Susan Sontag

Fotoğraf Üzerine

Türkçesi: Osman Akınhay

Б

SUSAN SONTAG

1933, New York doğumlu. Arizona ve Los Angeles'da büyüdü, henüz on beş yaşındayken Berkeley Üniversitesi'ne kabul edildi. Daha sonra Chicago Üniversitesi'nden mezun olup, Harvard'da doktora yaptı. İlk romanı *The Benefactor*'ı 1960'lı yıllarda kaleme aldı, daha sonra *Ölüm Tüneli*'ni yazdı. Dünyaca tanınmış bir eleştirmen, öykü-roman yazarı ve sinemacı olarak, pornografik edebiyat, faşist estetik, fotoğrafçılık, AIDS, devrim ve kamp yaşamı gibi konularda çeşitli dergilerde yazıları yayınlandı. 11 Eylül olaylarından sonra kaleme aldığı "Katiller Korkak Değildi" başlıklı makalesi ABD'de önce yayınlanmadı ve hararetli bir tartışmaya yol açtı. Türkçe'de *Alice Yatakta* (Nisan, 1999), *Ben Vesaire* (Can, 1999), *Yanardağ Sevgilim* (Can, 2000), *Amerika'da* (Everest, 2003), *Başkalarının Acısına Bakmak* (Agora Kitaplığı, 2004), *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* (Agora Kitaplığı, 2005), *Ölüm Tüneli* (Agora Kitaplığı, 2006) ve *Rüyalarının Esiri* (2006) adlı kitapları yayınlandı, çeşitli makaleleriyle yazılarından oluşan bir seçki (*Sanatçı: Örnek Bir Çileleş*, Metis 1991) hazırlandı. 2004 yılı Aralık ayında hayata gözlerini yuman Sontag, Paris'te Montparnasse mezarlığına gömüldü.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 90'ı aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002) ve *Ölüme Bakmak* (2005) adlı iki romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) adlı bir söyleşi kitabı var. Agora Kitaplığı ile *Mesele* kitap dergisinin editörü.

Susan Sontag

FOTOĞRAF ÜZERİNE

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Fotoğraf 4

Fotoğraf Üzerine
Susan Sontag

Eserin özgün adı:
On Photography
Anchor Books, 1990, New York

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1973, 1974, 1977; Susan Sontag
© 2005; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Eylül 2008
ISBN: 978-605-103-016-6

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Nicole Stéphane' ye...

İÇİNDEKİLER

Sunuş ix

Platon'un Mağarasında 1

Fotoğraflardan Bakılınca, Puslu Görünen Amerika 31

Melankoli Nesneleri 61

Görüşteki Kahramanlık 102

Fotoğrafın Getirdiği Müjdeler 137

Görüntü-Dünyası 180

Fotoğrafla İlgili Özlü Sözler *(W.B.'nin anısına)* 215

SUNUŞ

Her şey bir denemeyle başladı; fotoğraflanmış görüntülere her yerde rastlamanın önümüze çıkardığı bazı estetik ve ahlâki sorunlar hakkında yazdığım bir denemeyle. Ancak ben, ondan sonra fotoğrafların ne olduğu konusuna ne kadar çok kafa yorduysam, yazdığım metinler de o ölçüde karmaşık ve anlam yüklü hale geldiler. Bu suretle, yazdığım bir deneme öbürünü, öbür deneme (kendimi de şaşkınlık içinde bırakarak) bir diğerini doğurdu ve böylece, bu konu hakkında kaleme aldığım ilk denememde kaba hatlarıyla ortaya koyduğum, daha sonraki denemelerimde de iyi belgelerle desteklediğim ve konunun biraz da dışına çıkarak topladığım argümanı, daha teorik bir açıdan özetleyerek genişletebileceğim

derecede ileri gitmemi ve sonunda bir noktada durmamı sağlayacak bir süreç (fotoğrafların anlamı ve gelişim seyri hakkında bir dizi deneme) ortaya çıktı.

Sözünü ettiğim bu denemeler ilk önce (biraz değişik bir biçimiyle) *The New York Review of Books*'ta yayınlandı ve sanırım bu derginin editörleri olan ve kafayı fotoğraf sanatına taktığımı iyi bilen yakın dostlarım Robert Silvers ile Barbara Epstein'ın teşvikleri olmasaydı, onları yazmayı aklıma bile getirmezdim. Dolayısıyla, burada hem onlara, hem de bana sabırla öğüt verip yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Don Eric Levin'e duyduğum minnettarlığı açıkça ifade etmek isterim.

S.S.
Mayıs 1977

PLATON'UN MAĞARASINDA

İnsanlık, çağlar öncesine dayanan alışkanlığıyla hâlâ gerçeğin basit görüntüleriyle oyalanarak, akıl almaz bir şekilde Platon'un mağarasında oturmaya devam ediyor. Oysa fotoğraflarla eğitilmiş olmak, daha eski, daha el emeği değmiş görüntülerle eğitilmiş olmaya benzemez. Bir kere, etrafımızda bizi kendilerine dikkat etmeye zorlayan çok daha fazla miktarda görüntü var artık. Söz konusu görüntü envanteri ilk kez 1839'da oluşmaya başladı ve o zamandan beri hemen her şey fotoğraflanmış durumda (ya da bize öyle görünüyor). Fotoğraflayan gözün bu doymak bilmezliği, mağaraya -dünyamıza- hapsolmuşluğumuzun koşullarını değiştirmekte. Fotoğraflar, bize yeni

bir görsel şifre öğretmek suretiyle, bakılmaya değer olan şeyler ile kendimizde onları gözlemleme hakkını bulduğumuz şeylere ilişkin görüşlerimizi değiştirip genişletiyorlar. Fotoğraflar bir dilbilgisi ve -daha da önemlisi- bir görme etiği oluşturuyorlar. Son olarak da, fotoğraf çekme girişiminin en görkemli sonucunun, bize bütün dünyayı -bir görüntüler antolojisi şeklinde- kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırmak olduğuna dikkat çekmek gerekiyor.

Fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları ve ekranları aydınlatır, onlara yansıyan ışıkları titreştirir ve sonra da kaybolup giderler; oysa, durağan fotoğraflarda rastladığımız görüntü, aynı zamanda oldukça hafif, ucuza üretilen ve kolayca taşınıp biriktirilerek saklanabilen bir nesnedir. Godard'ın *Les Carabiniers*'inde (Jandarmalar, 1963) gördüğümüz iki miskin lumpen köylü, düşman saflarını diledikleri gibi yağmalayıp istedikleri kadınların ırzına geçebilecekleri, akıllarına estiği gibi önlerine çıkacak kişileri öldürebilecekleri ve savaştan zenginleşmiş olarak dönecekleri vaadiyle Kral'ın Ordusu'na katılmaya kandırılmış kişilerdir. Gelgelelim, bu iki lumpen köylü Michel Ange ile Ulysse'nin, yıllar sonra muzaffer bir havayla karılarının yanlarına döndüklerinde getirdikleri ganimet valizinde, Tarihi Anıtlar'a, Alışveriş Mağazaları'na, Memeli Hayvanlar'a, Doğa Harikaları'na, Ulaşım Vasıtaları'na, Sanat Eserleri'ne ve yeryüzünün dört bir tarafından toplanmış olup düzgünce tasnif edilmiş başka hazinelere ait olan yüzlerce kartpostaldan başka bir şey göremeyiz. Godard'ın gülünç hikâyesi, fotoğrafik görüntünün *(photographic image)* çözülmesi güç büyüsünün canlı

bir parodisidir. Fotoğraflar belki de, bizim modern diye bildiğimiz çevreyi oluşturan ve koyultan bütün nesnelerin herhalde en esrarengiz olanlarıdır. Fotoğraflar gerçekten de zaptedilmiş deneyimlerdir; fotoğraf makinesi ise, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu.

Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme -dolayısıyla, güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. Artık ağızlara sakız olan o ilk yabancılaşmaya sürüklenmenin, yani insanları dünyayı basılı sözcüklerle soyutlamaya alıştırmanın, modern, inorganik toplumların inşa edilmesi için gerek duyulan Faustvari enerji fazlası ile ruhsal hasarın kaynağını oluşturduğu düşünülmektedir. Ancak baskı *(print)*, onu zihinsel bir nesneye dönüştürerek dünyayı süzmenin (şimdilerde insanların, geçmişin görünüşü ile bugünün kapsamı hakkında sahip olduğu bilgilerin çoğunu oluşturan fotoğrafik görüntülere kıyasla) daha az ihanetçi bir formu olarak kendini göstermiştir. Bir kişi ya da bir olay hakkında yazıya aktarılan şeyler, resimler ve çizimler gibi elle işlenmiş görsel ifadelerde görüldüğü üzere samimi birer yorumdur. Fakat fotoğraflanmış görüntülerin de dünyayla ilgili tespitler olmaktan ziyade, dünyanın parçaları, fotoğrafa aktarılmış görüntüler, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri olduğu bellidir artık.

Dünyanın ölçeğiyle oynayan fotoğrafların kendileri de boyut olarak küçültülür, büyütülür, kenarından köşesinden kırpılır, rötuşlanır, müdahaleye ve üstlerinde oynamaya tabi tutulurlar. Kâğıttan yapılmış nesnelerin hepsin-

de genellikle olduğu gibi fotoğraflar da zaman içinde eskirler, kaybolurlar, değer kazanarak alınıp satılırlar, çoğaltılıp yeniden üretilirler. Dünyayı ambalajlayan fotoğraflar, bir bakıma ambalajlanmaya davetiye çıkarırlar. Albümlere yapıştırılır ya da albümlerde saklanır, çerçeveye yerleştirilerek masalara konur, duvarlara asılır, slayt şeklinde perdelere yansıtılırlar. Gazeteler ve dergiler onları basar, polisler onları arşivler, müzeler onları sergiler, yayıncılar onları derler.

Onyıllar boyunca kitap, onlara (ölümsüzlük bahşetmese bile, çünkü fotoğraflar hassas nesnelerdir, kolaylıkla yırtılabilir ya da nereye kondukları hatırlanmayabilirler) uzun ömür garantisi sağlayarak ve daha geniş kesimlere ulaştırarak fotoğrafları düzenlemenin (ve genellikle minyatürleştirmenin) en etkili şekli olmuştur. Bir kitaba alınan fotoğraf, açıktır ki bir görüntünün görüntüsüdür. Fakat o -her şeyden önce- basılı, yüzeyi düz bir nesne olduğundan, bir kitapta yeniden basılan bir fotoğraf, asıl kalitesinden (bir resme kıyasla) çok daha az şey kaybeder. Yine de kitap, fotoğrafları genel dolaşıma sokma gerekliliğini tam olarak karşılayan bir vasıta değildir. Bir kitapta fotoğrafların bakılma sırasını sayfaların nasıl düzenlendiği belirler, ancak okuyucuyu bu tavsiye edilen düzene uymaya ya da her fotoğrafa bakmak için ne kadar zaman geçireceğine zorlayan bir kayıt da yoktur. Her tür ve temadaki fotoğraf üzerine zekice kotarılmış bir meditasyon olan Chris Marker'ın *Si j'avais quatre dromadaires* (Dört Devem Olsaydı, 1966) filmi, durağan fotoğrafları ambalajlamanın (ve büyütmenin) daha ustaca ve daha çarpıcı bir şeklini aklımıza sokar. O filmde her fotoğrafa bakmanın

sırası ve kesin süresi bize dışarıdan dayatılmıştır; bu yolla, görsel okunurluk ve duygusal etki arttırılmış olur. Ancak bir filme aktarılmış olan fotoğraflar, toplanıp biriktirilebilir nesneler olmaktan da çıkınışlardır (oysa kitaplara konan fotoğraflar, toplanıp biriktirilebilirlik özelliğini hâlâ korumaktadırlar).

Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fotoğraf makinesinin faydalı olarak kullanıldığı alanlardan birisi, yaptığı kayıtla suçlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Paris polisinin Haziran 1871'de Komünarların canice katledilmesinde kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin giderek daha fazla, eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasına yarayan araçlardan biri haline gelmiştir. Bir görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır. Çekilmiş olan resmin çarpıtılmış olması mümkündür, ancak her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır. Tekil bir kişi olarak bir fotoğrafçının önündeki (amatörlükten kaynaklanan) sınırlamalar ya da (sanatsal bir kaygı gütmenin yol açtığı) abartılı yorumlar bir tarafa, bir fotoğrafın -herhangi bir fotoğrafın- gözle görülür gerçeklikle ilişkisi, diğer taklit etme nesnelerine kıyasla daha masumane ve bundan dolayı daha doğrudur. Alfred Stieglitz ve Paul Strand gibi

onyıllar boyunca çok kuvvetli etkisi olan unutulmaz fotoğraflara imza atan asil görüntü virtüözleri (tıpkı fotoğrafları elverişli, hızlı bir not alma formu olarak gören Polaroid marka fotoğraf makinesi kullanan, veya, gündelik hayattan bir hatıra olsun diye şipşak görüntü alan Brownie makine sahibi hevesli bir amatör gibi) hâlâ öncelikle 'oradaki' bir şeyi göstermenin peşindedirler.

Herhangi bir resim ya da nesir formundaki bir tasvir her zaman için dar anlamıyla seçici bir yorum olmaktan ibaret kalırken, bir fotoğrafa pekâlâ dar anlamıyla seçici bir şeffaflık gözüyle bakılabilir. Gelgelelim, çekilen bütün fotoğraflara bir otorite kazandıran, onları ilgi odağı haline getiren ya da bir ayartıcılıkla donatan 'gerçeklik' zannına rağmen, fotoğrafçıların yaptığı iş, sanat ile hakikat arasında olduğu düşünülen ve genellikle şaibeli alışverişe esasta bir istisna oluşturmaz. Fotoğrafçıların en çok gerçekliğe ayna tutmakla uğraştıkları durumlarda bile, beğeninin ve vicdanın söze dökülmeyen buyrukları, onların üstüne bir hayalet gibi çökmüş durumdadır. 1930'lu yılların sonlarındaki Tarım Güvenliği İdaresi'nin yürüttüğü fotoğraf projesinin son derece yetenekli mensupları (ki onlar arasında Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ve Russell Lee de bulunmaktadır), 'doğru bakış'ı filme kaydettiklerinden emin olana (kişinin yüzünün, yoksulluğa, ışığa, vakarlı duruşa, dokuya, sömürüye ve geometriye dair kendi yaklaşımlarını destekleyen tam ifadesini yakaladıklarına inanana) dek, projeye dahil ettikleri çiftçilerin her birinin onlarca fotoğrafını çekerlerdi. Fotoğrafçılar, bir resmin nasıl görünmesi, hangi pozlamanın tercih edilmesi gerektiğine karar verirlerken, daima kendi fotoğraflarının

nesnesi olan kişi ve malzemelere uyulması zorunlu belli standartlar getirirler. Fotoğraf makinesinin fiilen gerçekliği yorumlamakla kalmayıp, aynı zamanda gerçekliği yakaladığı şeklinde bir anlayış söz konusuysa da, fotoğraflar -en az resimler ve çizimler derecesinde- dünyanın bir yorumudurlar. Fotoğraf çekmenin pek ayrım gözetilmeden, daha rasgele yapıldığı ya da belli ölçülerde kendini silikleştirdiği hallerde de fotoğraf çekme eyleminin didaktik özelliğinden herhangi bir şey eksilmez. Nitekim, fotoğrafın 'mesaj'ını, onun öne fırlayıp göze gelen tarafını da, fotoğrafik kaydın bu edilgenliği ve her yerde rastlanıyor olma özelliği oluşturur.

Bir şeyi (çoğu moda ve hayvan fotoğrafında olduğu gibi) idealleştiren görüntüler, sadeliği gözeten çalışmalardan (sınıf fotoğrafları, kasvetli bir hava yayan natürmortlar ve vesikalık resimler gibi) daha az gözü çelici değildir. Fotoğraf makinesinin her türlü kullanılışında örtük bir öne çıkma özelliğine rastlanır. Bu, fotoğrafın en şaşaalı onyıllarını temsil eden 1840'lar ve 1850'lerde (teknolojinin dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf olarak bakmasını sağlayan zihniyetin gün geçtikçe yaygınlaştığı daha sonraki onyıllarda olduğu gibi) çok açık biçimde görülmektedir. Fotoğraf makinesini sanki bir ressam elinden çıkmış görüntülerin bir vasıtası olarak kullanan David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi erken dönem ustalar açısından bile, fotoğraf çekmenin püf noktası, ressamların güttükleri amaçlardan muazzam bir farklılık gösteriyordu. Fotoğraf, daha ilk çıkışından itibaren, elden geldiğince çok sayıda konunun yakalanmasını kapsamaktaydı. Oysa resmin hiçbir zaman böylesine kapsa-

yıcı bir hedefi olmamıştı. Daha sonraki süreçte fotoğraf teknolojisinin endüstrileşmesi, en başından itibaren fotoğrafa içkin olan bir vaadin (onları görüntülere dönüştürerek bütün deneyimlerin demokratikleştirilmesi vaadinin) yerine getirilmesini temsil etmekteydi.

Fotoğraf çekmenin meşakkatli ve pahalı bir aygıtı gerekli kıldığı (zeki, varlıklı ve takıntılı insanların oyuncağı olduğu) çağ, herkesi resim çekmeye davet eden cep kameraları çağından gerçekten çok uzak görünmektedir. 1840'lı yılların başlarında Fransa ve İngiltere'de imal edilen ilk fotoğraf makineleri, sadece onları çalıştırmasını bilen mucitlerin ve heveskârların elindeydi. O devirlerde henüz hiç meslekten fotoğrafçı olmadığından, amatörlerden bahsetmek de mümkün değildi ve fotoğraf çekmenin berrak bir dille ifade edilebilecek bir toplumsal yararı söz konusu değildi; fotoğrafla ilgilenmek bir bakıma keyfi bir uğraştı, başka bir deyişle, bir sanat olduğu iddiasından çok az bahsedilebilmekle birlikte, sanatsal bir faaliyetti. Kaldı ki, fotoğrafa bir sanat olarak yerini kazandıran etken de onun endüstrileşmesiydi. Endüstrileşme fotoğrafçının faaliyetleri açısından birtakım toplumsal faydalar ortaya koyarken, bu faydalara karşı gözlenen tepkiler de bir sanat olarak fotoğrafın kendine dönüklüğünü pekiştirmekteydi.

Son dönemlerde fotoğraf, neredeyse seks ve dans kadar yaygın biçimde rastlanan bir eğlenceye dönüşmüş durumdadır (demek ki, her kitlesel sanat formu gibi fotoğraf da çoğu insan tarafından bir sanatmış gibi icra edilmemektedir). Fotoğraf, esasında bir toplumsal ritüel,

endişelere karşı bir savunma siperi ve bir güç sergileme aracıdır.

Aile fertlerine dahil edilen kişilerin (ve keza başka grupların mensuplarının) başarılarını anarak kaydetmek, fotoğrafın en erken rastlanmış olan popüler faydasıdır. En azından bir yüzyıl boyunca nikâh fotoğrafları, kalıplaşmış sözlü formülleri ölçüsünde evlilik töreninin bir parçası haline gelmiştir. Fotoğraf makineleri, aile hayatının olmazsa olmaz cihazlarıdır. Fransa'da yürütülmüş olan bir sosyolojik araştırmaya göre, evlerin çoğunda bir fotoğraf makinesi mutlaka bulunurken, çocuklu ailelerde en az bir fotoğraf makinesi bulunma ihtimali, çocuksuz ailelerdekine göre iki kat daha fazladır. Özellikle küçük yaşlardayken bir anne babanın çocuklarının resmini çekmemesi -bir ergenlik isyanına denk gelen mezuniyet töreni resmi çektirmemeye benzer şekilde- ebeveynler adına ciddi bir ilgisizliğe işarettir.

Her aile, fotoğraflar vasıtasıyla kendi familyasının bir portre-tarihçesini çıkarır (aile fertlerinin birbirine bağlılığına tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler kutusu oluşturur). Çeşitli vesilelerle çekilip aziz bir hatıra olarak saklandıkları sürece nelerin fotoğraflandığının pek bir önemi yoktur. Avrupa ve Amerika'nın sanayileşmekte olan ülkelerinde, aile kurumunun kendisinin kökten ameliyata alınmasıyla birlikte fotoğrafın da aile hayatının bir ritüeline döndüğünü görürüz. Çekirdek aile adı verilen o klostrofobik birim çok daha büyük bir topluluğu temsil eden geniş aileden koparılıp çıkarılırken, fotoğraf da aile hayatının tehdit altındaki sürekliliğini ve süreç içinde kaybolmakta olan genişliğini hatıralaştırmaya, sembolik düz-

lemde yeniden oluşturmaya yaramaktadır. İşte bu hayali izler -fotoğraflar-, dört bir yana dağılmış akrabaların sembolik varlıklarının bir nişanesidir. Bir ailenin fotoğraf albümü, genellikle geniş aileyle ilgilidir ve çoğunlukla da o geniş aileden geriye kalan tek şeydir.

Fotoğraflar, insanların gerçekdışı bir geçmişe hayallerinde sahip olmalarına imkân tanırken, kendilerini içinde güvenli hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olur. Bu yüzden fotoğraf sanatı, modern faaliyetlerin en karakteristik olanlarından biriyle -turizmle- yan yana gelişecektir. Bu dönemde tarihte ilk defa çok sayıda insan, kısa sürelerle hep bildikleri çevrenin dışına gezmeye çıkacaklardır. İşte, zevk için yapılan bu gezilere, yanında bir fotoğraf makinesi olmadan çıkmak kesinlikle doğal görülmeyecektir. Fotoğraflar, çıkılmak istenen gezinin yapıldığının, belirlenen programın uygulandığının ve arzu edilen eğlencenin yaşandığının tartışma götürmez kanıtları işlevini göreceklerdir. Fotoğraflar, ailenin, arkadaş ve dostların, komşuların bakışının dışında yapılan tüketimlerin sarih birer belgesidirler. Ne var ki, insanın tecrübe ettiği şeyleri gerçek kılmaya yarayan fotoğraf makinesine bağımlılık, insanların daha fazla yolculuğa çıkmalarıyla azalacak değildir. Fotoğraf çekmek, nasıl alt orta-sınıftan tatilciler Eyfel Kulesi'nin ya da Niagara Şelaleri'nin şipşak fotoğraflarını çekmeye bayılıyorlarsa, kozmopolit insanların yukarı Nil'de düzenledikleri tekne gezilerinin, ya da Çin'de geçirilen iki haftanın fotoğraf-hatıralarını biriktirmeleriyle de aynı ihtiyacı karşılarlar.

Deneyimi teyit etmenin bir yolu olarak fotoğraf çekmek, (onu fotojenik pozu aramakla sınırlayarak, deneyi-

mi bir görüntüye dönüştürerek, hatta bir hatıra eşya düzeyine indirerek) deneyimi reddetmenin bir yoludur da. Seyahat etmek, bir fotoğraf biriktirme stratejisi halini almıştır. Resim çekmek de yatıştırıcı bir etkinliktir ve gezmenin, ağırlaştırması muhtemel olan genel yönünü kaybetme duygularını dindirmeye yarar. Çoğu turistin içindeki his, karşılaştıkları kayda değer durumlar ile kendileri arasına hemen kamerayı koyuvermektir. Başka türde nasıl tepki vereceklerinden emin olmayan bir ruh haliyle deklanşöre basarlar. Bu hareket, tecrübeye bir şekil biçer: dur, çek ve yürü. Söz konusu yöntem, bilhassa, nefes aldırmayan bir çalışma etiğinin engelli kıldığı topluluklara (Almanlar, Japonlar ve Amerikalılar gibi) cazip gelmektedir. Bir fotoğraf makinesiyle dolaşmak, işe boğulmuş insanın tatildeyken çalışmıyor olmasının ve kendisinden eğlenmesinin beklenmesinin doğurduğu kaygıyı yatıştırmaya yarar. Dolayısıyla o tür insanlar, çalışmanın dostane bir taklidi sayılabilecek olan bir harekete meylederek, gönül ferahlığıyla fotoğraf çekebilirler.

Geçmişleri ellerinden alınmış olan kişiler, ister kendi ülkelerinde olsunlar ister başka ülkelerde bulunsunlar, fotoğraf çeken insanların herhalde en ateşlileri olmuşlardır. Sanayileşmiş bir toplumda yaşayan herkes, zaman içinde geçmişle bağlarını koparmaya mecbur bırakılır, ancak -Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya gibi- bazı ülkelerde geçmişten kopmak özellikle travmatik bir nitelik taşımaktadır. 1970'li yılların başlarında, 1950'li ve 1960'lı yılların dolar zengini, dar kafalı ve küstah Amerikalı turist fablının yerini, yen'in mucizevi bir şekilde aşırı değerlenmesi sayesinde ada hapishanesinden yeni tah-

liye edilmiş olup, her arka cebinde birer tane olmak üzere genellikle iki fotoğraf makinesiyle silahlanmış olarak grup halinde hareket etme refleksine sahip Japon turistinin gizemi almıştır.

Fotoğrafla uğraşmak, bir şeyi tecrübe etmenin, bir şeye katılmış olma görüntüsü katmanın başlıca araçlarından birisi haline gelmiştir. Bir tam sayfa reklamda, biri dışında hepsi afallamış, heyecanlı ve gergin bir şekilde bakan, iyice birbirlerine sokulmuş ve fotoğraftan kaçma telaşındaki küçük bir grubu görürüz. Grup içinde yüzünde farklı ifade okunan biri, fotoğraf makinesini kendi gözüne tutmakta ve o haliyle kendine hakim görünüp, handiyse gülümsemektedir. Grubun diğer mensupları edilgen, açıkça telaşa kapılmış seyirciler izlenimi verirlerken, fotoğraf makinesine sahip olmak o kişiyi etkin birine, bir dikizciye dönüştürmüştür; duruma sadece o hakimdir. Bu insanlar neye bakarlar? Bilmeyiz. Zaten bunun pek bir önemi de yoktur. Bu bir Olay'dır: görmeye değer, dolayısıyla fotoğrafını çekmeye değer bir şeydir. Bir teleks makinesinden akan haberler gibi fotoğrafın alttaki koyu zeminli üçte birlik kısmında beyaz harflerle sadece altı kelimelik reklam metni okunmaktadır: "... Prag ... Woodstock ... Vietnam ... Sapporo ... Londonderry ... LEICA." Boşa çıkmış umutlar, gençlik delilikleri, sömürge savaşları ve kış sporları, hepsi birbirine benzerdir –fotoğraf makinesi hepsini eşitlemiştir. Fotoğraf çekmek, dünyayla, her türlü olayın anlamını düzleyen bir kronik dikizci ilişkisi kurdurmaktadır.

Bir fotoğraf, bir olay ile bir fotoğrafçının karşılaşmasının sonucu değildir salt; fotoğraf çekmek başlı başına bir

olaydır, üstelik daha da kati haklar (olup biten herhangi bir şeye karışmak, istila etmek ya da görmezlikten gelmek gibi) sağlayan bir olay. Bir duruma dair duygularımız, böylece fotoğraf makinesinin müdahaleleriyle belirtilmiş olmaktadır. Fotoğraf makinesinin her yerde bulunması, zamanın ilginç olaylardan -fotoğrafı çekilmeye değer olaylardan- meydana geldiği düşüncesine inanmayı kolaylaştırır. Bunun beraberinde getirdiği düşünce de, her olayın -eğer başlamışsa ve nasıl bir ahlâki nitelik taşırsa taşısın- sonuna kadar gitmesine izin verilmesi gerektiğidir –bu suretle başka bir şey daha, yani bir fotoğraf daha dünyaya getirilebilir durumda olacaktır. Öyle ki söz konusu olay, her ne ise olup bittikten sonra da, çekilen resmin ona bir tür ölümsüzlük (ve önem) katması sayesinde varlığını korumuş olur –'sayesinde' diyorum, zira çekilen o resim olmasaydı böyle bir ölümsüzlükten (ve önemden) söz etmemiz asla mümkün olmazdı. Orada gerçek insanlar kendilerini ya da yine kendileri gibi gerçek olan başka insanları öldürürlerken, fotoğrafçı, makinesinin arkasında durarak, başka bir dünyadan (ömrü hepimizden daha uzun olmaya aday bir görüntü-dünyasından) küçük bir kesit yaratacaktır.

Fotoğraf çekmek özünde bir karışmama, yani müdahil olmama eylemidir. Çağdaş haber-fotoğrafçılığının bazı örneklerinde, mesela benzin tenekesine uzanan bir Vietnamlı Buda rahibinin ya da eli kolu bağlı bir işbirlikçiyi süngüleyen Bengalli bir gerillanın resimleri gibi unutulmaz karelerde yansıtılan dehşet, bir ölçüde, fotoğrafçının bir fotoğraf ile bir hayat arasında seçim yapma fırsatı varken fotoğraf çekmeyi tercih etmesinin ne denli makul bir davranışı tem-

sil ettiğinin bilincinde olunmasının ürünüdür. Gözünün önünde meydana gelen olaya müdahalede bulunan kişi, (fotoğrafla) kayıt yapamaz; (fotoğrafla) kayıt yapan kişinin de herhangi bir olaya müdahalede bulunması söz konusu değildir. Dziga Vertov'un büyük filmlerinden *Film Kamerali Adam* (1929), sürekli hareket halinde olan, birbiriyle taban tabana zıt özellikteki olaylar panoraması içinden, herhangi bir müdahalede bulunmayı akla bile getirmeyecek şekilde çeviklik ve hızla hareket eden ideal bir fotoğrafçı görüntüsü sunmaktadır seyirciye. Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954) filmindeki görüntüyse bunu tamamlayıcı niteliktedir: James Stewart'ın oynadığı fotoğrafçı karakteri, sırf ayağı kırık olduğundan tekerlekli sandalyeye mahkûm biri olduğundan, makinesi yüzünden bir olayla yoğun bir ilişki kurar; fotoğrafçının geçici bir süre hareket edemez durumda olması, onu gözlerinin önünde cereyan eden olaya karışmaktan alıkoymuş ve görüntü almayı daha önemli kıldıran bir sonuç doğurmuştur. Fiziksel müdahaleyle aynı anlama gelmese de, bir fotoğraf makinesi kullanmak yine de bir katılım şeklidir. Fotoğraf makinesi bir gözlem istasyonu işlevi görse de, fotoğraf çekme edimi pasif gözlemde bulunmayı aşan bir edimdir –cinsel dikizcilik gibi, halihazırda cereyan etmekte olan olayı sürdürmeyi teşvik etmenin en azından örtük, genellikle de açık bir yoludur. Bir resim çekmek, şeylere oldukları haliyle, statükolarını (hiç değilse 'iyi' bir fotoğraf çekmeyi sağlayacak bir süre boyunca) değiştirmeye yeltenmeden ilgi duymak, ayrıca, ilginç bulunan, fotoğrafını çekmeye değer sayılan bir şeyle (bir başka insanın acısı ya da talihsizliği olsa bile herhangi bir durum, olay, vb. ile) suç ortaklığına girmektir.

Diane Arbus, "Ben fotoğrafı her zaman, yapılması haylazlık isteyen bir şey olarak düşündüm –fotoğrafı bana en çok sevdiren şeylerden birisi buydu ve ilk defa çektiğimde bunu çok sapkınca bulmuştum," diye yazmıştı. Eğer fotoğrafçı rezilane, tabu ya da marjinal görülen olay ya da durumların peşindeyse, profesyonel bir fotoğrafçı olmak -Arbus'un pop deyimiyle- haylazca bir iş sayılabilir. Fakat günümüzde bu haylazlığa uygun konular bulmak giderek zorlaşmaktadır. Hem fotoğraf çekmenin sapkın olan yanı tam olarak nedir ki? Profesyonel fotoğrafçılar kameralarının arkasında cinsel fanteziler kurup duruyorlarsa, muhtemelen aradığımız sapkınlık, bu fantezilerin hem akla yatkın hem de münasebetsizce olmalarında yatıyordur. Antonioni *Blow Up*'ta (1966), habire şak şak eden makinesiyle Veruschka'nın vücudu etrafında çırpınırcasına dolaşıp duran bir moda fotoğrafçısına yer verir. Gerçekten, haylazca! İşin aslı, bir fotoğraf makinesi kullanmak, bir insana cinsel yolla ulaşmanın hiç de iyi bir yolu değildir. Fotoğrafçı ile konusu arasında mutlaka bir mesafe bulunmalıdır. Fotoğraf makinesi, tamam, istismar edebilir, zorlayabilir, hak ihlal edebilir, çarpıtabilir, sömürebilir ve metaforun uzandığı en uç anlamıyla suikastta bulunabilir (bunların hepsi, cinsel bir amaç güderek itip kakma davranışlarına zıt olarak, belli bir mesafe içinde ve olaydan belli ölçüde koparak ifa edilebilecek fiillerdir), ama ırza geçmez, hatta sahip bile olmaz.

Michael Powell'ın bir 'dikizci'yi değil de, fotoğraf makinesinde gizlediği bir silahla, fotoğraflarını çektiği kadınları öldüren bir psikopatı anlattığı, olağanüstü etkileyicilikteki *Peeping Tom* (Röntgenci Tom, 1960) filminde bundan

çok daha güçlü bir fanteziyle karşılaşabiliriz. Burada filmin kahramanı, fotoğrafını çektiği kişilerle en ufak bir temas kurmaz. Onların vücutlarını arzulamaz; kurbanı olan kadınların varlıklarını, sadece filme kaydedilmiş halde - onları kendi ölümlerini yaşarken gösteren- ve daha sonra evinde yalnız başına, sırf zevk için seyredeceği görüntüleriyle ister. *Röntgenci Tom* filmi, iktidarsızlık ile saldırganlık, profesyonelleşmiş bakış ile zalimlik arasında, fotoğraf makinesiyle ilintilendirilen başlıca fanteziye işaret eden bağlar bulunduğunu varsayar. Bir fallus, erkeklik organı olarak fotoğraf makinesi, herkesin kendinin bilincinde olmadan kullandığı o kaçılmaz metaforun olsa olsa kıytırık bir çeşididir. Söz konusu fantezinin farkında oluşumuz ne kadar muğlak bir halde olsa da, filmi makineye 'takmak', makineyi bir hedefe 'doğrultmak' ve deklanşöre 'basmak' gibi deyişler kullandığımızda, bu fanteziyi hiç de kurnazlığa yeltenmeden dile getirerek tarif etmiş oluruz.

Eski model makineler daha hantaldı; onlara film takmak, gıcır gıcır bir Bess tüfeğini doldurmaktan bile zordu. Günümüzün fotoğraf makinesiyse sanki bir ışın tabancası çevikliğindedir. Geçenlerde şöyle bir reklama rastlamıştım:

> Yashica Electro-35 GT, ailenizin seveceği uzay çağı fotoğraf makinesi. Onunla gece gündüz güzel resimler çekersiniz. Otomatiktir. En ufak bir saçmalığa yer yoktur. Sadece hedefi seçin, odaklanan ve deklanşöre basın. Gerisini GT'nin bilgisayar beyni ve elektronik perdesi halletsin.

Bir araba gibi bir fotoğraf makinesi de, olabildiğince otomatik, fırlamaya hazır bir baskın silahı gibi satılır. Hal-

kın beğenisi kolay bir teknolojiye, göze görünmez bir teknolojiye yöneliktir. İmalatçı firmalar müşterilerine, resim çekmenin hiçbir beceri ya da uzman bilgi gerektirmediği, makinenin her şeyi bildiği ve iradenin ufacık bir tepkisine bile uyum sağlayacağı konusunda teminat verirler. Fotoğraf çekmek, kontakt anahtarı çevirmek ya da tetiğe dokunmak kadar basit bir işlemdir.

Silahlar ve arabalar gibi fotoğraf makineleri de, müptelâlık yapan fantezi cihazlarıdır. Ancak, sıradan dille reklamcılığın her türlü aşırılıklarına rağmen öldürücü bir yanları yoktur. Arabaları silahlarla aynı şekilde pazarlayan hiperbolde, en azından şu derecede bir gerçeklik yatar: Savaş dönemlerini saymazsak, arabalar silahlardan daha çok sayıda insan öldürmüştür. 'Fotoğraf makinesi' silahıysa öldürmez, dolayısıyla bu uğursuz metafor -tıpkı bir erkeğin iki bacağı arasında bir silah, bıçak ya da alet taşıyor olduğu fantezisine benzer şekilde- bir blöf olmaktan öteye geçmemiştir. Yine de, fotoğraf çekme hareketinde hoyratça bir taraf bulunduğunu yadsımak mümkün değildir. İnsanların fotoğraflarını çekmek aslında, onlara kendilerinin kendilerine asla bakmadıkları şekilde bakarak, onlar hakkında kendilerinin asla sahip olamayacakları bir bilgi edinmiş olarak hürmetsizlik etmek anlamına gelir; yani, insanların fotoğraflarını çekmek, onları, sembolik yolla sahip olunabilecek nesnelere dönüştürür. Tıpkı fotoğraf makinesinin silahın yüceltilmiş bir hali olması gibi, birinin fotoğrafını çekmek de yüce bir cinayet (kederli, korku dolu bir zamana yaraşır bir yumuşak cinayet) işleme ayarındadır.

İnsanlar süreç içinde, gün geçtikçe daha fazla görüntü şokuna uğratılmış bir dünyada yaşıyor olmanın bedelini

ödercesine, saldırgan eğilimlerini silaha sarılmaktan ziyade, daha çok fotoğraf makineleriyle dışa vurmayı öğrenebilirler. İnsanların silahlarına kurşun doldurmayı bırakıp, fotoğraf makinelerine film makarası takmaya yöneldikleri durumlardan birisi, Doğu Afrika'da fotoğraf çekme safarisinin silahla avlanma safarisinin yerini almaya başlamasıdır. Avcıların artık Winchester'leri değil, Hasselblad'ları vardır; tüfekle hedefi vurmak için teleskopik gözden bakmak yerine, bir fotoğraf karesinin çerçevesini tutturmak amacıyla vizörden bakarlar. Yirminci yüzyıla girildiği zamanın Londra'sında Samuel Butler, "Kimi yiyip yutsam dercesine durmadan kükreyerek etrafına bakınan aslanlar gibi, her çalılığın içinden bir fotoğrafçı fırlıyor," şikayetinde bulunuyordu. Fotoğraf çeken kişi artık, etrafı kuşatılmış durumdaki ve öldürülmeye kıyılmayacak kadar nesli tükenmeye yüz tutmuş gerçek hayvanların peşindedir. 'Ekoloji safarisi' adı verilen bu ciddinin ciddisi komedide silahlar başkalaşıma uğrayarak fotoğraf makinelerine dönüşmüştür, doğa da artık her zaman bildiğimiz, ondan korunmaya ihtiyaç duyduğumuz doğa olmaktan çıkmıştır. Şimdi -ehlileştirilmiş, tehlikeyle yüz yüze getirilmiş ve ölümlülüğü tanıyan haliyle- doğanın, insanlardan korunma ihtiyacı doğmuştur asıl: Biz insanlar korkunca ateş eder, nostalji duyunca fotoğraf çekeriz.

Şu an içinde yaşadığımız zaman dilimi, nostaljik bir devirdir; fotoğraflar da etkin bir rol oynayarak nostaljiyi beslerler. Fotoğraf, ağıtlı bir sanattır, bir bakıma alacakaranlık sanatı. Fotoğrafı çekilen kişi, olay ya da durumların çoğu, sırf fotoğraflarının çekilmiş olmasından dolayı, *pathos*'la kuşanırlar. Çirkin ya da grotesk bir (fotoğraf) malzeme(si), fo-

toğraf çeken kişinin dikkatine mahzar olunca, pekâlâ dokunaklı bir etki sağlayabilir. Aynı mantıkla, güzel bir malzeme de eskimiş, çürümüş ya da ortadan kalkmışsa pekâlâ acınası duygular uyandırabilir. Bütün fotoğraflar *memento mori* niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar. Bir fotoğraf çekmek, başka bir insanın (ya da şeyin, durumun, vb.) ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve dönüşebilir haline dahil olmaktır. Söz konusu ânı dilimleyerek donduran bütün fotoğraflar, zamanın amansız eriyişinin tanığıdırlar.

Fotoğraf makineleri dünyayı kopyalamaya, insanın ortaya koyduğu manzara baş döndürücü bir hızla değişmeye yüz tuttuğu bir dönemde başlamıştır –sayısı bilinemeyecek kadar çok miktardaki biyolojik ve toplumsal hayat formu kısa bir zaman dilimi içerisinde tahribe uğrayıp yok olurken, kaybolmakta olan şeylerin kaydını tutan bir cihazın belirmesidir söz konusu olan. Atget'nin ve Brassaï'nin kaprisli, nakış gibi işlenip dokunmuş Paris'i büyük ölçüde yok oldu gitti. Fotoğrafları aile albümünde muhafaza edilen, böylece fotoğraf olarak varlıklarıyla sonsuzluğa yitip gitmelerinin uyandırdığı endişe ve vicdan azabını bir ölçüde yumuşatan ölmüş akrabalar ve arkadaşlar gibi bugün enkaza dönmüş haldeki mahallelerin, çoraklaşmış kırsal alanların fotoğrafları da, geçmişle onu cebimize sığdıran bir ilişki kurulmasını sağlamaktadırlar.

Bir fotoğraf, hem sahte bir varlığı hem de orada bulunmamayı yansıtan bir göstergedir. Bir odada yanan odun ateşi gibi fotoğraflar da -özellikle de insanların, bizden uzak yerlerdeki manzaraların ve şehirlerin, kaybolup gitmiş geçmişin fotoğrafları- hayale daldırırlar insanı. Fotoğrafların uyandırabileceği ulaşılamazlık duygusu, arada

var olan mesafenin arzu edilebilirlik tutkusunu ateşlemesi suretiyle, doğrudan erotik hisleri besler. Evli bir kadının cüzdanında saklanan âşığın fotoğrafı, bir gencin yatağının üstünü süsleyen bir rock yıldızının afişi, bir seçmenin yakasına iliştirilmiş olan bir kampanya rozetindeki politikacı yüzü, bir taksi şoförünün çocuklarının başının üstündeki güneşliğe yapıştırılmış şipşak resimleri –hepsinde fotoğrafların bir tılsımla kullanılışı, hem duygusal hem de içten içe büyülü bir duygunun ifadesidir: O tür fotoğraflar, bir başka gerçeklikle temas kurmayı ya da o gerçekliği sahiplenmeyi amaçlayan girişimlerdir.

Fotoğraflar -tıpkı bir insanın masturbasyon yaparken bakacağı ve hiçbirinin ismini cismini bilmediği kişilerin tahrik edici fotoğraflarını toplamasına benzer şekilde- arzuyu en dolaysız, faydacı yollarla ateşleyebilirler. Fotoğrafların ahlâki dürtüleri uyarmak amacıyla kullanılmaları halinde durum iyice karmaşık bir hal alır. Arzunun tarihi yoktur; en azından arzu, her defasında hepten öne fırlamış, dolayımsız bir duygu yoğunluğu şeklinde yaşanır. Arzuyu arketipler uyandırır, bu anlamıyla da soyuttur. Oysa ahlâki duygular, kişilerin orada somut varlıklarıyla bulunduğu, durumlarınsa her zaman özgül olduğu tarihe yerleşmiştir. Dolayısıyla, fotoğrafın arzuyu ve bilinci uyandırmak amacıyla kullanılmasında neredeyse birbirine taban tabana zıt nitelikteki kurallar geçerlidir. Kurallar ne kadar geçerliyse, etkili olma ihtimalleri de o denli azdır.

Hiç akla gelmeyen bir sefalet bölgesinden haber veren bir fotoğrafın, münasip bir duygu ve tutum bağlamına

oturtularak sunulmadığı müddetçe kamuoyunda ufacık bir iz bırakması dahi mümkün olamaz. Matthew Brady'yle meslektaşlarının muharebe alanlarının dehşetini gözlerimizin önüne seren fotoğrafları, insanların İç Savaş'a katılma heveslerini pek kıramamıştı. Andersonville'de tutulan ve üstü başı paralanmış, iskelete dönmüş esirlerin fotoğraflarıysa, Kuzey'deki kamuoyunu Güney'e karşı kışkırtan bir sonuç vermişti. (Andersonville fotoğraflarının etkisi kısmen, o devirde fotoğraflara bakmanın çok yeni bir şey olmasına bağlanmalıdır.) Birçok Amerikalının 1960'lı yıllarda edinmiş oldukları siyasal anlayış, onların, Dorothea Lange'ın 1942'de toplama kamplarına taşınan Batı Sahili'ndeki Nisei'de çektikleri fotoğraflara bakarken, bu resimlerin malzemelerinin içeriğinin (hükümetin genişçe bir grubu oluşturan Amerikan yurttaşlarına karşı işlediği bir suçun) farkına varmalarını sağlıyordu. Söz konusu fotoğrafları 1940'lı yıllarda gören çok az insandan, bu konuda kararlı bir tavır göstermeleri beklenebilirdi; zira, genelde savaş taraftarı bir konsensüs bulunması, böylesi bir yargıda bulunmanın temelini yok ediyordu. Fotoğraflar kendi başlarına ahlâki bir konum yaratamazlar, ancak mevcut tutumlardan birini güçlendirebilir ve yeni şekillenmeye başlayan başka bir tutumun oluşmasına da katkıda bulunabilirler.

Yine, bir akışı değil de kesin bir zaman dilimini yansıtıyor olmalarından dolayı fotoğrafların hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalması mümkündür. Televizyon, her yeni görüntünün bir öncekini silip yok ettiği ve rastgele konan görüntülerin akışıdır. Fakat her fotoğraf karesi, muhafaza edilip tekrar bakılabilecek olan ince bir

nesneye dönüşmüş durumdaki ayrıcalıklı bir ânı temsil eder. 1972'de dünyanın çoğu gazetesinin ön sayfasında yer alana benzer türdeki fotoğraflar (daha yeni Amerikan napalmına maruz kalmış, kolları açık vaziyette ve acıyla feryat ederek anayolda fotoğraf makinesine doğru koşan çıplak Güney Vietnamlı çocuğun resmi gibi), halkın savaştan tiksinmesine, herhalde televizyonda gösterilen yüzlerce saatlik barbarlık manzaralarından çok daha fazla katkıda bulunmuştur.

Şöyle bir mantık yürütülebilir: Amerikan halkı bir onyıl sonra Vietnam'da işlenen caniliklerden bazı açılardan daha da sert ve kapsamlı bir çevre kırımı *(ecocide)* ve soykırımla biten Kore'nin yıkıma uğratılmasının fotoğrafik kanıtlarını görmüş olsaydı eğer, Kore Savaşı'nı suskunlukla karşılamakta bu denli fikir birliği içinde olmazlardı belki de. Gelgelelim, böyle bir faraziyenin fiili bir karşılığı da yoktur. Amerikalıların bu fotoğrafları görmemelerinin sebebi, ideolojik bakımdan o görüntülere yer bırakılmamış olmasıdır. Düşmanın da bir insan çehresine sahip olduğunu ortaya koyacak şekilde hiç kimse (Felix Grene ve Marc Riboud'un Vietnam'dan Hanoi fotoğraflarını geri getirdiklerine benzer şekilde) Pyongyang'daki günlük hayatın fotoğraflarını alıp getirmeyi düşünmemişti ki. Amerikalılar Vietnamlıların ıstıraplarını gösteren fotoğraflara -ki onların pek çoğu askeri kaynaklardan elde edilmişti ve oldukça farklı amaçlarla çekilmişti- bakabilmişlerdi, çünkü gazeteciler, önemli miktarda insanın vahşi bir sömürgeci savaş diye nitelediği bir vahşeti yansıtan bu fotoğrafları yakalama çabalarının destek gördüğünü biliyorlardı. Kore Savaşı'ysa oldukça farklı

algılanmış, Hür Dünya'nın Sovyetler Birliği ve Çin'e karşı haklı mücadelesinin bir parçası olarak yorumlanmıştı; bütün bir savaş bu kapsamda nitelenince, Amerika'nın sınırsız ateş gücünün zalimliğini sergileyen fotoğrafların da yeri ve gereği yoktu.

Bir olay fotoğrafı çekilmeye değer bir şey anlamına gelmeye başlamışsa eğer, o olayın neyden oluştuğunu belirleyen şey hâlâ (en geniş anlamıyla) ideolojidir. Bir ad verilene ve niteliği tarif edilene kadar bir olayın fotoğrafik ya da başka türlü bir kanıtının varlığından da söz edilemez. Kaldı ki, olayları kurmayı -daha doğrusu, onların niteliğini belirlemeyi- sağlayan şey, asla fotoğrafik kanıtlar değildir. Fotoğrafların ahlâki düzlemde etkileme ihtimali bulunmasını belirleyen etken de, durumla ilintili bir siyasal bilincin varlığıdır. Ona denk düşen bir siyaset olmadan, tarihin kasaplığını gösteren fotoğraflar en iyi ihtimalle gerçekdışı bulunacak ya da onlara moral bozucu bir duygusal darbe indirme girişimi gözüyle bakılacaktır.

Dolayısıyla, insanların ezilenlerin, sömürülenlerin, açlıktan ölüm tehlikesiyle yüz yüze olanların ve katliama uğrayanların fotoğraflarına tepki olarak hissedebilecekleri duyguların -ahlâki öfke dahil olmak üzere- niteliği de, bu tür görüntülere ne denli aşina olduklarıyla ölçülebilir. Don McCullin'in 1970'lerin başlarında bir deri bir kemik haldeki Biafralıları gösteren fotoğrafları, bazı insanların nezdinde Werner Bischof'un 1950'lilerin başlarındaki açlık kurbanı Hintli fotoğraflarından daha az etkiliyken; 1973'te dünyanın her köşesindeki dergilerde boy gösteren ve Güney Sahra'da açlıktan ölmeyi bekleyen Tuareg ailelerinin fotoğrafları, pek çok insanın gözünde artık bildik hale gel-

miş bir vahşet sergisinin katlanılmaz bir tekrarını andırmış olmalıdır.

Fotoğraflar yeni bir şeyi gösterip yansıttıkları sürece, bakanı şoka uğratırlar. Ne yazık ki, masaya sürülmüş olan peyin miktarı -kısmen de bu tür dehşet görüntülerinin yaygınlaşıp her tarafı kaplamasından dolayı- giderek çoğalmaktadır. Herhangi bir insanın vahşetin en amansız boyutlarını gösteren fotoğraflarla ilk defa karşılaşması, bir tür ifşadır, prototipik açıdan da modern ifşadır: bir negatif epifani. Benim kendi payıma bu ifşayı yaşadığım an, Temmuz 1945'te Santa Monica'daki bir kitapçıda tesadüfen gördüğüm Bergen-Belsen ve Dachau fotoğraflarıydı. O güne değin -fotoğraflarda ya da gerçek hayatta- görmüş olduğum hiçbir şey, içimi bu denli keskince, derinden ve anında deşmemişti. Gerçekten de, tam olarak ne hakkında olduklarını kavramam yılları alsa bile, hayatımı o fotoğrafları gördüğümden önceki dönemim (o zaman henüz on iki yaşındaydım) ile sonraki dönemim olarak ikiye ayırdığımı söylersem abartıya kaçmış olmam. Onları görmem neye yaramıştı? Kaldı ki, fotoğraftan başka bir şey değildi onlar –o güne değin hemen hiç haberim olmamış ve etkilemek için de hiçbir şey yapamayacağım bir olayın, hemen hiç tasavvur edemeyeceğim ve dindirmek için de elimden en ufak bir şey gelmeyecek olan bir ıstırabın fotoğrafları. Fakat o fotoğraflara baktığımda içimde bir şey kırılmıştı. Bir sınıra dayanmıştım ve bu salt dehşetin sınırı değildi; tesellisi mümkün olmayan bir kedere düşmüş, yaralanmıştım, ama duygularımın bir kısmının katılaşmaya başladığını da hissetmiyor değildim; içimde bir şey ölürken, bir şey de hâlâ feryat edip duruyordu.

Istırap çekmek bir şeydir, o ıstırabın -bilinci ve şefkat duyma yeteneğini arttırması gerekmeyen- fotoğraf görüntüleriyle yaşamak başka bir şey. Hatta o görüntülerin varlığını bilmek, sözünü ettiğimiz türden yetileri bozabilir de. Öylesi görüntülere bir kez baktıktan sonra, daha fazlasını -sonra daha da fazlasını- görmenin yolu da açılmış olur. O görüntüler insanı olduğu yere mıhlar. O görüntüler insanı uyuşturur. Fotoğraflara bakarak öğrenilmiş bir olay, o fotoğrafların hiç görülmediği bir duruma göre kesinlikle daha gerçek bir şekle bürünür –bu noktada aklınıza Vietnam Savaşı'nı getirin. (Karşı bir örnek olarak da, elimizde tek bir fotoğrafı bile bulunmayan Gulag Takımadaları'nı hayal edebilirsiniz.) Ancak bu görüntülere tekrar tekrar maruz kaldıktan sonra da aynı olayın giderek daha az gerçek haline geldiğini unutmamakta fayda vardır.

Pornografi için olduğu kadar kötülük için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz aynı kuralın. İnsanın ilk defa bir porno film seyrettiğinde yaşadığı şaşkınlık ve hayret duygusu birkaç defa sonrasında nasıl azalıp yok oluyorsa, fotoğraf halindeki vahşet görüntülerine bakmanın yarattığı şok duygusu da birkaç tekrardan sonra azalıp yok olacaktır. Bizi öfkelendiren ve üzüntüye sevk eden tabu duygusu da, neyin müstehcen olduğunu belirleyen tabu duygusundan daha kuvvetli değildir. Kaldı ki son yıllarda her iki duygunun da fazlasıyla zorlandığını söyleyebiliriz. Dünyanın dört bir köşesinde muazzam büyüklükteki bir katalogu oluşturan sefalet ve adaletsizlik fotoğrafları hemen herkesi vahşetle aşina hale getirmiş, 'dehşetengiz' olanı daha sıradanlaştırmış ve onu bildik, uzak ('o sadece bir fotoğraf') ve kaçınılmaz bir kılığa sokmuştur. Nazi

kamplarını gösteren ilk fotoğraflar ortalığa yayıldığında bu görüntüler sıradışı bir özelliğe sahipti, ancak aradan otuz yıl geçtikten sonra o tür resimlere dair bir doygunluk noktasına ulaşılmış olabilir. Son onyıllarda 'kaygı gözeten' fotoğrafçılık, bilinci ve vicdanı uyandırdığı kadar çok onu öldürmeye de katkıda bulunmuştur.

Bu fotoğraflardaki etik boyut, kırılgandır. Nazi kampları gibi, etik referans noktası statüsü kazanmış dehşetengiz olayların fotoğraflarını istisna sayarsak, çoğu fotoğrafın yıllar içinde duygusal yoğunluğunu koruyamadığı aşikardır. Çekildiği zaman konusundan dolayı etkileyici bir özelliğe sahip olan 1900 tarihli bir fotoğrafın bugün de bizi etkileme ihtimali bulunmasının sebebi, onun 1900 tarihli bir fotoğraf olmasıdır. Her fotoğrafın özelliği ve çekilme amacı, geçip gitmiş zamanın genelleşmiş *pathos*'unda eriyip yok olmaya eğilimlidir. Estetik mesafenin kaynağı -ilk bakışta değilse bile daha sonra, zamanın geçişiyle birlikte kesinlikle- fotoğraflara bakma deneyimidir. Zaman, çoğu fotoğrafı -en amatörce çekilmiş olanları bile- önünde sonunda sanat katına çıkaracaktır.

Fotoğrafçılığın endüstrileşmesi, fotoğrafın toplumu idare etmenin akılcı -yani, bürokratik- usullerine hızla adapte olmasını sağlamıştır. Kimsenin oyuncak gözüyle bakamayacağı fotoğraflar, artık etrafımızdaki çevrenin genel malzemesinin bir parçasına dönüşmüştür; bir bakıma da, gerçekçi sayılan indirgemeci gerçeklik anlayışının birer ayracı ve doğrulayıcı vasıtası haline gelmiştir. Kaldı ki fotoğraflar, bu süreçte -sembolik nesneler ve bilgi parçaları olarak- önemli denetim kurumlarının hizmetine koşul-

muştur. Dolayısıyla, bürokrasi dünyayı kataloglarken çok sayıda önemli belge de, sırf üstlerinde bir yurttaş resmi yok diye geçerli sayılmamıştır.

Bürokrasiyle bağdaşır bir çizgiyi yansıtan 'gerçekçi' dünya görüşü, bilgiyi -teknikler ve enformasyon şeklinde- yeniden tanımlamaktadır. Bu kapsamda fotoğraflara değer kazandıran etken, enformasyon aktarıyor olmalarıdır. Fotoğraflar bize ortada neyin olduğunu anlatır ve bir döküm, bir envanter çıkarırlar. Casusların, meteorologların, soruşturma görevlilerinin, arkeologların ve mesleği enformasyonla ilgili olan başkalarının gözünde fotoğraflar ölçülmez bir değere sahiptir. Ancak çoğu insanın fotoğraflara başvurduğu durumlarda da, enformasyon taşıyan birer araç olarak fotoğrafların değeri kurmacayla aynı ayardadır. Kültürel tarihin, herkesin haber denen şeyi edinmeye hakkı olduğu düşünülen bir kesitinde fotoğrafların aktarabileceği bilgi çok önemli görünmeye başlamaktadır. Dolayısıyla, bir süredir fotoğraflara, okumayı kolayca benimseyemeyen insanlara bilgi aktarmanın bir yolu gözüyle bakılmaktadır. Sözgelimi *Daily News* gazetesi, popülist kimliğini önde tutmak amacıyla kendini hâlâ 'New York'un Resimli Gazetesi' diye nitelemektedir. Yelpazenin öteki ucunda duran ve donanımlı, bilgili okurlar gözetilerek tasarlanmış *Le Monde* da sayfalarında fotoğrafa hiç yer vermez. *Le Monde*'un varsayımı, hitap ettiği okur kitlesinin nezdinde bir fotoğrafın oynayabileceği tek rolün, makalede yer alan analizi desteklemek olabileceği yönündedir.

Fotoğrafik görüntü, yeni bir bilgi anlayışı etrafında kurulmuştur. Fotoğraf, zamanın olduğu denli mekânın da in-

toğrafların her tarafa yayılmış olması, etik duyarlılığımızı ölçülmez derecede etkilemektedir. Fotoğraflar, zaten muazzam ölçüde kalabalık olan dünyaya, bir de onun görüntülerden oluşan bir kopyasını eklediklerinde, dünyanın sahiden de olduğundan daha fazla elle tutulabilir bir yer olduğu duygusunu hissettirirler bize.

Gerçekliğin doğrulanma ve tecrübe edilme ihtiyacının fotoğraflarla pekiştirilmesi, artık herkesin alışkanlık edindiği bir estetik tüketimciliktir. Sanayi toplumları, yurttaşlarını görüntü-cankilerine çevirir; kaldı ki bu, zihinsel kirlenmenin en karşı konmaz şeklidir. Güzelliğe, yüzeyin altındakileri deşmeye son vermeye, dünyanın bedeninin kefaretinin ödenip yüceltilmesine duyulan müşfik özlemler –erotik duyguların parçası olan bu öğelerin hepsi, fotoğraf çekerken duyduğumuz hazla doğrulanır ve pekiştirilir. Ne var ki aynı süreçte başka, daha az özgürleştirici duyguların ifade edildiğine de tanık oluruz. İnsanların içinde güçlü bir fotoğraf çekme *dürtüsü* bulunduğunu, tecrübeyi bir görme biçimine çevirme arzusu duyduklarını söylemek yanlış olmaz. Son kertede, bir tecrübe edinmek, onun fotoğrafını çekmekle aynı şey haline gelir; kamusal bir olay içinde yer almak da giderek onun fotoğrafı çekilmiş görüntüsüne bakmakla eşitlenmeye başlar. On dokuzuncu yüzyıl estetlerinden en mantıklısı olan Mallarmé, dünyadaki her şeyin bir kitapta sona ermek için ortaya çıktığını söylemişti. Günümüzdeyse her şey bir fotoğrafta sona ermek için vardır.

FOTOĞRAFLARDAN BAKILINCA, PUSLU GÖRÜNEN AMERİKA

Walt Whitman kültürün o demokratik manzaralarını seyre dalmışken, güzellik ile çirkinlik, önemlilik ile aleladelik arasındaki farkın ötesine bakmaya çalışıyordu. En cömertçe olanları dışında değerleri birbirinden ayırmak, ona bayağıca ve züppece gelmekteydi. Kültür devrimimizin bu en gözüpek, en deli kâhini, çıkışı samimiyette arıyordu. Gerçeği kollarını kocaman açarak kucaklayan, fiili Amerikan deneyiminin kapsayıcılığı ve diriliğini yürekten benimseyen hiç kimsenin, güzellik ile çirkinliğe kolay kolay aldırış etmeyeceği kanısındaydı. Whitman'ın Amerika'sında -gerçeklerin ışıkla yıkanırken yayıldıkları ve ta-

rihin gerçek kıldığı o ideal mekânda- bütün gerçekler, en vasat olanları bile, bir kor gibi parıldamaktaydı.

Whitman'ın *Çimen Yaprakları*'nın (1855) ilk baskısına koyduğu önsözde ilan ettiği Büyük Amerikan Kültür Devrimi henüz patlak vermemişti ve bu durum pek çok kişiyi hüsrana uğratırken, doğrusu kimseyi de şaşırtmamıştı. Kaldı ki büyük bir şairin tek başına ahlâki iklimi değiştirmesi zaten söz konusu olamazdı; ağzından çıkacak bir emirle milyonlarca Kızıl Muhafız'ı harekete geçirecek konumda olsa bile, bir şairden böyle bir şey beklenemezdi. Kültür devrimini haber veren her kâhin gibi Whitman da, gerçeğin sanatı çoktan solladığının ve gizemini çözmüş olduğunun farkındaydı: "Esasında Amerika Birleşik Devletleri'nin kendisi en büyük şiirdir." Ancak kültür devrimi olmayıp da en büyük şiir İmparatorluk devrinde -Cumhuriyet dönemine kıyasla daha az görkemli bir şekilde- görününce, Whitman'ın halkçı aşkınlığa, güzellik ile çirkinliğin, önemlilik ile aleladeliğin demokratik zeminde birbirlerine değer aktarmasına dayanan programını sadece başka sanatçılar ciddiye alacaktı. Gerçekliğin gizemlerini henüz çözemediği Amerikan sanatları -bilhassa da fotoğraf- artık kendi gizeminin çözülmesi özlemiyle yanıp tutuşmaktaydı.

