

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FOTOĞRAF TARİHİ KANONUNU YENİDEN
DÜŞÜNMEK:
Öznellik Üzerine Bir İnceleme

LALEPER AYTEK
10715009

TEZ DANIŞMANI
Doç. NUR ARAL

İSTANBUL
2013

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FOTOĞRAF TARİHİ KANONUNU YENİDEN
DÜŞÜNMEK:
Öznellik Üzerine Bir İnceleme

LALEPER AYTEK
10715009

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih:

Unvan Ad Soyadı İmza
Tez Danışmanı :
Jüri Üyeleri :

İSTANBUL
Ekim 2013

ÖZ

FOTOĞRAF TARİHİ KANONUNU YENİDEN DÜŞÜNMEK: Öznellik Üzerine Bir İnceleme

LALEPER AYTEK

Ekim, 2013

Görünümlerin teknik olarak bir yüzey üzerine kaydedilmelerinin gelişimi, değişimi yani kısaca ‘nasıl’ kaydedildikleri kadar, neyin görüntü olarak kaydedildiği ve ‘niye’ o şekilde tespit edildikleri de bu tarih içinde ve boyunca önemli olmuş ve incelenmiştir.

Fotoğraf tarihi, fotoğrafları ve yaklaşımlarıyla farklı görme önerilerini fotoğraf dünyasına taşıyan ve tartıştıran fotoğrafçılar ve fotoğrafları üzerinden görüntü tarihinin görsel ve içerik anlamında değişen ve dönüşen anlatım dili sayesinde zenginleşmiştir. Bu inceleme ile, fotoğraf tarihinde uzun yıllar yerleşik olarak sunulmuş olsa da artık kırılmaya başlamış olan kalıpları daha da seyreltmeye yönelik bir adım olarak, farklı okumaların önünün açılabilmesi hedeflenmektedir.

Bu tezle yapılmak istenen; fotoğraf tarihi boyunca geçerliliğini zayıflatarak da olsa korumuş olan geleneksel yaklaşımların dışına çıkarak, fotoğrafın “kişiselleşme” ekseninde yaşadığı dönüşümler üzerinden farklı bir tarih okuması yapmaktır.

Fotoğrafın 200 yıla yaklaşan tarihine baktığımızda, 1839’da bulunuşundan yani fotoğrafın bir icat olarak Fransız Bilimler Akademisi tarafından Jacques Louis Mande Daguerre adına tescil edilmişinden bu yana yerleştirilebileceği temel ve en belirgin eksenlerden biri, fotoğrafın 19.yüzyıl için çok önemli teknolojik bir devrim olmasının yanı sıra ve daha da çok **bir öznelleşme tarihi** olarak okunması gerektiğidir.

Bu çalışmada, fotoğrafların “tarafsız” ve “objektif kayıtlar”, fotoğrafçıların da “akıllı ama karışmamayı tercih eden gözlemciler” olarak kabul edildiği yaklaşımları yaşanan dönüşümler üzerinden yeniden değerlendirilecektir.

Farklı bir okuma yapabilmenin ön koşulu, genel geçerli kabul edilen okumaları şüpheli hale getirecek soruları gündeme getirerek, değerlendirme zemini

kayganlaştırmaktır. Ortaya çıkacak okuma önerilerinin, farklı yapı bozumlarına (deconstruction) yol açarak, bizleri yeni sorulara yöneltebilmesi bu incelemenin en önemli amacıdır.

Fotoğrafın teknik gelişimini tamamladığı 1930'lu yıllarla birlikte başlayan ve bu çalışmanın temel eksenini oluşturan “öznelleşme” süreci, 20.Yüzyılla birlikte daha da güçlenerek belirginleşmiştir. Tarihi yapan unsurlar birbiriyle iç içedir. Bu unsurlar karşılıklı ve sürekli etkileşim içinde; insanları, toplumları, sosyal ve kültürel yapıları, tahayyülleri, ekonomileri değiştirir, dönüştürür ve (yeniden) kurgular. Kendini sürekli yenileyen böylesine bir yapı fotoğraf tarihi için de geçerlidir. Toplumların, ülkelerin ve içinde yaşadığımız dünyanın fotoğraflarını oluşturan çalışmalar, projeler ayrılıkları ölçüsünde çoğaltarak, hem farklılığı hem de farklı düşünebilme, görebilme ruhunu da besler. Bu ruh bir disiplinin sanat olabilmesinin ilk koşulu olarak özgürlük ve özerkliğe ihtiyaç duyar. Fotoğraf, elli yıldan fazla resim sanatının gölgesinde yok sayılan varlığını 1900'lü yıllarla birlikte Resimselcilik, Doğalcılık, Doğrudan vb. fotoğraf akımlarından bağımsızlaştırarak, taklitten özgünlüğe, aynılıktan, ayrılığa, bir örneklikten benzeşmezliğe geçerek, fotoğrafta öznelleşme sürecinin zeminini hazırlamıştır. 20.Yüzyılın son çeyreğiyle birlikte yaşanan dönüşümlerin ardından eğitim kurumları, galeriler, bienaller, festivaller, sergiler ile fotoğraf sonunda ayrı bir sanat disiplini olarak sanat tarihi içinde hak ettiği yerini almıştır.

Bu süreçte fotoğrafların ve fotoğrafçıların giderek kıtalar, ülkeler, akımlar ve gruplar çevresinde ele alınarak değerlendirilmesinden vazgeçilerek, her türden farklı fotoğrafçılıkların bağımsız bir gelenek oluşturabileceği yaklaşımı benimsenmiş, ve böylece fotoğraf beğenisinin sınırsızca genişlemesini ve çoğalmasını sağlayacak bir algının, bir yaklaşımın da kapıları açılmıştır.

20.Yüzyıl başında Modern fotoğrafla birlikte Doğrudan Fotoğraf (*Straight Photography*) akımının önemli temsilcilerinden *Immogen Cunningham, Ansel Adams, Edward Weston, Paul Strand*'in temsil ettiği modernist yaklaşım ile hemen ardından gelen *New-Objectivity* akımlarında gerçekliğin sabırla beklenen büyüğü 'denge' anı kusursuz kompozisyonlarla oluşturulmaya çalışılmıştır. *Eugène Atget, Wegee, Lisette Model* gibi herhangi bir fotoğraf akımı içinde yer almayan (bulamayan?) olan fotoğrafçılarla, *Ed Van Der Elsken, Weegee, Christer Strömholm, Diane Arbus, Lee Freidlander, Garry Winogrand, Robert Frank, Daido Moriyama, Anders Petersen, Antione d'Agata, Nan Goldin* gibi fotoğrafçıların fotoğraflarında

ise kişisel belgesel yaklaşım ve dengesizliğin açığa çıktığı ara(daki) anlar önemli olmuştur.

Fotografik gerçeklik, Susan Sontag'ın ifadesiyle; “gün geçtikçe ‘gerçekten’ olan şey olarak değil, benim ‘gerçekten’ algıladığım şey olarak tanımlanmaya”¹ başladığı noktada, kişiselleşmeye de başlamıştır.

Gerçekte olan, hepimizin gözünde olan, gözüne takılan, tanık olduğumuz, izlediğimiz ya da bir gerçeklik karşısında hissettiğimiz şey aslında gizlidir. Bir tek “o” fotoğrafçının, “o” anda gördüğünde, “o” şekilde ortaya çıkar, “o” haliyle kadrajlanarak hayatın geri kalanından soyutlanır ve yeni bir hikaye olarak izleyiciyle buluşur. Çünkü (çoğu) fotoğrafçı bugün artık dünyayı, kendi dışında olanları ya da olmayanları sadece izleyen ve bu izlediklerini “objektif” bir yaklaşımla ışığa duyarlı görüntü düzlemine aktararak belgeleyen kişi değil; dış dünyada olan bitenlerin kendi üzerindeki yansıması ya da karşılığı üzerinden de bakan, soran, sorgulayan, anlamaya çalışan, merak eden ve ‘özel’ bir yaklaşımla da fotoğraflayan kişidir.

Fotoğrafçı bunu farklı olmak adına değil, sadece birey olarak farklı olduğu (herkes gibi), kendi öznellik inşası ile kurguladığı hayatı böyle ifade etmeyi seçtiği için yapan kişidir. Sontag, “fotoğraf makinesinin kaydettiği her şey bir ifşadır”² diyor. Ve **görme kişisel bir eylemdir**. 20.Yüzyıl fotoğrafının üç önemli ismi, Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin görme eylemlerini kişisellikleriyle oluşturan, besleyen ve keskinleştiren fotoğrafçılar olarak bu çalışmanın dördüncü bölümünde fotoğrafta “öznelleşmenin” zenginleştirici aktörleri olarak inceleneceklerdir.

Fotoğraf tarihini öznelleşme ekseninde yeni bir okumayla ele almayı hedefleyen bu çalışmanın son(uç) bölümünde ise fotoğraf tarihi boyunca yaşanan dönüşümün izleri, yansımaları, yıkıcı olduğu kadar yapıcı ve çoğaltıcı yönleri fotoğrafçıların “kendine ait fotoğraflarını” yapma ekseninde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf Tarihi, Fotoğraf Akımları: Doğrudan Fotoğraf, Yeni-Nesnelcilik, Sanat Tarihi, Lisette Model, Diana Arbus, Nan Goldin, Fotoğraf ve Öznellik, Sanatta Özgürlük ve Özerklik, Bir Sanat Disiplini Olarak Fotoğraf.

¹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine** (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 144.

² Sontag, **age**, 144.

ABSTRACT

RETHINKING THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY CANON:

A Study on Subjectivity

LALEPER AYTEK

October, 2013

The development and the changes in the technical process of capturing the appearances on a surface, namely the process of ‘how’ they are captured has always been an important area of research in and through the course of history of photography. But the question of identifying which things to be captured as ‘images’ and why they are captured in such a way has also been equally significant.

History of photography has been enriched by the photographers, who bring their different ways of seeing and diverse approaches into the world of photography, and by their photographs, which challenge the history of images by way of changing and transforming the narrative in photography. This study aims to take a step towards breaking the patterns, which have been presented as pre-established and imposed throughout the history of photography; in that way, new possibilities of evaluation and reading can become accessible.

This thesis proposes a different reading of the history of photography by stepping outside the traditional approaches, which have preserved their validity despite their gradual decline, and focusing on the transformations brought about by the ‘subjectivity’ of photography.

When we look at the 170 years of photography, from 1839, the year photography as a new invention was officially registered to Jacques Louis Mande Daguerre by the French Academy of Sciences, to today, photography has always been considered doubtlessly as one of the most important technological revolutions of the 19th century. But there is another context, perhaps even more important than the former, in which we can locate photography: **photography as a history of subjectivity.**

In this study, the approaches that take photographs as ‘unbiased’ and ‘objective inscriptions’, and photographers as ‘smart observers who prefer not to interfere’ will be re-evaluated in the light of the transformations that they underwent.

The pre-condition of a new reading is to put forth questions that challenge the canonic readings accepted as universally valid, hence making the ground of evaluation shaky and slippery. The major purpose of this study is, to open us to new questions raised by different deconstructions resulted by different horizons of reading.

The process of personalization is the main axis of this study. It began in the 1930’s as photography completes its technical development. In the 20th century the emphasis on the process of subjectivity gets even stronger and it becomes even more manifest. The elements that make up history are always within one another. They constantly interact with each other; they transform and reconstruct the people, societies, and economic, cultural and imaginative structures. Such a process that constantly renews itself is also observable in the history of photography. The works and the projects that consist of photographs of societies, countries and the world we live in, reproduce the differences in their scales, hence nourishes the spirit to think and see differently. This spirit requires freedom and autonomy as the precondition that will turn a discipline into art. In the 1900s photography gained its existence, which had been cast under the shadow of the art of painting for more than fifty years. As it emancipated itself from the currents such as Pictorialism, Naturalism, Straight Photography, the transition from imitation to originality, from sameness to difference, from uniformity to uniqueness prepared firmly the process of personalization in photography. After the transformations that occurred in the last quarter of the 20th century, with its own institutions of education, its galleries, its biennials, festivals and exhibitions, photography finally confirmed its well-deserved position as an independent discipline in the history of art.

During this process, the evaluations of photographs and photographers regarding their continents, countries, particular movements and groups have been given up and the approach claiming that every different kind of photography can form an independent tradition has been appropriated. Thus a new perspective has been opened which will enable the taste of photography to grow infinitely and spread widely.

Throughout the 19th century and the beginning of 20th century in which photography carried on its technical development, in the modernist works of the prominent representatives of Straight Photography, such as *Imogen Cunningham, Ansel Adams, Edward Weston, Paul Strand* and in New-Objectivity, which emerged right after Straight Photography, the patiently awaited magical ‘balanced’ moment of the real(ity) was formed by perfect compositions. In the works of *Eugène Atget, Wegee, Lisette Model* who did not belong to any movement, and in the photographs of *Ed Van Der Elsen, Christer Strömholm, Diane Arbus, Lee Freidlander, Garry Winogrand, Robert Frank, Daido Moriyama, Anders Petersen, Antione D’gata, Nan Goldin*, personal documentary approach and the in-between moments which aim to manifest the imbalance are important.

The photographic reality begins to be subjective, in Susan Sontag’s words, as “the thing gets to be identified in time not as that which really happened, but as that which I really perceived.”³

That which is real, that which lies in everyone’s eyes is in fact hidden. It manifests itself only in the sight of ‘that’ photographer, in ‘that’ particular way, it get isolated i from the rest of the life by ‘that’ particular way of framing, and meets with the audience as a completely new story.

It is because nowadays the photographer is no longer the person who observes the world and the external things surrounding him, then documents them ‘objectively’ on light-sensitive film or as a digital image; the photographer now sees the world through the reflection of the outside world upon him/her, hence s/he photographs in a ‘subjective’ way in which s/he questions and tries to understand the world.

The photographer does so not just to be different, but because s/he is already different as an individual (just like all of us) and chooses to express the world s/he forms with his/her own subjectivity construction. Sontag claims that “every thing the camera captures is a manifestation.”⁴ Ever since the invention of photography, this manifestation has developed under the influence of many different methods, approaches, perceptions, criticisms and movements. But seeing is a personal act. Lisette Model, Diane Arbus and Nan Goldin, three leading names of the 20th century

³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine** (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 144.

⁴ Sontag, **age**, 144.

photography will be examined in the fourth chapter as the photographers who nourish and sharpen the act seeing by their personalities and enrich the transformation of photography, which is called subjectivity.

This study that intends to reread the history of photography in a new context of 'subjectivity' will be concluded in the fifth conclusion chapter. In that chapter, the traces of transformations occurred throughout the history of photography, with their destructive but also creative implications and their proliferating aspects will be discussed in parallel with the photographers' way of making 'their own photographs.'

Key words: History of Photography, Movements in Photography: Straight Photography, New-Objectivism, History of Art, Lisette Model, Diane Arbus, Nan Goldin, Photography and Subjectivity, Freedom and Autonomy in Art, Photography as a Discipline of Art.

ÖNSÖZ

Fotoğraf tarihi, ilk görüntünün Joseph Nicephore Niepce'in (1765-1833) 1816'daki başarısız ilk denemesinin ardından 1827'de kurşun-kalay karışımı bir levha üzerine 8 saat gibi çok uzun bir poz süresi sonunda "tespit" edilmesiyle başlar. Fotoğrafın bulunuşundan 1891'de George Eastman Kodak tarafından üretilen selüloz tabanlı filmin üretimine kadar geçen sürede görüntü; bakır, kağıt, cam, jelatin gibi pek çok farklı zeminde, her aşamada yeni ve işlemleri hızlandırıcı yöntemler denenerek, tespit-sabitlenme-çoğaltma süreçlerini filmin bulunuşuyla birlikte tamamlar.

Bu tarihin bir yandan fotoğrafçının ruhunu hiçbir şekilde taşımayan/yansıtmayan "objektif" kayıtlar olarak algılanmaya başlamasının, bir yandan da fotoğrafçıların kendine ait fotoğraflarının izini sürmelerinin ve ortaya koymalarının da tarihi olduğu söylenebilir. Birbiri içinde okunması gereken bu iki karşıt yaklaşım fotoğrafın bir sanat disiplini olarak kabul edilmesinin önünde bir yandan engel ama aynı zamanda da dönüşümün önünü açan itici bir güç olduğunu söyleyebiliriz.

Toplumsal olanı, toplumlara ait olanı doğru okuyabilmenin birden çok yolu, farklı yansımaları olabilir. Bu yansımalar her dönemde, her ülkede ve her ilişkide farklı karşılıklar bulabilir. Bu farklılıklar üzerinden yapılacak alternatif tarih okumaları yeni öznel inşalarının da önünü açarak fotoğrafçıların kendine ait fotoğrafına yakınlaşmasını sağlayacaktır. Böylece görüntü, saniyelerin onda, yüzde ya da binde birine hapsedilmiş olmaktan, herhangi bir başlık altında (akım, grup vb.) kategorize edilmekten kurtulacak, fotoğrafçıların özerklikleri ölçüsünde özgürleşecektir.

Bir fotoğraf geleneği öz(n)el olan dışarıda bırakılarak oluşturulamaz. Tarih göstermiştir ki böylesi çabalar bir örnekleş(tir)me tehlikesi taşır. Fotoğraf seçime dayalı bir tekniktir. Seçimi yapan da vizörün ardındaki gözdür. Bu göze ait kişisel kurgu öncelikli olarak iç göz ve iç görünüm geliştirilmesi ve dış göze feda edilmemesine bağlıdır. Fotoğrafçı kendi algı ve seçimlerini dış bakışlara, genel eğilim ve tercihlere feda ettiği sürece kendine ait olanı ortaya çıkaramayacaktır.

Uzun yıllar resim sanatının gölgesinde, sanat olup olmadığı sürekli tartışılan bir ifade biçimi olarak fotoğraf gerçek dönüşümünü iki Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, 20.Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak yaşar. Fotografik görüntü artık sadece "objektif bir kayıt" değil, fotoğrafçının bakışıyla biçimlenen, fotoğrafçının

kendi kişisel tarihinin de bir parçası olarak “tarafli” bir belgedir de. Görüntünün nasıl oluştuğu, nasıl çoğaltıldığı yani “nasıl”ı kadar “ne” olduğu da önem kazanmaya başlar.

Fotoğrafçılar da herkes gibi dünyayı içinde yaşadıkları toplumsal, tarihsel, sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarla birlikte algılar ve yaşar. Anlam verme, algılama ve yorumlamanın farklı kişiliklerdeki farklı tezahürü, tecrübelerin tortularıyla şekillenen yaşamlar, izleyenden (fotoğraf çeken) izlenene (fotoğraflanan) ve oradan da izleyiciye geçerek genişler. Bu genişleme tarihimizde, algımızda, varoluşumuzda farklı sorulara, akıl karışıklıklarına ve bilmediğimiz görme deneyimlerine yol açarak bizleri dönüştürdüğü gibi değiştirir de. Fotoğraf bu anlamda etkili ve güçlü bir araçtır. Dolayısıyla, denilebilir ki fotoğraf iki yüzyıla yaklaşan tarihinde genelden özele, doğrudan olandan olmayana kısaca dışardan içeriye doğru karmaşık ve zor(lu) bir yol izlemiştir.

Bu tez ile fotoğrafta kişisel görsel dilin fotoğrafın sanatsal yanını ortaya koymadaki ayırddediciliği 1839’lardan ve erken dönem fotoğrafçılardan başlayarak ele alınmaktadır. 20.Yüzyıl fotoğrafında ise üç farklı dönemde üç kadın fotoğrafçının, Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin’in ayrıntılı olarak incelendiği dördüncü bölümde ise fotoğraf tarihi kanonunu geleneksel yaklaşımlardan ayırddeden izler derinleştirilmeye çalışılarak, farklılaşmalara yönelinmiş ve öznelleşme üzerinden yeni bir fotoğraf tarihi okuması yapılması hedeflenmiştir.

Bu süreçte katkıları için danışmanım Sayın Doç. Dr. Nur Aral’a; tezin gelişimine fikir, soru ve önerileriyle her aşamasında önemli katkılarda bulunan Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Hülya Şimga’ya; yazdıklarımı farklı aşamalarda okuyarak, önerileri ve sorularıyla yönlendiren dostum Zeynep Avcı’ya teşekkürlerimle.

Laleper Aytek

İstanbul; Ekim 2013

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZ	iii
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
1. GİRİŞ	1
2. ÖZERKLEŞME EKSENİNDE SANAT: Dün, Bugün ve Fotoğraf Üzerine.....	10
3. FOTOĞRAF SANAT EKSENİNDE : İlk Günler, Teknik Gelişmeler, Yorumlar, Yaklaşımlar	18
3.1. Fotoğraf Cemiyetleri ve Salon Sergileri	27
3.2. İlk Fotoğraf Akımları, Yeni Uygulamalar ve “Feda Kuramı”	32
3.3. Portre Fotoğrafçılığı (Avrupa)	37
3.4. Avrupa ve Amerika’da Farklı(laşan) Yaklaşımlar	43
3.5. 1950’ler ve Fotoğrafta Öznelleşme Sürecinin Başlaması	65
4. ÖZNELLEŞME EKSENİNDE: Üç Dönem, Üç Kadın Fotoğrafçı	69
4.1. Lisette Model: Şehir Fragmanları.....	73
4.2. Diane Arbus: Sınırlar, Sıradanlıklar ve Ötesi	90
4.3. Nan Goldin: Hafıza Fotoğrafları	107
5. SONUÇ	122
6. KAYNAKÇA	126
7. ÖZGEÇMİŞ	130

1. GİRİŞ

“*Fotoğraf Tarihi Kanonunu Yeniden Düşünmek: Öznellik Üzerine Bir İnceleme*” başlığı altında, fotoğrafı kişiselleş[tir]me süreçleri ve buna bağlı olarak yaşanan dönüşümler bağlamında ele alan bu tez ile; işleri ve yaklaşımlarıyla farklı algı, bakma ve görme biçimleri öneren fotoğrafçıların incelenerek, “ ‘normal’ seçkiyi şüpheli hale”¹ getirecek yeni görsel okuma önerilerinin geliştirilmesine katkıda bulunacağına inanılan yaklaşımların netleştirilmesi hedeflenmektedir.

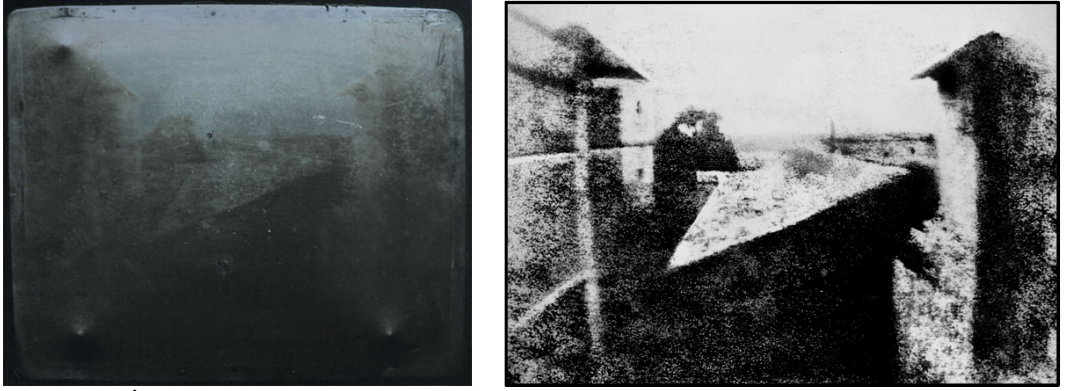
Tarihsel süreçte, fotoğrafın salt mekanik bir yeniden-üretim (kopyalama) aracı değil aynı zamanda sanat değeri taşıyan bir ifade biçimi olup olmadığı ya da ne ölçüde sanat değeri taşıdığı neredeyse bulunuşundan bu yana ağırlıklı olarak sadece sanat fotoğrafı (*art photography*) – belgesel fotoğraf (*documentary photography*) ekseninde tartışılmıştır.

1826’da Joseph Nicephore Niepce’in kara kutu (*camera obscura*) içine yerleştirdiği kurşun-kalay karışımı, bitümenle kaplı özel bir levha üzerine, 8 saatlik bir poz süresi sonunda odasını penceresinden tespit ettiği ilk görüntü, 19. Yüzyılın devrim niteliğinde bir buluşuydu.

Paris Bilimler Akademisi’nin 7 Ocak 1839 tarihli oturumunda, çağın Fransız bilimadamı, cumhuriyetçi milletvekili, gökbilimci ve fizikçi Louis-François Arago, sanatçıların 16. Yüzyıldan beri çizim makinesi olarak kullandıkları karanlık odada

¹ Nanette Salomon, “Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları”, **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, ed. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları 1311, Sanat Hayat Dizisi 13, 2008): 171.

oluşan görüntüleri, elle, hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın, mekanik biçimde kopyalayabilen yeni bir yöntemi tanıtır.

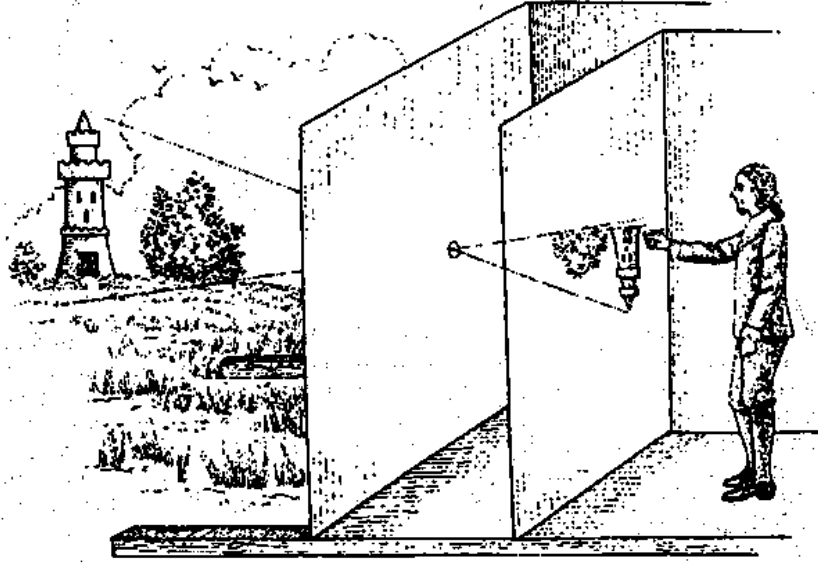


İlk fotoğraf, “Le Gras’da Pencereden Görünüm”, 1827, Joseph Nicéphore Niépce.

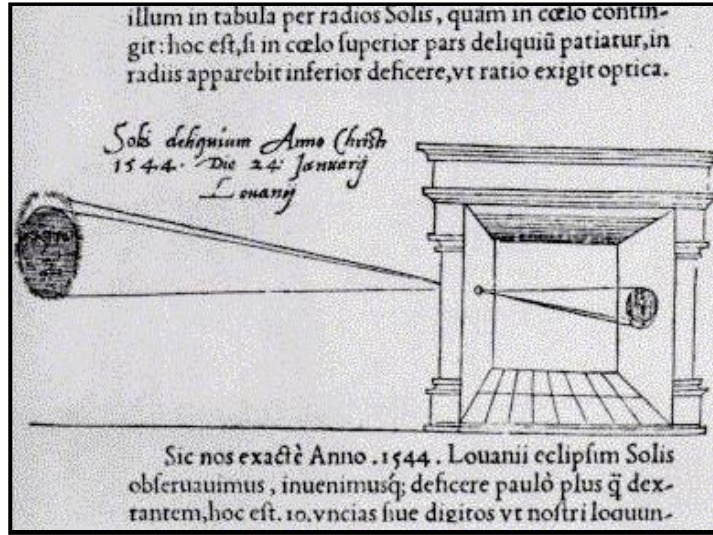


İnsanlı ilk fotoğraf, Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, yak. 1838.

Işığın bir iğne deliğinden (*pinhole*) geçirilerek karanlık bir odanın karşı duvarında ters görüntünün elde edilme prensipleri Aristo’dan (İÖ 384-322) bu yana bilinmekteydi.



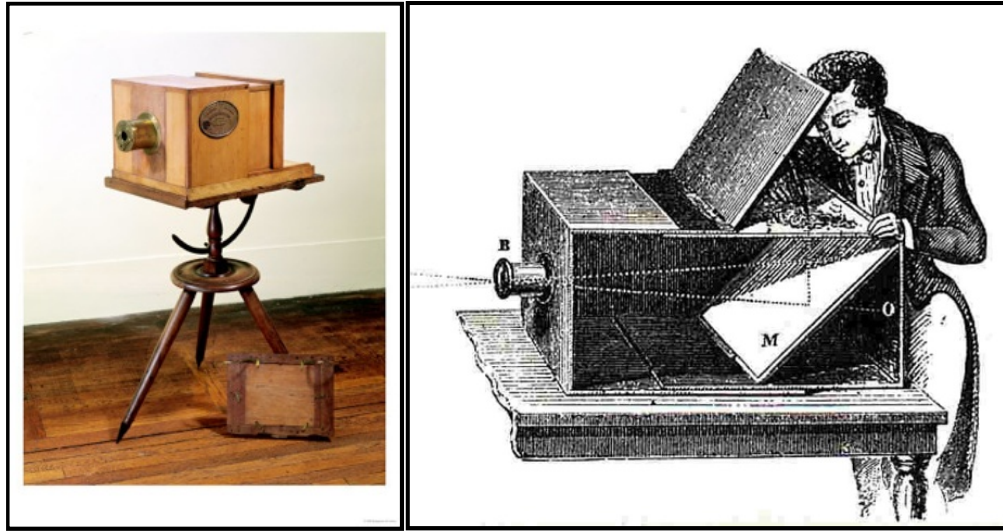
Camera Obscura'nın ilk çizimi 1544'de Hollandalı Bilim insanı Rainer Gemma-Frisius tarafından yapılır.



Roma'da Athanasius Kircher ise 1646'da hareket eden ufak bir oda şeklinde ilk büyük Camera Obscura'yı yapar. Sanatçı bu taşınabilir odayı çizmek istediği görüntünün olduğu yere taşıyor ve odanın içindeki camın üzerine yerleştirdiği yarı geçirgen kağıt üzerine görüntünün ters yansımısını çizebiliyordu.



Fotoğrafın bulunmasından önce uzaktaki/gidilemeyen yerlerle ilgili yegane görsel kayıt sanatçıların bu yöntemi kullanarak yaptıkları el çizimleriydi. Bu tür çizimlerin resimden en büyük farkı görüntülerin herhangi bir yoruma açık olmayacak şekilde asıllarının birebir kopyaları olmasıydı. 18. Yüzyıl boyunca yaygın olarak kullanılan camera obscura ile yapılan bu çizimler, doğa ve yapılı çevre arasındaki geleneksel ve modern algı ile ilgili değişmekte olan ilişkilerin vazgeçilmez bir parçası haline gelmişti.



Daha sonra daha parlak ve daha keskin görüntüler vermek üzere camera obscura'ya lens ilave edildi, zaman içinde bu lensler geliştirildi. Ama hala ışığın hassas düzleme aktarılma sürecini kontrol edecek bir enstantane mekanizması yoktu ve çekim süresi dakikalar alıyordu.

Fotoğrafın bulunduğu ilk yıllarda fotoğraflardan beklenen, idealleştirilmiş görüntüleri sunmalarıydı.

Şaşmaz doğruluğu ve ayrıntı duygusu nedeniyle aranan Daguerre görüntüsü en başından beri gerçek sanat eserini yaratan soluktan ve ruhtan yoksun mekanik reproduksiyon tekniklerinden biri olarak görülür ve kabul edilir. Bilim adamlarının beğenisini kazansa da, yukarıdaki örneklerde çok açıkça ortaya konduğu gibi, fotoğrafın o yıllarda ressamların, sanatçıların gözünde fazla bir değeri ve yeri yoktur.

