

MEHMET ÜNAL

yaşamın aynası: fotoğraf

espas yayınları

MEHMET ÜNAL

YAŞAMIN AYNASI: FOTOĞRAF

espas yayınları

Yaşamın Aynası :Fotoğraf
Mehmet Ünal

© **Espas Sanat Kuram**
Fotoğraf Dizisi 5
ISNB: 978-605-4363-06-3
Editör: **Hüseyin Yılmaz**
Kitap Tasarımı: **Savaş Çekiç**
Kapak Fotoğrafı: **Brassai** (1930'lar, Paris)
Basım Tarihi: **Mayıs 2012**
Baskı ve cilt: **A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.**
Tel: 0212 281 64 48 Sertifika No: 12168

Espas Sanat Kuramı Yayınları
Müeyyetzade Mah. Lüleci Hendek Cad.
Tatarbey Sk. No: 4/1 Beyoğlu- İstanbul
Tel: +90 212- 293 02 08
Fax:+90 212 - 293 02 82
E-posta: info@espaskitap.com
www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekânik ya da elektronik veya başka herhangibir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimlde 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.

YAŞAMIN AYNASI:
FOTOĞRAF

MEHMET ÜNAL

"Fotoğrafçı pasif bir seyirci olamaz,
o herşeyi olayın içinde yaşayabildiği an
daha iyi görür."

Henri Cartier-Bresson

İçindekiler

009 • **Fotoğraf ve Fotoğrafçı**
010 • Giriş
013 • Fotoğraf Görme Duyumuzu Hassaslaştırdı
013 • Göz ve Fotoğraf Makinesi
015 • Fotoğraf Seçkin Bir Yetenek mi?
017 • Fotoğraf ve Anlam Arasındaki Fark
017 • Tarihte Kısa Bir An
019 • Gün Işınları ile "Ressamlık"
022 • Fotografta Devrim
025 • Evet, Fotoğraf Sanattır !
025 • Neden Fotoğraf ?
028 • Bir Başka Yanlış: Makinalara Esirlik !
030 • Fotoğrafçılıkta Bazı Ön Duygular
031 • Fotoğrafın Bir Görevi Var mıdır ?
031 • Fotoğrafın İçeriği ve Bildirisi (Nesnellik sorunu)
033 • Fotoğrafın Anlatım Gücü
034 • Fotoğrafta "Taraflılık"
038 • Fotoğrafta Estetik Eğitimin Önemi
040 • "Güzel"i Ararken
043 • **Foto Röportaj veya Röportaj Fotoğrafı**
045 • Foto-Röportaj Nedir ?
048 • Foto-Röportajın Anlamlılığı
050 • Foto-Röportajin Ana Konuları
050 • Röportaj Fotoğrafında Sosyal Yaşam
053 • Röportajda Portrecilik
055 • Politik Olaylar
056 • Diğer Konular
057 • **Fotomontaj Uğraşı ve John Heartfield**
058 • Fotomontaj ve John Heartfield
063 • Heartfield ve Yaşadığı Dönem
070 • Heartfield ve Doyumsuz Güzellik
072 • **F. Almanya'da Savaş Sonrası Fotomontaj Uğraşı**
075 • Afiş Çalışmalarının İlk Yılları
077 • Alternatif Ticaret
078 • Federal Almanya'da Fotomontaj'a Kuşbakışı Bakanlar
080 • Sonuç mu Denmeli ?
081 • **Savaşa Karşı ve Savaştan yana Fotoğraf**
091 • **Fotoğrafçılar**
116 • **Dijital Zamanlar**
123 • **Kaynaklar**

FOTOĞRAF VE FOTOĞRAFÇI

Giriş

Fotoğrafçı çevresinde gelişen olayları görmeyi öğrenebildiği ölçüde doğru saptayabilir. Bu nedenle fotoğrafçının (fotoğraf sanatçısının), doğanın ve toplumun yasallıklarını iyi bilmesi, gelişen olayları aygıtıyla doğru saptayabilmesine yardımcı olur.

İnsancıl tavırları kendisine kılavuz edinen bir fotoğrafçı, doğruya sadık kalarak, o'nu tarihsel gerçekliği içinde sunmak zorunluluğundadır. Dolayısıyla fotoğrafçı, çevresinde oluşan olayları aygıtı ile saptamaya çalışırken, o olayı ne abartmalı ne de olduğundan eksik göstermeye çalışmalıdır. Tek yanlı davranış her çalışmayı ve özellikle tüm sanatları yoksullaştırmıştır. Önemli olan yaşamı, bu yaşamın içinde çalışan insanı, emeğini satarak geçinmek durumunda kalan insanı: tüm acıları, sevinçleri, sevdası, özlemleri, varsa kavgası ile birlikte yansıtabilmektir. İçinde bulunduğumuz dönemde, yerküremizde, fotoğrafın bu denli yoğun kullanıldığı, yaygın olduğu, elektronik gelişmelerle yok edileceğinin savunulduğu bir dönemde, fotoğraf ile uğraşanların görevi zor ve önemlidir.

Fotoğrafı, "**bir haberin ışıkla anlatımıdır**" diye tanımlarsak, en önemli görevi olan belgeselliğini bir bile an unutmamış oluruz. Her ne amaçla çekersek çekelim, deklanşöre basıldığı an, bir an tespit edilmiş, belgelenmiş olur. İster anı fotoğrafı olsun, isterse sanat fotoğrafı olsun... aygıtımızla, belli bir anda, belli bir zaman ve mekan içerisinde gelişen olayları tespit ediyor, belgeliyoruz.

Gerek içerik gerekse teknik açıdan iyi çalışılmış bir fotoğraf, seyircisine çok şey anlatır. Kötü bir fotoğraf ise (ister teknik isterse içerik açıdan olsun) anlatımını beceremeyen fotoğraftır. Beyhude bir uğraştır. Fotoğrafçının izleyicisine, neyi anlatmak istediğini anlatmaya çalışması, o fotoğrafın bitmemiş

ve eksik olduğunun, verilmek istenen mesajın tamamlanmadığının kanıtıdır.

Uluslararası bir dil olan fotoğraf, bize yerküremizi tanımamız için geniş olanaklar sağlamaktadır. Ancak batı dünyasında piyasaya hakim tekeller, onların dergi ve diğer yayınları, olayları nesnel aktarmaktan çok, bu medyayı kendi dünya görüşleri doğrultusunda kullanmaktadır. Ya da gösterdikleri fotoğraflar insanlara yalnızca acıma duygusu aşılıyor ve izleyicisini harekete geçirmiyor. Bu ülkemizde, daha ilkel ama benzer şekilde yapılıyor.

Burada, "**nasıl fotoğraf çekmeli**" diye bir soru akla takılabilir. Bunun yanıtı zor. Şimdilik şöyle bir yanıt verebilmek olanaklıdır: Bir fotoğrafın, istek ve görüşlerimize ışık tutabilmesi için izleyiciye verdiği mesajın açık ve anlaşılır olması gerekir. İzleyici aldığı mesajı algılayabilmeli ve harekete geçebilmelidir. Bir fotoğrafa her baktığımızda, o fotoğrafta daha önce göremediklerimizi görebilmeliyiz. Fotoğraflarımızda, güncel yaşamda gördüğümüz çelişkileri saptayabilmeli; özellikle insanı, onun yaşama olan bağını, sevgisini, yarına olan güvencini ve inancını, (ya da tersi) gerekirse karşı koyabilme veya dayanışma duygusunu fotoğrafla tespit edebilmeliyiz.

Yerküremizi, insanlarını yüzyıllarca resim ve edebiyat aracılığı ile öğrendik. Bu görev 1839 yılından buyana fotoğraf aracılığı ile yeni bir boyut kazandı. Gitme olanağımız olmayan diğer anakaralarda yaşayan insanların yaşamını, duygularını, düşüncelerini, aşklarını, arzularını, acılarını, sevinç ve korkularını fotoğrafın yardımı (aracılığı) ile daha seri, daha doğrudan öğrenebiliyoruz.

PROJET DE LOI.

LOUIS-PHILIPPE,

ROI DES FRANÇAIS,

A tous présents et à venir, salut.

Nous avons ordonné et ordonnons que le projet de loi dont la teneur suit sera présenté, en notre nom, à la Chambre des Députés par notre Ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur, que nous chargeons d'en exposer les motifs et d'en soutenir la discussion.

ARTICLE PREMIER.

La convention provisoire conclue le 14 juin 1839, entre le Ministre de l'intérieur, agissant pour le compte de l'État, et MM. Daguerre et Niepce fils, et annexée à la présente loi, est approuvée.

ART. 2.

Il est accordé à M. Daguerre une pension annuelle et viagère de 6,000 francs; à M. Niepce fils, une pension annuelle et viagère de 4,000 francs.

ART. 3.

Ces pensions seront inscrites au livre des pensions civiles du Trésor public, avec jouissance, à partir de la promulgation de la présente loi. Elles ne seront pas sujettes aux lois prohibitives du cumul. Elles seront reversibles, par moitié, sur les veuves de MM. Daguerre et Niepce.

Fait au palais des Tuileries, le 15 juin 1839.

Signé LOUIS-PHILIPPE.

Par le Roi :

Le Ministre secrétaire d'État,

Signé DUCHATEL.

Fransız Devleti tarafından (1839) Dagerotip'in buluşunun satın alınması için çıkartılan yasanın ilk sayfası.

Fotoğraf Görme Duyumuzu Hassaslaştırdı

Fotoğraf görme duyumuzu hassaslaştırdı; daha derinlemesine bakabilmeyi ve görebilmeyi öğretti. Fotoğraf makinesi bizim görebildiğimizden daha farklı görmektedir.Tek bir cümlede tanımlamaya çalışırsak, çekimini yaptığımız fotoğraflar, yalnızca baktıklarımızın tekrarı değildir. Daha da fazlasıdır. Nasıl olur ? En yakın teknik yanıt şu olabilir: Gözümüzün açısı ile, objektifin açısının farklıdır.

Göz ve Fotoğraf Makinesi

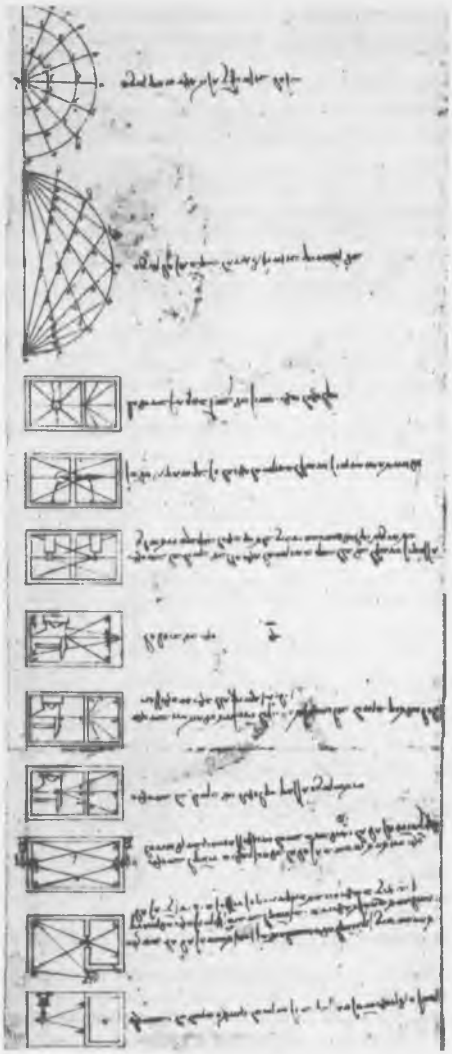
Fotoğrafa önemli katkılarda bulunmuş Albert Renger-Patzsch, göz ile fotoğraf makinesi arasındaki farklılığı şöyle açıklıyor: "*Göz ile fotoğraf makinesi arasında bir kıyaslama yaparsak; göz değişik ve çabuk farklılaşan odak uzaklıklarına sahiptir. Görme açısının büyüklüğü, eşitlikten farklı olarak, arka arkaya seri resimler görmekte ve netleştikten sonra bir çok resimden biri tespit edilmektedir. Göz subjektif gördüğü ve olayları oyalayıcı olarak izlediği için, önemli olmayan şeyleri görmektedir. Ama fotoğraf makinesi, elde edilmek istenen fotoğrafta, derin bir netlik alanı ile herşeyi belli bir büyüklükte saptar.*"

Beynimiz ve gözlerimiz arasındaki ilişkiyi bilinçli olarak tespit etmek istiyorsak, çevremizdeki olaylara baktığımızda, her şeye, her cisme, aynı duyarlılıkla bakmadığımızı saptarız. Sokakta yürürken oluşan bir çok olay arasında yalnızca ilgimizi çekenleri izleriz. Baktığımız bu olaylar henüz soyuttur. Bilincimizin devreye girmesi ile somutlaşırlar.

Şu sonucu çıkartmamız mümkün: Bilincimizin yardımı ile görme olayı, gördüklerimizi salt olduğu gibi kabul etmememize sonsuz derecede yardımcı olur Örneklersek: Otomobil kullanan bir kişi, hiç bir zaman trafik işareti göreceğim ya da gördüm diye düşünmez. Ama bir trafik işaretine rastladığında onu hemen görür. Ya da belli bir hıza ulaştıktan sonra şimdi şu vitese takmam gerekiyor diye düşünmez. Bu eylem artık şöförde bir refleks haline gelmiştir.

Fotoğrafa dönelim: Fotograf makinesi ile, bir anlık durumu, bir olayın çok küçük bir bölümünü saptıyoruz. Gözümüzden farklı olarak, çektiğimiz fotoğraflar ile o anı nasıl saptadığımızı somut olarak görüyoruz. Bu durum, özellikle belgesel çalışma yapanların, fotoğrafçıların –olayın önemine göre– onun bu anı nasıl saptadığını sergiliyor. İşte fotoğrafı resim ve grafikten ayıran

önemli bir nokta da burada bir yanıt buluyor. Resimde, grafikte, sinema ya da TV-filmlerinde sonuç genellikle amaçlanır. Buna karşın fotoğrafta, özellikle belgesel fotoğrafta, *(burada daha çok gazete fotoğrafçılığının-seri röportaj fotoğrafın anlaşılmasını diliyoruz)* yukarıda saydığımız sanat dallarında olduğu gibi belirgin bir ön hazırlık söz konusu değildir. Tek ön hazırlık: Çantada yeteri kadar filmin, (Günümüzde yeterli sayıda hafıza kartının) alet ve edavatın ve gerekli yan elemanların olmasıdır. Çünkü belgesel fotoğrafta amaç, bir anlık olayı saptayabilmektir. Olayın ve çekimin tekrarı sözkonusu değildir.



Leonardo da Vinci'nin optik araştırma taslakları. 1492 [Codex Atlanticus]

Fotoğraf Seçkin Bir Yetenek mi?

Bazı fotoğraf dostları, günümüzde herkesin fotoğraf çekebileceğini, artan teknik kolaylıklar ile bu işin artık *"çocuk işi"* olduğunu söylüyorlar. Ve gerçekten neredeyse herkes fotoğraf çekiyor.

Teknik koşullardan hareket edilerek söylenilen bir söz. Günümüz fotoğraf aygıtlarına getirilen kolaylıklar, (sadece makinalara kolaylık getirilmedi, cep telefonları ile bile) herkesin fotoğraf çekebilmesini olanaklı kılıyor.

Ancak sorun bununla çözümlenebilir mi?

Fotoğrafa yeni başlayan bir kişinin sorduğu ilk soru: *"Makinanızın markası nedir?"* oluyor. Beğendikleri bir fotoğrafı görmüşlerse ve kendileri o kadarını bile beceremeyişlerse, *" eveeet, bu adamın Leica'sı veya Hasselblad'ı var. Fotoğrafları bu nedenle iyi"* diyerek, işi kolaya aldıkları gibi, aynı zamanda insanlığı kendi ürettiği alet-edavata esir ediyorlar.

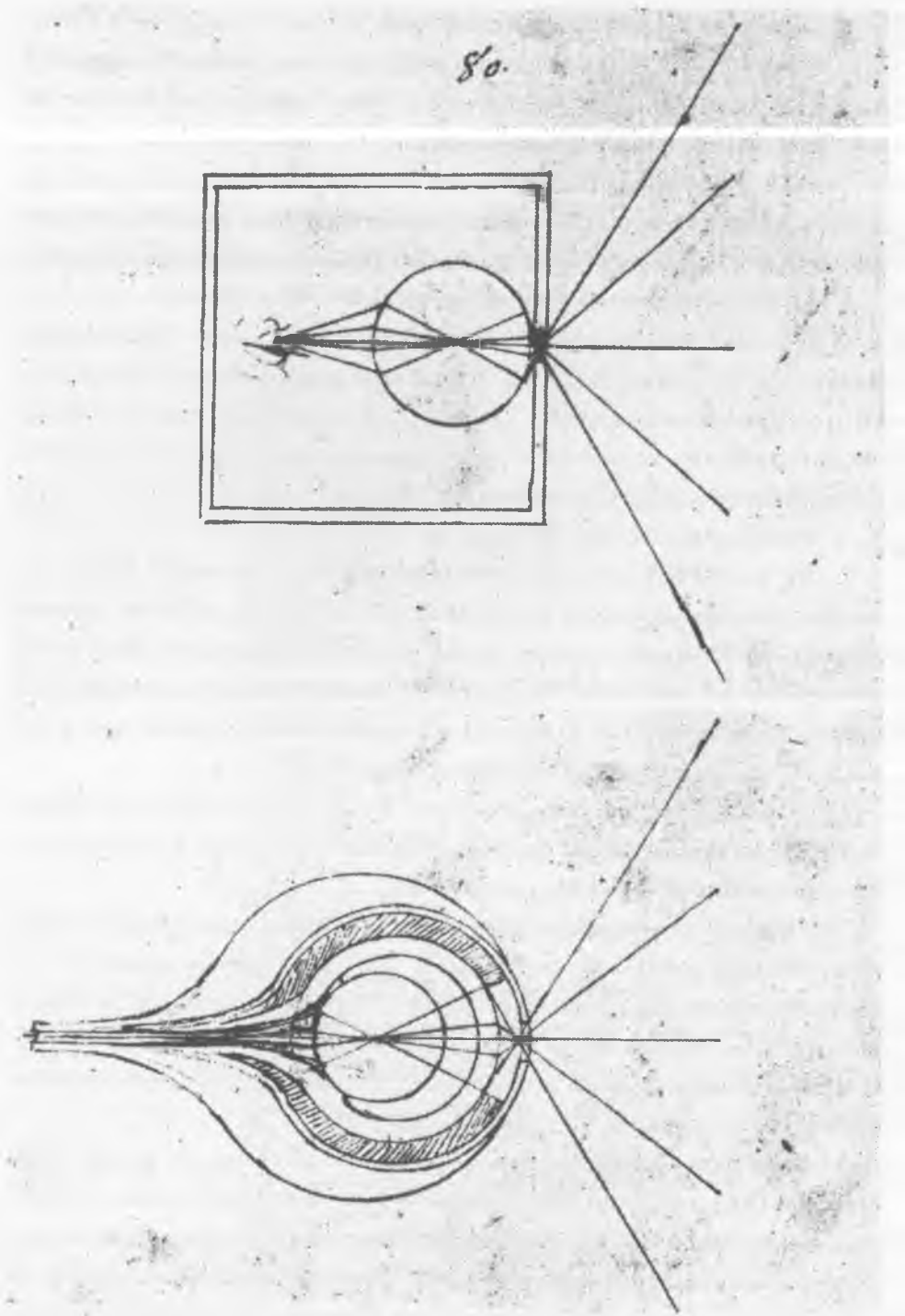
Ancak yalnız teknikle iş bitiyor mu?

Bir önceki bölümde, göz ile fotoğraf makinesi arasındaki farkları sıralarken, bu uğraşın **seçkin bir yetenek** gerektirdiğinin şartlarını saymaya çalıştım. Bir fotoğraf oluşurken, önemli olan çok kısa zamanda gözümüz ile gördüğümüz bir olayı, nasıl fotoğraf haline dönüştürebileceğimizi düşünebilmektir. Başka bir deyişle: Buna çekilen karede görünürde olanların ve görünürde olmayanların bir arada toplanması da diyebiliriz.

Önemli zorluk işte burada başlıyor. Makine ile göz arasındaki önemli fark budur. Yoksa baştan savma savlar ile *"çocuk işi"* diyerek, bu işi hafife almak, basitleştirmek yapıcı bir tavır değildir.

Fotoğraf, ne yaşamdaki ilginç yanları görüp deklanşöre basmakla başlıyor, ne de son buluyor. Edward Weston, fotoğrafçının en zor görevinin: *"... fotoğraf gibi görmesini öğrenmekle ve saptadığı ayrıntıyı, aygıtlarını ve kimyevi olanakları çerçevesinde doğru değerlendirerek, yapmak istediği fotoğrafa göre, seçtiği konunun unsurlarını ve değerlerini görerek fotoğraf ile çevirisini yapabilmek"* olduğunu söyler.

Biraz daha açarsak, her kim, görme eylemini, fotoğrafça görme eylemi arasındaki farkı tanımamazlıktan gelirse, o çekimini yaptığı olayları ve olayların çevresinde olanları olduğu gibi gözler önüne sermekte başarı gösteremez. Bir fotoğrafçının becerisi, gerçeği gözler önüne getirebilmekteki ustalığı ile değerlendirilir. Fotoğrafçı, fotoğrafa kendi dünya görüşünü katmak istiyorsa



İnsan gözünün Camera Obscura olarak çizimi. Leonardo da Vinci – 1490/95
[Codex Atlanticus]

bunu nasıl yapacağını öğrenmek zorundadır. Gözlerimiz gördüğümüz obje ile, aygıtımızla saptadığımız objenin arasındaki eş yanlarının çoğunlukta olması, o fotoğrafın izleyicisi tarafından güçlük çekilmeden anlaşılmasını sağlar. Bu bağlamda, fotoğrafçı mesajını doğru yazmışsa anlaşılır. Bu doğru mesaja yönelen fotoğrafçının biraz şansa, biraz enerjiye, biraz akıla, biraz yürekliliğe, biraz sivil cesarete, biraz da bakmasını-görmesini bilmesine ve hepsinden önemlisi duyarlı bir kişiliğe ihtiyacı vardır.

