

FOTOĞRAF SANAT İLİŞKİSİ

Ahmet İmançer*

"Sanat insanlar arasında bağları güçlendirecek, insanları birbirine bağlayacak, onlara ortak bir geçmişin ve ortak bir geleceğin sorumluları olduklarını duyuracak tek ortamdır"(Timuçin 2002: 9)

ÖZET

Fotoğrafın icadından günümüze kadar sanat olup olmadığı hep tartışma konusudur. Yeniden üretim aracı olarak fotoğraf klasik sanat eserinin yaratanına özgü aşkın gerçekliğinin yerine, nesnesinin tamamıyla benzeri olan, algılanmış ve tespit edilmiş gerçeğini koymaktadır. Bu çalışmada bilimsel bir sanat öğretisi olarak estetik kavramı çeşitli felsefi perspektiflerden tartışılmakta ve bu bağlamda fotoğraf estetik açıdan tarihsel bağlamı içinde incelenmektedir. Fotoğrafın diğer sanat dalları ile etkileşimiyle birlikte hangi estetik kıstaslarla üretilmekte ve değerlendirilmekte olduğu teknolojik gelişim sürecinin ulaştığı boyutlar da göz önünde bulundurularak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Estetik, biçim, içerik, gerçek, görsel sanatlar, anlam, yorumlama, teknolojik gelişme, montaj, manipülasyon, photoshop.

RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND ART

ABSTRACT

Since the invention of photography till our time, it has always been a subject of dispute. As a means of reproduction, photography brings into light perceived and determined reality of an object, instead of the sublime reality of the creator, which is unique to the creation of a classical work of art. This study deals with the concept of art, as a scientific art doctrine, in different philosophic perspective, and in this context, studies photography in terms of aesthetics in its historical framework. Photography is examined by taking into consideration its interrelation and effect to other art branches and what aesthetic benchmarks it is produced upon.

Key words: aesthetic, form, content, reality, visual arts, meaning, interpretation, technological development, manipulation, photoshop.

105

GİRİŞ

Estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmektir, sanatın alanına girmek de estetiğin yani, güzelliğin alanına girmektir. Estetik sanattaki güzelle ilgilenir ya da ilgilidir. Sanat, günlük yaşamımızın görünüşlerinde barınan güzelliği, doğanın insanın ve nesnelerin güzelliğini yeniden yaratır. Güzelliğin yasalarına göre bir yaratım, sanatın kurallarını saymazsak, isteyerek, öngörerek yapılmış bir şey olmayıp çoğu zaman rastlantısalıdır.

Afşar Timuçin "Güzeli Yaratmak" için şöyle demektedir; güzele farklı sanat dallarında değişik görünüşler altında buluyoruz. Her sanat dalı güzeli kendine göre, kendi olanaklarına, kendi yöntemlerine, kendi teknik olasılıklarına göre belirlemekte ya da biçimlemektedir. Her sanat güzeli oluşturulurken başka biçimler kullanır, kimi tahayı yontar, kimi boyaları karıştırır, kimi sözlerle, sözcüklerle oynar (Timuçin 2002: 5) ancak amaç ortaktır.

Bu çalışmada tarihsel bir yaklaşımla şu sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır. Fotoğraf hangi estetik içinde ve hangi estetiğe karşı üretildi? fotoğrafın üretildiği dönemdeki teknolojik, ekono-

mik, toplumsal ve buna bağlı olarak düşünsel ortam nasıldı? Fotoğraf hakim ve muhalif değerleri, söylemleri, ideolojileri hangi biçimlerde yansıtmaktadır? Fotoğraf izler küme tarafından nasıl kabul görmektedir? Fotoğrafın sanata getirdikleri ve ondan götördükleri ile fotoğraf sanat ilişkisini açıklamak için önce "sanat ve estetik nedir?" sorusu yanıtlanmalıdır.

BİLİMSEL BİR SANAT ÖĞRETİSİ OLARAK ESTETİK

Yunanca "aisthetikos", "aisthonesthi", "duymak", "algılamak" sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen "aisthetike" (duyum) ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır. Terimi bugünkü anlamıyla kullanan ve estetiği ayrı bir felsefi bilim dalı olarak gören ve estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak yerleşmesini sağlayan Alexander Baumgarten'dir. Baumgarten, Meditationes Philosophiae de Nonnullis ad Poeme Pertinentibus" (Kalcı birkaç Şiir üzerine Felsefi Düşünceler-1735) adlı yapıtında anlam içeriklerinin duyusal bir biçim içerisinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yapılarda duyuların belirli bir rol oy-

* Yrd. Doç. Dr. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi

nadığını belirtmiştir.

Kant'a göre, "estetik yargı" şeylerin biçimlerini, onlardan haz duygusunu elde edecek tarzda ele alan yargıdır. Estetik yargının eleştirisi ise, güzel ve yüce üzerine olan kuramdır. Estetik, genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunun neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir.

19. yüzyılda Hegel'in etkisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğretisi, etkin bir bakış açısını seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretilerdir. Estetik, iki temel öğeyi göz önünde tutmaktadır.

1. Sanat bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimidir: Varoluş ve dünya ancak estetik bir olay oldukları ölçüde öncesiz-sonrasız olarak doğrulanabilir.

2. Olası tek estetiğin alımlayıcı bakımdan değil, yaratıcı bakımdan kurulması gerekir.

Sanatın tanımı ilk çağdan bu yana çeşitli sanat felsefesinin doğmasına neden olmuştur. Hegel'e göre "Sanat felsefesi", felsefenin bütünlüğü içinde zorunlu bir halka oluşturur. Bunun yanında estetik sanata yapılan her türlü felsefi katkıdır.

Çağımızda sanatları belirleyen yalnız "güzellik" kategorisi değildir. Artık bu kategoriye komik, trajik, yüce, çirkin, iğneleyici, dehşet verici, hoş olmayan vb. kategorileri de katıyoruz. Artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar olmayan da, armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategorisi olmuş, deyim yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünlüştürülmüştür. Estetiğin tarihine baktığımızda 3 ana dönem karşımıza çıkar.

1. Kant öncesi dönem
2. Kant sonrası dönem
3. Pozitif dönem

Estetik ilk olarak spekülatif ve dogmatik bir döneme sahiptir. Bu dönem Sokrates'ten Baumgarten'e değin sürmüştür. Daha sonra eleştirel ya da bilimsel diyebileceğimiz, Kant ve sonrası filozoflarının oluşturduğu bir döneme tanıklık ediyoruz. (1750- 1850 yılları arası) Teknolojinin devreye girdiği pozitivist dönemde ise gittikçe artan bir krizle karşılaşyoruz; bu dönem sanatların değerleri üzerine düşünsel planda yapılan tartışmaların, pragmatik hesaplarla piyasa ekonomisinin elinde oyuncak olduğu bir dönemdir. Sanat felsefesinin ve estetiğinin bir bileşimi olan "felsefi estetik" ise genelde, estetik-geçerlik alanını konu edinir. Bir varlık alanı olarak estetik fenomenler alanı olarak da kabul edilir. Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde 4 temel yapı bu-

lunmuş olur ki bunlar 4 bölümlene çerçevesinde incelenir (Tunalı 1983:17-18).

1. Estetik haz duyan suje (estetik tavrın ve estetik algılamının söz konusu olduğu subjektivist estetik)

2. Estetik obje (Sanat yapıtından yola çıkılan objektivist estetik) Estetik değerler alanı (güzel, değer, idea, eidas, orantı, simetri, düzen vb gibi değerlerin incelendiği aksiyolojist estetik).