Fotoğrafın bulunduğu ilk onyıllarda fotoğraflardan beklenen, idealleştirilmiş görüntüleri sunmalarıydı. Kaldı ki, güzel fotoğrafı bir kadın gibi, günbatımı gibi güzel bir şeyin fotoğrafı sayan çoğu amatör fotoğrafçının amacı halen budur. 1915'te Edward Steichen, bir apartmanın yangın çıkışında duran bir süt şişesinin fotoğrafını çekmiş ve böylece ortaya oldukça farklı bir güzel fotoğraf

örneği koymuştu. 1920'lerden beridir de, eserleri müzelere alınan iddialı profesyonel fotoğrafçılar, lirik konulardan uzaklaşmaya ve kasıtlı olarak düz, bayağı, hatta tatsız konu ve malzemeleri çekmeye başlamışlardır. Fotoğraf son onyıllarda güzel olan ile çirkin olanın tanımını herkesin anlayabileceği şekilde -ve Whitman'ın önerisi doğrultusunda- gözden geçirmeyi bir ölçüde başarmıştır. Eğer (Whitman'ın sözleriyle) "her somut nesne, durum, bileşim ya da süreç bir güzellik sergiliyorsa", bu şeylerin bazılarına güzel deyip, bazılarının güzel olmadığını söylemek işin yüzeyselliğine kaçmak demek olacaktır. Eğer "bir insanın yaptığı ya da düşündüğü şeyler belli bir sonuca yönelikse", hayatın bazı ânlarına önemli, bazı ânlarına da alelade muamelesi yapmak aynı şekilde yüzeysel kalacaktır.

Fotoğraf çekmek, bir önem atfetmektir. Herhalde hayatta güzelleştirilemeyecek hiçbir konu ya da malzeme yoktur, diyebiliriz; ayrıca, bütün fotoğraflarda içkin olarak bulunan, fotoğrafların konu ya da malzemelerine bir değer tanıma eğilimini yok saymaya kalkmanın da bir anlamı yoktur. Ancak değerin anlamında değişiklik ortaya çıkabilir, bu mümkündür, tıpkı Whitman'ın ışıltılı sözlerinin bir parodisini temsil eden çağdaş fotoğrafik görüntü kültüründe yapıldığı gibi. Demokrasi öncesi kültüre sahip yerlerde, fotoğrafı çekilen kişi üne kavuşmuş kişidir. Whitman'ın tutkuyla katalogladığı, Warhol'unsa omuz silkerek ölçüye vurduğu Amerikan deneyimindeyse, herkes ünlüdür. Hiçbir ân başka bir ândan daha önemli olmadığı gibi, hiçbir kişi de başka bir kişiden daha ilginç değildir.

Walker Evans'ın Modern Sanat Müzesi tarafından yayınlanan bir fotoğraf albümünün epigrafı, Whitman'ın Amerikan fotoğrafının en göz alıcı arayışlarından birinin temasını gösteren bir pasajıdır:

> Dünyanın haşmeti ve güzelliğinin dünyanın en küçük zerrelerinde saklı bulunduğundan şüphe etmeyi aklımdan bile geçirmem... Dahası, dünyanın haşmeti ve güzelliğinin alelade şeylerde, böceklerde, kaba insanlarda, kölelerde, cücelerde, çerçöpte ve döküntü şeylerdeki yansımasının, sandığımdan çok daha fazla olduğundan da şüphe etmem.

Whitman bu şekilde güzellik nosyonunu ortadan kaldırmadığı, bilakis güzelliği genelleştirdiği kanısındaydı. Dolayısıyla, en yetenekli Amerikalı fotoğrafçılar da, kuşaklar boyunca hep alelade ve kaba, ham olan şeylerin peşine düşmeleriyle ilgili tartışmalarda aynı tutumu takınmışlardı. Ne var ki, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından artık belli bir olgunluk düzeyine erişmiş olan Amerikalı fotoğrafçıların, gerçek Amerikan deneyiminin mübalağalı parlaklığını bütünlüğü içinde kaydetme şeklindeki Whitmancı buyruğa aldırış etmemeye başladıkları da bir gerçektir. Cücelerin fotoğrafını çekmekle bir haşmet ve güzellik elde etmiş olmazdınız; sadece cüceleri çekmiş olurdunuz.

Alfreg Stieglitz'in 1903'ten 1917'ye dek yayınlamış ve New York'ta 291 Fifth Avenue adresinde 1905'ten 1917'ye değin açmış olduğu (ve ilkine 'Küçük Foto-Sesesyon Galerisi', diğerine sadece '291' adını verdiği) galeride sergilemiş olduğu, o muhteşem *Camera Work* dergisinde yeniden basılarak ölümsüzleştirilmiş olan resimlerinden itibaren Amerikan fotoğrafçılığı, Whitman'ın programının olum-

lanmasından çıkıp onu aşındırmaya başlamış, daha sonra da onun bir parodisi haline gelmiştir. Bu tarih söz konusu olduğunda en aydınlatıcı sima, Walker Evans'tır. Evans, Whitman'ın vecdle benimsediği hümanizminden kaynaklanan bir ruh haliyle işine ciddiyet ve özgüvenle sarılan son büyük fotoğrafçıydı; kendisinden önce kaydedilen aşamayı (sözgelimi, Lewis Hine'in hayranlık uyandırıcı göçmen ve işçi fotoğraflarını) bir noktada özetliyor ve kendisinden sonra sergilenecek daha mesafeli, sert, kasvetli fotoğrafçılık anlayışının ipuçlarını ortaya koyuyordu. Evans'ın 1939 ile 1941 yılları arasında gizlediği bir fotoğraf makinesiyle çektiği New York metrosu yolcularının 'gizli' fotoğraflarından oluşan kâhince serisi buna bir örnekti. Fakat Evans, Hine'e daha yakın duran Stieglitz'le takipçilerinin hevesle yaydıkları Whitmancı görüşün ayrılmaz bir parçası olan kahramanca tarzla bağını koparmış durumdaydı. Evans açıkça Stieglitz'in çalışmalarını fazla sanatsal bulmaktaydı.

Whitman gibi Stieglitz de, sanatı toplumla özdeşleşmenin bir aracı haline getirme ile sanatçıyı kahramansı, romantik, kendini dile döken bir ego olarak yüceltme arasında çelişki görmüyordu. Paul Rosenfeld de tumturaklı bir üslûpla kaleme aldığı, ama parlak bir denemeler kitabı olan *Port of New York*'da (New York Limanı, 1924), Stieglitz'i 'hayatı olumlayan insanlar'dan biri saymıştı: "Bu kara kutu ve kimyasal banyo ustası adamın, dünyada kendini onlar aracılığıyla olduğu kadar yalın, çerçeveli ve ölçülü bir şekilde anlatamayacağı hiçbir şey yoktur." Fotoğraf çekmek, dolayısıyla yalın, çerçeveli ve ölçülü olan şeyi geri almış olmak da bireysel ifadenin yaratıcı bir yoludur. Ni-

tekim Rosenfeld, Stieglitz'den bahsederken, "Fotoğraf çeken kişi, sanatçının ağını, maddi dünyanın üstüne, kendisinden önceki ya da kendisiyle aynı dönem yaşayan diğer insanların hepsinden daha geniş bir şekilde atmayı beceren kişidir," diye yazmıştır. Fotoğraf bir nevi mübalağadır, maddi dünyayla kahramanca bir çiftleşmedir. Hine gibi Evans da, daha gayri-şahsi türde bir olumlamanın, soyluca bir ağzısıkılığın, kolay anlaşılır bir hafifsemenin peşindedir. Dolayısıyla Evans, ne kendisinin bayıldığı Amerikan binalarının cephelerinin gayri-şahsi natürmortları ve oda envanterlerinde, ne de 1930'ların sonlarında çektiği Güneyli marabaların sabır işi portrelerinde (James Age-e'yle birlikte hazırladığı *Let Us Now Praise Famous Men* [Hadi, Meşhur İnsanları Övelim] albümünde yer almış fotoğraflardır bunlar) kendini ifade etmeye kalkmıştır.

Evans'ın projesi, kahramanca kabarış ve alçalışlara yer vermeden de Whitman'ın anlayışıyla aynı soyun ürünüdür. Onun projesindeki başat olgu da, güzel olan ile çirkin olan, önemli olan ile alelade olan arasındaki ayrımların düzlenmesidir. Fotoğrafı çekilen her şey ya da kişi, bir fotoğrafa dönüşür –ve böylece, ahlâki düzlemde fotoğrafı çeken kişinin diğer işleriyle eşit bir yere oturur. Evans'ın kamerası, 1936'da Alabama eyaletinin şehirlerindeki ana caddelerinde sıralı mağazaların yanı sıra, 1930'lu yılların başlarında Boston'da görülen Viktoryen evlerin dış cephelerinde de aynı şekilsel güzelliği gözler önüne sermektedir. Yine de bu, aynı güzelliğin daha alt düzeyde değil, daha üst düzeyde düzlendiği bir yorumdu. Evans, kendi fotoğraflarının 'düz, yetkin, aşkın' nitelikte olmasını istiyordu. Artık bizimkine hiç benzemeyen 1930'ların ahlâki ev-

reninde bu sıfatlar, bugün için en ufak bir inandırıcılık taşımamaktadır. Şöyle ki, bugün hiç kimse fotoğrafların düz olması talebiyle ortaya çıkmaz. Herhangi bir kimsenin fotoğrafların nasıl yetkin olabileceğini akıl etmesi de mümkün değildir. Hatta hiç kimsenin, herhangi bir şeyin -hele hele bir fotoğrafın- aşkın bir nitelik taşıyabileceğini kavrayamayacağını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Whitman her fırsatta empatiyi öne çıkaran, uyumsuzluktaki uyumu, çeşitlilikteki tekliği arayan bir yazardı. Her şeyle ve herkesle psişik bir ilişki (artı, mümkün olduğunda tensel bir birlik) kurmak, önsözlerde ve şiirlerde defalarca ortaya atılmış olan o havai yolculuğu yansıtırdı. Bütün dünyaya karşı bir önerme ortaya koymaya duyulan bu özlem, Whitman'ın şiirinin formu ve tonunu belirleyen etkendi aynı zamanda. Whitman'ın şiirleri, okura yeni bir olma halini (siyasa adına tasarlanmış 'yeni düzen'in bir mikrokozmosunu) söyleten psişik bir teknolojiye tekabül eder; onun şiirleri, mantralar gibi işlevseldir –enerji yüklerini iletmenin yollarıdır. Tekrarlar, tumturaklı ahenk, ara vermeden devam ettirilen dizeler ve aceleci diksiyon, okurları psişik anlamda uçurmaya, onları geçmişle ve Amerikalılara özgü arzularda birleşilmiş bir cemaatle özdeşleşebilecekleri kata çıkarmaya göre ayarlanmış, bir dizi dünyevi esin kaynaklarıdır. Gelgelelim, başka Amerikalılarla özdeşleşmeyi öngören bu mesaj, bizim şimdiki mizacımıza da yabancı kalır.

Ulusun Whitmancı bir erotiklikle, fakat tümelleşmiş ve her türlü talepten arındırılmış bir şekilde kucaklanmasının bu son evresi, 1955'te, Stieglitz'in çağdaşı olup Foto-

Sesesyon'un kurucuları arasında yer alan Edward Steichen'in düzenlemiş olduğu "Family of Man" (İnsanlık Ailesi) sergisinde hissedilmişti. 68 ülkeden 273 fotoğrafçının çektiği 503 fotoğraf, insanlığın 'tek' olduğunu, insanların -bütün kusurları ve alçaklıklarına rağmen- çekici yaratıklar olduklarını kanıtlamak amacıyla bu sergide bir araya toplanmıştı. Fotoğraflarda görülen insanlar bütün ırklar, yaşlar, sınıflar ve fiziksel tipleri temsil ediyorlardı. İçlerinden pek çoğu, muhteşem denebilecek ölçüde güzel vücutluydular; bazılarının da yüzleri güzeldi. Whitman'ın, şiirlerini okuyanlardan kendilerini onunla ve Amerika'yla özdeşleştirmelerini istemesi gibi, Steichen de fotoğraflara bakan herkesin, pozu yakalanmış insanların büyük çoğunluğuyla (ve potansiyel olarak da, her fotoğrafın malzemesini oluşturan Fotoğraf Dünyası'nın bütün yurttaşlarıyla) özdeşleşmesinin mümkün olduğunu göstermek amacıyla yola koyulmuştu.

Fotoğraf sanatının bu derece büyük kalabalıkları tekrar Modern Sanat Müzesi'ne çekmesi, on yedi yıl sonraya değin mümkün olmayacaktı: Bekleyişi sona erdiren olay, 1972'de Diane Arbus'un çalışmalarına açılan retrospektif sergiydi. Arbus sergisinde yer alan 112 fotoğrafın hepsi, tek bir kişinin gözüyle çekilmişti ve hepsi de birbirine benziyordu; şöyle ki, bu resimlerde görülen herkes (bir anlamıyla) aynı şekilde bakıyordu, Steichen'in fotoğrafladığı kişi ve malzemelerin güven yaratıcı sıcaklığına tamamen aykırı düşen bir duygu uyandırıyorlardı. Arbus sergisi, güzel görünüşleri ve insana özgü davranışlarıyla dikkat çeken kişiler yerine, sıra sıra canavarı ve onların sınırda olma hallerini yan yana koymaktaydı; fotoğrafları çeki-

lenlerin hepsi çirkindi, grotesk ya da göze gelmeyen giysiler içindeydiler, durdukları yerler soluk ve tenha ortamlardı –poz vermek ve genellikle de kendini seyredecek olan kişiye samimiyetle ve güvenli bir bakış fırlatmak amacıyla bir an duraksayıp kameraya bakmış kişilerden oluşuyordu. Kaldı ki Arbus'un çalışmaları kesinlikle, izleyiciyi fotoğrafını çektiği paryalarla ve sefil görünümlü insanlarla özdeşleşmeye çağırıyor değildi. Bu anlamıyla insanlık, Arbus'un gözünde 'tek' değildi.

Arbus fotoğrafları, 1950'lerde duygusal bir hümanizmle avunup oyalanmayı dileyen iyi niyetli kişilere, 1970'li yıllarda huzursuzlukla karşılamayı içtenlikle dileyecekleri anti-hümanist bir mesaj iletmektedir. Bu iki dönemin mesajları arasında tahmin edildiği kadar önemli bir fark söz konusu değildir. Steichen sergisi 'kabarış'ı, Arbus sergisi 'alçalış'ı temsil etmekle birlikte, her iki deneyim de tarihsel bir gerçeklik kavrayışını yok saymaya aynı derecede gönüllü gibidirler.

Steichen'in seçtiği fotoğraflar, herkesin ortaklaşa paylaştığı bir insanlık durumunu ya da bir insani doğayı varsayar. Birey olarak insanların her yerde aynı şekilde doğduğu, çalıştığı, güldüğü ve öldüğünü serimlemeyi amaçlayan "İnsanlık Ailesi" sergisi, tarihin (gerçek olan ve tarihe yedirilmiş farklılıklar, adaletsizlikler ve çatışmaların) belirleyici ağırlığını yadsıyan bir niteliğe sahiptir. Arbus'un fotoğraflarıysa, herkesin yabancı, umutsuz derecede tecrit edilmiş, mekanik, kötürümleştirilmiş kimlikler ve ilişkiler ağı içerisinde hareketsiz bırakıldığı bir dünya görünümü ortaya atarak, siyaseti Steichen'in sergisiyle kesinlikle aynı ölçüde kulvar dışı bırakmakta-

dır. Steichen'in fotoğraf antolojisinin katıksız coşkusu ile Arbus retrospektifinin soğuk kayıtsızlığı, tarih ile siyaseti gereksizleştiren bir bakışla donanmışlardır. Steichen'in sergisinde bunu insanlık durumunun tümelleştirilmesiyle görmemiz mümkün iken, Arbus retrospektifinde aynı olgunun dehşetli olana indirgenip, atomlaştırılmasıyla serimlendiğini görürüz.

Arbus'un eserlerinin en çarpıcı yönü, dikkatini kurbanlara, talihsiz insanlara yoğunlaştırarak, ama böyle bir projenin hizmet etmesinin beklendiği gibi müşfik bir amaç da gütmeden, sanat fotoğrafçılığının en kuvvetli girişimlerinden birine kalkışan bir görünüm sunmasıdır. Arbus'un çalışmaları bize ümitsiz, acınası ve iğrenç insanları gösterir, ama içimizde onlara karşı sevecen duygular uyandırmaz. Bu fotoğraflar, ayrı ayrı tanımlanması daha doğru olabilecek bakış açılarına rağmen, açık yüreklilikle çekilmiş olmaları ve malzemelerine karşı duygusallığa kapılmayan bir empatiyi yansıtmalarıyla övgüye değer bulunmuşlardır. İnsanlara karşı fiilen bir saldırganlığı temsil eder görünen yönleri, şöyle ki, bakan kişilerin fotoğraflanan kişi ve şeylerle aralarına bir mesafe koymalarına izin vermeyen özellikleri, fotoğrafları adına ahlâki bir başarı sayılmıştır. Daha makul bir ifadeyle, Arbus'un fotoğrafları (dehşetengiz olanı kabullendikleri haliyle), mesafeye, ayrıcalığa, izleyiciden görmesi istenen şeyin gerçekten de *öteki* olduğu şeklindeki bir duyguya dayandıkları için, hem utangaçça hem de tekin olmayan bir naiflik ortaya koyarlar. Bunuel, bir keresinde kendisine o filmlerini niçin yaptığı sorulduğunda, "Bu dünyanın aklın hayal edebileceği bütün dünyalar içinde

en iyisi olmadığını göstermek için," demiş. Arbus ise belli ki fotoğraflarını daha basit bir şeyi, başka bir dünya olduğunu göstermek amacıyla çekmiş.

Öteki dünyayı -her zamanki gibi- bu dünyanın içinde aramak gerekir. Kendisinin de açıkça belirttiği üzere, sadece 'tuhaf bakan' insanların fotoğraflarını çekmeye ilgi duyan Arbus, oturduğu yerin yakınlarında bu amacına uygun çokça malzeme bulmuştu. Kadın elbiseleri giyinmiş erkeklerin katıldığı partileri ve yoksul barınaklarıyla New York, acayip insanlar bakımından oldukça zengindi. Ayrıca Maryland'de, Arbus'un orada bir insan iğneliğine, köpekli bir hermafrodite, dövmeli bir adama ve kılıç yutan ak saçlı insanlara rastladığı bir karnaval düzenleniyordu; New Jersey ve Pennsylvania'da çıplaklar kampları kuruluyor, cansız ya da uydurma, insansız manzaralarıyla bir Holywood seti ya da Disneyland görülebiliyor, Arbus'un en son -ve en rahatsız edici- fotoğraflarından bazılarını çektiği, neresi olduğu anlaşılmayan bir akıl hastanesine rastlanabiliyordu. Tabii bunların hepsi, eğer onları görecek göze sahipseniz, bitmek bilmez tuhaflıklar sunan yanlarıyla gündelik hayattan kesitler sunan fotoğraflardı. Fotoğraf makinesi, normal diye adlandırılan insanların, onları anormal hallerde gösterecek şekilde pozlarını yakalamak gibi bir ayrıcalığa sahiptir. Fotoğrafçı acayipliği seçen, onu kovalayan, çerçeveye alan, geliştiren ve adını koyan kişidir.

Arbus, "Sokakta birini gördüğünüzde, onda asıl dikkatinizi çeken şey genellikle kusuru olur," diye yazmıştı. Arbus'un çalışmalarında ısrarla kovalandığını gözlemlediğimiz aynılık, o prototip olarak saptadığı kişileri ne denli

geniş bir yelpazede seçerse seçsin, kendisinin -bir fotoğraf makinesiyle silahlanmış olan- duyarlılığının, seçtiği her kişiyle ıstırabı, tuhaflığı ve akıl hastalığını dolaylı yolla da olsa bir anlatıma dönüştürebileceğini göstermektedir. Onun fotoğraflarından ikisi, ağlayan bebekler hakkındadır; bu bebekler huzursuz, hatta delirmiş gibidirler. Başka bir şeye benzemek ya da onunla ortak bir yön taşımak, -Arbus'un kendine özgü görme biçiminin karakteristik normlarına göre- uğursuz olanı sürekli kılan kaynağın ta kendisidir. Benzer ya da ortak yönlere sahip bu iki şey, Arbus'un Central Park'ta fotoğraflarını çektiği, birbirlerinin tıpatıp aynı yağmurluğu giyen iki kız (kız kardeş değil ama) da olabilir, birden çok fotoğrafta kendilerini görebileceğimiz ikizler ve üçüzler de. Baktığımız birçok fotoğraf, insanda müthiş bir merak duygusu uyandırarak, iki insanın bir çift oluşturduğunu düşündürtür; üstelik bunların hepsi tuhaf çiftlerdir: heteroseksüel ya da gey, siyah ya da beyaz, eskimiş bir evde ya da yapımı yeni tamamlanmış bir evde olmaları bir şey fark ettirmez. Bu insanların eksantrik görünmelerinin sebebi, çıplaklar kampındakiler gibi üzerlerinde hiçbir giysinin bulunmaması, ya da çıplaklar kampındaki önlüklü garson kız gibi giyinmiş olmaları değildir. Arbus'un fotoğrafını çektiği insanların hepsi ucubeydi: başında bir hasır şapka, elinde de "Hanoi'yi bombalayın!" rozeti, savaş yanlısı bir mitingde yürümeyi bekleyen bir genç erkek; İhtiyarlar Balosu'nda özel kostümleriyle kral ve kraliçe rolündeki yaşlılar; katlanır sandalyelerinde rahatça dinlenen otuzlarında bir banliyölü çift; dağınık yatak odasında tek başına oturan bir dul kadın, ve saire. "1970'de New York, Bronx'ta, evde ebeveyn-

leriyle birlikte oturan bir Yahudi dev"i gösteren fotoğraftaki anne baba da, düşük tavanlı oturma odalarında, onların yanında kamburunu çıkararak duran insan azmanı oğul gibi yanlış boyda, cüce gibi görünmekteydiler.

Arbus'un fotoğraflarında görünen otoriter havanın kaynağı, yürek burkan kişileri ile sakin, doğalmış izlenimi uyandıran kendi dikkati arasındaki zıtlıktır. Buradaki dikkat (fotoğrafçının gösterdiği dikkat, resimdeki kişinin fotoğrafının çekilmesine karşı gösterdiği dikkat), Arbus'un yüz yüze gelerek, ama uzun uzun da düşünmüşçesine çektiği portrelerin ahlâki sahnesini meydana getirir. Onun bir casus gibi ucubelerle paryaların peşine düştüğü söylenemeyeceği gibi, onları kendilerine belli etmeden çekmemeye de özen gösteren fotoğrafçı, malzemesini oluşturan kişileri tanımış ve onlarda güven salmıştı; öyle ki bu kişiler Arbus'a, Julia Margaret Cameron'ın çekeceği stüdyo portresi için karşısına oturan bir Viktorya dönemi kodamanı kadar sakin bir halle ve dimdik durarak poz vermekten çekinmiyorlardı. Dolayısıyla Arbus'un fotoğraflarındaki gizem, büyük ölçüde, resmi çekilen kişilerin buna rıza göstermelerinin ardından nasıl duygular hissettiklerini gözler önüne sermesinde düğümlenmektedir. İzleyici şunu açıkça merak eder: 'Onlar kendilerini hakikaten *böyle* mi görüyorlar? Ne kadar grotesk olduklarının farkındalar mı?' Anlaşıldığı kadarıyla, bu iki sorunun cevabı da 'hayır'dır.

Arbus'un fotoğraflarının konusu, etkileyici Hegelci deyişi ödünç alırsak, 'mutsuz bilinç'tir. Fakat Arbus'un Grand Guignol'undaki karakterlerin çoğu, çirkin olduklarını biliyor görünmezler. Arbus, çektikleri fiili acıların ve kendi çir-

kinliklerinin çeşitli derecelerde bilincinde olan, hatta hiç farkında olmayan insanları fotoğraflamıştır. Bu da fotoğraflamaya değer bulduğu dehşetengiz manzaraları ister istemez sınırlamaktadır: Örneğin, kaza kurbanları, savaş mağdurları, açlık çekenler ve siyasal baskıya maruz kalan kişiler gibi, ıstırap çektiklerini bilme ihtimali bulunan kişilerden uzak durmuştur. Zaten o, kazaların, yani kendini bir hayata aniden sokan ve hükmünü zorla dayatan olayların fotoğraflarını çekmeyi asla düşünmemişti; onun uzmanlaştığı kareler, ağır çekimle meydana gelen özel çarpışmalardı (ve bunlar, çoğu örnekte, fotoğrafı çekilen kişinin doğumundan itibaren yaşadığı hayatın doğal parçası olurdu).

Fotoğraflarına bakanların büyük kısmı bu insanların, yani gerek cinsel altdünyanın vatandaşlarının gerekse doğuştan ucubelerin hep mutsuz yaşadıklarını tasavvur etmeye hazır olsa da, sayıları az da olsa bazı resimler hakikaten duygusal bir kederi yansıtırlar. Sapkın insanların ve ucubelerin fotoğrafları o kişilerin çektikleri acılardan ziyade, hayattan kopukluklarını ve hayat karşısındaki özerkliklerini öne çıkarır. Soyunma odalarındaki kadın taklitçiler, Manhattan'daki otel odasındaki Meksikalı cüce, 100. Cadde'de bir salona toplanmış Rus cüceler ve onlar gibi sürüyle insan, resimlerde genellikle neşeli, halleriyle barışık ve oldukları gibi gösterilirler. Acı, normal insanların portrelerinde daha belirgin şekilde okunabilen bir öğedir: Bir parkta sırada otururken kavgaya tutuşan yaşlı çiftte, hatıra bir köpek biblosuyla bankında duran New Orleans'lı kadın barmende, Central Park'ta oyuncak el bombasını avuçlarının içinde sıkıp duran bir oğlan çocuğunda acıyı daha rahat okuyabilirsiniz, demek istediğim.

Brassaï, fotoğrafını çekeceği kişileri hazırlıksız yakalamaya çalışan fotoğrafçıları, onların özel bir yanlarını ifşa etmeyi istemek gibi son derece yanlış bir inanışla haraket etmekle suçlamıştır.* Arbus'un sömürgeleştirdiği dünyada, (fotoğraflanan) insanlar zaten her fırsatta kendilerini ifşa ederler. Hiçbiri bir karar ânını yansıtıyor değildir. Arbus'un benimsediği, kendi kendini ifşa etmenin kesintisiz, eşit dağılımlı bir süreç olduğu görüşü, Whitmancı kuralı sürdürmenin başka bir yoludur: her âna aynı derecede önemliymiş gibi yaklaşmak. Brassaï gibi Arbus da, fotoğrafını çektiği kişilerin, içlerinde yer aldıkları olay (hareket, vs.) her ne ise onun farkında, onun mümkün olduğunca bilincinde olmalarını ister. Bu kişileri tatlı tatlı konuşarak ikna edip, doğal ya da tipik hallerine geçirmeye çalışmaktansa, olmadıkları gibi durmaya, garip görünmeye, yani poz vermeye teşvik eder. (Bundan dolayı da, benliğin dışa vurulması acayip, tuhaf ve çarpık olanla özdeşleşmiş hale gelir.) Ayakta dikilmek ya da dimdik oturmak, bu insanların kendi görüntülerine benzemeleri sonucunu verecektir.

Arbus'un resimlerinin çoğunda, fotoğrafı çekilen insanlar kameraya doğrudan bakarlar. Bu da onların görünümlerini iyice tuhaflaştırır, neredeyse deli kılığına sokar. Lartigue'nin 1912'de çektiği tüylü şapkalı ve peçeli bir ka-

---

*) Gerçekte yanlış değildir bu. İnsanların yüzlerinde, gözlendiklerini bilmedikleri zaman bir şey olur, ki gözlendiklerini bildikleri hallerde de bu şeye asla rastlayamazsınız. Walker Evans'ın metro fotoğraflarını nasıl çektiğini (kamerasının objektifini, paltosunun iki düğmesi arasından bakacak şekilde ayarlamış bir durumda, New York metrolarında yüzlerce saat ayakta yolculuk ettiğini) bilmiyor olsaydık bile, önümüzdeki resimlere baktığımızda, yerlerine oturmuş yolcuların, yüzden ve tam cepheden pozları alınırken dahi fotoğraflarının çekildiğini bilmedikleri açıkça anlaşılırdı; yolcuların bu resimlerdeki yüz ifadeleri çok özeldi, bilgileri olsa kameraya yansıtmak isteyecekleri ifadelerle alakası yoktu.

dın fotoğrafıyla ("Racecourse at Nice" [Nice'de Yarış Pisti]), Arbus'un "Woman with a Veil on Fifth Avenue, NYC, 1968" (New York, 5. Cadde'deki Peçeli Kadın) fotoğrafını karşılaştırın. Tipik çirkinliği bir tarafa (Lartigue'nin kadını aynı derecede tipik bir güzelliğe sahiptir) Arbus'un fotoğrafındaki kadını tuhaf gösteren şey, pozundaki cüretkâr rahatlıktır. Lartigue'nin kadını dönüp geri baksaydı, herhalde o da diğeri kadar tuhaf görünürdü.

Portre fotoğraflarının olağan sayılan retoriğinde, kameraya bakmak bir ağırbaşlılık, samimiyet ve içindeki özü açığa çıkarma eğilimi işaretidir. Bunun için, fotoğrafın tam cepheden çekilmesi törensel amaçlı (nikâh, mezuniyet, vb.) resimlerde doğru görünürken, seçimlerde aday olan siyasetçilerin reklamı amacıyla bilbordlarda kullanılan fotoğraflarda aynı derecede uygun düşmeyecektir. (Siyasetçiler açısından, üç çeyreklik bakış daha münasip sayılır –bu, yüz yüze gelmekten ziyade dikkati ayarlayan bir bakıştır ve onu kendisine bakan kişiyle, yani şimdiki zamanla bir ilişki kurmak yerine, daha soylu bir duruşla ilgisini geleceğe yönelten bir bakıştır.) Arbus'un cepheden pozlar almasını dikkat çekici hale getiren şeyse, malzemelerinin genellikle kendilerini kameraya uysalca ve saf bir şekilde teslim etmeleri beklenmeyecek insanlardan oluşmasıdır. Dolayısıyla, Arbus'un fotoğraflarındaki cepheden görüntüler, fotoğrafı çekilen kişinin en canlı işbirliğinin elde edildiğini düşündürür bize. O pozların verdirilmesi için fotoğrafçının o insanlarının güvenini kazanması, zaman içinde onlarla 'arkadaş' olmayı başarması gerekmiştir.

Tod Browning'in *Freaks* (Ucubeler, 1932) filminin herhalde en korku uyandıran sahnesi, mankafa insanların,

sakallı kadınların, Siyam ikizlerinin ve insan gövdelerinin, bön biri olan cüce kahramanla daha yeni evlenmiş olan normal boydaki ama aklı kötücül fikirlerle dolu Kleopatra'yı kabul ederken dans edip şarkı söyledikleri düğün yemeğidir. "O bizden biri! Bizden biri! Bizden o!" diye şarkı söylerlerken bir aşk kâsesi de ağızdan ağza bütün masayı dolaştırılmakta ve nihayet, neşe içindeki cüce tarafından o anda iğrendiği her halinden belli olan geline takdim edilmektedir. Arbus burada, hilkat garibeleriyle kardeşlik etmenin cazibesi, ikiyüzlülüğü ve huzursuz edici halini belki de aşırı basitleştirilmiş bir şekilde sunmuştur. Dolayısıyla, keşfetmenin kıvancını, o insanların güvenini kazanmış, onlardan korkmamış, hissettiği tiksinti duygusunun üzerinden gelmiş olmanın getirdiği bir heyecan takip edecekti. Bu durumu kendisi de, hilkat garibelerinin fotoğrafını çekmek, "Bana müthiş bir heyecan verdi," diye açıklayacaktı: "Onlara hep taptım ben."

Diane Arbus 1971'de kendini öldürdüğünde, fotoğrafla yakından ilgili insanlar onun fotoğraflarını çoktandır iyi biliyorlardı. Ancak, Slyvia Plath'ın durumunda olduğu gibi, onun eserlerine ölümünden sonra duyulan ilgi de apayrı bir nitelikteydi –bir nevi ilahlaştırılmıştı. Hayatına intihar ederek kendi eliyle son vermiş olması, Arbus'un fotoğraflarının dikizcilik amacıyla değil içtenlikle, soğuk bir bakışla değil müşfik bir yakınlıkla çekildiğinin nihai kanıtı sayılmıştır. Arbus'un intiharının başka bir sonucuysa, fotoğraflarının kendisi açısından bir tehlike teşkil ettiğini ispatlarcasına, daha yıkıcı bir anlamla yüklenmesi olmuştur.

Böyle bir ihtimali ilk ortaya atan kişi Arbus'un kendisiydi aslında. "Her şey o kadar harika ve soluk kesici ki. Savaş filmlerinde gördüğümüz sahnelerdeki gibi karınüstü sürünerek yol alıyorum." Fotoğraf normal koşullarda belirli bir mesafeden her şeyi kontrol altında tutan bir seyri yansıtıyorsa da, insanların fotoğraf çekerken öldürüldükleri durumlara da rastlanmıştır: İnsanların birbirlerini öldürürlerken çektikleri fotoğraflardan bahsediyorum burada. Savaş fotoğrafçıları, kameralarıyla kayıt düştükleri o ölümcül olayların içine karışmamazlık edemezler; hatta, omuzlarında rütbe işaretleri olmasa bile askeri üniforma giyerler. Hayatın "sahiden bir melodram" olduğunu (fotoğraf çekerek) keşfetmek, fotoğraf makinesini bir saldırı silahı olarak kavramak, bu yolda kayıplar olması ihtimalini de içerir. "Eminim bunun sınırları vardır," diye yazıyordu Diane Arbus, "Tanrı biliyor ya, karşıdaki askerler üzerinize doğru yürümeye başladıklarında, pekâlâ sizin de öldürülebileceğiniz şeklindeki o feci duyguyu etinizde hissedersiniz". Arbus'un bu sözleri -geçmişe baktığımızda görürüz ki- bir tür 'savaşta ölüm' tarifidir: Belirli sınırları çiğnemiş olduğu için psişik bir tuzağa düşmüş, kendi açıkyürekliliği ve merakının kurbanı haline gelmiştir.

Sanatçının eski devirlere ait romantik görüşünce, cehennemde bir mevsim geçirme gözüpekliğine sahip herkes, oradan canlı dönmeme ya da psikolojik hasarlarla geri gelecek olma riskini göze almış demektir. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki Fransız edebiyatının kahramansı avangardizmi, cehenneme yaptığı yolculuklardan sağ geri dönemeyen sanatçılarla ilgili unutulmaz bir panteon sunmuştur hepimize. Yine de, bir fotoğrafçının her

zaman kendi isteğine dayalı faaliyetleri ile bir yazarın aynı derecede istekli olmasını gerektirmeyen çalışmaları arasında ciddi bir farklılık bulunduğunu belirtmek gerekir. Her insanın çektiği acıları söze dökme hakkı vardır; her şekilde kendi tasarrufuna bağlı olarak, her insan kendi içinde acılarını dile aktarma mecburiyeti hissedebilir. İnsan, başkalarının acılarını arayıp bulmaya gönüllüdür.

Demek ki, son kertede Arbus'un fotoğraflarının en zorlu, en tedirgin edici tarafı, fotoğraflarına malzeme yaptığı kişiler değil, fotoğrafçının bilincinin yarattığı katmerli izlenimdir (bu izlenim, o fotoğraflara bakan kişilere sunulan şeyin mutlak anlamıyla kişisel bir görüşten ibaret, iradeyle yaratılan bir şey olduğu duygusu şeklinde somutlaşır). Arbus, kendi acısını nakletmek amacıyla kendi içine dalan bir şair değil, acılı görüntüler *toplamak* amacıyla kendini cesaretle dünyaya fırlatan bir fotoğrafçıydı. Acının yalnızca hissedilmekle kalmayıp bir de peşine düşülmesinin, mutlaka anlaşılır bir izahının olması da gerekmez üstelik. Reich'a göre, mazoşistin acıdan duyduğu zevkin kaynağı, acıyı sevmemesi değil, güçlü bir duygulanımın -acı aracılığıyla- yakalanabileceği umududur; duygusal ya da duyusal analjeziyle (acı yitimiyle) engellenmiş kimseler, acı çekmeyi hiçbir şey hissetmemeye tercih ederler. Gelgelelim, insanların niçin acının peşine düştüğünün, Reich'ın yorumuyla taban tabana zıt -ama aynı derecede geçerli- bir açıklaması daha bulunur: İnsanlar acının peşine daha çok değil, daha az hissetmek için düşerler.

Arbus'un fotoğraflarına bakmak yadsınmaz biçimde bir çileyi göze almayı gerektirdiğinden, şu dönemde kentli nezih insanlar arasında da popüler bir sanat türünün (kendi

kendine koyduğu bir sertlik ölçüsü olan bir sanat türünün) tipik örnekleridir, diyebiliriz. Onun fotoğrafları, hayatın dehşetiyle tiksinti duymadan da yüzleşebileceğini gösterir bize. Fotoğrafçı bir noktada kendi kendine 'tamam, bunu kabul ediyorum' demek zorunda kaldığından, seyirci de aynı yorumda bulunmaya davet edilmektedir.

Arbus'un çalışmaları, kapitalist ülkelerde yüksek sanatın önde gelen bir eğilimi (hayatın ahlâki ve duyusal açıdan mide bulandırıcı yönünü bastırma, en azından hafifletme eğilimini) temsil etmesinin iyi bir örneğidir. Modern sanatın önemli bir kısmı, 'korkunç olan şey'in eşiğini alçaltmaya hasredilmiştir. Eskiden -çok fazla şok edici, acı verici ya da sıkıntı doğurucu oldukları için- görmeye ya da duymaya dayanamayacağımız şeylere alışmamızı sağlayan sanat, ahlâkı (yani, duygusal açıdan ve doğası gereği dayanılmaz olan şeyler ile bu nitelikte olmayan şeyler arasında belli belirsiz bir ayrım çizen psişik gelenekler ve kamusal yaptırımlardan oluşan o yapıyı) değiştirir. Tiksinmenin tedricen bastırılması bizi oldukça formel bir hakikate yaklaştırır, sanatın ve ahlâkın yarattığı tabuların keyfi olduğunu ortaya koyar. Öte yandan, (hareketli ve durağan) görüntülerde ve basılı yayınlarda grotesk öğelerin giderek artma eğilimini sindirme yeteneğimizin ağır bir bedelinin bulunduğu belirtilmelidir. Uzun vadede bakıldığında, burada gördüğümüz benliğin özgürleşmesi değil, benlikten bir şeylerin eksilmesidir: Başka bir ifadeyle, korkunç olana karşı sözde bir aşinalık edinilmiş olunması, yabancılaşmayı pekiştirerek, gerçek hayatta tepki gösterme imkânımızı daraltacaktır. Dolayısıyla, bugün yaşadığımız semtte ilk defa bir porno film seyrettiğimizde ya da akşam televiz-

yonda vahşet görüntüleriyle karşılaştığımızda kapıldığımız duygular, Arbus'un fotoğraflarına ilk defa baktığımızda hissettiklerimizden çok da farklı olmayacaktır.

Sözünü ettiğimiz bu fotoğrafların içeriği, müşfik duygular hissetmemizi tamamen devre dışı bırakan bir etki uyandırırlar. Kaldı ki burada üzerinde durduğumuz nokta, o fotoğrafların bizi alt üst etmesi değil, vahşet manzalarını soğukkanlılıkla karşılayabilmemizdir. Ne var ki, (esasen) müşfik tarafı olmayan bu bakışın özel, modern bir etik kurguyu temsil ettiğinin; yani, katıyürekli diyemeyeceğimiz, sinik olduğunu da hiç söyleyemeyeceğimiz, sadece (ya da yanlış bir şekilde) naifçe bulduğumuz bir bakışı yansıttığının da altı çizilmelidir. Arbus bu atmosferden çıkan ıstırap verici ve kâbusu andıran gerçekliğe, 'korkunç', 'ilginç', 'inanılmaz', 'fantastik' ve 'heyecan uyandırıcı' gibi sıfatlar takmıştır ve bu sıfatlar da akla, popüler zihniyetin çocukça merakını getirmektedir. Fotoğraf makinesi (Arbus'un 'fotoğrafçının arayışı'na dair bilerek naifçe tasarladığı imgeye göre), o sıfatlarla tarif ettiği hallerin hepsini yakalayan, fotoğrafladığı kişileri sırlarını ifşa etmeye kışkırtan ve bu anlamıyla deneyimi genişleten bir cihazdır. İnsanların fotoğrafını çekmek -Arbus'a göre- ister istemez 'zalimce', 'adice' bir şeydir. Önemli olan, bu gerçeği bilmiyormuş gibi davranmamaktır.

Arbus şunu yazmıştı: "Fotoğraf, benim dilediğim yere gidip, istediğim şeyi yapmamı sağlayan bir izin belgesiydi." Fotoğraf makinesi, fotoğrafçıyı fotoğrafını çektiği insanlara karşı duyabileceği her türlü sorumluluktan kurtararak, ahlâki sınırları kaldıran ve toplumsal engelleri yok eden bir tür pasaporttur. İnsanların fotoğrafını çekmenin

önemli olan tarafı, sizin onların hayatlarına herhangi bir şekilde müdahale etmeyişiniz, sadece onlara misafirliğe gitmiş olmanızdır. Fotoğrafçı, süper turisttir; yerlilerin yurtlarını ziyaret edip, onların egzotik usulleri ve tuhaf giysileriyle ilgili haberlerle geri dönen antropoloğun uzantısıdır. Fotoğrafçı her zaman için yeni deneyimleri sömürgeleştirmeye ya da bilinen konulara bakmanın yeni yollarını bulmaya -sıkkınlığı aşmaya- çalışır. Çünkü sıkıntı, büyülenmenin tam aksi yüzüdür: Aslında bu duyguların ikisi de, bir şeyin içinde olmaktan ziyade dışında olmaları sebebiyle oluşur ve ikisi de birbirini çağırırlar. "Çinlilerin bir teorisi vardır, büyülenmeye giden yol sıkılmaktan geçer," der Arbus. Korkunç haldeki altdünyayı (ve ıssız, plastik nitelikteki üstdünyayı) fotoğraflarken de onun, söz konusu alt ve üst dünyaların yurttaşlarının tecrübe ettiği dehşetengiz atmosfere girmek gibi bir niyeti yoktu. O dünyalar egzotik, dolayısıyla 'korkunç' olarak kalacaklardı. Arbus'un bakışı her zaman için dışarıdan bakışa odaklanmıştır.

"Tanınmış insanların, hatta iyi bilinen konuların fotoğraflarını çekmek benim ilgimi neredeyse hiç çekmiyor," diye yazmıştı başka bir yerde de Arbus. "Beni büyüleyen şeyler, haklarında hemen hiçbir şey duymadıklarımdır." Sakat ve çirkin insanları fotoğraflamaya ne kadar çok ilgi duymuş olursa olsun Arbus, doğuştan çarpık dünyaya gelmiş bebeklerin ya da napalm kurbanlarının (ayrıca, toplu dehşet görüntülerinin, duygusal ya da etik açıdan sorun yaratan deformite, yani şekil bozukluğu olan insanların) fotoğraflarını çekmeye de hiç yeltenmemişti. Etik haberciliğe ilgi duymuyordu. Varlıklarına herhangi bir de-

ğer atfetmeden bulunacağına -ya da rastgelineceğine- inandığı konuları seçiyordu yalnızca. Doğallıkla, bu konu ya da kişiler de tarih-dışı şeyler; kamusal patolojiden ziyade özel sebeplerden kaynaklanan patolojiye sahip, açık olmaktan ziyade gizli hayatlar süren kişiler olmaktaydı.

Arbus'un görüşünce, fotoğraf makinesi bilinmeyen şeyin fotoğrafını çeker. Peki, ama kim(ler)in nezdinde bilinmeyen şey(ler)dir bu? Korumalı hayatlar süren, ahlâkçı ve sağduyuya dayalı tepkiler verecek şekilde eğitilmiş kişiler nezdinde bilinmeyen şeyler, demek gerekir burada. Sakatların ve kötürümlerin büyülediği başka bir sanatçı olan Nathanael West gibi Arbus da, sözel becerileri üstün, takıntı derecesinde sağlığına düşkün, haksızlıklara karşı öfkelenmeye eğilimli, azınlığa özgü cinsel zevkleri neredeyse farkında olmadan yaşayan ve risk almayı Yahudi-olmayanlara mahsus bir çılgınlık olarak görüp aşağılayan, hali vakti yerinde bir Yahudi ailesinden geliyordu: "Çocukken bana acı verdiğini hissettiğim şeylerden birisi, asla bir zorluk çekmemiş olmamdı. Bir gerçekdışılık duygusunun içine hapsolmuştum sanki. ... Ayrıca, bağışıklı bir hayat sürüyor olma duygusu da -ne kadar gülünç görünürse görünsün- bana acı veriyordu." Aynı huzursuzlukları fazlasıyla hisseden Nathanael West de 1927'de, döküntü bir Manhattan otelinde gece resepsiyoncusu olarak bir iş bulmuştu. Arbus'un deneyim edinme ve bu suretle gerçeklik duygusunu yakalama yolu, fotoğraf makinesiydi. Burada 'deneyim'le kastedilen şeyse, maddi zorluklar yaşamak değilse bile, en azından psikolojik zorluklar çekmiş olmaktı; başka bir anlatımla, güzelleştirilmesi mümkün olmayan çokça deneyim edin-

miş olma; tabu, sapkın ve kötü sayılan şeylerle defalarca yüz yüze gelme şokuna uğramaktı.

Arbus'un hilkat garibelerine duyduğu ilgi, sanatçının kendi masumiyetini çiğnemeye, ayrıcalıklı bir insan olma duygusunu yok etmeye, güvenli bir hayat sürmeye karşı kızgınlığını dışa vurmaya yönelik bir arzuyu ifade eder. West'in durumundan farklı olarak 1930'lu yıllar, bu türden ıstıraplar çeken çok az örnek çıkarmıştır. Burada daha tipik olarak gözlenen durumsa, 1945 ile 1955 arasındaki dönemde boy vermiş olup, 1960'lı yıllarda tam olarak olgunlaştığını göreceğimiz, eğitimli ve orta sınıf kökenli bir insanın duyarlılığıdır.

Arbus'un en ciddi eserlerini verdiği onyıl, 1960'lara denk gelmektedir ve hilkat garibelerinin ortalarda görünüp, sanatın güvenilir, onaylanmış bir malzemesi haline geldikleri o onyıldan çok şey almıştır. 1930'lu yıllarda (*Miss Lonelyhearts* [Bayan Yalnızkalpelr] ve *The Day of the Locust*'ta [Çekergenin Günü] olduğu gibi) kederle bakılan manzaralar, 1960'larda tam bir kayıtsızlıkla, ya da (Fellini, Arrabal, Jodorowski filmlerinde, yeraltı mizah dergilerinde, rock gösterilerinde olduğu gibi) hoşnutlukla karşılanacaktı. 1960'lı yılların başlarında Coney Adası'ndaki başarılı bir Hilkat Garibesi Şovu yasaklanırken, bugün için de Times Square çimenlerini travestilerle fahişelerden temizlemeye ve aynı yere gökdelenler dikmeye yönelik bir baskı söz konusudur. Yeraltının sapkın sakinleri -uygunsuz hareketlerde bulundukları, çevrelerine baş belası oldukları, ya da sırf hiçbir işe yaramadıkları gerekçeleriyle- zaten kısıtlı olan mekânlarından kovulurlarken, sanatın malzemesi olarak da giderek daha fazla bilinçlerde yer ediyor, var olan mesafeyi daha da belirginleştire-

rek dağınık bir meşruiyet kazanıyor ve yine sanatın işleyebileceği, metaforik bir yakınlığa sahip oluyorlardı.

Kaldı ki, bu hilkat garibelerinin yaşadıkları gerçekleri, esasen meslekten moda fotoğrafçısı (deyiş uygun düşerse, işi insanın doğuştan, sınıfından ve fiziksel görünümünden gelen ve üstesinden gelinmesi mümkün olmayan eşitsizlikleri maskelemek olan bir kozmetik yalan fabrikatörü) olan Arbus gibi birinden daha iyi kim takdir edebilirdi? Fakat yıllarını ticari sanatçı olarak geçirmiş Andy Warhol'dan farklı olarak Arbus, çıraklığında öğrendiği 'göz kamaştırıcı modeller estetiği'ni geliştirmeye ve bu yolda ilerlemeye gönül indirmediği gibi, bilakis, sırtını bu yola tamamen dönmüş bir sanatçıdır. Arbus'un çalışmaları tepkiseldir –kaynağını asalete karşı, onaylanmış olan şey(ler)e karşı tepkisellikten alır. Onun gözünde *Vogue*'ya, modaya, güzel olan şeylere siktir çekmenin yolu budur. Ayrıca, bu tür bir meydan okumanın, birbirine tamamen bağdaşır diyemeyeceğimiz iki biçimi bulunur. Söz konusu meydan okuma yollarından birisi, Yahudilerin hiper derecede gelişkin ahlâki duyarlılıklarına karşı bir isyandır. Aynı derecede ahlâkçı sayılabilecek ikinci isyanın hedef aldığı şeyse, başarı dünyasıdır. Ahlâkçı bir tutumun yıkıcı çekirdeği, 'başarılı hayat'ın panzehiri olarak onun karşısına 'başarısız hayat'ı koyar. 1960'lı yıllarda kendine özgü bir gerçeklik kazanmış olan estetin yıkıcı çekirdeğiyse, 'hayatın can sıkıntısı olarak görülmesi'nin panzehiri olarak, onun karşısına 'hayatın dehşetengiz bir şey olarak algılanması'nı koymaktadır.

Arbus'un çalışmalarının büyük kısmı Warhol estetiği içinde kalmaktadır, yani kendisini sıkıcılık/acayiplik ikilili-

ği çerçevesinde tanımlar, fakat Warhol'un üslûbuyla alakası da yoktur. Arbus'ta ne Warhol'un narsisizmini ve dahice tanıtım yeteneğini görebilirsiniz, ne de yine Warhol'un acayip olandan ya da kendi duygusallığından yalıtmasını sağlayan kendini koruyucu yumuşaklığı. İşçi sınıfı kökenli bir aileden gelen Warhol'un, 1960'lı yıllarda üst-orta sınıf Yahudi çocuklarına bulaşmış olan başarıya karşı ikircimli bakışa herhangi bir şekilde sahip olması mümkün değildir. Warhol (ve fiilen etrafındaki hemen herkes) gibi Katolik eğitimiyle yetişmiş birinin gözünde, kötü olandan büyülenmek, Yahudi yetişme tarzına sahip birine kıyasla çok daha sahici bir eğilimdir. Dolayısıyla Arbus, Warhol'la kıyaslandığında, gözle görülür derecede daha incinir, masum -ve kesinlikle daha kötümser- görünmektedir. Onun şehre (ve dış mahallelere) karşı Dantevari bakışında en ufak bir ironi öğesi saklı değildir. Arbus'un kullandığı malzemelerin çoğu, diyelim Warhol'un *Chelsea Girls*'ünküyle (Chelsea Kızları, 1966) aynı olmakla birlikte, fotoğrafları, içine gülünç öğeler katılıp dehşetengiz olanla oynamaya asla kalkmazlar; aynı şekilde, dalga geçmeye açık kapı bırakmaz, Warhol ve Paul Morrissey filmlerindeki gibi hilkat garibelerini sevimli göstermeye teşebbüs etmezler. Arbus'a kalırsa, hilkat garibeleri ile Orta Amerika aynı derecede egzotikti; savaş-taraftarı bir gösteride yürüyen bir genç erkek ile Levittown'lı bir ev kadını, birbirlerine bir cüce ya da transvestit kadar yabancıydılar. Yine, orta-alt sınıfların yaşadıkları kenar mahalleler Times Square, akıl hastaneleri ve gey barlar kadar birbirine uzaktı. Arbus'un çalışmaları, sanatçının kamusal (kendi tecrübe ettiği şekilde), geleneksel, güvenli ve emniyetli -ve sıkıcı- şeyler karşısında, özel, gizli, çirkin,

tehlikeli ve büyüleyici şeylere karşı duyduğu eğilimini ifade etmekteydi hep. Bu zıtlıklar şimdi bize oldukça tuhaf geliyor. Güvenli bulunan şeyler, halkın imgelemini tek başına kaplamamaktadır artık. Acayip şeyler de artık ulaşılması zor, mahrem bir bölgede değillerdir. Garip bulunan, cinsel bakımdan rezilce fiillere kalkışan ve duygusal bakımdan boşluk içinde yüzen hilkat garibelerine artık her gün metro istasyonlarında, televizyonda ya da gazete bayilerinde rastlayabilirsiniz. 'Hobbes'çu insan', saçlarını parlatmış, uluorta caddeler ve sokaklarda cirit atmaktadır.

O bildik modernist yolda kendini geliştiren (ve yüksek sanat ile yüksek ticaretin kofluğu ve yapaylığı karşısında tuhaflığı, naifliği ve samimiliği tercih eden) Arbus'un kendisini en yakın hissettiği fotoğrafçı, çektiği korkunç suç ve kaza kurbanları fotoğrafları 1940'lı yılların tabloid gazetelerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olan Weegee'dir. Weegee'nin fotoğrafları gerçekten de altüst edici nitelikte görüntüleri yakalamıştır, onun kentsel bir duyarlılığı vardır, fakat her iki sanatçının, yani Weegee ile Arbus'un çalışmaları arasındaki benzerliklerin bittiği nokta da burasıdır. Arbus, fotoğrafik ilerlemenin kompozisyon türü standart öğelerini yadsımaya can atmakla birlikte, kendisi hiç de komplike yönleri olmayan bir sanatçı değildi. Keza, onu fotoğraf çekmeye götüren dürtülerde gazeteciliğe özgü bir sebep de kesinlikle yoktur. Arbus'un fotoğraflarında gazeteciliğe, hatta sansasyonelliğe dahil görünüyor izlenimi uyandıran yanlar, o fotoğrafları sürrealist sanatın (grotesk olanı seçen beğenileri, malzemeleri karşısında açıkça ifade edilmiş masumane yaklaşımları ve ayrımsız

her türlü konu ve malzemenin *object trouvés*'den [bulunmuş nesneler] ibaret olduğu iddialarıyla sanatın bu akımının) ana geleneğine sokmaktadır.

Sürrealist blöfün azimli bir timsali olan Arbus, "Şimdiye kadar fotoğrafını çektiğim hiçbir konu ya da malzemeyi, üzerinde kafa yorunca bana bir mana ifade etsin diye seçmedim," diye yazmıştı. Dolayısıyla ve kendi payına, fotoğraflarına bakanların da resmini çektiği kişiler hakkında bu tür yargılarda bulunmalarını arzu etmemişti Arbus. Oysa biz elbette ki bu tür değenlendirmeler yapmaktayız. Kaldı ki, Arbus'un konu ve malzemelerini kapsayan o geniş yelpazenin kendisi de başlı başına bir yargıyı içerir. Arbus'un ilgisini çeken türde insanların fotoğraflarını çekmeyi seven Brassaï (bkz. onun 1932 tarihli çalışması, "La Môme Bijou"), ünlü sanatçıların yanı sıra yürek parçalayıcı şehir manzaralarının fotoğraflarını çekmişti. Lewis Hine'in "Mental Institution" ("Tımarhane", New Jersey, 1924) başlıklı çalışması, (çimenler üstünde poz veren iki mongoloid çocuğun fotoğraflarının cepheden yerine profilden çekilmiş olmasını istisna sayarsak) geç dönemine ait bir Arbus fotoğrafı sayılabilirdi. Aynı doğrultuda, Walker Evans'ın 1946'da çektiği Chicago sokak fotoğrafları, Robert Frank'ın fotoğrafları gibi Arbus'un doğrudan alanına giren malzemeleri kapsıyordu. Aralarındaki farklılıklarsa, Hine, Brassaï, Evans ve Frank'in fotoğraflarında işledikleri başka konu ve malzemelerle, başka duygularda görülür. Yarım yüzyılını şişelerin natürmortlarını yapmaya hasretmiş bir ressam olan Giorgio Morandi'nin modern Avrupa resminin tarihinde nasıl özel bir yeri varsa, Arbus da aynı çerçevede ve sözcüğün en sınırlayıcı anlamıyla bir *auteur*'dür. Arbus, çoğu iddialı fotoğrafçı gibi, seçtiği ko-

nuların alanıyla bir nebze olsun oynamamıştır. Bilakis, onun seçtiği bütün malzemeler birbirine denktir. Hilkat garibeleri, kaçıklar, varoş çiftleri ve çıplak yaşayanlar arasında denklikler kurmak da başlı başına çok güçlü bir yargıyı (birçok eğitimli, sol-liberal Amerikalının paylaştığı belli bir siyasal ruh haline eş bir yargıyı) içerir. Birbirinden farklı şeyler arasında bir özdeşliğin varlığını (Whitman'ın demokratik hayalini) sergilemeye çalışmak yerine, burada herkesin aynı görünmesi amaçlanmıştır.

Amerika adına daha umutvar beklentilerin yerine getirilmesi çabaları, sert ve acılı deneyimleri iç içe geçirmiştir. Amerika'ya dair fotoğrafik projelerde belli bir melankoli söz konusudur. Ne var ki bu melankolinin, Stieglitz ile onun Foto-Sesesyon çevresinin temsil ettiği şekliyle Whitmancı olumlamanın en parlak zamanında çoktan kaybolup gitmiş olduğunu da ayrıca belirtmek gerekir. Makinesiyle dünyanın kefaretini ödemeye ahdedmiş bir fotoğrafçı olan Stieglitz, modern maddi uygarlığın kendisini uğrattığı şoktan bir türlü çıkamamıştı. Nitekim, 1910'larda New York'u neredeyse donkişotvari bir ruhla (gökdelen/yeldeğirmeninin karşısına fotoğraf makinesi/mızrağını çıkararak) fotoğrafladı. Paul Rosenfeld'e göre, Stieglitz'in çabaları 'kesintisiz bir olumlama'ydı. Fakat bu Whitmancı arzular sonunda sofulaştı: Fotoğrafçının kendisi, gerçeklik hamiliğine soyunur hale geldi. 'Adına ABD denen o donuk ve muhteşem opaklık'taki modelleri göstermek için bir fotoğraf makinesine ihtiyaç vardı.

Besbelli, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika kendini daha cesurca adımlarla büyük iş dünyasına ve tüketimciliğe vakfedeli beri, (en iyimser görüşler dahil olmak üzere) Amerika hakkındaki şüphelerin güdükleştirdiği bir göre-

vin çok geçmeden bataklığa saplanması kaçınılmazdı. Nitekim, egoları ve çekim güçleri Stieglitz'in yanında epeyce sönük kalan fotoğrafçılar süreç içinde mücadelenin ucunu bıraktılar. Aslına bakılırsa, Whitman'ın esinlendirdiği atomcu görsel stenografiyi pekâlâ uygulamayı sürdürebilirlerdi, ancak Whitman'ın neredeyse sayıklamayı andıran azimli sentez yeteneği dışında, belgeledikleri şeyler süreksizlik, döküntü, yalnızlık, açgözlülük ve kısırlıktan öteye gitmiyordu. Materyalist uygarlığa kafa tutmak için fotoğrafçılığa sarılan Stieglitz, Rosenfeld'in sözleriyle, "tinsel Amerika'nın bir yerlerde var olduğuna, Amerika'nın Batı'nın mezarı olmadığına inanan adam"dı. Oysa Frank ve Arbus ile çağdaşlarından birçoğunun üstü kapalı hedefleri, Amerika'nın Batı'nın mezarı *olduğunu* göstermekti.

Fotoğraf, Whitmancı olumlamadan epeydir kopmuş (fotoğrafların nasıl aydın, yetkin, aşkın bir nitelik taşımasını amaçlayabileceğini anlamaya çalışmayı da bırakmış) olduğundan dolayı, Amerikan fotoğrafının (ve Amerika kültüründeki başka pek çok şeyin) en iyi örnekleri, sürrealizmin avuntularıyla oyalanır konumuna düşmüştür ve bu süreçte Amerika, özünde sürrealist bir ülke olarak yeniden keşfedilmiştir. Gerçek olanın gerçeküstüye indirgenmesinin tipik göstergesi olan ucuz bir kötümserlikle, Amerika'nın salt bir hilkat garibesi gösterisinden, çorak topraklardan ibaret bir ülke olduğunu söylemek çok kolaydır. Oysa Amerika'nın kefaret ve lanetleme mitlerine yatkın oluşu, hâlâ bizim ulusal kültürümüzün en enerji katıcı, en ayartıcı yönlerinden birisini oluşturmaktadır. Whitman'ın artık gözden düşmüş haldeki kültürel devrim hayalinden bize kalan, kâğıttan hayaletler ile keskin bir zekâyla hazırlanmış bir umutsuzluk programıdır.

MELANKOLİ NESNELERİ

Fotoğraf, mimetik sanatların en gerçekçi, dolayısıyla kolay icra edileni olmak gibi sevimsiz bir üne sahiptir. Aslında fotoğraf, arada boy göstermiş başka adayların çoğu nefesi tüketip yarış dışı kalırken, modern dönemin duyarlılığının sürrealistlerin eline geçmesinin sebebiyet verdiği devasa ve mazisi yüz yıla dayanan tehditleri, yüklenerek yoluna devam etmeyi başarmış tek sanattır.