Fotoğraf ve Anlam Arasındaki Fark

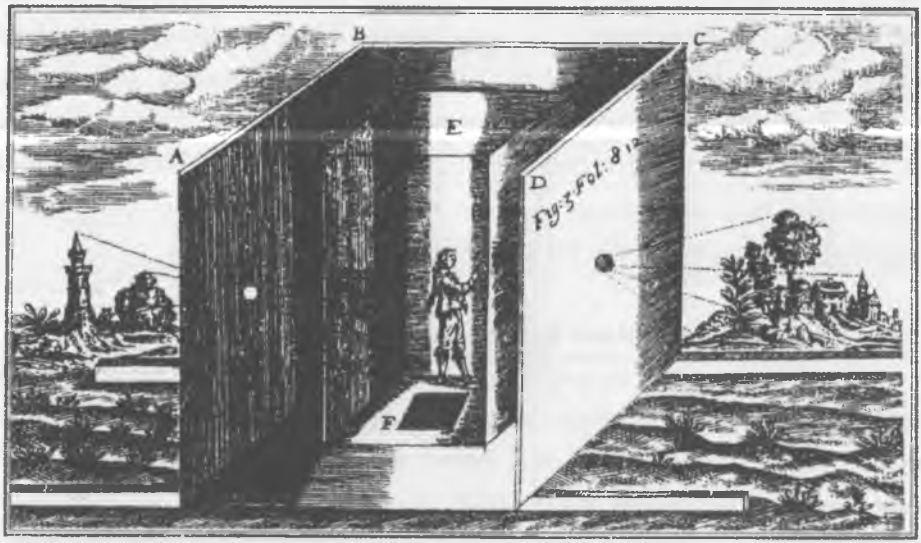
Fotoğrafçı, çevresindeki olayları yalnızca fotoğraflamış olmak için, çaba göstermiyor. Tam tersine çalışırken kendini harekete geçiren, sevindiren ya da üzen, korku ve umut veren, kuvvet ve değer veren öznel fikrini de aktarmış oluyor. Fotoğrafçı, diğer görsel alanlarda olduğu gibi, dış dünyayı (ki onun malzemesi yalnızca budur) belli ölçüde saptıyor. Bunu yaparken, kendisini harekete geçiren, üzen veya mutlu eden duygularını, düşüncelerini, özlem ve istemlerini fotoğrafında yansıtmaya çalışıyor. Bu nedenlerle, yalnızca "**iş olsun**" diye çekim yapmıyor. Aynı zamanda kişisel fikirlerini de anlamlandırmak istiyor.

Tarihte Kısa Bir An

Eski bir deyime göre, kişinin bir konu hakkında emin olabilmesi, onun kendi gelişmesini tanıması ile olanaklıdır. Bu nedenle kısa da olsa geriye dönüp bir bakmakta yarar var.

Fotoğrafın keşfedilmesi, fen bilimlerinin belli bir gelişme gösterdiği aşamada gerçekleşmiştir. Makineleşme, optik, kimya ve diğer fen bilimleri belli bir aşamaya geldikten sonra yerküremizde ilk fotoğraf çekilebildi. 1839'dan önce, Leonardo da Vinci tarafından resim çizmek için kullanılan "*Camera Obscura*"yı geliştirmek için çalışmalara başlanılmıştı. Fransız Niépce ve Daguerra ilk olarak metal lehvalar ile fotoğrafta sonuç alabildiler. Daguerreotypie ve Talbottypie dönemin bir çok bilim adamı tarafından büyük merak ve saygı ile karşılandı. Bunlar arasında daha başlangıç aşamasında en çok ilgi duyan Alexander von Humboldt'u örnek gösterebiliriz.

Fotoğrafın bu başarısı, gerçekte uzun, zor ve engellerle karşılaşan çabaların sonucudur. İşi kolaya alanlar için tüm bu tarihsel çaba bir "hiç" sayılabi-



17. yüzyılın ortalarında kullanılan "taşınabilir" bir Camera Obscura. Daha çok manzara resimlerinin birebir çiziminde kullanılıyordu. Bu aygıt ile birden fazla ressam çalışabiliyordu.



Ressamın rakibi: Fotoğrafçı [1843] [Çizeri bilinmiyor]

ratıcılığın sonucu bugün fotoğraftaki bu kolaylığın keyfini çıkartabiliyoruz.

Gün Işınları İle "Ressamlık"

Bu yeni *"resim-suret"* olgusu farklı duygularla değerlendirildi. Bazılarında heyecan; bazılarında şüphe ve korku yarattı. Heyecanlandırdı, çünkü bir alet ile herkesin resim yapabilmesi, "**gerçeğe bağlı resim**" yapabilmesi kolaylaşmıştı. Herhangi bir eğitime, fırçanın nasıl tutulacağını uzun uzun öğrenmeye gerek kalmadan ürün verilebiliyordu. Güneş ışınları herşeyi olanaklı kılıyordu. Bu nedenle, Berlin'li fizyolog Emil du Bois-Reymond, artık *"güneş ışınları ile resim yapılabilecek"* diyordu. Bazı teknik eksiklikler, bu sanatın



"Sabır eşeğin faziletidir." Daumier, 1840.

gelişmesinde, bazı zorlukları da beraberinde getiriyordu. Ressamlar ve "fotoğraf-ressamları" arasında bir rekabet başlamıştı. Bazı yazarlar, fotoğraf ve fotoğrafçılarla dalga geçiyorlardı.

O dönemlerde bir filmi en az yarım saat pozlandırmak gerekiyordu. Ünlü Karikatürcü Daumier çizmiş olduğu bir karikatürde, fotoğrafçılar ile şöyle dalga geçiyordu: Elinde cep saati ile, filmi pozlandırmanın bitmesini bekleyen bir fotoğrafçı çizmiş ve altına şunları yazmıştı: "Sabır eşeğin faziletidir."

Özellikle, meşhur olamamış, iyi siparişler alamayan ressamların, fotoğrafçılar ile alay etmelerinin, kısmen de olsa fotoğrafa karşı çıkmalarının, nedeninin tamamen "**parasal**" olduğu söylenebilir. Fotoğrafla rekabet edemeyeceklerini, bu nedenle ekonomik çöküntüye uğrayacaklarını düşünüyorlardı. Bu nedenle de yeni, alaycı söylem geliştirilmişti: "*Resim yapmasını becerememeyen ressam fotoğrafçılığa başlıyor!*"

Fotoğraf, başlangıçta sanat ile el zenaatları arasında bir olguydu. Gerçekten birçokları resimde başarılı olamayınca, fotoğrafı seçmişlerdi. Bunların arasında İskoçya'lı ressam David Oktavius Hill'i ayırt etmemiz gerekir. Hill'i, saygıdeğer bir fotoğrafçı, sanatçısı olarak anmalıyız. Öte yandan bu gibi "istisnalar kaideyi bozamadı". Dolayısıyla fotoğraf, klasik güzel sanatların, özellikle resim sanatının gölgesinde gelişme gösterdi.

19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafçılar, öyle bir yöntem geliştirelim ki, tüm ressamlar ve grafikerler bu olayı ciddiye alsınlar diye düşünmeye başladılar. O zamanlar "*Rembrandt-Etki*" (Rembrandt-Effect) üzerine tartışılıyordu. Öyle fotoğraflar çekilmeliydi ki, sanki resim veya silgileme metodu ile yapılmış gibi gözükmeliydi. Bu uygulama ile çekilen fotoğraflar, yalnızca ön görevi yerine getirmiş oluyordu. Ve çalışma bittiğinde geriye fotoğraf namına hiç bir iz kalmıyordu. Genellikle portre ve manzara çalışmaları yapılıyor ve bunlar metal baskı metodları ile basılıyor, müşteri isterse renklendiriliyor; bittikten sonra karakalem, silgileme ya da litografiden ayırt edebilmek güçleşiyordu. Bu tür çalışmalara yönelmiş sanatçılar arasında Fransız Robert Bemachy ve Alman Heinrich Kühn ile Hugo Erfurt'u anabiliriz.

Fotoğraflarının resim gibi olmasını amaçlayan bu sanatçılar, mekanik, kimyasal, alet ve maddelerin yanısıra amaçlarına ulaşabilmek için sayısız deneylerde bulundular. Bu yanlış yönelim, optik alanda ulaşılan yeni, verimli buluşlara sırt çevirmelerini de beraberinde getirdi.



Niepce'nin çekmiş olduğu ilk fotoğraf. 1822 civarları.



1860 yılında bir manzara fotoğrafçısının aletleri ve karanlık odası.

leri içinde değerlendirirsek, anlayışla karşılayabiliriz. Fotoğraf kendini kabul ettirene kadar, teknik ve toplumsal gelişim evrelerini de yaşayabilmeliydi. Bu da 1920'li yıllara rastlıyordu. Tüm bu gelişmelere karşılık, 19.yy'lın dönemecinde Alman kökenli Amerika'lı Alfred Stieglitz, her türden metal-baskı yöntemini reddetmiş, hatta rötuşa bile karşı çıkmıştı. Stieglitz'in bu tavrı önemli dönüm noktalarından biri oldu. New York sokaklarında yaptığı çalışmalar fotoğraf tarihinde önemli izler bıraktı.

Fotoğrafta Devrim

Fotoğrafın kendisini kabul ettirebilmesi 1925'li yıllara kadar sürer. Bu duruma, bilimsel ve teknik gelişmelerin katkısı yadsınamaz. Optikçiler daha hassas objektifler hazırlarken, foto-kimya endüstrisi de daha hassas film ve fotoğraf kağıtları üretmeye başlamıştı. Hassas mekanikçiler elle kullanılabilinir fotoğraf aygıtları üretiyorlardı. *"Leica", "Ermanox"* gibi aygıtlar, kendisinden önceki tüm fotoğraf aygıtlarını alaşağı etmişti. Bu yeni gelişme, fotoğrafçıları günlük olayların çekimini yapmaya, bunu yaparken de gerçeğe bağlı kalmaya itiyordu. Bu tarihlerde *"Basın Fotoğrafçılığı"* söz konusudur. Baskı tekniğindeki gelişmeler, fotoğraf basma tekniğinde de önemli gelişmeler yaratmıştı. Bu çalışmalara Albert Renger-Patzsch'ın yayımladığı *"Dünya Güzeldir"*, isimli fotoğraf kitabını örnek gösterebiliriz. Renger-Patzsch, fotoğrafçılara yaptığı bir çağrıda: **"Fotoğraf değeri olan fotoğraflar çekin!"** demiş ve fotoğrafın resimin etkisinden kurtulmasını desteklemiştir.

Fotoğrafın kendi yerini bulmasında Birinci Dünya Savaş'ından sonraki toplumsal-politik gelişmelerin önemli bir etkisi olmuştur. Birinci Dünya Savaş'ından sonra sıklaşan diplomatik görüşmeler, basın fotoğrafçılığının gelişmesinde önemli bir adım olmuştur. Basın fotoğrafçılığının yollarını gösteren Berlinli fotoğrafçı *Erich Salomon*'u (1944'te Ausschwitz Toplama Kamplarında faşist-ırkçı politikanın kurbanı olur) saygı ile anmak gerekir. Weimar Cumhuriyeti döneminde gerek politikacıların gerekse sanatçı ve bilim adamlarının (Örneğin: Albert Einstein, Gerhard Hauptmann, Max Liebermann, Clara Zetkin vb.) flaşsız çekilen fotoğrafları, foto-röportaja önemli katkılarda bulunmuştur.

O yılların Almanya'sında fotoğraftaki gelişmeye önemli boyut kazandıran diğer bir çalışma da, İşçi-Fotoğrafçılar'ın ürünleriydi. Bu işçi fotoğrafçılar, işlerinden arta kalan zamanlarda fotoğraf çekebiliyor; aygıtlarını bilinçli olarak, kendi sorunlarına yöneltiyor, toplumsal tartışmaya yeni bir boyut kazandırabiliyorlardı. Günlük basın "işçi sorunlarına" değinmeyince buna karşı



AIZ Arbeiter Illustrierte Zeitung [Resimli İşçi Gazetesi] 1926 yılında yayımlanan 8. Sayı. İşçi Fotoğrafçıların fotoğrafları ilk kez bu sayıda yayınlanmaya başlamıştı.



1932 yılında yayınlanan İşçi Fotoğrafçı, "Herkes Fotoğraf Çekebilir" özel sayısı ile işçileri fotoğraf çekmek için özendirmeyi amaçlar.

oluşan hareket, işçilerin sorunlarını, yayınladıkları gazete ve dergilerde, aracısız aktarabilme olanakları yaratmıştı.

"Realist-Fotoğraf"ın doğum yılları olan bu dönem, daha sonra bir çok fotoğrafçıyı etkileyecektir. "**Fotoğraf-Devrimi**" olarak da nitelendirebileceğimiz bu yıllar, fotoğrafın resmin etkisinden kurtulduğu, kendi başına, kendi yasaları ve estetiği ile yaşayabileceğini de ispatlamıştı.

Evet, Fotoğraf Sanattır!

Yerküremizde fotoğraf, "*sanat mıdır ? ya da değil midir?*" tartışmaları çoktan sona ermişken, Türkiye'de bu tartışmaların hala sürdüğünü izlemekteyiz. Bir yanda, "*Fotoğraf sanat değildir!*" diğer yanda "*Fotoğraf sanattır!*" diyenlere rastlıyoruz. "*Sanat değildir!*" diyenler, türlü yoksunluklar ile fotoğrafı özümseme çalışması yapanları küçümsemekte, hatta daha da ileri giderek "*Zavallı fotoğrafçılık*" diyebilmekteler. Konuya tam tersi bir yaklaşım gösterilmesi doğruya daha yakın bir tavır olurdu. Hatta giderek bu genç (fotoğrafta genç) fotoğraf amatörlerine el uzatılması, yardımcı olmaya çalışılması, daha insancıl, daha sanatçı (fotoğrafçı) duyarlılığı getirirdi. Yazık !

Şimdiye dek fotoğraf üstüne yayınlananları gözönüne alarak, bazı deneyimleri aktarmaya çalışalım.

Neden Fotoğraf?

Günümüzde fotoğraf çok yönlü kullanılan bir araç durumundadır. (Reklam, kurgu, gazete vb.) Kesin olan tek şey: Fotoğrafın uluslararası bir dil haline dönüşmüş olmasıdır. Çok doğaldır ki, bazı çevrelerce bu dilin yalancı-aldatıcı yanlarına ağırlık verilmektedir. Günlük yaşamımızda, "boyalı basın" ve özellikle reklam-fotoğrafçılığında, bu tür anlatım yalanları ile sıkça karşılaşmaktayız.

Fotoğrafın herşeyden önce teknik ve kimyasal birleşimden üretime geçtiğini herkes biliyor. (Artık bu tavırda fotoğraf üreten çok az fotoğrafçı kaldı. Yeni nesil dijitalden başka bir şey tanımıyor. Başka bir evrime dek bu sürecek.) Buna rağmen bilinmesi gereken şu: Sonucun ne olacağına insan, yani fotoğraf makinasının arkasındaki insan karar veriyor. Bu insanın toplumsal olayları, dünyayı nasıl değerlendirdiği karar veriyor. Yani aygıtın arkasındaki insanın "*Dünya görüşü*", gördüğü olayı soyutlaması (yorumlaması) karar veriyor.



1921 yılında çekilen bu fotoğrafta Boston'da (ABD) açık arttırma ile satılan bir işçi ve satıcısı görülüyor. [Fotoğrafçısı bilinmiyor.]



Dilenci. "Majeste: Bir kuruş lütfen!" İngiltere, 1920. (Fotoğrafçısı bilinmiyor.)



ABD-Pensilvanya'da kömür madeninde çalışan işçi çocuklar.
Fotoğraf: Lewis W. Hine, 1911



Ailesi ile birlikte Pensilvanyalı maden işçisi. ABD 1920.
Fotoğraf: Lewis W. Hine

Bir Başka Yanlış: Makinaiara Esirlik!

Fotoğraf çeken ya da çekmeyen her kim fotoğraflarıma baktıysa, anlatılmak istenen olaydan çok, "*hangi makinelerle*" çekim yaptığımı; hangi film ya da kimyaları kullandığımı bilmek istedi. (Acaba ressamlara da hangi fırçalarla resim yaptıkları soruluyor mu?) Sanki her fotoğraf makinenin ürünü, kullanan yalnızca deklanşöre basıyor ve "*düşünmesine*" gerek kalmıyor. Tabi ki makinenin, objektiflerin bir fotoğrafın oluşmasındaki rolü büyük, hatta başroldeler, ama insansız bir fırça nasıl resim yapamazsa, insansız bir makine ve objektifler de hiçbir işe yaramaz.

Peki bu insanlar böylesi fikirleri nereden ediniyorlar?

Benim için bu sorunun yanıtı çok basit: Fotoğraf makinesi üreten firmaların kullandıkları "*reklam dili*", onları bu fikirlere sahip olmaya yöneltiyor. Orneklersek: "*Alın falan makineyi, düğmesine siz basın gerisini bize bırakın!*" dünyanın en çok kullanılan bir fotoğraf makinesi için yapılan reklamın sloganı. İşte bu reklam metinlerini yazanlar, insanı kendi ürettiği makineye esir etmek isteyenlerdir. Bu nedenle de, günlük yaşantımızda bize sunulan her fotoğrafı "*aspirin yutar gibi*" yutmamız, kabullenmemiz istenmektedir. Fotoğraf, günlük besin maddesi gibi dişlerimizin arasına sokularak çiğnememiz istenmektedir. Kendilerine göre haklıdırlar. Ne kadar çok satarlarsa o kadar çok kazanacaklardır. Bu aşamada fotoğrafçının -tüketicinin- kendisini nasıl koruyacağını öğrenmesi gerekiyor. Önemli olan bir faktör de budur. Kısacası, gördüklerimiz hakkında düşünmememiz amaçlanmaktadır. Düşünen çok olduğu an, aynı diğer tüketim maddelerinde olduğu gibi, alıcısı (tüketicisi) azalacaktır.

Peki, nasıl fotoğraf çekmeliyiz?

Bu soruya şöyle ya da böyle diye yanıt vermek olanaksız. Ancak bazı ön düşünceler sıralanabilinir. Herşeyden önce, çekeceğimiz olayı çok iyi tanımamız gerekmektedir. Hatta, çalışacağımız konu bizim kişiliğimizin bir parçası durumuna gelmelidir. Başarabilirsek, onunla birlikte –tekniği dışlamadan ama ona esir de olmadan– büyüyerek, bazı kalıcı sonuçlara varabiliriz. Örneğin: Politikacıları çekmek isteyen bir fotoğrafçının, politik yaşamı, bu yaşamın bireylerini, aralarındaki ilişkiyi çok iyi bilmesi gerekmektedir. Yoksa iyi sonuç alamaz. Bu fotoğrafı çekilmek istenen tüm alanlar için geçerlidir. Özellikle seyircisinin ilgisini çekecek, onu bilgilendirecek –geliştirecek, yaşadı-

ğı toplumdaki çelişkileri– güzellikleri aktarabilecek çalışmalara yönelmek, fotoğrafın asıl görevi olan "belgeciliğini– haberciliğini" öne çıkartabilecek çalışmalar yapabilmeliyiz.



Saksonya Kömür İsletmeleri'nde çalışan çocuk kömür işçileri. Belki anı diye çekilmiş bir fotoğraf olabilir. Ancak 1912 yılında Almanya'da çocukların çalıştırıldığının bir kanıtı. İyi bir belge. Foto: Karl August Reymann, 1912.

Fotoğrafçılıkta Bazı Ön Duygular

Fotoğraf, herşeyden önce bir haberin anlatıcısıdır. Bir durumun, bir anın belgesidir. Yani, belli bir zamanda, belli bir durumdaki olayı saptamaktadır. İyi bir fotoğraf seyircisine çok şey anlatır. Kötü bir fotoğraf ise hiç kimse tarafından anlaşılamaz. Boş bir çabadır. Özetle, haber eksik anlatılmış olur. Öyküsü eksik bir fotoğrafta, teknik hatalardan çok, fotoğrafı çekenin kişiliğinde bazı şeyler aramak, daha doğru sonuçlar verecektir.

"Öyküsü eksik fotoğraftan", genellikle asıl meseleyi saptırarak anlatan fotoğraf anlaşılıyor. Yani bir olayı ya olmamış gibi göstermek ya da tersi olmuş gibi göstermek çabalarından sözediyorum. Bu tipten fotoğrafçılar zaten asıl meseleyi çarpıtmak için görevlendirilmiş kişilerdir. Bu basın fotoğrafçılığında olduğu gibi, özellikle reklam fotoğrafçılığında da sözkonusudur.

Örneklersek: Reklam fotoğrafçılığında bir "krem" reklamının fotoğrafının çekimi yapılmadan önce, fotoğrafı çekilecek model, belki de o kremi kullanmadan, güzelleştirilmektedir. Amaç tüm tüketicilere, şayet bu kremden kullanırlarsa, fotoğraftaki kadın kadar güzel olacaklarını kabul ettirmektir. Basında sık kullanılan bir başka örnek: Herhangi bir sahilde (Bu Türkiye ya da başka bir ülke olabilir) –hatta bir yabancı dergiden çalınmış bir fotoğrafta olabilir– iki üstsüz kadının fotoğrafı çekilerek, altyazısına *"Üstsüz turistler Türkiye'ye doldu"* diye yazılmaktadır. Amaç bütün turistlerin, orasını-burasını alenen herkese göstermek için çaba harcadıklarının imajını vermektir. Bunun ne kadar doğru olduğunu saptamak zordur. Burada akla şu soru takılıyor: Sorumluluk bunun neresinde ?

Fotoğraf çevremizde gelişen olayları olduğu gibi göstermeye, yaşanan bir durumu somut saptamaya yarayan bir araçtır. Bu ister sanat olsun ister olmasın böyledir.

Özellikle yurtdışında, Türkiye'den gösterilecek bir fotoğrafın hep "güzel" olması gerekmektedir. Yoksa ülkenin dışişleri sorumluları ile geçinebilmeniz zordur.

Örneğin: F.Almanya'da "Türkiye, seni seviyorum!" sergisinde sünnet yapılırken (pipisinin ucu kesilirken) ağlayan bir çocuk ya da resmi geçitlerde çekilmiş "kaz adımlarla" yürüyen askerlerin gösterilmesinden rahatsız olup, bu fotoğrafları sergi panolarından alaşağı ettirerek, yerine, o türden fotoğraflarla hiç mi hiç ilgisi olmayan "boğaz manzaralarının" astırıldığını tesadüfen

saptayabiliyoruz. Bundan rahatsız olan "Konuşan Türkiye'mizin" bir başkonsolosudur. Yurtiçinde ise "Sümüklü çocuk" fotoğrafları uzun zaman tartışıldı. Bu çalışmalar, saymaya çalıştığımız fotoğrafın yasallıklarını yerine getiremiyorsalar, bu eleştiriler haklıdır. Ancak, hâlâ aç insanlarımız varsa, bunun karşılığında silahlanmaya milyarlar akıtılıyorsa, aç kalan insanları ve onların karnını doyurmayan, silahlanmayı saptamak isteyen fotoğrafçılar varsa onları kınamaktan çok, takdirle karşılamalıyız. Dünyada son "sümüklü çocuğun" sümüğünü silinceye dek, son "işsiz" iş buluncaya dek bu görev süreceğe benzer.

Özetle, fotoğrafın bu denli yoğun kullanıldığı zamanımızda, değer ölçülerimizi geliştirmek, kişisel deneyimlerimizi arttırmak, bilinçli fotoğraf çekmesini öğrenmek ve aktif bir yaşam sürdürmek durumundayız.

Fotoğrafın Bir Görevi Var mıdır ?

Daha önce bazı görüşleri dile getirmiştik. Bir kaç deney daha aktararak, söylemek istediklerimizin altını bir kez daha çizelim.

Günümüzde fotoğraf üzerine gerekli doğru düşünceleri kazanmak ve yaşadığımız toplumda fotoğrafın görevini daha iyi anlayabilmek için "Leipziger Standanzeiger" gazetesinin 1839 yılında, yani *"fotoğrafın ilk ortaya çıktığı"* yıllardaki bir yoruma göz gezdirmek yeterli: *"Fotoğraf daha yokken, büyük dünyamız üzerine bilgilerimizi çizgilerden ve resimlerden ediniyorduk. Bu da, çok doğaldır ki, bizi gerektiği biçimde tatmin etmiyordu."*

Bu görüşe şunları ekleyebiliriz: Özellikle tıp ve fen bilimlerinde fotoğrafın insanlığa unutulmaz yardımları olmuştur, olmaktadır. Günümüzde fotoğraf olgusunun yardımı ile, yeryüzündeki gelişmeleri, hatta uzaydaki gelişmeleri, aracısız –doğrudan– görebilme olanağına sahibiz.