Her ne kadar 1850'li yıllarda yazar/eleştirmen John Ruskin'in "**bozulmuş doğa**"², Redon'un ise "**klişe, ölümden başka bir şeyi aktarmaz**"³ diye tarif ettiği bu yeni buluş bilim insanlarının ilgisini çekmiş ve beğenisini kazanmış olsa da ilk yıllarda ressamların yahut sanatçıların gözünde sanat değeri taşıyan bir uğraş olarak kabul edilmemiştir. Romantizmin öncülerinden Delacroix resmi tamamlayıcı olduğu ölçüde savunduğu fotoğrafın "**bir tür sözlük**"⁴ olduğunu söyleyerek dönemin ressamlarının ve sanatçılarının fotoğrafla ilgili değerlendirmelerini şu sözlerle özetler:

Birçok sanatçı gözün kusurlarını düzeltmek için dagerotipe başvurdu: Ben de onlarla birlikte ve belki de eğitimde kullanılan cam veya tülle kopya çıkarma yöntemini eleştirenlerin görüşlerinin aksine, dagerotipi öğrenmenin eğitimdeki boşlukları tamamlayabileceğini savunacağım.... Dagerotip kopya çıkarmaktan daha fazla bir şey, nesneye tutulan ayna gibi doğal modelle yapılan desenlerde hemen her zaman ihmal edilen bazı detaylar orada çok özgül ve büyük önem kazanıyor, böylece sanatçıyı modelin yapısı hakkında eksiksiz bir bilgi sahibi olma noktasına götürüyorlar... ama dagerotipin bizi doğanın sırlarına erme konusunda biraz daha ileri götürecek bir çevirmenden başka bir şey olmadığını da gözden kaçırmamak gerek; çünkü bazı bölümlerdeki şaşırtıcı gerçekliğine karşın, gerçeğin bir yansımasından, aslına uygun olmaya çalıştıkça sahteleşen bir kopyadan başka bir şey değil henüz.⁵

Delacroix'nın bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi fotoğrafçının özellikle ilk yıllarda Susan Sontag'ın ifadesiyle "akıllı ama karışmamayı tercih eden (şair değil ama katip) bir gözlemci"⁶ olduğuna, çekimle elde edilen belgelerin ise düz, net ve ham görüntüler olarak yorumlayan değil fotoğrafçı tarafından alıntılanan objektif kayıtlar olduğuna inanılıyordu.⁷

² Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı** (İstanbul: YKY, 2004), 147.

³ Bajac, **age**, 149.

⁴ Bajac, **age**, 147.

⁵ Bajac, **age**, 147.

⁶ Sontag, **age**, 107.

⁷ **age**, 107.

İlk yıllarda fotoğrafın yalnızca gayri-şahsi bir görmeyle sınırlı olduğuna inanılıyordu. Fotoğrafta resimde olduğu gibi tahayyüle yer yoktu. Resimde göz-el birlikteliğine duygular fırça darbeleriyle yön verirken, fotoğrafta bu yönlendirme mümkün değildi ve var olan görüntü mekanik bir cihaz aracılığıyla “kaydediliyordu.”

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. Ne var ki hiç kimsenin aynı şeyin resmini çekemediği çabucak keşfedildiğinde, fotoğraf makinelerinin gayri-şahsi, objektif görüntüler sağladığı varsayımı, fotoğrafların yalnızca orada görülen şey değil, aynı zamanda bir insanın gördüğü şey olduğu, dünyanın salt kaydedilmekle kalınmadığı, ona dair bir değerlendirmenin de yapıldığı görüşüne bırakacaktı yerini.⁸

Bu yaklaşım fotoğrafçının görüntünün içeriğine bir katkısının olmadığı gibi olamayacağını da var sayar ve fotoğrafçıyı daha çok teknisyen düzeyinde ele alır. Fotoğrafın teknik gelişim sürecini tamamlamasını (poz sürelerini kısaltan deneyler, araştırmalar lenslerin iyileştirilmesi ve keskinleştirilmesi, görüntünün çoğaltılabilirliği ve nihayet 1887’de selüloz nitrat tabanlı filmin üretilmesi) izleyen dönemlerde görüntünün hangi yöntemler kullanılarak “nasıl” elde edildiği ile birlikte o görüntünün “ne olduğu” yani içeriği de irdelenmeye ve içeriğin fotoğrafı yapan unsurlardan biri olarak görülmeye başlanmasıyla birlikte fotoğrafla dünya arasında tekniğin ötesinde yeni bir bağın kurulmasının yaklaşımı da önem kazanmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, 20. Yüzyılın ilk yarısından başlayarak kurulan ve günümüzde giderek güçlenen bu bağ; fotoğraf çekmekten, fotoğraf yapmaya dönüşen uzun soluklu bir dönemi kapsar.

Erken dönem fotoğrafçılarından Camille Silvy’den, Oscar Gustav Rejlander’e, Julia Margaret Cameron’dan, Henry Peach Robinson’a fotoğraftaki Resimselci, Doğalcı, Doğrudan vd. ana akımlardan ayrılmayan ama yeni resimsel-deneysel üsluplar deneyerek farklı işler üreten fotoğrafçılara az sayıda da olsa rastlanmaktaydı. Daha sonraki dönemlerde, Jacob Riis’in 1890’lı yıllarda New York’taki sefaleti gözler önüne seren sosyal-belgesel çalışması, Eugène Atget’in Sontag’ın ifadesiyle “nakış gibi işlenip dokunmuş”⁹ Paris görüntüleri, Lewis Hine’nin göçmen ve çocuk işçi fotoğrafları, fotoğrafı salt mekanik bir reproduksiyon aracı olarak kullanmanın ötesine geçen ilk örneklerdendir.

⁸ age, 107.

⁹ age, 19.

1902 yılında sanat dünyasını fotoğrafı “çevreyi ayırt etmenin tek ifadesi” olarak tanımayla zorlamak amacıyla *Photo-Secession* grubunu kuran ve 50 yıldan fazla bir süre fotoğrafçı, galerici ve yayıncı olarak fotoğrafa önemli katkılarda bulunan Amerikalı fotoğrafçı Alfred Steiglitz ile Modern Fotoğrafın kurucusu kabul edilen Paul Strand gibi “on yıllar boyunca çok kuvvetli etkisi olan unutulmaz fotoğraflara imza atan asil görüntü virtüözleri öncelikle ‘oradaki’ bir şeyi göstermenin peşindeydiler.”¹⁰ Yüzyıl başında fotoğrafçıların işlerinde “kişisel yorum” bugünkü kadar önde ve belirleyici bir unsur değildi. Susan Sontag “Platon’un Mağarasında” başlıklı makalesinde hem o dönem hem de günümüz fotoğrafı için şu tespiti yapar: “Fotoğrafın bulunduğu ilk on yıllarda 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.”¹¹ Kişisel olmaktan uzak idealleştirilmiş “güzel” görüntüler kalabalıkların ilgi ve beğenisine sunularak, çoğunluk tarafından onaylanarak kabul edilmeyi ve alkışlanmayı bekler. Ancak yine de fotoğrafın salt bir alıntı olmadığı, olamayacağı ve görünüm her ne kadar mekanik bir yeniden-üretim aracı ile tespit ediliyor olsalar da sanatçılar ve fotoğrafçılar yapılanın “o” fotoğrafçının gözünden tespit ediliyor olmasının farkının ve öneminin ilk ipuçlarını işlerinde, sergilerinde ve yazılarında 1860’lı yıllarla birlikte ortaya koymaya başlamışlardı.

Fotoğraf tarihini yalnızca seçilmiş dönemler, akımlar, fotoğraf ve fotoğrafçılar üzerinden okumak, tarihin önemli bir yanını eksik bırakmak demektir. Kişiselleşme eksenini ve yaşanan dönüşümler üzerinden yapılacak yeni okumalar, “yok sayılan” fotoğraflar ve fotoğrafçılar kadar bu resmi tarihin parçası olarak kabul edilen fotoğrafçılar için de geçerli ve gereklidir. Dünyayı, sanat ve fotoğraf tarihini anlayabilmenin yolu böylesi katmanlı zengin bir kurgu ile mümkün olabilir. Bu, kategorize etmeksizin her fotoğrafçıya dair (adı duyulmamış fotoğrafçılar da dahil olmak üzere) yeni/farklı bakma, görme, algılama, okuma ve yorumlama önerilerini de ortaya çıkarabilecek çoğulcu bir yaklaşımdır.

Böylesi bir yaklaşım sadece fotoğraf tarihi yazımı için değil, 16.Yüzyılda başlayan, sanat tarihi yazımı için de gereklidir. 1550’de Giorgio Vasari tarafından sanat tarihi

¹⁰ *age*, 6.

¹¹ *age*, 32.

üzerine yazılan ilk biyografik eser olan “Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları” (*Lives of The Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*) başlıklı çalışma sanat tarihini aidiyetler, sınıfsal, ırksal ve cinsiyet üstünlükleri çerçevesinde ele alır.¹²

1937’de Beaumont Newhall tarafından “1839’dan Günümüze Fotoğraf Tarihi” adıyla yayınlanan ilk fotoğraf tarihi kitabı, seçilmiş fotoğrafçılar, ülkeler ve akımlar çerçevesinde kurgulanmıştır. Kısaca, fotoğraf tarihi de, tıpkı sanat tarihi gibi, göz ardı edilen, “sayılmayan” fotoğrafçıların ve ülkelerin eksikliğiyle oluşturulmuştur. Günümüzde de geçerliliğini koruyan kurumsallaşmış yaklaşım, anlayış, yöntem ve seçimleri seyretebilmek için, Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nohclin’in 1971 tarihli, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı önemli makalesinde dile getirdiği gibi, “esas mesele ‘normal’ sayılan seçkileri şüpheli hale getirecek yeni stratejilere ve yeni görsel okuma önerilerine” ihtiyaç vardır.

Çalışmanın “Özerkleşme Ekseninde Sanatın Dünü, Bugünü ve Fotoğraf Dair” başlıklı ikinci bölümünde keşfine kadar olan süreçte, fotoğrafın da sanat tarihi içindeki yeri üzerinde belirleyici olan yapı taşlarının nasıl oluşturulduğu ve kurgulandığı, 16. Yüzyıldan itibaren hangi dönüşümlerin yaşandığı ele alınacaktır.

“Fotoğraf-Sanat Ekseninde” başlıklı üçüncü bölümde sanat tarihinde yaşanan ve dönüşümlerle geride bırakılan beş yüzyılın ardından, teknik gelişmeler, ilk günler, farklı yorum ve yaklaşımlar giriş bölümünde açıklanan katmanlı bir yaklaşımla değerlendirilerek, fotoğrafta 20. ve 21.Yüzyıllarda fark yaratmış fotoğrafçılar çalışmaları ve kendine ait fotoğraf yolculukları üzerinden değerlendirilecektir.

Tezin “Öznelleşme Ekseninde: Üç Dönem-Üç Kadın Fotoğrafçı” başlıklı dördüncü bölümünde ise 20.Yüzyıl fotoğrafında “öznelleşmenin” önemli isimlerinden **Lisette Model, Diane Arbus** ve **Nan Goldin**’in fotoğrafla ilişkileri, ortaya koydukları çalışmalar sosyal belgesel-kişisel belgesel eksen çerçevesinde ele alınacaktır. Bu

¹² “Vasari’nin eserinde ortaya koyduğu yapısal ya da söylemsel biçim, sonu gelmeyen yinelemelerle, belli bir cinsin, sınıfın ve ırkın sanat ve kültür üreticisi olarak sunulmasını ve egemenliğini sürdürmesini sağlar... Vasari’nin sanatçı olarak tanımladığı birey, sosyal açıdan özgürdür; dolayısıyla cinsiyeti, sınıfı ve ırkı kesin olarak bellidir; daha özgül belirtirsek bu birey üst sınıfa mensup beyaz bir erkektir. Ancak böyle bir birey, toplumsal konumu sayesinde, Vasari’nin tasarımının gerektirdiği kişisel özgürlüğe ve güçlü yaratıcı dürtüye sahip olabilir. (Nanette Salomon, “Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları”, Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008),162-164.

eksen, Susan Sontag'ın ifadesiyle, gün geçtikçe daha fazla 'gerçekten' olan değil ama fotoğrafçının 'gerçekten' algıladıklarını ışığa duyarlı yüzeye aktardığı görüntüler bütünüdür. Bu, bir görüntüyü tespit edildiği anın ötesine taşıyarak fotoğraf yapan, biricikleştiren, "öznelleştiren" çoğaltan temel ögedir.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise tezin giriş bölümünden başlayarak ortaya konulan ve tartışılan temel ve tarihsel noktaların ışığında farklı bakabilmenin ve okuyabilmenin yolunu açacağına inanılan "öznel" yaklaşımın fotoğraf çekmeye değil ama fotoğraf yapmaya olan etkileri, yansımaları üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

2. ÖZERKLEŞME EKSENİNDE SANAT: Dün, Bugün ve Fotoğraf Üzerine

Sanatın henüz zanaattan ve el sanatlarından ayrılmadığı, siyaset ve ticaret hayatının öncüleri loncalar tarafından örgütlendiği¹³ Rönesans döneminde sanatçı bireysel yaratıcılığın değil, resmettiği otoritenin temsilcisiydi. Saray ve kilise çevrelerinin siparişi üzerine kutsal figürlerin pahalı, gösterişli malzemelerle bezenerek hazırlanan dinsel temalı eserlerde sanatı ve sanatçıyı ayırt edecek özgünlük ve biriciklik gibi nitelikler geçerli değildi. Bir sanat eseri ihtiyacı karşıladığı ve yararlılığı ölçüsünde önemseniyor, sanatçının bireysel yaratıcılığını değil, resmettiği otoriteyi temsil ediyordu.

Vasari'nin biyografik çalışmasıyla “Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları” (*Lives of The Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*) filizlenen ilk özerklik belirtileri, 1563'de Floransa'da Cosimo de Medici tarafından ilk gerçek akademi olan Desen Akademisi (*Accademia del Disegno*) kurulmasıyla kendini göstermeye başlar. Vasari'nin çabalarıyla oluşturulan ve Dük Cosimo'yla birlikte Michelangelo'nun yöneticiliğini üstlendiği Akademi'nin amacı sanatçıları loncaların katı denetiminden kurtarmak ve onların toplumsal statülerini yükseltmektir. “Akademik sanat” kavramı ise ilk kez, Fransa'da 1655'de Paris'te kurulan ilk sanat akademisi olan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi ile birlikte biçimlenmeye başlamıştır. Sanatta akademizm olgusu Aydınlanma Çağı'nın akılçılığını yansıtıyordu, anlatım kuramı bile duyguların akılcı ve mantıklı bir biçimde görselleştirilmesi kuralı üzerine kurulmuştu.¹⁴ Hollanda'da 17.Yüzyılda resimdeki yükseliş, halkın Protestanlığı kabul etmesiyle kilisenin yerini sanat

¹³ Ressamlar, doktorlar, eczacılar ve baharat tüccarlarıyla aynı loncadaydılar.

¹⁴ “Akademi”, <http://www.felsefeekibi.com/sanat/mitoloji/akademi.html> [23.08.2012]

piyasaşının alması ve sanatçının sipariş üzerine iş üretmekten kurtuluşu sanatın özerkleşmesindeki ilk önemli adımlardır.

Bugün çözülmeye yüz tutmuş sanat tasavvurunun ilk yapılanması, 18.Yüzyılda güçlü krallık rejiminin bir ürünü olan Klasisizme tepki olarak Fransa'da doğan, 19.Yüzyılda, özellikle de 1790-1850 aralığında tüm Avrupa'ya yayılarak benimsenen ve sanatın özerkleşmesinin ilk aşaması olarak kabul edilen Romantizm akımına tarihlenebilir. 1789 Fransız İhtilali sonrasında liberal ve özgürlükçü ikliminin bir ürünü olan Romantizm, insanın yaratma özgürlüğünün önündeki her şeye karşı duran bir akımdır. "En iyi kural, kuralsızlıktır" diyen romantikler, klasikçilerin akıl ve sağduyusunun yerine duygu, coşku ve hayali, Klasisizmin düzenlilik, uyumluluk, dengelilik, akılcılık ve idealleştirme özelliklerinin yerine ise öznel olanı, akıldışını, düş gücünü ve bireyselliği koyarlar. Romantikler için "kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras kalan kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni, başka bir otoriteye gerek yoktur."¹⁵ Özerkleşmenin 19.Yüzyılda tam anlamıyla örgütlenmesinde Hollanda resmindeki özerkleşme hamlesinin 19.Yüzyıl modernistleri üzerindeki etkisi önemli olmuştur.

Sanat özgür bireyin hayal dünyasını, kişiliğini, duygularını temsil etmeli, hayatla buluşmalı ve Tanrı katından insan katına inmelidir. Baudelaire'e göre " 'Romantik devrim' pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin yolunu gösterir."¹⁶ Sanatın ilahi iradenin kudretinden, bireyin, toplumun ve kentin kalbine doğru özerkleştiği, özgürleştiği, Klasisizmin adeta aşağılandığı bu dönemde yaratı artık tanrısal değil bireysel iradenin, öznenin tasarrufundadır. Sanatçı artık kendi sanatını, bireyselliğini temsil etmektedir. Kutsal otoritenin temsilcisi, hizmetçisi değildir. Fransız sanat tarihçisi René Huyghe, Romantizmin ve 19.Yüzyılın üç temel ögesini "Canlı bir *yoğunluk* olarak duyumsanan özel yaşam sezgisiyle beslenen *bireycilik*"¹⁷ olarak açıklarken, Alman Romantik resminin temsilcilerinden Caspar David Friedrich'in "ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de tuvale geçirmelidir"¹⁸ sözlerini bir

¹⁵ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, 5.bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 21-22.

¹⁶ Baudelaire, **age**, 22.

¹⁷ Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, 4.bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), 42.

¹⁸ Claudon, **age**, 51.

19.Yüzyıl buluşu olarak fotoğraf üzerinden ve bir sanatsal bir ifade biçimi olarak şöyle okumak mümkün olabilir: fotoğraf, fotoğrafçının bir sanatçı olarak tahayyülünü kısıtladığı düşünülen bir yöntem olmakla birlikte, sanatçının “kendi içindekini görebilmesinin” ve gösterebilmesinin farklı yollarından biri olabilir. Fırça yahut deklanşör farklı kullanımlarıyla farklı iç-görülerin görnütüleyicileri olabilirler. Bu yaklaşım fotoğrafı salt bir kopyalama cihazı olma algısından kurtararak, farklı bir ifade biçimi/yöntemi olarak değerlendirilmesinin yolunu açacaktır.

Salonlar 19.Yüzyılda, özellikle Paris’te eleştirinin boy attığı mekânlardır. Louvre Sarayı’nın Corré Salonu’nda açıldığı için ‘Salon’ adı verilen sergilerin ilki 1699’da saraya bağlı akademi tarafından düzenlenmişti. Başta yalnızca akademinin sanatçılarına ve saray çevresine açık olan salonlar 1737’den sonra kamuya da açıldılar. Salon sergilerini 18.Yüzyılda yüz bine yakın ziyaretçi gezmiştir. 19.Yüzyılda sarayın akademi üzerindeki etkisinin azalması ve rejimin demokratikleşmeye başlamasıyla birlikte Salon sergileri popülerleşir (1880 Salonu’na 7289 resim katılır). Sanatın zanaat olarak kabul edildiği modernlik öncesi dönemde saraydaki diğer hizmetkârlarla aynı statüde istihdam edilen sanatçılar kamusal alanda boy göstermeleriyle birlikte yaratıcı bireyler olarak yüceltmeye başlarlar. Salonlar giderek modern eleştirinin canlı kamusal mekânlarına ve sanatın özerkliğinin örgütlendiği yerlere dönüşür.¹⁹

Baudelaire’e göre, “Romantizm seçilen konu, teknik mükemmeliyet ve doğayı tasvir maharetiyle değil, sanatçının duyguları, duyarlılığı ile ilgilidir. Sanatçı doğanın yerine geçer. Güzellik dışarda, doğada değil sanatçının içinde, kendi doğasında, ruhundadır.”²⁰ Baudelaire, 1859 Salonu üzerine yazdığı yazıda sanatçıyı imgelemenin gücü nedeniyle tanrılaştırır ve dünyaya imgelemenin hükmetmesi gerektiğini belirtir. Böylece vurgu bireyin doğasından, duyarlılığından aklına, hafızasına kayar.²¹ Romantizm ne sanatçının konu tercihinde ne de gerçekliği bire bir kopyalamasındadır. Romantizm, sanatçının hissetme biçimi(nde)dir ve sanatçı hissettiklerini dışa vurmakta özgür olmalıdır.

¹⁹ Ali Artun, **Modernliğin Sınırlarında Sanat Eleştirisi, Özerklik, Siyaset Üç Konuşma** (İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2006); 1.Bölüm “Sanat ve Eleştirisi”den özetlenerek aktarıldı.

²⁰ Baudelaire, **age**, 26.

²¹ Baudelaire, **age**, 26.

19.Yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değiştir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakılan deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme bakılan ve görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığında kurtulur –liberalleşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatacağı otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir. Baudelaire’in sanatsal ifadenin mahalli doğadan hafızaya nakleden estetiği, bu yeni modern, öznel görme/gözleme kültürüne eklenir. Yeni görme rejimi, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlenir.²²

Fotoğrafın icadıyla birlikte evrensel arşivler kurulmaya başlar ve müzeler açılır. Sanat, kilise ve sarayın himayesinden piyasanın himayesine geçer. Salon sergilerinin işlevini zamanla galeriler üstlenir ve salonlarda düzenlenen toplu sergilerden sanatçının bir deha olarak kabul edilip yüceltildiği kişisel sergiler dönemine geçilir. Bu oluşumla birlikte eleştiri kurumsallaşır ve sanatın özerkleşmesinin temel dinamiklerinden biri haline gelir. Bu aynı zamanda basının etkili olmaya başladığı, gazetelerin kamusal alanın sanat ve edebiyatta birliğini koruyan bir mecraya dönüştüğü dönemdir. Dumas, Hugo, Balzac, Flaubert ve Baudelaire gibi ünlü yazarların romanları önce gazetelerde tefrika edilir. Sonunda basın ve gazetecilik kamunun kanaatini temsil eden değil, bu kanaati inşa eden, özel çıkarları temsil eden bir işletmeye dönüşür. Kamunun yerini “kitle”, kamusal alanın yerini “kitle iletişiminin” almaya başladığı bu dönemde sanat bu sürece uyarlanır. Sanat kitlenin iletişim isteklerine göre biçimlenmekte, temsil edilmekte ve özerkliği giderek aşmaktadır. Günümüzde birer işletmeye dönüşen müzeler ve bienaller gibi sanat sahneleri, şirketlerin “sevk ve idare” disiplinine bağımlı kurumlara dönüşürler. Sergiler artık eleştirel muhakemenin, ya da karşı çıkmanın araçları değil, haber ya da reklamdır. Ali Artun’un da belirttiği gibi, “beş yüz yıllık bir direniş sonucunda kazandığı özerkliğini hızla yitiren sanat, küresel iletişim, bilişim ve kültür ağlarını örgütleyen güçler tarafından araçsallaştırılmaktadır.”²³

Bir 19.Yüzyıl buluşu olan fotoğrafın bulunduğu ilk yıllarda düşünöldüğü gibi, idealleştirilmiş görüntüler sunan mekanik bir reproduksiyon cihazı olmaktan, özerkleşerek, felsefesi anlamında kendi “Romantik” dönemine geçebilmesi için önce teknik gelişimini tamamlaması ve ardından da iki Dünya Savaşı’nın yaşanması

²² Baudelaire, **age**, 39-40.

²³ Artun, **age**, 10.

gerekecektir. Yaratıcılığın fotoğraf için de, Klasisizmdeki akıldan, Romantizmdeki yüreğe geçmesi, teknik gelişmeler anlamında tespit edilen yüzeyin bakır levhadan jelatine, tespit süresinin de 8 saatten saniyenin 1/8000'ine inmesine, fotoğraf makinesinin Breton'un Max Ernst üzerine kaleme aldığı 1920 tarihli makalesinde belirttiği gibi, “görünümün taklidini çıkaran kör bir araç” olarak değerlendirilmediği, fotografik görüntünün salt gerçekliği kaydeden bir “alıntı” olarak yorumlamaktan, var olan gerçekliğin; fotoğrafçının aklının, kalbinin ve gözünün bulunduğu kısacık bir buluşma anında sadece o fotoğrafçıya ait kişisel bir yorumla dönüştürülmekte olduğunun düşünüleceği, fotoğraftaki auranın Benjamin'in ileri sürdüğü gibi *dünyevi* olmayıp, belki çok kısa ama çok yoğun bir anın içinde oluştuğunun (“o” anı hazırlayan geçmiş ve o ana ait duygusal, düşünsel tüm birikimlerle) düşünüldüğü bir noktaya gelinebilmesi için yüzyıla yakın bir zamana ihtiyacı vardı. Ancak bu süreçte sanatın özerk olabildiği (Paris'teki 1848 ile 1968 devrimleri arasındaki iki yüzyıllık) dönemin de sonuna gelmişti.

19. Yüzyıl başında Kant ve Romantiklerle başlayan, 19.Yüzyıl sonunda Baudelaire ile Modernist hale gelen özerkleşme hareketi, post-modernizmle birlikte tasfiye sürecine girmiş, sanat kapitalizmin mutlaklaşmasıyla birlikte finansallaşan, müzeleşen, müzayedeleşen ve bienalleşen sanat yönetimlerine dönüşmeye başlamıştır. Lev Kreft'in belirttiği gibi, sanat derken aklımıza “doğrudan kullanıma yönelik olmayan, (bilimsel) hakikatin bilgisine doğrudan katkıda bulunmayan, mutluluk vaadi [*promesse de bonheur*] olarak mutluluğumuzu artıran bir şey”²⁴ geliyorsa da, küreselleşmeyle birlikte güncel sanat kapitalizmin paraya dayalı evreninin gölgesinde giderek işletmeleşmektedir. Levi Kraft'ın çağdaş sanat üzerine şu değerlendirmesi bu çerçeveden bakıldığında daha da önem kazanır:

Sanat uzun süre önce salt “güzel” olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden “sanat” kelimesinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. Dahası da var: Artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ya da imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne ve imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alışveriş merkezi ya da turistik mekan sanat eseri olurdu. İşte bütün bu güzel ve cazip metalar arasında çağdaş sanat ancak ne

²⁴ Lev Kreft, “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, **Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları 1312, Sanat Hayat Dizisi 14, 2008): 9.

güzel ne de cazip olduğunda seçilebiliyor. Gelgelelim, en ayrıksı sanat ürünleri bile birer meta: Kültür endüstrisinin ürünleri. Bir çağdaş sanat nesnesi ile salt kültürel meta arasındaki fark nedir? Görünürde hiçbir fark yok. Hangi açıdan bakarsanız bakın, her şey bulanık, karışık, melez, ve kuşkuya yer bırakmaksızın, kesin ve net biçimde “sanat” denilebilecek bir şey yok.²⁵

Fotoğraf, teknik-sanat-hayat üçgeninde sanat -belki de resim demek daha doğru-tarihinden görelî olarak ayrı sürdürdüğü çözülme ve şahsileşme aşamasına İkinci Dünya Savaşının ardından, 20.Yüzyılın ikinci yarısından sonra geçmiştir. Bu sürecin en önemli aktörleri ise herhangi bir akım değil, ama tek tek fotoğrafçılar olmuştur.

Fotoğrafta anın içinde yaşama süresinin resme göre çok az hatta hiç olmadığı söylenebilir. Bu teknik açıdan doğru da olabilir; ancak fotoğraf yapmayı kendi yöntemiyle mahkum etmek, sırf bu nedenle sanat olamayacağını ileri sürmek görüntünün oluşumu sürecinde fotoğrafçının payını yok sayan indirgemeci bir yaklaşımdır. Kanımca, tespit edilen ilk görüntüden bu yana, 174 yıllık tarihi şimdiye kadar yapılmamış, göz ardı edilmiş sorgulamalarla katmanlaştırmak üzere yeni okumalarla anlamaya çalışmak ve farklı algılama ve değerlendirmelerin önünü açmak gerekir.

Fotoğrafla ilgili bugün gelinen noktada, ilk dönemlerin tekniğe indirgemeci yaklaşımlarından uzaklaşmış olmakla birlikte, fotoğraf üzerine neredeyse kemikleşmiş ve kurumsallaşmış temel atıfların birikimlerinin tamamıyla bertaraf edildiğini söyleyebilmek zordur. Başlangıcı 1855 yılında “Gerçekçilik” olarak adlandırılan bir sanat akımına kadar dayandırılabilir ve fotoğrafta Modernistlerin savundukları estetik arılık arayışından, mükemmel kompozisyon uygulamalarından ancak yüzyılın sonuna doğru uzaklaşmıştır. Kompozisyonda “altın kuralın” yerini, “kuralsızlık” almış, “güzel olana karşı belirgin bir soğukluk duyan son kuşakların fotoğrafçıları da, son kertede yatıştırıcı bir ‘basitleştirilmiş form’ (Weston’un deyişi) yerine düzensizliği göstermeyi, çoğunlukla sarsıcı nitelikte bir anekdotu çıkarıp ayırmayı tercih”²⁶ etmişlerdir. Fotoğrafi özgün yapan unsurlar; kurallardan kuralsızlıklara, hayallere, tekinsizliklere, kusursuz olandan kusurlu olanın da çerçeveye dahil edilmesine uzanan insanlık hallerinin kapsamlı bir tezahürü olmaya başlamıştır.

²⁵ **age**, 10.

²⁶ Sontag, **age**, 124.

Sontag'a göre,

İlk başta, tasarımın bilinçle yapılmasını gerektiren resim sanatının normlarıyla ölçülen fotografik görmenin özgün başarılarının, son zamanlara değin, uzun uzun kafa yorarak ve gayret sarf ederek sanat standartlarını tutturan şekilde, fotoğraf makinesinin mekanik niteliğini aşmanın yolunu bulmuş o görece az sayıdaki fotoğrafçıların çalışmalarıyla paralel olduğu düşünülüyordu.²⁷

Fotoğrafi özgün kılan, görüntüye ruh ve derinlik katan aynılık değil, ayrılık ve bu ayrılıkların ancak sorgulanarak çoğaltacak yüzüdür. Sanata dair olan (tıpkı yaşama dair olan gibi) şu mottoya çok yakındır: fark yaratan farklılıktır ve farklılık bir yandan da bu dünyanın içinde ötekileştirilmiş, yok sayılmış, görmezden gelinmiş hatta ötelenmiş dünyaların aralanmasıyla; çirkin, ucube, eksik, subjektif zamanların, hayatların, durumların da farkına varmaktır. Başarılı hayatın karşısına başarısız hayatı, güzel görünüşleriyle dikkat çeken kişilerin yerine sıradanlıkları koymaktır. Toplumların, kendimizin ya da başkalarının hayatlarını, yaşadıklarını görmezden geldikçe, yok saydıkça; duyguları, düşünceleri, öyle yaşananları ve soruları içtenlikle sormayıp, çelişkilerimiz üzerinden tarihi yeniden okumadıkça ve başka akıl karışıklıkları yarat(a)madıkça azalırız. Hayata karşılıklılık prensibi çerçevesinde, ötekini de kucaklayacak şekilde katılmazsak azalırız. Çünkü hayatı sadece güzel olanla, mükemmel olanla açıklamak mümkün değildir; hayat ancak karşıtlarıyla var olur. Onları yok saydığımız oranda hayattan uzaklaşırız. Sanat hayatın kendisinden ayrı, uzak bir şey değildir, hayatın içinden çıkar ve hayatı yapan tüm bileşenleri bünyesinde barındırır ve ifşa edilmelerine farklı araçlar (fotoğraf, edebiyat, resim, felsefe, şiir, tiyatro, heykel vd.) aracılık eder. Bu aracılıkta önemli olan hayata, hayatta olana ne şekilde dokunulduğu, dokunulup dokunulmadığıdır. Sanat ya da fotoğraf, “alışılmış görme biçiminin kalıplarını kırabildiği 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.)”²⁸ Fotoğraf tarihi böylesi bir yelpazeden; hayat, insan, duygular, yeni sorular ve sorgulamalar noktasından okunmaya ihtiyaç duymaktadır. Böylece, geriye dönük olarak herkes için fotoğrafın ne olup olmadığının -sanat, belge, kopya,

²⁷ age, 125.

²⁸ age, 120.

alıntı, hepsi, hiçbirisi?- tartışılması ve sorgulanması çok daha sağlıklı, eşitlikçi, ufuk açıcı bir zeminde yapılabilir.

3. FOTOĞRAF SANAT EKSENİNDE: İlk Günler, Teknik Gelişmeler, Yorumlar, Yaklaşımlar

Fotoğrafta keşfiyle birlikte ilk yıllar için önemli olan tekniğin geliştirilmesi ve iyileştirilmesiydi. İğne deliği (*pinhole*) kameradan başlayarak, fotoğraf makinelerin mekanizmalarının geliştirilerek, diyafram ve obtüratör (*aperture* ve *shutter*) ilavesiyle görüntü keskinliği sağlanmış, netlik-derinlik alanı (*depth-of-field*) problemleri çözülmüştür.

