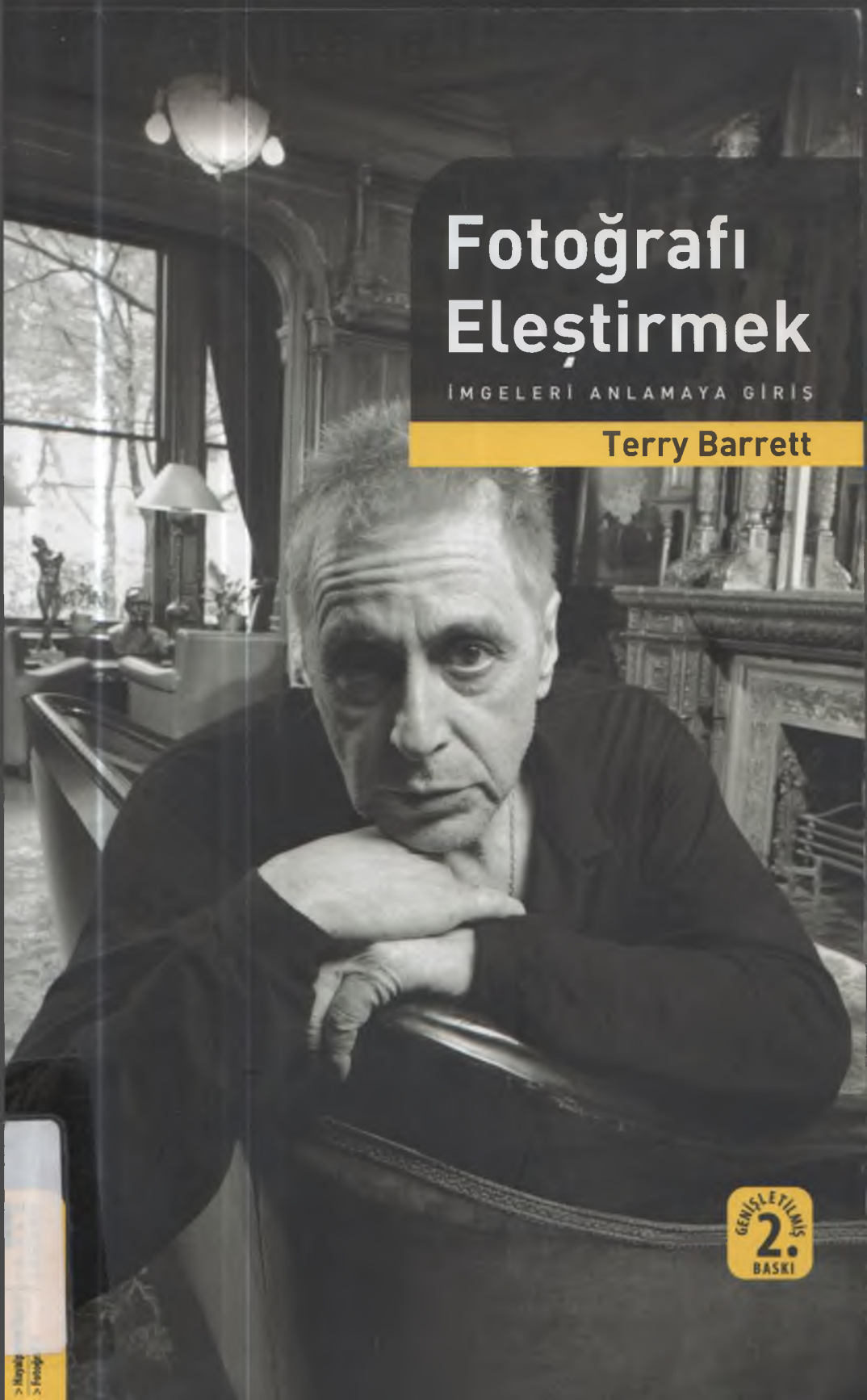


Fotoğrafı Eleştirmek

İMGELERİ ANLAMAYA GİRİŞ

Terry Barrett

GENİŞLETİLMİŞ 2. BASKI

Fotoğrafı Eleştirmek

İMGELERİ ANLAMAYA GİRİŞ

Terry Barrett

Genişletilmiş 2. Baskı

Çeviren: Yeşim Harcanoğlu

© 2012 Hayalperest Yayınevi
FOTOĞRAF

FOTOĞRAFI ELEŞTİRMEK

Terry Barrett

Yayın Koordinatörü : Ramazan Kurtaran
Editör : Güney Aldoğan
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni : Himmet Doğan

Genişletilmiş 2. Baskı: Eylül 2012 Hayalperest

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-63346-0-3

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Kitap'a aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
İnkılâp Matbaası
Sertifika No: 10614
Çoban Çeşme Mah. Altay Sok. No: 8
Bahçelievler / İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

Fotoğrafı Eleştirmek

İMGELERİ ANLAMAYA GİRİŞ

Terry Barrett

Genişletilmiş 2. Baskı

Çeviren: Yeşim Harcanoğlu

HAYAL PEREST

YAZAR HAKKINDA:

Terry Barrett, University of North Texas'ta Sanat Eğitimi ve Sanat tarihi eğitimi vermektedir. Aynı zamanda Ohio State University'den fahri profesörlük ünvanı bulunmaktadır. Sanat Eğitimi Profesörü olan Terry Barrett, Ohio State University'deki *eleştiri*, *estetik* ve *grafik medya* üzerine dersleri nedeniyle "Distinguished Teaching" ödülü almıştır. Dr. Barrett, *Sanatı Eleştirmek: Çağdaşı Anlamak* (Mayfield) kitabının yazarı ve *Sanat Eleştirisi Öğretmek İçin Dersler* (ERIC:ART) adlı antolojinin ve araştırma dergisi *Studies in Art Education*'ın editörüdür. 1995-96'da California, Santa Monica'daki The Getty Center for Education in the Arts'da Misafir Öğretim Görevlisi olarak bulunmuştur. Eleştiri öğretimi üzerine yazdığı makaleler ve kitap bölümleri çeşitli dergilerde ve antolojilerde yer almıştır.

Yeşim Harcanoğlu:

Yeşim Harcanoğlu, 1971 yılında Turgutlu'da doğdu. İstanbul Üniversitesi İngilizce İktisat bölümünü bitirdi. Öğrenciliğinden itibaren çalışmaya başlayan Harcanoğlu, Ekonomist, Para, Platin, gibi ekonomi dergilerinde; ayrıca, Sinema, Walkman gibi gençlik ve sinema dergilerinde çalıştı. The Economist Türkiye'nin editörlüğünü yaptı. Aşklar ve Çiftler dizisinden Almancadan iki biyografi çevirdi. Zelda Sayre - Scott Fitzgerald, Rosa Luxemburg - Leo Jogiches. Şu anda çeşitli yayınlara (haber portalları, dergiler vb.) çeviri yapmaktadır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

BÖLÜM 1
SANAT ELEŞTİRİSİ HAKKINDA 11

ELEŞTİRİYİ TANIMLAMAK 12
ELEŞTİRİNİN KAYNAKLARI 15
ELEŞTİRİ ÇEŞİTLERİ 17
ELEŞTİRMENLERİN ARKAPLANLARI 19
ELEŞTİRİYE YAKLAŞIMLAR 21
ELEŞTİRMENLERLE SANATÇILAR ARASI İLİŞKİLER 23
ELEŞTİRİYİ ELEŞTİRME SANATI 25
ELEŞTİRİNİN DEĞERİ 28

BÖLÜM 2
FOTOĞRAFLARI BETİMLEMEK 30

GÖRDÜĞÜM ŞEY NEDİR? 30
BETİMLEMEYİ TANIMLAMAK 32
BİR SERGİYİ BETİMLEMEK:
AVEDON'UN "IN THE AMERİCAN WEST" (AMERİKA'NIN BATISINDA)
SERGİSİNİN BETİMLERİ 33
KONU MALZEMESİNİ BETİMLEMEK 38
BİÇİMİ BETİMLEMEK 48
MALZEMEYİ BETİMLEMEK 51
BİÇEMİ BETİMLEMEK 54
KARŞILAŞTIRMAK VE KARŞITLAŞTIRMAK 55
BİLGİNİN İÇ VE DIŞ KAYNAKLARINI TANIMLAMAK 56
BETİMLEME VE YORUM 59
BETİMLEME VE DEĞERLENDİRME 59
BETİMLEMENİN OKURLAR AÇISINDAN ÖNEMİ 60
FOTOĞRAFLARI BETİMLEMENİN İLKELERİ 61

BÖLÜM 3
FOTOĞRAFLARI YORUMLAMAK 63

EMSAL NİTELİĞİNDE İKİ YORUM 63
YORUMLAMA HAKKINDA 67
YORUMU TANIMLAMAK 70
YORUMLARIN NESNELERİ 72
YORUMSAL İDDİA VE SAVLAR 75

YORUMSAL PERSPEKTİFLER 76
Eleanor'un Üç Yorumu 76
Diğer Yorumsal Stratejiler 79
Yorumsal Yaklaşımların Kombinasyonları 85
"DOĞRU" YORUMLAR 85
YORUMLAR VE SANATÇININ NİYETİ 87
YORUMLAR VE DUYGULAR 90
YORUM, MANA ve KİŞİSEL ANLAM 91
YORUMCULAR CEMAATİ 91

BÖLÜM 4
FOTOĞRAF ÇEŞİTLERİ 93

FOTOĞRAF KATEGORİLERİ 94
YENİ KATEGORİLER 96
BETİMSEL FOTOĞRAFLAR 98
AÇIKLAYICI FOTOĞRAFLAR 102
YORUMSAL FOTOĞRAFLAR 108
ETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİCİ FOTOĞRAFLAR 113
ESTETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİCİ FOTOĞRAFLAR 120
KURAMSAL FOTOĞRAFLAR 125

BÖLÜM 5
FOTOĞRAFLAR ve BAĞLAMLAR 131

İÇSEL BAĞLAM 131
ORİJİNAL BAĞLAM 132
DIŞSAL BAĞLAM 135
DIŞSAL BAĞLAMLAR ve YANANLAMLAR 138
BARBARA KRUGER'İN Untitled ("Surveillance")
ESERİNİ BAĞLAMSAL BİLGİYLE YORUMLAMAK 140
"Surveillance" (Gözetleme) ve İçsel Bağlam 140
"Surveillance" ve Orijinal Bağlam 142
"Surveillance" ve Dışsal Bağlam 147
BARBARA KRUGER'İN SURVEİLLANCE
(GÖZETLEME) ESERİ VE KATEGORİLER 151
Betimsel fotoğraflar 151
Açıklayıcı Fotoğraflar 151
Yorumsal Fotoğraflar 151
Etik Açıdan Değerlendirici Fotoğraflar 152
Estetik Açıdan Değerlendirici Fotoğraflar 153
Kuramsal Fotoğraflar 153
YORUMSAL SÜREÇ: BİR ÖZET 154

BÖLÜM 6
FOTOĞRAFLAR HAKKINDA YARGIDA BULUNMAK
BU ÇALIŞMA İYİ Mİ? 158

YARGI ÖRNEKLERİ 159
Olumlu Yargılar 159
Olumsuz Yargılar 161
Örtük Yargılar 161
Karşı Yargılar 162
Karşılaştırmalı Yargılar 162
YARGILAR ve NEDENLER 163
YARGILAR ve ÖLÇÜTLER 164
FARKLI ÖLÇÜTLER 166
Gerçekçilik 166
Dışavurumculuk 169
Biçimcilik 171
Aktivizm 172
Diğer Ölçütler 173
ÖLÇÜTLER ARASINDA SEÇİM YAPMAK 174
FARKLILAŞAN YARGILAR 175
YARGILAR SAVLARDIR 176
YENİDEN DEĞERLENDİRMELER 177
YARGILAR VE TERCİHLER 177
YÖNELİMSELLİK VE YARGILAR 178
YARGILARIN NESNELERİ 179
ROBERT MAPPLETHORPE'UN
FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE YARGILAR 179
Hilton Kramer ve Grace Glueck'ün Mapplethorpe'un
Eseri Hakkındaki Görüşleri 182
Mapplethorpe'un Yapıtı Hakkındaki Diğer Görüşler 186
SONUÇ 190
FOTOĞRAFLAR HAKKINDA
YARGIDA BULUNMANIN İLKELERİ 191

BÖLÜM 7
FOTOĞRAF KURAMI:
BU SANAT MI? HAKİKİ Mİ? 192
FOTOĞRAF KURAMI ve PRATİĞİ 193
ONTOLOJİK KAYGILAR: FOTOĞRAF NEDİR? 197
Dijital İmajlar ve Ontoloji 199
EPİSTEMOLOJİK KAYGILAR:
FOTOĞRAFLAR HAKİKİ MİDİR? 203
Gerçekçi Teori 203
Uzlaşımcı (Conventionalist) Kuram 208
Fotoğrafik Hakikat 210
ESTETİK KAYGILAR: FOTOĞRAF SANAT MI? 216
Modernizm ve Postmodernizm 222
Dijital Görseller ve Estetik Kaygılar 231

ETİK KAYGILAR: FOTOĞRAFLAR AHLAKİ MİDİR? 232
Marksist Kuram ve Etik Fotoğraf 234
Feminist Kuram ve Etik Fotoğrafçılık 236
Çok-Kültürlülük Teorisi ve Etik Fotoğrafçılık 240
Queer Teorisi ve Etik Fotoğrafçılık 242
Postkolonyal Teori ve Etik Fotoğrafçılık 245
SONUÇ 248

BÖLÜM 8
FOTOĞRAFLAR HAKKINDA YAZMAK VE KONUŞMAK 251

YAPITI GÖZLEMEK VE NOTLAR ALMAK 251
HIZLI VE DİKKATLİ YAZIM 253
ÖĞRENCİLERİN YORUMLAYICI YAZILARI 256
Görsel Yorumlamalar İnşa Etmek 258
Kişisel Anlamı Yaratmak 259
Fotoğraflar Hakkında Yargıda Bulunmak 261
Ölçütlerle İlgili İfadeler Yazmak 261
Sally Mann'ın Immediate Family (Yakın Aile)
Çalışması ile İlgili Öğrenci Görüşleri 262
Meta-eleştirel Yazım 267
SANATÇILARIN İFADELERİNİ YAZMAK 269
YAZIM SÜRECİ 271
FOTOĞRAFLAR HAKKINDA KONUŞMAK 275
Stüdyo Eleştirileri 277

DİPNOTLAR 283

ÖNSÖZ

Sanat eleştirisi öğretmekle geçirdiğim uzun yıllar beni şuna ikna etti ki, bir imgeyi değerlendirmenin en iyi yollarından biri onu gözlemek ve üzerine düşünüp konuşmaktır. Sanat eleştirisi bunu gerektirir ve bu kitabın derdi de bu. Amacım, hem başlangıç hem daha ileri seviyedeki fotoğraf öğrencilerine, fotoğrafları daha iyi değerlendirip anlayabilmeleri için eleştiri etkinliklerini kullanmakta yardım etmek.

Kitap, Moris Weitz'ın *Hamlet* eleştirisi çalışmasında tespit ettiği belli başlı eleştiri etkinliklerine göre düzenlenmiştir; bunlar da betimleme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramlaştırmadır. Bu etkinlikler, bu eserde birbirine bağlı bir biçimde sunulmuştur. Weitz'ın analizinin hem eleştiriyle ilgili hiçbir fikri dışarıda bırakmayacak kadar geniş hem de fotoğraf eleştirisinin karmaşık etkinliklerine dair isabetli ve net bir fikir verecek kadar derli toplu olduğunu düşünüyorum. Weitz bu etkinlikleri 1964'de tefrik etmiş olmasına rağmen bunlar, sanıyorum, postmodernizmin kaygılarıyla kolaylıkla bağdaşabilir ve çeşitli kuramsal görüşlerden ve politik tutumlardan etkilenmeye açık haldedir. Bu nedenle kitap çoğulcu bir sese ve dogmatik düşünce biçimine karşı bir dirence sahiptir.

İzleyen bölümler, sırasıyla, fotoğrafı betimlemeyi, yorumlamayı, değerlendirmeyi ve kuramlaştırmayı konu ediniyor. Fotoğrafların yorumlanması üzerinde daha çok durdum çünkü anlam tartışmasının yargı bildirimlerinden daha önemli olduğuna ve yorumun, eleştirinin en önemli ve değerli boyutunu oluşturduğuna inanıyorum. Yorumsal tartışma, anlayışı yükseltiyor ve –olumlu da olsa olumsuz da olsa– yargıları derinleştiriyor, Anlayış olmadan varılan yargı pek bir şey ifade etmez ve sorumsuzdur. Ne yazık ki *eleştiri,* gündelik çağrışımları nedeniyle fazla sık bir biçimde olumsuz değer yargılarıyla karıştırılır. Estetik dilindeki *eleştiri* terimi ise bundan çok daha fazlasını kapsar.

Şu an için, aşırı basitleştirmeyi de göze alarak, dört eleştiri etkinliğini –betimleme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramlaştırma– şu dört basit soruya yanıt arama olarak düşünebiliriz: Burada ne var? Ne hakkında? Ne kadar iyi? Bu bir sanat mı? Bu kitap, fotoğraf eleştirisini bu dört asli soru üzerinden keşfe çıkıyor.

Kitap ayrıca, aynı fotoğraflar hakkında bazen hemfikir olup bazen ayrı düşen eleştirmenlerin bu sorulara verdikleri çeşitli yanıtlara yer veriyor. Onlarca eleştirmen ile ondan da fazla fotoğrafçıdan alıntı yaptım. Okurlara, aralarından seçim yapabilmeleri için bir dizi eleştirel tavır ve yaklaşım sunarak bir eleştirel ses çeşitliliğini sorumlulukla duyurmaya çalıştım. Söz konusu fotoğrafçıları ve eleştirmenleri tartışılan konulara özellikle uygun olmaları nedeniyle seçtim; seçimlerimde eleştirmenler veya fotoğrafçılar arası bir hiyerarşi gözetmedim.

BU BASIM İÇİN

Bu basımdaki (İngilizce 5. Basım- *Ed.Not.*) değişiklikler kitabın güncelliğini koruma adına yapıldı. 6. bölümde bütün kategorilerdeki fotoğraf örneklerini editörlerin tavsiyesi üzerine güncelledim. Öğrencilerin pek aşina olmadıkları kaynakları eledim. Örnek fotoğrafların büyük bir kısmı bu kitap için yeniden düzenlendi. Böylelikle kategorilerin daha iyi anlaşılmasını ve daha faydalı olmasını hedefledim. Öğrencilerin yazım örnekleri değiştirildi ve sayısı artırıldı. Eğitmen ve öğrencilerin geri bildirimlerinden memnuniyet duyacağımı belirtmek isterim (terry.barrett@unt.edu).

Elinizdeki kitabın ikinci baskısına renkli ve siyah-beyaz olmak üzere 50 yeni ve ilgi çekici fotoğraf eklendi. Bu harika metin size, eleştirinin temel aktivitelerine (betimleme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramsallaştırma) dayanarak, eleştirel süreçlere dahil olmanızı sağlayacak kolay anlaşılır bir çerçeve ve söz dağarcığı sunuyor.

BÖLÜM 1
SANAT ELEŞTİRİSİ HAKKINDA

Bu kitap, eleştirel süreçleri kullanarak fotoğrafları daha iyi değerlendirebilmeniz için fotoğraf eleştirisi okuma ve üretme üzerinedir. Ne yazık ki genellikle "eleştiri" ile "takdir etme"yi bir tutmayız çünkü günlük dilde *eleştiri* teriminin olumsuz çağrışımları vardır: Yargıda bulunmayı –genellikle de olumsuz yargılar–, onaylamamayı ve beğenmemeyi ifade etmek için kullanırız.

Kitle iletişim araçlarında eleştirmenler sanatın yargıçları olarak resmedilir: Gurmeler gazetelerde restoranları yıldız vererek derecelendirirken eleştirmenler de televizyonda filmleri başparmağın aşağı-yukarı işaretiyle veya 1'den 10'a kadar puanlandırarak eleştirinin yargısal yanını vurgulamış oluyorlar. Eleştirmenlerin yazdıkları sözcüklerden en çok alıntılananlar hep yargılardır: "Sezonun en güzel oyunu!", "Şaşaalı!", "Şahane!" Bunlar film ve oyun ilanlarında iri puntolarla yazılan sözcüklerdir, çünkü biletleri bu sözcükler satar. Oysa eleştirmenin ortaya koyduğu sözcüklerden pek azını oluşturur bunlar ve bağlamından koparılarak alıntılanırlar. Bu küçük söz parçalarının bizim bir oyun ya da filmle ilgili anlayışımıza katkısı asgari olabilir ancak.

Eleştirmenler sanattan hoşlanan yazarlardır ve yaşamlarını sanat üzerine düşünerek ve yazarak geçirirler. Afro-Amerikan kültürel çalışmalar hocası ve bir eleştirmen olan bell hooks, yazmak hakkında şöyle yazar: "Sözcüklerin büyüsüyle baştan çıktım çocukken, okumak ve yazmak beni hala alıp götürüyor, meftun ediyor. Bütün çalışmalarımın ilk taslaklarını elle yazar, yüksek sesle kendime okurum, kelimeleri seslendiririm, onları duymak ve hissetmek için. Dille, sözcüklerim yaşayıp soluyuncaya ve içimdeki tutkulu bölgeden yüzeye çıkıncaya kadar cebelleşmiş olduğumdan emin olmak iste-

rim."[1] Şimdilerde meslek olarak sanat eleştirmenliğini seçmiş olan şair Peter Schjeldahl şöyle yazıyor: "Sanat sayesinde devamlı olarak bir şeyi veya belki de her şeyi, hatta tüm dünyayı bir başkası olarak deneyimleme şansını elde ediyorum, bir an için gözlerimi ve zihnimi bir başkasının gözleri ve zihniyle değiştirebiliyorum."[2] 1989'dan beri *Los Angeles Times* için sanat eleştirisi yazan Christopher Knight, müze küratörlüğünde başarılı bir kariyeri geride bırakarak sanat eleştirisi yazmaya başladı, sadece sanata daha yakın olmak için: "Sanatla ilgili bir kariyeri seçmemin ilk nedeni, sanata ve sanatçılara yakın durmak. Müzelerde zamanın çoğunun kayyumlar ve bürokrasiyle geçtiğini gördüm."[3]

Bazı eleştirmenler, sözcüğün olumsuz çağrışımları yüzünden eleştirmen olarak adlandırılmak istemezler. Sanat eleştirmeni ve şair Rene Ricard, *Artforum*'da şöyle diyor: "Aslına bakılırsa ben bir sanat eleştirmeni değilim. Ben bir hayranım. Eserleri hakkında söz söylememi sağlayacak kadar bana ilham vermiş sanatçıların ilgi çekmesi için çığırtkanlık yapmayı seviyorum."[4] *Village Voice* için tiyatro eleştirisi yazan Michael Feingold, "Eleştiri sanatta iyiyi kutlamalı, kötü üzerinde öfkeyle tepinmemelidir."[5] diyor. Benzer şekilde Lucy Lippard da genellikle üzerine yazdığı sanat eserine destek çıkar, ama bazen eleştirel olmamakla suçlandığını, hatta kimi zaman eleştirmen bile sayılmadığını söylüyor. "Benim için fark etmez, zaten bu terimi hiçbir zaman sevmedim" diye yanıtlıyor bu yaklaşımları. "[Eleştiri terimi] olumsuz çağrışımları yüzünden yazarı sanatçıyla temel bir karşıtlık içine sokuyor."[6] Lippard ve diğer eleştirmenler sanatçılara muhalefet ettiklerinin düşünülmesini istemiyorlar.

ELEŞTİRİYİ TANIMLAMAK

Eleştiri terimi içerdiği birçok farklı anlam nedeniyle karmaşıktır. Sanat ve sanat eleştirisi üzerine felsefe yapan estetikçilerin ve sanat eleştirmenlerinin dilinde *eleştiri*, çoğunlukla salt yargıda bulunmaktan çok daha geniş bir etkinlik dizisini anlatır. Sanat eleştirisiyle ilgilenen bir estetikçi olarak Morris Weitz, bu konu hakkında daha çok şey keşfedebilmek için, eleştirmenlerin sanatı eleştirirken ne yaptıklarını incelemiştir.[7] Deneme çalışması olarak Shakespeare'in *Hamlet*'i üzerine yazılmış bütün eleştirileri ele almıştır. Çağlar boyunca yazılmış çeşitli *Hamlet* eleştirilerini okuduktan sonra Weitz,

eleştirmenlerin eleştirirken şu dört şeyden bir veya daha fazlasını yaptıkları sonucuna varır: "Sanat eserini *betimliyor, yorumluyor, yargıda bulunuyor* ve hakkında *kuram oluşturuyorlar*. Bazı eleştirmenler betimleyici eleştiriyi öncelikle tercih ediyor; bazıları da betimliyor ama sadece yorumlarını genişletmenin bir aracı olarak kullanıyor bunu; diğerleri ise dört etkinliğin tümünü kullanıyor." Weitz eleştiri hakkında pek çok sonuca varmıştır, ancak bunlardan en önemlisi bu dört etkinliğin tek başına her birinin eleştiri için yeterli olduğu ve değer biçmenin eleştirinin zorunlu bir parçası olmadığıdır. Weitz, pek çok eleştirmenin Hamlet'i, hakkında hiçbir yargıya varmadan eleştirdiği sonucuna ulaşmıştır.

Eleştirmenler eleştirirken hoşlarına giden gitmeyen şeyleri ifade etmekten ve sanat eserlerini onaylayıp reddetmekten çok daha fazlasını yaparlar. Eleştirmenler sanat eserlerini bazen olumsuz yönde yargılarlar, ama yargıları çoğu zaman olumsuz olmaktan öte olumludur: Rene Ricard'ın dediği gibi, "Neden nefret ettiğiniz bir şeyi topluma tanıtasınız ki?". Schjeldahl, beğenmediği bir eserle karşılaştığı zaman, pek çok soru soruyor kendine: "'Bunu ben yapsaydım, neden yapmış olurdum?' İşte benim bir sanat eseri hakkında işe yarar sorularımdan biridir bu (Tabii *yapamıyorum*. Hayal dünyası işte!). Beni memnun etmeyen bir esere uyguladığım adalet formülüm şu sorudur: 'Onu beğenseydim, onda beğendiğim şey ne olurdu?' Kendimi bir sanat eserinin gönüllü ya da olası izleyicilerinden biri yerine koyamazsam böyle bir izleyicinin nasıl biri olması gerektiğini sorarım kendi kendime."[8] Michael Feingold New York'taki tiyatro eleştirisinin tiyatroya gitmeyi özendirmek yerine çoğu zaman engellemesini çok talihsiz bulur ve ekler: "Her eleştirmen bilir ki, olumlu bir eleştiriyi oturup enikonu yazmak, bir tenkit yazmaktan çok daha zordur."[9] Sık sık fotoğraf üzerine yazan Abigail Solomon-Godeau, bir şeyin düpedüz saçma olduğu ve saçma diye adlandırılması gerektiği anlar da vardır, der. Ancak estetik değer yerine anlam hakkında sorular sormanın daha faydalı olduğunu düşünür.[10]

"Galeride bir eleştirmen olarak ben ne yapıyorum?" diye soruyor Schjeldahl. Yanıtlıyor: "Öğreniyorum. Nesnelere doğru yürüyorum, etraflarını dolaşıyorum, cesaret edersem dokunuyorum da, bu arada zihnimden sorular soruyor ve yanıtlar tasarlıyorum. Zihnim ve duyularım kabaca da olsa bir anlaşmaya varana veya yorgunluk çökene kadar devam ediyorum." Bir sanat tarihçisi ve eğitmeni olan

Edmund Feldman, üzerine bolca yazdığı sanat eleştirisini "sanat hakkında bilinçli sohbet" olarak tanımlıyor.[11] Sanatı değerlendirme veya yargılama etkinliğinin de eleştirel süreçlerin en önemsiz kısmı olduğunu söyleyerek onu asgariye indiriyor. Çağdaş fotoğraf üzerine önde gelen ve çok üretken bir eleştirmen olan A. D. Coleman, yaptığı işi "fotografik imgelerle sözcükleri kesiştirmek" olarak tanımlıyor."[12] Ve ekliyor: "Her çeşit fotografik imgeye yakından ve içinden bakıyor ve bende uyandırdığı duygu ve düşünceleri, bana anlattıklarını sözcüklere dökmeye çalışıyorum." Morris Weitz eleştiriyi "sanat eserleri hakkında önceden hazırlanmış bir söylem biçimi" olarak tanımlıyor: "Bu, sanat anlayışını donatmak ve zenginleştirmek için tasarlanmış bir dilin kullanılmasıdır."[13]

Bu kitap boyunca *eleştiri* terimi olumsuz yargı anlamında kullanılmayacak; çok daha geniş bir etkinlikler alanını kapsayacak ve şu geniş tanımı esas alacak: Eleştiri, sanatın anlaşılma ve takdir düzeyini yükseltmek için sanat hakkında bir söylemdir. Bu tanım, dans, müzik şiir, resim ve fotoğraf dâhil tüm sanat eleştirilerini kapsar. "Söylem", konuşma ve yazmayı içerir. "Bilinçli" olma ise eleştiriyi sanat üzerine salt konuşmaktan ve bilgisiz görüş bildirmekten ayıran en önemli niteliyicidir. Sanat üzerine yazılmış her şey eleştiri değildir. Bazı sanat yazıları eleştiriden çok gazeteciliğe yakındır: Eleştirel analizden çok sanatçılar ve sanat dünyasının olayları hakkında bilgi veren haberlerdir.

Sanat hakkında bilinçlenmenin yollarından biri onun hakkında eleştirel düşünmektir. Eleştiri, fotoğrafları anlamak ve değerlendirmek amacına yönelik bir araçtır. Bazı durumlarda, bir fotoğrafa verilen dikkatlice düşünülmüş bir yanıt, olumsuz değerlendirmeye veya bilinçli beğenmemeye yol açabilir. Bununla birlikte bazen de özellikle seçkin fotoğrafçıların işleri veya fotoğraf kullanan sanatçılar söz konusu olduğunda, bir fotoğrafa veya bir grup fotoğrafa gösterilen özenli eleştirel bir dikkat, tam bir anlayışa ve olumlu değerlendirmeye yol açacaktır. Eleştiri, estetik eğitimi veren felsefeci Harry Broudy'nin dediği gibi "aydınlatılmış övgü" ile sonuçlanmalıdır.[14] Broudy'nin "aydınlatılmış övgü" kavramı, *düşünce* ile (*aydınlatılmış* terimi yüzünden) *duygu*yu (*övgü* terimi yüzünden) birleştiren bir terkiptir. Anlama ve takdir etmeye ulaşabilmek için duygu ve düşüncenin birleştirilmesi gereken iki tamamlayıcı parça olduğunu hatırlatıyor bize Broudy. Eleştiri soğuk bir entelektüel çaba değildir.

ELEŞTİRİNİN KAYNAKLARI

Fotoğraf eleştirisi pek çok yerde bulunabilir; fotoğraf sınıflarında, ders salonlarında ve yayınlarda. Yayınlanmış eleştiri, kitaplarda, sergi kataloglarında, sanat dergilerinde, fotoğraf dergilerinde ve popüler basında görülür. Sergi katalogları sergilenen işleri listeler, resimlerin hepsini değilse de pek çoğunu gösterir ve genellikle tanıtıcı bir makaleyle küratörün sergi için neden bu işleri seçtiğini açıklar. Bu tür makaleler çoğunlukla fotoğraflar ve fotoğrafçılar hakkında anlayışı zenginleştiren yorumlar sunar. Sergilerden sonra kataloglar kitap olarak pazarlanır veya ayrı bir hayat sürerler.

Barbara Kruger, daha önce pek çok yayında çıkan eleştirel makalelerini *Remote Control: Power, Cultures and the World of Appearances* adıyla tek bir kitapta toplamıştır. Rosalind Krauss'un Cindy Sherman'ın fotoğrafları üzerine yazdığı eleştirel makale, sanatçının eserlerini içeren *Cindy Sherman 1975-1993* adlı kitaba eşlik eder. Arthur Danto'nun Cindy Sherman'ın *Film Stills*'i ile Robert Mapplethorpe'un fotoğrafları üzerine yazdığı eleştirel makaleler, yine bu sanatçılara ait geniş hacimli kitaplarda yayınlanmıştır. Susan Sontag'ın fotoğraf eleştirisi ise bir dizi makaleyle başlayıp ardından *On Photography* adlı kitaba dönüşmüştür. Jonathan Green'in kitabı *American Photography*, çağdaş Amerikan fotoğrafının eleştirel bir ele alınışıdır. Sergi kataloglarında da fotoğraf üzerine pek çok eleştirel yazı yayınlanmıştır: Sally Eauclaire'in *The New Color Photography*'si ya da John Szarkowski'nin *Mirrors and Windows*'u gibi. Bu iki katalog yine bu iki küratörün organize ettikleri iki sergiyi konu alır. New York Modern Sanatlar Müzesi'nin fotoğraf eski küratörü olarak Szarkowski, pek çok sergi organize etmiş ve çoğu zaman bu sergileri tamamlayan kataloglar hazırlamıştır. Sally Eauclaire ise müzeler için sergiler düzenleyip kataloglar hazırlayan serbest bir küratördür.

Bununla birlikte fotoğraf eleştirisi çoğunlukla *Artforum* ve *Art in America* gibi büyük sanat dergilerinde veya Columbus, Ohio'dan *Dialogue*, Chicago'dan *New Art Examiner* ve California'dan *Artweek* ve *Photo Metro* gibi yerel sanat dergilerinde görülür. Pek çok eleştiri, tamamen fotografik medyaya adanmış *Afterimage* gibi dergilerde de çıkar veya fotoğraf yayını da içeren *Aperture* ve *Exposure*'da da. *New York Times* gibi ulusal ölçekli günlük gazetelerde ve yerel basında da fotoğraf sergileri hakkında eleştiriler yayınlanır. Bazı eleştirmenler

çok büyük izleyici grupları için yazmayı seçer ve kitle iletişim araçlarında boy gösterirler. Örneğin Abigail Solomon-Godeau eleştirilerini *Vogue*'da yayınlamıştır, Robert Hughes ve Peter Plagens ise *Time* ve *Newsweek* için sanat eleştirisi yazıları yazmaktadır.

Bu yayınlardan her biri kendi yazınsal tonuna ve siyasi ideolojisine sahiptir ve eleştirmenler bazen yazın tarzlarına, eleştirel ilgilerine ve kişisel politikalarına bakarak yayın seçerler. Ayrıca kendi tarzlarını da bu yayınlarla uyumlu hale getirirler.

Editörler çoğunlukla, bazen de oldukça özgül bir biçimde yön gösterirler. Örneğin *New Art Examiner*, eleştirmenlerine "Yazarın eser hakkında fikri bir eleştirinin belkemiğidir. Tezinizi üçüncü paragrafta ortaya koyun ve kalan yeriniz boyunca bu tezin altını doldurmaya çalışın," diye talimat verir.[15] Editörler ekliyor: "Betimlemeleri kısa tutun ve geliştirdiğiniz düşünceler bağlamında kullanın." Benzer şekilde *Dialogue* da eleştiriyi "bireysel sergilerin veya birden fazla gösterim ya da olayla ilgili kişisel değerlendirmeler" olarak tanımlıyor.[16] *Dialogue* editörleri de sadece zihinde canlandırmaya yetecek kadar sınırlı betimleme istiyor ama ekliyorlar: "Betimlemeleri, okurun eseri yeni bir gözle görmesini sağlamak ve/veya okura sergilenen eserle tüm sanat dünyası arasındaki bağlantıları aydınlatmak üzere kullanın." İki yayın da kısa eleştirileri uzun makalelerden ayrı tutuyor ve her birine farklı yazınsal yönergeler uyguluyor.

İçerikle ilgili politikalar da yayından yayına değişiyor. *New York Times* için sanat eleştirileri yazan Grace Glueck, gazetesinin, okurun beklentisi bu yönde olduğu için önemli müze ve galerilerin sergilerini ele aldığını söylüyor. Benzer biçimde *Newsweek*'ten Peter Plagens de dergisi ulusal ölçekte olup sanata çok az yer ayırdığı için neredeyse yalnızca müze sergilerini konu ediniyor, ancak çağdaş sanata ilişkin mümkün olduğunca çok müze sergisi hakkında yazmaya çalışıyor.

Pek çok eleştirmense neyi konu edineceği hakkında editöryal bağımsızlığa sahip. Haftalık *New York Magazine* için yazan Kay Larson, "İlgimi çeken ne varsa onun hakkında yazıyorum" diyor.[17] Kentte yetişebildiği kadarıyla her şeyi görmeye çalıştığını, hoşlandığı işleri aradığını ve sonunda içlerinden seçim yaparak yazdığını anlatıyor: "Sonuç olarak kararımı kimi en çok beğendiğime değil, kimin üzerine en çok söz söyleyebileceğime göre veriyorum. Her hafta çok beğendiğim ama üzerlerine hiçbir şey söyleyemeyeceğim pek çok

sanatçı oluyor." *Time* için her yıl 24 yazı kaleme alan Robert Hughes, editöryal kısıtlamalara ya da talimatlara maruz kalmıyor ve seçtiğini yazıyor. Bununla birlikte, *Time* bir haber dergisi olduğu ve güncel kalması gerektiği için makalesi yayınlandığında sergilerin halen sürüyor olması da gerekiyor. Ayrıca dergi uluslararası çapta dağıtıldığı için yazdığı eleştirilerin çoğu New York City dışındaki sergiler üzerine oluyor.

Eleştirmenler farklı yayınlar için yazdıklarında farklı kitlelere seslenmiş olurlar. Yazmak için seçtikleri şey ve bu seçime yaklaşımları veya ortaya koydukları konular, hangi yayın için yazdıklarına ve okurlarının kimler olabileceğine göre değişir. Muhtemelen küçük bir Orta Batı kentinin günlük gazetesinde çıkacak bir sergi eleştirisiyle *New York Times*'ın Pazar günü baskısı için yazılmış bir eleştiri arasında ton ve içerik farkı olacaktır, çünkü okurları farklıdır. *Times* bölgesel olduğu gibi ulusal ölçekte de dağıtılır ve okurları sanat hakkında ortalama gazete okurundan daha bilgilidir; *Times* için yazan bir eleştirmen, yazdığı konuda okuyucusunun bilgili olduğunu yerel bir gazete için yazan bir eleştirmenden çok daha cesur bir şekilde önceden varsayar.

ELEŞTİRİ ÇEŞİTLERİ

Journal Of Aesthetic Education (Estetik Eğitim Dergisi) için yazdığı bir giriş makalesinde Ralph Smith, her biri farklı amaçlar için yararlı olan iki tip sanat eleştirisi ayırt eder: *keşfedici estetik eleştiri* ve *tartışmacı* (argumentative) *estetik eleştiri*. *Keşfedici estetik eleştiri* yazarken eleştirmen değer yargılarını erteler ve onun yerine bir nesnenin estetik yanlarını mümkün olduğunca tam olarak belirlemeye çalışır ki okurlar bir sanat eserinde görülebilecek her şeyi deneyimlesin. Bu çeşit eleştiri daha çok betimleyici ve yorumlayıcı düşünceye dayanır. Amacı estetik deneyimi garanti altına almaktır. *Tartışmacı estetik eleştiri* yazımında ise yeterince yorumsal analiz yapıldıktan sonra eleştirmenler eserin olumlu ya da olumsuz yönlerini belirler ve ayrıntılı olarak tarif edilmiş ölçüt ve standartlara dayanarak yargılarının tam bir açıklamasını verirler. Eleştirmenler vardıkları yargı lehinde savlar üretir; söz konusu nesneye en iyi onların yorumlayıp yargıladığı biçimde yaklaşılacağına diğerlerini de ikna etmeye çalışırlar ve vardıkları sonuçları savunmaya hazırdırlar.

Editör ve yazar Ingrid Sischy, hem tartışmacı hem keşfedici tarzda eleştiri yazmıştır. Lee Friedlander'in çektiği nü fotoğraflara eşlik eden bir katalog makalesinde Sischy[18], fotoğraflar ve fotoğrafçının düşünceleri arasında keyifle dolaşırken bu ikisiyle birlikte kendi tepkilerini de dikkatlice keşfeder. Okurken yazarın Friedlander'i ve çıplaklarını onayladığını ve bunun nedenini anlarız, ama bundan da önemlisi, dikkatli ve adanmış bir gözlemcinin betimleyici ve yorumlayıcı düşünceleri sayesinde fotoğrafları deneyimleyebilmekteyiz. Bununla birlikte, Sebastiao Salgado'nun popüler gazete fotoğrafları hakkında *New Yorker* için yazdığı bir başka makalede Sischy[19], sanat dünyasındaki büyük ünlerine rağmen bu fotoğrafların değerine karşı dikkatli, mantıklı ve giderek biriken savlar geliştirir. Sischy'nin olumsuz yargısını destekleyen nedenler ve ölçütlerle dopdolu ve merkezi olarak değerlendirici bu makalesi tartışmacı eleştiriye açık bir örnek oluşturmaktadır.

New York Times'm eski fotoğraf eleştirmeni Andy Grundberg, fotoğraf eleştirisine iki temel yaklaşım belirliyor: uygulamalı ve kuramsal. *Uygulamalı eleştiri* pratik, dolaysız ve esere yöneliktir; *kuramsal eleştiri* ise daha felsefidir, fotoğrafı tanımlamaya çalışır ve fotoğrafları yalnızca savlarını netleştirmeye yarayan örnekler olarak görür. Uygulamalı eleştiri gazeteciliğe yakındır; kuramsal eleştiri ise estetiğe.[20]

Sergi eleştirileri uygulamalı eleştiri örnekleridir, tıpkı Edward Leffingwell'in *Art in America*'da[21] yazdıkları gibi. Eleştirmenler, dergi ve bilimsel mecmualarda uzun sayılabilecek kuramsal makaleler de yazarlar. Örneğin Louis Kaplan, çağdaş Fransız filozofu Jean-Luc Nancy'nin cemâat (community) ile ilgili kuramsal yaklaşımını Amerikalı fotoğrafçı Nan Goldin'in "aşıklar cemaati" fotoğraflarına uygular. Kaplan şöyle der: Bir fotoğrafçı ve bir filozof, her birimizi yapılandıran şeyin paylaşım olduğunu ve dünyadaki varlığımızın hep "bir şeyle birlikte varolmak" anlamına geldiği konusunda temel kabullerini paylaşıyor bizimle.[22]

Benzer şekilde Roland Barthes'ın kitabı *Camera Lucida: Reflections on Photography* (Fotoğraf Üzerine Düşünceler) de fotoğrafı diğer resim üretme türlerinden ayırmaya girişen kuramsal bir çalışmadır. *Burning with Desire* isimli çalışmasında Geoffrey Batchen, fotoğrafın ideolojik ve düşünsel kökenlerini ve erken dönem fotoğraf çalışmalarını incelerken Michel Foucault'nun metodolojisini kullanır.

Abigail Solomon-Godeau fotoğraf üzerine yazılarında, fotoğrafın üretimi, sergilenimi ve hakkında yazım sürecini çevreleyen ideolojileri incelemek için kültür teorisi, feminizm, sanat ve fotoğraf tarihinden yararlanır. Yazıları daha çok eleştiri hakkında eleştiridir. Bu kitabın ilerleyen bölümlerinde sanat ve fotoğraf kuramlarını, kuramsal eleştiriyi ve kuramın hem eleştiriyi hem fotoğrafı nasıl etkilediğini ayrıntılı olarak göreceğiz.

Grundberg de "uzmanlık" adını verdiği bir başka tür eleştiri tanımlar, ama çok kısıtlı olduğu için bu türü reddeder. Şarap veya fotoğraf uzmanı "Bu iyi mi, kötü mü?" diye sorar ve kişisel zevkine uygun yanıtını ilan eder. Günlük konuşma dilinde ve profesyonel yazında rastlanabilen bu tür eleştirinin ufku aşırı ölçüde kısıtlıdır, çünkü ortaya koyduğu yargılar, genellikle destekleyici nedenler veya belli ölçütlerin yardımı olmaksızın duyurulur. Bu yüzden ne bilgilendirici ne de faydalıdırlar. Keyfekeder yargılar tartışmaya değmeyecek kadar tuhaf ve ayrıksı olurlar. Grundberg'in eklediği gibi, "Eleştirinin görevi savlamaktır, bildirmek değil." Bu kitap bu konularda Grundberg'le hemfikirdir.

ELEŞTİRMENLERİN ARKAPLANLARI

Eleştirmenlerin çok farklı geçmişleri vardır. Pek çok sanat eleştirmeni sanat tarihi alanında yüksek lisans yapmıştır ve eleştiri yazarken bir yandan da sanat tarihi dersleri vererek kendilerini beslerler. Kimi eleştirmenler stüdyo sanatı geçmişine sahiptir, kimileri de aynı zamanda sergiler açan sanatçılardır; örneğin hem ressam hem de *Newsweek*'te eleştirmen olan Peter Plagens ya da fotoğraf sergileri açan ve eleştiri yazan Barbara Kruger gibi. Rene Ricard bir şair ve sanat eleştirmenidir; Carrie Rickey popüler basın için film, sanat basını içinse sanat eleştirisi yazmaktadır.

New York Times'ın baş sanat eleştirmeni Michael Kimmelman sanat tarihi okumuştur, fakat önce Atlantalı bir günlük gazete için, ardından *Philadelphia Inquirer, U.S. News & World Report* ve *New York Times* müzik eleştirileri yazar. *Times*'da müziğin yanı sıra sanat eleştirileri de yazmaya başlar ve 1990'da baş sanat eleştirmeni olur. 1970'den beri *Time* dergisi için sanat eleştirileri kaleme alan Robert Hughes ise Avustralyalıdır, Cizvit eğitimi almıştır, eski bir mimarlık öğrencisi, eski bir ressam ve siyasi karikatür çizeridir. Aynı zaman-

da *New York Review of Books* ve *New Republic* için makaleler yazmaktadır; modernizm üzerine sekiz bölümlük bir TV dizisi hazırlamış ve sanat üzerine çok sayıda kitap yazmıştır.

A. D. Coleman, fotoğrafçı olmadığı halde fotoğrafla ilgilenenler için ilham verici bir figür olabilir. Coleman akademik eğitimini "İngiliz edebiyatı", "yaratıcı yazarlık" ve "iletişim teorisi" alanlarında yapmıştır. Kendisini fotoğraf izleyicisinin sesi olarak tanımlayan Coleman, 1968-1978 arasında bu bakış açısıyla dört yüzden fazla makale kaleme almıştır. Bu makalelerin bir bölümü *Light Readings* isimli kitabında bulunmaktadır. 1994'de ise çağdaş uluslararası fotoğrafçılıkla ilgili makaleleri *Critical Focus* adıyla kitaplaştırmıştır. 1968'de tam zamanlı ve serbest çalışan bir fotoğraf eleştirmeni olur. Bundan önce ise *Village Voice* için tiyatro eleştirileri yazmıştır. Fotoğrafla ilgili yazılar yazmaya başlamasını şöyle açıklıyor: "fotoğraflardan çok etkileniyordum, malzemenin kendisini çok merak ediyor ve hatta onun kültürümüz üzerine etkilerine karşı hayranlıkla karışık bir korku duyuyordum." Bir fotoğraf eleştirmeni olarak hem ulusal hem uluslararası düzeyde yayınlar yapmıştır. Halen yazmaya, ders vermeye, küratörlük yapmaya ve *The Nearby Cafe* isimli web sitesini (http://www.nearbycafe.com/) yönetmeye devam etmektedir. Pek çok alanda yayınlar yapmasına rağmen Coleman, olabilecek en geniş kitleye ulaşmak için çok okunan mecmualarda yazmayı tercih ettiğini söylemekte ve sanat-fotoğraf yayınlarının içine sıkışmış olmaktan dolayı son derece pişman olduğunu ifade etmektedir.[23]

Fotoğraf eleştirisi yazmaya başlamadan önce Abigail Solomon-Godeau, sanat tarihi mezunu bir fotoğraf editörüydü ve kendi kurduğu işinde dergilere, kitap yayıncılarına, eğitimsel filmlere ve reklamcılara resim sağlamakla uğraşıyordu. Sonunda işinden sıkıldı, öte yandan kültür eleştirmenlerinin "bilinç endüstrisi" diye alaya aldığı şeyin bir parçası olduğunu fark etti. Bu konuda şunları söylüyor: "Burada insanların, öğrencilerin ya da bakan her kimse onun sorgulamayacağı belli bir gerçeklik üretme girişimi vardı; çünkü (bir kez fotoğraflandığına göre) gerçek olarak algılanıyordu. Fotoğraf üzerine yazmaktan gerçekten hoşlanacağımı o zaman düşünmeye başladım."[24] New York'ta eleştirmenlik yaparak hayatını kazanmaya çalıştığı iki yılın sonunda, bir eleştirmen olarak ekonomik açıdan ayakta kalmanın tek yolunun öğretmek olduğunu gördü. Yükseköğrenimde iş bulabilmek için sanat tarihinde doktora yaptı. Bir

yandan öğretim görevlisi olarak çalışırken diğer yandan *Vogue*'dan tutun da *Afterimage* ve *October*'a kadar çeşitli dergilere yazdı ve makalelerini topladığı *Photography at the Dock*[25] adlı bir kitap yayınladı.

Grace Glueck'e göre eleştirmen, gözünün eğitilmesi için mümkün olduğunca çok sanat eseri görmekle kalmayıp "mimari, sinema, dans tiyatro, hatta sokak aksesuarları" dâhil biçimin önemli olduğu her şeyle ilgilenmelidir. Mark Stevens da ona katılır ve müzelerde vakit geçirmenin önemini vurgular: "Göz için en iyi eğitim, geçmiş zamana ait çeşitli sanatlara ilişkin mükemmel örneklere dalıp gitmektir."[26]

ELEŞTİRİYE YAKLAŞIMLAR

Eleştirinin ne olması ve nasıl yürütülmesi gerektiği konusunda eleştirmenler farklı tavırlar alır. Abigail Solomon-Godeau, seçtiği eleştirel gündemin sorular sormaktan ibaret olduğunu söylüyor: "Öncelikle –ister edebi ister sanatsal olsun– tüm eleştirel pratikler soru sormak hakkındadır. Öğretirken yaptığım, yazarken ise yapmaya çalıştığım şey budur. Elbette hiç kuşku duymadan 'Burada olup biten şu' ya da 'Bu saçma, kafa karıştırıcı veya sahte' diyebileceğiniz anlar oluyor. Fakat en geniş anlamıyla bu yine sormak oluyor; bu ne anlama geliyor, nasıl işliyor, hakkında daha farklı bir şey düşünebilir miyiz?"[27]

Sanat eserlerinin açıklanmasına ilgi duyan bir başka eleştirmen, Kay Larson, eleştiri yazmaya başlarken "eserle mümkün olduğunca doğrudan yüzleştiğini, dili askıya alıp bariyerleri kaldırdığını" söylüyor: "Bu hem zor, hem korkutucu. Bir an önce yargılara ve görüşlere varmak istiyorsunuz, ama önce kendinizi geri çekmeniz, aynı zamanda da eserle *birlikte* kalmanız gerek. Karşılaşma bir kez gerçekleşti mi onu açıklamanın yollarını bulmaya çalışabilirsiniz ve yürünecek pek çok yol vardır: sosyoloji, tarih, kuram, standart eleştiri ya da betimleme."[28]

Grace Glueck, bir eleştirmen olarak kendi rolünü, toplumu sanat eserleri hakkında bilgilendirmek olarak görüyor. "Bilgilendirmek, izah etmek, açıklamak ve aydınlatmak" için can atıyor.[29] Bütün istediği "okurun sanat eserini bir bağlama yerleştirmesine; eserin nereden geldiğini, onu neyin beslediğini ve diğer sanat eserleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamasına yardım etmek." Bununla be-

raber Glueck, "gelişigüzel standartlara, özensiz işlere, isabetsizliğe ve yanlış anlaşılmış kavramlara karşı" tavır gösterdiğini ve ne çeşit olursa olsun iyi işi desteklediğini de ekliyor hemen.

Coleman eleştiri yazımı için belirlediği kural ve parametreleri henüz 1975'te ilan etmiştir:

> Bir eleştirmen, hakkında yazdığı sanatçı ve kurumlardan bağımsız olmalıdır. Yazıları bir dergide, bir gazetede veya diğer düşünce forumlarında boy göstermelidir. Bu yazılarda konu edilen eser, halk tarafından ulaşılabilir olmalıdır ve eleştirmenin çağdaşı olan ve/veya kendisinden genç, henüz yeni sanatçıların üretimlerini, tüm çeşitlilikleri içinde en azından kısmen temsil etmelidir. Ayrıca eleştirmen, ciddi bir eleştiri için gerekli olan şüpheci tavıra açıkça istekli olmalıdır.[30]

Bunlar eleştirinin ne olması ve nasıl yürütülmesi gerektiğine dair Coleman'a ait gayet net ifadeler. Kendisi bağımsız, şüpheci bir eleştiriden yana; eleştirmenlerin sanatçılarla veya onları destekleyen müze ve galerilerle hiçbir bağı bulunmaması gerektiğini söylüyor. Coleman, eleştirmen ve sanatçı veya eleştirmen ve kurumsal sponsor arasında doğabilecek olası çıkar çatışmalarının derinden farkında: Eleştirmenin kimsenin şakşakçısı olmasını istemiyor, istediği bağımsız bir ses. Eleştiri kamusal bir etkinlik olduğu için eleştirmenin yazıları halkın ulaşabileceği bir yerde çıkmalıdır ve eleştirilen sanat eseri de halkın gözlemine açık olmalıdır, diyor Coleman. Bu, bir eleştirmenin bir sanatçının stüdyosunu ziyaret edip ardından o yapıt hakkında yazmasına engel oluşturur, çünkü o yapıt yalnızca özel koşullarda görülebilir.

Coleman, sanat hakkında yazan küratörler ile tarihçileri eleştirmenlerden ayrı tutar. Ona göre, eserleri toplayıp müze ve galerilerde sergileyen küratörler ile daha eski işleri bağlama oturtan tarihçiler, ayrıcalıklı konumlardan yazmaktadırlar: Tarihçininki bir şeyin değerini zaman içinde anlama ayrıcalığıdır; küratörünki ise mesenliğin gücü. Eserini desteklemek suretiyle sanatçıyla arkadaş olan yazar, tarihçi, küratör ya da eleştirmeni, daha sonra şüpheci davranmakta zorlanacağı için uyarıyor Coleman. Ama şüpheciliğin kin tutma ya da düşmanlık besleme olmadığını da hemen ekliyor. Coleman'ın hedefi yapıcı, olumlayıcı bir eleştiri. Şöyle diyor: "Bir

eleştirmenin rolü, genellikle ya iktidar açlığından ya da beğenilme ihtiyacından istismara uğrar."[31]

Tarih yazımıyla eleştiri yazımı arasında ayrım güdülmesi gerektiğini söyleyenlerden biri de Mark Stevens'tır: "Bir sanat tarihçisi gibi davranmakla ilgili sorun şu ki; bu durumda eleştirmenlerin herkesten daha iyi yapacağı bir işin değeri düşürülmüş oluyor."[32]

Lucy Lippard geniş bir yelpazede yayın yapan bağımsız bir sanat eleştirmenidir; Coleman'dan farklı bir duruş varsayar ve eleştiriyle ilgili kişisel politikaları, yukarıda andıklarımızdan adamakıllı farklıdır. Kendi sanat yazınını "savunmacı eleştiri" olarak adlandırır.[33] "Savunmacı bir eleştirmen" olarak Lippard açıkça solcu ve feministtir ve iyi eleştirinin nesnel eleştiri olduğu fikrini reddeder. Tam tersine politik tavır alan bir eleştiriden yanadır. "İşitilmeyen sesleri, görülmemiş imgeleri veya dikkate alınmayan insanları" arar ve öne çıkarır. Toplumun ana-akım damarını eleştiren ve bu yüzden pek sergilenme imkânı bulamayan sanat eserleri üzerine yazmayı tercih eder. Lippard, eserlerinin görülmesini ve seslerinin duyulmasını sağlamak üzere topluma muhalif sanatçılarla ortak çalışmaktan kaçınmaz.

Lippard ayrıca sanatçılarla eleştirmenler arasında mesafe olması gerektiği düşüncesini de sahte bir ikilem olarak reddeder. Sanat hakkındaki düşüncelerinin, galeriler ve müzelerden değil, sanatçılar ve stüdyolarıyla tutarlı bir biçimde temasından beslendiğini söyler. Savunma, tanıtım ve propaganda arasındaki çizgilerin inceliğini kabul eder, ancak eleştirel nesnelliği ve tarafsızlığı sahte mitler nitelemesiyle reddeder. Kendi yaklaşımının, özel çıkarlardan arındıklarını iddia eden eleştirmenlerinkinden daha dürüst olduğunu düşünmektedir.

ELEŞTİRMENLERLE SANATÇILAR ARASI İLİŞKİLER

Lippard ve Coleman, eleştirmenin sanatçıyla ilişkisi hakkında eleştiride önemli yer tutan bir soru yöneltiyorlar. Ve ikisi de farklı yanıtlara ulaşıyor: Coleman sanatçıyla eleştirmen arasında şüpheci bir mesafeyi savunurken Lippard ortaklıktan yanadır. Eleştirmenler bu iki kutup arasında çok çeşitli konumlar alırlar. Peter Schjeldahl "Eleştirmenlerle sanatçılar arası samimi arkadaşlıklar trajikomiktir. Eleştirmen sanatçıdan ifşaat, sanatçı eleştirmenden onay beklentisi içine girebilecektir. İkisi de biraz olsun iyiyse birbirlerine bu

mükâfatları sunmayacaktır" diyor ve ekliyor: "Sanatçılara ilişkin bir ıstırap duygusu taşımayan her eleştirmen fahişedir. Sanatçılarla hiç ilişki kurmayan, onlara bulaşmaktan korkan bir eleştirmen ise bakire. İkisi de aşktan anlamaz."[34]

Kay Larson ise yeterince bilgilenmesi için tarih üzerine okuması ve öte yandan "sanatçılarla konuşması" gerektiğini hissediyor.[35] Larson sorumluluk meselesiyle mücadele ediyor ve "Sanatçıya karşı sorumluluğunuz mümkün olduğunca adil davranmaktır" diyor. Bir an düşündükten sonra ekliyor: "Kişisel zevk ve değerlerinize karşı da sorumluluğunuz var."

Mark Stevens "kendi fikrine sadık kalmayı" başlıca sorumluluğu olarak görüyor. Ayrıca "adil ve düzeyli olmaya" çalışıyor ve alaycı tavır takındığı birkaç anı pişmanlıkla hatırlıyor.[36] Sanatçılarla tanışmanın beraberinde zorluk getirdiğine inanıyor, çünkü ne onların duygularını incitmeyi ne de beğenmediği bir yapıtı kutlamayı istiyor ve şöyle diyor: "Muhtemelen sanatçıları yakından tanımak da, sanat eserlerini olumlamak da veya satıcılarla yakınen tanışmak da iyi bir fikir değil."

Jerry Saltz "Sanatçılar ve eleştirmenler arasında rahatsız edici bir ilişki olmalı. Eleştirmeninizi sevmeyi istememelisiniz. Eleştirmen için bu, herkes tarafından sevilmemek anlamına geliyor. Eleştirmen saygı talep edebilir ama 'sevgi' beklememeli" der. Bu tutumunun sonucunu "olumsuz şeyler yazdığınızda belki çekici akşam yemeklerine davet edilmezsiniz veya ilginç kataloglarda yazılar yazamazsınız ama en azından işinizi yapıyor olursunuz" sözleriyle ifade eder.[37]

Christopher Knight sanatçılarla ilişki kurmayı sever, ancak oturup yazmaya başlamadan önce onlarla eserleri hakkında konuşmaktan kaçınır: "Üzerine bir şey yazmadan önce asla sanatçıyla eseri hakkında konuşmam, çünkü bu yalnızca kafa karışıklığı yaratıyor bende. Kendimi sanatçının niyetlerinin topluma tercümanı gibi görmüyorum doğrusu."[38] Michael Feingold, "eleştirinin sanatsal sürecin bir parçası olmadığım" düşünür: "Bu, sanatçılarla malzemeleri, sanatçılarla meslektaşları ve nihayet sanatçılarla takipçileri arasındaki bir mesele. Eleştiri sonradan gelir. Eğer eleştiri kendini sanatsal sürece dâhil olmaya zorlarsa hem aptalca ve yavan görünmeye başlar hem de sanatı yozlaştırır."[39]

Bir eleştirmenle bir sanatçı ya da kurum arasında çıkabilecek olası çıkar çatışmalarına ve dürüstlük meselesine eleştiriye yer ve-

ren yayınların editörleri de duyarlıdır. Örneğin *New Art Examiner*, eleştirmenlerinden altını çizerek şunu beklediğini ilan eder: "Yayımlanmamış yazılar hiçbir koşulda dışarıdan kişilerle (sanatçı, satıcı, sponsor vs.) paylaşılmayacaktır." *Dialogue* ise serginin yapıldığı galeriyle iş bağlantısı olan veya söz konusu sanatçıyla yakın ilişkisi bulunan veya sponsor firmada herhangi bir konumda çalışan ya da sanatçı veya sponsor firmayla daha önceden ilişkisi bulunan yazarlardan eleştiri kabul etmez. Bu politikalar hem yayının hem yazarın güvenilirliğine zarar gelmemesi için yaratılmıştır.

Eleştiri etiği, kişisel veya editoryal tutumlar gibi meselelerin çözümü kolay değildir. Bununla birlikte eleştirmenlerin, eserlerini ele aldıkları sanatçılardan farklı olarak okurlar için yazdıkları düşünülürse soru biraz olsun kolaylaşır. Eleştirmenler, eserlerini sergilemekte olan bir ressam ya da fotoğrafçı için yazmazlar; bir kitle için yazarlar. Grace Glueck'e göre eleştirmen, en iyi durumda sanatçıya eserinin toplum tarafından nasıl doğru veya yanlış algılandığı hakkında bir fikir vermektedir.

Eleştirinin sanat hakkında yargıya varmaktan öte bir şey olduğunu fark ettiğimizde sanatçıyla eleştirmen arasındaki ilişki daha belirsiz hale gelir. Bu nokta kolayca gözden kaçabiliyor, çünkü sanat stüdyolarında, okullarda ve fotoğraf sınıflarında ne yazık ki hala eleştiri denince yargı akla geliyor. Derslerdeki eleştirinin birincil amacı –genellikle dar bir ufukla– sanat yapımının geliştirilmesi olarak görülür, öğrencinin işinin betimlenmesine ve yorumlanmasına çok az zaman ayrılır ya da sanatın ne olup ne olmadığı hakkındaki varsayımlar hemen hiç araştırılmaz.[40] Bu yüzden yayınlanmış profesyonel eleştirinin yargı olduğunu düşünmeye meyilliyizdir ve daha da önemlisi yargının, sanatçı için ve sanat üretiminin ilerlemesi yararına olduğuna inanırız. Profesyonel eleştiriye ilişkin bu kavramlaştırma, gerçek olmaktan çok uzaktır.

ELEŞTİRİYİ ELEŞTİRME SANATI

Tüm bu eleştirmenler aldıkları pozisyon üzerine ciddi ve uzun boylu düşünmüş de olsalar, konumları birbirinden farklıdır; kuramları ve yaklaşımları tutarlı ve kapsamlı bir eleştiri kuramı oluşturmaz. Hatta tam tersi. Eleştirmenler sık sık birbirlerinin fikirlerini de eleştirirler. Sanat eleştirmeni Hilton Kramer, Lucy Lippard'ın ya-

zılarını "düpedüz siyasi propaganda" diye niteleyerek reddeder.[41] John Szarkowski ise toplumcu bakış açısına sahip eleştirmenler tarafından sık sık fotoğrafları "estetize etmekle" suçlanır; gereksiz yere pek çok fotoğrafı, özellikle de toplumsal açıdan muhalif olanları "sanata" dönüştürüyordur. Allan Sekula"nın yazıları fotoğrafa o denli şüpheyle yaklaşır ki "neredeyse paranoid" diye nitelenir ve bir kadın düşmanı tarafından kaleme alınmış kadın tarihine benzetilir.[42] Bu çatışan görüşler, eleştiri ve fotoğraf üzerine, hem eleştiri okuma hem de fotoğraflara bakma isteğini uyandıran ilginç, bilgilendirici ve sürekli bir diyaloğa katkıda bulunur.

Jerry Saltz, yayınlanan eleştirilerinin gereğinden fazlasının olumlu olduğunu düşünür. "Eleştirmenin görevi olabildiğince katışıksız ve net bir biçimde bakmak, tepkilerini ve izlenimlerini kayda geçirmektir."

Sanat eleştirmeni Donald Kuspit'in editörlüğünü yaptığı bir dizi kitap, Lawrence Alloway, Dennis Adrian, Dore Ashton, Nicolas Calas, Joseph Masheck, Robert Pincus-Witten, Peter Plagens ve Peter Seltz gibi çağdaş sanat eleştirmenlerinin belli başlı yazılarını bir araya getiren antolojilerdir. Buraya yazdığı önsözde Kuspit, bu yazarları "sanat eleştirisinin ustaları" olarak niteler ve neden böyle düşündüğüne dair bazı nedenler ortaya koyar. Kuspit'e göre bu isimler karmaşık sanatı sofistike bir yaklaşımla ele almayı başarmaktadırlar. Hepsi de sanat eleştirisinin doğası hakkında derinlemesine düşünmüş ve bunu nasıl yapacaklarını cidden ölçüp tartmışlardır. Kuspit, eleştirmenlerin kendilerinin farkında oluşuna ve bakış açılarının bağımsızlığına alkış tutar. Hepsinin de eleştirilerini gazete haberciliğinden öteye taşıdığını, günün yıldızı olan sanatçıları öne çıkarmaktan kaçındıklarını bilir. Kuspit bu eleştirmenlerin sanat ve eleştiri hakkındaki tutkularına hayrandır, ayrıca seçtikleri duruşun altını doldurmak için akla ve mantığa başvurmalarını över. Hem akılda hem tutkuda dogmatik olmamayı becerir ve "bizi bilincin içine sokarlar."

Kuspit bu ifadelerle iyi eleştirinin ölçütlerini belirleyerek başkalarının sanat yazılarını da buna göre tartıyor. Mark Stevens'ın iyi eleştiri için belirlediği ölçütler ise şöyle: "Eleştirmenler yargılarında dürüst, yazılarında açık ve net, savlarında ileri dönük ve tavırlarında samimi olmalılar."[43] İyi eleştirinin tıpkı iyi bir sohbet gibi "doğrudan, ferah, kişisel ve tamamlanmamış" olduğunu da

sözlerine ekliyor. Her eleştiri iyi eleştiri değildir, öyle olsaydı bile, eleştirmenler yine farklı görüşlere sahip olacak ve bunu tartışmak isteyeceklerdi. Sanat eleştirisi ve eleştirinin eleştirisi işinde olanlar, yaptıklarının geçici, Stevens'ın deyimiyle "tamamlanmamış", revizyona açık ve karşı savlara karşı kırılgan olduğunu bilirler. En iyi eleştirmenler dogmatik olamayacaklarının, çünkü görüşlerinin her zaman düzeltilebileceğinin farkındadırlar. Tutkulu olabilirler, çoğu zaman öyledirler de, ama içlerinden en iyileri, başkalarını bir sanat eserine kendileri gibi yaklaşmaya ikna etmek için duygulara değil, akla güvenirler. Eleştirmenler görme biçimlerine ve yazdıkları şeye inanırlar, görmek ve anlamak için buldukları yolun en iyisi ya da en azından çok iyi bir tanesi olduğuna okurları da inandırmaya çalışırlar. Nicholas Jenkins, Robert Hughes'un yazıları hakkında şöyle diyor: "Hughes'un keskin görüşleri, güçlü bir retoriğin taşmasından duyduğu zevk kadar entelektüel ikna isteği tarafından da şekillendirilmiş görünüyor." Hughes karşı çıkıyor: "Elbette eleştiride biraz performans unsuru var."[44] Eleştirmenler aynı zamanda başkalarının görüş açılarına da açıktırlar, ama görüşlerini değiştirmeleri için bu başkasının onları akıl temelinde ikna etmesi gerekir.

Pek çok okur, hatta eleştirmenlerin kendileri bile eleştirinin çoğu zaman bulanık, zor okunur ve kimi zaman anlaşılmaz olmasından yakınmaktadır. Bu konuda Saltz şöyle söyler:

> Sanat eleştirisi –bizim için bile– neden bu denli anlaşılmazdır? Eğer sanat, seyircisini kaybettiyse bunda malumatfüruş "eleştirilerin" büyük rol oynadığı muhakkaktır. Aslında eleştiri değil bunlar. Bu yazım biçiminin nesnesiyle bağı kopuktur. Bir eleştirmenin gördüğü bir eserle ilgili geri bildirimleri anlaşılabilir ve açık olmalıdır; kimsenin anlamadığı ifadelerle dolu değil! Eleştirmen anlaşılmak istemelidir ancak bunun bedeli büyük olabilir. Akademik çevrelere giriş "hakkınızı" kaybedebilirsiniz, sanatın ve onun biogenetik iktidar ile ilişkilerinin falan tartışıldığı panellere davet edilmeyebilirsiniz, sanat akademilerinin toplantılarına çağrılmayabilirsiniz. Olsun, sorun değil! [45]

Peter Schjeldahl, kendini yadsıyan bir mizah duygusuyla şöyle yazıyor: "Becerebildiğim ölçüde anlaşılmaz olacak biçimde yazdım. Güçlü bir dokunulmazlık duygusu veren, çok keyifli bir hal." Ar-

dından biraz daha az alaycılıkla ekliyor: "Apaçık yazmak zor bir iş ve biraz çılgınca bir his, tıpkı göğsüme mümkün olan en açık hedefi resmetmek gibi. Apaçık yazmak, kendinden vazgeçmektir."[46] Bu kitabın amacı düşünceleri, özellikle de zor olanları açıklığa kavuşturarak yaymak, böylece onlarla ilgilenen herkese ulaşmasını sağlamaktır.

ELEŞTİRİNİN DEĞERİ

İyi eleştiri okumanın *getirisi*, sanata dair artmış bilgi ve takdirdir. Pek iyi bilmediğimiz bir sanat dalı hakkında okumak bilgimizi artırır. Bildiğimiz ve takdir ettiğimiz bir sanat eseri hakkında bir başkasının görüşlerini okumak –eğer hem fikirsek– bakış açımızı genişletir. Eğer hemfikir değilsek kendi görüşümüzü derinleştirebilir ve karşı savlar geliştirebiliriz.

Eleştiride bulunmanın dikkate değer avantajları vardır. *Hudson Review*'un dans eleştirmeni ve bu konuda pek çok kitabın yazarı Marcia Siegel, eleştiri yazma sürecinin kendisi için değerinden söz ediyor: "Bakıyorum da, bir şey hakkında yazınca her şey daha iyiye gidiyor. Ben böyle olsun diye can attığımdan değil, fakat yazarak genellikle koreografın düşüncelerine ya da süreçlere daha vakıf oluyorum. Sözcükler düşünme araçları olduğu için onları kullandıkça daha çok mantık, daha çok neden buluyorum."[47]

Benzer biçimde, A. D. Coleman fotoğraf çalışmaya ve fotoğraf eleştirisi yazmaya 1960'ların sonunda başladı, çünkü fotoğrafın kendisine ve içinde yaşadığı kültüre biçim verdiğini fark etti. Bu konuda daha çok bilgi edinmek istedi ve "bu aracın hayatlarımızda oynadığı rolü anlamak için yazılı ve sözlü incelemelerde bulunmanın değerli bir çaba olabileceğini hissetti."[48] Ona göre eleştiri yazımı süreci, fotoğrafı anlamak için gerekli ve değerliydi ve kamuoyu önünde yazılı olarak düşünmenin fotoğrafları ve seyirci üzerindeki etkilerini daha iyi anlamakta hem kendisine hem başkalarına yardımcı olacağını umuyordu.

Eleştiri yazımı düzenli olarak yayın yapan profesyonel eleştirmenlere bile iyi geliyorsa sanat eleştirisinde daha az deneyimli olanlara çok daha büyük avantajlar sağlar. Bir sanat eserine düşünceli bir biçimde bakmanın ilk avantajı, gözlemcinin gözlem süresinin uzaması ve yavaşlaması olacaktır. Bu basit ama önemli bir noktadır:

Müzeleri ziyaret edenlerin çoğu bir sanat eserine beş saniyeden az zaman ayırırlar. Beş saniyelik seyir, sanatçının eseri ortaya çıkarmak için harcadığı uzun saatlerle karşılaştırılınca korkunç derecede dengesiz kalıyor. Akıldan betimleyici, yorumlayıcı ve değerlendirici sorular geçirmek, kişinin o sanat eserine göstereceği dikkati kat kat artırır ve eseri algılayışını da önemli ölçüde değiştirir.

Eleştirmenler, bir sanat nesnesini okurlar ve izleyiciler için eleştirirken sanat hakkındaki karmaşık düşünce ve duygu yığınlarını sözcüklere dökmek için uğraşırlar ki, önce kendileri sonra başkaları için anlaşılabilir olsunlar. Her gün sanatla karşılaşanlar, bir resmin veya serginin önünden ona en az tepkiyi vererek yürüyüp gidebilirler. Sanat eserlerine profesyonel olarak yaklaşan eleştirmenler ise anlamla mücadele etmekten sorumludurlar. Ayrıca sanat eserinin açtığı yolda sorular yöneltmek veya onun sormadığı soruları sormak durumundadırlar.

Genellikle eleştirmenler sanat eserine tek bir resim ya da tek bir sergi anlamında yaklaşmaz, çok daha geniş bir perspektiften bakarlar. Sanatçının diğer işlerini, dönemin diğer sanatçılarının eserlerini, hatta geçmişin sanatını da göz önüne alan çok büyük bir bağlama yerleştirirler yapıtı. Bunu yapabilirler çünkü ortalama bir izleyiciden çok daha fazla sanat eseri görmüşlerdir, geçimlerini bundan sağlarlar. Okurlar, tek kelimelik eleştirilerden, kolay baştan savmalardan ve boş övgülerden tatmin olmayacaklardır. Eleştirmenler aldıkları konumu savunmalıdırlar ve savları, sanat eserini ve onu nasıl anladıklarını temel almalıdır. Sanat eserine bir eleştirmenin yapacağı gibi yaklaşan izleyiciler, muhtemelen sanat hakkındaki anlayışlarının ve takdirlerinin artışına tanık olacaklardır. İşte eleştirinin hedefi ve ödülü budur.

BÖLÜM 2
FOTOĞRAFLARI BETİMLEMEK GÖRDÜĞÜM ŞEY NEDİR?

Genellikle belgesel fotoğraflarıyla tanınan foto muhabir Mary Ellen Mark, Jennette Williams'ın *"The Bathers"* (Hamamdakiler-Fotoğraf 1) isimli fotoğrafı için bir betimleme örneği veriyor:

> Buradaki bedenlerin alışılageldik ölçülere göre ideal bedenler olup olmaması önemli değil. Bu kadınlar, Jennette'in kamerasının karşısında bütün dişiliklerini sergilemekten dolayı gururlu bir hava içindeler. Jennette'in fotoğrafları yalnızca kadınların çekebileceği türden fotoğraflardır. Tutkulu, güçlü bir kişiliğe ve büyük bir yeteneğe sahip; ince, nazik ve merak uyandırıcı kadınların... Jennnete'a, bu fotoğrafların çekim sürecinde bu kadınları çıplak poz vermeye, kendisine güvenmeye nasıl ikna ettiğini sordum. Doğal olarak öncelikle kendisinin de çıplak olmayı göze aldığını, önce hamamda gelişigüzel fotoğraflar çekip odasına çekildiğini ve bütün bir geceyi negatif filmleri işlemekle geçirdiğini, eve döndüğünde bu fotoğrafları çoğaltıp ve kutular dolusu fotoğrafla yeniden hamamlara gidip bunları kadınlara gösterdiğini söyledi. Kadınlar fotoğrafları görünce fotoğraflarının çekilmesine de izin veriyorlardı. Eminim ki kadınlara yaklaşımı kadar işlerinin güzelliği ve saygınlığı da kadınları içleri rahat bir biçimde kamera önüne geçmeye ikna ediyordu. Jennnette'in sere serpe yayılmış kadınları, sadece



FOTOĞRAF 1 Jennette Williams, Untitled, *The Bathers (Hamamdakiler)*, c. 2006

mahrem anlarında değil, birbirleriyle kurdukları güçlü iletişimleri içinde eğlenen kadınlardır. Kadınlar birlikte dinlenmekte ve buhar banyosu yapmaktadırlar. Jennette'in kadrajları hem teknik hem de grafik açıdan mükemmeldir ve onun eşsiz kompozisyon duygusu ile canlılık kazanmıştır. Bu şaşırtıcı resimlerin diğer bir güçlü niteliği ise Jennette'in ölçekten yararlanma biçimidir. Bazı resimler manzara resimlerinde rastlayacağımız bir ölçeğe sahiptir; (Fotoğraf 1'de görüldüğü üzere) havuzun merdivenlerinde uzanmış kadınlar ise orta mesafeden çekilmiştir (çerçeve, tırabzanlar sayesinde ustaca çeşitli biçimlerde bölünmüştür). Jennnette, kamerasını zaman zaman daha yakın bir ölçeğe yerleştirir ve kadın formlarını hamamın buharının içine gizleyerek daha da soyut bir hale getirir. Sanatçının konularına büyük bir saygı ile yaklaştığı görülmektedir. Bu da bana kadın çıplaklığındaki soyluluğu, güzelliği ve romansı çağrıştırır.[1]

BETİMLEMEYİ TANIMLAMAK

Bir fotoğrafı ya da sergiyi betimlemek, ondaki şeyleri bulgulamak ve bulguladıklarını bir başkasına yüksek sesle veya yazılı olarak aktarmaktır. Betimleme bir veri toplama ve olguları listeleme sürecidir. Betimlemeler şu sorulara yanıt verir: "Burada ne var? Neye bakıyorum? Bu imge hakkında kesin olarak ne biliyorum?" Yanıtlar hem apaçık olanın hem de o kadar açık olmayan şeylerin tanımlanmasıdır. Eleştirmenler bazen apaçık olan şeylere de işaret ederler, çünkü bilirler ki bir izleyici için apaçık olan şey bir başkası için görünmez olabilir. Betimsel bilgi fotoğrafın konusu, malzemesi ve biçimi hakkında ifadelerde bulunur, sonrasında genellikle fotoğrafçının kimliği, fotoğrafın çekildiği dönem ve toplumsal çevre gibi gündelik bilgiler verir. Betimsel bilgi doğru (veya yanlış), tam (veya eksik) ve olgusaldır (veya olgusal değildir): Richard Avedon ya 8'e 10 inçlik Deardorff fotoğraf makinesi kullanmıştır ya da kullanmamıştır; 17 bin kare film harcamıştır ya da harcamamıştır. Betimsel ifadeler gözleme dayanarak ya da olgusal kanıta başvurarak sınanabilir. Betimsel iddiaların doğruluğu ya da yanlışlığı ilkesel olarak gösterilebilir olsa da pratikte eleştirmenler bazen bunu yapmakta zorlanırlar.

Eleştirmenler betimsel bilgiyi iç ve dış olmak üzere iki kaynaktan edinirler. En çok betimsel bilgiyi, fotoğrafı yakından gözleyerek toplarlar. Betimsel bilgi edindikleri dış kaynaklar ise kütüphaneler, fotoğrafları çeken sanatçı ve basın içerikleridir.

Betimleme, bir sergiyi ya da tekil bir fotoğrafı izlemenin mantıksal başlangıç mekânıdır, çünkü anlayışın üzerine kurulacağı temel bilginin toplanmasının bir aracıdır. Fakat psikolojik olarak, genellikle ilkin yargıya varmak isteriz ve ilk ifadelerimiz çoğu zaman bir onaylamayı ya da reddi belirtir. İlkin yargıya varmanın kendisi yanlış değildir, yalnız yargı bilgi içerdiği ve bu bilgi betimsel olarak eksiksiz olduğu sürece. Önce yargıda bulunup sonra bu yargıyı betimleme temelinde açımlamak veya önce betimleyip ve yorumlayıp ardından bir hükme varmak bir tercih meselesidir. Başlangıç noktası çok önemli değildir, fakat eksiksiz betimleme, savunulabilir eleştirel pozisyonlar almanın ayrılmaz bir parçasıdır. Olguları yansıtmayan veya olguları çarpıtan yorum ve yargılar fena halde kusurludurlar.

Eleştirmenler kaçınılmaz olarak sık sık betimleme yaparlar, ama yazılı eleştiri söz konusu olunca bu sıra illa önce betimleme, sonra

yorum ve yargı diye gitmez. Yazmaya başlamadan önce kendi başlarınayken betimleme yapmış olabilirler, bununla birlikte okurlarının ilgisini çekmek ve ayakta tutmak için yazıya bir yargı ya da yorumsal bir tez ya da bir soru, bir alıntı veya envai çeşit edebi araçtan biriyle başlayabilirler. Muhtemelen önce betimleseler, sonra yorumlayıp yargıda bulunsalar korkunç derecede sıkıcı olacaklar. Eleştirmenler çoğu zaman betimsel bir bilgiyle yorumsal bir iddiayı ya da bir değer yargısını tek cümlede harmanlar. Ancak biz şimdi eleştirinin betimsel sürecini yakından tanımak için eleştiri yazılarındaki betimsel verileri arayıp çıkartacağız.

BİR SERGİYİ BETİMLEMEK: AVEDON'UN "IN THE AMERİCAN WEST" (AMERİKA'NIN BATISINDA) SERGİSİNİN BETİMLERİ

Richard Avedon'un "Amerika'nın Batısında" fotoğrafları (bkz. Fotoğraf 2) 1985'te ilk kez gösterime çıktığında, Douglas Davis kendini, sanat eleştirmenlerinin sık sık uğradığı o zor durumda buldu: Birtakım yeni ve meydan okuyucu eser hakkında yazılması gereken ilk birkaç sözcük. Üstelik eseri görmemiş bir okur kitlesi için yazmak zorundaydı. Avedon'un "Amerika'nın Batısında" çalışması şimdi nispeten tanınıyor, çünkü 1985'ten[2] bu yana sergilendi ve kitaplaştırıldı ve pek çok eleştirmen tarafından ele alındı. Fakat Davis bu yapıt hakkında *Newsweek*'e yazdığında henüz tanınmıyordu ve sergi henüz açılmıştı. Davis'in eleştirisi yaklaşık 1000 kelimelik bir dergi sayfası kadardır. Bu yazı ayrıca sergiden seçilmiş dört Avedon fotoğrafı da içerir ve olgular ve doğrulanabilir gözlemlerle, kısacası eser hakkında betimsel bilgilerle doludur.

Davis makalesine şu cümleyle başlıyor: "Ünlü moda fotoğrafçısı Richard Avedon'un Batı Amerika'yı belgelemek üzere Ft. Worth'ta gösterime sunduğu portreler kalabalığının arasında çok ihtiraslı ve ifşa edici triptik bir eser var."[3] Böylece, okurları Richard Avedon'u tanıyabilirler de tanımayabilirler de düşüncesiyle Davis, hiç zaman kaybetmeden Avedon'un ünlü bir moda fotoğrafçısı olduğunu söylüyor. Ayrıca "portreler kalabalığının arasında" diyerek serginin portrelerden oluştuğunu, onlardan bolca bulunduğunu belli ediyor ve Ft. Worth'ta sergilendiklerini söylüyor. Serginin Ft. Worth'ta olması basit ama ilginç bir bilgi, çünkü Avedeon gibi ünlü bir moda



FOTOĞRAF 2 Richard Avadon, Boyd Fortin, Thirteen year old Rattlesnake Skinner (13 yaşındaki Çıngıraklı Yılan Dericisi), *Sweetwater, Texas*, 3/10/83.

fotoğrafçısının hazırladığı belli başlı sergiler genellikle New York City'de görülür, bir Teksas şehrinde değil. Davis'in sergiyle ilgili nihai yargısını, Batı Amerika'yı "belgelemek" niyetiyle yapılmış olması etkiliyor.

Davis eleştirisine sergiden seçtiği ve "çok ihtiraslı", "ifşa edici" olarak nitelediği bir parçayı tartışarak başlıyor. Bu, ayrıntılı ve karmaşık bir fotoğraf ve yazıyla birlikte basılmamış. Ona dair zihinsel

imgemiz tamamen Davis'in betimlemesine dayanıyor: "Üç metreden geniş, neredeyse bir buçuk metre yüksekliğinde ve ağırlıklı olarak gerçek boyutlu yüzlerle bedenlerin bulunduğu bir sergideki en büyük fotoğraf." Fotografik standartlara göre çok büyük bir çalışma bu; Davis eserin ebatlarını vurguluyor ve serginin çoğunun gerçek boyutlu işlerden oluştuğunu da açık ediyor: "İşte üç ayrı fotoğraf boyunca dizilmiş dört sert görünüşlü madenciyle yüz yüzeyiz." *Triptik* sözcüğünün ne anlama geldiğini bilmeyen okurlar, şimdi bu parçanın üç ayrı fotoğraftan oluşmasından sözcüğü çözebilirler. Davis'e göre bu parçanın konu malzemesi, "sert görünüşlü ve yan yana dizilmiş" olarak nitelediği dört kömür madencisidir. Davis aynı zamanda bu büyük imgeyi seyretme deneyimini de betimliyor: "Yüz yüzeyiz."

Davis'in fotoğrafın ebatlarını betimlemesi önemli, çünkü okurları bu fotoğrafları görseler bile muhtemelen Avedon'un kitabındaki sayfaları veya dergi ve gazetelerdeki küçük röprodüksiyonları ya da bir sınıfta ekrana yansıtılmış slaytları görecekler; Ft. Worth'taki sergideki gibi gerçek boyutlu resimleri değil. Betimsel nitelemelerin başlıca amacı şimdide ne olduğunu anlamaksa, ikincisi gelecek nesillere bırakmak üzere sağlam veri kaydetmek. Yeni eserleri konu alan bugünkü eleştirilerin bir kısmı, sergiler kapandıktan uzun zaman sonra gelecek kuşaklar için sanat-tarihsel bir anlam taşıyacak.

Davis daha sonra triptikteki dört madenciden birinin iki kez göründüğünü ve yüzünün üç resimden ikisi arasında bölündüğünü açıklıyor. Davis bu bölünmeyi "hipnotik ve ele geçirici" olarak tanımlıyor. Bir resimde madencinin sakalı var, diğerindeyse yok. Davis, Avedon'un madenciyi üç ay arayla fotoğrafladığını belirtiyor: İlkinde sakalı vardı, ikincisinde yoktu.

Bir triptiğe ilişkin tüm bu betimleme Davis'in makalesinin ilk paragrafını oluşturuyor. Ve bu bilgi, eserin tam ne hakkında olduğuna ilişkin daha sonra gelen yorumlarına ve ne kadar iyi olduğuna ilişkin vardığı değerlendirici sonuca temel teşkil ediyor: "Avedon'un uzun zamandır beklenen bu yeni yapıtı, pek çok bakımdan bu madenci gibi çift yüzlü."

Davis için bu yeni yapıt çift yüzlü çünkü öncelikle Batı'nın dolaysız, dobra dobra ve "belgesel" olarak ele alındığı duyuruluyor, bu Avedon'a şöhretini sağlayan yüksek tarzda modadan epey farklı bir konu. Fakat yine Davis'e göre, fotoğraflar içten ve spontane gibi gö-

rünse de, oldukça yapmacıklar: "Her zaman olduğu gibi tarzı, tavrı ve nüfuzu yakalamaya çalışmış." Davis makalenin son cümlesine serginin Batı'yı belgelemek yerine, Avedon'un kendisini ve tarzını belgelediği hükmüne varıyor. Bu yüzden Davis'in yargısı karışık: Sergi başarısız, çünkü ilan ve iddia ettiği gibi Batı'yı gerçeğe uygun bir biçimde belgelemiyor; öte yandan, bir fotoğrafçının "mükemmel fotografik stilin peşindeki nefes kesici koşusu" anlamında başarılı.

Triptik hakkındaki açılış paragrafıyla Davis'in eser hakkındaki yargısını dile getirdiği son paragraf arasındaki üç paragraf betimsel bilgiden oluşuyor. Betimlemelerin kendisi ilginç ve aydınlatıcı değil sadece, aynı zamanda eleştirmenin yorum ve yargısını da desteklemeye yarıyor. Davis'in yorumu eserin fazla stilize; yargısı da yine bu stilizasyon yüzünden hem başarılı hem başarısız olduğu yönünde. Biz ve başka eleştirmenler Avedon'un yapıtı hakkında Davis'in kararlarına katılırız veya katılmayız; ayrıca fotoğrafları yorumlamak ve yargılamak konularını 3. ve 6. bölümlerde etraflıca inceleyeceğiz, şimdilik buradaki asıl konumuz betimleme. Eleştirmenlerin yazılarında betimleme, yorum ve değerlendirme çoğu zaman aynı paragraf ya da cümlede üst üste çakışsa da, Davis'in betimleyici dilini ayıklamaya ve kısa makalesinde verdiği tüm betimsel bilgiyi gözden geçirmeye devam edeceğiz.

Bir sonraki parafrafta eserin uzun süredir beklendiğini ve Avedon'a altmışlarda ün kazandıran işlerinden çok farklı işlerle karşılaşacağımızın duyurulduğunu öğreniyoruz. Davis eski işlerinin tarzını "özentili yüksek moda" olarak niteliyor. İlk paragrafta pek çok fotoğraf olduğunu söylemişti; şimdi sergide 124 fotoğraf bulunduğu ve Abrams tarafından yayınlanan bir kitapta yeniden basıldıkları bilgisini veriyor. Bir betimlemede değil, bir yargıda Davis, kitaptan "yakışıklı" diye söz ediyor. Fotoğrafların "sözde samimi ve spontan" olduğunu da ekliyor.

Üçüncü paragrafta Davis, bu işin, serginin açıldığı Ft. Worth Amon Carter Müzesi tarafından 1980'de ısmarlandığı bilgisini veriyor. Davis, Avedon'un çok seyahat ettiğini, Texas Sweetwater'daki Çıngıraklı Yılan Toplama Yeri'nden Augusta, Montana'daki rodeoya ve Paonia, Colorado'daki kömür madenlerine kadar pek çok yere gittiğini söylüyor bize. 752 çekim gerçekleştirmiş ve toplam 17 bin fotoğraf çekmiş. Davis, Avedon'un projesinin 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Batı Amerika'yı keşfe çıkmış William Henry

Jackson ve Edward Curtis'in belgeleme çabaları kadar gayretli olduğunu da belirtiyor.

Dördüncü paragrafta Davis, Avedon'un çekim yöntemlerini tartışıyor. Avedon'un "çıplak göğüslü bir arı yetiştiricisini tüm derisini kaplayan arı sokması izleriyle lensin önüne yerleştirdiğini" söylüyor. Davis, Avedon'un kişilerinin sakin ve gerçek göründüklerini söylüyor ve bunu, ayrıca betimlediği Avedon'un fotoğraflama yöntemine atfediyor. Avedon'un bu fotoğrafları çekerken 8'e 10 inçlik Deardorff fotoğraf makinesi kullandığını, bu sayede kişilere yakın durabildiğini, onlarla konuşabildiğini ve kameradan uzaktayken de deklanşöre basabildiğini belirtiyor. Davis, tüm fotoğraflarının zemininin aynı biçimde beyaz olduğunu, bu görüntünün kişilerin arkasına bembeyaz kesintisiz bir kağıt konarak elde edildiğini, pozların doğal gün ışığında çekildiğini; ve bütün baskıların el değmemiş ve kesilmemiş negatiflerden büyütüldüğünü gözlemliyor.

Son paragrafta Davis, Avedon'u alıntılayarak, bizlerin bu fotoğraflara bakarken resimdeki kişilerin "karşılarında bir fotoğrafçı bile olmadığına" inanmamızı istediğini aktarıyor. Avedon'un bu kişileri stilistik ele alışından bahsederken –"objektife yöneltilen anlamsız bakış, vücudun gevşek bırakılması, çerçeveye zor sığdırılmış bir kol ya da baş"– daha betimsel bir dil kullanıyor. Bir başka fotoğrafın konusunu ise "kayıtsız duruşlu, bebeğini baş aşağı tutan iri yarı kereste satıcısı" diye anlatıyor ve "yüzü taş tozuyla kaplı" bir madenciye değiniyor. Ardından, daha önce alıntıladığımız ve Avedon'un fotografik stilin peşindeki nefes kesen koşusundan bahsettiği sonuç cümlesine varıyor.

Davis'in makalesi çok çeşitli ilgilere sahip bir okur kitlesine hitap eden ve küresel olarak dağıtılan bir dergi için yazıldı. Bu yazı görece kısa ve "inceleme yazısından" (feature) çok bir "eleştiri yazısı" (review) uzunluğunda. Davis'in *Newsweek*'te yazdığı ay, aynı uzunlukta bir başka eleştiri de *Artforum*'da yayınlandı.[4] Yazı, aynı zamanda bir yazar ve editör olarak tanınan William Wilson tarafından kaleme alınmıştı. Altı ay sonra Susan Weiley tarafından yazılan inceleme yazısı uzunluğunda bir başka eleştiri ise "Avedon Goes West" (Avedon Batı'ya Gidiyor) başlığıyla *Artnews*'da yayınlandı.[5] *Artforum* ve *Artnews* ulusal ölçekli dergiler ve daha çok görsel sanatlara yer veriyorlar. "Davis ve Wilson'ın eleştirileri bir dergi sayfası uzunluğunda ve 1000 sözcük kadarken Weiley'ninki altı sayfa ve yaklaşık 3500

sözcükten oluşuyor. Wilson'un makalesine yalnızca bir, Weiley'nin yazısına ise dört fotoğraf eşlik ediyor.

