

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

fotoğraf- çının eğitimi

EDITÖRLER
CHARLES H. TRAUB
STEVEN HELLER
ADAM BELLER

FOTOĞRAFÇININ EĞİTİMİ

FOTOĞRAFÇININ EĞİTİMİ

Editörler

Charles H. Traub, Steven Heller, Adam B. Bell



© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi: 4

Editör

Hürü Kaya

Çeviri

1. Bölüm: Hüseyin Yılmaz

2. Bölüm: Ozan Yavuz

3. ve 4. Bölüm: Yalın Keser

Kapak Tasarım

Savaş Çekiç

Sayfa Düzenleme

Şevket Eroğlu

ISBN 978-605-4363-02-5

© Akçalı Telif Ajansı aracılığıyla Allworth Press

10 East 23rd Street, New York, NY 10010

Baskı ve Cilt

Pasifik Ofset Ltd. Şti.

Tel: (212) 412 17 77

Sertifika No: 12027

Espas Sanat Kuram Yayınları

Müeyyetzade Mah. Lüleci Hendek Cad.

Tatarbey Sk. No: 4/1 Beyoğlu-İstanbul

Tel: 0212-293 0280

Fax: 0212-293 0282

E-posta: info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekanik ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hüknün dışındadır.

İçindekiler

Teşekkür	9
Önsöz	
Foto Okuryazarlık	13
Giriş	
Eğitim Yılları	15
Birinci Bölüm	
Araç üzerine yansımalar: Fotoğraf çekmenin anlamı	22
MODERN FOTOĞRAFIN YOLLARI / Alexander Rodchenko	23
KAVŞAKTAKİ FOTOĞRAF / Berenice Abbott	30
İŞİMSİZ / Henri Cartier-Bresson	35
KAMERANIN AKLI VE GÖZÜ / Minor White	47
KÜÇÜK BİR ODADAKİ DÜNYALAR / Irving Penn	52
LEE FRIEDLANDER İLE GÖRÜŞME (ALINTI) / David Harris	54
MESLEKTAŞLAR / Robert Adams	56
FOTOĞRAFI ÖĞRETMEK: BİR ARAYA TOPLANAN NOTLAR (ALINTILAR) / Philip Perkis	61
KANATLANAN BEYZBOL TOPU: STEPHEN SHORE VE TİM DAVIS'LE ÖĞLE YEMEĞİ / Stephen Shore ve Tim Davis	64
ORTA AMERİKA VE İNSAN HAKLARI: SUSAN MEISALES İLE GÖRÜŞME / Ken Light	68
EV DEN RESİMLER / Larry Sultan	74
DAVACI KONUŞUYOR (ALINTI) / Clarissa T. Sligh	77

GÖRÜNTÜNÜN RUHU VE GÖRSEL OKURYAZARLIK / Daile Kaplan	87
BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNE DOĞRU (ALINTI) / Vilém Flusser	92
VERA LUTTER İLE GÖRÜŞME / Peter Wollen	94
JEFF WALL İLE SÖYLEŞİ / David Shapiro	103
NATURA PICTRIX / Peter Galassi ve Vik Muniz	110

İkinci Bölüm

Diğerleri Onları Nasıl Görüyor: Fotoğrafçıyı Dikkate Almak	116
WILLIAM KLEIN / Brian Palmer, Klein Sempozyumu Bildirisi'nden	117
LISETTE MODEL / Max Kozloff, <i>New York: Capital of Photography</i> 'den Alıntı	122
DIANE ARBUS / Shelley Rice, "Önemli Farklılıklar: Lisette Model ve Diane Arbus'un Portrelerindeki Karşılaştırma"dan	125
ALEXEY BRODOVITCH / Kerry William Purcell, <i>Ballet</i> kitabından	129
AARON SISKIND / Charles H. Traub, <i>Roadtrip</i> 'ten Alıntı	135
GARRY WINOGRAND / Leo Rubinfien, <i>Some Reminiscences</i> 'tan	142
LUIGI GHIRRI / Luigi Ghirri/Charles H. Traub, <i>Statement / A Remembrance (İfade/Bir Anma)</i>	153
FOTOĞRAF HAKKINDA YAZANLAR	
ÖNGÖRÜLEMEMİŞ YABAN / Wendell Berry	156
ÇEKİMLER / Cynthia Ozick	160
FOTOĞRAF ÇEKMEK İÇİN BEKLEYEN KADIN / Dave Eggers	161

Üçüncü Bölüm

İzleyiciye Ulaşmak: Profesyonellerle Çalışmak	162
EFSANELER	
ALEXEY BRODOVITCH / Fotoğraf üzerine Brodovitch	163
HELEN GEE / <i>Limelight</i> (Alıntı)	170
GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAF: RÖPORTAJLAR	
SANATÇILAR İÇİN ÇALIŞMA AYRICALIĞI / Pace/MacGill Gallery Yöneticisi Peter MacGill ile bir Röportaj	173
MARTHA'YI GÖRSELLEŞTİMEK / Martha Stewart Omnimedia'nın Kreatif Direktörü Gael Towey ile bir röportaj	175
YİRMİBİRİNCİ YÜZYILDA BELGELEMEK / Contact Press Images'ın Başkanı ve Kurucu Ortağı, Robert Pledge ile bir röportaj	180

FOTOĞRAF KİTABI /

Aracın en seçkin ve kalıcı tasarımcılarından Yolanda Coumo ile bir röportaj..... 189

GÖRSELLERİ SEÇMEK /

The New Yorker'ın Fotoğraf Editörü Elizabeth Biondi ile bir röportaj..... 196

PIYASADAKİ SANATÇI / Art+Commerce, Kültürel Programlama Direktörü

Charlotte Cotton ile bir röportaj..... 201

Dördüncü Bölüm

Eğitilmemiş için Rehberler: Yüksek Öğrenim ve Fotoğraf..... 210

BİRLEŞİK DEVLETLERDEKİ GELİŞİMİ İRDELENEREK

FOTOĞRAF EĞİTİMİ TARİHİ / Nathan Lyons 211

SORUMLULUK / John Szarkowski 219

VALENTINE / Stephen Frailey 223

YÜKSEK LİSANSIN “YAP” VE “YAPMA”LARI:

BAŞKANDAN DEYİŞLER / Charles H. Traub 225

KULLANIŞLI BİR ELEŞTİRİNİ KENDİN YAP KİTİ / Ralph Hattersley 230

ÖNCÜLÜ OLMAYAN FOTOĞRAF / László Moholy-Nagy 237

BİR ÖĞRENCİ SORDUĞUNDA / Minor White 240

SANATÇILAR İÇİN KISA BİR KENDİNE DAİR ÖDEVLER LİSTESİ /

Mary Virginia Swanson 242

PAYLAŞILMIŞ BİLGELİK SORUNLARI ÇÖZMEK / Aaron Siskind ile bir röportaj 244

BAUHAUS'TAN ÖĞRENMEK / Harry Callahan ile bir röportaj 247

ANLATI / Gregory Crewdson'la bir röportaj 249

HAYATI FOTOĞRAFLARDAN HATIRLAMAK / Randy West ile bir röportaj 253

KONU OLARAK ARAÇ / Penelope Umbrico ile bir röportaj 257

ARZU NESNELERİ / Sarah Charlesworth ile bir röportaj 260

BİR FOTOĞRAF TEZİ GERİLİM:

PORTRE FOTOĞRAFININ ÖZÜ / Rachel Dunville 264

Sonsöz..... 267

Biyografiler..... 269

Dizin..... 278

Teşekkür

Bu yayının tamamlanmasında *Aperture* ve editörlerine, özellikle Andrea Smith'e, *Bomb* ve Nell McClister'e; Peter Bunnell'e ve Minor White Arşivine; Commerce Graphics ve Berenice Abbott Vakfına; Martine Frank Cartier-Bresson ve Henri Cartier-Bresson Vakfı'na; Helen Gee Vakfı'na; Hattula Moholy-Nagy'e; *Blind Spot* ve editörlerine; *European Photography* ve Andreas Müller-Pohle'ye; Aaron Siskind Vakfı'na; Pace/MacGill Galerisi'ne; Frankael Galerisi'ne; ve Gitterman Galerisi'ne yardım ve iş birliklerinden dolayı özel olarak teşekkür ederiz.

Jill Bender, Natasha Chuk, Bob Lobe, Nathan Lyons, Deborah Hussey ve Randy West düşünce ve yol göstericilikleriyle yardımcı oldular.

Sürekli destek ve cesaretlendirmelerinden dolayı Tad Crawford'a, yayıncı Nicole Potter-Talling'e, ortak editör Monica Lugo'ya, Allworth Press'e ve harika kapak tasarımı-mından dolayı James Victore'ye teşekkürler.

Fotoğraf eğitimi için sonu gelmeyen destekleri için Görsel Sanatlar Okulu başkanı David Rhodes'e özel olarak teşekkür ederiz.

Aşağıda belirtilen makale ve çeviriler için izin verenlere teşekkür borçluyuz.

Berenice Abbott, "Kavşaktaki Fotoğraf," *Classic Essays On Photography*'den, editör Alan Trachtenberg. Berenice Abbott/Commerce Graphics, NYC. Berenice Abbott Vakfının izniyle.

- Robert Adams, “Meslektaşlar,” *Why People Photograph*, Aperture, 1996. Robert Adams ve Aperture Vakfı’nın izniyle.
- Wendell Berry, “The Unforeseen Wilderness,” *The Unforeseen Wilderness: An Essay on Kentucky’s Red River Gorge*, Kentucky Üniversitesi, 1971. Wendell Berry’nin izniyle.
- Henri Cartier Bresson, “Karar Anı,” *The Mind’s Eye: Writings on Photography*, Aperture 1999. Aperture, Martine Frank Cartier-Bresson ve Cartier-Bresson Vakfı’nın izniyle.
- Dave Aggers, “Women Waiting to Take a Photo,” *The Guardian*’dan 22 Mayıs 2004. Dave Aggers’in izniyle.
- Lee Friendlander, “David Harris ile Görüşme”den alıntı *Viewing Olmstead*’den, editör Phyllis Lambert, Kanada Mimarlık Merkezi, 1996. David Harris ve Lee Friendlander’in izniyle.
- Vilém Flusser, “Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru”dan alıntı, *European Photography*, Göttingen, 1984. *European Photography* ve Andreas Müller-Pohle’nin izniyle.
- Peter Galassi ve Vik Muniz, “Natura Pictrix”ten, Galeri Xippas, 1999. Peter Galassi ve Vik Muniz’in izinleriyle.
- Helen Gee, “Chapter One” *Limelight*’tan, New Mexico Üniversitesi, 1997. Helen Gee Vakfı’nın izniyle.
- Max Kozloff, *New York: Fotoğrafın Başkenti*’nden Yale University Press/The Jewish Museum, New York, 2002. Max Kozloff ve Yale University Press’in izinleriyle.
- Vera Lutter, “Peter Wollen ile Vera Lutter,” *Bomb*’dan, 2003 Sonbaharı. *Bomb*’un izniyle.
- Susan Meiselas, “Orta Amerika’da İnsan Hakları,” *Çağımızın Tanıkları: Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor*’dan, Edt. Ken Light, Smithsonian Institution Press, 2000. Ken Light’in izniyle.
- László Moholy-Nagy, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940*, Edt. Christopher Philips. Hattula Moholy-Nagy’nin izniyle.
- Cynthia Ozick, “Shots” dan alıntı, *Levitation: Five Fictions*, Knopf, 1977. Melanie Jackson Agency’nin izniyle.
- Irving Penn, “Introduction,” *Küçük Bir Odadaki Dünyalar*’dan Grossman Publishers, 1974. Irving Penn’in izniyle.

- Philip Perkis, *Fotoğrafı Öğretmek: Bir Araya Toplanan Notlar'dan*, OB Press. RIT Cary Graphics Art Press, 2005. Philip Perkins, OB Press ve RIT Cary Graphics Art Press'in izniyle.
- Shelley Rice, "Essential Differences: A Comparison of Lisette Model and Diane Arbus,"tan. Artforum 18 Mayıs 1980: 66-71. Shelley Rice'in izniyle.
- Alexander Rodchenko, "Puti soveremnoi FOTOĞRAFi," *Novyi lef* 'ten. No: 9 (1928): 31-39. John E. Bowl'tun İngilizceye çevirisinden. Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940. Edt. Cristopher Philips. John E. Bowl'tun izniyle.
- David Shapiro, "Jeff Wall ile Söyleşi," *Museo'* dan, Cilt 3 İlkbahar 2000. David Shapiro'nun izniyle.
- Stephen Shore ve Tim Davis, "Kanatlanan Beyzbol Topu: Stephon Shore ve Tim Davis ile Öğlen Yemeği," *Blind Spot*'tan, sayı 26. Blind Spot'un izniyle.
- Clarissa Sligh, "Davacı Konuşuyor"dan alıntı. *Picturing Us: African American Identity in Photography*'den, editör Deborah Willis, The New Press, 1994. Clarissa Sligh'in izniyle.
- Larry Sultan, *Evden Resimler'den* Harry N. Abrams, 1992. Larry Sultan'ın izniyle.
- John Szarkowski, "Sorumluluk," "1'inci Öğretmenler Konferansı'ndan", George Eastman House, 1962. John Szarkowski.
- Minor White, "Kameranın Aklı ve Gözü" *Photographer on Photography*'den, Edt: Nathan Lyons, Prentice Hall/George Eastman House, 1966 ve "Bir Öğrenci Sorduğunda," *Aperture*'dan, Cilt 4, sayı: 2, 1956. Minor White Arşivi ve Princeton University Art Museum'un izniyle.

Önsöz

Foto Okuryazarlık

“Eğitim dizileri” başladığından bu yana görsel kültürün geniş bir alanı; grafik tasarım, dijital tasarım, illüstrasyon, karikatür sanatı, tasarım girişimciliği, sanat yönetimi ve tipografi alanlarına odaklandı, fakat bununla birlikte utandırıcı bir atlama vardı: Fotoğraf. Fotoğraf, uygulamalı sanatlarda çok geniş bir rol oynadı, bunun pedagojisi halihazırda bu kitabın editörü tarafından değişik kitaplarda uygulandı. Bu yanlış bir varsayımıdı!

Charles Traub ve Adam Bell ile *Fotoğrafçının Eğitimi'nin* olanaklılığını araştırmaya başladığımda hemen fotoğraf öğrencisi için teknik, teknoloji, tarih ve fotoğraf teorisi üzerine zengin bir kaynakça kristal gibi berraklaştı. Fotoğrafçı olmanın anlamı üzerine ilham verici ve bilgilendirici aşırı derecede materyal vardı. “Eğitim” serilerinde bütünsel bir yaratıcı bütünlük olarak grafik tasarım ve illüstrasyona bağlanmamış kayıp bir bağ vardı.

Bu serilerde her disiplin kendi bütünsel karakteristiği içinde, fakat aynı zamanda bir ağın parçası olarak yer aldı. Bununla birlikte bir grafik tasarımcının fotoğraf hakkında ya da bir fotoğrafçının grafik tasarım hakkında görsel okurun eksikliğini gösterir. Burada yazılarını okuyacağınız fotoğrafçıların çoğu aynı zamanda tipograf, tasarımcı, sanat yönetmeni ve illüstratörlerdi. *Harper's Bazaar*'ın efsanevi sanat yönetmeni Alexey Brodovitch fotoğrafçılar için çok iyi bir akıl hocasıydı, çünkü görsel

kompozisyon ve iletişimin bütün yönlerini biliyordu. Günümüzde yüksek teknoloji ile görüntü üreten programlarla sanatsal uygulamalar arasındaki sınırlar buharlaşmasa bile bulanıklaştı. Uzmanlar bile sağlam durmalı; görüntü üreticileri ve görüntüleri kadrileyenler görsel okuryazar olmak zorunda. Nasıl fotoğrafçı illüstrasyondan, tipografiden ve sanat yönetiminden anlamalıysa bir tasarımcı da fotografik olarak okuryazar olmalı.

Bir sanat yönetmeni olarak fotoğraf (ve belli fotoğrafçılar) tarafından aşırı derecede korkutulduğumu ve çalışmanın illüstrasyona devredilmesiyle daha rahat ettiğimi söylemeliyim. Böylece bunu, kitabın ortak editörü olarak gemiye binerek ifşa ediyorum: Bu, bundan ilham alan fotoğrafçılar için olduğu kadar benim için de (tasarımcılar ve illüstratörler için umutluyum) bir eğitim olacak. Burada fotoğrafın usta eğitmenleri ve uygulayıcılarından alınan bu metinler yanında fotoğrafla birlikte çalışmış sanat yöneticileri, editörler ve tasarımcıların; estetikten teoriye, içerikten bağlama, tarzdan felsefeye geniş kitlelerce paylaşılmış bilgeliği biçimlendiriliyor. Yazarlar ve görüşmeciler saygınlıklarına ve deneyimlerine göre, yazılar ise bilgisel olarak eğitimdeki etkilerine göre seçildiler. Ve açıkça söyleyebilirim ki ilham verici ve aydınlatıcı bilgilerin mirasçısı haline geldim.

Steven Heller

Giriş

Eğitim Yılları

Eğitim verdiğim on yıllar boyunca araçtaki ve fotoğraf zanaatındaki büyük değişikliklerin azimli bir fotoğrafçıyı nasıl etkilediğini gördüm. Eğitimin her zaman kolaylıkla takip edilen bir şey olduğunu söyleyemem, özellikle eski günlerde öğrencilere basit matematik oranlarını verirdim ve böylelikle onlar kimyasalları eksiksiz bir şekilde karıştırırdı. Zanaatta ustalık, keskin, iyi kompoze edilmiş görüntüyle birlikte iyi bir karar anı otuz beş yıl önce önemli başarıları. Sadece birkaç fotoğrafçı gerçekten bunu yapabildi, fakat daha çok okul –temel, lise ve üniversite– fotoğrafı müfredatlarının bir parçası haline getirdi ve bu beceriler olağan hale geldi. Günümüzde, yetişkinler yüksek teknoloji, otomatik pozlama yapan dijital kameralar ve cep telefonları kullanarak fotoğrafları ürkütücü kıvraklıkla çevrelerine yayabiliyor.

Bununla birlikte yirmi birinci yüzyılın hızla gelişmiş becerileri bazı sürpriz açıkları da birlikte getirdi. İyi eğitilmiş görünen üniversite öğrencileri tarihsel zaman çizgisi içinde modernizmin başlangıcına göre olası konumlarını alamadılar. “Birinci Dünya Savaşı ne zaman başladı?” soruma birkaç öğrenci doğru tarihleri verebildi. Aynı zamanda fotoğraf öğrencileri arasında alarm verici bir eğilimin farkına vardım: Sarsılmaz bir kesinlikle kendi dehâları, onları kendi işlerinin en orijinal işler olduğuna inandırıyor ve henüz dikkat çekmeyi hak etmemiş bile olsa piyasadan hemen başarı talep ediyor. Bu eğilimlere bir üçüncüsünü ekleyebilirim: Teknoloji hayranları; bütün

teknolojik şeylere deli gibi âşık olanlar. Hal böyleyken, bu yeni yirmi birinci yüzyıl ortamında fotoğraf eğitimi halen verilmek zorunda. Fotografik eğitimin nelerden sorumlu olacağı ve onu nereye doğru yönlelteceğimizi göz önünde bulundurmadan önce bazı temel sorunlarla yüzleşmek zorundayız.

Merceklerle ilgili sanatlar daima imgelem, bakma ve görme hakkındadır. Şimdi nasıl görüyoruz? Görmek ne anlama gelir? Görsel görüntü günlük yaşamımızı nasıl etkiliyor? Başka bir bağlam var mı? Bu kaygıları, eğitilmiş ve büyük bir temkinlilikle, mercek içinden bakmadan anlamamanın ve keşfetmenin başka bir yolu yok. Buna ek olarak öğretmenler ve öğrenciler kamera bakıcının dışındaki gelişmeleri de ciddi bir şekilde incelemek zorunda; zanaatın dışındaki nüfuzlu güçler fotoğrafı göstererek ve dolaşıma sokarak yeni görme biçimlerini şekillendiriyor ve alarm işareti veriyor. Bu endişelerin kaynağında görüntü ve fotoğrafların dili ve gramerinin basit bir şekilde anlaşılması yatıyor. Görsel okuryazarlık eğitilmiş yirmi birinci yüzyıl insanı için vazgeçilmez bir özellik. Laszlo Mohol-Nagy'nin yazısında öngördüğü gibi "Geleceğin cahilleri okuma yazma bilmeyenlerin yanı sıra kamera kullanmayı bilmeyenlerden oluşacak." Alternatifsiz Fotoğraf makalesinde kameranın dilini öğrenmenin hayati önemi tartışılıyor. Benzer şekilde "Görüntünün Ruhu ve Görsel Okuryazarlık" makalesinde Daile Kaplan erken çocukluk döneminde görsel okuryazarlık için gerekli olan ihtiyaca vurgu yapıyor.

Kendini eğitmiş, aracın sunduğu olanakları tartışmaya hazır, donanımlı bir yetenekle karşılaşmak zordur. Bu mesleğin peşinden koşan bizler, eğitimde heyecanlı insanları tanıyarak kazanma ve yeteneklerini geliştirmesine yardım etmekle ödüllendiriliriz. Hepsinden iyisi başarılı olmalarıdır, daha da önemlisi, şunu biliyoruz: Biri fotoğraf çekmeyi öğrenirken düzenlemeyi, yaratmayı ve anlamayı öğrenir: Nasıl öğrenildiğini öğrenmek için iyi bir disiplin. En iyi modeller bunu yapan ve bunu tutkuyla yapanlardır. Bu kitapta takıntılı, ünlü ve işlerinin peşinden koşarken heyecan duyan fotoğrafçılar arasından seçme yapmaya çalıştık.

Yıllar geçtikçe fotoğrafın popülaritesi arttı ve kabul gördü, kurumsal yapılar fotoğrafın şekillenmesine ve fotoğraf eğitimine yardımcı oldu. Altmışlar ve yetmişler boyunca herkes fotoğrafçı olmak istiyor ve kamerasıyla kendi "şeyini" yapmak istiyordu. *Blow Up* 1966'da yarattığı ikonik fotoğrafçı portresiyle savaş sonrası gençliğini baştan çıkardı. Bu yeni görüntü üreticilerinin kültürel üretimine karşı uzmanlık fotoğrafı kendi mükemmellik ölçüleri içinde fotoğrafı yaratıcılığın merkezi olarak anladı ve büyüyen bir eleştirel söylemle cevap verdi. Sanatçılar, güzel sanatlar ve kitle medyası fotoğrafçılığı arasında bir zamanlar belli olan sınırı test etti ve gedikler

açtı. Kısa sürede anaakım sanat kurumları ve koleksiyonerler tarafından özümse-
nen hibrid sergiler ve türleri karıştıran işler, modern müzeler ve galerilerde yayıldı.
Yirminci yüzyılın ustaları *Aperture* ile *Lustrum* gibi araştırma ve inceleme peşinde
koşan özel, seçkin dergilerin dağılcısına girdi. Bunun yanında aralarında MoMA
(Modern Sanatlar Müzesi), Chicago Sanat Enstitüsü'nün bulunduğu büyük sergi bu-
luşmalarına ve yeni göz kamaştırıcı fotoğraf galerilerine davet edildiler. Fotoğraf ta-
rihindeki en önemli başlangıçlardan biri de fotoğrafın ilk defa sanat bölümleri tara-
fından kabulü ve ardından sosyal bilimler tarafından benimsenmesi oldu. Fotoğraf
eğitimi bodrumdan ana salona çıktı. Yetmişlerle birlikte öğrenciler sınıflara doldu-
ruldu ve hiçbir zaman talebi karşılayacak derecede yeterli kurs olmadı. Bazı şeyler
değişti. Fotoğraf eğitimine ulaşıldı, akedemilerde kurumsallaşmış hale gelen fotoğ-
rafi güzel sanatlar çağının devrimi başlamıştı. Modernist fotoğrafın ustaları aynı za-
manda büyüklüklerinin alınlarına yazdıklarından emin olarak dalkavuklarla bir-
likte meşhur oldular. Medya –yazarlar ve benzer şekilde eleştirmenler– bu görüntü
üreticilerinden kültürel kahramanlar yarattı. Moda dünyası yeni dergilerle patladı,
seks ve cazibenin doğuşu fotoğrafçıya yeni meşguliyetler sözü verdi. Yeni galeriler
en iyi kentlerde gelişti. İlk defa sergilenen bir obje olarak gerçekten fotoğrafların sa-
tışından geçimini sağlama olanağı bulan geniş bir grup oluştu. Fotoğraf, artık diğer
şeyler gibi, bir endüstri.

Fotoğraf tartışmaya açık bir şekilde seksenlerdeki görsel sanatlar içinde en önemli
ve en geniş sayıda insana en çok etkide bulunan araçtı. Fotoğraf modaydı. Herkes bü-
yük düşünürleri okuyordu; Benjamin, Sontag, Barthes, Berger, Foucault, farklı Fransız
ve Alman teorisyenler. Kurumlar kuramı o derecede vurguladı ki kuramsal çerçeve-
yi uygun referanslarla arkasına almadan bir öğrenci kendine saygı duymadan ciddi
biçimde fotoğrafın peşinden koşamazdı. Fotoğrafta eğitim gerekli hale geldi ve çok
sayıda master programına ihtiyaç duyuldu.

Soru şuydu, teori olmadan pratik nedir? Belki resim yapmak için gerekli bile de-
ğillerdi; belki fotoğraflar yeniden düzenlenmeli ve yeniden ele alınmalıydı. Bu, kav-
ramsalcılık, minimanizm ve ayırma tarafından kucaklanan, çağdaş sanat teorisi tara-
fından domine edilen ve fotoğraftaki önemsiz trendler tarafından etkilenen postmo-
dernizm için –ve bir kılavuzluk inancı– gerekli bir stratejiydi. “Zanaat” ve “yetenek”
ya da en azından ilgisiz sözcükler haline geldi. Sanatçı olarak dikkate alınabilecek biri
kendini oldukça basit bir şekilde sanatçı olarak adlandırdı. Fakat, kısa sürede sözcük
ve yüksek teorilerin görüntüyü öldürmeye başladığı dile getirilmeye başlandı. Görsel
ve içsel deneyimler, görüntü üreticiler ve görüntü izleyicilerle birlikte işin teorik ve

politik ihracına boyun eğdi. Dünyada geç seksenler ve erken doksanlarda kültür savaşları akademi, medya ve sanattaki eleştirel söylemi baskı altına aldı. Sınıf içi eleştiri, öğrenci ile akıl hocası arasındaki ilişki görselliğin keşfinden daha çok kuram temelli bir seminere dönüştü. (Erken dönemlerde bunun nasıl yapıldığını görmek için Ralp Hattersley’in makalesine bakınız.)

Sanat, altın gibi ticareti yapılan bir meta; bir işletme haline geldi. İçinde şirket için çalışanların, brokerların, düşüp kalkmanın ve her türlü yolla tezgâh çevirmenin yeri haline geldi. Bu çevre eski “çalışan fotoğrafçı” tanımını yeniden şekillendirdi. Ayrıca yeni ortaya çıkan fotoğrafçıların amaç ve tutkularını değiştirdi. Dev gibi yap! En son teknolojiyle bas! Lamine et ve nehir kenarındaki” en havalı” galeride asılacak bir edisyon yarat! Bir öğrenci gerçekten büyük yapmayı göze aldığı için altında ezilebilir. Bugün gökkuşağının sonundaki ödül –para, sanat, şöret, rock yıldızı statüsü– yirminci yüzyıl ustasının hayal edebileceğinin bile çok ötesinde.

Bu safhada fotoğrafın yüksek eğitimdeki saf teoriden kurtarılmasının kavgasını yönetmeye çalışıyoruz. Şavaşı kaybetmeyi ve kazanmayı göze alacağız. İnsan yüksek lisans programı –ve sanat dünyasının kabulü yolunda– eleştirel olarak bir dizi onaylanmış, geçerli ve kurumsallaşmış yaratıcı pratiklerin baskısı altında bir görüntü üreticisi kişisel motivasyonunu kaybedebilir. Böylesi öğrenciler çoğunlukla fotoğrafın ve görüntü üreticilerin tarihi deneyimini devam ettirme yerine çoğunlukla çağdaş sanat dergilerinin söylemleriyle canlandırılmış gelişmemiş portfolyolar sunuyor. İyi de olsa kötü de olsa başarı olasılığı olmadan bir yüksek lisans derecesi olmadan Chelsea’de bunu yapmıştı. Eğer bu perspektif alaycı ve kolaya kaçırıyorsa, bunu bir dizi değer kaybını yetenekli ve heyecanlı görüntü üreticimizin gerçekten ihtiyaç duyacağı doğru görsel okuryazarlık bilgilerini vurgulayarak sunabilir; ve çağdaş fotoğraf çevresine yönlendirebilirim. (Gerçekten şeyler değişti mi?) Görüşmesinde Charlotte Cotton sanat pazarının talebi ve fotoğrafın kişisel yaratıcılık pratiği arasında sıkça yaşanan çekişmeyi işaret ediyor.

Modernist fotoğraf dünyasının geleneksel siperleri; beyaz duvarlar ve “fine art” fotoğraflar için metal çerçeveler ve fotojurnalizm için her yerde olan Life ve Look gibi dergiler, tarihsel dipnotlardır. Robert Pledge ve Susan Meisales’in birlikte kişisel görüşlerini açıkladıkları görüşmede belgeselcinin rolünün radikal bir şekilde değiştiğini açıkladılar. Kitle medyası jurnalizmi geleneksel üstünlüğü “gerçek dünya” tanıklığıyla ilgili fotoğrafçının yerini aldı. Bu aynı zamanda sanat fotoğrafçısı olmak isteyen için de doğru. Yirmi birinci yüzyıl hibrid sanat biçimleri –video, multimedya, yerleştirme sanatı– sanat fotoğrafını gölgede bıraktı. Fotografik görüntü

üreticilerine görünen meydan okumaların sayısı fazla: Yaratıcı ve profesyonel olarak başarılı olmak için, destekleyici çevreler bulma, işlerini izleyicilere beğendirmek için buluşma yerleri ayarlama ve mevcut bağlarıyla sanat dünyasının güncel ödüllere baskın çıkmak gibi...

Bu kitap öğrencileri çağdaş fotoğraf manzarasına yönlendirmeye yardımcı olmak için bir araya getirilmiş yazılardan oluşuyor. Amacımız yeni kuşak görüntü üreticilerine ilham vermek ve fotoğrafçı olmanın ne anlama geldiği duygusunu iletmek; görme eyleminden sadece entelektüel kazançlar ve içsel ödüller kazanmaları değil aynı zamanda fotografik uğraşlarından sorumluluk duymalarını sağlamak. Bireysel fotoğrafları kendi başına bunun dışında bıraktık ve geniş ölçüde kuramsal ve sosyal yorumu dahil etmedik. Bunun yerine fotoğrafçıların nasıl çalıştığı ve düşündüğü hakkında fotoğrafçıların konuşmalarını seçtik. Bundan dolayı “Araç Üzerine Yansımalar” bölümü oluştu. Gerçekten görüntü üreticilerini içtenlikle ve sürekli bir şekilde motive edecek bir akıl seti –koşullar, ihtiyaçlar, düşünceler dizisi– var. Bu motivasyonlar yaratıcılığa şekil verecek ve yaratıcılıktan ödün verdirecek dışsal etkilerden –pazar, sanat dünyasının moda ve geçici heveslerinden– farklı. Bu makaleleri erken yirminci yüzyılın ustalarından postmodernistlere fotoğraf üzerine yazılmış zenginlikten seçtik. Tek bir şüphe dışında, bireysel görüntü üreticilerinin hikâyelerini en iyi kendi işleri anlatır, fakat aynı zamanda onların bir noktadan bir sonrakine yolculuğunu anlatan sesleri duymak da önemlidir. Bir öğrenci için kahramanın da bir insan olduğunu anlaması özellikle önemlidir.

“Diğerleri Onları Nasıl Görüyor” ve “İzleyiciyi Bulmak ” okuyucuya fotoğrafçı/akıl hocasının rolünü anlaması ve bu efsanelere yakın olanların onları nasıl deneyimlediklerini anlamasına yardımcı olacaktır. Büyük yazarlardan bazıları burada fotoğrafçıların kendi kendilerine nasıl ikonografik figürler olduklarını gösteriyor. Büyük sanat yönetmeni Alexey Brodotovitçin büyük sanat yönetimi geleneğini takip eden Gael Towey ve Yolonda Cuomo gibi aracın sadece eğitimciler için önemli olmayıp aynı zamanda fotoğrafın nasıl kullanıldığını ve görüldüğünü şekillendiren ve bunun izleyiciyi nasıl etkilediğini gösteren, fotoğrafçı olmayanlarla da görüşüldü.

İzleyici ve fotografik görüntünün yaratıcısı arasındaki ilişki –seçen, küratörlük yapan, resimleri öldürenle fotoğraf endüstrisi arasındaki ilişki– durmaksızın değişti ve bundan dolayı sürekli yeniden değerlendirilmek zorunda. Aracı anlamamız ve değerlendirmemiz aynı zamanda aracın dışında olan kişiler tarafından da biçimlendirildi. “Fotoğraf Üzerine Yazanlar” bölümünde fotoğrafçı ve fotoğraf, şiirsel bir belagat ve kıvrak bir zekâ ile inceleniyor.

Öğretmenler fotoğrafçının eğitiminde çok önemli bir rol oynar. Bununla birlikte onlar herhangi birine ne yapacağını anlatamaz; sadece bazı şeylerin nasıl yapıldığını açıklayabilir, sonra onlara bu yolda ilerlerken karşılarına çıkacak problemleri çözmele- rine yardım etmek için örnekler ve yöntemler sunarlar. (Modeller çok fazla değişmedi) “Paylaşılan Bilgelik ” bölümünde Sarah Charlesworth ve Penelope Umbrico ile yapılan görüşmelerde sanat yapma, çalışma hakkında yapılan vurgu gibi. Garry Winogrand’ın Leo Rubinfien’in makalesinden alarak daha açık bir şekilde vurguladığı gibi: “Sizin tipik sanatçınız bir inatçı.”

Günümüzün yaratıcı pratiğini biçimlendirerek temellendiren günümüzün önemli küratörleri, galericileri ve tarihçilerin bile önemli bir azınlığı altmışların ve yetmişlerin farklı akımlarında bölünmüştü. Şanslı bir şekilde aralarında László Moholy-Nagy, Nathan Lyons, ve John Szarkowski’nin bulunduğu bu azınlık bilinçli bir şekilde ufuk açıcı konuların tarihini kaydetti ve beslediler. Diğer fotoğrafçıları ve sanatçıları –işlerini basarak ve sergilerinin küratörlüğünü yaparak– ve etkinlikleri- ni bir ifade aracı olarak fotoğrafın potansiyelinin daha fazla farkında olmamız için desteklediler. Bu tarihin ve sorumluluklarının kayıt altına alındığı “Eğitimsizler İçin Kılavuzlar” bölümündeki miraslarından dolayı saygılarımızı sunuyor ve teşekkür ediyoruz.

Bu kitabın “master sınıfları”nın yararlanacağı işlevsel bir kitap olmasını amaçladık. Günümüzün öğrenim deneyimi, öğrencinin tarihi ve çağdaş ustalara ulaşmasının çok ötesinde. Buraya dahil edilenlerden çoğu –Alexander Rodchenko, Minor White, Aaron Siskind– yaratıcı çalışmalarını eğitimle tamamladılar. Onların çağdaşları; yansımalarını kavrayışlarını buraya dahil ettiğimiz Gregory Crewdson ve Clarissa Sligh gibi görüntü üreticileri, sadece fotografik sanat yaratıcıları olarak değil aynı zamanda araç üzerine eleştirel, tartışmalar yapan düşünürler olarak da katkıda bulundu. Görsellik üreten her- hangi biri için düşüncelerini açıkça dile getireceği bir forum ya da topluluğun olması su- götürmez bir şekilde çok önemli. En iyi çevre öğretmen ve öğrenci arasındaki karşılıklı ilişkinin olduğu yerdir. *Fotoğrafçının Eğitimi*’nin bu çevrenin inşa edilmesi için kullanışlı bir araç haline geleceğini umut ediyoruz.

150 yıldan fazla bir süredir fotoğraf modern toplumda yaptığımız her şey hakkında bilgi veren hale geldi. Bunu anlamak kolay bir durum değil. Bugün master yapan bir öğrencinin resmin dilinde akıcı olması altmışlarda benim kuşağında sanat akademi- lerinde eğitim alan jenerasyondan çok daha zor. Bir kişi her konuda daha fazla ustala- şamaz ya da bir zamanlar fotoğrafçıların yaptığı gibi çok sayıda şapka giyemez. Biz uz- manlar, mesleğinin zirvesine ulaşanlar dışında –sanatçı, illüstratör, gazeteci– değişik

kategoriler arasında, geçiş yapmamız çok zordur. Her zgn ve önemli fotoğrafçı herhangi bir fotoğrafçı tarafından uyarlanmış ve uygulanmış yeni teknik ve stratejileri geliştirebilir. Bütün bu rollerden öğrenilecek dersler var. Her ğrenci bu özel disiplin ve ilkelere vakıf olmalı.

Charles H. Traub

Birinci Bölüm

**Araç üzerine yansımalar:
Fotoğraf çekmenin anlamı**

MODERN FOTOĞRAFIN YOLLARI

Alexander Rodchenko

1928 tarihli bu açık mektup *Novyi lef* dergisinde devam eden tartışmada Rodchenko'nun ana karşıtlarından eleştirmen ve teorisyen Boris Kushner'e yazılmıştı. Bu mektupta Rodchenko fotoğrafın resmi taklitle bağını kesme ve bakışımızı dönüştürme yeteneği konusundaki ihtiyacı konusunda Kushner'in deneysel fotoğrafın değeri ve fotoğrafın devrimci potansiyeli hakkındaki kuşkuculuğuna cevap vermektedir.

Sevgili Kushner,

"Aşağıdan yukarı yukarıdan aşağı" ile ilgili ilgi çekici sorulara temas etmişsin ve ben de bu fotografik bakış açıları (*Sovetskoe foto* dergisinin "edebi" dilini kullanacak olursam) benim üzerime "yıkıldığı" için kendimi cevap vermekle zorunlu hissettim.

Gerçekten diğer bakış açılarının dışında bu bakış açılarının kullanılmasını destekliyorum. İşte nedeni:

Sanat tarihine ya da bütün ülkelerin resim tarihine baktığında belli istinaların dışında bütün resimlerin bel seviyesi ya da göz seviyesinden yapıldığını göreceksin.

İkonlarda ve ilkel resimlerde açıkça kuşbakışıyla oluşturulan izlenimleri alma. Ufuk basit bir şekilde yükselir bundan dolayı içine birçok figür konabilir, fakat bu figürlerin her biri göz seviyesinde gösterilir.

Bir araya getirilen bütün şey tam olarak ne gerçeklikle ne de kuşbakışıyla uyur. Bununla birlikte figürler yukarıya doğru bakıyormuş gibi görünür, her biri tam olarak önden ve profilden çizilmiştir. Bunun dışında – gerçekçi resimlerde olduğu gibi *biri diğerinin üstünde ve biri diğerinin arkasında olmayan* şekilde yerleştirilmiştir.

Çinli sanatçılarda da aynı şekildedir. Doğru, onların bir avantajı var –bir nesnenin bütün meyilleri kendi hareket anlarında kaydedilmiştir rakursi (kısaltım)– fakat gözlem seviyesi daima orta seviyededir.

Eski fotoğraflı dergilere bir göz at. Aynı şeyi göreceksin. Sadece son yıllarda bazen değişik bakış açılarıyla karşılaşabileceksin. Bu yeni bakış açılarının az ve aralarında mesafe olmasından dolayı *bazen* sözcüğünün altını çiziyorum.

Birçok yabancı dergi satın alıyor ve fotoğrafları biriktiriyorum, fakat sadece bu türde bir düzine fotoğrafı bir araya getirebiliyorum.

Bu tehlikeli stereotipin arkasında, önyargılı, insanın görsel algısını eğiten geleneksel rutin, görsel nedenselliği bozulmaya uğratan tek yanlı yaklaşım uzanıyor.

Resimsel icadın tarihi nasıl evrimleşti? İlk başta Vereshchagins'in resimleri¹ ya da Denner'in portreleri² gibi, –kendi kadrarlarından emekleyerek çıkan ve çok gözenekli boyanmış derilerindeki gibi– “yaşamdakine benzer” şeyler yapma arzusu vardı. Fakat, bu resamlara şükran duymak yerine, “fotoğrafçı” olmalarından dolayı kınanmalıydılar.

Resimsel icadın ikinci yolu dünyanın kavranmasının psikolojik ve bireysel yoldan takip edilmesi idi. Varyasyonlar tam olarak aynı tipte Leonardo da Vinci, Rubens, vb'nin resimlerinde gösterilir. Leonardo da Vinci Mona Lisa'yı, Rubens eşini kullanır.

Üçüncü yol stilizasyondur, resim resim içindir: Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso, Braque.

Ve son yol soyutlama, nesnel-olmayandı: Neredeyse yalnızca ilgilenilen nesne bilmiseldi. Kompozisyon, doku, boşluk, ağırlık vb.

Fakat, yeni bakış açıları, perspektifler keşfetmenin yolları ve kalan kısaltım yöntemlerinin izini sürme oldukça geri kalmıştı.

Resim bitmiş görünüyor. Fakat, AkhRR³'nin düşüncesine göre henüz bitmiş değil, hâlâ herhangi biri bakış noktası sorununa ilgi göstermiş değil.

Fotoğraf –dünyanın yeni, hızlı, yoğun yansıtıcısı– kesinlikle dünyayı değişik bakış açılarından gösterme sorumluluğunu üstlenmeli ve insanların bütün yönlerden görme

1 Vasilii Vasilievich Vereshchagin (1842-1904) detayları tam olarak sunduğu savaş sahneleri ve etnografik kompozisyonlarıyla ünlü gerçekçi ressam.

2 Balthasar Denner (1865-1749) kesinliğiyle bilinen portreci ve minyatür ressam. Portrelerinde vücut tonlarını açığa çıkarmak için özel bir vernik kullandı ve bundan dolayı takma adı “Porendenner” dı.

3 AkhRR: Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği.

kapasitesini geliştirmeli. Fotoğrafin bunu yapma kapasitesi var. Fakat, bu hassas dönemde “resimsel bel seviyesinden bakış” psikolojisi, çağlar boyu süren otoritesiyle modern fotoğrafçıyı cezalandırmakta; ona fotografik dergilerdeki sayısız makalelerden bilgi sağlayarak, Sovetskoe *foto*’daki “Foto-Kültürün Yolları”ndaki gibi yağlıboya Meryem Ana ve kontesler sağlamaktadır.

Eğer, baş melek, İsa ve lordların kompozisyonlarıyla dünya sanat otoritelerince oluşturulmuş örneklerle görsel yargıları tıkanmışsa o zaman ne türde bir Sovyet fotoğrafçısı ya da muhabirine sahip olacağız.

Fotoğrafa başladığımda resimi reddettim, daha sonra yapmadım ve resimin ağır elini fotoğrafın üzerine serdiğini fark ettim.

Şimdi, aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya, diğerlerinin bel seviyesinden farklı bakış açıların, neden modern fotoğraf için çok ilgi çekici olduğunu anladın mı? Bu yolla fotoğrafçı resimden bir parça daha uzakta hareket etmiş olacak.

Yazmakta zorlanıyorum çünkü düşünme yöntemim görsel, sadece bana gelen düşünce fragmanlarını parçalara ayırıyorum. Hâlâ bu konu hakkında kimse yazmış değil; fotoğraf üzerine, fotoğrafın görevleri ve başarıları üzerine makaleler yok. Moholy-Nagy gibi solcu yazarlar bile “Nasıl Çalışıyorum,” “Benim Patikam,” vb. Makaleler yazıyor. Fotografik günlüklerin editörleri fotoğraftaki gelişmeler hakkında yazmak için ressamı davet ediyor, amatör fotoğrafçılarla ve basın fotoğrafçılarıyla iş yaptıkları zaman tembelliklerini sürdürüyor, bürokratik tutum alıyorlar.

Sonuç olarak basın fotoğrafçıları fotografik gazetelere fotoğraf göndermeyi bırakıyor ve fotografik gazeteler bir tür *Mir isskusstva*’ya [Dünya Sanatına] dönüşüyor.⁴

Sovetskoe foto’da benim hakkımdaki mektup sadece komik bir iftira değil, o aynı zamanda yeni fotoğrafın içine atılmış bir tür bomba. Amaç sadece beni karalamak değil aynı zamanda, yeni bakış açılarını kullanan fotoğrafçıları da korkutmak.

Mikulin’in şahsında *Sovetskoe foto* genç fotoğrafçıları, “Rodchenko”ya benzedikleri ve bundan dolayı fotoğraflarının kabul edilemeyeceği konusunda bilgilendirilmektedir.

Fakat, gazeteler nasıl kültürlü olduklarını göstermek için modern, yabancı fotoğrafçılardan fotoğraf yayınlamaktadır –tabii bunu yaparken sanatçının imzasını ve kaynağını belirtmiyorlar–.

4 Dünya Sanatı ismi, 1890’larda ST. Petersburg’da Sergei Daghilev ve Alexandre Benois’in de öncülük ettiği bir grup sanatçı, estetikçi ve yazar tarafından verildi. Dekoratif sanatlara adanmış belli bir ilgiyle Rus sanatındaki eski gelenekleri araştırarak yenileştirmek istiyorlardı. Çevre (1894-1904) tarihleri arasında bir dergi çıkardı ve (1899-1906) tarihleri arasında *The World of Art* (*Sanatın Dünyası*) adı altında sergiler açtı.

Şimdi izin verin ana konuya dönelim.

Modern şehir; çok mağazalı binaları, özel tasarlanmış fabrikaları ve enerji santralleriyle, ikili ve üçlü mağaza vitrinleriyle, tramvay, otomobilleri, aydınlatılmış tabela ve ilan panolarıyla, okyanus gemileri ve uçaklarıyla –bütün bu şeyleri sen olağanüstü şekilde *One Hundred and Three Days in the West*⁵ (*Batıda Yüz Üç Gün*)’de betimledin– normal görsel algı psikolojisi yönünü (sadece bir parça, bu doğrudur) değiştirir.

Görünen o ki sadece kamera çağdaş yaşamı yansıtma kapasitesine sahip.

Fakat...

Tufandan önceki devre ait görsel rasyonelliğin yasaları fotoğrafı sadece bir tür ikinci sınıf resim, hakkaklık ya da gravür gibi kavrayarak onlarla aynı tepkisel perspektifi sahiplenmesine yol açtı. Bu geleneğin gücünden dolayı Amerika’da altmış dört katlı mağaza binası bel seviyesinden fotoğraflandı. Fakat, bu bel seviyesi otuz dördüncü kattı. Böylece yakın bir binanın otuz dördüncü katına çıkıldı ve altmış dört katlı dev bina fotoğraflandı.

Ve eğer yakın bir bina yoksa halen doğrudan, bölgesel şekilde fotoğraf elde edilmekte.

Cadde boyunca yürüdüğünüzde binaları aşağıdan yukarı doğru görürsünüz. Yüksek katlardan aşağı doğru baktığınızda cadde boyunca otomobilleri ve telaş içindeki yayaaları görürsünüz.

Tramvay ya da otomobilden, tiyatro oditoryumunda üstten aşağıya doğru baktığınızda bir an için gözünüze ilişen şey –hepsinin dönüşerek ve doğrularak– klasik “bel seviyesi” bakışına gelmesidir.

Vanya Dayı’yı galeriden seyretmek gibi, örneğin üstten aşağı izleyici gördüğünü düşünür. Onun ruhsal ortalama bakışında *Vanya Dayı* gerçek yaşamdaki gibi çalışır.

Pariste iken ilk defa uzaktan Eiffel Kulesi’ni gördüğümü bütünüyle sevmediğimi hatırlıyorum.⁶ Fakat, bir keresinde otobüsteyken çok yakınından geçtim ve pencereden demir çizgilerin yukarı, sağa-sola doğru uzaklaştığını gördüm; bu bakış açısı onun küteselliği ve yapısallığı hakkında bana ilham verdi. Bel seviyesi bakışı size sadece iğrenç kartpostallarda çoğaltılan türde bir tatlı damlacık verir.

5 Boris Kushner 1928’de Moskova da *Sto tri dnia na Zapade* adlı bu kitaptaki betimlemeleri ve serüvenleri yayınladı.

6 Rodchenko 19 Mart-10 Haziran 1925’te Paris Match’i ziyaret etti. Ziyareti *internationale des arts d’coratif* (Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi) ile çakıştı, burada Sovyet pavyonu için bir işçi okuma odası tasarladı. Paris’ten gönderdiği mektupları *Novyi lef*’in 2’nci sayısında yayımlandı. (1927)

Bir fabrikayı; içinden, yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı bütün detaylarıyla incelemek yerine sadece uzaktan ve orta seviye bakış açısından incelemek neden sıkıcı gelir?

Kamera öylesine donanımlıdır ki gerçeklik perspektifi bozsa bile perspektifi bozmaz.

Eğer sokak dar ve size adım atmak için yer vermiyorsa “kurallara” rağmen lensi ile birlikte kameranın önünü kaldırır ve arkaya doğru eğildiğiniz tahmin edilir vb.

Bütün hepsi “doğru” izdüşümsel perspektifi garantiye almaktır.

Sadece son dönemlerde ve sözüm ona amatör kameralarda kısa odaklı lensler kullanıldı.

Milyonlarca stereotip fotoğraf etrafta dolaşıyor. Aralarındaki tek fark birinin diğerlerinden daha başarılı olması ya da bazılarının oymaları, diğerlerinin bir Japon gravürünü ve diğerlerinin hâlâ “Rembrandt”ı taklit ediyor olması.

Manzaralar, başlar, çıplak kadınlar sanat fotoğrafı olarak adlandırılırken, güncel olaylar basın fotoğrafı olarak adlandırılıyor.

Basın fotoğrafı daha alt bir tür olarak düşünülüyor.

Fakat, bu uygulamalı fotoğraf, bu alt tür, fotoğrafa –dergi ve gazeteler arasındaki yarışmalarla, kendi hayatı ve çok ihtiyaç duyduğu denemelerle, bütün maliyetlerine rağmen, her türde ışık ve her noktadan bakış açısı uygulamalarıyla– kendisiyle birlikte bir devrim getirdi.

Şimdi saf fotoğraf ve uygulamalı fotoğraf, sanat fotoğrafı ve basın fotoğrafı arasında yeni bir savaş var.

Hepsi gerçek foto-haber değil. Burada da, bu fazlasıyla gerçek aktivitede de stereotip ve yanlış gerçekçilik işçileri böldü. Bir piknikte bir defasında habercileri bir tepikte pitoresk bir grup insanı düzenlerken ve dansları sahnelerken gördüm.

“Pitoresk ” gruba katılmak için acele eden kızların önce saç ve makyajları yapılsın diye arabada gizlendiklerini görmek ilgi çekiciydi.

“Hadi gidelim ve fotoğrafımız çekilsin!”

Bu konusunu çekmek için kamerasını getiren fotoğrafçı değildi, fakat konu kame-
raya gelmişti ve fotoğrafçı resmin kanonlarına göre doğru pozunu vermişti.

Burada *Die Koralles*⁷ dergisinden bazı fotoğrafçılar vardı: Bir parça etnografya, bir belge ile bir kronik oluşturdular. Fakat herkes poz veriyordu. Fotoğrafçı yanlarına gelmeden önce bu insanlar, kendi yerlerinde kendi işlerini yapıyorlardı.

7 *Die Koralles* 1925-41 yılları arasında Berlin’de yayınlanan popüler resimli bir dergi.

Fotoğrafçının onların fotoğrafını beklenmedik şekilde, farkında olmadıkları biçimde çektiği sahneyi hayal edin.

Fakat, poz verdirmeye sistemini kullanmak kolay ve hızlı iken, farkında olmadan fotoğraf çekmenin zorluğunu gördün. Ve müşterinizle birlikte yanlış anlaşılacak bir şey yok.

Dergilerde küçük hayvan ve böceklerin yakın çekim, gerçek ölçülerinden büyük fotoğraflarını görebilirsiniz. Fakat, kamerayı onlara yakınlaştıran fotoğrafçı değildir, kameraya getirilen onlardır.

Yeni fotografik konular araştırılıyor, fakat eski geleneklere göre fotoğraflanıyorlar. Böcekler bel seviyesinden ve Repin'in *Zaporozhtsy*⁸'sindeki resimsel kanonlara göre fotoğraflanacak.

Fakat, bir nesneyi gördüğümüz yerden değil baktığımız yerin bakış noktasından göstermek olanaklı.

Oldukça değişik bir şekilde gösterilebilecek gündelik yaşam nesnelerinden bahsetmiyorum.

Flach'ın köprüsü hakkında yazdın. Evet, kocaman. Öyle çünkü bel seviyesinden değil yer seviyesinden çekilmiş.

Kaufman ve Fridland'ın Shukhov radyo kulesi hakkında yazdıkların kötü, gerçekten belirgin bir yapıdan çok ekmek sepetine benziyor. Tamamen mutabığım, fakat... herhangi bir bakış açısı, eğer nesne yeni ve tamamen açığa çıkmamışsa nesnenin gerçek görünüşünü bozabilir.

Burada hatasından dolayı sadece Fridliand suçlu, Kaufman değil. Kaufman'ın fotoğrafı kulenin değişik bakış noktalarından sadece birkaç kadraj. Ve sinemada bu bakışlar hareketli: Kamera dönüyor ve bulutlar kulenin üstünde uçuyor.

Sovetskoe foto sanki özel bir haber ve sonsuz bir şey gibi "foto-resim"den konuşuyor.

Tam tersine bir anahtar deliğinden bakar gibi değil, konuyu kuşatıyormuş gibi birkaç değişik noktadan ve farklı fotoğraflarda değişen pozisyonlarda çekim yapılabilir. Foto-resimler yapma belgesel değerlerin (sanatsal değil) foto-anlarını yap.

Özetlemek gerekirse: İnsanları yeni bakış açılarından görmeye alıştırmak için günlük yaşamdan, tanıdık konulardan ve tamamen beklenmeyen bakış noktalarından fotoğraflar çekmek gerekli. Yeni konular aynı zamanda değişik noktalardan

8 *The Zaporozhtsy* (1878-91) gerçekçi ressam İlia Efimovich Repin (1844-1930) tarafından yapılmış Zaporozhe Kazakları'nı imparatorluğuna katılmaya davet eden Türk Osmanlıyı reddedişini gösteren taşkın bir tablodur.

fotoğraflanmalı, böylece konunun bütünlüklü etkisi gösterilmeli.

Sonuç olarak bildirime dahil etmek için birkaç fotoğraf göstereceğim. Kasten aynı binanın fotoğraflarını seçtim.

Birincisi Amerika'dan gelen *America* albümü. Bu fotoğraflar en sterotip durumda çekilenler. Çekilmeleri zor, çünkü binalar yoldan içeri giriyor ve bundan dolayı değişiyorlar.

İşte yolu bu. Amerikalılar ve Avrupalılar birlikte Amerika'yı bu yolla görmek için doğru perspektifin yasalarını ortaya atıyorlar.

Bunun gerçekte görülmesi imkânsız.

İkinci takım fotoğraflar solcu Alman mimar Mendelson⁹ tarafından çekilenler. O onları caddedeki bir adamın göreceği şekilde, dürüst bir şekilde fotoğrafladı.

İşte bir itfaiyeci. Çok gerçek bir bakış noktası. Muhtemelen bütünüyle şeylere sıklıkla böyle bakarız, ama onları görmeyiz.

Baktığımız şeyi görmeyiz.

Alışılmamış perspektifleri, rakursileri ve nesnelerin pozisyonlarını görmeyiz. Alışlageleni, kabul edileni görmeye alıştırılmış olan bizler, dünyanın görünüşünü açığa çıkarmalıyız. Görsel muhakememizi devrimcileştirmeliyiz: "Bel hizasından çekilen fotoğrafın dışında bütün bakış açılarından çekilen fotoğraf kabul edilebilir hale gelene kadar."

"Ve günümüzde en ilgi çekici bakış açıları yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı ve onların köşegenleridir."

18 Ağustos, 1928

John E. Bowl't'un İngilizce çevirisinden.

9 Mendelsohn hakkında yukarı bakınız.

KAVŞAKTAKİ FOTOĞRAF

Berenice Abbott

1951’de yazılan bu makale, kurmaca ve ticarileşmiş stratejilerin alana hükmetmeye başladığı bir dönemde, gerçek dünyayı belgelemede fotoğrafın rolünü tartışmayı halen yetkin bir şekilde yerine getiriyor.

Bugün dünya görselleştirilmek için ezici bir şekilde koşullanmış durumda. *Fotoğraf* bir *sözcük* olarak neredeyse iletişimin yerini almış gibi. Gazeteler, eğitsel ve belgesel filmler, popüler filmler, dergiler ve televizyon etrafımızı sarmış durumda. Sözcüğün varlığı neredeyse tehdit altında gibi görünüyor. Fotoğraf temel yorumlama araçlarından biridir ve bu öneminden dolayı şimdiye kadar olduğundan daha geniş bir şekilde yayılıyor. Günümüzde fotoğrafçılara büyük bir meydan okuma var, çünkü önemli bir dönemde yaşıyoruz. Tarih daha önce hiç olmadığı kadar bizleri gerçekçi çağın kıyılarına itiyor. Yaşadığımız dünyanın yeniden yaratılmasında fotoğraftan daha yaratıcı bir araç olduğuna inanmıyorum.

Fotoğraf bu meydan okumayı gönülden kabul ediyor, çünkü kendi evinde ve kendi elemanı: Yani, gerçekçilik –gerçek yaşam– ve *şimdi*. Aslında fotografik araç muhtemelen ilk büyük döngüsünün sonunda kendi tarihinin kavşak noktasında duruyor.

İhtiyacı olan yönü belirlemeli ve fotoğrafta yeni bir sayfa açılmış olmalı; aslında şimdi yeni açılan sayfaların çoğu eski olanların yerini alıyor.

Zamanı geldiğinde ilerlemek, ileri gitmek, büyümek zorundayız. Yoksa solmaya, çürümeye, ölmeye başlarız. Bu atom çağındaki her insan faaliyeti gibi, fotoğraf için de doğrudur. Bu çağdaş dünyada fotoğrafın değeri ve geçerliliği için, her zamankinden daha önemlidir.

Şimdi esas olarak fotoğrafın ne ile ilgili olduğunu anlamak için köklerine bakmak, geçmiş başarılarını ölçmek, geleneğin derslerini öğrenmek gerekli. Şimdi kısaca fotoğrafın gerçekten muhteşem olan başlangıçlarını tarayalım.

Fotoğrafla ilgilenen ve onun çocukluk başarılarında katkıda bulunanlar çok ciddi ve yetenekli insanlardı. On dokuzuncu yüzyılın başlarında bu yeni buluşa olağanüstü bir zekâ ve yaratıcılık yatırımı yapıldı. Sanatçılar, bilim adamları, her türden entelektüel arasındaki coşku ve kamuoyundaki etkisi en üst seviyede idi. Yeni bir resim yapma aracına olan talep ve ilgiden dolayı teknik gelişimi olağanüstü derecede şaşırtıcı olmuştu.

Böylesi bir hızda büyümenin estetik benzerlikleri Brady, Jackson, O'Sullivan, Nadar gibi fotoğrafçılarda ve çağdaşlarında görülebilir. Teknik ilerlemede bugün bile aşılamayan patlama benzeri bir şey vardı. Son dönemde J.M. Elderly tarafından yayınlanan Edward Epstein tarafından çevrilen *Fotoğraf Tarihi* bu ivmeyi ayrıntılarıyla belgeler.

Amerika, fotoğrafın yükselmesinde sağlıklı ve hayati bir rol oynadı. Amerikalı dâhiler yeni aracı kolayca öğrendiler. Robert Taft'ın *Photography and American Scene* (*Fotoğraf ve Amerika Sahnesi*) –herkes için önemli bir kitap– Birleşik Devletler için uçta, ilginç bir çalışmadır. Burada araçtaki maddesel ve belirgin büyüme ülkedeki ekonomik ve sosyal büyüme ile bütünleştirilmiştir.

Amerika fotoğrafta ne geriden geldi ne de körü körüne taklit etti ve bizler Amerikan geleneğinin sesiyle övünebiliriz. Portrelerde başka hiçbir ülkede olmadığı kadar patlama yaşandı. İç savaş, ön cepheye giden milyonlarca genç insanın “resimleri” için talep yarattı. Birçok insanın Batıya doğru harekette geride bıraktıkları akrabalarına ya da “Eski ülkede”ki muhtemel gelin adaylarına ve kocalarına gönderdikleri bu resimler elbette büyüme için uyarıcıydı. Birleşik Devletler’in göçmen yerinde duramayan nüfusu, Pennsylvania Alleghenies üzerinden Ohio içine ve Batı Rezerv’inin diğer devletlerine, Mississippi’yi geçip batının içine doğru aktılar ve gittikleri her yerde –tarihçiler için çok değerli arşivler– küçük yükler, eski fotoğraflardan oluşan küçük hazineler bıraktılar. İç savaştan sonra, sınırların kazanılmasında, Birleşik Devletler Jeolojik Araştırma seferlerinde fotoğrafçılar kendi üzerlerine düşen görevleri yerine getirdi. William H. Jackson bunlar arasında parlayan bir örnek olarak duruyor. Fotoğrafın bu organik kullanımı binlerce yetenekli fotoğrafçı yarattı. Oysa karşılaştırıldığında bu İngiltere’de geçerli değildi çünkü bir tekel fotografik ilerlemedeki bütün patentleri bağlamış ve yeni buluşun kullanımını ve ilginin yayılmasını engellemişti. Burada, Birleşik Devletler’de böylesi bir tekel sopası yaratmak neredeyse imkânsızdır.

Bu heyecan ve coşku iyi sonuçlar üretti. Dagerotiplerimiz mükemmeldi. Bütün Avrupa’da büyük beğeni topladılar ve uluslararası sergilerdeki bütün birincilikleri kazandılar. İnsanlar bu gerçekçi “konuşan resimler” için coşkuyla heyecanlandılar ve herkes

bunu yapıyordu. Gerçekte eskiden zengin parasını ödeyip resmini yaptırırken şimdi herhangi biri fotoğrafını çektirebiliyor. Sonuçta fotografik işletmelerde patlama yaşandı. Sonra Yankee becerikliliği ile para, sahte sanatçılarla fotoğrafın içine girdi, ticarileşmenin gelişmesiyle patladı. Ve her işletme gibi fotoğraf büyüdü, herhangi bir iş gibi ortak hizmetin paydası oldu. Para egemen oldu. Doğru, gerçekçi resimler yerine yapay destekler ve sahte sahneler kullanılmaya başlandı. Gerçek olmayan sahnelerin taklit edildiği bir dönemdi. Tedarik evleri Grecian çömlekleri, kolonlar ve süslü fonların hepsi olası en büyük gösteriş ve şov içindi. Aynı zamanda pozu oturtmak için rötüş ve fırça da çalıştı. Taklit ve benzetme olarak düşünülen resim yaygın hale gelmişti.

Kötü resmin taklidinin eklenmesine ihtiyaç yoktu çünkü, büyük ölçüde ya da toptan ticareti yapılmakla birlikte kötü, duygusal, basmakalıp, sevimli ve pitoreskti. Böylece fotoğraf asıl özü olan gerçeklikten, bağlı olduğu limandan ayrılmıştı.

Bu korkunç veba, İngiltere’den çoğunlukla Henry Peach Robinson biçimi altın- da ithal edildi. Fotoğrafın parlayan ışığı oldu, büyük paralar ödendi, kurdela üstüne kurdela takıldı. Kompozisyonlarını tamamen resimden aşırı fakat, muhtemelen en kötü örnekleri seçmişti. Felaketin en büyüğü 1869’da yazdığı *Pictorial Photography* (Resimsel Fotoğraf) başlıklı kitap oldu. Onun sistemi her şeyi olduğundan güzel göstermekti. Onun arayışı kameranın gördüğünü düzeltmekti. İnsan öznesinin doğasında olan deha ve saygınlık inkâr edilmişti.

