

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>

fotoğrafçı olmak pratik bir rehber

DAVID HURN, BILL JAY İLE SOHBET EDİYOR

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN: HÜSEYİN YILMAZ



Fotoğrafçı Olmak

Pratik Bir Rehber



e spa s yayınları

© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi:7

Çeviri: Hüseyin Yılmaz

Kitap Tasarım: Savaş Çekiç

Kapak Fotoğrafı:David Hurn

ISBN: 978-605-4363-10-0

Basım tarihi: Ağustos 2012

Baskı ve Cilt: A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.

Tel: 0212 281 64 48 Sertifika No:12168

© Magnum Photos, David Hurn & Bill Jay



Espas Sanat Kuram Yayınları

Müeyyetzade mah. Lülecihender Cad. Tatarbey Sk.

t: 0212 293 02 80

f: 0212 293 02 82

e: info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekânîk ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

Fotoğrafçı Olmak

Pratik Bir Rehber

David Hurn / Magnum Billy Jay ile Sohbet Ediyor

TEŞEKKÜR

Fotoğraf dünyasının temel çalışma ilkeleri hakkında bir anlayış oluşturmaya yönelik çabalarımızı düşünceleri, yetenekleri ve fotoğraflarıyla cömertçe destekleyen, bize zaman ayıran bütün fotoğraf ustalarına şükranlarımızı, hayranlığımızı ve saygılarımızı sunuyoruz. Hepsini burada belirtmeye kalksak kitaba sığmazdı. Aslında bu isimlerin çoğu metin içinde geçiyor.

Notlarımızı sunuma ve baskıya hazır hale getiren World Wide Web uzmanı Jo Ann Briseño'ya da ayırdığı zaman ve gösterdiği sabır için ayrıca teşekkür ediyoruz.

İÇİNDEKİLER

009	Sunuş
013	Giriş
015	Fotoğrafçı Hakkında: David Hurn
037	Bazı Tanımlar
045	Konu Seçimi
057	Serbest Konulu Fotoğraf
071	Kontak Baskıların Hazırlanması
083	Fotografik Deneme
093	Fotoğraf Makineleri, Ayakkabılar ve Diğer Malzemeler
105	Fotoğrafçılığın Geleceği
123	Fotoğrafa İlişkin Bazı Mitler
139	Yazarlar Hakkında

SUNUŞ

Fotoğrafçı Doğulmaz! Olunur...

Fotoğrafın icat edilişinden bu yana, her sanat dalında olduğu gibi, fotoğrafçının eğitimi konusunda da birçok çalışma yapılmıştır. Önce sihirbazlık, ardından teknik beceri, en sonra da çağının estetik tanıklığı olarak günümüze kadar ilginç bir rota izleyen fotoğraf, belgeden sanata giden yolda unutulmaz örneklerini oluşturmuş ve insanların hafızalarında anların dönüştüğü imgeler olarak kalmayı başarmıştır.

Günümüzde vesikalık fotoğraftan bilimsel fotoğraflara, belgesel fotoğraftan çağdaş sanatın yeni arayüzü olmaya kadar kendine farklı kategorilerde yer açan fotoğraf, son iki yüzyılın vazgeçilmez nesneleri olarak dolaşımını sürdürmektedir. Durum böyle olunca, bir tanığın şüpheliyi teşhis ettiği polis kayıtları ile sanat galerilerinde sunulan fotoğraflar arasındaki farkın ne olduğunu doğru bir biçimde ortaya koyarak analiz etmek gerekir. Bu konuyu, belgesel projelerin içinde yer alan fotoğraflarla, sıradan, laf olsun diye çekilmiş fotoğraflar arasındaki farka kadar da getirebiliriz. Bu fark konuyla mı, yoksa fotoğrafların çeken kişi ya da fotoğrafların sunulduğu meca ile mi ilgilidir... Ya bu bağlamlar değiştirilir de, fotoğraf başka bir okuma düzleminde ele alınırsa ne olur... Sorular, düşünmeyi; düşünce de yanıtları beraberinde getirmektedir.

Aslında bu kitap iki kişinin yarattığı ortak bir eser olma özelliğini taşıyor: “Fotoğrafçı Olmak” kitabı, Soruları soran Bill Jay’e yanıt veren ünlü fotoğrafçı ve eğitmen David Hurn’un fotoğrafa ait yüzlerce püf noktasını fotoğrafçılara aktardığı “pratik bir rehber” olarak tasarlanmış. David Hurn, bu kitapta verdiği samimi cevaplarla, farklı bağlamlardaki sorulara asla bir otorite söylemine yaslanmadan bir fotoğrafçının hedeflediği projeyi nasıl yapması gerektiğini de özetliyor.

Dikkatlice düşünüldüğünde, fotoğrafı üreten kişi (fotoğrafçıyla), fotoğrafa bakan kişinin (izleyici) arasında sessizce gelişen çok özel içsel bir diyalogun olduğunu görürüz. Bu diyalogun temelinde sanat görgüsünün de içinde olduğu kültür bulunmaktadır. Bu noktaların farkında olan David Hurn, fotoğrafçılara —eğitmenlik tecrübesi olmasına rağmen okuyucusunu öğrenci gibi hissettirmeden ve herhangi bir hiyerarşik sınıflandırmaya sokmadan— neredeyse sohbet havasında ama seslenme biçiminin belli belirsiz hipnozu ile, karanlıkta kalan birçok noktayı sanki sıradan olaylarmış gibi anlatmaktadır.

Hurn’un mütevazı yanıtlarında aslında fotoğrafa ait çarpıcı detaylar gizlidir. Fotoğrafçılık ile yaşamı birbirinden asla ayırmayan Hurn, fotoğrafçılığından gelen gözlem gücünü, eğitimciliğinin kazandırdığı tecrübe ile birleştirerek, öğretisini oluşturuyor. Yaşama olan saygısıyla fotoğrafçı olmanın getirdiği özeni aynı düzlem üzerinde birleştiren Hurn’un, fotoğrafçı adayına amatörlükten ustalığa giden yolda deneyimlerinden kaynaklanan ciddi önerileri oluyor.

Kendini her zaman bir röportaj fotoğrafçısı olarak gören Hurn, gerçekleştirdiği projelerden edindiği görsel estetiği, yeni bir matematik üzerinden karşı tarafın uygulayabileceği bir biçime dönüştürüyor. Robert Frank’ın dünyadaki çeşitli fotoröportajlara öncülük teşkil etmiş “Amerikalılar”ı bile, onun artı ve eksileriyle örülmüş bakış açısıyla başka bir anlam kazanıyor. Eleştirel düşüncenin, her türlü mit ve hayranlıktan uzak yorumlarını Hurn’un yaklaşımlarında bulabiliyoruz.

Dijital teknolojinin henüz emeklediği dönemlerde (1996), fotoğrafın klasik görüntü mantığı üzerinden yola çıkılarak kotarılan bu kitap, içerdiği temel bilgilerle bir başyapıt olma özelliğini hâlâ koruyor. Bu kitapta söz konusu edilen noktalar 150 yıl öncesine ya da 100 yıl sonrasına tarihlense bile yine neredeyse hiçbir bir şeyin değişmediği görülecektir.

Fotoğrafçı olmak hem bir durum, hem de bir histir. Olmak kavramı, kutsal kitaplardan felsefeye kadar sıklıkla konuşulan ve üzerine çok düşünülen bir fiildir. Hurn'un Bill Jay'e verdiği yanıtlara dikkat edilirse, fotoğrafa ait birçok ipucunu yakalamak mümkündür. İnsanın fotoğrafla olan ilişkisini, kişiyi fotoğraf çekmeye iten nedenler ve yapıt-izleyici bağlamında derin gözlemler ve çarpıcı anekdotlar eşliğinde ele alan bu kitap, fotoğrafın bazılarının sandığı kadar basit olmadığını, onun da arkasında kendine özgü bir ifade biçiminin bulunduğu gerçeğinden yola çıkıyor.

Önemli olan teorinin ölüm katılığından sıyrılıp yaşamın içinde doğal olarak nefes alıp verebilmesidir. Bill Jay, soruların yanıtlarını 30 senelik dostunun ağzından bir kuyumcu titizliğiyle alıyor. Hurn'un en önemli özelliği, bilgileri birer sır olarak değil, yaşamın içindeki gerçeklik olarak kabul etmesi ve fotoğrafçılarla paylaşmak istemesinde. Ama bundan da önemlisi, yeryüzünde mevcut olan bilgilerin onun kendisine has düzenleme ve dile getiriş biçimiyle yeniden yorumlamasıdır. Tıpkı müzikte, bir enstrüman için yazılmış bir eserin, başka bir enstrümana uyarlanması gibi. Düşünce, anlaşılır olduğu ve pratiğe dönüştürüldüğü zaman gerçek işlevini yerine getirir. Hurn'un hem eğitmen, hem de fotoğrafçı olarak yıllar içinde geldiği noktayı bu bu denli alçakgönüllülükle paylaşıyor olması, üstelik bunu günlük sıradan işlerden biriymiş gibi yapması gerçekten de dikkate değer.

Hurn'un kurduğu cümlelerde doğal olarak varolan şiirsellik, aslında onun fotoğrafın içinde yatan şaşırtıcı güzelliği nasıl da yürekten hissettiğinin bir göstergesi oluyor.

Günümüzde fotoğraf çekiyorum/yapıyorum diye dolaşan bir sürü insanın, bu bilgileri bu şekliyle duymadan fotoğraf yaşamlarını sürdürecektir olmaları hayli hüznü. Fotoğrafçı olmak için en sağlam yol, gerekli bilgi ve donanıma sahip olduktan sonra, bir fotoğraf makinesinin arkasında aynı şeyi binlerce kez yaparak deneyim kazanmasıdır. "Fotoğrafçı Olmak" kitabı bu konuda ciddi bir görevi üstleniyor, fotoğrafçı ile fotoğraf makinesi arasındaki o gizemli boşluğu başarıyla dolduruyor.

Bugüne kadar fotoğraf üzerine yayınlanmış, insanlara yararı olacak bilgi ve deneyimleri bundan daha iyi özetleyecek çok az kitap olduğuna inanıyorum. David Hurn'un içinde yaşattığı cini, hazırladığı sorularıyla ustaca açığa çıkarmasından dolayı dünya fotoğraf tarihi Bill Jay'e de

çok şey borçludur. Fotoğraf denen buzdağının altında yatan görgüyü keşfetmek ve gizleri öğrenmek için bulunmaz bir fırsat “Fotoğrafçı Olmak ” kitabı.

Merih Akoğul
Ağustos 2012

GİRİŞ

Bu sohbet, 30 yıllık bir dostluğu ve fotoğrafçılık üzerine hâlâ sürmekte olan bir diyalogu kutluyor.

Bu kitapta, alanımızın temel özelliklerine ve bunların hem imge yaratıcısı hem de insan olarak fotoğrafçılar tarafından daha etkin bir gelişim için nasıl kullanılacağına ilişkin ortak anlayışımızı özetlemeye çalıştık.

Teknoloji ya da teknik işlemler hakkında olmamasına karşın, bu bir ‘nasıl yapmalı’ kitabıdır. Pratik deneyimlerden, geçmişten ve günümüzden pek çok usta fotoğrafçının yaşamlarından süzülmüş ‘fotoğrafçı gibi düşünmek ve davranmak’ üzerine bir kitap. Bulunduğu yer fotografik yelpazenin hangi kanadında olursa olsun, tüm fotoğrafçıların kullanabileceği temel ilkeleri keşfedebilmek için ortak paydalar üzerinde yoğunlaştık. Sohbetlerimiz zaman içinde o kadar kapsamlı bir hale geldi ki, artık kimin neyi ne zaman söylediğini ayırt edemez olduk. Görüşlerimiz, tavırlarımız ve düşünme biçimlerimiz oldukça farklı perspektiflerden: David’inki mesleki pratikten, Bill’inki tarih ve eleştiriden kaynaklandığı halde ayrılmaz bir bütün oluşturacak kadar iç içe girmiş durumda. Şu örnek, durumu gözler önüne serecektir.

Yıllar önce birimiz “Fotoğrafçılık Nedir?” başlıklı bir ders vermişti [David: O bendim. Bill: Evet, evet, biliyorum]; diğeri de bu dersi dinlemişti, düşüncenin netliğinden etkilenererek benimsedi. Sonra dersi kendine göre uyarladı; yeni düzenlemeler, yeni fotoğraflar ve fikirler ekleyerek dersi ilk anlatan da izleyiciler arasındayken sundu. Uyarlamalardan yapılan bir seçme de, değişime uğrayarak başka bir ders haline geldi. Diğeri, onun yaptığı yeni fotoğraflar ve fikirler ilham eden değişiklikleri kullandı... ve bu böyle sürüp gitti.

Bugün fikir, konu ya da fotoğrafların kaynağını ayırt etmek zor. Elbette her konuda anlaştığımızı söylemiyoruz; ama kitabımızda fotoğrafçılara pratik çözümler sağlayacağını umduğumuz ortak anlayışımızı vurguladık.

Bu kitabın temel metnini elde edebilmek için on iki saatlik bir sohbetimizi kaydettik. Bu kayıt, yayınlanmış yazılarımız, yazdığımız mektuplar ve ilk taslaklar üzerine yaptığımız bir söyleşiyi destekledi. Fotoğrafçıların bu prensipleri uygulayarak yaşamlarına daha fazla anlam katabilecekleri umudu ve inancıyla bu sohbeti sunuyoruz.

Evet, bunun fotoğrafçılık hakkında bir kitap olduğu doğru, fakat fotoğrafçılık da zaten yaşam hakkında değil midir? Her ikimiz de, hayatın amacının potansiyel olarak neyse onlara dönüşmek olduğu konusunda psikolog Abraham Maslow’a katılıyoruz. Fotoğrafçılığın bu hedefe yönelik ideal bir araç sunduğuna inanıyoruz.

David Hurn

Bill Jay

1996

FOTOĞRAFÇI HAKKINDA

DAVID HURN

Otuz yıl önce, fotoğrafçı olma çabasıyla geçen yedi yılı aşkın bir dönemin sonuçları olan fotoğraflarımı David Hurn'e ilk kez göstermiştim. Yığını gözden geçirmesi yaklaşık otuz saniye aldı ve yargısını açıkladı: Sıkıcı. "Bunlar türev," dedi. "Başaramayacaksın."

O zamandan beri arkadaşız.

O benim teşvikçim, vicdanım, danışmanım ve hepsinden önemlisi en gaddar eleştirmenim olmaya devam etti. Rekabetten, hasetten ya da kendisini yüceltmekten değil, sevgiden kaynaklanan bu eleştiriler son derece içtendir. Yıkıcı açıksözlülüğü tamamen hoş karşılanan böyle bir dost nasıl zor bulunur, nasıl değerlidir bilir misiniz?

Elbette görüşlerine her zaman katılmıyor, tavsiyelerine her zaman uymuyorum, iyi niyetli yaklaşımlarının şiddetle ret edilmesi halinde bile David Hurn destekleyicidir. Şöyle geçer aklından: "O bana görüşümü sordu, söyleyebileceğimin en iyisini söyledim, artık karar onun."

Size bunları anlatıyorum, ilk bir araya gelişlerimizin koşullarını da aktaracağım, çünkü David Hurn'un açıksözlülüğü bu sayfalara nüfuz

etmeli. Fotoğrafçıların, alanımızda hep bulunan, fakat nadiren tartışılan konuları adım adım ele alarak bu denli açık ve isabetli konuşabilen güvenilir bir rehberle karşılaşabilecekleri başka bir yayın bilmiyorum.

Belki ben de okurla aynı biçimde dolaysız konuşmalıyım. David Hurn'un, diğer büyük fotoğrafçılar gibi, hiç de gizli olmayan bir gündemi var. Bu alandaki belirli bir yaklaşıma tutkuyla inanıyor: Kendi yaklaşımına. Bir fotoğrafçı olarak çok özel bir düşünme ve çalışma biçimini savunuyor, çünkü mesleki yaşamını fotografik yelpazenin, röportaj ya da tanıklık olarak adlandırdığı bir kanadına adanmış durumda. Doğal olarak şöyle sorulabilir: Bu kitap, fotoğrafçılık dediğimiz alanı oluşturan yelpazenin rengârenk şeritlerinden herhangi birinde yer almaya niyetlenen fotoğrafçıya ne kadar uygundur?

Bu kitabın ele aldığı şu konular nedeniyle tüm fotoğrafçılar için uygun ve yararlı olduğunu söyleyebilirim: Herhangi bir çalışmada yöntem geliştirirken açık seçik düşünmenin önemi; fotoğrafın bütün türlerinde konunun ve şeyin kendisinin başlama noktası olduğuna yapılan vurgu; zihnin netliğinin görme netliğine yardımcı olduğu konusunda ısrarlı bir tavır; başka fotoğrafçıların çalışmalarına ilişkin, onların felsefi temellerini anlamaktan kaynaklanan büyük takdir duygusu (fotoğrafçılar fotoğraf çektikleri kadar, fotoğrafa bakarlar da); hümanizmin, tanımlanmış ya da yaratılmış olmasına rağmen sanattan ayrılmaz olduğu iddiası; herhangi bir çabada kendini adamanın ve çok çalışmanın yerini tutacak başka hiçbir şey olmadığının canlı örneği...

Yine de, David Hurn'un sözlerinin özellikle farklı insanlarla, yeni mekânlarla karşılaşmaktan hoşlanan, yaşamın baş döndürücü akışı içindeki yalın güzellik ve gerçeklik fotoğraflarını seçmekten daha heyecan verici, daha tatmin edici (ya da hayal kırıcı) bir şey olmadığına inanan fotoğrafçıların ilgisini çekeceği doğru.

Bu, özel bir dildir! Güzellik? Gerçeklik? Anlatımıza bu sözcükleri bu denli erken sokmanın tehlikeli olduğunun farkındayım ama endişe etmeyin, aşinalığımız arttıkça onları daha rahat kullanabileceğimizi umuyorum.

Şimdi, Fotoğrafçı Olmak Üzerine düşünceleriyle size yol gösterecek kişiyle tanışma zamanı...

İLK DÖNEM

David Hurn'un 21 Temmuz 1934'te Surrey Redhill'de doğduğu için İngiliz olması talihin cilvesinden başka birşey değildir. Cardiff'deki ilkokul eğitiminden bugün yaşadığı Tintern'deki Wye Nehri'ne tepeden bakan, çevredeki şelalelere sırtını vermiş, setler halinde yükselen bahçesindeki altıyüz yıllık küçük taş evine kadar hem genleri, hem mizacı, hem de tercihleri açısından o bir Galler'lidir. Nehirden aşağı doğru kısa bir yürüyüşle William Wordsworth'un 1798'deki ünlü şiiriyle tanınan, 12.yy başlarından kalma Tintern Abbey yıkıntılarına varılır. Nehrin yan tarafında, David'in Galler'deki fotografik keşif gezilerinde köpekleriyle yürüyüş yaptığı çayırlar ve korular uzanır.

Tintern'in kökleri çok gerilere gider. Pastoral, mahmur güzelliği ana caddesinde gidip gelen araçların gürültüsüyle çelişir; sürü sahibi yaşlı çiftçiler sanatçılarla, borsacılarla yan yana yaşar; el işçiliğiyle inşa edilmiş eski taş evlerde bugün faks makineleri ve bilgisayarlar çalışıyor. Turistlerin Mekke'si diye de anılan bir yerdir burası. Eski ile yeni, zengin ile yoksul, antik ile modern arasındaki bu çelişkiler, Galler'de yaşanan değişimlerin küçük bir örneği olarak David Hurn'un durup dinlenmeden çalışan hayal gücünün ardında yatan temaları yansıtır.

Okul günlerinde David umut veren bir öğrenci olarak görülüyordu. Eğitim yıllarını bugün disleksi olarak bilinen rahatsızlığı nedeniyle hiçbir vasıf elde edemedi tamamladı. "O günlerde bu terimi ya da durumu hiç kimse anlamıyordu," diyor David "ve böylece sen de sadece 'kalın kafalı' oluyordun." O zamanlar her konuda, özellikle de bilim alanında önem verilen, David'in ideali olan veterinerlik için kesinlikle şart koşulan yazılı sınavlarla başa çıkması olanaksızdı. Fakat David sporda, özellikle atletizm ve Amerikan futbolunda çok iyiydi. Her Britanyalı genç erkeğin iki yıl askerlik yapması gereken yaşa geldiğinde, sportmen cesareti Britanya Ordusu mensuplarının eğitildiği prestijli Kraliyet Askeri Yüksek Okulu Sandhurst'e girmesini sağladı. David, mesleği askerlik olan babası Stanley'in yolunda gitmeye yazgılı görünüyordu. Babası, 1939'da II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden hemen önce Galler ordusuna gönüllü olarak katılmış, başarılarıyla kısa sürede Özel Operasyonlar'da binbaşılığa kadar yükselmişti. Bu dikkate değer başarının oğlu tarafından tekrarlanması gerekiyordu.

Fotografçılık bu gidişi değiştirdi.

İLK FOTOĞRAFLAR

Sandhurst askeri okulunun katı, izole ve güçlüklerle dolu ortamında daha fazla özgürlük arayan David, sadece fotoğraf kulübü üyelerinin okul dışına çıkmasına izin verildiğini fark etti; karanlıkodalar şehir merkezindeydi. Bir fotoğraf makinesi satın almasının fotoğraf aşkıyla hiç ilgisi yoktu, o yalnızca özgürlüğe ulaşmanın bir pasaportuydu. Çok geçmeden okulun ilan panosu için hatıra fotoğrafları çekmesi istendi ki bunun için makineye gerçekten film takmak gerekiyordu! David, ucuzundan bir ‘nasıl yapmalı’ kitabı (muhtemelen o sıralar çok popüler olan fotoğrafçılık rehberlerinden birini) alarak fotoğrafçılığın temellerini kendi kendine öğrendi. Bu türden kendi kendine eğitimin yararına hâlâ inanıyor. “Bence etkin iki öğrenme biçimi var: Üst düzey bir profesyonele çıraklık yapmak ya da kendi kendine öğrenmek. Fotoğrafçılıkla ilgili sorun herkes tarafından yapılması ve herkesin bunu iyi yaptığına inanıyor olması. Bir de daha iyi bir makine satın alabilse ya da daha çok zaman ayırabilse daha da iyi yapacak. Bu nedenle her şeyi yanlış yaptığı halde, aldığı kötü tavsiyeler nedeniyle kötü fotoğraflar üretmeye devam ediyor. Kötü tavsiye almakla ilgili sorun şudur: Bu alana yeni adım atan biri, tavsiyenin kötü olduğunu fark edemediği için, kötü alışkanlıklar kök salar ve yok edilmeleri çok, çok zor hale gelir. Benim tavsiyem şu: Ya en iyilerin birinden ya da kendi kendinize öğrenin. Eğer gerçekten merakınız yoksa hiç zahmete girmeyin.”

David, fotoğrafçılık rehberindeki bilgileri hızla yuttuktan sonra okul arkadaşlarının günlük yaşamını kaydetmeye başladı. Bu onu, yayınlanmış fotoğraflara daha dikkatli bakmaya yöneltti; çok geçmeden, fotoğrafların içerdiği mesajlarla subaylarının verdiği mesajlar arasındaki uçurumu keşfetti. Özellikle Henri Cartier-Bresson’un, *Picture Post*’ta (29 Ocak, 5,12,19 Şubat 1955) ve *Life* dahil diğer pek çok dergide yayınlanan Rusya üzerine bir foto-denemesi, askeri öğretmenlerin yoğun propagandasıyla çelişiyordu ve fotoğraflar birer kanıt olarak doğrudan yana ağır basıyordu.

Gördüğü fotoğraflardan biri onu şiddetle sarstı: Bu, bir mağazada karısı için yeni şapka alan bir Rus askerini gösteren fotoğraftı. “Babam savaştan döndükten hemen sonra hep birlikte Cardiff’deki şık Howells mağazasına alışverişe gitmiştik. On bir yaşındaydım. Babam anneme bir şapka aldı. Bu olaya ilişkin hatırladıklarımla Rusya’da çekilen fotoğrafın uyandırdığı duygular özdeşti. O zamana kadar, bütün Rusların umutsuz

biçimde yoksul ve acayip biçimde kavgacı olduklarına inandırılmışım. Oysa fotoğrafta orta halli, en azından karısına bir armağan alacak kadar parası olan, şefkat ve ilgi gibi insanca duygular sergileyen bir Rus vardı. Bu fotoğrafta hakikiliğin tadı vardı; gerçeklik ve doğruluk hissi uyandırıyor.” David, usta birer propagandacı olan öğretmenlerine sorular sormaya, onlardan açıklama istemeye başladı; askerliğe karşı kuşkuları bir süre sonra iyice arttı. “Vizörümde ve yayınlanan fotoğraflarda gördüklerim,” diyor David, “beni esaslı bir barışsever haline getirdi.” Subay olacak biri için pek umut vaat etmeyen bir durum.

Asker olmak için gerekli özellikleri taşımadığı konusunda ordu ile David Hurn anlaştılar. 1955’te David Hurn, tüfeğiyle fotoğraf makinesini değiş tokuş etti ve fotoğrafçı olmaya karar verdi.

REFLEX

David bu hedefle Londra'ya taşındı, asillerin yaşadığı batı yakasındaki Harrods'da satıcılık işi buldu ve bir sergide, fotoğraf yaşamını önemli derecede etkileyecek birine rastladı: Michael Peto'ya.

David'in askerlikten soğumasında önemli payı olan Henri Cartier-Bresson'un fotoğraflarının yer aldığı bu yetkin sergi Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde idi. David'in sergideki fotoğrafları derinden incelemesi başka bir ziyaretçinin dikkatini çekti. Britanya'lı ünlü fotoğrafçı Michael Peto gelip genç adama kendini tanıttı. Peto, cana yakın bir Macar'dı; koyu Avrupa'lı aksanıyla fotoğraflar üzerine konuştu. Daha sonra David'in fotoğraflarını görmek istedi ve çalışmalarına destek vermeye başladı.

Peto, genç bir fotoğrafçıya yardım etmek için mükemmel bir konumdaydı. Reflex adlı küçük bir fotoğraf ajansının üyesiydi. Reflex; organizatör ve pazarlama müdürü olan Peter Tauber, usta bir haber fotoğrafçısı olan George Vargas ve Britanya'nın saygın gazetelerinden The Observer'da düzenli olarak yayınlanan sıcak, lirik fotoğraflarda uzmanlaşmış Peto'dan oluşmaktaydı.

David Hurn, ajansa kabul edildikten sonra önemli destekler aldı. Ajansın diğer üyeleri fotoğrafçılığa ilişkin verdikleri tavsiyelere ek olarak mesleğin ticari yanını da öğretiler, bir süre sonra da akşam ve hafta sonu görevlerini ona devrettiler. Yapılan işler genellikle ajans için başlıca para kaynağı olan Britanya Kraliyet ailesinin fotoğraflarını çekmekti. "Kraliyet ailesinin paparazziler tarafından izlenmesini günümüze ait bir olgu zannetmek doğru değil" diyor David. "Çok geçmeden bütün hafta sonlarımı, Prens Philip'in bir polo maçında gömleğini değiştirirken görünen göğsünü ya da Prenses Margaret ile âşığı Albay Townsend'i fotoğraflayarak, ailenin yapıp ettiklerini izleyerek geçirmeye başlamıştım. Reflex, ülkedeki ilk teleobjektiflerden birine sahipti ve o günlerde uzak mesafeden yakın plan çekilebileceği kimsenin aklına gelmiyordu. Böylece pek çok atlatma fotoğraf elde ettik. Ama usanmıştım. Kendimi bir fotoğrafçı gibi hissetmiyordum. Zamanımın çoğu oturup Kraliyet ailesi üyelerinin ortaya çıkmasını beklemekle geçiyordu." David Hurn 22 yaşındaydı ve deneyim kazanmak istiyordu.

MACARİSTAN

O sıralar en yakın arkadaşı Sandhurst'te tanıdığı John Antrobus'tu. Ordudan birlikte ayrılarak Londra'da ortak bir daire tutmuşlardı. Antrobus yazar olmak istiyordu. Her ikisi de boş zamanlarının çoğunu politik konuşmaların yapıldığı cafe-barlarda geçiriyorlardı; konu genellikle Macar Devrimi'ydi.

Macaristan, II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanya'sının müttefiki olmuş ve 1945'te Rusya tarafından işgal edilmişti. 1949'da kurulan güdümlü komünist rejim, 1956'da Rus birlikleri tarafından hemen vahşice bastırılan ünlü ayaklanmaya yol açacak kadar baskıcı hale gelmişti.

Hurn ve Antrobus (pek az fotoğrafı yayınlanmış bir fotoğrafçı ve hiçbir makalesi yayınlanmamış bir yazar) savaşa gitmeye karar verdi. "Olayla ciddi bir bütünleşmeden çok, şamataya dayanan bir kararı bu" diye hatırlıyor David. İki genç adam Avrupa'yı, Avusturya'ya kadar otostop yaparak kat ettiler, bir ambulansın arkasında geçecekleri Macar sınırının yakınlarındaki cafe'lerde konakladılar ve sonra yine otostopla Budapeşte'ye ulaştılar. Artık olayın içine girmişlerdi, ancak neyle karşılaşacakları konusunda hiçbir fikirleri yoktu.

Özellikle büyük kentlerdeki sivil karışıklıkların çoğunda olduğu gibi eylemler, şehrin çeşitli bölgelerinde aniden parlayıp sönen türdendi. Bu nedenle bütün zamanı yanlış caddede ya da doğru caddede ama yanlış zamanda bulunarak geçirmek işten bile değildi. Neyse ki genç fotoğrafçıyı kanatları altına alarak ona nelerin, nerede, ne zaman olup bittiğini özetleyerek yol gösterecek London Daily Mail'den deneyimli bir muhabire, Eileen Travers'a rastladılar. Traves, David'i dönemin foto-muhabirlerinin ana piyasası olan Life'dan muhabirlerle tanıştırdı, hemen bir anlaşma imzalamasını sağladı ve Macaristan'dan çıkmasına yardım etti.

Reflex' in yaptığı dağıtım sayesinde fotoğrafları yalnızca Life'da değil, Picture Post ve The Observer dahil diğer birçok gazete ve dergide yayınlandı. "Fotoğraf kariyerinize en tepeden başlamak gibisi yok!" diyor David. Şansıya dalga geçiyor ama durumu yakalama çabası ve dünyanın en önemli gazetelerinin kullanabileceği nitelikte fotoğraflar çekmiş olduğu gerçeği değişmiyor.

Ne yazık ki bu dönem, dergilerin yayınlanan eserlerin tüm telif haklarına sahip olmasının ve negatiflere el koymasının olağan sayıldığı

bir dönemdir. Bunun bir sonucu olarak David'in Macar Devrimi üzerine hemen hemen tüm çalışmaları kaybolur; yalnızca, negatiflerin kopyalarından üç baskıyı kurtarabilir. "Çalışmalarımın kaybolması, belleğimin yaşamımın bu dönemine ilişkin bulanık olmasının başlıca nedenidir. O üç fotoğrafın çevresindeki olayları gayet canlı olarak hatırlayabiliyorum ama bunun ötesi karanlık. Negatifler, o günlerin görüntüleri kadar düşünceleri ve duyguları da tüm netliğiyle geri getirerek hafızamı güçlü biçimde uyabilirlerdi."

Başarılı Macaristan fotoğraflarıyla Londra'ya dönen David, Harrods'daki işinden ayrılarak tüm zamanını fotoğrafa ayırdı. Başlangıçta Reflex ile süren ilişkisi ona küçük görevlerin yanı sıra satışlardan da yüzde sağlıyordu. Fakat bir yıl içinde ajansla bağlantısı azalmış, her türden ilgi çekici olayı ele alan ve güncel haber değeri taşıyan fotoğraflarıyla birçok gazete ve dergi için kendi hesabına çalışmaya başlamıştı. Elbette yalnız değildi. Hevesli genç fotoğrafçılardan oluşan küçük bir grup fotoğrafçıyla birçok olayda karşılaşıyordu; kısa sürede rakip oldukları kadar arkadaş da oldular. "Hiçbir düşmanlık hatırlamıyorum." diyor David, "Yalnızca, hepimizde gelişmeyi kamçılayan bir işbirliği vardı." Bu grup içinde, Magnum Fotoğraf Ajansı'na David Hurn'le hemen hemen aynı zamanda üye olan Don McCullin, Ian Berry ve Philip Jones-Griffiths de vardı. Magnum tarihinde daha önce aynı kentten bir grubun üyeleri aynı zamanda üye kabul edilmemişti.

Bu günleri ileride anlatacağız. Biz kaldığımız yerden devam edelim. 1957'de David Rusya'ya gitmeye karar verdi.

RUSYA

Rusya'daki yaşam üzerine yayınlanan bir makalede muhabir, günlük hayatın ancak tahmin yoluyla bilinebileceğini, çünkü o zamana dek hiçbir fotoğrafçının bir Rus aileyle birlikte yaşamadığını söylüyordu. David Hurn'u harekete geçiren bu yazı oldu. Bir üniversite şehrindeki öğrenciler arasında İngilizce konuşan birileri mutlaka vardır, diye akıl yürüterek Leningrad'a gitmeye karar verdi. Doğru tahmin etmişti. Üniversite çevrelerinde dolaşarak "İngilizce biliyor musunuz?" diye ısrarla sordu ve ilk olumlu cevabı veren genç adamın evine kendini davet ettirdi. David hemen The Observer'a telefon etti: "Rus bir aileyle yaşayan bir fotoğrafçıyım. Burada kalmamı sağlayacak mısınız?" Yanıt

“Evet” idi. David Hurn’un foto-muhabirlik kariyeri böylece yeni bir ivme kazandı.

David Rusya’dan ayrılırken Finlandiya’nın ulusal bestecisi Jean Sibelius’un öldüğünü öğrendi ve cenaze töreninin foto-röportajını yine The Observer için yaptı.

Macaristan, Rusya, Finlandiya... Hepsi Hurn’un gelişmekte olan mesleki deneyiminde önemli basamaklardı, ama birçok açıdan 50’lerin genç ve politize entelektüellerinin buluşma mekânı olan cafe-barlar da aynı oranda etkiliydi. David bunlardan birini, The Nucleus’u özellikle hatırlıyor. “Doğaçlama cazın baskın olduğu, dünyanın dört bir yanından müzik sesleriyle ateşli konuşmaların uğultusunun spagetti kokularıyla karıştığı sıra dışı bir buluşma mekânıydı. Hem davulcu hem de aşçı olarak çifte rol üstlenen Garry Winkler’in işlettiği barın spagettisi ucuz ve lezzetliydi. The Nucleus’a; o sıralar hâlâ balet olan film yönetmeni Ken Russell, aktris Shirley Ann Field, filozof Colin Wilson, yazar Stuart Holroyd, kameraman Walter Lassally ve bildiğim kadarıyla Macaristan’a ilişkin hiçbir şey yazmamış olan, fakat skeçleriyle yavaş yavaş isim yapmaya başlayan John Antrobus’tan oluşan bir arkadaş grubuyla takılıyordum.”

Rastlantılar zinciri bu arkadaş grubunun dışına sıçrayacak ve David’i fotoğrafın hayat dolu, sürprizli alanlarına sürükleyecekti.

FİLM VE MODA

Örneğin, Ken Russell baletlikten fotoğrafçılığa oradan da film yapımcılığına geçiyordu. Çektiği natürmort fotoğraflar, gelecekteki filmlerinin abartılı teatralliğinin ipuçlarını veriyordu. “Ken bu absürd fikirleri kullanacak” diye hatırlıyor David, “ve sonunda ancak Illustrated gibi bir dergide yayınlanacak tuhaf fotoğraflar çekecekti. Örneğin, temalardan biri beş para etmez bir bisikleti Albert Anıtı’nın üstüne sürmek üzerineydi!”

Russell’ın kurmalı bir Bolex’le yaptığı ilk filmlerinden biri ona BBC programı Monitor ile çalışmasının kapılarını açan Amelia and the Angel idi. İlk televizyon filmlerinden biri, tuhaf bir yaşlı kadın tarafından pansiyon olarak işletilen evde aynı daireyi paylaşan David’le arkadaşları üzerineydi. Sonuç, A House in Bayswater oldu. Ken Russell sürekli yeni

fikirler peşindeydi; David Hurn'un hayatı yeterince tuhaf görünüyordu! David; sıra dışı bir arkadaş profiline sahipti. Esrarengiz bir evde yaşıyordu. Savaş ve kraliyet ailesinin sivil yaşantısını, ünlü insanları, striptizcileri ve ileride göreceğimiz gibi moda dünyasını fotoğraflamıştı. Her şeye rağmen bir Ken Russell filminde yıldız olmak için yaratılmışa benziyordu. En büyük problem, kadın kahraman rolünün kime verileceğiydi. Metinde "dünyanın en güzel kadını" diye tanımlanan kimdi? Çekim başlamak üzereydi ama henüz karar verilememişti. Zamanın ünlü bir aktristi olan Claire Bloom rolü üstlenmeyi kabul etti. Ama hem yönetmen hem de David başrolün tanınmamış birine verilmesi gerektiğini hissediyorlardı. O kadın kimdi ve neredeydi?

David'in, Jardin des Modes için Paris'e gitmesi gerektiğinde soru henüz yanıtlanmamıştı. Paris'teki son gün David, otel lobisine girdi ve girer girmez "dünyanın en güzel kadını"nı gördü: Bir mankendi. David ona doğru yürüdü, "dünyanın en..." olduğunu söyleyerek, çekimleri ertesi gün başlayacak filmde başrol teklif etti. "Benimle bugün Londra'ya dönmek zorundasın!" dedi. "Dünyanın en ..." güldü. David'in ısrarı onu en azından menajerini arama konusunda ikna etmişti. Menajeri teklifi onayladı ve Alita Naughton filmin kadın yıldızı oldu. 1964'te de David'in karısı. Ken Russell filmi Watch the Birdie, İngiliz televizyonunda gösterildi. Ancak, bu filmlerin üçüncüsü o zamandan beri kayıp. Ken Russell dağıtıma girecek ilk filmi French Dressing'i yaparken de başrolün Alita'ya verilmesini sağladı. Fakat bu, Alita'nın oynamayı kabul ettiği tek ticari film oldu. David ve Alita'nın Sian adında (Şam diye okunuyor) bir kızları var. 1971'de boşandılar. 1960'ların ilk yarısında önemsiz görünen bir dizi olay David'in daha sonraki yaşamını derinden etkiledi. Bu olaylardan biri, kısa bir dönem moda fotoğrafçısı olarak çalışmasına yol açtı.

Her şey, Shakespeare oyunlarının aktörü Richard Johnson'ı fotoğraflama görevinin ona verilmesiyle başladı. Johnson'la arkadaş oldular. Johnson'ın İspanya'da yapımı başlamak üzere olan King of Kings filmine para koyması beklenen MGM ile sözleşmesi vardı. MGM bu teklifi, anlaşmalı aktörlerinden birinin, örneğin Richard Johnson'ın da filmde rol alması koşuluyla kabul etti. Buna karşılık Johnson da set fotoğrafçısı olarak David Hurn'un çalışmasını istedi.

İşler fazlasıyla yolunda gitti. David, Sophia Loren ve Charlton Heston'ın oynayacağı bir sonraki filmleri El Cid için İspanya'da kalmasını isteyen yönetmen Nicholas Ray ve yayıncı Tom Carlisle ile yakın arkadaş oldu.

“Kabul etmekten memnundum,” diyor David. “Daha önce gazete fotoğraflarından kazandığım üç kuruşla karşılaştırıldığında iyi paraydı.” Böylece İspanya’da bir yıl kalarak, Heston’la bir kostüm provası için gittikleri İtalya gezisinde de devam eden yakın bir iş ilişkisi geliştirdi. Çeşitli moda dergilerinde yayınlanan fotoğraflar daha büyük paralar getirdiğinden bu yeni alanı keşfetmek iyi bir fikir gibi görünüyordu. Fakat moda fotoğrafçılarının tercihen en yetenekli modelleri kullanarak bir portföy oluşturmaları gerekir. David, bir moda fotoğrafçısının ancak modelleri kadar iyi olduğuna inanıyor. Marifet, “top model”lerin fotoğraflarını çok büyük paralar ödmeden çekebilmek olacaktı. Charlton Heston’ın, belki de farkında olmadan yardım edebileceği nokta burasıydı. Heston, David’e New York’daki evinin kapılarını açmıştı.