Resim sanatının daha en başından bir engeli vardı: Her örneğinin eşsiz, elle yapılmış bir özgün esere tekabül ettiği bir güzel sanattı resim. Resmi yükümlülük altına sokan başka bir etken, genellikle sürrealist kanon içinde sayılan ve tuvali ancak ender durumlarda figüratif-dışı

bir amaçla kullanan ressamların olağanüstü derecede teknik bir virtüoziteye sahip olmalarıydı. Ustaların resimleri ince ince hesaplanmış, şahsi üslûba büyük kıymet vererek yapılmış ve diyalektik niteliği taşımayan eserlerdi. Ressamlar, sürrealistlerin "sanat ile 'hayat', nesneler ile olaylar, maksatlı fiiller ile maksatsız edimler, profesyoneller ile amatörler, soylu olan şeyler ile gösterişsiz olan şeyler, zanaatkârlık ile 'talihli hatalar' arasındaki sınırların bulandığı" doğrultusundaki tartışmalı fikirleriyle aralarına geniş, ihtiyatlı bir mesafe koymuşlardı. Ortaya çıkan sonuçsa, resimde sürrealizmin, rastgele doldurulmuş bir hayal dünyasından (birkaç esprili fanteziden, çoğu ıslak rüyalardan ve agorafobik kâbuslardan) pek öteye geçemediğiydi. (Ressamların sürrealist damgalı eserlerinin nihayat kapsamlı bir yaratıcı anlam ifade eder hale gelmesi, ancak bu akımın özgürleştirici retoriğinin Jackson Pollock ile diğer sanatçıları yeni türde bir soyutlamaya itmesi sonucunda mümkün olmuştu.) Erken dönem sürrealistlerin özellikle iştigal ettikleri diğer sanat dalı olan şiirse, neredeyse aynı derecede düş kırıklığı doğuran sonuçlar üretmişti. Doğrusunu söylemek gerekirse, sürrealizmin kendini bulduğu sanatlar kurmaca düzyazı (esasen içerik bakımından, fakat resmin iddia ettiğinden çok daha verimli ve tema olarak daha karmaşık bir boyut taşıdığı da atlanmadan), tiyatro, montaj sanatı ve -en muzafferane havasıyla- fotoğraftır.

Fotoğrafın doğası itibariyle sürreel nitelikteki tek sanat olması, yine de onun resmi sürrealist hareketin kaderini paylaşmış olduğu anlamına gelmez. Bilakis. Sürrealizmden bilinçli şekilde etkilenmiş olan fotoğrafçıların sayısı (ki

bunların birçoğu eski ressamdır), günümüzde neredeyse on dokuzuncu yüzyılın Beaux-Arts (Güzel Sanatlar) resmini taklit eden 'resimsel' fotoğrafçıları kadar azdır. 1920'li yılların en çok tutulmuş *trouvailles* -talihli buluşları- bile (Man Ray'in solarize fotoğraflarıyla rayografları, Laszlo Moholy-Nagy'nin fotogramları, Bragglia'nın çoklu çekimleri, John Heartfield ve Alexander Rodçenko'nun fotomontajları), fotoğraf tarihinin marjinal kazançları arasında sayılırlar. Fotoğrafın sözümona yüzeysel gerçekçiliğine müdahale etmeye yoğunlaşmış fotoğrafçılar, fotoğrafın sürreel özelliklerini en dar kapsamıyla iletmiş olan sanatçılardı. Sürrealist fanteziler ve sahne dekorları repertuarı hızla 1930'ların yüksek modasına girmeye başladıkça, fotoğrafta sürrealist miras önemsiz görünmeye yüz tutmuştu. Bunun üzerine, sürrealist fotoğrafın, sürrealizmin başka sanatlarda, diyelim resim, tiyatro ve reklamcılıkta getirdiği aynı dekoratif kalıpları benimsemesiyle dikkatleri üstüne çeken, esasen yapmacık bir portre üslûbu sergilediği görüldü. Fotoğraf çekme eyleminin ana damarının gösterdiği kadarıyla, gerçek olanın sürrealist bir anlayışla manipüle edilmesi ya da teatralleştirilmesi -gerçekten yersiz değilse bile- gereksizdir. Sürrealizm, fotoğraf uğraşının kalbinde yatan bir eğilimdir –kopya edilerek çoğaltılmış bir dünyanın, ikinci dereceden bir gerçekliğin, doğal görüşün algıladığından daha dar ama daha dramatik bir bakışın yaratılmasında gösterir kendisini. Üzerinde ne kadar az oynanır, ne kadar az işlenirse, safiyetini o ölçüde korur –böylesi bir durumda da muhtemelen daha yetkin bir niteliğe kavuşur.

Sürrealizm her zaman için rastlantıları aramış, davetsiz öğeleri benimsemiş, dağınık görülen şeyleri sevmiştir.

Kendini -üstelik asgari çabayla- gerçekten üreten bir nesneden daha sürreel ne olabilir? Tesadüfen meydana gelen şeylerle güzelliği, fantastik görünümleri, duygusal ağırlığı iyice pekişen bir nesneden daha sürreel ne olabilir? Dikiş makinesi ile şemsiyenin yan yana nasıl duracağını (ki büyük sürrealist şairlerden biri, bu iki nesnenin tesadüfen birleşmesini 'güzel olanın timsali' diye nitelemişti) gösteren araç, fotoğraf olmuştur.

Demokrasi-öncesi çağların güzel sanat nesnelerinden farklı olarak fotoğraflar, bir sanatçının niyetleriyle esastan uyuşmayabilirler. Dahası, fotoğrafın varlığının dayanağı, fotoğrafçı ile malzemesi/konusu arasındaki gevşek (yarı-sihirli, yarı-tesadüfi) işbirliğidir; üstelik bu işbirliğini mümkün kılan aracı, yorulmak nedir bilmeyen, hatta keyfince kullanıldığında dahi ilginç ve asla tamamen yanlış diyemeyeceğimiz sonuçlar üretebilen, giderek daha basit ve otomatik hale gelen bir cihazdır. (1888'de ilk Kodak ürününün satış kampanyasının temeli, "Siz düğmeye basın, gerisini düşünmeyin" sloganıydı. Ürünün alıcısına, çekeceği fotoğrafların 'hiçbir hata barındırmayacağı' konusunda tam bir teminat veriliyordu.) Fotoğrafın kendi masalında, sihirli kutu doğruluğu sağlayıp hatayı dışlamakta, tecrübesizliği telafi edip masumiyeti ödüllendirmektedir.

Bu mitin eğlenceli bir parodisini, 1928 tarihli bir sessiz film olan, beceriksiz ve havai bir rolde oynayan Buster Keaton'ın kırık dökük cihazıyla sonuçsuz yere boğuşup durduğu, üç ayaklı sehpayı her eline alışında pencerelere kapılara çarpıp, doğru düzgün bir kare yakalayamadığı ve en nihayet -tabii o da kazara- harika (New York'taki

Çin Mahallesi'nde meydana gelen bir çete savaşının haber-fotoğrafçısı gözüyle anlatıldığı) bir bölüm çekebildiği *The Cameraman*'da (Kameraman) görebiliriz. Bu bölüm kazara çekilmiştir, çünkü fotoğraf makinesine makarayı takıp onu ara ara çalıştırmayı başaran, kameramanın kendisi değil, maymunu olmuştur!

Sürrealist militanların hatası, sürreeli evrensel bir şey, yani psikoloji alanına giren bir olgu olarak tahayyül etme yanılgısına düşmeleriydi –oysa doğrusu, sürreelin en yerel, etnik, sınıfa ve bir kökene bağlı olguyu temsil ettiği anlaşılacaktı. Dolayısıyla, en eski sürreel fotoğrafların, fotoğrafçıların hayatın pozsuz dilimlerini yakalamak üzere Londra, Paris ve New York sokaklarında dolaşmaya çıktıkları 1850'lerde çekildiği söylenebilirdi. Somut, tekil durumlara ve anekdotvari (ama anekdotların silinmiş olduğu) görüntülere dair olan, kayıp zaman kesitlerini, kaybolup gitmiş geleneklerden kesitleri yansıtan bu fotoğraflar, şimdi bizim gözümüze, üst üste çekim yapma, gün ışığına maruz bırakma ve benzeri yöntemler marifetiyle soyutlaştırılıp şiirselleştirilen fotoğraflardan çok daha sürreel gelmektedir. Peşine düştükleri görüntülerin bilinçdışından kaynaklandığına inanan sürrealistler (ki sadık Freudçular olarak bu bilinçdışının evrensel ve zamandışı olduğunu varsaymaktaydılar), en zalimane biçimde hareketli, akıldışı, özümsenemez ve esrarengiz olan şeyi (yani, zamanın kendisini) son derece yanlış kavramışlardı aslında. Bir fotoğrafı sürreel kılan öğe, onun geçmişten gelen bir mesaj olarak çürütülemez pathosu ve sosyal sınıf hakkında sunduğu somut ipuçlarıdır.

Sürrealizm, burjuvaziye özgü bir memnuniyetsizlik yoludur; sürrealizm militanlarının bu akımın evrensel olduğunu düşünmelerinin sebebi, bunun burjuvazinin tipik tepkilerini yansıtan işaretlerden biri olmasıdır. Bir siyaset kurma özlemi içindeki bir estetik olarak sürrealizm, mazlumdan yana saf tutar ve resmi olmayan bir gerçekliğin doğrularını savunur. Öte yandan, sürrealist estetiğin öne çıkardığı skandalların da genellikle, burjuva toplumsal düzenin örttüğü sıradan gizlerden (yani, seks ve yoksulluktan) oluştuğu anlaşılmıştır. Erken dönem sürrealistlerin, rehabilite etmek amacıyla peşinde oldukları tabularla örülü gerçekliğin doruğuna çıkardıkları Eros, esasında toplumsal düzlemdeki gizemlerin bir parçasıydı. Eros, yelpazenin aykırı uçlarında (doğaları gereği sefih sayılan alt sınıflarda ve soylular arasında) sefahat içinde serpilip boy atarken, orta sınıftan insanların kendi cinsel devrimlerini gerçekleştirmek için büyük çaba harcamaları gerekecekti. En derin gizem, sınıfın kendisiydi: zengin ve güçlü olan sınıfın bitmez tükenmez göz kamaştırıcılığı – yoksullarla dışlanmışların yoğun aşağılanmaları.

Fotoğraf makinesiyle silahlanmış, işinin ehli avcının kovalayıp yakaladığı egzotik bir ödül olarak çektiği gerçeklik görüntüsü, fotoğraf sanatına daha en başından itibaren bir şekil vermiştir ve sürrealist karşı-kültür ile orta sınıf sosyal maceracılığının birleştikleri noktayı işaret etmektedir. Toplumsal hayatın dorukları ve dip derinlikleri fotoğrafa her zaman çekici gelmiştir. Belgeselciler (fotoğraf makineli simsarlardan ayrı bir kesim olarak) toplumsal hayatın dibine bakmayı tercih ederler. Fotoğrafçılar yüz yılı aşkın bir süredir ezilen kesimlerin etrafında dolanmış-

lar, şiddet sahnelerine tanıklık etmişlerdir –üstelik, takdire değer bir vicdani tavırla. Toplumdaki sefalet, hali vakti yerinde olan kişileri gizli bir gerçekliği, daha doğrusu, kendilerinden gizlenen bir gerçekliği belgeleyip kaydetmek üzere, sefaleti doğrudan yaşayan insanlar nezdinde hoyrat denebilecek hareketlerden en yumuşağına başvurarak, fotoğraf çekmeye esinlendirmiştir.

Başka insanların fiilen yaşadıkları gerçekliğe merakla, uzaktan ve profesyonel bir dürtüyle bakan, her yerde hazır fotoğrafçı, bu yolla sanki kendi yaptığı sınıf çıkarlarını aşıyormuş, kendi perspektifi evrensel bir nitelik taşıyormuş gibi bir faaliyet göstermiş olmaktadır. Gerçekteyse, fotoğraf ilk önce orta sınıf aylağının *(flâneur)* -ki Baudelaire bu tipin duyarlılıklarını çok doğru özetlemiştir- gözünün bir uzantısı gibi girmiştir devreye. Fotoğrafçı, yalnız başına yürüyerek kent cehenneminde keşfe çıkmış gibi dolanan, merakını çelen her köşeye sezdirmeden sokulan ve aklına esen yerlere girip çıkan kişilerin, keza şehri şehvet dolu aşırılıkların yaşandığı bir manzaraymış gibi keşfeden dikizci gezginin silahlı versiyonudur. Başkalarını seyretmenin ve empati kurmanın ustası olan *flâneur*, dünyaya 'resimsel' bir gözle bakar. Baudelaire'in *flâneur*'ünün görüp saptadıkları, 1890'larda Paul Martin'in Londra sokaklarında ve deniz kıyısında, Arthur Gentle'in San Francisco'daki Çin Mahallesi'nde (bu fotoğrafçıların ikisi de makinelerini gizli kullanmışlardır), Atget'in tan ağarırken Paris'in döküntü sokakları ve kargaşa içindeki ticari hallerde, Brassaï'nin *Paris de nuit* (Gece Paris, 1933) kitabında betimlenmiş, dramatik seks ve yalnızlık sahnelerinde, Weegee'nin şehri bir felaketler tiyatrosu olarak resmeden *Naked City*'sinde (Çıplak

Şehir, 1945) yakalayıp çektikleri enstantane fotoğraflarında örneklenmiştir. *Flâneur*'ün asıl ilgisini toplayan, şehrin resmi gerçeklikleri değil, karanlık ve çirkin köşeleri, ihmal edilmiş insanlarıdır (bu manzaralar, fotoğrafçının -bir dedektifin bir suçluyu yakalamasıyla aynı şekilde- 'yakalamış olduğu', burjuva hayatının ön cephesinin ardına gizlenmiş bir gayri-resmi gerçekliğin parçasıdır).

Kameraman'a dönecek olursak: Yoksul Çinlilerin kendi aralarındaki çete savaşı burada ideal bir konuyu oluşturmuştur. Bu tamamen egzotik, dolayısıyla fotoğraflanmaya değer bir konudur. Kahramanın filminin başarı kazanmasının sebebi de, bir ölçüde, konuyu hiç anlamamış oluşudur. (Buster Keaton'ın canlandırdığı karakter hayatının tehlikede olduğunu dahi anlamamıştır.) Hep hatırlanan bir başka sürreel konu, Jacob Riis'in 1890'da bastırdığı New York yoksulları albümüne verdiği masumane başlığını aktaracak olursak, *How the Other Half Lives*, yani Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor'dur. Toplumsal kapsamlı bir belgeleme faaliyeti şeklinde kavranan fotoğrafçılık, özünde orta sınıfa özgü olup, hümanizm denen ve hem şevkle hem de hoşgörüyle, hem merakla hem de kayıtsızlıkla takınılan tutumun bir aracıydı –ve bu tutuma göre, en büyüleyici dekor yoksul kenar mahallelerdi. Çağdaş fotoğrafçılar konularını derinleştirerek sınırlamayı elbette öğrenmişlerdir. 'Öteki yarı'yı işleme cüretkârlığı yerine bize, diyelim *East 100th Street*'i (Bruce Davidson'ın 1970'de yayınlanan Harlem fotoğrafları albümünü) sunmaları bu yüzdendir. Gerekçeyse aynıdır: fotoğraf çekmenin yüce bir amaca hizmet ediyor olması: kaybolup gitmekte olan bir geçmişi muhafaza ederek, saklı bir gerçeği ifşa etmesi. (Hatta, bu

anlamdaki saklı gerçek, genellikle, kaybolup gitmekte olan geçmişle özdeşleştirilmiştir. Varlıklı Londralılar 1874 ile 1886 yılları arasında, hiç çekinmeden Eski Londra Kalıntılarının Fotoğraflarını Çekme Derneği'ne üye olabiliyorlardı.)

Çıkış noktası olarak kentsel duyarlılığı benimseyen fotoğrafçılar, doğanın şehir kadar egzotik, taşralıların da şehirlerdeki gecekondu sakinleri kadar pitoresk özellikler taşıdığını çok çabuk fark etmişlerdi. Nitekim, zengin sanayici ve Birmingham muhafazakâr milletvekili Sir Benjamin Stone, 1897'de, ölüp giten ritüeller olarak geleneksel İngiliz törenleriyle köy festivallerini belgelemek amacıyla, Ulusal Fotografik Kayıt Derneği'ni kuracaktı. "Her köyün," diye yazıyordu Stone, "fotoğraf makinesi marifetiyle korunabilecek bir tarihi vardır". On dokuzuncu yüzyıl sonlarında, kitap delisi bir adam olan Kont Giuseppe Primoli gibi soylu kökenden gelen bir fotoğrafçının gözünde, ayrıcalıksız kesimlerin sokak hayatı, en azından aristokrat arkadaşlarının uğraşları denli ilginçti (bu noktada, Primoli'nin Kral Victor Emmanuel'in düğünü fotoğraflarını, Napoli yoksulları fotoğraflarıyla kıyaslayabilirsiniz). Ele alınan konunun fotoğrafçının kendi ailesi ve sınıfının tuhaf alışkanlıklarıyla sınırlanmasının benimsenmesi için de, Jacques-Henri Lartique gibi küçük bir dahi çocuk fotoğrafçının toplumsal düzlemdeki hareketsizliği temel alınabilirdi ancak. Yine de özünde fotoğraf makinesi, herkesi başka insanların -nihayetinde, kendi kendisinin- gerçekliğinin turisti haline getirmektedir.

Hep aşağıya bakmayı gösteren herhalde en eski model, Britanyalı gezgin ve fotoğrafçı John Thomson'ın hazırladı-

ğı *Street Life in London*'daki (Londra'da Sokak Hayatı, 1877-1878) otuz altı fotoğraflık dizidir. Ancak yoksulların resmini çekmekte uzmanlaşan her fotoğrafçının gözünde, egzotik gerçekliği daha geniş bir kapsamda ele alan pek çok kişi daha gelecektir arkadan. Thomson'ın kariyeri bu modele uygun türdendi. Kendi ülkesinin yoksullarıyla ilgilenmeye başlamadan önce, dört ciltlik *Illustrations of China and its People*'ı (1873-1874) hazırlamasını sağlayan uzun bir seyahatle putperestlerin içinde yaşamıştı. Londralı yoksulların sokak hayatını işlediği kitabının ardındansa, Londralı zenginlerin ev yaşantılarına odaklanacaktı: 1880 yılı civarlarında gelişen, ev içi portre fotoğrafçılığı modasının öncüsü Thomson'dı.

Profesyonel fotoğraf, tipik olarak daha en başından itibaren, çoğu fotoğrafçıyı ünlü kişilerin ya da ticari ürünlerin (moda, reklamcılık) veya çıplak kadınların fotoğraflarını toplumsal sefalet görüntüleriyle birleştiren daha geniş çaplı bir sınıf turizmi anlamına geliyordu. On dokuzuncu yüzyılın örnek gösterilebilecek fotoğraf kariyerlerinden birçoğu (Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon'ın mesleki hayatları gibi), işlenen konuların toplumsal düzeyi ve etik önemi bakımından ani değişikliklerle seyretmişti. Bu bakımdan herhalde en dramatik kopuş, Bill Brandt'ın savaş-öncesi çalışmaları ile savaş-sonrası fotoğrafları aralarında gözlenir. Kuzey İngiltere'de Büyük Bunalım dönemi sefaletinin çıplak manzaralarından stilize meşhur kişi portrelerine ve son onyılların yarı-soyut çıplak fotoğraflara atlamak, hakikaten uzun bir yolculuğu katetmeyi gerektiriyormuş gibi gelir. Oysa bu sürecin zıtlıklarında bilhassa özgün, hatta belki de tutar-

sızca denebilecek hiçbir şey yoktur. Alçaltıcı gerçeklikler ile göz kamaştırıcı manzaralar arasında dolanıp durmak, şayet fotoğrafçı son derece şahsi bir saplantıya (Lewis Carroll'ın küçük kızlara, ya da Diane Arbus'un hortlaklar sürüsüne düşkünlüğündeki gibi) takılıp kalmamışsa, fotoğraftaki atılımın kaydettiği ivmenin bir parçasıdır.

Yoksulluk, zenginlikten daha sürreel değildir; iğrenç paçavralar içindeki bir beden, bir balo için özel olarak giyinip süslenmiş bir prensesten ya da el değmemiş bir çıplak kadından daha sürreel değildir. Sürreel olan, fotoğrafın dayattığı -ve kapattığı- mesafedir: toplumsal düzlemdeki mesafe ile zaman içindeki mesafe. Fotoğrafın orta sınıf perspektifiyle değerlendirildiğinde, şöhretli insanlar paryalar kadar merak uyandırıcı gelir bize. Fotoğrafların, klişeleşmiş konuları/malzemelerine karşı ironik, zekice bir tutum sergilemeleri gerekmez. Özellikle çoğu geleneksel konuda geçerli olduğu üzere, inançtan gelen, hürmetkâr bir hayranlık da pekâlâ etkili sonuçlar verebilir.

Bu açıdan bakıldığında, hiçbir şey, diyelim Avedon'ın zekice ve incelikli çalışmalarına, Mussolini çağının ünlülerinin fotoğrafçısı, Macar asıllı Ghitta Carrell'ın çalışmalarından daha uzak düşmez. Fakat Carell'ın fotoğrafları da şimdi Avedon'ınkiler kadar eksantrik, yine aynı döneme ait olan Cecil Beaton'ın sürrealist etki altındaki fotoğraflarından ise çok daha sürreel görünmektedir. Cecil Beaton, işleyeceği konuları (mesela, 1927'de çektiği Edith Sitwell, 1936'da çektiği Cocteau fotoğraflarına bakabilirsiniz) düşsel, lüks içindeki dekorlara yerleştirerek, onları gereğinden fazla ayrıntılı, inandırıcılıktan yoksun tasvirlere çevirmektedir. Fakat Carell'ın İtalyan generalleri,

aristokratları ve aktörlerinin istekleriyle girdiği masum suç ortaklığı, onlara dair sert, dosdoğru bir gerçeği gözler önüne sermiştir. Onları fotoğrafçının saygılı duruşu ilginç kılarken, zaman da onları zararsız, fazla insani bir konuma getirmiştir.

Bazı fotoğrafçılar bilimciler gibi, bazılarıysa ahlâkçılar gibi yola çıkarlar. Bilimciler dünyanın bir envanterini çıkarırken, ahlâkçılar zorlu davalara odaklanırlar. Bilimolarak-fotoğrafa bir örnek, August Sander'in 1911'de giriştiği projedir: Almanları anlatan bir fotoğraf kataloğu. Weimar Almanyası'ndaki toplumsal tiplerin ruhunu ve çeşitliliğini karikatürle özetleyen George Grosz'un çizimlerine karşılık, Sander'in -kendi tabiriyle- 'arketip fotoğrafları', on dokuzuncu yüzyılda fışkıran frenoloji, kriminoloji, psikiyatri ve öjenik gibi örtük bir tarafgirliği olan tipolojik bilimlerin iddia ettiğine benzer bir yarı-bilimsel tarafsızlığı akla getirirler. Sander, bireyleri temsili karakterlerinden dolayı seçiyor olmaktan daha ziyade, fotoğraf makinesinin yüzlerin birer toplumsal maske taşıdığını gözler önüne sermemezlik edemeyeceği yönündeki doğru bir varsayımla hareket etmektedir. Fotoğrafı çekilen her insan, belirli bir mesleğin, sınıfın ya da ticari kolun göstergesidir. Sander'in bütün malzemeleri temsili bir nitelik taşır; verili bir toplumsal gerçekliği -kendi gerçekliklerini- aynı derecede temsil eden işlerdir.

Sander'in bakışı mütecaviz değildir; hatta aşırı hoşgörülüdür, yargılamaz. Mesela, onun 1930 tarihli "Circus People" (Sirk Topluluğu) fotoğraflarını, Diane Arbus'un sirkte çalışanlara dair fotoğraflarıyla, ya da Lisette Mo-

del'in kibar fahişe portreleriyle kıyaslayabilirsiniz. İnsanlar -Model'in ve Arbus'un fotoğraflarında gördüğümüz gibi- Sander'in kamerasına doğrudan bakarlar, ancak bakışları içtenlikli değildir, hiçbir şey ele vermezler. Sander de sırların ardına düşmüş bir fotoğrafçı değildi, tipik olan örnekleri gözlemlemeye yoğunlaşmıştı. Toplum, sır barındırmaz. 1880'lerde yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla, işlediği konudaki hareketleri belirgin ve yeterince uzun bir çekimler dizisi gibi alt bölümlere ayırdığı için herkesin her daim gördükleri şeyler (atların nasıl doludizgin gittiği, insanların nasıl hareket ettiği, vb.) hakkındaki yanlış anlayışları silmeyi başarmış olan Eadweard Muybridge gibi Sander de, toplumsal düzeni, sayısız toplumsal tip şeklinde atomlarına bölerek aydınlatmanın peşindeydi. Nazilerin Sander'in *Antlitz der Zeit* (Çağımızın Yüzü) başlıklı kitabının satılmamış kopyalarını 1934'te -yayımlanışının üzerinden beş yıl geçtikten sonra- toplatmaları ve matbaadaki kalıpları parçalayıp imha etmeleri, sonuçta sanatçının ulusal portre çıkarma projesini tek bir hareketle sona erdirmeleri şaşırtıcı değildi. (Nazi dönemi boyunca Almanya'da kalan Sanders, bu süreçte manzara fotoğrafçılığına kaymıştı.) Projesinin suçlanmasının sebebi, toplum-karşıtı olmasıydı. Nazilerin toplum-karşıtı saydıkları şey de muhtemelen, Sander'in fotoğrafçının vurdumduymaz bir sayım memuru gibi davranması gerektiği, dolayısıyla kayıtları eksiksiz tutarsa hiçbir yoruma -hatta yargıda bulunmaya- ihtiyaç kalmayacağı şeklindeki görüşüydü.

Öncelikle fotoğraflanabilir malzemeler olarak gördükleri yoksullardan ya da ünlülerden ziyadesiyle etkilenerek ve belgesel niteliği taşısın niyetiyle çekilmiş çoğu fotoğraf-

tan farklı olarak Sander'in toplumsal numuneleri, alışılmadık şekilde ve kasten geniş kapsamda tutulmuştur. Onun malzemeleri içinde bürokratlar ile köylüler, uşaklar ile sosyete leydileri, fabrika işçileri ile sanayiciler, askerler ile çingeneler, aktörler ile kâtipler yan yana yer alırlar. Ne ki, böylesi bir çeşitlilik sınıfsal küçümseme etkenini devre dışı saymaz. Sander'in eklektik üslûbu onu ele verir. Bazı fotoğraflar rastgele çekilip, düzgün ve doğalcı bir görünüm taşırken, bazıları naif ve acayip bir izlenim uyandırır. Düz, beyaz bir zeminde poz verdirilerek çekilen birçok fotoğraf, hüviyet fotoğrafları ile eski moda stüdyo portreleri arasında bir geçit işlevi görür. Sander, şahsi üslûbunu, fotoğrafını çekeceği kişinin toplumsal mevkiine göre en rahat haliyle ayarlamıştır. Profesyonellerle zenginler iç mekânda ve herhangi bir dekor düzenlemesi yapmadan fotoğraflarını çektirmeye eğilimli olurlar ve kendilerini doğrudan ifade ederler. Oysa emekçiler ve sefil halde yaşayan yalnız insanlar, genellikle onların durumunu doğrudan gösteren bir ortamda (daha çok da sokakta), sanki orta ve üst sınıfların normal olarak edindikleri şekilde, ayrı kimlikleri asla olamazmış gibi fotoğraf çektirirler.

Sander'in çalışmalarında herkes doğru yerindedir; kimse kaybolmaz, bir yere sıkıştırılmaz ya da kenara itilmez. Miskin biri ile bir duvarcı ustası, bacakları kesilmiş bir Birinci Dünya Savaşı gazisi ile sağlıklı, üniformalı bir genç asker, çatık kaşlı komünist öğrenciler ile gülümseyen Naziler, sanayide çalışan bir şef ile bir opera şarkıcısı aynı yansızlıkla fotoğraflanırlar. Zaten kendisi de, "Benim niyetim bu insanları eleştirmek ya da betimlemek değil," demiştir bir yerde. Onun, konu aldığı kişileri eleştirmedi-

ğini iddia etmesi kendisinden beklenebilecek bir tutumken, fotoğraflarını çekerken onları aynı zamanda betimlemediğini de iddia etmesiyse ilginçtir. Sander'in başkalarıyla yaptığı suç ortaklığı, onlardan uzak durması anlamına da gelir. Dolayısıyla, fotoğrafını çektiği kişilerle girdiği işbirliğinde (Carell'da saptadığımız şekilde) bir naiflik değil, nihilistçe bir tutum görmek daha isabetlidir. Sander'in eserleri, sınıfsal gerçekçiliklerine rağmen, fotoğraf tarihinin en gerçek soyut çalışmalarından sayılır.

Bir Amerikalının Sander'in kapsamlı taksonomisine eşdeğerde bir girişimde bulunacağını farz etmek bile zordur. Amerika'ya dair büyük fotoğraf portreleri (Walker Evans'ın 1938 tarihli *American Photographs* [Amerikalı Fotoğrafları] ve Robert Frank'in 1959 tarihli *The Americans*'ı [Amerikalılar] gibi), bilerek rastgele çekilmiş; ama bu arada, ülkenin unutulmuş yurttaşları olan yoksullarla mülksüzlerin hayatlarına bakan belgesel fotoğrafçılığın geleneksel eğilimini yansıtmaya devam eden serilerdir. Bu ülkede 1935'te Tarımsal Güvenlik Dairesi (TGD) tarafından Roy Emerson Stryker yönetiminde girişilmiş olan en iddialı kolektif fotoğraf projesi, yalnızca ve yalnızca 'alt gelir grupları'na eğiliyordu.* Stryker'in sözleriyle "kırsal bölge-

---

*) Fakat bu durum -Stryker'in 1942'de, İkinci Dünya Savaşı'nın yeni moral arayışının yoksulları malzeme yapmaya elvermediği bir zamanda, personeline gönderdiği bir resmi yazıdan görüleceği gibi- değişmekteydi: "ABD'ye gerçekten inanıyormuş gözüken erkekler, kadınlar ve çocukların resimleri: *Bunların hepsini bir arada çekmeliyiz.* İnsanların havalarına biraz ruh katın. Bizim dosyamızdaki birçok kişi ABD'yi yaşlılar yurdu, burada yaşayan insanları da neler olup bittiğini yakından takip edemeyecek kadar fazla yaşlı ve kötü beslenen kimseler gibi resmediyorlar. ... Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkeklerle kadınların resimlerine ihtiyacımız var. ... Ev kadınlarını mutfakta yemek yaparken, ya da bahçelerinde çiçek yetiştirirken çekin. Hallerinden memnun yaşlı çiftlere ağırlık verin..."

lerimizin ve bu bölgelerdeki sorunlarımızın resimlenmiş belgeleri" şeklinde tasarlanan Tarımsal Güvenlik Dairesi'nin bu projesi, Stryker'in bu sorunları nasıl işleyecekleri konusunda ekibini açıkça yönlendirmiş olması sebebiyle, düpedüz propagandif bir amaç gütmekteydi. Projenin amacı, fotoğrafları çekilen kişilerin değerini göstermekti. O yüzden, örtük bir bakış açısına sahipti: Bu, yoksulların gerçekten yoksul olduklarına ve vakarlı davranışlar sergilediklerine fiilen ikna edilmeleri gereken orta sınıftan insanlara özgü bir bakış açısıydı. Tarımsal Güvenlik Dairesi'nin projesinde sergilenen fotoğrafları Sander'in fotoğraflarıyla kıyaslamanın öğretici bir tarafı bulunur. Sander'in fotoğraflarında da yoksullar vakardan yoksun gösterilmezlerse bile, bunun kaynağı, sanatçının onlara karşı müşfik bir bakışının olması değildir. Sander'in işlerindeki yoksullar, diğerleriyle aynı şekilde serinkanlılıkla bakıldığı için onlarla yan yana konduğunda vakarlı durmaktadırlar.

Amerikan fotoğrafı ender olarak bu kadar mesafelidir. Sander'inkini hatırlatan bir yaklaşım söz konusu olduğunda, Amerika'nın ölmekte olan ya da tümörlü bir parçasını belgeleyen sanatçıların (1895 ile 1904 yılları arasında Arizona ve New Mexico'daki Kızılderililerin fotoğraflarını çeken Adam Clark Vroman gibi) eserlerine bakmak daha faydalıdır. Vroman'ın gösterişli fotoğraflarında ne ifade, ne horgörü, ne de duygusallık bulursunuz. O fotoğraflardaki kişilerin ruh halleri, TGD projesindeki fotoğrafların tam zıttıdır: Etkileyici değillerdir, bir şey anlatmazlar, sempati talep etmezler. Fakat Kızılderililer adına bir propaganda niteliği de taşımazlar. Sander, kaybolup gitmekte olan bir dünyanın fotoğraflarını çektiğini bilmiyor-

du. Oysa Vroman biliyordu. Vroman, kaydını çıkardığı dünyanın kurtulma şansının bulunmadığını da biliyordu.

Avrupa'da fotoğrafa önemli ölçüde şu kavramlar yol göstermiştir: 'pitoresk' (yani, yoksullar, yabancılar, geçen zamanın eskittiği şeyler), 'önemli' (yani, zenginler, ünlüler) ve 'güzel'. Fotoğraflarda ağırlık verilen, tarafsızlığın övülmesi ya da tarafsızlığa varma amacı güdülmesidir. Oysa, asgari toplumsal düzenlemelerin sürekliliğine aslında daha az inanmış durumdaki Amerikalılar, değişimin 'gerçekliği' ve kaçınılmazlığında uzmanlaşmış olarak, genellikle fotoğrafı daha yanlı bir konuma getirmişlerdir. Dolayısıyla, çekilen fotoğraflarla yalnızca hayranlık duyulması gereken şeylerin gösterilmesi değil, aynı zamanda yüzleşmeye, kederlenmeye ve düzeltilmeye ihtiyaç duyulan şeylerin ortaya konması hedeflenmiştir. Amerikan fotoğrafının tarihle bağı daha üstünkörü, daha kararsızcadır; coğrafik ve toplumsal gerçeklikle ilişkisiyse hem daha umutvar hem de daha hoyrat.

Amerikan fotoğrafının umutvar tarafına örnek, fotoğrafların yaygın bir şekilde bilinç uyandırmak amacıyla kullanılmasıdır. Yirminci yüzyılın başlarında Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi'nin resmi fotoğrafçılığına getirilen Lewis Hine'in pamuk fabrikaları, pancar tarlaları ve kömür madenlerinde çalışan çocuk işçi fotoğrafları, milletvekillerini etkileyerek çocuk emeğinin yasadışı ilan edilmesi sonucunu doğurmuştu. New Deal (Yeni Düzen) döneminde Stryker'in TGD projesi (Stryker, Hine'nin öğrencilerindendi), göçmen işçiler ve ortakçı çiftçilerle ilgili bilgileri Washington'a ulaştırmış, bu sayede bürokratların onlara nasıl

yardım edileceğini gündemlerine almalarını sağlamıştı. Fakat en ahlâkçı, belgesel nitelikli fotoğraflarda bile başka bir duygu daha seziliyordu. Gerek Thomson'ın mesafeli gezginin işleri gerekse Riis ya da Hine'in skandalların üzerine gitme gayretleri, yabancı bir gerçekliğe sahiplenme güdüsünün birer yansımasıdır. Kaldı ki, ne skandalvari (yani, düzeltilmesi gereken) bir özellik taşısın ne de salt güzel (yani, fotoğraf makinesi marifetiyle güzel gösterilebilir) olsun, sahiplenilmeyecek hiçbir gerçeklik yoktur. İdeal bir yerden bakıldığında, 1920'de Hine'le yapılan bir söyleşinin başlığından ("Emeğe Sanatsal Yaklaşım") örnek alabileceğimiz gibi, fotoğrafçı iki gerçekliği birbirine yakınlaştırabilirdi.

Fotoğrafın hoyrat tarafı, -başka yerlerden daha önce Amerika Birleşik Devletleri'nde görüldüğü üzere- fotoğraf ile turizm arasındaki ittifakın özünde görülür. 1869'da Amerika'nın iki kıyısını birbirine bağlayan demiryolu ağının tamamlanmasıyla Batı'nın ulaşıma açılmasını, fotoğraf marifetiyle sömürgeleştirme dönemi izlemiştir. Bu konuda en vahşi örnek Amerikan Kızılderililerinin durumudur. Vroman gibi ihtiyatlı, ciddi amatörler İç Savaş'ın bitmesinden itibaren bütün enerjilerini bu alana yoğunlaştırmışlardı. Yüzyılın sonunda onların yaşadığı bölgeye ulaşıp, Kızılderili hayatını sergileyen 'iyi fotoğraflar çekme' arzusu içindeki turistler ordusunun öncüleri onlardı. Öyle ki bu turistler, gerekirse onlara para teklif edip poz vermelerini istemek ve daha fotojenik kareler yakalamak uğruna törenlerini tekrarlamalarını dahi talep etmek suretiyle kutsal nesneleri, ilahi dansları ve yerlerinin fotoğraflarını çektikleri Kızılderililerin mahremiyetini defalarca ihlal etmekten çekinmeyeceklerdi.

Oysa, turist sürülerinin hayatlarına bodoslama dalmalarıyla fiilen değişmiş olan yerli törenleri, herhangi bir şehirde birinin fotoğrafını çekmesinden sonra tekrar eski haline getirilerek düzeltilen skandalvari bir değişiklikten farklı değildir. Skandal haber peşinde koşanlar istedikleri neticeyi elde ettikleri müddetçe, fotoğraflarını çektikleri şeylerde değişiklik yapmakta en ufak bir sakınca görmemişlerdir; gerçekten de bir şeyin fotoğrafını çekmek, o şeyde değişiklik yapma işleminin rutin bir kısmına dönüşmüştür. Burada aslında simgesel bir değişim tehlikesi söz konusuydu ve bu, fotoğrafın malzemesinin en dar haliyle yorumlanmasıyla sınırlıydı. Riis'in 1880'lerin sonlarında fotoğrafladığı New York'taki Mulberry Bend mahallesi, sonradan, dönemin eyalet valisi Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılır ve bu mahallenin sakinleri yeni konutlara yerleştirilirlerken, aynı derecede ürkütücü koşullara sahip diğer kenar mahalleler olduğu gibi bırakılmıştı.

Fotoğrafçı yaptığı işle hem talan eder hem de muhafaza, hem itham eder hem de kutsar. Bu ülkede fotoğraf, Amerikalıların gerçekliğe karşı sabırsızlıklarının, bir makine vasıtasıyla sergilenen etkinliklerden alınan keyfin ifadesidir. Hart Crane (1923'de Stieglitz hakkında bir şeyler karalarken) şöyle demiştir: "Her şeyin kökünde hız vardır; saliselik bir görüntü [fotoğraf makinesiyle] öyle kesin bir şekilde yakalanır ki, fotoğraftaki hareket sonsuza değin kalıcılaşır ve o ân ebedileşir." Yeni yeni yerleşilmeye başlanan bir kıtanın dehşetengiz genişliği ve yabanlığıyla karşılaşan insanlar, fotoğraf makinelerini, gezip gördükleri yerleri sahiplenmenin bir aracı olarak kullanmışlardı. Hatta Kodak, birçok şehir ve kasabanın giriş yerlerine

koyduğu tabelalarla fotoğrafı çekilebilecek yerlerin bir listesini çıkarmaya bile kalkmıştı. Ulusal parklara konan tabelalarda da ziyaretçilerin fotoğraf makineleriyle nerelerde durmaları gerektiği gösteriliyordu.

Sander kendi ülkesinde, yurdundaydı. Amerikalı fotoğrafçılar genellikle kendilerini yola vurmuş kimselerdi; ülkelerinin önlerine çıkardıkları gerçeküstü sürprizlere karşı saygı nedir bilmeyen arsızca bir merak içindeydiler. Kendi topraklarında yabancılar ve çocuklar olarak, ahlâkçılar ve vicdansız yağmacılar olarak, kaybolup gitmekte olan bir şeyi kayda geçirmekle meşguldüler –aslında bu hareketleriyle, fotoğraflarını çektikleri şeylerin kaybolmasını da hızlandırmış olduklarının tabii farkında değillerdi. Sander gibi ideal ölçekte eksiksiz bir envanter çıkarma derdiyle mütemadiyen numuneler almak, toplumun kavranabilir bir bütünlük (totallik) şeklinde tasavvur edilebileceği görüşünü baştan kabul etmeyi gerektirir. Avrupalı fotoğrafçılara göreyse, toplumda doğanın değişmezliğini yansıtan bir taraf vardır. Amerika'da doğa, her zaman şüpheyle yaklaşılıp savunmadaymış gibi bırakılan, ilerlemenin parça parça tamamladığı bir şey gibi görülür. O yüzden Amerika'da her numune, bir yadigâra dönüşür.

Amerika'daki manzaralar bilimle uğraşan kişilerin nezdinde hep fazla değişken, geniş ölçekli, esrarengiz ve kaçıp giden bir görüntü sunmuştur. Henry James *The American Scene*'de (Amerikan Sahnesi, 1907) şöyle yazar:

> O, olguları *bilmez*, onları görünce bir şey *söyleyemez*, hatta bilmek ya da söylemek de istemez; şeyler onları anlamadan çok büyük görünür gözüne, hatta ağzını açıp tek kelime dahi edemeyeceği kadar heybetli bir görünü-

me kavuşur: Sanki hecelerin sayısı, okunup anlaşılır bir kelime oluşturmayı engelleyecek kadar çoktur. Buna binaen, soruların en manasız cevabını teşkil eden *okunup anlaşılmaz* kelime, o'nun tahayyülünde bilinen hiçbir dile ait olmayan fantastik ve *abrakadabravari* bir şey olarak, Amerikan semalarında öylece asılı duran bir şey kalacaktır ve bu suretle kendisi, bu müsait bandırayla yola çıkıp düşüncelere dalacak, uzun uzun kafa yoracak ve elinden geldiğince bu sürecin tadını çıkaracaktır.

Amerikalılar kendi ülkelerinin gerçekliğini muhteşem ve hep dönüşüm geçirebilir bir duyguyla yaşayıp hissettiklerinden, ona sınıflandırıcı ve bilimsel bir açıdan yaklaşmaları herhalde akla gelebilecek en kötü faraziye olurdu. Demek ki, Amerikan gerçekliğini hissetmek ancak dolaylı şekilde, kaçamak yollara saparak -tuhaf parçaları bütün yerine sayabilecek bir büyütmeyle- mümkün olacaktı.

Amerikalı fotoğrafçılar (Amerikalı yazarlar gibi) ulusal gerçeklikteki tarifi mümkün olmayan bir şeyi (daha önce hiç görülüp rastlanmamış bir şeyi) ortaya koyarlar. Jack Kerouac, Robert Frank'in kitabı *Amerikalılar*'a yazdığı önsöze şu sözle başlamıştır:

> Robert Frank'in (Guggenheim bursu sayesinde) eski püskü, kullanılmış bir arabayla düştüğü ve hemen hemen kırk sekiz eyaletin hepsini dolaştığı yollarda çektiği o müthiş fotoğraflarında yakaladığı duygu, Amerika'da güneşin sokakları kasıp kavurduğu, kulağınıza hep bir müzik kutusunda ya da yakındaki bir cenaze töreninde çalınan müziğin geldiği şeklindeki delice histir; Frank bu hissi, daha önce hiç filme alınmamış gölgeli sahneleri kıvraklığı, esrarengizliği, dahiyaneliği, hüzünlülüğü ve aca-

yip gizliliği içinde yakalamıştır... Siz de bu fotoğrafları gördükten sonra, bir müzik kutusunun bir tabuttan daha keder verici olup olmadığınızı bilemediğiniz bir noktaya gelirsiniz.

Her Amerika envanterinde kaçınılmaz olarak anti-bilimsel bir taraf vardır; müzik kutularının tabutları andırmasına benzer şekilde, nesnelerin çılgınca bir 'saçmalıkla' birbirine karıştığı bir haldir bu. Henry James en azından, "Şeylerin yayılmasının özel etkisinin, ülkenin her tarafında sevinci doğrudan ortadan kaldırmayan biricik etki olduğu" şeklinde alaycı bir yargıda bulunmayı başarmıştır. Kerouac'a -ve Amerikan fotoğrafındaki ana geleneğe göre-, egemen olan ruh hali, hüzündür. Amerikalı fotoğrafçıların etraflarına öylesine, herhangi bir ön fikir taşımadan baktıkları ve malzemelerini tesadüfen bulup, buz gibi kayıtsız bir ruh haliyle onları kaydettikleri yolundaki basmakalıp iddialarının arkasında, kayba karşı yaslı bir bakış yatar.

Fotoğrafın kaybı etkili bir şekilde ortaya koyabilmesi, esrarengizlik, ölümlülük ve fanilikten müteşekkil o bildik ikonografinin mütemadiyen genişletilmesine bağlıdır. Daha geleneksel hayalet çağırıcılarıysa, 1930'ların ortalarında aşağı Mississipi'nin çürüyüp gitmekte olan çiftlik evlerini, Louisiana'nın bataklığa dönüşmüş mezaryerlerindeki kasvetli anıtları, Milwaukee ve Chicago'daki Viktoryen tarzı evlerin içlerini fotoğraflamaya başlamış olup, 'aşırı romantizm'in has temsilcilerinden sayılan Clarence John Laughlin gibi daha yaşlı fotoğrafçılardır; gelgelelim bu fotoğrafçıların başvurdukları yöntem, 1962 tarihli "Spectre of Coca Cola" (Coca Cola Hayaleti) serisinden alınmış bir Laughlin fotoğrafındaki gibi, üstüne -o çok alışıldık- geç-

miş kokusu sinmemiş malzemelerde de etkili olur. Fotoğraf, geçmişe dair (aşırı olsun olmasın) bir romantizm halesi kuşanmış olmasının yanı sıra, şimdiki zamana dair bir anlık romantizm de sunar. Amerika'da fotoğrafçı, salt geçmişi kaydeden kişi değil, aynı zamanda geçmişi icat eden kişidir. Berenice Abbott'ın yazdığı şekilde: "Fotoğrafçı, *par excellence** çağdaş varlıktır; şimdi, onun [çağdaş fotoğrafçının] gözleriyle geçmiş halini alır."

Abbott, Man Ray'in yanında geçirdiği çıraklık döneminden ve Eugène Atget'in o zamanlar pek bilinmeyen çalışmalarını keşfettikten (ve kurtardıktan) sonra 1929'da Paris'ten New York'a döndüğünde, hemen şehrin bir fotoğrafik kaydını çıkarmaya koyulmuştu. 1939'da yayınlanan albümü *Changing New York*'un (Değişen New York) önsözünde bu niyetini şöyle açıklayacaktı: "Eğer Amerika'dan hiç ayrılmamış olsaydım, muhtemelen New York'u fotoğraflama isteği hiç doğmazdı içimde. Oysa onu kendi gözlerimle görünce, onun *benim* ülkem olduğunu, onun fotoğraflı kaydını çıkarmam gereken bir yer olduğunu kavradım." Abbott'un amacı ("Ben New York'u tamamen değişmeden önce kayda geçirmek istedim"), 1898 ile 1927'de ölümü arasındaki yılları sabırla, Paris'in kenarda köşede kalmış, zamanın aşındırmasıyla kaybolup gitmekte olan yönlerini gizli gizli belgeleyerek geçiren Atget'in yapmak istediği şeyle benzeşiyor. Fakat bu noktada, Abbott'un çok daha fantastik bir işe kalkıştığını, ilgisini yeninin kesintisiz bir şekilde eskinin yerini aldığı yönlerine yoğunlaştırdığını belirtmek gerekiyor. 1930'lu yılların New York'u Paris'ten çok farklı bir şehirdi: "katlanarak artan açgözlülü-

*) (Lat.) eşsiz, mükemmel. (ç.n.)

ğün körüklediği yerli fantezileri kadar yer yoktu güzelliğe ve geleneğe". Geçmişin hatırasını yâd etmekten ziyade on yıl boyunca Amerikan deneyiminin kronik bir hal almış olan, yakın geçmişin bile durmadan tüketildiği, süpürülüp atıldığı, aşındırıldığı, ıskartaya çıkarıldığı ve terk edilip bırakıldığı o kendi kendini yok etme özelliğini belgelemeye yoğunlaştığına bakılırsa, Abbott'un kitabının başlığı da son derece isabetlidir. Artık küflü nesnelere, eski mobilyalara, büyükbaba ve büyükannelerin çanak çömleğine (Rilke'nin *The Duino Elegies*'de (Duino Ağıtları) 'insan manzaralarının vazgeçilmez öğesi' diyerek yücelttiği, kuşaklar boyu değen insan elleriyle içimizi ısıtan o kullanılmış eşyalara) sahip Amerikalıların sayısı giderek azalmaktadır. Bilakis, şimdi hepimizin kâğıttan hayalleri, transistörlü manzaralarımız var. Tüy siklet portatif müze.

Geçmişi tüketilebilir bir nesneye döndüren fotoğraflar, birer kestirme yoldur. Her fotoğraf koleksiyonu, tarihin sürrealist montajı ve sürrealist kısaltılmışının birer egzersizidir. Kurt Schwitters'in ve -daha yakın zamanda- Bruce Conner ile Ed Kienholz'un çerçöpten parlak nesneler, tablolar, ortamlar yapmaları gibi biz de şimdi kendi döküntülerimizden bir tarih çıkartıyoruz. Dahası, bu pratiğe, demokratik bir topluma özgü kamusal bir değer atfediyoruz. Gerçek modernizm, kabuğuna çekilme değil, her tarafına pislik saçılmış bir çokluktur –Whitman'ın asil rüyasının gülünç bir taklidi. Fotoğrafçılar ve pop sanatçılardan etkilenen Robert Venturi gibi mimarlar, Las Vegas'tan bir şeyler öğrenir, Times Square'ı Piazza San Marco'nun güzel bir devamı olarak görürlerken, Reyner Banham da Los

Angeles'ın 'aceleye getirilmiş mimarisi ve şehir manzarası'na, özgürce ortamı yüzünden ve Avrupa şehirlerinin güzellikleriyle sefaletleri ortasında yeşermesi imkânsız derecede iyi bir hayata sahip olmasından dolayı övgüler düzmekte; dolayısıyla, bilinci özel bir şekilde ıvır zıvırla kırıntılardan şekillenmiş bir toplumun sağladığı özgürlüğü yüceltmektedir. Amerika, o sürreel ülke, bulunmuş nesnelerle doludur. Bizim hurdalığımız sanata dönüşmüştür. Bizim hurdalığımız tarihe dönüşmüştür.

Elbette fotoğraflar birer yapıntıdır (*artifact*). Ama onların cazibesi de, aynı zamanda fotoğrafik enkazla dolup taşan bir dünyada, bulunmuş nesneler (dünyanın hiçbir ön dolayıma maruz kalmamış kesitleri) statüsüne sahip bir görünüme bürünmüş olmalarından kaynaklanır. Demek ki fotoğraflar, sanatın prestiji ile gerçek olanın sihrini eşzamanlı olarak bağırlarında taşırlar. Fotoğraflar fantezi bulutları ve bilgi yumaklarıdır. Fotoğraf, tam da varlıklı, müsrif, kuruntulu toplumların sanatı haline gelmiştir –bu ülkede İç Savaş'tan sonra şekillenen, Avrupa'yı ise ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra fetheden yeni kitle kültürünün vazgeçilmez vasıtalarından birisidir (varlıklı kesimler arasında daha 1850'li yıllarda, Baudelaire'in uğursuz betimlemesiyle, 'miskin toplumumuz'un, Daguerre'in "ucuz bir yöntem olarak yayılan tarih tiksintisi"yle narsisistçe kendinden geçtiği bir dönemde değeri bilinmeye başlamış olması bu durumu değiştirmez).

Tarih üzerindeki sürrealist damga, yüzey düşkünlüğü ve özensizliğin yanı sıra bir melankoli anaforu da içerir. Fotoğrafın ilk ortaya çıktığı devirde, yani 1830'ların sonlarında William H. Fox Talbot, fotoğraf makinesinin 'zama-

nın yol açtığı hasarlar'a karşı özel bir yatkınlığı olduğunu saptamıştı. Fox Talbot bunu söylerken, binaların ve anıtların başına gelen tahribatlardan bahsetmekteydi. Bize göreyse, taşın aşınması değil de tenin yıpranması daha ilginçtir. İnsanların nasıl yaşlandıklarını en mahrem, en rahatsız edici şekilde fotoğraflarla takip ederiz. Kendimizin, tanıdığımız birinin ya da fotoğrafı çok fazla çekilen tanınmış bir simanın eski bir fotoğrafına bakmak, her şeyden önce bir duygu uyandırır insanda: o zamanlar ne kadar *genç-miş(im)*. Fotoğraf, ölümlülerin envanteridir. Bir âna ölüm sonrasının ironisini katmak için şimdi bir parmak dokunuşu yeter. Fotoğraflar insanlara, tersi kanıtlanamaz bir şekilde *orada* ve hayatlarının belli bir yaşında olduklarını gösterir; bir an sonra dağılmaya, değişmeye ve bağımsız varlıklarını sürdürmeye devam edecek olan kişilerle şeyleri bir araya getirir. Roman Vishniac'ın 1938'de Polonya gettolarındaki gündelik hayattan kesitler olarak çektiği fotoğraflara bakıldığında gösterilen tepkilerden birisi, bu insanların hepsinin çok kısa bir zaman dilimi sonrasında tam bir mahvoluş yaşayacakları bilgisinin ağırlığı altında ezilecektir şüphesiz. Yalnız gezginin gözündeyse, Latin ülkelerinin mezarlıklarında cam arkasına yapıştırılıp mezartaşlarına konan klişe fotoğraflardaki bütün yüzler, ölümlerine delalet eden bir işaret taşıyor gibidirler. Fotoğraflar masumiyeti sergiler, kendi yıkımlarına doğru ilerleyen hayatların zayıflığını gösterir ve fotoğraf ile ölüm arasındaki bu bağ, bir hayalet gibi bütün insan fotoğraflarının üstünde gezinir. Robert Siodmak'ın *Menschen am Sonntag* (Pazar'ları İnsanlar, 1929) filminde gördüğümüz işçi sınıfından Berlinliler, bir pazar gezintisinin sonunda fotoğraflarını çektirmiş

insanlardır. Birer birer seyyar fotoğrafçının kara kutusunun önüne geçer, orada sırıtır, kaygıyla bakar, şaklabanlık yapar ya da gözlerini merceğe dikerler. Film kamerası, her yüzün hareketliliğinin tadını çıkaracak şekilde yakın çekim pozisyonunda durur, sonra da biz, o yüz ifadelerinin donmuş haldeki sonuncusunu tek bir karede mumyalanmış gibi görürüz. Fotoğraflar, filmin akışı içinde bir ân için şimdiyi geçmişe, hayatı ölüme çevirerek bizi şoka uğratırlar. Şimdiye değin çekilmiş olan en huzur kaçırıcı filmlerden Chris Marker'ın *La Jetée*'si (Dalgakıran, 1963), kendi ölümünü önceden görüp, onu tamamen durağan fotoğraflarla anlatan bir adamın hikâyesidir.

Fotoğrafların büyüleyiciliği bize ölümü hatırlattığından, bu aynı zamanda aşırı duygusallığa çıkarılmış bir davetiyedir. Fotoğraflar geçmişi, geçmiş zamana bakmanın genelleşmiş *pathos*'uyla tarihsel yargıları zararsız hale getirmek ve ahlâki ayrımları birbirine karıştırmak suretiyle, müşfikçe bakılan bir nesneye dönüştürürler. Son zamanlarda çıkan bir kitapta, birbiriyle hiç uyuşmayan ünlü kişilerin bebeklik ya da çocukluk fotoğraflarının alfabetik bir sırayla düzenlendiğini gördük. Kitabın içinde karşılıklı sayfalardan bize bakan Stalin ile Gertrude Stein'ın ikisi de aynı derecede ağırbaşlı ve kucağa alınası bir sevimlilikte görünüyorlardı; gençlikteki halleriyle sayfa arkadaşı olan başka bir çift, Elvis Presley ile Proust, hafiften birbirlerini andırıyorlardı sanki; yan yana yerleştirilen Hubert Humphrey (üç yaşındayken) ile Aldous Huxley'in (sekiz yaşındayken) ortak özellikleriyse, ikisinin de büyüyüp yetişkin hale geldiklerinde tanınmalarını sağlayacak abartılı karakter özelliklerini o zamandan sergiliyor olmalarıydı.

Bu çocukların büyüdükleri zamanki ünlü halleriyle ilgili bilgilerimiz (çoğu için de görür görmez tanıdığımız fotoğraflarını bildiğimiz) dikkate alındığında, kitaptaki istisnasız her resim bizim gözümüze enteresan ve cazip gelir. Sürrealist ironide yeri olan bu ve benzeri girişimlerden dolayı, en etkili olanlar naif ânlık resimler ya da en geleneksel stüdyo portreleridir: Bu tür resimler bize daha da tuhaf, etkileyici ve uyarıcı gelecektir.

Onları yeni bağlamlara oturtarak eski fotoğrafları tekrar ilginç hale getirmek, bugün başlı başına bir kitap endüstrisine dönüşmüş durumdadır. Bir fotoğraf sadece bir kesittir ve aradan zaman geçtikçe onun maziye demirli halinden kopması mümkün olur; her türlü okumaya (ya da başka fotoğraflarla eşleştirilmeye) açık biçimde, giderek daha gevşek, soyut bir geçmişe ait hale gelir. Bir fotoğraf, bir alıntı olarak da nitelenebilir ve bu özelliğinden dolayı bir fotoğraf albümü, pekâlâ bir alıntılar kitabına dönüşebilir. Fotoğrafları albüm-kitap formunda sunmanın giderek daha yaygınlaşan bir yolu, fotoğrafları alıntılarla bir tutmaktır.

Bir örnek vereyim: Bob Adelman'ın, ülkenin en yoksul kasabalarından olan Alabama'daki bir kasabanın portresini çizen ve 1960'larda beş yılı aşkın bir zamanda tamamlanmış olan albümü *Down Home* (1972). Adelman'ın, belgesel fotoğrafçılığın hep kaybedenlerden yana saf tuttuğunun bir örneği olan bu kitabı, belirleyici özelliği malzemelerini ünlü kişilerden değil, unutulmuş kişilerden seçmesi olan *Hadi, Meşhur İnsanları Övelim*'le aynı soydan gelir. Fakat Walker Evans'ın fotoğrafları, James Agee'in okurun rençberlerin hayatlarıyla kuracağı empatiyi derinleş-

tirme amacını güderek kaleme aldığı güzel ve etkileyici (bazen de ağdalı) sözler eşliğinde sunulmuştu. Resimlerin hiçbiri Adelman'ın fotoğrafını çektiği kişiler hakkında herhangi bir fikir vermiyordu. (Yapıtın hiçbir bakış açısına sahip olmaması, yani kitaptaki fotoğrafların tamamen tarafsız, en ufak bir empati kaygısı güdülmeden çekilmiş olması, onun kitabının içeriğini oluşturan liberal sempatinin karakteristik özelliğidir.) *Down Home*, August Sander'in projesinin (bir halkın objektif fotoğrafik kaydını derlemek) minyatür halindeki, kasaba ölçeğinde tasarlanmış bir versiyonu sayılabilir. Ancak buradaki numuneler, bu mütevazı fotoğraflara aslında sahip olmadıkları bir ağırlık kazandırarak bize bir şeyler anlatırlar. O insanların fotoğrafları, sözleriyle birleştirildiğinde, topraklarını savunmaya ya da sergilemeye mecbur kişiler olarak Wilcox kasabasındaki yurttaşların karakteristik bir portresini sunmuş olurlar ve bu suretle, burada yaşayan insanların düz anlamıyla bir dizi duruştan ya da pozdan ibaret oldukları görüşünü akla getirirler.

Başka bir örneğe geçeyim: Michael Lesy'nin fotoğraflar marifetiyle yine bir kırsal bölge kasabasının portresini çıkardığı *Wisconsin Death Trip* (Wisconsin Ölüm Yolculuğu, 1973). Bu albümün temel aldığı zaman, geçmiştir; 1890 ile 1910 yılları arasındaki ağır durgunluk ve ekonomik sıkıntılar dönemidir ve Jackson County bu albümde, o onyıllara ait bulunmuş nesnelerle yeniden kurulmuştur sanki. Söz konusu malzemeler, kasabanın başlıca ticari fotoğrafçısı olan Charles Van Schaick'in çektiği ve yaklaşık 3 bininin cam negatifi Wisconsin Eyaleti Tarih Derneği'nde saklanan fotoğraflardan bir seçki ile o dönemin kaynakların-

dan, daha çok yerel gazeteler ile ilçedeki akıl hastanesinin sicil kayıtlarından aktarılan sözler ve bir de, Ortabatı hakkındaki kurgu eserlerden yapılan alıntılardır. Gerçi sözlerle alıntıların fotoğraflarla yakından alakası yoktur, ancak bu cümlelerle fotoğraflar arasında, nasıl John Cage'in şarkılarının sözleri ve sesi Merce Cunningham'ın koreografisini yaptığı dans hareketleriyle uyuşuyorsa, ona benzer bir rastlantısal, sezgisel bağıntı olduğu da açıktır.

Down Home'da fotoğrafı çekilmiş kimseler, karşı sayfalarda açıklamalarını okuduğumuz yazarlardır. Burada beyaz ve siyah, yoksul ve varlıklılar (sınıf ve ırkla ilgili meselelerde) birbirlerine taban tabana zıt sözler etmektedirler. Öte yandan, Adelman'ın fotoğraflarına eşlik eden sözler birbirleriyle çeliştikleri halde, Lesy'in topladığı sözlerin hepsinde aynı şey ifade edilir: Yirminci yüzyılın başındaki Amerika'da yaşayan insanların hayret uyandırıcı derecede önemli bir kısmı, kendilerini samanlıklarda asarak intihar etmeye, çocuklarını kuyuya atmaya, eşlerinin gırtlaklarını doğramaya, anacaddelerde çırılçıplak soyunmaya, komşusunun ekinini ateşe vermeye ve kendilerini kodese ya da tımarhaneye tıktıran türlü fiillere bulaşmış kişilerdi. Amerika'yı umutların karardığı bir ülke hale getiren etkenin Vietnam savaşı ve son onyılın ülke içindeki korkunç ve çirkin yönelimler olduğu şeklinde düşünenler çıkacağını bildiği için Lesy, bu rüyanın aslında geçen [on dokuzuncu] yüzyılın sonunda (ve yalnızca insanlıktan nasibini almamış kentlerde değil, tarımla geçinen topluluklar arasında da) çöktüğünü, dahası bütün ülkenin -hem de uzunca bir süredir- bir çılgınlığa kapılmış olduğunu ileri sürmektedir. Elbette *Wisconsin Ölüm Yolcu-*

luğu fiilen hiçbir şeyi kanıtlayan bir çalışma değildir. Bu albümün ortaya koyduğu tarihsel savın gücü, kolajın gücünde yatar. Lesy aslında, Van Schaick'in rahatsız edici ve zamanın aşındırıcı etkisine iyi direnmiş fotoğraflarının karşısına pekâlâ o döneme ait başka metinler (aşk mektupları, güncelerden pasajlar) koyabilir ve bu şekilde başka, herhalde daha az umutsuzca bir izlenim uyandırabilirdi. Lesy'nin kitabı bir tarih metni olarak merak uyandırıcı ve modaya uygun şekilde kötümser polemik ton taşıyan, acayip bir albümdür.

