Dünya görüşü, aynı zamanda sanatsal bir bakış ve gerçeklik hakkında nasıl bir tutum takınılacağına yönelik tercih ve davranışları bütünleyen bir olgudur. Bu bakımdan görüş sahibi bir fotoğrafçıyı daima gözün seçimlerini bir rotaya sokan ve gerçeklikleri nasıl bir dil veya veriler çerçevesinde ortaya koyacağına karar veren birisi olarak görebiliriz. Bir bakıma sanatsal görüş, bir sanatçının yaratıcı eğilimlerini ve bu eğilimlerin nesnel gerçekle olan işbirliğini ortaya koysa da, dikkate alınması gereken asıl gerçek, fotoğrafçının yaşama ilişkin tutumunun nasıl olduğudur. Sanat ile yaşam arasında her zaman doğrudan ve organik bir ilişki ve işbirliği mevcut olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında her fotoğrafçının aslında yaşamın sanattan kopuk olmadığını ve yapıtlarına yansıyan görünüşlerin kendi yaşam biçiminden kesitler olduğunu iyi kavraması gerekir.

Resim sanatında kurgunun varlığı pek tartışmalı olmadığı halde, fotoğraf söz konusu olduğunda, nedense kurgunun çok kolay hatta basit olduğuna inanılır. Oysa her sanat alanında olduğu gibi, fotoğraf da sanatsal bir disipline, nesne ile gerçek arasında ritmik bir dengeye ve elbette içeriği dışlamayan bir yorumlama becerisine gereksinim duymaktadır. Gerçekten de ışığın renkler ve dokular üzerinde yarattığı kombinasyonun geri planında daima fotoğrafçının bir yaşam kesitini önemseyen tutumuna tanık oluruz. Aslında bu konuda temel çıkmaz milyonlarca turist ve hobi fotoğrafçının elindeki kameranın rastgele kullanılması ve bu keşmekeşliğin yol açtığı görüntü avcılığı ve tümüyle keşfetmeyi esas alan doyumsuz açlıktan kaynaklanmaktadır. Görsel kurgu bir yönüyle görünür dünya üzerinde fotoğrafçının kendi tasarrufunu geçerli kılmasıdır. Bir bakıma

görünür olanı, yeni baştan görünür yapmak... Dolayısıyla fotoğraf hayatı kurgulayarak kalıcı materyallere dönüştürürken, öte yandan zihnimizi ve alımlanmış yaşamı da gözetim altına almayla çalışmaktadır. O halde bir görüntünün kurgusu, her zaman sanatsal bir amaca dönük olmadığı gibi, her amacın da sanatsal bir yaratıcılıkla ilişkilendirilmesi çok abestir.

Günümüz koşullarında günlük işlerinde kamera kullanan herhangi bir profesyonel fotoğrafçı ile belli sanatsal ve yaratıcı kaygılarla fotoğraf çeken bir sanatçı fotoğrafçının kaygı ve arayışları birbirlerinden oldukça farklıdır. Çünkü sanatçı görsel düzenlemelerini nesnel ve zihni süreçlerden geçirirken, hobi fotoğrafçısının başlıca hedefi doğal güzellikleri ele geçirmektir. Bir inşa biçimi olarak tasarımın sanatı mı ön plana çıkardığı yoksa içerik ve konuyu mu belirgin yaptığını tartışmak yersizdir. Görsel kurgunun temel hedefi fotoğrafçının gerçekliklere estetik bir gömlek giydirmesidir. Başka bir deyişle kurgulama, tümüyle yaratıcı yeteneklere dayanan bir tercihin görselleşmesine zemin hazırlamaktır. Gerçekten de fotoğrafçı yaratıcı yeteneğini bir gerçeğin inşasına veya bu gerçeğin estetik biçimlenmesine yöneltmek istediğinde doğrudan bir sanat çabası içine girmiş demektir. Bu bakımdan bir görüntünün gerçek değeri, fotoğrafçının yorumlama yetkinliğinin yanı sıra, fotoğrafta ele aldığı konunun bir imge olarak etki gücü ve şiddetine bağlıdır. Çünkü her görüntü yarattığı tepkisel atmosfer sayesinde kendisini kalıcı kılabilir. Öte yandan görüntü, fotoğrafçının hangi eğilimlerini yansıtırsa yansıtın veya hangi amacını öne çıkarırsa çıkarsın, izleyici daima bir görüntüye gözü, kültürel birikimi ve görsel beğenisi oranında katılabilir. Temelde izleyici bir görüntü karşısında iki farklı açıdan tepkisini ortaya koyar. İlki sanatçıya ve onun yetkin bakışına dönüktür, diğeri ise görüntünün konusu,

fotoğrafçının yorumlama başarısı ve teknik ve estetik inşasıdır. Ayrıca çok zaman izleyicinin de görme, algılama ve yorumlama açısından fotoğrafçı kadar birikimli ve donanımlı olduğunu söylemek gerekir. Bu nedenle hiçbir görüntü izleyicinin işgal ettiği düşünsel zeminin daha üzerinde bir konuma yerleştirilmemesi arzulanır. Bu çerçeveden baktığımızda bir fotoğrafçının yaratıcı yeteneği hiçbir zaman sonsuz ve sınırsız olmadığı gibi, izleyiciyi de fotoğrafın varlığından habersiz birisi olarak görmemeliyiz. O halde bir görüntünün yaratıcı süreci kadar, izlenme ve paylaşılma kapasitesini de gözden kaçırmamak gerekir.

Özünde hiçbir görüntü bilinmeyenleri esas almadığı gibi, içinde yaşadığımız gerçekliğin sıradan ayrıntılarını da önemseyerek dokularına sinmeye çalışır . Bundan hareketle görüntüler bilinmeyenlerden daha çok, görünmeyenleri açığa çıkarmaya yöneldiği için, hiçbir fotoğraf insan algısının dışında bir görünüşü barındırmaya uygun değildir. Elbette fotoğraf ışıkla veya ışık sayesinde nitelik kazanan bir araçtır. Dolayısıyla gerçekliğin aydınlığına kavuşmayan hiçbir şeyi görüntüleyemez. O halde fotoğrafçıyı görünmeyenleri veya az görülenleri kaydetme başarısını yakalayan biri olarak görmek pek yanlış sayılmayacaktır.

Bir görüntüde seçme, ayıklama veya yeniden biçimlendirme çabası, sonuç itibarıyla bir gerçeğe müdahaleden başka bir şey değildir. Bu müdahale aslında görüntülerin tüm aşamalarda gerçekten uzaklaştırıldığını ortaya koyan en belirgin kanıttır. Buna rağmen yine de bir görüntünün gerçekliğine veya doğruluğuna duyduğumuz inancın izleyici nezdinde hiçbir biçimde eksilmediğini ortaya koymaktadır. Bunun başlıca nedeni fotoğrafın görünenlerin gerçekliğinden çok, zihinsel ve görsel olarak üretilen bir takım gerçekleri doğrulaması veya fotoğrafların kanıtlayıcı görselliğine duyulan güvenin geçerliliğini korumasıdır.

Fotoğraf doğruları doğru olarak değil, bir bakıma bir inanç gibi benimsetmeye çalışmaktadır. Bugün her görüntünün ürettiği gerçekliklere kolayca inandığımız bir gerçek. Bu bakımdan bir görüntünün inandırıcılığını pekiştiren en etkili neden, görüntüdeki zaman ve olayları bilince taşıyan görüntüleme an'ıdır.

Kuşkusuz fotoğraf zaman ve mekânı kavramlaştıran hatta bu kavramı inandırıcılığa taşıyan bir bileşimi ortaya koymaktadır. Çünkü herhangi bir kurgu olaylardan, yüzler ve nesnelerden daha çok zaman ve mekânı doğruladığından fotoğraflar bize her zaman güven telkin etmeye çalışan bir belge olarak güvenilir bulunmuşlardır. Gerçekten herhangi bir konu zamanla fotoğraftaki etkisini, çekilme amacını ve görüntüde yer alan kişilerin resmedilme gerekçesini yitirebilir. Ancak görüntüde mekan ve zaman ile bunların görsel ayrıntılarını hiçbir zaman yitirmez. Bu açıdan bir görüntünün dinamizmi, daima ışıkla şekillenen zamanın biçim, boyut hatta kendisini doğrulayan bir atmosfer kazanmasında gerçek anlamını bulmaktadır. Görsel kurgulama bir anlamda kameranın teknik ve estetik denetiminden geçen bir olayın, yani kontrol altına alınmış bir gerçeğin terbiye edilmesidir. Yaşam içinde karşılaştığımız görüşlerin bir başıbozukluk veya dağınıklık sergilemesi, bir bakıma fotoğrafçının bunları bir düzene kavuşturması için bir gerekçe teşkil etmektedir. Dahası görsel karmaşalardan anlamlı sonuçlar çıkarmaya en uygun sanat olan fotoğraf, bu yönüyle her düzenlemeyi doğrudan yaşama dayandırma konusunda eşsiz bir örnek oluşturmuştur. İşte kamera gözünün yaşam içinden dikkat çekici ayrıntılar seçip kaydetmesinin temel nedeni budur.

Elbette insan gözü, olaylara duygusal veya gerçeklik açısından, kamera gözü ise teknik açıdan yaklaşmaktadır. Bu nedenle tüm yaşam ayrıntıları görüntü çerçevesine bu bileşenlerle bir-

likte ulaşmaktadır. Sanatsal kurgulama görsel bir ortam içinde nesnelere sanatsal ve yaratıcı bir kimlik kazandırmaktır. Bu nedenle görüntü içindeki her unsur bir kimlik ortaya koymak veya bu kimliği geliştiren bir takım katkılar ortaya koymak için çerçeve içinde bir arayışa girerler. Aslında herhangi bir görüntü içindeki şeyler bir anlaımla bir öykünün kurgusunu oluşturan veya gerçek dünyaya bir referans olan birer unsur olarak görül-
melidir. Çünkü görsel kurguyla hem yaşama dair bir öykü tas-
sarılanmakta, hem de bir fotoğrafçının iç dünyasından yansıyan
çağrışımlara bir biçim kazandırılmaktadır.

Fotoğrafçı görsel kurgularla temel olarak yaşamı ve doğayı ölçü almaktadır. Ve ulaşmak istediği hedefler açısından bakıldığında öncelikle insanları ve gerçekleri işaret etmektedir. Bir bakıma fotoğrafçı, mekanik ve optik yollarla bir gerçeklik inşa etmeye çalışırken, öte yandan yaşama ve duygulara dönük bir anlamı da kurgulamaktadır. Bu amaçla sanatçı bir fotoğrafçının düzenleme çabasının özü, doğanın düzenini sanatsal bir düzene, kaybolmaya mahkum bir an'ı da anlamlı bir gösteriye taşımada düğümlenmektedir. Fotoğraf doğayı taklit eden bir araçtır. Ancak aynı zamanda doğaya alternatif gerçeklikler üreten bir sanat olarak kabul görmüştür. Bu çerçeveden bakıldığında doğadaki hiçbir görünüş kendi verileriyle fotoğrafa ulaşamaz, bunun yerine daha çok değişime ve mutasyona uğratarak bir görüntüde biçim kazanırlar. Aslında yaşam gözümüze nasıl ulaşıyorsa, bilincimizde de aynı şekilde hayat bulmaktadır. Dolayısıyla göz bilincimize her zaman gerçekliklerden yansımalar taşıyarak, onları duygusal karşılığı olan ve beğenilerimize uygun düşen veriler haline dönüştürmektedir. Aslında tüm fotoğrafların gösterdiği şey tersine bir dönüş sağlamak ve gerçekleri duygusal bir şekillenme ile imge ve göstergelere dönüştürmektir.

Görsel kurgulamaların nesnel bir düzenlemeden çok zihinsel bir toparlamaya dönük bir tercihi ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Hatta gerçek dünyadaki hangi parçacığın görüntüye taşındığında nasıl bir beğeni kazanacağı ve yaratıcılık düzenine ne oranda eşlik edeceğinin meçhul olduğunu da söyleyebiliriz. Bu nedenle gözü ve duyguları dış gerçeklikle senkronize bir düşünüşe taşımak için fotoğraf oldukça önemli bir araçtır. Kuşkusuz düzenleme ne denli teknik ve inşacı bir karakter taşırsa taşısın, yine de güçlü bir kurgu ile görüntüye aydınlatıcı ve ders verici bir sorumluluk yüklenebilir. Bu bakımdan kurgulanmış görüntüler bize gerçeği aktarmaktan çok, yaşanan gerçeği bir gösteriye dönüştürerek ona katılım sağlamamızı ve iç dünyamızda yer edinen başka gerçeklikleri anımsamamızı teşvik ederler. Görüntü inşası, sahiden de görüntüyü bağlı bulunduğu gerçekten kopararak misyon kazanmış bir gerçeğe dönüştürmektedir. Bu amaçla başarılı fotoğraflar tıpkı mimari yapılar gibi güçlü temellere sahip olan materyaller olarak görebiliriz

Etkili bir fotoğrafın, her zaman fotoğrafçının gerçeklerle ilk karşılaşmasından ortaya çıktığını söyleyemeyiz. Fakat bu karşılaşma ile gerçeğin bize varlığını duyurduğunu da görmemezlikten gelemeyiz. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafçının karşılaştığı gerçeği iyi gözlemlemek ve karar verici sonuçlara ulaşmak için onu iyi irdelemesi gerektiğini söylemek gerekir. Aslında gözün en büyük yanılgısı, bir gerçekle ilk karşılaşmasında ortaya çıkmaktadır. Ani olarak gelişen herhangi bir olayın veya dikkat çeken bir konunun üstünkörü çekilen fotoğrafında dikkatli bir gözlemden söz etmek pek mümkün değildir. Çünkü herhangi bir ilk karşılaşma güçlü bir yorumlama için bir final değil aslında kelimenin tam anlamıyla bir başlangıç sayılabilir. Gerçekten de göz izlerken tanımlar, tanımaya çalışır ve bir karar sahibi

olur. Bu bakımdan bir konu eğer gözlemlenmeye değer ise, aynı zamanda yorumlanmaya da değer olarak görülmelidir. Daha doğru bir deyişle hiçbir konu önemsiz olmadığı gibi gereksiz de değildir. Bu da doğa ve yaşam içindeki hiçbir şeyin gereksiz ve yararsız olmadığını bize göstermektedir.

Elbette fotoğraflanmaya değer görülen herhangi bir konu sadece bir konu olarak görülmemeli, bir fotoğrafın öncül gerçeği ve görüntünün bağlantılı olduğu koşulların doğrudan kendisi olarak görmek gerekir. Fotoğrafçı konusunu ele alırken, öte yandan kameranın görüntünün varlığı üzerindeki rolünü de unutmamalıyız. Çünkü çok zaman fotoğrafın kameranın mı, yoksa fotoğrafçının mı eseri olduğunu doğrudan fotoğrafın kendisinden anlamak pek mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında herhangi bir görüntünün kurgusu, bu görüntü üzerinde fotoğrafçının belirgin rolünü de aydınlatmaya çalışır. Kuşkusuz kameranın bir görüntüye hükmetmesi fotoğrafçı açısından bir faciadan farksız bir şey değildir. Çünkü böyle bir durumda bir fotoğrafçıdan, dolayısıyla onun özgün bakışından ve yaratıcı yeteneklerinden söz etmek pek gerçekçi değildir.

Göz bir görüntüyü düzenlerken, aynı zamanda hem arayışlarımızı hem de kaygılarımızı arttırmaktadır. Elbette gözün arayışları plansız ve dikkat çekici konulara yöneldiği sürece, zihnin işleyişi ile koordineli şekilde görmeye başlar ve görünüşlerin yansımalarına bağlı olarak sürekli yön değiştirir. Gerçek yaşamda nesnelerarası ilişkiler, oldukça karmaşık ve dağınık bir görüntü sergiler. Bu nedenle fotoğrafın çok zaman nesneler arasındaki düzensiz ilişkileri bir çerçeve içinde disipline etmeye soyunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü göz aynı zamanda sürekli olarak yeni kurgular oluşturur ve bir seçme-ayırma çabasına giren bir konumda bulunur. Fotoğraf bir eylem olarak nesnel gerçeğe ka-

yıtsız kalmamamızı ve dikkatimize taşıdığı gerçeklikleri yeniden tanıyıp sorgulamamızı sağlayan farklı bir zemin yaratmıştır. Bunun en önemli nedeni bellekle gözün ve dış gerçekle zihinsel birikimlerimizin bizi yönlendirmesidir. Bugün hem gözün hem de onun denetimindeki kameranın yaşam içindeki önemli-önemsiz bir takım görünüşleri karşısında zaman zaman bir kayıtsızlık içine girdiğine tanık oluruz. Bununla bağlantılı olarak birçok konuyu çekilmeye değer bulmayan veya yorumlamaya uygun görmeyen bazı fotoğrafçılarla da karşılaşmak mümkündür.

Kuşkusuz birçok şey, hatta belli mekan ve konular bir alışkanlık ve buna bağlı olarak bir kanıksama yaratmaktadır. Hatta genellikle bunları es geçer, çok zaman da göremeyiz bile. Elbette bu durum bazı konuların önemsiz veya gereksiz olduğunu ortaya koymaz. Temelde fotoğraf için sıradan ve önemsiz bir hayat bulunmaz. Hatta hiçbir hayat bir konu olarak önemsiz ve sıradan değildir. Fotoğrafın geleneksel olarak çelişkilere dönük ilgisi canlı tutulduğu sürece, gerçek hayata dair hiçbir ayrıntı önemini ve gizemini yitiremez. Çünkü bir konuyu ilgi çekici yapan, önemli sonuçlar sergilemeye aday görünüşü değil, görünüşü izlenir yapan fotoğrafçının gizem arayışı ve kendisiyle özdeşleşen ayrıntılardaki zenginliklerdir. O halde birçok güzel fotoğrafın, aslında önemsiz kabul edilen ayrıntılardan alıntılanıldığını ve gerçek güzelliklerin de bu ayrıntılar arasında gizli olduğunu unutmamak gerekir.

Fotoğrafçının sanata uzanan yaratıcı süreçte, genellikle hiç karşılaşmadığımız veya tanık olmadığımız gerçekliklerin arayışına girmesini doğal karşılamak gerekir. Hatta fotoğrafçının ilginç ve olağan dışı durumların önemli olduğunu varsayarak tüm çabasını bu durumları ele geçirmeye yönlendirmesini de yadırgamamak gerekir. Aslında olağanüstü durumlar peşinden

koşturan ve arayışlarını bir keşif olarak gören fotoğrafçı sayısı da hiç de az değildir. Her ne kadar fotoğraf yoluyla bir keşfetme ve tanımanın mümkün olduğuna inanıyorsak da, fotoğrafın sanıldığı gibi ilginç ve kural dışı bir bakışın sanatı olduğunu ve özellikle keşfetmeyi yücelten bir misyonunun bulunduğunu söylemek pek gerçekçi değildir. Çünkü yalın ve sade gerçeklikler ile ortalama ve gösterişsiz yaşamların hiçbir zaman fotoğrafları bastılaşmadığı, tam aksine anlamı daha derinlikli yapmaya yol açtığı açık bir gerçektir. O halde bir fotoğrafçının temel görevi, önem ve önemsizliğine bakılmaksızın konuyu yalın bir dil, sade bir kompozisyon ve güçlü bir anlam kurgusuyla yansıtmasıdır.

Fotoğrafçı, tartışmasız şekilde hayal mahsulü bir takım imgelerin bir anlam örgüsü içinde bütünleşmesini temin eden ve nesnelerin birbirleriyle flörtünü kurgulayan birisidir. Bu amaçla, her nesneyi ya da nesneler düzenini bir anlam tasarımı için kullanmaktan kaçınmaz. Aslında nesneler hem insanlara, hem de doğaya ait olan değerlerdir. Bundan hareketle görsel dengede nesnelerin ve doğanın düzenini daima şüpheli yapan ve ilahi bir düzen olan doğanın yorumlanabilir bir sadeliğe taşınmasına yol açan bir tercihi ortaya koyar. Ayrıca görsel kurgular hem gerçeği tanımlar, hem de yepyeni bir gerçeklik yaratarak yanlışlarımızı belli oranda arttırmaya çalışır. İşte gözümüzü kurgu yapmaya sevk eden şey, yanlışlar içindeki zihnimizi değerlendirebilir bir görüntü için dinamik ve işlevsel kılmasıdır. Unutulmamalıdır ki fotoğraf aynı zamanda zihnimizi ve biçim arayışlarını bütünleyen bir sanattır. Ve temel amacı aklın sınırlarını zorlayan bir ilişki ve uyumu görüntüde somut kılmaktır.

Her görüntü başlı başına bir konu olsa da, özünde daima bağlı bulunduğu gerçeğin hem bir parçası hem de bir uzantısı olmuştur. Buna rağmen yine de fotoğraf gerçeği temsil etme

koşullarını zaman içinde yitirmekten yakasını kurtaramaz. Öte yandan bambaşka bir ifade için ait olduğu gerçeklikten veya yaşamdan koparıldığında, fotoğrafın artık gerçek bir olayın veya durumun bir açıklayıcısı değil, alıntı olarak elde edilmiş bir temsilinden ibarettir. Bu bakımdan gerçek bir olay ile bu olayın fotoğrafik görüntüsü arasında özde bütünleşik bir ilişki, gerçekte ise apayrı bir anlam ve işlevsel bağ mevcuttur. Bir yönüyle olay gerçek yaşama, bu olayın görüntüsü de fotoğrafçıya ait olur. Görsel her kurgu kameranın görme çerçevesiyle sınırlı olduğundan, göz mercekler sayesinde bu sınırı pekâlâ genişletebilir. Elbette göz sadece kurgunun etkisini ve gücünü arttırmak için bakmaz, aynı zamanda görüntü çerçevesini ışıkla doldurmak, dahası ışıkla oluşturulan bir dünya yaratmak için de bellemekle bir işbirliği yapar. Bu nedenle fotoğraf dünyayı görünür ve algılanabilir bir olgunluğa ışık sayesinde ulaşmakta, bir bakıma ışık-gölge kurgusu ile nesnelerle mekan arasında bir ilişki ve bağ kurmaya çalışmaktadır. Her ne kadar fotoğraf yansıtılan şeylerden daha fazlasını içeriyorsa da, yine de bir anlam ve ifade ortaya koymak ve ışığın varlığını doğrulamak için fotoğraflara başvurmaktan uzak durmayız. Aslında güçlü bir ışık ve uygun bir kompozisyon çok zaman içerik sorunları olan bir fotoğrafı bile izlenir yapmaktadır. Bir örnek vermek gerekirse, dil nasıl kelime ve sözcüklere gereksinim duyuyorsa, görsel sanatların tümü ve özellikle fotoğraf dili de aynı oranda ışığa ve onun artistik şekillenişine gereksinim duyar

Öte yandan bir fotoğrafa yansıyan olaylar ne denli çarpıcı olursa olsun, sonuç itibarıyla görüntünün neleri, nasıl ve ne ölçüde yansıttığına bakmak gerekir. Nitekim günümüz de başarılı bazı fotoğrafçıların sıradan bazı konuları dikkat çekici konular haline getirdiğini kanıtlayan bir hayli görüntüyle karşılaşmak

mümkündür. Ancak bu durum fotoğrafın nihai amacını ortaya koymuyor elbette. Çünkü fotoğrafçı hangi konuyu ele alırsa alsın, aslanan bu konuyu nasıl bir zemine taşıdığı ve kendi düşünceleri ile hangi düzeyde buluşturduğudur. Öte yandan bazı fotoğrafçıların bu düzeni kendi tercih ve beğenileri uğruna bozmaya çalışmasını da yadırgamamak gerekir. İşte fotoğraflardaki yanıltıcı ve abartılı gerçeklikler ile, biçim bozumu veya inşacılık eğilimi çok zaman bu tarz tercih ve uygulamalardan kaynaklanmaktadır. Aslında tüm fotoğraflarda özünde her zaman bir abartı ve olağan dışılık mevcuttur. Bir bakıma fotoğrafçı gerçeklik iddiasını öne çıkarırken, aynı zamanda görüntü içinde fropan veya abartılı bir olay kurgusu da gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Doğal olarak renk ve ışık, görselliği nesnellikten uzaklaştırdığı oranda, abartılı ve göz sınırlarını aşan objektif bakışı da görüntüyü nesnel gerçekten aynı oranda uzaklaştırmaktadır. O halde nitelikli bir görüntü, daima benimsenmek için ne gerçeğe, ne fotoğrafçıya, ne de bir kameraya gereksinme duymaktadır. Çünkü nitelikli görüntüler zamana, gereksinmelere, sanatsal ve entelektüel açlıklara sahip olduğu gibi, bağımsız bir dil yaratmaya da aynı oranda açık olurlar.

Fotoğraf görülen ile görüntülenen şeylerin bir bileşkesi olarak görülebilir. Hatta görüntüleri birbirlerinden farklı özelliklere sahip şeylerin bir çatışması veya bunlar arasında kurulan bir uyumu da ölçü almaktadır. Bu nedenle güzel görüntülerin büyük çoğunluğu genellikle zihnin çatışma ortamında ortaya çıkmakta ve aynı zamanda rastlantıların şekillendirdiği bir takım yolculuklarda bir varlık kazanmaktadır. Gördüğümüz şeylere bir sınır koymasak da görüntülenenler sınırlandırılmış bir görmeyi temsil ettiği için, fotoğraf her zaman bir sınır içine hapsedilen şeyleri kapsamaktadır. Aslında bir görüntüyü sınır-

layan optik ve kameradır, görüşümüzü ve zihnin aktivitelerini sınırlayan ise bilgi ve birikim kısırlığıdır. Bu nedenle kamerayı gözden ve onun uzantısı olan zihinden bağımsız tutmamak gerekir. Görsel kurgu her ne kadar imgeler ile nesneler arasında mevcut bir işbirliği ve uyuma dayandırılrsa da, çok zaman bir uyumdan daha fazlasını, yani bir çatışmanın uyumunu sergilemeye çalıştığından izleyici görüntülerin içerdiği şeylere tepki vermekten hiçbir zaman kaçınmaz. Görsel kurgu mevcut bir görünüşü değil, ağırlıklı olarak ondan türetilen yepyeni bir görünüşü hedef almaktadır. Öte yandan fotoğrafçının resmettiği gerçek, bir bakıma eskimiş bir gerçektir. Çünkü kurgulanan bir görüntü gerçekliği bulunduğu konumda tutmaz, etkisini ve yönünü değiştirerek bambaşka bir amacın gerekçesi yapar.

Aslında bir izleyici için de çekilen her görüntü eskimiş bir zamanı dile getirmektedir. Bunun nedeni, konunun sahip olduğu gizemin, zamanın dönüştürücü etkisine maruz kalması, bağlantılı olduğu gerçeğin zamandaki yolculuğu ve hareketli unsurların değişen konumlarının yarattığı paradokstur. Kuşkusuz bir kurgudan amaçlanan şey, özü itibarıyla bir biçimi bir içerikle uyumlu hale getirmek ve anlaşılır bir görüntü tasarlamak için gerçeği kullanmaktır. Şu da bir gerçektir ki, hiçbir kurgu gerçeğin kendisi kadar acıtıcı bir nesnellik sergileyemez. Çünkü görüntüler bir dünya yaratmaktan çok, gerçek dünyanın referanslarından hareket ederek yeni bir dünya yaratmayı benimsemektedir. Sanıldığı gibi bir fotoğrafçının kurgulama amacı ve hedefi sadece sanatsal görüntülerle sınırlı değildir. Özellikle eğitim, reklam, propaganda, politika ve medya alanlarında da belli amaçlar çerçevesinde bir takım kurgulara başvurulmaktadır. Sanatsal her görüntünün aynı zamanda başarılı bir kurguya işaret ettiğini dikkate aldığımızda, fotoğraf söz konusu olduğunda

sanatsal görüntü için gerekli görülenler sanat dışı alanlar içinde gereklidirler. Nitekim sanatsal bir bakışın açılımları ve sınırları alabildiğine geniş olduğundan, görsel kurgular görüntüleri resmin olanaklarını da aşabilen bir açılıma kavuşturmuştur.

Herhangi bir kurgunun yetkinliğini, onun nesnel gerçek karşısındaki rolüne, başarısına ve inandırıcılığına göre ölçmek gerekir. Ancak görüntü gerçeklik karşısında zayıf ve inandırıcılıktan yoksun kalmış ise, bu görüntüyü başarılı saymak pek mümkün değildir. Elbette fotoğrafçının gerçekle yarışan veya ona alternatif görüntülerle karşı çıkan yaratıcı bir bakışa sahip olması gerekir. Bu bakımdan fotoğraf çekmek, bir yönüyle alternatif bir gerçek üretmek demektir. Aslında kurgu ile görülenlere bir sınır çizildiğinden, görüntü çerçevesi daima kesintiye uğratan bir yaşam kesitine sahip olma ayrıcalığı sağlamaktadır. Bir anlamda fotoğrafçının tüm kazanımı sahip olduğu gerçek benzeri bu görüntü veya yansımadır. Bu bakımdan görüntüler yaşama sonsuz bir çerçeve çizemediği için, sonsuz bir anlam arayışına da giremezler. Çünkü her görüntü aslında dar kapsamlı görmeye bir anlam, hatta gerçeküstücü bir anlam kazandırmaktadır.

Şu da bir gerçektir ki, bir kameranın kayıt olanakları ile görme olanakları aynı yeterlilikte ve etki düzeyinde değildir. Çünkü kamerayı gözün bir tamamlayıcısı yapan görüş açımıza eşdeğer bir açıya ve optik bir gerçekliğe sahip olması değildir. Varlığının, niteliklerinin ve işlevselliğinin yarattığı taşınabilir bir göz olmasındandır. Bu nedenle her görüş, motamot bir görme yerine kameranın teknik ve optik olanaklarını harmanlayan bir kurgu ile varlık kazanmaktadır. Aksine bazı görüşlere rağmen temelde kamera düşünce veya anlayış ortaya koyma yeteneği olan bir araç değildir. Ancak fikirlerin görselleşmesine yol açan teknik ve estetik bir yapının kurulmasına pekala yardımcı ola-

bilir. Bugün kameranın hiçbir gerçeği kendi nesnel durumuyla korumadığını daha iyi kavrayabiliyoruz. Ancak fotoğrafçı bakışı ve optiğin dönüştürücü romantizmi ile buluşan fotoğrafların çok zaman natürel gerçeğe romantik bir gömlek giydirdiğini de unutmamak gerekir.

Elbette herhangi bir kurgu genellikle bir görünüşün ardındaki veya göze çok az görünen boyutlarını açığa vurmayı hedeflemektedir. Hatta hiçbir görünüşün estetik bir bakışa uğratılmadan orijinal haliyle etkili ve çekici olduğunu söyleyemeyiz. Bu bakımdan her gerçeğin hem ayrıştırıcı ve düzenleyici bir fotoğrafçıya hem de ifade veya anlam kazanması için etkili bir kompozisyona gereksinimi bulunmaktadır. Görsel kurgulama biçimsel özellikleri açısından tümüyle teknik bir uygulamadır. Fotoğraf ise biçimlerden daha çok duygusal tepkilere yönelik bir amacı öne çıkardığından, her görüntü öncelikle duygularla ilişkilendirilmektedir. Öte yandan duyguları ve yetkin bir gözlemi dışlayarak, başarıyı tümüyle teknik ve optik çeşitlilikte arayan fotoğrafçıların sayısının hayli fazla olduğu da bir gerçek. Bu bakımdan eğer fotoğraf sadece bir biçimcilik sanatı olsaydı, varlığını borçlu olduğu gerçeğe hiçbir gereksinme duymazdık. Çünkü görsel kurgular çok seçenekli ve geniş boyutlu görmeye dayanmakta, aynı zamanda kararlı ve düzenleyici çabalara uygunluk sağlayan, rastlantısal ve spontane gerçekliklere de uyum göstermektedir. Bu da görsel düzenlemenin temelde herhangi bir düzenlemeden daha fazla seçenekli, daha dinamik hatta daha eylemci olduğunu ortaya koymaktadır.

Güçlü bir kurgunun, aynı zamanda fotoğrafçının görme ve gözlemlene yeteneği ve arayışlarının düzeyini de ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Bu çerçeveden baktığımızda kurgu görmeyi yüceltmekte, gözlem ve yaratıcılık yeteneği de kurgu-

nun özgünlüğünü fark ettirmektedir. Elbette başarılı bir kurgu aynı zamanda dikkatli bir gözlemi ve yaratıcı bakışı beğenilerin zirvelerine taşıyan bir olgunluğu ortaya koymaktadır. Öte yandan daha önceki bölümlerde dile getirdiğimiz gibi fotoğrafçının gördüğünü izleyici de görebilir. Benzer şekilde birçok sanatsal yaratıcılık biçimini pekala bir izleyici de başarabilir. Bunun başlıca nedeni görsel düzenlemenin sıradan bir şey, sanatsal ve düşünsel yorumun da gereksiz gibi görülmesidir. Fotoğraf çekmenin çok kolay başarılması, onun kolay bir şey veya yaratıcılık biçimi olduğu yanlışlığına yol açmamalıdır. Görsel kurguların temel amacı sanatsal yaratıcılığın optik ve teknik yollarla bir görüntü içinde biçim kazanmasıdır. Nitekim görüntü yaygınlığı günümüzde izleyici sayısını bir hayli çoğaltmakla kalmamış, aynı zamanda çelişkili bir durumu da açığa çıkarmış görünüyor. Çünkü hiçbir sanat alanında izleyicisi fotoğrafçı olan fotoğraf benzeri bir sanat görülüşü değildir.

Elbette görsel kurguların büyük bir çoğunluğunun görme deneyimlerine dayandırıldığını söylemekte yarar vardır. Öyle ki, sanatsal bakışın genel amaç ve hedeflerini göz önüne aldığımızda, aslında düzenleme arayışlarının tümü bir gerçeğin bir görüşün ifade edilmesine malzeme yapılmak için tasarlandığını ortaya koymaktadır. Bu açıdan gerçek dünyayı fotoğrafçı için bir oyunun dekoru gibi görmek gerekir. Çünkü fotoğrafçı daima gerçekten çok gerçeklik oyunu ve bu oyunun aktörleri ile ilgilenmektedir. Bu çerçeveden baktığımızda görme deneyimini, tanıklığını ve tasarımlarını estetik bir dil ve yaratıcı bir görselliğe kavuşturmayan fotoğrafçının başarısından söz etmek pek mümkün değildir.

Görsel kurgunun temel amacı gerçeği denetim altına almak veya onu ıslah etmektir. Dolayısıyla fotoğrafçının optik bakışın-

dan geçen herhangi bir nesnel durum artık gerçeği yansıtmaz, bunun yerine görüntü oyununun bir parçası haline gelmiştir. Elbette sanatın temel amacı görüntüyü gerçekten uzaklaştırmak değil, aksine gerçeklik etkisini görüntüde daha güçlü şekilde ortaya koymaktadır. Nitekim fotoğrafın tarihsel misyonu ve rolü ağırlıklı olarak bu anlayış üzerine kurulmuştur. Daha açık bir dille ifade etmek gerekirse fotoğraf tarihinin başlangıcından bu yana gerçekleştirilen kurguların tümü izleyiciyi hedefleyen ve yönlendiren bir bakışı ön plana çıkarmak içindir. Oysa günümüz fotoğrafında kurgular daha çok fotoğrafçıyı, onun duygusal dünyasını ve tasarımlarını sergileyen içe dönük bir amacı sergilemeye dönüktür. Öyle ki günümüzde başarılı tüm fotoğrafçıların başarısını izleyicinin beklentilerinden çok kendileri için fotoğraf çekmelerinden kaynaklandığını söylemekte yarar vardır. Nitekim çağdaş fotoğraf dünyası bu bireysel tutumu önemseyerek bir sanatçının özgünlüğüne güçlü şekilde vurgu yapması, gerçeklikten çok, kişilik şekillenmesinde ya da sanatçının sığ sulardaki çırpınışlarında araması boşuna değildir.

Çağdaş fotoğraf belgesel bakıştan çok özgün bir bakışı, nesnel biçimler yerine yaratılmış formları, izleyicinin katılımı yerine onu dışlamayı, fotoğraf tekniğine bağlı kalmayı değil, öteki sanat tekniklerine başvurmayı amaç edindiği için günümüzde fotoğraf biçim ve amaç revizyonuna kapı aralayan yeni bir kulvara yönelmiştir. Öte yandan dijital fotoğrafın yarattığı toz duman ortamında, sanatsal kurgu, fotoğrafta gerçekçi bir düzen ve dikkatli bir ayırıştırmadan çok güçlü bir manüpülasyona ve fotoğraf dışı müdahalelere yol açmış görünüyor. Fotoğraf görüntüsü bağlı olduğu gerçeklik ortamından koparak bilgisayar efektleri sayesinde fantastik bir dünyaya doğru yol almaktadır. Bu bakımdan gerçeklik tasarımı dijital imajlara yerini terk etmeye başladıkça

fotoğrafın amaç ve araç ilişkileri de çökerek nostaljik bir anlamdan öteye gitmeyecektir. Elbette görsel kurguların izleyici tarafından hiçbir karşılık bulmayan bir amacı ortaya çıkarmaması gerekir. Tam aksine fotoğrafçının görüşlerini ve yaratıcı yeteneklerini sergileyebilmeye uygun olmalıdır.

Bir yönüyle sanatı hayatın yeniden kurgulanması ve doğaya ait düzenin bir sanatçı bakışıyla görünür yapılması olarak görebiliriz. Bugün fotoğrafın görsel yaratıcılıkla hayatı buluşturan yegane sanat olarak benimsendiği bir gerçek. Bunu yüzleri, insanları, yaşamı ve nesnel görünenleri ışık altındaki gerçek dünyayla bir takım bağlar oluşturarak gerçekleştirmektedir. Fotoğraf, ışığın yol göstericiliğinde bir kayıt gerçekleştirdiği için, görsel kurgular gerçekle uyumlu bir anlatımı öne çıkarmak amacıyla yapılmaktadır. Elbette sanatın aynı zamanda bir şeyleri anlatma gibi bir görevi daha bulunmaktadır. Fakat fotoğraf söz konusu olduğunda görüntünün nesnel anlaşılabilirliği ve algılama kolaylığı, onu bırakalım bu amaçtan uzaklaştırmayı, anlatma zorunluluğu ile daha fazla yakınlaştırmaktadır. Fotoğrafçının gerçek dünya ile ilişkisi, onun gerçek dünyaya fotoğraf aracılığıyla hükmetmek istemesinden ve yararlı sonuçlar elde etmek için onu yorumlamasından kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz gerçeği yorumlamak demek, gerçek hakkında bir görüş ve karar sahibi olmakla eşdeğerdir. Ayrıca fotoğrafın gerçeğe yakınlığının, fotoğrafçının yaşam ile kendi iç dünyası arasında kurduğu ilişkiye görsel bir kanıt oluşturma arayışından kaynaklanmaktadır. Bu çerçeveden baktığımızda sanatın görevi sanatçı ile gerçeklik arasında nasıl bir anlayış bağı kurulduğunu ve görsel verilerin yoruma nasıl kavuşturulduğunda şekillenmektedir. O halde fotoğrafın gerçeğe yön verme veya değiştirme yeteneği bulunmasa da, gerçeği görsel ve zihinsel bir atmosfere

dönüştürme konusunda hayli özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Bu bakımdan fotoğraf gerçekten çok gerçeklik anlayışımız üzerinde derin izler bırakarak alternatif bir düşünüş tarzı yaratmaya çalışmaktadır. Açıkçası göz gerçek üzerinde gezinirken, kamera da bunu bir veriye dönüştürme ve imgesel bir yoruma taşıma rolünü üstlenmektedir. Böylece fotoğrafçı bakışı, imgesel bir görüntüye ancak bir yorumla, hatta görüntüyü seçip ve ayıklayarak ulaşmaktadır.

Her kurgu gerçek anlamda bir durum tespiti yapmaktadır. Aynı zamanda bir mekanda gerçekleşen olayların tanımlanmasına dönük açık ve anlaşılır verilerin görüntüler yoluyla somutlaştırılmasına yol açmaktadır. İşte fotoğrafın öteki sanatlardan farklı olarak somut gerçekliklerle ilişkisi bundan kaynaklanmaktadır. Elbette bir kurgulama amacına ancak somut bir fikirle ve bu fikri doğrulayan somut görünüşleri görüntülere dönüştürmek için gereksinim duyulmaktadır. Bunun başlıca nedeni insanlarla gerçek arası bağlarda fotoğrafın aydınlatıcı ve inandırıcı misyonuna duyulan gereksinimdir. Sanıldığı gibi fotoğraf bir takım gelişmiş kamera ve optiğin yeteneklerine bağlı bir şey değil, tümüyle fotoğrafçının beğeni ölçülerine ve hayal dünyasında yarattığı zihinsel kurgulara bağlıdır. Aslında zihin dünyamız sürekli şekilde öyküler üretmektedir. Gözün yaşam üzerine odaklanmasında bu öyküler hem çoğalır, hem de renklenerek çeşitlenirler. Bu biçimiyle fotoğraf hem gözü taklit eden bir işlev üstlenir, hem de içinde öyküler barındıran yeni kurgulara başvurmaktadır. Görsel kurguların temel amacı gerçekliği tartışılan öyküler yaratmak, bir anlamda izleyiciyi öyküler aracılığı ile gerçeklik ortamına taşımaya çalışmaktır. Aslında görsel kurgular görsel öyküleri de beslemekte, dolayısıyla fotoğrafları bağımsız ve özerk bir anlama kavuşturmaktadır.

Kuşkusuz görüntüye kaydedilen şeyleri belli amaç ve koşulları hariç tutarsak tümüyle bir sorgulama histerisinin ürünleri gibi görmek pekala mümkündür. Çünkü gözün denetimsiz bakışı fotoğrafçının sorumsuz tutumu ile buluştuğunda, görüntülerin etik ve sosyal bir takım olumsuz sonuçlarının ortaya çıkması kaçınılmazdır. Temelde görüntüler her zaman etik sorgulamalara maruz kalırlar. Ancak aynı zamanda etiğin sorgulandığı bir ifade yolu olarak da kabul görmüşlerdir. Öte yandan fotoğrafın gerçeği bize anımsatması onun bir kurgu olmasından çok, gerçek gibi kabul görmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni kameranın objektif görüşü ve fotoğrafçının takındığı taraflı tutumudur. Aslında gerçeği yanıltma konusunda bugüne kadar hiçbir araç kamera kadar etkin bir rol üstlenmemiştir. Çünkü kamera yorumsuz bir göz olarak fotoğrafçı elinde ve onun direktifleri doğrultusunda bakmakta ve her tür gerçek dışı ve manipülatif görüntülere imkân verebilen bir perspektif ortaya koymaktadır. Nitekim kamera bakışı, hiçbir zaman nihai bir kurguya yol açmaz, sadece bir ilk görüntü elde etmektedir. Çünkü tüm kırpma, kesme ve artistik düzenlemeler bu orijinal görüntünün ardından gerçekleştirilmektedir. Hatta daha ötesi kameranın tetiğine dokunan parmak, orijinal bir görüntü, bir öykü veya onaylanmış bir gerçek yaratmaktadır. Bu nedenle kamera daima etik veya toplumsal ahlakla ilişkili kılınan veya baskı olduğu varsayılan en belirgin araç olarak görülmüştür.