3. Estetik değer

4. Güzel ve estetik

"Estetik" terimi ilk kez, hem duyuşsal hem de düşünsel bir dünya görüşü adlandırmak üzere, 18. Yüzyıldaki anlamından farklı olarak klasik Yunan yazarlarının yapıtlarında ortaya çıkmıştır" (Gökberk 1999: 347-348).

"Platon ve Aristoteles simgelemede olabildiğince sadelik, inandırıcılık, canlı bir varlık gibi, organik, eksiksiz ve bütünüyle iyilik kuralının zorunlu olduğunda fikir birliği içindedirler. Kişilerin gerçekte olduğundan daha güzel, gerçekte olabilmek için "fazla güzel" olmasına çalışmışlar, sanatı; ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon'a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse; sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir" (Huisman 1992: 2).

A. G. Baumgarten, 1750 yılında, insanın mantıksal usdan farklı bir yetisini belirginleştirmek üzere, yunanca "Aisthetikos kavramından türettiği "Aesthetica" sözcüğünü ortaya attı ve kitaplarından birine bu adı verdi. 17. yüzyılda estetik belli başlı 4 inceleme alanını kapsıyordu;

1. Duyular için de zihin için de çekici olan, iyi düzenlenmiş bir nesnenin, yani güzel nesnenin incelenmesi
2. Güzel nesnelere üretimini yani sanatın ve güzel sanatların incelenmesi
3. Estetik duyu, eğitim ve kültürün; yani zevk, sağbeğeni ya da sağduyunun incelenmesi
4. Güzel nesnelere uyandırdığı yarar gözetmez hoşluğun incelenmesi

Bununla birlikte sanat konusundaki modern düşüncenin Baumgarten'dan çok daha önce başladığını söyleyebiliriz. 15. Yüzyıldan başlayarak sanatçılar, Platon'a özgü ve dogmatik çağa ait, sanatı bir öykünme olarak belirginleştiren örnek kaygılarını da, ortaçağın dinsel simgecilikliğini de bir kenara bıraktılar. Leonardo da Vinci, Leon Battista, Alberti, Albrecht Durer, doğal ve yapay perspektif konusunda ve insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarıyla bir "sanat bilimi" kurma yolunda ilk adımları atmışlardır. Bir biçimsel öğeler matrisinden başlayarak doğada varolan güzel ve çirkinin nasıl yeniden yaratıla-

çağını araştırdılar.

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan "Olgucu estetik" ile sanat yapıtlarının yaratılmasındaki ruhbilimsel (Fechner) ve toplumbilimsel (Taine, Comte) belirlenimcilikleri araştırmışlardır.

18. Yüzyılda Kant'ın, 19. Yüzyılda Hegel'in ve 20. Yüzyılın başlarında da Croce'nin katkılarıyla gelişen estetik kuramı yine aynı çağın başında Marksizm'de de ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda Marksizm'in tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle birleştirmeye, tarih ve evreni çözümlenme ve değerlendirme ilkelerini saptayarak, devrimin teori ve pratiği içinde sanatın yerini göstermeye yönelik kuramlar öne sürülmüştür. Marksizm akımını devam ettirenler İngiltere'de William Morris, Rusya'da Georgy V. Plekhanov, Walter Benjamin ve Gyorgy Lukacs, B. Brecht ve Theodor Adorno'dur. Öte yandan 20. Yüzyıl estetikçileri, felsefi estetiğin büyük sorunlarını bir yana bırakarak, "çevre", "sanatsal biçim" ve "yaratıcı ya da alımlayıcı özne" arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdir. Çeşitli estetik akımları bu dönemde genellikle "olgucu estetik" (Sanat toplumbilimi, yapıların çözümlenmesi, deneysel estetik vb) ile "öznel estetik" (sanat psikolojisi fenomenolojik estetik ya da sanat fenomenolojisi) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Yaratmanın ve sanatsal yargının estetiği günümüzde duyarlılığın tarihi yönünde gelişmekte, oysa bu anlayış yüzyıl başlarında estetik iletişimin özü üzerine araştırmalarla yeniden sanat yapının kendisini incelenmeye yönelmek gerektiğini savunan görüşler arasında bölünüyordu.

20. yüzyılda estetik ile göstergebilimin ilişkisi, sanatsal yapıtların biçimsel açıdan incelenmesi girişimini beraberinde getirmiştir. Bir mimari bütünlük, bir müzik parçası, bir tablo tündengecimci bir yöntemle öğelerine ayrıştırılarak yapısal olarak çözümlenebilmektedir.

"Görsel sanatlar estetiği, yazın göstergebilimin etkisiyle sanat ürünü ve anlam arasındaki ilişkiye yönelmiştir" (Gökberk 1999: 34).

Estetik insanın dış dünyaya ilişkin "ve" çirkin sözcükleriyle dile getirdiği karşıtlıklarla ilgilidir. Ancak güzel özne ve görelidir. Estetik alımlayıcı sanat yapıtından ya da bir doğa görünümünden haz duyan, estetik tat alan varlıktır. Fakat Kant'a göre alımlama bir yetidir. Estetik nesne (sanat yapıtı) terimine iki anlam yüklenir; maddi nesne (öznenin zihninden bağımsız nesne) ve eksenel nesne (nesneye insanın yüklediği).

Estetik doğa ile sanat yapıtının arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymalı ve farklı sanat türlerinin farklılıklarının hakkını vermeli. Güzellik yargısı her zaman belirli bir kav-

ramsal boyut içerir, bir nesneyi özel olarak tanımlayabilmek için hangi sınıfa girdiğini bilmek gerekir. Örneğin bir atın vücut yapısında güzel bulunan özellikler bir insanda çirkin kaçır. Romanda şiirsellik genelde bir zaaf olarak görülür. Bir mimarlık yapıtı, heykeldeki ifade gücünü kazanmaya çalıştığında aşırı süslü ve bayağı bulunabilir. Sanat yapıtında;

1. Estetik nesne duyusaldir: görülür, işitilir ya da duyusal biçimiyle zihinde canlandırılır: insana bu duyusal özellikleri nedeniyle haz verir.
2. Estetik nesne aynı zamanda düşünülen, seyriye dalınan bir nesnedir, yalnızca duyulara hoş geldiği için, bir anlam içerdiği bir değer taşıdığı için de insanı ilgilendirir.

Hegel'e göre sanatta insanı çeken "görünüş" ya da "duyusal biçim"dir. Her sanat yapıtına özelliğini kazandıran, onu ötekilerden ayıran budur. Sanat yapıtı insanın duyularına seslendiği için somuttur. Akıl yürütme (mantık) yoluyla değil, duyusal algı yoluyla kavranır. Ama sanat yapıtının kavranışında zihinsel bir boyut (kavramsal, zihinsel bir içerik) da vardır. Çoğu eleştirmen bir sanat yapıtının örneğin bir şiirin özetlenemeyeceğini başat sözcüklere çevrilemeyeceğini savunur. Benedetto Croce'ye göre, bir şiirin anlamı, başka bir dile çevrilmesi olanaksız özelliklerinde gizlidir. Anlam, seçilmiş ve belli bir düzene göre sıralanmış sözcüklerde, şiirin ritminde, kısaca duyusal özelliklerinde yatmaktadır. Bunlar özetlenmeye kalkıldığında şiir uçar gider. Öte yandan bir eleştirmen de okura şiir hakkında bir şeyler söyleyebilmeli, o şiirin neden güzel ve ilgiye değer olduğunu, başka şiirlerle farklılığının nereden kaynaklandığını anlatabilmelidir. Bu ise hem çözümleyici, hem de birleşimci yöntemin kullanımını gerektirir (Huisman 1992: 41-49).

