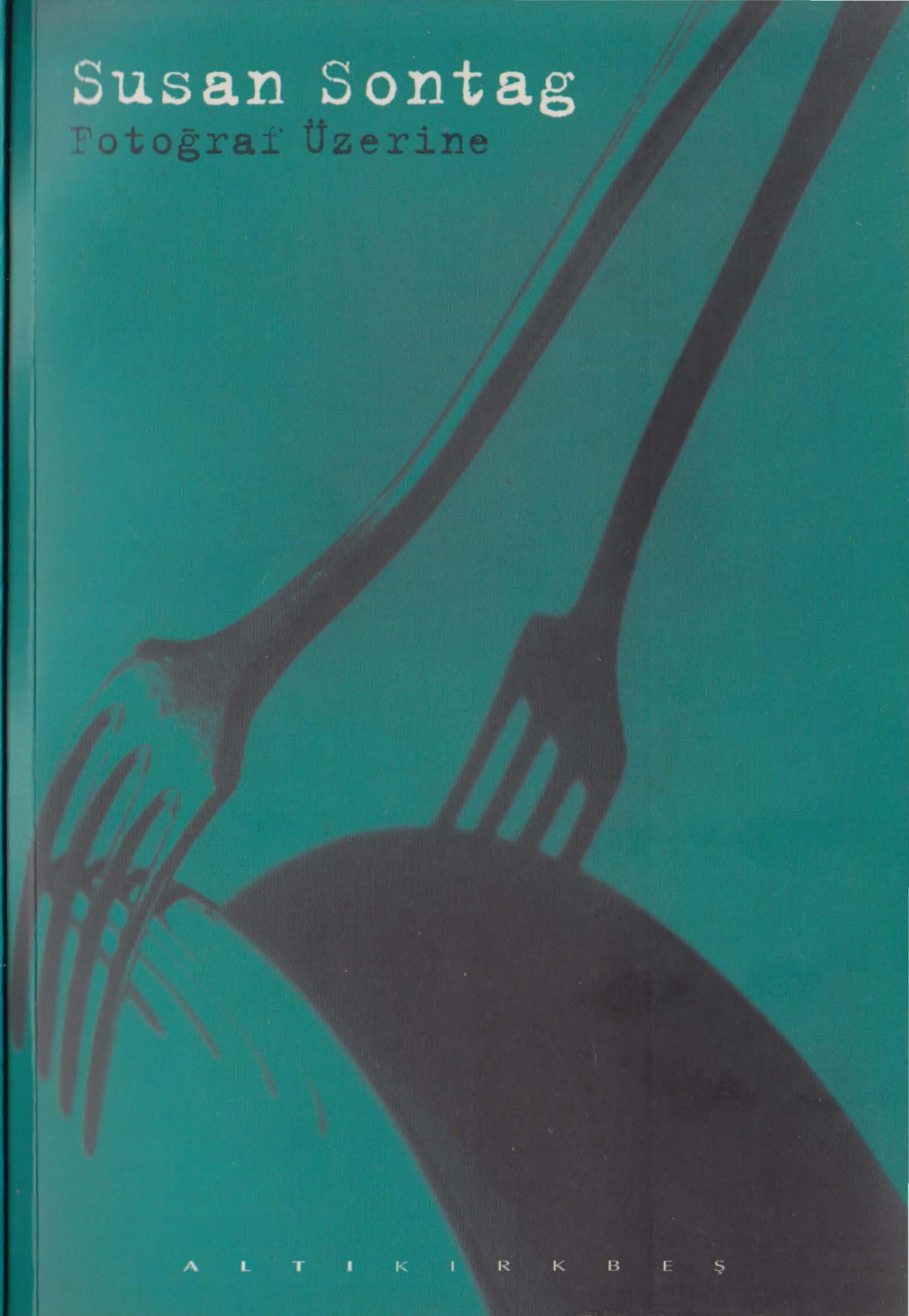
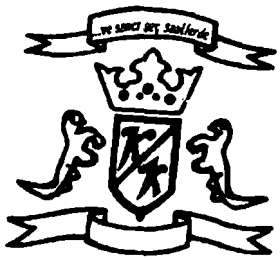
Susan Sontag
Fotoğraf Üzerine



ALTIKIRKBEŞ

Susan Sontag • Fotoğraf Üzerine

65



ALTIKIRKBEŞ YAYIN 7–2
Fotoğraf Dizisi – 2
Susan Sontag – On Photography, 1977
Türkçesi: Reha Akçakaya

1. baskı: Mayıs – 1993
2. baskı: Şubat – 1999

Yayın Yönetmenleri
Kaan Çaydamlı / Çetin Şan

Yayına Hazırlayan
Çetin Şan

Kapak Tasarımı
2 Tasarım
Mehmet Ulusel / Erol Egemen

Dizgi
R. A.

Baskı
Umut Matbaacılık (0-212) 637 09 34

© Akcalı Telif Hakları aracılığıyla
ALTIKIRKBEŞ YAYIN

Bu çevirinin tüm yayın haklarını sahiplendik. Tanıtım alıntıları dışında – makul boyutlarda– izinsiz çoğaltılması ahlak kurallarına ve yasalarımıza göre suç sayılmaktadır. Böyle bir harekete kalkışmak istediğinizde önce bize sorarsanız uygar dünya adına seviniriz.

P.S.: Tüm fotokopi fanzinler, yukardaki açıklamadan bağımsızdırlar. Onlar istedikleri **ALTIKIRKBEŞ** kitabını veya metnini çoğaltabilir, bozup yeniden yaratabilirler. Okurlarımızı yasal dergileri değil "fotokopi fanzinleri" izlemeye çağırıyoruz. Onlar sizi uçurumdan aşağı itecek güce sahiptirler ve uçmayı öğrenmenin zamanı geldi. Yaşasın FOTOKOPİ, Yaşasın KAOS.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Klübü tribidir.
Yazışma Adresi: P.K. 114 Acıbadem, İstanbul
Konuşma Adresi:: (0-222) 221 88 02

susan sontag (16 Ocak 1933, New York City –)

Chicago Üniversitesi ve Harvard'da felfese eğitimi gördü. Çeşitli kolej ve üniversitelerde felsefe dersleri verdi. Eleştiri yazıları ve romanlarının yanı sıra senaryolar yazıp sinema yönetmenliği de yapan Sontag, daha çok çağdaş kültürü ele alan denemeleriyle tanınır.



Susan Sontag ve oğlu David, 1965.
Fotoğraf: Diane Arbus

kişisel toplantı notları . . .

I. / *"b.t. bir gün pendik'le karısı a.t. ve karısının dostu m.d.'yi öldürür. m.d.'nin karısı r.d. ise kartal 1. ağır ceza mahkemesinde, yargıca, 'b.t., kocamı parçaladıktan sonra kemiklerini sobada yakmış, etleri de bilinmeyen bir yere atmış. cesedi ortadan kaldırdığı için kocamın öldüğünü ispatlayamıyorum. bu yüzden eşimin iş yerine gelen vergileri ödüyorum' dedi. duruşma ertelendi. türkiye basını'ndan. kişisel koleksiyon.*

— Hep soğukta olmak garip bir duygu.
— Mumları söndürürsen içeri girmezler.
Ay ışığında fazla uyumuş olabilir miyim?
— Boğa kanından tadın, sahip.
— Eteğini kaldırmıyorsa, saygısındandır.
— Bu sabah, yataktan çıkmayacağım.
— Her seferin, son sefer olduğuna inanırlarmış?
— Başka soru sormayacağım?
— Doğrusunu istersen, bütün kâbuslar aynı şehirden çıkıyor.
— Mutluluğa alışkın değil, korkuyorum.
— Ayın ışığını söndür, karanlıkta seviş.
— Axe, Africa. Gerisi size kalmış.

Cumartesi gecesi 0.1:00'dan sonra başlayan otantik bir filmden duyulan rastgele parçalar. buluntu metin (found writing!)

Ç.

kentte yaşıyorum ve izimi buldular.

II . /

"peki sen hiç yağmur yağsın diye dua ettin mi, börek yedin mi?"

Ön sevişme öncesi sık sorulan sorular antolojisinden

Bir Kadıköy sözü: Eğer birini ertesi gün güneşin doğup doğmayacağı konusunda endişelenmemesi için uyarırsanız, elde edeceğiniz tek şey en iyi ihtimalle sizin için endişelenen biri olur.

"En iyi ihtimalle iki saat sonra ordayız" dedi. Kadın hafifçe başını sallayıp arkaya uzandı. Pakete ulaşamayınca emniyet kemerini çözdü. Sarı elmalardan birini alıp tekrar koltuğa yerleşti. Büyük bir dikkatle ve rahatsız edecek kadar yavaş soymaya başladı. Çok iyi elma soyardı. Kabuğu hiç kopartmadan tek parça halinde soyar, elmayı tam ortadan olmasına dikkat ederek ikiye ayırır ve çekirdek yuvalarını elmaya hiç zarar vermeden çıkartırdı. Bir parça ısırıp adamın ağzına doğru uzattı, adam gözlerini yoldan ayırmadan alışkın bir hareketle elmayı tutan parmaklara küçük bir öpücük kondurup iri bir parça koparttı. İki gündür bu şekilde besleniyorlardı. Kadın zayıf, uzun boylu, kumral ve iri göğüslüydü. Adamın birlikte olmayı isteme sebebi en azından başlangıçta bu son nitelikti. Daha sonraki yıllarda bunu unutup 'nerdeyse tüm yüzünü kaplayan gülümsemesi' olduğunu iddia etti. Kadın bu konuda hiç konuşmadı. Bu esnada sağ ön tekerlekleri patladı.

K.

tablo,table,tabela

susan sontag

•

fotoğraf üzerine

türkçesi: reha akçakaya

altıkırkbeş yayın
istanbul, 1999

içindekiler

çevirenin notu 9

platon'un mağarasında **17**

fotoğraflardan amerika'ya puslu bir bakış **43**

melankoli nesneleri **69**

görmenin kahramanlığı **103**

fotoğraf müjdeleri **133**

görüntü dünyası **169**

kısa bir aktarma seçkisi **199**

satırarası kahramanları 233

çevirenin notu

Fotoğraf Üzerine (*On Photography*) yayımlanalı tam on altı yıl oluyor. Dolaylı olarak üzerinde konuştuğumuz, başka kitaplarda aktarmalarını okuduğumuz, ve fotoğraf tarihinin önemli basamaklarından biri olduğunu bildiğimiz bu kitabı dilimize kazandırmış olmanın gururunu Altıkırkbeş Yayın ile paylaşıyorum.

Daha önce yine aynı yayınevi tarafından yayımlanan Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'sı gibi, *Fotoğraf Üzerine* de fotoğrafın anlamı üzerinde alabildiğine derinlemesine düşünülerek ortaya çıkmış bir eser. Barthes'ın aşırı öznel yaklaşımı Sontag'ın daha tarihsel-toplumsal bakışından ayrılıyorsa da, bu iki kitabın ortak yönlerinin okuyucunun dikkatinden kaçmayacağını sanıyorum.

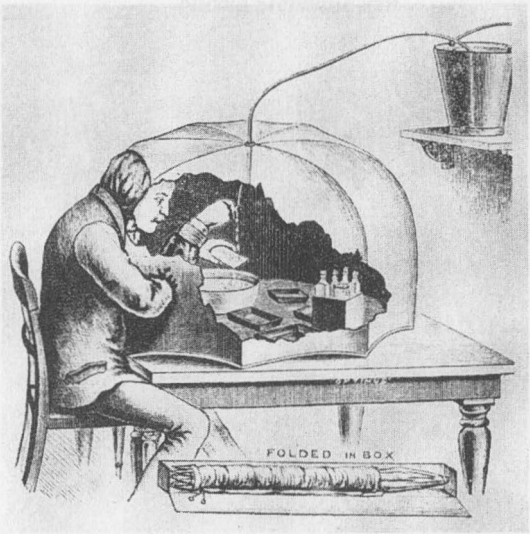
Kitaptan alınan iki bölüm daha önce de dilimize çevrilmişti. ("Platon'un Mağarasında", *Eleştiri Dergisi*, Ekim 1984, Çev: Fatih Özgüven; ve "Melankolik Nesneler", *BÜFOK* (Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü) *Bülteni*, Sayı 6, Kasım 1984, Çev: Alper Oysal.) Bunların dışında, kitaptan yapılan bazı aktarmalar da çeşitli dergilerimizde yayımlanmıştı.

Elinizdeki çevirinin tamamlanmasında emeği geçenleri de burada anmadan geçmeyelim. Eserin benim için karanlıkta kalan yerlerine titizlikle ışık tutan Terry Dybvig ve Reşit Akçakaya'ya, Fransızca sözcüklerde yardımcı olan H. Ateş Parlar'a, sinemayla ilgili yardımları için Baha Kuban'a, bir düzeltiden çok daha fazlasını yapan Esra Çaydamlı'ya, bilgisayara el koymama sabırla katlanan eşim Mutlu'ya, çeviri sürecini ilgiyle izleyerek bana destek olan dostlarıma ve beni bu işe "kışkırtan" yayımcılarım Kaan Çaydamlı ve Çetin Şan'a şükran borcum var.

Güncelliğini koruduğuna inandığım bu eserin yalnızca fotoğrafı kuramsal boyutuyla ele almak isteyenlerin değil, aynı zamanda resim, yazın, sinema, mimari ya da özellikle Susan Sontag ile ilgilenen okuyucular için doyurucu olmasını diliyorum.

Reha Akçakaya
Nisan 1993, İstanbul

susan sontag
fotoğraf üzerine



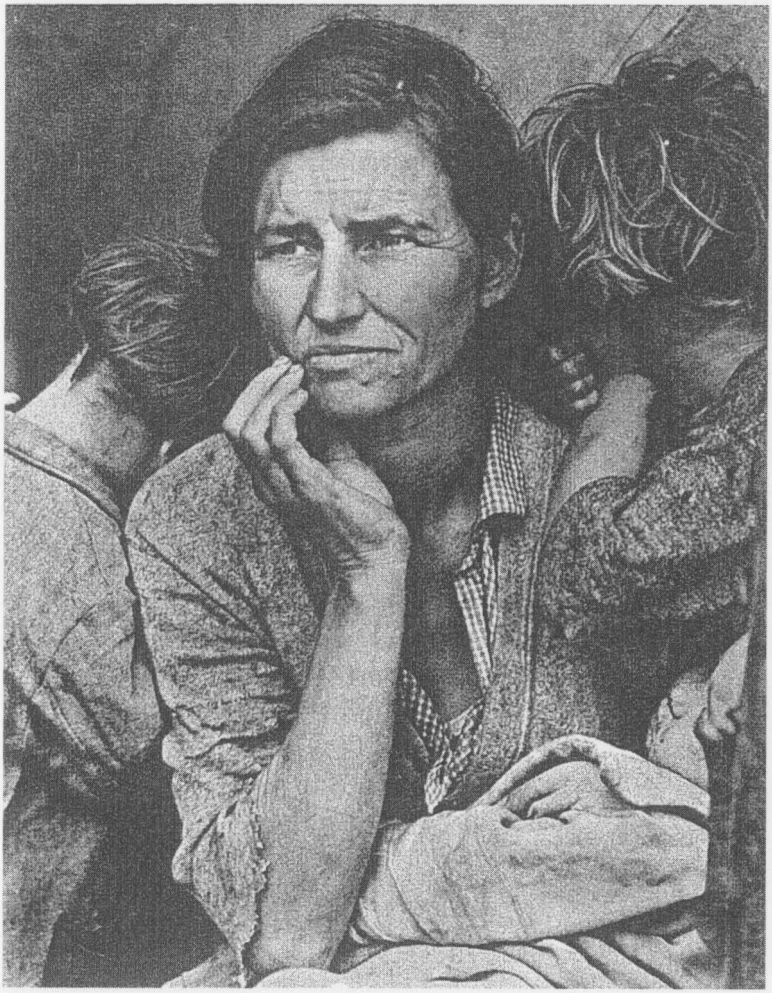
"Optimus", Taşınabilir Çadır Karanlıkoda, 1890
British Journal Almanac.

Nicole Stéphane için

Her şey tek bir denemeyle başladı - fotoğraflanmış nesnelerle sarılı olmamızın ortaya çıkardığı bazı estetik ve ahlaki sorunlara değinen bir makaleydi bu; ancak fotoğrafların ne olduklarını ne kadar çok düşündüysem, onlar o kadar karmaşık ve imalı olmaya başladılar. Böylece denemeler birbirini kovaladı (buna ben de şaşırdım) - fotoğrafların anlam ve gelişimi üzerine ilerleyen denemeler ve bu, ilk denememde taslağı çizilen ve daha sonra gelen denemelerde belgelenen ve dışına çıkılan tartışma daha kuramsal bir biçimde özetlenebilecek ve genişletilebilecek hale gelinceye kadar sürdü; ve o zaman durabildim.

Dostlarım Robert Silvers ve Barbara Epstein'ın aklımdan çıkaramadığım bu fotoğraf düşüncesini yüreklendirmeleri olmasa belki de hiçbir zaman yazılmayacak olan bu denemeler ilk olarak (çok az farklı biçimde) editörleri oldukları *The New York Review of Books*'ta yayımlanmıştı. Onlara, ve sabırlı tavsiye ve cömert yardımlarından dolayı dostum Don Eric Levine'a şükran borçluyum.

S.S.,
Mayıs 1977



Tarım Güvenlik İdaresi için çekilen bir fotoğraf.
Fotoğraf: Dorothea Lange.

platon'un mağarasında



"Yaz Günleri", 1865 civarı.
Fotoğraf: Julia Margaret Cameron

Platon'un mağarasında hâlâ iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor. [1] Ne var ki fotoğraflarla eğitilmek, daha eski, daha zanaatlı görüntülerle eğitilmeye benzemez. Bir kere, artık çevremizde dikkatimizi çekmeye çalışan çok daha fazla görüntü var. Bu envanter 1839'da başladı ve o zamandan bu yana hemen her şey fotoğraflandı, ya da bize öyle geliyor. İşte fotoğraflayan gözün bu açgözlülüğü, mağaradaki yani dünyamızdaki tutsaklığımızın koşullarını değiştiriyor. Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor. Bunlar bir dilbilgisi, ve daha da önemlisi bir görme töresi oluştururlar. Son olarak, fotografik girişimin en görkemli sonucu, bize tüm dünyayı kafalarımızın içinde – bir görüntüler seçkisi olarak – tutabileceğimiz duygusunu uyandırmasıdır.

Fotoğraf biriktirmek, dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları aydınlatır, ışıkları titreşir, ve

1– Platon, *Politeia* adlı yapıtının VII. kitabında şöyle der: *"Şimdi bilgimizi ve bilgisizliğimizi şu anlatacaklarımla ölç Glaukon. Yeraltında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ışıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirlerle bağlanmış, sırtları da ışığa çevrilmiş. Öyle ki sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyorlar, başlarını arkaya çeviremiyorlar, kendilerini bildikleri andan beri de burada böylece oturmaktalar. Düşün ki sırtlarının arkasındaki ışıklı yoldan bir sürü nesneler geçiyor, ışık bu nesneleri mağaranın duvarına yansıtıyor. Şimdi bu adamlar sadece mağaranın duvarına yansıyan hayalleri görebilirler, o hayalleri meydana getiren nesneleri göremezler, değil mi? Bu adamların gözünde gerçeklik, asıl gerçeklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir ."* (Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, 7. Basım, Remzi Kitabevi) (ç.n.)

yok olup giderler; oysa durağan fotoğraftaki görüntü aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolay bir nesnedir. Godard'ın *Les Carabiniers*'inde [Jandarmalar, 1963] iki tembel lümpen köylü yağma yapabilecekleri, ırza geçebilecekleri, öldürebilecekleri, ve düşmana istedikleri her şeyi yapabilecekleri vaadiyle Kral Ordusu'na katılmaya inandırılırlar. Oysa Michel Ange ve Ulysse'in yıllar sonra zaferle eşlerine getirdikleri ganimet dolu bavuldan Anıtlar, Mağazalar, Memeli Hayvanlar, Doğa Harikaları, Ulaşım Araçları, Sanat Eserleri ve dünyanın dört bir yanındaki diğer sınıflandırılmış hazinelere ait yüzlerce kartpostaldan başka bir şey çıkmaz. Godard'ın esprisi fotografik görüntünün anlaşılması zor büyüsünü canlılıkla parodileştirir. Fotoğraflar modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve kıvamlaştıran nesneler içinde belki de en gizemlileridir. Fotoğraflar gerçekten de yakalanan deneyim, fotoğraf makinesiyse açgözlü halindeki bilincin en güçlü koludur.

Bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasında bilgi, dolayısıyla güç, olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir. Artık herkesin pek iyi bildiği, ve insanları dünyayı basılı sözcükler halinde soyutlamaya alıştıran o yabancılaşmaya ilk adımın, modern ve inorganik toplumlar kurmak için gereken Faust'vari enerji fazlasını ve ruhsal yıkımı doğurmuş olduğu düşünülür. Oysa bugün öyle görünüyor ki, basım, insanların geçmişin neye benzediği ve bugünün nerelere uzandığı konusunda sahip oldukları bilginin çoğunu sağlayan fotografik görüntülere oranla dünyayı süzmenin, onu zihinsel bir nesne haline getirmenin çok daha az tehlikeli bir biçimidir. Açıkçası, bir kişi ya da olay hakkında yazılanlar, tıpkı el yapımı görsel anlatımlar, örneğin resimler ve çizimler gibi birer yorumdur. Fotoğraf üzerindeki görüntülerse dünya hakkındaki anlatımlardan çok, sanki onun parçaları,

herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik minyatürleridir.

Dünyanın ölçeğiyle oynayan fotoğrafların kendileri de küçültülür, büyütülür, yanlarından kırpılır, rötuşlanır, tahrif edilir ve süslenirler. Kâğıttan yapılmış nesnelerin her zamanki hastalıklarına kapılır, eskirler; değerlenir, alınıp satılırlar; çoğaltılırlar. Dünyayı paketleyen fotoğraflar, sanki paketlenmeye davetiye çıkarırlar. Albümlere yapıştırılır, çerçevelenip masaların üstüne konur, duvarlara asılır, saydam olarak perdelere yansıtılırlar. Gazete ve dergiler onlara yer ayırır, polisler onları arşivler, müzeler sergiler, yayımcılar derler.

Uzun bir süre için kitap, fotoğrafları düzenleyerek (ve genellikle minyatürleştirerek) onlara ölümsüzlük değilse bile – fotoğraflar kolaylıkla yırtılan ya da kaybedilen narin nesnelerdir – kalıcılık ve daha geniş bir halk kitlesi garanti etmenin en etkili yolu olmuştur. Kitaba konan bir fotoğraf, açıktır ki, bir görüntünün görüntüsüdür. Bununla beraber, başlangıçta da basılmış ve düzgün yüzeyli bir nesne olan fotoğraf kitapta çoğaltıldığında öz niteliğini bir resme oranla çok daha az yitirir. Yine de kitap, fotoğraf kümelerini genel anlamıyla dolaşıma sokmak için tümüyle doyurucu bir yol değildir. Her ne kadar fotoğrafların izleneceği sıra, sayfa sırası tarafından belirlenirse de, hiçbir şey okuyucuyu önerilen bu sıraya uymaya zorlamaz, ya da her bir fotoğraf üzerinde ne kadar zaman harcanacağını belirtmez. Chris Marker'ın çeşitli konuları işleyen fotoğraflar üzerine akıllıca yapılmış olan filmi *Si j'avais quatre dromadaires* [Dört Devem Olsaydı, 1966] durağan fotoğrafları paketlemenin (ve büyütmenin) daha incelikli, daha sert bir yolunu önerir. Fotoğraflara bakmanın hem sırası, hem de kesin süresi zorla kabul ettirilir; görsel okunurluk ve duygusal çarpıcılıkta da artış görülür. Ancak bir filmle kopyalanan fotoğraflar, kitaplarda olduğu gibi biriktirilebilir nesneler olmaktan çıkarlar.

Fotoğraflar kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Kullanımının bir biçimiyle, fotoğraf makinesiyle yapılan kayıt, suçlayıcıdır. Paris polisi tarafından Haziran 1871'de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir. Bir başka kullanım biçimindeyse fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf, belli bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilemez kanıtıdır. Resim de çarpıtabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin var olduğu, ya da var olmuş olduğu varsayılır. Bir fotoğrafçının sınırlamaları (amatörlük) ve öykünmeleri (sanatçılık) ne olursa olsun, bir fotoğrafın – herhangi bir fotoğrafın – gözle görülür gerçeklikle öteki mimetik nesnelere oranla daha masum ve bu yüzden de daha doğru bir ilişkisi vardır sanki. Yıllar boyunca güçlü, unutulmaz fotoğraflar yapan Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi kutsal görüntü ustaları da, tıpkı fotoğrafları kullanışlı, hızlı birer not alma olarak gören Polaroid sahibi ya da günlük yaşantının anı eşyaları olarak şipşak fotoğraf çeken Brownie marka fotoğraf makinesi sahibi birisi gibi, öncelikle "oradaki" bir şeyi göstermek isterler.

Bir resim ya da düzyazı biçimindeki bir betimleme, asla dar anlamda seçici bir yorumun ötesine geçemezken, bir fotoğraf dar anlamda seçici bir saydamlık olarak ele alınabilir. Oysa tüm fotoğraflara yetke, ilginçlik ve baştan çıkarıcılık veren doğruluk varsayımına rağmen fotoğrafların yaptığı iş, sanat ve hakikat arasındaki çoğunlukla kuşkulu alışverişe genel anlamda bir ayrıcalık oluşturmaz. Fotoğrafçıların gerçeği en çok yansıtmaya çalıştıkları zamanlarda bile, sözsüz anlatılan zevk ve vicdan zorunlulukları onların peşini bırakmaz. 1930'lardaki Tarım

Güvenlik İdaresi [Farm Security Administration] fotoğraf projesinin son derece yetenekli elemanları (ki, aralarında Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee de vardı) tümüyle doğru olduğuna inandıkları bakışı film üzerine alıncaya kadar tek bir çiftçinin düzinelerce portresini çekerlerdi – konunun yüzündeki anlatım tam olarak istedikleri yoksulluk, ışık, asalet, doku, sömürü ve geometri kavramlarını destekler oluncaya kadar. Bir fotoğrafın nasıl olması gerektiğine karar verirken, bir kareyi diğerine yeğlerken, fotoğrafçılar hep konular üzerine standartlar koyarlar. Fotoğraf makinesinin gerçekliği yalnızca yorumlamakla kalmayıp onu gerçekten de yakaladığı duygusu yaygınsa da, fotoğraflar bir bakıma dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumudur. Fotoğraf çekmenin görece olarak daha az ayrım gözetir olduğu, daha rastgele ya da kendini geri planda tuttuğu durumlar da, tüm fotoğraf girişiminin didaktikliğini azaltmaz. İşte fotografik kaydın bu pasifliği (ve her yerde bulunur olması) fotoğrafın "mesajı" ve onun sahip olduğu saldırganlıktır.

İdealize eden görüntüler (çoğu hayvan ve moda fotoğrafı gibi), sadeliği baştacı eden işlerden (sınıf fotoğrafları, kasvetli türden natürmortlar ve yükümlü fotoğrafları gibi) hiç de az saldırgan değildir. Fotoğraf makinesinin her türlü kullanımında saklı olan bir saldırganlık vardır. Bu, fotoğrafın en şanlı yılları olan 1840 ve 1850'lerde olduğu kadar, teknoloji sayesinde dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf olarak bakan anlayışın gittikçe daha yaygın hale geldiği daha sonraki yıllarda da açıkça görülebilir. Fotoğraf makinesini resimsel görüntüler elde etmek için kullanan David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi ilk ustalar için bile, fotoğraf çekmekteki amaç, ressamların amaçlarından dağlar kadar farklıydı. Fotoğraf, başlangıcından bu yana mümkün olan en çok sayıda konuyu yakalamak anlamına geliyordu. Resminse hiçbir zaman böylesine büyük bir

kapsamı olmamıştır. Fotoğraf makinesi teknolojisinin daha sonra gelen endüstrileşmesi yalnızca ta başından beri fotoğrafın doğasında var olan bir sözü, tüm deneyimleri görüntüye aktararak demokratikleştirme sözünü yerine getirmiştir.

Fotoğraf çekmenin zahmetli ve masraflı bir düzenek gerektirdiği çağ – akıllının, zenginin ve tutkulunun oyuncağı – herkesi fotoğraf çekmeye çağıran parlak cep makineleri çağından gerçekten de çok uzakmış gibi geliyor insana. İngiltere ve Fransa'da 1840'larda yapılan ilk fotoğraf makinelerinin yalnızca mucitleri ve meraklı kullanıcıları vardı. O zamanlar ortada henüz profesyonel fotoğrafçılar olmadığından amatörler de olamazdı ve fotoğraf çekmenin hiçbir belirgin toplumsal kullanımı yoktu; fotoğraf belirli bir amacı olmayan, yani sanatsal bir etkinlikti, ancak sanat olma yönünde de pek az iddiası vardı. Fotoğraf ancak endüstrileşmesinden 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.

Son zamanlarda fotoğraf neredeyse seks ve dans kadar yaygın bir eğlence halini aldı – bu da, her kitle sanatı gibi fotoğrafın da birçok kişi tarafından bir sanat olarak icra edilmediğini gösterir. Fotoğraf özünde toplumsal bir ayin, korkuya karşı bir savunma ve bir güç aracıdır.

Aileden sayılan bireylerin (ve öteki insan topluluklarının) başarılarını anmak, fotoğrafın ilk popüler kullanımıdır. En azından evlilik fotoğrafı, evlilik töreninin en azından, yinelenen sözler kadar bir parçası haline gelmiştir. Fotoğraf makineleri aile yaşamının ayrılmaz parçalarıdır. Fransa'da yapılan toplumbilimsel bir çalışmaya göre, çoğu evde bir fotoğraf makinesi bulunmakla birlikte, çocuklu bir evde en azından bir fotoğraf

makinesi bulunması olasılığı, çocuksuz bir eve göre iki kat daha fazladır. Bir insanın özellikle küçüklerken çocuklarının fotoğrafını çekmemesi, tıpkı bir ergenlik başkaldırısı olan mezuniyet törenine katılmama davranışı gibi, anne ve babanın ilgisizliğinin bir göstergesidir.

Her aile fotoğraflar yoluyla kendinin, portrelerden oluşan tarihsel bir kaydını – ailenin bütünlüğüne tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler takımı – yapar. Fotoğraflar çekildikleri ve bağra basıldıkları sürece, hangi etkinliklerin fotoğraflandığı pek önemli değildir. Aile kurumu Avrupa ve Amerika'nın endüstrileşmekte olan ülkelerinde tam kapsamlı bir ameliyata alındığı sırada fotoğraf aile yaşamında bir ayin olarak yerini alır. Çekirdek aile denen o klostrofobik birim çok daha geniş olan aile topluluğundan kesilip çıkarılırken, fotoğraf gelip aile yaşamının tehlikeye düşen sürekliliğini ve yok olmaya yüz tutmuş olan genişliğini anılaştırmış, simgesel olarak yeniden oluşturmuştur. Dağılmış akrabaların simgesel varlığı o hayalet gibi izlerde, yani fotoğraflarda yaşar. Bir ailenin fotoğraf albümü genellikle büyük aileyle ilgilidir – çoğu kez de ondan arta kalan tek şeydir.

Fotoğraflar bir yandan insanlara gerçekdışı bir geçmişin hayali sahipliğini verirken, diğer yandan da insanların içinde güvensiz oldukları boşluğa sahip olmalarına yardım eder. Böylece fotoğraf, modern etkinliklerin en tanımlayıcılarından biriyle, turizmle ardarda yürür. Çok sayıda insan tarihte ilk kez düzenli olarak alışık oldukları çevrenin dışına kısa süreler için geziye çıkıyorlar. Yanına bir fotoğraf makinesi almadan zevk için gezmekse kesinlikle çok garip bir davranış sayılır. Fotoğraflar gezinin yapıldığının, programın yürütüldüğünün, eğlenildiğinin su götürmez kanıtlarını sağlar. Fotoğraflar aile, dostlar ve komşuların bulunmadığı yerlerde yürütülen tüketim dizilerini belgeler. Ancak insanlar daha çok gezdikçe, yaşamakta olduk-

ları şeyi gerçek kılan araç olarak fotoğraf makinesine olan bağımlılıkları hiç azalmaz. Fotoğraf çekmek Eyfel Kulesi ya da Niagara Şelalesi'nin şipşaklarını çeken tatilciler için hangi gereksinmeyi karşılıyorsa, Nil boyunca yaptıkları tekne gezilerinin ya da Çin'de geçirdikleri iki haftanın fotografik anılarını biriktiren kozmopolitler için de aynı gereksinmeyi karşılar.

Deneyimi doğrulamanın bir yolu olan fotoğraf çekme, aynı zamanda – deneyimi fotojenik olanı aramayla sınırlayarak, onu bir görüntüye, bir anı eşyasına çevirerek – deneyimi reddetmenin bir yoludur. Gezmek, fotoğraf biriktirmek için bir strateji haline gelir. Fotoğraf çekme etkinliğinin kendisi rahatlatıcıdır ve gezi sırasında şiddetlenebilecek olası genel yön kaybetme duygularını yatıştırır. Turistlerin çoğu, karşılaştıkları her dikkate değer şeyle kendileri arasına fotoğraf makinesini koyma zorunluğunu hissederler. Başka bir tepki göstermekten emin olamadıkları için bir fotoğraf çekerler. Bu hareket deneyime bir biçim verir: dur, fotoğraf çek ve yoluna devam et. Bu yöntem özellikle amansız bir iş ahlağıyla kötürüm olmuş insanlar – Almanlar, Japonlar ve Amerikalılar – için çekicidir. Bir fotoğraf makinesi kullanmak, iş hastasının tatildeyken çalışmamasından ve eğleniyor olma gerekliliğinden kaynaklanan huzursuzluğunu yatıştırır. Bu insanlar, işin dostça taklidi olan bir şeyi yapabilir, fotoğraf çekebilirler.

Geçmişlerinden yoksun bırakılan insanlar hem kendi ülkelerinde, hem de ülkeleri dışında sanki en şevkli fotoğrafçılar olup çıkarlar. Endüstrileşmiş bir toplumda yaşayan herkes yavaş yavaş geçmişten vazgeçmeye zorlanırsa da, ABD ve Japonya gibi bazı ülkelerde geçmişten kopuş özellikle travmatik olmuştur. 1950 ve 1960'ların zengin, kültürsüz ve küstah Amerikan turistinin efsanesi, 1970'lerde aşırı derecede değerlenen Yen sayesinde ada hapishanesinden daha şimdilerde salıverilen, iki yanında taşıdığı birer fotoğraf makinesiyle silahlanmış

olan topluluk zihniyetli Japon turistinin gizemiyle yer değiştirmiştir.

Fotoğraf bugün bir şeyi yaşamanın, katılım görüntüsü vermenin en temel araçlarından biri haline gelmiştir. Tam sayfa bir reklamda, biri dışında hepsi şaşkın, heyecanlı ve huzursuz görünen küçük bir insan topluluğu bize doğru bakıyor. Anlatımı farklı olan kişi gözünde bir fotoğraf makinesi tutuyor; kendine hakim görünüyor, neredeyse gülümsüyor. Ötekiler pasif ve açıkça korkmuş izleyicilerken, bir fotoğraf makinesine sahip olmak onu etkin bir şeye, bir röntgenciye dönüştürmüş: duruma bir tek o hakim. Bu insanlar neye bakıyorlar? Bilmiyoruz. Bunun bir önemi de yok. Bu bir olay: görmeye – ve o halde fotoğraflamaya – değer bir şey. Teleksten çıkan haberler gibi, fotoğrafın koyu tonlu alt üçte birine beyaz harflerle konmuş reklam yalnızca altı sözcükten oluşuyor: "Prag Woodstock . Vietnam . Sapporo Londonderry LEICA." Yıkılmış umutlar, gençlik maskaralıkları, sömürge savaşları ve kış sporları hep birbiriyle aynı – fotoğraf makinesi bunların hepsini eşit kılmıştır. Fotoğraf çekmek, dünyayla kurulan ve tüm olayların anlamını aynı düzeye çeken kronik röntgenci bir ilişki getirmiştir.

Bir fotoğraf yalnızca bir olayla bir fotoğrafçının karşılaşmasının doğurduğu bir sonuç değildir; fotoğraf çekmek kendi içinde bir olay, üstelik her zamankinden daha diktatörce haklara (olup bitene müdahale etmek, saldırmak ya da küçümsemek) sahip bir olaydır. Bizim bir durum hakkındaki duygularımız, artık fotoğraf makinesinin müdahalesiyle belirtiliyor. Fotoğraf makinelerinin her yerde bulunması, zamanın ilginç olaylardan, fotoğraflanmaya değer olaylardan oluştuğunu akla getiriyor. Bu da karşılık olarak ahlaki karakteri ne olursa olsun, bir kez başladıktan sonra her olayın tamamlanmasına izin verilmesi gerektiğini hissetmemizi kolaylaştırır. Böylece dünyaya yeni bir şey, yani bir fotoğraf getirilebilecektir. Gerçek insanlar

orada k...dilerini ya da birbirlerini öldürürken, fotoğrafçı makinesinin arkasında kalır, bir başka dünyanın, hepimizden daha uzun yaşamaya kalkışan görüntü dünyasının minik parçalarını yaratır.

Fotoğraf çekmek esas olarak bir müdahale etmeme edimidir. Benzin tenekesine uzanan Vietnamlı rahip ve bağlanmış bir işbirlikçiyi süngüleyen Bengalli gerillanınki gibi çağdaş haber fotoğrafçılığının anılardan silinmeyen darbelerindeki dehşetin bir bölümü de, fotoğrafçının bir fotoğrafla bir yaşam arasında seçme şansı olduğunda fotoğraflamayı seçmesinin ne denli akla yakın hale geldiğini fark etmemizden kaynaklanır. Müdahale eden insan fotoğraflayamaz; fotoğraflamakta olansa müdahale edemez. Dziga Vertov'un büyük filmi *Man With A Movie Camera* [Kameralı Adam, 1929] bir fotoğrafçının ideal görüntüsünü; sürekli hareket içinde olan, birbirinden çok farklı olaylar panoraması içinden herhangi bir müdahaleye olanak bırakmayacak bir çeviklik ve hızla geçen birisi olarak sunar. Hitchcock'un eseri *Rear Window* [Arka Pencere, 1954] ise bunu tamamlayıcı bir görüntü sunar: James Steward'ın oynadığı fotoğrafçı, makinesi aracılığıyla bir olayla giderek sıkılaşan bir ilişkiye girer. Bunun tek nedeniyse fotoğrafçının kırık bir ayak yüzünden tekerlekli sandalyeye bağlı olmasıdır; geçici olarak hareketsiz kılınmış olmak onu gördüğüne müdahale etmekten alıkoyar, fotoğraf çekmeyi daha da önemli hale getirir. Müdahale etmeyle fiziksel olarak uyumlu olmasa da, fotoğraf makinesi kullanmak yine de bir katılım biçimidir. Fotoğraf makinesi bir gözlem istasyonu da olsa, fotoğraflama edimi pasif gözlemin ötesinde bir şeydir. Tıpkı cinsel röntgencilik gibi üstü kapalı olarak, sıklıkla da açık açık, meydana gelmekte olanı devam etmeye özendirmenin bir yoludur. Bir fotoğraf çekmek demek, olduğu gibi her şeyle, değişmeden kalan (en azından iyi bir fotoğrafı çekilene kadar) *status quo*'yla ilgilenmek, bir konuyu – bu ilgi bir başka insanın

acısı ya da talihsizliği de olsa – ilginç ve fotoğrafını çekmeye değer kılan her şeyle suç ortaklığı içinde olmak demektir.

Diane Arbus "Hep, fotoğrafın yaramazca bir şey olduğunu düşünmüşümdür – onun beğendiğim yanlarından biri de buydu," diye yazar, "Ve onu ilk yaptığımda kendimi çok sapkın hissetmiştim." Fotoğrafçı eğer adı kötüye çıkmış, tabu olan ve kıyıda kalmış konular arıyorsa, profesyonel bir fotoğrafçı olmak – Arbus'un pop deyimini kullanırsak – yaramazca sayılabilir. Ancak bugünlerde yaramaz konular bulmak eskiye göre daha zor. Zaten fotoğraf çekmenin sapkın yanı tam olarak nedir ki? Eğer profesyonel fotoğrafçılar makine arkasında sık sık cinsel fanteziler kuruyorlarsa belki de asıl sapkınlık bu fantezilerin hem akla yakın, hem de bu yüzden uygunsuz olmalarında yatıyordur. *Blow Up*'ta [Cinayeti Gördüm, 1966] Antonioni'nin moda fotoğrafçısı, şakırdayan fotoğraf makinesiyle Veruschka'nın bedeni çevresinde çırpınırcasına dolaşır durur. Gerçekten de yaramazlıktır bu! Aslına bakarsanız fotoğraf makinesi kullanmak birisine cinsel olarak ulaşmanın pek de iyi bir yolu değildir. Fotoğrafçıyla konu arasında uzaklık bulunmak zorundadır. Fotoğraf makinesi ırza geçmez, hatta sahip de olmaz, ancak kötüye kullanabilir, zorlayabilir, sınırlara tecavüz edebilir, çarpıtabilir, sömürebilir, ve metaforun uzanabildiği en uç noktada öldürebilir; cinsel itip kakmanın aksine, belli bir uzaklıktan ve biraz kopuklukla yürütülebilen etkinliklerde bulunabilir.

Michael Powell'ın bir röntgenci üzerine değilse bile, makinesine gizlediği bir silahla fotoğrafını çektiği kadınları öldüren bir psikopat üzerine yaptığı filmi *Peeping Tom*'da [Röntgenci, 1960] bundan çok daha güçlü bir cinsel fantezi yer alır. Filmin kahramanı konularına elini bile sürmez. Onların bedenlerine sahip olmak istemez; onların varlıklarını film üzerine alınmış halleriyle – onları kendi ölümlerini yaşarken gösteren görüntü-

ler – ister, bunları da evinde, kendi zevki için izler. Film iktidarsızlıkla şiddet, profesyonelleşmiş bakışla zulüm arasında bulunan ve fotoğraf makinesine bağlı olan ana fanteziye işaret eden bağlantılar bulunduğunu varsayar. Erkeklik organı olarak fotoğraf makinesi, herkesin doğallıkla kullandığı o kaçınılmaz metaforun olsa olsa çelimsiz bir çeşitlemesidir. Bu fantezinin farkında oluşumuz ne kadar belirsiz de olsa, filmi "takmak," makineyi "doğrultmak," filmi "çekmek" [1] derken bu fanteziyi açıkça dile getirmiş oluruz.

Eski model fotoğraf makineleri şimdikilerden çok daha hantaldı ve bunlara bir Bess tüfeğinden daha zor film takılırdı.[2] Bugünün fotoğraf makinesiyse bir ışın tabancası olmaya çabalıyor. Bir reklam diyor ki:

> Yashica Elektro–35 GT. Ailenizin bayılacağı uzay çağı fotoğraf makinesi. Gündüz ya da gece nefis fotoğraflar çekin. Otomatik olarak. Hiçbir saçmalıkla uğraşmadan. Yalnızca nişan alın, görüntüyü netleyin ve çekin. Gerisini GT'nin bilgisayar beyni ve elektronik perdesi halledecektir.

Fotoğraf makinesi de tıpkı araba gibi, yırtıcı bir silah olarak satılır – mümkün olduğunca otomatik, fırlamaya hazır bir silah. Popüler zevk, kolay ve göze görünmeyen bir teknoloji ister. Üreticiler fotoğraf çekmenin ne yetenek, ne de uzman bilgisi gerektirmediği, makinenin her şeyi bildiği ve iradenin en hafif bir dokunuşuna tepki vereceği konusunda müşterilerine güvence verirler. Bu, kontakt anahtarını çevirmek ya da tetiği çekmek kadar kolaydır.

Silahlar ve arabalar gibi fotoğraf makineleri de kullanımla-

1– "Film çekmek" için kullanılan "shoot" sözcüğü aynı zamanda "ateş etmek," "vurmak" anlamına gelir. (ç.n.)

2– "Film takmak" için kullanılan "load" sözcüğü aynı zamanda "silahın doldurulması" anlamına gelir. (ç.n.)

rı bağımlılık yapan fantezi makineleridir. Ancak sıradan konuşma dili ve reklamların aşırılıklarına rağmen, öldürücü değildirler. Arabaları silah gibi pazarlayan abartmada en azından şu kadar gerçek payı vardır: savaş zamanları dışında arabalar silahlardan çok daha fazla insan öldürmüştür. Silah olan fotoğraf makinesi öldürmediğine göre, bu uğursuz metafor sanki yalnızca bir blöftür – tıpkı bir erkeğin bacakları arasında bir silah, bıçak ya da alet taşıdığı fantezisi gibi. Ancak yine de fotoğraf çekme ediminde yırtıcı bir şeyler var. İnsanları fotoğraflamak, onları hiçbir zaman kendi gözleriyle göremeyecekleri biçimde görerek ve kendi haklarında asla edinemeyecekleri bilgileri elde ederek onlara saygısızlık etmek demektir; fotoğraflamak insanları simgesel olarak sahip olunabilen nesnelere dönüştürür. Nasıl fotoğraf makinesi silahın toplum tarafından zararsız hale getirilmiş haliyse, bir insanı fotoğraflamak da zararsız hale getirilmiş bir cinayettir – hüzünlü, korkulu bir zamana uygun düşen yumuşak bir cinayet.

Sonuçta insanlar, daha da fazla görüntüye boğulmuş bir dünyada yaşama pahasına şiddetlerini silahtan çok fotoğraf makineleriyle dışa vurmayı öğrenebilirler. İnsanların kurşunları bırakıp film kullanmaya başladığı yerlerden biri, silahlı safarinin yerini fotografik safariye bırakmakta olduğu Doğu Afrika'dır. Bu avcıların Winchester'leri değil, Hasselblad'ları var; onlar çifteyi nişanlamak için teleskopik nişangâhtan bakmak yerine, fotoğrafı çerçevelemek için vizörden bakıyorlar. Yüzyıl sonu Londra'sında Samuel Butter "Gövdeye kimi indiriversem diye kükreyen aslanlar gibi, her çalının içinden bir fotoğrafçı çıkıyor" diye yakınmıştır. Bugünse fotoğrafçı, çevresi kuşatılmış ve öldürülemeyecek kadar ender rastlanan hayvanları kovalıyor. Ekoloji safarisi denen bu ciddi komedide silahlar başkalaşmış, birer fotoğraf makinesi olmuş. Çünkü doğa artık o eski doğa – insanların zararlarından korunma gereksinmesi duydukla-

rı doğa – değil. Bugün doğanın – ehlileştirilmiş, tehlikeye sokulmuş ve ölümlü olan doğanın – insanlardan korunması gerekiyor. Biz korktuğumuz zaman ateş ederiz. Nostalji duyduğumuzdaysa fotoğraf çekeriz.

Şu anda nostaljik bir dönemde yaşıyoruz, fotoğraflar da bu nostaljiyi etkin bir biçimde destekliyor. Fotoğraf yaslı bir sanat, bir alacakaranlık sanatıdır. Fotoğraflanan konuların çoğu, yalnızca fotoğraflanmış oldukları için bir *pathos*'a bürünürler. Çirkin ya da grotesk bir konu, fotoğrafçının ilgisiyle onurlandırıldığında duygulandırıcı hale gelebilir. Güzel bir konu, eğer eskimiş, bozulmuş ya da artık yok olmuşsa acıklı duyguların nesnesi olabilir. Tüm fotoğraflar birer *memento mori*'dir.[1] Bir fotoğraf çekmek demek, bir başka kişinin (ya da şeyin) ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve değişebilirliğine katılmak demektir. Bu anı, sözcüğün tam anlamıyla dilimleyip donduran fotoğraflar, zamanın o amansız eritişine tanıklık eder.

İnsanoğlunun yarattığı manzara tam baş döndürücü bir değişim yaşamaya başlamışken, fotoğraflar da dünyayı kopyalamaya başlamışlardır: sayısız biyolojik ve toplumsal yaşam kısa bir zaman aralığı içinde yok edilirken, yok olanın kaydını tutacak bir araç bulunmaktadır. Atget ve Brassaï'nin duygulu, incelikle dokunmuş Paris'inin büyük bölümü yok olup gitti. Tıpkı aile albümünde saklanan, ve fotoğraflardaki varlıklarıyla ortadan kaybolmalarının getirdiği korku ve vicdan azabının birazını savan ölmüş yakınlar ve dostlar gibi, bugün harap durumdaki mahallelerin, çirkinleştirilip kısırlaştırılmış kırsal alanların fotoğrafları da geçmişle aramızda cepte taşınabilen bir ilişki kurar.

Fotoğraf hem yalancı bir hazır bulunma, hem de orada olmamanın bir göstergesidir. Bir odada yanan odun ateşi gibi, fo-

1– Ölümü anımsa (ç.n.)

toğraflar – özellikle insanların, uzaklardaki manzaraların ve kentlerin, yok olup gitmiş geçmişin fotoğrafları – hayal kurmaya kışkırtırlar insanı. Fotoğraflar tarafından uyandırılan elde edilmezlik duygusu, tutkuları uzaklıkla birlikte artan insanların erotik duygularını doğrudan destekler. Evli bir kadının çantasında taşınan sevgili fotoğrafı, bir gencin yatağının üzerine astığı rock yıldızı posteri, seçmenin yakasına iğnelenmiş olan rozetteki politikacı portresi, taksi şoförünün çocuklarının güneşliğe iliştirilmiş şipşakları – fotoğrafların tüm bu tılsımlı kullanımları hem içli, hem de gizliden gizliye büyülü bir duygu anlatır: bunlar bir başka gerçeklikle ilişki kurma ya da ona sahip çıkma girişimleridir.

Fotoğraflar en dolaysız ve en yararcı biçimiyle tutkuyu yüreklendirebilirler – tıpkı bir insanın mastürbasyona yardımcı olması için, istek uyandıran insanların anonim örneklerinin fotoğraflarını biriktirmesi gibi. Fotoğraflar ahlaki dürtüyü uyarmak için kullanıldıklarında iş daha da karmaşıklaşır. Tutkunun tarihi yoktur – en azından her keresinde tümüyle ön planda olan ve acil bir şey olarak yaşanır. Orijinal örnekler tarafından uyarılır, bu anlamda da soyuttur. Oysa ahlaki duygular, karakterleri somut ve durumları her zaman kendine özgü olan tarihe gömülüdür. Bu yüzden fotoğrafın tutku ve vicdan uyandırmak amacıyla kullanımlarında neredeyse birbirine taban tabana zıt kurallar geçerlidir. Vicdanı harekete geçiren görüntüler her zaman belli bir tarihi durumla ilintilidir. Bunlar ne kadar genel olurlarsa, etkili olma olasılıkları o kadar azalır.

Umulmadık bir sefalet bölgesinden haberler getiren bir fotoğrafın, uygun bir duygu ve tavır bağlamı var olmadığı sürece kamuoyunda bir iz bırakması mümkün değildir. Mathew Brady ve arkadaşlarının çektikleri, ve savaş alanlarının dehşetini yansıtan fotoğraflar, insanları İç Savaş'a girmeye daha az he-

vesli yapmamıştı. Andersonville'de yatan, üstü başı dökülen, iskeleti çıkmış yükümlülerin fotoğrafları Kuzey'de kamuoyunu ateşlemişti – Güney'e karşı. (Andersonville fotoğraflarının etkisi biraz da o zamanlar fotoğrafa bakmanın yepyeni bir şey olmasından kaynaklanıyordu.) Pek çok Amerikalının 1960'larda ulaşmış olduğu siyasi anlayış, onların Dorothea Lange'ın 1942'de toplama kamplarına taşınan Batı kıyısındaki Nissei'de çektiği fotoğraflara bakarken bu fotoğrafların konusunun ne olduğunu (hükümet tarafından büyük bir Amerikalı topluluğu üzerinde işlenen bir suç) fark etmelerine izin veriyordu. Bu fotoğrafları 1940'larda gören pek az insan böylesine kararlı bir tepki gösterebilirdi; böyle bir yargının tüm nedenlerinin üzeri savaş yanlısı bir konsensusla örtülmüştü. Fotoğraflar ahlaki değer oluşturmazlar, ancak bir görüşü güçlendirebilirler – ve yeni oluşmaya başlayan bir tanesini de inşa etmeye yardımcı olabilirler.

Fotoğraflar bir akış değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalırlar. Televizyon, her biri bir öncekini silen rastgele görüntülerin bir akışıdır. Her bir durağan fotoğraf saklanıp tekrar tekrar bakılabilecek ince bir nesneye dönüşmüş olan ayrıcalıklı bir andır. 1972'de dünyanın pek çok gazetesinin baş sayfasında çıkana benzer (üzerine az önce bir Amerikan napalmı serpilmiş olan çıplak bir Güney Vietnam'lı çocuk yol boyunca fotoğraf makinesine doğru koşuyor, kolları açık, acıyla haykırıyor) fotoğraflar herhalde kamuoyunda savaşa karşı duyulan tiksintiyi arttırmada televizyondan aktarılan yüzlerce saatlik barbarlıktan çok daha etkili olmuştur.

Amerikan halkı eğer, bir bakıma on yıl sonra Vietnam'da yapılacaklardan çok daha büyük bir çevre yıkımı ve soykırım olan Kore savaşının fotografik kanıtlarıyla karşılaşmış olsaydı, Kore Savaşı'na karşı suskunlukta bu denli uyuşma içinde ol-

mazdı diye düşünülebilir. Ancak bu varsayım anlamsızdır. Halk bu fotoğrafları görmedi, çünkü onlara ideolojik olarak yer yoktu. Hiç kimse Felix Greene ve Marc Riboud'nun Hanoi fotoğraflarını getirmesi gibi, Pyongyang'daki günlük yaşamın fotoğraflarını getirip göstererek aslında düşmanın da insan yüzlü olduğunu göstermemişti ki. Amerikalılar gerçekten de Vietnam'da acı çeken insanların fotoğraflarına ulaşabiliyordu (bunların çoğu askeri kaynaklardan geliyordu ve oldukça farklı bir kullanım için çekilmişlerdi), çünkü bu olay hiç de azımsanmayacak sayıda insan tarafından vahşi bir sömürge savaşı olarak tanımlanmış, fotoğrafçılar da bu fotoğrafları elde etme çabalarında arkalarında destek hissetmişlerdi. Kore savaşıysa bundan daha farklı anlaşılmıştı – Özgür Dünya'nın Sovyetler Birliği ve Çin'e karşı verdiği mücadelenin bir parçası olarak – ve bu nitelendirme verildiğinde, Amerikan ateş gücünün sınırsız zulmünü gösteren fotoğraflar biraz anlamsız kaçacaktı.

Bugün bir olay kesinlikle fotoğraflanmaya değer bir şey anlamına gelse de, hâlâ o olayın nelerden oluştuğunu belirleyen tek şey (en geniş anlamıyla) ideolojidir. Bir olayın kendisi isimlendirilip tanımlanıncaya kadar, o olaya ait fotografik ya da başka tür bir kanıt bulunamaz. Ve olayları oluşturabilen – daha doğrusu tanımlayan – şey hiçbir zaman fotografik kanıt değildir; fotoğrafın katkısı her zaman olayın isimlendirilmesinden sonra gelir. Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olamayacağı, ilgili bir siyasi görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına herhalde yalnızca gerçekdışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır.

Ahlaki saldırı dahil olmak üzere insanların, baskı altında tutulan, sömürülen, açlık çeken ve kılıçtan geçirilen başka insanların fotoğraflarına tepki olarak oluşturabilecekleri duyguların niteliği de, onların bu tür görüntülere ne derece aşina olduklarına bağlıdır. Don McCullin'in 1970'lerin başında çektiği

ve bir deri bir kemik kalmış Biafra'lıları gösteren fotoğrafları, Werner Bischof'un 1950'lerin başında çektiği ve Hintli açlık kurbanlarını gösteren fotoğraflarına oranla birçok kişi için daha az etkili olurken, Sahra'da açlıktan ölen Tuareg ailelerinin 1973'te her yerde yayınlanan fotoğrafları herhalde pek çok insana artık iyice tanıdık hale gelen bir gaddarlık gösterisinin dayanılmaz yinelenişi gibi görünmüştür.

Fotoğraflar yeni bir şey gösterdikleri sürece şok yaratabilirler. Ancak ne yazık ki ortadaki para giderek arttırılıyor – biraz da bu tür dehşet veren görüntülerin çoğalması yoluyla. Bir insanın en üst düzeydeki dehşetin fotografik envanteriyle ilk karşılaşması gizli bir şeyin açığa çıkarılması, prototip olarak modern olan bir açığa çıkarmadır: olumsuz bir gerçekle birdenbire yüz yüze gelmektir. Benim için bu, Bergen-Belsen ve Dachau'nun Temmuz 1945'te bir rastlantı eseri Santa Monika'daki bir kitapçıda karşılaştığım fotoğraflarıydı. Gördüğüm hiçbir şey – fotoğraf olaraf ya da gerçek yaşamda – beni böylesine keskin, derinden ve bir anda yaralamamıştı. Gerçekten de, ne hakkında olduklarını tam olarak anlamamdan yıllar önce meydana gelmesine rağmen, yaşamımı bu fotoğraflara bakmamdan öncesi (ki o zaman on iki yaşındaydım) ve sonrası diye ikiye ayırmak bana çok akla yakın geliyor. Peki bunlara bakmanın ne gibi bir yararı olmuştu? Bunlar yalnızca birer fotoğraftı – sözünün edildiğini pek sık duymadığım ve değiştirmek için hiçbir şey yapamayacağım bir olayın, tahmin edemeyeceğim ve dindiremeyeceğim bir acının fotoğrafları. Bu fotoğraflara baktığımda bir şey kopuvermişti. Bir sınıra gelmiştim ve bu sınır yalnızca dehşetin sınırı da değildi; kendimi değiştirilemez biçimde üzgün ve yaralanmış hissetmiştim. Ancak duygularımın bir parçası gerginleşmeye başlamıştı; içimde bir şey ölmüştü; bir şeyse hâlâ ağlıyor.

Acı çekmek, acının ne vicdanı ne de acıma yeteneğini güç-

lendirmesi gerekmeyen görüntüleriyle birlikte yaşamaktan farklı bir şeydir. Bu, o yetenekleri bozabilir bile. İnsan bu tür görüntüleri bir kez gördü mü, daha fazlasını da görme yolunda ilerlemeye başlamış demektir. Görüntüler insanı mıhlayıverir. Görüntüler insanı uyuşturur. Fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olay, o olayın fotoğraflarının hiç görülmemesi durumundan daha gerçek hale gelir – Vietnam savaşını düşünün. (Karşı bir örnek olarak da, hiç fotoğrafına sahip olmadığımız Gulag Takım adaları'nı düşünün.) Ancak görüntülerle tekrar tekrar karşılaştıktan sonra o olay da giderek daha az gerçek hale gelir.

Aynı kural, pornografi için olduğu gibi kötülük için de geçerlidir. Nasıl insanın ilk kez bir pornografik film seyrettiği zamanki şaşkınlığı birkaç film daha izledikten sonra yavaş yavaş yok olursa, fotoğraflanmış gaddarlıkların yarattığı şok da tekrarlanan izlemelerle hafifler. Bizi kızdıran ve üzen tabu duygusu, neyin uygunsuz olduğunu belirleyen tabu duygusundan daha güçlü değildir. Ve bunların her ikisi de son yıllarda fazlasıyla zorlanmışlardır. Dünyayı saran uçsuz bucaksız sefalet ve adaletsizliğin fotografik kataloğu herkesi gaddarlıkla tanıştırdı, dehşet verici olanı sıradan bir şey haline getirdi – onu daha bir tanıdık, uzak ("bu yalnızca bir fotoğraf") ve kaçınılmaz kıldı. Nazi kamplarının ilk fotoğrafları çıktığında bunların hiçbir bayağı yanı yoktu. Otuz yıl sonraysa belki de bir doyum noktasına ulaşıldı. Sorumluluk sahibi fotoğraf şu son yıllarda vicdanı uyandırdığı kadar öldürmüştür de.

Fotoğrafların ahlaki içeriği kırılgandır. Nazi kampları gibi ahlaki referans noktası statüsü kazanmış olan bazı dehşet fotoğrafları dışındaki pek çok fotoğraf duygusal yükünü koruyamamıştır. Çekildiği zaman konusundan dolayı etkileyici olan bir 1900 yılı fotoğrafı, bugün bizi daha çok 1900 yılında çekilmiş bir fotoğraf olduğu için duygulandırır. Fotoğrafın özel nitelikleri ve niyetleri geçmiş zamanın genelleşmiş *pathos*'u içinde

kaybolup gitme eğilimindedir. Estetik uzaklık, ilk anda değilse bile zamanın akışıyla fotoğraflara bakma deneyimi içine yerleşiyor sanki. Zaman, fotoğrafların çoğunu, hatta en amatörce olanları bile eninde sonunda sanat düzeyine çıkarıyor.

Fotoğrafın endüstrileşmesi, onun toplumun ussal – yani bürokratik – gelenekleri içine emilmesine izin verdi. Artık oyuncak görüntüler olmaktan çıkan fotoğraflar, çevremizi saran genel eşyanın birer parçası haline geldiler – gerçekçi sayılan o indirgeyici gerçeklik yaklaşımının mihenk taşları ve doğrulamaları oldular. Fotoğraflar simgesel nesneler ve bilgi parçaları olarak özellikle aile ve polis gibi önemli kurumların hizmetine girdi. İşte bu yüzden dünyanın fotografik olarak kataloglanmasında kullanılan pek çok belge, üzerlerinde vatandaşın bir fotoğraf-simgesi bulunmadığı sürece geçerli sayılmaz.