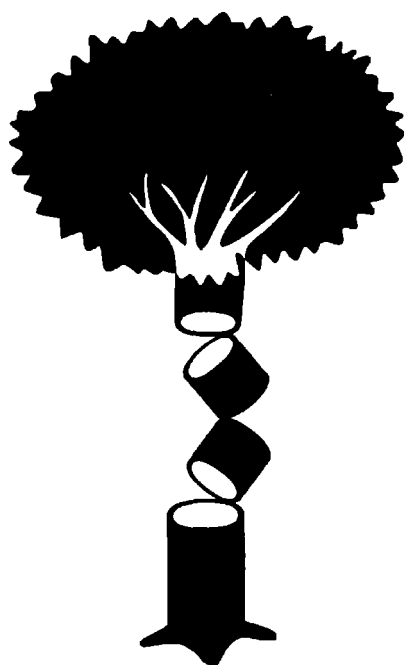
Her kurgu bir sorgulamaya zemin hazırlamakta, dahası izleyiciyi bir bilirkişi yapmaya teşvik etmektedir. Çünkü bir tanımlama ortaya koyan fotoğraf, izleyiciyi de bu tanımlamaya ortak eder ve onu görüntülenen gerçek hakkında fikir beyan eden bir uzman yapar. Fotoğrafın sanat ve zanaat boyutu sonuç itibarıyla bir fotoğrafçının yetenekleri ile ilişkilidir. Dolayısıyla görsellik

temelde güçlü bir kurguyu öne çıkarmaktadır. Aksi halde görüntüler sıradan bir kayıttan öteye gidemezler. Oysa bugün her düzeydeki fotoğrafçının temel argümanı daima görüntünün yaratıcılık noktasında düğümlenmektedir. Çünkü basit ve sıradan düzenlemelerin bile çok zaman sanatsal olanların önüne geçtiğini yüz binlerce turistin her gün kameranın deklanşörüne dokunmasından anlamak mümkündür. Elbette fotoğraflar bir çok özelliğinin yanı sıra yeteneği ve bakışından dolayı fotoğrafçıyı da yansıtmaktadır. Hatta yaratıcı bu bakışların farkındalığını fotoğraflar içinde görmek her zaman mümkündür. Nitekim görüntüler yetenekli gözleri açığa vuran bir takım ipuçlarını barındırdığı gibi, hangi yaratıcı sentezler sonucunda elde edildiğini de ortaya koyabilmektedir.

Fotoğrafın bir an'ın kesinliğinde hem geçmiş hem de bir gelecek tasarımı oluşturduğu açıktır. Çünkü bir kameranın deklanşörüne basıldığı an'da kaydedilen görüntü artık geçmiş bir gerçekliği yansıtmaktadır. Öte yandan her görüntünün ufkunda bir gelecek olduğu için, fotoğraf daima zamana biat eden bir gerçekliği temel almaya çalışır. Bu nedenle günlük yaşamda olduğu gibi fotoğrafta da bir şeylere sınır koyduğumuz sürece daha iyi görmemiz mümkündür. O halde bir konuyu derinlemesine algılamak ve ayrıntıların gizemini kavramak için, bu konu ile birlikte ortaya çıkan dikkat alanını sınırlamak gerekir. Benzer şekilde görsel kurgular veya kamera penceresinde sabitlenen şeyler hakkında da böyle bir hedef gözetmek çok akılcı olabilir. Çünkü görme alanı daralmaya başladıkça ayrıntıların zenginliği de daha fazla ortaya çıkmaya başlar.

Hiçbir fotoğrafın herkes için yeterli bir anlam sergileme olanağına sahip olduğunu söyleyemeyiz. Bunun nedeni izleyici çeşitliliği ve bu çeşitliliğin gerçeği algılama konusunda sahip

olduğu farklılıktır. Her fotoğrafın bireysel bir bakışın yansıması olarak ortaya çıktığını ve benimsendiğini biliyoruz. Bu açıdan baktığımızda bir fotoğrafçının beğenisi, kaygıları, sevinç ve coşkusunu yansıtan şey teknik ve estetik materyallerin birlikte oluşturduğu kombinasyondur. O halde fotoğrafçıyı bir gerçeğe yandaş yapan bakış, ne kadar duygusal verilerle donanmış olursa olsun, bunun sonuç itibarıyla teknik bir kayıta mahkum olduğunu unutmamak gerekir. Bir anlamda yaratılan anlam ve buna bağlı olarak oluşturulan kurgu teknik bir süreç sonucunda bir görüntüye kavuşmaktadır. Bu nedenle bir fotoğrafın içeriği hem çok önemlidir, hem de hiçbir öneme sahip olmayan bir değer olarak görüntünün varlığında bir rol üstlenir. Oysa günümüzde birçok fotoğrafçı konusunu bir mesajla ilişkilendirmek suretiyle, bir içerik oluşturduğuna inanır. Elbette gelenekselden modern ve nesnel gerçekten soyutlamalara kadar her düşünce biçimine ve yorumlamaya uygunluk sergileyen fotoğrafın olmazsa olmaz koşulu sanıldığı gibi sadece içerik değildir. Çünkü içerik belli kalıplara sıkışan anlayışların önemseddiği veya vazgeçilmez bulduğu bir tercih olarak ön plana çıkarılmaktadır. Bir içeriğe dayansın veya dayandırılmasın, görsel kurgular özünde yaşamı ve nesneleri görüntülerin egemenliği altında tutmak suretiyle hem bir gözaltı, hem de aydınlanmacı bir misyon üslenmeye dönük gizli bir gündemi ortaya koymaktadır.





GÖRSEL BELLEĞİN DENETİMİ

Günümüzde İğfal Edilen Görsel Bellek

Fotoğraf, bir fotoğrafçının tanıklığı ile ne kadar özdeşleştirilse de, özünde kamera arkasındaki göz bir tanık olarak yaşama daima tarafı bir gözle bakmaktadır. Bu bakımdan fotoğraf, görünürlük ve nesnellik bağını her zaman güçlü verilerle dile getiren bir sanat olmuştur ve nesnel dünya ile yüz yüze gelen fotoğrafçıya büyük bir rol ve görev yüklemiştir. Fotoğrafçı gerçekliği gözlemleyip yorumlarken, bir yandan da bu tanıklığı toplumsal zeminde karşılığı olan bir gösteriye dönüştürmektedir. Görüntülerin katmanlaşarak oluşturduğu bu birikim, bir anlamda zaman, mekan ve insanlık serüvenini kapsayan ve tarihsel arka planı gerçek üzerine kurulan bir bilgi hazinesine dönüşür. Elbette görsel belleğin etki alanı sınırsızdır. Bugün görüntülerin bir insanlık belleği oluşturacak düzeyde birikim sağlaması, hatta bir tür bellek rolüne soyunmaya başlaması siyasal sistemleri ve devlet aygıtını harekete geçirmekte gecikmemiştir.

İnsanlık tarihi boyunca olay ve anlatımlar sadece bireylerin ifadesine dayandığı için, tarihsel olaylar ve kişilerin serüveni söylenceler yolu ile bu günlere ulaşabilmiştir. Öyle ki yazının

desteklediği tarihsel herşeye karşın bellek, tarih yazımında gerçeklerden söylencelere ve oradan da mitolojiye uzanan geniş bir alanda ne yazık ki bir zemin kaymasından yakasını kurtaramamıştır. Çünkü tarihsel gerçekler insan belleğinin güvenilmez labirentlerinde türlü-çeşitli uydurma ve yakıştırmalarla anlam ve rotasını değiştirerek öyküleşmiş, süreç içinde allanıp pullanan söylenceler olarak günümüze ulaşmışlardır. 20. yy da fotoğrafın keşfi, bellek ve onun bir tamamlayıcısı olan görsel belleğin önemini daha görünür yapmış, böylece yaşanan gerçekler bu gerçeklerin görsel kayıtları ile birlikte ele alınmaya ve insan belleğini bütünleyen veya ona yandaş yepyeni bir bellek yaratmıştır.

Kuşkusuz görünen her şeyin belleğe bir bilgi olarak kaydedilmesi hem akılcı, hem de olanaklı değildir. Çünkü insan belleği unutan ve bir takım bilgileri zamanla silebilen bir özelliğe sahiptir. Oysa görsel belleğin fotoğraflar yoluyla muhafaza edilmesi ve gerektiğinde kullanılabilmesi olanağı her zaman bir süreklilik göstermektedir. Belleğin birçok bilgiyi kaydetmediği bilinmektedir. Çünkü görülerek veya deneyimlenerek belleğe kaydedilen şeyler daha çok bir ilgilenme, gözlem veya yaratılan etkilere bağlı olarak kaydedilmektedir. Herşeye karşın yine de insanların algı ve bilgi serüveninin tümüyle bellek aktivitelerine bağlı olduğunu söylemekte yarar vardır. Kuşkusuz dikkat çekici tüm olaylar ve deneyimler bellekte bir görüntü olarak depolanırlar. Çünkü anımsadığımız herşey öncelikle bir görüntü olarak zihnimizde şekillenmektedir. Her ne kadar belleği doğru kullandığımızı zannediyorsak da, aslında çok zaman bilgilerle dopdolu belleğin doğrudan yönlendirmesi altında bulunduğumuzu ve bellek ile bilinç arasındaki organik ilişkinin görmeyi tetiklediğini dikkate almayız bile.

Gerçekten de olgular ile anımsamanın birer bellek işlevi olarak rolünü çok fazla önemsesek de, asıl gerçek bir görmeye

bilinç ile anımsamanın yol açtığını söylemekte yarar vardır. Kuşkusuz duyularımızla bellek arasındaki alışverişte salt görmenin değil, aynı zamanda dokunma, işitme, koku alma ve temasın da büyük önemi ve rolü bulunmaktadır. Çünkü görmeyi gerçekleştiren ruhsal ve sezgisel etmenler gibi yan unsurları da dahil ettiğimizde, insan gözünün çok kompleks ilişki ve uyumsuzlukların katkısını alarak gördüğünü daha iyi anlayabiliyoruz.

Bellek sadece bir bilgi kütüphanesi değil, aynı zamanda günümüzde yaratıcılığı etkileyen, hatta tetikleyen bir yol göstericidir. Dolayısıyla yaratıcılığı işlevsel kıldığı gibi, anımsama yolu ile gözü ve bilinci de gerçeklerle buluşturmaya çalışır. Fotoğrafın bir bellek gibi iş gördüğünü, hatta görüntünün toplumun kolektif belleğini doyurduğunu dile getirmekte yarar vardır. Gerçekten de görsel bellek hem zihinsel, hem de toplumsal bir atmosferin oluşmasına veriler temin ettiği için, görüntünün toplumsal mecradaki yeri ve gerekliliği tartışma götürmeyen bir kesinlikle benimsenmektedir. Fotoğraf daima bireysel bir yaratıcılığın eşliğinde toplumsal bir eylemi görünür yapmakta ve toplumsal açılımları geniş boyutlu olan bir materyal olarak kabul görmektedir. Görüntüler hangi lokal gerçeklikleri ve bu gerçekliklere yönelik bireysel yorumları ölçü alırsa alsın, görüntünün etkisi hiçbir zaman bireysel bir çerçevenin içinde kalmaz. Bu nedenle görsellik aynı zamanda başka insanların algılarını da dinamik yapan etkili ve paylaşımcı bir olgu olarak görünmektedir.

Fotoğraf gerçekliği toplumsal eğilimlere açık olduğu gibi, aynı zamanda bu gerçekliği yönlendiren dönüştürücü bir profile daha sahip olduğundan, fotoğrafçı tavrı her zaman eleştirel gerçeğe yol açan bir görme biçimini hayata geçirmeye dönük olmuştur. Nitekim muhalif bir göz olarak fotoğrafçı, görüntüler sayesinde belleği güçlü yaptığı gibi, yarattığı yankılar ve elde et-

tiği sonuçlar açısından da etkili ve eylemci kılmaktadır. Kararlı bir fotoğrafçı tavrı sanatsal ve bireysel tercihlerden çok genellikle siyasal bir tutumu ve eğilimi dile getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında hiçbir fotoğrafçı gerçekleri gözlem altında tutarken, aynı gerçeklerden kendisini uzak tutamaz. Hiç kuşkusuz fotoğrafçının her zaman sosyal bir olguya bireysel bir bakış açısıyla bakabilen ve siyasal tercihleri ile görsel tercihleri birbirleriyle örtüşen bir tutumun gözü olmayı başarabilmesi gerekir.

Benzer şekilde toplumsal gerçekliği vurgulayan herhangi bir fotoğraf da hiçbir zaman durduğu yerde eğildir. Zaman ve koşullar elverdiğinde amaç ve hedeflerine ulaşmaktan geri durmayan bir açılıma kapı aralar. Fotoğraf toplumsal gerçeklikleri barındırdığı sürece siyasal sonuçlar ortaya koymaktan bağımsız tutulamaz. Nitekim toplumlar zaman zaman siyasal ve kültürel anlamda erozyona uğradıkları gibi, fotoğrafların da çok zaman gerekli veya gereksiz kullanımlardan dolayı bir erozyon yaratmaları kaçınılmazdır. Çünkü görüntü kirliliği bir yönüyle toplumsal kirliliğinin hem bir uzantısı, hem de bir göstergesi gibidir. Öte yandan görüntülerin belleğe katkısı, belleğin görüntüleri ayrıştırma yeteneği ile ilişkili olduğundan, toplumsal niteliği olsun veya olmasın görsel belleği besleyen her görüntünün gerekli ve yararlı olabileceği bir zaman mevcuttur. Bu bakımdan yararlı boyutlarını konu dışında tuttuğumuzda, günümüzde görüntüler yoluyla çarpıtılan bir gerçeğin doğal olarak toplumsal belleği de kirlettiği, hatta belleği iffal eden bir sonuca yol açtığını dile getirebiliriz.

Günümüz dünyasında bilinç çarpıtması yaratan bir görüntü erozyonuna prim verilmesi boşuna değildir. Bu sürecin bir sonucu olarak hem görüntü miktarı arttırılmış, hem de içinin boşaltılarak içeriksiz ve işlevsiz bir fotoğraf anlayışının yaratılmasına zemin hazırlanmıştır. Öyle ki uluslararası tekellerin,

medya ve siyasi otoritelerin desteklediği bu eğilim sayesinde globalleşen dünyada fotoğrafa biçilen rolün ne olduğunu anlamak artık çok zor görünmüyor. Kapitalist yayılcılık ve onun uzantısı olan tüketim ilişkileri görüntüler sayesinde büyük yaygınlık kazandığından, fotoğrafın kapitalist üretim süreci içindeki rolü ve görevi oldukça büyük olmuştur. Aslında görüntünün hâkim sınıflar tarafından kullanılması çabası yeni bir durum değil, fotoğrafın başlangıç dönemlerine kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Hatta çağının bir tanığı olma iddiasıyla yola çıkan fotoğrafçının bu tanıklığı nedense ezilenlere, kendini ifade edemeyenlere veya mazlum ve sömürgecilerin egemenliği altında bulunanlara hiçbir yararı dokunmamış, aksine daha çok gelişen ve evrenselleşen uluslararası kapitalizmin amaçlarını gerçekleştirmesine yaramıştır. Bu bakımdan çağımızın tanığı fotoğrafçı bir sorumluluk ortaya koyan değiştirme ve dönüştürme amaçından çok kamerasıyla birlikte olup bitenlere pasif bir tanık olarak bakmayı tercih etmiştir.

Fotoğrafçı, yaratıcı bakışını uygun zaman ve koşullar içinde ve elbette doğru amaçlar için kullandığında, görüntünün bir silahtan farksız olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Oysa fotoğrafçıların büyük bir kesimi daha çok ya bir gözlemci veya görüntü yozlaşmasına yol açan içeriksiz ve yalanlardan oluşturulmuş manüpülasyonlara başvurmayı tercih etmektedir. Günümüzde fotoğraf bu tutumunu genellikle moda, reklam, basın ve tek kaynaklı görüntü tekelleri aracılığıyla yürütmektedir. Öte yandan fotoğraf sayesinde standartize edilen estetik normlar ve belli kalıplara sokulan güzellik ölçüleri aracılığıyla ideal bir insan prototipi ortaya çıkarılmış, dolayısıyla toplumsal ölçütler ve doğal bedenler göz ardı edilerek alabildiğine ve ölçsüz kullanma yoluna gidilmiştir. Aslında bu durum bir bakıma bir esareti de

ortaya koymakta ve ortalama insanı hiçe sayan bir tüketim stratejisine özellikle vurgu yapmaktadır. Çünkü günümüzde tüm nesneler gibi, insanlar ve bedenler de birer tüketim nesnesine indirgenmiştir. Dolayısıyla bu tutum ve tercihler aslında hem görselliğin hem de belleğin denetim altına alındığını ortaya koymaktadır. Ayrıca egemen kapitalizmin bellek üzerinde mutlak bir hakimiyet tesis etme amacı sadece görüntü kullanımından kaynaklanmaz, aynı zamanda görüntü araçları üzerinde hakimiyet kurmak suretiyle bu amacını bir kaç değişik yönde ve aynı amaç doğrultusunda gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Bugün görsel belleğimiz maddi araçların yanı sıra psikolojik ve etik anlamda da belli ölçülerde bir tehdit altında bulunmaktadır. Hatta kimyasal fotoğraftan bu yana, özellikle dijital fotoğraf çağında estetize edilmiş sıradan fotoğraflar yoluyla önce bir işlevsizleştirme daha sonra bilinci teslim alan görüntü avcılığı teşvik edilerek fotoğrafın giderek tek tipleştirilmesine zemin hazırladığına tanık oluyoruz. Elbette görsel belleğin denetimi özellikle ideolojik bir tercih sonucunda bir geçerlilik kazanmaktadır. Bunun için fotoğrafın yaratıcı bakıştan çok ortalama bakışa özgü bir alan olduğu vurgulanmak suretiyle, sanatın seçiciliği yerine her düzeydeki tüketici fotoğrafçının varlığı dikkatimize sunulmaktadır. Öte yandan kitlesel fotoğrafın, kitlesel düzeyde bir denetim ve yönlendirme yarattığı da apayrı bir gerçek. Hatta ideolojik bir temele oturmayan yaygın fotoğrafın doğrudan kendisinin bir ideolojiye kurban konumunda bulunduğunu da söylemek mümkündür.

Gerçekten de uluslararası tekellerin hedefleri arasında sanatsal fotoğrafının hiçbir yeri yoktur. Hatta düşünsel veya ideolojik bakış açılarından kaynaklı olarak, sanatçı fotoğrafçılar da çok makbul insanlar gibi görülmezler. Bu nedenle günümüzde

fotoğrafın sanatsal özgünlüğünden çok, bilgilendiren veya yenisinden dönüştüren, yani doğayı kopya eden eğilimlerinin giderek daha fazla önem kazandığına tanık oluyoruz. Bilginin evrensel bir olgu ve tüketilebilir bir materyal olduğunu göz önüne aldığımızda, görüntü tüketimi de diğer tüketim alanlarından amaç ve kazanç açısından çok farklı değildir. Aslında evrensel hale gelen her şey, aynı zamanda bir tüketim aracı haline de gelmiş demektir. Çünkü görüntüler evrensel bir olgu olarak sadece tüketimi körüklenen bir materyal değil, aynı zamanda bilgi ve belge olarak aydınlatıcı bir role sahip olan bir materyaldir de.

Fotoğrafın aydınlanma çağının en önemli buluşu olduğunu daha önceki satırlarda dile getirmiştik. Modern çağın ekonomik ve siyasal anlayışlarının amaçları ile uyuşan fotoğraf kadar etkili başka bir buluş olmadığı için, bir bakıma aydınlanma çağı fotoğrafı ile birlikte anılan bir çağ olarak görülmüştür. Fotoğrafın gelişme döneminde siyasal ve ekonomik yayımlaştırma bilgi, gözlem ve tahlil yapma olanağı verdiği için fotoğrafçılar tüm dünyayı bir laboratuvar gibi görürken, kamera ise gözün seçip ayıklamak amacıyla dünyanın her bölgesine girmeye başlamasına yol açmıştır. Aslında aydınlanma terimi, tanrının yüzünün bir tek kez göstermesini ifade etmektedir. Kamera gözüyle veya bir an'da kaydedilen görüntüyle simgelenen bu terim, tüm 20. yy boyunca toplumsal ve siyasal her gelişmenin yanı sıra başında neden fotoğrafın yer aldığını çok güzel açıklamıyor mu? Bu çerçeveden bakıldığında modern çağ aydınlanmasının aynı zamanda toplumların gözetlenmesine ve fotoğrafın militanlaşmasına zemin hazırlayan bir anlayışa da yol açtığını görüyoruz. Fotoğraf aydınlanmada önemli bir rol üstlenirken, temel olarak yaratıcı aklı ve bilinci de eleştirel bir niteliğe kavuşturmuştur. Fransız devrimiyle birlikte dinsel baskıdan kurtulan Batı toplumların-

da egemen olan objektif bakış ve bunu tamamlayan sorgulayıcı tutumla birlikte toplumda tanımlayan ve sorgulayan eleştirel bir bakışın ortaya çıktığını görürüz. Kuşkusuz pozitif bilimlerin önem kazanmasına yol açan temel nedenlerin en başında gözlem yapma ve gözlemlerini somut verilere dönüştüren görüntü gerçekliğinden yararlanmanın büyük bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Görsellik güçlü bir bellek aktivasyonu sağladığından, fotoğrafın yarattığı motivasyon sayesinde göz ve zihnin nesnel işleyişi alabildiğine eylemci bir nitelik kazanmıştır. Çünkü görsel kanıtlar, hayata bakışın koşullarını değiştirmiş ve nesnel dünyanın verilerinin paylaşılması konusunda ufuk açıcı bir aydınlığın ortaya çıkmasına önayak olmuştur.

Fotoğraf çok zaman hem bir saldırı hem de bir savunma aracı olarak tehdit edici bir rol üstlenmektedir. Görüntüler insanları savunmasız bıraktığı gibi kanıtlayıcı özelliklerinden dolayı onların varlığını korumada da etkin bir misyona sahiptir. Her ne kadar kanıtlayıcı boyutu giderek bir erozyona uğratılmışsa da, fotoğrafın kendisini ifade edemeyenleri ve mazlumlari korumada ve başta kölelik olmak üzere tüm 20. yy boyunca insan hak ve özgürlüklerinin gelişmesinde büyük rol aldığını inkar edemeyiz. Aslında güçlü hiçbir yorumlamanın bile nesnel görüşün kendisi kadar gerçek olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü nesnel gerçeğin etkisi daima acımasız ve çıplaktır. Bu nedenle fotoğraf tarihi bu bakımdan eşsiz örnekler biriktirerek gerçekliğin çıplak yüzünü fotoğraflara taşıyan belgeci ve fotojurnalistlere çok şey borçludur.

20. yy fotoğrafı çıplak gerçekliği yeniden keşfettiği için, görüntüler insanların gerçeklik anlayışında büyük değişimlere yol açmış, eleştirel bakış fotoğraf sayesinde modern çağın en önemli kazanımı haline gelmiştir. Böylece fotoğraf bir bilinç devrimine

kaynaklık ederken, aynı zamanda insan ve devlet ilişkilerinde de aydınlatıcı ve çözümlemeci anlayışların geçerlilik kazanmasına katkılar sunmuştur. Fotoğrafın bireysel eğilim ve bakışları anonimleştiren bir özelliğe sahip olması onu zamanla kolektif aklın bir verisi haline dönüştürmüştür. Bunun en açık örneklerini 20. yy dan itibaren bize miras bırakılan görüntülerden veya görüntülerin içerdiği gerçek olgulardan anlamak pekala mümkündür. Elbette görsel bellek sadece bunlarla yetinmez, geleceği aydınlatmak ve insanların tarihsel süreçte rolü ve misyonunu gerçekçi biçimde ortaya koymak için geçmişi de eleştirel yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla görüntüler geçmiş ile gelecek arasında hem bir köprü hem de yol gösterici niteliklere sahip olan bir kılavuz haline gelmiştir.

Görüntü gerçekliği bir yönüyle fotoğrafçının öznel bakışının bir görüntüde somutlaştırılmasını esas almaktadır. Gerçekliği öznel bir gözün veya bakışın verileriyle sakladığı için, görüntüler ne kadar çok veri biriktirselere de, aynı oranda kişisel bir bakışı öne çıkarması doğal karşılanmalıdır. Çünkü görsel gerçeklikler ancak bir fotoğrafçının tutumu, bakış açısı, seçim ve heyecanları çerçevesinde saptanarak kalıcı görüntülere dönüşebilir. Gerçek bir durumu esas almasına karşın aslında tüm fotoğrafların her boyutuyla gerçek olmadığını biliyoruz. Çünkü fotoğrafçı çok zaman sadece gerçeği ölçü almaz, bu gerçekle birlikte bir takım gerçek dışılıklara da kapısını aralık tutmaktadır. Gerçekten de fotoğrafçının ayrıştırıcı bakışına ve dikkatli ayıklamasına rağmen kameraya bir takım gerçek dışılıkların hücum etmesi kaçınılmazdır. Benzer şekilde insan belleği de gerçek olaylar kadar, hayal tasarımı olan veya gerçek dışı kurgulardan oluşan birçok ayrıntı barındırmaktadır.

Öte yandan göz, belleğe izlenimlerini gönderirken, yanılgılarını da birlikte yollamaktadır. Çünkü bellek fonksiyonları içinde güvenilirmez olan, sıra dışı ve kuraldışı bir takım gerçeklikler

daha mevcuttur. Fotoğrafçı neleri görüntülerse izleyici de onları görmektedir. Dolayısıyla fotoğrafçıların büyük çoğunluğu kamerasını derinlemesine bir kavrayış için ve izleyiciye güvenilir gerçeklikler sunmak iddiasıyla kullanmak yerine kendisini, çıkmazlarını, görüş ve estetik anlayışını benimsetmek amacıyla kullanmaktadır. Görüntülerin ulusal sınırlara hapsedilmeyecek oranda uçucu materyaller olduklarını biliyoruz. Daha doğru bir deyişle evrensel ortamda en fazla yaygınlaşan ve paylaşılan şey fotoğraflardır. Bu bakımdan kamera sadece kişisel bir araç değil, evrensel ortamda da tıpkı bir göz gibi kabul gören çok amaçlı bir yardımcıdır. Bu bakımdan fotoğraflar tanımlama ve anlamlandırma yapmaya yol açtığı gibi, bilgilendirmeye ve yaşamı görünür yapmaya da aynı oranda yol açmaktadır.

Bugün fotoğrafçı görme yetenekleri ile insancıl duygularını birleştiren bir tanık olarak farklı şekilde bir role sahip olmuştur. Bir bakıma kamera, göz ile gerçeklikleri karşı karşıya getirirken, duygusal bir zemin yaratarak fotoğrafçının bu tutum çerçevesinde görme ve kayıt etmesine de yol açmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında iç dünyanın duygu tellerine takılmayan hiçbir fotoğrafın çekiciliğinden ve etkisinden söz etmek pek olanaklı değildir. Bugün görüntülerin birikerek büyük bir bellek oluşturduğu kuşku götürmez bir gerçek. Ancak belli amaçlara izleyiciyi yönlendiren veya çarpıtılmış gerçeklerle belleği işgal eden görüntülerin varlığı da bambaşka bir gerçektir. Göz her ne kadar ayıklayıcı ve tasnif edici bir yeteneğe sahip olsa da, sonuç itibarıyla bilgi ve görüntü kirliliğinin kesin bir sınırı olmadığı için bakışı denetim altına almak pek mümkün değildir. Öte yandan görüntü karmaşasının bilinci bir boşluğa sürüklediğini, unutmaya eğilimlerini arttırdığını ve görünenlerin sorgulanmadan alınmasına neden olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir.

Fotoğrafçı açık veya gizli biçimde kendi ideolojik bakışını veya görüşünü görüntülere enjekte ettiği için fotoğraflar hem görmeyi teşvik etmekte, hem de biteviye gösterip durmaktadır. Görüntünün ideolojik bu karşı duruşu, aynı zamanda belleğin denetlenmesine de yol açmaktadır. Aslında görsel belleğin denetim ve kontrolünden amaç, ideolojik bir tutumun hayata geçirilmesine yönelik bir hedefi geçerli yapmaktır. Çünkü bir fotoğrafçının seçimi ve dünya görüşü tümüyle onun dünya ile kurduğu ilişkilerle bağlantılıdır. 20. yy boyunca fotoğraf toplumsal ve politik bir karşı koyma yolu olarak hem tehlikeli hem de sakıncalı görülmüştür. Özellikle haber fotoğraflarının ajitatif etkisini ve ikna gücünü göz önüne aldığımızda, muhalif bir fotoğrafçı gözün görüntüleri bir tahrip kalıbına dönüştürmesi içten bile değildir. Dahası gerçek dışı veya kurmaca olaylarla desteklenen herhangi bir haber fotoğrafının da bir mayın tarlasından farksız olduğunu söylemek pek yersiz sayılmayacaktır. Çünkü günümüzde medyanın etki alanı hem çok genişlemiş, hem de aynı an'da yüz binlerce insanın bir görüntüyle manüple edilmesinin koşullarına sahip olmuştur.

Kuşkusuz görsel tanıklığın dünyanın her yerinde hem bir tartışma ortamı yarattığını, hem de yönetici ve idarecilere karşı eleştirel bir zemin hazırlayarak bir tür toplumsal muhalefet oluşturduğunu söylemekte yarar vardır. Bu bakımdan bir çok ülkede foto muhabirlerin çalışma koşullarının daraltılarak görsel anlamda muhalefetin önünün tıkanmaya çalışıldığına tanık oluruz. Öte yandan tüm kurulu düzenler her zaman genel ahlakı ısrarla savunarak, bir anlamda toplumu ahlaki değerler aracılığıyla denetlemek ve kontrol altında tutmak isterler. Devlete ve siyasal otoriteye itaat, geleneklere bağlılık, çekirdek aile ve zorunlu askerlik gibi birçok ahlaki zorlamalar, temelde olası bir

muhafele karşı bir emniyet subapı gibi kabul edilmektedir. Nitekim fotoğrafın 20. yy boyunca kurulu düzenlerin tartışılmasına ön ayak olduğı ve daha da ileri giderek ahlaki değerleri sorgulayan etkili bir araç olarak büyük yararlar gösterdiğini söyleyebiliriz. Hatta toplumsal bir karşı tepki yaratma uğruna birçok tanınmış fotoğrafçının hapis veya işkence gördüğü, ya da öldürüldüğünü bile söylemek mümkündür. Fotoğrafın toplumsal dilinin kuşkusuz acıtıcı, acımasız ve eleştirel olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Gerçekten kamerasını doğruların ve gerçeklerin hizmetine sunan fotoğrafçıların bırakalım gelişmiş olanları, herhangi bir kompakt kamerayla bile sarsıcı etkiler yaratan fotoğraflar çektiğini biliyoruz. Bu nedenle başarılı bir görüntü elde etmek için teknik araç ve gerecin çok zaman bir önemi yoktur. O halde görüntüleri bir ganimet olarak gören fotoğrafçı, kamerayı bir yol arkadaşı gibi değil, savaş aygıtı gibi görmektedir.

Fotoğrafçının taraflı bakan bir tanık olarak taraflı bir görme biçimine sahip olduğunu dikkatimizden uzak tutamayız. Ayrıca bir görüntü ortaya koyduğu için, görüntüler de her zaman bir fotoğrafçı ile anılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafçı keşfettiği gerçeğin hem içinde, hem de onu tasarlayan birisi olarak dışında yer almaktadır. Tıpkı olayları yöneten ve kurallarını kendisi koyan bir yönetmen gibidir. Daha doğrusu bir takım şeyleri savunmak için saldırı yapan birisine benzemektedir. Aslında güçlü fotoğraflar, fotoğrafçının eleştirel eğilimleri ve tepkilerini yansıtan birer muhafefe şerhi gibi görülebilir. Bundan hareketle fotoğraf çekildiği dönemin gerçekliklerini yansıttığı için görsel bellek, bu tanıklığı daima hem fotoğrafçıyla hem de bu dönemin izleriyle birlikte saklamaktadır. Temelde tüm görüntüler benzer gerçeklikleri içeriyor gibi görünseler bile, yine

de bir döneme ve zamana ait gerçeklikleri koruyan materyaller olarak görülmelidir. Çünkü görüntüler zamanın hakkında gelen yegâne materyaller olarak kabul görmektedirler.

Görüntülerin yaşanan gerçekle ilişkisi onları bir ölçüde toplumsal bir paylaşım ve politikanın kanıtlayıcı materyalleri haline getirmektedir. Politika hayatı yararlılık temelinde düzenlemeye çalışan bir araç olarak fotoğrafı hiçbir zaman kendi amacına uygun biçimde kullanmaktan kaçınmaz. Elbette politika da fotoğraf gibi hayatı yorumlayarak bir sisteme oturtmaya çalışmaktadır. Fotoğraf, politikayı kurulu düzen konusunda hem bir gözlem yaparak veya onu sorgulayan işlevsel bir kanıt ortaya koyarak, hem de doğrudan politik bir materyal olarak bir propaganda zemini yaratmak suretiyle desteklemektedir. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf, kapitalizmin kendisine doğrulttuğu, aynı zamanda denetim ve üretimini engellemekte zorlandığı yegane silah olarak görülebilir.

Geçmişe ilişkin tüm bilgilerimiz görsel olmayan sözlü ve yazılı bilgilere dayanmaktadır. Bu da zaman içinde efsane ve söylenmelerle donatılan, gerçekliği ve kesinliği şüpheli olan bir tarih bilinci yaratmıştır. Ayrıca kesinliği ve objektifliğini ne kadar tartışsak da görüntülerin akılcı ve aydınlanmacı bir nesnellik sağladığı ancak fotoğrafın keşfinden sonra hakkıyla anlaşılabilmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında fotoğrafı zaman ve geçmiş aydınlatan bir araç gibi görebiliriz. Aynı zamanda tarih bilimini objektif niteliklere kavuşturan ve bellek ve kimlik tasarımının gözü olarak nesnel bir akılcılığın yolunu aydınlatan bir kılavuz gibi kabul edebiliriz. 20 yy'da görüntüler, tarihin karanlık, hileli ve meczup yüzünü açığa çıkarmak suretiyle bir anlamda objektif bir tarih tasarımına da önderlik etmişlerdir. Kuşkusuz belleğimiz geleceğimizin güvencesi olarak aynı zamanda güvenilmez

bir takım bilgilerle doludur ve zamansal anlamda bir güvenilirlik sağladığı için, her zaman önemli ve gereklidir. Belleği tarihin kapılarını açan bir anahtar gibi görebiliriz. Bu yönüyle bellek görüntüleri hem tarihsel sürecin bir alternatifi hem de bir protesto metni olarak tarihe enjekte etmektedir.

Öte yandan fotoğraflar tarih biliminin içinde yer bulan dokümanlar olarak tarihin güvenilir sonuçlar ortaya kaymasına bir gerekçe oluşturmaya çalışırlar. Görüntüler hem geleceğe dönük bir tasarım, hem de alternatif gerçeklikler ortaya koymakta, böylece tarihin bir parçası olarak resmi tarih karşısına genel olarak sivil bakışı esas alan bir belge koymaktadır. Bu bakımdan fotoğraf, bireysel bakışı tarihe taşıyan sivil bir girişim ve müdahaleci bir eylem olarak görülebilir. Bugün görüntülerin bir takım engellerle, baskı veya sansürle yüz yüze gelmesinin başlıca nedeni, büyük oranda nesnel gerçekliğin paylaşılmasının önlenmesidir. Bu nedenle görüntüleri otoritenin baskısına, hak ve özgürlüklerin kısıtlanmasına veya görülmesi arzu edilmeyen şeylerin yansıtılmasına yönelik alternatif bir savunma aracı olarak görmek gerekir. Bu da yaşadığımız dünyada söz konusu koşullar mevcut olduğu sürece fotoğrafçı ve haber fotoğrafçıların baskı ve hukuksuzları görüntülemeye karşı ilgisinin her zaman canlı tutulacağını göstermektedir.

Fotoğraf tüm sınıflı toplumlarda, hem sınıflar arası ilişkilerin açığa vurulmasında, hem de emek ve sermaye arasındaki uzlaşmaz ve derin çelişkileri açığa vurmada etkin rol alan bir araç olmuştur. 20. yy boyunca sınıf çatışmaları, sömürgecilik, toplumsal uzlaşmazlıklar, haksız çıkar savaşları, kölelik, işgal ve darbe çabaları basın fotoğrafçılarının ilgisini her zaman çeken çağcıl sorunlardır. Dolayısıyla 20. yy aynı zamanda görsel belleği politik görüntülerle alabildiğine dolduran bir çağ olmuştur. O halde

gerçekleri değiştirme veya yanıltıcı bir görsellik yaratma konusunda bu güne kadar fotoğraf gibi etkili bir aracın keşfedildiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle fotoğraf propaganda, reklam, iletişim teknolojileri ve istihbarat örgütleri tarafından etkili bir manü-pülasyon aracı ve sıklıkla başvurdukları bir ajitasyon yolu olarak tüm yüzyıl boyunca etkin şekilde kullanılmıştır. O halde belleği kontrol edilen herhangi bir toplum, köle toplumdur. Çünkü gör-rüntülerin kontrol altında tutulması sadece bilgi edinme ve ilet-işim yollarını kapatmaz, aynı zamanda kültürel ve sosyal ilişkileri ve tarihsel ve nesnel geçmişimizi de ipotek altına almaktadır.

Belleğimizin kontrol edilemeyen birikimlere sahip olması ve olaylar karşısında anımsama yoluyla yeniden veri üretebilme-si, bir bakıma onun kontrol altında tutulma amacının başlıca gerekçesi olmuştur. Bu nedenle siyasal erkler daima toplumsal belleği yanıltan, istenilen doğrultuda yönlendirebilen, hatta etkisiz ve işlevsiz kılabilen bir strateji benimsemeye çalışırlar. Kuşkusuz bellek görülerek algılanan şeyleri benimsediği gibi hiç algılanmadan görülenleri de kucaklayan bir özelliğe sahiptir. Bundan dolayı siyasal otoriteler daima bu kargaşa ortamından yararlanarak karanlık bir alan ve bir körlük yaratmak isterler. Bu aynı zamanda emperyalist sistemin hem bir stratejisi, hem de yerel ve ulusal siyasetlere örnek oluşturan bir politikası ola-rak tüm 20. yy'ı büyük bir çatışma alanı ve toplumsal çelişkileri alabildiğine kullanan bir sahnesi yapmıştır. Kuşkusuz ideolojik her tahakküm, doğal olarak toplumsal belleği yok etmeyi he-deflemektedir. Bu tahakküm basın-yayın, TV, internet ve res-mi otoriteler marifetiyle ve çok zaman hukuksal yollarla geçerli hale getirilmektedir.

Fotoğraf ideolojik ve siyasal ajitasyonlara yanıt veren bir ma-teryal olmakla birlikte, bunları boşa çıkaran çağcıl ve hümanist

bir tutumu da aynı oranda başarmaktadır. Çünkü kamera gözü bir takım propagandaları ve sahte gerçeklikleri açığa vuran ipuçlarını sergilemeye uygunluk gösteren bir aygıttır. Öte yandan belleği bireyin gerçekliği hakkında aydınlatıcı ve özel nitelikli bazı ipuçları verebilen bir kütüphaneye benzetebiliriz. Oysa kolektif bellek toplumları veya kitleleri aynı konu çerçevesinde ve doğru ile yanlış şeyler hakkında kolayca manüpile edebilen bir güce sahiptir. Bu çerçeveden bakıldığında günümüzde kitleler din, inanç, toplumsal statü, sınıfsal konum, etnik ve mezhepsel motiflerle süslenen bir ajitasyonla kışkırtılarak pekala rotasından çıkarılabilir.

Görüntülerin ve elbette görsel belleğin tarihin çarpıtılmasını büyük oranda engellediğini 20. yy da çekilen birçok fotoğrafın yarattığı başarılardan anlayabiliyoruz. Gerçekten tarihsel dönüşüme yol açan bu kareler aynı zamanda evrensel düzeyde bir kanıtlama ve aydınlanmaya yol açmış, toplumsal belleğin etki gücünü ve görüntülerin tehditkâr muhalefetini açık biçimde ortaya koymuştur. Öte yandan görsel bellek aynı zamanda bir zihin devrimi yaratarak demokratik bir toplum inşasına giden yolu alabildiğine kısaltmıştır. Aslında her görüntü bir takım handikaplar yaratmakta ve denetlenen bir alan olarak bilginin sıradanlaşmasını kaçınılmaz biçimde etkilemektedir. Bellek kitlesel düzeyde bir yönlendirmeye maruz kaldığında, gerçekliğin kuralları ve normlarını da ters yüz etmektedir. Bu nedenle günümüzde toplumsal gerçeklik anlayışı aynı zamanda kendisine zihinsel aydınlığı esas alan yeni bir toplum tasarımı talip olmuştur.

Aslında aydınlanmış bir toplum, görselliğin olası tehditlerini bertaraf eden bir bilinç düzeyine ulaşmış toplumdur. Bu açıdan baktığımızda günümüzde kimlik ve ötekilik anlayışının olumsuz boyutları tümüyle kirletilmemiş belleğin gücüne ve etkisine bağ-

lı olarak aşılabılır. Bir toplum bellek yitimine uğramaya başladı-ğında ilk büyük kaybı kimlik alanında, ötekileştirilme çabaları zemin bulduğunda da kimlikler arasında hiyerarşik bir düzen kurulmuş demektir. Aslında kimlik cüzdanlarımıza özelliiksiz, dümdüz ve cepheden çekilmiş fotoğrafların yapıştırılmasının arka planında hangi kimlik anlayışı ve uygulamalarının mantı-ğının yattığını da iyi sorgulamak gerekir. Fotoğrafların hem bir kimlik ortaya koyduğu, hem de onu örten, başkalaştıran veya gizleyen yeni bir kimlik oluşturduğu açıktır. Bu nedenle portre-si çekilen herhangi bir insanın kimliğini daha farklı bir şekilde ortaya koymasında neden başka bir davranış kalıbı içine girmeye çalıştığını iyi görmek gerekir.