Fotoğrafın İçeriği ve Bildirisi (Nesnellik sorunu)

İnsanlar olayları selektif (tercih ederek-seçerek) algılarlar. Bu nedenle görme duyularını istedikleri biçimde yönlendirebilirler. Özetle, görmek istediklerini görürler. İstemediklerini görmezler. Ama fotoğraf çekildikten ve karta basıldıktan sonra, çekim yaparken görülmeyen bir dizi şeyler kartın üzerindedir. Demek ki: Fotoğraf bizim çekim yaparken gördüklerimizden daha çok şey görmektedir. Yani fotoğraf, teknik olanakları çerçevesinde tüm nesnel olguları saptar. Bunları söylerken, objektif oyunları ya da rötuş gibi



Jersey Street'te bir İtalyan göçmen ailesinin evi.
Fotoğraf: Jacob A. Riis, ABD, 1889



Göçmen aile. New York, 1907 Fotoğraf: Jessi Tarbox Beals

Fotoğrafın Anlatım Gücü

Fotoğrafta işlenen konu, onu izleyenler için ilginç olmak zorundadır. Bunu belirtirken, diğer taraftan önemli olan bir tarafın da, izleyicinin ilgisinin kendi öznel şartlarından kaynaklandığını da söylemeliyiz. Örneğin: Çocuğunun fotoğrafını gören bir çift için, bu fotoğraf çok ilginçtir. Ama bir yabancı için aynı tez savunulamaz. Ancak bakılan fotoğrafın bir "mesajı" varsa, fotoğrafın üstündeki tanınsın-tanınmasın herkes tarafından sevgiyle izlenir. Mesajı olmayan fotoğraf "*banal*" bir çalışmadır.

İzleyicisinin, bir fotoğraftan algılamak istediği, fotoğrafçının yönlendirmesi ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü, daha çekim yapılırken fotoğrafçının seçtiği motif, kendi yorumunun bir ürünüdür.

Mesleğini seven bir fotoğrafçıdan, yaptığı çalışmalarda, konuya bir yorum getirmesi istenir. Günümüzde bu iki şekilde yapılmaktadır: Belgesel ve sanatsal fotoğrafçılık. Aslında bu iki kavramı birbirinden ayırtedebilmek zordur. Belgesel ya da sanatsal kavramlarını birbirlerine karşıt olarak düşünemeyiz. Henri Cartier-Bresson'un ya da ülkemizden Ara Güler'in fotoğraflarına bir göz atarsanız, ne demek istenildiğini daha iyi anlayabilirsiniz.

Belgesel fotoğrafçılık, aile albümlerinden tutun da, basın fotoğrafçılığına kadar geniş bir alanı kapsar. Belge diye çekilen bir fotoğrafın, sanatsal değeri yoktur diyemeyiz. Bresson ve Güler (daha bir çok isim sayılabilir) bu konuda en güzel örneklerdir.

Bazı fotoğrafçılar, fotoğraflarında, özellikle gerçeğin "*dışına*" çıkmayı yeğliyorlar. Böylece "*tarafsız*" olarak çalıştıklarını, konuyu daha "*objektif*" saptayabildiklerini savunuyorlar. Her nasıl yapılabiliyorsa?

Tekrar edersek: Bir fotoğrafın seyircisini, bilgilendirmesi, sevindirmesi, üzmesi ya da neşelendirmesi, ağlatması, güldürmesi ve hatta dehşet vermesi gerekmektedir. **Öyküsü olmayan fotoğrafın hiç bir işlevi olmadığına değinmiştik.** İnsanı geliştiren ve onu harekete geçiren fotoğraflara "iyi" diyebiliriz. Bu başarılabilinirse, izleyicisi fotoğrafa karşı saygılı olmayı öğrenecek ve hatta onunla dost bile olabilecektir.

Fotoğrafta "Taraflılık"

Fotoğraf makinesi ile ve karanlık odada yapılan pratik çalışmaların yanısıra, fiziksel ve kimyasal gelişmeyi iyi bilmenin, fotoğrafta iyi sonuçlar alabilmek için geçerli koşullar olduğuna değinmiştik. Artık birçok fotoğrafçı için karanlık oda yerine "aydınlık oda" kullanıyor. Burada fotoğrafın üzerinde çalışılabilen yazılımlar devreye giriyor. Fotoğrafçıların bu programlarla çalışmayı öğrenmeleri gerekiyor.

Her fotoğrafçı –çalışmaları ile– sevdiği *(tercih ettiği)* konulara yönelir ve kendine göre belli değerler elde etmeye özen gösterir. Verilen ürünlerde, iç yaşam ve gerçeklik, her fotoğrafçının olaylara ve dünyaya hangi "gözlüklerle baktığı" –gözlemlediği– saptanabilir. Bazen: "Madem ki aynı ülkede yaşıyoruz, demek ki herşeyi aynı görüyoruz", diye savlar üretilmektedir. Renk ya da dış görünüşü ele alırsak bu sav belki doğru olabilir. Şöyle bir örnek verelim: Ülkemizin en çok vergi ödeyen bir işverenle, yalnızca çalışabildiği için kazancı olan birisini, bir fotoğraf gezisine göndersek, acaba aynı fotoğraflar ile mi geri dönerler ? Kesinlikle hayır ! Çünkü çekilecek fotoğraflar bu iki kişinin olaylara yaklaşımı, dünya görüşlerine göre olacaktır. Bunu söylerken "*taraflılık sorununu*" yalnızca içinde bulunduğumuz zamanın sorunu ve onun katı ideolojisi olarak ele almak yanlış olur. Biz istesek te, istemesek te sınıflı toplumlarda, her kişi isteyerek ya da istemeyerek, çoğunlukla da bilmeden, dünyamıza kendi değer açılarından bakmaktadır. Dünyanın hemen her ülkesinde yayınlanan gazetelerin alt başlıklarında genellikle "*tarafsız*", "*partiler üstü politika*" vs gibi savlar vardır. Bunun pek akıllıca bir sav olduğunu söyleyemeyiz. Tarafsız olduklarını savunanlar, bu fikirlerinde samimiyseler, içten bir davranış göstermek istiyorlarsa, kendilerine ünlü yazar Goethe'yi örnek almalıdırlar: "*Dürüst insan olmaya söz verebilirim, ama tarafsız olmaya asla!*"

Antik Yunan'dan başlayarak, tüm dünya sanatının araştırmasını yapan bilim adamları, tüm olayların sınıflar ile çok sıkı bir bağ içinde olduğunu saptamışlardır. (Doğu Blokunun çökmesi sınıfsal farklılıkların ortadan yokolduğu anlamına gelmiyor.) Yeni olmamakla birlikte, Dürer, Shakespeare, Beethoven, Balzac ya da kimi ele alırsanız alın, sınıflar arasında "*tarafsızlık*" –nötr– diye bir şeye rastlayamazsınız. İçinde yaşadığımız toplumda, bütün fikirler –ide– ve sanatlar sınıflara bağlıdır. Bu böyle olmasaydı bizlerin "*Taraflılık*" –yan tutma– konusunda tartışmamıza gerek olmazdı.



Üç oğlu cunta döneminde katledilen El Salvadorlu tarım işçisi Remido Rivera. Fotoğraf: U. Kohls, 1981



Sing Sing Hapisanesinde Rosenberg Çiftinin idam edilmeden önce ayrılık öpüşmesi. Arka planda duran gardiyan gülmektedir. Gülme nedeni bilinmiyor. Amerika'da o günlerde yayınlanan gazetelerde bu gülen gardiyan rötüş edilip fotoğraftan yokedildikten sonra bu fotoğraf gazetelerde basılmıştır. Fotoğrafçısı ve aslını ortaya çıkaran bilinmemektedir.



Filozof, yazar Angela Davis özgürlüğüne kavuştuktan sonra yaptığı basın toplantısında. ABD 1972. Fotoğraf: H. Schaefer

Üzerinde durulması gerekli diğer bir şey de, tarihte yaşanan tek tek destanların, belli sınıfların zıtlıklarını sergiliyor oluşlarıdır. Önemli olan kişinin hangi tarafı tuttuğudur. Berlin Humbolt Üniversitesi profesörlerinden Herneck'in bir cümlesini anımsamadan geçmek istemiyorum: "Her kim ki... humanistlik, halkların kardeşliği ve barış için taraf tutmasını bilmiyorsa, o hiçbir şeye layık değildir."

Tüm bunlardan çıkartabileceğimiz sonuç: dürüst ve açık-seçik taraflılıktır. Bunları söylemek kolay diyenler olabilir. Yanıtımız: Korkak ve kararsızlıktan daha can sıkıcı birşey olmadığıdır. Önermek istediğimiz taraflılık, gerçeğe bağlılık ve özgürlüğe özdeş bir taraflılıktır. Johann Gottfried Herder'in şu sözlerini anımsayalım: "Doğa yasallıklarını senin hatırın için değiştirmez..."

"Fotoğrafta taraflılık" savı ya da önerimiz birçoklarına yabancı gelebilir. Ancak pratik çalışmalardan geri durmazsak, çevremizde gelişen olayları zamanında saptayabiliriz. Yıllar sonra "keşke" kelimesi ile başlayan cümleler kurmamıza gerek kalmaz. (Örneğin: Ülkemizin Güneydoğusunda yaşanan olayları, insanı odak noktası yaparak, iyi-doğru anlatan fotoğraflara, hem bizim hem de gelecek nesillerin gereksinimi var. Burada, kendini hangi milliyetten hissederse hissetsin, bu insanların dramını, onların içinde bulundukları durumu aracısız anlatabilen fotoğraflara gereksinim var.)

Tüm sanat dallarında olduğu gibi, fotoğrafta da; (herkes için olduğu gibi) fotoğrafçılar için de karar verme zamanı gelmiştir. Bu da kişinin yaptığı çalışmalar ile ölçülmektedir.

Fotoğrafta Estetik Eğitimin Önemi

Bilimin yardımı ile fotoğrafın, çekilen objenin, tam kopyası olduğuna inananlar var. Biz bunlara dokunmuyoruz. İnansınlar. Biz bunun tersini savunuyoruz: Fotoğraf yalnızca dış görünümün kopya edilmesi ile sınırlanamaz. O aynı zamanda gerçeğin benimsenmesine yardımcı olan estetik bir araçtır da.

Bir karşılaştırma yaparsak: Gerek ülkemizde gerekse diğer ülkelerde, birçok insan bir ya da birden çok fotoğraf makinesine sahiptir. Birçoğu, kendi anılarını saptamak için çekim yapıyor. Belki, geçmişte çekilen fotoğraflara bakmakla, gelen anıların tazelenmesi, bireye bir çok olumlu duygular veriyordur. Ancak her ne amaçla çekilirse çekilsin, fotoğrafın bir belgesellik taşıdığına, daha önce de değinmiştik. Çünkü çekim yapan bir insan deklanşöre bastığı an bir zamanı tespit etmiş oluyor. Görmenin en çabuk öğrenme yolu olduğu savından yola çıkarsak, bir fotoğrafın da dış görünüşün en iyi not edilmiş biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Böylece fotoğraf, yalnızca estetik ile yaşamak veya bakmak değil, aynı zamanda onun kendi aktif biçimidir de. Söz buraya gelmişken, fotoğrafın halk sanatı arasına girmesi için çaba gösterenlere de omuz vermek gerekiyor. Bu fikir ilk duyulduğunda yabancı gelebilir, ancak biraz açmaya kalkışırsak; halk sanatında yalnızca, halı-kilim dokumacılığı, çeşmecilik, oymacılık vs. ile sınırlanamıyacağını anlamaya çalışırsak, fotoğrafı kavramaya giden yolu daha kısa zamanda katedebiliriz. İnsan kabiliyetinin kaynağını işgücü olarak kabul edersek, bunun insanda mevcut olduğunu saptarız. İnsanoğlu bu işgücünü doğumundan itibaren kullanagelmektedir.

İçinde yaşadığımız toplumda, sanattan sırf kar etmenin amaçlandığını saptıyoruz.

Bazı sanatçıların, insanlar fotoğraf çekiyor ama görme duyusunu yitiriyor gibi savlarda bulunuyorlar. Fotoğraf sırf ışık-oyunları olarak düşünülürse, belki bu düşünceler geçerli sayılabilinir. Ancak böylesi tipler fotoğraf icad edilmeden önce de çevrelerine *"kör tavuk"* gibi bakıyorlardı.

Her kim ki, gerçek yaşamdan hareket ediyor, gördüğü nesneleri gözünden beynine taşıyabiliyor ve titiz çalışma disiplini ile bunu fotoğrafın terkedilmez yasallıkları ile bütünleştirebiliyorsa, o kişi yaşıyor, görüyor demektir. Başka tür bir fotoğrafçılık düşünmek olası değildir.

Fotoğrafın yaygınlaşması ile birçok olayın bilince çıkarıldığı ispat edilebilinir. Birçok fotografçı doğadaki nesneleri değişik açılı objektifler ile cek-



Amerikan bombardıman uçaklarının enkazları toplanırken. Fotoğraf: Quang Van, Vietnam, 1970.

mektedir. Buna bütünüyle yanlış diyemeyiz. Her kim fotoğraf çekiyorsa o kişi yaşamı seviyordur. İmkan olsa da yeryüzünde herşeyin fotoğrafı çekilebilse...

Bir başka örnek: Fotoğraf çeken bir arkadaşım, yaptığı çalışmalardan memnuniyetsizliğini belirterek, artık yerküremizde hiçbir ayrıntının kalmadığını, herşeyin fotoğraflandığını iddia etti. Bu arkadaşım, sanırım "dünya sona erdi" demek istedi. Somut olan şey, güneşin hergün yeniden doğduğu, bakmasını becerebilirsek, yaşamın yeni acılarını ve çiçeklerini görmekte zorluk çekmeyeceğimiz. Bu da fotoğraftaki toplumsal görevi yerine getirmekle özdeştir. Fotoğrafın geleceğine iyimser bakmalıyız. Bu bize dünyaya bilinçli bakmasını öğretirken, güzelliğin ne demek olduğunu da öğretiyor.

"Güzel"i Ararken

Fotoğrafta güzel nasıl bulunur ? diyenler olabilir. Olsun ! Ya da, fotoğraf temelden güzeldir! diyenler olabilir. Olsun! Bu yazı ile sözü edilen "güzel"in ne anlama geldiğine değinmek istiyoruz.

Yeryüzünde, herşeyde olduğu gibi, fotoğrafta da güzel'i bulabilmek gerekiyor. Ama hangi güzeli ? Gerek haftalık, gerekse aylık fotoğraf dergilerinde, bize sunulan güzellikleri mi? Ki bunların çoğu, daha doğrusu, hemen hemen tümü, renk uyarlaması çalışmalarını içeriyor. (Güneşin batışındaki renklerin güzelliği; çiçeklerin yakın çekimi vs.) Bu çalışmaların yapılmasına karşı değiliz. Mutlaka yapılmalı. Ancak, fotoğrafta güzellik sırf bunlar mı? Hayır! Çünkü, bu çalışmaların yüzde yüze yakınının tek sancısı (form) biçimdir. Biçimi bir yana bırakalım demek istemiyoruz. Ancak, kendisine yalnızca biçimi kılavuz edinerek, içerikte hiçbir şey sunulmamak istenilmesine karşıyız. Doğal olarak nasıl anlatacağım? sorusuyla çalışmaya başlanmalı. Fotoğrafta başarılı işler bu sancının öncülüğünde oluşmuştur. Fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana bu türden birçok ürün verildi. Bir yenilik sözkonusu değil. Şimdiye dek yapılanlardan farklı bir çalışma yapılabilecekse, bu işe girişilmeli...

Peki, nedir fotoğrafta güzellik? Bu sözü geçen güzellik, çevremizdeki, daha doğrusu toplumdaki diğer güzelliklerden ayrı mı değerlendirilmeli? Kanımızca üç bölüme ayırarak, doğruya yakın yanıtlar bulabiliriz:

a) Kaynak

b) Ölçü

c) Ve insanlık için yararları...

Bunlara yanıt ararken, tarihte yadsınamayacak yanıtların verildiğini de saptıyoruz hemen. İlk önce Brecht'ten bir alıntı ile başlayalım: *"Estetiğimizi...mücadelemizin gereksinimlerine göre yönlendiririz."* Şimdi yukarıda sözünü ettiğimiz üç tanımlamanın daha da derinlerine gitmeye çalışarak düşünce üretmeye çalışalım:

a) Kaynak: Güzellikle ilişkilerimiz, çevremize bakarken onu yorumlarken, gerçekle kurabildiğimiz diyaloğumuz ilk sırayı alıyor.

b) Ölçü: Bir fotoğrafın ya da bir şeyin "güzel" olduğuna nasıl karar verebiliyoruz? Hayal kurarak mı? Ya da yaşamdan öğrendiklerimizden mi? Ya da her ikisini birbirleriyle yanyana getirerek mi? Her ikisinden de! Hayallerimizi, yaşamdan öğrendiklerimizle en ideal biçimde birleştirebildiğimiz an.

c)İnsanlık için anlamı: Amaçsız fotoğraf çekiyorum; izleyicisi istediğini anlayabilir diyenler var. Böyle olunca, önümüzde duran fotoğrafın işlevinin ne olacağı bilinmez. Halbuki güzelliğin, olaylar ile yani gerçek yaşamla doğrudan ilişkisi sözkonusudur. Bu nedenle fotoğraf, yaşamdaki ilişkileri, aracısız, doğrudan gözler önüne sermek durumundadır. Goethe: *"Güzellik için bir yasallık gereklidir ki, onun görünür olması gerekir"*, demiş.

İnsanın aralıksız olarak çevresini ve kendini değiştirmesi, yaşamla ilişkisinin sürekliliğini oluşturur. Güzeli seven herkesin, yaşamı her an bulabileceğinden şüphelenmemek gerekir.

Günümüzde, fotoğraf sanatı adına bizlere sunulan "güzel fotoğraflar" genellikle, yaşadığımız dünyadaki olayları, çarpıtan haber anlayışı ile sergilemektedirler. Buna karşı tavır alınmasını istemek, özellikle fotoğrafçıların üstüne düşünmesi gereken bir görevdir.

Kısa bir sonuç çıkartmak gerekirse: Çevremizde gelişen olaylara, her ne kadar bilinçli bakabilmesini becerebilirsek, yaşamın güzelliklerini doğru saptayabildiğimiz gibi, daha da güzelleşmesine katkıda bulunmuş oluruz. Yalnızca biçim kaygısıyla ürünler verilirse, hala tekrarlanan "sanat fotoğrafçılığının" ağına düşülmüş olunur. Biçimi, içerikle (birbirlerine rekabet etmeden) birlikte sunabilirsek, amaca ulaşabiliriz.

Söylenmek istenen şudur: Güzellik, ya biçimden ya da içerikten yola çıkarak ta yapılsa, gerçek ile çelişki içerisine düşmemelidir. Önemli olan, sunulan ürünlerde güzellik aranırken boşluğa yuvarlanmadan, değişen ve değiştirmek isteyen yanını unutmamalıyız.



Beyaz Rusya'da gençler. Minsk 2005. Fotoğraf: Mehmet Ünal

FOTO-RÖPORTAJ
VEYA
RÖPORTAJ-FOTOĞRAFI

Son yıllarda yayıncılık yaşamının en yaygın kullanılan görsel malzemesi şüphesiz fotoğraftır. Dünya yayıncılık yaşamında-anlayışında foto-röportaj, (gerek tek, gerekse çok fotoğraflı) saygıdeğer bir gelenek kazanmıştır. İçinde bulunduğumuz yüzyılımızın başlarında, gazetelere fotoğraf basma tekniği geliştikçe, gereksinim duyulan fotoğraf, bu tarihsel görevini hâlâ sürdürmektedir. Günümüzde basılı yayınların aynı zamanda dijital yayına geçtikleri biliniyor. Hatta sadece dijital yayın yapan yayınların sayısı da gittikçe takip edilemez süratle artmaktadır. Bu gelişme fotoğraf üzerine söylediklerimizi geri almamıza neden değildir ve olamayacaktır.

Fotoğrafın aracısız-gerçekci anlatım dili, irili ufaklı birçok olayın, kimilerince önemsiz gibi görünen olayların, bilince çıkmasında çok önemli görevler yerine getirdi. Bu görevinin bittiğini söylemek olanaksız. Bu nedenle fotoğraf -foto röportaj- film ve TV'den önce yüzyılımızın önemli görsel (visual) bilgilendirme görevini üstlendi. Ortaçağda Gutenberg'in geliştirdiği matbaacılık, bir "devrim" olarak kabul edilmisti.

Aynı biçimde 19. yy'lın sonlarına doğru, klişe ile baskısına başlanılan fotoğraf, görsel yayıncılık alanında, bu devrime bir önemli ayrıntı daha ekleyecektir. Bu nedenle, gerek güncelliği gerekse gerçeğe en yakın anlatımı içeren tavrı ile fotoğrafa olan toplumsal ilgi artmıştır.



Gazete Fotografçıları (Tarihi ve fotografçısı bilinmiyor.)

Foto-Röportaj Nedir ?

Bu soruya *"işte budur"* ya da *"işte şudur"*, diye yanıt aramak pek akılcı bir iş olmasa gerek. Şimdiye kadar çeşitli örnekleri sunuldu, sunuluyor. Foto-röportajda ana amaç: Anlatabilmek! Fotoğraf ile, yazıya veya diğer başka bir elemana gereksinim duymadan, (yalnızca fotoğraf ile, ya da çok az açıklamayla) bir olayı anlatabilmek. Ama nasıl ? Herşeyden önce bu durumu, öncelikle röportajı yapılacak "olay" belirliyor. Röportajı yapacak kişi (fotoğrafçı) belirliyor. Onun dünyayı nasıl gözlemlediği belirliyor.

Bir olayın (yerin, kişinin vb.) foto-röportajını yapmaya gitmeden önce bir dizi ön hazırlık, bir plan gerekse de, olayın tümünü nasıl anlatacağı, anlatması gerektiği üzerine bir reçete yazabilmek güçtür. Ancak ne yapılmak istenildiği konusunda bazı ön kararları almanın önemli olduğunu vurgulayalım. İstenilen fotoğraflara yönelik son durum, olay yerinde ne çekilebilinirse odur. İyi sonuçlarla geriye dönebilmek için, çekimi yapılacak konu hakkında ne kadar bilgi toplanabilinirse, çekim sırasında o denli rahat ve seri çalışabilme kolaylıkları sağlanmış olur. Aynı masa topu oynayanlar gibi, ön hazırlıklar yapmak gereklidir. Bu hazırlıklara karşın topun nereden geleceği her zaman doğru tahmin edilemez.