Bürokrasiyle uyumlu olan "gerçekçi" dünya görüşü bilgiyi yeniden tanımlar – teknikler ve bilgilendirme [information] olarak. Fotoğraflar değerlidir, çünkü bizi bilgilendirirler. Neyin bulunduğunu söyler ve bir envanter yaparlar. Casuslar, meteorologlar, kuşkulu ölümleri araştıran bilirkişiler ve diğer bilgilendirme profesyonelleri için fotoğrafların değerine paha biçilmez. Ancak hemen herkesin fotoğraf kullandığı durumlarda, fotoğrafların bilgilendirme araçları olarak değeri kurmacayla aynı düzeydedir. Kültür tarihinin akışı içinde herkesin bilgi denen şeye sahip olma hakkı bulunduğunu düşündüğümüz anda fotoğrafların verebileceği bilgi çok önemliymiş gibi görünmeye başlar. Fotoğraflar, okumaya kolay kolay alışmayan insanları bilgilendirmenin bir yolu olarak görülmüştür. *Daily News* hâlâ kendine "New York'un resimli gazetesi" der. Bu onun popülist kimlik iddiasıdır. Yelpazenin öteki ucundaysa, yetenekli ve bilgili okuyucu için tasarlanmış bir gazete olan *Le Monde*, hiç fotoğraf kullanmaz. Bu tür ızleyici için varsayılan, bir fotoğrafın

bir makaledeki çözümlemeyi ancak görüntülendirebileceğidir.

Bilgilendirme kavramının yeni bir anlamı fotografik görüntü çevresinde yapılanmıştır. Fotoğraf, zamanın olduğu kadar boşluğun da bir dilimidir. Fotografik görüntülerle yönetilen bir dünyada tüm sınırlar ("çerçeveleme") keyfidir sanki. Herhangi bir şey, herhangi bir başka şeyden ayrılabilir, kesintili hale getirilebilir: bunun için gerekli olan tek şey, konuyu farklı biçimde çerçevelemektir. (Bunun tersine, herhangi bir şey (her şey) bir başka şeyin yanına da getirilebilir.) Fotoğraf – herhangi bir şeyin sonsuz sayıda fotoğrafı çekilebileceği için – toplumsal gerçekliği görünüşte sınırsız sayıda küçük birimden oluşmuş kabul eden nominalist bakışı güçlendirir. Dünya fotoğraf yoluyla birbiriyle ilişkisiz, bağımsız parçacıklardan oluşan bir dizi haline gelir; geçmiş ve bugünüyle tarihse bir anekdotlar ve *faits divers* [kısa haberler] dizisi oluverir. Fotoğraf makinesi gerçekliği atomik, başa çıkılabilir ve opak hale getirir. Birbirine bağlı olmayı ve sürekliliği yadsıyan bir dünya görüşü olmakla birlikte, her bir ana bir gizem karakteri aşılar. Her fotoğrafın birden çok anlamı vardır; gerçekten de bir şeyi fotoğraf haliyle görmek, potansiyel bir hayranlık nesnesiyle karşılaşmak demektir. Fotografik görüntünün en üst düzeydeki bilgeliği şöyle der: "İşte yüzey. Şimdi bunun ardında ne olduğunu, eğer görüntüsü buysa gerçekliğin ne olması gerektiğini düşün – ya da daha iyisi, hisset, sezinle." Kendi başlarına hiçbir şeyi açıklayamayan fotoğraflar, çıkarıma, spekülasyona ve fanteziye bitmez tükenmez birer çağrıdırlar.

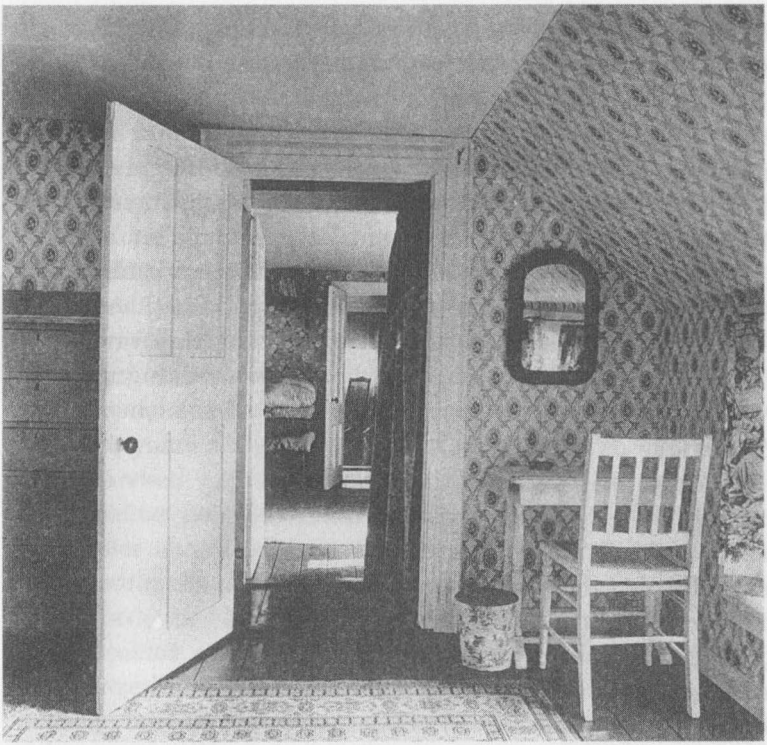
Fotoğraf, eğer fotoğraf makinesinin kaydettiği gibi kabul edersek dünyayı tanıyabileceğimizi ima eder. Oysa bu, dünyayı göründüğü gibi kabul etmeyerek işe başlayan anlayışın tam tersidir. Anlamanın tüm olabilirliği hayır diyebilmekten kaynaklanır. Kesin konuşmak gerekirse kimse bir fotoğraftan bir şey anlayamaz. Kuşkusuz fotoğraflar bugünün ve geçmişin hayali-

mizdeki resimlerinin boşluklarını doldurur; örneğin Jacob Riis'in 1880'lerde görüntülediği New York sefaleti, ondokuzuncu yüzyıl sonu Amerika'sındaki kentsel yoksulluğun bu denli Dickens'vari olduğunun farkında olmayanlar için şiddetle öğreticidir. Yine de fotoğraf makinesinin gerçekliği verişi, açığa vurduğundan daha fazlasını gizlemek durumundadır. Brecht'in vurguladığı gibi, Krupp fabrikasının bir fotoğrafı, bu kuruluş hakkında sözcüğün tam anlamıyla hiçbir şey açıklamaz. Bir şeyin nasıl göründüğü temeline dayanan sevgisel ilişkinin tam tersine anlamak, o şeyin nasıl işlediği temeline dayanır. İşlev görmeyse zaman içinde oluşur, zaman içinde açıklanmalıdır. Yalnızca anlatan bir şey, bizim anlamamızı sağlayabilir.

Dünyanın fotografik bilgisinin sınırı, onun bir yandan vicdanı harekete geçirirken diğer yandan asla ahlaki ya da siyasi bilgi haline gelememesidir. Durağan fotoğraflardan edinilen bilgi ister alaycı, ister insancı olsun, her zaman bir tür aşırı duygusallık olarak kalacaktır. Ucuza kapatılmış bir bilgi olacaktır bu – bir bilgi benzerliği, bir bilgelik benzerliği; tıpkı fotoğraf çekme ediminin bir sahiplenme benzerliği, bir ırza geçme benzerliği olması gibi. Fotoğrafların çekicilik ve kışkırtıcılıklarını meydana getiren, onlarda kavranılabilir olduğu varsayılan şeyin suskunluğudur. Fotoğrafların her yerde bulunmalarının bizim ahlaki duyarlığımız üzerinde tahmin edilemeyecek kadar büyük bir etkisi vardır. Zaten kalabalık olan bu dünyaya görüntülerden oluşan bir diğerini getiren fotoğraf, dünyanın gerçekte olduğundan daha kolay bulunur olduğuna inanmamıza neden olur.

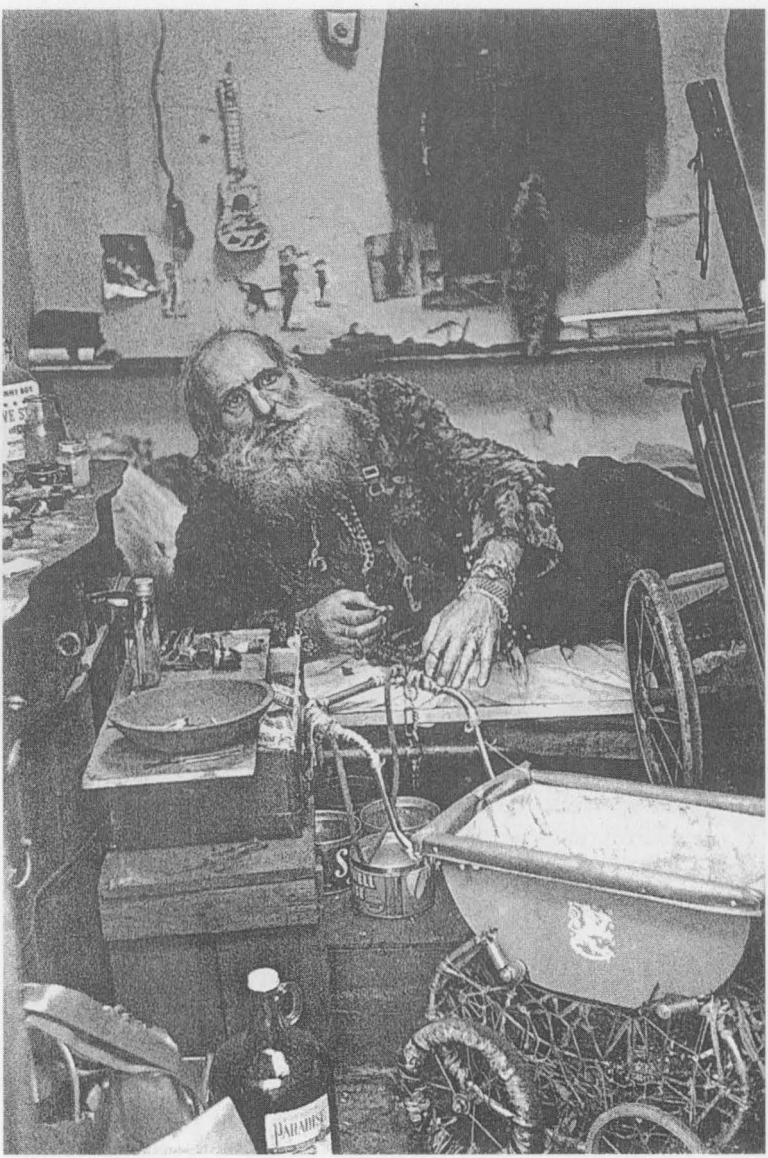
Fotoğraflar yoluyla gerçekliği onaylama ve deneyimi arttırma gereksinmesi, bugün herkesin bağımlısı olduğu estetik bir tüketiciliktir. Endüstrileşmiş toplumlar vatandaşlarını görüntü bağımlılarına çevirirler; zihinsel kirlenmenin en karşı konulmaz biçimidir bu. Güzellik için, yüzeyin altını yoklamanın

bir sonunun gelmesi için, ve dünya bedeninin kurtarılıp kutlanması için acılı özlemler – erotik duyguların bütün bu ögeleri, fotoğraftan aldığımız zevkte dile gelirler. Ancak başka, daha az özgürleştirici duygular da açığa vurulur. İnsanların fotoğraflamak için karşı konulmaz bir zorunlulukları olduğunu söylemek yanlış olmaz: bu, deneyimin kendisini bir görme biçimine çevirmektir. Sonuçta bir deneyime sahip olmak bir fotoğraf çekmekle aynı şey haline gelirken, toplu bir olaya katılmak da giderek onun fotoğraflanmış biçimine bakmakla eşitlenir. On-dokuzuncu yüzyılın en mantıklı *aesthete*'i olan Mallarmé, dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için var olduğunu söylemişti. Bugünse her şey bir fotoğrafta son bulmak için var oluyor.



Üst kattaki oda, Walpole, Maine, 1962
Fotoğraf: Walker Evans

fotoğraflardan amerika'ya puslu bir bakış



William Mack, kırların bilgesi.
Fotoğraf: Diane Arbus

Walt Whitman kültürün uzanıp giden demokratik görünümlerine bakarken güzellik ve çirkinlik, önem ve önemsizlik arasındaki farkın ötesini görmeye çalışmıştı. Ona göre en cömert olanlar dışındaki değer yargıları düzeysizlik ya da züppelikti. En cesur, en çılgın kültür devrimi peygamberimiz, içtenliğe çok umut bağlamıştı. Gerçeğin ve gerçek Amerikan deneyiminin yeterince geniş bir kapsamı ve canlılığı bulunduğunu düşünen hiç kimsenin güzellik ve çirkinlik üzerinde fazla durmayacağını söylüyordu. Tüm gerçekler, hatta en bayağı olanlar bile Whitman'ın Amerika'sında, yani "gerçeklerin kendilerini dışarı vurdukça ışıkla yıkandıkları," tarihin gerçek kıldığı o ideal yerde, bir kor gibi ışıldar.

Çimen Yaprakları'nın (1855) ilk baskısının önsözünde ilan edilen Büyük Amerikan Kültür Devrimi patlak vermemiş ve bu durum birçoklarını hayal kırıklığına uğratsa da kimseyi şaşırtmamıştı. Zaten büyük bir şair tek başına ahlaki havayı değiştiremez ki; şairin emrinde milyonlarca Kızıl Muhafız olsa bile bu iş kolay değildir. Kültür devriminin her kâhini gibi Whitman da gerçeklik tarafından zaten yakalanmış ve gizemi aralanmış olan bir sanatı önceden sezinlediğini düşünmüştü. "Birleşik Devletler'in kendisi en büyük şairdir." Oysa kültürel devrim gerçekleşmeyip şiirlerin en büyüğü İmparatorluk günlerinde Cumhuriyet zamanındakinden daha az büyük görününce, Whitman'ın halkçı ilerleme programını – güzellik ve çirkinliğin, önemle önemsizliğin demokratik olarak farklı biçimde yeniden değerlendirilmesi programını – başka sanatçılar ciddiye aldı. Kendi gizemlilikleri gerçeklik tarafından bozulmayan Amerikan sanatları (özellikle de fotoğraf) gizemi ortadan kaldırma işine talip olmuşlardı.

Fotoğrafın ilk dönemlerinde fotoğrafların idealize edilmiş görüntüler olmaları bekleniyordu. Bu, hâlâ pek çok amatör fotoğrafçının hedefidir. Bunlar için güzel fotoğraf, bir kadın ya da bir günbatımı gibi güzel bir şeyin fotoğrafıdır. 1915'te Edward Steichen bir apartmanın yangın merdiveninde duran süt şişesini fotoğraflayarak "güzel fotoğraf" anlayışının oldukça farklı örneklerinden birini vermişti. 1920'lerden bu yana eserleri müzelere alınan iddialı profesyoneller de yavaş yavaş lirik konulardan uzaklaşmış, bilinçli olarak düz, zevksiz ve hatta yavan malzeme kullanmaya başlamışlardır. Son yıllarda fotoğraf, herkes için güzel ve çirkin tanımlarını biraz olsun yeniden düzenlemeyi başarmıştır – Whitman'ın önerdiği çizgi doğrultusunda. Eğer (Whitman'ın deyişiyle) "Her bir nesne, durum, kombinasyon ya da süreç bir güzellik sergiliyorsa," bazı şeyleri güzel, bazılarını da çirkin diye ayırmak çok yüzeysel bir yaklaşım olacaktır. Eğer "bir kişinin yaptığı ya da düşündüğü her şeyin bir önemi varsa," yaşamdaki bazı anlara önemli, bazılarına da önemsiz diye davranmak biraz keyfi olur.

Fotoğraflamak önem bağışlamaktır. Herhalde dünyada güzelleştirilemeyecek bir konu yoktur; üstelik tüm fotoğrafların yapısında olan, onların konularına değer kazandırma eğilimini bastırmanın da yolu yoktur. Ancak, değerin anlamının kendisi değiştirilebilir – tıpkı, Whitman'ın getirdiği müjdenin bir parodisi olan çağdaş fotografik görüntü kültüründe olduğu gibi. Demokrasi öncesi kültürün köşklerinde fotoğraflanan kişi, ünlü bir kişidir. Amerikan deneyiminin açık alanlarındaysa Whitman'ın tutkuyla kataloğunu tuttuğu ve Warhol'un omuz silkerek değer biçtiği gibi, herkes ünlüdür. Hiçbir an, bir başkasından daha önemli değildir; hiçbir insan, başka bir insandan daha ilginç değildir.

Walker Evans'ın fotoğraflarından oluşan ve Modern Sanat Müzesi tarafından yayımlanan bir kitabın özeti, Whitman'dan

alınan, Amerikan fotoğrafının en prestijli soruşturmasının temasını dile getiren bir bölümdür:

> Dünyanın tüm ululuğunun ve güzelliğinin onun en küçük parçalarında saklı olduğundan hiç kuşkum yok Önemsiz şeylerde, böceklerde, sıradan insanlarda, kölelerde, cücelerde, bir kenara atılmış süprüntüde tahmin ettiğimden çok daha fazlasının bulunduğuna eminim .

Whitman güzelliği feshetmediğini, ancak onu genelleştirdiğini düşünüyordu. En yetenekli Amerikan fotoğrafçıları da önemsiz ve sıradanın peşinde nesiller boyu süren tartışmalı arayışlarında hep bunu yapmışlardı. Ancak Whitman'ın gerçek Amerikan deneyiminin abartılı açıkyürekliliklerini bütünüyle kaydetme buyruğu, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olgunluğa erişen Amerikan fotoğrafçıları arasında değerini yitirdi. Cüceleri fotoğraflarsanız ululuk ve güzellik elde etmezsiniz. Cüce elde edersiniz.

Alfred Stieglitz'in 1903-1917 yılları arasında yayımladığı zengin dergi *Camera Work*'te çoğaltılıp kutsanan ve 1905-1917 yılları arasında New York'ta 5.Cadde 291 Numarada işlettiği galeride (adı önceleri *Little Gallery of the Photo-Secession* [1], sonra yalnızca "291" idi) sergilenen görüntülerden başlayarak – bu dergi ve galeri Whitman'cı yargının en ateşli forumunu oluşturur – Amerikan fotoğrafı olumlamadan yıpranmaya doğru kaymış, sonunda da Whitman programının bir parodisine yönelmiştir. Bu tarih içinde örnek alınması gereken kişilik Walker Evans'tır. Ciddiyetle, ve mutlaka Whitman'ın öforik inançlılığından gelen bir ruh hali içinde çalışan büyük fotoğrafçıların en sonuncusu olan Evans, daha önce yapılanları bir araya getirmiş (örneğin Lewis Hine'ın nefis göçmen ve işçi fotoğrafları),

1–[Photo-Secession'ın Küçük Galerisi]. "Photo-Secession," egemen fotoğraf anlayışından ayrılış anlamındadır. (ç.n.)

kendinden sonra yapılacak daha soğuk, daha kaba, daha kasvetli fotoğrafların çoğunu da önceden sezinlemiştir. – Evans'ın 1939-1941 yılları arasında "gizli" bir fotoğraf makinesiyle çektiği anonim New York metrosu yolcularının fotoğraflarından oluşan, ve geleceği haber veren dizilerde olduğu gibi. Ancak Evans, Whitman'cı görüşün Hine'ı küçümseyen Stieglitz ve müritleri tarafından propagandası yapılan kahramanca tarzla ilgisini kesmişti. Evans, Stieglitz'in işlerini fazla sanatsı buluyordu.

Whitman gibi Stieglitz de sanatı, kendini toplulukla aynı şey saymanın bir aracı yapmak ile, sanatçıyı kahraman, romantik ve kendini anlatan bir ego olarak yüceltmek arasında hiçbir çelişki görmemişti. Paul Rosenfeld süslü ve gözalıcı deneme kitabı *Port of New York*'ta [New York Limanı, 1924] Stieglitz'i "yaşamın en büyük savunucularından biri" diye selamlıyordu. "Dünyada hiçbir yalın, basmakalıp ve alçakgönüllü nesne yoktur ki, bu kara kutu ve ecza banyosu adamı, onun aracılığıyla kendini bir bütün olarak anlatamasın." Fotoğraflama, dolayısıyla da yalın, basmakalıp ve alçakgönüllüyü kurtarma, bireysel anlatımın usta işi bir yoludur. "Fotoğrafçı," der Rosenfeld Stieglitz hakkında, "sanatçının ağını maddi dünyanın üzerine kendinden önceki ya da yanında bulunan herkesten daha geniş atmıştır." Fotoğraf bir tür abartma, maddi dünyayla kahramanca bir birleşmedir. Hine gibi Evans da daha az kişisel olan bir olumlama, soylu bir suskunluk ve berrak bir alçakgönüllülüğün arayışı içindeydi. Evans ne Amerikan bina yüzlerinin kişisel olmayan natürmortlarında ve pek sevdiği oda envanterlerinde, ne de 1930'ların sonunda çektiği Güneyli rençberlerin titiz portrelerinde (ki bunlar James Agee ile birlikte yaptığı kitap olan *Let Us Now Praise Famous Men*'de [Şimdi Ünlüleri Övelim] yayımlanmıştı) kendini anlatmaya çalışmıyordu.

Kahramanca iniş çıkışları olmasa da, Evans'ın projesi

Whitman'ınkinin soyundan gelir: güzel ve çirkin, önemli ve önemsiz arasındaki farkların ortadan kaldırılmasıdır bu. Fotoğraflanan her şey ya da herkes bir fotoğraf oluşturur; ve o halde onun herhangi başka bir fotoğrafına ahlak bakımından eşitlenir. Evans'ın makinesinin açığa çıkardığı o biçimsel güzellik, 1930'ların başında Boston'daki Viktorya evlerinin dış cephelerinde ne idiyse, 1936'da Alabama'nın ana caddeleri üzerindeki binalarda da oydu. Ancak bu aşağı düzeyde değil, yukarı düzeyde bir sıfırlamaydı. Evans fotoğraflarının "bilgili, yetke sahibi ve üstün" olmasını istedi. Bugün 1930'ların ahlaki evrenine sahip olmadığımıza göre, bu sıfatlar artık güvenilir olamaz. Bugün kimse fotoğrafın bilgili olmasını istemez. Kimse bir fotoğrafın nasıl yetke sahibi olabileceğini hayal edemez. Kimse, fotoğraf bir yana, herhangi bir şeyin nasıl üstün olabileceğini anlayamaz.

Whitman her zaman başkalarının duygularını anlamayı, uyuşmazlıktaki uyumu, çeşitlilik içindeki tekliği öğütlemiştir. Önsözlerde ve şiirlerde açıkça tekrar tekrar önerilen o baş döndürücü yolculuk, herkesle ve her şeyle olan ruhsal ilişki – ve (bulabildiği zaman) şehvetli bir birlik – idi. Tüm dünyaya öneri getirmeye duyulan bu özlem aynı zamanda şiirlerinin biçim ve tonunu da belirledi. Whitman'ın şiirleri okuyucuyu yeni bir var oluş biçimine (yönetim için hayal edilen "yeni düzen"i temsil eden bir minyatür) çekmeye yarayan ruhsal bir teknolojidir; mantralar – enerji yüklerini iletmenin yolları – gibi işlevseldirler. Yinelemeler, abartılmış bir ritm, aşağıda devam eden dizeler ve zorlanmış anlatım hep okuyucuyu ruhsal olarak uçurmak, onu, kendini geçmişle ve Amerikan tutkusu topluluğuyla özdeşleştirebileceği bir yüksekliğe çıkarmak isteyen dünyevi birer ilham hamlesidirler. Ancak diğer Amerikalılarla özdeşleşmeyi bildiren bu mesaj, bugün bizim doğamıza yabancıdır.

Whitman'cı erotizmle ulusun kucaklaşmasının en son, ancak tümelleşerek tüm taleplerinden arınmış olan iç çekişi, 1955 yılında Stieglitz'in çağdaşı ve *Photo-Secession*'ın ortak kurucusu olan Edward Steichen tarafından düzenlenen *The Family of Man* [İnsan Ailesi] sergisinde duyulmuştu. Altmış sekiz ülkeden gelen iki yüz yetmiş üç fotoğrafçının çektiği beş yüz üç fotoğraf – insanlığın "tek" olduğu, bütün hata ve alçaklıklarına rağmen insanların çekici yaratıklar olduklarını kanıtlamak üzere bu sergi için buluşacaktı. Fotoğraflardaki insanlar tüm ırklardan, yaşlardan, sınıflardan, fiziksel tiplerden geliyordu. Bazılarının olağanüstü derecede güzel vücutları vardı; bazılarının güzel yüzleri vardı. Aynı Whitman'ın şiirlerinin, okuyucularını kendiyle ve Amerika'yla özdeşleştirmeye özendirmesi gibi, Steichen de bu sergiyi düzenlerken her izleyicinin gösterilen çok sayıdaki insanla, ve potansiyel olarak da her bir fotoğrafın konusuyla, yani Dünya Fotoğrafının vatandaşlarıyla kendilerini özdeşleştirmelerini amaçlamıştı.

Fotoğrafın böyle büyük kalabalıkları tekrar Modern Sanat Müzesi'ne çekmesi için aradan on yedi yıl geçmesi gerekecekti. Bu bekleyiş, Diane Arbus'un 1972'de açılan retrospektif sergisi içindi. Arbus'un sergisinde yer alan, hepsi aynı kişi tarafından çekilmiş olan ve birbirine benzeyen – yani bu fotoğraflardaki herkes (bir anlamda) birbirine benzer – yüz on iki fotoğraf, Steichen'in fotoğraflarındaki güven verici sıcaklığın tam tersi bir duygu uyandırıyordu. Hoş görünüşlü ve insanca işlerini yapan temsili insanlar yerine, Arbus sergisi poz vermek, çoğu kez de içtenlikle ve güvenle izleyicisine bakmak için bir an duralamış olan çeşitli ucubeleri ve uç vakaları birbiri ardına sıralıyordu – bunların çoğu çirkindi; grotesk, gurur okşayıcı olmayan giysileri vardı; iç karartıcı ya da yavan bir ortamda bulunuyorlardı. Arbus'un işleri, izleyenleri bu paryalarla ve sefil görünüşlü insanlarla kendilerini özdeşleştirmeye çağırmaz. Arbus için in-

sanlık "tek" değildir.

Arbus'un fotoğrafları, 1950'lerde duygusal bir insancıllıkla avunmayı ve şaşkına dönmeyi dileyen o iyi niyetli insanlara, 1970'lerde tedirgin olmaya heves edecekleri insancıllık karşıtı bir mesaj aktarır. Bu mesajlar arasında sanıldığı kadar büyük bir fark da yoktur. Her ne kadar Steichen sergisi bir yükseliş ve Arbus sergisi bir düşüş idiyse de, her iki deneyim de tarihsel bir gerçeklik anlayışını ortadan kaldırmaya aynı derecede hizmet eder.

Steichen'in seçtiği fotoğraflar herkes tarafından paylaşılan bir insan durumu ya da insan doğası bulunduğunu varsayar. Bireylerin her yerde ve aynı biçimde doğduğunu, çalıştığını, öldüğünü gösteren *The Family of Man*, tarihin – gerçek olan, tarihsel olarak hiç çıkmamacasına kazınmış olan farkların, adaletsizliklerin ve çelişkilerin – belirleyici ağırlığını yadsır. Arbus'un fotoğrafları da her insanın umutsuzca yalıtılmış, mekanik ve kötürüm bırakılmış özdeşliklerde ve ilişkilerde mıhlanıp kalmış birer yabancı olduğu bir dünya önererek siyaseti en az Steichen kadar kararlılıkla baltalamıştır. Hem Steichen'in fotoğraf seçkisinin dindarca yükselişi, hem de Arbus retrospektifinin soğuk hüznü, tarihi ve siyaseti önemsiz hale getirir. İlki bunu insan durumunu neşeye tümelleştirerek, ikincisiyse dehşete ufalayarak yapar.

Arbus'un fotoğraflarının en çarpıcı yanı onun – kurbanlar, talihsizler üzerinde yoğunlaşarak – sanki sanat fotoğrafının en etkin girişimlerinden birine dahil olması, ancak bunu yaparken böyle bir projenin hizmet etmesi beklenen merhamet uyandırma amacını gütmemesidir. Onun işleri itici olduğu kadar dokunaklı ve acınacak halde olan insanları göstermesine rağmen onlara karşı hiçbir merhamet duygusu uyandırmaz. Daha doğru biçimde çözülmüş bir bakış açısına sahip olan bu fotoğraflar, açık yüreklilikleri ve konularının duygularını duygusallığa

kaçmadan anladıkları için övülmüşlerdi. Aslında onların halka karşı takındıkları saldırganca tavır, yani fotoğrafların izleyenin konudan uzak durmasına izin vermemesi, ahlaki bir başarı olarak görülmüştü. Daha akla yakını Arbus'un fotoğrafları – korkunç olanı kabul edişleriyle – uzaklık üzerine, ayrıcalık üzerine, izleyicinin bakması istenen şeyin gerçekten de *öteki* olduğu duygusu üzerine kurulu olduğu için hem utangaç, hem de fesat olan bir nahiflik önerirler. Bir keresinde niçin film yaptığı sorulan Bunuel, "Bu dünyanın tüm olası dünyalar içinde en iyisi olmadığını göstermek için," diye yanıt vermişti. Arbus ise bundan daha da basit bir şeyi, bir başka dünya bulunduğunu gösstermek için fotoğraf çekmişti.

Bu öteki dünya da, her zamanki gibi bu dünyanın içinde bulunacaktır. Yalnızca "garip görünüşlü" olan insanları fotoğraflamaya açıkça ilgi duyan Arbus, evinin yakınında epeyce malzeme bulmuştu. Kadın kılığındaki erkeklerin geldiği partileri ve evsiz barınaklarıyla New York, hilkat garibesi kaynıyordu. Bir de Maryland'de bir karnaval vardı ki, Arbus burada bir insan iğnedenliği, köpekli bir çiftcinsiyetli, dövmeli bir adam ve albino bir kılıç yutucu bulmuştu. New Jersey ve Pennsylvania'daki çıplak kampları; insansız, ölü ya da sahte manzaraları için Disneyland ve bir Hollywood seti; ve en son, en rahatsız edici fotoğraflarını çektiği, yerini bilmediğimiz bir akıl hastanesi. Bir de, her zaman için sonsuz acayiplikler kaynağı olan – kuşkusuz bunları görecek göz bulunursa – günlük yaşam vardı. Fotoğraf makinesinin sözüm ona normal insanları anormal görünecek biçimde yakalama gücü vardır. Fotoğrafçı acayipliği kovalar, çerçeveler, geliştirir ve adını koyar.

"Yolda birisini görürsünüz," diye yazar Arbus, "onda asıl dikkatinizi çeken şey hatadır." Prototip konularından ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, Arbus'un işlerinin ısrarcı aynılığı onun bir fotoğraf makinesiyle donatılmış duyarlığının, akla gelebile-

cek her konuyla kederi, acayipliği ve akıl hastalığını üstü kapalı anlatabileceğini gösterir. İki fotoğraf ağlayan bebekleri gösteriyor; bebekler huzursuz ve çılgın gibiler. Bir başkasına benzemek ya da onunla ortak bir şeyi olmak, Arbus'un farklı görme biçiminin tanımlayıcı ölçütlerine göre uğursuzların durmaksızın yinelenen özüdür. Bu, Arbus'un *Central Park*'ta fotoğrafladığı ve tıpatıp aynı yağmurluktan giymiş iki kız (kız kardeş değil) olabilir; ya da pek çok fotoğrafta görülen ikiz ve üçüzler olabilir. Birçok fotoğraf iki kişinin bir çift oluşturduğu gerçeğine ezici bir şaşırtıcılıkla işaret eder; ve her çift, acayip bir çifttir: düz ya da eşcinsel, beyaz ya da zenci, eski bir evde ya da bir ortaokulda. İnsanlar çıplak kamplarında olduğu gibi giyinik olmadıkları için, garip görünürler, ya da çıplak kampındaki önlüklü garson kız gibi, giyinik oldukları için. Arbus'un fotoğrafladığı herkes bir hilkat garibesiydi – hasır şapkasını giymiş, "Hanoi'yi bombalayın!" rozetiyle savaş yanlısı gösteride yürümeyi bekleyen çocuk; Yaşlılar Balosu'nun Kral ve Kraliçe'si; çayır sandalyelerine sere serpe uzanmış otuzunda bir çift; karmakarışık yatak odasında yalnız başına oturan dul bir kadın. Bronx, New York'ta anne ve babasıyla bir Yahudi devini gösteren fotoğraftaki (1970) anne ve baba da en az oturma odasının alçak tavanından bakan kocaman oğulları kadar yanlış boyuttaymış gibi görünüyor.

Arbus'un fotoğraflarının yetkesi, iç paralayıcı konularıyla, bu konulara gösterdikleri sakin ve doğal bir dikkat arasındaki zıtlıktan kaynaklanır. Bu dikkat niteliği – fotoğrafçının gösterdiği dikkat, konunun fotoğraflanmaya karşı olan dikkati – Arbus'un yüz yüze, konunun gözünün içine bakarcasına çektiği portrelerinin manevi sahnesini oluşturur. Hilkat garibeleri ve paryaları gözetlemekten, onları farkına vardırmadan yakalamaktan çok uzak olan fotoğrafçı, onları tanımış, güvenlerini kazanmıştı – öyle ki, onların Arbus için verdiği poz, Julia Marga-

ret Cameron'un bir stüdyo portresi için yerini alan bir Viktorya ileri geleninin pozu kadar sakin ve dimdikti.

Arbus'un fotoğraflarındaki gizemin büyük bölümü, onun konularının fotoğraflanmaya razı edildikten sonra kendilerini nasıl hissettikleri hakkında bu fotoğrafların önerdikleri şeyde yatar. "Acaba onlar kendilerini *böyle* görüyor mu?" diye düşünür izleyici. "Acaba ne kadar grotesk olduklarını biliyorlar mı?" Görünüşe bakılırsa hayır.

Arbus'un fotoğraflarının konusu, eğer şu heybetli Hegelci etiketi ödünç almak gerekirse, "mutsuz bilinç"tir. Oysa Arbus'un Grand Guignol'undaki karakterlerin çoğu, çirkin olduklarını bilmiyor gibidirler. Arbus'un fotoğrafladığı insanlar acılarıyla, çirkinlikleriyle farklı düzeylerde, bilinçsiz ya da farkında olunmayan ilişkiler içindedirler. Bu da zorunlu olarak onun fotoğraflamak amacıyla yönelebileceği dehşet türlerine bir sınırlama getirir: kaza, savaş, açlık ve siyasi zulüm kurbanları gibi acı çektiğini bilme olasılığı olanlar dışarıda kalırlar. Arbus asla kazaların, yaşama zorla giren olayların fotoğraflarını çekmedi; o, çoğu konusunun doğumundan bu yana süregelen, ağır çekim özel çarpışmalarda uzmanlaşmıştı.

Birçok izleyici bu insanların, dünyanın cinsel yüzünün vatandaşlarının ve hilkat garibelerinin mutsuz olduklarını düşünmeye hazırsa da, bu fotoğrafların pek azı duygusal acı sergiler. Sapkınların ve hilkat garibelerinin fotoğrafları, onların acılarından çok onların kopukluklarını ve özerkliklerini vurgular. Soyunma odalarındaki kadın oyuncular, Manhattan'daki otel odasında fotoğraflanan Meksikalı cüce, 100. Cadde'deki bir oturma odasında poz veren Rus cüceler ve benzerleri çoğunlukla neşeli, kendileriyle barışık ve doğal biçimde gösterilmişlerdir. Acı, normal olanların portrelerinde daha bir kolaylıkla okunabilen bir şeydir: park bankında tartışan yaşlı çift, anı eşyası bir köpekle poz veren New Orleans'lı kadın barmen, *Cent-*

ral Park'ta oyuncak bir el bombasını elinde sıkan çocuk.

Brassaï, "belki konunun gizli bir yanını açığa çıkarırım" gibi yanlış bir inançla hareket edip konularını savunmasız yakalamaya çalışan fotoğrafçıları suçlamıştır. [1] Arbus tarafından sömürgeleştirilen dünyada konular her zaman kendilerini açığa vururlar. Karar anı diye bir şey yoktur. Arbus'un kendini açığa çıkarmanın sürekli ve düzgün dağıtılmış bir işlem olduğu yolundaki şu görüşü Whitman kuralını sürdürmenin bir başka yoludur: her ana eşit öneme sahipmiş gibi davran. Brassaï gibi Arbus da konularının mümkün olduğunca bilinçli olmalarını, katıldıkları edimin farkına varmalarını istemiştir. Konularına dil döküp onların doğal ya da tipik pozisyonlar almalarını sağlamaya çalışmak yerine, onları acayip olmaya – yani poz vermeye – yüreklendirmiştir. (Böylelikle benin açığa çıkışı garip, acayip ve çarpık olanla özdeşleşmiştir.) Ayakta durmak ya da dimdik oturmak bu insanların kendi görüntüleri gibi olmalarını sağlar.

Arbus fotoğraflarının çoğunda konu dosdoğru fotoğraf makinesine bakar. Bu çoğunlukla onların daha da acayip, neredeyse çıldırmış gibi görünmelerine neden olur. Lartigue'in 1912'de Nice'de çektiği tüylü şapkalı ve peçeli kadın fotoğrafını ("Racecourse at Nice [Nice'deki Koşualanı]") Arbus'un "Beşinci Caddedeki Peçeli Kadın, New York, 1968"iyle karşılaştırın. Arbus'un konusunun karakteristik çirkinliği bir yana (Lartigue'in konusuysa en az onun kadar tanımlayıcı bir güzelliğe

1– Aslında bu pek de yanlış değildir. İzlendiklerini bilmedikleri zaman insanların yüzlerinde var olan, ancak izlendiklerini bildiklerinde asla görülmeyen birşey vardır. Walker Evans'ın metro fotoğraflarını nasıl çektiğini bilmeseydik bile (makinesinin objektifi paltosunun iki düğmesi arasından bakarken New York metrosunda yüzlerce saat ayakta yolculuk etmiştir), yakından ve cepheden fotoğraflanmış olmalarına rağmen, oturmakta olan bu yolcuların fotoğraflandıklarının farkında olmadıkları apaçık görüldü; onların buradaki anlatımları özeldi ve fotoğraf makinesine sunacakları anlatımdan farklıydı.

sahiptir), Arbus'un fotoğrafındaki kadını garip kılan şey onun pozundaki yürekli rahatlıktır. Eğer Lartigue'in kadını dönüp makineye baksaydı herhalde öteki kadar garip görünürdü.

Fotografik portrenin normal retoriğinde yüzünü makineye dönmüş olmak ağırbaşlılığı, içtenliği, konunun esasının ortaya konuşunu simgeler. Yüzün önden görünüşünün törensel fotoğraf (evlenmeler, mezuniyetler) için uygun olup siyaset adaylarını tanıtan panolarda kullanılan fotoğraflar için daha az uygun sayılması da işte bu yüzdendir. (Siyasetçiler için üç çeyrek bakış daha yaygındır: karşı karşıya gelmek yerine süzülerek yükselen, izleyenle ya da şimdiki zamanla kurulan bir ilişki yerine gelecekle kurulan daha yüce ve soyut bir ilişkiyi akla getiren bir bakış.) Arbus'un cepheden pozunu böylesine çarpıcı kılan şey, onun konularının aslında kendilerini fotoğraf makinesine böylesine sevimlilik ve ustalıkla pek öyle kolay teslim edecek insanlara benzememeleridir. Bu yüzden Arbus'un fotoğraflarında cepheden görünüş aynı zamanda en canlı biçimiyle konuyla kurulan bir işbirliğini akla getirir. Bu insanlara poz verdirmek için fotoğrafçının onların güvenini kazanması, onlarla "dost" olması gerekmiştir.

Tod Browning'in *Freaks* [Hilkat Garibeleri, 1932] adlı filminin belki de en korkunç sahnesi, aptalların, bıyıklı kadınların, Siyam ikizlerinin ve yaşayan bedenlerin, saf ve cüce olan kahramanla henüz evlenmiş bulunan günahkâr ve normal boyutlu Cleopatra'yı kabullerinde dans edip şarkı söyledikleri sahnedir. "Bizden biri! Bizden biri!" diye şarkı söylerken bir kase de ağızdan ağıza masayı dolaşır, en sonunda da taşkın bir cüce tarafından tiksinti içindeki geline sunulur. Arbus hilkat garibeleriyle kardeş gibi olmanın çekicilik, ikiyüzlülük ve huzursuzluğu hakkında belki de biraz fazla basit kalan bir bakışa sahipti. Keşfetmenin mutluluğunun ardından, onların güvenini kazanmış olmanın, onlardan korkmuyor olmanın, kendi tiksinmesiyle ba-

şa çıkmış olmanın heyecanı geliyordu. Hilkat garibelerini fotoğraflamak "beni aşırı derecede heyecanlandırıyor," diye açıklamıştır Arbus, "onlara tapıyorum."

Diane Arbus, 1971'de kendini öldürdüğünde fotoğrafı izleyen insanlar onun fotoğraflarını çoktan tanımışlardı. Ancak Sylvia Plath'da olduğu gibi, onun fotoğraflarının ölümünden sonra çektiği ilgi bambaşka bir boyuttaydı – bir tür tanrılaştırmaydı. Onun intihar etmiş olması fotoğraflarının röntgenci değil içten, soğuk değil sevecen olduğunu garanti eder gibidir. Onun intiharı, fotoğrafların ona zarar verdiğini kanıtlamak istercesine, bu fotoğrafları daha da yıkıcı hale getirmiştir.

Bu olasılığı Arbus'un kendisi önermiştir. "Her şey öylesine kusursuz ve nefes kesici ki. Savaş filmlerinde olduğu gibi kendi kanımın üstünde sürünüyorum." Fotoğraf normal olarak uzaktan her şeye gücü yeten bir izlemeyse de, insanların fotoğraf çekerken gerçekten öldürüldükleri bir durum vardır: bu, insanların birbirini öldürüşünü fotoğraflamaktır. Röntgencilikle tehlikeyi yalnızca savaş fotoğrafı bir araya getirebilir. Savaş fotoğrafçıları kaydettikleri ölümcül etkinliğe katılmaktan kaçamazlar. Rütbe işaretleri olmasa bile, askeri üniforma giyerler. Yaşamın "gerçekten bir melodram" olduğunu fotoğraflayarak keşfetmek, fotoğraf makinesini bir saldırı silahı olarak almak, ölenler ve yaralananlar olacağını ima eder. "Eminim bazı sınırlar vardır," diye yazmıştı Arbus, "Tanrı bilir, askerler üzerinize yürümeye başladığında pekâlâ öldürülebileceğiniz duygusuna yaklaşırsınız." Geriye dönüp baktığımızda Arbus'un bu sözlerinin savaşta ölümün bir türünü betimlediğini görürüz: O, belli sınırları ihlal ettiği için ruhsal bir tuzağa düşürülmüş, kendi açık yüreklilik ve merakının kurbanı olmuştu.

Sanatçının eski idealinde her kim cehennemde bir mevsim geçirecek kadar yürekliyse o kişinin canlı çıkmama ya da ruh-

sal hasara uğramış olarak dönme tehlikesi vardır. Ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı öncü Fransız yazınının kahramanlığı, cehenneme yolculuklarından sağ dönemeyen anılmaya değer bir sanatçılar *panteon*'u sunar. Yine de bir fotoğrafçının her zaman istekli olan etkinliğiyle, bir yazarın istekli olması gerekmeyen etkinliği arasında büyük fark vardır. Herkesin kendi acısı üzerinde hakkı vardır, kendini bu acıya zorlanmış hissedebilir, onu dile getirebilir – bu, her durumda kişinin kendi malıdır. İnsan başkalarının acılarını arayıp bulmaya gönüllü olur.

O halde Arbus'un fotoğraflarında sonuçta en tedirgin edici olan şey onların konuları değil, sanatçının bilincinin toplam izlenimidir: sunulmuş olanın kesin olarak kişisel bir görüş, gönüllü bir şey olduğu duygusudur bu. Arbus kendi acısının öyküsünü anlatmak için kendi derinliklerini araştıran bir şair değil, acı verici görüntüler toplamak için yüreklilikle işe girişen bir fotoğrafçıydı. Ve yalnızca hissedilmeyen, ancak aynı zamanda aranan acının o kadar da açık olmayan bir açıklaması bulunabilir. Reich'a göre mazoşistin acıdan aldığı zevk acıyı sevmesinden değil, acı yoluyla kuvvetli bir duyguyu elde etme umudundan kaynaklanır; duygusal ya da duyusal analjeziyle engellenmiş olanlar hiçbir şey hissetmemektense acı çekmeyi yeğlerler. Oysa insanların acıyı niçin aradığının Reich'ınkinin tam tersi olan ve en az onun kadar uygun bir başka açıklaması daha vardır: insanlar acıyı daha çok değil, daha az hissetmek için ararlar.

Arbus'un fotoğraflarına bakmak yadsınamaz biçimde bir ateşten gömlek olduğu sürece, tam şu sıralarda seçkin kentliler arasında yaygın olan sanat türünün, kabullenilen bir sertlik sınavı olan sanatın tipik örnekleridirler. Arbus'un fotoğrafları yaşamdaki dehşetin tiksinti duymadan göğüslenebileceğini gösterme fırsatı sunar. Fotoğrafçı bir kez kendine "Tamam, bunu

kabul ediyorum" demek zorunda kalmıştır; izleyici de aynı şeyi ilan etmeye çağrılır.

Arbus'un işleri yüksek sanatın kapitalist ülkelerde göze çarpan eğilimine iyi bir örnektir: ahlaki ve duyusal mide bulantısını bastırmak, ya da en azından hafifletmek. Modern sanatın büyük bölümü korkunçluğun sınırını aşağı çekmeye adanmış durumdadır. Çok fazla acı verici, şok edici ya da utanç verici olduğu için eskiden görmeye ya da duymaya bile dayanamadığımız şeylere bizi alıştıran sanat, ahlakı – kendiliğinden ve duygusal olarak dayanılmaz ve dayanılabilir olan şeyler arasına belli belirsiz bir sınır çeken ruhsal alışkanlık ve toplumsal kuralların bütününü – değiştirir. Mide bulantısının aşamalı olarak azaltılması gerçekten de bizi daha çok resmi olan bir hakikate, sanat ve ahlak tarafından yaratılan tabuların keyfi olduğu gerçeğine yaklaştırır. Oysa görüntülerdeki (hareketli ya da durağan) ve basındaki bu yükselen groteskliğe midemizin dayanma yeteneğinin ağır bir bedeli vardır. Bu, uzun vadede ben'in bağımsızlığı değil, ancak ondan bir eksilme olarak kendini gösterir: dehşet verici olanla yalancı bir tanışıklık, yabancılaşmayı güçlendirir, gerçek yaşamda tepki gösterıneyi zorlaştırır. Bugün mahallede gösterilen porno filmini ya da bu akşam televizyonda gösterilecek gaddarlığı ilk gördüklerinde insanların duygularına ne oluyorsa, Arbus'un fotoğraflarını ilk gördüklerinde de aynısı olur.

Bu fotoğraflar sevecen bir tepkiyi anlamsız kılarlar. Sorun keyfini kaçırmamak, dehşeti ılımlılıkla karşılamaktır. Ancak özünde sevecen olmayan bu bakış, özel ve modern bir ahlaki yapı oluşturur: katı yürekli olmayan, hele hele alaycı hiç olmayan, ancak yalnızca (ya da yanlış olarak) nahif olan bir yapı. Arbus oradaki acı veren, bir karabasanı andıran gerçeğe "müthiş," "ilginç," "inanılmaz," "fantastik," "heyecan verici" gibi (popüler anlayışın çocuksu şaşkınlığı) sıfatlar takmıştı. Fotoğ-

raf makinesi – fotoğrafçının arayışının bilerek nahif kılınmış bulunan görüntüsü – bunların hepsini yakalayan, konuları gizlerini açığa çıkarmaya kışkırtan, deneyimi genişleten bir aygıttır. Arbus'a göre insanları fotoğraflamak, mutlaka "zalim" ve hatta "kötü" dür. Önemli olan bundan korkmamaktır.

Arbus, "Fotoğraf, istediğim yere gitmek ve istediğim şeyi yapmak için bir izin belgesiydi" diye yazmıştır. Fotoğraf makinesi ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri yok ederek fotoğrafçıyı fotoğrafı çekilen insanlara karşı her tür sorumluluktan kurtaran bir pasaporttu. İnsanları fotoğraflamaktaki asıl amaç, onların yaşamlarına müdahale etmemeniz, yalnızca onlara konuk olmanızdır. Fotoğrafçı bir "süperturist," yerlileri ziyaret edip onların egzotik uğraşları ve garip giysileri hakkında haberlerle geri dönen antropoloğun bir uzantısıdır. Fotoğrafçı her an yeni deneyimleri sömürgeleştirmeye ya da tanıdık konulara bakmanın yeni yollarını bulmaya çabalar – sıkılmaya karşı savaşır. Çünkü sıkılma, hayranlığın öteki yüzünden başka bir şey değildir: her ikisi de bir durumun içinden çok dışında olmaya bağlıdır ve biri ötekine yol açar. "Çinlilerin bir teorisine göre hayranlığa sıkılma içinden geçersiniz," demişti Arbus. Dünyanın korkunç olan öteki yüzünü (ve ıssız, plastik olan bu yüzünü) fotoğraflarken, onun bu dünyaların vatandaşlarınca yaşanan dehşetin içine girmeye hiç niyeti yoktu. Onlar egzotik ve böylece de "dehşet verici" kalacaktı. Arbus'un bakışı her zaman dışarıdan olmuştur.

Arbus, "Tanınmış insanları ve hatta tanınmış konuları fotoğraflamak beni hiç çekmiyor" diye yazmıştır. "İnsanlar ancak haklarında bir şey duymadığım zaman beni hayran bırakırlar." o her ne kadar sakat bırakılmış olan insanları ve çirkinleri fotoğraflamaya yöneldiyse de, Thalidomide bebeklerini[1] ya da

1– Anneleri, Thalidomide adlı bir uyuşturucu kullandığı için sakat doğan bebekler (ç.n.)

napalm kurbanlarını – halka malolmuş dehşet verici olaylar, duygusal ya da ahlaki tepki doğurabilecek sakatlıklar – fotoğraflamak asla aklına gelmezdi. Arbus ahlaki habercilikle ilgilenmiyordu. Orada üzerine hiçbir değer iliştirilmeden öylece yatarken bulunduğuna inanabileceği konuları seçti. Bunlar zorunlu olarak tarih dışı, genel değil kişisel pataloji, açık değil gizli yaşamlar olmalıydı.

Arbus için fotoğraf makinesi bilinmeyeni fotoğraflar. Peki ama kimin için bilinmeyeni? Korunan, ahlakçı ve aklı başında tepkilere alıştırılmış olan biri için bilinmeyeni. Sakatlara ve kötürümlere hayran bir başka sanatçı olan Nathanel West gibi Arbus da sözel bakımdan yetenekli, içeriden hastalık hastası olmaya zorlanan, öfkelenmeye eğilimli, azınlığa ait cinsel zevklerini bilinç sınırının çok altında yaşatan ve risk almanın Yahudi olmayanlara özgü bir başka çılgınlık olarak küçümsendiği varlıklı bir Yahudi ailesinden geliyordu. "Çocukken sıkıntısını çektiğim şeylerden biri de," diye yazmıştı Arbus, "hiçbir zaman zorluk çekmemiş olmamdı. Bir gerçekdışılık duygusuna kapılmıştım Ve bağışıklı olma duygusu da gülünç olduğu kadar acı vericiydi." Aynı hoşnutsuzluğu hisseden West de 1927'de kötü bir Manhattan otelinde gece tezgâhtarı olarak işe girmişti. Arbus'un deneyim kazanma ve böylece bir gerçeklik duygusu elde etme yolu fotoğraf makinesiydi. Burada deneyimden kasıt, maddi güçlük değilse bile en azından ruhsal güçlüktü – güzelleştirilemeyen deneyimlere batırılmanın şoku, tabu, sapkın ve kötü olanla karşılaşma.

Arbus'un hilkat garibelerine karşı duyduğu ilgi, onun kendi suçsuzluğunu bozma, ayrıcalıklı olma duygusunu zayıflatma, güvenlikte olmaya karşı duyduğu öfkeyi açığa vurma tutkusunu gösterir. Bu daha çok eğitimli, ve 1945-1955 yılları arasında ergenliğe ulaşmış olan orta sınıf insanlarına özgü bir duyarlıktır – tam olarak 1960'larda gelişecek olan bir duyarlık.

Arbus'un en ciddi çalışmalarını içeren dönem, hilkat garibelerinin halk içine çıktığı ve güvenli, onaylanmış sanat konuları haline geldikleri 1960'larla çakışır. 1930'larda acıyla karşılanan şeyler – *Miss Lonelyheart* ve *The Day of the Locust*'daki [Çekirgenin Günü] gibi – 1960'larda tümüyle boş bir yüz anlatımıyla ya da zevkle karşılanacaktı (Fellini, Arrabal, Jodorowski'nin filmlerinde, uçtaki mizah dergilerinde, rock gösterilerinde). 60'ların başında, Coney Adası'ndaki başarılı bir Hilkat Garibesi gösterisi yasaklanıyordu. Bugün Times Meydanı'nın kurtarılmış bölgesini travestilerden ve fahişelerden temizleyip üstünü gökdelenlerle kaplamak için bir baskı var. Topluma aykırı olan yeraltı sakinleri kısıtlı çevrelerinden çıkarıldıkça – uygunsuz, halkın başına bela, edepsiz diye ya da en azından kazanç sağlamadıkları için yasaklanarak – birer sanat konusu olarak giderek daha fazla bilince yerleşiyor, daha da fazla uzaklık yaratan yaygın bir yasallık ve metaforik bir yakınlık kazanıyorlar.

Hilkat garibeleri hakikatinin değerini kim, meslek olarak bir moda fotoğrafçısı – başa çıkılmaz soy, sınıf ve fiziksel görüntü eşitsizliklerini örten kozmetik yalanların üreticisi – olan Arbus'dan daha iyi bilebilirdi? Ancak ticari bir sanatçı olarak uzun yıllar çalışan Warhol'un aksine, Arbus ciddi çalışmalarını çıraklık etmiş olduğu estetik göz kamaştırıcılıktan, tanıtım ve kandırmacılıktan çıkarmamış, bunlara tümüyle sırt çevirmiştir. Arbus'un işleri tepkiseldir – nezakete, onaylanmış olana karşı bir tepki. O bu yolla "*Vogue*'un da, modanın da, güzel olanın da Tanrı belasını versin!" diyordu. Bu kafa tutuş, birbiriyle uyumlu olmayan iki farklı biçime girer. Bunlardan biri, Yahudilerin aşırı gelişmiş ahlaki duyarlığına karşı bir başkaldırıydı. Kendisi şiddetle ahlaki olan ikinci başkaldırıysa başarı dünyasına yöneliktir. Ahlakçının yıkımı, "başarı olarak alınan yaşam"ın panzehiri olarak "yenilgi olarak alınan yaşam"ı ileri sü-

rer. Altmışlı yılların garip biçimde kendine mal ettiği *aesthete*'in yıkımıysa, "can sıkıntısı olarak alınan yaşam"ın panzehiri olarak "dehşet gösterisi olarak alınan yaşam"ı ileri sürer.

Arbus'un eserlerinin büyük bir bölümü Warhol estetiği içinde yer alır, yani kendini sıkıcılık ve acayipliğin iki kutbuyla da ilişki içinde tanımlar; ancak Arbus'un eserleri Warhol üslubuna sahip değildir. Arbus'ta ne Warhol'un narsisizmi ve kendini tanıtma dehası, ne kendini hilkat garibelerinden yalıtmakta kullandığı koruyucu yumuşaklığı, ne de ondaki duygusallık vardı. Bir çalışan sınıf ailesinden gelen Warhol'un 1960'larda üst-orta sınıf Yahudi ailelerinin çocuklarının başına bela olan başarının yarattığı kararsız duyguların birazına bile sahip olması mümkün değildi. Warhol gibi, bir Katolik olarak yetiştirilen birisi için (ve onun çevresindeki hemen herkes için) kötüye duyulan hayranlık, Yahudi kökenli birisi için olandan çok daha gerçektir. Warhol ile karşılaştırıldığında Arbus çarpıcı biçimde daha kolay incinebilir, daha masum – ve kuşkusuz daha kötümser – gelir insana. Arbus'un kente (ve banliyölere) karşı olan Danteci bakışında ironi saklı değildir. Her ne kadar Arbus'a ait malzemenin büyük bölümü örneğin Warhol'un *Chelsea Girls*'ünde [Chelsea Kızları, 1966] anlatılanlarla aynıysa da, Arbus'un fotoğrafları asla dehşetle oynamaz, onu kahkahalara alet etmez; bu fotoğraflarda alaya yer yoktur. Warhol ile Paul Morrisey'in filmlerinin yaptığı gibi hilkat garibelerini sevimli bulma olasılığı sunmazlar. Arbus için hilkat garibeleri ve ortalama Amerika'nın dünyası aynı derecede egzotikti: savaş yanlısı gösteride yürüyen bir çocuk ya da Levitton'lu bir ev kadını, bize bir cüce ya da bir travesti kadar yabancıydı; bir aşağı-orta sınıf kenar mahalle yaşantısı da bize Times Meydanı, akıl hastaneleri ve eşcinsel barları kadar uzaktı. Arbus'un işleri hep onun özel, gizli, çirkin, tehlikeli ve hayranlık verici olan uğruna genel (onun yaşadığı biçimiyle), geleneksel, güvenli, güven ta-

zeleyici – ve sıkıcı – olana sırt çevirişini anlatmıştır. Bugün bu zıtlıklar bize neredeyse garip geliyor. Artık halkın hayalleri güvenilir olanın tekeli altında değil. Acayip insanlar artık ulaşılması güç, özel bir bölgede değiller. Garip, cinsel rezaletlere yol açan ve duygusal boşluk içinde bulunan insanlar her gün gazete bayilerinde, televizyonda, metroda karşımıza çıkabiliyor. Hobbes'çu adam saçındaki parıltıyla ulu orta sokaklarda dolaşabiliyor.

Bildiğimiz modernist yolda gelişen – acayipliği, nahifliği, içtenliği yüksek sanat ve yüksek ticaretin parlaklık ve yapaylığına yeğleyen – Arbus, kendini en yakın hissettiği fotoğrafçının, suç ve kaza kurbanlarını konu alan fotoğrafları 1940'lardaki gazetelerin aranan malzemesi haline gelen Weegee olduğunu söylemiştir. Weegee'nin fotoğrafları gerçekten de rahatsız edici, duyarlığıysa kentseldir; ancak onun işleriyle Arbus'unkiler arasındaki benzerlik burada biter. Fotografik ilerlemenin kompozisyon gibi standart ögelerini reddetmeye ne kadar hevesli de olsa, Arbus geri değildi. Hem onun fotoğraf çekme dürtülerinin haberci bir yanı da yoktur. Arbus'un fotoğraflarında haberci, hatta sansasyonel gibi görünen şeyler bu fotoğrafları daha çok gerçeküstücü sanatın ana geleneği içinde bir yere koyar – grotesk zevkleri, konularına karşı ilgisizlikleri, tüm konuların yalnızca *objects trouvés* [Bulunmuş nesneler] olduğu iddiaları.

Gerçeküstücü blöfün o yılmaz savunucusu Arbus, "Ben bir konuyu seçerken asla onu düşündüğümde bana ne anlatacağına bakmam," demiştir. İzleyenlerin onun fotoğrafladığı insanları yargılamaları herhalde beklenmiyordur. Ancak biz tabii ki yargılarız. Zaten Arbus'un konu yelpazesinin kendisi bir yargı oluşturur. Arbus'un ilgilendiği türden insanları fotoğraflayan Brassaï (onun 1932 tarihli *La Môme Bijou*'suna [Pırlanta Çocuk] bakın) aynı zamanda yumuşak kent manzaralarıyla ünlü oyun-

cuların portrelerini çekmiştir. Lewis Hine'in *"Mental Institution, New Jersey, 1924"* [Akıl Hastanesi] adlı fotoğrafı pekâlâ bir geç dönem Arbus fotoğrafı olabilirdi (yalnız burada çimler üzerinde fotoğraflanmış olan iki mongoloid çocuk cepheden değil, yandan fotoğraflanmışlardır). Walker Evans'ın 1946'da çektiği Chicago sokak portreleri ve bazı Robert Frank fotoğrafları da Arbus'a özgü malzemelerdir. Aradaki fark, Hine, Brassaï, Evans ve Frank'ın fotoğrafladığı başka konular, başka duygular göz önüne alındığında ortaya çıkar. Yarım yüzyıl boyunca şişelerin natürmortlarını yapan Giorgio Morandi modern Avrupa resminde ne denli özel bir yere sahipse, Arbus da fotoğraf tarihinde öylesine özel bir yere sahiptir, sözcüğün en sınırlayıcı anlamıyla bir *auteur*'dür. O, pek çok iddialı fotoğrafçının yaptığı gibi konu malzemesiyle oynamamıştır. Tam tersine, onun tüm konuları birbirine denktir. Ve insanın hilkat garibeleri, deliler, kenar mahalle çiftleri ve nudistlerle kendisi arasında eşitlik kurması, pek çok eğitimli sosyal demokrat Amerikalının paylaştığı belirgin siyasi bir ruh haliyle işbirliği içinde olan çok güçlü bir yargıdır. Arbus'un fotoğraflarının tüm konuları tek bir ailenin üyeleri, tek bir köyün sakinleridir. Yalnız, şu işe bakın ki bu aptallar köyü Amerika olup çıkıvermiştir. Farklı olan şeyler arasında özdeşlik kurmak yerine (Whitman'ın demokratik görüşü) herkes aynı görünecek biçimde gösterilmiştir.