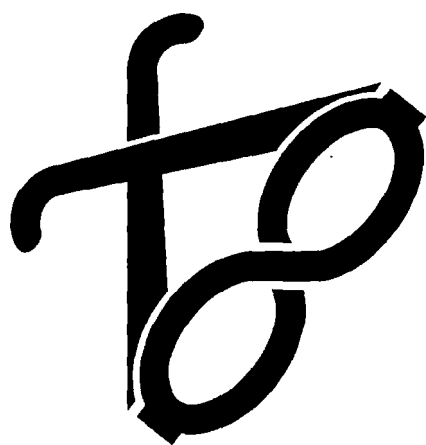
Görsel bellek her zaman birtakım suiistimallere açık durum-da bulunduğu için görüntüler dünyasında belleği ele geçirmeye çalışan kararlı ve saldırgan birçok görüntü mevcuttur. Bu ne-denle yaşam içinde bazı boşluklar gereği gibi görülmeden çekil-diği için bir takım tehditlere ve yanlış mesaj veren açıklıklara sahiptirler. Aslında görüntülerin büyük çoğunluğu manüpüle edilen olayları aynen gerçek gibi pekâlâ kullanılabilmektedirler. Dolayısıyla bir haberin inandırıcı görünmesi için, bu haberin kendisinden daha ikna edici görünen bir görüntüye yandaş yapılması gerekir. Bu bağlamda görüntü gerçekliğinin etkisi, dozu ve yankısı büyümeye başladıkça, yayın organlarının ilgisi ve hedef aldığı kitlenin çapı da aynı oranda büyümektedir. Te-melde fotoğraf bir imgenin gerçeğin verileri ile tasarlanmasına dayanmaktadır. Benzer şekilde görsel karşılaşmaların bir yüzey-de somutlanması çabası da, bu hayale eşlik eden bir gerçeklik arayışından kaynaklanmaktadır. Aslında fotoğrafçının yaptığı şey, görünür bir gerçek üzerinden muallak bir fikir tasarlamak, dolayısıyla insanları kendi nesnelliğinin çerçevesinde oluştu-

ruhan bu görünüş ile karşılaştırmaktır. Bu nedenle fotoğraflar nasıl bir yaşam düzenine ait olduğumuzu ortaya koyan veya ait olduğumuz gerçekliğin neresinde bulunduğumuzu işaret eden belgeler olarak kabul görmüşlerdir.

Unutulmamalıdır ki görsel bellek her zaman taraflı bir bakış açısına göre biriktirmekte ve zihnin çağrışımlarını taraflı bu bakış üzerinden harekete geçirmektedir. Bakışımızı yönlendiren zihinsel tüm aktiviteler genellikle insanın şekillendiği duygusal ve nesnel davranışlara bağlıdır. Dolayısıyla seçimi nasıl olursa olsun, gözü yönlendiren duygusal ve zihinsel tüm etmenler bir ölçüde birer kılavuz gibi iş görürler. Elbette görsel bellek dışsal nedenselliklerden çok, iç gerçekliğin tepkilerini yansıtmaya eğilimi göstermektedir. Her şeye karşın yine de bellek görünüşleri ve bilgileri daima somut veriler veya görünenler üzerinden inşa etmekte ve bunları öznel bir bakışın ışığında ve daha çok yorumlayarak kaydetmektedir. O halde fotoğrafın bir ölçüde bir bellek etkinliği olduğunu dile getirmek yanlış bir saptama olmayacaktır. Hatta fotoğraf çekilmesine yol açan dürtülerin de köksüz ve mesnetsiz olmadığını ayrıca belirtmekte yarar vardır. Bu dürtü belleğin yönlendirmesiyle fark edilen bir gerçeğin bakışımıza takılmasına yol açarken, aynı zamanda bir kararlaştırma olarak bir görüntüde son bulmaktadır. Bu bakımdan belleğin tümüyle işlevsel ve yaratıcı bir güç olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü görsel bellek bakışımıza takılan dikkat çekici tüm görünüşleri sorgulamakta, dolayısıyla karşılaştırmalı ve eleştirel bir takım alternatiflerle birlikte biriktirmektedir.

Fotoğraf sürekli biçimde fotoğrafçıyı hayal ile gerçek arasında koşuşturan bir takım tercihlerle yüzyüze getirmektedir. Bu nedenle gerçeklerin çarpışma veya çatışma noktasında, hem hayal dünyasını yoğunlaştıran bir gerçeği, hem de gerçeklik an-

layışına denk düşen bir hayalin görselleşmesini üstlenmektedir. Öte yandan fotoğraflar her ne kadar nesnel birer veri olsalar da, gerçekte görüntüler hayallerin yönlendirdiği veriler olarak bir vücut ve anlam kazanmaktadırlar. Bu bakımdan fotoğraf, fotoğrafçının öznel bakışı ile anılan veya benimsenen bir döküman olarak kabul görmüştür. İzleyici çok zaman farkına varmadan, belli yönlendirmeler çerçevesinde çekilen veya denetimden geçirilen propaganda amaçlı fotoğrafları gerçek gibi kabul edip anlamaya çalışmaktadır. Belleği ve bilinci manüpüle edilen izleyici, bu noktada köleleştirilmiş bir izleyici sayılabilir. Bu bakımdan fotoğrafın işlevsel bu rolünün çok iyi kavranması ve izleyicinin çeşitli kanallardan kendisine ulaşan görüntüleri şüphe ile karşılaması gerekir. Aslında günümüzde gerçeklik iddiası taşıyan her tür görüntünün gerçekliğinin şüphe ile karşılanması gerekir. Çünkü görsel bellek hem gözün, hem bilincin bir tamamlayıcısı olarak her tür yanıltmaya, manüpülasyona veya propaganda amacına maruz kalırken, aynı zamanda bilinçle birlikte göz de bu amaçlar doğrultusunda yönlendirilmeye çalışılmaktadır.





FOTOĞRAFIN YÜZYILI

Yüzyılın Suç Ortağı Olarak Fotoğraf

Görme biçiminin 19. yy'daki gelişimi, radikal, devrimci ve modernist bir gerçeklik anlayışını yaygınlaştırmak suretiyle, sanat ile politika ve özgünlükle özgürlük arasında güçlü köprüler kuran bir özgüven patlamasına yol açmıştır. Bu süreç içinde yayılmacı sömürgecilik büyük bir ekonomik birikime kavuşurken, modern sanatlara önem vermeye ve benimsemeye başlayan zengin bir sınıf da ortaya çıkmaya başlar. Fotoğrafın resim sanatını prangalarından kurtararak özgürleştirmeye başlaması, aynı zamanda fotoğrafın bağımsız bir düşünüş şekli ve yaratma yolu olarak önünün açılmasına da yol açmıştır. Yüzyılın başlarına kadar uzanan tarihsel süreç boyunca sanatçıların zengin tüccarlar ve soylular tarafından himaye görmesi, bir bakıma onların yaratıcı özgürlüklerden yoksun bırakılmasına, dolayısıyla sanatın biçimsel ve niteliksel anlamda bir dar boğaza sıkışmasına neden olmuştur.

Ekonomik özgürlüğünü elde edemeyen sanatçı bırakalım düşünsel ve sanatsal bir atılım yapmayı, yaşamını sürdürmek için bu dönemde yüzyılların geleneklerini sürdürmekten başka

bir şey yapamıyordu. Fotoğraf sanatların çeşitleri arasına yeni bir tarz daha eklemek yerine, sanatın yaratıcılık ve işlevsellik açısından büyük bir devrim yaşamasına ön ayak olmuş ve resim sanatın yeni bir kimlik kazanmasına zemin hazırlamıştır. Elbette modern çağ gözünü tartışmasız biçimde fotoğrafla birlikte açmıştır. Çünkü kamera gözü tüm sanatları nesnel gerçek ve gerçeğin ayrıntılarıyla tanıştırmak, ayrıntıların zenginliği ve gi-zeminin keşfedilmesine öncülük etmiştir.

Fotoğraf başlangıçta bizzat keşfedenler nezdinde bir sanat olarak kabul edilmesine rağmen, görüntünün bir meta olarak ticari keşfi fazla zaman almamıştır. 18. yy sonlarında modern sanatların güç kazanmasıyla birlikte fotoğraf da kesintiye uğrayan sanatsal yolculuğuna yeniden başlamış, sanatsal ile ticari görüntünün yolları ayrılmaya başlamıştır. Elbette resim sanatı yüzyıllar boyunca gerçekliği temsil veya idealize ettiği için, optik bakışa dayanan fotoğraf karşısında bu rolü ve misyonunu devam ettirememiştir. Nitekim ilk fotoğrafçılar resim yapmaktan vazgeçerek bu yeni buluşu ve tekniği kullanan ressamlardan oluşmuştur. Fotoğrafın gelişip yaygınlaşması sanıldığı gibi diğer sanatların etki ve katkısıyla olmamış, tümüyle teknoloji ve endüstri sayesinde mümkün olmuştur.

19. yy ortalarında özellikle kartpostalların yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte fotoğraf hem yaygın şekilde benimsenmiş, hem de bir sanat olarak bağımsız nitelikleri ile kabul görmeye başlamıştır. Kuşkusuz fotoğrafın öteki sanatlar üzerindeki ilk büyük etkisi, gerçeklik algısının kökten değişmesi ve yapıt ile sanatçı arasındaki kökleşmiş bağların büyük oranda yeniden gözden geçirilmesine neden olmasıdır. Gerçekten de ressamın atölyesini terk ederek kırlara, yaşama ve sokaklara açılmasının başlıca nedeni fotoğraftır. Nitekim fotoğrafçının bakışına takılan konular

zamanla ressamın da ilgisini çekmeye başlamış, dolayısıyla hareket, dinamizm, zaman, sponte olaylar ve değişken an'lar resimlerin konuları içinde yer almaya başlamıştır. Yüzyıllar boyu resmettiği dini konular, mitoloji, soylular ve zenginlerin portreleri yerine ressam günlük yaşamı, sosyal ilişkileri ve gerçek dünyadan peyzajları konu almaya başlamış, böylece ressamlar arasında yeni bir resim anlayışı başgöstermeye başlamıştır.

Yüzyılın sonlarında ise modern resim akımlarıyla birlikte sanatta zaman, mekân, gerçeklik ve nesnellik gibi gerçek dünyanın verilerini ele alan farklı bir anlayış görölmeye başlar. Bu süreçte resmin niteliğini belirleyen şey, artık konular değil, daha çok biçim, renk ve içeriği bütünleyen felsefi bir dil ve söylemdir.

20. yy'a gelindiğinde fotoğrafın teknik seyri değişerek, bir güzel sanat olarak boy vermeye başlar, Ve sadece kendi güçlü dilini kabul ettirmekle kalmaz, aynı zamanda diğer sanatları etkileyen bir olgunluğa da kavuşur. 20. yy boyunca teknik ve sanatsal anlamda büyük bir aşama geçiren fotoğraf görüntüsü, bu süreçte hem sanat ve ticari alanda belirleyici bir araç olmuş, hem de diğer sanatlardan etkilenecek bağımsız bir kimlik kazanmıştır.

Modernizm her ne kadar politika, felsefe ve toplumculuk alanında radikal ve ilerici bir takım dönüşümler sağlamışsa da asıl sanat, edebiyat, fotoğraf ve sinema alanında büyük değişimler yaratmıştır. Modernizm aynı zamanda sanatı özgür ve özgün bir toplumsalcılığa taşımış, 20. yy da toplum ile sanatı birbirleriyle buluşturup önemli bir düşünce devrimine yol açmıştır. Fotoğrafın hem bağımsız bir sanat, hem de kültür taşıyan bir araç olarak bu gelişme ve değişimi tetiklediğini söylemek çok yanlış olmasa gerek. Nitekim insani değerlerin ve güçlü bir toplumsalcılığın yanı sıra, günümüz koşullarında global dünyanın ulaştığı baş döndürücü iletişim, enformasyon ve bilgi teknolo-

jilerinin başlangıcı da bu dönemlere uzanmaktadır. Modernite tüm yüzyıl boyunca bir anlayış, paylaşım ve tüketim bilinci yaratırken, hiç kuşkusuz bunu görüntünün inandırıcı ve yönlendirmeci gerçekliğinden yararlanarak başarmıştır. Çünkü 20. yy'ın gerçeklik anlayışı yüksek düzeyde bir üretim ve tüketim ilişkisi üzerine kurulmuştur. Fotoğraf da tüketim stratejilerinin gözü olarak bu misyonu önemli oranda yerine getirmiş bir araçtır.

Elbette modern çağda sanat, teknolojiden ve toplumsal gelişmelerden bağımsız değildir. Çünkü görüntü teknolojisi fotoğraf çekimini tetikleyen bir kolaycılık sağladı. Ve süreç içinde görüntünün çeşitlenmesine yol açarak fotoğrafın kendi kimliğinin kazanmasına neden oldu. Fotoğraf 20. yy da boy gösteren tüm sanat üsluplarının hem yanıbaşında, hem içinde, hem de dışında yer alarak onları etkilemeyi başarmış bir sanattır. Bu yönüyle 20. yy bir anlayış devrimi yarattığı gibi, aynı zamanda bir gerçeklik kavrayışının doğmasına da büyük oranda katkı sunmuştur. Modern çağı gerçek nitelikleri ile bir üsluplar ve bu üslupların görüş ve anlayışlarını ortaya koyan manifestolar çağı olarak kabul edebiliriz. Çünkü 20. yy ın tüm sanat anlayışları tartışmasız şekilde politik bir zemine dayanmaktadır. Nitekim manifestoların bir bölümü insan doğa ilişkilerini, toplumsal gerçeklik açısından bireyin rolü ve önemini ve modern yaşam alanları ile kentleşme üzerine tezler geliştiren bir takım tutum ve anlayış ortaya koyarlar. Görüntü gerçekliği ve belgesel bakış, özellikle 1930'lu yıllarda etkin şekilde bu sanat anlayışlarıyla buluşarak modernitenin görüntülerde buluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Elbette gerçeklik büyüsü fotoğrafın en büyük silahıdır. Ve geçmişten bu yana etkisini ve gücünü hiçbir şekilde kaybetmemiştir. Özellikle kameranın optik gözünün modernizm adına veya onu inşa etmek amacıyla yaklaşık 200 yıldır bıkıp usanmadan kaydet-

meye çalışması çok yersiz bir tesbit olmayacaktır. Aslında modernizmin gerçekçi yüzü ile fotoğrafik görmenin amaç açısından aynı zeminde bulunduğunu söylemek gerekir. Hatta fotoğrafın modern sanat ve düşünce anlayışlarının tümüne bilgi veya veri taşıyan eşsiz ve vazgeçilmez bir araç olarak modern çağın en verimli aygıtı olduğunu da söyleyebiliriz. Gerçekten de 20. yy da sanatsal bir ifade yolu olmaktan çok bir tanık, gerçeklik ve inandırıcılık yolu olarak görüldüğü için, fotoğraf basın ve iletişim araçları tarafından yüceltilmek suretiyle sanat düzleminden uzaklaştırılmıştır. Fotoğrafa biçilen bu gömlek, çok zaman ya bir habere yandaş yapılmakla ya da yüksek düzeyde toplumsal ve politik bir eleştirinin gözcüsü gibi görülerek aslında gerçek misyonu olan yaratıcı ve tasarımcı anlayışların elinden çekip alınmıştır.

Kuşkusuz gerçeklik vazgeçilmez bir olgudur ve fotoğrafın tarihsel bu misyonunu terk etmesi düşünülemez. Gerçeklik anlayışı ve buna dayandırılan düşünsel ve sanatsal eğilimler, sadece fotoğrafın ilgi alanındaki şeyler değildir, aynı zamanda günümüzün popüler kültürü için de gerekli ve ilgi çekicidir. Toplumsal ilişkilerin iç içe geçtiği ve çeşitlenerek geliştiği günümüz dünyasında, nesnel gerçeğin hem fotoğrafı, hem de öteki sanatları etkin biçimde ilgilendirdiğini gözden kaçırmamak gerekir. Özellikle 18.yy da dinsel tahakkümün toplum hayatından çıkması ile birlikte gerçeklik imgeleri ve rol modellerinin sahneye çıkması kaçınılmaz hale gelmiştir. Çünkü insanlarla toplumsal hayat veya onun ürünü olan sosyal ve kültürel işbirliği bir bakıma gerçeklikle daha fazla yüz yüze gelmemize yol açmıştır. Elbette gerçeklik arayışı hem imge üretimine, hem de toplumsal hayatın yönlendirilmesine yol açan bir işlevsellik sağlamıştır. Bu bakımdan günümüzde tüm dezavantajlarına karşın kameralar veya görüntü aygıtları sürekli olarak gerçeklik üretmeye çalışır-

lar. Öyle ki popüler kültür ve onu besleyen tüketim gereksinimi önlenemez bir açıklıkla yeni gerçekliklere kapı aralamış, bu da yüzyılımızın imajlar çağı olarak anılmasına yol açmıştır. Anlaşılan odur ki fotoğraf hem gerçeklik, hem hayal hem de hayalle-re eşlik eden gerçeklikler ortaya koyarak günümüzde imajların yönlendirdiği bir imge devrimine kapı aralamıştır.

Her ne kadar fotoğrafik görme 19. yy da gelişip serpilmiş olsa da, görüntüleme, temsil veya idealize etme çabasının geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Aslında sanatçı her çağda konu ile gerçek arasında bir bağ kurmayı önemsemiştir. Hatta tüm çabasını gözlemlediği gerçeği daha iyi kavramak ve bu eğilimlerini başta mimari olmak üzere, heykel ve kabartmada ortaya koymayı tercih etmiştir. Temel aldığı gerçekliklerin aslına sadık kalmak yerine onları çok zaman idealize ederek ya da gözlemlediği dünyayı tıpkı fotoğrafçı gibi büyük bir dikkatle ve ayrıntılı bir incelikle ele almaya çalışmıştır. Özellikle heykellerdeki anatomik mükemmellik sanki optik bir kayıtlarla ele geçirilmiş gibidir. Dahası titizlikle işlenen konularda, doğa ve nesneler gözlemlerini haklı çıkaran düzeyde akılcı ve yaratıcı bir duyarlılıkla resmedilmiştir. Bu açıdan Rönesans dönemi ve onu takip eden klasik dönemde resim ve heykelin doğaya ve gerçeğe uygunluğunun en üst seviyeye ulaştığını görürüz. Bu süreçte sanatçı konularını, dinsel ve mitolojik söylencelere dayandırsa da, kompozisyonlar ile biçim ve perspektif anlayışı tümüyle fotoğrafik bir görme titizliğini ortaya koymaktadır.

Sanatçı bakış açısını ortaya koyan derin bir gözlem ve güçlü bir anatomiye tuvale taşırken, öte yandan optik bakışın keskinliğini andıran renk ve form mükemmelliğini sergilemekten vazgeçmez. Fotoğrafik görmeyi daha açık bir değişle doğanın doğrudan gözlemlenmesine ve bu gözlemler sonucunda ayrıştırılmış bir gerçekliğin anlamlandırılmasına dayandırabiliriz. Hat-

ta fotoğrafik görmenin başlangıcını insanın doğayı keşfetmeye başladığı tarih öncesi çağlara kadar götürmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında günümüz kameralarının atası olan karanlık kutunun Rönesans döneminde kopya etmek veya nesnelerin aslına uygun bir biçimini elde etmek amacıyla kullanıldığını, dolayısıyla Rönesans ve klasik dönem resminin özü itibarıyla fotoğrafik temellere ve dinamiklere dayandığını söyleyebiliriz. Buna göre fotoğrafik imgenin izlerini keşfedildiği 1839 tarihinden itibaren değil, aksine Rönesans resim geleneğini hazırlayan bakış açısı ve yorumlama ölçütlerinde aramak gerekir.

Her ne kadar varlığı yaşanan an'a ve bu an üzerinden yaratılan öykülere dayandırılrsa da, esas itibarıyla fotoğraf gerçekliği keşfedildiği tarihten bu yana ağırlıklı olarak hayallerle beslenen gerçeküstü kurgulara dayanmaktadır. Bu nedenle fotoğraflar, tüm zamanlarda daima inandırıcılığı pekiştiren veya fotoğrafçının düşsel, ideal ve hayal tasarımlarını açığa vuran gerçekle ilintili bir illüzyon yaratmıştır. Elbette fotoğrafçının gerçekliğe idealizm ve güzellik anlayışını yandaş yapması anlaşılır bir şeydir. Ancak bunu yaparken, öte yandan derinlemesine bir toplumsalcılıkla olan ilişkilerini de yitirmemeye gayret etmiştir. Bu açıdan bakıldığında 20. yy fotoğrafı görsel belleğimizi yeni bir görme biçimine hazırlarken, nesnel doğruların politik ve yönlendirmeci bir mecraya taşınmasını da ihmal etmemiştir. Bu yönüyle radikal ve devrimci bir bakış açısının önünü açmakla kalmamış, aynı zamanda görüntülerin evrensel bir ifade yolu olmasına da zemin hazırlamıştır. Kuşkusuz bir görüntünün öyküsü daima seçilen konunun kurgu ve içeriği ile doğrudan ilişkilidir. Bir bakıma yaşanan an'ların öznel gerçekliği bireysel bir yaşam kesitini ne kadar örnek alsada, görsel gerçeklikler 20. yy'da fotogerçekçiler ve jurnalistler tarafından kolektif bilin-

cé taşınarak, hem mahremiyetimiz alabildiğine deşifre edilmiş, hem de sıradan hayatların bile destansı bir fotoğrafta anlam ve değer kazanabileceği ortaya konulmuştur.

Fotoğraf 19. yy'ı tüm zamanlardan farklı bir konuma, daha doğrusu ışıkla yoğrulduğumuz veya ışığın yepyeni bir dil olarak varlık gösterdiği bir aydınlanma çağına taşımıştır. Daha doğru bir deyişle ışık çağı fotoğrafı birlikte kavranmış ve onunla çeşitlenmeye başlamıştır. Bir kamera tarafından dizginlenen ışık, bir ölçüde görünen gerçeği bir dengeye, ritm ve dinamizme kavuşturmuştur. Öte yandan sanat ve hayat için vazgeçilmez bir öneme sahip olan ışığın da gerçek anlam ve değerini 19. yy'da kazandığını söyleyebiliriz. Fotoğraf gerçekliği ışığı da gerçek kıldığından, ışık fotoğraf sayesinde 200 yıla yakın bir süredir hem toplumları, hem gerçeği, hem de bilincimizi aydınlatmaktadır. Öte yandan sanatsal ve yaratıcı tüm özelliklerine ve boy veren onca fotoğraf üslubuna rağmen, 1930'lara gelinceye kadar sanatsal fotoğraf arzu edilen düzeyde benimsenmemiş ve gereken sayıda taraftar bulamamıştır.

Fotoğraf hakkında dile getirilen söylemler sanat çevresinin çerçevesini aşarak geniş kabul görmemiş, dolayısıyla sanatsal fotoğraf entelektüel düzeyde yaratılan tartışmalarda hak ettiği şekilde yer almamıştır. Ancak 1930'li yıllardan itibaren sosyal projelerin ve deneysel çalışmaların yaygınlaşmaya başlaması sonucu fotoğraf modern sanat içinde yer bulmaya başlamıştır. Özellikle karanlık odada bir takım deneyler yapan fotoğrafçıları hariç tutarsak, belgesel ve deneysel adıyla bir ikileme hapsolan bir takım fotoğrafçılar sayesinde sanat sığ sularda debelenen kısır bir tartışmaya mahkum bırakılmış, bu da fotoğrafın gerçek niteliklerinin gözden uzak tutulmasına yol açmıştır. Aslında 1980'li yılların sonlarına kadar egemen olan bu bakış açıları, hem fotoğrafın sanat

dinamiklerinin yeterince tartışılmasını engellemiş, hem de yeni görüşlerin boy vermesini hızlandıran kuramsal ve estetik arayışların önünü tıkamıştır. Modern çağın bir görüntü devrimine sahne olduğu açık bir gerçektir. Dolayısıyla görüntünün sanatsal nitelikleri teknik gelişmelere paralel bir seyir izlemiş, fotoğraf gereksinmelere yanıt verebilen artistik bir seviye yakalamaya başlamıştır.

Fotoğraf çağdaş sanatların vazgeçilmez bir parçası olarak hem imge üretimini hem de paylaşılmasını süratli biçimde gerçekleştiren bir araçtır. Yüz yılımızın bir fenomeni olan fotoğrafa teknik ve estetik yeterlilik açısından bakıldığında, teknik görüntünün çağdaş ifade diline çok elverişli bir yansıtma biçimi olarak ön plana çıkması boşuna değildir. Görüntünün imgeye evrilmesine yol açan süreçte bir imgenin başarısı, daima yorumlamanın yetkinliğini de ortaya koymaktadır. Bu nedenle görüntüler birer imge-gerçek olarak çok zaman gerçek gibi kabul görmüşlerdir. Çağdaş fotoğraf sanatında imgeler ağırlıklı olarak şüpheli bir bakış, hatta yalan bir gerçeklik sergilemektedirler. Dolayısıyla fotoğrafları anlamlandırma arzusu onun gerçeklik niteliklerinden daha fazla önemsenmektedir. Çünkü bir fotoğrafçının arayışları ve gerçeklikleri anlama kapasitesi günümüzde oldukça fazla değişmiş görünüyor.

Çağdaş görsel bakışın imgesi elbette gerçekçi bir karakter sergilemektedir. Fakat gerçeği bilincimizin çözümleme yeteneklerine terk ederek onu bir biçimbozumuna uğratmaktan da kaçınmaz. Aslında tüm fotoğraflar benzer bir amacı gerçekleştirerek anlamı bir yapı değişikliğine uğratırlar. Nitekim imgelerin günümüz fotoğraf ortamında izleyiciyi birer katılımcı yaptığını söylemekte yarar vardır. Fotoğrafçı insanlara görüntüleri nasıl yorumlamaları gerektiği sorumluluğunu vererek onları bir ölçüde imgenin doğrudan kendisi yapmaya çalışmaktadır. Öte yan-

dan çağdaş fotoğrafın imge tasarımını yaratıcı ve derinlikli yapma konusunda hayli yol aldığını ayrıca belirtmek gerekir. İmge gücünü nesnel gerçekten çok felsefi bir yönlendirmede arayan fotoğrafçı, görüşlerini dinamikleri genelleştirilen bir görsellik yerine oluşturulmuş bir manifestoya dayandırmaktadır.

Görsel imgeler elbette serüvenci bir karakter taşımaktadır. Hem zihinsel atraksiyonlara açık bir düşünce eğilimini, hem de dış dünyada vuku bulan sosyal ve ideolojik gerçekliklere yakın durmayı bir görev saymaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında, çağdaş fotoğraf an'ın öne çıkarıldığı azami düzeyli bir yüceltmeden çok "incir çekirdeğini doldurmayan" basit ve gösterişsiz gerçekliklere daha duyarlı bir profil sergilediğini görürüz. Hatta fotoğrafçı görüntüler evreninin sonsuzluğunda kaybolmaktansa, bu sonsuzluğa bir hayal tasarımı armağan etmeyi daha fazla tercih etmektedir. Çağdaş fotoğrafçı imgeyi bir yük değil bir gereklilik olarak görmektedir. Çağdaş bir bakış açısına sahip fotoğrafçılar genellikle olağanüstü gerçekliklerin arayışına girmez ve onlara itibar etmek istemezler. Çünkü olağanüstülük arayışı fotoğrafçıyı bir takım sıradışı arayışlara ve serüvenlere yönelttiğinden, bu tür konular onu ajite etmektedir. Hatta provokatif, ideolojik veya fırsatçı yaparak onu yorumlayan veya yeniden inşa eden bir birey olmaktan alıkoyup an'ın geçiciliğine mahkum eder.

Kuşkusuz çağdaş sanatlar içinde fotoğrafın işgal ettiği yer dünyanın fotoğrafından daha ileri ve belirleyici bir seviyeye ulaşmıştır. Günümüz fotoğrafı tüm sanatları ele geçirecek yeterlilikte bir imge zenginliği sunduğu için, fotoğrafik bakışın vurgulayıcı ve kesinleştirici görüşünü öteki sanatların da varlık nedeni haline getirmiştir. Bir yönüyle çağdaş fotoğrafçı gerçekte birlikte düş de üretmektedir. Bundan dolayı fotoğrafa özgü bir takım teknikler ve imge inşasını tetikleyen gerçeklik öteki sanat alanları tarafın-

dan da benimsenmeye başlanmıştır. Fotoğraf dilinin günümüzde sanat ilişkilerinde resimsel anlayışı destekleyen görsel bir olgunluğu yakalamaya çalıştığı açık bir gerçektir. Nitekim çağdaş fotoğrafın, 'fotoğraf tekniklerinin yanısıra, baskı ve büyütme olanaklarını ve bilgisayar programları desteğinde yaratılan imge çeşitliliği ile anlamın sınırlarını genişlettiğini iyi görebiliyoruz. Dahası çağdaş fotoğrafın anlamı biçimlendiren görsel zenginlikler açısından resmin yetenekleri ile başa baş giden bir imge üretme olanağına kavuşmuş olması boşuna değildir. Bugün başta resim olmak üzere tüm baskı resim tekniklerinde çalışan sanatçıların fotoğraftan alabildiğine yararlandığını görebiliyoruz.

Elbette günümüz fotoğrafı geleneksel konu ve anlayışların yanı sıra belgesel ve sokak fotoğrafçılığında da bir imge arayışı içinde bulunmaktadır. Ve fotoğrafta geleneksel bakış açılarında bir farklılaşma yaratma eğilimindedir. Bu açıdan bakıldığında günlük yaşamı ve spontane gelişen olayları dış dünyada ayıklayarak güncel ve özgün bir sanat dili geliştirmenin modası henüz geçmiş değildir. Çünkü yeni belgesel anlayışın tümüyle realist bir bakış açısına saplanıp kalmak yerine daha yaratıcı ve özgün bir çeşitlilik yaratması için, an'ın ezici baskısından kurtulması çok yerinde olacaktır. Öte yandan çağdaş fotoğrafın hem belgesel gezginciliği yücelten hem de yeni bir bakışı teknik ve estetik olanaklarla bütünleyen farklı bir boyutu daha görülmektedir. Bir bakıma çağdaş fotoğrafın sıradan yaşamları ve konuları fotoğrafik bakışın odağına taşıyan ve an'ın kesinleştirici ve muğlak gerçekliğine itibar etmeyen farklı bir belgeci anlayışa kapı aralamış olduğunu söyleyebiliriz. Aslında geçmişin belgesel çalışmaları ağırlıklı olarak kurgulanmış bir toplumsalcılığı hayata geçirmek amacıyla fotoğrafı bir araç olarak görüyordu. Oysa toplumsal çıkmazlar, yüce hedefleri işaret etmekten çok bireysel hayatlarda

derin izler ve çöküntüler yaratan travmaların ele alınması veya görselleşmesi ile mümkündür. Bu açıdan savunmasız ve korumasız bireylerin yaşam öykülerinin, kuramsal bir toplumculuktan daha gerçek olduğunu iddia edebiliriz. Nitekim çağdaş belgesel bakış, birey merkezli gözlem ve sezgilerle açığa vurulan duygusal bir atmosferin yansıtılmasına oldukça duyarlı davrandığı için sanatta daha fazla açılımlar sunmaya aday görünmektedir.

Günümüzde fotoğrafçı 19. yy ın başlarında Paris'te ortaya çıkan sokak fotoğrafçılığına yeniden dönüş yapmıştır. Fransız gerçekliğinin temellendirdiği bu fotoğraflarda sınıflar arası çatışma ve çelişkiler doğal ve naif bir romantizmle sunuluyordu. Özellikle siyah beyaz renklerde hayat bulmaya başlayan ve sokaklarda çekilen bu görüntülere doğal dekorların eşlik ettiği yepyeni bir gerçeklik olarak bakmak gerekir. Çünkü bu döneme kadar hiçbir sanat nesnel gerçeğe bu kadar yaklaşmamıştı. Fotoğraflar kapitalistleşen toplumda insan ile üretim, sanayi, endüstri, sevgi ve ekonomik ilişkileri yoğun biçimde işlediğinden, bir bakıma bu dönem fotoğraflar ideolojik bir tutumu ortaya koymaktadır. Günümüz sokak fotoğrafçılığı odaklandığı bir öyküleştirme çabasından çok özgün ve sıradan hayatlara odaklanan kurgularda bir kimlik arayışına girmesi gerekir. Politik olmayan, fakat tam tersine ideolojik bir arka oluşturan basit ayrıntılarla yöneldiğinde, fotoğrafçı büyük bir bütünden kopuk ancak güçlü bir gerçekliği görünen biçimler üzerinden yansıtabilir. Ayrıca amacı aşan bir araçsallığın kurbanıymış gibi bir rol üstlenseler de, yeni belgeselciler dolaylı şekilde bir toplumsalcılığın sözcüsü gibi davranmalı ve ideolojik bir temellendirilmeden bağımsız bakmaya çalışmalıdırlar.

Yeni belgesel bakış aslında sanıldığı kadar yeni değil, tam aksine revize edilmiş bir ulusalcılığa, görsel bir yoldaş arayışına kilitlenmiş gibi görünmektedir. Çünkü evrensel belgesel bakış,

doğru tanımıyla tarihsel kökenleri açısından evrensel bir ufuk benimseyerek sığ ve derinliksiz görüş ve anlayışları reddeden bir tutumu yüceltmektedir. Günümüz fotoğrafı düşünsel ve fikir temelli kurgulardan çok, fotoğraf programlarının hazır efekt ve tekniklerinin yönlendirdiği biçimci bir görselliğin etkisi altında bulunmaktadır. Şaşalı ve göz alıcı sanal biçimler, tekniğin yönlendirdiği tektipleştirme ve internet ortamında savaştırılan veya yarıştırılan görüntü çeşitliliğinin ışığından baktığımızda, fotoğrafın teknik ve biçimci yayılcılığının nitelik açısından aynı düzeyi yakalaması zor gibi görünmektedir. Çünkü bugün fotoğraf çekenlerin ön plana çıkan temel amacı, yaratıcı bir dile sahip olmaktan çok, geçici görünüşlerden bir takım enstantaneler çalmak ve yaygın bir bakış açısının tüketime dönüşen eylemlerini tekrarlamaktan öteye gitmemektedir.

Kuşkusuz keşfedildiği tarihten bu yana fotoğraf ya bir serüven tutkusunun yandaşı olmuş, ya da fotoğraf çekme arzusu bir serüvene bizzat yol gösterici olmuştur. Geriye dönüp baktığımızda, kamera gözünün dış dünyaya yönelik ilgisinin, geçen yüzyılda empresyonist resamlara ilham kaynağı olduğunu, bunun da ressamların yeni bir görme biçimine yönelmelerine yol açtığına tanık oluruz. Aslında gerçek olan birşey vardır ki, o da hiçbir dönemde fotoğrafın kamera serüveciliğinin yönlendirmeci etkisinden yakasını kurtaramaması. Nitekim dünyanın her yanında fotoğraf çekmeye yönelen insanların büyük bir bölümü gezi ve seyahatlerini fotoğrafın aydınlatıcı gözüne teslim etmekten kaçınmıyor. Hatta ellerindeki kameraların temelde bir keşif ve tanıklık arzusunun canlı tutulması amacıyla serüvenci eğilimlerin tetiklediğine tanık oluruz. Durum nasıl olursa olsun, sonuç olarak kamera gözü günümüzde sadece bir fotoğraf makinesinden ibaret değil, her tür taşınır araç içine girerek sıradan insanları da za-

man zaman bir tanık, gözlemci, muhabir, fotojurnalist hatta savaş muhabiri yapmaktadır. Bu da herhangi bir konumda bulunan herhangi bir insanı pekala bir olaya tanık veya bir foto muhabiri rolü vermektedir. Doğal olarak kamera gözünün daima ışıltılı ve çekici bir yol arkadaşı olduğunu iddia edebiliriz. Çünkü fotoğraf yüzyılımızın gözü olarak aydınlatıcı bu misyonu yerine getirirken, aynı zamanda bilinmeyenlerin keşfine dönük bir merakı da alabildiğine kışkırtmakta ve görüntülerde ilgilenenlerin sayısında büyük bir artışa neden olmaktadır.

Günümüz fotoğraflarında imgelerin gerçekliğine yönelik bir kaygıdan daha çok bir ilginin varlığına tanık olmaktayız. Görsel bir kurgunun gerçekliğinden çok gerçek dışı bir duruma dönük ilgi şaşırtıcı gibi görünse de, basın ve tv programlarının haber bombardımanına maruz kalan fotoğrafçı ve izleyicilerin şartlandırılarak, bu tarz arayışları olağan görmesi anormal değildir. Bu durum fotoğrafçının gerçekle bağlarını koparmasa da pekala onun gerçeği estetize ederek bu bağı sürdürmesine kaynaklık edebilir. Yeni fotoğraf gerçekten ziyade teknik oyunlara eğilim gösterdiğinden bilgisayar destekli efektlerin yerli yersiz kullanıldığı bir görsellik anlayışı ve fotoğrafçılık tarzı ortaya çıkmıştır. Efektlerin güçlü bir içeriğe, spontane ve özensiz seçimlerin de güçlü kurgulara tercih edildiği bu çalışmalarda, fotoğrafın sanattan çok herkesin kendisini sınıadığı bir oyuna dönüşmüş olmasını yadırgamamak gerekir. Elbette bu durum görüntü araçlarının gelecekte nasıl bir görüntü biçiminin yaratacağının işaretlerini de vermektedir.

Aslında gerçekdışı imgelere yönelik bu eğilimin nedeni sadece fotoğrafçı değildir, fotoğrafı sanattan çok endüstrinin bir aracı yapmayı hedefleyen üretici kuruluşlar ile uluslararası bilgisayar tröstlerinin tüketim planlarıdır. Fotoğrafların muhalif bir bakışa yandaş yapılması için görüntülerin etki gücünün mutlaka payla-

şılması ve yaygınlaşması gerekir. Oysa teknoloji kuruluşlarının birçok durumda temel stratejileri, görüntülerin içini boşaltan bir sıradanlık yaratmak ve görüntüyü sanattan çok tüketilen bir mal haline getirmektir. Bugün sanal gerçekdışılığın birçok fotoğrafçının kendisini ifade edebilmek için başvurduğu bir anlatım yolu olduğunu biliyoruz. Ancak bu yorumlama biçiminin sanatsal ifadeyi ne oranda desteklediği veya hangi yaratıcı çözümler için gerçeği bertaraf ettiğinin iyi anlaşılması gerekir. Sanal gerçekdışılık aslında bir fotoğrafçı arayışı değildir. Tam aksine teknolojik gelişmelerin bilgisayar ortamına armağan ettiği bir takım efekt ve uygulamaların yol açtığı tekno estetik uygulamaları kapsayan yeni bir imge biçimi olarak görmek gerekir. Nitekim fotoğrafta olduğu gibi, günümüz sanatlarında da bir tekno estetik anlayış ve eğilim boy göstermeye başlamıştır. Hatta teknolojinin olanak verdiği bu estetik anlayışın tüm sanatlara egemen olduğu da görülmektedir.

Sanal gerçekdışılıkta fotoğrafa biçilen rol, ağırlıklı olarak kamera ve merceğin olanaklarını aşan teknik ve görsel uygulamaların egemen olduğu bir dijital imaj tasarımında şekillenmektedir. Bu bakımdan yeni fotoğrafı kolaj, montaj, süperpoze, solarizasyon ve posterizasyon tekniklerinin yanı sıra sanal dünyada üretilen imajlarla bütünleşen bir görüntü biçimi olarak görebiliriz. Bugün yeni fotoğrafla birlikte optik gerçekliğin dışlandığı bir anlam tasarımı öne çıkmış, geleneksel imge-gerçek ilişkisi büyük oranda sahneden çekilmiştir. Nitekim görüntülere konu olan günlük hayatın enstantane içinde yoğun bir biçimbozumuna uğratılması, sanallaştırılmış yüzler, mekânlar ve olaylar üzerinden bir görüntü gerçekliğine varmanın artık çok kolay olmadığı açık biçimde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle sanal gerçeği, doğasına dokunulmuş bir gerçek olarak görmek gerekir. Bunun nedeni gerçeğin, optiğin gözünden çok, bilgisayar tasarımlarının yol açtığı bir sanal dünyanın anlamına mahkum edilmiş olmasıdır.

Küresel bir hobi olan fotoğrafın geleceğinin nasıl olacağını şimdiden görebilmek veya kestirebilmek sanıldığı kadar kolay değildir. Fotoğraf bulunuşundan bu yana her zaman yeni teknik gelişmelerle iç içe olmuştur. Dolayısıyla bu eğilimin bundan sonra nasıl devam edeceğini anlamak için kahin olmaya gerek yoktur. Nitekim 2000'li yılların başında dijital fotoğrafçılık görüntü alanında teknik dönüşümün yeni bir halkası olarak ortaya çıktığında, bir çok kişi bu yeni tekniğin kimyasal fotoğrafın sonunu getireceğini fark etmemişti. Bu açıdan baktığımızda gelecekteki fotoğrafın nasıl olacağına ilişkin öngörüler bugünden tartışmanın hiçbir yararı yoktur. Çünkü fotoğrafçı her dönemde günün teknik olanak ve anlayışlarının elverdiği bakış açıları çerçevesinde görerek fotoğraf-lamaktadır. Ayrıca gelecekteki görüntülerin fotoğrafının bugünkü miras üzerinden bir kimlik oluşturacağını ve görüntünün yorum-lama şekli nasıl olursa olsun içerik, biçim ve anlamın varlığını hep sürdüreceğini kestirmek için kahin olmak gerekmiyor.

Her ne kadar yüzyılımızın önemli bir uygulama şekli olsa da, günümüz fotoğrafı geçen yüzyılın yükü olan belgesel sorumluluk ve nesnel gerçeklik misyonundan kopmuş değildir. 20. yy boyunca fotoğrafın hayatımıza etkin ve egemen olması sonucu tehdit edici bir oluşum haline gelerek, bir bakıma koşulların tüm zorluğuna rağmen büyük bir görüntü birikimi oluşturmaya başlamıştır. Bugün film ve kimya maliyeti söz konusu olmadığı için dijital kameralar sınırsız sayıda sanal görüntü çekme şansına sahip olmuştur. Bu da büyük bir görüntü kirliliğine yol açarak, bireylerin ve toplumun belleği üzerinde bir tahribat ve dönüşüm yaratmasına yol açmıştır. Elbette fotoğrafın karakteri ile özdeşleşen gerçeklik iddiası sanal görüntüler karşısında büyük bir zaafa uğramış görünüyor. Nitekim sanal görüntülerin hem görsel gerçeklik, hem manüplasyon yaratmak amacıyla gereksinmelerin çok üstünde

üretiliyor olması nedeniyle bu kirliliğin ortaya çıktığını daha iyi görebiliyoruz. Fotoğraf 20. yy'ı tüm çağların bir aynası ve vitrini yapmıştır. Aynı zamanda görüntüleri, insana dair herşeyi, yaşamı ve muhtemel gerçeklikleri içine hapseden büyük bir belleğe dönüştürerek insanlığın dünü ile bugünü arasında sağlam köprülerin kurulmasına neden olmuştur. İnsanların birbirlerine benzer olan evrensel davranışları her çağda aynı tutum ortaya koyduğu için görüntüler çözümleyici ve tayin edici rollerini tüm 20 yüzyıl boyunca hakkıyla yerine getirmiştir. Fotoğrafın günümüze kadar ortaya koyduğu gerçeklikler, insanlık tarihinde vuku bulan olaylarla bir ölçüde benzerlik gösterdiği için veya görüntüler tüm zamanlara ayna tutan bir yol gösterici gibi görülmelidir. Arzu ve tutkular ve tutum ve davranışlar çerçevesinden baktığımızda, fotoğraflar insanlık serüveninin tüm sembollerini ve davranış kalıplarını biriktiren ayrıntılı bir bilgi hazinesi olmuşlardır.