Çoğu zaman üzerine çalışılan bir konunun en güzel, en önemli anlarının çekildiği kanısı uyanabilir. Ancak, böylesi bir rehavete düşmeden -olanak varsa- çekimi sürdürmek en sağlıklı yaklaşımdır. Önemli olan konunun hem beyinde hem de negatifte (günümüzde: hafıza kartında) yer etmesidir. Öyle durumlar var ki; ilk görüldüğünde fotoğrafı çekilmezse, yok olup gitmektedir. Foto-röportaj, senaryolu olmadığı için, bir daha tekrar edilemez. Şöyle örneklersek: Bir yazarın düşünmeye zamanı, bir fotoğrafçıya karşın daha fazladır. Yazar aldığı notlarla, daha sonra yapacağı işi yaz-boz metodu ile tekrarlayabilir. Bir fotoğrafçı için bu olanak yoktur. Sanırım Bresson'dan aktaracağımız şu cümle bu soruna daha da açıklık kazandıracaktır: *"Fotoğraf çekmek aynı anda beynin, gözün ve kalbin bir olayı hedeflemesidir."*

Ava çıkan bir avcı, nasıl elini tetikten ayırmıyorsa, bir foto-röportaj fotoğrafçısı da işaret parmağını deklanşöründen ayırmamalıdır.

Diğer bir konu da flaş kullanma ya da kullanmama sorusudur. Tanıdığımız bir çok foto-röportaj fotoğrafçısı flaş kullanmamaktadır. Flaş kullanmanın kaçınılmaz olduğu durumlar olsa da kullanmamak, çekimi yapılan olayı

kendi ışığı ile çekmek, gerçekçi anlatıma özen göstermek anlamına gelir.

Gene Bresson'dan örneklersek: "*Yetersiz ışıkta bile flaş kullanılmayacağını söylemeye gerek var mı? Doğrusu, bu kurala uymayan bir fotoğrafçı katlanılmaz bir bireydir.*"

Her yayın organının yazı kurulları (redaksiyon) yayın organlarında hangi konuyu basmak istediklerine dünya görüşlerine göre karar verirler. Her ne kadar uluslararası bazı etik kurallar saptandıysa, bunları uygulayanların azınlıkta olduğunu söylemek zor değildir. **Bu kurallardan en önemlisi ve başlıcası gazetecinin, fotoğrafçının görevi, gördüğü olayları, özneye sadık kalarak olduğu gibi aktarmaktır.** Gazetecinin yazarken vicdanıyla hesaplaşmasının kaçınılmaz olduğu gibi, bir fotoğrafçının da deklanşörüne her basışında vicdanıyla hesaplaşması gerekmektedir. Bu becerilemezse, çekimini yaptığı olayları doğru anlatamaz. İzleyicisini yanlışa sürükler.



Radyoyu ilk kez dinleyebilen bir Özbekistanlı. Fotoğraf: Georgi A. Selma, 1925. Özbekistan.

Foto-Röportajın Anlamlılığı

1960-70'li yıllarda savaş, özellikle Vietnam Savaşı, dünya kamuoyunda fotoğraf aracılığı ile tanındı, anlaşıldı. Vietnam'daki savaşa karşı çıkışta, fotoğrafın (şakağına namlu dayalı kadının fotoğrafı) diğer faktörlerin yanısıra önemli bir payı vardır. Asya-Afrika ve Latin Amerika'daki Ulusal Kurtulus mücadeleleri, kolonyalizmin yaptıkları ve batışı fotoğraf aracılığı ile beyinlerde daha iyi kavranabildi.

Yaşamdaki, irili-ufaklı olayların fotoğrafla sunusu, insanoğlunda bilinçlenmeyi teşvik etti. Milyonlarca insan, yaşlı ya da genç, fotoğrafın aracılığı ile gerek dünden gerekse günümüzden bilgiler toplamakta, deneyim kazanmaktadır. Bu nedenle de fotoğraf, içinde bulunduğumuz yüzyılımızın hâlâ en önemli anlatım araçlarından bir tanesidir. Bu önemin kaybolduğunu savunanlara karşı, biz öneminin arttığını savunmak istiyoruz. Bir gazete bayisine gidip, alıcı bir gözle bakmak, bu savımızı doğrulayacaktır.

Günümüzde fotoğraf çoğunlukla topluma düşman bir biçimde kullanılmaktadır. "Yellow Press" (Bulvar basını) diye adlandırılan yayıncılık anlayışında, yüzeysel, sansasyon tipi, foto-röportajlar ağırlık kazanırken, güdülen amaç insanın düşüncelerini (yazıda olduğu gibi) kendi nesnel sorunlarından uzakta tutabilmektir. Bu uyutma tekniğinin en güzel örnekleri, (hangi ülkede olursa olsun) seçim sırasında izlenmektedir. Bazı fotoğrafçılar, bir politikacının seçim konuşmalarını izlemeye gittiklerinde, onun doğa sevgisini, çocuk sevgisini vb. işleyen fotoğraflar çekmekte, kendilerine yakın basında bu fotoğraflar basılmaktadır. Bu gibi "halktan adam" fotoğraflarıyla, bilinçli olarak asıl gerçek gizlenmeye çalışılmaktadır.

Dünyanın tüm fotoğrafçılarının, "aman bir fotoğrafım yayınlansın" diye "dua" ettikleri LIFE dergisi, 1935 yılında yayına başlamadan önce yayınladığı manifestoda şunları yazar: "*Yaşamı görmek, dünyayı görmek; büyük olayların tanığı olmak; fakir ve zengin insanları görmek.... görün ve hayret edin; görün ve ibret alın...*" Ancak yıllar gösterdi ki, bu ilk bakışta çok insancıl gibi gözüken çağrı, giderek olayları gerçek ilişkilerinden kopartarak yayıncılık yaşamını sürdürdü.

"*Fotoğrafta manipilasyon*" ya da "*aldatma*" veya "*gerçeği ters-yüz etme*" diye tanımlayabileceğimiz bu terim, başlı başına bir araştırmayı gerektirdiği için örneklemeye son vermek istiyoruz.

2000 yılına dek yayın hayatını sürdüren bu derginin kapanış nedeni

olarak "artık röportajın sonunun geldiği, bu nedenle bu derginin kapatıldığı" açıklanmıştı.

Tüm saptırma girişimlerine karşın, işine saygı duyan foto-röportajcıların yaptığı çalışmalar, verdiği ürünler engellenemedi. Çünkü fotoğraf aygıtını eline alan, aygıtının arkasında duran kişi, fotoğraflamak istediği olayları gördükçe, karşı mı taraf mı sorusuna yanıt aradı. Sözümüzüm burasında, verdiğimiz örneğe çok yardımcı olabilecek "Under Fire" filmini örnek vermek zorundayız. Roger Spottiswoode'nin reji yaptığı bu filmde, Nick Nolte, Gene Hackmann gibi ünlüler oynuyordu. Bu filmde bir fotoğrafçının "tavır alması" konusunda işlenen öykü, burada anlatmak istediklerimize çok yakın.

Özetlersek: Fotoğrafın bu denli yaygınlaşması, daha ilgi çekici, içinde bulunulan zamanı en iyi ve en doğru anlatan foto-röportajlar aranmasına neden oldu. Bu nedenle fotoğrafçıların işi gün geçtikçe zorlaşmaktadır.



Göçmen anne. Fotoğraf: Dorothea A. Lange

Foto-Röportajın Ana Konuları

Günümüze dek yapılan ve günümüzde yapılan çalışmaları izlersek foto-röportajın ana konularını şöyle sıralayabiliriz: Çalışma yaşamı, sokak yaşamı, fabrika, konut sorunu, stadyum, tiyatro vb. Tek tek bireylerin yaşamını anlatan konuların yanısıra, toplumu bütünüyle ilgilendiren sağlık, sömürü, baskı vs. gibi diğer konular sıralanabilinir. Aslında tek cümle ile ifade etmek gerekirse: Foto-Röportajın sınırı yoktur. Herşeyin röportajı yapılabilinir, diyebiliriz. Sırası geldikçe örneklerimizi nedenleriyle açıklamaya çalışacağız.

Foto-Röportajcıyım diyen herkesin, genel dünya kültürünün üst düzeyde olması; aygıtını iyi tanıması; hangi filmle, hangi objektifle çekim yapacağını bilmesi gerekmektedir. Bunlardan birinin eksik olması, yapılmak istenilen işin yarım yapılmasına neden olur. Küçük bir örnek vermek gerekirse: Devletlerarası bir ziyaret esnasında, türlü zorlukları aşarak fotoğraf çekebilme olanağı elde etmiş bir fotoğrafçı, başkanın yanında duran kişinin, kişilerin kim olduğunu bilmiyorsa, çekmiş olduğu bu fotoğrafı kullanabilmesi zordur.

Öncelikle genel kültürünün çok iyi olması, teknik bilgilerinin eksiksiz olması, etkili fotoğraf çekiminin ön koşullarını oluşturmaktadır. Ancak bu gerekli uzmanlaşma için, dünyanın hiç bir ülkesinde bu türden bir eğitim yöntemi yoktur. Bir okula gidilse bile, bu eğitim daha çok kişinin kendi çabaları ile halledilebilinecek bir sorundur. Bu nedenle, yerel gelişmeleri, iç ve dış politikayı, ekonomik-sosyal-kültürel gelişmeleri vb. gibi bilgileri edinmek ve günü gününe, hatta dakikası dakikasına takip etmek kaçınılmazdır.

Röportaj Fotoğrafında Sosyal Yaşam

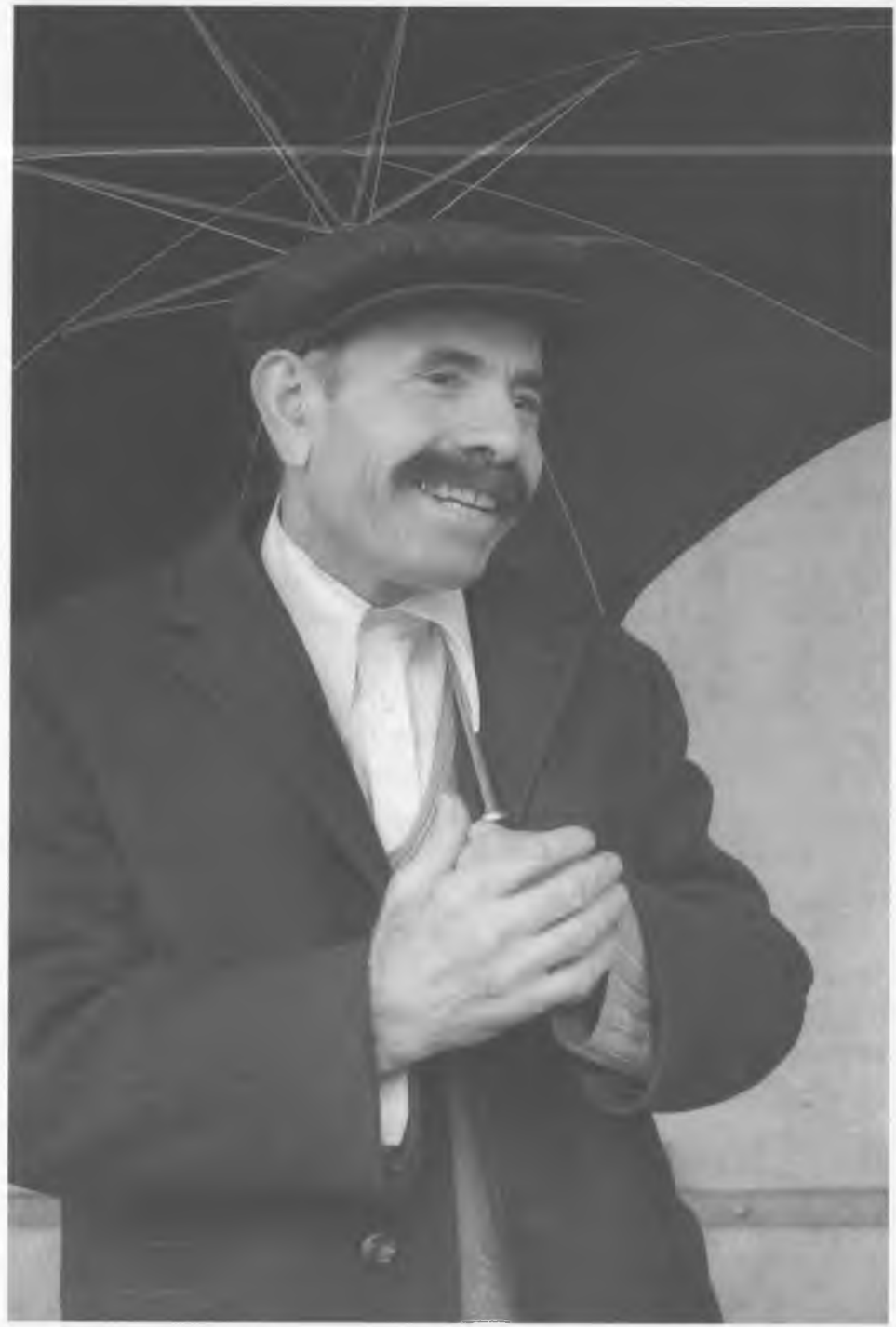
Danimarka'lı marangoz ustası Jacob A. Riis 1870 yılında Amerika'da göçmen bürosuna kaydını yaptırırken, yedi yıl sonra "*The Evening Sun*" gazetesinde çalışacağını düşleyemiyordu. Günümüzde, o dönemde yazmış olduğu "protesto yazıları" ve çekmiş olduğu "protesto fotoğrafları", "*sosyallikten uzak bir durumun ortadan kaldırılması*" için yapılan çalışmalar olarak değerlendirilmektedir.

O yıllarda birçok New York'lu fotoğrafçı, atölyelerinde çeşitli ışık oyunlarıyla "klasik" çalışmalar yaparken, Riis fotoğraflaması gereken konuları sokakta, fakir mahallelerde arıyordu. O yıllarda "Boyalı Basın" Riis'in çalışmalarını "*Dilenci ya da Çöplük Fotoğrafçılığı*" olarak nitelendiriyordu.

Günümüzde Riis, fotoğraf tarihi yazılırken vazgeçilmez bir isim olarak, politik görüşü ne olursa olsun, tüm fotoğraf tarihçileri tarafından anılmaktadır. Riis'in yanısıra, dünyanın diğer ülkelerinde "eleştirel fotoğrafçılar", kadın-erkek eşitliğinin sağlanması, çocuk işçiliğine son verilmesi için; eşit işe eşit ücret verilmesi için fotoğraflar çekiliyorlardı.

Lewis Hine fabrikalarda, kömür madenlerinde günde oniki saat veya daha fazla saat çalıştırılan çocukları fotoğrafladığında yıl 1900'dü. Aradan doksan yılı aşkın bir zaman geçmesine karşın çocuklar hâlâ çalıştırılmaktadır. Diyelim ki ülkemizde, Latin Amerika'da, Afrika'da, Asya'da. Cenevre'deki ILO örgütünün verdiği verilere göre, yalnızca Berezilya'da on milyon çocuk çalıştırılmaktadır. Yanlış yazmadık:10 milyon çocuk çalıştırılmaktadır. Herkesin kendisie örnek aldığı ABD'de hâlâ 800.000 çocuk; İtalya'da 600.000 çocuk; İspanya'da 280.000 çocuk çalıştırılmaktadır. Ülkemizde kaç milyon çocuk iş yaşamında acaba? 1900'lü yılların tipik kapitalist görüntüleri hâlâ gözlerimizin önündedir. Bakmasını, daha doğrusu görmesini öğrenmek gerekiyor. UNO'nun verilerine göre; 1979 yılında yeryüzünde her üç çocuktan biri yardıma muhtaç; her dört çocuktan biri okuma-yazmadan mahrum ve her sekiz çocuktan biri açtır. Kısacası "*Üçüncü Dünya Ülkeleri*" diye adlandırılan ülkelerden görebildiğimiz çocuk-gençlik fotoğraflarıyla, ABD ya da F. Almanya gibi "*modern ülkelerin*" uyuşturucu madde kullanan gençlerin fotoğraflarından farklılığı yok diyebiliriz.

Boston'da 1921 yılında çekilen bir fotoğraftan "açık arttırma ile işçi satıldığını" görüyoruz. İçinde bulunduğumuz doksanlı yıllarda bu tipten "*Açık Arttırma*" yapıldığına rastlamıyoruz. Ancak, ülkemizin herhangi bir köşesinde bir işverenin gelip kendilerini alıp, işyerine götürdüğü bazı noktaların olduğunu iddia edersek, yalan mı söylemiş oluruz ? Ya da gelişmiş ülkelerde bazı fabrikaların kapanış nedenlerinin "*üçüncü dünya ülkelerindeki ucuz işgücü*" olduğunu hiç duydunuz mu?



Türk İşçisi, Almanya 1983. Fotoğraf: Mehmet Ünal

Röportajda Portrecilik

Portre-Röportaj fotoğrafçılığı günümüzde tüm ülkelerde yayınlanan gazete ve dergilerin baş sayfalarını dolduruyor. Ancak bunun "ideal" yayıncılık olduğuna şüphe ile bakmak gerektiğini söylememiz gerekir. Baskısı yapılan bu portreler çoğunlukla, o kişinin gerçek kişiliğini yansıtmaktan uzaktır. Bir meclis toplantısı düşünün. Bu toplantı saatlerce sürüyor. Mecliste politikacılar sürekli oturdukları için, çoğunlukla bilinçsiz birçok hareket yaparlar. Fotoğrafçı, bazı politikacıların birçok davranışlarından bazı detayları saptar. Diyelim ki, o sırada burnundan bazı "haplar" çıkartıyor. Bu fotoğrafı kullanmak, izleyicisinde, bu politikacının hep burnuyla oynadığı izlenimini yaratır. Bu nedenle, bu ayrıntılar arasında, o kişinin gerçek benliğini anlatan bir tek fotoğraf bulmak zor bir iştir. Ayrıca, gazeteye basılacak fotoğraflar, onu çekenler tarafından seçilmediği için, gerçek anlatım dileği bir kez daha darbe yemiş olur. Zaman açısından bu seçim fotoğrafçısı ile birlikte yapılamadığı için, daha çok yanlışa düşülmektedir.

Günümüz yayıncılığında portre kullanım alanlarını şöyle sıralayabiliriz:

a) Resmi ya da ünlü kişilerin portreleri;

b) Sosyal-belgesel portreler, tek kişi ya da daha fazla;

c) Olayların içinden portreler, vb.

Portre-Röportaj fotoğrafçılığının anlatımda kendine kılavuz ettiği düşünce, fotoğrafı çekilen kişinin, gerçek kişiliğini anlatan yanını yakalayabilmektir. *(Tavrı, duruşu, mimikleri vs.)* Çünkü bunlar, fotoğrafı çekilen kişinin iç ve dış dünyasını yansıtabilmekte gereken önemli unsurlardır.

Gerek tek, gerekse toplu portre-röportaj fotoğrafta birincil amaç, ya fotoğrafı yayınlanan kişi hakkında sempati toplamak ya da kin duygularına hitap etmektir. Çoğunlukla politikacı, sanatçı ve sporcu portrelerinde sempati toplamak amaçlanırken, katil, hırsız ya da "terörist" portrelerinde okuyucunun kin duyması amaçlanmaktadır. Bu, basın dilinde "*okuyucuların hislerine*" seslenmek olarak nitelendirilmektedir. Polisiye suç işleyenlerin gazetelere yansıyan fotoğraflarının genellikle "çirkin" olmasına özen gösterilir. Ana amaç "normal insan" görüntüsü vermemektir.

Tek tek portreleri minik ebatlarla basılarak ve bir cümle ile herhangi bir konuda fikirleri sorulan vatandaş portrelerinin yer aldığı sayfaya da eskiden Cağaloğlu'nda "Gürbüz Çocuk Haberi" denilirdi. Bu portrecilikte amacın, "okura inmek" olduğu iddia edilmektedir. Şimdi ne deniyor, bilemiyoruz.



Japon sosyalislerinin lideri Asanuma'nın sağcı bir öğrenci tarafından öldürülmesi. Fototoğraf: Y. Nagan, Japonya, 1960.

Politik Olaylar

Yeni oluşan ya da süregelen olayların haberlerinin yanısıra, iç ve dış politikada olan gelişmeler, haber sayfalarının dolmasına; yorumlar yapılmasına ve bunların "fotoğrafla beslenmesine" neden olmaktadır. Örneğin: Bir politikacının (genellikle başbakanların) bazı sıradan şeyler söylemesi bile, genellikle ilk haber olmaya adaydır. Bir başka örnek: Büyük bir yangının olması, ya da trafik kazasının olması baş haber olabilir. Son günlerde F.Almanya'da yakılan evler, içlerinde Türkler yaşadığı için, ülkemiz ve yakıldığı ülkenin basınının baş sayfalarını doldururken, aynı haber, örneğin Avusturalya'da dördüncü sayfalarda izlenebilmektedir. Olayın o ülke basını için sansasyonelliği ilk ya da son haber olmasına karar verdirir.

Gerek gazetelerde, gerekse dergi ve TV'lerde yayınlanan fotoğraflar, toplumun barometresi gibidir. Baş haber olabilecek bir sorun, adı geçen yayının yazı kurullarında görev yapan insanların "dünya görüşüne" göre değişebilir. Ancak bu baş haberler, okuyucusu tarafından her zaman, yazı kurullarının istediği düzeyde tartışılmaz. Genellikle toplumsal çıkmazlara (örneğin: bir politikacının görevini kötüye kullanarak zengin olması gibi) değinen yazı ve fotoğrafların izleyicileri-okuyucuları tarafından çok tartışıldığına tanık olmaktayız. Bir başka örnek: İki devlet adamının el sıkışarak-gülücükler dağıtarak poz vermesi, özellikle milyonları ilgilendiren sorunlarda, okuyucuya-izleyicisine bir rahatlama getirir. Örneğin: Yunan-Türk ilişkilerinde iki başbakanın el sıkışması gibi...

1967 yılında Almanya'lı foto-röportajcı Fred, küçük bir uçaktan çektiği fotoğraflarla, Yunan askeri hükümetinin Yaros adasında toplama kampları yaptırarak uyguladığı politik terörü fotoğraflar. 1975 yılında Doğu Almanya'lı fotoğrafçı Ulrich Kohls bir otomobilden çektiği fotoğraflarla, Şili Diktatörü Pinochet'in kendisine muhalefet olanları yoketmek üzere yaptırdığı toplama kamplarını belgeler. Steve Bloom ve Peter Magubane'nin Güney Afrika Cumhuriyetinde çekmiş oldukları fotoğraflar ırkçılığı belgeleyen, beyazların köleci tutumlarını dava eden fotoğraflardı. Başka ülkelerden buna benzer bir çok fotoğraf, günümüzde ırkçılığa karşı birer anıt niteliği taşımaktadır. Kohls'un, Blomm'un ve Magubane'nin foto-röportajları, bir çok ülkenin basınında yayınlandı, izleyicilerini ırkçı düşünceye karşı harekete geçirmede üzerine düşen görevi yerine getirdi.

Angela Davis'in hapiste çekilen bir fotoğrafı, dünya basınında milyonlarca kez basıldı. Bu girişim sonucu Angela Davis serbest bırakıldı. Öte yandan çok etkili bir fotoğraf olan, Rosenberg çiftinin fotoğrafı, 50'li yıllarda onları ölümden kurtaramadı. Politik yaşamdan bir çok fotoğraf çekilmektedir. İlk bakışta, hemen gerekli olmayacak bu çalışmalar, günün birinde çok değerli çalışmalar haline gelebilir. Çünkü, bugün pek önemli gözükmeyen bir buluşma, yarın ona bugün verilen değerden çok daha fazla önem kazanabilir.