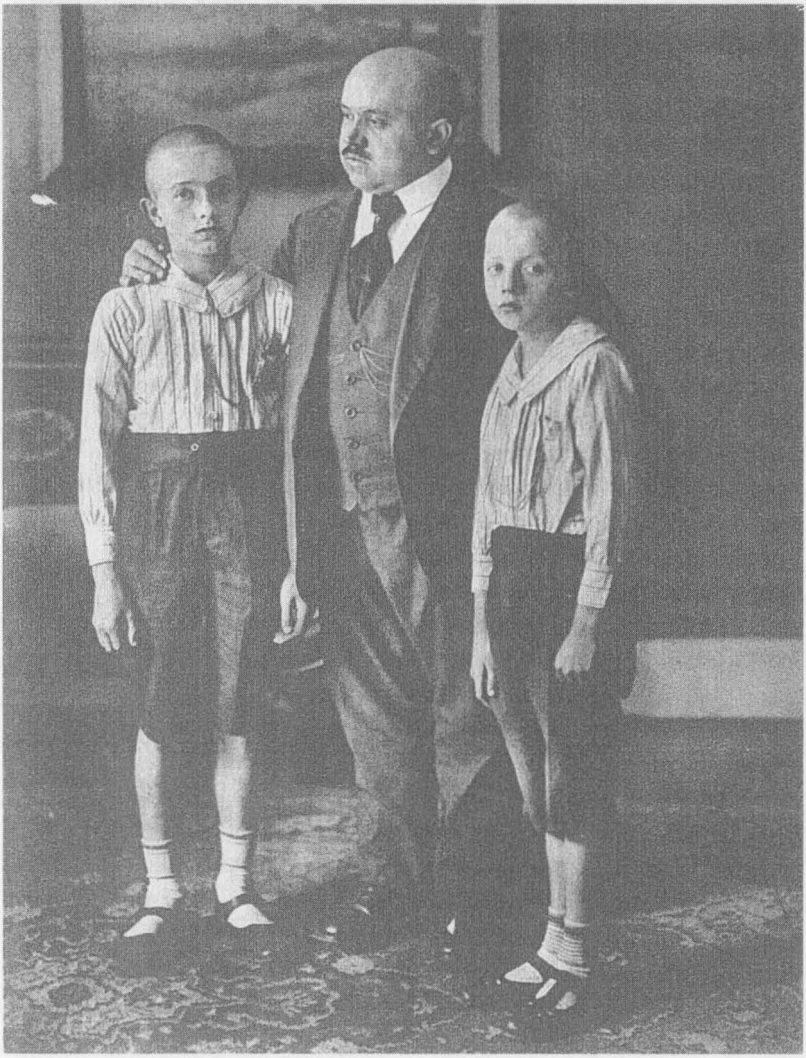
Amerika'nın mutluluk beklentilerinin ardından buruk ve hüzün dolu bir deneyimle kucaklaşma geldi. Amerikan fotografik projesinin kendine özgü bir melankolisi vardır. Ancak bu melankoli Stieglitz ve *Photo-Secession* çevresinin temsil ettiği gibi, Whitmancı olumlamanın altın çağına gelindiğinde çoktan gözden kaybolmuştu. Dünyayı makinesiyle kurtarmaya ant içen Stieglitz, modern maddiyat dünyasının yarattığı şaşkınlıktan bir türlü kurtulamamıştı. Stieglitz 1910'larda New York'u neredeyse Don Kişot'ça bir ruhla fotoğrafladı – gökdelen/yel-

değirmenine karşı fotoğraf makinesi/mızrak. Paul Rosenfeld, Stieglitz'in çabalarını "sonsuza dek süregelen bir olumlama" olarak betimlemişti. Whitmancı istekler giderek zorba bir tutuculuğa büründü: bugün fotoğrafçı gerçekliği himaye ediyor. "Birleşik Amerika denen [bu] donuk ve olağanüstü opaklık" içindeki kalıpları gösterebilmek için bir fotoğraf makinesi gerekli.

Açıktır ki, (en iyimser halinde bile) Amerika hakkında bu kadar çok kuşku içeren bir görev, Birinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'sının kendini daha bir cesaretle büyük iş dünyası ve tüketiciliğe vermesiyle birlikte değer yitirmeye mahkûmdu. Egosu ve çekiciliği Stieglitz'inkinden daha zayıf olan fotoğrafçılar yavaş yavaş mücadeleyi bıraktılar. Onlar belki Whitman'ın telkin ettiği atomistik görsel stenografiyi uygulamaya devam edeceklerdi. Ancak Whitman'daki çılgın sentezleme gücüne sahip olmadıkları için süreksizlik, moloz yığınları, yalnızlık, açgözlülük ve kısırlıktan başka bir şey belgeleyemediler. Fotoğrafı maddiyatçı dünyaya kafa tutmak için kullanan Stieglitz, Rosenfeld'in deyişiyle "Tinsel Amerika'nın bir yerlerde olduğuna ve Amerika'nın Batı'nın mezarı olmadığına inanan bir adamdı." Frank ve Arbus'un olduğu kadar, onların pek çok çağdaşının ve onlardan sonra gelenlerin açıkça söylenmeyen amaçlarıysa Amerika'nın gerçekten de Batı'nın mezarı olduğunu göstermekti.

Fotoğraf, Whitmancı olumlamadan koptuğu için – fotoğrafların okur yazar, yetke sahibi ve üstün olmayı nasıl hedefleyebileceğini artık anlamadığı için – Amerikan fotoğrafının en seçkin bölümü (ve Amerikan kültürünün pek çok başka yönü) kendini gerçeküstücülüğün tesellisine bıraktı, Amerika da özü gerçeküstücü olan ülke olarak keşfedildi. Kuşkusuz Amerika'nın yalnızca bir hilkat garibesi gösterisi ve çorak bir toprak parçası olduğunu söylemek – gerçeğin gerçeküstüne indirgen-

mesine özgü ucuzlatılmış bir kötümserlik – biraz fazla kolaya kaçmak olur. Ancak kurtarma ve lanetleme mitlerine karşı duyulan Amerikan beğenisi ulusal kültürümüzün hâlâ en güç verici, en kışkırtıcı yanlarından biridir. Whitman'ın iyice gözden düşmüş bulunan kültür devrimi düşünden geriye yalnızca kâğıttan hayaletler ve keskin görüşlü, küçücük bir üzüntü programı kaldı.



Dul adam ve oğulları, Cologne, 1925
Fotoğraf: August Sander

melankoli nesneleri



Fotoğraf: Eugène Atget

Fotoğrafın mimetik sanatlar içinde en gerçekçi, dolayısıyla da en kolayı olma gibi pek de hoş olmayan bir ünü vardır. Aslına bakılırsa, gözde adayların pek çoğu yarış dışı kalırken, modern duyarlığın gerçeküstücü bir biçimde ele geçirilmesi yolunda yüz yıldır yinelenip duran gösterişli tehditleri sürdürmeyi beceren tek sanat fotoğraftır.

Her nesnesi tek ve elişi birer orijinal olan resim, bir güzel sanat olduğu için daha işin başında engellenmişti. Bir başka engelse, tuvali hemen hiçbir zaman figüratiften başka türlü hayal etmeyen ve genellikle gerçeküstücü düzene ait oldukları kabul edilen ressamların olağanüstü teknik ustalıklarıydı. Bunların resimleri incelikle hesaplanmış, rahatlıkla iyi yapılmış, ve sanki diyalektik değilmiş gibi görünüyordu. Bu ressamlar gerçeküstücülüğün sanat ve sözüm ona yaşam, nesneler ve olaylar, kasıtlı olan ve istemeden olan, profesyoneller ve amatörler, soylu ve bayağı, el yeteneği ve şanslı hata arasındaki çizgileri bulanıklaştıran çekişmeli düşüncesiyle aralarında geniş ve ihtiyatlı bir uzaklık bulunduruyorlardı. Sonuçta resimdeki gerçeküstücülük, zayıf içerikli bir düş dünyasının içeriğinden pek öteye gidemedi: birkaç nükteli fantezi, çoğu ıslak olan düşler ve agorafobik karabasanlar. (Resimdeki gerçeküstücü buyruğun geniş ve yaratıcı bir anlam kazanması, ancak özgürlük yanlısı retoriğiyle Jackson Pollock ve arkadaşlarının yeni bir tür anlamsız soyutlamaya itelenmelerine yardım ettikten sonra mümkün olabilmiştir.) Özellikle ilk gerçeküstücülerin kendilerini adadıkları öteki sanat olan şiir de, neredeyse resim kadar hayal kırıcı sonuçlar vermiştir. Gerçeküstücülüğün kendini gösterdiği sanatlar kurmaca düzyazı (daha çok içerik bakımından, ancak resmin iddia ettiğinden çok daha bereketli ve konu bakımından

daha karmaşık biçimde), tiyatro, birleştirme sanatları, ve – hepsinden üstün olarak da – fotoğraftır.

Ancak fotoğrafın doğuştan gerçeküstü olan tek sanat olması, onun resmî gerçeküstücü hareketle aynı kaderi paylaştığı anlamına gelmez. Tam tersine, bilinçli olarak gerçeküstücülüğün etkisi altında olan fotoğrafçıların (birçoğu eski ressamdır) sayısı bugün neredeyse Güzel Sanat resminin havasını taklit eden ondokuzuncu yüzyıl "resimsel" fotoğrafçıları kadar azdır. 1920'lerin en sevimli *trouvailles*'leri [şanslı buluş] bile – Man Ray'in solarize fotoğrafları ve Rayografları, László Moholy-Nagy'nin fotogramları, Bragaglia'nin üst üste çekimleri, John Heartfield ve Alexander Rodchenko'nun fotomontajları – fotoğraf tarihinin en uç noktadaki örnekleri olarak kabul edilirler. Dikkatlerini fotoğrafın yüzeysel olduğu varsayılan gerçekçiliğine müdahale etmeye yoğunlaştıran fotoğrafçılar aynı zamanda fotoğrafın gerçeküstü özelliklerini en dar biçimiyle aktaranlardı. Gerçeküstücü fanteziler ve dekor malzemeleri, 1930'ların lüks giyim modası içine hızla yayıldıkça, gerçeküstücü miras fotoğrafa sıradan gelmeye başladı, gerçeküstücü fotoğraf da gerçeküstücülük tarafından öteki sanatlara, özellikle de resim, tiyatro ve reklamcılığa sokulan aynı dekoratif geleneklerle tanınabilen, yapmacık bir portre üslubu ortaya koydu. Fotografik etkinliğe egemen olan ana görüş, gerçeğin gerçeküstücü bir manipülasyonunun ya da tiyatro haline getirilmesinin, gerçekten fazlalık değilse bile gereksiz olduğunu göstermiştir. Gerçeküstücülük, fotoğraf girişiminin tam ortasında, bir kopya dünyanın, daha dar, ancak doğal görüşle algılanandan daha dramatik olan ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratılışında yatar. Üzerinde ne kadar az oynanır, ne kadar az açıklıkla işlenir, ne kadar nahif olursa, fotoğraf o kadar fazla saygınlık kazanabilecekti.

Gerçeküstücülük her zaman kazaların peşinden koşmuş, çağrılı olmayanları buyur etmiş, başıboş var oluşları övmüştür.

Kendini, hem de sözcüğün gerçek anlamıyla en az çabayla çoğaltan bir nesneden daha gerçeküstü ne olabilir? Başına gelebilecek herhangi bir kazayla güzelliği, fantastik anlatımı ve duygusal ağırlığı daha da güçlenebilecek olan bir nesneden? Bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin nasıl yan yana getirilebileceğini en iyi gösteren şey fotoğraf olmuş, bu rastlantısal karşılaşma büyük bir gerçeküstücü şair tarafından güzelin özü olarak selamlanmıştı.

Demokrasi öncesi dönemlere ait güzel sanat nesnelerinin aksine, fotoğraflar bir sanatçının iradesine derinden minnettar değildirler sanki. Onlar varlıklarını daha çok fotoğrafçıyla konu arasındaki gevşek (gizemli, rastlantı gibi) bir işbirliğine borçludurlar – zahmetsiz ve havai olduğu zaman bile ilginç ve asla tümüyle yanlış olamayan bir sonuç verebilen, gittikçe basitleşen ve otomatikleşen bir makineyle aktarılabilen bir işbirliği. (1888'deki ilk Kodak fotoğraf makinesinin satış sloganı "Siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz" idi. Müşteriye fotoğrafın hatasız çıkacağı garantisi veriliyordu.) Fotoğraf masalındaki büyülü kutu doğruluğu garantileyip hatayı kovar, deneyimsizliği telafi eder, masumiyeti ödüllendirir. 1928 tarihli bir sessiz filmde, beceriksiz bir Buster Keaton'ın kırık dökük aygıtıyla boş yere boğuşup durduğu, sehpasını her eline alışında kapıyı bacayı devirip doğru dürüst tek bir kare çekemediği *The Cameraman*'da, bu mitin sevecen bir parodisi sunulur. Ancak en sonunda kameraman müthiş bir bölüm çekecektir (New York'un Çin mahallesinde çıkan bir çete savaşının bir foto muhabiri ağzından anlatımı) – ancak istemeden. Filmi takan ve kamerayı ara sıra çalıştıran kişi, kameramanın maymunudur.

Gerçeküstücü militanların içine düştükleri yanlış, gerçeküstünün tümel, yani ruhbilimsel bir sorun olduğunu düşünmeleriydi. Oysa gerçeküstünün yerel ve etnik, sınıfa ve döneme

bağlı olduğu anlaşılmaktadır. İşte bu yüzden ilk gerçeküstü fotoğraflar, fotoğrafçıların Londra, Paris ve New York sokaklarını sinsi sinsi dolaşmaya çıkıp pozlanmamış yaşam dilimleri aradıkları 1850'lerde çekilmiştir. Somut, özel, anekdot biçiminde olan (yalnız bu anekdot bozulmuştu) bu fotoğraflar – kayıp zamandan, yitik geleneklerden anlar – bize üst üste çekim, açık baskı, solarizasyon ve benzeri yöntemlerle soyut ve şiirsel kılınmış bir fotoğraftan çok daha gerçeküstücü geliyor. Aradıkları görüntülerin, tıpkı sadık Freudcular gibi, içerik bakımından dönemsiz ve tümel olduğunu varsaydıkları bilinçaltından geldiğine inanan gerçeküstücüler, en zalimce, duygulandırıcı, akıl almaz, özümsenemez ve gizemli olan şeyin ne olduğunu bir türlü anlayamadılar – zamanın ta kendisiydi bu. Bir fotoğrafı gerçeküstü yapan şey onun geçmiş zamandan bir mesaj olarak getirdiği kuşku götürmez *pathos*'u ve onun toplumsal sınıf hakkında verdiği ipuçlarının somutluğudur.

Gerçeküstücülük bir kentsoylu duygusuzluğudur; militanları tarafından tümel olduğunun düşünülmesi, onun kentsoyluya özgü olduğunun göstergelerinden yalnızca biridir. Bir siyaset olmaya can atan bir estetik olarak gerçeküstü, haksızlığa uğrayanları, resmi olmaktan çıkmış ya da resmi olmayan bir gerçekliği seçer. Oysa gerçeküstücü estetik tarafından övülen skandalların, aslında kentsoylu toplumsal düzenin gözlerden sakladığı günlük gizemler olan seks ve yoksulluk oldukları anlaşılmıştır. İlk Gerçeküstücülerin rehabilite etmek üzere aradıkları tabu halindeki gerçekliğin en tepesine yerleştirdikleri Eros'un kendisi, toplumsal duruma ait gizemin bir parçasıydı. Hem aşağı sınıflar hem de soylular doğal olarak hovarda sayıldıkları için, cinsel devrim aşırı uçlarda bereketle gelişiyor, orta sınıfınsa kendi cinsel devrimini yapabilmek için çok uğraşması gerekiyordu. Sınıf, en derin gizemdi: zengin ve güçlünün bitmez tükenmez gözalıcılığı, yoksul ve toplumdışı bırakılmış

olanların üstü kapalı bir biçimde aşağılanmasıydı.

Gerçekliğin fotoğraf makineli, gayretli avcı tarafından izlenip yakalanacak egzotik bir ödül olduğu görüşü, daha başından fotoğrafı biçimlendirmiştir. Ve bu görüş, gerçeküstücü karşıkültürle orta sınıf toplumsal maceracılığının kavşak noktasını belirler. Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeciler (eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler. Fotoğrafçılar bir yüzyıldan uzun bir süredir ezilenlerin çevresinde fır dönmüş, şiddet sahnelerine katılmıştır – hem de şaşılacak derecede iyi bir vicdan ile. Hali vakti yerinde olanlar toplumsal sefalet tarafından gizli bir gerçekliği, yani onlardan gizlenen bir gerçekliği belgelemek için yırtıcılıkların en nazik olanına, yani fotoğraf çekmeye özendirilmişti.

Başka insanların gerçekliğine uzaktan, merakla ve profesyonellikle bakan, her zaman ve her yerde bulunan fotoğrafçı, sanki o etkinlik sınıf çıkarlarını aşan, tümel bakış açısına sahip bir etkinlikmiş gibi çalışır. Aslında fotoğraf, ilk olarak duyarlığı Baudelaire tarafından pek doğru bir biçimde çizilen orta sınıf aylağının gözünün bir uzantısı olarak kendi kişiliğini bulur. Fotoğrafçı kent cehennemini inceleyen, sezdirmeden ona yaklaşan, devriye gezen yalnız bir yayanın silahlanmış hali, kenti bir şehvetli aşırılıklar sahnesi olarak keşfeden röntgenci gezgindir. Seyretme zevklerinin ve başkalarının duygularını anlamanın ustası olan aylak, dünyayı "resim gibi" bulur. Baudelaire'in aylağının bulguları, 1840'larda Paul Martin'in Londra sokaklarında ve deniz kıyısında, Arthur Gentle'ınsa San Fransisco'daki Çin Mahallesi'nde (her ikisi de gizli fotoğraf makinesi kullanarak) çektiği yakalama şipşaklarda, Atget'nin bakımsız sokakları ve yok olan zanaatlarıyla görüntülediği alacakaranlık Paris'inde, ve BrassaÏ'nin kitabı *Paris de Nuit*'de [Gece Paris'i, 1933] anlatılan seks ve yalnızlık dramlarında, Weegee'nin *Naked*

City'sinde [Çıplak Kent, 1945] bir felaket tiyatrosu olarak gösterilen kentte hep farklı biçimde örneklendirilmişlerdir. Aylak, kentin resmi gerçekleriyle değil, onun karanlık ve biçimsiz köşeleriyle, ihmal edilmiş topluluklarıyla ilgilenir – tıpkı bir dedektifin bir suçluyu yakalaması gibi, fotoğrafçının kentsoylu yaşamının yalancı yüzünün altında "yakaladığı," resmi olmayan bir gerçekliktir bu.

The Cameraman'a dönersek: Yoksul Çinliler arasındaki çete savaşı ideal bir konu oluşturur. Bu tümüyle egzotik, ve o halde fotoğraflanmaya değer bir şeydir. Kahramanın filminin başarısını garantileyen şey, biraz da onun konuyu hiç mi hiç anlamıyor oluşudur. (Buster Keaton'ın canlandırdığı karakter, yaşamının tehlikede olduğunun bile fakında değildir.) Bitmek bilmeyen gerçeküstü konu, Jacob Riis'in 1890'da çıkardığı ve New York yoksullarının fotoğraflarını içeren kitabına verdiği masumca isim gibi, *How The Other Half Lives*'dır. [Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor] Toplumsal belgeleme olarak anlaşılan fotoğraf, özünde orta sınıf tavrının insancı denen o hem şevkli, hem hoşgörülü; hem meraklı, hem de kayıtsız davranışının bir aracıydı – ki, insancılık gecekondu mahallelerini dekorların en büyüleyicisi buluyordu. Çağdaş fotoğrafçılar kuşkusuz iyice derinleşip konularını sınırlamayı öğrendiler. Artık o küstah "öteki yarı" cüreti yerine, örneğin *East 100th Street*'i [Doğu 100. Cadde] görüyoruz (Bruce Davidson'ın 1970'te yayımlanan Harlem fotoğrafları kitabı). Fotoğraf çekmenin yüce bir amaca hizmet ettiği mazeretiyse hâlâ aynı: gizli bir hakikati ortaya çıkarmak, yitmekte olan bir geçmişi korumak. (Dahası, gizli hakikat yiten geçmişle bir tutulur. Zengin Londra'lılar 1874'le 1886 yılları arasında Eski Londra'nın Kalıntılarını Fotoğraflama Derneği'ne üye olabiliyorlardı.)

Kent duyarlığının sanatçıları olarak işe başlayan fotoğrafçılar, çok geçmeden doğanın da kent kadar egzotik, köylülerin

de en az kentteki gecekondulular kadar resimsel olduğunu fark ettiler. Birmingham'lı zengin sanayici ve muhafazakâr milletvekili Sir Benjamin Stone, ölmekte olan geleneksel İngiliz törenlerini ve kırsal kesim festivallerini belgelemek amacıyla 1897'de Ulusal Fotografik Kayıt Birliği'ni kurmuştu. "Her köy," diye yazıyordu Stone, "fotoğraf makinesiyle koruma altına alınabilecek bir tarihe sahiptir." Yaşamı kitaplardan öğrenmiş olan Kont Giuseppe Primoli gibi ondokuzuncu yüzyılın sonunda yaşamış iyi aile evladı bir fotoğrafçı için, olanaksızlıklar içindeki insanların sokak yaşamı da en az aristokrat arkadaşlarının eğlenceleri kadar ilgi çekiciydi: Primoli'nin Kral Victor Emmanuel'in düğününde çektiği fotoğraflarla Napoli yoksullarının fotoğraflarını karşılaştırın. Konunun fotoğrafçının kendi aile ve sınıfının acayip alışkanlıklarıyla sınırlandırılması için küçük bir dahi fotoğrafçı olan Jacques-Henri Lartigue'nin toplumsal sınıf bakımından hareketsiz kalması gerekmişti. Ancak fotoğraf makinesi herkesi başka insanların, sonunda da kendi gerçekliğinin içinde bir turist haline getirir.

Sürekli aşağıya doğru olan bakışın belki de ilk modeli, İngiliz gezgin ve fotoğrafçı John Thomson'ın *Street Life in London*'ındaki [Londra'nın Sokak Yaşamı, 1877-78] otuz altı fotoğraftır. Ancak yoksullar üzerinde özelleşen her fotoğrafın ardından daha geniş bir egzotik gerçekliğin peşinde koşan birçok başka fotoğraf gelecektir. Thomson'ın kendisi böyle bir meslek yaşamı sergilemiştir. Daha kendi ülkesinin yoksullarına yönelmeden önce putperestleri görmeye gitmiş, bu ziyaret dört ciltlik *Illustration of China and Its People*'ı [Çin ve İnsanından Görüntüler, 1873-74] ortaya çıkarmıştı. Ve Londra yoksullarının sokak yaşamı üzerine yaptığı kitabının ardından, Thomson Londra zenginlerinin ev yaşantısına yöneldi. 1880'lerdeki ev içi fotografik portre modasına öncülük eden kişi Thomson'dır.

Profesyonel fotoğraf başlangıcından bu yana tipik olarak

çoğu fotoğrafçının toplumsal sefalet gözlemleriyle, ünlülerin ya da ürünlerin (yüksek moda, reklamcılık) portrelerini ya da çıplak çalışmalarını bir araya getirdiği geniş bir sınıf turizmi anlamına gelmiştir. Bu yüzyılın örnek alınacak mesleki başarılarının çoğu (Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon'ınkiler gibi) konunun toplumsal düzey ve ahlaki önemindeki ani değişikliklerle ilerlemiştir. Kopuklukların en dramatik olanıysa, herhalde Bill Brandt'ın savaş öncesi ve sonrasında ortaya koyduğu işler arasındakidir. Kuzey İngiltere'de Durgunluk döneminde yaşanan sefaletin katı fotoğraflarından son yılların modaya uygun ünlü kişi portrelerine ve yarı-soyut çıplaklarına geçmek gerçekten de uzun bir yolculuk gibi gelir insana. Oysa bu zıtlıkların özellikle bu duruma özgü ya da belki tutarsız hiçbir yanı yoktur. Yitmiş ve göz kamaştıran gerçeklikler arasında gidip gelmek, eğer fotoğrafçı aşırı derecede özel bir tutkuya kilitlenmemişse (Lewis Carrol'ın küçük kızlara ya da Diane Arbus'un Halloween kalabalıklarına olan tutkusu gibi), tam olarak fotoğraf girişiminin momentumunun bir parçasıdır.

Yoksulluk zenginlikten daha gerçeküstü değildir: Pis paçavralarla örtülmüş bir beden, bir prensesin balo giysisinden ya da saf bir çıplaktan daha gerçeküstü değildir. Asıl gerçeküstü olan şey, fotoğrafın kabul ettirdiği ve üzerinde köprü kurduğu iki tür uzaklıktır: toplumsal uzaklık ve zaman içindeki uzaklık. Fotoğrafın orta sınıf perspektifinden bakıldığında ünlüler de paryalar kadar merak uyandırıcıdırlar. Fotoğrafçıların basmakalıp olan malzemelerine karşı ironik ve zekice bir tutum takınmaları gerekmez. Dindarca, saygılı bir hayranlık da, özellikle en geleneksel konularda pekâlâ iş görebilir.

Hiçbir şey, örneğin Avedon'ın incelikli işlerinden, Mussolini dönemi ünlülerinin Macar asıllı fotoğrafçısı Ghitta Carell'in çalışmaları kadar uzak düşemez. Oysa bugün Carell'in portre-

leri bize Avedon'ınkiler kadar alışılagelmişin dışında, ve Cecil Beaton'ın gerçeküstücülük etkisindeki aynı dönem fotoğraflarından çok daha gerçeküstü geliyor. Beaton konularını – 1927'de çektiği Edith Sitwel ve 1936'da çektiği Cocteau fotoğraflarına bakın – hayal ürünü lüks dekorlar içine yerleştirerek onları biraz fazla açık, inandırıcı olmayan resimlere çevirir. Ancak Carell'in İtalyan generallerinin, aristokratlarının ve oyuncularının statik ve dengeli görünme ve göz kamaştırma istekleriyle olan masum işbirliği, onlar hakkında sert ve dosdoğru bir hakikat ortaya koyar. Onlar fotoğrafçının gösterdiği saygıyla ilginç kılınmışlardır; zaman onları zararsız ve pek bir insanca hale getirmiştir.

Bazı fotoğrafçılar bilim adamı, bazılarıysa ahlakçı olarak işe koyulurlar. Bilim adamları dünyanın bir envanterini yaparlar; ahlakçılarsa ağır vakalara yoğunlaşırlar. Bilim olarak fotoğrafa bir örnek, August Sander'in 1911'de başladığı, Alman insanının fotografik bir kataloğunu çıkarma projesidir. George Grosz'un Weimer Almanya'sındaki toplumsal tiplerin ruh ve çeşitliliğini karikatürle özetleyen çizimlerinin tersine, Sander'in (onun deyimiyle) "asıl örnek fotoğrafları" frenoloji, kriminoloji, psikiyatri ve soyaçekimle ıslah gibi ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkıveren ve üstü örtülü biçimde partizanca olan topolojik bilimlerin iddia ettiğine benzer sözde bilimsel bir tarafsızlık ima eder. Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, pek doğru bir biçimde fotoğraf makinesinin yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesiydi. Onun tüm konuları belli bir toplumsal gerçekliği, kendi gerçekliklerini hep aynı düzeyde temsil ediyorlardı.

Sander'in bakışı küstahça bir bakış değildir; sıkmaz, yargılamaz. Onun 1930 tarihli *Circus People* [Sirk İnsanları] adlı fo-

toğrafını Diane Arbus'un sirk insanları üzerinde yaptığı çalışmalarla ya da Lisette Model'ın lekelenmiş kadın karakter portreleriyle karşılaştırın. İnsanların yüzleri Model'ın ve Arbus'un fotoğraflarında olduğu gibi, Sander'de de makineye dönükse de, bakışları içten, her şeyi açığa vuran bakışlar değildir. Sander sır aramıyordu; tipik olanı gözlemliyordu. Konunun hareketlerini kesin ve yeterince uzun bir çekimler dizisine böldüğü için 1880'lerdeki fotoğraf çalışmalarıyla herkesin her zaman gördükleri hakkındaki yanlış anlamaları (atların nasıl koştuğu, insanların nasıl hareket ettiği) ortadan kaldırmayı başaran Eadweard Muybridge gibi Sander de toplumsal düzeni sayısız toplumsal tip halinde ufalayarak ona ışık tutmayı amaçlamıştı. Yayımlanmasından beş yıl sonra, 1934'te Sander'in kitabı *Antlitz der Zeit*'ın [Zamanımızın Yüzü] satılmayan kopyalarının Naziler tarafından toplatılması, böylece de Sander'in ulusal portreler projesinin birdenbire sona ermesi hiç de şaşırtıcı değildir. (Nazi dönemi boyunca Almanya'da kalan Sander, manzara fotoğrafına geçmiştir.) Sander'in başlattığı projeye yöneltilen suçlama, bu projenin toplum karşıtı olmasıydı. Nazilere toplumdışı gibi gelen, Sander'in fotoğrafçıya kaydının bütünlüğüyle her türlü yorumu ve hatta yargıyı gereksiz kılan duygusuz bir sayım memuru olarak bakmasıydı.

En uygun biçimde fotoğraflanabilir konular olarak ya yoksulların, tanıdık olmayanların ya da ünlülerin etkisinde kalan belge niyetli çoğu fotoğrafın aksine, Sander'in toplumsal örneği alışılmadık biçimde ve bilerek geniş tutulmuştur. O, bürokratları ve köylüleri, uşakları ve sosyete hanımlarını, fabrika işçileri ve sanayicileri, askerleri ve çingeneleri, oyuncuları ve tezgâhtarları konuları arasına katar. Ancak bu çeşitlilik, sınıfı küçümsemeyi ortadan kaldırmaz. Sander'in eklektik üslubu onu ele verir. Bazı fotoğraflar rahat tavırlı, akıcı ve doğalken, bazıları nahif ve acayiptir. Düz ve beyaz bir fon önünde çekilmiş olan

pek çok fotoğraf, kusursuz yükümlü portreleriyle eski moda stüdyo portreleri arasında bir geçiş oluşturur. Sander fotoğraflamakta olduğu kişinin toplumsal düzeyini göz önüne alarak üslubunu rahatlıkla ayarlamıştır. Profesyoneller ve zenginler daha çok iç mekânda ve dekorsuz fotoğraflanmışlardır. Onlar zaten kendileri adına konuşurlar. İşçiler ve terk edilmişlerse genellikle onları bir yere yerleştiren, onlar adına konuşan – sanki onların genellikle orta ve yüksek sınıflarda kazanılmış olan ayrı ayrı kimliklere sahip olmaları varsayılamazmış gibi – bir ortam içinde (sıklıkla dış mekânda) fotoğraflanırlar.

Sander'in fotoğraflarında herkes yerli yerindedir, kimse kaybolmuş, kısıtlanmış ya da kenara itilmiş değildir. Bir kretenle bir duvarcı ustası, bacağı olmayan bir Birinci Dünya Savaşı gazisiyle sağlıklı ve üniformalı bir genç asker, çatık kaşlı komünist öğrencilerle gülümseyen Naziler, bir sanayiciyle bir opera şarkıcısı birbirleriyle tümüyle aynı tarafsızlıkla fotoğraflanır. Sander "Niyetim bu insanları ne değiştirmek, ne de betimlemek," demiştir. Onun konularını eleştirmediğini iddia etmesi beklenmekle birlikte, onları hem fotoğraflayıp hem de betimlemediğini düşünmesi çok ilginçtir. Sander'in herkesle olan işbirliği, aynı zamanda onun herkesle arasına koyduğu uzaklık anlamına gelir. Onun konularıyla olan işbirliği – Carell'ınki gibi – nahif değil, nihilisttir. Sınıf gerçekliğine rağmen bunlar fotoğraf tarihinin gerçek anlamıyla en soyut çalışmalarından birini meydana getirir.

Bir Amerikalı'nın Sander'in kapsamlı taksonomisinin eşdeğeri bir işe girişmesini düşünmek bile zordur. Amerika'nın büyük fotografik portreleri – Walker Evans'ın *American Photographs*'ı (1938) ve Robert Frank'ın *The Americans*'ı (1959) – geleneksel belgesel fotoğrafın yoksullara, varı yoğu elinden alınmış olanlara ve ulusun unutulmuş vatandaşlarına olan eğilimini yansıtmayı sürdürürken, özellikle rastgele çalışılmışlardı. Ve

Tarım Güvenlik İdaresi tarafından 1935'te Roy Emerson Stryker yönetiminde başlatılan ve bu ülkenin en iddialısı olan toplu fotoğraf projesi hemen tümüyle "düşük gelir düzeyli gruplarla" ilgileniyordu.[1] "Kırsal bölgelerimizin ve kırsal problemlerimizin resimsel olarak belgelenmesi" (Stryker'ın sözleri) olarak bellenen Tarım Güvenlik İdaresi projesi Stryker'ın takımına problemli konuları karşısında takınacakları tavır konusunda ders vermesi nedeniyle açıkça propagandacıydı. Projenin amacı fotoğraflanan insanların değerini gözler önüne sermekti. Böylelikle bakış açısını da üstü kapalı biçimde tanımlamış oluyordu: yoksulun gerçekten de yoksul ve onurlu olduğuna inandırılması gereken orta sınıf insanının bakış açısı. Tarım Güvenlik İdaresi fotoğraflarını Sander'in çektikleriyle kaşılaştırmak çok öğretici olacaktır. Sander'in fotoğraflarındaki yoksulların onurdan yoksun olmamaları herhangi bir sevecen niyetten kaynaklanmaz. Onlar, yan yana dizildiğinde diğerleriyle aynı serinkanlılıkla izlendikleri için onur sahibi olurlar.

Amerikan fotoğrafı hemen hiçbir zaman konusundan duygusal olarak böylesine kopuk olmamıştır. Sander'inkini anımsatan bir yaklaşım, Amerika'nın ölmekte ya da yerini başka şeylere bırakmakta olan bir bölümünü belgeleyen insanlara yönelmelidir – tıpkı Arizona ve New Mexico'daki Kızılderilileri 1895-1904 yılları arasında fotoğraflayan Adam Clark Vroman gibi. Vroman'ın yakışıklı fotoğrafları ifadesiz, tepeden bakma-

1– Ancak bu durum, Stryker'ın 1942'de elemanlarına gönderdiği bir notunda da belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın ahlaki gereksinmelerinin, yoksulları çok kötümser bir konu haline getirmesiyle değişivermişti: *"Derhal şuna gereksinmemiz var: Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen erkek, kadın ve çocuklarm fotoğrafları. Biraz ruha sahip insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanlarm yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var Mutfaklarında ya da çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflanmış ev kadınları. Daha bir hallnden memnun yaşlı çiftler."*

yan, duygusal olmayan fotoğraflardır. Bunların yansıttığı ruh hali, Tarım Güvenlik İdaresi fotoğraflarının verdiğinin tam tersidir: etkileyici ya da kendine özgü bir dile sahip değildirler, sempati uyandırmazlar. Kızılderililerin propagandasını yapmazlar Sander yok olmakta olan bir dünyayı fotoğrafladığını bilmiyordu. Vroman ise bunun farkındaydı. O, kaydettiği dünyayı kurtarmanın olanaksız olduğunu da biliyordu.

Avrupa fotoğrafı önemli ölçüde resimsel (yani yoksul, yabancı ve zamanın eskittiği), önemli (yani zengin ve ünlü) ve güzel kavramları tarafından yönlendirilmiştir. Avrupa'da fotoğrafın tarafsızlığı övme ya da onu amaç edinme eğilimi vardı. Herhangi bir temel toplumsal düzenlemenin kalıcılığına daha az inanan, değişimin "gerçekliği" ve kaçınılmazlığı üzerinde uzmanlaşan Amerikalılarsa, fotoğrafı daha çok partizan bir hale getirmişlerdi. Fotoğraflar yalnızca neye hayran kalınması gerektiğini göstermek için değil, aynı zamanda neye göğüs gerilmesi ve acınması – ve onarılması – gerektiğini açığa çıkarmak için çekildiler. Amerikan fotoğrafı tarihle daha alelacele, daha kararsız bir bağlantı, coğrafi ve toplumsal gerçekle hem daha umutlu, hem de daha yırtıcı bir ilişki getirir akla.

Umutlu olan yana örnek, bilindiği gibi, fotoğrafların Amerika'da vicdan uyandırmak için kullanılmalarıdır. Lewis Hine yüzyılın başında Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi'ne fotoğraf memuru olarak atanmış, onun pamuk fabrikalarında, pancar tarlalarında ve kömür madenlerinde çalışan çocuk fotoğrafları çocuk çalıştırmayı kanun dışı ilan etme konusunda yasa yapanları gerçekten de etkilemişti. *New Deal* döneminde Stryker'ın (Stryker, Hine'ın öğrencisiydi) yürüttüğü Tarım Güvenlik İdaresi projesinin göçer işçiler ve rençberler hakkında Washington'a getirdiği bilgiler, bürokratların bu konuda ne yapabileceklerini bulmalarında yararlı olmuştu. Ancak en ahlakçı anın-

da bile belgeci fotoğraftan bir başka anlamda daha kaçış yoktu. Hem Thomson'ın konuya duygusal olarak bağlanmayan gezgin raporu, hem de Riis'in ya da Hine'ın kabına sığamayan skandal ortaya çıkarma arayışı, yabancı bir gerçekliği kendine mal etme dürtüsünü yansıtırlar. Ve hiçbir gerçeklik kendine maletmekten muaf değildir, ister bir skandal olsun (ve düzeltilmesi gereksin), isterse de yalnızca güzel olsun (ya da fotoğraf makinesiyle o hale getirilebilsin). Hine ile 1920'de yapılan bir söyleşinin başlığı olan "İşçiye Artistik Yaklaşım"ın gösterdiği gibi, fotoğrafçı ideal olarak bu iki gerçekliğin birbiriyle aynı olduğunu gösterebiliyordu.

Fotoğrafın yırtıcı yanıysa, her yerden önce Birleşik Amerika'da açıkça görüldüğü gibi, fotoğrafla turizm güç birliğinin orta yerinde görülür. 1869'da Amerika'nın bir kıyısından diğerine uzanan demiryolunun tamamlanmasıyla birlikte Batı'nın açılmasından sonra fotoğrafla sömürgeleştirme dönemi başlamıştır. Amerikan Kızılderililerine yapılan, bunlar içinde en zalimce olanıdır. Vroman gibi farklı, ciddi amatörler, İç Savaş'ın sonundan bu yana bu konuda çalışıyorlardı. Onlar, Yüzyıl'ın sonunda oraya ulaşan ve Kızılderili yaşamının "iyi bir fotoğrafını çekmek" için sabırsızlanan turist ordusunun öncü koluydular. Turistler, gerektiğinde Kızılderililere para vererek ve daha fotojenik malzeme oluşturmaları için onlardan törenlerini değiştirmelerini isteyerek çektikleri, kutsal nesnelere, kutsal danslara ve yerlere ait fotoğraflarla Kızılderililerin özel yaşamını istila ettiler.

Oysa turist güruhları paldır küldür geldiğinde değiştirilen yerli töreni, kentin tam ortasında bulunan, ancak fotoğraflandıktan sonra düzeltilen bir kent skandalından pek de farklı değildi. Skandal peşinde koşanlar da sonuç elde edinceye kadar fotoğrafladıkları şeyi değiştirdiler; bir şeyi fotoğraflamak gerçekten de onu değiştirme sürecinin alışılmış bir parçası haline

geldi. Tehlike, simgesel bir değişim tehlikesiydi – bu, fotoğrafın konusunun en dar okunuşuyla sınırlıydı. Riis'in 1880'de fotoğrafladığı tek New York gecekondu mahallesi olan Mulberry Bend, daha sonra dönemin eyalet valisi Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılarak burada yaşayanlar yeni evlere yerleştirilmiş, aynı derecede korkutucu olan gecekondu mahallelerineyse dokunulmamıştı.

Fotoğrafçı hem yağmalar, hem de korur. Hem suçlar, hem de ilahlaştırır. Fotoğraf Amerikalının gerçeklik karşısındaki sabırsızlığını, aracısı bir makine olan etkinliklerden aldığı zevki anlatır. Hart Crane, 1923'te Stieglitz hakkında yazarken "Her şeyin altında hız yatıyor," diyordu. "Saniyenin yüzde biri öylesine kesinlikle yakalanır ki, fotoğraftaki hareket sonsuza dek sürer gider: an, ilksiz ve sonsuz kılınmıştır." Yeni yerleşilen kıtanın akıllara durgunluk veren genişliği ve yabancılığıyla yüz yüze gelen insanlar, gittikleri yerlere sahip olmanın bir aracı olarak fotoğraf makinelerini kullandılar. Kodak birçok kentin girişine tabelalar koyarak nelerin fotoğraflanacağını sıralıyordu. Ulusal parklarda ziyaretçilerin fotoğraf makineleriyle durmaları gereken yerler işaretlenmişti.

Sander evinde, kendi ülkesindeydi. Sıklıkla yola düşen Amerikan fotoğrafçılarıysa ülkelerinin gerçeküstü sürprizler yolunda neler sunacağının küstahça merakına yenilmişlerdi. Ahlakçılar ve vicdansız yağmacılar, çocuklar ve kendi topraklarında yabancı olanlar, yok olmakta olan bir şeyi kaydedecekler – ve çoğunlukla onun yok oluşuna onu fotoğraflayarak hız vereceklerdir. Sander gibi kusursuzca tamamlanmış bir envanter arayarak örnek ardına örnek çekmek, toplumun bir bütün olarak anlaşılabileceğini varsayar. Avrupalı fotoğrafçılar toplumda doğanın kararlılığından gelen bir şeyler bulunduğunu varsaymışlardır. Amerika'daki doğaysa her zaman zan altında, kendini savunma gereği duyan, gelişmeyle paramparça edilmiş bir

doğadır. Amerika'da her örnek bir kalıntı haline gelir.

Amerikan görünümleri her zaman bilimin işine yaramayacak kadar değişken, uçsuz bucaksız, gizemli, ele avuca sığmaz görünmüştür. "O, gerçekler karşısında bilmez ve söyleyemez," diye yazar Henry James, *The American Scene*'de [Amerika Sahnesi, 1907]:

> ve bilmek ya da söylemek istemez bile; gerçeklerin kendileri, anlaşılmaları karşısında tek bir ağıza sığmayacak kadar büyük bir kütle halini alırlar: sanki heceler okunabilir bir sözcük yapamayacak kadar çoktur. Aynı biçimde soruların büyük anlaşılmaz yanıtı olan okunamayan sözcük de onun hayalinde hiçbir bilinen dile bağlanmadan fantastik ve anlamsız bir söz olarak uçsuz bucaksız Amerika göğünde asılı kalır, ve bu uygun bayrak altındadır ki o gezer ve düşünür ve tasarlar ve elinden geldiğince tadına varır.

Amerikalılar ülkelerinin gerçekliğini öylesine etkileyici ve değişken hissederler ki, ona sınıflandırıcı ve bilimsel bir yönden yaklaşmak herhalde varsayımların en kötüsü olurdu. Ona dolaylı olarak, kaçamak yoluyla ulaşılabilir – bir bakıma, bütün yerine geçebilecek garip parçalara ayırarak.

Amerikalı fotoğrafçılar (tıpkı Amerikalı yazarlar gibi) ulusal gerçeklik içinde tanımlanması olanaksız bir şey – büyük olasılıkla daha önce hiç görülmemiş bir şey – öne sürerler. Jack Kerouac, Robert Frank'in kitabı *The Americans* için yazdığı girişe şöyle başlar:

> Amerika'da güneşin sokakları kavurduğu ve müziğin otomatik pikaptan ya da yakınlardaki bir cenazeden süzülüp geldiği zamanki o çılgın his. İşte Robert Frank, eski bir arabayla yola düşüp (Guggenheim bursuyla) kırk sekiz eyaleti bir bir gezerken çektiği bu müthiş fotoğraflarla bunu yakalamış, bir gölgenin çevikliği, gizemliliği, dehası, hüznü ve

garipliğiyle daha önce film üzerine hiç alınmamış görünümleri fotoğraflamıştır Bu fotoğrafları gördükten sonra, en sonunda, artık bir otomatik pikabın bir tabuttan daha hüzünlü olup olmadığını bilemezsiniz.

Amerika üzerine yapılan envanterlerin hepsi kaçınılmaz olarak bilimsellik dışı, otomatik pikapların tabutları andırdığı, çılgın ve anlamsız bir nesneler karmaşasıdır. James en azından "nesnelerin boyutlarının bu özel etkisinin tüm ülkede doğrudan doğruya neşeye ters düşmeyen tek etki" olduğu biçiminde çarpık bir yargıda bulunmuştur. Kerouac için – Amerikan fotoğrafının asıl geleneği için – egemen olan ruhsal durumsa üzüntüdür. Amerikalı fotoğrafçıların çevrelerine rastgele, peşin hükümsüz – konulara rastlayarak ve onları soğukkanlılıkla kaydederek – baktıkları yolundaki ayinleştirilmiş iddiaların ardında, yitirmenin yol açtığı kederli bakış vardır.

Fotoğrafın yitirmeyi anlatırken etkili olabilmesi için, gizem, ölümlülük ve geçiciliğin tanıdık ikonografisini durmadan genişletmesi şarttır. Daha geleneksel hayaletleriyse, 1930'larda aşağı Mississippi'de çürüyen çiftlik evlerini, Louisiana'nın bataklık mezarlıklarındaki hazin anıtları, Milwaukee ve Chicago'daki Viktorya evlerinin içini fotoğraflamaya başlayan, ve "aşırı romantizmin" yeminli temsilcisi Clarence John Laughlin gibi bazı eski Amerikan fotoğrafçıları tarafından çağrılır; ancak bu yöntem, Laughlin'in 1962 tarihli *Spectre of Coca Cola* [Coca Cola Hayaleti] adlı fotoğrafında olduğu gibi, geleneksel olarak pek öyle geçmiş kokmayan konular üzerinde de çalışır. Geçmiş romantizminin (ister aşırı olsun, ister olmasın) yanı sıra fotoğraf şimdiki zaman hakkında da anında romantizm sunar. Amerika'da fotoğrafçı yalnızca geçmişi kaydeden kişi değil, aynı zamanda onu icad edendir. Tıpkı Berenice Abbott'ın yazdığı gibi: "Fotoğrafçı sözcüğün tam anlamıyla çağdaş bir varlıktır; onun

gözlerinden geçen şimdi, geçmiş olur."

Man Ray'in yanında geçirdiği çıraklık yıllarından ve Eugène Atget'nin o zamanlar hemen hiç tanınmayan çalışmalarını keşfettikten (ve kurtardıktan) sonra 1929'da Paris'ten New York'a dönen Abbott, kenti kaydetmeye koyuldu. 1939'da çıkan fotoğraf kitabı *Changing New York*'un [Değişen New York] önsözünde Abbott bunu şöyle açıklar: "Amerika'dan hiç ayrılmasaydım herhalde New York'u fotoğraflamayı hiç istemezdim. Ancak onu taze gözlerle gördükten sonra onun benim ülkem olduğunu, fotoğraflarımda kaydetmem gereken bir şey olduğunu anladım." Abbott'ın amacı ("Onu tümüyle değişmeden önce fotoğraflamak istedim."), 1898'den 1927'deki ölümüne kadarki yılları sabırla, gizli gizli yok olmakta olan küçük boyutlu ve yıpranmış bir Paris'i belgelemekle geçiren Atget'ninki gibi gelir kulağa. Ancak Abbott bundan daha da fantastik bir şeyi, yeninin durmak bilmez yenilenişini kaydediyordu. Otuzların New York'u Paris'ten çok farklıydı: "İvmelenen açgözlülükten doğan yerli fantezi kadar güzellik ve gelenek yok." Abbott'ın kitabının adı çok uygun konmuştur, çünkü o geçmişi anısallaştırmaktan çok, yalnızca içinde en yakın geçmişin bile sürekli olarak tüketildiği, süprüldüğü, dağıtıldığı, fırlatılıp atıldığı, (alınıp satıldığı) Amerikan deneyiminin kronikleşmiş olan kendini yok etme niteliğinin on yılını belgeler. Artık çok az Amerikalının kullanıldıkça güzelleşen nesneleri, eski mobilyaları, dedelere ve ninelere ait kap kacağı var – Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nda "insan görünümü için bulunması şarttır" diye ilan ettiği, nesiller boyu süregelen insan dokunuşuyla sımsıcak olmuş kullanılmış eşya. Bunun yerine kâğıttan hayallerimiz, transistörlü manzaralarımız var bizim. Tüy sıklet taşınabilir bir müze.

Geçmişi tüketilebilir bir nesneye çeviren fotoğraflar, kestirme birer yoldur. Her fotoğraf koleksiyonu, gerçeküstücü mon-

tajda ve tarihin gerçeküstücü biçimde kısaltılmasında yapılmış bir alıştırmadır. Kurt Schwitters'in ve daha yakın zamanda da Bruce Conner ve Ed Kienholz'un artıklardan gözalıcı nesneler, tablolar, çevreler yaratmaları gibi, biz de şimdi kendi molozumuzun içinden bir tarih yaratıyoruz. Demokratik topluma uygun kentsel bir nitelik de, bu uygulamaya eklenmiş durumda. Gerçek modernizm sertlik değil, pislik saçılmış bir doluluktur – Whitman'ın, o yüce düşünürün inatçı ve komik bir taklidi. Robert Venturi gibi, fotoğrafçılardan ve pop sanatçılardan etkilenen mimarlar Las Vegas'tan bir şeyler öğrenir, Times Meydanı'nı Piazza San Marco'nun hoş bir ardılı olarak görürler; ve Reyner Banham, Los Angeles'ın "hazır mimarisini ve hazır kent görünümünü" ona armağan edilen özgürlüğe ve Avrupa kentlerinin güzellik ve sefaletleri arasında gerçekleşmesi mümkün olmayan iyi bir yaşama sahip olduğu için över – bilinci bu iş için kırpıntılardan ve hurdadan yapılmış olan bir toplumun sunduğu bağımsızlığı yüceltir. Amerika denen şu gerçeküstü ülke bulunmuş nesnelerle dolu. Bizim hurdamız sanat oldu. Bizim hurdamız tarih oldu.

Kuşku yok ki fotoğraflar insan eliyle yapılmış nesnelerdir. Ancak onları çekici kılan şey onların fotografik kalıntılarla kirletilmiş bir dünyada, bulunmuş nesneler – dünyanın önceden tasarlanmış olmayan dilimleri – statüsüne sahipmiş gibi görünmeleridir. Böylelikle aynı anda sanatın prestiji ve gerçeğin büyüsünden paylarını alırlar. Onlar fantezi bulutları ve bilgi topaklarıdır. Bugün fotoğraf zengin, savurgan, yerinde duramayan toplumların öz sanatı haline geldi – Baudelaire'in ters huylu betimlemesine göre "pis toplumumuzun", Daguerre'in şu "tarih nefretini yaymanın ucuz bir yöntemi" ile narsisist biçimde kendinden geçtiği, ta 1850'lerde hali vakti yerinde olanlar arasında garantili bir yer edinmesine rağmen Avrupa'yı ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ele geçiren, buradaysa ancak İç

Savaş'tan sonra biçimlenen fotoğraf, yeni kitle kültürünün vazgeçilmez aracı haline geldi.

Tarih üzerindeki gerçeküstücü ele geçirme bir yüzey oburluğu ve bir küstahlık yanında bir melankoli anaforunu da çağrıştırır. 1830'ların sonunda, fotoğrafın daha ilk yıllarında William H. Fox Talbot fotoğraf makinesinin "zamanın yol açtığı yıkımı" kaydetmeye olan özel yeteneğini vurgulamıştı. Fox Talbot, binaların ve anıtların başına gelenlerden söz ediyordu. Bizim için bundan daha ilginç olan aşınmalar, taşın değil, etinkilerdir. Fotoğraf yoluyla en içten, en rahatsız edici biçimiyle insanların nasıl yaşlandıkları gerçeğini izleriz. Kendinin, tanıdığı birisinin, ya da çok kez fotoğraflanmış, halka malolmuş bir kişinin eski bir fotoğrafına bakmak, her şeyden önce kendinin (onun) o zamanlar ne kadar *daha genç* olduğunu hissetmek demektir. Fotoğraf ölümlülüğün envanteridir. Şu anki bir parmak dokunuşu, bir ana ölüm sonrası ironisi katmaya yetiyor. Fotoğraflar insanları tersi iddia edilemez biçimde orada, yaşamlarının belli bir yaşındayken gösterir; bir saniye sonra dağılacak, değişecek, kendi bağımsız kaderlerinin yoluna devam edecek olan insanları ve nesneleri bir araya getirir. Bir insanın Roman Vishniac'ın 1938'de Polonya gettolarında çektiği günlük yaşam fotoğraflarına gösterdiği tepki, bu insanların ne kadar da çabuk yok olup gidecekleri bilgisinin etkisi altındadır. Yalnız bir gezgin için Latin ülkelerinde cam arkasına konup mezar taşlarına yerleştirilen basmakalıp fotoğraflardaki tüm yüzler ölümlerinin kötü haberini saklıyor gibidirler. Fotoğraflar kendi yok oluşlarına doğru ilerleyen yaşamların masumiyetini, zedelenebilirliğini anlatır, fotoğrafla ölüm arasındaki bu bağ, hiçbir fotoğrafın peşini bırakmaz. Robert Siodmak'ın filmi *Menschen am Sonntag*'da [Pazar Günü İnsanlar, 1929] emekçi sınıfından bazı Berlin'liler bir pazar gezintisinin sonunda fotoğraflarını çektirirler. Birer birer seyyar fotoğrafçının kara kutusu önünde yerlerini

alırlar – sırıtır, sıkıntılı, soytarı gibi ya da dik dik bakarlar. Kamera her bir yüzün hareketliliğinin tadına varmamız için yakın çekimde oyalanır durur; derken o yüzü son ifadesinde donmuş haliyle, bir durağan kare biçiminde görürüz. Fotoğraflar filmin akışı içinde bizi allak bullak ederler – bir anda şimdiyi geçmişe, yaşamı ölüme dönüştürerek. Ve bugüne dek yapılmış en rahatsız edici filmlerden biri olan Chris Marker'ın *La Jatée*'si [Dalgakıran, 1963] kendi ölümünü önceden gören bir adamın baştan sona durağan fotoğraflarla anlatılan öyküsüdür.

Fotoğrafların yarattığı hayranlık ölümü anımsattığından, aynı zamanda duygusallığa da bir çağrıdır. Geçmiş zamana bakmanın genelleştirilmiş *pathos*'uyla ahlaki farklılıkları birbirine karıştıran ve tarihi yargıları zararsız hale getiren fotoğraflar, geçmişi bir narin bakış nesnesine dönüştürür. Yeni çıkan bir kitap birbirine hiç uymayan bir ünlüler grubunun bebek ya da çocukken çekilmiş fotoğraflarını alfabetik sıra içinde düzenlemiş. Karşılıklı sayfalardan bize bakan Stalin ve Gertrude Stein aynı derecede ağır başlı ve sevimliler; bir başka genç sayfa arkadaşı çift olan Elvis Presley ve Proust da sanki biraz birbirlerine benziyorlar; yan yana duran Hubert Humphrey (üç yaşında) ve Aldous Huxley'in (sekiz yaşında) ortak özelliği, her ikisinin de büyüdüklerinde onları dünyaya tanıtacak olan karakter aşırılıklarını daha o zamandan sergiliyor olmaları. Bu çocukların büyüdüklerinde olacakları ünlü yaratıklar hakkında bildiklerimiz (çoğu kez fotoğraflar dahil) göz önüne alındığında kitaptaki her bir fotoğraf ilginç ve çekicidir. Gerçeküstücü ironide bu ve buna benzer riskli girişimler için, nahif şipşaklar ya da en geleneksel stüdyo portreleri en etkili olanlardır: böyle fotoğraflar daha da acayip, duygulandırıcı, önsezili görünürler. Eski fotoğraflara yeni bağlamlar bularak onları rehabilite etmek bugün belli başlı bir kitap endüstrisi haline gelmiştir. Bir fotoğraf yalnızca bir parçadır ve zamanın akışıyla zincirlerinden kurtu-

lur. Her türlü okumaya, (ya da başka fotoğraflarla uyuşmaya) açık biçimde yumuşak ve soyut bir geçmişe doğru sürüklenir. Bir fotoğraf aynı zamanda bir aktarma olarak betimlenebilir ki, bu da bir fotoğraf kitabını bir aktarmalar kitabına benzetir. Ve fotoğrafları kitap halinde sunmanın şaşılacak derecede yaygın olan bir yolu da, fotoğrafların kendilerini aktarmalarla eşleştirmektir.

İşte bir örnek: Bob Adelman'ın 1960'larda beş yıllık bir sürede çektiği, ülkenin en yoksul ilçelerinden birinin, bir Alabama ilçesinin portresi olan *Down Home* (1972). Adelman'ın belgeci fotoğrafın sürekli olarak kaybedenlerden yana olduğunu gösteren kitabı, konularının ünlü oluşunu değil, unutulmuş oluşunu vurgulayan *Let Us Now Praise Famous Men*'in soyundan gelir. Ancak, Walker Evans'ın fotoğraflarına James Agee tarafından yazılan ve okuyucunun rençberlerin yaşamlarıyla ilgili duygularını pekiştirmek amacıyla yazılan (bazen biraz fazla yazılan) dokunaklı bir düzyazı eşlik ediyordu. Kimse Adelman'ın konuları için konuşmaya cesaret etmez. (Onun kitabının hiçbir bakış açısına sahip olmadığını, – yani konularına tümüyle tarafsız, duygusal olmayan bir gözle baktığını – göstermesi bu kitabı biçimlendiren liberal sempatilerin tipik özelliğidir.) *Down Home*, August Sander'in projesinin ilçe bazında yapılmış minyatür bir çeşidi, insanların nesnel bir fotografik kaydının derlenmesi olarak alınabilir. Ancak buradaki örnekler konuşur, bu da bu gösterişçi olmayan fotoğraflara kendi başlarına sahip olamayacakları bir ağırlık verir. Sözcüklerle eşleştiğinde, Wilcox ilçesinde yaşayanların fotoğrafları, onları kendi topraklarını savunmaya ya da sergilemeye zorunlu insanlar olarak tanımlar; bu yaşamların tam anlamıyla bir duruşlar ya da pozlar dizisi olduğunu ima eder.

Bir başka örnek: Michael Lesy'nin fotoğraflar yardımıyla yine kırsal bölgedeki bir ilçenin portresini çizen *Wisconsin De-*

ath Trip [Wisconsin Ölüm Yolculuğu, 1973] – ancak zaman geçmişte, şiddetli ekonomik durgunluk ve zorluk yılları olan 1890–1910 yılları arasıdır ve Jackson ilçesi o yıllardan kalan nesneler yoluyla yeniden kurulmaktadır. Bunlar, üç bin kadar cam negatifi Wisconsin Eyalet Tarih Derneği'nde saklayan ve ilçenin baş ticari fotoğrafçısı olan Charles Van Schaick'ın çektiği fotoğrafların bir bölümü ve başta yerel gazeteler ve ilçe akıl hastanesi kayıtları olmak üzere o döneme ait kaynaklardan alınan aktarmalar ve Orta Batı hakkında yazılmış kurmaca yazılardır. Tıpkı John Cage'in sözcük ve seslerinin icra sırasında Merce Cunningham'ın önceden koreografisini yaptığı dans hareketleriyle uyuşması gibi, bu aktarmalar da aralarında hiçbir ilişki bulunmasa da, fotoğraflarla şansa bağlı, sezgisel bir yolla karşılıklı ilişki içine girerler.

Down Home'da fotoğraflanmış olan insanlar, karşılarındaki sayfalarda okuduğumuz demeçlerin yazarlarıdır. Beyaz ve zenci, yoksul ve zengin, karşıt görüşler (özellikle sınıf ve ırk konuları üzerinde) sergileyerek konuşurlar. Ancak Adelman'ın fotoğraflarına eşlik eden demeçler birbiriyle çelişkiye düşerken, Lesy'nin topladığı yazılar hep aynı şeyi söyler: Yüzyıl dönümü Amerika'sında şaşılacak kadar çok insan kendilerini samanlıklarda asmaya, çocuklarını kuyulara atmaya, eşlerinin gırtlaklarını kesmeye, ana caddede çırılçıplak soyunmaya, komşunun ürününü ateşe vermeye, ve onları hapse ya da akıl hastanesine gönderen türlü türlü işlere akıllarını takmışlardı. Amerika'yı bir kararan umutlar ülkesi yapan şeyin Vietnam ve geçen on yılın ülke içindeki tüm korku ve iğrençlikleri olduğunu düşünenler çıkabilir diye, Lesy bu düşün daha geçen yüzyılın sonunda – insanlık dışı kentlerde değil, tarım topluluklarında – çöktüğünü; ve tüm ülkenin deli, hem de pek uzun zamandan beri deli olduğunu ileri sürer. Kuşku yok ki *Wisconsin Death Trip* aslında hiçbir şey kanıtlamıyor. Onun sunduğu tarihsel kanıtların gücü,

kolajın verdiği güçtür. Lesy, Van Schaick'in rahatsız edici olan ve zaman tarafından pek güzel bir biçimde aşındırılmış olan fotoğraflarına yine o dönemden başka yazılar – aşk mektupları, günceler – uydurarak bambaşka, daha az umutsuz bir izlenim yaratabilirdi. Onun kitabı heyecan verici, modaya uygun ve karamsar bir polemik, tarih olaraksa tümüyle saçmalıktır.