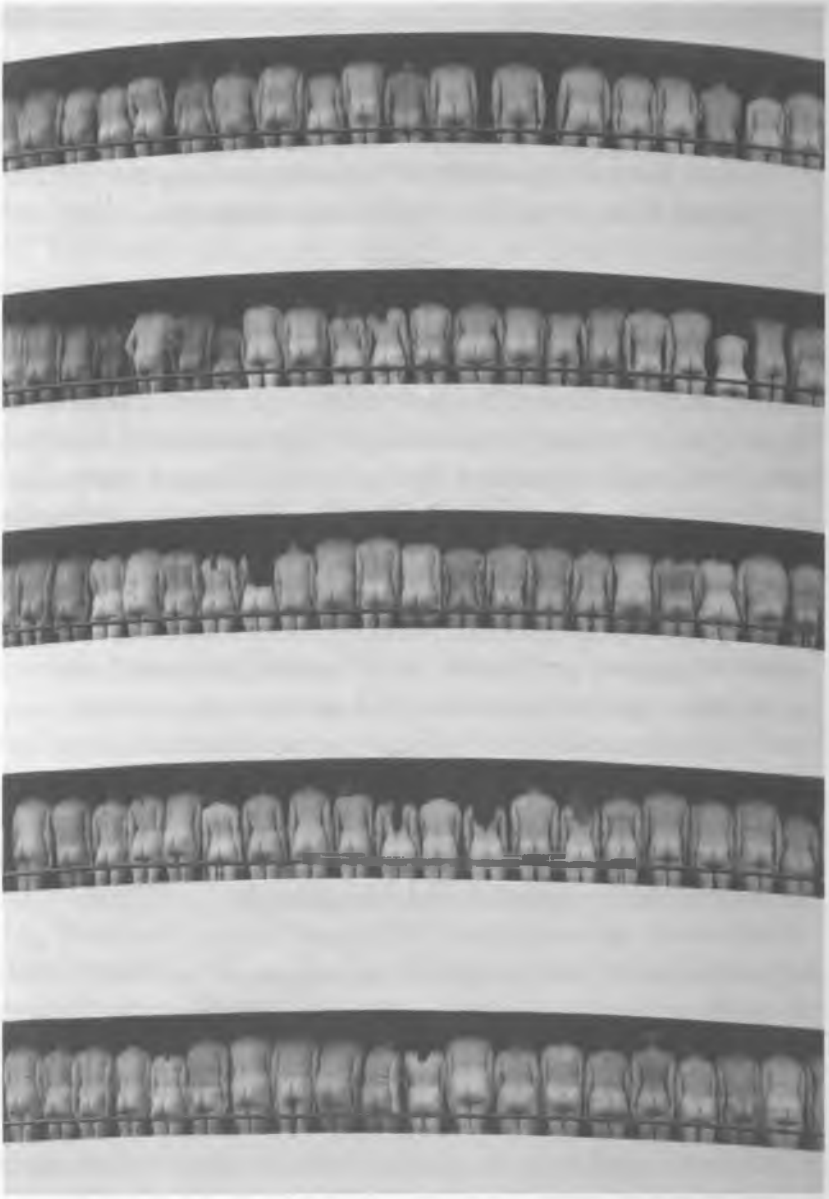
Davis ve Wilson genel olarak sergiyi beğenmek konusunda hemfikirler. Eserleri onaylasalar da ikisinin de bazı çekinceleri var. Davis gibi Wilson da eserin Batı'nın eksiksiz bir belgelenmesi olduğunu kabul etmiyor. Çalışmayı, Avedon'un bir kurgusu olarak görüyor ama bundan rahatsızlık duymuyor, onun yerine iyi bir hikâye okur gibi fotoğrafların tadını çıkarıyor. Bazı fotoğrafları "kendinden menkul", "üstünlük taslayan" ya da salt "moda"[6] olmakla suçlasa da, sergi hakkındaki genel tavrı olumlu. Susan Weiley ise eseri açıkça onaylamıyor. Avedon'un "kusursuz zanaatkârlığına" hayranlık duysa da "Amerika'nın Batısında" projesi, Weiley için "soğuk ve mekanik" ve "derinden rahatsız etme gücünden yoksun."[7] Weiley'e göre bu "modadır, sanat değil." Wilson ve Weiley tarafından alınan bu konumların kısa bir gözden geçirilmesinden sonra, Avedon hakkında iki eleştiriye daha değinecek ve eleştiride betimlemeyi keşfetmeyi sürdüreceğiz. Bu üç eleştirmenin Avedon'un yapıtı hakkındaki betimsel ifadelerini çözümledikten sonra başka fotoğrafların betimlemelerine de göz atacağız.

KONU MALZEMESİNİ BETİMLEMEK

Konu malzemesi hakkındaki betimsel ifadeler, bir fotoğraftaki kişileri, nesneleri, yerleri ya da olayları gösterir ve belirtir. Konu malzemesini betimlerken eleştirmenler gördüklerini adlandırır ve karakterize ederler.

Konu malzemesi konudan farklıdır. Konu, daha çok tema veya anlamla eşanlamlıdır ve betimleyici bir çabadan çok yorumsaldır. Aşağıdaki örnek "konu malzemesi"ni "konu"dan ayırmaya yardımcı olabilir. Spencer Tunick, kamusal alanlardaki çıplak insanlardan oluşan büyük grupları fotoğrafladığı "Nude Adrift" serisiyle tanınmıştır. 2002'de Santiago'yu ziyareti sırasında, başkanlık sarayının bitişiğindeki bir parkta, çıplak haldeki 4500 coşkulu katılımcının çekimini organize etmiştir:

> Pinochet diktatörlüğünün bitmesinin ardından ülkeyi saran konuşma ve ifade özgürlüğü dalgasıyla birlikte birçok Şilili, Tunick'in çalışmalarını yeni Şili'nin başlangıcının sembolü ola-



FOTOĞRAF 3 Spencer Tunick, *Dream Amsterdam*, 2007

rak görmüştür. Fenomen haline gelen bu olayın başarısı pek çok kişiyi de şok etmiştir. Çekim yapılmadan önce bile pek çok hukukçu bu olayı önlemeye çalışmış ve sanatçının otelinin önünde toplanan 400 kişilik bir kalabalık "Ahlaksız Tunick" şeklinde sloganlar atmıştır. Gazete ve Tv kanalları, yaptıkları yayınlarla bütün ülkede nefreti ateşlemiştir. Yine de, sonunda Tunick kişisel özgürlükler konusunda geniş bir tartışma başlatmış ve bu süreçte bir tür kahraman olarak ortaya çıkmıştır.[8]

Tunick'in bu projesi tüm dünyada devam etmektedir (Fotoğraf 3). Tunick'in fotoğrafının "konu malzemesi" 4500 çıplak insandır. Konusu ise "kişisel özgürlükler için çağrı" olarak yorumlanabilir.

Avedon'un sergisinde 124 portre olduğu için, bunlardan bir kısmı da grup portreleri olduğundan anılacak kişilerin sayısı bir hayli fazladır. Davis, sergideki özneleri "kovboylar, temizlikçiler, rodeocular, petrol işçileri, domuz yetiştiricileri, kasaplar ve bir işsiz aylak ordusu"[9] diyerek özetlemeyi tercih ediyor. Bu adlandırmalardan bazıları Avedon'un resimlere verdiği başlıklar zaten –*David Beason, nakliye memuru, Denver, Colarado, 7/25/81* gibi– ve Davis makalesinde bunlardan pek çoğuna yer veriyor. Fakat "işsiz aylak ordusu" deyimini o icat ediyor. Kömür madencilerinden birinin "uzun boylu ve enigmatik" olduğunu ekliyor ve "kollarına nazenin bir yılan dolamış" bir delikanlıdan bahsediyor. Konu malzemesine dair bu betimlemeler, okurken basit, doğrudan ve apaçık görünüyor; ancak Davis bu kişileri dikkatlice seçilmiş sözcüklerle tasvir etmek zorunda. Fotoğrafçı bize imgeleri verir, eleştirmen ise bu imgelere dair sözcükleri.

Artforum'da çıkan eleştirisinde William Wilson, Davis'in de gördüğü aynı konu malzemesini betimliyor, ancak farklı bir biçimde özetliyor. Serginin konusunu "bir insan saykloraması" olarak tanımlıyor ve gösterilenlerin beklendiği gibi yalnız "kovboylar ve Kızılderililer"den ibaret olmadığını; "hastanede yatan bazı akıl hastaları, bir fizik terapist, Wildhorse-Colorado'dan üç kızkardeş"[10] gibi tiplerin de bulunduğunu yazıyor. Wilson, üç kızkardeş hakkında son 25 yıldır Loretta Lynn Fan Club'ın yardımcı başkanlığını yürüttükleri bilgisini de ekliyor. Aliterasyon denen söz oyunuyla dolu rengârenk betimlemelerinde Wilson, "is, pas, kir, yırtık pırtıklık, kurdeşen ve kan"dan bahsediyor ve kesilmiş inek ve koyun başlarının bu portreler içinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtiyor.

Artnews'daki uzun yazısında Susan Weiley, Davis ve Wilson'un tek sayfalık eleştirilerine göre çok daha fazla yere sahiptir; o da Avedon'un 1946'da başlayan eski moda işlerinden itibaren pek çok eserini betimlemeyi seçmiştir. Weiley, Avedon'un işlerinin moda fotoğrafçılığı yapan yaşıtlarından ne kadar farklı olduğunu ve moda fotoğrafçılığını, hareketsiz stüdyo pozlarından onun kurtardığını anlatıyor. Avedon'un moda fotoğraflarının konu malzemesini ve onları nasıl sunduğunu tartışırken son derece canlı betimsel bir dil kullanıyor: Gerçek ve tanıdığımız mekânlarda fotoğrafladığı mankenleri "gemlerinden kurtulmuş veya bir kumsala sere serpe yayılmış olarak veya New Look tarzı eteklerini Paris sokaklarında döndürürken ya da rulet masasında oynarken" görüntülüyor.[11] Avedon'un altmışlar ve yetmişlerdeki ticari moda işlerinin yanı sıra ünlülerin portrelerini çektiğini de ekliyor Weiley. Portreleri bulunan sanatçı, yazar ve politikacıların kimlikleri hakkında bilgi vermenin ötesinde, Weiley dikkatlice seçilmiş betimsel bir dille onları karakterize ediyor: "Avedon, bedenin zaaflarını gözler önüne serdi: Ete miras kalan sarkıklar, torbalar, çizgiler, avurtlar; zengin, güçlü ve ünlülerin asık suratları, yarık çeneleri, genişlemiş gözenekleri ve adeta cilalanmış gözleri." Weiley, Avedon'un kanserden ölmekte olan babasını görüntülediği fotoğraflar dizisini "yıkıcı etkilere sahip" diyerek betimliyor.

"Amerika'nın Batısında" çalışmasını tartışırken Weiley, Avedon'un yalnızca fotoğrafladıklarını değil, fotoğraflamadıklarını da betimliyor: "korkusuz silahşörler veya cesur kanun adamları, vahşi kovboylar ya da Houstonlı petrol baronları veya Batı'ya dair imgelemimizde yaşayan karakterler silsilesinden bir başka örnek." Davis ve Wilson'ın yaptığı gibi Weiley de fotoğraflardaki kişileri meslekleriyle listeliyor, fakat bütüne ilişkin şu betimlemeyi de ekliyor: "bir tuhaf, acaip, kusurlu, biçimsiz, bunak ve sakatlar kataloğu." Davis'den farklı, Wilson'la ise benzer biçimde Weiley, bazı karakterlerin kana bulanmışlığının altını çiziyor: "Mezbaha çalışanları ve aletleri kan revan içinde, kanlı sığır, inek ve koyun başları tüm benzerlikleri içinde ölümsüzleştirilmişler."

Weiley, Avedon'un konu malzemesi seçimini betimsel olmaktan çok yorumsal buluyor: "Kısa bir süre sonra insan batılıların yalnızca tuhaf fiziksel karakteristikleri yüzünden seçildiklerini fark ediyor." Bu sonuca varırken Weiley yalnız değil. *Afterimage*'da yazan Ric-

hard Bolton da Avedon'un çalışmasını sömürücü buluyor ve fotoğraflardaki kişilere soruyor: "Daha az kirli, daha zinde, daha iyi bir durumda ve daha alımlı olsalardı fotoğraflanmak üzere seçilmeyebilecekleri onlara söylenmiş miydi?"[12]

Bu eleştirmenler aynı yapıtı gördüler ve aynı sergi hakkında yazıyorlar, ama fotoğraflardaki kişileri betimlerken farklı yönlere ve karakteristiklere dikkatimizi çekiyorlar. Konu malzemesi denince birbiriyle çakışan pek çok gözlemleri var, çünkü gözlemlenebilir olgular üzerine yazıyorlar, ancak iş neden bahsedip neyi es geçeceklerine gelince farklılık oluşuyor, tıpkı bir kez adlandırdıktan sonra konu malzemesini betimlerken kullandıkları dilin önemli ölçüde değişmesi gibi.

Avedon'un konu malzemesi çoğunlukla insanlar ve nispeten basit, çünkü her fotoğrafta bir kişi var. Fakat az önce gördüğümüz gibi bu konu malzemesini betimlemek kolay bir iş değil. Başka pek çok fotoğrafın konu malzemesi de basit, ama eleştiri yaparken orada gördüğümüz şeyleri karakterize ediyoruz. Mesela Edward Weston'ın bir fotoğraf serisi boyunca konu malzemesi yeşil biberler. Bir Minor White fotoğrafının konu malzemesi ise iri bir taş üzerindeki kuş pislikleri. Yine Irving Penn'in bir fotoğraf serisi için seçtiği konu malzemesi sigara izmaritleri.

Bazı fotoğrafçılar konu malzemesi olarak *pek çok* basit nesneyi seçebiliyorlar. Bir "still life"* serisinde Jan Grover "fotoğraf makinesini mutfak lavabosuna götürdü"[13] ve bıçak, çatal, kaşık, tabak, fincan, plastik ve cam bardak, kek-pasta kalıbı, metal huni, çırpma teli ve sebze-meyvelerden oluşan karmaşık bir mutfak gereçleri kompozisyonunu fotoğrafladı. Nesnelerin çoğu tanınır halde, ama bazıları kompozisyon içinde "yüzeyler ve dokular" şeklinde soyutlaştırılmışlar ve gösterildiği kadarıyla tanınır durumda değiller. Gerçekte Groover'ın konu malzemesi bir kek kalıbıyken fotoğrafta görüldüğü kadarıyla ancak "perdahlanmış alüminyum bir yüzey" veya "parlak metal bir satıh" olduğu söylenebilir. Birçok soyut işin konu malzemesi ancak yine soyut terimlerle betimlenebilir, ama eleştirmenler yine de bunu betimleyebilirler ve betimlemelidirler de.

Bazı fotoğrafların konu malzemesi görünüşte basit, fakat gerçekte çok ulaşılmazdır. Cindy Sherman'ın yapıtı buna dair pek çok örnek

* Durgun yaşam anlamındaki bu terim, fotoğrafçılıkta, konu malzemesi hareketsiz nesneler olan fotoğrafları tanımlamak için kullanılır. Ed. Not.

sunuyor (Fotoğraf 4 ve bkz. Renkli Fotoğraf 1). Bu fotoğrafların bu yük bölümü otoportre, yani bir anlamda sanatçı konu malzemesinin kendisi. Gelin görün ki 1977-1980 arası çektiği siyah-beyaz otoportrelere koyduğu başlık "İsimsiz Film Kareleri." Bu fotoğraflar onu resmediyor ama otostopçudan ev kadınına kadar çeşitli biçimlerde. Dahası, bu resimler eski filmlerden alınmış karelere benziyor. Bir de "üçüncü sayfa" serisi yapmış ki, burada hem giyinik hem soft porno dergilerini andıran bir tarzda poz veriyor. Öyleyse bu fotoğrafların konusu ne? Michael Brenson, *New York Times*'a yazdığı bir makalede birer film karesi olan bu fotoğrafların konusunun "eski melodramlar ve gerilim filmlerindeki stok karakterler"[14] olduğunu söylüyor. Fakat *Afterimage*'da yazan Eleanor Heartney, hem otoportrelerin hem film karesi olan fotoğrafların doğrudan "kadınlığın kültürel inşasına"[15] gönderdiğini düşünüyor. Bunlar Cindy Sherman'ın ve başkalarının kılıklarına bürünmüş Cindy Sherman resimleri. Fakat aynı zamanda kadınların, film, dergi, resim gibi kültürel ürünlerde, özellikle de erkek prodüktörler, yönetmenler, editörler, ressamlar ve fotoğrafçılar tarafından ne biçimde temsil edildiklerini gösteren fotoğraflar bunlar. Onları yalnızca "portreler" veya "kadın portreleri" veya "otoportreler" ya da "Cindy Sherman'ın otoportreleri" olarak tanımlamak, eksik hatta yanlış tanım yapmak olur. Arthur Danto bu ikonik karakterleri set fotoğraflarındaki karakterlere benzetir:

> Değişmeyen konu "Başı Beleda Kız" konusudur. Kızın kendisi her zaman bunun farkında değildir. Kız; barbi bebek elbisesiyle, banliyölerde, kumsalda veya kentte hep yalnızdır, beklemektedir, endişelidir. Duruşu ve ifadesi fenomenolojik olarak daima "Öteki"ni imler: Ona sahip olmak için mücadele eden Avcıyı, Kurtarıcıyı, İyi ve Kötüyü... O bir dişi dedektiftir; aynı zamanda Amerika'nın sevgilisi, Arkamızda Bıraktığımız Kız, büyük tehditlerle dolu dünyadaki narin ve süzülen varlık. Genç bir ev kadınıdır O, mutfka önlüğü içinde bir güzel, fakat korkutulmuş bir insandır. ... Altın kalpli fahişedir, birinin sekreteri ve sağ kolu, akşamları dışarı çıkmak için izin almak zorunda olan ve alt etmesi gereken düşmanlara sahip biri, gözlerden perdeleri kaldıran ve sert kalpleri yumuşatan insan, korodaki çocuk, kocaman gözlerinde aşk ateşi yanan ve herkese gülümseyen varlık, kapı komşumuz, her erkeğin mutluluk rüyası... [16]



FOTOĞRAF 4 Cindy Sherman, *Untitled Film Still (İsimsiz Film Karesi),* Siyah-beyaz fotoğraf, 25 x 20 cm

Camera Lucida'nın yazarı Fransız göstergebilimci Roland Barthes 1968'de "Yazarın ölümünü" ilan etti. Bu ifadeyle, pasif okuyucular için anlam inşa edici olan yazarın biricik otoritesini sarsmak ve okuyucuları anlamın aktif inşacıları olma konusunda cesaretlendirmek niyetindeydi. Barthes "yazarın ölümü"nü "okuyucunun doğuşu" ile pekiştirmişti.[17]

Sherman, yazar ve birey olarak şahsiyetten kaynaklandığını düşündüğü safraları atar ve "şahsiyetin mutlak niteliği; temsiliyet sırasında, çocuklara anlatılan öykülerde, ergenlerin okuduğu kitaplarda, toplumsal tipleri üreten ve içselleştirmemize neden olan medyanın servis ettiği görsellerde, filmvâri anlatımlarda ve hayali tasarılarda inşa edilir" der. Bunlar, aynı zamanda Sherman'ın da çok sevdiği "ergen kızın klasik giyinme oyunu" ile doludurlar. Bu temsiller, varoluş dışında teorize edilemeyen hazzın kadınsal bir formunun var olduğuna dair güçlü birer hatırlatıcı görevi görürler.

Sherman şöyle söyler: "Belli bir mesafeden baktığınızda baştan çıkarıcı, renkli, çekici, merak uyandırıcı görünen görseller üretmeyi ve sonrasında baktığınız şeyin aslında tamamıyla farklı bir şey olduğunun farkedilmesini seviyorum. Tipik güzellik ideasını takip etmek bana sıkıcı görünüyor, çünkü bu dünyayı görmenin en kolay ve garantili yolu. Diğer tarafa bakmak çok daha ilgi çekici." Sherman işleri ile ilgili yorum yapmaya çağırıyor insanları: "Peruk ve elbiselerden fazlasını görebilmek için karakterlerle yakınlaşmaya çalışıyorum. Bu karakterlerin hayatları, neler düşündükleri hakkında diğer insanların hayal kurmasını seviyorum. Sanıyorum hikaye anlatmak gibi bir şey bu."[18]

Sherman'ın galerisi için yazan eleştirmenlerden biri kolay farkedemeyeceğimiz şeyleri detaylı ve dikkatli bir biçimde anlatıyor (bkz. Renkli Fotoğraf 1):

> Sherman'ın son fotoğrafları hali vakti yerinde, orta sınıftan Amerikalı kadınları tasvir ediyor. Bu kadınlar, fiziksel olarak en iyi zamanlarında olmasalar da toplumsal güçlerinin zirvesindedir ve "terzi kuvvetleri" tarafından korunmaktadır. Bu vahşi portreler, dokunaklığın hüküm sürdüğü, gerçeklik ve kurgu arasındaki rahatsız edici sınırı ifade eder. Pahalı elbiseler giyen, uzman ellerce saçları ve makyajı yapılmış, ayrıcalıklı yaşamlarının seçkin mimarisi tarafından çerçevelenmiş bu kadınlar birden kameranın

> hissiz bakışları altında ufalanıp dağılmaya başlar. Önce hepsi lüks dolu ve başarılı olarak yansıtılır, fakat başka bir açıdan daha zıt etkiler hissedilmeye başlar: cilt lekeleri, kırışıklıklar, sarkmış ciltler, bol gelen cafcaflı elbiseler. Ayrıca daha yakın bir inceleme, arka planların çevreledikleri karakterden ayrı olduklarını, başka bir yerde çekildiklerini ve resmi tamamlamak –aynı zamanda onu zayıflatmak– için dijital olarak resme sonradan dahil edildiklerini gösterir.[19]

Sherman'ın fotoğraflarını "portreler", "kadınların portreleri", "otoportreler" ya da "Cindy Sherman'ın Otoportreleri" olarak tanımlamak isabetsiz olurdu.

Joel-Peter Witkin'inkiler gibi bazı fotoğraflar ise açıkça karmaşık konulara sahiptir. Witkin'in konularını deşifre etmek çoğu zaman zordur ve genellikle şok edici olduklarından dikkat isterler. *Exposure*'da yayınlanan uzun makalesinde Cynthia Chris, Witkin'in konusunu cinsel, vahşi ve sapkın olarak niteliyor ve şöyle bir döküm yapılyor: "fetus, çocuk, erkek, dişi, hermafrodit, ceset, iskelet, güzel, biçimsiz, obez, canlı hayvan ve doldurulmuş insan."[20] *Artweek*'te yazan Hal Fischer, konunun bir bölümünü şöyle özetliyor: "işkence görmüş bedenler, obez kadınlar, havuç dildolar, fetuslar ve bu fotoğrafçının imgelemine girebilecek diğer her şey enigmatik, çoğu zaman da grotesk bir tabloya dönüştürülmüş."[21] Witkin, Fischer'ın betimlemesiyle "yeryüzü tanrıçalarını, transeksüelleri, maskeli ve bağlanmış erkekleri ve o yolun diğer yolcularını" model olarak kullanıyor. Makalesinde Chris şöyle diyor: "Genellikle çıplaklar, giyinmekten çok şapkalara, başlıklara, maskelere, kanatlara, file çoraplara büründükleri, bitki örtüsü, fauna, yiyecek ve seks oyuncaklarına karıştıkları söylenebilir."[22] Kişiler bazen, negatifler basılmadan önce çizilerek veya yine elle başka şekilde manipüle edilerek daha da değiştirilmişler ve pek çok fotoğraf da farklı negatiflerin kolajlanmasından oluşuyor.

Witkin tablosunda başka sanat objelerine ya da parçalarına da yer veriyor ve sık sık eski zaman sanatçılarının işlerine göndermede bulunuyor. Van Deren Coke, Witkin'in eserine ait bir kataloğun giriş makalesinde bu sanat objelerini ve göndermeleri ayrıntılı olarak listeliyor.[23] 1981 tarihli ve *"Prince İmperial"* (Emperyal Prens) başlıklı fotoğrafında Witkin, III. Napolyon'un oğlunun 1860'larda yapılmış



FOTOĞRAF 5 Joel-Peter Witkin, Thoraxic Park, *Triptiğin sol paneli*, 2002.

bir portresine gönderme yapıyor. Witkin'in *Mandan* isimli fotoğrafı 1830'larda George Catlin tarafından yapılmış bir resmi temel alıyor ve *Courbet in Rejlander's Pool* (Courbet, Rejlander'in Havuzunda) ise hem ressam Courbet'ye hem fotoğrafçı Rejlander'e gönderimde bulunuyor. Witkin'in bazı fotoğrafları diğer sanat eserlerine o kadar yakın göndermede bulunuyor ki, Coke bu tarihi resimlerden bazılarını katalogda Witkin'in çağdaş işlerinin yanına yerleştirmiş: Peter Paul Rubens tarafından yaklaşık 1638'de resmedilmiş olan *The Little Fur,* Witkin'in *Helena Fourment* isimli resminin karşısına basılmış. Bir dipnotta Coke, Witkin'in fotoğrafının Rubens'in karısı Helena Fourment'in portresinin parodisi olduğunu söylüyor. Witkin ayrıca Goya'nın, Grant Wood'un (*Portrait of Nan*) ve Canova'nın bir Venüs heykelinin de parodisini sunuyor. *Pygmalion* isimli bir başka Witkin fotoğrafında, Picasso resimlerinin röprodüksiyonlarından bazı parçalara yer veriyor. Böylece bu fotoğrafın konusu bir başka sanat eseri oluyor, tabii eğer bakan kişi diğer sanat eserinden haberdarsa veya mesela eleştirmen gibi birinden referans hakkında bilgilendiyse. Parodiler özel olarak sorunludur çünkü bir parodi, okur ya da izleyici onun bir parodi olduğunun farkında olmadığı ve göndermede bulunduğu şeyi nasıl komikleştirdiğini bilmediği sürece etkisizdirler. Witkin'in yapıtından verilen bu örneklerde konu apaçık değil, o halde eleştirmen onları eksiksiz ve tam olarak betimlemek zorunda.

BİÇİMİ BETİMLEMEK

Biçim konunun nasıl sunulduğuna gönderme yapar. 1930'larda Farm Security Administration için fotoğraflar çekmiş olan ressam ve fotoğrafçı Ben Shahn, biçimin içeriğin kalıbı olduğunu söylüyordu. Bir fotoğrafın biçimi hakkındaki betimsel ifadeler, görsel olarak nasıl oluşturulduğu, nasıl düzenlendiği ve nasıl inşa edildiği ile ilgilenir. "Biçimsel unsurlar" denen şeyleri nasıl kullandığına bakarak bir fotoğrafın biçimi hakkında fikir ediniriz. Fotoğraf, resim ve çizim gibi daha eski sanat biçimlerinden şu unsurları devralmıştır: nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kitle, mekan ve hacim. Fotoğraf için anılan diğer unsurlar şunlardır: siyah-beyaz ton skalası; konu karşıtlığı (contrast); film karşıtlığı; negatif karşıtlık; kağıt karşıtlığı; film formatı; fotoğrafın hangi uzaklıktan çekildiğini ve hangi lensin kullanıldığını da içeren bakış açısı; açı ve lens; kadraj



FOTOĞRAF 6 Jan Groover, *İsimsiz*, 1977, paladyum baskı

ve sınır; alan derinliği; büyütmeden doğan lekelerin belirginliği ve odaklanma derecesi. Eleştirmenler, fotoğrafçıların bu biçimsel unsurları kullanma yollarını "tasarım ilkeleri" olarak adlandırırlar ki, bu kavram şunları kapsar: ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritim, denge, yönelimsel (directional) güçler, vurgu ve itaat.

Edward Weston, bir fotoğrafçının bir film karesine poz verdirirken biçimsel unsurlar arasından yapacağı seçimler hakkında şunları söylüyor: "Fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin konumunu, açısını veya lensinin odaksal uzunluğunu değiştirerek sabit bir tek özneyle sonsuz sayıda farklı kompozisyon elde edebilir."[24] John Szarkowski Weston'ın gözlemlediği şeyi 50 yıldan uzun bir zaman önce görmüş, bir de şu önemli içgörüyü eklemişti: "Fotoğrafın basitliği, resim çekmenin bu denli kolay olması gerçeğine dayanıyor. Gitgide artan karmaşıklığı ise aynı konuyu içeren binlerce başka fotoğrafı çekmenin de o denli kolay olmasından ileri geliyor."[25]

Jan Groover'ın sergi kataloğu için yazdığı bir makalede Susan Kismaric'in harika bir paragrafı var; eleştirmenlerin, biçimi ve bi-

çimin konu üzerindeki etkilerini nasıl betimleyebileceklerine dair mükemmel bir örnek oluşturuyor:

> Bu resimlerde biçimsel unsurun en göze çarpan kullanımı nesnelerin ölçeği. Çiçekler, bıçaklar, çatallar ve kaşıklar gerçekte olduklarından büyük görünüyorlar. Gündelik işlerde kullandığımız bu nesnelerin anlamına dair ortak anlayışımız, egzotik ve gizemli bir algı deneyimine dönüşüyor. Tabak çanak, bıçak ve ev bitkileriyle yapılmış düzenlemeler, yeni ve göz alıcı enkarnasyonlarıyla görüşümüze egemen oluyor ve zevk veriyor; bir yandan da doğal dünyadaki gerekliliklerine ilişkin anlayışımızı küçümsüyor. Büyük bir titizlikle ayarlanmış yapay ışık bu duyguyu güçlendiriyor. Cam, metal ve su üzerinde oluşan ve gerçek hayatta ya bir an için algılanan ya da hiç algılanmayan renk ve şekil yansımaları yakalanıp görüntülenmiş ve yeni konular olarak tefekkürümüze sunulmuş. Fotoğraflanan şeylerin doğal renkleri yoğunlaştırılmış ve vurgulanmış. Organik maddeler insan yapımı nesnelerle harmanlanmış. Yumuşak dokular sert dokulara dokunuyor ve denge getiriyor. Duyumsal olanla doğal olan karşı karşıya yerleştiriliyor.[26]

Kismaric'in değindiği biçimsel unsurlar, ışık, renk ve doku; tasarım ilkeleri ise ölçek, nesnelerin düzenlenmesi ve bir araya getirilmesidir. Kismaric, en baskın tasarım ilkesinin ölçek olduğunu söylüyor ve ardından Groover'ın fotoğraflarında ve bizim onlara ilişkin algımızda, ölçeği nasıl kullandığını betimliyor. Işığın yapay olduğunu ve titizlikle ayarlandığını belirtiyor. Renkler doğal; biçimlerden bazıları üretilmiş, diğerleriyse organik ve bunlar bir araya getirilmişler. Kismaric dokuları yumuşak ve sert, duyumsal ve doğal olarak tanımlıyor. Kismaric'in bu unsurları ve yarattıkları efekti (etkiyi) betimlemesi, Groover'ın eseri hakkındaki bilgimize katkıda bulunurken değerlendirmemezi de zenginleştiriyor.

Kismaric'in paragrafı, eleştirmenin nasıl aynı zamanda hem konuyu hem biçimi betimlediğini ve nasıl tek bir paragrafta betimleme, yorumlama ve değerlendirme yaptığını gösteriyor. Nesneleri isimlendirmek betimsel olmaktır, ama nesnelerin nasıl egzotik ve gizemli hale geldiğini söylemek fotoğrafı yorumlamaktır. Paragrafın genel dili oldukça olumlu. Paragrafı okuduktan sonra

Kismaric'in bu fotoğrafları çok iyi bulduğunu öğrenmiş oluyor ve fotoğrafın betimlenmesine dayalı bu yargının nedenlerine vakıf oluyoruz.

MALZEMEYİ BETİMLEMEK

Malzeme terimi bir sanat objesinin neyden yapıldığına gönderme yapar. Malzeme, önemli ölçüde anlamı değiştirdiğinden veya açığa çıkardığından onu tanımlamak veya betimlemek önemlidir. Örneğin Rashid Johnson 2001'de bir Van Dyke fotoğrafı üretti* (Konu nesnesi tanımlanamayan, çok soyut ve monokrom bir fotoğraftı bu).[27] Burada malzemenin rahatlıkla bir "fotoğraf" veya "Van Dyke fotoğrafı" olduğu söylenebilir. Betimlemede daha da ileri giderek bunun bir "fotogram"** olduğunu da söyleyebiliriz. Johnson bu çalışmasında tavuk kemikleri, kavun çekirdekleri, barbunyalar, prinç taneleri kullanmıştır. Bu malzemeler çağrışımlarla yüklüdür. Taşıdıkları kültürel yananlamlar eserin adıyla da pekiştirilmiştir: *Jiggabooboo Kutsal Toprak Zencileri.* Bu görselin malzemesi hakkında bu bilgiler olmaksızın çalışmanın gerçek anlamına ulaşmak ve çalışmada bu malzemeleri farketmek çok zor olurdu. Sandy Skoglund'un 1997 tarihli *"Yumurta Kabuklarının Üzerinde Yürümek"* eseri için basitçe ve tam olarak "Cibachrome" veya "renkli bir fotoğraf" denebilir, ama iş fotoğraf için mekan düzenlemeye gelince Skoglund, 3 metre karelik bir alan üzerine (bazıları alçıyla dolu) boş yumurta kabukları, kağıttan banyo eşyaları (lavabo, küvet, klozet, ayna), kabartma resimlerle süslenmiş kağıttan duvar fayansları, yılan ve tavşan figürlü döküm heykeller (bronz yapıştırma) yerleştirmiştir. *Spirituality of the Flesh* (Etin Tinselliği) adlı sergisinde son fotoğraf setinin duvarlarını kaplamak için 35 kilo çiğ hamburger satın aldı ve *The Wedding*'in (Düğün) duvarlarını ve zeminini renklendirmek içinse portakal reçeli ve çilek pestili kullandı. Bir resmin kullandığı malzemeler hakkındaki betimsel ifadeler genellikle onun fotoğraf mı, yağlı boya resim mi yoksa bir gravür mü olduğunu tanımlamaktan ibarettir. Kullanılan filmin çeşidi ve ebatı, baskı ebatları, siyah-beyaz ya da renkli

* Van Dyke kahverengisinin hakim olduğu bir fotoğraf tab etme işlemi. *Ed. Not.*

** Objektif ve kamera olmadan nesneleri doğrudan pozlandırarak elde edilen fotoğraf. *Ed. Not.*

olması, kullanılan fotoğraf makinesinin özellikleri gibi bilgilerin yanı sıra, resmin nasıl yapıldığına dair her türlü başka teknik bilgi de verilebilir.

"Batı Amerika'da"nın eleştirmenlerinin her biri Avedon'un fotoğrafları nasıl çektiği konusunda bilgi veriyor. Davis, Avedon'un filmlerinin el değmeden ve kesilmeden basıldığını söylüyor bizlere, ayrıca kişilerin beyaz bir duvar kağıdının önünde doğal ışıkta çekildiklerini ve Avedon'un 752 seans çekim yaptığını ve 17 bin makara film harcadığını öğreniyoruz. Davis, Avedon'un 8'e 10 inçlik fotoğraf makinesi kullandığını, bu sayede kişilere yakın durabildiğini, hatta onlarla konuşabildiğini sözlerine ekliyor.

Wilson ise fotoğraf makinesi ve tripod'dan başka beyaz duvar kağıtlarını anıyor ve Avedon'un çekim yaparken makinenin arkasında kalmak zorunda olmayıp kişilerinin yanında durabildiğine vurgu yapıyor. O da bize Avedon'un 752 seans çekim yaptığını söylüyor; bu işi birbirini izleyen beş yaz mevsiminde tamamladığını, bu arada Kansas'tan California'ya onyedi batı eyaletinde gezindiğini de ekliyor.

Weiley fazla ayrıntılı teknik bilgi vermiyor, ama Avedon'un kişileri nasıl beyaz kağıt önüne yerleştirdiğini betimliyor ve fotoğraf makinesini iki asistanın yüklendiğini sözlerine ekliyor. Avedon'un çekim yöntemlerini betimliyor ve bu yöntemin psikolojik etkilerini betimliyor: "Kontrol tamamen elinde, kişileri üzerinde tam yetke sahibi. Avedon seçiyor, düzenliyor ve yönetiyor, tıpkı bir moda çekiminde yaptığı gibi."[28]

Groover'ın yapıtı hakkındaki makalesinde Kismaric, natürmortlardan bazılarının platin-palladyum baskısıyla yapıldığını belirtiyor. Bu yöntemin 1873'te kalıcılığı yüzünden icat edildiğini açıklıyor, öte yandan estetik niteliklerini de sıralıyor: "zarafet, hafif griler ve ılık tonlar."[29] Kismaric, Groover'ın resim eğitimi almış olmasına rağmen fotoğrafta karar kılması üzerine de bir şeyler söylüyor: "Resim yerine fotoğrafı kullanarak Groover, temsil kavramını karmaşıklaştırıyor ve fotoğrafın imgelem ürünü işler yapma kapasitesinin altını çiziyor."

Witkin'in eleştirmenleri genellikle fotoğraf malzemesini nasıl kullandığını da tartışıyorlar. *Art in America'da* yayınlanan eleştirisinde Gary Indiana, "Baskılardan çoğu, hafifçe solmuş ve çürümek üzere olan daguereotip* gibi görünsünler istenmiş" diyor ve ekliyor:

* Gümüş levha üzerine çekilmiş eski tarz fotoğraf. Ed. Not.

"Kenarda görülen siyah çizgiler ve lekeler Aksiyon Resmi'nin izlerini taşıyor."[30] *Artweek*'te çıkan eleştirisinde Hal Fischer da Witkin'in fotoğraf malzemesini nasıl ele aldığını betimliyor ve bu ele alışın etkilerini ortaya koyuyor: "Bu sanatçı, negatiflerini kezzap ve sodyum klorürle dikkatle işleyerek ve ton banyosu yaparak, fotografik gerçeklikten taviz vermeden görselleri bir 19. yüzyıl aurası ile beziyor."[31] Aynı yayında bir yıl sonra çıkan eleştirisinde Jim Jordan da, Witkin'in fotoğraflarına uyguladığı biçimsel işlemlerin onlara adeta 18. yüzyıla, hatta 16. Louis'nin sarayına aitlermiş gibi eski bir görünüm kazandırdığını kabul ediyor. Ayrıca Witkin'in Rolleiflex fotoğraf makinesi kullandığını, Portriga kağıdı üzerine baskı yaptığını, bazen bu kağıdı üzerine ton kimyasalları ve su serpiştirdiği bir mendille örttüğünü de anlatıyor.[32]

Uta Barth, fotoğraf malzemesinin –kamera hareketi, konumlanma, hareketli obje, ölçek ve odaklanma gibi– ayırt edici özelliklerinden faydalanan ve onları sorgulayan Kavramsal Sanat ruhuyla fotoğralar çekmektedir. Andrew Perchuk'un eleştirilerine göre Barth'ın fotoğrafları, fotoğrafik aygıtın izleyiciyi nasıl yönlendirdiğini veya kafasını karıştırdığını topolojik açıdan inceleme girişimidir.[33]

Mike ve Dough Starn, *Attracted to Light* isimli kitap ve sergi için yaptıkları çekimlerde New York dışındaki evlerinin verendasındaki güveleri fotoğraflamıştır. Bu çekimlerde özel yapım makro lensler kullanmış ve banyolanmış resmin yüzeyini inceden kavlayan ve yumuşatan gümüş bir çözelti geliştirmişlerdir. Bu çözelti güvelerin tırtıklı kanatlarını daha da belirgin hale getirmiştir.

Annette Grant, Gregory Crewdson'un *New York Times* için çektiği fotoğraflar hakkında yazarken ayrıntılı post-prodüksiyon manipülasyonlarını betimlemiştir:

> Seçkinin ilk sayfasında, yatak odası sahnesindeki erkek ve kadın iki ayrı çekimle gösterilmiştir. İlki merkezi çekimdir ve yatak odası ve yataktaki erkek için yapılmıştır. Diğer çekim ise sonradan bu fotoğrafın üzerine taşınmış kadının çekimidir. Kadının zemine düşen gölgesinin düzeltilmesi gerekmiştir. Yine de taşınmış figürler hiçbir zaman tam olarak ana sahneye oturmaz. Duvarlarla birleşmesi için tavan üzerinde de hafiften oynanmıştır. Yatak odasının dışındaki çimlere konmuş kuşlar dikkat dağıttığından resimden çıkarılmıştır. Resme zaman-dışılık hissi ver-

> mek için makyaj masası üzerindeki losyon şişesinin markası da silinmiştir. .... Farklı ışık kaynakları kullanıldığından zeminde birçok gölge vardır. Bu nedenle açık renkli halı başka alanlarda da kullanılmıştır. Peki sonuç? Bay Crewdson'a göre "iyi ve güzel arasındaki fark"tır sonuç.[34]

Böylece malzemenin betimlenmesinin müze etiketlerini (Jan Groover'ın imajları etiketlenirken söylendiği gibi "üç kromojenik renkli baskı" ya da "platin-paladyum baskısı" veya "Gümüş-jelatin baskı") anmaktan öte bir şey olduğunu görüyoruz. Bir fotoğrafçının kullandığı malzemeyi tam olarak betimlemek sanatçının tercih ettiği süreç hakkındaki olguları, fotoğraf makinesinin tipini, baskı çeşidini sıralamaktan ibaret değildir. Aynı zamanda bu kullanımların anlatım üzerindeki ve eserin bırakacağı bütüncül tesir üzerindeki etkilerini tartışmaktır. Eleştirmenler bu etkileri yorum yaparken veya eseri yargılarken tümüyle keşfedebilirler, fakat malzemenin özelliklerine ayrıntılı olarak değinmeleri gereken yer öncelikle eleştirinin betimsel aşamasıdır.

BİÇEMİ BETİMLEMEK

Biçem veya üslup; bir sanatçının ve bir akımın kullandığı veya bir zaman dilimi ya da bir coğrafi mekânda bulunan çeşitli sanat objeleri arasındaki benzerliğe işaret eder. Biçem, konu malzemesi ile biçimsel unsurların karakteristik bir biçimde ele alınışından tanınır. Neo-ekspresyonizm (Yeni dışavurumculuk) resimde artık yaygın olarak kabul gören yeni bir biçemdir. Resimselcilik (Pictorialism), "rejisel fotoğraf"[35] ve "enstantane estetiği"[36] ise fotoğrafın biçemleridir (üsluplarıdır).

Bir fotoğrafçının üslubu, fotoğraflamak için hangi konuları seçtiğine, hangi malzemeyi kullandığına ve fotoğrafın biçimsel düzenlenişine bakarak anlaşılır. Biçemle meşgul olmak betimsel olmaktan çok yorumsal olmayı gerektirebilir. Fotoğrafları "çağdaş Amerikan" ya da "yüzyıl dönümü" diye etiketlemek, "gerçekçi", "yalın", "üzerinde oynanmış" veya "belgesel" diye etiketlemekten daha az tartışma yaratır. Avedon'un eserini eleştiren ve burada yer verdiğimiz eleştirmenler, biçeminin "belgesel" mi, "kurgusal" mı yoksa "moda" mı olduğunu belirlemekle yakından ilgilenmişlerdi. Avedon'un üs-

lubunu belirlemek betimlemeden çok daha fazlasını gerektiriyor, ama kimleri çektiğine, onları nasıl çektiğine ve resimlerin nasıl göründüğüne dair betimlemelere yine ihtiyaç var.

Avedon'un üslubuna ilişkin yazmış eleştirmenler içinde en başarılısı Weiley. Çektiği eski portrelerden söze girerek, sanatçının kişilerini "Avedonize" ettiğini öne sürüyor.[37] Daha önceki portre çalışmalarını "yüzleşmeyle ilgili" diye genelleştirirken, "ön cepheden, dolaysız, merkezde bir kişinin yer aldığı, doğrudan izleyiciye bakan" fotoğraflar olarak niteliyor. Fotoğrafladığı ünlü kimselerin cazibesini küçümsediğini, onların maskelerini indirdiğini ve "tümgücül olanı insani ölçeğe geri döndürerek her türlü zarafet ve kibir iddiasını baştan öldürdüğünü" söylüyor. Weiley, Avedon'un "Batı Amerika'da" sergisindeki kişileri ele alışına bu kadar sempati beslemiyor, çalışma tarzını "onaylanamaz" buluyor, "bu kişilere tenezzül ettiğini" ve onları sömürürken "kibrini saklamadığını" söylüyor. Çektiği ünlü kişiler birer medya kurdu; fotoğraflanmaya ve basında görünmeye çoktan alışık tipler, ama Batılılar öyle değil. Weiley, Avedon'un elinde "kurbanlık kuzu"ya döndüklerini düşünüyor. Böylece Avedon'un biçemi hakkında betimsel olgulara dayanarak, yani kimleri çektiğini ve nasıl çektiğini açıklayarak Weiley, betimleme ve yorumlamanın ötesine geçerek olumsuz biçimde yargılıyor.

KARŞILAŞTIRMAK VE KARŞITLAŞTIRMAK

Bir fotoğrafçının eserini eleştirel olarak çözümlemenin en yaygın yöntemlerinden biri de onu sanatçının veya başka bir fotoğrafçının veya başka sanatçıların eserleriyle karşılaştırmak ve karşıtlaştırmaktır. Karşılaştırma ve karşıtlaştırma, iki yapıt arasındaki ortak yönleri ve farklılıkları bulup çıkarmaktır. Burada sözü edilen eleştirmenlerin hepsi Avedon'un çalışmasını başka fotoğrafçılarınkiyle betimsel olarak karşılaştırıyor.

Davis, Avedon'un Batı Amerika projesinin boyutlarını William Henry James ile Edward Curtis'in 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında yaptıkları belgesel projeyle karşılaştırıyor.[38] Jackson, yirmi beş yıl boyunca Kızılderilileri ve Batı coğrafyasını çekmek için binlerce makara film harcamış bir kaşif, yazar ve fotoğrafçıydı. Curtis 1907 ve 1934 arasında *The North American Indian* (Kuzey Amerika Yerlisi) adı altında 20 ciltlik bir eser yayınladı. Davis bu üç fotoğrafçıyı

karşılaştırsa da, meziyet bakımından Avedon'u diğer ikisiyle bir tutmuyor. Bir yargısında (betimlemesinde değil) şöyle diyor: "Avedon ne Jackson ne de Curtis olabilir."

Eleştirmenler sadece fotoğrafçılar arasında karşılaştırma yapmak zorunda değillerdir. Örneğin Wilson, Avedon'u başka mesleklerden pek çok kişiyle karşılaştırıyor. Bunların çoğu fotoğrafçı değil, ya tanıdığı edebi kaynaklar ya da popüler kültür ve moda figürleri: Sam Shepard, Edward Curtis, Mathew Brady, August Sander, Joan Didion, Norman Mailer, Truman Capote, Evil Knievel, Salvador Dali, Elsa Schiaparelli, Charles James, Andy Warhol, Tom Wolfe, Calvin Klein, Georgia O'Keeffe, Ansel Adams ve Irving Penn. Wilson, Avedon'u diğer hikaye anlatıcılarıyla, modayla sanat arasında köprü kurmuş başkalarıyla karşılaştırıyor, çünkü Avedon'un, fotoğraflarıyla modayı aşmaya ve hikayeler kurmaya çalıştığını düşünüyor.

Burada anılan bütün eleştirmenler içinde Weiley, en derinlemesine karşılaştırma yapan kişi. Avedon'un yapıtıyla Robert Frank, August Sander ve Diane Arbus'un eserleri arasındaki benzerlikleri ve karşıtlıkları dikkatlice bulup çıkarıyor. Robert Frank'in kitabı *The Americans*'ı alıntılıyor, çünkü bu da Avedon'un yapıtı gibi "Amerika'ya dair sert bir vizyon" sunuyor[39]. Bir başka neden ise iki sanatçının da fotoğrafladıkları kültürlere yabancı olması: Frank İsviçreli ve Avedon da kovboy değil. Avedon'u; Frank, Arbus ve Sander ile karşılaştırmak için Weiley, tüm bu fotoğrafçıların eserlerini ve çalışma tarzlarını betimlemek, ardından benzerlikleri ve farklılıkları işaret etmek zorunda kalıyor.

BİLGİNİN İÇ VE DIŞ KAYNAKLARINI TANIMLAMAK

Gördük ki bir eleştirmen konusuna, biçimine, malzemesine ve biçemine (üslubuna) bakarak bir fotoğraf hakkında pek çok şey söyleyebilir. Daha önce de değindiğimiz gibi eleştirmenler çoğu zaman da dış kaynaklara başvurarak o fotoğraf hakkında anlayışımızı artıracak betimsel bilgi toplarlar. Avedon'un eleştirmenlerinin her biri yazılarında fotoğrafa bakmakla çıkartılamayacak bilgiler verdiler. Sadece Batı Amerika fotoğraflarına bakarak Avedon'un bunların 17 bin negatif içinden seçtiğini, 752 seans çekim yaptığım, işin Amon Carter Müzesi tarafından ısmarlandığını ya da daha önce de büyük insan resimleri üretmiş ünlü bir moda fotoğrafçısı tarafından

çekildiklerini bilmek mümkün değil. Bu bilgi, basın içerikleri, sanatçıyla söyleşiler, sergi kataloğu ve fotoğraf tarihi bilgisi gibi çeşitli kaynaklardan geliyor. Avedon'un eserini hem kendi önceki eserleriyle hem de başkalarınınkiyle hatta görsel olmayan sanat eserleriyle karşılaştırmak ve karşıtlaştırmak için tüm eleştirmenler dış kaynaklara başvurdular.

Avedon'un eserine yönelik eleştirilerden farklı bir örnek veren Van Deren Coke, bir sergi kataloğuna yazdığı Witkin'in yapıtına giriş yazısında büyük ölçüde dışsal bilgiye dayanıyor.[40] Coke bu bilgileri Witkin'in 1976'da New Mexico Üniversitesi'ne sunduğu yüksek lisans tezinden ve kendi eseri hakkında sarf ettiği ifadelerden almış. Coke'un verdiği bilgilerin çoğu biyografik; Witkin'in hayatındaki olgular ve belli imgeleri üretmek için ihtiyaç duyduğu psikolojik güdülenmeler hakkında. Witkin'in hayatı hakkındaki bilgilerin fotoğraflarını da aydınlattığına inanıyor Coke ve psikolojik güdülenmeye örnek olarak Witkin'in altı yaşındayken tanık olduğu bir trafik kazasını, küçük bir kızın bedeninden ayrılmış başına nasıl yakın durduğunu anlatan şok edici bir hikaye aktarıyor. Coke ayrıca Witkin'in babasının Ortodoks bir Yahudi, annesinin ise bir Katolik olduğunu ve dinsel anlaşmazlık yüzünden boşandıklarını, Witkin'in ilk cinsel deneyimini bir hermafroditle (çiftcinsiyetli) yaşadığını, akşamları New York'taki Cooper Union School of Art'ta heykel eğitimi aldığını, Vietnam savaşı sırasında orduda fotoğrafçılık yaptığını ve görevlerinden birinin kaza ve intihar kurbanlarının fotoğrafını çekmek olduğunu da anlatıyor.

Witkin üzerine makalesinde Cynthia Chris, Coke'un katalalogdaki giriş yazısından ve Witkin'in Art Institute of Chicago'da verdiği bir dersten yararlanarak dışsal bilgiye başvuruyor. Chris, ayrıca Witkin'in –caddeleri gezerek, insanları izleyerek, küçük ilanlar aracılığıyla ve kitabının sonundaki "alışveriş listesi gibi okunan" bir sonsöz sayesinde– sıra dışı konular yakaladığını özellikle not ediyor, çünkü yöntemlerini itiraz edilebilir buluyor.[41]

Eleştirmenler ve eleştiri kuramcıları, dışsal bilginin önemi, gerekliliği, belli bilgi tipleri ve bu bilgileri toplama yolları üzerinde anlaşmazlık içindedirler. Birinci bölümde gördüğümüz gibi, örneğin A. D. Coleman eleştirmenle sanatçı arasındaki mesafenin korunmasını, küratörlükle eleştirmenlik ve tarih yazımıyla eleştiri arasındaki farkların da gözetilmesini savunuyor. Buna karşılık Lucy Lippard,

hakkında yazdığı sanatçıyla arasında bir ortaklık varsayıyor ve onlarla söyleşmekten, onları eserleri hakkında konuşturmaktan rahatsızlık duymuyor. Geçmişte eleştirmenler sanatçı hakkındaki yaşamöyküsel ve psikolojik bilgileri yersiz diye niteleyerek reddeder, eleştirinin kaynağı olarak yalnız sanat eserini görür ve geriye kalan her şeyi oyalanmadan ibaret sayarlardı. Oysa çoğu çağdaş eleştirmen, sanat ve eleştiriye dair daha bağlamsal bir görüşe sahiptir ve fotoğrafın hangi bağlamda üretildiği gibi gündelik çevresel koşulları dikkate alır. Bağlamı dikkate almanın önemi Bölüm 5'te işlenecek.

Dışsal betimleyici bilgiyi kullanıp kullanmamak bir ilinti sorunudur. Neyi betimleyip neyi görmezden geleceğine karar verirken eleştirmenin görevi ilintili bilgiyi ilintisizden, anlamlı ve önemliyi gereksiz ve abesten ayırmaktır. Bununla birlikte eleştiri yaparken yaşamöyküsünün dozu kaçırılmamalı, sanatçı hakkındaki ilginç ayrıntılar sanat eserine bakışı bulandırmamalıdır.

Yeni yeni fotoğrafla ilgilenmeye başlayan tarihçi ve eleştirmen Michael Fried, Mitch Epstein'ın *Amos Coal Power Plant* (Amos Kömür Santrali. Bkz. Renkli Fotoğraf 2) isimli fotoğrafına ilişkin nefis bir betimleyici eleştiri yazar. Fried, gördüğünü dikkatli bir biçimde betimlemesi ve parçaların formları ile ilgilenmesiyle tanınır. Aşağıda içsel bilgilere dayanarak Epstein'ın fotoğrafı ile ilgili ayrıntılı bir betimleme sunuyoruz.

> Kamera çimenli alan üzerinde yüksekçe bir yere yerleştirilmiş. Beyaz alüminyum kaplamalı ev solda, üzerinde sandalyeler, bir masa ve çiçekler bulunan beton avlunun hemen yanındadır. Sağda bahçenin geri kalan bölümü, resmin ortasında ise çıplak dalları ile bir ağaç bulunmaktadır (Resimdeki diğer ağaçların ise yaprakları vardır. İlk ipucu budur: istenmeyen bir şeyler olmaktadır). Ağacın yanında beyaz bir bahçe kulübesi, onun ötesinde ise sarı renkte alüminyum kaplamalı başka bir ev, bahçe ve ağaçlar görülmektedir. Muhit, tipik Amerikan banliyölerinde olduğu üzere, ne zengin ne de fakirdir. Bu sarı evin ötesinde ise –çok uzakta olmamasına rağmen soluk görünen– iki soğutma kulesi ve iki fabrika bacası seçilmektedir. Epstein'ın, sahnenin tümünü bir defada görmemizi sağlayacak, alanın bünyesindeki şeyleri –estetik bir bütün olarak– bir araya getirecek şekilde manzarının sağında bir yerlerde konumlandığı anlaşılır. Ayrıca

avlunun hemen dışındaki küçük çalılık, kırmızı parlak çiçekler, iki ev arasındaki dar alandan görülen kırmızı araba da son derece önemlidir. Bunlardan birini çıkarsanız resim başarısını büyük ölçüde kaybeder.[42]

BETİMLEME VE YORUM

Muhtemelen yorumlamadan betimlemek, betimlemeden yorumlamak kadar imkansızdır. Eleştirmen, işe bir fotoğraftaki unsurları zihinsel olarak sıralayarak başlayabilir, ama aynı zamanda bu unsurları sürekli bütün fotoğraf bağlamında da görüyor olmak zorundadır; şayet bu unsurların bir anlamı olacaksa. Fakat bütün, ancak parçaları bağlamında anlam taşıyacaktır. Böylece betimleme ve yorumlama arasındaki ilişki döngüseldir, bütünden parçaya parçadan bütüne gider.

Bir eleştirmen mümkün olduğunca çok sayıda betimsel unsuru zihinsel olarak sıralama isteğinde de olsa, eleştiri yazarken bu isteğini sınırlamak, sadece resim hakkındaki anlayış ve değerlendirmemize katkıda bulunacak ilintili bilgileri aktarmak zorundadır. Eleştirmenler ilintililik hakkındaki tespitlerini, fotoğrafın ne ifade ettiğine dair yorumlarında yaparlar. Bitmiş bir eleştiri yazısında arka arkaya betimsel bilgi, olgu üstüne olgu okumak ve bu olguların nasıl bir anlayışa bağlandığını bilmemek herhalde çok can sıkıcı olurdu. Bu anlayış ise eleştirmenin resmi nasıl yorumladığı ve değerlendirdiğine bağlıdır. Buna karşılık bir resimde ne olduğu tam olarak aktarılmadan yorum yapmak da hata olacaktır. Bir eserdeki tüm betimsel unsurları aktarmayan (daha da kötüsü aktaramayan) bir yorum kusurludur. Benzer biçimde neyi yargıladığımızı tam olarak anlatmadan yargılamak da sorumsuz bir tutum olur.

BETİMLEME VE DEĞERLENDİRME

Joel-Peter Witkin işleriyle tartışma yaratan sıra dışı bir fotoğrafçıdır. Eleştirmenler onun hakkında farklı yargılara sahiptir ve yargıları, olumlu ya da olumsuz veya iki yönlü olsun, eseri betimlemelerine etki eder. Cynthia Chris, eseri açıkça onaylamıyor: "Witkin'in üzerinde oynanmış fotoğrafları, insan davranışının ve görünüşünün imgelerine ilişkin en baskıcı, en ezici temsiller."[43] Hal Fischer ise şöyle yazıyor: "Bazen tuhaf bazen de sıra dışı görsellerin yaratıcısı Joel-Peter

Witkin, son on yılda ortaya çıkan en kışkırtıcı sanatçılardan biri."[44] Ve *New York Times*'dan Gene Thornton: "Witkin, çağdaş fotoğrafın son derece orijinal temsilcilerinden biri."[45] Değerlendirmeleri olumlu ya da olumsuz olsun, çoğu zaman betimlemeyle iç içe geçmiş durumda. Örneğin Gary Indiana, Witkin'in baskılarının biçimsel özelliklerini betimlerken "yanık lekeleriyle kaplı" ya da "kenarlarda sık görülen tiftiklenmeler" gibi ifadeler kullanıyor.[46] Bill Berkson aynı kenarları "şuruplu" olarak niteliyor.[47] Bunlar nötr kalan değil, daha çok onaylamayan betimlemeler. Bir başka eleştirmen, Jim Jordan "baskılar sözkonusu olduğunda Witkin'in inanılmaz çeşitlilikteki biçim tanımından" söz ediyor ve Witkin'in yüzeyde yaptığı oynamaların "izleyiciye bunun bir sanat eseri olduğunu gösterdiğini" düşünüyor.[48] Jordan'ın "inanılmaz çeşitlilikteki biçim tanımı" deyimi de olumlu çağrışımları olan bir betimleme-yargı karşımı.

Yayınlanan eleştirilerde değerlendirme ve hüküm içermeyen betimlemelere çok nadir rastlanır. Eleştirmenler betimlemelerini eser hakkındaki olumlu-olumsuz yargılarına göre renklendirir ve izleyicilerin eser hakkındaki görüşlerini etkilemek için betimsel ve değerlendirici ifadeleri aynı anda bir arada kullanırlar. Eleştirmenler yazdıklarında ikna edici olmaya çalışırlar. Buna karşılık okur, ne kadar incelikli yazılmış olursa olsun eleştirmenin betimlerini yargılarından, değer bakımından nötr betimlemelerini nötr olmayanlardan ayırabilmek durumundadır ki, eleştirmenle aynı fikirde olup olmadığına konuya daha vakıf olarak karar verebilsin.

Acemi eleştirmenler bir fotoğraf hakkında olumlu-olumsuz değer yargısında bulunmadan sadece betimleme yapmakta fayda görebilirler. Böylece betimlemelerin ne zaman eksiksiz, ne zaman nötr, ne zaman olumlu-olumsuz bir yargıya bağlı olduğu hakkında bir farkındalık ve duyarlılık geliştirirler.

BETİMLEMENİN OKURLAR AÇISINDAN ÖNEMİ

Bütün bölüm boyunca gördüğümüz gibi, ister acemi ister deneyimli olsun, eleştirmenler için betimleme çok önemli bir etkinliktir, çünkü bir sanat eserini "tanımak", özellikle bu sanat ve sanatçı daha önceden bilinmiyorsa biraz zaman alır. Görselleri anlamayı ve değerlendirmeyi sağlayan önemli ve ilginç bilgiler içerdikleri için betimlemeler okurlar için de önemlidir. Betimlemeler okurun belki de hiç

göremeyeceği fotoğraflar ve sergiler hakkında bilgiler verir. Betimlemeler aynı zamanda, okurların eleştirmenin yorumu ve yargısıyla hemfikir olup olmadıklarına karar verebilecekleri bir zemindir.

Fotoğrafları betimlemek ve bu betimlemeleri okumak özellikle önemli bir etkinliktir çünkü insanlar fotoğrafa pencereden bakar gibi bakmaya eğilimlidirler. Çoğu fotoğrafın stilistik gerçekçiliği yüzünden ve bunların bir makine sayesinde yapıldığı bilindiği için, insanlar fotoğrafları olay ve insanlara ilişkin "resimler" olarak görmek yerine gerçek olaylara ve yaşayan insanlara bakıyormuş gibi hissederler. Fotoğraflar ne doğanın kendisidir ne de doğaldır; insan yapımıdırlar. Ne kadar nesnel ya da bilimsel olurlarsa olsunlar fotoğraflar, inançları kanaatleri olan bireylerin ürünüdürler; onlara bu gözle bakmamız gerekir. Konuyu, biçimi, aracı ve tarzı betimlemek, fotoğrafları bireylerin elinden çıkmış resimler olarak görmektir, ne eksik ne fazla.

Betimleme eleştiriye bir giriş değildir, betimlemenin kendisi eleştiridir. İçgörü sahibi eleştirmenler tarafından dilin dikkatle inşa edilmesiyle yapılan özenli betimlemeler, fotoğrafları daha iyi anlayıp değerlendirmemizi sağlayan bilgi içeren söylemlerdir.

FOTOĞRAFLARI BETİMLEMENİN İLKELERİ

Fotoğrafı tanımlamada kullanılan aşağıdaki ilkeler bu bölümdeki önemli noktaları özetlemektedir. Bunlar gelecekteki betimlemelere rehberlik edebilir.

- Betimleme eleştiridir.
- Betimlemeler olgusaldır.
- Betimleme, veri toplama veya raporlama şeklinde olabilir.
- Betimleyici verileri toplarken herşey önemlidir.
- Sanatçı, başlık, malzeme, ebat, tarih, mekan ve sunum şekli anlamlı betimleyici verilerdir.
- Biçimsel analiz, betimleme ve yorumlamanın bir kombinasyonudur.
- Kaydedilmiş betimlemeler; yorumlayıcı, değerlendirici ve teorik fikirlere uygun olmalıdır.

- Betimleme, yorumlama ve değerlendirme karşılıklı bağımlılık içindeki aktivitelerdir.
- Betimleme özellikle yorumlamaya bağlıdır.
- Yorumlamalar ve betimlemeler döngüseldir.
- Betimlemeler bir fotoğrafın ötesinden, yani dışarıdan elde edilmiş bilgiler sunmalıdır.
- Betimleme (üretken veya değil) sonsuza dek sürebilir; ancak esere uygunluk belirleyici faktördür.

BÖLÜM 3

FOTOĞRAFLARI YORUMLAMAK

EMSAL NİTELİĞİNDE İKİ YORUM

Aşağıda Jeff Wall'un bir fotoğrafı hakkında (bkz. FOTOĞRAF 7) Susan Sontag tarafından yazılmış bir yorumun tamamı alıntılandı. Makale ve Wall'un fotoğrafının reprodüksiyonu bağımsız bir bölüm halinde *New Yorker* dergisinde yayınlandı. Derginin okuyucu kitlesi entelektüel açıdan yüksek bir seviyeye sahip olsa da okuyucular, Wall'un işleri veya fotoğrafın malzemesi hakkında bilgi sahibi olmadan da bu makaleyi anlayabilirler. Sontag'ın buradaki makalesi harika bir yorum örneğidir. Makaleden sonra bununla ilgili bir analizimiz olacak.

Savaşa Bakmak: Bozgun ve Ölüme Fotoğrafın Bakışı[1]
Susan Sontag

Savaş karşıtı fotoğraflar içinde Jeff Wall'un 1992'de çektiği *Dead Troops Talk* (Ölü Askerlerin Konuşması) isimli devasa fotoğraf, düşünceliliği, ahengi ve tutkusuyla benim için emsal niteliğindedir. 225 cm yüksekliğinde 390 cm genişliğindeki bu Cibachrome fotoğraf –bir belge niteliği taşımaksızın– bir arazide konumlanmış figürleri, tahrip olmuş yamaçlık bir alanı gösterir bize. Sanatçının stüdyosunda hazırlanmıştır bunlar. Kanadalı olan Wall Afganistan'da hiç bulunmamıştır zaten. Pusu, Wall'un bir Rus-Afganistan çatışması üzerine okuduğu bir metinden sonra kurguladığı bir olaydır. Wall'un savaşla ilgili kurduğu hayal (ki Goya'dan esinlenmiştir), 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başında ortaya çıkan ve ressamların "şahit olmuş gibi" yaptıkları tarihi resimler, "tableaux vivant"lar (canlı tablo), balmumu heykeller, dioramalar ve panaromalar geleneğiyle uyum içindedir. Bunlar



FOTOĞRAF 7 Jeff Wall, Dead Troops Talk (Ölü Askerlerin Konuşması –1986 kışında, Afganistan'da, Moqor yakınlarında, bir Kızıl Ordu müfrezesinin pusuya düşürülmesinden sonraki bir vizyon) (orjinali renkli) fotoğraf, 1992.

kameranın icadından önce geçmişi, ama özellikle yakın geçmişi, şaşırtıcı ve rahatsız edici bir biçimde gerçek gibi gösteren işlerdir.

Wall'un görsel çalışmasındaki figürler gerçekçidir ama elbette eserin kendisinin gerçekçilikle alakası yoktur. Ölü askerler konuşmazlar; ama buradakiler konuşur.

Geniş kış üniformaları ve botları içinde on üç Rus askeri, bir hendeğin içinde dağılmış; kan lekeleri ve ufalanmış kayalar ile çevrelenmiş durumdadır. Boş kovanlar, parçalanmış metaller, kopmuş ayaklar gibi savaş süprüntüleri etrafa dağılmıştır. Sovyetler Birliği'nin aptalca bir kolonyal savaşında bozguna uğratılmış askerler gömülmemiştir. Bazılarının kaskları hala başındadır. Hararetli biçimde konuşan, dizleri üzerindeki bir figürün beyni dışarı çıkmıştır. Atmosfer sıcak, eğlenceli ve kardeşçedir. Bazıları kopmuş elleri ve açılmış kafataslarıyla dirseklerinin üzerine dayanmış veya oturur vaziyette aylaklık ediyor gibidir. Bir adam ağır uykudaymış gibi uzanan arkadaşını doğrulmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Arkadaki üç adam maskaralık ederek vakit geçirmektedir. Karnından yaralı olan adam yüzükoyun yatan arkadaşının sırtına binerek atçılık oynamaktadır. Üçüncü adam ise çömelmiş vaziyette, saat olabilecek bir objeyi yüzükoyun yatan adamın önünde sallamaktadır. Kasklı, bacakları kopmuş bir askerin ise uzaktaki bir yoldaşına yüzünde hafif bir tebessümle döndüğü görülür. Onun

altında sırt üstü yatan iki kişi ise diğerlerinin aksine dirilmemiştir. Bunların kanlar içindeki kafaları taş zeminden aşağıya sarkmıştır. Son derece suçlayıcı olan bu çalışmanın büyüsüne kapılan kişi askerlerin her an bize dönüp konuşacağı hissine kapılabilir. Ama hayır, fotoğrafın dışına, izleyiciye bakan kimse yoktur. Protesto tehlikesi yoktur. Savaş denilen bu iğrençliğe bir son vermemiz için haykırmamaktadırlar. Ötekilere tehdit oluşturucu biçimde sunulmamışlardır. Sol tarafta, başkasının çantasını karıştırırken görülen beyaz giymiş Afgan bir leşçiye bile kimse ilgi göstermemektedir. Sağ üstte, aşağı doğru inen yolun üzerinde ise yanlarındaki kalaşnikof yığınından anlaşılabileceği üzere iki Afgan askeri çoktan ölü askerlerin silahlarını toplamıştır. Bu ölüler yaşama, izleyiciye, bize ve kendilerini öldürenlere karşı fevkalade ilgisizdirler. Neden bizim ilgimizi istesinler ki? Bize söyleyecek neler olabilir ki? Biz –Buradaki "biz", onların deneyimlediklerini hiç deneyimlememiş olan herkestir– anlamayız ki zaten! Bunun nasıl bir durum olduğunu hayal bile edemeyiz. Hayal bile edemeyiz, savaşın ne kadar korkunç ve korkutucu olduğunu ve ne kadar sıradanlaştığını. Anlayamayız ve hayal gücümüz felç olur. Ölümle burun buruna gelip yanındakilerin ölümüne şahit olmuş ve şans eseri kurtulmuş bütün askerlerin, gazetecilerin, yardım gönüllülerinin, bağımsız gözlemcilerin inatla hissettiği şey budur. Haklıdırlar da.

Sontag fotoğrafı yorumlarken ne yapmaktadır? Öncelikle "düşünceliliği, ahengi ve tutkusuyla benim için emsal niteliğindedir" diye över çalışmayı. Eleştirmenler genellikle yorum ve yargıyı harmanlarlar. Birinin yargısı ve yorumu, o kişinin eser hakkındaki düşüncelerini ortaklaşa etkiler.

Sontag nesnenin kendisi hakkında aynı zamanda dikkatli betimleyici bilgiler sunar. Aynı dergideki reprodüksiyonla birlikte verilmiş olmasına rağmen, fotoğrafın kocaman oluşu, 92'de yapıldığı ve başlığının ne olduğu gibi bilgileri makalesinde belirtir Sontag.

Sontag aynı zamanda fotoğrafın çekim sürecini de betimler. Çalışma "bir belge niteliği taşımaksızın" sanatçının stüdyosunda çekilmiştir. Fotoğrafın, Kanadalı olan Wall'un hiç Afganistan'da bulunmamış olmasına rağmen 1986'da Afganistan'da geçmiş bir sahneyi canlandırdığı, tahrip olmuş yamaçlık bir alanda konumlanmış figürleri gösterdiğini yazar eleştirmen.

Sontag sanatçının kaynaklarına da atıfta bulunur: Goya, 19. yüzyılda yapılan tarihi resimler, fotoğraf makinesinin icadından önceki balmumu heykelleri, diaromalar gibi dramatik gösteriler.

Sontag fotoğraftaki öyküleme niteliğine dikkati çeker: "Geniş kış üniformaları ve botları içinde on üç Rus askeri, bir hendeğin içinde dağılmış; kan lekeleri ve ufalanmış kayalar ile çevrelenmiş durumdadır." Gövdeden kopmuş bir bacağa, beyni dışarı çıkmış askere dikkatleri çeker. Beyaz giymiş bir Afgan leşçi, ölü bir adamın çantasını didiklemektedir. Ayaklarının dibine yığılmış kalaşnikoflar göstermektedir ki diğer iki Afgan, ölü askerlerin silahlarını çoktan almıştır. Rus askerleri ölmüştür ve gömülmemiştir. Birbirleriyle konuşmaktadırlar.

Fotoğrafı betimleyen ve onun tarihsel bağlamını açıklayan bu bilgilerin arasında Sontag, fotoğraf ve tarih hakkında yorumlayıcı iddialar ortaya atar: Wall'un fotoğrafı "bir belge niteliği taşımaz", bu "kolonyal" bir savaştır ve "aptalca"dır. Fotoğraf "suçlayıcıdır". En önemlisi ise Sontag'ın resmi, savaşın dehşetinin, onu deneyimlemediğimizden, bizim gibiler için düşünülemeyecek ve hayal edilemeyecek kadar büyük olduğu şeklinde yorumlamasıdır. Ve sonunda askerlerin "haklı" olduğunu söyler.

Sontag'ın makalesi iyi bir yorumlayıcı eleştiri örneği teşkil eder. Fotoğrafçı, malzeme, sanat tarihine yapılan göndermeler ve sahnenin serimlediği olaya ilişkin tarihsel bilgiler vererek sadece bilmemiz gerektiğini düşündüğü şeyleri bize söyler, daha fazlasını değil.

Fotoğrafı ve onun hakkındaki yorumları anlamak için bilmemize lüzum olmayan şeyleri anlatarak bizi sıkmaz Sontag. Örneğin *New Yorker* okuyucularının Goya'yı ve onun savaş resimlerini bildiğini farz eder. Wall tarafından yapılmış işleri inceleyen pek çok eleştirmenin Wall'un film teknolojisi ve dijital ortamı kullanmadaki ustalığı vurgulamasına rağmen Sontag, okuyucularının bu fotoğrafın kurgusal olduğunu ve Wall'un hayal gücünün ürettiği bir mekanda çekildiğini bilmelerinin yeterli olduğunu düşünür. Serimlediği betimleyici ve bağlamsal bilgiler, Sontag'ın, bu resmin savaşın anlaşılmaz sıradanlığı ve dehşetini güçlü bir biçimde mahkum ettiği yorumunu yapmasına izin verir. Fotoğraf, görsellerle anlatılan bir hikayedir ve Sontag bu hikayeyi kendi sözcükleriyle yeniden anlatır. Yorumu bir hikaye gibi yapılanır. Hikayesini fotoğraftaki tutkuya paralel biçimde tutkulu biçimde anlatır.

"Çocuklarınıza Öğretin" (1968) isimli popüler şarkının bestecisi Crosby-Stills-Nash grubu üyesi müzisyen Graham Nash bir ikonik fotoğraf yorumu sunar.

> Bir gün, San Francisco galerilerinden birinde, hafızımdan hiç çıkmayacak bir resimle karşılaştım. 60'larda Diane Arbus tarafından çekilmiş *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park* (Central Park'ta El Bombası Kumbarasıyla Bir Çocuk) isimli fotoğraf... Bu başyapıtın karşısında duruken bu resmin benim yeni şarkımdaki duyarlılıkla tam olarak eşleştiğini farkettim. Anladım ki şayet çocuklarımızı diğer insanlarla daha iyi iletişim kurabilecek şekilde eğitmezsek insanlık büyük bir felaketle karşı karşıya kalacaktı. Oyuncak bir el bombası tutan ve karşısında durduğu dünyayı tehdit eden 10 yaşlarında bir çocuğu resmetmişti Arbus. Çocuğun arkasında bir kadın duruyordu; annesi miydi, büyükannesi miydi, dadısı mıydı yoksa bir yabancı mıydı? Her kim olursa olsun çocuğun manyakça ifadesini engelleyememişti. Arbus'un resmi bana çocuklarımızı daha müşfik bir biçimde yetiştirmek zorunda olduğumuzu hatırlatmıştı. Onların yaşamla, arkadaşlarıyla ve diğer insanlarla çok daha merhametli bir tavır içinde iletişim kurmalarına yardımcı olmalıydık; çünkü şiddet farklılıklarımızla başa çıkmanın bir yolu olamaz. Diane Arbus'ı insanı rahatsız etmedeki büyük cesaretinden ve insana, dünyanın neden bu halde olduğunu ve bunu değiştirmemizin mümkün olup olmayacağını sordurduğundan dolayı müteşekkirim. Arbus'un bu fotoğrafı bugün bile aklımdan çıkmış değil.[2]

YORUMLAMA HAKKINDA

Fotoğrafı yorumlamak onu anlamlandırmaktır. Yorumlamak, bir şeyin bir başka şeyi temsil ve ifade ettiğini; ya da bir şeyin bir başka şey hakkında olduğunu; veyahut bir şeyin bir başka şeye cevap niteliği taşıdığını; o şeyin belli bir geleneğe ait olup olmadığını ve kesin biçimsel özellikler taşıyıp taşımadığını tespit etmektir.[3] Bir fotoğrafı yorumlamak şu soruları sormak ve cevaplamaktır:

Gördüğüm bu şey nedir?
Ne hakkındadır?
Neyi temsil veya ifade eder?

Kültür, onun yapısını nasıl etkilemiştir?
Onu yapan kişi için ne ifade etmektedir?
Neyin parçasıdır?
Referansları nelerdir?
Neye cevap vermektedir?
Niçin yaratılmıştır?
Nasıl yapılmıştır?
Hangi geleneğe aittir?
Sanatçının hangi niyetlerine hizmet etmiştir?
Sahibinin veya distribütörünün hangi amacına hizmet etmektedir?
Ondan sorumlu kimseye ne tür haz ve tatminler sağlamaktadır?
Kimler için yapılmıştır?
Hedef kitlesi nedir? Kimleri umursamamıştır?
Hangi sorunları çözer, yatıştırır veya üretir?
Hangi ön yargı ve peşin hükümleri pekiştirir veya yıkar?
Hangi ihtiyaçları uyandırır veya giderir?
Benim için neyi ifade eder?
Hayatıma etkisi var mıdır?
Dünyaya bakışımı değiştirir mi?

Kültürümüzde belki de fotoğraftan çok resim ve şiirin yorumlanabileceğini düşünmeye yatkınız. Oysa tüm fotoğraflar –en basitleri de dahil– tam olarak anlaşılıp değerlendirilebilmek için yoruma ihtiyaç duyar. Bir şey hakkında, bir iletişimsel ve anlatımsal amaç için üretilmiş resimler olarak görülmeleri gerekir. Joel-Peter Witkin'in acayip fotoğrafları yorumsal soruları ve düşünceleri cezp ediyor çünkü ortak yaygın deneyimimizden farklı bir şey sunuyorlar. Oysa pek çok fotoğraf doğal görünür ve ancak bir masa veya ağaç kadar dikkatimiz çeker. Gazetelerdeki ve TV'deki fotoğraflar bize dikkatlice bakmayı gerektirmeyen dünyaya ve olgulara ait imgeler olarak görünür.

Düz bir anlayış ve gerçekçi bir üslupla çekilmiş fotoğraflar, yoruma daha çok ihtiyaç duyarlar. O kadar doğal görünürler ki sanki kendi kendilerine çekilmişlerdir, sanki ortada bir fotoğrafçı yoktur. Bu fotoğrafların nasıl yapıldığına bakarsak onları nesnel, bütüncül bir kayıt makinesi tarafından üretilmiş gibi görebiliriz. *National Geographic* fotoğraflarından oluşan bir sergiye yazdığı eleştiride Andy Grundberg, bu çeşit fotoğraflar için şunları söylüyor: "Doğallıklarının ve görünüşte zahmetsizce çekilmiş olmalarının bir sonucu ola-

rak bizi bütüncül, bozulmamış türden bir kanıt olduklarına inandırma yeteneğine sahipler. Oysa hiçbir şey gerçekten ileri olamaz.

Hiçbir şey gerçekten daha ileri olamaz çünkü fotoğraflar kısmidir ve bozuma uğramıştır. İnsanların –büyük ölçüde kültürleri tarafından belirlenmiş– bilgileri, inançları, değerleri ve tutumları çektikleri fotoğrafa yansır. Her fotoğraf dünyayı belli bir şekilde görür ve gösterir. Fotoğrafçılar sadece neyi fotoğraflayacakları konusunda değil, bir imajı film üzerine nasıl kaydedecekleri konusunda da seçimler yaparlar ve bu seçimler oldukça karmaşıktır. Bu *bozulmaların* (sapmaların) ne olduğunu açıklayabilmek için de fotoğrafları yorumlamaya ihtiyaç duyarız.

Fotoğraflara bakarken onların "masum" olduğunu düşünmeye yatkınızdır; yani mutlak olgular, gerçekliğin dolaysız vekilleri, gerçek şeylerin ikameleri, doğrudan temsiller olarak görürüz onları. Oysa masum bir göz yoktur.[5] Dünyayı görürken dünyaya ilişkin bilgi ve deneyimimizi bir kenara bırakamayız. Felsefeci Nelson Goodman bu konuda şunları söylüyor:

> ... Ernst Gombrich'in ısrarla üzerinde durduğu gibi, masum bir göz yoktur. Göz her zaman gördüğünden eskidir, geçmişine ve kulağın, burnun, dilin, parmakların, kalp ve beynin eski yeni tüm kayıtlarına takıntılıdır. Yalnız ve kendi gücüyle çalışan bir enstrüman gibi değil, karmaşık ve kaprisli bir organizmanın çok meşgul bir üyesi gibi işlev görür. Sadece nasıl değil ne gördüğü de ihtiyaca ve ön yargıya göre düzenlenir.[6]

Eğer masum göz diye bir şey yoksa masum fotoğraf makinesi de yoktur. Goodman'ın göz için söyledikleri fotoğraf makinesi, fotoğraf ve fotoğrafçının "gözü" için de geçerlidir:

> Göz seçer, reddeder, örgütler, ayrımcılık yapar, birleştirir, sınıflandırır, çözümler ve inşa eder. Her şeyi olduğu gibi alıp yansıtmaz pek; alıp yansıttıkları mutlak veya niteliksiz nesneler değildir, fakat şeyledir, yiyecektir, insanlardır, düşmanlardır, yıldızlardır, silahlardır.

Bu yüzden en düz, dolaysız ve gerçekçi görünenler de dahil tüm fotoğraflar yoruma gerek duyar. Ne masumdurlar, ne ön yargılar-

dan ve ön kabullerden bağımsız ne de basit ayna imajlarıdır. Nitelikli sanatçılar tarafından üretilmiş, çekilmiş ve inşa edilmişlerdir ve okunmayı, açıklanmayı, çözümlenmeyi ve yapıbozuma uğratılmayı hak ederler.

YORUMU TANIMLAMAK

Eleştirmen betimleme yaparken bir fotoğrafta görebildiği her şeyi nitelikleriyle sayar döker. *Yorum* ise ilgi ve tartışma, bilgi vermekten anlam meselesine doğru kaydığında ortaya çıkar. Yorum üzerine kapsamlı çalışmalarıyla tanınan Avrupalı felsefeci Hans-Georg Gadamer, şöyle diyor: "Yorumlamak, kendi kendilerine konuşamayan göstergeleri seslendirmektir."[7] Yorumlamak, bir fotoğrafın betimlenmiş tüm niteliklerini hesaba katmak ve bu nitelikler arasında anlamlı ilişkiler kurmaktır.

Eleştiri yaparken bir fotoğrafı yorumlamak, bir başkasına yazılı veya sözlü olarak o fotoğraftan ne anladığını, özellikle o fotoğrafın ne hakkında olduğunu söylemektir. Yorumlamak; fotoğrafın meselesi, anlamı, hissi, tonu ve ruh hali hakkında konuşmaktır. Eleştirmenler bir sanat eserini yorumladıklarında, bir imgede en önemli buldukları şeyi, parçaların nasıl birbirini tamamladığını ve biçimin konuyu nasıl etkilediğini bulup anlatmaya çalışırlar. Eleştirmenler yorumlarını eserde gösterilenlere, eserin dışından gelen ilintili bilgiye ve Bölüm 2'de söylediğimiz gibi fotoğrafın çevresel koşullarına dayandırırlar. Yorumlar anlam inşa etmek üzere betimlemelerin ötesine geçerler. Yorum, yorumcunun bir imajın ne hakkında olduğuna dair tefekkürüdür. Yorumcular anlamı keşfetmekten ya da açmaktan fazlasını yaparlar; bir imaj hakkında yeni anlamlar üretmek üzere yeni bir dil önerirler.

Yorumu anlamanın bir başka yolu da, tüm fotoğrafları deşifre edilmesi gereken metaforlar (mecaz) olarak görmektir. Bir metafor, birbirine benzemeyen şeyler arasında yapılan örtük karşılaştırmadır. Bir şeyin nitelikleri olduğu gibi diğerine taşınır. Sözlü metaforların iki anlam düzeyi vardır: kelimesi kelimesine tam ve örtük. Görsel metaforların da anlam düzeyleri vardır: gösterilen ve ima edilen. Bir fotoğraf her zaman bize bir şeyi bir şey olarak gösterir. En basit anlamda bir adam portresi bize bir adamı resim olarak gösterir, yani üzerindeki ışığa duyarlı kaplama sayesinde ton farklılıklarını

yansıtan bir kağıt parçası. Bir başka basit anlamda ise fotoğraf bize bir şeyin belli bir yanını gösterir. Arnold Newman'ın çektiği Igor Stravinsky portresi, Stravinsky'yi bize *bir şekilde* bir şey olarak gösteriyor. Goodman'ın sözleriyle "önümde duran nesne bir adam, bir atom yığını, bir hücre kümesi, bir üçkağıtçı, bir arkadaş, bir budala ve çok daha fazlası."[8] Fotoğraf nesneyi ya da kişiyi bir şey ya da bir çeşit insan olarak temsil eder. Newman'ın Stravinsky portresi, piyanonun başında oturan bir adamı gösteriyor. Fakat daha karmaşık bir biçimde, Stravinsky portresi sadece piyano başında oturan bir adamı değil, aynı zamanda harika bir adamı, kişilikli bir adamı ya da dertli bir adamı da gösteriyor. Metaforik olanı kaçırmak ve yalnız örtük olmayanı görmek, fotoğrafın ifadesel yönlerini yanlış anlamak olur.

Fransız düşünür Roland Barthes, kültürün anlamı nasıl gösterdiğini (signify) ya da ifade ettiğini araştıran bir semiyotikçiydi ve fotoğrafa özel bir dikkatle yaklaşmıştı. İki gösterme pratiği tanımladı: düzanlamlar (denotations) ve yananlamlar (connotations).[9] Bir natürmort fotoğraf düzenlemesi, düzanlam düzeyinde ahşap bir masa üzerindeki bir vazoda duran çiçekleri gösterebilir, öte yandan yanlanlam düzeyinde barış, huzur ve basitin lezzeti gibi şeyleri çağrıştırabilir, ima edebilir. Bu yananlamlar; ışıklandırma, renkler ve fazlalık nesnelerin yokluğuyla sağlanmış olabilir. Bir moda fotoğrafı, bir ceket ve bir şapka giymiş bir model gösterebilir (denote) ama modelin görünümü ve pozuyla yetenek, sofistikasyon, cüret gibi kavramları çağrıştırabilir (connote). Bu fotoğraflara bakmak, yalnızca masa üzerindeki vazoda çiçekleri ya da ceketli, şapkalı bir kadını görmek, bu fotoğrafların ne ifade ettiğini anlamamak ve resimlerin meselesini kaçırmak olur.

Düzanlamlar ve yananlamlar arasındaki fark, Barthes'ın örnek verdiği bir dergi reklamı yorumuyla daha iyi anlaşılıyor.[10] Reklam, "Panzani" spagetti ürünleri için bir Fransız dergisinde çıkmış fotoğraflı bir ilan. Fotoğrafta açık bir alışveriş torbasından fırlayan bir selofan paket spagetti, teneke kutuda domates sosu, bir paket Parmesan peyniri, domatesler, soğanlar, biberler ve mantarlar görülüyor. Renk tablosu şöyle: kırmızı fon üzerinde yeşiller ve sarılar. Selofan paketler ve teneke kutular üzerinde *Panzani* etiketi bulunuyor. Barthes reklam için üç parça tanımlıyor: linguistik mesaj, düzanlamlı imaj ve yananlamlı imaj. Linguistik mesaj, hem düzanlamsal hem

yananlamsal olan *Panzani* sözcüğü. Barthes, bu sözcüğün bir paketlenmiş ürün markası olarak düzanlamlı olduğunu, öte yandan ses özellikleri nedeniyle çağrıştırılan "Italyanlığın" ise yananlam olduğunu açıklıyor. Bu sözcük İtalya'daki İtalyan okurlar için bu çağrışımı taşımayacak çünkü onlar ondaki İtalyanlığı ayırt edemeyecekler.

Fotografik imge düzanlam açısından şunları gösteriyor: bir teneke kutu, bir spagetti paketi, mantarlar, biberler vs. Fakat Barthes'a göre bu imge yananlam açısından pek çok başka mesajı çağrıştırıyor. Reklam bir alışveriş dönüşünü temsil ediyor ve iki değer ima ediyor: ürünlerin tazeliği ve ev yapımı yemeğin iyiliği. Nesnelerin çeşitliliği, sanki Panzani özenle hazırlanmış bir yemek için gerekli her şeyi sağlıyormuş gibi tam bir mutfak hizmeti düşüncesini çağrıştırıyor. Sebzeler, çevreledikleri teneke kutunun içindeki konsantrenin de bu sebzelere eşdeğer olduğunu ima ediyor. Kırmızı, yeşil ve sarının egemenliği İtalyanlığı vurguluyor. Kompozisyon, odak, ışık ve renk ise daha başka bir değeri iletiyor: natürmortun estetik erdemi.

Barthes'ın şeması sadece fotoğrafik reklamlara değil, tüm diğer fotoğraflara uygulanabilir. Fotoğrafların yorumlanması gerektiğini vurgulamanın başka bir yoludur bu. Tüm fotoğraflar çağrışım yapar. Fotoğrafların çağrışım yaptığını, ima ettiğini, sezdirdiğini anlamayan bir izleyici, apaçık olanın ötesine geçemeyecek ve fotoğrafların gerçeğin resimleri olduğunu unutarak onları gerçeklik gibi görecektir.

YORUMLARIN NESNELERİ

Eleştirmenlerin tek bir fotoğrafı yorumladıkları da olur, ama çoğu zaman bir fotoğrafçının tüm işlerini, hatta bir ülkenin ya da bir dönemin fotoğrafçılığını yorumladıkları da. Burada her biri ayrı bir fotoğrafçıyı ele alan pek çok eleştirmenin yorumsal ifadelerine yer vereceğiz. Bu yorumsal ifadeler tikelden genele doğru uzanıyorlar: önce tek bir fotoğraf, ardından bir dizi fotoğraf, sonra bir fotoğrafçının kariyeri ve son olarak fotoğrafçılığın belli bir onyılı göz önüne alınacak.

John Szarkowski, *Looking at Photographs* adlı kitabında yüz adet fotoğrafı aynı anda her birine bir tam sayfa ayırarak yorumluyor. Bir Joseph Koudelka fotoğrafını (*İsimsiz*. Tarihsiz. 7¼" X 11½") tartışırken, Koudelka'nın kendini yok olma tehlikesiyle yüz yüze

olan Doğu Avrupa Çingenelerini fotoğraflamaya adadığını anlatıyor. Szarkowski fotoğrafların Çingenelerin günlük yaşamı hakkında özgün bilgiler içerdiğini, ancak "asıl meselesinin antropolojik veri toplamak olmadığını" söylüyor. Yani Szarkowski hem fotoğrafçı hakkında (Çingeneler konusunu çekmeye adanmış) hem fotoğraflar hakkında (bize Çingenelerin günlük yaşamı hakkında ayrıntılı antropolojik veri sağlıyorlar) betimsel bilgi veriyor. Fakat ardından yüzeyde görülen bu bilginin fotoğrafın *asıl* meselesi olmadığını söylüyor ve ekliyor: "Onun yerine bir insani değerler örüntüsünün görsel damıtımını amaçlıyor gibiler: tiyatroyu, büyük jestleri, cesur tarzı, değerli yoldaşlığı ve acı yalnızlığı içeren bir örüntü. Koudelka'nın fotoğraflarının örüntüsü ve dokusu, epik bir dramanın sessiz eşdeğerini oluşturuyor."[11] Ardından Szarkowski belli bir isimsiz fotoğrafı tartışıyor ve insan değerleri hakkında nasıl bir epik drama olduğunu söylüyor.

Sally Eauclaire tarafından yazılmış bu ifadeler, bir dizi fotoğraf hakkında yorumda bulunuyor: "Siyah bir Amerikalı olarak devraldığı mirasın bu parçasını kaydetmeye ve İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana unutulmaya yüz tutmuş bu geleneği canlandırmaya yeminliydi."[12] Bahsettiği fotoğraflar, Daniel Williams tarafından çekilmiş Emancipation Day (Özgürlük Günü) kutlamaları. Bu kutlamaların ülke çapında düzensiz bir şekilde, yerel insanların inisiyatifiyle yapıldığını anlatıyor. Fotoğraflar yalnızca ailecek piknik yapan Afro-Amerikalıları gösteriyor, fotoğrafların ötesinde bir açıklama yapılmadığı takdirde izleyicinin bu resimlerle kölelik, özgürlüğe geçiş ya da Özgürlük Günü kutlamaları arasında bir bağlantı kurması imkansız.

Shelley Rice fotoğrafçı Mary Ellen Mark hakkında yazıyor: "Mark'ın kariyerinin –ve fotografik üretiminin– en önemli özelliği baş döndürücü çeşitliliği, ki bunu ona ısmarlanan işlere olduğu kadar kendi konu ve kişi seçimlerine de borçluyuz."[13] Rice bunları yazmadan önce Mark'ın *Life, Look, Esquire, Paris-Match, Ms. Magazine* ve diğer yayınlar için çektiği konuların çeşitliliğini betimliyor ve seçtiği kişilerden bazılarını sıralıyor: ünlüler, Oregon'da psikiyatrik tedavi altındaki kadınlar, Bombay'daki fahişeler, eşinden dayak yiyen kadınlar, istismara uğramış çocuklar, Etiyopya'daki açlık kurbanları ve ABD'deki Neo-Naziler. Rice'ın Mark hakkındaki ifadeleri yorumsal, çünkü fotoğrafçının tüm iş yaşamı üzerine söz söy-

lüyor ve "başdöndürücü bir çeşitlilik"ten dem vuruyor. Rice ayrıca Mark'ın yapıtının ısmarlama işlerden ve kendi seçtiği konulardan oluşan bir bileşim olduğunu da açıklıyor.

Jonathan Green, on yıldan uzun bir dönemin fotoğrafçılığı hakkında şunları söylüyor: "Yetmişlerde yalın fotoğrafçılık* toplum dışı serserinin, tuhaf ve kaçık olanın belgelenmesinden uzaklaştı ve Amerikan mit ve sembollerinin en basit kaynağına geri döndü: Amerikan toprağı."[14] Green, Amerikan fotoğrafçılığı ve özellikle bir tarz –yalın fotoğrafçılık– üzerine yazıyor. Altmışların yalın fotoğrafçılığını sıra dışı insanların belgelenmesi olarak özetliyor ve ardından yetmişlerde aynı tarzın fotoğrafçılarının manzara çekmeye başladığını söylüyor. Bu seçimin aynı zamanda bir geriye dönüş olduğunu belirtiyor. Aynı cümlede Green, Amerikan toprağının Amerikan mit ve sembollerinin en basit kaynağı olduğunu da ekliyor. Böylece bir tek cümlede çok genel; uzun dönemleri, büyük miktarda eseri ve toprak hakkında büyük düşünceleri kapsayan pek çok yorumsal ifade yer alıyor. Green'in bu cümlesi *American Photography* adlı kitabının 11. bölümünün ilk cümlesi.

John Pfahl'ın ekran kullanarak çektiği renkli fotoğraflarını içeren kitabına yazdığı tanıtıcı makalesinde Edward Bryant şöyle diyor: "1950'lerden bu yana geniş manzara imkanı sağlayan, pervazlarla bölünmemiş pencereler Amerikan görsel dilinde yaygınlık kazandı. Bu yaygınlık, panoramik film, bölünmemiş otomobil öncamları, büyük resimler ve nihayet televizyon setiyle aynı zamana denk geldi."[15] Bu ifade de doğrudan Pfahl'ın fotoğraflarıyla ilgili olmamasına rağmen yorumsaldır. Geniş ve bölünmemiş pencerelerin Amerikan toplumu için ne denli önemli olduğunu anlatır ve bizi bir yandan kültürel atmosferimizin özellikleri üzerine düşünmeye iterken öte yandan Pfahl'ın geniş pencerelerden görünüyormuşçasına çektiği manzaraları gözden geçirmeye hazırlar. Green fotoğrafçılar için sembol kaynağı olarak toprağı, Bryant ise geniş pencereleri gösterir. Fotoğraflar üzerine yorumsal ifadeler fotoğraflarla sınırlı kalmaz:

* "Yalın Fotoğrafçılık", İngilizcesi "Straight Photography" olan terim için uygun gördüğümüz bir çeviridir. "Straight Photography" terimi, fotoğraf malzemesi üzerindeki her türlü manipülasyona karşı çıkan, kameranın algıladığını değiştirmekten kaçınan gerçekçi ve nesnel bir fotoğrafçılık akımını tanımlamak için kullanılmaktadır. Türkçeye "Doğrudan Fotoğrafçılık" olarak da çevrilen bu terimi, "Yalın Fotoğrafçılık" olarak karşılamayı uygun bulduk. *Ed. Not.*

Ronald Dworkin'in söylediği gibi, "Kültürel atmosferimizin önemli kısımlarını daha gelişkin bir anlayışla değerlendirmemize yardım edecek kadar genel önemde ifadeler de kullanılabilir."[16]

YORUMSAL İDDİA VE SAVLAR

Szarkowski, Eauclaire, Rice, Green ve Bryant'tan yaptığımız bu alıntılar fotoğrafçı ve fotoğrafları hakkında betimsel anlatımlar içermekle birlikte yorumsal ifadelerde de bulunuyor. Bunlar genellikle hiç çekincesiz belli bir yetkeyle ifade edilmiş bildirimsel cümleler olsa da, aslında tümü yorumsal *iddialar* olarak görülmelidirler. Yazarlar düşünceleri hakkında hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor ve onları besbelli, karşı konulmaz gerçekler olarak sunuyor olsalar da, bilgili eleştiri okurları gibi onlar da bu yorumsal ifadelerin birer gerçeklik iddiası olduğunun farkındadırlar. Eğer eleştiri okurları bu iddiaları gerçek yada makul sayacaklarsa bu yorumsal ifadeleri kabullenmeden önce biraz kanıt görmek isteyeceklerdir.