Sanat yapıtındaki anlam yalnızca okurun ya da seyircinin ona yüklediği bir anlam değildir. Sanat yapıtının kendisi anlamlıdır: bir insan ürünü olduğu için, belli bir amaçlılık taşıdığı için anlamlıdır. Bir dağ görüntüsünden farklı olarak, bir dağ resmi için her zaman "bu resim şunu ifade ediyor" denebilir, resmin düzenlenişi, renklerin ve perspektifin seçilişi, kısaca insan müdahalesi ve katkısı, resme belirli bir anlam kazandırmaktadır. Ama "resim şunu ifade ediyor dendiğinde, onun gene de ifade edilemeyen dışarıda kalan, yorumlanamayan bir yanı vardır. Sanatın doğayı andıran söze gelmeyen dilsiz yanındır bu. Sanat hem bir gerçekliği temsil eder, canlandırır hem de insan duygularını dile getirir, dışa vurur. Croce'ye göre sanatın asıl işlevi dışavurum ya da anlatımdır.

Sanatın asıl işlevinin temsil olduğunu savunanlar, sanatın tıpkı dil gibi, belirli bir şeyi anlattığına, bir şey "hakkında" olduğuna dikkati çekerler.

Bu edebiyat için doğrudur, nü resim için de geçerli olabilir: örneğin bir portre modelini temsil eder. Ama müzik ve mimarlık sorunu karmaşıktır. Bir senfoni, bir ev, bir okul binası neyi temsil etmektedir? Temsil ve dışavurum gibi içerik öğelerinden başka sanatın anlaşılmasını yorumlanmayı bekleyen bir de "biçim"i vardır. Bir sanat yapıtını ötekilerden ayırt edebilecek bir duysal yaşantı nesnesi haline getiren ona özgünlüğü, bireyselliği, iç bütünlüğü kazandıran bütün öğeler biçimseldir. Sanatta kavranması güç olan da çoğu zaman biçimdir. Sanat yapıtının estetik olarak kavranmasını sağlayan etken biçimdir. Yapıtta her birim ötekilerle ve yapıtın bütünüyle belirli bir ilişki içindedir. Yapıtın estetik ilgi uyardırmasına da bu ilişkiler yol açar.

Romantizmin etkisini yitmesiyle birlikte, güzel-yüce ayırımın da estetik ve eleştiri kuramlarındaki yerini daha teknik, daha betimsel kavramlara bırakmıştır. Çağdaş estetik bir yandan tarih, sosyoloji, psikoloji gibi somut ve deneysel disiplinlerin, öte yandan da Marksizm, yapısalcılık ve fenomenoloji gibi farklı düşünce akımlarının etkisi altında, felsefeye olan bağımlılığından kurtulmuş görünmektedir. Görünmeyeni anlayabilmek için görülene başvurmak zorunda kalan sanatçı, kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanatı her şeyden önce insanın varolanına bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Gerçeği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür; ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnel arasında bir bağ kurma etkinliğidir. Başka bir deyişle sanat, insanın kendini tanımasının serüvenidir. Sanatçı da yaşamın ve insanın gizini büyüsünü, önem ve değerini yansıtabilen kimsedir. İnsanın kendini tanıma gereksinimi sürdükçe sanat da sürecektir (Fischer 1995: 149-152).

FOTOĞRAF SANATI ÜZERİNE

"19 yüzyıl icatlar yüzyılı olarak bilinir. Çünkü bir çok bilim adamı ve araştırmacı, yaptıklarıyla insanoğlunun yaşamını derinden etkileyecek bir çok buluş gerçekleştirmiştir. (Lokomotif, buharlı gemi, silindri baskı makinası, bisiklet, demiryolu, elektrikli telgraf, odundan kağıt yapılması, lastik tekerleklerin bulunması...) Ve buluşlar teknolojik gelişme sonucu ortaya çıkarken toplumsal değişimlere ivme kazandırmıştır. 1800'li yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler bir yandan varolan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır"(Özdemir 1996: 1).

"Gelişmelerle birlikte sosyal yapıdaki değişiklik sadece zevk ve havayı değil sanatçıların teknik-

lerinin de değişmesine neden olmuştur. Örneğin 19. yüzyılın sosyal gelişmeleri ve makineleşme çağı portrelerdeki yüzleri, artistik ifadeyi ve tekniği değiştirdi. Endüstrileşmenin getirdiği mekanizasyon her alana yansıdı. Çağın sanatları da değişen zevki ve artan isteği de karşılayabilmek için sanatı mekanikleştirmek zorunda idiler ve fotoğrafı buldular". (Bayhan 1996: 59).

Günümüzde estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen mekanik yeniden üretim aracı fotoğraf konusunda söylenip yazılanlar başlangıcından bugüne kadar geçen 164 yıl içinde çoğunlukla alanın teknik boyutlarıyla ilgilidir. Bunun nedeni de fotoğrafın tekniğe bağımlı olmasıdır.

Fotoğrafın yaratıcılık yönünü vurgulayan ilk teorisyenlerden Moholy Nagy 1925'te 'fotoğraf çağdaş sanattır' diyordu ve şöyle ekliyordu. "Fotoğrafçılar ile sanatçılar arasında fotoğraf sanatı tartışması sorunun ortaya yanlış konmasıdır. Resmi fotoğraf ile değiştirmek niyetinde değiliz ki... Teknolojik gelişmenin getirdiği optik yaratmanın yeni formlarını yaratmak niye? Eleştirilenler hep resmin değerlerinden yola çıkıyorlar, artık fotoğrafın kendi değeri dikkate alınmalıdır. Ancak bu şekilde yargılanabilir. Fotoğraf basit şekilde görünenin yansıması değildir" (Greenhill ve ark. 1992:16).

Fotoğrafta gerçeğe ait bir parçayı yakalayabileceğimiz pek çok bakış açısı vardır. Ancak belirli bir bakış açısından tek bir fotoğraf çekme şansı vardır ve imgesine benzerliği ile dünyaya ait bir sözcük, bir açıklamadır. "Fotoğraf bir 'açıklama' olabilir ancak bu açıklama 'aşkın' bir gerçeğin değil daha yoğun bir şekilde 'algılanmış' ve 'gösterilmiş' gerçeğin açıklamasıdır. Munier'nin "fotojeni" (açığa çıkartma) dediği şey ileri sürdüğü gibi şeylerin "kendi kendilerine verdikleri" anlam ya da bizim onlara vereceğimiz anlam değil, filmsel yeniden canlandırma aracılığıyla kazandıkları anlamdır. Öte yandan bu anlam bizim onlarda keşfettiğimiz (yalıtları aracılığıyla algıladığımız) anlamdır. Onlara verdiğimiz anlam ancak çerçeveleme ve alanın örgütlenmesine bağlı olan bir estetik anlam olabilir" (Mitry 1980:118-119).