Onun duygusal resimlerinde ve dönemin fotoğrafçıların resminde tipik olan konuların başlıklarıydı: “Zavallı Joe”, “Zor Zamanlar”, “Solup Giden”, “Babanın Gelişi”, “Samimi Arkadaşlar”, “Romantik Peyza”, “Dere Kenarında”, “Bir Kış Gününün Sonu”, “Çiy’in Öpücüğü”, “Sabahın Parmakları”. Bazı konular ve başlıklar günümüzün bazı resimselcilerinin ürünlerinden çok uzak değil, sonra aynı gerçekçi olmayan duyguların rastlantı sonucu benzer olduğu açığa çıktı. Robinson okulunun en önemli sıkışması oldu, çünkü fotoğrafın pratiği ve teorisini *basitleştirdi*. Başka bir deyişle, dalkavukluk kazandı. Bundan dolayı bugün hâlâ 1869’un “başyapıtı”ndan daha iyisini yapmaya çalışan Resimsel Okul fotoğrafçıları var.

Popüler bir sanat biçimi olarak fotoğraf son yıllarda yayılarak ve yoğunlaşarak etkin olmaya başladı. En fazla göze çarpan eğilim fotoğrafın gücünün çoğunu çok geniş bir biçimde dağıtımına girmesinden alması ve bir kısım fotoğrafçının, benzer şekilde editörün, bunun büyük öneminin farkında olmasıdır.

Ne yazık ki büyümesi ve güçlenmesi ile birlikte fotografik anlayış ve üretimlerimizde bir düşüş ihtimalini de barındırıyor. Aslında fotoğraf ihtiyaç duyduğu temel

gelişme ve ilerlemelerin ertelenmesi, teknik ekipmanların yetersizliği nedeniyle sık sık yavaşlıyor. Bu eleştiri, bütün sanayiye değil, fakat onun belli parçalarını; sabit bakış açılarını ve perspektif yoksunluğu olanları kapsıyor. Fotoğraf, gücünün çoğunu amatörlerin çok geniş bir şekilde katılmasından ve elbette ki başarılı toplu üretiminden alıyor.

Fakat, bu endüstrinin deneyimli fotoğrafçıların ciddi ve uzman görüşlerine ve profesyonel işçinin ihtiyaçlarına değer vermesinin en uygun zamanı. Bu önemli, çünkü iyi bir fotoğrafçı eğer sadece amatörler için üretilmiş materyal ve ekipmanla engellenirse çağdaş fotoğrafın potansiyelini tam olarak yerine getiremez ya da açıkça hızlı iş üretilmez. Kamera, tripod ve fotoğraf çekmek için gerekli olan şeyler sıklıkla hayatlarında resim çekmemiş tasarımcılar tarafından tasarlanır; bu makineler fotoğrafçının yaratıcı düşüncesini baskılama yerine geniş ölçüde yaratıcılığını serbest bırakmalıdır.

Çoğu fotoğrafçı karanlık odada çok fazla zaman harcar, bununla birlikte yaratıcı kamera çalışması ciddi bir şekilde engellenir. Tekniğe boğulma ve içeriği ihmal etme salgınına eklenince çoğu için durum günümüzde genel histerinin parçası haline gelir. *“...ve sanatkârlığı en az sanat kadar temel kurucu bir kaide olarak alıyorum; ellerime yumuşaklığı, soğukkanlı atikliği ve kulaklarımdan emin olmayı ödünç alıyorum. Sesleri boğuyor, sonra müziği bir ölü gibi ayırıyor, cebir kurallarının uyumunu kontrol ediyorum.”*

Yukarıda belirtilenlerin dışında bir fotoğrafı yaratıcı bir işin parçası haline ne getirir? Bunun sadece teknik olmadığını biliyoruz. İçerik mi? Eğer böyleyse içerik nedir? Bunlar fotoğrafçının kendi kendine cevaplaması gereken basit aydınlatıcı sorulardır.

İlk olarak fotoğrafın *ne olmadığını* söyleyelim. Fotoğraf bir resim, bir şiir, bir senfoni, bir dans değildir. Fotoğraf, bir buruşturma tekniği alıştırması ve buzlu bir baskı kalitesi de değildir. Fotoğraf belirli bir belge, delici bir durum, çok basit bir terimle tanımlarsak seçiciliktir.

Seçimi tanımlarsak; biri size, etkisiyle kalbinizden vuran onu çekmeniz için imgelemenizi harekete geçirip konuya odaklanmanızı söyler. Resimler, motive edici güç tarafından eyleme başlatıcı hareketin güçlü ve heyecanlandırıcı olduğunu hissettirene kadar israf edilir. Dürtüler ve bakış noktaları her fotoğrafçıda zorunlu olarak farklılık gösterir, bu noktada en önemli farklılık bir yaklaşımın diğerinden ayrılmasıdır. Uygun bir resmin içeriğinin seçilmesi iyi eğitilmiş gözlerin birliği ve hayal gücü olan bir zekâdan geçer.

Birinin yönünü bulabilmesi için bir kurs çizelgesi yapmak gerekir. Gerçekte göz arkasındaki felsefeden daha iyi değildir. Fotoğrafçı, dünyada ne olup bittiğini daha kesin daha seçici bir şekilde görerek yaratır, geliştirir. İfade etmenin bütün diğer araçları

gibi, fotoğraf, eğer tam olarak dürüst olmak gerekirse, yaşamın bütün anlarıyla, günün titreşimleriyle ilişkili olmalı. Fotoğraf iyi ve sanatsal bir şekilde sunulmalı, fakat ciddi bir değeri hak etmeli, yaşadığımız dünya ile doğrudan ilişkili olmalı.

İhtiyacımız olan şey, tarihsel süreci anlamak için gerçekçiliğin büyük geleneğine geri dönüş yapmaktır. Sonuçta fotoğraf bir anlatım, *şimdinin* bir belgesi olduğundan dolayı üzerimize daha büyük bir sorumluluk yüklüyor. Günümüzde insanoğlunun bildiğinden de öte, en geniş şekilde gerçekliğe karşı geliyoruz. Bazı insanlar halen gerçekliğin paralel olmayan güzellikler içerdiğinin farkında değil. Fantastik ve beklenmeyen, değişim ve yenilenme yaşamda olduğu kadar hiçbir yerde böylesine örnek gösterilemez. Bir defa şunu anlamalıyız, gerçeklik üzerimizde dinamik bir baskıyla çalışır ve foto-belge doğar.

“Belgesel” terimi, bazen bana mantıklı gelen bir şekilde, fotoğrafın bir türünden çok küçük düşürücü bir anlamda uygulanır. “Belgesel” terimini “klasik okula” bağlamak katıksız bir şekilde aptallıktır ve muhtemelen kaynağını iyi bilinen 57 türü etiketleme ve sınıflandırma gibi kötü bir alışkanlıktan alıyor. Aslında belgesel resimler –iyi, kötü, sıradan– dünyadaki bütün konuları kapsıyor. Henüz kötü belge olan güzel bir fotoğraf görmüş değilim. Uzun süre ayakta kalan ve değişmeyenler Brady, Jackson, Nadar, Atget ve diğer birçokunun işlerinde olduğu gibi tanınabilir olanlardır. Büyük fotoğrafçıların “sihiri” vardır –bu açıklayıcı sözcük Steichen’den gelir–. Sözcüğün en geniş anlamıyla “sihirli” fotoğrafçıların sadece belgeselciler olduğuna inanıyorum.

Webster’e göre “belgesel” olan bir şey: “Öğretilebilir, kanıt, hakikat, bilgi taşıyıcı, gerçek yargı”dır. Amacı gerçekleştirmek için yeterli teknik yardıma, çarpıcı hayal gücünü ve bir fotoğrafının hedefini kavrama isteğini eklemek, sonuca ulaşmasını sağlar.

İSİMSİZ

Henri Cartier-Bresson

Bu parça “karar anı”nı tanımlar

“Şu dünyada karar anı olmayan hiçbir şey yoktur”

Cardinal Retz

Ben de, bütün çocuklar gibi, fotoğraf dünyasına tatillerde anı fotoğrafları çektiğim bir Box Brownie fotoğraf makinesiyle girdim. Daha çocuk yaşta resme çok meraklıydım ve Fransız çocuklarının okula gitmediği cumartesi pazar günleri resim ‘yapardım’. Daha sonra yavaş yavaş, bir fotoğraf makinesiyle değişik biçimlerde nasıl oynanabileceğini keşfetmeye çalıştım. Ne var ki, makineyi kullanmaya ve bu konuda düşünmeye başladığımda, tatil anılarının ve sıradan arkadaş fotoğraflarının da sonu geldi. Ciddileştim. Bir şeyin kokusunu alıyor ve bu kokunun izini sürmeye çalışıyordum.

Ardından filmler geldi. Bazı büyük filmlerden bakmayı ve görmeyi öğrendim. Pearl White’in oynadığı *Mysteries of New York* (*New York’un Gizleri*), D.W. Griffith’in büyük filmleri –*Broken Blossoms* (*Kırık Tomurcuklar*) ve, Stroheim’in ilk filmleri– *Greed* (*Hırs*), Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* ve Dreyer’in *Jeanne D’Arc*’ı... Bütün bunlar, beni derinlemesine etkileyen şeylerden birkaçıydı. Daha sonra, ellerinde Atget’in bazı basıkları olan fotoğrafçılarla tanıştım. Bunları çok ilginç buldum ve hemen kendime bir üç ayak, bir siyah örtü ve 3x4 inç’lik, cilalı ceviz ağacından fotoğraf makinesi satın aldım. Makinede obtüratör yerine bir objektif kapağı vardı ve fotoğraf çekmek için bu kapağı çıkartıp takmak gerekiyordu. Bu son ayrıntı, meydan okuyuşumu durağan dünyayla sınırlıyordu elbette. Başka fotoğraf konuları da bana ya fazla karışık ya da ‘amatör işi’ geliyordu. Ve o günlerde, onları önemsemeyerek kendimi büyük “S”yle yazılan Sanat’a adadığımı hayal ediyordum. Ardından Sanat’ımı evdeki lavaboda banyo

etmeye başladım. Elinden her iş gelen bir fotoğrafçı olma düşüncesi hoşuma gidiyordu. Baskı konusunda hiçbir şey bilmiyordum ve kimi kâğıt türleriyle yumuşak, kimileyle de çok kontrast baskılar yapıldığından bütünüyle habersizdim. Böyle şeylerle fazla kafamı yormuyordum, ama kâğıdın üstünde doğru dürüst bir fotoğraf belirmeyince de her seferinde deliye dönüyordum.

1931'de, yirmi iki yaşında Afrika'ya gittim. Fildişi Sahili'nde, o güne dek görmediğim türden, küçük bir fotoğraf makinesi satın aldım, Fransız Krauss firmasının ürettiği bir makineydi bu. Yanında delikleri olmayan 35 mm filmin boyutlarında bir film kullanıyordu. Bir yıl kadar onunla fotoğraflar çektim. Fransa'ya döndüğümde fotoğrafları banyo ettirdim –daha önce olanaksızdı bu, çünkü bu yılın büyük bölümünü tek başıma, çalı kulübelerde geçirmiştim– ve makinemin içine nem girdiğini, bütün fotoğraflarımın da yüzeylerine yapışmış kocaman küf lekeleriyle bezendiğini gördüm.

Afrika'da kara hummaya yakalanmışım ve şimdi dinlenip kendimi toparlamam gerekiyordu. Marsilya'ya geldim. Az bir parayla yaşamımı sürdürmeye ve keyifle çalışmaya başladım. Leica'yı yeni keşfetmişim. O benim gözümün bir uzantısı oldu ve bir daha ondan hiç ayrılmadım. Gün boyu sokakları arşınlıyor, kendimi gergin, her an bir şeyler yakalamaya hazır hissediyordum, yaşamı 'tuzağa düşürmeye', yaşamı, yaşama eylemi içinde saklamaya kararlıyım. Her şeyden çok, gözlerimin önünde geçip giden bir durumun tüm özünü, tek bir fotoğrafın sınırları içinde yakalamayı arzuluyordum.

Fotoğraflı bir röportaj yapma, yani bir öyküyü, art arda bir dizi fotoğrafla anlatma düşüncesi, o güne dek hiç aklıma gelmemiş bir şeydi. Bu konuyu daha sonra, meslektaşlarımın çalışmalarına ve resimli dergilere bakarak daha iyi anlamaya başladım. Aslında bir fotoğraf makinesiyle nasıl röportaj yapılabileceğini, bir resimli öykünün nasıl anlatılabileceğini, hep bu dergilerde çalışma süreci içinde –yavaş yavaş– öğrendim.

Bol bol yolculuk ettim, ama aslında nasıl yolculuk yapılacağını pek bilmem. Ağırdan almayı, bir ülkeyle öteki arasında, gördüklerimi sindirmeme yetecek bir süre bırakmayı severim. Yeni bir ülkeye geldiğimde, sanki oraya yerleşecek gibi hissedirim kendimi, o ülkeyle doğru bir ilişki içinde yaşamak isterim. Hiçbir zaman 'globe-trotter' (dünya gezgini ç.n.) olmadım.

1947'de, aralarında benim de bulunduğum beş serbest fotoğrafçı, 'Magnum Photos' adıyla anılan kooperatifi kurduk. Bu kooperatif, değişik ülkelerdeki dergilere resimli öykülerimizin dağıtımını gerçekleştiriyor. Vizörden bakmaya başlayalı yirmi beş yıl geçti. Ama ben kendimi hâlâ bir amatör gibi görüyorum, her ne kadar artık bir 'dilettante' (amatör ç.n.) olmasam da.

RESİMLİ ÖYKÜ

Şu foto-röportaj ya da picture-story (resimli öykü) dediğimiz şey nedir peki? Kimi zaman ortada tek bir fotoğraf vardır; ama bu fotoğrafın kompozisyonu öylesine güçlü ve zengin, içeriği öylesine ıslık ısıldır ki, tek fotoğraf bile tek başına bir öykü oluşturabilir. Ama buna çok az rastlanır. Bir araya geldiklerinde bir konudan çıkartılabilecek öğeler, çoğu zaman –hem mekânda, hem de zamanda– dağınıktır ve onları zorla bir araya getirmek, bir ‘sahneleme’ ve bana sorarsanız bir aldatmaca olur. Ama konunun hem ‘çekirdeğinin’ hem de aynı zamanda çıkan kıvılcımların fotoğrafları çekilebilirse bu bir resimli öykü olur; birkaç fotoğrafa dağılmış tamamlayıcı öğeleri yeniden bir araya getirme işlevini de sayfa üstlenir.

Resimli öykü, beynin, gözün ve yüreğin birlikte çalışmasını gerektirir. Bu ortaklaşa eylemin amacı, çözülme sürecine girmiş bir olayın içeriğini betimlemek ve edinilen izlenimleri başkalarına iletmeektir. Kimi zaman tek bir olay, kendi içinde ve değişik yüzleriyle o denli zengin olabilir ki, önünüze koyduğu sorunların çözümlerini ararken tüm çevresini dolaşmak zorunda kalabilirsiniz; çünkü dünya hareket halindedir ve siz, hareket halindeki bir şeyin karşısında durağan bir tavır takınamazsınız. Kimi zaman bir iki saniyede resmi yakalarsınız; ama bu saatler ya da günler de alabilir. Uygulanacak belirli bir plan, uyulacak bir çalışma düzeni yoktur. Beyniniz, gözünüz, yüreğinizle birlikte olmanız gerekir; bedence de çevik ve esnek olmanız.

“Oldukları gibi nesneler” bize o denli çok malzeme sunarlar ki, bir fotoğrafçı her şeyden önce kendini, her şeyi birden yapmaya çalışmanın çekiciliğinden korumalıdır. Yaşamın bize sunduğu ham malzemeyi, durmadan kesip ayırmak işin en önemli yanındır, ama bazı şeyleri seçerek, ayıklayarak yapılmalıdır bu. Bir fotoğrafçı, çalıştığı sırada ne yapmak istediğini kesin olarak bilmelidir. Kimi zaman belirli bir durumun ya da sahnenin, olabilecek en güçlü fotoğrafını zaten çektiğiniz duygusunu tartışırsınız; ama yine de durmadan çekmeye devam edersiniz, çünkü durumun ya da sahnenin ne yönde gelişeceğini önceden kestiremezsiniz. Durumu yaratan öğelerin çekirdekten yeniden fışkırması olasılığına karşı, o sahneyi izlemeye devam etmeniz gerekir. Ama bu arada, deklanşöre makineli tüfekte ateş eder gibi basmaktan kaçınmalı ve gereksiz kayıtlarla yükünüzü ağırlaştırmamalısınız; bu gereksiz kayıtlar belleğinizi karıştırıp tüm bir röportajın doğruluğuna zarar verebilir.

Bellek çok önemlidir; özellikle de olayların kendi hızında koşuşurken çektiğiniz her fotoğrafı sonradan anımsamak açısından. Fotoğrafçı, gelişen olayın henüz karşındayken herhangi bir şeyi atlamadığından, karşındaki sahnenin anlamını bütünüyle

canlandırabildiğinden kesinlikle emin olmalıdır; çünkü sonradan çok geç olacaktır. Hiçbir zaman o sahneyi baştan fotoğraflayabilmek için geriye sarma olanağı olmayacaktır.

Bir fotoğrafçının yapması gereken iki tür seçim vardır ve ikisi de sonradan pişmanlıklara yol açabilir. Birincisi vizörden konuya bakarken yaptığınız seçimdir; ikincisi de filmler yıkanıp basıldıktan sonra yaptığınız seçim. Yıkama ve baskıdan sonra, yeterli görünseler de en güçlü olmayan resimleri ayırmalısınız. Her şey için çok geç olduğunda, tam olarak nerede başarısız olduğunuzu korkunç bir açıklıkla görürsünüz; ve bu noktada çoğu zaman, resimleri çekerken kapıldığınız her şeyi açıklayan bir duyguyu anımsarsınız. Kararsızlıktan gelen bir duraksama duygusu muydu bu? Gelişen olayla sizin aranızda bir tür fiziksel engel mi vardı? Ya da sadece karşınızdaki düzenin bütünüyle ilgili, belirli bir ayrıntıyı hesaba mı katmamıştınız? Yoksa (en sık olanı budur) dikkatiniz dağılmış, gözünüz başka şeylere mi takılmıştı?

Tek tek her birimiz için uzam, kendi gözümüzden başlayarak açılır ve yavaş yavaş sonsuza dek genişler. Uzam, yaşadığımız anda, bizi az ya da çok yoğun biçimde etkiler, sonra bizi bırakıp gider ve belleğimize kapanarak orada kendi kendini değiştirmeye devam eder. Tüm dışavurum biçimleri arasında, belirli ve geçici bir anı sonsuza dek durduran yalnızca fotoğraftır. Biz fotoğrafçıların işi, durmaksızın yok olan şeylerdedir ve bir kez yok oldular mı, onları geri getirecek hiçbir yöntem yoktur yeryüzünde. Bir belleği banyo edip kâğıda basamayız. Yazarın düşünecek zamanı vardır. Bir şeyi kabul edip vazgeçebilir, sonra yeniden kabul edebilir; ve düşüncelerini kâğıda dökmeden önce birçok anlamlı ögeyi birbirine bağlayabilir. Öte yandan beynin 'unuttuğu', ama düşüncelerin bilinçaltı tarafından düzene sokulduğu bir dönem de vardır. Ama fotoğrafçılar için, giden, sonsuza dek gitmiştir. Mesleğimizin kaygıları ve gücü de bu olgudan kaynaklanır. Otele geri döndükten sonra öykümüzü bir kez daha oluşturamayız. Görevimiz, gerçeği algılamak ve neredeyse aynı anda kameramızla resim defterimize kaydetmektir. Ne fotoğraf çekerken gerçeğe, ne de karanlık odada elde ettiğimiz sonuçlara 'müdahale' etmemeliyiz. Gözü gören herkes böyle aldatmacaları kolayca fark eder.

Bir resimli öykü çekerken, bir boks hakemi gibi puanları ve rauntları saymayız. Ne tür bir resimli öykü peşinde olursak olalım, 'davetsiz misafir' olmaktan kaçınamayız. Dolayısıyla konuya –bir ölüdoğa bile olsa– parmaklarımızın ucuna basarak yaklaşmak çok önemlidir. Kadife bir el, bir şahin gözü; sahip olmamız gereken şeyler bunlardır. Birilerini itip kakmak, sağa sola dirsek atmak hiçbir işe yaramaz. Ne de flaş ışığı yardımıyla fotoğraf çekmeye çalışmak. O andaki ışığa saygısızlık etmekten başka bir anlamı yoktur bunun; hiç ışık olmadığı durumlarda bile... Bu koşullara uymayan bir fotoğrafçı, katlanılması zor bir saldırgan durumuna düşebilir.

Bu meslek, fotoğrafçının fotoğrafını çektiği kişilerle kurduğu ilişkiye öylesine bağlıdır ki, yanlış kurulmuş bir ilişki, yanlış bir sözcük ya da tavır, her şeyi mahvedebilir. Fotoğrafı çekilecek kişi tedirgin olduğunda, kişiliği fotoğraf makinesinin ulaşamaya-cağı yerlere çekilir. Belirli bir sistem yoktur bunun için, her durum kendine özgüdür; ve saygılı olduğumuz kadar da yakın olmak zorundayızdır. İnsanların tepkileri, ülkeden ülkeye, bir toplumsal gruptan ötekine çok değişir. Örneğin tüm Doğu’da, sabırsız bir fotoğrafçı –ya da yalnızca acelesi olan biri– kolayca gülünç duruma düşebilir. Eğer, örneğin yalnızca pozometrenizi çıkartarak kendinizi açığa vurduysanız, o an için fotoğraf çekmeyi unutup kendinizi, koşarak gelip dizlerinize sarılan gürültücü çocukların ellerine bırakmanız gerekir.

KONU

Konu, yeryüzünde meydana gelen her şeyde vardır, tıpkı kendi kişisel evrenimizde olduğu gibi. Konuyu yok sayamayız. O her yerdedir. Bu yüzden dünyada olup bitenlere karşı uyanık, duydumsadıklarımız konusunda da dürüst olmalıyız.

Konu, bir gerçekler dizisinden oluşmaz, çünkü gerçekler kendi başına fazla ilginç değildir. Ne var ki, gerçeklerin ötesine geçip onları yöneten yasaları anlayabiliriz ve böylece aralarından gerçeği aktaran en önemlilerini daha iyi seçebiliriz. Fotoğrafçılıkta en küçük şey, büyük bir konu olabilir. İnsana ilişkin küçük bir ayrıntı, bir leitmotiv’e (ana motif ç.n.) dönüşebilir. Biz çevremizdeki dünyayı görürüz ve gösteririz, ama biçimlerin organik ritmini her zaman bir olay tetikler.

Bizi heyecanlandıran şeyin özünü damıtmanın binlerce yolu vardır; bunları sıralamaya kalkışmayalım. Tersine, tüm tazeliğiyle olduğu gibi bırakalım...

Bugün resim sanatının artık ilgilenmediği çok geniş bir alan var. Kimileri buna fotoğrafın icadının yol açtığını söylüyor. Nasıl olduysa oldu ve fotoğraf, bu alanın bir bölümünü, resimleme biçiminde ele geçirdi.

Günümüz ressamlarının genellikle küçümsediği bir konu türü de portre. Frak, asker kaputu ya da at, en akademik resamlara bile itici geliyor. Viktorya dönemi portre ressamlarının tüm o tozluk düğmelerine katlanamıyor, boğulacak gibi oluyorlar. Fotoğrafçılar içinse –belki de ressamlarınkine göre kalıcı değeri çok daha az bir şeyi hedeflediğimiz için– bütün bunlar hiç de rahatsız edici değil, tersine eğlendirici; çünkü biz yaşamın gerçeğini olduğu gibi kabul ediyoruz.

İnsanlar, portreleri aracılığıyla kendilerini ölümsüz kılmaya çok meraklıdır ve geleceğe kalması için en güzel yanlarını öne çıkarmak ister. Ne var ki, bu meraka biraz kara büyü de karışır; bir portre çektiirmek için fotoğraf makinesinin karşısına geçtiklerinde, kendilerini sanki bir tür büyüyle karşı karşıyaymış gibi hissederler.

Portrelerin en hayranlık verici yanlarından biri, bize insanların benzerliklerinin izini sürme olanağını vermeleridir. İnsanın sürekliliği, bir biçimde, onu oluşturan tüm dış etkenler arasından kendini belli ediverir –en azından aile albümünde amcayla küçük yeğenin karıştırılması biçiminde bile olsa. Eğer bir fotoğrafçı, bir insanın dünyası üstüne gerçekten eğilme ve düşünme şansını elde etmek istiyorsa –ki bu dünya o insanın içinden çok dışındadır– portrenin konusu olan kişiyle doğal bir ilişki içinde olmalıdır. O insanı çevreleyen atmosfere saygılı olmalı ve portreye, kişinin doğal çevresini de katmalıdır; çünkü insanın da, en az hayvan kadar, bir doğal çevresi vardır. Her şeyden önce poz veren kişinin fotoğraf makinesini ve onu kullanan kişiyi unutmaması sağlanmalıdır. Karmaşık donanımlar, ışık reflektörleri ya da benzeri şeyler, bana göre, küçük kuşun yuvadan çıkmasını engellemeye yeter.

Bir insan yüzündeki ifadeden daha geçici, daha ele avuca sığmaz ne vardır? Belirli bir yüzün verdiği ilk izlenim, çoğu zaman en doğrusudur; ama fotoğrafçı her zaman, ilgili kişiyle ‘yaşayarak’ bu ilk izlenimi doğrulamaya çalışmalıdır. Karar anı ve psikoloji, en az fotoğraf makinesinin yeri kadar, iyi bir portre çekiminin başlıca etmenleridir.

İşi ısmarlayıp parasını veren müşteriler için portre fotoğrafçılığı yapmak çok zor olmalı; çünkü onlar –bir iki Maecenas (Augustus döneminde imparatorun bir tür kültür bakanı, önemli bir şair ç.n.) dışında– övülmek isterler ve bu durumda sonuçlar gerçek değildir artık. Poz veren kişi, fotoğraf makinesinin nesnelliğinden kuşkuludur; oysa fotoğrafçının peşinde olduğu şey, o kişi üstüne, derinlemesine bir ruhsalimsel incelemesidir.

Öte yandan belirli bir kimliğin, bir fotoğrafçının çektiği tüm portrelerde kendini açığa vurduğu da doğrudur. Fotoğrafçı bir yandan poz veren kişinin kimliğini aramakta ama bir yandan da kendi dışavurumunu gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Gerçek portre, çekiciliği ya da tuhaflığı öne çıkartmaz, kişiliği yansıtır.

Pasaport fotoğrafçıların camlarına yan yana, sıra sıra yapıştırılmış o küçük vesikalik fotoğrafları, yapmacıklı portrelere bin kez yeğlerim. Bu yüzlerde –aradığımız o şiirsel tanımlama yerine– en azından soru soran bir şey, basit ama gerçek bir tanıklık vardır.

KOMPOZİSYON

Bir fotoğrafın, konusunu tüm yoğunluğu içinde aktarması isteniyorsa, biçimle ilişkisi titizlikle kurulmuş olmalıdır. Fotoğraf çekme, gerçek nesnelerin dünyasında bir tartımın (ritimin) fark edilmesi demektir. Gözün yaptığı, gerçeğin yığını içinden belirli bir konuyu bulmak ve ona odaklanmaktır; fotoğraf makinesinin yaptığıysa, sadece gözün verdiği bu kararı filme kaydetmektir. Bir fotoğrafa bakar ve –tıpkı bir yağlıboya resim gibi– tek bir bakışta bütünü görürüz. Bir fotoğrafta kompozisyon, gözün gördüğü öğelerin bir araya gelmelerinin ve organik bir düzene girmelerinin sonucudur. İçeriği biçimden ayırt etmek olanaksız olduğuna göre, kompozisyonu sonradan ve sanki temel konu malzemesinin üstüne yerleştirilecek bir düşünce gibi işin içine katamazsınız. Kompozisyonun, kendine özgü bir kaçınılmazlığı olmalıdır.

Fotoğrafta, konunun hareketlerinin yarattığı anlık çizgilerden doğan, yeni bir tür ‘plastik’ anlatım vardır. Hareketle uyum içinde, sanki yaşamın kendisinin ne yöne gideceğini önsezilerimizle kestirerek çalışırız. Ancak hareketin içinde öyle bir nokta vardır ki, orada hareket halindeki öğeler bir dengeye ulaşırlar. Fotoğrafçı bu anı yakalamalı ve bu anın dengesini dondurup saklamalıdır.

Fotoğrafçının gözü, sürekli bir değerlendirme içindedir. Fotoğrafçı, başını milimetrenin bir parçası kadar oynatarak çizgisel bir rastlantıyı yakalayabilir. Hafifçe dizlerini bükerek, perspektiflerini değiştirebilir. Makineyi konuya yaklaştırıp uzaklaştırarak bir ayrıntıyı yakalayabilir; ona egemen olabileceği gibi, bu ayrıntı başına dert de olabilir. Ama bir fotoğrafın kompozisyonunu, deklanşöre basmak için gereken zamana çok yakın bir süre içinde, bir refleks hızıyla gerçekleştirir.

Bazen zaman kazanmak, ağırdan almak, bir şeyler olmasını beklemek de gerekebilir. Kimi zaman bir resmi oluşturacak her şeyin yan yana geldiği, ama sadece bir şeyin eksik olduğu duygusuna kapılırsınız. Ama nedir bu eksik? Belki ansızın görüş alanınızdan biri geçer. Vizörünüzden onun ilerleyişini izlersiniz. Beklersiniz, beklersiniz, sonunda düğmeye basarsınız; ve oradan (neden olduğunu tam olarak bilmeseniz de) gerçekten bir şey yakaladığınızı duygusuyla ayrılırsınız. Daha sonra, bunu sınamak için, bu fotoğrafın bir baskısını alıp üstünde bir çözümleme yapabilir ve ortaya çıkan geometrik biçimleri çizebilirsiniz; eğer deklanşöre karar anında bastıysanız, içgüdüsel olarak bir geometrik düzen gerçekleştirdiğinizi göreceksiniz; bu düzen olmasa, hem biçimden, hem de yaşamdan yoksun kalır bu resim.

Kompozisyon, sürekli kaygılarımızdan biri olmalıdır, ama çekim anında ancak sezgilerimizden kaynaklanabilir; çünkü uçucu bir anı yakalamaya çıkmışızdır ve işe karışan karşılıklı ilişkilerin hepsi hareket halindedir. Altın Kural'ı uygularken, bir fotoğrafçının elinin altındaki tek pergel, gözlerindedir. Her türlü geometrik çözümleme, resmi bir şemaya indirgeme amaçlı her türlü çatışma, ancak (çünkü işin doğası böyledir) fotoğraf çekilip, yıkanıp, basıldıktan sonra yapılabilir ve bütün bunlar ancak fotoğrafın post-mortem (iş bittikten sonra, otopsi ç.n) incelemesinde bir işe yarar. Fotoğraf malzemesi dükkânlarında vizörlerimize takılacak şema çizgilerinin satılacağı günleri görmeyeceğimizi; ve altın kuralın, hiçbir zaman buzlu camlarımız üstüne çizilmiş, hazır bulunmayacağını umuyorum.

İyi bir fotoğrafı kesmeye ya da yeniden kadrajlamaya başlarsanız, bu onun geometrik açıdan doğru kurulmuş oran ilişkilerini öldürmek anlamına gelir. Ayrıca kompozisyonu zayıf bir fotoğrafın, karanlık odada, agrandizörün altında, kompozisyonunun yeniden düzenlenmesiyle kurtarılabilirdiği durumlara çok ender rastlanır; çünkü o fotoğrafta görüş bütünlüğü yoktur artık. Kamera açıları üstüne de çok şey söylenebilir; ama gerçekte tek geçerli açı türü, yüzükoyun yerlere yatan ya da istediği etkiyi yaratmak için çeşitli numaralara başvuran fotoğrafçının yarattıkları değil, kompozisyon geometrisinin açılarıdır.

RENK

Kompozisyon dan söz ederken her şeyi, siyah adını verdiğimiz o simgesel renge göre düşündük. Siyah-beyaz fotoğraf, bir biçim değiştirme, daha doğrusu bir soyutlamadır. Bütün renk değerleri ona aktarılmıştır; ve bu bize bir seçme olanağı verir.

Renkli fotoğraf, çözümü bugün için çok zor sorunları da birlikte getirmiştir; renkli fotoğrafın karmaşıklığı ve görece gelişmemişliği yüzünden bu sorunların bazılarını önceden kestirmek de olanaksızdır. Günümüzde renkli filmler hâlâ çok yavaştır. Bu yüzden, renkli film kullanan fotoğrafçılar kendilerini durağan konularla sınırlama eğilimindedirler; ya da vahşice güçlü yapay ışıklar kullanırlar. Renkli filmlerin düşük duyarlılığı, görece yakın çekimlerde, görüş alanındaki netlik derinliği azaltır; ve bu kısıtlılık, çoğu zaman tatsız kompozisyonlara yol açar. Daha da önemlisi, renkli fotoğraflardaki bulanık arka planlar, özellikle rahatsız edicidir.

Saydam biçimindeki renkli fotoğraflar, kimi zaman göze oldukça hoş görünür. Ama sonra işe matbaacı karışır; bu işte de, tıpkı taş baskıda olduğu gibi, baskıyı yapacak

kişiyle kesin bir uyum içinde olmak önemlidir. Sonuç olarak karşınızda mürekkeplerle kâğıt vardır ve bunların ikisi de olmadık huysuzluklar yapabilir. Bir dergide ya da yarı-lüks bir yayında basılan renkli fotoğraflar, kimi zaman acemice yapılmış bir anatomik 'parçalara ayırma' izlenimi verir insana.

Resimlerin ve belgelerin renkli reproduksiyonlarında çok yol alındığı ve artık özgün biçimine oldukça sadık kopyalar yapılabildiği doğrudur; ama rengin gerçek yaşamdan alınması durumunda iş değişir. Henüz renkli fotoğrafın çocukluk dönemindeyiz. Ama bütün bunlar, bu konuyla daha fazla ilgilenmemeliyiz ve oturup kusursuz –ve onu kullanmak için gerekli yetenekle birlikte paketlenmiş– renkli filmin kucağı-mıza düşmesini beklemeliyiz anlamına gelmez. Kendi yolumuzu hissederek bulmayı denemeye devam etmeliyiz.

Foto röportaj alanında renkli fotoğrafın nasıl yayılacağını kestirmek kolay olmasa da, bunun, yeni bir düşünsel tavır, siyah beyaza özgü yaklaşımdan farklı, yeni bir yaklaşım gerektirdiği kesin gibi görünüyor. Kişisel olarak ben, bu yeni ve karmaşık ögenin, siyah beyaz fotoğrafın yaşamı ve devinimini yakalamada sık sık gösterdiği başarıya karşı önyargılı olma eğilimi göstermesinden biraz korkuyorum.

Renkli fotoğraf alanında gerçekten yaratıcı olabilmek için, renkleri değiştirebilmemiz, değişik durumlara uyarlayabilmemiz, böylece de izlenimci ressamların ortaya koyduğu ve bir fotoğrafının bile uymaktan kaçınamayacağı kurallar çerçevesinde bir dışavurum özgürlüğüne ulaşmamız gerekir. (Örneğin eşzamanlı zıtlık kuralı: bu kurala göre her renk, yanındaki alana, kendi tamamlayıcı renginden bulaştırır. Bir başka kural: Eğer iki renkte, orta bir ana renk varsa, bu ortak ana rengin etkisi, o iki rengi yan yana kullandığımızda hafifler. Bir başkası: Yan yana kullanılan iki ana renk birbirini güçlendirir, ama karıştırılırsa birbirlerini yok ederler. Ve bunların benzerleri...) Doğal mekândaki bir rengi, basılı bir yüzeye aktarmak, son derece karışık bir dizi sorun ortaya çıkarır. Göze, kimi renkler öne çıkıyor, kimileri geride kalıyor gibi görünür. Bu yüzden, renklerin birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyebilmemiz gerekir; çünkü doğada, uzamın derinliğinde yerlerini bulan renkler, düz bir yüzeyde, değişik bir yerleşim biçimi isterler; bu ister yağlıboya bir resmin, ister bir fotoğrafın yüzeyi olsun.

Hızla ve art arda fotoğraf çekmenin zorlukları, özellikle konunun devinimini kontrol edemiyor olmamızdan kaynaklanır; renkli fotoğrafla röportajdaysa asıl zorluk, konunun renk ilişkilerini kontrol edemiyor olmamızdadır. Bu zorluklar listesine istersek başka şeyler de ekleyebiliriz; ama fotoğrafın gelişiminin, tekniğin gelişimiyle bağlantılı olduğu da kesindir.

TEKNİK

Kimya ve optik alanlarındaki sürekli buluşlar, eylem alanımızı büyük ölçüde genişletiyor. Onları tekniğimize uyarlamak ve kendimizi geliştirmek, bize kalmış bir iş; ama teknik konusunda oluşmuş bir sürü de ‘fetiş’ var.

Teknik sadece, gördüğünüzü aktarmak için ona egemen olmamız gerektiği ölçüde önemlidir. Kişisel tekniğiniz, bakışınızı film yüzeyinde etkili kılacak biçimde yaratılmalı ve uyarlanmalıdır. Ancak önemli olan yalnızca sonuçlardır ve kesin sonuç, bitmiş fotoğraf baskısıdır; yoksa fotoğrafçıların ‘az daha’ çekecekken kaçırdıkları –ve artık sadece özlemin gözündeki bir anı olarak kalmış– fotoğraflar üstüne anlatacakları öykülerin sonu gelmezdi.

Bizim foto-röportaj alanımızın, yalnızca otuz yıllık bir geçmişi var. Olgunluğa, kolay kullanılan kameralar, hızlı objektifler ve sinema endüstrisi için üretilen, ince grenli, yüksek duyarlıklı filmler sayesinde ulaştı. Fotoğraf makinesi bizim için bir araçtır, sevimli bir mekanik oyuncak değildir. Mekanik bir nesnenin kusursuz bir biçimde işleyişinde, belki de gündelik çabalarımıza ilişkin kaygıları ve belirsizlikleri bilinçsiz biçimde dengeleyen bir yan vardır. Öyle ya da böyle, insanlar teknikler konusuna gereğinden fazla kafa yorar, ama görmeye yeterince yormazlar.

Bir fotoğrafçı kendini makinesiyle rahat hissediyorsa ve makine yapacağı işe uygunsa bu yeterlidir. Fotoğraf makinesinin gündelik kullanımı, diyafram değerleri, çekim hızı ayarları ve benzeri şeyler, tıpkı bir otomobilin vites değişimleri gibi düşünmeden yapılması gereken şeylerdir. Bu işlemlerden herhangi biriyle –en karmaşıklarıyla bile– ilgili ayrıntılara girmek benim işim değil; çünkü bunların hepsi, üreticilerin makine ve portakal rengi deri kılıfıyla birlikte verdikleri kullanım kılavuzlarında, askerce bir kesinlikle anlatılmıştır. Fotoğraf makinesi güzel bir oyuncak olsa da, en azından konuşurken bu aşamanın ötesine geçmeliyiz. Aynı şey, karanlık odada güzel baskılar yapmanın nasılları, nedenleri için de geçerlidir.

Büyütme ve baskı sürecinde, resmin çekildiği zamanın atmosferinin ve renk değerlerinin yeniden yaratılması çok önemlidir; giderek fotoğrafçının onu çektiği andaki niyetiyle uyuşması için baskının değiştirilmesi bile gerekebilir. Bu arada, gözün ışıkla gölge arasında sürekli biçimde kurduğu dengeyi de yeniden kurmak gerekir. Ve bütün bu nedenlerden dolayı, bir fotoğraf yaratmanın son eylemi, karanlık odada gerçekleşir.

Bazı insanların fotoğraf tekniği anlayışları, beni her zaman eğlendirmiştir; bu anlayış kendini, doymak bilmez bir keskinlik arzusunda açığa vurur. Bu bir takıntının

tutkusu mudur? Yoksa bu insanlar, bu ‘göz aldatma’ tekniğiyle gerçeği daha yakından yakalamayı mı umarlar? Her iki durumda da gerçek sorundan, tüm fotoğraf öykülerine ‘sanatkârca’ sayılan bilinçli bir bulanıklık vermeyi âdet edinmiş o eski kuşak fotoğrafçıları kadar uzaktırlar.

MÜŞTERİLER

Fotoğraf makinesi bize bir tür görsel tarih kaydı tutma olanağı verir. Benim için bir günlüktür bu. Biz haber fotoğrafçıları, aceleci bir dünyaya bilgi aktarıyoruz; çeşitli kaygılarla yüklü, her kafadan bir sesin çıktığı, hem bilgiye aç, hem de imgelerin eşliğine gereksinim duyan insanlarla dolu bir dünyadır bu. Biz fotoğrafçılar, fotoğraf çekerken, kaçınılmaz olarak gördüklerimizle ilgili yargılara da varırız ve bu bize büyük bir sorumluluk yükler. Buna karşılık elimizdeki malzemeyi, birer zanaatçı gibi, ham haliyle resimli dergilere teslim ettiğimize göre, yayıncılara bağımlıyız demektir.

İlk fotoğraflarımı sattığımda (Fransız “Vu” dergisine satmıştım), bu benim için gerçekten duygusal bir deney olmuştu. Dergilerde uzun bir iş birliğinin de başlangıcı oldu. Bizim için bir izleyici kitlesi yaratan ve bizi bu kitleye tanıtan şey, dergilerdir; ve resimli öykülerin, fotoğrafçının niyetleri doğrultusunda nasıl sunulacağını iyi bilirler. Ama kimi zaman, ne yazık ki, onları çarpıttıkları da olur. Dergi, fotoğrafçının tam göstermek istediğini basabilir; ama fotoğrafçı her zaman, derginin beğenisi ya da gereksinimleri doğrultusunda bir kalıba sokulma tehlikesi içerir.

Bir resimli öyküde altıyazılar, fotoğraflara sözel bir destek vermeli ve fotoğraf makinesinin gösterme gücünün ötesinde ulaşılabilecek anlamlı bir şeyler varsa onlara ışık tutmalıdır. Ne yazık ki, yayıncı yardımcılarının odalarında işe, basit okuma hatalarının ya da karıştırılan sözcüklerin ötesinde yanlışlıklar da karışır. Okur da çoğu zaman bu yanlışlıklardan fotoğrafçıyı sorumlu tutar. Bunlar sık olagelen şeylerdir.

Fotoğraf, editörün ve sayfa düzeni yapan kişinin elinden geçer. Editör, ortalama bir resimli öyküyü oluşturan otuz kadar fotoğraf arasından bir seçim yapmak zorundadır. (Daha doğrusu, sanki yazılı bir metni kesip parçalara ayıracak ve sonunda, yalnızca bir dizi alıntı kalacaktır elinde!) Bir resimli öykü için, tıpkı yazılı öykü için olduğu gibi, bazı belirli yerleştirme biçimleri vardır. Editörün seçtiği fotoğraflar, uyandıracaklarını düşündüğü ilginin derecesine ya da o andaki kâğıt sıkıntısına göre, iki, üç ya da dört sayfaya yayılacaktır.

Sayfa düzeni yapmak büyük bir sanattır ve bu sanatın püf noktası, kişinin önündeki fotoğraf yığınının, tam sayfaya ya da çift sayfaya basılmayı hak eden özel parçaları ayırt edebilmesinde ve öykü için kaçınılmaz bir bağlantı çizgisi oluşturacak küçük fotoğrafları nerelere yerleştireceğini bilmesinde yatar.

(Fotoğrafçı, öyküsünün fotoğraflarını çekerken, bu fotoğrafları en elverişli biçimde nasıl yerleştirileceğini de düşünmelidir). Sayfa düzeni yapan kişi, çoğu zaman bir fotoğrafı kesmek ve onun sadece en önemli bölümünü kullanmak durumunda kalır –çünkü onun için, bütün sayfanın ya da fotoğrafların yayıldığı tüm alanın tutarlılığı her şeyden önce gelir. Bir fotoğrafçının, öykünün tüm getirisini yakalayacak güzel bir sunum arayışındaki sayfa tasarımcısının çalışmasını anlayışla karşılaması çok zordur; bu tasarımda fotoğraflar, doğru kenar boşluklarıyla gerektiği gibi gösterilmeli; her sayfanın kendi mimarisi ve tartımı olmalıdır.

Fotoğrafçı için üçüncü bir sıkıntı daha vardır: Bir dergide öyküsünü ararken duyduğu sıkıntı.

Ama fotoğraflarımızı insanlara ulaştırmanın dergilerde yayınlama dışında da yolları var. Sergiler, örneğin; ve bir tür kalıcı sergi biçimi olan kitaplar.

Uzunca bir süre fotoğraftan söz ettim, ama yalnızca tek bir fotoğraf türünden. Oysa fotoğrafın birçok türü var. Cüzdan arkasında taşınan solmuş anı fotoğrafı, ısıllı ısıllı bir reklam kataloğu ve bu ikisi arasında kalan çok geniş yelpaze –bunların hepsi de fotoğraftır. Herkes için bir tanım yapmaya kalkışmayacağım.

Yalnızca kendim için bir tanım yapmak istiyorum: “Benim için fotoğraf, saniye parçası kadar bir süre içinde, bir olayın anlamıyla, o olaya kendine özgü dışavurumunu veren belirli bir biçimler düzeninin, aynı anda fark edilmesi demektir.”

İnanıyorum ki, yaşama eylemi boyunca insanın kendi kendini keşfetmesi, çevremizi kuşatan ve bizi bir kalıba sokabileceği gibi bizim etkimizle değişebilecek olan dünyanın keşfiyle atbaşı gider. İçimizdeki ve dışımızdaki bu iki dünya arasında bir denge kurulmalıdır. Karşılıklı ve kesintisiz bir sürecin sonucunda bu ikisi, tek bir dünya oluştururlar. Başkalarına iletmek zorunda olduğumuz dünya da budur işte.

Ama bunlar, fotoğrafın yalnızca içeriğini ilgilendirir. Ve benim için içerik, biçimden ayrı tutulamaz. Biçim derken, yüzeylerin, çizgilerin ve açıklarla koyuların kesin düzenini kastediyorum. Kavrayışlarımız ve duygularımız yalnızca bu düzen içinde, somut ve başkalarına iletilebilir hale gelir. Ve fotoğrafta görsel düzenleme, ancak gelişmiş bir içgüdüyle yaratılabilir.

KAMERANIN AKLI VE GÖZÜ

Minor White

Minor White bir Zen ustası gibi görme ve amaçlılık arasındaki metaforik ilişkiyi açıklıyor.

Eğer sözcüklerimiz yoksa belki bir başkasını daha iyi anlayabiliriz. Bununla birlikte ağır yük bizim sırtımızda. Böylelikle fotoğrafçıların zihnindeki bir durumdan söz etmek için “yaratıcı” sözcüğü, kanımca tamamen yanlış anlaşıldı.

Artık bir fotoğrafçının, bir ressamın yeni bir resim için tuvalin karşısında yaşadığı yüzleşmeden çok farklı bir durumla karşılaşarak yüzleştiğinden haberdarız.

İkincisi keşfedilen görüntüyü desteklemek için yalın bir yüzeye sahiptir ya boş bir alanda hacmi keşfetmek için etrafında döner ya da muhtemelen bazı sanatçılar gibi yaşadıkları, dans ettikleri, düşündükleri özgür alanı hissederek –bir düşüncenin geçtiği ya da dokunsal bir renk hissettiklerinde izler bırakırlar. Ve o buluşçu gibi, yaratıcıdır– ya da bu genelde düşünüldüğü gibidir.

Fotoğrafçı halihazırda bütün olan bir görüntüden başlar. Yüzeysel olarak bütünüyle bitmiş bir resim gibi görünürse de nadiren tamamlanmıştır. Fotoğrafçı bütün ya da total görüntüyü bütün görüntülerin çeşitliliği içinde analiz ederek tamamlar. Böylece fotoğrafçı hiçbir şey keşfetmez; her şey oradadır ve başından itibaren görünürdür. Burada sanırım, kameranın yaratıcı olanakları üzerinde tekrar eden tartışmalardan bu yana, üzücü bulunan fotoğrafçının hiçbir şey keşfetmediğini yazıyor olmam. Sanırım fotoğrafçıların küçük de olsa keşfettiği nokta eksilerinden emek artılarından el yordamıyla kaçınmak. (Elbette şunu not etmek gerekli, Steiglitz ve Weston’un fotoğrafları ihtiyaç duyulan kanıtı sağlıyor). Bununla birlikte “özgün” ile “yaratıcı” sözcüğü arasındaki sürekli bağ bizi yaratıcılığın birçok yolla açığa çıktığını hatırlamaktan alıkoyarken diğer kanıtlar –örneğin büyük belgesel fotoğrafçıların fotoğrafları– toplanmıştı. Estetik alanda hatırlamamız gereken bilimsel alanlardaki analizin sıklıkla bir sanat çalışması

gibi ilham ya da yaratıcılıkla anıldığını hatırlamamız gerekir. Kameranın bilim ve sanat arasında tanımlayıcı bir bağ olduğunu da hatırlamalıyız, eğer bir bağ değilse bu ikisini de katılaştırır. “İnsan tarafından görülen” ya da “insan tarafından bulunan” da “insan tarafından yapılan” gibi yaratıcılığın dışavurumu olduğunu hatırlamalıyız. Bir insanın gördüğünü yaratma isteğini kameranın ayarttığını sonra zorladığını şimdi hatırlamalıyız. Keşif dönemi uzundur. O, taleplerini kendi yaratıcı aktivitesini ham materyalinin dünyaya verdiği cevaplarının krallığında yaparak öğrenir. Yaratıcı anlama keşiften çok daha fazla kamera gibi bir şeydir.

Bir fotoğrafıma bakan genç adam sözcüklerini henüz tam tartmadan; “Bu bir resme benziyor” dedi. Bu cümle kafasındakine tam olarak oturmadığı için yeniden denedi. “O açıkçası bir fotoğraf. Fakat yerleştirme bir insan tarafından yapılmış gibi, şeyler, bir insan onları nereye koyacaksa orada duruyor; doğada bulmuş değil de insan tarafından yapılmış gibi.”

O halde bulunmamış, “görölmüşü” ve kamera tarafından sadece kaydedilmiştir. (Çünkü bir insan kendini kamera gibi görme konusunda eğitmiştir, bu sadece gördüğünü kamerayla kaydetmenin daha uygun olmasındandır.) Resim genç bir ressamda reaksiyona yol açabilir, fakat resmin diliyle konuşursa bu “estetik reaksiyon” olarak gerçekleşmez. Belki de resimde benzeyen bir şeye benzediğinin farkında olmanın etkisiyle bir parça reaksiyon başlatabilir. Bununla birlikte, farkında olmanın sıkça “estetik” zincirleme reaksiyonla başladığını hatırlamalıyız.

Eğer sadece benzerlikten dolayı bir sürpriz yaşarsa, benzerliği nerede bulunduğunu göz önünde bulundurmalıyız: Resimdeki kimi açılar kameranın değil, insanın görüş alanındadır. Reaksiyon önemli, çünkü bu bize görsel estetik deneyim olarak resmin kriterlerine fazlasıyla şartlandığımızı ve heykel ya da şiir gibi bir başka estetik deneyim yolu olduğu olasılığını dikkate alıp almadığımızı gösterir.

“Görmek”, “bulmak” insan yaratıcılığına bağlanmış insan aktiviteleridir. Gerçekte bu özel genç adam basit bir gösteride insanın, fotoğrafçıların “görüşünün” “yapılmış” nesneyi deneyimleyerek “bulunmuş” fotoğrafla ilişkilendirerek deneyimlemektedir. Ve eğer biri hafiften gösteriyi germek istiyorsa “kamera aklıyla görmenin” nasıl yaratıcı olduğunu söyleyebilir.

Fotoğrafçının yaratma sürecinde zihni boştur. Bu durumun sadece özel zamanlarda olduğunu ekleyebilirim, yani resimler için bakarken. (Bu durumda bir şey fotoğrafçıyı, kaldırım taşlarından düşmekten, açık rögar kapaklarının içine ya da kamyon tamponlarından düşmekten korur, fakat, iş bittikten sonra bütün zamanlarda bu

biter.) Bunlar için “boşluk ” ile bir tür statik boşluk nasıl kıyaslanacak. Bunun özel bir boşluk olduğunu açıklamalıyım. Bu gerçekten zihnin çok aktif bir durumu, hiçbir zaman oluşmamış bir görüntünün ön-biçimini herhangi bir zamanda, bir anda yakalamaya hazır zihnin çok yenilikçi bir durumu. Ön-biçim dokusunun ya da ön tasarım düşüncesinin olmadığı bu boşluk durumunda bakmanın ne kadar önemli olduğunu not etmeliyiz, böylesi bir zihni durum film yaprağına benzemez, hareketsiz görünür, henüz o kadar duyarlıdır ki ikinci pozlama bölümü içinde bir yaşamdır. (Henüz yaşam değildir, bir yaşamdır.)

Yani, eğer bir analogi yapmak zorunda kalır ve sanatın, hiçbir şeyi başlangıç noktası olarak seçmek zorunda olmadığında ısrar edersek. Zihnin boşluk durumu bir bakıma ressamın boş tuvaline benzer. (Eğer boş bir kâğıt hiçbir şey olarak adlandırılırsa.) Şairler bir tomar kâğıt alır ve belirsizliğin sayfaları nasıl karartacağını ya da aklın onun siyah işaretlerini okurken ne tür bir aydınlanma sağlayacağını merak ederler. Fakat, kâğıtların siyahlığının onun yaratıcılığına etkisi çok küçüktür. Ya da bir heykeltraş bir blok mermerde uzanıp giden form hakkında neler düşünür, mermer boş değildir, ne kadar çok ambalajlansa da sadece onun çözebileceği bir biçimdir.

Fotoğrafçı, yaratıcı ruhsal durumu devam ettiği sürece muhtemelen ressamdan çok heykeltraşa benzer. Bütün görsel dünya, dünyadaki bütün olaylar onun duygu ve düşüncelerinin altında ambalajlanmış ve sarmalanmışsa benzer. Sık sık köşeyi geçerken kendi kendine “Burada bir resim var” diye söylenir ve eğer onu bulamaz ise, kendini duyarsız biri olarak addeder. Günlerce arar ve bir gün resim görünür! Kendisi dışında hiçbir şey değişmemiştir; bununla birlikte Allah için bazen ışığın sihri oluşturmaya kadar bekler.

Akıl özellikle boştur; bunu deneyimlememiş birine nasıl anlatabiliriz? “Duyarlı” bir sözcüktür. “Duyarlılık ” daha iyidir, çünkü çalışırken sadece duyarlı bir akıl yoktur, fakat, fotoğrafçı cephesinde böylesi bir duruma ulaşmak için çaba vardır. “Sempatik ” sözcüğü eğer aklın açıklığı anlamında, görünen her şeyin anlaşılmasına, kavranmasına yol açıyorsa doğrudur. Fotoğrafçı gördüğü her şeyin içine kendini yansıtmalı, daha iyi bilmek ve hissetmek için kendini her şeyin içinde tanımlamalı. Aklın böylesi bir boşluk durumuna ulaşması çaba gerektirir, belki de disiplin. Aklın böylesi durumunun dışında olmayı ve onun kayıtsızlığının farkında olmayı çok sevebilir, nefret edebilir. O, sevdiği şeyi fotoğraflar çünkü onu seviyordur, nefret ettiği şeyi protesto eder, kayıtsız kaldığının üzerinden atlar ya da bir zanaatkarın tekniğiyle fotoğraflar ve kompozisyon bunu emreder.

Eğer duyarlı bir sempati durumunda bir caddede yürürse her şey görünür, cadde bitmeden bitkin düşer ve çok geçmeden filmleri biter.

Belki de zihnin boş durumu hemen hemen kaynama noktasındaki bir çaydanlık suya benzetilebilir. Biraz fazla sıcak ve yüzeyi türbülansla kırılmış görünen görüntü.

Belki de fotoğrafçının yaratıcı çalışması kendini aklın böyle bir durumu içine koymasına bağlı bulunuyor. Otomatik olmadan, her halükârda ona ulaşma. Bu ciddi iş için sürekli kamera kullanan birine yardımcı olabilir böylece elindeki kamerayla birlik olan biri daima fotoğraf çekme eğiliminde olur. Fakat öncelikle kontrol dışına çıkan, çıkabilecek gibi görünen ruh hali yakalanmalıdır. Şarkı söylemekten, şiir okumaktan, resim yapmaktan ilham alındığını duyarız. Bu şekilde bir kişinin kendini bir enstrüman gibi hissettiğinde iki okyanus arasındaki dar geçit gibi yoğunluk ve akışkanlık süresince üretim olduğunu anlarız. (Telefonlar da mı bu şekilde hisseder?) Duygu, mistiktir ve uyuşturucuya benzer, neden inkâr edelim? Ve bu durumda fotoğrafın sanat olup olmadığını tartışmak gülünçtür. Buzlu camın önündeki yüzeyden dünyayı biri hissederken, bir diğeri görür. Camın açısı dua eden birinin, bir şiirin sözcüklerine dönüşür ya da iki sonsuzluk arasındaki parmaklara veya roketlere benzer, biri bilinçaltına ve bir diğeri görsel-dokunsal evrene girer.

Sonradan biri fotoğraflara bakar ve ne olduğunu açıklamak için bir şeyler yakalamaya çalışır. 51-248 başlıklı illüstrasyon şüphesiz gerçek görüntüyle örtüşmüyor, ışığın fotoğrafın içinden geliyor gibi olduğuna dikkatinizi çekerim, bununla birlikte var olan görüntüyü bir anlığına gördüm. Aynı zamanda bunu yaparken hissedilen duyguyu sembolize ettiğini söyleyebilirim. Ve gerçek görüntünün küçük bir parçasının nasıl diğerlerini etkilediğini biliyorum. Hissetme ve fotoğrafıma diğerlerinin hissettiği gibi bir duygu içermez. Fakat diğer insanlarda ne uyandırdığını bir kez keşfedince, bunu sıklıkla denemesi kaçınılmazdır.

Yukarıda bahsedilen heyecanlı öğleden sonra işinde yola koyulduğumda kendi kendime, “Bugün bana ne verilecek?” demiştim. O yerin özümsemesi, farkındalığının büyümesinin aşamalarıyla gelişti. Pozlama üstüne pozlama eskizler –bilinçli olmayan yolla– sonuca doğru yol gösterdi. Aynı şekiller, biçimler, tasarımlar artan bir gerilimle tekrarlanır. Bu buzlu camdan görüldüğünde insan ve yeri ayıran hiçbir şey çözülmemiştir.

Bu tecrit edilmiş bir deneyim olmayıp sadece doğa ile birlikte ortaya çıkar; insanları fotoğraflarken birçok deneyim ile paralellik kurabilirim. Seansın süresi derinleşen bir arkadaşlığın, büyüyen bir ilişkinin süresi kadardı. Kamera iki insan arasındaki

bir deneyim için bir kayıt cihazından çok daha fazla bir şeydir. Biri diğerinde yaratılır; sadece fotoğrafçı bir kamera gibi görmeye şartlanmıştır, bundan dolayı sonuç bir fotoğraftır.

Bu ilk elden raporda olduğu gibi fotoğrafçının zihninin durumu çok bilimsel bir tartışma değil. Kamerayı bir enstrüman gibi kullanan bilim adamının muhtemelen ne konuştuğum hakkında fazla bir fikri yoktur, bununla birlikte fotoğrafçılar kamerayı derin bir dışavurum aracı olarak kullanır ya da kamera, fotoğrafçı ile konusu arasında çözilemeyen bir akort gibi bir duyguyla insani durumları belgeleyerek deneyimler. Ve şimdi beni hayran bırakan uzun süre kanıtlamakta umursamadığım bazı insanların resim için yaptığını bazı fotoğrafçıların yapabilmesidir. (Ona “sanat” diyorlar.) Sadece aynı deneyimin bazı derecelerine diğerlerinde de sebep olmak istiyorum: Fotoğrafları tahrik edici gibi kullanarak bunu ruhsal olarak adlandırabilir miyiz? Kimlik tespiti? Fotoğrafçı nesneyi eleyemezken (heyecanının kaynağını, görsel dünyanın bilinçli dünyanın içine transfer edilmesi deneyimini tahrip eder) o hâlâ izleyicinin duygularının ana kaynağını fotoğraflamayı ister. O konunun imalarını izleyicinin aklından silemezken, kendi başına baskıda sunulan görsel ilişkilerin etkisine dayanmayı tercih eder.

Yaratıcı fotoğrafçının aklının durumu olarak “boşluk”, fotoğraflarken, duyarlıyken, olacak bir şeye hazırlıklıyken olduğu gibi kabul edilir, sonradan baskılar güvenli bir şekilde eline geçince bilinçli bir eleştiri pratiğine ihtiyaç duyar. Şimdi fotoğrafta olan gördüğüm müdür? Eğer değilse, kendisinin görmediği fotoğraf, fotoğrafçının gözlerini açar mı? Eğer öyleyse kaza için sorumluluk alır ve kendisinin olarak gösterir mi ya da onu bilinçaltının hazmetmesi için bir taslak olarak dikkate alır mı?

İzleyicilerin eleştirilerinden dolayı daha fazla çalışmaya ihtiyacı vardır: Onlar fotoğrafçının kine eş olabilir mi? Ya da yakın? Ya da şaşırtıcı derecede farklı yönlere giden? Bir anlamda, bu aktivite yaratıcı aklın durumunu kaynama noktasına yakın bir yere getirir: Yeni baskıların bilinçli eleştirisi, yapıların baskıların hazmedilmesi, onlarla ne yapmak istedikleriyle karşılaştırılması gibi. Sempatik duyarlılığın durumu analitik çalışmanın kuşatmasının dışında aklın “boşluk” durumu tekrar meydana gelmez.

KÜÇÜK BİR ODADAKİ DÜNYALAR

Irving Penn

Bu kısa girişte stüdyonun büyük ustası fotoğrafçının konusuyla ilişkisini inceliyor. Bir kişinin kendi yönelimlerini anlaması için klasik bir örnek.

Diğer aydınlatmaların dışında kuzey gökyüzünden stüdyoya düşen ışıktaki sıcaklığı ve değişmezliği konusundaki duygularımı birçok kişiyle paylaştım. Bu öylesine içe işleyen belirginlikte bir ışık ki şans eseri önünde uzanan basit bir obje bile neredeyse şehvanilik ve içsel parıltı kazanır. Bu soğuk kuzey ışığına ressamlar daima hayranlık duymuş ve erken stüdyo fotoğrafçıları tam olarak kullanmıştı. Bu ışığı erken dönem portre fotoğrafçıları öyle bir yoğunlukla konuşturmuşlardı ki daha sofistike olan geç dönem fotoğrafçıları elle yaptıkları iyileştirmelerde bile aynı düzeye ulaşamamıştı. Elektrikli lambaların kullanılması bir rahatlıktı ve kullanıldılar, fakat ben bu basit üç boyutlu belirginliğin masrafından önce konunun *mutlak varoluşunun* kameralardan önce kuzey ışıklı bir stüdyoda durduğuna inanıyorum.

Fotoğrafçılığımın erken yıllarında New York'taki ofis binam gökyüzü ışıklarının canlandırıldığı kapalı penceresiz bir alandı. Bu kapatılmışlıkta sık sık kendimi gizemli bir şekilde doldurulmuş (benim ideal kuzey stüdyo ışığımla); dünyanın uzak parçalarındaki yerli halk arasında kaybolmuş şekilde düş kurarken bulurdum. Bu olağanüstü yabancılar bana gelir, kameramın önüne geçerler ve bu temiz kuzey ışığıyla onların fiziksel varlıklarının kayıtlarını yapardım. Bu fotoğraflar bizi birlikte kurtarır ve en azından şimdiden çözülmeye başlamış kültürleri sonsuza kadar korumaya alırdı.

Hatta o zaman bile insanları doğal ortamları içinde göstermeye çalışan fotoğrafların genellikle hayal kırıklığı yarattığını söyleyebilirim. En azından böyle inandırıcı bir sonucun *benim* gücümün ve yeteneklerimin ötesinde olduğunu biliyordum. Kendimi güvende hissetmek ve eğlenmek için stüdyonun yapay ortamına geldim ve yapmacık da olsa resimler için bir üslup geliştirdim. Taklit edilmiş doğalcılıktan çok kendim

için kabul edilmiş bir stilizasyon geliştirdim. Bu fantazi beni ve stüdyomu uzak yerlere götürdü. İnsanın kendisiyle, günlük kıyafet ve süsleri içinde günlük yaşamı değiştirmekten uzak biçimde sadece sınırlı görevlerle, stüdyomda Yalnız yaşamayı tercih ededim. Yalnız kendi kendime görüntüyü biçimlendirmeyi ve soğuk ışığı filmin üzerine yerleştirmeyi isterdim.