Teknik gelişmeler fotoğraf tarihinin çok önemli ve göz ardı edilmeyecek bir parçası olmakla birlikte; **modern fotoğraf tarihi Avrupa ve Amerika’da Resimselcilik akımına karşı çıkışın tarihidir.**

Bu tarih, Niépce’in 1822’den bu yana sürdürdüğü helyografilerinden başlayarak, Daguerre’nin dagerotipi, Talbot’un fotojenik desenleri ve Avrupa’da çalışmalarını birbirinden bağımsız sürdüren bilimadamları tarafından aynı anda şekillendirilmiştir. Bir yandan fotoğraf çekim, baskı ve çoğaltma teknikleri, objektifler, fotoğraf makinelerinin yapısı geliştirilirken, bir yandan da estetik ve içerik anlamda çok önemli aşamalar kaydedilmiş ve giderek genelden özele; nesneden öznele; akımlardan fotoğrafçılara ve hatta ortaya koydukları işlere doğru dönüşerek, bugünkü ülkesiz, milliyetsiz ama evrensel, kişisel ve dijital çağına ulaşmıştır.

Daguerre, Niépce’in tek başına sürdürdüğü deneylerin payını yok saymamakla birlikte bu çalışmaları eksik bulur. Niépce’in 1827’de ilk fotoğrafı elde etmesinin ardından, 1828’de Niépce ile kurdukları ortaklıktan ve 1833’de Niépce’in ölümüne kadar birlikte yürüttükleri çalışmalardan kısaca söz etmekle birlikte, kendi adını verdiği Dagerotip yöntemini açıkladığı konuşmasında, yöntemi ve süreci kendi katkısının payının önemini vurgulayarak kendine mal eder.²⁹ Konuşmasını, “Dagerotip yalnızca doğanın eksiksiz resmedilmesine hizmet edecek bir araç

²⁹ Ve ne tesadüftür ki, Niépce hayatta değildir, 1833’de ölmüştür!

olmayıp, doğaya kendini yeniden üretme gücü veren kimyasal ve fiziksel bir işlemdir.”³⁰ sözleriyle bitirir.

Daguerre resmin karşısına yeni, teknik üstünlükleri (yapısındaki keskinlik ve tonlamalarındaki ayrıntı ve zenginlikten kaynaklanan) nedeniyle güçlü ve tehlikeli bir yöntemi koymaktadır.

İnsan eli böylece sanatsal yükümlülüklerinden kurtulmakta ve bu yükümler “objektif” bakan göz tarafından üstlenilerek, *camera obscura* aracılığıyla hiçbir değişikliğe uğramadan tespit edilebilmektedir.

Gisèle Freund’a göre fotoğraf, “insanın kendi bireyselliğine bir anlatım kazandırma ihtiyacına yanıt veriyor”³¹ olsa da, keşfinin ilanını izleyen ilk yıllarda, “şaşmaz doğruluğu ve ayrıntı duygusu nedeniyle aranan Daguerre görüntüsü, gerçek sanat eserini yaratan soluktan ve ruhtan yoksun mekanik bir reproduksiyon tekniği”³² olarak daha çok teknik özellikleriyle (ayrıntıyı kayıpsız elde etmekteki başarısı nedeniyle) ön plana çıkan bir kopyalama yöntemidir. Deklanşöre basan parmak ile fırça tutan el arasındaki bitmek bilmeyen karşılaştırma hep fotoğrafın aleyhine olmuştur. Fırça darbesindeki derinlik ve yoğunluk “sanat olana” dairdir. Sanatsal yaratı için sanatçının (ressamın) böyle bir süreye ihtiyacı vardır. Oysa fotoğrafta saniyelerle sınırlı bu süre ilk dönemlerin inancına göre yaratıcılığı sınırlamakta hatta sıradanlaştırmaktadır. Fotoğrafın sanat olmakla imtihanı sadece ilk yıllarda değil, uzun yıllar boyunca bu sürecin mekanikliği, kısıllığı, el değmezliği ve ideal bir kopyalama yöntemi olması üzerinden olmuştur.

Sanatçıların (daha çok ressamların) ve eleştirmenlerin yaklaşımları böyle olmakla birlikte, F. Arago’nun 1839’da Paris Bilimler Akademisi’nin oturumunda Daguerre görüntüsünün üretim sırlarını Meclis’te açıklar ve buluş oybirliğiyle kabul edilerek, yöntem halka duyurulur. Fransız devleti tarafından mucidinden satın alınan bu yeni yöntem insanlığa armağan edilir. Dagerotip Salon sergilerinin vazgeçilmezi haline gelir. Teknik yetersizliklerinin³³ yanı sıra pahalı olduğu için bir süre yalnızca

³⁰ Louis Jacques Mandé Daguerre, “Daguerrotype”, **Classical Essays on Photography**, ed. Alan Tranhtenberg (Colorado, Sedgwick: Leete’s Island Books, 1980):13.

³¹ Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007), 9.

³² Bajac, **age**, 94.

³³ İlk dönemler, poz sürelerinin 30dk. gibi çok uzunluğu, çekim yapılacak levhanın çekimden hemen önce hazırlanması ve gün ışığına maruz bırakılarak tespit edilen görüntünün sabitlenmesi için gerekli

burjuvazi tarafından kullanılan yöntem, manzara vb. çekimler için büyük çadırların kurulmasını, çekimlere seyyar laboratuvar ile birlikte gidilmesini gerektirdiği için hazırlık, çekim aşamaları oldukça uzun, zor ve meşakkatli bir süreçtir.

Dagerotip yöntemde görüntü büyük bakır levhalar üzerine uzun poz süreleri sonunda tespit ediliyordu. Bu levhalar üzerine oldukça zahmetli ve uzun süren kimyasal işlemler sonunda kaydedilen görüntüler biricikti yani çoğaltılamıyordu.³⁴ Fotoğrafın ilk on yıllarda kısa bir süreliğine olsa da, sanat olduğunun düşünülmesinin yegane nedeni aslında tam da buydu; görüntüyü oluşturmak için gereken uzun poz süresi, görüntünün çoğaltılamıyor oluşu, yani biricikliği. Sürmekte olan araştırmalarla bir yandan uzun poz süreleri kısaltılmaya bir yandan da çoğaltılabilmesinin önündeki teknik engeller kaldırılmaya çalışılıyordu. Stüdyo ve portre çekimlerinde uzun poz süreleri hem portresi çekilecek kişi için hem de fotoğrafçı için gerçek bir sıkıntıydı. Teknik iyileşmelerle birlikte fotoğraf sadece zengin aristokratların boş zamanlarının bir eğlencesi olmaktan kurtularak, geniş kitlelere yani sıradan vatandaşlara da hizmet edecek bir yöntem olabilmesi için biraz zamana ihtiyaç vardı. Bilim insanlarının ilgisini ve beğenisini kazanan özellikleri, fotoğrafın sanatçıların gözünden düşmesine neden olsa da, levha üzerine yapılan baskıdan kâğıt üzerine baskıya geçişle birlikte Hippolyte Bayard ve Henry Fox Talbot'un yöntemleri (dönemin suluboya gibi resim tekniklerine yakınlığı nedeniyle) sanat çevrelerinde önemli bir hareketlilik yaratmıştı. Gisele Freund'un "teknik gelişme, kendi başına sanatın düşmanı olamaz; ona yardım edebilir ancak. Ama teknik gelişmeler yarım yüzyıl boyunca fotoğrafı her türlü sanatsallığın uzağına taşımıştır"³⁵ yorumu, fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasını çok farklı boyutlara taşıyarak, fotoğraf tarihi üzerine yeni okumaların kapısını aralayabilecekken, başından beri savunulan indirgemeci yaklaşımlar yüzünden geleneksel yaklaşımın kökleri daha da sağlamlaşmış ve keskinleşmiştir.

Teknik iyileştirmeler ve gelişmelerin ardından makineler küçülür, hafifler, fiyatları düşer ve rahatlıkla taşınabilir boyutlara ulaşır. Poz sürelerinin kısaltılmasıyla ilgili çalışmalar da olumlu sonuçlar verir. 1839'da parlak ışık altında yapılan çekimlerde

işlemlerin pozlandırmanın hemen ardından yapılması gerekliliği gibi uzun ve zahmetli süreçleri içermekteydi.

³⁴ Kaydedilen görüntü (fotoğraf) bu özelliğiyle sanatın, biriciklik, özgünlük ve sahiçilik/gerçeklik olarak tanımlanan üç ögesinden birini karşılamış oluyordu.

³⁵ Freund, **age**, 50.

15 dakika gerekirken, bir yıl sonra, 1940'da poz süresi gölgede 13 dakikaya, 1841'de 2-3 dakikaya ve 1842'de ise saniyelere kadar iner. Fotoğraf hızla gelişen bir ticaret alanına dönüşmeye başlamıştır. Kolayca çoğaltılabilen, 1860'lardan sonra baskı boyutlarının küçülmesiyle (kartvizit baskılar) ucuzlayan ve herkesin kolayca ulaşabildiği bir mecraya dönüşen fotoğraf, mükemmel bir "kopyalama" aracı olma özelliğinin gelişmesiyle birlikte, sanat olma özelliğini (belki de hiç kazanamadan) yitirmekte midir?

1839'dan başlayarak, resim sanatı ve geleneği ile karşılaştırılan, resim sanatına göre sanat olup olmadığı ve aslında olamayacağı tartışmaları nedeniyle sanat tarihi kapsamında değerlendirilmeyerek, kendi tarihini oldukça geç kuran fotoğraf uzun bir süre belli akımların gölgesinde kalmış, resim sanatı üzerinden değil de, kendi kullanım, çekim ve görüntüyü oluşturma koşulları üzerinden değerlendirilebilmesi için modern fotoğrafın başlangıcı olarak kabul edilen 20.Yüzyıl başının beklenmesi gerekmiştir.

Orhan Cem Çetin'in "*Kendisinin Tanığı Olarak Fotoğrafçı*" yazısında belirttiği gibi;

Resim geleneği binyıllar içinde evrim geçirmişken, fotoğrafın tarihçesi iki yüz yıl bile geriye gitmiyor. Üstelik, teknoloji tabanlı bir disiplin olan fotoğraf, tıpkı bilişim, otomotiv ve telekomünikasyon gibi en yüksek ivmeyle gelişen, takip etmesi neredeyse olanaksız bir hızla dönüşen endüstrilerle besleniyor. Teknoloji değişirken hem fotoğrafçıların yeni üsluplar geliştirme olanakları hem de izleyicilerin fotoğrafı algılama biçimleri de hızla değişiyor. Resim geleneğinde sanatçılar belli akımların, belli manifestoların çatısı altında toplanma fırsatı bulabilmişken, fotoğrafın hızla değişen dili bu olanağı fotoğrafçılara çoğu kez vermemiştir. Fotoğraf literatüründe anılan akımların çoğu ya sadece tanımlayıcı ("sahnelenmiş fotoğraf" gibi) ya da ilişkilendirildikleri öncül sanat akımlarına referanslıdır ("fütürizm" ya da "konstrüktivizm" gibi).³⁶

John Ruskin 1846'da W. Harrison'a yazdığı mektupta fotoğrafı yüzyılın en harikulade icadı olarak nitelendirse de, 1870'de *Lectures on Art*'da fotoğraf için; "Gerçek görünseler de gerçek değildir onlar. Bozulmuş doğadan başka bir şey değillerdir. Eğer aradığınız insan niyeti ve tasarısı değilse, yol kenarında karşınıza çıkacak ilk çalılıkta tüm yaşam boyu biriktirebileceğiniz o güneşte kararmış kâğıtların hepsinde olduğundan daha fazla güzellik bulursunuz"³⁷ diyerek fırçasını kullanıp tuvale fırça darbeleriyle ruhunu katan ressam yerine mekanik olarak üretilen

³⁶ Orhan Cem Çetin, "Kendisinin Tanığı Olarak Fotoğrafçı", www.orhancemcetin.wordpress.com/?s=kendisinin+tanigi+olarak+fotografci [07.10.2012]

³⁷ Bajac, age, 146-147.

görüntülerde “insan niyeti ve tasarısı” olamayacağını ve bu olmayınca da sanat ve yaratıcılığın söz konusu olmadığını belirtir.

Baudelaire, 1857 Salonu’nda, Ruskin’i destekleyen şu açıklamayı yapar:

Şu acınası günlerde, düpedüz budalalığın pekişmesine az katkıda bulunmayan yeni bir endüstri ortaya çıktı... bu sanat doğanın eksiksiz kopyasının çıkarılmasından başka bir şey değildir –ve başka bir şey de olamaz. Kindar bir tanrı kalabalığın sesine kulak kesilirken, Daguerre’de onların Mesih’i oldu sanki. Ve eğer fotoğrafın sanatın bazı eksik kalmış işlevlerini tamamlamasına imkan tanınacak olursa, o zaman fotoğraf ile kalabalıklar arasında gelişecek doğal ittifaktan dolayı sanatın çok kısa bir sürede temelsiz bırakılıp kapı dışarı edileceğini görürüz. Bu yüzden fotoğraf kendi görevine bakmalı ve bilimlerle sanatların etrafında dolanan bir hizmetçi kız olmaktan daha ötesine göz dikmemelidir.³⁸

Fotoğrafı bu şekilde ikincilleştirmenin ardındaki asıl neden, artık görmezden gelinemeyecek ve yavaş olsa da gelişmekte olan yeni, farklı bir ifade biçiminin zaman içinde sanat tarihi ve dünyası içinde edineceği yerle ilgili duyulan korkudur. Fotoğraf, ressamların, edebiyatçıların ya da filozofların iddia ettikleri gibi “hizmetçi kız” olmayacaktır. Dahası önünde, evdeki yabancından evin sahibi olmaya doğru gidecek zorlu, uzun, karışık, yorucu hatta bıktırıcı –neredeyse tüm fotoğraf tarihine damgasını vuran, sanat olup olmadığı tartışması ile sürekli taçlanan– bir sürecin yaşanacağı da ortadadır ve yaşanır da.

19. Yüzyıl ressamlarından Emil Orlik (1870-1932) fotoğraf çekimi için ilk yıllarda gerekli olan uzun poz sürelerini ressamın fırçasıyla resim yapmasına benzetir. Fotoğraf çekimi sırasında modelin hareketsiz durmasının gerektiği süre boyunca hissettiği/katıldığı anlatım yoluyla, ressamın ilahi sezgilerle dolu vakar anının buluşması sonunda ortaya çıkan yapıt, tıpkı bir tablo gibi içe işler ve bu nedenle ortaya çıkan eser kalıcı niteliğe sahip bir çalışmadır. Orlik değerlendirmesini şu sözlerle özetler/açıklar:

Modelin uzun süre kımıldamadan kalması sayesinde yakalanan ifade bireşimi, bu fotoğrafların –iyi çizilmiş ya da resmedilmiş benzerlikler gibi- gözlemci üzerinde (daha yakın zamanlarda çekilmiş olan fotoğraflara kıyasla) daha fazla nüfuz edici, daha kalıcı bir etki bırakıyor – basitliklerinin yanında-. Burada yapılan işlem, modellerin anın dışında kalmak yerine içinde yaşamalarını sağlıyordu; modeller uzun süren pozlama işlemi sırasında, sanki an be an görüntüye dönüşmekteydiler.³⁹

Bu aslında fotoğrafın ‘resim gibi’ yapılması gerektiğinin bir tasviridir. İlk dönemlerin anlayışına göre, fotoğrafçı tıpkı ressam gibi modeliyle uzunca sayılabilecek bir zaman geçirdiği zaman fotoğraf bir ruh kazanacak ve görüntü

³⁸ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi / Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri** (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), 36-37.

³⁹ Benjamin, *age*, 15.

ihtiyacı olan duyguya kavuşacaktır. Bir fotoğrafın sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için de mutlaka böyle bir ruha ve duyguya ihtiyacı vardır. “Her örneğinin eşsiz, elle yapılmış bir özgün esere tekabül ettiği bir güzel sanat olan resim”⁴⁰ karşısında işin önemli bir bölümü “makine” tarafından yapılan ve çoğaltılabildiği için biriciklik niteliğinden yoksun ve bu yüzden özgünlüğünü (ve dolayısıyla sanat olma özelliğini de) kaybettiğine inanılan fotoğraf, Benjamin’e göre kendine ait bir aurası⁴¹ olmayan, değersiz teknik (ve eşsiz!) bir kopyalama yöntemidir.

Karşı çıkışlar yalnızca “resim gibi” yapılmaya çalışılması yahut çekim sürelerinin kısıllığıyla da sınırlı olmamıştır. Fotoğraf ilk yıllarında doğal olarak resim ve resim akımlarına yenik düşmüş, uzun yıllar ayrı bir disiplin olarak varlığını resim sanatı üzerinden tesis etmeye çalışmış hatta ressamlar tarafından bir anlamda buna zorlanmıştır da. Benjamin, fotoğrafın ilk on yılları boyunca yeterince ve özgürce ilerleyememesinin, kendi değerlendirmesini yapamamasının ve felsefi sorunlarıyla hiç ilgilenememesinin ardında teknik olduğu kadar ilahi engeller olduğunu da belirtir. Leipzig’de yayınlanan şoven eğilimli küçük bir yayın olan *City Adviser*’daki bir yazıda din unsuru aşırı yorumlara taşınarak; Fransızların şeytani sanatının din karşısında geçersiz, tamamen yasakçı ve radikal zihniyetin bir ürünü olduğu şu cümlelerle ifade edilir:

Uçuşan yansımaları bir yerde sabitlemeye kalkmak, Almanların eksiksiz araştırmalarının ortaya koymuş bulunduğu gibi, yalnızca imkansız bir girişim olmakla kalmaz, aynı zamanda böyle bir şeyi aklından geçirip dilemek bile dinimize küfür sayılır. İnsan Tanrı’nın suretinden yaratılmıştır ve Tanrı’nın sureti de insan icadı olan hiçbir makineyle yakalanamaz. İlahi ilhamla mest olmuş dini bütün bir sanatçının dehasının doruğunda varıp varabileceği en yüksek nokta, bağlılığının en koyu anlarında ilahi/insani özellikleri mekanik bir alete başvurmadan çoğaltmasıdır.⁴²

Bu açıdan bakıldığında suretin birebir tespiti dinen “günah” sayılan gerçek bir şeytan icadı olarak da görülebilir ve görülmüştür. Sanatın 18.Yüzyılla birlikte kilisenin ve sarayın baskısından kurtularak özerkleşmesi fotoğrafın da çok işine yaramış; kendi geleneğini bu geçmiş mücadelelerin ardından özgürce oluşturabilmenin yolunu kolay olmasa da aralayarak, 20.Yüzyılın son çeyreğiyle birlikte fotoğraf, felsefesi, fikri ve

⁴⁰ Sontag, *age*, 61.

⁴¹ Benjamin aurayı, “zamanın ve mekanın oluşturduğu bir ağ: ne kadar avcumuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü” olarak tarif eder. (Benjamin, 2012), 24.

⁴² Benjamin, *age*, 6.

yöntemi anlamında resim sanatından bağımsız bir disiplin olarak sanat tarihinin bir parçası olabilmıştır.⁴³

Fotoğraf, 1887’de Kodak tarafından filmin üretilmesi ve objektiflerin iyileştirilmesi, ışığa duyarlı yüzeylerin gelişimiyle çekim sürelerinin önemli ölçüde kısılması ve fotoğraf makinelerinin hem boyut hem de ağırlık olarak hafifletilmesi gibi teknik gelişmeler sayesinde hızla yaygınlaşır. Fotoğraf malzemeleri ucuzlamaz ama baskının hem daha hızlı hem de daha ucuza yapılmaya başlanması yaygınlaşmanın en önemli nedenlerinden biri olur. Küçük ebatlı baskıların da yapılmasıyla birlikte, zaten sanat mertebesinde değerlendirilmeyen, zanaat olduğuna inanılan fotoğraf, sanat çevreleri nezdinde gerilemeye başlar. Baudelaire’e göre, “modern beğeni üzerindeki en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi uyandırır: imgenin başta fotoğraf, litografî, gravür gibi baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılmasıyla birlikte *aura*’sını kaybeder.”⁴⁴ Fotoğrafın Dagerotip baskı ve uzun poz süreleriyle karşılaştırıldığında “biricikliğini” ortadan kaldıran bu teknik gelişmelerin fotoğrafı geri dönülmez bir biçimde sanattan koparmakta olduğuna dair inançlar giderek güçlenir.

Kodak 1888’de ürettiği ilk kamerasını satışa şu slogan ile tanıtır: “Siz düğmeye basın, gerisini biz yaparız.” (“*You press the button, We do the rest.*”) Böylece enstantane (şipşak) fotoğraf doğar ve hızla popülerleşir. Kodak 1891’de gün ışığı (daylight) filmle çalışan ilk kamerası “No.1,” “Herkes İçin Fotoğraf” (*Photography for Everyone*) sloganıyla üretir. Öncelikli hedef fotoğrafın yaygınlaşmasının sağlanmasıdır ve bu hedefe kısa sürede ulaşılır.

Fotoğraf için inanılmaz bir ilerlemeye işaret eden bu gelişme o dönemde sanat dünyası açısından ise gerçek bir gerilemedir. Fotoğraf karesinin teknik yolla kolayca çoğaltılabilir olması, Benjamin’e göre sanat yapıtının “şimdi ve burada”lığını yani hakikiliğini ortadan kaldırmakta, böylece yapıtın özgün atmosferi (aurası) yok

⁴³ Türkiye’de bir fotoğraf geleneğinin oluşmamasının ardında İslam dininde ‘suret ‘in yasak olmasının rolü olduğunu söylemek mümkündür. Türkiye’de ilk fotoğrafçıların gayri Müslim olmaları (Osmanlı Devleti’nde ilk fotoğraf stüdyosu 1850’de, Vasilaki Kargopoulo tarafından kurulmuş, bir Müslüman tarafından ilk fotoğraf stüdyosu olan RESNA Fotoğrafhanesi ise Rahmizade Bahaeddin Ediz tarafından ancak 1910’da açılmıştır.) fotoğrafçılığın, askerlik, ticaret, öğretmenlik vb. mesleklerinin yanında geçerli bir meslek olarak kabul edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu süreç 1980’lerin ikinci yarısına kadar sürmüş ve Türkiye’de fotoğraf sanat dünyasına, dünya fotoğrafından çok daha gecikmeli olarak, 90’lı yıllarla birlikte girebilmiştir. (Açıklama bana ait)

⁴⁴ Baudelaire, *age*, 71.

olmaktadır. Görüntünün (teknik bir araçla) birebir yeniden üretilmesiyle yapıta ait gerekli atmosfer oluşmuyor, kısaca hale hileye dönüşüyordu. İlk fotoğraflarda görüntüyü tespit etmek üzere kullanılan levhaların ışığa duyarlılıklarının zayıflığı ve poz sürelerinin uzunluğu nedeniyle gölgenin içinde güçlükle yol alan ışık, bir insan yüzünün uçucu ifadesinde, auraya son bir kez yer açıyor ve başka hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak melankolik güzelliğin ancak bu şekilde ele geçirilebileceğine inanılıyordu.

1850’li yıllarla birlikte fotoğrafın salt objektif kayıtlar olmadığını, “belgeleme işlevinden kurtulmuş sanatsal bir fotoğrafçılığın mümkün olduğunu iddia eden”⁴⁵ kişilerden biri de kuru kolodyum yöntemini bularak, tekniğin gelişmesine büyük bir katkı sağlamış olan Gustave Le Gray’dır.⁴⁶



Ağaç, Fontainebleau Ormanı, yak. 1856.

⁴⁵ Bajac, *age*, 95.

⁴⁶ **Jean-Baptiste Gustave Le Gray** (1820-1884): 19.Yüzyılın önemli Fransız fotoğrafçılarından. Resim eğitimi alan Le Gray, Paul Delaroche’un atölyesinde çalışmış, fotoğrafın icadı ve ilk gelişmelerin ardından fotoğrafa geçmiştir. İlk Dagerotip’lerini 1847’de çekmeye başlayan Le Gray, 1848 ve 1853 salonlarında fotoğraflarını sergilemiş, Charles Nègre, Henri Le Secq, Nadar, Olympe Aguado ve Maxime Du Camp gibi fotoğrafçılar onun atölyesinden yetişmiştir. Le Gray, 1851’de İmparatorluğun propagandasını yapmak ve modernleşmenin sonuçlarını belgelemek üzere Napolyon tarafından kurulan “Société Héliographie adlı ajansta fotoğrafçılık yapmak üzere seçilen beş fotoğrafçıdan biridir. (Açıklama bana ait)



Victor Cousin⁴⁷



Alexandre Dumas⁴⁸

Ressam Paul Delaroche'un atölyesinde yetişen Le Gray fotoğrafla sanat ilişkisini; "kendi payıma tuttuğum dilek fotoğrafın sanayi ve ticaret alanında alçalacağına, sanat alanına girmesidir. Onun tek gerçek yeri sanat alanıdır. Ve ben fotoğrafı hep bu yönde ilerletmeye çalışacağım"⁴⁹ sözleriyle ifade eder.

1848 devriminin etkisiyle oluşan toplumsal hareketlilik, toplumsal değişim isteği sanat alanına da etki ederek, yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. İşçi sınıfının bilinçlenmesi, küçük burjuvazinin yükselişiyle birlikte fotoğraf, 19.Yüzyıl sanat ortamında dikkatleri hem çok olumsuz hem de "sanata dönük yüzü" anlamında olumlu yaklaşımlarla üzerine çeken bir buluştur.

⁴⁷ www.museumsyndicate.com

⁴⁸ www.historie-image.org

⁴⁹ Bajac, age, 93.



Giuseppe-Garibaldi Palermo, 1860⁵⁰



Louis-Napoléon, 1852.⁵¹

⁵⁰ commons.wikimedia.org

⁵¹ arttattler.com

3.1. Fotoğraf Cemiyetleri ve Salon Sergileri

Gustave Le Gray ile birlikte Delaroche'un atölyesinde yetişen Charles Nègre, Roger Fenton, Henry Le Secq ve Charles Marville gibi isimler Fransa'da 1851'de önce Helyografi Cemiyeti adıyla kurulan, 1854'de adı Fransız Fotoğraf Cemiyeti olarak değiştirilen cemiyette bir araya gelirler. Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin 130 üyesinin sadece 30'u fotoğrafla profesyonel anlamda ilgilenmektedir. Diğer üyelerin büyük bir bölümü gelir düzeyi yüksek sınıfa mensup kişiler olup, daha çok boş zamanlarını değerlendirmek üzere fotoğrafla ilgilenen amatörlerdir.

Benzer cemiyetler İngiltere'de de kurulur. 1850'de Londra Fotoğraf Değişim Klübü (*The Photographic Exchange Club of London*) adıyla kurulan, 1853'de adını Londra Fotoğraf Cemiyeti (*The Photographic Society of London*) olarak değiştiren cemiyete ilerleyen yıllarda Liverpool, Leeds, Glasgow ve Manchester'de açılan cemiyetler katılır.⁵² Ticari amaçları olmayan bu cemiyetler, fotoğraf ve sanat çevreleri arasındaki bağların güçlendirerek, fotoğrafın yaygınlaşmasına gelişmesine de katkıda kurumlar olurlar.

Fotoğraf İngiltere'de 1840'lı yıllarda varlıklı ailelere mensup kadınların boş zamanlarını değerlendirmek üzere kendilerine uygun görülen bir hobi olmuştur. Victoria döneminde⁵³ Lady Sommers, Lady Eastlake, Lady Neville ve Lady Hawarden gibi isimler fotoğrafa tutkulu aristokrat kadınlar geleneğini oluştururlar.⁵⁴

⁵² http://albumen.conservation-us.org/library/monographs/masters/british_albumen_printing.html (10.06.2013)

⁵³ Victoria dönemi Kraliçe Victoria'nın hükümdarlığının sürdüğü 1837 ile 1901 yılları arasındaki dönemdir. Birçok tarihe göre de Reform Hareketi'nin başladığı 1832, bu kültürel devrin asıl başlangıç tarihidir.

⁵⁴ Bajac, **age**,97.



Lady E. Eastlake, *Kuş Kafesi*, 1843-1847⁵⁵

İlk kadın fotoğrafçılardan İngiliz Lady Eastlake, “kusursuz reproduksiyonun fotoğrafın apaçık erdemlerinden biri olduğunu”⁵⁶ kabul ediyordu. Ancak Eastlake’e göre fotoğrafçı, bir sanatçı gibi özgür iradesini kullan(a)mıyor, sadece bir “makineye” itaat ediyordu.

Helyografi Cemiyeti’nin kurucu üyelerinden ve fotoğraf tekniğinden adeta büyülenen ve bu yeni tekniğe hayranlığını 1853’de “bir dahi kullanması gerektiği gibi kullanırsa, hiçbirimizin tanımadığı bir yüceliğe erişecektir”⁵⁷ sözleriyle ifade eden ressam Eugène Delacroix ile Cemiyet’in ilk Başkanı amatör fotoğrafçı Eugène Durieu birlikte fotografik akademiler gerçekleştirirler. Bu akademilerde ressamlarla fotoğrafçılar buluşurlar ve kimi zaman ortak konular üzerinde çalışırlar. Helyografi Cemiyeti’nin girişimiyle 1852’de Londra Sanat Cemiyeti’nde (*London Society of*

⁵⁵ <http://polarbearstale.blogspot.com/2011/05/photos-by-hill-adamson.html>. (10.06.2013)

⁵⁶ Süreyya Su, “Fotoğraf ve Sanat”, *Cogito*, s.52 (Güz 2007): 225.

⁵⁷ Bajac, *age*, 97.

Arts), 1855’de ise Paris’te Fransız Fotoğraf Cemiyeti’nde (*French Photographic Society*) sadece fotoğrafa ayrılan ilk sergiler düzenlenir.

Fotoğrafın ilk yükselişi olarak nitelendirilebilecek bu sergilerle aynı tarihlerde, 1855’de yeni bir sanat akımı adından söz ettirmeye başlar: *Gerçekçilik*. Bu akımın manifestosu niteliğinde bir metin, *Réalisme* dergisinde yayınlanır.

Gerçekçilere göre bir sanat yapıtında;

“Doğayla kurulan ilişki, kişisellikten bütünüyle uzak olmalıydı; öyle ki ressam, hiç tereddüt etmeksizin bir tabloyu birbiri ardı sıra on kere tekrar yapabilmeli ve sonraki tablolar öncekilerden kesinlikle farklı olmamalıydı. Bu akımın sanatçıları doğaya karşı sınırsız bir hayranlık duyuyorlardı. Onlara göre Courbet, nesnelere ve biçimleri, gerçekliğin gösterdiği şekilde resimleyen bir ustaydı. Sanat yapıtı, nesnel bir içerik taşımalı ve kesinlikle insanı çevreleyen doğadan alınmalıydı.”⁵⁸

Gerçekçilerin fotoğrafla ilgili yaklaşımları da farklı değildi:

“Fotoğrafçı için de doğanın gerçekliği, görüntünün optik gerçekliğinden ibaretti. *Tek alanı*, görünür dünyaydı. Negatifi, ancak gördüğünü verebilirdi fotoğrafçıya, imgelem bütünüyle uzaklaştırılmıştır; onun görevi, modelini olabildiğince iyi yerleştirmek, en güzel kadrajı bulmak, ışık ve gölge ayarını yapmaktır ve işi bu noktada sona erer. Fotoğrafının işi bittiğinde makine henüz çalışmaya başlamamıştır bile.”⁵⁹

Fotoğrafi bir sanat dalı olarak görmeyi reddeden Gerçekçilerin bu yaklaşımını en iyi ifade eden eleştirmenlerden biri *Revue de Paris*’de⁶⁰ yayınlanan yazısıyla Champfleury olur;

“Baktığım şey, kafama girer, oradan fırçama iner ve gördüğüm şeye dönüşür... İnsan, bir makine olmadığı için, nesnelere makine gibi bakamaz. Romancı seçer, gruplar, dağıtır; dagerotip bunca zahmete girer mi?”⁶¹

Dagerotip döneminde olmasa da, ıslak ve kuru kolodyum dönemlerinde bu “zahmetlerin” çok özel örnekleri Champfleury’i yanıltacak ve Viktorya Döneminin David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron gibi fotoğrafçıları resimsel olana sadık kalmakla birlikte çağdaşlarından ayrılacaklardır.