Sanatı herhangi bir malzeme ile bir dışavurum olarak kabul edersek bu malzeme ses, söz, nota, yazı, boya, beden, kil, taş vb. olabildiği gibi fotoğraf da olabilir. "Görsel dünyada" "biçim" sadece bir araç, bizleri amaca ulaştıran bir şifreleme yüzeyidir. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan bir şifrelemedir bu. Biçim, sanatçının tarzını belirler. Görüntünün anahtarıdır. İçerik anlatılan konudur, hikayedir. fotoğrafın yapısına taşınandır. Fotoğrafta estetik, anlatılanın en ustaca biçimlenmesidir. Doğru

yerden doğru zamanda bakmasını bunu doğru teknikle becermesini ve her şeyin üstünde bir dünya görüşü oluşturmuş fotoğrafçılar ancak sanatçı olarak kabul edilebilir" (Çizgen 1998: 15).

Çağın en büyük ressamlarından Picasso; "Benim resmimi imzam için alıyorlar" demiştir. Yani aynı tual, aynı renkler, farklı ressamların ellerinde farklı harmanlanır. Çünkü sanatçı sadece gözün gördüğü ile yetinmez onu kendi yorumuyla yeniden düzenler, yaratır. Mehmet Bayhan; "...yorumlamak, düşlerimizi aktarmak peşinde isek fotoğraf malzemesi de çekimde ve karanlık odada bizlere bir takım olanaklar sunar" (Bayhan 1996: 90). diyor. Önemli olan bu malzemeleri kendine özgü yöntemlerle iyi kullanabilmektir.

Fotoğraf sanatının anlatım alanına değindiğimizde olanakları genişler; perspektifle ışıkla, kompozisyonla, objektifle, açılarla, fotoğrafçının vermek istediği anlamda bunlar başta ilke olarak karşımıza çıkar. Aklın, gözün, yüreğin birleştiği andır fotoğraf. İletilen, oluşturan ve verici olan fotoğrafçı ulaşmak istediği kitleye bir araç olan fotoğrafla ulaşır. Bu ulaşımı bir anlam içerir. Anlam iletişimin anahtarı, iletişim sürecinin odak noktasıdır. "Her iletinin iletene için bir anlamı vardır. Bir film, yönetmenin anlatmak istediklerini; bir resim, ressamın bakış açısının; bir şiir, ozanın duygu ve düşüncelerinin anlamını taşır; bir fotoğraf da fotoğrafçının bakış açısının ve düşüncelerinin anlamını taşır. Yaşamın anlamını kavramak, dünyayı anlamlı kılmak isteriz" (Zıllıoğlu 1996: 100).

İnsanlar bir fotoğrafın, önemli özelliklerinden birinin içerik olduğunu yavaş yavaş anlamaya başlamışlardır. Bazıları fotoğrafın anlamını çözmek için semiyoloji bilimi (simgeler bilimi)'ne başvurmakta yarar görmüşlerdir. Sembollerin anlamını (gösterge: gösteren, gösterilen) açıklayan bu yeni bilim baş kuramcısı Barthes'dir. Diğer sanatlarda olduğu gibi fotoğraf sanatında da ortak paydada birleşen bir anlam olmalıdır. Fotoğrafın içeriği ortak bir anlam taşımalıdır.

Fotoğraf Sanatı adlı kitabın önsözünde "Boubat'ın deyişiyle 'Tekniğin batağına saplanmadan rastgele!...' " diyor yazar... Fotoğraf, içerik ve biçim olarak değişik unsurlardan etkilenir. (Işık, zaman, fotoğraf makinesi, filmler gibi) Boubat Fotoğraf Sanatı adlı kitabın önsözünde fotoğraf-taki yaratıcı insan unsurunu şöyle anlatıyor; "Bana sık sık sorulur; 'Sizin bahçede, Sizin sokakta' eklenir: 'İyi bir makinanız olmalı' ve çekinmeden itiraf ederim; 'Sizinkinin aynı' Nasıl yaptığımı dile getirme güçsüzlüğümün dolaylı şaşırdım kaldım. Aslında düğmeye basmaktan öte yaptığım bir şey yok. Fotoğraf yalnızca budur, daha ne olsun? Fakat bu 'daha ne olsun' unsurlarının kişilerin ve fotoğrafçının bir an buluşmalarını gerekti-

rir, ve bu karşılaşma kesişme, bir düğmeye basışla durdurulacaktır. Yaratıcısına bağlı olmayan iş yoktur; Her şeyi makine yapıyormuş gibi gelir, oysa aynı konu karşısında, aynı makine fotoğrafa sayısızca değişik anlam verecektir (Boubat 1984: 7-8).

Karikatürde görüldüğü gibi fotoğraf göz için gözlük gibi sadece bir araçtır. Önemli olan bu aracı kullanan birey, bireyin gördüğüdür. Çünkü tercih şansı bireye aittir. Henri Cartier-Bresson'un dediği gibi: "Fotoğraf çekmek birisinin beynini, yüreğini ve gözünü objektifin eksenine dizmesidir" (Bayhan 1996: 14).

Fotoğrafta belirleyici olan, makinenin arkasında olan kişi onun dünya görüşü, kullandığı dil ve üsluptur. Fotoğraf sanatı, kısa tarihi içerisinde dünyaya yetiştirdiği büyük ustalarıyla özgün bir dile kavuştu. Fotoğraf "görüp- gösterme, gerçeği görünür kılma, gerçeği kavratma sanatıdır.

FOTOĞRAFIN BİR SANAT DALI OLARAK GELİŞİMİ

Fotoğrafçılık bir sanat dalı olarak dünyanın çeşitli yerlerinde gelişimini farklı yollardan gerçekleştirdi. İngiltere'de 19. yüzyılın iki akımı romantizm ve natüralizm 20. Yüzyılda da devam etti. 1930'larda yeni bir tür belgesel ve konulu fotoğrafçılık "Picture Post" gibi haber dergilerinde boy göstermeye başladı. Almanya'da fotoğrafçılık ve fotomontaj politik ve sosyal propaganda için kullanıldı. Bauhaus'daki sanatçıların ve dekoratörlerin çoğu fotoğrafı ya bir öz açıklama aracı olarak kullanmışlar ya da desenlerin içine yerleştirmişlerdir. Avrupa'da Dada ve Sürrealist akımlar birçok fotoğraf görüntüsü yaratmışlardır. 1918 devriminden sonra Rus aydınları fotoğrafçılığı önemli ve güçlü bir halk sanatı, bir eğitim ve propaganda aracı olarak görmüşlerdir.

Yüzyılın değişimi ABD'de Amerikan resimselliğinin doğuşunu görmüştür. Eduard Steichen gibi fotoğrafçılar, doğanın güzelliğine eğilmişler ve fotoğrafsal biçimler resimdeki geleneklerden son derece etkilenmiştir. " Steichen, 1928'de Greta Garbo, Dorothe Lange'in fotoğraflarını çeker ve bize Auguste Sander'ın Alman toplumunu veriş gibi, 30'ların Amerikan toplumunu yansıtır" (Boubat 1984: 80).

Fotoğraf ancak endüstrileşmeden sonra bir sanat olarak layık olduğu yere oturdu. Endüstrileşme fotoğrafçının çalışmalarına toplumsal kullanımlar sağladıkça, bu çalışmalara karşı olan tepki de sanat olarak fotoğrafın kendine olan güvensizliğini pekiştirdi. Her kitle sanatı gibi fotoğrafın da birçok kişi tarafından bir sanat olarak icra edilmediğini gösteren örnekler de vardır. "1980-1985 yılları arasında fotoğraf, birçok bilim ada-

mı ve fotoğraf eleştirmeninin inceleme konusu olduğunda karşımıza bu incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişki ortaya çıkmaktadır.