David daireye yerleştikten sonra önde gelen manken ajanslarını aradı. Laf arasında Charlton Heston’ın konuğu olduğunu belirterek Heston’ın evinde ajansların en iyi modelleriyle deneme çekimi yapmak istediğini söyledi. Sorun yoktu. David bu fotoğraflarla Vogue’un sanat yönetmeni efsanevi Alexander Liebermann’ı aradı ve bir iş aldı. Londra’ya döndüğünde bu kez Harpers’ı arayarak sanat yönetmenine, New York’da Vogue için çalıştığını fakat Harpers’ı tercih ettiğini söyledi. Böylece David moda alanında sadece Harpers için değil, en prestijli moda dergisi Jardin des Modes için de çalışmaya başladı. Bu sayede koleksiyon çekimleri için Paris’e giderek Alita’yla karşılaşma şansını yakalayacaktı.

Moda çalışmaları onu doğrudan Aqua Scutum, Austin Reed, Morley gibi şirketler hesabına kârlı reklâm işlerine yönlendirdi. Ayrıca, İspanya’daki film deneyimi ve çevresi sinema filmleriyle ilgili diğer birçok işin önünü açtı. Örneğin, ünlü-ünsüz Ken Russell filmleri, Sean Connery’nin başrol oynadığı ilk James Bond filmleri de dahil Tom Carlisle’ın halkla ilişkiler sorumlusu olduğu yapımlar ve Jane Fonda gibi arkadaşlarının başrol oynadığı filmler için çalıştı. David’in Barbarella için çektiği uzay kıyafeti içindeki Fonda fotoğrafları dünya çapında 100’den fazla dergiye kapak oldu.

1960’ların ilk yarısındaki tüm bu coşkulu etkinlikler David’in yalnızca ününü değil şansını da artırdı. Moda ve reklâmcılık alanında yaptığı kârlı işler onu bir Aston Martin’i de içeren savurgan bir yaşam tarzına iterken, kişisel projelerine kaynak da yarattı. David, bu iki çalışma alanını olabildiğince birbirinden ayrı tuttu: Renkli ticari fotoğrafçılık ve siyah-beyaz kişisel projeler. İkinciler her zaman daha önemli oldu.

Hem ticari işler hem de kişisel çalışmalar için yeterli zaman olmuyorsa görece daha az zaman alan moda-reklâm çekimlerinin pek çok özgürlük gününü finanse edebilecek kadar yüksek paralar ödenen bir alan olduğu hatırlanmalı. David, üç-dört yıl kadar süren bu dönemde moda-reklâmcılık alanında en çok 80 gün filen fotoğraf çekmiş olabileceğini söylüyor.

ALT-KÜLTÜRLER

Cafe-bar dünyası David'in fotoğrafçı kimliğiyle bağlantılı fikirlerin çoğuna da kaynaklık etti. Ticari çalışmalarının çoğu ona prestij sağlamadan yayınlandı; diğer fotoğrafçılar arasında itibarının yükselmesini sağlayan, siyah-beyaz

kişisel projeleriydi. Bugün bu projelerin tümü, alternatif yaşam tarzları ya da alt-kültürler üzerine denemeler olarak adlandırılabilir. David bu dönemde önce yazar Irwin Shaw, daha sonra da ileride Poor Cow romanıyla tartışmalı bir ün kazanacak olan gazeteci yazar Nell Dunne ile birlikte çalıştı. Yönelindikleri ilk konu yeni yeni tanınmaya başlayan modellerin dünyasını keşfetmekti. Bu seçim, modellerin çoğunun cafe-barların müdavimleri olmasının yanısıra, David'in moda dünyasını yakından tanınmasının doğal bir sonucu gibi görünüyor. Bu proje sırasında para kazanmak için soyunma konusunda uzmanlaşmış bir modelden haberdar oldular. 1960'ların ilk yarısı için alışılmadık ve oldukça radikal sayılabilecek bu olay onları, profesyonel olarak soyunan diğer kadınlar konusunda bir başka denemeye götürdü: A Bit of Flesh.

Bir striptiz kulübündeki homoseksüel bir koreograf eşcinseller ve travestiler üzerine başka bir denemeye yönelmelerini sağladı. David'in bu döneme ait en ünlü fotoğraflarından biri sevişmekte olan iki lezbiyendir. David, bu insanlardan bazıları sayesinde Londra'da sonradan 'çılgin altmışlar'a dönüşecek atmosferin yeni yeni görülmeye başlayan uyuşturucu sahneleriyle tanıştı. Hurn anlatıyor: "Hepimiz o günlerde alt-kültür konusunda çok naiftik; o kültür gerçekten de günlük farkındalık eşiğimizin altındaydı. Böylece fotoğraflarım oldukça radikal, şaşırtıcı, hatta biraz da aykırı bulundu." Bu arada, bir fotoğrafın aynı gazetede tekrar tekrar basıldığı 60'lardan önce bu tür denemeler için pazar bulunmadığını belirtmekte fayda var. Artık, büyük gazetelerin yayınladığı renkli ilâveler, haftalık dergiler ortaya çıkmaya başlamıştı.

Bunlar özgün bir tema üzerine seri fotoğraf çekenler için yeni olanaklar sunuyorlardı.

David Hurn 60'ların ortalarında haber, politika, moda, reklâmcılık ve en önemlisi çeşitli alt kültürleri konu alan röportaj denemelerinden etkileyici bir portföy oluşturmuştu.

Geçen on yıl boyunca gerek dünya fotoğraf basını için görevli olarak, gerekse kendi seçtiği hikâyeler üzerinde aralıksız çalışmıştı. Hurn'un fotoğrafçı kimliği hızla oluştu: Zevke, sıkıntıya ve yaşam kavgasına gömülmüş sıradan insanların tuhaf ama sevimli zaaflarının sessiz kayıtcısı oldu. Önemli yayınlardan birinde görev almadığı zamanlarda en sevdiği şey, Volkswagen karavanıyla bilmediği bir kente giderek yerel gazeteden günlük olayları taramak ve çiçek festivallerinden MG otomobil meraklılarının balosuna, pop konserlerinden dans salonlarına, dart yarışmalarından halka açık malikane partilerine kadar her türlü etkinliğe katılmaktı. Bu tür etkinlikler hâlâ, David Hurn'un fotoğrafik yaşamının çok önemli bir parçası, en fazla hatırlanan fotoğraflarının çoğunun kaynağıdır.

MAGNUM FOTOĞRAF AJANSI

60'ların ilk yıllarındaki coşku dolu tüm bu etkinlikler, David'in Britanya'nın önde gelen fotoğrafçılarından biri olarak ün yapmasını sağladı. Röportaj çalışmaları 1967'de büyük ödüle layık görülerek, fotoğraf alanında prestijli bir fotoğraf kooperatifi olan Magnum Fotoğraf Ajansı'na davet edildi. Magnum, 1947'de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David 'Chim' Seymour ve George Rodger tarafından özel bir ajans olarak kurulmuş ve fotoğrafçıların kendileri tarafından işletilmisti; onlar bu sayede kontrolü yayıncılara kaptırmadan ciddi insancıl projeler üstünde çalışabildiler. Üyelik, tüm Magnum fotoğrafçılarının oybirliğiyle gerçekleşiyordu. Magnum bir anlamda dünyanın en iyi foto-muhabirleri barındıran seçkinler kulübüydü. Öyle de kaldı. Şüphesiz, David'e yapılan davet fotoğraf yaşamında önemli bir dönüm noktasıydı.

Bu davetin yapılmasını sağlayan olay da David'in kariyerinde önemli rol oynayan şanslı rastlantılardan biridir: 'Tüm yaşamım, tuhaf rastlantılar dizisidir.' Bu rastlantı, David'in fotoğraf çektiği Trafalgar Meydanı'nda gerçekleşti. David, Magnum'un Şili ayağından başka bir fotoğrafçı olan

Sergio Larrain tarafından fark edildi. Larrain, fotoğrafları doğru çeken delikanlıyı fark ederek kahve içmeye davet etti. “Bu fikir beni büyülüyor,” diyor David; “yani, işini yapmakta olan bir fotoğrafçıyı birkaç saniye izlemenin, size onun bu alandaki durumu hakkında fikir verebilmesi. Buna inanıyorum. İşinin ehli olan bir fotoğrafçıyı izliyorsanız, o size bir amatör gibi görünmez...” Larrain, David’in çalışmalarını gördükten sonra genç fotoğrafçıya Magnum’un fotoğraflarını Britanya’da dağıtmaya başlayan Londra’lı fotoğraf menajeri John Hillelson’la bağlantı kurmasını önerdi.

Hillelson, David’e büyük destek vermekte tereddüt etmedi. “Yaşamımda çok, çok büyük bir etkiye sahipti; danışmanım, editörüm ve eleştirmenim oldu; fakat hepsinden önemlisi, ufkumu genişletti. O zamana kadar, çalışmalarımı öncelikle Britanya basınında yayınlayarak kendimi küçük bir dünyaya kapatmıştım. Hillelson bana dünyanın kapılarını açtı ve fotoğraflarım Paris Match (Fransa) ve Stern (Almanya) gibi denizaşırı gazetelerde görünmeye başladı. Ayrıca, Hillelson aracılığıyla Magnum üyelerinin hepsiyle tanışmaya başladım. Yani katılım daveti almadan çok önce de Magnum’la bağlantıdaydım, fotoğrafçıları kişisel olarak tanıyordum ve menajerleri tarafından temsil edilmekteydim.” David Hurn, Magnum Fotoğraf Ajansı’na 1965’tе yedek üye, 1967’de tam üye oldu.

İLK KARŞILAŞMA

David Hurn’le ilk karşılaşmam bu döneme rastlar. 1967’nin başlarında, Creative Camera’nın genç editörü olarak onun gibi tanınmış bir Britanyalı fotoğrafçıyla çalışmayı çok istiyordum ve bir röportaj yapmayı teklif ettim. Rastlantısal görünen bir teklifin yaşamımı bu kadar değiştireceği elbette hiç aklıma gelmemişti. Sorularıma verdiği yanıtları dinlerken, karşımda bir tür tanrının belirdiğini söylemek abartılı olmaz. Onun düşünme netliğinde, fotoğrafçılığa doğrudan yaklaşımında ve güçlü ifadesinde bir model bulmuştum; çok daha belirsiz ve karmaşık olan kendi görüşlerim ve tavırlarım için mükemmel bir model. Röportajı bitirdikten sonra ona kendi fotoğraflarımı gösterme isteğim, bu giriş metninin başında anlattığım biçimde sonuçlandı. Evet, fotoğraflarıma ilişkin hızlı ve olumsuz değerlendirmesi rahatsız edici ve sertti ama kırılmamıştım. Sanırım içimin derinliklerinde söylediklerinin doğru olduğunu biliyordum: Başarılı bir foto-muhabir olamayacaktım.

Daha sonra fotoğraf alanında rolümün ne olabileceğinden, ne olması gerektiğinden söz ettik. O günden sonra yaptığım her şeyde David'in varlığını ve kılavuzluğunu hep hissettim. Önce Creative Camera'nın, daha sonra da Album'un editörlüğünü yürütürken, genç fotoğrafçılar için dersler düzenlerken, sergiler hazırlarken, başka yayınlara makaleler yazarken, fotoğrafçılığın geleneksel sanatlar arasına alınması için hummalı faaliyetler yürütürken David hep sessiz eşlikçim oldu.

Porchester Court'daki evine daha sık gitmeye başladım. Sonunda Album'un editörlüğünü de onun bürosunda yürütmek üzere tümüyle oraya taşındım. Ne günlerdi! David Hurn'un evi dünyanın dört bir yanından gelen fotoğrafçıların durmadan çay içerek fotoğraflar ve yeni fikirler üzerinde tartıştıkları bir mekândı. Patrick Ward, Leonard Freed, Don McCullin, Erich Hartmann, Charles Harbutt, Elliot Erwitt, Ian Berry ve Rus istilasının ardından Çekoslovakya'dan kaçıp aynı evde yaşamaya başlayan Josef Koudelka en sık gelenlerdi. Çalışma masama ulaşmak için zaman zaman onun uyuyan gövdesinin üzerinden atlamak zorunda kalırdım. O günleri şükran ve sevgiyle anıyorum. Bu buluşmalar ve konuşmalar üzerine sonsuza dek yazabilirim, ancak bu giriş yazısı sadece David'e ilişkin olduğu için konudan sapmamalıyım.

1972 yılında ortam her ikimiz için de önemli değişikliklerle doluydu. Album kapanmıştı. İngiltere'ye daha önceki gelişlerinden tanıdığım Beaumont Newhall ve Van Deren Coke ile okumak için New Mexico Üniversitesi'ne gitmeye karar vermiştim. David'in yaşamı da bir hesaplaşma sürecinden geçiyordu. Ticari kariyerinde giderek daha tatminsiz bir hale geliyor, kişisel çalışmalarını yeniden ön plana çıkarmak istiyordu. Britanya'da fotoğraf alanında yükselen duyarlılığa katkıda bulunmanın yeni yollarını arıyordu.

GALLER

David'in kararı bir yıllığına Galler'e dönerek, karavanında sade bir hayat sürerken tasarladığı kitap için Galler'in ve Galler'lilerin fotoğraflarını çekmekti. Bir odasını gerektiğinde kullanmak üzere kendisine ayırarak Londra'daki evini kiraya verdi.

Şans, rotasını yine başka bir yöne çevirecekti. Galler'deki yolculukları sırasında tanıştığı bir yüksek okul yöneticisiyle sohbet ederken konu genç fotoğrafçılar için ideal kurs programının nasıl düzenlenebileceğine geldi.

Konu David'in ilgisini çekmişti. Giderek zamanının çoğunu, bu hayali (ya da o öyle sanıyordu) ideal programı, kusursuz karanlıkodalar tasarlamaya varıncaya kadar planlayarak geçirmeye başladı. Bu zihinsel egzersizler onu şu soruya götürdü: En başarılı profesyonellerin ortak noktası nedir? Ve bu öğretilir mi? "En saygın fotoğrafçıların çalışma yöntemlerinde bir model gördüm," diyor David "ve bu temel prensiplerin hevesli gençlere aktarılabilceğine inandım. Bana mantıklı ve gayet açık görünen bu modelin daha önce hiç uygulanmadığını öğrendim." Gwent Yüksek Okulu David'in teklifini görünce çalışmaya başlamasını istedi. David teklifi en fazla iki yıl için kabul etti. Ama programın uygulayıcısı ve yöneticisi olarak 15 yıl çalıştı.

Güney Galler Newport'ta Gwent Yüksek Okulu bünyesinde yer alan Belgesel Fotoğrafçılık Okulu, kendi alanında dünyanın en saygın kurslardan biri haline gelerek büyük başarı sağladı. David Hurn'ün organizasyon yeteneği ve profesyonelliği ile fikir ve görüşlerindeki açıklık ileride çoğu belgesel fotoğraf alanında önemli isimler haline gelecek olan öğrencilerine yönelmişti.

David bu arada, İngiltere Sanat Konseyi'nin fotoğraf komisyonunda ve düzenlediği sanat panellerinde yıllarca görev alarak fotoğrafa giderek daha çok destek sağlanmasına katkıda bulundu. Şöyle anlatıyor: "Sanat Konseyi, yöneticisi Barry Lane'in önderliğinde Britanya'da fotoğrafçılığın düzeyini yükselterek genç fotoğrafçılara cesaret verdi. Bazı hatalar da yaptı. Bence fotoğraf galerilerini finanse etmek bir haraydı. Fotoğrafçılık mevcut galeri dünyasında yer bulamazmış gibi kendi galerilerini yaratması gerekmezdi."

David Hurn artık, resmi kurumların daha birkaç yıl öncesine kadar reddettiği fotoğraf alanında ulusal tavrı oluşturulmasına katkıda bulunuyordu.

David'in çalışmaları çeşitli kurumlar ve kuruluşlar tarafından da tanınarak desteklenmeye başladı. David, Galler Sanat Konseyi (1971); Kodak Bursu (1975); İngiltere/ABD İki Yüz Yıllık Dostluk Bursu (1979-80), ki bu yılları Arizona'da benimle geçirdi; Savaş Müzesi Sanat Ödülü dahil pek çok burs ve ödül aldı. İlk monografisi; David Hurn: Fotoğraflar 1956-1976, Picture Post'un 40'lardaki efsanevi editörü Sir Tom Hopkinson'ın önsözünü İngiltere Sanat Konseyi tarafından yayınlandı.

1972'den 1990'a dek David Hurn, Britanya'nın fotografik yapılanmasındaki en sağlam sütunlardan biri oldu. Tam zamanlı yükseköğretim yöneticisi ve öğretmen, çeşitli konsey ve komitelerde danışman, misafir öğretmen ve atölye yöneticisi olarak çalışırken kendi fotoğrafçılığını sürdürerek kişisel projeler ve sergiler düzenlemek için de zaman yakalamayı bir şekilde başarıyordu. Fakat bu şekilde dans etmek giderek zorlaşıyordu; er ya da geç bazılarının elenmesi gerekiyordu.

FOTOĞRAFÇILIĞA DÖNÜŞ

David 1990'da bir karar verdi. Aşağıda, 22 Mart 1990 tarihinde bana gönderdiği mektuptan bir bölüm yer alıyor:

Sevgili Bill,

Hayatımda büyük bir değişiklik yapmak üzereyim. Kötü beslenmeye ve elverişsiz koşullarda yaşamaya giden yoldayım. Tam-zamanlı öğretmenlik işini bırakmaya karar verdim.

Karar, kafamdan çok kalbimden geldi. Kazanabileceğim parayla şimdi elde ettiğim geliri karşı karşıya koyduğumda, denklem asla eşitlenmiyor. Sorun şu ki, hedef tahtası olmaya hiç istekli değilim, aynı gün arka arkaya üç iş yapmayı umarak bir araç telefonunun başında oturmaya hiç niyetim yok, başbakanın kedilerinin fotoğrafını çekmek umurumda değil. Aslında yapmayı istemediğim şeylerle uğraşmak istemiyorum.

Bir gün, arkama dönüp hayatıma baktığımda hissedebileceklerim konusunda düşünüyordum. Bir zamanlar öğretmen olduğumu hissetmektense, fotoğrafçı olduğumu hissetmek istediğime karar verdim. Bu kadar basit.

Pek çok kişi beni daima bir öğretmen olarak hatırlayabilir; bu beni üzmez, derslerdeki başarılarından zaman içinde daha çok gurur duyacağımdan eminim. Gerçekten çok sayıda iyi öğrencimiz oldu, onları hiçbir zaman unutmayacağım. Öğretmek eğlenceli, yararlı ve hatta bazen düşünmeyi teşvik ediciydi, ancak hiçbir görüşümü gerçekten değiştirmede. Fotoğrafçılık benim için hâlâ, bebeğinin "enstantane fotoğrafını çeken" ve sonucu büyükanneye gösteren anne...

Bu kitabın yazıldığı Ocak 1995'te, David Hurn her tür kurumla bağlarını koparalı beş yıl olmuş. Şimdi ekonomik bakımdan daha yoksul olabilir, ama zaman açısından daha zengin. Yapmak istediği şeylere, yaptığı en iyi şey olan fotoğraf çekme işine istediği kadar zaman ayıracak durumda, "Öğretmenliğe başladığımda kendi çalışmalarına bol bol zaman kalacaktı gibi görünüyordu, fakat dersler başarı kazandıkça, yönetime ait sıkıcı günlük işler giderek daha çok zaman almaya başladı. Eğitimin yapısı da değişiyordu. Başlangıçta, işe yarayan şeyleri uygulamakta özgürdüm; sonraları zamanımın çoğunu dersler ya da fotoğrafçılık hakkında hiçbir şey bilmeyen yöneticilere fikirlerimi anlatıp onları ikna etmeye çalışmakla geçirmeye başladım. Sonra birden fotoğrafçı olarak yaşadığım süre kadar öğretmenlik yapmış olduğumu fark ettim; yani artık biri bana işimi sorduğunda 'fotoğrafçıyım' diye değil 'öğretmenim' diye yanıtlamak zorunda kalacaktım. Bu beni korkuttu. O alanda gereğinden fazla kaldığımı biliyordum!"

David yeni hikâye önerileriyle fotoğraf editörlerine başvurduğunda bu gerçek vurgulandı. "Belki, fotoğraf dünyasının 'Yaşasın! David Hurn geri döndü!' diye çılgınlık atacağını sanmıştım. Oysa, bırakın David Hurn'u, Magnum'un adını bile duymamış 25'liklerle konuşuyordum. Onlara önemli denemeler önerdiğimde gülerek en fazla iki-üç fotoğrafın ötesinde bir hikâyeyle uğraşmadıklarını söylediler. Zaman değişmişti, artık ben bir dinozordum. Aslında bu soğuk karşılama benim için iyi oldu. Tüm yaklaşımı baştan aşağı gözden geçirmek zorunda kaldım. Sonucunu dikkate almadan, kendi tercihim olan büyük denemelere yoğunlaşmaya karar verdim." Satılma şansı olan çalışmaları, bu önemli projelerin dışında kalıyordu. Örneğin, iki yıl sürecek heykel projesini çekerken, insanların öğle yemeklerini çok farklı mekânlarda yediklerini fark etti. "Kendi çalışmalarımın faturasını ödememe yardım etti," dediği, renkli bir ilavenin kapağında ve on üç sayfasında yayınlanan Lunchbreak -Yemek Molası- fotoğraf dizisini yarattı.

David, son yıllarda çok sayıda kişisel projeyi başlattı, sürdürdü ve tamamladı. Bunlar arasında; Eugene Atgét'nin görüntülediği Versailles heykellerinin yeniden fotoğraflanması, "Romantik Mekânların Belgesel Fotoğrafları ve Belgesel Mekânların Romantik Fotoğrafları?" diye adlandırdığı bir dizi, "Heykel nedir?" sorusuna yanıt arayan büyük bir proje ve "Başkalarının Makinelerine Poz Verenler" projesi yer alıyor. Bu projelerin ilgi çekici yanı, bir şeyin ya da birinin neye benzediğini bilmeye dair yüzeysel bir ihtiyacı karşılamaktansa, alanın en temel

sorunlarından bazılarını mercek altına almalarıydı.

Burada altını çizmek istediğim nokta, David Hurn'un, insanlık durumuna dair ilgisine de, fotoğrafçılığın kendisine yönelik merakına da asla sınır koymamış olmasıdır. O hâlâ didikleyip kışkırtarak bu alanın sırlarını ele geçirmeye çalışıyor. Bu sonu gelmez çabaya bir örnek: David, Galler manzaralarını konu alan yeni bir fotoğraf serisi için büyük format makinenin uygun olacağını düşünerek hayran olduğu manzara fotoğrafçısı Mark Klett'le bağlantı kurdu. Galler'den Arizona'ya altı bin mil uçtu, usta sanatçı Klett'in tüm çalışmalarını günlerce izledi ve öğrendiği yeni çalışma yöntemini geliştirerek bu yöntemde ustalaşmaya karar verdi.

En doğru biçimde yapma takıntısı, iyi yapmak ya da hiç yapmamak ilkesi, David Hurn'un sanata olduğu kadar hayata da tipik yaklaşımıdır.

KIŞILIK

Umarım David Hurn'un fotoğraf geçmişiine ilişkin çıkardığımız bu kısa özet, onun fotografik kimliğini fotoğrafçılara rehber olacak biçimde anlatmaya yardım eder. David'in söylediği gibi: "En iyilerden öğren; ikinci sınıfların verecek bir şeyi yoktur." Eğer bu kitap sadece fotoğrafçılık zanaatı üzerine olsaydı, o zaman bu giriş yazısını tam burada keserdim. Fakat öyle değil. David fotoğrafçılık ile yaşamı iç içe görüyor. Makinenin arkasında bir fotoğrafçı vardır ve yaşam görüşü, objektifindeki görüntüyle iç içe geçerek fotoğrafa yansımaktadır. Onun kim olduğu, neye inandığı, sadece entelektüel merak açısından önemli olmakla kalmaz, aynı zamanda çalışmalarında duygusal ve görsel olarak da açıkça görülür.

David şöyle yazmıştır: "Hayatın amacı, potansiyel olarak neyseki gerçekte ona dönüşme çabasıdır. O zaman her fotoğrafçı, başkalarını ve yaşadığımız dünyayı anlamak için o hedefe doğru tutkuyla ulaşmaya çalışmalıdır.

Bu başarılıldığında sonuçlar, fotoğraflar gibi, gerçekten de yaratıcıların hayat görüşleri olacaktır."

O halde, şu soru haklı olarak sorulabilir: "Fotoğrafçı" unvanıyla bütünleşen kişi olarak David Hurn kimdir?

Sözcüklerin tek başına bir kişiliğin karmaşıklığını ifade etmedeki gülünç yetersizliğini teslim ederek, rehberinizin sözel bir enstantane fotoğrafını çekmeye çalışacağım.

Diyelim ki David Hurn'un fotoğrafını çektiği bir olayın içindesiniz; muhtemelen onu fark etmeyeceksiniz. O bir bukalemun gibi ortama uyum sağlar; ya bir yüksek sosyete düğününün konuğudur, ya da işçi sınıfından bir piknikçi. Poz verdirmez, insanları ileri geri itip kakmaz, bir dizi hareket yaratmaz; sakindir, herkesten biridir, içeriden, sessiz biri. Fakat biri sizi dürterek şöyle der: O, fotoğrafçı David Hurn. Gidip tanıştığınızda doğuştan utangaç birinin içten tebessümü ve heyecanıyla dolu olduğunu görürsünüz. Tuhaf ama gerçek. Tüm dünyasına ve dünya çapındaki deneyimlerine rağmen David Hurn, birçok fotoğrafçı gibi çekingen biridir. Güçsüzlük gibi görünen bu yanını güce dönüştürmeyi başarmıştır. İnsanlardan hoşlanır ve fotoğraf makinesi sayesinde hem onlarla bağlantı kurar, hem de makinenin arkasında saklanmaya devam eder.

Baştaki sıcaklığından cesaret bularak konuşulması kolay bir kişi olduğunu düşünürsünüz, çünkü anlattıklarınızla içtenlikte ilgilenmektedir. Bu durum, fotoğraf çekmekten alıkoyarak onu rahatsız edip etmediğinizi merak edinceye kadar sürer. Oysa birçok fotoğrafçıdan farklı olarak David, fotoğraf çekerken kendisine eşlik edilmesinden çalışmasına ek bir siper sağlıyormuş gibi keyif alır. Çünkü siz fark etmemiş olsanız bile o, çekeceği fotoğraflardan bir an olsun uzaklaşmamıştır. Birden kendinizi havaya konuşturken bulursunuz; David bir plan görmüş ve sizi cümlelerin ortasında terk etmiştir.

David, kendilerine ait hiçbir tutkusu olmayanların gözünü korkutabilecek bir tek amaçlılığa ve konsantrasyona sahip.

İlk karşılaşmanızda David'e çekimden sonra öğle yemeğini birlikte yemeyi teklif edersiniz, memnuniyetle kabul eder. Sonra, bazı küçük ama anlamlı detaylar görürsünüz: Dakiktir; alkol almaz, zaten hiç almamıştır; sigara içmez zaten hiç içmemiştir, menüyle pek az ilgilenir. Herhangi bir şey yer ve yediğinden keyif alır. Genelde kaliteli bir restoran tercih etmesine karşın, paylaştığımız en iyi yemeklerimizden bazıları paket-servis ucuz 'fish and chips'ler olmuştur.

Yemekten sonra muhtemelen ard arda içeceği fincanlar dolusu çay eşliğinde nihayet kişiliğinin daha derin yönlerine doğru sondajlar

yaparsınız. Çok geçmeden nazik, şakacı, empatik dış görünümün aslında sarsılmaz görüşleri barındıran bir iç çekirdeği gizlediğini keşfedersiniz. Herhangi bir şey, politika, din ya da seks hakkında görüşünü sorduğunuzda çarpıcı, net bir yanıt alırsınız. Bu konular hakkında dikkatle, derinlemesine düşünmüş olduğu açıkça bellidir. Ortaya koyduğu esaslardan en ufak bir şüphesi bile yoktur. Kişisel sıcaklığıyla soğukkanlı katılığı arasında bir çelişki hissedersiniz. Bu durum içten olmayanlar, davranışlarını ve tavırlarını doğrudan ifade etmeyenler ve bireyselliklerini başkalarının olası eleştirileriyle uzlaştıranlar için göz korkutucudur. David herhangi bir anlaşmazlık karşısında prensiplerini olabildiğince güçlü ve net bir biçimde ifade etmeye devam eder. Çoğunluk için, prensiplerine sıkı sıkıya bağlı insanlar korkutucudur.

David Hurn'un prensipleri, bu hoyratlık ve kayıtsızlık çağında onu politik merkezin oldukça soluna ve aynı zamanda aralarına karışmaktan, fotoğraflarını çekmekten çok keyif aldığı çalışan insanların tam ortasına yerleştiren eski moda ya da en azından moda olmayan inancından, insanların iyiliğine ve birliğine inancından kaynaklanıyor.

David Hurn; katı, uzlaşmaz, dik kafalı, gergin, takıntılı ama aynı zamanda cömert, sıcakkanlı ve neşeli bir hayat aşığdır.

Fotoğrafının hayata ilişkin tavrını yansıtmayı şaşırtıcı değildir. Bu tavır şöyle özetlenebilir; sebat, çok çalışma, iliğine kadar güler yüzlü sadelik ve sıradan, gündelik yaşamlardan büyülenme.

Fotoğrafçılara verdiği öğütlerin aynı mesajı taşıması da şaşırtıcı değildir: Coşkuya ulaşmak için açık seçik düşünün, duyarlı hareket edin, dikkatinizi toplayın ve çok çalışın. Sonra görüntüleri ait oldukları dünyaya geri verin. Şöyle yazar:

“Eski çağlarda ‘sanat’ sözcüğü, insan becerisinin bütün formlarını kapsayacak biçimde kullanılırdı. Eski Yunanlılar, bu becerinin insana yaşam koşullarını geliştirmesi için tanrılar tarafından verildiğine inandılar. Gerçek anlamda eski Yunan sanat idealini karşılaştırmış olmakla birlikte, fotoğrafçılık sadece fotoğrafçıyı değil dünyayı da geliştirmelidir.”

BAZI TANIMLAR

Kedilere İsim Koymak güç iştir,
Tatilde oynadığınız oyunlardan biri değildir;
Size bir kedinin üç farklı ismi olmalı dediğimde,
Önce bir kaçık olduğumu düşünebilirsiniz.

T.S.Eliot,
Kedilere İsim Koymak

Bill Jay: Aksi bir eski gazeteci olan ilk editörüm Alex Surgenor'un, ne zaman yeni bir hikâye fikri ortaya atılsa genç gazetecilere hiddetle haykırdığı değişmez bir kuralı vardı. "Benimle konuşacaksan önce terimlerini tanımla!" Haklıydı. O halde, biz de bu konuşmaya, kediye isim koyma çabasıyla başlayalım... Kendini nasıl adlandırırsın?

David Hurn: Ben bir fotoğrafçıyım, bu açık. Hayatı anlamaya çalışmak ve bu arayışın sonuçlarını başkalarına aktarmak için seçtiğim araç, fotoğraf makinesi. Ne kastettiğini anlıyorum. "Fotoğrafçı" terimi öylesine geniş bir etkinlik yelpazesini kapsıyor ki, ilk bakışta hiç de net değil. Ne tür fotoğrafçıdan söz ediyoruz?

Tahminim şu: Fotoğraflarını görenlerin çoğu bunların gerçek yaşam koşullarında çekilmiş, işlenmemiş fotoğraflara özgü foto-muhabirlik geleneğine ait olduklarını sanacaklar.

"Foto-muhabirlik" terimi, güncel bir olayı konu alarak genellikle sosyal bir yanlış düzeltmeyi amaçlayan, haber niteliği taşıyan sözlerle desteklenerek basılı medyada yayınlanan bir fotoğraf tarzını ifade eder. Bu anlamda, ben bir foto-muhabir değilim. Bir süredir güncel

olayları işlemiyorum, bağımsız çalışıyorum, sosyal problemlerin sıradan fotoğraflarıyla ilgilenmiyorum. Fotoğraf yayınlamayı değil, sergi açmayı hedefliyorum.

Fakat çalışmalarının çoğunun dergilerde yayınlanarak geniş bir okur kitlesine ulaştığı da bir gerçek. Bu bağlamda haber metinleriyle eşdeğer, görsel bir işlevi üstlendiğinden fotoğraf gazeteciliği olarak da tanımlanabilir.

Bu doğru olsa bile, foto-muhabir olarak anılmaya yine de itirazım olurdu. Çünkü bu terim, “politikacı!” sözcüğü gibi talihsiz çağrışımlar yüklenmiş durumda. Kastettiğim şu; politika ve gazetecilik en onurlu meslekler olmalı ve en idealist, en fedakâr insanları kendisine çekmeli. Politikacılar, ülkeye daha iyi hizmet edebilmek için; gazeteciler ise ikiyüzlülüğü, kokuşmuşluğu ve yalanları kökünden söküp atarak doğruluktan, dürüstlükten yana olabilmek için kişisel çıkarlarını bir tarafa bırakabilmeli. Hangi meslek daha soylu, daha onurludur? Pratikte her iki meslek de onur kaybına uğramıştır. Gazeteci de boyalı basının sansasyon merakına, çarpıtılmış bilgiye dayalı haberlerin eğlencenin en düşük ortak paydası haline gelmesine alet olmuştur. Hayır, bu türden yıpranmış, pejmürde bir işle bağlantım olsun istemiyorum.

Üstelik, foto-muhabir konuya ya da fotoğrafın nasıl kullanılacağına ilişkin yeterli bilgisi ve ilgisi olmayan, etik ve estetik meselelere hiç aldırmayan, bir ayağı kapının arasında, elinde fotoğraf makinesiyle saldırgan biri olarak nitelenir. Bu adil midir?

Her zaman değil. Bu alanın en iyileri, örneğin Don McCullin, Abbas, lan Berry ya da James Nachtwey bu nitelemeyi aşar. Onlar ve onlar gibi çalışanlar, konularıyla derinlemesine ilgilenir, algıyı önemser, ortaya çıkan sonuçları dikkatle izlerler. Çektikleri fotoğraflar yalnızca yayınlanabilir malzeme olduğu için değil, sıradan bir kayıt tutmanın üzerine çıktıkları için de haklı bir üne sahipler. Tek bir fotoğraf orijinal bağlamından çekilip çıkarılarak belki de bir galeride uzun soluklu, duyarlı, estetik güce sahip bir fotoğraf olarak sergilenenebilir. Ancak, bu türden istisnalar ‘foto-muhabir’ tanımının olumsuz çağrışımlarına ilişkin savımı geçersiz kılmıyor.

Bu terim ile ilgili bir başka problem de, bu usta fotoğrafçıların galerilerde en iyi, en bilinen fotoğraflarıyla yer almamaları nedeniyle foto-muhabirliğin sanatsal niteliği düşük bir alan olarak algılanması gibi

görünüyor.

Bu da doğru. Bir kez fotoğrafçı belli bir öneme ya da üne ulaştığında, sanat müessesesi satılabilir fotoğraflar bulmak için fotoğrafçının eski çalışmalarını, ıvır zıvır bütün süprüntülerini karıştırıyor. Sanat dünyası, bu haksızlığı ressamlara ya da heylektıraşlara en azından aynı oranda yapmıyor.

Bu nokta bana, bir grup genç fotoğrafçıya foto-muhabirlik ile sanat fotoğrafçılığı arasındaki farkı anlatan Henri Cartier Bresson'la ilgili bir hikâyeyi hatırlattı. Bresson, sanatçı Harry Callahan ile konuya coşkuyla yaklaşma, özenli planlama, durum üzerine çok fotoğraf çekme gibi özdeş yöntemlerle çalıştıklarını, fakat aradaki büyük farkın, kendisi ikincileri de -en iyiden daha az iyi olanları- yayınlatabilirken, Callahan'ın, serinin sadece en iyi fotoğrafını bir galeri duvarına asabileceğini söylemişti.

Katılıyorum. Çektiği fotoğraf ister yayın amaçlı ister sergi amaçlı olsun, fotoğrafçının çalışma yöntemi aynıdır. Fakat ben, “ikinciler” sözcüğünü kullanırken bir ihtiyat notu ekledim, çünkü bu ikincilerin kötü fotoğraf olduğunu ima edebilir ki, bu doğru olmaz; ikinciler, en iyi fotoğraflar arasında bağ kurdukları için yayınlanan bir fotoğraf serisi içinde önem taşırlar. Walker Evans'ın Fortune dergisi için yaptığı çalışmalara ya da W. Eugene Smith'in Life için hazırladığı ünlü denemelere bak. En başarılı fotoğraflar birbirlerine o kadar iyi olmayan ama sayfa düzeninde hareket, denge ve ritim için gerekli fotoğraflarla bağlıdır hep.

Bu bağlamda gerçekten güzel fotoğraflar, ikincilerle yan yana oldukları için değer kaybetmezler. Sorun, galeriler ikincileri orijinal bağlamlarından koparıp bir fotoğrafçının en iyi fotoğrafları olarak pazarladıkları zaman ortaya çıkıyor.

Bu arada, eğer “foto-muhabir” terimi, Cartier-Bresson'un tanımladığı gibi, fotografik bir günlük tutma olarak kullanılsaydı o zaman uygun bir isim olurdu ve ben de benimsemekten mutluluk duyardım. Fakat öyle değil.

“Foto-muhabir” terimi ile derdimiz varsa, “belgesel fotoğrafçı” terimiyle de bir o kadar sorunumuz olacak demektir.

Haklısın. Özellikle bugün, belge sözcüğü tarafsız, önyargısız, nesnel, somut gerçek anlamlarını da ima ettiği için sorunumuz var. Elbette hiçbir fotoğraf, en azından benim yapmaya çalıştığım hiçbir fotoğraf, bu

tanımın yanından bile geçmez.

Belgesel fotoğraf ile nesnellik arasında bir bağlantı olduğu düşüncesinin nasıl ortaya çıktığını merak ediyorum. Bildiğin gibi belgesel fotoğraf teriminin tuhaf bir tarihi var. 19. yüzyılda belgesel fotoğrafçı diye bir şey yoktu; olsa olsa, elyazmaları, planlar ve benzeri düz belgelerin fotoğraflarını çeken fotoğrafçıyı çağrıştırdı bu tanım. John Grierson'ın "belgesel film" terimini ilk kez kullanması ancak 1930'larda gerçekleşti, fakat onun tanımı öznel, taraflı bir bakış açısına bağlıydı, propagandaya. Belgesel (documentary) sözcüğü 'docere' -öğretmek- fiilinden geldiği için bu mantıklıydı. Tuhaf olan sözcüğün fotoğrafa transfer edildikten sonra tam tersini ifade etmesiydi. Nesnel kanıt.

Eğer ben belgesel fotoğrafçı olarak adlandırılıyordum ya da kendimi böyle adlandırıyordum bu, pek çok kişiye benim nesnel bir gerçekliğin fotoğraflarını çektiğimi düşündürcekti ki ben bunu yapmıyorum. Herhangi bir sohbette, ben ne kastettiğimi bilsem bile, karşımdaki kişinin tümüyle farklı bir varsayım üstünden başka şeylerden söz ettiğini fark ederek tedirgin olacaktım. O halde bu tanım bize pek yardımcı olmuyor.

Çoğu insanın terime yüklediği anlamda bir belgesel fotoğrafçı olmadığını anlıyorum. Öyleyse, senin gerçekliğe ilişkin gözlemlerinle, problemleri terim olan 'gerçek' arasında nasıl bir ilişki var?

En iyi ihtimalle yüzeysel bir ilişki. Gerçek tam bir kesinliği ve nesnelliği ifade ediyorsa aradaki bağlantı tümüyle kopar. Fotoğrafın verisel olarak doğru olan tek yanı bir şeyin, belirli bir dizi koşul altında neye benzediğini göstermesidir. Fakat bu, olayın ya da durumun ardında yatan gerçekle aynı şey değildir. Nesnellığe gelince; öyle bir şey yoktur. Benim fotoğrafçılığım iki temel kontrol nokta var; nerede durduğum ve deklanşöre ne zaman bastığım. Her ikisi de çok öznel tercihler; o halde ortaya çıkan sonuç fotoğraf da aynı derecede öznel olmaya mahkûm.

Benim nesnellığe ilişkin kabulüm daha çok, konuyla ilişkide dürüstlüğü yönelik bir çaba. Bu sadece bir çaba.

Dürüstlikle ne kastediyorsun?

Onu tanımlayamam ama çok da dert etmiyorum, çünkü tersinin ne ifade ettiği açık. Başka bir deyişle, fotoğraf çekerken konuya karşı dürüst olup olmadığımı, sezgilerime ya da duygularıma açık olup olmadığımı

kalbimin derinliklerinde bilirim. Olgulara dayanan bir doğruluk değil bu. Örneğin, baştaki tutumumun hatalı olduğunu daha sonra fark edebilirim. Bu olur. Ama yine de bu, çekim sırasında dürüst ve samimi olmadığımı göstermez. Elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışırım. Fotoğraflarımın bazı tanımlayıcı gerçekleri açığa çıkardığını asla iddia etmem. Benim iddiam, fotoğraflarımın çekim sırasında konuya ilişkin gördüklerim ve hissettiklerimden ibaret olduğudur.