Fotoğraf ilk olarak 1859 Salonu’nda ama Salon’a bitişik olmakla birlikte ayrı bir alanda sergilenir. Fotoğrafın o günlerdeki konumunu yansıtan çizimlerin de gösterdiği gibi, fotoğraf ne bir “güzel sanat” olarak kabul edilmiş ne de tamamen

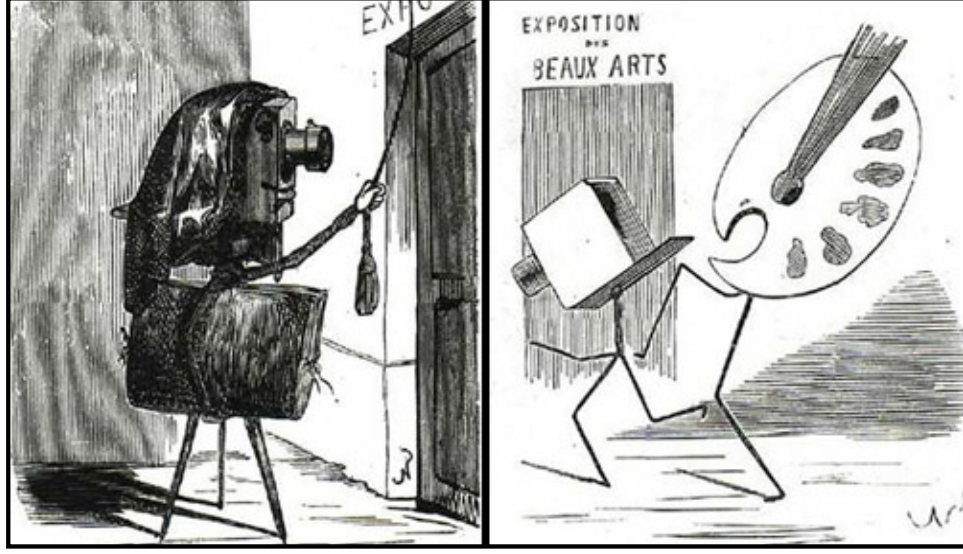
⁵⁸ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007), 69-70.

⁵⁹ *age*, 70.

⁶⁰ *Revue de Paris*, 1829’da Paris’te yayıncılığını Louis Desiré Veron’un yaptığı bir edebiyat dergisi.

⁶¹ *age*, 71.

reddedilmiştir. Fotoğraf bulunuşundan günümüze en çok bu “arada” kalma konumunu koruduğu söylenebilir.⁶²



Bajac’ın da belirttiği gibi, Fransız karikatürist, yazar, portre fotoğrafçısı Nadar fotoğrafın sanat olarak kabul edilebilmesi için en önemli Salon sergilerine kabul edilmesi gerektiğine inanarak mücadele eden fotoğrafçılardan biri olmuştur. *Journal Amusant*’ın sayfalarında bu sorunu birçok kez çizdiği desenlerde işler. Üst tarafta solda yer alan desen “Güzel Sanatlar sergisinde küçük bir yer isteyen fotoğrafı”, sağda yer alan desen ise, “Kendisine çok şey borçlu olduğu fotoğrafa küçücük bir yer vermeyi bile çok gören nankörlüğü”⁶³ betimlemektedir.

⁶² 2004 yılında açılan ve 21.Yüzyıl Türkiye’sinin ilk Modern Sanatlar Müzesi olan İstanbul Modern’de fotoğraf bugün tıpkı 1859 Salonu’ndaki gibi yer almakta ve fotoğraf sergileri sadece Müze’nin alt katındaki ince uzun alanda sergilenmektedir. Fotoğrafta Türkiye’nin bulunduğu, geldiği (ya da hiç gelmediği noktayı) açıklamak için, bu örnek aslında tek başına fazlasıyla yeterli değil midir? (Açıklama bana ait).

⁶³ Bajac, *age*, 100.

3.2. İlk Fotoğraf Akımları, Yeni Uygulamalar ve Feda Kuramı

1850'lerin ortalarından itibaren İngiltere'de gelişen, fotoğrafın resme yaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini savunan *High Art Photography* akımı çevresinde İsveçli Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), İngiliz Henry Peach Robinson (1830-1901) gibi az sayıda ressam bir araya gelerek, ağırlıklı olarak dinsel, tarihsel ve alegorik konulu fotoğraflar üretirler. Birleşik Baskı (*Composite Printing*) adı verilen yöntemle çok sayıda negatif fotomontaj yöntemiyle birleştirilir ve sonuçta tek, büyük fotoğraf elde edilir. Bu fotoğraf, hem boyut hem içerik anlamında "ideal" resmi simgelemektedir.

O.G.Rejlander 1857'de Raffaello'nun "Atina Okulu" freskinden esinlenerek alegorik bir fotoğraf hazırlar. "Hayatın İki Yolu" (*Two Ways of Life*) adlı eser otuz farklı negatifin bir araya getirilmesiyle oluşur. Görüntünün oluşturulma sürecinde bu kadar fazla negatif kullanılmasının sebebi perspektif ve alan derinliği ile ilgili teknik yetersizliklerdir. Bu da filmlerin fotomontaj yöntemiyle birleştirilmelerini zorunlu kılar. "Hayatın İki Yolu" erişkin iki kardeşin hayata atılış hikâyesini "resimsel" bir dille betimler. Ortaya çıkan son fotoğraf ile bu fotoğrafı oluşturan otuz fotoğraf arasında, sadece o fotoğrafın oluşmasına hizmet etmekten başka hiçbir bağ yoktur. Tek tek fotoğrafların hazırlanması süreci ise eskiz çizimlerden, perspektif hesaplamalara kadar çok titiz ve uzun bir ön çalışma ile oluşturulmuştur. Fotoğrafçı en sonunda 30 ayrı fotoğrafı bir araya getirerek fotoğrafı tamamlar.

Henry Peach Robinson ise kimi zaman eleştirmenler tarafından "patchwork"⁶⁴ yapmakla suçlanmıştır. Robinson birden çok negatifin kullanılmasıyla fotoğrafın oluşturan her bir parçanın ruhuna daha derinlemesine yaklaşılabilirdiğini ileri sürerek, fotomontaj tekniğini savunur.

⁶⁴ Parçalı örtü anlamına gelen "patchwork" burada "kolaj" yahut "fotomontaj"ı çağrıştırmak üzere kullanılmış olmalıdır. (Açıklama bana ait).

Bu tekniğin savunucularının ve uygulayıcılarının göz ardı ettiği, tek bir karenin olası gücünün çoklu kareler içinde zayıflatılmış ve hatta yok edilmiş olmasıdır. Parçaları oluşturan kareler bütünden habersiz bir çekimin fragmanlarıdır. Ve tıpkı bir filmin sahneleri gibi çekilir ve ardından da birleştirilirler. Fotoğrafta o dönemde istenen resimsel son güçlü etkiye ulaşmaktır.

Fotoğrafta birleşik baskı (*composite printing*) yöntemi film (sinema) ve oyun (tiyatro) ile karşılaştırıldığında bu farklı disiplinler arasında ilginç yaklaşımlar ve uzaklaşmalara gözlemlenebilir. Sahnelerden ve planlardan oluşan kısa ya da uzun metrajlı bir film tamamlanıp kurgulandığında yönetmenin eseridir. Bir filmi ve benzer şekilde bir oyun okuma provalarından sahnelenmesine kadar metinden/senaryo ve provalardan başlamak üzere pek çok değişken, koşul ve kişinin katılımı ve katkısı ile şekillenir. Sinema filmi de, tiyatro oyunu da bu anlamda bir takım işidir. Ancak bir film bir kere çekilir, bir oyun ise her sahnelenişinde farklıdır.⁶⁵ Filmde farklı planlar ve sahneler yönetmenin gerekli gördüğü sayıda, oyunculuklar ve tüm koşullara yeniden müdahalelerle pek çok tekrarlar (ve uzun sürede) çekilir. Sonunda yönetmenin karar verdiği bir plan ya da sahne o filmin değişmez bir parçası olarak kurgulanır. Kamera, yönetmenin kararları doğrultusunda (bu kararlar çekimler sırasında da değişebilir de, dönüşebilir de) farklı açıları aynı/ayrı kameralardan kaydederek konumunu (ve etkisini) sürekli değiştirir. Yönetmen senaryoyu esas alarak ama sahadaki aktüel çekimler sırasında gerçekleşen bu değişiklikler ve dönüşümlerle istediği görsel anlatım diline ulaşır. Çekimler tamamlandıktan sonra yapılan kurgu ile (seçilen ve elenen sahneler, planlarla) filmin sözü, duygusu senaryoya sadık kalırsa da yeniden şekillenir. Aslında aynı yeniden şekillenme çekimler sırasında da olur. Rejlander ya da Robinson'un *birleşik baskılarında* ise baştan karar verilen ve büyük resme göre hesaplanarak çizilen eskizlere göre kareler ayrı ayrı çekilir ve filmler foto-montaj yöntemi ile birleştirilerek birleşik (tek) baskı gerçekleştirilir. Sinemada oyuncular aynı sahneyi farklılaştırılarak oynasalar da sonuçta yönetmen oyunculukların ve diğer tüm bileşenlerin en iyi olduğu plan veya sahneleri kurguda seçerek filme dönüştürür ve

⁶⁵ Tiyatrodan her oyunla birlikte ayrı bir oyunun sergileniyor olması, fotoğrafta aynı yerde, aynı koşullar sağlandığı koşullarda bile asla aynı fotoğrafın bir daha çekilemeyeceğiyle aslında aynıdır. (Açıklama bana ait).

seyirciler her gösterimde bu tek ve aynı filmi izlerler. Bu fotoğrafta da böyledir; tek bir kare (üstelik zamanın çok çok kısa bir dilimde) çekilir ve izleyiciler her seferinde bu (değişmez) kareyle karşılaşır. Bir tiyatro oyununda ise karşılıklılık anlamında süreç bir sinema filmi ve bir fotoğraf karesinden farklı olarak iki yönlü işlemektedir. Metin, sahne, dekor, oyuncular, ışık, müzik, sahne yerleşimleri değişmez ama oyuncular her seferinde farklı bir oyunculuk ve dolayısıyla oyun sahnelerler. Film ve fotoğrafta ise öznellik önce fotoğrafçı ya da yönetmen tarafından hazırlanır ve sergilendiğinde ya da izlendiğinde tüm farklı okumalar izleyiciler üzerinden gerçekleşir. Filmde de, fotoğrafta da, karşılıklılık tiyatrodaki olduğu gibi çift yönlü değil, tek yönlüdür. Sergilenen ve izlenen öznel görsel dil, her izleyicide kendine ait olanı (duygular, sorular, idealler kısaca hayata dair her şey üzerine) harekete geçirerek kişisel tepki, algı ve yorumların kapısını aralayabildiği ölçüde tetikleyicidir. Tiyatronun bu çoğal(t)ma sürecinde daha şanslı olduğu düşünülürse de, aynı oyunun defalarca oynanmasından kaynaklanabilecek performans ve katılım gücü, ilk oyunlarda daha güçlü olan aurayı zayıflatabilir. Ancak sonuçta tüm karşılıklar hayat kadardır; herkesin (oyuncunun, yönetmenin, ışıkçının, senaryo yazarının, fotoğrafçının) hayatı ne kadar ve nasıl yaşadığına bağlı olarak değişimler gösterir. Tüm ilişkilerin, durumların ve şartların birbirini karşılıklı etkilediği bir dünyada mutlak bir mükemmellikten söz edilemez. Güzellikler de, mükemmellikler de ve hatta eksiklikler de görecelidir, zaman içinde değişir ve dönüşürler. Ancak böylesi bir görecelilik hali bizleri hayata dair zengin kurgulara ulaştırır; bir filmde, bir fotoğraf karesinde, bir şiirde, bir oyunda ya da bir romanda...

Fotoğrafın sanat üzerindeki ilk etkileri, sanatsal varlığının sorgulanmaya başlanması, *Gerçekçi* ve *Doğalcı* sanat akımlarının ortaya çıkışına tarihlenebilir. *Gerçekçi* akımın savunucularından eleştirmen Delécluze, “Doğalcılığın beğenisi, yüksek sanata zarar verir” diyerek halkın ilgisini giderek daha fazla çekmeye başlayan portre modasının ilerlemesindeki en önemli itici gücün; “sanatçıyı hesap yapmaya mahkum eden fotoğrafın ve Dagerotip tekniğinin sanattaki taklit unsuru üzerinde yaklaşık son on senedir yarattığı ölümcül baskıdan”⁶⁶ kaynaklandığını ileri sürer. Delécluze, *Journal des débats*'da Salon sergileri üzerine yayınladığı notlarda, ideal güzellikten yavaş

⁶⁶ age, 71.

yavaş uzaklaşsa da, her fırsatta fotoğrafın doğası gereği sanatsal olandan uzak yanını da vurgulamayı sürdürür.

1855 ile 1857 yılları arasında Londra Fotoğraf Değişim Kulübü (*The Photographic Exchange Club of London*), üyelerinin fotoğraflarından oluşan dört fotoğraf albümü hazırlar. Bu etkinlikler fotoğrafın Gustave Le Gray'in ifade ettiği gibi sanatsal bir etkinlik olarak kabul edilmesi yolunda önemli adımlar olur. 1861-1905 yılları arasında Londra'da faaliyet gösteren ve amatör bir dernek olarak kurulan Fotoğraf Amatörleri Derneği'nin (*Amateur Photographic Association*) amacı üyesi fotoğrafçıların çalışmalarını sergilemek ve yayınlamak kadar, bugüne kadar üretilmiş binlerce negatifi görünür kılmamasını da sağlamaktır.

Bu ve benzeri cemiyetlerin girişimiyle düzenlenen ve sadece fotoğrafa ayrılan sergilerde, fotoğrafın tekniği dışındaki yönlerinin üzerinde de durulmaya başlanır. Cemiyetlerin bültenlerinde yahut dönemin fotoğraf dergilerinde (1850'de İngiltere'de yayınlanan *Photographic Journal* ve 1851'de Fransa'da yayınlanan *La Lumière* gibi) yazılan sergi değerlendirme yazıları fotoğrafla ilgili eleştirel bir söylemin zeminini hazırlamaya başlar.

Eleştirmen Delécluze'ün karşısına çıkan genç eleştirmen Francis Wey'in *La Lumière*'de yayınlanan yazısı⁶⁷, Romantizmin 1840'lı yıllarda Salon eleştirmenlerinin gözde teması olan “feda kuramı”nın izlerini taşımaktadır. Fotoğrafın sanatsal bir etkinlik kapsamında gerekçeli ilk savunması olarak kabul edilen bu yazıda Wey; sanatta gerçekliğin, “doğanın acımasızca ve akılsızca kopya edilmesinde değil, getirilen manevi yorumda” olduğunu ileri sürer. Wey burada Resimselcilik ve Doğalcılık akımlarına da gönderme yaparak, sanatçı-fotoğrafçının doğayı (olanı) aynen kopyalamak yerine bazı ayrıntıları “feda ederek” seçtiği konuyu kendine göre yorumlaması gerektiğini ve aslında bir görüntüye özgü olabilecek “biricikliği” ancak bu kişisel yorumla birlikte oluşabileceğini, ortaya çıkabileceğini de söylemiş olur. Francis Wey resim sanatı ve “feda kuramı” üzerinden yaptığı bu değerlendirmeye birlikte, fotoğrafın salt mekanik bir yeniden üretim aracı oluşuna karşı çıkarak belki de bu mekanikliğin karşısına ilk olarak manevi yani içsel-ruhsal

⁶⁷ Francis Wey, *Du naturalisme dans l'art; de son Principe et de ses conséquences; à propos d'un article de M.Delécluze dans "La Lumière"*, 6 Nisan 1851. (Kaynak: Gisèle Freund: Fotoğraf ve Toplum)

yorumun önemi de konulmaktadır. Wey ünlü makalesinde Freund'un "alaycı" bulduğu üslubuyla, fotoğraf üzerine şu soruyu sorar: "Akademi eleştirmenlerinin ve ressamların gözünde, ilk suçlu, asıl suçlu, büyük suçlu kimdir? Kimdir bu isyankar, modern sanata denge getiren bu acımasız kimdir? Fotoğraf!"⁶⁸

Wey'e göre;

"sanatçıyı sanatçı yapan nitelik, ne sadece desendir, ne renktir, ne de bir suretteki sadakattir, o nitelik, maddeden bağımsız bir kaynağa dayalı, ilahi bir esindir. Ressam, eliyle değil beyniyle ressam olur, araç itaat eder sadece. Fotoğraf, kendisinin altında olan ne varsa hepsini hiçe indirgeyerek sanatı, yeni ilerlemeler yapmaya mecbur bırakır, sanatçıyı doğaya çağırarak sınırsız bir doğurganlık taşıyan bir esin kaynağına yönlendirir."⁶⁹

⁶⁸ Freund, **age**, 71.

⁶⁹ **age**, 71.

3.3. Portre Fotoğrafçılığı (Avrupa)

Fotoğraftan kısa yoldan çok para kazanmak isteyen kişilerin yöneldiği portre fotoğrafçılığı ve bu alanda geliştirilen cihazların yaygın kullanımıyla birlikte fotoğrafın “ucuzlaması”, fotoğrafın sanat dünyasındaki kötü ününü destekler niteliktedir. Portre fotoğrafçılığı 19.Yüzyılın sonuna doğru hızlı bir gelişim gösterir. 1891’de Fransa’da binden fazla fotoğraf stüdyosu vardı ve yarım milyondan fazla kişi fotoğrafçılıkla uğraşmaktaydı.

1852-1853 yıllarında Paris’te fotoğrafçılığın gelişimini özellikle ticari açıdan belirgin bir şekilde etkileyerek bu alanda büyük bir iz bırakan bir kişi ortaya çıktı.”⁷⁰ André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1899) 1850’li yılların ikinci yarısında geliştirdiği ve 1860’ların sonuna kadar yaygın olarak kullanılan *carte-de-visite* adını verdiği yöntemle⁷¹ fotoğrafa artık resimde olduğu gibi yalnızca zenginler ve soyluların değil, sıradan vatandaş da ulaşabilmektedir. Disdéri baskı boyutlarını küçülterek, 6x9cm’e yakın formatta **kartvizit** portreler üretir. Geliştirdiği yöntem ve metal plaka yerine cam negatif kullanarak ürettiği kalıplar sayesinde baskı maliyetleri beşte bir oranına düşer.



⁷⁰ age, 53.

⁷¹ **Carte-de-visite** fotoğraf makinesinin önüne lens yerine dört ya da sekiz bağımsız lensten oluşan farklı bir aparatın yerleştirilmesiyle aynı ya da farklı dört ya da sekiz küçük ebatlı fotoğrafın çekilmesini olanaklı kılan yöntemeye verilen addır.

Disdéri, 1862 yılında yayımladığı *Esthétique de la Photographie* (Fotoğrafın Estetiği) adlı kitabında “iyi” bir fotoğrafı şu temel özelliklerle tanımlar:

1. Hoşa giden bir görünüş (!), 2. Genel Netlik, 3. Gölgelemin, yarı gölgelemin ve aydınlık bölgelerin birbirinden belirgin bir şekilde ayrılması, aydınlık yerlerin parlak olması, 4. Orantılardaki doğallık, 5. Tonlardaki ayrıntılar, 6. Güzellik!⁷²

André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1899)



Erotik Kart



Çıplak



Otoportre⁷³



İsimsiz⁷⁴



Anne ve Çocuklar, 1860lar⁷⁵

⁷² Freund, **age**, 64.

⁷³ “Erotik Kart”, “Çıplak” ve “Otoportre” fotoğrafları için kaynak:

<http://viewfromthewindowatthegrass.blogspot.com/2012/10/andre-adolphe-eugene-disderi.html>

⁷⁴ alvavi.blogspot.com

⁷⁵ www.iphotcentral.com



Tabutta Kömüncüler⁷⁶



77

Freund ilk dönemlerin fotoğraf, fotoğrafçı ve izleyici profillerini şöyle özetler:

Portreyi süsleyen aksesuarlar, fotoğrafa bakan kişinin dikkatini kendine çeker ve temsil edilen kişi arka planda kalır... Fotoğrafi çekilen kişiye de belirli bir duruş dayatılır: sol kol masaya dayalı (bu hareket bir türlü yakamızı bırakmaz), düşüncelere dalmış bir bakış, sağ elde tutulan bir tüy kalem... İşte tüm bunlarla birlikte kişinin kendisi de atölyedeki aksesuarlardan birine dönüşür. Kostümlü ve şişman bir beyefendinin, ayaklarının ucunda duran bir bıçağın önünde kollarını kavuşturarak verdiği etkileyici pozu gördüğümüz zaman bu kişinin Opera'nın baş tenoru olduğunu anlayabiliriz hemen. Ünlü bir kişi bile olsa adı önemli değildir artık. Herkesin bildiği, önce Disdéri'nin ve daha sonra da tüm halkın anladığı haliyle bir *opera şarkıcısı* tipidir o. *Ressamı* temsil etmek için bir şövale ve fırça yeterlidir. Kıvrımlı, kalın bir perde, resim sanatını çağrıştıran bir fon oluşturur. Devlet yöneticisi sol elinde bir parşömen rulosu tutar. Sağ kolunu dayadığı tirabzanın masif işlemeleri, derin düşüncelerini ve taşıdığı sorumluluk duygusunu ifade eder. Fotoğraf stüdyoları böylece tiyatro aksesuarlarının satıldığı bir dükkana dönüşür, tüm toplumsal roller için özel maskeler bulunur... Fotoğrafın büyüğü buyruğu karşısında ("Gülümseyin lütfen!") zaten gerilmiş olan surat, sabit bir gülümsemeye bürünüyordu. Fotoğraflardaki görüntüler, insan yüzü parodilerine dönüşüyordu.⁷⁸

⁷⁶ www.posterlounge.co.uk

⁷⁷ <http://blog.lafototeca.org/2011/06/history-of-photographyandre-disdери.html>

⁷⁸ Freund, *age*, 61.

Disdéri'ye göre; "Modelin görünebileceği en güzel haliyle görünmesi sağlanmalıdır. Sanat ön plana çıkarılmalıdır ve sanat da güzelliği arar."⁷⁹ Şair Lamartine fotoğrafı hiçbir zaman sanat olamayacak kadar tesadüfî, aynı zamanda bir makine aracılığıyla doğayı kopyalayan bir buluş olarak niteler ancak bu fikri Disdéri'nin fotoğraflarının etkisiyle olmasa da, Fransız heykeltıraş ve fotoğrafçı Antoine Samuel Adam-Salomon'un fotoğraflarıyla değişir.

Antoine Samuel Adam- Salomon (1818-1881)



Oto-portre, yak.1860⁸⁰



Charles Garnier'in portresi, yak.1865.⁸²



81

⁷⁹ age, 65.

⁸⁰ en.wikipedia.org

⁸¹ <http://www.swiatobrazu.pl/zdjecie/artykuly/243515/fotografia-na-swiecie-francja-salomon2.jpg>

Lamartine fotoğraf üzerine düşüncelerindeki değişikliği 1859 tarihli konuşmasında şöyle açıklar:

Daha önceleri, suretleri çoğaltarak fotoğrafın saygınlığını zedeleyen, şarlatanlığın etkisinde kaldığımız için fotoğrafı aforoz etmiştik. Ama fotoğraf, fotoğraf sanatçısının eseridir aslında. Adam Salomon'un gün ışığını kullanarak yakaladığı olağanüstü portrelerinin gördükten sonra fotoğrafın sadece bir meslek olduğunu söylemek mümkün değil, fotoğraf bir sanattır; sanattan da ötedir, sanatçının, güneşle birlikte işlediği bir ışık olayıdır.⁸³

Disdéri'nin fotoğraflarında, aynı dönemin önemli portre fotoğrafçısı Nadar'ın portrelerindeki bireysel anlatım olmadığı gibi bu anlatımın arayışı ya da izleri yoktur. Disdéri “güzel” ve “resimsel” olanın peşindedir. Nadar ise adeta o kişinin kişilik özelliklerini göstermek isteyen bir yaklaşımla çeker portrelerini ve bu portrelerde fotoğrafçıya ya da içinde bulunulan dekora ya da döneme değil, fotoğrafı çekilen kişiye dair izler daha çok ve daha derindir. Disdéri, kişilerini yerleştiği ısmarlama dekorlarla oluşturduğu yapay, plastik sahnelerde onları kimliksizleştirir; arka planda kullandığı dekor öğelerinden biri haline getirir.

19.Yüzyılın en önemli portre fotoğrafçılarından Nadar fotoğrafın oluşum sürecini “[fotoğraf için fikir], tamamlanmış biçimde insan beyninden çıkar, doğmasının hemen ardından da bitmiş yapıya dönüşür”⁸⁴ sözleriyle açıklayarak fikre, düşünceye, “o” anı belirleyen tüm öncül ve hazırlık süreçlerine çekim süresinin çok kısa oluşunun ötesinde, içsel karar anının yoğunluğu anlamında önem atfeder.⁸⁵ Price'a göre Nadar burada “teknik ressam ve fotoğrafçı arasındaki ayrımı yıkararak bu iki sanatı birleştirir ve çizim ya da fotoğraf özelliğini el işiyle değil, fikir yaratmayla özdeşleştirir.⁸⁶ Böylece, “bir çalışmaya ‘kavram’ ya da ‘fikir’den çok uygulamanın hakim olduğu yolundaki dile getirilmemiş varsayım”⁸⁷ belki de ilk olarak çürütülmekte, fotoğrafta öznel olanın fotoğraf olanı yapmaya katkısı dile getirilmektedir.

⁸² www.zeno.org

⁸³ **age**, 74.

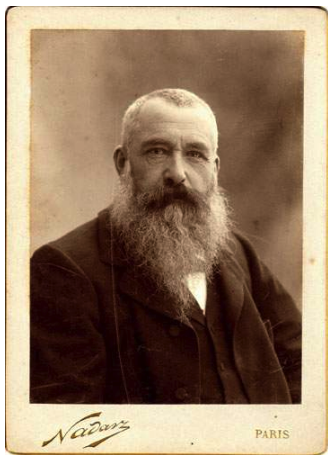
⁸⁴ Mary Price, **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 47.

⁸⁵ Burada söz edilen yoğunluğun Henri Cartier Bresson'un “decisive moment”, olarak tanımladığı karar anına karşılık gelen bir yoğunluk olduğunu düşünebiliriz. (Açıklama bana ait).

⁸⁶ Price, **age**, 48.

⁸⁷ Price, **age**, 50.

Gaspar-Felix Tornachon Nadar (1820-1910)



Claude Monet, 1899⁸⁹



Charles Baudelaire⁹⁰



Sarah Bernhardt⁹¹



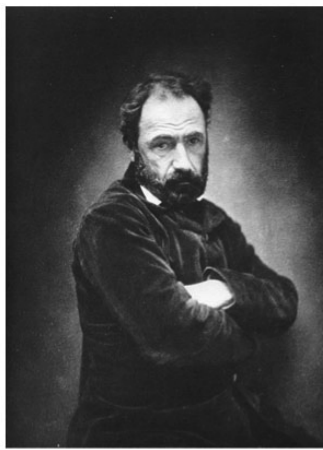
Pierrot⁹²



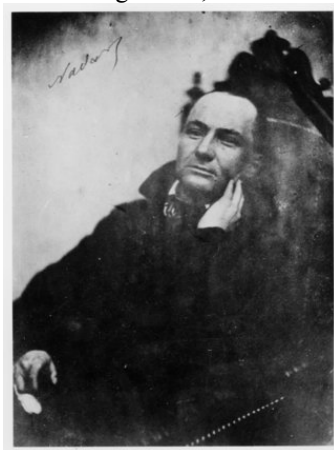
George Sand, 1877⁹³



Alexander Dumas, 1855⁹⁴



Michael Itkoff⁹⁵



Charles Baudelaire⁹⁶

⁸⁸ commons.wikimedia.org

⁸⁹ fr.wikipedia.org

⁹⁰ missrosen.wordpress.com

⁹¹ midnightmunchbunch.blogspot.com

⁹² unrealnature.wordpress.com

⁹³ en.academic.ru

⁹⁴ www.historybyzim.com

3.4. Avrupa ve Amerika’da Farklı(laşan) Yaklaşımlar:

Fotoğraf ilk başta seçkin entelektüellerin ilgilendiği bir alan iken, 1860’lı yıllarla birlikte teknik gelişmelerle ucuzlaması ve çoğaltılabilir olması nedeniyle küçük burjuvanın da ulaşabildiği bir mecra olur. Bu nedenle Baudelaire için fotoğraf, “sanattan bir şey anlamayan ve göz aldatmacasından hoşlanan bir halkın boş heveslerini tatmin etmeye yarayan bir yöntemden başka bir şey değildir.”⁹⁷ Negatif baskıda rötuş tekniğinin yaygınlaşmasıyla birlikte beğeni düzeyinin daha da gerilemeye başladığını söyleyerek, kendi argümanını daha da güçlendirir. Baudelaire fotoğrafı, “asıl yerine dönerek sanata ve sanatçıya hizmet etmelidir, çünkü fotoğraf makinesi bir alettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinelerinin ne de stenografinin edebiyat yaptığı görülmüştür.”⁹⁸ diyerek bir kopyalama cihazı olarak gördüğünü saklamaz. Baudelaire için fotoğraf bir sanayidir ve bir sanayinin sanatla hiçbir ortak paydası olamaz. Baudelaire’e göre, fotoğrafın sanat olabildiği ilk on yıllarda fotoğrafçının da önüne geçen manevi yorumun model aracılığıyla görüntüye aktarılabilmesinin temel nedeni; ışığa duyarlılıkları az olan metal levhalar üzerine görüntünün tespit edilebilmesi için ihtiyaç duyulan uzun poz süreleridir.

Günümüzde ise poz süreleri fotoğrafın ilk yıllarıyla kıyaslanmayacak ölçüde kısalmıştır. Sekiz saatte pozlanan ilk fotoğraftan, saniyenin sekiz binde birine inen süreler içinde ressam Orlik’in sözünü ettiği gibi modellerin ve/veya fotoğrafçıların anın içinde yaşamaları mümkün görünmemektedir. Tabii eğer modellerin ya da fotoğrafçıların anın içinde yaşayabilmelerinin yegane koşulu poz süresinin uzunluğu olarak kabul edilirse! Bugün fotoğrafçı ile modeli arasında tam tersine bir temassızlık olduğu söylenebilir.

⁹⁵ jmcoberg.com

⁹⁶ www.bridgemanartondemand.com

⁹⁷ Freund, *age*, 75.

⁹⁸ *age*, 76.

O zaman günümüz fotoğrafından, bugünkü algımızdan bakarak şu soruya cevap aramamız gerekiyor: Fotoğrafçının modeli ile buluşma anının (adeta) görsel-bilinçsiz bir alanda, görüntülerin saniyelerin fark bile edilemeyecek kısalığında tespit ediliyor olması; içe dokunan, kalıcı izler üretmeyi engelleyen ve çekilen görüntüyü bir kopyaya, tıpkı basıma dönüştüren bir yöntem olmaktan ileri gidemeyecek midir? Bir başka ifadeyle, ilk günlerde uzun poz süreleri “içerden” bakmayı sağlayarak fotoğrafı sanatlaştırabilirken, bugün çok kısa poz süreleri “dışardan” bakmamızın altyapısını oluşturarak, fotoğrafı sanat olmaktan zanaat olmaya mı çekmektedir? Yani fotoğrafın sanat olup olmadığını belirleyen sadece zaman mıdır?

Buradaki temel engel sürenin kısalığı değil, Wey’in belirttiği gibi fotoğrafçının manevi yorumunun eksikliğinde ortaya çıkar. Bu ise bir tek o fotoğrafçıya ait/özel kişisel bir yorumdur: doğru karşılaşma anında fotoğrafçının göz-kalp-ruh olarak modelle buluştuğu andır. Bresson’un deyişiyle fotoğrafçının belirlediği bir karar anıdır.