- 1- Fotoğrafik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki
- 2- Fotoğrafik görüntü ile bu görüntünün oluşmasında devreye giren bireysel müdahale olgusu arasındaki ilişki.
- 3- Fotoğrafik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasındaki ilişki

İnsan + Makina sanat olabilir mi? sorusu aklımıza geliyor" (Derman 1991: 14). Fotoğraf bilim ile olan bağlarından dolayı uzunca bir süre sanat dalı olarak kabul edilmemiştir. Baudlaire fotoğrafı sanat kabul etmediği gibi anti-sanat olarak değerlendirmiştir. Romantikler fotoğrafın mekanik süreci içinde bilincin yer almadığı sanısına dayanarak, söz konusu ortamı ruhsuz ve kişisiz yani sanatçı egosundan yoksun olarak değerlendirdiyordu.

"Yeni bir buluş olarak önceleri salt teknik ve araçsal işlevi olan bir etkinlik olarak düşünülmüş olan fotoğraf zamanla araçsal işlevinin yanı sıra toplumu değiştirme, biçimlendirme, yönlendirme özelliği ve estetik ilişkisi fark edilerek 20 yy. başlarında da bir sanat dalı olarak kendini göstermeye başlamıştır. Fotoğrafın teknik bir sanat olmaktan çıkıp sanatsal bir ifadeye özgün bir dil yetisine kavuşması fotoğraf mucitlerinin daha ilk yıllarda gösterdikleri üstün çabalarla mümkün olmuştur. Teknik olanakların gelişmesi ve fotoğrafın çoğaltılabilirlik özelliği (reproduksiyon) kitle iletişimin oluşmasını sağlamıştır. 19. yüzyıla ait bilime inanma bilime dayanma aydınlanma felsefesinin toplumları etkilemesinin sonuçları pozitivist düşüncenin gelişimi, aynı zamanda fotoğrafın bilimsel olarak ele alınıp değerlendirilmesini de gündeme getirmiştir" (Derman 1991: 13).

Teknik arayışların ardından estetik arayışlar, fotoğrafın toplumsal yönünü ve işlevini de gündeme getirmiştir. Kısa zaman içinde fotoğraf, toplumun bilgilenmesini, gelişmesini, değişmesini ve iletişim kurulmasını sağlayan bir araç olmuştur.

"Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına ele alınmaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir materyaldir. Yani malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve

teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler" (Özdemir 1996: 3).

Estetik, sanatları birbiriyle kardeş kılar. Her sanat öbür sanatları hiçbir şey söylemeyen apayrı bir güzelin peşinde olsaydı estetikten ya da tek bir estetikten söz edemeyecektik, belki estetiklerden, ayrı ayrı estetiklerden, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan apayrı güzel araştırmalarından söz edebilecektik. "Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır" der Voltaire. ...Dufrenne de şunları söyler: "Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir; bir tablo bir roman gibi, bir bale bir anıt gibi kurulmuş değildir" (Timuçin 2002:6).

"Artık sanat dalları arasındaki sınırlar giderek yok olmaya başlamış, farklı sanat dallarının kaynaşmasından da yeni sanat alanları (video-klipler, bilgisayar animasyonları, mixed media...vs.) ortaya çıkmıştır" (Özdemir 1996: 3). Fotoğraf sanatının diğer sanatlarla ilişkisinde; resim, heykel, tiyatro, sinema gibi sanatlarla olan karşılıklı ilişkilerine değinilecektir.

FOTOĞRAF VE RESİM

Yüzyılın son çeyreğinde Ingres, Monet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet gibi ünlü ressamların ve tüm orientalist ressamların fotoğraftan resim yaptıkları bilinmektedir.

Bu sanatçılardan Ingres resimlerini fotoğraflarla belgeleme gereği duymuş ilk sanatçıdır. Fotoğraftan çalışmasına bağlı olarak Ingres'in üslubunda, değişiklikler olmuştur. "İmparator Maxmiller'in Kurşuna Dizilişi" adlı tabloyu yapan Monet'in de bir albümdeki fotoğraftan yararlandığı ortaya çıkmıştır. Monet resimde özgün bir düzenleme yapmıştır. Fotoğrafları kullanarak yaşamadığı bir olayı inandırıcı olarak betimlemeyi başarmıştır. Monet ve Delacroix fotoğraftan yararlanıp, özgün bir yoruma varabilmişlerdir.

Fotoğrafi bir not, bir eskiz gibi kullanan Millet'in ise Nadar ve Cuvalier gibi fotoğrafçılarıyla yakın ilgisi olduğu bilinmektedir.

Gustave Courbet aynı zamanda, fotoğraftan yararlanarak canlı model tutma masrafından kurtulmuş oluyordu. Bu gerçekçi ressam 1855 yılında yaptığı büyük boyutlu "İşlik" adlı tablosunun en önemli figüründe, Julien Vallou De Villeneuve'in çıplak kadın fotoğrafı çalışmasını kullanmıştı. Ressam fotoğraftaki anlatımı kullanmış a-

na modelin duruşunu, davranışını ve bakış açısını da kendine göre değiştirmiştir. Kübistler, biçim bozmalarını ve geniş açı özelliklerini resimlerine yansıtmışlardır.

Pop Art akım içinde Richard Hamilton da, kitle kültürünün saptanmasında, kitlenin günlük kullanım alışkanlıklarını ayıklayarak bir araya getirirken, fotoğrafa başvurmuştur.

Chuck Ciose, renkli portrelerinde ise geleneksel saydam renk ayırımı yöntemini izlemektedir. Yani fotoğraf, üç ana renge (kırmızı, mavi, sarı) ayırmakta, bu renkleri kat kat birbiri üstüne püskürtüp tam renk etkisi elde etmektedir.

Ülkemizde ise primifler diye anılan Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip Selahaddin, Salih Molla, gibi sanatçılar Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak modern hiper realistleri özendirerek kadar duru ve sakin bir üslup ortaklığı içinde çalışmışlardır.

"Fotoğraf bulduktan sonra tüm argümanlarını, söylemini, resim üzerine kurmuştur. Bu çok da doğaldır, çünkü fotoğraf için insanların düşüncesi, mekanik yolla elde edilen resim idi. Bu düşünceler ve ilk fotoğrafçıların çoğunun resim kökenli olması nedeniyle fotoğrafın kendine özgü bir dili olabileceğini başlangıçta düşünmediler. (Bunun bir nedeni de fiziki koşullardır. Enstantane süresinin film duyarlılığının düşük olmasına bağlı olarak uzun poz sürelerine gereksinimi olmasındandır.) Binlerce yıllık resim geleneği üzerine kurulmaya çalışılan fotoğraf doğal olarak düşünceleri ve tepkileri de beraberinde getirmiştir" (Tüfekçi 2000: 66).

"Bütünsel anlamda resim, ressamın kendine özgü yöntemi" olarak kendini açığa vurmak durumdadırlar. Burada ressamın yöntemini, kendi evrenine dayanan gerçeklik kavramının peşinde, kartezyen mantığının öngördüğü ilkelere daha esnek ilkelere göredir" (Lhote 2000: 76). Bugün, gerçek anlamda fotoğraf ve resim birbirinden aynı iki sanat olarak varlığını kabul ettirmiştir. Fotoğraf kendi gerçekliğini biçim ve içeriğine uygun olarak bulurken, resimde fotoğrafın etkisi altından kurtulmuştur. Ancak şunu yinelemekte fayda görüyorum tüm sanatlar birbiriyle ilişki içindedir. Araç farklı olsa da özde amaç tekdir.