En dikkat çekicisi Sherwood Anderson olmak üzere çeşitli Amerikalı yazarlar, kabaca Lesy'nin kitabının kapsadığı dönemdeki küçük kasaba hayatının sefilce yönleriyle ilgili bir sürü polemiğe girmişlerdir. Ancak, *Wisconsin Ölüm Yolculuğu* gibi foto-kurmaca eserler, pek çok hikâye ve romandan daha az şey anlatır gözükmesine rağmen, bir belge olmanın sağladığı otoriteyle artık daha ikna edici bir özelliğe sahiptirler. Fotoğraflar -ve alıntılar-, gerçekliği parçalı olarak yansıttıkları için, geniş hacimli edebi anlatılardan daha sahici görünürler. Bugün için giderek daha çok sayıda okura inandırıcı gelen tek düzyazı biçimi, Agee gibi birinin güzel yazısı değil, ham kayıtlardır (elden geçirilmiş olsun olmasın, banda alınmış konuşmalar; edebi sayılamayacak mahkeme zabıtları, mektuplar, günlükler, psikiyatrik vaka kayıtları, vb. belgelerin çeşitli kısımları ya da tam metinleri; değersiz izlenimi uyandıracak kadar üstünkörü çiziktirilmiş, çoğunlukla paranoid nitelikteki birinci tekil şahıs röportajları). Amerika'da, az sözlü, çok resimli/fotoğraflı kitaplara duyulan yeni isteği kısmen açıklayan bir durum olarak, gençlerin zaten herhan-

gi bir şey -yabancı filmlerin altyazıları, plak kapaklarındaki kısa açıklamalar dahil olmak üzere- okumaya giderek daha gönülsüz olmaları bir tarafa, edebi görünen şeylere ciddi ciddi diş bilendiği gözlenmiştir. (Şüphesiz fotoğrafın kendisi, giderek daha çok kaba olan, değerini eksik gösteren, gelişigüzel yapılan, disiplinsizce görülen şeylerin -'anti-fotoğraf'ın- prestijini yansıtmaktadır.)

Anderson, adı ilkin 'The Book of the Grotesque' (Grotesk'in Kitabı) şeklinde düşünülen *Winesburg, Ohio*'nun (1919) prologunda şöyle der: "Yazarın şimdiye değin tanıdığı bütün erkeklerle kadınların hepsi groteskleştiler." Sonra da şöyle devam eder: "Grotesklerin hepsi korkunç değildi tabii. Bazıları eğlendirici, hatta bazıları handiyse güzeldi..." Sürrealizm, grotesk olanı genelleştirmenin ve daha sonra *onun* içindeki nüansları (ve cazip yönleri) keşfetmenin sanatıdır. Başka hiçbir etkinlik, sürrealist bakma tarzını uygulamaya geçirme açısından fotoğraftan daha donanımlı değildir, zaten bu yüzden daha sonra hepimiz fotoğraflara sürrealist bir gözle bakarız. Şimdilerde herkes eski fotoğraf bulacağım diye kendi evlerinin çatılarını yokluyor, şehir ve eyalet bünyesindeki tarih derneklerine akın ediyorlar, bu yolla her gün daha fazla, eskiden çıkıp gözden kaçırılmış ya da unutulmuş fotoğraflar yeniden keşfediliyor. Kitap formatındaki fotoğraf albümleri her gün çoğalıyor, kayıp geçmişi (dolayısıyla, amatör fotoğrafçılığın başarısını) ölçüp bugünün ateşine bakmak amacıyla birbiri üstüne yığılıyor. Fotoğraflar sayesinde çabuk tarih, çabuk sosyoloji, çabuk katılım imkânına kavuşuyoruz. Gelgelelim, gerçekliği ambalajlamanın bu yeni formlarında dikkat çekici derecede bir yatıştırıcı etkisi gözleni-

yor. Modern kültürün radikal eleştirisi adına yeni ve heyecanlı bir platform vadeden sürrealist strateji, her türlü kanıtı demokratikleştiren, kanıtların tarih içindeki dağılımını eşitleyen, ifade edilmesi kolay bir ironiye devredilmiş durumdadır. Sürrealizm artık sadece tepkisel bir yargıda bulunabilir ve tarihin içinden ancak bir yumak acayiplik, bir espri ve ölüm yolculuğu çıkarabilir.

Alıntı tadı (ve birbiriyle bağdaşmayan alıntıları yan yana getirme keyfi), sürrealist bir tattır. Bu yüzden Walter Benjamin (ki bilinen kişiler içinde en derin sürrealist duyarlılık ondadır), tutkulu bir alıntı toplayıcısıydı. Benjamin üzerine kaleme aldığı nefis denemesinde Hannah Arendt şunları belirtir: "1930'lu yıllarda Benjamin'i en iyi tanımlayan özelliği, hep yanında taşıdığı ve yorulmak bilmez bir enerjiyle, günlük hayatın ve okumaların 'incileri'yle 'mercanlar'ı şeklindeki alıntıları kaydettiği siyah kaplı küçük defterleriydi. Bazen onları yüksek sesle okur, şık ve kıymetli bir koleksiyonun parçalarıymış gibi etrafındakilere gösterirdi." Alıntı toplamaya basitçe (herhangi bir kurban vermeden yapılan) ironik bir mimetizm gözüyle bakılabilirse de, bundan Benjamin'in gerçek olan şeyi onaylamadığı ya da gerçek olanın üstüne düşmediği anlamı çıkarılmamalıdır. Kaldı ki, Benjamin'in inandığı şekliyle, koleksiyoncunun eskiden gelişigüzel, kaçınılmaz olarak yıkıcı bir nitelik taşıyan hizmetleri, gerçekliğin doğasında zaten içeriliydi –ve gerçeklik tarafından bir şekilde doğrulanıyordu. Koleksiyoncu artık, her tarafı kaçınılmaz olarak sınırsız bir madene dönüşmeye yüz tutan bir dünyada, kendini kıymetli şeyleri kurtarmaya vakfetmiş biri-

dir. Modern tarihin akışı içerisinde gelenekler çoktan sönüp tükenmiş ve paha biçilir nesnelerin bulundukları yerler fiilen dağılmış olduğundan, koleksiyoncu artık vicdanı sızlamadan daha seçme, daha simgesel özellikli parçaları kazıp çıkarma işine girişebilecek konumdadır.

Tarihsel değişim hızlanmayı sürdürdükçe, geçmişin kendisi de (Benjamin'in söylediği gibi, kaybolup gitmekte olan şeylere yeni bir güzellik atfetmeyi mümkün kılarak) en sürreel malzemeye dönüşmüştür. Fotoğrafçılar daha en başından itibaren, kaybolup gitmekte olan bir dünyayı kayda geçirme görevini kendileri üstlendikleri gibi, o dünyanın kaybolup gidişini hızlandıran güçlerce de bu işe biçilmiş kaftan sayılıyorlardı. (1842 gibi erken bir tarihte bile, yorulmak bilmez şekilde kendini Fransa'nın mimari hazinelerini iyileştirip yenilemeye vakfeden Viollet-le-Duc, Notre Dame'ı restore etmeye başlamadan katedralin bir dizi daguerrotipini sipariş etmişti.) "Eski dünyayı yenilemek," diye yazıyordu Benjamin, "yeni parçalar toplamaya düşkün koleksiyonuncun en derin arzusu haline gelmiştir". Oysa eski dünya yenilenemez –hele alıntılarla hiç yenilenemez; işte bu da, fotoğraf çekmenin acıklı, donkişotvari yönünü temsil eder.

Burada Benjamin'in görüşlerini zikretmeye değer bulmamızın sebebi, onun (fotoğrafa bakışında, kendi sürrealist duyarlılığının, yine kendi benimsediği Marksist/Brechtyen görüşlerin karşısına bir meydan okuma şeklinde çıkmasından kaynaklanan iç çelişkiye rağmen, ve bundan dolayı) fotoğrafın en özgün ve önemli eleştiricisi olması ve Benjamin'in kendi ideal projesinin, fotoğrafçının faaliyetinin arıtılmış bir versiyonu gibi yorumlanması-

dır. Benjamin'in ideal projesi, bütünüyle alıntılardan teşekkül edecek (ve bu yüzden empatiyi ele verebilecek hiçbir şey barındırmayan) bir edebi eleştiri çalışmasıydı. Empati kurmaya çalışmama, mesaj taşıyıcılığından uzak durma, görünmez olma iddiası –bunlar, profesyonel fotoğrafçıların çoğunun onaylayıp benimsedikleri stratejilerdir. Fotoğrafın tarihi, tarafgirlik (partizanlık) yeteneği konusunda uzunca geçmişi olan bir ikircimlilik geleneğini yansıtır: Burada taraf tutmanın, her türlü konu ve malzemenin geçerlilik taşıdığı ve ilgiye değer olduğu şeklindeki varsayımı temelsiz bıraktığı iddia edilir. Oysa Benjamin'in kendine dahi eziyet edercesine sergilediği ve aslına bakarsanız, sesi soluğu çıkmayanların ağzından -ne kadar içinden çıkılmaz bir karmaşayı yansıtıyor olursa olsun- geçmişin dile getirilmesini amaçlayan müşkülpesentliği, fotoğraf söz konusu olduğunda genelleştirildiğinde şöyle bir sonuç doğuracaktır: Geçmişin (tam da onu muhafaza etmek için harekete geçildiğinde) çökmesine ve bir yandan onun komik ya da trajik tarafının manasızlığını vurgulayarak, maziyle aramızdaki her türlü dolayımı kaldıran, böylece, geçmişin özgüllüğüne sınırsız bir ironi katıp, şimdiki zamanı geçmişe, geçmişi iyice maziye dönüştüren yeni, paralel bir gerçekliğin imal edilmesine yol açacaktır.

Koleksiyoncu gibi fotoğrafçıyı da harekete geçiren etken, şimdiye aitmiş gibi göründüğü zaman bile geçmişe dair olan duyguyla bağıntılı bir tutkudur. Ne ki, tarihsel bilinçle bağlı geleneksel sanatlar geçmişi düzene koymaya çalışırken, bir bakıma yenilikçi öğeleri geriye götürücü öğelerden, merkezde duran şeyleri kıyıda kenarda kalanlardan, ilintili olanı ilintisiz ya da sadece ilginç olan şey-

lerden ayırmaya uğraşırken, fotoğrafçının yaklaşımı (koleksiyoncunun yaklaşımı gibi) hiçbir sistematikliği öne çıkarmamış, daha doğrusu, anti-sistematik bir nitelik taşımıştır. Fotoğrafçının bir konuya düşkünlüğünün, o konunun içeriği ya da değeriyle (onu sınıflandırılabilir hale getirecek şekilde) özsel bir bağı yoktur. Bu durum, her şeyden önce, konunun oradalığının; koleksiyoncunun 'sahi'lik standardının eşdeğeri olan 'gerçek'liğinin (bir yüzdeki bir bakışın, bir grup nesnenin düzenlenişinin 'gerçek'liğinin); yani, konunun özünün -kısacası, onu eşsiz kılan özelliklerin- doğrulanışıdır. Profesyonel fotoğrafçının inatçı, hevesli bakışı, hem konuların geleneksel şekilde sınıflandırılması ve değerlendirilmesine karşı koyan, hem de bilinçli biçimde konuları kenara itmeye, pasifleştirmeye çalışan bir bakıştır. Bu sebeple, profesyonel fotoğrafçının malzemesine yaklaşımı, genel olarak iddia edilenden bir hayli daha az tesadüfidir.

İlkesel olarak fotoğraf, malzemesine karşı uzlaşmaz derecede eşitlikçi bir tutum almak gerektiği yolundaki sürrealist emri hayata geçirir. (Her şey 'gerçek'tir.) Aslında fotoğraf, -esas sürrealist beğeninin kendisi gibi- çerçöpe, göze batan çirkin şeylere, ıskarta mallara, kabuğu soyulan şeylere, tuhaf maddelere ve kiç sanat ürünlerine evvelden beri duyulan merakı açığa çıkarmış olmaktadır. O yüzden Atget, ucuz malzemeden yapılmış tekerlekli vasıtaların, zevksiz ya da fantastik mağaza vitrinlerinin, dükkân tabelaları ve atlıkarıncalar üzerindeki gösterişçi süslemelerin, işlemeli kemerler ve sütunların, tuhaf kapı tokmaklarıyla demir ızgaraların, döküntü evlerin ön cephelerindeki süslemelerin fazla dikkat çekmeyen güzelliklerinde uzman-

laşmıştır. Fotoğrafçı -ve fotoğraf tüketicisi-, Baudelaire'in modern şiirdeki gözde figürlerinden birisi olan eskicinin izini takip eder:

> O, büyük şehrin bir kenara fırlatıp attığı, kaybettiği, ayak altında ezdiği şeyleri kataloglayıp koleksiyonunu yapar. ... Topladığı eşyaları sınıflandırıp, akıllıca seçimlerde bulunur; bir hazinenin üstünde oturan paragözler gibi, Endüstri tanrıçasının dişleri arasında çiğnenirken faydalı ya da tatlı nesnelere dönüşecek olan süprüntüleri toplar.

Kasvetli fabrika binaları ve ilan panolarıyla karmakarışık bir görünüme bürünmüş olan meydanlar -fotoğraf makinesinin gözü sayesinde- kiliseler ve köylük manzaralar kadar güzel görünürler. Modern beğeni ölçüsüne vurulduğundaysa, onlardan daha güzel sayılırlar. Bu noktada, öncü beğeninin tapınağı olarak ikinci el mağazalarını icat edenlerin ve bitpazarlarına uğramayı estetik bir hac ziyareti katına çıkaranların, Breton ile diğer sürrealistler olduğunu hatırlamak gerekir. Sürrealist eskicinin keskin zekâsı, başka insanların çirkin buldukları ya da ilgiye değer saymadıkları şeyleri (ıvır zıvır süsleri, çocuksu ya da pop nesneleri, şehrin çerçöpünü) güzel görmeye odaklanmıştı.

Bir nesir-kurmacanın, bir resmin, bir filmin çatısının alıntılarla kurulmasının, sürrealist beğeninin uzmanlaşmış bir örneğini -Borges'i, Kitaj'ı, Godard'ı düşünün- temsil etmekte olması gibi, fotoğrafları -eskiden resim prodüksiyonlarının asıldığı- oturma odaları ve yatak odalarının duvarlarına asma eğiliminin çoğalması da sürrealist

beğeninin yaygınlaşmasının bir göstergesidir. Öyle ki, artık fotoğraflar, her yerde kolaylıkla bulunan, ucuz ve özel bir cazibesi olmayan nesneler olarak sürrealist onay ölçütlerinin birçoğunu bilfiil karşılamaktadırlar. Bir resim sipariş edilir ya da satın alınır; bir fotoğraf ise (albümlerde ve çekmecelerde) bulunur, (gazetelerden ve dergilerden) kesilir, ya da kolaylıkla çekilir. Fotoğraflar yalnızca -resimler için mümkün olamayacak şekilde- çoğaltılan nesneler değildir, aynı zamanda -belirli bir anlamıyla- estetik bakımdan dayanıklı nesnelerdir. Leonardo'nun Milano'daki "Son Akşam Yemeği" tablosu şimdi eskisinden daha iyi halde değir; bilakis, korkunç görünmektedir. Fotoğraflarsa, bozuldukları, kirlendikleri, lekelendikleri, kırılıp solduklarında bile güzel görünürler; genellikle de daha güzel görünürler. (Başka açılardan olduğu gibi bu açıdan da fotoğrafın benzerlik taşıdığı sanat, eserleri zamanın geçişiyle birlikte müthiş değerlenen mimarlık sanatıdır; yalnızca Partenon tapınağı gibi dev anıtlar değil, başka binalar bile yıkıntı halindeyken göze daha güzel görünürler.)

Fotoğraflar için geçerli olan şeyler, fotoğrafın merceğinden görülen dünya için de geçerlidir. Fotoğraf, on sekizinci yüzyıl ediplerinin harabelerden güzellik keşfetme eğilimlerini gerçekten popüler bir beğeni katına çıkartmıştır. Aynı zamanda fotoğraf, güzelliği de romantiklerin değer verdiği -Laughlin'in fotoğrafını çektiği göz kamaştırıcı güçten kuvvetten kesilme halleri gibi- kalıntıların ötesine taşımış, modernistlerin yıkıntılarının ayağına, gerçekliğe kadar getirmiştir. Fotoğrafçı, kendiliğinden, gerçekliğin eskiyip maziye karışmasıyla uğraşan biri durumundadır; bu yüzden fotoğrafların da çabuk antikalaşan nesne-

ler oldukları rahatlıkla iddia edilebilir. Fotoğraf, romantik karakteristikler taşıyan mimari türün modern karşılığını sunar bize: yapay harabeleri. Burada söz konusu olan, bir manzaranın tarihsel karakterini derinleştirmek, doğaya -maziyi düşündürtecek şekilde- akıl çelici bir kılıf geçirmek amacıyla yaratılmış bir harabedir.

Fotoğrafların her ihtimale açık olması, her şeyin mahvolabileceğinin göstergesidir; fotografik kanıtların gelişigüzelliği de gerçekliğin temelde sınıflandırılamayacağını gösterir. Gerçekliği, tesadüfi kesitler halinde sıralanmış bir dizi -dünyayla boğuşmanın sonsuz derecede cazip, acı verici derecede indirgeyici bir yolu- olarak özetleyebiliriz. Fotoğrafçının kendisinin her şeyin gerçek olduğunda ısrar etmesi (gerçeklikle bu şekilde kısmen sevinçle, kısmen burun kıvırarak ilişki kurmanın -ki sürrealizmin toplanma alanını burada görebiliriz- bir örneğini oluştururcasına) gerçeğin yeterli gelmeyeceği düşüncesini de içinde taşır. Gerçekliğe temelden hoşnutsuzlukla bakan sürrealizmin peşinde olduğu şey, dünyanın siyasal sistem olarak güçlü, endüstrileşmiş ve fotoğraf makinesi kullanılan köşelerinde artık genel bir tutuma dönüşmüş olan yabancılaşma pozudur. Yoksa gerçeklik, başka hangi sebeple yetersiz, düz, aşırı düzenli ve sığ bir rasyonaliteye dayalı bir şey olarak düşünülsün ki? Geçmişte, gerçeklikten hoşnut olmamak, kendini *başka bir* dünya özlemi şeklinde ifade ediyordu. Modern toplumdaysa, gerçeklikten hoşnutsuzluk duymak, kendini güçlü ve takıntıya dönüşmüş bir şekilde *bu* dünyayı yeniden üretme özlemi şeklinde ifade etmektedir. Sanki gerçekliğe ancak bir nesne formunda -fotoğrafın sabitlediği haliyle- baktığımız takdirde onun hakikaten

gerçek, yani gerçeküstü (sürreel) olduğu bir durumla karşı karşıya kalırız burada.

Fotoğraf kaçınılmaz olarak, gerçekliğe belli bir şekilde tepeden bakmayı gerektirir. Dünya, 'bakın, orada' olduğu yerden çıkıp, fotoğrafların 'içerisine' girer. Kafalarımız artık, kaynağı Joseph Cornell'ın ömrü boyunca tek bir defa olsun gidip görmediği Fransa olan, birbirinden acayip derecede farklı nesnelerin doldurduğu sihirli kutulara benzemektedir; ya da, Cornell'ın aynı sürrealist anlayışla muazzam bir koleksiyona (orijinal film çekme deneyiminin nostaljiyi kışkırtan kalıntıları olarak, aktörlerin güzelliğini hatıra yerine saklamanın bir yolu olarak) çevirdiği eski film kareleriyle tepeleme dolu bir ambara dönmüştür. Ancak bir durağan fotoğrafın bir filmle ilişkisini kurmak, doğası gereği yanıltıcıdır. Bir filmden aktarma yapmak, bir kitaptan alıntı yapmakla aynı şey değildir. Bir kitabı okuma süresi okura göre değiştiği halde, bir filmi izleme süresi ancak montajın kurgulanışına bağlı olarak hızlı ya da yavaş algılanabilir. Bu yüzden, tek bir ânın dilediğince uzamasını sağlayan bir durağan fotoğrafın filmin formuyla çelişmesi gibi, bir hayatın ya da toplumun içindeki ânları donduran bir fotoğraflar dizisi de onların formuyla, bir süreci, zaman içinde akışı temsil eden formuyla çelişir. Fotoğraflanmış dünya nasıl gerçek dünyayla özünde yanlış bir ilişki kurmuşsa, durağan resimlerin filmlerle ilişkisi de aynı şekilde yanlıştır. Hayat, bir an yakalanıp ebediyen sabitlenen önemli ayrıntılardan ibaret değildir. Ama fotoğraflar öyledir.

Fotoğrafların tuzağı, onların bizi çeken yanları, bir uzmanın *dünyayla* kurduğu ilişki ile dünyanın *olduğu* gibi

kabullenilişini bize aynı anda sunmalarıdır. Çünkü bu uzmanın dünyayla kurduğu ilişkinin -geleneksel estetik normlara karşı modernist başkaldırının evrimi içerisindederinden kök saldığı yer, kiç beğeni ölçütlerinin öne çıkarılmasına bağlıdır. Tek tek nesneler gözüyle bakılan bazı fotoğraflar önemli sanat eserlerinin acı tatlı çekim gücüne sahip olsalar da, fotoğrafların çoğaltılması son kertede kiç'in olumlanmasına işaret eder. Fotoğrafın aşırı hareketli bakışı, yanlış bir her yerde rastlanırlık izlenimi uyandırıp, aldatıcı bir deneyime hakim olma duygusu doğurarak, izleyicinin gururunu okşar. Kültürel açıdan radikal -hatta, devrimci- olma özlemiyle yanıp tutuşan sürrealistler, genellikle, son derece iyi niyetli bir şekilde Marksist olabilecekleri -daha doğrusu, olmaları gerektiği- şeklinde bir yanılsamaya kapılmışlardır. Gelgelelim, sürrealist estetizm, yirminci yüzyılın en ayartıcı ahlâkçılık şekliyle bağdaşamayacak ölçüde ironiye bulanmış durumdadır. Marx felsefeden, dünyayı değiştirmeye çalışmaktan ziyade, yalnızca anlamaya çalışmasından dolayı yakınıyordu. Sürrealist duyarlılığın çerçevesi içinde hareket eden fotoğrafçılar ise, dünyayı anlamaya çalışmanın bile abesle iştigal etmek anlamına geleceği görüşünü savunup, onun yerine, dünyayı biriktirmemiz gerektiği önerisini yaparlar.

GÖRÜŞTEKİ KAHRAMANLIK

Şimdiye kadar hiç kimse, çirkinliği fotoğraflar vasıtasıyla keşfetmiş değildir. Ama birçok insan, fotoğraflar sayesinde güzelliği keşfetmiştir. Fotoğraf makinesinin belgelemek -ya da sosyal ritüelleri göstermek- amacıyla kullanıldığı durumlar haricinde, insanları fotoğraf çekmeye yönlendiren dürtü, güzel bir şey yakalama isteğidir. (Fox Talbot'un 1841'de fotoğraf adına patentini aldığı bu isim, *kalos*, güzel'den gelen bir terim olarak kalotip'ti.) Şöyle ki, hiç kimsenin ağzından 'Aa, bu çirkin değil mi, öyleyse hemen onun fotoğrafını çekmeliyim' yolunda bir şey çıktığını duyamazsınız. Biri çıkıp da böyle bir söz sarf etse bile,

onun demek istediği aslında 'bu çirkin şeyi ... güzel buluyorum' manasına gelecektir.

Güzel olan bir şeyi bir anlığına gören kimselerin, o görüntünün fotoğrafını çekememelerinden yakındıklarını duymak oldukça sık rastlanan bir durumdur. Fotoğraf makinesi, fotoğrafların, dünyanın kendisini değil de, 'güzel olan'ın standardı haline getirdiği dünyayı güzelleştirmekte çok başarılı bir rol oynamıştır. Evleriyle iftihar eden ev sahipleri, misafirlerine evlerinin ne kadar şahane olduğunu göstermek için her köşesinin fotoğraflarını çekmeye bayılırlar. Bizler de aynı minvalde kendimize fotoğraflar aracılığıyla bakmayı öğreniriz; kendini çekici bulmak, kesinlikle bir fotoğrafta güzel çıkmış olmaya bağlı bir duygudur artık. Fotoğraflar 'güzel'i yaratır ve -nesiller boyu fotoğraf çekmeye devam edildiği müddetçe- onu sonuna kadar kullanıp tüketirler. Sözgelimi, bazı doğa harikaları, tamamen amatör fotoğraf heveslilerinin yorulmak bilmez ilgilerine mahzar olmuştur. Görüntüyle fazla haşır neşir olanlar, günbatımı fotoğraflarını artık klişe buluyorlardır muhtemelen; ne yazık ki bugün için bu resimler 'fazla' fotoğraf izlenimi uyandırmaktadırlar.

Birçok insan fotoğrafı çekilmek üzereyken bir endişeye kapılır. İlkel insanlarda görüldüğü şekilde kendi hayat alanları ihlal edildiği için duyulan bir korku değil, fotoğraf makinesinin kendilerini onaylamamasından duyulan bir korkudur bu. Çünkü herkesin arzusu, kendisinin idealleştirilmiş görüntüsünü -kendilerini en güzel gösteren fotoğrafı- elde etmektir. Fotoğraf makinesinden çıkan şey, kendilerini gerçekten olduklarından daha güzel gösteren bir görüntü olmadığında herkes bir şekilde azarlanmış

duygusuna kapılır. Fakat az sayıda insan da 'fotojenik' olma (yani, resmin ışığıyla oynanmadığı ya da yüzlerine makyaj yapılmadığı zaman bile, fotoğrafta gerçek hayatta olduğundan daha güzel görünme) şansına sahiptir. Fotoğrafların genellikle tarafsız olmalarından, görüneni doğruca yansıtmalarından dolayı beğenilmesi, çoğu fotoğrafın -şüphesiz- tarafsız *olmadığının* göstergesidir. 1840'ların ortalarında Fox Talbot'un negatif-pozitif işleminin (pratikte uygulanabilir ilk fotografik işlemin) daguerrotipin yerini almasından on yıl kadar sonra, bir Alman fotoğrafçı ilk negatif üzerine rötuş yapma tekniğini bulmuştu. Bu fotoğrafçının aynı portrenin iki (biri rötuşlu, diğeri rötuşsuz) versiyonunu çıkarması, 1855'te Paris'te düzenlenen Exposition Universelle'ye (yani, esasen ikinci, fakat bir fotoğraf sergisinin yer aldığı ilk dünya fuarına) gelen insanları hayretten hayrete sürüklemişti. Fotoğraf makinesinin 'yalan söyleyebileceği' haberinin duyulması, fotoğraf çektirmeyi çok daha popüler hale getirip yaygınlaştıracaktı.

Yalan söylemenin fotoğraf açısından sonuçları, resim sanatına kıyasla daha temel bir öneme sahiptir, zira fotoğraflarda doğru olduğu iddia edilen düz, genellikle dikdörtgen görüntüleri resimin aynı şekilde ortaya çıkarması asla mümkün değildir. Sahte bir resim (atfedilen kişiye ait olmayan bir resim) sanat tarihini çarpıtır. Sahte bir fotoğraf (rötuşlanmış ya da üzerinde oynanmış, altyazısı doğru olmayan bir fotoğraf) ise gerçekliği çarpıtır. Fotoğraf tarihi, şu iki farklı buyruk arasındaki mücadele şeklinde yeniden özetlenebilir: *güzelleştirme*, ki güzel sanatlardan gelir, ve *doğruyu söyleme*, ki yalnızca, bilimlerden miras kalma, önyargısız bir hakikat nosyonuyla değil, aynı zamanda on dokuzuncu

yüzyılın edebi modellerinden uyarlanarak ahlâkileştirilen bir 'gerçeği anlatma' idealinin ve (o zamanlara göre) yeni bağımsız gazetecilik mesleğinin ölçüsüdür. Romantizm dönemi sonrasının romancısı ve muhabiri gibi fotoğrafçıdan beklenen de ikiyüzlülüğün maskesini indirmek ve cehaletle savaşmaktı. Bu beklenti, resim sanatının fiili bir işlem olarak çok ağır ve hantal kaldığı bir göreve karşılık geliyordu (birçok on dokuzuncu yüzyıl yazarının Millet'in *cle beau c'est le vrai'* (güzel olan, gerçektir) şeklindeki inancını paylaşmaları bu durumu değiştirmezdi). Akıllı gözlemciler, bir fotoğrafın taşıdığı hakikatin -onu çeken kişi başkasının hayatına burnunu sokmaya niyetlenmediğinde bile- müstehcen bir tarafı bulunduğunu fark etmişlerdi. Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (Yedi Kalkanlı Ev, 1851) kitabında genç fotoğrafçı Holgrave'e, daguerreotip portreden bahsederken şunları söyletmiştir: "Biz ona yalnızca yüzeydekini gösterdiği için rağbet ederken, o aslında gizli bir niteliği, üstelik hiçbir ressamın göstermeye asla kalkışamayacağı, buna niyetlense bile yakalaması kesinlikle mümkün olmayan bir gerçeklik payıyla gözler önüne serer."

Sırf fotoğraf makinesinin herhangi bir şeyi kaydetme süresinin hızlılığından dolayı, hangi görüntülerin yakalanmaya değer olduğu konusunda (ressamların yapması gerektiği gibi) uzun uzun düşünüp kıl payı seçimler yapmak zorunda olmaktan kurtulan fotoğrafçılar, 'görme'yi yeni tip bir projeye dönüştürmüşlerdi: Sanki görmenin kendisinin, hırsla ve kararlılıkla peşine düşülürse, hakikati yakalama iddiaları ile dünyayı güzel görme uğraşını bağdaştırabileceği gibi bir durum söz konusuydu. Eskiden gerçekliği ona sadık kalarak yansıtma kapasitesinden dolayı harika bir ci-

haz sayılan ve ilk elde her şeyi olduğu gibi gösterdiği için küçümsenmiş olan fotoğraf makinesi, artık görünümlerin (fotoğraf makinesinin onları kaydettiği şekliyle 'görünümler'in) değerini korkunç derecede arttıran bir noktaya gelmiş durumdadır. Fotoğraflar gerçekliği -gerçekçi bir şekilde- aktarmazlar. Burada kastedilen, fotoğraflara sadakati dolayısıyla titizlikle incelenip değerlendirmeden geçirilen gerçekliktir. Edebi gerçekliğin en önde gelen ideoloğu olan Zola, 1901'de on beş yıl boyunca amatör fotoğraflar çektikten sonra şunu söylemişti: "Benim görüşümce, onun fotoğrafını çekene kadar bir şeyi gerçekten görmüş olduğunuzu iddia edemezsiniz artık." Fotoğraflar, salt gerçekliği kayda geçirmenin ötesinde, 'gerçeklik' fikrinin, gerçekçiliğin kendisini de değiştirmek suretiyle, şeylerin bizim gözümüze nasıl görüneceğinin 'norm'u haline gelmişlerdir.

İlk fotoğrafçılar, fotoğraf makinesinden sanki o bir kopya çıkarma cihazıymış, sanki insanlar fotoğraf makinelerini kullanırken, kendileri değil, cihazın kendisi görüyormuş gibi bahsediyorlardı. Fotoğrafın icadı, o zamana değin bir külfet sayılan bilgi biriktirme ve izlenim uyandırma ihtiyacını hafifletmenin bir yolu olarak sevinçle karşılanmıştı. Fox Talbot *The Pencil of Nature* (Doğanın Kalemi, 1844-1846) başlıklı fotoğraf albümünde, fotoğraf fikrini ilk defa 1833'te, kendisi gibi mirasyedi zengini İngilizleri, Como gölünde manzara eskizleri yapmaya mecbur bırakan İtalya yolculuğunda akıl ettiğini nakleder. Görüntüyü karta yansıtan ama onu sabitleyemeyen bir cihaz olan *camera obscura* marifetiyle çizimler yapan Talbot, bu süreçte "fotoğraf makinesinin cam merceğinin karta düşürdüğü do-

ğa resimlerinin taklit edilemez güzelliği üstüne" düşünmeye koyulmuş ve "bu doğa görüntülerinin silinmeden kalmasının mümkün olup olmadığı"nı merak etmeye başlamıştı. Fox Talbot'un gözünde fotoğraf makinesi, cazibesi kesinlikle şahsi olmamasından gelen yeni bir kayıt sistemiydi. Talbot'un bu görüşünün dayanağı da, fotoğraf makinesinin 'doğal' bir görüntüyü, "sanatçının kaleminin en ufak bir dahli olmadan, tamamen ışık vasıtasıyla" ortaya çıkan bir görüntüyü kaydediyor olmasıydı.

O zamanlar fotoğrafçının akıllı ama karışmamayı tercih eden bir gözlemci (şair değil, bir kâtip) olduğu düşünülmekteydi. Ne var ki hiç kimsenin aynı şeyin aynı resmini çekemediği çabucak keşfedildiğinde, fotoğraf makinelerinin gayrı-şahsi, objektif görüntüler sağladığı varsayımı, fotoğrafların yalnızca orada görülen şeyin değil, aynı zamanda bir insanın gördüğü şeyin kanıtı olduğu, dünyanın salt kaydedilmekle kalınmadığı, ona dair bir değerlendirmenin de yapıldığı görüşüne bırakacaktı yerini.* Dolayı-

*) Fotoğrafın gayrı-şahsi bir 'görme'yle sınırlı kaldığını savunanlar elbette hep olmuştur. Sürrealistler arasında mesela, fotoğrafın salt şahsi ifadeyi aştığı ölçüde özgürleştirici bir tarafının bulunduğu şeklinde bir görüş yaygındı: Breton, Max Ernst üzerine kaleme aldığı 1920 tarihli makalesine, otomatik yazma pratiğini 'gerçek bir düşünce fotoğrafı' diye niteleyerek, fotoğraf makinesinin, 'görünümlerin taklidini çıkarma' konusundaki üstünlüğüyle 'gerek resimde gerekse şiirde görülen eskimiş ifade yollarına ölümcül bir darbe indirmiş', 'kör bir araç' olarak görüldüğü saptamasıyla başlar. Estetizm anlayışları bakımından onun karşı kampında yer alan Bauhaus teorisyenleri de, fotoğrafı mimari gibi, tasarımın bir dalı saydıkları, yaratıcı ama gayrı-şahsi, 'resmin yüzeyi', 'şahsi dokunuş' gibi gereksiz öğelerden azade bir şey olarak değerlendirdikleri için farklı bir görüş savunmuş değillerdir. Moholy-Nagy de *Painting, Photography, Film* (Resim, Fotoğraf, Sinema, 1925) başlıklı kitabında, fotoğraf makinesine, "büyük ressamların hepimizin görme şekline esastan damgasını vurmuş olan... resimsel ve tahayyüle bağlı çağrışımlar kalıbı"nı eninde sonunda kaldıracak olan "optik olan şeylerin temizliği"ni dayatmasından dolayı övgüler yağdırır.

sıyla, bunun salt 'görme' denen (fotoğraf makinesi sayesinde kaydedilen) basit, tek bir faaliyet değil, gerek insanların bakmalarının yeni bir yolu, gerekse ifa edip uygulayacakları yeni bir faaliyet olarak 'fotografik görme'yi temsil ettiği sonucuna varılmıştı.

Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe'un (Daguerre Gezileri: Yeryüzünün En Kayda Değer Görünümleri ve Anıtları) Paris'te yayınlandığı yıl olan 1841'de, daguerrotip kameralı bir Fransız, Pasifik'te cirit atmaya başlamıştı bile. 1850'ler, fotografik oryantalizmin büyük çağıydı: 1849 ile 1851 yılları arasında Flaubert'le birlikte Büyük Ortadoğu Turu'na çıkan Maxime Du Camp, fotoğraf çekerken fellahların gündelik hayatına değil, Ebu Simbel Anıtı ve Baalbek Tapınağı gibi görülmeye değer yerlere yoğunlaşmıştı. Fakat aradan fazla uzun bir zaman geçmeden, hepsinin boynuna birer fotoğraf makinesi asılmış olan gezginler, ünlü yerler ve sanat eserlerinden çok daha geniş kapsamı olan konulara yayıldılar. Fotografik görme, herkesin gördüğü, fakat sıradan bularak göz ardı ettiği şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneğinin bir aracıydı. Fotoğrafçılardan beklenen, zaten herkesçe alkışlanan doğal ve insan eli değmiş harika yerler dahil olmak üzere, salt dünyayı olduğu gibi görmekten daha fazlasını yapmalarıydı: Yeni görsel kararlar vererek, ilgi uyandıracaklardı.

Fotoğraf makinelerinin icadından beri dünyada tuhaf bir kahramanlık kol geziyor. Fotoğraf -herkesin kendi meşrebine uygun, atak bir duyarlılık sergilemesine imkân tanıyarak- yeni bir serbest faaliyet modelinin önünü açmıştır. Fotoğrafçılar, kültürel, sınıfsal ve bilimsel safarilere çıkarak çarpıcı görüntüler peşine düştüler; bu aktif, sahip-

lenici, değerlendirici ve karşılıksız görme maceralarıyla -sabır ve sıkıntı maliyeti ne olursa olsun- dünyayı tuzağa düşüreceklerdi. Alfred Stieglitz, 22 Şubat 1893'te ünlü resmi "Fifth Avenue, Winter"ı ("Kış, Beşinci Cadde") çekmeden önce, şiddetli bir kar fırtınasında saatlerce yerinden kımıldamadan 'doğru ânı beklediği'ni gururla anlatır. Doğru ân, şeylerin (özellikle de herkesin hep baktığı şeyler ve yerlerin) yepyeni bir bakışla görülebileceği ândır. İşte, [doğru ânı] arama, halkın zihninde fotoğrafçının alamet-i farikası haline gelmişti. 1920'lerde fotoğrafçı artık -havacı ve antropolog gibi- modern bir kahramandı, üstelik mutlaka evinden ayrılması gerekmiyordu. Popüler basın organlarının okurları, 'yukarıdan görülen dünya', 'büyüteç altına alınmış dünya', 'günlük hayatın güzellikleri', 'evrenin görülmeyen tarafları', 'ışık mucizesi', 'makinelerin güzelliği', 'sokakta yakalanabilecek görüntüler' gibi yepyeni güzergâhlara giderek 'keşif yolculuğumuz'da 'fotoğrafçımız'a katılmaya davet ediliyordu.

İlahlaştırılmış gündelik hayat ve ancak fotoğraf makinesinin açığa çıkaracağı güzellik –maddi gerçekliğin gözün hiç görmediği, ya da görse bile, sanki ona uçaktan bakıyormuş gibi ayırt edemeyeceği köşeleri: Fotoğrafçının fetih serüveninin ana hedefleri bunlardır. Bir süreliğine yakın çekim, fotoğrafın en özgün görme yöntemi gibi görünmüştü. Fotoğrafçılar, gerçekliği ne kadar kırpıp daraltırlarsa, o kadar görkemli şeyler yakaladıklarını fark etmişlerdi. Her işte parmağı görülen tam bir hünerbaz olan Fox Talbot, 1840'ların başlarında, yalnızca resimden aldığı türlerde -portre, ev içi dekoru, kasaba sahneleri, manzara, ölü doğa- fotoğraflar çekmekle kalmamış, bunun yanı sıra

kamerasını bir deniz kabuğu, (bir güneş mikroskobu sayesinde büyüttüğü) bir kelebeğin kanatları, çalışma odasındaki iki sıra kitabın bir bölümü üstünde deneyerek geliştirmişti. Ama onun malzemelerinin bir deniz kabuğu, kelebek kanatları ve rafındaki kitapları olduğu halen kolayca anlaşılabilecek durumdadır. Sıradan bakışla 'görme' daha fazla ihlal edildiğinde ve hedef seçilen nesne, etrafından yalıtılıp soyutlaştırıldığında, neyin 'güzel' sayılacağı konusunda yeni kabuller benimsenecekti. Güzel olan, gözün göremediği (ya da görmediği) şeye dönüşmüştü: yani, ancak fotoğraf makinesi marifetiyle sağlanan o [bütünü] parçalarına ayırıcı, yerinden koparıcı görmeye.

1915'te "Abstract Patterns Made by Bowls" ("Kâselerden Yapılan Soyut Kalıplar") başlığını verdiği bir fotoğraf çeken Paul Strand, 1917'de makine formlarının yakın çekim fotoğraflarına ağırlık verirken, 1920'lerde yakın çekim doğa çalışmalarına yönelmişti. Anlaşılan yakın çekim (ki onun en görkemli günleri 1920 ile 1935 yılları arasındaki dönemdi), sınırsız görsel haz vaat etmekteydi. Bu yeni yöntem ev eşyalarında, nü resimlerde (ressamların çalışmalarıyla fiilen tüketilmiş olduğu düşünülen bir malzeme olarak), doğanın ufak kozmolojilerinde aynı derecede şaşkınlık uyandırıcı bir etki yapıyordu. Fotoğraf, muhteşem rolüne sanat ile bilim arasında kurduğu köprüde kavuşacaktı; bu aşamada ressamlara verilen nasihat, mikro-fotoğrafların güzelliklerinden ve Moholy-Nagy'nin kitabı *Von Material zur Architektur*'da (Bauhaus tarafından 1928'de yayınlanmış ve İngilizce'ye *The New Vision* [Yeni Görüş] başlığıyla çevrilmiştir) yer alan havadan görüntülerden bir şeyler öğrenmeleriydi. İlk çok-satar fotoğraf albümlerinden biri olan ve çoğu yakın çekim olup, konuları tropik bir ağaç yaprağından bir çömlek-

çinin ellerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan 101 fotoğrafın yer aldığı Albert Renger-Patzsch'ın *Die Welt ist schön* (Dünya Güzeldir) başlıklı kitabı da aynı yıl çıkmıştı. Resim sanatı, dünyanın güzel olduğunu kanıtlama konusunda hiçbir zaman bu kadar utanmazca bir vaatte bulunmamıştır.

Soyutlayan göz (ki iki büyük dünya savaşı arasındaki dönemde, Edward Weston ve Minor White'ınkilerin yanı sıra Strand'in bazı parlak çalışmalarıyla temsil edilmektedir), ancak modernist ressamlarla heykeltraşların keşiflerinin ardından mümkün olabilmiştir. Her ikisi de kendi görme biçimleri ile Kandinsky ve Brancusi'ninkiler arasında bir benzerlik bulunduğunu kabul eden Strand ve Weston, Stieglitz'in görüntülerinin yumuşaklığına tepki olarak kübist üslûbun sert tarafına daha cazip gelmiş olabilir. Fakat bu, ancak etkinin öteki tarafa akmış olması kadar geçerlidir. 1909'da Stieglitz, *Camera Work* dergisinde, bu vesileyle yalnızca empresyonistlere -ki onların 'bulanık tanımlama' üslûbu kendisine oldukça esin vermişti- değinmekle birlikte fotoğrafın resim üzerindeki yadsınamaz etkisine işaret etmektedir.* Moholy-Nagy de *Yeni Görüş*'te

---

*) Fotoğrafın empresyonistleri çok etkilemiş olduğu, sanat tarihinin klişelerinden birisidir. Doğrusunu isterseniz, Stieglitz'in yaptığı gibi, "empresyonist ressamların, kesinlikle fotografik nitelik taşıyan bir kompozisyon üslûbuna bağlı kaldıkları"nı söylemek fazla abartı olmaz. Fotoğraf makinesinin gerçekliği ileri derecede polarize olmuş aydınlık ve karanlık alanlara dönüştürmesi, fotoğraflarda görüntünün dilediğince ve keyfi olarak kırpılması, fotoğrafçıların mekânı -özellikle arkaplanda kalan mekânı- anlaşılır kılınayı zerrece umursamamaları –Empresyonist ressamların, -düzleştirilmiş perspektif ve alışık olunmayan açılarla, ayrıca resmin kenarına dilim dilim yerleştirilmiş şekillerle yaptıkları deneyler doğrultusunda- ışığın özelliklerine bilimsel anlamda bir ilgi duydukları görüşünün başlıca esin kaynakları bunlardı. (Stieglitz'in 1909'da gözlemlediği gibi: "Onlar hayatı kırpıp dilimler halinde resmediyorlar.") Tarihsel bir ayrıntı: İlk empresyonist sergi Nisan 1874'te, Paris'te Boulevard des Capucines'de Nadar'ın fotoğraf stüdyosunda açılmıştı.

doğru bir şekilde, "Fotoğrafın tekniği ve ruhunun dolaysız ve dolaylı biçimde kübizmi etkilediği"ni saptamıştır. Ancak 1840'lardan itibaren, ressamlarla fotoğrafçıların birbirlerini karşılıklı olarak her yolla etkilemiş ve birbirlerinden usul-yordam çalmış olmalarına rağmen, fiilen yaptıkları işlemler birbirlerine temelden zıttı. Ressam kurar iken, fotoğrafçı ortaya çıkarıyordu. Şöyle ki, bir fotoğrafın konusuyla özdeşliği her zaman için bizim onu algılayışımızı belirlerdi; fakat bu, resimde mutlaka aynı şekilde işlemek zorunda değildi. Weston'ın 1931'de çektiği "Cabbage Leaf" ("Lahana Yaprağı") fotoğrafının konusu, buruşmuş bir kumaşın düşüşünü andırır; o yüzden, ne olduğunu belli etmek için bir başlığa ihtiyaç duyar. Demek istediğim, görüntü, amacına iki yolla ulaşır. Biçim göze hoş gelir, kaldı ki bu (sürpriz!) bir lahana yaprağının biçimidir. Eğer buruşuk kumaş olsaydı aynı ölçüde göze güzel görünmezdi. Biz 'güzelliği', daha önce güzel sanatlardan öğrendik. Dolayısıyla, üslûbun formel özellikleri (resmin temel sorunu budur), fotoğraf söz konusu olduğunda en iyi ihtimalle tali önemdedir, oysa fotoğrafta neyin fotoğrafının çekilmiş olduğu her zaman için asal önemdedir. Fotoğrafın her türlü kullanımının temelini oluşturan 'her fotoğrafın dünyanın bir parçası olduğu' varsayımı, bir fotoğrafa (eğer görüntüde görsel bir belirsizlik varsa, diyelim, çok yakından veya çok uzaktan görülüyorsa), dünyanın *hangi* kısmını gösterdiğini anlayana değin nasıl tepki gösterileceğini bilmediğimiz anlamına gelir. Aynı şekilde, sade bir taça benzeyen resim (Harodl Edgerton'ın 1936'da çektiği ünlü fotoğraf), onun bir süt damlası olduğunu anladığımızda çok daha ilginç hale gelmektedir.

Fotoğraf, genelde, şeyleri tanımanın bir aracı olarak kabul edilir. Thoreau, "Görmeden daha fazlasını söyleyemezsiniz," dediğinde, görmenin diğer duyular arasında öncelikli bir yere sahip olduğu kanısındaydı. Fakat Thoreau'nun aynı deyişi birkaç kuşak sonra Paul Strand tarafından, bu sefer fotoğrafı övmek amacıyla aktarıldığında, kulağımızda farklı bir anlamla çınlamıştır. Fotoğraf makineleri, 'görmek' suretiyle (mikrofotografi ve uzaktan saptamayla) daha derin kavramayı mümkün kılmadığı gibi, 'görme adına görme' fikrini benimseyerek, görmenin kendisini değiştirmişlerdir. Gözlem yapmak o sıralar ahlâki bir ödev katına çıkmaya başlamış olmasına rağmen, Thoreau hâlâ çok-duyuya dayalı bir dünyada yaşıyordu. O, başka duyulardan koparılmış bir 'görmek'ten değil, bağlam ('Doğa' dediği bağlam) dahilinde 'görmek'ten, yani, görmeye değer olduğunu düşündüğü şeyler hakkındaki belli önvarsayımlarla ilintili bir görmekten bahsediyordu. Strand, Thoreau'nun sözünü aktardığında, duyulara karşı başka bir tutumu (sanatlardaki bütün modernist hareketleri canlandıran bir yönde, algılanmaya değer şeyler hakkındaki inanışlardan bağımsız olarak, algının didaktik biçimde işlenmesi yolunu) benimsemiş olmaktadır.

Bu tutumun en etkili versiyonunu, fotoğrafın en başından itibaren insafsızca alanına tecavüz edip, pervasızca aşırmalar yaptığı ve hâlâ da onunla kıyasıya rekabet ettiği sanat olan resimde aramak gerekir. Genelgeçer düşünceye göre, fotoğrafın yaptığı, ressamın 'gerçekliğin doğru sureti olan resimler sunma' görevini gasp etmekti. "Ressam bundan dolayı kalpten minnettarlık duymalıdır," görüşünde ısrar eden Weston'a bakılırsa, kendisinden önceki

ve sonraki birçok fotoğrafçının benimsediği üzere, bu gasp fiilen bir kurtuluş arayışıydı. O zamana değin resim sanatının tekelinde bulunan gerçekçi görüntü oluşturma görevini devralan fotoğraf, resmi en büyük modernist işinden -soyutlamadan- kurtarmıştı. Fakat fotoğrafın resim üzerindeki etkisi, aynı derecede keskin ve belirgin değildi. Öyle ki, fotoğraf sahneye girdiği zaman, resim zaten ve kendi inisiyatifiyle, gerçekçi temsilin alanından uzun çekilişine başlamış durumdaydı (Turner 1775'te, Fox Talbot 1800'de doğmuşlardı); fotoğrafın hızla ve tam bir başarıyla istila etmeye başladığı topraklar, muhtemelen zaten terk edilmeye yüz tutmuştu. (On dokuzuncu yüzyıl resminin temsil alanındaki yadsınamaz başarılarının istikrarsızlığının en açık haliyle görüldüğü yer, portre resminin yazgısıdır. Ve burada, fotografik imgelerden çok şey alan Francis Bacon ve Andy Warhol gibi parlak istisnalarla, hemen hemen bütün iddialı ressamların ilgi alanının dışında kalmaya başlamış ve giderek ressamın karşısına oturttuğu modelden ziyade, resmin kendisine odaklanmaya yüz tutmuş bir türden bahsetmekteyiz.)

Resim ile fotoğraf arasındaki ilişkinin -standart yorumlarda atlanan- başka bir önemli yönü, bazı fotoğrafçıların -ressamların baş edemeyeceği- ultra-gerçekçi zaferleriyle yetinmeye yanaşmamalarına bağlı olarak, fotoğrafın ele geçirdiği yeni toprakların sınırlarının hemen genişlemeye başlamasıdır. Bu bakımdan, fotoğrafın iki ünlü mucidinden Daguerre, natüralist ressamın temsil alanının ötesinden geçmeyi asla tasarlamamışken, Fox Talbot, fotoğraf makinesinin resim sanatının hiçbir zaman aktaramadığı ve normalde çıplak gözün ayırt edemediği

formlarla ayrıntıları yakalama kapasitesine sahip olduğunu derhal kavramıştı. Dolayısıyla fotoğrafçılar, zamanla daha soyut görüntüler peşine düşenlerin arasına katılarak, modernist ressamların mimetik olanı salt resim oluşturma diye görmezlikten gelmelerini hatırlatan bir kararsızlıkla yola çıkmışlardı. Öyle tercih ederseniz, buradaki duruma 'ressamın öcü' de diyebilirsiniz. Birçok profesyonel fotoğrafçının gerçekliği kayda geçirmekten oldukça farklı bir şey yaptıkları iddiası, resim sanatının fotoğraf üzerindeki muazzam boyutlu karşı-etkisinin en belirgin göstergesidir. Fakat fotoğrafçılar, algının içkin değerine ilişkin olarak uygulanan ve malzemenin (göreli) önemi hakkındaki -yüz yılı aşkın bir süredir gelişkin resme egemen olduğu bilinen- bazı tutumları ne kadar paylaşmaya başlamış olurlarsa olsunlar, onların bu tutumları hayata geçirme yolları resim sanatınınkilerle kesinlikle aynı şekilde olamazdı. Çünkü, konusunu asla aşamaması fotoğrafın doğasından geliyordu, oysa resim kendi konusunun ötesine geçebilirdi. Kaldı ki fotoğrafın, bir anlamıyla modernist resmin nihai amacı olan 'görsel'in sınırlarını aşabilmesi de mümkün değildi.

Modernist tutumun fotoğrafla en ilintili olan versiyonunu resimde aramamak gerekir –resim sanatının ne o zamanki (fotoğrafın fethine -ya da, onu özgürlüğüne kavuşturmasına- maruz kaldığı devirdeki), hele hele ne de şimdiki halinde. Süper-gerçekçilik (ki bu, salt fotoğrafları taklit etmekle yetinmeyen, resmin daha da büyük çaplı bir gerçekliğe benzerlik yanılsaması yaratabileceğini gösterneyi de hedefleyen foto-gerçekçiliğin canlanmış halidir) gibi marjinal fenomenleri saymazsak, resme yön veren hâlâ bü-

yük ölçüde Duchamp'ın 'yalnızca retinal' diye adlandırdığı şeyden duyulan şüphedir. Fotoğrafın ethosu (Moholy-Nagy'nin deyişiyle, bizi 'yoğun görme'ye alıştırarak eğitmesi), resim sanatınınkinden ziyade modernist şiirin ethosuna daha yakın görünmektedir. Resim giderek daha kavramsal nitelik kazanırken, şiir (Apollinaire, Eliot, Pound ve William Carlos Williams'dan beri) kendini giderek daha fazla görsel olanla bağlantılı şekilde tanımlamıştır. (Williams'ın açıkça savunduğu gibi, "Şeyler dışında bir gerçek yoktur".) Şiirin somutluğa ve şiir dilinin özerkliğine bağlılığı, fotoğrafın 'saf görme'ye bağlılığıyla paralellik taşır. Süreksizlik, kopuk kopuk formlar ve (onlara yepyeni bir açıdan bakmak için şeyleri bağlamlarından başka yönlere çekmek ve mecburi ama keyfi bir doğrultuda, şeyleri eksilterek bir arada tutmak suretiyle) bu tür eksiklikleri telafi edici bir birlik, hem şiirin hem de fotoğrafın yapısında içerilidir.

Fotoğraf çeken çoğu insan, genel kabul görmüş 'güzel' anlayışını sadece sürdürmekle yetinirken, iddialı profesyoneller genellikle çalışmalarıyla bu tür bir anlayışa meydan okudukları kanısındadırlar. Weston gibi cesur modernistlere göre, fotoğrafçının çabası elitist, kehanetvari, yıkıcı ve ifşa edicidir. Fotoğrafçılar Blake'ci 'duyuları temizleme' görevini, 'etraflarındaki canlı dünyayı başkalarının gözlerinin önüne serme', hatta Weston'ın kendi çalışmasında belirttiği üzere, 'başkalarına göremedikleri şeylerle neleri kaçırdıklarını gösterme' işini kendilerinin üstlendikleri iddiasındadırlar.

Weston (Strand gibi) fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorununun kendisini pek ilgilendirmediğini iddia etmesi-

ne rağmen, onun fotoğraftan beklentileri 'sanatçı olarak fotoğrafçı'ya dair öngörülen bütün romantik varsayımları kapsamaktaydı. 1920'lere gelindiğinde, bazı fotoğrafçılar öncü bir sanatı icra etmekte oldukları retoriğini güvenle sahiplenmiştiler; fotoğraf makinesiyle silahlanmış olarak, konformist duyarlılıklarla çetin bir mücadeleye tutuşuyor, Pound'un 'Yenilenin!' çağrısını hayata geçirmeye çalışıyorlardı. Weston, muktedirlere has bir kibirle şunu söylüyordu: "Günümüzün ruhunu taşımaya en aday sanat, yumuşak ve yüreksiz resim değil, fotoğraftır." Weston'ın 1930 ile 1932 arasındaki günlükleri, yani *Daybooks*, fotoğrafçıların fiilen icra etmekte oldukları görsel şok terapinin önemine dair açıklamalarla ve eli kulağında olan değişimi haber veren heyecanlı önsezilerle doludur. "Eski idealler her yönüyle çatırdayıp çöküyor; kesinlikle uzlaşmaz bir yerde duran fotoğraf makinesinin görüşü, hayatın yeniden değerlendirilmesinde dünya çapında bir güç haline geldi ve belli ki bu konumu daha da pekişecek."

Weston'ın fotoğrafçının yarışçı bir özellik taşıdığına dair görüşü, D.H. Lawrence'in yaygınlaştırdığı 1920'lerin 'heroik dirimselliği'yle şunlar gibi birçok ortak temaya sahiptir: duyusal hayatın olumlanması, burjuvazinin cinsel ikiyüzlülüğüne duyulan öfke, manevi ödevlerin yerine getirilmesinde bencilliğin devreye sokulması, doğayla bütünleşme çağrıları, vb. (Weston'ın fotoğraf için kullandığı niteleme, onun "kendi kendini geliştirmenin bir yolu, temel formların bütün dışavurumlarını -kaynak olarak, doğayı- keşfetmenin ve onlarla özdeşmenin bir aracı" olduğudur.) Gelgelelim, Lawrence duyulara dayalı beğeniye eski itibarını yeniden kazandırmayı arzularken, fotoğrafçı

-tutkuları Lawrence'ınkileri fazlasıyla hatırlatsa bile- ister istemez tek bir duyunun -görme duyusunun- öne çıktığında ısrar etmektedir. Yine, Weston'ın savlarına ters düşen bir şekilde, fotografik görme (gerçekliğe sanki o, potansiyel fotoğraflardan oluşan bir seriymiş gibi bakma) alışkanlığı, doğayla birlik kurmak şöyle dursun, doğadan iyice yabancılaşıp uzaklaşmaya sebep olacaktır.

Onu savunan iddialar iyice incelendiğinde, fotografik görmenin esasen bir tür ayrıştırıcı görme pratiği (fotoğraf makinesi ile insan gözünün odaklanışı ve perspektifi değerlendirme yolları arasındaki nesnel zıtlıkların pekiştirdiği öznel bir alışkanlık) olduğu anlaşılacaktır. Fotoğraf çekilmeye başlanan ilk devirlerde bu zıtlıklar insanların daha fazla dikkatini çekiyordu. Fakat aynı insanlar, fotoğraflar vasıtasıyla düşünmeye başladıkları andan itibaren, fotografik çarpıtmadan bahsetmeyi bırakacaklardı. (William Ivins, Jr.'ın işaret ettiği üzere, artık insanların kendileri deli gibi bu çarpıtmanın peşindeydiler.) Demek ki, fotoğrafın kalıcı başarılarından birisi, canlı varlıkları şeylere, şeyleri de canlı varlıklara döndürme stratejisi olmuştur. Weston'ın 1929'da ve 1930'da fotoğrafını çektiği biberler, yine kendisinin çektiği çıplak kadın fotoğraflarının çok ender uyandırdığı biçimde şehvetle yüklüdür. Gerek nü'ler gerekse biberler, formlarıyla oynanarak fotoğraflanmıştır; ancak beden, tipik biçimde kendi üstüne eğilmiş, kol ve bacakları kırpılmış, teni olağan ışığın ve odaklamanın imkân verdiği ölçüde opak hale getirilmiş, bu suretle bedenin şeklinin soyutluğu derinleştirilerek, duyusallığı azaltılmış iken, biberler, hepsini alacak şekilde yakından çekilmiş, kabuğu parlatılıp yağlanmıştır. Ortaya çıkan so-

nuçsa, oldukça tarafsız bir şekle bürünmüş erotik müstehcenliğin keşfi ve bu müstehcenliğe görünüşte dokunulabileceği duygusunun yoğunlaştırılmasıdır.

Endüstriyel ve bilimsel fotoğraflarda Bauhaus tasarımcılarının gözlerini kamaştıran yan, formların güzelliğiydi; nitekim fotoğraf makinesi, metalurjistlerin ve kristalografların çektiklerine kıyasla, form bakımından daha ilginç olan çok az görüntüyü kayda geçirmiştir. Fakat Bauhaus'un fotoğraf yaklaşımı da gözle görülür bir egemenlik kuramamıştır. Şimdi hiç kimse, fotoğraflarda gösterilen güzelliği, bilimsel mikrofotoğrafçılığın temsil edebileceğini düşünmez. Fotoğrafta 'güzel' ekseninde oluşan ana gelenekte, güzellik fotoğrafa insani bir kararın damgasının vurulmasını (iyi fotoğrafı bu damganın sağlayacağı, iyi fotoğrafın belli bir yorumla ortaya çıkacağı görüşünün benimsenmesini) gerektirir. Kaldı ki, Weston'ın 1925'te Meksika'da çektiği bir fotoğraflar serisinin konusunu oluşturan hela taşının zarif formunu gözler önüne seren etmenin, bir kar tanesi ya da kömür fosilinin şiirsel boyutundan daha önemli olduğu kanıtlanmıştır.)

Weston'a göre, güzelliğin kendisi yıkıcıydı –kendisinin iddialı nü fotoğraflarının yol açtığı skandalla bazı insanların incinmesi bu saptamanın doğruluğunun bir göstergesiydi. (Aslına bakılırsa, çıplak kadın fotoğrafçılığını saygın haline getiren sanatçı -André Kertész ile Bill Brandt'ın peşinden- Weston'dı.) Şimdi fotoğrafçılar, çektikleri karelere yansıyan sıradan insani çizgileri vurgulamaya daha yatkınlar. Fotoğrafçılar güzelliği aramaktan hâlâ vazgeçmemiş olsalar da, fotoğrafın artık -güzelliğin kanatları altında- psişik bir yenilik getirdiği düşünülme-

mektedir. Fotoğrafı gerçekten yeni bir görme biçimi (görmenin kesin, zekice, hatta bilimsel bir biçimi) olarak kavrayan Weston ve Cartier-Bresson gibi iddialı modernistler, Robert Frank gibi yeni görme standartları koyduğu iddiasında asla bulunmayan bir kuşak sonranın fotoğrafçılarını tam cepheden karşılarında bulmuşlardır. Weston'ın "fotoğrafın dünyayı yepyeni bir şekilde görmenin penceresini açtığı" şeklindeki savı, yirminci yüzyılın ilk üçte birlik döneminde bütün sanatlarda modernizme bağlanan -boşa çıktığı çoktan anlaşılmış olan- aşırı iyimser umutların tipik bir ürünüdür. Fotoğraf makinesi psişik bir devrim gerçekleştirmiş olmakla birlikte, bunun Weston'ın tasavvur ettiği pozitif, romantik anlamda olduğunu söylemek pek kolay değildir.