Başta Sherwood Anderson olmak üzere bazı Amerikan yazarları kabaca Lesy'nin kitabının kapsadığı döneme ait küçük kent yaşamının sefaleti hakkında en az Anderson kadar polemik yaratacak biçimde yazmışlardır. Ancak *Wisconsin Death Trip* gibi foto-kurgu çalışmaları pek çok öykü ve romandan çok daha az şey açıklasa da, bir belge yetkesine sahip oldukları için bugün o öykü ve romanlardan daha inandırıcıdırlar. Gerçekliğin parçaları olarak alındıklarından, fotoğraflar – ve aktarmalar – uzun edebi anlatımlardan daha özgün görünürler. Bugün giderek daha fazla okuyucuya inanılır gelen tek yazı türü Agee gibi birisinin ince yazısı değil, ham kayıtlardır – banda alınmış, düzenlenmiş ya da düzenlenmemiş konuşmalar; edebi olmayan belgelerin (mahkeme kayıtları, mektuplar, günceler, derlenmiş psikiyatrik bilgiler, vb.) parçaları ya da bütün metinleri; kendini aşağılayacak kadar özensiz, çoğunlukla da paranoid olan birinci tekil şahıs röportajı. Bir bakıma genç insanların az yazılı ve bol fotoğraflı kitaplara olan yeni beğenisini açıklayan ve gittikçe büyüyerek her şeyi, hatta yabancı filmlerdeki altyazıları ve plak kapaklarını bile okumaya karşı duyulan isteksizlik bir yana, bugün Amerika'da göze yazınsal görünen her şeyden kinci bir kuşku duyuluyor. (Kuşkusuz fotoğrafın kendisi de giderek daha fazla kaba olanın, kendini kötüleyenin, rastgele olanın, disiplinsizin – "anti-fotoğrafın" – prestijini yansıtıyor.)

Başta adı *The Book of the Grotesque* [Groteskler Kitabı] olan *Winesburg, Ohio*'nun (1919) girişinde Anderson "Yazarın tanıdığı erkek ve kadınların hepsi groteskleştiler," diyordu. Ander-

son şöyle devam ediyordu: "Grotesklerin hepsi korkunç değildi. Bazıları eğlendirici, bazılarıysa neredeyse güzeldi. " Gerçeküstücülük, groteski genelleştirme ve sonra da onun içinde küçük farklar (ve çekicilikler) keşfetme sanatıdır. Hiçbir etkinlik gerçeküstücü bakma biçimini uygulamaya fotoğraf kadar hazırlıklı olamaz, biz de zaten en sonunda fotoğraflara gerçeküstücü bir gözle bakarız. İnsanlar eski fotoğraflar için tavan aralarını, kentin ve devletin tarih derneklerinin arşivlerini talan ediyorlar; her zamankinden daha karanlık ya da unutulup gitmiş fotoğraflar yeniden keşfediliyorlar. Fotoğraf kitapları tepeleme yığılıyor – yitik geçmişi (böylece de amatör fotoğrafın yayılışını) ölçerek ve bugünün ateşine bakarak. Fotoğraflar hazır tarih, hazır toplumbilim, hazır katılım sunuyorlar. Ancak gerçekliği paketlemenin bu yeni biçimleri hakkında çok uyuşturucu olan bir şey var. Modern kültürün radikal eleştirisine yeni ve heyecan verici bir üstünlük vaat eden gerçeküstücü strateji, tüm kanıtları demokratikleştiren, kanıt saçılımıyla tarihi birbirine eşitleyen kolay bir ironiye devredildi. Gerçeküstücülük yalnızca tepkisel bir yargı sunabilir; o, tarihten ancak bir acayiplikler birikimi, bir şaka, bir ölüm yolculuğu çıkarabilir.

Aktarmalardan (ve birbiriyle uyuşmayan aktarmaların yan yana getirilmesinden) alınan zevk, gerçeküstücü bir zevktir. Bu yüzden Walter Benjamin – ki, gerçeküstücü duyarlığı herkesten daha güçlüdür – aktarmaların tutkulu bir koleksiyoncusuydu. Benjamin üzerine yazdığı esaslı denemesinde Hannah Arendt şöyle yazar: "Otuzlarda hiçbir şey onu sürekli yanında taşıdığı ve yorulmak bilmeden günlük yaşamın ve okumanın onun için yakaladığı incileri aktarmalar halinde kaydettiği kara kaplı küçük defterler kadar iyi tanımlayamazdı. Ara sıra bu defterlerden yüksek sesle bir şeyler okur, onları tıpkı seçkin ve değerli bir kompozisyonun parçalarıymış gibi çevresine gösterirdi."

Her ne kadar aktarma toplamak yalnızca ironik bir mimetizm – kurbansız toplama – sayılabilirse de, bu Benjamin'in gerçek olanı onaylamadığı, ya da ona düşkün olmadığı biçiminde alınmamalıdır. Çünkü Benjamin'in inancına göre, bir zamanlar koleksiyoncunun dikkatsiz ve kaçınılmaz olarak yıkıcı olan hizmetlerini yine gerçekliğin kendisi çağırmıştı – ve korumuştu. Uçsuz bucaksız bir maden olma yolunda epeyce yol almış olan bir dünyada koleksiyoncu dindarca bir kurtarma işine girişmiş bir kişi haline gelir. Modern tarihin akışıyla gelenekler çoktan tükenmiş ve değerli nesnelerin bir zamanlar, içinde bir yere sahip oldukları canlı bütünler darmadağın edilmişken koleksiyoncu da artık sağlam vicdanla daha seçkin, daha simgesel parçaları kazıp çıkarabilecektir.

Tarihsel değişim ivmelenmeye devam ederken geçmişin kendisi en gerçeküstü konu haline geldi – Benjamin'in söylediği gibi, yok olmakta olanda yeni bir güzellik görmeyi mümkün kılarak. Fotoğrafçılar hem ta başından beri yalnızca kendilerine gözden kaybolan bir dünyayı kaydetme görevini vermemişler, hem de bu gözden kayboluşu hızlandıranlar tarafından bu biçimde görevlendirilmişlerdi (Fransız mimari hazinelerinin o yorulmak bilmez yenilikçisi Viollet-de-Duc, ta 1842'de, Notre Dame'ın restorasyonuna başlamadan önce yapının bir dizi *daguerreotype*'ını ısmarlamıştı). Benjamin şöyle yazar: "Yeni şeyler elde etmeye zorlanan koleksiyoncunun en derin tutkusu eski dünyayı yenilemektir." Oysa eski dünya yenilenemez – hele aktarmalarla hiç yenilenemez; bu da fotografik girişimin acıklı, Don Kişot'ça yanıdır.

Benjamin'in düşünceleri kayda değerdir, çünkü o hem fotoğrafı eleştiren en orijinal ve önemli kişiydi – onun gerçeküstücü duyarlığının yine onun Marksist-Brechtçi ilkelerine meydan okumasından kaynaklanan iç çelişkisine rağmen (ve bunun yüzünden) – hem de Benjamin'in kendi ideal projesi fotoğ-

rafçı etkinliğinin zararsız hale getirilmiş bir versiyonu olarak okunur. Bu proje tümüyle aktarmalardan oluşan ve böylelikle acıma duygusu uyandırabilecek her şeyden arınmış olan yazınsal bir eleştiri çalışmasıydı. Acımanın inkârı, mesaj iletmekten kaçınma, görünmez olma iddiası – bunlar çoğu profesyonel fotoğrafçının da onayladığı stratejilerdir. Fotoğraf tarihi, fotoğrafın partizanlık kapasitesi konusundaki kararsızlık geleneğini sergiler: Taraf tutma, fotoğrafın ileri sürdüğü ve tüm konuların geçerli ve ilginç olduğu biçimindeki sürekli varsayımı zayıflatacakmış gibi algılanır. Ancak Benjamin'de işkence edici bir müşkülpesentlik düşüncesi olan ve tüm çözümlenemez karmaşıklığıyla sessiz geçmişin kendi sesiyle konuşmasına izin vermeyi amaçlayan şey, – fotoğrafta genelleştirildiğinde – geçmişin (tam da onu koruma edimi içinde) tümden yok edilmesi ve bir yandan geçmişin komik ve trajik yararsızlığı üzerinde dururken, bir yandan da geçmişi yakına getiren, geçmişin özgüllüğüne sınırsız bir ironi katan, şimdiyi geçmişe, geçmişiyse geçmişliğe dönüştüren, yeni ve paralel bir gerçekliğin yapılması halini alır.

Fotoğrafçı da tıpkı koleksiyoncu gibi, şimdi içinmiş gibi göründüğü anda bile geçmiş duygusuna bağlı olan bir tutkuyla yaşam bulur. Ancak tarihsel bilince ait geleneksel sanatlar geçmişi düzene sokmaya, yenilikçi olanı geriye doğru gidenden, merkezi olanı kıyıdakinden, ilişkili olanı ilişkisizden ayırmaya yeltenirken, fotoğrafçının yaklaşımı sistematik olmayan, hatta sistematik karşıtı bir yaklaşım olmuştur. Fotoğrafçının bir konuya olan hevesinin, o konuyu sınıflandırılabilir kılan içeriği veya değeriyle hiçbir köklü ilişkisi yoktur. Bu, her şeyden önce konunun orada oluşunun olumlanmasıdır; konunun, koleksiyoncunun hakikilik standardına uygun düşen doğruluğudur (bir bakışın bir yüzdeki doğruluğu, bir nesneler kümesinin düzenlenmesindeki doğruluk); onun özüdür – onu eşsiz yapan

tüm niteliklerdir. Profesyonel fotoğrafçının en üstün biçimde inatçı ve istekli olan bakışı yalnızca konularının geleneksel biçimde sınıflandırılmasına ve değerlendirilmesine direnen değil, ancak aynı zamanda onlara meydan okumak ve onları yerle bir etmek için bilinçli olarak arayan bir bakıştır. Bu nedenle onun konuya olan yaklaşımı genellikle iddia edilenden çok daha az şansa bağlıdır.

İlke olarak gerçeküstücü buyruğu uygulayan fotoğraf, konu malzemesine karşı yılmadan eşitlikçi bir tavır benimser. (Her şey "gerçektir.") Aslında fotoğraf, – genel gerçeküstücü zevkin kendisi gibi – çere çöpe, çirkinliklere, artıklara, soyulan yüzeylere, eski şeylere ve ucuz sanata karşı duyulan kökleşmiş bir merak açığa çıkarmıştır. Bu yüzden Atget derme çatma tekerlekli taşıtların, dükkân tabelası ve atlıkarıncaların üzerindeki bayağı sanatın, süslü revakların, ilginç kapı tokmakları ve dövme demirden yapılmış pencere kafeslerinin ve harap evlerin yüzlerindeki süslemelerin bir kenarda kalmış güzellikleri üzerinde uzmanlaşmıştır. Fotoğrafçı – ve fotoğraf tüketicisi – Baudelaire'in en çok sevdiği modern şiir figürlerinden biri olan eskicinin izinde gider:

> Büyük kentin attığı her şeyi, yitirdiği her şeyi, hor gördüğü her şeyi, ayaklar altında ezdiği her şeyi, o kataloglar ve toplar O, nesneleri ayırır ve akıllı bir seçim yapar; bir hazineyi koruyan pinti birisi gibi, Endüstri tanrıçasının dişleri arasında yararlı ve doyurucu nesneler biçimini alacak olan süprüntüyü toplar.

Kasvetli fabrika binaları ve ilan panolarıyla dolmuş caddeler, fotoğraf makinesinin gözünden bakıldıklarında kiliseler ve kırsal manzaralar kadar güzel görünürler. Modern zevkle, daha da güzel görünürler. Anımsarsanız eskici dükkânlarını öncü zevkin tapınağı olarak icad eden ve bitpazarı ziyaretlerini este-

tik birer hac ziyaretine yüceltenler, Breton ve diğer gerçeküstücülerdi. Gerçeküstücü eskicinin keskin zekâsı, başka insanların çirkin, ya da ilginçlik ve uygunluktan uzak buldukları şeyleri güzel bulmaya yönelmişti – ufak tefek süs eşyaları, nahif ya da pop nesneler, kentsel artıklar.

Kurmaca bir düzyazının, bir resmin ya da bir filmin aktarmalar aracılığıyla yapılanmasının – Borges'i, Kitaj'ı, Godard'ı düşünün – gerçeküstücü zevkin özelleşmiş bir örneği olması gibi, daha önceleri resim reprodüksiyonlarının asılı olduğu oturma odası ve yatak odası duvarlarına fotoğraf asma alışkanlığının giderek yaygınlaşması, gerçeküstücü zevkin geniş ölçüde yayılmış olduğunun bir göstergesidir. Çünkü fotoğrafların kendileri, her zaman ve her yerde bulunan, ucuz, çekici olmayan nesneler olarak gerçeküstücü beğeni için gerekli olan kriterlerin pek çoğunu sağlarlar. Bir resim ısmarlanır ya da satın alınır; bir fotoğrafsa bulunur (albümlerde ve çekmecelerde), kesilir (gazetelerden ve dergilerden), ya da kolaylıkla kişinin kendisi tarafından çekilir. Ve fotoğraf olan nesneler yalnızca – resimlerin tersine – üreyen nesneler değildirler; onlar aynı zamanda bir bakıma estetik olarak yok edilemez nesnelerdir. Leonardo'nun Milano'daki "Son Akşam Yemeği" tablosu bugün eskisine göre hiç de daha iyi durumda sayılmaz; hatta berbat haldedir. Fotoğraflarsa bozulduklarında, lekelendiklerinde, çatlayıp solduklarında bile güzeldirler; hatta çoğu zaman daha da güzel görünürler. (Başka bakımlardan olduğu kadar, bu yüzden de fotoğrafın benzediği sanat, yarattığı eserleri zamanın akışıyla birlikte aynı amansız yücelişe uğrayan mimaridir; yalnız Parthenon değil, aynı zamanda pek çok başka yapı yıkıntı halindeyken göze daha güzel görünür.)

Fotoğraflar için doğru olan şey, fotografik olarak gözlenen dünya için de doğrudur. Fotoğraf, yıkıntıların onsekizinci yüzyıl aydın sınıfı tarafından keşfedilen güzelliğini tam anlamıyla

popüler bir zevk haline getirir. Ve o güzelliği, romantiklerin Laughlin'in fotoğrafladığı, elden ayaktan kesilişin o göz kamaştırıcı biçimlerine benzeyen yıkıntılarından alıp modernistlerin yıkıntılarına, yani gerçekliğin kendisine doğru genişletir. Fotoğrafçı ister istemez gerçekliği antikalaştırmakla uğraşır, fotoğrafların kendileri de zaten hazır antikalardır. Fotoğraf, o karakteristik olarak romantik olan mimari türün, yapay yıkıntının modern bir karşılığını sunar: bir manzaranın tarihsel karakterini derinleştirmek, doğayı anlamlı – geçmişi akla getirir – kılmak için yaratılan bir yıkıntı.

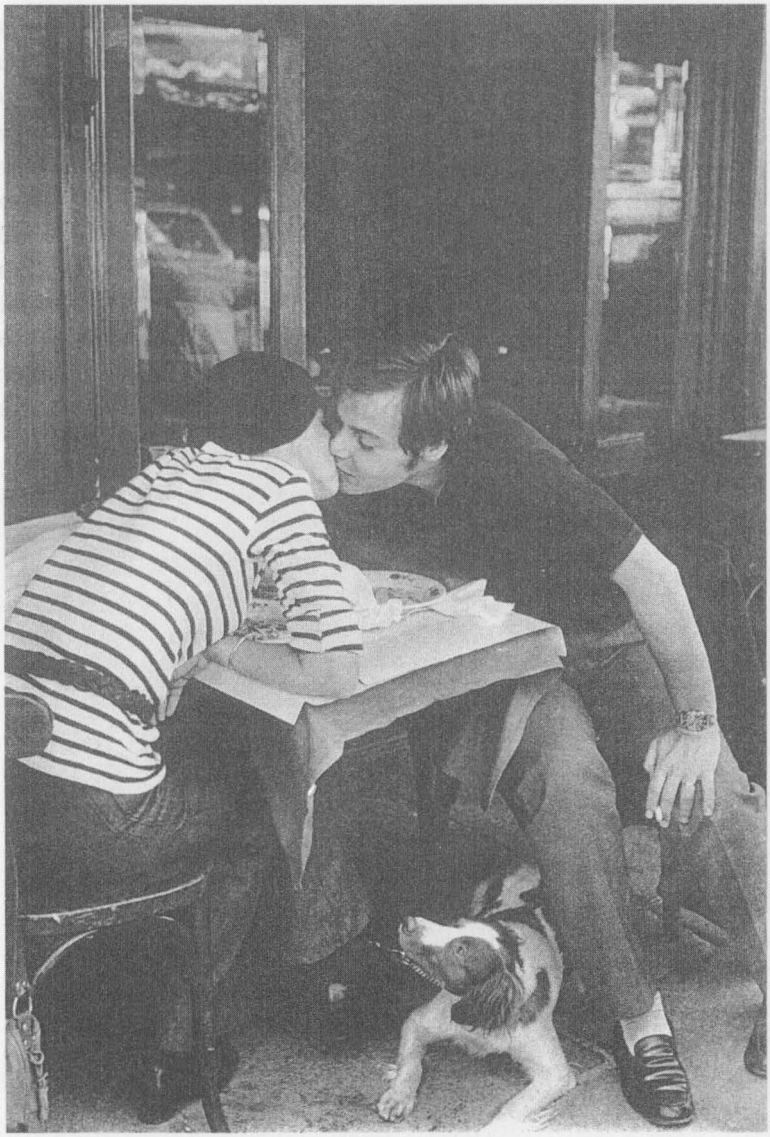
Fotoğrafların olumsallığı her şeyin ölümlü olduğunu doğrular; fotografik kanıtın keyfiliği gerçekliğin esas olarak sınıflandırılamaz olduğunu gösterir. Gerçeklik, bir rastlantısal parçalar dizisi halinde özetlenir – dünyayla ilgilenmenin durmaksızın akıl çelen, acı verecek kadar indirgeyici olan bir yoludur bu. Fotoğrafçının her şeyin gerçek olduğu konusunda ısrar etmesi, gerçeküstücülüğün buluşma noktası olan ve gerçeklikle kurulan biraz coşkulu, biraz da onu küçümseyen ilişkiyi açıklarcasına, gerçekliğin aynı zamanda yetersiz olduğunu ima eder. Gerçeklikten temel bir hoşnutsuzluk ilan eden gerçeküstücülük, bugün dünyanın siyasi bakımdan güçlü, endüstrileşmiş olan ve fotoğraf makinesi kullanan yörelerinde genel bir tavır halini almış olan bir yabancılaşmayı talep eder. Yoksa niçin gerçekliğin yetersiz, donuk, gereğinden fazla düzenli ve yüzeysel olarak akılcı olduğu düşünülsün? Eskiden gerçekliğe karşı duyulan hoşnutsuzluk, kendini bir başka dünyayı çok istemek biçiminde ortaya koyardı. Modern toplumdaysa gerçekliğe karşı duyulan hoşnutsuzluk, kendini var gücüyle hiç akıldan çıkmamacasına *bu* dünyayı kopyalamayı istemekle ortaya koyuyor. Sanki gerçek, ancak ve ancak bir nesne biçiminde – fotoğrafın saptamasıyla – bakılırsa, gerçekten gerçek, yani gerçeküstü olacaktır.

Fotoğraf zorunlu olarak gerçekliği belli bir biçimde koruma altına almayı gerektirir. Orada, dışarıda olan dünya, fotoğrafların "içine" giriverir. Kafalarımız, Joseph Cornell'in yaşamında bir kez bile gitmediği bir Fransa'dan gelen ve birbiriyle uyuşmayan küçük nesnelerle doldurduğu şu büyülü kutular gibi oluyor. Ya da Cornell'in aynı gerçeküstücü ruhla içinden kocaman bir koleksiyon çıkardığı eski sinema fotoğrafları gibi: orijinal sinema deneyiminin nostalji uyandıran kalıntıları ya da oyuncuların güzelliğine simgesel olarak sahip olmanın bir yolu olarak. Oysa bir durağan karenin bir filmle olan ilişkisi, özünde yanıltıcıdır. Bir filmden aktarma yapmakla bir kitaptan aktarma yapmak aynı şey değildir. Bir kitabı okuma süresi okuyucuya kalmışken, bir filmi izleme süresi filmi yapan kişi tarafından belirlenmiştir, ve görüntüler ancak kurgunun izin verdiği kadar hızlı ya da yavaş algılanabilir. Bu yüzden, bir yaşam ya da toplumdaki anları donduran bir küme fotoğrafın, bu anların bir süreç ve zaman içinde bir akış olan biçimleriyle çelişmesi gibi, tek bir an üzerinde dilediği kadar durmaya izin veren durağan bir film karesi de filmin özüyle çelişir. Fotoğraflanan dünya, gerçek dünyayla hangi yanlış ilişki içindeyse, durağan kareler de filmlerle aynı yanlış ilişki içindedirler. Yaşamın konusu bir an aydınlatılmış ve sonsuza dek sabitlenmiş ayrıntılar değildir. Fotoğraflarsa öyledir.

Fotoğraflarda bizi çeken şey, bizi yakalayışları, onların aynı anda hem *dünyayla* aramızda kurulan bir uzman ilişkisini, hem de *dünyanın* karmakarışık bir kabullenilişini sunmalarıdır. Çünkü dünyayla olan bu uzman ilişkisi, estetik ölçütlere karşı başlatılan modernist başkaldırının evrimi yoluyla ucuz zevk standartlarının sunuluşuna iyiden iyiye bulaşmıştır. Her ne kadar ayrı birer nesne olarak ele alınan bazı fotoğraflarda önemli sanat eserlerine özgü keskinlik ve tatlı ağırlık varsa da, fotoğrafların çoğalışı sonuçta ucuz sanatın kabul edilişidir. Fotoğra-

fın aşırı hareketli bakışı izleyicinin gururunu okşar, sahte bir her yerde bulunma duygusu, yanıltıcı bir deneyime egemen olma duygusu yaratır. Kültürel köktenci, hatta devrimci olmayı kendine amaç edinen gerçeküstücüler, sık sık Marksist olabilecekleri, hatta olmaları gerektiği yolundaki iyi niyetli bir yanılsama içine düşmüşlerdir. Oysa gerçeküstücü estetikçilik, yirminci yüzyılın bu en baştan çıkarıcı ahlakçılık biçimiyle uyumlu olamayacak kadar ironiyle doldurulmuştur. Marx, felsefeyi dünyayı değiştirmek yerine onu anlamaya çalıştığı için kınamıştı. Gerçeküstücü anlayışla çalışan fotoğrafçılarsa dünyayı anlamaya çalışmanın bile boş olduğunu öne sürer, bunun yerine dünyayı biriktirmemizi önerirler.

görmenin kahramanlığı



Küçük bir barın önünde, Fransa, 1968-69.
Fotoğraf: Henri Cartier-Bresson

Bugüne dek hiç kimse fotoğraflar yoluyla çirkinliği keşfetmemiştir. Oysa pek çok insan fotoğraflar yoluyla güzelliği keşfetmiştir. Fotoğraf makinesinin belgelemek ya da toplumsal ayinleri göstermek için kullanıldığı durumlar dışında insanları fotoğraf çekmeye iten şey, güzel bir şey bulmaktır. (Fox Talbot 1841'de fotoğrafın patentini *calos*, yani "güzel" den gelen *calotype* adıyla almıştı.) Hiç kimse, "Ne kadar çirkin değil mi! Bunun bir fotoğrafını çekmeliyim," demez. İnsan gerçekten böyle bir şey söylese de aslında yalnızca "Bu çirkin şeyi güzel buluyorum," demek istiyordur.

Güzel bir şey görenlerin onu fotoğraflayamamış olmalarına hayıflanmalarına sık rastlanır. Fotoğraf makinesi dünyayı güzelleştirme rolünde öylesine başarılı olmuştur ki, güzelin standartı artık dünya değil, fotoğraflardır. Evleriyle gurur duyan ev sahipleri buranın ne kadar güzel olduğunu konuklarına göstermek için hemen buraya ait fotoğrafları ortaya çıkarırlar. Kendimize de fotografik olarak bakmayı öğreniriz: kendini çekici saymak, sözcüğün tam anlamıyla fotoğrafta iyi çıktığına karar vermek demektir. Fotoğraflar güzeli yaratır ve – nesiller boyu süregelen fotoğraf çekmeyle – onu tüketirler. Örneğin, doğanın bazı görkemli anları amatör fotoğraf meraklılarının yorulmak bilmez ilgilerine bırakılmıştır. Görüntüden usanmış olanlar büyük olasılıkla günbatımlarını basmakalıp bulurlar; bugün bunlar ne yazık ki çok fazla fotoğraf gibidirler.

Pek çok insan, fotoğrafı çekileceği zaman heyecanlanır: ancak bu heyecan ilkel insanlarda olduğu gibi saldırıya uğrama korkusundan değil, fotoğraf makinesi tarafından beğenilmeme korkusundan kaynaklanır. İnsanlar idealize edilmiş görüntüyü, kendilerini en iyi biçimde gösteren fotoğrafı isterler. Fotoğraf

makinesi kendi görüntülerini gerçekte olduklarından daha çekici bir biçimde geri vermezse kendilerini azarlanmış hissederler. Ancak bu insanların pek azı "fotojenik" olacak kadar – yani fotoğraflarda (yüzlerine makyaj yapılmasa, ışıklandırmayla övülmeseler de) gerçek yaşamdakinden daha iyi görünecek kadar – şanslıdır. Fotoğrafların sıklıkla açık yüreklilik ve dürüstlükleri için övülmeleri, kuşku yok ki çoğu fotoğrafın yakalama fotoğraf *olmadığını* gösterir. Fox Talbot'un pozitif negatif prosesinin 1840'ların ortasında *daguerreotype*'ın (ilk pratik fotografik işlem) yerini almaya başlamasından on yıl sonra bir Alman fotoğrafçı negatif üzerine rötuş yapma tekniğini keşfetti. Aynı portrenin iki halini – biri rötuşlanmış, diğeri rötuşlanmamış – 1855'te Paris'te düzenlenen *Exposition Universelle*'de (ikinci kez düzenlenen dünya fuarı ve fotoğraf sergisi olan ilk fuar) büyük kalabalıkları şaşkınlığa uğratmıştı. Fotoğraf makinesinin yalan söyleyebileceği haberi fotoğraf çektirmeyi çok daha fazla yaygınlaştırdı.

Yalan söylemenin fotoğraf için doğuracağı sonuçlar, resim için doğabileceklerden çok daha önemli olmak zorundadır. Çünkü fotoğraf denen düz, genellikle de dikdörtgen biçimli görüntüler, resimlerin asla olamayacağı derecede doğru olma iddiasındadırlar. Sahte bir resim (atıfı sahte olan bir resim) resim tarihini yanıltır. Sahte bir fotoğraf (rötuşlanmış ya da oynanmış olan, ya da altyazısı yanıltıcı olan fotoğraf) ise gerçekliği yanıltır. Fotoğraf tarihi iki ayrı zorunluluk arasındaki mücadele olarak özetlenebilir: bir yanda güzel sanatlardan gelen güzelleştirme, diğer yandaysa doğruyu söyleme – ancak yalnızca bilimlerden miras alınan değer eklenmemiş bir hakikat anlayışıyla değil, aynı zamanda ondokuzuncu yüzyıl yazınsal modellerinden ve (o zaman) yeni bir meslek olan bağımsız gazetecilikten uyarlanan, ahlak kazandırılmış bir doğruyu söyleme. Tıpkı post-romantik romancı ve gazeteci gibi, fotoğrafçının da ikiyüzlülüğün maskesini indirmesi ve cehaletle savaşması bekle-

niyordu. Ne kadar çok ondokuzuncu yüzyıl ressamı, Millet'nin *le beau c'est le vrai* [güzel olan gerçektir] inancını paylaşsa da, resim bu görevi üstlenemeyecek kadar yavaş ve zahmetli bir yöntemdi. Akıllı gözlemciler, fotoğrafı yapanın gizli bir şeyleri ortaya çıkarmayı kastetmediği zamanlarda bile, bir fotoğrafın ilettiği hakikatte apaçık bir şeyler bulunduğunu fark etmişlerdi. Hawthorne'un *The House of the Seven Gables*'ında [Yedi Kalkanlı Ev, 1851] genç fotoğrafçı Holgrave, *daguerreotype* portre hakkındaki gözlemlerini aktarırken "biz onu yalnızca en üst yüzeyi resmettiği için takdir ederken, o aslında gizli olan karakteri, hem de yakalasa bile hiçbir ressamın asla resmetmeye girişemeyeceği bir hakikatle ortaya çıkarır," der.

Fotoğraf makinesinin herhangi bir şeyi kaydetmedeki hızı sayesinde hangi görüntülerin üzerinde düşünmeye değer olduğu konusunda dar seçimler yapma (ressamlar gibi) zorunluluğundan kurtulan fotoğrafçılar, görmeyi yeni bir tür proje haline getirdiler: sanki yeterince hırsla ve tek amaçlılıkla izlenirse görmenin kendisi gerçekten de hakikat iddialarıyla dünyayı güzel bulma gereksinmesini barıştırabilirmiş gibi! Bir zamanlar gerçekliği sadakatle verme kapasitesi nedeniyle bir merak nesnesi olan ve aynı amaçla temel doğruluğu için küçümsenen fotoğraf makinesi, kaydettiği halleriyle görünüşlerin değerinin korkunç derecede artışında etkili olmuştu. Fotoğraflar yalnızca gerçekliği – gerçek olarak – vermezler. Aslında fotoğraflara olan sadakati için titizlikle incelenen ve değerlendirilen, gerçekliktir. Yazınsal eleştirinin önde gelen ideoloğu Zola, on beş yıllık amatör fotoğrafçılıktan sonra 1901'de şöyle diyordu: "Bence bir şeyin fotoğrafını çekene kadar, onu gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyiz." Fotoğraf gerçekliği kaydetmekle kalmamış, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçiminin ölçütü haline gelmiş, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini değiştirmiştir.

İlk fotoğrafçılar sanki fotoğraf makinesi bir kopya makinesiymiş gibi konuşmuşlardır; onlara göre fotoğraf makinelerini işletenler insanlarken, görme işini yapanlar fotoğraf makineleriydi. Fotoğrafın icadı hiç durmadan biriken bilgi ve duyu izlenimlerinin getirdiği yükü hafifletecek bir yol olarak karşılanmıştı. Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [Doğanın Kalemi, 1844-46] adlı kitabında fotoğraf düşüncesinin aklına 1833 yılında, kendi gibi mirasa konmuş İngilizler için zorunlu hale gelmiş olan İtalya gezisi sırasında, Como gölünde manzara eskizleri yaparken geldiğini anlatır. Görüntüyü kâğıda vurduran, ancak sabitlemeyen bir araç olan *camera obscura* ile resim çizen Talbot, "camera'nın merceğinin kâğıt üzerine vurdurduğu doğa tablolarının eşsiz güzelliği" üzerinde düşünmüş, "bu doğal görüntülerin kendi kendine ve kalıcı olarak basılıp basılamayacaklarını" merak etmişti. Fox Talbot fotoğraf makinesini kesinlikle kişisel olmaması nedeniyle çekici olan yeni bir dil olarak düşünmüştü – çünkü o "doğal" bir görüntüyü, yani "yalnızca Işık'ın aracılığı ile, ressamın kaleminin herhangi bir yardımı olmadan" yaratılan bir görüntüyü saptıyordu.

Fotoğrafçının zeki, ancak müdahale etmeyen bir gözlemci – yani bir şair değil, bir yazman – olduğu düşünülüyordu. Ancak insanlar aynı şeyin fotoğrafını herkesin aynı biçimde çekmediğini çabucak öğrenince fotoğraf makinelerinin kişisel olmayan ve nesnel bir görüntü sunduğu varsayımı, yerini fotoğrafların yalnızca neyin orada olduğunun değil, aynı zamanda bir bireyin orada ne gördüğünün kanıtı oldukları, yalnızca birer kanıt değil, ancak aynı zamanda dünyanın birer değerlendirmesi olduğu gerçeğine bıraktı.[1] Şu açıklık kazandı ki, görmek denen (fotoğraf makineleriyle kaydedilen, desteklenen)

1– Fotoğrafın kişisel olmayan görmeyle sınırlandırılması düşüncesi kuşkusuz taraftar toplamaya devam etti. Gerçeküstücüler fotoğrafın saf kişisel anlatıma üstün gelecek kadar özgürleştirici olduğunu düşünüyordu: Breton, 1920'de

basit, bölünmez bir etkinlik değil, hem insanlar için yeni bir görme yolu, hem de onların icra edeceği yeni bir etkinlik olan "fotografik görme" vardı.

Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe'un [Daguerre gezileri: Dünyanın en dikkate değer görünümleri ve anıtları] ilk cildinin Paris'te yayımlandığı yıl olan 1841'de *daguerreotype* fotoğraf makinesine sahip bir Fransız, Pasifik'i dolaşmaya çoktan başlamıştı. 1850'ler fotografik orientalizmin altın çağıydı: Flaubert ile 1849-51 yılları arasında Orta Doğu'da Büyük Gezi'ye çıkan Maxime du Camp, fotoğraf çekme etkinliğinin odağına fellahların günlük yaşamını değil, Abu Simbel Anıtı ve Baalbek Tapınağı gibi çekici şeyleri koymuştu. Oysa kısa zaman içinde fotoğraf makineli gezginler ünlü yerlerden ve sanat eserlerinden daha geniş bir konu yelpazesine el atmışlardır. Fotografik görme herkesin gördüğü, ancak çok sıradan diye önemsemediği şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneği anlamına geliyordu. Fotoğrafçıların, dünyayı zaten hayranlık uyandıran harikalarıyla birlikte, olduğu gibi görmekten daha fazlasını yapmaları bekleniyordu; onlar yepyeni görsel kararlarla ilgi yaratmalıydılar.

Fotoğraf makinelerinin icadından bu yana garip bir kahramanlık var dünyada: görmenin kahramanlığı. Fotoğraf, kendi hesabına çalışma etkinliğinin yeni bir modelinden söz açtı –

Max Ernst üzerine yazdığı denemesinin başında otomatik yazı için *"hakiki bir düşünce fotoğrafı"* derken, fotoğraf makinesini *"görünüşleri taklit"* üstünlüğüyle *"eski anlatım biçimleri üzerine, şiir kadar resim üzerine de ölümcül bir darbe indiren kör bir araç"* olarak görür. Karşı estetik kamptaysa Bauhaus kuramcıları farklı bir yol izlemez, fotoğrafı tıpkı mimari gibi tasarımın bir dalı olarak ele alırlar - yaratıcı, ancak kişisel olmayan, resim yüzeyindeki kişisel dokunuş gibi risklerle engellenmemiş bir dal olarak. *Painting, Photography, Film* [Resim, Fotoğraf, Sinema, 1925] adlı kitabında Moholy-Nagy, *"görüşümüze büyük ressamlarca damgalanan o resimsel ve hayali birleştirme kalıbını eninde sonunda ortadan kaldıracak"* olan *"optiğin temizliği"*ni kabul ettirdiği için fotoğraf makinesini över.

herkesin kendine özgü ve hırslı bir duyarlık sergilemesine izin vererek. Fotoğrafçılar kültürel, sınıfsal ve bilimsel safarilere çıkarak çarpıcı görüntüler aradılar. Bu insanlar sahip oldukları bu aktif, alıcı, değerlendirici ve gönüllü bakış biçimleriyle, ne kadar sabır ve rahatsızlık gerektirirse gerektirsin, dünyayı yakalayacaklardı. Alfred Stieglitz, ünlü fotoğrafı *Fifth Avenue, Winter*'ı [Beşinci Cadde, Kış] çekmek için "uygun anı beklerken" 22 Şubat 1893 günü kar altında saatlerce ayakta dikildiğini övünerek anlatır. Uygun an, nesnelerin (özellikle de herkesin daha önce gördüğü şeylerin) taptaze bir biçimde görüldükleri andır. Popüler hayalgücü içinde macera, fotoğrafçının alameti farikası olmuştur. 1920'lere varmadan fotoğrafçı, tıpkı pilot ve antropolog gibi modern bir kahraman haline gelmişti – ancak evden ayrılması gerekmeden. Popüler basının okuyucuları bir "keşif yolculuğunda" "fotoğrafçımıza katılarak" "yukarılardan izlenen dünya," "büyüteç altındaki dünya," "günlük güzellikler," "görülmemiş evren," "ışığın mucizesi," "makinelerin güzelliği," "sokakta bulunan" fotoğraf gibi yeni diyarları gezmeye çağrılıyordu.

Tanrılaştırılan günlük yaşam ve yalnızca fotoğraf makinesinin açığa çıkardığı türden bir güzellik – maddi gerçekliğin gözün hiç görmediği ya da normal olarak ayıramadığı bir köşesi ya da uçaktan görülene benzer bir bakış – fotoğrafçının ele geçirişinin ana hedefleridir. Bir zamanlar yakın çekim fotoğrafın en orijinal görme biçimi olduğu düşünülüyordu. Fotoğrafçılar, gerçeği daraltarak kırptıklarında görkemli biçimlerin ortaya çıktığını bulmuşlardı. Çok yönlü ve hünerli Fox Talbot, 1840'ların başında yalnızca resimden devraldığı türde fotoğraf yapmamış, makinesini bir deniz kabuğu, bir kelebeğin kanatları (bir güneş mikroskobu yardımıyla büyütülmüş) ya da çalışma odasındaki iki sıra kitabın bir bölümü üzerinde de eğitmiştir. Ancak onun konularının bir deniz kabuğu, kelebek kanadı ya da kitap oldu-

ğu yine de kolayca anlaşılır. Sıradan görme daha da ileri düzeyde ihlal edildiğinde – ve konu çevresinden yalıtılarak soyut hale getirildiğinde – ise neyin güzel olduğu üzerinde yeni kabuller yapıldı. Artık yalnızca gözün göremediği (ya da görmediği) şeylere güzel denir olmuştu: bir tek fotoğraf makinesinin sağlayabildiği, o parçalanan ve yer değiştiren görmeydi bu.

Paul Strand, 1915'te *Abstract Patterns Made By Bowls* [Kapların Yaptığı Soyut Biçimler] adını vereceği bir fotoğraf çekti. 1917'deyse makineler üzerinde yaptığı yakın çekimlere yöneldi, 1920'ler boyunca yakın çekim doğa çalışmaları yaptı. Bu yeni yöntem – ki, altın çağını 1920-1925 arasında yaşamıştır – sınırsız görsel zevkler vaat ediyor gibiydi. Bu yöntem, evsel nesneler üzerinde, çıplak (ressamlar tarafından tam anlamıyla tüketildiği düşünülebilecek bir konu) üzerinde, doğanın minik kozmolojileri üzerinde de aynı derecede şaşırtıcı etkilerle çalıştı. Fotoğraf, sanat ve bilim arasındaki köprü olarak gözalıcı bir rol bulmuştu sanki; ressamlara da Bauhaus tarafından 1928'de yayımlanan ve İngilizce'ye *The New Vision* [Yeni Görüş] olarak çevrilen Moholy-Nagy'nin kitabı *Von Material zur Architektur*'daki mikrofotoğrafların ve hava görüntülerinin güzelliğinden bir şeyler öğrenmeleri öğütlenmişti. Aynı yıl, en çok satan fotoğraf kitaplarının ilklerinden biri, Albert Renger-Patzsch'ın bir ağaç yaprağından bir çömlekçinin ellerine kadar değişen çoğu yakın çekim yüz adet fotoğrafını içeren *Die Welt ist Schön* [Dünya Güzeldir] adlı kitabı da piyasaya çıkmıştı. Resim, dünyanın güzelliğini kanıtlamak için asla böylesine utanmazca bir vaatte bulunmamıştır.

Soyutlayıcı bakış – ki, Edward Weston ve Minor White kadar Strand'in de iki dünya savaşı arasında kalan dönemde üretilen bazı işlerinde başarıyla temsil edilmiştir – ancak modernist ressam ve heykelcilerin yaptığı buluşlardan sonra mümkün olabilmiş gibidir. Kendi görme biçimleriyle Kandinski ve

Brancusi'ninkiler arasında bir benzerlik bulunduğunu kabul eden Strand ve Weston, Kübist üsluba, Stieglitz'in görüntülerinin yumuşaklığına bir tepki olarak çekilmiş olabilirler. Ancak etkinin öteki yönde akmış olduğu düşüncesi de aynı derecede doğrudur. 1909'da dergisi *Camera Work*'de Stieglitz, yalnızca İzlenimcilerden – ki "bulanık tanımlama" üslupları onu etkilemiştir – örnek vererek de olsa, fotoğrafın resim üzerindeki inkâr edilemez etkisini belirtir[1] ve Moholy-Nagy, *The New Vision*'da "fotoğrafın tekniği ve ruhu doğrudan ya da dolaylı olarak Kübizmi etkilemiştir," diyerek yerinde bir saptama yapmıştır. Ancak 1840'lardan bu yana ressamlar ve fotoğrafçılar birbirlerini karşılıklı olarak ne biçimde etkilemiş ya da soymuş olurlarsa olsunlar, uyguladıkları yöntemler temel olarak birbirine karşıttır. Ressam kurar, fotoğrafçıysa açığa çıkarır. Yani bir fotoğraftaki konunun ne olduğunun anlaşılması her zaman onu algılamamıza egemen olur – resimdeyse bunun böyle olması gerekmez. Weston'ın 1931'de çektiği *Cabbage Leaf*'in [Lahana Yaprağı] konusu, buruşuk bir kumaşı andırır; bunun ne olduğunu anlayabilmemiz için bir başlığa gereksinmemiz vardır. Böylelikle görüntü, amacına iki yoldan ulaşır. Hem biçim hoşa gider, hem de (sürpriz!) bu biçim bir lahana yaprağı biçimidir.

1– Fotoğrafın İzlenimciler üzerindeki büyük etkisi sanat tarihinin beylik laflarından biridir. Gerçekten de Stieglitz'in dediği gibi "*İzlenimcilerin fotografik bir kompozisyon üslubuna kesinlikle bağlı kaldıklarını*" iddia etmek fazla abartma olmaz. Fotoğraf makinesinin gerçekliği ileri derecede kutuplaşmış açık ve koyu alanlara dönüştürmesi, fotoğraflardaki görüntünün özgürce ya da keyfi olarak kırpılması, fotoğrafçıların mekânı, özellikle de geri planı anlaşılır kılmaya karşı olan aldırmazlıkları, İzlenimci ressamların ışığın özelliklerine karşı duydukları bilimsel ilgi iddiaları için ve onların düzleştirilmiş perspektif, alışılmadık açılar, ve resmin kenarı tarafından kesilen merkezden kaçık biçimler üzerinde yaptıkları deneyler için başlıca ilham kaynağı olmuştu. (Stieglitz'in 1909'da gözlemlediği gibi, "*Onlar yaşamı kırpıntılar ve parçalar halinde resmediyorlardı.*") Tarihsel bir ayrıntı: İlk İzlenimci sergi, Nisan 1874'de Nadar'ın Paris'te Boulevard des Capucines'de bulunan fotoğraf stüdyosunda açılmıştır.

Eğer bu buruşuk bir kumaş olsaydı böylesine güzel olmayacaktı. Bu güzelliği biz zaten güzel sanatlardan da tanıyoruz. Bu yüzden, üslubun biçimsel nitelikleri – resimdeki ana sorun – fotoğrafta en fazla ikinci derecede öneme sahipken, bir fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğu her zaman birinci derecede önemlidir. Fotoğrafın tüm kullanımlarının ardında yatan, her fotoğrafın dünyanın bir parçası olduğu varsayımı, bir fotoğrafa nasıl tepki göstereceğimizi bilebilmemiz için (eğer görüntü görsel bakımdan belirsizse; örneğin çok yakından ya da çok uzaktan görülüyorsa) öncelikle o görüntünün dünyanın *hangi* parçası olduğunu bilmemiz gerektiği anlamına gelir. Yalın bir taç gibi görünen şey – Harold Edgerton'un 1936'da çektiği ünlü fotoğraf – onun aslında saçılmakta olan bir süt damlası olduğunu fark ettiğimizde çok daha ilginç hale gelir.

Fotoğraf pek çok kimse tarafından nesneleri tanımanın bir aracı sayılır. Thoreau "Gördüğünüzden fazlasını söyleyemezsiniz," derken görmenin duyular arasında en yüce yere sahip olduğunu düşünüyordu. Ancak Thoreau'nun bu sözü, nesiller sonra Paul Strand tarafından fotoğrafı övmek amacıyla aktarıldığında farklı bir anlam yansıttı. Fotoğraf makineleri yalnızca görme yoluyla (mikrofotoğraf ve uzaktan algılama) daha fazla anlamayı mümkün kılmamış, görme uğruna görme düşüncesini besleyerek görmenin kendisini değiştirmişlerdir. Thoreau, gözlemin çoktan ahlaki görevler yüklenmeye başladığı bir dünya da olsa, yine de çok duyulu bir dünyada yaşamıştı. O, öteki duyulardan koparılmamış bir görmeden, ve bir bağlam (Doğa adını verdiği bir bağlam) içindeki, yani görülmeye değer bulduğu şeyler hakkındaki belli varsayımlara bağlı olan bir görmeden söz ediyordu. Strand ise Thoreau'dan aktarma yaparken duyulara karşı daha farklı bir tavır takınır: sanatlardaki tüm modernist hareketleri canlandıran, ve bir şeyin algılanmaya değer olup olmadığı düşüncesinden bağımsız olan algılama-

nın didaktik olarak yetiştirilmesi.

Bu tavrın en etkili versiyonu, ta başından beri fotoğrafın insafsızca el uzattığı, bıkmadan eserlerini çaldığı ve hâlâ ateşli bir rekabet içinde birlikte yaşadığı sanat olan resimde görülür. Her zaman anlatıldığına göre fotoğrafın yaptığı, ressamın gerçekliği tamı tamına kopyalama işini onun elinden almak olmuştur. "Ressam bunun için fotoğrafa derinden minnettar olmalıdır," diye ısrar eden Weston, kendinden önceki ve sonraki pek çok fotoğrafçı gibi bu gaspı aslında bir kurtuluş olarak görür. Fotoğraf bugüne kadar resmin tekelinde kalan gerçekçi resmetme işini üstlenerek resmi büyük modernist görevini – soyutlama – yerine getirmek için özgür bırakmıştır. Ancak fotoğrafın resim üzerindeki büyük etkisi bu kadar açık seçik değildir. Çünkü fotoğraf sahneye çıkarken resim zaten kendiliğinden, gerçekçi temsile ait olan topraklardan yapacağı ve çok uzun sürecek olan geri çekilişini başlatmış, – Turner 1775'te, Fox Talbot 1800'de doğmuştur – fotoğrafın böylesine hızla ve mutlak bir başarıyla işgal etmeye başladığı topraklardaki nüfus belki de zaten azalmaya yüz tutmuştu. (Ondokuzuncu yüzyıl resmini kesin olarak temsil eden başarılardaki kararsızlık, ressamın karşısında oturan modellerden çok, giderek o resmin kendisi hakkında olmaya başlayan – ve sonunda da fotografik görüntülemeden bol bol yararlanan Francis Bacon ve Warhol gibi son dönemin göze çarpan birkaç istisnası dışında hemen bütün ciddi ressamların ilgisini yitiren – portre resminin kaderinde kendini olanca açıklığıyla gösterir.)

Resimle fotoğraf arasındaki ilişkinin çoğunluk tarafından ihmal edilen öteki önemli yanı da, bazı fotoğrafçıların ressamlar karşısında elde ettikleri bu aşırı-gerçekçi zaferlerle yetinmeyi reddetmeleri üzerine, fotoğrafın işgal ettiği bu yeni toprakların sınırlarının birden genişlemeye başlamasıdır. Bu yüzden, fotoğrafın iki ünlü mucidinden Daguerre naturalist ressamın

temsil aralığının ötesine geçmeyi aklına bile getirmezken, Fox Talbot fotoğraf makinesinin normalde çıplak gözden kaçan ve resmin hiç kaydetmemiş olduğu biçimleri seçme yeteneğini kavrayıvermiştir. Fotoğrafçılar yavaş yavaş daha soyut görüntülerin peşinde bir araya gelirken, modernist ressamların yalnızca resmetme olduğu için mimetiğe sırt çevirmelerini anımsatan kararsızlıklara düşmüşlerdir. Dilerseniz buna resmin öcü diyelim. Pek çok profesyonel fotoğrafçının gerçeği kaydetmekten oldukça farklı bir şey yaptığını iddia etmesi, resmin fotoğraf üzerinde yaptığı korkunç karşı etkinin en açık göstergesidir. Ancak fotoğrafçılar, ileri resme bir yüzyılı aşkın süredir egemen olan algılama uğruna algılama uygulamasının doğasında var olan değer ve konunun görece önemsizliği konusundaki tavırların bazılarını ne kadar çok paylaşmaya başlasalar da, onların bu tavırları ve uygulamaları, resmin uygulamalarının aynısı olamaz. Çünkü doğası gereği fotoğraf, bir resmin yapabileceği gibi konusunu aşamaz. Bir fotoğraf, modernist resmin bir bakıma en büyük amacı olan görselin üzerine çıkamaz.

Modernist tavrın fotoğrafla en çok ilişkili olan çeşidini resimde aramamak gerekir – resmin o zamanki (fotoğraf tarafından fethedildiği ya da özgürlüğüne kavuşturulduğu zamanki) halinde değil, hele bugünkü halinde hiç değil. Yalnızca fotoğrafları taklit etmekle yetinmeyen, aynı zamanda resmin bundan daha da büyük bir gerçeğe benzeme yanılsamasını başarabileceğini göstermeyi amaçlayan ve Foto-Gerçekçiliğin bir uyanışı olan Süper Gerçekçilik gibi aşırı uçtaki fenomenler dışında, resim bugün hâlâ büyük ölçüde Duchamp'ın "yalnızca retinal" dediği şeye ait bir kuşkunun egemenliği altındadır. Fotoğrafın *ethos*'u – bizi (Moholy-Nagy'nin deyişiyle) "yoğun görme"ye alıştırması – sanki resminkinden çok modernist şiirinkine daha yakındır. Resim gittikçe daha kuramsal hale gelirken şiir de (Apollinaire, Eliot, Pound ve William Carlos Williams'dan bu

yana) kendini giderek daha fazla görselle ilgili biçimde tanımlamıştır. (Williams'ın açıkladığı gibi "Nesneler dışında hakikat yoktur.") Şiirin somutluğa ve şiir dilinin özerkliğine olan vaadi, fotoğrafın saf görmeye olan vaadine paraleldir. Her ikisi de kesinti, açıkça söylenmemiş biçimler ve telafi edici olan bir birlik ima ederler: nesneleri kendi bağlamlarından saptırmak, onları öznelliğin zorbaca ve çoğunlukla keyfi isteklerine uygun biçimde ve bazı parçaları çıkararak bir araya getirmek.

Fotoğraf çeken insanların çoğu, edinilmiş olan güzel anlayışını yalnızca ilerletirken, iddialı profesyoneller genellikle bu düşünceye meydan okuduklarını düşünürler. Weston gibi kahraman modernistlere göre fotoğrafçının giriştiği iş elitist, peygamberce, altüst edici, ortaya çıkarıcıdır. Fotoğrafçılar duyuları temizlemek anlamına gelen Blake'çi görevi yerine getirdiklerini, Weston'ın kendi işlerini betimlediği gibi, çevrelerindeki yaşayan dünyayı "başkalarının gözleri önüne serip, onlara kendi görmeyen gözlerinin neleri kaçırdığını gösterdiklerini" iddia etmişlerdir.

Her ne kadar Weston da (Strand gibi) fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuyla ilgilenmediğini iddia etmişse de, onun fotoğraf üzerindeki talepleri yine de Sanatçı olarak fotoğrafçı hakkındaki tüm romantik varsayımları içermiştir. Yüzyıl'ın ikinci on yılına kadar bazı fotoğrafçılar öncü bir sanatın retoriğini güvenle kendilerine maletmişlerdi: onlar, fotoğraf makinelerini kuşanarak konformist duyarlıklara karşı şiddetli bir savaşa girişiyor, Pound'un *Yenile* [Make It New] çağrısını yerine getirmekle uğraşıyorlardı. Weston zehir gibi bir öfkeyle "bugünün ruhunu derinlemesine soruşturmak" için "yumuşak ve korkak resmin" değil, fotoğrafın en iyi biçimde hazırlanmış olduğunu söyler. 1930-1932 yılları arasında Weston'ın günlükleri ya da *Daybooks*'u yaklaşmakta olan değişimin taşkın önsezileri

ve fotoğrafçıların uyguladıkları görsel şok tedavisinin ne denli önemli olduğunun açıklamalarıyla doludur. "Her yanda eski düşünceler yıkılıyor. Kesin, ödün vermez fotoğraf makinesi görüşü yaşamın yeniden değerlendirilmesinde bir dünya gücü haline geldi. Ve giderek daha da güçlenecek."

Weston'ın ortaya attığı "fotoğrafçının savaşı" düşüncesiyle 1920'lerin D.H. Lawrence tarafından yaygınlaştırılan kahramanca dirimselciliğinin pek çok ortaklığı vardır: duyusal yaşamın kabullenilmesi, kentsoylu cinsel ikiyüzlülüğe kızma, kişinin kutsal görevi için bencilliği savunma, doğayla bütünleşmek için yakarmalar. (Weston fotoğraf için "kendini geliştirmenin, kendini temel biçimlerin tüm görünüşleriyle – kaynak olan doğayla – keşfetmenin ve tanımlamanın bir yoludur" der.) Oysa Lawrence duyusal beğeninin bütünlüğünü yeniden kurmak isterken, fotoğrafçı – tutkuları Lawrence'ı en çok anımsatan biri bile olsa – kesinlikle bir tek duyunun, görmenin üstünlüğü üzerinde ısrar eder. Ve Weston'ın ileri sürdüğünün tam tersine, fotografik görme alışkanlığı – gerçekliğe bir fotoğraflar dizisi olarak bakma – doğayla bütünleşmekten çok, ona yabancılaşmayı getirir.

Fotografik görme iddiaları incelendiğinde, fotografik görmenin aslında ayrıştırıcı bir görme türünün, fotoğraf makinesi ve insan gözünün netleme ve perspektifi değerlendirme biçimleri arasındaki nesnel zıtlıklarla güçlenen öznel bir alışkanlık olduğu ortaya çıkar. Bu zıtlıklar, fotoğraf çekmenin ilk günlerinde halkın çok dikkatini çekmişti. İnsanlar bir kez fotografik olarak düşünmeye başladıktan sonra fotografik çarpılma dedikleri şeyden hiç söz etmez oldular. (Şimdiyse, William Ivins Jr.'ın belirttiği gibi, bu çarpılmanın peşinde koşuyorlar.) O halde fotoğrafın sürekli başarılarından biri, onun yaşayan varlıkları nesnelere, nesneleri de yaşayan varlıklara çevirme stratejisi olmuştur. Weston'ın 1929 ve 1930'da fotoğrafladığı biberler, onun çıplak kadınlarının pek ender olabileceği kadar şehvet

yüklüdürler. Hem çıplaklar hem de biber, biçimlerin oyunu için fotoğraflanmışlardır – ancak beden tanımlayıcı biçimde kendi üzerine kapanmış, tüm uzuvları atılmış, et normal ışıklandırma ve netlemenin elverdiği ölçüde opak olarak sunulmuş, böylelikle şehveti azaltılmış ve beden biçiminin soyutluğu öne çıkarılmıştır; bibere ise yakından, ancak tümünü alacak biçimde, kabuğu parlatılmış ya da yağlanmış olarak bakılmıştır, sonuç görünüşte doğal olan bir biçimde erotik anlamlılığın keşfi, onun dış görünüşteki dokunulabilirliğinin yüceltilişidir.

Bauhaus tasarımcılarını hayran bırakan şey endüstriyel ve bilimsel fotoğraftaki biçimlerin güzelliği olmuş, gerçekten de fotoğraf makinesi bilimsel olarak metalurjistlerin ve kristalografların çektiklerinden daha ilginç görüntüleri pek az saptayabilmiştir. Ancak Bauhaus'un fotoğrafa yaklaşımı başarılı olamamıştır. Bugün hiç kimse fotoğraflarda açığa çıkan güzelliğin bilimsel mikrofotoğraf tarafından temsil edilebileceğini düşünmüyor. Fotoğrafa egemen olan güzel geleneğinde, güzellik bir insan kararının damgasını taşımak zorundadır: *bunun* iyi bir fotoğraf yapacağı, iyi bir fotoğrafın da bir şeyler söyleyeceği kararı. Weston'ın 1925'te Meksika'da yaptığı bir fotoğraf serisinin konusu olan tuvalet taşındaki zarif biçimin ortaya çıkarılmasının, bir kar tanesi ya da kömür fosilinin şiirsel boyutundan daha önemli olduğu anlaşılmıştır.

Weston için güzelliğin kendisi yıkıcıydı – bazı insanların duyguları onun iddialı çıplaklarınca incitildiğinde ortaya çıktığı gibi. (Aslında çıplak fotoğrafını saygıdeğer kılan kişi – André Kertész ve Bill Brandt'ın izlediği Weston'dı.) Artık fotoğrafçılar daha çok, açığa çıkarışlarındaki sıradan insanlığı vurguluyorlar. Fotoğrafçılar güzeli aramaktan vazgeçmemişlerse de, artık fotoğrafın güzellik kalkanı ardından ruhsal bir hamle yaptığı düşünülmüyor. Weston ve Cartier-Bresson gibi fotoğrafı gerçekten de yeni bir görme biçimi (kesin, zeki, hatta bilimsel) ola-

rak alan iddialı modernistlere, Robert Frank gibi delip geçici değil, ancak demokratik bir fotoğraf gözü isteyen ve yeni görme standartları oluşturma iddiası olmayan yeni bir neslin fotoğrafçıları tarafından kafa tutulmuştu. Weston'ın "fotoğraf yepyeni bir dünya görüşünün perdesini araladı" sözü, Yüzyıl'ın ilk üçte birinde tüm sanatlarda yer alan fazlaca iyimser modernizm umutlarının – çoktan boşa çıkmış olan umutlar – tipik bir örneğidir. Fotoğraf makinesi gerçekten ruhsal bir devrim yapmışsa da, bu hiç de Weston'ın hayal ettiği olumlu ve romantik anlamda olmamıştır.

Fotoğraf alışılmış görmenin kurumuş sargılarını tam anlamıyla çözene kadar, başka bir görme alışkanlığı yaratır: hem yoğun, hem sakin; hem meraklı, hem kopuk; anlamsız ayrıntıya kapılmış, uyumsuzluk bağımlısı. Ancak ister konusu bakımından, isterse de teknik bakımdan olsun, fotografik görme sürekli olarak yeni şoklarla yenilenmeli, böylelikle de sıradan görüşü ihlal ettiği izlenimini yaratmalıdır. Çünkü fotoğrafçıların açığa çıkarışlarıyla kafa tutulan görme, fotoğraflara ayak uydurma eğilimindedir. 1920'lerde Strand'in, 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların başlarında da Weston'ın öncü görüşleri çabucak özümsenmişti. Onların bitki, deniz kabuğu, yaprak, zamanın kuruttuğu ağaç, yosun, kıyıya sürüklenmiş ağaç, aşınmış kaya, pelikan kanadı, boğum boğum olmuş selvi kökleri ve yıpranmış işçi elleri üzerinde yaptıkları özenli yakın çekimler mutlak fotografik bir görme biçiminin klişeleri haline geldi. Bir zamanlar çok akıllı bir gözün görebileceğini bugün herkes görebiliyor. Fotoğraflarla eğitilen herkes, o bir zamanların yazınsal ilginçliği olan beden coğrafyasını, örneğin gebe bir kadının bedenini bir tümseğe benzeyecek biçimde, bir tümseği de gebe bir kadının bedeni gibi fotoğraflamayı gözünde canlandırabiliyor.

Niçin belli güzellik kabulleri tüketilirken diğerlerinin kaldığı, artan aşinalıkla açıklanamaz. Bu yıpranma algısal olduğu

kadar ahlakidir de. Strand ve Weston bu güzellik kavramlarının nasıl böylesine sıradanlaşabileceğini hayal bile edemezlerdi. Ancak bu, – Weston'ın yaptığı gibi – böylesine sıkıcı bir güzellik idealinin kusursuzluk olduğu üzerinde ısrar edince kaçınılmaz hale gelir. Weston'a göre ressam her zaman "doğayı kendi düzenlemesiyle iyileştirmeye çalışırken," fotoğrafçı "doğanın sonsuz sayıda kusursuz 'kompozisyon' sunduğunu kanıtlamıştır – her yerde düzen." Modernist'in kavgacı estetik pürizm tutkusunun altında, dünyanın şaşılacak derecede cömert, olduğu gibi kabullenilişi yatar. Fotoğraf yaşamının büyük bölümünü California kıyısında, 1920'lerin Walden'ı Carmel yakınlarında geçiren Weston için güzellik ve düzeni bulmak görece olarak kolayken, mesleğine mimari fotoğraflar ve kent insanının günlük yaşam fotoğraflarını çekerek başlayan bir New York'lu ve Strand'den sonraki neslin fotoğrafçısı olan Aaron Siskind için sorun, düzeni yaratmaktı. "Ben bir fotoğraf yaptığımda," diye yazar Siskind, "onun temel durumu düzen olan, tamamlanmış ve kendi kendine yeten yepyeni bir nesne olmasını isterim." Cartier-Bresson için fotoğraf çekmek "dünyanın yapısını bulmak – biçimin saf zevkinde coşmak," "tüm bu kaos içinde düzen bulunduğunu" ortaya çıkarmaktır. (Biraz fazla kaypaklığa kaçmadan dünyanın kusursuzluğundan söz etmek pekâlâ olanaksız olabilir.) Ancak dünyanın kusursuzluğunu sergilemek, fotoğrafın sürekliliğini sağlayamayacak kadar duygusal, tarihsellik dışı bir kavramdı. Strand'in soyutlama için vaat ettiklerinden çok daha fazlasını biçimlerin keşfi için vaat eden Weston'ın Strand'den çok daha dar bir alanda çalışması kaçınılmazdır. Bu yüzden Weston hiçbir zaman toplumsal bilinçte fotoğraf yapmaya heveslenmemiş, Meksika'da geçirdiği 1923-1927 yılları arasındaki süre dışında da kentlerden uzak durmuştur. Cartier-Bresson gibi Strand de kent yaşamının resimsel yıkıntılarını, gördüğü yıkımları çekici bulmuştur. Ancak

doğadan çok uzakta da olsalar, hem Strand, hem de Cartier-Bresson (burada Walker Evans da sayılabilir), yine de her yerde düzeni fark eden aynı titiz gözle fotoğraf çekerler.