Herhangi bir fotoğrafçının iddiası da buraya kadardır. Bunun aksini iddia edecek bir usta fotoğrafçı tanımıyorum.

“Belgesel fotoğrafçılık” tanımı problemler ürettiği halde, okuluna Belgesel Fotoğrafçılık Okulu adını verdin. Niçin?

Britanya’da yaygın şekilde tanınan bir fotoğrafçılık türünü tanımlamaya “belgesel fotoğrafçılık”tan daha çok yakışan ideal başka bir kavram yoktu. Yine de okulda yaptıklarımızı ifade etmekte yetersiz kaldı ama daha önemli bir iş gerçekleştirdi, yapmadıklarımızı tanımlamaya hizmet etti! Başka bir deyişle belgesel fotoğrafçılık, moda fotoğrafçılığı, reklâm fotoğrafçılığı değildi, fotoğrafları kesip biçerek sanat üretimi değildi, vs. Geriye kalan her neyse, “belgesel” kategorisi tarafından hafifçe kapsanıyordu. Doğru dürüst yapıldıkları takdirde, paparazzi tarzı haber fotoğraflarından mimari, doğa ya da botanik fotoğraflarına, oradan da bir galeri duvarına asılmak için çekilmiş fotoğraflara kadar geniş bir fotografik yelpazeyi kapsıyordu. Kısacası okulun ismi, başvuru sayısını sınırlı tutmaya hizmet etti. Yaptığımız görüşmeler sırasında isteklerimizi detaylı biçimde tanımlayabildik. Bu, öğrenciler için tartışmalı bir konu olmadı; öğrenciler ne yapmak istediğimizi anladılar. Başlıca sorunumuz akademik çevrede, tipik çene ishaline maruz, her şeye karşı olan bürokratların “belgesel”in tam tanımı için durmaksızın bize hücum etmeleri idi. Zaman kaybettirmekten başka bir işe yaramadığı için çok rahatsız ediciydi. Onları şöyle yanıtlamak istedim: Öğrencilerimiz ne kastettiğimizi anlıyor, peki sizin anlamanız niçin bu kadar zor?

Çeşitli nedenlerle foto-muhabir değilsin, fotoğrafların kişisel ve sübjektif olduğu için kendini belgesel fotoğrafçı olarak adlandırmaktan da kaçınıyorsun. Yeterince anlaşılır. Peki, tercih ettiğin bir terim var mı?

Evet. Kendimi bir röportaj fotoğrafçısı olarak düşünüyorum. Bu terimi seviyorum. Gözlemlenen bir olayın öznel fakat dürüstlük çağrışımlarıyla kişisel bir yorumunu ifade ediyor. Tanıklık fotoğrafçılığı.

Ya da ben tanıklık ediyorum... birinci tekil şahıs olarak!

Sözcükler, sözcükler, sözcükler. Tanımlarla hâlâ işimiz bitmedi mi?

Tam değil. Fotoğraf alanındaki farklı uygulamalar üzerine konuşmadan önce bir noktayı daha netleştirmenin önemli olduğunu düşünüyorum: bu da, foto-hikâye ya da foto-deneme terimleriyle ifade edilen bir anlatı türü. Fotoğrafların bir hikâyeyi anlatmada ya da canlandırmada sözcüklerin gördüğü işlevi göremeyeceği konusunda anlaşacağımızı sanırım.

Bu doğru. Fakat görsel ve duygusal olarak serbest konulu fotoğraflardan daha kuvvetli bir bütün oluşturan bir dizi fotoğrafı anlatacak daha iyi bir terim düşünemiyorum. Bir dizi fotoğrafın, hiçbir zaman sözcük anlamıyla anlatıcı olmadığına katılırım. Bu nedenle, deneme sözcüğünün hikâyeden biraz daha iyi olduğunu düşünüyorum.

Foto-deneme derken, her fotoğrafın diğerlerini destekleyip güçlendirdiği bir dizi fotoğrafı kastediyorum, yoksa sıralanmış fotoğrafların sözcükler dizisi gibi okunabildiği bir toplamı değil.

Örneğin, Robert Frank'ın The Americans' ını ele al. Muhteşem bir fotografik deneme fakat görsel anlamda bir anlatıcılığı yok. Fotoğrafın sıralanması görsel bir mantığa sahip olabilir, fakat bu bir anlatı mantığından çok farklı...

Görsel bir mantığa sahip olabilir mi? İnanmadığın şeyleri söyler gibisin! Yine de eleştirmenler fotoğrafın sıralanma mantığı üzerine binlerce şey yazmıştır.

Biliyorum. En iyi eleştirmenlerden biri olan A. D. Coleman'ın, "fotoğraflarını dikkatli, düzenli, kitap uzunluğunda bir sıralamaya dönüştürme" süreci için Frank'ı övdüğü bir paragrafı daha yeni okudum. Bu türden iddiaları büyüleyici bulduğumu söylemeliyim. Fakat bu sıralamanın ve fotoğraf seçiminin ne kadarı Frank'ın tercihindendir, ne kadarı kitabın editörü/yayıncısı Robert Delpire'in tercihindendir kaynaklanıyordu? Eğer, esas olarak Delpire'dan kaynaklansaydı herhangi bir fark yaratır mıydı? İlk karşılaşmamızda bunu Allan'la tartışacağım.

Benzer biçimde, Bill Brandt'ın The English at Home kitabındaki fotoğrafların sıralanması üzerine, çok zekice ve ikna edici mantıkla kurulmuş bir yazı okumuştum; Brandt'ın asıl niyetiyle karşılaştırıldığında, bu analizin ne kadarı zeki bir eleştirmenin olay sonrası okumasıdır?

Muhteşem kitabı Gypsies'in mizanpajlarını hazırlarken Joseph Koudelka'nın yakınında bulunduğum günleri hatırlıyorum. Koudelka, hemen hemen aynı fotoğrafları birkaç hafta boyunca, bir düzineden fazla değişik sıralamayla yeniden düzenledi. Son yaptığının diğerlerinden daha iyi olduğunu gördüğüm zaman çok, ama çok şaşırmıştım. Gypsies'i tasarlayan ve hazırlayan Delpire'in orada da büyük bir etkiye sahip olduğundan eminim. Koudelka çok akıllı bir adamdır, saygı duyduğu birinin öğütlerini, önerilerini dinler.

Her neyse, söylemeye çalıştığım şu ki, herhangi bir seriyi hazırlarken fotoğrafların düzenlemesine dikkat edilmelidir fakat bunun, belli bir noktadan sonra eleştirmenlerin bizi inandırmaya çalıştıkları kadar önemli olduğundan kuşku duyuyorum. Sıralama nasıl olursa olsun, sonuç hikâye-anlatımı değildir.

Tanımlar konusundaki kuşkuna rağmen, bunun önemli bir giriş yazısı olduğunu düşünüyorum. Herbert Spenser'in dediği gibi: "Yanlış kullanılan sözcükler genellikle yanlış yönlendiren düşünceler üretir." Şimdi hepimiz daha net düşünebildiğimize göre, artık ilerleyelim.

KONU SEÇİMİ

Dediler, “Senin gitarın mavi,
Çalmıyorsun şeyleri, oldukları gibi.”
Adam yanıtladı, “Mavi gitarla çalınırken değişen,
Şeylerin ta kendisi.”

Wallace Stevens,
Mavi Gitarlı Adam

Bill Jay: Bazı tanımları tartışırken fotoğrafçılığın temel özelliğinin bir şeyin neye benzediğini göstermek olduğuna dikkat çekmiştin. Bunun önemli bir nokta olduğunu düşünüyorum, çünkü birçok fotoğrafçı bu alanın büyümesine kapılmış olduğu halde, neyin fotoğrafını çekeceğine dair bir fikir sahibi değil.

David Hurn: Bu doğru. Temel nokta vurgulanmaya değer: Sadece fotoğrafçılıkla ilgilendiğin için fotoğrafçı olamazsın.

Ne demek istiyorsun?

Birçok insan fotoğrafçılığın çeşitli alanlarıyla farklı nedenlerle ilgilenir. Moda dünyasının pırıltılı görünen hayatları ilginç gelebilir, savaş fotoğrafçısı olmak ya da hayranlık duydukları güzel, işlevsel fotoğraf makinelerini kullanmak isteyebilirler, karanlıkodanın sır dolu merasimiyle ya da benzer fotoğraflar çektiklerinde özdeşleştikleri bir kişilikle -o her kimse- ilgilenebilirler. Ancak bu ilgiler kişisel olarak ne kadar keyif verirse versin, fotoğrafçı olmak için kesinlikle yeterli değil. Bunun nedeni, fotoğrafçılığın bir tutkuyu ifade etmek ya da başka bir şeye aktarmak için sadece bir araç olmasıdır. Fotoğrafçılık bir sonuç değildir. Bu, bir arabayı; statüye uygun düştüğü için, seks hayatınızı

geliştireceği için, yeni döşemesinin kokusu için, mühendislik tasarımının güzelliğine kapıldığınız için vb. almaya benzetilebilir. Ancak o, sizi gerçekte bir yere götürmüyorsa tamamen yararsızdır.

Fotoğrafçılığın hedefi bir şeyin ya da birinin belirli koşullar altında, belirli bir anda nasıl görüldüğünü açığa çıkarmak ve sonucu başkalarına aktarmaktır.

Haklısın. Ancak buraya bir uyarı eklemekte yarar var. Bu söylediğin doğruysa da fotoğrafçılık sadece nesnelerin donuk kayıtlarından ibaret değil. Aynı konuyu ele alan fotoğraflardan bazıları, diğerlerinden daha ilgi çekici, daha güzel, daha ilham vericidir. Bunun da ötesinde o fotoğraflar, daha güçlü bir sözcüğün eksikliğini hissederek söylemem gerekirse, onları yaratmış olan kişinin kendine özgü stiliyle damgalanmıştır. Peki, basit görüntüleri kalıcı değerleri olan uzun ömürlü fotoğrafa dönüştüren nedir?

Sen nasıl yanıtlardın?

Söz, konu seçimine geliyor. Fotoğrafçı, konusuna sadece geçici bir görsel ilgiyle değil, yoğun merakla yaklaşmak zorunda. Bu merak onu yoğun incelemeye, okumaya, konuşmaya, araştırmaya, hatta sonuçsuz kalacak pek çok girişimde bulunmaya iter.

Bu fikir ilgimi çekti doğrusu. Sürekli bir tutkuyla fotoğraf çekebilmek için konuya karşı gerçekten özel bir ilgi duymak gerekir. Aksi halde, bu konuda bir bakış ya da özgün bir dil kuruncaya kadar ilgini ve dikkatini yaratma eylemine yöneltemeyeceğini düşünüyorum. Bu dersi senden almıştım. 1967 yılında bana fotoğraflarımın “sıkıcı” olduğunu söylemeden sonra, giriş sayfalarında da anlattığım gibi, diğer fotoğrafçılara benzeme çabasından vazgeçtim. Büyük bir ferahlamaydı. Böylece, başarı, prestij ya da itibar kazanmayı hiç düşünmede ilgimi çeken konular üzerinde sade ama derin bir yoğunlaşma sağlayarak, coşkulu bir özgürleşme hissiyle fotoğraf çekmeye yeniden başladım. Bugüne kadar da böyle sürdü.

Fotoğrafların konusunda çitayı yükseltmene memnun oldum. Okur üzerinde başarısız bir fotoğrafçı izlenimi bırakman konusunda endişeliydim. Alanın pratik konularına ilişkin bu kitabın yazarlarından biri için pek de cesaret verici bir özellik değil doğrusu! 30 yıl önce fotoğraflarını eleştirmiştim, çünkü hayranlık duyduğum fotoğrafçıların çalışmalarının türeviydi bunlar. Sana ait değillerdi. Fakat daha sonra kendi konularınla, özellikle de fotoğrafçı portreleriyle yoğun olarak

ilgilendin. Usta işi tekil fotoğrafların yanı sıra, tarihe önemli kayıtlar düşen koca bir çalışma ürettin.

Şimdi meseleyi açıklığa kavuşturalım. Konuya öncelik verdiğinde, sadece kişisel bir tarza doğru yolculuğa başlamakla kalmıyor, görsel olarak dünyaya yanıt vermenin saf coşkusu da keşfediyorsun. Bu pek çok şüpheyi gideriyor, karışıklıkları çözüyor.

Genç bir fotoğrafçının kafa karışıklığının nedeni, pek çok kitap, öğretmen, sınıf, atölye ya da her neyse fotoğraf öğreten kaynakların fotoğrafın nasıl yapıldığını, hangi tekniklerin kullanıldığını, niçin farklı ve sanatsal göründüğünü anlatırken fotoğrafın konusuna, içeriğine çok az yer vermesidir. Oysa fotoğrafçı öncelikle bir konu-seçicidir. Sanatsal eğilimli olanları kızdırabilir bu sözler ama fotoğrafçılığın tarihi öncelikle konunun tarihidir. O halde, fotoğrafçı ilk önce neyin fotoğrafını çekeceğine karar vermelidir. Konu karşısında duyduğu ilgi, heves ve büyülenme çektiğin fotoğraflar aracılığıyla başkalarına aktarılabilir.

Bu bana, geçenlerde, büyük fotoğrafçı Ralph Steiner'in yayınlanmış makalelerimden birini okuduktan sonra yazdığı komik, kıskırtıcı mektubu hatırlattı. Steiner mektuba şu sözlerle son veriyordu: "Fakat bana hâlâ, makineyi hangi yöne çevirmem gerektiğini söylemedin, oysa en önemlisi de bu. "Haklıydı. O halde, bir Britanyalı'nın böyle bir durumda söyleyeceği gibi, sadede gelelim ve konu seçimiyle ilgili somut önerilerde bulunalım.

Bahçe cüceleri!

Sadece şakaydı. Sanırım neyin fotoğrafını çekmek gerektiğine ilişkin özgün önerilerde bulunmak mümkün olsa bile pek hoş karşılanmaz. Kaldı ki bu mümkün değil, çünkü başkalarının neyle ilgilendiklerini, neyi merak ettiklerini ben nasıl bilebilirim?

Doğru, fakat konu seçiminin temel prensipleri üzerinde konuşabiliriz.

Yapılacak ilk şey, yanınızda bir not defteri taşımak ve sakın zamanlarda ya da aklınıza geldiği anda sizi gerçekten ilgilendiren konuların listesini oluşturmaktır. Uzun zamandır tutkunuzu, merakınızı ateşleyen ne oldu? İlginç konular listesini hazırlarken fotoğrafçılığı hiç dikkate almayın. Mümkün olduğunca ayrıntıya inin. Listeyi tamamladıktan sonra şu soruları sorarak elemeye başlayın:

Görsel mi? Size ilginç gelen Varoluşçu felsefe, Eski Ahit ya da diğer gezegenlerdeki zeki varlıklar gibi başlıkları rahatlıkla eleleyebilirsiniz.

Pratik mi? Olanaklarınız çerçevesinde düzenli biçimde fotoğraflamanın zor ya da imkânsız olduğu başlıkları listeden çıkarabilirsiniz. Örneğin, Denver'da sınırlı şartlar içinde yaşayan bir fotoğrafçı olsaydım, Japon tapınakları başlığını en azından fotoğrafçılığı ilgilendiren yönüyle elemek zorunda kalırdım ya da ünlü film yıldızlarına duyduğum ilgiyi liste dışı tutardım. Konu, yalnızca pratik olmakla kalmamalı, sürekli ulaşılabilir nitelikte de olmalıdır.

Hakkında yeterince bilgili olduğum bir konu mu? Hiç fikir sahibi olmadığınız konuları, en azından konu başlığına ilişkin iyi bir araştırma yapıncaya kadar erteleyin. Örneğin, kent yoksulluğu meselesine, arka sokaklarda dolaşarak ve kapı aralarında bazı zavallıların fotoğrafını çekerek herhangi bir katkıda bulunamazsınız. Bu, keşif değil sömürüdür.

Başkaları için ilgi çekici mi? Biraz çetrefilli olmasına rağmen sormaya değer bir sorudur. Elinizde sizin için eşit derecede çekici olan birkaç konu kaldığında şu soruyu sorun: Hangisi başkaları için de ilgi çekici? Sorunun çetrefilliliği, hedeflediğiniz kendine özgü, küçük, kararlı izleyici kitlenizi görmezlikten gelerek çoğunluğun zevkine yaltaklanma eğilimini öne çıkarabilmesindedir.

Bu son noktaya ilişkin araya girmek istiyorum. Profesyonel bir öğretmen olarak, ilgisini kaybetmiş izleyiciye bilgi aktarmanın zor olduğunu biliyorum. Diyelim ki, özel ilgi alanıma giren yaş levha döneminin topografik fotoğrafçılarına ilişkin bir konu anlatıyorum. İçeriğin akmaya başlayabilmesi için öncelikle izleyicinin dikkatini çekmem gerekir. Öte yandan, ben profesyonel bir eğlendirici değilim. Bu durumda, popüler zevke yaltaklanma ile izleyicilerin içeriğe yönelik konsantrasyonunu, ilgisini dikkate alma saygısı arasında çok ince bir çizgi ortaya çıkıyor. Ben buna popo faktörü diyorum. Yani izleyicilerin ne kadarı oturdukları sandalyenin farkında? Benzer biçimde sen de kendi ilgi alanınla izleyicinin ilgi alanı arasındaki ince çizgiden söz ediyorsun.

Evet, eğer son elemeden geçenlerin hepsi sizi eşit derecede ilgilendiriyorsa, başkalarının daha çok ilgilenecekleri konu başlığını tercih etmek bir taviz gibi görünmüyor. İnsanlık hali işte, bazı şeylere bakmak diğerlerine bakmaktan daha çekici gelebiliyor.

Fakat bu gri bölgeyi -ad nauseum- tartışırken esas noktayı unutabiliriz.

Seçtiğiniz konu:

- a) en azından anlamlı bir çalışmalar kümesi oluşturmanıza yetecek bir süre boyunca ilginizi ve merakınızı ateşlemeli,
- b) kendini sözlerin aksine görüntüyle ifade etmeli,
- c) istediğinizde ya da zamanınız olduğunda aynı başlığa tekrar tekrar dönebilmeniz için sürekli ulaşılır olmalı.

“Konuyu mümkün olduğu kadar belirgin seçin” öğüdüne ilişkin birkaç uyarı eklemek istiyorum. İlgi duyulan konular listesi pek fayda sağlamayacak kadar geniş konu başlıklarını da içerecektir. Araştırma ve yazma üzerine verdiğim seminerlerde tam da bu nedenle, gereğinden fazla süreyi öğrencinin konu seçimine harcamak zorunda kalıyorum. Genellikle öğrencinin araştırma için önerdiği konu başlığı makale değil, kitap uzunluğunda bir temadır. Küçük, özgün, yapılabilir olan projeyi teşvik etmek gerekir. O “Kraliçe Victoria zamanına ait portreler”i teklif ederken, ben Lewis Carroll’ın Alice fotoğraflarını öneririm. O “Photo Secession”u teklif ederken, ben onların kullandığı bir cam küreyi motif olarak almalarını öneririm. O “Latin Amerika fotoğrafçılığı”nı teklif ederken, ben Pedro Meyer’in dijital imgelerini öneririm. Bunlar tekil konular değil, sadece geniş, genel bir konu başlığını yapılabilir bölümlere ayırma pratiğinin örnekleridir.

Bir görsel deneme için konu başlıkları seçerken de durum aynıdır. “Mümkün olduğunca özele inip seçici olun” derken şunu kastediyorum: Kontrol altında tutulabilecek ve makul bir süre içinde tamamlanabilecek bir proje üstlenin. Konu başlığı ne kadar kesinse, üstünde araştırma yapmak da o kadar kolaydır. Şimdi istersen bazı genel örnekler vereyim: Listeniz eğitim gibi bir ilgi alanını kapsıyorsa, onu “Kampüsteki Bir Öğrenci Olarak Hayatım”a dönüştürün. “Çiçekler” konusu “Mimariyle İlgili Bitkiler” şeklinde, “Portreler” ise “Cleveland’lı Heykeltraşlar” şeklinde daraltılabilir. Her neyse, konu anlaşılmalıdır...

Bu liste yapma işi birçok fotoğrafçıya fazlasıyla pragmatik, soğuk, duygulardan arınmış bir yaklaşım gibi görünecektir. Bunun görsel serüvenin zevkini yok edeceğini düşüneneceklerinden eminim.

Belki. Ama işe yaradığı bir gerçek. Ne görüntü arayarak ortada dolaşmak ne de ansızın ortaya çıkacak bir şeyler beklemek işe yarar. Fotoğrafçılar! Bir fotoğrafçının nasıl çalıştığına ilişkin fantezinizi zedelediysem, üzgünüm!

Şunu söylemeliyim ki kırk yıldır, bu uğraşın çeşitli alanlarında yer alan dünyanın en iyi fotoğrafçılarından çoğu ile konuştum. Fotoğraf çekimine ilişkin yaklaşımlarının ortak bir noktası var; çekecekleri konuya ilgi duyuyorlar, konu hakkında bilgililer ve çekimi önceden planlıyorlar.

Bu önceden planlama faslına biraz sonra döneceğiz. Fakat bu işe istekli bir fotoğrafçı tarafından yapılabilecek başka bir itirazı öngörebiliyorum. Konu meselesini vurguladığımız konuşmalarımızla, sadece düz ve doğrudan bir 'yüzler ve mekânlar' kaydını savunduğumuz düşünülebilir. Burada, tüm fotoğrafçıların başlangıç noktalarından kategorik olarak söz ettiğimizi belirtmekte fayda var. Aslında bu yöntem hiç de sınırlayıcı değil. Artan karmaşa içinde daha geniş bir bakış açısı, kişisel yorum içinse daha fazla esneklik sağlar.

Bu doğru. Konu başlangıçta ne kadar dar ve net tanımlanırsa, Steiner'in dediği gibi "makinenin çevrileceği yön," o kadar hızlı bir biçimde, anlaşılır ve o kadar çok fotoğraf çekilir. Çekim sayısı arttıkça, konuya ilişkin heves ve bilgi de o kadar büyür. Bilgin ne kadar çoksa, çalışmayı hakıyla yapmayı o kadar çok istersin ve bu da fotoğrafların kapsamını ve derinliğini artırır. Böylece, süreç kendi kendini besler.

Kullanmaktan hoşlandığım bir benzetme var: Bahçemi düzenlerken ağaç dikmem gerekmişti. Gövdeleri, dalları, daha ince dallan ve yaprakları toplayıp parçaları birleştirerek hemen bir ağaç elde edebildim. Fakat o zaman ağaç ölü olurdu, asla büyüyüp başka bir şeye dönüşemezdi. Başlangıç noktası, sabır göstererek özenle bakıldığı takdirde bir ağaca, genellikle de öngörülemeyen formdaki bir ağaca dönüşecek olan fidandı. Bu örnek, fotoğrafçılıkta belli bir beceriyle meydana getirilmiş çalışmalar kümesine benziyor. Kökü derinlerde olan organik büyüme için en büyük adım önermelerin en basitiyle başlar: seçilen konuyla doğrudan görsel karşılaşma ile.

Bildiğin gibi, sıkıntılı sorulara yanıt ararken meseleye tersten bakmayı yararlı bulurum; örneğin dürüstlük meselesi, beni memnun edecek biçimde fotoğraf çekerken neyin dürüstçe olmadığını bilerek çözülebilir. Burada da durum aynı. "Konu"ya önem vererek çalışmanın alternatifi ne olabilir? Şans eseri yakalanarak çoğunlukla görsel bir şatafatla sunulan, derinliği ve etkisi şüpheli ürünler... Fotoğrafçı bir farklılık arayışı, bir yenilik keşfetme baskısı altında kalır; sonuçta alışılmadık bir tekniğe ulaşır; senin ölü ağaç sendromuna.

Burada bir sorun daha var. Fotoğrafların kökleri, Edward Weston'ın deyimiyle, "şeyin kendisinde" değilse, o zaman fotoğrafçı gerçek hayata ilişkin hiçbir şey öğrenmemiş demektir. Fotoğrafları, ancak kendine referans vererek savunabilir: "Bu, nasıl hissettiğimdir." Yüzeysel ürünleri savunabilmenin nafiye çabası uğruna inanılmaz derecede dolambaçlı psiko-analizlere yönelirler.

İzlemek zorunda kaldığım sonu gelmez, kişisel ve genellikle anlaşılmasız olan fotoğraflar eleştirilerinde tüylerim diken diken olur. 'Benlik' etrafındaki bütün o sözleri, fotoğrafçının fotoğrafçı olarak değil insan olarak değerlendirilmeyi beklemesi olarak anlıyorum ki bu aptalca bir şey. Bu, her fotoğrafının içinde ortaya çıkarılmayı bekleyen derin bir karakter olduğunu varsaymaktır. Bu, 'kendisi' yüzeysel, dar, boş ve önemsizse fotoğraflarının da öyle olacağını kabul etmektir.

Üstelik ortada hiçbir standart yok. Yani, bu durumda fotoğrafların başarısını ya da başarısızlığını ölçecek nesnel ölçütler ortadan kalkar. Biri, "Bu, nasıl hissettiğimdir," diyorsa, ona "Hayır, böyle hissetmiyorsun," diyemezsin.

İnan bana, fotoğrafçılığı kişisel terapi olarak kullananlara hiçbir itirazım yok. Fotoğrafın kullanım alanlarından biri de bu belki. Ancak, bu durumda söz konusu fotoğraflara yalnızca fotoğrafı çekenin bakacağını söylüyoruz. Bu fotoğraf daha geniş bir izleyici kitlesi için nadiren değerli ve ilgi çekici olabilir.

Pek çok fotoğrafçı, 'kendi' rolünü büyütme hatta küçültse ve olabildiğince konuyu öne çıkarsaydı, dünyaya ufak bir lütüfta bulunmuş olurdu. Patavatsızlık etmiyorum. Bu fotoğrafçılar, fotoğraf tarihi içinde kişilikleri hâlâ bilinmeyen çoğunluğu içeren bir azizler grubunun elemanları olurlardı. Ancak, günümüzde kişilik ve bireysellik öne çıkarılıyor. Bu satırları okuyan fotoğrafçıların çoğunun da, konuyu olduğu kadar kendilerini de ifade etmeye hevesli olduklarını sanıyorum. Umut verici bir çift lafın var mı?

Bugünün sanat fotoğrafçılığı çevresinde, konunun birincil önemde olduğunu öne süren herhangi biri, otomatik olarak ayırt edilen, farklı fotoğraflar üretecektir!

Patavatsızlık sırası bende. Gerçek şu ki, tüm fotoğraflar, hatta nesnelerin en sıkıcı kayıtları bile öznedir. Bireyin zihninden çıkan çeşitli kararların sonucu olarak yapılmışlardır. O halde, fotoğraf-yapma sürecine

'kendi'nin dahil olması kaçınılmazdır. Onu dışarıda tutmak olanaksız. Fakat fotoğrafların birincil amacı bu değil. Sözüünü ettiğimiz kendine özgü tarz, görsel keşfin yan ürünüdür, hedefi değil. Kişisel bakış, doğrudan onu hedeflemediğinde ortaya çıkar. Zaman içinde çektiği pek çok fotoğrafla 'kendisi' daha da büyük bir güçle yeniden belirginleşir. İronik biçimde 'kendin' ile başlarsan kaybolursun; kendini görmezlikten gelirsene görünürsün.

Yıldızların altında, ormandaki kulübeye dönmek gibi: Ancak patikaya doğrudan bakmadığın zaman yönünü görebilirsin. Ya da ağaç benzetmeme dönersek: Yaşayan varlık olan ağaç dediğimiz görünür şey gelişebilmek ve rüzgârda yıkılmamak için yeraltında kalması gereken, yani görünür olmayan köklere muhtaçtır. Benzetmeyi kırılma noktasına doğru çektiğirdiğimin farkındayım ama "şeyin kendisi"ne ilişkin net, yoğun bir inceleme fikrini, onu destekleyen saklı öze, fotoğrafçının yaşamına bağlamaya çalışıyorum.

Kötü örnekti ama ne kastettiğini biliyorum. Bence yanıt çok basit; konu seçimiyle de sıkı sıkıya bağlı. İki kişinin konu listeleri birbirinin aynısı değildir ya da konuyu aynı şekilde, aynı nedenlerle incelemeyiz. Bu nedenle, fotografik olarak çalışacağın konuyu seçmek gibi basit bir eylemde aynı zamanda kendini ortaya koyarsın. Dolayısıyla seçtiğin konuda ne kadar yoğunlaşırsan, o konuda küçük çaplı bir uzman olursan, bilincinin de o kadar derin ve yaygın bir parçası haline getirebilirsin.

Televizyonda usta bir kemancıyla yapılan bir söyleşi izlemiştım. Tipik bir gününü anlatmasını istediler. Müzisyen, kahvaltı ederken partiyonları okuduğunu, sonra beste yaptığını, yürüyüşe çıktığında müzik üzerine düşündüğünü, öğleden sonra keman çalıştığını, akşam bir konserde çaldığını, birlikte çalmak üzere müzisyen arkadaşlarıyla buluştuğunu, sonra kemanla ilgili düşler görmek üzere yattığını söyledi. Söyleşi yapan çok şaşırmişti: Sınırları hayli daraltılmış bir yaşam gibi görünmüştü ona. 'Evet' dedi kemancı. 'Başlangıçta yaşamın tek bir konuya odaklandığı için giderek daralıyordu. Fakat sonra olağandışı bir şey oldu. Müziğim sanki bir kum saatinin daracık deliğinden geçti, genişledi, yayıldı ve şimdi hayatın her yönüyle bağlantılar kuruyor.

Gerçek anlamda fotoğrafçılar, zamanın her dakikasında fotoğrafçıdır. Her şey ona bağlanır. Seni görmek için gelirken uçakta Michel de Montaigne'den dört deneme okudum. Denemeler 1500'lerin sonlarında

yazılmış olsalar da oradaki fikirlerle fotoğrafçılık arasında bağlar kurdum. Bir filmi, saygı duyduğum fotoğrafçılarla izlemeyi daima ilginç bulurum. Film sonrasındaki sohbetler, kaçınılmaz olarak filmin konusundan diyaloglara, oyunculuktan kamera açılarna, hareket ve ritme kadar kendi çalışmalarına uygulanabilecek bir dizi yararlı gözlemi ortaya koyar. Her olay, fotoğraf değirmenine girecek buğdaya dönüşür. Bu türden yeni algılar dönüp fotoğrafın konusunu besler. Yani, bir fotoğrafçının kimliği fotoğrafladığı şey aracılığıyla açığa çıkıyorsa bunda bir sorun yoktur.

Esas amaç, ben ile konu arasında fotoğraflar aracılığıyla bir salınım yaratmaktır; o fotoğraflar ruh ile dünya arasındaki güçlü arayüzün fiziksel manifestolarıdır.

Evet. Hadi şimdi gerçeği bir kontrol edelim. Söylediğin doğru, fakat kulağa fazla derin geliyor. Gerçek, çok daha basit ve gündelik bir olayla açıklanabilir. Bir plajda, çocuğunun kumdan kaleler yapmasını izleyen bir anneyi ele al. Aniden yüreğini titreten bir ifade görür. Düşünmeden elini piknik sepetine daldırır, fotoğraf makinesini çıkarır ve düğmeye basar. An ele geçirilmiştir ve hayatının geri kalan kısmında elde tutulacaktır.

Bu basit hareket fotoğrafçılığı meydan getiren şeylerin yüzde seksen beşini içerir. Anne, konusuna ilişkin içsel bir bilgiye sahiptir; o çocuk üzerine uzmandır. Konuya karşı tutkulu bir sevgi besler. Fotoğraflama eyleminde her iki unsur da içsel olarak bulunduğu halde, kendisi ya da yaratıcılık düşüncesi yoktur. Fotoğraf, teknik endişesi duyulmadan çekilmiştir. Bütün fotoğrafçıların eylemlerinde -ne kadar karmaşık olursa olsun- bulunması gereken bileşenler işte bunlardır; ancak, çoğu zaman ihmal edilenler de bunlardır.

Anne/fotoğrafçı, tumturaklı hilelere, belli bir tarza ya da özel görsel efektlere itibar etmez. Onun işi, basit bir şekilde anı ve mekânı kaydetmektir. Fotoğrafi çeken kadar ona bakacak olanlar da, fotoğraftakileri ve ortamı teşhis edebilmek isterler. Fotoğraf aile albümüne konulduğunda, hatırlamaya yardımcı olsun diye basit, somut bir not düşülebilir: "Brighton Plajı, Jimmy ilk şortuyla." Anne/fotoğrafçı farkında olmadan olasılık faktörünü kullanır. Olayın görünümü ile sonuçta çıkan fotoğraf arasındaki bağın, kendisiyle konusu arasındaki ilişki ile özdeş olması mümkündür. Son ürün olarak fotoğraf, izleyicisine bu mesajı ileterek eylemi yararlı, başarılı ve hatta değerli kılar. Mesajın

bütün ayrıntılarını, verilerin tümünü, duyguların hepsini veremeyecektir belki ama yine de verdikleri, bu uygulamayı değerli kılmaya yetecektir.

Şimdi mesele, yüzde 85'in yüzde 100'e nasıl çevrileceği, basit bir olay kaydının tatmin edici bir fotoğrafa nasıl dönüştürüleceği, özelin nasıl evrensel kılınacağıdır.

Bu önemli konuyu ayrı bir bölümde ele alacağız. Fotoğrafın konusu sohbetini kapatmadan önce, plajdaki anneyi tasvir ederken aklıma gelen şu konuya ilişkin düşünceni öğrenmek istiyorum. Anne, fotoğrafın konusuna sadece ilgi duymakla kalmıyor, konuya -çocuğa- sevgi de duyuyor.

Sözü nereye götürmeye çalıştığını anlıyorum. Düşünce ile duygu, entelektüel fikir ile duygusal bağlılık arasındaki fark. Ben bir fotoğrafçının, konuya karşı derin ve güçlü bir sevgi duymadan da, katıksız bir akılcılığa, görselliğe dayanan harika bir fotoğraf serisi oluşturabileceğini düşünüyorum. Şimdi bazı örnekler üstüne konuşalım.

Çoğu kez, entelektüel bilgimiz olsa bile fotoğrafçıyı çok iyi tanımadığımız sürece onun duygu derinliğini bilmemiz olanaksız. Ama 1856 ile 1860 yılları arasında yaptığı geziler sırasında Francis Frith'in Mısır piramitlerine karşı özel bir sevgi geliştirdiğini de düşünmüyorum. Ama piramitler hakkında şüphesiz çok şey biliyordu. Eugene Atgét, Versailles'daki heykelleri seviyor muydu? Bilmiyorum, fakat harika fotoğraflar olmalarına karşın bana bu izlenimi vermiyorlar. Öte yandan, eski Paris'in yıkılmak üzere olan arka sokaklarını, dükkân önlerini ve parke taşlı ara sokaklarını sevdiğini düşünüyorum. Fotoğrafları bunu gösteriyor. Ama o zaman da konu hakkındaki kişisel duygularımı fotoğraflara yansıtmış oluyorum.

Alfred Stieglitz'in bulut fotoğraflarını düşünüyorum; duygu hallerinin eşdeğerleri olduklarını söylemişti. Bu konuda söylediklerini okudum fakat benim için onlar bulut fotoğrafları olarak kaldılar. Oysa eşi Georgia O'Keeffe'in portreleri ve çıplak fotoğrafları çok daha içten ve aşk dolu görünüyorlar. Bir de Harold Edgerton'ın icat ettiği elektronik flaşla yaptığı deneyler var. Yeni bir teknolojinin marifetlerini göstermek için muhtemelen serinkanlılıkla yapıldıkları halde, her biri görsel olarak müthiştir. Merminin bir elmayı delip geçişini gösteren fotoğrafı, fotoğrafçılık tarihi içindeki başyapıtlardan biridir bence.

Kişisel olarak, bu konseptle başım hep dertte oldu, konuyu ortaya atmamın nedeni de bu. Duygu ile aklın birbirine düşman oldukları, birinin diğerini

dışladığı, aklın duyguya karşı olduğu şeklinde bir kanı vardır. Oysa deneyimlerim de karşıtların birlikteliğini gösteriyor. Beni entelektüel açıdan etkileyen bir konuyla duygusal bir bağ kurmam uzun sürmez; eğer bir şeye ya da birine karşı duygusal yaklaşıyorsam, o zaman duygularımı harekete geçiren konu hakkında daha çok şey bilmek isterim. Öyleyse bu belki de asılsız bir mesele. İlgi “sözcüğü, özellikle de “yoğun “ya da “coşkulu “gibi bir sıfatla birlikte kullanıldığında, soğuk akılcılıktan ateşli tutkuya kadar geniş bir yelpazeyi kapsıyor.

Üstünde düşündükçe, bir fotoğrafçının yaşamı boyunca akla dayanarak entelektüel olarak oluşturduğu konuya dayalı başarılı çalışmalar kümesine karşı serbest konulu fotoğrafların da çok önemli olabileceğine daha fazla inanıyorum. Sonuçta, beni en çok etkileyen fotoğraflar, bilginin yanı sıra sevgiyle çekilmiş olanlar. Stephen Dalton’ın kanatlı böcekler konulu fotoğraflarını ilk görüşümü hatırlıyorum. Dalton’ın bu küçük yaratıkları sevdiğini hemen hissettim! Aynı zamanda onlar hakkında son derece bilgiliydi. Fotoğraflara eşlik eden, geniş bilgi içeren metinler beni doğruluyordu. Fotoğraflarını, bu sonuçları elde etmek için özel donanım tasarlayacak ve inşa edecek kadar dikkatle planladığı da belliydi. Bu çalışmalar şimdiye kadar tartıştığımız tüm unsurları içeriyor gibi görünüyor bana.

Lewis Hine, bütün temel tarih kitaplarında yer aldığı için daha tanınık bir isim olabilir. Bu yüzyılın ilk birkaç on yılında Çocuk Emeği Komitesi için yaptığı çalışmayı düşünüyorum. Köle iş gücü olarak tehlikeli ortamlarda çalışan çocukların fotoğrafları acıyı ve zulmü gösteriyordu. Ancak, bu fotoğrafların çekimini serinkanlı bir tutumla planlamak, hatta bazı taktikler uygulamak zorundaydı. Yoksa, değirmen ve maden sahipleri içeri girmesine izin vermeyeceklerdi. Fotoğraflarının zayıf tonlarda, kötü bir şekilde basılmasına aldırmıyordu, çünkü konusu onun bir sanatçı olarak itibarından daha önemliydi. Bildiğim kadarıyla yaşarken kişisel bir sergi açmadı. Şimdi, fotoğrafları bağlamlarından koparılarak abartılı çerçeveler içinde sanat adı altında sergileniyor.

Örneklere devam edebilirim. Demek istediğim, hayranlık duyduğum usta fotoğrafçılar karakteristik bir özelliği paylaşıyorlar: Fotoğrafladıkları konuya karşı derin ve uzun soluklu bir sevgi, saygı besliyorlar.

Bana göre en iyi fotoğraflar, doğrudan kalbe ulaşarak kana karışan ve beyine ulaşmaları biraz zaman alanlardır.

Sana katılıyorum.

SERBEST KONULU FOTOĞRAF

“Görüyorsun ama gözlemiyorsun.”

Sherlock Holmes’dan Dr. Watson’a, Arthur Conan Doyle

Bill Jay: Geldiğimiz noktaya bakalım; fotoğrafçı, güçlü bir bütünleşme içinde olduğu, araştırarak, okuyarak, yazarak, konuşarak hakkında pek çok şey öğrendiği ve sürekli ulaşabileceği bir konu seçti. Artık çekime başlamak istiyor. Nasıl bir plan yapmalı?

David Hurn: Burası işin eğlenceli kısmı. Fotoğrafçı, çekeceği fotoğrafların bir amacı olduğunu daima aklında tutmalı. Bu amaç, konunun seçilen yönünü açığa çıkarmak, özüne netlik kazandırmak ve bunu görsel olarak ilgi çekici bir fotoğrafla gerçekleştirmektir.

Çok belirsiz görünüyor...

Ama öyle değil. Fotoğraflama eyleminin tamamı iki temel unsur üstüne kuruludur. Durulan yer ve deklanşöre basılacak an. Konum ve zamanlama fotoğrafçının emrindeki iki temel kontrol aracıdır. Diğerlerinin hepsi bunların uzantısıdır, yan faktörlerdir. Yani fotoğrafçılık çok basittir ama bu, kolay olduğu anlamına gelmez.

Şimdi bu kontrol araçlarını birer birer ele alalım ve uzantılarını tartışalım. Önce, konum...