Bu kitap gerçekleşen fantazinin on değişik varyasyonunun kaydından oluşuyor. Bazıları sadece belirsiz ve orijinal düşüncelerin başarılı parçalarıydı; henüz günışığı (daylight) varlığının verdiği avantajdan yararlanma fırsatından dolayı şanslıydım.

Çoğu zaman kuzey ışıklı stüdyolarda oluşan boşlukları makul bir şekilde değiştirmek olanaklı oluyor. Fakat birkaç yıldan fazla en az beş kez tam olarak gündüz düşüme yaklaştım. Dünyanın değişik yerlerinde tamamen bu iş için hazırlıklı olmayan insanların arasında bu olay için kuzey ışığına açık portatif stüdyoyu kurabildim. Kampımı Himalayalar'ın dağ eteklerinde, Batı Afrika'nın savanaları ve köylerinde, Sahra Çölü'nün kıyısındaki Atlas Dağları'nda, ve birkaç defa Yeni Gine'nin kabileleri arasında kurdum. Benim için en fazla sürprizli olan ve gerçekte büyüleyici olan, değişen derecelerde olmasına rağmen deneyimin ortak olmasıydı. İnsanları doğal ortamlarından uzaklaştırıp ve stüdyo içinde kameranın önüne yerleştirmek onları basitçe yalıtmak değil, *onları dönüştürmekti*. Bazen değişim güç algılanır, bazen neredeyse büyük ölçüde şoke edicidir. Fakat, dönüşüm her zaman *vardır*. Basit insanlardan beklenmeyecek şekilde kendi öz sunumlarını ağırbaşlılıkla yaparak arkalarında topluluklarının terbiyesinden bir şeyler bırakarak stüdyonun sınırından geçerek gittiler. Bu denemelere baktığımda, değişik insanların bir yabancıya poz verme deneyiminin bütün bu değişik insanlarda benzer olduğu gerçeğini görmek beni sarsmıştı. Başka kültürlerde poz verirken çoğunlukla, ağırbaşlı ve ciddi olmaya konsantre olan insanlar kendi çevreleri içinde, çadırdan on veya on beş feet uzaklıkta bu durumu koruyamıyorlardı.

Stüdyo herbirimiz için bir nötr alan haline gelmişti. Stüdyo *onların* evi değildi *benim* de evim değildi, bu etrafı çevrili yarattığı onların yaşamının içine ben getirdim; açıkçası başka bir yerden, uzaklardan gelmiştim. Fakat bu belirsizlikte ikimiz için de ortaya çıkan bir ilişki kurma olanağı vardı. Şunu söyleyebilirim ki öznelin kendileri için hareket eden bu deneyim okyanusla ayrılan farklı dünyalarımız da sözcüklerin dışında; sadece duruşları ve konsantrasyonlarıyla çok daha fazla şey söyleyebilirler.

LEE FRIEDLANDER İLE GÖRÜŞME (ALINTI)

David Harris

Doksanların ortalarında Lee Friedlander, fotoğrafçı arkadaşları Robert Burley ve Geoffrey James ile birlikte Frederick Law Olmsted tasarlanan park ve manzaraları fotoğraflamakla görevlendirilmişti. Bu röportaj, mesleği hakkında nadiren konuşan Friedlander'in kendi konuşmalarından alınmıştır.

Eğer biri, Michael Jordan gibi birini getirse ve siz ona “Michael saha içinde koşarken belli bir noktada top sana geldikten sonra ne yapardın?” diye sorsaydınız size bakar, deli olup olmadığını düşünürdü. Çünkü yapabileceği binlerce şey vardır: Ya herhangi bir yöne hareket edebilir, oyalanabilir, şut atabilir ya da top sürebilir. Bir ipucu bile yoktur. Çünkü neler olduğunu görmek zorundadır. Ve sanırım bu fotoğrafa çok benziyor. Çoğu durumda yazmaya ve resim yapmaya benzemediğini düşünüyorum. O küçücük an bir başlangıç ve sonuçtur ve bir atletin kullandığı şekilde zekâsını kullanmaya benzer bir şeydir. Örneğin tenis seyrediyorum. İyi tenis oyuncularının kullandığı özellikle topun yerde zıpladıktan sonra sıradışı hareketinde olduğu gibi. Ne yapacağınızı öngöremezsiniz. Rakibin size sunduğu şey, sizin yapacak olduğunuz şeydir. Topu geri atmayı deneyin. Sadece geri atmayı değil aynı zamanda tuhaf bir şekilde deneyin. Ya da benzeri açık bir yolla deneyin. Sanırım fotoğraf, eğer stüdyo fotoğrafçısı değilseniz benzeri türdeki anlardaki gibi sıkışmıştır. Çok fazla kontrolünüz yoktur.

Eğer güneş bulutların arkasına geçmişse bütün alanın görüntüsü değişir. Eğer güneşin yönü değişirse bütün yolları yeniden gruplandırmak zorundasınız; pozlama süresi, filmi nasıl geliştireceğiniz ve çevrenizdeki şeyleri teknik olarak dengelemelisiniz. Birkaç bulutun olduğu günlerden biri büyük bir gündür çünkü, bir dakika içinde bakış noktanızdan iki farklı resim elde edebilirsiniz. Çünkü muhteşem değişiklikler gerçekleşmiştir. Bundan dolayı yeniden aynı ağaca gitmek alışılmadık bir durum değildir

ve o sizi ilgilendirir. Ve farkında olmasanız bile onu değişik bir zamanda çekmeye gidersiniz. Çok uzak olduğunda bile çalışırım, çünkü beş farklı yılda aynı kaktüsten beş fotoğrafım olacak. Ve ne zaman basmaya başlayacağımı bile bilmem. Sadece oraya giderim ve belli belirsiz ilgi çekici bir şey gibi durur.

Bazen kamerayla çalışırken bazıları inanılmaz şeyler yapar. Garry Winogrand dünyada var olduğuna inanamayacağınız, vahşi rüyalarınızda olabilecek şeyleri çeker. Bir ineğin dilinin bir kovboyun şapkasında olduğu güzel bir şeye, mimari bir parçaya benzeyen bir fotoğrafı vardır. Rüyalarınızda bile böyle bir şeyle karşılaşamazsınız ve bu yüzden o bunun olası olduğunun farkındadır. Bu olay olduğunda o oradaydı ve kafası bu yönde çalışmıştı. Ya da Beşinci Caddede maymunlarıyla olan çift, bir aileye benziyordu. Delice resimler, fakat, böyle şeylerin bir grubu ile akla gelmeyecek dünyadaki hayal gücü en yüksek insan. Açıkçası çoğu insan nerede duracağını bilmez, çok yakın durur, eğilip bükülür. Aletleriyle uyumlu çalışmayan fotoğrafçıyı izlemek eğlencidir çünkü fotoğrafı elde ederken makinenin ne yapacağını bilemezler. Eğer uzun süre aynı ekipmanla çalışırsanız olası en iyi uyumu yakalarsınız. Fakat bunun içinde hâlâ sürprizler vardır. Fakat gün be gün aynı kamerayla aynı şekilde aynı şeyi yapmaya başladım. Desteğimi aldım ve vücudumla ileri doğru fırladım.

Nerede konumlanacağınızı öğrenmeden hayal gücü olan bir fotoğrafçı olamazsınız. Basit bir şekilde kadrarla baş başa kalmışsınızdır ve benzer şekilde ailesinin fotoğrafını çekerken bir adım geri atmaya ihtiyaç duyan –iyi ama geri yarım adım atmayan– fakat, diğer tarafta sağ taraftan çekerse nerede duracağını bilen biri. Şimdi maç seyrettiğin zaman sadece yorumcu değil aynı zamanda eksi ve artıları da iyi bilen birisinizdir. Her zaman “Atış yaptığı zaman arkasında oluşan yola bak ” şeklinde tekrarlanan sözlerin nasıl olduğunu bilirsiniz. Bu onlar için gerçekten önemlidir. Topun gittiği yerde bir olasılık görürler. Muhtemelen aynı şey, hepimiz için doğrudur.

Bunu seçebilirsiniz, özellikle bu projeyi. Kimsenin Central Park ’ı eksiksiz bir şekilde çekebileceğini sanmam. Bazı açılardan biz –Bob, Geoffrey ve kendim– kendimizi rahat hissediyoruz, eğer ben almasaydım işi başkası alacaktı. Bu çocuklarla işe çıkmak eğlenceli çünkü ironik şeyler bile çok eğlendirici. Onlarla işe gidebiliyorum, neredeyse birbirimize sırt sırta bağlanıyoruz ve birimiz tamamen başka bir alan ile ilgilenirken bir diğerimiz zıttı bir alanla ilgilenebiliyor. Bunun olması çok komikti. Beraber dışarı çıktığımızda hiçbirimizin aynı şeye ilgi duyduğunu sanmıyorum. Çok nadiren. Belki bir anıt ya da büyük bir nesne: Prospect şehrinde öyle bir anıt (Maryland Anıtı). Sanırım hepimiz fotoğrafını çektik. Bu neden Olmsted hakkında fazla bir şey (Illinois eyaletinde bir yerleşim yeri) okumaya ihtiyaç duymamam gerektiğini açıklıyor.

MESLEKTAŞLAR

Robert Adams

Kendi fotoğrafınız asla yeterli değildir. Her fotoğrafçı –fotoğraflar herkesçe bilinen özel, ciddi ya da komik, fakat kendilerinde topluluğu anımsatan bir şeyler taşır– nihayetinde diğer insanların da resimlerine ihtiyaç duyar.

Nicholas Nixon özellikle bizim Airedale'mizin hazinelerini yansıtan bir tane yapmıştı. Onun muhteşem bakışının mükemmel bir kaydıydı ve New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki sergiye dahil edilmişti, bununla birlikte onu fotoğrafçıyla ilk tanışmanın ödülü olarak hatırlıyorum. Köpek ön kapıya çarpmış ve sahnedeki hoş görünüşü çok değişmiş Kerstin ve ben gülmeye başlamıştık; bu karışıklıkta o konuşmayı bırakmış çocukluğunda Ariedale ile çekilmiş bir snapshot'u bulmayı başarmıştı. Bütün bunlarla birlikte –köpek, Nick'in haz aldığı an, onun mizah duygusu, fotoğrafçı olarak ödülü– şimdi geri dönüp fotoğrafa baktığımda o gün bana ne yaptığını hatırlatıyor.

Fotoğrafa diğerlerinin büyük ilgi duyduğu –beyzbol, kavak ağaçları, tahıl taşıyıcıları, bazalt, taş resimler, Peru; Japonya, Yunanistan, Hindistan'ın harikaları...– şeyler gibi eğiliyorum. Ve fotoğrafçıların bu konulara düşkünlüğü, kendi fotoğraflarımda açık olmasına rağmen ben özellikle onların mektup ve söyleşilerinde hatırladığım bu şeylerden daha çok güç alıyorum.

Eğer birçok fotoğrafçıyı seviyorsam ki seviyorum. Bu durumu şu ortak paydayla açıklayabilirim: Canlandırma. Onlar hayatını fotoğrafla kazanıyor ya da kazanmıyor olabilirler fakat, fotoğraf onların hayatının merkezidir.

Örneğin gençken, bazen arabası hareket halindeyken, güneşliktən yarı dışarı çıkmış halde ayakları direksiyonda, kırsal yollar boyunca fotoğraf çeken arkadaşımı hatırlıyorum. Onunla bu pratiğin dışında tartışamazdınız, çünkü rasyonel olan onun için oldukça açıktı: Bakış.

Ve görünüşe göre bunu yapmak niyetindeydi, çünkü yıllar sonra Colorado yaşamının geniş bir fotografik koleksiyonunu bir araya getirmek üzere yola çıkmıştı.

Şimdi bu ihtiyar yaşta bile telefonda onun arzu dolu sesini duyduğumda kendi kendime büyük, hırs dolu fotoğraflar çekmeye söz veriyorum.

Bir tanıdığı da hatırlıyorum, bir satıcı, imzalı bir kitap istemiş, ismini yazmış ve sonra köprüleri yakmıştı, “YENİDEN SATILIK DEĞİL”. Bu yapılması oldukça pervasız bir şeydi, fakat aynı zamanda bir tür yaşam sigortasıydı. Gerçekten birçok fotoğrafçı, bana Thomas Hart Benton’un mizacını hatırlatır, o resme ek olarak “viski içmek ve büyük konuşmak”tan hoşlandığını söylerdi.

Fotoğraf neden diğer sanatlar gibi bir tür sarhoşluk verir? Ve oldukça da hoştur, böylece fotoğrafçılar arada sırada kendi gözlerinde görmenin mutluluğu içinde göz yaşlarını keşfederler. Bence böyledir çünkü mucize olarak bilinirler. Onlar verilmiştir, kazanılmamıştır, beklenmeyen hediyelerdir ve sürpriz duygusal bir kutsama taşır. Fotoğrafçılar diğerlerini kopya etmenin ötesinde başarılar yakaladıklarında ya da rastlantıyla kendi ilk başarılarını tekrarladıklarında dünyada fotoğrafı bulamayacaklarını öğrenmiş olurlar. Kimse öyle yapmaz. Her fotoğraf çalışması varsayılan yaratıcısı için bir açığa vurmaktır. Evet, fotoğrafçılar kendilerine iyi bir şansın avantajını elde etmek için örneğin arabayı ne zaman durduracağı ve ne zaman yürüyeceğini hissetmek gibi pozisyon alırlar, fakat bu sadece bir başlangıçtır. William Stafford’un yazdığı gibi, hesaplama sizi oldukça uzağa götürür; “Şık olana kabul, fakat şans daha iyi” Günlerce süren araştırmada makineye film sarma ihtiyacı göstermeden geçebilir ve sonra bazen beklenmedik bir yerde bütün filmleri kullanırsınız.

Fotoğrafçıları sevmemin bir başka nedenini itiraf etmeliyim. Kıskançlık yapmak için beni ayartmıyorlar. Meslek kısacası saygınlığa dayanıyor: Hemen hemen herkes düşer, tepeden bakışların hedefi olur (biraz alçakgönüllü, rahatına düşkün, sanat meraklısı fotoğrafçının stereotipik bir imgesi), güvenlikçiler tarafından tacize uğrar, ve pahalı aletlerini düşürür. Hemen hemen bütün fotoğrafçılar küçük izleyicilerin merakla bulacakları birkaç şey alıp paylaşmak için kovalamacalarından kaynaklı büyük masrafa girmişlerdir. Örneğin sadece devlet görevlilerinin geldiği bir serginin açılışına meydan okumak gibi, hiçbir şey tam açıklayıcı değildir.

Bununla birlikte bunun gibi deneyimler meydan okuyana cesaret verir. Kaybederken neden bırakasınız ki? Ve böylece idealizm için bir yer açılmış olur.

Örneğin Alex Harris Meksika Chipas’ta yaşlı, bilinmeyen bir fotoğrafçının görüntülerini bir kitap yayınlamak için düzenlediğinde bu işte para ya da ün yoktu. (*Gertrude Bloom: Bearing Witness*: Kuzey Carolina Üniversitesi Yayınları, 1984) Olası akla yatan tek şey paylaşmak için ikisinin de bir konunun –çağdaş Mayalar– anlaşılmasının

önemine inanmasıydı. Benzer gerekçeler diğerlerinin çabalarına yardım etmek için fotoğrafçı Richard Benson ve David Wing tarafından getirildi. (Örneğin Benson'un Viking basımevi tarafından yayınlanan *Face Of Lincoln*' da Lincoln'un bilinen bütün portreleri çoğaltılmıştı ve Grossman Koleji tarafından 1974 yılında yayınlanan, Wing ile bir grup öğrencisi tarafından Lakota rezervasyon yaşamının olağanüstü görüntülerinin bir araya getirildiği ciltte Eugene Buechel, S.J.: Rosebud ve Pine Ridge Fotoğrafları, 1922-1942 canlanmıştı.) Wing ve Harris Benson gibi fotoğrafçı arkadaşlarda amaç duygusunun kışkırtıldığını keşfederiz.

Cesaretlerinden dolayı çoğu fotoğrafçıya saygı duyarım. Bazen bu özellik disiplinle kötü şeylere karşı savaşmak için özel ve coşkulu olmayabilir. Biri kendi kendisiyle dalga geçerek "sürekli para sorunlarıyla uğraşırken bazen kendimi bir delikte yaşıyor-muş gibi hissediyorum" diye yazmış. Bazen şanssız bir şekilde kronik bir hastalıkla yaşadığını öğrenmek gibi elbette müflislik korkusu da vardır. Hayranlık duyduğum bir fotoğrafçı Guggenheim bursu bitince yeniden ev temizlemeye dönmek zorunda kaldı.

Aynı zamanda fiziksel tehlikeler de olabiliyor. İki tanıdık çalışırken çiftlik hayvanları tarafından yaralandı ve biri demiryolu arabasından düştü. Bazıları tehlikeli atık bölgelerde fotoğraflar çekti, bazıları da Los Angeles karayolları viyadüklerinin altında çok tehlikeli yerleri kaydetti.

Fotoğrafçılar aynı zamanda gördüklerinden dolayı meydana gelecek ruhsal yıpranmalara karşı, ailelerinin ve arkadaşlarının yardımıyla direnmelidir. Daha önce hiç kimsenin çekmediği fotoğrafı çekmek için fotoğrafçı dikkatli imgelem gücüne sahip olmalı, özellikler feragat edilmeli ve kısmen seçilmeli, fakat her halükârda kibarca terk edilebilmeli. Robert Frank, *Amerikalıları* fotoğrafladıktan sonra kamerasını indirdiğinde bizim kitabı kapattığımızda olduğu gibi, kaydettiği dünyanın mutsuzluklarından kolayca kaçamamıştı.

Paradoksal olarak fotoğrafçılar, bakışlarının bir gün kendilerini yadsıyacağı gerçeğiyle mutlaka yüzleşmelidir. Avuntuları, sanata olan yolları bulma kapasitesi –şeyleri bütün görme– bir saatliğine, bir aylığına ya da sonsuza kadar çuvalalayabilir çünkü, geçmişin düzeltilmesi yapıncaya kadar yanlış hüküm verme, yargılama, ruhsal bazı değişimler öngörülemez, anlaşılamaz ya da hiç tanınamaz. Her biri sonunda kendi öngörülerıyla kalan Atget, Stieglitz, Weston ya da Brandt'ın yanında olağanüstü bir yaratıcılık döneminden sonra formüllere saplanan bir Ansel Adams da vardı.

Bir kahramanlık örneği olarak, özellikle şimdiki fotoğrafçıların düzenli geri çekilmelerine, sert taktiksel manevralarına, olasılıkları görmedeki bilgilerine, son dakika

olasılıklarının zemin vermesini beklemedeki dayanma güçlerine ve bir sonraki kararsız durumu bile çevirme ve yakalama yeteneklerine saygı duyuyorum. Örneğin daha önce Glenn Kanyon'da çalışmış, oraya baraj yapılmasını engellemek için kamuoyunu harekete geçirmeye çalışan fotoğrafçılar baraj yapıldıktan sonra da Güneybatı'yı fotoğraflamaya devam etmişti. Glenn Kanyon'u sadece son günlerinde kısa bir süre görmüştüm. Daha önce fotoğrafçı olmuştum, fakat bir anlık bakışında bazı bakımlardan Grand Kanyon (Büyük Kanyon) kadar olağanüstü –daha yoğun, özel– olduğunu sezmıştim. Bu coğrafya ne kadar övgüye layıksa– daha fazla sevmek için– orada yüzlerce fotoğrafı çekilmeli ve sonra onsuz çalışılmalı. Fakat insanların illüzyonlarının dışında.

Meslektaşlarımda beğendiğim diğerleri için temel olan bir özellik: Kendi sonlarının ve doğadaki yerlerinin farkında olmalarıdır. Yıllar önce bir kış günü Washington sahili boyunca resim çeken bir arkadaşım ile eğlenmişim; bana keşfettiği bir koy hakkında yazmıştı “Şimdi suların sürüklediği kararmış ağaç dallarını düşünüyorum; hava, ışık, deniz, kayalar, kıyıya çarpıp patlayan dalgalar ve ağaçlar –büyük ölçüde bütün bir dünya– bir anlığına mükemmeldi.”

Garry Winogrand'ın konusu –uzun süre onun başarısını takdir etmesem de şimdiki inancıma göre bulandırılmış karışıklığın altındaki çok sayıda sokak sahnesi açığa çıksa da aynı zamanda mükemmelliği. Onunla yüz yüze tanışsam bile sevip seveyeceğimi merak ediyordum, ki sevdim Carmel'de bir konferansta bir öğleden sonra tanıştım. Neşeli, sıcak ve gösterişten uzaktı.

Winogrand öldükten sonra ortak bir arkadaşımız bana onun benimkilerle ilişkili resimler yapmak istediğini söylemiş. Buna inanmam zordu çünkü çalışmalarımız birbirinden uzak görünüyordu, fakat daha sonra Los Angeles'ta kaydettiğim bazı kayıtlara baktığımda bazen gerçekte aynı keşifleri yapmayı umut ettiğimizi fark ettim.

O gün bu gündür işlerimdeki görünüşün değişerek onunkine benzemeye başladığı konusunda şüphelenmeye başladım (değişim benim için şaşırtıcıydı, onunla ilgili konuşmaya gelince bahane olacağını umuyordum). Eğer öyleyse hoş geldim, çünkü benim birçok yönden hayran olduğum karmaşıklıkları kabul ediyor.

San Francisco'da Fraenkel Galerisi'nde gayriresmi bir yemek boyunca ikinci ve son kez Garry Winogrand'la konuştum. Fotoğrafçılar, küratörler ve öğretmenler kendilerini, yansıyan doğal ışığın yayıldığı galerinin halıyla kaplı ofisine yerleştirmiş, sohbet resimlerden büyük şevk alan insanların paylaşımlarını canlandırıyor, Fransız şarabı ve ekmeği ile eğleniyorlardı. Winogrand uçağı kaçırmamak için erken ayrılmak zorundaydı, parti bitmeden önce onun fiziksel olarak kapladığı alanda görünür bir yerde

gölünç, dağınık bir grup ekmek kırıntısı vardı. Onu fotoğrafladıktan sonra herkese, onlarla birlikte olmaktan ve iyi yiyecekten zevk aldığını söyleyerek çıktı. Orada yaşamdan bir ışıltı yarattığını düşündüğümde bu bende bir gülümseme yaratmıştı.

FOTOĞRAFI ÖĞRETMEK: BİR ARAYA TOPLANAN NOTLAR (ALINTILAR)

Philip Perkis

Perkins'in Fotoğrafı Öğretmek: Bir Araya Toplanan Notlar'ı şimdi bütünüyle okunması gereken bir klasik. Kitap fotografik olarak nasıl düşünüleceği üzerine basit bir meditasyon.

ALİŞTİRMA #2 RAPTİYE

İki raptiyeyi bir duvarda altı inç'lik mesafede birbirinden ayrı yerleştirin. 15 adım uzağa gidin ve takriben bir dakikalığına rahatlayın. Sağdaki raptiyeye bakın. Sertçe bakın. Şimdi dikkatinizi soldaki raptiye üzerine çevirin. Dikkat etmediğiniz raptiye-
nin daha az belirgin olduğunu göreceksiniz. Bir parça odağın dışında.

ALİŞTİRMA #3 NASIL BAKMALI

Arkanıza yaslanın, gözlerinizin kaslarını rahatlatın böylece “alanı” daha bütünlüklü göreceksiniz ve gözleriniz bir nesneden diğerine daha az zıplayacak. Bu amaçlı bir etkinliği gerektirir fakat, fotografik pratik için oldukça faydalıdır.

Dokuz ya da on yaşında bir çocukken “bilim” denen şeyi öğrenmek için küçük bir odanın içine itildim. Sanırım genç insanları bu tür odaların içine itmekle onların şeyler arasında ilişki kurma duyusu asla gelişmez. Eğer bunu yaparlarsa, adına “kültür” ve “üretken vatandaş” haline gelme dediğimiz sistemi daha uzun süre yeterince besleyemeyebilirler.

Neyse şu “bilime” yeniden dönelim. Öğretmen nadiren bilimi seven bir insandır, okuldan sonra evde deney ve araştırma için koşturmaz.

Öğretmen gözün nasıl kamera gibi çalıştığını açıklar; ışık lensten içeri girer; çubuk ve konileri uyarır takip ve sinyalleri görüleni yorumlayan beyindeki optik sinire gönderir. Bu tek yönlü bir sokaktır.

Daha anlaşılabilir olması için tablo ve taslaklar olsa bile bu gerçekten derli topludur, bunun dışındakiler doğru değildir.

Bir parktaki bankta ya da ormandaki kaya parçasının üzerinde bir anlığına sakin bir şekilde oturup nasıl gördüğüme dikkat etmeye başladığımda, bakışımın inanılmaz bir hızla bir noktadan diğer noktaya yer değiştirdiğini fark etmeye başlarım. Dikkatim bir nesneden bir diğerine odaklanır. Bir başka deyişle “etrafıma bakıyorum.” Hafızam deneyimlediğim bütünü bir fotoğraf olarak bir araya toplar. Böylece aptalca olan tablodan, oldukça farklı olan bir şey ortaya çıkar ve devam eder. Her nasılsa aklım gözlerim söz birliği eder. Bu iki yönlü bir sokaktır.

Sokakta yürüyorum ve diğer tarafta ilgi çekici bir şey görüyorum. Hızla kameramı çıkarıyorum ve çıt! Resim benim fantazimin dışında dört araba, üç bina, iki köpek ve on sekiz insan açığa çıkarıyor. Kamera “fen bilgisi” öğretmeninin göz için söylediğini yaptı.

Bunun dışında bir yol var mı? Belki. Evet. Birkaç olasılık:

Caddeyi bir boydan diğerine geç ve konuya yaklaş. İşte sorun burada. Oraya ulaştığımda çok geç kaldım ya da konu portreydi ve beni fark etmişti veya kızıp sırtını dönmüştü. Teleobjektifle bir yöntem olarak çözüm olabilir, fakat bu muhtemelen beni ilk başta cezbeden konuyu içinde olduğu bağlamdan koparır.

Herhangi biri için çoğunlukla görünenin dışında uyumlu, anlaşılabilir ve muhtemelen heyecanlandırıcı; anlamlı ya da anlamsız fotoğraf mümkün değildir.

Yogi aniden düşmüştü. Koç ona vuruş yaparken yaptığı şeyi düşünmesini söylemişti. Tabelayı hedef alıp isabetli bir vuruş yaptı. Sonra kulübeye dönerek şöyle söyledi “Aynı anda hem vuruş yapıp hem de düşünemezsin”

Fotoğraf çektiğim zaman “bütünü” yakalamaya çalışırım. Bu, benim sezgi ve dürtülerime güvenmemi gerektiriyor. Bunu sadece düşünerek yapamam.

Biri sürekli aynı lensi kullanırsa bu ona yardımcı olur çünkü o lensin bakış açısı bütünü daha hızlı yakalayabilir.

Zoom objektiflerle çalışmak çoğu zaman can sıkıcıdır. Köşelerinde nadiren keskinlik vardır ve daha da önemlisi gerçek “bakış açısını” oturtmaları için insanı cesaretlendirmezler. Dâhi Eugene Atget daima kamerayı tam olarak nereye yerleştireceğini

biliyordu. Bu gerçekten sanat yapımının fiziksel, estetik ve felsefi bakış açısının mükemmel bir harmanlanması.

Konum (Pozisyon) her şeyin olup bittiği yerdir.

Frederick Sommer

Bu, kadrajın bütünüyle doğal bir şey olmadığını, bakış üzerinde bir dayatma olduğunu farkına varmamıza yardım eder. Tabii ki paradoks, kadrajın fotoğrafın bağlamına katkı sunmasında çok önemlidir. Bir fotoğrafta ana anlam sıklıkla neyin dahil olduğu, neyin dışarıda kaldığı ve neyin kesilebilecek olmasıyla ilgilidir.

KANATLANAN BEYZBOL TOPU: STEPHEN SHORE VE TİM DAVIS’LE ÖĞLE YEMEĞİ

Stephen Shore ve Tim Davis

Bu söyleşi önemli bir çağdaş sanatçı, fotoğrafı tartışan fotografik uygulamalar yapan Tim Davis ve Stephen Shore’la arasında yapıldı.

2003’ün kısalan günlerinde Stephen Shore ile öğlen yemeği için New York ’un art deco şaheserlerinin bulunduğu Goan çarşısında buluştuk. Bütün sohbetimiz sanat hakkındaydı ve zevkliydi. Bu ılıman, düz, gri gün düzenden biraz zaman çalmamı, oturmamı ve Stephen’in işleri hakkında konuşmamı sağladı. Asılması için elimde bir top fotoğraf vardı ve Stephen’in görüşmemizin hemen ardından programlanmış bir dergi söyleşisi vardı. Bu arada son gelişmeleri konuşmak için çöldeki vaha gibi iki saatimiz vardı.

Tim Davis: Hudson Vadisi, Texas, Montana ve Scotland projelerinden kamera manzarası görüntüleri, sahip oldukları diğer özellikler yanında derin ve anlaşılabilir çözümlmeleriyle Uncommon Places (Ortak Olmayan Yerler) en iyi bilinen fotoğrafların. Fotoğrafların bir bütünlüğü hissettiriyor, bütün nüansları hazır ve hesaba katılmak için, fotoğraf sanki büyük bir kadrğa gemisi gibi bir vadiden birleşik bir amaca gidiyor: fotografik uzayın tasviri. Çoğu fotoğraf teknik olarak “bütün”dür –sabit tek mercekli bir makinede yapılmışlar, ezici bir çoğunlukla parçalanma ile ilgililer– fakat senin kamera görüntülerin değişkenlik ve parçalanmışlığa adanmış bir Amerikan manzarası üzerine kusursuzluk ve bedensel bütünlük bağışlıyor. Onlar görsel zevk ve gerçekliğin bir damarı olarak sosyal manzara aracılığıyla duruyorlar. Küçük bir dijital kamera ile ürettiğin ve kendi bilgisayarında düzelttiğin bu yeni kitapların çözünürlüğü düşük görünüyor. Yerini ne aldı?

Stephen Shore: Bahsettiğin bütün bu işler görüldüğü gibi küçük kitaplar olarak tasarlanmıştı. Bunlar talebe dayalı baskı teknolojisi ve Apple'ın iPhoto uygulaması ile birlikte baskı sayısı sınırlandırılmış kitaplar. Her kitap on ya da on beş sayfalık resimlerden oluşuyor. Her kitapta yaklaşımım birleşmiş bir görüntüler grubu ve her görüntünün bir diğeriyle değişik şekilde ilişkilenesidir. Bu kitabın bana ilginç gelen taraflarından biri de her görüntünün eşit ağırlıkta uyumlu olması. Senin tasvir ettiğin şekilde tamamlanmışlık talep etmiyor. SX-70 (Polaroid kamera ç.n) resimlerinde görülene benzemeyen şekilde ışığa yumuşak bir şekilde dokunuyor. Aynı zamanda yapmak eğlenceli.

TD: Bir sanatçının kariyerinde bazen havalı işler yapmak için belli bir noktada kazandığı ehliyet gibi “ışığa dokunmak”tan bahsettin, bu her resim dersinde yaptığın gibi adeta tartışmada sert bir ağırlık oluşturmak gibi bir şey. Evans’ın Polaroidlerinden bahsettin Philip Guston’un geç yetmişlerde “crapola”¹⁰ –ya da beyzbol atıcısının kanat çırpan beyzbol topu fırlatmasını öğrenmesi– adını verdiği şiddetli soyutlamalarından geri dönmesini düşünüyorum. Senin kariyerinde beni ilgilendiren benzer seri görüntülerle başlaman. Yeni kitaplarını eskilerle ilişkilendiğini hissediyor musun, daha kavramsal bir proje mi?

SS: Evet. Yeni kitaplar bahsettiğin gibi kavramsal çalışmalarla ilişkili. Gerçekte geç yetmişlerden kavramsal projelerle ilgili birkaç kitap yapmıştım. Onlar bu yeni biçime tam uyan küçük seriler. Aynı zamanda 1972’lerden bir grup 35 mm’lik çalışmalarından *American Surfaces*’taki resimler gibi, aynı işaretsel özelliklere sahip yeni çalışmaların görüntüleri var. Aynı zamanda nasıl “doğal” görünen fotoğraflar yapabileceğimi düşünüyorum, örneğin güçsüz, görmek gibi. İşimin bazı biçimsel döngülere doğru kabul gördüğü görülüyor: *American Surfaces*’tan sonra körüklü kameraya geri döndüm ve görüntülerim belli bir noktaya kadar daha biçimsel hale geldi, onları tekrar transparan hale getirdim (fakat şimdi yeni biçimsel yansıtma anlaşıyor) ve ondan bu yana daha fazla döngü var. Bende oluşan başka bir şey. Eğitim verdiğimde kendimi her öğrencinin ayakları yerine koyuyorum ve işlerinin nerede olması gerektiği duygusundan kurtulmaya çalışıyorum. Bunu her sömestr değişik ilgi ve eğilimi olan yirmi ya da daha fazla öğrenciye yapıyorum. Bunu yıllardır yapıyor olmam bende tarzı birbirleriyle oturmayan çok farklı fotografik düşüncelere sahip olmama yol açtı. Geçen son on yılda bu farklı düşünceleri ortaya koydum. İlk sorunda bahsettiğin bazı tamamlanmışlıkları amaçlayan 6x7 cm kamera ile renkli çalışmalar yapıyorum. 8x10 cm (4x10’la maskelenmiş) kamera ile New York sokaklarının siyah

10 saçmalık (ç.n.)

beyaz fotoğraflarını çekiyorum şimdi bunların kitaplarını yapıyorum. Birkaç ay önce bir eleştirmen benim “imza tarzımı” sordu. İyi, bu soru beni korkutmuştu. Asla bu terimlerle düşünmemiştim. Eleştirmenin örnek verdiği “imza tarzı” benim belli sorulara cevap vermek için ve sorunları izlemek için ihtiyacım olan yetmişlerden işlerimdi. Onları asla tarz olma terimleriyle düşünmemiştim. Tarz benim keşfimin bir sonucuydu.

TD: Hidrojen bombasının oluşumu hakkında ve geliştirilen ilk elektronik dijital bilgisayarın atomik teoriyi yıkıcı bir güce dönüştürmek için fizikçilerin ihtiyacı olan binlerce problemi çözebildiğini okuyordum. Fotoğrafda bütünlük ve dengeyle birlikte farkındalığın sorunlarını çözmenin bir yolu, aynı zamanda bir hesap makinesi. Fotoğraf bir tür sorun çözme makinesi. Şunu merak ediyorum burada reproduksiyonu olan kitabın gibi, bazı yeni kitapların fotoğraflarında dikkati çeken elemanların yapıldıkları tarihte farkında olmanın ötesinde “imza tarzı”ndan geri çekilmenin yolları mı...?

SS: Fotoğrafın bir problem çözme makinesi olması hakkında söylediklerine katılıyorum. Bir fotoğrafçının fotoğraf çekme sürecine taşıyacağı soruları ve sorunları olmalı. Aynı zamanda, belirli bir durumda yeni düşünceler, olasılıklar ve sorunlar üretebilmeli. Bunun “bozyap bilmecesi”nin “karanlık madde” ile ilgisinin olmadığından eminim. Kitap biçiminin sabitleri ve olasılıklarının terimleriyle fotoğraf bilmecesine fazlaca basit bir yanıt.

TD: Ben halen fotoğrafçıların bütün işlerin izlerini bu hayretler içinde bırakan kâğıtta oluşturmalarını destekliyorum, dünyadaki yerlerini tekrar değerlendirmek ve görüntülere geri gitmek oldukça rasyonel oluyor. Bu ince havada bir fotoğraf kitabı oluşturma korkusu senin için yeniden değerlendirmenin bir parçası mı? Doksanlarda galeriler fotoğrafla alem yaparken bir kitap yayınlamak fotoğrafçının kariyeri için iyi bir örnekti. Şimdi fotoğraf kitapları bir düzine insanın elinde. Piyasada bir şekilde bu kitaplara yaklaşmak korkutucu mu?

SS: Bence bu onun bir parçası. Fakat, bastıklarını 20 baskı ile yeniden basmaları zor. Bununla birlikte bu kitapların bazıları estetik olarak çok tatmin edici ve diğer kitaplarla birlikte benim bazı geçmiş deneyimlerim çıkarılabilir. Kitapta görülen görüntülerin deneyiminin aksine basitçe söylemek gerekirse, bir portfolyo: O geçmiş kitap deneyimlerini hatırlatıyor; o bir kültürel nesne. Ve bu küçük hacimli kitapları, zihnin bir seferde duraksamadan akılda tutma olanağı var. Kitap tek, birleşik bir çalışma haline geliyor. Bu kitapları yapmanın kolaylığı deney yapmak için izin vermeleri: Değişik yaklaşımları, değişik stratejileri denemek. İlginç bulduğum bir şey geçen sonbaharda

kitaplar 303 Galeride sergilendiğinde beşi satılmıştı ve hepside farklı olanlardı. *Blind Spot (Kör Nokta)* çoğaltılan altı taneden biriydi ve tekrar çoğaltılmadı. Almanya Hanover'deki Sprengel Müzesi bu kış 303 Galeride sergilenen 17 kitabın tamamını sergileyecek ve beşinin reproduksiyonundan katalog yapılacak. Bu beş kitaptan birini 303 Galerisi satın aldı, bunun dışında basılmayacak.

TD: Fotoğrafçılar, köktendincilere benzer. Pratiklerinin kalbindeki çok fazla belirsizlikle, kararlarındaki kesinliği büyütme eğilimindedirler. Özellikle baskı boyutlarını düşünüyorum. Çoğu fotoğrafçının seçtiği baskı boyutlarında dikbaşı olduğunu biliyorum. "Boyut önemli" dediklerini varsayıyorum ve pazar daha büyük bir baskı ücreti istediğini söyleyerek bunu kabul eder. Ve tabii ki kitaplarda çoğaltılan bütün işleri (ve dergileri de ekleyebilirim) büyüklüğü ne olursa olsun pohpohlamır. Bence fotoğrafik görüntülerin değişkenliği onun gücünün önemli bir parçası: Yüzey oluşu, zarımsılığı ve zor bela maddileşerek nesneleşmesi. Fotoğraf hafıza gibi kısa süreli ve değişebilir. Kitap bütün bu belirttiğin nedenlerden dolayı fotoğraf için iyi bir form çünkü herhangi bir görüntünün kavranabilirliğini dengeleştiriyor. Bir şeyi sürekliliğinden koparıyormuşçasına bizi görüntüyü sanatçının yaptığı gibi görmeye davet ediyor.

SS: Ressamlar kendi işlerinin küçültülmüş reproduksiyonu ile yüzeyi nötralize ederek de görmeyi ku'anırlar. Fotoğrafın reproduksiyonu senin de belirttiğin gibi farklı. Sıradan bir baskı ile tıpkıbasımın sınırlarındadır. Ölçek konusunda yüzey dikkatli bir incelemeyle bir kitapta izin verilen bulanıklık kadar benzerdir (bazı aşırı durumlarıdaki istisnalarla). "Süreklilikten koparma" deyimini sevdim. Bu elbette fotoğrafçının yapması gereken. Fotoğraf –doğrudan fotoğraf – analitik bir aktivite.

TD: Bir kitap yapmak analitik, fakat aynı zamanda toplamsaldır da. Yeni kitapların bana yönetmen Robert Bresson'un film yapma hakkında söylediklerini hatırlatıyor: "Şiirden sonra gerilmeyin; o kendi başına kendi yoluyla nüfuz eder". Diğer deyimle filmde ifade, görüntülerin birleşmesi aracılığıyla başarıya ulaşır ve görüntüler kendi başlarına abartılmaya ihtiyaç hissetmezler.

ORTA AMERİKA VE İNSAN HAKLARI: SUSAN MEISALES İLE GÖRÜŞME

Ken Light

Belgesel bir fotoğrafçı olarak, belgesel fotoğrafın geçmişten geleceğe bir bakış açısı ve mülksüzleştirilmişlere bir ses olma imkânı tanıdığına inanıyorum. Belgesel fotoğrafçılık, yayınlanan tüm fotoğrafların eğlence ve ünlüler dünyasını anlattığı, bireysel ifadenin büyük medya şirketlerince boğulduğu, televizyon ve sinemada gördüklerimizin gözlerimizle gördüklerimizden daha güçlü yer tuttuğu bir zamanda çağa tanıklık etme sorumluluğunu üstlenmiştir. Fakat fotoğraftaki hümanist görüşün insanlara anlam ve kendi deneyimleriyle ilişki kurma olanağı sunarak bir yolla zafer kazandığına inanıyorum. Susan'ın çalışmasında ve sesinde olduğu gibi, fotoğraf bize bilgi almanın, ifade etme ihtiyacının ve birinin dünyaya tanıklık etmesinin en tehlikeli ve zor zamanlarda bile katlanılabilir olduğunu gösteriyor. Elinde bir fotoğraf makinesi ve birkaç makara filmi olan bir insanın hâlâ güçlü, dayanıklı bir sese sahip olması beni hayran bırakıyor.

Ken Light

İlk projem *Karnaval Striptizcileri (Carnival Strippers)* için, üç yazımı yerel ve resmi fuarlarda striptiz yapan kadınlarla dolaşarak geçirdim. Çoğunlukla geçici çalışan bu kadınlarla iletişim kurdum. Bazıları, erkek arkadaşları gelip onları gösteriden çıkardığı için sadece bir hafta çalışıyordu. Benim yöneticilerle ve kızlardan bazılarıyla ilişkim bir yazdan daha uzun sürdü. Çalışma ortamlarına karışıp, orada neler olup bittiğini tam olarak yansıtabilmeyi istiyordum. Onları çalışırken fotoğraflamak kadar, akıllarından geçeni yansıtabilmek de benim için önemliydi.

Çalışmalarımı ilk baştan itibaren küçük galerilerde duvarlara fotoğraflar ve küçük yazılar asarak sergiliyordum. En başarılı düzenleme ses de içeriyordu. Böylelikle

herkes, arkadan gelen birbirine karışmış sesler eşliğinde yansıtılıyordu; yöneticiler, müşteriler, kadınlar, onların sevgilileri. Ne sesler, ne de duvardaki fotoğraflar arasında asılı duran yazılar birbirleriyle bağlantılıydı. O ortamı tamamıyla yaşatmaya çalışıyordum sergilerde. Daha sonra kitabımda buna paralel bir anlatım oluşturdum. Kitaba bu sesler eşliğinde bakıldığında, fotoğrafların verebileceğinden daha fazla bir deneyim yaşıyordu insan.

Karnaval striptizcileriyle çalıştığım beş yıl boyunca devlet okullarında konuk sanatçı olarak dersler verdim. Öğretmenlere fotoğrafı kullanarak çocuklara ders vermeyi öğrettim. Kendim de sınıfta fotoğraf kullanarak okuma yazmayı öğretecek bir program hazırladım. 1975-76 arasında *Karnaval Striptizcileri* sergisini düzenlemeye giriştim. Devlet okulu öğretmenini olarak çalışmayı bıraktım ve bir fotoğrafçı olarak hayatımı nasıl kazanabileceğimi düşünmeye başladım.

Belgesel yaklaşımla hazırlanmış iki çalışmayla Magnum'a gittim. Onlara, *Karnaval Striptizcileri* portfolyomu ve *The Daily News*'ten aldığım bir iş üzerine hazırladığım, kadınların ordudaki eğitimlerini anlatan bir projeyi gösterdim. Böylece bir Magnum adayı oldum ve basın fotoğrafçılığı dünyasına katıldım. Belgeselci yaklaşımı hep korudum.

Magnum tuhaf bir aile gibi. Sürekli olarak yaşama devam etme yolları yaratan sanatçılarla dolu bir yer. Bazen kendi ilgilerini paylaşan ya da saklayan. Tamamıyla insani deneyimi yankılayan bir ortam. Bu, Magnum içinde ya da dışında yaşanabilirdi. Bana küçük bir limanmış gibi geliyor Magnum. Burası bana, yağmurlar, fırtınalar ve dalgalara rağmen denize açıldığım, belirsizliğe sürüklendiğim bir kıyı gibi geliyor. Her üyeyle aramda çok iyi bir arkadaşlık yoktu, ama birçoğu düşünce yapımı şekillendirdi.

İki yıl sonra Nikaragua'ya gittiğimde hayatım kökten değişti. Tesadüfen benim ülkeye gidişimle eş zamanlı olarak ülkede bir kriz patlak verdi. O ortamdan kaçmak istemedim ve orada kaldım. Olaylar hakkında sadece haber vermek değil gözlerimin önünde yaşanan bu tarihi belgelemek istedim. Büyülenmiş gibiydim ve her şeyi keşfetme isteğiyle doluydum. Arka sokakları, mahalleleri öğrenmek gibi bir şeydi bu.

İnsanları yaşadığı yerlerde gördüğümde neler olup bittiğini kestirebiliyordum. Bu ilişkiler her şeyi tam olarak açıklamıyordu, fakat neyin önemli olduğunu algılamamı sağlıyor, düşünme biçimimi şekillendiriyordu.

Her zaman nereye gideceğinizi ya da olayların neye yol açacağını bilmeniz mümkün değildir. Bu keşfedilir, planlanmaz. Orta Amerika'ya bir gerilla, ordu görevlisi, şunu ya da bunu aramaya gitmedim ben. Basın fotoğrafçıları genellikle dar

zamanlarda iş yetiştirmek ve belli biçimlerde hikâyeler sunmak zorundadır. Bense gördüğüm dünyayı görüntülüyordum, neyin önemli olduğu konusunda kendi sezgilerimi izliyordum.

Bana verilen görevler oldukça düzensizdi. Minimumda yaşıyordum. Savaş şiddetli hale gelinceye kadar geceyi beş dolara çıkarabiliyordum, fakat sonrasında artık küçük bir yerde tek başına yaşamak güvenli olmamaya başladı. Ben 1978 ve 1979'da Nikaragua'da savaş üzerine çalışırken, dışarıdan çok nadiren iş veriyorlardı. Sonra seksenlerin başında, Latin Amerika'nın başka yerinde, belli bir yazarla belirli bir konu üzerinde çalışmamı istediler.

Orta Amerika'daki çalışmamla daha önceki belgesel çalışmalarım arasında çok büyük fark vardı: Striptizciler üzerine çalışırken onlarla yollarda beraber oluyor, çektiğim filmleri eve getiriyor, yıkıyor, kontak baskıları gösteriyor ve aldığım yorumlara göre geri dönüp baskıları yapıyordum. Babalarına sevgililerine ya da kocalarına vermek istedikleri fotoğraflar varsa veriyordum. Striptizciler ile aramda çok yakın ve samimi bir ilişki vardı.

Nikaragua'da savaş yüzünden çok büyük güçlüklerle karşılaştım. Birlikte çalıştığım insanları tekrar çekemiyordum, gitmiş oluyorlardı, onları bulamıyordum.

Çoğunlukla çektiğim fotoğrafları göremiyordum, çünkü yıkanması için ülke dışına göndermek zorundaydım. Magnum fotoğrafları farklı uluslararası yayınlara dağıtıyordu. Fotoğrafları onlar gözden geçiriyordu. Bu nedenle göndermeden önce onları göremiyordum.

Bir gün çektiğim fotoğraflardan birini *New York Times Magazine*'in kapağında gördüm. Bu kendimi çok güçlü hissetmeme neden oldu. Savaş başlamadan önce Nikaragua'dan çektiğim görüntülerden biriydi. Çok heyecanlanmıştım, fakat hissettiğim bu güç beni kaygılandırmaya başladı, güçle birlikte gelen sorumluluk, doğru aktarma sorumluluğu. Hepimizde bir kontrol yanılsaması vardır. Benim için olaya ait isimler, yerler ve detaylar çok önemli. Fakat kendi kitaplarımın dışında görüntülerim üzerinde kontrolüm yok.

Magnum dergilere verilecek işlerin şekillendirilmesinde ve doğru detayların gönderildiğinden emin olunmasında titizlik gösteriyordu. Fakat materyal dergilere gittikten sonra aksaklıklar olabiliyordu. Bazen fotoğrafların yanında, benim fotoğraflarken hissettiğim duyguyu yanlış biçimde anlatan metinler yer alıyordu. Gazeteci olmanın zor yanlarından biri de, çok hızlı çalışan bir ortamla mücadele etmektir; herkes artık dijital makineler kullanıyor, biz o zamanlar filmleri uçaklarla yolluyorduk.

Sonunda *Nikaragua* kitabımı oluşturduğumda, kitaptaki fotoğraflarla karşılaştıldığında kaçırıldığım ne kadar görüntü olduğunu görmek oldukça ağırdı. Yaşadığım deneyimin büyüklüğü yetmiş iki fotoğraflık bir kitaba sığmayacak kadar zengindi. Bu, zaten bir kitap oluşturmanın en zor yanındır. Kitabı düzenleme süreci, fotoğrafları çekmek ya da çekilen fotoğrafları dergi için öyküler halinde düzenlemekten tamamen farklıdır.

Artık kitap konusunda daha fazla kontrol sahibi olsak da, fotoğraf kitaplarının dağıtımını içler acısı. Okur azlığı için nedenler çok. Bazı durumlarda, fotoğrafın tüm anlamı taşıdığına ve bu nedenle fotoğrafın yanında hiçbir metnin okuyucuya bir yararı olmadığı düşünülür. Bazen neden, yayıncıların kendilerinin izole durumda olmaları bu tür çalışmaları değerlendirecek sektörlerle iletişime girmemeleridir. “Neden tüm kitapları arabamın bagajına yükleyip kapı kapı dolaşarak kendim satmıyorum ki?” dediğim zamanlar olmuştur. Bir keresinde Washington D.C’deki büyük bir gösteriye El Salvador kitaplarını götürdüğümü hatırlıyorum. Kitapları, bu sorunlardan çoktan haberdar olan insanlara satıyorduk, gerçek bir okuyucu grubu. Fakat aynı zamanda kitap yazmanın yeni bir okuyucu kitle yaratma hedefi de olmalıdır.

Amazon.com gibi internet siteleri daha önce hiç ulaşamadığımız bir çeşit global toplum yaratabilecek mi bilmiyorum. Bağımsız yazarlarca üretilmiş ürünler desteklenecek mi yoksa dışlanacak mı? Sınırlı kaynaklara sahip küçük arşivler büyük kapital gruplarıyla ve onların dizi üzerindeki haklarıyla başedebilecek mi? Tüm bunlar gelecekte yaşamımızı devam ettirebilmemizi belirleyecek önemli sorunlardır.

Geleneksel sınırları zorlamaya devam etmeliyiz. Bir belgeselci olarak ben görüntünün estetiğiyle de ilgilenirim. Fakat fotoğrafın bir galeriye girmesi ve duvara asılmak üzere satılması onu güzel sanat yapar mı? Ya da biz onun alt yazısıyla ve/veya içinden çıktığı koşullarla ilgilenmediğimizde mi güzel sanat olur? Ben en önemli şeyin, fırsatları değerlendirerek eserlerimizi daha geniş bir izleyici kitlesine sunmak olduğunu düşünüyorum. Eğer çalışmaya ilgi duyan bir galeri çıkarsa, sergi düzenlemesinin işinize nasıl yansyacağını bilebilir misiniz? Fotoğrafın biçimsel yönüyle anlatımsal işlevden daha az ilgilendiğim anlar olmuştur ama her zaman biçimle içerik arasındaki o ince çizgide yürürüm.

Karnaval Striptizcileri’ni, hangisine tercih edeceğime karar verene kadar hem renkli hem de siyah beyaz çektim. O zamanlar kullandığım filmle pozlandırma problemleri yaşadım. Yüksek hızda renkli negatif film yoktu ve bende siyah beyaz çalışmaya karar verdim. Baskıların grenli yapısından hoşlandım.

Nikaragua'da hem renkli hem de siyah beyaz çekim yaptım. Bunun için iki ayrı makine kullandım. Daha sonra renkli ile devam etmeye karar verdim. İnsanların giyinirken ve evlerini boyarken tercih ettikleri renkler bir şeyler anlatıyordu. Bu yaşananlara rağmen iyimser bir etki yaratıyordu. El Salvador'dan tamamen farklıydı. El Salvador'da iki fotoğraf makinesi kullanmıştım, çünkü o zamanlar dergiler renkli istiyordu. Bense, o şiddeti ve acımasızlığı siyah-beyazda daha net görebiliyordum.

Nikaragualıların fotoğrafları ilk yayınlandığında oldukça eleştiriler yapıldı. Benim Orta Amerika'daki şiddeti estetize ettiğimi iddia edenler oldu. Bazıları rengin uygun-suz olduğunu düşündü. Fakat bu, insanların rengi ilk kullanışı değildi. Vietnam'da Larry Burrows tarafından harika renkler kullanılmıştı. Bunu gördüm ama soyut olarak değerlendirdiğimi sanmıyorum. İçinde olduğum dünyaya bakıyor ve benim o anda, o yerle ilgili olarak hissettiğim şeyi ifade edebilecek uygun bir dil arıyordum.

Belgeselciler olarak bizim için süregiden bir sorun var: Bağlanmak ve kendini adanmaya devam etmek, aynı zamanda yaratıcı da olmak. Bu ruhun körelmesinden korkarım. Bunu sergilerde görebilirsiniz, benzer şekillerde hazırlanan sergilerde. Aynı şey dergiler için de geçerlidir. Alex Harris ve Bob Coles'ın *Double Take*'teki, Colin Jacobson'un *Reportage*'daki ya da birkaç sene geriye gidersek, Peter Howe'un *Outtakes*'teki (çekilmiş ama basılma fırsatı bulamamış işleri hedefleyen) çabalarına basında hâlâ yapılacak çok şey olduğuna inanıyorum. Bunlardan sadece biri ayakta kalabildi. Neden?

Birçok insan fotoğraf makinesi ve film alıyor, belli türdeki fotoğraf makinelerini de. Buna en iyi örnek "*Day in the Life of*" serisidir. Peki problem ne o zaman?

İnsanlar, biz belgeselcilerin bu kadar tutkulu oldukları şeyle neden ilgilenmiyorlar? Neden bu küçük kapana kısılmış kaldık?

Belgesel çalışması sadece ilişki kurup fotoğraf çekmekten ibaret değildir. Aynı zamanda, bizim daha farklı gördüğümüz dünyayı değiştirmek ve sunabilmek için yaptıklarımıza dergi sayfalarında, kitaplarda ya da sergi salonlarında yer bulabilmektir. Kamusal alana iş sunabilmek kolay bir şey değildir. Bunu nasıl başarabileceğimizi çok iyi düşünmemiz gerekir. Bu anlamda en büyük sorun sponsor ve destek bulmaktır.

İnsanların yaptığımız şeylere karşı her zaman ilgi duyacaklarını varsayamayız. Onları hiç beklemedikleri bir yere götürebilmenin yollarını bulmalıyız. İnsanları çok şaşırtabildiğimiz zamanlar oldu; müzede bir sergiye gittiklerinde basın fotoğraflarıyla karşılaştırlardı. O dönem gerçekten çok heyecan vericiydi. Biz farklı bir ortam yaratıyorduk. Sergilere geleneksel beklentilerle gelen insanlar için duvarları farklı bir deneyime dönüştürüyorduk.

El Salvador fotoğrafları üzerine çalışırken onları götürebileceğim her türlü ortama taşımak istedim; halk kütüphanelerinden dükkân camekânlarına, San Diego Fotoğraf Sanatı Müzesi'nden New York'taki Uluslararası Fotoğraf Merkezine. En büyük başarı New York Halk Kütüphanesi'nde yaşandı. Kütüphanenin herhangi bir yerine gidebilmek için El Salvador'la ilgili fotoğraf sergisinin önünden geçmek zorunda kalıyordunuz. Üstelik bu, Amerikan Silahlı Kuvvetleri'nin savaşı açıkça desteklediği bir zamanda oluyordu.

Kürdistan üzerine yaptığım kitap, bir karşılaştırmanın öyküsüdür. Bu, misyoner, antropolog ya da basın fotoğrafçısı olan bir grup Batılı'nın Kürtlerle karşılaşmasının hikâyesidir. Kitap Batılıların Kürtleri nasıl gördüğünü ve bu bakışın Kürtlerin algılanmasını nasıl şekillendirdiğini incelemektedir. Ben de kendimi bu anlamda bir tanık olarak görüyorum, fotoğrafı bir kanıt olarak gösteren bir "tanık". Birçok çalışmamı insan hakları konusundaki kaygılardan yola çıkarak yaptım. İşte, tanık sözcüğü en çok böyle bir ortama uygun. "Tanık" sözcüğünün diğer kısmı ise, olay yerinde olmakla olaya bizim müdahale ettiğimizi söyler. Bazen insanların kendilerine bakışlarını değiştiririz, bazen de başkalarının onları nasıl gördüğünü. Aynı zamanda tanık olma sürecinde kendimizi nasıl gördüğümüz de benim için önemlidir.

Biz yetmişlerde çalışmaya başladığımızda, altmışlarda yılların dergileri bizim yapmayı hayal ettiğimiz şeyleri yapan insanları işe almıyordu. Biz, Margeret Bourke-White ya da Robert Capa gibi fotoğrafçıların uzun süreli birçok iş aldıklarını ve konu ne olursa olsun on beş tam sayfa yayınladıklarını duyuyorduk. Benim neslim açısından o beklentiler gerçekleşmedi. Çok deneyimli birisi için bile iş bulmak çok zor. Projelerimiz, sadece editoryal işler yaparak kazandığımız parayla gerçekleştirilemez hale geldi. İnsanlara atölyeler açıp onlara bizim yaptığımız şeyi yapma konusunda cesaret vererek herkes için daha da zorlaşacak koşulları mı yaratıyoruz?

Bir dönem belgesel ve belgeselin geçerliliğine karşı büyük iddialarda bulunuldu. O dönemdeki ağır eleştirilerin, birçok insanın üretimini felce uğratmasına rağmen çok olumlu etkileri olmuştu. Artık belgesel fotoğrafta büyük canlanma görmüyorum, şu an öğrenciler ilgili gibi görünse de.

Belgesel fotoğraf dilinin ve sözcük dağarcığının bir gelişme gösterip gösteremeyeceği ilginç bir sorudur. Geldiğimiz yerden daha ileri gidebilir miyiz? Düşündüğümde hâlâ heyecanlandığımı fark ettiğim soru budur.

EV DEN RESİMLER

Larry Sultan

Sultan belki de herhangi birinden daha iyi, çok tanıdık olan aile fotoğrafına girişini anlatıyor.

Ev sessiz. Beni yalnız bırakıp yatağa gittiler ve oturma odasının elektrikleri henüz kapatıldı. Ev buna alışmış ve sonunda kendi içine dönüp uyumuş gibi. Yıllar önce bir sigara için annemin çantasını açmış ve karanlıkta içmiştim. Bu, evin benim olduğu sihirsiz bir zamandı.

Bu gece her nasılsa huzursuzum. Yemek odası masasında oturdum; buzdolabının altını üstüne getirdim. Ne arıyorum?

Bütün gün odaları ve gömme dolapları karıştırdım, burnumu her şeyin içine soktum, inceledim. Sanki ganimetmişçesine pozlanmış roll filmlerimi uzun sıralar halinde dizdim, saydım ve tekrar saydım. Yirmi sekiz taneler.

Kapalı yatak odasının kapısından annemin horlamasını duyabiliyorum. Ben söylemeden benim için bir Valium tableti bırakmış. Banyo tezgâhında dolu bir bardak suyun yanında duruyor. Burada iyi uyuyamıyorum. Yastık çok yüksek ve süngerimsi, çarşaf lar polyester, battaniye çok kalın. Gecenin ortasında motellerin karışıklığı ile birlikte uyandım. Burası benim evim değil.

Büyüdüğüm ev yıllar önce satılmıştı. Brooklyn'den Kaliforniya'ya taşındıklarından beri yaşadıkları üç evden biri olan bu ev, yirmi ayak yüksekliğindeki katedral tavanları, İtalyan kiremitinden koridoru ile benim için en az yaşayandı. Aynı zamanda kendine ait bir yaşamı var gibi görünüyor: Radyo otomatik sistemle sabahları kendi kendine açılıyor; ışıklar saat on birde kendi kendine kapanıyor. Her şey kontrol altında.

Sonunda karanlık oturma odasında oturduğumda batmaya başladım. Sırtımdan kollarıma doğru bir ürpertinin yükseldiğini hissettim. Gece seslerine karşı duyarlı geldim: Köpeğin heyecanlışı, buzdolabı, komşunun arabası ve otomatik garaj kapısı, yatak

odalarındaki ailem. Bedenim sanki kendimi onların evinde o yaşıta hissediyormuşçasına kendini ayarlayarak küçülüyor gibi görünmeye başladı. Bu kendimi şişirilebilir bir görüntüden hava bırakıyormuşum ve öz biçimden geriye doğru büzülüyormuşum gibi bir şeye benziyor. İşte bundan dolayı buraya geldim. Kendimi onları fotoğraflarken buluyorum.

Kameramın yuvası film yüklü ve fotoğraflar için düşüncelerle birkaç ayda bir ziyaret ediyorum. Aptalca ve zorlama görünen çoğu fikirler iki üç günü alıyor ve sonra pozlanmamış film konuları ve umutsuzlukla ayrılıyorum. Bir kaç dakikalığına poz vermesi için, bahçesindeki otları temizlemek için saatlerce pazarlık yapıyorum. Sonunda onu fotoğraflamaya başladığımda kendimi oldukça sinirli hissettiğimden dolayı yıllar önce çektiğim resimleri yeniden çekiyorum. Dikkatim çok fazla dağıldığından çoğu harika günlük şeyleri kaçırıyorum ve bunun yerine bir antropolog ya da bir polis gibi ayakka-bıları, kâğıtları, elbiselerin yüzeylerini çekiyorum. Tanıklık. Fotoğraf çekmeyi bırakıp ve onlarla zaman geçirip eğlenmeye başladığımda kayda değer bir olay gerçekleşiyor.

Ertesi gün babam bana “Çektiğin bütün bu fotoğrafları ne yapmayı düşünüyorsun? Şimdi binlercesine sahip olmalısın?” diye sordu. Bütün makaraların basılmış fotoğraflarını aldığında ve bütün üç inç beş inç baskıları bir zarfta toplayarak bir gün hepsini bir albüme yerleştirmeyi planlıyor. Birkaç yıl önce bana ve iki erkek kardeşime bizim fotoğraflarımızdan yaparak doldurduğu müsveddeleri göstermişti. Bizim snapshot biyografilerimiz.

Ona fotoğraflarımın çoğunun çok ilgi çekici olmadığını anlattım ve bundan dolayı negatifleri uzakta kutularda dosyaladım.

Buna inanmadı. “Hoşuna giden bir iki resim için otuz roll film çektin. Bu seni üzmüyor mu?” Acıyan yerleri bulmak için özel bir becerisi vardı.

“Hayır. Sonuçları berbat bile olsa fotoğraf çekmeyi seviyorum.” Esas konu şu ki yapmaktan hoşlandığım fotoğraflar bana dosyaladıklarımın daha fazla sorun çıkarıyor. Onların ona sorun çıkaracağını bildiğim için kaygılıyım.

On beş yıl önce annemi çektiğim fotoğraflardan biri için, onunla tartıştığımı hatırlıyorum. Sürgülü cam kapının önünde gümüş bir tepsinin üzerindeki pişmiş bir hindiyle ayakta dururken çekilmiş basit ve doğrudan bir resimdi. Beni onu insanların nasıl yaşlandığını gösteren kendi stereotiplerimden daha az kullanılmış bir görüntü oluşturmakla suçlamıştı. Çatışan düşüncelerimiz annemin kim olduğu hakkında ve onun nasıl gösterilmesi gerektiği konusundaki temelde farklılaşan ilişkilerimizdi. O, benim annem fakat, onun karısıydı. Çektiği her fotoğrafta, annemin bir şeyler satan bir model gibi poz vermiş olması dikkatimi çekmişti.

“Bak ”, dedim, “Onu bu şekilde görmüyorum. Onu olduğundan daha güzel göstermiyorum ve bundan dolayı canlılığını baltadığımı iddia ediyorsun. Karşılaşılan şey senin canlılık algın.”