Fotoğraf, alışılmış görme biçiminin kalıbını kırdığı ölçüde, başka bir görme alışkanlığı yaratır (bu başka görme biçimini de hem yoğun hem serinkanlı, hem meraklı hem mesafeli, hem önemsiz ayrıntılara, hem aykırı şeylere düşkün diye tanımlayabiliriz). Yine de fotografik görmenin, alelade görmeyi aştığı izlenimi uyandırması için, (ister konu ya da malzeme, isterse teknik bakımdan olsun) yeni şoklarla sürekli olarak yenilenmesi gerekmektedir. Bunun sebebi, fotoğrafçıların ortaya koydukları şeylerle meydan okudukları 'görme'nin, fotoğraflara uyum sağlamaya yatkın olmasıdır. 1920'lerde Strand'in, 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların başlarında Weston'ın avangard ufku çok çabuk özümsenmişti. Bu sanatçıların bitkileri, kabukları, yaprakları, zamanla kuruyan ağaçları, yosunları, sularla sürüklenen ağaç dallarını, aşınmış kayaları, pelikanların kanatlarını, toplaşmış selvi köklerini ve boğumlu işçi ellerini ko-

nu alan titiz yakın çekim çalışmaları, salt fotografik bir görme biçiminin klişelerine dönüşmüş durumdadır. Eskiden çok zeki gözlerin görebildiği şeyleri artık herkes görebilmektedir. Fotoğraf terbiyesi almış herkes, eskiden salt 'edebi çalım'a dahil olan şeyi, bedenin coğrafyasını zihninde canlandırabilecek durumdadır: Sözgelimi, hamile bir kadının, bedenini bir tümsek olduğu izlenimi uyandıracak şekilde fotoğrafını çekmek, bir tümseği de hamile bir kadının vücudu gibi göstermek bunun en etkileyici örneklerindendir.

Güzellikle ilgili belli kabullerin artık geçersiz kalışının, fakat bazı kabullerin de geçerliliğini hâlâ koruyor olmasının sebebini tamamen aşinalığın çoğalmasıyla açıklayamayız. Bu açıdan söz konusu olan yıpranıp aşınma, algısal olduğu kadar ahlâkidir. Strand ve Weston'ın bu güzellik nosyonlarının neden bu kadar bayağılaştığını tahayyül etmeleri mümkün değildi gerçi, yine de kusursuz bir güzellik idealinde -Weston'ın yaptığı gibi- pek fazla ısrar edilmemesi kaçınılmaz görünmektedir. Ressam -Weston'a göre daima "doğayı kendi müdahalesiyle iyi göstermeye çalıştığı" halde, fotoğrafçı "doğanın sonsuz sayıda kusursuz 'kompozisyonlar' sunduğu"nu, her yere düzen koyduğunu kanıtlamıştır. Modernistlerin militanca savundukları estetik arılık arayışlarının arkasında, dünyanın hayret uyandıracak derecede cömertçe kabullenilişi yatar. Fotoğrafla uğraştığı yılların çoğunu Kaliforniya sahilinde Carmel kıyısında (1920'lerin Walden'i) geçiren Weston'a göre, güzelliği ve düzeni bulmak görece kolay bir şey iken; Strand'den ve kariyerine mimarlık fotoğrafları ve kentli insanların tür fotoğraflarını çekerek başlayan bir New York'lu

ile sonraki kuşağın fotoğrafçısı Aaron Siskind'e göre, sorun düzen yaratma sorunudur. Siskind şöyle yazmıştır: "Bir fotoğraf çektiğimde bunun, temel koşulu düzen olan, tamamen yeni, eksiksiz ve kendine yeterli bir şey olmasını isterim." Cartier-Bresson'a göre, fotoğraf çekmek "dünyanın yapısını bulmak, formun saf zevkiyle coşmak", "bütün bu kaosun ortasında bir düzenin varlığı"nı ifşa etmekti. (Biraz yapmacık konuşulduğu izlenimi vermeden 'kusursuz dünya'dan bahsetmek mümkün olamayabilirdi çünkü.) Ancak, dünyanın mükemmelliğini gözler önüne sermek, fotoğrafın taşıyamayacağı kadar fazla duygusal, fazla tarih-dışı bir güzellik anlayışına denk geliyordu. Strand'den bile daha kararlı bir şekilde soyutlamanın, formları keşfetmenin peşine düşmüş olan Weston, Strand'e kıyasla çalışmalarını çok daha dar bir alanda yoğunlaştırmıştı. Bu yüzden Weston, hiçbir zaman toplumsal bilinç kaygısı güden fotoğraflar çekmeye kalkışmamıştı; 1923 ile 1927 yılları arasında Meksika'da geçirdiği dönem haricinde de şehirlerden hep uzak durmuştu. Fakat Cartier-Bresson gibi Strand de kent hayatının pitoresk yıkıntıları ve hasarlı köşelerini çok büyülü buluyorlardı. Ancak hem Strand hem de Cartier-Bresson (aynı bağlamda Walker Evans'ın da adı anılabilir), doğadan bucak bucak kaçmakla birlikte, hâlâ her yerde düzeni yakalayan aynı müşkülpesent gözleriyle fotoğraf çekmeye devam ediyorlardı.

Stieglitz ile Strand ve Weston'ın görüşü (şöyle ki, fotoğrafların her şeyden önce güzel olması, yani, güzel bir şekilde çekilmiş olması fikri), günümüzün düzensizlik gerçeği karşısında ziyadesiyle tutarsız ve aptalca görünmektedir: Şimdi, Bauhaus'cu fotoğraf görüşünün arkasında yatan bi-

lim ve teknolojiye iyimser bakış bile neredeyse ölümcül bir etki yapmaktadır. Weston'ın görüntüleri -ne kadar hayranlık uyandırıcı, ne kadar güzel olursa olsun- birçok insanın gözünde ilginçliğini giderek kaybederken, on dokuzuncu yıl ortası İngiliz ve Fransız ilkel fotoğrafçılarının ve -örneğin- Atget'in çektikleri her zamankinden daha büyüleyicidir. Weston'ın *Daybooks*'unda Atget'e atfen yazdığı 'iyi bir teknisyen olmadığı' saptaması, Weston'ın görüşleri ile çağdaş beğenilerden uzaklığı arasındaki tutarlılığı son derece iyi yansıtmaktadır. "Halasyon* çok şeyi ıskartaya çıkardı, renk düzeltmesi de iyi olmuyor," diye belirtir Weston; "Atget malzemesini keskin içgüdüleriyle seçerken, kayıtta zayıf kalıyor –kurgusu da bağışlanamaz derecede... bu yüzden insanda, gerçek olanı yakalayamadığı duygusu bırakıyor." Oysa çağın beğenisi, Atget'in ve diğer fotoğraf ustalarının halka mal olmuş geleneklerinden ziyade, mükemmel baskıya atfettiği aşırı önemden dolayı Weston'ı kusurlu bulmaktadır. Kusurlu teknik, tam da Doğa ile Güzellik arasındaki dengeli denklemi bozduğu için benimsenmeye başlamıştır. Öyle ki, gerek Ansel Adams'ın (Weston'ın en ünlü müridi) görkemli manzaralarıyla gerekse Bauhaus geleneğindeki son önemli fotoğrafların sahibi Andreas Feininger'in *The Anatomy of Nature*'unun (Doğanın Anatomisi, 1965), devrin kirletilmiş doğasını yansıtan fotografik görüntülerdeki beğeni farklılıklarıyla ortaya konan şey şudur: Doğa, üzerinde kafa yorulan bir nesne olmaktan ziyade, artık giderek bir nostalji malzemesi ve kızgınlık hedefi niteliğine bürünmeye başlamıştır.

---

*) Işığın makinenin arka yüzeyine çarparak yansıması ve yeniden duyarlı katmana -netliğini kaybederek- dönerek filmi etkilemesine verilen isim. (ç.n.)

Geriye dönüp baktığımızda bu biçimci güzellik ideallerini belirli bir tarihsel atmosferle, modern çağın getirdiği iyimserlikle (yeni ufuk, yeni çağ) ilişkilendirmemiz mümkün gözükürken, hem Weston'ın hem de Bauhaus ekolünün temsil ettiği fotografik arılık standartlarının gerilemesi de son onyılların ahlâki çöküşüyle birlikte gerçekleşmiştir. Şu an içinde yaşadığımız tarihsel kesitin 'inanç yitimi' atmosferine baktığımızdaysa, formalist anlayışın zaman-dışı güzellik görüşü giderek anlamını kaybedebilir. Şimdi, geçmişin fotoğraflarının yeniden değerlendirilmesinin önünü açan daha kasvetli, zamana bağlı güzellik modelleri öne çıkmıştır; 'Güzel' olana karşı belirgin bir soğukluk duyan son kuşakların fotoğrafçıları da, son kertede yatıştırıcı bir 'basitleştirilmiş form' (Weston'ın deyişi) yerine düzensizliği göstermeyi, çoğunlukla sarsıcı nitelikteki bir anekdotu çıkarıp ayırmayı tercih etmektedirler. Öte yandan, hemen ve poz verdirilmeden çekilmiş, genellikle de kaba içerikli fotoğrafların güzelliği değil, hakikati ortaya çıkarmayı amaçlamış olmasına rağmen, fotoğraf hâlâ -çektiği şeyi- güzelleştirir. Gerçekten, fotoğrafın en kalıcı zaferi, mütevazı, saçma ve yıpranmış şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneğine sahip oluşudur. En azından, 'gerçek' olan şey bir pathos'a sahiptir. O pathos da –güzelliktir. (Sözgelimi, yoksullardaki güzellik.)

Weston'ın delicesine sevdiği oğullarından birinin ünlü fotoğrafı "Torso of Neil" (Neil'in Gövdesi, 1925), fotoğrafı çekilen kişinin biçimli vücudu, cesurca kompozisyonu ve titiz ışıklandırmasından dolayı güzel görünmektedir –hünerin ve beğeninin ürünü olan bir güzelliktir bu. Jacob Riis'in 1887 ile 1890 yılları arasında çekilmiş, kaba flaşlı fo-

toğrafları, konularının (kasvetli ve dağınık yerlerde yaşayan belirsiz yaşlardaki New York'lu kenar semt sakinleri) gücünden ve tonal değerlerin denetlenememesi sonucu, 'yanlış' bir çerçeveye alınmalarının ve belirgin kontrastlarının isabetliliğinden dolayı güzel görünmektedir –amatörlüğün ya da öylesine yapılmış çekimlerin ürünü olan bir güzelliktir bu da. Fotoğraflara biçilen değer, her zaman bu tür estetik çifte standartlarla belirlenmez. İlk başta, tasarımın bilinçle yapılmasını ve gerekli olmayan öğelerin elenmesini gerektiren resim sanatının normlarıyla ölçülen fotografik görmenin özgün başarılarının, son zamanlara değin, uzun uzun kafa yorarak ve gayret sarf ederek sanat standartlarını tutturacak şekilde, fotoğraf makinesinin mekanik niteliğini aşmanın yolunu bulmuş o görece az sayıdaki fotoğrafçıların çalışmalarıyla paralel olduğu düşünülüyordu. Oysa şimdi açığa çıkmış olan durum, fotoğraf makinesinin mekanik ya da naifçe kullanılması ile çok üst düzeydeki biçimsel güzellik arasında hiçbir içsel çelişkinin bulunmadığı, her türlü fotoğrafta biçimsel güzelliğin bir şekilde var olduğudur –işlevsel nitelikteki mütevazı şipsak fotoğraflar da görsel açıdan, en gözde güzel sanat fotoğrafları kadar ilginç, etkileyici ve güzel gelebilir insanlara. Biçime özgü standartların bu şekilde demokratikleşmesi, fotoğrafın güzellik nosyonunu demokratikleştirmesinin mantıksal karşılığıdır. Geleneksel bakımdan emsal oluşturacak modellerle birlikte anılan güzellik (ki klasik Yunanlıların temsili sanatı yalnızca gençliği, bedenin en kusursuz halini göstermekteydi), her yerde var olduğu haliyle fotoğraflar vasıtasıyla gözler önüne serilmiştir. Kendilerini sırf fotoğraf makinesi uğruna güzelleştiren in-

sanların yanı sıra, çirkin ve kederli kişiler de bu sayede güzellikle tanışmış olacaklardır.

Fotoğrafçılara bakılırsa, dünyayı süsleme çabaları ile bunun karşısında dünyanın maskesini indirme gayretleri arasında nihayetinde hiçbir farklılık -estetik bir üstünlük ölçütü- yoktur. Çektikleri portrelerde rötuş yapmayı kendilerine zul gören -Nadar'dan sonraki iddialı portre fotoğrafçıları için bir onur meselesiydi bu- fotoğrafçılar bile, modellerini çeşitli yollarla, merceğin görüntüyü fazla göze batırıcı bakışından korumaya çalışıyorlardı. Portre fotoğrafçılarının peşine düştüğü tipik konulardan birisi de, onları gerçekten ideal bir güzelliğe sahip şöhretlerin yüzlerinden (mesela, Greta Garbo) koruyacak şekilde 'gerçek' yüzler arayışıdır (bu arayışa en uygun kümeler de genellikle tanınmamış insanlar, yoksullar, sosyal bir güvenceden yoksun kimseler, yaşlılar, deliler, yani fotoğraf makinesinin mütecaviz ihlallerine aldırış etmeyen -ya da buna karşı koyamayacak denli güçsüz- kişiler olur). Strand'in 1916'da kent kurbanı iki portresi "Blind Woman" ("Kör Kadın") ile "Man" ("Erkek"), yakın çekimlerle sürdürülen bu arayışın ilk ürünlerindendir. Almanya'da yaşanan buhranın en ağır yıllarında Helmar Lerski, 1931'de *Köpfe des Alltags* (Günlük Yüzler) başlığıyla yayınladığı acınası yüzlerden bir albüm yapmıştı. Larski'nin (büsbüyük gözenekleri, yüzleri ve vücutlarındaki kırışıklıklar ve lekeli derileriyle kabaca yansıtılan) 'objektif karakter çalışmaları' diye nitelediği çalışmanın ücretli modelleri, iş bulma kurumundan bulunmuş işsiz hizmetliler, dilenciler, çöpçüler, işportacılar ve çamaşırcı kadınlardı.

Fotoğraf makinesi pekâlâ müşfik olabilir; ama zalim olmakta da uzmandır. Yine de fotoğraf makinesinin zalimliği, fotografik beğeniye yön veren sürrealist tercihlere bakılırsa, sadece başka türde bir güzellik ortaya çıkarmaya yarar. Dolayısıyla, moda fotoğrafçılığı bir şeyin bir fotoğrafta gerçek hayattakinden daha güzel olabileceği düsturuna dayanırken, modaya hizmet eden bazı fotoğrafçıların fotojenik-olmamayı da cazip bulmaları şaşırtıcı değildir. Avedon'ın -pohpohlamaya yönelik- moda fotoğrafçılığı ile *The One Who Refuses to Flatter*'da (Pohpohlanmayı Reddeden Kişi) sergilediği (örneğin, 1972'de ölmekte olan babasını çektiği harika güzellikteki ama acımasız portreleri), birbirlerini kusursuz bir biçimde tamamlarlar. Portre resminin -konusunu oluşturan kişiyi süslemek ya da ideal halini ortaya koymak şeklindeki- geleneksel işlevi, gündelik fotoğraflar ile ticari fotoğrafçılığın amacı olmaya devam etmektedir, gelgelelim bu tür çalışmaların, sanat olarak düşünülen fotografik eserlerdeki yerinin sınırlı kalacağı açıkça ortadadır. Genel bir ifadeyle, onur payesi Cordelia'larda* kalmıştır.

Geleneksel düzlemde 'güzel' olarak kabul edilen ölçüye karşı belirli bir tepkiyi temsil eden fotoğraf, 'estetik beğeni'niyi oluşturan ölçütleri muazzam derecede genişletmemize yaramıştır. Bazen bu tepki 'hakikat' adına gösterilir. Bazen de 'ince zevklilik' ya da 'daha güzel yalanlar uydurma' adına: Demek ki, moda fotoğrafçılığı, on yılı aşkın bir zamandır, sürrealizmin yanılmaz etkisini gösteren sarsıcı jestlerden oluşan bir repertuar geliştirmektedir. ("Güzellik *sarsıcı* olur," diye yazıyordu Breton, "ya da hiç olmaz".) En hoşgörülü haber-fotoğrafçılığı bile, aynı anda

*) Shakespeare'in *Kral Lear*'inde kralın, babasına yaltaklanmadığı için evlatlıktan reddettiği ve 'iyi'nin timsali olan bahtsız küçük kızı. (ç.n.)

iki tür beklentiyi karşılama baskısı altındadır: fotoğraflara büyük ölçüde sürrealist anlayışla bakmamızın sonucu olan beklentiler ile, bazı fotoğrafların dünyaya dair gerçek ve önemli bilgiler sunduğu inancımızın doğurduğu beklentiler. W. Eugene Smith'in 1960'ların sonlarında Japon balıkçı köyü Minamata'da çektiği fotoğraflar (ki bu balıkçı köyünün sakinleri çoğunlukla sakattı ve cıva zehirlenmesinden dolayı yavaş yavaş ölüyorlardı), öfkemizi uyandıran bir ıstırabı belgeledikleri için üstümüzde sarsıcı bir etki bırakırlar –ve sürrealist güzellik standartlarına uyan bir şekilde, müthiş birer Istırap fotoğrafları oldukları için de bize uzak kalırlar. Smith'in annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan çocuk fotoğrafı, Artaud'nun modern dramaturjinin asıl konusu olarak gösterdiği veba kurbanları dünyası açısından bir Pietà'dır*; gerçekten de, bu serinin bütün fotoğrafları Artaud'nun Zulüm Tiyatrosu'na çok uygun görüntülerdir.

Her fotoğraf ancak bir parçayı, bir kesiti temsil ettiği için, onun ahlâki ve duygusal ağırlığı da onun nereye eklendiğine bağlıdır. Bir fotoğraf, hangi bağlamda görüldüğüne göre değişir: Bu yüzden Smith'in Minamata fotoğrafları, onlara bir kontakt baskıda, bir galeride, bir siyasal gösteride, bir polis dosyasında, bir fotoğraf dergisinde, bir kitabın içinde, bir evin oturma odasının duvarında bakıldığında hep bir diğerinden daha farklı görünecektir. Benzeri ortamların hepsi akla, fotoğrafların bambaşka kullanımlarını getirir, fakat bu kullanım biçimlerinin hiçbirinden onun kesin anlamını çıkartmak gibi bir durum da söz konusu değildir. Wittgenstein'ın sözcükler için ileri sürdü-

---

*) Kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem Ana heykeli bu adla anılır. (ç.n.)

güne benzer şekilde, anlamı oluşturan, kullanımdır –bu saptama tek tek her fotoğraf için de geçerlidir. Kaldı ki, fotoğrafların varlığı ve çoğalmaları, 'anlam' kavramının aşınmasına, hakikatin modern liberal bilincin tartışmasız kabullendiği göreli gerçeklere ayrılmasına bu şekilde katkıda bulunmaktadır.

Toplumsal kaygılar güden fotoğrafçılar, çalışmalarının bir tür kalıcı anlam taşıyabileceğini, hakikati ortaya çıkarabileceğini varsayarlar. Fakat kısmen fotoğraf -her daim- bir bağlam dahilinde bir nesneyi temsil ettiğinden, bu anlamın içi mutlaka boşalacaktır; şöyle ki, fotoğrafın dolaysız biçimde -özellikle de siyasal alanda- nasıl kullanılacağını belirleyen bağlamın yerini, kaçınılmaz olarak bu tür kullanımların giderek zayıfladığı ve anlamını kaybettiği bağlamlar alabilir. Fotoğrafın başlıca karakteristik özelliklerinden birisi, ilk başta kullanım biçimlerinin değişmesine sebep olan, sonraki kullanımların -en dikkat çekicisi, her fotoğrafın içine dahil edilebileceği sanatsal söylemin- giderek daha ağır basmaya başladığı bu süreçtir. Kendileri de birer görüntüyü temsil eden fotoğraflar, başından itibaren bizi kâh hayata kâh diğer görüntülere yönlendirirler. Bolivya'daki resmi yetkililerin Ekim 1967'de dünya basınına geçtikleri, etrafında Bolivyalı bir albay, ABD'li bir istihbarat ajanı, çok sayıda gazeteciyle askerin olduğu halde bir ahırdaki çimento teknesinin üstünde duran Che Guevara'nın ölmüş bedenini gösteren fotoğraf, yalnızca çağdaş Latin Amerika tarihinin katı gerçekliklerini özetlemekle kalmaz, bunun yanı sıra, John Berger'ın işaret ettiği doğrultuda, Mantegna'nın "Dead Christ"i ("Ölü İsa") ya da Rembrandt'ın "The Anatomy Lesson of Professor Tulp"ıyla

("Profesör Tulp'ın Anatomi Dersi") -kasıtsız- bir benzerlik sergiler. Che'nin fotoğrafının bizi zorlayan yanı, onun kısmen -bir kompozisyon olarak- yukarıda anılan bu tablolarla paylaştığı özelliklerden kaynaklanır. Gerçekten, fotoğrafın ne ölçüde unutulamaz bir nitelik taşıdığı, onun siyasal boyutundan arındırılma, başka bir deyişle, zamanötesi bir resim haline gelme potansiyelinin göstergesidir.

Fotoğraf üzerine en iyi yazılar, fotoğrafa gönül veren ama fotoğrafın o hiç değişmeyen güzelleştirme eğiliminden tedirginlik duyan ahlâkçıların (Marksistlerin ya da Marksist adaylarının) kaleminden çıkmıştır. Walter Benjamin'in 1934'te, Paris'te Faşizm İncemeleri Enstitüsü'nde yaptığı bir konuşmada gözlemlediği şekilde:

> Fotoğraf makinesi, döküntü bir apartmanı ya da bir çöp yığınını, onlara bir yücelik katmadan fotoğraflayamaz duruma gelmiştir. Bu durumda bir nehrin üstüne kurulan barajdan ya da bir elektrik kablosu fabrikasından söz etmeye bile gerek kalmaz: Bunların önüne geldiğinde fotoğraf ancak 'ne kadar güzel' diyebilir... Fotoğraf, adi sefilliği bile modaya uygun, teknik bakımdan kusursuz bir şekilde işleyerek, zevk alınacak bir nesneye çevirmeyi başarmıştır.

Fotoğraf seven ahlâkçılar, her zaman için sözcüklerin fotoğraftaki resmi kurtarmasını umut ederler. (Bu, bir haber-fotoğrafçısının eserini sanata dönüştürmek için, fotoğrafları asıl altyazıları olmadan göstermeyi tercih eden müze küratörünün yaklaşımının tam zıttı yerde duran bir konumdur.) Zaten Benjamin de, bir fotoğrafın altına yazılacak doğru yazının, "onu modaya uygunluğun

tahribatlarından kurtarıp, devrimci bir kullanım değeri katacağı" kanısını taşımaktaydı. Benjamin'e göre, yazarlar başkalarına yol göstermek amacıyla fotoğraf çekmeye yönelmeliydiler.

Toplumsal kaygılar güden yazarlar hemen fotoğraf makinesine sarılan türde kişiler değillerdir, ancak fotoğrafların tanıklık ettiği gerçeği (James Agee'nin Walker Ewans'ın *Hadi, Meşhur İnsanları Övelim* albümündeki fotoğraflarına yazdığı metinlerde, ya da John Berger'ın ölü Che Guevara fotoğrafı üzerine denemesinde yaptığı gibi –ki bu deneme, Berger'ın estetik bakımdan ziyadesiyle doyurucu, ikonografik olarak da fazla müstehcen bulduğu bir fotoğrafın siyasal çağrışımları ve ahlâki anlamını pekiştirmeye çalışan bir şekilde, uzun bir altyazı ayarındadır) bütün çıplaklığıyla ortaya dökmeye girişmekten de geri durmamış, hatta buna gönüllü olmuşlardır. Godard ile Gorin'in kısa filmi *A Letter to Jane* (Jane'e Mektup, 1972), Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'a gittiği sırada çekilmiş bir fotoğrafının sert bir eleştirisi olarak, bir tür karşı-altyazı niteliğindedir. (Bu film ayrıca, bir fotoğrafın nasıl okunacağı, fotoğrafın çerçevesi, açısı, odaklanışının hiç de masumca olmayan niteliğini deşifre etme konusunda ders çıkarılacak denli iyi bir modeldir.) Jane Fonda'yı, kim olduğu bilinmeyen bir Vietnamlının Amerikan bombardımanlarının ölümcül tahribatlarını acı ve şefkat dolu bir yüz ifadesiyle dinlerken gösteren bu fotoğrafın, Fransa'daki resimli dergi *L'Express*'te yayınlandığında taşıdığı anlam, o resmi basına dağıtan Kuzey Vietnamlıların gözünde taşıdığı anlamı tamamen tersine çevirmektedir. Yayınlandığı ya da sergilendiği ortamın bir fotoğrafın

anlamını nasıl değiştirdiği konusunda daha da belirleyici nitelikli bir örnekse, *L'Express*'in uydurduğu altyazının, Kuzey Vietnamlıların bu fotoğrafın kendi devrimci amaçları nezdindeki kullanım değerini fiilen sabote etmesidir. Godard ve Gorin şuna işaret ederler: "Bu fotoğraf, benzeri her örneğinde olduğu gibi, fiziksel bakımdan dilsizdir. Fotoğraf, altında yazılı sözlerin diliyle konuşur." Aslına bakılırsa, sözcükler resimlerden daha yüksek, daha gür bir sesle konuşurlar. Resim yazılarıysa gözlerimizin önündeki kanıtları bastırmaya eğilimlidir; yine de hiçbir resim yazısı, bir fotoğrafın anlamını kalıcı olarak kısıtlayamaz ya da sabitleştiremez.

Ahlâkçıların bir fotoğraftan beklentisi, hiçbir fotoğrafın hiçbir yolla yapamayacağı şeyi yerine getirmesi, yani konuşmasıdır. Fotoğraf yazısı, eksik sözdür; oysa onun, hakikat adına konuşacağı umulmuştur. Gelgelelim, tam anlamıyla doğru bir resim yazısı dahi, en fazla, altına yazıldığı fotoğrafın bir yorumu olabilir, ki bu da ister istemez sınırlı bir yorum olarak kalacaktır. Üstelik altyazı eldiveni kolayca takılıp çıkarılan bir şeydir; bir fotoğrafın (ya da fotoğraf serisinin) desteklemeyi amaçladığı herhangi bir argümanın ya da ahlâki bir çağrının, her fotoğrafın bağrında taşıdığı çoğul anlamla gölgelenmesini ya da fotoğraf çekme -ve biriktirme- ediminde içerili sahiplenme zihniyeti (bütün fotoğrafların kaçınılmaz olarak önerdiği, fotoğrafı çekilen şeylerle kurulan estetik ilişki) karşısında silik kalmasını engelleyemez. Özgül bir tarihsel ân adına yırtıcı bir dille konuşan fotoğraflar dahi, bir tür ebediyet görüntüsü altında malzemelerine vekaleten sahip çıktıklarına dair ('güzel' olanda somutlanan) bir

duygu iletirler bize. Che Guevara'nın fotoğrafı son tahlilde ... güzeldir, insanın kendisi kadar. Minamata'lı köylüler de güzeldirler. 1943'te Varşova Gettosu'nda insanların bir araya toplandığı bir baskın sırasında fotoğrafı çekilmiş olan, dehşet içindeki ama sakince kollarını havaya kaldırmış Yahudi oğlan çocuğu da güzeldir –Bergman'ın *Persona*'sının suskun kadın kahramanı da, akıl hastanesine giderken, trajedinin özünü gösteren bir hatıra fotoğraf olarak onun üstüne düşünmek için bu resmi yanına almıştır.

Bir tüketim toplumunda, fotoğrafçıların en iyi niyetli ve altyazıları doğru yazılmış çalışmaları bile güzelliğin keşfine varır. Lewis Hine'in yirminci yüzyılın başında Amerika'daki fabrikalar ve madenlerde çalıştırılıp sömürülen çocukları gösteren fotoğraflarında kompozisyonların güzel, perspektiflerin etkileyici olması, konularının doğru seçilmiş olmasından çok daha isabetli bir etki gücüne sahiptir. Dünyanın daha varlıklı köşelerinde -fotoğrafların çoğunun çekilip tüketildiği bölgelerde- yaşayan orta sınıfın korunaklı mensupları, dünyanın dehşetengiz yönlerini esasen fotoğraf makinesi aracılığıyla öğrenmektedirler: Fotoğraflar acı verebilir, verir de. Oysa fotoğrafın estetik boyut kazandırıcı eğilimi, bu acıyı ileten ortamın o duyguyu nötralize etmesi sonucunu da doğurmaktadır. Fotoğraf makineleri deneyimleri minyatürleştirir, tarihi seyirlik bir malzemeye çevirirler. Sempati doğurdukları kadar sempatiyi engeller, duygularla araya bir mesafe koyarlar. Fotoğrafın gerçekçiliği, (uzun ve kısa vadede) duyusal bakımdan uyarıcı niteliği bulunmasının yanı sıra, ahlâki bakımdan (uzun vadede) yatıştırıcı bir etkiye sahip 'gerçek olan' konusun-

da bir kafa karışıklığına yol açar. Bu sayede de gözlerimizi dört açtırır. Herkesin sözünü etmekte olduğu yepyeni görüş *(vision)* de bundan başka bir şey değildir.

Fotoğraf adına ne tür ahlâki iddialar ortaya atılıyor olursa olsun, fotoğrafın esas etkisi, dünyayı -fotoğrafı çekilen her şeyin bir meta derecesine indirildiği, her ticari mala estetik beğeniye yatkın bir hava katıldığı- bir mağazaya veya duvarsız müzeye çevirmektir. İnsanlar, fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekliğin -ya da, gerçeklik çoğul, büyüleyici ve her tarafa çekilebilir bir şey olarak düşünüldüğü için, Fransız fotoğraf dergisinin isminin akla getirdiği biçimiyle *Réalités*'in- müşterileri ya da turistleri olurlar. Egzotik olanı yakına getiren, bildik ve eve ait olanı egzotikleştiren fotoğraflar, bütün dünyayı değerlendirilmeye elverişli bir nesneye dönüştürürler. Kendi saplantılarını çektikleri resimlere yansıtmakla sınırlı kalmayan fotoğrafçılara göre, her yerde güzel konulara, insanın nefesini kesen ânlara rastlanır. En heterojen nitelikli konular da daha sonra, hümanizm ideolojisinin sağladığı kurgusal birlikte bir araya getirilir. Dolayısıyla, bir eleştirmene göre, Paul Strand'in hayatının son kesitinden -soyutlayan gözün parlak keşiflerinden fotoğrafın turistik, dünyanın antolojisini çıkarma görevine yöneldiği döneminden- alınmış fotoğrafların büyüklüğünü şuradan anlayabiliriz: "Bowery'li sahipsiz insanlar, Meksikalı amele, New England'lı çiftçi, İtalyan köylü, Fransız zanaatkâr, Breton'lu ya da Hebrides'li balıkçı, Mısırlı fellah, köyün delisi ya da büyük Picasso –onun fotoğrafını çektiği insanların hepsinde aynı kahramanca özelliğin

(insanlığın) izi vardır." Peki, bu insanlığı nasıl tanımlamak gerekir? Bu, fotoğraf olarak bakıldıklarında insanların ortaklaşa paylaştığı bir özelliktir.

Fotoğraf çekme dürtüsü, ilke olarak ayrım kaldırmayan bir dürtüdür, çünkü fotoğrafın pratiği artık, dünyadaki her şeyin fotoğraf makinesi marifetiyle ilginç kılınabileceği fikriyle özdeşleşmiş durumdadır. Ne var ki, bu ilginç olma özelliği, tıpkı insanlığı ortaya koyma hali gibi, boş bir niteliktir. Fotoğrafın, gerçeklik üzerine sonsuz sayıda notlar alınmasını sağlayarak dünyaya yayılması, her şeyi birbirine benzer kılar. Fotoğraf, bir röportaj sırasında çekildiğinde, güzel formları açığa çıkardığı zamankinden daha az indirgeyici değildir. Fotoğraf, insanlardaki şey-liği, şeylerdeki insan-lığı ortaya çıkartarak, gerçekliği bir totolojiye çevirir. Cartier-Bresson Çin'e gittiği zaman, Çin'de de insanların yaşadığını ve bu insanların Çinli olduğunu gösterir.

Fotoğraflara anlayışlı ve hoşgörülü davranışı kolaylaştırması amacıyla da sık sık başvurulduğu olur. Hümanist jargonda, fotoğrafın en yüce görevi, insanı insana anlatmaktır. Oysa fotoğraflar hiçbir açıklama yapmazlar; sadece bildirirler. Robert Frank, "Hakiki bir çağdaş belge ortaya koymak için, görsel etkinin açıklama yapmayı gereksiz kılacak ölçüde olması gerekir" dediği zaman dürüst davranmaktan başka bir şey yapmıyordu. Fotoğrafların birer mesaj olduklarını söylüyorsak, bu mesajın hem şeffaf hem de esrarengiz olduğunu aklımızdan çıkarmamalıyız. Arbus'un gözlemlediği üzere: "Bir fotoğraf, bir sır hakkındaki bir sırdır." "Size ne kadar çok şey anlatırsa, o kadar az şey bilirsiniz." Anlamayı kolaylaştı-

rıyormuş yanılsaması yaratmasına rağmen, fotoğraflar aracılığıyla görmenin bizi çağırdığı yer, estetik bilinci besleyip duygusal mesafeyi arttıracak şekilde, dünyayla sahiplenici bir ilişki kurmaktır.

Bir fotoğrafın gücü, zamanın normal akışı içerisinde hemen birbirinin yerini alan ânları incelemeye tabi hale getirmesinde yatar. Zamanın bu şekilde dondurulması (fotoğrafın zamanı küstahça ve dokunaklı bir şekilde durdurması), yeni ve daha kapsayıcı güzellik kanonları ortaya çıkarmıştır. Ne var ki, kopuk anlar şeklinde gösterilebilen gerçekler, hangi ölçüde kayda değer ya da belirleyici bir nitelik taşıyor olursa olsun, anlama ihtiyacımıza çok az katkıda bulunabilirler. Fotoğraf adına ortaya atılan hümanist iddiaların akla getirdiği düşüncelerin tersine, fotoğraf makinesinin gerçekliği güzel bir şeye dönüştürme yeteneğinin kaynağı, onun hakikat ileten bir araç olarak görece zayıf kalmasıdır. Hümanizmin hırslı profesyonel fotoğrafçıların hakim ideolojisi haline gelmesinin sebebi de -güzellik arayışları için belirledikleri biçimci mazeretleri bir kenara bırakarak-, fotoğraf çekme dürtüsünün altında yatan güzellikle ve hakikate ulaşmakla ilgili kafa karışıklıklarını maskelemesidir.

FOTOĞRAFIN GETİRDİĞİ MÜJDELER

Başka durmadan büyüyen alanlarda olduğu gibi fotoğraf da, belli başlı uygulayıcılarına fiilen ne yaptıklarını ve yaptıkları şeyin niçin değerli olduğunu tekrar tekrar açıklama ihtiyacı duyurmuştur. Fotoğrafın (resim karşısında akraba katili, halkın gözünde de yağmacı muamelesi görerek) geniş saldırılara maruz kaldığı çağ kısa sürmüştü. Resim sanatı elbette, bir Fransız ressamın aceleci bir öngörüyle iddia ettiği gibi, 1839'da sona ermedi; isim ve sıfat kondurmada kılı kırk yararak davrananlarsa fotoğrafı 'adi kopyalama işlemi'nden ibaret saymaktan kısa sürede vazgeçtiler. 1854'teyse büyük bir ressam, Delacroix, böylesine hayranlık uyandıran bir icadın bu kadar geç kalmasına nasıl hayıf-

landığını samimiyetle dile getirmiştir. Bugün gerçekliğin fotoğraf vasıtasıyla yeniden kullanıma sokulmasından daha kabul edilebilir, fotoğrafın günlük faaliyet ve yüksek sanat dalı olarak benimsenmesinden daha doğal hiçbir şey yoktur. Yine de fotoğrafın, birinci sınıf profesyonelleri hâlâ savunmaya ve nasihat yağdırmaya sevk eden bir yönünden söz edilebilir: Şu ana değin neredeyse her önemli fotoğrafçı, fotoğrafın ahlâki ve estetik misyonunu yorumlayan manifestolar ve amentüler kaleme almıştır. Yine, ne türden bir bilgiye sahip oldukları ve nasıl bir sanatı icra ettikleri konusunda en çelişkili açıklamalar da onlardan gelmiştir.

Fotoğrafın çekilmesindeki şaşırtıcı rahatlık, fotoğraf makinesiyle elde edilen sonuçların kaçınılmaz olarak kendiliğinden bir otorite kazanması, 'bilme'yle çok zayıf bir ilişki kurulduğunu düşündürtür. Fotoğrafın görmeyle ilgili bilişsel iddialara müthiş bir ivme kazandırdığını hiç kimse reddetmez, çünkü fotoğraf -yakın çekimle ve uzaktan yakalama kapasitesiyle- 'görülebilir olan'ın alanını muazzam ölçüde genişletmiştir. Bununla beraber, herhangi bir yardıma ihtiyaç duyulmadan görme yetisinin menzilinde kalan şeylerin bir fotoğraf sayesinde ne kadar daha fazla kavranabileceği ya da iyi bir poz yakalamak için insanların fotoğrafını çektikleri şeyler hakkında ne kadar çok şey bilmeleri gerektiği konusunda bir görüş birliği yoktur. Resim çekmek birbirinden tamamen farklı iki şekilde yorumlanmıştır: ya bilmenin, bilinçli aklın belirgin ve kesin bir eylemi olarak, ya da akla başvurmaya gerek kalmadan, sezgisel dürtülerle yapılan bir hareket olarak. İşte Nadar'ın, Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix ve diğer ünlü dostlarının

saygıyla andığı, anlatımcı fotoğrafları üzerinde dururken, "En iyi çektiğim portre, en iyi tanıdığım kişinin portresidir," demesi, Avedon'ın da iyi portrelerinin çoğunun, ilk defa onların fotoğrafını çekerken tanıştığı insanlarınkiler olduğunu gözlemlemesi bu sebepledir.

Bu [yirminci] yüzyılda, yaşlı fotoğrafçılar kuşağı, fotoğrafı kahramanca dikkat gerektiren bir uğraş, çileli bir disiplin, fotoğrafçının bir bilinmezlik bulutu içinde dolanmasını gerektiren dünyaya karşı mistik bir duyarlılık olarak tanımlamışlardır. Minor White'a göre, "Fotoğrafçının yaratırken ... fotoğraf ararkenki ruh hali, boş bir kâğıda benzer. Fotoğrafçı kendini, baktığı her şeye yansıtır, daha çok bilmek ve kendini daha iyi hissetmek için baktığı her şeyle özdeşleşir." Cartier-Bresson kendisini, onu vurabilmek için kendisinin bir hedef haline gelmesi gereken bir Zen okçusuna benzetmiştir; "düşünme işi, önceden ve sonradan yapılmalıdır," der, "bir fotoğraf çekildiği sırada asla akla başka bir şey getirilmez". Burada düşünme, fotoğrafçının bilincinin duruluğunu bulandıran, fotoğrafı çekilen şeyin özerkliğini ihlal eden bir yere konmaktadır. Fotoğrafların aslına uygun şeyleri ortaya koymakla sınırlı kalmayabileceğini -ve iyi fotoğrafların bunu her zaman başardığını- kanıtlamaya kararlı olan birçok ciddi fotoğrafçı, fotoğrafı akli bir paradoks olarak görmüşlerdir.. Fotoğraf, bilmeden bilmenin bir formu (dünyaya cepheden saldırmaktan ziyade, onu akılla alt etmenin bir yolu) olarak ortaya çıkar.

Ne var ki, hırslı profesyoneller 'düşünme'yi değerli bir şey olarak görmediklerinde bile (ki 'akıl'dan şüphe etmek, fotoğrafı körü körüne savunanların hep başvurdukları bir temadır), bu zihinde canlandırma işleminin ne kadar titiz-

likle yapılmasını istediklerinden dem vurup dururlar. Ansel Adams şu görüşte ısrar etmektedir: "Bir fotoğraf öylesine çekilen bir şey değildir, bir anlayışın ürünüdür. Fotoğrafı bir 'makineli tüfek' olarak gören -içlerinden birisinin nasılsa iyi çıkacağını umut ederek çok sayıda negatif çeken- yaklaşım, ciddi sonuçlar doğuracak kadar vahim bir yanlışa işaret eder." Yaygınca inanılan bir sava göre, iyi bir fotoğraf çekmek için, fotoğrafı çekilen o şeyin daha önce görülmüş olması gerekir. Yani, görüntü, negatif pozlandırıldığı ândan önce ya da o ânda fotoğrafçının zihnine yerleşmiş olmalıdır. Fotoğrafı meşru kılma çabaları çoğunlukla, saçmaatışı *(scattershot)* yönteminin -bilhassa deneyimli birince kullanıldığında- pekâlâ doyurucu sonuçlar verebileceğini kabul etmeyi engellemiştir. Fakat çoğu fotoğrafçı, açıkça itiraf etmeye yanaşmasa da, şansın rolüne dair her zaman -ve geçerli sebeplerle- batıl bir güven duymuştur.

Son dönemlerde bu sır açıkça kabullenilmeye başlandı. Fotoğraf savunusu şimdiki, geçmişe dönük evresine girerken, başarılı fotoğraflar çekmenin gerekli kıldığı uyanık zihin ve bilen ruh hali konusunda ortaya atılan iddialara karşı güvensizliğin yerleştiği de gözlenmektedir. Sanatlarda modernist düşüncenin basmakalıp sözlerine denk gelen fotoğrafçıların anti-entelektüel açıklamaları, ciddi fotoğrafçılığın giderek kendi güçlerini şüpheyle sorgulamaya başlamasının (ki bu da sanatlarda modernist pratiğin bir klişesidir) yolunu döşemiştir. Demek ki, bilgi-olarak-fotoğrafın peşinden, fotoğraf-olarak-fotoğraf sökün etmiştir. Genç Amerikalı fotoğrafçıların en etkili olanları, otorite konumundaki her türlü temsil idealine sert tepki göstererek, görüntünün önceden zihinde canlandırılmasına karşı koy-

makta ve kendi çalışmalarını ancak fotoğrafları çekilen şeyleri çok farklı gösterebildikleri zaman takdir etmektedirler.

Bilgiye sahip olma iddialarının çöktüğü yerde, boşluğu 'yaratıcılık' iddiaları doldurur. Birçok enfes fotoğrafın ciddi ya da enteresan niyetleri olmayan fotoğrafçılar tarafından çekildiğini çürütmek istercesine, fotoğraf çekmenin öncelikle -makinenin odak ayarının yapılması ikinci planda kalmak üzere- bir mizacın netlenmesi olduğu görüşünde ısrar etmek, her zaman için fotoğrafı savunanların başlıca temaları arasında yer almıştır. Bu, şimdiye değin 'fotoğrafa övgü' şeklinde kaleme alınmış olan en güzel deneme olan Paul Rosenfeld'in *New York Limanı*'nda Stieglitz üzerine yazdığı bölümde ustalıkla işlenen bir temadır. Stieglitz, 'fotoğraf makinesi'ni -Rosenfeld'in işaret ettiği üzere- 'hiç mekanik olmayan bir şekilde' kullanarak, fotoğraf makinesinin "ona kendini ifade etme fırsatı tanımakla kalmadığı"nı, aynı zamanda "elin çizebileceği"nden daha geniş kapsamlı ve "daha hassas" ayrıntıları yakalayabilecek görüntüler sağladığını vurgulamıştır. Benzer biçimde, Weston tekrar tekrar, fotoğrafın kendini ifade etme açısından muazzam -resmin sunduğu imkândan çok daha üstün- bir fırsat olduğunda ısrar etmiştir. Çünkü fotoğrafın resimle boy ölçüşebilmesi, bir fotoğrafçının çalışmalarını değerlendirmenin önemli bir standardı olarak özgünlüğün devreye sokulmasına (özgünlüğün biricik, zorlayıcı bir duyarlılığın damgasıyla eş tutulmasına) bağlıdır. Burada heyecan verici olan, "yeni tarzda bir şeyler söyleyenin fotoğraf olması"dır, diye yazar Harry Callahan, "ama farklı olmak adına değil, sadece birey farklı olduğu ve bu yolla birey kendini ifade ettiği için". Ansel Adams'a göre,

"Büyük bir fotoğraf, fotoğrafı çekilen şeyle ilgili olarak en derinden hissedilen duyguyu tam olarak yansıtmalıdır; dolayısıyla, bütünlüğü içerisinde hayata dair olarak hissedilen duyunun doğru bir ifadesini vermelidir".

'Doğru ifade' olarak kavranan fotoğraf ile (daha yaygın rastlandığı üzere) aslına sadık bir kayıt olarak kavranan fotoğraf arasında bir farklılığın bulunduğu açıkça bilinmektedir. Fotoğrafın misyonuna dair çoğu yorumda bu farklılığın üstü kapatmaya çalışılsa da, fotoğrafçıların çektikleri görüntüleri dramatize etmek amacıyla başvurdukları ve keskin bir kutuplaşmaya işaret eden terimlerde bu farklılığı örtük biçimde görebiliriz. Kendini ifade etme arayışının modern biçimlerinde sık sık gözlemlediğimiz gibi, fotoğraf, birbirine kökten karşıt olgular olan benlik ile dünyanın geleneksel usullerinden ikisinin de bir özeti gibidir. Fotoğraf, bireyselleşmiş 'ben'in (bunaltıcı bir dünyada yolunu kaybetmiş olan evsiz kişinin) çıplak bir dışavurumu olarak görülür, ayrıca dünyanın hızla görsel bir seçkisini oluşturarak gerçekliğe hakim olma çabasını yansıtır. Ya da fotoğraf, araya belli bir mesafe koyma imkânı yaratarak, benliğin devreye giren, kendini dayatan iddialarını bir tarafa koyarak, (hâlâ bunaltıcı, yabancı bir olgu olarak deneyimlenen) dünyada bir yer bulmanın bir aracı sayılmıştır. Ne ki, fotoğrafın kendini ifade etmenin üstün bir aracı olarak savunulması ile fotoğrafın benliğin gerçekliğin hizmetine koşulmasının üstün bir yolunu gösterdiği için övülmesi arasında, zannedileceği derecede büyük bir farklılık da yoktur. Her iki yaklaşım da, fotoğrafın eşsiz bir ifşa sistemi sağladığını -gerçekliği bizim onu daha önceden *görmemiş* olduğumuz haliyle gösterdiğini- farz etmektedirler.

Fotoğrafın bu ifşa edici niteliği, genellikle gerçekçiliğin polemik ismi sayılır. Fox Talbot'un "fotoğraf makinesinin 'doğal görüntüler' ürettiği" görüşünden Berenice Abbott'un 'resimsel' fotoğrafçılığı mahkûm etmek istemesine ve Cartier-Bresson'ın, "En çok korkulması gereken şey, yapay olarak kurgulanan fotoğraflardır," şeklindeki uyarısına kadar, fotoğrafçıların birbiriyle çelişen bu tür açıklama ve saptamalarının çoğunun, 'oldukları haliyle şeyler'e saygı gösterme tutumunun dindarca onaylandığında birleştiklerini görürüz. Genellikle salt gerçekçi bir gözle bakılan bir araç *(medium)* söz konusu olduğunda, fotoğrafçıların birbirlerine mütemadiyen gerçekçiliğe sadık kalma nasihatinde bulunmalarına gerek olmadığı şeklinde bir genel kanı vardır. Yine de bu tür nasihatler verilmeye devam edilir –bu da, fotoğrafçıların, dünyayı bir anlığına sahiplenmelerini sağlayan bu işlemin esrarengiz ve ivedi bir şey haline getirilmesi gerekliliğinin başka bir kertesidir.

Abbott'ın yaptığı gibi, gerçekçiliğin fotoğrafın tam özünü oluşturduğu savında ısrar etmek, kendiliğinden, belirli bir prosedür ya da standardın diğerlerinden daha üstün olmasını getirmez; ayrıca bu, mutlaka foto-belgelerin (Abbott'ın kullandığı bir terim) resimsel fotoğraflardan daha iyi olduğunu da göstermez.* Fotoğrafın gerçekçiliğe bağlılığı, her üslûbu, her yaklaşımı konuya/malze-

*) 'Resimsel'in asıl anlamı, elbette, on dokuzuncu yüzyılın en ünlü sanat fotoğrafçılarından Henry Peach Robinson'un *Pictorial Effect in Photography*'de (Fotoğrafta Resimsel Etki, 1869) yaygınlaştırdığı şekliyle olumlu bir anlamdı. Abbott, 1951'de kaleme aldığı bir manifesto metni olan "Photography at the Crossroads"da (Fotoğraf Yol Ayrımında), "Onun sistemi her şeye yaltaklanmaktı," demiştir. Fotoğrafın ustaları olarak Nadar, Brady, Atget ve Hine'ye övgüler yağdıran Abbott, Stieglitz'i de Robinson'un mirasçısı ve yine "öznelliğin egemen olduğu bir süper-resimsel ekol"ün kurucusu sayıp önemsememektedir.

meye uydurmayı sağlayabilir. Bazen fotoğraf, daha dar biçimde, dünyaya benzeyen ve bizi dünya hakkında bilgilendiren görüntülerin oluşturulması şeklinde tanımlanacaktır. Daha geniş yorumlandığında, yani bir yüzyılı aşkın bir dönem boyunca resim sanatına ilham veren -salt benzerliğe güvenmeyen haliyle- fotografik gerçekçilik, gün geçtikçe daha fazla, 'gerçekten' olan şey olarak değil, benim 'gerçekten' algıladığım şey olarak tanımlanabilir. Sanatın bütün modern formları gerçeklikle ayrıcalıklı bir ilişki kurduklarını iddia ederken, fotoğraf söz konusu olduğunda bu iddia özellikle isabetli bir izlenim uyandırmaktadır. Yine de fotoğraf, son kertede, modern çağa özgü sayılan ve gerçeklikle doğrudan ilişki kurmaya şüpheyle bakan yaklaşımlara -dünyanın gözlemlendiği haliyle kabul edilememesine- resim sanatından daha bağışık değildir. Abbott bile gerçekliğin doğasında bir değişim meydana geldiğini (gerçekliğin her zamankinden çok daha fazla fotoğraf makinesinin daha seçici, daha keskin gözüne ihtiyaç duyduğunu) görmezlikten gelememiştir. Abbott şöyle der: "Bugün, insanlığın gördüğü en muazzam ölçekteki gerçeklikle karşı karşıyayız. Bu da fotoğrafçının sırtına daha fazla sorumluluk bindiren bir durumdur."

Fotoğrafa gerçekçilik programı denirken fiilen ima edilmek istenen şey, gerçekliğin gizli olduğu inancıdır. Gizli olan bir şeyin de üstünden onu gizleyen örtünün kaldırılması gerekir. Fotoğraf makinesinin kaydettiği her şey bir ifşadır (ister hareketin gözle görülmez, uçup gidici kısımları, ister doğal görme yetimizin algılayamadığı bir kat, ister -Moholy-Nagy'nin deyişiyle- 'yoğunlaştırılmış gerçeklik', isterse görmenin oval bir biçimi olsun). Stieg-

litz'in tanımlamasıyla onun 'denge ânını sabırla bekleyiş'i, Robert Frank'in dengesizliği açığa çıkaracak ânı -gerçekliği savunmasız yakalayacak 'aradaki ânları- beklemesi gibi, 'gerçek' olanın aslında gizli olduğunu öngören aynı varsayımı besler.

Fotografik bakışla bir şeyi, herhangi bir şeyi göstermek, onun gizli kalmış olduğunu gözler önüne sermek demektir. Yine de fotoğrafçıların, egzotik ya da istisnai derecede çarpıcı konularla bu gizemi koyultmaları şart değildir. Dorothea Lange meslektaşlarına 'aşina konular'a yoğunlaştırmayı önerdiğinde, gözettiği anlayış, fotoğraf makinesinin duyarlı yorumuyla 'aşina olan'a da gizem katılacağı görüşüdür. Demek ki, fotoğrafçının gerçekçiliğe bağlılığı, fotoğrafı -diğerlerinden daha gerçek bulunan- belli konularla sınırlamaz, ama bilakis, her sanat eserine sindirilmiş olan formalist anlayışın örneklerini sunar: Viktor Şklovski'nin sözleriyle, gerçeklik aşina olmaktan çıkarılmıştır. Burada ortaya atılan düşünce, her türlü konu veya malzemeyle atak bir ilişki kurmaktır. Makineleriyle silahlanmış fotoğrafçılar boyun eğmez bir güç, sadece aldatarak var olan, gerçek dışı bir şey gözüyle baktıkları gerçekliğe karşı taarruza geçeceklerdir. Avedon açıkça şöyle demiştir: "Çektiğim resimler benim gözümde insanlarda rastlanmayan bir gerçekliği temsil ediyor. Zaten insanları da fotoğraflar yoluyla tanıyorum." Fotoğrafın gerçekçi olması gerektiğinde ısrar etmek, görüntü ile gerçeklik arasındaki uçurumu daha da derinleştirmekle bağdaşmaz değildir; fotoğraflar sayesinde gizemli bir yolla edinilmiş olan bilgi (ve gerçekliğin bu suretle pekişmesi), gerçeklik karşısında önsel bir yabancılaşmayı ya da gerçekliğin değerinin düşürülmesini önvarsayar.

Fotoğrafçıların tanımladığı şekliyle, resim çekmek hem nesnel dünyaya sahip olmanın sınırsız bir tekniği hem de tekil benliğin kendini kaçınılmaz bir tekbencilikle ifade etme yoludur. Fotoğraflar, onları sadece fotoğraf makinesi ifşa edebilecek kapasitede olsa bile, zaten var olan gerçeklikleri yakalarlar. Keza, fotoğraf makinesinin gerçekliği kırpmak yoluyla keşfettiği doğrultuda, bireysel mizaçları gösterdikleri de vakidir. Moholy-Nagy'ye göre, fotoğrafın dehası, 'nesnel bir portre' çıkarma yeteneğinde yatar; "bireyin fotoğrafı öyle bir çekilmelidir ki, fotoğrafla elde edilen sonuç öznel niyet engeline takılmasın". Lange, çekilen başka insanların portrelerinin de fotoğrafçının 'otoportresi' olduğunu savunurken, "fotoğraf makinesi aracılığıyla kendini keşfetme"ye büyük pay tanıyan Minor White'a göre de manzara fotoğrafları aslında 'içsel manzaralar'dır. Bu iki ideal aslında birbirine zıttır. Çekilen fotoğraf dünya hakkında olduğu (ya da olması gerektiği) müddetçe fotoğrafçının fazlaca bir rolü olmaz, fakat fotoğraf gözüpek, araştırıcı bir öznelliğin vasıtası olarak düşünüldüğü müddetçe de fotoğrafçı her şeydir.

Moholy-Nagy'nin fotoğrafçının geri planda kalması gerektiği görüşünün kaynağı, fotoğrafın nasıl terbiye edici bir etki yapabildiğini iyi bilmesidir: Fotoğraf bizim gözlem yapma yetimizi korur ve güçlendirir, 'görme yeteneğimizde psikolojik bir dönüşüm' gerçekleştirir. (1936 tarihli bir makalesinde Moholy-Nagy, fotoğrafın, 'soyut', 'kesin', 'hızlı', 'yavaş', 'yoğunlaşmış', 'nüfuz edici', 'eşzamanlı' ve 'çarpıtılmış' bakışlar şeklinde sıralanabilecek sekiz ayrı görme biçimi yarattığını ya da bunları genişlettiğini belirtmiştir.) Fakat geri planda kalmak, aynı zaman-

da tamamen farklı ve anti-bilimsel yaklaşımların arkasındaki taleptir; bunun somut bir örneğini Robert Frank'in şu amentüsünde görebiliriz: "Fotoğrafta olması gereken tek bir şey vardır, 'o âna yansıyan insanlık'." Her iki görüşün önermesi de, fotoğrafçının bir tür ideal gözlemci olduğu yönündedir (Moholy-Nagy'ye göre, bir araştırmacı mesafesinden görme; Frank'e göre, "basit, sokaktaki insanın gözleriyle" görme).

Fotoğrafçıyı (ister Moholy-Nagy gibi gayri-şahsi, ister Frank gibi samimi olarak) ideal bir gözlemci saymanın cazip tarafı, fotoğraf çekmenin herhangi bir şekilde mütecaviz bir eylem olduğu fikrini örtük olarak reddetmesidir. Fotoğrafın bu kapsamda tanımlanabilmesi, çoğu profesyonelleri dahi tamamen savunmacı bir çizgiye çeker. Cartier-Bresson ile Avedon, fotoğrafçının faaliyetlerinin sömürgen yönünden -üzülerek de olsa- dürüstçe bahseden bir avuç kişi arasındadırlar. Fotoğrafçılar genellikle, yağmacı tutumun iyi bir fotoğrafla bağdaşmadığını iddia edip, amaçlarına uygun daha olumlu bir sözlükçenin benimsenmesini umut ederek, fotoğrafın masumiyetine sahip çıkmaya mecbur hissederler kendilerini. Bu tür lafların en akılda kalıcı örneklerinden birisi, Ansel Adams'ın fotoğraf makinesini 'aşk ve ifşa aracı' olarak tanımlamasıdır; Adams ayrıca, bir fotoğraf 'çektiğimizi' söylemeyi bırakıp, her seferinde bir fotoğraf 'yaptığımıza' dikkat çekmemiz gerektiğini savunur. Stieglitz'in 1920'lerin sonlarında yaptığı bulut çekimlerine verdiği isim ("Eşdeğerler", içindeki duyguların yansıması), fotoğrafçıların fotoğraf çekmenin 'hayırlı' tarafını öne çıkarma ve 'yağmacı' çağrışımlarını bastırma yönündeki kalıcı ve ısrarlı çabalarının başka, daha ciddi bir

zeminidir. Yetenekli fotoğrafçıların performansları, elbette ya basitçe 'yağmacı', ya da basitçe -ve temelinde- 'hayırlı' diye nitelenemez. Fotoğraf, benlik ile dünya arasındaki içsel olarak çift taraflı bağıntının (onun, bazen dünya karşısında benliğin geri çekilmesini dayatan, bazen de benliği öne çıkartarak, dünyayla daha atak bir ilişki kurulmasını öngören gerçekçilik ideolojisi versiyonunun) paradigmasıdır. Bu bağın iki tarafı da her daim taraflarca yeniden keşfedilmekte ve savunulmaktadır.

Bu iki idealin (gerçekliğe taarruz etme ile gerçekliğe boyun etme tutumlarının) bir arada bulunmasının önemli sonuçlarından birisi, fotoğrafın *yordamına* karşı sürekli bir ikircimlilik içinde olunmasıdır. Fotoğrafı resim sanatına eş, bir kişisel ifade şekli olarak gören iddialar bir tarafa, fotoğrafın özgünlüğünün fotoğraf makinesinin kapasitesine kopmaz biçimde bağlı olduğu gerçeği hâlâ değişmez: Harold Edgerton'ın hedefini vuran bir merminin, bir tenis maçında topun fırıl fırıl dönerek gidişinin yüksek hızla çekilmiş fotoğrafları, ya da Lennart Nilsson'ın insan bedeninin içini gösteren endoksokip fotoğrafları gibi, cihazın kapasitesinin durmadan geliştirilmesinin sonucu olan birçok fotoğraftaki biçimsel güzelliği ve bilgilendirici özelliği hiç kimse yadsıyamaz artık. Fakat fotoğraf makineleri daha sofistike, daha otomatik, daha -en ufak ayrıntıları dahi yakalayacak şekilde- isabetli hale geldikçe, bazı fotoğrafçılar da 'silahsız' dolaşmanın, ya da gerçekten bir 'silahla' donanmış olmadıklarını düşünüp, modern-öncesi dönemin fotoğraf makinesi teknolojisinin (yaratıcı tesadüflere daha fazla alan tanıyıp, daha enteresan ya da izlenimci sonuçlar verdiği düşünülen da-

ha az gelişmiş, daha az güçlü makinelerin) getirdiği sınırlamalarla yetinmeyi tercih etmenin cazibesine kapılırlar. Gösterişli donanım kullanmamak birçok fotoğrafçı (Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank dahil olmak üzere) açısından bir onur meselesi halini almıştır. Nitekim bu fotoğrafçılardan bazıları, kariyerlerinin erken dönemlerinde edindikleri basit tasarımlı ve hızı düşük mercekli eski makinelerinden asla vazgeçmemiş iken, bazıları da birkaç küvet, bir şişe yıkama maddesi ve bir şişe saptama solüsyonundan daha gelişkin hiçbir özelliği olmayan kontakt baskı almayı sürdürmektedirler.

Fotoğraf makinesi gerçekten 'hızlı görme' aracıdır; sadık modernistlerden Alvin Langdon Coburn bunu 1918'de, fütüristlerin makineleri ve hızı ilahlaştırmalarıyla benzer bir süreçte ilan etmiştir. Fotoğrafın şimdiki şüpheci duruşunun bir göstergesi, Cartier-Bresson'ın yakın bir zamanda yaptığı, fotoğraf makinesinin *fazla hızlı* olmaya başladığı saptamasıdır. Gelecek kültü (giderek daha hızlı görme tapıncı), yerini daha zanaatkârca, daha saf bir geçmişe -resimlerin hâlâ elin değdiği bir özellik taşıdıkları, bir haleye sahip oldukları zamana- geri dönme arzusuna bırakmaktadır. Daguerrotiplere, stereograf kartlarına, fotoğraflı kimlik kartlarına, aile fotoğraflarına, on dokuzuncu yüzyılla yirminci yüzyıl başının unutulmuş taşra ve ticari fotoğrafçılarının çalışmalarına duyulan coşkunun altında, fotoğraf çekmenin o safiyane döneminin nostaljisi yatar.