Konun ne olursa olsun fotoğrafı çekmek için durduğun yer, görsel netliğini belirler. Doğru konumu bulmak için gereken süre, konunun hareketliliğine bağlıdır. Durağan bir konuda doğru pozisyona konumlanmanın, hareketli elemanlar içeren bir konudan daha uzun süre

alacağı açıktır. Fakat ilke aynıdır.

Harry Callahan'ın fonda deniz, boş bir kıyıdaki voleybol ağını tasvir eden ve çok basit bir görüntü sunan fotoğrafı Cape Cod'u ele al. Hiçbir şey daha durağan olamazdı. Bu fotoğrafın birçok kişide uyandırdığı izlenim, sahilde dolaşan Callahan'ın, ağı görür görmez bir fotoğraf çektikten sonra gezintiye devam ettiği şeklindedir eminim. Fotoğraf için harcanan toplam süre sadece birkaç saniyemiş gibi görünür. Gerçekte Callahan, kontak baskıdaki 11 karede de gördüğümüz gibi, özellikle bu görüntüyü ortaya çıkarmak için muhtemelen uzun bir zaman harcamıştır. Birbirinden pek az farklı açı ve konumlardan çekim yaptığını, ilk izlenimlerinden memnun kalmadığını biliyoruz.

Gerçekten usta bir fotoğrafçıyı ortalama fotoğrafçıdan ayıran en önemli farkın, “başarıya ulaştığına dair” sürekli şüphe duyması olduğunu düşünüyorum. Usta fotoğrafçı şöyle der: “Pekâlâ, bu oldukça iyi bir deneme, ama makinemin konumuna ait öngöremediğini pek çok detayın ‘yeterli’ bir fotoğraf ile ‘iyi’ bir fotoğraf arasındaki farkı yarattığını biliyorum.”

Callahan'ın, hareketsiz bir konunun fotoğrafını yarı-profesyonel bir makineyle çektiği halde başarı oranını artırabilmek için tüm olasılıkları denemekten kaçınmayan biri olduğunu unutma. Bu durum, bir sürü fotoğraf çekip, kontak baskılara baktıktan sonra basılmaya değer bir şeyler bulmayı ummaktan çok, çok farklıdır.

Çok az unsur içeren durağan bir konuda bile, sonuçtaki fotoğrafın sahip olacağı etkinin derecesinde büyük farklar meydana getirebilecek pek çok küçük mesafe ve açı değişiklikleri olduğunu söylüyorsun. O halde, hareketli bir konuyla bu iş kim bilir ne kadar karışıktır!

Doğru. Ama ilke yine aynı, sadece ulaşılması çok daha zor. Ana ilke fotoğrafçılığın küçük ayrıntılar meselesi olmasıdır.

Fotoğraf tarihinin başlarında yaygın olarak kullanılan şu ölçüyü seviyorum: Usta işi fotoğraflar “kılı kırk yaran kusur-suzlukları” ile değerlendirilirdi. Bu ölçü, görüntünün netliğini ifade etmek için kullanılmış olsa bile, fotoğraf makinesinin konumunda ya da zamanlamada yapılabilecek küçük çeşitlemelere de uyarlanabilir.

Evet, durağan konudan hareketli konuya geçtiğimizde, fotoğrafın çekileceği zaman ile fotoğrafçının durması gereken yer konusu ayrılmaz

biçimde bağlantılı hale gelir. Bu iki unsur artık bağımsız hareketler değil, aynı karar alma sürecinin parçalarıdır.

Leonard Freed'in, bir mahkûmun hücre demirleri arasından uzanan elini tasvir eden son derece sembolik bir fotoğrafı vardır. Bu örnekte pozisyon oldukça sabittir ve yegâne hareketli unsur mahkûmun elidir. Freed, bu yalın konuya bütün film makarasını harcadı, çünkü her istediği zaman yeniden çekim yapabileceği bir yerde değildi. Bu nedenle duruma ilişkin en iyi fotoğrafı elde ettiğinden emin olmak istedi. İçlerinden birinin çitayı aşacağı umuduyla arka arkaya 36 kare çekmek değildi bu; küçük olayların bilekteki bir gerginliğin, bir parmaktaki düzleşmenin, sıkılan bir yumruğun farkında olma haliydi. O koşullar altında hangi minik değişimin en güçlü görsel etkiyi yaratacağını saptamak olanaksızdı.

Bu örnekte, “nerede” önceden belirlenmişti fakat “ne zaman” değişen unsurdur.

Verdiğin iki örnekte de kontak baskılardan seçme yaparken küçük çeşitlemelerin şansını artırmak için çok sayıda çekim yapmak gerektiğini vurguladın. Sonuç olarak hâlâ serbest konulu fotoğraf çekmekten söz ediyoruz ama o tek fotoğrafa ulaşmanın yöntemi pek çok kare çekmek.

Her durumda, deklanşöre basma belirli bir süreklilik arz eder. Çünkü o anın bir öncekinden daha önemli, daha etkili ve görsel gücü daha fazla olan bir fotoğraf yaratıp yaratmayacağını asla bilemezsin.

Öyleyse, en karmaşık sayılabilecek bir durumu ele alalım ... örneğin, bir plajı. Nerede duracağına ilişkin sonsuz sayıda seçeneğin, 360 derecelik görüş açısı boyunca pek çok uzak çekim, yakın çekim olanağın vardır. Üstelik herkes hareket halindedir. Bu koşullarda çekilecek fotoğrafa karar vermek için hangi stratejini kullanırdın?

Hazırladığın listenin temel önem taşıdığı nokta burası. Plajda ya da her neredeyse, bir amaç için bulunmaktasın; konu kendi içinde potansiyel fotoğraf çekme kategorilerine ayrılmış. Bir plajda rastgele görüntüler arayarak dolaşmanın bir anlamı yoktur genellikle. Çünkü aşırı görsel yük yüzünden hiçbir şey göremezsin. O halde ilk iş, özel olarak ne aramakta olduğunu bilmektir.

Örneğin, elindeki plaj kategorilerinden biri “birbirine ilgi gösteren çiftler” olabilir. Bu durumda, potansiyel konuya ilişkin görüntülere karşı diğerlerini dışlayacak şekilde daha uyanık davranarak aradığın

görüntüleri daha çok fark edersin. Seçeneklerin önemli bir kısmını yönetmenin bir yolu bu. Böylece birdenbire, kararlı bir şekilde kız arkadaşına doğru hareket eden genç bir adam görürsün; onu öpme ihtimali güçlüdür. Uygun bir pozisyon alır ve bir fotoğraf çekersin. Arkalarındaki o bacaklar karmaşasından kurtulmak için bir milim sola kayar bir tane daha çekersin. Fotoğrafın kenarlarındaki karmaşayı fark edip ileriye doğru bir hamle yaparsın, bir fotoğraf daha çekersin ve sonuç sıfıra sıfır elde var sıfır. Genç adam sadece sandviçlere ulaşmaya çalışmaktadır!

Çoğu kez fotoğraf orada değildir. Ancak olay gerçekleşseydi, doğru zamanda ve doğru pozisyonda olduğundan fotoğrafı yakalayabilecektin. Daha kesin olan şey ise, tek bir kareye güvendiğinde fotoğrafı yakalayamayacak olduğundur.

İlgi çekici potansiyeli olan durumlardan, bir fotoğraf doğurabilecek anlardan ve konunun özünü net biçimde ortaya koyabilmek için sürekli hareket halinde ince ayarlar yaparak çok sayıda kare çekmekten söz ediyorsun.

Önemli bir fotoğraf elde etmek biraz da şansa bağlıdır. Ama iyi fotoğrafçılar, boşa harcanan zamanı en aza indirirler ve çekimin iyi kareler içermesi olasılığını arttırırlar. Görüntü ararken, iyi fotoğraflar içerebilecek durumları sezerim. O zaman duruma kilitlenir ve çekmeye başlarım. Bazen o hareket, doruğuna ulaşmış ve inişe geçene kadar beş-on kare çekerim. Kimi zaman da hareket oluşmaya başlar, fakat ortaya hiçbir şey çıkmaz. Böylece o sahneyi unutup başka bir durumu ele geçirmem gerekir. Tipik bir örnek: Henley yelken yarışlarında fotoğraf çeken gençler gördüm. Beni onlara çeken ilk şey, aralarında açıkça belli olan ilişki ve oldukça hoş görünen geometrik düzenleriydi. Kız muhtemelen yeni nişanlıydı, yüzüğüyle oynuyordu. Bir fotoğraf çektim. Nişanlısı birden kızın yüzük parmağını tuttu. Bir fotoğraf daha. Sonra yüzüğü öptü. Bir tane daha. Delikanlı, yavaş hareketleriyle önümdeki durumun geometrisini daha da iyileştirecek zamanı tanıyarak yüzüğü öpmeye devam ediyordu. Bir fotoğraf daha. İşte bu. Parmağı bıraktı, hareket tamamlandı.

Bu çalışma yöntemi üzerinde durmaya iki nedenle devam etmek istiyorum. Birincisi, akademili genç fotoğrafçıların çalışmalarına bakıldığında, hiç kimsenin onlara bu fotoğraflama yönteminden söz etmediğinin görülmesi. İkincisi ise, usta fotoğrafçıların çalışmalarına bakarak geçirdiğim bütün

o yıllar boyunca, hepsinin aslında aynı şekilde çalıştığının somut olarak ortaya çıkması. Usta fotoğrafçılar, genç fotoğrafçıların sandığından çok daha farklı çalışıyorlar, ikisi arasında kocaman bir uçurum var.

Farklı alanlarda çalışan bütün usta fotoğrafçıların belirgin biçimde benzer yöntemler uyguladığını bir kez daha belirtmekte fayda var. Bu doğru ise, ki ben doğru olduğuna inanıyorum, o zaman bu tutarlılıktan çıkarılması gereken bir ders var.

En iyi fotoğrafçıların kontak baskılarına bak, çok açık bir gerçeği görürsün; neler olup bittiğini en açık şekilde görebilecekleri konumdadırlar. Bu konum bir dizi kare boyunca, özellikle de konu hareketliyse küçük değişiklikler gösterebilir. Gelişen kareler, bir vücut hareketi, ifade ya da şekil düzeninin ele geçirildiği sinyali verdiğinde zirveye ulaşır ya da olay çıktığı için dizi aniden kesilir.

Kontak baskılardaki küçük çeşitlemeler hızlı, kesik kesik bir dizi görüntü sergileyip biter ya da başka bir seriye geçiş öncesinde doruğa ulaşırlar. Kontak baskılara bakmanın bana ilginç gelen yanı, fotoğrafının çalışırken kafasından geçenleri görebilmektir.

Kesinlikle. Kontak baskılar aracılığıyla fotoğrafçının niyetini okuyabilir, onun neye ulaşmaya çalıştığını söyleyebilirsin. Şöyle düşünürsün: “Pekâlâ, fotoğrafçının olabileceğini düşündüğü şey olmamış ama olsaydı onu yakalayabileceği doğru konumdaymış.” Bu çalışma biçimine ilişkin pek bilgisi olmayan biri, diyelim bir kitapta ya da bir sergide o tek fotoğrafla karşılaştığında onun şans eseri yakalandığını düşünecektir. Yanıt şudur: Evet, şansla yakalandı, çünkü bu kadar konsantrasyon sağlandıktan sonra bile tüm unsurların mükemmel bir uyum içinde bir araya gelmesi bir şanstır. Tekrar söyleyelim, iyi fotoğrafçılar şansını kendi yanlarına çekmekte ve şans ortaya çıktığında onu yakalayacak konumda bulunmakta ustadırlar.

Bir fotoğraf sergisinde Edward Steichen’in yakasına yapışan biri sorar: “Bu sergi’den tüm “kazaları” çıkarmanız gerekseydi geriye kaç fotoğrafınız kalırdı?” “Belki fazla değil, diye yanıtlar Steichen, “ama usta fotoğrafçıların ne kadar çok kaza yaptığını hiç düşündünüz mü?”

Benden alıntılanmıştır!

Bu çalışma yönteminin röportaj fotoğrafçısının tekelinde olmadığını belirtmekte fayda var. Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezindeki (Center for

Creative Photography) Ansel Adams arşivlerinde ünlü fotoğrafı *Ay ve Yarım Kubbe, Yosemite'in aynı zamanda çekilmiş hemen hemen özdeş 10 kareden biri olduğunu keşfetmek ilgimi çekmişti.*

Doğru. Büyük format çalışan birçok fotoğrafçı da belirgin şekilde röportaj fotoğrafçılarına benzer şekilde çalışır. Örneğin, Walker Evans. Onun prova baskılarına bakarsan, fotoğraf makinesinin olması gereken yer burasıdır diye kesin bir karar vermiş olmadığını görürsün. Evans, bir binanın aynı tarafını fotoğraflarken bakış açısında sık sık ufak değişiklikler yapmıştır. Röportajdan çok farklı tarzda çalışsalar bile hayranlık duyduğum fotoğrafçılar arasında bu şekilde çalışmayan çok az fotoğrafçı var.

Portre çektiğimde fotoğrafın en önemli kısmı olan yüzü diğer bölümlerden ayırmak için ana unsurun görüş açısı olduğunu biliyorum. Hiçbir şey ilgi çekici olabilecek bir çekimi profille çelişen ya da ondan ayırt edilemeyen karışık bir fondan daha fazla öldüremez. Bu net ise, fondaki diğer unsurlara geçebilirim: çerçevenin, yani fotoğrafın kenarlarının ancak o zaman farkına varabilirim. İdealde;

- a) esas alanın en net biçimde sergilendiği,*
- b) çerçevenin içindeki tüm unsurların birbirleriyle uyumlu olduğu,*
- c) aynı uyumun çerçevenin kendisiyle de sağlandığı,*
- d) çekim anında, şaşırtıcı bir şeyin meydana gelmekte olduğu bir fotoğraf isterim.*

Çok şey mi istiyorum?

İsteyebilirsin tabii, elde etmeyi beklemiyorsan! Zaten fotoğrafçılığın ardındaki tutkulu itici güç de kolayca ifade ettiğimiz unsurları bir araya getirmekteki büyük zorluktur. Sürekli bir çaba olduğunu ve nadiren ulaşılabildiğini bilerek onu hedefliyorsan değerli bir amacın var demektir. O yüksekliklere birkaç kereden fazla ulaşmışsan usta fotoğrafçısın demektir.

Birkaç değişkenden fazlasıyla oynamak ve görüntüyü düzenlediğin kısacık süre içinde onları akılda tutmak neredeyse imkânsızdır. Bu değişkenlerden çoğunun kendi hayatları vardır ve önceden kestirilemez biçimde bağımsız hareket ederler. Konu durağansa yapabileceğin tek şey, bir gözünü ana unsur üzerinde tutarken üst üste kareler çekerek konum ve zamanlama yardımıyla iki ya da üç alt-unsurun birbirleriyle ilişkilerini düzenlemektir. Muhtemelen olmaz ama olur da hepsi istediğin düzleme yerleşirse ne âlâ. Her şeye rağmen denemeye devam ederiz.

Şimdi senin birkaç unsurdan fazlasının hep birlikte uyumlu bir düzenleme oluşturacak biçimde birbirinin içinde eridiği birkaç fotoğrafını ele alalım. Örneğin, önde bir köpeğin uyumakta olduğu, bir top namlusunun açık denizi gösterdiği, şapkalı bir kadının yürüyerek uzaklaştığı Promenade at Tenby (Tenby'da Gezinti) fotoğrafını nasıl çektiğini ve çekim sırasındaki düşünce süreçlerini anlatır mısın?

Bu iyi bir örnek, çünkü hayli karmaşık görünmesine rağmen oldukça basit bir fotoğraftır.

Konuyla karşılaştığımda belirli unsurları hemen fark ettim: Top, uyuyakalmış insanlar ve köpek. Bu üç temel unsurun birbirinden ayrılarak güçlü bir köşegen oluşturacak biçimde görüneceği konuma hızla yöneldim. Nerede durmam gerektiğini bulmaya çalışıyordum. Bir fotoğraf çektim, fakat onun doğru fotoğraf olmadığını biliyordum; bence fazla durağandı. Bu nedenle tepenin diğer yanına geçtim, diğer olasılıklardan birkaçını gördükten sonra orijinal kareye geri döndüm. Şimdi az öncekinden farklı şeyler oluyordu. Temel unsurlar hâlâ yerli yerindeydi ama insanların bir kısmı top namlusunun ardındaki tepeye doğru, diğerleri ufuk boyunca sola doğru yürüyorlardı, biri oturuyordu, bir oğlan çocuğu topun üstünde oynuyordu... Pozisyonumu buldum, oturan figürü de içerecek biçimde hafifçe kaydım ve hareket ederek görüntüyü değiştiren diğer insanları izlemeye başladım. Zaman zaman deklanşöre basıyordum, çünkü akışı en doğru anda dondurduğumdan emin olamıyordum. Tüm unsurların uyumlu olduğu o tek kareyi ancak kontak baskıda görebildim.

Bu örnekte, anahtar konumda olan öndeki unsurlar hareket halinde değildi, bu sayede alt unsurlara yoğunlaşma lüksüne sahiptim.

O zaman, tüm unsurların hareket halinde olduğu bir örneği ele alalım: deniz kıyısında oynayan bir baba ile çocuğun önde görüldüğü, arka planda ise sahilin hareket eden unsurlarla bir yamalı bohçaya benzediği Bany Island, Miners Week (Bany Adası, Madenciler Haftası) fotoğrafını.

Öncelikle bu fotoğrafın Galler'in değişen kültürü üzerine yaptığım serilerin bir parçası olduğunu söylemeliyim. Galler projesinin alt-başlıklarından biri kömür madenciliği idi. Kömür madenciliğinin alt-gruplarından biri ise tüm madencilerin yaz tatili için bir araya toplanmasıydı. Ben, sahilde belirli bir amaçla bulunuyordum. Bir madenciyi tatili sırasında deniz kıyısında çocuğuyla oynarken

çekecektim. O sahildeki herkes ya madenciydi ya da madenci ailesindendi. Yani ne aradığımı zaten biliyordum. Bu önemli noktanın altını çizelim.

O madenci ile kızını görünce aralarındaki sıcak ilişkiden etkilendim. Yaptığım ilk iş bir yaklaşım açısı seçerek ilişkiyi açıkça görebileceğim, karışık fondan koparılmış, yüzlerin belirgin ve aydınlık olduğu ilginç bir kompozisyon oluşturan bir konuma geçmekti. Bir sonraki kararım ise onlarla aramdaki mesafeye karar vermektir. Fazla yaklaşırsam kalabalık bir sahilde oynamakta oldukları düşüncesini zayıflatabilirdim; fazla uzaklaşırsam onları da diğer küçük unsurlar arasına alarak öne çıkmasını önleyebilirdim. Yani doğru mesafe hassasiyet taşıyordu.

Sonra fonda, “önemli öteki” diye adlandırabileceğim bir diğer unsur aramaya başladım; görsel çekiciliğe sahip küçük bir nesne, kişi ya da herhangi bir şey. Baba ile kız arasındaki ilişkiye bakarken bir gözüm de fondaki unsurun üstündeydi. Öndeki bir hareket, ifade ya da her neyse, fondaki bir şekilde dengelendiğinde deklanşöre basıyordum. Bu iki faktörü, özellikle de ikinci unsur hareket halindeyse çok zor kontrol edebiliyordum. Arka arkaya pek çok kare çekerken tüm unsurları dengede tutabilmek için sağa, sola, öne, arkaya on-on beş santim kaymam gerekiyordu.

Fondaki bütün unsurları kontrol altında tutabilmem imkânsız. Bunca detay arasında görüntünün tümünü kontrol edebilmek için hızlı bakışlar fırlatıyorum, fakat temelde ön plan/arka plan ilişkisine yoğunlaşmış durumdayım. Neler olduğunu anlamak için kontak baskıyı görmem gerek. Ön tarafın iyi olduğunu biliyorum, çünkü yoğunlaştığım yer burası, fakat iyi fotoğraf olarak hangisini tercih edeceğim genel olarak fonun geometrisine ya da ortaya çıkardığı desene bağlı olacak ki bunu öngöremiyorum.

Bir ressam, ana unsurları oluşturduktan sonra önemli detayları en doğru yerlere ekleyebilir. Fotoğrafçılıkta bunu yapamazsın. Neredeyse içgüdüsel olarak fotoğrafı oluşturan ya da yok eden küçük detayların doğru konumlara yerleşeceğini umarsın.

Böyle bir durumda kaç kare çekersin?

Duruma bağlı. Plaj gibi karmaşık bir sahnede yarım düzine fotoğraf ortalama bir sayı olur. Çelişkili görünebilir ama sahne ne kadar durağansa o kadar fazla sayıda kare çekmeyi tercih ederim. Hareketli tek

bir unsur olduğu zaman, diyelim ki birinin fotoğrafını çekerken, elinin hangi duruşunun, bileğindeki ya da parmaklarındaki hangi hareketin, hangi pozisyonun en önemli unsur olacağına karar vermek çok, çok zor.

Dönüp dolaşıp aynı yere geldik: görüntü ne kadar durağansa detaylara o kadar vurgu yapılacağı fikrine. O halde başka bir konuyla karşı karşıyayız. Az önce sen konuşurken içimden bir ses beni sürekli, “iyi tasarım,” “geometri,” “kompozisyon” ile ifade edilen tartışmalı fikirleri gündeme getirmem için kışkırtıyordu. Uyum ve güzelliğe ilişkin bu kavramlar sokak fotoğrafçılığına kadar pek çok çağdaş yaklaşıma ters. Haydi şimdi dumanlı havayı temizle.

Görüntünün üzerine çizgiler çekmeye dayanan kompozisyonu savunduğumuz ya da iyi tasarımın katı kuralları olduğunu ima ettiğimiz gibi bir izlenim doğmadı umarım. Fotoğrafın tek amacının fotoğrafçının (kabaran boya kabuklarının veya gölgelerin yarattığı şekiller gibi) desenleri keşfetmedeki zekâsını sergilemek olduğu tasarımlarla da ilgilenmiyorum. Sadece desen yaratmaya yönelik olan fotoğraflar oldukça sıkıcıdır.

Bununla birlikte, amacı konunun açıkça yansıtılması olduğunda, yani kendisi amaç değil de araç olduğunda, iyi tasarımın çok önemli olduğuna inanıyorum. İstersen, biçimi üreten içeriktir diyelim. En azından benim anladığım kadarıyla konunun özünü en açık biçimde ortaya çıkardığın zaman, muhtemelen iyi bir kompozisyon üretmişsindir. Ama kompozisyon ikinci sıradadır; önce konuyu ortaya çıkarmak gelir.

Fotoğrafın özenle oluşturulmasının gerekip gerekmediği sorusunun yanıtı bana göre açıktır. Fotoğraf iyi tasarlanmışsa, ona bakmak istersin; güçsüz bir yapıya sahipse fotoğrafla ilgilenmezsin, dolayısıyla konuyla da. Bir fotoğrafçının konusuna yeterince ilgi göstermeyerek, görsel olarak çekici olmadığı için izleyicisini iten fotoğraflar üretmesi mantıklı görünmüyor.

Ama böyle bir yaklaşım var. Geçenlerde bir üniversitenin güzel sanatlar galerisinde açılan, varoşlardaki insanların fotoğraflarının yer aldığı bir sergideydim. Bence kötü fotoğraflardı. Karman-çorman, bulanık, açıklıktan yoksun, hatta kötü basılmış. Ne yazık ki fotoğrafçı düşüncemi öğrenmek istedi. Ona bu tür sosyal belgesellerin çok şey öğrenebileceğimiz zengin bir tarihi olduğunu, özellikle etkili fotoğraflar elde etmek için fotografik unsurların nasıl açıklığa kavuşturulması gerektiğini anlatmaya

çalıştım.

Yanıtı ilginçti. Bu eski işleri bildiğini, fakat gerçek dünyanın karmaşasını, korkusunu, kaosunu ve şiddetini yansıtabilmek için kötü fotoğraflar çektiğini söyledi. Hemen arkasından bir doz postmodernizme bir doz yapısalcı teoriye ve bu fotoğrafların “bir sanatçı olarak” onun hislerini yansıttığına dair bir dizi iddiaya maruz kaldım.

Kötü fotoğrafçılarda mazeret çoktur! “Kötü fotoğrafçılar” derken, fotoğraflarıyla kimsenin ilgilenmediği kişileri kastediyorum. Şüphesiz fotoğraflar görsel olarak zorlayıcı olsaydı daha çok insan daha uzun süre bakmak isteyecek ve konu kendini ifade etme şansına daha fazla sahip olacaktı.

Bu durum, “kaos” gibi zor ve soyut bir konu için bile geçerlidir. Ian Berry ya da Sebastião Salgado gibi fotoğrafçıların sıra dışı yetenekleri burada anlaşılıyor. Aynı yerde bulunan daha az yetenekli fotoğrafçıların ürünleri yanında onların fotoğrafları yalnızca kaosu açıkça ortaya koymakla kalmaz, akıllarda yer eden güçlü fotoğraflar yaratır. İyi fotoğrafçılıktan ayrı düşünölmeyecek iyi tasarım diye buna derim ben.

Bu bana, bir zamanlar Graham Greene’le yaptığım sohbeti hatırlattı. Greene, kitap yazarken en zorlandığı kısımların “sıkıcı bölümler” olduğunu söylemişti. Ne demek istediğini sordum. “Şey,” dedi, “eylemle dolu kısımları yazmak kolaydır. Zorluk, hiçbir şeyin olmadığı ara bölümlerde ortaya çıkar. Maharet, o bölümleri okumaya devam etme isteği uyandıracak biçimde yazmaktır”.

Evet, ilginç fotoğraflar elde etmenin diğerlerinden daha zor olduğu bazı durumlar vardır. Fakat bu biraz çabayla başarılabilir. Ulaşmaya çalışmamız gereken de budur, hatalar için mazeret yaratmak değil.

Şimdi de, senin “iyi fotoğraf” kavramına akademik çevrelerde sıkça yapılan bir eleştiriden söz edelim. Eleştirinin temeli şu: Sosyal bir problemi tasvir eden güzel bir fotoğraf çektiğin zaman izleyicinin tepkisi “ne büyük fotoğrafçı”, “ne ustaca bir fotoğraf” şeklinde olacak ve sosyal mesaj arada kaybolup gidecektir. Yani dikkatler yapıtın yaratıcısına odaklanacak, konu arka plana itilecektir.

Daha önce de duyduğum bu fıkre katılmıyorum. Alçakgönüllü sanatçı sendromu şöyledir: İyi fotoğraflar çekmeye çalışayım, çünkü bir sanatçı olarak kendimi aşağıda tutmalı ve konunun yüzeye çıkmasına izin

vermeliyim. Bu türden aptalca bir sav.

Tartışmasız olan şudur; fotoğraf ne kadar iyiye o kadar çok sayıda insanın dikkatini o kadar uzun süre üstünde toplar. Hangi nedenle olursa olsun fotoğrafa duyulan hayranlık konunun daha çok etki yaratmasını sağlar. Fotoğrafın “fazla iyi” olduğu yargısını hiçbir zaman anlayamamışımdır; konu açıkça ortaya çıkarıldığı sürece asla “fazla iyi” değildir. Fotoğrafçının amacı, herhangi bir konudan ve bütün konulardan güzel fotoğraflar yaratmaktır.

Katılıyorum. Birçok “sanatçı’nın, özellikle de politik yoruma girişenlerin unutmaya eğiliminde oldukları şey, fotoğrafçılığın bir fotoğraf yaratma alanı olduğudur. Bir kişinin temel eğilimi fikirler üzerine yorum yapmaksa, o zaman sözcükler daha etkili bir araç olurdu. Hedefi bir tür politik sosyal mesaj vermek olsa bile, herhangi bir fotoğrafçının kötü fotoğraflar çekmeyi nasıl haklı çıkarabildiğini anlamıyorum. Tam burada mantıksal bir sonuç devreye giriyor: Mesajın politik doğruluğu arttıkça, fotoğraf da o kadar dilsizleşiyor. Kişisel olarak, birden ünlenip hemen unutulmuş kötü bir fotoğraf görmektense herhangi bir konuda çekilmiş güzel bir fotoğraf görmeyi tercih ederim. Bu sohbetimizden kısa bir süre önce Çiçek Fotoğrafları’na bakıyordum: William Ewing tarafından derlenmiş Flora Photographica: 1835’den Bugüne Çiçek Fotoğrafçılığının Başyaputları. Fotoğrafların çoğu şaşırtıcı biçimde güzeldi ve güzelliklerinin ölçüsü de geçmişte ilgimi pek çekmeyen bir konu olmasına rağmen çiçekler hakkında artık daha çok şey öğrenmek istememdi. O halde konuya ilişkin mesaj iyi tasarımıyla, fotoğrafın geometrisiyle, güzellik ya da nasıl adlandırırırsan o yolla aktarılıyor. Kötü çekilmiş çiçek fotoğraflarıyla dolu bir kitabın ilgimi bitkilere yöneltmeyeceğinden eminim. Çünkü yeterince uzun ve dikkatle bakma isteği uyandırmayacak bende. Nedeni bu kadar basit!

Birçok insan için güzellik sözcüğü, önceden bilinenle bağlantılıdır; daha önce görülmüş ve hafızalarda yer etmiş olan klişeleşmiş günbatımı imgeleriyle, sevimli hayvan figürleriyle, duvarlara asılan çekici kadın fotoğraflarıyla, kartpostal fotoğraflarıyla... Benim için güzelliği görüntüleyen başarılı fotoğraflar ise yabancılik hissi uyandıran, kendini hemen ele vermeyen, bildik bir şeyi tanımama gibi bir tür şok duygusunu açığa çıkaranlardır. Onlar, klişelerin zıttıdır; görsel açıdan açık seçik olanın ötesinde bir niteliğe sahiptirler. Fakat tanımlaması zor da olsa güzellik yine de kompozisyonun arkasında gizlice gezinir. Robert Adams’ın yorumunu seviyorum: “Güzellik sözcüğü kaçınılmazdır... Benim fotoğraf çekme kararımın ölçüsüdür... Bazı fotoğraflarda öyle bir

nitelik belirdi ki, güzellik onun için yegâne uygun sözcük gibi göründü ve ben bu yeni sözcükle yaşamak zorunda kaldım... bunca yılın ardından güzellik sözcüğünü kullanmayı hâlâ sıkıntılı buluyorum. Korkarım bunun için saldırılara uğrayacağım, ama ona hâlâ inanıyorum.”

Bu konuyu, güzelliğin bir sözcük olarak fotoğrafçılara pratik fayda sağlamayacak kadar anlam yüklü olduğunu hatırlatarak kapatmak niyetindeydim. Sonra, denklemde önemli bir faktör olarak görünen iyi kompozisyon konusunu tartışarak bu fikre geldiğimizi hatırladım. Bu düşünce Josef Koudelka'yı bazı başarısız fotoğraflarının prova baskılarını kesip biçerek çıkardığı tüm unsurları kâğıt üstünde yeni baştan birleştirerek, çekmesi gereken fotoğraf için yol gösterecek düzenlemeler yapmaya itti. İyi bir egzersiz gibi görünüyor...

Her türden başarılı fotoğraflara baktığımda ortak bir zemin görüyorum; bir kaçınılmazlık duygusu. Bu fotoğrafların başka türlü nasıl tasarlanabileceğini hayal edemiyorum. Var oldukları biçimde tamamlanmış görünüyorlar.

Bizi dünyaya geri döndür David. Deneyimle bilenmiş bir içgüdüyle karşılaştırıldığında, iyi kompozisyon ne kadar şans meselesidir?

İçindeki tüm unsurların hareketli olduğu bir sahnenin fotoğrafını çekerken, hepsi aynı anda güzel bir karede birleşirse şüphesiz şanslısın. Her şeyi görmeye çalışır ve deklanşöre tam zamanında basarsın. Ama genellikle yapabileceğin tek şey, beklediğin gerçekleşirse o anda çekimi yapacağın en doğru yerde olmaktır.

Küçük unsurların büyük fark yarattığının bilincinde olmak da epeyce deneyim demektir. Öğreneceğin derslerden biri de, köpeklerin geri planda çok yararlı olduklarıdır! Şu ya da bu nedenle görünüşleri çok özel. Diyelim ki fonda topun peşinde koşan bir köpek gördüm; içgüdüsel olarak hemen ona yönelerek ana konu ile bütünleştirmeyi denerim.

Deneyim doğru yeri bulmada, unsurları düzenlemende ve hareketler arasındaki uyumu sezmede sana yardımcı olan bilinçaltına sadece biraz daha hızlı ve etkili olmayı öğretir. O halde evet, deneyim şüphesiz ki yardım eder; bu da çok sayıda fotoğraf çekmek için bir başka nedendir. Biraz şansla, karelerden biri güzel olacaktır!

KONTAK BASKILARIN HAZIRLANMASI

“Buraya bak, bu resme ve buna.”

William Shakespeare,
Hamlet

Bill Jay: Şimdi hayali fotoğrafçımız, seçtiği konuya tümüyle dalmış durumda, tanımladığın çalışma yöntemiyle birkaç film çekti ve artık ilk görüntülerle, kontak baskılarla karşılaşmak için sabırsızlanıyor.

David Hurn: O halde bu aşamanın ayrı bir bölümde ele almayı gerektirecek kadar önemli olduğunu belirtelim. Hiçbir mazeret kabul etmem: Banyo edilmiş bir filmden kusursuz bir kontak baskı yapılması çok önemlidir.

Kusursuz” ile ne kastediyorsun?

Teknik açıdan olabildiğince keskin (ki bu negatifle kâğıdın düzgün temasının sağlanması anlamına gelir), doğru pozlanmış ve doğru basılmış kontak baskıdan söz ediyorum. Belirsiz, kirli bir kontak işe yaramaz. Doğru değerlerle elde edilmiş bir kontak ise fotoğrafçı için son derece yararlıdır.

Dünya kusursuz olsaydı, film üstündeki bütün görüntüler de kusursuz çıkar, tüm karelerin yoğunluğu özdeş olur, böylece her biri kontak baskıda mükemmel görünürdü. Oysa pratikte, birçok kare az ya da çok pozlandığı için kontak üstünde koyu ya da açık çıkar. Sonuçta bütün kareler kusursuz biçimde basılmalı, bazı bölgeler maskelenerek açılmalı ya da pozlanarak belirginleştirilmelidir. Görüntüyü tam olarak göremezsen, fotoğraftaki ustalığı nasıl değerlendirebilirsin?

Bu kadar titizlik bazı okurlara abartılı gelebilir, hiç kimsenin görmeyeceği bir baskı için bu kadar uğraşmayı gereksiz bulabilirler. Onlara yanıtım şöyle: Kontak baskıları birileri görecektir, siz göreceksiniz! Gelişmemiş ya da kararmış görüntüler içinden doğru seçimler yapamazsınız. Üstelik, bütün karelerin doğru görüneceği bir kontak baskı almakta zorlanıyorsanız, insanlara göstermeye değer son baskıyı yapabilecek temel karanlıkoda becerisine de sahip değilsiniz demektir.

Senin bu katılığına değil, bugüne kadar beni zorlayan öğrenci çalışmalarını hatırladığım için gülümsüyorum. Öğrenciler ilk buluşmamızda genellikle ne yapmaya çalıştıklarına dair pek az ipucu veren bir kutu dolusu kötü basılmış prova getirirler. Bu nedenle kontakları görmek isterim. Gel gör ki hem komik hem de üzücü ama çoğunlukla 36 karelik bir kontak baskıda görebileceğim sadece bir düzine görüntü vardır, gerisi anlaşılmaz koyulukta ya da açıklıkta dikdörtgenlerden ibarettir. Açıkça benden orijinal görüntülere ilişkin tahminler yürütmem beklenmektedir. O halde bu gerçeği biraz daha vurgulayalım: Kontak baskı çok önemlidir; çünkü bir fotoğrafı kendi gerçekliği dışında ilk kez orada görürüz. Fotoğrafı kontak baskıda açık seçik görebilmek gerekir. "Eğer"lere, "ama"lara burada yer yok.

Şunu da belirtmek isterim ki kontak baskı sadece en iyi görüntüyü seçmek için de incelenmez...

Bana göre kontak baskının dört ana amacı vardır:

1) "Sevgili günlük" diye adlandırdığım pek çok fotoğraf çekerim. Bunların büyük baskılarını yapmam. Basit görsel kayıtlardır; karşılaştığım insanların, ziyaret ettiğim yerlerin kişisel kayıtları olurlar. Çektiğim bir yol tabelası aynı makaradaki diğer karelerin nereye ait olduğunu hatırlatır ki deftere not tutmaktan daha kolaydır. Unutmayın ki, günün birinde on yıllık kontak baskılara tekrar bakmak fotoğrafçının en büyük zevklerinden biridir. Fotoğraflar geçmişe bir kapı açar, mutlulukları ve acıları hatırlamamızı sağlar.

2)Kontak baskı değerli bir öğretmendir. Önünüzdeki durağan görüntülerden seçme yapmak için artık yeterince zamanınız vardır. Kontak baskı üstünde yapacağınız dikkatli bir analiz sonucunda kendi çalışmanızı eleştirebilme yeteneğinize bağlı olarak ya yukarılara çıkar ya da aşağıya yuvarlanırsınız. Çekim sırasında yaşanan olayla duygusal bütünleşmeler geçmişte kalmıştır. Şimdi görüntünün kendisine soğuk,

eleştirel ve nesnel bir değer biçmenin zamanıdır. Fotoğrafçının bir görüntüyü kayda değer bulduğu için deklanşöre bastığını varsayalım. Ancak bu nadiren böyledir. Neden? Eğer fotoğrafçı özeleştiri yapabiliyorsa, beklenti ile gerçeklik arasındaki uçurumun nedenlerini analiz ederek verimli bir öğrenme sürecine girebilir. Kontak baskı, fotoğraf çekerken nasıl düşündüğünü ve içgüdülerinin kadrajı ne kadar etkilediğini açığa vurur. Eğer kontaklardaki küçük görüntülerle uğraşmaya alışkınsam büyütme yapmadan da hatalarımı görebilirim. Her bir kareyi, kendime şu türden sorular sorarak analiz edebilirim: Eğer on-on beş santim sağa ya da sola kaymış olsaydım görüntü daha iyi olabilir miydi? Yaklaşarak ya da uzaklaşarak fotoğrafı güçlendirebilir miydim? Deklanşöre bir saniye önce ya da sonra basmamın sonucu ne olurdu? Kontak baskı aracılığıyla kendini acımasızca merceğe altına almak en iyi öğrenme yöntemlerinden biridir.

3) Kontak baskıda seçtiğim bir kareyi işaretleyerek diğerlerinden ayırır, istediğim zaman çabucak ona ulaşırım. O karenin dergiler için, sergi baskısı için ya da kişisel armağan olarak farklı kullanımlarını birbirinden ayırmak amacıyla çeşitli renklerde kalemler kullanırım. Ayrıca kontak baskının üst kısmındaki boşluğa notlar alırım. Bu notlar sadece bir numaralama sistemini, olay, kişi ya da yere ilişkin kısa başlıkları içermez, aynı zamanda fotoğrafı daha sonraki bir tarihte yeniden çekeceksem gerekli hatırlatmayı yapar.

4) Başka fotoğrafçıların kontak baskılarına bakarak onların çalışma yöntemlerini ve düşünme süreçlerini anlayabilirim. Bu analiz, nihai baskılarını daha iyi anlamamı sağlar ve genellikle onlara duyduğum saygıyı büyütür. Daha önce de söylediğimiz gibi, fotoğrafçıların görüntüye sessizce yaklaşmasını gösteren bu küçük seriler, çalışma yöntemlerinin ne kadar benzer olduğunu göstermesi açısından ilginçtir.

Dosyalama / işaretleme sistemine ilişkin söylediklerini biraz açabilir misin? Elbette değişmez kurallardan söz etmiyoruz. Her fotoğrafçı, kendi yöntemlerini geliştirecektir. Yine de temel ilkeleri vurgularsan senin yönteminden esinleneceklerini düşünüyorum.

Oldukça açık. Herhangi bir dosyalama sisteminin temel prensibi, ihtiyaç duyduğunuz herhangi bir negatife hızla ulaşabilmektir.

Daha önce söylediğim gibi, kontak baskıları Britanya'daki standart boyut olan 24 x 30cm'lik kâğıtlara yaparım. 36 kareyi 20 x 25cm'lik bir kâğıda

da basabilirdim, ama daha büyük boyut bana 120'lik filmi de aynı kâğıda basabilme olanağı sağlar. Her iki durumda da en üstte tarih, yer, olayın tanımı gibi küçük başlıklar yazabileceğim geniş, beyaz bir alan kalır.