Alıntıladığımız her cümle daha kapsamlı bir yazının parçası aslında. Szarkowski'nin cümlesi bir sayfalık bir makaleden alınma, Green'inki ise bütün bir kitaptan. Yazıların bütününe baktığımızda yazarların fotoğrafları anlayışlarına dair nedenler öne sürdüklerini görürüz.

Yorumlar, alıntıladıklarımız gibi bir veya birkaç cümlelik ifadeler olmaktan ötedir. Bu tür ifadeler savlara ihtiyaç duyan iddialar veya ikna edici bir kanıt bütününe ihtiyaç duyan hipotezlerdir. Tam anlamıyla geliştirilmiş bir yorum, mantıksal olarak ve zorunlulukla bir sonuca götüren önermeler içerir. Fakat tam olarak geliştirilmiş yorumların, üç beş önermenin açıkça sıralandığı ve açık bir sonuca varılan mantıksal savlar biçiminde yazıldığı pek nadir görülür. Bunun yerine, genellikle yorumlar betimlemeler ve değerlendirmelerle harmanlanır. Fakat okur, önermeleri ve varılan sonucu bulgulayarak, ardından bu önermelerin sonucu doğrulayıp doğrulamadığına ve bunu nasıl yaptığına bakarak, tam olarak geliştirilmiş bir yorumu çözümleyebilir.

Yorumlar, fotoğraflar hakkında insanların kafasında uyanan sorulara verilmiş yanıtlardır. Eleştirmenler fotoğraflara öncelikle şu yorumsal soruları yöneltirler: "Bu fotoğrafların anlamı ne? Ne hakkındalar?" Bütün yorumlar temel bir ilkeyi paylaşır, fotoğraflar yüzeyde görünenden daha derin bir anlama sahiptir. Yüzey anlamı

fotoğraflanan şey hakkında bir kanıttır ve apaçıktır, daha derin anlamlar ise, neyin nasıl fotoğraflandığı ile ima edilir. Örneğin Bölüm 2'de tartıştığımız Cindy Sherman'ın otoportre fotoğraflarına baktığımızda, yolda otostop çeken bir kadın ve mutfakta bir ev kadını görürüz. Bundan daha az açık olan, bunların sanatçının kendi resimleri, kılıktan kılığa girdiği otoportreler olmasıdır. Konunun nasıl fotoğraflandığına bakarak, ki bunlar filmlerden çekilmiş karelerdir, medya temsillerinin, popüler ve güzel sanatların kadını nasıl temsil ettiği üzerine söz söylenebilir. Yorumsal bir ifadesinde Eleanor Heartney, resimlerde apaçık olmasa da "kadınlığın kültürel inşasından" bahsediyor.[17] Heartney gibi Sherman'ın diğer eleştirmenleri de, bu film karelerini basitçe çeşitli şeyler yapan bir kadına ait resimler ya da Cindy Sherman'ın otoportreleri veya sanatsal kılıklara girmiş bir sanatçının otoportreleri olarak görmeye razı değiller. Hepsi de, kadınlık, kadınlığın temsili ve kültür üzerine daha derin anlamlar bulmak üzere yüzeyin ötesine bakıyor.

YORUMSAL PERSPEKTİFLER

Eleştirmenler fotoğrafları geniş bir perspektiften yorumlarlar. Aşağıda, eleştirmenlerin imgeleri deşifre etmek için ne çeşitli stratejiler izlediklerini göstermek amacıyla, pek çok fotoğraf hocası tarafından, her biri ayrı bir bakış açısıyla yazılmış kısa yorumlar bulacaksınız. İlk üç yorum, Harry Callahan'ın, eşi Eleanor'u konu alan *Eleanor, Port Huron, 1954* başlıklı fotoğrafı üzerine yazmış üç ayrı eleştirmene ait. Bu örnekler eleştirmenlerin yorumlarında ne kadar farklılaşabileceklerini ve aynı imge hakkındaki bu çeşitlemelerin algımızı ve anlayışımızı nasıl değiştirebileceğini gösteriyor. Daha sonra başka fotoğrafçıların eserleri hakkında yazılmış yorumlara bakarak yorumsal strateji çeşitliliğini örneklemeye devam edeceğiz.

Eleanor'un Üç Yorumu

Karşılaştırmalı Bir Yorum: John Szarkowski, fotoğrafçılık tarihinde kalıcı imgeler üretmiş kişilerin çoğunun gündelik yaşamın belli başlı yönleriyle uğraştıklarını ve Callahan'ın da onlardan biri olduğunu iddia ediyor. Callahan, onyıllar boyunca eşinin, çocuğunun, komşularının ve kaçtığı kırsal bölgelerin fotoğraflarını çekti. Szarkowski,



FOTOĞRAF 8 Harry Callahan, Eleanor, 1947

Callahan'ın kişisel deneyimlerini konu alan pek çok fotoğrafçıdan ayrıldığını da not ediyor. Onlar özgül olandan evrensele doğru giderken, Szarkowski'ye göre Callahan "bizi ısrarla özel duyarlılığının merkezine doğru çekiyor.... Fotoğraf, onun için bu yaşamın anlamına odaklanmanın bir yöntemi... Fotoğraf onun yaşam biçimi."[18]

Arketipsel Bir Yorum: Jonathan Green[19] *American Photography*'de Callahan'a pek çok sayfa ayırıyor ve beş "Eleanor" fotoğrafına yer veriyor. Green, Szarkowski ile çelişme halinde, kadın Eleanor'un mertebe yükselerek kimliksiz, evrensel, mitik ve arketipsel bir statüye kavuşturulduğunu düşünüyor. Eleanor'un sudan çıkar göründüğü bir fotoğraf hakkında şunları yazıyor: "Tüm varlık olasılıklarının *fons et origo*'sunu (kaynak ve orijin) deneyimliyoruz. Eleanor artık ezeli okyanustan çıkan Heliopolitan tanrıçası ve denizden gelen *Terra Mater*'dir: bütün doğumların ve yaratımların aracı ve vücut bulması." Green devam ediyor:

> Callahan Eleanor'u sürekli ve yeniden yaratım bağlamında görüyor: Eleanor onun için varoluşun asli koşulu haline geliyor, o asli kadınlık, bir bedenlenmeden çok bir güç, bir tözden çok bir enerji. Bu haliyle Eleanor neşe ve kedere dair insan tutkularının ötesinde soğuk ve ulaşılmaz görünüyor. Kanlı canlı bir söz o.

Feminist Bir Yorum: Daha önceki yorumlardan tamamen farklı olarak Diane Neumaier, son derece kişisel anlamlar içeren makalesinde, fotoğraf konusu olarak kadınlara, özellikle de fotoğrafçı eşlerine (Eleanor dahil) dair düşüncesinin nasıl geliştiğinin izini sürüyor. Henüz öğrenciyken fotoğrafı nasıl keşfettiğini ve o heyecanla yazıdan vazgeçip fotoğrafa yoğunlaştığını anımsıyor. Alfred Stieglitz ve Emmet Gowin gibi ünlü fotoğrafçıların işleriyle ve eşleri Georgia O'Keeffe ve Edith Gowin'in fotoğraflarıyla tanışıyor. Neumaier bu üç ünlü çiftin romantizmlerinden dehşete düşüyor ve onlar gibi olup benzer işler çıkarmayı umuyordu. Bununla birlikte yıllar geçip aynı anda hem eş, hem anne ve hem sanatçı olmaya dair deneyim kazandıkça, çelişkileri de güçlendi:

> Aynı anda Harry, Alfred ve Emmet olmak ve onların hayranlık ve tutkuyla bağlandıkları kişi olmak istiyordu. Eleanor veya Edith olmak istiyor, eşimin bana ve çocuğumuza odaklanmasını

> istiyordum ve Georgia olmak istiyordum, edilgen güzellik ve etkin sanatçı. Bu çiftler hep birlikte benim en romantik, en çelişkili ve en imkansız düşlerime kaynaklık ediyorlardı.[20]

Neumaier de bu adamların eşlerini çektikleri gibi kendi kocasını fotoğraflamaya girişti ve başarısız oldu: "Birinin karısına sahip olması, onu onurlandırması ve önünde saygıyla eğilmesidir. Birinin kocasına sahip olması ise imkansız ve iğdiş edicidir." Boşandıktan sonraki yıllarda fotoğraflarıyla oğlunu ölümsüzleştirmeye çalıştı, tıpkı Gowin'in kendi çocuklarına yaptığı gibi. Fakat bu girişimi de başarısız oldu, çünkü artık oğlunu fotoğrafa yönlendiremiyor ve annelik rolü, sanatçılığa ayırdığı zamanı kısıtlıyordu. Sonunda fotoğrafçıların eşlerini çektikleri o eski resimler üzerine tekrar düşünmek zorunda kaldı ve güçlü feminist sonuçlara varmakta gecikmedi. Şimdi onların tahakkümün resimleri olduğunu görebiliyordu:

> Bu huşu verici, güzel kadın fotoğrafları aşırı baskıcı. Kadınları sahip olunan, kendini feda eden ve daima verici olarak tanımlayan eski geleneklere uyuyor. ... Estetik biçimde peçelenmiş bu kadın düşmanlığının ardında, sanatçı eşinin soyunmasını bekliyor, sonra onu çıplak (kibar adıyla nü) haliyle çekiyor ve çıkan resimleri herkese gösterdikten sonra da ünlü oluyor. ... Birinin karısını yakalayıp fotoğrafını çekip sonra sergilemesinden ibaret bu incelikli pratik, duyarlı bulunarak takdir görüyor.

Diğer Yorumsal Stratejiler

Psikanalitik Yorum: Laurie Simmons oyuncak bebekler ve bibloları oyuncak ev mekanlarında çekerek bir dizi fotoğraf üretti. Simmons'un eseri hakkında yazan Anne Hoy, bu kız bebeklerin, TV üniteleri ve orantısızca büyük market ürünlerinin bulunduğu bir çevre tarafından cüceleştirilerek tuzağa düşürüldüklerini söylüyor. Tuzağa düşmüş bu kız bebeklerin aksine, Simmons, daha sonraları özgürlüğü çağrıştırır biçimde dış mekanda kovboy bebekleri çekti. Ancak bu özgürlük aldatıcıydı çünkü fotoğraflardaki çimler bile kovboylardan büyüktü. Seksenlerin başında Simmons su altına yerleştirdiği biblolar ve canlı modelleri kullanarak bir dizi yüzücü fotoğrafı çekti. Bunlar hakkında Hoy şöyle yazıyor: "Freudyen bir

yorumla, bu fotoğraflar boğulmayla cinsel feragatin eşdeğer olduğunu gösteriyor ve bu ikiz vazgeçişin ağırlıksızlık duyumuyla bağlantısını hissettiriyorlar."[21]

Donald Kuspit, psikanalitik yorumu, Sally Mann'ın çeşitli uzuvları olmayan vücutları konu edindiği "Proud Flesh" (Görkemli Bedenler) (2004-2009) isimli fotoğraf dizisine uygular. Eleştirmene göre Mann "bütünsel nesneye değil, psikanalistlerin kısmi nesne dediği, yani belli bir nesnenin yalnızca bir fragmanına, gösterimdeki bedenin garip bir tür gerçek-dışılığına" odaklanır. Mann'ın "fotoğraf işleme süreci fotoğrafa hastalıklı, ziyan olmuş bir görünüm katar. Sanki figür, ölümcül hastaymış gibi görünmek için mikrobu tüm fotoğrafik yüzeyi bulaştırmış gibidir." Üzücü olan şu ki resimlerindeki model, kas hatalığından muzdarip olan 40 yaşındaki kocasıdır. *Hephaestus*, (bkz. Fotoğraf 9) "tenimiz ölümle birlikte çürüyüp gidecek, vücudumuzun büyük bölümüne onu hayalet gibi gösteren bir ışık tutulsa bile" demektedir. "Proud Flesh", yüzleşmemiz gereken çürüme travmasına, yavaş fakat kesin bir biçimde bedenlerimizi çürüten ölüm olgusuna acımasızca odaklanan ve bütün avuntuları elimizden alan fotoğrafik yorumlardır.[22]

Formalist Yorum: Bazı yorumcular, imajlara/görsellere dair yorumlarını ya öncelikle, ya da sadece imajın biçimsel özelliklerine dayandırırlar. Richard Misrach son birkaç yıldır çöl fotoğrafları çekiyor: önce geceleri flaş kullanarak siyah-beyaz, ardından gündüzleri renkli fotoğraflar. Kathleen McCarthy Gauss, *The Santa Fe,* 1982 başlıklı renkli fotoğraf için şu yorumda bulunuyor: "... benzersiz bir mekan, ışık ve olay konfigürasyonu." Ve devam ediyor:

> Yumuşak, mavi gökyüzüyle çölden ibaret zemin arasında hayli biçimsel bir denge kurulmuş, ikisini ufuk çizgisi boyunca dizilmiş kırmızı-beyaz kamyon kordonu ayırıyor birbirinden. En indirgeyici, minimal bir kompozisyon yakalanmış. Tren ufuk çizgisinin hemen altında belli belirsiz ilerliyor ve çerçeveyi ikiye bölüyor. Ancak bu da bir illüzyon, çünkü tren aslında ilerlemiyor.[23]

Gauss imgeyi bu şekilde ele alarak betimsel gözlemleriyle yorumsal düşüncelerini harmanlıyor. Bu imgeyi bu gözlem ve düşüncelerle baş başa bırakmaya razı, daha fazla varsayımda bulunmuyor.



FOTOĞRAF 9 Sally Mann, Hephaestus, 2008, 40 x 35 cm.

Semiyotik Yorum: Daha önce ayrıntılı olarak ele aldığımız Roland Barthes'ın Panzani reklamı yorumu, bir imgenin *ne anlama geldiğini* değil de, *nasıl* olup da anlam taşıdığını araştıran yorumlara iyi bir örnek oluşturuyor. *Sports Illustrated*'ın kapağını yorumlarken Bill Nichols da benzer bir strateji uyguluyor. Bu kapak fotoğrafı, Dan Devine, Notre Dame futbol takımının koçluğuna getirildiği zaman, futbol sezonunun ilk haftasında yayınlandı. Fotoğraf, oyunu yöneten oyuncuyu (quarterback) bir atışı karşılamaya hazırlanırken yakın plan gösteriyor. Yapılan bir ek sayesinde saha kenarından işaret eden Devine'ı da görüyoruz. Nichols'a göre iki adamın göz hiza-

ları birbirlerine baktıkları izlenimi uyandırıyor. İfadeleri de öyle ki, oyuncu ne yapacağını düşünürken koç ona cevap veriyor. Nichols, oyuncunun fotoğrafının büyüklüğü ile koçun resminin küçüklüğü arasındaki karşıtlığı, birinin oyuncunun adale gücünü, diğerininse koçun beynini simgelediği (signify) şeklinde yorumluyor. Kanaati şu yönde:

> Bu sözsüz bağlantı, iyi futbolda quarterback'in önemi (bir strateji formülasyonu, beyin/kas gücü arasındaki sınırın aşılması) hakkında çok şey söylüyor. Ve tam derginin kapağında yer alması şu vaatte bulunuyor: derginin içinde ilişki ve stratejinin gizemleri çözülecek.[24]

Marksist Yorum: Linda Andre, Avedon'un ünlülerin portreleri sergisi hakkındaki yorumunda Marksist bir eleştirmenin sorabileceği sorulara iyi bir örnek sunuyor:

> Richard Avedon'un Metropolitan Museum of Art'ta sergilenen fotoğraflarının popülerliğini, fotoğrafçının ustalığından çok, zengin, ünlü ve tarz sahibi tiplerin resimlerine halkın duyduğu açlıkla açıklayabiliriz, ki bu açlık genellikle müzeler tarafından değil günlük tabloid gazeteler tarafından doyurulur. Perspektifimizi biraz daha geniş tutmak için, ne çeşit bir toplumun böyle bir ihtiyacı yarattığını –elbette devasa sınıf eşitsizliklerinin varolduğu ve sınıf atlamak için bolca umudun bulunduğu bir toplum– ve Avedon'un fotoğraflarının bu düzenin bekası için nasıl bir rol oynadığını sorabiliriz.[25]

Andre, bir eleştirmen olarak yapmaya çalıştığı şeylerden birinin, fotoğrafları toplumsal gerçeklik bağlamına oturtmak –yani onları fotoğrafın ve sanat tarihinin olduğu kadar toplumsal tarihin ve daha geniş toplumsal gelişmelerin işaretleri (manifestations) olarak yorumlamak– olduğunu söylüyor.

Stilistik Etkilere Dayalı Yorum: Eleştirmenler çoğu zaman bir fotoğrafçının yapıtını onu tarihsel ve stilistik bir bağlama yerleştirerek açıklarlar. Örneğin, Duane Michals'ın eserine yazdığı giriş makalesinde Anne Hoy, Michals'ın imgelerinin "Rene Magritte, Giorgio de Chirico ve Balthus gibi sürrealist (gerçeküstücü) ressam-

ların az bulunan, gerçekçi tarzlarına ve düşsel kişilerine bir saygı duruşu" olduğunu söylüyor.[26] Bu tür bağlamsal bilgiler fotoğrafçının eserini daha geniş bir çerçeveden görmemizi sağlıyor ve alttan alta bütün sanatın diğer sanatlardan doğduğu, bütün sanatçıların diğer sanatçıların işlerinden etkilendiği fikrini güçlendiriyor. Bu tür karşılaştırmalar okurların belli bir bilgiye sahip olmasını talep eder: Eğer Magritte'in, Chirico'nun ve Balthus'un eserlerini bilmiyorlarsa o zaman Hoy'un yorumsal iddiasının pek bir açıklama gücü olamayacaktır. Buna karşılık bu bilgiye sahiplerse o zaman Michals'ın yapıtını bu daha geniş bağlam içinde inceleyebileceklerdir.

Biyografik Yorum: Eleştirmenlerin sorduğu bir başka soru da şudur: "Fotoğrafçı neden (başka tür fotoğraflar yerine) bu tür fotoğraflar çekiyor?" Bu soruyu yanıtlamanın bir yolu da fotoğrafçı hakkında biyografik bilgi vermektir. Bölüm 2'de tartıştığımız Joel-Peter Witkin'in yapıtına giriş makalesinde Van Deren Coke, fotoğrafçı hakkında pek çok biyografik bilgi vermişti.[27] İmgeler üzerine yazarken Coke, Witkin'in yaşantılarıyla ürettiği imgelerin görünümü arasında bir neden-sonuç ilişkisini güçlü bir biçimde ima ediyor. Örneğin, Witkin'in ailesinin ucu ucuna geçindiğini açıkladıktan sonra şöyle diyor Coke: "Witkin'in fotoğraflarında yankılanan yoksunluk ve güvende olmama duygusunu da kısmen açıklıyor bu." Bazı eleştirmenler içinse sanatçının biyografisinden imgelerinin dolaysız niteliğine sıçramak, fazla uzun bir atlayış olmaktadır. Örneğin Coke'un iddiasını ele alacak olursak bize öncelikle resimdeki yoksunluk ve güvende olmama duygusunu göstermesini isteyebiliriz. Buna rağmen bunun nedeninin kısmen de olsa Witkin'in ailesinin ucu ucuna geçinmesi olduğuna kuşkuyla yaklaşabiliriz. Witkin'in fotoğraflarındaki yoksunluk ve güvende olmama duygusunun –şayet bu doğruysa– başka bir nedeni, hatta pek çok nedeni, farklı nedenleri olabileceği gibi, bu duygu nedensiz de olabilir.

Yönelimsel (İntentionalist) Yorumlar: Yaratıcısının bir imajı ya da bütün bir yapıtı hangi niyetle/yönelimle ürettiğini merak etmek doğal bir eğilimdir. Dolayısıyla eleştirmenler sanatçılarla söyleşirken yapıtları için niyet ettikleri anlama, kendi fotoğraflarından ne anladıklarına ulaşmaya çalışırlar. Tanınmış fotoğrafçılar kamusal alanda eserleri hakkında konuşsunlar diye pek çok seyahat daveti alırlar, böyle durumlarda bu fotoğrafları çekme niyetlerini açıklarlar.

Bir sanatçının kendi eseri hakkındaki ifadeleri, sanatçının bakış açısını göstermesi açısından iyi bilgi kaynaklarıdır. Mesela Laura Greenfield'ın *Girl Culture* isimli kitap ve sergisi için açıkladığı görüşleri şöyledir:

> Bu çalışmada gündelik patolojik halleri belgelemekle ilgiliydim. Popüler olanın ve ince kızların belli ölçülere uymayanlar üzerindeki tahakkümü ilgimi çekiyordu. Rekabetten bunalmış ve popülerliğin aslında göründüğü kadar tatmin edici olmadığını anlamış kızlar ilgi alanımdı. Hayli zaman alan ve gündelik hayatın büyük bölümünü oluşturan bakım ve güzellik ritüelleri dikkatimi çekiyordu. İdeal beden ölçülerinin dışında kalanların modern paryalar olarak dışlanması olgusu beni cezbediyordu. Kızların hayal kırıklığı, öfke ve üzüntü duygularını fiziksel açıdan nasıl ifade ettikleri ve bunların beslenme bozukluğu, perhiz ve önüne gelenle yatma biçiminde ortaya çıkma olgularıyla ilgiliydim. Kadın bedeninin, kültürümüzün kadınlıkla ilgili iletilerinin üzerine yeniden ve yeniden yazıldığı bir *palimpsest* (yıkanarak yeniden yazıma elverişli hale gelen parşömenler) olması üzerine de düşünüyordum. Dahası, bir kız olmanın güncel deneyimini tanımlar gibi görünen teşhircilik ve performans unsuru kavramları da ilgi alanım içindeydi. Öz hatıralarım olan bu ilgiler, kızlara ve dedikoduya dönük saf sevgim, kadınlarla olan yakın dostluğum ve kız kültürünün kendine has ritüelleri son beş yıldır fotoğrafik seyahatimin yakıtım oluşturuyor. [28]

Sanatçının kendi eseri hakkındaki görüşleri esere ilişkin bizim anlayışımızı etkileyebilse de eserin anlamını *belirlememelidir*. Ayrıca onları başka yorumların doğruluğunu ölçecek bir standart olarak da kullanmamalıyız. Yorumsal bir yöntem olarak yönelimciliğin sorunlarını bu bölümün ileriki sayfalarında işleyeceğiz.

Tekniğe Dayalı Yorumlar: Eleştirmenler şu soruyu da sorarlar: "Fotoğrafçı bu imgeleri nasıl elde ediyor?" Bu soruyu yanıtlarken eleştirmen, fotoğrafçının nasıl çalıştığına ilişkin çok ilginç bilgiler –konu seçimi, araç kullanımı, baskı yöntemleri vb. – verir. Bu tür ifadeler faydalı bilgiler aktarsa da, bunlar fotoğrafın anlamı, yüzeyde ve yüzeyin ötesinde ne ifade ettiği üzerine yorumsal anlatımlar olmaktan çok, fotoğrafçıların aracı nasıl manipüle ettiklerini betimle-

yen anlatımlardır. Yorumlar daha çok fotoğrafların nasıl yapıldığına değinir ve ardından bu yapımın anlamlar üzerindeki etkisine bakar.

Yorumsal Yaklaşımların Kombinasyonları

Eleştirmenler fotoğrafları yorumlarken bu yaklaşımlardan birini benimsemek yerine genellikle melez bir yaklaşımdan faydalanırlar. Örneğin Bill Nichols, fotoğrafları çözümlerken Marksizm, psikanaliz, iletişim kuramı, semiyotik, yapısalcılık ve algı psikolojisine başvurduğunu söyler. Bir feminist, Marksist yaklaşımdan yararlanabilir de yararlanmayabilir de, zaten Marksist yaklaşımlar da çeşit çeşittir. Ayrıca eleştirmen göz önünde tuttuğu fotoğraflara göre de yaklaşımlar arasından bir seçim yapabilir. Son olarak, eleştirmen bir tek fotoğrafı bu perspektiflerin birçoğunu kullanarak ele alabilir ve sonuçta birbiriyle yarışan yorumlar ortaya çıkar. Bu da yorumların doğruluğu sorununu doğurur.

"DOĞRU" YORUMLAR

"Şurası kesin ki birçok edebi eser bazı okurlar tarafından diğerlerine göre daha iyi anlaşılmaktadır."[29] Estetikçi Monroe Beardsley bu sözleri edebiyat yorumu için söylüyor. "Ve" diyor Beardsley," bazı insanlar sanat eserlerini daha iyi anladıkları için bazı yorumlar da daha iyidir." Eğer biri bir fotoğrafı benim anladığımdan daha iyi anlıyorsa benim de kendi anlayışımı yükseltmek için o yorumu bilmem arzulanır bir şeydir. Eğer birinin yorumu benimkinden iyiyse, demek ki daha iyi (veya daha kötü) yorum mümkündür. Özetle, bütün yorumlar eşit değildir; bazıları daha iyidir, hatta kiminin yanlışlığı kanıtlanabilir. Buna karşılık, estetikçi Joseph Margolis, Beardsley'den farklı olarak yorumların doğruluğu yanlışlığı konusunda daha yumuşak bir tutum benimser; yorumların doğru yanlış diye değil, inandırıcı (ya da değil) ve makul (veya değil) olarak nitelenebileceğini söyler.[30] Bu daha esnek yorum görüşü, ikna edici olduğu sürece çeşitli yorumları kabul etmemizi sağlıyor. Tek doğru yorumu aramak yerine, çeşitli perspektiflerden farklı ama inandırıcı yorumları kabullenmeye hazırlıklı olmalıyız: modernist, marksist, feminist, formalist vb.

İyi bir yorum için *doğru* terimini kullanmayacak olsak da şu sıfatları kullanacağız: *inandırıcı, ilginç, aydınlatıcı, isabetli, anlamlı, ilham*

verici, orijinal; veya tam tersi *mantıksız, olasılık dışı, imkansız, uygunsuz, saçma, zorlama, yapmacık.* İyi yorumlar ikna edicidir, kötülerse değil.

İnsanlar bizimki gibi demokratik bir toplumda sanattan söz ettiklerinde, üzerinde düşünmeden herkesin görüşünün herkesinki kadar iyi olduğunu varsayarlar. Bu yüzden bir sanat eserini yorumlamaya veya değerlendirmeye çalıştığımız bir tartışmada bizimkine karşıt bir görüş ortaya atıldığında "Bu sizin görüşünüz" diyebilir ve bütün görüşlerin eşit olduğunu ima edebiliriz. Oysa nedenlerle desteklenmemiş bir görüş pek anlamlı değildir, ne de yararlıdır. Ancak üzerine dikkatlice düşünüldükten sonra varılmış ve kanıtlarla desteklenebilen görüşlerin bir ağırlığı vardır. İncelikle düşünülmüş bir görüşü "Bu sizin görüşünüz" diyerek reddetmek entelektüel bakımdan sorumsuz bir tutum olur. Bu nedenleri sıralanmış her görüşü kabul etmemiz gerektiğini söylemek değildir. Ancak nedenleri sıralanmış bir görüş ya da sonuç, aynı şekilde nedenleri sıralanmış bir itirazı hak eder.

Sanat eleştirisi hakkında kültürümüzde yaygın olan bir başka yanlış varsayım da şöyle der: "Sanat hakkında ne dediğinizin bir önemi yok, çünkü zaten tamamen öznel." Sanat hakkındaki bu aşırı görecelilik, doğru yanlış tanımaz, inandırıcılığa veya makul olup olmamaya bakmaz. Böylece sanat hakkında, birbirine rakip yorumlar hakkında tartışmayı nafile bir çaba olarak görür. Eğer izleyici ifadelerini sanat eseriyle ilişkilendiriyorsa, sanat hakkındaki konuşmalar da sınanabilir. Her birimiz sanat eserlerine kendi bilgimiz, inançlarımız, değerlerimiz ve tutumlarımız doğrultusunda yaklaşsak da sanat üzerine konuşabilir ve fotoğrafları anladığımız gibi birbirimizi anlayabiliriz; bu anlamda yorumlarımız bir temele sahip ve savunulabilir olacaktır.

Yorumları değerlendirebileceğimiz iki ölçüt vardır: uygunluk ve tutarlılık.[31] Bir yorum *isabetli olmalı*, resimde görülen ve resimle ilintili olan her şeye değinmeli ve onlara açıklama getirmelidir. Eğer resimdeki nesnelerden biri yorumda anılmamışsa yorum eksiktir. Benzer biçimde eğer yorum resimden çok uzaklaşmışsa yine kusurludur. Uygunluk ölçütü, yorumların nesneye odaklanmasını sağlayarak fazla öznelleşmeyi önler. Bu ölçüt, "bir sanat eserini açıklamakla onu başka bir şeye dönüştürmek arasında bir fark olduğunda" ısrar eder.[32] Orada olan şeyle ilgilenmek istiyoruz, orada

olmayan şeyleri görerek kendi sanat eserimizi yaratmak veya suradaki şu olsaydı diyerek eseri dilediğimiz şeye dönüştürmek istemiyoruz.

Aynı zamanda bir yorum kurmak veya bir fotoğrafın olabilecek en iyi sanat eseri olduğunu söyleyen bir yorumu kabullenmek istiyoruz. Öyleyse mevcut pek çok yorum içinde, fotoğrafı anlamsız ya da saçma bulan yorumları değil, söz konusu fotoğrafa en çok inanan, bunun olabilecek en anlamlı iş olduğunu söyleyen yorumları seçeceğiz.

Uygunluk ölçütü aynı zamanda bir sanat eserini "çok fazla okuma" korkusunu da dindirir. Eğer yorum fotoğraftaki nesneleri temel alıyorsa, nesneye uygunsa, muhtemelen fotoğraftan ne çok uzaklaşmıştır, ne de fotoğrafı çok fazla okuyordur.

İkinci ölçüt *tutarlılığa* göre ise yorum fotoğraftan bağımsız olarak kendinde anlam taşımalıdır. Yani, içsel olarak tutarsız ya da çelişik olamaz. Yorumlar kanıtlarla desteklenmiş savlardır, hipotezlerdir; bir fotoğrafa dair belli bir anlayışı kurarlar. Yorumcu kanıtı fotoğrafta görülenden ve dünyadaki deneyiminden alır. Bir yorumsal argüman ya fotoğraftaki tüm olgulardan makul bir yolla söz eder ve ikna edicidir ya da hiç ikna edici değildir.

YORUMLAR VE SANATÇININ NİYETİ

Aynı zamanda fotoğrafçı ve etkili bir fotoğraf öğretmeni olan Minor White, "Fotoğrafçılar sık sık bildiklerinden daha iyi fotoğraf çekerler," demişti bir kez.[33] Fotoğrafçıların fotoğrafladıkları şey hakkında ne düşündükleri üzerinde fazla da durmamak gerektiği yönünde bir uyarıydı bu. White yorum sorumluluğunu fotoğrafçıdan alıp izleyiciye yüklüyor, böylece eleştirideki "yönelimcilik" (intentionalism) veya estetikçilerin diliyle "niyetli yanıltmaca"[34] sorununu çözmüş oluyordu. Yönelimcilik, görselleri (ya da bir edebi eseri) yaratıcısının onunla neye niyet ettiğine bakarak yorumlayan veya yargılayan hatalı bir eleştirel yöntemdir. Yönelimciliğe başvuranlar için, örneğin fotoğrafçı x'i iletmeye yönelmişse (niyet etmişse), o zaman bütün görsel bundan ibarettir ve yorumlar fotoğrafçının niyetine göre ölçülür. Eleştirmen, fotoğraflar hakkında yargıda bulunurken fotoğrafçının bunlarla neyi iletmeye niyetlendiğine bakar ve fotoğrafçının bunda başarılı olup olmadığına hükmeder. Fotoğrafçı niyetine ulaşmışsa o zaman görsel iyidir; ama ulaşamamışsa görsel de başarısızdır.

Eleştirel bir yöntem olarak yönelimciliğin pek çok sorunu vardır. Öncelikle fotoğrafçının niyetinin ne olduğunu bulmak zordur. Bazı fotoğrafçılar fotoğrafları üzerine yorumda bulunmaz; kimi de niyetini açık etmez. Birçok fotoğrafçı fotoğrafları hem çekip hem eleştirmek istemiyor. Cindy Sherman'ın söylediği gibi: "Ben yalnızca işi yapmakla ilgileniyor ve çözümlemeyi eleştirmenlere bırakıyorum."[35]

Bazı fotoğrafçılar da fotoğraf çekerken niyetlerinin farkında değillerdir. Örneğin Jerry Uelsmann (bkz. Fotoğraf 10), çok sezgisel ve spontane çalışıyor. Çalışmalarıyla ilgili olarak "Başlarken bir gündemim olmuyor. Görsel olarak uyarıcı, heyecan verici bir şey yaratmaya çalışıyorum, daha önce görülmemiş, ama benim için görsel bir tutarlılığı olan, kendi hayatını süren bir şey." diyor.[36] Elinde kırmızı elmayla çıplak vaziyette duran genç kadını nasıl fotoğrafladığını anlatıyor ve şimdi bu resmin ona apaçık bir "Havva imgesi" olarak göründüğünü söylüyor. Fakat o sırada çeşitli açılardan aynı fotoğrafı çekerken bu çağrışımın farkında değildi:

> Çalışırken yalnızca ayrıntılar üzerinde yoğunlaştığımdan, imgenin ikonografik imalarının besbelli olduğunu ancak ertesi sabah fark ettim. Geri dönüp bakınca, Havva fotoğrafları çekmeyi planlamamış olmam mümkün değil gibi görünüyor. Fakat çalışırken bu düşüncemin bilincinde değildim.

Pek çok fotoğrafçı eserlerinde bilinçaltına ve onun ekleyeceği niyet edilmemiş anlamlara yer verir. Örneğin Sandy Skoglund, "Çalışma biçimlerim arasında bana en çok heyecan vereni bilinçaltı kıtaların ve fikirlerin yukarı sızdığı durumlar, oysa sanat yaparken onlara yönelen ben değilim."[37]

Belki de en önemlisi, yorumlama sorumluğunun fotoğrafçının değil de izleyicinin üzerinde olmasıdır. Niyetlerini açıklaması için fotoğrafçıyı beklersek gördüğümüz şeyi yorumlamak konusunda kendi sorumluluğumuzu reddetmiş oluruz. Daha önce değindiğimiz bütün nedenler yüzünden yönelimcilik kusurlu ve zayıf bir eleştirel yöntemdir.

Bazı eleştirmenler de izleyicinin, fotoğrafçının niyetine ilişkin açıklamalarına kulak asmayarak duymazdan gelmesi gerektiğini savunurlar, fakat bu kadar aşırıya varmayan bir konum daha makul



FOTOĞRAF 10 Jerry N. Uelsmann, İsimsiz, 2003

görünüyor. Eğer ortada açıklanmış niyetler varsa, onları fotoğrafın doğal çevresinin bir parçası sayabilir, yorumlarımıza kanıt olarak gösterebiliriz. Bazı sanatçılar yapıtları hakkında fikirlerini açık ve net belirtirler. Örneğin Edward Weston *The Daybooks* adıyla iki ciltlik günlük yazmıştır, bu ciltler kendisine ve yapıtına daha vakıf olmamıza yardım eder. Nathan Lyons ve Alan Trachtenberg, erken dönem fotoğrafçıların kendi fotoğraflarından bazıları ve genel olarak fotoğraf üzerine anlatımlarını içeren değerli bir antoloji[38] yayınladılar. Bizim oldukça mobil toplumumuzda, fotoğrafçılar sık sık seyahat ediyor ve yapıtlarının yönelimi (niyeti) hakkında konuşuyorlar, bu onların fotoğrafları hakkında genel anlayışımızı ve değerlendirmemizi yükseltmeye yarıyor.

Bir fotoğrafçı özgül imgeler için tikel yorumlar veya kendi yapıtına ilişkin genel yorumlarda bulunursa bu yorum muhtemel veya geçerli diğer yorumlar arasındaki yerini alır. Şayet sanatçının yorumu anlamlı kabul edilecekse o da bütün diğer yorumlar gibi resimde gösterilenler hakkında yeterli anlatımda bulunmalı, tutarlılık ve uygunluk standartlarına uymalıdır. Sanatçının yorumunu bir sav olarak almalı ve onu, sunulan diğer yorumları değerlendirdiğimiz gibi değerlendirmeliyiz. Bir yorumu sanatçıdan geldiği için ayrıcalıklı saymamalıyız.

YORUMLAR VE DUYGULAR

Fotoğrafları yorumlamak veya onlara başka yollarla yanıt vermek yalnızca zihinsel bir çabanın sonucu olmamalıdır. Eleştiri çalışan bir sanat eğitimcisinin gözlediği gibi; "*Aslında* sanat eleştirisinde ağırlıklı olarak olay; derin duygular, yaşam deneyimleri ve algısal bilginin bir araya geldiği yerde bir içgörünün çakıp sönmesine dayanıyor."[39] Bir imajın içeriği hakkında bir şeyler öğrenirken duygular bize önemli ipuçları sağlar. Eğer bir resmin içimizde duygular uyandırdığının farkında olursak onları tanımlayabilir, tanıyabilir ve resimdeki neyin nasıl bizde bu tür duygular uyandırdığını deşifre edebiliriz. Ardından o duyguları şu soruları sorarak tekrar imajlarla ilişkilendirmemiz gerekir: Duyumsadığım şey ne? Neden var? Tepki verdiğim şey konu mu, biçim mi yoksa aracın belli bir kullanımına mı tepki veriyorum? İmajlara bakarken duygularımıza kapılıp gitmek, görünenin (apaçık olanın) ötesine geçmenin, imajların yanan-

lamlarını (connotations) tanımlamaya başlamanın bir yoludur. Yorum yaparken anlayışımıza ışık tutmasının ve olası başlangıç noktamız olarak görev görmesinin yanı sıra, duygular uygun bir sonuçtur da: Bir imgenin veya bir serginin dikkatli bir eleştirel çözümlemesini yaptıktan sonra onun hakkındaki duygularımız önemli ölçüde değişebilir.

YORUM, MANA ve KİŞİSEL ANLAM

Mana (meaning) ve anlam (significance) arasında bir ayrım yapılabilir.[40] Anlam (significance) manadan (meaning) daha kişiseldir. Anlam bir fotoğrafın bizi nasıl etkilediğine veya bizim için ne demek olduğuna gönderme yapar. Mana ise anlamdan daha nesneldir, fotoğrafın kendinde ne olduğuna, birçok insanın işaret edebileceği veya herhangi bir bilgili izleyicinin açıkça anlayabileceği şeye gönderme yapar. "Anlamında olmak" (meaning in) ve "anlamına gelmek" (meaning to)[41] arasında yapılacak benzer bir ayrım yine yorumcuya yorumunu sunarken yardım edecektir. Bir fotoğraf, benim için taşıdığı anlamı aslında kendinde taşımıyordur. Fotoğraflara ilişkin kişisel anlam ve kişisel çağrışımlar hepimiz için değerlidir, ama bunlar çok ayrıksı, çok kişisel olabilir ve imajın kendisi hakkında bilgilenmeyi yeğleyen başkaları için değer taşımayabilirler. Yorumlarımız ne kadar kişisel ve ayrıksı olursa imajın kendisinden o kadar az, kendimizden ise o kadar çok bahsetmiş oluruz. Başka bir deyişle: "Yorum (imajdaki) görsel özelliklere göndermede bulunmuyorsa söylem artık eleştiri alanını terk etmiş ve bir sanı, bir terapi, bir anı veya tamamen öznel işlevli bir başka şey haline gelmiştir."[42]

YORUMCULAR CEMAATİ

Sonuç olarak güvenilir yorumlar ancak eleştirmenler, sanatçılar, tarihçiler, komisyoncular, koleksiyoncular ve izleyicilerden oluşan bir bilgili yorumcular topluluğundan gelir. En nihayetinde yorumlar, birçok insanın gözlem yapması, konuşması ve yazmasıyla ortaya çıkan kolektif bir çabanın ürünüdürler ve sofistike imge yaratıcıları tarafından yaratılmış dinamik ve karmaşık imgelere dair anlayışımızı değiştirirler. Julia Kristeva bütün yorumculardan "alçakgönüllülük etiği" bekliyor, yani hiç kimsenin kendi

algısını mümkün tek algı gibi görmemesini.[43] Bir sanat eğitimcisi olan Michael Parsons, sanat eleştirmenleri cemaati hakkında çok isabetli cümleler söylüyor:

> ... bir resme baktığımızda bizimle birlikte ona bakan başkaları da olduğunu varsayarız. Düşsel olarak, aynı ayrıntıları gördükleri için resmi tartışan bir grubun üyesiyizdir ve imgeleri daha iyi anlamak için birbirimize yardım edebiliriz. Resim, sanatçı ve izleyici gibi iki bireysel kutup arasında değil, onu sürekli yeniden inşa eden belirsiz bir grup insanın (izleyiciler cemaatinin) tam ortasında varolur." [44]

Cemaat doğrucudur: Bir yorum ancak akla uygun olup bilgiye katkıda bulunduğu sürece kabul görecektir. Öte yandan yorumcular cemaati katı ve dogmatik anlayışlara da izin vermeyecektir, çünkü sanat objelerinin ne denli zengin nesneler olduklarını, kolay kolay belirlenmeye gelmediklerini, onlara dair anlayışımızın belki incelikle ama önemli ölçüde değişebildiğini bilirler. Bu bölümde ayrıntılı olarak anılan ilkeleri izleyerek biz de bu diyaloğa katılabilir, ona katkıda bulunabilir ve ondan yararlanabiliriz.

BÖLÜM 4

FOTOĞRAF ÇEŞİTLERİ

Fotoğrafın ilk yıllarından beri insanlar fotoğrafları kategorilere ayırırlar. Fotoğraf makinesinin icat edildiği 1839'da fotoğraf, hem bilim hem sanat iddiasını taşıyarak en eski ve en kalıcı kategorilerine ayrılmıştı bile.[1]

Fotoğrafın ilk yıllarından beri gelen ve halen başka isimler altında kullanılan bir başka uzun soluklu ayrım da, sanat olarak üretilmiş fotoğrafı resimsel (pictorialist) ve saf (purist) olarak ikiye ayırır. Bu ayrım için son zamanlarda üzerinde oynanmış (manipulated) ve yalın/doğrudan (straight) terimleri kullanılmaktadır. Bu ayrım bir zıtlık belirtiyordu; mesele, fotoğrafların yapıldığı araçların ne olduğuydu. 1861'de bir resimselci olan Jabez Hughes şunu diyordu: "Eğer resim sadece bir negatiften üretilemiyorsa hadi o zaman iki veya on tanesini kullanalım; ama ... resim bittiğinde, hangi araçlarla yapıldığı yüzünden değil tamamen yarattığı etkiler yüzünden ayakta kalmalı ya da düşmelidir."[2] Buna karşılık yalın (straight) estetik, fotoğrafçıların elle manipüle edilmiş, "ressamvari" teknikler yerine fotografik teknikler kullanmalarını öğütler. Eleştirmen Sadakichi Hartmann 1904'te yalın fotoğrafçılığı şöyle destekliyordu: "Kısacası, çekmeye niyetlendiğiniz resmi öyle iyi kompoze edin ki negatif mutlaka kusursuz çıksın ve manipülasyona hemen hiç ihtiyaç duymasın."[3] Yaklaşık yirmi yıl sonra Edward Weston da "fotoğrafa yaklaşımda gerçekçiliği" benimseyerek "yalın" (straight) konumu destekliyordu.[4]

Fotoğraf tarihçisi Beaumont Newhall, 1964 tarihli *Fotoğrafın Tarihi* isimli kitabında fotoğrafları dört stilistik eğilime ayırıyor: yalın, biçimci (formalist), belgesel ve eşdeğer (equivalent).[5] Newhall; Alf-

red Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston ve Ansel Adams'ı *yalın yaklaşımı* benimseyen emsal niteliğindeki örnekler olarak tanımlarken şunları söylüyor: "Bu yaklaşım, fotoğraf makinesinin, imajları zengin dokusu ve muhteşem ayrıntılarıyla tam oldukları gibi kaydetme yeteneğini insanı ve doğayı yorumlamakta kullanır ve gerçeklikle bağını hiç kaybetmez." Newhall, fotoğraf makinelerinin kullanımından ve fotoğrafla ilgili düşüncelerden bağımsız şekilde, biçimin kendi için örgütlenmesi ve izole edilmesi olarak tanımladığı biçimci (formalistic style) tarza Man Ray ve Lazlo Moholy-Nagy'yi dahil ediyor. "Belgesel"de ise aslolan konudur, "müdahale etmeden kaydetme, dürüst, eksiksiz ve hepsinden önemlisi ikna edici bir biçimde bilgilendirme" arzusudur bu. Stigelitz'den ödünç alınma *eşdeğer* kavramı ise fotografik metaforları anlatır. Bunlar "içsel anlam ve duygusal önemle yüklüdür," ama "her şeyden önce fotoğraftırlar". Newhall bu kategoriler konusunda tarafsız değil, yalın estetiği ve benzersiz biçimde fotografik sayılan yaklaşımları benimsiyor ve destekliyor. Walker Evans'ı ve Farm Security Administration'da çalışan bazı fotoğrafçıları belgeselciler olarak niteliyor. Stieglitz kendi bulut fotoğraflarını *eşdeğer* kategoriye örnek gösterirken Newhalll aynı şeyi Minor White'ın manzara fotoğrafları için yapıyor.

FOTOĞRAF KATEGORİLERİ

John Szarkowski organize ettiği iki fotoğraf sergisinde, fotoğraflara bakışımıza aracılık edebilecek kategoriler öneriyor. Sergide ve sonucunda yayınlanan 1966 tarihli *The Photographer's Eye* (Fotoğrafçının Gözü) adlı kitapta hem sanat hem bilim kategorilerinden fotoğrafları kucaklıyor ve fotoğraf adına benzersiz saydığı beş karakteristik (özellik) sıralıyor:

> Şeyin kendisi–fotoğraf güncel olanla ilgilenir.
> Ayrıntı–fotoğraf şeylerin olgularına bağlıdır.
> Çerçeve–fotoğraf seçilir, idrak edilmez.
> Zaman–fotoğraflar zamanın pozlarıdır, somut zaman parsellerini betimlerler.
> Bakış açısı–fotoğraflar bize dünyanın yeni görünümlerini sunarlar.[6]

1978'de Szarkowski "Mirrors and Windows" (Aynalar ve Pencereler) isimli gezici bir sergi ve bir kitapla, 1960'tan bu yana çekilmiş fotoğraflara yönelik bakışımıza dair bir analiz sundu. Aynalar ve pencereleri, fotoğrafların arasına yerleştirilebileceği bir sürekliliğin iki kutbu olarak gösterse de kitapta ve sergide fotoğrafları kesintisiz bir sürekliliğe yerleştirmek yerine iki ayrı gruba ayırıyordu. Sanatta ve edebiyatta aynaları romantik gelenekle ilişkilendirirken pencereleri gerçekçi geleneğe bağlamaktaydı:

> Romantik görüşte dünyanın anlamları bizim kendi anlayışımıza bağlıdır. Tarla faresi, tarla kuşu hatta gökyüzü, anlamlarını kendi evrimsel tarihlerinden almazlar da, onlara yüklediğimiz insanmerkezli eğretilemeler bağlamında anlamlıdırlar. Dünyayı, insanın katılımından bağımsız şekilde var kabul eden realist görüştür. Buna göre dünya, keşfedilebilir içsel anlam örüntüleri içerir ve sanatçı bu örüntüleri idrak ederek sanatının malzemeleriyle bu örüntüden semboller ve modeller üretir. Böylelikle sanatçı daha büyük bir zekaya katılır.[7]

Aynalar daha çok sanatçılar hakkında bir şeyler söyler bize, pencereler ise dünya hakkında. Aynalar romantik olarak öz-anlatımsaldır (self-expressive), betimlemeden çok biçimsel zarafet kaygısı taşırlar, genellikle soyutlama yoluyla basitliği amaçlayan yakın bir bakış açısından üretilmişlerdir, en sık seçtikleri konular bakir topraklar, saf geometri, tanınmaz bir çıplak ya da "gençlik" gibi toplumsal soyutlamalardır. Pencereler ise yeni önerilerde bulunmaktan çok, olanı betimleme kaygısı taşıyan, daha çok açıklayan, daha az dramatize eden gerçekçi keşiflerdir. Genellikle belli bir zaman ve mekana özgü bir konuyla ilgilidirler, tarihleri resimdeki bir kanıttan kestirilebilir.

1970'lerde Time-Life yayınları yaygın olarak dağıtılan bir kitap dizisiyle çıkış yaptı: Life Library of Photography (Life Fotoğraf Kütüphanesi). Dizinin *The Great Themes* (Büyük Temalar) başlıklı kitabı, fotoğrafı anlatmak için şu kategorilere başvuruyor: insanlık durumu, still life, portreler, nü, doğa, savaş.

Kategorilerin alt bölümleri de vardır. Renkli fotoğraflardan oluşan gezici bir serginin küratörü olarak Sally Eauclaire, *The New Color Photograpy of 1970s* (1970'lerin Yeni Renkli Fotoğrafçılığı) isimli bir katalog yayınladı. Renkli fotoğraf kategorisini burada yedi alt baş-

lığa böldü: öz-düşünümler, biçimcilik, canlı anadil, belgeleme, ahlaki vizyon, büyülenmeler ve mamul kurgular. 1985'te Etselle Jussim ve Elizabeth Lindquist-Cock, *Landscape as Photograph* (Fotoğraf Olarak Manzara) adlı kitapta özgül olarak manzara fotoğraflarını incelediler ve bu kategoriyi de Tanrı, olgu, sembol, saf biçim, popüler kültür, kavram, politika ve propaganda olarak manzara şeklinde alt bölümlere ayırdılar. *Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs* adlı eserinde Anne Hoy, güncel fotoğrafı beş kategoriye ayırıyor: anlatımsal (narrative) tablo, portreler ve oto-portreler, natürmort düzenlemeler, kendine mal edilmiş imgeler ve sözcükler, manipüle edilmiş baskılar ve foto-kolajlar.

Kategoriler farklı amaçlar için uydurulmuşlardır ve fotoğrafları birbirinden ayırmak için farklı yollar kullanırlar. Time-Life'ın büyük temaları konulara göre ayrım yapar ve oldukça kullanışlıdır. Resimsel ya da saf, üzerinde oynanmış ya da yalın, kategoriler ne olursa olsun, fotografik prosedüre ve sonuç olarak ortaya çıkan fotografik biçime gönderme yaparlar. Bununla birlikte yalın fotoğrafların manipüle edilmemiş olduğunu sanmak gibi hatalara düşmeye eğilimlidirler. Newhall'ın kategorileri eskidi ve onları artık o da kullanmıyor. Szarkowski'nin "fotoğrafçının gözü" ve "aynalar ve pencereler" kategorileri de önce biçimle işe koyuluyor, ardından biçimin anlamı nasıl etkilediğine bakmamızı istiyor. Fotoğrafı benzersiz bir malzeme olarak görüyorlar. Hoy ve Eauclaire'in bölümlemeleri özgün, çağdaş zamanların yeni işlerini anlamlandırmamıza yardım ediyor. Jussim ve Lindquist-Cock ise bir tek konu malzemesi olan manzara fotoğraflarını zaman üzerinden düşünmemizi istiyor bizden.

YENİ KATEGORİLER

Bu bölüm az önce değinilen kategorilerin en iyilerini bir araya getiren yeni bir kategori sistemi sunuyor. Sanatsal olan-olmayan, aile çekimleri veya müze baskıları diye ayırmadan tüm fotoğrafları kapsıyor. Kategoriler konuya ya da biçime değil, fotoğrafların nasıl bir işlev görmüş ve görüyor olduklarına dayanıyor. Bu sistem izleyicilerin fotoğraflar hakkında düşünmelerine, özellikle de onları yorumlamalarına yardım ediyor. Altı kategori var: "betimsel", "açıklayıcı", "yorumsal", "etik açıdan değerlendirici", "estetik açıdan değerlendirici" ve "kuramsal". Kategorilerin farklı karakteristikleri var, ama fotoğraf-

lar bunlara uyuyor. Bir fotoğrafın hangi kategoriye veya kategorilere girdiğini bulmak izleyicinin görevidir. Kategoriler aşağıdaki bölümlerde anlatılacak ve her bir kategoriye örnek fotoğraf verilecek.

Fotoğraflar birden fazla kategorinin içine dahil edilebilir veya başka bir deyişle birden fazla kategori tek bir fotoğrafa uygun olabilir. Örneğin ne derece soyut olduğundan bağımsız olarak tüm fotoğraflar konu edindikleri insanlar, mekanlar, nesneler hakkında net bilgiler verirler. Böylelikle bütün fotoğraflar "betimsel" kategorisine dahil edilebilir. Pek çok fotoğraf da bir bakış açısı, dünya görüşü ve tutkusu olan insanlar tarafından üretildiklerinden fotoğrafik olarak gösterdiklerini yorumlarlar. Bunlar da yorumsal kategoriye dahil edilebilirler.

Bernd ve Hilla Becher'ın "Su Kulesi" projesi duruma iyi bir örnektir. Sanatçılar, yıllar boyunca sistematik olarak Almanya ve Amerika'daki su kulelerini fotoğraflayıp bunların 223 tanesini "Su Kulesi" adında bir kitap altında topladılar. Andy Grundberg bu fotoğrafların "detay ve gerçeğe tonal sadakatleri ile bizi gerçeğin ta kendisi oldukları yönünde ayartmaya çalış"tıklarını, ancak bunların aynı zamanda "sanatın, mimarinin ve fotoğrafın geleneksel anlamına meydan okuyacak şekilde biçimler içerdiklerinden Kavramsal ve Post-modern sanatla da ilişki halinde olduklarını" ifade eder.[8] Grunberg'e göre bu fotoğraflar en çok betimsel ve kuramsal kategorilere uyarlar: Bir yandan titiz bir biçimde yapıları (su kuleleri) betimlerlerken diğer yandan biçemi bilinçli bir şekilde yadsıyarak sanat ve fotoğraf üzerine yorumda bulunurlar.

Yine Bill Owens'ın çığır açan ve California Banliyölerinde oturanları konu edindiği *Suburbia* kitabı açıklayıcı kategoriye dahil edilir. Çünkü fotoğraflardaki insanlar fotoğraflandıklarının farkındadır ve fotoğrafçıyla iş birliği halindedir. Jonathan Green, *American Photography*'de şöyle yazar: "Owens'ın işleri objektif ve tarafsız gibi görünse de bildirisi oldukça serttir. Onun belgeselci üslubu kendi yüzeyselliği içinde görsel bir çevreyi orta koysa da ona göre banliyöler ıslah olması mümkün olmayan yerlerdir."[9] Green bu kategorileri kullanmak zorunda olsaydı büyük ihtimalle *Suburbia*'yı "etik açıdan değerlendirici" kategorisine sokardı. Çünkü bu fotoğraflar fotoğrafladığı kişileri mahkum eden eserlerdir.

Bu kategorilerin en önemli tarafı onların yorumlayıcı olmasıdır. Çünkü bir fotoğrafın hangi kategoriye ait olduğunu saptamadan ev-

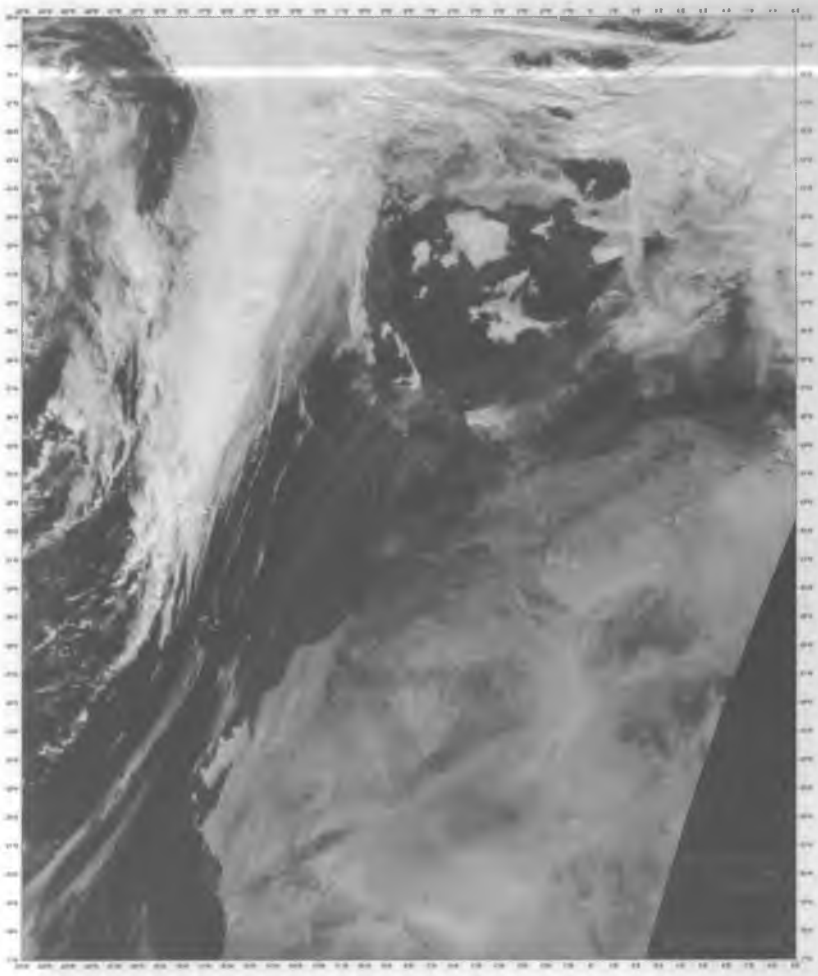
vel onu yorumlamak durumundayız. Önceki bölümde gördüğümüz üzere yorumlamak, bir resmin ne hakkında olduğunu kavramak ve ondan anladığımız şeye ilişkin delillere dayanarak bir argüman inşa etmektir.

Bu kategorileri inşa etmenin ve kullanmanın nedeni budur. Fotoğrafları kategorize etmek yorumlayıcı bir düşünce gerektirir ve ihtilaflar üretir. Bu kategoriler yorumlayıcı tartışmaları kolaylaştırır ve cesaretlendirir, onları hasıraltı etmez. Eğer tartışmayı ortadan kaldırmada kullanılırsa tamamıyla faydasızdır.

BETİMSEL FOTOĞRAFLAR

Aslında bütün fotoğraflar, insanların ve nesnelerin yüzeyi hakkında az veya çok ayrıntılı ve açık, betimsel, görsel bilgi sunmaları anlamında betimseldirler. Bununla birlikte, bazı fotoğraflar, örneğin vesikalıklar, tıbbi röntgenler, fotomikrograflar, NASA uzay keşif fotoğrafları, nezarethane fotoğrafları ve sanat eserlerinin röprodüksiyonları sadece betimleme amaçlıdırlar. Bunları çeken fotoğrafçılar gerçeğe en yakın kaydı yapmaya çalışırlar ve çoğu durumda bu fotoğrafların yorumsal ve değerlendirme bakımından yansız, ama betimsel bakımdan eksiksiz olması beklenir. Bir kimlik fotoğrafı fotoğraftaki kişinin ne kişiliğini ifade eder, ne de görünüşüne övgü düzer, sadece görenin tanıyabilmesi için onu eksiksiz biçimde betimler.

1982'de yaptığı itinalı bir betimsel girişimde Eastman Kodak Company, Musees de France Araştırma Laboratuarı ile iş birliği halinde, Paris'teki Grand Plalais des Champs Elysees'de düzenlenen sergi için Fransa'daki Lascaux mağarasının Boğa Odası'nı kılı kırk yararak yeniden tertip etti. Lascaux mağarasının duvarlarını süsleyen onyedi bin yıllık ünlü bizon resimleri, çevresel bozulmalardan kurtarılmak üzere 1963'te halka kapanmıştı. Set tasarımcıları, mağara duvarlarının kontürlerini yeniden inşa etmek için, uzmanların bir çift stereoskopik fotoğraf makinesiyle çektikleri fotoğraflardan detaylar kullandılar. Bir fotogrametrik makine ve flaşla bizon resimlerinin yirmibeş fotoğrafı çekildi ve birebir oranla Ektacolor kağıt üzerine baskı yapıldı. Baskılar, bir fizikçinin yönetiminde düz bir mozaik olarak bir araya getirildi. Fizikçi, yeniden inşa edilmiş mağara duvarlarının çıkıntılı, içbükey kontürlerine yapıştırılan parçaların herhangi bir bozulma olmadan tam olarak birleşmelerini sağ-



FOTOĞRAF 11 Fas Üzerinde Kum Fırtınası, İspanya, NASA

ladı. Baskı mozaikler Ektacolor zemininden ayrılarak decalomania kağıdı üzerine basıldı ve yapay taş yüzeyin ve onun sayısız oyuğunun üzerine yapıştırıldı. Mağara resimleri kusursuzca yeniden üretilmiş oldu.

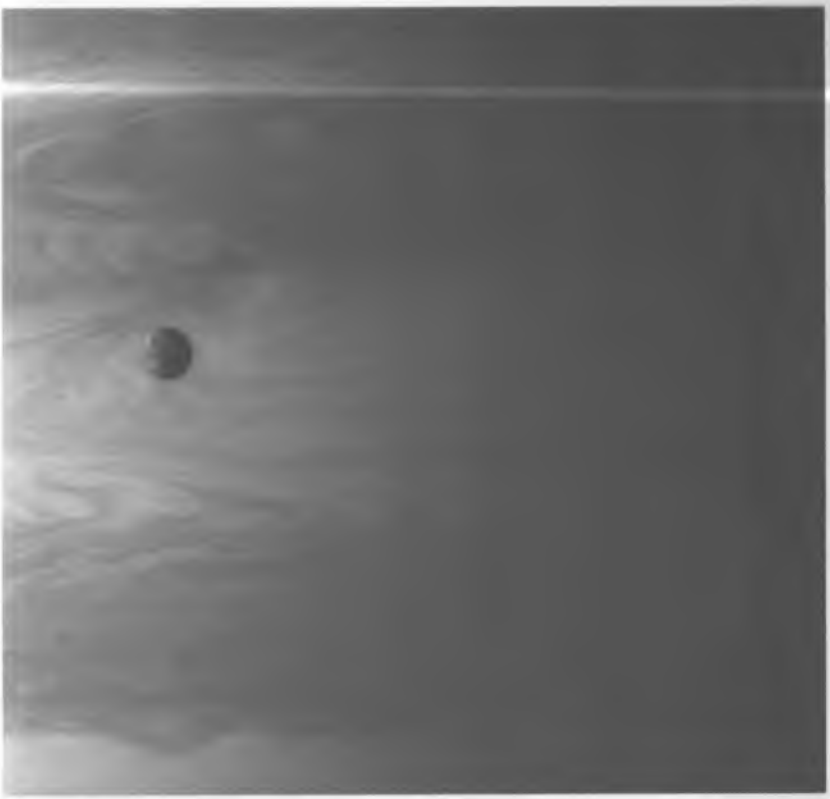
Betimleyici fotoğraflar medikal araştırmacılar için de çok değerlidir. Kanser araştırmalarının ilk dönemlerinde, patalojist Daniel Gould, kendi geliştirdiği elektron fotomikrografı aracılığıyla bir maymundaki kanserli dokunun (52.000 defa büyütülmüş) ve hücre zarında gelişen bir virüsün (201.000 defa büyütülmüş) görüntülerini elde etmiştir.



FOTOĞRAF 12 Manabu Yamaka, Gyahtei #17, 1995. Gümüş jelatin baskı, 100 x 75 cm

Manabu Yamanaka'nın *Gyahtei #17* (bkz. Fotoğraf 12) serisi, nü japon kadınların gerçek boyuttaki eserlerindendir. Yamanaka betimleyici projesini Budistlerde "büyük yaş" anlamına gelen "Gyanthei" şeklinde isimlendirmiştir. Bunlar betimleyici fotoğraflar olsalar da Yamanaka'nın nü'leri "ortadan kaybolmak üzere olan insanın son fiziki bedeni"[10] türünden Budist inançların yorumunu da içerir.

Bu fotoğrafların son derece betimleyici olması kişisel ve sosyal yorumların yapılmasına engel teşkil etmez. "Gyahtei" serisi hakkında Michael Amy, *Art in America*'da şunları yazmıştır:



FOTOĞRAF 13 Jupiter'in Uydusu Io, NASA/JPL/CICLOPS

> Bir çıplakla karşılaştığımızda içimizde uyanan bir miktar arzu, burada yerini, hem bu kırılgan figürler hem de kendimiz için coşan empati dalgalarına bırakır. Fotoğraflar bize nü fotoğrafların geleneksel tarzını yansıtırken bir yandan da ölümü hatırlatır. En kafa karıştırıcı olan şey ise bu bedenlerin, gençliğin görkemiyle gezen bizlere yaratık gibi görünmesidir. [11]

NASA'nın uzay araştırmalarının betimleyici fotoğrafları ve evrenin büyüklüğü karşısında hayrete düşüyoruz (bkz. Fotoğraf 13). Sara Werschler, bu fotoğrafları gördükten sonra "İnsan Neden Var?" sorusunu şöyle cevaplıyor:

> İnsanların dünyaya çok fazla zarar verdiği gerçeğine rağmen inanıyorum ki bu gezegende olmamızın bir nedeni var. Bura-

dayız çünkü sanıyorum evrenin bütün mantığına ve dengesine rağmen hayret edilmeye ihtiyacı var ve bunu yapabilecek tek tür biziz. Etrafımızki şeylerin sadece ne olduğuyla değil neden orada olduklarıyla ve nasıl işledikleriyle de ilgilenen tek tür biziz. Buradayız çünkü biz olmadan dünyanın karmaşıklığı boşa harcanmış olurdu. Buradayız çünkü evrenin "neden buradayım" sorusunu soracak bir varlığa ihtiyacı var.[12]

AÇIKLAYICI FOTOĞRAFLAR

"Fotoğrafik betimlemeler"le "fotoğrafik açıklamalar" arasındaki fark küçüktür, yine de sürücü belgesi üzerindeki bir kimlik fotoğrafıyla Eadweard Muybridge'in insan ile hayvanın nasıl farklı kategorilere girdiğini gösteren fotoğrafları arasında yeterli derecede fark vardır. Muybridge'in 1880'de çektiği fotoğraflar, açıklayıcı fotoğraflara tam bir örnek teşkil ediyor.

1870'lerde Pasifik kıyılarına fotoğraf müfettişi olarak atanan İngiliz Muybridge, Leland Stanford'la tanıştı. Stanford Üniversitesi'nin kurucusu bu adam bir demiryolu zengini ve at aşığıydı. Stanford, tırıs koşan bir atın bütün ayaklarının yerden havalanıp havalanmadığı konusunda Frederick MacCrellish adlı bir adamla tartışıyordu. Stanford tüm ayakların havalandığına inanıyor, MacCrellish inanmıyordu, böylece 25 bin dolarlık bahis tuttular. Stanford Muybridge'i bu iş içir görevlendirdi ve ona ihtiyaç duyduğu her türlü araştırma olanağını sağladı. Muybridge önce toz kalkmasını önlemek için kauçuktan bir zemin hazırladı, sonra bu yolun arkasına üzerinde numaralandırılmış yatay çizgiler bulunan beyaz bir kağıt astı ve bu yöne bakan tam on iki fotoğraf makinesi yerleştirdi. Fotoğraf makinelerini öyle ayarladı ki, at yol üzerinde ilerledikçe fotoğraflar elektronik olarak çekilecekti. Muybridge'in fotoğrafları atın bütün hareketlerini gösteriyor, yürüyüş, tırıs ve gallopun tam ortasında dört ayağının da aynı anda yerden kalktığını kanıtlıyordu. Stanford bahsi kazandı, ayrıca pek çok sanatçıyı düş kırıklığına uğratacak biçimde, kadim zamanlardan bugüne yapılmış pek çok at resim ve heykelinin de doğru olmadığı ortaya çıktı. Muybridge atların nasıl hareket ettiğinin görsel bir açıklamasını sundu. Ona bir soru soruldu, o da cihazlar ve prosedürler icat ederek açıklayıcı fotoğraflarla bir yanıt verdi. Daha sonra tekniğini rafine etmeyi sürdürdü ve Pennsylvania Üniversitesi'nin desteğiyle Habeş maymunları ve devekuşları dahil

çeşit çeşit hayvanı ve kadını, erkeği ve çocukları hareket ederken gösteren 100.000'i aşkın fotoğraf çekti.

Son yıllarda fizikçi Harold Edgerton havada giden mermileri ve diğer hızlı hareket eden nesneleri görüntülemek için stroboskopik cihazlar ve teknolojiler icat ederek mermilerin karakteristiklerini fotografik açıdan araştırdı. Saatte yaklaşık 24 bin kilometre hızla giden merminin hareketini saniyenin milyonda birinde çekerek fotoğrafik olarak durdurdu ve merminin sert bir nesneye çarptığında bir an için sıvılaştığını, sonra yine ama bu kez bozuk bir biçimle yeniden katılaştığını keşfetti.

Edward Curtis, 20. yüzyıl başlarındaki 25 yıllık bir dönem boyunca çalışarak Amerikan Yerlilerinin kültürü hakkındaki antropolojik bilgileri 2000'den fazla fotoğrafla bir araya getirdiği yirmi ciltlik bir eser yayınladı.[13] James Van Der Zee, seksen yılı aşan fotoğraf kariyerinde 1920'ler ve 30'lardaki Harlem Rönesansını belgeledi ve New York'taki Afro-Amerikan kültürü betimleyen binlerce fotoğraf çekti.[14] Bu iki adamın yapıtları, açıklayıcı fotoğrafların sosyolojik ve antropolojik olanlarına tam bir örnek oluşturuyor.

Lauren Greenfield'ın açıklayıcı kategoriyi net bir biçimde örnekleyen üç projesi var. Greenfield'ın *Fastforward* isimli kitabında, Batı Los Angeles'ın varlıklı kesiminde büyüyen ve zengin ailelere sahip gençlerin, şehir merkezinde yaşayan yoksul siyahiler ve hispaniklerle olan karşıtlıkları renkli fotoğraflar halinde veriliyor. Greenfield'in *Girl Culture* serisi, Amerikalı kız ve kadınları kendi sosyal yaşamları ve özel ritüelleri içinde belgeliyor.

Greenfield'ın *İnce* (bkz. Fotoğraf 14) isimli film ve fotoğraf sergisi yeme bozukluğu olan genç kadınların yaşamlarını sorguluyor. Bu çalışma için sanatçı hastalarla 6 ay geçirmiştir. Ontario TV'nin bir yorumcusu "Yeme bozukluğu olanlara sadece yemek yeme, beden algısı, özsaygı meseleri üzerinden değil, kişisel, ailesel, kültürel ve mental sağlık açısından da yaklaşan *İnce*, korkusuz ve sert bir duygusal yolculuktur."[15]

Renkli Fotoğraf 3 açıklayıcı kategoriye rahatlıkla uyacak bir başka örnektir.

> 2001'de Galler'de yaşarken KayLynn Deveney, yaşlı komşusu Albert Hastings'in bahçesini suladığı, markete gittiği, bazen de sadece sokaktaki hareketliliği izlediğini farketti. Deveney,



FOTOĞRAF 14 Greenfield, *Aiva*, 16, Atlanta, Georgia'daki Renfrew yeme bozukluğu tedavi merkezinden bir kişi.

> Hasting'in günlük rutinini fotoğraflamaya başladı ve Hasting'ten fotoğrafların altına notlar düşmesini istedi. Fotoğrafçının ve konu figürünün görüşleri örtüşmekteydi: Hasting'in yorumları Deveney'in resimlerindeki öykülemeye derinlik katmış ve bazı durumlarda betimlenen anların kişisel bir yorumu elde edilmişti. Tıpkı daha geniş serilerde olduğu gibi bu diptik de Hasting'in günlük rutinine ait yapıları hissettirirken diğer yandan onların düzenini bozan küçük sürprizler içeriyordu. İlk resimde Hasting, asılı pijamalarının arkasında çamaşır ütülerken görülür. İkinci resimde ise çay fincanına koyduğu hastalıklı bir fulyayı paket lastiğiyle nasıl zekice desteklediğini görürüz.[16]

Cheng Yuyang, Batı Çin bölgesindeki dağlık alanda bulunan Sichuan eyaletini vuran ve 70.000 kişinin ölümüne 18.000 kişinin de kaybolmasına neden olan 7,9 şiddetindeki depremden bir ay sonra, bu eyaletteki Xiayuan tapınağının bir fotoğrafını çekmiştir. Bu Çalışma, betimleyici ve açıklayıcı fotoğrafa net bir örnektir. Fotoğrafçı, fotoğrafa isim olarak mekân ve nesnelerde hazır ve nazır olan varlık veya ruhun kudretine gönderme yapan Latince *Numen* terimini vererek (bkz. Fotoğraf 15) fotoğrafın ortasındaki Buddha figürünün



FOTOĞRAF 15 Cheng Yu Yang, *Numen, Hunan No 1, Xiayuan Tapınağı*, Haziran 2008

takındığı ebedi dinginlik ifadesini pekiştirir ve bu yıkıcı depremin ortasında bile mutlu kalabildiğini gösterir. Açıklayıcı fotoğraflar kurgusal olmayan mistik çağrışımlara sahip olabilir.

Szarkowski'nin pencereler hakkındaki gözlemi açıklayıcı kategorideki fotoğraflara da uygulanabilir: Açıklayıcı fotoğrafların çoğu, fotoğrafta görülen görsel kanıtlardan çıkartılabilecek belli bir zaman ve mekana özgü konularla uğraşır.[17] Biçimsel olarak bu fotoğraflar genellikle konuyu toplumsal bir bağlama oturtan bir bakış açısı kullanırlar; öyle basılırlar ki ayrıntılar koyu tonlar arasında kaybolmaz ve ofset baskının mürekkebiyle net bir şekilde çoğaltılabilmesi için uygun bir kontrast aralığı tercih ederler.

Basında yer alan fotoğrafların çoğu açıklayıcı fotoğraflar sayılır, ancak hepsi değil, çünkü kimileri toplumun bazı yönlerini değerlendirip eleştirerek veya överek açıklamanın ötesine geçer.[18] Böylece bunlar etik açıdan değerlendirilebilir fotoğraflar arasına daha çok uymaktadır. Kişiler, yerler ve olaylar hakkında nesnel, tarafsız bilgi vermeye çalışan basın fotoğrafları açıklayıcı kategoriye giriyor.



FOTOĞRAF 16 Fazal Sheikh, *To Cure Impotence* (Güçsüzlüğü tedavi etmek), 2001

Açıklayıcı fotoğraflar çoğunlukla kitap, dergi ve gazetelerde yeniden üretilir (reproduce).

Mary Ellen Mark, işleri bu açıklayıcı kategoriye giren bir fotomuhabir. Mark pek çok dergi ve *New York Times* için fotoğraflar çekti. Ayrıca otuz altı gün boyunca kaldığı Oregon Devlet Hastanesi'nde psikiyatrik tedavi gören kadınları fotoğrafladı ve bu fotoğrafları *Ward 81* adıyla kitaplaştırdı. Diğer kitabı *Falkland Road*'da ise üç ay boyunca birlikte yaşadığı Bombaylı fahişeleri konu aldı (bkz. Renkli Fotoğraf 4). Eleştirmen Shelley Rice'a göre Mark'ın yapıtı "İstisnai olan şeyler, gündelik mücadeleler, ritüeller ve yaşamı üreten ancak trajik ve cesur olan ilişkiler" üzerine kuruludur.

Nan Goldin'in 1993'te *The Other Side* adlı kitabında basılan fotoğrafları hakkında eleştirmen Elizabeth Hess "eşcinsel kültürünün görsel açımlanması" sözcüklerini kullanıyor. Nan'in 1970'lerden beri bu keşfi sürdürdüğünü belirten Hess, "Bir altkültürün içinden gelip onun lehine bir şeyler söyleyebilen sanatçı sayısı o kadar az ki" diye ekliyor. Hess'e göre Goldin'in başardığı şey şu: "Goldin, travestilerle 20 yıl geçirdi ve travestileri soyunma odalarında, otel oda-

larında, banyolarda ve diğer özel mekanlarda fotoğrafladı. Berlin, Manila ve Bangkok'a seyahat etti ve gittiği her yerde seçtiği kişilerin hayatına rahatça girdi."[19] 2004'te yayımlanan *Şeytanın Oyun Bahçesi*, Goldin'in 1970'de başlayan ve otuz beş yıl süren çalışmaların bir toplamıdır. İçinde, *Ballad of Sexual Dependency*'den; *The Other Side*'dan; *57 Days* gibi anlatısal dizilerden; *Landscapes, Self Portraits, Maternity and Heartbeat* isimli çalışmalarından örnekler bulunur. Goldin'in işleri açıklayıcı kategori altına girer. İşleri samimi olduğu için gösterdiği insanları olumlar.

Fazal Sheikh, dünyanın en ücra köşelerindeki kültürel ve tarihi bağları, göçmen topluluklarını belgelereyek göstermeye çalışan bir fotoğrafçı ve yazardır. Fotoğraflarını üretmeden önce belgelediği veya fotoğraflarını çektiği kişilerle haftalarca birlikte yaşar. *To Cure Impotence* (Güçsüzlüğü Tedavi Etmek) isimli fotoğrafı uzakta, Brezilya'nın geniş çayırlarında, fakir insanların toprağı yasadışı biçimde ektikleri yerlerde çekti. Sheikh insanlar hakkında şöyle yazar:

> Bir fotoğrafçı olarak temel kaygım topluluktur...Bu topluluktaki doksan aile ektikleri toprağın mülkiyetine sahip değildir. Mekan, ritüeller ve aidiyet ile ilgili duygularını paylaştılar benimle. Yüzleri, sesleri ve elleriyle arazide nasıl hayatta kalınacağını gösteriyorlar bizlere. Onlarınki kayıp toprakların, sürgünlerin ve mabetlerin hikayesidir.[20]

Katy Grannan'ın galerisi sanatçının işlerini şöyle yorumlar: "Grannan fotoğraflarının konusu, kendilerini "amansız güneşin bakışları altında mücadele edenler" olarak tanımlayan Kuzey Californiyalı yeni öncülerdir. Son serisi 'The Westerns' (Fotoğraf 17), sabit portre fotoğrafçılığı ile konularının değişken kimlikleri arasındaki zorlu ilişkiyi ele almaktadır. Fotoğraflar belirsizlik ve tezatlarla doludur. Bunlar bilinemez olan kendilik kavramının ve kaçınılamayan fotoğrafik betimlemenin delilleridir."[21] Philip Lopate *Aperture* dergisinde Sally Gall'm *Crawl* isimli serisine (Renkli Fotoğraf 6) ilişkin şunları not düşer: "Galerinin duvarındaki eserlere uzaktan bakıldığında, bu büyütülmüş doğa fotoğraflarının büyüleyici, taze ve çok hoş olduklarını görürüz. Ancak daha yakından bir inceleme garip ve sarsıcı bir durumu ortaya çıkarır: Her



FOTOĞRAF 17 Katy Grannan, *Edward* (with Prayer Beads), Baker Beach, 2006

resimde bir veya iki böcek vardır. Doğa, bu hayvanları bitkisel yaşamla uyuma zorladığından onları hemen farkedemezsiniz."[22]

Tam olarak bu kategoride yer alabilmek için bir fotoğrafın ilkesel olarak bilimsel anlamda doğrulanabilir görsel açıklamalar sunması gerekir. Edgerton'un fotoğrafları başka fizikçiler için geçerli veri taşımalı; Goldin'in alternatif yaşam tarzlarını konu edinen fotoğrafları sosyal bilimciler için geçerli bilgi sunmalı; Gall'in böcek fotoğrafları ise doğa bilimcileri için yararlanabilecek bir kaynak olmalıdır. Açıklayıcı fotoğrafların gerçeklik iddiası bilimsel tarzda kanıtlarla doğrulanabilir (veya yanlışlanabilir) olmak zorundayken bir sonraki kategoride yer alan yorumlayıcı fotoğraflar bilimsel kanıtla doğrulanıp yanlışlanamazlar. Bu fotoğrafların iddiası bilimsel kanıtlama sürecinin konusu değildir.

YORUMSAL FOTOĞRAFLAR

Yorumlayıcı fotoğraflar da açıklayıcı fotoğraflar gibi şeylerin nasıl olduğunu açıklamaya çalışır, ancak bilimsel kesinlik iddiasında

değildirler, ne de bilimsel sınama prosedüründen geçirilebilirler. Bilimsel bir rapordan çok şiiri andıran kişisel ve öznel yorumlardır. Genellikle kurgusaldırlar ve fotoğrafçılıkta "yönetimsel mod" (directorial) denen tarza dahildirler. A. D. Coleman bu modu, "fotoğrafçının müdahalesi olmadan gerçekleşmeyecek bir şeyin fotoğrafçı eliyle gerçekleştirilmesi" olarak açıklar.[23] Yönetimsel metodla çalışan fotoğrafçılar insanları ve nesneleri merceğin önüne yerleştirir veya katılımcıları yöneterek gerçek hayat durumlarına müdahalede bulunur ya da her ikisini bir arada yaparlar. Fotoğrafın başlangıcından beri süregiden bu gelenek, Clarence White (1871-1925), F. Holland Day (1864-1933) ve Gertrude Kasabier (1852-1934) gibi fotoğrafçıları da içine alır.

Yorumsal fotoğraflar Szarkowski'nin pencerelerinden çok aynalarına yakındır. Onları çeken fotoğrafçının dünya görüşü üzerine çok şey söylerler; öz-anlatımsaldırlar. Daha çok keşfedicidirler, mantıklı olmaları gerekmez, hatta kimi zaman mantığa adamakıllı ters düşerler. Genellikle sade olmaktan çok dramatiktirler, biçimsel mükemmellik ve iyi baskı kalitesi kaygısı taşırlar. Bir izleyici bu fotoğrafların gerçeklik iddiasını sorgulasa hem onaylayıcı hem reddedici kanıt bulmakta oldukça zorlanır. Bununla birlikte bu, yorumsal fotoğrafların hiç gerçeklik iddiası veya gerçek değer taşımadıklarını söylemek değildir. Kurgu, dünya hakkında gerçek şeyler sunabilir.

Janine Antoni'nin *Inhabit* çalışması önemli bir yorumlayıcı çalışma örneği teşkil ediyor. Sanatçı şunu söylüyor:

> *Inhabit* [İskan Etmek, bkz. Fotoğraf 18] öncelikle çok basit bir imge olarak belirdi bende. Bacaklarım arasında ağlarını ören bir örümcek hayal etmiştim. Bu imgeyi hayata geçirmek için çalışmalara başladığımda her şey daha da karmaşıklaştı. Bir örümcek iş birliği yapar mıydı? Onun ağını dokumasını nasıl sağlayacaktım? Birkaç entomolojiste sorduktan sonra örümceklerin harekete aşırı duyarlı olduklarını öğrendim. Bu da beni teçhizatların dünyasına itti. Farkettim ki gövdeden askıya alınmış bedenim, bir örümceğin ağ üzerinde ettiği gibi hareket ediyor. Ama hala örümceğin bacaklarımın arasında ağını örebilmesi için kafes gibi bir şeye ihtiyacım vardı. Sonra vücudumun örümceğin ağını örmek istemeyeceği kadar sıcak olduğunu anladım. Söylemeliyim ki örümcek ve



FOTOĞRAF 18 Janie Antoni, *Inhabit* (İskan Etmek), 2009. Dijital C-Print, 250 x 170 cm

ağını kızım ve kendimle özdeşleştiriyordum. Anne: destekleyici yapı! Aniden örümcek kafesini bir oyuncak eve dönüştürme fikri uyandı. Örümceği resme dahil etmenin bir yoluydu bu. Artık "ağ içinde ağ" ve "ev içinde ev" temalı bir resim ortaya çıkmıştı. [24]

Rodney Graham'ın *Dance!!!!!* isimli eseri (bkz. Renkli Fotoğraf 7) de yorumlayıcı fotoğraf kategorise dahildir. Sanat eleştirmeni Nancy Princethal şöyle açıklıyor: "bu fotoğrafta iki vahşi batılı haydutun silindir şapkalı bir kişiyi tehdit ettikleri görülüyor. Haydutlardan birisi kurbanın ayaklarına silahını doğrultmuş durumda. Başlıktaki hafif ahmakça veya histerik ünlem işaretleri bu tanıdık sinematik olayın bir tür şaka olduğunu hissettiriyor. Ama kimse gülmüyor. Özellikle dansçının yüzü beton gibi. Ayakları yerden kesilmiş olsa da ifadesi ve bedeninin tüm detayları adamı olduğu yerde duruyormuş gibi gösteriyor."[25]

Graham'ın bu fotoğrafı kurgusaldır ve yorumlayıcı kategoriye aittir. Bununla birlikte bu kategorideki diğer pek çok fotoğraf gibi *Dance!!!!!* sadece eğlenmemiz için yapılmamıştır. Politik ve ahlaki göndermeleri vardır ve "etik açıdan değelendirici" kategorisiyle örtüşür. Graham, fotoğrafının, "iki meçhul adamın nedensiz yere üçüncü bir kişiye şiddet uygulamalarından dolayı Ebu Gureyb işkencelerine" bir gönderme" taşıdığını söyler."[26]

Jerry Uelsmann ve Duane Michals (bkz. Renkli Fotoğraf 8), çalışmalarında olguları bir araya getirmenin yollarını arayan iki fotoğrafçıdır. Uelsmann, pek çok resmi benzersiz bir tavırla tek bir resme dönüştürür ve bunu photoshop ve dijital tekniklerin henüz kullanılmadığı 1959'dan beri geleneksel baskı yöntemleriyle karanlık odada yapar (Fotoğraf 10). *Twentieth Century Encyclopedia of Photography* (20. Yüzyıl Fotoğraf Ansiklopedisi) Uelsmann için şunları yazar: "Rüyalar ve bilinçaltı konusunda Sürrealist düşünceden etkilenmiştir. İmgelem evreninde özel metaforik ifadeler yaratan sanatçı fotomontaj ustası olarak anılır. Ürettiği fotoğraflarda gerçeklik ve hayal benzersiz bir görsel şiire dönüşür "[27]

Michals, üzerine el yazısıyla bir şeyler yazdığı öyküsel siyah-beyaz fotoğraf dizileriyle ünlüdür. 1960'larda başladığı bu yolculuğa hala devam etmektedir. *Twentieth Century Encyclopedia pf Photography* Michals hakkında "Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Malzemenin sınırlamalarına aldırış etmeden ve onun imkanlarını araştırarak yol-

culuğunu devam ettirmiştir. Geleneksel biçimlere uyum sağlamaktan çok ifade ve hayal gücünün imkanlarının peşinde olmuştur."[28] diye yazar. Hayal gücü, gizem ve arzudan beslenen temalar çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturur. (bkz. Renkli Fotoğraf 8)

3. bölümde konu edindiğimiz Jeff Wall (Fotoğraf 7) ve 2. Bölümde kendisine yer verdiğimiz Gregory Crewdson yorumlayıcı kategoriye dahil edilebilecek işler de çıkarmışlardır.

Neil Folberg, *Serpent's Chronicle* (İblisin Günlüğü) isimli yorumlayıcı bir çalışmasında İncil'deki öykülemeleri bugüne taşır. Otuz beş fotoğraflık bir dizidir bu (bkz. Renkli Fotoğraf 9). Folberg olayları İblis'in gözünden aktarır: "Resimler bizim ilksel duygularımıza hitap eden romantik bir enerji taşırlar. *Serpent's Chronicle* cennetteki olayların yorumlayıcı öykülemeleridir ve olayları kurnaz bir gözlemcinin gözünden aktarılır. Bu, İblis'in görsel ve metinsel kaydıdır."[29]

Aperture'da yazan Carlo McCormick, Walter Martin ve Paloma Munoz'un *Travelers* isimli kar küreleriden oluşan fotoğraf serileriyle (bkz. Renkli Fotoğraf 10) ilgili şunları söyler:

> Ev, bir harita üzerindeki bir noktadır. Evde değilseniz bulunduğunuz her yer bir mekandır. İster bağırın ister çağırın, işaretlemek, bir mekanı yurt edinmeye yetmez. Evde bulunmanın maddi ve sosyal koşullarının yokluğu söz konusudur. Evde olmamak başka bir ontolojik mekanı işgal etmek demektir. Martin ve Munoz'un kar küreleriden oluşan heykel-fotoğraflarında bu dünya çağrılır. Bulunduğumuz yerden büyük bir dünya olarak gördüğümüz maceranın, yabancılaşmanın, korkunun, keşfin ve yazgının içsel topografisinin manifestasyonudur bunlar.[30]

Peter Galassi, Philip-Lorca diCorcia'nın 2000'de New York'taki Times Square'de başladığı fotoğraf serisinin –diCorcia seçtiği kişileri tanımıyor olsa da– kurgusal karakterde olduğunu söylemiştir. Sanatçı, fotoğraflarını konu modellerinin haberi olmadan çekmiştir.

> Fotoğrafik gerçekçiliğin suratında ayıltıcı bir tokat gibi patlayan bu fotoğraflar tiyatral cilasını da kaybetmemiştir. Dicordia'nın konuları, yakınlarından (aile üyelerinden, arkadaşlarından) tanımadığı kişilere (Hollywood dümencileri, yoldan gelip geçenler

vb.) doğru evrilir. Sanatçının kurgusal çalışmaları, beklenmedik şekilde, fotoğrafın belgesel geçmişinin daha masum ve saf olduğunda ısrar edenlerin yükünü ve tutkusunu da üstlenmiştir. Sahne düzenlemesi hep sert bir biçimde tanımlanmıştır. Bunun tek istinası fotoğraflanacak kişilerin fotoğraflandığından haberinin olmamasıdır. Yine de fotoğrafçı aktörlerini yönetme konusunda güçsüzdür. Dicordia'nın kurgu ve gerçeği eski usül harmanlaması uç sonuçlara varır: mutlak kontrol ve pasif gözlem veya sinematografik bir drama ve gerçek yaşam kesiti.[31]

Robert ParkeHarrison tarafından çekilen fotoğraflar (Fotoğraf 19) net bir biçimde kurgusal ve yorumlayıcıdır. Aynı zamanda da bir sonraki fotoğraf kategorisi olan gösterileni ahlaki olarak yargılamanın içine de dâhil edilebilir. *New York* Times'da yazan Vicki Goldberg, ParkeHarrison hakkında şunları söyler: "matemin yanında tavır koyar ama bunu şiirsel bir biçimde ifade eder. Büyük emek sonucu destekleri, acıyı ve melankoliyi oluşturur; mitlere belli belirsiz imada bulunur. Bütün resimlerde sıradan bir adam, evrenin basit bir hizmetlisi gibi kravatsız siyah takım elbise ve beyaz gömlekle kendisi yer alır. Boyundan büyük bir işi sabırla ve görev duygusuyla yapar gibi... Yetersiz ekipmanla harap olmuş dünyayı kurtarmaya çalışır gibi..."[32]

Bütün fotoğraflar gibi yorumlayıcı fotoğrafların da yorumlanmaya ihtiyacı vardır. Bu tür fotoğrafların çoğu belirsizlik içerir ve değişik okuma biçimlerine açıktır. Mesela gerçek hayattakilerden daha büyük portre fotoğrafları çeken Rus göçmeni karı koca, Rimma Gerlovina ve Valery Gerlovin (bkz. Renkli Fotoğraf 12), otoportrelerinin pek çok çağrışım taşıyan şakacı ve ironik transformasyonları aracılığıyla çeşitli çağrışımları davet ederler: "Ortaçağ ve Rönesans sanatından korkunç güzel örnekler, Dadaist cinaslar, paradoksa dair şiirsel kuramlar, Jungcu imgeler, devrimin hizmetindeki grafikler, Rus Konstrüktivizmi, hatta ritüelik yaralamalardan çağdaş dövmelere kadar beden sanatının tarihi."[33]

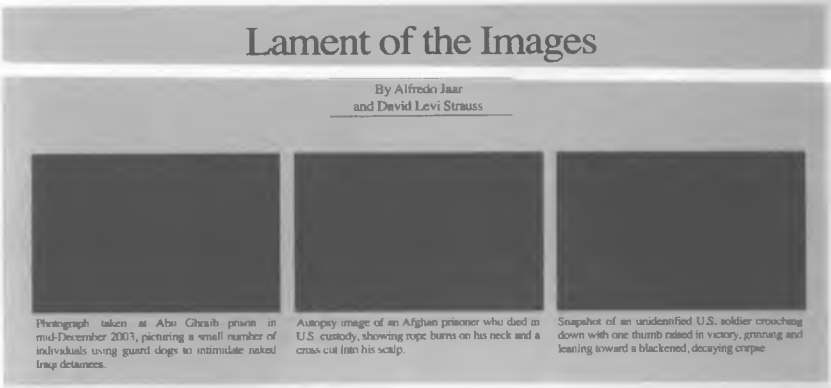
ETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİCİ FOTOĞRAFLAR

David Levi Strauss ve Alfredo Jaar, Irak savaşında çekilmiş fotoğrafların gösterimini yasakladığı için ABD hükümetini "Lament of Images" (Görsellerin Ağıtı) isimli seriyle protesto etmiştir. Serinin fotoğraflarından birinde (bkz. Fotoğraf 20) Jaar ve Strauss, *New York*



FOTOĞRAF 19 19 Robert ParkeHarrison, *Kingdom* (Krallık), 2000. 125 x 100 cm

Times'ın "Karşıt Görüş" sayfası için bir kompozisyon önerisinde bulunmuştur. Üç karanlık resim için altyazıları Strauss yazmıştır. Kendi ifadesiyle "Başkan, resimlerin yerlerini almak için bunları görmemize izin verilmemesi gerektiğine karar vermiş. Iraklı ve Afgan mahkumlara yönelik Amerikan ordusu tarafından yapılan taciz ve işkencenin görüntülerinden oluşan iki binden fazla resmin gösterilmesini yasaklama kararında, hükümetin Amerikan Sivil Haklar Birliğiyle yaptığı anlaşmayı askıya alması durumu söz konusu." *Times* dergisi Jaar ve Strauss'un çalışmalarını basmayı reddetmiştir. *Lament of the Images* açıklayıcı ve etik açıdan değerlendirici kategorisine girer.[34]



FOTOĞRAF 20 Alfredo Jaar ve David Levi Strauss, *Lament of Images (Görsellerin Ağıtı)*, 2009.

Etik açıdan değerlendirici fotoğraflar da betimleme yapar –bazıları bilimsel açıklamaya, bazıları kişisel yorumlara yer verir– ancak en belirgin biçimde yaptıkları, etik bir yargıda bulunmaktır. Toplumun belli özelliklerini kınar ya da överler. Şeylerin nasıl olması veya olmaması gerektiğini gösterirler. Siyasi bakımdan angaje, hatta genellikle tutkuludurlar.