Diğer Konular

Foto-Röportaj şimdiye dek sıraladığımız konular dışında ekonomi, bilim, kültürel yaşam ve sportif olaylar alanlarında ağırlıklı olarak kullanılmaktadır.

Herşeyden önce foto-röportaj, bize göre, insancıl olmak zorundadır. Fotoğrafı çekilen insanın onuruna herhangi bir zarar vermemelidir. Bu ana düşünceden hareketle, bir konuyu çalışırken, ayrıntıları çekilecek konunun ana fikri değiştirmemesi gerekir. Ancak böylesi foto-röportajlar geniş izleyici kitlesi tarafından benimsenebilir, sevilebilir. Yerküremizin güzel yanlarını desteklerken, değişmesi gereken yanlarını da fotoğraflamak durumundayız.

İçinde yaşadığımız toplumlarda fotoğrafın görevi gittikçe zorlaşmaktadır. Bu nedenle, fotoğraflarla anlatılan bir olay, insanlığı iyi düşüncelere sevkedici olmalı, onu bilgilendirmelidir ki, asıl görevini yerine getirebilsin. Gene Bresson'u anımsatmak istiyoruz: "*Fotoğrafçılar olarak bu dünyayı yansıtmak zorundayız. Bu ise, salt çekimlerimizin içeriğine bağlıdır. Ve kanımca içeriği biçimden ayırtetmek de imkansızdır. Biçim denince, tasarımlarımızı ve duygularımızı somutlaştıran ve de onları aktarabilinir duruma getiren bir düzen (kompozisyon), gözümüzün önüne gelmektedir. Fotoğrafta ise bu görsel düzen, ancak kendiliğinden (spontan) yoğurumsal-tartımlı bir duygudan doğabilir.*"

FOTOMONTAJ UĞRAŞI VE JOHN HEARTFIELD

Bu bölümde diğer sanatsal uğraşılara göre daha genç olan bir uğraştan, fotomontajdan sözedeceğiz.

Fotomontaj çalışmaları üzerine günümüze dek çok farklı görüşler ortaya konuldu. Sevenlerin yanısıra, karşı çıkanlara da rastlandı. Ancak, sonuçta üstlendiği görev ve işlevi açısından, yadsınamaz bir uğraş olarak günümüze dek yaşadı, yaşıyor.

Günümüzde ve ilk bulunduğu günlerde fotomontaj gerek gösterilerde gerekse yayıncılık yaşamında vazgeçilmez bir anlatım aracı olarak varoldu. Fotomontaj günümüzde, zamanında onu rededenler tarafından da kullanılmaktadır.

Görsel sanatlardaki bu gelenek; Goya'nın savaşa karşı çalışmaları; Picasso'nun Guernica'sı ile Cumhuriyetçileri desteklemesi, savaşa karşı etkin girişimleri ile Heartfield ve günümüzde yaşayan birçok sanatçı ile sürmektedir.

Fotomontaj ve John Heartfield

Tarihçesi pek eski olmayan fotomontaj türünden çalışmalara ilk olarak 1910'lu yıllarda rastlanır. Öncü sanatçıların, yaptıkları bazı kolajlarda fotoğraf kullandıkları görülür.

Bu yazımızın ilk bölümünde çalışmalarına ağırlık vererek anlatmak istediğimiz John Heartfield'in, ünlü sanatçı George Grosz ile birlikte fotomontaj sanatını bulduklarına ve geliştirdiklerine tanık olacağız.

1920'lerde kitap kapaklarının çoğu fotomontaj çalışmalar ile yayınlanır. Bunlar arasında asıl adı Helmut Herzfelde olan ve yaptığı çalışmalarına Heartfield diye imza atan sanatçının yapıtları, öncelikle kardeşi Wieland Herzfelde ile birlikte kurdukları Malik-Verlag'ta yayınlanır. Bu yayınevi 1933'te Nazilerin iktidarı ele geçirmeleri ile kapatılır.

Heartfield politik afişçiliğin gelişmesinde öncü olan yapıtlar üretir. Zamanın sanat eleştirmenleri tarafından, görsel sanat olarak kabul edilen fotomontaj, bilinen-yaşanılan bir gerçeği etkili bir dille (öncelikle fotoğraf-yazı dili ile) bilince çıkartabildiği için, izleyicisini olası bir felakete karşı aktifleştiriyor, harekete geçmesini sağlıyordu.

1932 yılında yaptığı bir afişe bir göz gezdirir ve o zamanın Almanya'sını bir anımsamaya çalışırsak, Heartfield'in, Hitler'in bir cümlesini kendisine karşı nasıl kullandığını daha iyi anlayabiliriz. Hitler o dönemde "*Milyonlar arkamda*" diye iki sözcük kullanır. Heartfield yaptığı bu fotomontaj çalışma-



John Heartfield. 1906 yıllarında. Fotoğraf: Aile Albümü

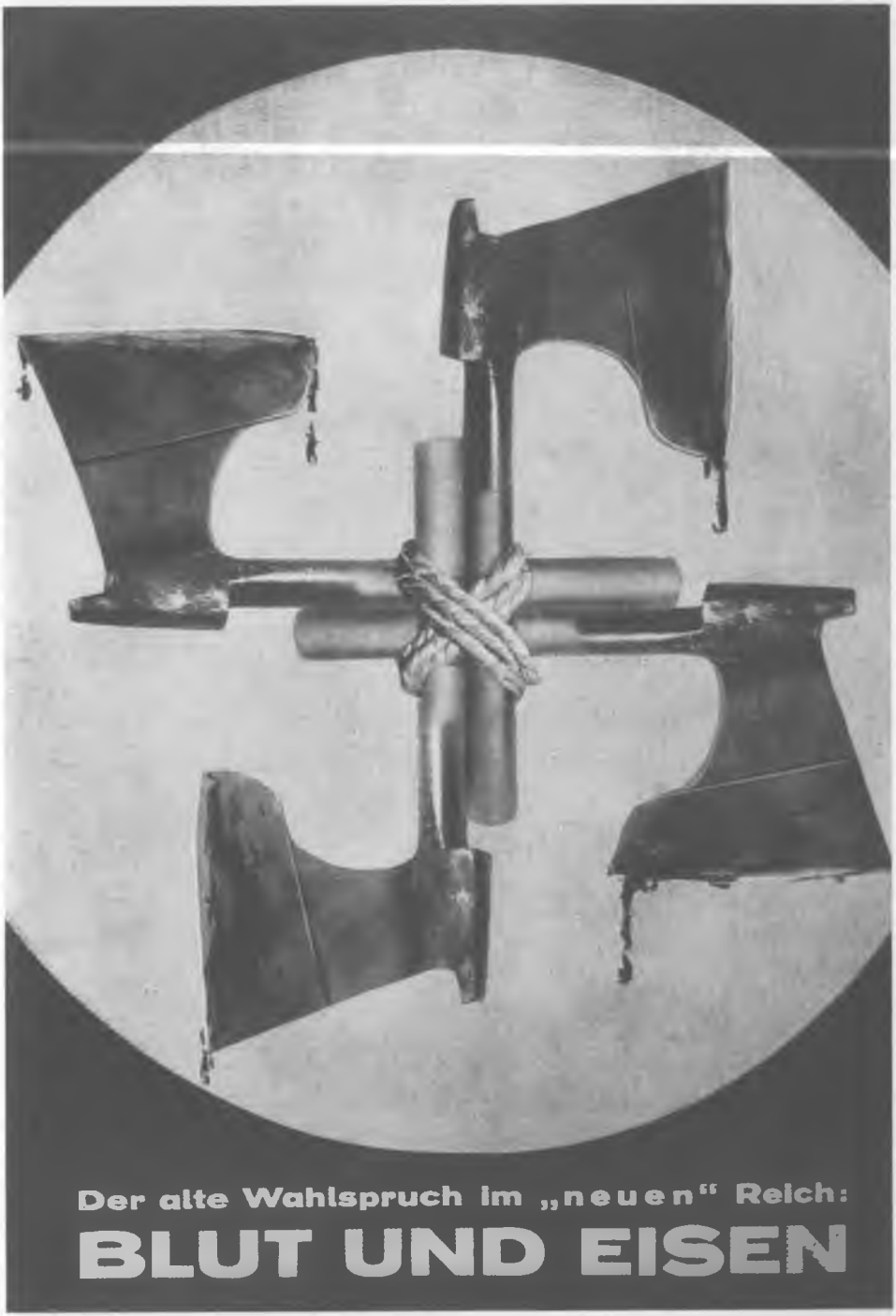
da kullandığı fotoğrafların yanısıra: "*Hitler selamının anlamı: Milyonlar Arkamda*" cümlesini ekleyerek, bu fotomontaja gereken aktiviteyi verdigi gibi, bir bakışta, gerçekte Hitler'in arkasında hangi milyonların olduğunu açıkça ortaya koyar.

Kendisi ile yapılan bir görüşmede Heartfield: "*Yeni politik sorunlar, yeni propaganda yöntemleri gerektiriyor. Fotoğrafın büyük bir anlatım gücü var*" demekle yetinmiştir.

Naziler Heartfield'i almaya geldiklerinde o müzik dinlemektedir. Müziğin sesini yükseltir, yatak çarşaflarından ip yaparak pencereden kaçar. Evinden ve ülkesinden, ayrılmak durumunda kalır.

Sürgünde tek kaybetmediği, çalışma temposodur. Prag'ta, Londra'da zamanın Hitler rejimine karşı, Hitler'in savaş hazırlıklarına karşı aktif mücadele eder. Bu yıllarda afiş, kartpostal, kitap ve dergi kapakları yaptığı görülür. Sergileri gerek sürgündeyken gerekse sürgünden dönüşünde yerküremizin dört bir yanına yayılır.

26 Nisan 1968'de çok sevdiği yaşama gözlerini kapayan Heartfield'in cenaze töreni, öğretim üyesi olduğu, Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde yapılır. Tüm salon sanatçının çalışmaları ile süslenir. Bu törende konuşan kardeşi Wieland Herzfelde, kardeşinin son yolculuğunu şöyle anlatır: "*Yalnızca portre fotoğrafının köşesine konulan çapraz siyah kurdela, artık onun kalbinin çarpmadığını bildiriyor.*"



Eski seçim belgesi: "Yeni" Reich'ta: KAN ve DEMİR
J. Heartfield, Mayıs 1934



"Hakim ve Davalı" [Davalının Hakimliği] (Bulgar vatandaş Dimitrof, parlamento binasınında yangın çıkartmaktan suçlanır ve aklanır.) J. Heartfield, 1933

Heartfield ve Yaşadığı Dönem

1900 yılları başlarında, gelişen teknik olanaklara paralel olarak, çizgi ve karikatürün yanısıra, fotoğrafta yayıncılık yaşamına adımını atar. Bununla birlikte fotoğrafın bir de belgesel yanı olduğu saptanır. Fotoğraf aldatmıyor, gelişen olayları çarpıtmadan gözler önüne seriyordu. Bu optik gelişme toplumu bilgilendirmede önemli görevler üstlenmişti.

İşte John Heartfield'in sanat öğrenimine başladığı yıllar bu döneme rastlar. Önce Münih'te resim ve grafik öğrenimine başlayan Heartfield, öğrenimini Berlin'de sürdürür. Aynı zamanda grafik çalışmalar üretip satarak, öğrenimini finanse eder.

Birinci Dünya Savaşının çıkması onu gerek okulda, gerekse serbest piyasada öğrendiklerini daha akıllıca ve insanlık adına kullanması yolunda derinden etkiler. "*Modern Sanat Savaşa Karşı*" gurubu ile birlikte çalışır. Bu yıllarda kardeşi ile kurdukları yayınevinin tüm grafik ve reklam işlerini üstlenir.

Güncel politik gelişmelere yönelik bir çok ürün üretse de, bunlardan önce kendisi hoşnut değildir. Kafasını sürekli kurcalayan şey "*nasıl daha çok insana hitap edilecebileceğidir.*" Ona göre, yaptığı kitap kapakları daha ilk bakışta, kitabın içeriği hakkında bilgi verebilmeliydi. Yaptığı eskizler ne kardeşi ne de yayınevinin diğer çalışanları tarafından beğeniliyordu. Heartfield, herkesin beğenisini kazandıktan sonra, zamanın ünlü yazarı Kurt Tucholsky kendisi hakkında şu satırları yazacaktır: "Tucholsky olmasaydım, Malik Yayınevinde kitap kapağı olmak isterdim."

Heartfield'in amacına ulaşmak için nasıl bir çalışma temposu tutturduğunu birlikte çalıştıkları Macar fotoğrafçı Janos Reismann 1945 yılında yayınladığı bir kitapçıkta şöyle anlatıyor: *"...bir gece saat ikide bana telefon ederek: Janos, hava çok soğudu, yarın sabah mutlaka buz çiçekleri olur. Sabah sekizde hayvanat bahçesinde buluşalım, fotoğraf makinanı yanına almayı unutma" dediğini çok iyi anımsıyorum. Bu üçüncü girişimimiz oluyordu... "Jeanne Ney'in Aşkları" isimli kitabın kapağı olacaktı... yaptığımız çekim saatlerce sürüyordu... En küçük bir ayrıntının üstünde bile saatlerce duruyordu. Ben yorgunluktan artık yaptığım işi anlayamıyordum. O karanlık odada baskının bitimine dek kalıyor. Fotoğraflar daha kurumadan alıp, eve gidiyordu..."*

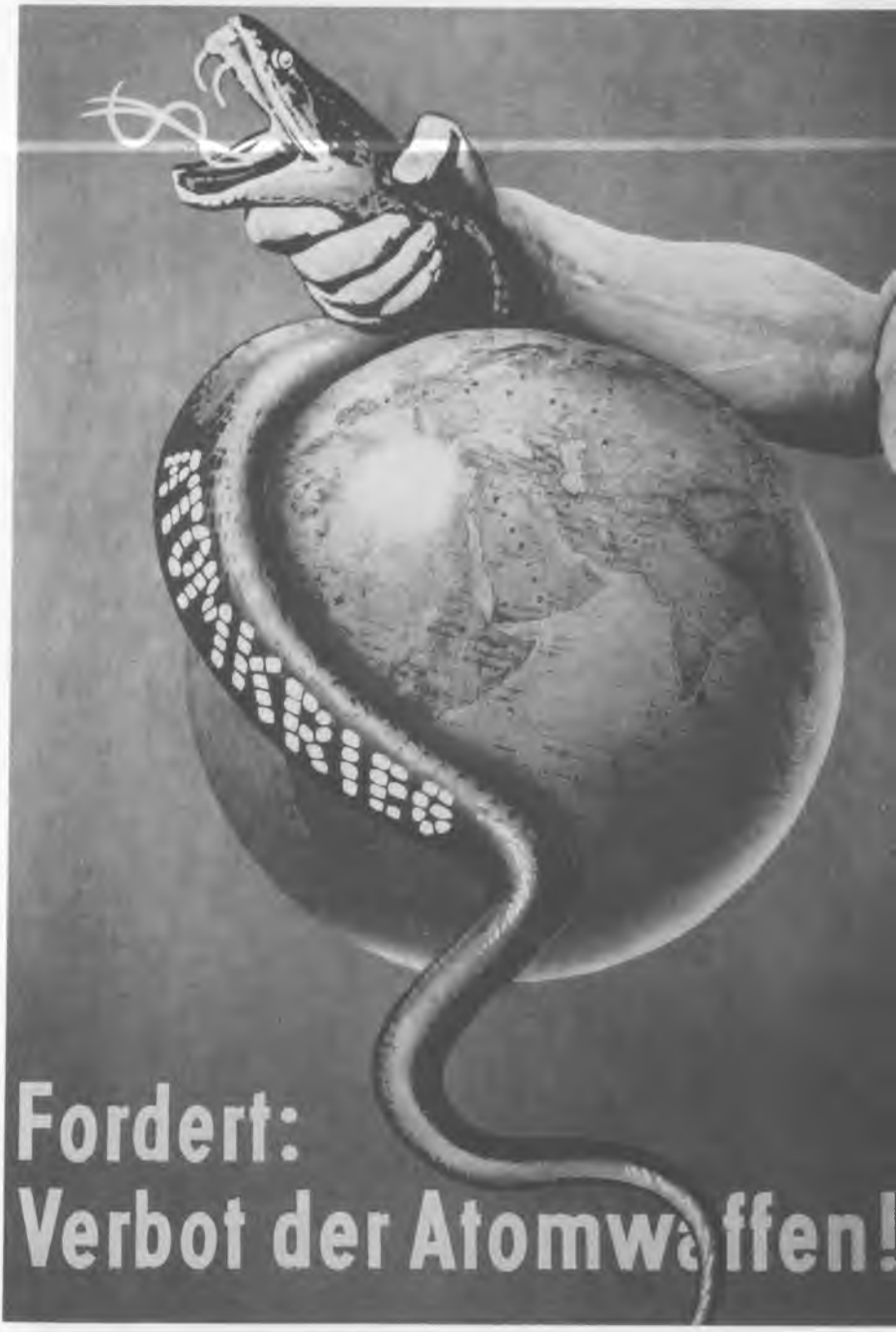
Heartfield'in çalışmaları yalnızca bazı fotoğrafları, ya da bir fotoğrafın bir bölümünü yazıyla tamamlayarak anlatmak olmamıştır. Aksine ba-

zen bir fotoğrafı çok kısıtlı sözcüklerle tamamlayarak, mesajının arttırılması için çalışmıştır. Onun çalışmalarını bir fikrin, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün, fotoğraf-yazı, gerekirse renk ile anlatılması olarak tanımlayabiliriz. Onun özellikle AIZ (Arbeiter Illustirierte Zeitung) için yaptığı fotomontajlar, günümüzde bile güncelliğini yitirmemiştir. Nitekim 1960 yılında Stuttgart'ta açılan bir sergisi için "*Hiristiyan ve Dünya*" isimli gazetede Susanne Friedrich şunları yazmıştır: "*Faşizme karşı olan protesto, onun ilk ele aldığı konulardan...Grafik ile fotomontajın olanaklarını kullanarak, politik ve toplumsal olaylara ışık tutabilmesini becerebilmistir, John Heartfield.*"

Gene 1969 yılında Londra'da açılan sergisi için çıkartılan katalogta Sussex Universitesi Doçentlerinden Hans Hess, (Grosz ve Heartfield'in çalışmalarını iyi tanıyanlardan biri sayılır) şunları yazar: "*Sanatın oluşması, durumun ve kişiliğin birbiriyle çatışmasındandır. (...) İspanya savaşı Goya ile Luis Philippe ve Daumier ile; Weimar Cumhuriyeti ise Heartfield ile çatışmıştır. Bir sanatçının çalışmalarını değerlendiriken onu tarihsel olgular ile karşılaştırabilmeliyiz. Her ne zaman bu iki olgu birbiriyle sürtüşürse kıvılcım çıkıyor ve bu kıvılcım bir alev halini alıyor.*"



Hitler selamının anlamı: Milyonlar Arkamda. J. Heartfield, Ekim 1932



Atom Silahları Yasaklansın! J. Heartfield, 1956



Faşizme Geçit Yok! J. Heartfield, 1960



İnsanüstü Yaratık: Adolf "Altın yutup teneke konuşuyor."
J. Heartfield, 1932



Yalancının mumu yatsıya dek yanar.
Doğrudan çeviri: "Yalancının bacakları kısadır."
J. Heartfield, 1932

Heartfield ve Doyumsuz Güzellik

"John Heartfield Avrupa'nın en ileri gelen sanatçılarından biridir. O, kendisi tarafından bulunan fotomontaj alanında çalışıyor. Bu yeni sanatsal aracın yardımıyla toplumsal eleştiri yapıyor. Weimar Cumhuriyetinde, savaş sözcülüğü yapanların maskesini düşürdü, Hitler'e karşı savaştı, sürgüne itildi."

Bertolt Brecht 1951 yılında bunları söyler.

Heartfield'in sanatının taraf tuttuğu, politik olduğu kaçınılmaz bir gerçek. Günümüz Almanya'sında sendikalar ve sol partiler hala bazı etkinliklerinde onun afişlerini kullanmadan edemiyorlar.

Heartfield'in çalışmalarındaki bu güzelliği, bu şiirselliği sanırım en güzel yazanlardan biri de Louis Aragon: *"...amaç, güzelliğin biçimini bozmadı. John Heartfield bugün güzelliği selamlamasını iyi biliyor."*

Evet, ürünlerine, içinde bulunduğu duruma şöyle bir göz atınca, bu güzelliğin Heartfield'in kalbinde ve heyecanında yattığını saptıyoruz. *"Yaptığı afişler amaca ulaşmakta yetersiz kalırsa çok üzülürdü, tarihsel suçluluk duyardı"* diyor kardeşi Wieland Herzfelde. Ve sürdürüyor: *"Yenilgi onun yaratıcı gücünü arttırıyordu. Yaşamının en kötü zamanlarını faşist dönemde geçirdi. Ancak, John arayışına son vermedi, sürekli olarak yeni çözüm yolları bulmayı denedi. Çalışmalarına bir nokta koyabilmek çok zordu. En büyük özelliği arkadaşlarına, sanata ve toplumculuk davasına olan sadakatiydi."*

1968 yılında, 76 yaşındayken Berlin'de yaşamı son bulur. Vasiyetnamesine göre, **Akademie der Künste** (Sanat Akademisi) bünyesinde tüm eserlerini korumak için "John Heartfield Arşivi" oluşturulur.



Wieland Herzfelde, kardeşi John Heartfield'in cenaze töreninde konuşurken.
Fotoğraf: ADN, Berlin, 3 Mayıs 1968



"Geri". F. Almanya Hükümeti göçmen işçileri geri göndermek istiyor. (Gazeteler) Fotoğraf: Mehmet Ünal, 1982

FEDERAL ALMANYA'DA SAVAŞ SONRASI FOTOMONTAJ UĞRAŞI



Türkiye ve Demokrasi. Fotoğraf: Mehmet Ünal, 1982.

İkinci Dünya Savaşından sonra, Heartfield'ten başka fotomontaj türünten veren sanatçı yoktu denilebilir. Heartfield 1949 yılına dek Londra'da yaşamak durumunda kalır. Sağlık durumu seyahat etmesine engeldir. Ancak Heartfield doktorunun yasaklamasını dinlemez ve yaşamının kalan kısmını sürdüreceği Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne döner. Bu nedenle o Federal Almanya sanatçılarından sayılmaz.

Öte yandan, Federal Almanya'daki fotomontaj sanatçılarının toplumsal eleştiri çalışmaları altmışlı yıllarda başlar. Toplumsal eleştiri çalışmalarının başlamasında; işsizlik, yaşam koşullarının kötüleşmesi, çevre sağlığının tehlikeye girmesi, sosyal hakların budanması önemli hareket noktalarıdır.

Fotoğrafçılıkta olduğu gibi, fotomontaj çalışmaları da, 60'lı yılların öğrenci hareketleri, özellikle Vietnam'daki savaşı protesto hareketi ile gelişir, ilgi görür. Öte yandan endüstri de tüketimini arttırmak için fotoğraf ve fotoğraflı afişe büyük önem vermektedir.