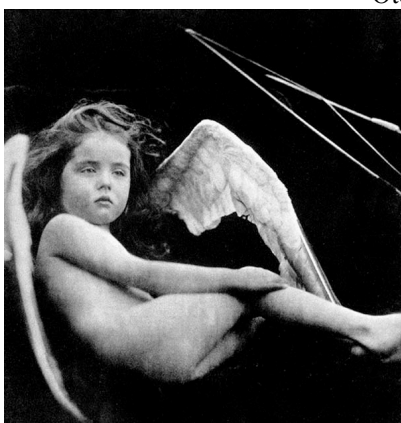
F.Wey’in feda kuramı üzerinden yaptığı değerlendirmelere bir destek de 1853 yılında İngiltere’den Sir Winston’dan gelir. Sir Winston fotoğraf-sanat yaklaşımına engel olmak üzere ısrarla öne sürülen teknik mükemmellik ve beceri anlayışının karşısına netsizlikle birlikte “çağrışımları” da koyar ve över.

Bu övgüyü belki de fotoğrafa 1860’dan sonra 48 yaşında, kocası ve çocuklarının yaş günü hediyesi olarak armağan ettikleri bir fotoğraf makinesiyle, evinin arka bahçesindeki cam tavuk kümesini stüdyoya dönüştürerek başlayan ilk kadın fotoğrafçılardan **Julia Margaret Cameron**’un (1815-1879) fotoğrafçılığına getirilen bir ilk yorum olarak da okunabilir. Fotoğraflarında bilinçli bir tercih olarak uzun poz sürelerini ve netsiz çekimleri tercih eden Cameron bu tercihiyle Resimselcilik akımına dahildir. Modelin hareketsiz duracağı uzun sürenin sağladığı anlatım yoğunluğunu fotoğraflarında zamansız ve mekansız öğelerle yaratan Cameron’un fotoğrafları izleyiciyle bu muğlak, ele geçirilemeyen, tanımlanmayan unsurlar üzerinden buluşur. Cameron’un fotoğraflarında gerçekte ideal şiirsel bir üslupla bir araya gelir ve fotoğrafları bu yaklaşımlarıyla dönemin klasik peyzajlarından ya da portrelerinden kompozisyon ve anlatım gücü olarak ayrılır. Bu açıdan bakıldığında Cameron resimsel üsluba bağlı kalmakla birlikte, öznel, kendine ait üslubunu geliştirmiş ve bunu işlerine yansıtmiş bir fotoğrafçıdır.

Julia Margaret Cameron (1815-1879)



Oto portre, 1870'ler.⁹⁹



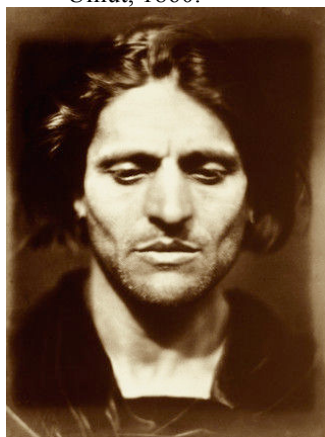
100



Umut, 1860.¹⁰¹



Esme Howard, 1869¹⁰²



103



⁹⁹ <http://chelseablackburngoestoafrika.blogspot.com/2011/05/julia-margaret-cameron.html>

¹⁰⁰ www.arsivfotoritm.com

¹⁰¹ <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/669122>

¹⁰² <http://www.flickr.com/photos/tornasolados/5829291537/>

Gül Bahçesinin Kızları, 1868.¹⁰⁶Bahçivanın Kızı, 1867¹⁰⁷

Cameron, kullandığı teknikle (yumuşatma, netsizlik, soluk, uçuk sepya tonlamalar gibi) modellerini zamansız ve mekânsız bir dünya içine yerleştirir ve onlara ruhani “yüce” bir kimlik atfeder. Price’ın ifadesiyle “Cameron’un en iyi portreleri yoğun olarak tekil, sıradan dünyadan yalıtılmıştır.”¹⁰⁸ Böylesi bir yüceltmenin tüm insanlık ailesine mal edilerek bir okuma yapılması da mümkündür ancak Steichen’in 1955’de düzenlediği “İnsanlık Ailesi” adlı sergisiyle karşılaştığımızda Cameron’un hümanizminin çok daha kişisel bir boyutunun olduğu görülür. Steichen’in projesi, ortak bir insanlık durumunu 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.”¹⁰⁹ Cameron’un modelleri ve fotoğrafları üzerinden tüm insanlığa seslenmek gibi bir düşüncesi yoktur. Tam tersine onun modelleri yakın çevresi, ailesi ve arkadaşlarıdır. Cameron’u 48 yaşında fotoğrafla uğraşmaya iten temelde “güzel” in arayışı olur. Bu

¹⁰³ <http://www.sacredfamiliar.com/2011/08/julia-margaret-cameron.html>

¹⁰⁴ <http://www.victoriaspast.com/JuliaMCameron/juliacameron.htm>

¹⁰⁵ <http://www.sacredfamiliar.com/2011/08/julia-margaret-cameron.html>

¹⁰⁶ <http://www.victoriaspast.com/JuliaMCameron/juliacameron.htm>

¹⁰⁷ <http://www.victoriaspast.com/JuliaMCameron/juliacameron.htm>

¹⁰⁸ Price, *age*, 134.

¹⁰⁹ Sontag, *age*, 39.

yaklaşımı ile Cameron kendi dönemindeki fotoğrafçılardan da ayrılır. Fotoğraflarında resimsel öğeler ağır basmakla birlikte, fotoğraflarının kurgusu, kullandığı mekan(sızlık), kostümler ve teknikle Cameron, kendi döneminin fotoğrafçıları arasında kişisel bir görsel dili ile fark yaratmış bir fotoğrafçıdır.

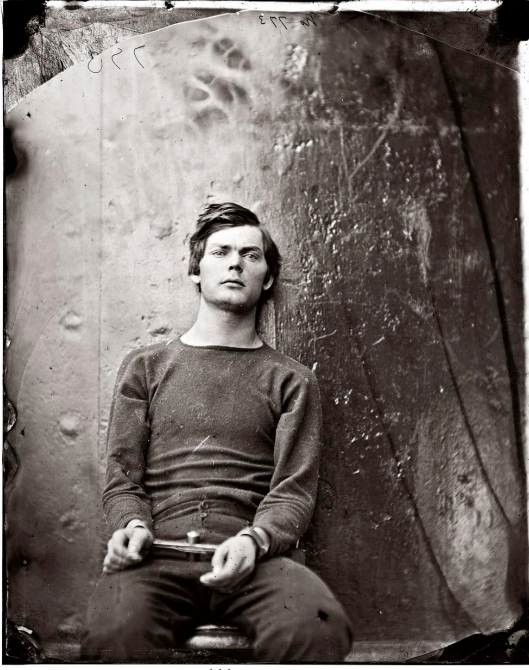
Aynı dönemlerde Okyanusun öte yanında Amerikan İç Savaşını (1861-1865) fotojurnalizmin kurucusu olarak kabul edilen Matthew Brady ve Timothy O'Sullivan ile birlikte fotoğraflayan İskoç asıllı fotoğrafçı **Alexander Gardner** (1821-1882) daha çok Abraham Lincoln portreleri ve Lincoln suikastçılarının infazları öncesi çektiği portreleriyle bilinir.

Alexander Gardner (1821-1882)

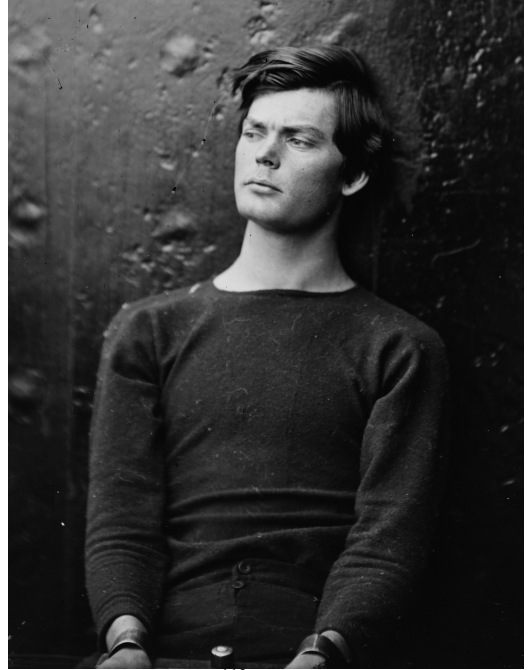


Abraham Lincoln¹¹⁰

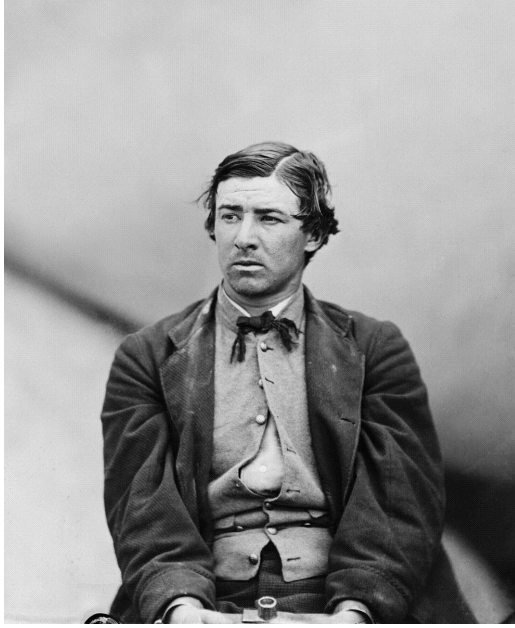
¹¹⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Lincoln_O-74_by_A_Gardner,_1863.jpg



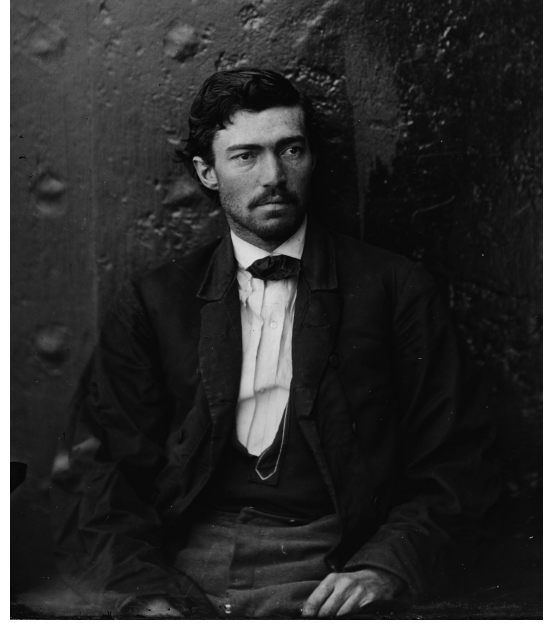
Lewis Payne, 1865.¹¹¹



Lewis Payne, 1865.¹¹²



David Herold¹¹³



Samuel Arnold, 1865¹¹⁴

Alexander Gardner Lewis Payne ve David Herold'u infazlarından hemen önce hücrelerinde fotoğraflamıştır. Barthes'a göre bu fotoğraftaki "*punctum* şudur: *O ölecek. Bu olacak ile bu vardı*'yı aynı anda okuyorum. Ucunda ölüm olan geçmişi

¹¹¹ picsbox.biz

¹¹² <http://ohkrapp.wordpress.com/2009/05/05/il-est-mort-et-il-va-mourir/>

¹¹³ www.leninimports

¹¹⁴ <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=34101>

(geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü anlatıyor. Beni *delen* şey bu eşdeğerliliğin keşfidir.”¹¹⁵

Her iki fotoğrafta da görüntünün “şimdi ve buradalığı” reddedilemeyecek bir gerçeklik olarak anın içinde saklıdır. Bu fotoğraflarda A.Gardner’ın, E.Atget’in Paris fotoğraflarına benzer bir sezgisel kurgu ile “gerçekliğin üzerindeki haleyi emip çıkararak”¹¹⁶ ve görüntüdeki aktörün maskesini indiren kişisel belgeselci bir yaklaşım söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Fotoğrafın Flâneur’u: Eugène Atget (1857-1927)



Au Tambour, 63 quai de la Tournelle, 1908.¹¹⁷

Paris’i 1898 ile 1927 yılları arasında neredeyse sokak sokak, göz ardı edilesi mekanları, ayrıntıları ve insanları üzerinden fotoğraflayan Atget, anti-sistemantik yaklaşımıyla, Charles Marville’in sistemantik ve propagandist Paris görüntülerinden ayrılırken, Weegee’ye yaklaşır. Atget, Paris’in fahişelerini, şehri güzel göstermeyen unsurlarını, döküntü evlerdeki süslemelerini, vitrinlerini çekerken; kendi ait Paris envanterini güzellemelerden uzak, fotojenik olmayan görüntüler üzerinden kurgular. Atget’in fotoğraf dilini okumaya başladığımızda, Nietzsche’nin “*bir şeyi güzel halde tecrübe etmek, onu mecburen yanlış yaşamak demektir.*” düşüncesine yakınlaşırız.

¹¹⁵ Barthes, *age*, 114.

¹¹⁶ Benjamin, *age*, 24.

¹¹⁷ http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget_drum_full.html

Atget'in gerek portre geleneğın ve gerekse resimsel sanatsallığa bir tepki olarak benimsediğı; estetik arılık, mükemmellik ve Charles Marville gibi anıtsallıktan uzak, gündelik hayatı kusurları ve eksikleriyle işleyen yaklaşımı fotoğraf tarihinde bir başka "öznelleşme" adımları olarak okunabilir. Bu yaklaşım özellikle 20.Yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafçıların gerek Avrupa'da, gerek Amerika'da önemli ölçüde benimsemeye başladıkları bir yaklaşım olmuş ve fotoğrafta kişiselleşmenin öne çıktığı bir döneme girilmiştir.



La Vilette, rue Asselin, 1921.¹¹⁸



Fransız Vitriini, Gobelins Bulvarı, 1925.¹¹⁹



Paris, Asselin Bulvarı, 1924-25.¹²⁰



Erkek Kıyafetleri, 1925.¹²¹

¹¹⁸ <http://blog.ricecracker.net/tag/eugene-atget/>

¹¹⁹ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Eug%C3%A8ne_Atget_%28French_Storefront%2C_avenue_des_Gobelins_-_Google_Art_Project.jpg

¹²⁰ <http://www.artfinding.com/Auction/Eugene-Atget-Paris-Rue-Asselin-1924-25-to/19695.html>

¹²¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget,_Men's_Fashions,_1925.jpg

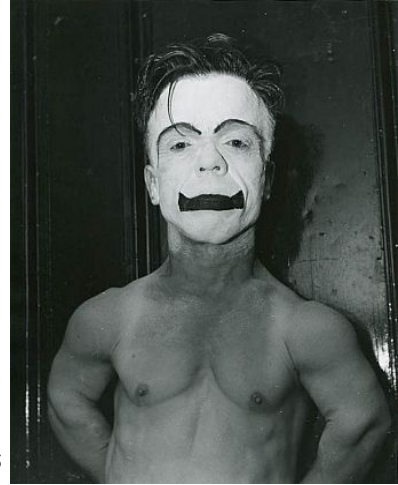
İlk dönemlerin ardından, fotoğraf, Susan Sontag'ın belirttiği gibi,

Orta sınıf aylağının (flâneur)¹²² 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.¹²³

Flâneur'un asıl ilgisini çeken, **Charles Marville** gibi şehrin resmi gerçekleri değil, karanlık ve çirkin köşeleri, ihmal edilmiş insanlarıdır. Baudelaire'in *flâneur*'lerine, Atget'in Paris sokaklarında, **Brassaï**'nin yalnız Paris gecelerinde, Danimarkalı göçmen fotoğrafçı Amerikalı **Jacob Riis**'in 1880'li yıllarda çektiği ve New York'taki sefaleti gözler önüne seren belgesel fotoğraflarıyla 1890'da hazırladığı albümü "*How The Other Half is Living?*" (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?) ve daha sonraki dönemlerde **Weegee**'nin, Sontag'ın ifadesiyle New York'u "bir felaketler tiyatrosu olarak" fotoğrafladığı *Naked City*'de (Çıplak Şehir)" rastlarız.¹²⁴



125



126

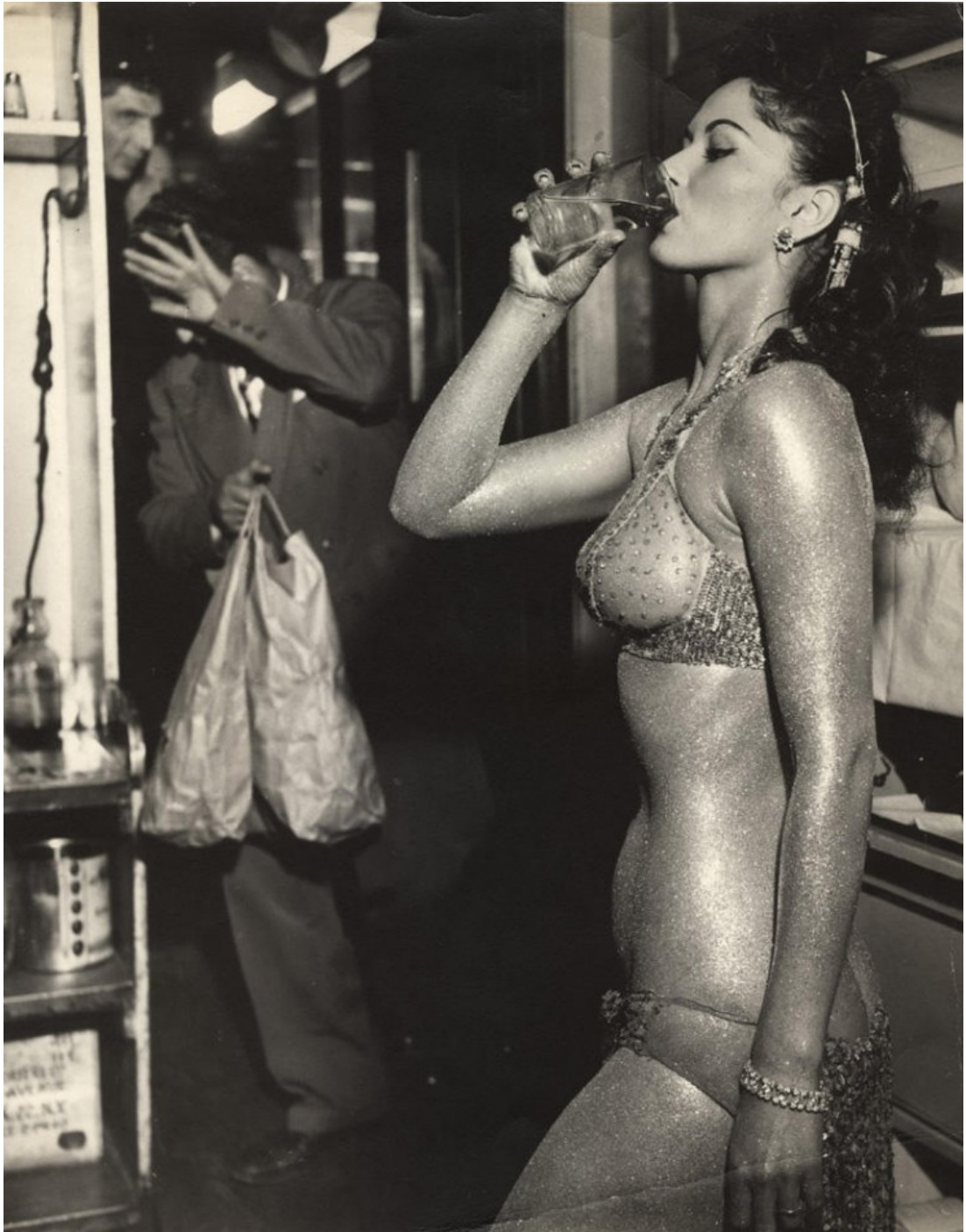
¹²² Sartre'a göre Baudelaire'in kalabalıklara arasından seçtiği başkalarıyla ilişkisi, "kendini keşfetmek, kendini sonsuz başkalık içinde yakalamak" içindir. Flâneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşları olur.... Flâneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir... [*Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire*, Dizi Editörü: Ali Artun, Çeviri: Ali Berktaş, Sanathayat 1, İletişim Yayınları, 5.Baskı 2009, İstanbul]

¹²³ Sontag, *age*, 67.

¹²⁴ Riis'in 1880'lerin sonunda fotoğrafladığı New York'taki Mulberry Bend Mahallesi, sonradan dönemin eyalet valisi Theodore Roosevelt'in emriyle yıkılır ve bu mahallenin sakinleri yeni konutlara yerleştirilirken, aynı derecede ürkütücü koşullara sahip diğer kenar mahalleler olduğu gibi bırakılmıştır.

¹²⁵ <http://tsutpen.blogspot.com/2010/09/this-weeks-weegee-76.html>

¹²⁶ <http://www.manafinearts.com/the-mana-log/2012/01/>



Altın Boyalı Striptizci, Hollywood.¹²⁷

¹²⁷ <http://www.pasunautre.com/2011/09/06/books-naked-hollywood-weegee-in-los-angeles/>

Jacob Riis (1849-1914)



128



129



130

¹²⁸ <http://459fall111.wikispaces.com/Jacob+Riis>

¹²⁹ <http://photoghistory.blogspot.com/>

¹³⁰ “İkinci Yarı Nasıl Yaşıyor?” projesinden,
http://www.propofs.com/flashcards/story.php?title=photography-final_2

Amerikalı sosyolog ve fotoğrafçı **Lewis Hine**'in bir sosyal reform aracı olarak gördüğü fotoğraf makinesiyle, Uluslararası Çocuk İşçiler Komitesi'nin resmi fotoğrafçısı olarak çektiği çocuk işçilerin fotoğrafları milletvekillerini etkilemiş ve bu fotoğraflar sayesinde çocuk emeği yasadışı ilan edilmiştir.

Sontag'a göre Lewis Hine'in fotoğrafları, "burjuva hayatının ön cephesinin ardına gizlenmiş gayri-resmi gerçekliğin bir parçasıdır."¹³¹

Lewis Hine (1874-1940)



132



133

Jacob Riis ve **Lewis Hine** belgesel fotoğraflarında değişimin "gerçekliği" ve kaçınılmazlığından hareketle fotoğrafı daha yanlış bir konuma getirirken, kompozisyonlarıyla güzellik idealini bütünüyle göz ardı etmedikleri görülür. Ancak yine de, **Paul Strand** ile birlikte başlayan Modernist dönem fotoğrafçılarının militanca savundukları estetik aralık anlayışından, Atget ya da Weegee kadar olmasa da uzaktırlar. Modernistler, yeni bir görme biçimi olarak kusursuz bir güzellik ideali peşindedir. Bu idealin en hararetli savunucularından August Sander¹³⁴, Edward

¹³¹ Sontag, **age**, 68.

¹³² Çocukların Paris'i, 1918,

http://www.pixelcreation.fr/nc/galerie/voir/lewis_hine/lewis_hine/10_lewis_hine/

¹³³ Addie Card, North Pormal Pamuk Fabrikasında İp Eğirici,

<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=28033>

¹³⁴ Alman fotoğrafçı August Sander'in 1925-1927 yılları arasında çektiği ve "People of The 20th. Century" (20.yüzyılın İnsanları) olarak adlandırdığı, çiftçiden, tüccara, sanatçıdan, farklı meslek insanlarına uzanan bir kapsamda Alman toplumunu fotoğrafladığı, 30.000'i Nazi'ler tarafından yok edilen, yaklaşık 40.000 negatiflik bir tür katalogdur.

Weston, Ansel Adams, gibi fotoğrafçılar ise yeni görme standartları koydukları iddiasındaydılar.

Paul Strand (1890-1976)



Kör, 1916.¹³⁵



¹³⁶



¹³⁷

August Sander (1876-1964)



Genç Çiftçiler, Westerwald, 1914.¹³⁸



Genç Çiftçi Kız, 1930¹³⁹

Kendi döneminin bir anlamda estetik-gerçekçi fotoğraf anlayışından da, kendinden sonraki kuşakların estetik aralık anlayışından da bilinen, alışılmış görme biçimi kalıplarını kırdığı için ayrılan ve yarattığı bu kırılmanın neden olduğu aykırı görme alışkanlığıyla 20. ve 21.yüzyıl fotoğrafçılığını da etkilemiş olan Yahudi asıllı bir

¹³⁵ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.334>

¹³⁶ <http://cetanu.wordpress.com/2010/12/26/paul-strand-1890-1976/>

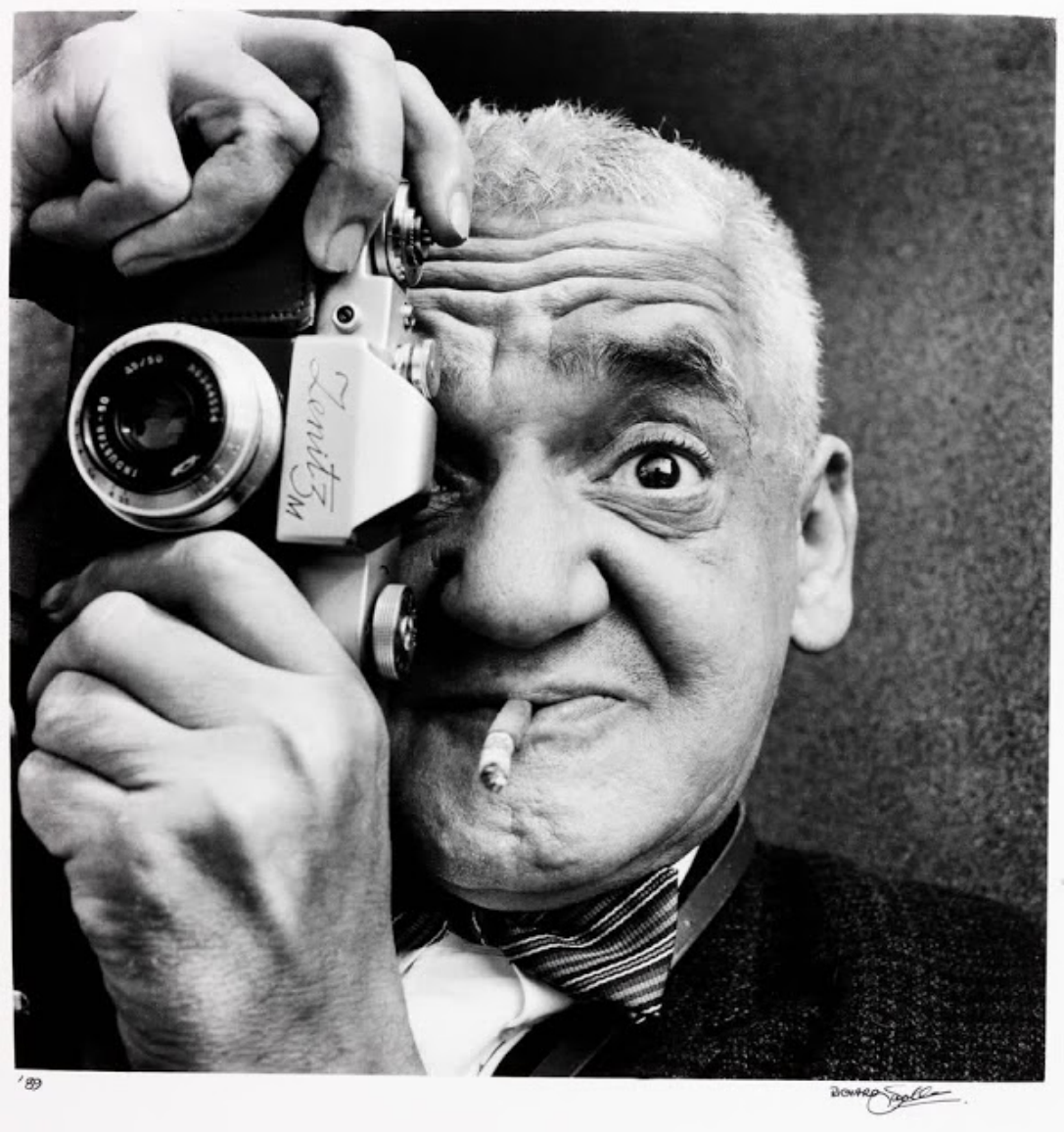
¹³⁷ <http://www.viaggiefotografia.net/2010/12/paul-strand/>

¹³⁸ 20. Yüzyılın İnsanları projesinden, http://www.thegreatleapsideways.com/?attachment_id=2739

¹³⁹ 20. Yüzyılın İnsanları projesinden <http://www.thegreatleapsideways.com/?p=2735>

diğer göçmen fotoğrafçı da, Avusturya doğumlu, ABD’li fotoğrafçı ve foto-muhabiri Arthur Fellig ya da bilinen adıyla **Weegee**’dir. 1938’de New York’ta foto-muhabiri olarak çalışan tek fotoğrafçı olan Weegee’nin kendine özgü bir gerçeklik yaklaşımı ile gece klüplerinde kentin eğlence hayatını, suçu, cinayetleri, ölümü görüntülediği fotoğraflarında, Baudelaire’vari çağdaş bir flâneur’un izini sürmek mümkündür. Weegee de şehrin karanlık, tekinsiz “öteki” yüzünde çalışmaktadır ve çekimlerindeki yaklaşımı onu kendinden önceki fotoğrafçıların belgeselci yaklaşımlarından önemli ölçüde ayırır.

Weegee (1899-1968)



Otoportre



Marilyn Monroe¹⁴⁰



Coney Adası,Plaj, 1940¹⁴¹

¹⁴⁰ <http://chroniclesoftimes.com/book-review-weegees-new-york/>

¹⁴¹ <http://aphelis.net/coney-island-beach-weegee-1940/>



142



143

¹⁴² <http://pauelledge.com/2012/06/we-recommend-a-field-trip/weege-2/>

¹⁴³ <http://www.amber-online.com/exhibitions/weege-collection/exhibits/039>



Havuzda, Soyunma Odasında Şapkalar, Mulberry Caddesi, (“Öldürmek Benim İşim” sergisinden) yak. 1943.¹⁴⁴



Yaz, 1937.¹⁴⁵

¹⁴⁴ <http://www.icp.org/museum/exhibitions/weegee-murder-my-business>

¹⁴⁵ <http://chroniclesoftimes.com/book-review-weegees-new-york/>

Fotoğrafın ilk dönemlerinde yalnızca ve özellikle ışığın mükemmel kullanımı üzerinden sanat mertebesine çıkarılması çabaları şaşırtıcı değildir çünkü o dönemlerde fotoğrafçının ve fotoğraf yapmanın yegane *fırçası* ışıktır. Önemli olan fotoğrafı “resimsel” olana yakınlıktır, resimsel unsurlarla bezeyerek sanat alanında bir yer edinebilmesini sağlamaktır. 19.Yüzyılın baskın estetiği olan Resimselcilik akımı içinde yumuşak netlikler, genel peyzajlar fırça yerine kullanılan makine ve objektif aracılığıyla elde ediliyordu. Resimselciler istenmeyen ayrıntıları ortadan kaldırarak ideal görüntüye ulaşmak için farklı yöntemler kullandılar. Resimsel ekolde geçerli olan negatife fırça, boya, bıçak, tutkal, zımpara kağıdı vb. malzemelerle müdahale edilmesiydi. Edward Steichen, Gertrude Käsebier ve Alfred Stieglitz bu yaklaşımla pek çok fotoğraf ürettiler.

Resimselciliği izleyen, 20.Yüzyıl başında Paul Strand’la başlayan Modern Fotoğraf, Doğrudan Fotoğraf (*Straight Photography*) ve Yeni-Nesnellik (*New-Objectivity*) akımlarında “mükemmel ayrıntı estetiğinin” peşinde olmuşlar, fotoğrafçılar yaratıcılığın fotoğraf çekildiği anda bittiğini savunmuşlardır. Kusursuz bir güzellik idealini yeni bir görme biçimi olarak öneren Modernistler (Edward Weston, Imogen Cunningham, Ansel Adams, August Sander vd.) yeni, yüksek bir görme standardı koyduklarını/getirdiklerini iddia etmişlerdir.

John Szarkowski’nin de ifade ettiği gibi, fotoğraf resimden ödünç aldığı mirası yavaş yavaş iade ediyor, kendi yöntem ve yeteneklerini kullanarak geleneğini inşa etmeye başlıyordu.

1920 ve 30’lu yıllarda Avrupa’da önde olan akımın adı farklıdır: *Street Photography*. Bu dönemde belgesel kökenli şipşakçı gerçekçiler arasında; Henri-Cartier Bresson, Ilse Bing, Robert Doisneau, George Brassai, Andre Kertész çalışmalarıyla ön plana çıkarlar. Kişisel-belgeselciden çok sosyal-belgeselci olarak adlandırılacak bu dönem fotoğrafçıları için kompozisyondaki toplam bütünlük fikri önemlidir ve bu nedenle negatiftin kesilmeden, tam kadraj olarak basılması gerektiğini savunurlar.