Stieglitz, Strand ve Weston'ın bakışı – fotoğrafların öncelikle güzel (yani güzel kompozisyonlu) olması gerektiği – bugün çok cılız, ve düzensizlik hakikatiyle karşılaştırıldığında çok aptalca karşılanıyor: Bauhaus'un fotoğrafa bakışının altında yatan bilim ve teknoloji iyimserliğinin bile neredeyse öldürücü görünmesi gibi. Ne denli hayranlık uyandırıcı, ne denli güzel olurlarsa olsunlar, Weston'ın görüntüleri pek çok insan için giderek daha az ilginç hale gelirken, ondokuzuncu yüzyıl ortası İngiliz ve Fransız fotoğraçılarının ilkel fotoğrafları ve Atget'nin çektikleri her zamankinden daha çok sayıda insanı kendine bağlıyor. Weston'ın *Daybooks*'una Atget hakkında koyduğu "iyi bir teknisyen değildir" yargısı, Weston'ın bakışındaki tutarlılığı ve onun çağdaş zevkten ne kadar uzak düştüğünü kusursuz biçimde yansıtır. Şöyle yazar Weston: "Halo çok şeyi yok etmiş, renk düzeltmesi kötü. Konu hakkındaki içgüdüsü güçlü, ancak kaydedişi zayıf – yapılandırması affedilmez insan sık sık O'nun asıl şeyi kaçırdığını hissediyor." Çağdaş zevk Atget ve öteki fotoğraf ustalarının halka malolmuş geleneğini değil, kendini kusursuz olan baskıya adamış olan Weston'ı kınar. Kusurlu tekniğin beğenilmeye başlamasının nedeni, onun tam olarak Doğayla Güzellik arasındaki ağırbaşlı denklemi bozmasıdır. Hem Ansel Adams'ın (Weston'ın en tanınmış müridi) görkemli görünüm fotoğraflarını, hem de Andreas Feininger'in Bauhaus geleneğinde yer alan son önemli fotoğraflarını içeren *The Anatomy of Nature*'ını [Doğanın Anatomisi] bugünün kirletilmiş doğasının fotografik görüntülenmesinden ayıran zevk farklılığının da ortaya koyduğu gibi, doğa bir düşünce nesnesinden çok, bir nostalji ve öfke konusu haline gelmiştir.

Nasıl geçmişe bir göz attığımızda bu biçimci idealler, belli

tarihsel bir ruh durumuna, modern çağ hakkındaki bir iyimserliğe (yeni görme, yeni çağ) bağlı gibi göründülerse, hem Weston hem de Bauhaus okulu tarafından temsil edilen fotografik saflık standartlarının düşüşü de aynı biçimde son yıllarda yaşanan ahlaki hayal kırıklığıyla birlikte gerçekleşmiştir. Bugünün tarihsel uyanış ruhu içinde, biçimcilerin zamandışı güzellik kavramı giderek daha da az anlam taşır oldu. Geçmişte yapılan fotoğrafı yeniden değerlendirmeyi telkin eden, daha karanlık, ve zamana bağlı olan güzellik modelleri öne çıktı; yeni nesil fotoğrafçılar da Güzel'e karşı duyuluyor gibi görünen bir iğrenme içinde en üst düzeyde güvence veren "basitleştirilmiş bir biçimi" (Weston'ın deyişi) çevresinden yalıtınaktan çok, düzensizliği göstermeyi, çoğunlukla sarsıcı olan bir anekdotun özünü çıkarmayı yeğliyorlar. Ancak düşüncesizce, poz verilmeden çekilmiş, sıklıkla da kaba olan fotoğrafın güzellik yerine hakikati açığa çıkarmak için ilan edilmiş bulunan amaçlarına rağmen, fotoğraf güzelleştirmeye devam ediyor. Aslına bakılırsa fotoğrafın en kalıcı zaferi, onun alçakgönüllü, anlamsız ve yıpranmış olandaki güzelliği keşfetme yeteneği olmuştur. Gerçeğin en azından bir *pathos*'u vardır. Ve bu *pathos* da, güzelliktir. (Örneğin yoksulların güzelliği.)

Weston'ın şiddetle sevdiği oğullarından birine ait olan fotoğrafı *Torso of Neil* [Neil'ın Gövdesi, 1925] konusunun biçimliliği, gözüpek kompozisyonu ve incelikli ışıklandırmasıyla göze çok güzel görünür – yetenek ve zevkin getirdiği güzellik. Jacob Riis'in 1887-1890 yılları arasında kaba flaşla çektiği fotoğraflarsa konularının, yani yaşı belirsiz, pis ve biçimsiz New York gecekondulularının gücünden, "yanlış" çerçevelemelerinin doğruluğundan ve tonal değerler üzerindeki kontrol eksikliğinden gelen kör bir kontrast nedeniyle güzel görünür – amatörlük ya da dikkatsizlikle gelen güzellik. Fotoğrafın değerlendirilmesi hep böyle estetik çifte standartlarla delik deşik edilir. Başta bi-

linçli tasarım ve gereksiz parçaların atılmasını varsayan resim ölçütleriyle değerlendirilen fotografik görmenin dikkat çeken başarıları son zamanlara dek sanat standartlarını tutturmak için düşünme ve çaba yoluyla fotoğraf makinesinin mekanik doğasını aşmayı başaran o az sayıdaki fotoğrafçının işleriyle bir tutuluyordu. Oysa bugün, fotoğraf makinesinin mekanik ya da nahif kullanımıyla çok yüksek düzeydeki biçimsel güzellik arasında doğuştan gelen hiçbir çelişki bulunmadığı, böyle bir güzelliği içinde barındırmayan hiçbir tür fotoğraf bulunamayacağı anlaşılmıştır: gösterişsiz, işlevsel bir şipşak fotoğraf, en gözde sanat fotoğrafı kadar görsel bakımdan ilginç, dokunaklı ve güzel olabilir. Biçimsel standartların bu demokratikleşmesi fotoğrafın güzellik anlayışını demokratikleştirmesinin mantıksal karşılığıdır. Geleneksel olarak kusursuz modelleri çağrıştıran güzellik (tipik klasik Yunan sanatı yalnızca gençleri, kusursuz haldeki bedeni göstermiştir), fotoğraf tarafından her yerde bulunabilir bir şey olarak sunulmuştur. Kendilerini fotoğraf makinesi için güzelleştiren insanlarla birlikte, çekici ve mutlu olmayanlara da bir güzellik verilmiştir.

Son olarak, fotoğrafçılar için dünyayı güzelleştirme çabasıyla, bunun karşısında dünyanın maskesini indirme çabası arasında hiçbir fark – ikisinden birinin hiçbir estetik üstünlüğü – yoktur. Portrelerine rötuş yapmayı – bu, Nadar'dan bu yana iddialı portre fotoğrafçıları için bir onur meselesiydi – hor gören o fotoğrafçılar bile, karşılarında oturan kişiyi bazı bakımlardan fotoğraf makinesinin fazlaca açığa çıkarıcı olan bakışından koruma eğilimi göstermişlerdir. Ve gerçekten ideal olan ünlü yüzlere karşı (Garbo'nunki gibi) profesyonel anlamda koruyucu bir tavır sahibi olan portre fotoğrafçılarına özgü çabalardan biri; genellikle isimsiz, yoksul, toplumsal bakımdan savunmasız, yaşlı, deli – fotoğraf makinesinin saldırganlığına karşı kayıtsız (ya da ona karşı çıkacak gücü olmayan) – insanlar arasın-

da girişilen "gerçek yüz" arayışıdır. Strand'in 1916'da yaptığı iki kent kurbanı fotoğrafı olan *Blind Woman* [Kör Kadın] ve *Man* [Adam], bu arayışın yakın çekim olarak alınan ilk sonuçları arasındadır. Helmar Lerski, Alman ekonomik durgunluğunun en kötü döneminde, 1931'de *Köpfe des Alltags* [Her Günkü Yüzler] adı altında acıklı yüzlerin bütün bir özetini yayımlamıştı. Lerski'nin "nesnel karakter çalışmaları" dediği çalışma için para ödediği modeller, fazlasıyla büyütülmüş olan gözenekleri, kırışıklıkları ve cilt bozuklukları kaba biçimde gözler önüne serilen, bir iş bulma kurumundan bulunmuş işsiz hizmetçiler, dilenciler, çöpçüler, işportacılar ve çamaşırcı kadınlardı.

Fotoğraf makinesi yumuşak huylu olabilir; ancak o aynı zamanda zalimlikte de uzmandır. Fotografik zevke egemen olan gerçeküstücü tercihlere göreyse, onun bu zulmü bile tek başına, başka tür bir güzellik üretir. Bu yüzden moda fotoğrafı, fotoğrafta yer alan herhangi bir şeyin gerçek yaşamdakinden daha güzel olabileceği gerçeğine dayanırken, modaya hizmet eden bazı fotoğrafçıların aynı zamanda fotojenik olmayanla da ilgilenmeleri şaşırtıcı değildir. Avedon'ın gurur okşayan moda fotoğrafıyla onu *Gurur Okşamayı Reddeden Kişi* gibi gösteren işleri – örneğin 1972'de çektiği, ölmekte olan babasının nefis, acımasız portreleri – arasında kusursuz bir bütünleyicilik vardır. Portre resmi yapmanın geleneksel işlevi olan konuyu süsleme ya da idealize etme, günlük ve ticari fotoğrafın amacı olmayı sürdürürken, sanat olarak görülen fotoğraf içinde çok daha sınırlı bir yer tutmuştur. Yani sonuçta kazananlar Cordelia'lar olmuştur. [1]

Geleneksel güzele karşı gelişen tepkinin aracı olan fotoğraf, neyin estetik bakımdan hoşa gider olduğu konusundaki düşüncemizin aşırı derecede genişlemesine katkıda bulunmuştur. Bu tepki bazen hakikat adına, bazen de ilerleme ya da daha

1- Cordelia, Shakespeare'in *Kral Lear*'inde, Lear'in üç kızı içinde en genç, en yapmacıksız, en dürüst ve babasına en sadık olanıdır. (ç.n.)

hoş yalanlar adınadır: bu yüzden moda fotoğrafı on yılı aşkın bir süredir gerçeküstücülüğün kesin etkisini gösteren feveranlı yüz anlatımlarının bir repertuvarını geliştirmekteydi. ("Güzellik, katılırcasına bir güzellik olacak," diye yazmıştı Breton, "ya da hiç olmayacak.") En sevecen haber fotoğrafçılığı bile aynı anda iki tür beklentiyi, genel olarak bizim tüm fotoğraflara gerçeküstücü bir gözle bakışımızdan kaynaklanan beklentiyle, bazı fotoğrafların dünya hakkında gerçek ve önemli bilgiler verdiği inancının yarattığı beklentiyi tatmin etme baskısı altındadır. W. Eugene Smith'in 1960'ların sonunda, sakinlerinin çoğu sakat ve cıva zehirlenmesinden yavaş yavaş ölmekte olan Japon balıkçı köyü Minamata'da çektiği fotoğraflar öfke uyandıran bir acıyı belgeledikleri için bizi duygulandırırlar – ve gerçeküstücü güzellik standartlarına uyan müthiş birer Can Çekişme fotoğrafı oldukları için uzağımızda kalırlar. Smith'in fotoğrafladığı, ve annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan genç, Artaud'nun modern tiyatronun gerçek konusu olarak çağırdığı veba kurbanlarının dünyası için bir *Pieta*'dır [1]; gerçekten de bu dizideki tüm fotoğraflar Artaud'nun *Theatre of Cruelty*'si [Zulüm Tiyatrosu] için olası görüntülerdir.

Her fotoğraf yalnızca bir parça olduğundan, bir fotoğrafın ahlaki ve duygusal ağırlığı onun nereye sıkıştırılmış olduğuna bağlıdır. Bir fotoğraf içinde görüldüğü bağlama göre değişir: bu yüzden Smith'in Minamata fotoğrafları bir kontakt baskıda, bir galeride, siyasi bir gösteride, bir polis dosyasında, bir fotoğraf dergisinde, bir genel haber dergisinde, bir kitapta, bir oturma odası duvarında hep farklı farklı görünecektir. Bu durumların her biri fotoğrafların farklı birer kullanımını akla getirse de, hiçbiri onların anlamını sağlama bağlayamaz. Wittgenstein, sözcüklerin anlamlarının gerçekten onların kullanımları demek olduğunu ileri sürmüştür. Her bir fotoğraf için de bu böyledir.

1– Kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem tasviri. (ç.n.)

Ve işte böylece tüm fotoğrafların var oluş ve çoğalışları anlam düşüncesinin aşınıp gitmesine, hakikatin modern liberal bilinç tarafından doğru kabul edilen görece hakikat parçalarına ayrılmasına katkıda bulunmuş olur.

Toplumsal kaygıları olan fotoğrafçılar işlerinin kararlı bir anlam iletebildiğini, hakikati ortaya çıkarabileceklerini varsayarlar. Oysa biraz da fotoğraf, her zaman bağlamı içinde ele alınması gereken bir nesne olduğu için, bu anlam akıp gitmeye mahkûmdur; yani fotoğrafın sahip olabileceği herhangi bir dolaysız – özellikle de siyasi – kullanımı biçimlendiren bağlamın ardından kaçınılmaz olarak bu tür kullanımların zayıflatıldığı, ve giderek daha az anlamlı hale getirildiği bağlamlar gelir. Fotoğrafın ana niteliklerinden biri, ilk kullanımların biraz değiştirildiği, sonunda da başka kullanımlar tarafından – özellikle de içine her fotoğrafın emilebileceği sanat söylemi tarafından – yerlerinin kapıldığı süreçtir. Ve kendileri de birer görüntü olan bazı fotoğraflar, daha işin en başından bizi yaşama olduğu kadar başka görüntülere de gönderirler. Bolivya yetkililerinin Ekim 1967'de bütün dünya basınına dağıttığı ve Che Guevera'nın cesedini bir ahırdaki çimento teknesinin tepesinde bir Bolivya albayı, bir ABD haber alma ajanı ve birkaç gazeteci ve askerle çevrelenmiş olarak gösteren fotoğraf yalnızca çağdaş Latin Amerika tarihinin acı gerçeklerini özetlememiş, aynı zamanda John Berger'in de işaret ettiği gibi, Mantegna'nın *The Dead Christ*'ına [Ölü İsa] ve Rembrandt'ın *The Anatomy Lesson of Professor Tulp*'una [Anatomi Dersi] kasıtsız bir benzerlik göstermiştir. Bu fotoğraftaki zorlayıcılık biraz da onun bir kompozisyon olarak bu resimlerle paylaştıklarından kaynaklanır. Gerçekten de bu fotoğrafın ulaşmış olduğu unutulmazlık düzeyi, onun depolitize olma ve zamandışı bir görüntü haline gelme potansiyelini gösterir.

Fotoğraf üzerine en iyi yazıları yazanlar, fotoğraflara düş-

kün olmakla birlikte fotoğrafın amansızca güzelleştirme biçiminden tedirgin olan ahlakçılar – Marksistler ya da sözde Marksistler – olmuştur. Walter Benjamin'in 1934'te Paris'te Faşizm Araştırma Enstitüsü'nde yaptığı konuşmada gözlemlediği gibi, fotoğraf makinesi

> bugün kötü bir evi ya da bir çöp yığınını güzelleştirmeden fotoğraflayamaz hale gelmiştir. Üstelik bir baraj ya da bir elektrik kablosu fabrikasından da söz etmiyorum: fotoğraf bunların önünde 'Ne kadar güzel!' demekten başka bir şey yapamaz O, modaya uygun ve teknik bakımdan kusursuz bir biçimde ele alarak en aşağılık sefaleti bile bir zevk nesnesine çevirmiştir.

Fotoğrafları pek seven ahlakçılar hep sözcüklerin fotoğrafı kurtaracağını umarlar (Haber fotoğrafçısının çalışmasını bir sanat eserine dönüştürmek için onu orijinal altyazısı olmadan sunan müzecinin yaklaşımının tam tersi). Bu yüzden Benjamin fotoğrafın altındaki doğru bir altyazının fotoğrafı modanın vereceği zararlardan kurtarıp ona devrimsel bir kullanım değeri bağışlayacağını düşünmüştü. O, diğerlerine yol göstermek üzere yazarları fotoğraf çekmeye yöneltmişti.

Toplumsal kaygısı olan yazarlar fotoğraf makinesine başvurmamışlarsa da, sıklıkla fotoğrafların tanıklık ettikleri hakikati ayrıntısıyla açıklamaya girişmişler ya da buna gönüllü olmuşlardır – James Agee'nin Walker Evans'ın *Let Us Now Praise Famous Men*'de yer alan fotoğrafları için yazdığı yazılarda, ya da John Berger'in ölü Che Guevera'nın fotoğrafı için yazdığı ve Berger'in estetik bakımdan fazlasıyla tatmin edici, ikonografik bakımdansa fazlasıyla imalı bulduğu bir fotoğrafın siyasal anlamlarını güçlendirmeye girişen ve aslında uzun bir altyazı niteliğindeki denemesinde yaptığı gibi. Godard ve Gorin'in kısa filmi *A Letter To Jane* [Jane'e Mektup] bir fotoğrafa yazılan karşı-

altyazı türüne bir örnektir – Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'a yaptığı bir gezi sırasında çekilmiş olan bir fotoğrafın keskin bir eleştirisi. (Bu film aynı zamanda herhangi bir fotoğrafın nasıl okunması, bir fotoğrafın çerçevelemesinin, açısının ve netlemesinin masum olmayan doğasının nasıl yorumlanması gerektiği üzerine örnek bir derstir.) Fotoğrafın – ki, Amerikan bombardımanının yıkımını betimleyen kimliği belirsiz bir Vietnamlıyı bir hüzün ve sevecenlik ifadesiyle dinleyen Fonda'yı gösterir – Fransız resimli dergisi *L'Express*'te yayımlandığı zaman takındığı anlam, onu basına veren Kuzey Vietnamlılar için sahip olduğu anlamın bazı bakımlardan tam tersidir. Ancak yeni yeriyle birlikte fotoğrafın nasıl değiştiğinden daha belirleyici olan şey, onun Kuzey Vietnamlılar için sahip olduğu kullanım değerine *L'Express*'in altyazı olarak sunduğu şeyle nasıl darbe vurduğudur. "Bu fotoğraf da tüm fotoğraflar gibi fiziksel olarak dilsizdir," der Godard ve Gorin, "altına yazılan yazının ağzından konuşur." Sözcükler gerçekten de fotoğraflardan daha yüksek sesle konuşurlar. Altyazılar gözlerimizin kanıtını ayaklar altında çiğneme eğilimindedirler; ancak hiçbir altyazı bir fotoğrafın anlamını kalıcı biçimde sınırlayamaz ya da sağlama bağlayamaz.

Ahlakçıların bir fotoğraftan talep ettikleri şey, aslında bir fotoğrafın asla yapamayacağı bir şeydir – konuşmak. Eksik olan bu ses altyazıdır ve onun hakikati söylemek için konuşması beklenir. Ancak tümüyle doğru olan bir altyazı bile, altına iliştirildiği fotoğrafın yalnızca bir yorumu, zorunlu olarak sınırlayıcı olan bir yorumudur. Ve altyazı eldiveni öylesine kolay giyilip çıkarılır ki. Bu, bir fotoğrafın (ya da bir fotoğraf kümesinin) desteklemesi istenen herhangi bir tartışma ya da ahlaki mesajı bir fotoğrafın taşıdığı anlamların çokluğu tarafından zayıflatılmaktan, ya da hem her türlü fotoğraf çekmede – ya da fotoğraf biriktirmede – saklı olan alıcı anlayış tarafından, hem de her fotoğrafın kaçınılmaz olarak kendi konusuyla arasında

kurduğu estetik ilişki tarafından nitelendirilmekten alıkoyamaz. Belirli tarihsel bir andan böylesine iç paralarcasına söz eden o fotoğraflar bile, bir tür ilksizlik ve sonsuzluk bakışı altında bize konularının hayali sahipliğini, güzel olanı verir. Che Guevara'nın fotoğrafı da sonuçta güzeldir; tıpkı bu adamın kendisi gibi. Minamata'nın insanları da öyle. 1943 yılında Varşova gettosundaki bir baskın sırasında elleri havada, dehşet içinde ve ağırbaşlılıkla fotoğraflanan küçük Yahudi çocuk da öyledir – ki, onun bu fotoğrafını Bergman'ın *Persona*'sındaki suskun kadın kahraman, üzerinde düşünmek için ve trajedinin özünün bir foto-anısı olarak, akıl hastanesine giderken yanına almıştır.

Bir tüketici toplumunda fotoğrafçıların en iyi niyetli, en uygun biçimde altyazı konmuş çalışmaları bile güzelliğin keşfedilmesi sonucunu doğurur. Lewis Hine'ın Yüzyıl'ın dönümünde çektiği, Amerika'daki fabrika ve madenlerde sömürülen çocuklara ait fotoğrafların nefis kompozisyonları ve zarif perspektifleri, konularının anlamından çok daha fazla dayanmıştır. Dünyanın biraz daha zengin köşelerinde fotoğrafların çoğunun çekilip tüketildiği yörelerde – yaşayan koruma altındaki orta sınıf insanları, dünyanın dehşetlerini başta fotoğraf makinesinden öğrenirler: fotoğraflar keder verebilir, ve verir. Ancak fotoğrafın estetikleştirme eğilimi öyle bir şeydir ki, kederi taşıyan ortam onu nötralize etmekle son bulur. Fotoğraf makineleri deneyimi minyatürleştirir, tarihi bir gösteriye dönüştürür. Fotoğraflar sempati yarattıkları kadar sempatiyi keser, duyguları uzaklaştırırlar. Fotoğrafın gerçekçiliği gerçek hakkında hem (uzun vadede) ahlaki olarak analjezik, hem de (uzun ve kısa vadede) duyusal olarak uyarıcı olan bir karışıklık yaratır. Böylelikle de gözlerimizi temizler. İşte herkesin üzerinde konuşup durduğu yeni görüş budur.

Fotoğraf adına hangi ahlakçı iddialar yapılırsa yapılsın,

onun başta gelen etkisi dünyayı içinde her konunun bir tüketim nesnesine indirildiği ve bir estetik beğeni parçasına yükseltildiği büyük bir mağazaya, duvarsız bir müzeye çevirmektir. İnsanlar fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekliğin (ya da Fransız fotoğraf dergisinin adının akla getirdiği gibi, *Réalités*, çünkü gerçeklik çoğul, hayranlık uyandırıcı, her yöne çekilebilir bir şey olarak anlaşılır) müşterisi ya da turistleri haline getirilir. Egzotiği yakına getiren, tanıdık ve sade olanı ise egzotik kılan fotoğraflar, bütün dünyayı değer biçilecek nesneler olarak hazır bulunur hale getirirler. Kendi duygularını yansıtmakla sınırlı olmayan fotoğrafçılar için her yerde ilginç anlar ve güzel konular bulunur. O zaman, birbirinden en farklı konular bile insancılık ideolojisinin sunduğu hayali bütünleşme içinde bir araya gelir. Bu yüzden, bir eleştirmene göre Paul Strand'in son dönemlerinde – soyutlayıcı gözün parlak buluşlarından uzaklaşıp fotoğrafın turistik, dünyayı seçkileştiren çalışmalarına döndüğü zaman – yaptığı fotoğraflarının büyüklüğü, "onun insanlarının, Bowery'deki terk edilmişin, Meksikalı amelenin, New England'lı çiftçinin, İtalyan köylüsünün, Fransız zanaatkârının, Breton'un, Herbides'li balıkçının, Mısır'lı fellahın, köyün delisinin ya da Picasso'nun hep aynı kahramanca nitelikle – insanlıkla – yüklenmiş" olmaları gerçeğinden kaynaklanır. Peki nedir bu insanlık? Fotoğraf olarak bakıldıklarında nesnelerin sahip oldukları ortak niteliktir.

Fotoğraf çekme dürtüsü ilke olarak ayrım gözetmeyen bir dürtüdür. Çünkü fotoğraf çekme işi artık dünyadaki her şeyin fotoğraf makinesi yoluyla ilginç kılınabileceği düşüncesiyle bir tutuluyor. Ancak bu ilginç olma niteliği, tıpkı insanlığı gösterme niteliği gibi, boş bir niteliktir. Dünyanın, gerçeklik üzerinde sınırsız sayıda not üreten fotoğrafla ele geçirilmesi her şeyi birbirine benzer hale getirir. Gazetecilik türündeki fotoğraf, güzel biçimler açığa çıkardığı zamankinden daha az indirgeyici de-

ğildir. İnsanların nesnelliğini, nesnelerin de insan gibiliğini gözler önüne seren fotoğraf, gerçekliği bir totolojiye dönüştürür. Çin'e giden Cartier-Bresson, Çin'de de insanlar olduğunu, bunların da Çinli olduğunu gösterir.

Fotoğraflara sıklıkla anlayış ve hoşgörüye yardımcı olmaları için başvurulur. İnsancı jargonda da fotoğrafın en yüce görevi, insanı insana anlatmaktır. Oysa fotoğraflar açıklamazlar; onlar bir şeyin doğruluğunu gösterirler. Robert Frank "güvenilir çağdaş bir belge üretmek için görsel etkinin açıklamayı geçersiz kılacak türden olması gerekir," derken yalnızca dürüst davranıyordu. Eğer fotoğraflar yalnızca birer mesajsalar, mesaj hem saydam, hem de gizemlidir. Arbus'un gözlemlediği gibi, "Bir fotoğraf, bir sır hakkındaki bir sırdır. O size ne kadar çok şey söylerse siz o kadar az şey bilirsiniz." Anlayış veriyormuş yanılsamasına rağmen dünyaya fotoğraflardan bakmanın çağırdığı şey, aslında dünyayla aramızda kurulan, estetik bilinçliliği besleyen ve duygusal kopuşu yaygınlaştıran alıcı bir ilişkidir.

Bir fotoğrafın gücü, onun zamanın normal akışıyla yeri hemen doldurulan dikkatle inceleme anlarına açık kalmasıdır. Zamanın bu donuşu – her fotoğrafın arsız, dokunaklı hareketsizliği – yeni ve daha kapsamlı güzellik kuralları üretti. Ancak ayrılmış bir an içinde verilebilen hakikatler, o an ne denli anlamlı ya da karar verici olursa olsun, anlamanın gereksinmeleriyle çok dar bir ilişki içindedirler. Fotoğraf için yapılan insancı iddiaların önerdiğinin tersine, fotoğraf makinesinin gerçekliği güzel bir şeye dönüştürme yeteneği onun bir gerçek iletme yolu olarak sahip olduğu bağıl zayıflıktan gelir. İnsancılığın iddialı profesyonel fotoğrafçılara egemen olan ideoloji haline – onların güzelliği arayışları için ileri sürülen biçimci mazeretlerinin yerini alarak – gelmesinin nedeni, onun fotografik girişimin altında yatan, hakikat ve güzellik konusundaki karışıklığı maskelemesidir.



New York dizisinden, Trinity Kilise bahçesi'ndeki John Watts heykeli.
Fotoğraf: Berenice Abbott.

fotoğraf müjdeleri



izmaritler dizisinden . . .
Fotoğraf: Irving Penn

Giderek büyüyen diğer girişimler gibi, fotoğraf da önde gelen uygulayıcılarına, yaptıkları şeyin ne olduğunu ve bunu yapmanın niçin gerekli olduğunu tekrar tekrar açıklamalarını telkin etmiştir. Fotoğrafın yaygın biçimde saldırıya uğradığı (resimle karşılaştırıldığında kendi ana-babasını öldüren, insanlarla karşılaştırıldığındaysa yağmacı diyerek) dönem, kısa bir dönemdir. Kuşkusuz resim, bir Fransız ressamının biraz aceleyle tahmin ettiği gibi, 1839'da ömrünü tamamlamamıştır. Kılı kırk yaranlar kısa zaman içinde fotoğrafı bayağı kopyalama olarak dışlamaya son vermişler, 1854 yılında büyük ressam Delacroix bu hayranlık uyandıran buluşun bu denli geç kalmasına çok hayıflandığını içtenlikle ilan etmiştir. Bugün hiçbir şey, gerçekliğin fotografik yolla, günlük bir etkinlik ve yüksek sanatın bir dalı olarak kazanılması kadar kabul edilebilir olamaz. Buna rağmen fotoğrafta öyle bir şey var ki, hâlâ birinci sınıf profesyonelleri savunmacı ve öğüt verici bir davranışa itiyor: bugüne kadar hemen her fotoğrafçı, fotoğrafın ahlaki ve estetik misyonunu açıklayan manifestolar ve amentüler kaleme almıştır. Ve fotoğrafçılar, ne tür bir bilgiye sahip oldukları ve ne tür bir sanat icra ettikleri konusunda birbiriyle en çelişkili açıklamalarda bulunmuşlardır.

Fotoğrafların şaşırtıcı bir kolaylıkla çekilebilir olması ve bunun fotoğraf makinesinin istemeden bir yetke sahibi olduğu zamanlarda bile kaçınılmaz olması, bilmeyle kurulan çok zayıf bir ilişki akla getirir. Hiç kimse, görmenin bilme üzerindeki iddialarına fotoğraf tarafından büyük bir destek verildiğinden kuşku duyamaz, çünkü fotoğraf – yakın çekim ve uzaktan algı-

lama yoluyla – gözle görülür olanın ülkesini önemli ölçüde genişletmiştir. Ancak çıplak gözün menzili içindeki herhangi bir konu hakkında bir fotoğraf aracılığıyla daha fazla bilginin hangi yollardan edinilebileceği, ya da insanların iyi bir fotoğraf çekmek için fotoğraflamakta oldukları şey hakkında neyi, ne kadar bilmeleri gerektiği üzerinde fikir birliği yoktur. Fotoğraf çekme birbirinden bütünüyle farklı iki biçimde yorumlanmıştır: ya bilmenin, bilinçli zekânın açık ve kesin bir eylemi, ya da zekâ dışı, sezgisel bir karşılaşma biçimi olarak. Bu yüzden de Nadar; Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix ve başka ünlü arkadaşlarının saygın ve etkileyici portrelerinden söz ederken "en iyi yaptığım portre, en iyi tanıdığım insanınkidir" demiş, buna karşın Avedon iyi portrelerinin çoğunun, daha fotoğraflarken tanıştığı insanlara ait olduğunu gözlemlemiştir.

Bu yüzyılın eski kuşak fotoğrafçıları, fotoğrafı kahramanca bir dikkat çabası, bir derviş disiplini, fotoğrafçının bir bilinmezlik bulutu içinden geçmesini şart koşan, dünya karşısındaki mistik bir alıcılık olarak betimlemişlerdir. Minor White'a göre "fotoğrafçının yaratma sırasında, fotoğraf ararkenki akıl durumu boşluktur. Fotoğrafçı, gördüğü her şeye kendini yansıtır, daha iyi bilmek ve hissetmek için kendini her şeyle özdeşleştirir." Cartier-Bresson ise hedefi vurabilmek için hedef haline gelmesi gereken Zen okçusuna benzetir kendini; "Düşünme işi önce ve sonra yapılmalıdır," der Cartier-Bresson, "asla fotoğrafı çekerken değil." Düşünceye fotoğrafçının bilincinin saydamlığını bulandırıyor ve fotoğraflanmakta olanın özerkliğini ihlal ediyor gözüyle bakılır. Fotoğrafların birebirliği aşabileceğini – ve eğer iyi yapılmışlarsa her zaman aşacaklarını – kanıtlamaya azmeden pek çok ciddi fotoğrafçı, fotoğrafı akıl etkinliğinin paradoksu haline getirmişlerdir. Fotoğraf, bilmeden bilmenin bir biçimi olarak ilerler: dünyaya karşı girişilen göğüs göğüse bir

saldırı değil, onu akılla yenmenin bir yoludur bu.

Oysa iddialı profesyoneller düşünmeyi kötüledikleri zamanlarda bile – akıldan duyulan kuşku fotoğrafın anlatılmasında yinelenip duran bir konudur – genellikle bu gözde canlandırma işinin ne denli özenle yapılması gerektiğini belirtmek isterler. Ansel Adams "Bir fotoğraf kaza değildir – bir kavramdır" diye ısrar eder. "Fotoğrafta 'makineli tüfek' yaklaşımı – birçok negatif yapıp içlerinden birinin iyi çıkacağını ummak – ciddi sonuçlar için ölümcüldür." İyi bir fotoğraf yapmak için, yaygın olan iddiaya göre, onu önceden görmüş olmak gerekir. Yani fotoğraf, negatif pozlandırıldığı anda ya da daha önce fotoğrafçının kafasında hazır olmalıdır. Fotoğrafı haklı çıkarma çabası, çoğunlukla saçma atışı yönteminin, özellikle deneyimli biri tarafından kullanıldığında tümüyle doyurucu sonuçlar verebileceğini kabul etmeyi engellemiştir. Ancak çoğu fotoğrafçı, söylemekten kaçınsa da, her zaman – iyi bir nedenle – şanslı kazaya neredeyse batıl bir güven beslemiştir.

Son zamanlarda bu sır açıkça konuşulur hale geldi. Fotoğrafın savunması bugünkü geriye dönük aşamasına girerken, başarılı fotoğraf çekmek için şart sayılan uyanık ve bilen ruh hali üzerindeki iddialara karşı giderek artan bir güvensizlik gözleniyor. Fotoğrafçıların karşı-entellektüel ilanları, – modernist düşüncenin sanatlarda görülen klişeleri – ciddi fotoğrafın giderek kendi güçlerinin skeptik bir araştırmasına doğru yönelmesi – modernist uygulamanın sanatlarda görülen bir klişesi – yolunu açtı. Bilgi olarak fotoğrafı, fotoğraf olarak fotoğraf izledi. Genç kuşak Amerikan fotoğrafçılarının en etkili olanları, yetke sahibi her türlü temsil idealine karşı sert bir tepkiyle, görüntünün önceden göz önünde canlandırılmasını toptan reddeder, yaptıkları işi nesnelerin fotoğraflandıklarında nasıl değişeceklerini gösterme olarak algılarlar.

Bilgi iddialarının tökezlediği yerde onların yerini yaratıcı-

lık iddiaları dolduruverir. Fotoğraf çekmenin bir makinenin netlenmesinden önce bir mizacın netlenmesi olduğu ısrarı, sanki pek çok nefis fotoğrafın herhangi bir ciddi ya da ilginç niyeti olmayan fotoğrafçılar tarafından çekildiği gerçeğinin yanlışlığını kanıtlamak istermiş gibi, fotoğraf savunmasının belli başlı temalarından biri olarak kalmıştır. Fotoğrafı övmek için yazılmış en iyi deneme olan *Port of New York*'ta [New York Limanı] Paul Rosenfeld'in yazdığı Stieglitz'le ilgili bölümde böylesine ustalıkla anlatılan tema da budur. Rosenfeld'in deyimiyle "makinesini" "mekanik olmadan" kullanan Stieglitz, fotoğraf makinesinin yalnızca "ona kendini anlatma fırsatı vermediğini," aynı zamanda "elin çizebileceğinden" daha geniş ve "daha incelikli" bir görüntüler dizisi sağladığını gösterir. Aynı biçimde Weston da fotoğrafın, resmin sunduğundan çok daha üstün bir anlatma fırsatı olduğu üzerinde ısrar eder. Fotoğrafın resimle yarışması demek, bir fotoğrafçının işine değer biçmek için orijinalliğe önemli bir standart olarak başvurulması, orijinalliğin eşsiz ve kuvvetli bir duyarlığın damgasıyla bir tutulması demektir. Heyecan verici olan şey, "Herhangi bir şeyi başka türlü anlatan fotoğraflardır," der Harry Callahan, "farklı olma uğruna değil, ancak birey farklı olduğu için ve birey kendini anlattığı için." Ansel Adams içinse "büyük bir fotoğraf, bir insanın fotoğraflanmakta olan şey hakkında en derin anlamda düşündüğü, bu yolla da insanın bir bütün olarak yaşam hakkında ne hissettiğinin hakiki bir anlatımı" olmalıdır.

"Hakiki anlatım" olduğu düşünülen fotoğrafla, sadık bir saptama olduğu düşünülen (ki, çoğunlukla böyledir) fotoğraf arasında bir fark olduğu apaçıktır; fotoğraf misyonu açıklanırken bu farkın üstü çoğunlukla örtülmeye kalkışılsa da, bu fark fotoğrafçıların kendi yaptıkları işi dramatize etmek için kullandıkları kutuplaşmış terimlerde saklıdır. Kendini anlatma arayışının modern biçimlerinin yaygın olarak yaptığı gibi, fotoğraf

da kendine ve dünyaya temelinden karşı gelmenin her iki geleneksel yolunu da özetler. Fotoğraf, bireyselleşmiş "ben"in büyüleyici bir dünyada, evsiz, gizli sapkının zekice bir ortaya çıkışı – hızlı görsel bir seçkileştirmeyle gerçekliğin hakından gelinmesi – olarak görülür. Ya da fotoğraf, dünyayla kopukluk yoluyla bağlantı kurmayı başararak – benin müdahale eden, küstahça iddialarının çevresinden dolaşarak – dünyada (hâlâ büyüleyici ve yabancı olarak algılanan dünyada) yer edinmenin bir yolu olarak görülür. Oysa fotoğrafın kendini anlatmanın üstün bir yolu olarak savunulmasıyla kendini gerçekliğin hizmetine sunmanın üstün bir yolu olarak övülmesi arasında görüldüğü kadar büyük bir fark yoktur. Her ikisi de fotoğrafın eşi olmayan bir ortaya çıkarma sistemi oluşturduğunu, fotoğrafın bize gerçekliği daha önce hiç görmediğimiz biçimde gösterdiğini varsayar.

Fotoğrafın bu gizli olanı açıklama niteliği genellikle gerçekliğin tartışma konusu olan adıyla tanınır. Fox Talbot'un fotoğraf makinesinin "doğal görüntüler" ürettiği yolundaki görüşünden Berenice Abbott'un "resimsel" fotoğrafı suçlamasına ya da Cartier-Bresson'un "en çok korkulması gereken şey yapay olarak kurulan fotoğraflardır," uyarısına kadar fotoğrafçıların çelişkili demeçlerinin çoğu, nesnelere oldukları gibi saygı göstermenin dindar onaylanışında kesişir. Yalnızca gerçekçi olduğu bu denli sıklıkla kabul edilen bir ortam için insan, fotoğrafçıların böyle durmadan birbirlerine gerçekçiliğe sadık kalma öğüdü vermemeleri gerektiğini düşünüyor. Oysa bu tür öğütler sürüyor – bu, fotoğrafçıların dünyayı kendilerine malettikleri süreçten gizemli ve zorunlu bir şeyler çıkarma gereksinmesinin bir başka örneğidir.

Abbott'ın yaptığı gibi fotoğrafın özünün gerçekçilik olduğunda ısrar etmek, öyle sanıldığı gibi belli bir işlem ya da standardın üstünlüğünü sağlamaz; foto-belgelerin (Abbott'ın söz-

cüğü) mutlaka resimsel fotoğraflardan daha iyi oldukları anlamına gelmez.[1] Fotoğrafın gerçekçiliğe olan vaadi, konu malzemesine yönelecek her türlü üsluba, her türlü yaklaşıma yer açabilir. Bu bazen de daha dar anlamıyla, dünyaya benzeyen, bizi onun hakkında bilgilendiren görüntülerin yapılması olarak tanımlanır. Daha geniş anlamda, resme bir yüzyıldan fazla ilham kaynağı olan salt benzerliğe karşı duyulan güvensizliği yansıtarak yorumlandığındaysa fotografik gerçekçilik neyin "gerçekten" orada bulunduğu biçiminde değil, "benim" neyi orada algıladığım biçiminde yorumlanabilir – ki, giderek de daha fazla böyle yorumlanıyor. Tüm sanat biçimleri gerçekle ayrıcalıklı bir ilişki iddia ederlerse de, bu iddia özellikle fotoğraf için haklı bir iddiadır. Yine de fotoğraf, sonuçta gerçeklikle kurulan bütün dolaysız ilişkiler hakkında duyulan o en tanımlayıcı modern kuşkuya, bu dünyayı gözlemlendiği haliyle doğru kabul edememeye, resimden daha fazla bağışıklı olamamıştır. Abbott bile gerçekliğin doğasında bir değişim meydana geldiğini varsaymadan edememiştir: her zamankinden çok daha fazla miktarda olan gerçekliğin fotoğraf makinesinin seçici, keskin gözüne gereksinmesi vardır. Abbott, "bugün, insanoğlunun tanık olduğu en büyük ölçekteki gerçeklikle karşı karşıyayız," der, bu da "fotoğrafçıya daha fazla sorumluluk" yükler.

Fotoğrafın gerçekçilik programının bütün söylemek istediği, aslında gerçekliğin gizli olduğu, gizli olduğu için de gözler önüne serilecek bir şey olduğu inancıdır. Fotoğraf makinesi ne kaydederse kaydetsin, kaydettiği şey ister hareketin algılana-

1– Resimselin ilk anlamı, ondokuzuncu yüzyıl sanat fotoğrafçılarının en ünlüsü olan Henry Peach Robinson'ın *Pictorial Effect in Photography* [Fotoğrafta Resimsel Etki, 1869] adlı kitabıyla popülerleştirdiği, olumlu bir anlamdı. 1951'de yazdığı bir manifesto olan *Photography at the Crossroads*'da [Yol Ayrımındaki Fotoğraf] Abbott "Onun sistemi her şeyin gururunu okşamaktı" der. Nadar, Brady, Atget ve Hine'ı foto-belgenin ustaları olarak öven Abbott, Robinson'ın varisi, ve içinde bir kez daha "öznelliğin egemen olduğu" bir "süper resimsel okulun" kurucusu olduğunu iddia ederek Stieglitz'i dışlar.

maz, akıp giden bölümleri, ister doğal görmenin algılayamayacağı bir düzen ya da bir "yükseltilmiş gerçeklik" (Moholy-Nagy'nin deyişi), isterse de en basitinden kısaltılmış bir görme yolu olsun, bu bir açığa çıkarmadır. Stieglitz'in "denge anı için sabırlı bekleyiş" olarak betimlediği şeyle Robert Frank'in gerçekliği kendi deyişiyle "aradaki anlar"da, savunmasız yakalayıvereceği bir dengesizliğin ortaya çıkacağı anı beklemesi, gerçek olanın sahip olması gereken gizlilik hakkında aynı varsayımı yaparlar.

Fotografik bakışta bir şeyi, herhangi bir şeyi göstermek, onun gizli olduğunu göstermektir. Ancak fotoğrafçıların gizemin etkisini egzotik ya da olağanüstü çarpıcı konularla arttırmaları gerekmez. Dorothea Lange meslektaşlarını "tanıdık olan" üzerinde yoğunlaşmaya yöneltirken, bunu fotoğraf makinesinin duyarlı bir kullanımıyla verilen tanıdığın bu yolla gizemli hale geleceği düşüncesiyle yapar. Fotoğrafın gerçekçiliğe olan vaadi, onu diğerlerinden daha gerçek olduğu düşünülen konularla sınırlamaktan çok, her sanat eserinde süregelen şeyin biçimci anlayışını anlatır: gerçeklik, Viktor Shklovski'nin sözcüğüyle, yabancılaştırılır [de-familiarize]. Üzerinde ısrar edilen şey, tüm konularla saldırgan bir ilişki içine girmektir. Makineleriyle silahlanmış olan fotoğrafçılar, gerçeklik – ki inatçı, bulunabilirliği yalnızca bir aldatmaca olan, gerçekdışı olarak algılanır – üzerine bir saldırı yapacaktır. "Fotoğraflar benim için insanlarda bulunmayan bir gerçekliğe sahiptir," der Avedon, "ben insanları fotoğraflar yoluyla tanırım." Fotoğrafın gerçekçi olması gerektiğini iddia etmek, görüntüyle gerçek arasında daha da geniş bir boşluk açılması ve bu boşluk içinde, fotoğraflar tarafından sağlanan esrarengiz bilginin (ve gerçekliğin artışının) gerçeklikten daha önceki bir yabancılaşmayı, ya da gerçekliğin değer yitirişini varsayması düşüncesiyle uyuşmaz değildir.

Fotoğrafçıların betimlemesine göre, fotoğraf hem nesnel

dünyayı kendine mal etmeye yarayan sınır tanımaz bir teknik, hem de tikel benin kaçınılmaz olarak tekbenci olan bir anlatımıdır. Fotoğraflar zaten var olan gerçeklikleri resmederlerse de, bu gerçeklikleri açığa çıkarmak yalnızca fotoğraf makinesiyle mümkün olabilir. Ve onlar, fotoğraf makinesinin gerçekliği kırpmasıyla kendini keşfeden bireysel bir mizacı resmederler. Moholy-Nagy için fotoğrafın dehası, onun "nesnel bir portre" verme yeteneğinde yatar: "Birey o biçimde fotoğraflanır ki, fotografik sonuç öznel iradeyle engellenemez." Minor White için – "fotoğraf makinesiyle kendini keşfetme"yi yüceltirken – manzara fotoğrafları aslında "içsel manzaralar" iken, Lange için başkalarına ait olan her bir portre o fotoğrafçının bir "öz portresi"dir. Bu iki ideal birbirinin karşıtıdır. Fotoğraf dünya hakkında olduğu (ya da olması gerektiği) sürece fotoğrafçının pek bir önemi yoktur; ancak fotoğraf yürekli ve sorgulayıcı bir öznelliğin aracı olduğu sürece fotoğrafçı her şeydir.

Moholy-Nagy'nin fotoğrafçıdan kendini geri planda tutmasını istemesi, onun fotoğrafın yapıcılığını beğenmesinden gelir: fotoğraf bizim gözlem gücümüzü korur ve geliştirir, "gözümüzde oluşan görüntünün psikolojik dönüşümünü" getirir. (Moholy-Nagy, 1936'da yayımlanan bir denemesinde fotoğrafın sekiz ayrı görme çeşidi yarattığını ya da genişlettiğini söyler: soyut, kesin, hızlı, yavaş, yoğun, delici, eşzamanlı ve çarpıtılmış görme.) Ancak kendini geri çekme aynı zamanda fotoğrafa karşı olan ve Robert Frank'in amentüsünde anlatılan türden oldukça farklı, bilim dışı yaklaşımların ardında yatan istektir: "Fotoğrafın içermesi gereken tek bir şey vardır, o da anın insanlığıdır." Her iki bakışta da fotoğrafçı bir tür ideal gözlemci olarak önerilir – Moholy-Nagy için bir araştırmacının uzaklığıyla görme; Frank içinse "basitçesi, sokaktaki adamın gözlerindenmişçesine" görme.

Fotoğrafçıya ideal bir gözlemci olarak bakmanın – ister ki-

şisel olmayan (Moholy-Nagy), ister dostça (Frank) olsun – çekici bir yanı, bu bakışın fotoğraf çekmenin herhangi bir biçimde saldırgan bir eylem olduğunu üstü kapalı biçimde yalanlamasıdır. Fotoğraf çekmenin böyle betimlenebiliyor olması, çoğu profesyoneli son derece savunmacı hale sokar. Cartier-Bresson ve Avedon, fotoğrafçının sömürücü etkinliği konusunda dürüstçe (ama üzülerek) konuşan az sayıda insan arasındadırlar. Fotoğrafçılar genellikle kendilerini fotoğrafın masumiyetini ilan etmeye zorunlu hisseder, yırtıcı tavrın iyi fotoğrafla uyuşmadığını iddia eder, daha olumlu bir anlatım dilinin amaçlarını gerçekleştireceğini umarlar. Bu tür laf kalabalığının en anılmaya değer örneklerinden biri, Ansel Adams'ın fotoğraf makinesini bir "aşk ve açığa vurma aracı" olarak betimlemesidir; Adams ayrıca bizi fotoğraf "çekmek" demeyi bırakıp fotoğraf "yapmak" demeye yöneltir. Stieglitz'in 1920'lerin sonunda yaptığı bulut çalışmalarına verdiği isim – "Eşdeğer Olanlar", yani iç duygularının anlatımı – fotoğrafçıların fotoğraf çekmenin iyiliksever karakterini belirtme ve onun yırtıcı imalarını hafifletme yönündeki inatçı çabalarının bir başka, ancak daha ılımlı bir örneğidir. Yetenekli fotoğrafçıların yaptığı şey, kuşkusuz yalnızca yırtıcı ya da yalnızca ve zorunlu olarak iyiliksever bir iş biçiminde tanımlanamaz. Fotoğraf, ben ile dünya arasındaki doğal olarak belirsiz olan bağlantının bir paradigmasıdır – onun gerçekçilik ideolojisi bazen dünyaya karşı benin geri çekilmesini zorla kabul ettirir, bazen de dünyayla kurulan ve beni kutlayan saldırgan bir ilişkiye izin verir. Bağlantının her gün yeni bir yanı keşfedilir ve savunulur.

Bu iki idealin – gerçekliğe saldırı ve gerçekliğe boyun eğme – bir arada var olmasının önemli bir sonucu, fotoğrafın *yöntemleri* üzerindeki kararsız ve karışık duygulardır. Fotoğrafın resme eşdeğer bir kişisel anlatım biçimi olduğu konusunda hangi iddialar yapılırsa yapılsın, fotoğrafın orijinalliğinin maki-

nenin güçlerine kenetlenmiş olduğu hâlâ bir gerçektir: kimse, Harold Edgerton'ın çektiği, hedefini vuran bir merminin ya da bir tenis vuruşunun yarattığı girdap ve anaforların yüksek hızla çekilmiş fotoğrafları, ya da Lennart Nilsson'ın çektiği insan bedeni içinin endoskopik fotoğrafları gibi, gerçekleşmesi bu güçlerin durmaksızın gelişmesiyle mümkün olan pek çok fotoğrafın bilgilendiriciliğini ve biçimsel güzelliğini yadsıyamaz. Ancak fotoğraf makineleri daha gelişmiş, daha otomatik, daha keskin hale gelirken bazı fotoğrafçılar kendilerini silahsızlandırma ya da aslında silahlanmış olmadıklarını hissettirme eğilimi gösteriyor, kendilerini pre-modern fotoğraf makinesi teknolojisinin – daha ilginç ve etkileyici sonuçlar verdiğine ve yaratıcı kazaya daha fazla yer bıraktığına inanılan, daha ham, daha az güçlü bir makinenin – koyduğu sınırlara boyun eğmeyi yeğliyorlar. Süslü araç gereç kullanma pek çok fotoğrafçı için – Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson ve Frank de bunların arasındadır – bir onur kaynağı olmuş, bazıları mesleklerinin ilk yıllarında edindikleri basit tasarımlı ve yavaş objektifli eski bir makineye takılmış, bazılarıysa kontakt baskılarını yaparken birkaç küvet, bir şişe geliştirici ve bir şişe saptama çözeltisinden daha iyi bir şey kullanmamışlardır.

İnançlı bir modernist olan Alvin Langdon Coburn'ün 1918'de makinelerin ve hızın Fütüristlerce tanrılaştırılmasını çağrıştırarak ilan ettiği gibi, fotoğraf makinesi gerçekten de bir "hızlı görme" aracıdır. Fotoğrafın bugünkü kuşkucu ruh hali, Cartier-Bresson'un yakın zamanda yaptığı, ve fotoğrafın *gereğinden fazla* hızlı olabileceği biçimindeki demeciyle ölçülebilir. Gelecek (gittikçe daha hızlı görme) kültü, daha zanaatlı, daha saf bir geçmişe – görüntülerin hâlâ el yapımı bir niteliğe, bir havaya sahip olduğu zamana – geri dönme dileğiyle yer değiştirir durur. Bugün *daguerreotype*'lara *stereograph* kartlarına, fotografik *cartes de visite*'lere, aile şipşaklarına, ondokuzuncu yüzyıla

ve yirminci yüzyıl başına ait unutulmuş kasaba fotoğrafçılarıyla ticari fotoğrafçıların işlerine duyulan ilginin altında fotografik girişimin eski günlerine duyulan nostalji yatar.

Ancak en son ve güçlü araç gereci kullanmaya karşı olan isteksizlik fotoğrafçıların fotoğrafın geçmişine olan ilgilerini anlattıkları tek yol, ya da gerçekten de en ilginç yol değildir. Bugünün fotografik zevkini biçimlendiren ilkelci özlemler, aslına bakılırsa fotoğraf makinesi teknolojisinin durmak bilmez yenilikçiliği tarafından desteklenir. Çünkü ilerlemelerin pek çoğu yalnızca fotoğraf makinesinin gücünü arttırmaz, aynı zamanda o ortamın daha eski ve terk edilmiş olasılıklarını – daha ustaca, daha az zahmetli biçimde – özetler. İşte bu yüzden fotoğrafın gelişmesi, metal plakalar üzerinde doğrudan oluşan pozitifler halindeki *daguerreotype* işleminin yerini pozitif-negatif işlemine bırakması, bu yolla da sınırsız sayıda baskı (pozitif) yapılabilmesine dayanır. (Her ne kadar her ikisi de 1830'ların sonunda icat edildiyse de, genel kullanıma giren ilk fotografik işlem Fox Talbot'un pozitif-negatif işlemi değil, Daguerre'in 1839'da büyük bir tanıtımla açıklanan hükümet destekli buluşudur.) Oysa bugün fotoğraf makinesinin aslına geri döndüğü söylenebilir. Polaroid fotoğraf makinesi, *daguerreotype* fotoğraf makinesinin ilkesine yeniden yaşam verir: her baskı eşi olmayan bir nesnedir. Hologram da (laser ışınıyla yaratılan üç boyutlu bir görüntü) heliogram'ın – Nicéphore Niepce'in 1820'lerde yaptığı ilk makinesiz fotoğraflar – bir çeşitlemesi olarak kabul edilebilir. Ve fotoğraf makinesinin giderek daha yaygın biçimde saydam – sürekli olarak sergilenemeyen, ya da çantalarda ve albümlerde saklanamayan, yalnızca duvara ya da kâğıt üzerine (çizime yardımcı olarak) yansıtılabilen görüntüler – üretme yolundaki kullanımıysa fotoğraf makinesi tarihinde daha da gerilere gider, çünkü bu, fotoğraf makinesinin *camera obscura*'nın işini yapacak biçimde kullanılması demektir.

"Tarih bizi gerçekçi bir çağın eşiğine sürüklüyor," diyen Abbott, fotoğrafçılardan bu sıçrayışı kendilerinin yapmasını ister. Oysa fotoğrafçılar durmamacasına birbirlerini daha yürekli olmaya yöneltirken, hâlâ onları eşitlikle ironi, kontrol sağlamada ısrar etmeyle beklenmeyeni özendirme, ortamın karmaşık evriminden yararlanmaya kalkma hevesiyle, fotoğrafı yoktan var etme arasında salınım yaptırıp duran, gerçekçiliğin değerinden duyulan bir kuşku var. Sanki fotoğrafçılar belli aralıklarla kendi şeytanlıklarına direnme ve yaptıkları işin anlaşılmasını güçleştirme gereksinmesi duyuyorlar.

Bilgi hakkında sorulan sorular, tarihsel bakımdan fotoğrafın ilk savunma hattını oluşturmazlar. İlk tartışmalar, fotoğrafın görünüşlere olan bağlılığının ve bir makineye olan bağımlılığının onu yalnızca uygulamalı olan – bir sanattan, bir bilim dalından ve bir ticaretten ayrı olarak – bir güzel sanat olmaktan alıkoyup koymadığı sorusu üzerinde odaklanmıştır. (Fotoğrafın yararlı ve sıklıkla da şaşırtıcı bilgiler verdiği ta baştan belliydi. Fotoğrafçılar ne bildikleri ve bir fotoğrafın daha derin anlamda ne tür bir bilgi sunduğu hakkında ancak fotoğrafın bir sanat olarak kabulünden sonra kaygı duymaya başladılar.) Yaklaşık bir yüzyıl boyunca fotoğrafın savunması onu bir güzel sanat olarak oturtma çabalarıyla özdeşti. Fotoğrafçılar fotoğrafın gerçekliğin ruhsuz, mekanik bir kopyası olduğu suçlamasına karşılık, onun sıradan görme standartlarına karşı öncü bir başkaldırı ve resimden hiç de daha az değerli olmayan bir sanat olduğunu kuvvetle dile getirdiler.

Bugün fotoğrafçılar iddiada bulunurken daha seçici davranıyorlar. Fotoğraf güzel sanatların bir dalı olarak öylesine saygınlık kazandı ki, fotoğrafçılar artık o sanat kavramının zaman zaman fotografik girişime sağladığı korumayı aramıyorlar bile. İşlerini sanat amaçlarıyla özdeşleştiren tüm önemli Amerikalı

fotoğrafçılara karşılık (Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), bu sorunun sorulmasını bile reddeden çok daha fazlası bulunur. Strand, 1920'lerde fotoğraf makinesinin "sonuçlarının Sanat kategorisine girip girmediği önemsizdir" diye yazmıştır; Moholy-Nagy de "fotoğrafın 'sanat' üretip üretmediğinin pek bir önemi yoktur" diye açıklamada bulunmuştur. 1940'larda ya da daha sonra olgunluğa erişen fotoğrafçılar daha da yürekli davranıp açıkça sanatı küçük görür, sanatı sanatsılıkla bir tutarlar. Onlar genellikle kendilerini bulduklarını, kaydettiklerini, tarafsızlıkla gözlemlediklerini, kendilerine tanıklık ettiklerini ve kendilerini keşfettiklerini – sanat eseri yapmaktan başka ne ararsanız yaptıklarını – iddia ederler. Fotoğrafın gerçekliğe olan vaadi başlangıçta onu sanatla kalıcı olarak kararsız bir ilişkiye sokarken, bugün onun modernist mirası olmuştur. Önemli fotoğrafçıların işlerinin sanatla ilişkili *olmadığını* açıklamak dışında artık fotoğrafın bir güzel sanat olup olmadığını tartışmaya hevesli olmamaları gerçeği, onların modernizmin zaferiyle kabul ettirilen sanat kavramını ne denli doğru kabul ettiklerini gösterir: sanat ne kadar iyiyse geleneksel sanat amaçlarını o kadar altüst eder. Ve modernist zevk, bu tüketilebilen ve gösterişçi olmayan etkinliği neredeyse kendine rağmen, yüce bir sanat olarak karşılamıştır.

Fotoğrafın bir güzel sanat olarak savunulmaya çok fazla gereksinme duyduğuna inanılan ondokuzuncu yüzyılda bile, savunma hattı kararlı olmaktan çok uzaktı. Julia Margaret Cameron'un savunduğu ve fotoğrafın bir güzel sanat olmaya hak kazandığı, çünkü onun da resim gibi güzeli aradığı düşüncesini, Henry Peach Robinson'ın "fotoğraf sanattır, çünkü yalan söyleyebilir" biçimindeki Wilde'cı iddiası izlemişti. Yirminci yüzyılın başında Alvin Langdon Coburn'ün, fotoğrafı hızlı ve kişisel olmayan bir görme biçimi olduğu için "sanatların en moderni" olarak övmesi, Weston'ın fotoğrafı bireysel görsel ya-

ratının yeni bir yolu olarak övmesiyle yarışmıştır. Son yıllardaysa sanat düşüncesi bir tartışma aracı olarak tüketildi: gerçekten de fotoğrafın bir sanat biçimi olarak edindiği büyük saygınlığın azımsanmayacak bir bölümü, onun bir sanat olma yönünde ilan edilmiş olan kararsızlığından gelir. Fotoğrafçıların bugün sanat eseri yaptıklarını yadsımalarının nedeni, onların bundan çok daha iyi bir şey yaptıklarını düşünüyor olmalarıdır. Onların inkârları bize yağmalanmış olan herhangi bir sanat kavramının durumu hakkında, fotoğrafın bir sanat olup olmadığından çok daha fazlasını söylüyor.

Çağdaş fotoğrafçıların sanat hortlağını defetme çabalarına rağmen, ortada hâlâ bir şeyler dolaşıyor. Örneğin profesyoneller fotoğrafın kitap ya da dergi sayfasına silme basılmasına karşı çıktıklarında aslında bir başka sanattan miras kalmış olan modele başvurmuş olurlar: resimlerin çerçeveye konması gibi, fotoğraflar da beyaz bir boşlukla çevrelenmelidir. İşte bir başka örnek: pek çok fotoğrafçı hâlâ renkliden daha zarif, daha alışılagelmiş – ya da daha az röntgenci, daha az duygusal, ya da kabaca yaşam gibi – olan siyah beyazı yeğliyor. Oysa bu seçimin temelinde de yine resimle yapılan gizli bir karşılaştırma yatıyor. Cartier-Bresson fotoğraf kitabı *The Decisive Moment*'ın [Karar Anı, 1952] girişinde renkli malzeme kullanmamasını teknik sınırlamalara bağlar: renkli filmin düşük hızı netlik derinliğini azaltmaktadır. Ancak renkli film teknolojisinin son yirmi yıldaki gelişimiyle istenebilecek tüm tonal inceliklerin ve yüksek ayırma gücünün mümkün kılınması karşısında Cartier-Bresson gösterdiği nedenleri değiştirmek zorunda kalmış, fotoğrafçıların rengi ilke olarak reddettiklerini ortaya atmıştır. Fotoğraf makinesinin bulunmasından sonra fotoğrafla resim arasında bir egemenlik bölgesi ayrımı meydana geldiğini söyleyen o inatçı mitin Cartier-Bresson versiyonuna göre, renk, resme aittir. O, fotoğrafçılara günaha karşı durmalarını, ve kendi dü-

şüncelerinden vazgeçmemelerini emreder.