Portre fotoğrafçılığının betimleyici yaklaşımla sınırlandırılmaması gerekir. Bazı portreler toplumsal ilişkileri geliştirme hizmeti görür. Sanatının bir parçası olarak yıllarca ortaklaşa portre projeleri yürüten Wendy Ewald (Fotoğraf 21) fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmış veya yakınlarını kaybetmiş çocuklarla çalışmaktadır. Sanatçı, bu çocukların deneyimlerini ve rüyalarını yorumlayıcı ve şiirsel fotoğraflara dönüştürmelerine yardımcı olur. Bu fotoğraflara sıklıkla çocukların hikayelerinin yer aldığı bir metin de eşlik eder. Ewald tüm dünya çocuklarına yardım etmeyi, onların bakış açılarını ve kendilerini tanıtmayı görev addeden bir sanatçıdır. Bu uğurda Hindistan'ın ücra köylerinden Kolombiya, Meksika ve Hollanda'da çalışmıştır.[35]

Carrie Mae Weems Afro-Amerikalı bir kadın ve toplumdaki ırkçı ön yargıları açığa vuran sözlü ve görsel malzemeleri çalışmalarında bir araya getiriyor. Otobiyografik anlatılara, sözlü tarihe, ırkçı şakalara ve buna uygun imgelere (örneğin bellerinden bağlanmış bir adam ve iki kadın kölenin fotoğrafı) başvuruyor. *Village Voice*'dan Vince Aletti'ye göre "Kadınlardan biri fotoğrafçıya ve şimdi de bize öyle öfkeli, öyle kızgın bakıyor ki, yoruma hiç gerek yok." Weems ayrıca "toplumsal cinsiyet meselesi" dediği işler yapıyor ve "kadın-



FOTOĞRAF 21 Wendy Ewald ve Gerdien van Anen, *Gerdien's Portrait,* Hollanda, 1997

larla erkekler, kadınlarla kadınlar ve kadınlarla çocukları arasında varolan meseleleri ve gerilimleri"[36] portreliyor. Lorna Simpson, saldırganlık, ayrımcılık ve yabancılaştırma gibi ırkçı eylemlere karşı direnebilmek için metafora, biyografiye ve portreciliğe başvuruyor. Fotoğraf sergilerine küratörlük yapan Deborah Willis'e göre Simpson, büyük fotoğraflarla metinleri müze enstalasyonlarında bir araya getirerek siyah kadınların "ağırlıklı olarak baskıcı, zalim ve tüke-

tim odaklı bir toplumda" nasıl "hayatta kalan, kahraman ve kurban" rollerine büründüklerini gösteriyor.[37]

Alan Sekula neredeyse 40 yıllık bir süredir yükselen küresel ekonomi içindeki toplumsal ilişkileri[38] ya da kendi deyişiyle "ileri kapitalist dünyadaki maddi ve hayali coğrafyaları fotoğraflıyor.[39] *Fish Story* ve *Geography Lesson: Cannadian Notes* isimli sergilenmiş ve yayınlanmış metinsel ve fotoğrafik işlerinde Sekula şu soruları soruyor: "Varolan güç ilişkilerini standartlaştırma ve meşrulaştırmada fotoğrafın işlevi nedir? Tarihsel ve toplumsal bellek fotoğraflarla nasıl korunur, dönüştürülür, sınırlanır ve imha edilir?"[40] Eleştirmen Benjamin Buchloh'a göre Sekula'nın projesi, gelişen kapitalist düzenin küresel çapta neden olduğu ekonomik ve politik dönüşümleri inceleyen eleştirel gerçekçilik örneklerinden biridir. Çalışma aynı zamanda elektronik medya çağında, –kapitalizm sürekli onları dönüştürüp saklarken– fotoğraflar aracılığıyla olgusal, toplumsal ve politik hafızayı yeniden elde etme girişimidir.

"Polonia and Other Fables" projesinde (2007-2009) Sekula, Polonya ve Polonyalıların yoğun olarak yaşadığı Chicago'da çekilmiş 40 fotoğrafı, duvar yazıları ve anekdotlar, espiriler ve ilanlarla harmanlar. Sekula bu çalışmasında insanlarla ve ticari ritüelleri karşı karşıya getirir. Polonyalıların sahip olduğu bir aile çiftliğindeki (bkz. Fotoğraf 22) domuz yetiştiriciliği fotoğrafı ile hayvanlara kötü muamele eden çok uluslu bir Amerikan işletmesi tarafından satın alınan çiftlikteki iç karartıcı manzaranın genel bir fotoğrafını karşı karşıya koyar. Şirket, Sekula'nın içeri girmesine izin vermediğinden fotoğrafta çiftliğin genel manzarası görülür. Kapitalizmin gecikmişliğinin neden olduğu toplumsal sorunlar uzun süre Sekula'nın ilgisini çekmiştir ve bu nedenle Sekula'nın fotoğrafları etik açıdan değerlendirici kategorisine dahildir.

Oyuncak bebek ve mankenler kullanarak hazırladığı kurgusal diaromalarında Laurie Simmons, ev ve aile yaşamının psikolojik olarak tükettiği kadın manzaralarını yansıtır. Eleştirmen Nicholas Jenkins, Simmon'un fotoğraflarını cinsel sömürünün keşfedilmesi olarak yorumluyor. Bebek bacakları ve nesnelerle yaptığı melezleme, aşağılamanın sapıkça büyüleyici tiyatrosunu eğretiliyor ve eser, bu kırılganlık ve aşağılanma ile bir duygudaşlık kuruyor.[41]

Renkli Fotoğraf 13'te Gerald Slota ve Neil Labute'ün kurgusal, yorumlayıcı ve etik açıdan değerlendirici bir biçimde kadınsı kırılganlı-



FOTOĞRAF 22 Allan Sekula, *Three figs on familiy farm* (Aile çiftliğindeki üç domuz), Polonya, 2009. Kromojenik baskı, 125 x 125 cm

ğı sergilediği bir fotoğrafını görüyoruz. Slota fotoğraflarda değişiklik yapmış, Labute ise metinleri yazmıştır. Labute, Slota için, "eserlerini 'yaratmıyor', hayır, bu çok hafif bir sözcük. O daha çok, tıpkı 19. Yüzyılda bir lambayla mezarları kazıp onları evine götüren ve gizli bir yerde onlara tecavüz eden biri gibi, fotoğraf mezarlıklarını eşeliyor. Resimlerin üzerine bir şeyler çiziktirmek, sıklıkla onları parçalara ayırmak, makas veya o iğrenç eline geçirdiği herhangi bir şey aracılığıyla onları delmek... Gerald Slota'nın çalışmaları bana iğrençlik duygusu hissettiriyor. Ve bu adama yapabileceğim tek iltifat bu." Labute, Slota'nın Renkli Fotoğraf 13'teki işi hakkında şu yorumda bulunuyor:

> Ürpertici bir fotoğraf göndermişti bana. Eski bir okul yıllığından alınmış gibi görünen standart bir öğrenci fotoğrafı. Bu fotoğrafın

içine şehvetli bir biçimde sere serpe uzanmış yetişkin bir kadının resmini yerleştirmişti. Gerald'ı, onun çalışmalarını ve zamanımızı en iyi açıklayan bir fotoğraf var mı derseniz "budur" derim. Kötü niyetli bir yetişkinin insafına kalmış bir çocuğun saflığı... Masallardakinin veya hayallerimizindekinin aksine bu çocuk, düşüncesiz ve duygusuz dünya tarafından yok edilecek.[42]

Fotoğrafın görünümünden, üretilmiş metinden ve iki sanatçının çalışma tarzından dolayı bu resim yorumlayıcı kategoriye girer. Aynı zamanda etik açıdan değerlendirici kategoriyle de örtüşür, çünkü cinsel istismarın korkunç bir senaryosunu serimler.

Edwar Burtynsky kariyerini endüstrinin doğaya saldırısını fotoğraflamaya adamıştır. Kalkınma ihtiyacının farkındadır, fakat aynı zamanda insanın mal ve hizmetlere yönelik kolektif iştahını doyurmak için çevreyi radikal biçimde değiştirmesine karşıdır. Bu nedenle sürdürülebilirlik kavramıyla da ilgilenir. Renkli Fotoğraf 14, Çin'de yapılan ve dünyanın en büyük hidroelektrik santrali olan Three Gorges Barajı projesinden bir fotoğraftır. Burtynsky "21. Yüzyılda mega barajlar yapmanın pek çok eleştiri topladığını ve gittikçe büyüyen tartışmaların merkezinde yer aldığını" belirtir. Three Gorges Barajı'na alan açmak için yaklaşık 1,13 milyon insan göç etmek zorunda kaldı. Savaş dönemleri hariç, tarihteki en büyük göç olayıydı bu. 2009 yılı itibarıyla, 13 büyük şehir, 140 kasaba ve 1300'den fazla köy 1600 fabrika, madenler ve sayısız çiftlik sular altında kaldı. Burtynsky, "bu teşebbüsün kazananları, yaşam standartlarını geliştiren ve yeni fırsatlardan istifade edenlerdir. Ayrıca Çin'in elektrik açlığı çeken sanayisi de kazanmıştır. Ancak zorluklarla karşı karşıya kalan pek çok insan da vardır. Örneğin atalarının topraklarını kaybeden çiftçi aileleri yeterince tazminat alamamıştır. Çiftçiler az bereketli, tepelik, sarp yamaçlı ve erozyona uğramış arazilere yerleştirilmiştir. Çevresel bozulma, artan maliyetler ve insan hakları mega baraj inşaatı projelerinin ana meseleleri olmuştur."[43]

Chris Jordan da *Gyre* (Girdap, bkz. Renkli Fotoğraf 15) adında güzel bir fotoğraf üretmiştir. Hokusai'nin meşhur eseri Wave off Kanagawa isimli eserinden ilham alarak çektiği bu fotoğrafta Jordan, dünya çapında her saat denize atılan plastik miktarıyla eşit olacak şekilde, 2,4 milyon plastik parça kullanmıştır. Bu eserdeki plastiklerin tümü Pasifik Okyanusu'ndan toplanmıştır. *Gyre*, yer-

leştirilmesi güç bir fotoğraf örneğidir. Orijinal ölçüleri 2,5 metreye 3,5 metredir. Belli bir mesafeden veya fotoğrafın daha küçük reprodüksiyonlarında eserin konusu anlaşılmaz, fotoğraf sanki meşhur bir sanat eserinin bir kopyası gibi görünür. Bu bir Kavramsal Sanat çalışması olduğundan "kuramsal" kategorisine girer. Ayrıca pozitif bir estetik ifade barındırdığından rahatlıkla estetik açıdan değerlendirici kategorisiyle de ilişkilendirilebilir. Açıklayıcı ve etik açıdan değerlendirici kategorilerini birleştirse de daha çok ikincisinin altına girer, çünkü resmettiği şeyi, yani atıklar nedeniyle okyanusların kirletilmesini mahkum etmektedir. Resim, bilimsel bir kesinliğe sahip olduğundan yorumlayıcı kategori içinde değerlendirilemez.

İranlı fotoğrafçı Shadi Ghadirian, *Like Everyday* (Hergünkü Gibi) isimli seride (bkz. Renkli Fotoğraf 16) geleneği, kadınları ve moderniteyi sorgular. Fotoğraf, yüzlerinin yerinde ev aletleri bulunan çarşaflar içindeki kadınları gösteriyor. Bazıları gösterişsizlik adına giyinse de İranlı kadınların kamusal alanlarda kara çarşaf giymesi ve evde oturmaları gerekmiyor. Ghadirian'ın ev aletleri tutan kadınları, İranlı kadınların kişisel kimliklerin yokluğuna vurgu yapıyor gibi görünüyor. Bu protest yönü nedeniyle bu fotoğrafları etik açıdan değerlendirici kategorisine yerleştirebiliriz.

Nina Berman'ın "etik açıdan değerlendirici" kategorisine giren *Marine Wedding, Sergeant Ty Ziegel and Renee Kline* (Bahriyelinin Nikahı: Astsubay Ty Ziegel ve Renee Kline) isimli fotoğrafı (bkz. Renkli Fotoğraf 17), savaş gazilerinin fotoğraflarından oluşan *Purple Hearts* isimli serisine dahildir. Bir röportajında kendisine bu fotoğraflarla savaş karşıtı mesajlar verip vermediği sorulduğunda "Sanıyorum bu proje bütün meseleyi insancıllaştırıyor ve umut ederim olayın kişisel boyutları düşünülür ve böylelikle Irak Savaşı'nı düşündüğünüzde "Şok Et ve Dehşet Saç" ya da "Görev Tamamlandı" türünden sloganlar veya karikatür köşeleri aklınıza gelmez."[44] diyor. Resim ve Nina'nın mesajı bu fotoğrafı "etik açıdan değerlendirici" kategorisine yerleştirmemiz için destekleyici delillerdir.

ESTETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİCİ FOTOĞRAFLAR

Bazı fotoğraflar da toplumsal konularda değil, estetik meselelerde yargıya varır. Bu kategorideki fotoğraflar, fotoğrafçıların neyi estetik açıdan gözlenmeye ve tefekkür edilmeye layık bulduklarına işaret

eder. Genellikle bütün çeşitliliği içinde görsel biçim mucizelerini ve fotoğrafçılığa nasıl tercüme edilebileceklerini konu alırlar. Bu, pek çok kişinin bildiği şekliyle "sanat fotoğrafçılığı"dır. Bu kategorideki fotoğraflar genellikle güzel bir biçimde çekilmiş güzel şeylerdir.

John Szarkowski fotoğraftaki bu akımın önemli karakteristiklerini özetler: "etkileyici mükemmellikteki baskı aşkı, doğal manzaranın mistik içeriğine karşı yoğun bir hassasiyet, evrensel biçimsel bir dilin varlığına ilişkin inanç ve bir sosyal hayvan olarak insana olan minimal ilgi..."[45]

Fotoğrafik portreler (Fotoğraf 23) bir kategoriye yerleştirilmesi güç olan işlerdir. Portreler tanımlama fotoğrafları kadar basit olabilir ve bu yönüyle betimleyici kategoriye girebilir. Bütün portreler, konuları hakkında bir miktar açıklayıcı içeriği de sahiptir ve tasvir ettikleri kişiye yorumlayıcı nüanslar katabilir. Çoğu portre fotoğraf-



FOTOĞRAF 23 Bruce Davidson, *Al Pacino*, New York City, 2002

ları konularını övdüklerinden estetik açıdan değerlendirici kategoriye de girerler.

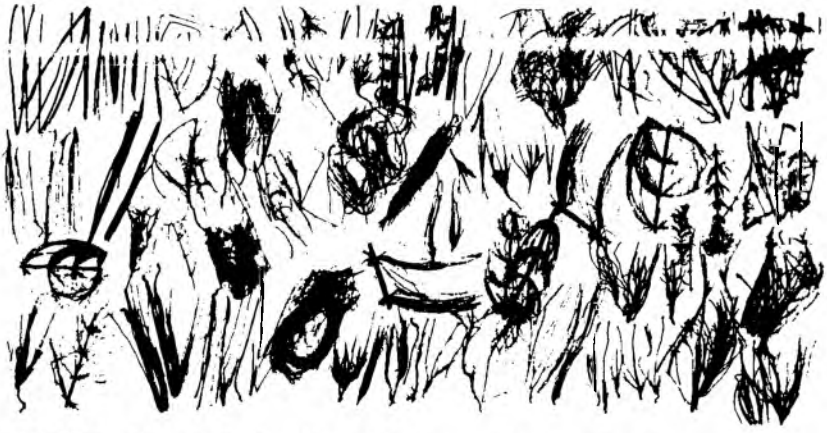
Still life fotoğrafları çeken Laura Letinsky (bkz. Renkli Fotoğraf 18) 17. yüzyıl resimlerinden etkilenmektedir:

> Tüm dünyevi şeylerin fani doğası ve duyusal hazların geçiciliği üzerine düşünmek. Letinsky, çalışmalarında yemek artıklarından kalanlar, yarı dolu bardaklar, artık yiyecekler, kirli çatal bıçaklar ve lekeli masalar üzerine odaklanır. Daha çok olgunluk ve çürüme; bolluk ve tüketim; haz ve gıda arasındaki ilişkiyi inceler. Sanatçının kompozisyonları sadedir ve çalışmalarından fildişi rengine yakın renklerden oluşan yumuşak bir renk paleti, solgun ve koyu arka planlar önünde parlak beyaz yüzeyler kullanır. Fotoğrafları köşegenlere güçlü bir vurgu içerir ve kadrajları basit grupları çerçeveler.[46]

İşi hakkında Letinsky "olgunluk ve çürüme, zarafet ve hantallık, kontrol ve tesadüfilik arasındaki biçimsel ilişkileri araştırmak istiyorum."[47] der.

Estetik açıdan değerlendirici fotoğrafların ortak konu malzemesi manzaradır. Mona Kuhn'un fotoğraf serisi "Portfolio Brazil" (Brezilya Portfolyosu - bkz. Renkli Fotoğraf 19) hakkında yazan bir eleştirmen, "sanatçının geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantıları ararken anavatanı olan Brezilya'ya döndüğünü, bunun hayatının ilk 20 yılını geçirdiği yerle olan ilişkisini anlama arzusundan kaynaklandığını, anavatana dönüş alegorisinin insanın derinliklerine işlediğini ve sanat, müzik ve edebiyatta birçok ifadesinin olduğunu, Kuhn'un giriş kapısının, mekânın oldukça kişisel bir betimlemesi üzerinden doğa ve insan fotoğraflarını birleştirmek olduğunu, böylelikle eserlerinin fotoğrafik ve görsel bir soruştumaya dönüştüğünü" söyler.[48] Eleştirmen bu çalışmaları estetik açıdan değerlendirici kategorisine yerleştirmektedir.

Catherine Wagner'in *Equisetum* (Atkuyruğu Otu, Fotoğraf 24) fotoğrafı, "Morphology" isimli büyük ölçek çalışmalardan oluşan serisinden bir fotoğraftır. Sanatçı bu fotoğrafı California Academy of Sciences'ta misafir sanatçıyken çekmiştir. Resim için devonyen döneme ait bitki türlerinin grafik imajlarını oluşturmuş ve Akademinin koleksiyonlarından istifade etmiştir. Böylelikle betimleyici numune fotoğraflarının dışına çıkmış ve konuyu seçkin kaligrafik



FOTOĞRAF 24 Catherine Wanger, *Equisetum*, 2008. 125 x 250 cm

ifadeler bağlamında yeniden yapılandırırak estetik açıdan değerlendirici kategoriye giren bir çalışma ortaya çıkarmıştır.

Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Mark Klett'i (bkz. Renkli Fotoğraf 20) "20. yüzyıl Amerikan fotoğrafçılığının en başarılı manzara fotoğrafçıları arasında" göstermektedir. "Sanatçının eşsiz fotoğrafları bir yandan 20. yüzyılın en etkili çevresel kaygılarını tahlil ederken diğer yandan 19. yüzyıl geleneğine ait unsurları içerir. Çalışmalarında Batı Amerika'daki çağdaş gezginlerin deneyimlerine odaklanır hem de bu deneyimin aynı coğrafyanın mitolojik tarihinden nasıl farklılaştığını gösterir." Renkli fotoğraf 20'de Klett'in biçimsel motif olarak üçgenleri kullanma tarzına dikkat edin.

Mark Johnstone, Richard Misrach'ın doğal mekanların nefis renkli fotoğrafları ile ilgili şunları yazar: "Bunlar bize mekanlar hakkında bilgi veren fotoğraflar olduğu kadar, yeryüzünün deneyimini fotoğraflara dönüştürmenin ne ifade ettiği hakkında da bir şeyler söyler."[49] Lynne Cohen (bkz. Renkli Fotoğraf 21) otuz yılı aşkın bir süredir insansız iç mekanların fotoğraflarını çekmektedir. Bu çalışmaların konu malzemeleri sınıflar, kaplıcalar, askeri üsler, laboratuarlar ve bekleme odalarından oluşur. Titiz kadrajları, makul mesafe seçimleri, bakış noktaları ve objeleri heykelsi ve renkli gösteren ışıklandırma tarzından dolayı resimleri kurgulanmış ve yapılandırılmış gibi görünür; ama gerçekte bunlar aktüel mekanların belgesel fotoğraflarıdır. Cohen'in çalışmalarındaki sadelik, iç mimari ve toplum mühendisliği üzerinden toplum mühendisliğine gönderme

yapmaktadır. Kurnazca düzenlenmiş esrarengiz resimleri, korunma ve kamuflaj gibi alt metinleri anıştırır. Sanatçının çalışmaları, betimleyici fotoğrafçılıktan anlam ve anlamsızlık; sıradan ve tuhaf; gerçek ve gerçek-üstü arasındaki biçimsel oyunlara atlar. Böylelikle bu fotoğraflar "yorumlayıcı" ve "estetik açıdan değerlendirici" kategorilerini harmanlar.

Moda fotoğrafçılığı da "estetik açıdan değerlendirici" kategorisine girer. Magnum fotoğrafçısı Christopher Anderson, Renkli Fotoğraf 22'de canlı renklere, şekillerin ve dokuların dinamik yapılarına, kumaş ve saçların frapanlığına uygun iyi bir fotoğraf örneği vermiştir. Modelin kimliği belli değildir, çünkü fotoğraf modele ilişkin değildir. Çalışma daha çok bir moda trendinin görünümü ve hissettirdikleriyle ilgilidir.

Benzer biçimde Solve Sundsbo'nun fotoğrafında da (Rekli Fotoğraf 23) modelin kimliği önemli değildir. Önemli olan daha çok modelin ağır göz makyajı, kırmızı dudaklarıyla solgun yüzü arasındaki ürkütücü karşıtlık gibi biçimsel özelliklerin estetik kullanımıdır. Sanatçı, bazı fotoğraflarında estetik açıdan arzulanır olanın sınırlarını zorlayan "kırmızı göz" efektini de kullanır. Bununla birlikte resim yüzeyinin yassılaştırılması ve burnun konumlandırılması gibi özellikleri Kübist resim akımından ödünç almıştır.

Antik Yunan'dan beri komedi ve trajedi estetiğin konusu olmuştur. Martin Parr mizah duygusu olan İngiliz bir fotoğrafçıdır (Renkli Fotoğraf 24) ve prestijli bir fotoğraf ajansı olan Magnum üyesidir. Magnum sanatçının işlerini şöyle tarif eder:

> Parr, 1970'lerin başında Manchester Polytechnic'te sanat eğitimine başlamıştır. Orada, yaptığımız seçimlerden giydiğimiz giysilere, bağlantıda olduğumuz gruplara, satın aldığımızı şeylere, hatta sevdiğimiz insanlara kadar giderek artan bir merakla araştırmalar yapmıştır. Parr'ın fotoğrafları, anlatmaya değer olduğunu hiç düşünmediğimiz yaşamımızdaki sıradan anların hikayelerini anlatır. Parr bizi toplumumuzun dünyevi ritüelleri sırasında, iş veya ev hayatında, yabancı bir ülkede bir turist olarak yaşadığımız rahatsız anlarda veya yemek yerken yakalar. Parr'ın hicivleri, aşırı kalabalık deniz kenarı yerleşim birimlerinden parıldayan keklere, yaşamımızda bulduğu ironik ve garip anlara kadar yaşamımız olduğu haliyle betimler.[50]



FOTOĞRAF 25 Sarah Charlesworth, *Text,* 1994. Gümüş baskı, 50 x 60 cm

"Estetik açıdan değerlendirici" kategori özellikle güzel olmadığı için çekilmiş fotoğrafları da içerir. California Kavramsalcılığı akımı içinde yer alan Larry Sultan, fotoğrafçılığı "görme biçiminize ve tarzınıza ince ayar veren modernist bir pratik" olarak ifade eder. *New York Times* için çalışan eleştirmen Randy Kennedy'e göre Sultan'ın Renkli Fotoğraf 25'teki gibi kavramsal ve kompozisyonel açıdan pek hoş olmayan resimleri "tuhaf ve yalındır; ilaveten modern endüstriyel dünyanın rahatsız edici bir görünümünü içerir."[51]

KURAMSAL FOTOĞRAFLAR

Bu son kategori fotoğrafçılık üzerine fotoğrafları içeriyor. Bu fotoğraflar sanat ve sanat yapmak üzerine söz söylerler; sanatın politikası, temsil biçimleri ve fotoğraf ve fotoğrafçılık hakkında başka kuramsal meseleler hakkında yorumda bulunurlar. Başlıca örnekler Bölüm 2'de değindiğimiz, kadınların farklı alanlarda nasıl temsil edildiklerini eleştiren[52] Cindy Sherman fotoğraflarıdır (Fotoğraf 4; Renkli Fotoğraf 1). Bunlar fimler ve fotoğraflar hakkındaki fotoğraflardır ya da sanat hakkındaki sanat eserleridir. Bunlara,

sanat eleştirisinin sözcükler yerine görsel yoldan yapılışı gözüyle de bakılabilir. Joel-Peter Witkin'in yine Bölüm 2'de değindiğimiz, tarihi resimler ve heykelleri konu alan fotoğrafları açıkça sanat hakkında sanattır (Fotoğraf 5).

Bu yolda çalışan fotoğrafçılar aynı zamanda estetik, yani sadece fotoğrafa özgü olmayan felsefi meselelerle de ilgilenirler. Sherrie Levine; Edward Weston ve Walker Evans gibi fotoğrafçıların ve Piet Mondrian ve Egon Schiele gibi ressamların eserlerini yeniden fotoğraflıyor ve onları sergiliyor.[53] Bu tür çalışmalar sanatsal dehaya, orijinalliğe, benzersiz sanat eserinin yüksek değerine duyulan modernist inanca karşı saldırılardır.

1977'den bu yana Richard Prince fotoğraflı reklamları yeniden fotoğraflıyor ve galerilerde sergiliyor.[54] Bazı fotoğrafları, reklamlardan –örneğin bir erkek modelin başı veya taktıkları kol saati ya da bir kadın modelin gözleri gibi– kesitler sunuyor, bunlar reklamın kopyası yanında verilmeden bir dizi halinde sunuluyor. Fotografik olarak bu kesitleri bağlamlarından koparark dikkatimizi reklamcılığın görsel geleneklerine çekiyor ve onlarla acımasızca dalga geçiyor. 2004'te Prince, kadınların fotoğraflarından oluşan *Women* (Kadınlar) isimli bir koleksiyonu yayınladı. Dergilerde bulduğu erkek fantezilerini yeniden fotoğraflayarak, onların üzerini boyayarak, onlardan kolajlar yaparak veya onları parçalayarak yeniden üretti.

Sarah Charlesworth artitstik kariyerini, fotoğrafın izleyicisine ve konusuna olan etkilerine dair sorular soran ve kuramsal fotoğraflar kategorisine girecek eserler üretmeye adadı. Kate Linker, Charlesworth'ün sanatsal çabalarının fotoğrafın ne olduğuyla veya nasıl göründüğüyle pek ilgisinin olmadığını ama fotoğrafların bizim üzerimizdeki etkilerinin ne olduğunu anlamaya yöneldiğini yazar.[55] Charlesworth'ün *Text* (Fotoğraf 26) isimli çalışması hakkında David Hickey, saten kumaşın altında açık bir kitabın bulunduğunu ve saten kumaşın üstünde bir tekstin satırlarının göründüğünü söyler. Hickey "Eğer okumak –resmin ima ettiği gibi– kelimelerle dolu saten kumaşı sayfanın üzerinden kaldırmaksa veya çekmekse niye yapıyoruz bu işi? Bu soru fotoğrafa da uygulanabilir."[56]

Kuramsal fotoğraflar çeken fotoğrafçıların çoğu fotografik aracı kullanma biçiminin öneminin farkındadır. Ne yapılıp ne yapılmadığına, nasıl resimlendiğine ve hangi etkinin uyandırıldığına özen gösterilir. Zeke Berman'ın eseri (Renkli Fotoğraf 17) hakkındaki bir ka-

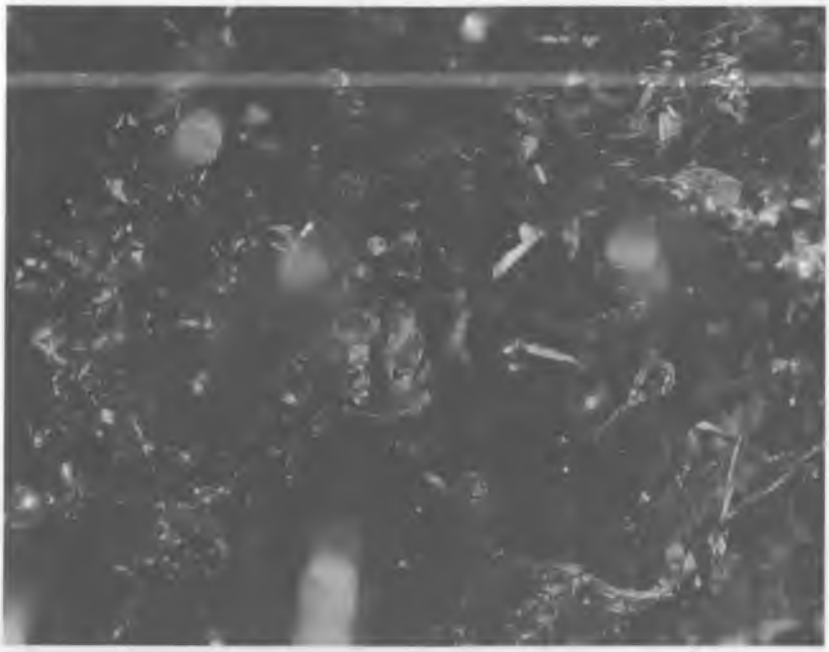


FOTOĞRAF 26 Paul Berger, *Warp and Weft: Figure*, Tree (detay), 2002, 90 x 120 cm

talog makalesinde Andy Grundberg, Berman'ın stüdyoda dikkatlice üretilmiş fotoğraflarının "iki boyuta indirgenmiş heykeller" olduğunu söylüyor.[57] Berman kendi web sayfasında[58] çalışmalarının "uzun süreli görsel ve optik çalışmalarla heykel-resim-fotoğraf arasındaki kesişim noktalarını araştırma faaliyetlerini" yansıttığını ve işlerinin "biçimsel dağılımının ve malzemenin heykelsi kullanımının değişken, orijinal ve kendine has olduğunu" söyler. (bkz. Renkli Fotoğraf 17)

James Casebere'in esrarengiz fotoğrafları (bkz. Renkli Fotoğraf 26) gerçek ve hayali mimari üzerine kuruludur ve hapishanelerden Thomas Jefferson'un Monticello evine kadar pek çok ögeyi içerir. Casebere strafordan, kağıttan ve alçıdan masa üstü maketler yapar ve onları fotoğraflar. Sıklıkla bu mekanlar sanki sel basmış gibi düzenlenir.

> Son 25 yıldır Thomas Ruff, görsel deneyim için bir araç olan fotoğrafın özünü sorgulayarak fotoğrafın kavramsal olanaklarını yeniden tanımladı.... *Cassini* serisindeki (bkz. Renkli Fotoğraf



FOTOĞRAF 27 Carter Mull, *İsimsiz (Düş V)*, 2004. 100 x 120 cm.

27) çalışmalar, NASA'nın 2004'de göreve başlayan ve 2008'de ilk 4 yıllık görevini bitiren Cassini-Huygens adlı uzay mekiğinin çektiği Satürn fotoğraflarına dayanmaktadır. Uzay mekiği, gezegenin alan derinliğine sahip ve yakın plan görüntülerini elde etmek için Satürn çevresinde yörüngeye oturmuştur. Mekik ayrıca gezegenin halkalarını, uydularını ve gezegenin hareketlerini kontrol eden devasa manyetik balonu da görüntülemiştir. Ruff, NASA'nın web sitesinden doğrudan mekikten yayınlanan ve herkesin indirebileceği siyah beyaz ham görüntüleri edinmiştir. Ardından bilgisayar aracılığıyla tüm siyah beyaz resimleri doygun renklerle aşılamıştır. Kromojen baskılar orijinal resimlerin görsel bir ifadeye dönüşmesini sağlamıştır. Hem kromojen baskılar hem orijinal resimler, somut şekilleri olmayan gezegensel yapıların inanılması güç büyüklükteki görüntülerini içerir. Bu çalışmalar soyut ve minimalist olmaktan çok çağrışımcıdır.[59]

Cassini 06'nın biçimsel minimalist güzelliği ve fotoğraf malzemesinin üretim sınırlarının araştırılması yönünden Ruff'un fotoğrafı estetik açıdan değerlendirici kategorisine girer.

Chicago'daki Museum of Contemporary Photography yöneticisi Rod Slemmons, Paul Berger'in dijital fotoğrafik görüntülerini (Fotoğraf 26) kuramsal kategoriye koyar. Slemmons, Berger'in fotoğraflarını şu soruları sorarak yorumlar:

> Kafamızı karıştırmak, deneyimlerimizi, düşüncelerimizi ve bildiklerimizi bize unutturmak üzere özellikle tasarlanmış bir resimler girdabının içinde ne bildiğimizi nasıl bileceğiz? Tasvirlerin formlarının yankısı ve tekrarı deneyimin yerini aldığı müddetçe bilgi ve malumat arasındaki farkı nasıl sınayacağız? ... Berger unutmayı, yok saymayı reddeder. Basitçe olgusal ifadeler şeklinde ortaya çıkan fotoğraflar, gerçekten düz, çerçeveli ve soyut iddialarını destekleyecek insan deneyimi ve gözü olmadan hiçbir şeye izin vermeyen kapalı delil alanlarıdır.[60]

Oldukça tanınmış bir Alman fotoğrafçı olan Thomas Demand (bkz. Renkli fotoğraf 28) için Amerikalı galerici şunları söyler:

> Demand, Bernd ve Hilla Becher'in; Andreas Gursky, Thomas Struth ve Candida Hoffer gibi fotoğrafçılar yetiştirdiği Düsseldorf'taki Kuntsakademie'de mimari modellerin olanaklarını araştırma konusunda kendisini cesaretlendiren Heykeltraş Fritz Schwegler ile birlikte çalışmıştır ve fresk ölçülerinde fotoğraflar çekmiştir. Konu malzemesini manzaralarda, binalarda ve kalabalıklarda aramak yerine çeşitli dergilerden ve gazatelerden alınmış resimlerdeki sahneleri kağıt ve mukavva kullanarak yeniden inşa etmiştir. Demand, figürsüz ama sıklıkla henüz gerçekleşmiş insan etkinliklerinin izlerini taşıyan çevreleri yeniden yaratıp fotoğrafladıktan sonra bu modelleri yok etmiş ve dahası fotoğraflarının sorguladığı reprodüksiyon ve orijinallik arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırmıştır.[61]

Eleştirmen Liz Kotz'a göre, Walead Besthy, Carter Mull ve diğer genç çağdaş fotoğrafçıların fotoğrafa ilgisi –resimlerin herkesin katkısıyla sonsuz biçimde çoğaldığı dijital zamanımıza bir cevap olarak– fotoğrafik malzemenin ve soyutlama imkanlarının soruşturulmasıyla sonuçlanmaktadır.[62] Örneğin Beshty, Renkli Fotoğraf 29'daki fotogramı, ışığa duyarlı büyükçe bir kağıdı keserek ve katlayarak ona üç boyutlu bir biçim kazandırmak ve karanlık bir odada

onu defalarca ışığa maruz bırakmak suretiyle yeniden üretmiştir. Sanatçı karanlıkta çalışarak önceden belirlenmiş parametrelere riayet etmiştir. Bu fotoğrafta sanatçı "ışık ve zaman arasındaki etkileşimi" soruşturmaktadır.

Carter Mull "gündeliğin ustasıdır. Düzen ve kaosu iç içe geçiren tuhaf ve doygun renkli soyut imajlar oluşturmak için basit nesneleri (yırtık dergiler, kırık bardaklar, tuz, insan saçı) manüple eder ve çeker. Bazı işlerde nesneler tanınabilir bazılarında ise gizemli kalır" (Fotoğraf 27). Besthy gibi Mull da öncelikle malzemenin kendisiyle ilgilidir. Mull, "benim için asıl mesele, izleyicinin, gördüğünün kurgusal olduğu gerçeğinden kaçamayacağı bir yeni bakış açısı geliştirmek" der. Fotoğraf malzemesinde belgesel biçimlerin peşinden gitmektense "Mull tamamıyla biçim bozmadan yanadır. Malzemeleri çalışmalarına öyle ustalıkla gömer ki bu malzemeler tamamıyla dönüşmüş, şekillerini, bağlamlarını ve anlamlarını kaybetmiş olur.

Bütün bu fotoğraflar kuramsal kategoride yer alırlar çünkü her biri kendine has bir şekilde fotoğrafçılık hakkındaki ön yargılara kafa tutar. Ayrıca sürekli değişen malzemeyi dikkate aldığımızda bunların kendine yansımalı çalışmalar olduğu söylenebilir.

BÖLÜM 5

FOTOĞRAFLAR ve BAĞLAMLAR

Kaynağını bilmediğimiz bir fotoğrafı bir önceki bölümde saydığımız altı kategoriden birine yerleştirmekte zorlanırız. Bu, fotoğraf hakkında bir önbilgileri yoksa izleyicilerin o fotoğraf hakkında güvenilir bir yoruma ulaşmalarının zor olduğunu söylemenin bir başka yoludur: Fotoğrafı kim, ne zaman, nerede, nasıl, hangi amaçla çekti? Bu çeşit bilgiler *bağlamsal* bilgilerdir ve içsel, orijinal veya dışsal olabilirler.

İÇSEL BAĞLAM

Bir fotoğrafın içsel bağlamını düşünmek, Bölüm 2'de tartışıldığı gibi betimsel olarak apaçık olana dikkat etmektir: yani fotoğrafın konu nesnesine, malzemesine, biçimine ve bu üçü arasındaki ilişkilere.

Bazı fotoğraflar onlara bakılır bakılmaz anlaşılırlar, gösterilen şey üzerine düşünmek yeterlidir. Kimi fotoğrafların içinde bulunduğu kültüre yakınsak fotoğrafların orijini (kaynağı) hakkında fazla bilgiye ihtiyacımız yok demektir. Bill Seaman'ın 1959'da basın fotoğrafçılığı dalında Pulitzer kazanan fotoğrafı, gösterdiği şey temelinde yorumlanabilicek fotoğraflara iyi bir örnek teşkil ediyor.[1] Fotoğrafın alt tarafında ön planda, bir mahallenin iki caddesinin kesiştiği yerdeki kaldırımın üzerinde çarpılmış bir araç duruyor. Fotoğrafın orta kısmında, alt kısımdan üçte bir oranında yukarıda küçük bir bedenin üzerine örtülmüş bir battaniye veya örtü var. Üzeri örtülü bedenin biraz ötesinde bir polis bir kağıda notlar alıyor ve bir sağlık görevlisi uzaklaşıyor. Bazı katılımcılar, kadınlar ve çocuklar belli bir mesafeden bakıyorlar. Arabalardaki insanlar da geçerken göz atıyorlar. Fotoğrafa bakarken, üstü örtülü bedenlere, polis memurlarına,

sağlık görevlilerine, çarpılmış arabalara ve ölümcül kazalara ilişkin bilgimize dayanarak biliyoruz ki fotoğraf bir aracın ezdiği bir çocuk hakkındadır. Bu durumda bu fotoğrafı hemen ve haklı olarak açıklayıcı kategoriye sokarız.

Pek çok sanat fotoğrafını da neyin gösterildiğine bakarak kolayca yorumlayabiliriz, örneğin Edward Weston'ın biber ve midye fotoğraflarını. Weston'ın 1930 tarihli *Pepper No. 30* (Biber No. 30) adlı eserine baktığımızda, biberin biçimine dikkat etmek, duyarlı eğimlerinin kıvraklığını hissetmek, onu heykele dönüştüren ışığı fark etmek durumunda olduğumuzu biliyoruz.[2] Fotoğrafı, yenilebilir bir sebzenin botanik ilüstrasyonu olarak değil de estetik bir obje olarak değerlendirmemiz gerektiğini anlıyoruz. Bu fotoğrafı da hemen ve haklı olarak estetik açıdan değerlendirici kategoriye sokabiliriz. Bununla birlikte bu anlayış çağdaş Batı kültürü hakkında biraz genel bilgiye bağlı, özellikle 20. yüzyıl sanatıyla, soyutlamayla ve sanat için sanat şiarıyla bir tanışıklık gerektiriyor. Ancak bu bilgiye sahipsek Weston'ın fotoğrafta gösterdiğine dayanarak *Pepper No. 30*'u anlayabilir ve değerlendirebiliriz.

ORİJİNAL BAĞLAM

Weston sanat fotoğrafçılığı ve Seaman basın fotoğrafçılığı gösterdikleri şey temelinde anlaşılır olsalar da birçok fotoğraf onu sadece görmüş olmakla edinilen bilgiden fazlasını gerektirecek kadar gizemlidir. Kuramsal kategorideki fotoğraflar sanat ve sanat dünyası hakkındaki bilgiye dayanır. Les Krims'in *Making Chicken Soup* (Tavuk Çorbası Yapmak) adlı yapıtı, bakan kişi onun neyle –"kaygılı fotoğrafçılık"– dalga geçtiğini bilmiyorsa asılsız bir mizah gibi görünecektir. Sherrie Levine'ın Walker Evans[3] kopyaları, izleyici onların Evans'ın fotoğraflarının kopyaları olduğunu bilmiyorsa tamamen yanlış anlaşılacaktır. Kopya olarak anılmıyor, başlığı "After Walker Evans" (Walker Evans'ın Ardından), dolayısıyla bilmeyen biri bunların tastamam birer kopya olduğunu anlamayabilir ve "Evans tarzında" veya "Evans'ın Anısına" şeklinde algılayabilir. Kopya olduklarını bilse bile bu kez de bunların sanat adı altında müzelerde gösterilmesinden hayrete düşebilir. Levine'in imajlarının tam olarak anlaşılabilmesi ve değerlendirilmesi için Walker Evans'ı ve fotoğraf tarihindeki yerini bilmek gereklidir, ama öncelikle postmodernist



FOTOĞRAF 28 Huynh Cong Ut (Nick Ut), *Vietnam*, 8 Haziran 1972

kuramdan, bu kuramın sanatçının orijinalliği, orijinal sanat eserinin kıymeti, sanatsal deha gibi kavramları reddettiğinden haberdar olunmalıdır. Levine'ın imgeleri bir önceki sanat kuramına karşı itaatsiz bir meydan okumadır. Böyle bir bilgi sadece fotoğrafta gösterilenlere bakarak edinilemez.

Basın için yapılan fotoğraflar da nereden kaynaklandıkları bağlamında bilgiye dayanır, ondan faydalanırlar. 1973'te Huynh Cong "Nick" Ut ağlayan ve bağıran çocukları, arkalarındaki bir duman bulutundan kaçan askerleri kırsal bir yolda bize doğru koşarken gösteren korkunç bir fotoğraf çekti.[4] (Fotoğraf 28) Çocuklar besbelli travmatize olmuşlar. Çerçevenin tam ortasında çıplak bir kız çocuğu duruyor. Çocukların açıkça görünen acısı yüzünden bu dehşet verici bir imge. Fakat bu çocukların o an yukardan geçen bir jetin attığı napalm bombasına maruz kaldıklarını ve kızın yanan jelden kurtulmak için elbisesini yırtıp attığını bilince daha da dehşet verici. Yanlışlıkla bombalanmışlar. Savaşta aynı tarafta olmalarına rağmen pilot yanılıp onları düşman sanmış. Fotoğrafın kendisi az şey söylüyor. Ancak fotoğrafın yapımını çevreleyen koşulların bilgisi sayesinde travmaya uğramış çocukların resmi olmaktan öteye geçiyor.

Bu fotoğrafın Amerika'nın Vietnam Savaşı'ndan çekilmesine yardım ettiği söylenir.

Bağlam bilgisi daha basit –bakarak anladığımız– fotoğraflar hakkında da daha zengin bir anlayış geliştirmemize yardım eder. Fotoğraflar, doğası gereği, kesintisiz gerçeklikten kesilip alınmış örneklerdir. Geniş ya da dar bir bakış açısıyla uzaktan ya da yakından çekilmiş parçalardır. Vizör aracılığıyla fotoğrafçılar şeyleri dahil eder veya dışarıda bırakırlar. Bir anlamda tüm fotoğraflar aslında "bağlam dışı"dır. Mekansal bağlamları yoktur, aynı zamanda akışsal bir zamandan koparılmışlardır. Zamanda durdurulmuş bir andırlar (instant). Bazen fotoğrafları anlamak ve değerlendirebilmek için onları hayal gücünün yardımıyla *orijinal bağlam*larına geri yerleştirmek, resmi ortaya çıkarmak için fotoğrafçının neler yaptığına bakmak, neyin nasıl içerildiğini incelemek ve neyin neden dışarıda bırakıldığını hayal etmek çok faydalı olabilir. Zamansal unsuru anlayabilmek için, fotoğrafları uzun metrajlı filmlerden alınmış kareler olarak düşünmeye çalışabiliriz. Pozlamayı yaptığı sırada fotoğrafçının önünde fiziksel olarak neler bulunduğunu gözümüzde canlandırabiliriz.

Bir çekimi yaptığı sırada fotoğrafçının psikolojik olarak neye maruz kaldığı da bir fotoğrafın orijinal bağlamının bilgisine dahildir. Bir fotoğrafın orijinal bağlamını göz önünde bulundurmak, fotoğrafçı ve içinde çalıştığı toplumsal dönem hakkında belli bilgileri göz önünde bulundurmaktır. Fotoğrafçının niyeti (yönelimi), –belli bir fotoğrafı çekerken ne düşündüğü– hakkında bilgimiz varsa bu, o fotoğraf hakkındaki anlayışımızı artırabilir. Pek çok fotoğrafçı yapıtı hakkında yazmıştır da. Örneğin Julia Margaret Cameron, portrelerden oluşan kendi eseri hakkında çok kişisel şeyler yazmıştır. Kendisi hakkındaki açıklamaları fotoğraflarına daha vakıf olmamızı sağlamaktadır. Fotoğrafçının yaşam öyküsü de yapıtının üzerindeki kişisel ve stilistik etkiler hakkında çok şey söyler

Orijinal bağlam, fotoğrafçının diğer eserlerini bilmeyi de içerir. Boğumlu bir yeşil biberin yakın plan fotoğrafı garip görünebilir, ama bunun aynı fotoğrafçının çektiği otuz yeşil biber fotoğrafından biri olduğu ve bu fotoğrafçının benzer biçimde ikiye ayrılmış enginarları, lahana yapraklarını, mantarları, ikiye bölünmüş veya bütün midyeleri yakın plan çektiği bilinirse söz konusu fotoğraf da daha az garip gelecektir.

Başka fotoğrafçıların, hatta edebiyattan müziğe, danstan resim ve heykele her alanda aynı dönemin sanatçılarının neler yaptığını bilmek de anlayışımızı zenginleştirecektir. Fotoğrafçılar sosyal ve estetik vakumlar içinde çalışmazlar. Bütün sanatçılar, hatta bütün insanlar gibi onlar da etrafındakilerden, içinde yaşadıkları kültürden ve devraldıkları kültürel mirastan etkilenirler. Bir fotoğrafı tam olarak anlamak için tarih, siyaset ve fotoğrafın üretildiği dönemin dinsel ve entelektüel konumu hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Nick Ut'un fotoğrafının yaratacağı etki Vietnam, savaş ve napalm bombası hakkındaki bilgiye bağlıdır. Levine'in fotoğrafları sanat tarihi ve sanat kuramı bilgisine dayalıdır. Orijinal bağlam tarihtir: toplumsal tarih, sanat tarihi, söz konusu fotoğrafın ve onu yapan fotoğrafçının tarihi.

DIŞSAL BAĞLAM

Dışsal bağlam, bir fotoğrafın içinde bulunduğu ya da sunulduğu durumdur. Her fotoğraf bilerek veya bilmeyerek bir bağlama oturtulmuştur. Çoğu zaman çok kontrollü durumlarda görürüz fotoğrafları: kitaplarda, müzelerde, galerilerde, gazete ve dergilerde, billboardlarda ve sınıflarda. Herhangi bir fotoğrafın anlamı büyük ölçüde sunulduğu bağlama bağlıdır: Bir fotoğrafın nerede ve nasıl görüldüğü onun anlamını köklü biçimde etkiler. Hem fotoğrafçı hem öğretim görevlisi olan Fransız Gisele Freund, çektiği köylü fotoğraflarının anlamının farklı dışsal bağlamlarda nasıl köklü biçimde değiştiği üzerine yazar.[5]

Fransız fotomuhabir Robert Doisneau, 1953'te en sevdiği konulardan biri olan Fransız kafelerine dair pek çok fotoğrafından birini çekti (Fotoğraf 29). Girdiği bir kafede barda şarap içen bir adamla kadın dikkatini çekti, onlardan fotoğraflarını çekmek için izin istedi. Razı oldular ve sonuçta fotoğraf, Doisneau'nun çektiği başka fotoğraflarla birlikte yaygın dağıtılan bir dergi olan *Le Point*'in kafeleri konu alan bir sayısında yayınlandı. Sonra Doisneau diğerleriyle birlikte bu fotoğrafı da ajansına verdi. Bir süre sonra, Doisneau'nun ve resimdeki adamla kadının rızası olmadan bu fotoğraf, Fransız Yeşilay'ı tarafından bastırılan ve içkinin kötülüklerini anlatan bir broşürde yer aldı. Çalışma, Doisneau'nun ajansı tarafından satılmıştı. Daha sonra, yine fotoğrafçının ve fotoğraftakilerin rızası olmaksı-

zın ve bu kez ajanstan da habersiz tabloid bir Fransız dedikodu gazetesinde çıktı. Fotoğrafı *Le Point*'ten alan gazete şu başlığı atmıştı: "Champs-Elysees'de Fahişelik." Fotoğraftaki adam gazeteyi, ajansı ve fotoğrafçıyı mahkemeye verdi. Mahkeme gazeteyi ve ajansı cezalandırdı, ama Doisneau'yu akladı.

Bu kafe fotoğrafının göründüğü sunumsal çevreler fotoğrafın içeriğini bastırdı ve hem fotoğrafçıya ve fotoğraftaki kişilere, hem de fotoğrafın kendisine haksızlık edecek kadar anlamını değiştirdi. İşte bu dışsal bağlamın gücüdür.

1950'den bu yana Doisneau'nun kafe fotoğrafları, yine algılanan anlamlarını değiştiren başka dışsal bağlamlarda da ortaya çıkıyor. Örneğin cam kaplanmış ve çerçevelenmiş olarak New York Modern Sanat Müzesi'nin duvarlarında şu etiketle duruyor: Robert Doisneau, Fransız, 1912 doğumlu, *At the Cafe* (Kafe'de), *Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris*. 1958. 11 7/8 x 9 3/8." Bu dışsal bağlamda kafelerde dağıtılan popüler bir dergini parçası değil, ne alkole karşı nasihat etmek için kullanılıyor ne de fahişelikten bahsederek iç gıcıklıyor: Dünyanın en prestijli müzelerinden birinde bir sanat eseri olarak asılıyor.

Bu fotoğraf John Szarkowski'nin *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art* (Fotoğraflara Bakmak: Modern Sanat Müzesi'nin Koleksiyonundan 100 Resim) adlı kitabında bir sayfalık bir makaleyle birlikte yer alıyor. Szarkowski cinsel baştan çıkarma olarak yorumladığı fotoğrafın "sıradan insanların gizli küçük günahları" hakkında olduğunu söylüyor:

> Şu an kadın mutlak gücün güvenliğinin keyfini sürüyor. Bir kolu gövdesini sarıyor ve diğer eli ilk günahın elmasını andıran kadehe nazikçe dokunuyor. Adam şu an için savunmasız ve kırılgan; kendi arzusunun kancasına takılmış, bütün kaynaklarını seferber ediyor ve artık geri çekilecek yeri de yok. Daha kötüsü, olması gerekenden yaşlı ve biliyor ki öyle veya böyle bu macera iyi sonlanmayacak. Bu önseziyi alt etmek için şarabını olması gerekenden hızlı içiyor.[6]

Szarkowski fotoğrafa dair bu spekülatif anlayışını fotoğrafın içsel bağlamına, yani neyin gösterildiğine ilişkin bilgi aktararak destekliyor: Kadın adamdan genç görünüyor, adam kadına özlemle bakıyor, kadın daha güvenli duruyor ve kadının önündeki iki kadeh do-



FOTOĞRAF 29 Robert Doisneau, *At the Cafe (Kafede), Chez Fraysse, Rue de Sine*, Paris, 1958

luyken adamın önündekilerden biri boş. Bütün bu gözlemler otomatik olarak baştan çıkarma anlamına gelmese de Szarkowski bu yorumda bulunuyor ve bizi buna ikna etmek için kanıtlar sunuyor.

Szarkowski'nin fotoğrafı ele alışı Fransız Yeşilay'ı ve dedikodu gazetesininkinden çok daha makul ve adil: Öncelikle bir yorumda bulunduğunu okurlara bildiriyor. Diğer iki kullanıcı ise Doisneau'nun bu fotoğrafı kafeleri konu alan bir makale amacıyla

çektiğini görmezden geliyor, üstelik izleyicileri ne yaptıkları konusunda hiç uyarmadan, fotoğrafı kendi amaçlarına uydurmak amacıyla ona kendi iradelerini dayatıyor.

DIŞSAL BAĞLAMLAR ve YANANLAMLAR

Doisneau'nun kafe fotoğrafı, bu kitap dahil, en azından altı birbirinden çok farklı bağlamda kullanıldı. Her bağlam fotoğrafın nasıl anlaşılacığına güçlü bir biçimde etki eder. Verilen örnekler, bir fotoğrafın anlamının farklı dışsal bağlamlara göre ve özellikle bir metin eklenerek nasıl kolayca değiştirilebileceğini gösteriyor. Fotoğraflar anlam bakımından nispeten müphemdirler; anlamları, nasıl konumlandırıldıklarına ve nasıl sunulduklarına bağlı olarak kolayca değiştirilebilir.

Basın fotoğraflarının anlamının en çok onları çevreleyen yayın tarafından belirlendiği üzerine yazan Roland Barthes, buna "iletim kanalı" (channel of transmission) diyor:

> İletim kanalına gelince, ki bu gazetenin kendisidir, daha açık bir deyişle, merkezinde fotoğraf bulunan rakip mesajlar karmaşasıdır; çevresi metin, başlık, mizanpaj ve daha soyut bir düzeyde gazetenin ismiyle sarılıdır. (Gazetenin ismi, mesajın okunmasını ağırlıkla belirleyen bir bilgiyi temsil eder: bir fotoğraf, muhafazakar L'Aurore'de başka, komünist L'Humanite'de başka anlamlar taşır.)[7]

Bu ülkede ölü bir geyiğin yanında duran bir avcı fotoğrafı *Sports Afield*'a kapak olursa başka, *Vegetarian Times*'a kapak olursa çok başka çağrışımlar yapacaktır, bunu tahmin etmek zor değil.

Bazı başka yazarlar da sanat müzelerinin yorumumuzu nasıl yönlendirdiği üzerine eğilmekteler, hatta bazı eleştirmenler sanat amaçlı yapılmamış fotoğrafları sanat bağlamında sergileyen müzelerin bu sık rastlanan uygulamasından özellikle rahatsızlar. Martha Rosler bu tür fotoğrafların özgül içeriğinin, onu yapan sanatçı hakkındaki bir içeriğe dönüştürülmesinden şikayet ediyor: "Tüm yüksek sanatın konusu giderek daha açık bir şekilde yalnızca benlik ve öznellik haline geliyor. Bunun fotoğraf için anlamı şu; galerilere tıkılmış bütün fotografik pratik, ikonografik konusu hakkındaki değil de 'gerçek' öznesi, yani üreticisi hakkındaki ifşaatları bakımından yeniden

görülmek zorunda."[8] Rosler sanatçıya fazla dikkat edilmesi sonucu fotoğrafın içeriğinin kaçırılmasından endişe ediyor.

Bu kaygı kimi zaman fotoğrafların "estetize edilmesi" olarak anılır. Bu yeni bir terim olmasına rağmen uyarı eskidir; Alman Marksist eleştirmen Walter Benjamin daha 1930'larda benzer bir eleştiri yapmıştır. Benjamin, "fotoğrafın, sersefil yoksulluğu modaya uygun ve teknik açıdan kusursuz biçimde ele alarak bir keyif nesnesine dönüştürmesinden" şikayet ediyordu.[9] Daha yakın zamanlarda Susan Sontag bu konudaki endişelerini dile getiriyor ve estetik açıdan zevk veren fotoğraflara kültürel talebin, en vicdanlı fotomuhabirleri bile biri estetik zevk, diğeri dünya hakkında bilgi olmak üzere iki beklenti setini de tatmin etmeye yönelttiğine dikkat çekiyor. Sontag, Eugene Smith'in Minamata'daki yavaş yavaş ölmekte olan kötürüm köylüleri konu alan fotoğrafları hakkında şunları söylüyor: "Bizi heyecanlandırıyorlar, çünkü infiale yol açan acı bir durumu belgeliyorlar, öte yandan bize mesafeli kalıyorlar, çünkü nefes kesici ıstırap fotoğrafları bunlar ve Gerçeküstücü güzellik standartlarına uyuyorlar."[10] Sontag, Lewis Hine'ın yüzyıl dönümünde dokuma tezgahları başında sömürülen çocuk emeğini konu alan fotoğrafları hakkında da benzer iddialarda bulunuyor: "Fotoğrafların zarif perspektifi ve sevimli komposizyonları konunun ağırlığını aşıyor.... Fotoğrafçılığın estetize edici eğilimi öyle ki, araç (medium) aktardığı acıyı sonunda nötralize ediyor. Fotoğraf makineleri deneyimi minyatürleştiriyor, tarihi bir gösteriye dönüştürüyorlar. Sempatiye yol açtıkları kadar engel de oluyor, duyguları uzaklaştırıyorlar."

Bu örneklerin gösterdiği şey, bir fotoğrafın yerleştirildiği bağlamı incelemenin önemli olduğudur, bu ister bir gazete veya dergi, ister bir billboard veya müze galerisi olsun. Bir editör bir fotoğrafa başlık attığında onu yorumlamış oluyor. Bir küratör bir fotoğrafı bir müze veya bir galeride bir sergi bölümüne, örneğin "Aynalar" başlığı altında yerleştirdiğinde ve "Roy DeCavara, Otoportre, 1956, 10 1/8 x13 11/6 inç, Modern Sanat Müzesi, New york, satın alınma" şeklinde etiketlediğinde, onu yorumlamış oluyor.[11] Bir başlık yada bir fotoğrafın bir serginin bir bölümüne yerleştirilmesi tam olarak geliştirilmiş yorumlar veya gerekçelendirilmiş savlar değildir, ama imajı belli bir tarzda anlamamıza yol açarlar.

Bazen küratörlerin fotoğrafları yanlış yerleştirmeleri tam doğru bir yorum yapmamızı engeller. 1993'te prestijli Whitney Bienali'nde

eser sergilemek üzere seçildiğinde Pat Ward Williams, imajlar ve metinlerle dolu yaklaşık 3 x 7 metrelik büyük bir fotografik duvar hazırladı: *What You Looking At* (Neye Bakıyorsunuz). İmajlar, Afro-Amerikan erkekleri konu alan ofset fotoğraflardı; o kadar büyütülmüşlerdi ki yakın bir mesafeden bakıldığında ofset imgelerin noktalı örüntüleri seçilebiliyor, neredeyse fotoğraftaki kişiler bulanıklaşıyordu. İmgeler yakın bir mesafeden görüldüğünde sanatçının sorduğu "Neye bakıyorsunuz?" sorusu, Afro-Amerikanlar'a, özellikle de erkeklerine ait medya temsilleri üzerine düşüncelerle yanıtlanabilir. Foto duvardaki imajlar, noktaların da çok açık bir biçimde gösterdiği gibi fotografik röprodüksiyonlardır, yani medya temsilleridir. Bununla birlikte Bienal küratörü, duvarı, Whitney Müzesi'nin her gün binlerce yaya ve sürücünün geçtiği işlek bir New York caddesine bakan bir penceresinde sergilemeyi tercih etti. O mesafeden izleyiciler noktaları seçemiyor, yalnızca metni, Afro-Amerikan erkekleri ve "Neye Bakıyorsunuz?" yazısını görebiliyorlardı. Bu yüzden izleyiciler, fotografik temsil meseleleri üzerine düşünmeye davet edilmek yerine veya Afro-Amerikan erkeklerin durumuna sempati gösteren bir sanat eserine bakmak yerine, tehditkar bir soru soran düşman görünümlü Afro-Amerikan erkeklerle yüzyüze geliyorlardı. Duvarı yerleştirişiyle küratör, sanatçının yönelimsel (niyetsel) mesajını tamamen ters çevirdi ve duvarın doğru bir yorumunun önüne geçmiş oldu.

Dışsal bağlamlar veya sunumsal çevreler yorum biçimleridir. Bu yüzden bütün diğer yorumlar gibi doğruluğuna, adilliğine, makullüğüne ve sonuçlarına göre değerlendirilmelidir.

BARBARA KRUGER'İN *Untitled* ("Surveillance") ESERİNİ BAĞLAMSAL BİLGİYLE YORUMLAMAK

Aşağıda Barbara Kruger'in *Untitled (Surveillance)* (İsimsiz-Gözetleme) imajının bir yorumu var. Bağlamın, fotoğrafı anlamak için nasıl kullanılacağını göstermek için yorum, içsel, orijinal ve dışbağlamsal bilgiye dayandırılıyor.

"Surveillance" (Gözetleme) ve İçsel Bağlam

Üstüne bir cümle yazılmış siyah-beyaz bir fotoğraf bu: "Surveillance is your busywork" ("İşiniz gücünüz gözetleme.") (Fotoğraf



FOTOĞRAF 30 Barbara Kruger, *Untitled*, ("Surveillance is your busywork") (İsimsiz, İşiniz gücünüz gözetleme), 1983

30) Bir adam fotoğrafçı lupunun arkasından bizlere bakıyor. Lup, negatifleri, kontakt baskıları, slaytları ve fotoğrafları daha yakından incelemeye yarayan bir büyüteç. Lup; sabit odaklı bir alet, bir küp ve adamın elinde. Adamın diğer eli belki de bir cam parçasına, bir pencereye veya negatiflere vb. bakmak için kullanılan ışıklı masaya dayanıyor. Gözlerinden biri kapalı, diğeri açık. Işığın kaynağı hemen yüzünün önünde, kuvvetli bir ışık, öyle ki cildindeki gözenekler ve yeni çıkmış sakallar görülebiliyor. Adam kırk ya da elli yaşlarında görünüyor. Azimli biri, ama fotoğrafa bakarak tanınması zor. Bu fotoğraf eski, demode ama bir o kadar tanıdık görünüyor. Dramatik biçimde aydınlatılmış ve dramatik bir açı ve mesafeden çekilmiş; geceyarısı TV'de oynayan ve sert polislerle soyguncuları anlatan siyah-beyaz Hollywood filmlerini hatırlatıyor.

Fotoğraf yaklaşık olarak kare. Ya belli bir mesafeden telefoto lensiyle, ya da çok yakından normal bir lensle çekilmiş. Yarım ton (halftone) noktalar görülebiliyor, zaten bu doğrudan negatiften yapılan gümüş bir baskı değil, yarım ton bir röprodüksiyon. "Surveillance" (gözetleme) sözcüğü diğerlerinden büyük bir biçimde beyaz zemin üzerine siyahla yazılmış ve adamın gözlerinin üzerine bant gibi hafif diyagonal biçimde çekilmiş. "Is your busywork" bölümü görselin altına, siyah bir bant üzerine beyazla yazılmış. Sözcükler bildirimsel bir cümle oluşturuyor, hatta suçlayıcı. "Gözetleme" casusluğu, sinsiliği, gizliliği ve sağlam pabuç olmayan etkinlikleri çağrıştırır. "Busywork" yapmakla suçlanmak istemeyeceğimiz bir şeydir, hayatımızla ilgili yapacak daha önemli işlerimiz vardır. Biri birini bir şeyle suçlamaktadır ve görselin çağrıştırdığı bir aciliyet vardır.

"Surveillance" ve Orijinal Bağlam

Barbara Kruger, "Surveillance" çalışmasını ürettiğinde 38 yaşındaydı ve New York'ta, bir Tribeca çatı katında yaşıyordu. 1945'te Newark, New Jersey'de alt-orta sınıf Yahudi bir ailede doğmuştu. Babası New Jersey'deki Shell Oil'de işe alınan ilk Yahudiydi ve işe alındığı yıl boyunca aile anti-semitik telefon mesajlarıyla rahatsız edildi. Siyahların olduğu bir mahallede büyüdü, iyi bir liseden mezun oldu ve Syracuse Üniversitesi'nde hep A aldı. Birinci sınıftan sonra babası öldüğünde eve geri döndü ve New York'taki Parsons School of Design'a başvurdu, burada Diane Arbus'tan ders aldı ("Günde 20 kere yerleri silmeyen ilk kadın rol modelim")[12]. Daha sonra danışmanı olacak sanat yönetmeni ve tasarımcı Marvin Israel'le çalıştı. Bir yıl sonra okula olan ilgisini kaybetti ve *Mademoiselle* dergisi için grafik tasarımcı olarak çalışmaya başladı. Bir yıl sonra derginin tasarım şefi oldu. 1969'da güzel sanatlarla ilgilenmeye başladı ve dergiden ayrıldı. Fakat Conde Nast yayınları için free-lance tasarımcı olarak çalışmayı sürdürdü.

70'lerin ortalarında Kruger Artists Meeting for Cultural Change (Kültürel Değişim için Buluşan Sanatçılar) adlı bir gruba dahil oldu ve grupla birlikte Walter Benjamin, Roland Barthes, Theodor Adorno gibi sol ideolojilerden gelen toplum eleştirmenlerinin sosyal ve kültürel kuramlarını okuyup tartıştı. David Salle, Ross Bleckner, Eric Fishl, Ericka Bleckman, Barbara Bloom, Mat Mullican gibi isim-

lerin dahil olduğu bir grup sanatçıyla arkadaş oldu. Marcia Tucker, 1973'teki Whitney Bienali'nde Kruger'in sanatına yer verdi, sonra dekoratif duvar parçalarını birleştirdi. Kruger şiir yazmaya başladı ve şiirlerini ilk kez 1974'te dinletilerde seslendirdi. Bir ressam olarak kariyer yapabilirdi, ama o yazdıklarına karşı daha güçlü bir çekim ve meydan okuyuş hissediyordu.[13]

Kruger fotoğraf çekmeye ve fotoğraflarını yazılarıyla birleştirmeye 1975'te başladı. Sonuçta metinlerini eleyerek kısa cümlelere, hatta kimi zaman bir fotoğrafın üzerinde yer alan tek bir sözcüğe indirdi. Örneğin, üzerine ilk günkü gibi yeni duran bir yün süveter giymiş kırışık elli bir kadının resminin üstüne "perfect" (kusursuz) yazdı (1980). Daha sonra kendisi fotoğraf çekmeyi bıraktı, onun yerine dergilerden seçtiği fotoğrafları kesti ve büyüttü. Seçtiği fotoğraflardan çoğu pozlandırılmış ya da kurgulanmış: "[Krugel] Fotoğraf makinesinin canlandırmayı askıya aldığı enstantane fotoğraflarla (snapshots) çalışmaz; canlandırmanın icra edilip kaydedildiği stüdyo çekimlerini kullanır."[14]

Kruger yeni bir esere girişirken önce zihninde bir "yarı-anlatı" kuruyor ve buna uyan fotoğrafları seçiyor. Resimleri bir kez seçtikten sonra notlarından, kitaplarından ya da deyimler sözlüğünden bulup çıkardığı birçok farklı cümle yazıyor. İşin onun için en zor kısmı cümleleri yazmak ve fotoğraflarla birlikte en zengin anlamı verecek şekilde işlemek. Grafik tasarımcı vasfına ve deneyimine binaen sözcüklerler ve resimlerle oynuyor. Kesiyor, büyütüyor ve fotoğrafların kontrastını değiştiriyor, yazıları farklı büyüklüklerde koyuyor. Onu tatmin eden bütünsel bir imge aranje ettikten sonra bunu büyütülmesi ve son baskı için bir fotoğraf stüdyosuna gönderiyor. İmgeleri nihayetinde açık kırmızı metalle çerçeveleniyor.[15]

1983'te Kruger bir kez daha Whitney Bienali'ne seçildi ve *İsimsiz* ("Surveillance is your busywork"), 1983 benzeri işler sergiledi. Örneğin *Untitled* (İsimsiz) 1981 adlı çalışması, smokin giymiş altı adamı gülerken ve smokin giymiş bir başka adamı kendilerine doğru çekerken gösteriyor. Diğer adam da gülüyor gibi görünüyor. Açıkça belirlenemese de bir düğün töreni var gibi ve o adam da muhtemelen damat. Fotoğrafın üstüne yine diyagonal şekilde atılan bantlarda, kimi yerde siyah üzerine beyaz, kimi yerde beyaz üzerine siyah olarak şu cümle yazılı: "Başka erkeklerin tenine dokunmanızı sağlayacak dolambaçlı törenler uydurursunuz."

1983 tarihli bir başka *Untitled* (İsimsiz) çalışması, üstü örtülü bir yüzeyin üzerinde duran kısa boylu şeffaf su dolu bir bardak ve on küçük hapı, sağ üst köşeden verilen parlak bir ışık altında gösteriyor. Fotoğrafın üstünde siyah üzerine beyaz harflerle şu yazıyor: "You kill time" (Zaman Öldürürsünüz).

Bir başka *Untitled* (İsimsiz) 1981 fotoğrafı, bir bebeğin elini bir yetişkinin parmağına uzanırken gösteriyor. Apaçık görünen nokta örüntüsü ve önden verilen güçlü ışık, fotoğrafta bir kontrast oluşturuyor. Yakın plan bir çekim bu ve fon simsiyah. Ellerin üzerinde küçük siyah harflerle "Her dileğiniz" yazıyor ve fotoğrafın en altında büyük harflerle devam ediyor: "...bizim için emirdir." Yine 1981 tarihli bir başka *İsimsiz*, atom bombasının ardından yükselen mantar biçimli bulutun tanıdık imgesini gösteriyor. Bir ucundan diğerine gösterişli bir biçimde şu yazıyor: "Your manias become science" (Manileriniz bilim haline gelir). "Your" ve "science" sözcükleri ("sizin biliminiz"), beyaz üzerine siyah yazılmış "manias become"dan daha büyük bir biçimde ve siyah üzerine beyazla yazılmış. Cümlenin özlü ve kısa oluşu ve siyah-beyaz örüntüsü, yanıp sönen bir neon lambasını çağrıştırıyor. Cümleyi "your science/manias become" (sizin biliminiz mani halinde) veya "manias become/your science" (Maniler artık sizin biliminiz) biçiminde de okuyabiliyoruz.

Böylece Kruger'in "Surveillance" ile aynı dönemlerde yaptığı diğer imgelerden de haberdar olunca, bunun anormal ve kendine has bir görsel olmadığını, daha büyük ve kapsamlı bir yapıtın parçası olduğunu anlıyoruz. Diğer görsel unsurlar bu iş hakkında bilgi veriyor, tabii tam tersi de geçerli. Hepsi, bantların üzerine aynı tipte yazılarla donanmış. Fakat fotografik imgeler birinden diğerine değişiyor ve tutarlı değil. İmgelerinden biri atomik bir patlamayı, diğeri bir bebek ve bir yetişkin elini, öbürü bir düğün törenini, bir başkası da bir bardak suyla hapları gösteriyor. Mantar bulut fotoğrafı toplum hafızasına gömülü bir imge. Kruger'in kullandığı fotoğrafların tümü bir şekilde tanıdık. Kitle kültüründen alınma ,"halka malolmuş" imgeler bunlar. "Surveillance"tan sonra, 1980'lerin ortalarında yaptığı işlerde Kruger plastik lentiküler (mercekle ilgili) çifte imaj tekniğini kullanıyor, daha çok kitsch dinsel ikonları akla getiren bir teknik. Bu fotoğraflarda bir açıdan ancak bir imaj görülebiliyor ve diğer imaj, ancak izleyici bakış açısını değiştirirse veya fotoğrafı oynatırsa görülüyor. Kruger'in imgeleri, Sherrie Levine'ın Walker Evans'ın eserle-

rinden yaptığı "yeniden-fotoğraflar"ına (rephotographs) benziyor, bir de Richard Prince'in dergi reklamlarından çektiği yeniden-fotoğraflarına. Kruger postmodernist pratiğin baskın çıktığı 1980ler ve 90larda çalışıyor, bu, pek çok sanatçının tamamen yeni imgeler üretmek yerine varolan imgeleri kullandığı bir dönem. Postmodernizm, sanatta orijinalliğin olanaklılığını ve arzulanırlığını sorgular.

Kruger kitlesel medya imgelerini iyi tanıyor: "Sanata bakarak değil, resimlere bakarak büyüdüm. Sanat tarihi kitapları okumak yanlıştır demek istemiyorum. Fakat benim işime bakan izleyiciler o dili anlamak zorunda değiller. Hayatlarını bombardımana tutan ve bir ölçüde onlara kim olduklarını söyleyen resimleri gözden geçirmeleri gerek sadece. Anlaşılmalı ki, *hepsi bu*," diyor.[16]

Seçtiği fotoğraflar gibi yazdığı cümleler de tanıdık bir ton taşıyor. Reklamlara benziyorlar, ama daha sert ve saldırganlar (bkz. Renkli Fotoğraf 30). Kruger, fotoğraf ve metin kullanarak yarattığı yapıtının "belli temsilleri yıkmak için bir girişimler dizisi" olduğunu söylüyor. Eseriyle, reklamcılığı ve tüm kültürü kaplayan klişeleri, streotipleri ortaya döküp kınamayı istiyor. Postmodernist pratik siyasi bakımdan güdümlüdür. Mantar bulutunun üzerindeki "manileriniz bilim haline gelir" cümlesi oldukça siyasidir ve 1980'lerin atom enerjisine ve nükleer savaşa karşı çıkan küresel nükleer silahsızlanma hareketiyle uyumludur. 1980'lerde pek çok kadın sanatçı, ideolojide ve sanatta feminizmi benimsedi. Barbara Kruger çağdaşları tarafından feminist bir sanatçı olarak tanınır ve feminist olduğunu kendisi de kabul eder, ancak belli bir feminist kampa bağlanmak istemez, çünkü "feminizmi oluşturan şeylere dair pek çok okuma olanaklıdır" diye düşünmektedir.[17]

1994'te NewYork'taki Mary Bone Gallery için yaptığı bir enstalasyonda Kruger, bronz plakalar koyduğu tabanı, tavanı ve duvarları kullanarak çok büyük imajlar ve metinler üretti. Büyük hoparlörlerden çıkan yüksek sesler bütün mekanı kaplıyordu: ara sıra alkışlarla kesilen dini ve politik hicivler ve ıstırap sesleri. Şu buyurucu metinler duyuluyordu: "Bizim gibi düşün," "Bizim gibi inan," "Bizim gibi dua et" ve tavandaki bir pencerede "Benim Tanrı'm sizin Tanrı'nızdan iyidir." Başka bir metin de şunları söylüyor:

> Seni tokatlıyorum, çünkü kendimi öyle daha iyi hissediyorum. Seni yumrukluyorum çünkü bunu hak ediyorsun. Seni yakıyo-

rum çünkü bana yeterince para vermiyorsun. Seni sakatlıyorum ki bir daha zevk duymayasın. Benim çocuklarımı doğurmanı istiyorum, çünkü bu benim ne kadar güçlü ve erkek olduğumu gösteriyor ve sen de bunu yapmak istiyorsun, çünkü iyi yapabildiğin tek şey bu.

İmgeleri siyasi ve feminist bakımdan yorumlarsak daha keskinleşiyorlar. Düğün-damat fotoğrafı ve "Başka erkeklerin tenine dokunmak için dolambaçlı törenler uydurursun(uz)" cümlesi artık feminist bir kadının erkekleri suçlaması olarak okunabilir. Erkeklerin fotoğraflanmasına ve bir törende oluşlarına, erkeklerin genellikle diğer erkeklerle yakın görünmekten korkmaları eklenince, imgeyi erkekleri suçlar şekilde yorumlamak kolaylaşıyor. Bilimi kontrol edenler de erkekler ve atom bombasını da onlar icat edip kullandı. Muhtemelen mantar bulut fotoğrafının üzerindeki "Manileriniz bilim haline gelir" deyişinde kastedilen de erkeklerdir. Hapların ve suyun olduğu fotoğraftaki "Zaman öldürüsün(üz)" cümlesindeki "siz," ilaçlarla sakinleşip zaman kaybeden kadınlara sesleniyor olabilir veya "siz" o hapları üreten farmakoloji firmalarıdır veya bu reçeteleri yazan doktorlardır ki çoğu erkektir ve kadınları, anlamlı bir çalışma yerine kimyasal sakinleştiricilerle kontrol altında tutar, razı ederler. 1994 tarihli enstalasyonu erkeklere, kadınları ezen erkeklerin hüküm sürdüğü dinlere ve kadınların ezilmesini destekleyen tüm kültürel uygulamalara öfkesini daha açıkça gösteriyor.

Kruger kişi zamirlerini (you) özellikle kaypak bir biçimde kullanıyor: "Siz kim, sorusuna Siz diye bir şey yok diye yanıt veriyorum; izleyiciden izleyiciye değişiyor; Siz'i reddecek ve kabul edip 'bu ben değilim, ama kim olduğunu biliyorum' diyecek etkin bir izleyici yaratmak istiyorum."[18] Kendi eserleri hakkında ders verdiğinde sık sık eserlerinin ne anlama geldiği sorusuyla karşılaşıyor, fakat bu soruları genel yanıtlarla geçiştirerek yorumsal sorumluluğu izleyiciye bırakıyor. "Ne zaman bir eserin ne anlama geldiğini sorsalar, anlamının inşasının kişiden kişiye değiştiğini söylüyorum." Bununla birlikte kadın izleyiciyi erkek izleyiciler topluluğundan daha hoş karşıladığım gizlemiyor. Toplumun değişmesi yönündeki arzusunu da açıkça dile getiriyor: "İçinde bulunduğumuz kültür hakkında olumsuz yargılarda bulunmak istiyorum." Ama imajlarının cazibeli

olmasını istiyor, "yoksa insanlar onlara bakmaz."[19] Toplumda "zevk ve hoşgörü"ye doğru bir değişim umudu besliyor.[20]

"Surveillance" ve Dışsal Bağlam

Barbara Kruger eserlerini çok değişik sunuşsal çevrelerde sergilemiştir ve dışsal bağlamların eserine yaptığı etkilerin tam anlamıyla farkındadır. Çoğunlukla eserlerini sanatsal bağlamda sunar, onları genellikle güzel sanatlar adı altında, cam kaplı ve kırmızı metalle çerçevelenmiş ve yüksek fiyatlarla etiketlenmiş olarak galerilerde sergiler. Bununla beraber, New York metrosuna afiş, Manhattan'daki Times Square'de de elektrikli tabela işleri yapmıştır. 1987 kışında bir fotoğrafın seksen kopyasını üreterek bütün İngiltere, İrlanda ve İskoçya'daki billboardlarda sergilemiştir: fotoğrafta saçı örgülü küçük bir kız bir erkek çocuğun kaslarına hayranlıkla bakmaktadır ve fotoğrafın üzerinde şu metin yer alır: "We don't need another hero" (Başka bir kahramana ihtiyacımız yok.) Daha sonra Las Vegas'ın elli ünlü billboardunu on iki imajla doldurmuştur. 1985'te "Surveillance is your busywork" bir billboard için büyütülür ve Minneapolis'te sergilenir. "Your manias become science" küçültülür ve defter kapaklarına basılır. Kruger ara sıra mesajını iletmek üzere gazete reklamlarını kullanmaktadır ve imgelerinin pek çoğu kartpostal haline getirilmiş, kimileri de tişörtlere basılarak mağaza ve butiklerde satışa sunulmuştur.

Yapıtını dağıtmak üzere pek çok yolu kullanması hakkında Kruger şunları söylüyor: "Sanat dünyasında görünür oldukça, imgeleri sanat dünyasının dışındaki seküler alana yerleştirmem de kolaylaşıyor." Ve ekliyor: "Neden sadece tek şey yapayım ki? ... Neden yalnızca poster yapayım? Veya neden sadece resimler üretip onları kırmızı çevreyle galerilerde sergileyeyim? Hem poster, hem billboard, hem galeri yapmak, neden olmasın?"[21]

Kruger zaman zaman vereceği mesaj için çok özgül bir kitleyi hedefliyor ve böyle hedef belirlediğinde, varolan eser üzerinde önemli değişiklikler yapabiliyor. Örneğin "Your manias become science" eserini metrolarda sergiledi ve İspanyolcaya çevirdi. Çevirirken kişi zamirini değiştirdi ve "Manileriniz bilim haline gelir" İspanyolca olarak "(Onların) Manileri bilim haline gelir"e dönüştü. Bu değişiklik Kruger'in bu ve diğer yapıtlarının anlamı hakkında bize ipucu veriyor. Bilim ve teknolojiye sahip olup askeri bakımdan dünyaya

hükmedenler elbette New York metrosuna binen Hispanikler değildir. Eser Hispanik okura sesleniyor, ancak Hispanik okuru suçlamadığı aşikar.

Kruger'in eserlerinde, özellikle de kullandığı kişi zamirlerinde kime seslendiği ve kimi suçladığı değerlendirmemizde büyük önem taşıyor. *Artnews*'da yazan Lynn Zelevansky, "Bu ses genel olarak erkek-egemen topluma acı yorumlar getiren bir kadına ait gibi duruyor." diyor.[22] Kruger'in dili kullanışı üzerine Carol Squiers *Artnews*'da şöyle yazıyor: "Sözcükler size doğru çığlık atıyor... içten gelen tepkiler doğuruyor; korku, tiksinti, itiraz. Fakat soru havada asılı kalıyor, kurban mısınız yoksa kurban eden mi? İzleyicinin konumu toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar konumları arasında yer değiştirerek kararsız kalıyor ve bazen etkin bazen edilgen veya kabullenici-reddedici olabiliyor."[23] *Art in America*'da yazan Craig Owens ona katılıyor: Kişi zamirlerini özel biçimde kullanışı izleyicilerin "dahil olmayla dışında kalma arasında huzursuzca gidip gelmelerine" yol açıyor.[24]

Bir sanatçı olarak Kruger eserlerini çok değişik dışsal bağlamlarda sergilemeyi seçti, fakat başka insanlar da onun eserinin nereye ait olduğu hakkında seçimler yaptılar ve bu seçimlerini sunuşsal bir çevreye yerleştirdiler. Bu dışsal bağlamlardan bazılarını bilmek yapıtı hakkındaki anlayışımıza katkıda bulunacaktır, çünkü bunları bilerek, sanat dünyasındaki diğerlerinin onun eserini nasıl gördüğünü ve kamuya karşı nasıl konumlandırdıklarını ve böylece başkalarının onu anlaması üzerinde de nasıl etkili olduklarını da anlamış oluyoruz. Örneğin Annina Nosei, 1981'de Kruger'i "Public Address" (Kamuya Sesleniş) başlığı altında Jenny Holzer, Mike Glier ve Keit Haring ile birlikte sergiledi. Hal Foster, *Art in America* için yazdığı uzun makalede Jenny Holzer ve Barbara Kruger'i bir araya getirerek karşılaştırmayı seçti.[25] Foster iki sanatçının da dili kullanarak kitlesel medya ve sanat dünyası hakkında düşünceler geliştirdiklerini söylüyor. "İkisinin imajları da sanat tarihinden oldukları kadar medyadan da türetilmişler, bağlamları sokak duvarından sergi salonuna kadar değişebiliyor." Foster iki sanatçının da dili hem hedef hem silah olarak kullandığını düşünüyor. Ona göre ikisi de "sanat objeleri yaratmaktan çok göstergeleri manipüle ediyorlar; uygulamadaki bu değişiklik, izleyicilerin estetiği tefekkür etmelerinden öte, mesajın etkin okurları olmasını sağlıyor."

Le Anne Schreiber Vogue'da şunları yazıyor: "Kruger uzun süredir tüketim toplumunun sivri dilli, sert köşeli bir eleştirmeni olarak ün yapıyor." Bir zamanlar grafik tasarımcısı olarak çalışırdı, "şimdiyse vasıflarını gizli ikna edicilerin maskesini düşürmek için kullanıyor, onlara yardım etmek için değil."[26] Schreiber ekliyor: "Kruger, bize kim olduğumuzu ve ne istediğimizi söyleyen klişelerin, streotiplerin ve kültürel olarak dayatılmış imgelerin yeminli düşmanıdır." Lynn Zelevanski de şöyle ekliyor: "Kruger ticari sanatı alıntılayan birkaç sanatçıdan biri; geleneksel reklamcılık-güzel sanatlar ilişkisini tersine çeviriyor; reklamcılık, böyle bir erbaplık zenginliği, sofistikasyonu ve zekayı ifade ettiği için güzel sanatların konvensiyonlarından ve imgeleminden faydalanır."[27]

Kruger'in 1984'de Annina Nosei Gallery'de açtığı sergi hakkında *Artforum*'a yazdığı eleştiride Jean Fisher, Kruger'in yapıtını bağlamsal olarak 1970'lerden bu yana fotografik imgeyle sözcüklerin ilişkisi üzerine çalışan John Baldessari, Hans Haacke ve Victor Burgin gibi sanatçıların açtığı alana yerleştiriyor. Fisher ayrıca Kruger'in feminist kaygılarla birlikte özellikle emeğin toplumsal cinsiyete göre eşitsiz dağılımı üzerine düşündüğünü belirtiyor.[28] İki yıl sonra yine Annina Nosei Gallery'de açılan bir başka sergi için John Sturman *Artnews*'da şunları yazıyor: "Çağdaş fotoğrafçılığın kitle iletişimi ve reklamcılığın ilkelerini temel alan bir biçiminin önde gelen feminist temsilcilerinden biri oldu Kruger."[29]

Fisher, Kruger'in imgelerin üzerine kalın hafler kullanmasının Rus konstrüktivizminin tasarımlarını hatırlattığını ve kırmızı çerçeveler kullanmasının da bu bağlantıyı güçlendirdiğini düşünüyor ve yapıtın sosyalist propaganda geleneğinde yer aldığını söylüyor.[30] Anne Hoy da Kruger'in tarzının "kapitalist ideolojiye karşı durmak için, karşılıklı ajitprop oldukları Sosyalist propaganda araçlarını kullandığına" katılıyor. Hoy, bu işlerin ona John Heartfield'ın 1920'lerde Komünist işçilerin gazetesi AIZ için yaptığı foto-kolajları ve 20'lerle 30'ların Sovyet posterlerini hatırlattığını söylüyor.[31]

Kruger'in mizahı ustaca kullanımı üzerinde iki eleştirmen özellikle duruyor. Shaun Caley, *Flash Arts*'da şöyle yazıyor: "Kruger'in metninde zevk veren şey, karnavaleski perspektifin içine taşıyan tek satırlık toplumsal yorumların (commentary) verdiği neşe ve bu birazcık sinisizmle sömürü oyununun altını çiziyor."[32] Carol Squiers Kruger'in mizahının karamizah olduğunu düşünüyor: "Mizah

Kruger'in yapıtının mayasında bulunsa ve kimi zaman bütün anlamı ona dayansa da, bu çoğunlukla kapkara çürümüş bir çeşitliliğin mizahıdır."[33]

Kruger, 1985'te, film, televizyon, gazete ve reklamcılığı kontrol edenler eliyle yapılan günlük imge bombardımanını eleştirmek için kitlesel medyadan imgeler kullanan başka pek çok sanatçıyla birlikte "Playing It Again: Strategies of Appropriation" (Tekrar Çalmak: Temellük Stratejileri) adlı bir sergiye katıldı. 1987'de eserleri sanatı sadece kendilik meşgalesi olmaktan kurtarmaya çalışan küratörler tarafından Batı Almanya, Kassel'deki Documenta 8'e seçildi: "Yeni-Dışavurumculuk sanatçının kendisiyle ilişkisi hakkındaydı. Documenta 8 ise sanatın toplumla ilişkisi üzerine."[34] Documenta 8'in küratörlüğü tamamen toplumsal temalı işlere, toplumsal bakımdan angaje sanata yer verdi ve Kruger'in yapıtı küratörlerin gözünde toplumsal bakımdan angaje sanata güçlü bir örnekti. Anne Hoy, Kruger'i "Fabrications: Staged, Altered, Appropriated Photographs" adlı kitabına dahil ediyor ve "Appropriated Images and Words" (Temellük edilmiş imajlar ve sözcükler) bölümüne Sherrie Levine, Richard Prince, Vikky Alexander, Sarah Charlesworth ve Victor Burgin gibi sanatçıların yanına yerleştiriyor. Bu sanatçılar hakkında Hoy, "Çekirdeğindeki iktidar yapısıyla kitle kültürü bu sanatçılara kaynaklık etmeyi sürdürüyor" diyor.

Hoy ayrıca Kruger, Prince ve Levine gibi sanatçıların temellük edilmiş fotoğraflarının şu an fotoğraf üzerine yazılmış en karmaşık, en meydan okuyan eleştirileri harekete geçirdiğini belirtiyor. Kruger'in eseri hakkında *Artnews*'da tartışan eleştirmen Hal Foster, Friedrich Nietzsche, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Roland Barthes'a gönderme yapıyor; *Art in America* için yazdığı uzun inceleme yazısında Craig Owens, Jacques Lacan'ın, Emile Benviniste'nin, Roman Jakobson'ın, Barthes'ın, Michel Foucault'un ve Sigmund Freud'un fikirlerine başvuruyor. Kruger'in yapıtını daha anlaşılır kılmak üzere bu düşünürlerin eserlerine başvurarak, eleştirmenler Foster ve Owens, onu daha büyük bir entelektüel arenaya çıkarmış ve ilerici Avrupa düşüncesinin dışsal bağlamına yerleştirmiş oluyorlar.

9/11'den beri Kruger'in "Surveillance" çalışması, ABD'de, İngiltere'de ve diğer Batılı ülkelerde çılgınca artan gözetim mekanizmaları nedeniyle daha da anlam kazandı.

BARBARA KRUGER'İN *SURVEİLLANCE* (GÖZETLEME) ESERİ VE KATEGORİLER

Şimdi Kruger'in "Surveillance" eserinin altı kategoriyle ilişkisine bakacağız –betimsel, açıklayıcı, yorumsal, etik açıdan değerlendirici, estetik açıdan değerlendirici, kuramsal– ve bu kategorilerden en çok hangisine uyduğuna, içsel, orijinal ve dışsal bağlamı incelerken öğrendiklerimiz temelinde karar vereceğiz.

Betimsel fotoğraflar

"Surveillance" bir adamı yakından gösterse de bir kimlik fotoğrafına, tıbbi röntgene veya fotomikrografa benzemiyor. Muhtemelen adamın imajı, öncelikle adamı tam olarak betimlemek veya ne yaptığını göstermek için üretilmemiş. Kruger'in imajı kullanışı da betimsel değil zaten: Kontrast ekleyerek imajı kabalaştırıyor, onu acımasızca kırpıyor ve bir kısmını surveillance sözcüğüyle kaplıyor. Bununla birlikte "Surveillance"daki fotoğraf da tüm fotoğraflar gibi betimleme yapıyor. Adamı betimliyor, ellerinin duruşunu ve baktığı lupu betimliyor. Sert bir aydınlatma ile önden betimliyor. Ve Kruger'in fotoğrafı kullanımı da bir anlamda betimsel: 1950'lerde dolaşımda olan bir imajı sunuyor bize. Dikkatimizi onun niteliklerine çekmek için onu seçiyor, kırpıyor, cümlesiyle süslüyor, çerçeveliyor ve dağıtıyor. Fakat açık ki bu imaj tarafsız bir betimleme olmaktan çok ötede duruyor.

Açıklayıcı Fotoğraflar

Kruger'in kullandığı "Surveillance is your busywork" (İşiniz gücünüz gözetleme) bilgi içeren bir metin değil. Ne nesnel ne de bilimsel bir cümle bu, tam tersine duygusal ve öfkeli. Fotoğraftaki adam bilimsel veya teknolojik bir şey yapıyor olsa da bunu yaptığına dair imge, özellikle üzerindeki deyişle birlikte açıklayıcı değil. Ne Muybridge'in canlı hareketlerini araştıran çalışmasına ne de Bill Owens'ın *Suburbia*'sına benziyor; hem *Suburbia* hem "Surveillance", sözcükleri ve insan resimlerini kullanıyor olmasına rağmen. Kısacası bu imge açıklamaktan çok bildiriyor ve suçluyor.

Yorumsal Fotoğraflar

Kruger'in bütün çalışmaları gibi "Surveillance" da dünyayı nasıl gördüğüne dair bir yorumdur. Kruger'in dünya görüşünü, dene-

yimle bireysel karşılaşma, tepki verme ve onu resmetme biçimini temsil eder. Kişisel bakımdan rafine edilmiş ve oldukça ayırt edilir tarzı içinde sanatçının öznel görüşüdür bu. Besbelli ki dünyayı onun gibi görmeye ikna etmeye çalışır bizi ve bunun için fotografik ve linguistik retoriği kullanır. "Surveillance" öznel ve yorumsal olsa da, sanatçının bilgisi, dünya deneyimi, sanat ve siyaset kuramı bilgisi tarafından enforme edilmiştir ve hakikat iddiası taşır. Yorumsal bir imge olduğu için üzerinde düşünülmek ve ciddiyetle durulmak ister; "sadece Kruger'in görüşü" diyerek bir kenara atılmamalıdır.

Etik Açıdan Değerlendirici Fotoğraflar

Bu imajın dilinde güçlü bir ahlaki ton seziliyor ve fotoğraftaki adamın da olumsuz çağrışımları var. Hiç de iç okşayan bir fotoğraf değil bu: Keskin ışığı ve derin gölgeleriyle hayaletimsi bir imge. Biri, bir başkası tarafından yanlış bir şey yapmakla suçlanıyor. "İşiniz gücünüz gözetleme" etik açıdan değerlendirici bir ifade, ahlaki bir kınama. Sözcükler ve imge birleşerek kınamayı güçlendiriyor.

Kruger'in yapıtının siyasal doğası ve feminizmi göz önünde tutulunca, bu imgenin erkekleri, özellikle de iktidara sahip ve bunu başkalarının yaşamlarında kullanan beyaz erkekleri hedef aldığı görülüyor. İmge, beyaz erkeklerin başkalarını gözetleyerek kontrol ettiklerini iddia ediyor. Fotoğrafçı lupu ve muhtemelen ışıklı masadan gelen aydınlatma, gözetlemelerin araçlarını temsil ediyor.

Gözetleme bütünlüklü bir etkinlik değildir. Sinsi bir iştir, açıkça düşman ve şüpheli olan kişilere yöneltilmiş savunmacı ve saldırgan bir etkinliktir. Gözetleme genellikle askeri ve polis güçleriyle veya çok parası, malı mülkü olan ve büyük işler çevirenlerle alakalıdır. Bunlar genellikle ayrıcalıklı bir ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıftan gelen erkeklerdir. Bu imge onları, bu ayrıcalıklarını ve statülerini korumak için başkalarını gözetlemekle suçluyor.

Kruger'in bahsettiği gözetleme, erkeklerin cinsel uyarılma ve tatmin için kadınları röntgenlemesi de olabilir. Fotoğraf, yaygın bir şekilde pornografi amaçlı kullanılıyor, *Playboy, Penthouse* ve diğer dergilerin ana izleği bu. TV ve basın reklamları da genellikle kadın imgesini sömürüyor. Fotoğraftaki adam bir derginin fotoğraf editörü veya bir reklam ajansının sanat yönetmeni olabilir.