Yapabileceğim en önemli öneri, benim de uyguladığım, aşağıdaki gibi düzenlenmiş numaralama sistemidir:

Adımın ilk harfi ve soyadımın ilk iki harfini yazıyorum (Kontak baskılar Magnum ofisinde dosyalanacağı için adımla soyadımın sadece ilk harfleri bir başka fotoğrafçıyla çakışarak karışıklığa yol açmasın diye bu kodlamayı tercih ediyorum). Yanına sırasıyla yılı, iş ya da proje numarasını (örneğin 001 = enstantane aile fotoğrafları; 002 = Galler'li madenciler, vb.), fotoğrafların renkli çekilip çekilmediğini belirten bir harf ve ilk kontakten başlatılan kontak baskı numarası (örneğin #9.999) ve ilgili karenin numarası (negatiflerde her karenin üstünde yer alan numara).

Kontak baskılar spiral ciltlerde dosyalanır. Ayrı dosyalarda korunan negatifler, kontak baskılarla aynı numaraları taşır. Böylece, eğer biri 1990'da 003 projesinde çekilmiş 17 no'lu negatifi isterse kolayca bulabilirim. Fotoğrafçılar farklı numaralama sistemleri uygulasa bile sistemin işleyişi aynı kalacağı için, ne zaman çekilmiş olursa olsun herhangi bir fotoğrafa kolayca ulaşılır. Aynı zamanda, büyük basılmış her fotoğrafın arkasına da bu numara yazılmalı ki verimli bir arşiv sistemi yaratılabilsin.

Kontak baskılarda, not almaya olanak sağlayan büyük boy kâğıtların kullanılması iyi bir fikir gibi ama onlar bile profesyonel çalışmanın gerektirdiği detayları yazmaya yetmiyor.

Aslında, detaylar için gerekli ne kadar bilgi varsa hepsini içeren ayrı bir veritabanı gerekli ve bunlar da aynı sistemle numaralanmalı. Yakın zamana kadar büyük boy kâğıtları da spiral ciltlerde tutuyordum; artık bu bilgileri bilgisayarımda tutuyorum.

Sonra? Kontak kartlarının üstünde çeşitli renklerde işaretler var...

Evet, kontak baskılardaki kareleri işaretlerken farklı renklerde gazlı kalemler kullanırım. Kontaklara bakarken, hangi nedenle olursa olsun ilgimi çeken her fotoğrafı beyazla işaretlerim.

Sonra, mümkünse kontakları birkaç haftalığına bir kenara bırakırım. Bu sayede fotoğrafları çekerken yaşadığım duygulardan uzaklaşıp, kontaklara

daha soğukkanlı bir şekilde bakabilirim. Kendi fotoğraflarımıza bakarken genellikle olayın heyecanını yeniden yaşadığımız için sonuçları değerlendirirken nesnel davranamayız. Özellikle çekilmesi zor bir fotoğraf için gerekçeler bulmaya çalışırız, ulaşılması bu kadar zor olduğuna göre aynı zamanda değerli de olmalıdır. Bu nedenlerle, kontakları güvendiğim bir fotoğrafçıya gösteririm. Duygularımın farkında olmayacağı için, anıları ve fantezileri işin dışında tutarak sadece orada olanı, görüntünün kendisinde olanı görebilir. Her neyse, belirli bir proje için yararlı bularak seçtiğim fotoğrafları sarıyla işaretlerim.

Bu incelemeler sırasında “vaat edilmiş” fotoğraflarla karşılaşırım. Bunlar, konunun parçası olan kişilere yollamaya söz verdiğim fotoğraflardır. Böyle bir söz vermişsem sözümü tutmaya özen gösteririm. İki nedenle. Birincisi, verilen sözü tutmamak kabalıktır. İkincisi, eğer verdiğiniz sözü tutmazsanız sizden sonra gelecek fotoğrafçının işini zorlaştırmış olursunuz. O halde gerçeği söyleyin: Hayır, size fotoğraf yollayamam ya da evet, yollarım. “Vaat edilmiş” fotoğrafları maviyle işaretlerim.

Daha sonraki bir tarihte, yayınlarda ve sergilerde kullanılacak ya da koleksiyonculara orijinal baskı olarak satılacak fotoğrafları ararım. Bu son seçmeleri kırmızıyla işaretlerim.

Eminim ki bu sözleri okuyan birçok fotoğrafçı kusursuz kontak almanın detaylı bir dosyalama sistemi yaratmak, ayrıntılı başlıklar yazmak, kontakları renkli kalemlerle kodlamak için ayrılacak zamanı düşünerek kaygılanacak. Oysa onlar bir fotoğrafçının sürekli çekim yaparak dışarılarda dolaştığını sanıyorlardı!

Belki tüm bunlar ilk bakışta karmaşık ve zaman alıcı görünüyor ama inan bana, herhangi bir negatife hızla ulaşmak ve onun ne zaman, hangi şartlar altında çekildiğini bilmek zaman kazandırır.

Ayrıca fotoğrafçıların durmaksızın fotoğraf çektiği de yalnızca bir efsanedir. Zamanımın dörtte üçünü çekimden önce araştırmaya, proje hakkında okumaya ve düşünmeye, çekimden sonra da kontakları analiz etmeye ayırdığımı söyleyebilirim. Fotoğrafçılığa ilişkin bildiğim anektodların çoğunun kaynağı olan Elliott Erwitt, çekimleri beş saniyeden uzun süren bir proje hatırlamadığını söylemişti! Haklıydı. Beş saniye, 1/250 enstantanede çekilmiş birçok poz demektir.

Her zaman hazır ve nazır fotoğraf makineleriyle ortalıkta dolaşan ve kendilerine fotoğrafçı diyen, ancak hazırlanmaya ya da açık seçik

düşünmeye zaman harcamayan ve bu amaçla çok sayıda fotoğraf çekmeyen fotoğrafçıları hepimiz biliriz. Fotoğrafçılık, çekimleri gerçekleştirmeden önce de sonra da çok çalışmayı gerektirir.

Kötü fotoğrafçının kontaklarına en iyi fotoğrafları keşfetmek için baktığını, buna karşın iyi fotoğrafçının kontaktaki her bir kareyi inceleyip. "Bu niçin iyi bir fotoğraf değil?" diye sorduğunu söylerler.

Katılıyorum. İyi bir fotoğrafçı pek nadiren ulaşabileceğini bildiği kusursuz fotoğraf için çaba harcar hep. Bu nedenle onun varsayımı, elindeki fotoğrafın ideal olmadığıdır, böylece sorusu, 'Neden değil?'e dönüşür. Kontak baskının bir öğrenme deneyimi olduğunu söylerken bunu kastediyorum.

Bu durumun, kötü fotoğrafçıların kontak baskılarını ya da prova baskılarını başkalarına göstermek istememeleriyle çok ilgili olduğunu düşünüyorum. Oysa bu isteksizliği fotoğrafçılar arasında hiç görmedim. Hatta genel kural bunun tam tersi. Ustalar sizi kontaklara ve provaalara bakmaya zorlar.

Kontaklarını mahrem şeylermiş gibi gizleyen fotoğrafçılar beni şaşırtır. Daha da ileri gidebilirim. Hangi fotoğrafları sevdiğimi ben zaten biliyorum, o halde meslektaşlarıma kötüleri göstermek istemem doğaldır. Onlar, benim yanlışlıkla atladığım ya da seçmediğim iyi bir fotoğraf bulabilirler. Onlardan benim tercihlerimi onaylamalarını değil, yeni fotoğraf, fikir ya da açıları keşfetmeme yardımcı olmalarını isterim.

Evet, tanıdığım bütün iyi fotoğrafçılar kontaklarını ve prova baskılarını başkalarıyla paylaşırlar, birbirlerinden sakladıkları pek az sırları vardır, yeni projeler üzerine fikir ve öğüt alışverişi yaparlar. İyi fotoğrafçının aynı olayı işlediği durumlarda bile pek az olumsuz rekabet vardır. Eğer iyi fotoğrafçı iseler, fotoğraflarının sonuçta çok farklı olacağını bilirler, kötü fotoğrafçı iseler, o zaman zaten fark etmez.

Kontak baskılara bakma konusuna geri dönersek: Fotoğrafçılarla teke tek konuşurken, en iyi baskılarından çok kontak baskılarıyla ve hatalarıyla ilgilendiğini fark ettim.

Diğer fotoğrafçıların benim şüpheyle dolu olduğumu görmelerini istediğim için. Sadece en iyi fotoğraflarını başkalarının nasıl algıladıklarını görmek öyle büyük bir haz vermez. Sürecin tümüne tanık olamazsam fotoğrafçıya anlamlı bir katkıda bulunamam. Bu bağlamda,

öncelikle fotoğrafçının neye ulaşmaya çalıştığını anlayarak yardım edebilirim. Kontak baskılar onun zihnine girmemi sağlar.

Usta işi fotoğrafların çok ince, çok ufak detaylara bağlı olduğunu tekrarlama dan kontak baskı hakkındaki bu uyarılara son vermek istemiyorum. Her bir karede tüm detaylar görülecek biçimde kusursuz kontak alma konusundaki uyarın anlaşıldı. Fakat kontaktaki görüntüler iyi basılmış olsalar bile hâlâ çok küçükler. Kontakları nasıl incellersin?

İlk aşamada ışıklı ve ayaklı büyük bir büyüteç kullanırım. Çok güçlü olmasa bile bitişik görüntüleri aynı anda görebildiğim için arka arkaya gelen benzer kareler arasında karşılaştırma yapabilirim. Sonra, tek bir fotoğraftaki en küçük detayı görebilmek için daha yüksek kaliteli bir büyütece geçerim.

Sonra seçtiğin karelerden prova baskı yaparsın.

Evet. Beğendiğim kareler 20 x 25 cm boyutundaki kâğıtlara basılır. Birçok fotoğrafçı 13 x 18 cm'lik baskılar yapmayı tercih eder, fakat bana göre daha büyük provalar daha avantajlıdır. Duvara iliştirildikleri zaman değerlendirmek daha kolay olur. Atölyemdeki duvarların üçü bu amaçla mantarla kaplıdır. Büyük boy baskının maliyeti biraz fazla da olsa, satılabilir olduklarından maliyet dengelenebilir.

Duvarları, değerlendirme sürecinde bulunan ve henüz iyi fotoğraflar grubuna dahil edilmemiş prova baskılarla dolu nice büyük fotoğrafçı tanıyorum. Dorothea Lange bunlara "ikinci kez bakılanlar" derdi. Diane Arbus bu baskıları yatağının karşısındaki duvara iliştirmişti, böylece gece uyumadan önce gördüğü en son ve uyandıığında gördüğü ilk şey onlardı.

Hangilerinin son elemenden geçeceğini görmek için bu görüntülerle birlikte yaşamak önemlidir. Fakat röprodüksiyon ya da sergi için fotografik bir deneme üzerinde çalışırken bu daha da önemlidir. Böylece görüntülerin birbirlerinin yanında ya da seri olarak nasıl göründüklerini bir bakışta görebilirsin. Projenin ritmi görünür hale gelir.

Fotografik denemenin özel koşullarını bir sonraki bölümde tartışacağız. Bu arada, bizi okuyan birçok fotoğrafçı, banyo ve baskı süreçlerini tartışmadığımızı fark ederek bu işlemlerin önemsiz olduğunu düşünebilir.

Elbette önemliler. Fotoğraf makinesine filmi taktığın anda, teknik olarak iyi bir fotoğraf elde edeceğini varsayarsın. Teknik meseleleri ele alan iyi kitapların sayısı bir hayli fazla.

O halde kısa bir süre için, karanlıkoda işlemlerinde önemli gördüğün noktalara yoğunlaşalım.

İyi bir baskı elde etmenin ilk koşulu, işe kusursuz bir negatifle başlamaktır. Ancak doğru pozlanmış, temiz bir ortamda doğru banyo edilmiş bir negatiften iyi baskı yapılabilir. Eğer bu ayırt edici özelliklere ulaşıysan iyi bir baskı elde etmen neredeyse mekanik bir kesinliktir.

Film üstünde negatif görüntü oluşturmak kimyasal bir süreçtir. Sürecin bütün adımları aynı yapıyı ne kadar taşırsa tutarlı sonuçlara da o kadar yaklaşılacaktır.

Öncelikle filmin doğru pozlandığını varsayarsak, zincirin ilk ve en önemli halkası banyo ilacıdır. Banyo ilacının hazırlanışı önemlidir. Dünyadaki su kaynaklarının kimyasal yapılarının aynı olmadığını bedelini ödeyerek öğrendim. Bunun nedeni de şu; her ülke ya da kent su kaynaklarına farklı kimyasal arıtma maddeleri koyuyor. Bu da farklı yerlerde farklı banyo sürelerini gerektiriyor. Kıssadan hisse, uzun süre yeni bir yerde çalışacaksanız önce mutlaka test yapın.

Zincirin ikinci halkası, banyo ilacının ısısidir. Aynı ortamda aynı ısı değerlerini gösteren iki termometre bulmanın zor olduğunu keşfettim. O nedenle daima kendi termometrenizi kullanın. Bana gelince, paranoyayı o kadar ileri götürmüş durumdayım ki, film yıkamaya başlamadan önce her ikisi de çok hassas ve pahalı olan iki termometreyi karşılaştırmalı olarak kullanırım.

Bir sonraki halka banyo süresidir. Tahmin edebileceğiniz gibi banyo ilacı karışımı, ısı ve süre değişkenlerinin farklı kombinasyonları için testler yapmayı öneriyorum. Durdurma ve sabitleştirme banyolarının ısıları da aynı olmalıdır.

Her şeyin çok temiz tutulduğundan emin olun: Toz olmamalı ve sıvılar daima filtreden geçirilmeli. Ben çift kat kahve filtresi kullanırım. Sonra her şey yolunda gider.

Senin konumundaki çoğu fotoğrafçının yaptığı gibi filmlerini laboratuvara göndermek yerine neden kendin yıkıyorsun?

Yukarıda sözünü ettiğim koşulların tümünü yerine getirecek bir laboratuvar bulmak elbette mümkün, hatta profesyonellerin çoğu onlarla çalışıyor. Ama benim için negatif o kadar önemli ve seveceğim bir fotoğraf elde etmek o kadar zor ki, ona zarar verme düşüncesine

tahammül edemiyorum, hele bu bir başkasının hatası yüzünden olursa... Bu sorumluluğu almam gerektiği için filmlerimi kendim yıkıyorum. Ancak bunlar hayatımın en sıkıcı zamanları.

Sonra da negatifleri numaralayıp yeniden bulabileceğinden emin ol!

Negatifleri elde ettikten sonra, tanımları gereği, daima tarihsel bir kullanımları olacağını unutmayın. Onları uzun ömürlü kıldığınızdan emin olun. Özenli biçimde arşiv çantalarında dosyalayın. Sağlıklı bir arşiv için gerekli malzemenin fiyatı yüksek olsa da, negatifleriniz çok daha değerli ve önemlidir. Ayrıca detaylı bir dosyalama yöntemi tasarlayın. Her biri altışar şeritlik negatiflerden oluşan 40.000 sayfanız olduğu zaman, birini yanlış yere koymakla kaldırıp çöpe atmak arasında bir fark olmadığını anlayacaksınız.

Kimyasallara ilişkin herhangi bir marka ya da imalatçı tavsiye etmediğini fark ettim.

Hayranlık duyduğunuz fotoğrafçıların çalışmalarından oluşan bir karma sergiye gidin ve görün. Eğer yapabilirseniz onların hangi film/ilâç bileşimini kullandıklarına bakın. Aradaki farkları söyleyemiyorsanız, o zaman bunun gerçekten de bir önemi olmadığı ortaya çıkar. Hepsi farklı bileşimler kullanan, hayranlık duyduğum beş fotoğrafçının adını bir çırpıda verebilirim. Bu bileşimlere karar verirken nasıl bir yol izledikleri hakkında hiçbir fikrim yok. Belki de köşedeki dükkânda bulunan markayı kullanmak kadar basit bir yöntemleri vardır. Gerçek şu ki, her imalatçı araştırmaya bir servet harcamış ve sonuçta muhtemelen hepsi de en doğru sonuca ulaşmıştır! İşe kutudaki yazılı talimatlarla başlayıp daha sonra kendi buluşlarınızı ve çalışma biçimlerinizi devreye sokarsanız herhangi bir sorunla karşılaşmazsınız.

Baskılar konusunda son olarak ne söylemek istersin?

Fotoğraf makinenizde dünyanın en iyi lensleri varken agridisörünüzde ikinci sınıf bir lens kullanmanın hiçbir yarar sağlamayacağını unutmayın. Donanımınız ancak en kötü parçası kadar iyidir. En iyi baskıcıların tümü en iyi malzemeleri önerir, işi agridisör altında bitirin. Kâğıdı baskı ilacına aynı sürede ve aynı ısıda daldırın. Tasarruf etmek için aynı banyo ilacında çok sayıda baskı yıkamaya kalkmayın. Kaliteli bir baskı elde etmek istiyorsanız ilacın kısa ömürlü olduğunu unutmayın. Seçme şansım olsaydı, baskıları daima bir uzmana yaptırırdım. Elbette baskı teknisyeni bana özgü detayları kavrayıncaya kadar onunla birlikte

çalışırdım. Hayatını karanlıkodada geçiren ve bundan gerçekten de hoşlanan birinin, ihtiyaç oldukça baskı yapan benim gibi birinden daima daha iyi iş çıkaracağına kesinlikle inanıyorum. Baskı yapmak zorunda kaldığımda (maliyetler nedeniyle), karanlıkodaya bir ay gibi bir süre için ve çoğunlukla kışın girerim. İlk haftayı yeniden öğrenmekle geçiririm. Pratik yapma, birçok şeyde olduğu gibi sonuçları mükemmelleştirmese bile iyileştirir. Mark Klett'in negatiflerinin çoğunu basan ve usta bir baskıcı olduğunu bildiğim Kelly Kirkpatrick, beni ziyaret için kısa süreliğine Galler'e gelmişti. Mark'la Arizona'da geçirdiğim günlerde, boş kaldıkça sürdürdüğüm bir projeye ait negatiflerden benim için birkaç baskı yapmayı bütün cömertliğiyle teklif etti. Aşına olmadığı bir ortamda, yabancı bir karanlıkodada çalışmasına rağmen harika baskılar yaptı. Çalışmasının her aşamasını dikkatle izlediğim halde, o değerde baskılar yapmamak benim için hayal kırıklığı oldu.

FOTOGRAFİK DENEME

Hafıza bir görüntü ister.
Bertrand Russell

Bill Jay: Buraya kadar serbest konulu fotoğraflar üstüne konuştuk fakat fotoğrafçılıkta arşiv değeri taşıyan fotoğrafların çoğu seri fotoğraf projelerinden alınmıştır. Yetenekli fotoğrafçıların sadece tek fotoğrafılık başyapıtlar üzerinde değil, çok sayıda fotoğraftan oluşan projeler üstünde çalışmaya eğilimli olduklarını unutuyoruz.

David Hurn: Bu fotoğrafların çoğunun profesyonel görevler sırasında, seçilen fotoğraf sayısının fotoğrafların amacına bağlı olduğu bir dergi hikâyesi ya da ısmarlanmış bir sergi için üretildiğini de unutmaya eğilimindeyiz. O halde, hedef kitle ve o kitleye ulaşmak için kullanılan yöntem, büyük bir projeyi planlarken göz önünde tutulacak önemli faktörlerdir.

Fotoğrafçılar, fotoğraflarını yataklarının altında saklamamalı ve onların tek izleyicisi olmamalıdır. Eğer makinelerine film koyuyorlarsa, gördüklerini kaydetmeyi ve başkalarıyla paylaşmayı istiyorlar demektir. Unutmayın ki fotoğrafçılık, iletişimle ilgili bir alandır.

Fotoğrafçı, ilgisini belirli bir süre üstünde toplayabileceği bir proje konusu seçtikten sonra şu soruyu yanıtlamalıdır: Amaç ne?

Evet. Fotoğrafçılar temel unsurlarına bölmedikleri için pek çok proje yıllarca sürer. Çünkü başta şu soruları sormamışlardır: “Bunu niçin yapıyorum? Beni ilgilendiren nedir? Ortaya çıkan işler nerede ve nasıl

kullanılacak?” Örneğin, yerel gazetenizde kullanılacak tek bir fotoğraf için yedi hafta harcamanın bir anlamı yoktur.

Pek çok insan, kullanılamayacak fotoğraflar çekerek boşa zaman harcar. Kullanılamayan fotoğrafların yeri yatağın altındaki kutudur. Eğer bir yerleşim bölgesine ilişkin tek bir fotoğraf üzerinde çalışıyorsam ve oradaki en irkiltici şeyin tenhalık olduğuna karar vermişsem, çocuk bahçesindeki ya da okuldaki çocukların fotoğrafını çekerek ortalıkta dolaşmam. Fikrimi ifade edebilecek tek bir önemli fotoğrafa yoğunlaşıyorum.

Bir hikâyeyi fotoğraflarla nasıl kurgulayacaklarına ilişkin hiçbir fikirleri olmadan belgesel tarzda çalışmak isteyen o kadar çok fotoğrafçıyla karşılaşıyorum ki... Toplumsallığa duyduğunuz tutkulu ilgi sizi otomatik olarak iyi bir fotoğrafçı yapmaz.

Fotoğraflarını bir sergi halinde ya da bir dergide monografi veya portföy şeklinde nasıl bir araya getireceği konusunda bir fikri olmayan sanat fotoğrafçıları için de bu doğru. Aynı prensipler geçerli.

Projenin amacı belirlendikten sonra ikinci soru şudur: Kaç fotoğraf gerekiyor? Çoğu proje farklı konu başlıklarına bölünmeye uygundur. Bu sayede nihai amacınız için gerekli fotoğraf sayısına karar verebilirsiniz. Bir dergi sayfası için yalnızca bir ya da belki yedi fotoğraf; kişisel sergi için kırk fotoğraf; önemli bir kitap için yüz yirmi fotoğraf gerekebilir.

Denemeyi tamamlayacak fotoğraf sayısını belirledikten sonra, konu başlığınızı ya da temasınızı alt başlıklara bölmek zorundasınız. Bir liste yapın ve her alt başlığın yanına şu sözcükleri not edin: “genel plan/toplu resim”, “orta plan/ilişki resmi” ve “yakın plan/ayrıntı”. Bu notlar; bir çekim kılavuzu işlevi görür ve size sonuçta ortaya çıkacak denemenin bir tempo içermesi gerektiğini, yani seri içindeki fotoğrafların ritmini değiştirerek görsel sıkıcılıktan kaçınabileceğinizi hatırlatırlar. Açıktır ki, denemeyi oluşturacak tüm fotoğrafları önceden tasarlayamazsınız, fakat çekim öncesi temel yapının farkında olmanız gerekir. Amaç, olay hakkında sizin belleğinizin olacak fotoğrafları çekmektir.

Ne kastettiğini basit bir örnekle açıklayabilirsin.

Bir protesto yürüyüşü ya da gösteriye katılmış olan birilerine, olaya ilişkin ne hatırladıklarını sorarsan seni örneğin şöyle yanıtlayacaklardır: “Yaklaşık altı bin kişi toplanmıştı, aralarında çocuklu kadınlar da vardı,

oldukça sakın görünüyorlardı, çoğu orta sınıftandı ve temiz giyimliydi.” Olaya dair kontak baskılara baktığında, sıra dışı giysiler içinde beş kişi ve üç buçuk saatlik yürüyüş sırasında üç dakika sürmüş bir yumruklaşmayı görürsün. Bu görüntülerin fotoğrafçının olaya ilişkin hafızasıyla ilgisi yok. Genellikle fotoğrafçı, gerçekte olan biteni ele alan görüntüden çok görsel açıdan güçlü olanla ilgilenir.

Niçin? Genelde gazetelerin bu türden fotoğrafları tercih etmesi mazeret olarak gösterilir. Belki de asıl neden, çoğu fotoğrafçının olayı olduğu gibi kaydetme yetisine sahip olmaması, kolay seçeneği ya da görsel klişeyi yeğlemesidir.

Önemli olan, yaptığın planın takıldığın anda geri dönebileceğin basit bir çerçeve sağlayabilmesidir. Eğer gerçeklik senin önyargılarından farklıysa konu başlıklarına sıkı sıkıya tutunman gerekmez.

Evet, ama önyargıları konu hakkında yoğun araştırma yaparak azaltırsın. Fotoğraf çekme aşamasından önce konu hakkında küçük çaplı bir uzman haline gelmenin niçin önemli olduğunu açıklayan bir başka neden de budur. Yapacağın araştırmanın tümü ussal değildir; gözlem, deneyim ve sezgiler yoluyla yapılan araştırmalar da bunun içine girer. Örneğin, konu düzenli olarak tekrarlanan bir olay ise, önce fotoğraf makineniz yanınızda olmadan gözlemli ya da ciddi olarak fotoğraf çekmeden, yalnızca anahtar unsurlara ilişkin görsel izlenimleri kaydetmeyi planlamalısınız.

Diyelim ki, bir kulüp üzerine fotografik deneme oluşturmaya karar verdiniz. İşe, kulübe gidip orada bir akşam geçirmekle, bakmakla, gördüklerinizi benimseyerek atmosferin bir parçası olmakla başlayın. Çıktığınızda, “ defterinize 12 konu başlığı ya da projeyi tamamlamak için kaç fotoğrafa ihtiyaç duyduğunuzu not edin. “Yalnızlık” çünkü bazılarının tüm zamanı yalnız geçirdiklerini görmüşsünüzdür ya da “sohbet eden insanlar”, “bıardo masasında rekabet”, “ sarhoşlar”, “ flört “ ya da bir izlenim olarak aklınızda kalan her neyse not düşün. Elbette bu liste belli bir yere kadar fotoğrafçının kişiliğine bağlı olacaktır.

Olaydan hatırladıklarınız bunlardır.

Sonra kulübe yine gidin ve o konu başlıklarını fotoğraflamaya çalışın. Kulüpte bir striptizci varsa, on haftanın dokuzunu ona, yalnızca bir paftayı daha zor konu başlıklarını fotoğraflamaya ayırmamalısınız. 12 konu başlığının tümünü ilk gece fotoğraflayabilirsiniz. Sonra

negatiflerinize bakar, başlıklardan birine uyan bir fotoğraf elde etmişseniz işaret koyarak o başlığı fotoğraflamaya son verir, diğer 11 başlığa yoğunlaşırsınız. İlk fotoğraf hemen her zaman striptizci olacaktır, çünkü dünyada en basit şey, soyunmakta olan birini fotoğraflamaktır.

Birkaç gecenin sonunda kolay ama görselliği güçlü fotoğrafları tamamlamışsınızdır. Artık, projenin aynı derecede önem taşıyan ancak daha zahmetli taraflarına yoğunlaşabilirsiniz.

İlk ziyaretten sonra oluşturduğunuz liste size, diğer maddelerin de striptizci kadar önemli olduğunu söyler. Zor fotoğraflar için başlangıçta daha çok zaman harcarsınız. 12 başlıktan oluşan listeyi tamamladığınızda projeyi de tamamlamış olduğunuzu bilirsiniz. Artık hikâye elinizdedir. Kendi tarzınızda gerçekleştirdiğiniz bu çalışmayla ortaya çıkan seri, konuyu nasıl hatırladığınızın hikâyesidir. Hikâyeyi oluşturmak için başlangıçta belirlediğiniz 12, altı ya da 20 konu başlığından asla sapamayacağınız anlamı çıkmasın. Eğer bir köşede, listede yer almayan heyecan verici bir şey gerçekleşirse elbette fotoğraflarsınız. Fakat çekim listesi, takıldığınız her an geri döneceğiniz bir çerçeve olduğu ve daha da önemlisi hikâyeyi ne zaman tamamladığınızı göstereceği için önemlidir.

Bu yöntem sayesinde, hikâyenin bir şekilde anlam kazanacağını umarak beş hafta boyunca boş yere fotoğraf çekmezsiniz. Bir tek konu başlığını yüzde 80 oranında, geri kalan bir düzineyi yüzde 20 oranında ya da eşit öneme sahip başlıkları dengesiz oranlarda ele alarak bitirmezsiniz.

Bundan sonraki aşama, fotoğrafları önünüze sermek ya da senin yaptığın gibi duvara asarak seri içinde yeterli görsel çeşitlilik olup olmadığına bakmaktır.

Evet. Aynı mesafeden çekilmiş çok sayıda fotoğraf olabilir. O halde, o gruptan en iyi fotoğrafı seçer ve zayıf olanları, yakın plan, uzak plan ya da nihai seriyeye bir ritim duygusu kazandıracak herhangi bir şekilde yeniden çekersiniz.

Böylece elinizde, konu başlığının anahtar unsurlarını ele almış, olaya ya da temaya ilişkin hatırladıklarınızı görsel çeşitliliğe sahip detaylarıyla yansıtan, sonuç ürünün gerektirdiği sayıda fotoğraf içeren, tamamlanmış bir deneme var. Dürüstlük fikrini tekrarladığı için olaya ilişkin hatırlananları yansıtırma noktası önemli. Konuyu, öznel bir bakış açısıyla olduğu kadar adil bir şekilde de ifade etmiş oldunuz.

Benim en iyi fotoğraflarım şunu söyleyenlerdir: “Bu fotoğraf, o yerin neye benzediğine ilişkin hatırladığımdır.” Fotoğraflar nadir olarak bu hedefe ulaşabilir. Fotoğraflarını hafızanla eşleştirmek zordur. Fakat fotoğrafçılık, tam da buna ilişkin bir şeydir.

Katılıyorum. Çok temel bir unsur gibi görüldüğü halde, bazı nedenlerle nadiren tartışılan bir konu. Fakat fotoğrafçıya, bir denemeyi planlama yönteminin ya da hafızanın öneminin, yalnızca gazetecilik çalışmalarıyla bağlantılı olduğu izlenimi vermeyelim. Fotoğrafçılığın her türü için aynı derecede geçerli prensiplerdir bunlar. Bildiğin gibi, seyahatlerim sırasında rastladığım fotoğrafçıların portrelerini çekmek de benim ilgi alanıma giriyor. Herhangi bir yayını ya da sergiyi hedefleyerek çekmediğim halde burada da planlamanın temel bileşenlerini dikkate alıyorum, ritmin ve en önemlisi hafıza duygusunun öneminin farkındayım. Şüphesiz, kontak baskıları gözden geçirirken en iyi fotoğraflardan çok bireyin sözlerini, ses tonunu, kişiliğini en güçlü şekilde tasvir eden fotoğraflarla ilgileniyorum. En değerli olanlar hafızamı en güçlü biçimde canlandıranlardır.

Ben genç fotoğrafçılardan dünyanın en iyi fotoğraflarını çekmelerini beklemiyorum.” Onlardan, iyice düşünülmüş, nasıl bitireceklerini ve uyumlu bir denemede nasıl bir araya getireceklerini bildikleri, heyecan verici fikirlere sahip olmalarını bekliyorum. Temel şeyleri doğru yapmayı öğren, ondan sonra farklı yöntemlere ait parlak fikirleri dert et. Basit işlerdeki beceriksizliklerin üstünü örtmek için bunları aşmış gibi davranma.

Gidip denemeye başlamak, onu tamamlamak, yayınlamaya ya da sergilemeye çalışmak, negatiflerin ve kontak baskıların her zaman ulaşılır bir yerde olduğunu bilmek önemlidir. Sonra yeni bir seri için hazırlanmaya başla.

Tamamladığın çalışmanın yanlışlarından ve eksiklerinden ders çıkar. Bu, senin de söylediğin gibi en etkili öğrenme yöntemidir. Önemli ancak nadiren tartışılan noktaları gündeme getirir. Fotoğrafçılık bir nitelik alanı olduğu kadar nicelik alanıdır da. Şunu kastediyorum, sadece istiyorsun diye ya da fotoğrafçılık üzerine bilinmesi gereken her şeyi öğrendiğin için fotoğrafçı olamazsın. Fotoğrafçılar fotoğraf üretir. Bütün diğer beceriler gibi fotoğrafçılık da sürekli bir adanmışlık içeren pratikle öğrenilir.

Bu doğru. Fakat pratiği de yönlendirmek gerekir. Diğer bir deyişle, salt fotoğraf çekmenin eğlencesi için ortalıkta dolaşarak karelerce film

tüketmek öğrenme yolu değildir. Bir konu üstünde yoğunlaşarak, çekimi planlayarak ve sonuçları eleştirel gözle değerlendirerek öğrenirsin.

Bu da doğru. Konuya duyulan hevesin çok sayıda film tüketmeye götürdüğüne dikkat çekmek istiyorum sadece. Şimdi, sana ilişkin bir anektod anlatacağım...

Bir yıl kalmak üzere Arizona'ya yeni gelmiştin. Seni bir fotoğraf dükkânına götürdüm. Dükkân sahibine falan marka filmi olup olmadığını sordun. Senin kim olduğunu bilmeyen adamcağız. "Evet bayım." dedi ve tezgâha tek bir kaset koydu. Sen, "Güzel, bunlardan bin tane alıyorum!" dedin. Adam çok şaşırmişti. O sırada birlikte olduğumuz için, yıl boyunca bütün karelerin basıldığını çok iyi biliyorum. Şöyle bir hesap edersek, haftanın yedi günü, günde ortalama 100 kare eder. O halde bana niceliğin önemli olmadığını söyleme.

Hayır söylemeyeceğim. Fakat nicelik tek başına önemli değildir; dediğim gibi belirli konular üzerinde yoğunlaşmak zorunludur. "Şu kadar kare çekmen gerekir," şeklinde hedefler konması beni endişelendirir. Bunun tek bir kuralı yoktur. Eğer orta ya da büyük formatlı makinelerle çalışıyorsan, çok daha az fotoğraf çekersin. Bu açık.

Nicelik bir yere kadar konu türlerine ve hatta fotoğrafçının kişiliğine de bağlıdır. Bu konudaki uç örnek tutkulu ve saplantılı bir fotoğrafçı olan, öldüğünde arkasında banyo edilmemiş 3.000 film bırakan Garry Winogrand'dır. Fakat bu örnekte bile, kaotik yüzeyin altında bir yapı vardır. Winogrand'le, ölümünden birkaç yıl önce Venedik Plajı'nda birlikteydik. Fotoğraf çekmek için kıyıya gittik. Her zamanki gibi, 28 mm objektif taktığı Leica'sını makineli tüfek hızıyla kullanıyordu. Kahvelerimizi içerken, kendisine teklif edilen bir kitap projesinden söz etti. Ne çekeceğini sordum. Her zaman aynı anda birçok proje üzerinde çalıştığı için, dosyalarından bir şey çıkaracağını söyledi. Havaalanlarında çok zaman geçirdiğinden oralara ilişkin yeterince fotoğrafı olduğunu düşünüyordu. Bize tamamen sistemsiz gibi görünen birinin çalışma yönteminde böyle sistematik bir yapı gördüğüm için büyülenmiştim. Belki de fotoğrafçılar, güvendikleri fotoğrafçılarla daha açık konuşuyorlar, ne dersin?

Sen de dahil olmak üzere birçok fotoğrafçı çekingen davranırken, o öylesine saldırgandı ki. Bu nicelik konusunda, sayısallaştırmayı düşünmesen bile kendi çalışmalarına ilişkin bazı rakamlar vermek, iyi fotoğrafın nadiren

ortaya çıktığını göstermek açısından da olsa yararlı olurdu.

Genel bir fikir versin diye söylersek, 7 fotoğrafık bir deneme için 20-30 kaset 36 pozluk 35 mm film kullanırım. Sergilenecek nitelikte bir 'tek fotoğraf' muhtemelen 100 filmde bir çıkar. Bu kadar değerli olmasının nedeni de budur.

Şimdi çekingenliğe dönelim... fotoğrafçının konusuna sürekli, yoğun bir ilgi duyması gerektiğini söylemiştik. Eğer merak ettiği konu diyelim ki bitkilerin karmaşık biçimleriye çekingen fotoğrafçı için herhangi bir problem yoktur. Ancak özellikle ve yoğun biçimde meraklı olduğu konu diğer insanların, özellikle de yabancıların yaşamıysa büyük bir problem var demektir.

Bu durum tahmin edilenden çok daha sık çıkar ortaya. Ancak, çekingen insanlar korkularının daima farkında oldukları ve yabancılara ulaşarak bu korkularını aşmaya çalıştıkları için başka hayatlara duydukları merakın da bir anlamı vardır. Korku onları durdurduğunda, çekingenlikleri konusunda daha da duyarlı olurlar.

Fotoğraf makinesinin, problemlere değil çözümlere ilişkin olduğuna inanıyorum. Makine, iki işlevi yerine getirerek benim yabancılarla etkileşime girmeme izin verir: Birincisi, arkasına saklanılabilecek bir kalkan sağlar, böylece vizörden baktığımda gerçek insanlarla değil bir görüntüyle etkileşim içinde olurum. İkincisi, birinin bana yaklaşıp "Ne yapıyorsun?" diye sorması durumunda orada bulunmama bir mazeret sağlar.

Örneğin, bir balo salonunda yapılan dans yarışmasına salt meraktan, fotoğraf makinemi yanıma almadan gitseydim kendimi rahatsız hissederdim. Neler olup bittiğini bilmeden, kimseyi tanımadan ortalıkta dolaşırken birinin yaklaşıp çekingenliğimi dikkate almaksızın orada ne aradığımı sormasından korkardım. Yetersizlik, dışlanmışlık ve yalnızlık duygusuna kapılarak savunmaya geçer ve "her şey ne kadar aptalca," diye düşünerek orayı terk ederdim. Yabancılara karşı mantıksız bir çekingenliğim olduğunu kabul ediyorum. Bu durum, elimde bir fotoğraf makinesi olduğunda tamamen değişiyor.

Fotoğraf makinesi hem görünmezlik sağlıyor hem de başkalarının hayatına girmek için bir mazeret yaratıyor. "Ben bir fotoğrafçıyım," dolayısıyla, fotoğrafçı olmasaydım uzak duracağım yerlere ve insanların dünyasına bir giriş biletim var. Orada olup bitenle gerçekten, içtenlikle

ilgileniyorsan insanların fazlasıyla dostça davranmaya başladıklarını da kısa sürede keşfediyorsun. Çekingenliğin üstesinden gelmenin en kolay yollarından biri fotoğrafçı olmaktır.

Biz insanlar gündelik pratiklerimizin dışında kalan şeylerle alay etme ve onları küçümseme eğilimindeyiz. Sanırım bu en eski kabile yasası: Bizden farklı davrananlar, klanımızın dışında kalanlar düşmanımızdır. Önsözlerime göre farklı ilgi alanlarıyla, farklı kültürlerle, her türden sosyal konuma ait ve değişik politik davranışlara sahip insanlarla çeşitli deneyimler yaşayan röportaj fotoğrafçıları çok hoşgörülü, hatta hümanist hale geliyorlar. Fotoğrafa aşinalık, hor görüyü değil hoşgörüyü besliyor.

Bu durumu fotoğrafçılığa bağlamak şart değil. Fotoğraf makinesi olmadan da bu anlayış düzeyine ulaşılabilir, insanın karakterine bağlı. Farklı bir etkinlikle ya da değişik bir yaşamla karşılaştığın zaman, o yaşama ilişkin hakiki, yargılayıcılıktan uzak bir ilgi gösterirsen, o insanları sempatiyle dinler, kendi görüşlerinin değişmeyeceğini daha baştan ve açıkça bilerek söylediklerini dikkate alırsan, o büyüleyici gruba kolayca kabul edileceğini düşünüyorum. Oysa çekingenliğim, beni bu türden bir katılımdan alıkoyardı. Fotoğraf makinesi benim giriş biletim. Aynı zamanda olup bitenleri kendim için netleştirme yöntemim. Son olarak da yeni, deneyimlerimi başkalarına aktarmanın bir yolu.

Röportaj fotoğrafçılarından pek çoğunun çekingen insanlar olduğundan kuşkulaniyorum. Fotoğrafçıların, genel nüfusa oranla daha utangaç kişilerden olup olmadığını araştırmak ilginç olurdu. Aklıma, bol kaynak akıtılan, daha az ilgi çekici pek çok proje geliyor! Bu arada, Utangaç Fotoğrafçı adında çok komik bir kitap var...

Hiç duymadım.

Önemli değil, o romanın bu tartışmada yeri yok. Fakat bence, sosyal açıdan daha kabul görececek bir meslek edinmem için ailemin yaptığı baskılara rağmen, gençlik yıllarımda karşılaştığım fotoğrafçıların kişilikleri nedeniyle fotoğrafçılığa eğilim göstermemin burada yeri var. Grup olarak ilginç, gıpta edilecek insan türü olarak görünmüşlerdi bana. Meraklı, hoşgörülü, motivasyona ve geniş ilgi alanlarına sahip insanlardı. Fotoğraf alanından böyle insanlar çıkıyorsa, zengin potansiyele sahip, çok önemli bir alan olmalı diye düşündüm ve hayal kırıklığına uğramadım.