“Bütün bildiğim yaptığın bizi hissettiğimizden daha yaşlı ve daha umutsuz göstermek için bazı üç kâğıtların olduğu”, diye cevaplamıştı. “Gerçekten nereye ulaşmaya çalıştığını bilmiyorum.”

İlk defa bu projeyi tasarladığım zamanı hatırlıyorum. 1982’ydi ve Los Angeles’ta ailemi ziyaret ediyordum. Bir gece videokaset kiralamak yerine yıllardır görmediğimiz ev sinemasını kutusundan çıkardık. Oturma odasında otuz yılın masallarını, ailenin epik kutlamalarını seyrettik. Güncel olaylardan çok umutlar ve fantazilere benziyordu, olağanüstüydüler. Benim ailem rüyalarını film emülsiyonu üzerine yansıtmıştı. Otuzların ortalarındaydım ve ailenin birliği içinde özel olmayı, güvenliği ve rahatlığı özliyordum. Fakat kimin evi? Ailenin hangi versiyonu?

Fotoğrafa başladığımda bu işi babamın portresi olarak düşünmüştüm. Birçok yolla halen yaptığım gibi. Onun ilk çektiğim fotoğraflarına baktığımdaki karmaşık duyguları hatırlıyorum. Onu yeniden yaratıyordum. Çocukla ailesi gibi, kendi kendimi gözlemekten onu gözleyemeyeceğimi biliyordum.

Babamı fotoğraflamanın benim için bu kültürde bir erkek olma konusundaki kafa karışıklığıma karşı koymanın bir yolu haline geleceğini biliyordum. Kendimi-babamın kaderini yorumladığım gibi- şirketlerin genç olmayan işçileri işten attığında neler yaşandığını ve aile ilişkilerinde nasıl gerilimler ve güçsüzlük duyguları şeklinde yol bulduğunu göstermek istiyordum. Muhafazakârların güçlenmek için aile görüntüsünün ve kurumunun ilham veren bir sembol olarak kullanıldığı bu yıllar Reagan’lı yıllardı. Bu aile mitolojisini patlatmak ve başarı görüntüsü olarak öne sürüldüğümüz zaman ne yaşandığını göstermek istiyordum. Ve bu noktayı kanıtlamak için ailemi kullanmakta istekliydim.

Beni bu işe sevk eden şeyi adlandırmak zor. Sosyolojiden daha çok aşkla yapılan, tanık olmaktan çok dramın öznesi olmakla ilgili bir şey. Tuhaf ve karmakarışık çalışma yöntemi içinde her şey yer değiştirdi; sınırlar kayboldu, mesafem kaydı, kibir ve bağışıklığın yanılsaması bocaladı. Gecenin ortasında sersemlemiş ve acı içinde uyandım. Bunlar benim ailemdi. Basit bir gerçeğin arkasından her şey gelmişti. Film tomarlarının ve birkaç iyi resimin ötesinde, projemin gerekleri ve anlamı hakkındaki kafa karışıklığının fotoğrafları edebi olarak çekme isteğimin olduğunun farkına vardım. Zamanı durdurmak. Ailemin sonsuza kadar yaşamasını istiyorum.

DAVACI KONUŞUYOR (ALINTI)

Clarissa T. Sligh

Klasik bir insan hakları olayında davacı olan Sligh ırkçılığın onun yaratıcı görüşünü nasıl etkilediğini açıklıyor.

1 Haziran 1956'da ilk önce Washington bölgesinin en büyük gazeteleri olan *Washington Post* ve *Times Herald* 'da ki bir grup fotoğrafı ve ona eşlik eden makaleyi gördüğümde genç bir kızdım. O resimlerdeki insanlardan biri bendim, onların yayınlanacağını biliyordum ve birkaç ay boyunca dört gözle, büyük bir umutla onları görmeyi beklemiştim. Şimdi, ilk fotoğrafları gördüğümü ve sözcükleri okuyuşumu hatırlıyorum. Nasıl hayal kırıklığı ve yüzüstü bırakılma duygularını yaşadığımı hatırlıyorum. Kendimi kullanılmış hissediyordum, bununla birlikte "mağdur" olma duygusunu anlaşılır bir şekilde anlatmayı deneyebileceğim birisi yoktu.

Mahallemizde dahil olduğumuz Baptist Kilisesi'nde doğru ve yanlış arasındaki fark büyük ölçüde beynime kazınmıştı. Baptist Kurtuluş Kilisesi'nde çizginin ya bir tarafındaydınız ya da diğer tarafında; bu konuda herhangi bir "belki" yoktu. Makale benim ikinci büyük sinizm dönemimin gelişiminde ortaya çıktı. İlki dört yaşındayken en büyük abim Clarence Junior'un aileyi kontrol ettiğini fark etmemle başladı. Annem onun beni koruyabileceği anlamında bir şeyler anlatmıştı.

Benden üç yaş daha genç olan kardeşim Stephen dışında hiçkimseye güvenmiyordum. Ama şimdi adet görmeye başlamıştım, bana yaşamda daha fazla şey onunla konuşulamayacak kadar karmaşık ve utanç verici görünüyordu.

Boş bakışlarla ve sertçe kınayan sözlerle beni terslemeyecek, beni anlayacak başka birini de tanımıyordum. Kafamın içinde uçuşan sözcükler "Minnettar ol! Daha ne bekliyorsun? *Washington Post*'ta fotoğrafın çıktığı için şanslısın!" gibi şeylerdi. Suçlular ya da işsizlik yardımı alanlar dışında genellikle biz siyahların görünür olmadığı bir gazeteydi.

Büyükannemin, annemin, babamın, siyah vaizin ve öğretmenlerimin beynimin içinde uçuşan seslerinin hepsi bana dünyada kırık bir kalple nasıl yaşamam gerektiğini öğretmeye çalışıyordu. 1940'lar ve 1950'lerde Amerika'nın güneyinde büyüyen genç bir kadın olarak sözlerle ve örneklerle nasıl kendi ayaklarım üzerinde durmam ve ne kadar samimi olursa olsun hiçkimseden beklenti içinde olmamam gerektiği öğretilmişti.

Bana hayatta kalmayı öğretmeye çalışıyorlardı. Büyükannemin babası ve annemin büyükannesi bu ülkede köleydiler. Onlar bunu "ıdrak etmez"sem sonunda tımarhaneye düşeceğimden ya da kendimi öldürecekimden korkuyorlardı. Bununla birlikte babam çok bağımsız olmamı istemiyordu. Benimle kimsenin evlenmeyeceğini söylüyordu...

Babamın tek amacı beni evlendirmektir. Bunu benim için çok açık bir şekilde dile getirmişti; eğer bakire kalmazsam, daha kötüsü hamile kalırsam hiçbir erkek asla bana dokunmayacaktı. Bunu bana hayatımın geri kalanını cehennemde yaşayacağımı gibi duyurdu.

Annemin, bütün gününü ev işi yapma ve bebek büyütme gibi sıkıcı angarya işleri yaparak geçirmekten bıktığını biliyordum. En büyük kızı olarak bu yakınmaları sadece ben duyardım. Hiçbirimiz onun yaşamını sevmedik ve O, benim için daha fazlasını istedi. Böylece annem ve ben, benim fotoğrafımın Virginia, Arlington'daki okullarda ki ayrımcı çabaların anlatıldığı bir hikâyenin parçası olmasından heyecan duymuştuk. Fakat babam bunun bir parçası olmak istemedi.

İki yıl önce, 1954'te Yüksek Mahkeme, okullardaki ırk ayrımcılığının anayasaya aykırı olduğuna karar verdi, bu komşuluğumuzun içine düşmüş görünmez bir bomba gibiydi. Biz tamamen beyazlar tarafından çevrilmiş ilçenin dört siyah topluluğundan birinde yaşıyorduk. Ben sekiz yaşındayken annem beni devlet ve ulusal NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People) (Renkli Halkların Gelişmesi İçin Ulusal Birlik) toplantılarına, insanların medeni haklar çalışması için verdikleri raporlar, yasal çalışma için para toplama ve stratejilerin tartışıldığı toplantılara götürdü.

Bu şeylerin asla değişeceğine inanmıyordum. Bununla birlikte annem sessizce oturur ve dinlerdi. O, insanların önünde konuşan kişilerden değildi, fakat yoğun olarak ilgiliydi çünkü sandalyesinde dik otursa bile uyuyor görüntüsü verirdi...

Yüksek Mahkeme kararı öncesinde yedinci sınıfa geçtiğimde ilçenin güneyinde "taşımali" eğitimde siyahlar için yüksek okula gidiyordum. Bir gece yatağında uza-nırken ailemin daha fazla eğitim almamam gerektiği konusundaki konuşmalarını

duydum. Yatağım duvarın karşısındaydı. Beni daha başka bir yere gönderme niyetleri olmadığını duydum. Fark ettim ki bunun sebebi kız olmamdı. Benden büyük iki abim Clarence Junior ve Carroll Washington D.C de “daha iyi” okullara kaydoldular...

Fakat iki yıl önce okuduğum yüksek okulda değişikliğe gidilmişti, okul siyah öğrencilerin en asgari ihtiyaçları için Virginia eyaletiyle ancak tanışabilmişti. Cimnastik salonu, kafeteryası, fen laboratuvarı, ev ekonomisi dersleri ya da atölye dersleri yoktu. Yağmur yağdığı zaman fizik eğitimi odamızdan içeri giren yağmur suyunu toplamak için etrafa kovaları yarıydık. Kütüphanemiz yoktu ve kitaplarımız çevredeki beyaz okullardan gönderilen kullanılmış test kitaplarındandı. Bizden önce kullanılmış ve bize devredilmiş test kitaplarını açtığımda beyaz çocukların isimlerini gördüğümü hatırlıyorum. Bundan dolayı şikâyetçi olduğumuzda ise, matematik öğretmenimiz Bayan Mackley “Yatın kalkın halinize şükredin. Bir şeyler alabildiğiniz için şanslısınız” diyecekti.

Annem Yüksek Mahkeme kararından sonra, yakınımızda yerleşik bulunan beyazlar için yüksek okulun onuncu sınıfına başlamam için yeterli olduğuma inanıyordu.

Öğretmenlerim tarafından teşvik edildim ve iyi notlar aldım. Bununla birlikte gidişattan dolayı biraz sinirliydim ve bunun üstesinden nasıl geleceğimi merak ediyordum. Ne de olsa herkes, bizim siyah okulunun “o kadar iyi olmadığını” biliyordu. Aynı zamanda, çok zeki olmadığımı düşünüyordum. Fakat daha düşük notları olan ve kendilerini benden daha zeki gören bir sürü komşu çocuğu vardı. Onlar aslında tamamen ırkçı olan materyalleri okumaya ve tartışmaya karşı çıkmışlardı. Bu kim olduğumuz hakkında kendimizi kötü hissetmemize yol açmıştı. Onların yaşamında farklılık ya da iyileşme yapacağıma inanmıyorlardı. Ben de inanmıyordum, fakat olabileceğini umut ediyordum.

D.C yakınlarında ve Maryland'daki bazı okullarda takip eden sonbaharda ırk ayrımına son verildi.

Buna rağmen Arlington'da yeniden ayrımcılığın olduğu okullara gönderildik. Bu, çocukları için kendisine istediğinden daha fazla isteyen annemi durduramadı. Yerel NAACP'ten insanlarla ve komşularımızdan siyah akrabalarla neler yapılabileceği konusunda toplantılara giden annemin kararlılığını halen hatırlıyorum. Bir ev işçisi olarak bütün gün ayaklarının üstünde durduktan sonra biz bütün çocuklar akşam yemeğine yardım etmek zorundaydık, fakat o bunu yemeğe oturunca görürdü. Takip eden baharda, ben onuncu sınıfı tamamlarken bana okul entegrasyonunda mahkeme için komşu çocuklarla birlikte olup olmak istemediğimi sordu ve bunu yapmayı kabul ettim. Hep beraber gidersek bunun çok kötü olmayacağını ifade ettim.

Bu, bununla birlikte on dört yaşındaki siyahi çocuk Emmett Till'in "beyaz bir kadınla konuşmak"tan dolayı Mississippi'de linç edildiği 1955 yazıydı. Bütün gazeteler yazmıştı, fakat okullardaki ayrımcılığın en son gelişmeleri takip ettiğimiz yerel siyah gazete, *Ebony* ve *Jet* dergileri konuyu en geniş ayrıntısıyla yazmıştı. Beyazların siyah adamı linç hikâyelerini duyarak büyümüşüm, fakat Emmett yaş olarak bana çok yakındı, bu dehşet gerçekten kemiklerime işlemişti.

1955'in son günleri boyunca 11'inci sınıf için güney yakasındaki okula döndüğümde Virginia Meclisi'nden "kitlesel direniş yasaları" gibi bir isimle anılan valilere ayrımcılık uygulama girişiminde bulunan okulları kapatma gücü veren bir şeyler geçti. Bu konuda annemle konuşmaya çalıştım, fakat konu hakkında bana hiçbir şey söylemedi. Hâlâ diğer komşularıyla NAACP toplantılarına gitmeye devam ediyordu.

Bu arada millerce uzakta Montgomery Alabama'da Rosa Parks şehir içi otobüste arka tarafta oturmadığı için tutuklandı. Bunu takip eden otobüs boykotu bizi heyecanlandıran haberlerdi. İşe gitmek için millerce yürüyen yaşlı insanların fotoğraflarını gördük. Bizden daha güneyde ve daha düşmanca bir ortamda insanların kararlılıklarını görmek bizim için esin kaynağı olmuştu...

Montgomery'de otobüs boykotu başladıktan sonraki ay siyahi kadın Autherine Lucy Alabama Üniversitesi'ne kaydolduktan üç gün sonra beyazlar kampüste isyan çıkardı. Her şeyi bilmek istiyordum çünkü ben de davacı olmaya doğru gidiyordum. Sonunda kendimi annemin ayaklarının dibinde buldum.

Birkaç ay sonra annem Arlington'da ayrımcılığa son olayında davaya öncülük etmekte istekli olup olmadığını sordu. Bana mezuniyet durumunda olan bazı öğrencilerin önceden çekildiğini ve diğer öğrencilerin de geri çekildiğini çünkü kalmaları durumunda babalarının işten atılacağını açıkladı. Mahkeme konusunun toparlanmasının bir yıldan fazla bir süreyi bulacağını asla beklemiyordum. Yirmi beşin üzerindeki siyah öğrenci arasından seçileceğimi kesinlikle beklemiyordum. Sadece yaşamımın bir savaş alanına dönebileceğini hayal edebiliyordum.

17 Mayıs 1956, NAACP avukatları dava dosyamızı doldurdu: *Clarissa Thompson et al. v. Arlington Country School Board et al.* Bunun yaşamımda ne türden değişiklikler yapacağı hakkında bir fikrim yoktu. Dava hakkındaki bir makale için gelmek ve fotoğraflarımızı çekmek için gazeteden gelerek bizi bilgilendirene kadar ne olduğu konusunu gerçekten idrak edememiştim.

Fotoğraflar, yerel NAACP'nin başkan yardımcısı beyaz bir kadın olan bayan Barbara Marx'ın evinde röportajcıya eşlik eden gazete fotoğrafçısı tarafından çekildi. Grup, annemden anlatacaklarım için beni hazırlamasını istemişti.

Görüşme boyunca çok sinirliydim. Soğukkanlı olmaya çalıştım, fakat koltuk altlarımdaki bluzum sıırıslıklam olmuştu. Soğuk terler giysilerimin altından akıp gitmişti. Aralarında Edwin Brown, NAACP avukatı, ve James Brownie, yerel NAACP başkanının da dahil olduğu hazır olan büyüklerle görüşme yapan gazete röportajcısını oturup dinlemiştim. Röportajcı bana neden beyaz bir okula gitmek istediğimi sorunca eşitlik istediğimi ve ikinci sınıf vatandaş olmaya son verilmesini istediğime benzer şeyler söylediğimi hatırlıyorum.

Daha sonra röportajcı kadrolu fotoğrafçıdan fotoğraflarımızı çekmesini istedi. Sonra röportajcı sekiz yaşındaki küçük Anne'ye bakarak "O da konuya dahil değil mi? Haydi onu da fotoğraflara dahil edelim!" dedi.

Fotoğrafçı, bayan Marx ve kızı Ann'in fotoğraflarını çekmeye başladı. Ona bir kâğıdı bir şey okuyormuş gibi tutmasını söyledi. Onun bir zarf bulup içindeki mektubu çıkarıp, tutana kadar el yordamıyla bir çekmeceyi karıştırdığını hatırlıyorum. Şimdi geriye dönüp baktığımda onun ne kadar sinirli olabileceğini tahmin edebiliyorum.

Sonra fotoğrafçı, Ann ve beni dışarıda çekmeye karar verdi. Kendimi oldukça sert hissediyordum. Ann ile birlikte fotoğraflanıyor oluşuma çok şaşırdığımı hatırlıyorum. Büyüklerin konuşmalarını dinlemenin yanında annesi ilk defa onu ve takım elbiseleriyle yüksek okuldan mezun kızkardeşi Claire'yi dahil ettiğini duyuyordum. O 22 kişilik sınıftaki üç beyazdan biriydi. Ben de 19 siyah öğrenciden biriydim. Durum bana hemen hemen eşit gibi geliyordu.

Fotoğrafçı, Ann ile benim bir dizi fotoğrafımızı çekti. Şimdi baktığımda ilgiden dolayı oldukça eğleniyor görünüyordu ve oldukça gevşemişti. Diğer taraftan mutluktan uçuyordu. Burada bu beyaz komşuluk içindeki beyaz insanlar ile birlikte 16 yaşında çok bilinçli siyahi bir kadındım ve benden de gevşemem bekleniyordu... Onlar Emmett Till'i öldürmüştü. Bunun yanında kendi kendimi orada tutmaya çalışıyordum. Birlikte otururken fotoğrafçının bu küçük kızyı yükseltmesi çok garibime gitmişti. Ben on altı yaşındaydım o da sekizinde, gazete fotoğrafında gösterildiği gibi on ikisinde değildi. Her nedense, sekiz yaşındaki biriyle birlikte fotoğraflanmak bana aşağılama gibi gelmişti. Aynı zamanda takım elbiseleriyle diğer siyah öğrencilerin orada olmamalarından dolayı kendimi kötü hissetmiştim. Kötü duygularıma rağmen kabul edilebilir ve hoş görünmeye çalıştım, böylece insanlar "doğru" insan olduğumu düşünecekti. Birkaç çekim yaptıktan sonra ona doğru yürümemizi istedi. Ve sonra ona doğru yürürken elimizde bir kitap taşımamızı istedi. Sonunda "Tamam. İşte bu" dedi. Tamamen bittiği için memnun olmuşum.

Fotoğraflar yayınlandığında sayfanın en üstünde Barbara ve Ann Marx'ın bir fotoğrafı görünüyordu, hemen altındaki başlıkta şu okunuyordu: "Dava Beyaz Öğrencilere Karşı Önyargı Oluşturuyor.." Oldukça yakın mesafeden çekilen fotoğraf göz seviyesinden çekilmişti. Bir masa ya da sandalyeye oturtulan Ann annesinin yanında duruyordu. Bu Ann'i annesinden bir parça daha yüksekte gösteriyordu. Başlarının kenarları sanki arka plana karşı duruyormuş gibi etrafları boyanmıştı. Kafalarında dairesel biçimler oluşturan gölgelerin biçiminin tonu Ortaçağların Hristiyan dini sanatındaki kafaların etrafındaki hale etkisine benzer etkiler veriyordu.

Anne ve kızı ellerinde bir parça kâğıt tutuyor, muhtemelen dava için doldurulmuş kâğıtlardan bir sayfa; her ikisi de yaptıkları şeyden mutlu ve memnunmuş gibi birlikte gülüyorlar. Eğer ben onların yaptıkları şeyi bütün sempatikliğiyle izleyen bir seyirciysem bu görüntüye onları nasıl onurlu ve cesaretli insanlar olmaları gerektiğini düşünmeden bakıyorum. Eğer ben onların yaptığına öfke duyan bir izleyiciysem, beni onlara karşı "kötü çocuk " gösterecek herhangi bir hareketin farkında olacağım, böylece duygularımı çok aleni şekilde ifade etmeyeceğim.

Kafamın yakından çekilerek kadrajlanmış ikinci fotoğrafı, sağ üst köşede yerleştirilmiş, aşağıda tanımlanmıştı. Fotoğraf benim göz seviyemin altından çekilmişti, böylece kamerada aşağı bakıyor şekilde açığa çıkıyordum. Gözlerimin, burnumun ve yüzümün altındaki gölgeli bölgeleri sol kol üstünden gelen ışıkla anlatabilirsiniz. Bu kadrajlanmış kafa çekimi bende "canavarların" fotoğraflarının ışıklandırma ve çekim yollarını hatırlatıyor. Merceğin açısı burun boşluklarımı düzleştiriyor, aynı zamanda bende belli Avrupa resimlerindeki savaşlarda binilen atları akla getiriyordu. Dahası resimdeki yerleştirmede anne ve kızı ahlaki bir risk alıyor, kendilerini bu pozisyona yerleştiriyor gibi görünüyordu ve ben onların gözünde "beyaz insanın ağır yüküydüm." Başlık: "Clarissa Thompson... eşitlik istiyor." Küçük bir alan kaplayan beyaz arka plan izleyiciye fotoğrafın nerede çekildiğine dair bir ipucu vermiyordu.

Benim başım Barbara ya da Ann Marx'inkinden daha büyük basılmıştı ve sayfanın en üstündeki fotoğrafın hemen üstüne yerleştirilen fotoğraf sayfayı diğer görüntüden daha fazla öldürüyordu. Bununla birlikte benim fotoğrafım Barbara ve Ann Marx'ın fotoğrafının üçte biri büyüklüğündeydi, siyah derili yüzümün çekim açısı benim siyahlığım ile onların beyazlığını zıt yönlerde oturtuyordu. Fotoğrafların birbirleriyle bağlantılı yerleştirilmesi, beyazların insan ve sevimli, siyah insanların ise, beyaz insanlara tehdit oluşturduğu izlenimini veriyordu.

Bu beyaz insanların sadece kafalarında olan jenerik siyah yüzü görebilecekleri anlamına geliyor. Onlar benim siyah derim altında gizlemiş olan yaşamı, tutkuları,

evrensel insanlığı görmek zorunda değillerdi. Yaşamın adaletsizliklerini benim yaşamaya zorlandığım kişisel bir yolla incelemeye zorlanamazlardı.

Üçüncü fotoğraf farklı bir sayfada basılmıştı. Bu resim Ann ve benim fotoğrafçıya doğru yürürken onun çömelerek çektiği fotoğraftı. Akşama doğruydı. Fotoğrafçı güneşi arkasına almıştı. Resimde Ann sağ tarafta ben ise, sol taraftaydım. Her ikimizde gülüyor ve herbirimiz bir kitap taşıyorduk. Görüntü vücudumuzun tamamını göstermek için kroplanmıştı, fakat buna rağmen sağ kolum kesilmişti. Kadrajın dışına doğru yürüyormuşum gibi görünüyordu. Bu tam bir insan olmadığımı düşündürebilirdi. Kafamızın ve omuzlarımızın olduğu bölümlerin çevresindeki alanlar bizi arka plandan kurtarmak için boyanmıştı.

Ann ve benim fotoğrafım bende genç beyazların yaşlılarla özellikle yetişkin siyahlarla birlikte çekildiği resimleri hatırlatıyor. Hemen aklıma üç tane referans geliyor köle Jim ile Huckleberry Finn; değişik filmlerinde Shirley Temple'in yaşlıca, siyah, beyaz saçlı hizmetçi/köleye yaptığı hayırseverlik ve tabii ki *Tom Amcanın Kulübesi*'nden görüntüler.

Makale kendi başına okuldaki ayrımcılık konusunda bizimle çalışan birkaç beyaz hakkında yazılmıştı. Yirmi beş siyahi öğrencinin ailesi olan benim komşularımdan bir yıldan fazladır konu hakkında çalışanlardan hiçbirinden bahsedilmemişti bile. Fotoğraflarda ve sözcüklerde beyaz anneyle çocuğu, Barbara Marx ile kızı böylelikle öne çıkarılmış, ayrıca olaya dahil olan bütün siyah insanların üstünde bir konuma yükseltilmişti.

Röportajcının bizimle görüştüğü yerde iki defa bulunma fırsatım olmamış olsaydı siyah yetişkinlerin bu toplantılara katıldığını asla bilemeyecektim. Onların röportajcıya söylediklerinin ne kadar doğru ve yanlışsız olduğu konusunda dikkatli ve ciddi olduklarını; anlattıklarının tam olarak ifade edecek doğru sözcüğü bulmada nasıl birbirlerine yardım etmeye çalıştıklarını hatırlıyorum. Bazen de tansiyonu düşürmek için nasıl da şakalar anlatıyorlardı. Neden onların söylediklerinin hiçbirisi dahil edilmedi?

Benim dışımda hiçbir siyah öğrencinin ismi makalede yer almadı. Son cümlemin yanında "*Clarissa Thompson et al. The Arlington County School Board et al*" olayı olarak biliniyor çünkü 11'inci sınıf öğrencisi siyahi kız davacılar listesine öncülük ediyor. Bu benim fotoğrafımın neden orada olduğunu benim için açık hale getirdi, çünkü benim ismim listenin başındaydı. Basit bir şekilde fotoğrafa bakanlar davayı ilk önce beyazların açtığını düşünecekti.

Bugün hâlâ görüşme boyunca benim topluluğumdan siyah yetişkinlerin etrafında çevrenemelerinin bende yarattığı güvenlik duygusunu hatırlıyorum. Sadece

birkaçının ismi dışında hepsinin yüzlerini hatırlıyorum. Fotoğrafların ve makalenin dışında bırakmakla gazete onları yok saymıştı. Onların dışarıda bırakılması, zaman geçtikçe beni daha korunmasız ve kırılgan yaptı. Onların durum üzerindeki kontrollerindeki güç kaybı önce benim gözlerimde büyütülmüş oldu. O zaman benim için açık olan gazetenin okuyucularının gözünde Virginia'daki ırk ayrımcılığına karşı savaşanların ırklararası uyum grubunun öncülüğünde beyazlar tarafından başlatıldığı mesajını veriyordu.

Bugün kendi kendime, bu toplantıların röportajcı ve fotoğrafçıyla nasıl farklı olabileceğini soruyorum. Görüşmeler neden NAACP başkanı James Browne'nin evi yerine Ann Marx'ın evinde yapıldı? Eğer grup önceden Barbara Marx'ın kızının fotoğrafı bölümüne dahil edilmesine karar vermediyse neden röportajcının önerisine karşı çıkmadılar. Siyah yetişkinlerin küçük beyaz kızı "küçümsediği" mi açığa çıkacaktı? Bir şekilde karar verme sürecinden bir şekilde çıkarılacaklar mıydı? Biz siyahlar uzun süre sözde demokratik karar verme sürecinden dışlanmayacak mıydık ve böylece birçok yönden bizim dışlanmamız sıradan beyaz bir insan için ihsan sayılmayacak mıydı?

Bugün muhabirin motivasyonları hakkında kendime sorular soruyorum. Onu beyaz bir kadın olarak hatırlıyorum; yayınlandığında ismi erkekti. Bu bir takma isim miydi? Güneylı beyaz bir kadın olarak siyah bir insanın bakış açısından bir gazete makalesi yazabilecek kapasitesi var mıydı? Siyahların söylediği şeyleri duyabilecek miydi ya da istekli miydi? Oraya gelirken amacı beyaz insanlar hakkında bir hikâye mi yazmaktı? Elbette Sivil Haklar Hareketi hakkında bir hikâye olacaktı, ama tek bir siyah dışında beyazların daha çok dikkat çekildiği bir hikâye olacaktı. Daha sonra bu harekette siyah liderlerin avantaj sağlamak için kullandıkları bir taktik haline dönüştü. Medeni haklar için mücadele eden dövülmüş beyazların fotoğraflarının daha çok ilgi çektiğini gördüler; burada inanılmaz olan Amerikalı beyazların beyazlar tarafından dövülen siyah protestocuların fotoğraflarından daha fazla özdeşleşmeleriydi.

Makale yayınlandığında kendimi ihanete uğramış hissetmiştim. Bunun gerçekten Yüksek Mahkemenin *Brown v. Board of Education* kararı altında bizim medeni haklar için verdiğimiz mücadele hakkındaki bir araştırmanın parçası olduğunu düşünmüştüm. Anayasaya ilave edilen 14'üncü maddenin, yasalar karşısında herkese eşit koruma sağladığına fazlasıyla inanmak istiyordum. Bağlılık Yeminine, Ulusal Marşa, İncil'e ve okulda uymak zorunda olduğum diğer boktan şeylere inanmak istiyordum, bununla birlikte bunun, açıkça bana uygulanmayacağını biliyordum. Makalede komşularım siyah insanların da yasal ırkçı ayrımcılığa karşı mücadele ettiklerini görmek istiyordum.

Makale çıktıktan sonra annem, hakkında pek konuşmadı. Geçerken muhabirin olduğu toplantıda tanıştığı bazı insanların makalenin olayı tersyüz etmesinden dolayı mutlu olmadıklarını ifade etti. Hâlâ kızının resminin *Washington Post*'ta çıkmasından dolayı mutlu ve memnun görünüyor. Komşuları ve ötesinde onun statüsünü yükselten önemli bir şeydi. Herhangi bir ev işini kaybediyor olmaktan dolayı korkuyor görünmüyordu; tam tersine dört gözle işverenlerinin tepkisini bekliyordu.

Fotoğrafların yayınlanmasıyla birlikte siyah ve beyazların her ikisinin dünyası içinde yeni bir ilişkileneyle yer buldum. Düşman kamuoyunun spot ışıkları altında bilinmeyen ailemle sağlık ve güvenlik içinde olacağımı sanıyordum. İnsanlar beni fark etti. Bundan böyle herhangi bir siyak kız ya da kendim değildim. *P* ve *q* larım aklımda yer etti. Davranışlarım, notlarım ve test sonuçlarım, ilgilerim ve başarılarım kamuoyu bilgisi haline dönüştü.

Mücadelemizi desteklemesi beklenen beyaz liberal insanlara seslenmem bekleniyordu. Genç bir siyah olarak bundan önce beyazlarla ilişkim en alt düzeydeydi. Gerçekte onlar hakkında çok kötü şeyler duymuştum, bundan dolayı onlarla birlikte olmaktan korkuyordum. Arlington'da sinemalara, restoranlara, beyaz kiliselere, ve diğer çoğu kamuya açık yerlere gitmemiz yasaklanmıştı. Halk kütüphanesinde bir kitaba bakmalıydım, fakat oturup okuyamıyordum. Columbia'ya bölgesinden eve dönüş yolunda otobüs kalabalık olsa bile sıklıkla yalnız oturdum, çünkü beyazlardan hiçbiri yanıma oturmazdı. Bundan dolayı sürekli üzüliyordum, fakat sonra onları görmüyormuşum gibi davranmayı denedim.

Önce görünmezdim. Şimdi sadece beyazlar tarafından değil aynı zamanda beni bu yeni duruma taşıyan yetişkin siyahlar tarafından da inceleniyordum. Bununla birlikte yürüdüm, fakat ne düşündüğümü ve gerçekten kim olduğumu gözlemeye çalışmak zordu...

Yabancılaştırılmış ve bölünmüş bir yaşamda yaşamayı öğrenmek benim için gerilim durumunun başlamasıydı. Bu şekilde kullanılmaya izin veririm, hoşnutsuz ve rahatsız bir durumda olacağımı biliyordum. Bunun için eğitilmişim, fakat vazgeçebilirdim de. Bunun bana daha fazla ekonomik bağımsızlık ve yaşamımın anneminkinden daha iyi olabileceği konusunda fırsatlara yol açabileceğini umuyordum. Korkularımı gülümsemeyle kapatarak her şey yolundaymış gibi davranarak, çenemi kapatarak kendimi ve düşüncelerimi gizlemeyi öğrenmiştim. Bunun altından kalkabilmek ve benim yaşamımdaki anlamı için Baptist Kurtuluş Kilisesi'nde destek aradım. Her ne zaman zorlu zamanlar gelirse gelsin tartışmak ya da kavga etmekten çok içime döndüm ve çokça dua ettim. Daha sonra kilise beni hayal kırıklığına uğrattığında, sigara ve içki içmeye başlamıştım. Neyse ki şimdiki gençler için bulunan uyuşturucular, benim için yoktu.

O günlerden bu yana gazete haberciliğinin objektif olmayan röportaj biçimi benim ilgi konum oldu. Ortalama bir insan için haber fotoğrafı gerçekliği gösterir, fakat ben “Gerçeklik nedir?” ve “Neden?” sorusunu sordum. Bir şehirden başka bir şehire ve bir ülkeden başka bir ülkeye seyahat ettiğimde gazetelerin nasıl da bakış açılarının olağanüstü derecede değiştiğini gördüm. Bir fotoğrafı başkasının yanına yerleştirdiğinizde okuyucunun onu okuma biçimi değişiyor. Bir fotoğrafa sözcükler ekleyerek ona hiçbir şey söyletmeyebilirsiniz.

Fotoğrafçılar için kafalarında olan resimleri temellendirememek zordur. Böyle olsa bile onların özel niyeti editörün özel niyetiyle değiştirilebilir ki, bu sırasıyla gazetenin yayıncısı tarafından da kontrol edilebilir. Ve sonra, tabii ki reklam verenler kendi sayfalarında kendilerini “rahat hissetmek ” için sıkça yayıncıya etkide bulunur.

Bu yoksullukla büyüyen benim işçi sınıfında siyah bir kadının bakış açısından sürekli saptırmalara ve dahil etmeme durumuna karşı cevap olmak için fotoğrafçı oldum. Çok fazla farklı şeyler söyleyebilen bir fotoğraf çekebileceğimi biliyorum. Bununla birlikte, benim ürettiğim görüntülerin izleyiciye fotoğrafların gerçekten inşa edilmiş sosyalamlar oldukları konusunda daha fazla farkındalık sağlayacağını umut ediyorum.

GÖRÜNTÜNÜN RUHU VE GÖRSEL OKURYAZARLIK

Daile Kaplan

Kuratör, tarihçi ve fotoğrafın vernaküler görüntülerinin savunucusu olarak Daile Kaplan eğitimde görsel okuryazarlığın kaybını ve bunun gerekliliğini değerlendiriyor.

Bize kültürü gösteren bir çalışma olarak fotoğraf aracılığıyla dünyadaki çoğu şeyi deneyimleriz. Bir insanın bütün yaşamı boyunca görüntülere cevap verme ihtiyacı katlanarak artar, fakat şaşırtıcı bir şekilde halk bu konuda yönlendirilmemiştir. Bu temel okuryazarlık yeteneğinin eksikliği kamu eğitim sisteminde görsel farkındalık bilgisinin verilmemesinin yanında resimlerin doğasında olan değere itibar edilmez iken bir kültür olarak fotoğrafların rolünü de istismar etmektedir. Güzel nesnelerin sosyal dolaşımının keskin bir şekilde farkında olan kültürlü koleksiyonerler bile, bir işin ya da sanatçının ününden, yanlış yola sapmış odaklanmalarından dolayı estetik değeri ve özel anlamından çok eleştirel düşünme eksikliği sergilerler. Böylelikle görsel entelektüel yetenek eksikliği sebebiyle nüfus, sınıf, ırk, ve cinsiyet baskın çıkar. Dilsel sanat becerilerini çoğaltma ve yoğunluğu azaltılmış bir sanat biçimi gibi, medya tarafından kullanılan bir iletişim aracı olarak fotoğrafın çoklu rolünü adres göstermek yerine, fotoğraf ve görsel okuryazarlık tartışması daha komplike bir şey.

Herkes okuryazar bir insanın işaretlerinin farkına varabilir, fakat onu görsel okuryazarlık olarak ne tanımlar? Görsel zekâ bir görüntünün anlamının hem anlaşılması hem de ifade edilmesi kabiliyeti olarak tanımlanır. Ancak, bu çok daha büyük anlama gelir. İmgelem. Merak. Keşif. Yaratıcı düşünme becerisi yaşam boyu öğrenilen çok önemli ortak doğal yetenektir. Bununla birlikte eğitimciler, öğrencilerinin öğrendiklerinin yarısını görsellikten öğrendiğini uzun süredir biliyor, bugün bile resimsel materyaller tipik bir şekilde öğrenme ortamlarına entegre edilmiyor. Fotoğrafın bir

izleyicinin imgelemine uyararak onun değerlerine ve inançlarına nüfuz edebileceği iyi bilinen bir gerçek. Fotoğrafın keşfe dayalı olanakları en iyi nasıl keşfedilebilir?

Görsel bilgi, bilişsel yetenekler ve fotografik görüntüler arasındaki dinamik ilişki-den yararlanır. Popüler kültürde fotoğrafın baskın şekilde ortaya çıkışına vurgu yapan fotoğrafçı ve eğitimci Laszlo Moholy-Nagy *The New Vision* (1934)'da resimlerin anlamı, nasıl provoke ettiğini göstermişti. Bununla birlikte Moholy, fotoğrafçıların başarılı olabilmeleri için öncelikle görsel olarak iyi eğitilmiş olmalarının zorunlu olduğunu açıkça belirtmişti. Franz Roh ve Jan Tschold bir tasarımcı ve fotoğrafçının ortak kitabı *Photo-Auge' de [Foto-göz]* (1929) fotoğrafların “ruhun mekanizasyonuna karşı bir silah” olduğuna işaret etmişti. Chicaago Sanat Enstitüsünde öğretim görevlisi, algıyla yakından ilgilenen, Grogory Kepes *Language of Vision* (1944) kitabında “aktif bakma” düşüncesini açıkça belirtmişti. Kepes daha sonra fotografik anlamın bağlam tarafından dikte edildiği radikal düşüncesini formüle etmişti; ki izleyicinin duygusal deneyimi devam etmekte olan bilme biçimleriyle kalıyordu. O bu dinamizi “... yaratıcı eylemin entegrasyonu” gibi “... izleyicinin organizasyon sürecine (ruhsal) katılımını görsel görüntünün algılanmasını ima ederek ” karakterize eder. Resimsel gözleme, kafa tutan bu yaklaşım kişisel bağlantının önemine ve onu aşırı ödüllendirmesine, görsel kültürün ikna edebilmesini referans gösterir.

Geç 1960'ların ve erken 1970'lerin sakin döneminde görsel okuryazarlık alanına ilgi resimlerin girişinin canlandırmasıyla tarih, antropoloji, bilim, edebiyat ve teknoloji alanındaki araştırmaları yansıtmak için serpilmişti. Terim John Debbes tarafından 1968'de kullanıma girmiş ve sözlü okuryazarlığın başarılmasının görsel uzmanlıktan geçtiğinin kabul edilmesi için eğitim bakanlığına meydan okuyan ve bugün hâlâ var olan; Görsel Okuryazarlık Birliği'ni kurmuştu. Fakat eğitim bakanlığı çok yavaş cevap veriyordu. Sonuç olarak metropoliten müzeleri kamu için özel, “Sanatlardan Öğrenmek ” programları sundu ve ortaokul çocukları etkili bir şekilde müze çevrelerini keşfetti. Sanatçılar, eksik okuma ve yazma yetenekleriyle birlikte ortaklaşa sanat çalışmalarıyla genç yetişkinlere ilham vermeye çalıştılar. Sanat tarafından geliştirilen stratejiler aracılığıyla “dikkatli bakma”nın kuruluşuyla birlikte sanat eserinin tekniği ve bağlamıyla ilgili açık uçlu sorular sorma öğrencilerin soyut düşünebilmesini cesaretlendirmişti. Çocuklara verilen resim ya da çizim materyalleri ile sanat etkinlikleri yapma ve arkasından onların eserlerini tartışma hem sözel hem de görsel okuryazarlık yeteneklerinin gelişmesine yardım etmişti.

Bu dönem boyunca Susan Sontag gibi kültür düşünürleri günlük yaşamındaki öneminden, ailenin fotografik görüntülerinin titiz bir şekilde analitik sorgudan

geçirilmesi talebinden dolayı bu kavramı destekledi. Bu arada Kanadalı edebiyat profesörü Marshall McLuhan *The Medium Is The Message*' da (*Araç Mesajdır*) gazete ve medya reklamlarını inceledi. Fotoğrafik düşünce ve eleştirel düşünce arasındaki doğrudan ilişkide Sontag, McLuhan ve sonra Michael Foucault ve Roland Barthes kamuoyunda yoğun tartışmalara neden olan yorumlarda bulundular. Aracın şeffaflığının, farkındalığının yükselmesiyle fotoğrafın statüsü ciddi bir şekilde yükseldi. Postmodernist teorisyenlerin yüksek sanat düzeyine çıkarmasıyla, araç sonunda evrensel olarak gerçekliğin sunumu şeklinde kabul edilmiş bir biçim olarak kültürel mesajların özelleşmiş taşıyıcısı gibi yeniden konumlandırıldı.

Fotoğrafın sosyal faydalarının yeniden incelenmesi onunla nasıl daha iyi ilişkilenebileceğimizi anlamamızı sağlar. Karizmatik gazeteci ve 1940'tan-60'lara kadar *Life* dergisi fotoğraf editörü John Whiting "Fotoğraf bir dildir" ifadesini kullanır; aynı zamanda çığır açan kitabının başlığında "fotoğrafçı önce... kamerasıyla görmeyi öğrenir ve gözleriyle düşünür." notunu düşer. Whiting'in kitabı, bir foto hikâyesinin bağımsız fotoğrafçı tarafından nasıl seçilerek, biçimlendirilerek, sıraya konularak ve tasarlanarak yaratılacağını, fotojurnalizmin grameri olarak anlaşılır şekilde anlatır. Bu yapılandırma süreci bir veciz söz zanaatkarlığına benzemez. Fotoğrafın nasıl dilin taklidini yaptığı kavramını, üstün yetenekleriyle öne çıkan Lewis Hine erken dönemde fark etmişti. Gerçekten "foto hikâye" terimini yerleştiren sosyal belgesel fotoğrafçı Hine, öncü eğitimci John Dewey'den etkilenmişti. Hine kameranın "modern toplumun vazgeçilmez parçası" olarak kullanılması gerektiğini belagatlı bir şekilde yazmıştı. Görüntülerin sosyal olarak inşa edildiğini onaylayan Lewis Hine ve geç sanatçı-fotoğrafçı kuşakları için sanatla iç içe geçmek güzellik katılmış bir yaşamda yaşamak demektir.

Fotoğraflar diğer yaratıcı işler gibi izleyicinin zihnindeki gözle, belirli bir şekilde iletişime girer. Fotoğraflar sadece tarihsel anların geçişini sağlamakla kalmaz, kişinin kendisinin daha büyük farkındalığını da sağlar. Koleksiyoner bir arkadaşım deneyimini kısaca şöyle anlatmıştı: "Fotoğraf beni, olmaktan hoşlanacağım yerlere götürüyor." Psikolog Mihayl Csikszentmihalyi evrime giriş noktası gibi yaratıcılık kavramı üzerine yoğun bir şekilde yazmıştı. "Akış" –optimal gerçekleşme ve angaje olma duygusu– kavramına bilinen en iyi girişinde Csikszentmihalyi "Sanat çalışması ile iletişim insanın görsellikle duygusal ve entelektüel olarak bütünleştiği çok boyutlu bir deneyimdir" notunu düşmüştü. Bu sanatla güçlü, çoğu transformatif, kişisel karşılaşmanın kolektif faydaları da vardır. Kimi estetiğin ve sosyal hareketin ünlülere tapınmayla ve tüketicilikle oynadığı bir kültürde yaşamak istemez.

Bununla birlikte görsel okuryazarlık sanat değerlendirmesiyle bir arada bulunmak zorunda değildir, güzel sanat toplulukları müzeler olarak bilinen, yeteri derecede kullanılmamış görsel öğrenme merkezler ağına sahiptir. Çok sayıda Amerikan enstitüsü büyük fiziksel genişleme projelerinin ortasındadır. Bununla birlikte kamuoyu genelde hazırlıksız bir tanışmayla –fırsatçı medyayla bir uçak bombası haline getirilen sergi– bir seviyede talep edilen görsel angajmanla müze deneyimi yaşamaktan korkmaktadır. Müzeler öğretmenler tarafından yönetilen pilot programlar oluşturmak için kendi kaynaklarını –bütün medyadaki sanat eserleri, ev eğitim programları, kütüphaneler, gönüllü çalışanlar, teknoloji ve finansal destek– kullanırken çocuklar ve yetişkinler için özel destek projeleri yürütürler.

Genç öğrenciler, gerçekte görsel kültüre nasıl değer vermeleri gerektiğinin öğretilmediği ve böylece toplum içinde daha dinamik bir işlev elde edebilecekleri görsel okuryazarlık sınıflarından büyük fayda sağlayabilir. Estetik nesneler çocukların eleştirel düşünmeyi öğrenebileceği somut referans noktaları sağlar. Gelişmiş bilişsel yetenek ve imgeleme bağlanmış dikkatli bakış düşüncenin en yüksek biçimidir. Modern Sanatlar Müzesi eğitimcisi Philip Yenawine çok farklı enformasyonla karşı karşıya kalan öğrencilerin yeteneklerini geliştirmek için “görsel düşünme stratejiler”in dahil olduğu görsel farkındalığı tamamlayıcı bir sanat programı, hayati sosyal bir yardım gibi destekliyor. Yenawine bu yaklaşımı içinde birçok doğru cevabın olduğu –çünkü kişisel deneyime dayandığı için– “sorgulama stratejisi” olarak isimlendiriyor.

Görsel okuryazarlık programlarının ulusal ölçekte başlangıçtan tamamlanana kadar gerekliliği, ilkokuldan liseye bu temelde genişletilebilir. Sanat için kamu fonlarının acımasız ve eğitim programlarının yokluğu için, yerel sanatçılar, eğiticiler ve yazarlar eylem yapmalı. California’da kamu kaynaklarının kıtlığı ünlü yazar Dave Eggers’ı kendi başarılı özel öğretmenlik sistemi 826 Valencia’yı bulması için ilham kaynağı olmuştur. Bu San Francisco temelli gönüllü komşular tarafından üstlenilen özel öğretmenlik projesi alanımız için harika bir model. Ana akım medyanın uyuşturucu etkilerine sinsi homojenliğine karşı duran sitelerin olduğu İnternet ilham verici olabilir. Yirminci yüzyıl sosyal belgesel fotoğrafı eğitim için tarihsel bir araçtı. Günümüzde foto makalelerin geniş ve farklı kesimlere, fon çalışmalarına yeni ortaya çıkan ve kariyerlerinin ortalarında olan fotojurnalistlere dağılması yoluyla kültürel anlama ve sosyal anlamayı desteklemeye adanmış Fifty Crows (www.fiftycrows.org) vakfı var. “Görme ve sezme”ye adanmış, aynı zamanda göze çarpan seçilmiş hikâyeleriyle “ticaretin değil bilincin devrimi” gibi dijital fotoğrafı işaret eden seçkin Pixel Press (www.pixelpress.org) sitesi var.

Bütün ülke boyunca yerel organizasyonların desteklediği görsel okuryazarlık projeleri var. Denice Felice'nin "Resim Dünyam" gibi (Palm Beach Fotoğraf Merkezi tarafından desteklenen) öğrencilerin kişisel günlüklerini ve dijital fotoğraflarını çekbildikleri sadece fotografik ve sanat dili yeterliliği alanında eğitim görmeyip aynı zamanda bu becerileri pratikte nasıl ustalıkla uygulayacaklarının da gösterildiği programlar var. New York şehri Çocuklara Yardım Topluluğu tarafından desteklenen okul sonrası programları School of Visual Arts'ın (Görsel Sanatlar Okulu) mezun öğrencileri Charles Traub'un gözetmenliğinde bu uzmanlıktan yararlanmışlardı. Çocuklara kamera verilerek fotoğraf çekmeleri aracılığıyla güçlenmeleri ve kendi gerçekliklerini yaratmaları sağlanmıştı. Yirmi fotoğrafçıyı dağınık bir odaya koyun ve çok farklı yirmi fotoğraf çeksinler. Fotoğrafçılarla görsel kültürün ve eleştirel düşünme yeteneklerinin işlendiği danışma toplantılarına katılan genç yetişkinler kendilerinin farkındalığına daha derin bir şekilde ulaşacaklar. Benim kişisel katkım üniversite sistemi içinde ilk kursu "Tarihsel Belge Olarak Fotoğraf"ı Maren Stange ile açtım. Sınıf ilk defa geleneksel olarak eğitilmiş öğrencilerin (görsel cahil olarak okuyun) önyargısıyla tanışan New York Üniversitesi mezunu ve doktora öğrencilerine yönelikti. Fotoğrafın köprü kapasitesine hitap eden başarılı bir model mezuniyet programının belirleyici bir parçası haline gelmişti. Bugün Swann Müzayede Galerileri'nin fotoğraf direktörü olarak fotoğraf hakkında heyecanlı, olgun koleksiyonerlerle çalışıyorum, fakat çoğunlukla açık olamıyorum. Sanat eserlerini toplama seminerlerinde ben ve yardımcım müşterilerimizin görsel fark etme güçlerini geliştirirken fotoğraf tarihi ve teknikleri konusunda önemli dersler veriyoruz.

Fotoğraf, eleştirel düşünmenin görsel okuryazarlıkla ilişkisinde karar verici rolün çözülmesinde bir anahtardır. Bu yaratıcı ifadenin özel bir biçimidir, çünkü eğitimsel araştırmanın değişik tiplerine çaba sarfetmeden borç verir. Ve bunun değişik türleri, belgesel, ticari, editöryel, güzel sanat ya da vernaküler pratikler gibi geniş bir temelde güvenlidir. Galerilerle, uzmanlarla, küratörlerle, eğitimcilerle, vakıflarla, fotojurnalistlerle ve fotoğrafçılarla birlikte çalışmak yerel okullarda ya da kazanç amacı olmayan enstitülerle birlikte çalışmaya başlamakla görsel okuryazarlıkla yetişmiş yeni öğrenci kuşakları yetiştirebiliriz. Eğitimci ve profesyoneller için yenilikçi yollar bularak arayüz ve gelişmiş görsel bilgiyle topluluklarımızdaki değişimi etkileyebiliriz. Siz ne yapacaksınız?

BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNE DOĞRU (ALINTI)

Vilém Flusser

Her öğrencinin okuması gereken *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabından yapılan bu alıntıda Flusser gözün yöneliminin fotografik aparatı özgürleştiren bir ifade aracına dönüştürebileceğini açık bir hale getiriyor.

Bugün ne türde olursa olsun, herhangi bir aygıtın yaşamımızı aptal bir otomasyon doğrultusunda nasıl programladığını gözlemleyebiliriz. Ya da işin insanın ellerinden alınıp aygıtı devredildiğini. Ya da çoğunluğu oluşturan “üçüncü sektörde” çalışanların zamanlarını nasıl boş simgelerle oynayarak geçirdiğine tanık oluyoruz. Ya da, bunun gibi varoluşsal ilgimiz nesneler dünyasından simgeler dünyasına kaymıştır. Değerlerimiz şeylerden bilgiye doğru kaymıştır. Düşüncelerimiz, arzularımız, duygularımız ve eylemlerimiz otomasyon yapıları kabul etmeye nasıl başlamıştır. Nasıl “yaşanacağının” anlamı, “aygıtı beslemek ve aygıt tarafından beslenmek ” anlamına dönüşmektedir. Kısacası, etrafımızdaki her şeyin gittikçe ne kadar saçmalaştığını görebiliriz. Tüm bunlara göre insanın özgürlüğü için geriye kalan nedir?

Sonra soruya yanıt verecek kişiler olduğunu keşfederiz: Bu makale içinde kastedildiği anlamda fotoğrafçılar. Onlar, en azından aygıtın geleceğini günümüze taşıyan insanlardır. Onların davranışları kameranın işlevleri tarafından programlanır. Simgelerle oynarlar. “Üçüncü sektör”le iştigal ederler. Bilişimle ilgilenirler. Kalıtsal değerleri olmayan nesneler üretirler. Ve bütün bunlara karşın yaptıklarının absürt olduğunu değil, özgürlük tarafından biçimlendirildiğini düşünürler. Bundan dolayı bir fotoğraf felsefesinin görevi bu fotoğrafçıları kendi özgürlükleri hakkında sorgulamak ve özgürlükleri için arayışlarını incelemek olmalıdır.

Bu çalışmanın amacı budur ve incelememiz sırasında bazı soruların yanıtları da bulunmuştur. Birincisi, aygıtın aptallığını ortaya çıkarabilme olasılığıdır. İkincisi, aygıtın programına insan niyetlerinin enjekte edilebileceğidir. Üçüncüsü, aygıtı öngörülemeyen, ihtimal dışı ve bilgilendirici bir şeylerin üretimine zorlamaktır. Dördüncüsü ise, aygıt ve ürünlerinin aşağılanma olasılığıyla ilgi odağının genel olarak “konu”dan ve bilginin konsantrasyonundan sapacağı biçimde elde tutmaktır. Sonuç olarak, fotoğrafçılar özgürlüğün tesadüf ve gerekliliğin insan niyetlerine etki ettiği bir strateji olduğunu söylemektedir. Başka bir deyişle özgürlük “aygıtı karşı oynamaya eşittir”.

Fotoğrafçılar bu cevabı kendiliğinden vermezler. Bunu sadece felsefi analizin baskısı altındaysalar yaparlar. Eğer spontane konuşurlarsa geleneksel olmayan yöntemlerle geleneksel görüntüler ürettiklerini kabul ederler. Sanat ürünleri ürettiklerini, bilimsel çalışmaya katkıda bulunduklarını veya politik görevler üstlenmiş olduklarını onaylarlar. Fotoğraf tarihi konusunda veya fotoğrafçıların yaptıkları hakkında söylediklerini okuduğumuzda fotoğrafın icadından bugüne hiçbir şeyin değişmediği konusunda genel bir kanının gelişmiş olduğunu fark ederiz. Bu yargıya göre, diğer tarih konularının varolduğu gibi, bir fotoğraf tarihinin de varlığını kabullenmek dışında her şeyin fotoğrafın icadından önce süregeldiği varsayılır. Fotoğrafçıların, kendilerinin de neden oldukları tarih-sonrası bir bağlamda yaşamalarına karşın, “ikinci sanayi devrimi”nin de (ilk olarak kendini kamerada gösterdiği üzere) yanlarından geçip gittiği açıktır.

Yapısal tarzda çalışan üç görüntü üretici (Vera Lutter, Jeff Wall, and Vik Muniz) kendi işleri ve motivasyonları hakkında konuşuyorlar.

VERA LUTTER İLE GÖRÜŞME

Peter Wollen

Çoğu anlatımlara göre camera obscura on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar boyunca Avrupa'da geliştirildi, bununla birlikte cihazın çeşitli versiyonları daha önce Çin ve Arap dünyasında kullanılmıştı. Araç kutu benzeri bir boşluk ile dikkatlice yerleştirilmiş, içinden ışığın geçmesine izin veren bir diyaframla dışarıdaki dünyanın görüntüsünün yansıtıldığı bir duvardan oluşuyordu. Görüntünün ölçeği diyaframdan olan uzaklığa bağlıydı. Camera obscura bir görme aracı olarak geliştirildiği on altıncı yüzyıla kadar böyle değildi. Bilinen ilk illüstrasyon 1554'te güneş tutulmasını gözlemlemek ve nasıl kullanıldığını göstermek için yayınlanmıştı. 1558'de Giovanni Batista Della Porta cihazın içindeki duvarda savaş sahnelerini göstermek için camera obscura'nın nasıl kullanılacağını göstermişti. Vermeer'in de camera obscura'yı *View of Delft* (Delft'in Görünüşü) resminde ve Caneletto'nun da Venedik görüntülerinden birinde kullanılmış olması muhtemel.

Vera Lutter, camera obscura'yı alışılmadık, ilgi çekici yollarla canlandırdı ve geliştirdi. Rönesans dönemindeki tipik kameralar oda büyüklüğündeydi. On sekizinci yüzyılda tahtıveren büyüklüğündeyken on dokuzuncu yüzyılda ambalaj kutusu büyüklüğüne ulaştı. Vera Lutter'inki keskin bir zıtlıkla bir gemi konteyneri boyutlarındadır. (Gerçekte camera obscura'sı bir gemi konteyneridir. Onun çalışması seleflerinden oldukça farklıdır ki genellikle baskıları oldukça büyüktür, sonuç baskıları bazen duvar boyutu büyüklüğündedir. Hareketin izlerini yakalamak ve geçiciliğin hayaletimsi duygusunu yaratmak için fotografik görüntüler birkaç saat ya da birkaç aydan bile fazla pozlanıyordu. Vera Lutter'in çalışması camera obscurayı canlandırmakla kalmadı aynı zamanda zaman ve mekânla birlikte yeni bir duyarlılık yaratarak fotoğrafı yeniden keşfetti.

Peter Wollen: Camera obscura nasıl ilgini çekti?

Vera Lutter: Münih'te heykel eğitimi alıyordum, fakat gerçekten nasıl devam edeceğimi ya da nereye doğru gideceğimi bilmiyordum. Aslında çok ciddi bir krizdi. Yeniden su üstüne çıktığımda New York için DAAD'dan [Deutscher Akademischer Austausch Dienst] bir burs almış ve Garment bölgesinde eski yüksek bir binaya taşınmıştım. Ticari bir binada yasadışı bir şekilde devren kiraya verilmiş harika bir tavan arasında yaşamak büyük bir başlangıçtı. Şehir, ışıklar, ses, sokakların telaşıyla fethedilmiş ve inanılmaz derecede etkilenmişim. Fantastikti. Pencereler sayesinde dışarıdaki dünya içeri taşıyor ve bedenime nüfuz ediyordu. Gerçekten her seviyede etkileyici bir deneyimdi ve bunu bir sanat eseri haline getirmeye karar verdim, içinde bu deneyimi yaşadığım oda bu deneyimi dönüştürmek için bir konteynere dönüşecekti. Oda dışarıdan içeriye bir transfer istasyonu haline gelecek, pencere kendi başına içeriden dışarıyı gören göz olacaktı. Pencerenin yüzeyine bir pinhole yerleştirdim ve vücudumu duyarlı malzeme ile kapladım işte bu fotoğraf kâğıdıydı. Bu kurulum kendi yerime deneyimimi kaydetmek anlamına geliyordu. Niyetim bir fotoğraf gibi fotoğraf değil, fakat gözlemlediğimi kendi tarzında tekrar eden ve dönüştüren kavramsal bir parça gibi bir şey yapmaktı. Kavramsal sanat eğitimi, eğitim gördüğüm okulun ruhuydu. Aynı zamanda süreci olabildiğince hızlı ve doğrudan kayıt altına almak istiyordum. Bundan dolayı mercek değil pinhole ile çalışmaya, hemen fotoğraf kâğıdına yansıtmaya, fotoğrafın geleneksel baskı ve edisyon yönteminde kullanılan aracı negatifi aradan çıkarmaya karar verdim. Ölçek verilmişti, çalıştığım yer mimariydi ve duvara yansıttığım yer odanın duvarıydı.

PW: Çok sayıda camera obscura'nın içinde oldum ve camera obscura'nın gerçekten bir kamera olabileceği fikrin beni şaşırttı. Genellikle dönen bir masa olur ve görüntü üzerine yansıtılır.

VL: Ve bu en dolaysız deneyimden çıkarılmış, şimdiden değiştirilmişti. Camera obscura'ların üstünde genellikle teleskobik bir mercek vardır ve onların nasıl döndüğünü görmüştüm. Böylelikle değişik görüntüler elde edebiliyorsunuz, fakat deyim yerindeyse bir pinhole gibi sabit bir gözünüz yok. Pozlama süresinin dakikalar olmasını beklerken yaklaşık beş saati buldu. Ve nihayet ilk baskıyı yaptığımda spesifik özelliği hakkında oldukça heyecanlanmıştım, o zamandan beri bu yöntemle çalışıyorum.

PW: Büyüklüğü ne kadardı?

VL: İlk parça 80'e 80 inç'ti.

PW: *Bu oldukça büyük.*

VL: DAAB'ın bursu sayesinde sanat okuluna girdim, böylece Görsel Sanatlar Okulunun fotoğraf laboratuvarında kendimi geliştirdim. Kimyasalları bile karıştırmayı bilmiyordum. İnsanlar "İyi, önce 8x10 baskı yapmayı öğrenmelisin" dedi. Fakat yapmadım.

PW: *(gülüşmeler) Hayır. Aynı olamazdı.*

VL: İlk baştakiler vahşi görünüyordu. Oldukça evcilleştiğim için biraz üzgünüm.

PW: *"Vahşi" ile ne demek istedin?*

VL: Oh, cesur. İnsanlar genellikle kalın kâğıt kullanır çünkü kimyasal maddelere karşı daha iyi dayanır, fakat ben ilk defa düşük gramajlı ince bir kâğıt kullandım. Kâğıdı kimyasal sürece tabi tuttuğunuzda kolayca yırtılıp kırışabiliyor. Kâğıt küvet için çok büyük olduğundan yuvarlayıp kimyasalın içine daldırdım. Gelişme inanılmaz derecede düzensiz ve tabii ki fotoğraf satıcıları dehşete düşmüştü. *(gülüşmeler)*. Fakat zamanla çift katmanlı kâğıdın değerini anladım ve kâğıtları yuvarlayıp kimyasallara daldırmada ustalaştım. Şimdi düz ve arşivaller, yırtık ve kırışık değil.

PW: *Küvet ne kadar büyük olmak zorunda?*

VL: 60 inç uzunluğunda ve yaklaşık 10'a 10 inç derinliğinde ve genişliğinde bir küvet kullandım. Bunu beş galon kimyasal ile doldurabiliyorsunuz. Kâğıdı rulo halinde koyarak bir uçtan diğer uca rulo haline getirmeyi hızla öğreniyorsunuz. Sonra kâğıdı dışarı çıkarıyor, etrafında çeviriyorsunuz ve tekrar çeviriyorsunuz. Bu kaygı yaratıcı bir durum; eğer çok yavaşsanız geliştirici izleri çıkar. Bir defa çevirmenin ne kadar zaman sürdüğünü bilmek süreci istediğiniz zaman durdurabilmenize yardımcı olur.

PW: *Neyin fotoğraflanacağına nasıl karar veriyordun? Gökdelenler, limanlar, rıhtımlar, köprüler ve hepsi bir yana fabrikalar vardı. Bu kategoriler baskın görünüyor.*

VL: Endüstriyel siteler fazlasıyla ilgimi çekiyor, özellikle tümüyle işlevsel olanlar, en anıtsal olanları, endüstriyel üretim için insanlığın etkileyici manifestoları; kontrolden çıkmış, bozulan, çürüyen ve kendi yaşamlarını kontrol edemeyecek olanlar.

Çürüme bir süreç haline geliyor. Halen üzerinde çalıştığım büyük bir tema seyahat, taşıma, transfer ve değişim merkezleri. Küreselleşme üzerine konuşmak yerine insanların kütsel, fiziksel *garip* hareketlerini bir yerden başka bir yere hareket eden ticari mallarla ilgileniyorum. Taşıma araçlarını -gemiler, trenler, zeplinler, petrol kuyuları, uçaklar- kendi inşa edildikleri çevrede taşınan malları ışığın kamera ile transferiyle

ilişkilendirerek keşfediyorum. Bir boşluğunuz var ve bu boşluğunuz değişim/takas ya da transfer için izin verir. Kameranın içindeki boşluk, ışığın ve görüntünün içeri girmesine izin verir. Bundan dolayı camera obscura aracı ile böyle şeyleri tartışmak çok ilgimi çekiyor. Tesadüfen şimdi sıkça kiraladığım gemicilik konteynerlerini kullanıyorum.

PW: Fotoğraf makinesi gibi mi?

VL: Evet. Başlangıçtaki gibi mimari fotoğraf için bir oda ayırdığımda.

PW: Konu büyüdükçe kamera büyüyor mu? Ya da bu kadar basit değil mi?

VL: O kadar basit değil: Benim konumda fotoğraf kâğıdı ile pinhole arasındaki mesafe olan odak uzaklığını değiştirerek görüntünün büyüklüğünü etkileyebiliyorum. Fotoğraf endüstrisi belli bir genişlikte rulo kâğıt sağlayabiliyor ve ben kafamdaki görüntülerimi yapmak için kâğıtları bir araya getiriyorum.

PW: Sayfaların büyüklüğü ne kadar?