Günümüzde de partiler ve politik gruplar yaptıkları çalışmaların tanıtımında fotoğraftan geniş ölçüde yararlanmaktadırlar. Özellikle fotomontaj afişler kullanılmaktadır. Fotomontaj, birden fazla fotoğrafın detayını ve yazıyı biraraya getirerek, toplumsal bir çelişkiyi sergilediği, sorunun bilince çıkmasında önemli katkısı olduğu için, tüketim reklamcılarının işine yaramaktadır. Ancak yukarıda da değindiğimiz gibi, tüketim reklamcılığı fotoğrafı dışlamamakta, tam tersine kendi amaçları için daha iyi kullanma yolunu seçmektedir.

Fotomotaj, özü gereği politik olduğu için, "toplumsal çelişkileri" bilince vardırmaktaki dolaysız rolü nedeniyle tekrar güncellik kazanmıştır.

Afiş Çalışmalarının İlk Yılları

60'lı yılların sonlarına doğru, Stuttgart'ta "PLAKAT" grubunun ve Hamburg'ta "Hamburg Demokratik Grafik" grubunun kurulmaları ile ilk fotomontaj ürünlere tanık olunur. Daha sonra, işçi hareketi örgütlerinin, halk girişimlerinin ve diğer demokratik kuruluşların fotomontaj afişler kullandıklarına rastlanır. Amaç: fotomontajın uyarıcı gücünden faydalanabilmektir. Bu afişler arasında zamanımızın klasikleri arasına girebilecek çalışmalar görülmektedir. Ancak, belirtilmeden geçilmeyecek bir durum da; fotomontajcıların karşılaştığı zorluklardır. Yapılan afişler her zaman istenilene denk düşmemiştir. Heartfield'in AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung) için yaptığı



"Düşünceler Özgürdür" Klaus Staeck, 1979



Kuzey-Güney-Konferansı, Klaus Staeck, 1979.

fotomontajların, güncel politik sorunları yansıtmadaki gücü ile, zamanın sanatçılarının yaptığı fotomontajların her zaman güncel sorunları yansıtabilmekteki güçlükleri tartışılagelmiştir.

Federal Almanya'da fotomontaj çalışmaları yapılmaya başlanmasından itibaren kullanılan ana malzeme, yazı ve fotoğraf olarak kalmıştır. Heartfield'in yapmış olduğu afişlerdeki zor teknik (birkaç fotoğrafı biraraya getirebilme) her zaman kullanılamamıştır. Bu kolaycı yolun seçilmesi birçok afişe yalnızca geçici bir güncellik kazandırdımış, kalıcılık sağlayamamıştır. Bununla birlikte, Heartfield'in çalışmaları ile günümüz sanatçılarının çalışmalarını, şartlarını eş tutma gibi bir yanlış düşünceyi de savunamayız. Eckard Siepmann, Heartfield'in çalışma yöntemini şöyle anlatıyor: "*Heartfield, işçi fotoğrafçıların fotoğraflarını kullanıyordu. Üretenlerin kendi yaşamlarından çektiği fotoğrafları, işçi fotoğrafçıların zor koşullar altında çektikleri militan sınıf savaşından çekilen fotoğrafları kullanıyordu.*"

Sıkça rastlanan bir başka durum da, fotomontajda evvelce işlenmiş konuların yinelenmesidir. Yineleme yapılmaz demek istemiyoruz. Ancak yeni bir boyut getirilmezse adı tekrardan öteye geçemiyor. Dolayısıyla, fotomontajın içinde yatan sonsuz anlatım ve etkileme gücünden yeteri derecede yararlanılamıyor. Hele günümüzde TV'nin en başta gelen kitle iletişim aracı olduğunu da eklersek, başkaca bir açıklamaya gerek kalmaz sanırız.

Alternatif Ticaret

60'lı yıllar ile başlayan afiş-poster çalışmaları, önemli bir ticaret alanını doğurur. Kimi sanatçılar, ürünlerini kendileri pazarlarken, afiş dağıtım şirketlerinin kuruluşuna rastlanır. Herkes bir resim alamadığı için, fotomontaj afişler; politik içeriği olan, güncel, ucuz sanat eserleri olarak duvarları süsler. Özellikle Heidelnergli sanatçı Klaus Staeck'in afişleri altmışbine varan baskılarıyla tüm Federal Almanya'ya yayılır. Staeck'in kendisini bir fotomontajcı olarak değil, grafik sanatçısı olarak kabullenmesi, çalışmalarını müzelerde, sanat galerilerinde sergilemesi, bunun önüne geçemez. Giderek afişlerin yanısıra posta kartları yapıldı, satışa sunuldu. Birçok aracı alternatif - bezirganlar türedi.

Federal Almanya'da Fotomontaj'a Kuşbakışı Bakanlar

Savaş sonrası grafik ve fotomontaj afişleri ile kendisini kabul ettiren Klaus Staeck, çoğunlukla klasik yola başvurur. Amacı, ideal ile gerçeğin arasındaki çelişkiyi gösterebilmektir. Çoğunlukla, politikacıların konuşmalarından alıntılar yaparak ironik bir anlatıma kaçmaktadır. Bir çok eserinin anlaşılması güç olmasına karşın, kendi "demokratik" ülkesinde yasaklanan sergi ve afişlerinin sayısı çokçadır.1974 yılında Londra'da açılan bir sergisinin katalog basımı için Goethe Enstitüsü kanalı ile zamanın dışişleri bakanlığı 10 bin Alman Markı yardımda bulunur. Bir süre sonra zamanın Dışişleri Bakanı Bay Genscher "*böylesi bir yanlışlık*" için özür diler. Buna yakın "demokratik" bir tavrı açıklayacak bir başka karar da Karlsruhe kentinde bulunan Federal Yüksek Asliye Mahkemesinden çıkar: Staeck'in seçim sırasında yapmış olduğu afiş (Zenginler daha da zenginleşmelidir. Bu nedenle CDU'a oy ver) yasaklanır. Dahası SPD (Sosyal Demokat Parti) gençlik örgütü "Genç Sosyalistler" 1976 seçim kampanyasında Staeck'in afişlerini sergilemek ister. Parti ileri gelenleri bu sergiyi yasaklarlar. Bunun üzerine, Genç Sosyalistler, karikatür sanatçısı Walter Kurowski'den bir karikatür yayınlayarak altına şunu yazarlar: "*SPD içerisindeki son gelişmelere göre şurası açıklık kazandı ki; Vincent van Gogh'un kulağının kesilmesi bilinçli bir sosyal demokrat girişimdi.*"

Adından söz edilmesi gerekli bir başka fotomontaj sanatçısı da Ernst Volland'dır. Bu sanatçının sergilerine defalarca el konulur. Federal Almanya Volland'ın afişlerinin yapıştırılması yasaklanır. Ernst Volland'ın meslek yasaklarını yerici afişleri, atom karşıtlarını destekleyici afişleri politikacılarca hoş görülmez. Buna karşılık Volland'ın afişleri, posta kartları alıcısını bulur. Volland fotomontaj hakkındaki görüşlerini şöyle açıklıyor: "*Afişler, ne kadar az fotoğraf ve yazı kullanılırsa, o denli anlaşılır oluyor. Bu nedenle, bir olayın bilince çıkması da o denli çok şans kazanıyor. Bu basitlik üretimin ön koşulu olmalıdır.*"

Jürgen Holtfreter, bir basın işçisi, Alman Barış Birliği'nin kurucu üyesi: "*Ben (...) sanatsal uğraşım sonucu fotomontajı benimsemedim. Tam aksine güncel politik gelişmeler sonucu fotomontajı benimsedim. Gerçekleri bilince çıkarabilmek kaçınılmazdı.*" Holtfreter'in çalışmalarını özenilmiş fotomontajlar olarak tanımlayabiliriz.

Bu sanatçının yanısıra, özellikle politik fotomontaj en sistemli bir bi-



"İşlemi Görüldü" Jürgen Holtfreter, 1975

çimde, Federal Almanya'nın ve yerküremizin en büyük sendikası olan *Metal İşçileri Sendikası* tarafından, ondört günlük yayın organı "Metall" dergisinde yer bulmaktadır.

Sonuç mu desek?

Heartfield 1936 yılında "*Fotomontaj ilerici sanatçının silahı idi ve böyle kalacaktır.*" diyordu. Bu durum, içinde bulunduğumuz atom çağında da güncelliğini kaybetmedi. Savaş tehlikesi, barış sorunu hâlâ güncel toplumsal sorunumuz olarak sürüyor. Yaşanılası bir yeryüzü yaratmaya giden yolda, fotomontaj da üstüne düşen görevi yerine getirmek durumunda...

Peter Gorsen'in söylediği gibi: "*Montaj (...) yapmak, tıpkı okumak ve yazmak gibi, bir bakıma alfabe'yi öğrenmek - öğretmek, telaffuz etmeyi becerebilmektir.*"

SAVAŞA KARŞI
FOTOĞRAF

SAVAŞTAN YANA
FOTOĞRAF



"Ölümle sonuçlanan sorgulama" Vietnam, 1967. Fotoğraf: J. Schneider

İçinde bulunduğumuz yıllarda savaş fotoğrafları ya da savaştan fotoğraflar, kitle iletişimi açısından günlük yaşamımıza girmiştir. Özellikle yerküremizde bitmeyen ve hâlâ süren savaşların fotoğrafları.. Gün geçmiyor ki, TV'de bir savaş haberi verilmesin. Gün geçmiyor ki, gazete ve dergilerde yerküremizin herhangi bir köşesinde süren savaştan söz edilmesin...

Verilen, sunulan haberlerin niteliğine bakılırsa, sanırım çok az izleyici gördüğü bu fotoğraflardan veya hareketli fotoğraflardan, (TV) etkileniyor gibi...

Birçok dergi "*Savaştan Fotoğraflar*" sunmalarına karşın, savaşın insancıl olmayan yanlarını vurgulayan fotoğraflar yok gibi, ya da var da insanlar bunlardan etkilenmiyorlar, gibi... Benim bu fotoğraflarda göremediklerim şunlar: Savaşın çıkmasına neden olan gerçekler; savaştan kâr edenler; toplumsal nedenler... Bir arkadaşım insanların bu tipten değil, hadise yaratan fotoğraflar aradıklarını, "*kendi haline şükredeceği*" fotoğrafları görmek istiyor, diye yanıtlıyor, sorumu. Demek ki savaştan fotoğraflar birer meta muamelesi görüyor, yaşadığımız toplumda...

"No dead bodies",(Ölü bedenler istemiyorum) diye öğüt veriyordu, Prens Albert Kırım Savaşına gönderdiği fotoğrafçı Roger Fenton'a. Yıl 1850 gibi... Fenton, çadırının önünde pipo içen, ya da kazandığı zaferi kadeh tokuşturarak kutlayan askerlerin fotoğraflarını çekti. Fenton'un fotoğrafladığı Kırım Savaşı, yeşillikler içinde yapılan bir kahvaltı görünümünü taşıyordu.

Bu tutum yıllarca sürdü. Savaş fotoğrafçılığı, "askerlik hizmeti" gibi bir tavır kazandı. Tek farkı, bu hizmetin fotoğraf makinesi ile yapılmasıydı.

Bize daha yakın örnekler seçelim: Kore ve Vietnam savaşlarında çekilen ve yayınlanabilinen fotoğraflar ile bu anlayışın son bulduğunu söyleyebiliriz. Ve ilk kez savaşın "*kara yüzünü*" gösterebilmek olası hale gelmişti. (Günümüzde süren savaşlar için böylesi bir iddiada bulunamıyacağız.)

Çoğunlukla savaşa foto-röportaj yapmaya gidenlerin, önceden hazırlanmış rollerini eksiksiz yerine getirdiklerini, söyleyebiliriz. Bu doğrultuda, kendi iradesine dayanmadan, aldığı görevleri kelimesi kelimesine yerine getirmiş bir sıra fotoğrafçıdan sözetmek olası. Örneğin: David D.Duncan, Don Mc Cullin vb gibi. Bu fotoğrafçıların felsefesine, anlayışına göre, savaş "*Güçlülük*" veya "*Kahramanlık*" işi olarak nitelendiriliyor. Bu fotoğrafçıların çalışmaları, bir dizi klişe çalışmaların dışına çıkamadı. "*Aslan Asker*", "*İyi Savaşçı*" gibi dil kullanmaları da ayrı bir yazı konusunu içerir.

Tüm bunların yanısıra Köln kentinde her iki yılda bir yapılan "*Photokina*" fuarında "*Fotoğrafçılar için kurşun geçirmez yelekler*" sergilenmesi, hiç kimseyi rahatsız etmediği gibi, izleyicileri tarafından büyük bir merakla incelenmektedir.

Örneklemeyi sürdürecek olursak, bir kaç isim daha vermekte yarar var sanırız. Edward Steichen'e ne dersiniz ? (Kendisini sevenleri incitmek istemiyoruz. Ben de birçok fotoğrafını, fotoğraf için göstermiş olduğu çabaları beğenirim.) Önceleri "*Moda Fotoğrafçılığı*" yapan bu "*insan*" İkinci Dünya Savaşında Amerikan Deniz Kuvvetleri'nin savaş fotoğrafçılığını yapar. Kurduğu bir fotoğrafçılar grubu ile, teknik olarak çok iyi, ancak içerik olarak "*a la Hollywood*" tipi çalışmaları aşamadılar. Ya da genç fotoğrafçılardan Tim Page'ye ne demeli? Savaşı bir macera olarak nitelendiren bu genç insan "*Time*" ve "*Life*" gibi dergilerden fotoğraflarına karşılık, fotoğraflarındaki ölü insanlardan, milyonlar kazandı.

Başka çalışmalar yok mu? Tüm bu "*hadise fotoğrafçılığın*" yanısıra, ürünlerinde tam tersi, savaşı dışlayan, ona karşı çıkmayı bir düşünce olarak aktaran fotoğrafçılar da var. Örneğin: Richard Peter. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra memleketi olan Dresden'e dönerek, kentin savaştan sonraki durumunu saptamayı kendisine görev edinir. "*Kamera Dava Ediyor*" adını verdiği belgesel kitapta, çok güzel örnekler sunuyor izleyicisine... Ya da Robert Capa; onu İspanya İç Savaşı'ndan, Cumhuriyeticinin vurulduğu an çektiği fotoğraftan, tanır birçoğumuz. Son yıllarda bu fotoğrafın gerçek mi, yoksa "kurmaca mı" olduğunu inceleyenler çoğaldı. Amaçlarını açıklamıyorlar. Bu saldırı nedendir? (Kuşkusuz, bu soruya herkesi memnun eden bir yanıt bulamayacağız.)



Birinci Dünya Savaşında. Sırp sivillerin Avusturya Kraliyet askerleri tarafından katledilişi. 1917



Varşova Getto'sunda Yahudilerin Treblinka toplama kampına nakliyesi.
16 Mayıs 1943. Fotoğraf: SS-Grup Kumandanı Jürgen Stroop'un albümünden.

Aynı zamanda Hindiçin'de savaş haberciliği yaptığı zamanlardan da tanırız Capa'yı... Capa'nın insancıl yaklaşımı, savaşı fotoğraf makinesi ile dava ettiğini anlatır izleyicisine... Bu örnekleri, Eugene W. Smith, Philip Jones gibi fotoğrafçılarla çoğaltmak olası. Bu fotoğrafçılar yaptıkları çalışmalarla, savaşın insanlık dışı yüzünü, dünya kamuoyunun bilincine çıkartabilmek için uğraşmışlardır. Bunların ürettikleri fotoğraflar, birçok yazı kurulunun anlayışına ters düşmüş, buna karşın kullandıkları fotoğrafların içeriğini, alt yazılar ile saptırmaya çalışmışlardır. Her zaman başarıya ulaştıklarını, artık kendileri bile iddia etmemektedirler.



Vietnamda bir Amerikan eri ev yakarken. Fototoğraf: Roland Haberle, 1968.

Bu tip saptırmalara karşın, bu çalışmalarına son vermeyen fotoğrafçılar, çalışmalarında bu tavırlarını sürdürmüşlerdir. Örneğin: Roland Haeberle 16 Mart 1968 tarihinde, Amerikan askerlerinin, Vietnam'ın bir köyünde yüze yakın kadın, erkek ve çocuğa karşı yaptığı katliamı fotoğraflar. Bu fotoğrafların yayınlanabilmesi 20 Kasım 1969 yılında gerçekleşmiştir. Haeberle, tüm engellere karşın negatiflerini Vietnam dışına çıkartabilmiştir. Bu geciken yayınlamaya karşın, bu fotoğrafların tanıklığı ile, ABD'nin Vietnam'da sürdürdüğü katliama karşı, dünya çapında dava açılmıştı.



Vietnam Savaşının en çok yayınlanan fotografları sayılıyor. Güney Vietnam Emniyet Amiri Nguyen Ngoc Loan, NFL Lideri Nguyen Van Lem'i öldürürken.

Vietnam'daki savaşın sona ermesinde, fotoğrafların da önemli bir görevi yerine getirdiğini kabul ettiğimizde fotoğrafın ahlaki tavrın yükselmesinde de önemli görevler üstlendiğini belirtebiliriz. Buna dayanarak, savaşı sona erdirmekte yardımcı olacak, savaştan fotoğraflara gereksinim olduğunu söyleyebiliriz. Evet, insanlığı harekete geçirebilecek fotoğraflara gereksinim hala var. Ansel Adams konuya şöyle bakıyor: "*Protesto etmek yetmiyor. Yazarlar yazmalı, fotoğrafçılar fotoğraf çekmelidirler... haydi objektifinizi temizleyerek çalışmaya koyulun.*"



Napalm bombasından sonra kadın yalnızca kolundaki karttan tanınıyor. Adı bilinmiyor. Fotoğraf: Philip Jones Griffiths

Falkland savaşına, Irak savaşına gazetecilerin sokulmadıklarını, istedikleri fotoğraf ve diğer bilgileri, *"Savaş Basın Bürosu'ndan"* temin ettiklerini duydunuz mu? Bu çok *"Demokratik"* sansürün adı *"Made in England"* ve *"Made in USA"* dır. Fotoğraf dünyasında bu karara Vietnam deneyinden yola çıkılarak, varıldığı sanılıyor. Bu konuda sanırım daha fazla söze gerek yoktur?!

Eugene W. Smith'in *"Savaşa karşı suçlamamı her deklanşöre basışımda belgelemek istedim"* sözlerini anımsarsak, bu geleneğin günümüz fotoğrafçıları geçerliliğini hâlâ koruduğunu söylemekte zorluk çekmeyiz.



Saygon, Vietnam. Fotoğraf: W. Eugene Smith

FOTOĞRAFÇILAR

Giriş

Bu bölümde yeryüzünde ismini duyurabilmiş, biz yeni nesillere yaşadıkları dönemi doğru tanıtabilmek için özen göstermiş fotoğrafçıları tanıtmak istiyorum.

Sunduğum fotoğrafçılardan yaptığım seçim, yalnızca benim ilgi, sempati duyduğum fotoğrafçılardır. Mutlaka başka isimler de bu listeye alınabilirdi. Ancak, seçim yaparken, kitabın diğer bölümlerinde işlediğim konulara yakın çalışmalar yapan fotoğrafçıları seçtim. Örneğin: Fotoğrafın görevini saptırarak, ilk bakışta fotoğrafla ilişkisi olmayan çalışmalarıyla ün salmış, Günter Sachs, David Hamilton veya Helmut Newton gibi isimlere yer vermek istemedim. Zaten onlar gibi ürün verenlerin çalışmaları bu kitapta yer alamazdı.

Fotoğraf, bu işe ciddi eğilimler gösterenler tarafından gerektiği yere oturtulmuştur. Ve bu süreç hala sürmektedir.

Fotoğraf, çevre ile, doğa ile ve özellikle insan ile aralıksız uğraş verilerek, günümüzdeki "lakayt tavrı" değiştirmede en güzel yardımcımız olacaktır. Başlanılan bir işi, tüm sorumluluklarıyla birlikte üstlenmekten, onu daha ileri götürmek çabalarından, daha mutlu bir görev olacağını sanmıyorum.

Alfred Stieglitz

Stieglitz'in ilk fotoğraf çalışmaları, şiir dolu fotoğraflar olarak nitelendirilmektedir. Daha doğrusu, seksen yılı aşan bir aradan sonra, fotoğraf sanatının usta örnekleri, diye adlandırmak doğruya daha yakın olacaktır. Bu ürünler, içerik ve biçim açısından hala günceldir. Stieglitz, yerküremize bir "fotoğrafçı gözü" ile bakmıştır. Onun çalışmaları, doğru haberciliği, samimiyeti ve kararlı teknigi ile, röportaj fotoğrafçılığına kayda değer katkılarda bulunmuştur.

Alfred Stieglitz (1864 -1946) Amerika'ya göç eden bir Alman'ın oğludur. İlkokul öğrenimini New York'ta tamamladıktan sonra 1882-1890 yılları arasında Berlin'de yüksek öğrenimini sürdürür. Fotoğrafa duyduğu sevgiden olacak, makina mühendisliği eğitimini terk ederek, fotoğraf kimyacılığı eğitimini tamamlar. Ve ilk fotoğraflarını 1883 yıllarında çeker.

Öğrenimini tamamladıktan sonra tekrar Amerika'ya dönerek, fotoğrafçı olarak çalışmaya başlar. 1902 yılında, kendi görüşlerini paylaşan bazı fotoğrafçılarla "*Foto-Secession*" grubunun kurucularındandır. Bu grup birçok galeri açarak, Avrupa'lı sanatçıların Amerika'da tanınmasını sağlamak için çalışır.

1924 yılında ressam Georgia O'Keeffe ile evlenir. Bu dönem içerisinde birçok genç fotoğrafçıya verdiği öğütlerle, onlara kendi yöntemlerini bulmalarında yardımcı olur. 1937 yılında bir kalp krizi geçirmesi sonucu, fotoğraf makinesini terketmek zorunda kalır. Son yıllarını genç fotoğrafçılara yardımcı olmaya çalışarak geçirir. 1946 yılında New York"ta yaşama gözlerini yumar.

Stieglitz, fotoğraflarında içinde bulunduğu atmosferi en iyi saptayabilen bir sanatçı olarak tanınır. Çalışmalarında yalnızca biçim değil, aynı zamanda dolaysız anlatılan içerikte ağırlığını her zaman korumuştur.

Stieglitz yaşadığı dönemde, "fotoğraf sanatının efsanesi" olarak tanımlanmıştır. Bugün Amerika'nın en iyi fotoğrafçıları arasında, fotoğrafları ile yaşamını sürdürmektedir. Yaşam arkadaşı O'Keeffe, onun ürünlerini yeni kuşaklara bağışlamıştır.



Gemi güvertesinde Amerika'ya giden göçmenler. Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1907.

Heinrich Zille

Zille aslında ressamdır. Fotoğrafçılığı, Almanya'da 1966 yılında varislerinin, İkinci Dünya Savaşı'ndan şans eseri bombasız kurtulan evinin bodrum katında buldukları 300 kadar cam negatif ile ortaya çıkar.

Zille'nin çocukluğu yoksulluklar içinde geçer. Tüm isteği, rahat bir yaşam geçirmektir. Bu nedenle 1872 yılında litograf çıraklığına başlar. 1890 yıllarında fotoğraf çekmeye başlar. O, kendisini sanatçı olarak görmediği için, yapmış olduğu çekimleri, grafik çalışmalarına yardımcı eleman olarak kullanmaktadır. Evinin bodrum katında saklı cam negatifler bulunduktan sonra Zille "*Analitik Belgesel Fotoğrafçı*" olarak tanımlanmıştır.