Elbette görüntülerin yüzyılımızı şizofren bir oburluk ve doyumsuzlukla görüntülere mahkum etmesinin elbette anlaşılır bir çok boyutu bulunmaktadır. Bunun nedeni teokratik din baskısının sona ermeye başlaması ve seri üretimin yol açtığı endüstriyel devrimdir. 20. yy boyunca görüntüler insanların bilgi evrenini genişletirken, insanlar da görüntüleri bir başvuru materyali haline getirmek suretiyle bir görüntü çağının oluşmasına yol açmışlardır. Fotoğrafın aydınlatmacı bir materyal olarak aynı zamanda bir karartmaya yol açtığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla onun aydınlanmacı rolünden kaynaklanan demokratik ve hukuki düzlemdeki ilerlemeleri gözden uzak tutmamak gerekir. Bugün görselliğin giderek sanal bir zemin üzerinden yükselmeye başlamasını ve tutarlı bir gerçekdışılığı gerçek gibi sunmasını çok fazla yadırgamıyoruz. Çünkü dünyanın fotoğrafı bir bilgi ve bilinç devrimi yaratmak amacıyla gerçek üzerinde fotoğrafçının

tahakkümüne büyük fırsatlar yaratmıştı. Oysa günümüz fotoğrafı tersine bir rota izleyerek duygu ve yaratıcılığı gerçekten daha önemli bir yere oturtmayı hedeflemektedir. Bu bakımdan görüntülerin hayatımıza müdahalede bulunmasını ve yaşamın her boyutunu işgal etmesinin tümüyle iletişim toplumu ve popüler kültürün dayatmalarının bir sonucu olduğu söylenebilir.

Yüzyılımızda görüntüler evrim geçirdiği oranda bir zihniyet dönüşümüne de yol açmışlardır. Fotoğrafın başta görme olmak üzere zihnin işleyiş ve kavrayışını ve insanlar ile nesneler arasında güçlü bir uyum geliştirdiğini biliyoruz. Aynı zamanda sosyal paylaşımın yol açtığı provokatif görselliğin bir gösteri toplumu yaratılmasına kaynaklık ettiği ve bireyleri sorgulamadan alımlayan bir kimliğe soktuğunu söylemekte yarar vardır. Bu bakımdan neredeyse tüm görsel imgelerin başlıca hedefi öncelikle bir düşün yaratılmasını sağlamak ve bu düşün bireyi esir alan, yönlendiren veya inandıran bir illüzyonla kuşatmaktır. Eksiksiz tüm fotoğrafçılar imgelerle güçlendirdikleri ve gerçek benzeri bir etki oluşturan düşlere yönelirken, aynı zamanda kendilerini de ikonik bir atmosferle kuşatılmış bir mitolojik kahraman gibi sunmaya çalışırlar. Böylece fotoğrafçı ile yapıt arasında kutsal bir bağın varlığını bize dikte etmeye çalışırlar.

Gerçekten de yüzyılımızın insanları hiçbir çağda bugünkü kadar yoğun ve soluksuz bir imge bombardımanı ile yüz yüze gelmemişlerdir. Günümüzde gerçekdışı verilerle kucak kucağa olan fotoğrafın bu yönüyle hayal üretme konusunda baş döndürücü bir gelişme gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu gelişmelerin doğal sonucu görüntüler ve görüntü araçlarının da teknik bu gelişmelerden önemli oranda etkilendiğini ve evrim geçirdiğine tanık oluyoruz. Fotoğrafın biçimsel ve niteliksel açıdan maruz kaldığı bu dönüşüm, elbette sadece fotoğrafla sınırlı bir gelişme değil,

aynı zamanda teknolojik ilerlemelerin hayatın başka alanlarında yarattığı benzer dönüşümleri de kapsayan bir sürecin profilini ortaya koymaktadır. Nitekim gerçek olgulardan çok bir takım kurguların, illüzyon ve sanal görüntülerin tüm boyutlarıyla doldurmasının temel mantığı, farklı kültürlerle kurulan ilişkiler ve yaşam ile teknolojinin giderek popülerleşmeye başlamasıdır. O halde günümüzde popüler kültür, fotoğraf ve yaşam biçimimizi şekillendiren bir değişimi ortaya koymuyor yalnızca, bir açıdan bunda teknolojik gelişmelerin görüntüler ve yaşam üzerinde oluşturduğu dönüştürücü baskısının da büyük etkisi vardır.

Günümüz insanı fotoğraf sayesinde sanal ile gerçeği birbirleriyle eşit mesafede ve aynı yoğunlukta görmeye alıştırıldığından gerçek ile sanal sanki iç içe geçmiş, sınırları ve keskinliği kaybolarak bulanık bir gerçeklik ortamında aynışmış gibidir. Gerçekten de gördüğümüz her fotoğrafın gerçek bir görüntü olduğu şüphelidir. Hatta görüntüler sayesinde giderek gerçekliğe dair şüphelerimizin arttığı güvensiz bir ortama doğru itildiğimiz de bambaşka bir gerçek. Kamera nesnel bir bakışın eşiğinden baktığı için, gerek sanal gerek gerçek olsun, tüm görüntüleri daima mevcut bir zaman ve mekândan kaydetmeye çalışır. Bu nedenle her görüntünün başlangıç ve çıkış noktası aynı gerçeğe dayanmaktadır. Günümüz fotoğrafında kaydedilmiş görüntülerin aslında uçucu veriler olduğu tartışma götürüyor elbette. Bu amaçla gerçekten alıntılanmalarına karşın, tüm fotoğraflar sanal bir bakışın yedeğinde ve bir gerçek dışılık tasarımına malzeme yapılmak üzere çekilirler. Aslında kameranın hükmettiği hiçbir gerçeğin gerçeklik nitelikleri bir objektiviteye neden olmaz. Çünkü bir anlam yaratılmasına yol açan temel dürtü, hiç kuşkusuz kaydedilen görüntüye hâkim olan fotoğrafçının tercihi ve duygusal şekillenmeleridir. Bundan hareketle bir an-

lamı bir anlayış olarak fotoğrafa taşıyan kamera değil, daha çok fotoğrafçı bakışının yol açtığı artistik kaygılardır.

Kameranın her şeye egemen olduğu günümüz dünyasında fotoğrafın anlamını boşa çıkaran şey, doğrudan onun karşı anlamıdır. Bir bakıma manüpüle edilen herhangi bir görüntü gerçekliği tartışılmaz olan başka bir görüntünün anlamını da güvenilmez yapmaktadır. Bir manüpülasyona gerekçe oluşturan şeyi çok uzaklarda aramamak, fotoğrafçının doğrudan kendisinde, yani farklı ve ayırıştırıcı bir arayış içindeki bakışında aramak gerekir. Elbette bu arayış tekniğin ve görüntü işleyen programların dönüştürücü katkısını da unutmamak gerekir. Açıktır ki fotoğraf teknolojisi bugün görüntüyü bir gereklilikten çok bir tehdide dönüştürmüş gibidir. Kameraların herkes tarafından her yere sokulması bu tehdidin en önemli nedenlerinin başında gelmektedir. Bundan dolayı görüntülerin tahrip edici yönlendirmesinin iyi anlaşılması ve anlamın okunması konusunda bir bilinç eğitimi büyük gereksinime bulunmaktadır.

Günümüzde politik bir bakışın veya siyasal ve sosyal yönlendirmelerin fotoğraf üzerinden yapılmasının anlaşılır bir takım nedenleri bulunmaktadır. Çünkü fotoğrafın gerçek veya gerçek benzeri konuları, yüzleri veya sosyal sorunları yansıtmadaki başarısı her zaman politikanın ilgi alanlarına girmiş, bu da görüntülerin bir dil olarak inandırıcı ve ikna edici misyonunu politik alanın kullanımına açmıştır. Öte yandan fotoğrafçı çerçeveye hapsettiği gerçeklikleri bir bakıma dondurup bağlamından kopardığı için, her görüntünün ikna edici bir öneri gibi sunulmasını yadırgamamak gerekir. Hatta politik mesajların fotoğraflarda sunulduğu bir siyaset biçiminin giderek yaygınlaştığına da tanık oluyoruz. Bu çerçeveden bakıldığında özünde fotoğrafın bizzat kendisinin de politik birtakım söylemlere gerekçe hazırlayan bazı olanaklara

sahip olduğunu söyleyebiliriz. Aslında her görüntü politik bir mesaja uygunluk gösteren bir takım açılımlara ve görsel argümanlara kapı aralamaktadır. Hatta gerçeklere bir ayna tutan görüntülerin bu boyutundan yararlanma konusunda farklı tüm politik sistemlerin aynı ortak hedefleri benimsediğini söyleyebiliriz.

Kuşkusuz fotoğraf bir anlamda 19 ve 20. yy'ın bir sözcüsü, günümüzde de popüler kültürün bir suç ortağı veya işbirlikçisi gibidir. 20. yy boyunca toplumların gerçeklik, huzur ve refah mücadelesine eşlik eden fotoğrafik görüntünün, bu yönüyle aydınlanmanın, sosyalleşme ve demokrasi kültürünün benimsenmesinde etkin bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Nitekim bu süreçte görüntünün güvenilir bir kanıt, kesinleştiren ve aynı zamanda ikna eden bir nesnellik sergilediğine inanılıyordu. Dolayısıyla gerçeklik fikrinin fotoğrafla özdeşleştirilmesi ve görüntünün nesnel doğruların bir taşıyıcısı olduğu fikri giderek kökleşen yaygın bir inanca yol açtığını da söylemeden geçmemek gerekir. Günümüzde başta savaşlar olmak üzere insani, politik ve sosyal olaylar ile doğal felaketlerin yansıtılmasında çok zaman reklam, propaganda veya yönlendirme amacıyla kullanıldığı için, görüntüler hem etkili bir kamuoyu yaratmayı başarmış, hem de amaçlı bir propagandaya zemin hazırladığı için sistemin bir işbirlikçisi haline gelmiştir. Nitekim toplumsal sorunların görüntülere yansıyan ve yansımayan boyutlarını veya bir sorunun vahim boyutlarının çerçeve dışında tutularak görüntünün amacından saptırıldığına tanık oldukça, günümüzde fotoğrafın hangi amaçlara araç yapıldığını anlamak daha kolay olacaktır.

Günümüzde bir imaj histerisine malzeme olan görüntünün aynı zamanda bir gösteri materyali olarak ısıltılı ve göz alıcı sunumlara zemin hazırlamasının anlaşılır bir takım nedenleri bulunmaktadır. Çünkü çağımızın imajlara ve buna bağlı bir imaj

kültürüne dönük gereksinimi yüzünden, fotoğraf bu arayışın veya temsilin başvuru materyali haline getirilmiştir. Bu nedenle fotoğrafçının sürekli bir imaj üretimi içinde bulunması ve yeni arayışlara materyal temin etmesi için yönlendirici bir takım fikirlere görüntü yetiştirmekle mükellef tutulmaktadır. Elbette bu uğraş sadece fotoğrafçı ile sınırlı bir şey değil aynı zamanda moda, makyaj, kostüm, mekan ve işverenin de rol aldığı büyük bir prodüksiyonun varlığını sözkonusu etmektedir. Bu noktada fotoğrafçı artık düşünen ve tasarlayan birisi değil, düşünülmüş ve tasarlanmış bir fikrin yalnızca bir uygulayıcısıdır. Hatta fotoğrafçıyı çok zaman kameraya dokunmadan kamerayı yönlendiren bir yönetmen gibi de görebiliriz.

Aslında fotoğraf nesnel imajlardan çok yaratıcı fikirlere ve olaylara yön veren arayışlara yol gösterici olduğu için, tüm 20. yy boyunca bir görüntü devriminin gerçekleşmesinin başlıca nedeni olmuştur. Çünkü görsel belleğimiz ve buna bağlı bilinç devrimi görüntüler sayesinde ve onların işbirliğinde zenginleşmiştir. Doğal olarak sadece fantastik bir takım görüntülerle değil, fotoğraf aynı zamanda 20. yy'da bir düşünce pratiğinin gelişmesine kaynaklık eden bir sanat olarak görmek gerekir. Bu bakımdan günümüzde imajlara ve propaganda amaçlarına hizmet eden görüntülerin fikri temellerinin 20. yy'ın başında atıldığını söylemek mümkündür. Fotoğrafçının imaj görüntülerin gerçeklik fikrini, görüntünün doğasından uzak tutmadan bir takım yorum ve yönlendirmelere başvurması, sonuç itibarıyla inandırıcı bir gerçeklik ve güven sağlayan bir anlamın oluşmasına zemin hazırlamış, böylece fotoğrafın gerçek yaşamın değerli bir materyali olarak benimsenmesine neden olmuştur.

Elbette 20. yy fotoğrafçısının sanatsal ve gerçeklik arayışlarının ve ortak amaç ve hedefler açısından günümüz fotoğrafçısıyla hiçbir benzerlik ve aynılık taşımadığı açık bir gerçektir. Bunun

temel nedeni, zamanın ve çağın değer yargıları ile fotoğraflara yüklenen anlamın giderek birbirinden uzaklaşmaya başlaması veya farklılaşmasıdır. Keşfinden bu yana fotoğrafçının amacı ne olursa olsun, fotoğraf her zaman bir anlamın görsel göstergesi olarak kabul ve değer görmüştür. Bundan dolayı 20. yy fotoğrafı sosyal ve moral bir karşı çıkışın sözcüsü olmasının yanı sıra, asıl toplumsal bir bilincin oluşmasına büyük gerekçeler teşkil etmiştir. Aynı zamanda fotoğrafçının bireysel bakışının sosyal ve psikolojik dinamikler ile bu bakışın gerçeklik ilkelerinin yerleşmesine yol açan fotoğrafçı ile izleyici arasındaki vazgeçilmez bağların güçlenmesini de ihmal etmemiştir.

Günümüz fotoğrafının bir tekno estetiğe, yani tekniğe mahkum ortalama bir estetik bakışın egemen olduğu ve yaygın bir beğeniye dayanak yapılan bir sürece doğru hızla itildiğini görüyoruz. Fotoğrafçıyı yaratıcı bir özgüvenden kopararak, teknik ve sanal bir bilimcilığe göbekten bağlı bir uygulayıcı haline getiren tekno estetik dayatmacılığın, bu özelliği ile bir bakıma yaratıcılık, sanat, görme biçimi ve bakış açısını daha fazla öne çıkarması gerekirken, tam aksine fotoğrafa egemen kılınan teknolojik görselliği ışıltılı bir illüzyonla sahneye çıkarması, görüntülerin günümüzdeki seyrini açık seçik ortaya koymaktadır. Tekniği yücelten fotoğrafçıların ayırt edilmez biçimde aynılaşmaya veya benzeşmeye başlamasının başlıca nedeni, tekniğin fotoğrafçının estetik ve gerçeklik bakışını tümüyle ele geçirmesidir. Hatta bir düşünceyi daha iyi ifade etmesi arzu edilen tekniğin giderek düşüncenin yerine geçmesini fotoğraf için ciddi bir tehdit olarak görmek gerekir.

Çağdaş fotoğraf bir deşifre yolu olarak kapsadığı veya kucakladığı her şeyi gerçek dışı bir zemine taşıma konusunda hayli fazla olanağa sahiptir. Öyle ki görüntü gereksinimi yatay bir gelişme göstererek herkesi anaforuna çeken toplumsal bir şizof-

reniye davetiye çıkarmakla kalmamış, inandırıcılığı temel alan görüntülerin büyük çoğunluğu tersine bir amacı öne çıkararak, inandırıcılığı yok eden birer propaganda belgesine dönüşmüşlerdir. Bugün fotoğrafların gerçekleri resmettiğine dönük inancın giderek kaybolmaya yüz tuttuğu açıkça görülüyor. Dahası gerçek dışılığın giderek kanıksandığı ve tekno güzelliklerin görüntüleri çepeçevre sardığı bir ortamda fotoğraf görseiliğinin özgün bakışlarla hangi kulvarda buluşacağını şimdiden kestirmek çok kolay değildir. Hatta egemen bir görüş haline gelen tekniğin denetiminde bir imge tasarımının nasıl bir sanat biçimine yöneleceğine dair emareler de kendisini belli etmeye başlamış görünüyor. Görünen bir gerçek vardır ki, o da yeni kamera gözünün artık şaşı baktığı ve görünen gerçek ile fotoğrafçı gözün birbirleriyle kordine eden bir bakıştan giderek uzaklaşmaya başlamış olmasıdır.

Hiçbir donanımına sahip olmayan günümüz fotoğrafçının çarpık, örtülü ve dahası öngörülü bir bakışla baktığını söylemek mümkündür. Yanılgılar içindeki izleyiciyi yanıltan, yanılgılar içindeki fotoğrafçının neden olduğu tuhaf bu paradoks, bir bakıma yeni fotoğrafçı profilinin temel çıkmazının aslında ne olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Sanat tutkusunun giderek fotoğrafa doğru yöneldiği günümüz dünyasında, geniş kitlelerin fotoğrafa olan ilgisinin haklı ve kabul edilebilir bir takım gerekçeleri bulunmaktadır. Nitekim fotoğrafa ve özellikle sanatsal fotoğrafa biçilen rolün içi boş bir görseiliğe indirgenmesi, fotoğraf ile onun imgesi arasındaki düşünsel temellerin giderek çürümeye başladığını bize göstermektedir. Biçimbozumuna uğrayarak bilgisayar programlarının gösteri nesnesi haline gelen günümüz fotoğrafının, yine de bu programların yararlı özelliklerine büyük gereksinimi bulunmaktadır. Hatta karanlık odanın yerini alan bu programların yeni fotoğrafa büyük bir açılım ve yaratıcı olanaklar sağlamanın

kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu da söylemekte yarar vardır. Bu tanımlamalar ışığında bir kez daha irdelendiğinde yeni fotoğrafın konumlandığı alanın, onun geleneksel misyonunu ne kadar ileriye taşıyacağını bu günden kestirmek oldukça güç görünmektedir.

Özellikle film fotoğrafçılığı döneminde somut bir gerçeği apaçık bir görüntüde kalıcılaştıran fotoğrafçının yüzyüze geldiği optik ve teknik handikapların bugün önemli oranda aşılmış olduğunu görüyoruz. Ancak duru ve yalın bir görselliği provake eden dekoratif bilgisayar efektlerinin akınına uğrayan yeni fotoğrafta karşımıza çıkan en tuhaf durum, çarpıcı bir görsellik, içeriksiz bir tasarım ve kolay anlaşılabilen manüplatif bir gerçek dışılıktır. Bu nedenle yeni fotoğrafın güçlü imgeler yerine güçlü dijital imajlara dayandırıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca yaratıcı yeteneğin yerini alan postmodern imaj, görüntüler ile imaj histerisine neden olan bir görüntü ortamına doğru itilmiş olmamız, bu anlayışın öne çıkan en belirgin göstergesi olmuştur. Öte yandan tüketim dayatmasının yol açtığı ve popüler kültürün gerekçelendirdiği estetik yönlendirmenin asıl hedefi, geleneksel fotoğrafın sağlam duruşu değildir. Tüketim stratejilerinin asıl amacı, moda eğilimlerin tetiklediği ve daha çok masa başında elde edilen imaj fotoğrafların geçerlilik kazanmasıdır. Bu çerçeveden bakıldığında günümüz fotoğrafının optiğin ve bakışın büyük oranda devre dışı kaldığı ve bir tasarım ve manüplasyon sonucu oluşturulan imajların fotoğraf olarak baş tacı edilmesinden başka bir şey değildir. Aslında optik bakış dinamiklerinin, estetik bir söylemin veya sanatsal ölçütlerinin dışında kalan bu yeni tasarım biçiminin üretilmiş imge olarak fotoğraf dışı bir mecrada, yani dijital imaj gibi farklı bir kategoride ele alınması gerekir. Çünkü fotoğrafta herhangi bir konu nasıl yorumlanırsa yorumlansın, sonuç itibarıyla görüntünün her zaman bize “orada bulunduğumuzu” ve “tanık olduğumuz bir gerçekliği” sunması gerekir.

Dijital görüntü teknikleri fotoğrafı işlevsiz ve anlamsız dönüştürmeye uğrattığı gibi, teknik ve estetik yetkinliğe taşıyabilen farklı birçok açılıma daha sahiptir. Elbette yeni fotoğrafik bakış gerçekliğin ne kadar güvenilir dayanaklara sahip olduğundan çok, bir anlam giydirilmiş gerçekliğin ne oranda izlenir olduğunu hedefleyen bir anlayışa göre şekillenmektedir. Nitekim fotoğrafın anlam katmanlarını bezeyen gerçeklik, eğer bu rolünü anlam tasarımları içinde bağlamından koparılmış gerçeğe terk ediyorsa, o takdirde günümüz fotoğrafının çarpıcı ve davetkâr ışıltılarını, duygusal ve nesnel arayışlara daha fazla tercih etmesi kaçınılmaz olacaktır. Usta fotoğrafçıların kameraların beyinlerine yerleştirilen deneyimlerinin sağladığı güvenle fotoğraf çeken birçok kişinin, bu birikimleri sıradan görüntüler elde etmek için kullanması trajikomik bir durum olmasa gerek. O halde günümüz fotoğrafçısının en büyük hedefi güzel fotoğraflardan çok anlamlı fotoğraflara nasıl ulaşabileceğinde düğümlenmelidir. Çünkü küresel bir hobi olan fotoğrafın geleceği, bu ve benzeri sorulara yanıt bulabildiği ölçüde öngörülebilecek ve görüntü gerçekliğinin, tekniğin etkisiyle nasıl bir anlayış dönüşümüne yol açacağı buna göre anlaşılabilecektir.





FOTOĞRAF ETİĞİ

Fotoğrafçının Tutumu ve Etik Duruşu

Toplumsal ahlak içinde mahremiyet özel bir alan işgal ettiğinden fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğu mahremiyet perdesini aralamak ve meraklarını açığa vuran bir keşif yapmak için fotoğraf çekerler. Nerdeyse tüm fotoğrafçılar gizli veya dokunulmaz şeylere karşı ilgilerini kameranın tetiğine dokunmakla açığa vurdukları için genel ahlakı hiçe sayan bu tarz bir eyleme her zaman meraklı ve iştahlıdırlar. Elbette toplumsal ahlak bireylere hem inanç hem de mahremiyet güvencesi sağlamaktadır. Bu da hukuki zeminde bireyin dokunulmaz alanlarını güvenceye alan bir takım normların oluşmasına yol açmıştır. Fotoğraf tartışmasız biçimde toplumsal sınıf ve tabakalar arasında kurulan hiyerarşilere muhalif olduğu gibi, hukuk ve geleneklerle korunan değerlerin oluşturduğu ahlaki çatının deşifresini de aynı oranda başarabilen yegane araçtır. Kuşkusuz mahremiyet, sınırları kesinleştirilmeyen ve zaman ile zemine göre anlam ve boyut kazanan özel bir alan olarak kesin bir tanımlamayla açıklanacak bir olgu değildir. Çok zaman çıplaklıkla, bazen de aile hayatıyla ilişkilendirilse de, mahremiyet

asıl görünmez zırhlarla korunan ve müdahaleye izin verilmeyen hayatın her alanında kendini gösteren yazılmamış bir yasa hükmü gibidir.

Ahlaki zırhlar etkisini her toplumda farklı şekilde ortaya koymaktadır. Özellikle geleneklerin, adetlerin, sınıfsal farklılıkların, ekonomik dengesizliklerin ve inanç ve etnik değişkenlerin ağırlıklı olarak yaşam kültürünün ahlaki normlar dizgesi ile kuşatıldığını göstermektedir. Modern yaşamda insanlar bir takım mesleki örgütler, grup, dernek, birlik, federasyon, vakıf, oda veya parti içinde örgütlenmekte, dolayısıyla bu kurumların işlevleri hukuksal bir takım kurallara göre düzenlenmektedir. Bu bakımdan ahlaki kurallar bu kurumlarda ne kadar geçerli olsa da, asıl mesleki ve amaçsal bu birlikteliğin ahlaktan çok hukuk ve geleneklerden beslenen bir etik anlayışla açıklanabileceğini varsayabiliriz. Fotoğraf etiğinden kastedilen aynen diğer tüm toplumsal hiyerarşilerde olduğu gibi fotoğrafçı ile toplum arasında mevcut bulunan gizli işbirliğini düzenleyen kuralların ortaya konulmasıdır. Kameranın gördüğü ve kaydettiği şey, sadece bireysel bir bakışın görsel göstergesi değildir elbette. Çünkü bireysel bakış görüntüyü de özelleştirmektedir. Ancak günümüzde internet ve diğer iletişim araçları sayesinde büyük bir hızla dünyanın her tarafına yayılan fotoğraf ve hareketli görüntülerin etkisini ve sonuçlarını da gözden uzak tutmamak gerekir. Bu bakımdan fotoğrafçı ile toplum ve kamera ile toplumsal davranış biçimi arasında her zaman etik anlamda bir bağ mevcut olduğundan, fotoğrafçı duruşunun, tutum ve seçimlerinin belirli ilkelere dayanması gerekir.

Her toplumda özel hayatın dokunulmaz bir takım kurallara sahip olduğunu ve bu kuralların da çok zaman yasalar tarafından korunduğunu biliyoruz. Özellikle modern toplumlarda

özel hayatın ve kişilik haklarının ihlali konusunda büyük bir duyarlılığın geliştiği ve görüntüler aracılığıyla alenileştirilen veya deşifre edilen özel hayatların korunması için ne kadar çok titiz davranıldığını da unutmamak gerekir. Bu nedenle fotoğrafçının görüntüye taşıdığı şeyler konusunda, etik kuralları hiçe sayan tutumlardan kaçınması zorunludur. Unutulmamalıdır ki, özel hayat bireylere ait olan ve onların tasarrufunda bulunan sırlar veya beden ve mahremiyete ilişkin tüm özel alanları kapsamaktadır. Kamera gözünün bunları ayırt etme yeteneği bulunmadığından, fotoğrafçının büyük bir sorumluluk duygusuyla hareket etmesi gerekir. Bu çerçeveden irdelendiğinde fotoğrafçı ayrıştırıcı bakışına takılan yaşamsal ayrıntıları görüntülerken, öte yandan özel hayatın sınırlarına ne kadar dahil olduğunu da iyi saptaması gerekir. Çünkü kameranin sorumsuz bir araç ve aynı zamanda acımasız bir deşifre edici olduğunu unutmamalıyız. Fotoğrafçı özel hayatın “özel”ine dokunurken, bir bakıma onun hukukuna, mahremiyetine, kişilik ve kimliğine de dokunduğunu göz önüne almalıdır. Görüntüler yoluyla alenileştirilen herhangi bir an, bir yönüyle sosyal, toplumsal veya psikolojik anlamda korunmasız bırakılmış bir an’dır. Çünkü özellikle basın yayın yoluyla veya internet ortamında görüntüler dünyanın her köşesine hızla ulaşabildikleri için, mahremiyet ve özel hayat üzerinde büyük bir tahribat yaratılmakta ve telafisi mümkün olmayan acılara yol açarak bireyin yaşamı üzerinde derin travmalara neden olmaktadır.

Fotoğrafın bireysel yaratıcılıkla ilgili boyutlarını hariç tutarsak, her görüntünün mutlaka sosyal ve toplumsal alana dönük ifşa edici bir cephesi mevcut olmuştur. Hatta bunu şöyle de ifade etmek mümkündür. Her görüntü toplumsal alana açık bir takım veriler barındırdığı için aynı zamanda birşeyleri ifşa

etmeye de yol açmaktadır. Elbette görüntüler bir yönüyle biçim kazanmış bir gerçeğin yankılarıdır ve gerçek dünyanın bir kesitinden bize ses verirler. Fotoğraf ise, toplumsal alana bir fotoğrafçının bireysel bakışı ile bakmaktır. Bu nedenle görüntüler öznel bir bakışı esas alan provokatif, ön yargılı, hileli veya saldırgan bir sonucu ortaya koyarlar. Bir anlamda görüntüyü güvenilir veya güvenilmez ya da gerçek veya hileli bir anlama taşıyan fotoğrafçının kişilik yansımalarıdır. Bu çerçeveden bakıldığında insanları ve onlara dair şeyleri konu alan herhangi bir görüntü, bir bakıma toplumsal alana açık ve izlenerek yeni anlamlar kazanan bir gösterge haline gelmiştir. O halde bir görüntünün toplumsal boyutunu daima konu aldığı şeylere veya gerçek ya da imgesel özelliklerin kazandığı anlamlara bağlı olarak ölçmek ve değerlendirmek gerekir.

Fotoğraf makinesinin yaşama yöneltlen bir göz veya yaşam hakkında düzenleyici çabaların başlı başına aracı haline gelmesi onu özellikli bir araç yapmak için yeterli değildir elbette. Çünkü görüntüleme aygıtları o kadar çeşitlenmiş ve farklı yeteneklerle donatılmıştır ki geçen yüzyılda bir araca mal edilen yetenekler bugün en basit fotoğraf aygıtında bile fazlasıyla mevcuttur. Bu açıdan baktığımızda fotoğraf makinesini görmeye yardımcı bir araçtan çok artık görüntüleme oyununun fetiş bir aygıtı haline geldiğini görüyoruz. Elbette kamera doyurulmaz bir açlığı hem gideren, hem de giderek azdıran çifte bir işleve sahip olduğu için her düzeydeki fotoğrafçının elinde sorumsuz şekilde kaydetmekte bir engel tanımıyor. Fotoğraf makinesinin yaşama bir anlam kazandırmak için kullanıldığına ne kadar inansak da, aslında görüntü dünyasında niteliksiz, sıradan ve gereksiz görüntü sayısını çoğaltmakta da aynı oranda işlevsel bir araç olduğunu biliyoruz. Çünkü kamera her zaman öncelikle bireylerin

özel hayatına yöneltilmekte, bu da temelde mahremiyeti hedef alan bir gözlem ve gözetlemeyi öne çıkarmaktadır.

Kuşkusuz mahremiyet bir birey veya topluluğun özel alanın genelleştirilmesi ve başkalarının görüşüne kontrolsüz şekilde açılmasını ifade etmektedir. Bu bakımdan fotoğrafçının bakışı sorumsuz olduğu sürece, kameranın da bu sorumsuzluğu pekiştiren bir yönlendirme ile kaydetmesi kaçınılmaz olacaktır. Gerçekten de kamera her zaman afişe etmek için çekmiştir. Çünkü fotoğraf alenileştirmeyi amaç edinen bir materyal olarak kabul görmüş ve fotoğrafçının başvurduğu bir ifadeye gerekçe teşkil eden bir araç olarak benimsenmiştir. Aslında kameranın gözü-müzü bir konuya yönlendirmesinin gizli gerekçesi, fotoğrafçıya ötekinin dokunulmazlığına dokunma hakkı vermesinden dolayıcıdır. Her ne kadar kamera sayesinde her şey üzerinde bir hak sahibi olduğuna inansa da, aslında fotoğrafçının deşifre ettiği şey, bireyin özel veya mahrem dünyasından başka bir şey değildir. Bu bakımdan başka insanların hayatlarına kamera yönelirken, fotoğrafçının hukuk kurallarını göz ardı etmemesi ve ancak birlikte yaşama kültürünün sağladığı hoşgörü sınırları çerçevesinde hak sahibi olduğunu unutmaması gerekir.

Elbette yaşamı sorgulayan ve dar bir yaşam kesitinden destansı bir anlama ulaşmayı başaran bazı fotoğrafçıların titiz ve sorumlu bakışının örnek alınmasında büyük yararlar bulunmaktadır. Kuşkusuz özel alan bir bireyin özel an'larını veya yaşamına ilişkin mahrem boyutlarını kapsamaktadır. Bu nedenle özellikle kameranın deşifre eden sorumsuz bakışının özel yaşam üzerinden çekip alınması ve izleyicinin medya okur-yazarlığı konusunda eğitilmesi ve duyarlı kılınması gerekir. Fotoğrafın günümüzde teşhirciliğe kadar uzanan bir kullanım çeşitliliğine kavuşmuş olması, kamera ile fotoğrafçı ve fotoğrafçı ile popüler

kültür arasındaki ilişkilerin de sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu açıdan başka insanların gerçekliğini resmederken bir suistimale yol açmama konusunda sorumluluk duyan fotoğrafçıların varlığının büyük önem arz ettiğini söylemekte yarar vardır. Aslında kameranın ötekileştirdiği insanların yaşamı ve kendi özgün duruşu bizimle benzeştiği için bir anlamda görüntüler kendi gerçekliğimizi de ortaya koymaktadır. Kuşkusuz kameranın hiçbir hukuk tanımadan gördüğünü biliyoruz. Bundan dolayı bir insanın özel hayatının deşifre edilmeden veya kişilik ve yaşam hakkı tehdit edilmeden resmedilmesi büyük bir dikkat ve özen gerektirmektedir. Başka insanların hak ve kazanımları bir anlamda kendi hak ve özgürlüklerimizle çakıştığından, her görüntünün etik bir yargılamaya yol açtığını unutmamalıyız. Nitekim fotoğraf hangi gerekçelerle çekilirse çekilsin, bir görüntünün ne tür sonuçlara yol açacağını sorgulamayan fotoğrafçının bir takım olumsuzlukları peşinen görmesi söz konusu değildir. Bu açıdan baktığımızda herhangi bir görüntü öncelikle kaydettiklerinden dolayı, daha sonra belli bir bakış açısına göre yorumlandığı için tehdit edici bir karaktere sahiptir.

Alenileşen herhangi bir görüntü, aynı zamanda bağlamından koparılmış görüntüdür. Bu nedenle görüntü yorumlanabilen tartışmalı bir gerçek ürettiğinden, alenileşen görüntü hiçbir zaman durduğu yerde kalmaz, yorumlarla çeşitlenip zenginleşen bir bilinmeyene doğru yol alır. Dolayısıyla fotoğrafçının kimi nerede ve hangi amaçlarla çekeceği konusunda çok özenli ve dikkatli olmasında büyük yararlar vardır. Çünkü alenileştiren herhangi bir görüntünün konusu da alenileşmektedir. Apaçık görünen şeyler, görünür işler yapan insanlar, kamusal alan sayılan sokaklar, caddeler, parklar, meydanlar ve kırları fotoğraf çekimine olanak sağlayan mekânlar olarak görebiliriz. Öte yandan

bireyleri konu alan veya onların özel hayatını irdeleyen görüntülerin hem etik anlamda hem de hukuksal açıdan fotoğrafçıyı bir takım sorgulamalara maruz bırakabileceğini unutmamak gerekir. Çünkü tutum ve davranışları nasıl olursa olsun, her bireyin yaşamı ve kendine özgü değerlerinin kutsallığına fotoğrafçının inanması, hatta aleniyet gösteren durumlarda bile bu tutumunu korumada titiz davranması gerekir.

Her fotoğraf anlam ile yargılama sarkacı arasında gidip gelen bir karar oluşturduğu için, bir fotoğrafın anlamı aynı zamanda fotoğrafçının bu konu hakkındaki amacını da dile getirmektedir. Elbette yargılayıcı her bakış bir takım olumsuz sonuçlar ve tahrif edici bir tutumu ortaya koyuyor. Çok zamanı fotoğrafçının ideallerini, düşlerini ve görmek istediği şeylerin olumlu ve iyimser boyutlarını da ortaya koymaktadır. Nitekim fotoğraf ötekileştirdiği oranda insanları ve onların emek ve çabalarını yücelten bir amacı da ortaya koyabilir. Unutulmaması gereken birşey var: O da bir fotoğrafta kişilik haklarına yönelik görsel her tutumun fotoğrafı hukukun yerine koymasındır. Oysa fotoğraf ötekileştirse dahi, temelde hepimizin başka mercekler karşısında bir öteki olduğumuzu gözden kaçırmamak gerekir. Aslında bir görüntüde yargılanan 'öteki'deki biz'iz. Bu bakımdan görsel anlamı bir yargılama yolu haline getirmek demek, etik anlamda anlamı provoke etmek demektir. Çünkü güçlü anlam barındıran görüntüler hem provokasyonlara hem de propagandalara yanıt verebilen görüntülerdir. Görüntüler alenileştirdiği hayatlar üzerinden her zaman suiistimale açık bazı gedikler açarak, onları siyasallaştıran bir rotaya sokabilir. İster amaçlı, ister farkedilmeden olsun, bir görüntüyü suiistimale açık şekilde tasarlayan fotoğrafçı, bir bakıma bu suiistimale ortak olmuş gibidir. Çünkü ötekileştirilen her birey, yargısız infaza maruz

bırakılmış demektir. Aslında tüm fotoğrafçıların kendisini poz veren özne karşısındaki özne olarak görmesi gerekir. Hatta fotoğrafçının resmettiği kişinin öteki değil bir özne olduğunu gözden kaçırmaması gerekir. Bu nedenle görüntüler bizi başkalarının hayatına dâhil ederken, fotoğrafçının onları yargılayan, aşağılayan veya dışlayan bir amaca hizmet etmemesi gerekir.

Görsel tanıklık sınırları kestirilmeyen bir özgürlüğü ne kadar amaçlasa da, özünde tanıklık daha çok fotoğrafçının görme yeteneği, bilgi birikimi ve bilinciyle ilişkili bir etkinlik olarak görülmelidir. Görsel her karşılaşmanın bir tanıklık sayılmayacağı gibi, tabiattan alıntılanan herhangi bir görünüş de bir beğeni ve bilinç parıltısı taşıyamaz. Çünkü tanık olmak demek bir gerçek konusunda, yaşam veya oluşabilen herhangi bir durum hakkında hem bir senteze ulaşmak, hem de bir kanaat oluşturmak demektir. Hatta tanıklığı, fotoğrafçının kanaatleriyle bir gerçeğe yön vermesi ve bundan yararlanacağımız bir sonuç çıkarması gibi görmekte mümkündür. Bu bakımdan bir görüntünün mayasında aslında derin bir iç görü, deneyimlenmiş bir gerçek ve ulaşılmış bir sentez görürüz. Elbette her fotoğrafçı resmettiği gerçeğin hem tanığı, hem de bir tasarımcısı olarak görüntünün varlığına hükmeder. Tanık fotoğrafçı yaratıcı ve özgün fikirlerini bir gerçeğin eşliğinde sunabildiği taktirde bu özgürlüğünü bir sorumlulukla taçlandırma şansına sahip olabilir. Bu nedenle tanık olmak fotoğrafçının kendisine, izleyiciye hatta insanlığa karşı sorumlu olmak demektir.

Öte yandan tanık olmayı dikizlemekle eşdeğer gören fotoğrafçı elbette gözlemi de gözetleme gibi algılayacaktır. Bu nedenle birçok durumda fotoğrafçının seçkin bir göz ve anlamlı bir yorumcu yerine bir mahremiyet hırsızına dönüşmeye başlaması kaçınılmaz olacaktır. Aslında etik bakış ve sorumluluk, fo-

toğrafçıya toplumsal bir misyon yüklediği gibi, tarihe karşı bir objektiflik ve gerçekçilik görevi de yüklemektedir. Çünkü çağrını gözlem altında tutan göz, çağını eleştirel gören gözdür. Bu bakımdan tanık bakış, gözümüzü eleştirel yapmakla yetinmez, görüntüyü de etik bir duruşun aynası haline getirir. Tanıklık hiçbir zaman eleştiriye reddetmez, tam aksine eleştirel görme biçimini geliştiren bir ortamın yaratılmasına zemin hazırlar. Çünkü eleştirel bakış, tanıklığı güçlü verilerle donatarak görüntüyü provoke edilen bir materyal olmaktan kurtararak doğrudan düşünce alanına taşımaktadır.

Birçok ülkede iktidarların başlıca hedefi kendisini korumak adına veya kolay bir denetim sağlamak için görüntüleri ve fotoğrafçıyı kontrol altına almaya çalışmaktır. Bu amaçla sorunsuz görüntüleri, eleştirel niteliklerini yitirmiş fotoğrafçıları ve refleks göstermeyen örgütlenmeleri dolaylı veya doğrudan desteklemekten geri durmazlar. Bir bakıma toplumu ilgilendiren konularda etik ve ahlaki bir korumacılık üstlenerek fotoğrafların ve hareketli görüntülerin uyarıcı etkilerini bertaraf etmeye çalışırlar. Kuşkusuz fotoğraf hem geleneksel hem de farklı olanlarla ilgilendiği gibi bir görüntüye konu olan dinsel, etnik, sosyal ve siyasal her farklılığı da aynı zamanda eleştirel bir gösteriye maruz bırakabilir. Dolayısıyla görüntüler farklılıklara ve karşıtıklara ilgi duyan bir araç olarak her zaman tehlikeli görülmüştür. Hatta görüntülerin farklılıkları abartan, kışkırtan veya gün yüzüne çıkaran bozguncu bir materyal olduğunu da söylemek mümkündür. Bu çerçeveden baktığımızda görüntülerin söz konusu olduğu yerde iktidarların etik tutumu daima yasakçı ya da sansürcü bir karakter sergilemeye başlamaktadır. Elbette görüntülerin geçmişi çağdaş bir zemine, an'ı da tüm zamanlara taşımaya gerekir. Ancak fotoğrafının eleştirel tutumu için içi-

ne girmeye başlayınca görüntü artık salt bir saptamadan ibaret değil, aydınlanmacı bir işleve sahip olmaya başlamış demektir. Öte yandan bir toplumda geleneksel ile çağdaş anlayış arasında ortaya çıkan herhangi bir karşıtlık, ayrışma veya kontrastlığın aynı zamanda eleştirel bakışın taban bulmasına bir gerekçe teşkil ettiğini söylemekte yarar vardır. Çünkü fotoğrafçı hayatın her kesitinde bu farklılığı eleştirel bir görme biçimine dayanak yapma konusunda kendi bilincini, birikimlerini veya şansını kullanma olanaklarına sahip olan bir sanatçıdır.

Görüntüler toplumsal, sosyal veya siyasal tüm anlayışlara yandaş yapılabildiği için, herhangi bir görüşün ilkeleri ile pekala örtüşebilir veya bir gerçeklik tasarımına uygunluk sergileyebilir. Temelde bir toplumda benimsenen yaygın görüş ve değer yargılarının her zaman sanatçının özgürlükçü duruşu ile ters düştüğü görülmektedir. Çünkü hiçbir toplum homojen bir bütünlük sergilemediğinden, bir toplumun çıkmazlarına ilgi duyan fotoğrafçının, sanatının her kesimde aynı beğeni düzeyinde kabul gördüğünü iddia edemeyiz. Bugün görüntüler tartışmasız şekilde tüketim politikalarının gözü olarak kutsanmaktadır. Oysa sanatsal görüntüler bu hedeflere uygun bir anlayış sergilemede her zaman isteksiz davranmıştır. Bu açıdan tüm tüketim stratejilerinin görüntülerin soft, hileli ve manüpülatif boyutlarına ilgi göstermesi boşuna değildir. Elbette popüler kültür bu amacı geçerli hale getirmek uğruna fotoğrafı işlevsiz bir araç haline getirmekten kaçınmamıştır. Dolayısıyla fotoğraf ancak reklam, spor, moda ve tanıtım amaçlarına yandaş yapılarak muhalif bu tutumundan veya felsefi mecrasından uzaklaştırılmaya çalışılır. Hiç kuşkusuz kapitalist sistem için fotoğrafların gerçek anlam ve değeri, genellikle onun faydacı boyutları ile sınırlı bir alanı kapsamaktadır. Hatta görüntülerin söz konusu edildiği her

noktada, kapitalizmin etiğinden söz etmenin faydasız bir çaba olduğunu dile getirebiliriz. Çünkü üretim ve tüketim ilişkileri çerçevesinde bugün fotoğrafa biçilen en belirleyici rol, daima uysal bir gözlemci ve özellikle mutlak bir yalancı olmasıdır. Daha açık bir deyişle, kapitalist sistemde bir görüntünün asıl anlamı, tüketimi mutlaklaştıran ve gereksinimleri bir inanç gibi benimsetmeye çalışan bir rol üstlendiği sürece önemli ve değerli olabilir.