Kendini hâlâ fotoğrafı bir sanat olarak tanımlamaya ver miş olanlar değişikliğe karşı durmaya çalışıyorlar. Oysa fotoğrafta değişikliğe karşı durmak mümkün değildir: fotoğrafı belli konularla ve belli tekniklerle sınırlama girişimlerinin tümü, verimli olduklarını ne kadar çok kanıtlamış olurlarsa olsunlar, rakip bulmaya ve çökmeye mahkûmdur. Çünkü fotoğrafın doğası, onun fark gözetmeyen bir görme biçimi, yetenekli ellerdeyse şaşmaz bir yaratma ortamı olmasıdır. (John Szarkowski'nin gözlemlediği gibi, "yetenekli bir fotoğrafçı her şeyi güzel fotoğraflayabilir.") Bu yüzden fotoğraf, ayrımcı ya da saflaştırılmış bir görme biçiminin, ve gerçek başarıyı pek ender rastlanan bir şey durumuna getiren standartlarca yönetilen bir yaratma ortamının sonuçları anlamına gelen (son zamanlara kadar), sanatla çok eskiden bu yana tartışır. Fotoğrafçıların iyi fotoğrafın ne olduğunu dar anlamıyla tanımlamaktan vazgeçmeye yanaşmamış olmalarını anlamak mümkündür.

Fotoğraf tarihi her biri fotoğrafın sanatla ilişkisi üzerine olan, yani sınırsız görsel alıcılık iddiasını elden bırakmadan fotoğrafın sanata en fazla ne kadar yaklaşabileceği tartışmasının farklı bir biçimi olan bir dizi karşılıklı çekişmeyle – doğrudan baskıya karşı ellenmiş baskı, resimsel fotoğrafa karşı belgeci fotoğraf gibi – delik deşik olmuştur. Son zamanlarda tüm bu tartışmaların modasının artık geçmiş olduğunu belirtmek yaygınlaştı, bu da sorunun çözümlendiği anlamına gelir. Ancak fotoğrafın savunmasının tümüyle yatışması pek mümkün değildir. Fotoğraf obur bir görme yolu olmanın yanında, özel ve ayırt edici bir yol olduğunu iddia etme gereksinmesini duyduğu sürece, fotoğrafçılar da sanatın kirlenmiş ancak hâlâ saygınlığı olan bölgelerine sığınmaya (üstü kapalı olarak da olsa) devam edeceklerdir.

Resimde örneği görülen sanat gösterişinden fotoğraf çeke-

rek kurtulduklarını düşünen fotoğrafçılar, resim eylemiyle (yani, tuvali bir nesne olarak değil, bir eylem alanı olarak görerek) sanattan, ya da Sanat'tan kurtulduklarını sanan şu Soyut Dışavurumcu ressamları anımsatıyorlar. Ve fotoğrafın son zamanlarda bir sanat olarak edindiği saygınlık, onun iddialarının daha yakın döneme ait resim ve heykelin iddialarıyla kavuşmasına dayanır.[1] 1970'lerde fotoğrafın uyandırdığı doymak bilmez iştah, görece olarak ihmal edilmiş bir sanat biçimini baştan başa yeniden keşfetme zevkinden daha fazlasını anlatır; bu şiddetli isteğin büyük bölümü 1960'ların popüler zevkinin mesajlarından biri olan soyut sanata yol verilmesini bir kez daha doğrulama tutkusundan alır. Fotoğraflara giderek daha fazla dikkat göstermek, soyut sanatın istediği akıl zorlamalarından yorulmuş, ya da onlardan sakınmaya çalışan duyarlıklar için büyük bir rahatlamadır. Klasik modernist resim, hem çok gelişmiş bakma yetenekleri, hem de başka sanatlarla ve sanat tarihiyle ilgili belli kavramlarla bir aşinalık gerektirir. Fotoğrafsa tıpkı pop sanat gibi, izleyenlere sanatın zor olmadığına dair güvence verir; o, sanki sanattan çok konular hakkındadır.

Fotoğraf, geçmişin yüksek kültürünün kirli çamaşırlarını ortaya dökme hevesi (kırık dökük şeylere, hurdalara, acayip şeylere eğilme; hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan); sıradanlıkla olan insaflı flörtü; ucuz sanata karşı beslediği sevgi; öncü hırs-

1– Fotoğrafın iddiaları, kuşkusuz çok daha eskidir. Bugün artık tanıdık olan ve karşılaşmayı üretmenin, bulunmuş nesneleri ya da durumları yapılmış (ya da uydurulmuş) olanların yerine, kararı da çabanın yerine koyan uygulama için prototip, fotoğrafın bir makine aracılığıyla yapılan hazır sanatıdır. Gebelik ve doğumla değil, tanımadığı biriyle buluşarak (Duchamp'ın "rendez-vous" kuramı) üretilen sanat düşüncesini ilk kez dolaşıma çıkaran, fotoğraf olmuştur. Ancak profesyonel fotoğrafçılar kendilerini yerleşmiş güzel sanatlardan gelen Duchamp etkisindeki çağdaşlarından çok daha az güvenlikte hissediyor, genellikle de bir an kararının uzun bir duyarlık ve göz eğitimi varsaydığını vurgulamakta ve fotoğraf çekmenin çaba gerektirmeyişinin fotoğrafçıyı bir ressamdan daha az sanatçı yapmayacağında ısrar ediyorlar.

ları ticaretçiliğin ödülleriyle uzlaştırma yeteneği; tepkisel, elitist, züppe, samimiyetsiz, yapay, ve günlük yaşamın geniş hakikatlerinden kopuk diyerek sanatı yalancı köktenci bir biçimde hor görmesi; ve sanatı kültür belgesine dönüştürmesiyle, pop haldeki modernist zevkin en başarılı aracıdır. Fotoğraf bir yandan da, klasik modernist bir sanatın tüm korkularına ve sıkılganlığına giderek daha fazla sahip olmaya başladı. Bugün pek çok profesyonel fotoğrafçı, bu populist stratejinin biraz fazla ileri götürüldüğü, halkın fotoğrafın her şeyden öte soylu ve yüce bir etkinlik – kısacası bir sanat – olduğunu unutacağı kaygısı içindedir. Çünkü nahif sanatın modernist yoldan tutundurulması her zaman gizli bir engel içerir: onun gizli iddiasına kusursuzluğa dek saygı gösterilmeye devam edilir.

Fotoğrafçılar fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışmasını tam kestikleri sırada, fotoğrafın halk tarafından bir sanat olarak alkışlanması ve zorla müzeye girmesi bir rastlantı olamaz. Müzenin fotoğrafı bir sanat olarak uyruğuna kabul etmesi, modernist zevkin açık kalmış bir sanat tanımı adına sürdürdüğü yüzyıllık seferberliğin kesin zaferi olmuş, fotoğrafsa bu çaba için resimden çok daha uygun bir taban oluşturmuştur. Çünkü amatörle profesyonel, ilkelle gelişmiş arasındaki çizgiyi fotoğrafla çizmek, resimle çizmeye göre yalnızca daha zor değil, neredeyse anlamsızdır. Nahif, ticari ya da yalnızca yararcıl olan fotoğraf, tür olarak en yetenekli profesyonellerin yaptığı fotoğraftan farklı değildir: adı bilinmeyen amatörlerin öyle fotoğrafları vardır ki, bir Stieglitz ya da bir Evans kadar ilginç, biçimsel olarak onlar kadar karmaşık, fotoğrafın karakteristik güçlerinin onlar kadar iyi bir temsilcisidirler.

Birbirinden farklı bütün fotoğraf türlerinin kesintisiz ve birbirine bağımlı bir gelenek oluşturması, çağdaş fotografik zevkin temelini oluşturan ve bu zevkin belirsizce genişlemesi-

ne izin veren, bir zamanların şaşırtıcı, oysa bugünün bize çok açık gelen varsayımıdır. Bu varsayımı yapmak, ancak fotoğrafın müzeciler ve tarihçiler tarafından ele alınıp müzelerde ve galerilerde düzenli olarak sergilenmeye başlamasından sonra akla yakın hale gelmiştir. Fotoğrafın müzedeki meslek yaşamı belirli bir üslubu özendirmez; müze fotoğrafı daha çok, birbirinden ne denli farklı olursa olsun hiçbir biçimde çelişkili olarak algılanmayan bir eşzamanlı niyetler koleksiyonu olarak sunar. Ancak bu girişim halk tarafında çok büyük bir başarı olduysa da, fotoğraf profesyonellerinin yanıtı karışıktır. Bunların çoğu, fotoğrafın yeni meşruiyetini hoş karşılarken bile, haber fotoğrafçılığından bilimsel fotoğrafa ve aile şipşaklarına kadar değişen *her* tür görüntü dolaysız bir süreklilik içinde en iddialı görüntülerle bir arada tartışıldığında kendilerini tehdit altında hissederler – bunu, fotoğrafı yalnızca bir zanaat olan, kolay, sıradan bir şeye indirgemekten sorumlu tutarlar.

İşlevsel fotoğrafların, yani pratik bir amaçla, ticari bir görevle ya da anı olarak çekilen fotoğrafların genel fotografik başarı düşüncesi içine sokulmasındaki asıl sorun bunun güzel sanat olarak kabul edilen fotoğrafı alçaltması değil, bu yöntemin çoğu fotoğrafın doğasına aykırı olmasıdır. Fotoğraf makinelerinin birçok kullanımında, fotoğrafın nahif ya da betimleyici işlevi önde gelir. Oysa yeni bağlamları içinde, yani müze ya da galeride izlendiğinde, fotoğraflar aynı dolaysız ya da birincil biçimleriyle konuları "hakkında" olmaktan çıkarlar; fotoğraf olasılıkları üzerinde yapılmış çalışmalar haline gelirler. Fotoğrafın müzeye alınması, yalnızca çalışmalarıyla fotoğraf makinesinin gerçekliği kavrama yeteneğini sorgulayan az sayıda çekingen fotoğrafçının yaşadığı biçimiyle fotoğrafın kendisini kuşkulu hale getirir. Eklektik müze koleksiyonları, en doğrudan betimleyici olanları dahil olmak üzere, tüm fotoğrafların keyfiliğini, öznelliğini güçlendirir.

Fotoğraf sergisi düzenlemek, bugün en az ressamların kişisel sergilerini açmak kadar gözde bir müze etkinliği haline gelmiştir. Oysa ciddi fotoğrafçılığın büyük bölümünde fotoğrafçının rolü geri planda kalma eğiliminde, fotoğrafın tüm sıradan kullanımlarındaysa önemsiz olduğu için, fotoğrafçıyla ressam bir tutulamaz. Fotoğraflanan konuyla ilgilendiğimiz sürece, fotoğrafçının son derece ayrı bir varlık olmasını bekleriz. İşte haber fotoğrafçılığının başarısı, eğer belli bir konuyu tekeline almamışsa, üstün bir fotoğrafçının işini bir başkasınınkinden ayırt etme zorluğunda yatar. Bu fotoğraflar belli bir sanatçının bilincinin görüntüleri değil, dünyanın görüntüleri (ya da kopyaları) olarak güçlüdürler. Ve fotoğrafların büyük çoğunluğunda – bilimsel ve endüstriyel amaçlarla, basın, askerler, polis ya da aileler tarafından çekilen fotoğraflarda – fotoğraf makinesinin ardındaki kişinin kişisel görüşünün küçücük bir izi bile, fotoğraf üzerindeki birincil talebe müdahale etmek anlamına gelir: bu talep, saptama, tanı koyma, bilgilendirme talebidir.

Resimlerin imzalanmasına rağmen fotoğrafların imzalanmaması (ya da imzalanmasının zevksizlik gibi görünmesi) aslında mantıklıdır. Fotoğrafın doğası bir *auteur* olarak fotoğrafçıyla kurulan belirsiz bir ilişki ima eder; ve yetenekli bir fotoğrafçı ne kadar büyük ve çeşitlilik gösteren bir iş ortaya koyarsa, o iş o kadar çok bireysel sanatçılıktan uzaklaşıp bir tür toplu sanatçılığa sahip olur. Fotoğrafın en büyük isimlerinin yayımlanmış fotoğraflarının pek çoğu, pekâlâ dönemlerinin bir başka yetenekli profesyoneli tarafından da yapılmış olabilirdi. İşi kolayca ayırt edilebilir kılmak için ya biçimsel bakımdan ilginç bir düşünce (Todd Walker'ın solarize fotoğrafları ya da Duane Michals'ın öyküsel dizi fotoğrafları gibi), ya da belli bir konuya karşı tutku (Eakins'in erkek çıplağa ya da Laughlin'in Eski Güney'e karşı duyduğu gibi) gereklidir. Kendilerini bu biçimde kısıtlamayan fotoğrafçıların işleriyse, başka sanat dallarının ben-

zer düzeyde çeşitlilik gösteren işleriyle aynı bütünlüğe sahip değildir. En keskin dönem ve üslup kesintilerine uğramış olanlarda bile – Picasso'yu, Stravinsky'yi düşünün – bu kesintileri aşan kaygı birliğini algılamak, (geriye doğru bakarak) bir dönemin bir başka döneme göre sahip olduğu iç ilişkiyi görmek mümkündür. Tüm eserleri bilindiğinde, aynı bestecinin nasıl olup da hem *Le Sacre du printemps*'ı, [Bahar Ayini] hem Dumbarton Oaks Konçertosu'nu, hem de geç dönem neo-Schoenberg'ci eserleri bestelediği anlaşılabilir; tüm bu bestelerde Stravinsky'nin eli hemen fark edilir. Oysa o insan ve hayvan çalışmalarını, Orta Amerika'da yapılan fotoğraf gezilerinden getirilen belgeleri, devlet desteğiyle Alaska ve Yosemite'de yapılan fotoğraf makinesi araştırmalarını ve o "Bulutlar" ve "Ağaçlar" dizilerini tek bir fotoğrafçının (gerçekten de tüm fotoğrafçıların en ilginç ve özgünlerinden birinin) yapmış olduğunu anlayabilmek için bu fotoğrafların içinde bulunan bir kanıt yoktur. Bugün bunların Muybridge tarafından çekildiğini öğrendikten sonra bile, bu dizileri (her biri uyumlu, ayırt edilebilir bir üsluba sahip olsa da) birbiriyle ilişkilendirebilmek, Atget'nin ağaçlarını ve Paris dükkân vitrinlerini fotoğraflama biçimini birbirinden ayırt etmekten, ya da Roman Vishniac'ın savaş öncesinde çektiği Polonya Yahudisi portreleriyle 1945'ten bu yana çekmekte olduğu bilimsel mikrofotoğrafları birbiriyle ilişkilendirmekten daha kolay değildir. Fotoğrafta konu her zaman öne çıkar; farklı konular geniş bir iş kümesinin bir dönemiyle ötekiler arasında aşılmaz boşluklar bırakır, imzayı yanıltıcı kılar.

Gerçekten de, uyumlu bir fotografik üslubun varlığı – Avedon'un portrelerindeki beyaz geri planları ve yumuşak ışıklandırmayı, Atget'nin Paris sokaklarında göze çarpan kurşuniliği düşünün – tek tip malzeme kullanıldığını düşündürür. Konu da sanki izleyicinin tercihlerini biçimlendirmekte en büyük paya sahiptir. Çekilmesine neden olan kullanım bağlamından ya-

lıtılıp bir sanat eseri olarak bakıldığında bile, bir fotoğrafın bir başkasına yeğlenmesi, hemen hiçbir zaman o fotoğrafın yalnızca biçimsel olarak üstün görüldüğü anlamına gelmez; bu, hemen her zaman – daha rahat tavırlı bakma türlerinde olduğu gibi – izleyicinin bu tür bir ruh durumunu yeğlediğini, o iradeye saygı duyduğunu, ya da o konuyla ilgilendiğini (ya da o konuyla nostalji duyduğunu) gösterir. Biçimci fotoğraf yaklaşımları, *fotoğraflanan şeyin* gücünün ve o fotoğrafa duyduğumuz ilginin zamandaki uzaklıkla ve o fotoğrafa olan kültürel uzaklıkla nasıl arttığını açıklayamaz.

Yine de çağdaş fotografik zevkin büyük oranda biçimci bir yöne kaymış olması akla yakındır. Her ne kadar fotoğraftaki konunun doğal ya da nahif konumu diğer bütün temsil sanatlarında olduğundan daha fazla güvencedeyse de, fotoğrafların izlendikleri durumların çeşitliliği, konunun önceliği konusunda karmaşa yaratır, sonuçta da konunun önceliğini zayıflatır. Nesnellik ve öznelliğe, gösterme ve varsaymaya yönelen ilgiler arasındaki çelişki çözümlenemez. Bir fotoğrafın sahip olduğu yetke tümüyle bir konuyla kurulan ilişkiye bağlı kalırsa da (o, *bir şeyin* fotoğrafıdır), bir sanat olarak fotoğraf adına bulunulan tüm iddialar görmenin öznelliğini vurgulamak zorundadır. Fotoğrafın bütün estetik değerlendirmelerinin orta yerinde bir belirsizlik bulunur; bu da fotografik zevkin kronikleşmiş olan savunmacılığını ve üstün değişme yeteneğini açıklar.

Kısa bir süre için – diyelim Stieglitz'den Weston'ın saltanat döneminin sonuna kadar – sanki fotoğrafları değerlendirecek sağlam bir bakış açısı oluşmuştu: kusursuz ışıklandırma, kompozisyon yeteneği, konunun açıklığı, netliğin keskinliği, baskının kusursuzlaştırılması. Ancak genellikle Westoncı olarak anılan bu düşünce – özünde bir fotoğrafı neyin güzel yapacağının teknik kriterleri – bugün iflas etmiş durumdadır. (Weston'ın büyük Atget'ye "iyi bir teknisyen değildir" diye küçümseyerek

değer biçmesi bu düşüncenin kısıtlarını gösterir.) Peki Weston'ınkinin yerini hangi düşünce aldı? Yargı odağını bitmiş bir nesne sayılan tek bir fotoğraftan "fotografik görme"nin bir örneği sayılan fotoğrafa kaydıran kriterleriyle, çok daha kapsamlı olan bir düşünce. Fotografik görmeyle kastedilen şey Weston'ın işlerini hiç mi hiç dışlamadığı gibi, çok sayıda isimsiz, yakalamayla çekilmiş, kabaca ışıklandırılmış, asimetrik kompozisyonlu, ve daha önceleri kompozisyon yetersizliği yüzünden bir yana itilmiş çok sayıda fotoğrafı da kapsar. Bu yeni düşünce fotoğrafı bir sanat dalı olarak, teknik kusursuzluğun baskıcı standartlarından kurtarmayı da hedefler. O, içinde hiçbir konunun (ya da konusuzluğun), hiçbir tekniğin (ya da tekniksizliğin) bir fotoğrafı yetersiz kılamayacağı küresel bir zevki mümkün kılar.

Her ne kadar ilke olarak tüm konular fotografik görme biçimini uygulamak için değerlilerse de, fotografik görmenin en berrak haline silik ya da basit konularda eriştiği yolunda bir düşünce birliği oluşmuştur. Konular, sıkıcı ya da bayağı oldukları için seçilirler. Onlara karşı kayıtsız olduğumuz için fotoğraf makinesinin "görme" yeteneğini en iyi onlar sergiler. Moda dergileri ve reklam ajansları için çektiği nefis ünlü kişi ve yiyecek fotoğraflarıyla tanınan Irving Penn'den 1975 yılında Modern Sanat Müzesi'nde bir sergi açması istendiğinde, bu, bir dizi sigara izmariti yakın çekimi içindi. Müzenin fotoğraf bölümü yöneticisi olan John Szarkowski, Penn için "fotoğraflarının önemsiz konularına karşı gelişigüzel ilgiden fazla bir zevki herhalde pek ender yaşamıştır" diye yorum yapmıştır. Bir başka fotoğrafçı hakkında yazarken de Szarkowski "tümüyle bayağı" olan "bir konudan elde edilebilecekler" konusunda öğüt verir. Fotoğrafın müzeye kabul edilmesi bugün şu önemli modernist fantezilere sıkıca bağlıdır: "önemsiz konu" ve "tümüyle bayağı olan." Ancak bu yaklaşım konunun önemini azaltmakla kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın tek bir fotoğrafçıyla olan bağlan-

tısını gevşetir. Fotografik görme biçimi şu sıralar müzelerin düzenlediği bir sürü kişisel sergi ve retrospektifle bütünüyle gözler önüne serilmiş olmaktan uzaktır. Fotoğraf bir sanat olarak meşrulaşabilmek için, fotoğrafçının bir *auteur*, aynı fotoğrafçı tarafından çekilen bütün fotoğraflarınsa bir iş kümesi olduğu düşüncesini beslemek zorundadır. Bu düşünceleri bazı fotoğraflara uygulamak diğerlerine göre daha kolaydır. Bunları, sözgelişi üslup ve amaçlarıyla hem fotografik hem de resimsel ölçütleri idare eden Man Ray'e uygulamak, işleri arasında soyutlamalar, portreler, yiyecek reklamları, moda fotoğrafları ve hava keşif fotoğrafları (her iki dünya savaşı sırasındaki askeri uğraşısı sırasında çekmiştir) olan Steichen'e göre biraz daha kolaydır. Ancak bir fotoğrafın ayrı bir iş topluluğunun parçası olarak görüldüğünde takınacağı anlamlar, değerlendirme kriteri fotografik görme olduğu anda özellikle isabetli olmaktan çıkar. Bu tür bir yaklaşım daha çok başka fotoğrafçıların işleriyle yan yana konduğunda – ideal seçkilerde, ya müze duvarlarında ya da kitaplarda – her bir fotoğrafın takınacağı yeni anlamlara kesinlikle göz yummalıdır.

Bu tür seçkilerin genel anlamda fotoğraf zevkini geliştirmesi, tüm konuları eşdeğer kılan görme biçimini öğretmesi amaçlanır. Szarkowski, benzincileri, boş oturma odalarını, ve diğer kasvetli konuları fotoğrafçının "hizmetindeki gelişigüzel gerçek kalıpları" olarak betimlerken aslında bu konuların fotoğraf makinesi için ideal konular olduğunu söylemek ister. Görünüşte biçimci ve tarafsız olan fotografik görme kriterleri, aslında konular ve üsluplar hakkında çok güçlü bir biçimde hüküm vericidirler. Nahif ve iddiasız ondokuzuncu yüzyıl fotoğraflarının, özellikle de alçakgönüllü kayıtlar olarak çekilenlerin değer kazanması, biraz da onların keskin netliklerinden gelir – Cameron'dan Stieglitz'e kadar fotoğrafın bir sanat olma iddiasıyla ilişkili olan "resimsel" yumuşak netlemeye pedago-

jik bir düzeltme. Yine de fotografik görme standartları netliğe değişmez bir vaatte bulunmuş değildir. Ciddi fotoğraf, sanatla ve güzelle olan modası geçmiş ilişkilerden temizlenmiş olduğu hissedildiği anda pekâlâ sigara izmaritleri, benzinciler ve objektife dönük sırtlar yerine resimsel fotoğrafa, soyutlamaya ve soylu konulara yönelmiş beğenilere de yer ayırabilirdi.

Fotoğrafların değerlendirilmesinde çoğunlukla başvurulan dil, aşırı derecede yetersiz bir dildir. Bu dil bazen resmin sözcük dağarına musallat olur: kompozisyon, ışık, vb. Daha sık olarak da, fotoğrafların incelikli, ilginç, güçlü, karmaşık, basit ya da – en sevileni – aldatıcı biçimde basit diye övüldükleri zamanlarda olduğu gibi, bulunabilecek en belirsiz yargılardan oluşur.

Dilin yoksul oluşu rastlantısal değildir: diyelim ki bu yoksulluğun nedeni fotografik eleştirinin zengin bir geleneği bulunmamasıdır. Bu, bir sanat olarak bakıldığında fotoğrafın doğasında görülen bir şeydir. Fotoğraf, resminkinden (en azından geleneksel olarak algılandığı biçimiyle) çok daha farklı bir hayal etme süreci ve bir beğeni önerir. Gerçekten de, iyi bir fotoğrafla kötü bir fotoğraf arasındaki fark, iyi bir resimle kötü bir resim arasındaki farka hiç mi hiç benzemez. Resim için işe yaramayan estetik değerlendirme ölçütleri, otantiklik (ve sahtelik) ve ustalık kriterlerine – fotoğraf için gevşek olan ya da basitçesi hiç geçerli olmayan kriterler – dayanır. Ve resimdeki uzmanlık görevleri değişmez biçimde bir resmin bütünlük içindeki belirli bir iş topluluğuyla, okullarla ve ikonografik geleneklerle olan organik bir ilişkisi bulunmasını varsayarken, fotoğrafta büyük bir iş topluluğunun mutlaka bir iç üslup uyumuna sahip olması gerekmez. Tek bir fotoğrafçının fotoğraf okullarıyla olan ilişkisiyse resme göre çok daha yüzeysel bir sorundur.

Fotoğrafın resimle paylaştığı bir değerlendirme kriteri var-

sa, o da yenilikçiliktir; hem fotoğraflar, hem de resimler genellikle yeni biçimsel düzenlemeler ya da görsel dilde değişiklikler dayattıklarında değer kazanırlar. Bu ikisinin paylaşabileceği bir başka kriter de, Walter Benjamin'in sanat eseri için tanımlayıcı olarak kabul ettiği var oluş niteliğidir. Benjamin, mekanik olarak üretilen bir nesne olduğu için bir fotoğrafın gerçek anlamda bir varlık olamayacağını düşünmüştür. Oysa bugün fotoğraf zevkini belirleyen durumun, yani onun müzelerde ve galerilerde sergilenmesinin, fotoğrafların aslında bir tür otantikliğe sahip olduklarını ortaya çıkardığı iddia edilebilir. Dahası, her ne kadar hiçbir fotoğraf, resimdeki anlamıyla bir orijinal değilse de, orijinal denebilecek olanlar – fotoğraf çekildiği zaman (yani fotoğrafın teknolojik evrimi içinde çekimle aynı anda) orijinal negatiften yapılan baskılar – ile aynı fotoğrafın daha sonraki nesilleri arasında niteliksel farklar vardır. (Çoğu insanın – kitaplardaki, dergilerdeki, vb. – ünlü fotoğrafları tanıması aslında fotoğrafların fotoğrafları yoluyla gerçekleşir; yalnızca bir müze ya da galeride izlenebilecek olan orijinallerse asla yinelenemeyecek olan görsel zevkler sunarlar.) Benjamin, mekanik çoğaltmanın sonucunun, "orijinalin kopyasını orijinale ulaşmanın mümkün olmadığı yerlere koymak" olduğunu söyler. Ancak, örneğin bugün bir Giotto, orijinal bağlamından koparılıp konduğu ve bir fotoğraf gibi "izleyeni orta yolda karşıladığı" müze sergisinde ne kadar havaya sahipse (en keskin anlamıyla Benjamin'in hava düşüncesine göre böyle yapmaz), bugün artık bulunmayan bir kâğıda basılmış olan bir Atget fotoğrafı da o kadar havaya sahiptir.

Bir fotoğrafın sahip olabileceği hava ile bir resminki arasındaki gerçek fark, zamanla aralarında kurdukları farklı ilişkilerde yatar. Zamanın yıkımı resimlere karşı çalışır. Oysa baştan beri fotoğrafların doğasında bulunan ilginin bir bölümüyle fotoğrafların estetik değerlerinin başlıca kaynağı, tam anlamıyla

zamanın onlar üzerinde yapımcılarının niyetlerinden kaçırarak yaptığı dönüşümlerdir. Yeteri kadar zaman verilse pek çok fotoğraf gerçekten bir hava kazanır. (Renkli fotoğrafların siyah beyaz fotoğraflarda olduğu gibi eskimemesi gerçeği, renkli fotoğrafın çok yakın zamanlara kadar ciddi fotoğraf zevkinde tuttuğu önemsiz konumu biraz olsun açıklar. Rengin soğuk dostluğu, fotoğrafı eskimeyle gelen güzellikten yalıtır sanki.) Çünkü resimler ya da şiirler yalnızca eski oldukları için daha iyi, daha çekici olamazken, yeterince eskiyse tüm fotoğraflar ilginç ve dokunaklıdırlar. Kötü fotoğraf diye bir şey yoktur – yalnızca daha az ilginç, daha az önemli, daha az gizemli olanları vardır. Fotoğrafın müze tarafından kabul edilmesi, yalnızca zamanın nasıl olsa tamamlayacağı o süreci ivmelendirir, tüm fotoğrafları değerli kılar.

Çağdaş fotoğraf zevkini biçimlendirmede müzenin rolü azımsanamaz. Müzeler fotoğrafların iyi ya da kötü olduğuna karar vermekten çok, tüm fotoğraflara bakmanın yeni koşullarını sunarlar. Değerlendirme standartları oluşturuyor gibi görülen bu yöntem, aslında bu standartları fesheder. Müzenin resim için yaptığı gibi, geçmişin fotografik işleri için de güvenli bir kurallar bütünü yarattığı söylenemez. Belli bir fotografik zevki destekliyor gibi görünse de, müze aslında temel oluşturan zevk düşüncesinin kendisini yıpratmaktadır. Onun rolü *hiçbir* sabit değerlendirme standardı bulunmadığını, kabul edilmiş *hiçbir* iş geleneği bulunmadığını göstermektir. Müzenin ilgisi altında, kabul edilmiş gelenek düşüncesi bir fazlalık olarak sunulur.

Fotoğrafın Büyük Gelenek'ini sürekli değişim içinde tutan, onu sürekli olarak karıştıran şey, fotoğrafın yeni bir sanat, dolayısıyla da emniyetsiz bir şey olması değildir – fotografik zevk denen şey zaten biraz da budur. Fotoğrafta diğer tüm sanatlardan daha hızlı olan bir yeniden keşfetme düzeni vardır. Tanımlayıcı formülasyonu içinde T. S. Eliot tarafından verilen ve her

önemli yeni eserin mutlaka geçmişin mirasını algılayışımızı değiştireceğini ileri süren o zevk kuralını örneklendiren yeni fotoğraflar, geçmiş fotoğraflara bakış biçimimizi değiştirir. (Örneğin Arbus'un çalışmaları, kendini kurbanların yüzlerindeki donuk asaleti görüntülemeye adamış olan bir başka fotoğrafçının, Hine'ın işlerinin değerini anlamamızı kolaylaştırmıştır.) Ancak çağdaş fotoğraf zevkindeki salınımlar, böyle benzerin benzeri büyüttüğü, uyumlu ve birbiri ardına gelen yeniden değerlendirme süreçlerini yansıtmakla kalmazlar. Bunlar daha çok karşıt üslup ve temaların tamamlayıcılığını ve değer eşitliğini anlatırlar.

Amerikan fotoğrafına uzun yıllar "Weston'cılık"a – yani düşünen fotoğrafa, hiçbir açık toplumsal zorunluluk olmaksızın dünyanın bağımsız ve görsel bakımdan keşfi olarak alınan fotoğrafa – karşı bir tepki egemen olmuştu. Weston'ın fotoğraflarının teknik kusursuzluğu, White'ın ve Siskind'in hesaplanmış güzellikleri, Frederic Sommer'in şiirsel konstrüksiyonları, Cartier-Bresson'un kendine güvenen ironileri – tüm bunlara, en azından program bakımından daha nahif, daha dolaysız, yani kararsız, hatta acayip bir fotoğraf tarafından meydan okunuyordu. Ancak fotoğraf zevki pek o kadar çizgisel değildir. Biçimci olmayan, toplumsal belge olarak görülen fotoğrafa yapılan vaatler bugün hiç mi hiç yıpranmamış da olsa, bugün gözle görülür bir Weston canlanışı yaşanıyor – üzerinden yeterince zamanın geçmesiyle birlikte Weston'ın işleri artık zamandan bağımsız görülmüyor; fotografik zevki çalıştıran nahifliğin çok daha geniş bir tanımıyla artık Weston'ın işleri de nahif görülüyor.

Son olarak, herhangi bir fotoğrafçıyı düzenin dışında tutmak için hiçbir neden yoktur. Şu sıralar Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson ve Robert Demachy gibi bir başka dönemin uzun zamandan beri adam yerine konmayan resimselcilerinin mini uyanışları gözleniyor. Fotoğraf tüm dünyayı

konusu olarak gördükçe, onda her türlü zevk bulunuyor. Yazınsal zevk gerçekten bazı şeyleri dışarıda bırakabilir: modernist hareketin şiirdeki başarısı Donne'ı yüceltirken Dryden'ı küçültmüştür. Yazında insan bir noktaya kadar eklektik olabilir, ancak her şeyi de sevemez. Fotoğraftaysa eklektizmin sınırı yoktur. Doktor Bernardo'nun Evi denen bir Londra evine alınan terk edilmiş çocukların 1870'lerden kalan sade fotoğrafları ("kayıt" olarak çekilmişler), en az David Octavius Hill'in 1840'larda çektiği İskoç ileri gelenlerinin portreleri ("sanat" olarak çekilmiş) kadar duygulandırıcıdırlar. Weston'ın klasik modern üslubunun temiz görünüşü, örneğin Benno Friedman'ın yakın zamanda başlattığı resimsel bulanıklık uyanışı tarafından çürütülmemiştir.

Kuşkusuz bu, bir izleyicinin bazı fotoğrafçıların yapıtlarını diğerlerinden daha çok sevmediği anlamına gelmez: örneğin bugün deneyimli izleyicilerin çoğu, Atget'yi Weston'a yeğler. Bunun gerçek anlamı, fotoğrafın doğası gereği insanın gerçekten seçmeye zorlanmadığı, ve bu türden seçimlerin çoğunlukla yalnızca tepkisel olduğudur. Fotoğraf zevki küresel, eklektik, rahat bırakan bir zevk olmaya kayar, belki de böyle olmak zorundadır. Bu da demektir ki, fotoğraftaki zevk en sonunda iyi zevkle kötü zevk arasındaki farkı yadsımalıdır. Fotoğraf polemikçilerinin bir kurallar bütünü meydana getirmeye yönelik tüm girişimlerinin saf ve cahil görünmesinin nedeni işte budur. Çünkü tüm fotografik çekişmelerde sahte bir yan vardır – ve müzenin ilgisi bunu belirginleştirmekte yaşamsal rol oynamıştır. Müze, tüm fotoğraf okullarını aynı düzeye getirir. Gerçekten de burada okulların lafını etmek bile anlamsızdır. Resim tarihinde hareketlerin gerçek birer ömrü ve işlevi vardı: bağlı bulundukları okul ya da hareket göz önüne alındığında ressamlar genellikle çok daha iyi anlaşılırlar. Oysa fotoğraf tarihindeki hareketler ömürsüz, rastlantısal, bazen de yalnızca baştan savmadır; ve

hiçbir birinci sınıf fotoğrafçı, bir topluluk üyesi olarak, kendi başına olduğundan daha iyi anlaşılamamıştır. (Stieglitz ve *Photo-Secession*'ı, Weston ve f/64'ü, Renger-Patzsch ve Yeni Nesnelliği, Walker Evans ve Tarım Güvenlik İdaresi projesini, Cartier-Bresson ve Magnum'u düşünün.) Fotoğrafçıları okullar ve hareketler çevresinde toplamak sanki (bir kez daha) fotoğrafla resim arasındaki bastırılamayan, ancak her zaman yanıltıcı olan o analoji üzerine oturmuş bir tür yanlış anlamadır.

Bugün müzelerin fotografik zevkin doğasını biçimlendirme ve berraklaştırmada oynadığı başrol, fotoğrafın artık geri dönemeyeceği yeni bir aşamaya işaret ediyor. Bütünüyle bayağının tarafını tutan saygısı yanında müze, tüm fotoğraf tarihini acımasızca yücelten tarihsel bir bakışı da yaygınlaştırıyor. Fotoğraf eleştirmenlerini ve fotoğrafçıları pek endişelendirmeyen önemsiz bir merak bu. Fotoğrafın son dönemlerdeki savunmalarının altında, fotoğrafın düzmece, ya da ölü hareketlerle dolu yaşlı bir sanat durumuna gelmesi, ve geriye kalan tek işin müze yöneticiliği ve tarih yazarlığı olması korkusu yatıyor. (Bir yandan da, ister eski ister yeni olsun, fotoğrafın fiyatları alıp başını gidiyor.) Bu ahlaki çöküşün fotoğrafın en büyük kabulü gördüğü anda kendini hissettirmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü fotoğrafın sanat olarak ve sanata karşı kazandığı zaferin gerçek boyutları bütünüyle anlaşılamamıştır.

Fotoğraf, saygın bir sanat olan resme tecavüz eden ve onu zayıflatan zıpçıktı bir etkinlik olarak sahneye çıkmıştır. Baudelaire'e göre fotoğraf resmin "ölümcül düşmanı" idi; ancak işin sonunda bir ateşkese varılmış, buna göre de fotoğraf resmin kurtarıcısı olarak kabul görmüştü. Weston, 1930'da yazarken ressamların savunmacılığını sakinleştirecek en yaygın formülü kullanıyordu: "Fotoğraf resmin büyük bölümünü iptal etmiştir, ya da eninde sonunda edecektir – ki, ressam bunun için fotoğ-

rafa minnettar olmalıdır." Fotoğraf tarafından sadık temsil külfetinden kurtarılan resim, artık daha yüce bir görevin peşinde koşabilirdi: bu görev, soyutlamaydı.[1] Gerçekten de fotoğraf tarihindeki ve fotoğraf eleştirisindeki en kalıcı düşünce, resim ve fotoğraf arasında varılan ve her ikisini de bir yandan birbirlerini yaratıcılıkla etkilerken, bir yandan da kendi ayrı, ancak aynı derecede geçerli olan görevlerini sürdürmelerine izin veren mitsel anlaşmadır. Aslında bu masal, hem resim tarihinin, hem

1– Valéry'nin iddiasına göre fotoğraf, dilin *"aldatıcı iddiası olan"* görsel nesne düşüncesini belli bir keskinlik düzeyinde aktarmayı keşfederek resme yaptığı hizmeti yazıya da yapmıştır. Ancak yazarlar fotoğrafın *"sonunda yazının önemini sıfırlayıp onun yerini almasından"* korkmamalıdırlar, der Valéry *The Centenary of Photography'de* [Fotoğrafın Yüz Yılı, 1929]. Valéry şöyle der:

> *"Eğer fotoğraf bizim betimleme hevesimizi kırarsa, bu bize dilin sınırlarını anımsatır ve bize yazarlar olarak araçlarımızı onlara daha iyi uyan bir kullanıma yöneltmemizi öğütler. Bir yazın, çok daha etkin olarak icra edilebilecek bazı işleri başka anlatım ve üretim biçimlerine bırakır ve kendini tek başına başaracağı görevlere adarsa kendini saflaştırmış olur ki, bunlardan biri soyut düşünceyi kuran ya da yorumlayan dilin kusursuzlaştırılması, öteki de tüm şiirsel kalıp ve rezonans çeşitlerinin keşfedilmesidir."*

Valéry'nin savı inandırıcı değildir. Her ne kadar bir fotoğrafın kaydettiği, sunduğu söylenebilirse de, o asla, doğru konuşmak gerekirse, "betimlemez;" betimleme zaman içinde olan bir olaydır ve bunu ancak dil yapar. Valéry savının kanıtı olarak bir pasaportu açıp bakmayı önerir: *"oraya karalanmış olan betimlemeyle yanına zımbalanan şipşak arasında hiçbir benzerlik kurulamaz."* Ancak bu, betimlemeyi en alçaltıcı, en yoksullaştırılmış anlamda kullanmaktır; Dickens ve Nabokov'da öyle bölümler vardır ki, bir yüzü ya da bedenin bir bölümünü herhangi bir fotoğraftan çok daha iyi betimlerler. Ayrıca Valéry'nin yaptığı gibi *"ne denli yetenekli olursa olsun, bir manzara ya da bir yüzü resmeden bir yazar, okur sayısı kadar çok sayıda görüş ortaya atmış olacaktır"* demek, yazının betimleyici gücünün yetersizliğini kanıtlamaz. Çünkü aynı şey fotoğraf için de geçerlidir. Durağan fotoğrafın yazarları betimleme zorunluğundan kurtarmasının düşünülmesi gibi, filmlerin de sık sık romancının aktarma ve öykü anlatma görevine el koyduğu kabul edilir - bazılarının iddiasına göre, filmler bu yolla romanı daha az gerçekçi görevler için özgür bırakmıştır. Sinema, zamana bağlı bir sanat olduğu için savın bu hali biraz daha akla yakındır. Ancak bu, roman ve sinema arasındaki ilişkiye pek hakça bir davranış sayılmaz.

de fotoğraf tarihinin büyük bölümünü tahrif eder. Fotoğraf makinesinin dış dünya görünüşünü saptama biçimi ressamlara yeni resimsel kompozisyon kalıpları ve yeni konular önermiştir: parçaya karşı bir beğeni yaratma, alçakgönüllü yaşantıya göz atmaya karşı ilgi uyandırma, akıp giden hareket ve ışık etkisi üzerinde yapılan çalışmalar. Resim, soyutlamaya yönelmekten çok fotoğraf makinesinin gözünü benimsemiş, (Mario Praz'ın sözcükleriyle) yapısal bakımdan teleskopik, mikroskopik ve fotoskopik hale gelmiştir. Ancak ressamlar fotoğrafın gerçekçi etkilerini taklide yeltenmekten de hiç vazgeçmemişlerdir. Kendini gerçekçi temsille sınırlamaktan çok uzak olan fotoğraf da, resmin karşı-natüralist fetihlerine ayak uydurmuş, onları içine sindirmiştir.

Daha genel anlamda ele alındığındaysa bu masal, fotografik girişimin oburluğunu dikkate almaz. Resimle fotoğraf arasındaki alışverişte fotoğraf her zaman üstün gelmiştir. Delacroix ve Turner'dan Picasso ve Bacon'a kadar ressamların fotoğrafı görsel bir yardımcı olarak kullanmalarında şaşırtıcı hiçbir şey yokken, hiç kimse fotoğrafçıların resimden yardım alacağını ummaz. Fotoğraflar resme dahil edilebilir ya da kopya edilebilirler (ya da kolaj, birleştirme yapılabilir), ancak fotoğraf sanatın kendisini hapseder. Resimlere bakma deneyimimiz, fotoğraflara daha iyi bakmamıza yardımcı olabilir. Ancak fotoğraf bizim resim deneyimimizi zayıflatmıştır. (Baudelaire birden çok bakımdan haklıydı.) Hiç kimse bir resmin bir litografını ya da gravürünü – mekanik yolla çoğaltmanın eski yaygın yöntemleri – o resimden daha doyurucu, daha heyecan verici bulmamıştır. Oysa ilginç ayrıntıları özerk kompozisyonlara çeviren, gerçek renkleri parlak renklere dönüştüren fotoğraflar, yeni, karşı konulmaz doyumlar sağlarlar. Fotoğrafın kaderi, onu ilk olarak sınırlı olduğu düşünülen rolünün, yani gerçeklik hakkında (sanat eserleri dahil) daha doğru bilgi getirme görevi-

nin çok daha ilerisine götürmüştür. Fotoğraf gerçekliktir; gerçek nesneyse sık sık bir hayal kırıklığı olarak yaşanır. Fotoğraflar kural koymayı bir başka biçimde aracılık edilen, elden düşme, yoğun bir deneyim haline getirirler. (Resimlerin fotoğraflarının pek çok insan için resimlerin yerine geçmesinden hoşlanmamak, izleyiciye aracılık olmadan seslenen herhangi bir "orijinal" gizemini desteklemek demek değildir. Görme karmaşık bir eylemdir ve hiçbir büyük resim bir tür hazırlık ve eğitim olmadan değerini iletemez. Dahası, sanat eserinin fotografik kopyasını gördükten sonra orijinalini görmekte daha bir güçlük çeken insanlar, genel olarak zaten orijinalde de pek az şey görecek olanlardır.)

Sanat eserlerinin çoğu (fotoğraflar dahil) bugün fotografik kopyaları aracılığıyla tanındıklarından, fotoğraf – ve fotoğraf modelinden gelen sanat etkinlikleri ve fotografik zevkten gelen zevk biçimleri – asıl sanat eseri kavramı da dahil olmak üzere geleneksel güzel sanatları ve geleneksel zevk ölçütlerini kesin olarak değiştirmiştir. Sanat eseri eşi olmayan bir nesne, tek bir sanatçı tarafından yapılan bir orijinal olmaya gittikçe daha az bağımlı hale geliyor. Bugünkü resmin büyük bölümü, çoğaltılabilir nesnelerin niteliklerine göz dikiyor. Son olarak, fotoğraf görsel deneyimin o derece öncüsü haline geldi ki, artık fotoğraflanmak üzere üretilen sanat eserlerimiz var. Kavramsal sanatın büyük bölümünde, örneğin Christo'nun manzarayı paketlemesinde, Walter de Maria ve Robert Smithson'ın toprak çalışmalarında, sanatçının eseri öncelikle galerilerdeki ve müzelerdeki fotografik haberleriyle tanınır; bazen de sanat eseri boyutları nedeniyle *yalnızca* bir fotoğrafta (ya da bir uçaktan) görülebilir. Fotoğrafın görünüşte bile olsa bizi orijinal bir deneyime geri götürmesi düşünülmez.

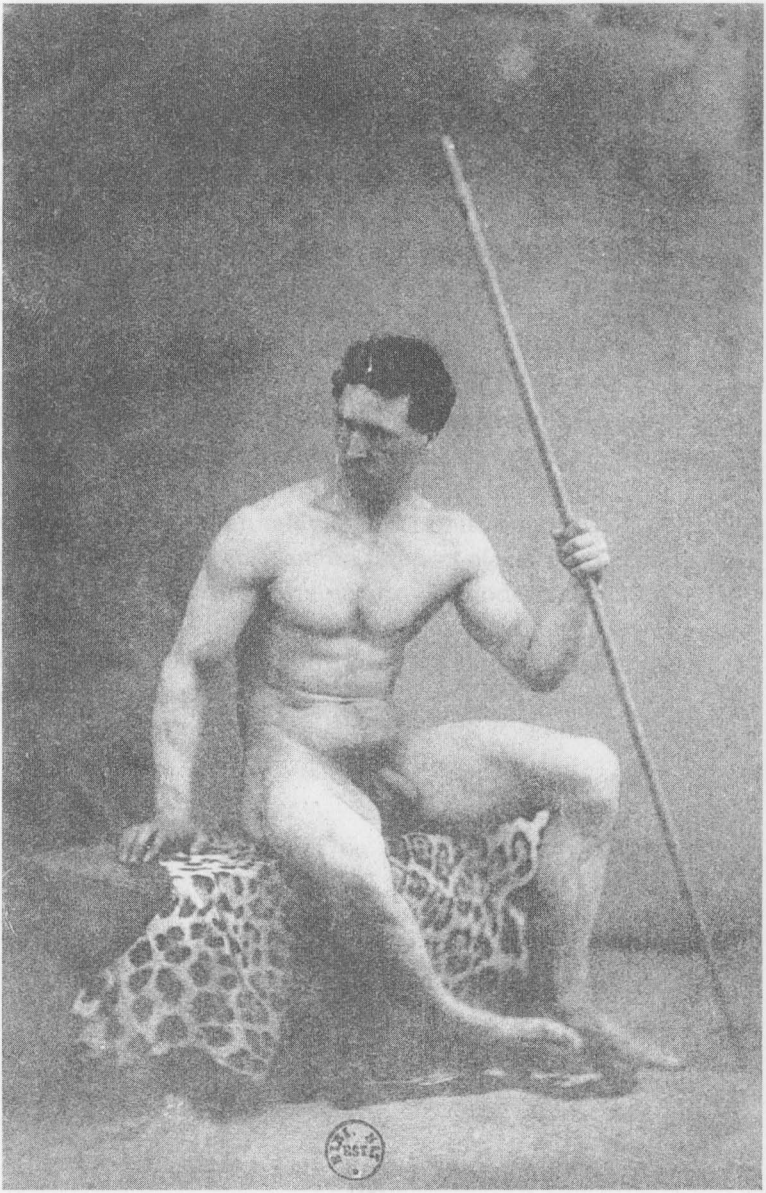
Fotoğrafın – başta istemeyerek, sonradan şevkle – bir güzel sanat sayılması, fotoğrafla resim arasında varıldığı düşünülen

bu ateşkes temeline dayanıyordu. Ancak fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusu esas olarak yanıltıcı bir sorudur. Her ne kadar fotoğraf sanat denilebilecek işler üretirse de – fotoğraf öznellik gerektirir, yalan söyleyebilir, estetik zevk verir – fotoğraf bir kere, bir sanat biçimi değildir. Dil gibi, o da içinde (başka şeylerin yanında) sanat eseri de üretilen bir ortamdır. Dil kullanılarak bilimsel söylem, bürokratik notlar, aşk mektupları, bakkal listeleri ve Balzac'ın Paris'i yapılabilir. Fotoğraftansa pasaport fotoğrafları, meteoroloji fotoğrafları, pornografik fotoğraflar, röntgenler, düğün fotoğrafları ve Atget'nin Paris'i yapılabilir. Fotoğraf, örneğin resim ve şiir gibi bir sanat değildir. Bazı fotoğrafçıların etkinliği, geleneksel güzel sanat anlayışına uysa bile, kendi içinde değerli olan ayrı ayrı nesneler üreten olağanüstü yetenekli bireylerin etkinliği de, ta fotoğrafın başından beri sanatın modası geçmiş olduğunu iddia eden o sanat kavramına destek vermiştir. Fotoğrafın gücü – ve onun bugünkü estetik kaygıların en ortasında yer alışı – onun her iki sanat düşüncesini de onaylamasıdır. Ancak fotoğrafın sanatı modası geçmiş kılma biçimi, uzun vadede daha güçlüdür.

Resim ve fotoğraf, barıştırılabilmeleri için uygun bir toprak paylaşımına gitmeleri gereken ve potansiyel olarak rekabetçi olan görüntü üretme ve çoğaltma sistemleri değildirler. Fotoğraf başka düzeyde bir girişimdir. Kendi içinde bir sanat değilse bile, fotoğrafın tüm konularını sanat eserlerine dönüştürme gibi garip bir kapasitesi vardır. Fotoğrafın sanatlar için yeni hedefler müjdelemesi (ve yaratması) gerçeği onun bir sanat olup olmadığı sorununun yerini almıştır. O, zamanımızda hem modernist yüksek sanatların, hem de ticari sanatların izlediği tanımlayıcı yönün, yani sanatların meta-sanatlara ya da medyaya dönüştürülmesinin prototipidir. (Film, tv, video, ve Cage, Stockhausen ve Reich'ın teyp bandı esaslı müziği gibi gelişmeler, fotoğrafın kurduğu modelin mantıksal uzantılarıdır.) Gele-

neksel güzel sanatlar elitisttirler: bunların tanımlayıcı biçimi, tek bir kişinin ürettiği tek bir eserdir; bunlar bazı konuların önemli, engin ve soylu, bazılarınınsa önemsiz, basit ve aşağılık sayıldığı bir konu hiyerarşisi ima ederler. Medyaysa demokratiktir: özelleşmiş üreticinin ya da *auteur*'ün rolünü zayıflatırlar (şans üzerine kurulu yöntemleri, ya da herkesin öğrenebileceği mekanik teknikleri kullanarak; ve toplu ya da ortak çabalar olarak); tüm dünyaya maddi açıdan bakarlar. Geleneksel güzel sanatlar özgün ve sahte, orijinal ve kopya, iyi zevk ve kötü zevk arasındaki farka güvenirler; medyaysa bu farkları bütünüyle feshetmese bile, bulandırır. Güzel sanatlar bazı deneyimlerin ya da konuların bir anlamı olduğunu varsayar. Medyaysa esas olarak içeriksizdir (Marshall McLuhan'ın "mesaj, ortamın ta kendisidir" biçimindeki ünlü saptamasının ardındaki hakikat budur); medyanın tanımlayıcı sesi ironik, boş ya da parodi gibidir. Gittikçe daha çok sanatın fotoğraf olarak sona ermek üzere tasarlanması artık kaçınılmazdır. Bir modernist, herhalde Pater'in "her sanat, müzik durumunu amaç edinir" sözünü yeniden yazmak zorunda kalırdı. Bugün, bütün sanatlar fotoğraf durumunu amaç ediniyor.

görüntü dünyası



Fotoğraf: Delacroix

Gerçeklik her zaman görüntülerin getirdiği bilgiler aracılığıyla yorumlanmıştır; Filozoflar da, ta Platon'dan bu yana gerçeği anlamanın görüntüsüz bir yolunun standardını çıkararak, görüntülere olan bağımlılığımızı azaltmaya çalışmışlardır. Oysa ondokuzuncu yüzyılın ortasında bu standarda tam ulaşacakken, eski dinsel ve siyasi yanılsamaların insancı ve bilimsel düşünce önündeki geri çekilişi kitleleri – beklendiği gibi – gerçeğe doğru sürüklemedi. Tam tersine, bu yeni inançsızlık çağı görüntülere olan bağlılığı güçlendirdi. Görüntüler *biçiminde* anlaşılan gerçekliklere artık duyulmayacak olan güven, görüntüler, yanılsamalar olarak anlaşılan gerçekliklere duyuluyordu. *The Essence of Christianity*'nin [Hıristiyanlığın Özü] ikinci baskısının önsözünde (1843) Feuerbach, "bizim çağımızın görüntüyü nesneye, kopyayı orijinale, temsili gerçeğe, görünüşü var oluşa yeğlediğini" gözlemler – bunu bile bile yapar. Ve Feuerbach'ın önsezi biçimindeki bu yakınması yirminci yüzyılda yaygın biçimde paylaşılan bir tanıya dönüşmüştü: bir toplumun "modern" olabilmesi için onun başta gelen etkinliklerinden birinin görüntü üretmek ve tüketmek olması ve bizim gerçeklik üzerindeki taleplerimizi belirleyecek olağanüstü güçleri bulunan, kendileri de birinci el deneyimin imrenilen vekilleri olan görüntülerinse ekonominin sağlığı, yönetimin kararlılığı ve kişisel mutluluğun elde edilmesi için vazgeçilmez hale gelmesi gerekir.

Feuerbach'ın sözleri – bunları fotoğraf makinesinin bulunmasından birkaç yıl sonra yazmıştır – daha özel anlamda sanki fotoğrafın etkisini önceden haber verir. Çünkü modern toplumda hemen hemen sınırsız yetkesi olan görüntüler, genel olarak fotografik görüntülerdir; ve bu yetkenin genişliği, fotoğraf makinelerince çekilen görüntülere özgü niteliklerden kaynaklanır.

Bu tür görüntüler gerçekten de gerçekliği gasp edebilirler. Çünkü hepsinden önce, bir fotoğraf yalnızca bir görüntü (bir resmin görüntü olması gibi), gerçeğin bir yorumu değildir; o aynı zamanda tıpkı bir ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin bir izi, ondan dolaysız olarak kopya edilmiş bir şeydir. Benzerliğin fotografik standartlarına ne denli uygun olursa olsun, bir resim bir yorumun açıklanmasından fazla bir şey olamazken, bir fotoğraf hiçbir zaman bir yayılışın kaydedilmesinden (nesnelerden yansıyan ışık dalgaları) daha azı değildir – konusunun, bir resmin asla olamayacağı biçimde maddi bir izidir. İki fantezi seçeneği arasından, yani Genç Holbein'ın Shakespeare'in resmini yapacak kadar uzun yaşamasıyla, fotoğraf makinesi prototipinin Shakespeare'i fotoğraflayacak kadar erken bulunması arasından, Shakespeare hayranlarının çoğu herhalde fotoğrafı seçerdi. Bunun tek nedeni onun bize Shakespeare'in neye benzediğini gösterecek olması değildir. Çünkü bu hayali fotoğraf ne denli solgun, silik ve sararmış olursa olsun, onu herhalde her şeye rağmen bir başka şanlı Holbein'a yeğlerdik. Shakespeare'in bir fotoğrafına sahip olmak, İsa'nın gerildiği kutsal çarmıhın bir çivisine sahip olmak gibi bir şeydir.

Gerçek dünyanın yerini giderek bir görüntü dünyasının alması karşısında duyulan kaygının birçok çağdaş anlatımı, tıpkı Feuerbach'ın yaptığı gibi, görüntünün Platon'cu değer yitirişini yansıtmayı sürdürüyor: gerçek bir şeye benzediği sürece doğru, bir benzerlikten öteye geçemediği içinse yalan. Ancak bu saygıdeğer nahif gerçekçilik, fotografik görüntüler çağında anlamını yitirir, çünkü onun görüntü ("kopya") ile resmedilen ("orijinal") şey arasındaki kör zıtlığı – Platon bunu hep bir resim örneğiyle açıklar – fotoğrafa pek öyle kolaylıkla uymaz. Üstelik bu zıtlık, görüntü yapmayı, kökeninde işlevsel ve büyülü bir etkinlik, bir şey karşısında güç kazanma ya da onu elde etmenin bir yolu olduğu zamanlardaki haliyle anlamaya da

yardım etmez. Tarihte ne kadar geriye gidersek, E. H. Gombrich'in söylediği gibi, görüntülerle gerçek şeyler arasındaki ayrım o denli bulanıklaşır; ilkel toplumlarda nesne ve görüntüsü aynı enerji ya da ruhun, ayrı, yani fiziksel olarak ayrı iki görünüşüydü yalnızca. Bu yüzden de görüntülerin güçlü var oluşları yatıştırdıkları ve üzerlerinde kontrol elde ettikleri düşünülürdü. Bu güçler, bu varlıklar bu *görüntülerin* içinde mevcuttu.

Platon'dan Feuerbach'a dek gerçeğin savunucularının görüntüyü salt görünüşle eşdeğer tutmaları – yani görüntünün resmedilen nesneden mutlak olarak ayrı bir şey olduğunu varsaymaları – bizi, bir görüntünün resmedilen nesnenin gerçeğine katıldığı düşünülen kutsal zamanların ve yerlerin dünyasından geri dönülmez biçimde ayıran o kutsallıktan uzaklaştırma sürecinin bir parçasıdır. Fotoğrafın orijinalliğini tanımlayan şey, onun giderek laikleşen resim tarihinde laikliğin bütünüyle zafer kazandığı bir anda – tümüyle laik anlamda – görüntülerin o ilkel statülerine benzer bir şey canlandırmasıdır. Fotografik işlemin büyülü bir şey olduğu yolundaki bastırılamaz duygumuzda gerçek payı vardır. Hiç kimse, bir ressamın sehpası üzerindeki resmi herhangi bir anlamda konusuyla aynı değerde saymaz; o yalnız temsil eder, ya da gönderme yapar. Fotoğrafsa konusuna benzemekle kalmaz, aynı zamanda ona gösterilen saygıdır. O konunun bir parçası, bir uzantısıdır; ve onu elde etmenin ve üzerinde egemenlik kurmanın etkili bir yoludur.

Fotoğraf birçok biçime giren bir elde etmedir. En basit biçimiyle, fotoğraflarda aziz tutulan bir kişinin ya da şeyin vekalet verilmiş sahiplenilmesi vardır ki, bu onlara sahip oldukları eşsiz nesne karakterlerinin birazını verir. Fotoğraflar aracılığıyla aynı zamanda olaylarla, hem bizim deneyimimizin parçası olan, hem de olmayan olaylarla – deneyimler arasında bulunan ve bu tür alışkanlık yaratıcı tüketiciliğin bulanıklaştırdığı bir ayrım – bir tüketici ilişkisine gireriz. Üçüncü bir elde etme de, görüntü ya-

ratma ve görüntü çoğaltma makineleri aracılığıyla bir şeyi (deneyimden çok) bilgi olarak elde edebilmemizdir. Gerçekten de fotografik görüntülerin giderek daha fazla olayı yaşamımıza sokan bir ortam olarak önemi, sonuçta onların deneyimden ayrılmış, deneyimden bağımsız hale gelmiş olan bilgiyi sunmada gösterdikleri etkinliğin yan ürününden başka bir şey değildir.

Fotografik alışın en kapsamlı biçimi budur. Bir şey fotoğraflanmasıyla birlikte bir bilgi sisteminin parçası haline gelir. Aile albümüne yapıştırılan kabaca tarih sırasına konmuş şipşak dizilerinden tutun da, hava tahmini, astronomi, mikrobiyoloji, jeoloji, polis işleri, tıp eğitimi ve teşhis, askeri keşif ve sanat tarihi gibi yerlerde gerekli olan inatçı biriktirme ve kılı kırk yaran dosyalamaya dek değişen sınıflandırma ve saklama düzenlerine sokulur. Fotoğraflar sıradan deneyimle gelen ıvır zıvırı (insanlar, nesneler, olaylar, doğal görüşle – daha değişik biçimde, çoğunlukla dikkatsizce de olsa – gördüğümüz her şeyi) yeniden tanımlamaktan ve asla görmediğimiz çok miktarda malzemeyi bize getirmekten daha fazlasını yaparlar. Gerçeklik yeniden tanımlanır – sergilenen bir parça, dikkatle incelenmesi gereken bir kayıt, gözaltında tutulacak bir hedef olarak. Dünyanın fotoğrafla keşfedilip çoğaltılması, kesintisizlikleri parçalayıp bu parçaları sonsuz bir dosyaya koyarak, daha eski bir bilgi kaydetme sistemi olan yazı yoluyla hayal bile edilemeyecek kontrol olanakları sunar.