VL: 56 inç genişliğinde ve uzunluk olarak 90 ile 110 inç arasında değişiyor. 56 kere üç yaklaşık 15 feet eder. Gemi konteyneri aşağı yukarı böyle bir görüntü büyüklüğüne izin veriyor.

PW: Yıllar önce bir arkadaşımın evinde bir adamla tanıştım ve ona mesleğini sordum, bana “hiçbir iş yapmıyorum” dedi. Ve ben “Ne demek istiyorsun?” dedim... O da “Çok param var, çalışmak zorunda değilim” dedi. “Bu nasıl gerçekleşti?” diye sordum. Ve o da “Konteyneri icat ettim” dedi.

VL: Oohh gerçekten! Bu adamla tanışmalıyım.

PW: Belki 20 yıl önceydi.

VL: Havaalanlarında, gemilerde ve demiryollarında çalıştığından dolayı konteyneri her yere yerleşecek hale getirdi... Fakat çalışmak zorunda olmadığı için onun için üzülmesi miyiz.

PW: Oldukça mutlu görünüyor.

VL: (gülüşmeler)

PW: Şimdi hareket hakkında konuşalım? Görüntülere bakıldığında her şeyin sabit olduğundan daima emin olamıyorum çünkü fotoğrafladığım her şey sabit ya da gerçekten hareket halinde ve sabit gibi çekilmiş.

VL: Hareketin hızı, fotoğrafladığım şeyin çevresindeki ışığın miktarıyla ilişkili.

Hareket kendini bulanık ya da hayalet benzeri bir figür gibi kaydeder. Örneğin bir hangarın içinde yeniden inşa edilmeye başlamış zeplinleri fotoğrafladım. Konteyneri

hangarın içine yerleştirdim, içinde testleri yaptım ve görüntü için gerekli pozlamanın dört gün gerektirdiğini anladım. Zeplin hâlâ test ediliyor ve düzeltiliyordu, bir gün, pozlamam devam ederken şirket zeplini test uçuşu için dışarı çıkarmaya karar verdi. Pozlamanın sürdüğü dört gün boyunca zeplin iki gün kameranin önünde park etti ve iki gün dışarıda uçtu. Zeplin dışarı çıktığında arkasında ve çevresinde olanlar fotoğrafın üzerine kendi kendilerini yazdılar, fakat hangarın içine park ettiğinde zeplinin dış hatları kendini yazdı. Hangarın içi çok karanlıktı bundan dolayı içerdeki şeyler kendilerini çok yavaş yazdı. Sonuç, yarısı hangar yarısı zeplin olan yarı saydam zeplin görüntüsü inanılmazdı.

PW: Görüntünün setini kurarken, hareket edebilecek konuların izlerini yakalayabilmek için konuları inceliyor musun?

VL: Ne olacağını asla bilemem. Benim çalışma tarzım hiç el sürmeden oluyor. Gözlem aracını, kamerayı yerleştiriyorum, sabırla gözlem ve kayıt sürecinde ne olacağını bekliyorum. İş esas olarak fikirlerin temsili hakkında değil, zamanın geçişi hakkında.

PW: Mekânların çoğu insansızlaştırılmış görünüyor. Ya o mekânlarda kimse yok ya da orada hiçkimseyi görmüyorsun. Bu kasıtlı mı? Elbette ki sende oradasın, fakat biz seni de görmüyoruz. Örneğin uçak resimlerinde insanlar görünmüyor, bununla birlikte bütün bu süre içinde insanlar uçağın içinde ve dışında hareket ediyor.

VL: İnsanlar çok hızlı hareket eder. İnsanların eksik olmasının ne derece rastlantı ve ne derecede kasıtlı olduğu gerçeğinden emin değilim. Bir dereceye kadar insanları fotoğraflamak gibi bir endişe duymuyorum. Bir portre fotoğrafçısının zıddı bir kutuptayım. Eğer insanlarla etkileşim kurmak ana ilğim olsaydı farklı bir biçim bulurdum.

PW: Ben gerçekten insanlar arası bir etkileşim beklemiyordum, fakat bir şekilde insanların en azından bagaj taşıyanların hayaletlerini (gülüşmeler). Ya da her neyse onu görmeyi bekliyordum fakat orada değillerdi.

VL: Frankfurt'ta üç değişik yerde çalıştım. Bir gemi konteyneri kiraladım ve başparmak dedikleri ele benzeyen kapı formasyonu görevi yapan uçakların, parmakların içine girdiği en uç noktasına yerleştirdim. Bu binanın çatısında kameram ve ben pilotların penceresinin seviyesindeydim. A747 yaklaşık dört katlı apartman yüksekliğindedir. Uçağın altında yapılan iş mekanik olarak şekillenmiştir. Her şey makinelerin yardımıyla yapılır. Frankfurt havaalanı yönetim kurulu başkanı orada çalışmam ve

operasyonun geri kalan kısmında iş birliği yapmak için beni davet etmişti. Çoğu bölümde çok arkadaşça ve yardımseverlerdi. Onlara konteyner için, bir miktar elektrik ve biraz da saygı için ne yapmaya çalıştığımı anlatmak zorundaydım. Bunlarla zamanını harcaman ve çıkabilecek şeyin ne anlama geldiğini bilmek insanlar için çok zor.

PW: Bu, onların dışında bir dünya. Coğrafik olarak onların dünyası, fakat psikolojik olarak, bu tamamen bir başka dünya. Ve amacın ne olduğunu hayal etmek onlar için zor olmalı.

VL: Yaşamdaki diğer fonksiyonel şeyler gibi açık ve anlaşılabilir bir şey değil.

Özellikle bir şeyin imal edileceği ya da bir havaalanı içinde her şeyin etkili ve her aktivitenin hemen amaca dönük şekilde gerçekleştirildiği yerlerde insanlar bununla mücadele ediyor. Aynı zamanda güvenlik çok sıkı. Her zaman uzay araçlarının evrene fırlatıldığı yerlere, Cape Canaveral gibi yerlere girme izni almaya çalıştım, fakat 11 Eylül, Afganistan Savaşı ve ardından Irak Savaşı benim ve bu şeyleri yapmama yardım eden insanların cesaretini kırdı. Bunu tek başıma yapamıyorum. Elbette bir uzay merkezinde havaalanına göre daha fazla güvenlik önlemleri var. Diğer birçok insanın yardımıyla resmi Sovyet istasyonu Baykonur'a giriş izni almayı umuyorum.

PW: Fotoğrafladığım şeylerin uzaklığının nasıl ayarlanacağına nasıl karar veriyorsun? Yakın ve uzak çekimlere, göz seviyesindekilere ya da göz seviyesinde olmayacaklar arasında nasıl seçim yapıyorsun?

VL: Fotoğrafladığım sahneyle her zaman çok açık bir fiziksel ilişkim var. Örneğin Pepsi'nin Long Island City'deki fabrikasının çatısında bir Pepsi imzasını fotoğrafladım. Fabrika Doğu Nehri rıhtımının sağında, sahilin tersi yönünde Manhattan'la karşı karşıya geliyordu. Bu fabrikanın çatısında üç ya da dört kat yüksekliğinde büyük bir logo gökyüzüne doğru yükseliyordu. İskeleye sabitlenmiş harfler dışında yapı yarı saydamdı. Çatıda bir kamera inşa ettim ve logoyu adaya doğru fotoğrafladım. Niyetim Amerikan yaşam tarzının farklı yönlerini betimleyen, metropol bölgelerdeki görüntü ile Amerikan yaşam tarzının oldukça tanımlayıcı pop kültürü ikonunu harmanlamaktı. Arkasında olduğum için imza ters dönmüştü, fakat sonra negatif görüntüde bunu tersine çevirdim. Bununla birlikte, bunu yapmak için herhangi bir nedenim yoktu. Bir an önce hepsini istiyordum –logo, yarı saydamlık ve şehir–, fakat Pepsi logosunun düzeltilmesi kenar etkisi yaptı ve böylece soldan sağa doğru okunuyordu. Logonun harflerini, sürekli tehdit ediyormuş ve üzerinize düşüyormuş gibi bir büyüklükte göstermek istedim. Bu düşünceler görüntüdeki nesnenin sunumunu, yakınlığını ve mesafesini dikte ediyor.

PW: Bazı gökdelen fotoğraflarında zıt bir perspektif var: Kentsel çatıların üzerine yukarıdan aşağı bakıyoruz.

VL: Evet. Dünyanın üstünde olmak ve bu şekilde görmek başka bir düşünme yolu. Çatı katımdan yaptığım ilk fotoğraflarımda olduğu gibi. Bir yerde sabit kalırken aynı zamanda etrafımı saran dünyanın çok geniş bir parçasını gözlemleyebiliyorum ve bu iki şekilde doğru: Dünyayı pencereden görüyorum ve gördüğüm şeyin odanın duvarına yansıdığını da görüyorum. Dış dünyanın ışık yoluyla odanın içiyle harmanlanması gibi dünya içindeki görünüş özgünleşerek ortaya çıkıyor gibi bir anlığına oturuyorum. Aşağıdan yukarı bakmak çok bunaltıcı; hiyerarşi bir şekilde tersyüz oluyor.

PW: Birçok cam fotoğrafladın; yansımalar seni üzüyor mu? Onlardan kurtulmayı denedin mi yoksa onlara hoşgeldin mi dedin?

VL: Onlara hoşgeldin dedim. Yansılardan dolayı özellikle yaptığım bir proje var ve bu New York 'taki ikinci evimde oldu. Kendi kendime dış dünya hakkında sadece pencerelerimin karşısındaki binanın yansımalarından bilgilendirebileceğim binanın karşısındaki caddede yüksek katlı büyük bir binada yaşıyordum. Sadece gökyüzünü, bulutları, trafiği, caddede yürüyen insanları görebiliyordum. Pencereler yansıtıcı değildi, fakat aynı zamanda yarı saydamdı. Binanın *içini*, binanın görüntüsünü, kendi yansımamı, daha da iyisi içinde bulunduğum binayı, hepsini birden görebiliyordum. Bir görüntüdeki çok katmanlı bilgi gerçekten ilgimi çeken bir şey. Yansımayı öyle bir anda yakalamalıyım ki farklı elemanların herbirinin varlığı bir diğerinden baskın gelecek derecede olmamalı, çünkü burada zor olan ışık sizin zıt tarafınızdayken yansımayı fotoğraflamak zorunda olursunuz. Işığın nesne üzerindeki parıltısı onu yansıtıyor ve siz de objenin zıttı konumdasınız.

PW: Dış bina çekimlerinde, binayla aranızda oldukça mesafe var, fakat bu çok merkezde duruyor.

VL: Çok uzakta merkezi bir bakış noktasına sahip olmak beni dünyayı görerek sahiplenme düşüncesine götürdü.

PW: Bütün araştırmaların temeli.

VL: Kesinlikle. Bir ortaçağ kavramı ya da belki daha eski? Bu büyük manzaraların nereden geldiğini düşünüyorum; bu şeyleri bir diğeriyle, büyük, gösterişli dünyanın tezahürleriyle ve oldukça büyük boyutlu kameralarımla ilişkilendiriyorum.

İç mekân görüntüleri yeni konu durumları ve Dia beni müze ile birlikte çalışmaya davet etmeseydi buna teşebbüs etmeye cesaret bile edemezdim. Çalışabileceğim bir şey olup olmadığını görmem için Beacornu görmeye gitmem söylendi. Bir görüntü yapmak

için ilk defa yardım alıyordum. Dianın Beacon'daki müzesi şimdiye kadar gördüğüm en büyük kapalı alandı, böylece bir iç mekân olsa bile hâlâ çok büyük bir görüntü. Orada yaptığım ilk görüntü *Nabico Factory, Beacon I*'in zemininin merkezi bir bakış açısı vardı; binanın kendi başına çok klasik bir perspektifi olduğunu ortaya koyan kolonların ve ardışık yerlerin koreografisi vardı. Diğer tarafta bodrum devasa büyüklükte ve karanlıktı ayrıca ışık da çok zayıftı. Oradaki pozlamalarımın biri üç buçuk ay sürdü.

PW: *Üç buçuk ay?*

VL: Evet. Benim için geçen zamanın izlerini almak ilginçti; önemli bir faktör haline geliyor. Andy Warhol'un *Sleeping (Uyku)* ya da *24-Hour Empire State Building (24 saat Empire State Binası)* gibi kamerayı tek yöne doğrulttuğu ve kameranın kaydettiği filmleri hatırlatıyor. Onun filmlerinin kadrajına giren birçok şey benim görüntülerimin kadrajına da girecek.

PW: *Zamanın bu şekilde görünüşü ilginç. Üç değişken var; zaman, hareket ve ışık. Siz bunu benim yaptığımdan daha iyi bilmelisiniz.*

VL: Çok iyi açıkladın. Dinamik ilişkileri olan ama asla aynı olmayan bir üçgen Dia Beacon'un bodrumunda çok az şey gerçekleşti. Arada bir müzisyenler –bu tür yerlerin akustüğünü seven– geldi, kameramın önünde bir orkestra kurdu ve çaldı. Bir bakıma bunların hepsi bu görüntünün içinde çünkü bu durumda ışıkla dinamik ilişki çok zayıf, fakat bunlardan hiçbiri görünür kalmıyor, çok uzun pozlama süresi inanılmaz derecede yavaş hareketi gerektiriyor. Eğer bir sandalye iki ya da üç hafta orada durup daha sonra yer değiştirirse muhtemelen çok ilginç izler bırakır.

PW: *En çok hareket hangi çalışmalarında var?*

VL: Frankurt havalimanı serileri. Uçakların kapıda fazla beklediğini gözlemlemiş ve tek bir yerde uçakları üst üste çekmeyi deneyerek başarmak istemiştim. Bu özel kapıda bir günlük programın ne olacağını bilmenin imkânı yoktu. Orada yaptığım son baskıda, *Airport VII*' de beş ya da altı farklı uçağın baskıda iz bırakmak için yeteri kadar kapıda beklediği, üst üste bindiği ve birinin diğerinin üzerinde fazla güç uygulayamayacağı kadar beklemesiyle kayıt yapmayı başarabildim. Böylece küçük bir uçağı dış hatları daha büyük olsabileyinde görebiliyorsunuz, ve bir diğerinin kanadı hafifçe odağın dışında kalmış olabiliyor. Bence hareket düşüncesi ve nesnenin karakteristik özellikleri fotoğrafladığım bu çalışmada başarıyla gösterildi.

PW: *Tekrar, insanlar yok, doğru mu?*

VL: Evet, insansız bir dünya. Bir görüntünün içinde bir hayalet var. Şimdi hatırlıyorum 4 Temmuz'da Cleveland'da güneşli ve sıcak bir günde fotoğraf çekmiştim.

Ön planda çimenlik bir rıhtım ve güneşlenen biri vardı. Ondan geriye komik bir baskı kaldı. Kamera onun bedeninin uzandığı yerin üstünde yukarıdan aşağı doğru bakıyordu. Bacaklarını kaldırmış, dizlerini bükmüştü, bundan dolayı çok eğlenceli, rahat ve konforlu bir pozisyonu vardı. Bu figürün daha fazla soyutlanmasına katkıda bulunuyordu.

PW: Kamera onda ne kadar yüksekteydi?

VL: Beş ya da altı kat olabilir. Görüntü yukarıdan aşağıya doğru kaydedilmedi, fakat bir dereceye kadar dik bir açıyla kaydedildi. Böylelikle insanlar resimde yer alma şansı için uzun süre parlak güneş ışığı altında kalma kararı verecekler. *(gülüşmeler)*

PW: Yani ya uykuda ya çok disiplinli ya da ölü olmalılar.

VL: Evet bu konu hakkında düşündüm. Çok ürkütücü bir düşünce.

PW: Konularımı hiç göz seviyesinden çektin mi?

VL: Gerçekten hayır. Benim işlerimin en ilginç yönlerinden biri de insan varlığının nadiren tek bir perspektiften görüntü alma eğiliminde olmasıdır. Seyrek de olsa sırtüstü yatıp yukarı baktınız mı?

JEFF WALL İLE SÖYLEŞİ

David Shapiro

David Shapiro: Uzun süredir işlerinizi hayranlıkla izliyorum, çünkü hem bir sanatçı hem de bir kuramcı gibi çalışıyorsunuz. Bunun nasıl olduğunu sormakla başlamak istiyorum. Nasıl her ikisini birden yapar hale geldiniz?

Jeff Wall: Her şeyden önce kendimi bir sanat teorisyeni ya da buna benzer bir şey olarak görmüyorum; daha çok bir tür arada sırada yazan bir yazar gibiyim. Benim yazmam özellikle eğitimdeki sorulardan ya da fırsatlardan ortaya çıktı. Yıllarca eğitim verdim, ana konum çağdaş ya da modern sanat tarihinin bir tür kombinasyonu ve estetik üzerindeki bazı yansımalarıydı. Konferans yazıları gibi şeyler bir şekilde bazı şeyleri kâğıda dökmeyi getirdi, böylece bunlar yazıların iskeletleri haline geldi. Diğer çoğunlukla katologlara makaleler yazmam için yapılan davetlerdi. Gerçekte asla ciddi bir yazı yazma planım olmadı.

DS: Böylece, sanatçı çalışmamın dışında doğdu.

JW: Evet, eğitimin dışında, evet böylece bir araya geldi. İlginç olduğunu ve belki de orijinal olduğunu düşündüğüm bazı düşüncelerim vardı ve bunlar için başka bir şekilde uygulama olanağı olmadığından dolayı yazıyla ifade edilmeliydi. Böylece gerçekte onları yazmayı denemem gerektiğini kabul ettim. Söylediğim gibi kendimi yazar olarak görmüyorum; iyi bir yazar olduğumu düşünmüyorum, fakat düşünceler bana yeteri kadar ilgi çekici geliyor diğer insanlara da ilgi çekici gelebileceğini hissediyorum ve bir şekilde kendimi yazmak için bir yol bulmaya zorluyorum. Bir şekilde durumsal ve kaza sonucu, tamamen böyle oluyor, bununla birlikte şimdi yapmaktan hoşlandığım şeyin parçası gibi hissediyorum kendimi; eğer zamanım olursa, hatta daha fazla zamanım olursa, muhtemelen daha fazla yazarım.

DS: Böylece belirli şeylerin görsel olarak ifade edilemeyeceğini –sanat formu içinde– sadece yazıyla ifade etmek gerektiğini söylüyorsunuz?

JW: Entelektüel bir bağlam olduğunu düşünüyorum, sanata entelektüel bir bağlam ya da sanatla ilişkilendirmemiz gereken entelektüel bir bağlam. Sanat deneyimini

anlamak için felsefi bir girişime, aynı zamanda estetik adını verdiğimiz şeye ihtiyaç var; bu akademik olarak gerekli olmasa bile. Fakat okuyucunun yolunda benim bir şekilde daima ilgi duyduğum bir şey.

DS: On dokuzuncu yüzyıl estetik hareketinde Charles Baudelaire modern yaşamın ressamı olmak hakkında konuşuyor. Sen de sık sık [Baudeleryan modern yaşamın ressamını] meşgul olduğun bir proje olarak gördüğünü söylüyorsun. Böylece, aracı işlerinde nasıl kullanıyorsun? Günümüz için aracı [fotoğrafi] en uygun araç olarak mı görüyorsun?

JW: Hayır, görmüyorum. Herhangi bir “en uygun araç” görmüyorum. Fotoğraf keşfedildiğinden bu yana sosyal ve sanatsal olarak önemli bir fenomendi. Ve kaçınılmaz olarak sanatın merkezine oturdu, çünkü o bir resim ve sanat yapma süreciydi. Batı sanatı açısından resim ya da görüntü yapmanın çok büyük bir yoluydu. Fakat, benim görüşüme göre bu fotoğrafı zamanımız için daha uygun bir araç haline getirmiyor. Bütün medya türleri zamanında neye dayalı olarak yapıldığıyla ilgili olarak ilgi çekicidir, bazen bunların biri bir nedenden dolayı ya da bir başka nedenden dolayı biraz daha az enerjiktir, fakat [onlar] genellikle geri dönerler.

Baudelaire’in sanatçılara sorduğu ya da çağırdığı anlamda yıllarca çok sevdiğim “modern yaşamın ressamı” düşüncesi bana sanatsal amaçların neye benzemesi gerektiği konusunda en açık, esnek ve zengin görüş olarak görünüyor. Bu onun zamanında yeni bir şeydi, çünkü sanat hakkındaki baskın düşünce halen oturmuş estetik kuralların terimleriyle zamanının en fazla onurlandırdıklarıydı. Modern yaşamın ressamı deneysel, sanatın oldukça antik standartları ile modern yaşamın içinde insanların hazır deneyimlerin arasında bir çatışmayla olmalı. Bunun en dayanıklı, zengin yönlendirme olduğunu hissediyorum, fakat en büyük şey bunun başka bir görüş tarafından kabul edilmemesidir. Bu, soyutlama ya da herhangi diğer deneysel soyutlama içinde durmaz. Bu, onların bir parçasıdır, sürekli onlarla bir diyalog içindedir, aynı zamanda sanatın içinde ve dışındaki olaylarla birliktedir...

DS: Neden resimden fotoğrafa esaslı bir geçiş yaptınız?

JW: Bunu cevaplayamam. Eğer bunu cevaplayabilseydim çok şey biliyor olurdum.

DS: Günümüzde değişen medya ile birlikte resmin nereye gittiği hakkında bir düşüncen var mı?

JW: Çizim gibi, resmin de sanatın sürekli bir parçası olduğunu düşünüyorum, sahip olduğumuz ellerin ve gözlerin türünden dolayı. Sürekli çizmek ve tahmin ederek resmetmek zorundayız. Bu canlı organizmalar olmamızın bir sonucu. Resim ve çizim

söyledikleri gibi, ciddi bir sanattan dolayı yok olmaz ya da “ölmez.” Onlar (resim ve çizim) bütün kompleks değişimlere ve gelişimlere karşı kendilerini değiştirebilirler, çünkü sürekli dirler. Ve bundan dolayı [çizim] bütün resimsel sanatlar için ne olursa olsun bir tür ölçüttür, çünkü yeri hiçbir şeyle doldurulamaz. Resim çok fazla değişmeyecek bir araç ve biçimdir. Bundan dolayı, bu onu çok ilgi çekici ve çok açık yapar. Eğer bu, çok basit esnek ve güzel değilse, teknolojik olarak değişebilir, fakat henüz değişmek için fazla doğru gibi, böylece orada kalacak.

Resimle çok ilgili oldum, daima öyleydim ve öyle olacağım, özel olarak değil çünkü resim yapmak istiyorum, fakat bu, çok sofistike antik döneme ait bir pratik.

DS: Ve diğer görsel medyalar dan daha fazla resme bakıyorsun?

JW: Hayır. Resmin önemli olduğunu düşünüyorum, fakat bence hepsi önemli. Resim, fotoğraf, sinema, edebiyat, heykel. Her nasılsa benim özellikle resimle ilişkilendirdiğim bir tür klişe gelip benim işlerime yapıyor.

DS: On dokuzuncu yüzyılın resimlerine doğru mu bakıyorsun?

JW: Söylediğim şeylerden dolayı bir şekilde bundan sorumlu olduğumu düşünüyorum. Bundan dolayı çok fazla şikâyet edemem, fakat [iddia] çok fazla abartıldı. On dokuzuncu yüzyılda Manet ve diğerleriyle birlikte yüksek bir düzeyde resimsel bir buluş vardı, şimdi böylesi ilginç bir kalkışma var. Onlar resimle ilgili biri için halen çok önemli olan bir şey yarattılar ve böylece onlara özel bir şekilde dokunarak ilişkimi korudum, ama kendi işlerim için model almadan. Benim işlerim aynı zamanda fotoğraftan da kaynaklanıyor, fotoğraf, fotoğraf gibi ve diğer sanatlardan. Bu aynı zamanda doğrudan deneyimlediğim şeylerden de kaynaklanıyor. Böylece resimsel bir pratik için referansın kadr ajlarından biri gibi bir yolla on dokuzuncu yüzyılı kullanmayı deniyorum. Çok değişik yollarla halen on dokuzuncu yüzyıl resmini deneyimlediğimizi söyleyebiliriz.

DS: “Modern yaşamın ressamı”, olmayı çalışmalarının çoğunda görüyorum. Fakat, dijital manipülasyonu ile birlikte “The Giant” (Dev) çalışması için bunu doğru kabul edebilir miyiz?

JW: “Modern yaşamın ressamı”, terimini seviyorum, fakat onu bir formül, tam bir özdeşlik olarak kullanmıyorum. Ne yaptığınızla ilgili olarak düşünmek çok ilginç. Basitçe o, çok uzun bir süre ortaya çıkan standartları kullanmak anlamına gelir, birinin umut edebileceği çok yüksek standartlar ve hafıza bu standartların varlığı ile önemini hatırlatır sonra bunu şimdiye uygular. Bu “modern yaşamın ressamı”nın “sokakların sahnesi” anlamına gelmez. Standartların, yeteneklerin, tarzların ve

benzerlerinin birikmesi yoluyla resim olarak biçimlenenler şimdinin fenomenlerini oluşturur. Bu tek başına temalar, türler ya da “modern yaşamın ressamı” olarak isimlendirilecek bir şey. “Modern yaşamın ressamı” bakma, görme ve yapma tavrı. Böylece “Dev”in modern yaşamın ressamının bir hayali sahnesi olduğunu düşünüyorum. O benim imgelemimden kaynaklanıyor, benim imgelemimle şimdi burada, aynı şekilde sokakta da bulabilirim. Baudelaire’in sanat ideali röportaj ile eski sanatın “yüksek felsefi imgelem” düşüncesinin bir tür kaynaşması gibi bir şey.

DS: Böylece, inandırıcı ve inandırıcı olmayan imgelem senin görüntü yapma temlerinde eşit derecede uygun olmalı?

JW: Evet

DS: Tamam, sanırım şimdi dişlileri bir parça çevirebiliriz. Senin işlerinin yarıda kesilme eksikliği için, parçalanma eksikliği için, eleştirildiğini söyleyen Arielle Pelenc’ le söyleşini okuyordum. Bu eleştiriye katılıyor musun? Katıldığımı emin değilim. Değişik bir fenomen olmak için jest ya da yarıda kesme yapar mısın? Ve eğer işinde bir eksiklik varsa bunu gerçekten bir eksiklik olarak görmüyorum, olandığı kadar orada parçalanmanın bir tür rejimini hissediyorum, eğer işin böyle görünüyorsa bilmiyorum.

JW: Bence bu tür sanat işlerinde parçalanma gibi hemen ortaya çıkan talep bazı avangart ve kolaj estetiğinin türlerinin dışında, arka planda zamanımızın ortodoksisinin yattığını düşünüyorum. Bu geçerliliği olmayan bir bakış açısı gibi bir şey değil, fakat bu bir anlık için bile olsa iyi sanat olarak tanımlanamaz, tamamlanamaz.

Çok açık bir şekilde benim işlerim gerçekten ortodoks bir şekilde onaylanacak işlere benzemiyor. Benim tepkim, benim fragmentasyon düşüncesiyle ilişkimin diyalektik yoldan olması, konuşulan şey fenomenin bütünü hakkında farkında olmama gibi durumum yok, fakat ben kendiminkini üstleniyorum.

DS: Hangisi?

JW: Fragmentasyonun estetik ilkesi avangart hareketlerin geçmiş ile yaptığı köklü ve tersine çevrilemez kırılmayı ima eder. “Organik olarak birleşik” tanımlanan geçmişin sanatı kendi kırılğan illüzyonizmini, kendi grup karakterinin farkına varmak istemez. O, kendi hatırı ve izleyicinin hatırı için illüzyonizmden haz almak ister, sihrin yaratımı için kaçınılmaz ve bütün görünmek ister. “Dâhi ideoloji”si olarak isimlendirilen şey budur. Geleneksel illüzyonist sanatın içsel mekanizmalarını açığa çıkaran, şaheseri sahneleyen organik sanat çalışmasından koparak uzaklaşmak avangartın başarısıydı. Büyük oranda bu yöntemi kabul ediyorum ve avangart sanatı

çok seviyorum; avangart sanat benim için çok önemli. Fakat benim sevdiğim işlerin bileşik görünüşlerine karşı mutlak standartı yükseltmek, bununla ilişkilenenin özgürce olmayan bir yolu. Bileşik çalışma düşüncesini seviyorum, çünkü resimleri seviyorum, çünkü resmin oluşumunda resmin, resimsel olarak birleştirilmesi ile birleştirildiği duygusu vardır. Bence geçmişin sanatı avangartın ortaya çıkması, ihtiyaç duyduğu polemik için olduğu gibi bileşik değildi. Erken dönemlerden bu yana, muhtemelen çok eski zamanlardan beri, daima iyi sanat işlerinde alternatif duyguların ve olasılığın kabulü vardı. Böylece, öncelikle çok spesifik limitlerin dışında, muhtemelen bütünüyle bileşik bir iş yok, en azından konuştuğumuz gelenekte de yok. Bunların hepsinde bir diyalektik var, iki karşıt biçimde değil, herbiri kendini tamamlar, zaman içinde biri diğerinin arkasından gelir ve yeni ortodoksinin yandaşlarının favori politik terimiyle birinci olan “modası geçmiş” hale gelir. Ve her şey bir yana daima kendi deneyimlerimle şunu söylemeliyim ki eleştirmelerin amacı modern öncesi sanatın korkunç bir şekilde sözde tam olmadığına karşı olmalarıdır ve onlar geçmiş sanattan koparak uzaklaşmak için bunu çok sert yapar, bunda taraftardır, birçok avangart sanatçı ve yazar, eleştirmen geçmiş sanatın zayıflık ve kusurlarını abartarak konuşurlar ve böylece ondan uzaklaşırlar. Bu tastamam avangartın retorik ve devir bunu gerekli kılıyor; EVET, fakat şimdi böyle bir yasa altında yaşamayalım. Sözde modern öncesi sanata baktınız; “sözde” diyorum çünkü bunun Caravaggio ya da Botticelli ya da Dürer’se bunların gerçekten modern olmadığını düşünmüyorum, bu diğer yazarların anladığı gibi bileşik değil. Avangard ve “müze sanatı” arasındaki antitez, avangartların istediğinden daha az dillendirildi. Daha eski sanat tartışmalarda ona verdiğimiz krediden daha zengin ve ayrıntılıydı. Dada’dan 60’ların içlerine doğru “müzeyi yakın” yaklaşımı gibi birçok yeni yetme avangartistin yaklaşımı şimdi apaçık bir tür.

DS: Her şeye rağmen yine orada. Hâlâ çevresinde.

JW: Hâlâ burada. Fakat belki baskın olarak değil. Her ne olursa olsun bir yerlere gitmiş özellikleri bulmayı denemek için, deneysel çağdaş sanatlardaki bütün düşünceleri reddetmeden ve hangi formülün doğru olabileceğini önemsemeden bu tip avangartizmle arama mesafe koymak için 70’lerden başlamalıyım. Her ne olursa olsun başlangıçta kabul edileceğini düşünmüyorum, resimlerime sıkça “geleniğe dönüş” sorunu olmayan, büyük eski ustaların basit canlanması gibi bakılacak.

DS: Onların reaksiyonunun büyümesinden çok, reaksiyona karşı reaksiyon?

JW: Birazcık reaksiyona karşı reaksiyon.

DS: İyi bir şekilde, onların reaksiyonundan dolayı sözünden tamamen geri dönmeden.

JW: Bence eleştiriler muzaffer olduğunda, baskın olduğunda gözlemden çok uzaklar. Muhtemelen sorun bazı yaptıklarım ve halen yapmakta olduğlarımın kabulü ile ilgili.

DS: Fakat şimdi “anıtsal fotoğraf” olarak adlandırdıklarımız var. Sen başladığında sanırım yoktu. Kendini zeitgeist’in bir parçası gibi görüyor musun?

JW: Hayır

DS: Andreas Gursky ve Wolfgang Tillmans da aynı zamanda bir tür “anıtsal fotoğraf” yapıyorlar.

JW: Çok sayıda büyük fotoğraf olduğunu düşünüyorum. Fotoğraf, son on ya da yirmi yılda çok büyümeye başladı, çünkü daha büyük ölçekte bakılabilecek bir şey haline gelmeye başladı. Böylece herkesin yapabileceği bir şey haline geldi. Fotoğrafın ölçeği on yıllar boyunca deneye tabi tutuldu, fakat şimdi bilinen ve popüler bir sanatsal fenomen haline geldi. Bence yaşanan şey fotoğrafın doğasında vardı. Doğasında olan şey gerçekte fotoğraf daha ciddiye alınmaya başladıkça, insanların diğer sanat formlarıyla daha benzer ve daha deneysel bir yolla insanlar tarafından deneyimlendikçe, doğasında olan yeni elemanlar açığa çıkacaktır.

1970'lere kadar çok baskın bir dili olan klasik sanat fotoğrafı belgesel model üzerinde şekillenmişti. Dünyadaki kitap yayınlarıyla ilişkili olarak küçük bir görüntüyle tatmin olmuş gibi görünüyordu. Büyük ölçekli fotoğraflara ilgi yoktu ve bunun için zeminde yoktu. Sadece fotoğrafın klasik alanının dışından gelenler ve fotoğraf çalışmaya başlayanlar böyle dikkate alınmayan işler yapmışlardı. Benim düşüncem fotoğrafın dünyada çok ilgi çekiçi biçimde fotoğrafın pozitif bir fonksiyonu olabileceği ve geniş bir ölçekte sanat olarak deneyimlenebileceğiydi. Fakat şimdi herkes – bütün sanat öğrencileri yapıyor, çünkü tamamen... yapılmıştı.

Deneysel gibi, artık hiçbir anlama gelmiyor, fakat şimdi aracın güncel kapasitelelerinden biri olarak özgürce kullanılabilir. 1970'lerden bu yana yapılan deneysel işler gerçekten kullanışlı olmadığından fotoğrafın birçok aşamasına kapalıydı ya da belgesel tipteki fotoğrafın gerçekleşmiş estetiğin mükemmelliyetçi türüyle bir şekilde bloke edilmişti.

DS: Böylece kendini herhangi bir şekilde belgesel fotoğrafçı olarak görmüyor musun?

JW: Kesinlikle öyle. Bence bugün fotoğraf, röportaj elemanını kapsıyor, tamamen doğa ile ve böylece fotoğrafla uğraşan herkes bir diğerinin görünüşü ile ilişki içinde olur. İlginç olan birinin diğeriyle olan ilişkisinde tek bir yol olmaması. 1945 ya da

1955'te röportajla ilişki içinde olmak istediğinizde bu çok açıktı, dışarı alana çıkmak bir şekilde fotojurnalist ya da belgesel fotoğrafçı gibi davranmak zorundaydınız; bu beklenirdi ve kendi kendilerinden herkesin beklediği buydu, başka açık bir alternatif yoktu. Fotoğrafın görünüşünün bir başka şekilde çekilme şekli yoktu, bununla birlikte bu büyük bir şeydi, çünkü klasik belgesel fotoğraf gerçekten fotoğraftı ve gerçekten aracın doğasına bağlıyordu. Fakat, hâlâ ufku kaplayamıyor. Fotoğrafın ne olduğuna eşit derecede derinden bağlanan pratikler de var ve belgesel talebi tatmin etmek için tek bir yol yok. Bence 70'lerde 80'lerde insanların yapmaya çalıştıkları gerçekten buydu; belgesel fotoğrafın geçerliliğini inkar etmek değildi, fakat fotoğrafın gerçekte ne olduğu hakkında bir tür ortodoksi tarafından bloke edilmiş, daha önce bloke edilmiş potansiyelleri araştırmaktı.

NATURA PICTRIX

Peter Galassi ve Vik Muniz

Peter Galassi: Yaptığımız işle bilinir hale gelmeden önce insanların daha önce ne yaptığımız konusunda bir parça bilgi sahibi olmasının faydalı olacağına inanıyorum.

Vik Muniz: Sanata dönmeden önce neleri yapmadığıma dair kısa bir liste yapsak daha kolay olurdu. Çocukluğumdan bu yana zorlayıcı bir çocuk görüntüsü çizmememe rağmen sanatçı olacağım asla aklıma gelmezdi. Brezilya'da işçi sınıfı içinde doğduğunuz zaman doktor, mühendis ya da televizyon tamircisi olmak gibi şeyler düşünürsünüz. Tiyatro ile ilgilendim, desen çizimi eğitimi verdim, basında reklam bölümünde çalıştım Aynı zamanda yaşamak için uzun süre garip işlerde çalıştım ve şimdi benim için onların bir anlamı yok, sadece bugün ki işlerime ilham verdikleri kadar önemliler.

PG: Kısa bir süreliğine bitmiş işlerin için aracın fotoğrafı, fakat bu her zaman böyle olmalı. Daha önce ne yapıyordun ve seni fotoğrafa çeken neydi?

VM: Birçok şeyi denedim, fakat herhangi bir şeyin uzmanı olma duygusu içinde olmadım. Belki reklam ve tiyatrodaki görüntü yapmayla fazlaca ilgilendiğimden dolayı heykel ve nesne yapmak beni kendine çekmişti. Sürekli belli kimlik problemleri olan şeyler yaptım: Kolomb öncesi kahve üreticisi, bir oyun joystickinde (oyun çubuğu) kılık değiştirmiş Ashanti (Afrikalı etnik bir grup, ç.n) figürü ya da tek bir kitap içinde ciltlenmiş *Britanya Ansiklopedisi*. Bu tip şeyleri birbirine karıştırmaktan zevk alıyordum, fakat onları tamamıyla heykel olarak görmüyordum. Onların çoğu, tek bir bağlamda medyanın çeşitlilikleri içinde büyük olasılıkla deneyler yapılan alıştırma ve döküntülerdi. Resim, çizim ve heykel disiplinlerinin her birinin tek başına benim için bir anlamı yoktu. Ben gerçekten bütün bu farklı dışa vurumların bir bütün olarak kültürün yapım süreci içine nasıl yerleştiğiyle ilgiliydim ve tek bir araç ile çalışmayla sanata bir ilişkiler sistemi olarak bakmama alışkanlığını sürdürebileceğimi

düşünüyordum. Yani sanata bir bütün olarak güçlü bir ilgim vardı. Ama bu bağımsız disiplinlerin koleksiyonunun toplamından oluşan bir ilgi değildi. Başlarda fotoğraf bu karışık deneyimlerin düzenlenerek belgelenmesi için ortaya çıktı, fakat fotoğrafın birçok öğeyi tek bir yapı içinde sentezleme gücünün farkına varmaya başlamıştım ve fotoğraf çoğu işlerden sonra vardığım sonuç oldu. Yaptığınız bir şeyi fotoğrafladığınızda onu sadece belgelemekle kalmıyor aynı zamanda idealize ediyorsunuz. En kötü snapshot'u çekin ve o hâlâ belleğinizde başlamış bir şeydir. Sizi o nesneyi oluşturmaya yönlendiren şey o görüntüye hafızanızda daha fazla benzeyen bir görüntü yapmış olmanızdır. Bu ama öyle ama şöyle bir kapanma sezgisi, tam bir dönüp dolaşıp aynı noktaya gelme düşüncesi, maddesel dünya tarafından beslenen imgelemenizin tanıklığının aracı gibi bir şey. Fotoğrafın aynı zamanda günlük temelde üzerime gelen dünyanın en asgari algısı olduğu neden söylenmesin.

PG: Çoğu sanatçı gibi seriler halinde çalışmaya eğilimsin ve her seri belirli şartlar ve kurallar altında yapılıyor. CNP' de sergilediğin her seri için kurallar nelerdi?

VM: Bana kalırsa bireysel işlerin yapılmasında olduğu kadar serilerin yapılmasında da oyun benzeri yapılar esastır. Farklılık oyunu daha fazla oynadıkça skoru geliştirme ya da farklı stratejileri test etme şansınız oluyor. Bu sergi için seçilen işlerin çoğu, esas olanları çizim hakkında olan, fotografik ve fotografik olmayan işler arasındaki on yıl boyunca süren etkileşimlerin oluşumunu yansıtıyor.

The Best of Life serileri örneğin tamamen hafıza tarafından yapılmış çok ünlü fotoğrafların çizimlerinden oluşuyor. Çizimler orijinal görüntünün kötü bir reproduksiyonu kadar iyi olduğu zaman onları fotoğraflıyorum ve görüntüleri genellikle ilk defa kâğıtta gördüğümüz gibi aynı yarım ton kalıpta basıyorum. Bu çalışmalarda fotoğrafa bakmadığımda kafamda bir fotoğrafın neye benzeyeceğini keşfetmeye çalışıyorum. Onlar ünlü haber fotoğraflarından yapılar taşıyor, fakat gerçekte çok farklılar.

PG: Bir süreliğine sözünü kesmeme izin ver. Bana göre çoğu insan –çoğu fotoğraf küratörü de buna dahildir– aynı uygulamayı yapıyor. Senin yorumların karşılaştırılınca Michelangelo'nun başyapıtlarına benziyor.

VM: Gerçekte çizimleri herhangi birinin onları yapabileceği şekilde yapmaya çalışıyorum. Çalışmanın gövdesi farklı bir odağı olan *Wires* serileriyle başlıyor çünkü bu görünüşte kavgalı iki medyayı, fotoğraf ve çizimi tek bir görüntüde kaynaştırmanın bir yolu olarak görünüyor. Bu iki farklı sunum çeşidini karşılaştırdığınızda algısal bir çatlak yaratıyorsunuz. Gerçekten kendi başına gördüğünüzü hissettiğiniz şey henüz baktığınız şey değildir. Kablo parçalarıyla başlamıştım çünkü kalem

çizimleriyle paylaştığımız şeyleri iletmede akrabalık gösteriyordu. Daima size çekici gelen halihazırda bildiğinizi düşündüğünüz görüntüleri kullanırım. Onlarla manzaralar yapmayı denerim, fakat serilerin nasıl meydana geldiğini göstermek için daha fazla hacime ihtiyaç duyduğumun farkına vardım. Değişik sunum ve sahneleme stratejilerini keşfetmeye devam ettim. En son serilerde çizgilerden noktalara ve piksellere gittim. Örneğin toprak serilerinde ilginç aydınlık yüzeylerden daha çok yansıyan yüzeyleri deneyimlemeyi, bununla ve fotoğrafındaki negatif düşüncesiyle kavramsal bir ilişki yapmayı denemekti. Basit bir şekilde düzleştirilmiş görsel biçimlerin epistemolojisini birleştirmeye çalışıyorum. Bütün bu şeyler fotografik nesneyi hatırlatırken, izleyiciye temsilin rolünü belirli bir gelişme yerine biçimlerin etkileşimi ve değişimi olarak sorgulamasını sağlıyor.

PG: Çoğu başarısız birçok deney yaptığınızı söylediniz. Başarısız olan işler ve neden başarısız olduğu hakkında bir iki örnek verebilir misiniz? Başarısızlıktan neler öğrendiniz?

VM: Çok kötü duygular hissetmeden yaşamayı öğrendim. Bir keresinde, ilan panolarında görmeye alıştığımız nokta desenleri kopyalamaya çalışarak M&M ile bilinmeyen bir film yıldızının bir benzerini yapmaya çalıştım. Şey, ölçek farklılıkları ve isteksizliği yüzünden bu tür inatçı şekerin yapışmamasından dolayı fotoğrafı elde edemedim ve bitiremedim, hafif depresyon içinde yemeğe gittim. M&M'si tadı güzeldi ve marina karaciğer yağı ile çizmiyordum. Başarısızlık, şeyler için bir çeşit arka planı mucizevi şekilde yönetir, esas anlamın ötesine geçer. Bir haritaya baktığında bütün yolları ve şehirleri görürsün sonra bakanlar sıkılmasın diye boş yerleri haritacılar aptalca ikonlar ve deniz canavarları ile doldururlar. Bu benim başarısızlığı nasıl görselleştirdiğimdir; bu aynı doğrultuda koşarak gelenleri uzak tutan bir ara yer boşluğu gibidir. Herhangi bir kimliği başarılı bir şekilde elde eden her şey bu yarı-gelişmiş biçimlerin boş alanı içinde başarılı bir şekilde yüzer. Bilimin amacı, doğrusal şekilde şehirleri ve yolları çizgisel bir şekilde uzatmaktır.

Diğer yandan, sanatçı, daha çok bu boş alanların araştırmacısına benzer. Sanat bir şekilde beyin-bilimi gibidir; bazı şeylerin nasıl çalıştığını çalışmayı durdurduklarında sadece onlara bakarak öğrenirsin. Başarısızlığım üzerinde o kadar ısrarcı oldum ki çok başarısız oldum. Bu benim çalışma alanım ve en iyi fikirlerimi ekip biçtiğim yer oldu.

PG: Geleneksel anlamda hiçbir şekilde fotoğrafçı olmadığımız söylenebilir. Bütün bunlardan sonra, kendi çalışmalarında iş olarak sunduğun her şey fotoğraf ama fotoğrafı her şeyi kendin yaptın.

VM: Resmettiğim şeyi fotoğraflıyorum ve fotoğrafladığım şeyi resmediyorum. Kurallara dayanan iyi bir sanat yapmak için Man Ray olmak zorundasınız. Ben bir fotoğrafçıyım çünkü yaptığım işin sonucu bir fotoğraf. Ben fotoğrafçıyım tanımını bu öncülün ötesine genişlerse, farklı tür fotoğraf hakkında konuşuyor olacağız. Yine de, bence fotoğraf her zaman deklanşöre basmadan önce yaptığım bir şeydir. Belki, bu güne kadar çekilen ilk fotoğraf, Niepce'nin çatıdan Saint-Loup-de-Varennes'e olan bakışıydı, tamamen saf bir fotoğraftı. Çektiği ikinci fotoğraf daha önceden çektiği fotoğraf ile doğayı karşılaştırıyordu. Gelişim kavramı, gerçekliğin gözlemine girdiğinde, akli fenomenden daha fazla ayıramayız, hepsi birlikte bir çeşit iş uyum, bir iletişim, bir yargılama haline gelir. Eğer değilse fotoğrafın spontaneliği hakkında hiçbir şeye inanmıyorum. Basitçe, düzenlemenin bir parçası gibi fotografik eylemin iyi bir resmi vurgulaması gerektiğine inanıyorum. Bazı insanların benim fotoğrafta ne yaptığımı adlandırması zor olabilir, ama ben kendimi fotoğraf çekmeden önce gü-lümsemelerini söyleyen düğün fotoğrafçısından çok uzak görmüyorum. Genellikle çalışmak için çabuk bozulan ya da değişken materyalleri seçiyorum çünkü her resimde zamana ait unsuru vurgulamak istiyorum. Onlar kameramın objektifi için harekete geçirilmiş bir saniye süren kısa performansların kayıtlarıdır, fakat buna rağmen zamanda olmuş bazı şeylerin fotoğraflarıdır.

PG: İzleyicilerin fotoğraflarınızdan aldığı zevklerinin bir kısmı becerinin takdir edilmesi ve bunları yaparken harcanan emeğin takdiridir? Sanki bir demlik çay kaynatmak yerine Tac Mahal boyutlarında ve karmaşıklığında bir yapıyı inşa etmek için yaptığınız bir makine gibi. Diğer taraftan tam olarak başarılı olsaydı, sonrasında sanatın başarısız olacaktı, değil mi?

VM: Başarı, sadece başarısız olmak için başarısızlıktır. Bunu bilmiyor olabilirsiniz, ama Tac Mahal gerçekten çayı kaynatması için yapıldı, ama işe yaramayınca Rajah onu karısına armağan olarak verdi. Bir keresinde inanılmaz derecede aptal tasarıma sahip bir arabam vardı ve sonuç olarak hiçbir şey çalışmadı. Onu iki günde bir tamir ettirmek zorundaydım. O araba beni herhangi bir yere götürmedi ama araba tamiri hakkında bildiğim her şeyi öğretti. VCR kullanma kılavuzunda (Video Cassette Recording), örneğin, genel bir çizgiyi tanımladığı düşünülüyor ve çoğu durumda çok da iyi yapıyor ve aynı nedenlerden dolayı bu çizimlerden hiç birini herhangi birinin duvarında görmedim. Her zaman şunu düşündüm, insanlar filmi icat ettiler çünkü bazı fotoğraflar bizim resimlerde bulduğumuz anlatı akışından yoksun. Onlar resmin sadece zamanını değil aynı zamanda yapılma anında oluşan, izleyicinin zihninde dolaşan küçük hatalar ve başarısızlıklardan da yoksun. Harika bir resim bir olayı tasvir ederken size bir sanatçının

nasıl hissettiğini ve olay kaydedilirken onun ne düşündüğünü anlatabilir. Hakkında konuştuğum şey, eski araba gibi resim yapma üzerine bir ders vermek için dizayn edilmiş. Sanatçı resime izlerin karmaşık bir sistemi aracılığıyla girer ki bu olayın görsel deneyiminin gerekli bir parçası değildir. Sanatçı resme girdiğinde yetenek kurnaz bir şekilde işin içine girer. Doğal olarak gelir ve neredeyse kaçınılmazdır. Bir sanatçı sadece gerçekten kendini anlatmayı hayal ettiği şeyden ayırmayı denerse başarısız olur.

PG: Çalışmalarınızda iki farklı iş parçası olduğunu söylediniz. Bir işin sanat labirentinin içine doğru, diğerinin stüdyonun dışına doğru yönelen olduğunu söylemek adil olmaz mı?

VM: Çalışmam bir şekilde izleyiciyle tanışma bahsinin yarı yolunda izleyiciye göstermek istediğim şey hakkında önyargıya yol açıyor. Örneğin *The Best of Life* serisinde, izleyici bildiği düşündüğü resim hakkında kandırıldı. Wire serisi gibi işlerin serilerinde etki benzerdir, fakat tamamen kişisel arketiplere dayanır. *The Best of Life* serisi gibi işlerin eğilimleri medya aracılığı ile kazanılmış deneyim hakkında konusmaktır. Bu işlerin etkileri önceden kazanılmış bilgi ve onların yapısı öncelikli olarak bağlamsaldır, diğer eserler tel resim gibi kültürel referanslardan uzak durmaya çalışırken, yapıları daha ikonik bir düzende olanlar öncelikle izleyicinin algısal yanıtı üzerinde yoğunlaşır. Bu iki eğilim arasında çizilebilir bir diğer ayırım ise bir eseri bütünsel görsel evrenin yansımasını ele alırken diğeri illüzyonun fikrinin kendisini ele alır. Ben hâlâ temsil değerini en alt seviyede tutarak görüntülerin etkilerini ayarlamaya çalışıyorum. *The Best of Life* 'ta gerçek olanın yerine geçebilecek olası en kötü resmi yapmayı hedefledim. Telde, iplik ve çikolata resimleriyle, hâlâ izleyicinin gözleri aldatma kapasitesine sahip olan bir yarılsamanın en basit biçimini üretmeye çalıştım. İzleyiciden benim resimlerime inanmasını istemiyorum, süreç içerisinde onlardan görüntüleri kendi inancı ölçüsünde deneyimlemesini istiyorum. Bunlar sadece kolayca elde edilebilen çantada keklik görüntülerle yapılabilir. Bir keresinde Rio'da bir sokak çocuğu tarafından kandırıldım. Kızgınlığım geçti, bir şekilde kendimi yeniden bir çocuk gibi hissettirmişti.

PG: Sanatsal geleneklerinin gelişimini takip etmek için tarihçilerin işlerinin bir parçasıdır, ama tabii ki yaratıcılığın izleri belirgin bir şekilde çizdiğimiz gibi değil her zaman fazla karmaşık ve ilginçtir. Buna ek olarak çağdaş sanatın dağınık çeşitliliği içinde, her sanatçı kendi yaratıcı atasının panteonunda birleşmek zorunda gibi görünüyor. Sizinkiler neye benziyor?

VM: Bunu düşünmek bile komik çünkü inanıyorum ki eğer benim eserimden etkilenen herkesin listesi olsaydı bir başka kitap yazmak zorunda olurduk. My Heroes

from Aristotle to Wegman (Aristo'dan Wegman'a Kahramanlarım) şeklinde bir adı olurdu. Ama özel olanları var: Her zaman sokak sihirbazları ve sirklerle ilgilenmişimdir, zayıf bir yanılsama etkisine dayanan bir çeşit eğlence ve çok büyük oranda inanç ve hayal talep ediyor. İzleyiciye sanatçıya hayranlık yerine insani özelliklerini çalıştırmasına izin veren şeyler. Federico Fellini gibi sadece hikâye anlatan değil, ama ayrıca onlara ne kadar inanmamız gerektiğini gösteren insanlar. Man Ray tabii ki, benim rol modelim, insan ölçeğinde, insani yetenekte ve insanüstü merakı olan bir sanatçı. Max Ernst bir diğer kaçınılmaz örnek. Warhol. Ayrıca yazarlar var; en özel olanı Roger Caillois, ben onu alçak gönüllülükle ruhsal eşim olarak düşünüyorum. Son günlerde başka bir büyük yazar daha keşfettim ve onun benim yaşında olduğunu öğrendiğimde heyecanlandım, adı James Elkins. Listeyi daha fazla uzatmak haksızlık olur. Şunu demek istiyorum bir zamanlar muhtemelen benim olan bir fikirden ilham almışım. Suç ortaklığı her zaman saygının kaynağıdır.

PG: Çok cömert ve nazik bir kişisin, bunun için bu soruyu incelikle atlatmak için bir yol bulacağından şüpheleniyorum. Ama merak ediyorum, gerçekten nefret ettiğin herhangi bir sanat var mı?

VM: Nefret genellikle merakın büyük bir belirtisidir, sadece bir şekilde ilgilendiğim ve hakkında özel bir fikrimin olduğu şeylerden nefret edebilirim. Kötü sanat genellikle nefreti hak etmeyendir. Bu nedenle kötü sanatı çok fazla bilmiyorum, çünkü onu reddediyorum ve hatırlamıyorum. Nefrete geri dönersek, nefretle ilgilenen sanattan, “sanat bakışı” elde ederek başka bir şey olmaya çalışan sanattan nefret ediyorum. Bu kulağa eski kafalı ve yozlaşmış gelebilir ama benim için, eğer bir şey sanata benzemiyorsa, muhtemelen sanat da değildir.

İkinci Bölüm

Diğerleri Onları Nasıl Görüyor:

Fotoğrafçıyı Dikkate Almak

William Klein

Brian Palmer, Klein Sempozyumu Bildirisi'nden

Burada, öğrenci asistan ustasının tavrını ve ondan öğrendiklerini inceliyor.

Ne eğitimim ne de komplekslerim vardı. Mecburiyet ve seçim sonucu, her şeyin olabileceğine karar verdim. Tabuların olmadığı bir teknik, netsizlik, gren, kontrast, eğik kadrajlama, kazalar, her ne olursa.

-William Klein, 1954 (Alıntı, William Klein, *New York: 1954-55*, Del Lewis Yayınları, Manchester, İngiltere, 1995)

Bill Klein'in ne yaptığı ve nasıl çalıştığı hakkında konuşmak zor. Klein'in stili –eğer methodu değilse bile, tavrı, yaklaşımı– aldatıcı derecede basit. Bill Klein geçtiğimiz Mart'ın başında, son kitabı *Close Up*'ın çekimleri için Guggenheim bursuyla New York'a gelmişti. New York'ta sadece bir hafta kalacaktı ve New York çekimlerinin lojistiğini üstlenmem için beni tutmuştu; ilginç görsel malzemeler bulmak, getirdiği izleri ve fikirleri takip etmek, geçişleri, izinleri ve biletleri ayarlamak, ulaşım rotalarını oluşturmak vs... Asgari ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik, onun deyişiyle “şehirde olan biten” hakkında bir menü hazırlamam gerekiyordu. Bana fotoğraflamak istediği insanlar, şeyler ve yerlerden oluşan kısa ve görece muğlak bir liste verdi; çalışma ortamlarında fabrika işçileri, dansçılar, “Black and Blue”nun sahne arkası, Madison Square Garden'daki spor etkinlikleri, gösteriler, polis. “Hareket” ve “enerji” gibi kelimeler ve “oldukça vahşi” gibi kalıplar kullanıyordu.

Her ne kadar defalarca telefonda konuşmuş olsak da, onunla buluşmadan birkaç gün öncesinde Klein'in çekimlerini ayarlamaya başladım. CBGB'de (Country, Blue Grass and Blues) ayarladığım çekime eklenmek için sebep uydurdum. Varlığımın merkezdeki işleri hızlandıracağından, grupla daha iyi temasa geçeceğinden ve bunun gibi şeylerden bahsettim. Klein, CBGB'de, Sid Vicious ve Vaclac Havel gibi ağır şahsiyetlere

ev sahipliği yapmış o ünlü kulüpte, daha önce defalarca bulunduğunu söyledi. New York'ta büyümüştü. Yeri çok iyi biliyordu. Yine de beni yanında davet etti. Saat henüz 10 olduğu için boş olan kulübün önündeki kısa tanıtımdan sonra sokağın ilerisindeki ucuz bir restorana ilk grup çıkasıya kadar geçecek olan bir saatlik zamanı öldürmeye gittik. Çekim programı dışında ne hakkında konuştuk hatırlamıyorum. Büyümekten, okula gitmekten, New York'ta fotoğraf çekmekten ve fotoğraf çekerken yaşadığı zorluklardan bahsetti. Pek konuşma şeklinde gerçekleşmemişti. Huzursuzdum; Klein, tam benim arkamdaki, derme çatma sahnede çalıp söyleyen, üzücü derece vasat müzik grubu ile ilgileniyordu. Gruba ucuz bir Vegas tarzı hakimdi -oğlanlarda smokin, grubun vitrini, duygusal şarkılar söyleyen kııda da, balo kıyafetinden bozma bir elbise. Klein cümlelerin ortasında müsaade istedi ve elinde Leica'sı ile gruba yöneldi. Fotoğraflarını çekmesinde bir sakınca olup olmadığını sordu. Kabul ettiklerini varsayıyorum. Tekrar çalmaya başladılar. Klein onları bir süre yakından izledi, birkaç poz çekti ve masaya dönüp birkaç dakika daha sosyal yardım günlerinden, balolardan, Guardian Angels'dan (ç.n: Amerika'da sokaklarda ve metro istasyonlarından gönüllü çalışan bir tür güvenlik ekibi), cenaze törenlerinden, Acil Servis Üniteleri'nden, Broadway müzikallerinden, deneysel dans gruplarından -önümüzdeki birkaç gün içerisinde fotoğraflamak istediği insan ve durumlardan- bahsetti.

CBGB'ye geri döndüğümüzde, henüz ilk grup sahnede feryat figan ederken, Klein, hâlâ oldukça boş olan kulüpte Leica'sı elinde sigarası dudaklarında gezinmeye başladı. Klein Vivitar'larının bataryasını doldurmayı unuttuğu için ona Quantum'umu ödünç verdim. Biraz daha... işe yarar hissetmiştim. Rastgele bir kare çekti, fakat daha çok insanları tartmakla uğraştı. Biri onu çalışırken izlese (ya da onunla konuşsa), kendine yeten, hatta kendini beğenmiş birini bulur. Boşluğun içinde ve insanların arasında, sanki kendi oturma odasında misafirlerin arasında yürürmüş gibi geziyor. Klein, *orası* neresi olursa olsun, orada bulunma ve fotoğraf çekme hakkının olduğunu varsayıyor. İnsanlara yaklaşırken rahat, tamamen dışa dönük ve kendinden emin. Klein insanlara yaklaşıyor, kelime anlamıyla onların alanlarına adım atıyor; rahatsız edici sayılabilecek bir mesafeye -reddedilebilecek bir mesafeye- geliyor.

Ancak CBGB'de kimse onu geri çevirmedi, en azından ben görmedim, ki bu New York'ta, özellikle de havalı, yorgun şehir merkezi sosyetaesi arasında, karşılaşması zor bir durum. Klein'in potansiyel konularının hepsi pohpohlanmış, meraklı ve hatta bir iki durumda biraz rahatsızdı; ancak bir şekilde -onun otoriter havası, fiziksel endamı, sokulgan, kafa karıştıran tebessümü- Klein'in fotoğraflarını çekmesine, onlarla -ya da onların üstünde- çalışmasına izin vermelerini sağlıyordu.

Klein, bir rahatsız edici ve bir katalizör olarak çalışıyor. Cesur, genellikle girişken, en azından kaçamak olmayan bir şekilde... Gizli çekimlerin peşinde değil. Klein kendisini durumlara empoze eder. İnsanlar da Klein için icra ederler; kendine çeki düzen verir, poz verir, soytarılık yapar, tehditkâr dururlar. İnsanlar Klein için *patlar*. Şık yalnız bir genç adam (hatırladığım kadarıyla bütünüyle siyah giyinmiş ve güneş gözlükleriyle duruyordu) Klein'a yönelik rahatsız bir tutum takınmıştı –taa ki Klein, yine o cana yakın gülümsemesi yüzünde, Leica'sını aynı zarafetle ölümsüzleştirilmeyi bekleyen poz verene doğrultasıya kadar. Klein'ın o fotoğrafı çektiğini zannetmiyorum.

İnsanlar mekânda takıldı, Klein'ın kamerası için kendileri oldular. Her ne kadar Klein fotoğrafın dahilinde olmasa da, belirli bir olayın gerçekleşmesine sebep olduğu ya da provoke ettiği aşikârdı; fotoğraftaki varlığı kesindir. Her ne kadar ilişki sırasında Klein'ın “konularına” karşı bir çeşit iktidarı –temsil etme gücü– olduğu açıksa da, bir şekilde insanlara otonomi tanır, ki tipik fotoğrafçı-konu ilişkisi genelde bu ikinci kısmı reddeder. Klein, ikna edip bazen yönlendirse de, temelde insanların kendi fotografik indirgemelerini dikte etmelerine izin verir.

Klein'ın fotoğraf ve kültür üzerine konuşmasını dinlemek ilginç bir deneyim. Görsellerin her yerde bulunması ve temsil etme gücü hakkında mükemmel derecede açık sözlü. Klein, Susan Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*'si hakkında şunu söyledi:

Kim fotoğrafı saptayabilir ki? Görsellerle sarhoş olmuş durumdayız. [Sontag] bundan rahatsız. Ben bundan rahatsızım. Ancak biz, eski amatör fotoğraflar tarafından harekete geçiriliyoruz, çünkü onlar fotoğrafın teorisiyle ya da fotoğrafın nasıl olması gerektiğiyle ilgili değil. Onlar sadece, kurallara ya da dogmalara sahip olmayan fotoğraflardır.

Belki de yorumu biraz samimi yetersiz. Klein'ın işleri de dogma içerir, yanlış tanımlanan ya da (işlerinin çoğunda olduğu gibi) açık bir biçimde tanımlanmamış ve politiktir, güçlü bir nüktedanlığı ve alaycı bir dünya görüşünü katı vahşi estetiği ile bir araya getiren bir yapısı vardır. Klein, tıpkı John Heilpern'in tanımladığı gibi, bir “anarşist ruhtur”. Bu tanıma; sıradan, vakur ve sorgulanmamış olanı sevmemesini ve geleneksel sınırları ve adetleri manipüle etme ve bozma arzusunu ekledim.

“Katı Vahşilik” deyiimi Peter Viereck tarafından *Poets & Writers* dergisinde 1989'da yayınlanan “Katı Vahşilik: Şiirin Biyolojisi” adlı makalesinde üretilmiş ve kullanılmış bir deyimdir. Şair/edebiyat eleştirmeni, bu günlerde giderek sevmeye başladığım, Verandah Porche tarafından hazırlanmış *Village Voice* adlı kitap değerlendirmesinde atıfta bulunulan parçada, Porche'un “Biçim Serbest Nazıma Karşı” diye adlandırdığı

kavgada, Viereck biçimci şairlerden yana taraf tutar; beşli ölçünün, beyit ve dörtlüklerin savunucularından yana. Araçların sınırlarını geçerek, Viereck'in "biçimsiz vahşiliğe hayır; ölüm sertliğinin sert katılığına hayır; katı vahşiliğe evet" düsturu Klein'in fotoğrafına kabaca uygulanabilir. Klein kesin teknik sertliği, görünen bir anarşist estetikle birleştirir. Klein'in fotografik uygulamalarındaki işlevsel taraflar üzerindeki kontrolü, kompozisyonlarının vahşi, dağınık görüntüsüne rağmen, neredeyse mutlaktır. İyi düzenlenmiş dağınıklık. 1981'de Aperture'da yayınlanan Klein üzerine makalesinde, John Heilpern, Klein'in "kasıtlı anti-teknik" ne atıfta bulunur. Fakat bu katı metodolojik parametreler dahilinde, temsiller aynı çerçeve içinde çarpışır ve çelişirler. Klein'in işi öylesine rahatsız edici derecede öznel ki, işinin göndermeleri doğrudan fotoğrafın ilkeleri dahilinde belirsizdir. Klein'in işleri basit birer "karar anı"ndan fazlasını temsil eder; onlar, fotoğrafçının belgesi değil katalizör rolünde olduğuna ve temelde fotografik girişimin öznel doğasına sürekli atıfta bulunan inşa edilmiş anlardır.