Fotoğraf etiği, her ne kadar bir takım doğrular ve gerçeklikler karşısında fotoğrafçının insani eğilimlerini ve kararlı tutumunu işaret etse de, çok zaman bu deyim çıplaklıktan mahremiyete ve belgesel bakıştan haber görüntülerine kadar çok yönlü bir anlam çeşitliliğini işaret etmek amacıyla söylendiğine tanık oluruz. Gerçekten de çıplak insan bedenine başta sanat olmak üzere moda, reklam, iletişim ve tüketimin her alanında başvurulduğu için, etik sözcüğü genellikle ahlaki bakışla karıştırılmakta ve bu da mahrem bedeni esas alan bir tutumla ilişkilendirilmektedir. Oysa etik anlayış daha çok sanatsal ilkeleri ve bir sanatçının duruşunu simgelemektedir. Gerçekten de sanatsal çıplaklık ve çıplak beden imgesi yorumlanma biçimine bağlı olarak ahlaki bir yargılamadan çok sanatla ilişkili bir konudur. Sanat etiği reddeden ve kendi varlıksal duruşunu tüm dış müdahalelere karşı savunan bir etkinlik olarak, her ne kadar çıplak bedeni kullanıyor olsa da, genellikle çıplaklığı bir ideal veya yaratıcı bir imgeye kaynaklık eden bir amaç için tercih etmektedir. Sanatçı çıplak bedeni kullanırken, ahlaki normlara, tüketim ideallerine veya genel geçer anlayışlara göre bir tutum takınmaz, tam aksine evrensel olgulara ve değerlere itibar ederek bir tercihte bulunmaya çalışır. Beden imgesi zannedildiği gibi etiğin değil ahlakın ilgi alanına girmektedir. Hatta mahremiyeti de aşan bir

ifşaya yol açarak ahlaki bakışı ve etik duruşu da mahkum etmeye çalışmaktadır.

Kuşkusuz fotoğraf, fotoğrafçının sübjektif yargılarını açığa vuran bir dil olarak benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. Aslında her fotoğrafçının gerçek karşısında takındığı sübjektif tutuma rağmen fotoğrafa doğru bir yerden baktığını söyleyebiliriz. Hatta fotoğrafların büyük bir bölümünün hem sübjektif bir yargılamayı, hem de nesnel doğruları açıklayan bir boyuta sahip olduğunu bile söyleyebiliriz. Başka bir deyişle fotoğrafçılar daima objektif bakar ancak sübjektif bir doğruyu görüntülerler. Bu bakımdan görüntüleri objektif bir bakış ile sübjektif bir imgenin sentezi olarak görebiliriz. Bir fotoğrafın değerini, gerçek karşısında tutum takınan fotoğrafçının bu gerçeğe sadık kalmasından çok, onun gerçeği kendi değer ölçüleriyle yorumlayan sübjektif bakışına bağlı olarak tayin edebiliriz. Çünkü başarılı görüntü daima teknik, estetik ve yorum açısından farklı bir bakış ve duruşu ortaya koyar ve aynı zamanda sübjektif bir gerçekliği yansıtmaya çalışır. Dolayısıyla her fotoğrafçı az veya çok bir yorum başarısına sahiptir. Öte yandan fotoğrafların bir gerçekliği yansıtmaması noktasında fotoğrafçının objektif davranması gerekli değildir. O halde fotoğrafların değerini onların bir gerçeği yansıtmamasına göre değil, fotoğrafçının gerçek hakkında öznel veya kişisel bakışının yarattığı güçlü ve etkileyici gerçekliğe göre tayin etmek gerekir. Her şeyden önce fotoğraflar taraflı bir bakışın tarafgir eğilimlerini yansıtan göstergelerdir. Dolayısıyla fotoğrafçı bu eğilimlerinin yönlendirmesiyle çerçeve içinde kendi doğrularını inşa etmeye çalışmaktadır. Aslında taraflı bir bakıştan kastedilen veya hedeflenen şey, bir taraftar konumunda bulunan izleyicidir. Çünkü herhangi bir fotoğraf da var olma ve izleyicisi ile buluşma hakkına sahiptir. Kuşkusuz bir görüntü-

nün seyir defteri neler barındırırsa barındırsın, fotoğrafın her koşulda gerçeğe ilişkisini korumaya devam etmesi gerekir.

Bir fotoğrafçının etik tutumu, amacı ve hedefi doğrudan dünya görüşünde vücut bulmaktadır. Bu bakımdan olaylar karşısında tavır alırken, insan yüzlerini yorumlarken veya özellikle bir gerçek konusunda görsel bir tasarrufta bulunurken daima bu eğilimleri kendisinin çok boyutlu kimlik ve kişilik özellikleriyle harmanlamaktadır. Öyle ki bir konuyu takındığı tutumdan ilkelerine, toplumsal duruşundan inançlarına kadar farklı birçok kazanımların etkisiyle görmeye çalışır. Bir yoruma ulaştığı süreçte araştırmayı, karşılaştırmayı ve bellekle gerçek bir olayı eşleştirerek bir sonuca ulaşmaya çaba gösterir. Kuşkusuz fotoğrafçı ile konusu arasında her zaman provokatif bir işbirliğinin mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafçının herhangi bir gerçeği bir fotoğrafta yeniden inşa ederken, fotoğraf da fotoğrafçıyı bir bakıma gerçeğin gölgesinde ve yaptığı yorumun başarısı veya başarısızlığına göre deşifre etmektedir. Böylece biçim kazanmış görüntüler aynı zamanda kimlik kazanmış görüntülere dönüşmüş olurlar. Benzer şekilde fotoğrafçı ile kamera arasındaki ilişkinin de çok sağlıklı ve anlaşılır olduğunu söyleyemeyiz. Fotoğrafçının varlığı ile özdeşleşen kamera onu bazen yönlendiren, bazen de kendisine mahkum bırakan bir özelliğe sahiptir. Bu bakımdan fotoğrafçı etik duruşu ve amacını çok zaman sistem karşıtı bir anlayış üzerinde bina etmeye çalışmaktadır. O halde fotoğrafçı, kamerasını ağırlıklı olarak gerçeği kilitlemek için kullanan bir uyarıcıdır. Hatta çok zaman görüşlere saldırarak onları hapsedmeye, bazen de savunmaya geçerek şaşırtıcı ve kararsız bir tutum sergilemeye çalışmaktadır.

Öte yandan aktif bir işbirlikçi olarak bir eylemde bulunduğu görüşü ne kadar akla uygun görünürse görünsün, kameranın

başarısız bir fotoğrafçı elinde çok zaman ruhsuz bir tanık olarak şaşırtıcı ve pasif tutulabildiğine de tanık oluruz. Çünkü önemli veya önemsiz olsun, kamera biteviye anı biriktiren bir araç olarak yeteneğine duyulan güvenden dolayı fotoğrafçıyı pekala söz konusu davranış kalıpları içinde tutabilmektedir. O halde bir gerçeğin şiddeti, yarattığı çağrışımlar ve bu gerçeği düzenleyen fotoğrafçının çabası ne kadar heyecan verici olaylardan beslenirse, bir yol arkadaşı olan kamera da aynı oranda seri ve tepkisel bir eyleme eşlik edebilir. Görsel tanıklığın etik değerlerin baskısı altındaki bir bakışın hizmetinde bulunması aslında bu bakışın tüm tutum ve seçimlerinin, etik bir yönlendirmenin baskısı altında olduğunu göstermektedir. Bakış denetlenemez bir özgürlükle hareket ederken görüntüye kaydedilsin ya da edilmesin tüm görünüşleri kendi acımasız süzgecinden geçirerek bir karara varmaktadır. Şu da bir gerçektir ki tanık olmak aynı zamanda bir tavır almayı da gündeme getirmektedir. Öte yandan kameranın alenileştirmekle birlikte suçlayıcı bir tutum geliştirdiğini de söylemek gerekir. Çünkü kameranın kesinleştirici gözü fotoğrafçının yorumcu tavrı ile buluştuğunda eleştirmenin, suçlamanın ve mahkum etmenin kaçınılmaz hale geldiğini görürüz.

Tanık olmak, bir bakıma yaşamı ve gerçeklikleri tanımlamaktır. Bundan dolayı fotoğrafçı tanıklığının bir eylem olarak fotoğrafçıya bir yük olduğunu dile getirmek gerekir. Çünkü tanık gözün sorumluluğu fotoğrafçının bireysel bir eylemini kapsamaz yalnızca, çekildikten sonra alenileşen bir görüntünün yarattığı görsel ve toplumsal sonuçlara da bağlıdır. Elbette bir fotoğrafçının görsel tasarımı bir fotoğrafta somutlanınca, bu görüntü çekildiği yerde kalmaz başka bir mecraya taşınmaya başlar. Bir bakıma fotoğraf görsel ve düşünsel alanda bir yolculuğa çıkmaya başlamış demektir. Aslında toplumsal sorunları ir-

deleyen fotoğrafların bu yolculukta maruz kaldığı müdahaleler veya paylaşımlar öteki tüm fotoğraf tarzlarından daha sorunlu görünmektedir. Özellikle siyaset alanının bu tarz görüntülerden faydalanmak veya görüntüleri faydacı bir nesneye dönüştürme konusunda bir hayli deneyim sahibi olduğu ve görüntüleri kendi amacı doğrultusunda kullanmaktan kaçınmadığı açık bir gerçektir. Siyasetin fotoğrafa gereksinimi ve sık sık amacı doğrultusunda görüntülere başvurması veya onlardan yararlanması, bir bakıma politikanın fotoğrafçıları ehlileştirme hedefini ortaya koymaktadır. Kuşkusuz fotoğrafçının eğilimleri ve tutumu genellikle eleştirel bir bakışa açıktır. Fotoğrafın fotoğrafçıyı daima muhalif bir çizgide durmaya teşvik ettiğini göz önüne aldığımızda, fotoğrafçı gözün özellikle basın fotoğrafçılarının sadece ülkede değil, uluslararası düzeyde de engelleme ve baskılarla karşılaşmasında bu güvensizliğin ve ehlileştirme amacının önemli rol aldığını söyleyebiliriz.

Elbette insanlığın aydınlanma ve modernleşme döneminde fotoğrafın muhalif bir göz olarak büyük yararları olmuştur. Benzer şekilde günümüzde de fotoğrafçıya yüklenen misyonda bu hedeflerden bir sapma ve inanç eksikliği söz konusu değildir. Çünkü iletişim araçları üzerimizde nasıl bir egemenlik kurarsa kursun, sonuç itibarıyla denetleyici ve eleştirel gözün rolü ve önemi ortadan kalkmış sayılmaz. Bugün siyasetçilerin büyük çoğunluğu tıpkı fotoğrafçılar gibi yaşama ve insanlara dönük bir çabanın içinde bulunduklarından, genellikle fotoğrafçılara pek tahammül edemediklerine tanık oluruz. Nitekim birçok önemli yolsuzluğu, rüşvet veya suiistimali belgelediği için politikacıların gazabına uğramış bir çok fotoğrafçıdan söz etmek mümkündür. Elbette politik mecrada bir fotoğrafçının rolü sadece kanunsuzlukları ve yolsuzlukları ortaya koymakla sınırlı

değildir. Çok zaman objektifine takılan veya toplumun tümünü ilgilendiren çevresel olaylar, kentleşme, yoksulluk, hayvan hakları, yaşlılar, çocuklar ve sanayi artıkları gibi birçok toplumsal sorunun deşifre edilmesinde de aktif bir eylemci olarak büyük işler başarmıştır. Bu bakımdan fotoğraf sadece provokatif bir eylemselliğin gözü olmakla yetinmemiş, daha çok toplumsal düzensizliklerin açığa çıkarılmasında üstlendiği aydınlatmacı ve uyarıcı görevinden dolayı yaygın şekilde kabul görmüştür.

Fotoğraf bir bakıma fotoğrafçının hukuki bir yorumu olarak görülebilir. Bu açıdan baktığımızda fotoğrafçının zaman zaman kanunları harekete geçiren bir aktivist gibi tutum takındığını, bazen de hukukun sorgulanmasına zemin hazırlayan etik bir duruş sergilediğini görürüz. Ayrıca bu nedenle birçok ülkede fotoğrafçının aktivist bu tutumunun bizzat hukuk tarafından dizginlenmeye çalışıldığına da tanık oluruz. Gerçekçi olmak gerekirse, fotoğraf aslında hukuksuzluğun doğrudan ta kendisidir. Çünkü kamera gözü güvenilir bir deşifre edicidir. Ve görüntüler bilgilendirdiği, şüpheyi düşürdüğü ve evrensel bir dil olduğu sürece, kamera gözü şüpheli ve teşhirci bir role soyunmaktan kaçınmayacaktır. Gerçekten de 19 ve 20. yy boyunca fotoğrafçı ve kamerası bize evrensel hak ve sorumluluklarımızı hatırlatan aktif ve eylemci bir militan gibi davranmış, siyasal ve sosyal hak ve özgürlüklerin kazanılması açısından büyük mesafeler kat etmemize önayak olmuştur. Özellikle 20. yy tarihi bu mücadelede bir öğretmen gibi yol gösterici olan fotoğrafçıların ışıltı saçan fotoğraflarına ve eylemlerine çok şeyler borçlu olduğumuzu ortaya koyan örneklerle doludur. Her ne kadar bilgi verme veya bilgilendirme çabası sanatın ve fotoğraf sanatının asli görevi olmasa da, görüntünün gerçeğe dönük yüzü, sanatsal fotoğrafı da bir bilgi nesnesi yapmaktan uzak tutmamıştır. Bu bakımdan

19. yy'dan günümüze kadar belgesel, haber amaçlı veya toplumsal gerçekleri konu alan fotoğrafların büyük bölümü sanatsal özellikler taşıdığı gibi, sanatsal amaçlar gözeterek çekilmiş olan birçok fotoğrafın da aynı zamanda bizi bilgilendiren niteliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. 20. yy'ın başlarında gazete ve dergilerin teknik gelişmelere bağlı olarak fotoğraf basma olanağına kavuşması ile birlikte, basın fotoğrafları giderek yaygınlaşmaya ve çeşitlenmeye, basın etiği ve buna dayalı kurallar da bu tarihlerden itibaren tüm boyutlarıyla tartışılmaya başlanmıştır.

Basın ve yayın etiği, basının topluma karşı sorumluluğunu genel ölçekte ortaya koysa da, her dönemde kasıtlı ve yönlendirmeci tavrından dolayı her zaman eleştirilen ve tartışılan bir alan olmuştur. Aslında haberci gözler, büyük oranda kuşkucu ve yargılayıcı bir göz olarak olayları ele alırlar. Oysa bugün basın fotoğraflarının büyük çoğunluğu yaygın biçimde dile getirilen toplumun bilgilenme hakkını korumak yerine daha çok bir baskı ve tahakküm aracı gibi kullanıldığı görülüyor. Dahası, basın etiği basının topluma karşı sorumluluğunu işaret ederken, aslında gerçekte basının bugün iktidarların yan kuruluşu gibi davrandığına tanık oluyoruz. Çünkü günümüzde birçok ülkede zorba iktidarlara destek veren basın ve yayın kuruluşlarının kendi amaç ve çıkarlarına dönük etik bir şema oluşturmada bir hayli sicilli olduğunu unutmamakta yarar vardır. Elbette bugün basının sorumluluğu bir dünya görüşünü topluma dikte ettirmekten çok, toplumun her alanda bilgilenme hakkını gözeterek etik bir tutuma göre hareket etmesi ile mümkündür. Nitekim yanıltıcı, yönlendirici veya belli propagandalara eşlik eden fotoğrafların sadece günümüzde çekilmediğini, geçmişte önemli an'ların kült görüntüleri olarak belleğimize kazınan birçok görüntünün de tasarlanmış düzmece kurgular olduğunu ancak

bugün farkına varabiliyoruz. Bu bakımdan basın fotoğrafçılığının dün olduğu gibi günümüzde de bozuk bu sicilinden kurtulmuş olduğunu söyleyemeyiz. Öte yandan basın kendi retoriklerini her ne kadar objektiflik üzerinde inşa etse de, gerçekte çıkarlar söz konusu olduğunda birçok yayın kuruluşunun pekala sahte gerçekliklere yönlenebildiğini gösteren sayısız örnek mevcuttur. Özellikle haber görüntülerinin inandırıcı bir atmosfer yaratması, aynı zamanda bu görüntülerin manüplasyona uğratılmasına kolayca zemin yaratmaktadır. Unutulmamalıdır ki, haber her zaman tarafsız bir olgudur ya da haber, taraf tutan bir olgu değildir. Bu bakımdan haberin veya haber fotoğraflarının daima bir gerçeğe dayanması, yönlendirici bir bakış ve etik anlayış yerine, önyargısız bir tutumla sunulması gerekir.

Eğer bir benzetme yapmak gerekirse propaganda fotoğraflarını cehennem cennet gibi gösteren fotoğraflar gibi görmek gerekir. Bugün siyasal propagandalarda özellikle devletin, bayrağın, idare şeklinin ve devlet adamlarının birer kutsal simge haline getirildiğine tanık oluyoruz Bu noktada bireylerin bağımsız birer kimlik ve kişilik olarak hiçbir rolü ve önemi yoktur. Hatta her insanın, devletin kutsal amaçları için başta bedeni olmak üzere her şeyini feda etmeye hazır biri olmasının propagandası yapılarak, bu görüş kitlelerin bilinç altına birçok olay gerekçe yapılarak zerk edilmeye çalışılır. Ekonomik amaçlı reklam ve propaganda fotoğraflarında ise durum daha vahimdir. Çünkü reklam fotoğraflarında tüketim her zaman yüce bir ideoloji olarak lanse edilmektedir. Hatta mal ve ürünler birer statü simgesi olarak gösterilmek suretiyle tüketim ile çağdaşlık ve ürün ile modernite arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Aslında bilinçli bir toplumda bu tarz propagandaların rolü ve etkinliğinden çok fazla söz edemeyiz. Çünkü bilinç her zaman propagandaları boşla

çıkararak bir panzehir gibidir. Fotoğraf her tür propaganda faaliyetlerine servis yapan bir araç olarak yine de bu kirliliği teşhir edebilecek bazı ipuçlarına daha sahiptir. Aslında propaganda fotoğraflarının kendi kendisini yalanlayan bir görsellik barındırdığını unutmamak gerekir. Ayrıca propagandaya konu olan şeylerin mutlak doğru gibi sunulmasını, tüketim kültürünün bir uzantısı olarak kabul etmek durumunda kalsak da, gerçekte propaganda ve reklam fotoğraflarında bir etik anlayıştan söz etmek pek doğru değildir. Temelde reklam fotoğraflarında etik anlayış, etiği bir çıkara dönüştürmek üzerine bina edilmiştir. Bundan hareketle çerçeveyi daha geniş tutarsak aslında kapitalist tüketimin bir etiği bulunmaz. Bu bakımdan reklam fotoğrafları çok zaman bir yalandan hareketle yola çıkmakta, bir yalan inşa etmek için bir mal ve fikri kullanmaya çalışmaktadır. Hiçbir reklam fotoğrafı hedef aldığı şeyi gerçek nitelikleriyle tanıtmaz, tam aksine bu şeyin tanınmasından çok bilinci kışkırtarak öncelikle bir ilgi oluşturmaya çalışır. Hatta reklam fotoğraflarını dikkatli şekilde analiz ettiğimizde büyük çoğunluğunun bizzat kendisini yalanlayan bir takım ipuçları barındırdığını bile söyleyebiliriz.

Fotoğrafları insanların maddi ve ahlaki değerlerinin rahatlıkla sorgulandığı bir alan olarak görebiliriz. Bu yönüyle fotoğrafların etik değerlere sözcü olan materyaller olduğundan söz etmek pek akılcı sayılamaz. Fakat etik ve ahlaki saldırılara yol açan bir teşhiri gerçekleştirmeleri konusunda zihin açıklığına yol açan aydınlatıcı bir rol üstlenebilirler. Bu bakımdan kamera, etik değerleri dikkate almayan fotoğrafçı elinde daima saldırgan bir araç ve tahrip edici sonuçlara yol açan bir materyal olabilir. Resmedilen herhangi bir insan aynı zamanda yüzü ve mahremiyetiyle birlikte alenileşmiş insandır. Kuşkusuz kameralar acımasız ve yorumsuz bir bakışa sahip olduğundan, aynen yüzler ve

bedenler gibi gerçeği de tüm çıplaklığı ve soğukluğuyla kaydetmektedir. Dahası tıpkı göz gibi bir gözlem ve gözetlemeye geçit verdiği için kameraların mahremiyeti tanımayan veya önemsemeyen bir özgürlüğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. İnsan gözü yargılayıcı bakarken, kamera da gözün mahremiyetini araladığı insanları bu bakışa uygun olarak kaydeder. Bu bakımdan hem göz, hem de kamera daima etik dışı yargılamalara açık bir seçim yapmaya çalışır. Gözlemlerimiz genellikle bilgi ve bilinmeyene dönük bir ilgiyi harekete geçirdiği için kamera doğrudan mahremiyeti hedefleyen bir arayışı ortaya koymaktadır. Aslında kamera fotoğrafçının eğilimlerini ve çok zaman çıkmazlarını temel alarak kayıt etmekte, doğal olarak özel hayatı tehdit etmektedir. Öte yandan fotoğrafçının bir konu karşısındaki tutumunun bazen saldırgan bir keyfiyeti ortaya koyduğunu da unutmamak gerekir. Çünkü fotoğraf çekme arzusu, tercihi veya kararı nadi-ren bir konunun kendisinden kaynaklanır. Bu çerçeveden bakıldığında bir konunun hangi gerçeklikler çerçevesinde yorumlandığı ve nasıl bir görsel düzen içinde yansıtıldığı hakkında herhangi bir izleyicinin müdahalesi söz konusu değildir.

Fotoğrafçının görünür olana saplanıp kalmaması ve konu aldığı şeyleri, tüm dinamikleriyle görmeye çalışması gerekir. Sınıldığı gibi görme sınırlı bir eylem değildir. Tam aksine insan gözü gördüğü şeyleri keendi içinde birbirleriyle kıyaslayarak ve karşılaştırma yaparak zenginleştirmeye çalışır. Bu amaçla görme edimini öncesi ve sonrasıyla birlikte bütünleşik bir eylem olarak görebiliriz. Her fotoğrafçının gözlem ve gözetlemenin aynı şey olmadığını ve görülen şeyler ile onların görüntüsü arasında belli oranda ahlaki, hukuki veya duygusal bir takım bağlar kurulmuş olduğunu iyi kavraması gerekir. Aksi durumda görülenlerin masumiyetinin gören gözü samimiyet ve içtenliğine göre

ödüllendirdiğini veya mahkûm ettiğini söylemek mümkündür. Elbette görülen şey, fotoğrafçı karşısında her zaman korumasız durumda bulunmaktadır. Daha doğru bir deyişle fotoğrafçının herhangi bir şeyi görüp resmetmesinin önünde herhangi bir engel bulunmaz. Öte yandan görülen şeylerin çok zaman eksik, yanlış, hileli ve istenmeyen şekillerde görüldüğünü de biliyoruz. Dolayısıyla kameranın daima tartışmasız bir gözaltı gerçekleştirerek kaydettiğini dile getirmek gerekir. Aslında fotoğrafçı, öngörülenlerin ışığında bir görüş geliştirdiği taktirde, kesinlikle duygusal dünyasını şekillendiren geleneksel ve ahlaki dürtüler ışığında da bir bilinçaltı etiği oluşturabilir. Dahası konusuyla yüz yüze geldiği her yerde yaşadığı gerçek ile bilinçaltının yönlendirdiği gerçeği ortak bir kararın ışığında pekala harmanlayabilir. Bir bakıma bilinç düzeyi ahlaki, ahlak da bilinç evrenini karşılıklı olarak beslemeye başlar.

Öte yandan toplumsal ahlakın da toplumsal bilinç düzeyini belirlediğini ve bunun kitlelerin yönlendirilmesinde belirleyici bir karar oluşturduğunu söylemek mümkündür. Aslında tüm fotoğrafların ahlakçı bir bakış açısına eşlik ettiğini ve etik bir tutumun kavramlaştırılan imgelerini barındırdığını söylemekte yarar vardır. Bilinç gibi ahlak da toplumsal bir etkilenmeye açıktır ve aynı zamanda birbirlerini besleyen veya çatışan ege-men alanlara sahiptir. Bu nedenle bilinçaltı çatışmalarının en belirgin boyutu, ağırlıklı olarak ahlaki sorgulamalara dayanmaktadır. Gerek fotoğrafçı gerek izleyici olsun, nesnel gerçeği esas alan bir görüntü karşısında daima bilinçaltı yönlendirmelerin yol açtığı çatışma veya bir uyumla yüz yüze gelmesi kaçınılmazdır. Çünkü görsel her yorum veya tutum toplumsal ve düşünsel dayanaklara ne kadar sahip olursa olsun, ahlaki yargılamalara da aynı oranda muhtaçtır. Bu bakımdan her yorumlama çabası

daha çok etik bir duruşa dayanmaktadır. Dolayısıyla bilinçaltısını besleyen herhangi bir gözlem yorumun seyrini değiştiren bir takım saptamalarla aynı hedefte buluşmaya başlar.

Fotoğraf küresel düzeyde bir gözültü hedefini destekleyen veriler ürettiği için küresel bir hobi ve yaratıcılık yolu olarak büyük bir kabul görmüştür. Elbette kapitalizm üretilen her görüntüden yararlanmak ve bunu global düzeyde bir gözültü materyali olarak saklamakta hayli usta olmuştur. Hatta bu amacı destekleyen ulusal gözültü organizasyonlarının, global gözültüyü meşrulaştıran büyük güçlerle her zaman ulvi bir amaç birliği içinde olduğu da görülmektedir. Çünkü günümüzün gösteri toplumları aynı zamanda bir gözültü toplumu haline de gelmişlerdir. O halde çekilen tüm görüntülerin görme tasarımlarını denetim altında tutan yönetenlerin denetimi ve kontrolü altında bulunduğunu unutmamak gerekir. Özellikle haber ve belgesel görüntüler tıpkı öteki fotoğraf tarzları gibi bir kurguya ve yoruma açık olduğundan, gerçeklik algılarımızda şüphe ve tereddüt yaratması kaçınılmazdır. Kuşkusuz haber fotoğrafçısının an'a daha fazla özen göstermesi anlaşılır bir durumdur. Ancak içeriği güçlü bir dil ortaya koyan gerçekçi düzenlemelere de özel bir önem verdiğini söylemekte yarar vardır. Yine de belgesel fotoğrafçıların büyük çoğunluğu hem tanıklığı hem de estetik ifadeyi birlikte kullanarak, kaba gerçeklikten uzak bir görüntü anlayışını ön plana çıkarmaya çalıştıklarını biliyoruz. Oysa birçok kaygısız fotoğrafçının akılcı bir yorum veya estetik kaygı taşıyan bir tanıklığı tercih ettiği pek görülmemiştir.

Gerçekten de bu fotoğrafçıların temel argümanı ne kadar natürel bir gerçek ve yorumsuz bir tanıklık gibi görülse de görüntüyü kurgusal ve estetik bakıştan soyutlayan anlayışların tümü, bilinenlerin tersine hiçbir zaman güçlü bir tanıklık ortaya koy-

mamışlardır. Aslında hiçbir görünüşü fotoğrafa giden süreçte estetik bir bakıştan uzak tutamayız. Çünkü artistik görüntü ile kaba gerçekliğin sınırları birbirlerine o yakındır ki fotoğrafçının güzel bir görüntü karşısında sıradanlığa düşmesi her zaman mümkündür. Öte yandan birçok fotoğrafçı gerçeğe herhangi bir müdahalede bulunmamayı artistik veya belgeci duruşun bir gereği de bu durumun gerçeği daha güçlü yaptığını söylemek pek akılcı değildir. Yine de gerçeğe kabul edilebilir herhangi bir müdahalenin etik anlamda bir ilkesizlik ve tanıklığı tahrif eden bir girişim gibi görüldüğünü de gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü tanık olmak, bir konunun hangi verilerle çekildiği ile ilgilenmez, daha çok orada bulunma ve zamanın bir kesitinde gerçekleşen bir karşılaşmayı ele geçirmeyi önemser.

Elbette doğa denilen devasa olgu mahremiyeti dikkate almaz. Hatta doğanın bir ahlakının mevcut olduğunu da iddia edemeyiz.. Oysa fotoğraf dediğimiz şeyler ahlaki normların geçerli olduğu bir dünyada inançların, hukuk ve dogmaların gölgesinde varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Fotoğrafın insanları kendi yüzüyle olduğu kadar, ağırlığını hissettirdiği iç dünyasıyla da tanıttığı bir gerçek. Bu açıdan herhangi bir insan görüntülerde hem yüzü hem de iç dünyasıyla yer aldığından görüntüler alenileşmeye açık bir gizliliği barındırmak suretiyle aslında bir paradoks sergilemeye çalışırlar. Kuşkusuz gerçek objektif bir olgudur ve yanıltıcı bir tarafı mevcut değildir. Elbette gerçeği yanılgılara taşıyan fotoğrafçı ve ağırlıklı olarak onun taraflı tutumudur. Öte yandan gerçeğin hayal gücünü aşan bir bilinmezlik olduğunu söylemekte yarar vardır. Çünkü bir gerçeğin bilmediğimiz boyutları, bildiğimiz boyutlarıyla kıyaslanmayacak ölçüde karmaşıktır.

Aslında fotoğraflar görülen ve bilinen şeylerden çok, bilinmeyen ve tanımlanamayan gerçeklikler barındırdığı için her görün-

tü daima şüphe duyduğumuz şeylere daha fazla yer vermektedir. Bu nedenle fotoğraflar etik bir sorgulamaya mecbur bırakıldığı sürece bakışımızın bir takım bilinmezleri algılamadan yargılaması kaçınılmaz olacaktır. Bir fotoğrafın en dikkatli ve en atak unsuru fotoğrafçıdır. Bu yönüyle fotoğrafçı taraf olduğu gerçek bir durumu veya ilke ve beğenilerine uygun düşen herhangi bir konuyu görüntülerken, aynı zamanda bir gerçeğin seyrini de değiştirmeye çalışır. Kuşkusuz fotoğrafçının bir kararlılığı mevcut değilse ilkeli bir bakışı da söz konusu değildir. Çünkü fotoğrafçılar görünüşleri bir imgeye taşıırken, aynı zamanda tercihlerini de bir karara dönüştürürler. Eğer söz konusu olan fotoğrafçının taraf-sızlığı ise, bunun için görünüşlerin fotoğrafçının yeteneklerine göre kurgulanması için hiçbir neden yoktur. Çünkü fotoğrafçı kurgulara başvurduğunda ya da natürel gerçekten kurgulanmış bir gerçeğe meylettiğinde güçlü bir yorum veya etkili bir kompozisyon kaçınılmaz şekilde ön plana çıkmaya başlar.

Keskin bir gerçeklik ortaya koyan bir görüntü tıpkı şiddet içeren herhangi bir olay gibi iğfal edilmişliği andıran bir tepki, hatta şok yaratabilir. Bu gerçeklik açısından baktığımızda fotoğraf çekmenin bir yönüyle bir saldırı olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim belleğimizde derin izler bırakan toplumsal nitelikli birçok fotoğrafın yarattığı şokun, toplumlarda derin infial yarattığını geçmişten iyi biliyoruz. Birçok fotoğrafçının temel amacı sıra dışı, radikal veya tepkisel bir gerçeklik ortaya koyan bir takım an'lar elde etmektir. Hatta gerçekleri kullanarak aslında muhalif bir tavır sergilemek istemektedir. Elbette kamera bu tavrın sergilemesinin bir aracı olarak gerçeğe yöneltilmektedir. Bu yönüyle kamera fotoğrafçının gözü olarak ne kadar yararlı bir iş gerçekleştirmeye dönük kullanılıyorsa, aynı oranda saldırgan ve kurnasız bir suç aygıtı olmaya da yönlendiril-

mektedir. Aslında kamerayı tehlikeli ve tehditkâr yapan yorum yeteneğine sahip olmamasıdır. Çünkü kamera fotoğrafçının elinde çok zaman insani ve vicdani bir tutumun gözü, bazen de modern çağın ve gerçeğin bir sözcüsü olarak benimsenmiştir.

Öte yandan kameranın tehditkar bir göz olarak kullanıldığı alanların en başında paparazzi fotoğrafçılığı gelmektedir. Özellikle yüksek gelir grubuna mensup insanların özel hayatları ve popüler yaşam biçimini konu alan paparazzi fotoğrafçılığı bir bakıma ele aldığı kişileri ve tanınmış simaları metalaştırmaya çalışmaktadır. Paparazzi kültürü bir anlamda konu aldığı kişiyi iğrençleştiren, bayağı, banal veya pespaye bir anlayışı fotoğrafa taşıyarak bir gözaltı, teşhir ve tehdidi geçerli değer haline getiren bir bakış açısına dayanmaktadır. Paparazzinin bakışı daima etiği reddeden ve her şeyi teşhir edilecek bir meta haline getirmeyi hedefleyen bir tutum üzerine kurulmuştur. Nitekim olaylara ve özel hayatlara fırsatçı bir bakışla sahip olan ve mahremiyet sınırlarını tanımayan paparazzi fotoğrafçıların ifşa etmeyi bir hak, saldırgan olmayı da bir gereklilik olarak gördüğünü söylemekte yarar vardır.

Fotoğrafın amaç ve kullanım açısından çok çeşitlilik gösterdiğini biliyoruz. Fotoğrafçı da bulunduğu konuma ve yaptığı işin özelliklerine bağlı olarak bu çeşitliliğin bir parçasıdır. Bugün dünyamızı karış karış gezen yüz milyonlarca turistin hiçbir etik kural tanımadan fotoğraf çektiğine, hatta etik kuralları bencil bir sahiplenme veya ganimet duygusuna kurban etmekten kaçınmadığına tanık oluyoruz. Benzer şekilde amatör fotoğrafçıların da toplu gezi ve seyahatler vasıtasıyla herhangi bir etik tutuma aldırış etmeden fotoğraf çekmekten kaçınmadığını görüyoruz. Kuşkusuz fotoğrafçının bakışı konusuna, gerçeklik ortamına, zamana ve insanlara nasıl baktığına da bir ayna tutmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında, yaşam ve gerçek hakkın-

da bir kaygı duymayan fotoğrafçı başkalarının yaşam ve mahremiyetini ancak bir yankesici edasıyla dikizleyebilir. Dolayısıyla dikizci bu bakış açısı umursamazlığı etik duruşa, özel hayatı da sonuçlarını kestiremediğimiz bir tahribata kurban etmekte oldukça mahir davranır. Hatta çekilen her görüntüyü bir ganimet sayarak, mahremiyetini araladığı insanları teşhir etmekten hiç bir şekilde utanç duymaz.

Fotoğrafçı resmettiği insanların mahremiyetine ve kişilik haklarına saygı duyuyorsa, aslında bu saygı tümüyle fotoğrafın nesnel gerçekliğine beslediği derin inançtan kaynaklanmaktadır. Temelde insanların belli inançlara ve geleneklere olan bağlılığı bir bakıma onların zayıf halkasını da ortaya koymaktadır. Bu eğilim insanların doğruluk, vicdan ve merhamet duygularının en güçlü olduğu noktayı bize işaret eder. Gerçekten de fotoğrafçının dokunulmaz bu değerleri iyi farketmesi ve kendisine mahremiyetini açan insanların güvenini yitirmemesini ahlaki bir tutum olarak güçlü biçimde gözetmesi gerekir. Kendi özel hayatını fotoğrafçının bakışına açan insanlar, aslında dolaylı biçimde bir güven duygusunu bize anımsatmaktadırlar. Bir mesaja malzeme olan insan, aynı zamanda bir konunun gerçeğini yaşayan insandır. O halde fotoğrafçı, resmettiği insanları birer görüntü gibi değil, saygın bir insan olarak görmesi gerekir. Çünkü fotoğrafçı resmetmeyi bir gereklilik olarak gördüğü sürece, aynı zamanda bir sorumluluk altına girdiğini de bilmesi gerekir.

Her fotoğrafçı görmeyi bir araç olarak değil, bir amaç olarak benimsemelidir. Elbette fotoğraf ağırlıklı olarak amaçtan çok araçları yücelten bir kayıt biçimi olarak görünmektedir. Oysa hiçbir araç bir amacı aşabilecek kadar önemli değildir. Keşfinden bu yana görüntü araçları esas itibarıyla görmeyi somut bir veriye, yaşamı ve görünüşleri de zihninin bir eylemine dönüştür-

müşlerdir. Her görme biçiminin bir anlayışı geçerli yaptığını, dolayısıyla kameranın kimin hizmetinde olursa olsun, nasıl bir bakışa kılavuzluk ettiğini çekilen fotoğrafların niteliklerinden anlamak pekala mümkündür. Elbette kameranın yönlendirdiği yüz binlerce fotoğrafçının yaptığı şey, daha çok doğaya benzeyen bir gerçekliği yeniden üretmektir. Oysa sahici bir fotoğrafçı her zaman elindeki kameraya, kamera ise görünür dünyadaki her şeye hükmetmektedir. Kameranın etik bir düşünüşe veya artistik bir tutuma yol gösterici olmasını bekleyemeyiz elbette. Fakat bir fotoğrafçının yol göstericiliğinde bir amaca pekala optik veya teknik katkılar sunabilir. Çok yaygın olmamakla birlikte, birçok yerde yalan söylemenin veya yalan haber vermenin en kestirme yolu görüntülerdir. Bu durum aynı zamanda fotoğrafçının yalan söylemek için fotoğrafları bir araç olarak kullanabilme şansına sahip olduğunu bize göstermektedir. Hatta gerçekleri belli bir düzenlemeye tabi tuttuğu için, fotoğrafçının özü itibarıyla dürüst bir yalancı olduğunu söylemekte yarar vardır.

Günümüzde ilgili ya da ilgisiz fotoğraf çeken birçok insanın kameraları yargısız infazı meşrulaştıran bir araç haline getirdiğine tanık oluyoruz. Kameraların yaşama müdahalesini masum bir tanıklığa ne kadar dayandırsak da, sonuç itibarıyla her fotoğrafın amaç dışılığa açık bir bilinmezliği sakladığını gözden uzak tutamayız. Temelde resmedilen herhangi bir konunun bir ölçüde fotoğrafçının gerçeğini ve buna bağlı bir seçimi ortaya koyduğunu unutmamak gerekir. Fotoğrafçı görüntüleri etik bakışının bir sembolü veya imge oluşturma bir gerekçesi yaptığı taktirde, her görüntünün gerçeğe yönelik bir kararın gerekçesi olması kaçınılmazdır. Bu bakımdan fotoğrafı doğru ile yalanı, güçlü bir gözlem ile alelade bakışı ve hayata dair bir tutum ile umursamaz bir görüntü avcılığını bir arada sunan bir

gerçeklik olarak görebiliriz. Gerçekten de fotoğrafın bir yüzü gerçeğe dönük iken, öteki yüzünün bunu tekzip eden bir anti gerçeklik sergilediğini unutmamalıyız. Bugün birçok yaşamsal olguyu görüntüler sayesinde veya onlar yardımıyla öğrendiğimizi gözden kaçırmamak gerekir. Hatta gördüğümüz şeylerin görsel suretlerinin hem güçlü bir bellek hem de kanıt oluşturan bir döküman olarak nesnelerin unutulmasını veya yok olmasını engellediğini de söylemek mümkündür. Aslında her fotoğrafçı kendisini bir takım şeyleri çekmeye yönelten görünmez bir tutkunun hükmü altında bulunmaktadır. Bu tutku özü itibarıyla bilinç duvarlarını zorlayan ve gerçek dünyada karşılık bulan somut bir durumda ekillenmektedir.

Unutulmamalıdır ki fotoğraf gerçek dünya ile zihinsel evren arasında kurulan sürekli ve kesintisiz iletişimin bir sembolü gibidir. Hem de bizi bir takım gerçekliklerle yüz yüze getiren ve suretlerin gerekliliğine olan inancımızı güçlü şekilde pekiştiren bir araç. Kuşkusuz yanı başımızda bir kamera bulunduğu sürece, gerçek dünyaya dönük ilgimiz de asla eksilmeyecektir. Bu açıdan bakıldığında kamera, fotoğraf çekme isteğini harekete geçirdiği gibi, insanları kendi gerçeklikleri bağlamında da aynı oranda seyirci veya bir müdahil yapmaktadır. Çünkü gözün ilgisizliği anımsatan bir doyumsuzlukla nesneler üzerinde gezinmekte, dolayısıyla göz fotoğrafa daima sorgulanmış veriler aktarmaktadır. Bugün fotoğrafların ticari kullanımlar dışında yararlı bir materyal olarak işe yaradığını söyleyemeyiz. Dolayısıyla her gün milyonlarca görüntü çekilmesinin yarardan çok, sosyolojik ve psikolojik nedenlere dayanan bir arayıştan kaynaklandığı akla daha yakın görünüyor. Özellikle anıların ve paylaşma arzusunun tetiklediği bu uğraşın aynı zamanda potansiyeli yüksek bir tüketim olduğunu da gözden uzak tutmamak gerekir.

Bugün fotoğrafın psikolojik dünya üzerindeki etkisinin şaşırtıcı şekilde büyük bir sanayi yarattığını daha rahat görebiliyoruz. Görüntülerin paylaşımı ve sosyalleşmeyi önemli oranda beslediği açıktır. Bugün dünyadaki fotoğraf gruplarını, kulüpleri, dernek, federasyon, galeri, koleksiyoncu ve amatör fotoğrafçı sayısını göz önüne aldığımızda, fotoğraf çekenlerin global düzeyde bir cemaat haline geldiği daha iyi anlaşılacaktır. Kuşkusuz görüntüler her şeyi alenileştirdiği gibi, dolaysız bir iletişim ve sözsüz bir dil de yaratmıştır. Bu nedenle günümüzde etkin bir ağ oluşturarak küresel düzeyde bir paylaşım aracı haline gelmişlerdir. Görüntülerdeki yaşam doğal olarak açık ve aleniyet kazanan bir takım an'lerden oluşmaktadır. Bu amaçla kendileri de birer tüketici haline getirilen fotoğrafçılar sayesinde bu aleniyet sürekli şekilde beslenmekte ve yeni görüntü üretimine teşvik edilmektedirler. Aslında alenileşmiş bir yaşam kesiti, bir bakıma meşru düzeyde gerçekleşmiş bir tecavüz gibidir. Çünkü kontrolsüz herhangi bir teşhirin nasıl bir seyir takip edeceği belirsizdir. Fotoğraf günümüzde görüntü oyunlarının en başında yer aldığı için çağdaş toplumlar giderek bir gösteri toplumuna dönüşerek görüntülerin egemenliği altına girmeye başlamışlardır. Her ne kadar fotoğraflar bir takım şeyleri bilinmezliğe itmiş olsalar da, yine de çerçeveye alınan yaşam kesitlerinin gerçekten beslenen dramalar olarak büyük bir bellek karmaşası yarattığını gözden uzak tutamayız. Çünkü birçok gerçeğin fotoğraflarda daha etkili görüldüğünü biliyoruz. Bu da bize herhangi bir gerçeğin bir yorum karşısında tüm niteliklerini pekala yitirebileceğini göstermektedir.