Aynı yıllarda Amerika’da durum daha farklıdır. Avrupa fotoğrafı güzel olanın, mükemmel olanın peşinden giderken Amerika’da fotoğrafta “mükemmel ayrıntı estetiği” önde değildir. Sontag’ın da belirttiği gibi, “çekilen fotoğraflarda yalnızca

hayranlık duyulması gereken şeylerin belirtilmesi değil, aynı zamanda yüzleşmeye, kederlenmeye ve düzeltilmeye ihtiyaç duyulan şeylerin ortaya konması hedeflenmiştir.”¹⁴⁶ Batı yakasındaki yaklaşım daha farklıdır. Alman fotoğrafçı August Sander’in 1911’de başladığı ünlü projesi, Almanları anlatan bir tür katalog olan 20.Yüzyılın İnsanları’nda (*People of the 20th. Century*) yaptığı gibi toplumun her kesiminden insanların soylulaştırılarak farksızlaştırılması yaklaşımının Edward Steichen’in 1955’de düzenlediği İnsanlık Ailesi (*Family of Man*) sergisi dışında, benimsenmediği söylenebilir. Amerika’da fotoğraf August Sander’in fotoğrafları kadar mesafeli ve tarafsız değildir. August Sander’in arketip fotoğrafları toplumsal yapıyı; bürokratlar, sanayiciler, köylüler, uşaklar, aktörler, katipler, fabrika işçileri gibi numuneler üzerinden sayısız toplumsal tiplere bölerek anlatıyordu. Bu fotoğraflardaki temsilciler doğrudan kameraya bakıyorlardı, ancak bakışları nötrdü, kendilerini kimlikleri, işleri ile ilgili asla ele vermiyorlardı. Sander bu eklektik üslubu ile çekilen ve izleyenle arasına kapanması neredeyse imkansız bir mesafe koyuyor, kalın bir duvar örüyordu. Seçtiği, kurguladığı toplumsal numuneler bir anlamda steril daha çok da maskeli gibidirler. Sander’in yansızlığına ve soyutlamalarına ne Danimarka asıllı Amerikalı fotoğrafçı Jacob Riis’in 1880’li yıllarda çektiği ve New York’taki sefaleti belgelediği “İkinci Yarı Nasıl Yaşıyor?” (*How The Other Half is Living?*) albümünde, ne Amerikalı sosyolog ve fotoğrafçı Lewis Hine’in (1874-1940) bir sosyal reform aracı olarak kullandığı fotoğraf makinesiyle, Uluslararası Çocuk İşçiler Komitesi’nin resmi fotoğrafçısı olarak çektiği çocuk işçiler fotoğraflarında ve ne de Robert Frank’ın ilk olarak 1958’de yayımlanan ve Frank’ın öznel üslubunun önemli bir yansıması olan Amerikalılar (*Americans*) serisinde rastlarız.

¹⁴⁶ Sontag, *age*, 77.

Robert Frank (d.1924)



Asansör, Miami Beach, 1955



Tramvay, New Orleans, 1955 (Amerikalılar serisinden)¹⁴⁷

¹⁴⁷ <http://blog.ricecracker.net/tag/robert-frank/>

Doğrudan Fotoğraf (*Straight Photography*) ve Sokak Fotoğrafı (*Street Photography*) akımlarında kusursuz kompozisyon, idealleştirilmiş, soylulaştırılmış görüntülerin hakim olduğu objektif estetik anlayışı, 1950 sonrasında yerini netsiz (*out-of-focus*), grenli ve klasik kompozisyon kurallarının dışına çıkılan sübjektif estetik anlayışına bırakır. Bu aslında fotoğrafta kişisel olanın arayışıdır.

İdealleştirme ve mükemmeli yakalama arzusu yaşanan iki Dünya Savaşı ile ciddi biçimde yara alır ve savaşlar süresince yaşananların ardından bu neredeyse kutsal kabul edilen mükemmellik anlayışından uzaklaşılır. Dünya artık kimse için “kusursuz”, “eksiksiz” ya da “ideal” bir coğrafya değildir. Tam tersine kusurlu, adaletsiz, ayrımcı bir yerdir. Böyle bir düzen içinde tarafsızlık diye bir seçenek yoktur.



Los Angeles, 1956, Robert Frank.¹⁴⁸



London, 1952-52, Robert Frank.¹⁴⁹

Weegee'nin bir polis foto muhabiri olarak New York sokaklarında çektiği kareler, Lisette Model'in kibar fahişeleri, Diane Arbus'un çıplaklar kampı ya da sirk çalışanları fotoğrafları, Walker Evans'ın pardösüsünün altına gizlediği fotoğraf makinesiyle New York metrosunda çektiği “*Passengers*” (Yolcular) serisi kusursuz

¹⁴⁸ <http://blog.ricecracker.net/tag/robert-frank/>

¹⁴⁹ <http://blog.ricecracker.net/tag/robert-frank/>

olma arayışı ve arzusundan çok; kıyıda köşede kalmış, el değmemiş okumaları (duygular, düşünceler, sorular...) bölerek bir çok ayrıntıya dokunabilme talebiyle aslında bir anlamda büyük bir gözaltının fotoğraflarıdır. Fotoğrafçının eğer becerebilirse ruh verdiği şey işte tam da budur; kral'ın çıplak olduğu, sahteliklerin temizlenip, maskelerin düşürüldüğü, başka/yeni/farklı gerçekliklerin de açığa çıkarıldığı zamanlardır. Bu eylemin sonunda fotoğrafçının dünyaya ifşa ettiği ise aslında kendi suretidir.



Yolcular, New York, 1938-41, Walker Evans.¹⁵⁰



Yolcular, New York, 1938-41, Walker Evans.

¹⁵⁰ <http://leclownlyrique.wordpress.com/2011/03/21/walker-evans/>

3.5. 1950'ler ve Fotoğrafta Öznelleşme Sürecinin Başlaması

Fotoğrafçıların kendi süreçlerini, yaşadıklarını da sorgulamaya başladıkları, bu sorgulamayı yaptıkları işler üzerinden yürütmeleri ve hayata geçirmeleriyle birlikte fotoğrafta “öznel” olan devreye girmeye başlar. Hayatın sadece güzelliklerden, güzel, mükemmel görüntülerden ibaret olmadığı bilgisi akıl karışıklıklarını ve soruları çoğaltır. Dolayısıyla, mükemmel ışık ve mükemmel kompozisyon kurgusu önemli sayıda fotoğrafçı için Avrupa’da da, Amerika’da da (Christer Strömholm, Ed Van Der Elsen, Weegee, Lisette Model, Diane Arbus, Lee Freidlander, Garry Winogrand, Robert Frank, William Klein, Anders Petersen, Nan Goldin, Daido Moriyama, Antoine d’Agata, Alex Majoli vd.) geri plana itilir. Ama bunun için yaklaşık bir yüzyıl, 1950’leri ve hatta 60’ları beklemek gerekmiştir.

19.Yüzyıl ortalarında hem sanatçıları hem de eleştirmenleri rahatsız eden, hayal ya da imgelemin mekanik bir yöntemle bir anda “bitmiş bir yapıta” dönüştürülmesi midir? Fotoğrafın ilk yıllarında (hatta belki bugün bile!) sanatçılar ve eleştirmenler için bu süreçsizlik görüntü içinde derinleşebilmenin, o görüntünün bir parçası olabilmeyen önündeki en önemli (belki de tek) engel olarak algılanmıştır. Fotoğrafçı modeli ya da manzarasının önünde ressam gibi uzun saatler geçirerek görüntünün ruhuna nüfuz edememekte, gelip geçici, anlık; hatta bilinçsiz denilebilecek içgüdüsel bir tepki ile deklanşöre basmakta ve görüntü böylece oluşmaktadır.

Barthes’a göre fotoğraf “geleceksizdir” ve bu “onun pathos’u yani melankolisidir.”¹⁵¹ Fotoğraf kısadır, sinema ise uzatılmıştır; bu yüzden de hiçbir zaman melankolik değildir ama yaşam gibi normaldir.

Fotoğrafın fotoğrafçı için bir öncesi, ön kurgusu vardır ama sonrası bir tek izleyicinin imgeleminde çoğalabilir yahut unutulur çünkü o görüntüyü diğerlerinden ayırt edecek tetikleyici bir işaret ya yoktur ya da izleyiciye geçmemiştir. Bir başka

¹⁵¹ Barthes, *age*, 108.

izleyici için bir ayrışma ya da farklılık söz konusuysa bu, o izleyiciyi yapan dün ve bugünde saklıdır. Bu ise Benjamin'in aurasının fotoğrafçı tarafından değil ama izleyici tarafından bir anlamda yeniden inşasıdır. Görüntü ancak bu tip tetiklenmeler, bu tip yeniden karşılaşmalar ve buluşmalar gerçekleştiğinde çoğalabilir.

Daha önce de değinildiği gibi, sanatı resimle, yaratıcılığı ise Tanrı ile sınırlandırarak tarif eden soylular ve kilise çevresinin yaklaşımının oluşturduğu katı geleneğin devamında, 19.Yüzyılda önemli dönüşümler yaşanmış olmakla birlikte, fotoğrafın sanat tarihi içinde ayrı bir sanat disiplini olarak kendine yer bulabilmesi, fotoğrafın kısacık bir an bile olsa aurasının olduğunun düşünülmesi ve/ya kabul edilmesi uzun yıllar alacaktır.

Fotoğraf tarihini ilk dönemlerdeki farklı eğilimleri ve daha sonraki yeni yaklaşımları hesaba katmaksızın değerlendirmek bu tarihi eksik bırakacaktır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı ya da olup olamayacağı meselesi gelenekselleşmiş hatta klişeleşmiş yaklaşımlardan uzaklaşarak alternatif yaklaşımları da değerlendirerek yeniden kurgulanabilir ve kurgulanmalıdır. Farklılıklar; gruplaştırılmadan, güncel akımlar, eğilimler ve yaklaşımlar etrafında biraraya getirme çabalarına girişilmeden oluşturulabilecek alternatif kurgu(lar), fotoğrafçıların ve işlerinin kendi öznelliklerinden (içinde yaşanan tarih, toplumsal, sosyal, kültürel, ekonomik şartlar göz önünde bulundurularak) yola çıkarak oluşturulabilir. Bu, fotoğraf(ta) olanın salt tek katmalı *objektif kayıtlar* olarak değil, aynı zamanda çok katmanlı *kişisel belgeseller* olarak da okunabilmesinin yolunu açarak, farklı görsel okuma önerilerinin ortaya konulabileceği yaklaşımları mümkün kılacaktır.

Fotoğrafın “şimdi ve burada”lığı çekim süresinin uzunluğu ya da kısalığında değil, çekildiği anın yoğunluğundadır. Çeken (fotoğrafçı)-çekilen (model) ve zaman arasındaki ilişki yatay değil dikeydir. Belirleyici olan fotoğrafçının “o” anı nasıl kullandığıdır. “O” an fotoğrafçı için gizli bir bölmenin kapağı açılır ve Ben'e ait görünmezler bir bir görünürlüğe kavuşarak görüntü düzlemine yansır.

Roland Barthes'in ifadesiyle, “Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kere olmuştur. Varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olanı

yineler fotoğraf.”¹⁵² Optik görüntülerin yaratıcıları zihinsel görüntülerdir. Zihinsel görüntüler optik görüntülerin statikliğini taşımazlar ve tespit edildiklerinde her fotoğrafçı ve kareyle farklı bir gerçekliğin yansıması olurlar. Görüntü tespit edildiği anda bir gerçeklik ve ölümdür. Barthes’in “*punctum*” diye adlandırdığı ölümlerin dönüşüdür. *Punctum* “delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer *noktadır*.”[...] *Punctum*, ilk ögeyi yani *studium*’u bozar. *Studium*, “insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir. [...] Bir fotoğrafın *punctum*’u beni delen (ama aynı zamanda da beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır.”[...] Fotoğrafın kendine ait “biricik” dünyasına *studium* gibi genel, hafif ve yüzeysel, *punctum* gibi özel, ağır ve derin yaklaşılabılır. Her fotoğraf, fotoğrafçı ve izleyicideki *studium-punctum* oranı farklıdır. Bir fotoğrafçı ya da izleyici için fotoğrafı yapan *punctum*’un oluşturduğu yaradır. Bazen ince bir sızı, bazen de yoğun bir acının izi olur; olabilir. Görüntüye dair bir iz, bir yarılma, bir duygu “sahnedan yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır.”¹⁵³ İçsel bir çalkantı, kısa bir süreliğine de olsa bir alt-üst yaratır. Fotoğraflayan, fotoğraflanan ve izleyen için başkalık, Barthes’in ifadesiyle “*gelivermektir*.” **Bir fotoğrafın “gelivermesi” ancak görünen gerçekliğin üzerindeki makyajın silinmesi,** fotoğrafçı tarafından tıpkı Eugène Atget’in 20.Yüzyıl başında çektiği Paris fotoğrafları gibi, hem kendisi hem de izleyici için saklı olanı, görünmeyeni göstermeye doğru yeni bir yolculuğun başlatılmasıyla mümkün olur. Yolculuğu derinleştikçe maskelerin çokluğunun ve çeşitliliğinin şaşırtıcı olduğu kadar ürkütücü yanını da fark eder fotoğrafçı. Bu, fotoğrafçının kendisi, korkuları ve sorularıyla (görünmeyen/göremediği kendiyile) yüzleştiği en savunmasız hallerinden biridir. Bu an fotoğrafçı için aslında gerçek bir “yüzsüz”leşme zamanına karşılık gelir. Çok kısa olabileceği gibi, uzun da olabilir hatta kendini yineleyebilir ya da yenileyebilir de. Bulmak için kaybolmak, bilmek için unutmak, bakmak içinse cesaret gereklidir. “Mekanik olanı fetheden ruh hayattaki benzerliğe yeni bir yorum kattığında”¹⁵⁴ tüm bu süreçlerin ardından kendi

¹⁵² Roland Barthes, *Camera Lucida* Fotoğraf Üzerine Düşünceler, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1992), 18.

¹⁵³ Barthes, *age*, 41-42.

¹⁵⁴ Benjamin, *age*, 34.

maskelerini birer bire indirmeye başladığında gelir fotoğraf. Ve her fotoğrafçı kendi suretini biriktirir fotoğraflarında. Bu suretler fotoğrafçıyla birlikte değişir, dönüşür; çeşitlenir ve başkalaşır. Barthes'ın ifadesiyle “zamanın oburca yutulmasıyla” gelen görüntüde önemli olan, çekimin görüntüye dair bir aura oluşamayacak kadar kısa sürede tamamlanarak bitmiş olması nedeniyle görüntüye ulaşılmamasının eksilttikleri değil, fotoğrafçının “o” anı hazırlayan tüm öğelerle; dahil edip, dışarıda bıraktıklarıyla yeniden kurguladığı kısa anının yoğunluğunu izleyiciye ne kadar geçirebildiği ya da geçiremediğidir. Bu bir tür altın vuruştur. Barthes, Camera Lucida'da “fotoğrafta hiçbir şey reddedilemez ya da dönüştürülemez” der. **Fotoğrafçı çektiğini dönüştüremez ama çekerken dönüştürür.** Fotoğrafçı böylece gerçekle arasında yeni(den) bir bağ oluşturur. Bu dönüşüm fotoğrafı Barthes'ın ifadesiyle “alıntı” olmaktan “yeniden yazmaya” taşır. İzleyici görüntü ile karşılaştığında artık geçmiş olmuş anın varoluşunda (gerçekliğinde) bir başka bakışın, gerçekliğin ya da fotoğrafçının bakışının izini sürebilir.

Yousuf Karsh böyle bir iz sürmeyi kendi portreleri üzerinden şöyle değerlendirmektedir: “Tüm bildiğim, her erkek ve kadının kendi içinde bir gizi olduğudur... Bu gizin açığa çıkışı, eğer çıkarsa, saniyenin çok küçük bir parçasında, bilinçsiz bir hareketle, gözün bir ışıltısıyla, bütün insanların en derinlerindeki kendilerini dünyadan saklamak için taktıkları maskenin kısa bir süreliğine kaldırmasıyla olur.”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Price, *age*, 162.

4. ÖZNELLEŞME EKSENİNDE: Üç Dönem, Üç Kadın Fotoğrafçı

Susan Sontag “Yoruma Karşı” yazısına, “ilk sanat *kuramı*’nda Yunan düşünürlerinin sanat kuramında, sanatın bir mimesis, gerçeğin taklit edilmesi olduğu ileri sürülüyordu”¹⁵⁶ diye başlar. Fotoğrafta taklit edilen gerçektir, gerçekte öyle var olandır. Fotoğrafçı da bu gerçekliği tıpkı bir katip gibi mekanik bir cihaz aracılığıyla aynen kopyalar, gerçek olandan *alıntılar*. Bu alıntıya yegane katkısı zamanlama, çerçeveleme, netlik gibi tekniktir. Andre Bazin’in söylediği gibi “ne kadar becerikli olursa olsun, daima kaçınılmaz bir özneliliğin rehini altında”¹⁵⁷ olan ressamın ve izleyiciyi “yanılsamaya götürmeye çabalayan”¹⁵⁸ resmin tersine fotoğrafın en önemli yeniliği nesnel oluşundadır. Bu yeni görme eylemine aracılık eden mekanik bir algılayıcı olan mercekler topluluğunun adı *objektiftir*. Böyle okunduğunda fotoğrafçı da sanatçının taklitçisidir. Ve bu taklit *öznel*den çok *nesnel* olana yakındır.

1839’dan bu yana ve özellikle de ilk fotoğraf akımı olan *Resimselcilik*’ten başlayarak mimesis üzerinden kurgulanan fotoğraf tarihi, taklit ve birebir bir kopyalama yöntemi olarak kabul edilmiş ve sayılmazlığından sıyrılabilmesi ve ayrı bir sanat disiplini olarak kendini kabul ettirebilmesi için yüzyıla yakın bir süre aynı sorular ve benzer yorumlarla mücadele etmesi gerekmiştir.

Bu süreçlerin ardından, fotoğraf 1950’li yıllarla birlikte yeni bir görme biçimine dönüşerek, gerek Avrupa’da ve gerekse Amerika’da gerçeğin taklit edilmesini sağlayan bir araç olarak değil, gerçeğin yeniden düşünülmesi ve yorumlanmasına aracılık eden subjektif bir yöntem olarak kabul edilmiştir.

¹⁵⁶ Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş** (İstanbul: Metis Yayınları, İkinci Basım 1998), 9.

¹⁵⁷ Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, der. Caner Aydemir (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 3.Baskı 2013): 37.

¹⁵⁸ **age**, 37.

Kanımca, üç farklı kuşaktan Amerikalı üç kadın fotoğrafçı; Lisette Model (1901-83), Diane Arbus (1923-76) ve Nan Goldin (d.1954) farklı ve güçlü öz(n)el bakışlarıyla 20.Yüzyıl fotoğrafında bu yaklaşımın en önemli temsilcileridir.

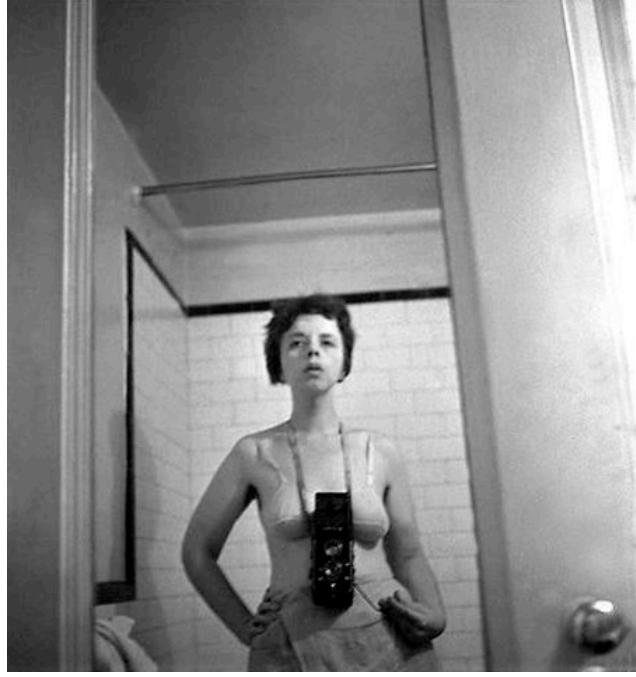
Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin işleri ve düşünceleriyle birbirlerini ve kendi kuşaklarını olduğu gibi, günümüz fotoğrafçıları ve fotoğraf anlayışını da etkilemiş ve etkilemeye de devam eden üç fotoğrafçıdır.

Lisette Model şehrin ilk bakışta asla görülemeyen saklı yüzünü fragmanlar olarak fotoğraflayarak, fotoğrafını son haline karanlık odada gerekirse yeniden kadrajlayarak getiren bir fotoğrafçıdır. Diane Arbus'un hocası ve arkadaşı olarak Arbus'un fotoğrafçılığına, özgünlüğü ve özgürlüğüne asla müdahale etmeden (onun kendine ait yaklaşımının ipuçlarını ortaya çıkarıp, peşinden gitmesinin yolunu açarak) etkileyen ve geliştiren bir fotoğrafçıdır. **Diane Arbus**, hayata idealleştirilmiş görüntülerden çok eksilenler ve çirkinlikler üzerinden dokunan, kendi ifadesiyle "haylaz" bir oyuncudur. Peşinden gittiği hayatın sırrını dökmek, kendini de hayatı da çırılçıplak bırakmak isteğiyle çeker fotoğraflarını. Başkaları üzerinden aslında kendisine bakmayı dener acımasızca. Ve belki de bu acımasızlığı o kadar derinlere götürür ki, hayat ona ağır ve yaşanılmaz geldiği için, bu yükü daha fazla taşıyamadığı için 53 yaşında vazgeçer ve sonlandırır yaşamını. **Nan Goldin** ise Weegee'den başlayarak, gerek Lisette Model ama daha da çok Diane Arbus'dan etkilenmiş ancak öznelleşme boyutunu farklı uç noktalara taşıyarak; yalnızca "ailem" dediği dostlarının ve arkadaşlarının özel anlarını, en girilmez noktalarında (izin alarak) fotoğraflamış ve fotoğraflamaya da devam etmekte olan bir fotoğrafçıdır.

Ne Lisette model, ne Diane Arbus ve ne de Nan Goldin fotoğraflarında "uysal" değildirler; daha çok ve özellikle hayatın hırçın, bilmedikleri yüzünde ve derinliklerinde kalmayı ve kaybolmayı tercih etmişlerdir. Barthes'in bir tür gizli "öte"si *punctum*'un peşinden karışmışlardır hayata ve fotoğrafa. Belki Lisette Model değil ama Diane Arbus ve Nan Goldin bilmediklerinin peşinde ve kendilerine ait bildikleri yüzlerini birer birer maskesizleştirme yolculuklarında sıklıkla kaybolmuşlar; Nan Goldin hayata tutunmayı "ailem" dediği dostlarıyla ve onların fotoğraflarıyla becerebilmiş ama Diane Arbus "görünmeyen ben" in ortaya çıkışıyla birlikte kendine çok yaklaştığı yerde, hayattan uzaklaşmış ve kaybetmiştir.

Her üç fotoğrafçının fotoğraflarında görünümler alışık olmadığımız bir görsel-içsel dille temsil edilmektedir. Bu temsil kusursuz bir güzellik ideali ile kusurluluk halleri, dünyayı süsleme çabalarıyla, dünyanın maskesini indirme gayretleri arasında salınır durur.

Hofmannsthal'ın söylediği gibi bu üç fotoğrafının cesurca yaptığı aslında *hiç yazılmamış olanı okumaktır*.¹⁵⁹



160

Lisette Model



161

¹⁵⁹ John Berger, **O Ana Adanmış** (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 105.

¹⁶⁰ Oto-portre, Lisette Model: <http://jophilippe.wordpress.com/tag/lisette-model/>

¹⁶¹ <http://anthonylukephotography.blogspot.com/2011/05/photographer-profile-diane-arbus.html>



162

Diane Arbus



Nan Goldin

¹⁶² <http://artdepartmental.com/2011/05/30/inspiration-the-wonderfully-odd-photography-of-diane-arbus/>

4.1 Lisette Model (1901-1983)



“Asla tutkuyla bağlı olmadığın hiçbir Şeyin fotoğrafını ekme.”

Rogi-Andr

Şehir Fragmanları

Rogi-Andr’nin ilk fotoğraf dersleri sırasında Lisette Model’e söylediği bu cümle Model’in fotoğrafla iliŐkisinin en doğrudan, en güçlü ifadesi olur.

1901’de Viyanalı varlıklı bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen, asıl adı Elise Amlie Flicie Stern olan Lisette Model’in babası İtalyan asıllı bir Avusturyalı, annesi ise bir Fransız’dır. Babasının 1924’de ölümünün ardından yaşamını Nice ve Paris olmak üzere Fransa’da sürdürür. İlk fotoğraflarını 1933 ile 1938 yılları arasında çeken Model, Nice, Cte d’Azur’da zengin Fransız burjuvazisini nl **“Promenade des Anglais”** serisini 1934’de fotoğraflar. Aynı yıl Rus asıllı ressam Evsa Model ile tanışır ve  yıl sonra, 1937’de evlenip Paris’e yerleŐirler. Paris’te müziği tamamen bırakarak fotoğrafla uğraşmaya başlayan Model ilk derslerini Andr Kertsz’in ilk eşi Rogi-Andr’den alır. 1938’de eŐiyle Paris’ten ayrılarak New York’a yerleŐirler.

Model, New York'da üç önemli seri üzerinde çalışır; 1939-45 arasında mağaza vitrinlerindeki yansımalar üzerinden insanları, gökdelenleri ve şehri fotoğrafladığı soyut serisi *Reflections* (Yansımalar), 1940-41 arasında *Running Legs* (Koşan/Kaçan Bacaklar) serisini ve 1945'te de kalabalıklar içinden seçtiği kadın ve erkekleri fotoğrafladığı *Pedestrians* (Yayalar) serisini çeker.

“Promenade des Anglais” Nice, France, yak.1934.



Yansimalar, New York, 1939-45.



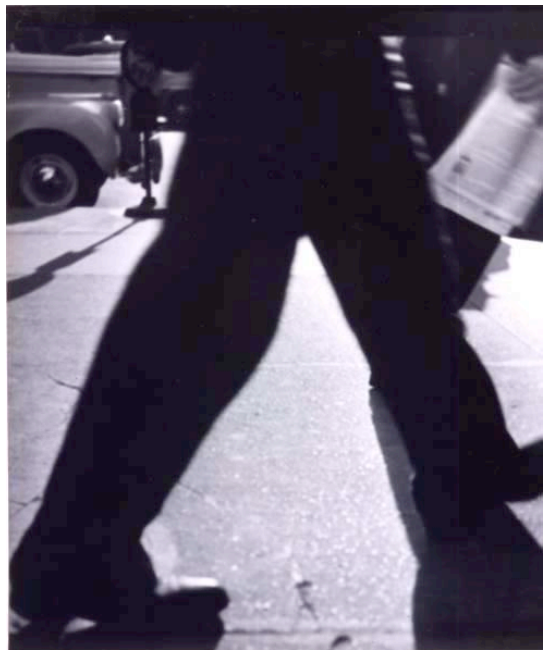
Yansımalar



Yansımalar

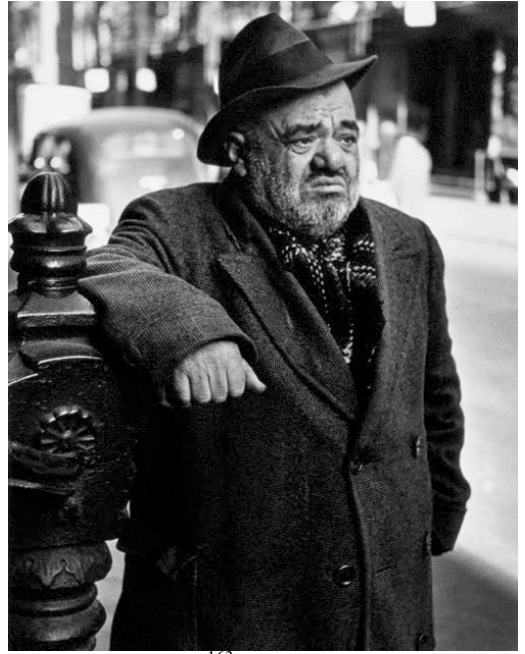


Koşan/Kaçan Bacaklar (*Running Legs*), New York, 1940-41.



Koşan/Kaçan Bacaklar (*Running Legs*), New York, 1940-41.





Aşağı Doğu Kıyı, New York, yak.1939-1942.¹⁶³

¹⁶³ http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=57896



Coney Island, New York, 1939-41.¹⁶⁴



Metropole Kafè, New York, yak. 1946.¹⁶⁵



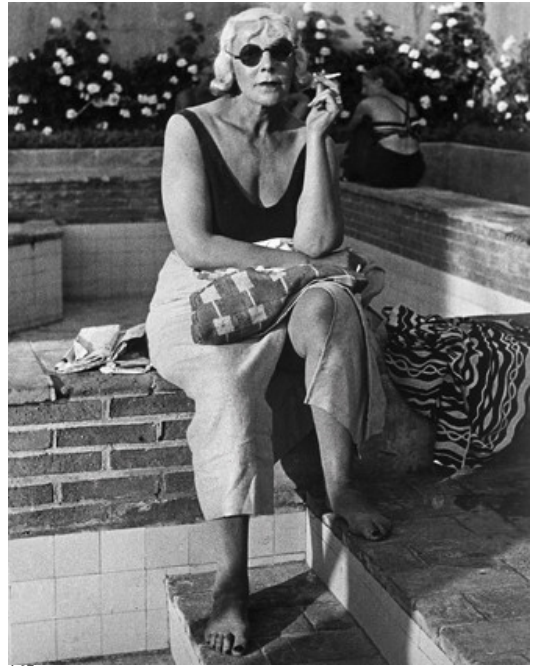
Alberta-Alberta, New York, yak. 1945.

¹⁶⁴ <http://mastersofphotography.blogspot.com/2011/11/lisette-model.html>

¹⁶⁵ <http://mastersofphotography.blogspot.com/2011/11/lisette-model.html>



Valeska Gert, 1940.¹⁶⁶



167



Sammy's, New York, 1940-44.



Peçeli Kadın, San Francisco, 1949.¹⁶⁸

¹⁶⁶ <http://ru-herself.livejournal.com/529724.html>

¹⁶⁷ <http://spaceintext.wordpress.com/tag/photography/>



169

Lisette Model'in fotoğraflarına çoğunlukla sezgileri yön verir. Doğrudan Fotoğraf akımının temsilcilerinden Ansel Adams ya da Henri-Cartier Bresson gibi fotoğrafı çekim sırasında bitirmez, karanlık odada baskı sırasında çerçeveye müdahale ederek, yeni kadrajlar alır. Model için çekim öncesi-süreci ve sonrası fotoğrafçının istediğini elde edebileceği toplam bir süreçtir. Berenice Abbott'un "kusursuz göz" olarak tanımladığı Model'in fotoğrafları, fotoğrafçının kendine ait öz(n)el bakışının cesaretli bir yansımasıdır. Fotoğrafları doğrudandır ama *Doğrudan Fotoğraf* akımı fotoğrafçıların ideal, mükemmel kompozisyon ve fotoğrafı çekim sürecinde tamamlama yaklaşımında değil, hayatın Diane Arbus ve Nan Goldin gibi maskesiz yüzüne yakınlaşan içerden fotoğraflardır.

Lisette Model'in fotoğraflarındaki ayrıntılar bütün okumaları bölerek parçalar ve hatta izleyiciyi kıyıda köşede kalmış bir ayrıntıyla kendine aşık ederek, sarsar da... İzleyici belki bildiği ama hiçbir zaman öyle görmediği açılardan katılır fotoğrafa; zengin hayatlara, sahne hayatına ya da sefil hayatlara. Nice'de, Côte d'Azur'da

¹⁶⁸ <http://www.americansuburbx.com/2010/06/theory-lisette-model.html>

¹⁶⁹ <http://ru-herself.livejournal.com/529724.html>

çektığı “**Promenade des Anglais**” serisinin zengin burjuvaları görmeye alışık olmadığımız bir rahatsız edicilikle fotoğraflanırlar. Bu anlamda huzursuzdur fotoğrafları.