Fotografik kaydın her zaman potansiyel bir kontrol yolu olduğu daha bu güçlerin emekleme dönemlerinde fark edilmişti. Delacroix, 1850'de *Journal*'ında, Güneş ve Ay'ı fotoğraflamakta olan astronomların Cambridge'de yapılan bazı "fotoğraf deneyleri" sırasında Vega yıldızının iğne başı büyüklüğünde bir izini elde etmeyi başardıklarından söz eder. Delacroix şu "ilginç" gözlemini de ekler:

Daguerreotype'ı çekilen yıldızın ışığı onu dünyadan ayı-

ran boşluğu yirmi yılda aldığına göre, levha üzerinde saptanan ışın, Daguerre bu ışın üzerinde kontrol elde etmemizi sağlayan işlemi keşfetmeden çok önce bu gök cismini terk etmiş olmalıdır.

Fotoğrafın Delacroix'nınkiler gibi çelimsiz kontrol kavramlarını geride bırakan gelişimi, fotoğraflanan şey üzerinde kontrol sağlama yollarını her zamankinden daha gerçek kıldı. Fotoğrafçıyı konudan ayıran uzaklığın fotoğrafın keskinlik ve boyutunu etkilemesini zaten en az düzeye indirmiş bulunan teknoloji, akıl almaz düzeyde küçük, ya da yıldızlarda olduğu gibi akıl almayacak kadar uzakta olan nesneleri fotoğraflama yollarını açtı; fotoğraf çekmeyi ışığın kendisinden bağımsız hale getirdi (kızılötesi fotoğraf) ve fotoğraf-nesneyi iki boyut sınırlamasından kurtardı (holografi); fotoğrafı görmeyle onu elinde tutma arasında geçen süreyi kısalttı (banyo edilen bir filmin amatör fotoğrafçıya geri dönmesi için haftalar gerektiren ilk Kodak'tan, fotoğrafı birkaç saniyede dışarı veren Polaroid'e gelindi); yalnızca hareket eden görüntüler (sinema) elde etmedi, aynı zamanda bunların eşzamanlı olarak kaydedilmesini ve iletilmesini de (video) sağladı – bu teknoloji, davranışı yorumlama, tahmin etme ve ona müdahale etmede kıyas kabul etmez bir araç yaptı.

Fotoğraf başka hiçbir görüntü sisteminin tadına varamadığı güçlere sahiptir. Çünkü, daha öncekilerin tersine, fotoğraf görüntüyü yapan kişiye bağımlı *değildir*. Fotoğrafçı görüntü yaratma sürecine ne denli dikkatle müdahale ederse etsin, bu sürecin kendisi optik-kimyasal (ya da elektronik) bir süreç olarak kalır, bu sürecin ürünleri otomatik olur, bu sürecin makineleri gerçeğin daha da ayrıntılı ve bu yüzden daha yararlı haritalarını çıkaracak biçimde değiştirilir. Bu görüntülerin mekanik yoldan doğuşu ve verdikleri gücün birebirliği, görüntü ve gerçeklik arasındaki yeni bir ilişkiyle sonuçlanır. Ve eğer fotoğrafın

aynı zamanda o en ilkel ilişkiyi – görüntü ve nesnenin kısmi özdeşliğini – yeniden oluşturduğu söylenebilirse, artık görüntünün gücü çok başka bir biçimde yaşanır. Görüntünün yararını belirten ilkel düşünce görüntülerin gerçek nesnelerin niteliklerine sahip olduğunu varsayarken, bizim eğilimimiz gerçek nesnelere görüntü nitelikleri atfetmektir.

Herkesin bildiği gibi, ilkel insanlar fotoğraf makinesinin varlıklarının bir bölümünü çalacağından korkarlar. Çok uzun bir yaşamın sonunda, 1900 yılında yayımladığı anılarında Nadar, Balzac'ın fotoğraflanmaya karşı buna benzer "belli belirsiz bir korku"ya sahip olduğunu yazmıştır. Nadar'a göre Balzac'ın açıklaması şuydu:

> her insan doğal halinde iken katmanlar halinde sonsuza dek üst üste konmuş ve son derece ince zarlarla sarılmış olan hayaletimsi bir dizi görüntüden yapılmıştır
> İnsan hiçbir zaman yaratamamış, yani bir hayalden ya da elle tutulamayan bir şeyden maddi bir şey, ya da yoktan hiçbir nesne varedememiştir – o halde her bir Daguerre işlemi, üzerinde odaklandığı bedenin katmanlarından birini ele geçirecek, sıyırıp alacak ve tüketecektir.

Özellikle bu türden bir korkuya sahip olmak Balzac'a uygun düşebilir – "Balzac'ın *Daguerreotype* korkusu gerçek miydi, uydurma mı?" diye sorar Nadar. "Gerçekti " – çünkü fotoğraf yöntemi onun bir romancı olarak kullandığı yöntemde var olan en orijinal şeyin bir bakıma elle tutulur hale gelmesidir. Balzac'ın yöntemi minik ayrıntıları tıpkı fotografik bir büyütmede olduğu gibi büyütmek, birbiriyle bağdaşmayan özellikleri ya da parçaları tıpkı fotografik bir düzenlemedeki gibi yan yana getirmektir: böylece etkileyici hale getirilen her şey, başka şeylere bağlanabilir. Balzac için bütün bir çevrenin ruhu, ne denli değersiz ya da keyfi görünürse görünsün, tek bir maddi

ayrıntıyla açığa çıkarılabilir. Koca bir yaşam, bir anlık görünüşle özetlenebilir.[1] Ve görünüşteki bir değişiklik, kişideki bir değişikliktir. Çünkü o, bu görünüşler ardına herhangi bir "gerçek" kişiyi koymayı reddetmiştir. Balzac'ın Nadar'a anlatılan ve bir bedenin sonsuz bir "hayalet görüntü" dizisinden oluştuğunu söyleyen hayal ürünü kuramı, onun romanlarında anlatılan ve bir kişinin uygun odaklamayla sonsuz sayıda anlam katmanı verebilecek olan görünüşlerin bir birikimi olduğunu söyleyen sözde gerçekçi kurama ürkütücü bir benzerlik gösterir. Gerçekliği, birbirini yansıtan sonsuz sayıdaki durumların bir kümesi olarak görmek, birbirinden en farklı şeylerden benzerlikler çıkarmak, fotografik görüntülerce uyarılan tanımlayıcı algılama biçimini beklemek demektir. Gerçekliğin kendisi, şifresinin çözülmesi gereken bir tür yazı olarak anlaşılmaya başlamıştır – fotoğraflanmış görüntülerin kendilerinin bile başta yazıyla karşılaştırılmaları gibi. (Niepce'in plaka üzerinde görüntü oluşturan işleme verdiği isim heliograf, yani güneşle yazmaydı; Fox Talbot fotoğraf makinesine "doğanın kalemi" demişti.)

Feuerbach'ın "orijinal"-"kopya" karşıtlığının sorunu, onun gerçeklik ve görüntüye getirdiği statik tanımlardır. Bu karşıtlık gerçek olanın kalıcı, değişmez ve bozulmamış olduğunu, tek değişenin görüntüler olduğunu varsayar: en hafif inanılırlık id-

1– Erich Auerbach'ın *Mimesis*'indeki Balzac gerçekçiliği için yazdıklarından alıyorum. Auerbach'ın *Goriot Baba*'nın (1834) başından alarak çözümlediği bölüm – Balzac sabah saat yedide Vauquer Pansiyonu'nun yemek odasını ve Madam Vauquer'in girişini betimler – bundan daha açık (ya da daha proto-Proust'çu) olamazdı. Balzac şöyle yazar: *"...nihayet [onun] bütün kimliği, pansiyon nasıl onun varlığını içine alıyorsa, tıpkı onun gibi, pansiyonu izah etmektedir...Bu ufacık kadının hafifçe şişkin karnı, tifüs nasıl bir hastaneden taşan pisliklerin neticesi ise, işte bu hayatın verimidir. Eski bir elbiseden yapılmış olan ve astarı tarazlanmış kumaşın yarıklarından dışarı fırlayan ilk etekliğin altında görünen örme yün etekliği salonun, yemek odasının, balıçeciğin bir özeti olup, mutfağı haber verir, müşterilerin ne olduklarını belirtir. O burada olunca manzara tamamlanır."* [Nasuhi Baydar'ın çevirisinden (Varlık Yayınevi, 1961). (ç.n.)]

dialarıyla desteklenen görüntüler her nasılsa daha bir baştan çıkarıcı hale gelirler. Ancak görüntü ve gerçeklik düşünceleri birbirini tamamlar. Gerçeklik düşüncesi değiştiğinde görüntü de değişir, ya da tam tersi. "Çağımızın" görüntüleri gerçek cisimlere yeğlemesi yalnızca sapıklık olarak değil, ancak biraz da başlarda gerçekliğin geçen yüzyılda aydınlanan orta sınıf içinde uyanan biçimiyle salt dış görünüş olarak eleştirilmesinde olduğu gibi, gerçeğin ne olduğu düşüncesinin gitgide karmaşıklaştırılıp zayıflatılmasına bir yanıt olarak değerlendirilmelidir. (Kuşku yok ki bu, kastedilen etkinin tam tersiydi.) Feuerbach'ın dine "insan aklının düşü" demesi ve ilahiyatla ilgili düşünceleri ruhbilimsel yansımalar olarak bir yana itmesi gibi, şimdiye kadar gerçek sayılan bir şeyin büyükçe parçalarını salt fanteziye indirgemek; ya da Balzac'ın roman biçimindeki toplumsal gerçeklik ansiklopedisinde yaptığı gibi günlük yaşamın rastgele ve basit olan ayrıntılarını şişirerek gizli tarihsel ve ruhbilimsel kuvvetler haline getirmek – bunların kendisi, gerçekliği bir görünüşler kümesi, bir görüntü olarak yaşama yollarıdır.

Bugün bu toplumda fotoğrafın kendilerinin maddi bir parçası olduğu düşüncesinden gelen ilkel bir fotoğraf makinesi korkusunu paylaşan çok az insan var. Ancak bu büyünün bıraktığı izler var: örnek olarak, bir sevdiğimizin, özellikle de ölmüş ya da uzaktaki bir sevdiğimizin fotoğrafını yırtmaya ya da atmaya karşı olan direnişimiz gösterilebilir. Bu davranış, insafsız bir reddediştir. *Jude the Obscure*'da [İçine Kapanık Jude] Jude'un Arabella'ya verdiği ve içinde kendi resmi olan akçaağaçtan çerçeveyi Arabella'nın sattığını keşfetmesi, Jude'a "karısındaki duyguların hepsinin kesin ölümünü" gösterir ve "içindeki tüm duyguyu yok eden son küçük darbe" olur. Oysa gerçek modern ilkelcilik görüntüyü gerçek bir şey saymak değildir; fotografik görüntüler aslında hiç de o kadar gerçek değildir. Bunun yerine, gerçeklik giderek fotoğraf makinesinin bize gösterdiği gibi gö-

rünmeye başlamıştır. Bugün insanların yakalandıkları bir şiddet olayında yaşadıklarının – bir uçak kazası, bir silahlı olay, bir terörist saldırısı – "film gibi" olduğunda ısrar etmelerine sıklıkla rastlanır. Bu, öteki betimlemelerin yetersiz görünmesiyle, bu olayın ne denli gerçek olduğunu anlatmak için söylenir. Endüstrileşmemiş ülkelerdeki insanların fotoğraflanmaya karşı hâlâ duyarlı olmalarına, bunun bir tür tecavüz, bir saygısızlık eylemi, kişilik ya da kültürün kılık değiştirmiş bir yağmalanışı olduğunu hissetmelerine rağmen, sanayileşmiş ülkelerin insanları fotoğraflarının çekilmesini beklerler – birer görüntü olduklarını, ve fotoğrafla gerçek hale geldiklerini hissederler.

Gerçeğin yavaş yavaş karmaşıklaşan anlamı kendi telafi edici isteklerini ve sadeleştirmelerini getirir ki, bunların içinde en bağımlılık yapanı fotoğraf çekmedir. Gerçekliğin gün geçtikçe tükenen anlamına yanıt veren fotoğrafçılar, bir aktarış arıyor gibidirler – yeni deneyimlere yelken açmak, eskilerini tazelemek. Onların aynı anda her yerde bulunan etkinlikleri, hareketliliğin en köktenci ve en güvenli halidir. Yeni deneyimler edinme dürtüsü fotoğraf çekme dürtüsüne çevrilmiştir: krizlere dayanıklı bir biçim arayan deneyim.

Fotoğraf çekmek, gezenler için neredeyse zorunlu gibiyken, onların tutkuyla toplanmasının iç mekâna kapanmış – kendi seçimiyle, olanaksızlıktan, ya da zorla – olanlar için apayrı bir çekiciliği vardır. Fotoğraf koleksiyonları yükselten, rahatlatıcı ya da uyarıcı görüntülere bağlı olarak, dünyanın bir eşdeğerini yapmak için kullanılabilirler. Bir fotoğraf romansın başlangıç noktası olabilir (Hardy'nin Jude'u, daha Sue Bridehead'le tanışmadan onun fotoğrafına âşık olmuştur), ancak erotik ilişkinin yalnızca fotoğrafla yaratılmadığı, aynı zamanda onunla sınırlı olduğunun düşünülmesi daha yaygındır. Cocteau'nun *Les Enfants Terribles*'ındaki [Korkunç Çocuklar] narsisist ağabey

- kız kardeş, yatak odalarını, yani "gizli odalarını" boksörlerin, film yıldızlarının ve katillerin görüntüleriyle paylaşırlar. Kişisel efsanelerini sonuna kadar yaşamak için kendilerini inlerinde yalıtan iki genç, bu fotoğrafları, özel bir *panteon*'u kurarlar. 1940'ların başında Jean Genet, Fresnes Tutukevi'ndeki 426 numaralı koğuşun bir duvarına gezetelerden kestiği yirmi suçlu fotoğrafını, içlerinde "canavarın kutsal göstergesini" apaçık gördüğü, *Our Lady of the Flowers*'ı [Çiçeklerin Meryemi] ithaf ettiği yirmi yüzü yapıştırmıştı; bunlar onun esinleyici gücü, modelleri, erotik tılsımları olarak hizmet vermişlerdi. "Onlar benim küçük alışkanlıklarımı kollarlar," diye yazar Genet – hayal kurma, mastürbasyon ve yazı yazma – ve "onlar benim bütün ailem, benim biricik dostlarımdır." Eve kapanmışlar, yükümlüler ve kendini hapsetmiş olanlar için göz kamaştırıcı yabancıların fotoğrafları arasında yaşamak, yalıtılmaya duygusal bir yanıt ve ona karşı saldırgan bir kafa tutuştur.

J. G. Ballard'ın romanı *Çarpışma* (1973), fotoğrafların cinsel tutkunun hizmetinde daha özelleşmiş bir toplanışını betimler: bu, anlatıcının arkadaşı Vaughan'ın bir trafik kazasındaki ölümünü hazırlarken topladığı kaza fotoğraflarıdır. Onun arabada erotik ölüm görüşünün gerçekleşmesi beklenir ve fantezinin kendisi bu fotoğrafların yinelenen okunmasıyla daha da erotikleştirilir. Tayfın bir ucunda fotoğraflar nesnel veridirler; öteki uçtaysa ruhbilimsel bilim kurgu maddeleridirler. Ve tıpkı en korkunç ya da en doğal görünen gerçeklikte bile cinsel bir zorunluğun bulunması gibi, en bayağı fotoğraf-belge bile bir tutku simgesine dönüşebilir. Bir dedektif için bir yükümlü fotoğrafı bir ipucuyken, bir hırsız arkadaş için erotik bir fetiştir. *The Magic Mountain*'daki [Büyülü Dağ] Hofrat Behrens için hastalarının göğüs röntgenleri tanı araçlarıdır. Behrens'in verem sanatoryumunda ne kadar kalacağı belli olmayan ve gizemli, ulaşılmaz Clavdia Chauchat'ın aşkından hasta olan Hans Castorp için ganimetler

içinde en değerli olanı "Clavdia'nın yüzünü değil, onun gövdesinin üst kısmının narin kemikli yapısını ve soluk, hayaletimsi bir etle sarılmış olan göğüs boşluğu organlarını gösteren röntgen portresidir. Bu saydam portre Hans'ın bir keresinde böylesine özlemle gözattığı ve Hofrat'ın eseri olan Clavdia portresine, o "harici portreye" göre sevgilinin çok daha yakın bir izidir.

Her bir fotoğraf söz dinlemeyen ve ulaşılmaz bilinen gerçekliği hapsetmenin, onu olduğu yere mıhlamanın birer yoludur. Ya da onlar büzüşmüş, içi boşalmış, çabucak bozulan ve uzaktaymış gibi gelen bir gerçekliği genişletirler. Bir insan gerçekliğe sahip olmasa bile görüntülere sahip olabilir (ya da görüntüler ona sahip olabilir) – tıpkı gönüllü tutukluların en iddialısı olan Proust'a göre insanın bugüne değil, geçmişe sahip olabilmesi gibi. Hiçbir şey, Proust gibi bir sanatçının özverili sancısından, tek bir hareketle, bir parmak dokunuşuyla bitmiş bir iş, saygın bir sanat eseri veren tek etkinlik olması gereken fotoğrafın zahmetsizliği kadar uzak olamaz. Proust'çu emek gerçekliğin uzakta olduğunu varsayarken, fotoğraf gerçekliğe anında ulaşma anlamına gelir. Oysa bu anında ulaşma uygulamasının sonuçları, uzaklık yaratmanın bir başka yoludur. Dünyaya görüntüler olarak sahip olmak demek, tam anlamıyla gerçekliğin gerçekdışılığını ve uzaklığını yeniden yaşamak demektir.

Proust gerçekçiliğinin izlediği strateji, normalde gerçek olarak yaşanan şeyden, yani şimdiden bir uzaklık varsayarak genellikle yalnızca uzak ve karanlık bir biçimde ulaşılabilir olan şeye, yani geçmişe – şimdinin Proust'a göre gerçek haline geldiği, yani sahip olunabildiği yere – yeniden can vermeye çalışır. Bu çaba içinde fotoğraflar hiçbir işe yaramayacaktı. Proust ne zaman fotoğraflardan söz açsa, bunu küçümseyerek yapar: bütün duyuların verdiği ipuçlarına yanıt vererek yapılacak derin keşiflerle – Proust'un "istemsiz bellek" dediği teknikle – karşılaştırıldığında pek verimsiz kalan, ve geçmişle çok sığ,

fazlasıyla görsel ve yalnızca istemli bir ilişkinin eşanlamı olarak. *Swann's Way* Uvertürünün, onun tüm geçmişinin gözler önüne serilmesini sağlayan çaya batırılmış o alçakgönüllü *madeleine*'in tadı yerine anlatıcının Combrey'deki kilisenin bir şipşak fotoğrafıyla karşılaşması ve bu görsel kırıntının tadına varılmasıyla bitmesi hayal dahi edilemez. Oysa bu, bir fotoğrafın anı uyandıramaması yüzünden değil (aslında uyandırabilir, ancak izleyicinin niteliğine bağlı olarak), Proust'un hayal ederek anımsamanın yalnızca kapsamlı ve doğru olması değil, aynı zamanda nesnelerin doku ve özünü de mutlaka veriyor olması gerektiğini düşünmesidir. Ve fotoğrafları birer anı aracı olarak kullanabildiği sürece ele alan Proust, fotoğrafların ne olduğunu biraz yanlış değerlendirir: bir anı aracından çok, anının bir icadı ya da yedeği olarak.

Fotoğrafların anında ulaşılabilir kıldığı şey gerçeklik değil, görüntülerdir. Örneğin bugün bütün erişkinler kendilerinin, anne-babalarının ve büyükannelerinin ve büyükbabalarının çocukluklarını tam olarak bilebiliyorlar – fotoğraf makinesinin bulunmasından önce kimseye, hatta çocuklarının resimlerini ısmarlama geleneği olan o küçük azınlık içinde dahi hiç kimseye nasip olmayan bir bilgi. Bu resimlerin çoğu, herhangi bir şipşaktan daha fazla bilgi verici değildi. Ve en zenginler bile, genellikle kendilerini ya da atalarından herhangi birini çocuk haliyle gösteren portrelerden birine, yani çocukluktaki tek bir anı gösteren tek bir portreye sahip olabilirken, bugün bir insanın pek çok fotoğrafına sahip olması sık rastlanan bir durumdur. Fotoğraf makinesi bütün yaşlara ait tamamlanmış bir kayıt sahibi olma olanağını sunmuştur. Onsekizinci yüzyıl ve ondokuzuncu yüzyıl kentsoylu evindeki standart portrelerin amacı poz veren kişinin bir idealini onaylamaktı (toplumsal konumu ilan etmek, kişisel görünüşü güzelleştirmek); bu hedef verildiğinde, bu resimlerin sahiplerinin niçin birden çok resme sahip

olma gereksinmesi duymadığını anlamak kolaydır. Fotoğrafkaydın daha alçakgönüllü biçimde onaylandığı şeyse, yalnızca konunun var olduğudur; bu yüzden, hiç kimsenin gereğinden fazla fotoğrafa sahip olması diye bir şey söz konusu olamaz.

Konunun eşsizliğinin fotoğraflanmasıyla birlikte değerinden yitireceği korkusu, fotoğraf tarafından fotoğraf makinesinin nasıl hazır modalar ve dayanıklı endüstriler yaratabileceğinin ilk örneklerinin verildiği 1850'lerdeki kadar sıklıkla hiç vurgulanmamıştır. O yıllarda yayımlanan Melville'in *Pierre*'inde gönüllü yalıtılmanın bir başka ateşli şampiyonu olan kahraman,

> bugün herhangi bir insanın en sadık portresi *Daguerreotype* ile çekilebilirken, eskiden sadık bir portre yaptırma gücü yalnızca zenginlerde ya da dünyanın aristokrat kafalılarında bulunuyordu diye düşünür. O halde eskiden olduğu gibi bir dehayı ölümsüzleştirmek yerine bugün bir portrenin yalnızca her günkü ahmağı gösterdiği çıkarımı çok doğaldır. Dahası, herkes kendi portresini bastırırken, gerçek fark sizin kendi portrenizi hiç bastırmamanızda yatar.

Ancak eğer fotoğraflar aşağılıyorsa resimler de tam tersi yönde çarpıtır, yüceltirler. Melville'e göre iş uygarlığındaki her portre türü bir şeylerden fedakarlık edilerek yapılmıştır; en azından bu, yabancılaşmış duyarlığın bir kusursuzluk örneği olan Pierre'e böyle gelir. Tıpkı bir fotoğrafın kitle toplumunda çok az olması gibi, bir resim de çok fazladır. Pierre'in gözlemine göre resim, doğası gereği

> yüceltilmeyi insandan daha fazla hak eder; portre hakkında hiçbir küçültücü şey hayal edilemezken, kaçınılmaz olarak küçültücü olan pek çok şeyin insana dokunduğu hayal edilebilir.

Bu tür ironilerin, fotoğrafın zaferinin tamamlanmasıyla çözümlendiği kabul edilse bile portre konusunda resimle fotoğraf arasındaki asıl fark varlığını sürdürür. Resimler her zaman toplarlar; fotoğrafsa genellikle bunu yapmaz. Fotografik görüntüler süregelen bir biyografi ya da tarih içinde birer kanıt parçasıdırlar. Ve bir fotoğraf, bir resmin tersine, arkadan başka fotoğrafların da geleceğini ima eder.

Lewis Hine "Bugünü ve geleceği hep geçmişe bağlayacak olan İnsan Belgesi," demişti. Oysa fotoğrafın sunduğu yalnızca geçmişin bir kaydı değil, milyonlarca çağdaş fotoğraf-belgenin gösterdiği gibi, bugünle başa çıkmanın yeni bir yoludur. Eski fotoğraflar aklımızdaki geçmiş görüntüsünü doldururken, şu anda çekilmekte olan fotoğraflar şimdi var olanı geçmişe benzeyen bir akıl görüntüsüne dönüştürür. Fotoğraf makineleri bugünle çıkarımsal bir ilişki kurar (gerçeklik bıraktığı izlerle bilinir), deneyimin anında geçmişe yönelen bir görünüşünü sağlarlar. Fotoğraflar sahip olmanın, geçmişe, bugüne ve hatta geleceğe sahip olmanın alaycı biçimlerini verir. Nabokov'un *Invitation to a Beheading*'inde [İşkenceye Davet, 1938] bir çocuğun uğursuz Mösyö Pierre tarafından bakılan "foto-yıldız falı," yükümlü Cincinnatus'a gösterilir: küçük Emmie'yi önce bir bebek, sonra giderek küçük bir çocuk, ergenlik öncesinde bir kız, bugünkü haliyle, daha sonraysa – rötuşlama ve annesinin fotoğrafını kullanarak – bir genç kız, gelin, otuz yaşında ve son olarak kırk yaşında ölüm döşeğinde gösteren bir fotoğraf albümü. Nabokov bu insan yapısı örneğe "zamanın yaptığı işin bir parodisi" der; ancak bu aynı zamanda fotoğrafın yaptığı işin de parodisidir.

Bunca narsisist kullanımı olan fotoğraf, aynı zamanda dünyayla aramızdaki ilişkiyi kişisellikten çıkaran güçlü bir araçtır; ve bu iki kullanım birbirini tamamlar. Tıpkı doğru ya da yanlış ucu olmayan bir durbün gibi, fotoğraf makinesi egzo-

tik şeyleri yakına getirir, onları bize yakın kılar; tanıdık şeyleriyse küçük, soyut, garip ve çok uzak kılar. O, kolay ve alışkanlık yapan bir etkinlik içinde kendi yaşamımıza, ve başkalarının yaşamına hem katılımı, hem de onlardan yabancılaşmayı sunar – bir yandan yabancılaşmayı onaylarken, diğer yandan katılmamıza izin verir. Bugün savaş ve fotoğraf ayrılmaz iki parça gibidir. Uçak kazaları ve diğer korkunç kazalar da her zaman fotoğraf makineli insanları kendine çekmiştir. Asla yoksunluğu, başarısızlığı, acıyı ve hastalığı yaşamaya heveslenmemeyi kural haline getiren ve ölümün kendisini doğal ve kaçınılmaz bir şey değil de acımasız ve hak edilmemiş bir felaket olarak gören bir toplumda bu tür olaylara karşı korkunç bir merak – bir bölümü fotoğraf çekmekle doyurulabilen bir merak – uyanır. Felaketin dışında kalma duygusu acı yüklü fotoğraflara bakmaya duyulan ilgiyi uyarır, bunlara bakmaksa bakanın felaketin dışında kaldığı duygusunu akla getirir ve güçlendirir. Bunun nedeni, biraz kişinin "orada" değil "burada" olması, biraz da görüntüler haline dönüştüğünde her olayın edindiği kaçınılmazlık niteliğidir. Gerçek dünyada bir şey *olmaktadır*, ve hiç kimse ne *olacağını* bilmemektedir. Görüntü dünyasındaysa o *olmuştur*, ve sonsuza dek bu biçimde *olacaktır*

Dünyada neler olduğu hakkında (sanat, felaket, doğanın güzellikleri) pek çok şeyi fotografik görüntüler yoluyla öğrenen insanlar, bunların gerçek hallerini gördüklerinde çoğunlukla hayal kırıklığına uğrar, şaşırır, bir türlü heyecanlanamazlar. Çünkü fotografik görüntüler dolaysız olarak yaşadığımız bir şeyden duyguyu çıkarma eğilimi gösterirler, gerçekten uyandırdıkları duygular olursa da, bunlar çoğunlukla bizim gerçek yaşamda tattığımız duygular değildir. Sıklıkla bir şeyin fotoğraflanmış hali, bizi onu gerçekten yaşadığımız zamankinden daha fazla etkiler. 1973'te Shangai'deki bir hastanede ileri derecede ülseri olan bir işçinin midesinin onda dokuzunun aku-

punktur anestezisi altında alındığı üç saatlik ameliyatı (izlediğim ilk ameliyat) midem bulanmadan izleyebilmiş, gözlerimi kaçırma gereksinmesini hiç duymamıştım. Bundan bir yıl sonra Paris'teki bir sinemada Antonioni'nin Çin Belgeseli *Chung Kuo*'daki çok daha az kanlı ameliyatsa daha bisturinin ilk dokunuşunda kasılmama, gözlerimi sekans boyunca perdeden kaçırmama neden olmuştu. Bir insanın fotografik görüntüler biçimine girmiş olan rahatsız edici olaylar karşısındaki savunmasızlığı, gerçek karşısındaki savunmasızlığından farklıdır. Bu savunmasızlık, ilkinde katılanlar, ikincisindeyse görüntü yapımcısı tarafından olmak üzere iki kez biçimlendirilmiş olan olayları izleyen insanın apayrı edilgenliğinin bir parçasıdır. Gerçek olan ameliyat için temizlenmem, ameliyat önlüğünü giymem, sonra da kendi işleriyle meşgul olan cerrahların ve hemşirelerin yanında durup rolümü oynamam gerekiyordu: kendine hakim erişkin, iyi huylu konuk, saygılı tanık. Filmdeki ameliyatsa yalnızca bu alçakgönüllü katılımı değil, aynı zamanda izlemede etkin olan her şeyi bastırır. Ameliyat odasında netliği değiştiren, yakın ve genel çekimleri yapan hep bendim. Sinema salonundaysa Antonioni benim hangi bölümleri izleyeceğime zaten önceden karar vermiştir; orada kamera benim için bakar – ve bakmaya zorlarken bana yalnızca bakmama seçeneğini bırakır. Dahası, film saatler süren bir şeyi birkaç dakikaya sıkıştırır, heyecanlandırmak ya da şoke etmek için yalnızca ilginç bir biçimde sunulmuş ilginç bölümleri bırakır. Dramatik olan, düzenleme ve montajın didaktikliğiyle dramatize edilir. Bir fotoğraf dergisinin sayfasını çevirdiğimizde, filmde yeni bir sekans başladığında, gerçek yaşamda birbirini izleyen olaylar arasındaki zıtlıklardan daha keskin bir zıtlık oluşuverir.

Fotoğrafın bizim için taşıdığı anlam – diğerlerinin yanında gerçeği yapay olarak uyarmanın da bir yöntemi olarak – üzerinde hiçbir şey, 1974'ün başında Çin basınının Antonioni'nin

filmine yaptığı saldırılar kadar öğretici olamaz. Bunlar durağan ya da film olsun, modern fotoğrafın tüm aygıtlarının olumsuz bir kataloğunu yaparlar. [1] Bizim için fotoğraf kesintili görme biçimlerine yakından bağlı iken (amaç bütünü mutlaka bir parça – insanı tutuveren bir ayrıntı, kırpmanın çarpıcı bir biçimi – yoluyla görmektir), Çin'de fotoğraf yalnızca süreklilikle bağlantılıdır. Yalnızca fotoğraf makinesi için olumlu esin kaynağı olan (örnek etkinlikler, gülümseyen insanlar, güneşli hava), düzenli ve uygun konular değil, aynı zamanda asıl fotografik görme düşüncesini engelleyen ve ahlaki mekân düzeni anlayışından kaynaklanan uygun fotoğraflama biçimleri vardır. Bu yüzden Antonioni eski ya da modası geçmiş şeyleri fotoğrafladığı – "O, harap duvarları ve uzun zaman önce kaldırılmış olan karatahta gazetelerini aradı ve çekti"; "tarlalarda çalışan küçüklü büyüklü traktörlere dikkat etmeden gidip taş silindire bağlı bir eşeği seçti" – ve küçük düşürücü anlarla – "yerlere sümküren ve genel tuvalete giden insanları iğrenç biçimde filme çekti" – disiplinsiz hareketleri – "fabrikamızın ilkokulunun sınıflarındaki öğrencileri çekmek yerine, o gidip ders sonunda sınıftan dışarı fırlayan çocukları çekti" – gösterdiği için kusurlu bulunmuştu.

1– Bkz: 30 Ocak 1974'te *Renminh Ribao* adlı gazetede çıkan bir makaleyi aktaran, ve onsekiz sayfalık (imzasız) bir kitapçık olan *A Vicious Motive, Despicable Tricks - A Criticism of Antonioni's Anti-China Film "China"* [Bir Kötülük Güdüsü, Alçakça Oyunlar - Antonioni'nin Çin Karşıtı Filmi "Çin" Üzerine Bir Eleştiri] (Pekin: Foreign Languages Press, 1974); ve o ay yayımlanan üç başka makaleyi kısaltılmış halleriyle veren "Repudiating Antonioni's Anti-China Film", [Antonioni'nin Çin Karşıtı Filminin Reddi] (*Pekin Review*, No.8, Şubat 22, 1974) adlı makale. Bu makalelerin amacı kuşkusuz fotoğrafa bakışı açıklamak değil - hiç öyle bir kasıtları yoktur - bu dönemde sahneye konan diğer kitle eğitimi kampanyalarındaki gibi, ideolojik bir düşman modeli yaratmaktır. Bu amaç verildiğinde, "Antonioni'nin Çin Karşıtı Filmini Eleştirme" amacıyla tüm yurttaki okullarda, fabrikalarda, ordu birimlerinde ve komünlerde düzenlenen toplantılarla harekete geçirilen onlarca milyon insanın gerçekten *Chung Kuo*'yu izlemiş olması, 1976'daki "Lin Piao ve Konfüçyus'u Eleştirme" kampanyasına katılanların bir Konfüçyus metni okumuş olması kadar gereksizdi.

Ve o, kendi fotoğraflama yöntemiyle doğru konulara dil uzatmakla suçlanmıştı: "soluk ve iç karartıcı renkler" kullanmış, insanları "karanlık gölgeler" olarak gizleyerek; aynı konuya birkaç çeşit çekim uygulayarak – "bazen uzak, bazen yakın çekimler, bazen önden, bazen arkadan" – yani nesneleri tek ve ideal yerde bulunan bir gözlemcinin bakış açısıyla göstermeyerek; yüksek ya da alçak bakış açıları kullanarak – "Kamera bu nefis modern köprüye kasıtlı olarak çok kötü açılardan yaklaştırılmış, onun çarpık ve yıkılıverecekmiş gibi görünmesi amaçlanmıştır" – ve yeterince tam çekim yapmayarak – "O, insanların görüntüsünü çarpıtmak ve onların ruhsal görünüşünü çirkinleştirecek bu tür yakın çekimler elde etmek için aklını çok zorlamıştır."

Kutsal önderler, devrimsel ucuz sanat ve kültür hazinelerinin kitle halinde üretilmiş fotografik ikonografisinin yanında, insan Çin'de kişisel bir tür fotoğraf da görür. Pek çok insan sevdiklerinin fotoğraflarını ya duvara iliştirir ya da mutfak dolabının ya da işyerindeki masanın üzerindeki camın altına koyar. Bunların büyük çoğunluğu, burada [Amerika'da] aile toplantılarında ve gezilerde çekilenlerle aynı türden şeylerdir; ancak bu fotoğrafların hiçbiri yakalama fotoğraf olmadığı gibi, pek usta olmayan fotoğraf makinesi kullanıcısının normal sayacağı türden – yerde emekleyen bebek, bir hareketin tam ortasında fotoğraflanmış bir kişi – bile değildirler. Spor fotoğrafları ya küme halindeki takımı, ya da oyunun stilize edilmiş, bale gibi anlarını gösterir: genellikle insanların fotoğraf makinesiyle yaptıkları, onun için toplanmak, sonra da bir iki sıra halinde dizilmektir. Bir konuyu hareket halinde yakalamaya hiç mi hiç ilgi duyulmaz. Bu belki biraz da davranış ve görüntülemedeki bazı eski terbiye gelenekleri nedeniyledir. Ve bu zevk, fotoğraf makinesi kültürünün daha ilk aşamasında, görüntüye sahibinden çalınabilen bir şey olarak bakıldığı zamanlardaki tanımlayıcı görsel zevktir; bu yüzden Antonioni bir "hırsız" gibi, "insanla-

rın istekleri dışında zorla çekim yapmak" ile eleştirilmişti. Çin'de bir fotoğraf makinesine sahip olmak, bizim toplumumuzda olduğu gibi, insanlar sevse de sevmese de zorla içeri girme yetkisini vermez. (Fotoğraf makinesi kültüründeki örnek davranış, eğer fotoğrafçı yeterince uzakta duruyorsa, insanın fotoğraflanması sırasında fotoğrafçıyı fark etmemiş gibi yapmasını – yani ne fotoğrafının çekilmesini engellemesini, ne de tutup poz vermesini – emreder.) Elimizden gelince poz verdiğimiz ve zorunlu olunca boyun eğdiğimiz bu toplumun tersine, Çin'de fotoğraf çekmek her zaman için bir törendir; her zaman poz vermeyi, zorunlu olarak da izin vermeyi içerir. "Film çekme niyetinin farkında olmayan insanları bilerek izleyen" biri, o insanları ve şeyleri en iyi durumda çekilmeleri için poz verme haklarından yoksun bırakıyordu.

Antonioni, *Chung Kuo*'da yer alan ve ülkedeki kutsal siyasi ziyaretin önde gelen hedeflerinden biri olan, Pekin'deki Tien An Men Meydanı üzerine çektiği sekansın hemen tümünü fotoğraflarını çektirmek için bekleyen ziyaretçilere ayırmıştır. Antonioni'nin bu temel ayini, yani fotoğraf makinesiyle bir geziyi belgeleyen Çinlileri göstermeye karşı duyduğu ilgi açıktır: fotoğraf ve fotoğraflanmak, kamera için gözde çağdaş konulardır. Antonioni'nin eleştirmenlerine göreyse, Tien An Men Meydanı'nı ziyaret edenlerin bir anı fotoğrafına olan tutkusu,

> onların derin devrimci duygularının bir yansımasıdır. Antonioni bu gerçeği göstermek yerine, insanların giysilerini, hareketlerini ve yüz anlatımlarını çekmiştir: şurada birinin darmadağınık saçı; ötede güneşten kamaşmış gözlerle bakan insanlar; bir an gömleklerinin kolları; bir başka an pantolonları . . .

Çinliler gerçekliğin fotografik olarak parçalanmasına di-

renç gösterirler. Yakın çekim hiç kullanılmaz. Eski eserlerin ve sanat eserlerinin müzelerde satılan kartpostalları bile eserin küçük bir bölümünü göstermez; nesne her zaman tam karşıdan, ortaya yerleştirilmiş ve düzgün ışıklandırılmış olarak, bir bütün halinde fotoğraflanır.

Biz boyası dökülmüş çatlak kapının güzelliğini, düzensizlikteki resimselliği, garip bakış açısının ve anlamlı ayrıntının gücünü, fotoğraf makinesine dönük bir sırttaki şiiri algılamadıkları için Çinlileri nahif buluruz. Bizim modern bir süsleme anlayışımız – güzellik her şeyin doğasında var olan bir şey değildir; bir başka görme biçimiyle bulunup çıkarılması gerekir – ve fotoğrafın pek çok kullanımı tarafından gösterilen ve adamakıllı güçlendirilen daha geniş bir anlam anlayışımız vardır. Bir şeyin çeşitleri ne kadar çoksa, onun anlam olasılıkları da o kadar zengindir: bu yüzden bugün Çin'dekine oranla Batı'da fotoğrafla çok daha fazla şey söylenir. *Chung Kuo* hakkında bir ideolojik meta olarak doğru olanlardan ayrı olarak (Çinliler de filmi aşağılayıcı bulmakta haksız değillerdi), Antonioni'nin görüntüleri, Çinlilerin ortaya koydukları kendi fotoğraflarından *çok daha fazlasını* anlatır, o kadar. Çinliler fotoğrafların çok şey anlatmalarını ya da çok ilginç olmalarını istemezler. Onlar dünyayı alışılmadık bir açıdan görmek, yeni konular keşfetmek istemezler. Fotoğraflar zaten betimlenmiş olanı sergilemelidir. Bizim için fotoğraf hem klişe (hem basmakalıp anlatım, hem de fotografik negatif anlamına gelen Fransızca sözcük) üretmeye, hem de "taze" görüşler sunmaya yarayan iki ucu keskin bir araçtır. Çin yetkilileri içinse yalnızca klişeler vardır – ki Çinliler bunları klişe değil, "doğru" bakış sayarlar.

Bugün Çin'de yalnızca iki gerçeklik kabul görür. Biz gerçekliği umutsuzca ve ilginç biçimde çoğul görürüz. Çin'deyse üzerinde tartışılacak bir sorun olarak tanımlanan bir şeyin biri doğru, diğeriyse yanlış olan "iki çizgisi" vardır. Bizim toplu-

mumuz kesintili bir seçenekler ve algılamalar tayfı önerir. Onlarınkiyse tek ve ideal bir gözlemcinin çevresinde kurulmuştur; fotoğraflar da Büyük Monolog'a kendi küçük katkılarını yaparlar. Bizim için darmadağın olmuş ve birbiriyle değiştirilebilen "bakış açıları" vardır; fotoğraf bir *polilog*'dur. Bugün geçerli olan Çin ideolojisi gerçekliği açık seçik çizilmiş ve ahlaki bakımdan renklendirilmiş anlamlara sahip olan ve durmadan yinelenen ikilikler tarafından yapılandırılmış olan tarihsel bir süreç olarak tanımlar; geçmiş çoğunlukla kötü diye yargılanır. Bizim için hayran bırakacak kadar karmaşık ve bazen de çelişkili anlamları olan bazı tarihsel süreçler, ve fotoğraf gibi, değerinin büyük bölümünü zamanın tarih olarak bilincinde oluşumuzdan alan sanatlar vardır. (Zamanın akışıyla fotoğraflara estetik değer eklenmesi ve zamanın açtığı yaraların nesneleri fotoğraf için daha az değil, daha çok çekici kılması işte bundandır.) Tarih düşüncesiyle biz en çok sayıda şeyi bilmeye karşı olan ilgimizi onaylarız. Çinlilerin tarihlerini kullanmalarına izin verilen tek yolsa didaktik olan yoldur: onların tarihe olan ilgisi dar, ahlakçı, çarpıtıcı, meraksızdır. Bu yüzden bizim anladığımız biçimiyle fotoğrafın onların toplumunda yeri yoktur.

Çin'de fotoğrafa konan sınırlar, yalnızca onların toplumunun, yani katı ve hiç dinmeyen bir çelişki ideolojisiyle bir araya gelmiş bir toplumun karakterini yansıtır. Bizim fotoğrafı sınırsız kullanışımız, içinde yaşadığımız toplumu yalnızca yansıtmakla kalmaz, ona aynı zamanda biçim de verir. Bizim dünya kavramımız – kapitalist Yirminci Yüzyıl'ın "tek dünya"sı – genel bir fotografik değerlendirmeye benzer. Dünya bütünleşmiş olduğu için değil, onun çeşitlilik gösteren içeriğinde yapılacak bir gezintinin çelişki yerine daha da şaşırtıcı bir çeşitlilik açığa çıkaracağı için "bir"dir. Dünyanın bu sahte birliği, içeriğinin görüntülere çevrilmesiyle başarılır. Resmettikleri gerçeklikler birbirleriyle uyumlu olmasa bile görüntüler her zaman uyum-

ludurlar ya da uyumlu hale getirilebilirler.

Fotoğraf yalnızca gerçeği çoğaltmaz, onu geri döndürerek kullanır da – modern toplumda kilit bir yöntem. Nesneler ve olaylar fotografik görüntüler biçiminde güzel ve çirkin, doğru ve yalan, yararlı ve yararsız, iyi zevk ve kötü zevk arasındaki ayrımın ötesine geçen yeni kullanımlara sokulur, yeni anlamlar kazanırlar. Fotoğraf, nesnelere ve durumlara bağlanan ve bu ayrımları silen o niteliği, yani "ilginç" olanı üretmenin başlıca yollarından biridir. Bir şeyi ilginç kılan, onun bir başka şeye benzemesi ya da onu andırmasıdır. Bir yanda sanat, diğer yandaysa nesneleri ilginç hale getirecek biçimde onlara bakma modaları vardır; bir de bu sanatı, bu modaları sağlamak için geçmişe ait insan yapısı nesnelerin ve zevklerin geri döndürülmesi vardır. Geri döndürülen klişeler meta-klişe haline gelirler. Fotografik geri döndürme eşi olmayan nesnelerden klişeler, klişelerden de apayrı ve canlı nesneler ortaya çıkarır. Gerçek nesnelerin görüntüleri, görüntülerin görüntüleriyle katman katman dizilir. Çinlilerse fotoğrafın kullanım sınırlarını o biçimde çizerler ki, hiçbir görüntü katmanı olmamasını ve tüm görüntülerin birbirini güçlendirmesini, üst üste yinelenmesini sağlarlar. [1] Biz fotoğrafı tam olarak her şeyin söylenebileceği, her amaca hiz-

1– Çinlilerin, görüntülerin (ve sözcüklerin) yinelenen işlevine duyduğu ilgi, ek görüntülerin, içinde hiçbir fotoğrafçının bulunamayacağı sahneleri açıkça gösteren fotoğrafların dağıtımını esinler, bu tür fotoğrafların sürekli kullanımıysa topluluk için fotografik görüntülerin ve fotoğraf çekmenin ne kadar zayıf bir anlama sahip olduğunu gösterir. Simon Leys, *Chinese Shadows* [Çin Gölgeleri] adlı kitabında, aslında yirmi yaşındayken sıradan bir kazada ölmüş olan Lei Feng adlı bir zorunlu askerin, Meçhul Yurttaş'ın azizleşmesi çevresinde kurulmuş olan ve Maoist yurttaşlık ideallerini kafalara iyice yerleştirmek için 1960'ların ortalarında başlatılan bir kitle kampanyasından, "Movement to Emulate Lei Feng"den [Lei Feng Gibi Olma Hareketi] bir örnek verir. Büyük kentlerde düzenlenen Lei Feng Sergilerinde " 'Lei Feng yaşlı bir kadının karşıdan karşıya geçmesine yardım ederken,' 'Lei Feng gizlice (evet gizlice) yoldaşının çamaşırını yıkarken,' 'Lei Feng sefertasını unutan bir yoldaşına yemeğini verirken,' vb. fotografik belgeler" sergilenirken hiç kimse "bu alçakgönüllü ve

met edebilecek bir yol haline getiririz. Gerçekte ayrı olan şeyi görüntüler birleştirir. Fotoğraf biçimindeki bir atom bombası patlaması, bir kasa reklamında kullanılabilir.

Bizim için bireysel göz olan fotoğrafçıyla nesnel bir saptayıcı olan fotoğrafçı arasındaki fark temeldir. Bu farkın çoğunlukla ve yanlış olarak, sanat olan fotoğrafı belge olan fotoğraftan ayırdığı düşünülür. Oysa bunların her ikisi de fotoğrafın anlamının mantıksal uzantılarıdır: potansiyel olarak, dünyadaki her şey hakkında, tüm olası açılardan notlar almak. Zamanın en söz sahibi ünlü kişi portrelerini çeken ve ilk foto-söyleşileri yapan Nadar'la ilk hava fotoğraflarını çeken Nadar aynı kişidir; ve yine aynı Nadar, 1855'te Paris üzerinde bir balondan "Daguerre İşlemini" uyguladığında fotoğrafın gelecekte savaşanlar için sağlayacağı yararı hemen kavramıştır.

Dünyadaki her şeyin fotoğraf makinesi için malzeme oluşturduğu varsayımının altında iki tavır yatar. Bunlardan biri, yeterince keskin bir gözle bakılırsa her şeyde bir güzellik ya da ilgi çekici bir şey bulunduğunu fark eder. (Ve her şeyi fotoğraf makinesine sunan o gerçekliğin estetikleştirilmesi olgusu, aynı zamanda herhangi bir fotoğrafın, hatta en işlevsel türden olanların bile, bir sanat olarak kabul edilmesine izin verir.) Diğer tavırsa her şeyi bugünkü ya da gelecekteki herhangi bir kullanımın nesnesi, tahminlerin, kararların ve geleceğe dönük yorumların konusu yapar. Bir tavra göre *görülmemesi* gereken hiçbir şey yoktur; diğerine göreyse *kaydedilmemesi* gereken hiçbir şey yoktur. Fotoğraf makineleri herkese önem, ilgi ve güzellik hakkında tarafsız yargılarda bulunma olasılığını getiren bir makine-oyuncak olarak, gerçekliğe estetik bir bakış getirirler. ("*Bu-*

bu zamana kadar meçhul olan askerin yaşamındaki çeşitli olaylar sırasında bir fotoğrafçının şanslı hazır bulunuşunu" sorgulamamıştır. Çin'de bir görüntüyü doğru kılan şey, insanların onu görmesinin yararlı olmasıdır.

nun iyi bir fotoğrafı olurdu.") Fotoğraf makineleri çevremizde olup bitene daha doğru, daha çabuk yanıt vermemizi sağlayacak olan bilgiyi toplayarak da gerçekliğe enstrümantal bir bakış getirirler. Kuşku yok ki bu yanıt baskıcı ya da iyiliksever olabilir: askeri keşif fotoğrafları insan yaşamını söndürmeye, röntgenlerse kurtarmaya yarar.

Her ne kadar biri estetik, diğeriyse enstrümantal olan bu iki tavır insanlar ve durumlar hakkında çelişkili ve hatta birbiriyle uyumsuz duygular uyandırıyor gibi görünürse de, bu, geneli özelden ayıran bir toplumun bireylerinin paylaşması ve birlikte yaşaması beklenen, tümüyle tanımlayıcı bir tavır çelişkisidir. Ve belki de her ikisine de böylesine hayran bırakacak biçimde destek veren fotoğraf kadar bizi bu çelişkilerle birlikte yaşamaya iyi hazırlayan bir etkinlik yoktur. Fotoğraf makineleri bir yandan görüntüyü gücün – devletin, endüstrinin, bilimin – hizmetinde silahlandırırlar. Diğer yandan fotoğraf makineleri, görmeyi, özel yaşantı denen o mitsel boşlukta etkileyici hale getirirler. Siyaset ve ahlakçılıktan estetik duyarlık anlatımlarına yer kalmayan Çin'de yalnızca belli şeyler yalnızca belli biçimlerde fotoğraflanır. Bizim içinse, siyasetten giderek daha da koparken fotoğraf makinelerinin ürettiğine benzer duyarlık alıştırmalarıyla doldurulacak boşluk giderek büyümektedir. Yeni kamera teknolojisinin (video, hazır filmler) etkilerinden biri, kameralarla özel yaşantıda yapılanların daha da büyük bir bölümünün narsisistik kullanıma – yani öz-gözlemeye – sokmasıdır. Oysa görüntü geri beslemesinin yatak odasındaki, terapi saatindeki ve haftasonu konferansındaki şu sıralar yaygın olan bu tür kullanımları, videonun genel mekânları gözetim altında tutmak için sahip olduğu potansiyelden çok daha az önemli gibidir. Herhalde Çinliler eninde sonunda fotoğrafın belki de bunun dışında bizde olan tüm enstrümantal kullanımlarını benimseyeceklerdir. Bizim karakteri davranışa eşdeğer kabul et-

me eğilimimiz, kamera tarafından dışarıdan gelen mekanikleşmiş bakışın halk arasında yaygın olarak kullanılmasını daha kolay kabul edilebilir kılıyor. Çin'in çok daha baskıcı olan düzen standartlarıysa yalnızca davranışı izlemeyi değil, aynı zamanda daha iyi insanlar yaratmayı gerektirir; orada, gözetimin geçmişte örneği görülmemiş derecede içselleşmiş olması, onların toplumunda kamerayı bir gözetim aracı olarak daha sınırlı bir geleceğin beklediğini gösterir.

Çin, ana düşüncesi "iyi" olan ve görüntüler dahil bütün anlatım biçimleri üzerine en acımasız kısıtlamaların getirildiği bir diktatörlük için model oluşturur. Gelecekse, ana düşüncesi "ilginç" olan, içinde basmakalıp ya da sıradışı her tür görüntünün geliştiği başka tür bir diktatörlüğü sunabilir. Buna benzer bir şey Nabokov'un *Invitation to a Beheading*'inde anlatılmak istenir. Burada sunulan totaliter devlet modeli portresi, her yerde bulunan tek bir sanatı, fotoğrafı içerir – ve romanın sonunda kahramanın ölüm hücresi çevresinde dolaşan dost fotoğrafçının aslında cellat olduğu ortaya çıkar. Fotografik görüntülerin çoğalışını kısıtlamanın bir başka yolu da (Çin'deki gibi çok büyük bir tarihsel amnezi geçirmenin dışında) yok gibidir. Sorulacak tek soru, fotoğraf makinelerinin yarattığı görüntü dünyasının işlevinin şimdikinden farklı bir şey olup olmayacağıdır. Fotografik görüntülerin hangi bağlamda görüldükleri, hangi bağımlılıkları yarattıkları, hangi karşıtlıkları etkisizleştirdikleri – yani hangi kurumları destekledikleri, gerçekte kimin gereksinmelerini karşıladıkları – düşünüldüğünde görüntü dünyasının bugünkü işlevi açıkça ortaya çıkar.

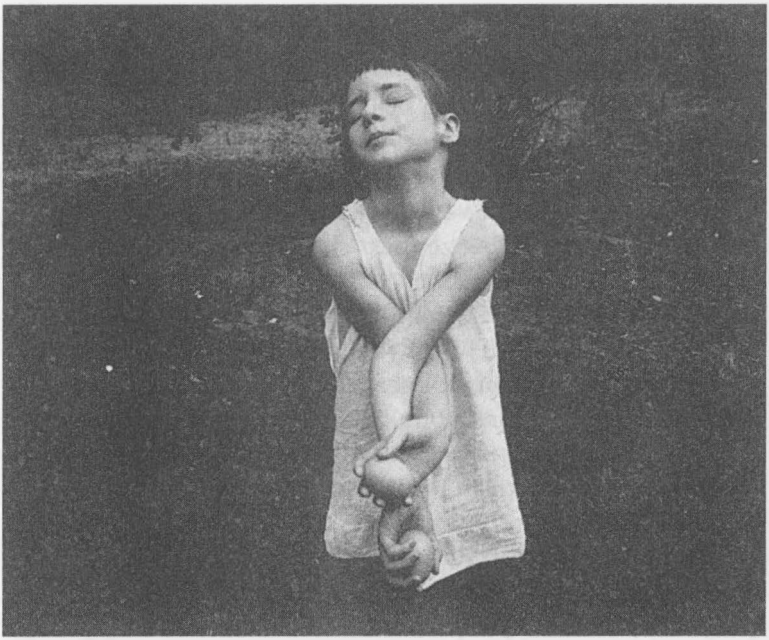
Kapitalist bir toplum görüntüler üzerine kurulu bir kültürü şart koşar. Satın almayı uyarmak ve sınıf, ırk, cinsiyet sorularını uyuşturmak için korkunç miktarlarda eğlenceye gereksinmesi vardır. Ve doğal kaynakları daha iyi sömürmek, üretkenliği arttırmak, düzeni sağlamak, savaş yapmak, bürokratlara iş

bulmak için sınırsız miktarda bilgi toplamak zorundadır. Fotoğraf makinesinin ikili kapasitesi, yani gerçekliği hem öznelleştirmesi, hem de nesnelleştirmesi, bu gereksinmelere en iyi biçimde hizmet eder, onları güçlendirir. Fotoğraf makineleri gerçekliği bir endüstri toplumunun çalışması için şart olan iki biçimde tanımlar: bir gösteri nesnesi (kitleler için) ve bir gözetim nesnesi (yönetenler için) olarak. Görüntülerin üretilmesi aynı zamanda bir yönetme ideolojisi sunar. Görüntülerdeki bir değişim, toplumsal değişimin yerini alır. Çok çeşitli görüntüleri ve malları tüketme özgürlüğü, özgürlüğün kendisiyle eşitlenir. Özgür siyasal seçimin özgür ekonomik tüketime indirilmesi, görüntülerin sınırsızca üretilmesini ve tüketilmesini şart koşar.

Her şeyi fotoğraflama isteğinin son nedeniyse tüketim mantığının kendi içinde yatar. Tüketmek demek yakmak, bitirmek – ve böylece tazelenmek istemek – demektir. Biz görüntüleri yapıp tükettikçe daha da çok görüntüye gereksinme duyarız; ve daha da çoğuna. Ancak görüntüler, uğrunda dünyanın didik didik aranması gereken bir hazine değildir; onlar tam anlamıyla gözün takıldığı her yerde hazır bulunan şeylerdir. Bir fotoğraf makinesine sahip olmak, şehvete benzer bir şeyler esinleyebilir. Ve her saygın şehvet biçimi gibi, o da tatmin edilemez: bir kez fotoğrafın olanakları sonsuz olduğu için, ikinci olarak da bu proje sonuçta kendini yuttuğu için. Fotoğrafçıların gerçeğin tükenmiş anlamına destek verme girişimleri aslında bu tükenişe katkıda bulunur. Bizim her şeyin geçici olduğu yolundaki karşı konulmaz duygumuz, fotoğraf makinelerinin bize akıp giden anı "kaydetme" yolunu açmasından bu yana daha da keskinleşmiştir. Görüntüleri her zamankinden daha hızlı tüketiyoruz, ve tıpkı Balzac'ın fotoğraf makinelerinin beden katmanlarını tüketmesinden kuşkulanması gibi, görüntüler gerçekliği tüketiyor. Fotoğraf makineleri hem panzehir, hem de

hastalıktır; hem gerçekliği sahiplenmenin, hem de onu modası geçmiş kılmanın bir yoludur.

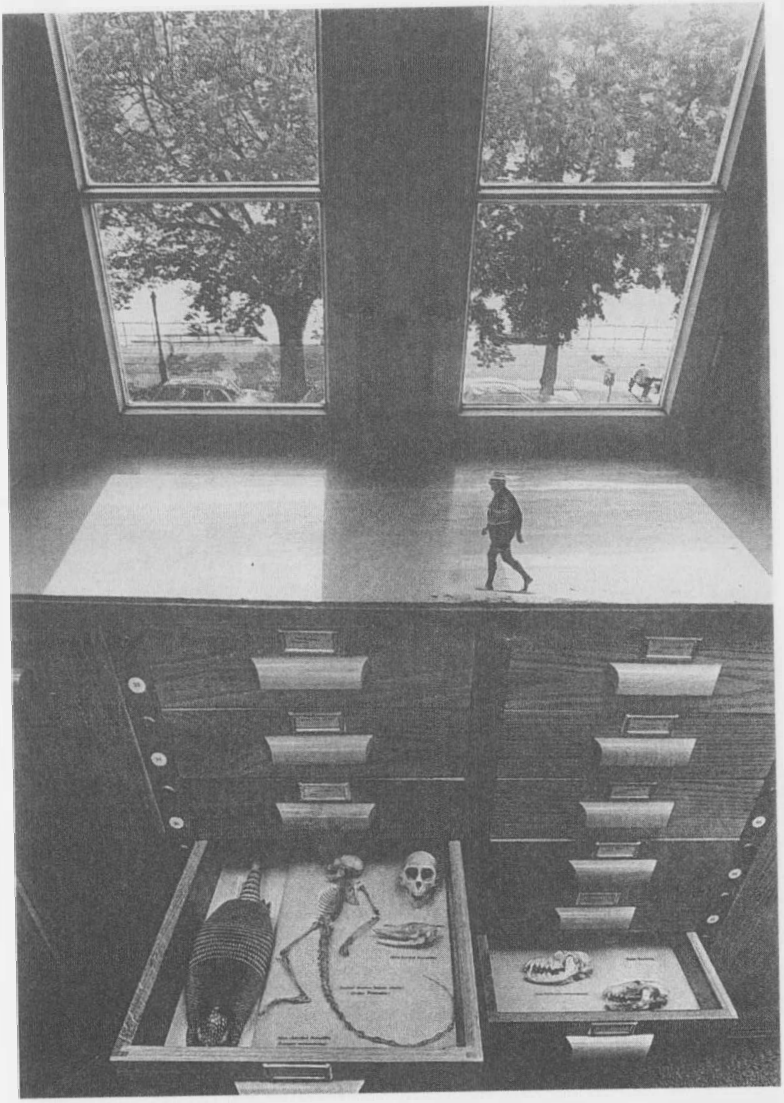
Fotoğrafın gücü aslında bizim gerçeklik anlayışımızı platonik olmaktan çıkarmış, deneyimimiz üzerinde görüntüler ve nesneler, kopyalar ve orijinaller arasındaki farka bakarak düşünmemizi giderek daha az akla yakın hale getirmiş, Platon'un görüntüleri gölgelere benzetmek – bu gölgeleri düşüren gerçek nesnelerle birlikte bulunan geçici, en az düzeyde bilgilendirici, maddi olmayan, güçsüz varlıklar – için takındığı küçültücü tavra uygun düşmüştü. Oysa fotografik görüntülerin gücü onların kendi başlarına maddi gerçeklikler, onları yayan her neyse, onun dümen suyunda bırakılan bilgice zengin artıklar, oyunun kurallarını değiştirip gerçekliği üste çıkarmak için – *onu* bir gölgeye çevirmek için – güçlü bir yol olmalarından kaynaklanır. Görüntüler kimsenin tahmin edemeyeceği kadar gerçektir. Ve sırf onlar sınırsız bir kaynak, tüketicinin çar çur etmesiyle tüketilemeyecek bir kaynak oldukları için, çevre korumacı çareye başvurmak için şimdi daha da fazla neden var. Eğer gerçek dünyanın görüntülerin dünyasını da içine almasının daha iyi bir yolu bulunabilirse, bu yalnızca gerçek şeylerin değil, görüntülerin de bir ekolojisini gerektirecektir.



Nancy, 1969
Fotoğraf: Emmet Gowin

kısa bir
aktarma
seçkisi

[W.B. için]



İsimsiz, 1976
Fotoğraf: Jerry N. Uelsmann

Önüme çıkan bütün güzellikleri yakalamayı çok istedim ve en sonunda isteğim gerçekleşti.

Julia Margaret Cameron

Dünyada benim için değerli olan her varlığın böyle bir anısına sahip olmayı çok isterim. Bu durumda değerli olan tek şey benzerlik değil – ancak o şey içindeki yakınlık duygusu ve birliktir kişinin orada sonsuza dek saptanmış olarak yatan *gölgesinin* gerçeği! Bence bu, portrelerin kutsanmasıdır – ayrıca kardeşlerimin böylesine şiddetle karşı çıktığı şeyi, yani sevdiğim birinin bu tür bir anısını bugüne dek yapılmış en soylu ressam işine yeğleyeceğimi söylemek bana hiç de korkunç gelmiyor.