Gelgelelim, en yeni ve en güçlü aletleri kullanmaya pek yatkın olmamaları, fotoğrafçıların fotoğrafın geçmişe duydukları yoğun ilginin tek -daha doğrusu, en ilginç- göster-

gesi değildir. Günümüz fotoğrafındaki beğenileri belirleyen primitivist özlemlerin bir kaynağı, fotoğraf makinesi teknolojisinin kesintisiz biçimde yenilenmesidir. Öyle ki, kaydedilen gelişmelerin bir kısmı yalnızca fotoğraf makinesinin kapasitesini yükseltmekle kalmaz, aynı zamanda bu aracın *(medium)* daha eski, artık devre dışı kalmış imkânlarını da (daha ustalıkla ama daha az zahmetle) özetlemiş olur. Dolayısıyla, fotoğrafın gelişmesi daguerrotip işleminin, metal plakalara doğrudan pozitifin yansıtılması sürecinin yerini, bir orijinalden (negatif) sınırsız sayıda baskı (pozitif) çıkarılmasına imkân tanıyan pozitif-negatif işleminin almasına bağlıdır. (1830'ların sonlarında eşzamanlı olarak icat edilmiş olmalarına rağmen, 1839'da büyük bir tantanayla tanıtımı yapılan işlem, Fox Talbot'un -genel kullanıma açılacak ilk fotografik süreci temsil eden- pozitif-negatif işlemi değil de, Daguerre'nin hükümet destekli icadı olmuştu.) Yalnız şimdi fotoğraf makinesinin aslına dönmekte olduğu söylenebilir. Polaroid makine, her baskının biricik bir fotoğrafa denk geldiği daguerrotip kamera ilkesini canlandırmıştır. Lazer ışıkla sağlanan üç boyutlu bir görüntü olan hologram da, 1820'lerde Nicéphore Niepce'nin yaptığı ilk fotoğraf makinesiz fotoğraflar olan helyogramın bir çeşidi sayılabilir. Fotoğraf makinesinin slaytlar (sürekli sergilenemeyecek ya da cüzdanlar ve albümlerde saklanamayacak, sadece duvarlara ya da -çizimlere yardımcı olarak- kâğıt üstüne yansıtarak seyredilebilecek görüntüler) üretecek şekilde kullanılmasının yaygınlaşmasıysa, fotoğraf makinesinin tarih-öncesine, fotografik kameranın *camera obscura*'nın işini gördüğü dönemlere kadar uzanmaktadır.

"Tarih bizi gerçekçi bir çağın eşiğine sürüklüyor," demişti Abbott, fotoğrafçıları bu sıçramayı gerçekleştirmeyi kendilerinin üstlenmeye çağırdığı bir keresinde. Halbuki, fotoğrafçılar hep birbirlerini daha yürekli davranmaya iterlerken, gerçekçiliğinin değerinin üstüne bir kuşku gölgesi düştüğü de apaçık ortadadır; zaten bu kuşku gölgesidir ki, fotoğrafçıların basitlik ile ironi, kontrollü davranmakta ısrar etmek ile beklenmedik fırsatları yakalayıp işlemek, bu aracın karmaşık evriminden faydalanmaya çok istekli olmak ile fotoğrafı sıfırdan yeniden yaratma arzusu arasında sürekli mekik dokumalarına sebep olmuştur. Fotoğrafçılar, periyodik bir şekilde kendi kurnazlıklarını gemleme ve yaptıkları işleri hep yeniden mistifiye etme ihtiyacı duyar görünmektedirler.

Bilgiyle ilgili sorunlar, tarihsel düzlemde fotoğrafın ilk savunma hattı sayılmaz. Bu alanda yapılan en eski tartışmalarda, fotoğrafın görünümlere sadakati ve bir makineye bağımlılığının onu (sadece pratik bir sanat, bilimin bir kolu ve bir ticaret alanı olmanın dışında) güzel sanat olmaktan alıkoyup alıkoymadığı üzerinde durulmuştur. (Fotoğrafların faydalı ve genellikle şaşırtıcı bilgiler aktardığı daha en başından bilinen bir şeydi. Fotoğrafçılarsa ne bildikleri ve bir fotoğrafın derin anlamıyla ne türden bilgiler sağladığı konusunda kaygı duymaya, ancak fotoğrafın bir sanat olarak kabul görmesinden *sonra* başlamışlardı.) Yaklaşık bir yüzyıl boyunca fotoğraf savunusu, onu bir güzel sanat olarak kabul ettirme mücadelesiyle paralel yürümüştür. Fotoğrafın gerçekliğin ruhsuz, mekanik bir kopyası olmaktan öteye gitmediği suçlamasına karşı fo-

toğrafçılar, fotoğrafın 'görme'nin sıradan standartlarına karşı öncü bir isyanı temsil ettiği, en az resim sanatı ayarında bir sanat olduğu savına sarılmışlardır.

Şimdilerde, fotoğrafçılar dile getirdikleri iddialarda daha seçmeci bir tutum takınıyorlar. Fotoğraf güzel sanatların tamamen saygın bir dalı haline geldiğinden beri, artık herhangi bir sığınağa, 'sanat' etiketinin fotoğraf çekmeye ara sıra sağladığı korumaya ihtiyaç duyulmuyor. Yaptıkları işleri ve çalışmalarını gururla sanatın hedefleriyle özdeşleştiren (Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin gibi) önemli Amerikalı fotoğrafçıların karşısında, bunun bir sorun oluşturduğunu bile kabul etmeyen çok daha fazla fotoğrafçı yer almaktadır. Strand 1920'lerde şöyle yazıyordu: "Fotoğraf makinesiyle elde edilen sonuçların Sanat kategorisi altına sokulup sokulmamasının bir ehemmiyeti yoktur." Moholy-Nagy de, "Fotoğrafın 'sanat' üretip üretmediğinin benim gözümde bir önemi yok," diye yazacaktı. Olgunluk evrelerine 1940'larda ya da ondan biraz sonra gelen fotoğrafçılar, daha cesur davranıp açıkça sanatı küçümsemişler ve sanatı sanatsılıkla bir tutmuşlardır. Bu fotoğrafçılar genel olarak kendilerini bulduklarını, kaydettikleri, tarafsız gözlemler yaptıkları, tanıklık ettikleri, kendilerini keşfettikleri iddiasındadırlar –yani, onlara bakılırsa, sanat dışında her şeyi yapıyorlardır. Fotoğrafı, sanata karşı sürekli ikircimli bir ilişkide tutan etken, ilk başlarda fotoğrafın gerçekçiliğe bağlılıydı; şimdiyse, onun modernist mirasıdır. Önemli fotoğrafçıların fotoğrafın bir güzel sanat olup olmadığını tartışmaya artık gönülsüz davranmaları (onların çalışmalarının sanatla ilintisi *olmadığını* ilan etmenin dışında), modernizmin zaferinin da-

yattığı sanat anlayışını ('sanat ne kadar iyiyse, sanatın geleneksel amaçları bakımından o ölçüde yıkıcıdır' görüşünü) ne ölçüde tartışmasızca kabullendiklerini gösterir. Kaldı ki, modernist beğeni, neredeyse kendine rağmen yüksek sanat olarak tüketilebilecek olan bu mütevazı faaliyete memnuniyetle kucak açmıştır.

Fotoğrafın güzel sanat olduğunun savunulmasına açıkça ihtiyaç duyduğu düşünülen on dokuzuncu yüzyılda bile, fiilen çizilen savunma hattı pek sabit değildi. Julia Margaret Cameron'ın 'fotoğrafın bir sanat vasfını taşıdığı, çünkü -resim sanatı gibi- güzeli aradığı' şeklindeki iddiasının peşinden, Henry Peach Robinson'un 'fotoğrafın bir sanat olduğu, çünkü yalan söyleyebildiği' yolundaki Wilde'cı iddiası gelmişti. Yirminci yüzyılın başlarında Alvin Langdon Coburn'ün görme'nin hızlı, gayri-şahsi bir yolunu temsil ettiği gerekçesiyle fotoğrafı 'sanatların en moderni' olarak övmesi, Weston'ın 'bireysel görsel yaratının yeni bir aracı' olarak fotoğrafa düzdüğü övgüyle yarışmaktaydı. Son onyıllardaysa bir polemik aracı olarak sanat anlayışı hepten tükenmiş durumdadır; gerçekten de, fotoğrafın bir sanat formu olarak kazandığı müthiş prestijin önemli bir kısmı, bir sanat olmaya karşı ikircimli tutum takınmış olmasından gelmektedir. Fotoğrafçılar şimdi işleriyle sanat eserleri ürettiklerini reddettiklerinde, bunun sebebi, sanat eserinden de daha iyi bir iş çıkarmakta olduklarını düşünmeleridir. Dolayısıyla, fotoğrafın bir sanat olduğunu kabul etmeyenler, bize fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda ortaya atılan yıpranmış sanat anlayışlarından daha fazla şey anlatırlar.

Çağlaş fotoğrafçıların sanat hayaletini kovma çabalarına rağmen ortada hâlâ gezinen bir hayalet olduğunu söyleyebiliriz. Sözgelimi, profesyonel fotoğrafçılar fotoğraflarının kitap ya da dergilerde sayfanın kenarından taşacak şekilde silme kullanılmasına karşı çıktıklarında, başka bir sanattan miras alınan bir modelden destek almış olurlar: Nasıl resimlerin çerçeve içinde sunulması gerekiyorsa, fotoğraflar da beyaz bir zemin üzerine çerçevelenerek yerleştirilmelidir. Başka bir örnek: Birçok fotoğrafçı, renkli olandan daha zarif ve daha etkileyici (veya daha az dikizci, daha az duygusal veya kabalığıyla hayata daha yakın) oldukarını düşündüğü için siyah-beyaz resmi tercih etmeyi sürdürmektedir. Oysa bu tercihin asıl temeli, yine, resim sanatıyla yapılan üstü örtülü kıyaslamadır. Cartier-Bresson *The Decisive Moment* (Karar Ânı, 1952) başlıklı fotoğraf albümünün girişinde, renkli fotoğraf kullanmaktaki isteksizliğini teknik sınırlamalardan (odak derinliğini azaltan bir etkiyle renkli filmin hızının yavaşlığından) dem vurarak mazur göstermeye çalışmıştı. Oysa son yirmi yılda renkli film teknolojisinde kaydedilen hızlı ilerlemeler sonucunda, tonlamadaki ayrımların ve yüksek çözünürlüğün arzu edilen düzeye gelmesiyle birlikte Cartier-Bresson da kendi duruşunu gözden geçirmek zorunda kalmıştır ve artık fotoğrafçıların rengi ilke meselesi yapmaktan vazgeçmelerini önermektedir. Fotoğraf ile resim sanatları arasında -fotoğraf makinesinin icadından itibaren- bir toprak paylaşımı yapıldığını bildiren o kalıcı mitin Cartier-Bresson'ın bakışındaki yorumuna göre, renk resmin topraklarına aittir. Cartier-Bresson, fotoğrafçıların her türlü ayartma girişimlerine karşı kararlı davranmaları

gerektiğine dikkat çekip, pazarlığın kendi paylarına düşen kısmıyla yetinmelerini ister.

Fotoğrafı bir sanat olarak tanımlamaktan hâlâ vazgeçmeyenler, her vesileyse bir hattı sağlam tutmaya çalışıyorlar. Oysa bu hatta daha fazla tutunmak mümkün görünmemektedir: Fotoğrafı belirli konular ya da belirli tekniklerle kısıtlamaya yönelik her türlü girişim, fiilen ne kadar verimli sonuç vermiş olurlarsa olsunlar, alt edilmeye ve çökmeye mahkûmdur. Çünkü rastgele bir görme biçimi ve -yetenekli ellerde- yanılmaz bir yaratı vasıtası olmak, fotoğrafın doğasında vardır. (John Szarkowski'nin gözlemlediği gibi, "Hünerli bir fotoğrafçı her şeyin fotoğrafını iyi çekebilmelidir".) İşte, fotoğrafın, (son zamanlara değin) görmenin seçici ya da arındırılmış bir yolunun ve sahici başarı ölçütlerini ender rastlanır düzeye çıkaran bir aracın *(medium)* sonuçlarının taşındığı sanatla kalıcı bir kavgaya tutuşmuş olmasının sebebini burada aramak gerekir. Anlaşılabilir bir şekilde, fotoğrafçılar iyi fotoğrafı daha dar kapsamda tanımlama çabalarından vazgeçmeye hiç gönüllü olmamışlardır. Fotoğrafın tarihinde bazen rastladığımız bir durum, fotoğrafın sanatla ilişkisi konusunda hepsi ayrı ayrı tartışmalara tekabül eden bir dizi düalistik tartışmadır: örneğin, düz baskıya karşı elle müdahale edilen baskı, belgesel fotoğrafa karşı resimsel fotoğraf, vb. Son dönemlerde, bu tür tartışmaların hepsinin modasının geçmiş olduğu, demek ki tartışmalarda bir noktaya varıldığı yolunda iddialara çok sık rastlanmaktadır. Oysa, 'sanat olarak fotoğraf' savunusunun tam anlamıyla çürütülmesi kesinlikle mümkün değildir. Fotoğraf görmenin hem oburca bir biçimi, ama hem de özel, apay-

rı bir biçimi olduğunun iddia edilmesi gereken bir yolu olarak kaldığı müddetçe, fotoğrafçılar sanatın kirli ama hâlâ prestijli yuvalarına sığınmayı (çok açıkça savunamasalar da) sürdüreceklerdir.

Resim sanatında örneklendiği gibi, sanatın gösterişli tarafından fotoğraf çekerek kurtulduklarını düşünen fotoğrafçılar, aklımıza, resmetme eylemiyle (yani, tuvali bir nesne olmaktan ziyade bir eylem alanı gibi görerek) sanattan -ya da büyük harfle Sanat'tan- kurtulduklarını farz eden soyut ekspresyonist ressamları getirir. Fotoğrafın son dönemlerde bir sanat olarak kazandığı prestijin önemli bir kısmı da, kendi iddialarının, daha yakın dönemlere ait resim ve heykel sanatlarının iddialarıyla yakınlaşmasından gelir.* 1970'li yıllarda fotoğrafın görünüşte doymak bilmez bir iştah içinde olması, görece ihmal edilmiş bir sanat formunu bulup keşfetme hazzından daha fazlasını yansıtıyordu; bu iştahlılığın kaynağı, 1960'ların pop beğenisinin ilettiği mesajlardan biri olan, soyut sanatın artık dikkate alınmaması gerektiği görüşünün pekiştirilmesi arzusuydu. Fotoğraflara giderek daha çok dikkat atfetme, soyut sanatın gerektirdiği zihinsel çabalardan yorgun düşmüş, ya da

*) Fotoğrafın iddiaları elbette çok daha eskiye dayanır. Öyle ki, bilerek üretmenin ya da uydurmanın yerine bir şeyle karşılaşınca onun fotoğrafını çekmeyi getiren, yapılmış (ya da yaptırılmış) olanların yerine bulunmuş nesneleri ya da durumları, çabanın yerine kararı koyan şimdiki bildiğimiz pratiğe göre, fotoğrafın bir makine dolayımıyla ortaya koyduğu hazır sanatı, prototiptir. Sanatı gebeliğin ve doğumun değil, aslında tanışma randevusunun (Duchamp'ın 'randevu' teorisi) ürettiği fikrini ilk defa dolaşıma sokan, fotoğraftı. Ancak profesyonel fotoğrafçılar, yerleşik güzel sanatlarda Duchamp etkisiyle çalışan çağdaşlarından çok daha güvensiz hissetmektedirler kendilerini ve bu yüzden, genellikle, bir karar ânının uzunca süreye dayalı bir duyarlılık ve göz eğitimini öngerektirdiği gerekçesine sarılırlarken, fotoğraf çekmenin herhangi bir gayret gerektirmemesinin yine de fotoğrafçıyı bir ressamdan ziyade bir zanaatkâra çevirmediğinde ısrar etmektedirler.

artık öyle çabalar göstermemeye istekli duyarlılıklar açısından büyük bir rahatlamadır. Klasik modernist resim, 'bakma'nın son derece gelişkin becerilerini gerektirdiği gibi, diğer sanatlarla ve sanat tarihinin belli yorumlarıyla içli dışlı olmaya da ihtiyaç duyar. Fotoğraf -pop sanat gibi- izleyicilere sanatın zor bir şey olmadığı konusunda teminat verir; bu bakımdan fotoğraf, sanatla ilgili bir şey olmaktan ziyade, fotoğrafını çektiği şeylerle ilgilidir.

Fotoğraf, geçmişin yüksek kültürünün foyasını ortaya dökmeye can atan -hiçbir şeyi atlamadan ıvır zıvır şeylere, hurda malzemelere, acayip nesnelere meraklı- pop versiyonuyla modernist beğeninin; vulgerliğe ihtimamla kur yapmanın; kiç'e şefkatle yaklaşmanın; avangard hırsları ticariliğin getirileriyle uzlaştırma becerisinin; reaksiyoner, elitist, züppece, samimiyetsizce, yapay, gündelik hayatın genel gerçekleriyle temasını kaybetmiş diye görülen sanata karşı sözde-radikal, amirane bir ilişki kurmanın; sanatı kültürel belgeye dönüştürme gücünün en başarılı vasıtasıdır. Aynı zamanda fotoğrafın, klasik modernist bir sanatın bütün kaygılarını ve bilinçli tutumunu da tedricen sahiplenmiş olduğu söylenebilir. Zaten birçok profesyonelin şu dönemdeki endişesi, bu popülist stratejinin fazla ileriye götürüldüğü, bu yüzden halkın -her şeyden önce- fotoğrafın asil ve yüce bir eylem -kısacası, bir sanat- olduğunu unutabileceği yönündedir. Zira modernist eğilimin naif sanata karşı kollayıcı tutumu, her zaman içinde bir jokeri taşır: Fotoğrafın gizli iddiası olan 'gelişmişliğe' büyük rol atfetmeye kesintisiz devam edilir.

Tam da fotoğrafçıların fotoğrafın bir sanat olup olmadığını tartışmayı bıraktıkları bir dönemde, fotoğrafın sı-

radan insanların yüksek ilgisine mahzar olması ve aynı süreçte -zorla- müzelere girmesi bir tesadüf sayılamaz. Müzenin fotoğrafa bir sanat hüviyeti kazandırması, modernist beğeninin, açık uçlu bir sanat tanımı adına yüzyıldan beri sürdüregeldiği (ve fotoğrafın bu bakımdan resim sanatından çok daha uygun bir zemin sunduğu) kampanyanın nihai zaferidir. Öyle ki, amatör ile profesyonel, ilkel ile gelişkin arasındaki çizgiyi, resimde olduğu gibi fotoğrafta da çizmeye kalkmak hem daha zordur, hem de pek bir anlam taşımaz. Naif bir anlayışla, ticari mantıkla ya da salt fayda sağlasın diye çekilmiş fotoğrafların, en yetenekli profesyonellerin uyguladığı fotoğrafçılıktan en ufak bir farkları yoktur: Hiç kimselerin tanımadığı amatörlerin yakaladıkları öyle enteresan, biçimsel olarak karmaşık kareler vardır ki, fotoğrafın karakteristik yeteneğini temsil etmekle bir Stieglitz ya da bir Evans fotoğrafıyla rahatlıkla boy ölçüşebilirler.

Her türden farklı fotoğrafçılığın tek bir sürekli ve bağımsız gelenek oluşturması, çağdaş fotoğraf beğenisinin altında yatan ve bu beğeninin sınırsız derecede genişlemesini sağlayan varsayıma, eskiden şaşırtıcı görünüp artık hepimizce aşina bulunan bir varsayıma işaret eder. Bu varsayımın ortaya atılması, ancak fotoğrafın küratörler ve tarihçilerce dikkate alınıp, müzeler ve sanat galerilerinde düzenli olarak sergilenmesiyle makul bulunmuştur. Fotoğrafın müzedeki serüveni özellikle belirli bir üslûbu öne çıkarmış değildir; bilakis, fotoğrafın -ne kadar farklı olursa olsun- birbirleriyle herhangi bir şekilde çelişmediği düşünülen bir eşzamanlı niyetler ve üslûplar koleksiyonu olarak sunulmasına hizmet etmiştir. Ne ki,

fotoğrafın müzelerde sergilenmesi halk nezdinde muazzam bir başarıyla taçlanırken, fotoğraf profesyonellerinin bu konudaki tepkileri karışıktır. Fotoğrafın uzandığı bu yeni meşruiyet sahasını memnuniyetle karşılamış olsalar bile, birçok profesyonelin en iddialı resimlerin dahi artık (haber-fotoğrafçılığından bilimsel fotoğraflara ve aile resimlerine kadar) *her tür* görüntüyle doğrudan kıyaslanarak tartışılmaya başlanacağı, bu eğilimin de fotoğrafı alelade, kaba, sıradan bir zanaat durumuna düşüreceği tehdidini hissettiğine şüphe yoktur.

İşlevsel fotoğrafların, yani pratik bir amaç doğrultusunda, ticari amaçla ya da hatıra olarak çekilen fotoğrafların, fotoğrafın başarılı görüldüğü asıl alana dahil edilmesinin doğurduğu asıl sorun, bu suretle, bir güzel sanat sayılan fotoğrafın değerinin düşmesi değil, bu prosedürün çoğu fotoğrafın doğasıyla çelişmesidir. Fotoğraf makinesine başvurulan birçok durumda, fotoğrafın naif ya da betimleyici bir işlevi yerine getirmesine daha sık rastlanır. Fakat, müze ya da galeri gibi yeni ortamlarla birlikte düşünüldüğünde fotoğraflar, eskisiyle aynı şekilde dolaysız -ya da asliolarak artık konuları/malzemeleri 'hakkında' görülmezler; bilakis, fotoğrafların taşıdığı imkânlar ve ihtimallere dair birer incelemeye dönüşürler. Müzelerin fotoğrafı benimsemesi, fotoğrafın kendisini (çalışmaları esasen fotoğraf makinesinin gerçekliği kavrama kapasitesini sorgulamaya yoğunlaşan bir avuç bilinçli fotoğrafçının yaşadığı biçimde) daha problematik göstermektedir. Eklektik müze koleksiyonları, -en dolaysız biçimde betimleyici nitelikte olanları dahil olmak üzere- bütün fotoğrafların keyfiliğini ve öznelliğini pekiştiren bir etki doğurmuştur.

Fotoğraf sergisi açmak, ressamların kişisel sergilerinin çoğalması gibi önemli bir müze faaliyeti haline gelmiştir. Yine de bir fotoğrafçıyla bir ressam birbirlerine benzemezler; ciddi fotoğrafların çekilişinde fotoğrafçının rolü geri planda kalmak olduğu gibi, sıradan fotoğraflar çekilirken fotoğrafçının kim olduğu dahi önemsenmez. İlgimizi asıl olarak fotoğrafı çekilen konuya/malzemeye yönelttiğimiz ölçüde, fotoğrafçıdan sadece aşırı mesafeli bir konumda kalmasını bekleriz. Dolayısıyla, haber-fotoğrafçılığının asıl başarısı, yetkin fotoğrafçının çalışmalarını -belirli bir konuyu fiilen tekeline almış olmadığı sürece- bir diğerinden ayırmanın güçlüğünde yatar. Bu fotoğrafların asıl gücü de, tek bir sanatçının bilincini değil, dünyanın görüntülerini (ya da suretlerini) yansıtıyor olmalarına bağlıdır. Bilimsel ve endüstriyel amaçlarla, basın yayın organları için, ordu ve polis uhdesinde veya ailelerce çekilmiş olan fotoğrafların çok büyük çoğunluğunda, fotoğraftan beklenen asli faydanın (kaydetmek, saptamak, bilgilendirmek, vb.) üstüne muhakkak, vizörün arkasında her kim duruyor olursa olsun, onun kişisel görüşünün damgası düşer.

Bir resmin imzalı olanı makbulken, fotoğrafın da imzasız olanı anlamlıdır (ya da fotoğrafın imzalanmış olması, sahibi adına bir zevksizlik örneği sayılır). Fotoğrafın doğası, *auteur* olarak fotoğrafçıyla iki yönlü bir ilişki kurulmasını içerir; yetenekli bir fotoğrafçının işleri ne kadar büyük ve değişken olursa, o ölçüde, bireysel yazarlıktan ziyade bir tür kolektif eser niteliği kazanmış görünür. Fotoğrafın en büyük isimlerinin yayınladıkları fotoğrafların bir kısmı, dönemlerinin başka yetenekli profesyonellerince de çekilebilecek türde çalışmalar oldukları izlenimi doğurur. Bir

işin, bir resmin kimin -eseri- olduğunun kolayca anlaşılması için ya (Todd Walker'ın solarize fotoğrafları, Duane Michals'ın seri anlatı fotoğrafları gibi) biçimsel olarak özgün, tuhaf bir fikir, ya da (erkek çıplaklığına odaklanan Eakins, Eski Güney'e kafayı takmış Laughlin gibi) tematik bir takıntı olması gerekir. Fotoğrafçılar kendilerini fazla sınırlamamalarına rağmen, onların eserleri, diğer sanat formlarındaki görece değişken çalışmalarıyla aynı bütünlüğe ve tutarlılığa sahip değildir. Dönem ve üslûp itibariyle en keskin kopuşları yaşamış sanatçıların (bu noktada Picasso'yu, Stravinski'yi aklınıza getirin) kariyerlerinde bile, bu kopuşları aşan kaygılarda bir birlik olduğu sezilebilir, aynı şekilde (ve geçmişe dönük düşünüldüğünde), bir dönemin başka bir dönemle içsel ilişkisi de görülebilir. Bütün eserleri, çalışmaları bilirseniz, *La Sacre du printemps*'ın, Dumbarton Oaks Konçertosu'nun ve son dönem neo-Schoeenberg'ci eserlerin nasıl aynı besteci tarafından bestelendiklerini, bu kompozisyonların hepsinde Stravinsky'nin parmağının bulunduğunu da anlayabilirsiniz. Oysa, insanlar ve hayvanların hareketlerini gösteren resimlerin, Orta Amerika'daki fotoğraf gezilerinden getirilen belgelerin, Alaska ve Yosemite'deki devlet destekli fotoğraf araştırmalarının, "Bulutlar" ve "Ağaçlar" serilerinin hangi tek fotoğrafçının (en enteresan ve orijinal fotoğrafçılar dahil olmak üzere) eserleri olduğunu bilmeyi sağlayacak içsel bir kanıttan söz edilemez. O resimlerin hepsini Muybridge'in çektiğini öğrendikten sonra dahi, diyelim Atget'in Paris'teki mağaza vitrinlerini fotoğraflama tarzına bakıp onun ağaçları çekme üslûbunu çıkarabileceğimiz, veya Roman Vishniac'ın Polonya Yahudilerinin savaş-öncesi fotoğraflarını 1945'ten

itibaren çekmekte olduğu bilimsel mikro-fotoğraflara bağlayabileceğimiz şekilde, bu serileri (her serinin tutarlı, tanınabilir bir üslûbu olsa bile) birbirleriyle ilişkilendirmek mümkün değildir. Fotoğraf söz konusu olduğunda, konu her zaman öne fırlar; tam bir fotoğraf külliyatının bir dönemiyle başka bir dönemi arasındaki kapanmaz uçurumlar yaratan farklı konular söz konusu olduğunda, imzanın pek esamesi okunmaz.

Gerçekten, bütünlüklü bir fotoğraf üslûbunun bulunması (bu noktada Avedon'un portrelerinin beyaz fonlarıyla düzgün ışıklandırmalarını, Atget'in Paris sokaklarında yakaladığı kurşuni pastoralliği aklınıza getirin), sanki aynı cins malzeme kullanıldığını düşündürtür. Kaldı ki, izleyicinin tercihlerini belirlemekte en büyük rolü konu oynar gibidir. Fotoğraflar asıl çekildikleri amacının oturduğu pratik bağlamından koparıldığında ve onlara sanat eserleri gözüyle bakıldığında bile, bir fotoğrafçı karşısında başka bir fotoğrafçıyı tercih etmek, ender haller dışında -herhangi bir- fotoğrafa formel açıdan üstün değer biçilmesini gerektirmez; bu hemen her zaman için sadece, daha rastgele 'bakma biçimleri'nde olduğu gibi, izleyicinin belirli bir ruh halini tercih ettiğini, fotoğrafçının niyetine saygı duyduğunu, ya da o niyetin cazibesinden etkilendiğini (o sayede nostalji duygusuna kapıldığını) gösterir. Fotoğraflanan *şey(ler)in* gücünü ve belirli bir fotoğraf karşısında zaman ve kültür bakımından bir mesafenin olmasının ilgimizi yoğunluğunu etkileyebilmesini, formalist fotoğraf anlayışlarıyla açıklayamayız.

Öte yandan, fotoğrafta çağımızın beğenisinin büyük ölçüde formalist bir istikamete yönelmesi mantıklı görün-

mektedir. Fotoğrafta konunun doğal ya da naif bir statü taşıması diğer temsili sanatlara kıyasla daha kesin olmakla birlikte, fotoğraflara bakılan ortamların çok çeşitli türden olması, konunun asli önemini zorlayan ve nihayetinde zayıflatan bir sebeptir. Nesnellik ile öznellik, kanıtlama ile varsayım arasındaki çıkar çatışmasına kesin bir çözüm bulunamaz. Bir fotoğrafın otoritesi daima bir konuyla ilintisine (yani, bir *şeyin* fotoğrafı olmasına) bağlı olmakla birlikte, sanat olarak fotoğraf adına ortaya atılan bütün iddialar 'görmenin öznelliği'ni vurgulamak durumundadır. Fotoğraflarla ilgili her türlü estetik değerlendirmenin özünde bir karşılıklılık yatar; nitekim, fotografik beğeninin kronik savunma refleksini ve aşırı değişkenliğini açıklayan da budur.

Kısa bir süre için (diyelim, Stieglitz'den Weston'ın tarzının egemen olduğu döneme kadar), fotoğrafların değerlendirmesinde ölçüt alınacak (mükemmel ışıklandırma, kompozisyon oluşturma becerisi, konunun anlaşılırlığı, odaklamada titizlik, baskı kalitesinin kusursuzluğu ve benzeri etkenlerle) sağlam bir bakış açısının oluştuğu gibi bir tablo söz konusuydu. Ne var ki, genellikle Weston'cı bir etiket takılan bu yaklaşım ('bir fotoğrafın iyiliğini esasında teknik kriterlerle ölçme' anlayışı) artık iflas etmiş durumdadır. (Weston'ın büyük Atget'i 'iyi bir teknisyen değil' diye aşağılaması, bu usulün sınırlarını ortaya koymaktadır.) Peki, Weston'ın anlayışının yerini ne almıştır: Değerlendirmenin odağını, bitmiş bir nesne sayılan bireysel fotoğraftan, 'fotografik görme'nin örneği gözüyle bakılan fotoğrafa kaydıran ölçütlerle, çok daha kapsayıcı bir anlayış. 'Fotografik görme' derken kastettiğim, Weston'ın çalışmaları-

nın tabii ki dışında tutulamayacağı, ama eskiden kompozisyondan yoksunlar diye dikkate alınmayan, meçhul kişilerin elinden çıkmış olup, pozsuz, kötü ışıklandırmalı, asimetrik çerçeveli resimlerin de dahil edileceği bir yaklaşımdır. Yeni anlayışla hedeflenen, -sanat olarak- fotoğrafı teknik kusursuzluğun ezici standartlarından kurtarmak, dolayısıyla 'güzellik' ölçütlerinden de kurtarmaktır. Bu yaklaşım bize, hiçbir konunun (ya da bir konunun olmamasının), hiçbir tekniğin (ya da bir tekniğin olmamasının) bir fotoğrafı fotoğraf olma vasfından yoksun bırakamayacağı dünya çapında bir beğeninin kapılarını açacaktır.

İlke olarak bütün konular fotografik görme biçiminin uygulanmasına değer sayılıyorsa da, fotografik görmenin en duru haline sıradışı veya önemsiz konularda ulaşıldığı konusunda bir genel fikir birliği oluşmuştur. Konuların seçilme sebebi, sıkıcı ya da adiyane olmalarıdır. Böylesi konulara genelde kayıtsız kaldığımız için, cihazın 'görme' yeteneğini en iyi onlar gösterir. Ünlü insanları çektiği güzel fotoğrafları ve moda dergileriyle reklam kuruluşları için çektiği yiyecek resimleriyle bilinen Idving Penn için 1975'te Modern Sanat Müzesi'nde bir sergi yapma imkânı tanındığında, ondan istenen şey, sigara izmaritlerinin yakın çekim fotoğraflarından oluşan bir seriydi. Müzenin fotoğraf bölümü direktörü John Szarkowski bu durumu şöyle açıklamıştı: "Sanatçı [Penn] bu şekilde çok ender rastlanır bir şansa, nominal konulu resimlerine karşı üstünkörü bir ilgiyle bakılmasından daha fazlasını yaşama şansına kavuşmuş olacaktır." Szarkowski başka bir fotoğrafçıdan bahsettiğindeyse, "son derece bayağı" bulunan "konudan alınabilecek şeyler" konusunda bir yorumda bulunacaktı.

Müzelerin fotoğrafa yer vermeleri, önemli modernist fanteziler olan 'nominal konu' ve 'son derece bayağı' gibi tanımlarla sıkı sıkıya ilişkilidir. Ancak bu yaklaşım, konunun önemini azaltmakla kalmayacağı gibi, fotoğrafın onu çeken tek bir fotoğrafçıyla olan bağını da gevşetir. Fotografik görme biçimi hâlâ, müzelerin artık sıklıkla yer verdiği tek fotoğrafçılı sergiler ve retrospektiflerle tamamen ortaya konabilmiş değildir. Fotoğrafın bir sanat olarak meşrulaşması için, *auteur* olarak fotoğrafçı anlayışı ile aynı fotoğrafçının çektiği bütün fotoğrafların tek bir 'külliyat' oluşturması düşüncesini geliştirmesi gerekmektedir. Saydığım bu anlayışları bazı fotoğrafçılara uygulamak, başka fotoğrafçılara uygulamaya kıyasla daha kolaydır. Diyelim, üslûbu ve amacı hem fotoğrafın hem de resim sanatının normlarına uyan Man Ray için bu anlayışları uygulamak mümkün iken, aynısını, çalışmaları içinde soyutlamalar, portreler, tüketim maddeleri reklamları, moda fotoğrafları ve (iki büyük dünya savaşında askeri hizmetini görürken çektiği) hava keşif fotoğrafları yer alan Steichen için söyleyemeyiz. Ancak bir fotoğrafın, tek bir 'külliyat'ın parçası olarak bakıldığında yüklendiği anlamlar, ölçütün fotografik görme olduğu durumlara pek uygun düşmez. Tam tersine, böyle bir yaklaşım ister istemez, bir resmin başka fotoğrafçıların çalışmalarıyla -müze duvarlarında ya da kitaplarda sergilenen ideal antolojilerde- yan yana konduğu zaman kazanacağı yeni anlamları gözetecektir.

Fotoğraf antolojileri hazırlamaktaki amaç, genelde fotoğraf beğenisi konusunda bir eğitim aracı sağlamak, her türlü konuyu birbirine eşitleyen bir görme biçimini öğretmektir. Szarkowski benzin istasyonları, boş oturma oda-

ları ve başka türde kasvetli konuları "[fotoğrafçının] hayal gücünün hizmetine sunulmuş rastgele olgulardan oluşan modeller" diye tanımladığında, asıl kastettiği düşünce, bu konuların fotoğraf makinesi açısından ideal bir nitelik taşıdığıydı. Fotografik görmenin görünüşte formalist diyebileceğimiz, tarafsız kriterleri, aslında konular ve üslûplar hakkında güçlü bir değerlendirme ölçeğidir. On dokuzuncu yüzyılın naif ya da rastgele, özellikle de sıradan kayıtlar için çekilmiş fotoğraflarının yeniden değerlendirilmesi, kısmen onların apaçık netliği gerektiren çekim tarzlarına bağlanabilir (burada sözü edilen, Cameron'dan Stieglitz'e kadar, fotoğrafın bir sanat olma iddiasının getirdiği 'resimsel' bulanık ayarın pedagojik amaçla düzeltilmesidir). Bununla birlikte, fotografik görme standartları her seferinde keskin bir görüntü netliğine ihtiyaç duymaz. Ciddi fotoğrafçılık, sanatla ve güzel olmakla modası geçmiş bağlar kurma anlayışının artık hiç benimsenmediği durumlarda, pekâlâ resimsel fotoğrafı, soyutlamayı, sigara izmaritleri ve benzin istasyonları ile kameraya arkasını dönmüş sırtlar yerine daha 'asil' konuları gözeten bir beğeninin önünü açabilmiştir.

Fotoğrafların değerlendirildiği dil, genellikle son derece yavandır. Bazen resim sanatının sözlüğüne (kompozisyon, ışık, ve saire) başvuran asalak bir dil olur bu; daha çok da, fotoğraflara ustaca çekildikleri, ilginç bulundukları, güçlü ya da karmaşık sayıldıkları veya sadece basit, ya da -en rağbet göreni- aldatıcı derecede basit oldukları için övgüler düzüldüğü zamanlardaki gibi, en belirsiz içerikte yargılardan oluşur.

Bu dilin fakir kalışı sebepsiz değildir; örneğin, zengin bir fotoğraf eleştirisi geleneğinin olmayışına bağlıdır. Bu da, ne zaman bir sanat olarak görülse, fotoğrafın bağrında taşıdığı bir şeydir. Fotoğraf, muhayyilenin işleyişinin ve beğeni ölçülerinin resim sanatınınkinden (en azından geleneksel biçimiyle kavranan resimden) farklı olmasını önerir. Gerçekten, iyi bir fotoğraf ile kötü bir fotoğraf arasındaki farklılık, iyi bir resim ile kötü bir resim arasındaki farklılığa hiç benzemez. Resimde geçerli görülen estetik değerlendirme normları, gerçeklik (ve sahtelik) ve ustalık gibi ölçütlere (fotoğraf için daha gevşek ya da söz konusu bile olmayan ölçütlere) dayanır. Resim sanatında uzmanlık sahası değişmez biçimde bir resmin kendi bütünlüğü içerisinde bir 'külliyat'la, ekoller ve ikonografik geleneklerle organik ilişki kurulmasını gerektirirken, fotoğrafta bir kişinin bütün çektiklerinin mutlaka üslûp açısından içsel bir tutarlılığa sahip olması ihtiyacı duyulmaz ve tek bir fotoğrafçının fotoğraf ekolleriyle olan ilişkisi çok daha yüzeyde kalan bir meseledir.

Resim sanatı ile fotoğrafın ortaklaşa paylaştıkları değerlendirme ölçütlerinden birisi, yenilikçiliktir; gerek resimler gerekse fotoğraflar, genellikle görsel dile yeni biçimsel çerçeveler ya da değişiklikler empoze ettikleri ölçüde değerli bulunurlar. İki sanatın paylaştığı başka bir ölçüt, Walter Benjamin'in sanat eserinin tanımlayıcı karakteristiği saydığı 'mevcudiyet' özelliğidir. Benjamin, bir fotoğrafın -mekanik biçimde yeniden üretilen bir nesne olarak- gerçek bir mevcudiyetinin olamayacağını düşünüyordu. Buna rağmen, fotoğrafta beğeni söz konusu olduğunda belirleyici bir önem taşıyan koşulun, fotoğrafın

müzeler ve sergilerde sergilenmesinin, fotoğrafların bir tür sahiciliğe sahip olduklarını açığa çıkardığı da ileri sürülebilir. Dahası, hiçbir fotoğraf -bir resmin her zaman sahip olduğu anlamda- özgün bir nitelik taşımamakla birlikte, orijinal eserler denebilecek örnekler (zamanında -yani, fotoğrafın teknolojik evrimiyle aynı zaman diliminde çekilmiş- asıl negatiften yapılmış baskılar ile aynı fotoğrafın sonraki çıkışları) arasında büyük bir niteliksel fark bulunur. (Çoğu insanın ünlü fotoğrafları -kitaplarda, gazetelerde, dergilerde, ve saire- gördükleri hali, fotoğrafların fotoğraflarıdır; ancak bir müzede ya da galeride sergilenirken görülmesi mümkün olan asıl kopyalar, yeniden üretilemeyen görsel hazlar sunarlar.) Benjamin'in belirttiği gibi, mekanik yeniden üretimin sonucu, "asıl olan kopyasını, orijinal için düşünülemeyecek konumlara getirmek"tir. Ancak bu ölçüde, diyelim bir Giotto'nun, asıl bağlamından koparıldığı ve müze sergisi ortamında bir hale taşıdığı ve -fotoğraf gibi- (Benjamin'in 'hale'yi kullanışının en kesin anlamıyla, bu haleye sahip olmadan) "ona bakan kişiyi yarı yolda yakaladığı", yine bu ölçüde, kendi kullandığı ve artık bulunması mümkün olmayan kartlara basılı bir Atget fotoğrafının da belli bir haleye sahip olduğu hâlâ söylenebilir.

Bir fotoğraf ile bir resmin taşıyabilecekleri hale (aura) arasındaki gerçek fark, zamanla kurdukları farklı ilişkide yatar. Zamanın yol açtığı tahribatlar resmin aleyhine işliyor gibidir. Oysa fotoğraflara duyulan ilginin bir kısmı ve onların estetik değerlerinin önemli bir kaynağı, tam da zamanın onlarda meydana getirdiği ciddi değişimler ve fotoğrafı çeken kişilerin niyetlerinden sıyrılarak başka bir

havaya bürünmeleridir. Yeterli zamana sahip olduğu takdirde birçok fotoğraf kendince bir hale kazanacaktır. (Renkli fotoğrafların siyah-beyaz fotoğraflarla aynı şekilde eskimemesi, renkli fotoğrafın ciddi fotografik beğenide çok yakın zamanlara değin elde etmiş olduğu marjinal statüyü kısmen açıklayabilir. Renkli fotoğrafın ona bakan kişiyle kurduğu soğuk yakınlık, fotoğrafı 'paslanmak'tan alıkoyan bir tılsımdır sanki.) Resimler ya da şiirlerin eskidikçe daha iyi, daha cazip görünmeleri mümkün olmazken, fotoğraflar yeterince eskirlerse hem daha enteresan hem daha dokunaklı bir etki yayarlar. O yüzden, kötü fotoğraf diye bir şey olmadığını (sadece daha az enteresan, daha az güzel, daha az esrarengiz fotoğraflar olduğunu) söylemek tamamen yanlış sayılmaz. Müze kurumunun fotoğrafa kucak açması, zamanın herhangi bir yolla işleteceği süreci hızlandırmanın dışında bir sonuç vermez –ve bütün eserlere değer kazandırır.

Müzenin çağın fotoğraf beğenisini oluşturmaktaki rolü küçümsenemez. Fakat müzeler, bütün fotoğraflara bakmanın yeni koşullarını yaratırken hangi fotoğrafların iyi ya da kötü olduğu konusunda ciddi bir tayin edici rol oynamazlar. Müzelerin, resim sanatında olduğu gibi, geçmiş dönemin fotoğraf eserleri açısından güvenilir bir kanon oluşturdukları da söylenemez. Belirli bir fotografik beğeniyi destekleyip besliyor görünseler bile, müze kurumunun kendisi 'normatif beğeni' fikrini kökten yıkmaktadır. Müzenin rolü, sabit bir değerlendirme standardı *olmayacağını*, kanon oluşturacak bir gelenek *bulunmadığını* ortaya koymaktır. Kanonik bir gelenek fikri, müzenin kanatları altında eğreti durmaktadır.

Fotoğraftaki Büyük Geleneği daimi bir akış halinde tutan, sürekli yeniden harmanlanan bir duruma getiren şey, fotoğrafın yeni bir sanat olması ve bu yüzden pek yerleşmemiş sayılması değildir; zaten fotoğraf beğenisi bir ölçüde buradan doğar. Fotoğraftaki yeniden keşif süreçleri, diğer sanatlara kıyasla çok daha hızlıdır. Bu beğeni yasasını, her önemli yeni eseri geçmişin mirasına dair algımızı belli ölçülerde mutlaka değiştiren T.S. Eliot'un ölçülerine vurursak, yeni fotoğraflar da geçmiş fotoğraflara bakışımızı değiştirirler. (Sözgelimi, Arbus'un çalışmaları, kendini kurbanların yüzlerindeki o donuk vakarı görüntülemeye adamış başka bir fotoğrafçı olan Hine'in çalışmalarının büyüklüğünü görüp takdir etmeyi kolaylaştırmıştır.) Yine de çağdaş fotoğraf beğenisindeki gelgitler, yalnızca bu yeniden değerlendirme sürecinin (benzer fotoğrafların birbirlerini güçlendirdiği) tutarlılık ve devamlılık arz eden yönlerini yansıtmakla kalmazlar, aynı zamanda ve daha yaygın biçimde, karşıt üslûplar ve temaların birbirini tamamlayıcı ve eşit değerlerini de ifade etmiş olurlar.

Amerikan fotoğrafı onyıllardır 'Westoncılığa' (başka bir ifadeyle, hiçbir belirgin sosyal aciliyet olmadan dünyanın bağımsız bir görsel keşfi olarak düşünülen bir fotoğraf akımına, **contemplative** fotoğrafa) karşı tepkinin egemenliğinde kalmıştır. Weston'ın fotoğraflarının teknik kusursuzluğu, White ve Siskind'in hesaplanıp tasarlanmış güzellikleri, Frederick Sommer'in şiirsel kurguları, Cartier-Bresson'ın isabetli ironileri –en azından programatik açıdan daha naif, daha dolaysız olan, yani daha mütereddit, hatta beceriksizce çekilen fotoğrafın karşı koyup meydan okuduğu tarzlar bunlardır. Yine de fotoğrafta beğeninin doğrusal bir

seyir izlemediği açıktır. Şimdilerde Weston'ın gözle görülür biçimde canlanması söz konusu, fakat bu, günümüzün informel fotoğrafçılık yolunda, fotoğrafın bir sosyal belge olarak yorumlanması doğrultusunda ilerleyişini herhangi bir şekilde zaafa uğratmadan gerçekleşen bir canlanma. (Buradan çıkarılabilecek başka bir sonuç da şu: Aradan yeterli zaman geçtikten sonra artık Weston'ın çalışmaları zamandışı bir görünüm arz ediyor; fotografik beğeniyi belirleyen naifliğin çok daha genel bir tanımına uyguladığımızda, Weston'ın çalışmaları da artık naif görünüyor.)

Son olarak, herhangi bir fotoğrafçıyı kanonun dışında tutmak için bir sebep bulunmadığını vurgulamakta fayda görüyorum. Tam da şu sıralarda, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson ve Robert Demachy gibi başka bir çağın çoktandır kıymet verilmeyen resimselcilerine yönelik ilgide ufak ufak kıpırdanışlar var, mesela. Fotoğraf bütün dünyayı kendi konusu sayarken, her çeşit beğeniye de yer açıyor. Edebi beğeni dışlayıcıdır: Şiirde modernist hareketin başarı kazanması Donne'yi yükseltmiş, ama Dryden'in değerini azaltmıştır. Edebiyatta bir noktaya kadar eklektik olunabilir, ancak her şey de sevilemez. Fotoğraftaysa eklektizmin sınırı yoktur. 1870'lerden itibaren Londra'daki Doctor Barnardo's Home adlı bir kuruma kabul edilen terk edilmiş çocukların ('kayıt' amaçlı çekilmiş) sade fotoğrafları, David Octavius Hill'in 1840'ların İskoç kodamanların ('sanat' uğruna çekilmiş) karmaşık portreleri kadar etkileyicidir. Weston'ın klasik modern üslûbunun temiz görünüşü, diyelim Benno Friedman'ın resimsel bulanıklığı ustalıkla canlandırdığı son dönem çalışmalarıyla çürütülebilecek bir şey değildir.

Aynı doğrultuda, her izleyicinin bazı fotoğrafçıların çalışmalarını başkalarınınkinden daha çok sevdiğini hiç kimse yadsıyamaz; örneğin, günümüzün en deneyimli izleyicileri Atget'i Weston'a tercih etmektedirler. Burada kastettiğim, fotoğrafın doğası gereği, gerçekten bir seçim yaptırmayı mecbur bırakmadığıdır; kaldı ki bu tür tepkiler çoğunlukla basit bir tepkisellikten kaynaklanır. Fotoğrafta beğeni, dünya çapında, eklektik ve geniş bakışlı olmaya eğilimlidir, hatta belki de ister istemez böyledir ve bu da, eninde sonunda fotoğrafın beğenme ile beğenmeme arasındaki farklılığı reddetmesi gerektiği anlamını taşır. Fotoğrafta polemiğe girişenlerin bir kanon kurma yönündeki her türlü çabalarını toyluk ya da cehalet kertesine indiren şey budur. Çünkü fotoğrafla ilgili bütün tartışmalarda sahte bir yan vardır; müze kurumunun fotoğrafa gösterdiği teveccüh, bu yönün açıkça ortaya konmasında can alıcı bir rol oynamıştır. Müze, bütün fotoğraf ekollerini düzler. Gerçekten, burada ekollerden bahsetmenin dahi pek bir anlamı kalmaz. Resim tarihinde, hareketlerin gerçek bir hayatı ve işlevi var iken, ressamları, ait oldukları ekole ya da harekete bakarak anlamak genellikle çok daha fazla mümkün olmaktadır. Oysa fotoğraf tarihindeki hareketler gelip geçici, arızi, bazen öylesine ortaya çıkmışlardır ve birinci sınıf fotoğrafçıların herhangi birinin bir gruba mensup olmasına dayanarak daha iyi anlaşılması söz konusu değildir. (Bu noktada Stieglitz ve Foto-Sesesyon'u, Weston ve *f*64'ü, Renger-Patzch ve Yeni Nesnellik akımını, Walker Evans ve Magnum'u aklınıza getirin.) Fotoğrafçıları ekoller ya da hareketler şeklinde gruplandırmak, (yine) fotoğraf ile resim arasındaki karşı ko-

nulmaz ama hep yanıltıcı analojiye dayalı bir tür yanlış anlamayı andırır.

Fotografik beğeninin oluşmasında ve doğasının berrak bir şekilde ortaya konmasında şimdilerde müzelerin oynadığı öncülük rolü, fotoğrafın girdiği ve bir daha oradan geri dönmesinin mümkün olmadığı yeni bir aşamaya işaret eder gibidir. Müzelerin tamamen 'bayağı' olana karşı maksatlı bir saygı göstermelerinin sebebi, bütün fotoğraf tarihini hep desteklemiş olan bir tarihsici görüşe yaygınlık kazandırmalarıdır. Bu bakımdan fotoğraf eleştirmenleriyle fotoğrafçıların endişeli görünmelerinin merak edilecek bir tarafı pek yoktur. Son zamanlarda fotoğrafı savunan görüşlerin pek çoğunun altında, fotoğrafın şimdiden güçten kuvvetten kesilmiş, ara ara sahte ya da cansız hareketlerle sıçramaya çalışır gibi görünen bir sanat haline gelmiş olduğu, dolayısıyla artık bir görev olarak geride sadece küratörlük ve tarihyazımına ağırlık verilmesi kaldığı korkusu yatar. (Fakat öte yandan, eski ve yeni fotoğrafların fiyatları fahiş rakamlara fırlamıştır.) Netice itibariyle, bu demoralizasyonun fotoğrafın en fazla kabul gördüğü bir uğrakta hissedilmesi şaşırtıcı değildir, zira fotoğrafın sanat olarak -ve sanata karşı- zaferinin gerçek kapsamı hâlâ gerçek boyutlarıyla anlaşılabilmiş değildir.

Fotoğraf sahneye, itibarlı bir sanatı (resim sanatını) tecavüze ve onun değerini küçültmeye yeltenen bir türedi faaliyet olarak çıkmıştır. Baudelaire'e göre, fotoğraf, resmin 'ölümcül düşmanı'ydı; ama sonunda bir uzlaşmaya varıldı ve fotoğraf sanatına resim sanatının kurtarıcısı rolü atfedildi. Weston, ressamların savunmacı pozisyonları-

nı rahatlatmak amacıyla en bilinen formüle başvururken, 1930'da şunları yazıyordu: "Fotoğraf, çoğu resmi boşa düşürmüştür, ya da eninde sonunda düşürecektir –ressam da bundan derin bir minnettarlık duymalıdır." Fotoğraf tarafından aslına sadık bir temsili sanat olma külfetinden kurtarılan resim, artık daha yüce bir görevin (soyutlamanın) peşine düşebilir.* Gerçekten, fotoğraf tarihlerindeki

---

*) Valéry, dilin "görsel bir nesne fikrini tam bir kesinlikle iletmek" şeklindeki yanıltıcı iddiasını vurgulayarak, fotoğrafın 'yazı'yla aynı hizmeti gördüğünü iddia etmişti. Ancak yazarlar, diye devam eder Valéry "The Centenary of Photography" (Fotoğrafın Yüzyılı, 1929) başlıklı makalesinde, fotoğrafın "son kertede yazma sanatının önemini kısıtlayabileceği ve onu ikame edebileceği" korkusu duymamalıdırlar:

> Fotoğraf betimleme hevesimizi kırıyor olsa bile, bu bize, dilin sınırlarını hatırlatır ve -yazarlar olarak- aletlerimizi onların gerçek doğasına daha uygun bir şekilde kullanma yolunu gösterir. Bir edebiyat, çok daha etkili bir şekilde ifa etmesi gereken görevleri başka ifade ve üretim tarzlarına bırakır ve kendini tek başına altından kalkabileceği hedeflere adarsa ve bunlardan birisi soyut düşünceyi kurup yorumlayan dilin kusursuzlaştırılması, bir başkası da şiirsel kalıplar ve yankıların hepsinin keşfedilmesi olursa, kendini arılaştırır.

Valéry'nin argümanı inandırıcılıktan yoksundur. Bir fotoğrafın kayıt yaptığı, gösterdiği ya da sunduğu söylenebilirse bile, doğrusunu söylemek gerekirse, asla 'betimleme yapmaz'; sadece dil betimler ve bu da zaman içinde gerçekleşen bir olaydır. Valéry, argümanına 'kanıt' olarak bir pasaporta bakılmasını ister: "Orada aceleyle karalanmış olan tarifle, onun yanına yapıştırılmış olan fotoğraf birbirine asla benzemez." Oysa bu, tarifin en bayağı, en ucuz kullanımıdır; Dickens'ta ya da Nabokov'da bir yüzü ya da bedenin bir kısmını herhangi bir fotoğraftan daha iyi betimleyen yüzlerce pasaj bulursunuz. Kaldı ki, Valéry'nin yaptığı gibi, "Bir manzarayı ya da yüzü betimleyen yazarın, zanaatında ne kadar mahir olursa olsun, okurları kadar farklı sayıda görüş ortaya atmış olması", edebiyatın betimleme gücünün yetersiz olduğunu göstermez. Aynı saptama tabiatıyla bir fotoğraf için de geçerlilik taşır.

Durağan fotoğrafın yazarları betimleme mecburiyetinden kurtardığının sanıldığı gibi, filmlerin de romancının anlatı oluşturma ya da hikâye anlatma yükümlülüğünü ellerinden aldığı şeklinde bir düşünce vardır; bu yüzden bazıları, romancının başka ve daha az gerçekçi görevlerinde ellerinin serbest kaldığını iddia ederler. Argümanın bu versiyonu akla daha yatkın görünebilir, çünkü sinema, zamana bağlı bir sanattır. Ancak bu yorumu, romanlar ile filmler arasındaki ilişkiye taşımak pek uygun düşmez

ve fotoğraf eleştirisindeki en kalıcı fikir, resim ile fotoğraf arasında sağlanan (ve her iki sanatın da, bir yandan birbirlerini yaratıcı yollarla etkilerlerken, öbür yandan, ayrı ama aynı derecede geçerli görevler üstlenmelerine imkân tanıyan) bu mitik anlaşmadır. Aslında, bu efsane hem resim hem de fotoğraf sanatının tarihinin büyük kısmını çarpıtmaktadır. Fotoğraf makinesinin dış dünyanın görünümünü yakalama usulü, ressamlara yeni resimsel kompozisyon modelleri ve yeni konular (kesitlerin tercih edilmesi, sıradan hayata duyulan ilginin artması ve uçup giden harekete ve ışığın etkilerine yoğunlaşılması, vb.) getirmiştir. Resim, soyutlamadan ziyade fotoğraf makinesinin gözünü adapte etmeye ağırlık vermiş, dolayısıyla (Mario Praz'ın sözlerini ödünç alırsak) teleskobik, mikroskobik ve fotoskobik bir yapıya bürünmüştür. Yine de ressamlar, fotoğrafın gerçekçi etkilerini taklit etmeye çalışmaktan asla vazgeçmemişlerdir. Fotoğraf da, kendini gerçekçi temsille sınırlamadığı ve soyutlamayı ressamlara bıraktığı için, resim sanatının bütün anti-doğalcı fetihlerine ayak uydurmayı ve onları özümsemeyi başarmıştır.

Daha genel olarak bakıldığında, bu efsane fotoğraf çekme eyleminde gözlenen doyumsuz arzuyu hesaba katmaz. Resim ile fotoğraf arasındaki karşılıklı ilişkide üstünlük her daim fotoğrafın olmuştur. Delacroix ve Turner'dan Picasso ve Bacon'a kadar ressamların fotoğraflardan görsel yardımcılar olarak yararlanmalarında şaşırtıcı hiçbir yan yoktur, oysa fotoğrafçıların ressamlardan yardım almaları hiç kimsenin aklına gelmez. Fotoğraflar resme dahil ya da tahvil edilebilir (kolaj yapılabilir, birleştirilebilir), oysa fotoğraf kendini sanatına kapatır. Resimlere bakma

deneyimi fotoğraflara daha iyi bakmamızı sağlayabilir. Oysa fotoğraf, resim deneyimimizi zayıflatmış durumdadır. (Baudelaire birçok açıdan haklıydı.) Şimdiye kadar hiç kimse, bir resmin litografını ya da gravürünü (mekanik yeniden üretimin daha eski popüler yöntemlerini) resmin kendisinden daha doyurucu ya da daha heyecan verici bulmuş değildir. Oysa ilginç detayları özerk kompozisyonlara çeviren, gerçek renkleri parlak renklere dönüştüren fotoğraflar, yeni, karşı konulmaz doyum vasıtaları yaratırlar. Fotoğrafın serüveni, bu sanatın ilk başta onunla sınırlı kalacağının sanıldığı rolü oldukça genişletmiş, gerçekliğe (sanat eserleri buna dahildir) dair daha doğru bilgiler aktarmaya yöneltmiştir. Fotoğraf, gerçekliktir; gerçek nesne genellikle bir hüsrana dönüşür. Fotoğraflar normatif olanı, farklı bir şekilde dolayımlanmış, ikinci elden edinilen ve yoğun bir sanat deneyimi haline getirirler. (Birçok insanın gözünde resimlerin fotoğraflarının resimlerin yerini aldığını saptamak, izleyiciye dolayımsız hitap eden mistik bir 'asıl' anlayışını desteklemek anlamına gelmez. Görmek, karmaşık bir edimdir ve hiçbir büyük resim, görmenin değeri ve niteliğini bir tür hazırlık ve eğitim olmadan gereğince iletemez. Dahası, fotoğraf 'kopyası'nı gördükten sonra 'asıl' sanat eserine bakmakta zorlanan insanlar, genellikle eserin 'asıl' halinde zaten çok az şey görebilecek yetenekte kimselerdir.)

Fotoğraflar dahil olmak üzere çoğu sanat eseri artık fotoğraf kopyalarından bilindiği için, fotoğraf (ve fotoğraf modelinden gelen sanat faaliyetleri ile fotoğraf beğenisinden türeyen beğeni tarzı), geleneksel güzel sanatlar ile geleneksel beğeni normlarını (sanat eseri fikri dahil olmak

üzere) kesin bir şekilde dönüştürmüş durumdadır. Sanat eserinin biricik bir nesne, tek bir sanatçının ürettiği tek bir asıl olma haline bağımlılığı gün geçtikçe azalmaktadır. Günümüzde üretilen resimlerin önemli bir kısmında, çoğaltılabilir nesneler niteliği taşımaları gözetilmiştir. Nihayet, fotoğraflar o ölçüde başat görsel deneyim haline gelmişlerdir ki, şimdilerde gördüğümüz sanat eserlerinin hemen hepsinin, fotoğraflanacak şekilde yapıldıklarını söyleyebiliriz. Kavramsal sanatın önemli bir bölümünde, Christo'nun manzarajı ambalajlamasında, Walter De Maria ile Robert Smithson'un yeryüzü eserlerinde, artık sanatçının eserinin esas olarak onların galeriler ve müzelerde fotoğraflı gösterileriyle aktarıldığı bir duruma gelinmiştir; bazen de eserin boyutu, onun *ancak* bir fotoğrafla (ya da bir uçaktan bakılarak) gösterilebilmesine imkân tanımaktadır. Artık fotoğrafın, görünüşte dahi olsa, bizi asıl deneyime geri götürdüğü düşünülmemektedir.

İşte, fotoğrafın -önce gönülsüzce, sonra coşkuyla benimsenerek- güzel sanat olarak kabul görmesi, resim ile sanat arasındaki bu farazi anlaşma temelinde mümkün olmuştur. Fakat fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesi, özünde yanıltıcı bir meseledir. Fotoğraf sanat diye adlandırılabilecek eserler ortaya koymasına (öznellik gerektirmesine, yalan söyleyebilmesine, estetik haz vermesine) rağmen, fotoğraf -her şeyden önce- bir sanat formu değildir. Dil gibi fotoğraf da, (başka şeylerin yanı sıra) sanat eserlerinin üretildiği bir araçtır *(medium)*. Dilden yola çıkarak bilimsel bir söylem kurulabilir, bürokratik memorandumlar hazırlanabilir, aşk mektupları yazılabilir, manav listeleri karalanabilir ve Balzac'ın Paris'i anlatılabilir.