Klein kariyeri boyunca kendi işleri hakkında, tıpkı diğerleri gibi, çokca konuştu. Fakat insanlar bugünlerde onun hakkında daha fazla konuşur hale geldi. Klein, Ian Cameron ve Mark Shivason ile *Movie 8* için cinéma vérité üzerine yaptığı röportajda "Nesnel olduğunu iddia eden birisi gerçekçi değildir." demişti. Bu cümle Klein ve filmleri üzerine Walker Art Center yayınları için yazdığı makalesinde Jonathan Rosenbaum tarafından alıntılanmıştı.

Cartier-Bresson'un fotoğraflarını beğendim... ancak kurallar kümesini beğenmemiştim. O yüzden onları baş aşağı çevirdim. Onun, fotoğrafın nesnel olması gerektiği düşüncesini, saçma buluyordum. Çünkü nesnellik namına geçmişe sünger çekiyormuş gibi yapan bir fotoğrafçı söz konusu olamaz. Moskova'daki 1 Mayıs fotoğrafını ele alın. Yürüyüş ve kaldırım arasında sıkışmış bir 50 mm'lik lens ile sadece ortadaki yaşlı bayanı kadrajlayabilirdim. Fakat benim istediğim bütün gruptu –Tatarlar, Ermeniler, Ukraynalılar, Ruslar– yürüyüş devam ederken kaldırımdaki yaşlı bir bayanı çevreleyen bir imparatorluğun görüntüsü. Fotoğrafta; makineyi serbest bırakmak, risk almak, film, kâğıt ve değişik baskı yollarının olanakları, pozlama ile oynama, kompozisyon ve kazalarla ilgileniyordum.

Klein'in fotografik çalışması, benim için, ilginç ve mükemmel bir şekilde anti-etnografik. Anlaşılan Klein'a göre hepimiz ötekiyiz; Moskovalılar, New Yorklular, Parizyenler, beyazlar, siyahlar, Asyalılar. "Nesnel" belgesel fotoğrafın adetleri –kendi ortamında yalıtılmış konu, kesin netlik, "normal" perspektif, gizli ya da vakur bir pozda çekim– hepsi rüzgâra savrulmuştu. Klein'in işleri, kameranın kaçınılmaz bir

şekilde canlıyı gümüşteki iki boyutlu temsillere indirgemesinin ötesinde bir sınıflandırma yapmıyor.

Klein, CBGB'de geniş açılı ile çalışıyordu, sanırım 28 ya da 35. Onu izlerken, kendi işlerimi, endişelerimi, kullandığım fotografik stratejileri, fotoğrafladığım insanlarla nasıl ilişki kurduğumu ya da kurmadığımı düşündüm. Benim için fotoğraf çözölemeyen bir paradoks sunuyor. Ben doğrudan fotoğraflar çekiyorum. Fotografik sürecin şeyleri temsil etme beceresini, kameranın gerçeklik özünü analogik olarak betimlemesinin filmin üzerinde bağlamından koparılmasını kucaklıyor ve ondan korkuyorum. Bir Afrikalı Amerikalı olarak, sanat eleştirmeni tabiriyle Öteki olarak *-takıntılı biçimde-* temsil hakkında, fotoğrafların geçmişte nasıl toplumu yansıtmak yerine onu inşa etmek amacıyla kullanıldığı düşünüyorum. Etnografiyi, Madison Avenue'yu, Hollywood'u düşünüyorum. Bütün bu akıl süzgecinden geçirme ve kuramsallaştırma bazen beni yavaşlatıyor ve beni fotoğraf çekmekten alıkoyuyor. Bu gerekli (bir akıl yürütme) fakat ben *plastik bir araç* seçtim, ki sınırları tam da gücünü oluşturuyor. En iyi durumda, fotografik girişim fotoğrafı çeken ile çekilen arasındaki alışverişe dayanır. Belki eşit değildir ancak en azından işbirliği içerisinde gerçekleşir. Nihai olarak, Klein'ın fotoğrafları, ve bence fotografik uygulaması, onu, hayatı ilginç ve "belgelenmesi" olanaksız yapan yoğun miktardaki çelişkiyi ve karmaşıklığı kucaklayan bir dünya görüşüne bağlıyor. Klein'ın fotoğrafları, kelimeleri ve yöntemleri, fotografik temsilin sonsuz olanaklarından ve fotoğrafçının yönetici/katılımcı/komplocu rollerini aktif bir şekilde yerine getirmesinden bahseder. Tıpkı Klein'ın Aperture'da yer alan röportajında söylediği gibi, "Fotoğraf neden bir ayna olmak zorunda olsun ki?"

Klein ona Quantum'umu ödünç verdikten sonra yardıma ihtiyaç duymadı. Onu, çalmayı bitirdiklerinde, grubun davulcusuyla tanıştırdım. Oradan aldı, konuştu, soyunma odası olarak ayarlanmış olan yerde birkaç dakika gezindi ve birkaç poz çekti. Tamamen kontrollü ve kendi başıydı. Ben de kameramı aldım ve fotoğraf çekmeye başladım.

LISETTE MODEL

Max Kozloff, *New York: Capital of Photography*'den Alıntı

New York'u büyük bir fotoğraf merkezi olarak keşfe çıkan önemli bir eleştirmen, Model'in eğitimci olarak belirleyici rolünü ve sokak fotoğrafçılığı geleneklerinden psikolojik ayrımını inceliyor.

Model'in muazzam bir kompozisyon yeteneği vardı. Cüsseli varlıkları sıkışık boşluklara yerleştirdi. Öyle ki sanki bu varlık ve boşlukların kaderlerinden birlikte olmaktan başka bir şey yoktu. Bu kaynağı, farklı konulara sürekli olarak uyguladığı zaman ortaya, yerin döküntülüğünden bağımsız bir şekilde, bir tasarım görkemi ortaya çıktı. New York, onun Avrupa'da şekillenmiş olan fotoğraf stilini etkilemedi, ancak ona sosyal fenomenlerle karşılaşmasını sağlayan bir sahne sundu. O da bu olayları teatral olarak değerlendirdiği için, "sahne" kelimesi gayet uygun. Weegee'nin de bir çeşit sahne algısı vardı ancak onunda, Model'in merkeze dönük yapısının aksine, hareket dışı doğrudu. Bu merkezleştirmenin üzerinde o kadar durulmuştu ki, hareketin çok belirgin olduğu sahnelerde bile bir çeşit still-life yoğunluğu vardı. Ancak yine de Model fotoğraflarını simetriyi bozacak şekilde kadralliyordu. Onun New York çalışmalarında aksak ancak kuvvetli bir ritim vardır. Bu fotoğraflar şekil ahengi ve aralığıyla soyuta çok yaklaşıyor fakat aynı zamanda sokağın acımasız gürültüsünü anlatır.

Lisette Model bir dükkân veya bir restoran camından içeri baktığında aynı derecede özgün bir şeye imza atar. Cam kapsayan bir yüzeydir. Geçirgen ve yansıtıcı yapısıyla hem izleyicinin arkasındaki nesnelerin yansımalarını alır, hem de izleyicinin önündekilerin bazılarını saklar. New York'ta yalnızlık üzerine meditasyon yapan bu ufak tefek kadının fotoğraflarında, bu ayrışımı buluruz. Delancey Sokağı'ndaki bir restoranda oturan bir adam, çeşitli kaynaklardan yansıyan ışık ve gölge oyunları ile yabancılaşmış bir figüre dönüşüyor. O, gerçek bir mekân tarafından kıvrılmış bir çeşit *untermensch*'e

(ön insan. ç.n) dönüşüp aynı zamanda hayali bir şehir manzarasıyla rastgele bir şekilde kamuflelanıyor. Bu fotoğrafta dekorun kendisi sağdaki adamın üzerinde yansıtıcı bir katman haline gelerek role dahil oluyor.

Aşağı Doğu Yakası'ndaki gizli-Avrupalılarla dolu Delancey Sokağı, Model'e Paris'i anımsatıyor. *Reflections: New York* ve şehrin camlarını çektiği diğer fotoğraflarındaki belirgin kalitede; yakın ile uzağın, şimdi ve geçmişte karşılığını bulduğu hafızanın rolü olabilir. Avrupa'da geçen gençliği sırasında Model, uzun bir psikoterapi sürecinde yer almıştı: New York'ta o, yerinden edilmiş ve tekinsiz bir muhitte hayatta kalmak için zekâsını kullanmak zorundaydı. Camlar her ne kadar New York sokaklarının algısal durumunu ortaya koyuyor olsa da, aynı zamanda fotoğrafçının da yansımasını barındırıyordu. Kaldırım fotoğraflarında yer alan bütün o hareket halindeki ayaklar, güdüsünü hiçbir zaman anlayamadığı kalabalığı; aynı şekilde, camlarla ilişkilendirilmiş o belirsiz nüanslar da geri getirilemez kişisel deneyimleri anlatıyor olabilir. Tıpkı bütün bunlar hırçın akıntılara karşı kürek çekmek zorundaymış gibi, Model düzenlemede çarpıcı, içerikte ise karar verilemez bir tarz geliştirdi.

Lisette Model'in sanatı New York fotoğrafında psikolojik evrime denk gelen bir kırılmaya işaret eder. Bu onun, genelde misantropik olarak yorumlanan, vatandaşlığa karşı bakışında görülür. Kesinlikle hiciv benzeri itkilere sahiptir -tıpkı Weegee gibi. Her ikisi de insan yüzüne bir karikatüristin habis dikkati ile yaklaşabilir. Eğer Model'in bir fotoğrafındaki ucuz mücevherler takmış Asti restoranı müdavimini incellerseniz, onları ne kadar kolay bir şekilde aptal durumuna düşürebildiğini görürsünüz. New York'un şık gece yerlerinin vulgar, açgözlü ve narsistik yapısına, olumlu tepkiler almış mükemmel fotoğraflarla saldırır. Ancak Model bakışını muhtaca çevirdiği zaman, onların da bazılarının suyunu çıkarmıştır ki bu, bazı çevreler için affedilmesi zor bir şeydir.

Aynı şekilde Model'in anti-hümanist bir fotoğrafçı vakası olduğu da kurması zor bir cümledir. Onu ilgilendiren insanın iç dünyasıdır, saldırdığı da bunun eksikliğidir. Bu ayrım Weegee için hiçbir zaman var olmaz -o bir komedyen. Model'in sanatı trajik olana dümen kırar. Weegee aşağılamanın jimnastikçisidir, neredeyse onu ciddiye almamanızı söyler. Oysa Model'in seçici bir garezi vardır. Evet o, fakir olanlar da dahil, insanları kullanmıştır. Onlar Model'in onları nasıl aşağılayıcı bir görünüşte portreleyeceğini bilmiyorlardı ancak onun fotoğrafları bu amaçsız davranışın sadece bir sınıfta toplanabilecek bir şey değil de, bir *ruh hali* olduğunu gösterir.

Model, New York'ta Lewis Hine'in çekim alanının ötesinde çalışan, sosyal farkındalığa sahip ilk fotoğrafçıdır. Lewis Hine'in gelişime ve emek yoldaşlığına olan inancının

modası geçmişti. Model, sosyal adalet fikrinin tamamen yok edildiği, yerle bir olmuş Avrupa'dan gelmişti; ancak Amerikan demokrasisinin de insan çarpıklığını ortadan kaldırmak ya da çaresize yardım etmek gibi bir derdinin olmadığını gördü. Onunki cesareti kırık ya da kadercilikten çok, büyülenmiş bir farkındalıktı: Uyumsuzları, toplumdan kopanları ve pozcuları, vahşi bir çevredeki karizmatik ve geri dönülemez derecede hasarlı varlıklar olarak tarif etti.

Çaba harcanmış, etkisi derin ve geniş olmuş olan özel derslerinde Model, fotoğrafik uygulamanın en büyük başarısızlığının aldırılmazlık olacağını belirtmişti. O bir gerçekliğe ya da şeytani olabilecek bir garipliğe yaklaşıırken tam bir sanatçı olurdu. Tersine, anektod fotoğrafçıları, hatta belgeselciler, benzer bir durumda geri çekilirdi. Onlar için duygu değil hikâye önemlidir. Başkaları onun dilencilerini dertli yalnızlar olarak değerlendirirken, o onları “güçlü karakterler” olarak görmüştü, çünkü onun hayatı da tıpkı onlarınki gibi olabilirdi.

DIANE ARBUS

Shelley Rice, “Önemli Farklılıklar: Lisette Model ve Diane Arbus’un Portrelerindeki Karşılaştırma”dan

Eleştirinin kalıcı seslerinden biri, Shelley Rice, Model’in en büyük öğrencisinin özüne odaklanıyor.

Diane Arbus başlıklı yazısına girişte sanatçı: “Çok uzun zaman önce ilk defa fotoğrafa başladığımda dünyada çok sayıda insan olduğunu düşünmüştüm ve hepsini fotoğraflamak korkunç derecede zor olacaktı, bundan dolayı herkesin farkına varması için belirli türde insanları fotoğraflamaya başladım. Sıradan insan ya da benzeri bir adlandırmaya sahip olacaktı. Lisette Model öğretmenimdi, ne kadar spesifik olursam o kadar genel olacağım konusunda beni aydınlatmıştı.”¹¹

Model’in dersleri Arbus tarafından iyi öğrenilmişti, ama Arbus’un geçmişi Model’inkinden farklı olmasının yanında farklı bir hassasiyetle de süzülüyordu. 1923’te New York City’de doğan Arbus üç kardeşten ikincisiydi, babası David Nemerow’un Russek’s diye adlandırılan Fifth Avenue’de bulunan büyük bir mağazası vardı. Arbus kendisinin o kadar sıradışı olmadığı üst orta sınıf Yahudi bir çevrede büyüdü. Bununla birlikte olağan dışı olan ise, bu çevredeki yetiştirilme tarzına verdiği cevaptı: “Bir çocuk olarak acı çektiğim şeylerden biri de çocuk olarak hiç sıkıntı çekmemiş olduğumu hissetmemdi. Sadece gerçek olmayanı hissettiğim yerde, gerçek olmayanın duygusuydu desteklenmişim. Bağışık olma duygusu acı bir şey olduğu kadar saçma da görünüyordu. Uzun süre kendi krallığımı miras almamış gibi hissetmişim. Dünya bana, dünyaya ait gibi geldi. Bir şeyler öğrenebilirdim ama bu hiçbir zaman bana kendi deneyimim gibi gelmemişti.” Dünyadan bu anlamda ayrılık duygusu, diğer insanların deneyimlerine karşı bağışıklık; çok kişisel ve çok belirli bir çocukluk travmasından

11 Bu ve sonra gelen bütün turnak işaretleri Arbus’un monografisine girişten alınmıştır, *Diane Arbus, Aperture*, 1972.

büyüyüp insanların arasındaki köprü kurulamaz yalıtıma dair genel bir görüş halini aldı. 1960'lar Amerika'sında su yüzüne çıkan yabancılaşma ve hayal kırıklığının ifadesi fotografik bakışın temeli haline geldi.

Bu yalıtım hissi geri dönülmez şekilde Arbus'un işlerini Model'inkinden ayırır. Bu aynı zamanda iki kadının kamerayı kullanmadaki farklılıklarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur. Model'in vizyonu delicidir; kamerayı ve lensini agresif bir şekilde kullanır, usturanın keskin tarafı gibi savurarak sosyal ayrıntıları dilimleyerek geçer. Kişi ve kişiliklerin gizlediklerini açığa çıkarır. Model'in görüntülerinde acıtan bir sertlik vardır, ama fotoğrafçının saldırgan tutumunda üstü kapalı, derinden gelen bir güven, ortaya çıkarmak için gerekli bir şey vardır, bazı ortak paydalar tüm insanları bağlar, daha derinlere işler, dış kişisel özelliklerden veya koşullardan daha yoğundur ve bu hakikat daha yakın bir inceleme yoluyla ortaya çıkarılabilir.

Arbus'un bakışında böyle bir güven yoktur, bu fotoğrafçının kamerası, başka bir deneyimin derinliğini, – ya da anlamayı– keskin bir olasılığı sürekli olumsuzlar. Bir keresinde “Tanımlamaya çalıştığım şey kendi kabuğundan çıkıp bir başkasınıninkine girmenin imkânsızlığıdır. Her şey biraz da bunun hakkında. Başka birisinin trajedisi sizinkiyle aynı değildir” demişti. “Susan Sontag'ın sözcükleriyle”¹² kendini yaşamda sürekli “turist” gibi hisseden Arbus, başkalarının yaşamına turist olarak girmek için kamerasını çıkarır.

Arbus'un modelleri ile kurduğu ilişkileri karmaşıktı. Modellerini fotoğraflamadan önce onlarla konuşmayan ve bu yüzden görsel veri üzerine değerlendirmelerini yalnız yapan Model'in aksine Arbus, çoğu zaman modelleriyle arkadaş olur, özellikle eğer dışlanmışlarsa, hayatlarına dahil olurdu. Bunu yapabilme becerisi eleştirmenler tarafından portrelerinin neden hem merhametli hem de cesur olarak algılanması gerektiğine sebep olarak gösterilir, ancak fotoğrafçının motivasyonları bu kadar basit değildir. Modellerine karşı her ne kadar dost canlısı görünürse görünsün Model, orta sınıfın sosyal açıdan kabul edilebilir bir üyesi olmayı sürdürür ve modellerin doğuştan ya da koşullar tarafından oluşturulmuş sıkışmışlığına özgürce gelme, gitme ve girme, durumlardan geriye çekilme imkânı tanır. Ve Arbus'un hareket üstünlüğünün böylesi ilişkilerde ona sağladığı avantajın farkındadır.

Sanatçının kendi mesafesi ve tecridinin bilinçli farkındalığı ona fotoğraf çekmenin röntgenciliğini modelleri üzerindeki iktidara dönüştürür. Bu insanlar Arbus için bulunmuş bir obje olarak görev görür, ona mesafe koyan ve koruyan kamerasından

12 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Farrar, Staus and Giroux, 1977, sf. 57.

hazır-yapıt erişimli temsili deneyimler sağlar. “Bu komik şeyim var ve buzlu camından bakarken hiç korkmam...” der . Ama kamera ile ilgili bir çeşit iktidar var. Demek istiyorum ki herkes üstünlüğün sizde olduğunu bilir. Onlara hafiften büyü yapan bir şey taşıyorsun. Bu onları bir şekilde sabitler. O aynı zamanda poz verenlere kendini zorla kabul ettirme ve üzerlerinde kontrol sahibi olma arasındaki bocalama deneyiminin kendisini “bir tür ikiyüzlü” hissettirdiğini yazar. Bununla birlikte, (bir anlığına) etiği bir kenara bırakalım, görüntülerinin rahatsız edici etkisi bu çatışık tepkilerle –aynı anda– iletişimde bulunma becerisinden kaynaklanmaktadır.

Arbus’un kamera kullanımı modelleri ile olan ilişkisi gibi karmaşıktır. Model aktif bir agresifken, Arbus pasif/agresiftir, kamerayı kullanımı oldukça belirsiz ve manipülatiftir. Poz verenlerin çoğuna yaklaşımında bu belirsizlik barizdir. Konuları çoğu kez genellikle tehdit edici olmayan sosyal mesafeden poz verir. Kameranın varlığının farkında olarak sanatçının lensine kendi görüntülerini yansıtırlar, belki de bundan dolayı Arbus bu dışavurumları baskı altına almamak için son derece dikkatliydi. Fotoğraflarının çoğunda, aslında, Arbus’un bakışı yüzeyde soluk alır; içsel motivasyon ya da eserlerinin içindeki bireysel kişilik etkisi çok zayıftır. Ve bu, portrelere yansıyan samimiyete rağmen doğrudur. Fotoğraflarında yansıtılan samimiyet aynı zamanda hem poz verenlerin hem de izleyicilerin manipüle edilmesidir. Bu samimiyet birçok şekilde iletişimde ve Arbus’un görüntüleri Model’inkilerden radikal biçimde farklıdır.

Daha genç olan Arbus, öncelikle, sadece halk içinde çalışmaz, ama daha çok özel alanlar içinde çalışır. Model’in figürleri düzleme hükmetme eğilimindedir, çevrelerine sadece bir fon olmanın ya da kompozisyonel öğeler olmanın ötesinde yer bırakmazlar, Arbus’un konuları yaşam tarzları hakkında daha fazla bilgi elde edilmesi için kendilerini çerçeveleyen eşyalar ile birlikte kadrajlanır. Örneğin New York’taki yatak odasının penceresinden alınan bir görüntü de model neredeyse düzenli bir şekilde dizilmiş biblolar ve yeşil kumaş tarafından kendinden geçmiş bir şekilde tasvir edilir. Aslında, Arbus fotoğraflarında modellerin karakter ve psikolojik durumlarından çok modelin yaşam tarzının detaylarını, yaşadıkları alanı, giydikleri elbiseleri (ya da giymediklerini) fotoğraflar ve her şeye rağmen bu insanlar, kamera için dokunan ve “samimi” görünen açıklık ve güvenle poz verir.

Fotoğrafi alçak bir bakış noktasından seçen ve bundan dolayı ölçeği abartan ve konularının duygusal/fiziksel kişiliğini yücelten Model’in aksine, Arbus modellerini geleneksel bir şekilde gözün bakış seviyesinden doğrudan fotoğraflar. Bu resimlerde kahramanlar yoktur; samimiyetle izleyiciye bakan “sadece halktan insanlar” vardır. Bizi böyle bir görsel ilişkiyle provoke etme Arbus’un en basit “ üslupsuz”u ile

güçlendirilmiştir. Model, estetik mesafeden uzaklaşmak için kompozisyon unsurlarını kullanırken; Arbus belgeseli, kamera görüşünün tanımlayıcı niteliklerini, ana fikri vurgulayanı savunur ve buna paralel olarak sanat vurgusunu azaltır. Çalışması bu nedenle spontane bakış ile birlikte “gerçekçilik”e ulaşır ve aile şipşaklarıyla ilişkilendirilir. Popüler görüntünün diliyle iddiasız “sanat olmayan” içinde çalışmakla Arbus, izleyicileri ve poz verenler arasında bir çeşit kimlik duygusunu güçlendirmek için üslubunun belirleyici gücünü kullanmakta...

Bununla birlikte Arbus’un işlerinin ironisi şudur; sosyal düzenin dikte ettiklerinin altını kazmaya çalışırken, fotoğrafların gerçek etkisi, meydan okuduğu kuralların varlığına dayanıyordu. Buna rağmen normalliğin kabul edilmiş sosyal standartları onun fotoğraflarında hemen hemen açık değildi, onlar ima yoluyla her yerdediler; onun bakışının kaynağı olarak ve onun isyanının başardığı anlam içinde bir çatı gibi işlev görecekti. Bu kurallar Arbus’un yarattığına ve onun tanımladığı dünya görüşüne karşı sürekli negatif enerji sağladı. Ve en önemlisi, bu durum ona insan yaşamının en fazla yargıladığı negatif standartları –ya yokluğunu– sağlayacaktı. Bu alt üst edilmiş sınıf tanımları, ona bütün sınıflardan ve tiplerden insanların bireysel durum ya da kişilikle ve her şeyi dışsal tavırlarla açıklamaya çalışan sosyal düzen hakkında değerlendirmeler yapma izni verdi. Toplum dışına itilmişleri “aristokrat” olarak ve burjuvaziyi acayipliklerin performansı olarak algılamakla Arbus, karşı çıktıkları kadar sığ –ve basmakalıp– yeni standartlar yarattı.

ALEXEY BRODOVITCH

Kerry William Purcell, *Ballet* kitabından

Alexey Brodovitch'in biyografisini hazırlayan Kerry William Purcell, fotoğrafçı/tasarımcının büyük eseri, balenin hareketini ve tutkusunu filme, tıpkı bir tuvale boyarmışçasına kaydettiği, *Ballet* adlı eserine ışık tutuyor.

Brodovitch [için]... Ballet Russes, (1909-1929 arasında sayısız ülkede gösterim yapmış Rus Bale topluluğu -ç.n) Rusya'daki çocukluğunun, aile tiyatro partilerinin ve büyüğü bir sahnede kelebek ışıltısındaki dokunaklı yaratıkların izlenimlerini geri getirdi... Fotoğrafladığı şey yabancılar değil, kendi ailesiydi...

Edwin Denby, *Ballet*'nin giriş bölümü

Büyük Savaş'ın korkularından yeni çıkmış 1920'nin Paris'i, görme biçimlerimizi sonsuza kadar değiştirecek olan, on yıl süren sanatsal ve kültürel icatlar deneyiminin başlangıç çizgisi oldu. Savaşın öldürdüğü duyularımızı uyandırma, şimdinin değerlerini sorgulayarak geçmişin katlanılamaz yükünü üstümüzden atma çabası; sanatçıları, entelektüelleri ile yazarları, yeni ve modernin arayışında gelenekselin içinde ani bir kırılma yaratmaya yöneltti. Sonrasındaki on yıl boyunca Fransız başkentinden yükselen sanatsal enerji tüm dünyadan göçmenler için bir yaratıcılık mıknaatı etkisi yarattı. Bu göçmenlerden bir tanesi de yirmi iki yaşındaki Alexey Brodovitch'ti. 1917 Bolşevik Devrimi'nden toplu kaçışın bir parçası olan Brodovitch, bu yeni düşünceler ve perspektifler oyununa dahil oldu. Paris'e 1920'de İstanbul üzerinden vardığında hayali ressam olmaktı. Bir sürü sıradan işte çalıştıktan sonra, şans eseri, Brodovitch'in bu hırsını fark etmesine yardım eden, Ballet Russes'in menajeri Sergei Diaghilev ile tanıştı. Kendi de bir Rus göçmen olan Diaghilev, Brodovitch'e, Stravinsky'nin *Bahar Ayını*'nden Tchaikovsky'nin *Aurora'nın Düğünü*'ne kadar varan çeşitteki prodüksiyonlarda sahne dekor tasarımında yer almasını teklif etti. Nijinsky

ve Massine gibi figürlerle çalışan genç Brodovitch'te bu deneyim ömür boyu sönme-yecek bir bale tutkusuna yol açtı. Yirmi dört yıl sonra, yirminci yüzyılın çıkır açan fotografik eserlerinden bir tanesinin doğmasına yol açan şey, bu dans büyüydü.

1930'da Paris'ten Amerika'ya geçen Brodovitch, grafik sanatlarda resmin kamera-nın destekçisi olmasını reddetti. Paris'te Man Ray ve László Moholy-Nagy gibi sanatçı-lardan etkilenen Brodovitch, Amerika'da fotoğraf ve tasarımın birleştirilmesinde öncü rol oynayıp, sanat ve endüstri arasında köprü kurdu. *Harper's Bazaar* (1934-1958) ve *Portfolio* (1949-1951) gibi ünlü dergiler aracılığıyla, Brodovitch'in fotoğrafçının işi-ne karşı duyduğu hassasiyet, zarıflığını ve stilini sadeliğinden alan sayfa tasarımları doğurdu. Bir görselin iç dinamiklerinin tasarımın akışını belirlemesine izin vererek Brodovitch, fotoğraf ve sayfayı, yazı tipi ve görseli harmanlayıp, tek yaprak ya da bütün bir kitap olsun, bir sentez yarattı. Böyle üretimlerde, yaptığı sayfa tasarımının akışı, izleyiciyi görsel anlatıyı grafik sonuca bağlamaya davet ediyordu. Bu yaklaşımın en üst noktası kendini Brodovitch'in biricik kitabında buldu: *Ballet*.

Brodovitch'in kendisi hiçbir zaman fotoğrafçı olduğunu iddia etmedi. Ancak 1935 ve 1937 yılları arasında New York'u dünya turneleri kapsamında ziyarete gelen çok sa-yıda bale kumpanyasının fotoğrafını çekti. Amacı, kendi mütevazı tabiriyle, "anı ama-çlı çekim" yapmaktı. Her ne kadar bu çekimler basit bir hatıralar koleksiyonu olarak yola çıkmış olsa da, nihayetinde dönemin jilet keskinliğindeki görselliğinden radikal bir ayrılışı temsil eden bir iş bütünü halini aldı. Çalışma arkadaşlarından bir tanesinin deyiimiyle, Brodovitch'in fotoğrafları "teknğin yüzüne tokadı basıp, fotoğrafçıların ça-lışabileceği yeni bir yol göstermişti."

Küçük bir New York yayınevi olan J.J. Augustin tarafından 1945'te basılan *Ballet*, fazlasıyla zengin bir gravür tarzıyla basılmıştı. Çeşitli balelerden 104 fotoğraf içeren ki-tap, her biri farklı bale performansına ayrılmış on bir segmentten oluşuyordu. Kitapta yer verilmiş baleler şunlardır: *Les Noces*, *Les Cent Baisers*, *Symphonie Fantastique*, *Le Tricorne*, *La Boutique Fantastique*, *Cotillion*, *Choreartium*, *Septieme Symphonie*, *Le Lac des Cygnes*, *Les Sylphides* ve *Concurrence*. Birbirinden ne kadar farklı olduğu sadece gala afişlerine bakarak bile anlaşılabilir olan bu baleler içindekiler sayfasında birlik-te yer alır. Hepsini tek bir sayfada sıralı şekilde hazırlandığında bu on bir başlık, artık her bir tekil dansın duygusal rezonansının maddi temsili olur. Az sonra karşımıza çıkacak olan stilistik fotoğrafları tanıtan bu yapı, aynı şekilde zarif, akıcı, sağlam ve göz alıcıdır.

Ballet fotografik icadın muhteşem bir başarısıdır. Anlaşıyor ki favori bale per-formanslarını fotoğraflama arzusu, Brodovitch'in tiyatronun her alanına girmesini sağlamıştı. 35 mm bir Contax'la, flaşsız ve günümüz standartlarına göre yavaş bir

filmle çekilmiş fotoğrafları, ortalama bir fotoğraf öğretmeni tarafından hayal kırıklığı sayılırdı. Ancak, Christopher Phillips'in de 1981'de *American Photographer*'da bale üzerine yazdığı "Brodovitch on Ballet" adlı makalede belirttiği gibi, Brodovitch bu ilk girişimlerini muhteşem hatalar olarak algıladı. İlk flu fotoğraflarını elde ettikten sonra tıpkı Barbara Morgan ve Gjon Mili'nin dans fotoğraflarında yaptığı gibi flaş tekniği çeşitlerine yönelebilirdi. Bunlardan bir tanesi de Dr. Harold Edgerton'ın yakın dönemde geliştirdiği elektronik flaştır. Ancak Brodovitch hareketi dondurmakla ilgilenmiyordu; o biliyordu ki dansçıların hareketlerinin hayvani canlılığı ve müstehcen gücü, balenin özgün sahne performansının kalbinde yer alıyordu. Bir hayal gücü sıçraması anında fark etti ki, ilk fotoğraflarındaki "hatalar" düzeltilemez kusurlar değil, yeni büyüleyici görsel olanaklardı. Onları kaldırmak yerine, daha da ileri götürmeye karar verdi.

Brodovitch'in görselleri, konunun iç cevherini, pür hareketi yakalamak suretiyle yansıtır. Obtüratörü saniyenin beşte-birine ayarlamak, ona bale dansçılarının sahnedeki akıcılığını ve zarafetini takip etmesini, hareketlerinin "ışıkla boyamayla" ortaya çıkmasını sağladı. Sahne ışıklarının patlaması ve lenste parlamalar yaratmasıyla, bu zarif hayat dolu performanslara eşlik eden müziklerdeki parlama ve taşkınlıklarını yankılatı. Aşikâr ki Paris'te Diaghilev'le geçen yıllarını düşünen Brodovitch'in kamerası, sahnedekilerin hareketleriyle birlikte patlar, fışkırır, sıçrar ve dalar. Bu durum hakkında Phillips şöyle bir gözlem yapmıştır: "Fotoğrafçı olarak kendi performansı da aynı derecede canlandırıcı ve aynı zamanda unutulmazdır. Fotoğraflardaki dönen, saldıran ve açan bu geçişken figürlerde, Brodovitch'in kendi anılarının dönüşünün izlerini yakalayabiliriz. Aslında bu figüratif şekiller ve beklenmeyen dönüşümler nihai olarak hatıranın fantazmagoryasını sunar." Karar anının ötesine geçen *Ballet* tek bir snapshot'ın öncesi ve sonrasını da kaydeder. Phillips'in de ima ettiği üzere, Brodovitch'in fotoğrafları, uzay ile hareketin sahte ayrılığını ortadan kaldırır ve zamanın akışkanlığına bilinçsiz bir şekilde ayna tutar. Dansçıların iz-formları, dansın uzaması, değişmesi, geçmişin anıları ve şimdinin devamlılığı: Hepsisi Brodovitch'in *Ballet*'sinin sayfalarında kendini bulur.

Edwin Denby'nin yazdığı giriş yazısının arasına serpiştirilmiş görsellerde *Ballet*, dansçıların akşamki gösteriye hazırlandığı sahne arkası görüntüleri ile başlar. Açılış bölümünde Brodovitch, Bronislava Nijinska'nın *Les Cent Baisers*'ini fotoğraflar. Dansçıların uzatılmış tarama hareketini yakalayarak, o güne kadar görülmemiş bir yayına imza attığının ilk işaretlerini verir. Karşılıklı iki sayfayı birleştirerek kullanmak suretiyle özgün bir grafik akışı yakalar. Fotoğrafların dinamik enerjisi, Brodovitch'in grafik boşluğu kullanma tarzıyla daha da güçlenir. *Les Cent Baisers*'in flulaşmış dönen figürlerini sayfa

köşelerinde keserken fotoğrafçının çabası özgür kalmak ve dansın algı ve deneyimine ayna tutmaktır. Bu açılış performansından sonra *Ballet*'nin ritimi, müziğin lirik ve canlı anlatımıyla tırmanır, sonrasında tekrar sessizliğe ve yumuşaklığa döner. Bir sayfadan diğerine, gözümüz *Les Sylphides*'in göklere ait balerinlerini, ya da *Cotillon*'un hayalet benzeri karakterlerinin akınını takip etmeye mecbur kalır. *Le Tricorne*'da bir zıplayışın bir sayfadan diğerine geçerken kesildiğini görürüz, sonrasındaki fotoğraflarda dansçıların Manuel de Falla'nın partiyonunda sarmal çizerken nasıl yükseltilmiş bir heyecana sahip olduğunu gösterir. İzleyicinin hayal gücüne giren Brodovitch, vizör'den bakarken fotoğrafa sürpriz etkisi katacak grafik motiflerin peşinde koşar. Örneğin *Ballet*'nin başlarında çoğu zaman dekoru sahnedeki olayları kadrajlayacak şekilde kullanır. Buna George Balanchine'in *Concurrence*'inde tanık olunmuştur. Brodovitch kanatlardan iki dansçıyı aynı açı ile fotoğraflamıştır. Sonrasında agrandizörde negatiflerden birini ters çevirerek, karşılıklı iki sayfada birbirinin tam aynası olan bir ikili elde etmiştir. Sahnenin karanlık bir dikey şerit halinde olan kısmını cilt payının içine sokarak, bu dansçılar setin "engelden" zarif bir biçimde kurtarılmış ve ferahlatılmıştır.

Yayınlandığı tarihte *Ballet* mutlaka okuyucuya hayret verici yeni bir bakış açısı sunmuş olmalı. *Ballet*'nin girişini yazan eleştirmen Edwin Denby, Brodovitch'in fotoğraflarının atak yapısını takdir eder.

Alexey Brodovitch'in işlerine ilk bakışınızda, fotoğrafları size garip bir şekilde gelenek dışı gelebilir. Brodovitch, standartlaştırılmış Beşinci Cadde tarzı kursuz baskılar yapmayı herhangi birimiz kadar bilir, ancak bize flu, bozunuma uğramış, fazla siyah ve gömülü ya da fazla beyaz ve uçan bir görüntü sunar, hatta bu özellikleri karanlık oda teknikleriyle yoğunlaştırır. Anlaşılan o ki, onun izlediği ve aradığı anlar empatik olmayan anlardır. İzleyicilerin alkışladığı değil de gecenin büyüüne kapıldıkları anlar.

Denby'nin de onayladığı gibi Brodovitch, *Ballet*'nin hareket izlenimlerini karanlık odada negatiflerle oynayarak yoğunlaştırır. Yer ışıklarının ve sahne ışıklarının olduğu yerleri baskıda daha da açarak solarize etkisini artırır. Hatta agrandizörün lensini selofanla kaplayarak çerçevenin köşesindeki solup gitme etkisi artırır. Bu stilistik tekniklere Brodovitch'in Balanchine'in *Cotillon*'u yorumunda tanıklık edilebilir. Tamara Toumanova'nın etrafında leziz bir iris efektini oluşturan selofan sahneye halusinojen bir özellik verir. Bulutlu bir pusun içinden Toumanova sanki anlık bir yanılsamamış gibi görünür; gecenin performansından kalan yarım yamalak hatırlanan bir görüntü. Flu dansçıların dalgınlığında olduğu gibi, Brodovitch karanlık odada gerçekleştiren güzel "kaza"ların da tadını çıkarmıştır. Jane Livingstone *The New York School*:

Photographs 1936-1963 isimli yazısında, Richard Avedon'un "Fotoğrafçı Herman Landshoff, Brodovitch'ten, kitabında *Ballet* baskılarını kullanmak istediğinde, ödünç aldığı negatiflerden bir tanesini karanlık odada yanlışlıkla yere düşürdü ve üstüne bastı. Dehşete düşmüş bir şekilde Brodovitch'i aradı ve çok korkunç bir şeyin olduğunu söyledi. Negatiflerden biri yere düşmüştü ve o da üstüne basmıştı. Brodovitch telefonda 'Olduğu gibi bas. Böyle şeyler bu işin bir parçası.' diye cevap verdi." dediğini aktarır.

Koreografisi Massine tarafından yapılmış (ilk defa Diaghilev'in Ballet Russes'ı tarafından 1919'da sergilenen) *La Boutique Fantastique*'deki Gioacchino Rossini'nin partiyonunu *Ballet* kitabının ilgili bölümüne bakarak dinlerseniz, Brodovitch'in kamerayla yaptığı hareketlerinin de müziğe göre düzenlendiğini fark edersiniz. Staccato'dan adagio'ya oradan da andante'ye, Brodovitch'in hareketleri partiyon ile uyum halindedir. Aracın tarihinde ancak bir avuç fotoğrafçı hareketin görsel potansiyelini Brodovitch'in *Ballet*'de yaptığı kadar zorlamıştır. İşlerinde hareket sorununu kasıtlı bir şekilde inceleyen en erken çalışmalardan bir tanesi, Brodovitch'in de Paris'te karşılaşmış olabileceği Fütürist fotoğrafçı Anton Giulio Bragaglia'nındır. Fütürizmin felsefesinin bir parçası olan, geçmişin bütün sanatsal formlarının ölümünü beyan etmek amacıyla Bragaglia, fotografik görüntüye olan romanvari yaklaşımını tanımlarken "Fotodinamizm" tabirini kullanır. Bragaglia çeşitli bireyleri hareket halindeyken, konunun hareketinin uzatılmış zaman çerçevesindeki etkisini belli edecek biçimde fotoğrafladı. "Hareketli Görüntü" (1913) ve "Marangoz" (1913) gibi isimlerle Bragaglia'nın flu görselleri, Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey'in işlerinin hareketi dondurmalarının aksine, hareketin fiziksellliğini gösterir. 1911'de yayınladığı "Fütürist Fotodinamizm" adlı manifestonun yankısını Brodovitch'in *Ballet*'sinde bulabiliriz:

...şeyler hareketle birlikte maddesellikten uzaklaşırken idealize hale gelir, ancak derinde bir yerde hâlâ o gerçeklik iskeletini tutar... Bu şekilde, eğer hareketin temel halini tekrarlırsak, bir dansçının figürü –ayakları üstünde, havada ya da parmak ucunda– kendi güzergahını belli etmese veya dinamik bir his yaratmasa bile, bir dansçıya ve dansa, hareketi oluşturan anlardan bir tanesinin dondurulması ile elde edilecek olandan çok daha fazla benzecektir... [Bu görseller] sadece hareketin estetik bir izlenimini değil, aynı zamanda hareket arkasında o muhteşem kırılmamış izini bıraktığında hissettiğimiz içsel hissi, beynsel ve ruhani duyguları da ortaya çıkartır.

Bragaglia bir kez "Bir insan sandalyeden kalktığında, sandalye hâlâ onun ruhu ile dolu olur" demiştir. Moda fotoğrafçısı Irving Penn'e göre, *Ballet*'de dansçıların arka-larında bıraktığı ışık izleri ilk defa fotoğrafa mistik bir değer katmıştır.

Ballet J.J Augustin tarafından çok sayıda basılmamıştı. Yaklaşık beş yüz adet kopya basılmıştı ve anlaşıldığı kadarıyla hiçbir büyük kitapevinde satılmamıştı. Hatta, çalışma arkadaşlarının ve dostlarının bu ender bulunan kitaba ulaşması Brodovitch'in onlara hediye etmesiyle olmuştur. 1956'da Brodovitch'in Phoenixville, Pennsylvania'daki çiftlik evinde çıkan yangında *Ballet*'nin bütün negatiflerinin ve dolayısıyla tekrar basma imkânının yok olması, bu zaten az sayıda olan kitabın kıtlığını daha da kötü bir hale soktu. Ancak, enderliğine rağmen *Ballet* hâlâ fotoğraf tarihinin en fazla etki yaratan kitapları arasında sayılır. Yakınlarda yayınlanan *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*'de Vince Aletti "her ne kadar okuyucusu az sayıda olsa da, oldukça seçkindi ve *Ballet* tasarım ve fotoğraf erbabında büyük yankı uyandırdı" der. Bu etki günümüzde hâlâ hissedilmektedir. Aletti'nin çok haklı bir şekilde belirttiği gibi "Yarım yüzyıl sonra bile bu kitap hâlâ heyecan verici ve hâlâ radikal bir görünüme sahip."

AARON SISKIND

Charles H. Traub, *Roadtrip*'ten Alıntı

Bu yazıda editör, akıl hocasını büyük bir eğitmen ve fotoğrafçı olmak için gereken hümanizmi kutsuyor.

Bir yer hakkındaki en ufak bir bilgi kısıntısı bile imparatorun aklıma, Marco'nun o yere atfettiği ilk jest ya da nesneyi getiriyordu. Bu yeni gerçek, o amblemden bir anlam alıyor ve ayrıca o ambleme yeni anlamlar yüklüyordu. Kubilay, belki de, diye düşündü, imparatorluk bir zihnin hayallerinin burçlar kuşağından başka bir şey değildir.

"Bütün amblemleri öğrendiğim gün, sonunda kendi imparatorluğuma sahip olabilecek miyim?" diye sordu Marco'ya.

Ve Venedikli cevap verdi: "İnanmayın, Efendim. O gün geldiğinde siz de amblemler arasında bir amblem olacaksınız."

Aaron Siskind ile Rhode Island boyunca arabayla giderken, dokunun insan yapısı tarlalardan vahşi bataklıklara dönüşümünü yoğun bir şekilde gözlemlemesini beklentiyle inceledim. Fotoğraf çekmeyi istemesini umuyordum, yaşından dolayı eskisi gibi devam edemiyordu ve üretken olmayacağından korkuyordum. Ona, durmaya değecek bir konu olan, güzel bir görünümü işaret ettim. Bozulmamış eyaletin olanaklarını göklere çıkardım. Beyaza boyalı ağaçlar korusunda iç içe geçmiş köklerin kesin ilgisini çekeceğini düşünmüştüm. Onayını almak için arabayı yavaşlattım.

Sonunda konuştu. "Bunun gibi bir şeyi 1967'de çekmiştim." O görüntüyü hatırladım, ancak bu durum çok daha fazla olanağa sahipti. Bunun doğanın kayda değer bir yapısı olduğunda ısrar ettim. Ama o kesik bir kıkırdamayla cevap verdi "Beni ilgilen-diren tek doğa kendi doğam."

Yolumuza devam ettik. Yanından geçtiğimiz şeyleri inceliyor olmaktan mutluydu – taş çitler, boğumlu meşeler, yıkık dökük ahırlar. Benim için bunların hepsi mükemmel

birer “Siskindler”di ancak bugün, çalışmaya hazır görünmüyordu. Hayallerini tetikleyen şeyi bulamamıştı.

Bir sanatçının özgün yaratıcı karakteri, kendini birinin işinde tekrar keşfetme yoluyla bağlantılıdır. Siskind’in durumunda, sanatçı bazı rastgele amblemlere ya da biçimi bozulmuş işaretlere kendi evreninin düzenlemesini yükledi. Kendi algısında enerjisini keşfetti ve kendini yeniledi. Böyle bir hayatta yaratıcı itkinin bağlanması için birden fazla unsurun bir araya gelmesi gerekir. Siskind’in durmaya karar vermesi için yeterli olan şey konu ya da mekân değildir. Benim ya da bir başkasının varsayımı hiç değildir. İlerleyen yıllarda kendine uyum yakalayacağı çalışacak “canlı” bir yer bulmalı. İtkileri ziyaret ettiği yerlerdeki duyularıyla tetikleniyor; fazlaca insanın gelip gittiği, sokak köşelerinde gençlerin toplandığı, restoranlarında konuşkan çokça kadının olduğu, işçilerin sırtlarında donanımlarıyla geçtiği ve yakınlardaki marketten yükselen sesin ilgisini çekin, tercihen yerel bir sanatçı tarafından yapılmış, hediyeelik ıvır zıvır almak için yöneldiği yerler. Daha az aktif bir çevrede belki de fotoğraf isteğini ateşleyecek ve böylelikle algılarına emredek kadar kaos yoktur. “Yaşlı Adam” meşgul insanların enerjisini ödünç alarak yaşıyor.

Yukarıda bahsedilen yerler kulağa egzotik gelebilir. Genelde çok uzaktaki yerler olsa da, illa böyle olmak durumunda değildir. Son yıllarda Siskind muhteşem şehirlerde fotoğraf çekti –Salvador, Lima, Napoli, Barselona, Vera Cruz, Marakeş– ancak ayrıca New York City’de, Rhode Island’daki Providence’da (şu anki evi) ve daha başka bir sürü “önemsiz” yerde de çekim yaptı. Onun özellikle çekim yaptığı yerler, çoğu insanın özellikle arayacağı yerler değildir. Yerel kültür tapınaklarıyla dikkatinin dağılmasına dair kasıtlı bir tercihi vardır. Siskind’in çalışma alanı halkın sıradan ticaretini gerçekleştirdiği yerler. Bu büyük bir metropolün sanayi bölgesi ya da kırsal bir alandaki balık pazarı olabilir.

Bu sebeple, Isidora onun hayalindeki şehirdi. Tek bir farkla. Hayalindeki şehirde o genç bir adamdı; ancak Isidora’ya yaşlılığında varmıştı. Meydanda yaşlı adamların üstüne oturup gençlerin gelip geçmesini izlediği bir duvar vardı. O da onların yanına oturdu. Arzular çoktan hatıralara dönüşmüştü...

Siskind’in yaratıcı evrenindeki şehirler temelde doğduğu yer olan New York’un Aşağı Doğu Yakası’ndan farklı değildi. Napoli’deki eski bir muhitte terzi dükkânlarının olduğu bir sırada yürürken Aaron bana, tıpkı şu an dükkânlarının önünden geçtikçe gözlediğimiz gibi terzi olan babasından bahsetti. İtalyanlarda muhtemelen babasında hiç görmediği bir asalet keşfetti. Bu canlı şehirde fotoğraf çekerken tekrar deneyimlenmiş bir gençlik duygusu soyutlaması yarattı. Terzilerin jestlerinden büyülenmiş

bir şekilde onların anlaşılmas dillerini taklit etmeye çalıştı. Dükkan sahiplerinin arasında geçen bir konuşmanın ortasında buldu kendisini. Bir kaşın kaldırılışı, birkaç bin liraya üstüne tam oturacak, kısa kollu, İtalyan yaka bir gömlek dikilebilecek göz kamaştırıcı bir top kumaşı açan bir el hareketi. Ancak böyle bir alışverişe sıcak bakmıyor ve ertesi gün başka bir yere çekime gideceğimizi ve ikinci provaya gelemeceğini söylüyor. Bütün bunlar ona biraz fazla cafcı geliyor. Başka insanlar için varolan ısmarlama bir fantazi fakat bir terzinin oğluna uygun değil. Kısa bir süre sonra eğimli istinat duvarını bir arada tutan sıva kaplamanın fotoğrafını çekiyor. Hatıralar etkilişimin içinde bulunur, nesnelerin değil.

Boş ve düz bir tahta parçasından okunabilecek şeylerin miktarı Kubilay'ı şaşkına çevirdi. Polo şimdiden abanoz ormanlarından, nehirlerden aşağı inen kütük yüklü sallardan, limanlardan, camlardaki kadınlardan bahsetmeye başlamıştı bile.

Siskind'in hayallerindeki bir başka şehir; Salvador. Brezilya'nın yerlisi olan bir kadından hamur işi almak için her gün duraksardık. Bazen dozunu kaçırda, böyle duraksamalar sıkta, yemek insanlarla temasa geçmenin bir yoludur. Bu temas kendimize alıştırmaya olarak başlayıp günlük rutine dönüşmüştü -neredeyse sonsuz sayıdaki eğreti, okyanus kıyısı barlarını fotoğraflamak. Her gece kapanıştan sonra ilkel bar tabureleri toplanıp düzenlenir. Her mal sahibinin kendine has boyanmış tabureleri var. Renk ve şekil hepsinin kişisel mülk olduğunu gösteriyor. Her ne kadar tabureler temelde aynı olsa da, detaylarda tamamen farklılar. Siskind bu ahşap taburelerde kendi düzen arayışıyla ilişkilendirdiği sonsuz sayıda düzenleme gördü. Tininin özünde taburelerin varolma sebebini kendi basit ilkel kimliğine bağlıyor -sıcak kanlı insanların festival tarzı alemleri. "Yaşlı Adam" bu fotoğrafları çekerek kendini yeniledi.

Kağan, Marco'ya "Yola koyul, her sahilde bu şehri ara," dedi. "Sonra geri dön ve benim hayalimin gerçekte karşılığı olup olmadığını söyle."

Isidora'ya, Valdrada'ya ya da başka şiirsel herhangi bir şehre de gidebilirdik. Siskind için bir fotoğraf gezisi, benliğini tamamlayacak bir şeyi evden uzakta bulacak olma düşüncesidir. Gerçeklik haline gelen bir plan, imparatorluğu haritalandırma girişimidir. 1982'deki Marakeş gezimizde, bir kış gezisi için sıcak bir iklimin iyi olacağını düşünmüştük. Süre belirlendi, rehber olması için bir arkadaşın arkadaşı Siskind'in gelişinden haberdar edildi. Fas'a gitme fikri, bu egzotik rotadan yeni dönmüş genç bir fotoğrafçının Aaron'a anlattığı hikâyeden ortaya çıktı. Aaron bu fotoğrafçının insanlı fotoğraflarında "yaşam dolu" koşulları görmüştü. Arap şehrinin kadim duvarları kadar, yerel balık buğulama tarifleri de konuşulmuştu. "Mavi" insanların

(Tuaregler, ç.n.) yaşadığı yamaç şehri Goulimine'ye bir buçuk günlük yolculuğa ve en iyi gümüş bibloların bulunduğu çöl şehri Quarzate'ye dair hikâyeler dinledik. Seyahat acentesini ve ona yardım etme sorumluluğunu paylaşan hevesli genç arkadaş tayfasını aramasına sebep olan şey, bu yolculuğun önceki yolculuktan bile daha iyi olmayı vaatetmesiydi. Her ne kadar orada fotoğraflayacak ne bulacağına dair bir öngörüsü olmasa bile, o çoktan Marakeş'te çalışmanın nasıl bir şey olacağını hayal etmişti. Fas'a yapacağı yolculuktan olan beklentisi beni onun yanına sürükledi.

New York denen şehirde bir on dokuzuncu yüzyıl dış görünümünü çeken bir fotoğrafçıyla karşılaştık. Benim, dış görünümü buzlu camın düz yüzeyine sıkıştırmak suretiyle yarattığı bir soyutlama stiliyle nasıl "kayda değer" fotoğraflar elde ettiğini anlatan özgüven dolu fotoğrafçı ile olan tartışmama kulak misafiri olan Aaron, beni biraz uzaklaştırıp şunu söyledi: "Bizim o adamdan farkımız niyetlerimize hiçbir zaman inanmamamızdır. Biz şans faktörünü göz ardı etmeyiz. Onsuz çalışamazsın." Sahne genç fotoğrafçının bu yaşlı adamın onun fotoğraflarına karşı nasıl bir ilgisi olabileceğini sorgulayan bakışıyla kapandı. Aaron geleneksel veda selamlamasını patlattı, "Do-ooh, do-ooh, do-ooh!"

Şehirler de aklın ya da şansın eseri olduklarını düşünürler, ancak ne biri ne de diğeri duvarları ayakta tutmak için yeterlidir. Şehrin yedi ya da yetmiş harikasıdan değil, onun sizin bir sorunuza verdiği cevaptan keyif alırsınız.

Bazı az sayıdaki izleyici için, bir konunun Siskind'in tecrübeli gözü tarafından gerçekten nasıl dönüştürüldüğü önemlidir. Sınırları içinden geçmediğiniz sürece *Morocco*, 93 fotoğrafındaki duvarın boyutlarına inanmakta zorlanırsınız. Bunu birinin bilmesi fotoğrafın içeriğine etki etmez, ancak kameranın çevirisinin nasıl muğlak ve aldatıcı olduğunu biliyor olmanın daha nüfuz eden bir yanı vardır. Gerçek sizin onu nasıl gördüğünüzdendir. Duvarlar şehri Meknes'e burçlarının Marakeş'tekilerden farklı olup olmadığını görmeye gittik. Benim için eski bir sur bir diğerinden çok da farklı değildir. Marakeş'teki muazzam surları neden fotoğraflamadığını anlamadım. Yoksa sadece tembellik mi etmişti? Belki de Meknes'te o gün yağın yağmur duvarların emici yüzeylerini dönüştürüp Siskind'in çalışma enerjisini tetiklemiştir. Duvarlar aşılması zor engellerdir. Ancak hayal gücü ile delip, ölçeğini büyütüp küçültebilir, bir parçasını yalıtabilir, kütle halinde tekrar yaratabilirsiniz. Tıpkı "Zift Serisi"nde izleyicinin, Siskind'in ne boyutta bir asfalt parçasının üstünden objektifi ile geçtiğini bilmemesi gibi. Küçük bir asfalt damlası geniş bir hayal gücü fırçasına dönüşür. Aaron'un alanındayız, onun duvarları, onun kaldırımı, onun yabancı şehri.

Brezilya'da başka bir şehir, Refice. Her birkaç dakikada bir, terleyen sahil ahalisini

fotoğraflamayı bırakıp, Aaron'un bir dalgakıranın havanın etkisi ile erezyona uğramış yapısını fotoğraflamak maksadıyla tepeden aşağıya doğru dolanmasını izlemeye dönüyordum. Bana zamanın büyüsunü ve sahildeki bir çift aşğın yumak haline gelmesini göstermek için sabırsızlanıyordu. "Burası çalışmak için çok güzel, çok fazla şey var. Gidip o fotoğrafı çekmelisin." Dolaşmış çiftin yakınlığını paylaşma isteğine benim üzerimden hükmediyordu. Siskind'in son on yıl içerisinde ürettiği bütün fotoğraflar benim gibi dostlarının eşliğinde olmuştur. Bu yıllarda yalnız çalışma arzusu yerini genç bir asistanla çalışma ihtiyacına bırakmış olmalı. Rutinden kaçma arzusu kişisel yaratıcı davranışın gerekli bir parçası. Fotoğraflamak şimdi yolculuğu paylaşmanın neşesini taşıyor. Siskind'in amacı bir takipçi bırakmak değil, başkasının yardımıyla enerjisini genişletmek. Öğitmenlikten emekli oldu, baskı satışları rahatça yaşamasını sağlıyor. Bu son on yıl daha serbest gezinmeleri tetikledi. Güncel işlerinde, ilgisini çeken belirli durumlara karşı yaratıcı zamanı daha yoğun, daha az bozulmuş ve daha odaklı.

Ben, insan toplumunun döngüsünün uçlarına ulaştığı ve hangi yeni forma gireceği hayal edilemeyen, çiğ ve yaşanmaz günümüzün bir tutsağıyım. Ve senin sesinden şehirleri yaşatan, bir zamanlar ölmüş, ancak tekrar doğacak olan, görünmez sebepleri dinliyorum.

Günümüzde yaptığımız yabancı şehir seyahatlerinin aksine Aaron'la yaptığım ilk yolculukta Amerikan çorak arazilerinin piktoryal formların peşinde ıssız Orta Batı'dan geçmiştik. Varacağımız yerde neyle karşılaşacağımızı bilmiyor ve fotografik olanakları daha yüksek daha romantik yerlerin düşüncesine dalıyordum. Çok yakın bir zamanda Paul Strand'in en yeni kitabı olan *Living Egypt*'in o zengin "bölgeye özel" belgesel fotoğrafları tarafından uyarılmıştım. Mısır çölünün gideceğimiz yerin akrabası olduğunu düşünerek, mevcut konuya Strand'in yaklaşımının mümkün olup olmadığını sordum. Aaron'ın, Strand'in son kitaplarının hepsinin aynı yolla yapılmış olduğunu, yeni temalar bulma nosyonunda başarısız olduğu düşüncesini paylaşmasıyla kendime geldim. Aaron'a göre Strand bir ideolojik değerler kümesinden hareket ettiği için geç dönem eserleri öngörülebilir işler olmuştur. "Bir yerden diğerine şeklinde çalışmalısın." Bugün, yaklaşık yirmi yıl sonra, bu tartışmayı analiz ediyorum. Şimdi arkadaşımın son dönem işlerini değerlendirirken, ben bile arkadaşımın da yaşı sebebiyle bu formülün kurbanı olduğunu düşünüyorum. Bu ikilemin üzerine çalışınca, 1981 Vera Cruz ve 1988 New York serilerini dikkatle incelediğimde, bu fotoğraflarda genç Siskind'in hiçbir zaman üretemeyeceği bir şeylerin olduğunu fark ettim.

Siskind'in önermesi, her ne kadar sunum için tek bir arketipik bir örneği seçiyor olsa da, artık tek bir fotoğrafla tamamlanmıyor. Düşünce, aynı ya da benzer yer veya malzemeler hakkında olan bir grup fotoğrafta damıtılıyor. Görsel ya da düşünce temsili artık tek bir fotoğraf değil. Fikir bir fotoğraftan diğerine seken akış ve enerjiden doğuyor. Bir şehirde bulunmuş görseller kümesi bir diğerine doğru yola çıkmaya olanak tanıyor. Fotoğraflar duvarında hayali bir şehir görmelisiniz ya da Siskind'in kamerasından çıkmış siyah beyaz kareler serisinde bütün bir yol. Bu kitaptaki görsellerin sırası fotoğrafçının dolaşmasının belgesidir. İronik bir şekilde bir kitap, kapsayabileceği reproduksiyon sayısının sınırlılığı ve aylak bir gözün kurabileceği ilişki ve çağrışımların sonsuzluğu yüzünden çalışmayı görmek için ideal yol değildir. Hepsini düzgün bir şekilde görmek için muhtemelen, çok sayıda odaya sahip; örneğin bir tanesi katmanlanmış formlar temasını içerecek, bir diğeri insanın geçişini simgeleyecek ikonik izleri barındıracak, devasa ve dolambaçlı bir galeriye ihtiyaç vardı. Fas odası olmalı, Brezilya odası olmalı vs. Ancak ondan sonra Aaron Siskind'in, tıpkı bir fotoğrafçının olması gerektiği gibi, kendi düşüncesinin ve bizimkinin boyutunu zekice değiştirmesini takdir edebiliriz. Onun fotoğrafları artık yalnız işaretler değil, daha çok özgün yerlerde duraklanan sürekli bir yolculuktan gelen dürtülerdir.

Formların kataloğu sonsuzdur: Her şekil kendi şehrini bulana kadar, yeni şehirler ortaya çıkmaya devam edecek. Formlar çeşitlerini tükettiğinde, şehrin sonu başlayacak.

Bu yeni çalışmalar karmaşık. Tekil nesneler yalıtılmıyor. Yüzler formlarının içinde beliriyor. Bir fırça darbesi diğerinin üstüne geliyor ve konunun *doğru* yerine, *içine* bakmaya çalışıyoruz. Form hâlâ egemen, ancak kapsanmış değil. Köşelerden kırılıyor ve bir sonraki fotoğrafta bir başka açıdan görünmek istiyor. Fotoğraflarda hareket var. Formu tanımlıyor, ancak biz derin düşüncelerimizde işin bütününe deşifre etmeden açık vermiyoruz. Vera Cruz şehrinde, şehir meydanının etrafında insanlar her akşam Mariachi yarışmalarını dinlemek için toplanır. Müzik her yerde yankılanır. Çiftler dans eder; omzu şallı büyük anneler, kundaklanmış bebekleri sallayarak tempo tutar. Sosyal etkileşimin dokusu sürekli değişir. Burada Aaron için fotoğraf çekmek değil, gülmek ve gözlemllemek vardır. Sonraki gün Aaron'ın meydana çıkan bulvarlardan bir tanesinde, rüzgârdan korunması için çuval beziyle sarılmış yeni dikilen palmyeleri, keşfetmesiyle durduk. Yeni bir fotoğraf serisi başladı. Vera Cruz serisi olanaklar açısından sadece miktar ve onların sonsuz sayıdaki ilişkisiyle sınırlıdır. Tıpkı meydanı aşındıran insanlar gibi.

Siskind'in son dokuz yıldaki yaratıcı yolculuğu Vera Cruz bulvarlarından New England otoyollarına uzanıyor. 85 yaşında yolculuk devam ediyor. Son keşfi olan "Zift Serisi" evinin yakınında, gerçekten yol yüzeyinden çekilmiştir. Yoldaki bir kazada, Türkiye'de bir korkuluk duvarından düşüp, sağ ayak bileğinde ve bacağına çok miktarda kırıkla aylarca hastanede kalmak zorunda kaldı. "Yaşlı Adam"ın tekrar yaratıcı bir şekilde mobil olmayacağı korkusu oluştu. Korku kayboldu. "Zift Serisi" Aaron'ın fotoğraf çekmek için yollara döndüğünü açıkça gösterdi.

Bugün fotoğraf için, geçmişin belgeselinde zamanın bir kesitinin algısı nasıl bir ölçüyse, günümüzde de bulunmuş olan öyledir. Ancak, bir şekilde, Aaron Siskind anlık bir gerçeklik yanılsamasının ötesine geçerken bir çeşit fotografik saflığa sadık kaldı. Vizyonunu gerçek zaman ve uzaydan buluyor. Her bir çalışma bütünü, zihnin gözünde yolculuğun devam etmesine izin verecek bir şekilde, odaklanılan yeri dönüştüren bir deneyimler birlikteliği. Bu yolculuk fotoğrafçı için gerekli bir geçit. Yola devam Aaron, bizi de yanına aldığı için teşekkürler.

Yolculuk sırasında farkların kaybolduğunu fark edersin: Her şehir diğer şehirlerle benzemeye başlar, mekânlar formlarını, düzenlerini, mesafelerini değiş tokuş eder, şekilsiz bir toz bulutu kıtaları işgal eder. Farkları senin Atlasın korur; özelliklerin sınıflandırılması.

GARRY WINOGRAND

Leo Rubinien, *Some Reminiscences*'tan

Winogrand'ın yirminci yüzyıl fotoğrafçılığına büyük katkısı hâlâ geliştirici. Bu canlı kişisel hatırasında, haklı bir şekilde büyük bir akıl hocası, bilge ve arkadaş olarak belirir.