Elizabeth Barrett
(1843, Mary Russell Mitford'a mektup)

Sizin fotoğrafçılığınız gerçekten görebilen herkes için sizin yaşamınızın bir kaydıdır. Başka insanların geleneklerini görüp onlardan etkilenebilir, hatta onları kullanarak kendi geleneklerinizi bulabilirsiniz. Ancak eninde sonunda kendinizi bunlardan kurtarmak zorundasınızdır. Nietzsche "Schopenhauer'i yeni bitirdim. Şimdi ondan kurtulmalıyım" derken bunu kastetmiştir. O, başka insanların geleneklerinin, özellikle de derin deneyim gücüne sahip olanların, sizinle görüşünüz arasına girmelerine izin verdiğinizde ne denli hain olabileceklerini biliyordu.

Paul Strand

İnsanın dış görünüşünün insanın içinin bir resmi, yüzün de tüm kişiliğin bir anlatımı ve açığa çıkarması olduğu varsayımı, kendi içinde yeterince güzel olan, bu yüzden de emniyetle sürdürülebilecek bir varsayımdır; insanların kendini ünlü yapan herkesi görmeye her zaman çok hevesli olmaları gerçeği tarafından desteklenen Fotoğraf, merakımızı en iyi biçimde tatmin eder.

Schopenhauer

Bir şeyi güzel olarak görmek, onu zorunlu olarak yanlış görmek demektir.

Nietzsche

Bugün komik derecede küçük bir ücret ödeyip yalnızca dünyadaki bütün ünlü mekânlarla değil, aynı zamanda Avrupa'daki bütün isim yapmış insanlarla tanışabiliriz. Fotoğrafçının her yerde bulunması çok güzel bir şey. Manş'ın dehşetine hiç göğüs germemiş de olsak, hepimiz Alpler'i gördük, Chamonix'i ve Mer de Glace'ı ezbere biliyoruz Andlar'ı geçtik, Tenerife'e çıktık, Japonya'ya gittik, Niagara ve Thousand Adaları'nı "yaptık," Lordlarımızla savaşı (dükkân vitrinlerinde) tattık, güçlülerin meclisinde oturduk, krallarla, imparator ve kraliçelerle, primadonnalarla, en sevilen dansçılarla ve "süslü oyuncularla" tanıştık. Hayaletler gördük, titremedik; Kral'ın huzuruna çıktık, şapkamızı çıkarmadık; kısaca şu üç inçlik merceğin içinden bu hayırsız ama güzel dünyanın tek tek bütün görkemini ve gösterişini gördük.

"P.P.,"
Once a Week'te (Londra) köşe yazarı,
Haziran 1861

Pek haklı olarak, Atget'nin [boş Paris sokaklarını] suç sahneleri gibi fotoğrafladığı söylenmiştir. Bir suç sahnesi de boştur; kanıt oluşturmak amacıyla çekilmiştir. Atget ile fotoğraflar tarihsel olaylar için standart birer kanıt haline gelir, gizli bir politik anlam kazanırlar.

Walter Benjamin

Eğer öyküyü sözcüklerle anlatabilseydim bir fotoğraf makinesini peşimden sürüklemem gerekmezdi.

Lewis Hine

Marseille'e gittim. Küçük bir aylık geçinmeme yetti ve zevkle çalıştım. Leica ile yeni tanışmıştım. O benim gözümün bir uzantısı haline geldi, bulduğum andan itibaren ondan hiç ayrılmadım. Kendimi yay gibi gerilmiş ve atlamaya hazır hissederek ve yaşamı "tuzağa düşürmekte" – yaşamı yaşama edimi içinde korumakta – kararlılıkla bütün gün sokakları sinsi sinsi dolaştım. Hepsinden öte, tek bir fotoğrafın sınırları içinde, gözlerimin önüne serilmekte olan bir durumun özünü yakalamak için çırpındım.

Henri Cartier-Bresson

Nerede sizin bıraktığınızı
ve nerede fotoğraf makinesinin başladığını
söylemek zor.

35 mm SLR bir Minolta çevrenizdeki dünyayı yakalamayı neredeyse zahmetsiz hale getirir. Ya da kendi içinizdeki dünyayı anlatmayı. O kendini ellerinizde çok rahat hisseder. Parmaklarınız dokunması gereken yere doğallıkla oturuverir. Her şey öylesine pürüssüzce işler ki, fotoğraf makinesi sizin bir parçanız haline gelir. Asla ayar yapmak için gözünüzü vizörden ayırmak zorunda kalmazsınız. Yani fotoğrafı yaratmaya yoğun-

laşabilirsiniz Ve bir Minolta ile hayal gücünüzün sınırlarını yoklayabilirsiniz. Kusursuzca işlenmiş olan Rokkor-X ve Minolta Celtic sistemlerindeki 40'tan fazla mercek uzaklıkları aşmanıza ya da o görülesi "balık gözü" panoramayı yakalamanıza izin verir.

MİNOLTA

Sizin fotoğraf makinesi, fotoğraf makinesinin de siz olduğu an.

reklam (1976)

Resmini yapmak istemediğim şeyi fotoğraflar, fotoğraflayamadığım şeyin de resmini yaparım.

Man Ray

Fotoğraf makinesini yalan söylemeye zorlamak için çaba harcamak gerekir: temelde dürüst bir ortamdır: bu yüzden fotoğrafçı dünyaya kendi kendine ünvan veren "ressamların" küstah kabadayılıklarından çok bir sorgulama, bir paylaşma ruhu içinde yaklaşır. Ve çağdaş görüş, yani yeni yaşam, ister ahlak ister sanat olsun, tüm sorunlara karşı dürüst bir yaklaşım temeline dayanır. Yapıların sahte cepheleri, sahte ahlaki standartlar, her türlü kaçamak ve maskaralık bir yana atılmalıdır.

Edward Weston

Ben işlerimin çoğunda her şeyi – hatta cansız denen nesneleri bile – bir insan ruhuyla canlandırmaya girişirim. Yavaş yavaş bu aşırı derecede canlıcı yansıtmanın sonuçta benim insan yaşamının ivmelenen mekanikleşmesi – ve bunun sonucunda gelen, insan etkinliğinin bütün alanlarında bireyselliği söndürme girişimleri – karşısında duyduğum derin korku ve üzüntüden kaynaklandığını fark ettim. Bütün bu süreç bizim askeri-endüstri toplumumuzun baskın anlatımlarından biridir Yaratıcı fotoğrafçı nesnelerin insan içeriğini açığa çıkarır; çevresindeki insanlık dışı dünyaya da insanlık verir.

Clarence John Laughlin

Bugün artık her şeyi fotoğraflayabilirsiniz.

Robert Frank

Ben her zaman stüdyoda çalışmayı yeğlerim. Stüdyo insanları çevrelerinden yalıtır. Onlar bir anlamda kendi simgeleri haline gelirler. Sık sık insanların bir doktora ya da falcıya gittikleri gibi fotoğraflanmak için bana geldiklerini düşünürüm – ne durumda olduklarını öğrenmek için. Yani bana bağımlıdırlar. Ben onları kendime bağlamak zorundayımdır. Yoksa hiçbir şey fotoğraflayamam. Yoğunlaşma benden gelmeli ve onları da içine almalıdır. Bazen bunun itici gücü öylesine büyür ki, stüdyodaki sesler duyulmaz olur. Zaman durur. Onlarla kısa ve çok yoğun bir içtenliği paylaşırız. Ancak bu pek hak edilmemiştir. Geçmişi geleceği yoktur. Ve oturma işi bittiğinde – fotoğraf

çekme tamamlandığında – fotoğraftan başka bir şey kalmaz ortada bir fotoğraf, bir de bir tür utanma. Onlar çıkarlar ve ben onları tanımam bile. Söylediklerini hiç duymamışımdır. Bir hafta sonra onlara bir yerde rastladığımda beni fark etmemelerini isterim. Çünkü gerçekten stüdyoda olduğumu düşünmem. En azından [*orada*] olan parçam şimdi fotoğrafın içindedir. Ve benim için fotoğrafların insanlarda olmayan bir gerçekliği vardır. Ben insanları fotoğraflar yoluyla tanırım. Belki de bu, bir fotoğrafçı olmanın doğasında vardır. Ben hiçbir zaman gerçekten işe karışmış değilimdir. Benim asla gerçek bilgi sahibi olmam gerekmez. Tümüyle bir fark etme sorunudur bu.

Richard Avedon

Daguerreotype, yalnızca doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir . [O] doğaya kendini üretme gücü verir.

Louis Daguerre
(1838, yatırımcıların ilgisini çekmek
için dağıtılan bir ilandan.)

İnsanın ya da doğanın yarattıkları hiçbir zaman bir Ansel Adams fotoğrafından daha fazla güzellik sahibi olamamıştır; onun görüntüsü izleyiciyi o görüntünün alındığı doğal nesneden daha sıkı kavrar.

Adams'ın bir fotoğraf kitabının reklamı (1974)

Bu Polaroid SX-70 fotoğrafı
Modern Sanat Müzesi Koleksiyonunun
bir parçasıdır

Eser, Amerika'nın önde gelen sanatçılarından birine, Lucas Samaras'a ait. Dünyanın en önemli koleksiyonlarından birinde yer alıyor. Dünyanın en hassas anında fotoğraf sistemi olan Polaroid SX-70 Land makinesiyle üretildi. Aynı makineye milyonlar sahip. 10.4 inçten sonsuza dek çekim yapma yeteneğine sahip olağanüstü derecede kaliteli ve çok yönlü bir fotoğraf makinesi . Samaras'ın sanat eseri, kendi başına bir sanat eseri olan SX-70'ten.

reklam (1977)

Benim fotoğraflarımın çoğu sevecen, nazik ve kişiseldir. İzleyicinin kendini görmesine izin verirler. Öğüt vermeme eğilimindedirler. Ve sanatmış gibi davranmazlar.

Bruce Davidson

Yeni sanat biçimleri dış yüzeye ait biçimlerin yüceltilmesiyle yaratılır.

Victor Shklovski

kendi inancına göre aptallığa, ve Fransız dehasında kutsal kalan ne varsa hepsini yerle bir etmeye hiç de az katkıda bulunmayan yeni bir sanat türedi. Putperest kalabalık, kendine yaraşan ve kendi doğasına uygun olan bir idealden söz ediyor – bu bütünüyle akla yakındır. Resim ve heykel düşünüldüğünde hepsinden önce Fransa'da seçkin halk için bugün geçerli olan amentü şudur: "Ben Doğa'ya inanırım ve ben yalnızca Doğa'ya inanırım (bunun çok iyi nedenleri vardır). Sanatın Doğa'nın birebir üretilmesi olduğunu ve bundan başka bir şey olamayacağına inanırım Bu yüzden bize Doğa ile aynı sonucu verebilecek olan bir endüstri de mutlak sanat olabilir." Bize bu dilekleri kinci bir tanrı bahşetti. Daguerre de O'nun Mesih'iydi. Ve şimdi insanlar kendi kendilerine: "Fotoğraf bize isteyebileceğimiz her türlü kusursuzluk garantisini verdiğine göre (gerçekten buna inanıyorlar, aptallar!), fotoğrafla sanat aynı şeydir." O andan sonra bizim mundar toplumumuz, Narcissus gibi bir metal parçası üzerindeki sıradan görüntüsüne bakmaya koştu Demokratik yazarın biri burada insanlar arasında tarihe ve resme karşı nefret yaymanın ucuz bir yolunu fark etmiş olmalı.

Baudelaire

Yaşamın kendisi gerçeklik değildir. Taşa toprağa can veren bizleriz.

Frederick Sommer

Genç sanatçı yüzden fazla baskı üzerinde Strasbourg ve Rheims katedrallerini köşe bucak kaydetmiş. Onun sayesinde bütün çan kulelerine tırmandık bizim kendi gözlerimizle asla keşfedemeyeceğimiz şeyleri O bizim için görmüş insan Orta Çağ'ın aziz sanatçılarının, sanki *daguerreotype*'ın geleceğini önceden bilmişler gibi, yalnız kuşların dolaştığı yerlere hayranlık verecek kadar ayrıntılı ve kususrsuz eserler koyduklarını düşünebilir.

Katedralin tümü güneş, gölge ve yağmurun çok güzel etkileriyle katman katman yeniden inşa edilmiş.

H. de Lacretelle,
La Lumière, 20 Mart 1852.

Nesneleri uzaysal ve insansal olarak "daha yakına" getirme gereksinmesi, tıpkı belli bir olayı fotografik olarak kaydederek onun kendine özgü ya da geçici olan niteliğini inkâr etme eğilimi gibi, bugün neredeyse bir tutku halini aldı. Nesneyi fotografik olarak, yakın çekimle [ ] üretme yönünde giderek büyüyen bir zorunluluk var

Walter Benjamin

Aslan terbiyecisi nasıl aslan terbiyecisi oluyorsa fotoğrafçı da öyle fotoğrafçı olur.

Dorothea Lange

Eğer yalnızca meraklı olsaydım, birisine "Sizin evinize gelip bana yaşam öykünüzü anlatmanızı istiyorum," demek çok zor olurdu. Yani insanlar "Sen delisin," derlerdi. Dahası, çok ihtiyatlı davranırlardı. Oysa fotoğraf makinesi bir tür izin belgesidir. Pek çok insan kendisine bu kadar ilgi gösterilmesini ister, bu da gösterilmesi akla yakın bir ilgidir.

Diane Arbus

Küçük bir çocuk birdenbire yanımda yere düştü. Polisin uyarı atışı yapmadığını o zaman anladım. Kalabalığın üzerine ateş ediyorlardı. Başka çocuklar da düştü Yanımda ölmekte olan çocuğun fotoğraflarını çekmeye başladım. Ağzından kan boşalırken bazı çocuklar yanına diz çökmüş akan kanı durdurmaya çalışıyorlardı. Sonra bazıları bana bağırıp beni öldüreceklerini söylediler Onlara beni rahat bırakmaları için yalvardım. Bir muhabir olduğumu, olan biteni kaydetmek için orada bulunduğumu anlattım. Genç bir kız başıma taşla vurdu. Yarı bilinçsizdim, ancak hâlâ ayaktaydım. Sonra acıdılar ve birkaçı beni alıp uzağa götürdü. Helikopterler sürekli olarak tepemizde dolaşıyor, silah sesleri geliyordu. Bir düştü sanki. Hiç unutmayacağım bir düş.

Soweto'da (Güney Afrika) çıkan kargaşalıkları *Johannesburg Sunday Times* için izleyen zenci muhabir Alf Khumalo'nun açıklamalarından.
The Observer [Londra], 20 Haziran 1976, Pazar.

Dünyanın her yanında anlaşılan tek "dil" olan fotoğraf, bütün ulusları ve kültürleri bir araya getirerek insan ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız kaldığında – insanların özgür olduğu yerlerde – yaşamı ve olayları doğrulukla yansıtır, başkalarının umutlarını ve umutsuzluklarını paylaşmamıza izin verir, siyasi ve toplumsal duruma aydınlık getirir. İnsanoğlunun insanlığının ve insanlık dışılığının görgü tanığı oluruz .

Helmut Gernsheim
(*Creative Photography* [1962])

Fotoğraf bir görsel düzenleme sistemidir. Aslında fotoğraf doğru zamanda doğru yerde dururken görüş konisinin bir bölümünü bir çerçeveyle sarma sorunudur. Satranç ya da yazı gibi o da verilen olasılıklar içinden bir seçim yapma sorunudur; ancak fotoğrafta olasılıklar sonlu değil, sonsuzdur.

John Szarkowski

Bazen fotoğraf makinesini odanın bir köşesine kurar, biraz öteye elimde uzaktan kumandayla oturur, Bay Caldwell'le konuşan insanları izlerdim. Onların yüzleri ya da hareketleri bizim anlatmaya çalıştığımız şeyi verene kadar belki bir saat geçer, ancak bu oluştuğu anda da onlar daha ne olduğunu anlamadan sahne bir film katmanına hapsediliverirdi.

Margaret Bourke-White

New York Belediye Başkanı William Gaynor'ın 1920'de tam kurşunlandığı anda çekilmiş olan fotoğrafı. Başkan Avrupa'da tatile çıkmak için tam gemiye binerken Amerikalı bir gazete fotoğrafçısı yanına yaklaştı. Başkan'dan bir fotoğraf için poz vermesini rica etti. Tam fotoğraf makinesini kaldırmıştı ki, kalabalığın içinden iki el ateş edildi. Bu karmaşanın ortasında fotoğrafçı sakinliğini korudu, ve kanlar içinde yaverinin kollarına düşen Belediye Başkanının bu fotoğrafı fotoğraf tarihine maloldu.

"*Click*"ten bir altyazı
A Pictorial History of the Photograph (1974)

Klozetimizi, o olağanüstü güzellikteki parlak sırlı hazneyi fotoğraflıyordum İşte "kutsal insan figürünün" bütün duyusal çizgileri; ancak kusurları olmadan. Yunanlılar asla kültürleri için bundan daha anlamlı bir şey yapmadılar ve nasılsa bu bana Semendirek Zaferi'nin inceden inceye gelişen hatlarının ileri doğru hareketini anımsattı.

Edward Weston

Zamanımızda teknolojik bir demokrasideki iyi zevk, zevk önyargısının ötesine geçemiyor. Eğer sanatın yaptığı tek şey iyi ve kötü zevk yaratmaksa, o zaman sanat tümden başarısız olmuş demektir. Zevk çözümlemesi sorununda evinizdeki buzdolabı, halı ya da koltuk türündeki iyi zevki anlatmak da bu denli kolaydır. İyi fotoğraf sanatçılarının bugün yapmaya çalıştıkları şey, sanatı salt zevk düzeyinin üzerine çıkarmaktır. *Camera Art* bütünüyle mantıktan arındırılmış olmalıdır. Mantık boşluğu orada olmalıdır ki, izleyici ona kendi mantığını uygulasın ve eser gerçekten izleyicinin gözleri önünde oluşsun. Böylelikle o, izleyicinin bilincinin, mantığının, maneviyatının, ahlakının ve zevkinin dolaysız bir yansıması haline gelsin. Eser, izleyicinin kendi çalışan modeli için bir geri-besleme mekanizması durumunda olmalıdır.

Les Levine
("Camera Art," *Studio International*,
Temmuz-Ağustos 1975)

Kadınlar ve erkekler – olanaksız bir konu bu, çünkü yanıtı yok. Ancak ufak tefek kanıt parçacıkları bulabiliriz. Bu küçük portfolyo da, konusunun en kaba eskizleridir. Belki biz de bugün kadınlarla erkekler arasındaki daha dürüst ilişkilerin tohumlarını atıyoruz.

Duane Michals

"İnsanlar fotoğrafları niçin saklar?"

"Niçin mi? Tanrı bilir! İnsanlar niçin nesneleri – çer çöp, ıvır zıvır – saklar ki? Saklarlar işte – hepsi bu!"

Bir noktaya kadar sana katılıyorum. Bazı insanlar bir şeyleri saklarlar. Bazı insanlar da bir şeyle işleri bitti mi onu fırlatıp atarlar. Bu, evet, bir mizaç sorunudur. Ancak ben şu anda özellikle fotoğraflardan söz ediyorum. İnsanlar niçin özellikle *fotoğrafları* saklarlar?"

"Dediğim gibi, yalnızca bazı şeyleri atmadıkları için. Ya da onlara bir şeyler anımsattığı – "

Poirot sözcüklerin üzerine atladı.

"Kesinlikle. *Onlara anımsatır*. Şimdi tekrar soralım – niçin? *Niçin* bir kadın gençlik fotoğrafını saklar? Ve ben diyorum ki ilk neden mutlaka kendini beğenmedir. O güzel bir kızdı, ve eskiden ne kadar güzel bir kız olduğunu ona anımsatması için kendi fotoğrafını taşır. Bu fotoğraf, aynası ona pek de hoş olmayan şeyler söylediğinde onu yüreklendirir. Ve belki de bir arkadaşına 'Ben on sekizimdeyken böyleydim der ve iç çeker Bana katılıyor musun?"

"Evet – evet, sanırım haklısın."

"O halde bir numaralı neden bu. Kendini beğenme. Şimdi iki numaralı neden. Duygu."

"Bu da aynı mı?"

"Hayır, hayır, pek değil. Çünkü bu seni yalnızca kendi fotoğrafını değil, bir başkasınınkini de saklanmaya götürür Evli kızının fotoğrafı – o daha bir çocukken, şöminenin önündeki halının üzerine oturmuş, çevresinde ipek tül Bazen fotoğrafın konusu için utandırıcı olabilir, ancak anneler bunu yapmaya bayılır. Ve oğullar ve kızlar sıklıkla annelerinin fotoğraflarını saklarlar. Özellikle de anneleri çok genç yaşta ölmüşse. 'Annem genç kızken böyleydi.'"

"Nereye varmaya çalıştığını anlamaya başlıyorum, Poirot."

"Ve belki de *üçüncü* bir kategori var. Kendini beğenme değil, duygu değil, aşk değil – belki *nefret* – ne dersin?"

"Nefret mi?"

"Evet. Öç alma tutkusunu canlı tutmak için. Seni yaralayan biri – sana onu anımsatması için bir fotoğrafını bulundurabilirsin, öyle değil mi?"

Agatha Christie,
Mrs. McGinty's Dead (1951)

Aynı gün şafak sökerken bu işle görevlendirilmiş olan komisyon Antonio Conselheiro'nun cesedini buldu. Kameriyenin yanındaki kulübelerden birinin içinde yatıyordu. Üzerindeki ince toprak katmanı alındıktan sonra bedenin bir kefene – pis bir çarşaf – sarılı olduğu ve bunun üzerine dindar ellerin birkaç solgun çiçek serpmiş olduğu görüldü. Orada sazdan yapılmış bir şiltenin üzerinde "adı çıkmış barbar kışkırtıcıdan" arta kalan şey yatıyordu Dikkatlice cesedi, o değerli kalıntıyı – bu çelişkinin sunabileceği biricik ödül, tek savaş ganimeti – mezardan çıkardılar; dağılmaması için mümkün olan en büyük dikkati gösterdiler Sonra onu fotoğrafladılar ve usule uygun bir yeminli beyan yazdırarak kimliğini onayladılar; bütün memleket en sonunda bu korkunç düşmanın öldürüldüğüne inansın diye.

Euclides da Cunha,
Rebellion in the Backlands (1902)

İnsanlar hâlâ birbirini öldürüyor, henüz nasıl yaşadıklarını, niçin yaşadıklarını anlamadılar; siyasetçiler dünyanın bir bütün olduğunu görmeyi başaramazken, televizyon (Telehor) bulundu: "Uzağı Gören" – yarın kardeşlerimizin yüreğine bakacak, her yere gidecek, ancak yine de yalnız olacağız; resimli kitaplar, gazeteler, dergiler basılıyor – hem de milyonlarca. Gerçeğin kesinliği, günlük yaşamdaki hakikat, bütün sınıflar için orada. *Optiğin hijyeni, gözle görülür olanın sağlığı süzülüp geçiyor.*

László Moholy-Nagy
(1925)

Projemde ilerledikçe, fotoğraflamak için seçtiğim yerin gerçekten de önemsiz olduğu ortaya çıktı. Orası yalnızca iş üretmek için bahane oldu yalnızca görmeye hazır olduğunuz şeyi görebilirsiniz – belli bir anda aklınızı yansıtan şeyi.

George Tice

Bir şeyin fotoğraflandığında nasıl göründüğünü öğrenmek için fotoğraf çekerim.

Garry Winogrand

Guggenheim gezileri gerçekleriyle karışık olan sahte ipuçlarıyla, tıpkı özenli bir hazine avı gibiydi. Arkadaşlar tarafından hep kendi beğendikleri bakışlara, görünüşlere ya da oluşumlara yöneliyorduk. Bazen bu öneriler gerçek Weston ödülleriyle son buldu; bazense önerilen şeyin bir başarısızlık olduğu anlaşıldı ve hiçbir şey bulamadan kilometrelerce yol katettik. Artık Edward'ın makinesine hitap etmeyen görünümlerden hiçbir zevk alınama noktasına gelmiştim. Bu yüzden Edward arabanın koltuğuna yaslanıp "Uyumuyorum – yalnızca gözlerimi dinlendiriyorum," dediğinde pek fazla riske girmiş olmuyordu; benim gözlerimin onun hizmetinde olduğunu, Weston görünüşlü herhangi bir şey ortaya çıktığında arabayı durdurup onu uyandıracağımı biliyordu.

Charis Weston
(Ben Maddow'un, *Edward Weston: Fifty Years* adlı eserinden [1938])

Polaroid'in SX-70'i. Durmanıza izin vermez.
Baktığınız her yerde birdenbire bir fotoğraf görürsünüz.

Şimdi kırmızı elektrik düğmesine basıyorsunuz. Crrrr Zzzzz ve işte! Fotoğrafınızın yaşam buluşunu, daha canlı, daha ayrıntılı hale gelişini izliyor, birkaç dakika sonra da yaşam kadar gerçek olan bir baskıya sahip oluyorsunuz. Hemen sonra yeni açılar ararken ya da yerinde kopya çıkarırken yaylım ateşi gibi çekimler yapıyorsunuz – her 1.5 saniyede bir! – SX-70 hiç çaba harcamadan yaşamın içinden akıp giderken sizin bir parçanız haline geliyor.

reklam (1975)

fotoğrafa, duvarlarımızdaki fotoğrafa, onun içinde resmedilen nesnenin (adam, manzara vb.) onun kendisiymiş *gibi bakarız.*

Bunun böyle olması gerekmezdi. Bu tür fotoğraflarla bu tür bir ilişki içine girmeyen insanlar bulunduğunu kolaylıkla düşünebiliriz. Örneğin kim renksiz bir yüz, hatta değiştirilmiş oranlara sahip bir yüz ona insanlık dışı geldi diye fotoğraflar tarafından itilirdi?

Wittgenstein

Acaba bu neyin anında fotoğrafı olabilir?

bir milin tahribatlı muayenesi?
bir virüsün çoğalışı?
unutulabilir bir laboratuvar düzeneği?
bir suç sahnesi?
bir yeşil kaplumbağa gözü?
bölümlü bir satış çizelgesi?
kromozom bozuklukları?
Gray's Anatomy'nin 173. sayfası?
bir elektrokardiyogram çıktısı?
üç milyonuncu 8 cent'lik Eisenhower pulu?
dördüncü omurda ince bir catlak?
o eşsiz 35 mm saydamın bir kopyası?
yeni diyotunuzun 13 kez büyütülmüş hali?
bir vanadyum çeliği metalografisi?
büyütülmüş bir lenf bezi?
dünyanın en feci çene bozukluğu?
dünyanın en iyi düzeltilmiş çene bozukluğu?

Listeden de görebileceğimiz gibi . . insanların kaydetmesi gereken malzeme türünün sınırı yok. Şansımız var ki, aşağıdaki Polaroid Land makineleri listesinden de görebileceğiniz gibi, yapabileceğiniz fotografik kaydın da neredeyse sınırı yok. Ve bunları hep yerinde çektiğiniz için, eksik kalan bir şey olduğunda hemen tekrar çekebilirsiniz.

reklam (1976)

Nesnelerin yitirilmesini, yok oluşunu, gözden kayboluşunu anlatan bir nesne. Kendinden söz etmez. Başkalarını anlatır. Onları da kapsayacak mı acaba?

Jasper Johns

Belfast, Kuzey İrlanda – Belfast'lı insanlar kentlerinin çektiği azabın kartpostallarını yüzlerle satın alıyorlar. Bunların en sevileni, bir İngiliz zırhlı aracına taş atan bir çocuğu gösteriyor başka kartlarda yanmış evler, kent sokaklarında savaş durumundaki birlikler; ve tüten molozun ortasında oyun oynayan çocuklar var. Her bir kart, üç Gardener dükkânında yaklaşık 25 sente satılıyor.

Dükkânlardan birinin yöneticisi olan Rose Lehane, "Bu fiyattan bile insanlar kartları beşli ya da altılı paketler halinde alıyorlar," diyor. Bayan Lehane dört günde hemen hemen 1000 kart sattığını söylüyor.

Belfast'a az turist geldiği için alıcıların çoğunu yöre insanlarının, çoğunlukla da bunları "anı eşyası" olarak almak isteyen genç erkeklerin oluşturduğunu söylüyor Bayan Lehane.

Bir Belfast'lı olan Neil Shawcross niçin iki tam takım kart aldığını açıklarken "Bence bunlar o zamana ait ilginç anılar ve ben iki çocuğumun büyüdüklerinde bunlara sahip olmasını istiyorum," diyor.

Mağaza zincirinin yöneticilerinden biri olan Alan Gardener "Bu kartlar insanlar için çok yararlı," diyor. "Belfast'taki pek çok insan, gözlerini kapayarak ve hiç var olmamış gibi yaparak bunların üstesinden gelmeye çalışıyor. Belki bunun gibi bir şey onları tekrar bakmaya iter."

"Sorunları aşarken çok para yitirdik. Dükkânlarımız bombalandı, yıkıldı," diye ekliyor Bay Gardener, "zorluklardan bir lokmacık para kazanırsak ne iyi!"

The New York Times, 29 Ekim 1974

Fotoğraf herkesin bildiği, ancak dikkat etmediği şeylerle ilgilenmek için bir araçtır. Benim fotoğraflarım sizin görmediğiniz bir şeyleri temsil etmeyi hedefler.

Emmet Gowin

Fotoğraf makinesi o öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yoludur.

Jerry N. Uelsmann

Oswiecim, Polonya - Auschwitz toplama kampının kapatılmasından neredeyse 30 yıl sonra burada yatan dehşet, anı eşyası standları, Pepsi-Cola tabelaları ve turistik bir atmosferle hafiflemiş görünüyor.

Ürpertici sonbahar yağmuruna rağmen her gün binlerce Polonyalı ve bazı yabancılar Auschwitz'i gezmeye geliyor. Bunların çoğu modaya uygun giyinmişler ve kuşkusuz İkinci Dünya Savaşı'nı anımsayamayacak kadar gençler. Eski tutukevi barakaları, gaz odaları, ve krematoryumlarda dolaşıyor, SS'lerin kumaş yapmak için kullandıkları insan saçıyla doldurulmuş müthiş bölüm gibi dehşet verici sergilemelere ilgiyle bakıyorlar

Anı eşyası standlarında ziyaretçiler Polonezce ve Almanca yazılı Aushcwitz iğneleri ya da gaz odalarını ve krematoryumları gösteren kartpostaları ve hatta ışığa tutulduğunda bunlara benzer resimler ortaya çıkaran Auschwitz kalemleri satın alabiliyorlar.

The New York Times, 3 Kasım 1974

Medya kendini eski dünyanın yerine koydu. Bu eski dünyayı geri kazanmak istesek bile, bunu ancak ve ancak medyanın onu nasıl yuttuğunu derinlemesine inceleyerek yapabiliriz.

Marshall McLuhan

Ziyaretçilerin çoğu kırsal kesimden geliyordu. Kent gelenekleriyle tanışık olmayan bazıları saray hendeğinin öte yanında asfalt üzerine gazeteler yaydı, ev yemeklerini ve çubuklarını çıkardı, kalabalıklar kenara çekilirken orada oturup yemek yedi, hoşbeş etti. Japonların şipşağa olan bağımlılığı, saray bahçelerinin görkemli dekorunun zoru altında bir humma düzeyine çıktı. Makine perdelerinin sürekli şakırtısına bakılırsa, herhalde şimdi yalnızca orada bulunan insanlar değil, aynı zamanda her bir yaprak tüm yönleriyle film üzerine kaydedilmiş olmalıdır.

The New York Times, 3 Mayıs 1977
"İşten Yedi Gün Tatil Alan Japonya
Üç Bayramlık 'Altın Hafta'nın Tadını Çıkarıyor."

Ben alıştırma olsun diye, her şeyi aklımdan fotoğraflarım.

Minor White

Her şeyin *Daguerreotype*'ı korunuyor canlı olarak var olmuş, sonsuz uzayın çeşit çeşit bölgelerine yayılmış olan her şeyin izlenimi bunlar.

Ernest Renan

Bu insanlar, görüntüleri 60 yıl önce eski kuru plakalar üzerinde alındığı zamanki yoğunlukla bugün baskılarda yaşamayı sürdürüyorlar Onların sokaklarında yürüyor, odalarında, sundurmalarında ve atelyelerinde duruyor, pencerelerinden içeri ve dışarı bakıyorum. Onlar da karşılık olarak beni fark ediyorlar sanki.

Ansel Adams

(*Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*'ın önsözünden [1974])

Bu yüzden fotoğraf makinesinde nesnel görüşün başlangıcına en güvenilir yardımcıyı buluyoruz. Herkes herhangi bir öznel düşünceye varmadan önce optik olarak doğru, kendince anlaşılır ve nesnel olanı görmeye zorlanacaktır. Bu da, yüzyıllar boyunca rakipsiz kalan ve görünüşümüz üzerine büyük ressamlar tarafından damgası vurulan o resimsel ve hayali birlik kalıbını ortadan kaldıracaktır.

Yüzyıllık fotoğraf ve yirmi yıllık sinemayla bu bakımdan korkunç derecede zenginleştik. *Dünyayı bütünüyle farklı gözlerle gördüğümüzü söyleyebiliriz.* Yine de bugüne kadarki sonuç, bir görsel ansiklopedi başarısının ötesine geçemiyor. Bu yeterli değildir. Sistematik olarak *üretmeyi* diliyoruz, çünkü yeni *ilişkiler* yaratmamız yaşam için önemli.

László Moholy-Nagy (1925)

Yoksul kesim arasında Aile sevgisinin ne demek olduğunu bilen ve bir işçinin şöminesi üzerine sıraladığı küçük portreleri görmüş olan herkes sanıyorum yoksullar için sağlıklı aile sevgilerini her geçen gün biraz daha yiyip bitiren o toplumsal ya da endüstriyel eğilimlere karşı koymada üç kuruşluk fotoğrafın dünyanın tüm hayırseverlerinden daha fazla şey yaptığı duygusunda bana katılacaktır.

Macmillan's Magazine
[Londra], Eylül 1871

Kim anında sonuç veren bir sinema makinesi satın almak ister? Dr. Land, ev kadınının ümit verici olduğunu söylüyor. "Tek yapması gereken şey kamerasını doğrultmak, düğmeye dokunmak ve birkaç dakikada çocuğunun tatlı bir anını, ya da belki yaşgünü partisini ortaya çıkarmaktır. Sonra bir de fotoğrafları araçlara yeğleyen çok sayıda insan var. Golf ve tenis meraklıları vuruşlarını anında yeniden izlemeyle değerlendirebilirler; endüstri, okullar, ve anında yeniden göstermenin kolay kullanılabilir araçlara bağlandığı diğer alanlar yararlı olabilir Polavision'ın sınırları hayal gücünüz kadar geniş. Bu ve bundan sonraki Polavision kameraları için bulunabilecek kullanım alanlarının sonu yok."

The New York Times,
8 Mayıs 1977.

Yaşamın modern üreticilerinin çoğu, hatta fotoğraf makinesi bile, aslında onu reddeder. Kötüyü yutuveriyor, iyi karşısında boğuluyoruz.

Wallace Stevens

Savaş, bir asker olarak beni mekanik bir atmosferin ortasına itti. Burada parçanın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntısında, sıradan nesnede yeni bir gerçeklik gördüm. Modern yaşamımıza ait bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Onları fotoğraf makinesinin camında, beni derinden etkileyen konuların yakın çekimlerinde yeniden keşfettim.

Fernand Léger
(1923)

575.20 *fotoğraf alanları*

hava fotoğrafı
gök fotoğrafçılığı
yakalama fotoğraf
renkli fotoğraf
kromofotografi
sinematografi
sinefotomikrografi
kristofotografi
heliofotografi
kızılötesi fotoğraf

makro fotoğraf
mikro fotoğraf
minyatür fotoğraf
fonofotografi
fotogrametri
fotomikrografi
fotospektroheliografi
fototopografi
fototipografi
fototipi
pirofotografi
radyografi
radyofotografi
röntgen
spektroheliografi
spektrofotografi
stroboscopic fotoğraf
telefotografi
uranofotografi
X-ışını fotoğrafı

Roget's Internatioanal Thesaurus'tan

Sözcüklerin ağırlığı, fotoğrafların şoku.

Paris-Match, reklam

4 Haziran 1857 – Bugün Drouot Oteli'nde ilk fotoğraf satışını gördüm. Şu yüzyılda her şey siyahlaşırken, fotoğraf da onların siyah giysisine benziyor.

15 Kasım 1861 – Bir gün gelecek, tüm modern uluslar bir Amerikan tanrısına, insan olarak yaşayıp popüler basında hakkında pek çok şey yazılan birine tapacak diye düşünüyorum bazen; bu tanrının kiliselere konacak olan görüntüleri bir ressamın hayalinde canlandırdığı biçimde, ya da bir Aziz Veronika'nın kumaşı üzerinde yüzerek değil, fotoğraf tarafından ilk ve son kez saptanmış olarak gelecek. Evet, gözlüklü, fotoğraflanmış bir tanrının gelmekte olduğunu hissediyorum.

Edmond ve Jules de Goncourt
Journal'dan.

Daha yakınlarda yurt dışında bulunmuş olan ve aynı insanın altı, on ya da daha fazla pozunu aynı baskı üzerinde çıkaran iki otomatik fotoğraf makinesi 1921 baharında Prag'da kuruldu.

Böyle bir dizi fotoğrafı Kafka'ya götürdüğümde kaygısızca "Birkaç krona insan kendini her açıdan fotoğraflatabiliyor. Bu cihaz mekanik bir *Kendini-Bil*," dedim. Kafka "*Kendini-Yanılt* demek istiyorsun," dedi hafif bir gülümseyişle.

Karşı çıktım: "Ne demek istiyorsun? Fotoğraf makinesi yalan söyleyemez ki!"

"Kim demiş bunu?" dedi Kafka. Başını yana eğdi. "Fotoğraf insanın gözünü yüzeysel olana yoğunlaştırır. Bu yüzden nesnelerin hatları arasından bir ışık ve gölge oyunu gibi parıldayan gizli yaşamı görmemizi engeller. En keskin mercekle bile

yakalanamaz bu. Bunun hissetmeyle, yoklanarak bulunması gerekir Otomatik olan fotoğraf makinesi insanın gözlerini çoğaltmaz, yalnızca aşırı derecede sadeleştirilmiş bir sinek gözü görüşü kazandırır."

Gustav Janouch,
Kafka ile Söyleşiler'den

Yaşam her zaman onun bedeninin üstünü kaplamıştır sanki: kısa yorgun bir gülümseyişi, elin bir seğirişini, bulutların arasından kaçıp dökülüveren güneşi kaydederken fışkırmaya hazır bir canlılık. Ve fotoğraf makinesinden başka hiçbir aracın böylesine karmaşık ve kısa ömürlü tepkileri saptama ve anın tüm görkemini anlatma yeteneği yoktur. Ve akıl, bir anın değişime uğramamış gerçeğini, o yavaş parmakların aktarılmış büyük ayrıntı kütlelerini kaydetmesine izin verecek kadar uzun süre tutamayacağı için hiçbir el bu görkemi anlatamaz. İzlenimciler bu dili başarmak için boş yere uğraşıp durdular. Çünkü bilinçli ya da bilinçsiz olsun, onların ışık etkileriyle göstermeye çalıştıkları şey, anların hakikatiydi; izlenimcilik hep buranın, şimdinin güzelliğini saptamayı aradı. Ancak ışığın anlık etkileri, onlar daha çözümlemeyle uğraşırken onlardan kaçtı; ve onların "izlenim"i hep birbiri üzerine binmiş bir dizi izlenim olarak kaldı. Stieglitz ise daha iyi yönlenmişti. O, doğrudan kendi için yapılan araca gitti.

Paul Rosenfeld.

Fotoğraf makinesi benim aracımdır. Onunla çevremdeki her şeye bir neden veririm.

André Kertész

İkili bir aynı düzeye indirme,
ya da kendine oyun eden
bir aynı düzeye indirme yöntemi

Daguerreotype ile herkes kendi portresini çektirebilecek – bunu daha önce yalnızca ünlüler yapabiliyordu; ve aynı zamanda, hepimizin tümüyle aynı görünmesi için gereken her şey yapılıyor – ki, yalnızca tek bir portreye gereksinmemiz olsun.

Kierkegaard (1854)

Kaleydoskobun fotoğrafını yap.

William H. Fox Talbot
(8 Şubat 1839 tarihli not)

ABBOTT, Berenice, 87-8, 132, 139-40, 146.
ADAMS, Ansel, 121, 137-8, 143, 207, 224.
ADELMAN, Bob, 92-3.
AGEE, James, 48, 92, 94, 127.
ANDERSON, Sherwood, 94-5.
ANTONIONI, M., 29, 186-0.
APOLLINAIRE, G., 115.
ARBUS, Diane, 3, 29, 44, 50-66, 78, 80, 131, 161, 211.
ARENDT, Hannah, 95.
ARRABAL, Fernando, 62.
ARTAUD, Antonin, 125.
ATGET, Eugène, 32, 70, 75, 88, 98, 121, 140, 154-5, 159, 162, 167, 203.
AUERBACH, Erich, 177.
AVEDON, Richard, 78-9, 124, 136, 141, 143, 154, 207.

BACON, Francis, 114, 165.
BALLARD, J. G., 180.
BALZAC, H., 167, 176-8, 196.
BANHAM, Reyner, 89.
BARRETT, Elizabeth, 201.
BAUDELAIRE, Charles, 75, 89, 98, 136, 163, 165, 209.
BEATON, Cecil, 79.
BENJAMIN, Walter, 95-7, 127, 159, 199, 203, 210.
BERGER, John, 126-7.
BERGMAN, I., 129
BERLIOZ, L.Hector, 136.
BISCHOF, Werner, 36.
BORGES, Jorge Louis, 99.
BOURKE-WHITE, Margaret, 212.
BRADY, Matthew, 33, 140.
BRAGAGLIA, 72.
BRANCUSI, Constantin, 112.
BRANDT, Bill, 78, 118, 144.
BRASSAI, 32, 55, 64-5, 75.
BRECHT, Bertholt, 40.
BRETON, Andre, 99, 108, 125, 130.
BROWNING, Tod, 56.
BUNUEL, Louis, 52.
BUTTER, Samuel, 31.

CAGE, John, 93, 167.
CALLAHAN, Harry, 138, 147.
CAMERON, Julia Margaret, 18, 23, 53, 147, 157, 201.
CARELL, Ghitta, 78-9, 81.
CARROL, Lewis, 78.
CARTIER-BRESSON, Henri, 78, 104, 118, 120-1, 131, 136, 139, 143-4, 148, 161, 163, 204.
CHRISTIE, Agatha, 216.
CHRISTO, 166.
COBURN, Alvin Langdon, 144, 147.
COCTEAU, Jean, 79, 179.
CONNER, Bruce, 89.
CORNELL, Joseph, 101.
CRANE, Hart, 85.
CUNNINGHAM, Merce, 93.

DAGUERRE, Louis, 89, 114, 145, 175, 207, 209.

DAVIDSON, Bruce, 76, 208.
DELACROIX, 135-6, 165, 170, 174-5.
DE MARIA, Walter, 166.
DEMACHY, Robert, 161.
DICKENS, Charles, 164.
DONNE, John, 162.
DORE, P. Gustave, 136.
DRYDEN, John, 162.
DU CAMP, Maxime, 109.
DUCHAMP, Marcel, 115, 150.

EAKINS, Thomas, 153.
EDGERTON, Harold, 113, 144.
ELIOT, T.S., 115, 160.
ERNST, Max, 109.
EVANS, Walker, 23, 42, 46-9, 55, 65, 81, 92, 121, 127, 144, 151, 163.

FEININGER, Andreas, 121.
FELLINI, Federico, 62.
FEUERBACH, Ludwig, 171-3, 178-9.
FLAUBERT, Gustave, 109.
FONDA, Jane, 128.
FRANK, Robert, 65-6, 81, 86, 119, 131, 141-4, 206.
FRIEDMAN, Benno, 162.

GARBO, Greta, 123.
GAUTIER, Théophile, 136.
GENET, Jean, 180.
GENTLE, Arthur, 75.
GERNSHEIM, Helmut, 212.
GIOTTO, Di Bondone, 159.
GODARD, Jean-Luc, 20, 99, 127-8.
GOMBRICH, E.H., 173.
GONCOURT, Edmond, 228.
GONCOURT, Jules de, 228.
GORIN, 127-8.
GOWIN, Emmet, 198, 221.
GREENE, Felix, 35.
GROSZ, George, 79.
GUEVERA, E. Che, 126-7, 129.

HARDY, Thomas, 179.
HAWTHORNE, N., 107.
HEARTFIELD, John, 72.
HILL, David Octavius, 23, 162.
HINE, Lewis, 47-8, 65, 83-4, 129, 140, 161, 184, 204.
HITCHCOCK, Alfred, 28.
HOLBEIN, Hans, 172.
HUGO, Victor, 136.
HUMPREY, Hubert, 91.
HUXLEY, Aldous, 91.

IVINS, William Jr., 117.

JAMES, Henry, 86-7.
JANOUCH, Gustav, 229.
JODOROWSKI, 62.
JOHNS, Jasper, 220.

KAFKA, Franz, 228-9.
KANDINSKY, Wassily, 111.
KEATON, Buster, 73, 76.
KEROUAC, Jack, 86-7
KERTESZ, André, 118, 230.
KHUMALO, Alf, 211.
KIENHOLZ, Ed, 89.
KIERKEGAARD, 230.
KITAJ, R.B., 99.

LACRETELLE, H. de, 210.

LANGE, Dorothea, 16, 23, 34, 141-2, 147, 210
LARTIGUE, Jacques-Henri, 55-6, 77.
LAUGHLIN, Clarence John, 87, 100, 147, 153, 206.
LAWRENCE, D.H., 117.
LEE, Russel, 23.
LEGER, Fernand, 226.
LERSKI, Helmar, 124.
LESY, Michael, 92-4.
LEVINE, Les, 214.
LEYS, Simon, 192.

MADDOW, Ben, 218.
MALLARME, Stéphane, 41.
MANTEGNA, Andrea, 126.
MARKER, Chris, 21, 91.
MARTIN, Paul, 75.
MARX, Karl, 102.
McCULLIN, Don, 35.
McLUHAN, Marshall, 168, 222.
MELVILLE, Herman, 183,
MICHALS, Duane, 153, 214.
MICHELET, Jules, 136.
MILLET, Jean-François, 107.
MODEL, Lisette, 80.
MOHOLY-NAGY, László, 72, 109, 111-2, 115, 141-3, 147, 217, 224.
MORANDI, Giorgio, 65.
MORRISEY, Paul, 63.
MUSSOLINI, Benito, 78.
MUYBRIDGE, Eadweard, 80, 154.

NABOKOV, Vladimir, 164, 184, 195.
NADAR, 112, 123, 136, 140, 176-7, 193.
NERVAL, Gérard de, 136.
NIEPCE, Nicéphore, 145, 177.
NIETZSCHE, Friedrich, 202.
NILSSON, Lennart, 144.

PATER, Walter, 168.
PENN, Irving, 134, 156.
PICASSO, Pablo, 130, 154, 165.
PLATH, Sylvia, 57.
PLATON, 19, 171-3, 197.
P.P., 203.
POLLOCK, Jackson, 71.
POUND, E., 115-6.
POWELL, Michael, 29.
PRAZ, Mario, 165.
PRESLEY, Elvis, 91.
PRIMOLI, Kont Giuseppe, 77.
PROUST, Marcel, 91, 181-2.

RAY, Man, 72, 88, 157, 205.
REICH, Wilhelm, 58, 167.
REJLANDER, Oscar Gustav, 161.
REMBRANDT, 126.
RENAN, Ernest, 223.
RENGER-PATZSCH, Albert, 111, 163.
RIBOUD, Marc, 35.
RIIS, Jacob, 40, 76, 84-5, 122, 224.
RILKE, R. M., 88.
ROBINSON, Henry Peach, 140, 147, 161.
RODCHENKO, Alexander, 72.
ROOSEVELT, Theodore, 85.
ROSENFELD, Paul, 48, 66, 138, 229.

SAMARAS, Lucas, 208.
SAND, George, 136.
SANDER, August, 68, 79-83, 85, 92.
SCHAICK, Charles Van, 93-4.

SCHOPENHAUER, 202.
SCHWITTERS, Kurt, 89.
SHAHN, Ben, 23.
SHAKESPEARE, William, 124, 172.
SHKLOVSKI, Viktor, 141, 208.
SIODMAK, Robert, 90.
SISKIND, Aaron, 120, 147, 161.
SITWEL, Edith, 79.
SMITH, W. Eugene, 125.
SMITHSON, Robert, 166.
SOMMER, Frederic, 161, 209.
STALIN, Joseph, 91.
STEICHEN, Edward, 46, 50-1, 78, 157.
STEIN, Gertrude, 91.
STEVENS, Wallace, 226.
STEWART, James, 28.
STIEGLITZ, Alfred, 22, 47-8, 50, 65-6, 85, 110, 112, 121, 138, 140-1, 143, 147, 151, 155, 157, 163, 229.
STOCKHAUSEN, 167.
STONE, Sir Benjamin, 77.
STRAND, Paul, 22, 111-3, 116, 119-21, 124, 130, 147, 202.
STRAVINSKY, 154.
STRYKER, Roy Emerson, 82-3,
SZARKOWSKI, John, 149, 156-7, 212.

TALBOT, William H. Fox, 90, 105-6, 108, 110, 114-5, 139, 145, 177, 231.
THOMSON, John, 77, 84.
THOREAU, 113.
TICE, George, 217.
TURNER, 114, 165.

UELSMANN, Jerry N., 200, 221.

VALERY, 164.
VENTURI, Robert, 89.
VERTOV, Dziga, 28.
VINCI, Leonardo da, 99.
VIOLLET-DE-DUC, 96.
VISHNIAC, Roman, 90, 154.
VROMAN, Adam Clark, 82-4.

WALKER, Todd, 153.
WARHOL, Andy,46, 62-3, 114.
WEEGEE, 64, 75.
WEST, Nathanel, 61.
WESTON, Charis, 218.
WESTON, Edward, 111-2, 114, 116-22, 138, 144, 147, 155-6, 161-3, 205, 213, 218.
WHITE, Minor , 111, 136, 142, 147, 161, 223.
WHITMAN, Walt, 45-50, 55, 65-7, 89.
WILLIAMS, William Carlos, 115-6.
WINOGRAND, Garry, 217.
WITTGENSTEIN, L., 125, 219.

ZOLA, Emile, 107.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN DİSKOGRAFİSİ– YENİ DİZAYN

1 • Enis Batur Kitaplığı

1.1. 001. 01. 90-8. – Koma Provaları (new edition)
1.1. 013. 03. 94. – Kandil (C. Works 73/86) (out of print)
1.1. 023. 04. 95-6. – Darb ve Mesel
1.1. 031. 06. 96. – Sarnıç
1.1. 035. 07. 96. – Opera I-IV
1.1. 056. 10. 98. – Perişey
1.1. 069. 11. 98. – Sütte Ne Çok Kan
1.1. 070. 12. 98. – Nil
1.2. 003. 02. 92. – Hatay'da Bir Rolls-Royce (out of print)
1.2. 025. 05. 95. – Modernlerin Gecesi (out of print)
1.3. 010. 02. 93. – CEM AKAŞ – Belkienisbatur
1.3. 054. 08. 97 – Der. 6.45 – Enis Batur İçin Otuz Kuş Bakışı
1.3. 055. 09. 97 – HATİCE AYNUR – Enis Batur Bibliyografyası İçin 1 Deneme

2 • Müzik

2.1. 002. 01. 91. – JOHN LENNON – Kendi Yazdıkları (out of print)
2.1. 008. 01. 93. – CURTIS KNIGHT – Jimi Hendrix
2.1. 038. 01. 96. – ADAM DOLGINS – Rock İsimler Kitabı
2.1. 044. 01. 97. – GARY J. KATZ – Rock Ölüler Kitabı
2.2. 009. 01. 93. – NİGAR ÖZLEM – Janis Joplin
2.2. 034. 02. 96. – HALİL TURHANLI – Müzik ve Muhalefet (out of print)
2.2. 053. 02. 97. – Der. ALPER ÇEKER – Kurt Cobain ve Seattle Olayı

3 • Sanat

3.1. 004. 01. 92-6. – ROLAND BARTHES – Camera Lucida
3.1. 007. 01. 93-9. – SUSAN SONTAG – Fotoğraf Üzerine (new edition)
3.1. 020. 01. 95. – PAUL KLEE – Modern Sanat Üzerine
3.2. 018. 01. 94. – HALİL TURHANLI – Meleklerin Düştüğü Yer (out of print)

4 • Yerli

4. 005. 01. 92. – BAHA TEVFİK – Felsefe-i Ferd
4. 006. 01. 92. – CEM AKAŞ – 7
4. 017. 01. 94. – GÜLAYDIN/DURUSEL – Blöf Kitap
4. 027. 03. 95. – CORTAZAR CALVIOBUS – Gizli Hava Müzesi
4. 039. 01. 96. – ŞAHİN URUK – Kadıköy Felsefesine Giriş

5 • Şiir

5.1. 012. 01. 94. – CENK KOYUNCU – Otoben (out of print)
5.1. 015. 01. 94. – OĞUZHAN AKAY – Compact Risk (CR) (out of print)
5.1. 024. 01. 95. – SEFA KAPLAN – Disconnectus Erectus
5.1. 049. 01. 97. – LEVENT YILMAZ – Kaplan Zamanı ve Geçiş(out of print)
5.2. 011. 01. 94-5. – HERMANN HESSE – Seçilmiş Şiirler
5.2. 016. 01. 94. – JAMES JOYCE – Bütün Şiirler
5.2. 029. 01. 96. – OSCAR WILDE – Reading Zindanı Baladı
5.2. 033. 01. 96. – Der. LEVENT KAVAS – Buluntu Şiir
5.2. 040. 01. 96. – COLERIDGE – İhtiyar Denizcinin Ezgisi
5.2. 065. 01. 99. – RAINER MARIA RILKE – Sancaktar

6• Ecnebi

6.1. 014. 01. 94-5. – BORIS VIAN – Kırmızı Ot
6.1. 021. 02. 95-9. – BORIS VIAN – Kurtadam
6.1. 066. 03. 98. – BORIS VIAN – Pornografi Üzerine
6.1. 071. 04. 99. – BORIS VIAN – Kızlar Farkına Varmıyor
6.1. 072. 05. 99. – BORIS VIAN – Ve Bütün Çirkinler Öldürülecek
6.1. 073. 06. 99. – BORIS VIAN – Bütün Ölülerin Derisi Aynıdır
6. 022. 01. 95-8. – FRANZ KAFKA – Aforizmalar
6. 028. 01. 96. – MAURICE BLANCHOT – Günün Deliliği
6. 032. 02. 96. – JAMES JOYCE – Epiphanies / Anıklıklar
6. 042. 01. 96. – PEDRO ALMODOVAR – Patty Diphusa Öyküleri
6. 045. 01. 97. – JEAN COCTEAU – Beyaz Kitap
6. 046. 01. 97 – JULIO CORTAZAR – Açıklayıcı Bilgiler El Kitabı
6. 048. 01. 97 – JAMES HOGG – Bağışlanmış Bir Günahkârın...
6. 050. 01. 97. – MICHEL BUTOR – Boşluk
6. 067. 01. 98. – GORE VIDAL - Kent ve Tuz

7 • Beat Kuşağı

7.1. 019. 01. 95. – RICHARD BRAUTIGAN - Amerika'da Alabalık Avı
7.1. 030. 02. 96. – RICHARD BRAUTIGAN – Hawkline Canavarı
7.1. 061. 03. 98. – RICHARD BRAUTIGAN – Kürtaj
7.1. 062. 04. 98. – R. BRAUTIGAN – Yani Rüzgâr Her Şeyi Alıp Götürmeyecek
7.2. 037. 01. 96-8. – WILLIAM S. BURROUGHS – Şans Hayaleti
7.2. 052. 02. 97-8. – WILLIAM S. BURROUGHS – İçerdeki Kedi
7.2. 059. 03. 98. – WILLIAM S. BURROUGHS – Çıplak Şölen
7.3. 047. 01. 97. – LAWRENCE FERLINGHETTI – Onun
7.3. 063. 02. 98. – GINSBERG / FERLINGHETTI – Amerika

8 • William Blake Kitaplığı

8.1. 026. 01. 95. – Masumiyet Şarkıları
8.1. 043. 02. 97. – Cennet ve Cehennemin Evliliği
8.2. 051. 03. 97. – PETER MARSHALL – Bir Anarşist Olarak William Blake

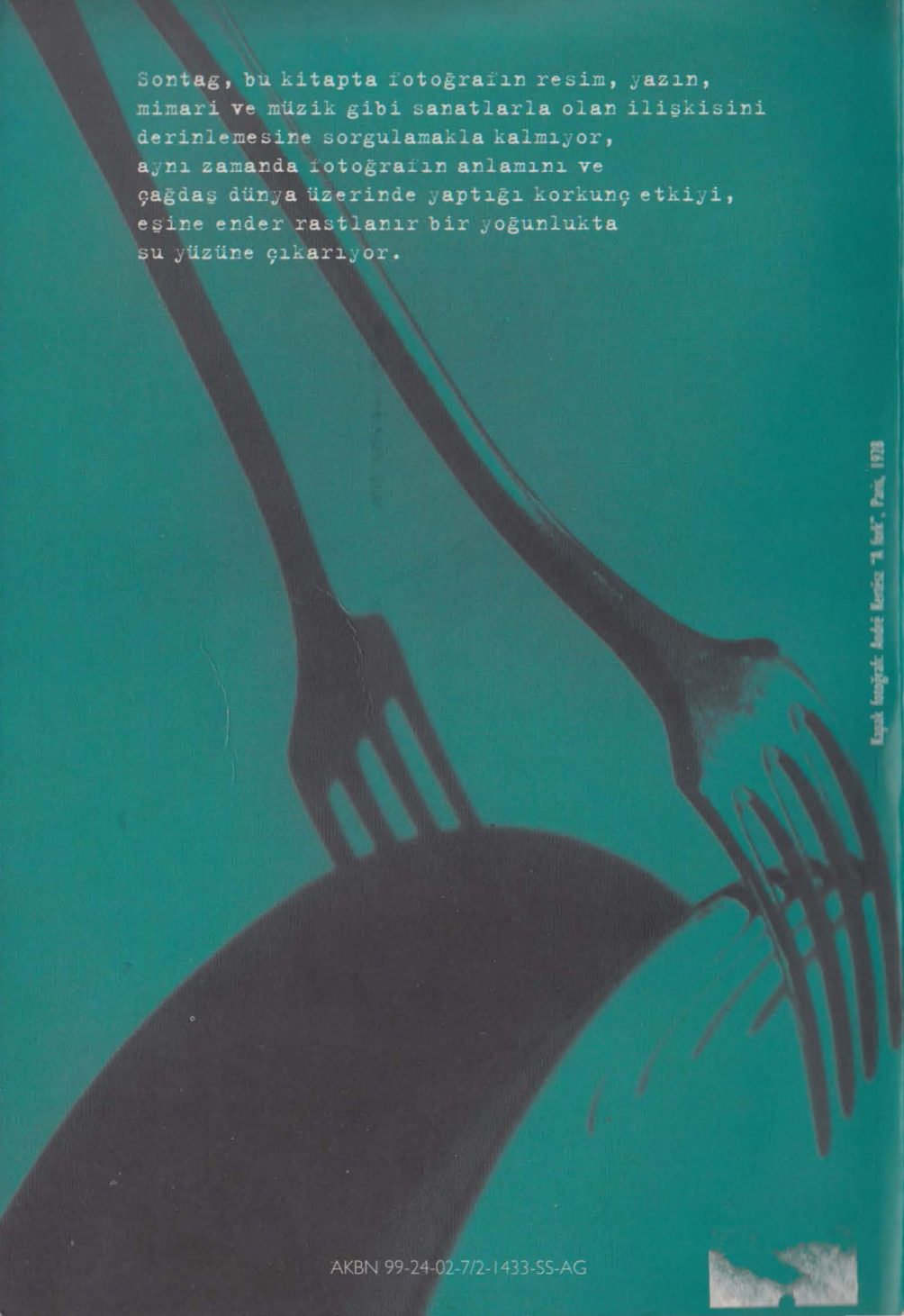
9 • Bilim Kurgu ve Fantasy

9.1. 036. 01. 96-7. – J.R.R. TOLKIEN – Hobbit (new edition)
9.1. 060. 02. 98. – J.R.R. TOLKIEN – Masallar
9.1. 068. 01. 98. – DAVID EDDINGS - Elmas Taht
9.2. 041. 01. 96. – ALFRED BESTER – Kaplan! Kaplan!
9.2. 057. 01. 97. – ARTHUR C. CLARKE – 2001
9.2. 058. 01. 98. – BRIAN STABLEFORD – Merkeze Seyahat
9.2. 064. 01. 98. – PHILIP K. DICK – Karanlığı Taramak

Total : 1990 (1–1) + **1991** (2–1) + **1992** (6–4) + **1993** (10–4) + **1994** (18–8) + **1995** (27–9+2) + **1996** (42 – 15 + 2) + **1997** (55 –13+1) +**1998** (70 –14+4) + **1999** (73 – 4+2)

new album
fotoğraf üzerine
out now
istemek ve başarmak ne kadar tuhaf sözcükler

Sontag, bu kitapta fotoğrafın resim, yazın,
mimari ve müzik gibi sanatlarla olan ilişkisini
derinlemesine sorgulamakla kalmıyor,
aynı zamanda fotoğrafın anlamını ve
çağdaş dünya üzerinde yaptığı korkunç etkiyi,
eşine ender rastlanır bir yoğunlukta
su yüzüne çıkarıyor.



AKBN 99-24-02-7/2-1433-SS-AG