1951’de Columbia Üniversitesi New School for Research’de fotoğraf dersleri vermeye başlayan ve ders vermeye hayatının sonuna kadar devam eden Lisette Model öğrencilerine tek bir bir şeyi öğütler; “Midenizde hissedene kadar fotoğraf çekmeyin” (*Don’t shoot until you feel from your gut*).

Lisette Model için dünya bir tiyatro sahnesi, fotoğraf ise güçlü, hareketli ve görsel bir oyunun sahnelenebilmesi için gerekli hareket becerisini sağlayan vurucu gücü yüksek bir araçtır.



Sirkçi, Nice, 1938.

Lisette Model için fotoğraf gerçek(te) olanın belgesi olmaktan çok fotoğrafçının öz(n)el analogjileridir. Model'in Nice'de çektiği *Promenade des Anglais* serisinden başlayarak tüm serilerinde parçalanmış (*fragmented*) bölünmüş ve içinde bulunulan dünyanın hayal edilmesini engelleyen karmaşık, duygusal bir sürecin izleri vardır. Lisette Model, hareket, kadraj ve alışılmadık açılarla bozguna uğratarak hibritleştirdiği görüntüler üzerinden soyutlamalar yapar. Parçalama ve deneysel yaklaşımıyla fotoğraflarını çektiği kişilerin kimliklerini neredeyse karartır. İzleyici Model'in fotoğraflarıyla görüntülerdeki kişilerin sosyal konumları üzerinden değil, kişisel halleri üzerinden ilişki kurmaya zorlanır. İzleyiciyi farklı insanlık hallerine bakmaya zorlarken; acıma, nefret, itici bulma hatta iğrenme vd. duygularını harekete geçirmesine (duygu sömürsüne) izin vermeyen tamamıyla sezgisel/içgüdüsel bir yaklaşımı vardır. Serilerine konu olarak seçtiği ve toplumsal hayatın bir şekilde "sınırlarında" dolaşan insanlara atfettiği önemi seyirciden de talep eder. Bu örtük talep öğrencisi Diane Arbus'un fotoğraflarında daha güçlü ve zorlayıcıdır. Üç fotoğrafçının serileri yahut tek tek işleri böylesi bir rahatsız ediciliğin izlerini taşırlar. Yansıttıkları, hayatın onları da zorlayan yüzüdür. Samimiyetten kaçılmadığı takdirde, saklanılmadığı takdirde fotoğrafçıların da maskelerinin bir bir indirmesinin yolunu açan bir sahtelikten arınma sürecidir.

Koşan/Kaçan Bacaklar (*Running Legs*) serisinde tercih ettiği sıradışı açılar ve düşük hızlı çekimlerini muhtemelen karanlık odada baskı sırasında yeniden kadrajlayarak son haline getirir.

Yansımalar (*Reflections*) serisinde tercih ettiği içiçe, üstüüste görüntülerinde de bütün değil, parçalar, ayrıntılar vardır; birbiri içine geçmiş, birbiri üzerinde yansıyan, eksik kalan fragmanlar; çok katmanlıdırlar ve okumayı zorlaştırırlar. Tıpkı hayat gibidirler ya da bir şiir dizesi gibi... Tek başlarına da çok şey söylerler, bütünü aramazlar parçalanmışlıklar içinde adeta kayıp zamanlarda nefes alırlar. Lisette Model'in bu serisinde Eugene Atget'nin Paris'teki yansımalarının izlerine rastlarız.¹⁷⁰ Vitrin camlarından yansıyanlar bir yandan da şehrin ve dünyanın kaotik hallerine bir gönderme gibidir. Model'in karelerinde E.Atget'nin sakinliği yerini

¹⁷⁰ Benzer izlere Berenice Abbott'un Değişen New York *Changing New York* serisinde de rastlarız.(Açıklama bana ait).

gürültüye ve karmaşaya bırakır (Model bu karmaşayı sıradışı açılar kullanarak büyük bir ustalıklarla yakalar).

Lisette Model fotoğraf tarihinin, kendine özgü soyut-deneysel diyebileceğimiz yaklaşımı, alışılmadık çekim açıları, baskı sırasındaki müdahaleleriyle ve seçtiği sınırlarda dolaşan ve bu sınırları zorlayan konu(m)larıyla, akıllardaki ve duygulardaki belirsizlik dozunu da katmanlaştıran ve karmaşıklaştıran bir fotoğrafçı olmuştur.



171

¹⁷¹ <http://spaceintext.wordpress.com/tag/photography/>

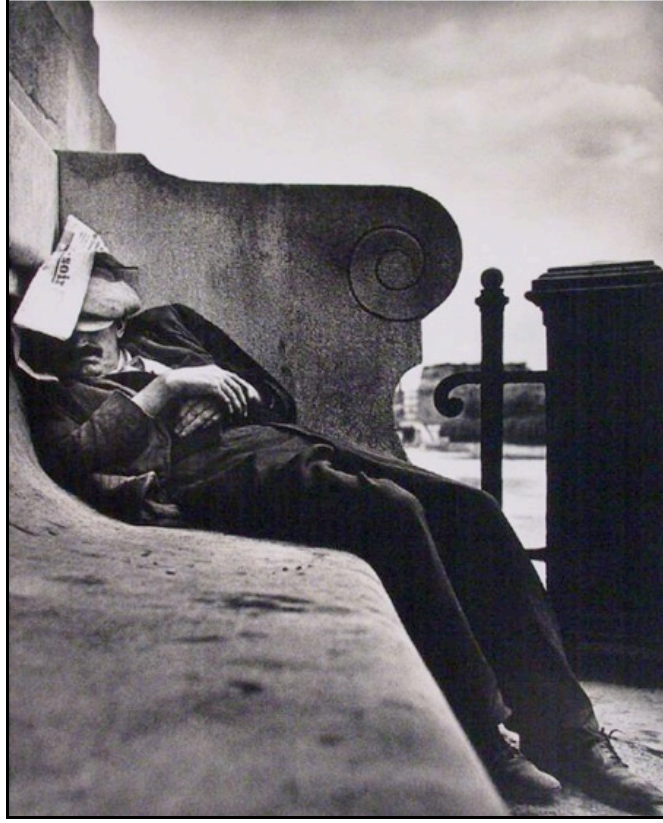
Kronoloji

- 1901- 10 Kasım'da Viyana'da dünyaya gelir.
- 1918-20 Arnold Schönberg'den müzik dersleri alır.
- 1924 - Babasının ölümü.
- 1926 - Paris'e gider.
- 1933 - Müziği bırakır. İlk kamerasını alır ve Rogi André ile tanışır.
- 1934 - Nice'de "Promenade des Anglais" serisi üzerine çalışmaya başlar. Rus asıllı, Konstrüktivist ressam Evsa Model ile tanışır.
- 1935 - "Promenade des Anglais" fotoğrafları Regards'da yayınlanır.
- 1937 - Evsa Model ile evlenir.
- 1938 - New York'a taşınır.
- 1939 - Yansımalar (*Reflections*) serisinin çekimlerine başlar.
- 1940 - Ralph Steiner PM's Weekly'de "Promenade des Anglais"den bir seçki yayımlar.
- 1941 - İlk kişisel sergisini Photo League'de açar. Harper's Bazaar'da fotoğraflarını yayımlayan Alexey Brodovitch ile birlikte çalışmaya başlar.
- 1942-50 Model'in kariyerindeki en üretken yıllar. New York gece klüplerinde (Sammy'nin Barı, Nick's ve Gallagher's) ünlü fotoğraflarını çeker.
- 1951 - Columbia Üniversitesi, New School for Research'de başlayan hocalığı hayatının sonuna kadar sürer.
- 1955 - Harper's Bazaar'la işbirliği sona erer.
- 1957 - Diane Arbus öğrencisi olur.
- 1968 - Amerikan Magazin Fotoğrafçıları Derneği'nin onursal üyesi olur.
- 1975 - August Sander'in büyük oğlu Gerhard Sander ile tanışır. Sander Model'in temsilcisi olur ve fotoğraflarının baskı sorumluluğunu üstlenir.

- 1978 - Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles'da Izis ve William Klein ile birlikte onur konuğu olur.
- 1979 - Aperture yayınları Marvin Israel'in tasarımı ve Berenice Abbott'un metinleriyle Lisette Model'in bir monografisini yayımlar.
- 1981 - New Orleans Sanat Müzesi'nde "Lisette Model: Bir Retrospektif" açılır, aynı sergi bir yıl sonra Essen'de (Almanya) Folkwang Müzesinde de sergilenir.
- 1982 - Paris şehri Altın Fotoğraf Madalyasıyla ödüllendirilir.
- 1983 - 4 Mart: Haverford Koleji, Comfort Galeri'de son dersini verir.
- 1983 - 30 Mart'ta, 82 yaşında New York'da vefat eder.
- 1990 - Retrospektif fotoğraf sergisi Kanada Ulusal Galeri'de açılır. Sergi küratörü: Ann Thomas.



Barda, Las Vegas, yak. 1949.



Sen Nehri Kıyısında Uyuyan Adam, Paris1937.



Okuyan Kadın, yak. 1933-38

4.2 Diane (Nemerov) Arbus (1923 -1971)



Diane Arbus portre, Roze Kelly/Getty Images¹⁷²

“Ne kadar ayrıntılandırırın, o kadar genelleşir.”

Lisette Model

Sınırlar, Sıradanlıklar ve Ötesi

Lisette Model’in *“Ne kadar ayrıntılandırırın, o kadar genelleşir”* cümlesi, Arbus’a özel fotoğraf anlayışının temel yaklaşımı olur.

Diane Arbus kısa süren hayat ve fotoğraf yolculuğunda ailesinden başlayarak yaşadığı karşı-laşmalar ve yaklaşımıyla fotoğrafta kişisel, subjektif yaklaşımın

¹⁷² <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/26/diane-arbus-photography-sideshow>

yolunu güçlendiren ve fotoğraf tarihinin bu yönde akışını derinden etkileyen fotoğrafçıların başında gelir.

1940'lı yılların başında önce Berenice Abbott ve ardından efsanevi Rus sanat yönetmeni Alexey Brodovitch'ten fotoğraf dersleri almış olmakla birlikte, Arbus'un kendine ait yaklaşımını geliştiren kişi, hocası ve arkadaşı Lisette Model'dir. Bu "motto" Arbus'u genelleştirmelerde uzaklaştırarak, sınırlara hatta daha ötesine; hiç bakılmayanın, güzel ya da kusursuz olmayanın peşinden gitmeye yönelmiştir.

Diane Nemerov, 1923 yılında üç çocuklu, varlıklı bir ailenin ortanca çocuğu olarak dünyaya gelir. Diane Arbus'un çocukluk yılları ile ilgili, "Çocukken bana acı verdiğini hissettiğim şeylerden birisi, asla 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."¹⁷³ düşünceleri karşılığını doğrudan hayatı, fotoğrafları ve ölümünde bulur. Sontag'ın da belirttiği gibi, "Arbus'un çalışmaları tepkiseldir –kaynağını asalete karşı, onaylanmış olan şey(ler)e karşı tepkisellikten alır."¹⁷⁴ Bu anlamda Diane Arbus yaklaşımı ve fotoğraflarıyla fotoğraf tarihinin çok önemli bir kırılma noktalarından biridir.



Beşinci Cadde'de Peçeli Kadın¹⁷⁵

¹⁷³ Sontag, *age*, 53.

¹⁷⁴ *age*, 55.

¹⁷⁵ <http://artblart.com/2009/05/02/>

Diane Arbus'un fotoğrafları 19.Yüzyıl başında Modern Fotoğraf ile birlikte fotoğrafta baskın olmaya başlayan estetik arılık anlayışına gerek özü gerekse biçimiyle uzak ve dahası tepkisel bir karşılık gibidir.

Fotoğrafları, 1920'lere kadar gündemde olan *uysal, güzel* fotoğraf anlayışına açık bir karşı duruşu temsil etmektedir; sevecen değildirler, fotoğraflarının (ve kendinin de) tüm insanlığı kucaklamak gibi şekli bir hümanizmi yoktur ve fazlasıyla rahatsız edicidir (görmediğimiz, görmekten kaçındığımız bir dünyaya karşılık geldikleri için). Arbus hayata ve fotoğrafa mükemmellikler değil, eksiklikler üzerinden bakar. Fotoğraf, kendi yetiştiği steril ve varlıklı ortama duyduğu tepkiyi yansıtmanın bir yoludur. Eşi Allan Arbus'la yürüttükleri moda ve reklam fotoğrafçılığını bu kadar çabuk bırakmasının ardında, bu dünyada gerçek hayatta asla karşılığı olmayan *hazır görüntülere* karşı duyduğu tepki olsa gerektir. Dünya *güzel, ideal, iyilikler* kadar belki daha da çok *eksik, çirkin, kötü* ve *acılarla doludur* Arbus için. Soylular, zenginler kadar fakirler, fahişeler; heteroseksüeller kadar travestiler ya da eşcinseller; standart boylular kadar cüceler ve devler de bu dünyaya aittirler. Farklılıkları nedeniyle toplum dışı ya da "anormal" olarak tanımlanmaları ise ayrımcılıktır; yok saymaktır. Bizler sevelim ya da sevmeyelim, kabul edelim ya da reddedelim görmezden gelemeyiz. Böyle yaklaştığımızda bir bölüm insanı "ötekileştiririz". İnsanları normal-anormal, sağlıklı-sakat, heteroseksüel-homoseksüel, iffetli-iffetsiz gibi ayrımlarla kategorize ettiğimizde aynılıklar üzerinden tektipleştirmiş oluruz. İnsanlar farklıdır ve farklılıklarıyla fark yaratırlar. Diane Arbus *bir başka hayatın daha olduğunu* (kendi hayatından, ailesinden yola çıkarak) gösterme yöntemi ve yaklaşımıyla anarşist bir fotoğrafçıdır. Arbus, politik zeminde değil ama insani düzlemde bu sığlaştırmaya, aynılaştırmaya ve yok saymaya karşı çıkmış ve tepkisini fotoğraflarıyla göstermiştir.

Arbus'un fotoğrafları,

Sapkın insanların ve ucubelerin fotoğrafları o kişilerin çektikleri acılardan ziyade, hayattan kopuklukları 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.¹⁷⁶

Bu kişileri tatlı tatlı konuşarak ikna edip, doğal ya da tipik hallerine geçirmeye çalışmaktansa, olmadıkları gibi durmaya, garip görünmeye, yani poz vermeye teşvik eder.

¹⁷⁶ **age**, 44.

Bundan dolayı da, benliğin dışı vurulması, acayip, tuhaf ve çarpık olanla özdeşleşmiş hale gelir.¹⁷⁷

Bu okumayla Diane Arbus'un (ve Nan Goldin'in) New York'da polis muhabiri olarak çalışan Weegee'nin 1940'lı yıllarda çektiği suçlular ve kaza kurbanları fotoğraflarını kendine niye yakın bulduğunu da anlamak kolaylaşır. Ancak ne Diane Arbus'da ne de Nan Goldin'de Weegee'deki gazeteci/muhabir yaklaşımı yoktur. Weegee'nin şehrin suç, ceza ve ölüm üzerinden karanlık yüzünü yansıttığı sansasyonel siyah/beyaz fotoğrafları, Diane Arbus'da sürreel tekpiyel bir kayıtsızlığa, Nan Goldin'in renkli fotoğraflarında ise hiper gerçekçi (ve her ikisinde de rahatsız edici) bir yaklaşıma aracılık eder.



İsimsiz, 1970-71.



Çıplaklar Kampında Genç Garson Kız,
New Jersey, 1963

Diane Arbus'a göre hayatı yapan genelleştirmeler değil, ayrıntılardır; eksikler, olmayanlar, bilinmeyenler, hayaller ve arzu edilenlerin toplamıdır. Yaşadığımız hayatı daha iyi anlayabilmenin bir yolu da, görünenler, bilinenler kadar bilinmeyenler, ötekileştirilenler ve sayılmayanlar üzerinden yaşanan hayatlara ayna tutarak yahut hayatı bu anlamda maskesizleştirerek bakmak olabilir. Arbus'un yaptığını yapmak yani "başarılı hayatın karşısına başarısız hayatı koymak"¹⁷⁸ hiç de o kadar kolay değildir. Arbus, hayata karanlık yüzünden bakmayı tercih eder;

¹⁷⁷ age, 45.

¹⁷⁸ age, 55.

görülmeveni çekmeyi (tıpkı *hiç yazılmamış olanı okumak* gibi) ve her gün biraz daha o karanlığın içine çekilmeyi.



Oyuncaklı Çocuk, 1962.¹⁷⁹

Diane Arbus, yaşadığımız dünyanın güzellikleri üzerinden hayata bağlılığı değil, Susan Sontag'ın ifadesiyle “ucubeler üzerinden mutsuzluğu görüntüye katarak, kahramanlarının hayat karşısındaki özerk duruşlarını öne çıkarır.”¹⁸⁰ Kahramanları asla kaza kurbanları, savaş mağdurları, açlık çekenler gibi ıstırap çektiklerini bilme ihtimalimiz olan kişiler değildir. Arbus izleyicilerin; fotoğraflarını çektiği ucubeleri, ikizleri, üçüzleri, çıplaklar kampındaki insanları, dövmeli adamları, aileleri, Yahudi dev adamı, maskeli insanları asla kendi hayatlarımız üzerinden, bir yakınlık duygusuyla okumamıza ve o hayatlara katılmamıza izin vermez. İzleyici bu kahramanları kendi özerklikleri içinde izler. Susan Sontag'a göre “Arbus'un fotoğrafları (dehşetengiz olanı kabullendikleri haliyle), mesafeye, ayrıcalığa,

¹⁷⁹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.474>

¹⁸⁰ **age**, 44.

izleyiciden görmesi istenen şeyin gerçekten de *öteki* olduğu şeklindeki bir duyguya dayandıkları için, hem utangaçça hem de tekin olmayan bir naiflik ortaya koyarlar.”¹⁸¹ Arbus’un neredeyse bitmek bilmez tuhaflıklar sunan fotoğrafları aşına olmadığımız, ait ya da parçası olmadığımız gündelik “öteki” hayatlardan kesitler sunarken, onlara karşı içimizde ne acıma, ne şefkat duygusu uyandırırılar. Bu fotoğraflar bir başka dünyanın da olduğunu kanıtı gibidirler.



182

¹⁸¹ age, 40.

¹⁸² <http://www.arcstreet.com/article-diane-arbus-jeu-de-paume-paris-87080430.html>



İsimsiz, New York, 1970-71.¹⁸³

Edward Steichen'in 1955'te düzenlediği İnsanlık Ailesi (*Family of Man*) adlı sergide Diane ve Allan Arbus'un da fotoğrafları dahil olmak üzere, 68 ülkeden, 273 fotoğrafçı 503 fotoğrafla insanlığın "tek"liği vurgulanırken, Arbus'un 1972 yılının sonunda New York MoMA'da açılan ve 1975'e kadar ABD ve Kanada'da dolaşarak 7 milyon kişi tarafından izlenen retrospektifi¹⁸⁴ Edward Steichen'in bu çağrısını 118 fotoğrafla reddeder. Bu anlamda Diane Arbus için "tek" bir insanlık ailesi yoktur. Diane Arbus, insanları kendi farklılıkları içinde görür, kabul eder, onlara değer verir ve izleyiciyle paylaşır.

¹⁸³ <http://www.arcstreet.com/article-diane-arbus-jeu-de-paume-paris-87080430.html>

¹⁸⁴ Bu sergiyle birlikte kızı Doon Arbus ve Marvin Israel'in editörlüğünde hazırlanan "Diane Arbus: an Aperture Monograph" adlı kitap da yayınlanır. Kitapta Arbus'un 80 fotoğrafıyla, yazıları ve kendisiyle yapılan röportajlar yer alır. (Açıklama bana ait).



Susan Sontag oğlu Davie ile, N.Y.C., 1965, Diane Arbus¹⁸⁵

Susan Sontag Diane Arbus'un yaklaşımını "Fotoğraf Üzerine"de çok iyi açıklar:

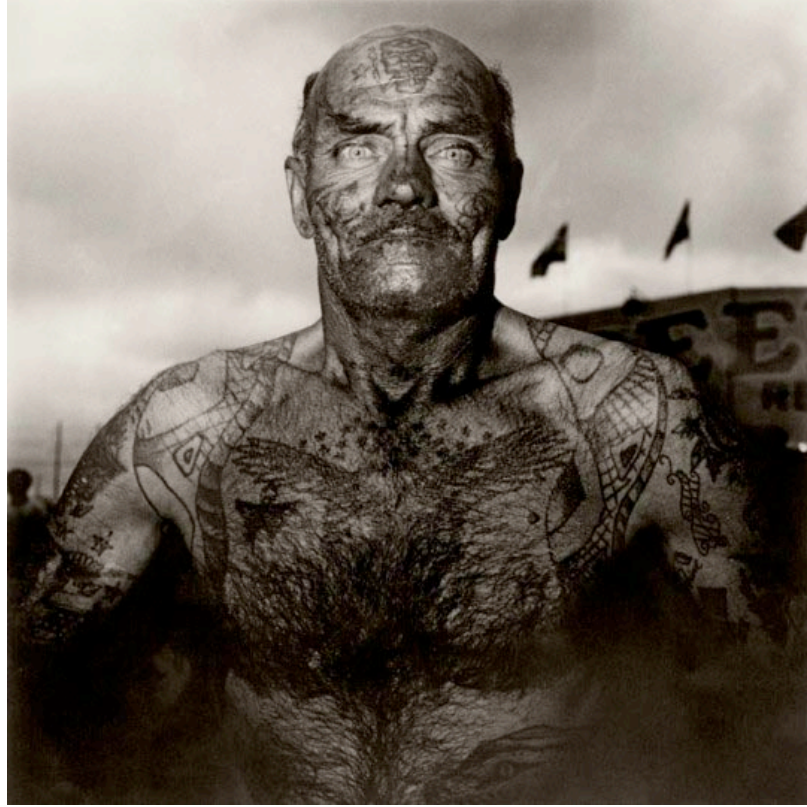
Arbus sergisi, güzel görünüşleri ve insana özgü davranışlarıyla dikkat çeken kişiler yerine, sıra sıra canavarı ve onların sınırda olma hallerini yan yana koymaktaydı; fotoğrafları çekilenlerin hepsi çirkindi, grotesk ya da göze gelmeyen giysiler içindeydiler, durdukları yerler soluk ve tenha ortamlardı –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 dileycekleri 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 gönüllü gibidirler.

Steichen'in seçtiği fotoğraflar, herkesin ortaklaşa paylaştığı bir insanlık durumunu ya da insani doğayı varsayar. Birey olarak insanların her yerde aynı şekilde doğduğu, çalıştığı, güldüğü ve öldüğünün serimlemeyi amaçlayan "İnsanlık Ailesi" sergisi, tarih (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 bırakmaktadır. Steichen'in fotoğraf antolojisinin katıksız coşkusu ile Arbus retrospektifinin soğuk kayıtsızlığı, tarih ile siyaseti gereksizleştiren bir bakışla donanmışlardır. Steichen'in sergisinde bunu insanlık durumunun tümelletirilmesiyle görmemiz mümkün iken, Arbus retrospektifinde aynı olgunun dehşetli olana indirgenip, atomlaştırılmasıyla serimlendiğini görürüz.¹⁸⁶

¹⁸⁵ <http://timiphoto.wordpress.com/2011/03/04/documenting-subcultures/>

¹⁸⁶ *age*, 38-40.



Bir Karnavalda Dövmeli Adam, 1970.

Diane Arbus'un fotoğraflarının hatırlattıkları asla kendi yaşantılarımız üzerinden değildir, dolayısıyla canlandırmalarımızı, hayallerimizi tamamlamamıza, görüntüleri kendimize ait kılmamıza izin vermemekle birlikte, inkarı imkansız kılan bir mesafesizlikte hayatımıza gizlice nüfuz ederler ve izleyiciyi tanımadığı duygu ve düşüncelerle başbaşa bırakarak yoldan çıkarırlar.





Mrs. T. Charlton Henry, 1965.¹⁸⁷



New York, 1967.

¹⁸⁷ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.399>

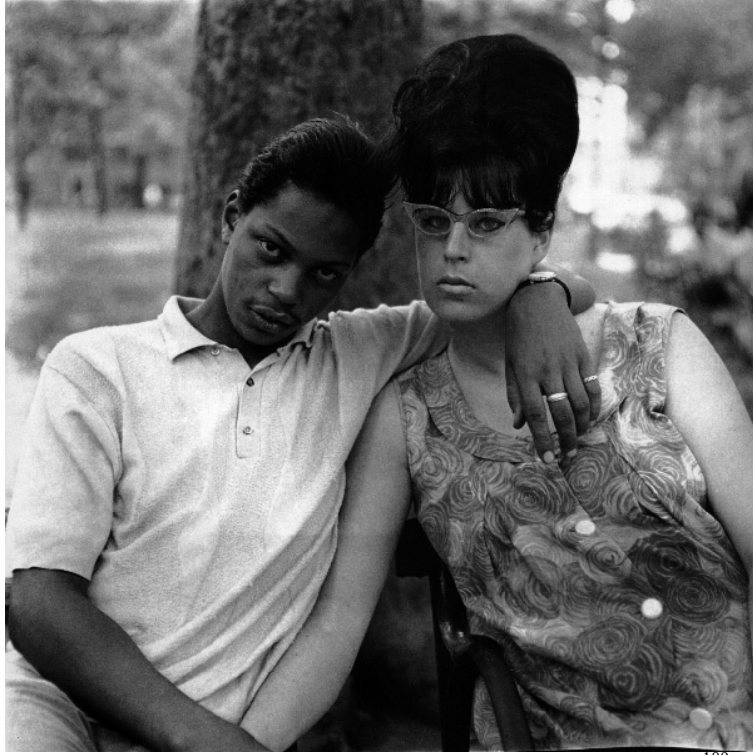


New York, 1968.



Brooklyn'li Genç Aile Pazar Gezintisinde, NYC, 1966¹⁸⁸

¹⁸⁸ <http://theauberginecoat.wordpress.com/2012/10/26/diane-wie-u-mag-kiezen/>



Genç Adam ve Hamile Karısı, Washington Square Park, 1965.¹⁸⁹



Karnaval Karavanında Hermafrodit ve Köpek, Maryland, 1970.¹⁹⁰

¹⁸⁹ <http://theauberginecoat.wordpress.com/2012/10/26/diane-wie-u-mag-kiezen/>

¹⁹⁰ <http://theauberginecoat.wordpress.com/2012/10/26/diane-wie-u-mag-kiezen/>



191



Yahudi Dev, 1970¹⁹²

¹⁹¹ <http://fadedandblurred.com/spotlight/diane-arbus/>

¹⁹² <http://theauberginecoat.wordpress.com/2012/10/26/diane-wie-u-mag-kiezen/>



193



Tek Yumurta İkizleri, Roselle, New Jersey, 1967.¹⁹⁴

¹⁹³ <http://anthonylukephotography.blogspot.com/2011/05/photographer-profile-diane-arbus.html>

¹⁹⁴ <http://fadedandblurred.com/spotlight/diane-arbus/>

Kronoloji:

- 1923- 14 Mart'ta New York'da dünyaya gelir.
- 1928- New York'da Ethical Cultural School'a girer.
- 1934- Eğitimine Ethical Culture Fieldston School'da devam eder.
- 1940- Haziran'da mezun olur.
- 1941- 18 yaşında çocukluk aşkı Allan Arbus ile evlenir.
- 1945- İlk kızı Doon dünyaya gelir. (Sonradan yazar olur.)
- 1946- Kocası Allen Arbus'la birlikte moda ve reklam fotoğrafçılığı yapmaya başlarlar. Diane Arbus sanat yönetmenliği yapar, Allen Arbus ile fotoğrafları çeker. Glamour, Seventeen, Vogue, Harper's Bazaar vb. dergilerle çalışırlar.
- 1954- İkinci kızı Amy dünyaya gelir. (Sonradan fotoğrafçı olur.)
- 1956- Moda ve reklam fotoğrafçılığını bırakır.
- 1958- Allan Arbus ile ayrılırlar.
- 1960'lı yıllarda Parsons School of Design'da, New York City'de Cooper Union'da, Providence Rhode Island School of Design'da fotoğraf dersleri verir.
- 1963- "American Rites, Manner and Customs" projesiyle Guggenheim bursu kazanır. Bursu 1966'da yenilenir.
- 1967- İlk büyük çıkışını, Lee Freidlander ve Garry Winogrand ile birlikte New York Modern Sanatlar Müzesi'nde John Szarkowski'nin küratörlüğünde açtıkları, *New Documents* (Yeni Belgeler) sergisiyle yapar.
- 1969- Allan Arbus ile boşanırlar.
- 1970- John Szarkowski ile fotojurnalizm üzerine New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılacak olan *Form Pictures to Press* (Fotoğraflardan Basına) adlı sergi projesinde araştırmacı olarak çalışır.
- 1971- 26 Temmuz'da intihar ederek yaşamına son verir.
- 1972- 10 fotoğrafı ile Venedik Bienali'ne kabul edilen ilk Amerikalı fotoğrafçı olur.

- 1972- New York'da MoMA'da retrospektif sergisi açılır. Sergi 1975'e kadar ABD ve Kanada'da dolaşır ve sergiyi 7 milyon kişi izler. Büyük kızı Doon Arbus'la arkadaşı Marvin Israel'in birlikte hazırladıkları "*Diane Arbus: an Aperture Monograph*" adlı kitabı sergiyle birlikte yayınlanır.
- 1984- "*Diane Arbus: Magazine Work, 1960-1971*" Kansas'da Spencer Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenir.
- 2001- 1972'de retrospektif sergisiyle birlikte yayınlanan kitabı fotoğraf tarihini en başarılı kitaplardan biri olarak seçilir. Kitap 2004 yılında 300.000'den fazla satar.
- 2003- "*Diane Arbus Revelations*" sergisi San Francisco Modern Sanatlar Müzesi'nde açılır. Sergi ABD ve Avrupa'da dolaşır.



Batı 20. Caddede Bigudili Genç Adam Evinde, N.Y.C, 1966.



Madalyonlu Kadın, Washington Square Park, NYC 1965.¹⁹⁵



New Jersey, 1963.¹⁹⁶

¹⁹⁵ <http://theseasonofplumandcobblestone.blogspot.com/2010/09/diane.html>

¹⁹⁶ <http://fadedandblurred.com/spotlight/diane-arbus/>

4.3 Nancy “Nan” Goldin (d.1953)



Oto-portre, Berlin’de Odamda, 1994.

“Eğer yeterince fotoğraflarını çekersem, kimseyi kaybetmeyeceğimi düşünürdüm. Oysa çektiğim fotoğraflar bana ne kadar (çok) kaybettiğimi gösterdi.”

Nan Goldin
Çiftler ve Yalnızlık (*Couples & Loneliness*) adlı kitabından

Hafızanın Fotoğrafları

Nan Goldin’in fotoğrafçılığını 15 yaşında fotoğraf makinesiyle tanıştığı ilk günden ve ilk fotoğraflarından başlayarak *acı, ölüm, kayıp ve karanlık* tanımlar. Fotoğrafın hayatını kurtardığını söylese de, fotoğrafları kaybettiği, kurtaramadığı hayatlara, yakın dostlarına, büyük ailesine bir ağıttır aslında.

Nan Goldin için telafisiz zamanların henüz 12 yaşındayken, en büyük kızkardeşi Barbara Holly’in 18 yaşında intiharıyla başladığı söylenebilir.

Hayata bu kadar travmatik ve neredeyse baş edilemez bir “gerçek”le başlamış olmasının izlerini taşır fotoğrafları. Kardeşinin hiç fotoğrafı, bir kaydı yoktur. Barbara’dan geriye hiçbir şey kalmamıştır; bir fotoğraf bile...