Garry Winogrand ile hayatının son on yılında tanıştım, bu benim hayatımda yirmili ile otuzlu yaşlar arasına denk geliyor. Onunla ilk defa, benim öğrencisi olduğum sanat okuluna kendi işleri hakkında konuşmaya geldiğinde tanıştım. Programın başındaki Ben Lifson gidemediği için Garry'yi LAX'tan karşılamaya ben gitmiştim. Belirtmeliyim ki ona gördüğüm anda âşık oldum, ki zaten o yolu yarılmıştım. Her ne kadar anlayıp anlamadığımdan şüphe etsem de aylardır işleri tarafından büyüleniyordum. Bir insan için yirmi yedi yıl geri gidip hayatının erken bir dönemindeki masumiyetine kavuşması kolay değil ancak, o yıllarda –erken yetmişler– Garry'nin işleri –benim de dahil olduğum– çok sayıda insan tarafından garip bulunurdu; şimdi garip gelmemesinin nedeni hayatımızda kendine ettiği yerle alakalı. O günlerde Diane Arbus ve Lee Friedlander ile aynı kefiye konurdu ki çoğu insan onu bu ilişkilendirme üzerinden tanıdı. Ancak kimse diğer ikisi ile sıkıntı yaşamamıştı. Herkes Arbus'un işinin kalıcılaştırdığı korkunç, trajik hatayı ve utancı doğrudan tanırdı; herkes Friedlander'in yapılandığı görsellerdeki ironiyi ve güzel anlaşılmazlığı kopardı. Ancak Garry'nin çalışması gizemliydi. Henüz işlerinin çoğunun yayınlanmamış olması da bu durumu pekiştiriyordu. O zamanlar, *The Animals* kitabı dışında –ki slaytlarının tamamının ulaştığı epik durumun yanında bir hiçti– başıboş antolojiler ve dergilerde rastlanabilecek iki, üç ya da beş fotoğraftan oluşan küçük bir grup dışında elimizde çalışması yoktu. Bu dergilerden biri *Camera* İsviçre'den geliyordu ve öğrenciler için çok pahalıydı; bir diğeri olan *Creative Camera* Londra'dan geliyordu işi gerçekten anlamış görünmesi ve hevesli bir şekilde tanıtmaya çalışması heyecan vericiydi. Garry'nin işleriyle ilgilenen küçük bir grup öğrenci bu değerli Avrupa

dergilerini diğer öğrencilerin ender bulunan rock'n roll kayıtlarını toplaması gibi toplardı. Doğru bir ortamda bu dergilerin seti sahibine prestij katardı.

İş hiçbir zaman beklediğinizi vermezdi. Örneğin bir beyzbol oyuncusunun hayranı olan bir çocuk için imza verirkenki anını fotoğraflamak mantıklı gelebilir. Hayal edebilirsiniz –kahramana bakan çocuk ve topu dikkatlice imzalayan kahraman– ve çeşitli nüansla düşünebilirsiniz: Norman Rockwell'in çocuğun yüzüne yerleştireceği aşırı sevinç ya da Eugene Smith'in ağırbaşlı yalınlığıyla oyuncunun cılız yüzü ve gelişmiş, kıkırdaklı bedenini takdir etmesi gibi. Ama bu fotoğrafı Garry yaptığında oyuncu çocuklar topluluğu arasından öyle bir hışımla geçiyor ki, ona en yakın duran çocuğun gözlükleri uçuyor. Bu hikâyenin bir parçası olmamalıydı. Garry'nin beyzbol oyuncusu çocuklara karşı ilgisiz, hatta belki de aşağılayıcı tutumu yanlıştır. Çünkü kahramanlar asil ve cana yakın olmalı. Daha da kötüsü, Garry'nin fotoğrafı ne olup bittiğini de anlatmaz. Sadece çarpışmanın yaramaz, vahşi gerçeklerini yansıtır. Tam fotoğrafçıdan devreye girip olayı yorumlamasını istediğiniz ve olayın iyi ya da kötü bir şekilde sonlanmasını beklediğiniz bir anda o geri adım atıp sizi kendi sonucunuza ulaşmanız için yalnız bırakır. Bu yorucudur ve insanların Garry'ye kızmasına ve işlerini kınamasına yol açtı. Şöyle düşünmek istiyorum; her ne kadar sadece yirmi yaşında olsam da, içgüdülerim biraz daha iyiydi ve işlerinde bu kadar iki anlamlılık olan bir sanatçı, izleyicilerinden zeki olmasını bekliyordu. Ya da belki de eş düzeyli. Ancak bunu fark edip etmediğimi bilmiyorum. Bildiğim şey, en iyi fotoğraflarının hepten sarhoş eden bir etkisi olduğunu bulmamdı.

Garry babam olabilecek bir yaşıydı ve kendinden o kadar genç ve cahil birisiyle bu kadar ilgilenmesine şaşırmıştım (hâlâ da şaşarım). Tanıştığımızdan birkaç ay sonra Austin'e yanına gittim. 1974 Mart'ında bir hafta boyunca Texas Üniversitesi'nde gösterim yapmak ve ders vermek üzere Connecticut'tan gelen Walker Evans'a ev sahipliği yapıyordu. Garry'ye Evans etkinliğine gelmek istediğimi söylemiştim fakat gerçekte görmeye gittiğim Garry'nin kendisiydi. Evans'ın işlerine o zaman ve şimdi duyduğum hayranlığa rağmen, yetmiş bir yaşındaki Evans, gücü, tutkusu ve akıl gücü geride kalmış bir adamdı. Oysa Garry şiddetle canlıydı. Beni o iki ya da üç gün içerisinde tekrar ve tekrar şaşırttı. Bütün gece Dallas-Fort Worth Havaalanı'nda oturmaktan yorulmuş ve sıkılmış olduğum için kahve içmeye çıkmıştık. Kasa sırasında beklerken cebinden para çıkarttı. Ona "Bana ısmarlamana gerek yok Garry" dediğimde bana karşılık olarak "Öyle bir niyetim yok zaten" cevabını verdi. Benim geldiğim yerde kibar olan şey ya hiçbir şey söylememektir ya da ödemektir. Açıkçası kibar olmakla ilgilenmiyorduk, fakat esas ilginç olan şey, nezaketsiz de olmuyordu. Hatta biraz sonrasında, beni

kendi evine davet edemediği için özür diledi. Çok isteyeceğini fakat evinin küçük olması nedeniyle yerinin olmadığını söyleyerek bana başka bir yer ayarladığını söyledi. Kesinlikle nezaketsiz değildi. Doğrudanlığı harikaydı.

Garry'nin küçük ve karanlık dairesine gittim ve agrandizörünü ikinci odada yatakla duvar arasındaki küçük bir oyukta gördüğümde hayrete düştüm. Odayı karartıyor ve orada dikilip bir balya dolusu pozlama yapıyordu. Sonrasında bunları alıp üniversitenin sanat departmanına götürüyor, birçok öğrencinin aynı anda işini yaptığı ortak küvetlerde geliştiriyordu. (Onlarla aynı şartları paylaşıyor olmak onu hiç rahatsız etmiyordu, hatta kendine yer açıp baskılarını onlarınkinin yanına koymak için omuzlamaktan keyif alıyor gibiydi.) Tipik bir profesyonel fotoğrafçı ekipmanına değer verir ve titizlikle saklar; bu kendine ve işine ne kadar ciddi yaklaştığının bir göstergesidir. Garry'nin yatak odasında baskı yapıyor olması inanılmazdı. O serin akşamüstünde oturma odasında oturup uzun bir süre boyunca muhabbet etmiştik. Sanatçı olma fikrini seven insanlarla, gerçekten sanat yapmak isteyen insanlar arasında bir ayırım olduğundan bahsetmiştim. O anda Garry'nin takdirini kazandığımı anladım ve beraberinde bir güven duygusu geldi. Evans'ı konuk etmenin onu rahatsız ettiğinden bahsetti. Evans hiçbir zaman Garry'nin işlerini beğenmemişti, hatta değerlendirmeleri beğenmemekten öteydi. Garry ise, onun çalışmalarını diğer her şeyden daha fazla beğeniyordu. Hatta yıllar önce Evans onu kötü biçimde yaralamıştı ve o günden beri temasları olmamıştı. Ancak şimdi Garry gücünün doruğunda olduğu için ve John Szarkowski –ya da belki de Lee Friedlander– tarafından Evans'a işlerini göstermesi konusunda baskı yapıldığı için, bu ziyaretinde bir görüşme ayarlanmıştı. Bu an yaklaşırken görmeye hakkım olmadığını düşündüğüm kadar gergindi. Beni tekrar şaşırtarak buna tanık olmama izin verdi ve düşünebildiğim tek şey saklayacak bir şeyinin olmamasını düşünecek kadar güçlü olması oldu. Keşke, keşke o akşam konuşmanın nasıl olup da o hayret verici ve güzel şeyi söylemesine yol açtığını hatırlayabilsem. Her ne kadar bu bilgelikte pay iddia etmese de, bir hediye verilmiş gibi hissetmiştim. O bu cümlemin yazarı değildi, sadece aklına gelmişti. “Özgür olmadan önce, bir hiç olduğunu anlamalısın.”

Bunu hiç unutmadım. Yıllar boyunca söylediğine tanık olduğum onca güçlü şey arasında bu en deriniydi ve onun hakkında çok şey açıklıyordu. Ayrıca hayatım boyunca uymakta zorluk çektiğim bir öğüttü. Açıkçası, hayat tarafından sarsıldığım yakın bir zamana kadar –Garry'nin ölümünden yıllar sonra– bunu tahammül edilemez buldum. İyi eğitilmiş bir burjuva ailesinden geliyorum, refah dolu şehirlerde ve banliyölerde büyüdüm, ailem ve kendim için her zaman değerliydim ve ailemi gururlandıracağıma

dair bir beklentiyle çevrelenmiştim. Bir “hiç” olduğum ya da hiçbir şey olmam gerektiği ya da özgür olmadığım, anlamlı bir şey yapmadığım sürece hiçbir değerimin olmadığı? Bu, acı ve sığılık arasındaki korkunç, kabul edilemez bir seçim gibi geliyordu ve ben bu seçimi yapmaz, yapamazdım. Yine de Garry’nin ifadesinin doğruluğu kendimle alakalı bütün duygusal hislerime rağmen beni takip etti. Çok sonraları fark ettim ki o acı gerçeğin içinde, Texas’taki o akşam bana bahsetmeyi atladığı, nazik bir unsur vardı. Bir hiç olduğunu fark ettiğinde, bu senin bir seçiminden kaynaklanmıyor. Farkındalık sana hayat tarafından, sana rağmen, takdim ediliyor. O senin ulaştığın bir başarı değil, karşısında pasif olduğun bir durum. Böylece bir anlığına sorumluluktan arınıyor ve hiç tahmin edemeyeceğin kadar hafif oluyorsun.

Fotoğraf dünyasındaki birçok kişi Garry’den nefret etti ve genellikle bir şekilde birbirli olduğunu söylediler. Ölümünden yıllar sonra, beş gün önce New York’ta gayet yetenekli birisi tarafından tekrar aynı şey söylendi. Bence, bunu söyleyen insanlar “kibirli” kelimesinin ne anlama geldiğini bilmiyor, ancak bunun önemi yok. Eğer Garry’nin çalışmalarını eleştiren insanların dürüst olmalarını sağlarsanız (en acımasız o fotoğrafları herkesin çekebileceğini, bir maymuna kamera vererek de aynı fotoğrafların elde edilebileceğini söylemişti), eğer gerçekten samimi olmalarını sağlarsanız, fark edersiniz ki çoğunluğu için aslında mesele Garry’nin çalışmalarını sevmemeleri değil, haklı ya da haksız bir şekilde, Garry tarafından hakarete uğramış hissetmeleri. Garry kavga-cı *idi* ve eğer verdiği sayısız röportajı okursanız, okurken sesini hayalinizde canlandırırırsanız, “Bu en anlama geliyor?” demek yerine bacaklarını hızlı hızlı sallarken sabırsız bir şekilde “*Bu* ne anlama geliyor?” dediğini duyarsınız röportajcıların nasıl, tekrar tekrar yutkunduğunu ve kıvrandığını, zaten aptalca olduğunu az çok bildikleri bir sonraki soruyu sormaya neden çekindiğini anlarsınız. Başka bir bağlamda geleneksel ya da kendi halinde değerlendirilecek bir yorumu Garry’ye, üstlerine çekiç gibi ineceği için, söylemeye korkarlardı. Tod Papageorge ona “konuşan aslan” derdi ki, bence uygun bir tanım. “Ben bir yargımcı” derdi “Sert bir yargıç değilim ama yargımcı.” O anda bir Manhattan otobüs şoförüne “profesyonelce değil” diye bağırıldığını anlatıyordu. Ancak işleri kendine düşkün, duygusal, belirsiz, katı çalışma yöntemleri ile kısıtlanmış ya da yaşanmışlık üzerine değil de el üstünde tutulan ilkelere dayandırılmış olan fotoğrafçılara karşı acımasızdı. Ünlü bir fotoğrafçı için “bir grup albüm kapağı benzeri fotoğraf” demişti. Bir başkası için, ki arkadaşıdır, “Burada parlak, vahşi bir hayvan var, oysa fotoğrafları söz konusu olduğunda annesinin kuzusu” demişti. Eşinin karamsar portreleriyle, yanlış bir genel kanıyla empatik olarak bilinen bir başka tanınmış fotoğrafçı var. Garry onun hakkında “Bir faşist olduğu belli. Belli ki karısından *nefret*

ediyor!” demişti. Garry ile tanıştıktan bir sene sonra saygın bir okulda lisansüstüne başladım ve öğrencilerle gelip konuşması için ısrarcı olmuştum. Geldiğinde o, ben ve bölümden üç hoca daha birlikte öğle yemeğine çıktık. O durumda insanlar arasında “Ah o fotoğrafın çok güzel. Bu parça çok güzel” gibi şeyler söyleniyor olması adettendi ve o öğle yemeği sırasında Garry sandalyesine bağlanmış gibiydi. O üç hoca ne söyleyeceklerini bilemedikleri için hiç konuşmadılar. Masanın o tarafında uzun bir sessizlik vardı ve aylarca bu durum için beni suçladılar. Garry ise, kaldırımında yürürken “Kim bu insanlar. Bunlar ölmüş!” dedi.

Neden daha genç arkadaşları, onun bir fotoğrafçıyı ya da bir yazarı ya da başka birini kınamasını ve “Elif görse mertek sanır” demesini bu kadar çok seviyor? Neden onun ahmağa, duygusala ve kazanılmış haklarını korumaya çalışanlara karşı acımasızlığından bu kadar keyif alıyorlar? Biliyorsunuz, sanatta kanıtlar değil iddialar vardır. Birisi belirli bir iş için herhangi yanlış bir yaklaşımla iyi ya da kötü diyebilir ve onu yanlış olduğunu kanıtlayamazsınız. Sadece yanlış olduğunu söylersiniz ve eğer konumu iyiye, yalnız kalırsınız. Sanatlarda, özellikle henüz çalışabileceği bir gerçek çekirdeği bulamamış genç sanatçılar arasında, öznelliğin ve kibar göreliliğin bataklığına gömülme tehlikesi hep vardır. Eğer gerçekten fotoğrafların doğrunun işlevsel önemini, yaşamının önemini içerebileceğine inanıyorsanız, size başka bir işe yönelmenizi tavsiye edecek birçok iş arkadaşınız olur. Eğer fotoğrafa gerçekten hayatınızda gerek duyuyorsanız, eğer fotoğraflara size çalışmalarını için ihtiyacınız varsa, günü atlatmak için gerekliyse sizin için; işte o zaman birinin çıkıp “Ah, çok güzel bir parça” demesi ya da sanat diye adlandırması sizi çok bunaltır. Gerçekte bu çok küçük düşürücüdür çünkü fotoğraflarınızın bildiğinizden ve ihtiyaç duyduğunuzdan daha azı olduğunu ima eder. Bu bakışla onlar sadece birer tasarım, dekorasyon, bonbon ya da kendi reklamıdır. Museum of Modern Art’da verdiği bir konuşmada dinleyicilerin arasından titiz birisi çekinerek “Fotoğraflarınız zekice” dedi. Garry doğru kelimeyi kullandığını düşünerek mutlu olan bu genç adamı alıp bir büyük oda dolusu insanın içinde çemkirdi, “O da ne demek? Onlar ancak bir turşunun olabileceği kadar zekice!”

Bunun ötesinde, o yılları (1960’ların sonu 1970’lerin başı) hatırlamak için biraz kendimizi zorlamakta fayda var. İğrenç takvanın, her kesimde mide bulandırıcı samimiyetin ve doğru olduklarını iddia eden ancak doğru hakkında hiçbir bilgisi olmayan sloganların dönemi. Günümüzde bu aşırı samimiyet çağında Amerikalıların rezil bir yalancıyı başkan seçmeleri ironik bir şekilde uygun geliyor. Garry her anda, her işinde ve her sözünde, dünyanın karmaşıklığına, bütün dokusuzluğuna ve iç çelişkilerine, genel geçer bir iddiada bulunmak hayatın kendisini yanlışlayacakmışçasına geri

dönmeye çalıştı. Onu tanıyanlarınız konuşmalarında çok sık “Öyle demedim” dediğini ve titiz bir avukatmışçasına, her bir kelimenin hassas bir anlamı olduğunu ve bir diğeriyle değiştirilemeyeceğini söyleyerek sizi düzelttiğini hatırlayacaktır. Bu bilgiçlikten değildir. Gerçeği coşkumuzdan korumaya yönelik yoğun bir endişedir. 1979’da bir gün 53. Cadde’den aşağı yürüyen bir kadını izlemiştik. Yırtmacı kalçasına kadar çıkan bir etek giymişti ve yürüdükçe baldırları bir görünüyor bir kapanıyor, bir görünüyor bir kapanıyordu, ikimizde heyecanın bu saklama ve göstermeden geldiği konusunda hemfikir olmuştuk. Garry, gayet doğru bir şekilde, bu durumun fotoğraflanamayacağını sadece filme alınabileceğini söyledi. Ben bu kıyafetin mini etekten daha iyi –seksi– olduğunu söyledim. “Hayır” dedi, hassaslığa karşı her zamanki ısrarıyla, “Hayır! Bir mini etek de *bu kadar* iyidir.”

Bir fotoğrafın gösterdiği ile aynı şey olmadığı konusunda ısrar etti. Fotoğrafın, insanların onu tanımlamak için kullandığı kelimelerle aynı şey olmadığına ısrar etti. Kasıtlı olarak yakalanmış bir anın öncesi ve sonrası hakkında hiçbir fikir vermeyeceği konusunda ısrar etti. Bir fotoğrafçının hayatını biliyor olmanın fotoğraflarını anlamak konusunda herhangi bir etkisi olmadığına ısrar etti. Tarih biliyor olmanın çok az yardımının olduğunda ve bir yerde iyi fotoğraflar çekebilmek için orası hakkında herhangi bir şey bilmenize gerek olmadığı konusunda ısrar etti. Eleştirilenleri –soyut teori aşklarını– ve eleştirileri alakasız buldu ve Washington D.C.’de ev sahibi ünlü bir sanat yazarı olan bir panelden sonra “Bunu bir daha yapmayacağım. Bunu yaptığın zaman bir parçan ölüyor” dedi. Fotoğrafçının fotoğraftan sadece kısmen sorumlu olduğunda ve o makinenin, kameranın, büyük bir oranda sorumlu olduğunda ısrar etti. Bence bunu derken aslında bildiğimizi iddia ettiğimiz kadar bilmediğimiz konusundaki ısrarını ya da bilginin beynimizin farklı yerlerinden geldiğini ancak kendimizi sadece bilinç olarak isimlendirmeyi tercih ettiğimizi kastetti. Texas’ta Walker Evans ve Russell Lee Garry’nin bir akşamüstü dersine katıldı. Onları dinlemek üzere elli öğrenci hazır-
dı ve bir tanesi “Bay Evans, nasıl fotoğraf öğrettiğinizi bize anlatabilir misiniz?” diye sordu. Evans bu konu üzerine konuşmak istemiyordu ve fotoğraf öğretilemez falan gibi bir şeyler söyleyip başından savmak için “İyi, Russell, neden sen nasıl öğrettiğini anlatmıyorsun” dedi. Russell ağır bir şekilde “Açıkçası Walker, önce 4x5 ile başlatıyorum, sonra onunla biraz çalıştıktan sonra 2 ¼ ile çalıştırıyorum ve ondan sonra belki 35 mm ile...” derken Evans onun sözünü hızlıca kesip “Peki ya sen Garry?” dediğinde Garry’nin cevabı, “Valla bizimki körün köre kılavuzluk etmesi gibi bir şey” olmuştu.

Meşhur “Şeylerin fotoğraflandığında nasıl görüldüğünü bulmak için fotoğraf çekiyorum” sözü insanları şaşırtmış ve bazılarının ona kızmasına yol açmıştı. Bunun

için iki sebep bulabiliyorum. Biri, Garry sanatçının yaptığı her şey üzerinde kontrolü olduğu düşüncesinde feragat ediyor olmasıydı. Fotoğraf genelde (Garry'nin işleri söz konusu olduğunda her zaman) resmin yapılması ile görülmesi arasındaki gecikme ile tanımlanır. Elinizde ne olduğunu ancak sonrasında, karanlık odaya girdiğinizde görürsünüz. O zaman da değiştirmek için yapabilecekleriniz sınırlıdır, yaptığınız bir çeşit körlemedir. Bir diğer sebep ise, büyük amaçları olduğunu iddia ediyor olmayı reddediyor oluşuydu. *Zamanının önemli olaylarına tanıklık etmek için fotoğraf çekiyorum, Amerika'nın ruhunun özünü kâğıda yansıtmak için fotoğraf çekiyorum* gibi şeyler yerine, fotoğraf çekme nedeni olarak gösterdiği yegane şey "...bulmak için" olmuştu. Bu bazı insanlar tarafından gereksiz ve cimrilik derecesinde özel bir amaç olarak değerlendirilmişti. Eğer fotoğrafları etkileri açısından derin ise, ki öyle, niyetleri açısından da derin olduğuna inanmalıyım. Ancak Garry niyetleri konusunda gerçekten çekingendi ve onu küçük görenler, bu kadar alçakgönüllü bir açıklamayı nasıl kibirlilik olarak değerlendirdi anlamıyorum. Garry'nin, sanatçıların nasıl büyük açıklamalar yapan, dâhiler, kutsal adamlar, kâhinler olması gerektiği vurgusuna kulak tıkadılar. Garry'nin böylesine karikatürize bir rolü oynamaktan imtina etmesi onun biçilmiş tanımlara (sanatçıların olması beklenen şeylere) karşı duruşunu gösteriyordu. Bu tavır sanatçının başat görevine, anlama çabasına, nasıl adanmış olduğunu gösteriyor.

Bütün bunun dahilinde temizliğe karşı korkunç bir açlık vardı (Temizlik yerine saflık kelimesini kullanmak isterdim ancak saflık kelimesi din ile çok fazla bağlantıya sahip olduğu için burada kullanamam). Dünyayı mümkün olan en namuslu şekilde görme ve gösteriştten ve kendini alkışlamaktan uzak durmanın temizliği. Garry sanatçı olmanın göz alıcı bir şey olmadığı konusunda ısrar etti. Sanatçı olmak sadece bir ayağını diğerinin önünde biraz fazla uzun bir süre tutmaktı. "Sizin tipik sanatçınız bir katır," derdi ve anlaşılmazlıktan, tanınma isteğinden muzdarip olanlara aldatıldıklarını söylerdi. Başarılı bulduğu ancak seyirciye olan aşkları biraz fazla olan fotoğrafçılarından örnek gösterir ve bu tavrın onları nasıl zedelediğini anlatırdı. İyi fotoğraflar için kendisine ya da bir başkasına övgüde bulunmaz ve hep şöyle derdi: "İyi fotoğraflar bir şeyin sonucu olarak değil, bir şeylere rağmen ortaya çıkar." Dünyayı yozlaşmamış bir şekilde görme açlığı, Garry'nin tasarımın güzelliklerini ve başka fotoğrafçıların elde etmek için uğraştığı ve gurur duyduğu fotografik baskı güzelliğini reddetmesine yol açtı. Garry'de, baskısının kalitesinin bir fotoğrafı daha iyi ya da kötü yapabildiği *fikrine* karşı aksi bir itiraz vardı ("fikir" diyorum çünkü genelde Garry'nin kendi baskıları güzeldi). Baskı ile ilgili olarak önemsedığı tek şeyin okunabilirlik olduğunu söyler ve bir sergide veya kitapta fotoğrafların nasıl sıralandığı konusunu daha da az umursardı.

Belirtmeliyim ki, bir editör olarak sonuçsuzluğu ve hayattayken çıkardığı beş kitabındaki editöryal yetersizliği, yine bu açıklıkla ilgilidir. Hikâyeyi bitirişinin fazlasıyla estetik araç olması, sunumu bağlama çabası, bütün bu çabanın okuyucunun arzularına hizmet etmesi, sanatçının bütün temel araştırmalarının dışında kalması ve hatta belki de çalışmayı olumsuzlaması sebebiyle; Kafka'nın hikâyelerini bitirmekten tiksindiği söylenir. Yine Kafka'nın mantığına göre, ideal bir hikâye muntazam bir çözümü reddeder. Aynı şekilde Garry'nin mantığına göre, ideal bir fotoğraf bariz dramatik bir konuyu reddeder. Robert Frank'ın çok sevdiği işlerinden bahsederken sözü hep *The Americans*'taki New Mexico çölünde çekilmiş, asma bir "Save" tabelası olan, benzin istasyonu fotoğrafına getirirdi. Fotoğrafta sadece bir sıra pompa, tabela ve yolun karşısında başlayan kuru çalılık var. Bu, bariz bir konusu olmamasına rağmen çok canlı olması durumu, Garry'yi büyülemişti. Bir ara Los Angeles'a bir grup şovunu fotoğraflamaya gittiğimde benimle birlikte gelmişti. Fotoğraflardan bir tanesini özellikle çok beğenmiş ve şöyle demişti: "Bu tek kelime ile güzel. Bu gerçekten hiçbir şeyin fotoğrafı."

Her ne kadar onlardan çokça üretmiş olsa da , başyapıt peşinde koşmak Garry'ye çocukça geliyordu. Daha doğrusu, tanımlayabildiği herhangi bir şeyin peşinde koşmak ona anlamsız geliyordu. En iyi fotoğraflarının ona keyif verdiğini ve gurur duymasını sağladığını düşünüyorum ancak bu konuda size gösterecek delilim yok. Bu konuda çok kapalıydı ve her iki durumda da, esas amacının bu çeşit bir tatmin olduğunu düşünmüyorum. Evet, fotoğraf elde etmek için fotoğraf çekeriz ancak illa amacımız iyi fotoğraf çekmek olmayabilir. Bir şeyler öğrenmek için de fotoğraf çekilebilir. Keşfetmek için. Şöyle derdi: "Bir fotoğraf öğrencisi olduğumu söyleyebilirim, ki öyleyim. Ancak gerçekte ben bir Amerika öğrencisiyim."

Eğer zaten iyi bir fotoğrafın nasıl olacağını biliyorsanız, sizin ya da bir başkasının daha önce yaptığı bir şeyi yapıyor olursunuz. Bunun anlamı nedir? O size, fotoğraflar için mevcut olanakları fark ettikçe (olanaklar çeşitlendikçe), o olanakların iş yapıp yapamayacağını bilme ihtimaliniz azalacaktır, diyecektir. Kendinizin ya da bir başkasının, fotoğraflar tarafından yönlendirilmeye teslim olmalısınız. Sanatçı kelimesi telaffuz edildiğinde, onlarla karşılaştığında, tiksinti duyduğuna inanıyorum. Onun fotoğrafları kelimelere çevirmeye olan karşı duruşu, bir yazarın belirttiği gibi, anti-entelektüelizmden değildi. Bu duruş, sofistike fotoğrafların kelimelerle özetlenemeyeceğine dair fevkalade entelektüel bir farkındalıktan kaynaklanmaktaydı. Fotoğraflar hakkındaki bilgiyi sadece yine fotoğrafın kendisinden alabilirsiniz, eğer anlamlarını kelimeler ile aktarabiliyorsanız, onlara ihtiyacınız kalmaz. Bir noktada, eğer doğru (daha doğrusu yanlış) bir insan ona fotoğrafın tanımını sorsa, "Dört köşenin içindeki bir

çeşit düzenbazlık,” diye cevap verirdi. Ancak Garry aynı zamanda Andre Kertesz’in, Martinique’de otel balkonundan çektiği fotoğraf (bir tarafta okyanus, diğer tarafta buzlanmış bir cam parçası üzerinde yaşlı bir adamın belirsiz görüntüsünden oluşan) hakkındaki övgüsünü de duymuştu. Kertesz fotoğrafa baktığında kendi ölümüne baktığı hissine kapıldığını söylemişti. Bu Garry’nin kendi fotoğrafı hakkında hiçbir zaman söylemediği ve hiçbir zaman söylemeyeceği bir şeydi. Ancak bu durumda bunu söyleyen Kertesz’di ve onun bu değerlendirmesi ifadeyi anlamsızlaştıracak değil destekleyecek düzeyde bir başarıdaydı. Garry bunu öğrencilerine iletti. Umarım ki, en azından bu odada bulunanlar nezdinde, Garry’nin, sıkça belirtildiği gibi, anlamla ilgilenmeyen bir formalist olduğu kanısına son vermişizdir. Tanıdığım fotoğrafçılar arasında anlam konusunda en kaygılı insan oydu. Sadece onları sloganlarla veya kötü edebiyatla değersizleştirmekten kaçınır ve çoğu zaman, kendine onları kelimelerle yargılayabilecek kadar güvenmezdi.

Garry’nin işlerini böbürlenmeden takdir edebilmesini sağlayan bir kendinden *feragat* hali var. Queens College’da verdiği bir konuşmadan sonra Garry’ye az önce gösterdiği 160 fotoğrafın ne kadar sıradışı olduğunu söylediğim zaman, sesinde sahici bir şaşırma, şişinmeyen fakat mütevazı bir tavırla, “Bu buzdağının sadece görünen kısmı,” demişti. Fotoğrafları sanki onun dışında şeylerdi, keşfetme talihinde bulunduğu bir cevher. Ona havalimanı çalışmasını çok sevdiğimi söylemiştim. “Şaşırtıcı bir çalışma,” diyerek cevaplamıştı. Gurur duyduğunu belirten bir emare yoktu. Hatta kendisine ait olduğunu bile belirtmiyordu. Sadece etkilendiğini söylemişti, o kadar.

Garry ile hiçbir zaman aynı şehirde yaşamadık ve bu yüzden bütün konuşmalarımız; arabalarda, havaalanlarında, otel odalarında, kafelerde, üniversite koridorlarında, onun Austin’deki ya da Los Angeles’taki dairelerinden birinde veya benim New York’taki dairemde, sokaklarda, müzelerde, Çin restoranlarından, sahillerde, telefonda, bir yerden bir yere giderken olmuştur. Şehre, üzerinde 8 inç’lik büyük harflerle WINOGRAND yazan Samsonite bavuluyla gelir, otel odasında bavulunu açar ve içinden kartonlarca Pall Mall ve büyük bir şişe ucuz viski çıkartırdı. Bir gün Manhattan’da Museum of Modern Art’ın döner kapısında içeri, alçak tavanlı lobiye ıslanmış öğütülmüş insanların yanına girer girmez “Biz geldik!!!” diye bağırırmıştı. Bir keresinde, *Women are Beatiful*’un (*Kadınlar Güzeldir*) kitap partisinin sonuna doğru, bazı arkadaşları geri şehir merkezine Greenwich Village’a doğru yollamak üzere toparlıyordum. Grubun içinde bir zamanlar Garry’nin öğrencisi olmuş aşırı ahlaklı geçinen bir kız da vardı ve kimin hangi taksiyle nereye gideceğini belirlemeye çalışıyordum. Ona (biraz yüksek sesle söylemiş olmalıyım çünkü Garry odanın öbür köşesindeydi) “Tamam

şimdi sen şununla birlikte...” dememe kalmadan Garry insanları yararak ve pis pis gülerek “Kiminle birlikte olacaktı?” diye bağırmaya başladı. Onu tanıyan insanların buna benzer hikâyeleri çoktur... Yine bir keresinde Modern Museum of Art’ın lobisindeydik. Soğuk yağışlı bir gündü ve yaşlıca bir kadın ağır mantosunun içinde titreyerek döner kapıya doğru ilerlemeye çalışıyordu. Tedirgin, kızgın bir hali vardı ve hafif sendeliyordu. Elinde az önce müzenin kitapçısından aldığı ufak kartpostallar vardı ve döner kapının içinde hızlıca çevirilince elindeki kartpostallar yere düştü. Çoğu insan hızlıca eğilip yerden alır ya da kapıyı durdururdu, ancak o fazla çekindendi. Belki de yeterince güçlü olmadığından olsa gerek, arkasındaki insanların baskısına karşı kendini savunmaya korkar bir durumdaydı. Yerdeki kartları üstüne basarak kapıdan geçip kocasının kollarına kavuşmaya kadar çamurlu yerde sürükledi. Kartlar tabii ki tamamen mahvolmuştu. Garry ile ikimiz bu olayı aynı anda fark etmiştik ve camın arkasından aciz bir şekilde merak, korku ve hayretle izliyorduk ki gülmeye başladık. Bahsettiğim kıkırdamak değil, gerçek, kontrol edilemez, nefesinizi kesen türden bir kahkaha. Ancak onunla alay ettiğimizi düşünmeyin, gülünç olmadığından değil; öyleydi ancak bizimki daha da kötüsüydü. Ondan kendimizi görmüştük. Olay buydu. O bizim aynamız olmuştu. Düpedüz çaresiz ve kapana kısılmıştı. Onun durumunda bu kısılmışlık geleneklerden geliyordu, ancak döner kapıda yere elinizdeki kartpostalları düşürdüğünüzde ne yapmanız gerektiğini belirten bir gelenek de yok. O içinde sıkıştığı şey gelenekler de değildi. Sebep tamamen diğer insanlardan korkmasıydı. Ayakta durup rol yapmak saf bir başarısızlıktı ve biz bunu tam da bu yüzden sevmiştik. Hayat da aynen böyle zor, aynı derecede berbat, komik ve acıdır. Bu, eğer nasıl görünmeniz gerektiğini, yaşayarak değil de, binlerce çekici, aptal ve tamamen anlamsız fikirden herhangi biri tarafından belirlerseniz asla göremeyeceğiniz inanılmaz gerçektir.

Garry’nin sıradışı bir fotoğrafı vardır. Fotoğraftaki dört ana karakterden ikisi film yıldızı gibidir. Hatta erkek Sidney Poiter’in asaletine, kadın da Ingrid Bergman’ın dişiliğine, olgunluğuna, tetikliğine ve güzelliğine sahiptir. Bir çift gibi görünürler (gerçekte ne olduklarını kimse bilmiyor). Kollarında iki çocukla, duruşları dik, tavırları ağır ve her şekilde kahramansıdırlar. Tek bir istisna ile; kollarındaki çocuklar, iki şempanze. Bazıları bu fotoğrafı bilgiç bir tavırla ahlaki olarak eleştirdi –fotoğrafın, bir siyahi erkekle beyaz bir kadının çocukları olduğunda üretecekleri şeyin şempanze olacağını iddia ettiğini ve bunun ırkçılık olduğunu ya da en azından insanlara kötü fikirler sunduğunu vs. ileri sürdüler– bu Garry’nin tiksindiği bir sahte sofuluk halidir, seyirciyi küçümsüyor ve herkes bu tavra dudak bükmeli. Bu trajikomik bir *fotoğraftır*, bir amatörün genetik üzerine bir makalesi değil. Eğer ırklar arası evlilik üzerine bir siyahi

fıkrası olarak başlıyorsa bile, başka bir sürü şey daha söylemektedir ve esas anlamı verdiği cevaplarda değil (ki verdiği bir cevap yoktur), sorduğu soruların bileşimindedir. Bu kaderin zengin ve güzel insanlara oynadığı, onlara çocuk olarak maymunları verdiği kötü bir oyun mudur? Bu mükemmel insanlar aslında birer maymun da, kucaklarındakiler gerçek kimlikleri midir? Güzellik sadece birer maske midir? İşte bir başkası. Çocukları nasıl da asil bir şekilde korumaktalar -bu kadar kör müyüz? Bizim gülünçlüğümüzü bu kadar acımasız bir şekilde ortaya koyan şeyleri hazineymişçesine mi koruruz? Ya da belki de, hiç de kör değiliz. Belki de bizimle dalga geçen şeyi korumayı kendimize görev ediniriz ve bu görevi istesek de istemesek de onurlandırırız. Ne kadar zavallı olurlarsa olsun, evlatlarımızı ne kadar da severiz. Şempanzelerin erkeğin ve kadının omzuna nasıl tutunduğuna bakın. Çocukluğunun en güzel dönemindeki insanlar gibi ebeveynlerinin sevgisi eşliğinde güvendeler. İçine doğdukları dünyanın anarşisi, abesliği, deliliği ve korkuları hakkında hiçbir fikirleri yok. Bir sevgi okyanusundalar. Yoksa bu fotoğrafta gördüğümüz şey, böylesi bir sevginin şeytani bir şaka olduğu mudur? Ebeveynlerimizin bize nasıl tanrı gibi görüldüğü, oysa birer soytarı olduğu gerçeği midir? Ya da nihayetinde, fotoğrafın anlattığı şey bunlardan hangisinin doğru olduğunu bilemeyeceğimiz midir? Güzel, çirkin, aldatılmış, asil, kör, sevgi dolu ve acımasız olduğumuzdan hareketle, cevaplar bulmaya başlamadan önce, hatta sorular listesini bile tamamlamadan önce; baktığımız ve dahil olduğumuz bu merasim sürekli değişmekte ve üstümüze yeni hikâyeler, yeni gizemler ve onlar bitince yenilerini atmaktadır. Bize hissedebildiğimizi gösteren bu vertigo'dan kaçabiliriz, ancak bu durumda aynı zamanda heyecan verici ve harika bir yön de vardır. Görenin, bilinçli bir şekilde yaklaştığında, farkına varacağı (Garry'nin belirttiği gibi sadece varolacağı değil *yaşayacağı*) bir yön. Onun işleri bu yüzden hayata açtır. Columbus Caddesi'nde kafenin birinde oturmuş, fotoğraflarından kolajlar yapan, onları boyayan ya da fotoğrafları üzerinde aşırı kontrolcü olan fotoğrafçıları; dünyaya çalışmanın sadece bir makine ile yapılmadığını ve sanatçı olduklarını kanıtlamak için ellerini göstermek zorunda hissedenleri kınıyorduk. Dünyayı doğrudan karşısına alıp da sonuçta bir şey bulamamaktan korkuyorlar gibi bir şeyler söyledim. Garry "Evet, bu durum özgürlüğün ne kadarını kaldırabildikleriyle alakalı," diye cevapladı. Bir başka panel oturumunda, müzenin birinde, Garry'ye bir başka çıkıntı dinleyici tarafından şu-ve-şu eserlerinin çalışmasındaki bir noktaya tekabül edip etmediği sorulmuş. Bana anlatıldığına göre, sadece bir saniye duraklamış ve şunu söylemiş: "Hayır, ben sadece bir virgül derdim."

LUIGI GHIRRI

Luigi Ghirri/Charles H. Traub, *Statement/A Remembrance*
(*İfade/Bir Anma*)

Ölümünden beri, Ghirri yirminci-yüzyıl sonrası Avrupa fotoğrafının bir devi olarak görülmeye başlandı. O noktaya nasıl geldiği en iyi, editörün kendi takdiri ile eklediği, kendi cümleleriyle anlaşılabilir.

Uçurumun kenarındaki küçük adam.

Çocukluğumdan beri en sevdiğim fotoğraflar, atlaslardaki haritaların arasına serpiştirilmiş manzara fotoğrafları olmuştur. Özellikle o gözden kaçması mümkün olmayan Niagara Şelaleleri'nin, dağların, kayaların, çok uzun ağaçların, heybetli palmyelerin ya da uçurum kenarlarının yanında belirmiş, hareketsiz ve ufacık kalmış insanın fotoğraflarından çok etkilenirdim.

Bu küçük arkadaşı kartpostallarda az ya da çok ünlü meydanlarda, tarihi anıtlara tünemiş, Roma Forum'unda kaybolmuş ya da Pisa Kulesi'ne bakarken bulurdum.

Bu küçük adam sürekli dünya hakkında düşünme durumundaydı ve varlığı bu resimlere özel bir etkileyciliği ödünç veriyordu. Bu insan birimi ölçü sadece tarif edilen harikaların boyutları hakkında fikir vermekle kalmıyor, aynı zamanda bende bir boşluk hissi yaratıyordu. Onu bu gözle gördüm, dünyayı ve uzayı bu küçük adam üzerinden anlamanın mümkün olduğuna inandım.

Ayrıca fotoğrafçının bu yerlerde hiçbir zaman yalnız olmamış olması, elinin altında fotoğrafçıyla birlikte dünyayı gezecek ve onu keşfetmesine ve temsil etmesine yardımcı olacak bir arkadaş veya tanıdığı olması fikri de hoşuma gitmişti. Hiçbir zaman o kişinin yüzüne bakıp, ona bir kimlik vermedim. Küçük adam bilinmeyen olarak kaldı ve bana gözlemlediği, düşündüğü, ölçtüğü o muazzam ve yabancı yerlerde yarenlik etti.

Sonraları, kendim de fotoğraf çekmeye başladığımda, manzara fotoğraflarının peşinden gittim ancak kendisini bulamadım. Harikulade sahneler, fonlar, giderek

terkedilmiş akıl almaz hale gelen boşluklar birbirini takip etti, parçalara bölündü, baş döndüren bir tarzda çoğaldı. Fakat hepsi bana yaşanmaz geldi, ya da tüketilmiş; geriye kalan siyah beyaz ya da Technicolor fonlardı; küçük adam kaybolmuştu. O gitti, beraberinde yerlerin temsilleri götürüp, geriye simülarklarını bıraktı.

Luigi Ghirri, 1988

Fotoğraflar hakkında yazmak her zaman ahmaklıktır, çünkü görsel deneyim kelimelerin anlatımına her zaman baskın çıkar. Özellikle de Luigi Ghirri'ninkiler gibi gizemli fotoğraflarda. Bütün iyi sanat eserleri gibi, Ghirri'nin işleri de belirli şeyler üzerine değildir. Onun yerine kendilerini oluşturan deneyimi kendilerine ait bir şeye dönüştürürler. Bu sebeple tekil olarak bir fotoğrafı tavsiye etmek yerine özellikle birbirleriyle olan ilişkileri göz önüne alınarak geneline bakılmasını rica edebilirim. Tek bir görselin ifadesi hiçbir zaman bir işin bütünü kadar kuvvetli olamaz. Bu durum Ghirri'nin külliyatı için özellikle doğrudur. Kendisi fotoğrafları karışık seriler ve dokular halinde örüp, fotoğrafların anlamını, temalarının kolektif sinerjik deneyimi haline getirmiştir.

Ghirri'nin konusu, daha iyi bir tabir olmamasından kaynaklı olarak, geç yirminci yüzyıl İtalyasının seyahatnamesidir. Heinrich Heine'in *Journeys Into Italy (İtalya'ya Seyahatler)*'inde dediği gibi, "Yeryüzünde İtalya seyahatleri hakkında bir kitap okumaktan daha aptalca bir şey olamaz –tabii bir tane de siz yazmayacaksınız." Ghirri bana Heine'i hatırlatıyor, kendi *Viaggio in Italia*'sı ile dalga geçiyor, yavan zevkler için mucizeleri reddediyor.

Benim için Ghirri, kendi kişiliği kısa ve ancak kayda değer yaşantısında, İtalyan kültürünün fevkaladelikliğini taşıyor. Kendisi ile ilk defa yirmi sene önce İtalya'daki kendi fotografik maceramda bana eşlik ettiğinde tanışmıştık. Kendisi, tıpkı şu an mirasının olduğu gibi, ülkedeki ciddi fotografik aktivitenin katalizörüydü. Beni ve onun işleriyle ilgilenen diğer yabancıları bir grup genç enerjik, tıpkı Ghirri gibi, çevrelerinin fiziksel ve kültürel topografyasını derinlemesine inceleyen fotoğrafçıyla tanıştırmıştı. Don Kişot gibi, Ghirri bıkmadan usanmadan ülkesini arabayla ya da trenle delicesine, sadece ilham bulmak için değil, ayrıca serbest komisyonlardan, danışma işlerinden ve küratoryal işlerden hayatını kazanmak için gezerdi. Ben onu traşsız, sadece entelektüel bir İtalyan'ın olabileceği zarif bir şekilde kırmış olarak görmüştüm. Kişiliğini tanımladığı coşkun aykırılığın bir yansımasıydı. Sevimli, uyum içinde bir bütün, fakat birbirinin dilinden tek bir kelime anlamayan iki yakın arkadaşlık.

Seksenlerde, kitabım *Italy Observed*'de arkadaşım yazar Luigi Ballerini ile birlikte, İtalya'ya görsel ve edebi bir bakış için yola çıktım. Ghirri bana Amerikalı uzmanların (Mimmo Jodice, Olivo Barbieri, Gabriele Basilico ve diğerlerinin) göz ardı ettiği zengin bir çağdaş fotoğraf işinin kapılarını açtı. Ghirri'nin işleri, daha tanınmış olan Stephen Shore, William Eggleston ve Robert Adams gibi Amerikalı çağdaşlarının arkasında durur. Belki de Ghirri'nin çalıştığı on beş yıl boyunca küratoryal kaygılara bağlanmayan, hissiz, soğuk gözleri gözetken zekâya tercih etmiştir. Her ne kadar Ghirri'nin işi bu fotografik kaygılardan bazılarını taşısa da, başka bir şeyi beklemişlerdir. Daha fotoğraf çevrelerinde postmodern kelimesi kullanılmazken, onun işleri postmoderndi. fotoğrafik gerçeklere inanırdı ancak sosyal bir fenomen olarak fotoğrafta, manzarayı yapı bozumuna uğratar ve hiper gerçekçi evreni tekrar keşfederdi. İşinde yeni bir türün ortaya çıkacağını öngören dikkate değer bir yan vardı. Görselleri, koleksiyoncunun tutkusunun tipolojileri boyunca yaptığı yolculuğun seyir notlarıydı. Günümüzdeki anlaşılmaz derece narsistik işlerin aksine, Ghirri'nin bakışı, onu yönlendiren postmodern İtalya'nın ilham perisi ve kültürel hayatını anlamak için fiziksel bir benlik gerektirmez.

FOTOĞRAF HAKKINDA YAZANLAR

Sırada, bu büyük yazarların fotoğrafçılar, onların kültürleri ve uygulamaları üzerine kısa yazıları var. Fotoğrafçıyı kahraman ve anti-kahraman olarak anlamamıza yardımcı oluyolar.

ÖNGÖRÜLEMEMİŞ YABAN

Wendell Berry

Kendimizi gün geçtikçe içine çekip yalıtığımız bu uygarlık kabuğu, içeriden opak, gökkuşağı renklerinde ve bir santim kalınlığında sedefli bir katmanla çevrili. Onun arkasından dünyayı görmek imkânsız. Daha çok kendi kendimizi pohpohlamalarımızın çeperleri ve önyargılarımızın iyimserlik renklerinin yansıdığı bir ayna işlevi var bu kabuğun.

Bu miadı dolmakta olan önyargılar, bir zamanlar batıl itikatlere ya da dine aitti. Şimdi ise mekanikler. Önceki çağın figür temsili olan öte-dünya adamı, ölünce nereye gideceği hakkında, yaşadığı yer hakkında konuşup düşündüğünden daha fazla konuştu ve düşündü. Şimdi ise elimizde; sürekli biriktiren, şu an nerede olduğunu değil, fotoğraflar üzerinden *geçmişte* nerede olduğunu bilen bir turist-fotoğrafçı figürü var. Gözleri ve dünya arasında kamera mekanizması var ve hatta belki de ekonomi mekanizması; kamerayı satın alması sebebiyle parasının karşılığını almak için sürekli kullanmak durumundadır. Onun için kamera hiçbir zaman bir algı ya da keşif aracı olmayacaktır. Kameradan bakarken, şaşırması, haz alması, korkması ya da şeyleri algılama biçiminin değişmesi pek muhtemel değildir. Onu kullandıkça sosyal kümenin içinde başarılı olacağı ben-merkezci varsayımına bağlayan zincirdir kamera. Sonuç olarak resimlerin sergileneneği oturma odasının bir uzantısıdır fotoğraf makinesi. Şimdi eğer oturma odasındaki bu fotoğrafların odanın havasını değiştirdiğini söyleyecekseniz, lütfen, bahsi geçen fotoğraflara bakınız. O sadece başka insanların

fotoğrafları tarafından ona hazırlanmış olanları fotoğraflamıştır. Evinden çıkmadan önce seyahat broşürlerinde gördüğü fotoğrafları aynısının peşinden dini bir tutkuyla gitmiştir. Kartpostal ya da poster olarak alabileceği sahneleri fotoğraflamıştır. Aradaki belirgin fark, onun fotoğraflarının sıklıkla kendisini ya da eşi ve çocuklarını içermesidir. Rüzgârın ve suyun altmış milyon yıldır oyarak şekillendirdiği kanyonun kıyısında, sanki ortada beden için bir uçurum ve zihin için bir boşluk yokmuşçasına ve ona tamamen eşitmişçesine hane halkına poz veririr. Ayrılmadan önce de manzaraya boş film kutularını ve piknik artıklarını ekler. Bakışını saklaması için aldığı makine tarafından kör edilmiştir. Gerçekte, hiçbir yerde bulunmamış, hiçbir şeyi görmemiştir; duvarındaki muhteşem mucizeler gizemden ve sınırsızlıktan mahrum bırakılmış, sadece onun algısına ve boyutuna indirgenmiş ve varsayımlarını doğrular bir şekilde, bir köşe rafı kadar ehil ve öngörülebilir hale getirilmiştir.

Oradaki tarihleri boyunca, Kuzey Amerika kıtası boyunca ilerleyen beyaz insanların çoğu, kendileri tarafından olumlanmış varsayımların hayali koordinatları peşinden gitmişlerdir. Haritalar, anılar, hayaller, planlar, umutlar, şemalar, açgözlülüklerin peşinden gittiler. Nadiren önyargıların kuşatmasının ötesine bakıp kim olduklarını anlamaya çalıştılar; ve öteye bakanlar da nadiren gördüklerinin etkisinde kalıp değiştiler. Bulundukları yere kör bir halde, orada olanların yok edicisi olmaları kaçınılmazdı...

Bizi ne iyileştirir peki? Bu noktada, olanların haricinde, daha iyi bir toplum taslağı çizmek ya da yeni bir antropolojik model yaratmak anlamsız. Bunlardan bol miktarda bulunmakta, ancak başarısız olmalarının sebebi dünyayı yok etmeye devam etmemizin nedeniyle aynı. Çevremize karşı kör durumdayız. Dünyanın eskiden ne olduğu, ya da *ne olduğuna inandığımız*, görüşümüz ile dünyanın günümüzde ne olduğu arasına girmiş durumda. Mekânımızın doğasını açık bir şekilde göremediğimiz zaman, onu yok ediyoruz. Eğer nerede olduğumuzu göremiyorsak bir canlıdan çok bir ölüyüz demektir; eğer hayatlarımızın nasıl dünyanın hayatından çekildiğini, yaşantılarımızın bu büyük yaşamın bir parçası olduğunu göremiyorsak, ölümcül bir uykudayız demektir. Bu büyük yaşamı kurtarma çabalarımızı görmediğimiz sürece acemice, hatta yıkıcı olur. Tıpkı John Swift gibi biz de ülkeyi ve işaretlerini, nereyle ilişki içerisinde olduğumuzu bilmiyorsak, ülkeyi ve vaat ettiği bolluğu kaybederiz. Hayatlarımızı kaybederiz.

Görüşümüzü netleştirme çabamız toplumda değil, gözde ve zihinde başlar. Bu ruhsal bir yolculuktur, politik bir işlev değil. Her adam dünyaya karşı tek başına durabilmeli ve onu görmeyi öğrenmelidir: "Önce kendi gözündeki merteği çıkar, o zaman kardeşinin gözündeki çöpu çıkarmak için daha iyi görürsün." (Matta İncili 7:5, ç.n.)

İşte böylelikle gümüş avcı John Swift figüründen, fotoğraf sanatçısı figürüne geliyorum; bir yere giden, amaçlarına ve önyargılarına zincirli, zaten kaydedilmiş olanı ve orada bulmayı *beklediği* şeyi kaydeden turist-fotoğrafçıya değil; bir yere oradaki gerçek haberleri bulmaya giden fotoğrafçıya.

Onun arayışı bir hacdir, çünkü o tam olarak kavramadığı yollardan gider, bekleyemeyeceği ve öngöremeyeceği şeyin peşindedir. Onun anlayışı derin bir alçakgönüllülük içerir, kendini temizlemiştir; umutlarla işi bitmiştir; yer üzerine taleplerde bulunmayı bırakmıştır. Yanında tuttuğu tek şey, onu bilgilendiren ve görüşünü keskinleştiren, sanatının disiplinidir. Bir adam gören olmadan önce bakan olmalıdır. Kamerası bir karanlık odadır ve zihnini de bir karanlık oda haline getirmiştir, coşkun ve korku dolu... Böylelikle ne göreceğini ve bir sonraki fotoğrafının ne olacağını bilemeyeceğini kabul eder. O, karanlığa, görmek için girmiştir! Ancak şimdilik karanlık lens, tıpkı bir mercimek tanesi gibi, belirsiz bir potansiyele sahiptir. Hâlâ sırada ne olacağına dair bir gizem vardır. Bu, yabanın ve yaratılışın gizemidir.

Ardından ışık gelir. Bu, karanlıktan dışarı adım atabileceği, bir şamdan gibi açan çiçek tarafından aydınlatılan, yeni bir sahil. Davet edildik! Tıpkı bize hazırlanmış sürpriz bir ziyafete katılır gibi takip ediyoruz. Gölgelemin içinde bir kayanın üstünden, aşağıya, aydınlığa doğru bir akıntı var. Ağaçların arkasında ise, tekrar karanlık.

Servet ve kolaycılık arayışının çıkmaz sokağında insanın üstüne binen yükü düşünürsek, fotoğrafçının dünyaya gerçekleştirdiği hac ziyareti ne büyük bir rahatlık ve neşedir. Aradığı şey yaratılışın nihai formu değildir, onu bulmayı umut edemez. Daha çok, yaratılışın içindeki formların alametleridir aradığı. Ormanda yürürken, ağaç gövdelerinin ve dallarının belirgin dağınıklığını bulur, gözünü bunlara yönlendirir. Bir kayanın üzerinde güneşe açılan bir kapı bulur. Karanlık ağaçların arasında, arada sırada, birden bir aydınlık ağacı belirir. Sis beyaz ve yoğun olduğu için vadi sırtlarının havada asılı gibi görüldüğü sabahın erken saatlerinde, baktığında, insanın gözü binlerce yıl önce Çin dağlarına bakmış olan bilge ile olan akrabalığını yakalar. Işık kendini dünyanın karanlığı içinde saklar ve dünyanın karanlığı onu dışarı çıkartır. Patikalar ve akarsular yamaçlardaki çentiklerden tırmanır. Dar geçitlerde su kayanın dili üzerine çarpar, düşmenin o büyük huzuru ve rahatlığına kapılır, gölgenin içine düşer ve ağaçlar altüst edilmiş kayalardan gayretle yükselerek ışığa ulaşırlar. Yukarı Gorge'un iniş çıkışlarında çağlardan süregelen hengamenin ortasında, nehir kayaların üstünde patlar, açık bir birikintide bir araya gelir ve durur. Ufak bir akıntı ağaçlar boyunca takip ettiği karanlık tünelden akarak nehrin büyük açıklığına kavuşur. İşte tam orada bir adam dikilmektedir. Kükreyen makinelerle gelen bir adam değil de, yaprakların

arasında neredeyse görünmez olmuş sessizce duran bir adam. Fotoğrafçı ortalıkta görünmez. Bu fotoğraflar hac ziyaretinin kayıtlarıdır. İlerler. Bu mekânlar onun nerede olduğunu gösteren ve bir sonrakine ve oradan da bir sonrakine yönlendiren işaretler olur. Bu sonu olmayan bir maceradır, çünkü uzay ve zaman ölçütlerinde herhangi bir yere gitmemektedir. Sadece ayaklarımızın altındakilerin, başımızın üstündekilerin ve etrafımızdakilerin varlığının ve gizeminin derinliklerine yapılan bir yolculuktur bu. Kerameti, farkındalığın ve ışığın dünyaya aynı anda ulaştığını bilmektedir.

Kamera, tıpkı bir pusula gibi, ama öngörülebilirlikte onun yanına yaklaşamayacak olan bir referans noktasıdır. Görüşün disiplini ve fırsattır. Bizim uygarlık dediğimiz bu kapalı kümede bu fotoğraflar süs veya andaç değil, yaşam alanlarımızı genişleten, duvarların dışındaki dünyaya açılan kapı ve pencereler, neye bakıp nasıl göreceğimizi öğreten derslerdir. Bizim rahatımızı bozar; kendini beğenmiş olmanın hilekâr yozlaşmasını emer; hep bir bilinmeyenin varlığını öne sürdüğü için bizi biraz korkutur; resmin dışında, görüşün ötesinde ani bir keyfe, görüşe, güzelliğe, mutluluğa ulaşılacağı ihtimaliyle bizi hayatta tutar ve yaşadığımız için ödüllendirir; hepimizin yalnız bir şekilde gerçekleştirmesi gereken hac ziyaretinin ruhani yol tabelaları olur.

Alışık olduğunuz mekânları terk edip de büyük bir ormana yalnız başınıza adım attığınızda, merak ve heyecan duygularının yanısıra, sürekli dürten bir korku hissi ile karşılaşsınız. Bu, bilinmeyenden duyulan kadim korku ve adım atacağınız yabancı kurduğunuz ilk bağıdır. Yaptığınız şey keşfetmek. Mekândaki değil de, o mekândaki kendinize dair ilk deneyiminize kalkışmışsınızdır. Bu esas yalnızlığın bir deneyimidir, kimse bir başkası için dünyayı keşfedemez. Ancak biz onu kendimiz için keşfettikten sonra ortak bir alan ve ortak bir bağ haline gelir ve yalnızlıktan vazgeçeriz.

Dünya, ne kadar uzun olursa olsun, kilometrelerce yolculukla keşfedilemez. Gerçek keşif yolculuğu bir santimetrelik, çaba gerektiren, alçak gönüllü ve neşe dolu bir ruhani yolculuktur. Yere ayaklarımızla basar ve evde olmayı öğreniriz. Bu yolculuk ancak gizemin ve mistifikasyonun kabulüyle, orada olduğunu umduğumuzun orada olmadığı durumunun kabulüne akmakla gerçekleşir.

ÇEKİMLER

Cynthia Ozick

Fotoğrafa, tıpkı kara sevdaya düşer gibi başladım. Hiçbir yeteneğim ve bakış açım olmadan. Fotoğraf çekmenin –*ben* çektiğimde– sanatla hiçbir alakası olmadığı gibi, gerçeklikle olan ilgisi daha da az. Zeki insanların “kompozisyon” dediği şeye karşı körüm, her bir “gren” tanesine hakaret ediyorum ve bir galeri gezisi bende kendimi öldürme isteğine yol açıyor. Kameranın *makine* olması hususunda ise... Şey, parmağım ile basmayı biliyorum. Gerisi hokus pokus. Beni hüner isteyen mesleğime yönlendiren şey Fotoğrafın Resmin varisi olması, ya da karanlık odadan haz almam, ya da kırıntı biriktirme sevdam değil.

Gerçek şu ki, işi hakkında ciddi ve gerekli sırları saklamak için susan, ağzı kapalı bir profesyonel olarak biliniyorum. Bütün “teknik” soruları geçiştiriyorum. Eğer birisi kameramın modelini (Japon), favori lensimi, geliştirme sürecinde hangi numaraları yaptığımı ya da hangi kontrastta kâğıdı sevdiğimi sorarsa, yukardan bir bakış atıyorum. Minor White’ın teorilerine popo göstermeyi mutlak bir hakaret olarak algılıyorum. Kendim ne olduğuma dair bir kavrayışım var ve bu diğer sebeplerden tamamen farklı.

FOTOĞRAF ÇEKMEK İÇİN BEKLEYEN KADIN

Dave Eggers

Kadın genç birisi. Hayatını fotoğrafçılıktan kazanmak istiyor ancak şu an sulak arazilerin korunması üzerine kitaplar yayınlayan bir şirkette geçici olarak çalışıyor. Tatil günlerinde fotoğraf çekiyor. Bugün ise arabasının içinde “Tuttuğunu Koparan Market” adlı bir bakkalın karşısında park etmiş bir şekilde bekliyor. Dükkân yaşadığı şehrin çok fakir bir bölgesinde. Pencereler parmaklıklılı ve geceleri de ön cama çelikten bir kepenk kapatılıyor. İşte bu sebeple “Tuttuğunu Koparan” ismini garip buluyor genç kadın, çünkü müşterileri her şey olabilir ama tuttuğunu koparan asla. Sarhoşlar, fahişeler ve gelip geçenler... Genç fotoğrafçı, bu insanları dükkâna girerken gösteren güzel bir fotoğraf çekebilirse, ortaya çıkan fotoğraf dokunaklı, hatta kim bilir, delip geçen bir şey olabilir. Her iki şekilde de keskin ve gözlemci bir gözün ürünü... İşte kafasında bu düşüncelerle, ailesinin artık iki senelik olduğu için yenilemeye karar verip onun kullanımına verdiği, Toyota Camry’sinde oturuyor. Dükkâna girecek ya da dükkândan çıkacak doğru kişiyi bekliyor. Arabasının camları kapalı oturuyor, fakat doğru insan belirdiğinde camı açacak ve o insanı “Tuttuğunu Koparan” tabelasının altında çekecek. Bu fotoğraf izleyicilerine –önce bir galeride, sonra bir koleksiyonerin evinin koridorunda ve sonra da retrospektifi olduğunda bir müzede sergilendiğinde– fotoğrafçısının ironi ve ikiyüzlülüğü yakalayabilen, hayatın eşitsizliklerine ve adaletsizliğine, onun kusursuz absürtlüğüne hâkim bir göze sahip olduğunu kanıtlayacak.

Üçüncü Bölüm

İzleyiciye Ulaşmak:

Profesyonellerle Çalışmak

EFSA NELER

ALEXEY BRODOVITCH

Fotoğraf üzerine Brodovitch

Bir çok büyük fotoğrafçının kariyerini başlatan sanat yönetmeni keskin gözünden ve büyük tutkusundan bahsediyor.

İyi bir haber fotoğrafı nedir? Söylemem. Bir fotoğraf zamanına bağlıdır, bugün iyi olan yarın klişe olabilir.

Çok sayıda sözde fotoğraf okulları var ama ben şeylerin üzerine etiket koymaktan nefret ederim. Her fotoğraf gerçekte bir şey üzerine yapılmış kişisel bir rapordur. Bu Smirnoff's [votka] olsun, Mercedes-Benz'in bir modeli olsun, sokakta olan bir olay olsun ya da manşetlerdeki bir şey olsun, fotoğrafçının derdi kendi dilini keşfetmek, bu olayı görsel bir alfabeyle anlatmaktır. Bu kameranın arkasındaki zekânın duygularını ve bakış açısını temsil eder.

Fotoğraf izleyicileri her gün teknik anlamda yüksek kalitede yüzlerce fotoğraf görüyor. Halk dergilerde, televizyonda, filmlerde teknik anlamda yüksek kalitede fotoğraf görmekten şımardı ve artık sıkılır hale geldi. Çağımızın hastalığı sıkılmak ve iyi bir fotoğrafçı bununla savaşmayı bilmeli. Bunu yapmanın tek yolu icat etmektir, sürprizdir. Grafik habercilik işinde, sürprizin kalitesi, esas meselemiz oluyor.

İyi bir fotoğraf sürpriz kalitesi ve şok ediciliğe sahip olmalı dediğimde kast ettiğim şey bağırın, vulgar bir resim değil. Onun yerine ben de düşünmeye yol açmalı ve beni kandırmalı. Bazen çok sessiz ve çok da çarpıcı olmayan bir fotoğraf düşündürdüğü ve kandırdığı için sürpriz etmenine sahip olabilir.