Fotoğrafçılıktan yola çıkarak da pasaport resimleri, hava fotoğrafları, pornografik resimler, röntgen filmleri, nikâh fotoğrafları ve Atget'in Paris'i çekilebilir. Fotoğraf, diyelim resme ve şiire benzer bir sanat değildir. Bazı fotoğrafçıların çalışma tarzları geleneksel güzel sanat nosyonuna uymakla birlikte, fotoğrafın ortaya çıkışından itibaren kendi başına değerli bulunan apayrı nesneler üreten istisnai derecede yetenekli kişilerin faaliyetleri, sanatın eskimiş bir şey olduğunu öngören sanat nosyonundan güç almaktadır. Fotoğrafın gücü (ve fotoğrafın bugünkü estetik kaygılarda merkezi bir yer tutması), onun her iki sanat fikrini de teyit etmesine bağlıdır. Ancak fotoğrafın sanatı eskitme eğilimi -uzun vadede- daha güçlüdür.

Resim ve fotoğraf, potansiyel bakımdan birbirine rakip ve uzlaşma olsun diye doğru bir toprak paylaşımına gitmeleri gereken iki ayrı görüntü üretme ve çoğaltma sistemi değildir. Fotoğraf başka düzlemde bir faaliyettir. Fotoğraf, başlı başına bir sanat formu olmasa bile, her türlü konusunu sanat eserine çevirme gibi özgül bir kapasiteye sahiptir. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesinin yerini, artık fotoğrafın sanatlara yeni hedefler bildirmesi (ve yaratması) gerçeği almıştır. Gerek modernist yüksek sanatların gerekse ticari sanatların bizim çağımızda tutturdukları istikametin prototipini burada görebiliriz: sanatların meta-sanatlara ya da iletişim araçlarına dönüşmesi. (Sinema, televizyon, video, Cage, Stockhausen ve Steve Reich'ın kaset müziği gibi gelişmeler, fotoğrafın yerleştirdiği modelin mantıksal uzantılarıdır.) Geleneksel güzel sanatlar, elitisttir: Geleneksel sanatların karakteristik formu, tek bir kişinin elinden çıkmış tek bir

eserdir; ayrıca bu eserlerde, bazı konular önemli, derin ve asil görülürken, bazılarının önemsiz, değersiz ve bayağı sayıldığı bir konu hiyerarşinin varlığı gözlenir. İletişim araçları *(media)* demokratiktir; (tesadüfe dayalı üreticileri, herkesin öğrenebileceği mekanik teknikleri devreye sokarak ve toplu ya da işbirliğine dayalı çabaları temel alarak) uzman üreticinin, yani *auteur*'ün rolünü zayıflatır; onlara göre bütün dünya kendilerine malzemedir. Geleneksel güzel sanatlar, gerçek ile sahte, asıl ile kopya, beğenilen ile beğenilmeyen arasındaki ayrımlara dayanır; iletişim araçlarıysa bu ayrımları -tamamen ortadan kaldırmasa bile- bulandırır. Güzel sanatlar, belirli deneyimler ya da konuların bir anlam taşıdığını varsayar. İletişim araçları özünde içeriksizdir (Marshall McLuhan'ın 'mesajın *medium*, araç, olduğu'nu belirttiği ünlü sözünün arkasında bu gerçek yatar); iletişim araçlarının karakteristik tonu ironik, ruhsuz ya da parodiktir. Sanatın gün geçtikçe daha fazla, sonunda fotoğraf olacak şekilde tasarlanması kaçınılmazdır. Bir modernist, Pater'ın 'bütün sanatların müziğin konumuna ulaşmayı dilediklerî' yönündeki düsturunu baştan yazmak zorunda kalacaktır. Şimdi bütün sanatlar, fotoğrafın konumuna ulaşmayı arzulamaktadır.

GÖRÜNTÜ-DÜNYASI

Gerçeklik her zaman için, görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanmıştır; filozoflar da Platon'dan beri, 'gerçek' olanı kavramanın görüntüsüz bir yolunu standart hale getirerek, görüntülere bağımlılığımızı azaltan çabalar içine girmişlerdir. Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tam bu standart yakalanabilecek gibi görünürken, hümanistik ve bilimsel düşüncenin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yanılsamaların gerileyişi, -beklendiği üzere- gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmadı. Tam tersine, yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağlılığımızı iyice kuvvetlendirdi. Eskiden görüntüler *biçiminde* anlaşılan gerçekliklere duyulan güvenin yerini, görüntü-

ler, yanılsamalar *olarak* anlaşılan gerçekliklere duyulan güven alıyordu. Feuerbach *The Essence of Christianity* (Hıristiyanlığın Özü) adlı kitabının 1843'te yapılan ikinci basımına önsözünde 'çağımız' hakkında şöyle bir gözlemde bulunmaktaydı: "Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder" –üstelik ne yaptığını çok iyi bilerek. Feuerbach'ın geleceği haber veren bu yakınmaları, yirminci yüzyılda yaygın kabul gören bir teşhise dönüşmüş durumdadır: Bir toplum ancak, başta gelen faaliyetlerinden birisi görüntü üretip tüketmek olduğu; gerçekliğe yönelik taleplerimizi belirlemekte olağanüstü bir etki gücüne sahip olup, birinci el deneyimlerin yerini almaya başlayan bu görüntüler, ekonominin sağlıklı işlemesi, siyasal yapının istikrar kazanması ve şahsi mutlulukların tadılması açısından vazgeçilmez bir öneme kavuştuğu zaman 'modern' olabilecektir.

Feuerbach'ın -fotoğraf makinesinin icadından birkaç yıl sonra kaleme alınmış olan- bu sözleri, daha özgül bir kapsamda, fotoğrafın yaygın etkisinin ön habercisi işlevini görmüştür. Öyle ki, modern bir toplumda fiilen sınırsız otoriteye sahip olan görüntüler artık esasen fotografik görüntülerdir ve bu otoritenin genişliği, fotoğraf makinelerinin çektikleri görüntülere has niteliklere bağlıdır.

Bu tür görüntülerin gerçekliği gasp etmelerinin asıl sebebi, bir fotoğrafın her şeyden önce hem bir görüntü (resmin de bir görüntü olması gibi), 'gerçek' olan şeyin bir yorumu, hem de bir iz, bir ayakizi ya da ölüm maskı gibi 'gerçek'i doğrudan çoğaltan bir şey olmasıdır. Bir resim -fotografik benzerlik ölçülerini tutturduğu zaman bile- bir yorumun ifade edilmesinden daha öte bir şeyi temsil ede-

mezken, bir fotoğraf hiçbir zaman yayılarak ortaya çıkan bir şeyin (nesnelerin yaydığı ışık dalgalarının) kayda geçirilmesinden daha azıyla yetinmez –hiçbir resmin yapamayacağı şekilde, bir bakıma, konusunun maddi bir izini taşır bize. Genç Holbein'ın onun resmini yapacak kadar yaşamış olması, ya da fotoğrafın bir prototipinin onun fotoğrafını çekecek kadar evvelden icat edilmiş olması gibi iki fantastik seçenek söz konusu olduğunda, Shakespeare hayranları herhalde fotoğrafı tercih ederlerdi. Bu kurgusal tercihi de sadece, Shakespeare'in fotoğrafta gerçekte olduğu gibi çıkmış olmasına bağlamazdık (öyle ki, bu hayali fotoğraf çarçabuk solsa, neredeyse anlaşılmaz bir şekle bürünse ve kahverengi gölgelerle kaplansa bile, yine de onu şanlı şerefli bir Holbein tablosuna tercih ederdik). Ne de olsa Shakespeare'in bir fotoğrafına sahip olmak, İsa'nın gerildiği çarmıhın bir çivisine sahip olmaya benzerdi.

Gerçek-dünyanın yerini bir görüntü-dünyasının aldığı yolundaki güncel kaygıların çoğu, Feuerbach'ın yaptığı gibi, görüntünün Platoncu anlamda gözden düşmesine işaret etmektedir: Görüntü, gerçek bir şeye benzediği müddetçe, hakiki; benzerlikten öte bir şeyi temsil etmediği müddetçe, uydurmadır. Yine de bu saygıya değer naif gerçekçilik, fotografik görüntüler çağında bir parça temelsiz kalacaktır, zira, görüntü ('kopya') ile gösterilen şey ('asıl') arasındaki (Platon'un her vesileyle bir resmi örnek göstererek ortaya koyduğu) zıtlık, fotoğrafa o kadar basitçe uydurulamaz. Kaldı ki, bu [kopya ile asıl arasındaki] zıtlık, resim-oluşturmayı kökenine inerek (pratik, sihirli bir faaliyeti, bir şey üzerinde güç elde etmenin ya da bir şeye karşı güç uygulamanın bir aracı olduğu devirlere gi-

derek) kavrama konusunda bize en ufak bir yardımda bulunmaz. E.H. Gombrich'in gözlemlediği üzere, tarihte ne kadar geçmişe uzanırsak, görüntüler ile gerçek şeyler arasındaki ayrım o kadar bulanır. İlkel toplumlarda, şey ile onun resmi, aynı enerjinin ya da ruhun iki farklı -yani, fiziksel bakımdan ayrı- dışavurumunu temsil ediyordu. Güçlü varlıkları yatıştırmakta ya da güçlü varlıklar üzerinde kontrol sahibi olmakta resimlerin faydalı olduğu iddiaları buna dayandırılabilirdi. Bu güçler, bu varlıklar hep o *resimlerin* içindeydi.

Platon'dan Feuerbach'a kadar 'gerçek' savunucularının gözünde, resmi salt görünenle eş tutmak (yani, görüntünün resmedilen şeyden kesinlikle ayrı bir şey olduğunu varsaymak), bizi, bir resmin, gösterilen nesnenin gerçekliğine katılmak anlamına geldiği kutsal çağların ve yerlerin dünyasından geriye döndürülemez biçimde ayıran kutsallaştırmaktan-çıkarma sürecinin bir parçasıdır. Fotoğrafın özgüllüğünü tanımlayan öğe, resmin uzun, giderek sekülerleşen tarihinin -tam da sekülarizmin tam zaferini ilan ettiği- bir uğrağında, resimlerin ilkel statüsüne benzer bir şeyi -tamamen seküler çerçevede- canlandırmasıdır. Fotoğraflama sürecinin sihirli bir yönünün olduğu şeklinde içimizde var olan o bastırılamayan duygunun tabii ki gerçek bir temeli vardır. Fakat bir fotoğraf, yalnızca konusuna/malzemesine benzemekle kalmaz, aynı zamanda ona duyulan saygının bir nişanesidir. Fotoğraf, fotoğrafı çekilen şeyin bir parçası, bir uzantısıdır; bu anlamıyla, onu ele geçirme, onun üzerinde denetim kurma potansiyeline de sahiptir.

Fotoğraf, şekilden şekle giren bir saklamayı temsil eder. En basit haliyle hepimiz, kalbimizde aziz bir yeri olan bir

kişi ya da şeyi fotoğraf aracılığıyla kendimize saklar, eşi bulunmaz saydığımız nesnelerin karakterinin bir kısmını taşıyan fotoğrafları muhafaza ederiz. Fotoğraflar vasıtasıyla bazı olaylarla -gerek kendi deneyimlerimizin parçasını oluşturan, gerekse başkalarının deneyimlerine ait olaylarla- bir tüketici ilişkisi de kurarız (iki deneyim tipi arasındaki fark, alışkanlık oluşturan tüketme eğiliminin bulandırdığı bir farklılıktır). Saklamanın üçüncü bir yolu, resim-oluşturma ve resim-çoğaltma makineleriyle, bir çeşit bilgi (deneyimden ziyade bilgi) toplama imkânımızın olmasıdır. Gerçekten, gittikçe daha fazla olayın kendi deneyim havuzumuza girmesini sağlayan fotografik görüntülerin önemi, son kertede, onların deneyimden kopuk ve bağımsız bilgilerin toplanmasında ağırlıklı bir paya sahip olmalarının bir yan ürünüdür.

Fotografik saklamanın en kapsayıcı şekli budur. Fotoğrafı çekilmiş olan bir şey, bu sayede bilgi sisteminin bir parçasına dönüşür –burada söz konusu olan, aile albümlerine kabaca kronolojik bir sırayla yerleştirilmiş şipşak fotoğraflardan tutun, fotoğrafın hava tahmini, astronomi, mikrobiyoloji, jeoloji, polisin faaliyetleri, tıp eğitimi ve teşhis, askeri keşif ve sanat tarihi gibi alanlarda kullanılması için gerekli daimi arşivlere ve titiz dosyalara kadar uzanan, sınıflandırma ve saklama şemalarına uygun bir sistemdir. Fotoğraflar, sıradan deneyimlere ait malzemeleri (insanlar, şeyler, olaylar, ya da doğal bakışımızla -farklı bir şekilde, genellikle ise öylesine baktığımızda- her ne görüyorsak) yeniden tanımlamaktan daha öte bir işlev görür ve kendimizin hiçbir zaman göremeyeceğimiz muazzam miktardaki malzemeyi çoğaltırlar. Bu haliyle de gerçeklik

-sergilenecek bir parça, dikkatle incelenecek bir kayıt, gözetlenecek bir hedef olarak- yeniden tanımlanmış olur. Dünyanın değişik kısımlarının fotoğraflama yoluyla keşfedilip çoğaltılması, parçalara süreklilik kazandırıp onları sonu gelmez dosyalara doldurur ve bu yolla, daha önceki bilgi kaydetme sisteminde (yani, yazılı kayıtlarda) rüyası bile görülemeyecek ölçüde denetim imkânları sağlar.

Fotografik kaybın potansiyel bakımdan her zaman bir denetim aracı niteliği taşıması, bu tür imkânlar henüz bebekleme aşamasındayken fark edilmişti. Delacroix 1850'de *Günlük*'ünde, Cambridge'de yapılan bazı 'fotoğraflı deneyler'in, astronomların çektikleri güneş ve ay fotoğraflarıyla, Vega yıldızının topluiğne başı büyüklüğündeki bir görüntüsünün yakalanabilmesiyle kazandığı başarıyı not etmişti, mesela. Delacroix sonra da aşağıdaki şu 'tuhaf' gözlemine yer verecekti:

> Daguerrotipi çekilen yıldızın ışığının, yeryüzüyle arasındaki mesafeyi kat etmesi yirmi yıl sürdüğünden, levhaya yansıyan ışın, o gök cisminin bulunduğu alandan -Daguerre'in bu ışın üzerinde denetim kurmamızı sağlayan işlemi yakalamasından- çok zaman önce ayrılmış olmalıdır.

Delacroix'nınki gibi temeli pek sağlam olmayan bu tür kontrol kurma anlayışlarını geride bırakmış olan fotoğrafın ilerleyişi, bir fotoğrafın fotoğrafı çekilen şey üzerinde denetim kurmasını sağlayan duyuları, her zamankinden daha gerçek biçimde ortaya çıkarmıştır. Fotoğrafçıyla konusu arasındaki mesafeyi zaten en aza indirmiş olan teknoloji, görüntünün netliği ve görkemliliğini ciddi ölçüte

etkilemiş; yıldızlar gibi aklın hayal edemeyeceği kadar uzakta ve yine aklın hayal edemeyeceği kadar küçük olan şeylerin fotoğrafını çekme yolları geliştirmiş; resim çekmeyi (kızılötesi fotoğraflarla) ışığın kendisinden bağımsız hale getirip, fotoğraf-nesnesini iki boyutla sınırlı halinden kurtarmış (holografi); görüntüye bakma ile onu ellerinde tutma arasındaki süreyi kısaltmış (banyo edilmiş bir film makarasının amatör fotoğrafçıya geri gitmesi için haftalar gerektiren ilk Kodak ürününden, görüntüyü birkaç saniyede dışarı çıkaran Polaroid'e gelinmesini sağlamış); görüntüyü hareket ettirmenin (sinema) yanı sıra, kaydetmeyle eşzamanlı olarak iletmeyi (video) başarmıştır –işte bu teknoloji, fotoğrafı davranışları deşifre etme, davranışları öngörme ve sonra da onlara müdahale etmede başka hiçbir araçla kıyaslanmaz bir konuma yükseltmiştir.

Fotoğraf, daha önce başka hiçbir resim-oluşturma sisteminin faydalanamadığı bir güce sahiptir; bunun sebebi de, daha önceki araçlardan farklı olarak, resmi oluşturacak bir *kişiye* bağımlı kalmamasıdır. Fotoğrafçı, resim-oluşturma sürecinin koşullarını belirlemeye ne kadar özenle müdahale ediyor olursa olsun, işlemin kendisi optik-kimyasal (ya da elektronik) bir işlem olarak kalacak, süreç tamamen otomatik biçimde işleyecek, buna uygun makinelerde de aralıksız değişiklik yapılarak, 'gerçek' olanın hep daha ayrıntılı ve bundan dolayı daha faydalı haritalarını çıkarmaya daha uygun hale getirilecektir. Söz konusu görüntülerin mekanik yolla elde edilmesi ve makinelerin donandığı yeteneklerin doğrudanlığı, görüntü ile gerçeklik arasında yeni bir ilişkiye tekabül etmektedir. Fotoğrafa dair olarak, onun en ilkel ilişkiyi (görüntü ile nes-

nenin kısmı özdeşliğini) yeniden kurduğu söylenebiliyorsa, demek ki görüntünün gizilgücü artık çok farklı bir şekilde deneyime taşınmaktadır. İlkel çağlarda resimlerin etkili olduğunu öngören anlayış, bu resimlerin 'gerçek' şeylerin vasıflarına sahip olduğunu varsaymaktaydı, oysa bizim şimdiki eğilimimiz, gerçek olan şeylere bir görüntünün/resmin vasıflarını atfetmekten yanadır.

Herkesçe bilindiği üzere, ilkel insanlar fotoğraf makinesinin kendi varlıklarının bir parçasını ellerinden alacağı korkusu duyarlar. Nadar 1900'de, çok uzun süren bir ömrün sonunda yayınladığı hatıralarında, Balzac'ın da fotoğrafının çekilmesine karşı benzer şekilde 'belli belirsiz bir ürküntü' hissettiğinden bahseder. Balzac'ın bu konudaki açıklaması -Nadar'a göre- şöyleydi:

> Doğal haliyle her beden, sonsuz küçük zarlara sarılmış halde katman katman üst üste bindirilmiş bir dizi hayaletimsi görüntüden meydana gelir. ... İnsan asla bir şey yaratamamış, bir hayaletten, ele gelmez bir şeyden maddi bir şey yapamamış, bir nesneyi yoktan var edememiştir –bu yüzden her daguerre işlemi, odaklandığı bedenin katmanlarından birine el koyacak, onu çekip çıkaracak ve tüketecektir.

Özellikle böylesi bir ürküntüye kapılmış olmak Balzac'ın mizacına son derece uygun görünmektedir. "Balzac'ın daguerrotip korkusu gerçek miydi, yoksa uydurma mı?" diye sormuştur Nadar. "Balzac'ın korkusu gerçekti..." –çünkü fotoğraf çekilirken devreye giren prosedür, onun bir romancı olarak işlettiği prosedürün en özgün yanının -deyiş yerindeyse- maddileşerek somut hale gelmesini temsil ediyordu. Balzac'ın kendi romanlarında

uyguladığı yöntem, fotografik bir işlem olan büyütmede olduğu gibi ufak ayrıntıları büyütüp abartmak, birbiriyle bağdaşmaz özellikleri ya da şeyleri fotografik bir düzenlemede olduğu gibi yan yana getirmek ve bu şekilde, bir şeyle kendisinden başka her şey arasında bağ kurulabileceğini gözler önüne sermekti. Balzac'a göre, gepgeniş bir ortamın ruhu, ne denli önemsiz ya da üstünkörü seçilmiş olursa olsun tek bir maddi ayrıntıyla ortaya konabilir, koca bir hayat bir anlık görünümle özetlenebilirdi.* Dolayısıyla, görünümde meydana gelecek bir değişim, kişinin kendisindeki bir değişime tekabül ederdi, zira o insan bu yolla, bu görünümlerin arkasına 'gerçek' bir kişi yerleştirmeye karşı çıkmış olmaktaydı. Nadar'a anlatıldığı kadarıyla, Balzac'ın "bir bedenin sonsuz sayıda 'hayaletvari görüntüler'den teşekkül ettiği" şeklindeki fantastik teorisi, yazarın romanlarında ifade ettiği, "bir insanın bir görünümler kümesi, yani doğru bir odaklamayla sonsuz sayıda anlam katmanlarını dışa vurabilecek bir görünümler toplamı olduğu" şeklindeki güya gerçekçi teorisiyle ürkütücü bir paralellik sergilemektedir. Ger-

*) Balzac'ın gerçekçiliğiyle ilgili yorumlarım için Erich Auerbach'ın *Mimesis*'inden faydalandım. Bu açıdan, Auerbach'ın *Goriot Baba*'nın (1834) baş kısmından seçerek analiz ettiği pasaj (Balzac orada, Vauquer Pansiyonu'nun sabah saat 7'deki halini ve Madam Vauquer'in odaya girişini anlatır) kadar daha açıklayıcı bir yer olamazdı: "Pansiyonun onun kişiliğine bürünmesi gibi, onun kişiliği de pansiyonu açıklıyordu. ... Nasıl tifüs bir hastanede solunan nefeslerin ürünüyse, bu ufak tefek görünümlü kadının şişkin karnı da aynı şekilde hayatın ürünüydü. Eski bir elbiseden bozularak yapılmış olup astarı tarazlanmış kumaşın deliklerinden dışarı fırlayan ve eteğinden daha uzun olduğu her halinden belli örme yün jüponu, pansiyonunun bekleme yeri, yemek odası ve küçük bahçesinin bir özeti işlevini görürken, o sırada hangi yemeğin pişirildiğini de bildiriyor ve müşterilere pansiyona dair gerçek ipuçları sunuyordu. Madam pansiyonda yerini almışsa seyir başlamış demekti."

çekliğe birbirine ayna tutan sonsuz bir durumlar kümesi gözüyle bakmak, birbiriyle yakından uzaktan alakası olmayan şeylerden benzerlikler üretmek, fotografik görüntülerin uyardığı karakteristik bir algılama tarzının geleceğini öngörmek demektir. Gerçekliğin kendisi artık, fotografik görüntülerin de ilk elde yazıyla kıyaslanmaları gibi, şifresi çözülmesi gereken bir tür yazı gibi kavranmaya başlamıştır. (Niepce'nin görüntüyü plaka üzerine yansıtan işleme verdiği isim, helyografiydi –güneşle yazma. Fox Talbot, fotoğraf makinesini 'doğanın kalemi' diye nitelendirmişti.)

Feuerbach'ın 'asıl' ile 'kopya'yı birbirlerinin karşısına koymasındaki problem, gerçeklik ile görüntüyü durağan biçimde tanımlamasıydı. Bu tanıma göre, gerçek olan sabit, değişmez ve dokunulmaz bir şeyken, sadece görüntüler değişmektedir; inandırıcılık bakımından temeli oldukça zayıf olan görüntüler, nedense daha bir ayartıcı hale bürünmüşlerdir. Ancak yine de görüntü ve gerçeklik nosyonları birbirini tamamlar. Gerçeklik nosyonu değişince görüntü nosyonu da değişir –bunun tersi de geçerlidir. 'Bizim çağımız'ın görüntüleri gerçek şeylere tercih etmesi, sapkınlıktan dolayı değil, kısmen 'gerçek' olana dair görüşlerin giderek karmaşıklaşması ve zayıflamasına gösterilen tepkiden dolayıdır –kaldı ki 'gerçek'e dair görüşlerin bu şekilde bulanması, geçen yüzyılda aydınlanmış orta sınıfların içinde beliren ve gerçekliği bir dış görünüş olarak yorumlayıp eleştirmenin ilk örneklerindendir. (Elbette, amaçlanan etkinin tam zıttı yönde bir sonuçtu bu da.) Feuerbach'ın dini 'insan zihninin rüyası' diye nitelerken ve teolojik fikirleri psikolojik yansımalar diye görüp ciddiye

almazken yaptığı gibi, o zamana değin 'gerçeğe' dahil sayılan şeylerin büyükçe kısımlarını basit fanteziye indirmek – ya da, Balzac'ın roman formunda kaleme aldığı toplumsal gerçeklik ansiklopedisinde gösterdiği gibi, gündelik hayatın tesadüfi ve önemsiz ayrıntılarını gizli tarihsel ve psikolojik güçlerin şifrelerine çevirmek: İşte bunlar, gerçekliği bir görünümler paketi, bir görüntü olarak tecrübe etmenin çeşitli yollarıdır.

Bu toplumda çok az sayıda insan, fotoğrafın kendilerinin maddi bir parçası olduğunu düşünmekten kaynaklanacak ilkel bir fotoğraf makinesi korkusunu yaşar. Gelgelelim, sihrin bazı izleri de olduğu gibi durmaktadır: Sözgelimi, sevdiğimiz bir insanın, özellikle de ölen ya da uzaklara giden bir sevdiğimizin fotoğrafını yırtmaya ya da çöpe atmaya bir türlü kıyamamamız gibi. Çünkü böyle davranmak, onun hatırasına yönelik duygusuzca bir hareket olurdu. *Jude the Obscure*'da (Adsız Sansız Bir Jude) Jude'un Arabella'nın kendisinin ona nikâh günü verdiği ve üstünde kendi fotoğrafı olan akçaağaç çerçeveyi satmış olduğunu anlaması, 'karısındaki duyguların tamamen bittiği'nin ve bu şekilde 'kendisindeki son duygu kırıntılarını da tuzla buz etmiş olduğu'nun göstergesidir. Oysa gerçek modern ilkelcilik, görüntüye gerçek bir değer atfetmez; fotografik görüntüler de zaten o kadar gerçek değildir. Bilakis, gerçeklik giderek daha fazla fotoğraf makinelerinin çektiği karelere benzetilmeye başlanmıştır. Artık insanların, içine düştükleri bir şiddet olayıyla (uçak kazası, silahlı çatışma, bombalama) ilgili deneyimlerinin 'bir filme benzediği'nde ısrar etmeleri yaygın gözlenen bir tutumdur. Aslında bunu da, başka türlü betimlemelerin

hepsi yetersiz kalacağından, ne kadar gerçek bir olayın içinde kaldıklarını vurgulamak amacıyla söylerler. Sanayileşmemiş ülkelerdeki birçok insan fotoğrafları çekildiği zaman hâlâ bir tedirginlik hissederler, bunu bir tür mahremiyetine girme, hürmetsizlik etme, kişiliğin ya da kültürün talan edilmesi olarak görürlerken, sanayileşmiş ülkelerde yaşayan insanlar, kendilerinin birer görüntüden ibaret oldukları, fotoğraflar vasıtasıyla gerçek hale geldikleri zannıyla, fotoğraflarını çektirmeye can atmaktadırlar.

'Gerçek' olana dair duyguların giderek karmaşıklaşması, kendine göre bunu telafi edici nitelikte bir şevk ve basitleştirme arzusu da yaratmıştır tabii –bu mekanizmanın en alışkanlık doğuranı da fotoğraf çektirmektir. Öyle ki ortaya, fotoğrafçıların -gerçeklik duygusunun giderek kurumasına karşılık olarak- bir 'nakil' peşine düşmüş olmaları (yeni deneyimlere açılmaları, eski deneyimlerini herhangi bir yolla tazelemeleri) gibi bir durum çıkar. Fotoğraf çeken kişilere her tarafta rastlanması, seyyarlığın en köklü ve en garantili versiyonu gibidir. Bu suretle, yeni deneyimler edinme dürtüsü, fotoğraf çekme dürtüsüne tahvil edilmiş olur, ki bu, deneyimin krize bağışıklı bir yol aramasıyla da aynı anlama gelecektir.

Seyahate çıkan insanlar için fotoğraf çekmek neredeyse mecburi bir eylem haline gelmişken, tutkuyla fotoğraf toplamak da kendilerini -ya tercihen, ya imkânsızlıktan, ya da iradeleri dışında- iç mekânlarda yaşamaya kapatanların gözünde özel bir meraka dönüşmüştür. Fotoğraf koleksiyonları sayesinde, görüntüleri yüceltmeye, görüntülerle avunmaya ya da görüntülerle boş umutlar doğurma-

ya adanmış bir kopya (ikame) dünya yaratılabilir. Bir fotoğraf bir romansın kıvılcımını yakabilir (Hardy'nin kahramanı Jude, onunla yüz yüze gelmeden önce fotoğrafını görerek Sue Bridehead'e âşık olmuştu), ancak daha yaygın bir inanç, erotik ilişkinin yalnızca fotoğrafla yaratılmakla kalmayıp, aynı zamanda onunla sınırlı kaldığı şeklinde bir kavrayışın olmasıdır. Cocteau'nun *Les Enfants Terribles*'ında (Müthiş Çocuklar), narsisist erkek ve kız kardeş yatak odalarını, 'gizli odaları'nı, boksörlerin, film yıldızlarının ve katillerin resimleriyle paylaşırlar. Bu iki ergen kişi, şahsi efsanelerini gönlünce yaşamak üzere kendilerini yattıkları odalara kapatırken, bu fotoğrafları da şahsi bir panteon katına çıkarmış olurlar. Jean Genet de 1940'ların başlarında Fresnes hapishanesindeki 426 numaralı hücresinin bir duvarına, gazetelerden kestiği yirmi suçlunun (suratlarında 'canavarlığın kutsal işareti'ni seçtiği yirmi kişinin) fotoğraflarını yapıştırmıştı ve daha sonra da onların şerefine *Our Lady of the Flowers*'ı (Çiçeklerin Meryemi) kaleme almıştı; bu suçlu insanlar ona esin periliği, modellik etmişler, erotik tılsım işlevi görmüşlerdi. Hayale dalma, masturbasyon yapma ve yazma huylarını bir arada düşünerek, "Benim küçük alışkanlıklarımı onlar gözetiyor," diye yazmıştır Genet ve şöyle devam etmiştir: "Benim ailem, biricik arkadaşlarım onlardır." Eve kapanmış, hapse atılmış ve içedönük hayat süren insanlar açısından, cazibeli yabancıların fotoğrafları arasında yaşamak, yalnızlığa karşı duygusal bir karşılık ve küstahça bir meydan okuma anlamına da gelmektedir.

J.G. Ballard'ın romanı *Crash*'ın (Çarpışma, 1973), cinsel saplantıya hizmet eden fotoğrafların nasıl özel bir çabayla

toplandığını anlatan bir kısmı vardır: Anlatıcının dostu Vaughan, bir araba kazasında kendi ölümünü sahnelemeye hazırlanırken, çeşitli araba kazalarının fotoğraflarını da toplar. Beklenen, Vaughan'ın görüşü olan bu erotik araba kazası ölümünün gerçekleşmesidir; sürekli olarak bu fotoğraflara bakmak da fantezinin erotik boyutunu iyice koyultacaktır. Demek ki, yelpazenin bir ucunda fotoğrafların nesnel veriler işlevini görmesi yer alırken, diğer ucunda fotoğraflar psikolojik bilim-kurgu malzemelerine dönüşür. En ürkütücü, ya da doğal görünen gerçeklikte bile cinsel zorlamaya rastlanabilir, aynı şekilde en sıradan fotoğraf-belge de bir arzu simgesine dönüştürülebilir. Vesikalık fotoğraf bir dedektifin gözünde ipucu olarak işe yararken, bir hırsız için pekâlâ erotik bir fetiş rolü oynayabilir. *The Magic Mountain*'daki (Büyülü Dağ) Hofrat Behrens'e göre, hastalarının akciğer filmleri birer teşhis vasıtasıdır. Kendini Behrens'in verem sanatoryumunda süresiz bir mahkûmiyete hapsetmiş olan ve gizemli, ulaşılmaz Clavdia Chauchat'a aşkından hasta düşüp perişan olmuş Hans Castorp'a göreyse, "Clavdia'nın yüzünü değil de, vücudunun üst kısmının narin kemik yapısını ve solgun renkte, hayaletimsi et zarıyla sarılmış göğüs boşluğundaki organları gösteren röntgen portresi", ganimetlerin en değerlisidir. 'Saydam portre', Hofrat'ın yaptığı Clavdia resmine -Hans'ın bir kere özlemle göz atmakla yetindiği 'harici portre'ye- kıyasla, onun sevdiği kadının çok daha candan bir suretidir.

Fotoğraflar, direngen ve ulaşılmaz sayılan gerçekliği hapsetmenin, gerçekliği olduğu şekliyle sabitlemenin bir yoludur. Ya da fotoğraflar, büzüldüğü, içine çekildiği, he-

men bozulduğu ve uzaklaştığı varsayılan bir gerçekliği büyüterek önümüze sererler. Nasıl gerçekliği elde tutmak mümkün değilse, görüntüleri de elde tutmak (ve görüntüler tarafından ele geçirilmek) mümkün değildir. Gönüllü mahkûmların en iddialılarından Proust'a göre, şimdiki zamana sahip olunamaz, fakat geçmiş zamana sahip olunabilir. Proust gibi bir sanatçının kendini helak edercesine harcadığı emeğe, -tek bir hareketin, bir parmak dokunuşunun tam bir iş çıkarmaya ve genel onay gören sanat eserleri üretmeye yettiği tek faaliyet olması gereken- fotoğraf çekmenin zahmetsizliğinden daha uzak hiçbir şey olamaz. Proustvari emek, gerçekliğin uzaktaki bir şey olduğunu düşüncesini önvarsayarken, fotoğraf 'gerçek' olana ânında erişme imkânını içermektedir. Ne var ki, bu ânında erişme pratiğinin varacağı yer de, mesafe doğurmanın başka bir yoludur. Dünyaya 'resimler'le sahip olmak, 'gerçek'in gerçekdışılığını ve uzaklığını yeniden tecrübe etmek demektir.

Proust'un gerçekçiliğinde içerili strateji, genellikle ancak uzak ve gölgeli bir şekilde bulunabilen şeyi, -şimdiki zamanın Proust'un duygusunda gerçek halini aldığı- geçmişi yeniden canlandırabilmek için, normalde gerçek olarak tecrübe edilen şeyle araya bir mesafe koyulmasını gerektirir. Tabii bu çabada fotoğrafların hiçbir işe yaramayacağı bellidir. Proust ne zaman fotoğrafın sözünü açsa, mutlaka hor gören bir dil kullanır; fotoğrafı geçmişle sığ, sadece görsel, keyfe keder -ve ürünü, bütün duyularla, onun deyişiyle 'gayrı iradi bellek'le elde edilen ipuçlarına karşılık vermekten gelen derin keşiflerle kıyaslandığında hiç dikkate alınmayacak- bir ilişki kurmanın eşanlamlısı

sayar. *Swann's Way*'in (Swann'ın Yolu) girizgâhının, geçen baharı gözler önüne serecek şekilde çaya batırılan bir dilim *madeleine* çikolatasının tadı yerine, anlatıcının Combray'deki kilisenin şipşak fotoğrafının çekilmesiyle ve *bu* görsel kırıntının lezzetine vararak biteceği akla hayale bile getirilemez. Yalnız bunun sebebi de, bir fotoğrafın hatıraları canlandıramaması değil (fotoğrafın kendisi yerine, çekilen görüntüye bakan kişinin yeteneğine bağlı olarak bu mümkündür çünkü), Proust'un açıkça belirttiği gibi, yazarın -salt yoğun ve doğru olması anlamında değil, şeylerin dokusunu ve özünü de yansıtacak şekilde- hayal kurarak hatırlamaktan ne beklediğinden kaynaklanır. Nitekim, fotoğrafları onlardan yararlanabildiği ölçüde, birer hatırlama vasıtası olarak gören Proust, fotoğrafın ne olduğunu bir bakıma yanlış (onu belleğin bir aracı olarak değil, belleğin bulunması ya da onun yerini alan bir şey olarak) yorumlamaktadır.

Fotoğrafların dolaysız biçimde erişmemizi sağladığı şey gerçekliğin kendisi değil, görüntülerdir. Sözgelimi, bu sayede bütün yetişkinler kendilerinin, anne babalarının ve büyükanneleriyle büyükbabalarının çocukken nasıl göründüklerini öğrenebilirler (bu, çocukluk resimlerini yaptırma alışkanlığına sahip küçük bir azınlık dışında, fotoğraf makinesinin icadından önce herkes açısından mümkün olmayan bir bilgiydi). Kaldı ki bu portrelerinden çoğundan -şipşak çekilen fotoğraflara bile kıyasla- daha az izlenim edinilebiliyordu. En zengin kişiler bile kendilerinin ya da atalarının sadece bir tek çocukluk portresine -yani, onları çocuk halde gösteren tek bir resme- sahip olurlarken, bugün fotoğraf makinesi her yaşta her türlü çeki-

me imkân tanıdığından, bir insanın birçok fotoğrafına sahip olması sıradan bir durumdur. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların burjuva evlerindeki standart portrelerin amacı, poz veren kişinin ideal bir halini çıkarmaktı (bir deyişle, sosyal konumunu ilan etmek, şahsi görünüşünü güzelleştirmekti); bu amaç göz önünde tutulduğunda, o resimleri yaptıran ya da çektirenlerin niçin bir taneden daha fazlasına gerek duymadıkları son derece anlaşılır bir şeydir. Fotoğraf-kayıtın onayladığı şey, daha mütevazı bir kapsamda, fotoğrafı çekilen şeyin/kişinin var olduğudur; dolayısıyla, varlığı kanıtlanan şeyin/kişinin birden fazla resmine pek ihtiyaç duyulmaz.

Çekilen fotoğrafın, bir konunun/kişinin biricikliğini ortadan kaldırması korkusu, en sık ve yoğun bir şekilde 1850'lerde, portre fotoğrafçılığı sayesinde fotoğraf makinelerinin nasıl ısınarlama modalar ve dayanıklı endüstriler yaratabileceğinin ilk örneklerinin sergilendiği yıllarda dile getirilmiştir. Aynı onyılın başlarında yayınlanan Melville'in *Pierre*'ine bakalım:

> Gönüllü inzivanın hararetli savunucularından biri olan kahraman, eski devirlerde aslına sadık bir portreye sahip olmaya ancak yeryüzünün en paralı ya da kafalı aristokratları güç yetirebilirken, bugün daguerrotip sayesinde herkesin aslına sadık portrelerinin çekilebileceğini kabullenmeye dünden hazırdır.

Fakat şayet fotoğraflar küçük düşürüyorsa, resimler de bunun tam zıttı bir etkiyle çarpıtır, yüceltirler. Melville'in sezgisi, iş dünyasının uygarlığındaki her türlü portrenin aslında bir uzlaşmanın sonucu olduğu yolundadır; en

azından, bir yabancılaşmış duyarlılık timsali olan Pierre'in gözüne böyle görünmektedir. Bir kitle toplumunda bir fotoğraf nasıl çok az yer kaplıyorsa, bir resim de çok büyük yer kaplamaktadır. Pierre'in gözlemiyle:

> Bir resmin doğası, yüceltilmeye insandan daha yatkındır; portreyi küçültecek hiçbir şey tasavvur edilemezken, kaçınılmaz olarak aşağılayan bir sürü şeyin insana dokunduğu varsayılabilir.

Fotoğrafın tam zaferini ilan etmesiyle bu tür ironilere bir çözüm bulunabildiği düşünülse bile, portre söz konusu olduğunda bir resim ile bir fotoğraf arasındaki esas farklılık hâlâ geçerlidir. Resimler değişmez şekilde bir özet çıkarırlar; fotoğraflardaysa genellikle böyle bir duruma rastlamayız. Fotografik görüntüler, süregitmekte olan bir biyografi ya da tarihin içerisindeki kanıt dilimleridir. Bir resimden farklı olarak, bir fotoğrafın varlığı başkalarının da olabileceği anlamına gelmektedir.

Lewis Hine, "Şimdiki zaman ile geleceği geçmişe bağlayan İnsan Belgesi"nden bahsetmişti. Bunun yanında, fotoğrafın bize sağladığı şey, yalnızca geçmişin bir kaydı değil, aynı zamanda, bu çağa ait milyarlarca fotoğraf-belgenin tanıklık ettiği üzere, şimdiyle başa çıkmanın yeni bir yoludur. Eski fotoğraflar zihnimizde geçmişe dair görüntüler labirentini doldururlarken, şimdilerde çekilen fotoğraflar da şimdiki zamana ait olan şeyleri, geçmişi andıran bir zihinsel resme dönüştürürler. Fotoğraf makineleri, şimdiki zamanla çıkarsamaya dayalı bir ilişki kurarlar (gerçekliğe onun izlerine bakarak ulaşılır), deneyime ilişkin ânında geçmişe dönük bir görünüm sunarlar. Fotoğraflar, sahip

olmanın (geçmişe, şimdiye, hatta geleceğe sahip olmanın) alaycı şekilleridir. Nabokov'un *Invitation to a Beheading*'inde (İnfaza Çağrı, 1938) idam mahkûmu Cincinnatus'a, sinsi Mösyö Pierre'in baktığı bir çocuk 'fotohoroskop'u gösterilir: Bu, küçük Emmie'yi önce bebek, sonra küçük çocuk, sonra şimdiki, ergenlik öncesi haliyle, sonra da -rötuşlayıp annesinin fotoğraflarından faydalanarak- ergen Emmie olarak, gelin haliyle, otuz ve kırk yaşlarındaki muhtemel halleriyle ve nihayet ölüm döşeğinde gösteren bir fotoğraf albümüdür. Nabokov'un bu örnek alınası kurgusuyla ortaya koyduğu şey 'zamanın işleyişinin bir parodisi'dir; ayrıca, fotoğrafın işleyişinin bir parodisi.

Bu derece narsisist kullanımları söz konusu olan fotoğraf, dünyayla ilişkimizi şahsilikten çıkarmanın da güçlü bir aracıdır ve fotoğrafın bu iki kullanım biçimi birbirini tamamlar. Doğru ya da yanlış tarafı olmayan çift yönlü bir dürbün gibi fotoğraf makinesi de egzotik olan şeyleri yakınlaştırır, mahremiyet alanımıza sokar; bildik şeyleriyse küçültür, soyutlaştırır, tuhaflaştırır ve bizden çok daha uzaklaştırır. Fotoğraf makinesi, kolay ve alışkanlık yaratan bir faaliyetle kendi hayatımıza ve başkalarının hayatına hem katılma hem de uzaklaşma imkânı sağlar –bir taraftan uzaklaşmayı, yabancılaşmayı mümkün kılarken, diğer taraftan katılmamızı kolaylaştırır. Savaş ve fotoğraf artık birbirinden kopmaz ikili gibi görünmektedirler; uçak kazaları ve diğer korkunç olaylar fotoğraf makineli insanlara hep çekici gelmiştir. Mahrumiyet, başarısızlık, sefalet, acı ve korkunç hastalıklar içinde yaşamayı asla istememeyi norm haline getiren ve

ölümün kendisinin doğal ve kaçınılmaz bir son değil, zalimce, hak edilmemiş bir felaket sayıldığı bir toplumda, bu tür olaylara karşı müthiş -ve kısmen fotoğraf çekerek giderilen- bir merak uyanmaktadır. Musibetlere bağışık olma duygusu, acı veren resimlere bakma ilgisi uyandırır ve onlara bakmak da bu musibetlerden uzak kalmış olma duygusunu hissettirip pekiştirir. Bu duygunun kökü, kısmen, 'orada' değil 'burada' olmakta yatar; kısmen de bütün olayların görüntülere dönüştüğünde bir kaçınılmazlık halesine bürünüyor olmasında. Gerçek dünyada bir şeyler *olur* ve neler *olacağını* hiç kimse bilmez. Görüntü dünyasındaysa bir şeyler *olmuştur* ve olan şeyler *ebediyen* aynı şekilde meydana gelecektir.

Dünyada olup bitenler (sanat, felaket, doğa güzellikleri) hakkında fotografik görüntüler aracılığıyla çok şey öğrenen insanlar, 'gerçek' olan şeyleri gördüklerinde genellikle hayal kırıklığına uğrar, şaşkına döner ve oldukları yerde kalakalırlar. Zira fotografik görüntülerin eğilimi, ilk elden tecrübe ettiğimiz şeylerden duygu çıkarma yönündedir ve bu görüntülerin uyandırdığı duygular büyük oranda gerçek hayatta yaşadığımız duygulardan farklıdır. Mesela, genellikle rastlanan durumlardan birisi, bazı şeylerin fotoğraflanmış halini gördüğümüzde bizi -fiilen o olayları yaşamış olmamız ihtimaline kıyasla- daha fazla rahatsız etmesidir. Ben şahsen, 1973'te Şanghay'daki bir hastanede, ileri derecede ülseri olan bir fabrika işçisinin midesinin onda dokuzunun alındığı, akupunktur anesteziyle yapılan üç saatlik bir ameliyatı (ki bu, çıplak gözle izlediğim ilk ameliyattı) midem bulanmadan izlemeyi başarabilmiş, tek bir saniye bile gözlerimi uzağa kaçırma ih-

tiyacı duymamıştım. Aradan bir yıl geçtikten sonra Paris'te girdiğim bir sinemada, Antonioni'nin Çin belgeseli *Chung Kuo*'daki daha az kanlı geçen ameliyatsa, neşterin daha ilk dokunuşuyla beni korkutmuş ve filmin operasyon bölümü sona erene kadar defalarca başka tarafa bakmama sebep olmuştu. Rahatsız edici olayların fotografik görüntülerine baktığımız zaman hissettiğimiz zayıflık duygusu, gerçek bir olay karşısında hissettiğimiz duyguların aynısı değildir. Bu zayıflık bir ölçüde, iki kat seyirci (daha önce meydana gelmiş olayları ilkinde katılanlardan biri, diğerinde görüntüyü ortaya çıkaran kişi olarak seyreden biri olma) konumundaki birinin edilgenliğinden gelir. Az önce bahsettiğim gerçek ameliyata katılmak için önce her tarafımı titizlikle temizlemem, ameliyat önlüğü giymem, sonra da kendi rolümü (duygularını belli etmeyen bir yetişkin, nasıl davranılacağını bilen bir konuk, saygılı bir tanık rolünü) oynayarak operasyonla meşgul olan cerrahların ve hemşirelerin yanında ayakta beklemem gerekiyordu. Filmde izlediğim ameliyatsa, bu mütevazı katılımı baştan engellediği gibi, seyircilikte etkin bir rol oynamaya da izin vermiyordu. Ameliyat odasında odak ayarını gerektikçe değiştiren, yakın ve orta plan çekimleri yapan kişi ben iken; sinema salonunda Antonioni, ameliyatın hangi kısımlarını izleyebileceğim konusundaki seçimlerini çoktan yapmış oluyordu. Burada film kamerası benim için bakar ve beni -geriye sadece bakmama seçeneğini bırakarak- beyazperdeye bakmaya mecbur eder. Dahası, sinema filmi saatler süren bir şeyi birkaç dakikada yoğunlaştırarak anlatır; yalnızca ilginç kısımları ilginç bir şekilde, diyelim heyecanlandırma ya da şoka uğratma niye-

tiyle gösterir. Dramatik olay, düzenleme ve montajın didaktik yöntemiyle dramatize edilir. Bir resimli dergide sayfayı çevirdiğimizde, yahut bir filmde yeni bir sekansa geçildiğinde gördüğümüz kontrast, gerçek zamanda olayların birbirini izleyişi sırasında hissettiğimiz zıtlıktan çok daha keskin ve belirgindir.

Fotoğrafın anlamı konusunda en öğretici olay, 1974 yılının başlarında Çin basınında Antonioni'nin yukarıda anılan filmine -başka şeylerin yanı sıra, 'gerçek' olanı bastırmanın bir yöntemi olarak da- yöneltilen saldırılardır. Buradaki saldırıları bir araya getirdiğimizde, ister durağan (fotoğraf) ister hareketli görüntü (film) olsun, modern fotoğrafın bütün araçlarının negatif bir katalogu çıkar.* Bizim gözümüzde fotoğraf, görmenin kesintili yollarıyla bağıntılı (bütünü bir parça -etkileyici bir ayrıntı, çarpıcı bir kesit- aracılığıyla görmeyi amaçlayan) bir şeyken, Çin'de fotoğraf yalnızca süreklilikle ilintilidir. Dolayısıyla, fotoğraf makinesine uygun konuların, bunların pozitif, ilham verici (örnek oluşturan faaliyetler, gülümseyen insanlar,

---

*) Bkz. 30 Ocak 1974 tarihli *Renminh Ribao* gazetesinde çıkan bir makalenin (imzasız biçimde) yeniden yayına hazırlanmış hali olan on sekiz sayfalık broşür: *A Vicious Motive, Despicable Tricks–A Criticism of Antonioni's Anti-China Film 'China'* (Pekin: Foreign Language Press, 1974) ile, aynı ay yayınlanan başka üç makalenin kısaltılmış versiyonlarını bir araya getiren, "Repudiating Antonioni's Anti-China Film", *Peking Review*, No: 8 (22 Şubat 1974). Bu makalelerin kaleme alınmasındaki amaç, elbette bir fotoğraf görüşü ortaya koymak değil (ki bu konudaki ilgileri çok üstünkörüdür), o dönemde sahnelenen başka eğitim seferberliklerinde görüldüğü gibi, model bir ideolojik düşman kurgulamaktır. Bu amaç dikkate alındığında, 'Antonioni'nin Çin Karşıtı Filmi'ni eleştirmek amacıyla ülkenin dört bir köşesindeki okullar, fabrikalar, ordu birlikleri ve komünlerde düzenlenen toplantılarda seferber edilen on milyonlarca kişinin *Chung Kuo*'yu fiilen izlemeleri, 1976'daki 'Lin Piao'yu ve Konfüçyüs'ü Eleştirme' kampanyasına katılanların Konfüçyüs'ün herhangi bir metnini okumaya kalkmaları kadar gereksizdi.

parlak gökyüzü) ve düzenli olanlarının varlığı gibi, fotoğraf çekmenin de -fotografik görme fikrini engelleyen ahlâki mekân düzeniyle ilgili yaklaşımlardan gelen- uygun yolları vardır. Antonioni'ye de bu yüzden, eski ya da modası geçkin şeylerin fotoğrafını çektiği için itiraz ediliyordu –"özellikle yıkıntı halindeki duvarları ve çoktan bırakılan karatahta gazeteleri arayıp onların fotoğraflarını çekmişti"; "tarlaları süren büyüklü küçüklü traktörleri görmezlikten gelip, taş silindir çeken bir eşeği resimlemişti"; "insanları talihsiz anlarında gafil avlayarak yerlere sümkürürken veya helaya giderken filme çekmişti"; "fabrikamızın ilkokulunda öğrenim gören çocukları sınıflarda filme almak yerine, disiplinsizce bir hareketle çocukları bir dersten sonra sınıftan koşarak dışarı çıkarken görüntülemişti". Ayrıca, fotoğrafını çektiği şeylerde doğru uygulamalara ("solgun ve sıkıntı bastırıcı renkler" kullanıp insanları "koyu gölgeler"in ardına saklayarak; aynı malzemeyi çok çeşitli açılardan, "bazen uzaktan, bazen yakından, bazen önden, bazen de arkadan çekerek", yani şeyleri tek, ideal bir yere mevzilenmiş bir gözlemcinin bakış açısıyla göstermeyerek; büyük ve düşük açılar kullanarak, yani "kamerayı kasten bir muhteşem köprüyü en kötü, her an sallanıp yıkılacakmış izlenimi uyandıran bir şekilde gösterecek açıdan görüntüleyerek"; yeterince tam çekim yapmaya tenezzül etmeden, "aklını tamamen, insanların görünüşünü çarpıtma ve dingin hallerini çirkinleştirme niyetiyle yakın çekim görüntüler almakla bozarak") dil uzatmakla kınanacaktı.

Saygın önderlerin, devrimci kiç'in ve kültürel hazinelerin topluca çoğaltılan fotografik ikonografisinin dışında

Çin'de özel türde fotoğraflara da rastlanır. Çin'de de birçok insanda sevdikleri insanların fotoğrafları bulunur, o fotoğraflar duvara asılır ya da şifoniyerin veya büro masasının üstündeki bir cam resimliğe takılır. Bu resimlerin büyük bölümü aile toplantılarında veya seyahatlerde o ânda çekilmiş olan fotoğraflardır; fakat hiçbirinin özel bir görüntüyü yakalamak için gizlice çekildiği söylenemez, hatta bu toplumdaki en berbat fotoğraf makinesi kullanıcısının normal bulacağı türden resimler dahi değildir –döşemenin üstünde emekleyen bir bebek, yaptığı hareketin tam orta yerinde fotoğraflanan bir kişi, ve saire. Spor fotoğrafları takımı bir grup olarak gösterir, ya da oyunun görselliği etkileyici, baleyi andırır ânlarını yansıtır; fotoğraf makinesi onları çekmeye hazırsa hemen bir araya toplanır, tek ya da iki sıra halinde dizilip güzelce poz verirler. Burada bir hareket içinde herhangi bir şeyin yakalanması kaygısı güdülmez. Bir görüşe göre bunun sebebi, kısmen, davranışlar ile görüntüler konusunda eskiye dayalı geleneklerdir. Yani bu anlayış, fotoğraf makinesi kültürünün ilk aşamasında -görüntü/resim onu elinde tutandan veya sahibinden çalınabilecek bir şey olarak tanımlandığında- faal olarak çekim yapanların karakteristik görsel beğenisini temsil eder. Yine Antonioni bu yüzden, bir 'hırsız' gibi, "insanların istekleri hilafına zorla çekim yaptığı" için ciddi bir itirazla karşılaşmıştır. O ülkede bir fotoğraf makinesi sahibi olmak, insanların hoşuna gitsin gitmesin bizim toplumumuzda olduğu gibi, başkalarının mahremiyetine girme yetkisi vermez kimseye. (Fotoğraf makinesi kültürünün beslediği iyi davranış modeline göre, herkese açık bir yerde bir yabancı tarafından fotoğrafının çekildiğini anlayan bir kişi, fotoğrafı

çeken kişi makul bir uzaklıkta durduğu müddetçe genellikle bunu fark etmemiş gibi yapar; yani burada beklenen iyi tutum, fotoğrafının çekilmesini fiilen engellememek, ama kendisinden poz vermesinin de beklenmemesini hissettirmektir.) İmkân bulduğumuz ölçüde poz verdiğimiz ve mecbur kalınca boyun eğdiğimiz kendi ülkemizden farklı olarak, Çin'de fotoğraf çekmek her zaman için bir ritüeldir; her seferinde poz ver(dir)meyi ve mutlaka karşı tarafın rızasını almayı gerektirir. "Onları filme alma niyetini belli etmeyen kişileri çaktırmadan izleyen" biri, bu hareketiyle insanları en iyi halleriyle görünmek amacıyla poz verme haklarından yoksun bırakmış oluyordur.

Antonioni *Chung Kuo*'daki, ülkenin başlıca siyasal 'hac' mekânı olan Pekin'in Tiananmen Meydanı'na ayırdığı sekansların hemen hepsini, orada fotoğraflarının çekilmesini bekleyen 'hacı'lara ayırmıştı. Antonioni'nin bu temel 'ibadet'i -fotoğraf makinesiyle belgelenmiş bir ziyaretiyerine getiren Çinlileri görüntülemeye duyduğu ilginin kaynağı açıktır: Fotoğraf ve fotoğrafı çekilmiş olmak, fotoğraf makinesinin bu çağdaki en gözde malzemeleridir. Fakat Antonioni'yi eleştirenlere kulak verecek olursak:

> Fotoğraflı bir hatıraya sahip olmak için Tiananmen Meydanı'nı ziyarete gelenlerin arzusu, içlerinde yatan devrimci duyguların bir yansımasıdır. Oysa Antonioni, kötü niyetini devreye sokarak, bu gerçekliği sergilemek yerine yalnızca insanların giyimleri, hareketleri ve ifadeleri üzerine çekimler yapmış, bir yerde birinin karman çorman saçlarını, başka bir yerde güneşin kamaştırdığı gözleriyle ayakta dikilen insanları, birinin gömleğinin kolu kıvrık ellerini, bir diğerinin pantolonlarını çekmiş...

Çinliler, gerçekliğin fotografik yolla parçalanmasına karşı koyuyorlar. Yakın çekime hiç yanaşmadıkları gibi, müzelerde satılan sanat eserlerinin ve antik harabelerin kartpostallarında bile herhangi bir şeyin sadece bir parçasını göstermeye hiç kalkmıyorlar; orada şeyler hep doğrudan, cepheden, düzgün ışıkta ve bütünlüğü içerisinde fotoğraflanıyor.

Bizse Çinlileri boyası atmış çatlak kapının güzelliğini, düzensizliğin pitoreskliğini, tuhaf açıların ve dikkate değer ayrıntıların etkileme gücünü, arkasını dönmenin çirselliğini algılamadıkları için naif buluyoruz. Bizim süsleme konusunda modern bir görüşümüz var; o yüzden güzelliğin her şeyde içerili olduğunu düşünmez, onun başka bir görme biçimiyle (ve fotoğrafın birçok kullanım yolunun örneklediği ve güçlü biçimde pekiştirdiği üzere, daha geniş, daha kapsamlı bir anlam arayışıyla) bulunacağını varsayarız. Bir şeye dair çeşitlemeler ne kadar çok sayıda olursa, o şeyden farklı anlamlar çıkarma ihtimali de o kadar çoğalır ve zenginleşir; kaldı ki bu, bugün Batı'da fotoğraftan söz açıldığında -günümüz Çin'ine kıyasla- daha fazla geçerlidir. *Chung Kuo*'da ideolojik bir meta kalemi olarak (ki Çinliler bu bakımdan filmi beğenmemekte haksız değillerdi) doğru bir şekilde işaret edilen şeylerin dışında Antonioni'nin görüntüleri, Çinlilerin kendilerinin uygun buldukları görüntülerden *daha fazlasını* anlatmaktaydı. Çinliler fotoğrafların çok şey anlatmasından ya da çok ilginç bulunmasından yana değillerdir. Dünyanın bilinmedik bir bakış açısıyla gösterilmesini, yeni şeylerin keşfedilmesini de istemezler. Onların fotoğraflardan bekledikleri, zaten bilinip tanımlanmış olan şeylerin sergilen-

mesidir. Bize göreyse fotoğraf, klişe (bu, hem 'basmakalıp sözler' hem de 'fotoğraf negatifi' anlamına gelen Fransızca bir sözcüktür) üreten ve 'taze' görüşler temin eden, iki tarafı da keskin bir alettir. Çinli yetkililere göreyse, sadece klişeler vardır –ve Çinliler bunlara klişeler gözüyle değil, 'doğru' görüşler gözüyle bakarlar.

Bugünkü Çin'de kabul gören yalnızca iki gerçeklik vardır. Biz gerçekliği umutsuzca ve enteresan biçimde 'çoğul' görürüz. Çin'deyse herhangi bir tartışma konusu olarak tanımlanan şeyler, daima biri doğru, diğeri yanlış olan 'iki çizgi'de ifade edilir. Bizim toplumumuz, bir yelpaze halinde sürekliliği olmayan seçeneklerle algılamaları ortaya koyar. Çinlilerdeyse bir yelpaze görülmez; her şey tek, ideal bir gözlemcinin etrafında kurulmuştur; fotoğraflar da kendi payları ölçüsünde bu Büyük Monolog'a katkıda bulunurlar. Bize göre, dağınık ve birbirinin yerine konabilen 'bakış açıları' vardır; fotoğraf bir polilog'dur, çoksesli bir konuşmayı temsil eder. Çin'in bugünkü ideolojisi, gerçekliği -yapısını ana hatları açıkça belirtilmiş ve ebediyen tekrarlanan düalizmlerin, ahlâki renkleri belirgin anlamların oluşturduğu- bir tarihsel süreç olarak tanımlar; geçmiş -çoğunlukla- kötü görülür. Bize göreyse, korkunç derecede karmaşık ve bazen çelişik anlamlar taşıyan tarihsel süreçler (değeri büyük ölçüde zamanı -ve fotoğrafı- bilinçle tarih olarak kavrayışımıza bağlı olan sanatlar) söz konusudur. (Zamanın geçişinin fotoğrafların estetik değerini çoğaltmasının ve zamanın bıraktığı lekelerin fotoğrafçıların gözlerinde nesneleri çok daha fazla cazip kılmasının sebebi budur.) Tarih fikrine yaslandığımızda, mümkün olan en fazla sayıda şeyi bilme arzumuzun nesnel dayana-

ğını buluruz. Çinlilerin kendi tarihlerini anlatırken kullanmalarına izin verilen tek usul, didaktik yöntemdir, onların tarihe ilgisi dar, ahlâkçı, deforme edici ve meraktan yoksundur. Bizim yüklediğimiz anlamıyla fotoğrafın, onların toplumunda bir yer bulamaması da bundan dolayıdır.

Çin'de fotoğrafa konan sınırlamalar, sadece onların toplumunun (keskin ve bitmek bilmeyen çatışmalara dayalı bir ideolojinin birleştirdiği bir toplumun) karakterinin bir yansımasıdır. Bizim fotografik görüntüleri sınırsızca kullanmamızsa, çatışmaların reddine dayalı toplumumuzu yansıtmakla kalmadığı gibi, ona kendi gücü ölçüsünde bir şekil de verir. Bizim dünyaya (kapitalist yirminci yüzyılın 'tek dünyası'na) bakışımız, fotografik bir değerlendirmeyi andırır. Dünya, birleşmiş olduğu için değil, onun çeşitli parçalarında bir gezintiye çıkmak, çatışma yerine sadece daha da hayret uyandırıcı bir çeşitliliği açığa çıkaracağı için 'bir'dir. Dünyanın bu yapay birliğini gerçekleştiren şey, onu oluşturan parçaların görüntülere çevrilmesidir. Onların gösterdiği gerçeklikler o niteliği taşımasa bile, görüntüler/resimler her zaman için bağdaştırıcı -ya da bağdaştırılabilir- niteliktedir.