Elbette görüntüler üzerinde yapılan herhangi bir etik soruşturma ve buna bağlı olarak yaratılan denetim, devlet ideolojisinin başvurduğu en belirgin tuzak olarak görülmelidir. Her devlet aygıtı hem fotoğrafa büyük gereksinim duymakta, hem

de varlığını benimsemediği görüntüleri engellemeye veya görünmez kılmaya çalışmaktadır. Fotoğrafları kendi propaganda-sını olumlamak amacıyla kullandığı için devlet aygıtının propaganda fotoğrafları aracılığıyla gerçeği iğdiş yapmada bir sınır tanımadığını biliyoruz. Bu nedenle bir propagandaya malzeme olan herhangi bir görüntü, bir bakıma görüntünün insani, demokratik ve paylaşımcı karakterini sabote etmesi demektir. Öte yandan propaganda alanın dışında kalan sanatsal görüntülerin bağımsız ve başlı başına bir alan olarak toplumun etik anlayışı ve ahlakına pek itibar etmediğini söylemekte yarar vardır. Bu bakımdan etik bakışın görevi sanat değil, görüntülerin amaç dışı kullanımını yargılamaktır. Aslında sanatın başlıbaşına etik bir alan oluşturduğunu söylemek mümkün. Çünkü sanatsal görüntüler sınır tanımayan bir özgürlüğe açık olduğu için düşüncelerin gelişip yaygınlaşmasında fotoğrafların tüm sanatlardan daha fazla seçeneklere sahip olduğunu söyleyebiliriz.





FOTOĞRAFTA KİMLİK

Kimlik Çıkmazındaki Fotoğrafçı

Tarih boyunca insanlığın yarattığı değerlerin en başında kültür gelmektedir. Kültür, geleneklerden, inançlardan, tarihsel ve toplumsal söylenceler ve yazılı ve sözlü birikimlerden oluştuğu için, aynı zamanda sanatları besleyen motivasyonu yüksek bir güç olarak yol gösterici bir misyona sahiptir. Elbette her toplum benzer görüntüler sergilese de, temelde yarattığı yazılı ve sözlü kültürel ürünlerin çeşitliliği, özgünlüğü ve renkleri ile başka toplumlardan önemli oranda ayrışmaktadır. Bu gün uygarlık dediğimiz sosyal ve kültürel gelişmişlik düzeyimiz dünyanın farklı yerlerindeki farklı kültürlerin işbirliğinden doğmuştur. Daha doğru bir deyişle en kapalı veya temsiliyet yeteneği en az olan kültürlerin dahi uygarlığımızın oluşmasında büyük bir pay sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Sanatın maddi ve duygusal temelleri en çok da kültür üzerine kurulduğundan, kültürlerin gelişmesinde ve yaygınlaşmasında sanatın ve yaratıcılığın rolünü gözden uzak tutamayız. Kültürler sanatı beslediği gibi, sanat da kültürü zenginleştiren ve daha ilerilere taşıyan çok seçenekli bir dile sahiptir. İşte günümüzde

sanat ve sanatçıları bir toplum veya bir kültürle ilişkilendirilmesinin başlıca nedeni budur. Sanatsal yaratıcılığın öncelikle ve genellikle kültürel verileri kullandığını biliyoruz. Bu işbirliğinin zaman içinde bir kültürün hem özgünlüğü hem de kimliğini oluşturduğu açıktır.

Bugün bir sanatçının yaratıcı serüveni ve ortaya koyduğu yapıtlar hem kendi kültürünün bir parçası, hem de evrensel ortamda onu temsil eden bir değer olarak kabul görmektedir. Bu bakımdan bir sanatçının sanatsal duruşunu, seçim ve yaratılarını, içinde yaşadığı ve beslendiği kültürün bir yansıması olarak görebiliriz. Hem toplumsal bir kimliğin oluşmasına, hem de beslendiği kültürle özdeşleşen bir atmosfere yol açtığı için sanat aynı zamanda kültür üreten bir araç olarak büyük bir öneme sahiptir. Kültürel kimlik dediğimiz şey, esas itibarıyla bir toplumun, inanç değerleri ve etnik yapısının tüm özelliklerini barındıran toplumsal bir konumlanmayı işaret etmektedir. Oysa sanatsal kimlik doğrudan sanatçıyı ilgilendiren özel bir alanı kapsamaktadır. Bu nedenle sanatçı, hem kendi kimliğini inşa eden hem de mensubu olduğu toplumun kültürel kimliğini besleyen çifte bir amaç gerçekleştirmektedir.

Görüntülerin kültür üreten bir alan olduğu kadar, kültür taşıyan ve bunu başka toplumlarla tanıştıran bir araç olduğunu da söyleyebiliyoruz. Gerek modern çağda gerek günümüzün popüler kültür ortamında olsun, kültürlerin tanışması, kaynaşması ve evrensel alana taşınmasında görüntülerin yönlendirici bu rolünü inkar etmemek gerekir. Her şeyden önce fotoğraf ulusal sınırlara hapsedilemeyen uçuculuğa sahip bir uğraştır. Aynı zamanda görsel kültürün tüm değerlerini dünyanın her köşesine taşıyan bir araç olarak çağımıza damgasını vuran bir etki gücüne sahiptir. Bu yönüyle görüntüleri kültürel kimliğin etki alanına

giren ve doğal olarak ondan etkilenen bir olgu olarak görmek gerekir. Aslında fotoğraf herhangi bir milliyete ait bir araç değildir. Bu yönüyle fotoğrafı çok kültürlü dünyamızda fotoğrafçıları kültür yaratan fertler haline getiren bir uğraş olarak kabul edebiliriz. Çünkü fotoğrafın çağımızı dönüştüren kültürler üstü yeni bir dil ve anlaşma olanağı yarattığı açıktır. Elbette fotoğraf bulunuşundan itibaren evrensel bir iletişim biçimi haline gelmiş, imgeleri gerçek dünya üzerinden oluşturarak bilinci ve belleği büyük bir zenginliğe kavuşturmuştur. Nitekim fotoğrafın bulunuşundan kısa bir süre sonra tüm dünyada bir milyondan fazla kartpostal fotoğrafın dolaşıma girmesi ve görüntülerle birlikte gerçeklik imgesinin evrensel bir gösterge haline gelmesi aynı dönemlere denk düşmüştür.

Batı toplumlarının görüntüleri yaygınlaştırmasının bilinen bazı nedenleri arasında belki de en önemlisi, fotoğrafın emperyalist yayımlacılığın öncü kolu olarak rol alması ve sömürüye zemin hazırlayan bilgi, belge ve görsel doküman temini için görüntülere başvurulmasıdır. Ayrıca bu süreç boyunca sosyal, siyasal ve toplumsal sorunların çözümünde kanıtlayıcı özelliğinden dolayı görüntülerden oldukça fazla yararlanılmıştır. Bugün fotoğraf tarihinin yalnızca ABD ve Avrupa ile sınırlı tutulması ve dünyanın öteki cephelerinde fotoğrafın ve özellikle sanat fotoğrafının hangi gelişmeler gösterdiğinin gözden saklanması dikkate değer bir durumdur. Bu fotoğraf ve fotoğraf sanatının 19 ve 20. yy boyunca hangi amaç ve hedefler doğrultusunda rol aldığını ortaya koyması bakımından oldukça ilginçtir. Günümüzde evrenselliğin yüce bir amaç gibi gösterildiği ve doğal olarak evrensel bakışın vazgeçilmez bir ufuk gibi sunulduğuna tanık oluyoruz. Kuşkusuz evrensellikten kastedilen şey, Batı kültürünün tüm kültürler üzerindeki tahakkümü, kendine ya-

rattığı hareket alanı ve başka kültürlerle hayat hakkı tanımama keyfiyetinden öte birşey değildir.

Aslında fotoğraf tüm dünyada aynı tarihlerde ve aynı gelişmeleri takip ederek yaygınlaşmaya başlamıştır. Bir bakıma Vietnam, Hindistan, Brezilya ve Rusya fotoğraf tarihindeki gelişme ve süreçler Amerika fotoğraf tarihiyle aynı çizgide bir gelişme göstermiştir. Oysa fotoğrafın tarihsel serüveninde bugün dahi ne Osmanlı, ne İran, ne de Çin'deki gelişme ve dönüşümlerinden yeterli şekilde haberdar değiliz. Bunun en önemli nedenlerinin başında fotoğrafın Batı toplumlarında bir kimlik olarak çok erken tarihte kabul görmesi ve desteklenmekle kalmayıp egemen bir dil ve Batı kültürünü tüm dünyaya yaygınlaştıracak etkin bir iletişim ve propaganda yolu olarak görülmesidir. Öte yandan Batı düşünce tarzı, öteki toplumları çok zaman geri, primitif, arkaik, uygar olmayan ya da ilkel gördüğü için, bu toplumların tanınması ve kültürel değerlerin talan edilmesinde görüntülerden etkin biçimde yararlanmıştır. Özellikle doğu denilen Asya ve Afrika'ya askeri, diplomatik ve ekonomik kuruluşların yanı sıra gazete ve dergilerin, safari gruplarının, gezgin, oryantalist seyyah ve turistlerin ilgisini göz önüne aldığımızda, görüntülerin nasıl devasa bir kültürel hegemonyanın gözcüsü olduğunu daha iyi görmek mümkündür.

Her toplumun kültürel değerlerinin kendi içinde birbirleriyle bir bütünlük sağladığını, dolayısıyla bunun da tarihsel süreç içinde şekillenip olgunlaştığını göz önüne aldığımızda, 'kültürün devamlılık gösteren ve doğurgan bir olgu olarak özgünlüğünü koruyabilmek için yüzyıllara gereksinimi bulunmaktadır. Benzer şekilde sanat da gelenekler üzerinden gelişip olgunlaşan bir olgu olarak anlaşılmalıdır. Bilindiği üzere kültürler ulusal ve yerel özellikler göstermektedir. Oysa sanat kültürlerden bağım-

sız bir rota takip ederek daha çok sanatçının özgün ve bireysel yetenekleri çerçevesinde ve evrensel bir beğeni ve kabullenme üzerinden şekillenmektedir. Bir bakıma sanatsal kimlik ulusal bir çerçeveden daha çok bireysel bir kimliğin dışavurumu biçiminde ortaya çıkmaktadır. Çerçeveyi biraz daralttığımızda evrensel karakter gösteren fotoğraf konusunda ulusal bir anlayıştan söz etmek çok iddialı ve dayanakları olmayan bir görüşdür. Çünkü sanatçı daima ait olduğu toplumun sosyal, kültürel, dinsel ve geleneksel kimliğinin bir parçası olarak dünyaya bakmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafa konu olan gerçeklikleri ulusal bir kimliğe eklemlenmek çok mümkün görünmüyor.

Elbette geleneksel sanatlar içinde ulusal ve kültürel anlamda bir toplumun aynası olan sanatsal ve biçimsel formlar her zaman mevcut olmuştur. Ancak fotoğraf gibi gerçeğe sırt dayayan bir sanatın görsel verileri, bir ulusun yaşam biçimi ve kültürel gelişmişliğini aktarsa dahi, bu görüntüleri veya yorumları ulusal bir farklılık gibi görmek pek gerçekçi değildir. Elbette bir sanatçının ulusal düzeyde bir kimliğinden söz edebiliriz. Ancak bir yapıtın ulusal kimlikle ilişkilendirilmesi için bu sanat alanının homojen bir görüntü sergilemesi veya aynı içerik ve biçimlerde üretilmesi gerekir. Bu da sanat gibi özgün ve bireysel bir yaratıcılıktan çok, benzerlik ve tekrarlar üreten zanaat alanına giren bir eğilimi ortaya koymaktadır. O halde fotoğrafı ulusal bir sanat değil, ulusal renkleri, insanları, onların yaşam biçimlerini ve kültürel aktivitelerini ele alan bireysel bir bakışın eseri olarak görmek gerekir.

Yerel kimliklerin bir takım normları ve dayandığı kültürel bir arka planı mevcuttur. Bu özellikleri ile başka kültürlerden farklı nüanslarla veya belirgin biçimlerle ayrılırlar. Oysa çağdaş kültürün çıkışı, hedefi ve verileri uluslar üstü bir özellik barındırmaktadır. Çağdaş kültür, yerel ve ulusal özelliklerden çok evrensel

bir bakış ve anlayışı temel aldığı için, çağdaş sanatın hedefi buna bağlı olarak her zaman ortak evrensel değerlere veya sorunlara yönelik olmuştur. Bu amaçla başta fotoğraf olmak üzere, günümüzün tüm modern sanatları temel alarak aynı ortak insanlık ideallerini konu edinir ve paylaşırlar. Kuşkusuz bir sanat yapıtını değerli kılan şey, yapıtın sanatsal derinliğinin hangi milliyet veya kültürün izlerini taşıması değil, sanatçının sahip olduğu sanatsal ve yaratıcı yeteneğin hangi değerleri nasıl bir bakış açısıyla yorumladığı ve insani bir duyarlılığı ne oranda temel aldığıdır.

Kuşkusuz fotoğraf yüzyılımızın tüm insanlık sorunlarını ele alan, duyuran ve çözümlenmesine yol açan fotoğrafçıların silahı olarak öteki sanatlardan daha etkin ve sonuç alıcı bir işlevi yerine getirmiştir. Diğer yandan da ortak bir bilinç oluşmasına yol açarak bir bakıma ulusal, dinsel, etnik, sosyal ve siyasal sınırları tanımayan tümüyle milliyetler üstü bir konuma yerleşmeye başlamıştır. Nitekim tıpkı dün olduğu gibi, bugün de fotoğrafçılar kamerasını dünyanın her yerinde benzer amaç ve hedefleri gözeterek çekmek için yöneliyorlar. Bu da bize kamerasının ulusal kimlik arayışlarının çok ötesinde bir bilinç ve toplumsallaşma arzusunun hizmetinde olduğunu göstermiştir.

Fotoğraf dili bir yönüyle gerçeğin dili olarak görülmelidir. İnsanların bir takım olaylar karşısında benzer tepkiler vermesi ve bu tepkilerini sevinerek veya kederlenerek ortaya koyması tümüyle ortak evrensel bir davranıştır. İşte fotoğrafın, gerçeklikleri duygusal tüm zeminiyle birlikte bir görüntüye taşıması, bir bakıma ortak bir etki alanı oluşturan görüntülerin en güçlü boyut olarak öne çıkarmaktadır. Özellikle toplumsal kültürümüzü oluşturan maddi ve manevi unsurların derin etkisini göz önüne aldığımızda, fotoğrafın ulusal veya evrensel düzeyde rol ve sorumluluğunu neden dikkatimizden uzaklaştırdığımız daha

iyi anlaşılacaktır. Çünkü görüntüler kültürel materyalleri görsel materyallere dönüştüren ya da ortak bir zeminde buluşturan en etkili araçtır. Bu nedenle fotoğrafları bir tür gerçek olaylar, insanlar ve nesneler galerisi olarak görmekte yarar vardır. Şu da bir gerçektir ki, bir deklanşör düğmesine dokunulduğu an'dan itibaren görüntüler, kültürel birer nesne olmaya ve sonsuza kadar yaşamaya yazgılı bir suret ortaya koyarlar.

Elbette bir fotoğrafın kendisi kadar, onu zenginleştiren yorumlar da görüntüyü apaçık niteliklere kavuşturabilir ve kültürel bir amaca gerekçe olmasına yol açabilir. Bu yönüyle gelişmiş toplumları, görüntülerin anlamını kavrayan ve yarattığı tehdit ve tahribatları görebilen bir olgunluk düzeyine ulaşmış toplumlar olarak görebiliriz. Elbette fotoğraf açık biçimde bir toplumun kültürel kimliği ve gelişmişlik düzeyini ortaya koyan aydınlatıcı bir materyal olarak yol göstericidir. Nitekim görüntülere taşınan yaşam, eğlence anlayışı, giyim-kuşam, kent ve kır hayatı, bir toplumun veya bireylerinin kültürel anatomisini yeterli düzeyde açıklayan bir takım ipuçları barındırmaktadır. Bu bakımdan fotoğraf, evrensel gerçekliklere materyal sağlamakla yetinmemiş, aynı zamanda evrensel bir gösterge olarak vazgeçilmeyen bir araç olduğunu da kanıtlamıştır. Temelde hiçbir sanat dalı fotoğraf gibi nesnel gerçeği, konuyu ve konunun içerik ve mesajını açık şekilde yansıtma özelliğine sahip değildir. Nitekim fotoğraf dışındaki sanatlar ya bir çeviriye muhtaçtır, ya da soyutlamaların düşünsel arka planı hakkında yeterli bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Oysa fotoğraf, nesnel durumunu bir çırpıda ortaya koyabilen ve her düzeydeki izleyicinin kavramasını kolaylaştıran açıklıklar barındırdığı için gerçek yaşamın bir yansıtıcısı gibi benimsenmiştir.

Fotoğraf hangi coğrafyayı veya insan gruplarını konu alırsa alsın, bu farklılıkları hiçe sayan bir algılama kolaylığı yaratmakta-

dır. Bir bakıma fotoğraf için öznesinin kimliği, milliyeti, tutum ve davranışlarının hiçbir önemi yoktur. Çünkü bir görüntüyü algılama ortamına taşıyan, fotoğrafçının yorumlama becerisi ve görüntünün sergilediği anlamdır. Sanatsal kimlik aynı zamanda ulusal bir karakter sergilemekle beraber, daha çok sanatçının yaşadığı ve etkilendiği kendi gerçekliği ile ilintili bir farklılığı ortaya koymaktadır. Bu nedenle fotoğrafçıyı kalıcı kılan etmenlerin büyük çoğunluğu kendi yaşam çevresi ve beslendiği kültürel ortamdan kaynaklanan birikimlere dayanmaktadır. Aslında sanatsal kimlik ulusal kimliğin bir alt kategorisi olarak tanımlanabilir. Bu da sanatsal kimliğin hem ulusal kimlikten beslendiğini, hem de ondan bağımsız bir rota çizerek özgün ve bağımsız bir duruş sergilediğini ortaya koymaktadır. Sanatsal kimlik yansımaları uluslararası alana olduğu kadar daha ötesine, yani evrensel düzeye kadar ulaşabilen bir yaratıcılığın tüm serüvenlerini kapsamaktadır. Kuşkusuz bir fotoğrafçının sanatsal kimliğini salt yapıtları ve yaratılarına bağlamanın yeterli olmadığını biliyoruz. Hatta güzel çekmiş olduğu fotoğrafların bile sanatçının kimlik ve üslubunu ortaya koyması açısından çok önemli görülmediği de söylenebilir. O halde bir fotoğrafçının kimliği gerçek anlamda yaşamdan sanata, seçimlerinden yansıtmaya biçimine, kültürel altyapısından önermelerine ve yorumlama başarısından özgünlüğüne kadar uzanan komple bir donanım ile ancak hayat kazanabilmektedir.

Kuşkusuz sanatsal ve görsel kimliğini bir dayatma gerekçesi yapan bazı kesimlerin varlığını görmezden gelemeyiz. Başta çağdaş sanatlar olmak üzere tüm sanatlara bir ulus aidiyeti dayatmanın sanatı güncel politikalara ve hamasi söylemlere yedek parça yapmaktan başka bir işe yaramadığı açıktır. Özellikle fotoğraf alanında fotoğrafçının bireysel bakış açısına, yorum yeteneğine ve ele aldığı konunun hangi sorunlara işaret ettiğine

bakmadan görüntüyü homojen bir bakışı esas alan ulusallık çerçevesine taşımak, gerçekten ne sanatçıya ne de yapıta bir şey kazandırmayacaktır. Nitekim Rus fotoğrafı veya Türk fotoğrafı gibi adlandırılabilir global, toptancı ve birbirlerine hayli benzeyen herhangi bir anlayış ortaklığının çok gerçekçi ve akılcı olmadığı açıktır.

Kuşkusuz sanat her zaman özgün ve özgür bir alan olarak kabul görmüştür. Yaratıcılık ve yansıma becerisi ise sınırları aşabilen bir olgu veya gerçeklik dinamikleri güçlü ortak bir kanaat olarak benimsenmiştir. Nitekim yakın tarihlerde, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında politik baskıların engellediği birçok fotoğrafçı ve sanatçı ülkelerinin dışında çalışma ve yaşamayı tercih etmiş, ulusal kimliklerini koruyarak sanatsal kimliklerini geliştirmeyi tercih etmişlerdir. Ulusal kimlik siyasal bir tercih olmanın yanı sıra, aynı zamanda doğal ve vazgeçilmez hak ve sorumlulukları kapsayan geniş çaplı bir olgudur. Bu yönüyle ulusal kimlik bir sanatçının kültürel, geleneksel, sosyal, tarihsel ve dinsel yönelimlerini esas alan siyasal bir realite oluşturmaktadır. Bir bakıma tercihlerin yönüne bağlı olarak bu kimlik demokratik bir nitelik kazandığı gibi, totaliter bir baskı aracı haline de gelebilmektedir.

Ulusalcı hedefleri olan bir sanat söylemi, kesinlikle siyasal bir görüşün sanat ve kültür üzerindeki görünür veya görünmez kontrolünü dile getirmekte ve özgür yaratıcılığı hizaya getirmek isteyen bir tutumu olumlamaktadır. Kuşkusuz yaratıcılığı harekete geçiren maddi ve manevi tüm değerler, bir ulusun yaşam biçimi ve toplumsal karakterinden beslenmektedir. Ancak pratikte fotoğrafçının yorumlama çabası ulusal söylemlerin dışında tümüyle bireysel bir çaba ve emek sonucunda ortaya konulmaktadır. Bu nedenle bir sanatçının ulusal kimliği başka, kendi değerleri ile oluşturduğu sanatsal kimlik de bambaşka bir gerçek-

liğı öne çıkarmaktadır. Elbette ulusal kimliğı oluşturan değerler tümüyle doğal ve eğitseldir. Bir bakıma doğumla birlikte kazanılan ve eğitimle geliştirilen tüm toplumsal değer sistemlerini kapsamaktadır. Oysa sanatsal kimlik yaratılan veya var edilen bireysel ve öznel bir kazanımdan başka bir şey değildir.

Gerçekten de bir paradoks gibi görünmekle birlikte politik ve toplumsal kimlik ne kadar dayatmacı ise, sanatsal kimlik de o oranda özgürlükçü ve bağımsızlık yanlısı olmalıdır. Bu bakımdan bir sanatçının kimliğı daha çok yapıt odaklı büyük bir formasyonu ortaya koymalıdır. Ulusal kimlik temelde bir üst kimlik olarak kabul edildiğı için, sanatsal kimlik bir aidiyet biçimi olarak ulusal bir karakteri değil, sanatçıyı bağlayan bir alt kimlik ölçüsünü dile getirmektedir. Modern fotoğraf anlayışlarının kamera gözünü evrensel bir pencere olarak kabul ettiğini dikkate aldığımızda, kamera yöneldiğı her yerde gerçeğı insanlığın ortak paydası olarak ele almalı ve önemsemeye çalışmalıdır. Modern fotoğraf, ulusal tutum ve yönelimleri bir perspektif olarak pek dikkate almaz, aksine ulusal söylemleri ve buna göre tasarlanan görüntüleri dar milliyetçilik çerçevesi içinde kabul etmektedir. O halde insanlık ideallerine dönük olmayan, yaratıcı bir misyon taşımayan veya bir hedef ve doğruyu işaret etmeyen fotoğrafların tümünü sanat dışı ya da doğaya öykünme olarak görmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında bir fotoğrafçının kimliğı, ağırlıklı olarak üstlendiğı toplumsal sorumluluğı ve yapıtlarında sergilediğı çözümlemelere bağlı olarak inşa edilmektedir. Elbette modern fotoğrafların ulusal tüm renk ve değerlere kapalı olduğunu söyleyemeyiz. Aksine çağdaş fotoğraf çağdaş düşünce biçimleriyle bir paralellik sergilemekte, dolayısıyla ulusal propagandalara tümüyle kapalı bir duruş sergilemektedir. Çünkü ulusal renk ve yaşam biçiminin, evrensel kültürün önemli bir

bileşeni ve tamamlayıcısı olarak fotoğrafçının propaganda ideal-
lerinin dışında kalması gerekir.

Ulusal her söylem, sonuç itibarıyla teokratik bir eğilimi çağrış-
tırmaktadır. Dolayısıyla sanat ve özellikle fotoğrafın acıtıcı gözü
ulusalcı eğilimlerin her tür otoriter ve yanlı tutumlarına karşı bir
duruş sergilemekten kaçınmamıştır. Unutulmamalıdır ki fotoğ-
raf, özü itibarıyla her zaman muhalif bir çizgide yer almıştır. Bu
da eleştirel karakterini çarpıcı bir biçimde sunabilen fotoğrafın
en bariz özelliği olarak öne çıkmaktadır. Diğer yandan reklam ve
propaganda fotoğraflarının mevcut düzen ve anlayışlara yandaş
görüntüler üreterek bu düzenlerin propagandasına çanak tut-
maktan kaçınmadığını belirtmekte yarar vardır. Aslında çağdaş
fotoğrafın güçlü bir görsel geleneğe dayandığını söylemek gerekir.
Çünkü toplumsal ve tarihsel belleğimiz sayısız görüntüyle dopdo-
ludur. Bu nedenle fotoğrafçı her zaman toplumsal bu bellekten
yararlanarak fotoğraf çekmektedir. Nitekim ele aldığı her konu-
da, tarihsel ve toplumsal bu birikime başvurma gereği hissettiğini
açıkça görebiliyoruz. Bu bakımdan gerek geleneksel gerek çağdaş
olsun, temelde her fotoğrafçı görüşlerini zamansal ve tarihsel bir
perspektif üzerine oturtmaktan kaçınmaz. Bu çerçeveden bakıl-
dığında 20. yy boyunca ulus çağının dayattığı ulusal kimlikler
fotoğrafı hiçbir zaman ilgilendirmemiş, ancak ulusal değer ve bi-
rikimlerden alabildiğine yararlanmayı da ihmal etmemiştir.

19. yy'ın ikinci yarısında oryantalist fotoğrafçıların en be-
lirgin amacı farklı toplumların yaşam biçimine kamera yöneltir-
ken, aynı zamanda onların kimliklerini çözümleyen belgeci ve yo-
rumlayıcı bir bakışı hayata geçirmekti. Bir bakıma endüstrileşen
batının gözleriyle, ötekinin ve az gelişmişlerin yaşam biçimi ve
değer sistemlerinin gözlemlenmesi esas alınmaktaydı. Nitekim
bu dönem fotoğrafları hem gözleyen ve gözetlenenler arasındaki

yabancılaşmayı, hem de gözetleyenin bakışını ve çözümlemele-
rini ortaya koyması açısından çok ilginçtir. Aslında oryantalist
bakış açısı, ötekinin kimliği ve kültürünü doğrudan hedefleyen
tepeden inmece bir bakıştır. Bu nedenle baskıcı, hegemonyacı ve
istilacı bir karakter sergilemektedir. Oryantalist fotoğrafçıların
büyük bir bölümü her ne kadar kamerayı sanatsal amaçlar dı-
şında, özellikle politik ve askeri çıkar ilişkileri çerçevesinde kul-
lansalar da, sonuç itibarıyla gezi ve gözlemleriyle aynı zamanda
güçlü bir görüntü belleğinin oluşmasına da kaynaklık ettiler.

Bugün çağdaş fotoğraf, fotoğrafçı ile ulusal kimliği arasında
bir ilişkiden çok sanatçının bireysel kimlik ve üslup özellikleriyle
ilgilenmektedir. Bu bakımdan çağdaş bir bakış açısı benimse-
yen fotoğrafçının başarısını, bir yapıta sinen özgün ve yaratıcı
özelliklerine göre tayin ederiz. Günümüzde izleyicilerin büyük
çoğunluğu bir fotoğrafçının kimliğinden daha çok yapıtında ser-
gilediği farklı yorumlama biçimlerine ve sanatsal kompozisyon-
larıyla ilgilenmektedir. Her şeyden önce fotoğrafın kendisinin
başlı başına bir kimlik göstergesi olduğunu belirtmekte yarar
vardır. Çünkü fotoğraf fotoğrafçıya özgü izler taşıyan özgün ve
seçilmiş bir göstergeden başka birşey değildir. Bu nedenle fo-
toğrafçı başarısını kimlik ve üslup arasında kurmaya çalışan bir
birey olarak kabul görmektedir. Üslubun yaratıcılık ve sanatsal
yetkinliğin ulaştığı doruğu simgelediğini göz önüne aldığımızda,
sanatsal başarıyla kastedilen şey, basit anlamda bir fotoğrafçının
sanatsal kimliğinin tescil edilmesi ve değer görmesidir.

Avangart tüm resim ve fotoğraf anlayışları, temelde kendin-
den önceki anlayışları terk etme, reddetme veya dışlamaya yöne-
lik bir amacı hedeflemektedir. 20. yy'ın tüm sanatlarının otorite-
leri hiçe sayan ve sanatçının bağımsız yaratıcılığını esas alan
bir takım görüşlerden hareketle ortaya çıktığını gözden uzak

tutmamak gerekir. Bu bağlamda sanat yapısı sanatçının hem yaratıcılığının bir sembolü, hem de modern çağda sanatçının konumu ve rolünü ortaya koyan kendi bağımsızlığının bir simgesi olarak değer kazanmıştır. Gerçekten de bağımsızlık, özgürlük ve geleneksel sanatlara karşı çıkma avangart anlayışların ortak bir hedefi olarak görünse de, modernist bakış açısı geçmiş sanatların yerine yeni bir biçim ve anlayış inşa etmeyi bir amaç olarak belirginleştirmiştir. Hatta modern çağda başta resim olmak üzere tüm sanatlarda, sanatçı kimliğini devrimci bir radikalizm üzerine kurmaya başlamıştır. Kuşkusuz modern sanat anlayışlarına paralel olarak fotoğraf dili de çok kültürlü ve çok uluslu bir hedefi gözetmektedir. Dolayısıyla çağdaş fotoğrafın amaçladığı şey ulus ve kültürler üstü bir dil ve duruşu hayata geçirmektedir. Gerçekten de günümüz fotoğrafçıları yerelliğin sığ sularında boğulmaktan kurtulmuş, çok uluslu dünyamıza yerel ve özgün bir pencereden bakarak hayli seçenekli ve anlamlı bir görüntü gerçekliğine ulaşma arzusunu hayata geçirmiştir.

Kimlik tartışmalarına girmeden, bir fotoğrafın yetkinliği ve niteliklerini ortaya koyan bir takım göstergeleri iyi görmek için günümüzde fotoğrafın içine girdiği belirsiz mecrayı iyi irdelemek gerekir. Bu çerçeveden irdelediğimizde bir sanatçının görsel yetkinliğini ortaya koyan dinamiklerin sanatçının kişiliğine mi, seçtiği konulara mı, geleneklere mi yoksa yorumlama diline mi bağlı olduğunu anlamak çok kolay değildir. Elbette fotoğrafın varlığında söz konusu bu ölçütlerin tümünün büyük rolü bulunmaktadır. Ancak esas sorun sözkonusu bu belirlemelerden daha çok, fotoğrafçının dünyaya nasıl bir pencereden baktığında düğümlenmektedir. Doğal olarak fotoğrafçı benimsediği görüşler ışığında bir seçim ve tasarım gerçekleştirmektedir. Neredeyse tüm fotoğrafçılar insanları her zaman evrensel bir figür olarak ele

almışlardır. Ancak çok az fotoğrafçı sanatsal kimliğini kendi varlığına eklemiş insanların gerçeği üzerinden yansıtmaya çalıştığını fark etmiştir. O halde fotoğraflar hem evrensel değer ölçütlerine açıktır, hem de evrensel ortama veriler üreten bir araçtır.

Aslında bir sanatçının kimliği salt ulusal değerle bezenmiş olan homojen bir karakter ortaya koymaz. Bunun nedeni ulusal kültürlerin farklı bakış açılarına göre farklı biçimde görülmüş olmasıdır. Doğal olarak ulusal kültürleri canlı tutan veya yaşanır yapan görüşler her zaman evrensel kültürü benimseyen görüş ve anlayışlardan farklı olmuştur. Aslında fotoğraf evrensel bir olguyu yerelleştirmek yerine, her zaman yerel bir biçim ve materyali evrensel arenaya taşımaya çaba göstermiştir. Bu nedenle belli bir dünya görüşüne sözcü olan hiçbir fotoğrafın sığ ve muhafazakâr olduğunu söyleyemeyiz. Temelde fotoğrafçı zaman zaman sanat dışı bir alanda varlık gösterse de, fotoğrafın dilinden uzaklaşması ve anlaşılır ve kavranabilir geleneksel vasıflarından kopuk olması söz konusu değildir. Çünkü görsel bir imgenin iyi anlaşılması ve algılanması için hangi bakış açısı ve amacın gözetildiğinin hiçbir kıymeti harbiyesi yoktur.

Öte yandan, Jean Baudrillard'ın dile getirdiği gibi “Evrensel olma riskini göze alan bir kültür, evrensel olan tarafından yok edilir.” Elbette bu tanımlama evrensel ortamın gerçekten ezici bir rekabetin hüküm sürdüğü ve bir yönüyle uluslararası pazar niteliğine sahip bir ortam olduğunu işaret etmektedir. Evrensel ortam yerel kültürler ile sanatsal kimliklerin çarpışarak birer metaya dönüştüğü bir alandır. Bu bakımdan görüntülerin bu amacın gerçekleştirilmesinde rol aldığını unutmamak gerekir. Fotoğrafik gerçeğin fotoğrafla yaratılmış gerçeği dışlamadığını gözden kaçırmamak lazımdır. Dolayısıyla kurgulanmış görüntülerin bu dönüşümde belirleyici ve yönlendirmeci bir

etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Fotoğraf bizi bir görüntüde yaratılmış gerçekle yaşamaya mahkûm bıraktığı için, görüntü hangi çerçevede izlenirse izlensin gerçekliği daima bir fotoğrafçının izlenimleri ile kavramaya çalışırız. Doğal olarak nesnel gerçek, ayrımsız biçimde her zaman tüm insanlığın ortak gerçekliğini işaret etmiştir. Gerçeği bir sanatçının bakış ve yorumlarına taşıyan kesinlik, evrensel doğrular ve toplumun geçerli kurallarıdır. Bu nedenle sanatsal kimliği bağışlanan veya lütfedilen birşey değil büyük bir emek, inanç ve çabayla yaratılan bir kazanım olarak görmek gerekir.

İster tarihsel süreç açısından, ister gelişmişlik düzeyi açısından bakalım, Batı ve Doğu toplumlarının karakteristik özellikleri ve kültürel kimlikleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Batı uygarlığı ileri hedeflerinde pozitif bilimleri ve akılcılığı öne çıkarırken, Doğu toplumları ise kısa süreli duygusal patlamalar ve mistik bir içe dönüşlüğü hedeflemiştir. Bu bakımdan gerçeklikler karşısında tepki ve davranışları oldukça farklı biçimde ortaya çıkar. Bu açıdan baktığımızda fotoğraf, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki belirgin bu farkları en çarpıcı şekilde ortaya koyan bir araçtır. Kuşkusuz bu ayrışmada toplumların kültürel ve ulusal özellikleri ile ötekinin yeri ve konumunun ne olduğu çok önemlidir. Çünkü fotoğraf ötekilik yaratan bir araç olduğu için fotoğrafçının yanlı veya taraflı bir tutumu mu, yoksa objektif bir gözlemci olarak evrensel doğruların yanında mı yer aldığını anlamak çok kolay değildir. Kameranın, aynı zamanda yabancılaştıran, soyutlayan veya suçlayan tehlikeli bir araç olduğunu dikkate aldığımızda, bir görüntüde ötekinin daima güvensiz ve dayanaksız bir öznellikte ele alındığını unutmamak gerekir. Çünkü fotoğrafçı ötekinin yabancılığını ağırlıklı olarak gerçeğin sınırları zorlayarak oluşturmaya çalışmaktadır.

Fotoğrafçı tanınmış simalara ilgi gösterdiği oranda, toplumsal arenada silik ve gösterişsiz bir profil sergileyen insanlarla da ilgilenmektedir. Bu da fotoğrafçının kamera karşısında aldığı hiçbir yüzü başka yüzden daha ayrıcalıklı ve daha farklı görmediğini ortaya koymaktadır. Özünde kameraların yorumsuz ve kaygısız kaydeden araçlar olarak daima fotoğrafçının direktifleri doğrultusunda çalıştığını biliyoruz. Bundan hareketle fotoğraf her şeyden önce genel geçer kimliklere bir tanım getirmekte, bir takım normlar oluşturarak yüzleri standart ve benzer kılmaya çalışmaktadır. Özellikle belgelere yapıştırılan kimlik fotoğraflarının bir tür sıradanlığı ve kimlik şizofrenisini simgeleyen semboller olarak aslında bireyin kimliğini aşağılayan bir prototipleşme yarattığı açıktır. Öyle ki insanları ve yüzleri birer nesneye dönüştüren bu tarz fotoğraflar, gerçekte duygudan çok mekanik bir yüz tanıma işlevi yerine getirmekten başka bir işe yaramazlar. Bugün kültürel ayrımcılığın, ırk, etnik farklılık ve dinsel ötekileştirmenin güç kazandığı bir çağı yaşıyoruz. Fotoğrafın iletişimsel yaygınlığının bu olumsuz süreci etkilemekle beraber tümüyle beslediği söylenemez. Tam aksine görüntülerin tarafgir materyaller olarak çok zaman demokratik bir tutumun dayanağı olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle fotoğrafın eleştirel kimliği dün olduğu gibi bugün de bireyin kimlik ve kişilik haklarının istismarına karşı onurlu bir direnç göstermektedir.

Fotoğraf görsel gerçeğe tercüman olan bir araç olduğu kadar, aynı gerçeği nesnellikle örülmüş bir dünyanın gözü ve belleği de yapan bir materyaldir. Bu nedenle fotoğraf tüm dillerin buluştuğu ortak bir dil haline gelmiştir. Fotoğraf fotoğrafçının bakışının bir göstergesi olarak sadece kapsadığı durumları tescil etmez, ayrıca onların nasıl görüldüğünü de açığa vurmaya çalışır. Bu yüzden fotoğrafçı görüntü içinde daima hem açık, hem de

gizli unsurlarla birlikte temsil edilir. Benzer şekilde bir insanın gerçek kimliği ile bir yanılsama olarak fotoğrafta yer bulan gizli kimlik ve kişiliğinin birbirlerinden farklı biçimde değerlendirilmesi gerekir. Çünkü görüntülere yansıyan yüzler, kültür öğeleri ve yaşam biçimleri sadece görsel açıdan bir kıymet teşkil etmezler, aynı zamanda kültürel kimliğin aydınlatmacı hatta belirleyici unsur olarak da değerli olurlar. Görüntüler özne kimliklerle -yani fotoğrafçılarla- özne fotoğrafzedeler arasındaki ilişkiyi fotoğrafçı lehine dönüştüren etkin ve aktif bir görsellik sağladığı için daima adaletsiz bir paylaşımaya yol açmaktadırlar.

Aslında günümüzde birçok kişi farkında olsun veya olmasın kamera karşısında savunmasız durumdadır. Ve fotoğrafçının baskın yönlendirmesine maruz bırakılmaktadır. Bu noktada birey bir kurban, kamera ise bir saptama yapmaktan çok yargılayıcı bir misyon üstlenmektedir. Böylece görüntüler birer şantaj yolu, deşifre eden veya teşhiri meşru kılan materyallere dönüşürler. Fotoğrafın yepyeni bir kimlik kazandırdığı bu kişilerin gerçek kimlikleri artık yalnızca bir hiçtir ve sahip oldukları kimliğin hiçbir değeri kalmamıştır. Özellikle popüler kültür içinde ve magazin dünyasında egemen olan bu bakış, bir bakıma bireyleri sahip oldukları sahici kimlikten ayırıştırarak bir nesne kimliğinin bağlayıcılığına hapsedmektedir. Böylece fotoğraf yoluyla oluşturulan bu kimlikler, artık herhangi bir tüketim ürünü gibi piyasaya arz olunan bir materyal haline gelmiştir. Aslında her fotoğrafçının kendisine konu-kimlikler yaratmada eşsiz bir olanağa sahip olduğunu biliyoruz. Çünkü tüketim kültürünün bir hayli önem kazandığı günümüz koşullarında, kendi özgünlüğünün dışında bir kimliğe bürünen rol modellerin mevcudiyeti her zaman fotoğrafçıya büyük bir güven ve kolaylık sağlamaktadır. Tüketim stratejilerinin sürekli şekilde bu kimlikleri teşvik

etmesi ve reklam ve tanıtımın yarattığı kültürel aktiviteler, her zaman karşımıza plastik, değişken ve gerçek dışı profiller çıkarılması kaçınılmazdır. Bugün birçok ürünün varlığının yarı insan yarı animasyon, hatta doğrudan tasarlanmış animasyon profillerle özdeşleştirildiğini unutmamak gerekir. Bu materyaller, tıpkı bireyler gibi bir kimliğe sahip kılınmak suretiyle popüler kültürün şöhretli bir varlığı yapılmaktadır.

Gerçekten görsel kimliğin değer ölçüleri ile kültür üretenlerin bakış açıları birbirleriyle hiçbir özdeşlik gösteremez. Gerçekten de görüntü üretenlerin büyük çoğunluğu kendi görüşleri yerine kapitalist sistemin taleplerine yanıt verirler. Bu bakımdan bir insanın kamera önündeki gerçekliğini belirleyen sadece kendisi değildir. Çünkü fotoğraflar, makyaj malzemeleri ve photoshop bu süreçte stratejileri belirleyen birer araç değil, sanki birer ara eleman gibidirler. Nitekim günümüzde fotoğrafçının yönetmen, reklamcı, tasarımcı, reklam veren veya sorumlu kuruluşun talepleri, direktifleri ve yönlendirmesiyle çalıştığını unutmamak gerekir. Öte yandan medya ve magazin dünyasında hayli taraftar bulan haber-yüz arayışları da benzer bir kimlik oluşturma stratejilerinden çok farklı görülmemelidir. Bugün görsel arayışların, ne yazık ki çok zaman bireyi de bir ürün haline getirmekten kaçınmadığına tanık oluyoruz. Çünkü bir görüntü için yaratılan herhangi bir kimlik, hiçbir zaman varlığın ya da nesnenin kendisi olamaz. Bu kimlik bir projenin ayaklarından sadece biri, izleyici ve tüketiciyi hedef alan bir propagandanın sembol profilinden başka bir şey değildir. Nitekim bu tarz tasarlanmış kimlikler ile soyut bir dünya ve plastik bir gerçeklik üzerinden bir değer yargısı oluşturulmaya çalışılmaktadır. Hatta gerçek hayatta benzerleri olan hileli bu karakterlerin yaygınlaştırılması, tüketim hiyerarşileri için bir

kazanç bile sayılabilir. Bazen ünlü bir yazar, aktrist veya politikacı kadar şöhretli olan fakat gerçekte hiçbir özelliğe sahip olmayan bu rol modeller, üzerlerine yapışmış bu kimliklerle uzun bir süre bu şöhreti sürdürürler.