FOTOĞRAF VE SİNEMA

Edward Muybridge'in 1880'de hayvanların hareketlerini belgelemek için çektiği fotoğraf dizileri. Örnek olarak dizilerden bir tanesi (atın hareketlerinin bir çok kamera ile birden çekilmesi.) sinema kamerasının gelişmesine yardımcı olmuştur. Sinemanın temeli fotoğraftır diyen görüş, fo-

toğrafa ait özelliği de sinemaya aktarmıştır; bakış açısı, kompozisyon, derinlik, gerçeklik. vs. Sesle birlikte sinema ve fotoğraf arasındaki farklar, benzerliklerden fazla olmaya başlamıştır. Hatta sinemanın tek anlatım dilinin görsellik olmadığı, hatta görselliğin daha arka plana atıldığı sinema anlayışlarının varlığı düşünüldüğünde ve yakın zamanda sinemada uygulama alanı bulan teknik gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın fotoğraftan iyice koptuğu da söylenebilir.

Ben yazıdan kaçmak için fotoğrafa sığındım, diyordu Baudrillard, çünkü fotoğraf çekmek söylemin reddidir, görüntü ya da nesne tarafına geçmektir. Onun için televizyondaki görüntüler yalnızca bir gevezelikti, görüntü filan değil. (Çetin 1999: 38). Oysa gerçek görüntüyü keşfetmek, dilsel değerini bulmak, yaşanan dünyanın keşfedilmesine de eş değerd.

Sinemada fotoğrafsal filmler olarak değerlendirilebilecek örneklerde mevcuttur. Buna verebilecek iyi bir örnek Nuri Bilge Ceylandır. Ceylan, sinemaya atılmadan önce fotoğrafçı olarak çalışmıştır. Çektiği bir kısa, bir uzun metrajlı filmi onun fotoğrafçılık birikimini neredeyse olduğu gibi, sinemanın gereklerine uyarlamaksızın filmlerine aktarıyor. Filmleri (Kasaba, Koza ve Mayıs Sıkıntısı) Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafları olarak başlıyor, öyle sürüyor ve aynen de bu şekilde bitiyor. Filmleri sinemasal bir görsellikten çok fotoğrafik bir görselliğe dayanıyor. Nermin Saatçioğlu "Kasaba" filmi için, bunun sinema filminden çok bir fotoğrafçının-sinema adına deneysel olmayan bir denemesi olarak hatta belki de sinemanın olanaklarını kullanarak fotoğraf adına gerçekleştirilmiş bir deneysel çalışma, bir tür konulu saydam gösterisi olarak düşündüğünü ifade etmiştir (Saatçioğlu N 2002: 29-30). Sinemada fotoğrafik estetiğin izdüşümleri vazgeçilmez bir öge iken, sinema ve fotoğraf estetiği kendine özgümlükleri ile metafizik karşıtlıklar barındırmaktadır:

1. Fotoğraf, dış gerçekliğin dondurulmuş halidir, dış zamana göndermeler yapar. Sinema ise, kendi iç zamanına gönderme yapan devingen bir süreçtir. Sinemada sürecin içindeyiz.
2. Her fotoğraf kendi öyküsünü saklar. Ama bir tek fotoğraftan yüzlerce öykü yaratabiliriz. Sinema ise kendi öyküsünü süreç içinde açıklar.
3. Fotoğraf yakalar. Sinema ise çekilirken 'şimdi ve burada'yı ıskalar, an'ı asla yakalayamaz. Çünkü bir süreçtir.
4. Fotoğraf ile nesnel bir ilişki kurulabilir. Bir nesne olarak fotoğraf ve karşısında onu görüp değerlendiren bir özne vardır. Sinema da ise özne sinematik zaman ve uzam içinde erir.
5. Fotoğraf somut, sinema soyut. Sinemada görsellik bir amaç değil araçtır. Sinema rüya görme

deneyimidir (Saatçioğlu N 2000: 26-32).

Antonioni'nin "Blow up" filminin esin kaynağı Cortazar'ın bir kısa öyküsündeki betimlenen bir fotoğraf karesidir. Sinemacı fotoğrafçılar, fotoğrafçı sinemacılara Nuri Bilge Ceylan, Raymond Depardon, Stanley Kubrick, Jerry Schatzberg, Henri Cartier-Bresson gibi ünlü isimleri örnek verebiliriz. Film setlerinde fotoğrafa yüklenen görevi ise üç başlık altında toplayabiliriz: film den kareler yansıtmak, süreklilik için kılavuzluk etmek ve kamera arkasını görüntülemektir. Set fotoğrafları ile filmin en can alıcı, seyirci çekecek sahneleri belirleniyor. Bu fotoğraflar, filmi tanıtmak seyirciye neyle karşılaşacağı hakkında ip ucu vermek gibi görevler üstleniyor. Sinemada bir saniyede 24 kare akıyor. Bu nedenle filmin önemli sahneleri fotoğraflanmaktadır.

İster sinema ister fotoğraf, onları var eden teknolojiyi bir yana bırakın, keşfedilmelerinin ardında ne kadar basit, ne kadar insani bir neden yatar: sözün yetmediği yerde, gözümüzle tanık olduğumuzu bir başka zamanda, bir başka yerde, bir başka insan aktarabilme arzusu ve eğer zaman içinde kendi dilini ve ekollerini oluşturmuş birbirinden çok ayrı iki disiplin haline gelmiş olan fotoğraf ve sinema aslında hala "kardeş" kalan bir yön varsa da onu bu insani dürtüde aramalardır (Saatçioğlu H 2000: 56).

FOTOĞRAF-EDEBİYAT

Her fotoğraf karesinin bir öyküsü vardır. Fotoğrafçı giriş, gelişme, sonuç bağlamında görsel imajları kullanarak hikayeyi anlatır. Her fotoğrafçının anlatacak bir hikayesi vardır. Üretilmiş fotoğraflardan, onu tüketen insanlarca farklı birçok öykü çıkarılabilir. Ünlü polisiye Türk romancısı Ahmet Ümit basın fotoğraflarından ilham alarak, parçalar bir araya getirip hayali sahneler üretmesi ile romanlarını oluşturduğunu savunmaktadır.

Roland Barthes, "Camera Lucida" adlı kitabında, "....ağlayan annenin taşıdığı örtü..." (Koen Wessing, Nikaragua, 1979) adlı fotoğraf üzerine düşüncelerini şöyle dile getiriyor: "Harap bir yolda beyaz örtü altında bir gencin cesedi ana-babası ve arkadaşları çevresinde perişan halde duruyorlar ne yazık ki çok bayağı bir sahne: Ancak bazı girişimler yakalıyorum cesedin ayakkabısız olan tek ayağı, ağlayan annenin taşıdığı örtü (neden bu örtü?), geri planda burnuna mendil tutan bir kadın, belki bir arkadaş. Diğerinde, iki küçük çocuğun kocaman gözleri (bu gözlerin fazlalığı görünümü rahatsız ediyor) birinin gömleği küçük karnının üstüne sıyrılmış. Ve son olarak, bir evin duvarına yaslanmış üç Sandinist. Yüzlerinin alt bölümü örtülmüş (leş kokusundan mı? Gizlilik için mi? Gerilla savaşını iyi tanımadığım için

bilemiyorum); bir tanesi elindeki silahı bacağına yaslamış (tınaklarını görüyorum); ama öteki eli bir şey açıklıyor ya da gösteriyormuşçasına açık olarak uzanmış... ayaklanmanın gurur ve dehşetini anlatıyor..." (Barthes 1996: 32). Fotoğrafa dair bu anlatım fotoğrafın sadece görsellikten ibaret olmadığı, aynı zamanda bir dil olduğuna bir kanıt niteliğindedir. Zira topluma, çağa, mekana ve bireylere ilişkin bilgilerle yüklüdür. Evrensel kurallarla dolu okumalar olduğu gibi yoruma açık fotoğraflarda vardır. Ancak değişmeyen gerçek fotoğrafın bir dil yetisi oluşudur. Fotoğraf yıllarca süren savaşın sonunda kendini ifade edebilen ve fotoğrafa bakan kişi tarafından da okunabilen bir dile, ortak kodlara sahip olabilmıştır.