Estetik Açıdan Değerlendirici Fotoğraflar

"Surveillance"ta Kruger, keskin bir biçimde aydınlatılmış, görsel olarak kompakt, yeni çıkmış sakalları ve cilt gözeneklerini gösterecek kadar yakından çekilmiş bir fotoğraf kullanıyor. Cazip bir konuyu anlatan cazip bir fotoğraf değil bu.

Estetik açıdan değerlendirici fotoğraflar bazen dünyada estetik cazibe eksikliği üzerine olumsuz yorumlarda bulunmak amacıyla yapılır. Kruger'in bu imgesi de kısmen "Surveillance"daki adamın fotoğrafı üzerine, belki de kitlesel medya ve 40'ların ve 50'lerin gazete fotoğrafçılığı üzerine olumsuz bir yorum (comment) sayılabilir. Eserlerini not defterlerinden billboardlara kadar çeşitli grafik formatlarda özgürce yeniden ürettiği ve yüksek sayıda dolaşıma soktuğu için, kıymetli, tek örnek, klasik "özel baskı" (fine print) kriteri onun sanatına uygulanamaz diyebiliriz. Eserleri için dergilerde ve başka kaynaklarda zaten varolan fotoğrafları seçtiğinden, fotografik vizyonunun orijinalliği de bir mesele oluşturmuyor, diye çıkarsayabiliriz. Kruger'in durumunda önemli olan "fotoğrafçının gözü" değil, sanatçının zihni. Edward Weston ve Ansel Adams'ın pek çok işi gibi estetik açıdan değerlendirici kategoriye kolayca uyum sağlayan fotoğrafların çoğu, orijinallik kaygısı taşır, özel baskı ister ve fotoğrafı değerli bir nesne olarak cam kaplar, çerçeveler, arşivci işlemlerden geçirir. Oysa tişörtleri ve metro işaretleriyle Kruger için bunlar mesele değildir. Kısaca, "Surveillance" bu kategoriye pek iyi uymuyor ve bu kategori bizi bu çalışma hakkında yeterince bilgilendirmiyor.

Kuramsal Fotoğraflar

Tüm imajlar başka imajlar hakkındadır, çünkü imajlar bir geleneğin içinden çıkagelirler. Bütün postmodern imajlar gibi "Surveillance" da daha doğrudan bir biçimde başka imajları konu alıyor. Başka bir imajı alıntılıyor, onu temellük ediyor ve ardından onu kesip biçerek, karşıtlaştırarak (kontrast), yeniden üreterek ve özellikle metin ekleyerek dönüştürüyor. "Surveillance" eski bir fotoğraftan çekilmiş, muhtemelen anonim bir fotoğrafı kullanıyor, Kruger'in değil. Kruger'in "Surveillance"ı genel olarak temsiller ve fotoğraflar üzerine bir yapıt. Başka fotoğrafları kullanması ise dolaşımda zaten yeterince imaj bulunduğu ve bunların yorum gerektirdiği yönün-

deki postmodern inanca dayanıyor yine. Kruger özellikle popüler medyadan aldığı sanat dışı imajlar üzerine yorum getiriyor.

"Surveillance" ayrıca fotoğrafın bir gözetleme aracı olarak kullanılması hakkında da olumsuz eleştiride bulunuyor. Fotoğrafçı lupu kullanan bir adamın fotoğrafını kullanarak Kruger, çağdaşı pek çok sanatçı gibi fotoğrafın bir kontrol, sindirme, hükmetme ve gözetleme aracı oluşunu hedef alıyor.[35] Dünya uydulardaki kameralar aracılığıyla sürekli izleniyor; yüz çekimleri suçluları belgeliyor; Üçüncü Dünya ülkelerinde şüpheli isyancılar el altından fotoğraflanıyor ve resimleri gelecekte kullanılmak üzere dosyalanıyor; sokak gösterilerine katılan protestocu gruplar sürekli polis tarafından fotoğraflanıyor; mağaza reyonları ve banka lobilerinde kameralar var ve indirimdeki bir mağazada çek yazarsak muhtemelen çekimiz kabul edilmeden önce fotoğrafımız çekilecektir. "Surveillance" (gözetleme) işte bu pratikleri çağrıştırıyor.

YORUMSAL SÜREÇ: BİR ÖZET

Fotoğrafları yorumlama karmaşık bir süreçtir ve eleştirmenlerin imgeleri anlamak için takip ettikleri tek bir yol yoktur. Örneğin, Bölüm 3'te çok çeşitli yorum yaklaşımlarına ve perspektiflerine değinmiştik: psikanalitik, formalist (biçimci), semiyotik, feminist, Marksist, stilistik, biyografik, yönelimselci ve teknik. Tüm bu yaklaşımların avantajları olduğu kadar kısıtları da var. Liste çok uzun değil ve kimi eleştirmenler yaklaşımlardan birkaçını birleştirebiliyor. Bir imaja veya eleştirmene ne kadar uyduklarına bakılarak her biri denenebilir. Hatırda tutulması gereken en önemli şey, bir yorum yaparken gösterilebilir kanıtlarla makul bir anlatım kurulması gerektiğidir. İyi yorumlar ne zoraki yanıtlardır ne de dogmatik bildiriler. İyi yorumlar eleştirmen tarafından kurulmuş makul savlardır ve her zaman revizyona açıktırlar. Bazı yorumlar diğerlerinden iyidir çünkü fotoğrafa daha iyi uyarlar, daha geniş bir görüş sağlarlar ve biraz da zorunludurlar. Çeşitli dünya görüşlerinden ve ideolojik bağlanmalardan gelen o kadar çok eleştirmen olduğu için, makul ve zorunlu diyebileceğimiz çok çeşitli yorumlar ortaya çıkacaktır. Aynı fotoğrafın farklı yorumları yaşamlarımızı zenginleştirir.

Bölüm 4'te fotoğrafları altı kategoriye ayırdık: betimsel, açıklayıcı, yorumsal, etik açıdan değerlendirici, estetik açıdan değerlen-

dirici ve kuramsal. Bu kategoriler her fotoğrafın sanat amaçlı yapılmadığını, sanat amaçlı sunulmadığını vurgulamak ve yalnızca estetik objeler olarak yorumlanmamaları gerektiğinin altını çizmek için oluşturuldu. Kategoriler de aynı zamanda yorumsal birer araçtır: Kategorileri kullanırsak bir fotoğrafın nasıl işlev gördüğünü, ne hakkında olduğunu göz önünde bulundururuz. Bir fotoğrafı bir veya daha çok kategoriye yerleştirmek için onu yorumlarız, etiketlemekle yetinmeyiz.

Bu bölümde bağlamları –içsel, orijinal, dışsal– göz önünde bulundurmanın önemi üzerinde durularak, Doisneau'nun fotoğrafı ve yalan yanlış çeşitli kullanımları örnek gösterildi. Bilginin bu üç bağlamsal kaynağı, Barbara Kruger'in bir imajını incelemek için kullanıldı ve bu bağlamlardan sağlanan bilgi ışığında, "Surveillance" adlı eseri kategorilerin her birine göre incelendi. "Surveillance"ı anlamak için en çok yorumsal, etik açıdan değerlendirici ve kuramsal kategorilerden yararlandık. Dışsal ve orijinal bağlam söz konusu olduğunda, fotoğrafta gösterilenin ötesine bakmamız gerekir. Bu bağlamlar, yorumun hem bireysel hem kolektif bir çaba olduğu ilkesini pekiştirir: Kendi yorumlarımızı öne sürerken başka bilgili insanların görüşlerini almak çoğu zaman mümkün ve her zaman bilgecedir. Sonuç olarak imgelerin anlamlarını formüle edenler, sanat ve fotoğraf hakkında bilgili bir cemaattir. Kısa vadede bir eleştirmen bir görsel hakkında anlam formüle eden ilk kişidir, ama uzun vadede yorum, değişik perspektiflere sahip çok çeşitli insanların giriştiği ortak bir çabadır.

Aşağıdaki liste bu ve bundan önceki iki bölümün meselelerini çeşitli ilkelerle özetliyor. Bu liste açık uçludur ve dogmatik değildir. Bunları mevcut yorumları değerlendirmede ve yeni yorumlar üretmede bir rehber gibi kullanabilirsiniz.

- Bütün görsellerin yorumlanmaya ihtiyacı vardır.
- KONU İÇERİĞİ + MALZEME + BİÇİM + BAĞLAM = ANLAM
- Görseller çeşitli biçimlerde yorumlanabilir ve yorumlamanın amacı tek ve özel bir anlama varmak değildir.
- Yorumlar inandırıcı argümanlardır.

- Fotoğraflar doğal olmaktan çok kültüreldir.
- Her bir fotoğraf bir fikirdir.
- Fotoğraflar diğer görsellerden daha inandırıcıdır.
- Fotoğrafçılar çektikleri şeyleri başkalaştırır.
- Bir görseli yorumlamak o görsele dil içinde bir cevap vermektir.
- Hisler yorumlar için rehberdir.
- İnsanlar fotoğrafları sosyal bir yapıntı olarak görmekten çok "gerçek" olarak görmeye meyillidir.
- Fotoğraflar insanlar, mekanlar ve nesneler üzerine yansıyan ışık aracılığıyla üretilir. Bu nedenle gösterdikleri şeylerle aralarında nedensel bir ilişki vardır.
- Fotoğraflar olgusal ve kurgusaldır; olgusal ve metaforiktir.
- Fotoğraf negatif bir malzemedir ve fotoğrafın konu malzemesi her zaman daha geniş bir bağlamdan devşirilir.
- Fotoğraf, sürekli olan zamandan kesilmiş münferit bir andır.
- Bir fotoğrafa eşlik eden dil fotoğrafın anlamını aşırı biçimde belirleyebilir.
- Fotoğraflar kullanılma biçimlerine göre anlam kazanır.
- Betimleme, yorumlama, yargılama ve kuramsallaştırma gibi eleştirel aktiviteler karşılıklı bağımlılık ilişkisi içindedir.
- Bir görselle ilgili yargılar alternatif yorumları yok eder.
- Bütün görseller bir dereceye kadar içinden çıktıkları kültürlerle alakalıdır.
- Bütün görseller bir dereceye kadar diğer görseller hakkındadır.
- Yorumlamalar, yorumlayıcıların dünya görüşlerine göndermede bulunur.
- Bir yorum, yorumcudan çok görsel hakkında bir şeyler söylemelidir.

- Herhangi bir görsel sınırlı sayıda yoruma açıktır.
- Görsellerin anlamı onları üreten kişinin onlara yüklediği anlamlarla sınırlı değildir.
- Yorumlamalar makul, ikna edici ve aydınlatıcı oldukları kadar doğru olmayabilir.
- Bazı yorumlamalar diğerlerinden daha iyidir; bazıları ise basitçe yanlıştır.
- Yorumlama nesnesi görseldir, görseli üreten kişi değil.
- Yorumlamalar içsel tutarlılıkları, delillendirmeleri ve tamlıklarıyla değerlendirilir.
- Yorumlama hem bireysel hem de ortak bir çabadır.
- Bir yorumlamanın kabul edilirliği yorumlayıcılar topluluğunca belirlenir ve topluluk kendi kendini doğrulayıcıdır.
- İyi bir yorumlama bizi kendi kendimize görmeye ve düşünmeye davet eder.

BÖLÜM 6

FOTOĞRAFLAR HAKKINDA YARGIDA BULUNMAK

Bu çalışma iyi mi?

Eleştirmenler fotoğrafları eleştirirken bazen –ama her zaman değil– yargıda bulunurlar. Yaygın inancın aksine eleştiri ve *yargı* sözcükleri eşanlamlı değildir. Eleştirmenler bir fotoğrafa ilişkin yargıda bulunduklarında genellikle över, bazen de yererler. Değer biçme yorumlamadan farklıdır. Yargılar bir görselin değeri veya kıymeti hakkındaki ifadelerdir. Yorumlar ise bir sanat eserinin anlamına ilişkin ifadelerdir. Bir görseli yorumlama biçimimiz yargılarımızı da etkileyecek ve onu yargılama biçimimiz de görselin anlamına ilişkin düşüncelerimizi belirleyecektir. Yorum ve yargıların her ikisi de betimlemeye, yani yorumlanan ve yargıda bulunulan şeye ilişkin olgusal ifadelere tâbidir. Eğer bir eleştirmen bir şeyi yanlış betimliyorsa yorum veya yargıları da şüpheli hale gelir.

Bir görsel hakkında yargıda bulunmak şu tür soruları sorup cevaplamaktan geçer:

Bu görsel hangi kriterlere göre başarılıdır veya başarısızdır?

Bu fotoğraf hangi kriterlerle yargılanmak ister gibi görünmektedir?

Bu görseli hangi kriterlerle yargılayacağım?

Hangi nedenler olumlu, olumsuz veya ikisinin karışımı bir yargıya ulaşmamı sağlar?

Fotoğrafın formu veya sunumu sanatçının iletmek istediği anlamı destekliyor mu?

Fotoğrafın estetik değeri yeterli midir, toplumsal kriterlere de uygun olmalı mıdır?

Eğer fotoğraf toplumsal değişimi etkilemek istiyorsa bunu başarmış mıdır?

Çalışma bilerek veya bilmeyerek toplumsal bir hasara neden oluyor mu?

Farklı yargısal odak noktaları da mevcuttur, örneğin:

Bir başkasının da bu fotoğrafı anlamasına nasıl yardımcı olabilirim?

Bu fotoğraf bana göre iyi değilse başkaları neden iyi olduğunu düşünebilir?

Bu fotoğraf şu fotoğraftan da mı iyidir?

Fotoğrafçının portfolyosundaki en iyi fotoğraf bu mudur?

Fotoğrafın olanakları iyi kullanılmış mı?

Bu fotoğraf diğer alanlardaki benzer görsellerle nasıl karşılaştırılabilir?

Toplu sergideki en iyi fotoğraf bu mu?

Serginin ana fikri dikkate değer mi?

Serginin teması küratörün tercihleriyle başarılı bir biçimde realize edilmiş mi?

Aşağıdaki yargısal ifadeler, eleştirmenlerin yargılarını destekleyen bağlamdan yoksun olsa da yayınlanmış eleştirilerden seçildi. Tıpkı yorumlar gibi yargılar da en gerçek anlamda ikna edici savlardır.

YARGI ÖRNEKLERİ

Olumlu Yargılar

"Fotoğrafları küçük topluluklardaki etkileşimlerin keskin gözlemlerini içeren Larry Fink, Hillary Clinton ve Barack Obama'nın kampanyalarının son aylarını gösteren ve *Vanity Fair* dergisi için çektiği serisiyle daha büyük ölçekteki toplulukları belgelemeye başlamıştır (Fotoğraf 31). Bu çalışmalar eylem halindeki adayların çok iyi görsellerini ve sahne arkasında adayların yörüngelerindeki çalışanları, gizli servis personellerini ve gönüllü yurttaşları serimler. Küçük ama zorlukla bir el hareketi yapan Obama'nın rahatlığı taşkın kalabalık yüzünden daha da dikkat çekici hale geliyor. (*The New Yorker*)[1]



FOTOĞRAF 31 Larry Fink, *Obama Seçim Kampanyası*, 2008

Olumlu yargılar oldukça yaygındır ve profesyonel eleştirilerde sıkça rastlanır. Bazı örnekler:

> "Henri Cartier-Bresson'un ünü, fotoğraf makinesiyle geçirdiği kırk yıldan ve kıyaslanmaz üretiminden kaynaklanıyor... Dehası, rötuşlanmamış gerçekliğin zaten yeterince uysal ve olduğu gibi sunulduğunda dünyanın sarhoş edici olduğunu bilmesinde yatıyor. (Richard Lacayo, *Time*)[2]
>
> Cindy Sherman "fotoğrafik araçla çalışıp da resim ve heykelin 'öteki' sanat dünyasını tam olarak sindirmiş ilk sanatçı. ... Diğer fotoğrafçıların yüzyıldır peşinde koştuğu amacı gerçekleştirdi o: diğer iki sanatla tam denklik." (Lisa Phillips, *Cindy Sherman*)[3]
>
> "Lorna Simpson'ın işlerinin gücü, onun güçlü sözcükler ve güçlü resimleri aynı ringe çıkarıp amacına uygun biçimde savaş-

tırma yeteneğinde yatar." (Rod Slemmon, Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago)[4]

"Kusursuz bir incelik ve mükemmel odaklanma becerisi ile Sarah Charlesworth, bir neslin kaygılarını ima yoluyla özetler" (Kate Linker, *Art in America*)[5]

"Bu sergi, Martin Parr'ın, yapılabilecek en iyi şeyin inandığını yapmak olduğunu düşünen her çeşit insana baktığını gösteriyor." (Janet Kopolos, *Art in America*)[6]

Olumsuz Yargılar

Yayınlanmış eleştirilerde işleri olumsuzlayan yargılar düşündüğünüzden de azdır. Aşağıdaki pasajlar olumsuz yargı örnekleridir:

"Richard Avedon'un *Amerika'nın Batısında* çalışması sanat değil, modadır." (Susan Weiley, *Artnews*)[7]

"Robert Heinecken kaygılarını dile getirmekte yüzeysel kalarak sürekli başarısızlığa uğruyor" (Jonathan Green, *American Photography*)[8]

"Tamamen giyinik olsunlar veya olmasınlar, Winogrand'ın fotoğraflarındaki kadınlar karanlık bir dikkatin kurbanları." (Arthur Danto, *Mapplethorpe*)[9]

Örtük Yargılar

Eleştirmenler sıklıkla dillendirmeden ve olumlu veya olumsuz yargıda bulunmadan örtük yargılarda bulunurlar. Bizler bu yargı bildiren görüşleri yazının tümünün bağlamından ve genel tonundan çıkarırız.

"Joel-Peter Witkin kopmuş bacaklar ve üçüncü memeler alanlarında çalışmasına devam ediyor." (*New Yorker*)[10]

"Eugene Richards'in karısının göğüs kanserine karşı mücadelesini ve ölümünü kaydetmesi ile uyuşturucu kullananlarına dair tuttuğu günlükler asap bozucu ve aşırı dürüst" (*New Yorker*)[11]

"*Family of Man* (Aile Adamı) isimli çalışma klasik, ütopik bir aile albümünü veya dünyanın her yerinde maruz kaldığımız aile romansını göstererek çekirdek burjuva ailesini evrenselleştirir." (Allan Sekula, *Photography Against the Grain*)[12]

Karşı Yargılar

Eleştirmenler genellikle başkalarının bireysel fotoğraflara veya sergilere ilişkin görüşlerine katılmaz. Bazen de farklı eleştirmenler birbirlerinin ifadelerine farklı nedenlerle katılırlar. Eleştirmenler aynı çalışma için farklı kriterler kullanabilir ve birbirleriyle uyuşan veya tezat oluşturan sonuçlara varabilirler. Hatta aynı kriterleri kullansalar bile değerlendirmeleri farklı olabilir.

> Diane Arbus "son on yılın en önde gelen fotoğraf sanatçılarından biri. Kendisi başka medyaların tarihinde olduğu gibi fotoğraf tarihinde de az bulunur sanatçılardan. Cesur bir sıçramayla daha önce yasak sayılan bir kıtaya ayak bastı ve yaptığı sanatın terimlerini değiştirdi." (Hilton Kramer, *New York Times Magazine*)[13]
>
> Arbus'un eseri "patetik, acınası ve bir o kadar tiksinti verici insanları gösteriyor, fakat merhamet duyguları uyandırmıyor... Arbus'un yapıtının ısrarlı aynılığı, prototipik öznelerinden ne kadar uzaklaşsa da, gösteriyor ki, bir fotoğraf makinesiyle silahlanmış duyarlılığı sayesinde herhangi bir öznenin ıstırabını, garabetini, zihinsel hastalığını bize ima edebilir." (Susan Sontag, *On Photography*)[14]
>
> Irving Penn "hepsine değilse bile çoğu standarda göre büyük bir yetenek, tartışmasız bir deha, fotoğraf tarihindeki en ilginç güzelliğe sahip fotoğraflardan bazılarının yaratıcısı." Penn'in fotoğraflarında "santimetrekare başına düşen duyumsal zevk, herhangi yaşayan bir fotoğrafçınınkinden daha yüksek" ve "onun fotoğraflarını görecek kadar talihli herkes, onlarda fotoğrafçılığın üretebileceği en güzel fiziksel varlıkları bulacaktır." (Owen Edwards, *Saturday Review*)[15]
>
> Irving Penn'in "emperyal gözü Afrikalı köylüleri karikatürlere dönüştürebilir ve Hell's Angels'tan bir motorsikletçiyi gri tonlarında zarif bir çalışmaya dönüştürdüğünde göz baştan çıkıyor- ama zihin onu durduruyor." (Mark Stevens, *Newsweek*)[16]

Karşılaştırmalı Yargılar

Hepsi değil ama bazı yargılar karşılaştırmalıdır. Örneğin Lacayo, Cartier-Bresson'un fotoğraflarını "kıyaslanamaz" olarak nitelediğinde, diğer tüm fotoğrafları göz önünde bulundurarak bu fotoğraflar hakkında bir yargıda bulunmuş olur. Yine Kramer, Arbus'un "son

on yılın en önemli fotoğraf sanatçılarından biri" olduğunu yazdığında, Arbus'u, 1960'larda çalışmalar yapan diğer tüm fotoğrafçılarla kıyaslamaktadır.

YARGILAR ve NEDENLER

Bir yargı, bir *niçin*'e ihtiyaç duyan bir *ne'dir*. Yorumlar gibi yargıların da bir mantığı vardır. Nedensiz yargılar pek fayda sağlamazlar. Nedenlerini vermeden bir şeyin "iyi" veya "kötü", "orijinal" ya da "göz alıcı" olduğunu söylemek sadece bir sonuç sunmaktır ve bu sonuç ne kadar iyi düşünülmüş ve iyi kurulmuş olsa da ardındaki sebepler açıklanmadan pek bir anlam taşımayacakladır. Yukarda farklı sanatçıların eserleri hakkında olumlu ve olumsuz yargılar, eleştirmenlerin bu yargıları desteklemek için gösterdiği nedenlere yer verilmeden alıntılandı. Fakat onları yazan eleştirmenlerin nedenleri vardı ve bunlardan bazılarını aşağıda alıntıladık.

Hilton Kramer, Diane Arbus'u "en önde gelen fotoğraf sanatçılarından biri" olarak tanımladığında pek çok neden sıraladı ki bunlardan biri, Arbus'un kişilerini fotoğrafa katılmaya davet etmesidir. Bu yüzden bu kişiler "fotoğraf makinesine sabır, ilgi ve vakarla bakarlar, yalnızca birer nesne değildirler." Robert Hughes da Arbus'un fotoğraflarını beğenmesini pek çok nedenle açıklıyor: Arbus'un eseri ona göre "çok heyecan verici": "Arbus, bir fotoğrafçı için imkansızı başardı ve yüzlere dair deneyimimizi değiştirdi."

Bununla birlikte Arbus'un eseri hakkında büyük bir görüş ayrılığı da var. Kramer ve Hughes'un övdüğü aynı sergi hakkında *Art in America*'ya yazdığı eleştiride Amy Goldin, onların görüşlerine karşı çıkıyor: "...bize göre Arbus'un insanları kaybedenler takımından, onlar bunu bilseler de bilmeseler de... Kırılganlıkları hakkında onlardan daha çok şey bilmemizden gelen nazik üstünlüğümüzü zedelemesinler diye, pek bir şey hissetmiyormuş gibi görünüyorlar. Kahramana da hiç benzemiyorlar; onlara saygı duyduğumuz için kendimize hayran olmalıyız."[17] Susan Sontag da Arbus'un yapıtı hakkında olumsuz düşünceler besliyor ve *On Photography* (Fotoğraf Üzerine) adlı kitabında bu konuya tam bir bölüm ayırıyor. Sontag, Arbus'un herkesin aynı ve canavarca görünmesine neden olduğunu, kişilerinin kırılganlıklarından ve boyun eğişlerinden fayda sağladığını söylüyor: Arbus "herkesin birer yaratıktan ibaret olduğu, umutsuzca izole edildiği ve mekanik, sakat kimlik ve ilişkilerde sabitlendiği bir dünya tasarlıyor."

Lisa Phillips, Cindy Sherman'ın yapıtını (bkz. Fotoğraf 4, Renkli Fotoğraf 1) desteklemek amacıyla, Sherman'ın içeriğini aktarmak için fotoğrafı kullanmasının çok uyumlu bir karşılaşma sağladığını söylüyor: "Sherman için fotoğrafın sanat dünyasındaki ikincil statüsü, kadınların erkek-egemen dünyadaki ikincil statüsüyle birlikte bir önermenin doğal sonucuna kusursuz bir örnek oluşturuyor ve Sherman her durumu ötekine dair varsayımlarımızı sorgulamak için kullanıyor."[18] Deborah Drier da Sherman'ın pek çok eserini beğeniyor, ancak New York'taki Metro Pictures galerisinde 1985'te yaptığı sergideki iki parça için çekincelerini belirtmekten kaçınmıyor: "Sakallı kadın bir klişe olmaktan ancak sefaleti sayesinde kurtuluyor. Bir de gözünün etrafındaki korkunç kızartılı deliklerin verdiği tiksinti duygusu var. Doğrusu bu Miss Piggy'ye dönüşen kız numarasına hiç gerek yoktu."[19] Bir kataloğun giriş makalesinde Robert Heinecken'in eseri şöyle övülüyor: "Bir fotoğrafın 'ne olduğu' kavramını sürekli sorguluyor ve genişletiyor." Oysa Jonathan Green eseri "basite kaçan" diyerek reddediyor ve Heinecken'in yalın fotoğrafçılıktan saparak "bir resimsel seçenekler labirentinde kaybolduğunu" iddia ediyor.[20]

Bazı önemli yönlerden eleştirel değerlendirme ve yargılar, yorum ve açıklamalarla benzerdir. İkisi de onları destekleyen nedenlere ihtiyaç duyan ifadeler ve kanıt isteyen savlardır. Neden gösterilmeden varılan yargılar kamuoyu yoklamalarını andırır: Bize bazı insanların belli bir konumu tuttuklarını söyler, ama nedenini açıklamakta başarısız olurlar. Eğer varılan yargının nedenleri belirtilirse bunlara katılıp katılmamakta daha doğru davranabilir, fotoğraf hakkındaki kendi düşüncemizi, tartışmamızı ve bilgimizi daha ileri taşıyabilir ve onlara ilişkin anlayışımızı ve takdirimizi geliştirebiliriz.

Yine yorumlara benzer şekilde, yargılar ne betimseldirler ne de mutlak olarak doğru veya yanlış. Yargılar daha çok, yorumlar gibi, az veya çok ikna edici, inandırıcı ve ne kadar iyi savunulduklarına bağlı olarak bazen zorunludurlar.

YARGILAR ve ÖLÇÜTLER

Apaçık ve tam eleştirel yargılar şu üç unsuru gerektirir: *kriterlerle* oluşturulmuş *nedenlere* dayanan *değerlendirmeler*. Hilton Kramer'in "Arbus'un son on yılın en ayırt edilir fotoğraf sanatçılarından biri olduğu" yollu ifadesi bir değerlendirmedir. Değerlendirme ifadele-

ri yargılanan eserin erdemleri hakkındadır, "ayırt edilir", "güçlü", "zayıf", "iyi" veya "eksik" gibi. Nedenler bir değerlendirmeyi destekleyen ifadelerdir. Arbus'un eserini öven Kramer'in gösterdiği nedenlerden biri, Arbus'un kişilerini nesneye indirgememesi ve vakarlarını teslim etmesidir.

Ölçütler, değerlendirmelerin nihai olarak dayandığı muhteşemlik kuralları veya standartlarıdır. Arbus'un eserini olağan dışı olarak yargılarken Kramer, onun fotografik aracın (medium) tarihini değiştirmesini ölçüt alıyor: Arbus "yeni nesil fotoğrafçıların kullandıkları aracın karakterine yaklaşımlarında tarihi bir değişime" yol açtı.[21] Başka bir deyişle Kramer, bir sanatçı etrafındakileri ve kendisinden sonra gelenleri eseriyle olumlu yönde etkilerse o zaman o sanatçı muhteşemdir diyor; Arbus da bunu yaptığına göre, öyleyse eseri muhteşemdir.

Bununla birlikte eleştirmenler her zaman yargıları için savlar geliştirmezler. Özellikle olumlu değerlendirmelerin apaçık olduğu varsayılır ve hakkında açık savlar üretilmez. Henri Cartier-Bresson'un bir sergisi hakkında Newsweek'e yazdığı eleştiride Douglas Davis[22], sanatçının muhteşemliğini kanıtlamak için çok az çaba harcıyor. Onun muhteşemliğini seve seve kabul ettiğimizi varsayıyor ve sanatçıyla eseri hakkında daha çok bilgi sunmak amacıyla yazıyor. Fakat eleştiri boyunca "fotoğrafçıların kralı", "usta" ve "muhteşem fotoğrafları" gibi sözler kullanarak olumlu yargılarını sezdiriyor.

Ölçütler genellikle sanatın tanımlarını ve sanatın ne olması gerektiği hakkındaki estetik kuramları temel alır. Yayınlanmış ve gündelik sözlü sanat eleştirisinde değerlendirme ifadeleri bulmak kolaydır. Gündelik sözlü eleştiride değerlendirme yığınladır ama nedenlere ender, ölçütlere daha da ender rastlanır. Yayınlanmış eleştiride genellikle nedenler sıralanmıştır ancak ölçütleri bulgulamak zordur. Bazen sezdirilir veya ipucu verilir ama eleştirmenlerin ölçütlerini açıkça anlattıkları örnekler çok azdır. Çoğu zaman karmaşık olsalar da açık ölçütler, sanatın ne olması gerektiğini tartışan estetikçilerin, sanatçıların ve eleştirmenlerin yazılarında daha kolay bulunurlar. Yayınlanmış eleştiride ölçütler daha çok ima edilir.

Duane Michals'ın 1985 tarihli sergisi için *New York Times*'a yazdığı makalede eleştirmen Gene Thornton, Michals'ın fotoğrafları hakkında açık yargılarda bulunuyor. Thornton eleştirisine Michals'ın sergilediği eserin "daha önceki işleri kadar güçlü ve heyecan veri-

ci olduğunu" söyleyerek başlıyor.[23] Thornton özellikle *Christ in New York* (İsa New York'ta) adlı parçadan etkilenmiş. Michals'ın yapıtını ve özellikle bu eserini takdir etmesinin nedenlerini daha zonra öğreniyoruz. Thornton, İsa'yı çağdaş bir kişi olarak resmetmenin zorluğuna değiniyor ve Michals'ın bunu hakkıyla yaptığını söylüyor, öyle ki Thornton'ın şimdiye dek rastladığı "en inandırıcı" görselleştirme bu. Thornton ayrıca Michals'ın fotoğraflarına eşlik eden lirik sözcükler kullandığı için de övüyor. Fakat Thornton'ın Michals'ın eserini, özellikle de sekanslarını beğenmesinin en önemli nedeni Michals'ın düşüncelerinin niteliği: "Her biri iyi bir fikrin görselleştirilmesi. İyi fikir az bulunur ve uzun aralıklarla ortaya çıkar, özellikle de resimlerde ifade edilebilen iyi fikirler böyledir." Thornton'ın eleştirisi apaçık takdir ifadeleriyle devam ediyor ve Michals'ın yaptığı işte çok iyi olduğunu söylüyor; zor konuları inandırıcı bir biçimde ele alışı, kullandığı metinlerin etkili bir biçimde şiirsel oluşu ve özellikle fotoğraflarının iyi fikirlere dayanıyor olması Michals'ı beğenme nedenleri arasında sayılıyor. Thornton eser hakkındaki olumlu yargıları için ölçütlerini açıkça belirtmiyor hiçbir zaman; ancak ima edilen bir ölçüt var ki, o da bir fotoğrafın etkili olabilmesi için iyi bir fikre dayanması gerektiği. Değerlendirici bir eleştiri kaleme alan bir eleştirmen olarak Thornton üzerine düşeni yapıyor. Net yargılar ortaya koyuyor ve bunları ima edilen ve tespit edilebilen ölçütlerle destekliyor.

FARKLI ÖLÇÜTLER

Eleştirmenler fotoğrafları çok değişik ölçütlere göre yargılarlar ve bunlardan çoğu, yaygın sanat kuramlarından türetilmiş akımlar içinde gruplandırılabilir: gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve aktivizm.

Gerçekçilik

Gerçekçilik en eski sanat kuramlarından biridir. Platon ve Aristotle'ın otoriteleri tarafından desteklenen bu akım eski Yunan'da genel kabul görüyordu, ardından Rönesans'ta tekrar canlandı ve sonraları fotoğrafın tarihi boyunca sürdürüldü. Estetikte gerçekçiliğe "mimesis" veya "mimetisizm" de denir. John Szarkowski, Mirrors and Windows (Aynalar ve Pencereler) adlı sergisinde ve ona eşlik

eden kitabında gerçekçi geleneği ("pencereler") dışavurumcu gelenekle ("aynalar") karşıtlaştırıyor. Szarkowski'ye göre gerçekçiliğin en temel önkabulü şu: "Dünya insanın katılımından bağımsız olarak vardır, içsel anlamın keşfedilebilir örüntülerini içerir. Bir gerçekçi, bu örüntüleri saptayarak ve sanatının malzemeleriyle onlardan modeller ve semboller kurarak daha büyük bir zihne katılır."[24] Bir gerçekçi için –dünya hakikatin standardı olduğundan ve kıyaslanamaz bir güzelliğe sahip olduğundan– sanatçının güdebileceği en asil amaç, evreni tüm çeşitliliği içinde gerçeğe en uygun biçimde resmetmeye çalışmaktır.

Paul Strand ve Edward Weston fotoğrafçılıkta gerçekçiliği savunmuş tarihi üne sahip fotoğrafçılardır. Strand fotoğrafçının "önünde duran şeye, yani gerçekliğe, gerçekten saygı duyması" gerektiğine ve fotoğrafçılığın "bizzat özünün mutlak ve kayıtsız şartsız nesnellik" olduğuna inanıyordu.[25] Weston da ona katılıyordu: "Fotoğraf makinesi *yaşamı* kaydetmek, *şeyin kendisinin* özünü ve en mükemmel örneğini anlatmak için kullanılmalıdır, bu şey ister parlatılmış çelik olsun, ister hızlı atan bir nabız.... Fotoğrafa tek yaklaşım yolunun gerçekçilik olduğuna inancım tamdır."[26]

Life dergisi uzun ve etkili tarihi boyunca fotoğrafçılıkta gerçekçiliğin önceliğini onayladı. Derginin kurucusu ve yayıncısı Henry R. Luce, Life'ın ilk sayısını (23 Kasım 1936) şu sözlerle sunuyordu:

> Hayatı görmek, dünyayı görmek, büyük olaylara tanıklık etmek; yoksulun yüzünü ve mağrurun jestlerini izlemek; tuhaf şeyler görmek; makineler, ordular, çokluklar, jungle'da ve ayın üstünde gölgeler; insanın işlerini görmek –resimlerini, kulelerini ve keşiflerini–, binlerce kilometre ötede olup biteni görmek, duvarlar arkasında ve odalarda olup bitenleri, insanın başına iş açan türden tehlikeli şeyleri ve erkekler tarafından sevilen kadınları ve çocukları görmek; görmek ve öğrenmek.

Gerçekçilik bir ölçüt olarak çağdaş düşünürler tarafından da kullanılır. Szarkowski, *The Photographer's Eye*'da (Fotoğrafçının Gözü) şöyle yazıyor: "Fotoğrafçının öğrendiği ilk şey fotoğrafçılığın güncel olanla ilgilendiği oldu; bu olguyu sadece kabul etmek zorunda kalmadı, ona çok özen göstermesi de gerekti; aksi takdirde fotoğrafçılık onu alt edecekti."[27]

Charles Hagen, gerçekçi ölçütlere dayanarak Lee Friedlander'in 1992 tarihli nü fotoğraf sergisini şöyle yargılıyordu: "iddialı ve sonuç itibarıyla ürkütücü" ve "mevcut olguları kabullenişiyle nefes kesici". Hagen'e göre Friedlander kadınların idealize edilmiş kavramlarını reddediyor ve özgül şeylere yoğunlaşıyor: "vücut kılları, çürükler, kirli ayaklar ve sarkık etler, hatta kimi zaman dayanılmaz ayrıntılarla." Friedlander'in "gerçek çıplakları eni konu fotografik ve fotoğrafçılığın imkan vereceği ölçüde röntgenci" Bu sergi John Szarkowski'nin New York Modern Sanat Müzesi'nden küratör olarak emekli olmadan önce düzenlediği son sergiydi. Hagen, serginin Szarkowski'nin ölçütünü yerine getirdiğini söylüyor: "Fotoğraf bir keşif aracı olmalı, dünyayı görmenin yeni yollarını önermelidir."[28]

Hilton Cramer gerçekçi ölçütleri şu ifadelerle özetliyor:

> Genellikle büyük modern fotoğrafçılarda hayranlık duyduğumuz şey, dolaysız resimsel bir gözle kamusal sahneden çarpıcı bir ayrıntılar kümesini zorla çekip çıkarmayı başarmaları. ... Burada konunu dışarıdan "yakalanması", tuzağa düşürülmesi ve bunun bir daha tekrarlanmayacak bir anda yapılması hayati önem taşıyor. İşte zamandaki bu tekrar edilemez anda fotoğrafçı resmini kompoze eder, gözünün hızı ve duygularının ışığa yansıyan duyarlılığı fotoğraf makinesinin flaşına katılır ve bu andan itibaren konun gerçekliği kompozisyonu da zorunlu kılar, çünkü artık "orada dışarıda" varolduğu söylenemez."[29]

Geleneksel gerçekçi fotoğraflar bazı teknikleri olması gereken olarak savunur ve diğerlerini reddederler. Gerçekçilik, "yalın/doğrudan (straight) fotoğrafçılık"la yakından ilişkilidir. Sadakichi Hartmann 1904'te bu tür fotoğrafçılığın ilkelerini şöyle özetliyordu:

> Fotoğraf makinenize, gözünüze, zevkinize ve kompozisyon bilginize güvenin; her renk, ışık ve gölge dalgalanmasını hesaba katın, çizgileri, değerlere ve mekan bölümlenmesine dikkat edin, resimlediğiniz vizyonunuzun sahnesi veya nesnesi en üstün güzellik anında kendini ifşa edinceye kadar sabırla bekleyin.[30]

Strand ve Weston gerçekçi ölçütleri ve fotoğrafçılığa yalın ve doğrudan (straight) yaklaşımı savundular. Strand fotoğrafçının gerçekliği ifade ederken, "hiçbir numaraya ya da manipülasyona baş-

vurmadan, doğrudan fotografik yöntemleri tercih etmesi ve insan elinin vasıflarını aşan neredeyse sonsuz tonal değerleri kullanması" gerektiğini söylüyordu.[31] Weston ise soft odağa dayanan ve "foto-resim" ya da "yalancı-resim" denilen, elle üzerinde oynanmış fotoğraflarla alay ediyordu.[32] Minor White ve Ansel Adams, Strand ve Weston'dan devraldıkları gerçekçi ve yalın fotoğraf geleneğini devam ettirdiler. White şöyle yazıyordu: "Edward Weston'ın her türlü kazayı eserinde uzak tutmak için gayret ettiğini duymuştum ve onun bu gayretini taklit ettim. ... Şimdi bir film parçasının üstüne odaklanmış bir mercek gibi görüyor, duyarlı kağıda yansıtılmış bir negatif gibi davranıyor ve duvardaki bir resim gibi konuşuyorum."[33] Dorothea Lange ise ampirik felsefeci Francis Bacon'dan alıntıladığı şu sözleri karanlık odasına asmıştı: "Şeylerin hilesiz veya ikamesiz, hatasız veya kesin olarak, oldukları gibi tefekkür edilmesinin kendisi, bütün bir icat hasadından daha asil bir şeydir."[34] Ansel Adams ise pozlama ve banyo için bölge sistemini (zone system) icat ederek gerçekçi fotoğrafçının yeteneklerini artırmıştır.

Dışavurumculuk

Dışavurumculuk da (expressionism) fotoğrafçılıkta çok eskidir, ancak sanat kuramı tarihinde gerçekçilik kadar eski değildir. Temel önkabulleri, sanatçının bireyselliğine gösterilen saygı ve sanatçının içsel yaşamının tüm canlılığıyla görsel biçimde ifade edilebilme potansiyelidir. Dışavurumcular sanatçının yoğun deneyiminin sanatı yapışının da temelini oluşturduğuna ve izleyicilerin sanatı yargılarken onlarda uyandırdığı duyguların yoğunluğuna bakmaları gerektiğine inanırlar. Dünya yerine sanatçıya duyarlık gösterirler; dışavurumcular için ifadenin yoğunluğu temsilin kusursuzluğundan daha önemlidir.

Dışavurumculuk, fotoğrafçılığa nazaran sanat ve estetik literatüründe daha sık rastlanan bir kavram. Bununla birlikte resimselcilik (pictorialism) kavramına fotoğrafçılıkta daha sık rastlanıyor ve fotoğraftaki resimselci akım dışavurumcu ölçütlere uyuyor. Resimselcilik, kendisine bir tepki olarak doğan düz fotoğrafçılıktan önce gelir. Resimselciler fotoğrafçılığı bir sanat olarak görür ve resim sanatı kadar saygı görmesi için gayret ederler. Bu mücadelelerinde kimi zaman resim sanatının konularını ve stilistik geleneklerini taklit etmişlerdir. Örneğin yaklaşık 1912'de California'da Anne Brigman tarafından çekilmiş olan *The Heart of the Storm* (Fırtınanın

Kalbi), rüzgarın savurduğu görkemli ardıç ağaçlarının altında bir kadını teselli eden bir muhafız meleğini gösteriyor ve fotoğraftan çok karakalem çalışmasını andırıyor. Resimselci imgeler genellikle soft-odak, dokunmuş kağıt kullanır, fırça ve elle müdahaleyi içerir, alegorik hikayeler anlatır, sahne eşyaları ve kostümlerden yararlanır ve bazen pek çok negatif kullanılarak kolajlanır. Amaç sanattır, araçlar da fotoğrafçının bu amaca ulaşmak için işe koşabileceği her şey. C. Jabez Hughes resimselci konumu 1861"de şöyle açıklıyordu:

> Fotoğrafçı, tıpkı bir sanatçı gibi, fikirlerini aktarmak için hangi araçlara ihtiyacı olduğunu düşünüyorsa onları kullanmakta özgürdür. Eğer bir resim tek negatifle üretilemiyorsa bırakın iki üç tanesini kullansın; ama şunun iyice anlaşılmasını sağlayın, bunlar yalnızca bir amaca götüren araçlardır ve resim bittiğinde kullandığı araçlara göre değil, tamamen yaydığı etkilere göre ayakta kalmalı ya da başarısız olmalıdır.[35]

Pek çok piktoryalist özellikle Turner, Whistler, Degas ve Monet gibi ressamların eserlerinden etkilenmiştir. Resimselci gelenek, Alvin Coburn, F. Holland Day, Frederick Evans, Gertrude Kaesebier, Alfred Stieglitz, Edward Steichen ve Clarence White gibi tarihi bakımdan etkili fotoğrafçılar yetiştirmiştir. Stieglitz, *Camera Work* ve Gallery 291 ile bu akımı zirvesine taşıdı. Resimselcilik 1920'lerde inişe geçti ve "düz" estetiğe büyük ölçüde yenildi. Ancak 1970'lerde resimselci estetiğe ve tekniklere ("manipüle edilmiş fotoğraflara") ilgi yeniden yükseldi ve gelenek bugün de tüm canlılığıyla yaşamayı sürdürüyor. Örneğin Starn kardeşler fotografik aracın gerçekçi görünümünü bilerek ve açıkça reddediyorlar:

> Starn kardeşler malzemenin maddi yaşamı üzerinde, kağıt üstündeki imajlarda ısrar ediyorlar; çünkü laboratuar kesinliği, temizlik ve tarafsızlık gibi fotoğraf tekniklerine yakıştırılan bilimsel görünüşü yıkmaya kararlılar. Kazara veya elle yapılmış müdahalelerin ilüzyonu her yerde. Parçalar seloteyple yapıştırılıyor; kenarlar birleştiriliyor ve kesiliyor; siyah bantla imgeler tahrif ediliyor; fotografik yüzeyler buruşturuluyor veya bazen orto-film'in şeffaflığı sayesinde görülüyor; iğnelerle kağıtta ve duvarda yırtık pırtık delikler açılıyor; çerçevelerin biçimi ve tarzı rastgele seçildikleri izlenimi veriyor.[36]

Biçimcilik

Biçimcilik (formalism) yirminci yüzyıla ait bir estetik kuramdır. Modernizmle yakın ilişki içindedir ve postmodernistler tarafından reddedilir. Biçimcilik sanatın özerkliğinde ısrar eder, kısaca "sanat sanat içindir" ve soyut biçimi, fiziksel ve sosyal dünyaya referanslardan üstün tutar.

Biçimcilik bir sanat kuramıdır, sanattaki biçim kaygısıyla karıştırılmamalıdır. Gerçekçi veya soyut, temsili veya gayrı-temsili tüm sanatların biçimi vardır. İster gerçekçi olsunlar ister dışavurumcu, postmodernist veya başka bir estetik inanıştan bütün sanatçılar biçim kaygısı taşırlar. Ayrıca hem düz, hem manipüle edilmiş fotoğraflar bir biçime sahiptir. Dışavurumcular canlı ve sürükleyici bir biçim isterler; gerçekçiler biçimin doğanın değişmez kanunlarıyla tutarlı olmasına gayret ederler; aktivistler ise toplumsal değişimi tetikleyecek biçimi ararlar.

Biçimcilik kuramı biçimin egemenliğine inanır ve konuyu, din, tarih ve politika referanslarını estetik açıdan ilintisiz sayar ve "artistik olmayan" kaygılar olarak görür. Sanat kendi ölçütleri içinde değerlendirilmelidir, bu da onun "önemli (anlamlı) bir biçime" vücut verip vermediğidir. 1930'larda biçimciliğin kaynağını oluşturan Roger Fry ve Clive Bell[37], ne yazık ki biçimsel mükemmelliğin ölçütlerini belirlemediler, belki de yapamadılar. Fakat itirazları etkiliydi: Sanat, anlatısal içeriğine, tarihsel referanslarına, psikolojik çağrışımlarına, duygusal esinlerine ya da nesne ve yüzeylerin taklit edilmesine bakılarak yargılanmamalıdır.

Biçimcilik soyutlamayı, soyut imgelemi ve minimalist sanatı destekler, ama bunlarla sınırlanmaz. Pouissin ve Cezanne gibi figüratif ressamlar biçimcilerden büyük saygı görür, çünkü ağaçları, tepeleri veya figürleri ahenkle organize ederler. Konunun bir sepetteki meyveler veya güneşli bir kumsal olması önemli değildir. Örneğin Picasso, Guernica'sının usta işi biçimsel organizasyonu nedeniyle takdir edilir; savaşın korkunçluğuna ve acı çeken kurbanlara yaptığı göndermeler biçimciler açısından estetik olarak ilintisizdir.

Biçimcilik ve modernizm, aracın bireyselliğine ve malzemenin benzersizliğine bir ilgi uyandırdı; farklı araçların yapabileceği özel görsel katkılar önem kazandı. Yalın fotoğrafçılık, biçimcilik ve modernizm döneminde rüştünü ispat etti ve onlardan etkilendi. Örneğin Edward Weston, fotoğraf aracının en iyi veya en benzersiz

yaptığı şeyleri belirlemeye çalışıyor, sonra bu özelliklere göre fotoğraf çekiyordu. 1929'da Weston'ın Imogen Cunningham ve Ansel Adams'la birlikte kurduğu *Group f/64*, "resimsel" görsellerden kaçınıp "fotoğrafik" görseller üretmeye çaba gösterdi. Bu yüzden bu fotoğrafçılar elle müdahalelere ve soft odağa karşı çıktılar ve geniş bir alan derinliğiyle birlikte kesin (crisp) odağa yöneldiler.

Biçimcilik sanat eleştirisini de etkiledi. Sanat eserlerinde gerçek dünya meselelerine yapılan göndermelerin estetik açıdan ilintisiz bulunmasına benzer şekilde, sanatçının psikolojisine, yaşam öyküsüne ve tarihine dayanan eleştiriler de estetik açıdan ilintisiz sayıldı. Bağlam göz önünde bulundurulmaz oldu. 1950'lerde Minor White tarafından kurulan *Aperture'de* yayınlanan fotoğraflar bembeyaz sayfalar üzerinde tek başlarına duruyordu; fotoğrafçı hakkında bilgi, tarih, başlık vb. bile imgeye gösterilecek dikkati çelmesin diye derginin son sayfalarına atılmıştı. Sanat objesinin kendisi ve yalnızca o, eleştirel dikkate layıktı. Böylece en ince ayrıntılarına kadar nesnenin kendisinin biçimsel betimlenmesi, sanat eleştirisinde baş tacı edildi.

Aktivizm

"Hiçbir zaman geleneksel ölçütlere göre bir sergi düzenlemek niyetinde olmadık, yani *en ender, en benzersiz, biçimsel bakımdan en yenilikçi* ya da *teknik bakımdan en pürüzsüzü* aramadık."[38] Sanata aktivist bir bakış içeren bu cümle, *AIDS: The Artists' Res-ponse* adlı serginin küratörleri Jan Zita Grover ve Lynette Molnar'ın hazırladığı aynı adlı katalogda yer alıyor. Aktivistler sanat için sanat ilkesini reddeder ve yaşam için sanatı benimserler. Sanatın sonuçlarını göz önünde tutarlar. Aktivist ölçütlere göre sanat, sanattan öteye giden nedenlerin hizmetindedir; "anlamlı biçim"den, orijinallikten ve benzersiz artistik ifadeden daha büyük hedefler gözetir. AIDS hakkındaki bu sanat eseri, çelişen sanat ölçütlerini merkez alan bir tartışma başlattı ve aktivist ölçütlerin sanatı nasıl yargıladığına iyi bir örnek oluşturdu.

AIDS üzerine yapılan sanat hakkında *New York Times'a* yazdığı bir makalede Michael Kimmelman aktivist bir ölçütü dile getiriyor: "Amaç müze şaheserleri yaratmak değil, hayat kurtarmak; sanatçı bunun için elinden geleni ardına koymamalıdır."[39] Kimmelman AIDS hakkındaki bu aktivist sanatın bazı örneklerinin artistik noksanları olduğunu düşünüyor: Bazıları "diktatoryal", bazıları akılsızca ve "küçümseyici", "hatta kışkırtmaya çalıştıkça tam tersi sonuç

doğurabiliyor." Kimmelman bu yapıtın uzun soluklu olmayacağını, ancak bir dönemin yadigârı olarak kalacağını düşünüyor. Ama yapıtı şu sözlerle savunuyor: "Bu eserlerin çoğu, geleneksel sanat tarihçilerinin kullandığı anlamda büyük sanat rolü kesmiyor. Böyle bir yanlış bilgi kalabalığının içinde ve bu denli kayıtsızlık karşısında, sesini duyurmak için bazen bağırmak şart olabiliyor."

Aktivist ölçütler, Nicholas Nixon'ın 1988'de New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilediği AIDS'li insan fotoğraflarına bir tepki olarak kendini gösteriyor. Nixon pek çok AIDS hastasının yaşamlarının son aylarını görüntüledi. Fotoğraflar açıkça sempati uyandırmayı hedefliyordu: "Umarım resimlerim bu hastalığı hümanize eder, bir kol boyu uzaklıktan görülen bir şey olmaktan çıkarır."[40] Fotoğrafları genel olarak eleştirmenler tarafından olumlu karşılandı. Fakat enstrümental zeminde aktivist eleştirmenlerden çok düşmanca tepkiler aldığı da oldu. Hatta biri şöyle diyordu. "Şahsen düşünüyorum da, bu fotoğraflara verilecek en doğru yanıt, müzelere gidip onları duvarlardan söküp çıkarmaktır."[41] Nixon'ın fotoğraflarına saldıranlar, onun AIDS'li insanları neredeyse insanlık dışı kaçık, hastalıklı ve umutsuz ölümcül kurbanlar olarak göstermesine karşı çıktılar. *Village Voice'un* eleştirmenlerinden Robert Atkins, foto-muhabirliğin egzotik ve melodramatik olana duyduğu iştahtan yakınıyor. Popüler bir derginin editörü, süpermarkette alışveriş eden AIDS'li birinin fotoğrafıyla hastanede damardan beslenen bir AIDS'linin fotoğrafı arasında seçim yapmak zorunda kalsa muhtemelen daha dramatik olan hastane fotoğrafını tercih edecektir, çünkü bu daha çok derginin satılmasını sağlar. Bu yüzden, diyor Atkins, daha çok "olumlu" değil "olumsuz" AIDS'li insan imgesine rastladık."[42] Nixon'ın Modern Sanat Müzesi sergisi boyunca eşcinsel eylemciler broşürler dağıtarak AIDS'li insanların daha "canlı, öfkeli, sevgi dolu, seksi ve güzel" imgelerinin gösterilmesini istediler.

O halde aktivist ölçütler, sanatın toplumsal, ahlaki ve iktisadi amaçlarına, sanatın toplumda nasıl kullanıldığına ve sonuçlarına bakarak değerlendirme yapmayı teşvik eder. Aktivist ölçütlere göre sanat toplumsal meselelerden bağımsız değil, tam tersine onlara tabidir.

Diğer Ölçütler

Yukarıda saydığımız ölçütlerden başka ölçütler de vardır. Örneğin orijinallik yaygın kullanılan bir ölçüttür. Hans-Georg Gadamer,

bir sanat eserinde yeni ve yaratıcı bir unsura rastladığında gösterdiği tepkiyi şöyle betimliyor:

> Yürüyüp gidemiyorum düpedüz. Şimdi durma zamanı. Eseri okumakla ne kadar süre geçirdiğimi bilmiyorum artık ve okuduğum şeyler ne kadar süreyle içimde yaşamaya devam edecekler bilmiyorum. Yeni bir şey deneyimlemek insanda önce bir kafa karışıklığı yaratıyor. Gördüğüm şeyle diyalektik bir ilişki içinde buluyorum kendimi. Yeni bir şey gördüğümde gözlerim açılıyor, hem hâlihazırda gördüğüm şey, hem de daha sonra göreceklerim anlamında![43]

Orijinallik, zanaatkârlık ve iyi kompozisyon gibi özgül ölçütler genellikle daha büyük ölçüt grupları altında toplanırlar. Özgül ölçütler, yukarda saydığımız gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik ve aktivizm gibi daha büyük ve kapsamlı olan bu gruplarla çelişme halinde bulunabilir. Örneğin toplumdaki ırkçılık ve cinsiyetçilik hakkında bilinç yükseltmeyle ilgilenen aktivist bir eleştirmen için orijinallik önem taşımayabilir: Eğer görsel toplumu ileri taşımakta başarılıysa orijinal ya da türev olması fark etmeyecektir.

Özgül ölçütlerin kullanımında dikkat edilmesi gereken başka şeyler de var. Orijinallik ölçütü yalnızca fotoğraf tarihine vakıf ve çağdaş işleri de bütün çeşitliliğiyle görmüş biri tarafından kullanılabilir. Fotoğrafta yeni olan birine orijinal gelen bir iş, pekâlâ bu aracın yerleşik bir kullanımı olabilir.

Zanaatkârlık uygulaması kolay görünen kadim bir ölçüttür. Ancak bir dışavurumcuyla bir gerçekçi için iyi zanaat aynı şey olmayabilir: Edward Weston'ın "odağın baş döndürücü bulanıklığı" dediği şey, Duane Michals için dinamik, yenilikçi bir ifade tarzı olabilir. Bir biçimcinin iyi baskı dediği, bir aktivist için gümüş israfı olabilir, çünkü fotoğrafın toplumsal içeriği yoktur. Herhalde bir feminist eleştirmen de kadınlara karşı şiddeti teşvik eden bir fotoğrafı reddecektir, ne kadar iyi kompoze edilmiş orijinal bir zanaat olsa da.

ÖLÇÜTLER ARASINDA SEÇİM YAPMAK

Bu ölçüt gruplarının hepsi cazip, bu yüzden aralarında seçim yapmak zor. Ama bazı seçeneklerimiz var. Eserin kendisini yargılayan ölçütü etkilemesine izin verebiliriz. Böyle bir karar önce bir yorumu gerektirir ve imgeyi anlayışımıza bağlı olarak ona en uygun

ölçütü seçeriz. Biçimci bir imge biçimci ölçütlerle, gerçekçi bir imge ise mimetik standartlarla ölçülecektir. Bu sanatın çoğulcu kabulüdür. Böyle bir yaklaşım sanata öncelik tanır ve izleyicilerin çok değişik sanat formlarına açık kalmasını sağlar. Fakat bazı sanat tipleri bazı eleştirmenler için kabul edilemezdir, buna karşılık izleyici kendi estetik ve ahlaki inançlarıyla uyumlu belli ölçütlere bağlanmayı daha çok isteyebilir. Çoğulcu olan, yavanlığa düşme riskini taşır.

Belli bir ölçüt grubunu kabul edebilir ve esere uyup uymadığına bakmadan onu tüm sanata uygulayabiliriz. Burada da deneyimin esneksizliği ve dogmatizm tehlikeleri vardır. Özellikle sanat biçimlerinin çeşitliliğini henüz keşfetmemiş naif birinin çok dar bir kabul aralığının olması riski büyüktür. Örneğin bir izleyici gerçekçi ölçütlere sıkı bir şekilde bağlanırsa dünya sanatının ve günümüz sanatının büyük bölümüne ulaşamayacaktır.

Dikkatli ve ilgili bir biçimde pek çok sanat örneği görmüş bir izleyici, bazı sanat türlerini savunup diğerlerini göz ardı etmek isteyebilir. Feministler ve Marksistler gibi bazı aktivist eleştirmenler, bilgili ve dar bir yaklaşımla bazı sanatları eleştirel olarak destekler, bazılarını şiddetle reddederler.

Ölçütleri birbirine katabilir ve örneğin, dışavurumcu bir imgenin belli bazı müzakare edilemez biçimci ölçütlere bağlandığını iddia edebiliriz. Fakat bazı ölçütler bir araya gelemeyecek kadar uyumsuz, hatta çelişiktirler. Hem biçimciliğe hem aktivizme başvurmak mantıken tutarsız olacaktır: Sanat ya otonom ya heteronom, ya aşkın ya da başka değerlere tabidir.

Farklı ölçütler sanat eserinin farklı özelliklerine ışık tutarlar. Yukarda anılan bütün ölçütler tek fotoğrafa uygulanabilir, böylece fotoğrafın farklı yönleri açığa çıkartılabilir. Farklı ölçütler denemek, bir imgeyi farklı bakış açılarından görmemizi sağlayarak eleştirel ufkumuzu da genişletir. Farklı ölçütleri bilmekle fotoğraflara uygulayacak daha çok standarda sahip olur ve onlar sayesinde değerlendirecek daha çok unsur buluruz.

FARKLILAŞAN YARGILAR

Sanat hakkında yargıda bulunmak üzere pek çok farklı ölçüt bulunduğundan, aynı sanat eseri hakkında kaçınılmaz olarak pek çok farklı yargı mevcuttur. Belli başlı sergiler ve ünlü fotoğrafçıların sunduğu yeni gösteriler, pek çok eleştirmen tarafından farklı

değerlendirmelere tabi tutuluyor. Bazen de eleştirmenler eserin iyi olduğu hakkında hemfikir oluyor, ama bunu farklı ölçütler ve farklı nedenlerle yapıyorlar. Bazen de eleştirmenler eserin değeri hakkında görüş ayrılığına düşüyor ve kimi onu desteklerken kimi de reddediyor. Bu genellikle eleştirmenlerin farklı ölçütler kullanmasından ileri geliyor, ama bazen de aynı ölçütleri kullansalar bile sanat eserinin bu ölçütlere göre değeri konusunda anlaşamayabiliyorlar.

Aynı sergiye ait farklı eleştirileri okuyup karşılaştırmak çok ilginç olabilir, çünkü eleştirmenlerin aynı eseri ne kadar farklı değerlendirebileceklerini görebiliriz. Bir sergiyi övmek ya da yermek için eleştirmenlerin öne sürdüğü nedenler değerli ve zihin açıcıdır, çünkü bize farklı pek çok bakış açısı kazandırır, söz konusu eser hakkında kendi eleştirel kararımızı oluşturmamıza yardım ederler.

YARGILAR SAVLARDIR

Yorumlar gibi eleştirel yargılar da savlardır. Bir fotoğrafı ya da sergiyi değerlendirmek için savlar geliştirmek gerekir. Bütün yargılar eşit değildir. Yorumlar gibi yargılar da nasıl savlandıklarına bağlı olarak az veya çok ikna edicidirler. Makul, ikna edici ve aydınlatıcı olabilirler, ama yargılar için doğru veya yanlış tanımlamaları pek uygun değildir. Sanat eserlerine dair anlayışımızı geliştirip geliştirmediklerine ve bunu ne kadar iyi yaptıklarına bakılarak eleştirel yargıların kendisi de yargılanabilir. Değerlendirici savlar her zaman tartışmaya açıktır ve karşı savları davet ederler. Eleştirmenlerin aynı eser hakkındaki değerlendirmelerinde nasıl farklılaştıklarını görmek, eleştiriyi ilginç ve aydınlatıcı kılan özelliklerinden biridir.

Bununla birlikte, eleştirmenlerin görüş ayrılıkları olması değerlendirici yargıların tamamen öznel "görüşler" olduğu ya da tüm eleştirel değerlendirmelerin eşit derecede meşru sayılacağı anlamına gelmez. Eleştirel yargılar nedenleri belirtilmiş savlardır ve bu savlar nesnel biçimde gözden geçirilir, ardından değerlendirilirler. Yargılar, nedenler ve ölçütler arasında bir seçim yapabilir, sebepleri belirtilmiş olarak bazılarıyla hemfikir olup bazılarıyla olmayabiliriz. En ikna edici yargılar en iyi kurulmuş ve en iyi savlanmış olanlardır.



RENKLİ FOTOĞRAF 1
Cindy Sherman, *İsimsiz*, 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 2
Mitch Epstein, *Amos Coal Pover Plant, Raymont City (Amos Kömür Santrali, Raymont City)*, Batı Virginia, 2004.



RENKLİ FOTOĞRAF 3 KayLynn Deveney, *The Day-to-Day Life of Albert Hastings (Albert Hastings'in Günlük Yaşamı)*, 2007.



RENKLİ FOTOĞRAF 4 Mary Ellen Mark, *A Brothel Hallway (Bir Genelevin Koridoru)*, Falkland Road kitabından, 1981.



RENKLİ FOTOĞRAF 5 Nan Goldin, *Jabalowe under His mosquito Net (Cibinliği Altında Jabalowe)*, Luxor, Mısır, 2003.



RENKLİ FOTOĞRAF 6 Sally Gall, *Study for a Roman Fresco (Bir Roma Freski Çalışması)*, 2007.



RENKLİ FOTOĞRAF 7 Rodney Graham, *Dance!!!!! (Dans!!!!!)*, 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 8 Duane Michals, *He Stood there in the shadows (Orada Gölgede Duruyordu)*, Ağustos 2006.



RENKLİ FOTOĞRAF 9
Neil Folberg, *Was he the first to lose a Diamond? (Bir Elmas Kaybeden İlk Kişi O muydu?)*, 2009.



RENKLİ FOTOĞRAF 10
Walter Martin ve Paloma Munoz, *Traveler XIII (Gezgin XIII)*, 2002.



RENKLİ FOTOĞRAF 11
Philip-Lorca diCorcia, *İsimsiz (Rabbi)*, 2000.



RENKLİ FOTOĞRAF 12
Rimma Gerlovina ve Valery Gerlovin, *Mini Lab (Mini Laboratuar)*, 2003.



RENKLİ FOTOĞRAF 13
Fotoğraf Gerald Slota; Metin, Neil LaBute, *sister (Kızkardeş)*, 2009.



RENKLİ FOTOĞRAF 14
Edward Burtynsky, *Dam#6, Three Gorges Dam Project (Three Gorges Barajı Projesi)*, Yangtze Nehri, 2005.



RENKLİ FOTOĞRAF 15 Chris Jordan, *Gyre (Girdap)*, 2009.



RENKLİ FOTOĞRAF 16 Shadi Ghadirian, *Her Günkü Gibi* serisinden, 2002.



RENKLİ FOTOĞRAF 17
Nina Berman, *Marine Wedding, Sergeant Ty Ziegel and Renee Kline (Bahriyelinin Nikahı, Çavuş Ty Ziegel ve Renee Kline)*, 2006.



RENKLİ FOTOĞRAF 18 Laura Letinsky, *İsimsiz, I did not remember I had forgotten #54 (Unuttuğumu hatırlamıyorum)*, 2002.



RENKLİ FOTOĞRAF 19 Mona Kuhn, *Jungle Roots (Ormanın Kökleri)*, 2009.



RENKLİ FOTOĞRAF 20 Mark Klett, Pyramid Gölü'ndeki Bir Çadırdan Görünüm, Nevada, Eylül 2000.



RENKLİ FOTOĞRAF 21 Lynne Cohen, *İsimsiz (Kırmızı Kapı)*, 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 22 Christopher Anderson, Zac Posen moda gösterisinden, New York 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 23 Sølve Sundsbø, moda fotoğrafı, V dergisi Mart 2004 sayısı.



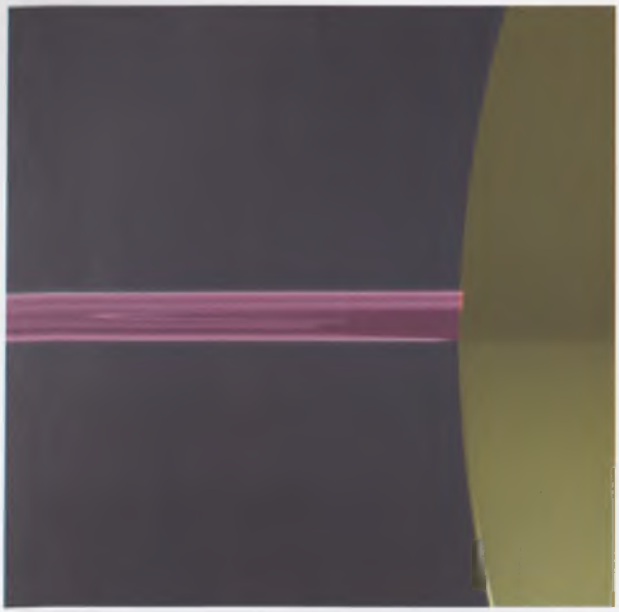
RENKLİ FOTOĞRAF 24 Martin Parr, Stockholm, İsveç, 1992.



RENKLİ FOTOĞRAF 25 Larry Sultan, *New Homes, Inland Empire (Yeni Yurtlar, İç İmparatorluk),* 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 26 James Casebere, *Landscape with Houses, (Ev Manzarası)* Dutchess County, 2009.



RENKLİ FOTOĞRAF 27
Thomas Ruff, *cassini 06*, 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 28
Thomas Demand, *Presidency (Başkanlık)*, 2008.



RENKLİ FOTOĞRAF 29 Walead Beshty, *Three Color Curl, (Üç Renk Kırılması)* CMY/Four Magnet: Irvine, California, 2010.



RENKLİ FOTOĞRAF 30 Barbara Kruger, *İsimsiz (Seni Düşünmek)*, 1999.



RENKLİ FOTOĞRAF 31 Richard Micrach, *Dead Animals (Ölü Hayvanlar) #79,* 1987.



RENKLİ FOTOĞRAF 32 Laurie Simmons, *Black Bathroom (Siyah Banyo),* 1997.

YENİDEN DEĞERLENDİRMELER

Yargılar, yorumlar gibi, sonuçsal, tanımsal ve nihai bildiriler değildirler. Yargılar değişebilirler, değişiyorlar da. Uluslararası gezici bir sergi olan "The Family of Man" (Aile), 1955'te New York Modern Sanat Müzesi'nden Edward Steichen tarafından düzenlendi. Katılıma ve seyirciyi bu denli çekmesine bakılırsa tarihin en başarılı fotoğraf sergisiydi ve yapıldığı dönemde eleştirmenlerin gazabına da hiç uğramadı. Oysa son zamanlarda hakkında yeniden yazılıyor, aralarında John Szarkowski, Alan Sekula ve Jonathan Green'in de[44] bulunduğu pek çok yazar tarafından geniş ölçüde yeniden değerlendiriliyor ve sertçe yargılanıyor. 1984'te Marvin Heiferman New York'taki P.S.l'da yeni bir serginin küratörlüğünü yaptı: "The Family of Man: *1955-1984*". Bu yeni sergi orijinal 1955 sergisini konu alıyor ve onu azarlıyordu. Heiferman'ın sergisi Steichen'in sergisinin görsel (sanat) eleştirisiydi.

"Revizyonist" tarih ve eleştiri, eserlere ait eski yorum ve değerlendirmeleri yeniden gözden geçirmekle ilgilidir. Bazı tarihçi ve eleştirmenler, örneğin kadınların yaptığı sanatın görmezden gelinmesi veya çok az dikkat çekmesi hakkında derinden endişelidirler. Bu tarihçi ve eleştirmenler geçmiş otoritelerin yanlışlarını düzeltmeye çalışır, kayıp eserleri yeniden keşfeder, yeniden yorumlar ve yeniden değerlendirir, tarihte daha iyi bir yer hak ettiklerini gösterirler.

YARGILAR VE TERCİHLER

Eleştirel yargılar tercihlerden farklıdır. Tercihler açıklayıcı nedenlere gerek duymaz ve nadiren tartışılırlar. Buna karşılık eleştirel yargılar nedenler ister ve karşı savları davet eder, çünkü sonuçları önemlidir. Ayrıca tercihler bize daha çok tercih eden kişi hakkında bir şeyler söyler, söz konusu nesne hakkında değil. Eleştiriye girişirken sanat objesi hakkında bilgilenmek isteriz, eleştiriyi yapan kişiler hakkında değil. Daha açık söylemek gerekirse birisinin fotoğrafı *"beğenip beğenmemesi"* çok da ilintili, anlamlı değildir. Önemli olan eser hakkında olumlu-olumsuz düşünceler ve bunların nedenleridir.

Bizde hemen güçlü bir beğenme veya beğenmeme duygusu uyandıran fotoğraflar hakkında yargıda bulunmak stratejik açıdan daha faydalıdır. Sanat ve film eleştirmeni Carrie Rickey, mümkünse kendisinde tutku uyandıran eserler hakkında yazmayı tercih ettiğini söylüyor. Güçlü kişisel tepkilerini oturup yazmak için bir moti-

vasyon olarak kullanıyor, fakat bu tepkileri savunulmuş konumlara dönüştürüyor. Sorumlu bir eleştiri yapabilmek için tercihlerimizi kişisel beğenilerden öte bir anlamı olan yargılara dönüştürmemiz gerekir. Olumlu ya da olumsuz güçlü bir kişisel tepki eleştirel açıdan değerli olabilir, ancak bu tepkiler için nedenlerimizi deşifre etmeli, nedenlerimizi sınamalı ve fotoğrafta iyi dediğimiz ne varsa ona ölçütlerimizi uygulamalıyız.

Tercihlerle değerler arasındaki ayrım kişisel bakımdan özgürleştiricidir, çünkü bu ayrım sayesinde iyi olduğu düşünülen belli şeyleri beğenmeyebilir, eleştirel bakış açısından pek de değerli görünmeyen başka şeylerden de zevk alabilir, onları beğenebiliriz. John Corry, *Hollywood Wives* için New York Times'a yazdığı eleştiride bu ayrımdan faydalanıyor. Baştan itibaren TV için yapılmış bu filmin "berbat" bir çoksatan romana dayandığından dem vuruyor, ama aynı zamanda "onu beğendiğini" itiraf ediyor.[45] Ama arkadaşlarınıza önereceğiniz türden bir film olmadığını söylüyor: "Herkes böyle şeyler seyreder, sonra da seyretmemiş gibi yapar." Eleştirisinde filmin akışını ayrıntılı olarak ele alıyor, fakat biraz alaycılıkla şu sonuca varıyor: "Bu eğlence berbatsa berbat, eğer daha yükselmek istiyorsanız her zaman kitap okuyabilirsiniz." Bilgili bir eleştirmen olarak Corry, nitelikli dramanın değeriyle, şimdilik tercih ettiği eğlencelik film arasındaki farkı biliyor, sadece bu durumda tercihini ikinciden yana kullanıyor.

YÖNELİMSELLİK VE YARGILAR

"Yönelimselliğin" daha önce yorumla ilgili olarak tartıştığımız kusurlu eleştirel yöntemi, değerlendirmede de rol oynar. Bir eleştirmen bir fotoğrafı, fotoğraçının niyetini yerine getirip getirmediğine göre değerlendirebilir: eğer fotoğrafçı "x" yapmaya çalışmış ve bunda başarılı olmuşsa o zaman fotoğraf iyidir. Fakat bu eleştirel yargı için zayıf bir yöntemdir. Daha önce söylediğimiz gibi fotoğrafçılar her zaman niyetlerini açık etmezler. Ayrıca bir fotoğrafçının niyetini yerine getiren bir fotoğraf yapması o fotoğrafın iyi olduğu anlamına gelmez. Niyetin kendisi zayıf olabilir. Fotoğrafçının başka tür fotoğraflar yapmaya çalışırken bambaşka tür fotoğraflar ürettiği durumlar da vardır; bu ikinciler niyet edilenler kadar iyi, hatta daha iyi olabilirler.

Fotoğrafçıların neyi ifade etmeye niyetlendiklerini dikkatlice düşünmeleri, bu niyeti yerine getirip getirmediklerine ve bu niyetin

buna değer olup olmadığına dikkat etmeleri kendileri için faydalı olabilir. Ayrıca öğretmenlerin de öğrencilerinin niyetlerine eleştirel açıdan yaklaşmaları uygun olur. Fakat eleştirmenler fotoğrafçıların yaptığı imgelerle uğraşmalıdır, yapanların zihinleriyle değil.

YARGILARIN NESNELERİ

Tek tek fotoğraflar, portföyler, sergiler, bir fotoğrafçının bütün iş yaşamı, akımlar, tarzlar ve tarihsel dönemler eleştirmenlerin yargılarının nesneleridir. Eleştirmenler genellikle yeni işleri eleştirirler, ama bazen zaten eleştirel dikkate mazhar olmuş daha eski eserleri de yeniden değerlendirirler, özellikle yeni bir sergiyle yeniden sunulmuşlarsa.

Mümkün olduğu her zaman eleştirmenler orijinal nesnelerle çalışırlar, röprodüksiyonlarla değil. Ofset baskılı bazı fotoğraf işleri röprodüksiyon gibi görünür, ama değillerdir. Örneğin Tony Mendoza'nın Stories (Hikayeler) adlı kitabını eleştirmenler bir re-prodüksiyonlar seti olarak değil, başlı başına bir kitap olarak ele aldılar. Eğer fotoğraflar kitaptan alınıp sergilenirse o zaman yargı nesnesi haline gelirler. Benzer şekilde Les Krims'in The Deerslayers (Geyik Katilleri) adlı eseri de sınırlı sayıda basılmış ofset bir portföydür; pahalı, orijinal gümüş baskının yerini tutsun diye yapılmış ucuz röprodüksiyonlar silsilesi değildir. Bir ofset folyo, bir ofset folyo olarak yargılanmalıdır. Öte yandan sergi için yapılmış fotoğrafları eleştirel bakımdan röprodüksiyonlar temelinde değerlendirmek ne uygun olur, ne de adil.

ROBERT MAPPLETHORPE'UN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE YARGILAR

Robert Mapplethorpe'un "The Perfect Moment" isimli sergisi 1989'da Cincinnati'de açıldığında hatırı sayılır bir tepki topladı. Çalışmalar hala yeni sergi teklifleri ve yeni eleştiriler almaya devam ediyor. Örneği *Aperture* dergisi, sanatçıyla ilgili düzenlenen 2009'daki iki sempozyum hakkında rapor yayınladı.[46] Whitney Museum of Art Mapplethorpe'un 1970'lerde çektiği ilk polaroidleri 2008'de sergiledi.

> Mapplethorpe'un çektiği neredeyse yüz adet polaroidden oluşan Whitney sergisi, sanatçının en iyi işlerinden bazılarını da içeriyor ve bunların çoğu ilk defa sergileniyor. 1970-1975 ara-

sında, Mapplethorpe henüz 20'lerindeyken çekilen bu küçük fotoğraflar sanatçının gelecekte işleyeceği kendine has konuları ele veriyor: seks, güzellik, ünlü simalar, fetişizm ve zarafet. Bunlar fotoğrafçının kendini denemek için çektiği fotoğraflardır, çünkü sanatçı öylesine çekmemiştir bunları. Polaroid fotoğraflar kendiliğindenliği ve kendine düşkünlüğü artırdığından Mapplethorpe'un en açık fotoğraflarında kendisi veya yakın arkadaşları konuyu oluşturur. Buna arkadaşı Patti Smith ve danışmanı/sevgilisi Sam Wagstaff da dahildir. Birkaç çift pozlama (double exposure) fotoğrafı dışında, portrelerden still life fotoğralara kadar yaptığı deneyler bir arayış ve tarzını oluşturmak amacıyla üretilmiştir. Yine de klasik modernizmden hiç uzaklaşmamıştır. Bu tarzın çok yönlülüğü, konu ister Marianne Faithfull veya bağlama amaçlı kullanılan seks ürünleri (kelepçe vs.) olsun başlarda aşikardır ve hem mahrem hem de baştan çıkarıcıdır.[47]

Aşağıda Mapplethorpe hakkında eleştirel bir yorumun özetini bulacaksınız.

1993'te bir gazeteci şöyle yazıyordu: "Fotoğrafçı Robert Mapplethorpe'un eserlerinden oluşan sergi, en ufak bir hoşnutsuzluk fısıltısına neden olmadan bu yıl Avrupa'da meltem gibi esiyor. Beaux-Arts Palace'ta oral seks, eşcinsel düşkünlüğü, kölelik ve sadomazoşizm resimlerinden kaçış yok artık."[48] Brüksel'de sergi belediye tarafından, Danimarka'da ise ülkenin en büyük bankası Unibank tarafından finanse edildi. Sergi herhangi bir tepkiyle karşılaşmadan Hamburg, Venedik, Stockholm, Lizbon, Barselona', Finlandiya ve İtalya gibi ülkelerde de açıldı.

Fakat 7 Nisan 1989'da Ohio, Cincinnati'de bin kadar protestocu "Gestapo, evine dön!" diye sloganlar atarak sergiyi protesto etti. Şerif'in görevlileri ve Cincinnati polisi, Robert Mapplethorpe'un "The Perfect Moment" (Kusursuz An) adlı sergisinin henüz açıldığı Contemporary Arts Center'ı (Çağdaş Sanatlar Merkezi) kapattılar. Bir büyük jüri, müzeyi ve müdürünü müstehcenlikten suçlu buldu: müstehcenliğe yataklık ve çıplaklıkla ilgili bir etkinlikte kanunsuz çocuk kullanımı. Altı ay sonra bir başka jüri, artık bir nirengi noktası haline gelmiş bu müstehcenlik davasında beraat kararı verdi.

Cincinnati sınavından önce Washington'daki Corcoran Gallery of Art, programında bulunan "The Perfect Moment" sergisini iptal etti;



FOTOĞRAF 32 Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit* (Polyester Takım Elbiseli Adam), 1980.

sergi kısmen National Endowment of the Arts (Ulusal Sanat Bağışları) tarafından finanse ediliyordu. Aynı kurumun finanse ettiği bir başka serginin yarattığı öfke henüz canlıyken iptal kararı geldi. Öfke yaratan eser, Andres Serrano'nun *Piss Christ*[49] adlı fotoğrafıydı ve sanatçının sidiğine batırdığı plastik bir haçı gösteren büyük bir Cibachrome baskıydı. Bu fotoğrafların yarattığı ihtilaf halen bitmiş değil ve federal hükümetin her sanatı, özellikle de pek çoklarının karşı çıktığı sanatı desteklemesi istenir bir şey midir tartışmaları devam ediyor.

Sanat avukatı Schuyler Chapin tartışmalar hakkında şöyle yazıyordu: "Kongre, sanat eleştirmenleri, öfkeli sivil özgürlükçüler, dindar fanatikler, sansür yanlısı ve karşıtı gruplar... hepsi saldırıya geçiyor ve sanat cemaatlerini savunma pozisyonunda bırakıyorlar."[50]

Hilton Kramer ve Grace Glueck'ün Mapplethorpe'un Eseri Hakkındaki Görüşleri

New York Times, birbirini izleyen iki pazar günü boyunca bu tartışmayla ilgili iki ayrı görüşten makaleye yer verdi. İlki, bu tür sanatı hükümetin desteklemesine karşı çıkan Hilton Kramer'in makalesiydi.[51] Bir sonraki Pazar günü Grace Glueck, Mapplethorpe'un eserinin ve buna benzer işlerin finanse edilmesini savundu ve Corcoran'ın sergiyi iptal etmesine karşı çıktı.[52]

İzleyen sayfalarda Mapplethorpe sergisini iptal eden Corcoran'ın kararı hakkında Kramer ve Glueck'ün destekleyici ve karşı çıkan görüşlerine yer vereceğiz. Ayrıca Mapplethorpe'un eseri hakkında pek çok farklı eleştirmene kulak verecek, yargılarının nedenlerini arayacak ve yargılarını temellendirdikleri gizli veya açık ölçütleri inceleyeceğiz.

Kramer sergideki görüntüleri betimlemeyi bile reddederek dramatik bir tepki veriyor: "Kendimi o iğrenç tuhaflıkları betimlerken düşünemiyorum. Ben birini yazmaya kalksam bile bu gazete böyle bir betimlemeyi yayınlamayı kabul eder mi, orası şüpheli." Açık ki bir betimleme yapmaması eseri olumsuz yargıladığını gösteriyor- dilin vakarını hak etmeyecek kadar tiksinti verici olduğunu düşünüyor. Glueck ise içeriği betimlemekte onun kadar güçlük çekmiyor:

> Mapplethorpe'un gösterisi retrospektif bir sergi ve eşcinsel ve heteroseksüel erotik eylemleri gösteren imgeleri içeriyor. Açık seçik sado-mazoşistik uygulamaları gösteren siyah-beyaz fotoğraflar var. Çıplak ya da deri giysili erkekler ve kadınlar erotik pozlar veriyorlar. Bütün bu fotoğrafların yanında zengin 'trendy' tiplerin göz alıcı portreleri, zarif çiçek aranjmanları ve çıplak çocuklar var. Teker teker bakıldıklarında ille de müstehcen sayılmayacak imgeler, ama bu bağlamda provokatif görünüyorlar.

İkisinin de ayrıntılı olarak değinmediği diğer saldırgan resimlerden biri, bir adamı bir başkasının ağzına işerken gösteriyor. Bir yakın plan çekim, bir yumruk ve kolun bir anüse girdiğini gösteri-

yor, bir başka yakın planda ise kesilmiş erkek organları gösteriliyor. Glueck, Mapplethorpe'un bazı fotoğraflarının saldırgan olduğunu itiraf ediyor: "Eşcinsellik, birçok insanın içinde derin duygusal titreşimler yaratan bir konu. Bazıları için sergi elbette dayanılmazdı." Fakat bazen sanatın "korkunç, hatta aşağılık" olabileceğini de sözlerine ekliyor; Goya'nın yamyam resimlerini ve Picasso'nun açıkça erotik resim ve gravürlerini örnek göstererek, hepsinin sanat mertebesine yükseltilmiş olduğunu hatırlatıyor. Toplumun onları görmekten "kurtarılmak" istemediğini iddia ediyor ve benzer şekilde, toplumun zaten Mapplethorpe'un eserini görmekten kurtarılmaması gerektiğini de söylüyor.

Mapplethorpe'un eserini savunurken Glueck, dışavurumcu ölçütlere başvuruyor: "Sanatçılar bizim için önemlidir; başka nedenlerin yanı sıra, bilincimizin derinliklerinde ya da gizli kalmış şeyleri ifade ettikleri için, bizim kendi başımıza ifade edemeyeceğimiz veya etmeyeceğimiz şeyleri ifade etme yetenekleri yüzünden önemlidirler." Glueck, Mapplethorpe'un fotoğraflarının sanatın kurumsal bir tanımını davet ettiğini savunuyor, yani bu sanattır, çünkü sanattan anlayanlar onu sanat olarak onurlandırıyorlar: "Bir sanatçı olarak Mapplethorpe hakkında ne düşünürsek düşünelim –zira eleştirmenler bu konuda ikiye ayrılıyor– imgeleri sanat niyetiyle yapılmıştır, sanat olarak sunulmaktadır ve bu konularda kalifiye kişiler tarafından sanat olarak değerlendirilmektedir. Bu fotoğraflar mevcut yerleşik sanat kurumları tarafından seçilmiştir." Son olarak şunları savlıyor: "Müzeler geleneksel olarak tarafsız mabetlerdir, halk buraya bu ifade için gönüllü girer. Orada gördüğümüz şey her zaman estetik, ruhu yükseltici, hatta medeni bir şey olmayabilir, ama biz bu gerekli yetkiyi sanata bağışlarız."

Buna karşılık Kramer, vergi ödeyenlerin paralarının böyle medeni ve ahlaki standartlara uymayan sanatı desteklemek için kullanılmasına şiddetle karşı çıkıyor: "Ya da meseleyi başka sözcüklerle ifade edersek sanat adı altında her şeye izin var mıdır? Ya da meseleyi yine başka sözcüklerle ifade edersek şimdi sanat başka hiçbir standart tanımayan mutlak bir değer midir? Hükümetin desteklemesi için uygun olan sanatı belirlemekte hiçbir keyfi ya da toplumsal standardın veya başka tür bir standardın rolü olamaz mı?" Kramer açıkça sanatın özerkliği fikrini reddediyor. Ayrıca toplumun vergileriyle desteklediği sanat hakkındaki kararlarda söz sahibi olmasını

savunuyor. Özel ticari galerilerde sergilenseydi Mapplethorpe'un eserinin bu kadar yaygara koparmayacağını savunan Kramer, kamusal gösterimlerin vergi mükelleflerinin parasından karşılanmasının yaygaraya neden olduğunu belirtiyor.

Mappelethorpe'un bazı eserlerinde neyi çok saldırgan bulduğunu açıklıyor. Kramer için erkek çıplaklığını konu almaları değil önemli olan. Minor White'ın New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilediği çıplak erkeklere kimsenin ses çıkarmadığını hatırlatıyor. Mapplethorpe'un imgelerindeki saldırganlık "erkek cinselliğinin özelliklerine fazla yoğunlaşmasından, özne-insanın bütün diğer vasıflarını es geçmesinden kaynaklanıyor. Bu fotoğraflarda erkekler yalnızca cinsel –yani eşcinsel– nesneler olarak gösterilmişlerdir." Fakat Kramer için en kötüsü bu değildir: "O şeref, tüyler ürpetici grafik ayrıntılarla sado-mazoşist konuları ele alan fotoğraflara ait." "Bu durumda, eşcinsel erkek partnerlerin sahneye koyduğu bir tema bu ve biz bu yetişkinlerin burada gösterilen cinsel pratiklere ve sadece onlara değil, Mapplethorpe tarafından fotoğraflanmaya da razı olduklarını tahmin ediyoruz." Kramer ayrıca Mapplethorpe'un bu fotoğrafları aynı duyguları hisseden bir katılımcı olarak çekmesini de saldırgan buluyor.

"Zorlama, aşağılama, kan dökme, acı verme gibi erotik ritüelleri yüceltmek ve teşvik etmek üzere tasarlanmış bu tip fotografik imgelerin sergilenmesi, kamu ahlakının ihlal edilmesinden başka bir şey değildir," diyor Kramer. Bu imgelerin pornografi olduğunu söyleyerek devam ediyor; bu halleriyle varolma hakları vardır, ama bu hak kamusal alan için değil, özel alan için geçerlidir. Ayrıca onlara sanat statüsü de verir: "Onları sanat alanından dışlamanın yolunu bilmiyorum. Başarısız bir sanat, hatta habis, ama yine de bir anlamda sanat." Sözlerini şöyle sürdürüyor: "Her sanat biçimi niyetlerinde ve etkilerinde toplumsal olarak iyi huylu değildir," ve devlet bu tür sanatı desteklediğinde buna karşı çıkan vatandaşların da seslerini duyurma hakkı vardır, sanatçının ifade özgürlüğünü kısıtlamak için değil, "hükümetteki temsilcilerimizin neyi destekleyeceğini ve bizim adımıza neyi onaylayacağını belirlemek için."

New York Times, Grace Glueck ve Hilton Kramer'in makalelerine yanıt olarak gelen pek çok mektup yayınladı. Mapplethorpe'un fotoğraflarını savunan bir yanıt, sergideki açık saçık fotoğraflardan birinde modellik yapan sanatçı Veronica Vera'dan geldi: "Bu fotoğ-



FOTOĞRAF 33 Robert Mapplethorpe, *Raymond*, 1985

rafların bir bütün olarak pornografinin asılsızlığını, gerçek yüzünü ortaya çıkardığını düşünüyorum; cinselliği gettolaştıran, cinselliğimizin bazı bölümlerinin konuşulamaz olduğunu, kamusal olamayacak kadar özel olduğunu ima eden bu kavramdan toplumun kurtulmasına yardım ediyor."[53] İki sanat idarecisi şöyle yazıyordu: "Kamu fonları tarafından desteklenen sanat eserlerini bazılarının inançlarına uydurmaya çalışmak ülkemizin kültürel çoğulluğunu reddetmek olur ve sanatsal yaratımla farklı görüşlerin ifade edilmesi

özgürlüğünü ihlal eder."[54] Pek çok mektup sanatta sansüre karşı çıkarken, pek çok başkası da Corcoran'ın kararını ve Kramer'in konumunu alkışladı.

Mapplethorpe'un Yapıtı Hakkındaki Diğer Görüşler

Mapplethorpe'un yapıtları (Fotoğraf 32 ve 33) hakkında yayınlanan eleştirilerin çoğu, bazı çekincelerle birlikte olumluydu. New York Magazine için yazan Kay Larson, Mapplethorpe'un imgelerini betimlemekten çekinmiyor: "Bazılarına bakmak çok zor: deriler ve zincirler içinde, kimi zaman ters asılmış, çoğunlukla işkence gibi zalim cinsel aşağılanmalara maruz kalan erkekler."[55] Larson zor fotoğraflardan birini örnek gösteriyor: "Man in Polyester Suit (Polyester Takım Elbiseli Adam) çocuklarınızı uyarmanızı gerektirecek türden bir fotoğraf (Fotoğraf 32): Kime ait olduğu belli olmayan bir pantolonun fermuarından dışarı kaba bir sürprizle fırlamış bir penis, Viktoryen bahçe partilerinin ortasında kabaran yaşam gücünü andırıyor." Fotoğrafların sorunlu doğasını kabul etmesinin yanı sıra, duygusal tepkilerini de dile getiriyor: "Mapplethorpe'un görsellerinin yarattığı şok, buz gibi karanlık sulara balıklama atlamanın şokuna benziyor. Genellikle fermuarın arkasına saklanan cinsel şamatayı ve fiziksel gizemi yeniden deneyimliyorsunuz."

Fotoğrafları açıkça övmeden önce, ki sonunda bunu yapıyor, Larson onlara ilişkin yorumunu sunuyor. Fotoğrafları, toplumsal belgeselci veya biçimci gibi diğer bağlamlara yerleştiriyor: "Mapplethorpe, tıpkı Weegee gibi, en yüksek derinliklerin yorulmaz gözlemcisi ve tıpkı Weston gibi, kusursuz biçimle kendinden geçen bir klasisist." Bununla birlikte, Larson'un temel yorumsal iddiası, Mapplethorpe'un gördüğü her şeyi estetize etmesi: "Bir Mapplethorpe fotoğrafı demek şehvetli bir görsel deneyim demek; koyu renk göbek teninin erotik bölgesinden tutun da, testisi andıran kabarık haşhaş kapsülünün üzerindeki tüylere kadar bir detay sarhoşluğu." Larson açımlamayı sürdürüyor: "Mapplethorpe, vahşice estetize edilmiş bir arzu durumu elde etmeye çalışıyor; sadece ilgilendiği erkeklere değil, ten ya da mermer, bütün güzel yüzeylere yönelmiş bir arzu. Güzelden azına da razı olabilecek aşk, bu ufukta yer almıyor." Sonuç olarak yapıtı övüyor; "çünkü Mapplethorpe zamanının ruhunu esrarengiz bir doğruluk ve çarpıcı bir dürüstlükle yakalıyor."

Stephen Koch'un Mapplethorpe fotoğraflarına ilişkin anlayışı Larson'unkiyle benzeşiyor.[56] Art in America için yazan Koch şöyle diyor: "Robert Mapplethorpe bir estet... Sanata adanmış biri: Kendi zevkleri ve kimliğiyle kurduğu bir tür estetik ütopyanın parçalarını anlatabilmek için, fotoğraflarına sıra dışı yetenekte bir grafik zeka taşıyor." Koch, eseri "fallus tapınması, eşcinsellik, transvestizm, sadomazoşizm ve ırk fetişizmi" olarak görüyor ve şöyle diyor:

Çiçeklerden falluslara, kırbaç ve zincirlerden, işkence aletlerine gerilmiş mutsuz Manhattanlılara varıncaya dek Mapplethorpe, izleyicisini kendi anonim ütopyasında adım adım daha derinlere götürüyor; bu arada izleyicinin izleme konusundaki istekliliğini denemekle kalmıyor, kendisinin fazla zarif grafik imgeleminin, izleyiciyi (ve bir sanatçı olarak kendi gözünü) bu alanda hüküm süren utanç verici ve nahoş meşguliyetlerle uzlaştırma gücünü de test ediyor.

Koch'un Mapplethorpe'un yapıtı hakkındaki uzun makalesi yargısal olmaktan çok yorumsal, ancak esere açıkça iltifat ediyor. Koch yapıtı, ütopyacı bir estetiğin peşinden zarif ve ikna edici bir biçimde koştuğu için takdir ediyor. Bir başka neden de Mapplethorpe'un başka estetlerle birlikte artistik bir gelenek içinde çalışıyor olması: "Mapplethorpe bu gelenek içinde önemli bir yere sahip."

Stuart Morgan da Mapplethorpe'un eseri hakkında Artforum'a öncelikle yorumsal bir yazı yazdı.[57] Bu da olumlu ve iltifat eden bir yazıydı, ancak bazı çekinceleri vardı:

Sözgelimi çiçeklerden insanlara kolayca geçişi tolere etmek daha da zor. Kaplara yerleştirilmiş çiçekleri kabul ediyoruz; ama bir kaidenin üzerinde bir nesne gibi duran çıplak erkek pozuyla ne yapacağız? ... meçhul genç erkeler silsilesi, çoğu siyah, fotoğrafçıyla ve diğer oturanlar ağıyla ilişkileri iktidar meselelerini, efendi-köle ilişkisini akla getiriyor. Bu izleyicilerin yapıtta en çok takıldıkları özellik oldu; bir nesne olarak konumlandırılmış siyah erkek, başkalarının amaçlarına hizmet ediyor.