Fotoğraf imaj oluşturan bir özelliğe sahip olduğu için kamera karşısına oturtulan herhangi bir insan bile, bir imaj sergileyecek düzeyde bir rol üstlenebilir. Bazen bir işçi, köylü, işsiz, öğrenci, esnaf veya seyyar satıcı bile şöhret kültürünün bir rol modeli yapılabilir. Aslında tüm bu boyutları ile ele alındığında, görüntülerin yalan üreten bir araç olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Kuşkusuz fotoğrafın ulusal bir sanat olduğunu iddia eden ya da görüntülerden ulusal bir kimlik yaratma çabası içinde bulunanlar olabilir. Ulusal sınırlara hapsedilmeyen uçucu görüntülerin ulusal olduğunu söyleyemeyiz. Ancak görüntülerin ulusal değerleri yansıtmada eşsiz bir görev üstlenebildiği söylenebilir. Nitekim kimlikleri, yüzleri, nesneleri ve geleneksel yaşam biçimlerini evrensel alana taşımada fotoğrafın geçmişten bu yana büyük sorumluluk üstlendiğini açık bir gerçektir. Özellikle bilginin evrenselliği, en çok da görüntüler sayesinde mümkün olmuş, benzer şekilde bir kimliğin yerel sınırlardan dünya ölçeğine taşınması da görüntü gerçekliği yoluyla olanaklı olmuştur.

Günümüzde bir görüntüyle birlikte bir yüz ve kişiliğin yaratılmasına aracılık ettiği için görsel kimlik, çok zaman sahici ve samimi görünmez. Optik araçlar; gerçeği gerçek üstü, hatta düşsel yapan etkin araçlar olduğundan, bir görüntü içindeki yaratılan kimlik daima kurgulanan veya tasarlanan bir modellemeyi ortaya koymaktadır. Doğal olarak, kamera sahici kimlikle görüntüdeki kimlik arasına bir perde çekerek, çehreyi gerçek nitelikleri ile görüntüye yansıtmaktan alıkoyar. Fotoğrafik kimliklerin oluşturduğu atmosferik ortam ile yarattığı değer ölçütleri de elbette

kurgulanmış şeylerdir. Bu yönüyle görüntüler kimlikler gibi bir takım inandırıcı ve ikna edici değerler de üretmektedir. Çünkü görsel etki, sahici bir gerçeklik sağlamak için çok zaman sahte ve hileli bir atmosfere gereksinim duymakta, ya da böyle bir ortamın oluşmasına kimlikleri, yüzleri ve yaşamları ortak ederek onları da sahte ve hileli yapmaktadır. Görüntüler sayesinde yaratılan ve tasarlanan bir kimlikten söz ederken, elbette propagandaların yarattığı hileli gerçekdışılıktan da söz etmek gerekir.

Görüntüler sıradan bir gerçeği bile ajite edebilecek seçeneklere sahip olduğu için, yaratılan atmosfer şayet samimiyetten uzak, yönlendirmeci ve dikte edici bir hedefi işaret ediyorsa, bir propagandayı da geçerli yapmış demektir. Hedef ve amacı ne olursa olsun, propagandacı bakış hileli ve kasıtlı bir tahriyat yaratmakta fotoğrafı bir payanda olarak kullanmaktan kaçınmaz. Özellikle ulusal, uluslararası, siyasi ve politik çıkarlar söz konusu olduğunda, propaganda da kaçınılmaz şekilde ön plana çıkmaya başlar. Propaganda konusu edilen herhangi bir yüz ve kimlik genellikle olağanüstülikle örülür veya samimi ya da otoriter, babacan veya aile reisi imajı ile donatılır. Nitekim neredeyse tüm ülkelerde politikacılar, devlet adamları, askerler ve siyasiler bu rolü resmi bir yapılanmanın otoriter birer simgesi olarak fotoğraflara taşımakta sözbirliği yapmış gibi ortak bir davranış kalıbına uyarlar. Propaganda fotoğraflarında daima şişirilmiş bir süper ego ve kendisi olmayan benlikleri gördüğümüz için bu tarz fotoğrafın sanal bir dünyadan seslenir gibi bir görüntü verdiği tanık oluruz.

Aslında fotoğraf bugünün olduğu kadar, geçmişin de bir profilini ortaya koyan ve zaman geçişlerini en aza indirgeyen bir gösteridir. Nitekim 200 yıla yaklaşan süreç boyunca, fotoğrafla haşır-neşir olan insanların tümü, yaratılan bu nostaljiyi kendi

kimliğinin bir parçası yaparak yaşam sürdürürler. Bu bakımdan görüntüler tarihe ışık tutmakla yetinmez, yarattıkları nostaljiye de bir ışık tutarlar. Bundan dolayı geçmişin farkında olmayan herhangi bir fotoğrafçının iddialı bir gelecek tasarlaması söz konusu değildir. Çünkü bugün olduğu gibi geçmişin fotoğrafçıları da duyguların önüne gerçeği, gerçeğin önüne de yaratıcı bakışı koymaktan kendilerini alıkoymamıştır. Fotoğrafın bir sanat olarak kimliği geçmiş ile bugün arasında salınan bir sarkacı andırmaktadır. Çünkü fotoğrafların tümü hem geçmiş, hem de gelecek olarak bir anlam sergilemektedirler. Fotoğrafçının yeteneklerini çerçeve dışına tuttuğumuzda görüntünün gerçekliğe yeni bir tanım getirdiğini ve görüntülenen her şeyin yepyeni bir nitelik kazandığını söylemek mümkündür. İşte görsel kimlik dediğimiz şey, tam da bu zeminler üzerinden bir anlam ve değer kazanmaya başlamaktadır.

Görüntülerin milli bir kimliği geliştirmesi veya zenginleştirilmesi ne kadar olağan görünüyorsa, fotoğrafçının milli bir kimlikle ilişkilendirilmesi veya beklentiler içine sokulması da aynı şekilde anlamsızdır. Gerçekten de sanatçı evrensele açık bir kimlik ve bunu temellendiren güçlü yapıtlar ortaya koyduğu sürece, bu hedefe ulaşması kaçınılmaz olacaktır. Temelde evrensel kültür yerel ve ulusal kültürlerden beslenmektedir. Hatta evrensel ortamın yolunun yerel kültürlerden geçtiğini iddia etmek çok yanlış olmayacaktır. Her şeyden önce fotoğrafı evrensel düzeyde kabul gören bir sanat, fotoğrafçıyı da ulus aidiyeti olan ve dünyayı kendi yargıları çerçevesinde yorumlayan bir kimlik gibi görmek gerekir. Dahası tüm 20. yy boyunca fotoğrafçı genel-geçer kuralları çiğnemeye eğilimli biri olarak benimsenmiştir. Çünkü yaşamın kavranıp anlamlandırılması keyfiyeti düz bir bakışın işi değil, sorgulayıcı ve tanımlayıcı bir görme biçiminin bir sonu-

cadur. Oysa genel-geçer etik ve toplumsal kurallar daima ahlaki, yasakçı ve gelenekçi bir karakter taşımaktadır.

Fotoğraf aydınlatıcı bir materyal olarak bizzat kendisi de doğrudan bir kimliği temsil etmektedir. Popüler kültür ortamında, bir anlam ifade etsin veya etmesin üretilen her görüntü veya tanıtıcı imge bir kimlik yerine geçerek, somut bir değer kazanmaktadır. Görsel imajlara, hem bir insanın kimlik ve kişiliğini yansıtmak, hem de başlı başına bir anlam ortaya koymak için başvurulmaktadır. İmajlar yerli yerinde ve doğru hedefler için kullanıldığında görüntülerin bir gerçeğin seyrini ve anlamını değiştirmesi çok güç değildir. Çünkü her imajın geri planında tasarlanan, kararlaştırılan veya karakterize edilen bir düşünce mevcuttur. Görsel imgeleri en yalın anlamıyla gerçek görünüşlerin bir sanatçı elinde bir takım biçim ve anlamlara kavuşturulması olarak tanımlayabiliriz. Görüntüler kimliği somutlaştıranın bir yolu olarak görülse de, temelde görüntünün doğruladığı şey daima belirsiz ve şüpheli bir gerçeği ortaya koymaktadır. Bu nitelikleri ile fotoğraf kimlik sergilemenin bir aracı olmaktan çok, yüzün ve ifadenin tespit edildiği an'ın anlamını anımsatan bir gerçeklik olarak görülebilir. Elbette fotoğrafçı bazı rastlantıları veya seçip ayıkladığı konuyu çok güzel çekmiş olsa da, bu konuyu başarılı bir görüntüye taşıması her zaman olanaklı değildir. Çünkü anlam arayışı bir anlamı arayıp bulmakla ilişkili değil, bu anlamı gerçeklik düzleminde yeniden oluşturmakla mümkündür. Hatta rastlantıları rastlantısallıktan çıkarıp onları eleştirel bakışın verileri haline dönüştürmekle de.

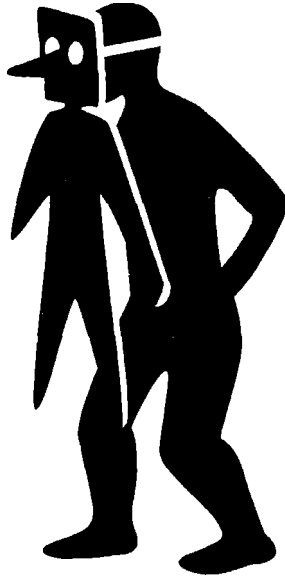
Günümüzde fotoğrafın bir kişinin kimliğini tanımlamanın koşullarını değiştirdiğini digital fotoğrafın kazandığı yaygınlıktan iyi anlayabiliyoruz. Digital fotoğraf, fotoğraf çekme alışkanlığını değiştirmekle kalmamış, fotoğrafın biçimsel, içerik ve anlam

unsurlarını da büyük oranda dönüştürmüştür. Digital görüntülerin ve onu bütünleyen programların görüntünün geleneksel tüm dinamiklerini önemli bir revizyondan geçirdiği anlaşıyor. Gelişen teknoloji sayesinde artık her yere yerleştirilmiş olan algılayıcı gözlerin birer kamera görevi üstlenmesi karşısında fotoğrafın yeni gelişmelere nasıl ayak uyduracağı gerçekten tartışmalıdır. Bu bakımdan digital fotoğraf, başta gerçeklik olmak üzere biçim, anlam ve kavrayış açısından fotoğrafa değişik bir misyon kazandırmaya başlamış, böylece nesnel dünyanın büyüsünü, atmosferini ve gerçekle olan vazgeçilmez bağlarını esnetmiştir.

Sanatsal kimlik arayışı içindeki fotoğrafçı, günümüzde en çok da giderek yaygınlaşan ve digital teknolojinin alenileştirdiği bir estetik erozyonuyla yüzyüze gelmeye başlamıştır. Doğrudan görsel efektlerden güç kazanan bu yeni teknik sayesinde kusursuz bir fotoğraf enflasyonu ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz herkesin, kusursuz fotoğraf çekme olanağına sahip olduğu bir ortamda teknolojinin marazi bir mükemmellik yaratması çok sağlıklı görünmüyor. Çünkü neredeyse kameranın penceresinden bakmadan kusursuz bir görüntüye sahip olmak artık bir fantezi değildir. Kameraların beyinlerine yerleştirilen mikroçipler sayesinde fotoğraf tarihinde edinilmiş tüm teknik deneyim ve uygulamaların kolaylıkla kullanılması bugün artık bir çocuk oyuncağı gibidir. Sonuç itibarıyla teknik gelişmelerin yarattığı kolaylıklara dayanarak şunları söyleyebiliriz. Fotoğraf alanında sanatsal bir kimlik oluşturmak için, yeni fotoğrafın dilini iyi anlamak, geçmişin bir takım alışkanlıklarından kurtulmak ve bunların teknik yetkinliğinin bize sunduğu farklı kazanımlara sahip olmak gerekir.

Her fotoğrafçının yeteneklerini kendi birikimlerinin doğrultusunda bir sanat yapıtına taşıması normaldir. Dahası fotoğrafın, fotoğrafçının kimliğini ve birikimlerini kendi renk

ve yetkinliği ile ortaya koyan bir araç olduğunu belirtmekte de yarar vardır. Fakat bir birey olarak fotoğrafçının kimliğini hangi boyut ve yetenek ölçüleriyle yapıta taşıdığını söylemek bu noktada oldukça güç görünüyor. Her ne kadar bir fotoğrafçının iki kimliğinden söz etmek çok akıllıca görünmese de, gören ve kararlaştıran bir birey olarak fotoğrafçının kendisini kendisine karşı ölçen narsist kimliğinin, ötekilik ve onun oluşturduğu tahakkümcü kimliğe baskın gelmesi çok şaşırtıcı görülmemelidir. Elbette fotoğrafın bir ötekilik yaratması kaçınılmazdır. Hatta bunun fotoğrafın doğasının bir sonucu olduğu dile getirilmişti. Fakat yine de yaşamdaki karşıtlıkları daha önceki bölümlerde temel alması ve özel ve eğlenceli bir alan oluşturması bakımından fotoğrafın hayatımızdaki rolü ve gerekliliğinin vazgeçilmez olduğunu belirtmekte yarar vardır.





FOTOĞRAF OKUMA

Fotoğrafik Görüntünün Okunma Kipleri

Fotoğrafın yaşam ile imge arasında kurulan bir ilişki üzerine bina edilmiş bir gösterge ve fotoğrafçının ifade etmek istediklerini en açık ve anlaşılır dilde yansıtan bir materyal olduğunu biliyoruz. Temelde fotoğraf tüm varlığını gerçeğin okunması üzerine bina etmiştir. Çok zaman gerçek olaylar imge oluşturmaya bir gerekçe oluştururken, bazen de imgesel bir bakış gerçek dünyada kendisine bir karşılık bulabilir. Bu arayışlar elbette bireysel gözlemleri, kültürel bir birikimi ve yaratıcı bir ifade dilini güçlendirirken, aynı zamanda gerçeğin algılanması konusunda önümüze bir takım seçenekler de sunar. Aslında dolaylı ya da doğrudan olsun görsel bir gerçeğin okunması, çözümlenmesi veya yorumlanması daha çok içinde bulunduğumuz nesnel koşulların iyi tahlil edilmesine bağlıdır. İster başarılı bir fotoğrafçı ister herhangi bir amatör olsun, fotoğrafçı daima gerçeği referans aldığı için çekilen tüm fotoğrafların bu referansı geçerli kılan bir tanımlamaya uygun olması gerekir. Bir fotoğraf çekilirken gerçek anlamda yapılan şey, tıpkı oyuncular, dekorları, sahnesi ve hikayesi olan bir tiyatro

oyununun dondurulmuş bir prototipi gibidir. Fotoğraf çekmek, sahneyi andıran günlük yaşamdan bir kesiti ayrıştırmak ve başlı başına bir anlatım olan bu kesiti yeni baştan anlamlandırmaktır. Aslında bir gerçeğin okunması, fotoğrafçının gerçeği akılcı bir çizgiye doğru çekmesidir. Kuşkusuz gerçek dediğimiz karmaşık düzenden anlamak herkesin harcı değildir. Çünkü gerçek ile bütünlük sağlaması için bilgi, bilinç, sezgilerin ve tanımlama yetisinin her koşulda birbirleriyle güçlü bağlar kurması gerekir.

Öte yandan gerçeğin güçlü biçimde anlaşılması ve kavranması için görüntülerin aydınlatıcı yol göstericiliğine büyük gereksinim duyulmaktadır. Çünkü çok zaman bir gerçeğin daha iyi okunması da yine görüntüler sayesinde mümkün olmaktadır. Fotoğraflar doğal olarak insanları hem görmenin çeşitliliğine tanık yapmış, hem de görüntüleri çözümlemek suretiyle daha fazla bilgi sahibi yapmıştır. Fotoğraf gerçekliği imgelerin dili ile ortaya koyan ve fikir üretimini bir eylem haline getiren bir sanattır. Bu nedenle görsel imgelerin okunma ölçütleri bir takım farklı dinamiklere bağlıdır. Her şeyden önce izleyicinin bir görüntüden anlaması için onun içeriğine ve teknik ve estetik dinamiklere dönük bir yoğunlaşma içine girmesi gerekir. Çünkü fotoğraflar; kültür, politika ve sanatla ilişkili bir materyaldir ve izleyiciyi de bu kavramlardan anlayan veya benimseyen bir birey haline getirebilir. Bir görüntüden anlamak demek, kültürel bir birikim çerçevesinde bir çözümleme yapmak demektir. Çünkü görüntülerin büyük bir bölümü süzülüş ve öze indirgenmiş bir bilinç tercihini açığa vururlar.

Görüntülerin nesnel gösterenleri, tek başlarına akıcı ve akılcı bir yorumlamaya olanak vermediği için, bunların yorumlanabilecek açıklıkta bir takım kültürel veya entellektüel dayanaklara olanak sunması gerekir. Bu anlamda bir kültür taşıyıcısı olan fotoğraf aynı zamanda bir kültür tarihinin yaratılmasına da

zemin hazırlamıştır. Aslında fotoğrafın kolaylıkla çekilebilmesi, fotoğraftan anlamanın güçlüklerini de ortaya koymaktadır. Görüntülerin ilgili veya ilgisiz her şeyi barındırdığını dikkate aldığımızda bu kadar çok görüntü arasında gerçekten anlamlı, üzerinde düşünülmüş ve belli bir görsel kaygıyla çekilmiş görüntülerin sayısı çok fazla değildir. Bu bakımdan çekilen tüm görüntülerin anlam taşıyan görüntüler olduğunu iddia etmenin pek gerçekçi olmadığı açıktır. O halde imge ile yaşam ilişkisini es geçmeyen, sağlam bir kurgu ve görsel düzenle tescil edilen görüntülerin ancak kalıcı olabileceğini söyleyebiliriz. Çünkü yaşamı sıradan bir bakışa maruz bırakarak sıradanlaştıran yüz binlerce görüntünün, sanat ortamını bulanıklaştırması ve bir anti estetik görüşü geçerli kılması kaçınılmazdır.

Fotoğraf gerçek kimliğini 20 yy'da bulurken, aynı zamanda popüler kültürün aktif bir belirleyen olmasında da etkin biçimde rol almıştır. Nitekim pop kültür kullan-at biçiminde özetlenecek genel tutumunu en çok da fotoğraf üzerinden hayata geçirmiştir. Popüler kültür görüntüyü sadece bir kültür taşıyıcısı olarak ele almamış, aynı zamanda gerçeğin dönüşümünü, manipülasyonu ve nesnel gösterenlerin inanırlığını dumura uğratmıştır. Kuşkusuz fotoğraf bir imgenin belirleyeni veya dili olduğu sürece bir değer kazanabilir. Hatta görsel imge gerçek yaşama dair bir görünümü olduğu gibi, kültürel dünyaya ait bir çözümlemeyi de ele alabilir. Bu yönüyle günümüz fotoğrafı, imge tasarımıyla hayli yol almış, gerçek hakkındaki geleneksel bakış açısını büyük oranda terk etmiş görünüyor. Günümüz fotoğrafının pop kültürünü, gerçeklik niteliklerinden soyutlanmış potansiyel imgeler üzerinden dolaşıma soktuğu gün gibi açıktır. Bu açıdan görüntü okumalarının, pop kültürün verileri iyi anlaşılmadan ve görüntünün içerik ve biçim sorunları teknik evrimleşmenin kurbanı yapılmadan ele alınması gerekir. Günümüz

fotoğrafı, sanal dünyanın kült bir uğraşı haline gelirken, öte yandan imgelerin manipülatif gerçekliği de, nesnel gerçeğin yerini almaya başlamıştır. Bu nedenle fotoğraf yorum kapasitesi gerçek destekli bir bakıştan, fantastik bir gerçekliğe doğru kaymış görünmektedir.

Bir görüntünün artistik anlamda yorumu, ancak bu görüntünün imgesel dinamiklerinin gerçek ile olan ilişkisinin açığa çıkarılmasına bağlıdır. Bir görüntünün eleştirel karakteristiği, öteki sanatlardan farklı olarak zamana ve kendi gerçeklik nitelikleriyle yaşayan bir mekânda olup biten şeylere yöneliktir. Fotoğrafik imgeler ne kadar gerçeğe dayansalar da, aslında imge ile gerçek ilişkisi fotoğrafta bir hayli sorunlu görünmektedir. Çünkü izleyici gerçek gibi sunulan bazı kurguları gerçek gibi algıladığı sürece, fotoğrafın eksik ve yanlış enformasyonlara yol açması kaçınılmaz olacaktır. Görüntülerin sanal bir şatafatla bezenmiş olduğu günümüz dünyasında, gerçek ile sanalın ve sahici ile kurgulanan sahte gerçekliklerin aynı düzen içinde sunulması öncelikle görüntünün gerçeklik niteliklerini belirsizleştirmektedir.

Kuşkusuz her görüntü çekim öncesi gerçekliğin bir parçası ve doğal uzantısıdır. İşte bir görüntünün yorumlanabilir açıklıkları bu aşamada ortaya çıkmaya başlamaktadır. Elbette görüntünün bağlı olduğu gerçek ile izleyicinin muhatap olduğu görüntünün birbirlerini onaylayan veya anlama ve algılama keyfiyetine bütünlük kazandıran bir düzeyi yakalaması söz konusu değildir. Çünkü her iki gerçek durum da birbirlerinden farklı koşulların etkisini taşırlar. Görüntünün çekim öncesi gerçekliği bir tercih sonucunda belirlenirken, fotoğraf ise daima kesinlik kazanan bir tercihi ortaya koymaktadır. Bu nedenle bir görüntünün biçim ve içerik dinamikleri her zaman nesnel bir durumu onaylayan bir kurguya dayanmaktadır. Unutulmamalıdır ki, fotoğrafçının sahici laboratuvarı ve içinde kendisini buldu-

ğu ortam bizzat yaşamın kendisidir. Yaşam fotoğrafın biçim ve hikâyesine kaynaklık ettiği gibi onun anlaşılır bir gerçeklik sergilemesine yol açan dinamiklerin tümünü de kapsamaktadır. Bu bakımdan görüntünün benimsediği ve yararlandığı gerçek, aynı zamanda mutlak bir gerçekliğin inşasına da yol gösterici olmaktadır. Böylece görüntüler yaşamın bir takım boyutlarını tasvir ederken, bizi hem gerçeklik oyunundan haberdar eder, hem gerçeğin inşasına doğrudan gerçek yardımıyla bir zemin hazırlarlar.

Yaşam içindeki fotoğrafçı hiçbir zaman edilgen bir uygulayıcı değildir. Tam aksine etkin bir belirleyen olarak gerçekliğin parçacıkları üzerinde kendi tasarrufunu geçerli yapmaya çalışmaktadır. Bundan hareketle an dediğimiz şey, fotoğrafçının yaşamın çarpıcı bir kesiti ile çarpışmasıyla bir duygu şekillenmesinden başka bir şey değildir. Bu nedenle hiçbir fotoğrafçı gerçeğin yalın ve saf görüntüsünden hiçbir zaman tatmin olamaz. Mutlaka bu gerçeği kendi beğeni süzgecinden geçirerek ona bir biçim vermeye çalışır. İşte fotoğrafın yaşamla flörtünün somut bir ifadesi olan gerçeklik yerine daha çok duygulara yakın durması bundan dolayıdır. Fotoğraf bir ölçüde yaşamın kendisi, yaşam da görüntülerde anlam ve biçim kazanan bir illüzyondan başka birşey değildir. Dolayısıyla görüntülerin inandırıcılığının ve gerçeklikle olan birlikteliğinin başlıca nedeni hayallerle yaşamın yarattığı bu inandırıcı işbirliğidir.

Kuşkusuz fotoğrafçı yaşadığı ve tanık olduğu gerçeği görüntü çerçevesinde belli bir beğeni ölçütlerine göre tasarlayan birisidir. Çerçeveye alınan şeyler ile dış dünyadaki olaylar birbirleriyle ne kadar özdeşleşseler de bu özdeşleşme hiçbir zaman aynı ve benzer sonuçlar ortaya koyacak düzeyde olmamıştır. Ayrıca çerçevelenmiş bir görüntünün algıladığımız görüntüyle hiçbir ilişkisi ve bağının bulunmadığını da söylemek mümkündür.

Görüntünün her dönüşümü, bu görüntünün yeni bir serüveni gibi algılanmalıdır. Bu da çerçevelenen gerçeği sürekli bir devinime taşıyarak, görüntünün anlam dinamiklerini çoğaltmaya çalışır. Çerçeve bir görüntü alanı olmakla birlikte, bir algı alanı sayılamaz. Çünkü fotoğraf okumaları genellikle çerçevelenmiş görüntüyü ölçü almak yerine, onun zahiri sınırlarını içine alan daha geniş bir sahayı kapsamaktadır. Aslında fotoğrafçının bir görüntü avcısı olmadığını, daha çok bir gerçek tasarımcısı olduğunu söyleyebiliriz. İşte bu nedenlerden dolayı başarılı fotoğrafçılar bir tutumu, duruşu ve önermeyi bilgi ve algılarımıza taşıyan kişiler olarak kabul görmektedir. Öte yandan fotoğraf bize birşey önerirken anlatmayı denemez, onun yerine anlamamıza yol açacak içsel gerçeklikleri tetiklemeye çalışır. Bu bakımdan bir görüntünün anlam örgüsü her zaman bir anımsamaya, buradan hareketle izleyiciyi bir karar oluşturmaya taşımayı hedefler.

Fotoğrafçı önerisi ile izleyici algısı hiçbir zaman bir noktada buluşma sağlamamıştır. Bunun başlıca nedeni bir öneri ile onu benimseyecek izleyicinin farklı koşullanmalar içinde bulunmasıdır. Çünkü fotoğrafçı penceresini engin bir boşluk olarak görüp tüm açlığını yeni görüntülerle doyurmaya çalışırken, göz ise zihinsel bir yoğunlaşmayı vazgeçilmez bir eylem olarak benimsemeye çalışır. Oysa izleyici bu süreçten oldukça bağımsız bir konumdadır ve eleştirel ve fotoğrafçı karşıtı bir konumu işgal ederek değerlendirmelerde bulunur. Aslında herhangi bir yorumun, fotoğraf karşıtı bir eğilimi ortaya koymasını yadırgamamak gerekir. Eleştirel bakışın fotoğrafı olumladığı çokça dile getirilse de, eleştiri gerçekte fotoğrafçıya yeni bir görüntü daha çekmesini önermektedir. Böylece görüntünün okunmasına yol açan ilgi alanlarını tümüyle ters yüz ederek, onu kendi fikirlerinin onaylayıcısı bir görüntüye dönüştürür. Buna karşın yine de

her fotoğrafçının daima bir tercih yaparak fotoğraf çekmeye çalıştığını unutmamak gerekir. Oysa izleyici genellikle umursamaz bir konumda bulunduğu için bir görüntünün varlık sorunları-na ilişkin hiçbir sorumluluğu üstlenmez.

Fotoğraf anıları kilitleyen bir mekanizma olarak tüm yaşanmışlıklara yol gösterici olan bir dökümandır. Anılar fotoğrafın varlığının en önemli dinamiği olarak bulunuşundan bu yana yakasından hiç düşmeyen bir olgudur. Ayrıca özel bir karakter taşımayan çekilmiş her görüntünün de bir anı niteliğinin bulunduğunu söylemek gerekir. Nitekim fotoğrafçının gözlemlerine takılan ve tanıklığına yol açan her görüntü zamanla anıları katman katman biriktiren bir birikime yol açmaktadır. Hatta fotoğrafçının görüntü arşivinin anılardan oluşmuş bir özgeçmiş barındırdığını söylemek de mümkündür. Öte yandan röportaj fotoğrafları, belgesel fotoğraflar, haber ve gezi fotoğrafları belli bir gerçeğe kamerasını yöneltmiş fotoğrafçının yorumlarını ne kadar belirgin ve destansı bir dile dönüştürse de sonuç itibarıyla bu fotoğrafların anı niteliklerini görmezden gelemeyiz. Anılar bir fotoğrafta bir an ve mekân ile zaman içinde meydana gelen değişim ve dönüşümleri ortaya koyduğu için, tarihsel sürecin konuşabilen belirlayici kesitleri olarak hayatımızda yer alırlar. Öyle ki anılar bazı yaşanmışlıkları, onlar da görüntüleri değerli kılmaktadır. Çünkü görüntüye taşınan herhangi bir an, aynı zamanda bir görüşü, bir eylemi ve belirlenmiş bir amacı da olumlamaktadır.

Elbette fotoğrafçı görüntü penceresini görüntüleri nasıl okumamız gerektiğine göre düzenlense de, izleyicinin bakış açısının başka bir pencereye sahip olduğunu unutmamak gerekir. İzleyicinin dünyaya bakma penceresi daima gerçekliğe açık görüntüleri bilgi ve deneyim düzeyine indirgeyen bir açıklıktadır. Bu da bir gerçekliği konu alan görüntünün, izleyici nezdinde

farklı hangi okumalara maruz kaldığını bize gösteriyor. Nitekim bir fotoğrafçının yorumu, ancak karşılaştığı olayın anlam sınırları dahilinde çerçevelenebilir. Çünkü izleyici görüntüleri kendi deneyimleriyle eşleştirerek kimi zaman hayali bazı olayların görüntüsünde somutlamaya çalışır. Dolayısıyla fotoğrafçı her zaman bir yorumu temel alırken, izleyici ise bu yorumu benimsemekten çok fotoğrafçının amacıyla çok da uyuşmayan farklı bir hayal tasarımını gerçekleştirmeye yönelir. Bu bakımdan bir yorumdan algılamaya uzanan süreçte, anlam bozumuna uğradığı için hiçbir görüntü tek ve kesin bir anlamla sınırlandırılmaz. O halde görüntüler farklı okumalar sonucunda bir anlam zenginliğine, bu da görüntüyü etkin bir iletişim, paylaşım ve sanat nesnesi haline getirmeye neden olmaktadır.

Bir görüntünün kayıt sürecinde fotoğrafçı kaygı duyan biri olarak görüntünün yarattığı sonuç ve etkilerin her aşamasından sorumlu olduğu için, fotoğraf görüntüsü sadece iyi düzenlenmesi gereken bir yapıt açısından fotoğrafçıyı bağlamaz. Özellikle düşünsel, toplumsal, hukuki ve politik sonuçları açısından da onu yükümlülük altında tutmaktadır. Oysa izleyicinin hangi okumaları yaparsa yapsın böyle bir yükümlülüğü ve sorumluluğu bulunmaz. İzleyici genel olarak umursamaz bir tutum içindedir ve sadece bir görüntünün kendi beğenileri ve güzellik anlayışı ile buluşabilen boyutlarıyla ilgilenmektedir. Hatta çok zaman görüntüleri nitelikli – nitelsiz ayrımına tabi tutmadan aynı düzeyde benimsemeye çalışır. Çünkü beğeni açısından sonsuz bir değişkenlik sergileyen izleyicinin okumaları da bu seçimlere uygun bir çeşitlilik göstermektedir. Bu bakımdan görüntü kirliliği içinde başarılı bir fotoğrafın görülmesi, ayrıştırılması ve hak ettiği paylaşıma kavuşması çok zaman oldukça güçtür. Fotoğraf okumaları, elbette herhangi bir metin gibi ele alınan ve sadece

bir görüntünün biçim, içerik ve kompozisyon unsurlarıyla sı-
nırlı bir konu değildir. Aynı zamanda görüntünün sanatsal bir
gösterge olarak içerik ve biçiminin estetik dayanışmasında işgal
ettiği konumun da görünüp tanımlanması gerekir.

Gerçekte fotoğraflar sadece göze hitap etmezler. Görsel bir
yorumlamada insanların bilgi birikimi, gerçeklik anlayışı, hayat
karşısındaki tutumu ve entelektüel şekillenişine de büyük oran-
da rol oynamaktadır. Bu bakımdan fotoğrafların görünen boyu-
tu nesnel gerçeği, görünmeyen veya hayali boyutu da – kültürel,
sanatsal ve toplumsal bir işbirliğinin ipuçlarını barındırmakta-
dır. Aslında bir fotoğrafın görünen göstergelerine hapsolmak,
bir anlamda büyük resmi gözden kaçırmak ve anlamın göste-
rilen ve gösterilmeyen yüzünü kavramamak demektir. Nitekim
çekilen her görüntünün fotoğraf olduğunu sanan birçok kişi-
nin içine düştüğü bu saplantı, bir yönüyle günümüz fotoğraf an-
layışının içine düştüğü durumu ortaya koyması açısından hayli
ilginçtir. Görüntü dünyası niteliksiz görüntü üretimini alabildi-
ğine çoğaltırken, aynı zamanda bunları paylaşan ve yaygınlaştı-
ran izleyici sayısını da buna paralel düzeyde arttırmaya çalışıyor.
Çünkü ortalama görüntülerden anlayanların sayısal düzeyi,
aynı zamanda ortalama düzeyde bir görüntü üreticisinin yara-
tılması demektir. Gerçek anlamda bu potansiyel sadece tüketici
değildir. Aynı zamanda hem görüntü tüketicisi, hem de üreticisi
olarak çifte bir işlevi yerine getirirler. Bugün kameraların, buna
bağlı programların ve araç-gereç tüketiminin inanılmaz boyut-
lara ulaştığını dikkate aldığımızda, fotoğrafçı sayısının neden
izleyici sayısını geçtiğini daha iyi anlayabiliriz.

Fotoğrafın en görünür işlevi görüntünün gerçeğin çözümlen-
mesinde bir takım seçenekler sunabilmesi ve fotoğrafçının tek-
nik ve estetik bir dil oluştururken başvurduğu en popüler araç

olmasıdır. Bu durum fotoğrafçı ile nesnel görünüşler arasında çok ihtimalli bir işbirliğinin kurulmasına yol açmakla kalmaz, aynı zamanda gerçeğin sloganlaşarak provakatif bir eylemin ortaya konulmasına neden olur. Elbette gerçeklikle örölmüş yaşamı irdelemek ve yaşamın görünen boyutları üzerinden bir tasarrufta bulunmak için fotoğrafçının gerçeğe dair bir takım birikimlere sahip olması ve artistik bazı tutum ve ilkeler geliştirmesi gerekir. Görüntüler genel anlamda öze indirgenmiş bir gerçeği temel aldığından, fotoğraf aslında kıvrak bir zekânın, sezgilerin ve dikkatli bir bakışın seçimlerini temsil etmektedir. Gerçeğin nasıl okunduğu bir fotoğrafın niteliklerini belirlemede önemli bir başlangıç sayıldığından, fotoğrafın, fotoğrafçının gerçeklik algısını somutlayan kolektif bir gerçeğe atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz.

Kuşkusuz imgelerin görsel gücü fotoğrafçının algı kapasitesiyle sınırlıdır. Dolayısıyla bu yetkinlik her fotoğrafçıda farklı bir boyutta kendisini gösterebilir. Birçok fotoğrafçının algı yeteneği ve bilgi birikiminin kartpostal kültürünü aşamayan bir düzeyde bulunduğunu göz önüne aldığımızda fotoğrafı sadece bir tesbit olarak gören fotoğrafçı sayısının az olmadığını söylemek mümkündür. O halde görsellik dediğimiz, aslında bir imge yaratmaktan başka birşey değildir. Aksi taktirde fotoğraf bu kaygının ötesinde sadece bir tespit olarak kalacaktır.

Fotoğrafik imgeler, anlamı hem nesnel hem simgesel boyutlara taşımak suretiyle, fotoğrafçı ile izleyici arasında sözsüz bir iletişime kaynaklık ederler. Anlamı, etki gücü ve geleceğe dönük biriktirme kolaylığı sağlaması, görüntülerin zaman içinde verimli okumalara yol açan bir dil haline gelmesine yol açmıştır. İmgeler anlamı çoğalttığı için görüntüler çok zaman gerçek yerine konulmuşlardır. Bu durum fotoğrafta imge ile gerçek arasında vuku bulan sorunların çözümsüz kalmasına neden olmuştur. Oysa gö-

rüntüler daima okunabilir açıklıklar barındıran görsel metinler üreterek bu yönüyle gözümüzü bilgi üretmenin etkin bir aracı yapmıştır. Görsel imgeler başlı başına şeyler değil, fotoğrafçı tarafından bir ifade haline getirilmiş tasarımlardır. Bu nedenle imgeler bize her zaman okunacak yeterlilikte bir olgunluğa kavuşan bir fotoğrafçı seçiminin varlığını duyurmaktadır.

Gerçekten imge ile yaşam ilişkisi nedensiz, köksüz ya da amaçsız değildir. Fotoğrafçı, daima kendisine kılavuz aldığı yaşamı ölçü almakta ve yaşamın dikkat çekici kesitlerinden seçimler yaparak görsel imgeler oluşturmaktadır. İmgelerin hayatı doğrulayan ya da onaylayan boyutları bulunduğu ölçüde, bir tez olarak onu çürüten veya alternatifler sunan boyutları da bulunmaktadır. Bu nedenle görsel tüm imgeler daima anlam üzerinden yaşayabilir ve dinamik bir yapıya kavuşabilirler. Aslında görüntülerin yaşamı tümüyle açıklayabilen bir yeterliliğe sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat imgeler sayesinde görüntüler yaşamı daha iyi okuyacak metinlere dönüştürülebilir. Çünkü bir gerçeği gösteren, tanımlayan veya anlamlandıran doğrudan görüntü değil, bir imge olarak elden geçirilen görüntülerdir. Fotoğraf yorumsuz, doğrudan ve bir içeriğe kavuşturulmaksızın pekâlâ çekilebilir. Hatta çok zaman belli yerlere sabitlenmiş güvenlik amaçlı kameralar da aynı işi kusursuz yapmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir görüntünün fotoğrafik imge olarak kimlik kazanabilmesi için kimlik sahibi bir fotoğrafçının bakışı ve deneyimleriyle buluşması gerekir.

Popüler kültür, imge üretimine yaygınlık kazandıran bir anlayış olarak, aynı zamanda imgeyi sıradanlaştıran moda gibi değiştiren, farklılaştıran ve tüketen yepyeni bir kültür biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle fotoğraf, popüler kültürün en etkili aracı ve imge yaratmanın da vazgeçilmez yolu haline

gelmiştir. Bu bakımdan popüler kültür sadece görsel imge üretimini hızlandırmamış, aynı zamanda nesnelerin tanımlanması ve tüketilmesinde de fotoğrafı bir başvuru aracı yapmaktan kaçınmamıştır. Dahası popüler kültür, fotoğrafı gereksinimleri karşılayan bir araç olmaktan çıkarmış; görüntüleri hem tüketilen, hem de başka araçların tüketimini körükleyen bir araç haline getirmiştir. Dolayısıyla herhangi bir görsel okuma, popüler kültürün bu araç ve hedefleri göz önüne alınmadan yapıldığı takdirde, yorumlama ve eleştirel tutumların popüler bakışın dümen suyuna girmesi kaçınılmaz olacaktır. Elbette popüler bakışa hizmet eden fotoğrafların amaçsız ve işlevsiz olduğunu söyleyemeyiz. Hatta topluma sunulmasında belli oranda bir ilgi yaratmak ve izlenmesi ve paylaşımını büyük oranda kolaylaştırmak için görüntülerin popülerleştirilmesi arzulanır. Öte yandan popüler bakışın bir benzerlik veya aynılık yaratmak suretiyle, fotoğrafçıyı güç ve zahmetli olan yaratıcı çabadan koparıp piyasa ilişkilerine alabildiğine bulaştırdığı da görülmektedir. Nitekim popüler görüntünün derinliğine bir ilgiden çok, kolay algılanan ve mesaj kaygısını bertaraf eden bir tercihi ön plana çıkaran fotoğrafçı bakışını esas aldığını bugün daha iyi farkedebiliyoruz.

Elbette popüler eğilimlere sahip fotoğrafçı nesneleri veya olgularını gerçekliği tartışmalı bir vizyona kavuşturmak yerine, çok zaman bir takım kavramsal sembollere dönüştürmeyi tercih etmektedir. Dolayısıyla popüler bakış fotoğrafı sanat yapmada yetersiz kalsa da, sanatı popüler yapmada eşsiz bir yol olarak görülebilir. Bugün moda anlayışlar, güçlü sanat eserlerine öykünmeler ve genel geçer beğenileri özgün ve kimlikli bir sanat görüşüne tercih eden tutum ve eğilimler popüler bakışın başlıca özelliği haline gelmiş görünüyör. Öte yandan kavramsal sanatın görüntünün sanatsal nitelikleri yerine faydacı yönelimlerini öne çıkarmasının, fotoğrafçıdan çok

kavramsal sanatçının amaçlarını gerçekleştirmeye yaradığına tanık oluyoruz. Çünkü görüntü bu ve benzer uygulamalarda genellikle kendi sanatsal karakteri ile değil, bir doküman materyali olarak kendisine biçilen role göre anlam kazanmaktadır.

Çağdaş fotoğrafın ortaya çıkışı 1930'lu yıllara kadar uzansa da, asıl 1960'lardan itibaren gerçek kimliğini ve özgün dilini ortaya koymaya başlamıştır. Günümüzün fotoğrafı ise sırtını popüler bakış ve tercihlere dayayan ve gerçek ile sanal arasında kimlik arayan bir noktada bulunmaktadır. Kuşkusuz fotoğrafın popülerleşmesinin başlangıcı basın, yayın, tanıtım ve matbaacılık sektörü olsa da, asıl gelişmesini digital kameralar ve sanal ortamın yarattığı kültürel çeşitlilikle sağlamıştır. Elbette sanal kültürü tanımak veya fotoğrafın görsel bir araç olarak sanallaşmasını kavrayabilmek, fotoğrafı anlamak için yeterli şeyler değildir. Çünkü sanal dünya da, fikirler gibi görüntüler de denetimsiz ve uçucu bir karakter ortaya koyarlar. Bugün fotoğrafın bu yeni tekniğinden kaynaklanan büyük bir sıçrama gerçekleştirdiğini biliyoruz. Ancak asıl sorun nesne ile gerçek ve optik görme ile nesnel görme arasında başlangıçtan bu yana süregelen vazgeçilmez bağın muhafaza edilip edilmeyeceğidir. Çünkü sanal dünyanın ve çağdaş fotoğrafın referansları gerçeğe dayansa da, sürreal bir gerçeğin egemenliğini tesis etmeye yönelik bakışların giderek geçerlilik kazandığı günümüzde bir yeni fotoğrafçı tercihinin gerçeklikle bağlarının nasıl olacağı belirsiz görünüyor. Günümüzde görüntü okumalarını yönlendiren en belirleyici tercih, doğrudan sanal gerçeklikten kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan gerçek üzerinde baskı oluşturan teknolojik biçim ve göstergelerin görüntünün nesnel anlaşılabilirliğini kesin biçimde yönlendireceği ve değiştireceği açıkça görünmeye başlamıştır.