FOTOĞRAF-HEYKEL

Heykeltıraşlar çağlar boyunca "çamura", "taşa", "demire", "tahtaya" hayat veren, onlara bir kimlik kazandıran sanatçılardır. Heykeltıraşın yaratım sürecinde en önemli yardımcısı elleridir; çamur yoğuran, demir döven, taş kıran, tahta yontan eller nesnesine bir boyut kazandırmaktadır. Plastik sanatlar içinde üç boyutlu olması ile fotoğraftan ayrılan heykel, gerçekçi yönüyle fotoğrafa yaklaşıp.

Fotoğraf ve heykel arasındaki ilişki, heykellerin fotoğraflarının çekilebilip sergilenebilmesi ve güzel sanatlar da dahil, bu sanatı kendi adına benimsemiş kişilerin yaptıkları çalışmalarında fotoğrafı model olarak kullanmalarındadır. (Yakın çekim fotoğrafları özellikle portre çalışmalarında heykeltıraşa yardımcı olmaktadır).

FOTOĞRAF -TİYATRO

Fotoğrafın tiyatro ile bağlantısını R. Barthes şöyle yorumlamaktadır: "Fotoğraf sanata resimle değil, tiyatroyla dokunur. Niepce ve Daguerre hep fotoğrafın kökenine yerleştirilmişlerdi; şimdi, Daguerre, Niepce'in buluşunu devraldığı sırada, Chateau Meydanı'nda ışık gösterileriyle ve hareketlerle canlandırılan bir panorama tiyatrosu yönetiyordu. Kısaca camera obscura aynı anda, üçü de sahnenin sanatı olan perspektif resim, fotoğraf ve diorama üretiyordu. Ama fotoğraf bana tiyatroya daha yakınmış gibi geliyorsa (ve belki de bunu tek gören benim), bunun nedeni tekil bir aracıdır: Ölüm. Tiyatroyla ölümler kültür arasındaki ilk ilişkiyi biliriz: ilk oyuncular ölü rolü oynayarak kendilerini topluluktan ayırırlardı: kendine makyaj yapmak, kendini aynı anda hem canlı, hem de ölü olarak göstermek demektir; totem tiyatrosunun beyazlaştırılmış büstü, Çin tiyatrosundaki yüzü boyalı adam, Hintli Katha-Kali'nin pirinç makyajı, Japonların No maskesi... İşte fotoğrafla da aynı ilişkiyi buluyorum ben; onu ne kadar "canlı gibi" yapmaya çalışır-

sak çalışalım (ve bu canlı gibi olma çılgınlığı ancak ölümü kavramamızın mitsel bir yansıması olabilir). Fotoğraf aslında ilkel bir tür tiyatro, bir tür Canlı Tablo, altında ölüleri gördüğümüz hareketli ve boyalı yüzün bir temsilidir" (Barthes 1996: 38).

Fotoğraf, tiyatroya, tasarımı için, oyuncu, sahne ve dekorların fotoğraflarını çekerek yardımcı olur. Güzel Sanatlar Fakültelerinde tiyatro bölümüyle birlikte çalışan fotoğrafçılar vardır.

TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE FOTOĞRAF

Kentleşme, sanayileşme ve modernleşme paralelinde "Kitle Kültürü" kavramı oluştu. Lonca üretiminden seri üretime geçiş, teknolojinin getirdiği kolaylıklar sayesinde olmuştur. Böylece ticari kaygılar, ürünün niteliği üzerinde bire bir etkili olmuştur. Oluşan kitle kültürünün dezavantajlarından biri orijinalliği hedef alması gereken sanatın bile seri üretim yoluyla üretilmesidir. "Sanatın metalaşması kitle kültürünün klasik sanatın en olumsuz (negatif) örneklerini bile içinde özümsemesine olanak vermiştir" (Mutlu 1991: 20). Ayrıca klasik üretimde tasarım, üretim ve tüketim aynı kişiler tarafından yapılırken, baskı tekniklerinin bu sanat araçlarının çeşitlenmesi ve gelişmesi, yeni iletişim olanaklarının doğması ile bu işlevler birbirinden ayrılarak, ayrı birer uzmanlık dalı haline geldiler. "Çağımız sanat yapıtında artık tasarım ve üretim birbirinden kopuk bir biçim aldı. Üç geleneksel işleme yeni bir işlev eklendi. Bu da dağıtım işlemidir" (Özkök 1982: 190). Dağıtıma konu olan kitle kültürü sayesinde aynı anda farklı yer ve statüde olan milyonlarca insan tarafından tüketilen, kitle ürünleri oluştu yani bir zamanlar seçkin bir çevrenin malı olan kültür, artık milyonların malı olmuştur.

Fotoğrafın teknik yolla üretimi insan gözünden daha avantajlı görme biçimleri sağlamaktadır. Teknik yolla yeniden üretim, ancak ayarlanabilen ve bakış açısının başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütmeye ve ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Aynı zamanda özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konulara getirebilir ve yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar (Benjamin 1995:49).

Kitle kültürünün standart yapısı bilinen konu ve tipleri durmadan tekrarlaması ticarete kendine daha fazla yer bulmak adına niteliksiz, alt kültürün seviyesine göre ürünler üretilmesiyle sonuçlanmıştır. Bugün fotoğrafın bir kitle iletişim aracı olarak işlevlerinin yanı sıra, seri üretimle toplumun her kesimi tarafından sahip olunması ve

sanattan çok zevk için kullanılır hale gelmesi kültür seviyesinin düşmesi ile sonuçlanmıştır. Kitle iletişim araçları ile kitlelerin uyutulması ve ideolojik düşüncenin insanlara manipüle edilmesi sonucunda milyonları kapsayan evrensel bir kentte yaşamamızı sağlamaktadır.

Teknolojik gelişme ve fotoğraf makinesinin kullanımının kolaylaşmasını sağlayan icatlardan biri Dr. Edwin Land tarafından icat edilen Polaroid makinalardır. "Diğer adıyla anlık filmler de çektiğiniz fotoğrafı çektikten hemen sonra görebiliyorsunuz. Pozitif ve karta basılmış olarak. Ancak fotoğrafın çoğaltılması renkli fotokopi veya negatif film üzerine röprodüksiyon yapılması ile mümkün oluyor. Her iki durumda da kaliteden taviz vermiş oluyoruz" (Ede 1996: 78).