Andy Grundberg Mapplethorpe'a ve imgelemini çevreleyen yoğun tartışmalara nispeten çekincelerle dolu bir eleştiri sunuyor, fakat O bile nihai anlamda olumlu değerlendirmelerde bulunuyor.[58] Mapplethorpe'un Whitney Museum of American Art'ta yaptığı sergi üzerine 1988'de New York Times'a yazdığı eleştirisinde Grundberg, Mapplethorpe'un yapıtını tarihsel bağlama yerleştiriyor: "Kendisinden önceki fotoğrafçılar gibi (Lewis Hine, Brassai, Wee-gee) Bay

Mapplethorpe da daha önce fotoğraflanmamış veya güzel sanatlar bağlamında pek rastlanmamış bir altkültürü resmetmeyi seçti. Buradaki altkultür sado-mazoşistik erkek eşcinselliğidir." Grunberg tarihsel bağlama ilişkin daha yeni bilgiler de sunuyor: "On yıl önce sadece çocuklar için değil, yetişkinler için bile muzır sayılıp kınanırken şimdi Susan Sontag, Holly Solomon ve kaybettiğimiz Sam Wagstaff gibi etkili kültürel figürler tarafından beğeniliyor, toplanıyor, fiyat biçiliyor." Grundberg, Mapplethorpe'un fotografik yüzeydeki ve konuyu sunuş tarzındaki ustalığına hayranlık besliyor: "Kusursuz teknikle kusursuz biçimin buluşması, onun fotoğraflarına az rastlanan bir güzellik veriyor; apaçık çağdaş gönderimleri olmasa anakronistik bile görünebilecek bir güzellik."

Grundberg, Whitney sergisine eşlik eden katalogdaki makalelerden alıntı yaparak başka eleştirmenlerin görüşlerine de yer veriyor. Grundberg, Richard Marshall'ın anlayışının, soyut, biçimsel kaygıları ve idealize edilmiş güzelliği ile Mapplethorpe'un vizyonuyla uyumlu olduğunu söylüyor; Ingrid Sischy fotoğrafçıyı sınırları aştığı ve dininden dönme konularında araştırma yaptığı için kutluyor ve Richard Howard ise Mapplethorpe'un yukarı çeken güçlerle aşağı itenleri dengelediğine ikna ediyor bizleri. Grundberg, Sischy'nin gözlemlerine katılıyor: "Mapplethorpe'un yapıtının yıkıcı gücü, nazik estetik söylemi parçalamaya hizmet ediyor." Fakat Marshall'ın "tamamen biçimci anlamda derilere ve zincirlere bürünmüş erkeklerin fotoğrafları hakkında söz söyleyemeyeceğini" düşünüyor.

Böylece Grundberg Mapplethorpe hakkındaki eleştirileri eleştiriyor ve Mapplethorpe'un eserinin tarz hakkında olduğu sonucuna varıyor. Grundberg, tarzın kendi tözüne sahip olduğunu iddia ediyor ve Mapplethorpe bize şunu gösterdi diyor: "Dünya dayatılmış ahlaki değerler dolayımıyla değil zevk dolayımıyla kavranabilir. Resimlerinin en gerçek ve ayırt edilir mesajı bu ve bu onları zamanımızın meselelerinin tam ortasına yerleştiriyor."

Serrano'nun fotoğrafının yarattığı çalkantıyı ve Corcoran'ın Mapplethorpe sergisini iptalini takiben New York Times'a yazdığı bir yazıda Grundberg daha güçlü bir konum alıyor: "Bay Serrano'nun haçı sarı bir alanda yüzerken gösteren kötü şöhretli imgesi, sanatçının içindeki Roman Katolik yetiştirilişi söküp atma (exorcising) girişimi olarak yorumlanabilir. Bu bir parçasıyla sanat, çünkü ona bakmak o denli rahatsız edici ve otantik çatışmanın damgasını ta-

şıyor."[59] Mapplethorpe'un eserini ise şöyle savunuyor: "Onun yapıtı geleneksel ahlakın sınırlarını aşmayı esas alıyor. Bu aşma, denebilir ki, onun sanatının nihai konusu ve en huzursuz edici imgeleri bile pornografinin ötesine geçiyor."

Ingrid Sischy The New Yorker'a yazdığı makalede ve Arthur Danto da Mapplethorpe'un fotoğraflarından oluşturulan bir koleksiyona yazdığı yazıda, Mapplethorpe'un kısmen gerçeğe ve bilgiye dayanan cinsel fotoğraflarını savunuyorlar.[60] Danto sadomazoşistik eşcinsel fotoğraflarının "cinsel hakikatin açığa vurulması" olduğunu düşünüyor. Sischy ise "en tartışmalı fotoğraflarının aynı zamanda yararlı bir bilgi içeriği taşıdığını" söylüyor: "Birçok insana bilmece gibi görünen cinsel etkinliklere dair görüntüler sunuyor. Birçoğumuzun almadığı cinsellik eğitimini sağlıyor." Ve şöyle devam ediyor:

> Cinsellik konusuna gelince, sanki Mapplethorpe eline fotoğraf makinesi değil de, kazma kürek almış gibi, gömülü olanı kazıp çıkardı. En kötü şöhretli imgelemi –tamamı erkek S&M resimleri– en başta eşcinseller olmak üzere pek çok kişiyi öfkelendirdi. Eşcinseller bu karanlık senaryoların eşcinselliğin de heteroseksüellik kadar sağlıklı olduğu iddiasını zayıflattığına inanıyor (ve sadizm ve mazoşizmin heteroseksüel dünyanın da malumu olduğunu hatırlatıyorlar).

Sischy "fotoğrafların gerçekten üzücü" olduğunu kabul ediyor: "Ama üzücü olması yasaklanmasını gerektirmez."

Eşcinsel (gay) perspektifinden yazan eleştirmen ve fotoğrafçı Doug Ischar, Mapplethorpe'un bazı fotoğraflarından özellikle gayler için "temsili görünürlük" sağladıkları için beğeniyle söz ediyor: "Bu imgeler çağdaş sanatta üretken gay varlığına yer vererek bizi görünür kılıyor ve eşcinsel görünmezliğin uzun geleneğine karşı çıkıyorlar." Temsili görünürlüğü örneklemek için Mapplethorpe'un üç otoportresini alıntılıyor: biri "deriler içinde erkeksi tip", ikincisi "ağır makyajlı ve kadınsı" ve diğeri "full drag" (tamamen travesti giysileri ve makyajıyla):

> Bu resimleri çok seviyor ve sayıyorum. Bir janra yaptığı şeyi beğeniyorum; şimdiye dek eşcinsel erkeklere karşı o kadar anlayış-

sız ve kaba yaklaşmış bir janr. Bizim görünmez farkımızı kabul etmek ve göstermekte başarısız olmuş, tarihe yalnızca aramızdan birkaç star saklamış bir portreleme.

Bu resimlerin hep birlikte yaptığı şey, bir adamın portresini orada bulunmaması gereken her şeyle birlikte yeniden tamamlamak: makyaj, kostüm, süs, bunlardan alınan zevk, dişilik, alaycı bir savunmasızlık, erkekliği hor görme ve kadın.[61]

SONUÇ

Yargı öncelikle yorumu gerektirir ve yorum da betimlemeyi. Bir fotoğrafı yargılamadan önce onun hakkında ikna edici, sağlam bir anlayışımız olması gerekir. Fakat bu yargılama süreci başlangıç noktasını oluşturamaz demek değildir. Bir galeriye girip betimleme yapmak ve yargıya varmadan sadece betimleme yapmak, bir şekilde doğal olmayan, sezgisellik karşıtı bir davranış olacaktır. Muhtemelen eseri dikkatlice betimleyip yorumlamayı isteyip istemediğimize bile bakmadan bir yargıya varırız. Fakat yorumdan yararlanmayan bir yargı sorumsuzcadır.

Nedenleri belirtilmeden yapılan derecelendirmeler de sorumsuzcadır. Gündelik konuşmalarda pek çok yargı rastgele hiçbir neden sorulmaksızın ve belirtilmeksizin büyük bir tutku ve nihailikle kullanılıyor. Sorumlu yargılar bildirilmezler, tartışılırlar, tartışılabilirler.

Eleştirmenler inandırıcı yazılar yazıyorlar, özellikle de bizi bir sanat eserinin veya bir serginin değeri veya değersizliği konusunda ikna etmek istediklerinde. Eğer bir şeyi ya da birini gerçekten seversek genellikle bizim için önem taşıyan diğerlerini de bu konuda ikna etmek veya en azından bizi anlamalarını ve kabullenmelerini sağlamak isteriz. Tutkulu eleştirel yazılar çok iyi eleştiri yazıları olabilirler ve onları okumak da çok bağlayıcı olabilir.

Son olarak, kuram sorunları eleştirel yargı sorunlarıyla tam olarak çakışıyor, çünkü sanatı yargılamak için kullanılan ölçütler sanat kuramlarıyla ya da sanatın ne olduğuna dair fikrimizle yakından ilişkili. Eğer bir eleştirmen devletin "saldırgan sanatı" desteklemesi konusunu tartışıyorsa, muhtemelen sadece söz konusu sanatı yargılamakla kalmıyor, sanat ve sanatın toplumdaki yeri hakkında kuram yapıyordur. Önümüzdeki bölümün konusu kuramdır.

FOTOĞRAFLAR HAKKINDA YARGIDA BULUNMANIN İLKELERİ

Yargılamayla ilgili aşağıdaki ilkeler bu bölümde altı çizilen noktaların bir özeti, yargıda bulunmak ve üretilmiş yargıları değerlendirmek için bir rehberdir. Bu ilkeler bütünü açık uçludur ve dogmatik değildir. Bunların veriliş amacı, karmaşık bir faaliyet olan görselleri yargılama konusunda düşünceleri derinleştirmeyi teşvik etmektir.

- KIYMET BİÇME + NEDENLER + KRİTERLER + YARGILAR
- Yargılar tercihlerden farklıdır.
- Yargılar, yorumlar ve betimlemeler karşılıklı bağımlılık ilişkisi içindedir.
- Yorumlar gibi yargılar da ikna edici argümanlara sahip olmalıdır.
- Bazı yargılar diğerlerlerinden daha çok ciddiye alınmalıdır.
- Yargılar nedenlere dayanan değerlendirmelerden oluşur.
- Yargısal değerlendirmeler ve nedenler kriterlere dayalıdır.
- Bazı kriterler kendilerine hastır; bazıları ise birleştirilebilir
- Katı yargılar kesin betimlemelere ve aydınlatılmış yorumlara tabidir.
- Duygular yargılara yol gösterir.
- Fotoğrafçılar değil, fotoğraflar yargıların nesneleridir.
- Yorumlar gibi yargılar da toplumsaldır ve topluluklar kendini doğrulayıcıdır.
- Yorumlar gibi yargılar da toplumsal oldukları kadar kişisel olmalıdır.
- Yargılar, yargıda bulunan kişiden çok sanat eseri hakkında bir şeyler anlatmalıdır.
- Fotoğrafla ilgili yargılar estetik görüşlerden çok dünya görüşlerine dayalıdır.
- Farklı yargılar, gözden kaçırdığımız noktaları aydınlatabileceklerinden dolayı gayet faydalıdır.
- Yorumlar gibi yargılar da bizi kendi başımıza karar vermeye ve düşünmeye davet eder.

BÖLÜM 7

FOTOĞRAF KURAMI: Bu sanat mı? Hakiki mi? Ahlaki mi?

Kuramsallaştırmak, büyük sorulara yanıt önermek ve bu cevapları ciddi bir biçimde incelemektir. Kuram, anlamaya yardımcı olan ve eyleme yönelten uyumlu ve tutarlı ilkeler bütünüdür. Örneğin dinler, varoluşun gizemini açıklamak için sunulmuş çeşitli kuramlardır: Buraya nasıl geldik? Neden buradayız? Varoluşumuzun bir amacı var mı? Neden acı çekiyoruz? Öldükten sonra ne olacak?

Dinler gibi kuramlar da fenomenlerle ilgili birbirine rakip açıklamalar vaz eder. Kimi kuramcılar (örneğin gerçekçiler veya özcüler), kuramların mutlak doğru ve kesin olmak için mücadele ettiklerine inanır. Kimileri de (örneğin pragmatistler) bir kuramın mutlak doğruluğu ile daha az ilgilenir. Bunların asıl meselesi kuramın güncel problemleri çözüp çözemediğidir.

Hepimizin fenomenlerle ilgili inanç ve ön yargıları vardır ve bunların toplamı kuramları verir bize. Sahip olduğumuz bazı kuramlar örtüktür ve bunların farkında olmayabiliriz. Analizlere dayanarak kuramları aşikar kılabilir ve neye inandığımızı ve belli şeyleri niçin öyle yaptığımızı anlayarak kendimizi daha iyi tanıyabiliriz. Uyumlu ve tutarlı kabüllerden oluşan bir kurama sahip olduğumuzu veya kabüllerimizin keyfi, tutarsız, eksik ve çelişik olduğunu keşfedebiliriz.

Şayet bireyler kuramlar geliştirir ve bunlar özel kalırsa sınırlı bir sosyal etkileri olur. İnsan grupları teorileri paylaştıklarında kuramlar sosyal açıdan dolaşıma girer.

Herhangi bir tekil olay veya olaylar pek çok teoriyle layıkınca açıklanabilir. Olaylar çeşitli teorik perspektiflerden açıklandığında farklı teorik cevaplar ortaya çıkar. Bazı insanlar çeşitli şeylerle çe-

lişse bile tek bir kuramın açıklamalarını yeterli görür. Bazıları ise kuramların açıkladığı ve cevapladığı sorulara bağlı olarak çeşitli kuramlar kullanır.

Teori ve pratik verimli bir biçimde döngüseldir. Bilgi parçaları teoriyi etkiler ve teori, bilgi parçalarının önemini artırır. Şaşırtıcı bir veri veya açıklanamayan bir olay, bir ayarlamaya veya revizyona neden olabilir. Yeni bir teori eski verileri anlamanın taze bir yolunu sunar.

FOTOĞRAF KURAMI ve PRATİĞİ

Fotoğraf kuramlarına kimin ihtiyacı var? Fotoğraçıların mı? Eleştirmenlerin mi? Küratörler veya koleksiyonerlerin mi? Yoksa tarihçilerin ve fotoğraf öğretmenlerinin mi? Fotoğraf teorileri pratiklere, pratikler de teoriye etki eder ama teoriler gerekli midir? Fotoğrafçılar rastgele nedenlerle veya bir neden ihtiyaç duymadan görseller üretebilir. Eleştirmenler, fotoğrafları kendilerine has dürtülerle eleştirebilir. Koleksiyonerler zevk ve bütçelerine uygun her şeyi toplayabilir. Tarihçiler herhangi bir görseli nedenli veya nedensiz yüceltebilir. Fotoğrafçılık öğretmenleri ise bireysel olarak öğrencilerinin malzemeyle ilgili bilmesi gerektiğini düşündüğü şeyleri öğretmeyi, geçmişten rastgele seçtikleri kimi fotoğrafları göstermeyi veya fotoğraf tarihini yoksaymayı isteyebilir.

Eleştirmenler belli bir sergiyi veya bir fotoğrafçının yapıtını eleştirirken birden bire kuramsal konulara girerler. Örneğin Irving Penn'in eserini eleştirirken Owen Edwards şunları yazıyor: "Still life'ın amacı, bize nesnelerin güzelliğini tefekkür etmek için zaman tanımak, nesneleri zamandan bağımsız kılmaktır."[1] Edwards'ın ifadesi, bir fotoğraf kategorisi (still life) hakkında büyük bir iddiada bulunduğundan kuramsaldır. Amacının ne olduğu hakkındaki fikrini söyleyerek tüm still life fotoğraflara bir izahat getirmek istiyor.

John Coplans'ın fotoğraflarını eleştirdiği makalesinin giriş paragrafında Andy Grundberg şöyle diyor: "Resim ve çizim gibi diğer temsil yöntemlerinden farklı olarak fotoğraf, çizgi, vuruş ve dokunuşların sanatı olduğunu iddia edemez."[2] Grundberg'in iddiası kuramsaldır. Genelde bir temsil biçimi olarak fotoğraf hakkındadır. Grundberg fotoğrafı çizim ve resimden ayırmaktadır. John Coplan'ın fotoğraflarına yazdığı eleştirinin dayanağı yaptığı iddiasını, eleştiri boyunca inşa etmeyi sürdürür. Bunu kısmen bir edebi

araç olarak kullanır, kısmen de ele aldığı Coplan fotoğraflarını aydınlatmaya çalışır.

Bazen eleştirmenler tam anlamıyla geliştirilmiş bir kuram yazmaya girişirler. Fotoğraf eleştirisini "fotoğrafların sözcüklerle kesişimi" olarak tanımlayan A. D. Coleman, 1976'da yazdığı "The Directorial Mode: Notes Toward a Definition" (Yönetimsel Mod: Bir Tanım İçin Notlar) başlıklı kuramsal makalesiyle etkili oldu.[3] Makalesi kuramsal, çünkü fotoğrafa "yönetimsel" dediği bir tür yaklaşımı tanımlıyor. Bu çalışma biçimini tanıttıktan, açıkladıktan, adını koyduktan ve takipçilerini andıktan sonra Coleman, yönetimsel fotoğrafçılığın diğer yaklaşımlardan farkını ve farklı fotoğraf kuramlarıyla ilişkisini tartışıyor. Bu makale ve içindeki fikirler artık yerleşik hale gelmiş ve kesin kabul görmüştür, fakat Coleman makalesinde janrı tanımlayana kadar durum böyle değildi.

Bazı eleştirmenler sürekli kuramsal bir bakış açısından yazarlar, çünkü tek tek fotoğraflardan ya da bir fotoğrafçıdansa genel olarak fotoğrafçılığa ilgi duyarlar. Kültürel bir fenomen olarak fotoğraf hakkında bilgilenmeye, fotoğrafların bir toplumda nasıl kullanıldığını ve toplumu nasıl etkilediklerini anlamaya çalışırlar. Allan Sekula'nın fotoğraf üzerine yazıları, sürekli belli bir ilgiyle, yani "*toplumsal bir pratik* olarak bir fotoğraf düşüncesi" diye tanımladığı ve işaret ettiği kuramsal sorunlarla uğraşan tarihi ve eleştirel soruşturmalardır.[4]

Bazen fotoğrafçılar da kuram yazarlar. Edward Weston, Paul Strand ve August Sander, fotoğrafın ne olduğunu ve en iyi ne yaptığını tanımlayan kuramsal yazılar kaleme almış ünlü fotoğrafçılara iyi birer örnektir. Weston ve Strand, fotoğraflarına kuramlarını isabetli bir şekilde uyguladılar ve arkadan gelen bütün fotoğrafçılığı etkilediler. Victor Burgin, Allan Sekula ve Martha Rosler, kuram yazan, kuramlarını eserlerinde yansıtan ve diğer görsel üreticilerini yazıları, sergileri ve öğretileriyle etkileyen üç çağdaş fotoğrafçıdır.

Tüm fotoğraf tarihçileri kendi fotoğraf kuramlarının etkisi altındadır. Fotoğrafın ne olduğu, hangi fotoğrafların ele alınacak kadar önemli olduğu, hangilerinin göz ardı edilebileceği gibi konularda varsayımları vardır. Beaumont Newhall, başkaları tarafından fotoğrafa çok dar bir perspektiften yaklaştığı ve yalın (straight) yaklaşımın dışındaki yaklaşımları benimseyenlerin katkılarını azımsadığı için kınanmıştır.

Prestijli bir kurumun küratörü olarak John Szarkowski, belli bazı fotoğrafçıları sergileyip diğerlerini dışarıda bırakarak, müze için hangi fotoğrafların satın alınacağına ve hangi bağışların kabul edileceğine karar vererek, pek çok serginin konseptini belirleyip örgütleyerek ve dolaşıma sokarak fotoğraf kuramını etkiledi. Düzenlediği belli başlı sergilere ait kataloglarda, fotoğrafçılığa ilişkin görüşlerini açıkladı ve savundu. Bu sergilerden biri, kataloğuyla aynı adı taşıyan 1966 tarihli The Photographer's Eye (Fotoğrafçının Gözü) idi. Bu sergi, hem verilen fotoğraf örnekleriyle hem de sözlü olarak fotoğrafın bir tanımını yapmaya girişiyor. Fotoğrafçı'nın Gözü'nde Szarkowski fotoğrafların nasıl göründüklerini araştırıyor ve niçin böyle göründüklerini açıklamaya çalışıyor. Genel olarak fotoğrafçılığı konu ediniyor ve fotoğrafçılığa dair anlayışını açımlamak ve göstermek için bireysel fotoğrafları örnek veriyor.

Kuram, kolej ve üniversitelerdeki fotoğraf öğretimini de etkiler. Fotoğraf departmanlarının nerede kurulacağını (gazetecilik, mühendislik veya sanat içinde) ve fotoğrafın baskı veya resim, film ve videoyla birlikte mi, yoksa ayrı mı öğretileceğini belirler. Ayrıca kuram kısmen fotoğrafın sanat olarak mı, yoksa bir iletişim etkinliği, gazetecilik olarak mı öğretileceğini, ticari fotoğrafçılığı kapsayıp kapsamayacağını ve fotoğrafın tarihinin sanat tarihinin bir parçası olarak mı, yoksa ondan bağımsız olarak mı okutulacağını belirler.

Fotoğrafçılık alanında çalışıp kuramlarla ilgilenmediğini veya kuramları bilmediğini söyleyen insanlara kolaylıkla rastlayabilirsiniz. Tek bir fakülte öğretim üyesinin fotoğrafçılık dersi verdiği bir üniversiteyi ziyaretim sırasında temel fotoğrafçılık derslerinden başarıyla geçmiş olan öğrencilerin çoğu Henri-Cartier Bresson, John Coplans, Rimma ve Valeriy Gerlovin, Emmit Gowin, Barbara Kruger, Annie Leibovitz, Robert Mapplethorpe, Joel Meyerowitz, Sally Mann, Duane Michals, Nic Nicosia, Irving Penn, Andres Serrano, Cindy Sherman, Lorna Simpson, Sandy Skoglund, Mike ve Doug Starn, Jock Sturges, Carrie Mae Weems, William Wegman, Hanna Wilke ve Joel-Peter Witkin gibi isimlerden haberdar olmadıklarını ve bunların eserlerini görmediklerini beyan etmişti. Okutmanları, dolaylı bir biçimde fotoğrafçılığın yakın tarihini gözardı edip yalnızca fotoğrafik tekniklere odaklanan bir eğitim anlayışı güdüyordu.

Belki de bu bölüm, kitabın son bölümü olmak yerine ilk bölümü olmalıydı. Kuram fotoğrafla ilgili bütün alanlara (tarihe, eleştiriye,

tekniğe ve eğitime) yayılır. Son bölüm olmasının nedeni, kitabın betimleme, yorumlama, değerlendirme ve sonra kuramlaştırma sırasıyla basitten daha karmaşık eleştirel prosedürlere doğru ilerlemesidir. Bu bölüm de eleştiri öğretimine uygundur çünkü kolay düşüncelerden zor olanlara doğru bir gelişim gösterir. Artık bu kitapta daha once adı geçen fotoğraf ve eleştirilere, bu fotoğraflarda gömülü olan teorik varsayımlara yeni bir gözle bakabiliriz.

Fotoğraf ve sergilere yönelik anlaşmazlıklar, bu anlaşmazlıkların arkasında yatan fotoğraf kuramlarının altını çizmek için bu kitapta daha önce alıntılandı. Kuramlara dayalı anlaşmazlıklar "estetik olarak güzel bulma"dan daha karmaşıktır. Kuramlardan kaynaklanan anlaşmazlıklara, Richard Avedon'un "In the American West" (Amerika'nın Batısında) sergisi üzerinden Bölüm 2'de ve Robert Mapplethorpe'un "The Perfect Moment" (Tam o an) isimli sergisiyle bağlantılı olarak Bölüm 6'da geniş yer verilmişti. Anlaşmazlıklar bazen sert ve keskin olabilir ama yukarıda adı geçen iki sanatçının işlerinin değeri konusunda anlaşmazlığa düşen eleştirmenlerin tümü bu fotoğrafların iyi ve zarif fotoğraflar olduğu konusunda hemfikirdir. Bu tartışmalı fotoğraflar tüm dünyadaki sanat müzelerinde sergilenmiştir.

Eleştirel anlaşmazlıklar felsefi estetiğin klasik ilgisi olan güzellik üzerine değildir. Bazı eleştirmenler için fotoğraflar "gerçek", "hakiki" veya "etik" değildir. Douglas Davis'in *Newsweek*'de Avedon'un fotoğraflarına yönelik eleştirisini anımsayın: "Fotoğraflar belgesel (gerçek) gibi görünüyor ama aslında tam anlamıyla kurmacadırlar". William Wilson, *Artforum*'da fotoğrafların "gerçek" veya "sahici" olup olmamasına bakmaksızın onları "kurgusal" olarak nitelendirir. Kurgusal sanat eserleri olarak bu fotoğraflardan hoşlandığını belirtir ve kurgusal sanatın kendi hakikatini oluşturduğunu söyler.

New York Times'da Robert Mapplethorpe'un fotoğrafları hakkında yazan Hilton Kramer, "bu çalışmaları sanatın dışında bırakmak" gibi bir yol bulunmadığını ama yine de Mapplethorpe'un sadomazoşist eşcinsel ilişki fotoğraflarının toplumsal açıdan "zararlı" olduğunu belirtir. Fotoğrafçının ölümünden yıllar sonar bile Mapplethorpe'un fotoğrafları sanat dünyasında etik kaygılar uyandırmaya devam ediyor. Tekrar etmek gerekirse karşı çıkanlar fotoğrafların sanatsal statüsünü inkar etmemektedir. Her ikisi de Afro-Amerikan olan Carrie Mae Weems ve Glen Ligon, Mapplethorpe'un siyahi erkekleri konu olarak seçmesini sorgulamaktadır. Lauri Firstenberg, *Only Skin Deep: Changing*

Visions of the Amerikan Self isimli kitapta Weems ve Ligon'un çalışmalarını mercek altına alır. "Weems kendi çalışmasında, Mapplethorpe'un *Man in a Polyester Suit* eserini şöyle değerlendirir: 'Seks objesi haline getirilmiş siyahi erkek vücudu kolonyal arşivin postmodern bir uzantısı olarak okunabilir.'[5] Ligon ise Mapplethorpe'un siyahileri konu ettiği doksan iki adet görseli üzerine eleştirel yorumlarda bulunur."[6] Yine de Kramer, Weems ve Ligon'un bu eleştirileri estetik açıdan değil, etik ve politik açıdan yapılmıştır.

Avedon ve Mapplethorpe'un çalışmalarına dönük bu eleştirel bakış örneklerinde genişletilmiş kriterleri ve klasik estetik kaygıların ötesindeki kaygıları görmüş olduk. Weems ve Ligon'un etik çıkarımları psikanalitik teori (siyahi erkeklerin vücudunun fotoğrafik açıdan fetişleştirilmesi), post-kolonyal teori (bir topluluğun daha güçlü bir topluluk tarafından güçsüzleştirilmesi), queer teori (seksüel tercihlerinden dolayı birini dezavantajlı kılmak), çok-kültürlülük teorisi (ten renginden dolayı birini "ötekileştirme") ve feminist teori (bir insanı eril fotoğrafik bakış üzerinden bir nesneye dönüştürmek) tarafından genişletilmiştir. 2. Bölümde Davis, Avedon'un fotoğraflarının *ontolojik durumunu* (Nedir bunlar?) ve *epistemolojik yapısını* (Bunlar doğru mudur?); Bolton ise bu çalışmaların *etik sonuçlarını* (Toplumsal açıdan zararlı mıdırlar?) sorgulamaktaydı. Bu sorgulamalar, fotoğraf söz konusu olduğunda, *estetik durum* sorugulamalarından daha kapsayıcıdır.

Ontoloji, epistemoloji, estetik ve etik felsefenin dallarıdır ve her birinin fotoğrafları nasıl değerlendireceğimize ilişkin meyveleri vardır. *Ontoloji*, şeylerin özü ve varlığını sorgulayan felsefe dalıdır; epistemoloji bilginin, hakikatin ve inançların sınayıcısıdır; estetik, sanatın doğası gibi konuları inceler; etik ise ahlaki açıdan "iyi" kavramını araştırır. Felsefenin bu dalları kendi içlerinde birer teori değildir; ama teoriler bunlar üzerinden ortaya çıkar. Bu bölümün geri kalan kısmı, fotoğraflarla ilgili kuramsal soruları düzenlemek, açıklamak ve incelemek için felsefenin bu dört dalını (ontoloji, epistemoloji, estetik ve etik) kullanacaktır.

ONTOLOJİK KAYGILAR: FOTOĞRAF NEDİR?

Fotoğrafçılık gerçeklikle özel bir yakınlık iddia ederek serpildi. 1839'da sabit fotografik imgenin icadı duyurulduğunda, Domique François Arago icadın Fransız olduğunu iddia ediyor ve fotoğrafı,

üretilme biçiminden dolayı hem bilim hem de sanat olarak konumlandırıyordu. Fotoğraf gerçeklikle eşsiz ve otomatik bir ilişkiye sahipmiş gibi görülmekteydi. Fotoğraf, gerçek dünyadaki bir kişi veya şeyden yansıyan ışığın, ışığa duyarlı malzeme üzerine kimyasal bir biçimde kayıt edilmesidir. Çağdaş fotoğrafçı Adam Fuss bu tanımı *İsimsiz* adlı fotogramında en yalın anlamda hayata geçirmiştir. Fotoğrafçılığın gerçek dünya ile olan bağı bazı fotoğraflar için büyük önem arzetmektedir. Kenneth Jarecke'in yanmış Iraklı asker fotoğrafı ve Richard Misrach'ın *Dead Animals* #79 (Ölü Hayvanlar #79) isimli fotoğrafı (bkz. Renkli Fotoğraf 31) önemli örneklerdendir.

Fotoğraf, gösterge sistemleriyle ilgilenen Amerikalı pragmatist filozof C. S. Peirce'ün *gösterimsel nitelik* dediği şeyi taşımaktadır. Bir fotoğraf, gösterdiği şey tarafından belirlenen bir göstergedir. Camera Obscura tarafından elde edilen geçici görüntüleri kalıcılaştıran William Henry Fox Talbot, kamerayı "doğanın kalemi" olarak niteler ve 1852'de fotoğraf ve yazılarından oluşan aynı başlıklı bir kitap yayımlar. Doğanın kalemi sanatçının kaleminden farklıdır. Talbot'a göre kamera, insane eli değmeden, doğanın bir kağıt üzerine bir resmi kaydetmesine izin verir.

Roland Barthes da 1981'deki ölümünden önce yazdığı son kitap *Camera Lucida: Reflections on Photography*'de[7] fotoğrafa yaklaşımında gerçekçi modu tercih ediyor. Son derece kişisel bir tarzda kuram üretiyor: "Bir Kasım akşamı, annemin ölümünden hemen sonra bazı fotoğraflara bakıyordum." Annesinin bahçede çekilmiş bir genç kızlık fotoğrafı üzerine düşünceler üretiyor. "Fotoğrafçılığın 'kendinde' ne olduğunu ne pahasına olursa olsun öğrenmek, hangi hayati unsurun onu imgeler topluluğundan ayırt ettiğini bulmak" istediğini söylüyor. Sonunda Barthes "fotoğrafın sanat değil, bir büyü" olduğuna karar veriyor. Barthes için fotoğrafın büyüsü, onun geçmiş gerçeklikten kaynaklanıyor olmasından ve temsil ettiği geçmiş varoluşu doğrulamasından ileri geliyor. Doğrulama (authentication) gücü, temsil gücünü aşıyor. Barthes'a göre fotoğrafın özü "olmuş olan"dır; "[şu an fotoğrafta] gördüğüm şey [bir zamanlar] vardı."

Barthes fotoğrafın diğer temsil sistemlerinden farklı olduğunu, çünkü fotoğrafın gerçekten varolanı resmettiğini açıklıyor. Buna karşılık, resimde ve edebiyatta sözcüklerin ya da fırça darbelerinin işaret ettiği şeyler mutlaka gerçek olmak zorunda değil. Fakat fotoğrafçılıkta, fotoğrafın yapılma biçimi nedeniyle, yani fotoğraf nesne-

lerden gelen ışığın ışığa duyarlı malzeme üzerine kaydedilmesiyle yapıldığı için, Barthes "*şeyin olmuş olduğunu* asla reddedemez." Hiçbir yazı ve hiçbir resim Barthes'a bu kesinliği veremez. "Fotoğraf asla yalan söylemez: veya daha çok şeyin anlamı hakkında yalan söyleyebilir... ama varoluşu hakkında asla."

Barthes'a karşı çıkan Joel Snyder, fotoğrafın bizi "gerçekten gerçek olana" yakınlaştırmada resim veya dilden daha ayrıcalıklı bir konuma sahip olmadığı konusunda ısrar ediyor. Snyder, fotoğrafçılığın icadında tarihsel gelişmeler konusundaki cehaletimiz nedeniyle kameranın bize dünyaya ayrıcalıklı bir erişim imkanı sağladığı zehabına kapıldığımızı söyler. Kameranın Rönesans sanatçıları tarafından geliştirilen resimleme teknikleri, yani Rönesans perspektifi ile uyumlu olacak şekilde icat edildiğini söyler. Rönesans sanatçılarının imajları oluşturma standartları doğal değildir, icat edilmiştir; dünyayı betimlemek için ortaya atılmış uzlaşımsal kriterlerdir. Snyder, kameranın Rönesans resimciliğinin standartlarına uymak için tasarlandığına işaret eder. "Doğal" olarak yuvarlak imajlar oluşturan camera obscuranın yuvarlak lensi, resim ve çizim konusundaki geleneksel beklentileri karşılamak üzere Rönesans ressamları tarafından dikdörtgen bir biçime dönüştürüldü.[8]

Dijital İmajlar ve Ontoloji

Dijital imajlar, cep telefonlarıyla fotoğraf çeken milyonlarca insan tarafından çeşitli biçimlerde üretiliyor. Geleneksel fotoğraf taranabilir ve dijital kodlara dönüştürülebilir, bilgisayara yüklenip ekranda görülebilir. Dijitalleştirilmiş fotoğraflar piksellerden oluşur. Pikseller tek tek veya topluca değiştirilebilir; renk, parlaklık ve kontrast üzerinde anında değişiklik yapılabilir ve fotoğrafın bir kısmı silinebilir veya klonlanabilir; görselin boyutları değiştirilebilir, köşeleri genişletilebilir veya kırpılabilir; ayrıca başka görsellerle birleştirilebilir.

Dijital fotoğraflar dijital kameralar aracılığıyla tarama sürecine gerek kalmadan da üretilebilir. Hem taranmış analog fotoğraflar hem de dijital kameralarla çekilmiş fotoğraflarda lens kullanılır. Dijital fotoğraflar tıpkı geleneksel fotoğraflar gibi gerçek dünyadaki yüzeylerden yansıyan ışığa bağlı olarak oluşur. Bilgisayar ortamında kameraların çektiği nesneler ve ışık matematiksel olarak yapılan-



FOTOĞRAF 34 Patrick Demarchelier'in Fotoğrafı ve Pascal Dangin'in yeniden üretimi

dırılabilir ve bu sayede sanal imajlar üretmek mümkün hale gelir. Sanal imajlarla gerçek dünya arasında –bu fotoğraflar geleneksel fotoğrafları simüle etmek için yapılandırıldığından gerçek gibi görünse bile– kimyasallara ve lenslere bağlı bir ilişki yoktur.

1978-1982 arasında *New York Times*'ın fotoğraf editörlüğünü yapan Fred Ritchin, bilgisayarla üzerinde oynanmış resimler hakkında şunları söylüyor:

> Fotoğraf scanner (tarayıcı) adı verilen bir aletle dijital bilgiye (bilgisayarın okuyabildiği sayısal bir kod) çevriliyor. Ardından piksel veya resim unsurları denen pek çok minik karenin toplamından oluşan bir imge beliriyor. Her bir piksel imgenin o bölümüne ilişkin parlaklık ve renk bilgisi taşıyor. Bir kere dijitalize edildikten sonra resimler piksel piksel değiştirilebilir. Bütün imge pek çok yolla farklılaştırılabilir: renkler değiştirilebilir, mevcut odak keskinleştirilebilir, bazı unsurlar çıkarılabilir ve bazıları tekrarlanabilir. Süreç aynı zamanda orijinal imgenin başka imgelerle birleştirilmesine de izin verir.[9]

Dijital araçlarla üretilen fotoğraflar korkunç bir hızla gelişmektedir. Fotoğraf 34 bu alanda neler yapılabileceğini ve ne denli benzersiz sonuçlar elde edilebileceğini göstermektedir. Lauren Collins şöyle yazar:

> Pascal Dangin ilk moda fotoğrafı rötuşcusudur. Art direktörler ve reklamcılar Dangin'e, harika görünmeyen birinin harika görünmesini veya harika görünen birinin inanılmaz görünmesini istediklerinde başvurur. *Vogue*'un Mart sayısı için Dangin yüz kırk dört görsele, yüz yedi reklam ilanına (Gucci, Dior vs.), otuz altı moda fotoğrafına ve Drew Barrymore'un kapakta kullanılan bir fotoğrafına ince ayar çekti.[10]

Fotoğrafçılık ve iletişimle ilgilenen kültürel çalışmalar teorisyeni Martin Lister, geleneksel analog fotoğraflarla yeni dijital imajlar arasındaki farkı şöyle açıklıyor:

> Geleneksel olarak imajlar analogdur. Yani bunlar maddi yüzeylerce içerilen fiziksel iz ve imlerden (fırça izleri, gümüş tuzu vs.)

> oluşur. İz ve imler bu yüzeylerden hemen hemen ayrılamaz. Ayrıca gösterdikleri nesnenin bazı algılanabilir özellikleriyle de ilişki halindedirler. Örneğin pürüzlü bir ahşap masa yüzeyinden seken ışık, fotoğraf malzemesinin duyarkatında çeşitli analog ton farklılıkları oluşturur. Dijital malzeme ise bilginin transkripsiyonu değil onun dönüşümüyle elde edilir. Kısacası bilgi elektronik devrelerde sayılar biçiminde depolanır. Bu özellik nedeniyle imajlar somut ve fiziksel olarak değil, elektronik datalar halinde var olur.[11]

Lister bu farklılıkların önemini vurgulayarak devam ediyor:

> Kimyasal fotoğrafın maddi temeli olan fotoğrafik duyarkat, jelatinde çözünmüş gümüş halojenürlerden oluşan tanecikli bir yapıdadır ve plastik veya asetat bir zemine yayılır. Bu duyarkat fotoğrafik izleri yakalayan küçük, ışığa duyarlı ve görseli yapılandıran tanecikler içerir. Fotoğrafın bu maddi malzemeleri, Kodak, Ilford, Fuji veya Agfa fabrikalarındaki işçiler tarafından endüstriyel olarak üretilir. Bireysel fotoğrafçının bu malzemeye, gerçek dünyadaki nesneden yansıyan çeşitli yoğunluklardaki ışığın tanecikli yapıya taşınmasını düzenleyen kontrast ayarlarını kontrol etmekten başka bir erişimi yoktur.[12]

Yeni dijital teknolojiler fotoğrafçıya eskiden ulaşılamaz olan bilgi düzeyine (örneğin gümüş halojenürlere) artık emsalsiz bir erişim imkanı sağlamaktadır. Kimyasal fotoğrafın rastgele oluşan tanecikli alanı artık kesin sayısal kodlara dönüşmüştür ve görsel, piksellerin eklenebilmesi veya silinebilmesiyle değiştirilebilir hale gelmiştir.

Barthes'ınki gibi teoriler, geleneksel fotoğraflar sayesinde yani kameralar tarafından algılanan ışığın ışığa duyarlı kimyasal yüzeylere yansıtılmasıyla objektifin önünde bir nesnenin olduğuna bizi ikna ettiğini söyler. Fotoğrafçı bir şeyin fotoğrafını çektiğinde o şeyin gerçek dünyada var olduğunu anlarız. Bu anlamda fotoğrafın bir imajı biçimlendirmedeki müdahalesinden önce nesne vardır ve bu olgu, fotoğrafın resim ve yazıdan farklı olarak gerçek dünyaya ve hakikate ayrıcalıklı bir erişim sağladığı yönündeki epistemolojik iddia ve inanışların zeminidir.

1830'da fotoğrafçılığın ortaya çıkışına resmin ölümüne ilişkin dehşetli beyanlar eşlik etmiştir. 1980'lerin sonunda yeni dijital tek-

nolojilerin kullanılmasıyla birlikte ise fotoğrafçılığın ölümü ile ilgili pek çok kehanet ve beyanat ortaya atılmıştır. Örneğin: "Bu yeni teknolojinin gelişimi fotoğrafçılığın doğasını mutlak anlamda değiştiriyor"[13], "Bilgisayar destekli görsel uygulamalar bildiğimiz haliyle fotoğrafçılığın sonudur."[14], "Sanatsal arayışın yeni bir çağı açılıyor"[15], "Dijital teknoloji görselliğin doğasında bir dönüşüme neden oluyor".[16] Bunlar haliyle epistemolojik iddialardır.

EPİSTEMOLOJİK KAYGILAR: FOTOĞRAFLAR HAKİKİ MİDİR?

Klasik fotoğrafçılık resimden ve temsilin diğer biçimlerinden gerçeğe daha mı yakındır? Dijital imajlar bilgileri yanlışlayıp fotoğrafa olan inancı baltalar mı? Bu sorular hangi teori etrafında şekillendirildilerse ona göre farklı cevaplar üretilebilir. Bu tartışma bazen *ontolojik tartışma* olarak adlandırılır, çünkü fotoğrafın ontolojik durumu (Fotoğraf nedir?) ve birinin fotoğrafı nasıl algıladığı gibi sorularla fotoğrafın felsefi doğasıyla ilişkilenir. Peşinden *epistemolojik tartışma* başlar: fotoğrafın haiz olduğu/olmadığı bilgiler ve fotoğrafın hakikiliği veya sahteliği hakkında teorik savlar ve karşı-savlar üretilir. Farklı cevaplar iki ana grup altında toplanabilir: Gerçekçiler ve Uzlaşımcılar (Conventionalists).

Gerçekçi Teori

1839'da Arago fotoğrafçılığı "kesinliği", "hayal edilemez doğruluğu" ve gerçekliğe sadakati yüzünden övüyordu.[17] Daguerre'nin kendisi, "sanatın [daguerrotype'ın] doğruluğunu ve ayrıntıdaki kusursuzluğunu taklit edemeyeceğini" yazmıştır.[18] Ve bu araca gönlünü erken kaptıranlardan Edgar Allan Poe, "Daguerreotype, gerçekliği insan eliyle yapılmış herhangi bir resimden daha sonsuz ve *sonsuz* kusursuzca temsil eder."[19] Poe, fotoğrafa daha önce resimle hiç mümkün olmamış bir "daha mutlak gerçeklik" vasfı veriyor.

Görmeye yardımcı fotoğrafik gelişmeler Rönesanstan beri ilerlemektedir. 1839 civarında geçici fotoğrafik imajlar nihayet sabitlendi ve kimyasallar aracılığıyla daimi kılındı. Avrupalılar hem doğal hem sosyal dünyanın bilimini kurmanın coşkulu arayışındaydı. Fotoğrafçılık yeni sosyoloji bilimiyle birlikte gelişti. Hakim epistemolojik

anlayış, bizi, doğal bilimin metodlarının doğrudan sosyal bilimlere de uygulanabileceğine inandıran pozitivizmdi. İngiliz sanat eleştirmeni John Berger 1982'de şunları yazmıştı:

> Kamera 1839'da icat edilmişti ve bu sırada Auguste Comte *Pozitif Felsefe Dersleri* isimli eserini tamamlıyordu. Pozitivizm, kamera ve sosyoloji birlikte gelişiyordu. Bunları ayakta tutan şey, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen ölçülebilir olguların bir gün insanlığa doğa ve toplum hakkında kesin bir bilgi sağlayacağına ve böylelikle insanlığın her ikisini de düzenleyeceğine olan inançtı.[20]

Pozitivist araştırmacılar gözlemcinin öznelliğinden bağımsız olduğuna inanılan kesin bilgiyi sağlayacak ampirik olarak doğrulanabilir ve ölçülebilir olguları takip ediyordu. Pozitivizm ayrık-objektif bir gözlemci tarafından gözlemlenen bir dışsal gerçekliğin varlığını sorgulayan rasyonalist sorgulamalarla hiç ilgilenmiyordu. Entelektüel pozitivist çevrelerde fotoğrafın nesnel hakikatleri listeleyecek yeni bir bilimsel araç olduğu düşünülüyordu. 1986'da Allan Sekula "Pozitivizm için kamera, mekanik ve 'bilimsel' açıdan objektif kanıt ve veriler sağlamaktadır. Fotoğraflar olgusal ve pozitif bilginin kaynağı olarak görülür. Ayrıca fotoğraflar, güya objektif insan bilimleri arasında kendine yer arayan tarih için de uygun belgeler temin etmektedir.

GÜVENİLİRLİK ve İKNA EDİCİLİK: Bir kişinin fotoğrafçılığın doğasıyla ilgili ne düşündüğünden bağımsız olarak, yani ister daha doğru bir şekilde benzersiz bir araç olarak görülsün ister diğer medyayla ortak uzlaşımları paylaşan bir araç olarak, pek çok eleştirmen fotoğrafın toplum tarafından inanılır bir şey olarak görüldüğünde anlaşıyor. "İnsanlar fotoğraflara inanıyor," diye yazıyor Coleman ve Andy Grundberg de ona katılıyor: "Fotoğraf tüm görsel sanatlar içinde stilistik bakımdan en şeffaf olanıdır ve şeyleri sonsuz ayrıntıyla ve ikna edici bir perspektiften temsil edebiliyor. Ne yapalım ki fotoğrafın ne şahane bir dalavereci olabileceğini bize reklamcılık öğretti: fotoğrafta görülen şey genellikle yanlış yere gerçek sanılır."[21] İnsanlar fotoğraflanan şeyin fotoğraf aracılığıyla görülmesi ve fotoğrafın insan yapımı bir eser olduğunun unutulması gibi kültürel eği-

limler miras almışlardır. Fotoğrafın varsayılan güvenilirliği, fotoğrafın fotoğraflanan şeyle olan kimyasal ve optik ilişkisinden, mekanik bir aygıta (kameraya) bağımlılığından ve özellikle Rönesans dönemi sanatçıları tarafından düzenlenip geliştirilen perspektifsel görme biçiminden, yani Batı gerçekçiliğine olan inançtan kaynaklanır.

Fotoğrafçılar fotoğrafın diğer temsil araçlarının sahip olmadığı bir güvenilirlik aurasına sahip olduğunun gayet farkındadır. Örneğin Jacob Riis ve Lewis Hine, toplumsal reform içgüdüsüyle fotoğraf çektiler ve fotoğrafı yazılarına inandırıcılık katması için bilerek kullandılar. Hine şöyle diyor: "Ortalama insan örtük olarak fotoğrafın onu yanıltamayacağına inanıyor." Ama hemen ekliyor: "Siz ve ben biliyoruz ki fotoğraflar yalan söylemezler, ama yalancılar fotoğraf çekebilir."[22] Hine fotoğrafların yalan söyleyebileceğini biliyorsa da fotoğrafın 1900'lerin gazetelerindeki illüstrasyonlardan çok daha inandırıcı ve etkili olduğunu da biliyor. Hine'ın öğrencisi olan Paul Strand, fotoğrafçılıkta gerçekçiliğe inanıyordu, ama bu düşünceyi estetik yönetime, yani 6. Bölümde tartıştığımız "yalın/doğrudan" (straight) estetiğe taşıdı. Strand, fotoğrafçılığın 'gerçek özünün' "mutlak ve kayıtsız şartsız nesnellik" olduğunu ifade etti.[23] Elbette bu konum Weston ve Adams gibi düz estetikten yana pek çok başkası tarafından ilerletildi.

Fotoğrafın güvenilirliğine dair inanç, en çok haber medyası, özellikle de *Life* dergisi tarafından 1930'larda, 40'larda ve 50'lerde yayıldı ve hem toplumu hem gazeteciliği derinden etkiledi. Fotoğraf yazarı ve fotoğrafçı Gisele Freund, "*Life*'ı onca güvenilir kılan çok fazla fotoğraf kullanmasıydı. Ortalama insan için gerçekliğin tam bir yeniden üretimi olan fotoğraf yalan söyleyemezdi,"[24] diyor ve devam ediyor: "Fotoğrafların anlamı, kullanılan başlığa veya birlikte kullanılan diğer fotoğraflara veya insan ve olayların nasıl resmedildiğine göre önemli ölçüde değişir, ama çok az insan bunun farkındadır." 5. Bölümde Doisneau'nün bir Paris barında çektiği fotoğrafın anlamının kendisine eşlik eden metinlerle nasıl değiştirildiğini hatırlayın. Bugünün elektronik haber medyası da fotoğraf makinelerinin kaydettiği imgelerin inandırıcılığına dayanmaktadır.

Reklamcılar da uzun süredir güvenilirliğinden dolayı bilerek fotoğraf kullanıyorlar. David Ogilvy, *Confessions of an Advertiser* (Bir Reklamcının İtirafları) adlı kitabında meslektaşlarını inandırıcılıkları yüzünden fotoğraf kullanmaya teşvik ediyor: Bir fotoğraf "ger-

çekliği temsil eder, çizimlerse fanteziyi temsil eder ki bu daha az inanılırdır."[25]

Susan Sontag fotoğrafın bu tür kullanımlarını üzerine keskin bir yorum getiriyor:

> Kapitalist bir toplum kültüre dayanan imgeleri gereksinir. Her yeri eğlenceyle donatarak alışverişi teşvik etmeye ve sınıf, ırk, cinsiyet yaralarını uyuşturmaya çalışır. Ve doğal kaynakları daha iyi sömürüp verimliliği artırabilmek, düzeni sağlamak, savaşa girişmek ve bürokratlara iş vermek için sınırsız bilgi toplaması gerekir.[26]

Barthes'a göre ne yazı ne de resim fotoğrafın güvenilirliğine sahiptir: "Fotoğraf asla yalan söylemez. Daha doğrusu şeyin anlamına istinaden yalan söyleyebilir.... Ama onun varoluşuna ilişkin asla." Barthes'ın kuram oluşturma yöntemi fenomenolojiktir. Camera Lucida'nın metni birinci tekil şahısla yazılmıştır ve doğrudan kendi fotoğraflara bakma deneyimine atıfta bulunur. Aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi kitapta, kendi fotoğraflanma deneyimlerinden yola çıkarak portreler üzerine yazdığı ikincil bir kuram bulunur:

> Merceğin önünde, aynı zamanda ben şunlarım: olduğumu düşündüğüm ben, başkalarının olduğumu düşünmesini istediğim ben, fotoğrafçının olduğumu düşündüğü ben ve sanatını sergilemek üzere kullandığı ben. Başka bir deyişle, tuhaf bir eylem: Kendimi aralıksız taklit ediyorum, bu yüzden her seferinde fotoğraflanıyorum (ya da fotoğrafımı çektiriyorum), Sürekli otantik olmayan bir şey, bir hile duygusuyla (bazı kabuslara benzer biçimde) acı çekiyorum. İmge-repertuarı anlamında (niyet ettiğim) fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, ne özne ne nesne olduğum ama bir nesne haline geldiğimi hissettiğim o incelikli anı temsil ediyor: Sonra ölümün bir mikro versiyonunu deneyimliyorum: Gerçekten bir hayalet (specter, görüntü) haline geliyorum.[27]

Gerçekçi kuramlara bir başka katkı da "şeffaflık" kavramıdır. Fotoğraf üzerine seyrek yazan bir estetikçi, Kendall Walton, şeffaflığı fotoğraf aracının benzersiz ve ayırt edici karakteristiği olarak tanımlıyor.[28] Walton'a göre fotoğraf özel ve önemli çünkü bize yeni bir gör-

me tarzı sunuyor: fotoğraflanan şeyi, fotoğrafların "aracılığıyla görme" olanağı. Fotoğrafın bizde gerçekliği gördüğümüz izlenimi veya yanılsaması yarattığını iddia etmiyor; daha çok, fotoğrafın "bizim mevcudiyetimizde olmayan şeyleri görmemizi sağladığını" ve "fotoğrafın izleyicisinin fotoğraflanan sahneyi tam anlamıyla gördüğünü" iddia ediyor. Barthes'ınkini andıran bir savında Walton, fotoğrafın, fotoğrafın içindeki şeylerden mütevellit olduğu için orada varolmuş şeyi görmemizi sağladığını söylüyor. Oysa resimler tasvir ettikleri şeyden mütevellit değildirler. Resmedilen şeylerin varoluşu hakkında bir kuşku uyandığı durumlarda, görülen şeyin ne olduğu hakkında ressamın inancına dayanmak zorunda kalırız. Oysa fotoğraf, fotoğrafçının inancından bağımsız olarak merceğin önündeki neyse onu gösterir. Walton için fotoğraflar benzersizdir, çünkü şeffaftır.

Fotoğraflar güçlü bir biçimde ikna edici olmaya da devam ediyor. Hem Susan Sontag hem de Abigail Solomon-Godeau, Amerika'nın 2004 yılında Bağdat'taki Ebu Gureyb cezaevinde tutulan Iraklılara yönelik kötü muamelesi üzerinden fotoğrafın sonuç verici politik gücü ve güvenilirliği üzerine yorumlarda bulunur. Amerikan askerleri kişisel dijital kameralarıyla Iraklılara yönelik cinsel taciz ve işkenceyi izinsiz olarak fotoğralamıştı. Bu fotoğraflar medyada yer bulunca uluslararası bir öfke ve ulusal bir rahatsızlık yaratmıştı. Solomon-Godeau bunu şöyle yorumlar: "Beyaz Saray ve silahlı kuvvetler açısından politik açıdan yıkıcı ve ürkütücü olan bu fotoğrafların gerçekliği yine de sorgulanmadı. Fotoğrafların ortaya çıkışının geciktirilmesi, Amerikalı askerlerin Iraklı mahkumları cinsel açıdan aşağıladıkları ve onlara işkence ettikleri gerçeğini çürütülemez bir hakikate dönüştürdü."[29] Bu zalimlikle ilgili yazılı raporlar bir yıldan uzun bir sure ortalıkta dolandı, fakat ABD hükümeti fotoğraflar medyaya yansıyana dek onları yoksaydı. Sontag'ın yorumu şöyle:

> Resimler yok olmayacaklar. İçinde yaşadığımız dijital dünyanın doğası bu. Aslında liderlerimizi bilgilendirmeye başlamak bir zorunluluk. Velhasıl önce Afganistan'da ardından Irak'ta, Amerikan silahlı güçleri tarafından yönetilen cezaevlerinde "tutuklu" ve "şüpheli teröristlere" uygulanan gaddar cezalarla ilgili Uluslararası Kızıl Haç Örgütü ve gazeteciler tarafından düzenlenen raporlar ve insan hakları kuruluşlarının protestoları, bir yıldan fazla bir süredir yayınlanmaktaydı. Bu raporların Bush, Cheney,

> Condleezza Rice veya Rumsfeld tarafından okunduğu şüpheli. Bush ve yardımcılarına tüm bunların gerçekliğini kabul ettiren şey fotoğraflardı. O zamana dek yanlızca kelimeler vardı...[30]

Uzlaşımcı (Conventionalist) Kuram

Kuramcı Joel Snyder fotoğrafa dair gerçekçi kuramlara karşı çıkıyor:

> Fotoğrafın bize "kendimiz orada olsaydık göreceğimiz şeyi" gösterdiği fikri, saçmalık derecesine varana dek tadil edilmelidir. Başımızı hareketsiz tutup bir gözümüzü kapatsaydık, yani belli bir bakış açısından baksaydık, sonra gördüğümüz şeyleri D-76'da banyo edilmiş Tri-X veya Agfocolor'da ve Kodabromide #3 kağıda basılmış olarak görseydik "göreceğimiz şeyi" gösterir bize fotoğraf. Bütün bu koşullar bir araya geldiğinde pek de aydınlatıcı olmayan şu önermeyi öne sürüyoruz; eğer vizyonumuz fotoğraf makinesi gibi olsaydı ancak o zaman şeyleri fotoğraf makinesinin gördüğü gibi görürdük.

Snyder, fotoğrafların doğal fenomen gibi göründükleri fikrine katılıyor ama öyle olmadıklarını söylüyor ve dikkatimizi nasıl olup da fotoğrafı doğal bir fenomen gibi gördüğümüz konusuna çekiyor.[31]

Snyder ve birlikte yazdığı Neil Allen Walsh, sözde gerçekçi fotoğrafçılıkta yaygın görülen bazı uzlaşımlara işaret ediyorlar. Koşan bir atı çekerken fotoğrafçılar, sıradan bir şekilde mevcut üç uzlaşımdan birini seçiyorlar. Fotoğraf makinesini sabit ve obtüratör hızını yavaş tutarak atı bulanık ve arka zemini sabit gösterirler. Fotoğraf makinesini atla birlikte hareket ettirerek atı keskince, fakat arka zemini bulanık resmedebilirler. Yüksek bir obtüratör hızı ve yine sabit fotoğraf makinesi kullanarak hem atı hem arka zemini dondurabilirler. Yazarlar diyorlar ki bu fotoğrafların üçü de bize yeterince doğal görünebilir, ama fotoğrafçıların hareketi kapsayabilmek için bu teknikleri hareketsiz fotoğraflarla icat etmek zorunda kaldığını ve bizim bu fotoğrafları tam olarak anlayabilmemiz için söz konusu uzlaşımları da bilmemiz gerektiğini unutmayın.[32]

Snyder'in uzlaşımcı savları, Ernst Gombrich ile Nelson Goodman'ın kuramlarına çok şey borçlu. Gombrich sanat tarihi üzerine yazarak farklı kültürlerden ve dönemlerden farklı insanla-

rın dünyayı nasıl temsil ettiklerini ve bu temsilleri nasıl anladıklarını açıklıyor. Goodman aynı zamanda dünyayı temsil ederken kullandığımız grafikler, haritalar, çizimler ve resimler gibi farklı simge sistemleriyle ilgilenen bir felsefeci. Gombrich ve Goodman, resimsel gerçekçiliğin kültüre bağımlı olduğunu savunuyor. Demek, eski Mısırlılar için gerçekçi olan şey bizim için değildir; belki daha da önemlisi, bizim alışageldiğimiz o inandırıcı gerçekçilik versiyonumuz, onlar için deşifre edilemez bir şeydir. Gerçekçi veya başka türlü, temsil tarzları bir kültürün sanatçıları ve teknik ressamları tarafından icat edilmiş ve o kültürün izleyicileri tarafından öğrenilmiştir. İcat edilmiş kodlardan ibaret olan resimleme tarzları, uzlaşımsal hale gelirler. Goodman için gerçekçilik, resmin kodlarının kolay deşifre edilebilir, kolay okunabilir olması meselesidir. Bir resimleme tarzı kolay bilgi sunuyor diye içinde bulunduğu kültür tarafından hatalı bir biçimde resimsel noksansızlık sanılıyorsa bunun nedeni izleyicilerin kendi kültürleri içindeki temsili sistemin farkında olmamalarıdır; onu fark edemeyecek kadar yakınlar ona. Bir üslup o kadar kolay okunabilir hale gelir ki gerçekçi ya da doğal görünür; sanki dünya olduğu gibi görünmektedir.

Bilgisayarların fotografik imgeleri zenginleştirme ve değiştirme yetenekleri gerçekçi konumun altını oymayı sürdürecek ve uzlaşımcı konumları güçlendirecektir.

Michel Foucault'nun pratiğin ve düşüncelerin kökenini (düşüncelerin arkeolojisi) tanımlamada kullandığı felsefi metodolojisini takip eden Geoffrey Batchen, özellikle fotoğrafçılığın içinde varolduğu entelektüel bağlamı, yani fotoğrafçılığın kökenini sorgular. Batchen, ilk fotoğrafçıların, özellikle 1839'da Daguerre'in "Camera Obscura aracılığıyla yansıtılan doğanın imajlarının yeniden üretiminden oluşan bir süreç" ve Talbot'un "fotoğraf aracılığıyla nesneler, sanatçının kalemi olmaksızın kendilerini betimlerler"[33] türünden fotoğraf tanımlamalarını onaylar. Batchen bize erken dönem fotoğrafçıların "doğanın kameralar aracılığıyla kendi imajını oluşturduğu" yönündeki savlarını aktarırken bir yandan da ilk uygulamacıların doğanın nasıl temsil edilmesi gerektiği yönündeki estetik kaygılarını hatırlatır. Batchen'in "proto-fotoğrafçılar" diye nitelediği bu grup, görsel aygıtlar aracılığıyla sadece gerçekliği yeniden üretmek için değil aynı zamanda görselliği geliştirmek ve onu daha pitoresk hale sokmak için yıllar boyu çaba sarfetmiştir.

Fotoğrafik Hakikat

Dijital İmajlar: Bilgisayar teknolojisinin fotoğrafik uygulamaların içine girmesiyle gerçekçiler, fotoğrafın gerçeklik zemininin tehdit edildiğini gördüklerinden alarm durumuna geçmişlerdir. Onlar için fotoğraflanan şeyle kamera arasındaki kimyasal ve optik ilişki son derece önemlidir çünkü. Gerçekçiler, fotoğrafın gerçeklik zemininden ödün verildiğinde fotoğrafların hakikat değerinin zayıflayacağı veya yok olacağından endişe etmektedir. Uzlaşımcılar için ise bu durumdan korkmaya gerek yoktur. Bu yalnızca, sanatçı ve fotoğrafçıların tarih boyunca fotoğrafların ifadesel gücünü artırmak için icat edip kullandığı uygulamaların bir devamıdır.

Adrian Piper çalışmalarında lens temelli imajlar kullanan bir filozof ve sanatçıdır. Piper bir yandan görsellerin uzlaşımsal olarak yapılandırılma biçimlerini onaylarken bir yandan da fotoğrafın özel doğası ve diğer araçların yapamadığını yapma yeteneği (gerçekçi bir yaklaşım) üzerine kafa yorar:

> [Fotoğraf] Diğer araçların sahip olmadığı bir şeffaflığa sahiptir. Fotoğrafı elde etmede pek çok seçenek olmasına karşın fotoğrafların manipüle edilmesinde de bir o kadar seçenek mevcuttur. Photoshop kullanarak görseli değiştirmek için tüm yapabileceklerinize rağmen hala fotoğraflanan şeye doğrudan bir referans bulunabileceğini düşünüyorum. Fotoğraf, diğer araçlardan nesnenin nasıl betimleneceğine ilişkin özel bireysel seçimlerle daha az dolayımlanmıştır.[34]

Piper'ın bilgisayar teknolojisi ile ilgili fikirleri sakin ve ölçülüdür. Ona göre veriler Photoshop'la değiştirildiğinde bile fotoğrafın fotoğraflanan şeyle ilişkisi hala özeldir.

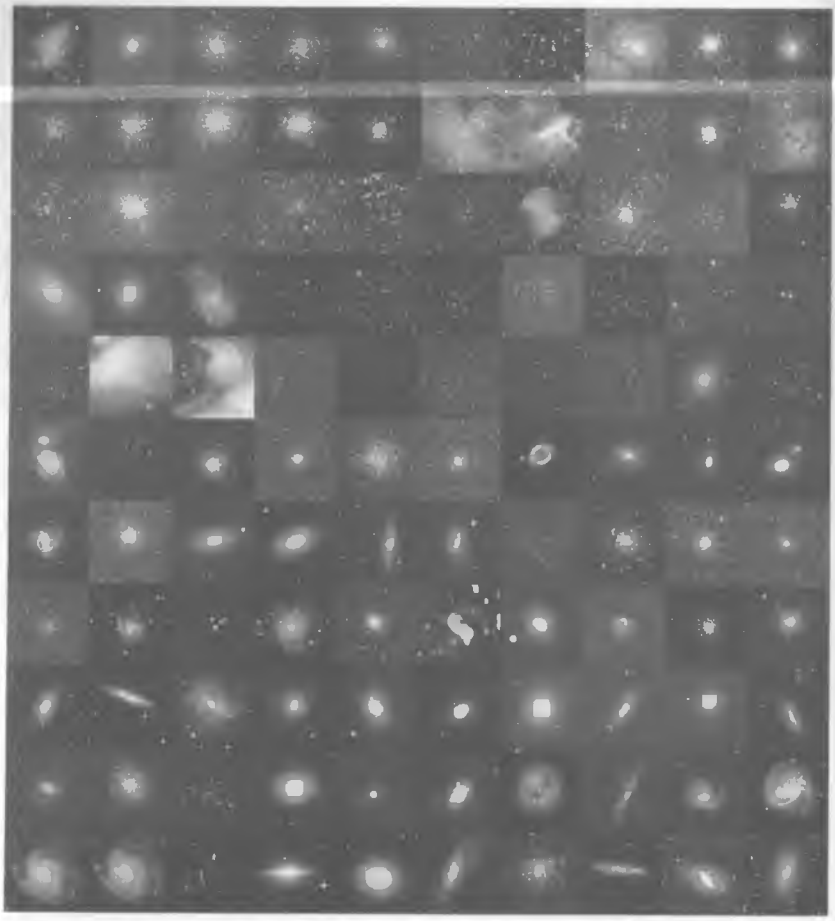
Bilgisayar destekli fotoğrafik teknolojiler aracılığıyla uzak gezegenleri, atan bir kalbin içini, bir kavram olan bir molekülü görebilir ve inşa edilmemiş binaların arasında dolaşabiliriz.[35] Bilimsel hakikate yatırım yapan bilim adamları bilgisayar destekli görsellerden korkmazlar, onları kullanırlar. Örneğin gökbilimciler CCD (charge-coupled device) sensörler kullanarak dijital imajlar üretirler. Bu ışığa duyarlı çipler, ışıkla karşılaştıklarında elektrik yükünden küçük bölgeler oluşturur. Işıktan kaynaklanan yükler bir görsel olarak okunabilir ve bir bilgisayar yardımıyla muazzam bir biçimde yük-

seltilebilir. CCD'ler ışığa filmlerden daha duyarlıdır. Bir CCD ile iki dakikalık bir pozlanma otuz dakikalık film pozlanmasına denktir. 1999'da geliştirilen CCD barındıran bir kamera, 67 milyon pikselllik bir görüntü üretmiştir. Görüş alanı aydan daha büyüktür.[36]

Gökbilimci Paul Gitto'nun *Messier Grid Map* (Messier Damalı Haritası) isimli eseri, baharın ilk günü şafaktan gün batımına dek CCD kamera ve teleskopla çektiği Kuzey Yarımküredeki gök cisimlerinin 110 görüntüsünden oluşur. Görseller, 18. Yüzyılda yaşamış Fransız gökbilimci Charles Messier'nin el yazısıyla oluşturulmuş listesindeki objelerdir. Messier'nin astronomik kataloğuna dayanan Gitto'nun çalışması, sayısal düzen içinde on bir satır ve on sütundan oluşuyor. Sol üstte M1 Yengeç Nebulası ile başlayıp sağ altta Andromeda'da küçük eliptik bir galaksi olan MHO ile sonlanıyor. Bu imaj internet üzerinden gösterime sunuldu; ne bir kitapta ne de bir galeride sergilenmesi için üretildi.

CCD sensörler elektronik olarak geliştirildiklerinden nesnelerin başka türlü görünmesi mümkün olmayan özellikleri *görsel işleme* denilen işlemler bütünü sayesinde görünülür kılınmıştır. CCD kameralar öncelikle imajdaki elektronik gürültüyü azaltır (ışığın çipe düşmesinin dışında ortaya çıkan istenmeyen elektronlar). Genellikle aynı nesnenin çeşitli sayıdaki imajları alınır ve tek bir imaja dönüştürülür, akabinde diğer işleme süreçlerine geçilir. İşleme süreçleri açığa çıkarma-saklama, aydınlantma-karartma gibi işlemler için tasarlanmıştır. Bu imaj geliştirme işlemleri, –dijital verileri bilimsel değere ve estetik güzelliğe sahip bir imaja dönüştürmek suretiyle– sanat ve bilimi birleştirir.

Gazeteciler artık dünyadaki haberleri verirken yoğun bir biçimde fotoğraflara yaslanıyorlar ve dijital teknolojileri kullanıyorlar. Güvenilirlik gazeteciler için en önemli şeydir. Geçmişte fotoğrafların güvenilirliğinin keyfini çıkarırken bugün dijital işlemlerin kötü kullanımının toplumun fotoğrafa olan güvenini sarsabileceğinin farkındalar. Bilgisayar teknolojisi üzerinden fotoğrafları manipüle etmenin göreli kolaylığı nedeniyle sahte ama güvenilir ve etkili imajların dolaşıma girmesinden duydukları korku giderek gerçeğe dönüşüyor. Dijital fotoğraf matematik bir formüldür ve formülü biraz değiştirerek yeniden düzenlenebilir. Gazetecilik açısından sunulmuş ve kabul görmüş bazı dijatalleştirilmiş fotoğraflar fotoğrafik dürüstlüğü tehdit etmektedir.



FOTOĞRAF 35 Paul Gitto, *Messier Grid Map* (Messier Damalı Haritası), 1999

Bir gazetenin başyazısı, "karanlık odada photoshop'ta yapabileceğinizin %2'sini yapabilirsiniz" diyen State Farm Insurance Company'nin önceki yöneticisinin savlarını alıntılamıştır. Başyazı, pek çok polis departmanının düşük maliyet ve yüksek etkililik nedeniyle dijital fotoğraflama tekniklerini kullanmaya başladığını ama delillerin dijital olarak manipüle edilmesindeki kolaylık nedeniyle sıkıntı yaşadıklarını ifade etmektedir. Bu yazıda ayrıca, Vietnam savaşı karşıtı Jane Fonda ile birlikte konuşma kürsüsünde görünen başkan adayı John Kerry'nin dijital olarak değiştirilmiş fotoğraflarının internet üzerinden nasıl dolaşıma sokulduğu da anlatılmaktadır.[37]

Sansürlenmiş ve bozuma uğramış fotoğrafları açığa vuran *Underexposed: Censored Pictures and Hidden History* isimli kitabın editörü Colin Jacobson, dijital ortamda değiştirilmiş fotoğraflara pek çok örnek veriyor.[38] Örneklerinden birisini, 1993'de ölü bir Amerikan askerini Mogadishu sokaklarında sürükleyen Somalililer oluşturuyor. Askerin yalnızca belden aşağısında bir parça elbise var. Yine de cinsel organın bir kısmı görülüyor. *Time* dergisi bu fotoğrafı yayınlamaya karar verdiğinde editörler bu detayı dijital olarak örtmüşlerdir.

Bir imajın içeriğini hiç kimsenin farkedemeyeceği biçimde manipüle etmeyi sağlayan gelişmiş teknolojinin farkında olan National Press Photographers Association (NPPA), 1991'de fotoğraf etiği ilgili aşağıdaki ilkeleri benimsemiştir: "Gazeteciler olarak mesleğimizin yol gösterici ilkesinin kesinlik olduğuna inanıyoruz; bu nedenle fotoğrafların içeriğini toplumu aldatacak biçimde değiştirmenin yanlış olduğunu düşünüyoruz."

Analog Tahrifler: Dijital teknolojiye önsel olan fotoğraf üzerinde yapılan tahrifatın örnekleri fotoğrafçılık tarihinde pek çoktur. İki tür tahrifat (manipulation) mümkündür: Birincisi fotoğraflanmadan evvel konu malzemesini fotoğrafçının amacına uygun olarak değiştirmek, ikincisi ise fotoğraf negatiflerini veya baskılarını değiştirmek.

Konu malzemesini değiştirmeye örnek olarak F. Holland Day'in 1898'de ürettiği ve Kongre Kütüphanesi'nde görülebilecek olan *Christ with Mary and Saint* (Meryem ile İsa ve Aziz) isimli çalışmaları düşünebilirsiniz. Day'in çarmıh ve diğer kurgusal çalışmaları kasıtlı olarak aldatmak için üretilmemiştir. Bunlar daha çok ifadesel amaçlarla baskı ve konu malzemesini değiştirme geleneğine işaret etmektedir. Henry Peach Robinson'un resimselcilik prensipleri, 1869'da yayınlanan *Pictorial Effect in Photography: Hints on Composition and Chiaroscuro* (Fotoğrafta Resimsel Etki: Kompozisyon üzerine Tavsiyeler ve Chiaroscuro) kitabında ifade edilmiştir. Kitapta, genç uygulamacılara, İngiltere Kraliyet Sanat Akademisi'nin ürettiği resimlerin temalarını, konularını ve tekniklerini fotoğraf malzemesiyle nasıl taklit edebilecekleri anlatılıyor. Robinson'un önerilen teknikleri içinde "ögeleri tatmin edici bir sonuç elde etmek için seçme, düzenleme, reddetme ve yeniden düzenleme" gibi uygulamalar vardır.[39]

Edward Steichen, Hawaili hula dansçısı Tootsie Steer'ı Matson yolcu gemisinin 1941'deki bir reklam kampanyası için fotoğrafladı. Steichen, Steer'ı "otantik bir yerli" gibi göstermek istemiştir. Steer, Steichen'ın dramatic ve doğal fonlar kullandığını, kendisinin saçlarını ve tırnaklarını kesmeyi ve tırnaklarına oje sürmeyi yasakladığını hatırlıyor.[40]

Ekolojik meselelerde uzmanlaşan gazeteci Kenneth Brower, 21 yaşında doğa fotoğrafçılarına eşlik etmeye başlar. Brower, bir süre tanınmış doğa fotoğrafçısı Eliot Porter'ın asistanlığı yapar. O zamanlarda Porter 64 yaşındadır ve Galapagos adalarında çekimler yapmaktadır. Brower bu dönem için şunları söyler: "kamera ve tripotu volkanların tepelerine çıkarmak, sandalda kürek çekmek, avlanmak ve adalarda Robinson Crusoe gibi yaşamak... Hayatımın en güzel zamanlarıydı."[41]

Porter özcü bir sanatçıydı ve fotoğraflamak için doğanın değiştirilmesine karşıydı ama görseli geliştirmek için istemeye istemeye bir taşı veya ağaç dallarını yerinden oynatmayı kabul ederdi. Porter'ın Amon Carter Muesum'daki emanetçisi John Rohrbach, Brower'a Porter'ın "bir kuş yuvasını çekebilmek için bir kaktüsü budarken" çekilmiş bir fotoğrafını göstermiştir. Paul Strand de bir özcüdür ama Rohrbach'ın elinde onun da kompozisyonunu ayarlamak için insan gruplarını yerinden oynattığını gösteren baskılar mevcuttur. 1970'lerde Ansel Adams *Moonrise, Hernandez, New Mexico* gibi 20. yüzyılın en çok alkışlanan fotoğraflarında bazı bulutları silmiştir.

Root, Brower'a bir *Life* dergisi kapağının bir meslektaşı tarafından nasıl meydana getirildiğini anlatmıştır. Manhattan'daki bir editor, arka planda batan güneşle birlikte bir ağacın üstünde avladığı hayavanlarla görünen bir leopar fotoğrafı hayal etmiş, akabinde bir fotoğrafçı bu görseli oluşturmak için Doğu Afrika'nın savanalarına gitmek üzere yanında bir leoparla haftalarca yolculuk etmiştir. Antilopları öldürüp dikenli ağaç dallarıyla bu sahneyi süsleyen fotoğrafçı, leoparın gururlu bir biçimde ölü hayvanların üzerine uzanmasını sağlamış ve akşam güneşine karşı bu sahneyi fotoğraflamıştır.

Sansür: Colin Jacobson gerçeğin sansür nedeniyle kasıtlı olarak değiştirildiği pek çok örnek gösteriyor. Sansürü şöyle tanımlıyor:

> Belli görselleri görmemizi ve belli sözcükleri duymamızı engelleyen bir kişiye göndermede bulunan rahatsız edici bir kavram.

> Dolaylı olarak sahte bir malzemeyi gerçek gibi görmeye veya tahrif edilmiş içeriği bozulmuş hakikat saymaya ikna edilmemiz anlamına geliyor.

Açık kontrol mekanizmalarıyla ilgili olarak Jacobson şu retorik soruları soruyor:

> Hükümet kaynaklı görsel mesajlar halkı, sağlığını ve refahını tehdit eden şeylere karşı alarma geçmemesi konusunda ne sıklıkta ikna ediyor? Editörler rahatsız edici görsellerin kullanımını, gazetecilik kaygısıyla değil de okuyucularının hassasiyetlerine aykırı buldukları gerekçesiyle kaç defa yasaklamıştır? Etkili azınlık, çoğunluğa kültür ve sanatta neyin seyredilip seyredilmeyeceğini ne sıklıkta dayatmıştır?[42]

Jacobson, *Underexposed* çalışmasında yüzlerce sansürlenmiş veya değiştirilmiş fotoğraf örneği veriyor ve yayıncıların, toplumun katı gerçeklikle bunaltılmaktan çok eğlendirilmek istediği iddiasının arkasına gizlenerek, sinsi oto-sansür mekanizmalarına kapıldığını söylüyor.

Jacobson'a göre Birinci Körfez Savaşı sırasında *Observer* dergisi, imha edilmiş kamyonu içinde yanmış bedeni ve donuk bakışlarıyla görünen bir Iraklı'nın dehşet verici fotoğrafını yayınlayabilen birkaç dergiden biriydi. Derginin editörü fotoğrafı yayınladığı gerekçesiyle protestolara boğuldu. Jacobson "Körfez savaşının tertemiz bir teknolojik başyapıt olarak sunulduğunu ve toplumun bilgisayar kontrollü, lazer güdümlü silahlarla insan kıyımı arasında bağlantı kurmasının önüne geçildiğini" gözlemler.[43] Fotoğrafçı Kenneth Jarecke "tüm ABD basınının Körfez Savaşı'nın sonuçları karşısında sessiz kalmasına" muhalefet eder.[44] *Underexposed* kitabının giriş makalesinde Harold Evans, "Otorite bir olayı unutturmaya yeltendiğinde, bu genellikle eylemlerine olan güveninin ne kadar azaldığını gösterir" der.[45]

4 Haziran 1989'dan Magnum için çalışan fotoğrafçı Stuart Franklin, Tiananmen Meydanı'nda yürüyen tankların önünde duran bir protestocuyu fotoğraflar. Bu son zamanlarda en yaygın biçimde dolaşıma sokulan Çin fotoğraflarından biridir. *Time* dergisinin editörleri kimliği bilinmeyen protestocuyu "20. yüzyılın en önemli 20 lideri ve devrimcisi" arasında göstermiştir. Bununla birlikte demok-

ratik Batı, fotoğrafı tam bağlamıyla değil, Komünist Çin'e yönelik politikalarına uyduğu kadarıyla ve Çin'deki rejimin vahşiliğini net bir biçimde ima etmek için kullanmıştır. *Photojournalism and Foreign Policy* kitabında David D. Perlmutter, tankların bağıran protestocunun etrafında manevra yaptığını ama protestocunun her defasında tankların hareketini engellediğini ve tankları geri gitmeye zorladığını ve o anda protestocunun arkadaşlarının koşup protestocuyu kenara çektiğini yazar.[46]

ESTETİK KAYGILAR: FOTOĞRAF SANAT MI?

Fotoğrafın –1960'larda ve 70'lerde hararetli biçimde tartışılan– sanat olup olmadığı sorusu artık dikkatleri pek çekmiyor. Soru kuramsal konsensusla cevaplandırıldı. Yani artık sanat müzelerinin çoğu fotoğraf koleksiyonlara ev sahipliği yapıyor. Örneğin Los Angeles'daki J.Paul Getty Müzesi, 1984'te yaklaşık 20 milyon dolara dokuz özel koleksiyon, 65 bin fotoğraf satın aldı. Dünyanın belli başlı sanat festivalleri ve bieanellerinde üstünkörü işler bile fotoğrafın ve lense dayalı diğer araçların çağdaş sanattaki önemini ve hakimiyetini gözler önüne seriyor. Yine de fotoğrafın bugün sanat olarak kabul gördüğü savı, bunun ne zaman ve nasıl gerçekleştiğini bize anlatmaz.

Bağımsız eğitmen ve *New York* Times'ın ilk fotoğraf eleştirmenlerinden olan Andy Grundberg, sanat yapan fotoğrafçılar ile fotoğraf üreten sanatçılar arasında bir ayrım yapmayı öneriyor.[47] Grundberg'e göre 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafçılar, fotoğrafı bir sanat formu haline getirdiklerinde ve bazı sanatçılar (ressamlar ve heykeltraşlar), kamerayı kendi sanatsal faaliyetlerine yardımcı bir alet olarak gördüklerinde birbirine paralel iki ayrı tarih de başlamış oldu. Zamanın fotoğrafçıları doğal dünyayı yeniden üretirken fotoğraflarını gerçekçi bir estetik yaklaşıma dayandırdı; buna mukabil Edgar Degas ve Rodin gibi sanatçılar sadece kamerayı kullanmak ve fotoğraflardan etkilenmekle kaldılar. Çünkü onlara göre kamera hayalgücünü yeterince işleyemediğinden fotoğraflar sanat değeri kazanmıyordu.

20. yüzyılın ilk yarısında, modern sanattaki gelişmeler esnasında ressamlar ve fotoğrafçılar, modern sanat teorisi her branşın bağımsız olması gerektiğini savladığından, kabul etmek istemeseler bile aynı amaçları takip etmişler ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişlerdir. Paul Strand, Picasso ve Georges Braque'e borçludur, yine

de çalışmalarına "saf fotoğraf" ismi vermektedir. Strand'in arkadaşı olan ressam ve fotoğrafçı Charles Sheeler, resimlerinin estetik ve ekonomik değerini artırmak için fotoğrafik çalışmalarını geri plana itmiştir. Yine Marcel Duchamp ve Henri Cartier-Bresson ile çalışmış olan Man Ray, sürrealizmden hayli etkilenmiştir.

Fotoğrafik anlamın metaforik olduğunu ve fotoğrafçıların duygu ve düşüncelerini en iyi "saf" ve yalın bir fotoğrafik teknikle ifade edebileceğini söyleyen Alfred Stieglitz, 1940 ve 1950'lerde sanat fotoğrafları çekenlerin, zamanın egemen estetiğine karşı çıktığını veya onunla uyum sağladığını söylemiştir. Bu dönemde New York School'un resim bölümü ve Soyut Ekspresyonizm zirvededir; Minor White, Paul Caponigro ve Aaron Siskind gibi fotoğrafçılar en az soyut resimlerdeki kadar anlamın belirsiz olduğu soyut fotoğraflar üretmişlerdir. Fotoğraflar en az soyut resimler kadar hayali ve gizemli olabilir. Grundberg, aynı dönemde Walker Evans ve Robert Frank gibi bazı fotoğrafçıların yeni bir sanat akımı oluşturmak ve fotoğrafın Amerikan kültürünü nasıl etkilediğini görmek için sosyal-belgesel fotoğrafçılığa dönüş yaptıklarını belirtir. Bu geleneği takip eden sonraki fotoğrafçılar, özellikle Diane Arbus, Lee Friedlander ve Gary Winogrand "sokak fotoğrafçıları" olarak bilinmeye başlar.

The Musuem of Modern Art, fotoğraf toplamaya başlayan ilk prestijli Amerikan müzelerinden biridir. Hem metaforik hem gerçekçi fotoğrafları kucaklamıştır. Fotoğraf bölümü Beaumont Newhall, David McAlpin ve Ansel Adams tarafından 1940 yılında kurulmuştur. Newhall bu bölümün ilk küratörüdür ancak bölüm Szarkowski'nin yönetimi altında prestij ve önem kazanmıştır. Stieglitz gibi Szarkowski de fotoğrafın resimden tamamıyla farklı biricik bir araç olduğu ve fotoğrafın sırf kamera ve fotoğrafik malzemenin kullanımına dayanması gerektiği yönündeki modernist ve formalist inanışı benimsemiştir.

Fotoğraf çeken son dönem sanatçılarına (ressam ve heykeltraş olanlar da dahil) örnek olarak Grundberg, serigrafi aracılığıyla fotoğrafik imajları tuvale yerleştirirek çalışan Robert Rauschenberg ve Andy Warhol'u işaret eder. Rauschenberg ve Warhol, soyutlamadan kaçınarak temsili konu malzemeleri için fotoğrafları tercih etmişlerdir. 1960 ve 70'lerdeki diğer sanatçılar da soyutlamaya direnmek ve sanatın kendini ürettiği ve ifade ettiği yönündeki fikirlere karşı çıkmak için fotoğraf, film ve videoyu seçmiştir.

Fotoğrafçılığa yönelik eleştirel ilgi 1970'lerde, özellikle Susan Sontag'ın 1973'de yazmaya başladığı makalelerin 1978'de *On Photography* (Fotoğrafçılık Üzerine) ismiyle yayımlanmasıyla artmaya başladı. Sanatın kuramsal bir seyahati olan ve 1978'de yayımlanan *October* (Ekim) isimli çalışma ise fotoğrafa yer ayırdı. Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin ve Michel Foucault gibi Avrupalı yazarların fotoğraf üzerine yazdıkları yazılar İngilizceye çevrildi. Grundberg şunları söyler:

> Fotoğrafçılığa yönelik eleştirel ilginin büyük bölümü onun çağdaş kültürdeki konumuna ve bu kültürü biçimlendirmedeki araçsal rolüne yönelikti. Diğer deyişle fotoğraflar, içinde yaşadığımız dünyayı üreten ve onu yansıtan araçlar olarak kabul görüyordu. Fotoğrafın belgesel yeteneklerinin (Örneğin fotomuhabirlik ve porter fotoğrafçılığı) toplumsal gerçekliğin nesnel olarak yeniden üretilmesini sağladığı yönündeki basmakalıp düşünceler, onun kurgusal kabiliyetlerinin (reklam ve mode fotoğrafçılığında olduğu gibi) sahte bir gerçeklik algısına neden olduğu düşüncesiyle yer değiştirdi. Gerçekten gerçek olanı izale eden ve/veya onu örten, değiştirilmiş bir gerçeklik... Baudriallard'ın bu durum için kullandığı terim simulakrum idi; yani şeylerin kendilerinin değil de temsillerinin hakim olduğu bir dünya...[48]

1980'lerin sonunda fotoğraf, sanat tartışmalarının ve postmodern pratiklerin merkezindeydi. Fotoğraf bu merkeze, "tüm deneyimlerin lenslerin ürettiği imajlarla dolayımlandığı bir dünya öneren" Sherrie Leviene, Cindy Sherman (bkz. Fotoğraf 4, Renkli Fotoğraf 1), Richard Prince, Barbara Kruger (bkz. Fotoğraf 30, Renkli Fotoğraf 30), Sarah Charlesworth (bkz. Fotoğraf 25), Laurie Simmons (bkz. Renkli Fotoğraf 32) ve James Welling gibi sanatçılar sayesinde taşınmıştı. Böylelikle kabaca 1970-1990 arasında fotoğraf, diğer güncel sanat formlarıyla tamamıyla bütünleşmiş hale geldi.

Grundberg'in fotoğrafın nasıl sanat haline geldiğiyle ilgili görüşü büyük ölçüde kurumsal bir görüştür ve daha once George Dickey'in yazdığı ve "Sanatın Kurumsal Teorisi" olarak bilinen görüşlerin geniş çaplı bir uygulamasıdır. Bu, bir sanat eserinin bir buluntu (artifact) olduğu ve bu özelliğin kendisine bir kurumun (yani sanat dünyasının) beğenisini kazanma yolunda adaylık statusü kazandırdığı

görüşüdür. [49] Grundberg'in fotoğrafın nasıl sanat olduğuna ilişkin görüşünde temel aldığı kurum Whitney Museum of American Art ve onun 1940-2001 yılları arasında topladığı fotoğraflardır.

Bunun yanı sıra bir başka kurum olan Museum of Modern Art, kendi toplama faaliyetleriyle sanat fotoğrafını tanımlamaktadır. 1990'lardan önce Museum of Modern Art; John Baldessari, Gilbert & George, David Hockney, Robert Mapplethorpe (bkz. Fotoğraf 32-33), Richard Prince, Laurie Simmons, William Wegman, Joel-Peter Witkin (bkz. Fotoğraf 5), Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherry Levine ya da Mike ve Doug Starn (bkz. Fotoğraf 36) gibi isimlerin sergilerine yer vermemişti. Bu sanatçılar Whitney gibi müzeler tarafından çok desteklendiler, destekleniyorlar; ama John Szarkowski'nin küratöryel ve entelektüel bakışı altında müzelik bir değere sahip olarak görülmemişlerdi.

Whitney ve Modern Art'ın küratöryel karalarının altında yatan şey, fotoğrafların nasıl göründüğü ve çekildiğiyle ilgili olarak estetiğin doğasına dair rakip görüşlerdir. Eleanor Heartney, Cindy Sherman'ın 1987'deki bir sergisi (bkz. Fotoğraf 4, Renkli Fotoğraf 1) hakkında *Afterimage*'da şöyle yazıyordu: "Bu günlerde sanatımızın kurama boyun eğmesini tercih eder görünüyoruz. Cindy Sherman'ın yükselen şöhreti, eserinin kolaylıkla feminist-postyapısalcı çerçeveye oturtulabilmesiyle yakından ilgili."[50] Bu bugün için doğruysa, muhtemelen farklı başlıklar, farklı terimler ve farklı kuramlarla dünün fotoğrafçılığı için de geçerlidir. Alfred Stieglitz, kendi fotoğraf kuramına ve siyasi gündemine uyan fotoğrafçıları Gallery 291'de sergilemiş ve *Camera Work* adlı kitabına dâhil etmişti. Bu geçmişte de böyleydi, fotoğrafın sanat statüsü taşıyıp taşımadığı tartışmaları daha 1800'lerin sonlarında alevlenmişti ve 1920'lerde resimselci fotoğrafçıları "fotoğraf" çekmek yerine "sözde-tablolar" yapmakla suçlayan Edward Weston'la devam etmişti.[51]

Yazarlar fotoğraf hakkında kuram ürettiklerinde, genellikle fotoğrafın ne olduğunu tanımlamaya çalışır, sanat ne olmalı ve en iyi nasıl ele alınmalı sorularına yanıt ararlar. Sanatın pek çok tanımı, bizi, sanatı belli bir gözle görmeye ve o gözle sanat yapmaya iter. Genellikle yeni tanımlar eski tanımlara bir tepki olarak öne sürülür. Fotoğrafın tanımları bir cümleyle özetlenebilir. Bir sergi kataloğuna yazdığı makalede Max Kozloff şöyle diyor: "Fotoğraf, iki boyutlu yüzeyiyle, bir zaman gerçekleşmiş belli bazı dışsal manevraların ha-



FOTOĞRAF 36 Mike&Douglas Starn, View of Mike and Douglas Starn's Studio (Mike ve Douglas Starn'ın Stüdyosundan bir Görünüm), Temmuz 2003

reketsiz, düzeltilmiş ışık izidir."[52] Bu fotoğraf tanımını, asıl başka bir düşünce geliştirdiği sırada, geçerken öneriyor.

Allan Sekula bir makalesine şu cümleyle başlıyor: "Sanatı insanlar arası iletişimin bir biçimi gibi gördüğümüzü varsayın; katıksız dokunaklı deneyimlerin ve ifadelerin gizemlileştirilmiş, dumanlı, tarihdışı alanı olmak yerine, somut toplumsal ilişkilerde demirlemiş bir söylemi."[53] Sekula'nın tanımı açık bir biçimde ikna edici. Şöyle ki, okurdan fotoğrafçılığı "somut toplumsal ilişkilere demirlemiş bir iletişim biçimi" olarak görmesini istiyor. Onun fotoğraf tanımı, fotoğrafın sanat olduğunu söyleyen tanıma karşı çıkıyor. Sanatı, "gizemlileştirilmiş, dumanlı, tarih-dışı dokunaklı ifadeler" nitelemesiyle bertaraf ediyor. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary" ("Modernizmi Sökmek, Belgeseli Yeniden İcat etmek) adlı makalesinin kalan kısmında Sekula tanımını açımlıyor, kabul görmesi için savlar üretiyor ve buna uygun fotoğraf örnekleri sunuyor.

Bazı sanat veya fotoğraf tanımları tamamen açımlanmak için koca bir kitap gerektiriyor. Örneğin Aristo'nun *Poetika*sı, Arthur Danto'nun *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Sıradan Olanın Figürsel Dönüşümü: Bir Sanat Felsefesi) adlı kitabı ile Roland Barthes'ın *Camera Lucida: Reflections on Photography* (Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler) adlı kitabı...

Başka fotoğraf yazarları da fotoğrafın tanımlarını fazla estetik buluyor ve incelemeyi seçtikleri fotoğraflarla tanımı genişletmeye çalışıyorlar: Sally Stein dikkatini kadın dergilerindeki fotoğraf ve mizanpaja yöneltiyor, Carol Squiers şirket yıllıklarındaki fotoğrafları inceliyor ve Allan Sekula Fransız polis fotoğrafları hakkında yazıyor.

Fotoğraf hakkında kuram üreten yazarlar, tikel fotoğrafları örnek gösterseler de tikel bir fotoğraf üzerinden kuram oluşturmuyorlar. Fotoğrafçılığı genel olarak keşfediyorlar. Neye benzer, resimlemenin başka biçimlerinden farkı nedir gibi sorulara yanıt arıyorlar. Hakkında pek çok yanıt üretilmiş uzun soluklu sorular, tipik kuramsal sorulardır: Fotoğrafçılık nedir? Fotoğrafçılık sanat mıdır? Fotoğrafçılığı "sanat" olarak adlandırmanın sonuçları nelerdir? Fotoğraf resim sanatından farklı mıdır? Fotoğrafçılık resim sanatından daha mı çok yaklaştırır bizi gerçeğe? Fotoğrafın en iyi yaptığı şey nedir?

Kuramlar kısmi, tamamlanmamış ve parçalı da olabilirler. Bu tür kuramlarla dünyanın içinden geçeriz, ama haklarında sorgulanmadan önce onlara vakıf olamayabiliriz. Bu tür kuramlar gerçeklik, sanat, yaşam, fotoğrafçılık vb. hakkında varsayımlar olarak görülürse daha iyi anlaşılır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak bağlanmış olalım, bağlandığımız kuramlar çekeceğimiz fotoğrafları ve onlardan ne anladığımızı belirler. İster tam olarak geliştirilmiş kuramlar olsun, ister gevşek bir varsayımlar grubu, öğretmenlerimizin kuramları kendi fotoğraf öğretme biçimleriyle birlikte bizim öğrenme biçimimizi de etkiler ve fotoğraf üretiminde bizi belli bir türe teşvik eder. 1985'de Abigail Solomon-Godeau modernist fotoğraf teorisinin eğitimsel sonuçlarını eleştirmiştir:

> Fotoğraf eğitimi, diğer sanat bölümlerinde ne olup bittiğinden haberdar olmadan yapılmaya meyillidir. Bu nedenle genç ressamlar resim dergileri, fotoğraf öğrencileri de fotoğraf dergileri okuyarak film, performans ve video alanlarında neler olduğunu takip etmezler; belgeselin kendini ifade etmeye olan üstünlüğünü kabullenmez ve dördüncü nesil üzerinde hortlayan tükenmiş bir formalizmin artık bir ışığı kalmadığını anlamazlar.[54]

Douglas Crimp yeniden sınıflandırmaya karşı bir makale yazdı.[55] Yeni yeni yüksek sanat statüsü kazanan fotoğrafın yeni ekonomik değerine dayandığı için bu kararın yanlış olduğunu savundu.

Crimp, bu kitapları "fotoğrafçılık" adı altında yeniden sınıflandırmanın, kitapların içeriğini tarih, coğrafya ve bilimden sanat ve fotoğrafa dönüştürdüğünü söylemiştir. Yeni etiketleri yüzünden kitaplara dair gerçeğe uygun bir anlayışın şaşmasından ve içeriklerinin sadece estetik obje olarak görülmesinden korkmaktadır: "Mısır, Beato'ya veya du Camp ya da Frith'e; Columbia öncesi Orta Amerika, Desire Charnay'e dönüşecek; Amerikan Sivil Savaşı artık Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan ve diğerleri demek... koşan at Muybridge, uçan kuşlar Marey olacak... kentteki yoksulluk ve göç Jacob Riis ve Lewis Hine haline gelecek." Crimp'in savı kuramsaldır, çünkü fotoğrafın tanımıyla ilgilidir. Crimp, bütün fotoğrafların "sanat" olarak tanımlanmasına –hem dilde hem pratikte– karşı çıkmaktadır.