Görüntüler tarihi tanımlayan besleyen ve seyrini değiştiren bir belgenciligi öne çıkardığı için, tarihin okunabilir dokümanları arasında farklı bir yere sahip olmuştur. Fotoğraf tarihi aynı zamanda 20. yy siyasi tarihiyle örtüştüğü için, fotoğraflar tarih okumalarına farklı açılımlar sağlayan yeni bir görme ve algılama biçimi yaratmıştır. Görüntülerin süreç içinde insanın gerçekliği ile dopdolu ve yaşanmış hayatların bir envanteri olarak kabul edilebilecek zengin bir görsel katman oluşturduğunu biliyoruz. Dolayısıyla görüntüler görülmüş gerçekleri temel almakla bir yönüyle belge olarak belli bir zihin açılımını, zamanın dönüşümsüzlüğü üzerine mutlak bir tanıklığı ve yoruma açık eleştirel bir nesnelliği geçerli yapmıştır. Aynı zamanda başta tarih bilimi olmak üzere tüm sosyal bilimler, edebiyat ve en çok da sinema üzerinde etkili olmuştur. Bu nedenle görsel okumalar sadece görüntüyle sınırlı değildir, aynı zamanda tarihsel, edebi, felsefi ve sosyolojik arka planıyla birlikte farklı açılımlar göstermelidir. Kuşkusuz fotoğraf zamanı ve tarihsel gerçekliği kendi varlık sorunsalı üzerinde inşa eden bir araçtır. Dolayısıyla varlık ve yokluk sınırında bulunan şeylere an'sal müdahale yaparak varlık ve yokluğu tartışılır bir göstergeye dönüştüren bir karaktere sahip olmuştur. Fotoğraf paradoksal biçimde varlık üzerinden yokluğa, öte yandan yokluk üzerinden var olanlara nasıl bakılması gerektiğini bize işaret etmeye çalışır. Bu nedenle içeriğini bir çözümlemeye tabi tuttuğumuzda, her görüntünün hem yaşamı hem bu yaşamın sonlandığı an'daki kesintili görüntüsünü okumak pekala mümkündür.

Fotoğrafçı daima görünür olanları ölçü almakla birlikte, görünürün her boyutunu ve o an'da vuku bulan gerçekliklerin tümünü bir çerçeve içine alması pek olanaklı değildir. Aslında fotoğraflar gerçek anlamda anlatmaya muktedir olmadığı gerçekleri tanımlamaya çalışırlar. Çünkü bir görüntü üzerinde

iktidarını tesis eden fotoğrafçı, bu görüntü hakkında güçlü bir karar ve anlam oluşturan fotoğrafçıdır. Kuşkusuz bunda imgele-
rin etki gücü ve anlam ile anlatım ilişkisinin ne denli güçlü bir yorumlamayla kurulduğunun da büyük rolü bulunmaktadır. Görüntü çerçevesi okunmaya uygun ne kadar çok gerçeği bir araya getirse getirsin, hiç kuşkusuz optiğin, perspektifin, yığıl-
maların, gereksiz fazlalıkların ve her şeyden önce genel görüntü-
lerin sıradanlığı ve durağanlığının görüntünün okunmasını ve güçlü verilerle desteklenen bir anlam kurgusuna kavuşmasını büyük oranda etkilediğini gözden kaçırmamak gerekir. Bu açı-
dan bakıldığında bir görüntünün anlamı bu görüntünün sanal kimliğini oluşturan gerçek benzeri bir evrenin oluşturulması ile mümkündür. Aslında bir fotoğrafçıdan her zaman görünen gerçekleri özümsemiş bir gerçeğe dönüştürmesi beklenir. Bu ba-
kımdan yansıtılan şey, özümsemiş bir görüntüyü yansıtıyorsa, fotoğrafçı çektiği konunun ruhunu yakalamış demektir. O hal-
de özümsemiş her hangi bir görüntü, aynı zamanda sanal olarak kurulan bir dünyayı ve görsel nesnelerle mevcudi-
yet kazanmış bir eylemi öne çıkarmaktadır.

Fotoğrafçının bir karar verici olarak başlıca amacı, gözlemle-
rini ve hayal tasarımlarını birbirleriyle buluşturmak ve gereksiz-
lerden arındırılmış görüntüyü bir anlam çatısına kavuşturmak-
tır. Aslında birçok fotoğrafçıyı yönlendiren bu görüşün boşa
çıkarılmasında izleyicinin beğeni ve tercihlerinin yarattığı teh-
dit edici beklentilerin büyük rolü bulunmaktadır. Bu tarz fotoğ-
rafçıların görüşlerini görüntülere, görüntüleri de yaratıcı, tavır
alıcı veya özgün bir bakışa taşıması mümkün değildir. Kuşkusuz
eğer fotoğraf sadece görsel güzelliklere yönelik bir ilgiyi resmet-
mekten ibaret olsaydı, tüm kartpostal fotoğrafçılarının, düğün
ve magazin çeken fotoğrafçılarının büyük sanatçı olması gerekir-

di. Oysa fotoğraf daima yüksek ideallerden çok, küçük duygulanımlarda varlık bulmuş bir sanattır. Çünkü sanatçı-fotoğrafçı yaşamdaki her ayrıntının bütünü anlatabilen, çağrıştıran veya temsil eden bir amaca temel olduğunu çok iyi bilmektedir.

Bir görüntünün görsel dinamikleri sadece çerçeve alanı ile sınırlı değildir. Bu uğraşta edebiyat, dil, politika ve sosyal bilimlerin tamamlayıcı ve destekleyici katkılarına da büyük gereksinim duyulmaktadır. Hatta bir fotoğrafın münferit bir olayı konu edindiğini veya hiç olmayan bir şeyi yansıttığını ya da köksüz olduğunu söylemek bu noktada pek mümkün değildir. Fotoğrafı besleyen şeyler, genellikle yaşamla birlikte yaşamı irdeleyen sosyal ve siyasal çözümlemelerin görüntü tasarımına etkin bir destek sunmasıdır. Çünkü hiçbir görüntüyü yalnızca estetiğin, siyasal bir bakışın, sosyal bir irdelemenin ya da kişisel beğenilerin sığınağına terk edemeyiz. Dolayısıyla fotoğraf bunların hepsine yanıt veren çok açılımlı bir dili ortaya koymalı ve sanatsal bir yenileşme ile çözümleyici bir seçimi geçerli yapmalıdır. Öte yandan medyanın fotoğrafa olan yoğun ilgisi ne yazık ki, onu medya ideolojisinin doğrulanmasına yandaş yapan bir kullanıma materyal yapmaktadır. Bir bakıma fotoğraf muhalif rolünden sıyrılarak gerçekdışı ve propagandacı bir misyon üstlenmektedir. Bu süreçte görüntüleri kasıtlı ve yanlış bir amaca taşıyan kamera ve fotoğrafçı değil, gerçekler hakkında tutarlı bir geçmişe sahip olan görüntünün bu niteliklerini amaç dışı kullanan bir takım güçlerdir.

Medyatik bakış genellikle görüntünün sanatsal ve düşünsel niteliklerini, hatta daha ileri giderek çok zaman fotoğrafçıyı bile önemsemez. Bu açıdan medya etiğinin temelde faydacı bir bakışı esas aldığını, dolayısıyla tüm görüntülerin çekilme amacını hiçbir şekilde dikkate almadan tüketme arzusunda olduğuna tanık oluyoruz. Medyatik bakış, özgün ve bireysel yaratıcılığı temel alan

bir görüntüyle, sıradan gerçeklikleri konu alan herhangi bir görüntüyü eşit derecede ve aynı amaçla kullandığından, herhangi bir nitelik kaygısını ölçü almaktan bir hayli uzaktır. Çok zaman herhangi bir görüntü bir olaya indirgendiği takdirde veya ona yedek yapıldığı zaman görüntü medya kullanımları açısından bir sakınca teşkil etmemektedir. Hatta bu tutum görüntü üzerinde yapılan müdahaleleri de etik olarak görmektedir. Bu bakımdan izleyici görüntüler söz konusu olduğunda daima dikkatli bir okuma sağlamalı ve yayınlanan her görüntünün de belli oranda manüple edildiğini iyi kavraması gerekir. Çünkü medya çok zaman yıkıcı etkiye sahip ve büyük tahribatlar yaratan bir tüketim alanı olarak zihinlerimizde yer bulmuştur. Aynı zamanda medyayı görsel yaratıyı amacından ve hedefinden uzaklaştıran veya saptıran bir takım tuzakların iş gördüğü bir sektör olarak görmek gerekir.

Medya dili genellikle uyarıcı, önemseyici ve politik olduğu için, herhangi bir sıradan görüntünün bile bu amacın dışında tutulması mümkün değildir. Yayınlanan her görüntünün kendi anlam kulvarını terk ederek başka bakış ve anlayışlarla yüz yüze geldiğini biliyoruz. Bu aşamada fotoğraf kendi hedeflerinden çok medyanın hedeflerine hizmet etmeye başlamış demektir. Bu çerçeveden baktığımızda medyanın daima tutarlı veya bir hayli tutarsız bir ajitasyona açık olduğunu, dolayısıyla paylaşımcı, yönlendirici ve kamusal bir ortam oluşturarak fotoğrafı provokatif yapan başka bir işleve daha sahip bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle tasarlanarak çekilen veya sanatsal bir bakışı hedefleyen fotoğraflarda zaman zaman bu ajite edici sunumdan yaka sıyıramazlar. Kuşkusuz fotoğrafın medyada kullanılmaya başlamasıyla birlikte, medyanın etki alanı giderek büyümüş, bir bakıma medya görüntüler kullanırken ona duyulan gereksinmeyi de alabildiğine çoğaltmıştır. Fotoğrafın haberleri onaylayan veya

gerçekliğini pekiştiren nesnelliği zaman içinde medyada kullanılan fotoğrafların gerçekliğinin de benimsenmesine yol açmıştır. Ancak gelişen teknolojiler sayesinde nesnelliği değiştirilen görüntüler çoğalmaya başladıkça bu kanı da zamanla çökmeye başlamıştır. Aslında medya çok seçenekli bir inandırıcılık sağlamakla birlikte okuryazar takipçileri arasında belirlenmiş bir anlayış birliği kurma konusunda aynı oranda başarılı değildir. Bu da görüntülerin medyadaki kullanımının güvenilirmez, şaibeli ve kurgulu bir gerçek dışılığı ortaya koyan bir takım nitelemelere maruz bırakılmasına yol açmıştır. Bu bakımdan pekala masum bir görüntü bile medyada amaçlı ve propaganda hedefli bir görüntü olarak farklı bir amacı dile getirmeye memur edilebilir.

İmgelerle bezenmiş günlük yaşamda, imge üreten bir araç olan fotoğrafın masum olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor. Fotoğraf hayatın rolüne soyunduğu sürece, gündelik hayatın manüpülâtif bir görsellikle ele geçirilmesi kaçınılmaz olacaktır. Moda ile dizayn edilen gündelik yaşamda her iş, üretim, sosyal ve bilimsel alanın görüntülere büyük gereksinim duyduğu açıktır. İzleyici veya tüketicinin göz alıcı görüntülerle sarhoş edilmesinin geri planında her zaman estetize edilmiş görüntülerin tüketimi körüklemek amacıyla kullanılmasının büyük rolü bulunmaktadır. Fotoğrafik imgeler estetize edilmiş nesnelerle bütünleştğinde, modernite serüveni tamamlanmış sayılmakta, imge üretimi imge tüketimine yol açan bir tercihle izleyiciyi yüz yüze bırakmaktadır.

Kuşkusuz medyanın imge kullanımını fotoğraf sayesinde yerine getirdiği açık bir gerçektir. Bu bakımdan medya imgelerinin güvenilir olup olmadığı hususu ancak izleyicinin yapacağı fotoğraf okumalarında dikkatli davranması halinde mümkündür. Aksi taktirde medya imgelerinin izleyiciyi ele geçirmesi ka-

çınılmaz olacaktır. Çünkü medya mesajlarının siyasi iktidarlara destekleyen, doğrulayan ya da yücelten bir gizli gündeme sahip olduğunu yaşadığımız gerçeklerden çok iyi biliyoruz. Bu nedenle medya alanının dönüştüren, yönlendiren ve otoriteyi besleyen ulusalcı karakterinin, demokratik bir dil olan fotoğrafı mecrasından uzaklaştırma konusunda her zaman başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Kuşkusuz medya imgeleri siyasal veya ekonomik bir tercihin haklılığını ve onaylanmasını temin etmek için kullanmaktadır. Fotoğrafın siyasal ve toplumsal dayatmalarda bir takım tercihlerin meşruluk kazanmasının etkin bir aracı gibi görülmesi çabası yeni değil, 1839 tarihinden bu yana biçim değiştirerek günümüze kadar sürdürülen bir uygulamadır.

Elbette tehdit edici bir inandırıcılık sağlayarak gerçekleri ters yüz etmesine rağmen fotoğrafların yorumlama tercihimizi hayli ileriye taşıdığı açık bir gerçektir. O halde bir görüntünün okunmasında medyanın amacını göz ardı etmeden bu görüntünün söylemlerini benimsemek daima bizi yanlış sonuçlara götürecektir. Çünkü medya organları bir gerçeği veya nesnel bir durumu inandırıcı düzeyde bir manüpülasyon veya aksiyon yaratmadan izleyiciye sunmayı hiçbir zaman tercih etmemiştir. Nitekim görüntüler bu amacı yeterli düzeyde yansıtmıyorsa, bu noktada eksiklik resim altı metinlerle tamamlanmaya çalışılmaktadır.

Bir görüntünün güçlü bir anlama yanıt verebilecek boyutları veya etkin bir okuma sağlayan konusunun görüntünün çekilmesinden çok önce tasarlanması gerekir. Çekim öncesinde karşılaştığımız herhangi bir görünüş doğal olarak dokunulmamış olan, yalın ve saf bir gerçeğin görüntüsüdür. Bir bakıma bu görünüş fotoğrafçı tarafından henüz bir işlemle karşılaşmamış bir konu demektir. Fotoğrafçı konusunu yorumlarken, doğal olarak çıkış noktası bu konunun nesnel durumudur. Bu neden-

le kamera tarafından denetim altına alınarak kaydedilen hiçbir görünüş saf ve objektif değildir. Çünkü görüntülenmiş konu, bir anlamda fotoğrafçının tercih ve beğenileriyle memur edilen gerçekleri içermektedir. Bize yansıyan dünya ile görüntü çerçevesinde yansıtılan dünyanın farkını anlayabilmek için, optiğin yarattığı farklılaşmaları iyi kavramak gerekir. Bundan dolayı bir görüntü sadece konu edindiği şeyleri kapsamaz, içeriği anlama taşıyan optik ve teknik çözümlmeleri de kucaklamaktadır. Fotoğraf dinamik hayata yönelik bir yorumlama olsa da, sonuç itibarıyla hiçbir fotoğraf durağanlığı aşabilecek bir dinamizme sahip değildir. Bu nedenle harekete ve yaşama dönük işlevselliğine karşın biz görüntüleri durağan bir görsellikle izleriz. Fotoğraflarda bize yansıtılanlar aynı zamanda bir zihnin devinimine yol açtıkları için zihin, okumalarda kendi deneyleri ve hareket duygusunu dahil etmeden hiçbir fotoğraf bir anlam kazanamaz.

Görüntüler yorumlamaya değer veriler barındırmadığı sürece, hiçbir görüntü bizim için fotoğrafik bir nitelik kazanamaz. Bu bakımdan herhangi bir görüntü, bir fotoğrafçıyı bize anımsatmıyorsa ya da onun bakış açısının karakteristiğini yansıtmıyorsa bir görüntünün ve fotoğrafçının başarısından söz etmek pek olası değildir. Aslında fotoğrafı fotoğrafçının düşünce evreninin bir göstergesi ve onun bize ve yaşadığı evrene dönük bir tavrı, duruşu ve önerisi gibi görmek gerekir. Fotoğraflar neleri yansıtırsa yansıtın veya hangi hedefi işaret ederse etsin, fotoğrafçı tarafından bize sunulan bir öneri olarak görülmelidir. Çünkü anlam kazandırılan herhangi bir görüntü fotoğrafçının seçim ve kaygılarından kopuk, ilişkisiz veya ayrıksı değildir. Fotoğrafçının yaşamdan seçerek görüntüye taşıdığı her ayrıntı sadece yaşanan durumu yansıtmaz, aynı zamanda zihinsel bir sürecin eseri olduğu açıktır. Bu seçim bir beklentiyi, o da bir kararı geçerli kılmak

için yapılmaktadır. Bu nedenle bir görüntüyü yorumlamak demek, onu bir anlam ve görüşün etki alanına taşımak demektir.

Aslında tabiat her zaman etkilenmemize uygun bir dinamizm taşıdığı için, göz gezindiği her alanda imgesel yorumlamaya uygun bir ayrıntıyı pekala keşfedebilir. Bu da gören gözün daima birçok ihtimali görebilecek koşullara sahip olduğunu bize göstermektedir. Fotoğrafçı göz, görme ile yorumlama yeteneğini aynı anda devreye sokarak bunu koordineli şekilde bir seçime angaje yapan kişidir. Kuşkusuz görme ve düzenleme yeteneği birbirlerinden farklı bir seyir takip etmez, genellikle birlikte çalışırlar. Temelde hiçbir görme bir yorumlamadan bağımsız olmadığı gibi, yorumlama da görsel bir dayanak olmadan bir hayatı yet kazanamaz. Fotoğrafçı göz, gördüğü her gerçekliği görüntüye dönüştürebilen bir yetkinliğe sahip olduğu için, her çekim onu doğaya yönlendiren zihinsel bir süreçle tamamlanmaktadır. Hatta fotoğrafı, fotoğrafçının doğaya zihinsel veya düşünsel bir gömlek giydirmesi olarak görebiliriz.

Yaşam içinde karşılaştığımız veya düzenleme ihtiyacı duyduğumuz görünüşlerin okuma ölçütleri birbirlerinden büyük oranda farklılaşmaktadır. Ancak her görünüşün anlamlı bir görüntüye taşınma koşulları veya okunma kipleri benzerdir. Elbette bir görünüşün en dikkat çekici özelliği bu görünüşün bir içerik oluşturmaya uygunluk sağlayıp sağlamayan anlam örgüsüdür. Eğer görünüş bir takım ilişki ve çelişkileri güçlü şekilde vurguluyor veya bir söyleme uygun bir gerçekliği öne çıkarıyorsa, çekilen görüntünün bir anlam yaratma olanağı her zaman mümkündür. Nitekim birçok fotoğrafçının içerik arayışı genellikle çarpıcı bir gerçeğe yöneliktir Dolayısıyla fotoğrafı bir çelişkiler sanatı olarak görme eğilimi daha fazla ağır basmaya başlar. Oysa soft veya radikal, gerçek bir olay fotoğrafta güçlü

bir mesajla verilebildiği gibi, çok zaman fotoğrafçının beceriksizliği yüzünden güçsüz bir yorumlama ile pekala heba bile edilebilir. Açıkçası içerik bir gerçeğin mevcut durumundan bağımsız değildir, fakat bu mevcudiyetin doğrudan kendisi de değildir. Çünkü nesnel bir görünüş fotoğraflanmaktan çok, fotoğrafa dinamizm sağlayan fikirlere kaynaklık etmek için gereklidir. Kuşkusuz her fotoğrafçı zaman zaman olağandışı gerçeklerle karşılaşabilir. Fakat bu gerçeklerin çarpıcı bir görüntüde vücut bulması ancak sorgulayıcı ve dikkatli bir gözün mahareti ile mümkündür. Çünkü olağandışı bir görünüşü, bir yapıta veya güçlü bir içeriğe kavuşturmak çok kolay değildir.

Temelde görsel okumalar, öncelikle görünüşlerin doğal durumları üzerinden gözü harekete geçirmektedir. Ancak görünüşler bir anlama ve bu anlamın dilini oluşturan bir imgeye doğru fotoğrafçıyı taşıyamıyorsa, görünüşün bir yapıta temel teşkil etmesi söz konusu değildir. Başka bir deyişle, herhangi bir görünüş anlam oluşturan bir atmosfere sahip değilse, bir fotoğraf olmaya da uygun değildir. Bu bakımdan gözün nesneler üzerinde odaklanması ve arayışları, aslında bir anlam arayışından başka bir şey değildir. Hiç kuşkusuz görünüşler fotoğraf dışı bir alanın yansımalarıdır. Fakat bir görüntüye konu olan zenginlikler barındırdığı için görünüşlerin doğasını iyi anlamak gerekir. Dahası bir görüntüye ulaşabilmek için, görünüşlerin gerçeklik, ışıklılık, renk ve zamansal özellikleri dikkatli gözlemlenmelidir. Çünkü herhangi bir görünüş bir imgeye kaynaklık etmeye başlamışsa, estetik bir arayış da başlamış demektir. Aslında hiçbir fotoğrafçı güzelliklere karşı ilgisiz kalmadığı gibi, gerçekliklere de uzak duramaz. Bu nedenle göze çarpan çekici her görünüş, bir bakıma gözü ve bilinci bir gerçeklik ve estetik işbirliğine davet eden bir çağrı gibi görülebilir.

Elbette fotoğrafçı gözün arayışları sadece bununla sınırlı değildir. Çok zaman gözlerimiz doğrudan mesaj ortaya koyan veya anlam ve derinliği kendinde bulunan görünüşler karşısında kayıtsız kalmaz, onları bu anlamın görsel göstergesi haline getirir. Bazı fotoğrafçıların düşünsel bir zahmete girmeden mesajı kendinden menkul görünüşleri fotoğrafa taşımaya çalışması tümüyle pratik bir elde etme refleksinden öte birşey değildir. Elbette herşeye karşın her fotoğraf bir mesaja sahiptir. Fakat bu mesaj politik, düşünsel, hümanist, gerçeküstü veya soyut bir ifadeye kaynaklık edecek düzeyde başarılı yorumlanmışsa değerli bulabiliriz. O halde görsel arayışlar sadece gerçeklik, estetik ve içerik ilişkisinden ibaret değil, görüntünün bu içeriği yücelten güçlü bir mesaja kavuşturmasına bağlıdır. Dolayısıyla fotoğrafçının gerçeklikleri karşılaştırmalı olarak bir işbirliğine taşınası ve bunların çatışmasından bir söyleme ve görsel hedefe ulaşması gerekir.

Fotoğraf, anlamın görsellikle somutluk kazandığı en güçlü silah olarak ortaya çıkmıştır. Geçmişte resim sanatı görselliği anlatımın baş koşulu yapmıştı. Fotoğraf ise görselliği anlamla buluşturarak yepyeni bir dilin doğmasına öncülük etti. Günümüzde imgeler hayatımıza o kadar fazla girmiştir ki, çok zaman sözleri etkisiz bırakan daha güçlü bir dil olarak zemin bulmuşlardır. Bunun nedeni görsel algının en güçlü algılama yolu olmasıdır. Görsel algı, imgeleri hem gerçeklikle, hem de hayal ile buluşturan bir işbirliğine taşımaktadır. Dolayısıyla fotoğrafik imge çok seçenekli okuma sağlayan bir algı yetkinliği yaratmaktadır. Fotoğraf dili algılamayı dingin ve durağan olaylardan çok, devinen veya aksiyon yaratan görüntüler üzerinden kolaylıkla başardığı için fotoğrafçıların büyük bölümü imgeleri daima şatafatlı, göz alıcı, çok renkli veya kışkırtıcı yüzleriyle bize yansıtmaya çalışırlar. Fotoğraf gerçekliğinin bu eğilime açık kapıları bu-

lunsa da özünde hayal ve düşünce dinamiklerini açığa çıkaran fotoğraflar daha fazla benimsenmektedir. Çünkü fotoğraf insan ile kendi gerçekliğini buluşturan, gözlem yapmasına olanak sunan ve bir fikir oluşturma şansı veren bir eylem olarak yaygınlık kazanmıştır. Aslında fotoğrafların okunmasını çoğaltan da, bu düşünsel ve yaratıcı eylemselliğidir. Çünkü dikkat çekici yaşam kesitleri genellikle bir anlam kurgusundan çok, bakmayı teşvik eden bir kolaycılığı öne çıkarırlar. Genellikle amatörlerin başvurduğu bu yöntem fotoğrafçı ile yaşam arasında yazılan bir manifesto, hatta yüksek sesli bir çığlık gibidir. Ayrıca kalıcı ve derinlikli olmaktan çok, moda ve geçici eğilimler gösterir. İşte bu noktada şunu söylemek mümkündür. Herhangi bir fotoğraf hangi eğilimleri benimserse benimsesin, asıl olan, gerçek ve onun zihinsel dünyamız üzerinde bıraktığı derin izlerdir.

Bir görüntünün anlam katmanlarına sinen toplumsal karşı çıkışların belirleyici ve dönüştürücü bazı etkilerini yadsıyamayız. Fotoğrafın hayatı kutsayan ve tanımlayan boyutu, bir bakıma görüntünün hayatımızın bir sembolü haline gelmesine yol açmıştır. Bundan hareketle yaşam boyunca anılarımızın farklı kesitlerini görüntülerin belirleyici açıklığına teslim ederek bir anlam oluşturmaya çalışır, değerli an'lara bir önem kazandırmak için görüntülere başvururuz. Çok zaman fotoğrafa taşınma olanağı bulamayan yaşam kesitlerini sanki hiç yaşamamış gibi kabul ederiz. Bu da görüntüler ile anılar arasında vazgeçilmez ilişkinin nasıl olduğunu ortaya koymaktadır. Fotoğrafın toplumsal farkındalık yaratan boyutu onun bireysel bir alan olarak rolü ve önemini daha fazla öne çıkardığı için, günümüzde sınırsız sayıda anı fotoğrafının çekilmesi yadırganmamalıdır. Ancak bir kıyaslama yapmak gerekirse, az sayıda çekilmesine veya göreceli olarak az sayıda olmasına rağmen,

sanatsal ürünlerin daha etkili ve güçlü bir atmosfer oluşturduğuna söylemek mümkündür.

Bir görüntünün gerçekçi, romantik veya ideolojik hangi amacı bulunursa bulunsun, bu amacın çıkış noktası ve hedefi her zaman doğrudan yaşam olmuştur. Fotoğrafın bu ilgisi sadece kamera gözünün yapısal özellikleri ile sınırlı değil, fotoğraf gibi gerçeği doğrudan alımlayan başka bir araç bulunmamasındadır. Kuşkusuz duyguların yansıtılmasında kamera gözünün neden olduğu anlam ve anlatma keyfiyeti, gerçekte kameranın yaşamla kurduğu derin işbirliğinin ne denli vazgeçilmez olduğunu da ortaya koymaktadır. Daha önce de dile getirildiği gibi, fotoğraf aslında belli kesimler tarafından ideoloji üreten bir aygıt olarak kabul görmektedir. Görüntünün anlam sığınakları politik bir dile olanak verdiği gibi, bir takım gizli gedikler açarak anlamın çeşitlenmesine de yol açmaktadır. Görüntüler izlendiğinde bu gedikler teker teker açılmaya, dolayısıyla fotoğrafın anlam açılımları giderek genişlemeye başlar. Unutulmamalıdır ki, görüntüler içinde açıkça sergilediği oluşumlara rağmen içinde çok zaman gizemli boşluklar da yaratmaktadırlar. Öyle ki bir görüntünün durağanlığı, bir takım hareketli unsurları gözden uzak tutmakla kalmaz, fotoğrafın çözümlenmesi gereken bilinmezlerini de gizlemeye çalışır. Bu bakımdan görüntünün derin anlamını açığa çıkarmak için, izleyicinin güçlü bir yorumla fotoğrafa katkı sunması gerekir. Hatta derinlikli bir bilgi ve anlayış geliştirerek görüntüyü daha da zenginleştirmesi gerekir. Kuşkusuz başarılı bir yapıtın sadece gerçeğe angaje olan bir anlatım sergilemesi yeterli değildir. Başka anlatımlarla doğrudan ya da dolaylı bir bağ kurarak etki alanını genişletmesi gerekir.

Görüntüler birer metafor olarak her zaman evrensel bir dil konuşmaktadırlar. Hatta görsel imgeler bu özelliklerinden dolayı

tüm dilleri bütünleyen birer gösterge olarak evrensel ortamda kabul görmüşlerdir. Elbette fotoğrafın etki alanı ulusal bir çerçeveyi ne kadar işaret etse de, asıl hedefi daima evrensel ortam olmuştur. Çünkü görüntülerin evrensel alana taşınmasına yol açan ve tüm insanlara ve dillere açık hale getiren, gerçek üzerine kurduğu anlamdır. Görüntüyü bir anlamla buluşturan, başka bir deyişle fotoğrafı bir anlama büründüren temel neden gerçektir. Gerçekten fotoğraf hangi mevcut durumu ya da tasarlanmış oluşumu konu alırsa alsın, sonuçta yüzü nesnel gerçeğe dönük bir araç olarak kabul edilmiştir. Aslında görsellik farklı bir okuma biçimi olarak ortaya çıkan ve hem gözü hem de bilinci devreye koyarak algılamayı pekiştiren güvenli bir alan yarattığı için bellekle ilişkili yepyeni bir bellek olmaya başlamıştır. Gerçekten de her fotoğrafın yarattığı sinerji birbirlerinden oldukça farklıdır. Elbette gerçek yaşamla olan ilişkisine rağmen, görüntüler gerçek yaşamı temsil eden bir güvenilirliği yine de şüpheli yapmaktadır. Çünkü hayat yaşananı, görüntü de algılanan bir gerçekliği ölçü almaktadır. Bu açıdan bakıldığında, hiçbir görüntüyü doğruları ortaya koyan bir belge gibi göremeyiz. İşte fotoğrafın farklı okumalar sonucunda bize farklı anlam seçenekleri sunması bu nedenledir.

Fotoğrafları bir deneyimin görsel karşılığı olan bir gösterge olarak ele almakta yarar vardır. Bu nedenle fotoğrafların bize sürekli olarak bir takım deneyimler aktardığını söyleyebiliriz. Öte yandan herhangi bir görüntünün aynı zamanda belli durumlarda kanıtlanmış bir deneyim olarak bilgi evrenimizde yer bulduğunu söylemek gerekir. Bu da görüntünün çok zaman yeni deneyimlerin yaratılmasında bir kılavuz olabileceğini ortaya koymaktadır. Aslında insan gözü sadece görmekle yetinmez, aynı zamanda deneyim kazanan bir organdır da. O halde deneyimleri çoğaltan bir aygıt olmasına rağmen, fotoğrafçı ka-

dar sorumlu bir tutum sergilemediğinden kamerayı da yaşamı deneyimleyen gözün bir işbirlikçisi gibi görmek mümkündür.

Çekilmiş bir görüntü, aynı zamanda görsel göstergelerin hangi ölçütler çerçevesinde görülüp kaydedildiğini açıklayan bir kanıttır. Fotoğrafın anlam taşıyan bir nesne olarak hayatın hangi boyutlarına kapı araladığı ve hangi düşünsel ufuklara bir hedef çizdiğini anlamak için, onu derinlemesine ve farklı cepheleriyle irdelemek gerekir. Elbette fotoğraf teknik, optik ve estetik bileşenleri olan bir sanat olarak tek düze bir yorumlamaya tabi tutamayız. Buna göre görüntüleri çok boyutlu bir çözümleme ile sanat ve estetik yargıların aydınlatıcı değerlendirmesine muhatap kılmak gerekir. Görüntülerin okunmasına yol açan en belirgin gerekçe, görüntünün bir gösterge olarak yarattığı çağrışımlardır. Görüntü anlamını çağrışımların yarattığı muhtemel ya da görünmeyen gerçeklikler üzerinden yansıtır. Aslında çağrışımlar fotoğrafın yepyeni bir boyut kazanmasını hızlandırmakta ve görüntülerin görünür unsurlarını aşarak daha geniş bir yelpazede varlık kazanmaktadır. Bu bakımdan bir anlamın zenginliğini yarattığı çağrışımlar ölçüsünde ele almak gerekir. Çünkü görsel göstergeler belli bir içeriği ve konuyu özetleyerek, açılımlarını daima geniş ölçekli yorumlamalara terk ederler. İşte fotoğrafın okunmasını tetikleyen dürtü, görüntünün sahip olduğu tarihsel ve zamansal arka plandır. Unutulmamalıdır ki, fotoğraflar zamanın birer kaydı ve göstergesidir. Dolayısıyla bir görüntüde zamansal ve tarihsel tanıklık en azından konu ve içerik kadar önem kazanmaktadır. Fotoğraf tarihi doğrulamaya çalışırken, tarih ise görüntüye tüm zamanlara yayılan bir haklılık ve hayatiyet kazandırmaktadır. Nitekim bir görüntünün anlamını, onun zamanın labirentlerinde kazandığı ikonik değer ve zihinsel dünyamız üzerinde bıraktığı kalıcı izlerle anlayabiliriz.

Çünkü görüntülerin okunmasını sağlayan, bu arka planın günümüze hangi imgeleri taşıyıp taşımadığıdır.

Öte yandan bir görüntünün anlam açılımlarının, daima kendine dönük bir nesnellik üzerinden inşa edildiğini unutmamak gerekmektedir. Bu yönüyle fotoğrafın açılımları izleyicinin içe dönük yargılarıyla biçim kazanmakta ve bu da yeni anlamların yaratılmasına gerekçe oluşturmaktadır. Aslında anlamı temellendiren hiçbir okuma, fotoğrafın estetik eğilimleri ile dinamizmini gözardı edemez. Görselleşmiş bir konu anlamlı olsun veya olmasın, mutlaka fotoğrafçının estetik bakışını veya kompozisyon arayışlarının izlerini taşımaktadır. Sanat ile estetiğin vazgeçilmez birlikteliği tüm sanatlar gibi fotoğrafın yakasını da bırakmadığı için, her yorum estetik dayanakları olan bir çözümlemeye izleyiciyi zorlamaktadır. Doğal olarak görüntülerin okunma ölçütlerinin her zaman estetik dışı çözümlemelere kapalı olması gerekir. Doğal güzelliklere kameranın yöneltilmesi bir kaygıdan çok güzelliklerin yol açtığı bir tercihi ortaya koyduğu için, bu noktada fotoğrafın rolü ve işlevini iyi tanımlamak gerekecektir. O halde kamera bakışının yüzü gerçeğe ve güzelliklere dönük olduğu sürece, bir görüntünün estetik niteliklerini görmezden gelmek söz konusu değildir.

Elbette fotoğrafik göstergeler belli başlı biçimlerin ışıkla şekillenmiş varlığını önemsemektedir. Bu açıdan görsel bir anlamın değerini fotoğrafçının ışığa hükmetme yeteneğine bağlayabiliriz. Işık bir fotoğrafta tüm unsurların tek belirleyeni, gerçek ile estetiğin yegane tayin edicisidir. Aynı zamanda fotoğrafçının bir sanatçı olarak yetkinliği ve yorumlama yeteneklerini açığa vuran temel bir özelliktir de. Bir görüntünün okunma dinamiklerinin en başında yer aldığından, başta gerçek olmak üzere hiçbir görsel unsur ışığın rolü ve etkisi üzerinde kendisine yer bulamaz. Çünkü ışık, anlam dinamiklerinin tümünü kucak-

ladığı için hiçbir okuma, ışığın ritmi ve nesnelere kazandırdığı kimlikseel özellikler görölmeden değeri kabul edilemez.

Bir görüntünün kompozisyonu ve kompozisyonu oluşturan elemanların tümü, aynı zamanda bu görüntünün gerçeğe olan ilgisini de ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle bir görüntünün anlamını gerçeğe olan mesafesiyle ne kadar ilişkilendirsek de temelde görüntünün gerçekten bağımsız bir şekilde inşa edildiğini unutmamak gerekir. Fotoğrafta anlam hem gerçeği çağrıştırmakta hem de bağımsız bir ifade olarak kendini açığa vurmaktadır. Dolayısıyla güçlü bir kompozisyonda, anlam da güçlü bir mecrağa taşınmaktadır. O halde görüntünün en az unsurlarla en görkemli anlama sahip kılınması için, fotoğrafçının görüntü çerçevesini gereksiz tüm unsurlardan ayıklaması gerekir. Bu seçim, mimari bir kaygıyı, dilsel bir özeni, sinemasal bir kurguyu ve tüm doğallığıyla bir ormanın uyumunu çağrıştırmalıdır. Hatta yalın ve sade bir kompozisyonun sanıldığı kadar kolay olmadığını da bize işaret etmelidir.

Hiçbir görüntü fotoğrafçının zoraki bakışını gizleyemediği gibi, sıcak bir bakışı da dikkatimizden uzaklaştıramaz. Fotoğraf hangi konuyu ele alırsa alsın veya içeriği neyi öne çıkarırsa çıkarsın, görüntü hiçbir zaman samimi bir tutumu, insani bakışı, taraflı ve inandırıcı bir ilgilenmeyi gizleyemez. Bu bakımdan fotoğraf okumalarının bu samimiyeti görmezden gelmemesi veya es geçmemesi gerekir. Her fotoğrafın az veya çok ya da anlamlı veya anlamsız bir müdahaleye uğratıldığını unutmamalıyız. Güçlü bir anlam için görsel tasarımın belli oynamalara veya müdahalelere maruz kalması, sahte bir anlatım söz konusu değilse pekala kabul edilebilir bir durumdur. Ancak teknik ve biçimsel manipülasyonların bir gerçek dışılığı gerçek gibi sunmasının, görüntü etiği açısından hoş görülmesi ise pek akılcı değildir. Nitekim görüntüyü gerçek dışılığa iten uygulamalar aynı zamanda bu gerçek

dışılığı bir değer olarak benimsetmek amacı taşımaktadır. Reklam fotoğrafçıların, magazin basınının ve endüstriyel alanın sıkça başvurduğu bu yöntem, bir ölçüde yaşamın ve tüketimin güvenilir bir aygıt eliyle yönlendirildiğini ortaya koymaktadır. Aslında samimi bir bakışın manüpülasyona başvurusu için hiçbir haklı gerekçesi olamaz. Her şeye rağmen fotoğraf güvenilir bir kayıt olarak veya inandırıcı bir gerçek sunma konusundaki geleneksel güvenimizi halen korumaktadır. Fotoğraf okumaları, müdahale edilmiş gerçeklikleri ve özellikle haberleri kanıtlayan fotoğrafların nesnellğine yönelik çözümlemeleri önemseyi için, içeriğı gerçek dışılık üzerine kurulmuş bir haber fotoğrafının tahribatının ne kadar olduğunu söylemeye gerek yoktur.

Herhangi bir görüntü; konu, içerik, yorum ve görüş gücü açısından ele alındığında, görüntünün bir kameranın mı yoksa fotoğrafçının mı eseri olduğunu anlamak çok güç değildir. Nitekim yaygın fotoğraf ortamında, bu ve benzer eğilimlerin kaçınılmaz sonucu olarak bir çok insanın düşünmeden, sorgulamadan, yaşama ve gerçeğe yönelik herhangi bir kaygı taşımadan kameranın düğmesine bastığına tanık oluruz. Öyle ki oyunla karışık bu görsel flörtün fotoğraf gibi sunulması görüntü dünyasında büyük bir karmaşanın oluşmasına yol açmıştır. Nitekim fotoğraf alanında niteliksiz görüntü fazlalığı ve halen bir çözüm stratejisinin bulunmaması, her şeyden önce sanat fotoğrafının varlığını ve gerekliliğini tartışma konusu yapmaktadır.

Bir fotoğrafın saf gerçeğe olan yakınlığı kameranın doğrudan gerçeğe yöneltmesiyle başarılacak bir iş değildir. Aslında gerçek hangi biçim, içerik veya tekniklerle ele alınırsa alınsın, sonuç itibarıyla fotoğrafçı bakışının saf ve samimi bir tutum sergilenmesi gerekir. Çünkü biçimsel ve estetik kaygılar bir görüntünün samimi bir bakışın eseri olup olmadığını pekala gösterebilir. Hatta

içten ve duygusal atmosferle donanmış bir görüntünün anlaşılması için fazlaca bir çabaya bile gereksinim yoktur. Fotoğrafçının herhangi bir ifadeyi, tekniğin katkısına başvurarak bir görüntüde kalıcı kılması anormal değildir. Fakat tekniği yaratıcılık yerine koyarak onu kutsayan fotoğrafçının unutmaması gereken, bu tekniğin, milyonlarca fotoğrafçı tarafından kullanılıyor olması. Bu açıdan bakıldığında bir görüntüyü değerli kılan, yaratıcılık gibi görülen tekniği değil, yaratıcı bakışı tekniğin olanaklarıyla anıtlılaştıran ve uyandırdığı duygusal atmosferin büyüsunü buram, buram yansıtan fotoğrafçının başarısıdır.

Görüntünün hangi veriler ışığında yorumlandığına yönelik yukarıdaki değerlendirmeleri unutmadan bir görüntüyü okumak eleştirel dinamikleri göz ardı etmek anlamına gelmez. Kendisi de başlı başına bir ifade olan fotoğrafın, sanatsal ve nesnel dinamikleri devre dışı bırakılarak veya hiç görülmeden bir öyküye eşlik etmesinin oldukça saçma olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü görüntüleri okumak onlara bir takım öyküler uydurmak değil, bir sanat olarak fotoğrafın derin anlamını kavramak, görüntülerin gerçeklikle kurduğu işbirliğine yeni bir tanım kazandırmak demektir.



Fotoğrafı bir anlamda hem 19.yy'ın bir sözcüsü, hem de günümüzde popüler kültürün bir suç ortağı veya işbirlikçisi gibi görebiliriz. Nitekim görüntüler 19.yy boyunca toplumların gerçeklik, huzur ve refah mücadelesine eşlik ederken, bir yönüyle düşünsel aydınlanmanın, sosyalleşme ve demokrasi kültürünün benimsenmesinde de etkin bir rol üstlenmiştir. Keşfedildiği dönemde görüntülerin güvenilir bir kanıt yarattığına, dahası kesinleştiren ve ikna eden bir nesnellik sergilediğine inanılıyordu. Bu bakımdan fotoğrafların kaynaklık ettiği yeni görme biçimi radikal, devrimci ve modernist bir gerçeklik anlayışını yaygınlaştırarak, 19.yy'da sanat ve politika ve özgünlükle özgürlük arasında güçlü köprüler kuran bir özgüven patlamasına yol açmıştır. Bugün fotoğrafın bir tekno estetiğe, yani tekniğe mahkum ortalama bir estetik bakışın egemen olduğu, yaygın beğeniye dayanak yapılan bir eğilime doğru hızla itildiğine tanık oluyoruz. Fotoğrafçıyı yaratıcı özgüvenden kopararak teknik ve sanal bilimciliğe göbekten bağlı uygulayıcı haline getiren bu tarz bir estetik dayatmacılığı iyi anlamamız lazımdır. Tekno estetiğin bu boyutuyla yaratıcılığa, sanatsal dile, görme biçimimize ve ayrıştırıcı bir bakış açısına katkıda mı bulunacağı, yoksa fotoğrafa egemen kılınan ve ışıltılı illüzyon yaratan görselliğini mi öne çıkaracağını yeniden sorgulamakta yarar vardır.

Yaratıcı Görüntü Dizisi'nin 3. Kitabı olan Fotoğrafın Yüzyılı kitabında Çerkes Karadağ, görüntülerin evrim geçirirken, aynı zamanda nasıl bir zihniyet dönüşümüne yol açtığını dikkatimize sunuyor. Fotoğrafların başta görme olmak üzere zihnin işleyiş ve kavrayışına ve insanlar ile nesneler arasında geliştirilen güçlü uyumun varlığına bir açıklık getirdiğini mercek altına alıyor. Sosyal paylaşım ortamının yol açtığı provokatif görselliğin bir gösteri toplumunun yaratılmasına yol açmakla kalmayıp, bireyleri sorgulamadan alımlayan bir kimliğe nasıl soktuğuna açıklık getiriyor.