Zille günlük yaşamın fotoğraflarını çeker. Çalışan işçileri, odun toplayan kadınları, içinde yaşadığı işçi mahallelerini, sokak yaşamını fotoğraflar. Onun çekimini yaptığı konular, zamanın "orta direğinin" ilgi göstermek istemediği konulardır.

1924 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyeliğine atanır. Çekingen bir kişiliğe sahip olan Zille, "profesör" ünvanını hiçbir zaman kullanmamıştır. O, kendi içinden geldiği mahalleden –toplumun o kesiminden– ayrılmak istememektedir.

Zille'nin fotoğrafları sosyal tarihin vazgeçilmez mozaik taşlarıdır.



Odun toplayan kadınlar. Foto: H. Zille, Berlin, 1900 başları.



Oynayan çocuklar. Fotoğraf: H. Zille, Berlin, 1900 başları.

Alexander Rodchenko

Başarılı bir ressam olmasına karşın, 1921 yılında fotoğrafçılığı seçen Rodchenko, anlatıma ve içeriğe zarar vermek istemeden, yaptığı perpektif denemeleri ile tanınır. "*yukarıdan aşağıya*" ve "*aşağıdan yukarıya*" perspektif iddiasıyla yaptığı denemeler, fotoğraf tarihine birer "devrim" olarak geçmiştir.

Yaşadığı zamanların en ilgi çekici durumlarından ikisi: "*Yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya*" perspektif kullanarak çekim yapabilmektir. "*Bu tür çalışmalar ile, karşımda bulunan cismin (konunun) alışılmamış görüntüsü üzerine bilgilerimi geliştirmek istiyorum*" diyerek "mütevaziliğini" koruyan Rodchenko'nun çalışmalarını kısaca şöyle adlandırabiliriz: Optiğin olanakları ve yardımlarıyla, içerikteki ve biçimdeki dinamiği arttırabilmek. Onun amacı, fotoğraftaki reel (gerçek) olanakları tümüyle kullanarak, yeryüzünü her taraftan gösterebilmeye çalışmaktır.

Rodchenko'nun fotoğraflarını özenle incelersek, (bazılarının yaptığı gibi) onu biçimci (formalist) diye niteliyebilmemiz olanaksızdır. Onun çalışmaları, gerçek yaşamla doğrudan ilişkilidir. Çekim yaparken neler yapılması gerektiğini kendisi şöyle anlatıyordu: "*İnsanlığa yeni bakış açısı kazandırmak için, çekimini yapacağımız günlük kanıksanmış cisimleri, beklenilmeyen bir açı ile beklenilmeyen (alışılmamış) bir durumda gösterebilmeliyiz."(1929)*



Foto: A. Rodchenko, Moskova, 1930.



Bayan Jewgenia Lemberg. Fotoğraf: A. Rodchenko, Moskova, 1930.

Jacob A. Riis ve Lewis W. Hine

Jacob A. Riis

Riis'in fotoğrafları bir farklılığın muştusunu veriyordu. Bu farklılık 1887 yılında New York'ta başlamıştır. Riis, Danimarka'lı marangoz ustası, yirmi yaşlarında Amerika'ya göç eder. Fotoğraflarını çektiği insanların başından geçen herşey onun da başından geçmiştir. Göçmenliğin ne demek olduğunu, göçmenlerin hangi koşullarda yaşadığını, neler düşündüklerini çok iyi bilmektedir. Ve bunların tanınması için fotoğraf çekmeye başlar. Fotoğrafları, göçmenlerin bulunduğu, fakirliğin dehşetli boyutlara ulaştığı mahallelerde yapar. O zamanlar "*The Evening Sun*" gazetesinde, fotoğrafçı olarak iş bulabilmiştir. Aynı zamanda yazı da üreten Riis, bunun yanısıra, fotoğrafçılıkta göstermiş olduğu başarılarıyla, bizlere güçlü belgeler bırakabilmiştir. 1890 yılında "Diğer Yarısı Nasıl Yaşıyor" isimli bir kitabı yayınlanır. Toplu yaşanılan ve "getto" diye nitelendirilen mahallelerde Riis, yazılı notlarının yanısıra, fotoğrafta çekmektedir. Böyle bir mahallede, yarım milyona yakın insan yoksulluk içerisinde yaşamaktadır. 2781 insanın yaşadığı bir apartmanda yalnızca tek bir banyo vardır. Bir odada dokuz kişi yaşam sürdürmek zorundadır. Çocuklar günde ortalama oniki saat çalıştırılıyor, karşılığında beş sent kazanabiliyorlardı. Ve çocukların çalışmasını önleyebilecek hiçbir yasa yoktur.

Riis, gazeteci ve fotoğrafçı olarak, bu tür haksızlıkların ortadan kalkması için yılmadan çalışmıştır. Bu uğraşları başarıyla sonuçlanır. Çocukların çalışmasını önleyici yasalar çıkartılır. Günümüz Amerika'sında birçok çocuk parkının ismi Riis'tir.

Bizim için Riis, daha çok fotoğrafçı olarak önem kazanıyor. O, yazılarının yanısıra, çekmiş olduğu fotoğraflarla, gerçekleri görülebilir hale getirmek istemiş ve başarılı da olmuştur. Onun amacı, tüm "sanat" kaygılarından uzak, yaşanılan gerçeği tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektir. Günümüzde, artık bu tür çalışmaların birer "tarih" olduğunda ısrar edenler olabilir. Çevremize baktığımızda, hangi ülkede yaşarsak yaşayalım, onun çalışmalarının güncelliğini yitirdigini iddia edebilir miyiz?



Bir gecelik yatak ücreti 5 Cent. Fotoğraf: Jacob A. Riis



Mulberry Street. Fotoğraf: Jacob A. Riis

Lewis W. Hine

Amerika'da zamanın fotoğrafçılarının, sanatçılarının, gerek yazılı gerekse sözlü yaptıkları sanat tartışmaları Hine'nin ilgisini çekmiyordu. Onun tüm düşüncesi, fotoğrafın yardımı ile iş yaşamını dolaysız saptayabilmekti. Hine'ın amacı, sosyoloji eğitimini, fotoğraf ile besleyebilmekti..

Gençliğinde fabrika işçisi olarak çalışan Hine, iş yaşamını dolaysız öğrenmek-tanımak olanağını bulmuştu. Bu deneyimlerini, daha sonra fotoğraflarında görebilmekteyiz.



Dokuma fabrikasında çalışan kız çocuk işçi. Fotoğraf: Lewis W. Hine, 1909.

Lewis W. Hine, fotoğraf çekmeye başladığı yıllarda "*Cennet Amerika'ya*" milyonlarca insan göç ediyordu. O, aygıtıyla bu göçmenlerin çalışma ve yaşam koşullarını belgelemeyi arzuluyordu. Onun çalışmaları, zengin bir ülkede haksızlığa karşı sosyal bir dava olarak nitelendiriliyordu. "Charity and the Commons" dergisi bu ürünleri 1908 yılında yayınladı. Bu dergi tarafından Hine, kömür işçilerinin yaşam ve çalışma koşullarını fotoğraflaması için görevlendirildi. Daha sonra, Federal Hükümet, çocukların içinde bulunduğu

durumu fotoğraflaması için kendisini görevlendirir. Bu fotoğraf serisinde, sekiz ile on yaşları arasındaki çocukların, en ağır koşullarda, (dokuma tezgahlarında, kömür ocaklarında) yetişkinlerin yapması gereken işleri yapan çocukların fotoğraflarını çeker. Açlıkla içiçe, okul ve sağlık önlemlerinden yoksun çocukların durumunu fotoğrafları ile göstermesini bilir.

Hine'nin fotoğrafları, halen "sosyal haksızlıklara karşı bir silah" olarak anılmaktadır. Kendisi çalışmaları hakkında şunları söylemiştir: "*Ben iki şey yapmak istedim. Öyle konuların çekimlerini yapmalıyım ki, mutlaka iyileştirilmesi gerek...*"



Pompa tamir eden bir işçi. Fotoğraf: Lewis W. Hine, 1920.

Roy E. Stryker ve "Farm Security Administration" un Fotoğrafçıları

"Büyük Ekonomik Kriz Yıllarında", Roy E. Stryker Amerikan köylülerinin içinde bulunduğu içler acısı durumu belgelemek-incelemek için hocası Prof. Rexford Tugwell tarafından görevlendirilir. Stryker kurduğu fotoğraf projesi ile, göçmen tarım işçilerinin yaşamını tüm çıplaklığı ile anlatabilen, bir fotoğraf serisi derledi. Çalışmaya ilk başladığı günlerde, yalnızca belgelemek amacını güdüyordu. Ancak bu fotoğraf grubunun içinde çalışan fotoğrafçıların gösterdikleri hassas tavır, bu belgesellik içerisinde, çok önemli fotoğrafçıların ve fotoğrafların çıkmasına neden oldu. Ayrıca, Stryker de, proje yöneticisi olarak, poz verdirilerek yapılan çekimleri, karanlık odada yapılan yabancılaştırma denemelerini reddediyordu. Bu nedenle, kendisi için çalışan fotoğrafçılarla, çekimini yapmak üzere gidecekleri bölgelerin, tarihsel, ekonomik, coğrafi durumunu günlerce inceledikten sonra, bu bölgelere gönderiyordu. Bu grupta çalışan fotoğrafçılar arasında şu isimleri sayabiliriz: **Ben Shahn** (daha sonra ressamlık yapar), **Walker Evans, Dorethea Lange, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Russel Lee, Gordon Parks ve Jack Delano**. Proje bittiğinde elde bulunan fotoğraflar, *"üçüncü sınıf"* insanların nasıl yaşayıp-çalıştıklarını gözler önüne sermekte hiçte zorluk çekmiyordu. Sekiz yıl içerisinde arşivde ikiyüzbinin üstünde fotoğraf oluşmuştu. Bugün Kongre Kütüphanesinde bulunan bu fotoğrafların, ne yazık ki çok azı tanınmaktadır.

Stryker, resim gibi çekilen fotoğraflar istemiyordu. Onun için önemli olan fotoğrafın kendi anlatım gücüydü.Bu fotoğaflar, o dönemin yaşamını en doğru, saptırmadan anlatan belgelerdir.



Temizlikçi kadın. Fotoğraf: Gordon Parks,1942.



Çiftçi ve oğulları, Oklahama. Fotoğraf: Arthur Rothstein



Pamuk işçileri, Arkansas. Fotoğraf: Ben Shahn



Su içen adam. "Renkliler için." Fotoğraf: Russel Lee, Oklahama, 1939.



Akordiyon çalan siyahi. Saint Mary's County, Maryland.
Fotoğraf: John Vachon,1940.

Henri Cartier Bresson

Fotoğrafta sanat tartışmalarının sürmesi, bu tartışmalara hergün yeni boyutların eklenmesi, sanırım bizleri ayakta tutan unsurların en önemlilerinden bir tanesi... Nasıl fotoğraf çekilmeli ki, *"sanat fotografı"* ya da *"belgesel fotoğraf"* olsun? Bu soruya şimdiye dek yeterince yanıt verildi mi? Tartışmalar sonuçlandırıldı mı ?

Günümüzde sürdürülen tartışmalarda; sonuçlanan yarışmaların yayınlanan fotograflarında, içerik kaygısı olmayan, fotoğrafın teknik yasalarına uygun çekilmiş; biçimsel güzelliklerden ileri gidemeyen, özellikle renkli fotoğrafta üretilen *"resim"* gibi fotoğraflar, sanat fotoğrafı olabilmek için gerekli ön koşulları oluşturuyor mu?

Fotoğraf nasıl çekilirse sanattır ya da belgeseldir?

Bu tartışmaları desteklemek, belli bir senteze varabilmek için, ünlü fotoğrafçı Bresson'u ve çalışmalarını tanıtmayı amaçlıyoruz. Bresson, sanat fotoğrafının, belgesel fotoğraftan ayırtedilemiyeceğinin en güzel örneğidir.

1908 Chantelouo doğumlu Bresson, öncelikle ressam olmayı arzulamaktadır. Fotoğrafta ilk ürünlerini 1930'lu yıllarda verir. Ve 1932 yılından itibaren fotoğrafçılığı meslek olarak seçer. 1940 yılında Naziler tarafından tutuklanır. Tutuklu bulunduğu kamptan kaçmayı başarır. 1947 yılında, Robert Capa, George Rodger ve David Seymour ile birlikte MAGNUM grubunu kurarlar.

Breson'un fotoğraflarını ilk kez gören bile, onun hangi konuda fotoğraf çektiğini anlamakta güçlük çeker. O, ne bir portre, ne bir manzara ne de bir mimari fotoğrafçıdır. Tanıma mutluluğuna eriştiğimiz fotoğraflarında, insan onun fotoğraflarında odak noktasını oluşturur. Bresson'un fotoğraflarını değerlendiriken *"sanatsal"* ya da *"belgesel"* diye bir sınırlama yapabilmek olanaksızdır. O, insanı fotoğraflarken, insanın yarattığı değerlere de gereken önemi vermesini bilmiştir. İnsanlara karşı aşırı saygısından ötürü bazen fotoğraf çekmekten vazgeçmiştir.

İnsanın acılarını, sevinçlerini, yaşadığı somut durumu, aygıtı ile saptarken, tarafsız kalmaktan çekinmiş, içinde bulunulan durumun insanlığın yararına değişmesi için çaba sarfetmiştir.

İçinde yaşadığı toplumdaki, farklı yaşam tarzlarına objektifini doğrulturken, yalnızca güzellik adına ürünler vermemiş, bu güzelliklerin yaratıcılarının insan olduğunu vurgulamış, toplumun istemlerinin görsel habercisi olmayı kendisine ilke edinmiştir.



Saint-Lazare-Gare, Paris 1932. Fotoğraf: H.C.Bresson

O, ürettiklerinde ve yaşamında "geri çekilme" veya "şans eseri" düşüncelere hep yabancı kalmıştır. Kişisel sorumluluk duygusu, yaşama olan sevgisi, onun sanatı ile içiçe geçmiş, yaşamı sevilesi bir duruma getirebilmek için yılmadan çalışmıştır.

Bresson ürünleriyle, modern fotoğrafçılığın, bir Eugene W. Smith gibi, Robert Capa, Dorothea Lange gibi, geleneksel fotoğraf sanatçılarından sayılmalıdır.

Ansel Adams'ın da söyledigi gibi: "*Her fotoğrafçının bir stili vardır. Bu stil onun imzası gibi tanınır. Ve o konuyu kendine göre yorumlar.*"



Hayat kadınları, Meksika, 1934. Fotoğraf: H.C.Bresson

Bresson'a gelince, onun stili bir başka fotoğraçı ile hiç mi hiç karşılaştırılamaz. Onun için çirkin olan bir şey yoktur. O, bir giz durumunda olan güzelliği, ustalıkla izleyicisinin anlayabileceği berraklıkta anlatmasını bilmektedir.

1932'de Brüksel'de bir sirki kaçak izlemek isteyenler; Paris Saint-Lazare Gar'ını anlatımı; İspanya'da, İtalya'da, Moskova ve Leningrad'ta, Yunanistan'da ve Türkiye'de çekmiş olduğu fotoğraflara bir göz gezdirirsek, onun ustalığını, mesleğine olan bağlılığını daha iyi anlayabiliriz. En kestirme yoldan tanımlamaya çalışırsak, onun çalışmalarını "*Işıkla yazılmış öyküler*" diye nitelendirebiliriz.

Zamanımızda bazı fotoğrafçılar, yalnızca olmakta olanı (yorum yap-

madan-taraf tutmadan) saptamaya çalıştıkları için, kendilerini *"Belgesel Fotoğrafçılar"* olarak nitelemekteler. Aslında pek yanlış yapılmamakla birlikte, bu biraz da işi kolaya almak oluyor. Tarafsızlık diye bir olaya henüz tanık olamadık.

Fotoğraflarını sürekli görmekten bıkmayacağımız Henri Cartier-Bresson bu konuda her fotoğrafçı için önemli bir örnektir. Bresson, çekmiş olduğu her fotoğrafta, anlatmak istediği sorunun ya da mutluluğun yanısıra, estetik kaygısını kenara itmemiş olup, aksine gerektiği ölçüde kullanarak, anlatımını daha da güçlendirmiştir. Bu nedenle onun çalışmaları, belgeselliğinin yanısıra sanatsal ürünlerdir. Bu iki elemanı birbirleriyle iyi sunabilen bir fotoğraf sanatçısıdır Bresson. Ve "İşte taraf tutuyorum," diye belirtmeden, kimden yana olduğunu, fotoğraflarını izleyenlerin kulaklarına fısıldamaktadır.



Kaçak izleyiciler, Brüksel, 1932. Fotoğraf: H.C.Bresson

Bresson, özellikle *"Life Fotografie"* (yaşayan fotoğraf) çekmeye özen göstermiş olup, poz verdirmekten kaçınmıştır. Çekim yaparken takındığı tavır ile, onun fotoğrafçı olduğundan şüphe duyanlar bile olmuştur.

Onu anlayabilmek için, fotoğraflarına bakmak yeterlidir. O insanı fotoğrafladı. Önemli bir görev yerine getirdi.

Kendisini fotoğraflamak şimdiye dek pek az fotoğrafçıya "nasip" oldu.

3 Ağustos 2004 tarihinde aramızdan ayrıldı.

Brassai

Fotoğraf dünyasında Fransız vatandaşı Brassai olarak tanınır. Macaristan'da doğduğu Brasso kentinin adını almıştır. Asıl adı: Gyula Halasz'dır. Budapeşte'de iki yıl Güzel Sanatlar Akademi'sinde öğrenim gördükten sonra iki yıl da Berlin'de öğrenim görüp, Paris'e yerleştiğinde, ünlü fotoğraf ustası André Kertezs'den bir fotoğraf makinası ödünç alarak, Paris'te hava karardıktan sonra çekim yapmaya başlar. Paris'te gece gördüklerini çizmek yerine, fotoğraflamayı tercih eder. Nedeni: Gördüklerinin, fotoğraf makinesinden başka hiçbir olanakla saptanamayacağıdır. Aylarca, yıllarca Paris sokaklarının gecelerini fotoğraflar.



Hayat kadını, Paris, 1933. Fotooğraf: Brassai

1931 yılında bu fotoğraflardan bir kısmı katalog olarak yayınlanır. İlk baskısı kısa bir sürede tükenen bu kataloğun başarısının sonucu, yayınevi kendisini Avrupa'nın diğer metropollerinin de "gece fotoğraflarını" çekmesi için kendisi ile anlaşmak ister. Brassai bu teklifi geri çevirir. Tek bir konuda "uzmanlaşmayı" reddetmektedir.

Brassai'nın fotoğrafları dünya fotoğraf klasikleri içerisinde gereken yerini almıştır. Fransız Fotoğrafçılar Birliği'nin bir toplantısında, başarısının sırrını şöyle açıklar: "*Şayet kör-sağır olmak istenmiyorsa, profesyonel bakış açısını terk etmek gerekir. Bir amatör fotoğrafçının gözü ile dünyamızı yeniden keşfedebiliriz.*"

Brassai 11 Temmuz 1984 yılında yaşamını yitirdi.



Hayat kadını, Paris, 1933. Fotoğraf: Brassai

Robert Capa

1913'te Budapeste'de dünyaya gelen Capa'nın asıl adı Andrei Friedmann'dır. 1931 yılından itibaren Berlin'de karanlık oda asistanı olarak çalışmaya başlar. 1933 yılında Hitler'in iktidarı ele geçirmesiyle birlikte Paris'e göç etmek zorunda kalır. Artık, fotoğrafçılığı meslek olarak seçecektir. Olayların gelişimi sonucunda *"Savaş-Fotoğrafçılığını"* seçmek durumunda kalır. 1936 yılında İspanya'da Cumhuriyetçiler'in Cephesinde çalışır. 1938 yılında Japonya'nın Çin'e saldırmasıyla, Capa oraya gidecektir. 1939 yılında Amerika'ya giden Capa, *"Life Dergisi"* için Avrupa'daki savaşı fotoğraflamak için görevlendirilir.

Magnum grubunun kurucularından olan Capa, 1954 Mayıs'ında Hindiçin'in Tha-Binh kenti yakınlarında, mayına basarak, görevi başında yaşamını yitirir.

Capa, savaştan nefret eden bir fotoğrafçıydı. Savaş fotoğrafçılığını bu nedenle seçmişti. Onun fotoğrafları savaşa karşı birer anıt niteliğindedir.



Cumhuriyetçinin kurşunlandığı an. İspanya, 1937. Fotoğraf: Robert Capa

W. Eugene Smith

E. Smith, başlangıçta az tanınan, küçük gazeteler için fotoğraf üretir. Daha sonra "*Newsweek*" ve "*Life*" dergileri için çalışacaktır. 1945 yılında Pasifik Cephesinde savaş fotoğrafçılığı yaparken yaralanır. İyileştikten sonra yeniden fotoğrafa döner. Smith, kendi fotoğrafları için şunları söylemiştir: "*Ben, henüz hiçbir şeyden haberi olmayan kişilere, insanlığın ne anlam taşıdığını az da olsa anlatmaya çalışıyorum.*"

Bu düşünceleri kendisine kılavuz edinerek, fotoğraf çeken Smith, ürettiklerini satmakta türlü güçlüklerle karşılaşan bir fotoğrafçıydı. Bundan dolayı aylarca işsiz kalmıştı.

Smith, çekim yapacağı çevreyi, insanları tanımadan çekim yapmaya başlamaz. Bu nedenle de, çekim yapacağı memlekete taşınarak, çekmesi gereken konuların çekimini bitirene dek, o ülkede yaşamını sürdürürdü. Bu çalışmalarından sonuncusunu Japonya'da yapar. Yaşamını sürdürdüğü Minamata kentinde bir fabrika vardır. Bu fabrika zehirli kimyasalları (özellikle siyanür) denize akıtmaktadır. Kent idaresi bu durum karşısında üstüne düşen görevi yapmamaktadır. Bu kentteki insanların geçim kaynağı balıkçılıktır. Denize akıtılan zehirli kimyasallar, balıkları zehirlemektedir. Bu balıkları yiyen insanlar, ya zehirlenirler ya da ömür boyu felçli olarak yaşam sürdürmek zorunda kalırlar. Balıkçıların kurmuş olduğu "Halk Girişimi" bu fabrika yönetimine karşı koyarken, Smith'in fotoğrafları, onların en büyük destekçisidir. Fabrika yöneticileri, işyeri koruma görevlilerine, Smith'i öldürmesi için emir verir. Görevliler Smith'i hırpalarlar. Bu dayak sonucu Smith, ölümden kurtulur. Hekimlerin iyileşti raporu vermelerine karşın, hâlâ görmekte zorluk çeken Smith zaman zaman kör olma tehlikesi geçirir. Ve bu dayağın sonucu 1978 yılında yaşamı son bulur.

Balıkçılar, fabrika yönetimine karşı yürüttükleri mücadeleyi kazanır. Mahkeme fabrikayı para cezasına yükümlü kılar ve felç olanlara ölene dek maaş bağlanır.