Woodward'un 1988'de yazdığı makalenin başlığı özellikle ironikti: "Bu Sanat, Ama Acaba Fotoğraf mı?" Bu ironik, çünkü tartışmanın yönü değişti ve daire tamamlandı: Fotoğrafın müze koleksiyonlarına kabul edilmesi ve 1960'tan bu yana ekonomik değerinin hızla yükselişiyle artık fotoğraf sanat mıdır tartışmaları ilintisiz hale geldi.[56]

Bir şeyi kuramsal bakımdan fotoğraf değil de sanat olarak tanımlamanın başka bazı sonuçları daha var ve bunlar sanat piyasası ekonomisiyle doğrudan ilişkili. Riverside'daki California Museum of Photography'nin eski direktörü Charles Desmarais, "Neden kendinize fotoğrafçıyım dediğinizde bir resim için 300 dolar istiyorsunuz da sanatçıyım dediğinizde 3 bin, hatta 30 bin dolar istemek normal sayılıyor, anlamış değilim."[57] David Hockney'in bazıları yirmi edisyon kadar üretilen büyük fotoğraf kolajlarının fiyatları 10 bin ile 60 bin dolar arasında değişiyor. Barbara Kruger'in bir billboard'u 30 bin dolardan satılıyor. Starn'lar bir fotoğraftan 50 bin dolar kazanabiliyorlar. Hockney ressam olarak tanınıyor; Kruger ve Starn'lar ise galerileri tarafından sanatçı olarak lanse ediliyorlar, fotoğrafçı değil. Tek tek görselleri için istenen fiyatlar, fotoğraf başına yaklaşık 300 dolar alan fotoğrafçılarınkinden oldukça yüksek.[58]

Modernizm ve Postmodernizm

Sanatta ve fotoğrafçılıkta modernizm, *modernite* olarak bilinen ve Aydınlanma'dan (yaklaşık 1687-1789) günümüze kadar uzanan daha büyük bir dönemin ancak küçük bir parçasıdır. Erken moder-

nite, entelektüel bakımdan, bilimin dünyayı kurtarabileceği ve akıl yoluyla evrensel gerçeklerin temelini oluşturduğu bir kurum kurulabileceği inancıyla tanınır. Siyasi liderler, gerçeği ortaya çıkaran bilim ve aklın kullanılmasıyla adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzen kurabileceklerini düşündüler. Bu inançlar Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerini besledi. Modernitenin başlıca hareketleri ve olayları, demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve kentleşmedir. Özgürlük ve bireysellik modernitenin yükselen bayraklarıdır.

*Postmodernite*nin kesin başlangıcı yoktur, fakat bazı felsefeciler 1968 Paris öğrenci devrimini sembolik doğuş anı olarak alırlar. Postmodernistler modernistlere tepki gösterir: Postmodernite yalnızca dönemsel olarak moderniteyi izlemez, onu büyük ölçüde reddeder, o yüzden bu geniş yayılımlı fenomen için *antimodernizm* terimi daha aydınlatıcıdır. Fransız postmodernist Jean-François Lyotard modernizm ile postmodernizm arasındaki farkı şöyle açıklıyor:

> Postmodern alan aşırı geniş olsa da ve sözcük bazen birbirine taban tabana zıt şeyler için kullanılsa da temel olarak Aydmlanma'dan itibaren başlayan ve artık miadım doldurmuş olan modern dönemin algısına dayanır; ve bu modern dönem bilgide, sanatlarda, teknolojide ve aynı zamanda insan özgürlüğünde ilerleme fikrine bağlıydı ve tüm bunların gerçekten özgürleşmiş bir topluma götüreceği düşünülüyordu: yoksulluktan, despotizmden ve cehaletten özgürleşmiş bir toplum.[59]

Postmodernist toplum eleştirmenleri modernistlere eşitlikçi ve adil bir toplum kurmadaki başarısızlıkları yüzünden karşı çıkarlar. Postmodernistler modernistleri, monarşi altında köylülerin çektikleri sefalet, daha sonra sanayileşme adı altında işçilerin ezilmesi, kadınların kamusal alandan yalıtılması, ekonomik ve dini nedenlerle emperyalistlerin başka ülkeleri sömürgeleştirmesi ve yerli halkların yok edilmesi gibi olgular yüzünden eleştirirler. Postmodernist sanatçılar eserlerinde bu toplumsal konuları işlerler. Örnek olarak 5. Bölümde tartıştığımız Barbara Kruger'in yapıtlarını (bkz. Fotoğraf 30, Renkli Fotoğraf 30) hatırlayın.

Postmodernistler ilerleme olanakları ve geleceği olumlu yönde etkileme yeteneğimiz hakkında modernistlerden daha kötümser ve

bireyin özgürlüğü ve aklın toplumsal sorunları çözme gücü konularında çok daha kuşkucudurlar. Kriminoloji, felsefe ve edebiyat eleştirisi gibi çok farklı disiplinlerde üretim yaparak postmodern düşünce üzerinde büyük etki bırakan Fransız kültür eleştirmeni Michel Foucault, bilginin iktidar demek olduğunu ve genellikle iktidar sahibi bir azınlık tarafından çoğunluğa neyin doğru, neyin gerçek olduğunu dayatmak için kullanıldığını savunuyordu.

Yine çok etkili bir Fransız postmodernisti olan ve *metinler* için eleştirel yöntem olarak *yapıbozumu* kullanan Jacques Derrida, kendi *yapıbozum* ve *metin* anlayışını özetliyor:

> Bir "metni" (ki bu terim Bağımsızlık Bildirgesi'nden bir Van Gogh resmine kadar çok geniş bir tanımı kapsıyor) yapıbozuma uğratmak, onu parçalara ayırmak, yapmaya çalıştığı şeyi nerede yapamadığını bulmaktır. Neden biri böyle bir "okuma" (aynı ölçüde geniş tanımlanmış) yapmak istesin ki? Kusursuz açıklıkla bir şey söylemenin veya yazmanın (veya resmetmenin) olanaksızlığını deneyimlemek için; sorulara yanıt bulacak bir araştırma yöntemi veya kuram inşa etmenin olanaksızlığını deneyimlemek için ya da adamakıllı ağır konuların tam olarak anlaşılmasının olanaksızlığını deneyimlemek için, mesela ölüm gibi.[60]

Derrida ve diğer postmodernistler için yapıbozum şu modernist inanca karşı bir korunmadır: "Dünyanın basit olduğu ve kesinlikle bilinebileceği inancı, çok fazla şiddete yol açmış bir inanç. Bizleri, insan düşüncesinin neler yapabileceğinin sınırıyla karşı karşıya bırakıyor."

Postmodernistler fotoğraflar dâhil her çeşit şeyi metin olarak görür ve tüm metinlerin eleştirel olarak okunması gerektiğini söyler. Postmodernistlerin *metin* (text) kavramı modernistlerin *yapıt* (work) kavramından farklıdır. Yapıt tekildir, tek sesten konuşur o da yazarın sesidir, bu da okuru yazara ait olan tek bir anlamı aramaya iter. Buna karşılık postmodernist bir metin, hiçbir edebiyat parçasının ya da hiçbir sanat eserinin özgür ve benzersiz bir bireyin ürünü olmadığını, onun yerine pek çok sesin konuştuğu, harmanlandığı ve çarpıştığı, sürekli bir değiş-tokuşun gerçekleştiği bir yazışma ve alıntılama sahasının varlığını ima eder. Postmodernistler için bir metnin pek çok okuması (yorumlar ve

anlayışlar) arzulanır bir şeydir; tek bir okuma tam ve kesin olamaz. Ayrıca okumak basitçe tüketim olarak değil, üretim olarak görülmelidir. Okumak "üretken bir etkinliktir, anlamın yapımıdır, elbette bu okunan metnin rehberliğinde olur, ama onun tarafından manipüle edilmez. Yazmanın da kendisinden önceki metinlerin rehberliğinde ve onlar tarafından beslenerek yapılan bir etkinlik olduğu fark edilmelidir. Yazar, her zaman okur ve okur, her zaman yazar."[61]

Sosyolog Todd Gitlin 1988'de günlük deneyimden örnekler vererek postmodernist olarak gördüğü ve eleştiriyi gereksindiklerini düşündüğü insanları, yerleri ve şeyleri listeliyor: Robert Rauschenberg'in serigrafileri, Warhol'un çoklu imaj resimleri ve Sherrie Levine'in klasik fotoğrafların fotoğrafları.

Yapısalcılık ve *postyapısalcılık* bir arada bulunur ve dünyaya anlam katmanın zıt yollarını savunurlar. İkisi de bugünün fotoğraf kuramı ve eleştirisi üzerinde etkilidir. Yapısalcılık modernisttir, şöyle ki, altta yatan kodları, sistemleri ya da *yapıları* arayan yapısalcılar, toplumsal ilişkiler ve dünya hakkında nihai gerçeklere ulaşabileceklerine inanırlar. Örneğin Claude Levi-Strauss, toplumsal kodların altında yatan sistemleri ortaya çıkarmak için yapısalcı antropolojiyi geliştirdi. Bilimsel gerçeklerin peşinden koştu. Derrida gibi postyapısalcılar ise nihai hakikatlerden kuşku duyar ve hakikatin tarihsel olarak bağımlı ve her zaman kısmi olduğuna inanırlar. Bu yüzden postyapısalcılar postmodernisttirler.

Postyapısalcı *metin* kavramı yapısalcıların *gösterge* (sign) kavramının ayrıntılandırılmasıdır: "Her anlamlı eylem –kravat takmak, bir dostu kucaklamak, bir yemek pişirmek– belli birtakım yorumsal kodların içinde bir gösterge olduğu ölçüde anlamlıdır yalnızca."[62] Roland Barthes, bu kitabın 3. bölümünde fotoğraflı bir domates sosu reklamının yorumsal kodunu deşifre etti.

Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın etkisindeki postmodernistler, kendilik (self) kavramına da temkinli yaklaşırlar. Rene Descartes'ın darb-ı meseli "Düşünüyorum, öyleyse varım", birleşik rasyonel bir varoluşun olanaklılığına dair kurucu bir inançtır. Daha sonra Jean Paul Sartre gibi varoluşçular "varlık özden önce gelir" hükmünü, yani bireylerin özgür ve belirlenmemiş olduklarını eklediler. Fotoğraf eleştirmeni James Hugunin, Lacan'ın modernist kavramlara kafa tutan kendilik kuramını özetliyor:

> Lacan için Kendilik, Kartezyen Cogito ergo sum'un birlik içindeki egosu değildir. Böyle birlik içindeki bir Kendilik düşüncesi Lacan'a göre ideolojinin bir etkisi, bir yanılsamadır; özne, birlik içinde bir özneymişcesine varolur. Aslında yanlış tanınmış bir Kendiliktir bu, idealize edilmiş bir Ötekinin aynasında oluşturulmuş ve yine idealize edilmiş bir imgeden ibarettir. İdealize edilen Öteki ise, birinin ailesi de olabilir, Büyük Birader de veya film, televizyon ve edebiyat gibi kültürel düşünüm biçimlerinden biri de olabilir.[63]

Bu kendilik kuramı, eleştirmenlerin, bu kitapta daha önce tartıştığımız Cindy Sherman otoportreleri (bkz. Fotoğraf 4, Renkli Fotoğraf 1) hakkındaki yorumlarına çok benzer ve bu bir tesadüf değildir. Modernistler bireyi evrenin merkezine koyar; postmodernistler ise bireyi merkezsizleştirir ve kendiliğin dil, toplumsal ilişkiler ve bilinçdışının bir sonucu olduğunu iddia ederler.

Modernite ve postmodernite topluma tüm yönleriyle nüfuz etmiş durumda, edebiyattan mimariye, resimden popüler kültüre toplumun tüm kültürel formlarında görülüyorlar. Ancak bu bölüm, modernist ve postmodernist farklılıkların daha çok fotoğrafçılıktaki tezahürlerine eğilecek. Sanatta modernizm şu ilkelerle tanınır: popüler kültüre karşıtlık ve üstten bakma; yüksek sanatın vurgulanması ve zanaatlerin üstün tutulması; eğlence olarak sanata itiraz; kendine yeterlik ve aşkınlık üzerinde ısrar (sanat sanat içindir); sanatın toplumsal dünyaya değil, öncelikle diğer sanatlara gönderdiği inancı; biçimci ölçütlere göre ve sanat tarihinin nasıl geliştirildiğine bakılarak yargılanma arzusu; yorumda bağlamın göz ardı edilmesi; aracın (medium) saflığının gözetilmesi kaygısı (örneğin resimde "düzlemsellik")[64], anlatısal içeriğin ciddi sanat için uygunsuz bulunup reddi; sanatçının bireysel dehasına duyulan inanç; orijinallik arzusu; yeniye duyulan açlık ve değerli, benzersiz sanat nesnesine duyulan saygı.

Modernizm ve Fotoğrafçılık: Fotoğrafçılıkta modernizm, resim ve heykel için daha önce andığımız (örneğin 6. bölümde tartışılan Biçimselcilik) konumlara paralel konumlar alır. Modernistler sanat fotoğrafçılığının ticari fotoğrafçılıktan üstün ve farklı olduğuna inanırlar. Kitlesel medyada popüler olan renkli fotoğraflar, sanat fotoğrafçılığı cemaati tarafından onlarca yıl önemsiz sayılmış,

yalnızca siyah-beyaz fotoğraflar ciddiye alınmıştır. Modernistler moda fotoğrafçılığını da sanat fotoğrafçılığından değersiz bulurlar; Richard Avedon ve Irving Penn ihtiyaçları olsun olmasın, sanatçı olarak kabul edilmek için hala mücadele ediyorlar. Örneğin Diane Arbus ve Duane Michals'ın ticari işleri sanat fotoğrafları kadar itibar görmedi. *Life* dergisi başlıklar ve makaleler aracılığıyla yayınladığı fotoğraflar hakkında bolca bağlam bilgisi sunarken, aynı yıllarda Minor White'ın editörlüğünde hazırlanan *Aperture* dergisi ise imajın estetik ve ruhsal tefekkürünü engellemesin diye altına fotoğrafçının adını bile yazmıyordu. Modernistlerin fotoğrafta aracın saflığını gözetme arzusu, fotoğrafçılık tarihi boyunca tartışmalara neden olmuştur. Örneğin Edward Weston emülsiyon üzerine açıkça elle müdahale eden fotoğrafçıların işlerini "sözde-resimler" diyerek aşağılıyordu. John Szarkowski'nin fotoğrafa dair tanımlayıcı bulduğu özellikler (şeyin kendisi, ayrıntı, kadraj, zaman ve bakış açısı), aracı benzersizleştirmeye, özellikle de resimden farkını ortaya koymaya çalışıyordu.[65] Modernistler sembolist fotoğrafları anlatısal olanlara ve gerçekçiliği enstrümentalizme tercih ederler. Modernistler yalın (straight) fotoğrafın, fotoğrafçılığın yaptığı en iyi şey olduğuna inanırlar. Modernist baskılar değerlidir, imzalıdır, numaralandırılmış ve arşiv sürecinden geçirilmiştir.

Fotoğrafçılar Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunningham, Minor White ve Ansel Adams, tarihçi Beaumont Newhall ve küratör John Szarkowski fotoğrafçılığın en bilinen modernistleridir. Geçtiğimiz 25 yıl boyunca Szarkowski sanat fotoğrafçılığı alanındaki modernist kuramı biçimlendirmede büyük rol oynadı. Eleştirmen Richard Woodward'a göre, "Szarkowski Amerikan sanatının en büyük figürlerinden biri ve Modern Sanat Müzesi sanat fotoğrafçılığını dünyadaki bütün diğer kurumlardan daha uzun vadeli ve derin bir ilgiyle gözetti."[66] Woodward, Szarkowski'nin "fotoğrafın gazete başlıkları ve temalarıyla bağını kopardığını, itibar görmek için konuya ihtiyaç duymaksızın kendi ayakları üzerinde durmasını sağladığını" söylüyor. Eserin "kendi ayakları üzerinde durmasını" sağlamak, aşkınlık ve bağımsızlığa gönderen modernist bir temadır. "Konuya dayanmadan" kendi ayakları üzerinde durmak da modernist bir ilkedir; en önemli unsur olarak konuyu değil, biçimi görür. Woodward ekliyor: "Szarkowski 25 yıl boyunca bir fotoğrafın diğer tür bir fotoğraftan nasıl ayrılabileceğini çözümle-

mek üzere herkesten çok çalıştı." Szarkowski'nin çözümlemesi tipik bir modernist projedir; fotoğrafçılığın özelliklerini resim ve diğer medyaların özelliklerinden ayrıştırarak fotoğrafı benzersizleştirir.

Michael Köhler'in editlediği ve 1989'da yayınlanan "Constructed Realities: The Art of Staged Photography" modern fotoğraf pratikleriyle ilgili şu ilkeleri sunar:

Modern Fotoğrafçılığın Basit Estetik İlkeleri

1. Kamera sanatçısı konuları bulmalı, icat etmemeli.
2. Seçtiği gerçeklik parçasını hiç bir şekilde değiştirmemeli.
3. Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel olarak betimlemeli, başka bir deyişle biçim ve detaylar net, keskin ve sahici olmalı.
4. Karanlık odada pozlanmış negatif üzerinde hiç bir değişiklik yapılmamalı.
5. Baskılar teknik açıdan mükemmel olmalı ve grinin pek çok tonunu içermeli. Baskılar üzerinde oynama yapılmamalı.
6. Kamera sanatçısının yaratıcı başarısı; öğelerin seçimine, kamera açısının belirlediği fotoğrafik betimlemeye, odak uzaklığına ve pozlanma süresine bağlıdır. Resimsel ve grafik efektler fotoğrafın gerçekçi niteliğini zayıflatır ve bu nedenle bunlardan kaçınılmalıdır.[67]

Bazıları için modernizm geçmişe ait bir şey değil, aksine tam da şimdiye dair bir olgudur. 2004'de Los Angeles'daki J. Paul Getty Museum'da Weston Neaf'in düzenlediği ve Getty'nin kurucularının özel koleksiyonlarından alınan 70.000 fotoğraftan oluşan "Photographers of Genius at Getty" (Dahi Fotoğrafçılar Getty'de) sergisi bunun delilidir. Postmodernistler genellikle "deha" kavramını reddetse de Neaf onu sahiplenir: "Bu koleksiyon, muhteşem performaslarını her seferinde tekrar edebilen ve teknik ustalığın zorunlu olduğuna inanan çok büyük fotoğraf ustalarının var olduğu fikrine dayanmaktadır."[68]

Fotoğrafçılıktaki modernizm geleneği, güzel sanatlardaki modernizm geleneğinden farklı, kendi başına bir gelenektir. Fotoğrafçılığın modernizmi ile güzel sanatların modernizmi aynı inançlara sahiptir, ama fotoğrafın resimle birlikte meşru ve saygın bir güzel sanat olarak kabul görmesini isteyen fotoğraf camiası, savunmacı

bir tutumla kendi tarih kitaplarını yaratmış, üniversitelerde kendi bölümlerini kurmuş, kendi dergilerini çıkarmış ve sanat camiasından kabul beklediği aynı zamanda eğitimde diğer sanatçılardan ayrılığı tercih etmiştir.

Eleştirmen Abigail Solomon-Godeau fotoğrafın bu şekilde sanat olarak kabulünü "tartışmalı bir ödül" olarak görüyor:

> Bugün sanat fotoğrafçılığı, ilk kez 19. yüzyıl ortalarında önüne koyduğu gündemi tamamıyla başarmanın tartışmalı ödülünü topluyor: bir sanat biçimi olarak genel kabul, müzelerde bir köşe, (istikrarsız da olsa) bir piyasa, bir soy çizgisi ve tanınan bir kanon. Eserin özerkliğine, öz-gönderimselliğine ve aşkınlığına modernist bir sadakatin hala tutsağı kalarak, sanat fotoğrafçılığı sistematik olarak kendi ilintisizliğini ve saçmalığını körükledi. Bir anlamda gidecek hiçbir yeri yokken giyinip çıkmış gibi.[69]

Fotoğrafçılıkta Postmodernizm: Köhler, modern fotoğraf pratikleriyle postmodern fotoğraf pratiklerinin ilkelerini karşılaştırır:

Postmodern fotoğrafçılığın basit estetik ilkeleri

1. Fotoğraf sanatçısı konusu icat etmeli, hatta üretmeli. Artık sadece konuyu bulmak yeterli değil.
2. Uyguladığı tüm metodlar sanatçının tamamıyla kendi seçimi. Sanatçı, konusunu yapılandırmak için çaba harcayabilir, kameranın önündeki konusunu düzenleyebilir ya da başkalarının ürettiği görselleri kalkış noktası yaparak kullanabilir.
3. Tüm pozlama teknikleri kullanılabilir. Seçim bireysel sanatçının belli niyetlerinin bir fonksiyonudur.
4. Negatifler ve baskı üzerinde yapılan değişiklikler sadece kabul edilebilir değil, aynı zaman da istenilir şeylerdir de. Ne kadar düşsellik olursa o kadar iyidir.
5. Negatif ve baskılar üzerinde teknik hileler kullanmak mübahtır, ama bu çalışmanın niteliği için bağlayıcı bir standart değildir. İnandırıcı teknik hevesler başarılı bir resimsel strateji olabilir.
6. Fotoğraf sanatçısının yaratıcı başarısı, onun, kameranın ürettiği görsellerin geleneksel savlarını (sahicilik, nesnellik ve

gerçekçilik) sarsma ve özerk resimsel bir nesne gösterme yeteneğiyle ölçülür.[70]

Solomon-Godeau gibi bazı eleştirmenlerin görüşüne bakılırsa postmodernizm modernizmin yerini haklı bir şekilde almıştır. Jan Zita Grover şöyle yazıyor: "Bireysel deha, benzersiz ve kıymetli olan nesne, yeni ve kural yıkıcı olan sanat (yani paha biçilmezlik), çok ikna edici, çok yayılmacı kitle kültürüne tosladı; bu kitle kültürü orijinal ve röprodüksiyon, yüksek ve düşük sanat, eğlence ve bilgi, reklam ve sanat arasındaki farkları silikleştiriyordu."[71]

Hem Solomon Godeau'nun hem Grover'ın ifadeleri, reddettikleri modernizmin ilkelerini tekrarlıyor: "sanat eserinin özerkliği, özgönderimselliği ve aşkınlığı."; "bireysel deha, benzersiz ve kıymetli nesne, yeni ve kural yıkıcı sanat." Postmodernist sanatı benimseyenler sanatın genellikle topluma ilişkin siyasi, kültürel, psikolojik deneyimleri örneklediğini düşünürler; sanat piyasasının önceden kalma gizli gündemlerinin, sanat müzeleriyle, eleştirmenlerle ve dealer'larla ilişkilerinin farkındadırlar ve onlara göndermede bulunurlar; geçmişten olabildiğince ödünç almaya hazırdırlar; sanatta figüratife dönmüşlerdir, içeriği biçimden daha çok gözetir ve bir tarzlar çoğulluğu sergilerler.

Walter Benjamin, postmodernist pratiklere, özellikle fotoğrafın postmodernizm için merkeziliğine katkıda bulunmuş erken ve etkili bir figürdür. Alman kültür kuramcısının 1930'larda fotoğraf üzerine yazdığı iki makale bugün tüm kuramcılar, özellikle postmodernistler ve solcular tarafından sık sık alıntılanmaktadır. Makaleler şunlardır: "The Work of Art in the Age of Mechanichal Reproduction"[72] (Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri) ve "A Short History of Photography" (Fotoğrafın Kısa Bir Tarihi). Bu makalelerde Benjamin, ABD'de Strand ve Weston'ın yaptığından farklı olarak fotografik aracın başka özellikleri üzerinde durdu. Strand ve Weston, fotoğrafın dürüstlüğüne, negatifin sonsuz ayrıntılarına ve fotografik baskının güzelliğine dikkat çekerken Benjamin fotoğrafın resimden farklı olarak sonsuzca yeniden üretilebilir olmasına vurgu yapıyor. Ayrıca fotoğraf, resmi de yeniden üretebiliyor. Modernistler değerli imajı desteklerken Benjamin'in nosyonları mekanik yeniden üretim çağında imajın kitlesel olarak üretilmesi olanağını ortaya koyuyor.

Fotoğrafçılık postmodernizmin merkezindedir. Eleştirmen Woodward'ın yazdığı gibi; "Son yıllarda eleştirmenler arası sohbetlerde yeni-dışavurumculuğun yerini yeni-kavramsalcılık (neo-conceptualism) –sanatçının içsel yaşamını ilintisiz kılan bir fikirler, bilmeceler ve sıkı sorgulamalar sanatı– aldı. Fotoğraf, sanat dünyasının marjinlerinden merkezine doğru kaydı."[73] Benjamin'in düşüncesine verdiği örtük onayla Woodward, fotoğrafın postmodernist pratiğe en büyük katkısının röprodüksiyon olduğunu söylüyor: "Bir resimden farklı olarak fotoğraf sonsuzca yeniden üretilebilir. (Resimler ancak fotoğraf yardımıyla çoğaltılabilir.) Ayrıca fotoğraf kolayca uyum sağlar: büyütülebilir, küçültülebilir, kesilebilir, bulanıklaştırılabilir, gazetede, bir kitapta ya da bir billboard'da kullanılabilir. Benzer şekilde Abigail Solomon-Godeau'nun da listelediği biçimsel beceriler "dizisellik ve tekrar, temellük, metinlerarasılık, simülasyon ya da pastiş" pek çok sanatçının kullandığı araçlardır: John Baldessari, Victor Burgin, Hilla ve Bernd Becher, Dan Graham, Sarah Charlesworth, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Laurie Simmons ve James Welling.[74]

Postmodernizmin de eleştiriye karşı bağışıklığı yoktur. Kimileri postmodernistlerin hakikat arayışını hafife almalarının nihilizme yol açmasından korkar; kimileri de postmodernistlerin olanaksızı, bilemeyeceğimiz şeyleri vurgulamalarının bizi paralize etmesinden ve dünyanın adaletsizliklerine karşı tepki veremez hale getirmesinden korkar.[75]

Dijital Görseller ve Estetik Kaygılar

Fotoğraf üzerinde yapılan değişiklikler estetik, ontolojik, epistemolojik ve sıklıkla etik kaygılara neden olur. Sorun kasıtlı olarak değiştirilmiş sanat fotoğraflarında değildir. Herhangi bir kimse Jerry Uelsmann'ın (bkz. Fotoğraf 10) karanlık oda montajlarındaki teknik bilgi üzerinden estetik bir içgörü kazanabilir.

Crewdson, Uelsmann ve diğerleri tarafından açık biçimde değiştirilmiş görseller güncel ve tarihsel açıdan ontolojik, epistemolojik ve etik zeminler söz konusu olduğunda farklılık arzetmezler. Yine bazı düşünürler bu fotoğrafları estetik zeminde ele almak gerektiğini savunur. Edward Weston'un bazı fotoğrafları "sahte-resim" olarak adlandırdığını ve Richard Woodward'un her ikisi aynı konu malzemesine sahip olsa da Joel Sternfeld'ın fotoğraflarını Crewdson'unkilere göre daha üstün bulduğunu hatırlayın. Çünkü Sternfield'ın



FOTOĞRAF 37 Gregory Crewdson, *Untitled, Winter*, 2006

fotoğrafları gerçek, Crewdson'unkiler ise sinemasal açıdan yapılandırılmıştır. (Fotoğraf 37)

Gerçekte aşırı ve farkedilmeyecek biçimde değiştirilmiş, ama tam bir belgesel gibi sunulan ve algılanan bazı fotoğraflar söz konusu olduğunda ontoloji, epistemoloji ve etik sorun yaşamaktadır. Art Wolfe *Migrations* isimli fotoğrafik doğa kitabında, ren geyiği, zebra, kaz ve turnaları dijital olarak klonlayıp çoğalttığında izleyicilerin gerçeklik olarak algıladığı şeyi de değiştirmiştir. "Kaç tane turna var burada?" Gerçek dünyayla ilgili ve doğa fotoğraflarına baktığını zanneden insanları kandıran sahte bilgiler vermiştir. Wolfe, bilgisayar teknolojisi marifetiyle doğayı estetize ettiğini açık biçimde ifade ettiğinden izleyenlerde bir öfke ve gücenme duygusu uyanmaz. Anahtar soru, "Bu fotoğraf dijital mi" sorusu değildir; daha çok "Fotoğraflar dünyayı ve ona dair bilgimizi nasıl değiştirmiştir ve bunun sonuçları nelerdir" sorusudur.

ETİK KAYGILAR: FOTOĞRAFLAR AHLAKİ MİDİR?

Pek çok fotoğraf ve kültür eleştirmeni, fotoğrafçıların etik ve etik olmayan davranışları, fotoğrafik görsellerin ahlaki ve politik sonuçları ile ilgili sorunları gündeme taşımıştır. Toplumsalcı eleştirmen-

ler, biraz küçümser tavırla fotoğrafçılıkla avcılığı, kamera ile silahı ilişkilendirmektedir. On Photography (Fotoğraf Üzerine) isimli kitabında Sontag, "kameranın bir yağmalama silahı olarak satıldığı; kameranın silahın zirvesi, fotoğrafın ise cinayetin ulvileştirilmesi olduğu" meselesini tartışır. Sontag bu görüşleri 1973'te geliştirmeye başlamıştır, 30 yıl sonra bu önermeleri doğrulanmaya devam etmektedir.

Fotoğrafçılar aynı zamanda kişisel etik kurallara ve hassasiyetlerine göre de fotoğraflayacakları şeylere bir sınırlama getirir. Örneğin Nan Godin, 1992 yılında AIDS hastalığına yakalanan ve ölmek üzere olan arkadaşı David Wojnarowicz'in fotoğraflarını çekme fırsatını değerlendirmemiştir.

> Yatakta öylece yatıyordu. Ellerinde yaralar vardı. Kollarını havaya kaldırmış bir şeyler anlatıyordu. Sonra gözleri kapandı ve sessizleşti. Uzun boylu, ince ve çok yakışıklı bir adamdı. Daha önce çok güzel fotoğraflarını çekmiştim, ama şu anda içimden bir ses bunu yapmanın doğru olmayacağını söylüyordu, çünkü o anda aynı gerçeklik içerisinde değildik. Demek istediğimi anlıyor musunuz? Daha önce LSD kullandınız mı? O da sanki böyle bir şey kullanmış gibi, ölüm yüzünden halüsinasyon görüyordu. Ona nasıl bir ilaç verdiklerini bilmiyorum. Ama daha az acı çekerek ölmesi için ona bu tür bir şeyler verdiklerini biliyordum.
>
> Daha önce AIDS'ten ölmek üzereyken fotoğraflarını çektiğim herkes bana bunun için izin vermişti, ama ben Dave'den asla böyle bir şey isteyemedim. Çalışmalarımı sevdiğini biliyordum; yazdığı kitapta teşekkür ettiği ilk insan bendim. Bilemiyorum. Kendinde olmasa bile onu incitmek istemedim.

11 Eylül 2001'de New York şehrinde olan foto-muhabir Rankin Waddell de Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılışını fotoğraflamamaya karar vermiş:

> Şehir merkezindeki bir oteldeydim. Yardımcım telefon edip "Az önce bir uçak Dünya Ticaret Merkezi'ne çarptı" dedi. Bunun ne kadar büyük bir şey olduğunu o an anlamamıştım. "Şu an çok uykum var, seni birazdan ararım" gibi bir şeyler söyledim. Uyandığımda olanların farkına vardım ve haberlerde ikinci uçağında

da çarptığını gördüm. Ancak o an bulunduğum otelden 30 bina ileride olanların farkına varmıştım. İçimden, "Gidip fotoğraflarını çekmeli miyim?" sorusu geçiyordu.

Fotoğraflarını çekmedim; bunu yapmak istemiyordum. Sanırım bu biraz tuhaf bir durumdu. Birçok kişi de olayın fotoğraflarını çekmişti, ama bu benim için korkunç bir durumdu ve bu yüzden olayla ilgili hiçbir şey yapmak istemedim. Bunun aracısı olmak, bir biçimde olayı belgelemek ya da konuya dahil olmak istememiştim.

"Bu olayla ilgili deneyimlediklerim fotoğraf aracılığıyla olmayacak," diye düşündüm.

Bu bölümün son kısmı, örneklerle birlikte Marksist teori, feminist teori, çoklu kültür teorisi, queer teori ve post-kolonyal teori gibi konuları da öne sürerek kuramsal bakış açılarını etik kaygılarla birlikte ele almaktadır. Bu bakış açılarının hiçbiri tek bir teoriden oluşmamaktadır (örneğin birden fazla feminizm akımı vardır) ve her bir teori diğerlerinden de etkilenir.

Marksist Kuram ve Etik Fotoğraf

Allan Sekula fotografik postmodernizmi "sinik ve öz-gönderimsel maniyerizm" yapmakla eleştiriyor ve bunu "daha geniş toplumsal meselelerden gerçekten izole olmanın acısını çeken sanatçıların son moda öncülüğü" diye niteliyor.[76] Buna karşılık kendisi hem yazılarında hem fotoğrafçılıkta eleştirel bir toplumsal belgeselciliği benimsiyor: "Öyleyse, tekelci kapitalizmin tam anlamıyla insani bir yaşamın koşullarını oluşturmadaki yeteneksizliğini belgeleyen sanatı savunuyorum." Ardından şunları ekliyor:

> İnsan bedenine, çevreye ve işçilerin kendi hayatlarını kontrol etme yeteneklerine uygulanan baskı ve şiddete karşı aktif, aynı zamanda hem siyasi hem sembolik bir direnişe geçmemiz gerek; tekelci kapitalizmin artan iktidarına ve kibrine karşı, nihai olarak sosyalist dönüşümü amaçlayan bir direniş.[77]

Sekula, "yüksek sanat fotoğrafçılığı"na karşı işler üreten sanatçılar arasından kendisiyle birlikte Philip Steinmetz, Martha Rosler,

Fred Lonidier ve Chauncey Hare gibi isimlerin eserlerini tartışıyor. Postmodernistler gibi onlar da fotoğrafı ayrıcalıklı bir nesne gibi görmeyi reddediyor, tam tersine fotoğrafı sıradan insan yapımı bir kültürel nesne gibi kullanıyorlar. Fotoğraflara dili ekleyerek "imgeler tarafından sunulan anlamların ötesine geçiyor, onları ayrıntılandırıyor, güçlendiriyor, tamamlıyor, sağlamlaştırıyor veya onlarla çelişiyor ve onları yıkıp bozuyor."

Eserleri "liberal belgesel işlerden" de çok farklı. Sekula şöyle yazıyor:

> Örneğin tüm iyi niyetine rağmen Eugene Smith, *Minamata*'da, civadan zehirlenen Japon balıkçılarının çevreyi kirleten şirkete karşı ceza istemiyle sürdürdükleri mücadeleyi değil, daha çok onlar için duyduğu merhameti temsil ediyor. Tekrar söyleyeceğim: liberal estetiğin öznel manzarası kolektif mücadeleden çok merhamettir. "Büyük bir sanat"ın takdiriyle dolayımlanmış olarak merhamet, siyasi anlayışın yerine geçer.[78]

Sekula kapitalizmin yolsuzluğuna dair siyasi bir anlayışı, ardından radikal bir değişimi savunuyor. Sanat fotoğrafçılığı aracılığıyla merhamet, tek başına yeterli değil, hatta daha kötüdür; anlayışı bozar ve doğacak tepkinin yönünü değiştirir. Sekula ısrar eder; "kaygılı fotoğrafçılık ekolünün dışavurumcu liberalizmi" asla bir çözüm olamaz.

Eleştirmen James Hugunin, Sekula, Rosler ve Lonidier'i Marshall Mayer, Steve Cagan, Connie Hatch, Victor Burgin, Carole Conde ve Karl Beveridge gibi sanatçılarla birlikte "Marksist Gerçekçilik" terimi altında gruplandırıyor.[79] Hugunin, bu Marksist gerçekçileri Lewis Hine, Eugene Smith ve Roy DeCarava geleneğinin "kaygılı fotoğrafçılığından" veya "geleneksel belgeselciliğinden" ayrıştırıyor. Hugunin'e göre geleneksel belgesel fotoğrafçılık, fotoğrafın gerçekliği birebir, neredeyse tam ve eksiksiz temsil ettiği varsayımına dayanır ve fotografik imgenin bilgiyi aktarmada yeterli olduğunu, dile yalnızca ikincil anlamda ve sözlü olarak ihtiyaç duyduğunu farzeder. Geleneksel belgesel, izleyicinin dünyaya dair nesnel bilgiyi fotoğraf aracılığıyla alan ve alıcı (receptive) bir özne olduğuna inanır. Başka bir geleneksel varsayım da fotoğrafın şeffaf oluşudur; yani kendi ideolojisini saklar ve kendini şeyin kendisi gibi sunar ve kolayca da öyle algılanır. Marksizm ve postmodernizm geleneksel belgeselciliğin bu varsayımlarını

naif bularak reddeder ve bu geleneksel, hümanistik, kaygılı fotoğrafçılığın direnişi teşvik etmediğini, sadece sempati uyandırdığını savunur. Dahası bu akım, fotoğraf yüzey görünümleriyle meşgul olur, oysa yüzeyler görünüşlerin altında yatan karmaşık toplumsal güncel ilişkileri açıklığa kavuşturmak yerine karartırlar.

Victor Burgin, Marksist kültür kuramı fotoğraf kuramına uygulandığında "temsil araçlarının temsil edilen şey üzerinde bıraktığı belirlenimleri de dikkate almalıdır" diyor.[80] Burgin tüm yazarlığı ve fotoğrafçılığı boyunca temsilin temsil edilen şeyi nasıl etkilediği konusuyla ilgilendi. Görünürdeki ideolojileri toplum içinde etkin kılmak ve fotoğraf dâhil bütün imgelerle pekiştirmek bu projenin bir parçasıdır. Marksist kültür kuramı ideolojiyi, imgeler, mitler ve inançlardan oluşan ve tarihin belli bir döneminde toplumda hüküm süren ve rol oynayan bir temsiller sistemi olarak görür. Bu temsiller erkekler ve kadınlar üzerinde onlardan kaçarak etkili olur. Burgin, kadın hareketinin kadınların nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin zararlı sonuçlarını durmadan eleştirel olarak incelediğini belirtir.

Feminist Kuram ve Etik Fotoğrafçılık

Guerilla Girl'lerden (Gerilla Kızlar) biri sanatta feminist bağlamı şöyle konumluyor: "1984'te Modern Sanat Müzesi uluslararası bir resim ve heykel sergisiyle açıldı. Sergide 166 kişi vardı ve bunlardan yalnızca 16'sı kadındı –yani yüzde 10'dan bile az– dolayısıyla başımızın büyük dertte olduğunu biliyorduk. Böylece Guerilla Girls (Gerilla Kızlar) isimli grubu kurduk." (Fotoğraf 38) Kadınlar büyük tüylü maskeler takıp ellerinde muz sallayarak gerilla kılığına girdiler, *guerilla* terimi ise özgürlük savaşçılarının eylemlerine gönderme yapıyor. Seçtikleri isim imgesel olarak işliyor: kadın bedeniyle birleştirilmiş öfkeli gerilla imgesi. Mizahı stratejik olarak kullanıyorlar: "Bence insanları bolca mizahla hedefe yerleştirmekte gücü artırıcı, olumlu bir yan var; üzerinde hak iddia ettiğimiz meseleleri ortaya koymak da öyle- olup biten için özür dilemek yok, açıkça kasıt gütmek var." Kadınlardan biri (misillemelerden korunmak için anonim kalıyorlar), "sistemi gerçekten değiştirmek öyle inanılmaz bir biçimde zor ki şimdilik yalnızca daha çok kadının ona erişmesi için çalışıyoruz. İşte, sistemi çökertmekten farklı olarak değişim konusundaki tutumumuz bu."[81]

Feminist kuram iki anahtar fikir öne sürüyor: Cinsiyet (sex) toplumsal cinsiyetten (gender) farklıdır ve feminizm araçsaldır (instrumental). *Cinsiyet,* bizi erkek ya da kadın yapan fiziksel özelliklere; *toplumsal cinsiyet* ise erkek ya da kadın olmaya dair kültürel düşüncelere gönderir. Estetik ve sanatta feminist kuram uzmanı Sally Hagaman'a göre toplumsal cinsiyetler, sadece insan değil, birer erkek veya kadın olarak görüldüğümüz bir dünyada yaşamanın ne anlama geldiğini gösteren siyasi yapılardır.[82] Toplumsal cinsiyetler çeşitlidir. Toplumsal cinsiyetler toplumsallaşmıştır. Bir kültürün erkekten şu şekil, kadından bu şekil, bir gayden şöyle, bir lezbiyenden böyle davranmasını beklemesi ve bunu sağlamaya çalışması toplumsal cinsiyettir. Elbette kişinin seçebileceği pek çok eylem yolu vardır, ama kültürler, belli bir toplumsal cinsiyete sahipse kişinin nasıl düşüneceğini, nasıl hissedip davranacağını belirler. Toplumsal cinsiyetler genellikle hiyerarşik olarak kurulmuştur: Çoğu zaman erkek olan iktidar, erkek olmanın kadın olmaktan, erilliğin dişillikten, heteroseksüel olmanın eşcinsel olmaktan iyi olduğunu varsayar. Hagaman'a göre, toplumsal cinsiyet düzey ötesi bir fenomendir; bilinçdışı düzeyde yaptığımız bir şey değil, üzerine düşünülmesi gereken bir şeydir. Böylece eylemler de değişir. Hiyerarşik bir toplumda toplumsal cinsiyet çok kısıtlayıcı olabilir. Hiyerarşik olmayan bir toplumda toplumsal cinsiyet sadece bir tercih meselesi olur. (Renkli Fotoğraf 32)

Feminist olmak siyasi bir tercih olup direnişi ve statükoyu değiştirmeye yönelik eylemleri seçmek anlamına geldiğinden, feminizm araçsaldır (instrumental). İnsan feminist doğmaz, olur. Bütün kadınlar feminist değildir, hepsi feminist sanat yapmaz, hatta bazen feministler bile feminist sanat yapmaz, sanatla siyasetin birbirinden ayrılamaz olduğuna inanmalarına rağmen.

Abigail Solomon-Godeau, feminist kuramın kadın temsilleriyle ilgili düşüncelerini şöyle özetliyor: "Feminist kuramın merkezinde kadının kendi adına konuşmadığının kabulü yatar: kadın daha çok adına konuşulan kişidir, bu da şunu ima eder: bakılan, hayal edilen, gizemlileştirilen ve nesneleştirilen kişi."[83] Feminist fotoğrafçı Barbara DeGenevieve toplumda kadınların (ve diğer azınlık gruplarının) baskıcı temsillerini değiştirmeye adamış kendini ve şöyle yazıyor:

> Fotografik imgeler, birikerek bir kültürün fikirlerini, değerlerini ve tutumlarını şekillendiren ideolojik mesajlar taşırlar. Kültürel

> mitolojileri iletirler. Eğer bir resim türünden yeterli miktarda görürsek (örneğin erkekler tarafından şiddet gören kadınlar, gettolara kısılmış azınlıklar) bu imgelemin kültür için değerli olduğu sonucuna varabiliriz. Özellikle toplumun belli bazı görünümleri temsil edilmiyorsa muhtemelen bu onlara yeterince önem verilmediği olgusundan kaynaklanıyordur veya kültür için olumsuz bir değer taşıdıkları düşünülüyordur (eril cinsellikte kırılganlık, kadınların ve başka ten renklerinden insanların streotipik olmayan imgeleri).[84]

İki feminist sanat tarihçisi Griselda Pollock ve Deborah Cherry, kadınların güzel sanatlarda nasıl konumlandırıldığı üzerine benzer fikirler geliştiriyorlar: "Yaratıcılığı eril bir şey olarak temsil eden ve Kadın'ı arzulu erkek bakışı için güzel bir imge olarak dolaşıma sokan Yüksek Kültür, kadınların da kültür ve anlam üreticisi oldukları bilgisini sistematik olarak reddediyor."[85] Solomon-Godeau, fotoğrafı kullanan iki feminist sanatçının, Silvia Kolbowski ve Vikki Alexander'ın eserlerinde feminist kuramın vücuda geldiğini söylüyor: İkisi de doğrudan moda sanayindeki kadınların imgeleriyle uğraşıyor. İkisi de kitlesel olarak dolaşımdaki moda imgelerini yıkmak üzere hareket ediyor. Kolbowski, moda imgeleminin kadını nasıl farklı ve öteki olarak inşa ettiğini, böylece yabancılaştırdığını ve onu erkek bakışının röntgenci nesnesi haline getirerek ezdiğini açığa vuruyor. Moda imgelemi kadın için sunulduğunda ise kadın izleyici kendi cinsel kimliğini yansıtmak zorunda kalıyor, erkek bakışı için ve onun yanında varolan bir varlık olarak.[86] Alexander, kadınların moda imgeleminde nasıl ayinsel nesneler ve mallar gibi sunulduğunu ifşa ediyor eserlerinde. Solomon-Godeau'nun çözümlemesine göre; "Alexander bu imgeleri doğallıktan çıkararak maskelerini indiriyor." Solomon-Godeau, bu iki sanatçı ve diğer feminist sanatçılar hakkında şu sonuca varıyor:

> Her ne kadar vurgularında, taktiklerinde ve temellük derecelerinde farklılıklar bulunsa da, Alexander, Kolbowski, Kruger, Levine ve Prince, düşüncelerinde kültürel, siyasi, cinsel olanı temel alan sanatçılar. Bu eserler ister tek tek ister toplu halde görülsün, ister postmodernist sanat pratiğine örnek olarak gösterilsinler, fotoğrafçılığı büyük ölçüde etkisi altına almış olan



FOTOĞRAF 38 Guerilla girls, T-Shirt Transfer, 2003.

dar görüşlülük, kalın kafalılık ve muhafazakarlığa karşı çok canlı duruyorlar.[87]

Bununla birlikte feminist sanat ve edebiyat üretimi kadınların temsili sorunuyla sınırlı değildir. Lynette Molnar, *Newsweek*'ten aldığı, kürtaj yanlısı bir kadını iki polis tarafından sürüklenerek gösteriden uzaklaştırılırken gösteren bir fotoğrafın üzerine şunları yazıyor: "Kendini üstün gören sağ kanat köktenci Hristiyan erkek kanunlarınızı üzerimden çekin." İmaj yaklaşık 60'a 90 santimetre büyüklüğünde ve fotokopilerin ardarda dizilmesinden oluşuyor; kürtaja serbestlik veren yasanın iptali için yapılan Yaşam Hakkı gösterilerine karşı-gösterilerde kullanılmak üzere pankart olarak hazırlanmış. Molnar'ın yapıtı toplumsal bakımdan eylemci, dolaysız ve geniş bir izleyici kitlesi için ulaşılabilir; müze için değil, sokak için

yapılmış. Sahadaki feministler sanat dünyasına tam katılım için de mücadele veriyorlar, fonlardan eşit pay alma, müze ve galerilerde eşit temsil edilme ve fotoğraf fakültelerindeki kadınların sayılarını artırıp statülerini yükseltme gibi çabalar buna dâhil. Ortaklaşa bir proje olarak tarihte unutulup gitmiş kadın sanatçıları bulmaya çalışıyorlar. Sanat eleştirisinde bazı feministler kişisel bir ses ve yazma tarzı ile fark yarattılar ve nesnellik kavramından uzak durdular. Bölüm 1'de tartıştığımız Lucy Lippard'm aktivist eleştirisi buna iyi bir örnek oluşturuyor.

Feminist fotoğrafçı Laura Cottingham, feminist fotoğrafçıların ve akademisyenlerin fotoğrafik anlayışımızı "kişisel olanı politik kılarak, kadınların katkılarına gözlerini kapatan ata-erkil yazıma karşı sanat tarihinin esaslarını yeniden yazarak, otobiyografiyi işin içine katarak, teknik ve yerel emeği iyileştirerek ve eril deneyimin evrenselleşmesine karşı dişil öznelliği merkeze alarak" değiştirdiklerine inanıyor.[88]

Çok-Kültürlülük Teorisi ve Etik Fotoğrafçılık

Çok kültürlülük, ABD'de, 1960'ların başında toplumu tüm bireyler için daha eşit ve adil kılma konusunda yeniden yapılandırmak için ortaya çıkan insan hakları hareketinden doğmuş ve gelişmiş bir toplumsal reform hareketidir. Patricia Stuhr'a göre çok-kültürlülüğü savunanlar, insanların zamanın toplumsal, politik ve ekonomik şartlarına; azınlıklarla ilgili güç ilişkilerine ve hak gasplarına karşı daha duyarlı olduğu bir toplumsal yapılanmadan yanadırlar.[89] Bu reform hareketinin arkasındaki teori, insanlara, egemen ideolojiyi sorgulatan ve daha eşit ve adil bir toplum kurma konusunda onları ümitlendiren değişiklikler yapmak için teorik ve pratik araçlar sağlar. Çok-kültürlülük teorisyenleri tekil bir yanıta, kapsamlı bir modele veya belli bazı kurallara sahip değildir. Onlar daha çok insanları, kendi tarihsel ve güncel kültürel geleneklerini gözden geçirerek öğrenmeye teşvik ederler.

Stuhr, haklar ve töhmetlerin kültürlere yüklendiğini, ancak herhangi bir kültürün bir hakkı olmadığı gibi eylemde bulunmadığından suçlanmayı hak etmediğini söyler. Kültürler değil, küresel olaylar ve medyanın etkilediği bir kültür içindeki insanlar eylemde bulunurlar. Çok-kültürlülük teorisyenleri, görsel kültürün yorumu

ve üretimi üzerinden bireylerin bugün ve yarınlarını kontrol etmesine ve biçimlendirmesine yardımcı olan toplumsal hareketleri ve eylemleri destekler. Görsel kültür kavramı, fotoğrafçılığı güzel sanatların "rafine" atmosferinden kurtarmaya ve onu iletişim dahilindeki dünyanın daha geniş bir bağlamına oturtmaya çalışır.

Çok-kültürlü toplum içinde ırk kavramıyla ilgilenen Richard Dyer, "ırksal betimlemelerin modern dünyanın örgütlenmesinde merkezi bir öneme sahip olduğuna" inanır.[90] Çünkü ırk kavramı insanlar arasındaki önemsiz fiziksel ve coğrafi farklara işaret eder yalnızca. En güçlü toplumsal pozisyon, ırksal bir niteleyiciye ihtiyaç duymayan "ırksızlık" veya sadece insan olma mefhumudur ki bu da "beyaz" olmaktır. Beyaz insanlar sürekli diğer insanların ırklarını tanımlayarak kendilerini ırksızlaştırır.

Beyazlar insanlık için konuşmaktadır; bir ırkı olan insanlar ise yalnızca kendi ırklarıyla ilgili konuşabilir. Kitap, dergi, gazete, reklam, televizyon ve filmlerde beyazlar egemendir, merkezdedir ve standarttır: "Beyazlık belli bir ırk değildir, Onlar genel olarak insan ırkıdır."

Sanatçı ve yazar Coco Fusco, Dyer'ın görüşlerini kullanarak Richard Avedon'un *In the American West* kitabında diğer bütün konuları özel olarak isimlendirirken neden bir fotoğrafa "Unidentified Migrant Worker" (Kimliği Belirsiz Göçmen İşçi) ismini verdiğini sorgular. Fusco, resimdeki adamın Meksikalıya benzediğine dikkat çeker. Adam yarı çıplak ve sırılsıklam haldedir. Fusco sorar: "Bu adamı etnik bir tipin yoz bir versiyonu olarak mı görmeliyiz?" Fusco, Dyer'la birlikte, kovboyların ABD'de beyaz maskülenliğin yapılandırılmasında son derece önemli olduğunun altını çizer ve Hollywood westernlerindeki hakim kültürel temsilde yerli nöbetçilerle birlikte kovboyların beyaz adamlar olarak gösterildiğini vurgular. Ayrıca bu temsillerde kalabalık siyahi nüfusun ve kovboy kültürünün menşei olan Meksika kültürünün gözardı edildiğini ekler. Richard Prince'ın Marlboro'nun sigara reklamlarına yönelik eleştirileri de bu minvaldedir.[91]

Görsel kültür uzmanı olan Nicholas Mirzoeff de ilk kez 1955'de Museum of Modern Art'ta gösterilen Edward Steichen'in "The Family of Man" isimli oldukça popüler sergisinde yer alan bazı konuların sık tekrarlanmasına işaret eder. Mızraklarla avlanırken, su taşırken veya bir ateşin etrafında toplanıp hikayeler anlatırken gösterilen Afrikalılar

yarı çıplaktır ve bu "ilkel Afrika ve kültürlü Batı" ayrımını desteklemektedir. Mirzoeff'e göre Steichen bu fotoğrafları, SSCB ile ABD arasındaki soğuk savaş döneminde Amerikan değerlerini ve ABD'nin politik üstünlüğünü vurgulamak için kullanmıştır. Örneğin Steichen, eliyle buğdayları biçen bir Sovyet kadınıyla Amerikadaki geniş buğday tarlalarında makinelerle çalışan büyük bir insan grubunun fotoğrafını yan yana koymuştur. ABD'nin teknolojik ve dolayısıyla kültürel üstünlüğü sergiyi gören herkes için aşikardır.[92]

Mirzoeff ayrıca fotoğrafçılığın ABD'de kölecilik ve ırkçılığın hizmetinde nasıl kullanıldığını da birçok örnekle gözler önüne serer. Linç, yakılarak veya asılarak öldürülen kişilere yönelik uzun bir işkencenin ve katliamın gösterisidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında linç fotoğrafları, beyazların eğlencesi ve siyahilere yönelik terörün nişanesi olarak elden ele dolaşmaktaydı. 1878'de Nebraska'da bir sanat fotoğrafçısı olan H. M. Hatch, arazi sahibi olmak istedikleri için linç edilen Ami "White" Ketchum ve Luther H. Mitchell'in parçalanmış cesetlerinin stereografik görsellerini üretti ve bunları, tanesini 35 sentten veya düzinesini 3 dolardan satışa sundu. "Gösterişli linç kültürü" 1888'de piyasaya sürülen kullanımı kolay Kodak kameraların aracılığıyla yayıldı. 1916'da Fread A. Gildersleeve, Jesse Washington'un yanmış ve sokaklarda sürüklenmiş cesedinin fotoğraflarını 10 sentten satışa sundu.[93]

Diğer yandan Afro-Amerikan olan kölelik karşıtı ve kadın hakları savunucusu Sojourner Truth da fotoğrafı baskılara karşı direnişin bir aracı olarak kullandı. Truth, kölelik yıllarında ateşli konuşmalar yaparak tüm ülkeyi dolaştı, toplantılar düzenleyerek kendi fotoğraflarını sattı. O, karizmanın fotojenik olabileceğini farkeden ilk kişilerdendi.

Queer Teorisi ve Etik Fotoğrafçılık

Catherine Opie, lezbiyen, gay, biseksüel ve transeksüellerden oluşan pek çok gruptan insanın portrelerini soruşturmaktadır. Holland Cotter, Opie'i "en tanınmış portre fotoğrafçısı....bizden biri ve öteki: bir belgeselci ve bir provakatör; bir klasikçi ve bir başına buyruk; bir seyyah ve bir evcimen; gay adetlerine direnen lezbiyen bir feminist anne; kendi memleketi ve kültürüyle ciddi tartışmalar yaşamış Ohio doğumlu bir Amerikalı" olarak tanımlar.[94] Catherine'in çalışmaları queer teorisinden beslenir. (bkz. Fotoğraf 39)



FOTOĞRAF 39 Catherine Opie, *Amy,* 1996, 20.3 x 20.3 cm

Teresa de Laurentis "queer teorisi" terimini 1989'da kullanmış ve homoseksüelden "gay"e, "gay"den "lezbiyen"e ve "lezbiyen"den "queer"e uzanan terminolojinin tarihsel yolunu çizmiştir.[95] *Queer* terimi, queer literatürü içinde bazen LGBT olarak kısaltılan lezbiyen, gay, biseksüel ve transeksüel insanları kapsar.

Queer teorisi 1980'lerin ortasında, akademik camia içindeki edebiyat ve kültür eleştirisi çalışmalarından doğdu ve feminist teori ile Fransız düşünürler Michel Foucault ve Derrida'nın çalışmalarından etkilendi. 1970'lerde Amerika ve Avrupa'da seksüel azınlıklar için güvenli bir yer oluşturmak için mücadele eden gay özgürlük hareketinin içinde serpildi. Bununla birlikte Queer teorisyenleri özgürlükten fazlasını talep etmektedir. Queer destekçileri daha çok "Batının tek eşli heteroseksüel evliliklerine uymayan insanlar üzerinde baskı kurmak için kullanılan normallik, seksüellik ve *hetero-homoseksüel*



FOTOĞRAF 40 David Wojnarowicz, *Untitled (Falling Buffalo),* 1988-89, Gümüş-jelatin baskı, 70 x 90 cm

gibi kültürel düşünceleri ortadan kaldırmayı" amaçlar.[96] Queer aktivistlerinin asıl hedefi insanlara kendi cinsel kimliklerini oluşturmalarını sağlayacak bir özgürlük kazandırmaktır.

Yapı-sökümcü Derrida gibi queer teorisyenleri de "metinleri üreten kültürün altında yatan güç ilişkilerini, ayrımları ve anlamları; romanlar, televizyon programları ve fotoğraflar gibi metinler üzerinden analiz eder."[97] Analizleri "sosyal açıdan ayrıcalıklı kadın ve erkeklerin cinsiyet rollerine uymayan ve seksüel normlara kafa tutan" insanları bastırmak için, "sapkın" ve "normal" kavramlarını tanımlayarak seksüel davranışlara çeki düzen vermeye çalışan karmaşık kültürel stratejileri ifşa eder.

Ayrımcılık üreten ana-akım politik ve pratiklere karşı koymak için görseller kullanan sosyal açıdan aktif gruplardan basılar şunlardır: ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), Gran Fury, DIVA TV (Damned Interfering Video Activist Television) ve LAPIT. Gran Fury, 1988'de kurulmuş bir AIDS aktivistleri kolektifidir ve sosyal değişim için sanat üretip onu kullanır. Bunlar AIDS sorununun top-

lumsal ve politik payandalarına karşı durarak kolektif olarak sanat yaparlar. Gran Fury, grafik imajlarını otobüslere, metrolara, billboardlara ve posterler üzerine yerleştirir. Grafik çalışmaları sıklıkla insanların bu alanlarda görmeye alışık olduğu reklamları çağrıştırır.

1992'de AIDS'ten ölen fotoğrafçı David Wojnarowicz'in *Untitled (Falling Buffalo)* çalışması (İsimsiz, Düşen Buffalo, bkz. Fotoğraf 40) önemli bir queer görselidir. Wojnarowicz, New York'un sanat çevrelerinde, HIV taşıyıcısı olduğunu gizlememesi, halka açık konuşmaları, kışkırtıcı politik yazıları, başarısız AIDS politikaları ve sosyal güvence eksikliği hakkında ürettiği multi-medya görseller nedeniyle oldukça önemli bir figürdü.

Bir röportajında Wojnarowicz, görüp fotoğrafladığı düşen buffalonun metaforik etkisi üzerine şunları söyler:

> Washington'daki Natural History Museum'daki büyük bir diyaromanın bir parçası olan buffaloyu görür görmez çarpılmıştım. Çocukken öğrenciğim şeylerle pek çok bağlantısı vardı bunun. Jersey'nin yeni gelişmeye başlayan kırsal bölgelerinde yetiştim. Kendimi bu topluluklara çok yabancı hissettim, çünkü bu topluluklar kendilerine yabancıydı. İnsanların çoğu kendi çayırlarının ötesine gitmiyordu ve karşılıklı etkileşimle hiç ilgilenmiyorlardı.[98]

Postkolonyal Teori ve Etik Fotoğrafçılık

Kolonyalizm (bazen kültürel emperyalizm olarak da adlandırılır) bir gücün bir bölge veya insanlar üzerinde askeri, ekonomik, dini veya kültürel hegemonyasını kullanmasıyla gerçekleşen bir kontrol politikasıdır. Koloniciler, kolonileştirilen ülkenin vergilerine, mallarına ve refahına el koyar, devamlı bir insan ve hammadde kaynağı oluşturmak için insanların ekonomilerini yeniden biçimlendirir. 1500-1900 yılları arasında Avrupa, tüm Kuzey Amerika, Güney Amerika ve Avusturalya'yı, Asya ve Afrika'nın büyük bölümünü nüfus üstünlüğünü elde etmek için yerleşimciler göndererek veya varolan hükümetleri kontrol altına alarak kolonileştirmişti. İspanyollar ve Portekizliler 15. ve 16. yüzyıllarda Batı yarıküreyi, Hollandalılar Endonezya'yı, 17 ve 18. Yüzyıllarda Britanya, Kuzey Amerika ve Hindistan'ı sömürgeleştirmişti. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupalı uluslar dünyanın %85'ini sahiplenmişlerdi. Kolonyal çağ

İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde sonra giderek sonlandı. Hindistan, 1947'de; Mısır, 1954'te; Kongo, 1960'da; Uganda, 1962'de ve Kenya 1965'te bağımsızlıklarını elde etmişti.

Britanya'nın kolonileştirdiği ABD, postkolonyal bir ülke olarak ele alınabilir. Fakat ABD yerli Amerikalılara uyguladığı soykırım politikaları, 17 ve 19. Yüzyıllar arasında Afrikalıların köleleştirilmesi, İspanyol-Amerikan savaşının ardından Porto Riko, Küba, Panama, Filipinler ve Hawai bölgelerine sahip çıkması ve şu anda dünya siyaset sahnesindeki baskın rolü nedeniyle aynı zamanda kolonici bir devlet olarak da görülebilir.

Bazı uzmanlar Afro-Amerikan çalışmaları postkolonyal çalışma içine yerleştirir:

> Afro-Amerikan çalışmaları öncelikle, 17. ve 19. yüzyılların arasında zorla Amerika'ya getirilen Afrika kökenli siyah Amerikalıların kültür ve adetlerini inceler. Muhtemelen bugün postkolonyalizm içindeki en önemli çalışma, emperyalizmin kimlik ve ırksal ayrımlar üzerindeki etkileri, etnisite, tarihin sözel ve yazınsal kayıtlarının marjinalliği ve otantikliği gibi konuları ele alan Afro-Amerikan çalışmalarıdır.[99]

Christine Roth ve Cary Henson postkolonyal teorisyenlerin ilgilerini birlikte şöyle anlatıyorlar:

> Postkolonyalizm, Asya, Afrika ve Amerika kıtalarının ABD ve Avrupa ülkeleri tarafından kolonileştirilmesinin ekonomik, kültürel ve siyasi sonuçlarını inceler. Postkolonyal çalışmalardaki ana meseleler şunlardır: 1) Yerli halklar nasıl yok edildi, baskı altına alındı veya dönüştürüldü; 2) Yerli halklar kolonyal güçlerden özgürlüğünü geri almak için nasıl mücadele etti; 3) Kolonyalizmin etkisi hem kolonileştirilmiş hem de kolonileştirmiş ülkelerde nasıl devam ediyor.[100]

Akademik alanda postkolonyal çalışmalar 1970'lerden beri ilerliyor. Bu çalışmalar Marksizm, feminizm, queer teorisi ve postmodernizm gibi pek çok teorik perspektifi etkileşmiş ve onlar tarafından da etkilenmiştir. Edward Said'in 1979'da yayınlanmış *Orientalism* kitabı bu akademik alanın ilk ve en itibarlı metinlerindendir.[101] Bu kitapta Filistin kökenli bir Amerikalı eleştirmen olan Said, dikkatli

ve ikna edici bri biçimde batılı düşünürlerin (19. yüzyıl düşünürleri) Asya ve Orta Doğu'nun geniş alanlarının nasıl "Doğu" olarak adlandırdığını açıklar ve bunu eleştirir.

Said'in eleştirileri, "bir güç olarak bilgi" teması etrafında döner. Etkili bir işgalin, işgal olunanın bilgisini gerektirdiği bilen Batılı bilginler, "Doğu"nun yazarlarını İngilizceye tercüme etmişlerdir. Oryantalist uzmanlar aktif öznelerken Doğu, çalışılmış, gözlemlenmiş ve pasif bir duyumsal nesne haline getirilmiştir. Bu uzmanlar Asya ve Orta Doğu'nun çeşitli halklarının imajını bir noktada toplamıştır. Batılılar Doğu'yu biyolojik olarak zayıf, kültürel açıdan geri kalmış, değişmeyen ve eril batının hükümranlığını bekleyen dişil yan olarak tanımlamıştır. Said'in sözleriyle oryantalizm, "sadece konu malzemesini indirgemek ve aşağılamakla kalmaz, aynı zamanda uygulayıcılarını da körleştirir." Said, Batı ve Doğu arasındaki farkları yadsımaz, ancak uzmanların halkları tektipleştirmekten ziyade küçük ve istikrarlı kültürel bölgeler üzerinde çalışması ve konularının kendi hikayelerini anlatmalarına izin vermesi gerektiğini söyler.[102]

Postkolonyal bir eleştirmen olan ve özellikle fotoğraf, kolonyalizm ve iktidar kavramlarıyla ilgilenen İngiliz Anandi Ramamurthy "kameranın 19. yüzyılda kolonizasyonun hizmetinde bir silaha dö-



FOTOĞRAF 41 Ed van der Elsken, American Tourists photographing children, (Amerikalı Turistler çocukları fotoğraflarken), tarihsiz.

nüştüğünü" yazar. Fotoğrafın icadının ilk yılları, Avrupalı imparatorlukların ülke ve halkları kolonileştirme süreciyle aynı zamana rastlar. Postkolonyal uzmanlar, beyaz fotoğrafçı ile genellikle renkli olan kolonileştirilmiş özne arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini araştırır. "Öteki"; itaatkar, egzotik ve ilkel olarak görülür ve fotoğraflanır. Bu tür fotoğraflar aracılığıyla Avrupalı fotoğrafçı ve izleyici kendi üstünlüklerini algılar. Avrupa, tüm diğer kültürlerin kendisine göre yargılanabileceği bir "norm"dur. Farklı olan, kendi "Ötekiliği" aracılığıyla güçsüz kılınmıştır.

Ötekilerin erotize edilmiş fotoğrafik temsilleri antropolojik, coğrafi ve ekonomik ilgilere hizmet eder. Örneğin Belçikalı şirket Kasai, Kongo'da kaynak ve Pazar araştırması yapması için fotoğrafçılar tutmuştur. Fransızlar, Cezayir'in kolonileştirilmesi sırasında Fransız stüdyo fotoğrafçılarının çektiği Cezayirli kadınların egzotik ve erotik kartpostallarından oluşan yeni bir tarz geliştirmiştir. Cezayirli kadınların kurgulanmış seksüel görünümleri Avrupalıların fantezileriyle örtüşmüştür.

Renee Cox, kendi portresinde (Fotoğraf 42) kolonyal dönemin "ötekileştirilmiş" yerli vücutlarını yeniden gündeme getirir. 1810'da Saarjite Baartman (Hottentot Venüsü) Güney Afrika'dan Avrupa getirilip İngiltere ve Fransa'da 5 yıl boyunca bir kafes içinde çıplak bir biçimde sergilenmiştir. Kadının geniş kalçaları büyük merak uyandırmıştır.

SONUÇ

Yorumsal ve değerlendirici sorular gibi kuramsal sorular da farklı yanıtlara yol açıyor. Fotoğrafları yorumlamak ve değerlendirmek gibi kuram üretmek de fotoğrafçılıkta az veya çok aydınlatıcı sonuçlar verir; şöyle veya böyle bilgi aktarır, fotoğraf çekmeyi, fotoğrafları ve dünyayı daha anlaşılır bulmamıza iyi kötü yardım eder. Kuramlar veya kuramsal meseleler, tıpkı yorumlar ve değerlendirmeler gibi öne sürülürler, gözden geçirilirler, değiştirilirler ve kabul veya reddedilirler. Kimi zayıf bulunarak boşlanır; bazıları kaydedilir, düşünülür taşınılır ve zaman içinde tartışmalarla değiştirilir.

Yine de bu tartışmalar ve çatışan görüşler, fotoğrafçılık ve fotoğraflar hakkında süregiden ilginç, bilgilendirici bir diyaloğa katkıda bulunuyor, fotoğraf yapımı kadar fotoğraflara bakmaya da hayatiyet kazandırıyor. Fotoğraf kuramları bazen çelişik de olsalar önemli ve



FOTOĞRAF 42 Renee Cox, HOT-EN-TOT, 1994, 50 x 40 cm

değerlidirler. Önemlidirler, çünkü pratiği etkilerler. Değerlidirler, çünkü fotoğrafçılık, tek tek fotoğraflar ve hatta dünya hakkında anlayışımızın ve değerlendirmemizin gelişmesine yardım ederler. Bazı kuramsal meseleleri ve varsayımları bilmek, tartışmalara daha iyi katılmamızı sağlar ve fotoğraf üretir ve fotoğrafları eleştirirken ne yaptığımız hakkında bizi daha iyi bilgilendirir.

BÖLÜM 8

FOTOĞRAFLAR ÜZERİNE YAZMAK VE KONUŞMAK

İşte şimdi fotoğraflar hakkında yazacak kadar donanımlısınız. Bir fotoğrafa sorulabilecek dört temel soru belirledik: Burada ne var? Ne hakkında? Bu iyi mi? Bu sanat mı? Bu sorulardan herhangi birine vereceğiniz yanıt size yazacak anlamlı bir şey verecektir.

Tabii yazmak için yazmak istemeniz gerekir. İlginizi çeken bir fotoğraf, bir kitap ya da bir sergi seçin. Yapıtı beğendiğiniz veya ona karşı çıktığınız için ilgilenmiş olabilirsiniz. Henüz belirleyemediğiniz nedenlerden ilginizi çekmiş olabilir ya da yapıt sizi cezbetmiştir ama henüz onu anlamadığınızı hissediyorsunuzdur. Buna karşılık yapıt sizi ilgilendirmiyorsa onun hakkında yazmakta zorlanırsınız. Eğer size ilginizi pek çekmeyen bir görev verilmişse onu ilginizi çeken alternatif ve karşılaştırılabilir bir tanesiyle değiştirmeye bakın, bunu profesörünüzden rica edin. Eğer izin çıkmazsa o zaman motivasyonunuzu kendiniz yaratmak zorunda kalacaksınız. Hatta ödevinize verilen konu hakkındaki gönülsüzlüğünüzün nedenlerini yazarak başlayabilirsiniz.

YAPITI GÖZLEMLEMEK VE NOTLAR ALMAK

Fotoğraf ya da sergiyi dikkatlice inceleyin, yapıt üzerine düşündükçe notlar alın. Notlarınızın tam olmasına dikkat edin. Dikkat etmezseniz ilk seferinde ne görmüştüm diye tekrar müzeye gitmeniz gerekebilir. Notlarınızın tam ve eksiksiz olmasına gayret edin, özellikle yazılı materyaller söz konusu olduğunda. Özensiz not tutma kasti olmayan intihale (aşırma) yol açabilir, bu başkasının sözcüklerini veya fikirlerini kendininmiş gibi kullanmaktır. Notlar

alırken bir başka yazarın sözlerini tırnak içine alın ve bibliyografik bilgiyi dikkatlice aktarın: yazar, başlık, yayıncı, yayın yeri, yayın tarihi, sayfa numaraları. Eğer yazınızda başka birinin cümlelerini kullanacaksanız onları tırnak içine almak zorundasınız. Eğer başkasının fikrini kullanıyor ama onun sözcükleriyle anlatmıyorsanız, yine de fikrin kaynağını ya metnin içinde ya da bir dipnotta belirtmek zorundasınız. Kasti olsun veya olmasın intihal, ciddi sonuçları olabilecek ciddi bir meseledir.

Bir yazarın yazım formatını edinin. Bir profesörün, bir akademik departmanın ya da bir yayıncının üslup tercihleri farklı olabilir. Eğer belli bir yazım formatı şart koşulmamışsa gidip kitapçıdan bir tane alın ve onu takip edin. *The Chicago Manual of Style*, Turabian stili, *Modern Language Association Handbook*, Strunk ve White'ın *The Elements of Style* kitabı ve benzerlerinde yer alan stil yönergeleri, sizi iyi yazı hakkında bilgiyle donatır, dipnot eklemeyi, bibliyografya kurmayı ve diğer teknik konuları öğretir ve tutarlılık arz ederler. Onlar olmadan gereksiz yere ve verimsizce kendi stil rehberinizi icat ediyor olacaksınız.

Fotoğraflar hakkında daha çok şey öğrenmek için onlar hakkında yazacak ve betimleme, yorumlama, değerlendirme etkinliklerini izleyeceksiniz. Hem konuyu hem biçimi betimleyin. Eserin içinde yer aldığı sunumsal çevreyi veya dışsal bağlamını da not edin. Tek bir eser mi, yoksa bir sergi üzerine mi yazıyorsunuz? Tek bir eserse nereden kaynaklanıyor, neden burada ve şimdi sergileniyor? Eğer bir sergiyse onu kim ve niye organize etti? Küratörün veya sergideki sanatçıların ağzından işe yarar ifadeler var mı? Fotoğrafçı hakkında, fotoğrafın çekildiği yer ve zaman hakkında bildiklerinizi hatırlayın. Bu dışsal bilgi fotoğrafa dair yorumunuza bilgi katacaktır.

Bir fotoğrafı gözler ve hakkında neyi nasıl yazacağınıza karar verirken duygularınızı dinleyin ve bu duyguları neyin harekete geçirdiğini bulun. Aklınıza gelen sözcük ve cümleleri serbestçe alt alta yazın; şimdi ne kadar çok yazarsanız sonra o kadar az kurup inşa etmek zorunda kalacaksınız. Daha sonra onları mantıklı bir düzene sokabilir, ilintisiz kalanları dışarıda bırakabilirsiniz. Eseri bir süreliğine bir kenara koyup ona sonra tekrar dönecek kadar zaman tanıyın kendinize ve ilk tepkilerinizi yeniden gözden geçirin. Yeni düşüncelerinizi de alt alta yazın. Eseri neden önemsediğinizi, başkasının onun hakkında ne bilmesini istediğinizi ve sizin ona tepkinizi deşifre edin.

HIZLI VE DİKKATLİ YAZIM

Herhangi bir şeyi güvenli biçimde yazmanın bir yolu hızlı yazımdır. Kaleminizi kağıda veya elleriniz klavyeye götürün, kısa ve belli bir zaman aralığında herhangi bir konu üzerine hızlıca yazmaya başlayın. Yazdıklarınızı yargılamayın, sadece yazın. Düşüncelerinizi sansürlemeyin. İmla ve gramerle ilgili olarak endişelenmeyin. Eğer doğru sözcüğü bulamıyorsanız boş bırakın ve devam edin. Zaman bitene kadar durmayın.

Sonunda söyleyecek bir şeylerinizin olduğunu farkedeceksiniz. Farkedeceksiniz ki bir düşünceniz bir başkasını üretmiş ve o da öbürünü. Bu alıştırmayı bütün bir sınıf yapabilir, tek bir fotoğraf hakkında öğrenciler hızlı biçimde yazabilir, sonra birbirlerini düzeltmeden, yargılamadan ve birbirlerinde kusur bulmadan yazdıklarını yüksek sesle sınıfa okuyabilirler.

Aşağıda William Wegman tarafından çekilmiş, *Intirely* (Fotoğraf 43) isimli polaroid fotoğrafla ilgili öğrencilerin 5 dakikalık hızlı yazım örneklerini bulacaksınız. Sanat eğitimi alanında yüksek lisans öğrencisi olan Susannah Van Horn ilk örneğimiz:

- Meme uçları dikkat çekiyor – dişi bir köpek
- (Dişi) köpek neden lastik bir halkanın içinde
- Halka yumurta biçimini alacak kadar esnemiş – dişi kendisini çevreleyen yumurtayla uğraşıyor.
- "Yumurtalar çatladığında" çocuklar etrafınızı çevreler ve yaşamınızı tüketir.
- Yaşamın hareketliliği karşısında dişi köpek yıpranmış görünüyor – mutluluğu tehlikede olsa bile tekerlekleri döndürmeye devam ediyor.
- Kızımız, toplumda kadın olmanın sınırlayıcı rolüne karşı mücadele ediyormuş gibi görünüyor.
- Köpeklerin duygularını göstermek için kullandığı kuyruğu görünmüyor – sanıyorum bacaklarının arasında kalmış.
- Işık köpeğin kalçasını vurgulayacak şekilde ayarlanmış – ön cepheden ve alçaktan vuruyor.
- Neden bu döngünün (halkanın) içindeyim–beni tanımlayan çizgiler–kırmalıyım zincirleri–nasıl–başım sıkışmış halde Fütüristik bir arabayım–Ucubelik



FOTOĞRAF 43 William Wegman, Intirely, 1990

Aşağıdaki hızlı-yazım ise sanat öğretmeni olmak için çalışan yüksek lisans öğrencisi Sarah Arruda'ya ait:

> Tamamıyla kuşatıcı ve neredeyse yabani bir yaşam
>
> Köpeğin vücudu halkayı şekillendiriyor, bir bütün gibi görünüyorlar, ancak bacaklar bir ayrıksılığı gösteriyor – döngüyü bacaklar kırıyor.
>
> Bacaklar doğumu mu simgeliyor? Bir şeyi serbest bırakarak?

Işık kaynağı sol üstte.

Bu pozisyonu alacak kadar itaakar bir kopek!

Hareket etkisi var – Köpek ya öne doğru eğilmiş ya da henüz durma aşamasında

Dik durmak için savaşmak veya dayanıklılık

Uydumculuk

Son hızlı yazım örneği, sanat öğretmeni olan Kelly Helser'dan

Kahverengi bir köpek var –gri değil– Wiemaraner cinsi? Bisiklet lastiği içinde

Köpek halka ayaklarının arasında yuvarlanırken ona yakalanmış gibi

Başı, sıkıştıran halkanın içinde aşağıya eğilmiş, ayakları zeminde

Sanki harekete hazırmış gibi görünüyor, sanki kendini yuvarlayacak birazdan

Kaçmak istiyor ama kaçamıyor

Baş ve son yok. Buraya nasıl girdi? Hayvan hakları...İnsanlar bunu yapamaz. Ama hayvanın tehlikede olduğunu da sanmıyorum.

Bana embriyo halindeki bir bebeği düşündürmeye başladı. Sanki rahmin bir ara kesiti.

Ayaklar dışarıdaki tek şey.

Konu: Özgür kalmak istiyor ama bir döngünün içinde tutsak – köle/efendi–biçimsel nitelikler–yaşam döngüsü

Sınıfta pek çok hızlı yazım örneğini sesli olarak okuduktan sonra bir tartışma başladı. Daha sonra öğrencilere *Intirely* hakkında dikkatli bir yazı yazma ödevi verildi. Bu ödevdeki amaç öğrencinin görsel hakkındaki ilk fikirlerini ve sınıf arkadaşlarından duyduklarını gözden geçirip cilalı ve bitmiş bir paragraf yazmasıdır. Bir sanat müzesi eğitimcisi Susan Michael Barrett, *Intirely* hakkında şu dikkatli yazım örneğini verir:

Baş aşağı, kuyruk yukarı

Bir lastik halkayla çevrelenmiş bir dişi köpek. Yani köpeğimiz düşünüyor. Hey, bacakların özgür. Söyle bana başı öne eğik ka

dın, ne yapıyorsun? Eğleniyor musun yoksa bir lastik tuzağa mı kısıldın? Eğer tuzağa düşürüldüysen kim düşürdü seni? Ahh, tuzağa düşürülmedin! Oynamak için kendin kalmak istiyorsun. Neden? Hey, şunu dene: başını birazcık oynat, özgürlüğünü elde ettin işte! İstiyor musun? Hmm? İstiyorsun galiba? İyi öyleyse bir şeyler yap. Biraz kımılda. Neden yapmıyorsun? Özgürlüğünü istemiyor musun? Ah, anladım. Kafa önde, kuyruk yukarıda yaşamak daha eğlenceli. Hayır mı? Ne! daha yüksek sesle havla, seni duyamıyorum. Öne eğik bir başla yukarıyı göremezsin. Seni tanıyorum, özgürlükle ne yapacağını bilmiyorsun. Sen O'sun ve halkanın içinde olmak zorunda değilsin. Halka ya da lastik olabilir. Bak, gidebilirsin, değil mi? Hadi yürü, hırrrrrr!

ÖĞRENCİLERİN YORUMLAYICI YAZILARI

Okuyacağınız öğrenci ödevi, betimsel bilgiyi, okurları aydınlatmak ve yazarın esere ilişkin anlayışını desteklemek için gerekli gören, öncelikle yorumsal makalelere iyi bir örnek teşkil ediyor. Kendra Hovey tarafından *continuuing-education student* olduğu sırada yazıldı, bu da bir master öğrencisinin ilk yılına eşdeğerdir. Hovey'in lisans derecesi ise felsefe bölümünden. Bu ödevi bu kitabın yazarından fotoğraf eleştirisi dersi alırken yazdı. Ödev, çağdaş bir fotoğrafçı hakkında iki üç sayfalık yorumsal bir makale yazılmasını gerektiriyordu. Okuyucu kitlesi olarak üniversite camiasını, pek çoğu Wegman'ın yapıtını önceden tanımayan öğrencileri ve profesörleri hedef alıyordu.

Elestiri: WILLIAM WEGMAN Kendra Hovey

Çıplak bir dişi model bir koltukta baştan çıkarıcı bir biçimde yayılmış oturuyor. Bize aykırı bir şekilde bakan ateşli gözleri, fotoğrafın en dikkat çekici bölümünü oluşturuyor. Marilyn Monroe ya da Linda Evangelista değil bu, tekil bir isme sahip tekil yeni bir güzellik: Battina. Fransız modellerden biri değil sadece, Battina Alman kökenli. Koyu renk yüz hatları, ipeksi ve parlak saçları, ince uzun bacakları, nazik kulakları ve baskın görünümlü burnuyla ayırt ediliyor. Bu kuş, aynı zamanda bir kuş kovucu. Güzel Battina cins bir Weimarlı. Bir köpek.

Fotoğraf makinesinin ardındaki haylaz ise William Wegman; fotoğrafçılığın bilinen en komik görsel şakalarından bazıları

onun imzasını taşıyan resimlerden oluşuyor. Bu fotoğrafın başlığı *Lolita. With Battina* (Lolita. Battina'yla) ve Playboy prototiplerini bir köpeğin bedeniyle portreleyerek onlarla dalga geçiyor. Wegman'ın köpek modelleri aynı zamanda kaykaya biniyor, yatakta TV seyrediyor, bir Stonehenge kemeri gibi duruyor ve buna berzer birçok insani etkinlikte bulunuyor. İmgeler neşe saçıyor. Oyuncu ve komikler. Jimnastik bisikletinde egzersiz yapan köpeğin aykırılığı kahkahayı davet ediyor, fakat köpeğin sözümona kendinden emin ifadesi bu esere başka bir boyut katıyor. Kuşkusuz mizahi bir maskaralık bu. Ama aynı zamanda sınırların aşılması. Wegman normal olanı komik bir unsurla birlikte sunarak, normal olanı *yeniden düşünme*miz için bir bize bir başlangıç veriyor. Tuhaf imgeleri rasyonalizmi alaya alıyor; yaygın düşünme tarzını genişletiyor ve yeniden yorumluyor.

Wegman'ın fotoğraflarında bu olasılık dışı senaryoları görünür kılan yalnızca kostümler ve etrafı kaplayan dekor değil, fakat modelin ifadesi ve bu ifadeyi tanımlamaya yarayan başlık da bu sürece katkıda bulunuyor. *Stills from a Spelling Lesson (Reel 4). With Man Ray* (Bir İmla Dersinden Kareler (Makara 4) Man Ray'le birlikte) adlı fotoğrafta kalkmış bir baş çok düşünceli görünüyor. *Arm Envy. With Alexander Edwards and Fay Ray* (Güç Hasedi. Alexander Edwards ve Fay Ray'le Birlikte) adlı fotoğraftaki umutsuz gözlerde yan bir bakış okunuyor. Wegman'ın fotoğraflarındaki köpekler ne yaptıklarını biliyor gibi görünüyorlar. Örneğin "Man Ray'le birlikte" veya "Battina'yla birlikte" gibi başlıklar, modelin aktör olarak rolünü inandırıcı kılıyor. Adeta bizden şunu hayal etmemizi istiyorlar: spot ışıkları söndüğünde ve Wegman "Tamam, bugünlük işimiz bitti" dediğinde "kaybeden karakter" olarak Battina. Bunu hayal edebiliriz, ama buna inanmayız. Benzer şekilde, Man Ray'in düşünceli olup olmadığını bilmememize rağmen, imla konusunu düşündüğünden kuşku duyarız. Fay Ray umutsuz olabilir, ama gıpta ettiği Alexander Edwards'ın silahları değildir. Bunu bilmekle kimlik ve görüntüleme arasında bir ayrım yapmış oluyoruz; şöyle görünüyor ama *aslında* böyle. En önemlisi, fotoğraflara bakarken genellikle bulanıklaşan bir ayrımdır bu. Bu ayrımı fark etmek algımıza bir meydan okumadır; sanki bu imgeler şunu der gibidir: "Tamam, *bunun* gerçek olduğuna gerçekten inanmıyorsunuz, ama başka imgelerin doğruluğunu kabul etmeye neden bu kadar hazırsınız?"

Frog/Frog II. With Man Ray (Kurbağa/Kurbağa II. Man Ray'le birlikte) adlı fotoğrafta doğrudan kimlikle imge arasındaki bu aynımı sorguluyor, başka bir deyişle, gerçek varsayımlarını komik bir şekilde alaya alıyor. Kadrajın bir yanında bir nilüferin üzerine tünemiş küçük, yeşil bir kurbağa duruyor. Man Ray pörtlek gözleri ve yeşil paletleriyle karşısında oturuyor. Başlık, ikisinin de bir tür kurbağa olduğunu söylüyor. Fakat biz birinin kurbağa kılığına girmiş bir köpek, diğerinin kurbağa olduğunu belirliyoruz. Kurbağa bir gerçek bir kurbağa da olabilir, plastik bir kurbağa taklidi de, bütün bildiğimiz, bunun Polaroid malzeme üzerinde kurbağa-görünüşlü bir imaj olduğu. Elbette Man Ray'in kurbağa olarak resmedilmesi absürd, onun kimliğini sorgulamaya itilmiyoruz, ama bu taklitle birleşen saçmalık (absurdity) otantikliğe dair başka varsayımlarımızı sorgulamamızı istiyor bizden. Wegman'ın imgeleri, dünya hakkındaki kabul görmüş kavramlarımıza ikinci bir kez bakmamızı istiyor.

Wegman'ın fotoğrafları arasından bazıları fotoğrafçılık üzerine söz söylüyor. Tri-X bir film markası; ama aynı zamanda Wegman'ın fotoğraflarından birinin başlığı. Fakat sözcük burada başka bir anlam taşıyor, zira fotoğraf, yan yana üç tane X gibi görünecek şekilde bacaklarını çaprazlamış üç köpeği gösteriyor. Başka bir fotoğrafın adı da Matted (Diptych). With Fay Ray (Çerçevelenmiş (Katlanabilen iki levhalı resim). Fay Ray'le birlikte). Fotografik baskıları sunmanın bu standart yöntemine yapılan göndermede, Fay Ray dört patisi bir paspasın dört köşesine sıkıca yerleşmiş olarak görünüyor. Diğer imgeler, fotografik dikkatin yöneldiği başka standart sahneleri –portre, stüdyoda bebek fotoğrafı, moda çekimi gibi- ele alıyor. Kusursuz olsun olmasın, fotoğrafın otantik olmak gibi şöhreti var. İlk başlarda fotoğraf makinesi, doğanın kendini resmetmesini sağlayan bir araç olarak görülüyordu. Wegman bu gerçekçi aracı, gerçeğe ilişkin ortak ve yaygın kavramlarımıza alaycı bir bakış fırlatmak için kullanıyor ve aynı zamanda fotografik görüntülemenin gerçekliğine dair ortak ve yaygın nosyonla da dalga geçiyor.

Görsel Yorumlamalar İnşa Etmek

Bir ön-lisans sınıfı, eleştiri dersinde Cindy Sherman'ın fotoğraflarının görsel yorumlarını üretti. Öğrenciler ilk olarak röprodüksiyonlarını gördükleri Sherman'ın pek çok fotoğrafını tartıştı. Her bir

öğrenci, Sherman'ın Film Stills çalışmalarından 1990'lardaki renkli fotoğraflarına kadar ürettiği işlerden oluşan koleksiyondan birinin röprodüksiyonunu elinde tutuyordu. Yaklaşık 20 öğrenciden her biri elinde tuttuğu görseli betimliyor ve onun ne hakkında olduğunu anlatıyordu. Daha sonra bunu Sherman'ın işlerine ve bunların toplumsal kaygılara uygunluğuna yönelik genel bir tartışma takip etti. Daha sonra sınıf güncel kadın dergileri yığının içine gömüldü ve bunlardan kavramsal ve görsel olarak Sherman'ın fotoğraflarına uygun olduğunu düşündükleri kadın resimleri kestiler. Nihayetinde bir dergi fotoğrafını Sherman'ın fotoğraflarından biriyle eşleştirdiler ve diptikler halinde bunları duvarlara astılar. Bu yorumlama alıştırması, Sherman'ın işlerini içinden doğdukları toplumsal çevreye –görsel kültür ve kısmen kitle iletişim araçlarında yer alan resimsel kadın temsilleri dünyasına– yenid

Kişisel Anlamı Yaratmak

Hayalgücüne dayanarak bir görselin parçası olmak ve bu noktadan onun hakkında yazmak yazarı ve okuyucuyu kişisel ve ikna edici biçimde görselin içine çekebilir. Aşağıda yazara kendisini görselin içinde bir kişi veya nesne olarak farzetmesini ve bu bakış açısıyla görsel hakkında yazmasını isteyen bir sınıf ödevi örneği bulacaksınız. Bir master öğrencisi ve sanat öğretmeni olan Jean Giacolone, Afrika kökenli bir Kübalı sanatçı olan Maria Magdalana Campos-Pons'un çektiği *Identity Could Be a Tragedy* (Fotoğraf 44) isimli fotoğraf hakkında sanki *görseldeki kadının teniymiş* gibi bir yorum yazdı.

> Bu dünyada bana çok büyük bir önem verilmiştir. Bu kadını sarıp sarmaladım, onu ısıttım ve ürperttim. Onun her nefesiyle genişledim. Kadına verdiğim renk, protein zarlarının atılması sonucu Mendel piyangosundan çıkmıştır. Kadın bazen pürüzsüzlüğümle övünür, bazen de bir fermuarım olsa benden kurtulup beni yere bırakacak gibi hissederim. O vakit daha özgür ve daha sorunsuz mu olurdu acaba? Onun için parıldıyorum. Kalıtımsal mirasınızla gurur duyun!
>
> Eğer sizin kimliğiniz isem sadece başlangıcım. Beni örttüğünüzde beni aşağılıyor musunuz yoksa kahverengi-kökenimize saygı mı gösteriyorsunuz? Çünkü bana bakmıyorsunuz, güzel



FOTOĞRAF 44 Maria Magdelana Campos-Pons, *Identity Could Be a Tragedy,* (triptikten bir detay), 1996, Renkli polaroid, 50 x 60 cm

ve sükseli hissetmiyorum kendimi. Erginleştim mi? Artık sizin için daha kabul edilebilir oldum mu? Kendimle uzlaşmak istiyorum. "Yapabilmek", tırnaklarınızla bana kazıdığınız faal bir kelime. Bunun sorumluluğunu üstüme almayacağım. Sizin trajik kusurunuz değilim ben.

Jean GIACOLONE

Fotoğraflar Hakkında Yargıda Bulunmak

Eğer eser hakkında yargıda bulunuyorsanız değerlendirmelerinizde net olun ve nedenlerinizi belirtin. Eseri yargılarken kullandığınız ölçütler okur için tam olarak açıklanmış olmasalar bile, örtük olarak belirtilmiş olmalıdır. Eleştirinin ikna edici bir yazma biçimi olduğunu unutmayın. Yorum ve yargılarınızı desteklemek için kanıtlar ve nedenler öne sürerken ikna edici olun, dili kullanırken de öyle. Sizin konumunuzu paylaşan birini ikna etmek zor değildir. Bakalım savınız ve onu dile getirme biçiminiz, sizin konumunuzu paylaşmayanları da konumlarını tekrar gözden geçirmeye itecek kadar ikna edici mi?

Bundan sonraki iki öğrenci ödevi de Sally Mann'ın *Immediate Family* (Yakın Aile) fotoğrafı hakkında. Bu ödevler Mann'ın eserlerinin yargılanması isteği üzerine hazırlandı. Katılımcılar fotoğrafı sınıfta gördüler ve daha sonra bireysel olarak bakabilmeleri için edindiler. Bazı insanların eseri tartışmalı bulduğunu anladılar. Rina Kundu bu ödevi yazdığında sanat eğitimi ve sanat tarihi alanında master öğrencisiydi ve bu kitabı kullanan bir fotoğraf eleştirisi dersini alıyordu.

Ölçütlerle İlgili İfadeler Yazmak

Sanat veya fotoğrafçılık için kendi ölçütlerinizi yazmaya çalışın. Bunu yaparak sanat, fotoğrafçılık ve yaşamla ilgili kendi değerleriniz hakkında pek çok şey öğrenebilirsiniz. Bir fotoğraf eleştirisi dersinde, öğrencilerden dini geleneğe saygılı bir şekilde fotoğrafçılığın on emrini yazmaları istendi. Her emir, başkaları onu fotoğrafçılığa uygulayabilsin diye net bir biçimde ifade edilen tek bir fikir içermeli ve olumlu-olumsuz terimlerle ifade edilmeliydi. Şöyle ki: "Bir fotoğraf şöyle olmalı (ya da olmamalı)...." Emirler içtenlikli ve yazarı tarafından uyulacak nitelikte olmalıydı.

Herkes emirleri yazmak için yeteri kadar vakit harcadığında listelerini paylaştı. Daha sonra grup verilen emrin fazla kapsamlı veya dar olup olmadığını ve fotoğraflara uygulanacak kadar net ifade edilip edilmediğini tartıştı. Aşağıda muhtasar, net ve kullanılabilir ölçüt ifadelerinden örnekler yer alıyor:

> İyi bir fotoğraf şiddete hizmet etmemelidir. –Paula DiMarco
>
> İyi bir fotoğraf kadınları ve renklerinden dolayı insanları aşağılamaya hizmet etmemelidir. –Paula DiMarco

İyi bir fotoğraf bir insanın hassasiyetini onun izni olmadan göstermemelidir. –Paula DiMarco

İyi bir fotoğraf sıkıcı olmamalıdır. –Erroll Wilson

İyi bir fotoğraf içsel konuşmayı tetiklemeli dışsal konuşmayı ise tetikleyebilir nitelikte olmalıdır. –Kendra Hovey

İyi bir fotoğraf nihai hedefe ulaştıracak bir araç olmalıdır. –Lela Mendoza

İyi bir fotoğraf yaratıcısının niyetleri hakkında bir şeyler söylemelidir. –Candace Feck

Öğrenciler daha sonra bu bireysel emirleri çeşitli fotoğraflara uygulamaya çalıştılar. Böylelikle bunların uygulanabilir olup olmadıklarını denediler. Bazı ölçütleri fazla öznel buldular. Örneğin bir fotoğrafın sıkıcı olup olmaması gibi.