FOTOĞRAF MAKİNELERİ, AYAKKABILAR VE DİĞER MALZEMELER

Bir gün beyinlerimiz aletlerimize,
bilgeliğimiz bilgimize,
amacımız güçlerimize yetişecek.
İşte o zaman insan gibi davranabileceğiz.

Will Durant

Bill Jay: Fotoğrafçıların Minor White'i ve 1960'lardaki tarzını tartışırken sık sık ciddiyetle alıntıladıkları bir Zen söylemi vardır. Şöyle bir şey: İlk bakışta bir kaya sadece bir kayadır; biraz daha inceleyince kaya değildir; tam olarak anlaşıldığında ise bir kaya yine bir kayadır. Muhtemelen, tam anlamadığım engin bir düşünceyi sıradan hale getirdim, fakat bu alıntı bana fotoğrafçılarla fotoğraf makinelerini hatırlatıyor. Alana yeni adım atmış fotoğrafçıların zihinleri donanıyla meşguldür, daha sonra fotoğraf makinelerinin önemini inkâr ettikleri bir aşama gelir, buna karşın iyi fotoğrafçılar fotoğraf makinelerine ilişkin mevzulara yine çok zaman ayırırlar.

David Hurn: Elbette. Amacına uygun ve kişiliğinle uyumlu donanımına sahip olmak önemlidir. Bir vidayı çekiçle çakmak da mümkündür ama bir tornavidayla, tercihen şarjlı bir tornavidayla çok daha verimli sonuç alırsın!

Daha yolun ortasında bulunan bir fotoğrafçı, bu türden teknik konuşmaların sanatçı izlenimine gölge düşüreceğini sanır: "Ressamlar boyalardan, fırçalardan konuşmazlar" Aslında konuşurlar. Daha geçenlerde iki saygın suluboya ressamının hararetle saf beyaz samurlarla sentetik fırçaları karşılaştırdıkları tartışmaya kulak misafiri oldum ve çok etkilendim.

Anlaşılr bir durum. Müzisyenler enstrümanları tartışır; bir zamanlar kaz tüyünden kalem türlerini tartıştıklarından emin olduğum gibi, bugünün yazarları kelime işlemcileri tartışır, heykeltıraşların da keski markalarını ve kaynak yapma yöntemlerini tartıştıklarından eminim. Bir şey yapmak istiyorsanız, o halde araç ve aletler, bizim örneğimizde olduğu gibi fotoğraf makinesi, nihai ürüne katkıda bulunmak, en azından gölge etmemek zorundadır.

Senin hızlı, hafif, akıllı, 35 mm fotoğraf makinesini tercih ettiğini biliyorum. Her zaman da öyleydi. Fakat daha sonra hem 10 x 12.5 cm'lik manzara kamerası hem de özel olarak uyarlanmış orta format bir makine kullanmaya başladın. Donanım tercihini hangi etmenler belirler?

İş için doğru aracı seçerim. Müzikte de farklı enstrümanlar kendilerine has özellikleri için geliştirilmiştir. Fotoğraf makineleri de öyle. Basit bir örnek verelim: 35 mm'lik format, hafif, hareket kabiliyeti yüksek makinelerin üretimine olanak verir. Ancak, negatifin küçüklüğü teknik problemleri beraberinde getirir. Sehpa ile kullanılan bir manzara kamerası ise hantal olmasına karşın büyük negatif üretir. Ne kadar uğraşırsan uğraş, 35 mm fotoğraf makinesi ile, diyelim 10 x 12.5 cm'lik negatifin ton zenginliğini, netliğini ve eşsiz görüntü yumuşaklığını elde edemezsin. 35 mm negatif kullanarak büyük format kalitesi elde etmek için çok fazla zaman ve çaba harcamak aptalca görünüyor. Öte yandan, hızla gelişen bir olayı bir manzara kamerasıyla yakalamaya çalışmak da bir o kadar mazıştçedir.

Buna karşın, yalnızca daha hafif ve taşınmaya daha uygun diye her şey için 35mm makine kullanmak da tembellikten başka bir şey değildir. Hemen her fotoğraf öğrencisinin, kurs çalışmasının başında, karşılaşması muhtemel her işi göreceği varsayımıyla 35 mm SLR makine alması ne kadar doğru? Çok yönlü bir alet olduğu halde, herkes için ideal seçenek olamaz. Kendi kişilikleriyle ve ilgi duydukları konularla uyumsuz bir fotoğraf makinesine onca para dökmeden önce işi bilenlere danışmalarını ve araştırmalarını tavsiye ederim. Almış olanlara, paralarını çöpe attıklarını ve daha uygun başka bir makine almaları gerektiğini de rahatça söyleyemiyorum elbette.

Senin de söylediğin gibi her fotoğrafçı, yoğun merak duyduğu konuların bir listesini yapabilir, kendi kişiliğini akılda tutarak bu konuları nasıl fotoğraflaması gerektiğini analiz edebilir ve ancak ondan sonra iş için ideal aracı seçebilir. Pratikte bu, insanı bir dizi farklı fotoğraf makinesi

ve formata götürmez. Kişilik o kadar esnek ya da değişken değildir. Bazı konular ve çalışma biçimlerinin diğerlerine tercih edilmesini belirleyecek olan da kişiliktir. Benim tavsiyem, belli bir süre bir fotoğraf makinesine ve formata bağlı kalmak ve tüm parçalarını, değişkenlerini ve düğmelerini kullanırken düşünmeye gerek kalmayacak derecede ona hakim olmaktır.

Bu, senin durumuna kesinlikle uyuyor. Sen bir tabaka filmin nasıl takılacağını öğrenmeye gerek duymadan önce, kırk yıl boyunca 35 mm fotoğraf makinesi kullandın!

Donanımı iki nedenle büyüttüm. Dediğim gibi, kişilik çok fazla değişime uğramaz ama fotoğrafçının bedeni de sonsuza dek dayanmaz, yaşlanır. Ne yazık ki bu gerçek, gözlerin zayıflaması, insanı yavaşlamaya, daha az çaba gerektiren işler yapmaya, eyleme geçmeden önce biraz daha düşünüp taşınmaya iter. Yaşlanma sürecinin her birey için farklı olduğundan eminim. Ama genel ilke, zihin ne kadar aktif olursa olsun, fiziksel etkinliğin azalmasıdır. 50'li yaşlardaki savaş fotoğrafçıları sayıları çok değildir. Benim durumumda da, coşkulu bir atılganlık içinde geçen zamanın, görece sakin, yumuşak etkinliklerle dengelenmesi gerekiyordu. Daha büyük formatlı makine kullanmaktan bu kadar keyif almamın nedenlerinden biri de budur eminim.

Yeni formata geçmemin asıl nedeni ise, yıllardır planladığım ve şimdilerde ilk adımlarını atmaya başladığım büyük bir projenin gereği idi.

Sözünü kesiyorum, çünkü bu projeyi açıklamak ve sonra sana, kullanılan makine formatlarına gönderme yaparak her bölüme ilişkin yorumlarını sormak istiyorum. Fotoğrafların birbirinden oldukça farklı gruplara ayrılmasının donanım seçimine bu kadar bağlı olduğu bir başka kayda değer çalışma düşünemiyorum...

Ben de senin sözünü keseceğim, çünkü işi tersine çevirmeyi tercih ederim; belli bir donanımın seçilmesini fotoğraf kategorilerinin dayattığını söylemeliyim.

Güzel yorum. Şu büyük projeye dönersek... Neredeyse seni bildim bileli Galler'i fotoğraflıyorsun. Zaman içinde, üç farklı bölümden oluşan büyük bir sergi hazırlığına başladın. Galler Ulusal Müzesi'ne bir teklif sundun ve bu kurum plandan o kadar etkilendi ki, sergiyi 1999'daki milenyum kutlamalarının ana parçası yapmaya karar verdi. Bize her bölümün

ardındaki düşünceyi anlatır mısın?

Sergi fikri, “Kültür nedir?” diğer bir deyişle “Galler kültürü nedir?” sorusunu açıklığa kavuşturma isteğimden kaynaklandı. Galler çok küçük bir ülke olduğu için fotoğraf çekmenin kolaylıkları kadar bazı zorlukları da var. Yurtdışı seyahatlerimde insanlara Galler’i fotoğrafladığımı söylediğim zaman tüm ciddiyetleriyle “Yunusları da mı?” diye soruyorlar. Bütün yolları avucumun içi gibi biliyorum ve her alandan çeşitli kişilerle ilişkilerim var. Ele aldığım konuyu bildiğimi hissediyorum.

Projeyi üç bölüme ayırdım:

- 1) Yaşam Biçimi
- 2) Bir Zamanlar ve Şimdi
- 3) Portreler

Yaşam Biçimi...

Bir sözcük olarak kültür, daima zıt görüşleri harekete geçirir. Bu çalışmanın “Yaşam Biçimi” bölümünü, “kültür” sözcüğünü kendim için netleştirmek ve kendime açıklamak için kullanmak istedim. Bir ülke kültürünün büyük ölçüde iş alanlarından etkilendiğini düşünüyorum. Eğer bu doğruysa, o zaman Galler bildiğim herhangi bir ülkeden çok daha ani ve şiddetli bir kültürel değişim yaşıyor. Son zamanlara kadar Galler’in iş gücü büyük ölçüde kömür ve demir üreten ağır sanayide istihdam edilmekteydi. Bu durum artık geçerli değil. Örneğin, birkaç yıl önce Galler’de 100’den fazla kömür madeni vardı, bugün sadece bir tane var. Yeni çalışma alanları; yüksek teknoloji laboratuvarlar, tarihi sitler ve turizm gibi bacasız sanayiden oluşuyor. Projenin “Yaşam Biçimi” bölümü bu nedenle ikiye ayrılıyor: ‘Ağır Sanayinin Galler’i’ ve ‘Steril Laboratuvarların Galler’i’. İlk bölümü tamamladıktan sonra ikinci bölüm geçmişle bugün arasındaki çelişkiyi daha keskin biçimde göstermek üzere diğeriyle uyumlu olmalıydı. Bu fotoğrafların hepsi 35 mm makineyle çekildi ve röportaj olarak kurgulandı.

Bir Zamanlar ve Şimdi...

“Bir Zamanlar ve Şimdi”, son 100 yıl içinde Galler doğa görüntülerinde meydana gelen değişimleri gösterecek. Bu amaca ulaşabilmek için, Galler Ulusal Kütüphanesi’ndeki Viktoria zamanına ait tarihi albümlerden 100 fotoğraf seçerek her bir fotoğrafı bugün tam olarak aynı yerden fotoğraflamaya karar verdim. Orijinal sahneyi bugünkü görüntüyle karşılaştırarak hem geçmişe hem de bugüne ilişkin eşsiz ve karmaşık perspektiflerin elde edileceğini hissediyordum. Orijinal çalışma

yöntemini modern malzemelerle tekrarlamak istediğim için büyük formatlı makine kullanmak uygun göründü. Bu format bana, buzlu cam üzerindeki görüntüyü incelemek ve görme açısının kesin olarak doğru olduğundan emin olmak için epeyce bir zaman sağladı. Daha önce hiç manzara kamerası kullanmamıştım, fakat manzara fotoğrafçısı Mark Klett'in fotoğraflarına uzun süredir hayranlık duyuyordum. O sonuçlara ulaşabilmek için yaptığı her şeyi adeta yutarak onunla birkaç hafta geçirdim. Harika bir fotoğrafçı olmasının yanı sıra, detaya yönelik tutkulu bir bakışa sahip üstün bir teknisyendir de. Bu yüzden, onun yöntemlerini uygulayıp aynı sonuç kalitesine ulaşamazsam hiçbir mazeret öne süremeyeceğimi, hatanın kesinlikle bende olacağını biliyordum.

Sehpaya monte edilmiş büyük formatlı fotoğraf makinesi ince detaylar, eşsiz ve zengin tonlar elde etmek için benzersiz olduğu halde yavaş hareket etmeyi gerektirir. Bu donanımın birlikte ağır çekim koşullarının beni 19. yüzyıl fotoğrafçıları gibi düşünmeye zorlaması, belli bir görüş açısını niçin seçmiş olduklarını anlamam açısından çok yararlı oldu.

Portreler...

Bu bölüm, bir günde dört mevsim yaşatabilen Galler ikliminin sonucuydu! "Bir Zamanlar ve Şimdi" başlığı altında çektiğim doğa fotoğrafları için ışık düzenlemesi yapmak mümkün olmadığından elimden gelen tek şey, her yıl aynı dönemlerde çekim yapmak ve ışık yeterli hale gelinceye kadar uzun saatler oralarda beklemektir. Bu sıkıcı bekleyişler sırasında zamanımı daha iyi değerlendirmek için August Sander'in yüzyıl başındaki arketip Alman portreleri koleksiyonunun benzer bir çalışma yapma fikri geldi. Galler'in hem yerlilerinin hem de son göçmenlerinin oldukça resmi portrelerini çekme fikri hoşuma gitti.

Bu bölüm için, "Bir Zamanlar ve Şimdi" gezileri sırasında aracın arkasına atabileceğim kadar sağlam, sehpa ile kullanıldığında iyi görüntü veren ve hareketli insanları fotoğraflamada kullanılması manzara kamerasına göre daha pratik olan, görece hızlı bir makineye ihtiyaç duydum. Bu durum beni orta format -6x6 cm- bir makineye yöneltti. Çalışmalarını beğendiğim Britanyalı fotoğrafçı Martin Parr, çift mercekli refleks Rolleiflex kullanmamı önerdi. Kapsamlı bir araştırmanın ardından artık f:3,5 Planar lensli, 1962'den sonra üretilmiş bir makine istediğimi biliyordum ve nihayet böyle bir tane buldum. Problem, gözlük kullanmam ve buzlu camdaki görüntünün çok zayıf olması nedeniyle netlik yapamamaktı. Bu kez bir başka arkadaş, fotoğraf

makinesi yapımcısı Jack Tate imdadıma yetişti. Ekranı parlak hale getirip gözlüklerime uygun diyoptride vizör camları yerleştirerek her iki problemi de çözecek bir öneri yaptı: Rolleiflex gövdeye bir Hasselblad prizma vizör uyarlamayı önerdi. Böylece biraz sebat ve çaba ile amaca uygun, ihtiyacı karşılayan ideal araç üretilmiş oldu.

Fakat çok özel ihtiyaçlar için yaptığın bu tür fotoğraf makinesi seçimleri bir istisna oluşturuyor; fotoğraflarının büyük bölümünü 35 mm makine ile çekiyorsun.

Fotoğraf tarzıma ve kişiliğime en uygun format olan 35 mm ile insanların fotoğraflarını kendimi fark ettirmeden çekmeyi seviyorum. Olayın katılımcısı değil, gölgede kalmış bir gözlemcisi olmak istiyorum. Küçük fotoğraf makineleri hızlı kullanım için tasarlanmış olduğundan insanlar arasında kaybolmama olanak sağlıyor. Bu benim tercih ettiğim çalışma biçimi gibi görünüyor. Her fotoğrafçının kendi yöntemi var. Edward Weston, benim kabul edilemez bulduğum bir teknikle, bir fotoğrafa ulaşmanın saatler aldığı 20x25 cm fotoğraf makinesiyle çalışmıştır, buna karşın fotoğrafları harikadır. “Orada dur ve kameraya bak,” diyen fotoğrafçılık tarzına katlanamam; ama Paul Strand tam da bunu yaparak önemli, güzel fotoğraflar üretmiştir.

Her fotoğrafçı, ihtiyaçlarını hem fotografik hem de kişisel olarak analiz etmeli ve bu ihtiyaçlara en uygun fotoğraf makinesinin kendine has özelliklerini sıralamalıdır. Benim için en büyük ihtiyaç, çok sessiz bir obtüratördür, tüm diğer kontrol mekanizmaları ve diğer özellikler ikincil önemdedir.

Konu marka isimlere geldiğinde fanatik değilsin...

Bir dereceye kadar. Saygın fotoğrafçıların bu konudaki görüşlerini karşılaştırmak ilginçtir. Fotoğraf makinesi ya da objektif seçiminde nadiren fikir birliğine varırlar: Dayanıklılık, güvenilirlik, olağandışı koşullarda kullanım kolaylığı gibi belirli özellikler konusunda her birinin ayrı deneyimleri vardır. Hayır, belirli bir imalatçı ya da model o kadar önemli değil. Her üretici araştırma-geliştirmeye ve bilgisayar tasarımı lenslere milyarlar harcamıştır, bu da çoğu markanın iyi performans vereceği ve güçlü fotoğraflar üreteceği anlamına gelir. İsim vermemi istiyorsan... fotografik kariyerimin önemli bölümünde, güvenilirlikleri ve optik kaliteleri için, ama daha da önemlisi, çok sessiz oldukları için çeşitli Leica’lar kullandım. Telemetre-tipi makinelerin doğrudan vizörlerini

de seviyorum; onlarla, SLR makinelerde olduğu gibi buzlu camdaki bir görüntüye değil de, konuya doğrudan bakıyormuşum gibi hissediyorum.

Ne yazık ki, yaşlanıp gözlüğe ihtiyaç duyunca, Leica'nın vizöründe karenin bütününe göremez oldum ve böylece SLR'lere kaydım. Aslında, sessiz çalışması nedeniyle Canon serisinin en ucuz ve amatör modelini tercih ediyorum. Makinenin üstündeki tüm bu zillere ve düdüklere de kesinlikle ihtiyacım yok. Ancak bu makinenin dikkat edilmesi gereken yanı, prospektüsünde yazan "Bu fotoğraf makinesi suya dayanıklı değildir. Karda ve yağmurda kapalı mekân dışında kullanılmamalıdır," cümlesi. Galler yağmurlu bir ülke olduğu için yağışlı havada çekim yapabilmek için yanımda ikinci bir makine olarak serinin en profesyonel modelini taşıyorum.

Birlikte fotoğraf çekmek için dışarı çıktığımızda omzuna bir Leica astığını ve onun üstüne de ceketini giydiğini hatırlıyorum. Böylece makine kayıp düşmüyor ve gözlerden gizlenmiş oluyor: buna karşın, çekim için hemen dışarı çıkarabiliyor ve sonra fotoğraf çektiğin fark edilmeden saklayabiliyorsun.

Büyük bir SLR ile karşılaştığında daha yassı olan Leica tipi fotoğraf makinesi gizlenmeye daha uygun. Pratikte ise daha görünür SLR'lerin düşündüğüm kadar da engel yaratmadığını söyleyebilirim. Belki de, fotoğrafladığım pek çok olayda ortalıkta çok sayıda bulunmalarındandır.

Fotoğraf makinesi seçiminde önemli olan, senin onu kolay ve rahat bir şekilde kullanabilmen. Bir cafe'de oturup diğer müşterileri gözlemek iyi bir egzersizdir. Gözünün yerinden çıktığını ve mekânda dolaştığını hayal et. Kusursuz bir dünyada, şekillerin ideal olarak düzenlenmesi için, bu gözü mekânın neresine yerleştirdin? Sonra, akan hareketin kusursuz bir fotoğrafta donacağı an gözünü kırp. Bu mükemmel bir çalışmadır ve birçok durumda uygulanabilir. Fakat bu fotoğrafları elinde makineyle çekmeyi denersen, gözlem gücünün düştüğünü ve ince detayların, ufak anların gözlenmesinin daha zor olduğunu kısa sürede keşfedersin. Vizör yolunu keser. Çok fotoğraf çekip deneyim kazanarak bir yere kadar bu problemin üstesinden gelebilirsin. Sonuçta, konuya en doğru uzaklığa içgüdüsel olarak yönelmeni sağlayacak biçimde, objektifin tam görüş sahasını nasıl belirleyip fotoğraf makinesinin değişkenlerini bilinçli olarak düşünmeden nasıl kontrol etmen gerektiğini öğrenirsin. Fotoğrafçılıkta tüm teknik kararlar o kadar düşünmeden alınmalı ki, fotoğraf çekme eylemi ve dikkat yalnızca vizördeki görüntüye

yoğunlaşsın.

Ki bu epeyce bir pratik gerektirir...

Elbette. Bir konserde, piyanistin doğru tuşları aramasını beklemezsin! İcradan önce o kadar çok pratik yapılmıştır ki, doğru notalara basma işi artık içgüdüselidir. İnan bana bu iş bir fotoğraf makinesinin değişkenlerini ayarlamaktan çok, çok daha zordur. Fotoğrafçılığın teknik yanına ilişkin her şeyi üç günde öğrenebilirsin fakat doğru yerde, doğru zamanda bulunarak, doğru poz ve netlik ayarlarıyla, kafanda donanıma ya da tekniğe ilişkin herhangi bir düşünce olmaksızın fotoğraf çekmeyi içgüdüsel hale getirmek için sürekli çalışman gerekir.

Biz fotoğrafçıyız. Kişinin kendisine sormak zorunda olduğu soru şudur: ‘Gördüklerimi görsel dile tercüme edebiliyor muyum?’ Başka bir deyişle, fotoğrafçı zanaatini hem teknik açıdan hem de çalışma organizasyonu açısından bilmek zorundadır. Bir şeyleri açık seçik aktarabilmesine yardımcı olan mekanizmalar bunlardır. Söylemeye çalıştığı şey üzerinde, söylemeyi başaramayacak kadar beceriksizce çalışan fotoğrafçı, ne kadar samimi olursa olsun, en iyi ihtimalle hâlâ bir çırak; en kötü ihtimalle korkarım bir sahtekârdır. Yeni olana yönelik sürekli bir arzu vardır. Bazıları aynı, eski, bildik konulardan yakındır. Bunlar yanıtı yeni bir stilde ya da donanımdaki bir değişiklikte görürler: daha büyük bir flaş, daha hızlı bir motor. Tarih bize, görsel açıdan basit olanın uzun ömürlü olduğunu gösteriyor. Öylesine basit ki, sanki kolayca yakalanmış izlenimi veriyor. Bu “görünür” basitliğin aslında elde edilebilecek en zor şey olduğundan eminim.

Bu bana, evimin civarında fotoğraf çeken Josef Koudelka’nın bir uyarısını hatırlatıyor. Çektiği fotoğrafların onun bilinen çalışmalarıyla ilgisiz görünmesi nedeniyle ne gördüğünü anlayamamıştım. Bana şöyle dedi: “Fotoğraf çekmediğim zamanlarda bile gözüme pratik yaptırmak için günde üç kasetlik çekim yapmak zorundayım.” Anlaşılr bir şeydi. Büyük yarış çok sık koşulmadığı halde, atlet her gün antrenman yapmak zorundadır.

Sözünü ettiğimiz şey, kendini adamanın özel bir mertebesi. Çoğu fotoğrafçı ona sahip değil. Güzel. Onlar yine de görüntülerin peşine düşüp onları yakalama heyecanından keyif alabilirler. Tatmin edici bir hobi. Buna yarıprofesyonelleri de katıyorum. Fakat fotoğrafçılık diğer herhangi bir meslekten farklı değil; en yüksek düzeyde iş çıkarabilmek için senden kendini adamaya varan bir çaba, ısrar ve zaman talep ediyor.

Hiç bitmeyen bir projeye “meşgul” olan ve tanımlanabilir hiçbir amacı olmayan fotoğraflar üreten, konuşma odaklı dediğim fotoğrafçıları hepimiz biliriz.

Yaratıcılığın “yapmak istiyorum” şeklindeki ilham aşamasının ardından sıkı, akılcı bir çalışma ve ilhamın geliştirilmesi gerekir. İlhamın geliştirilmesi ise çok çalışmaya bağlıdır. Bir çoğumuz gecenin ortasında, yazmak istediğimiz bir kitaba ilişkin bir ilham parıltısıyla uyanmışızdır. Fakat ilhamla nihai ürün arasındaki fark, Dostoyevski’ye ait şu paragrafta görülebilir:

Bir dolu çalışma,
bir dolu disiplin,
bir dolu antrenman,
bir dolu parmak egzersizi
ve çöpe atılmış bir dolu taslak.

Daha önce de söz ettiğim Graham Greene’in fotoğraflarını çekerken, her sabah yazdığına ve öğleden sonra da onları çöpe attığına tanık oldum. Bir amaca yönelik değil, “sadece pratik yapmak” için yazıyordu. Aslında, yayıncısı ona bir konu başlığı verinceye dek asla bir roman yazmaya başlamadığını da söylemişti! Şaka yapıp yapmadığını bilmiyorum, çünkü mizah duygusu olan bir adamdı. Yine de, oldukça inandırıcı.

Bence de. Bill Brandt bir zamanlar bana, görevde değilse yanına asla fotoğraf makinesi almadığını söylediğinde gençlik duyarlılığımı oldukça sarıştı. Ne kastettiğini anlamam için uzun, çok uzun zaman geçmesi gerekti.

“Fotoğrafçı bunu yapar,” gibi belirsiz bir fikirle sokakları arşınlamak yerine, amacı açıkça tanımlanmış fotoğraflar için çalışmayı kastediyordu.

Fotoğrafçının araçlarından uzaklaşıyoruz.

Pek değil. Bir fotoğrafçı sadece sokakları arşınlamasa da, amacı için epeyce yürüyüş yapar; dolayısıyla fotoğraf makinesinden sonra donanımın en önemli parçası iyi bir çift ayakkabıdır. Bir yazar bir otel odasında oturarak işini yapabilir, oysa bir fotoğrafçının çekim yapacağı yerde olması gerekir; bu nedenle uzun, zorlu yürüyüşler onu bekler.

En önemli noktalardan biri de bu. Ayakkabılar; sağlam, dayanıklı, hür türlü zemin ve hava şartlarına uygun, bütün gün kullanılabilecek kadar rahat, hem çamurlu arazide giyilebilmeli hem de seçkin bir

davete giderken takım elbisenin altına giyilebilecek kadar şık olmalıdır. Fotoğrafçılar bir araya geldiklerinde ayakkabılarını karşılaştırmaları kaçınılmaz bir konu başlığıdır!

Genel olarak giyim de öyle...

Eğer benim gibi, farklı durumlarda göze batmama ihtiyacı duyuyorsanız, bu özellikle doğru. Bazen üç aylığına seyahate çıkmam gerekir, bu durumda en az ağırlık ve en fazla fayda için yanıma neler almam gerektiğini büyük bir dikkatle düşünürüm. Uzun bir seyahat için ihtiyacım olan her şeyin uçakta yanıma alabileceğim türden küçük bir valize, bütün donanımın da bir çantaya sığmasını isterim. Her iki çanta da sürekli yanımda olacaktır. Donanım çantası, çalışma çantam değildir, onu sadece donanımı taşımakta kullanırım. Giysi çantam ise, bir bavul gibi elde ya da gerektiğinde sırtta taşınabilen kullanışlı bir çantadır.

Artık, yanıma alacaklarımı tam olarak biliyorum. Üstümde bir giysi vardır, bir tane de çantaya koyarım. Buradaki püf noktası, üst üste giyilebilen -soğuksa giyilebilecek, sıcaksa çıkarılabilecek- pratik giysiler götürmektir. İlk katman, bedenini nemini ve terini emen, yeni yapay fiberlerden yapılmış bir atlettir. Bulunduğum mekân çok sıcaksa, atlet tek başına da kullanılabilir. Bu atletlerden ve bunlara benzeyen ama daha kalın olanlardan ikişer tane alırım. Bunlara beş gömlek, çeşitli çoraplar ve iç çamaşırları eklerim; hepsi çabucak yıkanabilen cinstendir.

Giysilerin seçimi önemlidir; hafif olmalı, buna karşılık sıcak tutmalı ve bir kokteyl resepsiyonunda giyilebilecek kadar şık görünmelidir. Kot rahat ve dayanıklıdır ama bazı olaylar için fazla sıradandır. Sorun sadece, başkaları akşam yemeği giysileri içindeyken göze batmanız değildir. Herkes şıkken sizin sıradan bir giysi içinde olmanız düpedüz kabalıktır. Bu nedenle, yanıma daima en az beyaz bir gömlek ve kravat alırım. Fazla pejmürde olmaktansa, gerekenden biraz daha şık olmak her zaman iyidir.

Tekrarlıyorum: Bu önemsiz bir konu değildir. İşi nereye kadar yapabildiğin kadar, işi yaparken ne kadar samimi olduğun da bir profesyonellik ölçütüdür.

Diğer tüm alanlarda olduğu gibi bu alandaki profesyonelliğin başka bir ölçütü de, özellikle başka bir ülke ya da şehirdeyken özel bilgi ya da yardım almak için kimlerle temasa geçileceğinin bilinmesidir.

Fotoğrafçıların çoğu, özellikle de seyahat etmeyi sevenler çok sayıda

isim, adres ve telefon numarası toplarlar. Bunlar irtibat kaynakları olarak fotoğrafçının sahip olduğu en değerli şeylerden biridir. Adres defteriyle ilgili sorun, çok yer kaplaması ve düşme, kaybolma ya da çalınma riski taşımasıdır. Benim çözümüm, 'elektronik organizzer'dır. Ek bellek kartı olanağı olan bir 'elektronik organizzer' satın alın. Ben kendi paranoyam içinde daima -biri cüzdanımda, diğeri otel odamda ya da eşyalarımın bulunduğu yerde olmak üzere- iki kart taşıyorum. Buna ek olarak, evden çıkmadan önce veriyi Macintosh bilgisayarına yüklerim. Normalde 'organizzer' çalınır ya da kaybolursa, yeni bir tane almanız gerekir. Ama bellek kartınızı yerleştirerek bütün bilginin geri geldiğini görmek, verilen paraya değer. Bir çift uyarı sözü: Teknoloji o kadar hızlı ilerliyor ki, evladiyelik diye bir şey yok. Sahip olduğum son 'organizzer' bana altı yıl hizmet etti. Günün birinde çalınınca satın aldığım yeni model, yedeklediğim bellek kartlarımı tanımamıştı.

Seyahat ederken temel ihtiyaç olarak gördüğüm bir başka şey ise küçük, kısa dalga bir radyodur. Piyasada, dünyaya ilişkin tüm haberleri -özellikle de Uluslararası BBC yayınlarını- almamı sağlayan pek çok çeşit mevcut.

Fotografik olmayan malzemelerden konuşurken aklıma not tutma konusu geldi. Sendeki disleksi nedeniyle mini bir ses kayıt cihazının fotoğraf çantandaki temel elemanlardan biri olduğunu düşünüyorum.

Bir fotoğrafçının deneyim yoluyla öğrendiği en zor derslerden biri, pratikte tüm fotoğrafların kendilerini kısaca tanıtan birer başlık gerektirmesidir.

Örneğin, Magnum gibi fotografik kütüphaneler baskısının arkasında temel Kim-Ne-Nerede-Neden'ler olmadan bir fotoğrafı dosyalarına koymazlar. Hatta sergilerin çoğunda bu bilgiler bulunsa daha yararlı olur. Senin de söylediğin gibi, seyahatte enformasyon toplamak ve biriktirmek için en iyi yol, mini ses kayıt cihazıdır. Ancak, itiraf etmeliyim ki, bu amaçla birçok kayıt cihazına sahip olduğum halde, pratikte hiçbirini kullanmadım. Neden bilmiyorum. Onlara ilişkin bir şey bana korkutucu geliyor. Benim çözümüm -senden öğrendiğim bir çözüm- detayları, deri kılıfı olan küçük not defterlerinde saklamak... Tavsiyem, hangi sistemi kullanırsanız kullanın, notlarınızı hemen ya da bulduğunuz ilk boş anda yazmanız. Benim gibi birçok kişi için eski bir olaya ilişkin detayları ileri bir tarihte net olarak hatırlamak oldukça zor.

O halde, bir diğer taşıma aracına, ideal fotoğraf makinesi çantası

konusuna geçelim...

Benim kendi fantezim, çantanın yeni donanım eklenmesiyle sürekli genişleyip, donanım eksildiğinde küçülecek esnek bir malzemeden yapılmasıdır. Bildiğim kadarıyla o henüz keşfedilmiş değil, keşke olsaydı... Gerçek şu ki, projenin ihtiyaçlarına bağlı olarak fotoğrafçılar çeşitli çantaları deneyip bazılarında karar kılarlar. Fakat ihtiyaç hiç bitmez. Ben küçük, her biri birer omzumda taşınan, her ikisi de aynı tipte olan iki fotoğraf çantasıyla çalışıyorum. Fotoğrafçıların kötü çantalardan çekmesinin başlıca nedeni sadece ağırlık değil, herhangi bir şeyi bir omuzda taşıırken karşı omuzda oluşan gerginliktir. Bu sorun, çantaları bir dengeleme yöntemiyle farklı omuzlarda taşıyarak hafifletilir. Ben mümkün olduğu hallerde iki çanta kullanıyorum ve farkı görüyorum. Sebastião Salgado da aynı nedenle iki çanta kullanır ama onun çantaları güzel, el yapımı deriden!

Göze çarpmak istemiyorsun, ama fotoğrafçıların kendilerine özgü moda stillerini, çok cepli yelekleri kullanmayarak da röportaj fotoğrafçıların arasında oldukça ayırksı duruyorsun.

Tam da bu nedenle: Bir fotoğrafçı olarak anında teşhis edilmemeye çalışıyorum. Aksesuarlar için birçok cebe ihtiyaç duyduğunda ve fotoğrafını çekmekte olduğun insanlar arasında kaybolman gerekmediği koşullarda, örneğin, zor haberler, doğa ya da manzara fotoğrafları çekerken bu yeleğin çok pratik olduğundan eminim. Ancak benim tarzım olan insan fotoğrafları için ihtiyaç duyacağım en son şey, boynumun çevresinde “Ben bir fotoğrafçıyım,” diye bas bas bağırان büyük bir tabeladır. Aynı nedenle Mickey Mouse maskesi şeklinde bir fotoğraf makinesi kullanmıyor, komik şapkalar takmıyorum! Bunların bile fark edilemeyeceği durumlar olduğunu bilsem de...

Moda konusunun burasında biraz duralım ve size Monty Python'un ölümsüz sözlerini aktarayım: “Ve şimdi tamamen farklı bir şey...”

FOTOĞRAFÇILIĞIN GELECEĞİ

Her şey giderek hızlanmakta, giderek yabancılaşmakta, öyle ki, kristal bir anın gelip yeni bir düzenin oluşacağını ve her şeyin birden değişeceğini düşünmek neredeyse teselli edici.

William Gibson

Bill Jay: Çeşitli seyahatlerimizde ve mesleki toplantılarda bize sıklıkla şu sorunun sorulduğundan söz etmişizdir: Belgesel (röportaj) fotoğrafçılığının geleceğini nasıl görüyorsun?

David Hurn: Bu soruları soran insanlar iki gruba ayrılmış görünüyor: Felsefe ve dilbilimle ilgilenen ve sanırım fotoğrafçılığın bu türünün “gerçeklik değeri”ni sorgulamakta olan akademisyenler ilk grubu oluşturuyor. Bilimdeki gelişmelerle ilgilenen ikinci grup ise, dijitalleşme sayesinde kolaylaşan manipülasyonun kullanımına ya da kötüye kullanımının yaratacağı etkiyle ilgilenenler. Bana göre, belgesel fotoğrafçılığın geleceği etik sorunuyla doğrudan bağlantılı.

Gerçeklik ve elektronik imge konularına daha sonra geri dönmek istiyorum. Ama önce, bize bu konularda bir temel oluşturması için fotografik ahlâk ile neyi kastettiğini anlat.

Ahlâk; bencilce olmayan, yardımsever, kibar, olumlu şeyler yapma ve onları kısa vadede olduğu kadar uzun vadede de pişmanlık duymayacak şekilde yapmanın ötesinde bir anlam ifade etmez. Çekim yaparkenki niyetimize sadık kalmamız anlamına gelir. Yayınlanma şansımızı artırmak, galeri ya da güzel sanatlar dünyasında statü elde etmek için konumuz ve niyetimiz hakkında yalan söylememek ya da bunu kötüye kullanmamak anlamına gelir. Artık, tam aksinin ödüllendirildiği, sorumluluktan kaçış modellerinin, ahlâki yozlaşmanın yaygın olduğu

ülkelerde yaşarken bu ahlâki doğruluğu korumak daha da zor. İlhamımızı ve ortaya çıkardığımız eseri, izleyici kitlemize inanılır ve canlı kılacak biçimde herhangi bir tavizde bulunmadan sunmaya çalışmak zorundayız. Yalnızca zihinlere bilgi değil, duyulara da his yollamalıyız. İçtenlik yeterli değildir. Fotoğraf çeken pek az sayıda insan bunu görsel olarak yapar. Onlar görmez, sadece kaydeder. Ancak, bu görmek değildir. Görmek çok zordur.

Bu konu, fotoğrafçılar arasındaki temel bir ayrıma işaret ediyor: Alanın, yaratıcı sanatçının ihtiyaçlarını tatmin etmek üzere sonsuz manipülasyona açık olduğunu ifade edenler ile fotoğraf makinesinin sahip olduğu, şeylerin neye benzediğini gösterme yeteneğinin sınırlarının en iyi, doğrudan, düz bir teknikle keşfedilebileceğine (ve zaten hayatın fotoğraf makinesinin önünde sürekli değişmekte olduğuna ve her bir fotoğrafçının yaşamının sürekli yeni görsel meydan okumalar sunduğuna) inananlar.

Geçmişle karşılaştırıldığında çok daha hızlı değişen bir dünyada yaşıyoruz. Sürekli değişen bir dünyada fotoğrafçı olmak için değişimle uyumlu ve yeni gerçeklerle karşılaştığımızda görüşlerimizi uyarlama yeteneğine sahip olmamız gerekir. Kökleşmiş önyargılardan oluşan at gözlükleri takmamalıyız. Yaşamın birçok yanını keşfetmeye ve akıntı bizi nereye götürürse onu izlemeye istekli olmalıyız. Fotoğrafçılık hakiki yaşamı yansıtır ve yaşam değişir, insanlar ortaya çıkan problemleri unuturlar. Onlara sürekli hatırlatmak gerekir. Yazar John Gardner'ın dediği gibi "Edebiyatı yeni öyküler anlatan bir olgu olarak kabul edersek, tüm olanaklarını tükettiğini düşünebiliriz. Ancak, edebiyat ilk örnek olan öyküleri, onların gerçekliklerini bir kez daha anlamak -ve bir başka kuşağa anlatmak, aktarmak- çabası ise, edebiyatın ancak bizim aptalca kibirliliğimizle onu terk ettiğimizde tükeneneğini söylemek mümkündür." Bu durum, fotoğrafçılık için de geçerlidir.

Röportaj fotoğrafçılığının geleceği sana göre dilbilime ya da teknolojiye değil, bireylerin -ki bunlar fotoğrafçı olabilirler-, yaşamlarında yeni gerçeklerle yüzleşmeye ve bu yüzleşmeyi keyifle yapmaya duyacakları acil ihtiyaca bağlı.

Evet. O bireyler, iyi ve -söyleme cüreti gösteriyorum- dürüst bir dünyada yaşama hakkı için savaşılmaya istekli olmaları nedeniyle mimlenmekten korkmuyorlar ya da utanmıyorlar. Gelecek, aktif olarak çalışan bireylerin entelektüel birlikteliğine bağlı; pasif analizlere ya da uç gruplara değil. Eğer insanlar bile yalan söylemek ve bir şeyleri çarpıtmak isterlerse,

bu onların bilinçli tercihidir. Röportaj fotoğrafçılığının geleceği fotoğrafçılara, yayıncılara, sergi organizatörlerine ve koleksiyonerlere bağlıdır. Seçim onlarındır.

Her bireysel görüşün dikkate alındığı bir toplumda fotoğrafçılığın yol göstermede, zihinsel ve duygusal olarak alternatifler oluşturmaya yardımcı olmada, yalana, samimiyetsizliğe, aptallığa ışık tutmada, insanları bir araya getirmede, önyargı ve cehalet engellerini yıkmada ve izlemeye değer idealler göstermede benzersiz bir yeteneği olduğuna inanıyorum. Alanımızın kendine has özelliklerine güvenmeliyiz. Konularımıza gerçekten merak duyuyorsak, onlardan etkileniyorsak, onlarla derinlemesine ilgiliysek o zaman araya girmeye, kontrol etmeye, değiştirmeye, düzeltmeye daha az istek duyarız. Olaya saygımız vardır, onu etkileme ya da değiştirme gereği duymayız. Fotoğrafçılığın kusursuz olmadığını bildiğimiz noktaya kadar, müdahil olmamanın, talep etmemenin, umut etmemenin, düzeltmemenin bizim için mümkün olduğu noktaya kadar, bu öznel etkinlik bir tür nesnellığe ulaşır.

Eğer bu sevginin, bu bütünleşmenin, beraberinde bir tür körlüğü de getirdiğinin gerçekçi bir şekilde farkındaysak, bu körlüğün yanı sıra bir tür gerçekliği de üreteceğinden kuşku yok.