Fotoğrafın olumsuz etkilerinin görüldüğü bir diğer alan cinsellik ve şiddetin fotoğraflanmasıdır. Kadınların, çocukların cinsel obje olarak kullanılması, şiddet yanlısı sergilediği tutumlarla, porno dergileri ve internet için üretilen görüntüler tepki toplamaktadır. Çıkan fotoğraflarla, özel ve toplumsal yaşam alanlarının mahremiyetinin ortadan kalkmasını sağlamaktadır. Nazif Topçuoğlu bu konu hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getiriyor eşinle dostunla yaptığın özel bir şeydi, konuyla ilgilenenler bunun takvimlerle -veya playboy, vs. benzeri dergilerde- afişe edilmesinden özel bir haz duymuyorlardı. Cinsel özgürlüklerin kabulüyle, bundan yararlanılarak cinselliğin istismar edilmesinin farklı şeyler olduğunun ayırımına varılmaya başlanmıştı. Cinsel devrim amacına ulaşıyordu artık cinsellik tüketilecek bir meta değildi Philip Larkin gibilere de "sadece cinsel devrim geldiğinde benim için çok geçti" demek kalıyordu (Topçuoğlu 2000: 100). Pirelli reklamlarında artık rotik yanı ağır basan Pin-up yerine şirket imajına yakışan fotoğraflar çekmeyi tercih etmişlerdir. Fotoğraf çekimi, kaydedilen görüntülerin manipülasyonu ve bunların kullanımı olarak sıralanabilecek üç ana dalda yeni teknolojilerin fotoğrafçılık üzerine yadsınamayacak etkileri olmuştur ve olmaktadır. Sayısal imge üretim yöntemleri tümüyle fotoğrafçılığın yerini almasa da illüstrasyon ile fotoğraf arası melez bir imgeler silsilesinin ortaya dökülmesini sağlamıştır (Topçuoğlu 2000: 113-114).

Bugün photoshop ve benzer programlar sayesinde birden fazla negatiftan tek baskı, üst üste bindirme pozlamaları, kolaj ve montaj görünümünde işler ve her türlü rötuş bilgisayar kullanılarak kolaylıkla yapılabiliyor. Ancak en önemlisi, teknolojinin kazandırdığı bu kolaylıklarla birlikte bu aracın nasıl kullanıldığı ve tüketildiğidir. Görselliğin gerçekliğin önüne geçtiği günümüz dünyasında geniş kitleler tarafından her gün tüketilen fotoğrafların, bireyleri yönlendirme, etkileme özelliği fotoğrafın propaganda özelliğini artırır

maktadır.

Somut görünümü olmayan "gerçekçi" görünümü sahip fotoğrafların kanıt ve belge niteliği taşıması mümkün olmayacaktır. Yeni üretim teknolojileri ile, yeni iletişim ortamları ve tüketim biçimleri belirlemiştir. Ticari anlamda da standart ve tekrarlanabilir üretimin mümkün olması görsel malzeme anlamında ucuz fiyatlı magazin-haber dergilerinin çıkarılmasıyla sonuçlanır. Bu dergilerde kadının metalaştırılması, özel hayatın hiç sayılması ve bundan öte kadına verilen toplumsal rollerin benimsenmesine katkıda bulunmaktadır.

SONUÇ

"Dünyanın her yerinde anlaşılan tek ortak "dil" olan fotoğraf bütün uluslar ve kültürleri bir araya getirerek insan ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız kaldığında insanların özgür olduğu yerlerde yaşamı ve olayları doğrulukla yansıttı. Başkalarının umutlarını ve umutsuzluklarını paylaşmasına izin verir, siyasi ve toplumsal duruma aydınlık getirir. İnsanoğlunun, insanlığın ve insanlık dışılığın görgü tanığı oluruz" (Sontag 1993: 201). Sanatın halka dayanma isteği sanatçıların hiç bitmek tükenmek bilmeyen bir temel arzudur. Adeta bir ütopyadır, çünkü sanatta kavrayış gerçek bir emekle çözümleme ister. Ancak halka dayanmayan sanatın yaygınlaşmadığı da sanat tarihinin yaşanmış bilinen gerçeğidir. Fotoğraf sanatı yalnız seyirlik bir sanat olmayıp, geniş kitlelere büyük kavrayış kazandıran bir iletişim büyüdür. Halka inme, onunla iletişim kurma konusunda en yaygın şans çağdaş fotoğraf sanatının olmuştur.

Fotoğraf bazen sosyal amaçlı, bazen bilinmeyeni anlatmak, bazense gerçeği kanıtlamak, tarihe tanık olmak gibi görevler üstlenmiştir. Teknolojinin etkisiyle amaçları değişmiş, bazen yanlış kullanımlar sonucu fotoğraf amacından saptırılmıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki günümüzdeki kolaj ve montaj gibi müdahaleci tavra rağmen teknolojik imge üretiminin fotoğrafı öldüremediği, insanların teknoloji yardımıyla da olsa ürettikleri fotoğrafları elleriyle dokunmaktan ve tüketmekten kendilerini alamadıkları ileri sürülebilir. Fotoğraflar, yaşanmakta olan bir hayat sürecinden alınmış birer görsel andaç gibidirler. Fotoğraf, yalnızca bir sanat değildir; o bir sanat yapısından çok daha işlevsel özellikler taşıyabileceğini hep kanıtlamıştır. Tüketildiği her ortamda, insanların tutum ve davranışlarını etkilediği göz ardı edilemez bir olgudur.

KAYNAKLAR

Barthes R (1996) Camera Lucida, Reha Akçakaya (çev), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Bayhan M (1996) Yazılarla Fotoğraf, Ege Yayınları, İstanbul.
- Benjamin W (1995) Pasajlar, Ahmet Cemal (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger J (1998) O Ana Adanmış, Yurdanur Salman, M.Gürsoy Sökmen (çev), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Boubat E (1984) Fotoğraf Sanatı, M. Nejat Özcan (çev), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Çetin Ö (1999) Milliyet Sanat Derg, 455, İstanbul..
- Çizgen G (1998) Fotoğrafın Görsel Dili, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Derman İ (1991) Fotoğraf ve Gerçeklik, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Ede N (1996) Polaroid, Fotoğraf Derg, 9, İstanbul.
- Fischer E (1995) Sanatın Gerekliliği, Cevat Çapan (çev), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Gökberk M (1999) Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Greenhill R, Murray M, ve, Spence J (1992) Fotoğraf Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Huisman D (1992) Estetik, Cem Muhtaroglu (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kagan M (1982) Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Aziz Çalışlar (çev), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Lhote A (2000) Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, Kaya Özsezgin (çev), İmge Yayınevi, Ankara.
- Mitry j (1989) Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Oğuz Adanır (çev), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Mutlu E (1991) Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yayınevi, Ankara.
- Özdemir B (1996) Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Doktora Tezi, D.E.Ü. Sos. Bil. Enst., İzmir.
- Özkök E (1982) Sanat İletişim İktidar, Tan Kitap Yayınevi, Ankara.
- Saatçioğlu H (2000) Joris İvens ve Belgesel Sinema, Geniş Açık Derg, 11, İstanbul.
- Saatçioğlu N (2000) Cinayeti Görmek, Geniş Açık Derg, 11, İstanbul.
- Sontag S (1993) Fotoğraf Üzerine, Reha Akçakaya (çev), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Timuçin A (2002) Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Topçuoğlu N (2000) Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tunalı İ (1983) Grek Estetiği, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı İ (1983) İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tüfekçi T (2000) Fotoğrafta Resim Etkileri, Fotoğraf Derg, 31, İstanbul.
- Zıllıoğlu M (1996) İletişim Nedir, Cem Yayınevi, İstanbul. ■