Fotoğraflar 'gerçek'i yeniden üretmekle kalmazlar, onu yeniden dolaşıma sokarlar –bu, modern toplumun anahtar değerindeki prosedürlerinden birisidir. Şeyler ve olaylar, fotoğraf görüntüleri halini aldıklarında, güzel ile çirkin, gerçek ile sahte, beğenme ile beğenmeme arasındaki ayrım çizgilerinin ötesine geçen yeni kullanım biçimlerine açılmış, kendilerine yeni anlamlar yüklenmiş olurlar. Fotoğraf, bu ayrımları silen şeylerle durumlara atfedilen o niteliği ('ilginçliği') ortaya çıkarmanın belli

başlı araçlarından birisidir. Bir şeyi ilginç kılan özellik, onun başka bir şeye benzer ya da başka bir şeyi andırır görünebilmesidir. Bu bir sanattır ve şeyleri onları ilginç kılacak şekilde görmenin çeşitli usulleri bulunur; bu sanatı, bu usulleri ortaya koymak da geçmişe dair beğenilerle yapıntıların düzenli biçimde yeniden dolaşıma girmelerine bağlıdır. Yeniden dolaşıma sokulmuş haliyle klişeler, meta-klişelere dönüşürler. Fotografik görüntülerin yeniden dolaşıma sokulması, biricik nesnelerden klişeler çıkarmaya, klişelerden de özgün ve canlı şeyler üretmeye varır. Çinliler fotoğrafların kullanılma yollarına öyle sınırlar getirmişlerdir ki, görüntüler arasında herhangi bir katman farkı olmamasından, bütün görüntülerin birbirini pekiştirip tekrarlamasından başka bir dertleri olmasın isterler. Gerçeklikte birbirinden ayrı duran şeyleri, görüntüler birleştirir.* Zaten bu yüzden,

---

*) Çinlilerin görüntülerin (ve sözcüklerin) tekrarlayıcı işlevinden duydukları kaygı, içinde açıkça hiçbir fotoğrafçının görünemeyeceği sahneleri gösteren fotoğraflarla yeni resimlerin dağıtılmasını gerektirir; böylesi fotoğrafların sürekli olarak devreye sokulması da halkın fotografik görüntülerle fotoğraf çekmenin nasıl bir şey olduğuna dair kavrayışlarının ne denli zayıf kaldığını düşündürtmektedir. Simon Leys *Chinese Shadows* (Çin Gölgeleri) başlıklı kitabında, 1960'lı yılların ortalarında, Meçhul Yurttaş'ın (yirmi yaşındayken sıradan bir kazada hayatını kaybetmiş olan Lei Feng adındaki bir askerin) ilahlaştırılması yoluyla Maocu yurttaşlık ideallerini aşılama amaçlı kitlesel bir seferberliğe dönüştürülen 'Lei Feng Gibi Olma Hareketi'nden bir örnek aktarır. Büyük şehirlerde düzenlenen Lei Feng sergilerinde, tabii ki kimsenin "bu kadar alçakgönüllü, kaza geçirene kadar kimseciklerin tanımadığı bir askerin bu değişik hareketleri sırasında nasıl olup da yanında bir fotoğrafçının bulunduğu"nu sorgulaması ihtimaline pay bırakmadan, "ihtiyar bir kadının yoldan karşıya geçmesine yardım eden Lei Feng", "yoldaşının çamaşırlarını gizlice yıkayan Lei Feng", "öğlen yemeğini sefertasını yanında getirmeyi unutan bir yoldaşıyla paylaşan Lei Feng", vb. gibi fotografik belgelere yer verilmiştir. Çin'de bir görüntüyü/resmi doğru gösteren şey, insanların onu görmelerinin hayırlı bir sonucu pekiştirdiğinin düşünülmesidir.

atom bombası patlaması bir fotoğraf halindeyken pekâlâ bir kasa reklamında kullanılabilmektedir.

Bizim gözümüzde, bireysel bir göz olarak fotoğrafçı ile nesnel bir kayıtçı olarak fotoğrafçı arasındaki farklılık temel bir ayrım gibi gözükmektedir; yine bu farklılık, genellikle ve yanlış biçimde, 'sanat olarak fotoğraf'ı 'belge olarak fotoğraf'tan ayıran bir şey sayılır. Oysa bunların ikisi de, fotoğrafın taşıdığı anlamın (dünyada olup biten her şeye dair mümkün olan her açıdan bakarak not alma potansiyelini taşımasının) mantıksal uzantılarıdır. Devrinin en fazla söz sahibi ünlülerinin fotoğraflarını çekip, ilk foto-röportajları yapan Nadar, aynı zamanda ilk hava fotoğrafları çeken kişiydi. 1855 yılında bir balona binip Paris semalarında 'daguerre işlemi'ne giriştiğinde, fotoğrafın gelecekte savaşları çıkarıp yürütecek olan taraflara nasıl bir fayda sağlayacağını hemen kavramıştı.

Dünyada olup biten ve var olan her şeyin fotoğraf makinesi açısından bir malzeme sayılması görüşünü besleyen iki tutum söz konusudur. Bu tutumlardan birisine göre, yeterince keskin gözün görebileceği şekilde her şeyin güzel -en azından, ilgiye değer- bir tarafı vardır. (Her şeyi, akla gelen her şeyi fotoğraf makinesinin algılayabileceği bir nesneye dönüştürmek suretiyle gerçekliğin estetize edilmesi, aynı zamanda her türlü fotoğrafın -en pratik amaçlarla çekilenlerin dahi- sanata dahil edilmesine imkân tanır.) İkinci tutumsa, her şeye şu anda gelecekte kullanılacak, hesaplamalar, kararlar ve öngörüler açısından faydalı bir malzeme muamelesi yapar. Bir tutuma göre, *görülmemesi* gereken hiçbir şey yoktur; diğer tutuma göre,

kaydedilmemesi gereken hiçbir şey yoktur. Fotoğraf makineleri, önem, ilginçlik ve güzellikle ilgili tarafsız yargılarda bulunma seçeneğini herkese sunan bir makine-oyuncak olarak, estetik bir gerçeklik görüşünü uygulamaya yansıtırlar. ("*Bundan* iyi fotoğraf çıkar.") Fotoğraf makineleri, olup biten şeylere karşı daha doğru ve çok daha çabuk tepkiler vermemizi sağlayacak bilgileri toplayarak, araçsal bir gerçeklik görüşünü de uygulamaya yansıtırlar. Kuşkusuz, bir önceki cümlede bahsettiğim tepkiler, bastırmaya ya da kollamaya yönelik olabilir: Askeri keşif fotoğrafları can almaya hizmet ederken, röntgen ışınları hayat kurtarmaya yararlar.

'Estetik' ve 'araçsal' diye nitelenebilecek bu iki tutum, insanlar ve durumlar hakkında çelişkili, hatta birbiriyle bağdaşmaz duygular uyandırır görünmekle birlikte, kamusal olanı şahsi olandan ayıran bir toplumun üyelerinin paylaşmaları ve ona uygun bir hayat sürmeleri beklenen tutumlara dair tamamen karakteristik nitelikte bir çelişkidir burada söz konusu olan. Herhalde, iki tutumu da her yönden besleyen fotoğraf kadar, bizi bu çelişik tutumlara göre hayat sürmeye hazırlayacak başka bir faaliyet de yoktur. Bir yandan, fotoğraf makineleri 'görme'yi iktidarın (devletin, endüstrinin, bilimin) hizmetine koşarlarken; diğer yandan, özel hayat diye bilinen o mitik alanda 'görme'ye anlatımcı bir içerik kazandırırlar. Estetik duyarlılığın dile getirilmesi adına siyaset ve ahlâkçılık dışında en ufak bir alanın bırakılmadığı Çin'de, yalnızca belirlenmiş şeyler -ve onlar da yalnızca belirlenmiş usullerle- fotoğraflanır. Bize kalırsa, biz siyasetten gün geçtikte daha fazla uzaklaştığımız için, fotoğraf makinelerinin im-

kân tanıdığı derecede duyarlılık egzersizleriyle doldurabileceğimiz fazlasıyla -ve giderek çoğalan ölçekte- boş alan vardır. Yeni fotoğraf makinesi teknolojisinin (videoların, hazır filmlerin) doğurduğu sonuçlardan birisi, fotoğraf makinelerinin özel hayattaki yerinin daha da fazlasının narsisist amaçlara -yani, kendini gözetlemeye- ayrılmasıdır. Gelgelelim, görüntülerle 'geri besleme' halinin yatak odasında, terapi seansında ve hafta sonu konferansında yaygın biçimde kullanılması, videonun kamusal mekânlarda gözetleme aracı olarak kullanılması kadar ciddi bir önem taşımaz. Kaldı ki Çinliler de fotoğraf söz konusu olduğunda eninde sonunda, hemen hemen bizdekiyle aynı araçsal yollara başvuracaklardır. Bizim 'karakter'i 'davranış'la eşitleme eğilimimiz, fotoğraf makinelerinin sunduğu dışarıdan mekanik bakışın halk nezdinde yaygınlaştırılmasını daha kabul edilebilir bir zemine oturtur. Çin'in düzen konusunda çok daha baskıcı standartlarının olması, yalnızca davranışların gözlenmesini değil, bunun yanı sıra duygulardaki değişikliklerin izlenmesini de gerektirmektedir. Çin'de gözetim, emsaline rastlanmadık derecede içselleştirilmiş durumdadır –ki bu durum, bir gözetleme aracı olarak fotoğraf makinesinin böyle bir toplumdaki geleceğinin daha sınırlı kalacağını düşündürtür bize.

Çin'in sunduğu, ana fikri 'hayırlı' olan ve ifadenin her biçimine (görüntüler dahil) insafsızca sınırlamaların konduğu bir tür diktatörlük modelidir. Gelecek ise bize, ana fikri 'enteresan' olan, klişeleşmiş ya da egsantrik, her çeşit görüntünün çoğaltıldığı başka türde bir diktatörlük getirebilir. Nabokov'un *İnfaza Çağrı*'sında böylesi bir model

ortaya atılmıştır. Nabokov'un çizdiği totaliter devlet modeli tablosu, yalnızca tek ve her yere nüfuz etmiş bir tane sanat tanır: fotoğraf. Zaten kahramanın ölüm hücresi etrafında dolanan dost fotoğrafçının, romanın sonunda aslında onun celladı olduğu da anlaşılacaktır. Fotografik görüntülerin çoğalmasını sınırlamanın bir yolu (Çin'deki gibi, muazzam bir tarihsel amneziye uğramak dışında) yok gibi görünmektedir. Tek sorun, fotoğraf makinelerinin yarattığı görüntü-dünyasının bundan başka türde bir işlevinin olup olamayacağıdır. Şu andaki işlev yeterince açıktır: Fotografik görüntülerin hangi bağlamlarda görüldüğü, hangi türde bağımlılıklar yarattığı, hangi uzlaşmazlıkları yatıştırdığı -yani, hangi kurumlara destek olup fiilen hangi ihtiyaçlara hizmet ettiği- üzerinde kafa yorulacak olursa bu hemen ortaya çıkar.

Kapitalist bir toplum, görüntülere dayalı bir kültüre gerek duyar; satın alma dürtülerini kışkırtıp sınıf, ırk ve cinsiyet gibi etkenlerin yol açtığı hasarları bastırmak üzere muazzam bir eğlence patlaması yaşanmasını ister. Ayrıca kapitalizmin, sınırsız miktarda bilgi toplanmasına, doğal kaynakların daha iyi sömürülmesine, üretkenliğin arttırılmasına, düzenin muhafaza edilmesine, savaşlar çıkarılmasına, bürokratlara iş uydurulmasına ihtiyacı vardır. Fotoğraf makinesinin gerçekliği hem öznelleştirip hem de nesnelleştirmek yönündeki ikili kapasitesi, yukarıda sıralanan ihtiyaçlara ideal biçimde hizmet eder ve onları kuvvetlendirmeye yarar. Fotoğraf makineleri, gerçekliği, ileri bir sanayi toplumunun işleyişi açısından temel öneme sahip iki şekilde tanımlarlar: (kitleler için) bir seyirlik malzemesi olarak, (egemenler için) bir denetim aracı olarak. Gö-

rüntü üretimi, ayrıca bir egemen ideoloji sağlar. Toplumsal değişimin yerini görüntülerdeki değişim alır. Görüntülerle malları çoğul biçimde tüketme özgürlüğü, özgürlüğün kendisiyle eşitlenir. Özgürce siyasal seçimin serbestçe ekonomik tüketimle sınırlı şekilde daraltılması, görüntülerin sınırsız biçimde üretilip tüketilmesini gerektirir.

Her şeyin fotoğrafını çekme ihtiyacının son sebebi de, tüketim mantığının kendi içinde bulunabilir. Tüketmek demek yakıp yok etmek, hepsini bitirmek -ve bu yüzden, tazelenmeye gerek duymak- demektir. Biz görüntüler üretip onları tükettikçe daha da fazla görüntüye ihtiyaç duyarız –sonra daha da fazlasına. Oysa görüntüler, onlara ulaşmak uğruna dünyanın altının üstüne getirilmesine değecek bir hazine değildir; gözün gördüğü her yerde zaten hazırdırlar. Bir fotoğraf makinesine sahip olmak şehvete benzer bir duygu uyandırabilir ve şehvetin her inandırıcı hali gibi bu duyguyu da tam tatmin etmek mümkün değildir: İlkin, bir fotoğrafın getirdiği imkân ve ihtimaller sonsuz olduğundan; ikincisi, projenin kendisi son kertede kendi kendini batırdığından. Fotoğrafçıların tüketilmiş bir gerçeklik anlayışını ayağa kaldırma girişimleri bu tükenmişliğe daha da katkıda bulunmaktan başka sonuç vermez. Her şeyin geçici olduğuna dair bunaltıcı yaklaşımımız, fotoğraf makinelerinin bize akıp giden ânı 'sabitleme' imkânı tanımasından beri iyice derinleşmiştir. Biz görüntüleri/resimleri her zamankinden daha büyük bir hızla tüketirken, Balzac'ın fotoğraf makinelerinin bedenin katmanlarını tüketmesinden kuşkulanması gibi, görüntüler de gerçekliği tüketirler. Fotoğraf makineleri hem panzehir

hem hastalıktır; hem gerçekliği ele geçirmenin, hem de onu eskitmenin bir yoludur.

Fotoğrafın gücü, fiilen gerçeklik anlayışımız üzerindeki Platoncu örtüyü kaldırmış ve böylece, deneyimlerimiz üzerine -görüntüler ile şeyler, suretler ile asıllar arasındaki ayrım doğrultusunda- kafa yormayı giderek daha az akla uygun bir hale düşürmüştür. Bu anlayış, Platon'un görüntülere karşı takındığı ve onları gölgelere (gerçek şeylerin üstüne düşen, onların geçici, asgari düzeyde bilgilendirici, maddi olmayan, güçsüz yansımalarına) benzettiği küçümseyici tutuma oldukça uygundur. Oysa fotografik görüntülerin gücünün kaynağı, onların kendi başlarına maddi gerçeklikler olmalarından; onları yayan şeylerin arkalarında bıraktığı ve içinde zengin bilgilerin yer aldığı tortulara benzemelerinden; gerçekliği tersyüz etmenin, mesela *onu* gölgeye dönüştürmenin güçlü bir aracı olmalarından gelir. Görüntüler, tahmin edebildiğimizden daha gerçektir. Keza, tüketim savurganlığıyla dibi kurutulamayacak kadar sınırsız bir kaynak oldukları içindir de, çevre korumacıların onlardan medet ummaları oldukça yerindedir. Şayet gerçek dünyanın görüntülerdünyasını içine katmasının daha iyi bir yolu varsa, bu yolda yalnızca gerçek şeylerin değil, görüntülerin de ekolojisine ihtiyaç duyulacağı besbellidir.

FOTOĞRAFLA İLGİLİ ÖZLÜ SÖZLER

(W.B.'nin anısına)

"Önüme serilen bütün güzellikleri yakalamaya can atıyordum ki, nihayet bu özlemimi gidermeyi başardım."

(Julia Margaret Cameron)

"Dünyada aziz tuttuğum her varlıktan bir yadigârım olsun çok isterim. Zaten böyle durumlarda önemli olan şey sadece benzerlik değildir, ebediyen sabitlenmiş gibi orada uzanan kişinin gölgesinin... *uyandırdığı çağrışımlar ve yakınlık duygusudur! Aklımdaki portreleri bu şekilde kutsamış olduğumu düşünürüm ben –ayrıca, kardeşlerimin hiddetle karşı çıkıp feryadı kopardıkları bir durumda, şimdiye kadar yapılmış en soylu sanat eserine*

sahip olmaktansa yürekten sevdiğim birinden böyle bir yadigâr taşımak bana kesinlikle korkunç gelmez."

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

"Sizin fotoğrafçılığınız, yaşadıklarınızın bir kaydıdır –gerçekten gören herkes açısından geçerlidir bu durum. Başka insanların usulleriyle görüp onlardan etkilenebilir, hatta kendi yolunuzu bulmak için başkalarının yöntemlerini kullanabilirsiniz, ancak eninde sonunda kendinizi onlardan kurtaracaksınızdır. Nietzsche'nin, 'Schopenhauer'u yeni okudum, artık ondan kurtulmalıyım,' dediğinde kastetmiş olduğu şey budur. Nietzsche, başka insanların benimsedikleri usullerin, özellikle de köklü bir deneyimin itkisiyle benimsenmiş olanların, kendinizle görüşünüz arasına girmesine ses çıkarmadığınızda ne denli sinsice etkisini gösterebileceğini iyi biliyordu."

(Paul Strand)

"Dıştaki insanın, içinin bir resmi, yüzünün de bütün karakterinin ifadesi ve açığa vurulmuş hali olması, kendi başına güzel sayılabilecek bir varsayımdır, bu yüzden güvenle ileri sürülmeye devam edilebilir; insanların her zaman için, üne kavuşmuş birini görmeye istekli olmasından dolayıdır ki... Fotoğraf ... merakımızı eksiksiz gidermeye yarayan bir imkân sağlar."

(Schopenhauer)

"Bir şeyi güzel halde tecrübe etmek, onu mecburen yanlış yaşamak demektir."

(Nietzsche)

"Şimdi, saçma derecede ufak bir meblağ karşılığında yalnızca dünyanın en ünlü yerlerini değil, aynı zamanda Avrupa'da göze çarpan hemen herkesi de tanımamız mümkündür. Her yerde fotoğrafçı olması harika bir durum. Manş'ı aşmanın zorluklarına katlanmamıza gerek kalmadan, hepimiz artık Alpler'i gördüğümüzü, Chamonix'i ve Mer de Glace'ı ezbere öğrendiğimizi söyleyebiliyoruz. ... Aynı şekilde hepimiz And dağlarında dolaştık, Temerife'e çıktık, Japonya'ya gittik, Niagara ve Thousand Adaları'nı 'gördük', (camekânlarda) asilsadelerimizle savaşa katılmanın sevincinden deliye döndük, kudretli kişilerin meclislerinde oturduk, krallar, imparatorlar, kraliçeler, primadonnalar, balenin gözdeleri ve 'zarafet içindeki aktörler'le kucak kucağa büyüdük. Gördüğümüz hayaletler bizi korkudan titretmedi, kralın huzuruna davet edildik ama reverans yapmadık; kısacası şu üç inçlik mercek, sefil ama güzel dünyamızın en şaşaalı ve gösterişli hallerinin hepsini görmemizi sağlamaya yetti."

('D.P.', *Once a Week*'te köşe yazarı,
Londra, 1 Haziran 1861)

"Atget'in [bomboş Paris sokaklarını] suç mahalleri gibi fotoğrafladığını söylemek son derece yerinde olur. Bir suç mahalli de boşaltılmış bir yerdir çünkü, kanıtların elde tutulmasını sağlamak amacıyla fotoğrafları çekilmiştir. Fotoğraflar, Atget'in elinden çıktığında, tarihsel olayların standart kanıtları haline gelmekte ve gizli bir siyasal anlam yüklenmektedir."

(Walter Benjamin)

"Eğer hikâyeyi sözcüklerle anlatabilseydim, yanımda sürekli bir fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım."

(Lewis Hine)

"Marsilya'ya gittim. Küçük bir aylıkla rahatlıkla geçindim ve keyifle çalıştım. Leica'yı daha yeni keşfetmiştim. O benim gözümün uzantısı oldu ve ele geçirdiğim andan itibaren onu hiçbir zaman yanımdan ayırmadım. Onunla, içim kıpır kıpır ve her gördüğüm şeye atılmaya hazır bir ruh halinde, kendimi ve 'hayat'ı tuzağa düşürmeye -hayatı, yaşandığı gibi korumaya- kararlı olarak bütün gün sokaklarda dolandım durdum. Bunca çırpınıp durmamın esas sebebi, gözlerimin önünde sereserpe uzanan bir durumun özünü yakalayıp, tek bir fotoğrafın çerçevesi içine sığdırmaktı."

(Henri Cartier-Bresson)

Sizin nerede devreden çıktığınızı ve kameranın nerede devreye girdiğini söylemek zor.

Bir Minolta 35 mm. SLR, neredeyse kılınızı bile kıpırdatmadan etrafınızdaki dünyayı zaptetmenizi sağlar. Ya da, içinizdeki dünyaya bir ifade kazandırmayı. Minolta SLR ellerinize tam oturur, parmaklarımız nereye dokunacağını kendiliğinden bulur. Her şey o kadar düzgün işler ki, fotoğraf makinesi sizin bir parçanız haline gelir. Ayarları değiştirmek için asla gözünüzü vizörden çekmeniz gerekmez. Bu sayede, dilediğiniz kareyi yakalamaya yoğunlaşabilirsiniz. ... Bir Minolta'ya sahip olunca hayal gücünüzün sınırlarını zorlamanız da mümkündür artık. Mükemmel bir ustalıkla üretilmiş Rokkor-X ve Minolta/Celtic sistemlerindeki 40'tan fazla mercek, mesafelerle aranıza köprü kurmanızı ya da o harika 'balıkgözü' panoramayı yakalamanızı sağlar...

MINOLTA

Siz fotoğraf makinesiyken, fotoğraf makinesi sizsiniz.

(bir ilan, 1976)

"Ben resmini yapmak istemediğim şeylerin fotoğrafını çeker, fotoğrafını çekemeyeceğim şeylerin resmini yaparım."

(Man Ray)

"Fotoğraf makinesini yalan söylemeye zorlamak için oldukça ciddi bir çaba harcamak gerekir: Esasında fotoğraf makinesi dürüst bir araçtır; bu yüzden fotoğrafçı, doğaya, kendine 'sanatçı' diyen sanatçıların kasıntılı küstahlıklarından ziyade araştırıcı, paylaşımcı bir bakışla yaklaşmaya çok daha yatkındır. Zaten çağdaş görüş, yeni hayat da, ister ahlâk ister sanat alanında olsun, bütün sorunları dürüst bir yaklaşımla ele almayı gerektirir. Binaların kusurlu cepheleri, ahlâkta yanlış standartlar ve her türden dalavere ve maskaralık çöpe atılacaktır."

(Edward Weston)

"Ben çoğu çalışmamda her şeye -hatta 'cansız' denen nesnelere- bir insan ruhuyla can katmaya çalışırım. Sonra da kademe kademe, bu son derece 'canlılık kazandırıcı' projeksiyonun nihayetinde, insan hayatının mekanikleşmesinin gittikçe hızlanması (ve insan faaliyetinin sürdüğü bütün alanlarda bireyselliğin bastırılmasıyla sonuçlanan girişimler) karşısında, içimin en derinlerinde duyduğum korku ve tedirginlikten kaynaklandığının farkına vardığım bir noktaya gelirim –beni korkuya ve tedirginliğe sürükleyen bu süreç aynı zamanda, askeri-endüstriyel toplumumuzun baskın açıklamalarını temsil eder. ... Yaratıcı fotoğrafçı nesnelerin insani içeriğini *ortaya çıkarır ve kendi etrafındaki insanlık dışı dünyaya insanlık katar."*

(Clarence John Laughlin)

"Şimdi her şeyin fotoğrafını çekebilirsiniz."

(Robert Frank)

"Ben hep stüdyoda çalışmayı tercih ederim. Stüdyo, insanı çevresinden kopartır; bir anlamıyla ... kendisinin simgesi haline gelir. Bana gelen insanların genellikle bir doktora görünmek ya da bir falcıyı dinlemek isteyecekleri şekilde fotoğraflarını çektirmek amacıyla kapımı çaldıkları kanısını taşırım. Bu yüzden, onların niyetlerinin gerçekleşmesi bana bağlıdır. Ben de mecburen onlara bağlı olurum. Aksi takdirde ortada fotoğrafını çekecek bir şey bulamam. Konsantrasyon benden gelmeli, onları da içine çekmelidir. Bazen bu öyle bir çekim gücü doğurur ki, stüdyonun içindeki sesleri bile duyamaz hale geliriz. Zaman durur. Onlarla kısa süren, yoğun bir mahremiyeti paylaşırız. Yine de bu aslında pek adilane olmayan bir paylaşımdır. Geçmişi ... geleceği olmayan bir paylaşım. Oturdukları yerden kalktıklarında, yani fotoğraf çekme işlemi tamamlandığında da geride fotoğraf (aslında fotoğraf ve bir tür iç sıkıntısı) dışında bir şey kalmaz. Sonra, bu insanlar çekip giderler ... onların hiçbirini tanımıyorumdur. Anlattıkları şeylere bile laf olsun diye kulak vermişimdir. Diyelim bir hafta başka bir yerde karşılaşırsak da beni fark etmemelerini beklerim. Bana soracak olursanız, benliğim o stüdyoda değildir zaten. Veya, sadece bir parçam orada olmuştur ... şimdi de fotoğrafta. Başkaları için olmayabilir, ama benim gözümde fotoğraflarda bir gerçeklik vardır. İnsanları da fotoğraflar aracılığıyla tanırım. Belki de fotoğrafçı olmanın doğasından gelir bu. Ben hiçbir zaman gerçek anlamıyla araya girmemişimdir. Gerçek bilgilere sahip olmak zorunda da değilim. Bu tamamen farkında olmayla ilgili bir sorun."

(Richard Avedon)

"Daguerrotip [eski fotoğraf tekniği], basitçe doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir. ... O, doğaya kendini yeniden üretme gücü de sağlar."

(Louis Daguerre, 1838, yatırımcıların ilgisini çekmek amacıyla dağıtılan bir ilanda)

"İnsan eseri olan ya da doğanın yarattığı şeyler hiçbir zaman bir Ansel Adams fotoğrafındaki azamete sahip olamamışlardır; Adams'ın görüntüleri izleyicinin dikkatini, o görüntünün hamuru olan doğal nesnenin taşıdığından daha güçlü biçimde yakalayabilecek vasıftadır."

(Adams'ın bir fotoğraf albümü kitabının tanıtımı, 1974)

Bu Polaroid SX-70 fotoğrafı,
Modern Sanat Müzesi koleksiyonunun bir parçasıdır.

Eserin sahibi, Amerika'nın önde gelen sanatçılarından Lucas Samaras'tır. Dünyanın en önemli koleksiyonlarından birisine aittir ve dünyanın en hassas, anında çekim yapan fotoğraf sistemi olan Polaroid SX-70 Land'le çekilmiştir. Şimdi bu makine milyonlarca kişide vardır. 10.4 inçten sonsuz ölçülerde poz alma yeteneğine sahip, olağanüstü kalitede ve çok yönlü bir alettir. ... Samaras'ın sanat eserleri, başlı başına bir sanat eseri olan SX-70'le çekilmiştir.

(bir ilan, 1977)

"Benim çektiğim fotoğrafların çoğu şefkat, nezaket ve şahsilikle yüklüdür. Vaaz vermeyip, izleyicinin kendisini görmesini sağlarlar. Sanat oldukları iddiasında da değillerdir."

(Bruce Davidson)

"Sanatta yeni formları doğuran, çevresel formların kanonlaşmasıdır."

(Viktor Şklovski)

"...kendi inancı doğrultusunda aptallığa ve Fransız dehasının ilahi damarının kalıntılarını yok etmeye pek prim vermeyen yeni bir endüstri başgösterdi. Tapınma meraklısı kalabalıklar, kendilerine yaraşır ve meşreplerine uygun bir ideal peşindedirler –ve son derece anlaşılabilir bir durumdur bu. Resim ve heykel söz konusu olduğunda, öncelikle Fransa'daki bilgili kesimlerin şimdiki amentüsü ... şöyledir: 'Ben Doğa'ya inanırım, ben yalnızca Doğa'ya inanırım (ve bunun son derece geçerli sebepleri bulunur). Ben, Sanat'ın Doğa'nın aynen yeniden üretilmesi olduğuna -ve bundan başka bir anlama gelemeyeceğine- inanırım. ... Demek istediğim, bizim gözümüzde Doğa'yla aynı sonucu üretebilecek bir endüstri, sanatta mutlakiyetçiliği temsil etmek durumundadır.' Buradaki çokluk nimetlerini bize, intikamcı Tanrı bahşetti. Daguerre, onun Mesih'iydi. Şimdi de halk kendine şunu fısıldıyor: 'Fotoğraf bize, arzulayabileceğimiz tamlığın her türlü garantisini sunmuş olduğuna göre (aptallar buna gerçekten inanıyorlar!), fotoğraf ile sanat aynı şeydir.' Şu andan itibaren bizim sefil toplumumuz, Narcissus'un yaptığı gibi, bir metal parçası üzerine yansıyan alelade görüntüsünü seyretmenin büyüsüne kapıldı. ... Demokratik olduğu söylenebilecek her yazar, burada, halkın nezdinde tarihin ve resmin değerini alçaltmanın ucuz bir yöntemini görüyor olsa gerektir."

(Baudelaire)

"Hayatın kendisinde gerçeklik yoktur. Taşa toprağa can veren biziz."

(Frederick Sommer)

"Genç sanatçı, Strasbourg ve Rheims katedrallerini yüzü aşkın farklı baskıda kare kare kaydetmiş. Onun sayesinde çan kulelerine hepimiz tırmanmış olduk. ... Kendi gözlerimizle asla keşfedemeyeceğimiz şeyleri bizim adımıza o görmüş. ... Aynı şekilde, Orta Çağlar'ın aziz sanatçılarının, heykellerini ve taş oymalarını sadece kulelerin etrafında uçan kuşların en ayrıntılı ve kusursuz halleriyle görüp takdir edebilecekleri yerlerde işleyerek, daguerrotipi çağlar öncesinden tasavvur etmiş olduklarını düşünebiliriz. ... Öyle ki, gün ışığı, gölgeler ve yağmurun harika etkilerini barındırarak, katman katman yeniden inşa edilmiş bütün katedral. M. Le Secq de kendi anıtını yapmış."

(H. de Lacretelle, *La Lumière*, 20 Mart 1852)

"Şeyleri uzamsal ve insani açıdan 'daha yaklaştırma' ihtiyacı (onu fotoğramak suretiyle yeniden üreterek belirli bir olayın eşsiz ya da geçici niteliğini yadsıma eğilimi gibi) bugün neredeyse bir saplantıya dönüşmüş durumdadır. Nesneyi fotoğrafik olarak, yakın çekimle çoğaltma dürtüsü de her gün biraz daha yoğunlaşmaktadır..."

(Walter Benjamin)

"Fotoğrafçının bir fotoğrafçı vasfına ulaşmasının, aslan terbiyecisinin aslan terbiyecisi olmasıyla aynı şekilde gerçekleşmesi tesadüfi değildir."

(Dorothea Lange)

"Eğer sadece meraklı biri olsaydım, birinin karşısına dikilip, 'Evinize gelip sizi benimle konuşturmak, bana hayat öykünüzü anlattırmak istiyorum' demek benim açımdan çok zor olurdu. Sanırım, insanlar böyle bir durumda 'sen delisin' derlerdi bana. Ayrıca, elden geldiğince kendilerini kollarlardı. Oysa fotoğraf makinesi, bir tür izin belgesidir. Birçok insan dikkatlerin kendisine çevrilmesini ister, ki bu da makul karşılanması gereken bir ilgi beklentisidir."

(Diane Arbus)

"...Ansızın küçük bir çocuk yanımda yere düştü. Sonra, polisin uyarı ateşi açmadığını, doğrudan kalabalığın üzerine ateş ettiğini anladım. Vurulup yere düşen başka çocuklar da oldu. ... Dibimde can cekişen küçük çocuğun fotoğraflarını çekmeye başladım. Ağzından kan geliyordu, bazı çocuklar da yanına diz çökmüşler, akan kanı kesmeye çalışıyorlardı. Sonra içlerinden biri bana doğru bağırıp, beni öldüreceklerini söyledi. ... Beni kendi halime bırakmalarını istedim onlardan. Muhabirlik ettiğimi, olup bitenleri haber yapmak için orada bulunduğumu söyledim. Genç bir kız elindeki taşı başıma geçirdi. Sersemlemiştim, ama hâlâ ayaktaydım. Sonra, beni suçsuz görmüş olmalılar ki birkaçı koluma girip, beni oradan uzaklaştırdı. Tepemizde durmadan helikopterler tur atıyordu, etraftan silah sesleri duyuluyordu. Rüyada gibiydim. Asla aklımdan çıkmayacak olan bir rüyada."

(*Johannesburg Sunday Times*'ın siyah muhabiri
Alf Kumalo'nun, Güney Afrika, Soweto'da
patlak veren isyanlara dair haberinden
–*The Observer*, Londra, 20 Haziran 1976)

"Fotoğraf, dünyanın her köşesinde anlaşılan tek 'dil'dir ve bütün ülkelerle kültürler arasında köprü kurarak insanlık ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız olarak -insanların özgür yaşadıkları yerlerde- fotoğraf, hayatı ve olayları doğrulukla yansıtır, başkalarının umutlarıyla çaresizliklerini paylaşmamıza imkân tanır, siyasal ve toplumsal koşulları aydınlatır. Böylece, insan türünün insani ve insani-olmayan yönlerinin canlı şahitleri haline geliriz..."

(Helmut Gernsheim, *Creative Photography*, 1962)

"Fotoğraf, bir görsel kurgu sistemidir. Özüne indiğimizde, bir insanın -doğru zamanda doğru yerde dururken- görüş ufkunun bir kısmını bir çerçeveye alma meselesidir. Satranç ya da yazmak gibi fotoğraf da, verili ihtimaller arasından seçim yapmakla ilgili bir konudur, sadece fotoğraf söz konusu olduğunda bu ihtimaller sayılı değil, sonsuzdur."

(John Szarkowski)

"Bazen fotoğraf makinemi odanın bir köşesine yerleştirir, elimde uzaktan kontrol cihazıyla makineyle arama belli bir mesafe koyar ve Mr. Caldwell'ın kendisiyle konuştuğu insanlara bakardım. O insanların yüzleri ya da hareketleri bizim ifade etmeye uğraştığımız şeyleri yansıtana kadar aradan belki bir saat geçerdi, fakat bu ân gerçekleştiğinde de onlar neler döndüğünü kavramadan o sahneyi bir film rulosuna kaydetmiş olurdum."

(Margaret Bourke-White)

"New York belediye başkanı William Gaynor'un 1910'da, tam suikasta uğradığı ânda çekilmiş fotoğrafı. Amerika'da ya-

yınlanan bir gazetenin muhabiri yanına geldiğinde belediye başkanı Avrupa tatiline çıkmak üzere bir gemiye binmek üzereydi. Muhabir başkandan poz vermesini istedi ve makinesini kaldırdığı ânda kalabalığın içinden iki el ateş sesi geldi. Kargaşanın ortasında fotoğrafçı sakin kalmayı becerince, yardımcılarından birinin kollarına devrilen belediye başkanının kanlar içindeki resmi, fotoğraf tarihinin ayrılmaz parçalarından birine dönüştü."

(bir resim yazısı, *"Click": A Pictorial History of the Photograph*, 1974)

"Evde klozetimizin, muhteşem güzellikteki o parlak emayeden haznenin fotoğrafını çekiyordum. ... 'Kutsal insan figürü'nün bütün bedensel kıvrımları buradaydı, ama ortada bir ayıp yoktu. Yunanlılar da kendi kültürlerinde asla bundan daha kayda değer bir amaç gütmemişlerdi ve bu manzara bana bir şekilde, [Ege Denizi'nde bir adanın adı olan] Semadirek Zaferi'ni, ince hesaplarla oluşturulmuş hatların ilerlemeye geçmesini hatırlattı."

(Edward Weston)

"Teknolojik demokrasinin egemen olduğu şu çağda beğeni sahibi olmanın geldiği nokta, beğenideki önyargıların ötesine geçmez. Sanatın etkisi beğenilen ya da beğenilmeyen eserler yaratmaktan ibaretse, sanatın iflasına tanıklık ediyoruz demektir. Beğeninin çözümlenmesi meselesinde, zevki ya da zevksizliği evinizde bulunan buzdolabı, halı ya da koltuğa bakarak ölçmek aynı derecede kolaydır. İyi fotoğraf sanatçılarının şimdilerde peşinde koşturdukları hedef, sanatı salt beğeni düzeyinin üstünde tutmaktır. Fotoğraf Makinesi (Kamera) Sanatı, mantıktan tamamen soyutlanmış olmalıdır. Mantık boşluğu o derece hissedilmelidir ki, izleyicinin bu süreci kendi man-

tığıyla yönetmesi mümkün olsun ve eser de izleyicinin gözleri önünde bir şekle kavuşsun. Bu suretle de fotoğraf eseri, izleyicinin bilinci, mantığı, ahlâk, etik ve beğeni anlayışının doğrudan yansımasına dönüşsün. Yani burada eser, izleyicinin kendisine dair işlettiği model açısından bir geri-besleme mekanizması işlevini görmelidir."

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

"Kadınlar ve erkekler –işte, bir cevabı, çözümü olmadığı için, gerçekleştirilmesi imkânsız bir fotoğraf konusu. Bu uğurda elde edebileceğimiz, küçük küçük ipuçlarından öteye gitmez. Bu küçük portfolyo da, üzerinde çalışmayı arzuladığımız bu konunun en kaba eskizlerinden ibaret kalır. Belki de günümüzde, kadınlar ile erkekler arasında daha dürüst ilişkiler kurulmasının tohumlarını atıyoruzdur."

(Duane Michals)

"İnsanlar fotoğrafları niçin saklarlar?"

"Niçin mi? Bilene aşkolsun! İnsanlar bütün ıvır zıvır şeyleri, kırıntıları, çeri çöpü ve öte beriyi de neden saklıyorlarsa ondan. Saklıyorlar işte –var mı ötesi!"

"Bir ölçüde seninle aynı fikirdeyim. Bazı insanlar saklamaya düşkündür. Bazı insanlar da eşyalarla işleri biter bitmez başlarından def ederler. Evet, mizaç meselesi. Ama ben şimdi fotoğraflardan bahsediyorum özel olarak. İnsanlar niçin, özellikle, fotoğrafları saklarlar?"

"Söyledim ya, atmıyorlar da ondan. Belki de onlara bir şeyleri hatırlatıyor..."

Poirot sözün burasında atıldı:

"Kesinlikle bu yüzden. Onlara bir şeyleri hatırlatıyor. Şimdi yeniden soralım: niçin? Niçin bir kadın gençken çektirdiği bir fotoğrafı atmaya kıyamaz? Bence bunun birinci sebebi, kendini aşırı beğenmesidir. Gençken güzel bir kızdır ve ona her bakışında kendisine gençken ne kadar güzel olduğunu hatırlatsın diye fotoğrafını saklar. Şimdi baktığı ayna kendisine hoşuna gitmeyecek şeyler söylerken, fotoğrafı ona cesaret verir. Belki de bir arkadaşı evine geldiğinde fotoğrafı çıkarıp ona gösterecek, 'On sekizimdeyken ne kadar güzeldim, bak,' deyip iç geçirecektir ve kendini doğrulatmak isteyecektir: 'Öyle değil mi?'"

"Eh, galiba doğru söylüyorsun."

"İşte, sebep bu. Bir: kendini aşırı beğenme. Şimdi de ikinci sebebi söyleyeyim: duygusallık."

"İkisi aynı şey mi?"

"Hayır, hayır, tam aynı diyemem. Çünkü böyle bir şey seni yalnızca kendi fotoğrafını değil, başkalarınınkini de saklamaya götürür. ... Evli kızınızın, siz onun saçlarını örerken şöminenin başında otururken çekilmiş çocukluk fotoğrafı, mesela... Fotoğraf açısından çok sıkıcı bir konu olabilir, ama bu annelerin hâlâ hoşuna gider. Oğullarla kızlar da annelerinin fotoğraflarını saklamaya meraklıdırlar, özellikle de anneleri genç yaşta ölmüşse. 'Annem genç bir kızken böyleydi, bak' demeyi severler."

"Nereye varmaya çalıştığını anlıyor gibiyim şimdi, Poirot."

"Muhtemelen bir üçüncü kategori daha var. Kendini beğenme değil, duygusallık değil, sevgi de değil –belki de, nefret. Sen ne dersin?

"Nefret mi?"

"Evet, nefret. Öç alma arzusu diri kalsın diye. Sizi incitmiş olan birini unutmamak için onun bir fotoğrafını saklamak –olamaz mı?"

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

"Bir gün şafak vaktinde o işle görevlendirilmiş bir heyet, Antonio Conselheiro'nun cesedini buldu. Çardağın bitişiğindeki kulübelerden birinin içindeydi. Üzerine örtülmüş ince toprak tabakası kaldırılınca ölü bedenin, bazı dindar kimselerin üstüne birkaç solgun çiçek koyduğu eski püskü bir kefene -kirli bir çarşafa- sarıldığı görüldü. 'Meşhur ve barbar ajitatör'den kalan son iz işte orada, sazdan bir hasırın üstündeydi. ... Cesedi, o kıymetli kalıntıyı -bu savaşın getirdiği tek savaş ganimetini, biricik ödülü!- dikkatle dışarı çıkardılar, parçalara ayrılmaması için özel bir çaba sarf ettiler. ... Sonra onun fotoğrafını çektiler, kimliğini teyit eden usulünce bir belge hazırladılar; çünkü bütün ülkenin, nihayet bu korkunç düşmanın tamamen ortadan kaldırıldığına kesin bir şekilde ikna edilmeleri gerekiyordu."

(Euclides da Cunha, *Rebellion in the Backlands*, 1902)

"İnsanlar hâlâ birbirlerini öldürüyorlar, nasıl yaşadıklarını, niçin yaşadıklarını hâlâ kavramış değiller; siyasetçiler dünyanın tek bir bütün olduğunu bir türlü göremiyorlar, oysa televizyon (Telehor) bile icat edildi: 'Uzağı Gören' cihaz –yarın, artık milyonlarca adet basılan resimli kitaplar, gazeteler ve dergilerle kardeşlerimizin yüreğine bakıp, her yeri görme imkânı bulacak, ama yine de yalnız olacağız. Gündelik hayatta gerçek olanın, hakiki olanın kesinliği bütün sınıflardan insanların nezdinde aynıdır. Optik olanın hijyeni, *görünür olanın sağlıklılığı, yavaş yavaş süzülüp ortaya çıkmakta."*

(Laszlo Moholy-Nagy, 1925)

"Projemde ilerleme kaydettikçe, fotoğraflarını çekmeyi seçtiğim yerin bir öneminin bulunmadığını daha açıkça anladım. Özel olarak orayı seçmem bana iş yapma gerekçesi sağlamıştı yine de.

... Hayatta yalnızca görmeye hazır olduğunuz şeyleri -o belirli anda zihninizin aynasında yansıyan şeyleri- görebilirsiniz."

(George Tice)

"Bir şeyin fotoğrafı çekildiğinde neye benzeyeceğini görmek için fotoğraf çekiyorum ben."

(Garry Winogrand)

"Guggenheim gezileri, gerçek olanlarının arasına yanlış ipuçlarının da karıştığı, dikkatle planlanmış define avlarına benziyordu. Arkadaşlarımız bizi hep kendilerinin en çok sevdikleri yerlere ya da manzaralara yönlendiriyorlardı. Bazen bu istikametler bize gerçek Weston ödülleri getirirken, bazen de tavsiyeler tam anlamıyla fos çıkıyordu... Doğru düzgün tek bir kare yakalayamadan millerce yol katettiğimizi hatırlıyorum. O sırada ben, Edward'ın kamerasına hitap etmeyen manzaraları seyretmekten hiç zevk almama noktasına geldiğimden, Edward da koltuğuna geri yaslanıp fazla riske girmemeye, "Uyumuyorum, sadece gözlerimi dinlendiriyorum," diye beni yatıştırmaya çalışmaya başlamıştı. Aslında benim gözlerimin onun hizmetine koşulduğunu çok iyi bilmekteydi; 'Weston' bakışını akla getirecek herhangi bir manzarayla karşılaştığımda hemen arabayı durdurup, onu uyandırırdım zaten."

(Charis Weston, akt. Ben Maddow,
Edward Weston: Fifty Years, 1973)

Polaroid, SX-70. Durmanızı engeller.
Baktığınız her yerde ânında bir fotoğraf görürsünüz.

Şimdi kırmızı elektrik düğmesine basın. Cırt... Zızt... İşte, oldu. Fotoğrafınızın hayata gelişini, daha canlı, daha

ayrıntılı bir doku kazanışını izleyin, birkaç dakika içinde de hayat kadar canlı basılı örneğini elinizde tutun. Çok geçmeden, yeni açılar ya da başka örnekler ararken hızlı hızlı –her 1.5 saniyede bir- çekim yapın. SX-70, siz hayatın içinde akarken çaba harcamanıza gerek kalmadan vücudunuzun bir parçasına dönüşür...

(bir ilan, 1975)

"...biz fotoğrafı, duvara asılan resmi, orada betimlenen nesnenin (kişinin, manzaranın, vb.) kendisi sayıyoruz.

"Bunun mutlaka böyle olması gerekmez. Fotoğraflarla böyle ilişkiler kurmayan kişilerin de aynı türden fotoğrafları duvarlarına astıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sözgelimi, renksiz bir insan yüzünü, hatta belki de boyutu küçültülmüş bir yüzü insanlık dışı bulan kişiler, öylesi fotoğrafları niçin itici bulmasınlardı ki."

(Wittgenstein)

Acaba bu neyin ânlık fotoğrafı olabilir?..

bir milin bozukluk testinin?
bir virüsün çoğalmasının?
hatırlanması zor bir laboratuar düzeneğinin?
bir suç mahallinin?
bir yeşil kaplumbağa gözünün?
sütunlara ayrılmış bir satış çizelgesinin?
kromozom bozukluklarının?
Gray'in Anatomi'sinin 173. sayfasının?
bir elektro-kardiogram çıktısının?
3 milyonuncu 8 sentlik Eisenhower pulunun?
dördüncü omurda meydana gelmiş hafif

bir çatlağın?
o yeri doldurulmaz 35 mm.'lik slaytın
bir kopyasının?
yeni diyotunuzun 13 kat büyütülmüş şeklinin?
bir vanadyum çeliğinin metalografisinin?
küçültülmüş tipte bir makine gücünün?
büyümüş bir lenf bezinin?
elektroforez sonuçlarının?
dünyanın en kötü çene bozukluğu vakasının?
dünyanın en iyi şekilde giderilmiş çene
bozukluğu vakasının?

Listeden görebileceğiniz üzere, insanların kaydetmeye ihtiyaç duydukları malzemelerin bir sınırı yoktur. Ne iyi ki, aşağıda listesini bulacağınız Polaroid Land kameralarıyla da, dilediğiniz fotoğrafları çekmenin önünde hemen hemen hiçbir engel kalmayacaktır. Bu fotoğrafların hepsini yerlerinde çektiğiniz için de, eğer eksik bir şey kaldığını düşünürseniz, onu aynı yerde çekeceğiniz başka bir fotoğrafla rahatlıkla tamamlayabilirsiniz...

(bir ilan, 1976)

"Nesnelerin kayboluşunu, yok edilişini, ortadan kalkışını anlatan bir nesne. Kendinden söz etmeyen, başkalarını anlatan bir nesne. Onları da içine katacak mı acaba?"

(Jasper Johns)

"Belfast, Kuzey İrlanda –Belfast halkı, şehirlerinin çektiği eziyeti gösteren kartpostallarından yüzlerce satın alıyorlar. En çok tutulan kartpostal, bir İngiliz zırhlı aracına taş atan bir çocuğu göstereni. ... Diğerlerinde de yanıp kül olmuş evler, şehrin sokak-

larında savaş durumuna geçmiş askerler, tüten dumanların ortasında oyun oynayan çocuklar görünüyor. Üç Gardener mağazasında her kartpostalı yaklaşık 25 sente temin etmek mümkün.

"Gardener mağazalarından birini idare eden Rose Lehane, 'İnsanlar bu fiyata rağmen her seferinde beş-altı tane birden alıyorlar,' diyor. Mrs. Lehane'ye göre, dört gün içinde hemen hemen 1.000 kartpostal satılmış.

"Belfast'a çok az turist geldiği için de onları alanların çoğunun genç, onları 'hatıra' olarak saklamak isteyen delikanlılar olduklarını söylüyor.

"Belfast'lı olan ve iki takım birden alan Neil Shawcross şunları söylüyordu: 'Bana ilginç gelmelerinin sebebi, bu döneme ait kartlar olmaları. Büyüdüklerinde çocuklarımın onlara bakıp bu dönemi düşünmelerini isterim.'

"Zincir mağazanın müdürlerinden Alan Gardener da, 'Bu kartlar insanlara iyi geliyor,' diye açıkladı bu durumu. "Belfast'ta çok sayıda insan buradaki durumla gözlerini gelişmelere kapatarak ve sanki bu olaylar hiç yaşanmıyormuş gibi davranarak baş etmeye çalışıyor. Böyle bir şey belki de onların yeniden duruma olduğu gibi bakmalarını sağlayacak.'

"'Yaşanan olaylardan, mağazalarımızın bombalanıp yakılmasından dolayı çok zarara girdik,' diye ekledi Mr. Gardener. 'Şimdi bu olaylar sayesinde cebimiz azıcık para görse neden kötü olsun?'"

(*New York Times*, 29 Ekim 1974,
"Postcards of Belfast Strife Are Best-Sellers There")

"Fotoğraf, herkesin hakkında bir şeyler bildiği, ama pek aldırış etmediği şeylerle uğraşmanın iyi bir aracıdır. Benim fotoğraflarım sizin görmediğiniz şeyleri göstermeyi amaçlıyor."

(Emmet Gowin)

"Fotoğraf makinesi, o başka gerçeklikle yüz yüze gelmenin akıcı bir yoludur."

(Jerry N. Uelsmann)

"Oswiecim, Polonya– Auschwitz toplama kampının kapatılmasından neredeyse otuz yıl sonra aynı yerde kurulan hediyelik eşya standları, Pepsi Cola tabelaları ve turistik atmosfer, burada yaşanan dehşetengiz olayların etkisini hafifletmişe benziyor.

"Üşütücü güz yağmurlarına rağmen Polonyalı ve başka ülkelerden binlerce insan her gün Auschwitz'i görmeye geliyor. Üstelik gelenlerin çoğu, modaya uygun giyimli insanlar ve açıkçası 2. Dünya Savaşı'nı hatırlayamayacak kadar gençler.

"Eski esir barakaları, gaz odaları ve krematoryumlarda dolaşıyor, SS'lerin kumaş yapmakta kullandıkları insan saçlarıyla dolu o korkunç bölüm gibi tüyler ürpertici manzaraları ilgiyle seyrediyorlar. ... Ziyaretçiler hediyelik eşya standlarından, Polonyaca ve Almanca 'Auschwitz' yazılı iğneler alabiliyor, gaz odalarıyla krematoryumları gösteren kartpostalların resmini çekebiliyor, hatta hatıra olarak beraberlerinde, ışığa tutulduğunda benzer resimler gösteren hediyelik Auschwitz tükenmezkalemleri götürebiliyorlar."

("At Auschwitz, a Discordant Atmosphere of Tourism", *The New York Times*, 3 Kasım 1974)

"Medya, eski dünyanın yerini almış bulunuyor. Eski dünyayı geri getirmeyi çok istesek bile, bunu ancak medyanın onu hangi yollarla yuttuğunu yoğun bir şekilde inceleyerek yapabiliriz."

(Marshall McLuhan)

"...Ziyaretçilerin birçoğu köylerden geliyordu; hatta şehir usullerini hiç bilmeyen bazıları, saray hendeğinin öbür tarafındaki asfaltın üstüne gazetelerini yaymışlar, evde pişirip getirdikleri yemekleriyle çubuklarını çıkarmışlar ve yanlarından gelip geçen insanlara aldırmadan yemek yiyip çene çalmaya koyulmuşlardı. Saray bahçelerinin görkemli zemininde Japonların şipşak fotoğraf çekme düşkünlüğü ifrat derecesine varmıştı. Fotoğraf makinelerinden gelen kesintisiz şakırtılara bakılırsa, yalnızca gördükleri her insanı değil, ağaçlardaki her yaprağı, hatta çimenlerin otlarını bile -üstelik her açıdan ayrı ayrı- filme kaydetmekle meşguldüler."

("Japan Enjoys 3 Holidays of 'Golden Week' by Taking a 7-Day Vacation from Work", *The New York Times*, 3 Mayıs 1977)

"Sırf pratik olsun diye gördüğüm her şeyin aklımdan fotoğrafını çekerim."

(Minor White)

"Her şeyin daguerrotipi korunuyor. ... Canlı olan, var olmuş her şeyin baskılı halleri, sonsuz uzamın çeşitli bölgelerine yayılıyor."

(Ernest Renan)

"Bu insanlar, altmış yıl önce eski kuru plakalar üzerine kaydedilmiş görüntüleriyle bugün de baskılarda aynı yoğunlukla var kalmayı sürdürüyorlar. ... Ben onların sokaklarına dalıyor, odaları, sundurmaları ve atölyelerini inceliyor, pencerelerinden

içeri dışarı bakıyorum. O zaman sanki onların da beni fark etmiş oldukları duygusuna kapılıyorum."

(Ansel Adams, "Önsöz", *Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*, 1974)

"Demek ki fotoğraf çeken kamerayla, nesnel görüşün başlangıcına dair en güvenilir yardımcıya sahip oluyoruz. Böylece herkes, öznel bir konuma geçmeden önce optik bakımdan doğru, kendi başına izah edilebilir ve nesnel olan şeye bakmak zorunda kalacaktır. Sonra da bunun sonucunda, yüzyıllar boyunca aşılamadan gelen ve görüşümüzün üstünde büyük ressamların damgasını taşıyan resim kalıplarıyla, hayal gücüne dayalı modelleri ortadan kaldıracaktır.

"Bu bakımdan -mazisi yüz yıllık fotoğraf ve yirmi yıllık sinema sanatı sayesinde- müthiş bir zenginliğe kavuştuğumuzu söyleyebiliriz. Ayrıca artık, dünyayı tamamen farklı gözlerle baktığımızı da vurgulayabiliriz. *Yine de, bugün elimizde olan toplam sonuç, görsel bir ansiklopedik başarıdan çok öteye geçebilmiş değildir. Bu yeterli değildir.* Yeni ilişkiler *yaratmayı sürdürdüğümüz hayat açısından önemli bir şey olduğu için sistemli bir şekilde üretmeyi dilemekteyiz."*

(Laszlo Moholy-Nagy, 1925)

"Alt sınıflar arasında aile bağlarının nasıl kıymetli olduğunu ve bir emekçinin şöminesi üzerine dizdiği küçük portreleri görmüş olan herkes ... her gün aile bağlarının altını oymaya yarayan toplumsal ve endüstriyel eğilimleri dengelemek açısından, yoksulların gözünde üç kuruşluk fotoğrafın, dünyanın bütün hayırseverlerinden daha büyük anlam taşıdığı konusunda herhalde benimle aynı kanıda olacaktır."

(*Macmillan's Magazine*, Londra, Eylül 1871)

"Onun fikrince, ânında gösteren bir film kamerasını kim satın almak ister? Dr. Land, bu konuda ev kadınlarının iyi bir profil sunduğunu söylemişti. 'Onun [ev kadınının] bütün yapması gereken kamerasını hedefe doğrultmak, objektif kapağını açık tutmak ve birkaç dakika içinde çocuğunun sevimli bir ânını, belki de bir doğumgünü partisini filme almış olmaktır. Ayrıca, fotoğrafları cihazlara tercih eden çok sayıda insan vardır. Golf ve tenis tutkunları, hemen yeniden izleyerek vuruşlarını daha iyi değerlendirebilirler; kullanılması kolay cihazlarla desteklenen tekrar gösterme imkânlarının kullanıldığı endüstride, okullarda ve başka alanlarda da faydalı sonuçlar alınabilir. ... Polavision'un sınırları hayal gücünüzle aynı genişliktedir. Şimdi ve bundan sonra Polavision kameraları hiçbir açıdan sınır tanımayacaktır."

("A Preview of Polaroid's New Instant Movies", *The New York Times*, 8 Mayıs 1977)

"Hayatı yeniden üreten modern araçların çoğu, fotoğraf makinesi dahil olmak üzere, gerçekte hayatı yadsımaktadır. Bizler kötüyü yutuyor, iyiyi görünce de nefessiz kalıyoruz."

(Wallace Stevens)

"Savaş, bir asker olarak beni, mekanik bir atmosferin tam ortasına fırlattı. Orada, 'parça'nın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntılarında, sıradan nesnelerde yeni bir gerçekliği duyumsadım. Modern hayatımıza dair bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Beni sarsmış ve etkilemiş olan nesnelerin yakım çekimiyle onları makinenin ekranında yeniden keşfettim."

(Fernand Léger, 1923)

575.20 *fotoğrafın kullanıldığı alanlar:*

fono-fotografi
foto-grametri
foto-mikrografi
foto-spektrohelyografi
foto-tipografi
foto-topografi
fototipi
gök-fotoğrafçılığı
gölgegrafi
hava-fotoğrafçılığı
helyo-fotografi
heykelkografi
kızılötesi fotoğrafçılık
kisto-fotografi
kromo-fotografi
krono-fotografi
kusurları gizlemeyen fotoğraflar
makrofotografi
mikrofotoğrafi
minyatür fotoğraf
piro-fotografi
radyo-fotografi
radyografi
sinefotomikrografi
sinematografi
spektro-helyografi
spektro-fotografi
stroboskobik fotoğrafçılık

tele-fotografi
urano-fotografi
X-ışını fotoğrafı
(*Roget's International Thesaurus*, 3. basım)

Sözcüklerin ağırlığı, fotoğrafların şoku.
(*Paris-Match*, ilan)

"4 Haziran 1857– Bugün Drouot Oteli'nde ilk fotoğraf satışını izledim. Bu yüzyılda her şeyin üstüne koyu bir gölge düşerken, fotoğraf da şeylerin siyah kumaşını andırıyor."

"15 Kasım 1861– Bazen, bütün modern ülkelerin bir nevi Amerikan tanrısına, insan gibi hayat sürüp popüler basında hakkında çok şey yazılacak olan bir tanrıya tapacağı günün geleceğini düşünürüm. Böylesi bir tanrının görüntüleri kiliselere her ressamın hayal gücünün tasavvur edeceği şekilde değil, Aziz Veronika elbisesi üstüne durarak da değil, fotoğraf tarafından ebediyen yerleştirildiği şekilde konacaktır. Evet, ben gelecek için fotoğrafı çekilmiş, mesela gözlük takan bir tanrı öngörüyorum."
(Edmond ve Jules de Goncourt, *Journal*)

"1921 ilkbaharında, ülke dışında yeni icat edilmiş olan ve aynı kişinin altı-on pozunu tek bir karta basan iki otomatik fotoğraf makinesi Prag'da kuruldu.

"Bu fotoğraf serilerinden birini Kafka'ya götürürken gülerek şunu söylemiştim: 'Üç krona insan kendi fotoğrafını her açıdan çektirebiliyor. Bu cihaz mekanik bir 'Kendini Bil' aygıtı.'"

"'Kendini-Yanılt' aygıtı demek istiyorsun galiba,' diye karşılık verdi Kafka, yüzünde hafif bir gülümseyişle.

"Hemen karşı koydum: 'Ne demek istiyorsun sen? Kamera yalan söyleyemez ki!'

"'Bunu sana kim söyledi?' deyip, başını omzuna eğdi. 'Fotoğraf insan gözünü yüzeysel olana odaklar. Bu yüzden de, şeylerin dış çizgilerinde bir ışık ve gölge oyunu gibi parıldayıp sönen gizli hayatı perdeler. Onu en keskin merceklerle bile görüp yakalaman mümkün değildir. Ancak hissederek yoklamaya çalışabilirsin onu. ... Bu otomatik fotoğraf makinesi insanın gözlerini çoğaltmaz, sadece inanılmaz derecede basitleştirilmiş bir sinek gözü bakışı kazandırır."

(Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*)

"Hayat her zaman, onun derisini örterek; o ânı sabitlerken, kısa yorgun bir gülümseyişi, eldeki bir seğirmeyi, güneşin bulutların arasından kaçarcasına süzülüşünü kaydederken fışkırmaya hazır belirtilerle var olmuştur sanki. Üstelik, fotoğraf makinesi dışında hiçbir aracın, karmaşık, gelip geçici tepkileri kaydetme ve o ânın göz kamaştıran tarafını ifade etme yeteneği yoktur. Gerçekten, bunu hiçbir el başaramaz; aynı sebeple zihin de bir ânın hiç değişmemiş hakikatini, ağır işleyen parmakların ayrıntılarıyla nakledilen bilgi kütlelerini kâğıda geçirmesine imkân tanıyacak kadar uzun süre kendinde tutamaz. Empresyonistler buna uygun bir işaretleme sistemi geliştirmek için nafile yere uğraşıp durdular. Öyle ki, onların ışığın etkileriyle göstermeye çaba harcadıkları şeyler, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, o ânların hakikatiydi; empresyonizm her zaman için burada olanın, şimdi olanın harika yanlarını yakalamayı istemiştir. Gelge-

lelim, çözümlemekle uğraşırlarken ışıkla oynamanın anlık etkilerini elden kaçırıyorlardı; dolayısıyla onların 'izlenim'i de genellikle birbiri üstüne bindirilmiş bir dizi izlenim olarak kaldı. Stieglitz kendine daha iyi bir yön çizmişti. Stieglitz doğrudan, kendine en uygun aracı buldu."

(Paul Rosenfeld)

"Benim aletim, fotoğraf makinesidir. Onun sayesinde etrafımdaki her şeyde bir sebep bulurum."

(André Kertész)

"Çifte bir düzey indirme, ya da kendi kendini aldatan düzey indirme yöntemi.

"Daguerrotip sayesinde herkes kendi portresini çektirebilecektir –eskiden bunu yalnızca seçkin insanlar yapabiliyordu; aynı zamanda her şeyin de hepimizi kesinlikle aynı şekilde gösterecek bir şekilde gerçekleşmesini sağlamalıyız, öyle ki bu yolla yalnızca tek bir portreye ihtiyacımız olduğu noktaya gelelim."

(Kierkegaard, 1854)

"Kaleydoskobun fotoğrafını yapın."

(William H. Fox Talbot, 18 Şubat 1839 tarihli not)