“Bir tür gerçeklik”, “bir tür nesnellik”; bu deyişleri seviyorum. Bunlar, ortada değerli bir bilmeme hali olduğunu ima ediyorlar. Hocalarımdan biri, filozof-şair-sanatçı Michel Butor, bir zamanlar bana gerçeğin tamamen anlaşılabilmesi için bir fotoğraf gibi siyahtan beyaza kadar binlerce farklı tonu içermesi gerektiğini söylemişti. Fakat bugün, bu çağda çoğu insan gerçeğin siyah ya da beyaz olduğunda ısrar ederek bütünün güzelliğini inkâr ediyor. Akademik bir ortamda meslektaşlarımın doğruluk, gerçeklik ve anlam gibi sözcükleri tanımladıklarını duyduğumda sıklıkla Butor’un sözlerini düşünüyorum.

Fotoğraf bölümleri şimdilerde şeyleri tanımlamakla meşgul. Çok fazla fotoğraf çekilmiyor.

Yine Robert Adams’dan alıntılanarak: “Felsefe, deneyimin detaylarından kolayca vazgeçebilir... satanın ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerinde uzun süre düşünmenin yazma ya da resim yapma gücünü yok ettiğinin canlı kanıtı olan çok sayıda yazar ve ressam var.” Bunun fotoğrafçılar için de doğru olduğunu düşünüyorum.

Dikkatli olmazsam, gerçek sözcüğüyle başım(ız) derde girebilir.

Dil oyunlarının sonu gelmez. Gerçeğin varolmadığını ima ettiği düşüncesiyle Wittgenstein sıklıkla alıntılanır, oysa daha yakından incelenince onun, “gerçeğin varolan belirli formları felsefi olarak ifade edilemez,” demiş olduğu anlaşılır.

Belki anti-akademik biri olarak görüleceğim -ki değilim-, ama akademisyenlerin baskınlığına karşı çıkılması gerekiyor. Onlar, başka insanların işine burnunu sokmaktan hoşlanarak, potansiyel sahibi genç insanlara zarar veriyorlar. Her neyse, benim deneyimlerime göre, fotoğraf akademisyenleri konuştukları şey hakkında bir şey bilmiyorlar -bunlar uygun ve makûl şeyler olsalar dahi. Bir üniversitenin felsefe bölümü başkanı, kendisiyle bu konudaki hayal kırıklığımı tartışırken, fotoğraf alanında tanıdığı çoğu akademisyenin nitelikli bir felsefe kursuna alınmak için yapılan sözlü sınavı bile geçemeyeceğini söylemişti.

Haydi şimdi de hemen, dünyadaki en iyi fotoğrafçıların bu türden sohbetlere ya da fikirlere karşı olmadığını söyleyelim...

Gerçekten de değiller. Geçenlerde Londra’da unutulmaz bir akşam geçirdim. Her şey bir pazar gecesi gelen bir telefonla başladı: Bir fotoğrafçı arkadaş ertesi akşam Londra’da olacağını bildiriyordu; buluşmaya karar verdik. Ancak, sayımız kartopu misali büyüdü. Çabucak iki telefon ettim; arkadaşımın iki eski arkadaşı daha görünce şaşırıp sevineceğini düşünmüştüm. Pazartesi günü öğleden sonra Galler’den trene bindim. Oldukça seyrek ortaya çıkan meslektaşım la geçireceğim parlak akşam yemeği için sabırsızlanıyordum. Londra’ya vardığımda, üç arkadaşın daha şehirde olduğu haberi olaya ayrı bir coşku kattı. Kulaktan kulağa yöntemi işe yaramıştı. Bir fotoğraf editörü ve bir başka editör de bize katıldı; sayımız dokuzu bulmuştu. Yemekte üç saat boyunca fotoğrafçılık konuştuk; ama akademisyenlerin ya da onlara gözünü dikmiş fotoğrafçıların diliyle değil; yani nadiren kullanılan sözcüklerden oluşmuş ve görünüşe göre yalnızca fotoğrafçı olmayanların pek engin olduğunu sandığı, incelikli bir dille değil. Hayır, ilgi duyduğumuz konulardan ve ortaya çıkan problemlerle başa çıkma yöntemlerimizden söz ettik. Evsizlerle birlikte yaşamının zorluklarından söz ettik. Açlıktan ölmek üzere olanlarla yürürken hayatta kalmaktan, geleneklerden ve Philadelphia’daki Soytarılar Yürüyüşü hazırlığından, yalnızlık kavramından, Papa’nın bir ziyaretinden ve bunun çevre ülkelerdeki politik durumla bağlantılarından, Galler Ulusal Opera Korosu’ndan ve bütün gücüyle şarkı söyleyen 42 şarkıcıya bir buçuk metre mesafede durmanın insan üzerinde yaptığı etkiden, kültürün

ne olduğundan, bazıları arkadaşımız olan fotoğraf editörlerinin problemlerinden söz ettik. Çeşitli dergilerden, onların bize ve bizim onlara nasıl yardım edebileceğimizden konuştuk. Bir konunun bir sergiyi ya da bir kitabı mümkün kılıp kılmadığından. Aslında, gerçek bir dünyada nasıl iletişim kurabileceğimizi ve söylemek zorunda olduğumuz şeylerin fazlasıyla çarpıtılmasına nasıl son verebileceğimizi tartıştık.

Araya şu soruyu sıkıştırdım: “Belgesel fotoğrafçılığın geleceğini nasıl görüyorsunuz?” Soruya ilişkin rahat ve gevşek bir yaklaşımları olduğunu hissettim. Yanıtın negatif çağrışımlar içerdiğini varsaymadılar, dil tuzaklarını akıllarına getirmediler. Eğer ortada bir problem varsa, bunun çok sayıdaki proje fikrinin nasıl netleştirileceği ve onlarla nasıl başa çıkılacağı -kişinin gerçekte istediği şeyi yapmaya zamanının olmaması- olduğunu söylediler ve yaşlanmaya dair kişisel problemleri (özellikle de sırt ağrılarını) dile getirdiler.

Ah, yine sırt ağrıları! Tüm meslek yaşamım boyunca, fotoğrafçılık mesleğine özgü, profesyonel fotoğrafçılığın sıkıntılı yanları hakkında herkesin konuştuğu bir kitap okumayı bekledim. Nihayet gerçekleşti: içinde “sırt ağrıları”nın yer aldığı kitap bizimki oldu. Ne hoş! Bu arada, okuru bilgilendirmek için, David’in bana her gelişinde geceleri yerde, ince köpükten bir mat üstünde, özel olarak tasarlanmış bir boyun yastığıyla yattığını belirtmeliyim.

Şimdi eski teknolojiden yüksek teknolojiye, geleceğin bir diğer boyutuna sıçrayalım: Elektronik fotoğrafa. Tartışmak istediğim iki alan, mevcut fotoğrafların elektronik sergilere aktarımı, üzerinde oynama kolaylığı ve dijitalleşme sonucu üretilen yeni imgelere senin tepkin.

Benden kehanette bulunmamı istiyorsun. Bu kitaptaki nasihatler yaşam boyu deneyime dayanıyor. Doğal olarak, geleceğe ilişkin hiçbir deneyime sahip değilim. Fakat astronom/fütürist Arthur C. Clarke’ın, “Gelecek, geçmişte olmasına alışık olduklarımız değildir,” fikrine katılıyorum. Değişimler öyle bir hızla oluşuyor ki, bu konu başlığına ilişkin ne kadar konuşursak konuşalım, kitabımıza yeni bir baskı gerektiğinde ortaya yeni sorular, yeni fırsatlar ve yeni problemler çıkmış olacağından emin olabilirsiniz.

Doğru, fakat alanımızın geleceğini şekillendirmekte olan bazı faktörler -elektronik sergilerin düzenlendiği web siteleri gibi- şimdiden sahnedeki yerlerini almış durumda. 2005 yılında elektronik ağın 100 milyar sayfaya

ulaşacağı tahmin ediliyor. Gezegen üstündeki her canlı erkek, kadın ve çocuk için 16şar sayfa. Fotoğrafçılar şimdiden bu teknolojidene fotoğraf sergilerini hazırlamada yararlanıyorlar. Öyle ki henüz oraya koyacak değerde bir şeyleri olmadıkları halde bütün öğrencilere kendi web sitelerini nasıl oluşturacakları öğretiliyor; bu teşvik ediliyor.

Kuşkusuz İnternet her düzeyden fotoğrafçının daha geniş izleyici kitlesine ulaşması için yeni bir fırsat.

Bazıları için belki... ama bu sitelerin, ortalama fotoğrafçının hızlı ve yaygın alkışa kavuşma rüyasını gerçekleştireceğine biraz şüpheyle bakıyorum.

Sebastião Salgado ve Annie Liebovitz gibi yüksek profilli fotoğrafçıların çalışmalarına yer veren çok profesyonel ve bu nedenle de pahalı web siteleri var; bunlar yüksek sayıda ziyaretçi bekleyebilir. Salgado sitesine, kurulmasından sonraki ilk altı hafta boyunca haftada ortalama 100.000 giriş yapıldı. Liebovitz sitesi ise daha da popüler oldu.

Fakat bunlar, fotoğrafları sergilerde, kitaplarda ya da web sitelerinde popüler olan ünlü isimler.

Buna karşılık, ünlü bir isme sahip olmayan, kendi web sitesini yaratmış ortalama bir fotoğrafçının fotoğraflarının yer aldığı yerel bir galerideki sergiye gelecek ziyaretçilerden daha çoğunu web sitesine çekme olasılığı düşüktür. Yetersiz bir şekilde düşünülmüş, tasarlanmış ve benzeri bir milyon siteyle kuşatılmış bu amatör web sitelerinin rastlantıyla bulunmaları zordur. Bilinmeyen bir fotoğrafçının ismini taşıyan web sayfasını arkadaşları ve tanıdıkları dışında pek az kişi arar. Bu nedenle site, engin web okyanusunun daracık arka sularında ziyaret edilmeden işlevsiz bir şekilde kalabilir.

Ortalama fotoğrafçı için, amatör bir web sitesi daha geniş izleyici kitlesine ulaşma sorununa mucizevi çözüm değil.

Şimdi, söylediklerinin ışığında, web sergilerine ilişkin bazı sonuçlara varmayı deneyelim. Bir izleyici kitlesine ulaşmak için İnternet'i kullanmak isteyen bir fotoğrafçı şunları yapmalı:

a) Sergiyi planlamadan önce İnternet'in kendine özgü özelliklerini dikkate almalı. Bilgisayar ekranı orijinal baskı değildir. Görece zayıf çözünürlüğü, ustalıklarını güçlü detay ve ince tonlara borçlu olan fotoğrafları olanaksız kılar.

b) Bulabileceği ya da finanse edebileceği en iyi web tasarımcısıyla işbirliği yapmalı. Birinci sınıf fotoğrafçılar çok profesyonel uzmanlarla çalışmıştır. Sitenizin yüksek bir standarda sahip olması çok önemlidir.

c) Sitenin güncellendiğini ve başlıca arama motorlarına bağlandığını düzenli olarak kontrol eden profesyonel bir servisle çalışmalıdır. Kimsenin bulamayacağı bir site oluşturmanın bir anlamı yok.

d) Uzmanlaşmalı. Eğer fotoğraflarınız ziyaretçilere diğer sitelerden açık bir fark sunuyorsa, talep görmeleri çok daha muhtemeldir.

Son nokta çok önemli. Ne yazık ki, egoları tarafından yönetilenlerin umduğunun aksine, önüne sanatçı/fotoğrafçı sıfatı ilıştırılmış olsa da adınız sitenize ziyaretçi çekmeye yetmeyecektir; “manzara”, “portre” ya da “seyahat” kategorileri de öyle. Bu konu başlıkları için potansiyel bir alıcı ya da izleyicinin, doğruca önde gelen fotoğraf bankalarından birine yönlendirilmesi çok daha muhtemeldir. Konu başlığınız ne kadar özel ve sıradışıysa o kadar iyi. Fotoğraflarınız daha çok kalemler, biberler ya da gelgit alanları gibi kesin ve detaylı konu başlıklarının altında bulunabilirler. Bunlar tavsiye değil, sadece örneklerdir!

Potansiyel ziyaretçilerin fotoğraflarınızı bulabileceği arama motorları için fotoğraflarınızı nasıl etiketlemeniz gerektiğini bilen bir web profesyoneline danışmak bu nedenle çok önemlidir.

Bütün bunlar İnternet’teki kişisel sergilerinden biri reproduksiyon ya da sergi için orijinal bir baskı satma umudu taşıyan fotoğrafçılar için iyi öğütler. Fakat eğer dijital fotoğrafların pazarlanması ve yayınlanması hedefleniyorsa durum çok daha karmaşık.

Bu durumda kişi, aralarında bir milyonun üzerinde elektronik fotoğrafı bulunan Corbis ve Getty Images gibi fotoğraf bankaları ile doğrudan rekabet içindedir. Bu ajanslar; çok sayıda arşiv, müze koleksiyonları, binlerce fotoğrafçının yaşam boyu eserlerinin yanı sıra yeni hizmetler üstlenmişlerdir. Sadece Getty Images son birkaç yıl içinde elektronik üstyapı, tarayıcı ve anahtar kelime işlemcilerle 30 milyon doların üzerinde bir yatırım yapmıştır.

Bu elektronik fotoğrafların taranmış boyutlarının her biri 50 MB civarında görünüyor. Bu siteler, çok deneyimli profesyonellerce işletilmektedir. Sitenin kurulması, çok yüksek çözünürlükte taranmış fotoğraflar, sitenin korunmasını ve sürekli güncellenmesini de içeren

büyük masraflar göz önüne alındığında -özellikle de Corbis ve Getty Images, fotoğrafların kullanımı için görece küçük ücretler talep etmekteyken- ortalama fotoğrafçının web sitesinin, arenada nasıl bir performans sergileyebileceğini kestirebilmek zor olmasa gerek.

Bana göre buradaki önemli nokta, her sunum formunun -gazete, dergi, kitap, sergi ve her bir alanın sınırları içindeki tüm çeşitlerin- kendine özgü gereksinimleri olmasıdır. Şimdi İnternet'i listeye kendi ihtiyaçları ile eklemek zorundayız. Fakat bugüne kadar fotoğrafçılar o ihtiyaçların doğasını analiz etmemişler. Bugün elimizde, ortalığa saçılmış; herhangi bir amaç, fikir, tema ya da bağ içermeyen serbest konulu fotoğraflardan oluşan bir web sitesi kirliliği var. Bence, bu yepyeni sunum aracından yararlanmanın en iyi yolu bu değil.

Ama İnternet sergilerinin özel gereksinimlerinin fotoğraf olanaklarının ötesinde olduğunu ya da bugünkü sunumlar tatmin edici değil diye hiçbir zaman başarılı olamayacaklarını savunmuyorsun.

Hayır. Aslında, daha da ileri giderdim. Bu "özel gereksinimler" başarılı bir elektronik sergilemeyi tanımlamamıza yardımcı olabilir. Sınırlamalar ya da zayıflıklar, güçlü yanlarının anlaşılması sonucuna götürebilir. Fotoğrafçılar daima dar sınırlar içinde ya da kontrol altında çalışarak ustalaşmışlardır.

Sadece fotoğrafçılar da değil: Bir besteciyi bazı şartlarla bir orkestra suiti bestelemekle görevlendirmiş olan bir 18. yüzyıl kralına, II. George'a ilişkin harika bir hikâye vardır. Kralın şartları şunlardır: Beste, bir teknenin Thames Nehri'nde Hampton Court'tan Windsor Kalesi'ne seyir süresi uzunluğunda olacak; müzisyenlerin sayısı teknenin kapasitesiyle sınırlı olacak; müziğin sesi nehir kıyısındaki insanlar tarafından duyulacak vb. Bunlar oldukça sıkı koşullar. Gerçekten, bir prova sırasında tekne batar ve parça daha az sayıda müzisyen için yeniden yazılmak zorunda kalır. Sonuç, George Friederic Handel'in bugün hâlâ popüler olan "Su Müziği"dir.

Bu arada, Britanya filmi Kral III. George'un Deliliği (The Madness of King George III) Amerika'ya geldiğinde dağıtımclar, halkın 1. ve 2. bölümleri kaçırmış oldukları sanısına kapılabilecekleri endişesiyle, George'un III'ünü atmak zorunda kalmışlardı. Bu sadece, bizim de bir mizah duygusuna sahip olduğumuzu göstermek için yaptığım münasebetsiz bir şakaydı! Konumuza dönelim...

Geçmişte, hamileri olan kilise ve prensler tarafından ısmarlanan resimlerin sadece konuları değil, yerleştirileceği yerler de belirlenirdi; kontratın süresi, duvara ya da tavana her nereye yapılacaksa ona göre saptanırdı. Sanatçının yaratıcılığına dair modern bir mit 'e göre, deha ancak tüm sınırlamaların kaldırıldığı koşullarda parlayacaktır. Gerçekte ise bunun tam tersi doğru gibi görünüyor: Zorlayıcı koşullar, serbestçe uçuşacak yeteneği yaratıcı bir çabaya yoğunlaştırıyor.

Aklım şimdi Tarım Güvenlik İdaresi'ne (Farm Security Administration) gidiyor. Fotoğrafçıların ABD'yi kendi işlerini yapmak üzere dolaştıklarına dair asılsız söylenceyi o kadar sık duydum ki... Gerçekte, Roy Stryker her fotoğrafçıya ziyaret edecekleri bölgenin sosyolojik, politik, demografik özelliklerine ilişkin bir metni, Russell Smith 'in Kuzey Amerika'sını vererek, sahaya gönderilmesinden önce görevlendirilmiş oldukları konular üzerinde küçük çaplı birer uzman haline gelmelerini sağlamıştı. T.G.İ'nin ihmal edilmiş fotoğrafçılarından biri olan Carl Mydans bu hazırlık ve araştırma ihtiyacı üzerine müthiş bir hikâye anlatmıştı. Mydans, pamuk hakkında bir hikâye yapmak için Güney'e gitmek üzere Stryker tarafından görevlendirilir. Tam ofisten çıkmak üzereyken Stryker ona tesadüfen "pamuk hakkında bir şeyler bildiğini umuyorum," der. Mydans "Hayır," yanıtını verince, Stryker ona fotoğraf çantasını bırakmasını söyler ve sekreterine dönerek "Carl'in rezervasyonlarını iptal edin" der. Mydans daha sonra olanları şöyle anlatıyor: "O öğleden sonra, akşam yemeğinde ve bütün gece konuştuk. Ertesi sabah oradan ayrılırken pamuk hakkında bir şeyler biliyordum."

Fotoğrafçıların ressamlar, yazarlar ve tüm yaratıcı insanlar gibi en iyi işlerini bir dizi kesin koşul altında çalışırken üretmiş olduklarını yeterince vurguladığımızı düşünüyorum. Fotoğrafçılık tarihi, bu fikri doğrulayacak örneklerle doludur.

Bu prensip, yalnızca projenin hazırlanması sırasında değil, sunumu sırasında da geçerlidir.

Sunum yönteminin özel gereksinimlerini, kendine has özelliklerini öğrenmek hep zaman alır. Burası, fotoğraf sergileri tarihinin ara sokaklarında dolaşmanın yeri değil ama tipik 19. yüzyıl sergisinin çoğunlukla elemenden geçirilmemiş, çok çeşitli durumlara özel boyut ve çerçevede, tavanın en yüksek köşelerine kadar tırmanan, salonun duvar kâğıtları, tesisat boruları, pencereleri, perdeleri ve mobilyalarıyla yarışan binlerce görüntü içerdiğini söylemeliyiz. Duvara asılmaya elverişli

olmayanlar, ortadaki masanın üstünde bir yığın oluşturunurdu. 1890'larda Frederick Evans Salon sergilerini düzenlemeye başlayınca kadar böyle sürdü. Fotoğrafçının sergi ihtiyaçlarının gelişmesi uzun bir süre almıştır. Benzer bir uzun süreç de süreli yayınlardaki fotoğrafı deneme, duvar sergisi, dergi ortamı, fotoğraf albümleri ve orijinal baskı portföyünün kendilerine has özellikleri arasındaki farkların belirginleşmesi için gerekti. Her bir sunum yönteminin kendine özgü mantığı, güçlü ve zayıf yanları ile kendine has etkin biçimine doğru evrilmesi gerektiğini söylemek yeterli. Elektronik sergilere de aynısı olacaktır.

Bugün, bu yeni sergileme biçimi için katılım kurallarını yazacak kavrayışta bireylere ihtiyacımız var. Bu, heyecan verici bir meydan okuma. Tahminimce fotoğrafçılar ile web uzmanları başlangıçta işbirliği yapacak ve fotoğraf yaratıcılarının ileride, özellikle elektronik galeri için etkili sergiler oluşturmada kullanacakları parametreleri tanımlayacaklardır.

Şimdi, kısaca, dijital fotoğraf makineleriyle elektronik olarak yaratılan fotoğraflar hakkında konuşalım. Birkaç yıl önce dijital fotoğraf makineleri pahalı oyuncaklar olarak görülüyordu. Bugün, ciddi derecede düşen fiyatlarla satışlarda sağlanan hızlı artışlar ve giderek genişleyen seçeneklerle (son saydığım da piyasada 60'tan fazla model vardı) dijital fotoğraf makinelerinin, özellikle de amatörler için film kullanan makinelere alternatif oluşturduğu açık. Piyasa araştırmaları 2005'ten sonraki yıllarda film kullananlardan daha çok dijital fotoğraf makinesinin bulunacağını tahmin etmektedir.

Dijital fotoğraf makinelerinin, film kullanan modellerin yerini almakta olduğuna şüphe yok. Fakat tomurcuğun içinde yeni teknolojiye duyduğum iştahı kaçıran birkaç kurtçuk var.

Bir amatör için bu yeni gelişme, düzene sokulmamış, tozlar içindeki kutular dolusu fotoğrafın yerini, kompakt disk benzeri bir depolama ortamındaki düzene sokulmamış fotoğrafların alması anlamına geliyor. Alan tasarrufu hatırı sayılır miktarda olduğu halde, fotoğraflar artık ulaşılır olmadığından değişen çok fazla bir şey yoktur. Ayrıca, bilgisayar ve saklama teknolojilerindeki hızlı gelişmeler sonunda on ya da yirmi yıl sonra, disklerde veya benzerlerinde bugün depoladığımız fotoğraflara ulaşabileceğimizi kim bilebilir?

Ciddi fotoğrafçı için problem yine bilgi saklama problemidir. Sürekli

değişmekte olan bilgi saklama teknolojisine ve modası geçmiş programlara ilişkin gerçek problemleri göz ardı edersek, daha büyük bir sorun verimlilik meselesidir. Fotoğrafçı bir 35 mm film ve kontak sayfasının eşdeğerini dijital yöntemle saklamak için 36 fotoğrafı 50+ MB büyüklükte taramaya ihtiyaç duyacaktır. Bu da, her film için 1.800 MB demektir. Bu hesapla, makul ölçülerde aktif bir fotoğrafçı iyi bir bilgisayarın diskini her ay doldururdu. Elbette bilgi saklama yöntemleri değişecek ve daha uygun bir hale gelecektir. Ben yalnızca bugünkü negatif/kontak sisteminin verimliliğine işaret ediyorum.

1981 gibi yakın bir tarihte, Microsoft'un CEO'su Bill Gates'in "640K hafıza herkes için yeterli olacaktır!" dediğini düşünüyorum da. Neyse, senin altını çizdiğin konuya dönelim: Fotoğrafların makinenin içinde düzenlenerek yalnızca en iyilerinin saklanması mümkün olması nedeniyle her fotoğrafı saklamaya gerek kalmaması bu makinelerin sağladığı avantajlar arasında sayılabilir.

Bazı tür fotoğrafçılar için bu doğru olabilir. Fakat belgesel/haber fotoğrafçısı için bu türden anında düzenleme, tarihsel kayda ilişkin ciddi bir soruyu ortaya çıkarıyor. İstenmeyen fotoğrafları kim, hangi gerekçeyle siler?

Çoğu kez fotoğrafçı en iyi fotoğraf editörü değildir ve fotoğraf editörü de hangi fotoğrafların tutulup hangilerinin çıkarılması gerektiği konusunda eldeki konu ile koşullanmıştır. Fotoğraflar makinedeyken onların tarihsel değerlerini ne fotoğrafçı ne de fotoğraf editörü bilebilir. Deneyim bize, elli yıllık bir zaman içinde yapılan farklı bir seçimin çoğunlukla daha doğru düzenlemeyi ortaya çıkardığını gösteriyor. O halde, bilgi saklama probleminin fotoğraf-çekerken-düzenleme yoluyla çözümü gerçekte çözüm değil, potansiyel değeri olan bir çalışmanın sistematik olarak yok edilmesidir.

Bir negatif/kontak şeridi, hâlâ tüm fotoğrafları saklamanın en verimli yöntemidir. Seçilen fotoğraf öncesinde ve sonrasında çekilenleri görebildiğimiz için, bir anlamda görüntünün hakikiliğini ve güvenilirliğini kanıtlar. Bu da gerçekliğin önemli bir yanı olan bağlamı açığa çıkarır.

Ayrıca, "fotoğrafi-çekerken-düzenle" yaklaşımı fotoğrafçının çalışma tarzını da kesinlikle değiştirecektir.

Film kullanılan fotoğraf makineleriyle, çekim anında neleri yakalamış

olduğunu göremezsin. Böylece fotoğrafçı, olay gelişirken çekime devam etmek zorundadır.

Dijital makine kullananlar ise, fotoğrafın yeterli olup olmadığını anlamak üzere daima ekrana bakarlar. Bu arada olay, geri dönüşsüz biçimde değişmiş olabilir. Fotoğrafçı bir kez çekilen fotoğrafları kontrol ederken, eğer makul bir fotoğraf söz konusuysa, çekime son verebilir. Fotoğraf makinesi, bu nedenle fotoğrafçıya farklı, daha az verimli bir çalışma biçimi dayatmıştır.

Çok sayıda dijital fotoğraf makinesinin amatörler tarafından saklanmadan önce fotoğrafla oynayabilme olanağı sağlama albenisi ile pazarlanması ilginçtir. Aynı zamanda ciddi fotoğrafçılar da dijital olarak oynanmış fotoğrafları coşkuyla kucaklayarak tamamen yeni bir sanat alanı geliştiriyorlar.

Bugün, dijital olarak üzerinde oynanarak oluşturulan fotoğraflar, zayıf fotoğrafçıların sıkıcı hileleri olarak görülüyor. Fakat dijital fotoğrafçının, bilgisayar kullanımında fantastik (kelimenin her iki anlamıyla da) görüntüler yaratacak kadar beceri kazanıp ustalaşacağı zamanlar hızla yaklaşıyor. Ben elektronik fotoğraf alanının Marc Chagal'ının ortaya çıkmasını bekliyorum, işte o zaman, bu tür bir çalışmaya girmeye hiç ilgi duymadığım halde, kalıcı değeri olan bu elektronik fotoğrafa zevkle bakıp takdir edeceğim.

Sen yaşamını fotoğrafçılığın belli bir türü üzerinde uzmanlaşmaya çalışarak geçirdin. Fotoğraf yelpazesinde pek çok şerit var. Senin bu alanlardan birinde yoğunlaşmış olman diğerlerini geçersiz kılmaz.

Elbette. Fakat ben, senin deyişinle şeritlerin bulanıklaşmasından ya da birbirine geçmesinden söz ediyorum. Bu, fotoğrafın, gerçekliğin doğru bir temsili olduğu izlenimi vermesine rağmen içinde manipülasyon bulundurması halidir. Elbette, fotoğrafçılık tarihi, oynanmış gerçeklik örnekleriyle tıka basa doludur. Bugün tek fark, manipülasyona ulaşmanın çok daha kolay ve filen ayırt edilemez olmasıdır.

Yine de pozlama ve maskeleye yoluyla tonal değerleri değiştirme ile daha iyi bir fotoğraf için bir nesneyi beş-on santim sola kaydırma yeteneği arasında çok ince bir ayırım olduğu görülüyor.

Birçok röportaj fotoğrafçısının fotoğrafı yeniden düzenlemede bu yeni aracın avantajından yararlanacağından eminim. Eugene Smith'in karanlıkodada saatlerini alan şeyi hemen gerçekleştirebilecekler; fotoğraf

makinesinin önündeki unsurları yeniden düzenleyebilecekler. Ben sadece, fotoğraf çekildikten sonra dijital kontrol düğmeleri aracılığıyla elde edilen bu manipulasyon kolaylığının, gerçek yaşamdan kusursuz bir fotoğraf yakalamaya çalışmadaki tatmini azaltacağını ifade ediyorum. Bazıları için bu mazoistçe görünebilir ama tatmini yaratan bu zorluğun ta kendisidir.

Girdiğimiz bir dersinde Pedro Meyer konuyu benim için açıklığa kavuşturan bir cümle söylemişti. Şuna benzer bir şey: “Mükemmel görüntülerin gerçeklik içinde bulunması çok güç. Fakat ben artık fotoğrafın problemlerini düzeltecek bir araca sahibim.”

Öfkeni hatırlıyorum! Dersi terk ederken, harika gönüllüleri yakalamadaki güçlüğün bu işi anlamlı bir meydan okuma haline getirdiğini söylüyordun. Fakat seni asıl öfkeliendiren, gerçekliği taklit eden, üzerinde oynanan fotoğrafların, aradaki farkı bilemeyecek bir topluluğa hileyle kabul ettiriliyor olmasıydı.

Haklısın, fakat uyarılarıma netlik kazandırmak istiyorum. Bir fotoğrafçının, fotoğraf tarihi boyunca uğraşmış ve başarılımış problemlerle başa çıkamadığını kabul etmesi, benim için üzerinde yorum yapılacak bir şey değil. Bende hayal kırıklığı yaratan, bu fotoğrafçının çoğunluğu öğrencilerden oluşan bir izleyici kitlesine ders veriyor olması ve bir problemle karşılaştığınızda kolay çözümü seçin tavsiyesini ima etmesiydi. Alex Webb, Gilles Perres, Lee Friedlander ve diğerlerini büyük fotoğrafçı kılan, karşılaştıkları güçlük ile uğraşmaya ve onu çözmeye duydukları istektir. Bileşenleri bir makinede bir araya getirilmiş olsaydı, bir Friedlander fotoğrafının ne anlamı kalırdı? Bu fotoğrafçılardan biri ileride fotoğrafları bilgisayarda işlemeye karar verseydi, bu olanağı eski bir probleme kolay bir çözüm olarak kullanmaz, yeni bir dizi problemle uğraşır.

Toplumun yaygın kesimi, enstantane fotoğrafları aile kaydı olarak saklamadan önce keyifle düzeltiyor, iyileştiriyor, değiştiriyorsa o zaman bütünüyle yeni bir durumla karşı karşıyayız demektir. Bundan sonra insanlar, onları çevreleyen gazetelerde, dergilerde, reklâmlarda, duvar ilanlarında, hatta televizyondaki fotoğrafların gerçeği yansıttığını varsaymayacak; onların manipule edilmiş olduklarını düşünecekler.

İnsanların gerçeğe yönelik kavrayışlarının Rönesans öncesine ait sembol, büyü ve merasim kavramlarına dayanacağı enteresan bir yeni çağa

girmekte olduğumuz fikrine katılıyorum. Fakat bu başka bir konu. Günümüze dönersek, "tanık olarak fotoğraf anlayışından, kültürün içine sızmaya başlayan "yalan olarak fotoğraf" anlayışına geçiş süreci büyük bir akıl karışıklığı yaratacak.

Bu konunun, senin söylediğin ve çeşitli makalelerinde yazmış olduğun kadar problemlili olduğunu ya da olacağını düşünmüyorum.

Örneğin, yazılı söz daima aynı bulanıklığa sahip olmuştur. Sözcüklerle sayısız şekillerde oynanabilir; tahrif edilebilir, tekrar tekrar bir araya getirilebilir ve çarpıtılabilirler. Herhangi bir ifadenin doğru olup olmadığını kim söyleyebilir? Kendi soruma yanıt vermenin bir yolu, sözcüklerin kaynağına bakmaktır; yazara güveniyor muyuz? Diğer bir yol, bağlama güvenmektir. Sansasyonel bir gazetede bir makale okursanız, onun gerçekte sıkı bağlar içinde olmasını beklemeyiz, histerinizin gıdıklanmasını ve değersiz şeylerle eğlendirilmeyi umarsınız. Öte yandan, eğer The Lancet, Nature ya da The New England Journal of Medicine'de bir makale okursanız, o zaman onun kelimesi kelimesine doğru ve kesin olmasını beklersiniz. Yani ticari ya da piyasa usulü bir sınıflama/eleme süreci işlemektedir.

Fotoğraflar için de aynı şeyin geçerli olduğunu, diğerlerinden daha çok güven duyacağımızı bazı bağlamlar olacağını düşünüyorum.

Burada sana katılmadığım bir alan var. Fotoğraf, sözcüklerden oluşan makaleye benzemeyen özel bir sembol türü. Ortak bir kültürel uzlaşmayla, diğer iletişim dallarının hepsinden daha büyük bir oranda fotoğrafın gerçekte doğrudan -neredeyse mekanik- bir ilişkisi olduğunu varsayıyoruz. Öyle ki, fotoğrafın dürüstlüğünden emin olmak için onu kimin çektiğine bakma gereği duymuyoruz. Benim önsezilerim, fotoğrafın gerçekliği konusunun tabloid/bilimsel yayın ikilemi ile örneklenemeyecek belirsiz alanlara sahip olduğu yönündedir.

Bu kitap senin hakkında olduğu için bu konuları tartışmayı başka zamana ve yere bırakıyorum.

Gelecek ne gösterecek olursa olsun, bir gerçeği biliyorum: Benim ve benim gibi fotoğrafçılar için bu, hemen şimdi çözülebilecek basit bir problem. Yıllar boyunca fotoğraflarımızın arkasını, görüntünün kesilmemesi uyarısıyla damgaladık. Bu işe yarıyor. Dergiler bu talebi nadiren görmezlikten geliyor. Aynı şekilde, baskılarımı şöyle damgalayabilirim: Bu fotoğraf, elektronik olarak ya da herhangi bir

başka biçimde manipüle edilmemelidir. Fotoğraflarımı yayınlamak isteyen çoğu gazete isteklerime saygı gösterecektir.

Tramlı fotoğraf baskıları yapılmadan önce dergilerdeki ahşap gravür baskıların altında “...nın fotoğrafından” alt yazısı olurdu. Amaç, elbette konunun kesinliğini ya da gerçekliğini ifade etmektir. Günümüz dergilerinin, güvenilirliklerini vurgulamak istediklerinde, “manipüle edilmemiş bir fotoğraftan...” notu bastıklarını görmek enteresan olacak.

En azından geçiş döneminde bunu yapacaklarını düşünüyorum.

Çoğu süreli yayın, dijital illüstrasyonlara dönüşmekteyken, manipüle edilmemiş fotoğrafların piyasası düşecek mi?

Evet ama bu benim işime gelir! Neredeyse tüm dergiler renkliye geçtiğinde, siyah-beyaz fotoğrafçılar arasında, çalışmalarını kullanacak daha az sayıda yayın olacağı korkusu başgöstermişti. Bu doğru çıktı. Siyah-beyaz fotoğraf yayınlayan dergi sayısı azaldı, ancak siyah-beyaz fotoğraf çeken fotoğrafçı daha da azaldı. Sonuçta, okyanus göle dönmüş fakat siyah-beyaz fotoğraf çekenler şimdi kocaman balıklar haline gelmişlerdi!

Aynı durum, Henri Cartier-Bresson, Leica'sını doğal ışıktaki kullanmakta ısrar ettiğinde görüldü. Bu ısrar onun, alandan dışlanmasına neden olacağına, birdenbire büyük bir talep gördü, çünkü çalışmaları, büyük format makineler, dev flaşlar ve tonlarca donanım ile çalışan bir alay fotoğrafçısından farklıydı.

Yeni elektronik illüstrasyon çağında da bunların olacağını düşünüyorum. Kâğıt tabanlı kartlara doğrudan siyah-beyaz baskı yapan bizler ve bizim gibiler daha küçük bir pazara sahip olacağız, fakat o hizmeti verecek o kadar az kişi kalacak ki.

Orijinal baskılar nadide oldukları için değerleri artacak.

Şüphesiz. Dijital fotoğraf makinesi/elektronik fotoğraf iyiden iyiye yaygınlaştığı zaman eski moda gümüş baskı, bugün olmadığı kadar değerli olacak. Benim fotoğraflarıma yönelik koleksiyonerler, galeriler ve müzeler arasında büyüyen pazar için, gümüş kâğıtlar yok olmadan önce, en çok talep gören fotoğraflardan 25 civarında baskı yapıyorum. Bu benim emeklilik gelirim olacak. Gördüğün gibi, dijital kargaşanın elini çabuk tutmasını umarak, yapmayı en iyi bildiğim şeye tutunmak benim için çok yararlı!

FOTOĞRAFA İLİŞKİN BAZI MİTLER

Anlamak, gerçek tatmindir.
O, ardından pişmanlık gelmeyen yegâne mutluluktur.

Socrates

Bu bölümde, yıllar içinde konuşmuş olduğumuz birçok fotoğrafçıya karmaşık görünen bazı noktalara değinmek istiyoruz. Bu mitlerden bazıları önceki bölümlerde geçti fakat o sırada işlediğimiz noktalarla ilgili olmadıkları için irdelenmedi. Bu mitlerin tümü aslında daha da detaylı bir şekilde ele alınmayı hak ediyor. Yorumlarımızın meslektaşlarımız arasında tartışmalar başlatacağını umuyoruz. Bu bölüm, sohbet yapısında olmayıp, ortaklaşa yazılmıştır.

Mit No 1

Fotoğrafçılar kendi çalışmalarının en iyi editörleridir.

Hayır. Bu mit, kendi çalışmaları arasından sergilemek ya da yayınlamak için en iyi fotoğrafları seçebilme yeteneğine sahip fotoğrafçıların, en iyi fotoğrafçılar olduğu şeklindedir.

Bu mit, konusuna çok yaklaşmış olan fotoğrafçının, aslında fotoğrafta bulunmayan duygusal içeriği ona atfetmesi ve konusunu kavrayışından dolayı “benim için doğru” diyebileceğine inanmasından kaynaklanır. Fakat en iyi fotoğraf editörleri/seçicileri, kendilerinin ya da başkalarının çalışmalarını değerlendirirken, bu bağlanma duygusundan kopan ve fotoğraftaki değerleri tutkusuzca ve soğukkanlı bir mantıkla takdir

etmeyi başaranlardır.

Bazı birinci sınıf fotoğrafçılar kendilerini ürünlerinden bu şekilde soyutlamayı başarabilirler; çoğu ise başaramaz. Gerçekte, en iyi fotoğraf editörlerinin çoğu fotoğrafçı da değildir.

Bu mite ilişkin öğretici bir örnek, fotoğraf seçiminde yüzde yüz kontrol sahibi olmasına izin verilmediğinden, Life dergisinden istifa ederek bir efsane haline gelen W. Eugene Smith'in kariyeridir. Fotoğrafçılar Smith'in eylemini, kurumsal kültürsüzlüğün karşısında sanatsal bir başkaldırı olarak alkışladılar. Ne yazık ki gerçek, Smith'in en parlak ve en iyi bilinen tüm çalışmalarının Life editörleri tarafından seçilip yayınlanmış olmasıydı. Pittsburgh denemesinde somut olarak görüldüğü gibi kendi çalışmalarını kendisinin seçmesine fırsat verildiğinde sonuç bir felaketti. Bir yılda (1955) 11.000'in üzerinde negatif çekti, 7.000 prova baskı yaptı ve 2.000 fotoğraf seçti. Sonuçta ortaya çıkanı kullanmaya istekli tek yayın, 1958 Popular Photography Annual oldu. 34 sayfada 88 fotoğraf kullanıldı. Fotoğraflara Smith'in kendi zorlama sözleri eşlik ediyordu. Smith'e göre de, projenin tamamı bir hataydı.

W. Eugene Smith, kendi sanatsal kontrol eksikliğinden o kadar çok yakınmaktaydı ki, ona dergimiz Album'da ön kapağın yanı sıra 16 sayfa vermenin ilginç olabileceğini düşündük. Kendisine, fotoğraf seçimlerinin ve mizanpajının en ufak bir sapmaya uğramadan uygulanacağı söylendi. Sonuç o kadar kötüydü ki, kendimizi fotoğraflar ve mizanpajın tek başına Smith tarafından yapıldığını belirten bir notu dergiye koymak zorunda hissettik. Smith'in üstün bir fotoğrafçı olduğu gerçeği tartışılmazdı, ama zayıf bir editördü.