Ölçütlerle ilgili başka sorunlar da türedi. Örneğin bazı ölçütler tutarsız ve çelişik bulundu. Bazı bireysel ölçütlerin belli tür fotoğraflara uygulanabildiği ancak yazarın beğendiği bazı fotoğraflara da uygulanamadağı görüldü. Bu nedenle bazı öğrenciler ilk ölçütlerini daha kapsayıcı olmaları için yeniden gözden geçirmek durumunda kaldı. Tahmin edileceği üzere bazı öğrenciler diğerlerinin ölçütleriyle aynı fikirde olmadılar. Tıpkı eleştirmenlerin birbiriyle rakip ve bazan de çelişen ölçütler kullanması gibi.

Ölçüt yazma ödevleri, öğrencilerin kendi işlerini hem fotoğrafçı gibi görmelerini hem de diğerlerinin fotoğraflarına verdikleri yanıtlar sayesinde izleyici gibi algılamalarını sağlamaktadır. Bu ödevler, öğrencileri, fotoğraflar hakkında yargılar üretirken sınıf arkadaşlarının ve profesyonel eleştirmenlerin kullandığı türden gizli ve örtük ölçütler aramaya da itmektedir.

SALLY MANN'IN IMMEDİATE FAMİLY (YAKIN AİLE) ÇALIŞMASI İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ

Aşağıdaki iki öğrenci ödevi Sally Mann'in Immediate Family (Yakın Aile) isimli sergisiyle ilgilidir. Sınıftaki katılımcılar Immediate Family kitabındaki fotoğrafları birer birer incelediler. Sınıf tartışmaları sırasında bazı insanların çalışmaları birbirine zıt bir biçimde değerlendirdikleri ortaya çıktı. Yıllar sonra öğrenciliğe geri dönen



FOTOĞRAF 45 Sally Mann, *Jessie at 5*, 1957

sanat eğitimi öğrencisi Anne Quilter, aşağıdaki ödevi yazdığında beş çocuk annesiydi.

SALLY MANN Immediate Family (Yakın Aile) **Rina Kundu**

Sally Mann'ın fotoğrafları nefes kesici. 20 x 25 cm ebatlarında yirmi beş adet siyah-beyaz güzel fotoğraf, bir sergi duvarı boyunca diziliyor. O kadar canlılar ki insanı kendi dünyalarına çekiyorlar –Mann'ın çocuklarının hoplayıp zıpladığı, oynadığı, poz verdiği ve taklit yaptığı Yakın Aile'nin dünyasına–. Burada gerilim de yok değil, çünkü çocukların içinde yetiştiği karmaşık bir dünya söz konusu. Fotoğraf, anneleriyle ilişkilerini konu alıyor.

Mann'ın çocukları Jessie, Virginia ve Emmett'i konu alan fotoğrafları bir annenin bakışını ortaya koyuyor. Fotoğraf makinesiyle görüntülediği gençliklerinin zarafetinden gurur duyuyor. Çıplak çocukların aralarında oynarken kendilerinin farkında bile olmamaları, gelenek dışı ama sağlıklı bir atmosfer yaratıyor. Okurlarken, paten yaparlarken ve uyurlarken çıplaklıklarının ne denli spontan göründüğünü aktarıyor Mann. Gözü sık sık

bir çocuğun hayatını kaplayan endişe verici gündelik kazalara takılıyor –burun kanaması, kesikler, yara bereler, yatak ıslatmalar– ve onları kaydediyor. Fotoğraflar bir annenin sevgisini ve korkusunu yansıtıyor ve her biri iyi bir zanaat örneği.

Sally Mann resim yapıyor. Büyük formatlı bir fotoğraf makinesi kullanıyor ve kompozisyonlarını tonal değerleri karşıtlaştırarak soft-focus kullanarak, konularını çerçeveleyerek ve şeyleri dikkat çekici bir biçimde yan yana getirerek estetize ediyor. *Sunday Funnies* (Pazar Eğlenceleri) adlı fotoğrafta açık bir pencereden gelen ışık, çocukların bedenleri üzerinde geziniyor ve beden kıvrımlarının gölgeli oyuklarında yansıyarak ilginç modeller oluşturuyor. *Kiss Goodnight* (İyi Geceler Öpücüğü) adlı fotoğrafa, bulanıklaştırılmış odak ve güçlü ışık sayesinde çizim benzeri bir nitelik veriyor ki bu da tüm inceliğiyle bu yumuşak anın aktarılmasına katkıda bulunuyor. Jessie at 5 (Jessie 5 Yaşında) adlı fotoğrafta ise çocuk iki arkadaşının arasında görüntülenmiş, vücudu kalın bir S harfi çiziyor. Son olarak Night-blooming Cereus (Gece Açan Kaktüs) adlı fotoğrafta yumuşakça açılmış tomurcuklar bir çocuğun olgunlaşmamış göğüsleriyle bir araya getiriliyor. Mann'ın zanaate olan merakı, bu fotoğrafları dinamik ve canlı kılmakla izleyiciyi içeriğin daha derin anlamlarını incelemeye itiyor. Bir çocuğun dünyası hiçbir zaman tamamen masum değildir. Yetişkinleri model alır ve taklit ederler. Mann hikayesinde bu rahatsız edici ama düşündürücü anları yakalıyor. Fotoğraflar, çocuklukla yetişkinlik arasındaki köprüleri konu alıyor. Virginia ve Jessie genellikle moda dünyasından modeller gibi poz veriyorlar, makyaj yapıp takı takıyor ve yetişkin davranışlarını kopya ediyorlar. Rol yapmaya dair hiç de duygusal olmayan bu bakış, *Candy Cigarette* (Sigara Şeker) ile doruğuna varıyor; bu fotoğrafta yedi yaşındaki Jessie parmakları arasında sigara şeklinde bir şeker tutarak kışkırtıcı bir poz veriyor. Bu fotoğraflar rahatsız edici olsa da çocukların dünyasının idealize edilmiş bir versiyonu yerine, sözünü esirgemeyen bir tasvirini yapıyor.

Bütün fotoğraflar çocukların büyümesini belgelemek amacıyla yapılmamış, kimisi alegorik bir doğaya sahip. *Popsicle Drips* (Meyveli Buz Damlaları), *Hayhook* (Saman kancası), *The Terrible Picture* (Korkunç Resim) çarmıha gerilme acısını ima ediyor; bedenin eğilip bükülmesi, boyun uzaması ve sessizlik. Bunlar hem çok çarpıcı fotoğraflar, bir yandan da Mann'ın çocukları üzerindeki nihai kontrolünü resmediyorlar. Mann idareyi elinde tutuyor. Çocuklar artık ticari bakımdan paket kahramanları taklit etmiyor, bir ko-

num alıyorlar. Bu alegorik sahnelerin bir çocuğun yaşamıyla hiç ilgisi yok, daha çok bir annenin kontrolünü açığa vuruyorlar. Bu yüzden fotoğraf çekme süreci bile dikkatimizi çocuğun dünyasına, çocuğun annesiyle ilişkisinin doğasına yöneltiyor.

Mann'ın fotoğrafları nefes kesici güzellikte de olsa, asıl önemleri toplumsal içeriklerinden ileri geliyor. Konusu ve fotoğraf çekme süreci aracılığıyla Mann, ebeveyn ve çocuk arasındaki psikolojik ilişkiyi yakalıyor. Seven ve kaygılı bir bakışa sahip, çocuklarının rol yapmasına izin veriyor, kontrolü ele almayı da başarıyor. Sonuç olarak Yakın Aile, bir anneyle çocukları arasında süregiden ve burada bir anlığına yakalanmış bir hikaye. Fotoğraflar dikkatimizi çekiyor, çünkü çocuklara ilişkin duygusal bir görüşü değil, bir sanatçıyla konusu arasındaki gerçek ilişkiyi resmediyorlar. Çocuklar tamamen masum değil; davranışlarını seçerken yetişkin figürleri örnek alıyorlar. Bir anne çocuklarının büyümesini izliyor ve kontrolü ayarlaması gerektiğini öğreniyor.

Anne Quilter Kundu'nun fikrine karşıt bir görüşü savunuyor. Bu ödevi yazdığı sırada Quilter okula geri dönmüş ve sanat eğitimi üzerinde yoğunlaşmış bir öğrenciydi. Kendisi beş çocuk annesidir.

SALLY MANN Immediate Family (Yakın Aile) Anne Quilter

Çocukluk, o süreçten geçenler için çok yavaş, o süreci tesis eden bizler içinse çok daha hızlı geçer. Birkaç kısa sene içinde Mevlevi dönüşünden dünyaya fırlatılmış gibi olur genç yetişkinler ve bazen hiç de hoş olmayan bir toplumun uyumsuzluklarına, ebeveynler, sorumluluk sahipleri ve eğitmenler olarak iletmeyi başardıkları mesajlarla –güven, dürüstlük ve özerklik gibi– karşı dururlar. Bu değerlerden biri kirlendiğinde, parçalandığında ya da ezildiğinde çocuğun dünyanın nasıl işlediğine dair algısı da bozulur. Yakın Aile'de Sally Mann, çıplak portrelerinin yayınlanması konusunda annelerine duydukları güveni ve masumiyetlerini sömürerek, kendi çocuklarının toplumsal değerler hakkındaki kavramlarını paramparça ediyor.

Bu eser Mann'ın üç küçük çocuğunun sıradan yaşamlarını –oynamak, uyumak ve yemekten ibaret çocukluk görevlerini yerine getirirken– resmediyor; arada mesela hastane acil servisinde son bulan ve her çocuğun yaşamında görülebilecek olağan dışı anlara da yer veriliyor. Bu olayların yaygın niteliği göz önüne

alındığında, fotoğraflar rahatsız edici değil, daha çok çocukluğun en tatlı anılarına fırlatılan dokunaklı bakışlar gibi görünecektir. Ancak çocukların çıplaklığı ve kışkırtıcı pozları, nahoş ve düşüncesiz bir yetişkin dünyası tarafından kışkırtılmış ve yüzeye itilmiş çocuk cinselliğinin rahatsız edici gerçekliğini sunuyorlar.

Candy Cigarette'de (Sigara Şeker) Jessie, bir kolunu diğerine dayayıp elinde sigara şeker tutarak sofistike bir Hollywood çocuk yıldızını taklit ediyor. Verdiği avare ve savunmacı görüntü, daha ilkokul çocuğu olduğunu inkar ediyor. Aynı tavır, küçük kızın boynunda inci kolyeyle poz verdiği Jessie 5 Yaşında adlı fotoğrafta da var. Çocuk çıplaklığının kendisi ille de rahatsız edici değil, özellikle de çocuğun masumiyeti korunmuşsa; fakat Mann'ın yapıtındaki abartılı cinsellik, çocuklara ergenlik çağları boyunca güvenle ve başkaları ya da kendileri hakkında sorumlu ve özenli duygularla rehberlik etme yönündeki bütün umudumuzu kirletiyor.

Beni en çok Hayhook (Saman kancası) rahatsız ediyor. Erginlik öncesi Jessie, bir kancada çıplak asılı dururken, etrafta giyinik yetişkinler başıboş dolaşıyor. Kolayca kıvrılıp bükülen küçük bedeni, kasabın vitrininde asılı duran yolunmuş tavuk gibi gerilmiş, sanki istismara uğramak üzere gibi kuşkuyla bakıyor çevresine. Belki de fotoğrafın niyeti hiç bu değildi, ama böyle bir ihtimal bulunması bile beni şunu merak etmeye itiyor: Mann küçük kızının neden böyle bir pozunu çeker?

Mann'ın küçük oğlu Emmett de annesinin araştırmacı objektifinden kaçamamış. Popsicle Drips'de (Meyveli Buz Damlaları) önden çıplak görünen bedeni bütün fotoğrafın odağında bulunuyor. Burada sözde meyveli buz damlaları, ne kadar nazik görünseler de kamuya alenen teşhir edilen kasıklarına bulaşıyor. Genellikle meyveli buz yerken damlalar çocukların kollarından, çenelerinden ve boyunlarından aşağı süzülür; dolayısıyla bu fotoğraf da şok etmek ve iç gıcıklamak üzere tasarlanmış.

Virginia at 3'de (Virginia 3 Yaşında) küçük kız kışkırtıcı bir şekilde yatağa dayanırken görülüyor. Asık suratlı ve küskün bir hali var, gözlerinde ise "her şeye hazırım " diyen bir bakış. Küçükler bu şekilde davranırlar ama karşılarında oyuncak ayıları veya oyuncak kamyonları olduğunda yaparlar bunu, dağınık bir yatak karşısında değil.

Küçücük çocuklarının ebeveyn olarak ona duydukları güveni sömürüyor Sally Mann. Çocukluklarının gündelik anlarından oluşan bu koleksiyonu yayınlamakla onlara iyilik etmiş olmu-

yor. Fotoğraflar teknik ve artistik açıdan ancak şöyle böyle. Işık kullanımı yaratıcı değil, kompozisyonlar sıradan; fotoğrafların çoğunda odak bulanık. Aile albümünde kalsalardı tartışma bile yaratmayacaklardı. Poz vermeleri için çocuklarına para ödemek, sonra onları çocuklar erişkinliğe varmadan prematüre bir şekilde yayınlamak, çocukların ve özel hayatlarının değeri hakkında yanlış mesajlar veriyor.

Meta-eleştirel Yazım

Meta-eleştiri, eleştirinin eleştirisidir. Bu kitabın büyük bölümü meta-eleştireldir. Aşağıda bir eleştiri dersinin final dönemi sorusuna University of North Texas'ta sanat eğitimi alanında bir öğrenci olan Brent Hirak'ın verdiği cevabı bulacaksınız.

Soru şudur: Profesyonel eleştirmenler, kimliğini değiştirerek farklı sosyal gruplara kendini dahil eden Koreli fotoğrafçı Nikki Lee'nin eserine nasıl yaklaşmıştır? (bkz. Fotoğraf 46)

Nikki S. Lee — **Charles HIRAK**

Nikki Lee'nin çalışmasını ilk gördüğümde çok çabuk kavradım durumu. Estetik bakışı farkettim: fotoğraftaki herkes kendi-



FOTOĞRAF 46 Nikki S. Lee, *The Hip Hop Project* (1), 2001

ne özgü bir ifadeyle poz veriyordu; görseller ucuz bir kamerayla çekilmişti ve bu nedenle detaylar belirsizdi. Fotoğrafçı özneleri çerçevenin tam ortasına yerleştirmişti. Dikkatlice düzenlenmiş bir kompozisyonu yoktu, şip-şak çekilmiş bir fotoğraftı. Bu projedeki tüm görsellerde aynı kadının merkezi figür olarak kullanıldığını farketmiştim. Bu kadının giysilerini, makyajını ve beden dilini analiz etmiştim ve konuya ne kadar iyi uyduğunu görmüştüm. Sonra fotoğrafçının bu gruplara nasıl dahil olduğunu merak etmeye başladım, çünkü fotoğraflarda bir zorlama etkisi yoktu. Kendimi bu fotoğrafların içinde hayal ettim ve çok rahatsız oldum. Kendi kendime bunların kurgu-belgesel çalışmalar olduğunu ve Koreli bir kızın her tür kalıba girebileceğini kanıtladığını söyledim. Profesyonel eleştirmenler bu çalışmalara nasıl yaklaşabilirdi?

Village Voice'ta Jerry Saltz, Doğu Yakası sanat manzarasının bir taslağını çizmeye başlar ve Lee'yi de bu manzaranın sınırlarına yerleştirir. Saltz, o zamanlar 29 yaşında olan Nikki'nin kaynakçasının ne denli geniş olduğuna atıf yapar. Fotoğrafçılığın durumu Saltz'm kafasında değişmiştir: "Fotoğraf artık resim, video ve enstalasyon ile aşık atıyor. Sanat-moda sınırları artık tamamen kalkmış durumda. Reklamlar sanatsal değer kazanmaya başladı ve pek çok sanatçı reklamlara öykünüyor. Fotoğrafçılık kolaydır. Herkes fotoğraf çekebilir, illa ilginç olmasına gerek yok." Peki Saltz neden bu şekilde başlıyor sorgulamasına?

Saltz'a göre Lee'nin fotoğrafları sadece bir araç ve "fotoğraflarında özel hiç bir şey yok, biri ötekine çok benziyor. Bu çalışmalarda drama, renk ögeleri yok." Saltz, görselleri marjinalize etmeye yarayacak biçimsel öğeleri yapı-bozuma uğratır ve şunu savlıyor: "Lee'nin naifliği fotoğraflarının yumuşaklığında saklıdır. Sizi kendine bağlayacak yeteri kadar anafor ve tansiyon yoktur bu çalışmalarda. Çoğunlukla onu tanır, kıyafetine bakar ve geçersiniz."

Saltz'a göre Lee'nin işlerinin gücü, kendi zeminlerine karşı tanımlanan bir performansın kapasitesinde yatıyor. Çalışmanın kendisi gibi Saltz'ın eleştirileri de Lee'nin sahnelediği toplumsal söylemlere odaklanıyor. Bir bekçi olarak Saltz sevimsiz olmayı tercih ediyor.

Institute of Contemporary Art'ın küratörü Gilbert Vocario'nun ise başka bir amacı var. Saltz gibi Vacario da sanatçının kategorisini belirliyor. Ama Lee'yi diğer kadın fotoğraf sanatçılarına karşı

belirsiz bir yere yerleştirmektense onu daha geniş bir grubun içinde konumlandırıyor.

Bu çok Warholcu etkiler taşıyor. Sanıyorum Andy Warhol "ben derinlemesine sığ bir insanım" demişti. Bu fotoğraflarda sizin kastınız bu olmasa bile, çalışmanız üzerinden kendinizi bu farklı gruplara eklemlemeye çalışsanız bile kişiliğiniz (Burada Nikki S. Lee'nin kişiliği) kendini belli eder. Buna ek olarak bir izleyici, bu çalışmaların büyük ölçekli versiyonlarından birine baktığında, Nikki Lee ile bir ilişki kurmaya başlar. Bir film yıldızını izlemek gibidir. Zaman ve tekrarla bu kişiyle özdeşleşmeye başlarsınız.

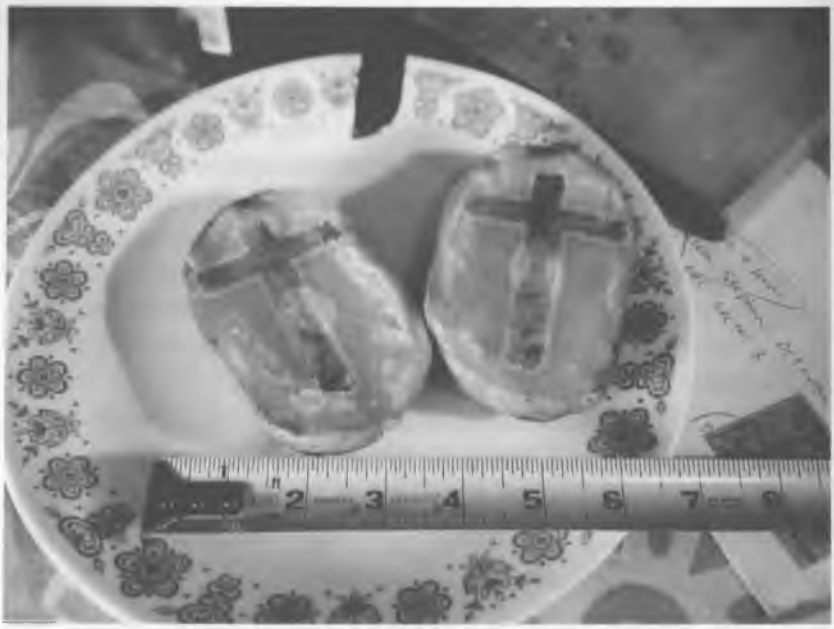
SANATÇILARIN İFADELERİNİ YAZMAK

Fotoğraflarını sergileyen herkesten er ya da geç –sanat okullarında ve sanat dünyasında "sanatçının ifadesi" olarak isimlendirilen– pasajlarla çalışmalarına eşlik etmesi istenecektir. Sanatçı ifadesi; gösterilen çalışma hakkında o çalışmayı üreten kişinin yazdığı kısa, sıklıkla bir sayfalık veya ondan daha az bir makaledir. Bazı sanatçılar, çalışmalarının zaten kendilerini aydınlattığı ve kendileri hakkında konuştuğu inancıyla onları açıklamaya direnir. Bazıları çalışmaları hakkında ne diyeceklerini bilmez. Bazıları ise çalışmalarının ne anlama geldiğini bilir ama bunu açığa çıkarıp izleyicinin görüşlerini sınırlamak istemez. Sanatçı ifadesi talep edenlere karşı bazı fotoğrafçılar, talebi karşılamak gayesiyle sinizme başvurur, anlaşılmaz ve donuk şeyler yazar.

Sanatçı ifadesi yönünde bir talep yine de sanatçı için olumlu bir meydan okumadır. Bu talep, sanatçıya, kendi görsel ifadelerini sözce alanında düşünme fırsatı verir. Böylelikle başka bir alanda kendi fikirlerini sorgulamak sanatçıya farklı bir içgörü kazandırabilir ve belki de sonraki işleri için onu motive edebilir.

Eğer kendi çalışmanızla ilgili ne yazacağınız konusunda endişeleniyorsanız aşağıdaki sorular başlangıç yapmanızı sağlayabilir:

- İzleyicilerin yaptığım şeyden keyif alıp onu anlamaları için bu çalışma hakkında neyi bilmek onlara yardımcı olurdu?
- Bu çalışma için beni motive eden şey neydi? Başlangıç noktalarım nelerdi?
- İzleyicilerin bu çalışmayı gördüğünde ne düşünmesini isterdim?



FOTOĞRAF 47 *Potato Manifestation,* (Patates Tecellisi) 2001

- Net bir biçimde gönderme yapmak istemediğim izlenimler var mı çalışmada?

Aşağıda Güzel Sanatlar yüksek lisansı yapan bir öğrenci tarafından yazılmış bir sanatçı ifadesi örneği var. Bu ifade, izleyicinin çalışmanın içine girebileceği bir kapı açıyor ve sanatçının kastettiği anlamları serimliyor. Ayrıca izleyiciyi kendi anlamını esere yüklemeye teşvik ediyor. (Fotoğraf 47)

Varsayım **Nate Larson**

Gecenin bir yarısı araba sürerken radyo programlarını dinlerim. Bu programlardan birinde katılımcılardan biri bir akşam yemeği tarifi vermekteydi. Patatesleri fırından çıkardıktan sonra ortadan ikiye bölmenizi söylüyor ve yarım patateslerin ortasında beliren kızarmış haç figürlerine dikkati çekiyordu. Katılımcı, söylediği şeyin sonuçlarının farkında değildi. Programın sunucusu bazı fikirler öner sürmüştü ama benim için daha çok katılımcının cevapları büyüleyiciydi. Bu cevaplar arasında bu patatesleri körlüğü tedavi etmek için körlerin gözlerine sürmekten tutun

da internetteki açık artırma sitelerinde satışa sunmaya kadar pek çok şey vardı. Ben de daha sonra bu konuşmayı "Patates Tecellisi" adıyla fotoğrafladım.

Bu çalışma içinde yaşadığım kültürün hususiyetlerinden birine ilişkin hikaye anlatmanın bir biçimidir. Bizim kültürümüzde insanlar önce inanç sistemleri kurarlar ve bu inançlar temelinde başkalarına nasıl yaşamaları gerektiğini dikte ederler. Bu inanç sistemleri dini, geleneksel ve seküler mitler içerir ve bunlar yeni düşünce kombinasyonları yaratmak için birbiriyle karıştırılır.

Dini inanç sistemleri, giderek evrimleşen el yazmalarına dayanarak soyut bir spiritüellik etrafında kurulur ve bireysel iman ile tamamlanır. Bu imanı geçerli kılmak için çoğu dışsal bir kanıt arar. Kutsal insanlardan kalan şeyler çoğunlukla ruhsal öneme sahip fiziksel kalıntılar olmasına karşın, mucize ve kerametler bireyin algıladığı doğaüstü görüler veya paranormal olaylardır. Kalıntılar ve semboller hayır duası için de kullanılabilir. Bir sanatçı olarak benim rolüm Hristiyan inancını geçerli kılmak için kullanılan –Patates Tecellisi türünden– olay ve nesneleri toplayıp fotoğrafik belgeler olarak bunları sorgulamak ve kataloglamaktır.

Bu görsel proje benim inançlarım doğrultusunda ne bir olumlama ne de bir yadsıma içerir. Bunlar daha çok kendi gelişimimin farklı aşamalarında bana tesir eden etkilerin bir sorgulamasıdır.

YAZIM SÜRECİ

Yazmaya başlamadan önce kime yazdığınızı, okurunuzun önceden ne kadar bilgi sahibi olduğunu ve sizin ona ne bilgi sunacağınızı belirlemeniz önemlidir. Makalenizde nasıl ilerleyeceğinizi organize edin. Okurunuzun dikkatini çekecek bir giriş tasarlayın, öyle ki yazdığınız şeyin kalan kısmını da okumak istesin. Eleştiriyi çalışırken betimleme, yorumlama, değerlendirme ve kuramdan oluşan mantıksal bir sırayı izledik ama eleştirmenlerin hiç bu sırayla yazmadıklarını unutmayın. Okuru da söylemek zorunda oldukları şeye katar gibi keyifle okunmak üzere yazıyorlar. Siz okurunuza ne demek istiyorsunuz ve bunu nasıl söyleyeceksiniz? Asıl meseleniz ne olacak ve bunu kurmak için hangi kanıtlara ihtiyacınız var?

Ardından notlarınızı tarayın, eleyin ve mantıklı ve ilginç olacak şekilde düzenleyin. Bir sayfalık bir taslak veya başka tür bir orga-



FOTOĞRAF 48 Elizabeth Danielle Wilson, *Leopard Sunning by Air Vent (Havalandırma Deliği ile Güneşlenen Leopar)*, 2008

nizasyonel örnek hazırlamak, söz etmek istediğiniz her şeyi görmenize ve etkin bir şekilde sıralamanıza yardımcı olur. Sonra başlayın yazmaya! Başlamakta güçlük çekiyorsanız hangi bölüm sizin için daha kolaysa onunla başlayın ve sonra diğerlerini ekleyin. Makaleniz için iyi bir organizasyon yaptıysanız ve sonuçta tüm parçaları mantıklı ve etkin bir sıraya koyduysanız, nereden başladığınızın bir önemi yoktur.

Yazarken okurunuzun varlığını aklınızda tutun ve yazdıklarınızı okurken kendinizi hayali okurunuzun yerine koyun. Önce düşündüklerinizle hemfikir olacak dostane bir okur düşleyin. Sonra, ikinci bir okumada, ikna etmesi zor bir okur düşleyin ki inandığınız fikri güçlü bir biçimde savunabilesiniz. Okurunuzdan çok fazla şey beklemeyin: Yapıtı yeterince betimleyin, öyle ki okurun zihninde anlattığınız şeyin iyi bir imgesi belirsin.

Fotoğraf için duyduğunuz şevki seçtiğiniz sözcüklerle aktarın. Fotoğrafları yeterince ayrıntı vererek betimlemenin anlamlarını da açıklamaya yeteceğini zannetmeyin. Yorumunuzu da okura sunun ve neden bunun geçerli bir yorum olduğunu düşündüğünüzü nedenleriyle belirtin. Yapıta dair yargınızın açık olmasına dikkat edin, bir yapıtı şiddetle destekliyorsanız okurunuz bunun nedenini bilsin. Eğer çekinceleriniz varsa onları da belirtin. Eseri değerlendirmek üzere özgün ölçütler kullanıyorsanız onları açıklamak isteyebilirsiniz. Dil seçiminizde inandırıcı ve iddialarınızı desteklemek üzere kanıt alıntılarken ikna edici olun.

Her paragraf savınızı desteklemek üzere vereceğiniz kanıtlarla birlikte yalnız bir konuya eğilmelidir. Düşünceleriniz bir paragraftan bir paragrafa mantıklı olarak ilerlemeli: Eğer paragraflarınız bir anlam kaybına uğramadan yeniden düzenlenebiliyorsa muhtemelen makaleniz olması gerektiği gibi mantıklı düzenlenmemiş demektir. Okurunuza bir paragraftan bir paragrafa nasıl geçtiğinizi gösterin. Bazen bir paragrafın bütün yeni cümlesi yeni bir fikre geçişi sağlayacak, bazen de "bununla birlikte" ya da "dahası" gibi sözcükler kullanmak yeterli olacaktır.

Sonuç bölümünüz kısa, açık ve güçlü olmalı. Kısa bir makalede kendi savınızı eleştirel bir şekilde gözden geçirmeniz gerekmez. Yeni bir fikir ekleyerek veya yeni kanıtlar sunarak sonucu yeni bir makale başlangıcına dönüştürme hatasından kaçının. Çifte sonlardan da kaçının.

Bitirdiğiniz makalenin ilk taslak olduğunu düşünün ve eleştirel biçimde tekrar okuyun. Aşağıdaki sorular, yazdıklarınızı yeniden gözden geçirmenizde ve belki de geliştirmenizde size yardımcı olacaktır.

- Temel meseleniz nedir? Bunu yeterince çabuk ortaya koyuyor ve makaleniz boyunca ayrıntılandırıyor musunuz?
- Her paragrafın bir konusu var mı?
- Savınızı biri diğerini izleyecek şekilde mantıklı bir biçimde geliştiriyor musunuz?
- Bir paragraftan diğerine yumuşakça ve anlamlı bir biçimde geçebiliyor musunuz?
- Tartıştığınız imajı zihninde canlandırabilmesi için okura yeterince içsel ve dışsal betimsel bilgi veriyor musunuz?
- Yorumlarınız için kanıtlar öne sürüyor musunuz?
- Yargılarınız için nedenler gösteriyor musunuz?
- Fazla ağdalı bir dil kullanmadan açık olabildiniz mi?
- Makalenizin hemen başında okurun dikkatini çekmeyi başarıyor musunuz?
- İstediğiniz tonu yakaladınız mı? Alaycı ya da aşağılayıcı olmaktan kaçındınız mı?
- Yargılarınızda adil miydiniz?
- Son paragraf açık ve güçlü bir sonuç mu?
- Görüşleriniz hakkında dogmatik davranmaktan ve böyle bir izlenim bırakmaktan kaçındınız mı?

Dilbigisi ve imla hatası yapmadığınızdan emin olun. Makalenizi yüksek sesle okumak hatalarınızı, acemi dilinizi ve zayıf geçişleri fark etmenizi sağlar. Makalenizi güçlendirmek için elinizden geleni yaptıktan sonra, birinden yazdıklarınızı okumasını ve ne yaptığınız hakkında fikrini söylemesini isteyin. Sonra makalenizi tekrar gözden geçirin. Her yazar bir editörden fayda sağlayabilir. Yazınıza bir cila atmak, tıpkı en sevdiğiniz fotoğrafı çerçevelemek gibi, onu en iyi şekilde sunmaya çalışmaktır.

Eğer yazmayı seviyorsanız ve bu işte iyiyseniz bir yayın için yazmayı gündeminize alın. Sanat ve fotoğrafçılıkla ilgili pek çok yerel, bölgesel veya kampüs içi yayın, giderek artan bir yazar ihtiyacı için-

de bulunuyor. Kütüphanelerin ve kitapçıların dergi bölümlerini iyi karıştırın ve yayınları da iyi inceleyin. Yazmaktan hoşlanacağınız bir dergi bulduğunuzda, editörün adını ve adresini kaydedin. Editöre yazın ve yazarlara gönderdikleri yönergeleri isteyin veya olası katkılarınızı tartışmak üzere yerel bir derginin editöründen randevu alın.

FOTOĞRAFLAR HAKKINDA KONUŞMAK

Fotoğraflar hakkında konuşmak ve yazmak, her ne kadar iki etkinlikte de aynı eleştirel sorular yöneltilse de, birbirinden farklıdır. Bir fotoğraf ya da bir sergi hakkında konuştuğumuzda, alıntılanan eleştirmenler ve kitabın yazarı tarafından bu kitapta anlatılanlara benzer soruları yanıtlamamız gerekecektir. Bir fotoğrafın önünde durduğumuzda, yine de onu birbirimize betimleme ihtiyacı duyarız, çünkü betimleme sözcüklerle keşfetme ve başkalarına keşfettirme işidir. Hepimiz farklı yollardan farklı şeyler keşfedebiliriz. Hala yoruma ve yorumlarımız için nedenlere ihtiyacımız var. Fotoğraflara dair gündelik sohbetlerde genellikle onları yargılamakta zorluk çekmeyiz. Neden hoşlanıp neden hoşlanmadığımızı söyleyiveririz. Ama bu ifadelerimiz için yeterli neden göstermeyi çok sık olarak ihmal ederiz, ölçütlerimizi belirtmek ise nadiren aklımıza gelir. Gündelik yargılar savurmaktan daha fazlasını yapsak, fotoğraf hakkındaki sohbetlerimiz çok daha bilgilendirici ve ilginç olurdu. Dikkatli betimlemeler, tam yorumlar sunsak ve yargılarımızla birlikte ölçütlerimizi ve nedenlerimizi de söylesek daha iyi sohbetlerimiz olur.

O fotoğraf sergisinden bu sergiye gezerken aslında hepimizin yaşam, sanat ve fotoğrafçılık hakkında varsayımları vardır. Bu varsayımları açıklamamız gerekse estetik kuram, bilgi ve toplumsal gerçeklik tartışmalarına girmemiz gerekir. Belli imajlar veya sergiler üzerine kurulmuş kuramsal tartışmalar, gündelik konuşmalarda bile olsa hem bizim için hem konuştuğumuz kişiler için ilgi çekici, keyifli ve değerli olabilir.

Konuşmakla yazmak arasındaki en belirgin fark, yazmanın genellikle hayali bir okur dışında yalnız yapılan bir iş olmasıdır; konuşurken ise dinleyicilere ihtiyaç vardır. Yazarken hedef kitle uzaktadır, konuşmada ise yakınımızdakilere sesleniriz. Yazdığımız şeylere tepkileri çok geç alırız veya hiç almayız. Bir yazarın bir kitaba yanıt alması bir yıldan önce olmaz, bir makaleye tepkilerin gelmesi ise ge-

nellikle ayları bulur. Oysa karşılıklı konuşmada söylediklerimize tepkiyi genellikle hemen alırız. Konuşmacıyla dinleyici arasında görüş alışverişi hızlıdır. Yayınlanmış malzemelerin yazarları bazen tepkilere göre yazdıklarını gözden geçirme şansı elde ederler, ancak bu genellikle aylar yıllar alan uzun bir iletişim süreci demektir. Bir konuşmacı ise dinleyicinin tepkisine göre görüşünü hemen gözden geçirebilir.

Konuşmalarda hızlı yanıtlar alabilmenin avantajından yararlanabilmek için, söylediklerimize gelen yanıtları hoş karşılamalı, gönüllü olarak yanıt almadığımızda bazen yanıt istemeliyiz ve onları dinlemeli, göz önüne almalı, kabul etmeliyiz. Monologlar sohbet değildir, yanıt almadan konuşmak da sohbet sayılmaz.

Tartışılan eseri yapan sanatçının varlığı tartışmayı değiştirir. Sanatçı orada olmadığında eseri yorumlar ve yargılarken eserdeki kanıtlara başvururuz; dünya hakkındaki bilgimize, başkalarının ne dediğine, hatta bazen bu bilgiyi bulabiliyorsak söz konusu sanatçının ne dediğine bakarız. Sanatçı orada olduğunda ise pek çok nedenden ötürü düşüncelerimizi sansür ederiz: Korku ve hayranlıkla karışık bir saygı duygusundan sessiz kalabiliriz; söyleyecek ilginç bir şeyimiz olmadığını düşünerek utanıp sıkılabiliriz; eseri beğenmemiş olabiliriz ve bunu söyleyerek sanatçıyı kırmak istemiyoruzdur. Belki de sanatçıya eseri hakkında ne düşündüğümüzü söylemek yerine, sanatçının eseri hakkında ne diyeceğini duymayı daha çok istiyoruz.

Sanatçıların kendisinden eserleriyle ilgili başka hiçbir kaynaktan öğrenemeyeceğimiz şeyler öğreniriz. Bazen sanatçının motivasyonları, eseri yaparkenki zihin durumu, kast ettiği anlamlar, çalışma yöntemleri, ilham kaynakları, dünya ve sanat hakkındaki inançları, diğer sanatçılar ve hareketler hakkındaki tavırları, sanatçının kişiliği ve eserin izleyicileriyle nasıl ilişki kurduğu hakkında bilgi edinebiliriz. Sanatçının esere ilişkin görüşü, izleyicilerinkinden veya eser hakkında yazmış eleştirmenlerin görüşlerinden farklı mı? Sanatçı hangi eserinin en iyisi olduğunu düşünüyor? Bu konularda sanatçıya sorular yöneltebiliriz. Bu konuların bazıları ya da hepsi hakkında edineceğimiz bilgi, ele aldığımız eseri anlamaya çalışır ve değerlendirirken bize çok yardımcı olabilir. Elbette, nihai anlamda sadece sanatçının kendi eseri hakkındaki görüşlerine bağımlı olmak istemeyiz.

Bu kitapta önerilen konum, sanatçının kendi eseri hakkındaki görüşlerinin bizim için bazen çok aydınlatıcı ve içgörü dolu, bazense bizim gördüğümüzden tamamen ilintisiz olabileceğidir. Burada

karar verecek olan bizleriz. Sanatçılar eseri yapar, biz de onları yorumlar ve yargılarız. Eseri yorumlar ve yargılarken sanatçının bize çok faydası dokunabilir, ama sanatçı hem esere hem eserin anlamına sahip değildir. Sanatçılar eserlerinin ne olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiği etrafındaki parametreleri belirlemek isteyebilir, hatta bazen belirlerler de. Bu kitapta eserlerine yer verilen sanatçılardan bazıları, buna izin vermeden önce, eserlerine eşlik edecek metnin bir kopyasını istediler. Bazen sanatçılar yazarın görüşleriyle hemfikir olmadıklarında, eserlerinin yeniden üretilmesine izin vermezler.

Bir sanatçının kendi eserine getirdiği yorum, ölçütleri herhangi bir başka yorum kadar yerine getirmelidir: Anlam taşıyor mu? İçgörü sağlıyor mu? Diğer yorumlara bağlanıyor mu? Kanıtlarla desteklenmiş ve makul mü? Sanatçının kendisinden geldiği olgusundan ayrı olarak, bunu iyi bir yorum ve değerli bir yargı kabul etmek için yeterli nedenimiz var mı?

STÜDYO ELEŞTİRİLERİ

Fotoğraflar hakkındaki eleştirel tartışmalarımızda resmî veya resmî olmayan bir konuşma tarzını benimseyebiliriz. Stüdyo eleştirilerinde, yani fotoğrafçıların imajları hakkında düzenledikleri grup tartışmalarında, genellikle resmî yönetilen bir sohbet egemendir. Çoğunlukla tartışmayı bir profesör yönetir, ama bazen bu görev eserleri eleştirilen sanatçıya düşer. Stüdyo eleştirileri özel bir tür eleştiridir. Betimleme, yorumlama, yargı ve kuram hakkında bu kitapta verilen bilgilerin çoğu stüdyo eleştirisinde etkilidir. Betimleme, yorum ve kuramın yeniden gözden geçirilmesini içeren eleştiriler muhtemelen daha iyi olacaktır. Fakat eleştirinin asıl meselesi, genellikle eseri yargılamak ve onu geliştirmenin yollarını önermek olur. Bu yüzden eleştiriler genellikle aşırı sınırlıdırlar.

Eleştirileri, eleştiri yapmanın amacını gözden geçirerek genişletebiliriz. Bir fotoğrafı yargılamanın ve fotoğrafçıya onu nasıl daha iyi yapabileceğini söylemenin birden fazla amacı olabilir. Bir amacı, fotoğrafçıların yaptıkları imgeler hakkındaki düşüncelerini tercüme edebilme yeteneklerini geliştirmek olabilir. O durumda dikkatler sadece eserde değil, fotoğrafçının eser hakkında söylediklerinde ve bu ikisi arasındaki ilişkide toplanacak. Eleştirinin amacı, dersi bir sonuca bağlamak veya bir ödev hazırlamak da olabilir; ayrıca çekti-

ğiniz fotoğraflar hakkında ilginç ve bağlayıcı bir tartışmaya girişmek de pekâlâ bir amaç sayılır. Böyle durumlarda eseri sadece yargılamak eleştiriyi gereksiz yere sınırlandırmaktır. Eğer bir eleştirinin amacı izleyicileri o imaj hakkında konuşmaya itmekse, o zaman imajı üreten fotoğrafçının düşüncelerinin yardımı olmaksızın tartışmak daha anlamlı olabilir.

Eğer amaç fotoğrafçıların daha iyi imajlar üretmesini sağlamaksa o durumda fotoğrafçıların ne yapmaya çalıştıklarını duymak iyi olabilir. Bu tür eleştiri *yönelimcilik* üzerine kuruludur; burada yorum veya yargı, ya fotoğrafçının ifade ettiği niyete ya da profesörün ödev verirken belirlediği niyete dayandırılır. Eser hem niyeti (yönelim), hem de onu ne kadar yerine getirebildiği üzerinden yargılanabilir ve pek çok farklı sonuca ulaşılabilir. Örneğin niyet (yönelim) zayıf olabilir ve ne kadar yerine getirilmiş olsa da fotoğraf hala yüzeysel bulunuyordur. Niyet çok iyi olabilir ama yerine getirilememiştir veya hem iyidir hem yerine getirilmiştir. Niyet zayıftır, ancak fotoğraf buna rağmen güçlü olabilir. Ne olursa olsun, yönelimciliğin profesyonel yayınlanmış eleştirilerde sınırlı kalacağını unutmayın: Fotoğrafçının bir niyeti olmayabilir, fotoğrafçı niyetinin bilincinde olmayabilir veya eleştirmene niyetini açık etmeyebilir.

Bazen profesörler ders verirken spontan eleştiri yaparlar. Bu bazen profesörün seçimidir çünkü öğretmek istediği şeyi güçlendirmek veya verdiği derecelerin temellerini açıklamak istiyordur. Bazı zamanlar da yanlışlıkla olur, çünkü çok az öğrenci söz alıyordur; profesör de bu boğucu sessizliğin yarattığı boşluğu doldurmak için sinirli bir şekilde söze atılır. Aşağıdaki önerilerin amacı fotoğraflar hakkında herhangi bir tartışmaya canlılık katmaktır; tartışma ister sanatçının varlığında ister yokluğunda gerçekleşsin, ister resmi olsun, ister olmasın, ister spontan, ister stüdyo eleştirileri gibi yönetilen bir sohbet olsun.

- *Gördüğünüzü betimleyin.* Bir fotoğrafı herkes gördüğü halde betimlemek saçma görünebilir; bizim gördüğümüzü herkesin gördüğünü zannederiz, o yüzden apaçık gördüğümüz şeyi betimlemenin uygunsuz kaçacağını hissederiz. Fakat sizin gördüğünüz şeyi bir başkası atlamış olabilir. Yirmi kişilik bir grup bir fotoğrafı betimleyecek olsa her biri onun farklı bir yönüne işaret edecek, farklı vurgular yapacak ve fotoğrafı eşit derecede sevmeyeceklerdir.

- *Konu malzemesini dikkatle inceleyin.* Fotoğrafçılar fotografik biçimi tartışmaya daha meyillidirler, konunun tartışılamayacak kadar açık olduğu düşüncesiyle bundan uzak dururlar. Ama örneğin Avedon ve Mapplethorpe hakkında yazan profesyonel eleştirmenlerin makalelerinde konunun dikkate alınması eleştirinin önemli bir parçasını oluşturur.

Betimleme eylemi, insanlar fotoğrafı görürken bile anlamlıdır. Betimsel tartışmalar hem tartışma grubu hem sanatçı için çok aydınlatıcı olabilir. Başkalarının neyi yakalayıp neyi kaçırdıklarını görmek sizi de şaşırtacak.

- *Biçimin konu malzemesiyle ilişkisini inceleyin.* Bir fotoğrafın biçimsel özelliklerini tartışırken, yoğunluk, kontrast, odaklama ve diğer kompozisyonel unsurlarda fotoğrafçının yaptığı seçimlerin konuyu nasıl etkilediğine de bakın. Şu basit yorumsal denklem "**konu malzemesi + biçim= içerik**" çok zengin anlamlar doğurabilir.
- *Yorumunuzun ortak bir çabanın ürünü olmasına izin verin.* Fotoğraflar hakkında gündelik dilde ya da organize edilmiş eleştiri dilinde konuşurken, insanlar çoğunlukla yorumu es geçer veya çok yüzeysel bir şekilde ele alırlar. Bu özellikle fotoğrafçının varlığında böyledir. Fotoğrafçı genellikle eserin ne hakkında olduğunu söyleyerek anlamı verir. Fakat fotoğrafçının imge hakkında ne düşündüğü sadece olası yorumlardan biridir ve ne kadar güvenle ve yetkeyle söylenmiş olsalar da, mutlaka en iyisi değildirler.
- Bir fotoğrafı ya da bir sergiyi yorumlayan bir grup içinde yer alıyorsanız, yorumsal bir topluluğun parçasısınız demektir. Yorumcular grubunun üyeleri, söz konusu eser hakkında birbirlerinin düşüncelerini geliştirmelidirler. Ortak bir yorumda uzlaşmayı da seçebilirsiniz, ayrı yorumlarda da karar kılabilirsiniz. Bununla birlikte bir grubun parçası olmak, ama diğerlerini dinlememek ve onların görüşlerine dayanmamak, bir grupta bulunmanın bütün avantajlarını alıp götürür.
- *Fotoğrafçının sessiz kalmasını sağlayın.* Görsel üreten insanların da katıldığı tartışmalar yönettiğim zamanlarda, eserini tartıştığımız fotoğrafçı konuşmadığında tartışmanın daha verimli geçtiğini düşünüyorum. Bu şekilde fotoğrafçı sinirli şakalar yapmaktan ya da alakasız anekdotlar anlatmaktan,

savunmaya geçmekten ve imajlarını/görsellerini sözlü olarak haklı çıkarmaya çalışmaktan kurtulmuş oluyor. Yanıt verme ya da savunma yapma sorumluluğu olmadığında, fotoğrafçı fotoğrafları hakkında söylenen şeyleri daha iyi dinleyip hazmedebiliyor. Fotoğrafçının sessizliği, ayrıca eleştiri sorumluluğunu fotoğrafçıya değil izleyiciye yüklüyor ki, olması gereken yer de zaten burasıdır.

- *Fotoğrafı akla getirdiği sorulara göre yorumlayın.* Fotoğrafın yöneltir göründüğü soruları yorumunuzun rehberi yapın. Veya tam tersi, fotoğrafa fotoğrafçının gözden kaçırdığı soruları sorun. Fotoğrafın içermediği şey ne? Fotoğrafçı neyi veri kabul ediyor? Bu soruları fotoğrafçıya sormanız gerekmez; fotoğrafın kendisine sorun ve yorumcu siz olduğunuza göre yanıtlarınızı kendiniz verin.
- *Acele yargılardan kaçının.* Fotoğrafları yargılarken ani yargılardan ve tam olgunlaşmamış değerlendirme sonuçlarından kaçınmalıyız. Eğer değerlendirici bir sohbete acele bir yargıyla başlarsak, onu nedenlerle desteklememiz ve yargılarımızı dayandıracağımız ölçütlere başvurmamız gerekir. Ayrıca bizimkiyle örtüşmeyen görüşleri dinlemeye de hazır olmalıyız.
- *Sunumsal çevreyi de hesaba katın.* Yapıt nerede sergileniyor? Serginin sponsoru kim? Onu neden burada ve bu çevrede görüyoruz? Bunun gibi sorulara verilecek yanıtlar yapıtı toplumsal bir bağlama yerleştirebilir. Şimdi yorumsal denklem şuna genişletilebilir: "**konu malzemesi + biçim + bağlam = içerik**".
- *Fotoğrafın nasıl yargılanmak istediğini bulun.* Fotoğraf yargılanmak üzere belli ölçütler istiyor mu/ Belli bazı ölçütlere direniyor mu? Bir fotoğrafı ya da sergiyi yargılarken cömert bir ruh yakalayabilmek için eserin telkin ettiği ölçütleri esas alabilirsiniz. Yapıtın en başarılı olduğu ölçütler hangileri? Ayrıca yargıladığınız esere pek duygudaş olmayan ölçütleri de kullanmak isteyebilirsiniz. Sonuç olarak karar sizindir; ya yargılama yapacağınız ölçütleri seçmeyi fotoğrafa bırakır ya da kendi ölçütlerinizi fotoğrafa dayatırsınız.
- *Varsayımları gözden geçirin.* İster bilinçli olsun, ister bilinçsiz, yaşam, sanat ve fotoğrafçılık hakkındaki kuramlar, çektiğimiz fotoğrafları ve onlar hakkındaki konuşmalarımızı etkiler. Sanat ve fotoğraf hakkındaki varsayımlarınız ve fotoğrafın yaşamla ilişkisi üzerine düşünün. Fotoğrafı hangi varsayım-

ların belirlediğini gözden geçirin. Bir fotoğrafın ne olduğunu varsayıyorsunuz? Bir fotoğraf hakkında size ne öğretildi?

- *Açık ve dürüst olun.* Açıklık ve dürüstlük, eleştiriyi ve fotoğraflar hakkındaki tüm tartışmaları geliştiren tutumlardır. Etki bırakmak yerine kendimizi iyi ifade etmeyi hedeflersek, tartışmalar çok daha canlı olacak ve daha fazla katılımcıyı çekecektir. Dogmatik yanıtlardan kaçınmak da tartışmanın ilerlemesini sağlar. Dogmatik ifadeler insanları huzursuz eder, verimsiz tartışmalara neden olur ve düşünme ve konuşmayı geliştirmek yerine sohbete son verir.

Herhangi bir tartışmada etkin bir biçimde dinlemek, konuşmacının ne dediğini duyduğunuzu belli etmek, ona yanıt vermek ve onu geliştirmek gerekir; bu itiraz yoluyla bile olsa. Yüksek sesle konuşmak, özellikle bir grup içinde olduğumuzda riskli bir eylemdir; bu durumu kendimiz ve başkaları için ne kadar rahatlatabilirsek tartışmalarımız da o kadar keyifli ve verimli geçecektir. Eleştiri hem nazik hem eleştirel olabilir.

DİPNOTLAR

Bölüm 1:
Sanat Eleştirisi Üzerine

1. bell hooks, "Critical Reflections" (Eleştirel Düşünümler), *Artforum*, Kasım 1994, S. 64
2. Peter Schjeldahl, "Critical Reflections", *Artforum*, Yaz 1994, S. 69
3. Hunter Drohojowska tarafından alıntılanan Christopher Knight, "Christopher Knight," *Artnews*, Eylül 1992, s. 88
4. Rene Ricard, "Not About Julian Schnabel" (Julian Schnabel Hakkında Değil), *Artforum* 19, no. 10 (1981): 74-80
5. Michael Feingold, "The Truth About Criticism" (Eleştiri Hakkında Gerçek) *Village Voice*, Haziran 16, 1992, s. 93
6. Lucy Lippard, "Headlines, Heartlines, Hardlines: Advocacy Criticism as Activism" (Manşetler, Kalpçizgileri ve Aşırılıklar: Aktivizm Olarak Savunmacı Eleştiri), *Cultures and Contention* içinde ed. Douglas Kahn ve Diane Neumaier (Seattle, Wash.: Real Comet Pres, 1985), pp. 242-47
7. Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of the Literary Criticism* (Hamlet ve Edebiyat Eleştirisi Felsefesi) (Chicago: University of Chicago Pres, 1964), s.vii.
8. Schjeldahl, s.69
9. Michael Feingold, "The Truth About Criticism" (Eleştiri Hakkında Gerçek), Bölüm II, *Village Voice*, Haziran 23, 1992, s.101.
10. Abigail Solomon-Godeau, söyleşi: Vince Leo, "What's Wrong With This Picture?" (Bu Resimde Yanlış Olan Ne?) *Artpaper*, Aralık 1987, s. 12-14
11. Edmund B. Feldman, "The Teacher as Model Critic" (Model Eleştirmen Olarak Öğretmen), Journal of Aesthetic Education 7, no.1 (1973):50-57
12. A.D. Coleman "Because It Feels So Good When I Stop: Concerning a Continuing Personal Encounter with Photography Criticism" (Çünkü Durduğumda Çok İyi Hissediyorum: Fotoğraf Eleştirisiyle Sürekli Bir Kişisel Karşılaşmayı Düşünmek), Coleman'ın *Light Readings: A Photography Critic's Writings 1968-1978* içinde (New York: Oxford University Press, 1979). (İlk olarak *Camera 35*'te Ekim 1975'te yayınlandı)
13. Weitz, s. vii
14. Harry S. Broudy, *Enlightened Cherishing* (Aydınlanmış Takdir) (Champaign-Urbana: University of Illinois Pres, 1972)

15. *New Art Examiner*, "Reviewer's Guidelines", editöryel ofis, Colombus, Ohio, 1987
16. *Dialogue: An Art Journal*, "Yazarın Yönergeleri", editöryal ofis, Columbus, Ohio, 1987.
17. Kay Larson'dan alıntı, Amy Newman, "Who Needs Art Critics?" (Sanat Eleştirmenlerine Kimin İhtiyacı Var?), *Artnews*, Eylül 1982, s.60.
18. Ingrid Sischy, Sonsöz, *Nudes*, (Nüler) Lee Friedlander (New York Pantheon, 1991).
19. Ingrid Sischy, "Good İntentions" (İyi Niyetler), *The New Yorker*, Eylül 9, 1991, s. 89-95.
20. Andy Grundberg, "Toward a Critical Pluralism" (Eleştirel Bir Çoğulluğa Doğru), *Reading into Photography: Selected Essays, 1959-1982* içinde, ed. Thomas Barrow (Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 1982) s. 247-53. (İlk olarak *Afterimage*'da Ekim 1980'de yayınlandı.)
21. Bkz. Örneğin Edward Leffingwell, "Andreas Gursky: Making Things Clear" (Şeyleri Temizlemek), *Art in America*, June 2001, p.76; "Thomas Ruff at David Zwirner", *Art in America* (November 2003), 166.
22. Louis Kaplan, "Photography and the Exposure of Community: Sharing Nan Goldin and Jean Luc Nancy", *Angelaki* 6. No:3 Aralık 2001, s.7
23. A. D. Coleman, "An Apologia/A Jeremiad" panel discussion, Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, October 19, 1984.
24. Solomon-Godeau, interviewed by Leo, "What's Wrong with This Picture" s.12
25. Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota, 1991).
26. Grace Glueck ve Mark Stevens, Newman tarafından alıntılanmıştır, "Who needs Art Critics".
27. Solomon Godeau, interviewed by Leo, s.12
28. Kay Larson'dan alıntı, Margot Mifflin, "Kay Larson", *Artnews*, Eylül 1992, s. 87-88.
29. Glueck'ten alıntı, Newman, s. 56.
30. Coleman, "Because It Feels So Good," s. 207.
31. agy, s. 208.
32. Stevens'tan alıntı, Newman, s. 58.
33. Lippard, "Headlines, Heartlines, Hardlines", s. 243.
34. Peter Schjeldahl, "Critical Reflections", s.69.
35. Larson'dan alıntı, Newman, s. 59.
36. Stevens'tan alıntı, Newman, s. 59.
37. Jerry Saltz in M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism, eds. Susan Beee and Mira Schor
38. Christopher Knight'dan alıntı, Hunter Drohojowska, "Christopher Knight", *Artnews*, Eylül 1992, s. 88
39. Michael Feingold, "The Truth About Criticism". Bölüm II, *Village Voice*, Haziran 23, 1992, s. 101.
40. Terry Barrett, "A Comparison of the Goals of Studio Professors Conducting Critiques and Art Education Goals for Art Criticism" (Eleştirileri Yöneten Stüdyo Profesörlerinin Hedefleri ile Sanat Eğitiminin Hedeflerinin Bir Karşılaştırması), *Studies in Art Education*, Sonbahar 1988, s.22-27.

41. Hilton Kramer, *The New Criterion* içinde, Lippard tarafından "Headlines, Heartlines, Hardlines"da alıntılandı, s.242.
42. Terence Pitts, kitap eleştirisi, *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*, ed. Robert Wilke ve Benjamin Buchloh (Cape Breton: Nova Scotia College of Art and Design, 1983) *Exposure* 22, no.3 (1984): 48-53.
43. Saltz in M/E/A/N/I/N/G, s. 333-4
44. Stevens'tan alıntı, Newman, s. 57.
45. Saltz, s.333-334
46. Schjeldahl, s.69
47. Marcia Siegel'den alıntı, Irene Ruth Meltzer, "The Critical Eye: An Analysis of the Process of Dance Criticism as Practised by Clive Barnes, Arlene Croce, Deborah Jowitt, Elizabeth Kendall, Marcia Siegel and David Vaughan" Master tezi, The Ohio State University, 1979), s. 55.
48. Coleman, "Because It Feels So Good," s. 254.

Bölüm 2: Fotoğrafları Betimlemek Gördüğüm Şey Nedir?

1. Mary Ellen Mark, Önsöz, Jennette Williams'ın *The Bathers*'ı üzerine (Durham, N. C.: Duke University Press, 2009)
2. Richard Avedon, In the American West (New York: Abrams, 1985).
3. Douglas Davis, "A View of the West" (Bir Batı Manzarası), *Newsweek*, Eylül 23, 1985, s.82
4. William Wilson, Eleştiri, *Artforum*, Eylül 1985, s.7.
5. Susan Weiley, "Avedon Goes West", *Artnews*, Mart 1986, s.86-91.
6. Wilson, s. 7.
7. Weiley, s.91.
8. Art in America, Mart 2003, s.35
9. Davis, s.83.
10. Wilson, s.7.
11. Weiley, s.86.
12. Richard Bolton, "In the American East: Avedon Incorporated"(Amerika'mn Doğusunda: Avedon A.Ş.), *Afterimage* 15, no.2 (1987): 14.
13. Susan Kismaric, Introduction, *Jan Groover* (New York: Museum of Modern Art, 1987).
14. Michael Brenson, "Art: Whitney Shows Cindy Sherman Photos," (Whitney, Cindy Sherman Fotoğraflarını Sergiliyor) *New York Times*, Temmuz 24, 1987.
15. Eleanor Heartney, "Cindy Sherman", *Afterimage*, Ekim 1987, s.18.
16. Arthur Danto, "Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills", in *Cindy Sherman, Untitled Film Stills* (New York Rizzoli, 1990), s.13
17. In Terry Barrett, *Why is That Art* (New York: Oxford, 2008), s.152

18. agy. s. 176-177
19. Gagosian Gallery, hhtp:/www.gagosian.com/exhibitions/2009-06-07_cindy-sherman/, Mart1, 2010
20. Cynthia Chris, "Witkin's Others" (Witkin'in Ötekileri), *Exposure* 26, no. 1 (1988):
21. Hal Fischer, "Looking into Darkness" (Karanlığın İçine Bakmak), *Artweek*, Kasım 10, 1983.
22. Chris, s17.
23. Van Deren Coke, Introduction, *Joel-Peter Witkin* (San Francisco: Museum of Modern Art, 1985), s. 6-18.
24. Edward Weston, "Seeing Photographically" (Fotografik Olarak Görmek), *A Modern Book of Esthetics* içinde, 4. baskı, ed. Melvin Rader (New York: Holt, Reinhart & Winston, 1973) s. 207.
25. John Szarkowski, Looking at Photographs: *100 Pictures from the Collection of Museum of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1973), s. 134
26. Kismaric, Introduction, *Jan Groover*.
27. "Musings: Contemporizing Tradition," Gallery 312, Chicago, http://members.core.com/~gall312/musings.html, 21 Şubat, 2004
28. Weiley, "Avedon Goes West", s. 87.
29. Kismaric
30. Gary Indiana, "Joel-Peter Witkin at Hardison Fine Arts", *Art in America*, Eylül 1983, s. 175.
31. Fischer, "Looking into Darkness"
32. Jim Jordan, "Chaplin in Hell", *Artweek*, Kasım 10, 1984.
33. Andrew Perchuk, "Uta Barth, Bonakdar Jancou gallery," *Artforum*, Eylül 1988, s.152.
34. Annette Grant, "Lights, Camera, Stand Really Still: On Set with Gregory Crewdson", *New York Times*, Pazar, 30 Mayıs 2004, s.1, 20-21.
35. A. D. Coleman, "The Directorial Mode: Notes Toward a Definition", *Light Readings* içinde, s. 246-57.
36. Jonathan Green, ed., *The Snapshot*, (Millerton, N. Y.: Aperture, 1974)
37. Weiley, "Avedon Goes West", s. 87.
38. Davis, "A View of The West", s. 83.
39. Weiley, s. 89.
40. Coke, Introduction, *Joel-Peter Witkin*.
41. Chris, "Witkin's Others", s. 17.
42. Michael Fried, "Living in America", *Artforum*, Ocak 2010, s.43.
43. Chris, "Witkin's Others", s. 18.
44. Fischer, "Looking into Darkness".
45. Gene Thornton, "A Gothic Vision of the Man Seen with the Camera's Eye"(Fotoğraf Makinesi Gözüyle Görülen İnsanın Gotik Bir Vizyonu), *New York Times*, Ağustos 24, 1986, s. 27.
46. Indiana, "Joel-Peter Witkin at Hardison Fine Arts", s. 175.
47. Bıll Berkson, *Artforum*, Şubat 1984, s. 117.
48. Jim Jordan, "Chaplin in Hell" (Cehennemdeki Chaplin).

Bölüm 3:
Fotoğrafı Yorumlamak

1. Susan Sontag, "Looking at War: Photography's View of Devastation and Death", *New Yorker*, 9 Aralık 2002, s.98
2. Graham Nash, "On Diane Arbus's *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C.*, Kış 2009
3. Paul Thom, *Making Sense: A Theory of Interpretation* (New York: Roman & Littlefield), s.64
4. Andy Grundberg, "A Ouintessentially American View of The World", *New York Times*, Eylül 18, 1988, s.35
5. Ernst Gombrich, *Art and Illusion* (New York: Pantheon boks, 1960), s. 297-98.
6. Nelson Goodman, *Languages of Art*, (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976), s. 7.
7. Hans-Georg Gadamer'den alıntı, Klaus Davi, Giancarlo Politi, ed., *Art and Philosophy* (Milan, İtalya: Flash Art Boks, 1991), s. 20.
8. Goodman, s.6
9. Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", 1964, *Image-Music-Text*, ed. Roland Barthes, (New York: Hill and Wang, 1971), s. 32-51.
10. agy.
11. John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1973), s. 202.
12. Sally Eauclaire, *American Independents: Eighteen Color Photographers* (Amerikan Bağımsızları: 18 Renkli Fotoğrafçı), (New York: Abbeville Press, 1984) s. 219.
13. Shelley Rice, "Mary Ellen Mark", *4 x 4 Four Photographers by Four Writers* (4 x 4 Dört Yazardan Dört Fotoğrafçı) (Boulder: University of Colorado at Boulder, 1987).
14. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History* (New York: Abrams, 1984), s. 163.
15. Edward Bryant, Introduction, *Picture Windows: Photographs by John Pfahl*, ed. John Pfahl (New York: New York Graphic Society, 1987), s. 1.
16. Ronald Dworkin, "Law as Interpretation" (Yorum Olarak Yasa), *The Politics of Interpretation* içinde, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1983), s. 249-70.
17. Eleanor Heartney, "Cindy Sherman", *Afterimage*, Ekim 1987, s. 18.
18. Szarkowski, s. 166.
19. Green, s. 66, 67.
20. Diane Neumaier, "Alfred, Harry, Emet, Georgia, Eleanor, Edith, and Me", *Exposure* 22, no.2 (1984): 6,7.
21. Anne H. Hoy, *Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs* (New York: Abbeville Press, 1987), s.47.
22. Donald Kuspit, "Sally Mann, Gagosian Gallery" *Artforum*, Ocak 2010, s.198-199.
23. Kathleen MacCarthy Gauss, *New American Photography* (Los Angeles County Museum of Art, 1985), s. 30.
24. Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (İdeoloji ve Imge: Sinema ve Diğer Medyada Toplumsal Temsil)
25. Linda Andre, "Dialectical Criticism and Photography" (Diyalektik Eleştırı ve Fotoğrafçılık), *Exposure* 22, no.4 (1984): 8.

26. Hoy, s. 16.
27. Van Deren Coke, Introduction, *Joel-Peter Witkin: Forty Photographs* (San Francisco: Museum of Modern Art, 1985), s. 6-18.
28. Lauren Greenfield, *Girl Culture* (San Francisco: Chronicle Books, 2002), s.150
29. Monroe C. Beardsley, "The Testability of an Interpretation" (Yorumun Sınanabilirliği), *Philosophy Looks at the Arts* içinde, 3. baskı, ed. John Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987), s. 466-83.
30. Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts*, 3. baskı, (Philadelphia: Temple University Press, 1987),s. 366.
31. E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967), s. 54.
32. Dworkin, "Law as Interpretation", s.253.
33. Minor White, "Criticism", *Aperture* 2, no.2 (1957): 29-30.
34. Monroe C. Beardsley ve William Wimsatt, Jr., "The Intentional Fallacy," *Philosophy Look at the Arts* içinde, 3. baskı, ed. Joseph Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987),s. 367-80
35. Cindy Sherman'dan alıntı, Jeanne Siegel, *Artwords 2:Discourse on the Early 80s* (Ann Arbor, Mich.:UMI Press, 1988), s. 275
36. Jerry Uelsmann, *Uelsmann: Process and Perception* (Gainesville: University Press of Florida, 1985), s. 23
37. Sandy Skoglund'dan alıntı, Jude Schwendenwien, "Sandy Skoglund," *Journal of Contemporary Art 6*, no. 1 (1993): 87-88.
38. Nathans Lyons, ed. *Photographers on Photography* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966). Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography* (New Haven, Conn.:Leete's Islands Boks, 1980).
39. Tom Anderson, "A Structure for Pedagogical Art Criticism" *Studies in Art Education* 30, no.1. (1988): s.28.
40. Hirsch, *Validity in Interpretation*, s. 62.
41. agy., s.63
42. Anderson, s. 34-35
43. Julia Kristeva'dan alıntı, Catherine Franchline, Giancarlo Politi içinde, ed., *Art and Philosophy*, (Milan, İtalya: Flash Art Books, 1991), s.63.
44. Michael Parsons, *How We Understand Art: A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience* (Cambridge, England: Oxford University Press, 1987), s. 84-85.

Bölüm 4: fotoğraf çeşitleri

1. Dominique François Arago, "Report," 1839, *Classic Essays in Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven, Conn.: Leete's Islands Boks, 1980).
2. C. Jabez Hughes, "On Art Photography", 1891, *The American Journal of Photography*, Beaumont Newhall tarafından The History of Photography'de alıntılanmıştır (New York: Museum of Modern Art, 1982) s.73.

3. Sadakicihi Hartmann, "A Plea for Straight Photography", *American Amateur Photography*, 1904, Newhall tarafından The History of Photography'de alıntılanmıştır, s167.
4. Weston'dan alıntı, Newhall, s.188.
5. Newhall, s.196-197.
6. John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, (New York: Museum of Modern Art, 1966).
7. John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, (New York: Museum of Modern Art, 1978), s. 18-19
8. Andy Grundberg, "Photography", *New York Times*, Book Review section, 4 Aralık 1988, s.20
9. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (New York: Abrams, 1984)
10. Manabu Yamanaka, hhtp://www.ask.ne.jp/~yamanaka/, 18 Ağustos 2004
11. Michael Amy, "Manabu Yamanaka at Stefan Stux", *Art in America*, Mayıs 2000
12. Lawrence Weschler, "Afterword: Why Is the Human on Earth?" in Michael Benson, *Beyond: Visions of the Interplanetary Probes* (New York: Abrams; 2003), s.317.
13. Edward Curtis, *Native Nations, First Americans as Seen by Edward Curtis* (Boston: Bullfinch, 1993).
14. James Van Der Zee, *Van Der Zee Photographer: 1886-1983* (New York: Abrams, 1993).
15. Lauren Greenfeld Photography, http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=402GUTFT, erişim 1 Mart 2010.
16. KayLynn Deveney, *The Day-to-Day-Life of Albert Hastings*, Princeton Architectural Press, 2007
17. Szarkowski, *Mirrors and Windows*, s. 23.
18. Gazete fotoğrafların iyi bir seçkisi için Sheryle ve John Leekley'in *Moments: The Pulitzer Prize Photographs* (New York: Crown, 1978) eserine bakın.
19. Elizabeth Hess, "Family of Nan", *Village Voice*, Mayıs 18, 1993, s. 101.
20. Fazal Sheikh, *In Response to Place: Photographs from the Nature Conservancy's Last Great Places* (New York: Bunfinch Press, 2001), s.136
21. Frankel Gallery, http://www.frankelgallery.com, 25 Şubat 2010
22. Phillip Lopate, "Sally Gall Crawl," *Aperture* 196, 2009 Sonbahar
23. A. D. Coleman, "The Directorial Mode: Notes Toward a Definition", *Artforum*, Eylül 1976; Coleman, *Light Readings: A Photography Critic's Writings 1968-1978* (New York: Oxford University Press, 1979), s. 250
24. Janine Antoni ve Douglas Dreishpoon, "Escape Hatch," *Art in America*, Ekim 2009, s.127
25. Nancy Princethal, "Part of Two," *Art in America*, Kasım 2009, s.114
26. Agy.
27. Jerry Uelsmann, *Twentieth century Encyclopedia of Photography* (New York: Routledge, 2006), s.1570.
28. Agy., s.1043
29. Neil Folberg'in Serpent's Chronicle isimli çalışması.
30. Carlo McCormick, "Elegy in White", *Aperture* 173, Kış 2003, s.18

31. Peter Galassi, "Philip-Lorca diCorcia," *Artforum,* Yaz 2001, s.189.
32. Vicki Goldberg, "Everyman Tries to Save the Earth, One Image at a Time," *New York Times,* 4 Şubat 2000.
33. Jean Lawlwer Cohen, "Rimma Gerlovina ve Valeriy Gerlovin," *Artnews*, Nisan 1994, s. 175
34. Alfredo Jaar ve David Levi Strauss, "A New Lament", *Aperture*, 197, Kış 2009, s.22.
35. Wendy Ewald, Catherine Chermayeff ve Nan Richardson, *I Dreamed I had a Girl in My Pocket* (New York: Norton, 1996).
36. Vince Aletti, "Dark Passage", *Village Voice*, Aralık 22, 1992, s. 103.
37. Deborah Willis, Lorna Simpson (San Francisco: Friends of Photography, 1992)
38. Chad Elias, "Allan Sekulai The Renaissance Sociesty," *Artforum,* Ocak 2010, s.207.
39. Allan Sekula, alıntılayan Benjamin H.D. Buchloh in *Fish Story*, s.190.
40. Agy., alıntılayan Sekula
41. Nicholas Jenkins, *Artnews*, Ocak 1992, s. 119.
42. Gerald Slota ve Neil Labute, "Because the Darkness Freeds My Soul," *Aperture*, Kış 2009.
43. Edward Burtynsky, Three Gorges Dam, http://www.edwardburtynsky.com, erişim 3 Ocak 2011.
44. Nina Berman, *Aperture,* Yaz 2008, s.81.
45. John Szarkowski'nin *Mirrors and Windows*, s.17
46. The Cleveland Museum of Art, "Aftermath: Laura Letinsky Still-Life Photographs," 24 Ocak-7 Nisan 2004.
47. Agy.
48. Heather Snider, "Mona Kuhn: Native", *Eyemazing,* Kasım 2009.
49. Mark Johnstone, *New American Photography* (NY: Farrar Status & Giroux, 1989).
50. Magnum Photos, http://eventsmagnumphotos.com/exhibition/martin-parr, erişim 1 Mart 2010.
51. Randy Kennedy, "Larry Sultan, California Photographer, Dies at 63," *New York Times,* 14 Aralık 2009, s.1.
52. Cindy Sherman'ın fotoğrafları Hoy'un *Fabrications*'ı içinde görülebilir, s.90-93.
53. Sherrie Levine'ın fotoğrafları Hoy'un *Fabrications*'ı içinde görülebilir, s122-23.
54. Richard Prince'in fotoğrafları Hoy'un *Fabrications*'ı içinde görülebilir, s. 124-27.
55. Kate Linker, "Artifacts of Artifice," *Art in America,* Temmuz 1998, s.78.
56. Dave Hickey, "Sarah Charlesworth: The Pleasures of Knowing," in *Sarah Charlesworth: A Retsrospective* (Santa Fe, N.M.: Site Santa Fe, 1998), s.109.
57. Andy Grundberg, alıntılayan Zeke Berkman, *Optiks* (San Francisco: Friends of Photography, 1991).
58. Zeke Berman, "Introduction," http://zekeb.com./bio/intro.shtml
59. David Zwirner, Thomos Ruff, 11 Şubat-13 Mart 2010
60. Rod Slemmons, "Persistence of Vision," katalog makalesi, Paul Berger:1973-2003
61. Thomas Demand, Matthew Marks Gallery, http://matthermarks.com, erişim 7 Mart 2010
62. Liz Kotz, "The Medium and Messages," *Artforum,* Ekim 2009, s.68.

Bölüm 5:
Fotoğraflar Ve Bağlamlar

1. Sheryle ve John Leekley, *Moments- The Pulitzer Prize Photographs* (New York: Crown, 1978), s.46.
2. Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston, Volume II: California* (Millerton, N. Y.: Aperture, 1973).
3. Sherrie Levine'in "After Walker Evans" adlı fotoğrafı Anne Hoy'un *Fabrications*'ı içinde görülebilir, s. 123.
4. Leekley; *Moments*, s. 89.
5. Gisele Freund, *Photography and Society* (Boston, Mass.: David R. Godine, 1980), s. 178-79.
6. John Szarkowski, Looking at Photographs: *100 Pictures from the Collection of Museum of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1973), s. 172.
7. Roland Barthes, "The Photographic Message", *Image-Music-Text* içinde, ed. Barthes, (New york: Hill and Wang, 1977), s. 17.
8. Martha Rosler, "*Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience*" Exposure 17, no.1 (1979): 21.
9. Walter Benjamin'in Faşizm Araştırmaları Enstitüsü'nde 1934'de yaptığı bir konuşmadan Susan Sontag tarafından *On Photography*'de alıntılanmıştır. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978), s. 105.
10. Sontag, *On Photography*, s. 105.
11. John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, (New York: Museum of Modern Art, 1972), s. 30.
12. Carol Squiers, "Diversionary (Syn)tactics" *Artnews*, Şubat 1987, s81.
13. agy., s. 82.
14. Craig Owens, "The Medusa Effect or, The Specular Ruse" (Medusa Etkisi ya da Aynayla Hileler), *Art in America*, Ocak, 1984, s.98.
15. Squiers, s. 84-85.
16. Squiers'in Kruger'den alıntısı, s. 85.
17. agy.
18. agy., s.80.
19. Kruger'den alıntı, Anne Hoy'un *Fabrications*'ı içinde, s. 134.
20. Kruger'den alıntı, Le Anne Schreiber, "Talking to Barbara Kruger" (Barbara Kruger ile Konuşmak), *Vogue*, Ekim 1987, s.268.
21. Agy.
22. Lynn Zelevansky, "Barbara Kruger", *Artnews*, Mayıs 1983, s154.
23. Squiers, s.85.
24. Owens, s.98.
25. Hal Foster, "Subversive Signs" *Art in America*, Kasım 1982, s. 88-90.
26. Le Anne Schreiber, s. 268.
27. Zelevansky, s.154.
28. Jean Fisher, Annina Nosei Gallery'deki Barbara Kruger sergisinin eleştirisi, *Artforum*, Ocak 1984, s.115-116.
29. John Sturman, "Barbara Kruger, Annina Nosei", *Artnews*, Mayıs 1986, s. 129.

30. Fisher, s. 115-16.
31. Hoy, s. 131.
32. Shaun Caley, "Barbara Kruger", *Flash Art*, Mayıs/Haziran 1986, s.55.
33. Squiers, s.85.
34. S. H. M., "Documenta: Making the Pointed Pointless", *Artnews*, Eylül 1987, s. 160-61.
35. Örneğin bkz. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978), ve Allan Sekula, "The Instrumental Image: Stechen at War", *Photography Against the Grain* içinde (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), s. 32-51.

Bölüm 6:
Fotoğraflar Hakkında Yargıda Bulunmak
Bu çalışma iyi mi?

1. *New Yorker*, 23 Şubat 2010, s.3
2. Richard Lacayo, "Drunk on a World Served Straight," *Time*, October 12, 1987, s. 88.
3. Lisa Phillips, "Cindy Sherman's Cindy Sherman," catalogue essay in *Cindy Sherman* (New York: Whitney Museum of American Art, 1987), s. 16.
4. Rod Slemmons, "Conversations: Text and Image," catalogue brochure, Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago, February 26–April 17, 2004.
5. Kate Linker, "Artifacts or Artifice," *Art in America*, July 1988, s. 74–79.
6. Janet Kopolos, "Humorist of the Everyday," *Art in America*, March 2004, s.115.
7. Susan Weiley, "Avedon Goes West," *Artnews*, March 1986, s. 91.
8. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (New York: Abrams, 1983), s. 157.
9. Arthur Danto, "Playing with the Edge," in *Mapplethorpe*, by Robert Mapplethorpe (New York: Random House, 1992), s. 312.
10. *New Yorker*, September 23, 2002, s. 22.
11. Agy.
12. Allan Sekula, "The Traffic in Photographs," in *Photography Against the Grain* (Halifax: Nova Scotia Schools of Art and Design, 1987), s. 89.
13. Hilton Kramer, "From Fashion to Freaks," *New York Times Magazine*, November 5, 1972, s. 38.
14. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978), pp. 33, 34.
15. Owen Edwards, "Small World in a Room," *Saturday Review*, October 1, 1997.
16. Mark Stevens, "The Bad and the Beautiful," *Newsweek*, September 26, 1977.
17. Amy Goldin, "Diane Arbus: Playing with Conventions," *Art in America*, March/April 1973, s. 73.
18. Phillips, "Cindy Sherman's Cindy Sherman."

19. Deborah Drier, "Cindy Sherman at Metro Pictures," *Art in America,* January 1986, s. 138.
20. Green, *American Photography.*
21. Kramer, "From Fashion to Freaks."
22. Douglas Davis, "A Way of Seeing," *Newsweek,* December 3, 1979, s. 108–12
23. Gene Thornton, "A Show That Reveals an Artist at the Height of His Powers," *New York Times,* Arts and Leisure section, January 20, 1985, s. 29.
24. John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (New York: Museum of Modern Art, 1978), s. 9.
25. Paul Strand, "Photography," 1917, in *Photographers on Photography,* ed. Nathan Lyons (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966), s. 136.
26. Edward Weston, quoted by Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1982), s. 184.
27. John Szarkowski, *The Photographer's Eye* (New York: Museum of Modern Art, 1966), s. 8.
28. Charles Hagen, "Seeing *Olympia* Afresh," *New York Times,* August 4, 1991, s. 25–26.
29. Kramer, "From Fashion to Freaks," s. 38.
30. Sadakichi Hartmann, "A Plea for Straight Photography," 1904, in *American Amateur Photographer,* 1964, alıntılayan Newhall, *History of Photography,* s. 171.
31. Strand, in *Photographers on Photography,* ed. Lyons, p. 136.
32. Edward Weston, "Seeing Photographically," 1943, in *A Modern Book of Esthetics,* 4th ed., ed. Melvin Rader (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973), s. 207.
33. Minor White, "Found Photographs," 1957, in *Photography: Essays and Images,* ed. Beaumont Newhall (New York: Museum of Modern Art, 1980), s. 77.
34. Lange, in *Photographers on Photography,* ed. Lyons, s. 67.
35. C. Jabez Hughes alıntılayan John L. Ward, *The Criticism of Photography as Art: The Photographs of Jerry N. Uelsmann* (Gainesville: University of Florida Press, 1970), s. 4.
36. Robert Rosenblum, "Introduction," in *Mike and Doug Starn: 1985–1990* by Mike Starn and Doug Starn (New York: Abrams, 1990), p. 14.
37. Roger Fry, "Pure and Impure Art," 1924, in *A Modern Book of Esthetics,* 3rd ed., ed. Melvin Rader (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965); Clive Bell, *Art* (New York: Putnam, 1985).
38. Jan Zita Grover and Lynette Molnar, in *AIDS: The Artists' Response,* exhibition catalogue (Columbus: The Ohio State University Gallery of Fine Arts, 1989), p. 56.
39. Michael Kimmelman, "Bitter Harvest: AIDS and the Arts," *New York Times,* Arts and Leisure section, March 19, 1989, pp. 1, 6.
40. Nicholas Nixon, in *AIDS: The Artists' Response,* s. 45.
41. Greg Bordowitz, in "Art and Activism," by Douglas Crimp, in *AIDS: The Artists' Response,* s. 10.
42. Robert Atkins, "Photographing AIDS," in *AIDS: The Artists' Response,* pp. 26–27.
43. Hans-Georg Gadamer, quoted by Klaus Davi, in *Art and Philosophy,* ed. Giancarlo Politi (Milan: Flash Art Books, 1991), s. 28.
44. Szarkowski, *Mirrors and Windows,* pp. 16–17; Sekula, *Photography Against the Grain,* pp. 76–101; Green, *American Photography,* pp. 46–51.

45. John Corry, "Hollywood Virtue, Hollywood Vice," *New York Times,* Arts and Leisure section, February 17, 1985, s. 1.
46. Philip Gefter, "Two Robert Mapple-thorpe Symposia," *Aperture,* 197, (Winter 2009), s. 82–85.
47. Vince Aletti, "Critic's Notebook Shoot to Thrill," *New Yorker,* May 26, 2008.
48. Raf Casert, "A Different World," Reading, Pennsylvania *Eagle,* August 1, 1993.
49. Serrano's photograph may be seen in *Art in America,* September 1989, s. 43.
50. Schuyler Chapin, "An Advocate for the Arts," *New York Times,* July 24, 1989, s. 19.
51. Hilton Kramer, "Is Art Above the Laws of Decency?" *New York Times,* Arts and Leisure, July 2, 1989, s. 1,7
52. Grace Glueck, "Art on the Firing Line," *New York Times,* Arts and Leisure section, July 9, 1989, pp. 1, 9.
53. Veronica Vera, "Letters," *New York Times,* Arts and Leisure section, July 30, 1989, p. 3.
54. agy.
55. Kay Larson, "Getting Graphic," *New York Magazine,* August 15, 1988, s. 66–67.
56. Stephen Koch, "Guilt, Grace, and Robert Mapplethorpe," *Art in America,* November 1986, s. 146, 150.
57. Stuart Morgan, "Something Magic," *Artforum,* May 1987, s 119–23.
58. Andy Grundberg, "The Allure of Mapplethorpe's Photographs," *New York Times,* Arts and Leisure section, July 31, 1988, pp. 29–30.
59. Andy Grundberg, "Blaming the Medium for the Message," *New York Times,* Arts and Leisure section, August 6, 1989, s. 33.
60. Ingrid Sischy, "Photography: White and Black," *New Yorker,* November 13, 1989, p. 124; Danto, in *Mapplethorpe,* s. 314.
61. Doug Ischar, "Endangered Alibis," *Afterimage,* 17, no. 10 (1990): s. 8–11.

Bölüm 7:
Kuram: Bu Sanat mı? Hakiki mi? Ahlaki mi?

1. Owen Edwards, "Small World in a Room," *Saturday Review,* October 1, 1977.
2. Andy Grundberg, "Hands Pose for Their Portraits," *New York Times,* Arts and Leisure section, January 29,1989, s. 35.
3. A. D. Coleman, *Light Readings: A Photography Critic's Writings 1968–1978* (New York: Oxford University Press, 1979).
4. Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)," in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), s. ix.
5. Lauri Firstenberg, "Autonomy and the Archive in America: Reexamining the

Intersection of Photography and Stereotype," in *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, eds. Coco Fusco and Brian Wallis (New York: Abrams, 2003), s. 316.

6. Agy., s.317
7. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill & Wang, 1981).
8. Joel Snyder, "Picturing Vision," in *The Language of Pictures*, ed., W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980).
9. Fred Ritchin, "Photojournalism in the Age of Computers," in *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers (Seattle: Bay Press, 1990), s. 28.
10. Lauren Collins, "Pixel Perfect," *New Yorker*, May 12, 2008, s. 94.
11. Martin Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging," in *Photography: A Critical Introduction*, 2nd ed., ed. Liz Wells (London: Routledge, 2000), s. 311.
12. Agy., s. 334
13. Boder and Wombell in Lister, s. 306.
14. Fred Ritchin in Sarah Kember, "The Shadow of the Object: Photography and Realism" in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (London: Routledge, 2003), s. 202.
15. W. J. T. Mitchell in Lister, s. 312.
16. Jonathan Crary, agy.
17. Dominique François Arago, "Report," in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980), s. 11–13.
18. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, "Daguerreotype," in *Classic Essays*, s. 12.
19. Edgar Allan Poe, cited by Trachtenberg, s. 71.
20. Berger quoted by Lister, s. 314.
21. Andy Grundberg, "Blaming a Medium for Its Message," *New York Times*, Arts and Leisure section, August 6, 1989, s. 1.
22. Lewis Hine, "Social Photography, How the Camera May Help in the Social Uplift," in *Classic Essays*, s. 111.
23. Paul Strand, "Photography," in *Photographers on Photography*, ed. Nathan Lyons (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966), s 136–37.
24. Gisele Freund, *Photography and Society* (Boston: David R. Godine, 1980), s. 149.
25. David Ogilvy, *Confessions of an Advertising Man* (New York: Scribner, 1980).
26. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978), s. 178.
27. Barthes, *Camera Lucida*.
28. Kendall Walton, "Transparent Pictures," an address delivered at The Ohio State University, Columbus, June 2, 1982.
29. Abigail Solomon-Godeau, "Remote Control," *Artforum*, Summer 2004, s. 64.

30. Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others: Notes on What Has Been Done—and Why—to Prisoners, by Americans," *New York Times Magazine,* May 23, 2004, p. 42.
31. Joel Snyder and Neil Allen Walsh, "Photography, Vision, and Representation," *Critical Inquiry 2,* no. 1 (1975): s. 152.
32. Snyder and Walsh, s. 156.
33. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), p. 56.
34. Diana C. Stoll, "Interview of Adrian Piper," *Afterimage,* No. 166, Spring 2002, s. 46.
35. Lister, "Photography in the Age of Electronic Imaging," s. 315.
36. http://www.eso.org/lasilla/Telescope/2p2T/ E2p2M/WFI/VVFI.html
37. Editorial, "Seeing Isn't Believing," *Columbus Dispatch,* February 26, 2004, p. A10.
38. Colin Jacobson, ed., *Underexposed: Censored Pictures and Hidden History* (London: Vision On Publishing, 2002).
39. *International Center of Photography Encyclopedia of Photography* (New York: Crown Press, 1984), s. 395–96.
40. Coco Fusco, "Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors," in *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self,* eds. Coco Fusco and Brian Wallis (New York: Abrams, 2003), s. 41.
41. Brower, "Photography in the Age of Falsification."
42. Jacobson, ed., *Underexposed.*
43. Agy., s.32
44. Agy.
45. Harold Evans, "Banned," in Jacobson, s. 7.
46. Jacobson, s. 180.
47. Andy Grundberg, "A Medium No More (Or Less): Photography and the Transformation of Contemporary Art," in *Visions from America: Photographs from the Whitney Museum of American Art, 1940–2001,* by Sylvia Wolf (New York: Prestel, 2002), s. 29.
48. agy., s.42–43.
49. George Dickey, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974), s. 464.
50. Eleanor Heartney, "Cindy Sherman," *Afterimage,* October 1987, s. 18.
51. Edward Weston, "Seeing Photographically," 1943, in *A Modern Book of Esthetics,* 4th ed., ed. Melvin Rader (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973), s. 207.
52. Max Kozloff, "The Etherealized Figure and the Dream of Wisdom," in *Vanishing Presence,* exhibition catalogue (Minneapolis, Minn.: Walker Art Center, 1989), s. 33.

53. Sekula, "Dismantling Modernism."
54. Abigail Solomon-Godeau, "Winning the Game When the Rules Have Been Changed, Art Photography and Postmodernism," *Exposure* 23, no. 1(1985): s. 15.
55. Douglas Crimp, "The Museum's Old! The Library's New Subject," *Parachute,* no. 22 (Printemps 1981): s. 32–37.
56. Woodward, s. 42.
57. Desmarais, alıntılayan Woodward, s. 46.
58. Richard Woodward, "Serendipity All Over Again: Joel Sternfeld Versus His Successors," *New York Times,* January 18, 2004, s. 30.
59. Jean-François Lyotard, interviewed by Bernard Blistene, in *Art and Philosophy,* ed. Giancarlo Politi (Milan: Flash Art Books, 1991), s. 72
60. Jacques Derrida, quoted by Mitchell Stephens, "Jacques Derrida," *New York Times Magazine,* January 23, 1994, s. 22.
61. Robert Scholes, *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985), s. 1–2.
62. Scholes.
63. James Hugunin, "The Map Is Not the Territory." *Exposure* 22, no. 1 (1984): s. 11.
64. Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975).
65. John Szarkowski, *The Photographer's Eye* (New York: The Museum of Modern Art, 1966).
66. Richard B. Woodward, "Picture Perfect," *Artnews,* March 1988.
67. Michael Köhler, "Arranged, Constructed and Staged—From Taking to Making Pictures," in *Constructed Realities: The Art of Staged Photography,* ed. Michael Köhler (Zurich: Edition Stemmle, 1989), s. 18–19.
68. Weston Naef quoted by Holly Myers, "Flashes of Genius: The Getty Pursue the Great Man (and Woman) Theory of Photography," *New York Times,* Sunday, May 9, 2004, Arts, s. 19.
69. Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Photography," in *Art After Modernism: Rethinking Representation,* ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), s. 80.
70. Köhler.
71. Jan Zita Grover, "Introduction to AIDS: The Artists' Response," in AIDS: The Artists' Response, exhibition catalogue (Columbus: The Ohio State University Gallery of Fine Arts, 1989), p. 2.
72. Walter Benjamin, "A Short History of Photography," 1931, in *Classic Essays in Photography,* ed. Alan Trachtenberg (New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980); "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 1935, in *Film Theory and Criticism,* eds. Gerald Mast and Marshall Cohen (London: Oxford University Press, 1979).
73. Woodward, "It's Art but Is It Photography?" s. 30.
74. Solomon-Godeau, "Winning the Game," s. 80.

75. Stephens, "Jacques Derrida," s. 22.
76. Sekula, "Dismantling Modernism," s. 74.
77. Agy., s.60
78. Agy., s.62
79. Hugunin, "The Map Is Not the Territory," s. 12.
80. Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982), s. 2.
81. Suzi Gablik, "We Spell It Like the Freedom Fighters': A Conversation with the Guerrilla Girls," *Art in America*, January 1994, pp. 43–47.
82. Sally Hagaman McRorie, "Education in Philosophy and Art in the United States: A Feminist Account," in *Das Philosophische Denken von Kindern* (Sankt Augustin, Germany: Academia Verlag), s.213–19.
83. Solomon-Godeau, "Winning the Game," s. 13.
84. Barbara DeGenevieve, "Guest Editorial: On Teaching Theory," Exposure 26, no. 213 (1988): s. 10.
85. Deborah Cherry and Griselda Pollock, quoted by Pollock, "Art, Art School, Culture: Individualism After the Death of the Artist," Exposure 24, no. 3 (1986): s. 22.
86. Solomon-Godeau, s. 13.
87. Agy., s.13
88. Laura Cottingham, "Re-Framing the Subject: Feminism and Photography," in *Veronica's Revenge: Contemporary Perspectives on Photography*, ed. Elizabeth Janus (New York: Scalo, 1988), s. 61.
89. Patricia Stuhr, "Multicultural Art Education and Social Reconstruction," *Studies in Art Education*, 35(3), 1994, s. 178–87.
90. Richard Dyer, "On the Matter of Whiteness," in *Only Skin Deep*, eds. Fusco and Wallis, s. 304.
91. Coco Fusco, "Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors" in Fusco and Wallis, s.29
92. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 1999), s. 195
93. Nicholas Mirzoeff, "The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index" in Fusco and Wallis, s.120–22
94. Holland Cotter, "A Retrospective of Many Artists, All of Them One Woman," Art & Design, *New York Times*, September 25, 2008.
95. J. C. Hawley, ed., *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2001), s. 5.
96. Andrew Wikholm, "Words: Queer Theory," http://www.gayhistory.com/rev2/words/queertheory.htm, July 8, 2004.
97. Agy.

98. "David Wojnarowicz interviewed by Barry Blinder man," October 1989, http://www.arts.ilstu.edu/cfa/galleries/old_site/wojnint1.html, 14 Ocak, 2004.

99. "The Imperial Archive, Key Concepts in Postcolonial Studies." School of English, the Queen's University of Belfast, Northern Ireland, http://www.qub.ac.uk/en/imperial/key-concepts/African-American-PC-Studies.htm, 10 Temmuz, 2004.

100. Christine Roth and Cary Henson, "Postcolonialism," University of Wisconsin at Oshkosh, http://www.english.uwosh.edu/core/postcol.html, 9 Temmuz, 2004.

101. Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979).

102. Postcolonial Studies at Emory, English Department, http://www.emory.edu/ENGLISH/Bahri/Orientalism.html, 9 Temmuz 2004.

Elinizdeki kitabın ikinci baskısına renkli ve siyah-beyaz olmak üzere 50 yeni ve ilgi çekici fotoğraf eklendi. Bu harika metin size, eleştirinin temel aktivitelerine (betimleme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramsallaştırma) dayanarak, eleştirel süreçlere dahil olmanızı sağlayacak kolay anlaşılır bir çerçeve ve söz dağarcığı sunuyor.



"Barrett'ın fotoğraflar hakkında eleştirel yargılarda bulunurken akılda tutmayı önerdiği kavramsal çerçeveden etkilenmemek elde değil."
Studies in Art Education, **JEROME HAUSMAN**

"Canlı ve cazip bir kitap bu ve eleştiri pratiği ve işlevinin altında yatan toplumsal ve siyasi varsayımları açıkça ortaya koyuyor."
Caucus on Social Theory, NAEA News, SALLY HAGAMAN

"Bu kitap tanımlar, örnekler ve fikirlerle dolu bir hazine sandığı. Fotografik yaklaşımlara ve eleştirel seslere ilişkin bir çeşitliliği keşfederken okuru yaratıcı düşüncenin zengin dünyasına götürüyor."
Focal Point, **ANNE CANRIGHT**

"Bu kuru bir akademik çalışma değil; eleştiri estetiğinde kuram ve pratik arası ilişkileri keşfetme denemesi... Akıcı, net, okumak zevk veriyor, ister eleştiri kuramları üzerine bir temel kitap, ister pedagojik bir kaynak kitap olarak"
***Journal of Art and Design,* Great Britain, MICHAEL RAWDING**

"Bu kitap yetenek artırıyor; öğrencilere bir sese sahip olabilecekleri araçları kazandırıyor ve eleştirinin büyük çağdaş ilintisiyle değerli bir etkinlik olduğunu gösteriyor."
SUSAN RESSLER, Purdue Üniversitesi

"Metin, fotoğraflara bakmak ve anlamlarını deşifre etmek üzere anlaşılır bir süreç ortaya koyuyor. Öğrencilere, imgeler hakkında konuşurken kullanmak üzere yararlı bir söz dağarcığı sunuyor."
SYBIL MILLER, St. Edward's Üniversitesi