Kathleen Bowery Barda, 1995.¹⁹⁷



Cookie Tin Pan Alley’de, N.Y.C., 1983¹⁹⁸

¹⁹⁷ <http://parenthetically.blogspot.com/2012/08/seen-around-town.html>

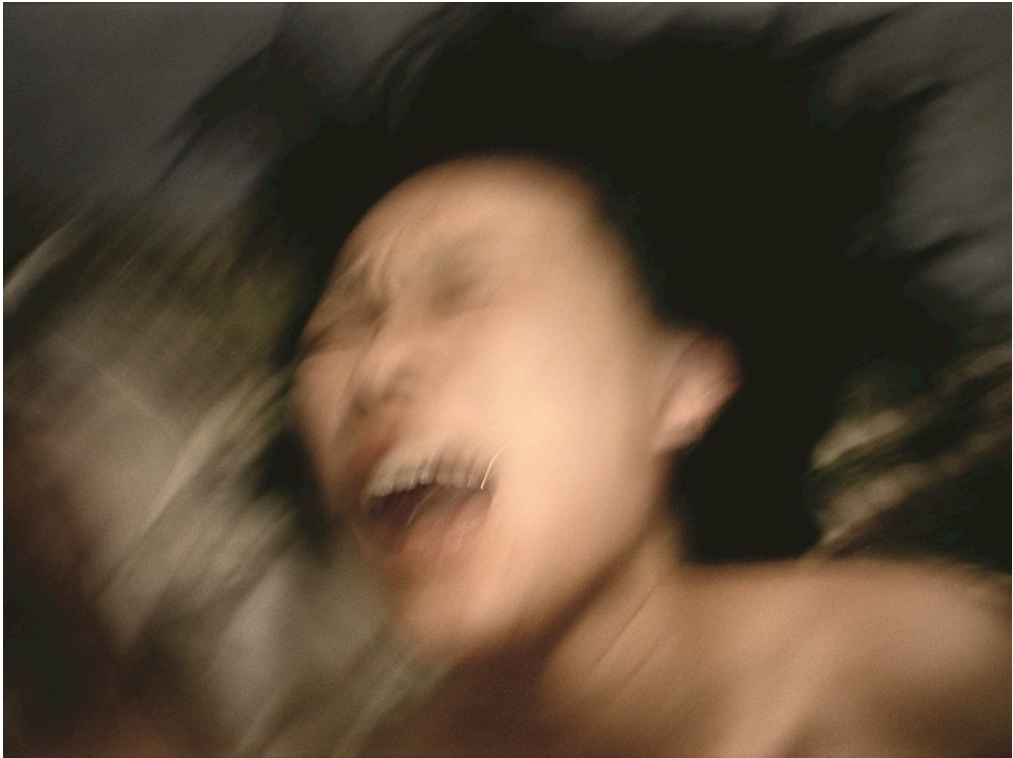
¹⁹⁸ <http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin>

Nan Goldin adeta hafızasını kaybetmemek için fotoğraf çeker; çektikçe kaybolduğunu ve daha da çok kaybetmekte olduğunu bilse de. Hayatta olanları, hayatında olanları muhafaza edebilmenin bir yoludur fotoğraf Nan Goldin için. Nan Goldin, Lisette Model ve Diane Arbus'dan farklı olarak; dış mekânlarda değil daha çok iç mekanlarda çekim yapar. Modelleri ise sadece ailesinden kişilerdir. Goldin'in "aile albümleri" neredeyse hiçbir ailenin göstermek hatta saklamak bile istemeyeceği fotoğraflardan oluşur. Çok kişiseldir; Lisette Model ve Diane Arbus'tan da çok hatta ve Model ve Arbus'un tersine romantiktir. Duygularını ve kendini hiç saklamadan, çırılçıplaklıkla, tüm maskesizliğiyle görüntüye aktarabilen, bunu en çok da kendini acıtma ve yaralama pahasına biraz da acımasızca diyebileceğimiz bir yaklaşımla yapa(bile)n bir fotoğrafçıdır. Bu yaklaşımıyla tedirgin eder Nan Goldin. Fotoğrafları hem çok "içeridendir" ama izleyiciyi asla büyük ailesine yaklaştırmaz. Ancak onlar üzerinden izleyiciyi yara alacak olsalar da aynalardan geçmeye, kendi yüzleşmelerini yaşamaya mecbur eder. **Fotoğrafları açık yara gibidir.**



Oto-portre, Dayak yedikten Bir ay Sonra Nan, New York City, USA, 1984.

Fotoğrafları o denli “gerçektir” ki, gerçek dışıymış gibi algılanabilir. Bu yaklaşımın izlerini bir sonraki kuşağın önemli fotoğrafçılarından İtalyan fotoğrafçı **Antione d’Agata**’da (d.1961) görürüz.



Görüntüler karşısında izleyicinin yakalandığı ve baş etmekte çok zorlandıkları (tıpkı fotoğrafçıları gibi) korku, tedirginlik, “peki ama bunlar ne?” gibi anlamsız sorular yığını olsa da, bu fotoğraflar izleyiciyi asla duygusal olarak sömürmez ama yorucudur, yaralayıcı ve sorgulayıcıdır ve izleyiciyi (fiziksel olarak da) kuşatarak, kaçamayacağı bir uzaklığa hapsedebilir.



Antoine d'Agata'nın Paris'te Le Bal'de açtığı “Anticorps” sergisi (24 Ocak-14 Nisan 2013), tasarımı ve mekanda izleyiciyle kurulması istenen ilişki anlamında böylesi bir kuşatmanın ve mesafesizliğin en güncel ve güçlü örneklerinden biridir. (fotoğraf: Laleper Aytek)

Bu fotoğrafların ortası yoktur, uçlardadırlar; ya çok uzaktırlar ya da çok yakın. Yakınlaştıkça sorgulamaya ve izleyiciyi de içine çekmeye başlarlar. Sevgilinizden dayak yemiş olan siz olmasanız da, Lisette Model'in söylediği gibi midenizde bir hareketlenme hissedersiniz. AIDS'den ölmekte olan sizin ailenizden biri olmamakla birlikte çok yakınızdadır ve neredeyse size dokunmakta ve sormaktadır: “Niye?” diye...



199



Alt: Greer ve Robert yatakta, NYC,1982.²⁰⁰

¹⁹⁹ <http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin/nan-goldin-2>

²⁰⁰ <http://www.tate.org.uk/art/artists/nan-goldin-2649>



201



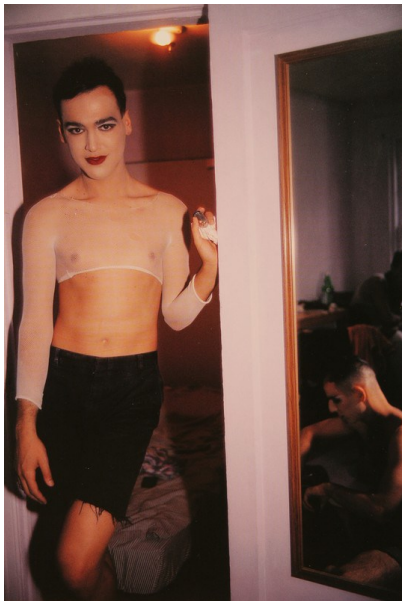
Misty ve Joey, Hornstrasse, Berlin, 1992.²⁰²

²⁰¹ <http://sexualityinart.wordpress.com/2008/01/06/nan-goldin-part-2-of-2/>

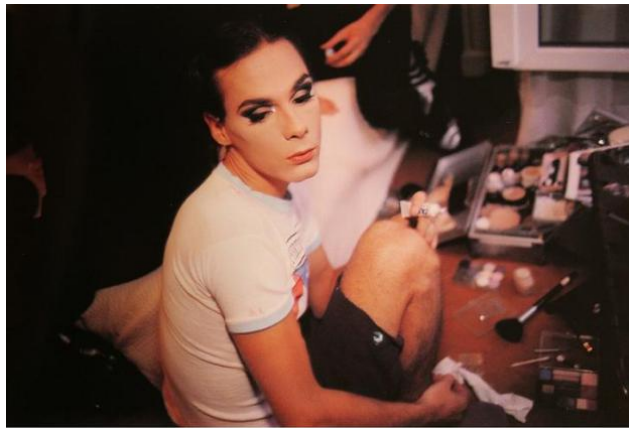
²⁰² <http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin>



Cot Portatif Karyolada, N.Y.C., 1979²⁰³



204



205

²⁰³ <http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin>

²⁰⁴ <http://sexualityinart.wordpress.com/2008/01/06/nan-goldin-part-2-of-2/>

²⁰⁵ <http://sexualityinart.wordpress.com/2008/01/06/nan-goldin-part-2-of-2/>



Siobhan Sigara ile, 1994.²⁰⁶

²⁰⁶ <http://www.michaeloart.com/art-composition-asymmetrical-balance/>



Kalp Atışları.²⁰⁷



Joanna Gülerken, Hotel Paris, 1999.²⁰⁸

²⁰⁷ <http://www.flickr.com/photos/eekypooh/222414914/>

²⁰⁸ <http://www.photoforager.com/archives/nan-goldin>



Ryan Kvette, 1976.²⁰⁹



Guido yüzerken, Levanzo, Sicilya.²¹⁰

²⁰⁹ <http://www.flickriver.com/photos/bohemea/5997191197/>

²¹⁰ <http://www.picassomio.com/gallery/eyestorm/nan-goldin-artwork-22724.html>

Nan Goldin'in yoğun bir biçimde kişisel, spontane ve cinsellik barındıran saldırgan fotoğraflarının kahramanları asla dışarıdaki dünyadan, tanımadığı insanların arasından değildir. 15 yaşından bu yana, eline fotoğraf makinesini ilk olarak aldıktan sonra çekmeye başladığı ve çekmeyi tercih ettiği kareler, kendisi henüz 12 yaşındayken intihar ederek hayatından “giden”, onu terk eden ablasına açık ve hayat boyu sürecek bir tepki gibidir. Kaybolan hayatların izini sürmeyi de bu yüzden ister. Hayatın karanlık, bilmediği yüzünde dibine kadar giderek adeta yaşarken ölümü görmek, ölümlü yanyana yaşamak, kaybetmenin ağırlığını hafifletmek ister ama her kareyle, hazırladığı her kitap, açtığı her sergi ve çektiği filmlerle yükü daha da ağırlaşır ve daha çok kaybeder. Yakın çevresindeki bu kadar çok insanı kaybederek tutunur hayata. AIDS'e karşı başlattığı savaş hayata tutunabilmek için bilinçli bir mücadeleye dönüşür. Bunu öncelikle ablası, dostları ve arkadaşları için ama onlar kadar da toplumsal bilinçlenme için yapmaya başlar. Fotoğraf bu süreçte cankurtararı olur. Hayatı boyunca teoriyle ilgilenmez, yaşadıklarından çıkarır tüm görüntülerini (Lisette Model'in sözleriyle önce “midesinde” hisseder tüm kareleri).

Nan Goldin işleri ve yaklaşımıyla, projeleri ve serileriyle Diane Arbus'dan sonra fotoğraf tarihi kanonunda ikinci büyük kırılmaya işaret eden bir fotoğrafçı olmuştur. İşlerini kategorize etmek Lisette Model ve Diane Arbus gibi çok zor hatta imkansızdır; *kişisel belgesel* bu anlamda her 3 fotoğrafçının (ve bu çalışmada anılan tüm fotoğrafçıların) yaklaşımını tarif edebilecek en doğru sınıflandırmadır. Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin resmi fotoğraf tarihini böyle uç kişisellikleriyle yıkmayı başararak, bir yandan kategori dışı olmuşlar bir yandan da etkileri kuşaklar boyu sürecek (yavaş yavaş ve dalga dalga yayılan) bir farklılaş(tır)manın, yeni(den) bakmanın tetikleyicileri olmuşlardır.

Nan Goldin'in gerçekte küçük bir yaşta, 12 yaşında yüzleşmesi ve bu yüzleşmeyi 15 yaşından sonra sadece yaşadıklarından yola çıkarak ve fotoğrafla yapması; kamerasını “rüyalara” değil de, “kabuslara” yöneltmesi; motivasyonunu “aydınlıklardan” değil de “karanlıklardan” alması, fotoğraflarının rahatsız edici yanını arttırarak izlemeyi zorlaştırırsa da; bir yandan da herkes için kolayca yapılabilirmiş izlenimi uyandırarak neredeyse sıradanlaştırırsa da; hayatın sakla(n)dığımız, ıskaladığımız yüzlerini birer birer ve cesaretle ortaya koyduğu için,

hayatın tüm eksik yüzleriyle karşılaşabilmenin de mümkün olduğunu gösterdiği için çok önemlidir de.



211



Erin Wasson, Bahar-Yaz 2010 Koleksiyonu çekimlerinden.²¹²

²¹¹ <http://www.fashiongonerogue.com/nan-goldin-rodarte-for-grey-magazine-fw-2012/>

²¹² <http://evhpr.com/696/the-legendary-nan-goldin.html>

Kronoloji:²¹³

- 1953 12 Eylül'de, Washington D.C'de dünyaya gelir.
- 1965 Ablası Barbara Holly 18 yaşında intihar ettiğinde Nan Goldin 12 yaşındadır.
- 1966 13 yaşında evi terk eder.
- 1968 15 yaşında Satya Community School'da (Boston) bir hocası sayesinde fotoğraf makinesiyle tanışır.
- 1973 İlk kişisel sergisini S/B fotoğraflarla Boston'da açar. Bu sergide arkadaşı David Armstrong sayesinde tanıdığı ve birlikte yaşadığı (ve ailem dediği) gey ve travestilerin ve transseksüellerin fotoğraflarına yer verir.
- 1977/78 Boston Tufts University, School of the Museum of Fine Arts'dan mezun olur, ardından New York City'e yerleşir. Bowery'de yaşamaya başlar. Bowery'de 1981-86 yılları arasında çektiği fotoğraflarla ilk kapsamlı çalışması *The Ballad of Sexual Dependency* serisini hazırlar.
- 1979 *The Ballad of Sexual Dependency* serisini 800 fotoğrafla 45 dk.'lık bir gösteri ilk olarak sergilenir. Gösteriye zaman içinde ilaveler olur. New York, Tokyo, Berlin, Paris, Londra gibi şehirlerde artık kendi hayatına ve "ailesi" olarak kabul ettiği dostları ve arkadaş grubuna odaklanır ve sadece bu gruba dahil olan insanları fotoğraflar. Bu dönemde yaklaşık 10 yıllık bir dönem boyunca özellikle Bowery'de aşırı doz uyuşturucu kullanan arkadaşlarını fotoğraflar ve tüm seri *Ballad of Sexual Dependency* gösterisinde biraraya gelir. Bu seride yer alan arkadaşlarından çoğunu (aralarında en yakın iki arkadaşı Greer Lankton ve Cookie Müller'de vardır) 1980'lerin sonu ve 1990'larda kaybeder.

²¹³ http://www.metroartwork.com/popup_manufacturer_info.php?products_id=6501,
<http://womenshistory.about.com/od/photographers/p/Nan-Goldin.htm>
<http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/biography-links>,
<http://photoinbooks.wordpress.com/2012/10/18/the-other-side/>,
http://en.wikipedia.org/wiki/Nan_Goldin (17.08.2013)

- 1986 *Ballad of Sexual Dependency* kitap olarak yayınlanır ve New York'da Burden Galeri'de sergisi açılır.
- 1987 *Ballad of Sexual Dependency* 3 ayrı ödül alır: Fransa'da, Arles'da, Les Rencontres d'Arles'da yılın kitabı ödülü, ABD'de, Maine Fotoğraf Atölyesi Kitap Ödülü, Kodak Fotoğraf Kitabı ödülleri alır.
- 1988 Bağımlılık tedavisi görmek üzere bir kliniğe yatar.
- 1989 AIDS'in büyük ailesi üzerindeki etkileri üzerine New York'da açılan *Witnesses: Against Our Vanishing* (Yok Olmamıza Karşı: Tanıklıklar) sergisinin küratörlüğünü yapar. Sergi, çağdaş fotoğraf dalında verilen *Camera Austria* ödülünü kazanır.
- 1990 Kendine özgü yaklaşımıyla moda fotoğrafçılığı yapar.
- 1991 1989'da AIDS'den kaybettiği yakın arkadaşı Cookie'nin hayatını ölümüne kadar belgelediği *Cookie Mueller*'i yayımlar.
- 1993 20 yıl boyunca çektiği travesti ve transeksüellerin fotoğraflarından oluşan *The Other Side*'ı yayımlar.
- 1995 BBC için *I'll Be Your Mirror* adlı bir film yapar.
- 1996 Whitney Museum of American Art'da *I'll Be Your Mirror* adlı ve kendi yaşamından karelerden oluşan bir sergi açar.
- 1998 *Ten Years After: Naples 1986-96* yayınlanır.
- 1999 *Couples and Loneliness* yayınlanır. Londra'da White Cube Galeri'de *Thanksgiving* adlı yerleştirmesi sergilenir.
- 2002 Paris, Pompidou Center'da büyük retrospektif sergisi açılır.

5. SONUÇ

Bir iç belgesel olarak oluşturulan görüntü gerçeküstüdür de, kendi zamanından, durumundan, yaşamından kopartılarak o fotoğrafçının iç zamanına atfedilebildiğinde yeni/bilinmeyen/farklı bir yorumu, bir soruyu ve bir karışıklığı (soyut ya da somut) açığa çıkarabildiği ölçüde o fotoğrafçıya ait ve biricik olabilen, her farklı izleyici için ve her izlendiğinde bir başka anlama ve bakma önerisine vesile olabilen.

Görüntü yalnızca tek, değişmez bir okumayla tariflendiğinde bir kereliktir. Hayal gücünün hiç dokunulmamış katmanlarını aralayamadığı gibi, bir soru değil ama cevap olduğu için kapalıdır. Defalarca ve herkes tarafından benzer biçimlerle tekrar edilmiş olmasının yanı sıra, bir başka ve görülmemiş (yeni) okuma önerisini yani soyutlamayı ve dolayısıyla da sürprizi izleyiciye aktarmadığı içinse bir alıntıdır.

Alıntı dışta(n) olandır, dıştan gelendir, öylece kabul edilir, doğrudan aktarılır. **Yorum** içte(n) olandır, içten gelendir ve belirsizlikler ve sürprizler barındırır, muğlaklığı tedirgin edicidir. Ama bir görüntüyü fotoğraf yapan en temelde bu tedirginliktir.

Gerçekte, yani dış dünyada(n) “olan” şey, fotoğrafçının o ana adanmış iç dünyası ile harmanlanarak yeniden okunabildiğinde bu, fotoğrafçının iç dünyası ile dış dünya(sı)nın buluşması ve şeylerin aslına sadık kalınması gerekmeden, öznel bir ima ile (yeniden) inşa edilmesidir.

Bu yüzden fotoğrafçılar olarak peşinden gidilmesi gereken, en okunaklı “gerçeklikleri” fiziki dünyadaki yerlerinden kaydırarak kendi gerçekliğimiz ya da gerçekdışılığımız üzerinden yeniden değerlendirmek, dönüştürmek ve bu yeni halleri görüntüye aktarmaktır.

Çünkü fotoğrafta sadece o fotoğrafçıya ait bir dil, Susan Sontag’ın ifade ettiği gibi, “*benim (fotoğrafçının) ‘gerçekten’ algıladığım şey olarak tanımlandığı*” zaman mümkündür. Fotoğrafçının gerçeği, bu gerçek dışının kurgulanmasıyla oluşur.

Optik görüntülerin yaratıcısı zihinsel görüntülerdir. Fotoğraf makinesi bu görüntüleri elde etmenin araçlarından sadece birisidir. Sonsuz kere ve bozulmadan çoğaltılabilirler. Bir fotoğraf karesi tespit edildiği ve kaydedildiği anda Barthes'in "**punctum**"²¹⁴ diye adlandırdığı bir gerçeklik, bir ölüm ve ölümlerin dönüşü olur. İzleyici, "o" görüntü ile karşılaştığında çok gerilerde kalmış an'ın varoluşunda, bir görünmez ya da fotoğrafçıda o şekilde ortaya çıkan bakışın peşine düşebilir. Barthes'in *punctum*'u bir fotoğraf için kışkırtıcı ve uygunsuz bir ya da birçok öge içerebilir ve izleyicinin sakin kalmasını, daha düz, kapalı bir okuma yapmasını ve en önemlisi de izlediği görüntüye kayıtsız kalmasını engelleyen bir rahatsızlık yaratabilir.²¹⁵ Barthes'e göre "*studium* her zaman kodlanmış, *punctum* ise kodlanmamıştır." "İsmlendirebildiğim bir şey beni gerçek anlamıyla delmez" diyerek Barthes, bir fotoğraftaki belirsizlik ve muğlaklığın rahatsız edici gücüne işaret eder ve *punctum*'u "bir tür gizli öte" olarak tanımlayarak, fotoğrafçının karar anının tam da bu noktada oluştuğunu belirtir.

Susan Sontag fotoğrafı "ölümlülerin envanteri" olarak (da) tanımlar.²¹⁶ Fotoğraf tarihi özellikle ilk yüz yılında (1839-1939) bu envanteri; eksik, sayılmayan, göz ardı edilenden önce "güzel" olana, "ideal" olana, "kusursuz" olana ait kılma çabası

²¹⁴ Fotoğrafın bir "iç belgesel" olarak tarifini **Roland Barthes, Camera Lucida** adlı kitabında "studium" ve "punctum" kavramlarıyla şöyle açıklar: "fotoğraflara karşı bazen hareketlenen bir tür genel ilgi duyabilirim: ancak onlara karşı olan duygularım ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aralığını da şart koşar. Bu fotoğraflar hakkındaki duyguların *ortalamadır*, neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu tür bir insan ilgisini anlatacak Fransızca bir sözcük bilmiyorum, ama sanıyorum böyle bir sözcük Latince'de var: *studium*. En azından ilk anda "çalışma" anlamında değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, hevesli ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*. Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak ketfni de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium*'da vardır) katılıyorum. İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar, ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci ögeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir ve aynı zamanda zarın her bir atılışdır. Bir **fotoğrafın punctum'u** beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır.

²¹⁵ Barthes'in sözleriyle; "Bir ayrıntı bütün okumamı etkileyiveriyor; bu, ilgimin yoğun bir mutasyonu, bir patlamadır. *Bir şeyin* belirtilmesiyle, artık fotoğraf herhangi bir şey değildir. İşte *bu bir şey* beni tetikliyor, minicik bir şok, bir *satori* ve bir boşluğun geçişini uyarıyordu (göndergesinin küçük olması hiç önemli değildi)." *Camera Lucida*.

²¹⁶ Sontag, *age*, 86.

olmuştur. Bir başka tarih okuması da bu “güzellemeye” (Resimselcilik akımına bir tepki olarak başlayan) karşı çıkış üzerinden de yapılabilir. Çünkü gerek hayat gerekse sanat güzel olanla olmayan, ideal olanla kusurlu olan, iyi ile kötü, yaşam ile ölüm, tamamlayanlar ve eksil(t)enler birliği ve karşıtlığı ekseninde vardır. Hayat, sanat ve fotoğraf ancak bu karşıtlıklardan hareketle özgürleşebilir, öznelleşebilir. Hayatı, sanatı ve fotoğrafı da çoğaltacak olan budur.

Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin işleri, projeleri ve yaklaşımlarıyla fotoğraf tarihini öncelikli ögesi olan “kesintisiz olumlama çabalarını” kesintiye uğratarak, “kusurlu olanlar” üzerinden de hayata bakmışlardır. Yeni sorular ve kurgularla, özel hikayelerle yeniden kurmak ve kurgulamak üzere kişisel belgeselleri üzerinden biriktirdikleri ve maskesini indirmeye çalıştıkları kendi suretleri olmuş ve olmaktadır. Diane Arbus genç bir yaşta, 48 yaşında intihar etmiş ve dünyayı eksilterek gitmiştir.

Lisette Model, Diane Arbus ve Nan Goldin, 3 farklı dönemde, ortak olmayan ama birbirini etkileyen ve giderek öznelleşen yaklaşımlarıyla, kendi belgesellerini çekmişlerdir. Fotoğrafları bir yandan çok sıradan, herkesin çekebileceği günlük kareler olarak da algılanabilirler ama bir yandan da, hayatın daha çok bilmediğimiz, tanıdığı olmadığımız ya da içinde yaşamadığımız kısaca bize yabancı kesitlerinden kareler olduğu için de katılması kolay olmayan görüntülerdir. Zorluk, görüntüdeki bilinmezlerin çokluğundan, bir tanıma yerleştirememekten, cevapsız sorulardan ve bu nedenlerle yaşanan tedirginlikler ve duygu yoğunluğundan kaynaklanır. Bu üç kadın fotoğrafçının fotoğraflarıyla (dünyayı) **güzelleştirmek** ve **doğruyu söylemek** gibi bir dertleri olmadığı açıktır. Daha çok görmezden gelinen, yok sayılan kişileri ve yaşamları görüntülerler –ki onlar da bu coğrafyada tıpkı bizler gibi varolmaktadırlar, bizler ötekileştirip görmezden gelsek bile... Ama bu “ötekileştirilme” ve yabancılaşma duygusu daha çok ilgilerini çeker. Bu yaklaşımlarıyla fotoğraftaki geleneksel yaklaşımın, dış(ardan) bakış yerine, ondan çok daha güçlü ve Barthes’in söylediği, “görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde başlattığı tutku” ile içerden, soran, farklı karşılaşmalara ve yüzleşmelerin önünü açan yeni bir algılama/bakma/görme ve okuma önerisi getirirler.

Fotoğraflar, her fotoğrafçı ile farklı algılama, bakma, görme ve okuma biçimlerini gündeme getirerek, bu önerileri tartışmaya açan, sorgulamaya ve sorgulatmaya

yönelten, çoğaltan farklı öneriler bütünü olarak görüldüğünde, fotoğrafçıları akımlar, dönemler ve ülkelerle sınırlandırmanın görüntüyü sadece iki boyutlu bir çerçeve içine hapsediyor olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu farklılığın yol açacağı çoğalma nedeniyledir ki, görüntüyü yalnızca monoton, mutlak teknik yapılar (mükemmel kompozisyon gibi) üzerinden incelemek, değerlendirmek ve okumak yerine, ışığın, kompozisyonun, çerçevenin (dahil edilecekler, edilmeyecekler, ufuk çizgisi, altın kural vd.) tüm kurallarını bilen ama bu kurallarla kuralsızlığı sezgisel ve yaratıcı bir maharetle yer değiştirerek, muğlaklığa ve tedirginliğe teslim eden fotoğrafçının, H.C.Bresson'un "karar anı"na, duyguları, aklı, gözü, kalbi ve ruhuyla, nasıl yaklaştığının izlerini sürdüğümüz koşulda görüntülerin, "kendine ait"liklerinin kapılarını aralayabiliriz.

Resimde olduğu gibi senteze değil, ama seçime dayalı mekanik bir yeniden-üretim tekniği olarak gelişen ve değerlendirilen fotoğraf, fotoğrafçının kendi içindeki ötekilerin bir dışavurumu olarak aynı olanı değil, ayrı'lıkları ortaya koyabildiği ölçüde öznellesir. Bu, varolanın birebir kopyası olamaz çünkü yaşamın izlerinin herkes için karşılığı farklıdır ve "alıntı" olduğu iddia edilen anlık (saniyenin binlerde birinde) görüntünün kaydı aslında "o" fotoğrafçının gözünden dünyanın ve şeylerin yeniden yorumlanmasıdır. Hayatın sürekliliğinden kopartılarak belki de kimsenin o şekilde göremediği bir çerçeveden (o fotoğrafçıya özgü kadraj, kompozisyon, konu, yaklaşımla) izleyiciye ulaşan görüntü farklı "ötekileri" tetiklediğinde karşılaşmıştır fotoğraf olanla...

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu. “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”. *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3.bs. der. Caner Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013: 133-147.

Arbus, Model, Strömholm. Moderne Museet, Stockholm. Catalogue. ed. Anna Tellgren, Göttingen: Steidl Verlag, 2006.

Arbus, Doon, Elisabeth Sussman, *Diane Arbus A Chronology*. New York: Aperture, 2011.

Arnold, Dana. *Art History A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.

Artun, Ali. *Modernliğin Sınırında Sanat Eleştiri, Özerklik, Siyaset Üç Konuşma*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2006.

Alptürk, Orhan. “Baudrillard ve Fotoğraf”. *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3.bs. der. Caner Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013:107-117.

Badger, Gerry. *Eugene Atget 55*. New York: Phaidon Press Limited, 2001.

Bajac, Quentin. *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 1992.

Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. 5.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. “The Modern Public and Photography”. *Classical Essays on Photography*. ed. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete’s Island Books, 5th. printing, 1980: 83-89.

Bazin, Andre. “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”. *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3.bs. der. Caner Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013: 35-45.

Benjamin, Walter. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

_____. “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı”. *Sanat Siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika*. ed. Ali Artun. 2.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Berger, John. *O Ana Adanmış*. 5.bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Bosworth, Patricia. *Diane Arbus A Biography*. London: Wintage 2005.

Costa, Guida. *Nan Goldin 55*. New York: Phaidon Press Limited, 2001.

Eastlake, Lady Elisabeth. “Photography”. *Classical Essays on Photography*. ed. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete’s Island Books, 5th. printing, 1980: 39-68.

Edwards, Steve. *Photography A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2006.

Freund, Gisèle. *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2007.

Grunberg, Andy. “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”. *Sanat Dünyamız*. s.84 ,Yaz 2002: 115-119.

Kılınç, Levend. *Fotoğrafa Başlarken*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

Lukitsh, Joanne. *Julia Margaret Cameron 55*. New York: Phaidon Press Limited, 2001.

Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. 3rd.ed. London: Laurence King Publishing Ltd, 2010.

Matara, Birsal. “80’den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Bir Bakış”. *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3.bs. der. Caner Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013: 147-159.

Nochlin, Linda. “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”. *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. ed. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Oral, Merter. “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”. *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3.bs. der. Caner Aydemir. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013.

Parry Eugenia. *Lisette Model A Narrative Biography*. Göttingen: Steidl Publications, 2009.

Price, Mary. *Fotoğraf Çerçevdeki Gizem*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Rochlitz, Rainer. “Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık/Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik”. *Sanat Dünyamız*. s.84 ,Yaz 2002: 189-193.

Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. 4th.ed. New York: Abbeville Press, 2007.

Sontag, Susan. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. 2.bs. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

_____. *Başkalarının Acısına Bakmak*. 2.bs.İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

_____. *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Strauss, David Levi. *Between the Eyes, Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture, 2005.

Sussman, Elisabeth. *Lisette Model 55*. New York: Phaidon Press Limited, 2001.

Su, Süreyya. “Fotoğraf ve Sanat”. *Cogito*. s.52 (Güz 2007): 225.

Szarkowski, John. *The Photographers Eye*. 3rd.printing. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

Wall, Jeff. “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”. *Sanat Dünyamız*. s.84 ,Yaz 2002: 165-173.

ÖZGEÇMİŞ

Laleper Aytek (d.1960)Türkiyeli fotoğrafçı, öğretim görevlisi, eleştirmen.

Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümünde tamamladıktan sonra, sosyal ekonomi alanında yüksek lisans çalışmalarına devam etmek üzere Norveç'te gitti. Fotoğrafa üniversite yıllarında başlayan ve giderek derinleşen ilgisi nedeniyle 90'lı yılların başında Türkiye'ye döndü; kendi stüdyosunu açarak reklam fotoğrafçılığı alanında çalışmaya başladı. 1998'de Türkiye'nin ilk kapsamlı dijital fotoğraf stüdyosunun kuruluşunda fotoğraf ve reklam yönetmeni olarak görev aldı. Aytek, 2009'da bu yana Koç Üniversitesi, Medya ve Görsel Sanatlar Bölümü'nde (MAVA) fotoğraf üzerine dersler vermektedir.

2000 yılından bu yana dergilerden gelen davetler üzerine kaleme aldığı fotoğraf yazılarında, öznellik kapsamında “görme biçimleri” ve “fotoğraf tarihi” üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu bakış açısına bağlı olarak, *Fotoğraf Tarihi Kanonunu Yeniden Düşünmek: Öznellik Üzerine Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezinde fotoğrafın tarihsel gelişimi bağlamı içinden ve teorik yaklaşımlar dahilinde inceleyerek eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Yayımlanmış çalışmaları arasında, fotografik düşünce üzerine kaleme aldığı yazılarını derlediği *Kendine Ait Bir Fotoğraf* (2005) ile *Palimpsest İstanbul* (2010) ve *Issız* (2013) fotoğraf albümleri sayılabilir. Halen İstanbul'da yaşayıp çalışmakta olan Aytek, 1991'den bu yana 13 kişisel sergi açmış ve 22 grup sergisine katılmıştır.

www.laleperaytek.com