Yazarların iyi bir editörle yakın ilişkileri sayesinde güç kazanmalarına benzer şekilde, bir fotoğrafçı da iyi bir fotoğraf editörünün görüşlerinden faydalanabilir.

Fotoğrafçılara tavsiyemiz: Profesyonelliğin mümkün olan en yüksek düzeyinde çalışan, güvenileceğiniz bir editör bulun. Bu kişinin tavsiyelerini körü körüne kabul etmek ve izlemek zorunda olduğunuzu söylemeye çalışmıyoruz. Demek istediğimiz, bu editörün, çalışmalarınıza sizin tek başınıza ulaşamayacağınız bir bakış netliği getireceğidir. En iyi fotoğrafçılar, genellikle çok alçakgönüllü davranarak, güvendikleri meslektaşlardan tavsiye isterler.

Mit No 2:

Fotoğrafçılar kendilerinin en iyi yazarları/ tasarımcılarıdır.

Aynı prensipler geçerlidir. İyi bir fotoğrafçının aynı derecede iyi bir yazar ya da tasarımcı olması, çok nadir görülür. Her iki alan da, yıllarını kendi uğraşlarının nüanslarında uzmanlaşmak için çok çalışarak geçirmiş kişilerle doludur. Fotoğrafçıların eşit miktarda zaman ve çaba harcamadan aynı derecede başarı sağlayabileceklerini varsaymak, kibirlerinin yüksekliğini gösterir. Bir fotoğrafçı sahneye girer girmez, yazarın ya da tasarımcının becerisi aniden geçersiz hale mi gelir? Biraz zor. Bu mitin içerdiği saçmalığı anlayabilmek için sadece durumu tersine çevirelim. Usta bir yazar ya da başarılı bir tasarımcı eline bir fotoğraf makinesi alıp kendi kendine büyük bir fotoğrafçı olduğunu ilan etse, kendimizi hakarete uğramış hissetmez miydik!

David: Kendi metnimi yazmam ile Graham Greene gibi biriyle işbirliği yapmam arasında bir tercih şansım olsa, yazmakta ısrar etmem gülünç olurdu.

Bill: Pek çok fotoğrafçı, yöntemlerini ve niyetlerini açıklarken çok iyi yazar. (Bkz. Nathan Lyons tarafından yayına hazırlanmış olan Photographers on Photography [Fotoğrafçılarla Fotoğrafçılık Üzerine]). Fakat bu, bir fotoğrafik denemeye eşlik edecek yazının mükemmeliğiyle aynı şey değildir. Philip Jones Griffiths, klasik kitabı Vietnam AŞ.'de güzel yazmıştır, ama çoğu fotoğrafçının fotoğrafları, parlak yazarlarla işbirliği sayesinde güç kazanmıştır. Bu türden verimli işbirliği örnekleri olarak: Fay Godwin/John Fowles; Rosamund Purcell/ Stephen Jay Gould; Paul Strand/Basil Davidson; Chris Killip/John Berger; Bill Brandt/Lawrence Durrell'i sayabiliriz.

Bir dergi, kitap ya da sergiye deneme hazırlamakta olan fotoğrafçılara tavsiyemiz, bulabildikleri en iyi yazar ve en iyi tasarımcıyla işbirliği yapmaları.

Mit No 3 :

Fotoğrafçılar iyi baskıcılardır.

Hepimiz, bazıları tanınmış fotoğrafçılara ait pek çok sergide, fotoğraf baskılarının bu alandaki yüksek standartların altında kaldığını

görmüşüzdür. Bize daha çok bir özür gibi görünen olağan savunma, “ama tümüyle kendi çalışmam”ın çeşitlemeleridir.

Fotoğraf baskısının, ustalaşmak için zaman ve heves gerektiren, fazlasıyla beceri gerektiren bir uğraş olduğu gerçektir. Bazı fotoğrafçılar usta işi baskı yapmaya isteklidir ve en üst düzeyde yetkinleşmek için çaba harcamışlardır. Birçok fotoğrafçı ise bunu yapmamıştır. Gerçekte, fotoğrafçıyla işbirliği halinde çalışan ve onun ihtiyaçlarına duyarlı olan profesyonel bir baskıcının, çok daha üstün bir sonuç üretmesi muhtemeldir. Bir fotoğrafçının, durmaksızın karanlıkoda da çalışan profesyonel bir baskıcıyla aynı düzeyde baskı yapabileceğini düşünmek mantığa aykırıdır.

Eğer herhangi bir teselli yaratacaksa, en parlak fotoğrafçıların çoğunun nihai baskıları için tanınmış baskıcılar kullandığını söyleyelim. Paris'teki Picto laboratuvarı, diğer fotoğrafçıların yanı sıra Robert Frank'in, André Kertész'in, Josef Koudelka'nın, Henri Cartier-Bresson'un fotoğraflarını basar. Pek de kötü bir fotoğrafçılar grubu sayılmazlar! Onlar iyi fotoğrafın ancak zincirdeki en zayıf halka kadar iyi olduğunu bilirler. İyi fotoğraf elde etmek üzere bütün halkalarda ustalaşp son halkada tökezlemenin anlamı yoktur.

Fotoğrafçılar, özellikle de orijinal baskılarını geliştirmekte olan sanat piyasasında satmayı uman fotoğrafçılar, profesyonel bir baskıcının fotoğrafçı gibi yarı-gönüllü, yarı-zamanlı birinden çok daha iyi sonuç elde edeceği fikrini kabullenseler iyi ederler. Grafik baskı yapanlar, bu noktayı uzun süredir anlamış bulunuyorlar. Metal işlemeci ya da özel grafik teknikleri olan birçok gravürcü son baskıları üretmek için kendi gözetimlerinde usta baskıcılar kullanıyorlar.

Açık olmak gerekirse, bazı sanat-fotoğrafçıları arasında, sanatçının banyodaki kâğıtla uğraşması sırasında bir çeşit büyüünün, ruhani bir titreşimin ya da özel kişilik aktarımının gerçekleştiğine dair bir kanı vardır. Bazı örneklerde fotoğrafçılar, aynı negatiften yapılan başka baskılarda bulunmayan belli bir özün ya da auranın aktarılmış olduğunu ifade ederler ve sonuçta bunlar diğerlerinden binlerce dolar fazlaya satılır. Bu sanatçılara karşı mümkün olduğunca yargılayıcı olmadan bu türden mistikliğin saçmalıktan ibaret olduğunu belirtmekle yetineceğiz.

Mit No 4:

Ticaret kirli, sanat saftır.

Belirli tür para kazancını, değer yoksunluğu ile eşleştiren bir özel anlayış, sanatçı-fotoğrafçılar arasında yaygındır. Bu yanıltıcı varsayım, insanı bazı garip ironilere ve tuhaf sonuçlara götürür. Buna göre örneğin, fotoğrafçının çalıştığı kurum bir dergiyse, o zaman fotoğrafçı işini daha az iyi ya da daha az içten yapacaktır; fotoğrafçının çalıştığı kurum bir sanat ajansıysa, o zaman işini maharetle ve bütünleşerek yapacaktır. Bu senaryoyla ilgili pek çok sorun var.

Profesyonellerin para için kalitesiz işler yapan ticari asalaklar, sanatçıların ise özgür ve bağımsız imge yaratıcıları oldukları yanılgısı neredeyse tüm fotoğrafçılık tarihini yok sayar. Fotoğraflarına günümüz sanatçılarının saygı duyduğu geçmişteki usta fotoğrafçıların istisnasız hepsi, fotoğraflarının satışıyla yaşamlarını kazanmayı temel amaç edinmiş profesyonel fotoğrafçılardı.

İçtenlik, sanatçının ayrıcalığı değildir. Richard Avedon modayla sürecin bütün küçük detaylarına kadar takıntılı derecede ilgilendiği için büyük fotoğrafçıdır. Sanatçılar, detaylara yönelik bu dikkatten çok şey öğrenebilirlerdi. Avedon'un çok para kazandığı gerçeğinin konuyla ilgisi yoktur.

Görünüşte tarafsız sanat ajanslarının fotoğrafçılara bağış ve destek sağlayacağı fikri, ilk anda para kazanma açısından bu yolun ticari yöntemden daha az kirli olduğunu ima edebilir. Sanat dünyasının profesyonel arenadan çok daha kirli olduğunu -özellikli, tanıdık kayırmacılığı, iltimaslara dayanması, kimi tanıdığınıza bağlı olması- her ikimiz de kendi deneyimlerimizden biliyoruz.

Sanatın tavizlerden arınmış olduğu fikrinde tam bir ikiyüzlülük vardır, işte basit bir test: Bir sanat ajansı, California'da San Andreas fayının üstüne inşa edilmekte olan iş yerlerini ve evleri fotoğraflamak için önemli bir para vaat etmektedir. Daha önce o konu üzerinde asla düşünmeyecek olan pek çok fotoğrafçının aniden bu konuya yönelik bir tutku duymaya başladığını görmek ilginç!

İşin aslı şu: Kişisel bir geliriniz olmadığı sürece fotoğrafçılığınızla para kazanmanız gerekir. Daha çok fotoğraf çekmek için daha çok film alacak kadar paranızın olmaması ya da açlıktan ölmek marifet değil.

Bill: Fotoğraf editörü olarak çalışırken, dergilerin tanınmış bir fotoğrafçının çalışmasını tanınmamış birinin okurun ilgisini daha çok çekecek daha iyi bir çalışmasına tercih ettiklerini hiç görmedim. Bunun, arkadaş ilişkileriyle sanat bursu kazanmaktan niye daha kirli bir sistem olduğunu anlayamıyorum. Sanat çevresinin içinde bulunduğumdan bu yana bir ödülün ya da bursun, yeteneğin dürüstçe ve profesyonelce değerlendirilmesi ilkeleriyle verildiğini nadiren gördüm.

David: Fotoğrafçılıkta işlerin büyük çoğunluğu, bağımsız çalışan fotoğrafçılar tarafından yapılır. Üretilen işler nitelikliyse, bunların eninde sonunda yayınlandığını kendi deneyimlerimden biliyorum. Ancak, nitelikli işler üretme sürecinin bir kısmının, izleyicilerinizle onlara sıkıcı gelmeyen bilgiler aktararak ilişki kurmak olduğunu anlamamız gerekiyor. Fotoğrafçılara sıklıkla önerdiğim bir test, kendilerine “Bir fotoğraf editörü/küratör olsaydım bu fotoğrafları yayınlar/sergiler miydim?” sorusunu sormalarıdır. Eğer kişi dürüstse “Evet,” yanıtını ne kadar az verdiğini görerek şaşıracaktır. Buradaki püf noktası, çeşitli dergilerin editöryal politikalarına uyma şansı bulunan ya da görsel olarak çekici bir sergiyle sonuçlanacak bir dizi proje üzerinde çalışmaktır. Benim sıklıkla yaptığım, tek bir şey üzerine değil, yarım düzine şey üzerinde düşünmektir. Onları araştırmaya başladıktan sonra, ancak o zaman birçok kritere göre -ki bunlardan biri “bunun herhangi bir satış şansı var mı, örneğin insanların ilgisini çeker mi?” olacaktır-hangisinin en iyi seçenek olacağına karar vermeye çalışırım.

Bizim tavsiyemiz, projelerinizi daha önce tartıştığımız analizi kullanarak özenle seçmeniz ve birden fazla proje ilginizi eşit derecede çekiyorsa, başkalarına da çekici gelecek olan üzerinde çalışmanın taviz anlamına gelmediğini kavramanızdır. Bu, sanat fotoğrafçılığından profesyonel fotoğrafçılığa kadar geniş yelpaze içindeki tüm tarzlar için geçerlidir. Bir görev verilmediği ya da bekledikleri parasal desteği almadıkları için fotoğraf çekemeyen fotoğrafçıları hepimiz biliriz. Bu genellikle projeye başlamak için yeterince coşku duymadıkları anlamına gelir. Projeyi özümsemeniz, ilginizin devam edeceğine ikna olmanız ve çalışmanızı destekleyecek bir yöntem bulmanız gerekir.

Mit No 5 :

Fotoğrafçılık yetenek ve içgüdüyle ilgilidir.

“Yetenek” ve “içgüdü”. Bu sözcüklerin her ikisi de, ikinci sınıf fotoğrafçıları rahatlatır. Bu sözcükler, bazı insanların fotoğraf yaratmak için doğuştan yetenekli (!) olduklarını, bu türden fotoğrafçıların fotoğrafı gizemli bir şekilde sezdiklerini, dolayısıyla ürettikleri her şey usta işi olduğundan planlamaya, düşünmeye ihtiyaçları olmadığını ima ederler. Bu tavır, özellikle akademik sanatın seçkinleştirilmiş havasıyla dolu ortamında yaygındır. Şimdi gerçeği sorgulama zamanı.

Kimse fotoğrafçı olarak doğmaz. Bu saçmadır. Bazı insanlar, onları daha sonra bir fotoğrafçı haline getirecek, fiziksel sağlamlık gibi, görsel keskinlik gibi, her şeyden önemlisi dünyaya ait canlı bir merak gibi arzu edilir niteliklerin çoğuna sahip genetik özelliklerle doğmuş olabilirler. Bir kişinin, ilgi konusunu başkalarına aktarmayı seçebileceği pek çok yol vardır. Fotoğrafçılık bunlardan biri olarak çok çalışma gerektiren bir alandır.

Sanat dallarının herhangi birinde -müzik, tiyatro, dans, heykel- gerçekten ilerlemiş insanların yaşamlarını inceleyin; hepsini farklı kılan şu özelliktir: Kendilerini tüm içtenlikleriyle, seçtikleri disiplinlere adanmaları. Bunu her gün yaparlar. Mazeret yoktur. Örneğin, bir dansçı, arkasında egzersizlerle geçen yıllar olmadan en alt düzeyde bile rekabet edemez; bir piyanist, dokuz aylık bir aradan sonra bir konserde çalamaz; aktörlere, onlar öyle istiyor diye bir Shakespeare oyununda rol verilmez. O halde fotoğrafçılar niçin benzeri bir kendini adamada bulunmadan tek kişilik sergiler ya da yayınlar elde etmeyi umarlar? Fotoğrafçılıkta standartlar, başarının bu kadar küçük bir çabayla yakalanabileceği kadar düşük müdür? Elbette hayır.

İşin gerçeği, zirvedeki fotoğrafçıların kendilerini sürekli olarak fedakârca çalışmaya adanmış olduklarıdır. Temelde, amaca yoğunlaşmak ve sürekli motivasyon bulunmaktadır. Yarı-zamanlı bir fotoğrafçının en tepelere tırmandığı çok enderdir. Bu da rahatsız edici bir sonuca götürür.

Bir fotoğrafçı, geçimini bu alanda bir öğretmen ya da bir profesyonel olarak sağlayabilir. Bu alandaki sanatçıların yolu hemen her zaman akademide son bulur. Pek azı en yüksek düzeyde fotoğrafçı olarak hayatını sürdürür. Hissedilir bir şekilde alanın en iyi fotoğrafçılarıyla değil, yalnızca birbirleriyle yarışmakta oldukları ortak sergi alanları

ve yayınlardan oluşan kapalı bir sistem yaratmışlardır! Belgesel fotoğrafçılığın, akademi tarafından himaye edilen sanat merkezi denen alanlarda bu kadar alt düzeyde kalmasının nedeni budur. Bazı sanatçılar yüksek okul/üniversite himayesiyle gerçekten de güçlenirler. Fakat bunlar kural değil, istisnalar.

Bu nedenle, geçmişe ve bugüne ait en iyi profesyonel fotoğrafçıların -röportaj fotoğrafçıları ya da sanat fotoğrafçıları- olmaları rastlantı değildir. Walker Evans vakası ders vericidir, çünkü 20. yüzyıl Amerika'sının büyük sanatçılarından biri olarak görülmüştür. Daha ayrıntılı bakıldığında ise, başlıca fotoğraflarının hemen hepsinin Tarım Güvenlik İdaresi, Fortune ve Survey dergilerinin görevlendirmeleriyle çekilmiş olduğu görülür. Fotoğrafçılıkta, yaşamlarını profesyonel olarak kazanmış olan diğer tanınmış sanatçılar arasında Weegee, Joel Meyerwitz, Robert Frank, Garry Winogrand, Daune Michals, Eugene Richards, Burk Uzzle, Elliot Erwitt, Jeff Jacobson ve Diane Arbus'u sayabiliriz.

Bu bir rastlantı değildir. Onlar profesyonel fotoğrafçı olarak sanatlarını sürekli icra ediyorlar. Böyle yaparak konularında yetkinleşiyorlar.

Mit No 6:

“Daha Önce Yapılmıştı” Sendromu

Bir fotoğrafçıya yapılabilecek en yıkıcı ve öldürücü uyarılardan biri, bir konuyu yeniden fotoğraflamanın etiğe aykırı olmasa bile zaman kaybı olacağı yönündeki açık imayla, “daha önce yapılmış” olmasıdır.

Elbette “o” daha önce yapılmıştır. Bir fotoğrafçının, birinin -bir yerde- bir zaman keşfetmemiş olduğu bir konuyu düşünebileceğine dair şüphelerim var. Fotoğrafçılık bu nedenle, ani bir frenle duracak mıdır?

Gerçekte, geçerli olan bunun tam aksidir. Fotoğrafçılar aktif şekilde, her yaşta en iyi fotoğrafçılara ait fikirlerin, tavırların, fotoğrafların, etkilerin peşinde olmalıdırlar. Bir vakumun içinde öğrenemezsiniz. Tüm fotoğrafçılık tarihi, girişi serbest ve herkese açık bir ilham hazinesidir. Onun zenginliklerini ve yararlılığını inkâr etmek mazoistçe olurdu.

Örneğin, ben [David] heykeller projemi, savaş anıtlarını da içine atacak şekilde genişletmeyi düşünüyorum. Lee Friedlander'in anıtlara ilişkin

kitabından fazlasıyla etkilendiğimden eminim, ki o da kitap hakkındaki yazısında, Walker Evans'ın Fortune'da yayınlanan hikâyesinden etkilendiğini söylemiştir. O da, muhtemelen Emil Hoppe'un anıtlar kitabını görmüştür. Bu kitabın Eugene Atgét'nin Paris Görüntüleri'nden etkilendiği, Atgét'nin ise Paris Tarihi Anıtlar Komisyonu'nun görevlendirdiği 1840'ların Charles Marville, Henry Le Secq, Charles Negre ve diğerlerinin kâğıt negatiflerinden çoğaltılan fotoğrafları bildiği şüphesiz. Bu etkilenme ağacı günümüzden başlayarak fotoğrafın ilk yıllarına kadar gider.

Fotoğrafçılara vereceğimiz tavsiye en iyi Calvin Trilling tarafından ifade ediliyor: "Olgunlaşmamış sanatçı taklit eder, olgun sanatçı çalar."

O halde, en iyiden çalın. Sizden daha iyi olan insanların, yalnızca daha iyi fotoğrafçıların değil, kendi alanları her neyse o alanda sizin kendi alanınızda olduğunuzdan daha iyi olanların arasında bulunmaya çalışın. Diğer insanların fikirlerini ve tavırlarını merdiven olarak kullanmayı ve onlara tırmanmayı öğrenin. Edebi olmasalar bile, iyi kitaplar okuyun. İyi bir kitap bizce, çalmaya değer olabildiğince çok fikir içeren kitaptır! Bir filmi izlerken kamera açılarını, ritmi, ilginç görüntüleri yakalamak için gözünüzü dört açın; not alın, kullanın. Şair T. S. Eliot'ın dediği gibi: "Riskli her keşif yolculuğu yeni bir başlangıçtır; orada keşfedilecek olan, kişinin rekabet etmeyi düşünmeyeceği kişiler tarafından bir kez, iki kez, ya da birçok kez keşfedilmiştir. Fakat rekabet diye bir şey yoktur, yalnızca kaybedilmiş ve bulunmuş ve sonra tekrar tekrar kaybedilmiş olanı geri alma mücadelesi vardır."

Fotoğrafçının/sanatçının en kötü kâbusunun merdivenin tepesine ulaşip, ötede gidecek başka bir yer kalmadığını görmek olacağını unutmayın.

Nokta.

Mit No 7 :

Eleştirilenler ve teorisyenler fotoğrafçılar için yararlıdır.

Çoğu yüksek okul ve üniversite, iyi fotoğrafçıları çalıştırmaz, çünkü bu kişiler tam-zamanlı fotoğrafçıdır. Öğretmenler çoğu zaman ya sınıfta ya da toplantıdadır. Yani yapabildikleri tek şey, fotoğrafçılık üzerine konuşmaktır. Bu nedenle akademideki genç fotoğrafçıların,

hem kendi çalışmalarında hem de başkalarının çalışmalarını tartışırken uygulamaları beklenen özel bir eleştirel teori türünün ortaya çıkmış olması şaşırtıcı değildir.

Eleştirel teoriye iki yaklaşımımız var:

Birinci yaklaşım: Eleştirel teorinin, fotoğrafların çekilmesinden önce ya da eşzamanlı olarak öğretilmesi durumu. Bu durumda, eleştirel teori yalnızca yararsız değil, aynı zamanda kesinlikle tehlikelidir. Usta işi fotoğrafların üretilmesiyle ilgisi yoktur. Buradaki ironi, eleştirmenlerce sıklıkla alıntılanan en parlak fotoğrafçıların çoğunun bu teorileri hiç okumamış, bir şekilde karşılaşsalar bile onları anlamayacak olmaları, hatta alanda bu türden etkili bir grup düşünür olduğundan haberdar bile olmamalarıdır! Teorinin genç fotoğrafçılar için tehlikeli yanı, bu teorinin kurallarını uygulama girişiminin bütünsel felce yol açmasıdır. Her ikimiz de, eleştirel teorilere uyan fotoğraflar çekme gayreti içinde, görüntü-üretim konusunda tümüyle kurumuş olan pek çok fotoğrafçıyla karşılaşmışızdır. Bundan tamamen vazgeçmeyenler, daha sonra kör edici, uyuşturucu bir jargonda tartışılan/temize çıkarılan çok kötü fotoğraflar üretirler. Sonuç olarak şöyle bir bağlantıdan söz edilebilir: Eleştirel teori, fotoğrafçılık eyleminden önce ne kadar çok devreye girerse, fotoğraflar da o kadar kötü olacaktır.

İkinci Yaklaşım: Eleştirel teori fotoğrafların çekilmesinden sonra ya da diğer fotoğrafçıların çalışmaları üzerinden öğretildiğinde, eleştirmen açık seçik düşünme ve kendini ifade etme konusunda başarılıysa, zihni çalıştırmanın keyifli bir yolu olabilir. Fotoğrafçılık; sosyoloji, tarih, biyografi, bilim, antropoloji ve tüm sanatlara yayılan sayısız engin ve derin konuyla sıkı bağları olan bir alandır; her bir fotoğraf insanın varoluşunun minik dalgalarla uç noktalara kadar yayıldığı bilinç havuzuna düşmüş bir çakıлтаşı olabilir. Alandaki bu daha geniş, daha derin konular hakkında konuşmak ilhamla ve entelektüel bir alanda at koşturmanın saf coşkusuyla dolu olabilir.

“Olabilir” diyoruz. Genellikle eleştirel teori, yukarıdakilerden hiçbiri değil, yoğun siste kalın çamur tabakası içinde yürümeye yakın bir deneyimdir. Şaka yapmıyoruz. Bunun nedeni, fotoğrafçılıkta akademik teorisyenlerce kullanılan dilin, işaret edilen noktaları anlamayı çoğunlukla olanaksız hale getirecek kadar yoğun, bulanık, jargonla dolu ve kahredici bir donuklukta olmasıdır.

Peki, konular açık seçik, anlaşılabilir sözlerle ifade edilemeyecek kadar engin olabilir mi? Muhtemelen hayır. Eğer Stephen Jay Gould, Stephen Hawkins, Paul Davies, Lewis Thomas ve Arthur Koestler gibi bilim insanları yaşamın kökenine ilişkin teoriler, zamanın yapısı, kuantum fiziği, evrenin sınırları, evrimin içerdiği çelişkiler ve benzeri karmaşık konular hakkında yazabiliyor ve çok satan kitaplar üretebiliyorlarsa, fotoğrafçılık konularının net bir dille açıklanamayacak kadar engin olduğunu gerçekten söyleyebilir miyiz? Öyle olduğunu sanmıyoruz.

Bizim vardığımız sonuç, fotoğraf alanındaki eleştirel teorisyenlerin açık seçik düşünemediği ya da iyi yazamadığı yönünde. Pek çok mazeretleri olduğundan eminiz, fakat gerçek şu ki, denemeleri bir işe yaramıyor, çünkü anlaşılır değiller. Fakat bu, fotoğrafa yönelik eleştirel çabaların toptan mahkûm edilmesi demek değil. Gould/Hawkins/Davies'in ilgilerini fotoğrafçılığa yöneltecekleri bir günün geleceğini umuyoruz. Şimdilik geçiyoruz...

Mit No 8:

Yabancı kültürlerde fotoğraf çekmemelisiniz.

Yükselmekte olan politik bir doğruluk dalgası, ülkelerinde ya da yurtdışında, ait olmadıkları kültürlerde çekim yapmak isteyen fotoğrafçıların bu özlemlerini boğma tehdidinde bulunuyor. Bu önerinin mantığı, başka bir kültürü, ırkı ya da etnik grubu içinde doğmadıysanız tam olarak anlayamayacağınız şeklindedir; çektiğiniz fotoğraflar sömürü içerecektir, çünkü gerçeği yansıtmayacaklardır.

İlk bakışta liberal görünen bu fikirle ilgili çeşitli sorunlar vardır. Öncelikle, insanlar arasındaki benzerlik, aralarındaki farklardan çok daha güçlüdür. Fotoğrafçıların farklı kültürlerden insanları fotoğraflamaları gerektiği fikri, en önemli unsurun "farklılık" olduğunu varsayar. Bizim görüşümüze göre bu yalnızca yanlış değil, aynı zamanda bölücü ve ırkçılığa eğilim gösteren bir bakıştır. İnsanların birbirleriyle, bu mit'in izin verdiğinden çok daha fazla ortak yanları vardır; fotoğrafçılar, kendilerine varoluşumuzun tekliğini keşfetme, yayma ve kutlama şansı veren eşsiz bir konuma sahiptirler.

Eğer başka kültürleri fotoğraflarken gerçeği ele geçirmek kolay olmuyorsa, o zaman farklı ekonomik katmanlardan, karşı cinsten, farklı

yaşlardan insanları, size farklı görünen tüm insanları fotoğraflamak da aynı nedenlerle, eşit derecede sömürü içerebilir. Bu savı mantıksal sınırına götürürsek, hiç kimsenin fotoğrafını çekmemek gerekir. Bazı eleştirmenlerin, başka insanların çekilmiş tüm fotoğraflarının -özellikle onlar farkında olmadan çekilmiş olanların yalnızca etiğe aykırı değil, yasadışı da olduğu (olması gerektiği) şeklinde bir yaklaşımları vardır. Bu fikre göre, bütün fotoğraflar -bu fotoğraf, katı bir yüzeyden yansıtılan ışıktan başka bir şey olmasa da- sahiplerine aittir. Bu bakış, 1880'lerden bu yana çekilmiş olan usta işi fotoğrafların büyük çoğunluğunu yok sayar.

Ve bu bakış, Lewis Hine'in Çocuk Emegi Komitesi'yle çalışmalarından W. Eugene Smith'in Minimata Koyu'ndaki toksik çöp atığı çekimlerine, oradan Sebastião Salgado'nun dünyanın dikkatini Brezilya madenlerindeki kölelik koşullarına çektiği fotoğraflara kadar, fotoğrafın insancıl kullanımının şimdiye kadarki bütün toplumsal yararlarını da yok sayar. Liste, sonsuza kadar uzatılabilir ve hatta, kamuoyu dalgasını Vietnam Savaşı'na karşı döndürmekte pay sahibi olan fotoğrafçıların fotoğraflarını da içerebilir.

Fakat röportaj fotoğrafçılığı tüm bu toplumsal yararlara aracı olmasaydı ya da bütün bunlar görmezlikten gelinseydi bile, yine de bu mitte esaslı bir kusur söz konusu olurdu: Fotoğrafçılar hiçbir zaman gerçeği aktarma iddiasında değildirler. Nokta.

En iyi fotoğrafçılar konularına karşı (kasıtlı sömürüyü engelleyen) yoğun bir ilgi ve coşku duyarlar; o alanda küçük çaplı uzmanlar oluncaya kadar araştırmış, okumuş, konuşmuşlardır. Bütün iddiaları şundan ibarettir: "Bu, benim ne gördüğümdür. Bu, fotoğrafı çekerken gördüklerim hakkında hissettiğimdir. Bu, benim bakış açımdır. Bu, yeteneklerim ölçüsünde aktarabildiğim bireysel bir gerçekliktir." O asla diğer herkesin gerçekliği olmayacaktır.

David: Annemi, ölümünden sonra ilk bulan bendim. Doğal nedenlerle ölmüştü ve yüzünde bir tebessüm vardı. O tebessümü hatırlamak istedim ve bir fotoğrafını çektim - sadece bir tane. Fotoğrafın hiç kimse için değil, benim için bir anlamı vardı. Bu nedenle, aile dışında kimseye gösterilmeyecekti. Buna karşın, benim için şimdiye dek çekmiş olduğum en önemli fotoğraftır. Yıllar içinde bu değerli kadının çok sayıda fotoğrafını toplamıştım; ailenin geri kalanına göstereceğim, kendi içinde uyumlu bir seriyi basmaya karar verdim. Buna giriştiğimde, aile

bireylerinin her birinin farklı fotoğraflarına bakıp, şunun ya da bunun onu gerçekten yansıttığını, “ tam da onun gibi “ olduğunu söylemesine şaşırdım; onların tercihleri asla aynı değildi; her bakan, gerçeğin ne olduğuna ilişkin kişisel bir ön tasavvura sahipti. Bu noktada, fotoğrafa bakanların tümünün son derecede bilgi sahibi oldukları bir konuda bile, evrensel bir yanıt ya da üzerinde uzlaşılmış bir gerçek bulunmadığını açıkça kavradım. Her bakan, fotoğrafa kendi gerçeğini taşıyordu.

Fotoğrafçılara tavsiyemiz: Ev ödevinizi yapın, motifleri inceleyin, fotoğrafların amacı konusunda net olun, her şeyi bilmeye yönelik abartılı iddialarda bulunmayın ve bu miti görmezlikten gelin.

Mit No 9:

Belgesel fotoğrafçılık sanat değildir.

Paniğe kapılmayın. Fotoğrafı bir yere yerleştirme çabası içinde, sanatın çeşitli tanımları üzerine bir tez çalışmasına girişmeyeceğiz. Bunun yerine, belki sanatsal-akademik bir çevrede mücadele vermekte olan ve sanatçıların alanda yarattığı dönüşümlerle kuşatıldıklarında yetersizlik hissine kapılan fotoğrafçılara bir çift teselli sözü etmek istiyoruz. İki basit ifadeyi akılda tutarak, sanatı ve fotoğrafçılığı çevreleyen karmaşıklığın büyük ölçüde dağıtabileceğini düşünüyoruz:

Sanat, araç ya da tarz değil, kendini adanmış birey tarafından yaşam boyu edinilmiş birikimle yaratılan bir çalışmalar bütünü üzerinde uzlaşılmış değerlerdir.

Bu çalışmalar bütünü muhtemelen, seçilen alanın kendine has özellikleri çevresinde konumlanacaktır.

Her iki ifade de genişletilebilir, geliştirilebilir, yeniden şekillendirilebilir ve sürekli analiz edilebilir.

Bugün özellikle sanat çevrelerinde, fotoğrafçılar bireyselliklerini öne çıkarmakta zorlanıyorlar. Onlardan bu bekleniyor. Röportaj fotoğrafçılığı bu türden kişisel özellikleri açığa vurabilir mi? Buna verilecek net yanıt, bu özellikleri fotoğraflardan ayrı tutmanın olanaksız olduğudur. İlgi ve heves duyduğunuz bir konu seçersiniz; bu konunun fotoğraf makinesinin görme açısından en iyi nasıl ortaya konacağını saptarsınız; onun en önemli olduğu an’a karar verirsiniz. Tüm bunlar çok

özel, kişisel kararlardır.

Aslında, fotoğrafçının kendisini unutup konusu üzerinde yoğunlaştığı zaman kendisini daha güçlü ifade edeceğini düşünüyoruz. Kişisel bilgi nesnelleşerek, içeriye değil dışarıya bakarak edinilir. Yaşamın kendisi, kişisel görüntüyü yansıtan aynadır.

Bu iddiaların herhangi bir kanıtı var mı? En usta röportaj fotoğrafçıların çalışmalarına baktığınızda, bireysel stilleri ile ilgilerinin kolayca ayırt edilebildiğini hemen keşfedersiniz. Röportaj fotoğrafçılığı kişisel içermeyip, sadece nesnel gerçekliğin yansımasından ibaret olsaydı yadırgatıcı olurdu.

Bir diğer deney (bu kez teorik): En iyi 100'er eleştirmen, küratör, tarihçi, müze yöneticisi ve fotoğrafçıdan fotoğraf tarihindeki en iyi 50 fotoğrafı seçmelerini istediğimizi varsayalım. Bu 5.000 fotoğrafın büyük çoğunluğu belgesel ya da röportaj fotoğrafçılığı genel kategorisine girecektir.

Bu sav, ressamların, heykeltıraşların ve grafikerlerin fotoğrafik görüntülerden yararlanarak ürettikleri çalışmaları ya da fikirleri küçümsemeyi hedeflemiyor. Bu, farklı alanları kullanarak görsel açıdan etkileyici çalışmaları üretmek için geçerli ve bazen de büyüleyici bir süreçtir. Fakat fotoğrafçılık değildir.

Farklı kişilikleri olan, farklı makine formatları kullanan fotoğrafçıların; tarihteki en iyi fotoğrafçıların fotoğraflarından, fikirlerinden ve yaşamlarından damıtılan ortak paydalardan yararlanarak çok daha büyük bir hızla daha iyi fotoğrafçılar haline geleceklerine inanıyoruz. Bunun için temel prensipler:

- 1) Fotoğrafçılar öncelikle fotoğrafçılıkla ilgili değildirler. Onlar, dışarıya, fiziksel olarak mevcut olan "öteki"ne odaklanmış bir enerjiye ve ilgiye sahiptirler. Onlar bu konuya okuma, yazma, konuşma ve not alma ile kazandıkları bilgiyle desteklenen abartılı bir merak duygusu taşırlar.
- 2) Fotoğrafçı "şeyin kendi"ndeki bu tutkuyu fotoğraf üzerinden aktarır, bu nedenle konunun kendisini, örneğin yazı alanına değil, görsel bir araca aktarması gerekir.
- 3) Fotoğrafçı, konusunu kavramak ile onu sonuç baskı aracılığıyla aktarmak arasında hiçbir teknik engel kalmayacak biçimde gayretle ve kendini adayarak sanatını uygulamak zorundadır.

4) Fotoğrafçı, bir dizi fotoğrafın yalnızca temel kategorileri yansıtmakla kalmayıp görsel çeşitlilik de sergileyebileceği biçimde, konu-fikir bileşenlerini analiz etme yetisine sahip olmalıdır. Yoğun ve net düşünme, usta fotoğrafçılığın önkoşuludur.

5) Fotoğrafçı, tüm zorlu uğraşlarda olduğu gibi, alanında ustalaşmak için iki şeye ihtiyaç olduğunu bilir: sürekli çok çalışmak için olağanüstü bir kapasite ve...

bol şans.

YAZARLAR HAKKINDA

DAVID HURN

David Hurn, geniş bir yelpazeye yayılan fotoğraf çalışmaları sonucunda uluslararası ün kazandı. Sıkı bir haber fotoğrafçısı olarak Ajans Reflex'de Michael Peto'nun himayesinde 'diş çıkardı'. Kısa sürede serbest çalışmaya başladı. Life, The Observer ve dünya çapındaki başlıca dergiler ile gazeteler için Macar Devrimi'ni de içeren önemli olayları işledi.

Önemli filmler üzerine özel projeler çekti. Bu ona Harpers, The Telegraph ve Jardin des Modes için çalışacağı, kısa ama bolluk içindeki moda fotoğrafçılığı döneminin kapılarını açtı.

Fakat ilk aşkı, fotoğrafık denemeydi. Sıklıkla Nell Dunne ve Irwin Shaw gibi parlak yazarlarla, bugün alternatif yaşam tarzları olarak bilinen alanları irdeleyen pek çok işte görev aldı. Bu denemelerle dünyanın en prestijli fotoğrafık girişimi olan Magnum Fotoğraf Ajansı'nın dikkatini çekti. 1967'de tam üye olması için davet edildi.

1970'te David Hurn, Galler Newport'ta Belgesel Fotoğrafçılık Okulu'nu kurdu. 1990'da tam-zamanlı fotoğrafçılığa döndü; artık hem yayınlanması ve hem de sergilenmesi için kendi belirlediği önemli denemeleri üretiyor. 1999'da Galler Ulusal Müzesi, Milenyum sergilerini hazırlama görevini ona verdi.

BILL JAY

Bill Jay, kariyerine Institute of Contemporary Arts'da Fotoğrafçılık Bölümü'nün ilk müdürü ve Creative Camera ve Album dergilerinin ilk editörü/müdürü olduğu İngiltere'de başladı. Bu zaman süresince geçimini çok satan bir haber dergisinin fotoğraf editörü ve uluslararası bir fotoğraf ajansının Avrupa ayağının yöneticisi olarak sağladı.

Beaumont Newhall ve Van Deren Coke ile New Mexico Üniversitesi'nde okumanın ardından, 20 yıl boyunca tarih ve eleştiri dersleri verdiği Arizona State Üniversitesi'nde Fotoğrafık Çalışmalar programını kurdu. Jay şimdi emekli.

Bill Jay, 400'ün üzerinde makale yayınladı; fotoğrafçılık tarihi ve eleştirisi üzerine 15'ten fazla kitap yazdı. Kitaplarından bazıları: Cyanide ve Spirits: Fotoğrafçılığın ilk yıllarına dair farklı bir bakış; Occam'ın Usturası: Çağdaş fotoğrafçılığa dair farklı bir bakış; Bernard Shaw: Fotoğrafçılık Üzerine; Negatif/Pozitif: Bir fotoğrafçılık felsefesi.

Bill Jay, ABD çapında olduğu gibi Britanya ve Avrupa'da da yüksek okullar ve üniversitelerde sık sık konuk öğretmen olarak ders vermektedir. Fotoğrafları, San Francisco Modern Sanat Müzesi'ndeki kişisel sergi dahil olmak üzere pek çok yerde yayınlanmış ve sergilenmiştir.

" Bir fotoğrafçı kamerasını ve hikayeler anlatmak için yaşadığını unutabilir. Fakat yaşayan hiçbir fotoğrafçı şu ana kadar, bu kitaptaki derslerin hiçbirini unutmamıştır. Okumak sadece önemli değil aynı zamanda gereklidir de"

Daniel Meadows

Galler Üniversitesi

Gazetecilik Çalışmaları Merkezi, Fotojurnalizm Bölüm Başkanı

" Çok yararlı bir kitap. Tarzı, yaşı, deneyimi ne olursa olsun her fotoğrafçının yararlanabileceği konuları tartışıyor, ve bunu ilgi çekici tarzda sunuyor. Tavsiye ediyorum"

Va Deren Coke

Uluslararası Fotoğraf Müzesi eski Müdürü,

Ressam ve Fotoğraf kitabının yazarı

"Fotoğrafçı Olmak kitabını bir oturuşta bitirdim. Büyük bir fotoğrafçının kalbinden, bugün kendini adanmış her fotoğrafçının kalbine gidecek David'in sözcükleri gibi estetik ve tarihsel yönüyle çok değerli, ilham verici bir eser"

Profesör Frank Hoy

Arizona Devlet Üniversitesi

Walker Cronkie Gazetecilik ve İletişim Okulu

"Hepimiz fotoğraf çekeriz. Ancak çok azımız fotoğrafçıdır. Fotoğrafçı Olmak kitabı bu farkları oldukça yalın ve ikna edici bir şekilde tartışıyor. . .kitap bir fotoğrafçı olarak nasıl pratik yapılabilir ve değerli fotoğraflar üretilebilir soruları üzerine pratik detaylar açısından zengin bir kaynak."

Barry Lane

İngiltere Fotoğraf Topluluğu Genel Sekreteri

"Bu itinalı ve uygulamalı modern fotomuhabirliğin yönlendirici söyleşisi, fotoğraf edebiyatına büyük değer katıyor"

Profesör Michael Carlebach

Miami Üniversitesi İletişim Fakültesi

Amerikada Fotojurnalizmin Kökleri kitabının yazarı

ISBN: 978-605-4363-10-0



9 786054 363100



Kapak Fotoğrafı: David Hurn