Smith, gazetecilik ve savaş fotoğrafçılığından öğrendiklerini ticari basında kullanmak istemez. Arzusu fotoğraflarının insanlığın hizmetine sunulmasıdır. Aynı yaşarken yapmak istediği gibi...

Önemli yapıtlarından bazıları şunlardır: *"A Spanish Village", "A Albert Schweitzer Story", "Charly Chaplin at Work", "Pittsburgh", "Minamata".*



Japonya, 1972. Fotoğraf: W. Eugene Smith



İspanya, 1951. Fotoğraf: W. Eugene Smith

DİJİTAL ZAMANLAR

Dijital fotoğrafın başlaması tüm davranış biçimlerini farklılaştırdı. Yeryüzünde "dijital çağ" başlayana dek, bu kadar görsel malzeme üretilmemişti. Toplumlar tarihinde her durumu görüntülemek bu denli yoğun yaşanmamıştı. İnsanlar artık yaşadıkları her durumu görüntüler bir tavır içerisine girdiler. "Görüntü yoksa yaşam da yok" gibi bir durum içerisindeyiz. İnsanlar artık "sosyal ilişkilerini" görüntüsüz yapamaz bir durum içerisinde olduklarına inanıyorlar. 20. Yüzyılın başlarından ("Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", Walter Benjamin) daha fazla üretilen görüntü çağını yaşamaktayız.

GFK (Gesellschaft für Konsumforschung) –Tüketici Araştırması Kurumu- 2004 yılında dünya genelinde 77 milyon fotoğraf kamerasının satıldığını tahmin ediyordu. Bu sayının yüzde 54'ünün dijital kameralar olduğu vurgulanıyordu. Handylerin satışının günümüzde 200 milyon olduğu tahmin ediliyor. Fotoğrafın cep telefonları ile çekilip hemen gönderilebilindiği bir durumdayız. Artık fotoğraf aygıtını herkes yanında taşıyabiliyor, anında herkesi içinde bulunduğu ortamdan haberdar edebiliyor.

Durum böyle olunca, "hâlâ fotografçıya gerek var mı?" diye bir soru yanıtını arıyor.

"Bu kadar çok görüntü olmasına karşın, toplum gördüklerine ne denli hassas bir tavır sergiliyor?"

"Dijital fotoğraflar anımsamamızı teşvik ediyor, destekliyor mu?"

"Dijital evrim, sosyal evrimi etkiliyor mu?"

Bu sorular hâlâ yanıtlanmak için beklemedeler...

Dijital görüntünün (resim-suret) sosyal ilişkileri belli bir ölçüde biçimlendirdiğini sosyal bilimciler tespit ediyorlar. Bir çok ilişki karşılıklı olarak birbirlerini etkiliyor. Özellikle, dostluk, aile, aşk (sevgi), güven, erk, eş-dost bulabilme, çocuk bakımı ve yetiştirilmesi, ticari ilişkiler, kamusal güvenlik, yaşlılık, kimlik, alışveriş, eğlence, kumar oynamak, uluslararası çapta oryantason ve başka ilişkiler dijital görüntüsüz olamıyor. Bunun kısa adı: "Network". Toplumsal ilişki, toplumsal, sosyal oryantasyon artık dijital görüntü olmadan olamıyor.

Daha Çok Dijital Görüntü

Dijital görüntü toplumda bir "eğlence" gibi algılanırken, analog fotoğrafın ise kollektif bir anımsama –anımsatma– olduğuna tanık olduk. Dijital görüntünün be denli revaçta olmasına karşın, analog fotografın, daha fazla "anımsatma" olanağının olduğunu ileri sürebiliriz. Bu durum **endüstriye yeni kâr** olanaklarını sağlıyor. **Fotoğraf** endüstrisi, insanlar fotoğraflarından baskı alsınlar diye daha çok baskı makinesi satmayı hedeflerken, kamu kuruluşları arşivleme metodlarını hâlâ mikrofilm ile, yani analog malzemelerle yapmaktadırlar. Dijital baskıların ise ne kadar süre yaşayacağı şimdilik labaratuvar testleri ile bilinmektedir. Analog fotoğraf baskılarının saklanabilirliğin ise, fotoğrafın keşfinden beri yapılabildiği bilinmektedir.

Öte yandan 20inci yüzyıl başlarında fotoğrafın reprodüksüyon tekniği ile resmin geleneğinden koparak, anlamsızlaştığı ileri sürülüyordu. Walter Benjamin 1936[1] yılında reprodüksiyon tekniğinin gelenekleri yokettiğini yazmıştı. Fotoğraf kitlesel bir tüketim aracı haline gelmişti. Kültürel ve serbest zamanları değerlendirmekte endüstri için bir kâr alanına dönüşmüştü. Bu açıdan değerlendirildiğinde, aslında dijital çağ ile o zamanki karşılaşılan durumun aynı olduğunu söyleyebiliriz. Böylece, fotoğraf bulunana dek, kiliselerde, müzelerde görülebilen resimler kollektif bir bilinç oluşturuyordu. Bu duruma artı olarak dijital çağda fotoğraf "görüntülerin tsunamisi" biçimini almıştır, dense abartmış olmayız. Daha fazla görüntü, daha az anlamlılığı da beraberinde getiriyor. Böylece toplumun "anımsama" diye bir çabaya girmesine gerek kalmıyor. Anında duyulup, anında unutuluyor. Bu çok vahim bir durum olsa da... Google'da "görseller" arama motorunu kullananlar, bu durumu daha iyi anlayabilirler. Böylece anlamlılık, etkilenme daha çok görselle, daha az kollektif olmayı da beraberinde getiriyor. Bireyselliğe (bencilliğe) alıştırılan insan kitleleri, gördükleri resimleri daha az yorumlayabiliyor, hatta fotoğrafın ne anlattığı konusuna kafa yormamayı tercih ediyorlar. Facebook, gibi ortamlarda oluşan kollektif ise, kendi varlıklarını ıspatlayabilmek için sadece kendilerini anımsamak istiyorlar. Müzeler, ansiklopediler, vb. artık onların yaşamından çıkıyor. Bu ortamlar kitlesel görüntü tüketimine olanak tanımıyor. Tüketim bireyseldir. Dijital resimlerin tüketimi de digital hafızalarda saklanmak isteniyor ya da istenmiyor. "Delete" (sil-at) dijital ortamda

1 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (YKY – Walter Benjamin, PASAJLAR)

çabucak yapılabilen bir eylem. Ancak bu felsefe toplumun tüm ilişkilerini düzenler vaziyette. (Arkadaşlık, dostluk, vb. gibi) Dijital görüntü ortamlarında kollektif bir tavır konulmaya çalışılsa da, görüntüyü bu ortamda çok çabuk yokedebilme olanağı, kollektifliğin anlamını da yersizleştiriyor. Kollektiflik daha oluşamadan, sadece bir fikir olarak etrafta dolaşıyor. Ancak şunu unutmamak gerekir: Dijital görüntüde de, kollektif oluşturulmadan, dijital görüntülerin anlamı ortaya çıkamaz, stabilize olamaz. Görüntüyü anlamlı kılmak için, diğer tüm sosyal ilişkileri anlamlandırmak gerekir. Anılarımıza kazınacak görüntüler elde etmek gerekir. Çok uç bir örnek olmasına karşın: İkiz kulelere yapılan saldırı, tüm dünyada kollektif bir anımsatmaya neden olmuştur.

Öte yandan çeşitli bloglarda anımsatma uğraşları sürmektedir. Ortak bir anımsama alanları oluşturma çabaları mevcuttur. Ancak kollektiflik önce tüm insani değerleri anımsamakla başlar, fotoğrafın anlamı daha sonra gelir.

Dijital Görüntü: İletişim
Analog Görüntüler: Anımsama

Ne söylerek söyleyelim, ne yazarsak yazalım beyhude. Dijital fotoğraf geleceği, analog fotoğraf ise geçmişi (geleceği ?) temsil ediyorlar. Walter Benjamin'den sonra fotoğraf gerçekleri saptamaya-görmeye hizmet eden toplumsal iletişim aracı olarak anlaşıldı. Fotoğraftaki "nesnellik", Benjamin tarafından toplumsal uygulama olarak değerlendirildi. Anımsamak, ya da belleklere yer ettirmek fotoğrafın birincil amacıydı. Fotoğraf görüntüleri sosyal gerçekliği, sosyal ilişkileri hem yaratmalı, hem de seyircisine iletmeliydi. O zamanlar "tarihsel anımsatma" fotoğrafın amacı olamazdı. Çünkü fotoğraf hem çok genç bir medyaydı ve anımsatma durumu, çekilen (olaydan) objeden de kaynaklanıyordu. Uzun süre fotoğraf sanat olarak ta kabul görmedi ve bu nedenle müzelere alınmadı. Bir başka örnek: Hitler döneminde büyük firmaların fotoğrafları çekildi, fakat bu fotoğrafların hiçbiri, bu firmaların faşist geçmişleri hakkında bilgi vermemektedir.

Fotoğraf görüntüsünün objektifliği (nesnelliği), günümüzde bile fotoğraf gerçekçiliği ile birlikte düşünülür. Yeryüzündeki bir çok arşivde (ülkemizde de) 19. yüzyıldan bir çok fotoğraf ortaya çıkartılmayı, değerlendirilmeyi beklemektedir. Analog arşivleme sistemi, tarihimiz ile görsel ilişki kurmamızı

sağlamaktadır.

Fotoğrafların dijital arşivlenmesi ise, anımsatmadan çok iletişimi teşvik etmektedir. Dijitalleştirme, kullanma kolaylığı nedeniyle, farklı görsellik, farklı kullanma ve hızlı değiş-tokuş olanakları yaratmıştır. Mobil telefonlarla fotoğraf çekebilme olanağı kitlesel kullanımı teşvik etmiş, insanların söz yerine fotoğrafla (görüntü ile) ilişki kurmalarını yaratmıştır. Şimdiye dek insanlık tarihinde birbirleriyle bu denli görüntülü ilişki kurabilmek olanaksızdı. Dijital görüntüler ile, aynı mekânda bulunmayan insanlarla, yanyana oturuyor gibi, aracısız ilişki kurup haberleşilebiliyor. Dijital resim ile diyalog kurma olanaklıyken; analog fotograf ise sadece anımsamayı içeriyordu. Dijital resimler, bireylere başka kentlerde, ülkelerde, vb. olmalarına karşın, aradaki bu mesafeyi hiçe sayarcasına sosyal ilişkilerin oluşmasını, sürdürülmesini olanaklı kılıyor. Video-Chat, Webcam, vs. bu tür ilişkilerde en çok kullanılan araçlar oluyor. Analog görüntüler dia ya da baskı olarak, oldukları, saklandıkları yerlerde kalıyorlar. Ancak dijital ortama taşındıklarında bir görev üstlenebiliyorlar.

Dijital resimler (suretler) globalleşebildikleri zaman bir değer kazanıyorlar. İnternet ortamında dağıtılan bu görüntüler, çok kısa bir sürede bir çok bireye ulaşabiliyor. Gerek terör konusunda, gerekse savaş konusunda dijital yayılma, propaganda konusunda da kullanılmaktadır. (Seçimler, savaşlar, vb.) Görsel propagandanın, dijital çağdan önce bir rüya olduğunu iddia edebiliriz. Bununla birlikte dijital görüntü, görülen olayın hemen unutulmasını, yüzeysel ilişkiyi de içeriyor. Anımsamaktan çok çarçabuk unutmayı destekliyor. Bu olmasaydı, bu kadar çok bilgiyi kafaların haznesi alamayacak, taşıyamacak duruma gelecekti. I-Pod, I-Phone ya da diğer aletlerin hafızalarına binlerce fotoğraf yüklenebilmesinin toplumların anımsama hafızasını oluşturmakta; görüntülü bir anımsatma yaratabilmesinin olanaksız olduğunu düşünüyoruz. Umberto Eco, bu durum hakkında şöyle konuşmuş: *"Günümüzde, altı milyar insanın altı milyar farklı ansiklopedileri olduğunu, bu nedenle artık birbirlerini anlayamama tehlikesi olduğunu söylemek mümkün."* (U.Eco 2004)

Artık fotoğraflar, söylenmiş ama yazıya geçmemiş sözler gibi kanatlanarak uçup yok olmaktadırlar. Dijital görüntünün "anımsamamak" eylemi konuşulan, kayda geçmeyen sözlere çok benziyor. İnsanlar arasında ilişkilerin yüzeyselleşmesinden başka bir işe yaramıyor da diyebiliriz. Öte yandan, uzaktakilerin çok daha yakınımızdaymış gibi olabilmelerini de destekleyerek, yeni

bir sosyalleşmeyi de beraberinde getiriyor. Bu açıdan baktığımızda, analog görüntüler arşivlerde dururken, dijital toplumsallaşmayı da içeriyor.

Dijital unutkanlık üzerine

Bilgisayarın sisteminde görüntü diye bir şey yok. O sadece sayılar –birimler– ile işlem yapabilmektedir. Resim, yazı, ses onun ortamında sayılardan oluşmaktadır. Datalarda oluşmaktadır. TIF, JPEG, ve başka kısaltmaların alt yapısı data formatlarından oluşmaktadırlar. Bu dataların kaç yıl kalabileceği hakkında bilgisayar bilimcileri tartışmalarını sürdürmektedirler. Bu sure 20 yıl, 30, 40 hatta 50 yıl olabilecekmiş... yani datalarımız artık okunamayacak hâle mi gelecek? Kendi yaşamımızdan hareketle, ilk bilgisayarımızı edindiğimizden bu yana, datalarımızı saklamak için satın aldığımız medyaların dört kez değiştiğine tanık olduk. 25 yılda olan sistem "ilerlemeleri", o yıllarda kullanılan medyaların hafızalarına alınan dataların, yeni –değiştirilen– medyalara aktarılmadı ise kaybolmalarına neden oluyor. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, geriye "ortak bir hafıza" kalmayacağını kolaylıkla söyleyebiliriz. Durum böyle olunca dijital hafıza ile, uzun zaman sonra dünyanın hafızası olmayacaktır. Bilgisayar endüstrisi bunu önlemek için bir dizi yeniliklerden sözetse de, yaşanmamış bir yaşamdan öykü çıkamayacaktır. Halbuki, analaog fotografta, asitsiz kağıtlara yapılan baskıların, "bir tıkla" kaybolma tehlikesi yoktur. Bu nedenle dijital dataların "dijital unutkanlık" olduğunu varsayabiliriz.

Ne yapmalı?

Bu konuyu yanıtlamak güç. Bir kaç düşüncemizi alt alta yazmakla, en azından, yapılmakta olan tartışmaları desteklemek, tartışmaların daha da artmasını desteklemek istiyoruz.

Bu kadar çok insan, bu denli çok fotograf çekerek, çeker çekmez yayımlayabiliyorsa, fotoğrafçı denilen bir mesleğe gerek kalıyor mu? Altı milyar amatör fotoğraf çeken insan, çektikleri ile görsel ilişkileri yeteri kadar destekliyorlar. Gerek makinalardaki çekim kolaylıklarının artması, gerekse Photoshop ve/veya diğer yazılımlar ile, her amatör, "bakılabilir" bir görüntü elde edebiliyor. O zaman, tarihimizle ilgili neyi görsel olarak anımsayacağız ? Internet ortamında "görseller" diye bir arama yapıldığında bir fotoğrafçının hayatı boyu çektiklerinde daha fazla görselle karşılaşılıyor. Ayrıca bu arama

sayfalarında (google, vb.) tüm fotoğraf çekenler eşit. Çeşitli teknik yardımlar ile fotoğrafın bu kadar kolaylaştığı günümüzde, fotoğrafın meslek olarak okutulması –öğrenilmesi– meselesi neredeyse tüm anlamını yitiriyor gibi bir durumla karşı karşıya bırakılıyoruz. Fotoğrafın anlamını yitirmemesi için, fotoğrafçıların da harekete geçmesi gerekir. Fotoğrafı kendi halinde, kendi kendine konuşturmak ta gerilerde kaldı. Bazı "fotoğraf yorumcuları" peyda oldu... diğer görsel sanatlarda olduğu gibi, fotoğrafı anlatanlar ortalıkta dolaşıyor... bu durumu yanıtlayabilecek olanlar gene fotoğrafçılardır. Öyle fotoğraflar çekilmeli ki, kendi kendini anlatsın, ne altına ne üstüne bir şeyler yazmaya gerek kalsın. Fotoğraf, sözlerin yerini alsın. Ancak bu becerilebilirse, ki bunu fotoğrafçı yapacak, bir fotoğrafın söze –açıklamaya– gereksinimi kalmaz. Fotoğrafçının bu görevi yerine getirebilmesi için, görsel ilişkiler üzerine bilgisini arttırması ve sürekli yenilemesi gereklidir. Onun bilgisi ve kararları ile, ileride anımsanması gereken görüntülerin fotoğraflanması gerekmektedir. Kültürel-sosyal tarihimizde nelerin anımsamasının gerektiğine karar verdiren bir kişiliğin donanımlı olması kaçınılmazdır. Dijital görüntülerin bu denli çoğaldığı bir çağda, bu "kitlesel saldırıya" karşı gelecekte nelerin anımsanması gerektiğine karar verdirici bir tavır sergilemek gereklidir. Onun bu hafızası, gelecekte toplumun yararlanabileceği arşivlerin oluşmasına hizmet etmektir. Bu nedenle görsel ürünlerin (fotoğrafların) aktüel ve tarihsel ilişkileriyle beslenlenmesi kaçınılmaz oluyor. Sosyal açıdan değerlendirdiğimizde, bir fotoğrafın herhangi bir estetik değerlerden çok, görsel ilişkiler açısından bize neyi anlattığı, sosyal ilişkiler ağında hangi görevi üstlendiği önemlidir. Bu anlamda, bu kitabın ilk sayfalarında anlatılanlar, dijital fotoğraf için de geçerlidir diyebiliriz.

Analog fotoğraftan farklı olarak, dijital fotoğraftaki evrim, sosyal yaşamda da evrimi beraberinde getirdi. Dolayısı ile, fotoğrafların web ortamında dolaşması, anımsamamızı desteklerken, aynı zamanda görsel ilişkilerin de artmasına neden olmaktadır.

Kaynaklar

Adam, Ansel:
"Die Kamera", Christian Verlag, München 1980.

Amérique. Les années noires
"Centre National de la Photographie", Paris 1983.

Beiler, Bertold:
"Denken über Fotografie", VEB-Fotokinoverlag, Leipzig 1977.

Berger, John:
"Sehen", Rowohlt Verlag, Hamburg 1984.

Brecht, Bertolt:
"Über die bildenden Künste", Edition Suhrkamp,
Frankfurt am Main 1982.

Buddemeier, Heinz:
"Foto", Rowohlt Verlag, Hamburg 1981.

Cartier-Bresson, Henri:
"Centre National de la Photographie", Paris 1982.

Cartier-Bresson, Henri:
"Photographien 1930-1955", Ausstellung vom 22.Februar bis 18. März 1956 im
Kunstgewerbemuseum Zürich. Ausstellungskatalog.

Cartier-Bresson, Henri:
"à propos de `U.R.S.S.", Edition du Chêne, Paris 1973.

Cartier-Bresson, Henri:
"Henri Cartier-Bresson in `ndien", Unionsverlag Zürich, 1987.

Cornwall, James E.:
"Die Frühzeit der Photographie in Deutschland",
VW` Verlag, Herrsching 1979.

Ferber, Christian:
"Bilder vom Tage - Der Ullstein Bilderdienst
1842-1982" , Ullstein Verlag, Berlin 1983.

Freund, Gisèla:
"Photographie und Gesellschaft", Rowohlt Verlag, Hamburg 1983.

Günter, Roland:
"Fotografie als Waffe", Rowohlt Verlag, Hamburg 1977.

Günter, Roland & Janne:
"Vorsicht, Foto!", Rowohlt Verlag, Hamburg 1982.

Haberkorn, Heinz:
"Anfänge der Fotografie", Rowohlt Verlag, Hamburg 1985.

Herzfelde, Wieland:
"John Heartfield, Leben und Werk", VEB Verlag der Kunst, Dresden 1971.

Herneck, Friedrich:
"Fotografie und Wahrheit", VEB-Fotokinoverlag, Leipzig 1979.

Holtfreter, Jürgen:
"Politische Fotomontage", Elefanten Press, Berlin 1979

Krichbaum, Jörg:
"Lexikon der Fotografen", Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1981.

Mann, Felix:
"Photographien aus 70 Jahren", Schirmer-Mosel Verlag, München 1983.

Ranke, Winfried:
"Heinrich Zille, Photographien Berlin 1890-1910", Schirmer-Mosel, München 1979.

Richter, Peter-Cornell:
"Fotogrrafieren", Rowohlt Verlag, Hamburg 1979.

Smith, W. Eugene:
Centre National de la Photographie, Paris 1983.

Staeck, Klaus:
"Die Gedanken sind frei", Eulenspiegel Verlag, Berlin 1980

Tausk, Petr:
"Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert",
Dumont Buchverlag, Köln 1977.

Waller, Klaus:
"Klick!", Beltz Verlag, Weinheim &Basel, 1984.

Waller, Klaus:
"Fotografie und Zeitung", Zollhaus Verlag, Düsseldorf 1982.

Weston, Edward:
"Centennial Essay in Honor of Edward Weston", Arizona 1986.

"Yaşamın Aynası: Fotoğraf çalışmasında Mehmet Ünal sade ve akıcı diliyle fotoğraf ve görme duyusu, fotoğrafın içeriği ve bildirisi, fotoğraf ve anlam gücü ve fotoğrafta "taraflılık", foto-röportaj ve fotomontaj, fotoğraf ve savaş gibi temel konuları ele alarak kuramsal bir perspektif sunarken günümüz fotoğraf tarihine damgasını vuran dijital teknolojinin getirdiği olanakları ve handikapları sorgulamak için ipuçları veriyor.

Çalışma fotoğraf tarihinde önemli durakları temsil eden fotoğraflarla daha zengin bir içerik kazanıyor..."

1951yılında Çanakkale'de doğan Mehmet Ünal tiyatro eğitimi aldıktan sonra 1970-71 de Halkevleri Deneme Tiyatrosu üyeliğinde bulundu. 1975 yılında Halk Sahnesi Oyuncuları'nın kurucu ve aktif üyesi olarak bulundu.

1976 yılında Federal Almanya'ya yerleşen Mehmet Ünal burada fotoğrafa yöneldi. 1976 yılından 2011 yılına kadar çeşitli gazete ve dergilerde serbest fotoğrafçı olarak çalıştı. Özellikle portre fotoğrafçılığı alanında yaptığı çalışmalarla ülkemizde ve Almanya'da saygın bir yer edinen Mehmet Ünal çalışmalarında Almanya'da yaşayan göçmen işçileri belgeledi. "Sen Bilmezsin, Her Herde, Yabancı Olmanın, Ne Demek Olduğunu" (1982), "İki Yabancı Göz, Bir Anlık Bakış" (1985), "Ruhr Havzasında 24 Saat" (1985) (Kodak Fotoğraf Kitabı Ödülü), "İptal-Kayıp Nesil" (1991), "Yağmur Sıcağı" (1996), "Suskunluğun Durakları" (2001), adlı kitapları bulunan Mehmet Ünal'ın eserleri önemli müzelerde ve koleksiyonlarda fotoğrafları bulunmaktadır.

ISBN: 978-605-4363-06-3
9 786054 363063