Sürprize birçok yoldan ulaşılabilir. Fotoğraftaki elemanlar arasına geometrik ilişkiyle, fotoğraflanan olaya olan genel ilgiyle, çok aleni olan fakat bugüne kadar keşfetmediğimiz bir şey göstererek ya da sıradan bir şeyi yeni bir bakış açısı getirerek sürprize ulaşılabilir.

Sürpriz etmenine ulaşmanın en iyi yolu fotografik klişelerden uzak durmaktır. Birçok fotoğrafçı etkileyici iş üretmeyi, aynı fotoğrafı tekrar tekrar çektiği ya da daha önce başkalarının çektiği fotoğrafları tekrarladığı için başaramıyor. Taklit, genç fotoğrafçılar için en büyük tehlikedir. Takdir bulmuş ve ticari başarı kaydetmiş daha yaşlıca fotoğrafçılar için en büyük tehlike ise sürekli kendini tekrar etmektir.

Her genç fotoğrafçı yola çıktığında bir noktaya kadar birilerini taklit eder ancak ne zaman durup kendilerine has görsel dili geliştirmeye başlamaları gerektiğini bilmeliler. Yeni görseller keşfetmek ve şeylere dair kişisel bir yaklaşım geliştirmek her fotoğrafçının sorumluluğudur. Eğer bir fotoğrafçı bunu becerirse dikkat toplar ve sürpriz etmenine sahip olur.

Her şey sürekli evrim halindedir. Biz atom enerjisinin, uzay keşiflerinin, mucize ilaçların ve televizyonun dinamik çağında yaşıyoruz. Şundan eminim ki, kitle iletişimi, özellikle de görsel iletişim, bu hıza ayak uydurmalı ve analiz etmenin, aktarmanın ve ikna etmenin yeni yollarını geliştirmek zorunda.

Fotoğrafın güncelliğinden bahsettiğim zaman geçmişte yapılan fotoğrafların önemsiz olduğundan bahsetmiyorum. Fotoğrafta, daha doğrusu bütün sanat dallarında, geçmişte yapılmış muazzam işler bugünün fotoğrafçısı için büyük önem taşır. Ancak o işler taklit için değil, ilham almak için kullanılmalı. Tekrar edilecek değil, üzerine yeni şeyler inşa edilecek...

Ben gerçekten her nesildeki gelişime ve devrime inanıyorum. Sadece oturup büyük ustaların işlerine hayranlık duyup ve dışarı çıkıp aynı şeyleri yapmanın gelişime yol açmayacağı kesin. İşte bu sebeple Karsh'ınki gibi, on dokuzuncu yüzyılın portre fotoğrafına dönüş olan, işler benim ilgimi çekmiyor. Aynı şekilde modellere Cape Canaveral'daki roketlerin önünde poz verdiren Avedon'un moda fotoğrafları, Bert Stern'in, bana modası geçmiş gelen, Viktoryan dekorlarda küçük kızları kullandığı moda fotoğraflarından daha çok ilgimi çekiyor.

Bence günümüz fotoğrafındaki trend, teatral ve sahnelenmiş fotoğraf anlayışından oldukça uzak ve görmenin anlık ve daha samimi bir biçime doğru evriliyor. Örneğin reklamcılıkta uzun bir resimsel ve yapay döngü yaşandı. Martini bardağının piramit fonun önünde fotoğraflandığı, ya da başka bir içki reklamında meşhur bir Chirico resminin aynısı olan bir arka plan kullanıldığı bir çağdı. Bence bu tip fotoğrafın miadı doldu. Bazı genç fotoğrafçılar (Art Kane iyi bir örnektir) tanıtım fotoğrafında daha anlık ve daha gündelik bir yaklaşım yakaladılar. Yeni yaklaşım daha samimi ve daha felsefiydi –derinizin altına nüfuz ediyor. Her ne kadar şokun cazibesine değer veriyor

olsam da, şeyler nasıl gerçekleşebileceyse öyle olmalı. Sadece reklamın ihtiyaçları için bariz bir şekilde poz verilmiş ya da bariz bir şekilde yapay hale gelmemeli.

Her genç fotoğrafçı şunu bilmeli ki teknik sadece bir yere kadar önemlidir. Herhangi biri teknik anlamda yeterli fotoğraf çekmeyi öğrenebilir ve bunu başardıktan sonra önemli olan tek mesele kameranın arkasındaki insanın bakış açısıdır. Bazen bunu göstermek için devrimci bir teknik kullanılır, ancak bu teknik bir klişe üretmeden taklit edilemez. Örneğin, yakın zamanda muhteşem İngiliz fotoğrafçı Bill Brandt tarafından alışılmamış bir geniş açı tekniği kullanılarak çekilmiş nü fotoğrafların olduğu etkileyici bir kitap gördüm. Fotoğrafçıların gidip Bill Brandt'in tekniğini taklit etmemesi gerektiğine inanıyorum. Sonuç olarak teknik taklit edilmesi kolay bir şey, ancak alışılmışın dışında bir teknikle çekilmiş Brandt nüleri genç bir fotoğrafçının sisteminden geçmesi gerekli. Bence fotoğrafın herhangi bir tekniğini kullanmak, fotoğrafçının kişisel diline katkı yapıyorsa caizdir. Bu amaç uğruna fotoğrafın bütün araçları kullanılmalı. Örneğin bir fotoğrafçının en önemli araçlarından birisi kadrajlamadır. Biliyorum fotoğraf bir kez çekildikten sonra fotoğrafının boyutlarının değiştirilmemesi gerektiğini düşünen fotoğrafçılar var ancak, genel anlamda, bunu çok kısıtlayıcı buluyorum. Biliyorum Henri Cartier-Bresson kimsenin fotoğrafını kadrajlamasını takdir etmez. Bu belli bir kişilik ve yöntem için işe yarayabilir. Bresson çok büyük bir fotoğrafçı ve dahiliğin kıyısında bir adamdır. Fakat bence birçok fotoğrafçı için kadrajlamayı reddetmek bir hatadır.

Fotoğrafçı aynı negatiften üç dört baskı yapmalı ve hepsini de farklı şekilde kadrajlamalı. *Harper's Bazaar*'da sanat yönetmeni ve birçok ajansın danışmanıyken, genç fotoğrafçılar bana portfolyolarını getirirlerdi. Getirilen bütün fotoğraflar ya Leica ya da Rolleiflex olmak üzere aynı standart oranlarda olurdu. Birçok kez, kendilerini böyle kısıtlayarak, fotoğraflarının gerçek potansiyellerini kaçıırırlardı.

Fotoğrafçılar için fotoğraflarını değişik şekillerde kadrajlayarak denemeler yapmak çok güzel bir alıştırmadır. Kadrajlamak, sıklıkla, yeni bir görüş geliştirmenize ve kendinize ait dili keşfetmenize yardımcı olur. Kadrajlamak çekim ya da baskı aşamasında kullanılabilecek diğer teknikler gibidir. Eğer sonuçta daha kuvvetli bir ifade yaratacaklarsa, kullanılmalılar. *The New Yorker*'da okuduğum bir yazıda keman sanatçısı Yehudi Menuhin'in yogaya ilgi duyduğu ve bu sebeple konserlerinden önce kafa üstü durduğu yazıyordu. Güzel müzik çaldığı sürece bunu yapıp yapmaması umurumda değil. Önemli olan sonuçtur.

GÖRMEK ÜZERİNE

Bir fotoğrafın yapımında görmenin iki aşaması vardır. İlki fotoğraf çekilirken gerçekleşir. Bu içgüdüsel kararın verilip resmin film üzerine kaydedildiği andır. İkinci görme ise kontak baskının incelenmesi aşamasında gerçekleşir. Bakış açınızın temsil eden fotoğrafları seçmek, bu fotoğrafların bahsi geçen bakış açısına uygun bir şekilde nasıl basılıp kadrajlanabileceğini belirlemek çok önemlidir. Sıklıkla güzel bir fotoğraf olarak sonuçlanan şanslı kazaların belirlenmesi de önemlidir. Bir fotoğrafçı fotoğraf çekiyorsa bu bir şeyden etkilendiği içindir. Kendisini etkileyen şeyin ne olduğunu tespit etmek için kontak baskıları inceleme konusunda uzman olmalıdır.

Haber fotoğrafçısı kişisel bakışını filme yansıtacak olan teknik hünerin ustası olmanın ötesinde kendi fotoğraf editörü ve sanat yönetmeni olmalıdır. Bir reklam fotoğrafı çekiyorken sanat yönetmeni ve derginin ya da ajansın fotoğraf editörü size ipucu vermek için oradadır ancak bu hiçbir zaman fotoğrafçının bu konular üzerine düşüncesine engel olmamalı.

Buzlu camdan baktığında sadece fotoğrafı değil, dört ya da sekiz sayfalık haberi de görmeli.

Fotoğrafı görmenin, çekim anı, seçmek ve basmak olmak üzere, iki aşamasında da kişisel tarzı belirleyen fotoğrafçının kararlarıdır.

Yeni başlayan bir fotoğrafçı önceleri genelde rastgele çekim yapar, ilgisini çeken her şeyi fotoğraflar. Bazen bu fotoğrafların birkaçı çok ilgi çekicidir çünkü henüz tekniğin açmazına sürüklenmemiş ve henüz birini taklit etmeyi öğrenmemiştir. Ancak bir zaman gelir ki, yeni başlayan düşüncelerini yoğunlaştırmalı ve belirli bir doğrultuda yola çıkmalıdır. Sadece çekmiş olmak için çekim yapmanın sıkıcı ve kârsız olduğunu öğrenmeli ve işlerinde genel bir eğilim yakalamalıdır. Olgunluğuyla beraber görüşün ve anlamanın yeni biçimlerini yansıtmak için kendi fotografik dilini geliştirmeye başlar.

Olgun bir fotoğrafçının çektiği fotoğraflar, konunun fotoğrafçının kendi kişiliği ve ilgisini yansıtacak şekilde yorumlanmasıdır. Eğer yaratıcılığa sahipse, fotoğraf kendi şartları dahilinde tekrar keşfedilebilir. Irving Penn'in hassas still-life'ları Penn'in kişiliğini yansımasıdır. Tıpkı Richard Avedon'un fotoğraflarının onun duygusal özelliğini yansıması gibi. Fotoğrafladığınız konunuzla duygusal bir bağınızın olması şart değildir. Andreas Feininger gibi bazı fotoğrafçılar konularına olan mesafeli ve entelektüel yaklaşımlarını fotoğraflarına yansıtır. Duygusal katılımın eksikliğinin fotoğraf için

bir eksi olduğunu düşünmüyorum. İnsanların fotoğraftan etkilenmesini sağlayan duygudan çok, kişisel yaklaşımın beklenmeyen ve sürpriz yaratan etkisidir.

Fotoğrafçının kişiliği ve stili genelde onun iyi olduğu konuları belirler. Örneğin, Cartier-Bresson insanlar ve seyahat ile çok ilgiliydi ve geometrik ilişkileri belirlemedeki hassas bakışı onun en başarılı olduğu alanı belirler.

Harper's Bazaar'da olduğum zamanlarda Lisette Model ile tanışmıştım. Onun şahsi dehası insanların garip özelliklerini ve groteskin içindeki güzelliği bulmasıydı. Eğer ondan öpüşen bir erkek ve kadını çekmesi istense kesinlikle başarısız olurdu. Ancak söz konusu kumsaldaki şişman hanımları çekmek olduğunda mükemmeldir. Bu onun stiliydi.

Richard Avedon sınıfımda konuk konuşmacı olduğunda şu örneği verdi: Makineyi Times Meydanı'nda bir tripod kurup uzaktan kumandayla stüdyosundan deklanşöre basarak bin negatifin içerisinden bir ya da iki çok iyi fotoğraf elde edebilir. Bu fotoğrafların kişisel ifadeden yoksun olmasından bahsetti. Önemli olan belirli bir fotoğrafçının konuyu benden farklı bir şekilde görmesidir. İyi bir fotoğraf tamamen kişisel bir ifade olmalı ve izleyiciyi şaşırtarak onu düşünmeye zorlamalı.

EĞİTMEK ÜZERİNE

Her ne kadar hem sanat yönetmeni hem de eğitmen olarak tanınsam da aslında benim yaptığım şey eğitim değil. Benim derslerim fotoğrafın teknik meselelerini öğrenmek için olmadığı gibi fotoğrafın özel bir stiliyle de alakalı değil. Dersler, gerçekte fotoğrafçıların deney yapmakta özgür olduğu ve kendi işlerinin yönünü bulabilecekleri birer laboratuvar. Bu derslerde ben bir eğitmenden çok öğrenci durumundayım.

KLİŞELERİ ÖĞRENMEK

Ben kişisel olarak, prensip icabı, herhangi bir sanat ve görsel eğitime karşıyım. Bana öyle geliyor ki, bu çeşit bir eğitim çok tehlikeli ve belirli klişeler yaratması muhtemel. Sanat yönetmeni olarak çalışırken, Chigaco Institute of Design olsun, Art Institute olsun, çok farklı okullardan öğrenciler bana işlerini getirdi. Ofisime gelen herkes belirli bir tip fotoğraf getirirdi, ki sunuşları bile aynıydı. Bu fotoğraflara bakarak gelen öğrencinin hangi okuldan olduğunu anında söyleyebilirdim. Bu bir

trajedidir. Öğrenciler kişisel ifadenin tesisi için kesinlikle belli bir temel eğitimden geçmeli. Kesinlikle tekniği bilmeliler. Ancak eğitmen ya da öğretmen bilgiçlik yapmamalı. Kabul edilen eğitmenliğin dışında, öğrencilerin ihtiyaç duyduğu şey onlarla dalga geçip rahatsız ederek kendilerini bulmalarına yardım edecek birisi.

Benim sınıflarım tam bir ders ya da kulüp toplantısı değildir. Çalışmak isteyen fotoğrafçılar içindir. Her seansta bir sonraki haftaya çekip getirecekleri bir “problem” veririm. Bu problem her zaman için kendilerince yorumlayıp kişisel ilgileri dahilinde yorumlayabilecekleri kadar geniş olur.

Örneğin verdiğim bir ödev “Birleşmiş Milletler”di. Her fotoğrafçı nasıl yaklaşacağını kendisi belirleyecekti. Bazıları Birleşmiş Milletleri moda çekiminde fon olarak kullandı. Diğerleri Birleşmiş Milletler üzerine mimari ya da tanıtım çekimleri gerçekleştirdi. Hatta bazıları Birleşmiş Millet çalışanları ya da ziyaretçileri üzerine foto-röportajlar getirdi. Konuya nasıl yaklaşacağı her fotoğrafçının kendi keşfetmesi gereken bir şeydir.

YAKALANAN ÖZ

Fotoğrafları derste incelediğimiz zaman ilk önce fotoğrafları elden ele gezdiririz ki böylece herkes onlara aşına hale gelir. Sonrasında fotoğraflar yeni bir bakış yaratmak ve kişisel doğrultuyu bulmak açısından değerlendirilir. Bu fotoğrafların çoğu bitmiş işler değil, daha çok fotoğrafçının bir şey söylemenin yeni bir yolunu bulma çabalarının olduğu deneyler ya da “eskizler”dir. Son olarak, öğrencinin ürettiğinin fotoğraf mı, tasarım mı, kolaj mı ya da heykel mi olduğuyla ilgilenmem. Klişeden uzak durduğu ve problemin özünü yakaladığı sürece bunların önemi yok.

Bazen öğrencilere basit bir geometrik şeklin fotoğraflanması ödevini veriyorum. Bu işte kullanılabilecek en güzel şeylerden bir tanesi birkaç kuruşa alabileceğiniz konik karton bardaklardır. Öğrenci onlarla inşa yapabilir, tellere dizebilir ya da istediği her ne ise onu yapabilir. Eğer ki bir öğrenci bir hafta boyunca bununla uğraşıp, ışık ve gölgenin bu güzel geometrik şeklin üzerindeki etkileri üzerine deneyler yaparsa, still-life fotoğraf üzerine çok şey öğrenir.

Sınıfta sadece öğrenci işleri üzerine değil, aynı zamanda dergilerdeki, kitaplardaki ve gazetelerdeki görseller üzerine de konuşuyoruz. Güncel örnekleri tartışıyoruz. Bir dergide ilginç bir fotoğraf gördüğümüzde fikir onu kopyalamak değil, ondan aldığınız etkiyle dışarı çıkıp farklı şeyler keşfetmenizdir.

GÜNÜMÜZ FOTOĞRAFI ÜZERİNE

Bugün dergi ve gazetelerde gördüğümüz fotoğrafların çoğu basmakalıp ve bir örnek. Amerika'da her şey o kadar hızlı taklit ediliyor ki aynı tip fotoğrafları tekrar ve tekrar görüyoruz. *Life* gibi bir dergide çalışan bir düzine fotoğrafçı birbirinin aynısı fotoğraflar getireceklerdir.

Eğer bir fotoğrafçı içten bir şekilde kendi röportajlarının ürünlerini öyle bir dergiye götürmeye çalışırsa, muhtemelen Gene Smith gibi kovulur ya da ayrılmaya mecbur bırakılır. *Life*, *Look*, *Vogue* ya da *Bazaar*'ın kölesi mi olacağını ya da onların mı kendisine köle olacağını belirlemek fotoğrafçının elindedir. Bu karaktere ve azmin gücüne bağlı bir şeydir. Bir derginin sanat yönetmeninin sorumluluğu izleyici kitlesinin konseptini belirlemek ve o konsepte uyan fotoğrafçıları bulmaktır. *Harper's Bazaar*'da sanat yönetmenliği yaparken belli bir izleyici grubunun ilgisini çekecek türde fotoğraflar seçtim. *Portfolio*'da sanat yönetmenliği yaparken (ki grafik sanatçıları için bir dergidir) ise, tamamen başka tipte fotoğraflar seçtim.

BİR FOTOĞRAFÇININ SORUMLULUĞU

Tıpkı bir sanat yönetmeninin izleyici kitlesine karşı sorumlu olması gibi fotoğrafçı da, eğer dürüstlüğünü koruyacaksa, kendine karşı sorumludur. Görüşünü belli bir kitle tarafından kabul edilecek hale getirmektense, kendi görüşü için izleyici bulmakla uğraşmalıdır. Ne yazık ki, birçok iyi fotoğrafçı bu kitleyi hiçbir zaman bulamıyor ve ticari alanda iş verilemez durumda.

Ticari bir fotoğrafçının yaratıcı hayatı kelebeğinki gibidir. Bir fotoğrafçının sekiz ya da on seneden daha fazla süre gerçekten üretken olduğunu çok az görüyoruz.

Çoğu tanıtım fotoğrafı dinamik bir dünyada statik kaldı. Eğer fotoğrafçı hayatta kalmak istiyorsa değişim çok önemli. Kendisine ticari dünyada bir yer bulacak kadar şanslı bile olsa fotoğrafçı sürekli bir şeyler söylemenin yeni yolları üzerine denemeler yapmalı ve sürekli ileri gitmeli.

HELEN GEE

Limelight (Alıntı)

Helen Gee orijinal –belirleyici bir galericiydi. O zamanlar nasıl olduğunu kendi cümleleriyle anlatıyor.

Boş bir midenin nelere yol açabileceğini hayal bile edemezsiniz. O sabah kahvaltıda, tost ve acı kahve yerine gevrek ve yumurta yeseydim, Limelight hiç doğmamış olabilirdi. Kendi fotoğrafımın üzerine gider ve öncülüğü başkasına bırakırdım.

Bir fotoğraf galerisi açmak hiçbir zaman aklımda yoktu, keza kafe de öyle. 1953'ün sonbaharındaki o pazar sabahında aklımdaki tek şey iyi bir çekim yapmaktı. Aşağı doğu yakasında Aziz Gennaro festivali haftasıydı ve renkli çekim için mükemmel bir fırsattı. Sabah ritüellerime koşturarak başladım; köpeği yürüyüşe çıkarttım, kediye besledim, babasına haftalık ziyareti için bıraktığım kızımı ziyaret ettim, kameramı kaptım ve şehir merkezine gitmek için metroya atladım.

Festival ben oraya vardığımda tüm coşkusuyla devam ediyordu. Mulberry Sokak kordonla kapatılmıştı ve Çin Mahallesi'nden kuzeye, Küçük İtalya'ya kadar olan yarım millik yol rengarenkti. Her yandan insanlar yemek yemek, karnaval oyunları oynamak için gelmişti ama festivale esas tadını verenler şık pazar kıyafetlerini giymiş İtalyanlardı.

İyi azizi onurlandıran kalabalığın içine karıştım ve birkaç sokak boyunca sadece görüntülerin ve kokuların keyfini çıkardım, her şeyin tadını almaya çalıştım. Lisette Model ile birlikte çalışmışım ve onun tavsiyesine uymaya kararlıyım: “İçinizde hissetmeden çekmeye başlamayın.”

Kaldırım boyunca, az para ve biraz şans ile hullahuplardan Kewpie bebeklerine, plastik Madonnalardan viski şişelerine uzanan bir ödül yelpazesi olan, şans oyunları vardı. Kızım Li-lan aklımda, gözüme bir ayıcık kestirmiştim ancak rulet çarkında şansım pek yaver gitmemişti ve yetenek oyunlarını tercih ettim. Bir karşılığında balığı

kazandınız bir japon balığı kasesine para atma oyunu vardı ancak balık hasta görünüyordu. Eğer kazansam makineyle balığa birlikte hâkim olabilir miydim acaba?

Ayrıca, çekim yapma vakti gelmişti. O içerde hissetme meselesini duymaya başlamıştım. Kameram hazırda gezinirken gözüme ilk çarpan şey aşırı süslü bir Hawai gömleği giymiş göbeği pot yapmış bir adamdı. Devasa göbeğini alabilmek için geri adım attım ve pizzayı ısırdığı andaki “karar anı”nda (a la Cartier-Bresson) deklanşöre bastım. Sonrasında dikkatimi uzun kahverengi cübbesi ve dazlak kafasıyla eski bir gravürden fırlamış gibi duran fakat keyifle patlamış mısır yiyen Fransiskan bir rahip çekti. Odaklandıkça tereyağının kokusu alabilir olmuştum. Sırada büfenin birinde istiridy kabuğu soyan bir adam vardı (bir buz yatağının üzerinde yarım kabuk şeklinde çok sevimli görünüyorlardı) ve onun da birkaç fotoğrafını çektim. Sokağın aşağılarında gençler küçük bir caz topluluğunun müziği ile swing yapıyorlardı. Onlar o kadar hızlı ve renkli, film o kadar yavaştı ki kenarda çömelmiş olan bol paçalı, havalı, takım giymiş, saçları geriye jölelemiş gence odakladım. Bir elinde ritme eşlik ettiği bir kola vardı.

Baktığım her yerde yiyecek bir şey vardı. Bir sokak kadar bir alanda çok çeşitli yemek tatları vardı: Ravioli, lazanya, manicotti, pizza, koçan mısır, biber dolma, enginar, spumoni, cannoli, sıra sıra Napoliten hamur işleri. Ancak aralarında en baştan çıkarıcı olanı ızgarada cızırdayan İtalyan sosisleriydi.

Sanatçılar *gerçekten* boş mideyle daha mı iyi çalışır? Birkaç kareden sonra öyle olmadığına karar verdim ve en yakın barbekü standına yanaştım. Tezgâhın arkasındaki adamın sosisleri ızgaraya dizisini izledim. Suyunu akıtmadan nazıkçe çevirini ve derilerin kahverengileştikçe patladığını izledim. Onları çatallayıp, kalın İtalyan ekmeklerine dizmesini ve üstlerine biber ve soğan yığmasını izledim. Sonra izlemeyi bırakıp sipariş verdim. Önce “tatlı” çeşit –az pişmiş, rezene ve maydanozlu. Sonra “acı” çeşit– pembeleşmiş, karabiber ve paprikayla. İkinci sosisten tam ısırık almıştım ki, aklıma geldi.

Neden yemekle fotoğrafı birleştirmeyeyim? Neden Avrupa usulü bir kafe açıp sadece fotoğrafa yer verecek bir galeri ile birleştirmeyeyim? Fotoğrafçıların hiç galerisi olmamıştı, belki artık zamanıdır. New York’ta her şeyin galerisi vardı –resmin, heykelin, grafiğin, seramiğin– ama fotoğrafın yüzyıllık geçmişine rağmen henüz galerisi yoktu. Daha önce denenmediğinden değil. Alfred Stieglitz galerisi “291”i 1905’te açtığı anda aklında tam da bu vardı. Ancak zamanla modern sanat tarafından cezbedildi ve fotoğraf ikinci plana düştü. Julien Levy 1930’larda galerisinde ara sıra fotoğrafa yer verdi ancak hiçbir zaman bir müşteriye baskı satmayı başaramadı. Arkadaşlara tanesi on dolara satılanlar hariç.

Fotoğraf satın alan kişi çok azdır ancak herkes kahve içer –öyleyse neden galeriye finansmanı kahve çekirdekleriyle sağlamayayım? Yarıyı yenilmiş sosislime elimde yan sokağa daldım ve bu fikir üzerine düşünmeye başladım.

Arkadaşlarınızla buluşabileceğiniz, gazete okuyabileceğiniz, roman yazabileceğiniz kafeler New York'ta gözde olmuştu. Daha yeni iki tane açılmıştı. MacDougal Sokak üzerindeki dokuz sanatçı tarafından işletilen Rienzi ve şehir merkezindeki iki psikoanalist sahibi olduğu Coffee Mill. Her ikisi de sanatçı ve yazarların kahve ve kruvasan üzerinden kültürel tarih oluşturduğu Parizyen kafe anlayışıyla kurulmuştu. Aklıma Picasso, Modigliani, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir geldi. Bende bir benzerini fotoğrafçılar için yaratabilir miydim? Ancak bunun iki amacı olacaktı; sergilenecek bir yer, buluşulacak bir yer.

Kameramı çantasına koydum ve eve dönüş için metroya atladım. O gece hazımsızlık nöbetleri ve Alka-Seltzer yutkunmaları arasında fikrimi hayata geçirme planları yaptım.

Ancak sonraki yedi sene boyunca New York'taki en işlek kafenin ve ülkedeki ilk fotoğraf galerisinin problemleriyle boğuşacağımı bilseydim, o sosisi hiç ısırmazdım.

GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAF: RÖPORTAJLAR

Bu bölümde, fotoğrafın kullanım ve uygulamalarını şekillendirmiş çağdaş aydınlar kendi rollerinden ve fotoğrafçılarla olan ilişkilerinden bahsedecek

SANATÇILAR İÇİN ÇALIŞMA AYRICALIĞI

Pace/MacGill Gallery Yöneticisi Peter MacGill ile bir Röportaj

Adam Bell: Light Gallery ile başlayan ve Pace/MacGill'deki şu anki pozisyonunuza uzanan deneyiminizde Robert Frank'ten Philip-Lorca diCorcia'ya ve Irving Penn'e uzanan çok miktarda büyük fotoğrafçıyla çalışma fırsatınız oldu. Beğendiğiniz ve temsil ettiğiniz fotoğrafçılardaki ortak nokta nedir?

Peter MacGill: Fotoğraf alanında uzunca bir süre orijinal ve benzersiz katkılarda bulunmuş (bir sanatçı için kolay değildir) bu sanatçılarla çalışmak bizim için bir ayrıcalıktı.

AB: Bir küratör ve galerici olarak, birçok sanatçıya ve fotoğrafçıya kariyerleri süresince destek oldunuz. Yeni başlayan fotoğrafçılara sürekli kalabalıklaşan ve ticarileşen sanat piyasasında hayatta kalmak ve bir kariyer oluşturmak için ne gibi stratejiler önerirsiniz?

PM: Fotoğrafları başka birisi alabileceği için değil de yaptığınız işe inandığınız için yapın. Daha önce yaptığınız ve gördüğünüz şeylerden uzak durun. Fikirlerinizi besleyin. Eğer köşeye sıkışmış hissederseniz, yine fotoğraf çekerek kurtulun.

AB: Basılı medyadan –dergi ve kitaplar– yeni dijital medyaya –web siteleri vs.– fotoğraf, tezler ve iletişimlerin çok sayıdaki formlarından oluşan bir matris.

Fotoğrafın temsilinde galerinin rolü nedir? Sizce galeri nasıl bir geleceğe evriliyor?

PM: Bir galerinin işi karmaşık değildir. İnsanların gelip sanatçının ne yaptığını dikkatlice incelemesi ve düşünmesi üzere yer sağlamak. İdeal olarak işini sanatçının

fotoğraf üretirkenki ciddiyetiyle yapmalı. Bir galeri her zaman liderliği sanatçılarından, gerçek hayalperestlerden almalı ve daha geniş ziyaretçi sayısına ulaştırmaya çalışmalı. Lucas Samaras'a bakın, 69 yaşında, yazılımla bir iş yaptı ve herkesin ulaşımına açık.

AB: Bu kitabın dünyayla lens tabanlı araçlar üzerinden temas kurmaya çalışan hevesli fotoğrafçı ve sanatçıları hedeflediğini gözeterek, paylaşmak istediğiniz başka bir şey var mı?

PM: Yaklaşık son on yılda fotoğrafta büyük bir dönüşüm gerçekleşti. Öyle görünüyor ki birçok sanatçı trendleri takip ediyor ve pazar için fotoğraf üretiyor. Tipik olarak sınırlı edisyonlarda büyük baskılar yapıyorlar çünkü insanların ilgilendiği şeyin bu olduğunu düşünüyorlar.

Bu dönüşümden önce, fotoğrafçılar zorunda oldukları için iş yaparlardı. Seçimleri yoktu. Sanat yapmak işleriydi ve iyi bir fotoğrafçı olma mücadelesi yeterince zordu. Eğer şanslılarsa akranlarıyla ve izleyicilerle diyaloga geçebilirlerdi ve bu onların devam etmesi için yeterliydi. En iyi sanatçılar kendilerini fikirlerinin gelişimine ve estetiğin ilerlemesine adanmıştır. Bu tabii ki kötü bir hedef değil, eğer doğru bir şekilde geliştirilirse, büyük bir etkisi olacaktır.

MARTHA'YI GÖRSELLEŞTİMEK

Martha Stewart Omnimedia'nın Kreatif Direktörü Gael Towey ile bir röportaj

Steven Heller: Martha Stewart Living için olan görseller mizaç ve üslup taşıyor. Bir Martha Stewart fotoğrafında aranan anahtar özellikler nelerdir?

Gael Towey: Fotoğraf aracılığıyla, izleyicilerimizi bizim dünyamıza taşıyoruz. Fotoğraf onların hayal kurmasını sağlıyor ve o hayal motivasyon sağlayıp olanaklar yaratabilir. İnsanların görüşlerimize bağlanmasını sağlayıp izleyicilerimiz ile samimiyet oluşturuyor, onları birer birer yaratıcı topluluğumuza getiriyor. Fotoğraf kapsayıcıdır. Fotoğraf aracılığıyla, mütevazı bir nesneyi ya da sıradan bir anı, hatırlanmaya değer hale getirebiliyoruz. Bu güçlü araçla, izleyicimize saygımızı gösteriyor, berrak bilgi ve güzel bir ilham sunuyoruz.

SH: Bu süreç tek bir kişi tarafından mı, yoksa bir grup insan tarafından mı sürdürülüyor?

GT: Fotoğraf bir takım işidir. Sanat yönetmenlerimiz bir hikâyeyi görselleştirmek için editörler ve stilistlerle birlikte kafa patlatır. Sonrasında, bu vizyonu ve hikâyeyi anlatan fotografik anlatıyı yaratmak için fotoğrafçıyla iş birliği yaparlar. Sanat yönetmenlerimiz ve fotoğraf editörlerimiz bir fotoğrafçıyı vizyonuna ve bu vizyonun editoryal fikre uygunluğuna göre seçer. Fotoğrafçılarımız sanat fotoğrafçıları ve kişisel işleri konu veya stil açısından çoğu zaman bizim dergi için yarattığımız görselleri aşan türde oluyor. Her fotoğrafçımızın özgün bir stili, tekniği ve yeteneği var ve her biri bir hikâyeyi ya da dünyayı farklı görüyor. Fotoğrafçılar ışığa, renge, kompozisyona ve insanlığa dair hassasiyetlerini iş birliğine sunar. İyi bir dergi çıkartmak için, faydalanacağımız şekilde kullanacak da olsak, her sanatçının sesine saygı duyarız. Şirket dahilinde bir hikâye geliştirilirken, fotoğrafların yaratacağı talebe göre çekilmesini sağlarız; tatil sırasındaki bir eğlence hikâyesi şenlik ister, bahçıvanlık üzerine bir hikâye biraz karamsarlık isteyebilir. Bu ihtiyaçları öngörüp fotoğrafçının güçlü

yanlarıyla eşleştirmek bizim yaratıcı sürecimizin kritik bir parçası. İş arkadaşlarımızın yetenekleriyle oynadığımız için, dergideki fotoğraflar sorunları çözüyor ve daha önemlisi izleyicilerimize esin veren hikâyeler anlatıyor. Bunun ödüllü bir çeşit başarımışlık ve gurur hissi ancak bu durum bireyselliğe ve özgünlüğe de bir ifade sağlıyor.

SH: Kreatif ve tasarım direktörü olarak, sizin vizyonunuza uyacak fotoğrafçılar mı arıyorsunuz, yoksa sizin stilinizdeki fotoğrafçıların vizyonlarıyla mı harman yapıyorsunuz?

GT: Cevap her ikisi de. Önce *Martha Stewart Living*'in nasıl olması gerektiği düşüncemize uyan fotoğrafçılar bulduk. Zamanla fotoğrafçılarımız, marka ile ilişkilendirilecek görsel kimlikler yarattı. Konuyu en iyi fotoğrafçı ile eşleştirmek sanat yönetmeninin vizyonunun sayfada belirmesini sağlıyor. Her fotoğrafçı hikâyeye kendi tutkularını, kendine özgü uzmanlığını ve vizyonunu getiriyor.

SH: Örnek verebilir misin?

GT: William Abranowics teknik anlamda en becerikli fotoğrafçılarımızdan. O bir "Hayalet Hikâyesi" için; verandadaki kabakların, evden gelen ışığın ve gece gökyüzünün parlamalarının tamamen dengeli olacağı, hüner gerektirecek bir gün batımı çekiminin altından kalkabilir. Bill de aynı şekilde iç mekânları aydınlatma ve çekme konusunda yeteneklidir. Bilgiyi lensinden geçirirken gruplar ve fotoğrafa düzen getirir.

Christopher Baker'a her işin altından kalkabilmesi ve görsel sorunları çözmedeki özgün tarzı yüzünden hayranlık duyuyoruz. Keçi peynirinin yapımı hikâyesinde gördük ki, hem süreci belgelemekle mutlu oluyor, hem de portre çekmeye bayılıyor. "Making Stock"ta bilgiyi berrak, mantıklı şekilde düzenleyen çarpıcı kompozisyonlar görüyoruz. Bu hikâye fotoğraflanırken şöyle ilginç bir şey olmuştu; Chris metal üzerinde mavi gökyüzü yansıması görmek istediği için çekim, gerçek anlamda, plajda gerçekleştirildi. Laboratuvar ekipmanı toplamak hakkındaki bir hikâyenin stüdyo çekimlerinde Christopher temiz ve parlak ışıklar kullanarak aletlerin kullanıldığı laboratuvar ortamını taklit etti.

Victoria Pearson doğal ışığın duayeni. Kariyerine insan ve moda çekerek başladı. Still-life çekimlerine yaşayan nesnelere yaklaştığı gibi etrafında gezerek veya ışığın içinde dolandırarak yaklaşarak, başka şekilde durağan hissi verecek konulara ışık ve hayat verir. Güneşin altında çekim yapar ve konusunu mümkün olan her zaman ters ışığa yerleştirerek güneşin içine doğru çekim yapar. İşleri her zaman ışık dolu, uçarı bir tarzdadır ve bir rüya özelliği taşır.

Victor Schrager tarihi fotoğraf tekniklerinden etkilenmiş bir sanat fotoğrafçısı. Eğrelti otları ile ilgili bir dizin hazırlarken, bir Erken Viktorya Dönemi fotoğraf öncüsü olan Anna Atkins'ten etkilenmişti. Gerçek eğrelti otlarını güneş baskısında kullanarak kamera kullanmadan cyanotype yaptı. İki dergi hikâyesi, "Yarasalar" ve "Tavuklar", onun kuşlara olan tutkusundan ilham almıştı. Gerçekte eyalet fuarlarında kümes hayvanlarını çekerken kumaştan fonlar kullanmayı akıl etmişti. Arkadaki curcunadan sıyrılmasını sağlıyordu. Bugün bu kendi alamet-i farikasının bir parçası haline geldi ve çocuk dergileri için inekleri, ayıları, tilkileri ve fokları fotoğraflamaya geçti. Bir yabani elma ağacı çekiminde Victor, bir başka erken dönem fotoğraf öncüsü olan William Henry Fox Talbot'u yâd eder. Renkli pozitif ve siyah-beyaz Polaroid filmi ters yıkama (cross-process) yaparak sepya efekti elde eder.

Martin Hyers ve Andre Gentle renk ve kompozisyon kullanımlarıyla tanınırlar. Çocuk dergimiz için Dutchess County Fuar'ındaki 4H (head, heart, hands, and health; kırsal hayatı temel alarak yola çıkmış bir Amerikan gençlik örgütü, ç.n) üzerine çok güzel bir hikâye çekmişlerdi. Bu fotoğraflar sadece zengin ve rengarenk olmanın ötesinde, aynı zamanda bu çocukların sert ancak yine de hassas yönünü ve çok sevgili hayvanları ile kurdukları bağı da ortaya koyan fotoğraflardı. Ayrıca bu fotoğraflarda mizahiydi, çocuklar gerçekten hayvanlarına benziyorlardı.

SH: Yönettiğiniz farklı dergiler için farklı fotografik stillerinizi mi var?

GT: Dergilerimizi farklılaştırmak ve odaklamak için farklı fotografik yaklaşımlar kullanıyoruz. *Living* baştan çıkarıcı ve inceyken, *Kids* renkli ve grafik. *Wedding* zarif, *Everyday Food* cesur ve sade. *Everyday Food* için doğru fotografik tarzı bulmak gerçekten zorluydu. *Living*'in saygın fotografik tarzı üzerine kurmak istedik, ancak derginin fiziki boyutu fotoğrafların ana hatlara indirilmesini zorunlu kıldı. *Living*'deki daha yumuşak ve daha romantik tarza tezat bir şekilde fotoğrafın yaklaşımı keskin tutuldu. *Everyday Food* cıtaı düşürdü ve ne yenileceğine odaklandı. Fotoğraf her ne kadar devrimci olmak zorunda olmasa da, düz olmayacak bir modern hisse sahip olmalı.

SH: Bir çekime sanat yönetimi ne kadar dahil oluyor?

GT: Tasarımcılar erken aşamalardan itibaren sürece dahiller; buz kaplama, oda dekorasyonu, kaplama kağıdı ve kırtasiyeden, Noel ağacı süslerine ve çiçek düzenlemelerine kadar her şeyi düzenleyip renklendiriyorlar.

Sanat yönetmenlerimiz ve stilistlerimiz için tasarım, düşüncelerin karalamalardan yaratıldığı bir laboratuvar atmosferinde başlıyor. Sonrasında hüneri, tarifi, dekorasyon

fikrini ya da bahçeyi yapıyor, inşa ediyor ve büyütüyoruz. Arka planları seçiyor ya da yapıyoruz, renkleri seçiyoruz ve fotoğraflanacak olan hikâyeyi tasarlıyoruz. Tasarım, başlangıçtan bitişe, fikrin yaratılması ve uygulanmasıdır.

Editörlerimiz müşkülpesent araştırmalarıyla bilinirler. Çiçekler, yemek ve doğa konusunda bulur, mümkünse tadar, analiz eder ve yazarlar. Sanat yönetmenleri sonrasında; editörler, fotoğrafçılar ve stilistlerden oluşan takımlarıyla her hikâyeye düzenleyici bir anlatı katarlar. Böylece her görsel bilgi verici, kullanışlı ve okuyucuda merak uyandıran hale gelir. Renk, şekil ve doku dikkatlice ele alınır. Her hikâye yaratılırken, takım, güzel bir şekilde dengelenmiş ve başlıklar ve görseller arasında dolaşmanın kolay olduğu bir kompozisyon için uğraşır.

SH: Dergi veya diğer materyaller için yapılan çekimlerde deneysel girişimleri destekliyor musunuz?

GT: Her çekim bir deney gibidir çünkü her hikâye karalamadan yaratılır ve her seferinde keşif yapılmalıdır. Bu bir dergi oluşturmak için pahalı bir yol olduğu için, bütçe dahilinde kalmak, bir sanat yönetmenini hayata geçireceği hikâye konusunda kesinlikle emin olmaya zorlar. Bu sebeple, dikkatli planlama ve araştırma zorunludur. Fırsatları değerlendirmek, bir inanç sıçraması, özgüven ve deneyim gerektirir.

Öyle denemelerimiz oldu ki bugün artık kendimize has “görünüş” ya da estetiğimizin bir parçası olarak sayılıyor. Puf böreğinin nasıl yapıldığı üzerine olan hikâyemizde fotoğrafçı Hans Gissinger sanat yönetmeni James Dunlinson ile birlikte çalışarak böreğin yapım aşamasının siyah-beyaz sanatsal fotoğraflarını yarattılar. Her bir fotoğraf güzel bir şekilde düzenlenmiş ve olağanüstü derece modern görünecek şekilde sadeydi. Sayının içinde o hikâyeye denk geldiğinizde şaşırtıcı ve beklenmeyen bir şeyle karşılaşıyorsunuz.

Ne zaman *Kids* veya *Everyday Food* gibi yeni bir dergi çıkarsak, deney yapıyor, değişik okuyucu kitlelerine ulaşmanın ve kalabalık yayıncılık alanında net, özgün bir ses olarak sıyrılmanın değişik yollarını arıyoruz

Bir dergiyi tekrar ve tekrar yayınlamak tasarım sürecini akıcı hale getiriyor. Birisinin ilk düşüncesi genelde kovaadaki ilk damla oluyor. Takım birlikte çalışmaya başlayıp birbirine ilham verdikçe, o ufak fikir sırlıtısı yeni ve heyecan verici bir olanaklar dalgasına dönüşebilir. Bunu aklımızdan çıkartmayarak, yol üstünde neyi geliştirebilir, ne keşfedebiliriz diye sürekli arayış içinde oluyoruz.

SH: Fotoğraflarınızda estetik olarak haz veren bir atmosferi destekliyor ve izleyicinin kendini hoş bir yerde hissedeceği bir ideal yansıtıyor. Fotoğraf aracılığıyla ulaşmaya çalıştığınız şey tam olarak nedir?

GT: Tasarımcılar markanın görsel dilini oluşturan hikâye anlatıcılarıdır. Renk ve fotoğrafı her hikâyenin ve nihai olarak markamızın karakterini öğretmek, yaymak ve yansıtmak için kullanıyoruz. Fotoğraf ve video, bizim tasarım sürecimizin temelini oluşturan bir şekilde, bir ekip ortamında yaratılan fikirlerden beslenen temel iletişim araçlarımız.

Bir markanın değerler bütünü olarak tanımlanabileceğini duymuştum. Bizim için bu liste şöyle olmalı: Okuyucuya saygı duy -aşışılama, kaliteden ödün verme. Mükemmelliği destekle. Okuyucunu donanımlı olduğunu varsay. Aktif, cesaret veren, meraklı ve gerçek ol. Kaliteyi fiyatında ver. Hizmet, dürüstlük, hayatın fizikselliği. Sıradan ve günlük olanı yüceltme.

SH: Martha Stewart tarafından özgün olarak tanımlanmış alanlar sizce hangileri?

GT: “Nasıl-yapılır”ın bir biçimi bizim görsel ansiklopedi işlevi gören dizinlerimizdir. Bir akademik yayın kadar kapsamlı olmaya çalışıyor, elimizi sürebildiğimiz her şeye karşı duyduğumuz merakımızdan besleniyoruz. Dizinlerin çoğu belirli bir meyvenin, sebzenin ya da bitkinin derinlemesine incelenmesi. Referans olarak antik botanik kitaplarını, Edwardyan resim ve bahçe fotoğrafçılığını, Flaman still-life resimlerini ve kendi hayal gücümüzü kullanıp, dizin yaratmanın farklı bir yolu yaratmaya çalışıyoruz. İpek dizinini yaratırken hem gerçekçi hem de çağrışımlara açık olmasını istedik. İpek *Bombyx mori* güvesinin (ipek böceği ç.n) kozasından yapılıyor. Biz de farklı çeşitlerdeki ipekleri ipek böceği şeklinde kestik. Ortaya çıkan görüntü bolluk, narinlik, yaz ve şehvet hissi uyandırıyor.

Kids’te sanat yönetmenleri hikâyenin yaratılmasında başından beri yer aldıkları için, asıl fotoğrafın başlığını koyarken çok eğlenmeye başladık. Bu teknik sadece modern ve uygun olmanın ötesinde kullanacağımız fontların seçiminde, formatın dışında algısına yol açmayacak, bir esneklik sağlıyordu.

Ürün fotoğrafı ürünü kahramana dönüştürmekle ilgilidir. Güzel olmakla beraber, bilgi veren ve işe yarayan olma arzumuzu koruduğumuz için, tohum paketlerimiz bile bir eğitim aracıdır. Tohum paketi hazırlamak için; bitkileri Martha’nın Westport’taki bahçesinde yetiştir, sonrasında her bir buketi elde tutulurken fotoğraflarız. Her çeşit gerçek el. Anında bitkinin boyutunu anlarsınız. Ve fotoğraf markamızı ünlü yapan uygulamalı değerleri temsil eder.

YİRMİ BİRİNCİ YÜZYILDA BELGELEMEK

Contact Press Images'ın Başkanı ve Kurucu Ortağı, Robert Pledge ile bir röportaj

Charles Traub: Contact Press Images dünyada yaratıcı fotojurnalistlerle çalışan, benzerleri arasındaki en önemli aktif ajanslardan bir tanesi. Bize biraz ajansın anlayışından bahsedebilir misiniz?

Robert Pledge: Başladığımızda naiftik, ancak iki ilham kaynağı vardı: Magnum ve Gamma. Sırasıyla 1947 ve 1967'de kurulmuş olan bu iki ajans, dünyaya farklı bir şekilde bakan küçük ve dinamik bir fotoğrafçı grubu olarak yola çıktı. Görevimiz söyleyecek bir şeyleri olan küçük bir grup toplamaktı. *Her şeye* ilgimiz vardı –politik, ekonomik, sosyal ve kültürel eğilimler, olaylar ve etkinlikler.

CT: Asıl fotoğrafçılar kimlerdi?

RP: David Burnett, Alon Reininger, Rick Smolan, Dilip Mehta ve birkaç kişi daha. Ajans çok farklı arka planlardan, milletlerden ve ilgi alanlarından gelen, ancak ortak bir şeyi olan insanları bir araya topladı. Belki de o nesilde ki, yirmili yaşların sonunda insanlar arasında tipikti. Biz etrafımızda olup biteni, Çin'de, Orta Amerika'da ya da Güney Afrika'da olanları anlamak istiyorduk. Bilginin günümüzdeki gibi İnternet ve 7/24 televizyon üzerinden serbest akışı ve genel olarak bu sayıda medya yoktu. Fotoğrafın toplumun genelini görsel farkındalığa kavuşturacak bir araç olabileceğini düşündük. Günümüzde fotoğrafa bu anlamda ihtiyaç duyulmuyor ancak 1970'ler de sadece üç tane ağ vardı. Sabah altıda başlar gece yaklaşık on birde kapanırdı. Bu kadardı. Şimdi tam tersine, dünya genelindeki bir freelance ordusu tarafından çekilmiş görüntüleri anında ve sonu gelmeyen bir şekilde yayınlayan yüzlerce özelleşmiş kanal var.

CT: Peki günümüzde ajansın rolü nedir? Ajans neredeyse otuzu devirdi.

RP: Önemli bir amacımız, işi canlı tutup, eğitimsel ve kültürel kullanılabilirliğini azami seviyeye çıkartmak. Contact'ta bu başat bir aktivite haline geldi: Kitaplar,

sergiler ve özel projeler. Bir diğeri ise, şeylere farklı bakmaya çalışmak ve televizyon haberciliğinin kolaycı formüllerinden uzaklaşmak. Durum şu ki; tüm dünyadaki medya Katrina Kasırgası ve New Orleans’la biraz da George W. Bush’a duyulan öfke yüzünden ilgilendi. Yine de Hindistan’da, Bangladeş’te, Çin’de ve dünyanın başka diğer kısımlarında kimsenin umursamadığı benzer hatta daha korkunç olaylar gerçekleşiyor. Geçenlerde *South China Morning News*’de hepimizi etkileyecek olan küresel ısınma ve kutupların durumu hakkında bir yazı okudum. Bu çok daha önemli. Dünyada olup bitenlerin farklı katmanları var.

CT: Bu konuları nasıl işliyorsunuz?

RP: Konuya birkaç fotoğrafçının ilgi duymasını sağlayıp, diğer projelerini aksatmadan bir şekilde ilgilenmelerini sağlayarak. Fotoğrafçılar genelde dünyanın farklı yerlerindeki başat konularla yoğun bir şekilde ilgileniyor oluyor. Bu kapsam genelde çok belirli olduğundan, üç, dört ya da beş işi bir araya getirdiğimizde bir çeşit tamamlanmışlık hissi veriyor.

Çevrenin, ekonominin üzerindeki dramatik etkiler, Asya’nın bazı bölgelerinde gerçekleşen ormansızlaştırmalar gibi olaylar –Sebastiao Salgado’nun Brezilya ve diğer bölgelerde yapmakta olduğu– bunlar önemli şeyler. Bu hikâyeleri temalar ve fikirler üzerine dolayıp günümüz toplumunun mesele ve akımlarıyla ilişkilendirmeye çalışıyoruz. Bu İnternetin ve televizyonun ne olup bittiğini öğrenmek için temel görsel bilgi kaynağı haline gelmesinden önceydi.

CT: 1972’de Life dergisi kapandığında fotojurnalizm için gelecek olmadığı söylen-di ancak ajansınız devam etti. Fotoğrafçılar, ifadeci kişisel belgeselin herhangi bir çıkışı olmadığı düşüncesiyle yılmış durumda. Ayrıca galeri dünyası da pek istiyor görünmüyor.

RP: Evet, herkes “Fotojurnalizm öldü” diyordu. İfade tam olarak buydu. Ancak henüz öyle olduğuna inanmıyorum. *Time* ve *Newsweek* gibi haftalık haber yayınları fotoğraf kullanımlarını genişlettiler. Bu durum fotojurnalizme ve belgesel fotoğrafına bir süreliğine yeni bir hayat verdi. Bu noktada Gamına, Sygma ve Sipa gibi ajanslar ortaya çıktı. Contact ise bir on yıl sonra, 1976’da doğdu. 1973’ten 1991 Körfez Savaşı’na kadar olan yaklaşık yirmi senelik süreçte haftalık haber yayınları üzerinden işlerimiz çok iyi gitti.

Yıllar geçtikçe, “Sizi alamayız” dediğim çok yetenekli çok sayıda insan oldu. Projeleri uzun süreli adanmışlık gerektiren çok fazla sayıda insana bakamayız.

CT: Yaklaşık olarak kaç fotoğrafçı ile çalışıyorsunuz?

RP: Toplamda yaklaşık otuz fotoğrafçının işleriyle ilgileniyoruz ki bunların on beş tanesi haberle ilgili olan konularda görev yapan aktif üyelerimiz. Öteki yarısı, tıpkı Çin'in Kültürel Devrimi'nin on yılını kapsayan çalışmasıyla Li Zhensheng gibi, belirli konular üzerine kısa ya da uzun bir süre dilimi boyunca çalışan fotoğrafçılardan oluşuyor. Bu, yakın bir zamana kadar bilinmeyen bir fotoğrafçının, muazzam bir tarihsel öneme sahip olan bir çalışması. Li Zhensheng ile 1988'de Pekin'de tanıştım ve bize, ilgilendiğimiz konulara o kadar yakın ve öylesine özgün bir çalışma getirdi ki; işi alıp Phadion tarafından yayınlanan *Red-Color News Soldier* adlı kitap halini almasına ve bir sergi haline getirilmesine yardım ettik. Bu çok özel bir örnek.

CT: Kaba olmak istemem ama masraflarını çıkarttı mı?

RP: Bu örnekte, evet. Kitabın şu an altı edisyonu var: İngilizce, Fransızca, İspanyolca, İtalyanca, Almanca ve Japonca. Umuyoruz ki bir gün Çince edisyonu da olacak. İki kardeş sergi Avrupa'yı ve Latin Amerika'yı turluyor. Li Zhensheng Harvard'da, Princeton'da ve Berkeley'deki California Üniversitesinde konuşmacı olarak bulundu. Denver'daki Asian Art Institute'a ve dünyadaki başka yerlere davet edildi.

CT: Peki sizin tarzınızdaki fotoğraf için merciler nelerdir?

RP: Haftalık resimli haber dergileri ve diğer süreli yayınlar gibi geleneksel mecraların dışında mı? Temelde, teknolojinin rolümüz üzerindeki etkisi devrim niteliğinde oldu. Bilgisayarlar on beş yirmi yıl önce resme dahil oldu ve grameri değiştirdi. Canlı yayınlanan ilk görüntü sanırım 1981'de Washington'da Ronald Reagan'a suikast girişimiydi. Bir dakika sonra tüm dünya görmüştü. İnanamamıştım. Sonrasında 1986'daki Mekik faciası ve elbette ki 1989 Tiananmen Meydanı geldi.

Büyülenmişim. Şu anda durağan fotoğrafla bunun yanına dahi yaklaşamazsınız ve eğer çarpıcı bir şey yapıyorsa, yapanlar profesyonel fotoğrafçılar değil amatörler oluyor. Yine de fotoğraftaki genel seviye olağanüstü düzeyde arttı ve resim dramatik bir şekilde değişiyor. Bilgi verici genel gazete dünyası küçülüyor. Çoğu gazete çalışan çıkartıyor.

Gazeteler haber anlamında İnternet'in ve televizyonun gerisinde kalıyor ancak, dijital iletim sayesinde yakın bir seviyede durabiliyor . Ancak *Time* ve *Newsweek* gibi haftalık haber yayınları üç, dört, beş ya da altı gün geride kalıyorlar. Önümüzdeki beş yıl için umut var çünkü hâlâ gazeteleri ve dergileri okuyup İnternet'te daha az vakit geçiren, benim de dahil olduğum, bir nesil var. Ancak genç nesiller çevrimiçi ve ellerini gazete mürekkebiyle kirletmek istemiyor! Bir gazete interaktif değildir, hareket etmez,

atlayıp zıplamaz. Durağan görüntü için bu çok büyük bir problem. Hareketli görüntü bu bağlamda daha fazla şey vaat ediyor. Karar anları daha az sayıda ve daha seyrek.

CT: Belgesel fotoğrafın geleceği kitapta mı, filmde mi yoksa sergide mi?

RP: Sanırım şu anda bunların bileşimi. Hiçbir zaman değişmeyecek bir şey var; mevcut görsellerin ikon değeri. Şöyle diyelim; fotoğraf önümüzdeki, on yıl içerisinde gerçeğin görsel araştırmasının saf hali olma durumunu yitirecek çünkü yeni lazer dijital kayıt cihazları hâkimiyeti devralacak. Fotoğraf temsilin klasik bir formu haline gelecek –tıpkı bir keman virtüözü gibi takdir edilecek. İnsanların kendi kişisel hayatıyla ilgili fotoğraf namına çok şey var. Kamera neye bakıldığı kadar kimin çektiği hakkında da bilgi verir.

CT: Video'dan da durağan görüntü alabilirsin. Bütün seçme işleminde sanat var.

RP: Haklısın ama bütün psikolojik süreç tamamen farklı –gözü, zihni, kalbi ve fikri sürece katmak. Her zaman fotoğrafın sessiz bir araç olduğunu söylemişimdir. Performans sanatları için mim neyse, fotoğraf da görsel sanatlar için odur. Fotoğrafçılar görsel dünyanın Marcel Marceaus'udur. Çok fazla şeyi çok az şey kullanarak söylemenin sıkı ve idareli bir yoludur –ses ya da özel efektler olmadan, eşlik edecek bir başlıktan başka bir şey olmadan. Yanına başka bir şey eşleştirdiğiniz anda –ki tamamen meşrudur, yapılmasın demiyorum– tamamen başka bir araç haline dönüşür.

Artık fotoğrafın rolünün dünyayı öğrenmek ve anlamak olduğunu düşünmüyorum. Bazı açılardan daha karmaşık; psikolojik ve duygusal unsurlarla karşılaşılıyor. Daha fazla iç gözlemle ve duyularla ilgili. Amacı içinde eğitmek ve bilgilendirmek daha az yer tutuyor. Geleneksel belgesel fotoğrafının “misyonu” kayboluyor çünkü eğitmenin ve bilgilendirmenin daha etkili yolları var. Fotoğraf artık şiire daha fazla benziyor. Farklı bir boyutta. Caz gibi. Gazeteler bile “yaratıcı” olmaya çalışıyor. En azından estetik kavramı açısından haber vermekle yetinmemeye çalışıyorlar. Sanırım fotojurnalizm daha kavramsal bir yaklaşıma sahip ve daha az “içgüdüsel” olan bir uygulama alanı haline geldi.

CT: Günümüz fotoğrafçıları neye sahip olmalı? Bir takıntıları olması gerektiği kesin...

RP: Hâlâ bir konuda derinlikli bir meraka ve tutkuya sahip olmalılar. Kendileri için öğrenmeyi ve paylaşmayı bilmeliler. Bir şeyleri açığa çıkartma konusunda motive edecek bir öfkeye sahip olmalılar. Zana Briski Kalküta'ya fahişelerin durumu hakkında siyah-beyaz bir çalışma üretmek için gitti. Sonuç bambaşka bir şey haline

dönüştü çünkü o konuya açıktı, derdi sadece kariyer yapmak ya da bir dergide işini yayınlatmak değildi. İlk başta öngördüğünün çok ötesinde bir şeye kendini kaptırdı. Sahada daha da fazla kadın fotoğrafçı var ve farklı bir yaklaşım getiriyorlar. Onlar gerçeklik hakkında farklı bir algıya sahip ve daha az rekabetçi. Her şekilde takıntı gerekiyor.

Yirmi yıl önce, başlamak çok daha kolaydı. Daha az rekabet vardı. Eğer ilişkinizde temel bir güven inşa etmişseniz yayınlar tarafından sadakatle karşılanırdınız. *Time*'da David Burnett stajyer olarak başladı. Karakterini ve tarzını sevdiler. Serbest olarak Vietnam'a gitmeden önce dergiye gitti. Ona uçak masrafı için beş yüz dolar ve yüz makara film verdiler. Bu kadardı.

Günümüzdeki tek sorun bunu yapmak isteyen binlerce insan olması. Bu durum sadece Birleşik Devletler için de değil. Çok farklı ülkelerden yüzlerce ve yüzlerce fotoğrafçı görüyorsunuz. On beş sene önce Amerikalılar, Fransızlar, İngilizler ve az sayıda Alman dışında kimse yoktu. Şimdi ise dünyanın her köşesindenler. Japonlar, Avustralyalılar. Finlandiya'dan, Danimarka'dan, Meksika'dan ya da Hindistan'danlar. Sayı yaklaşık on beş kat daha fazla fakat yayınlar bu oranda artmadı. Bunun yanında bir de televizyon ve İnternet'le rekabet meselesi var. Çok zor bir durum. Bir kişi eğer yeteneği varsa, kemeri aşırı sıkıya niyetliyse, çok çalışırsa, burslar ve ödüller üzerinden ya da para sahibi olan aile üyeleri ve arkadaşlardan kaynak bulmak konusunda yaratıcı ise; o zaman başarılı olabilir.

CT: "Karamsar" kelimesini kullanmadığını ve karamsar olmadığını düşünüyor- rum. Bütün bunların ne kadar zor olduğunu söylediğin halde, bu bir şeyleri de- ğiştirmez mi? Bütün o işlere ne olur? Kültür o işi nasıl içine alır? İlgi de bilgi de orada. Bu genç insanlar bizim nesilden daha eğitililer.

RP: Bence genç nesiller, ve artan sayıda insan, daha fazla bilmek istiyor. Örneğin AIDS hakkında duyuyoruz. Artık daha geniş bağlamda karşımıza çıkıyor. Bugün Çin'de bile insanlar bunun hakkında konuşmaya başladılar. Çevre meseleleri, küresel ısınma –bütün bu başlıklar kanımca oldukça ilgi ve alaka yaratıyor.

Kötümser değilim, hatta tam tersi. Bence büyük bir olay gerçekleşiyor. Araç ve yapabilecekleri hakkında biraz endişeliyim, ancak hiçbir yerde sonsuza dek bu çeşit işler yapmak zorunda olduğu yazmıyor. Eğer söyleyeceklerinizi aynı derece iyi bir şekilde başka bir yolla, örneğin durağan görüntü yerine akan görüntü ile anlatabiliyorsanız, sıkıntı yok. Ya da bir kombinasyon. Farklı şeyleri bir araya getirip karışık teknikle bir şekilde daha yaratıcı olabilirsiniz. Deneyimli uygulayıcılar olarak daha yeni nesillere

her zaman büyük tavsiyeler veremeyiz. Yapabileceğiniz tek şey nasıl olduğu ve neden o şekilde başarılı olduğudur. Bunun nedeni nostalji değil, karşınızdakini taklit etmek, çoğaltmak ya da tekrarlamak zorunda olmadığınızı anlamasını sağlamaktır.

Eadweard Muybridge'in, Henri Cartier-Bresson'un ya da W. Eugene Smith'in kim olduğunu öğrencilere, onların işlerini taklit etmeye ya da tekrarlamaya yöneltmeden anlatmak zorundayız. Bir yere kadar öykünebilir, ilham alabilirsiniz. Fakat bence yeni fotoğraf uygulayıcılarına ve yeni görüşlere ihtiyaç var.

Araç görsel bilginin yayılması için yeni kanallar yarattı ve bunu anlamalısınız. Örneğin; *National Geographic*, fotoğrafı okuyucularını bilinmeyen dünyalara müdahil etmek ve onlar hakkında iletişim kurmasını sağlamak için kullandı. Ancak kim *National Geographic*'in elli ya da daha fazla yıldır yaptığını taklit etmek ister? Kimse. Çin'de *National Geographic* İncil gibidir. İnsanların dünya hakkında çok fazla şey bilmediği bir dönemde, amacına çok iyi hizmet etti. Şimdi ise insanlar daha fazla seyahat ediyor ve daha fazla bilgi sahibi. Bu tercihle ilgili. Bütün araçlar ve eğitim ellerinin altında olduğu halde son derece cahil olan insanlar tanıyorum. Bilmiyorlar çünkü bilmek istemiyorlar. Bu bir tercih. Bir seçenek.

CT: Bu önümüze atılıyor. Eğitilmiş olmasına rağmen genelde cahil bir kültüre sahibiz ve durum yoksulluğu ve diğer gerçekleri kapatıyor. Belgeselciler neler yapabilir?

RP: Birleşik Devlet'e karşı genelde eleştirel oluyoruz, ancak aynı zamanda, bu gezegendeki en becerikli toplumlardan biri. Bizi daha çok dünya ilgilendirmeli. Evet, Amerika daha iyi yapılandırılmış bir ülke ve bu yüzden bir şeyleri değiştirmek konusundan diğerlerinden daha ilgili olmalı. Ancak nihayetinde insanoğlu gayet kör. Var olan her aracı kullanmalıyız ve lens kesinlikle işe yarar.

CT: Bu aklıma diğer bir soruyu getiriyor. Amerika'nın siyasetini değiştirmek istiyorsan, protesto etmekten fazlasını yapmalısın; işin temellerine inmelisin – kasaba meclisleri, halk heyetleri vs. Bu konudaki bir sorun, MoveOn.org ve diğerleri dışında, yeni kanalları kullanmıyoruz. Genelde gözden kaçırdığımız şey, teknolojiyi kullanma yolları ve dağıtım ve medya iletişiminin hayati algısı oluyor. Wal-Mart'ların karşısında maddelerden oluşan panolara ihtiyacımız var. Doğru kişilere ulaşamıyoruz. Zaten çoktan bizimle aynı fikirde olan insanlarla konuşuyoruz. Bana öyle geliyor ki genç nesil görsellerinin dağıtım kanallarını anlamalı. Hareketli mi olur durağan mı ya da ses mi olur müzik mi, aynı zamanda bu kanalları tekrar icat etmeliler. Sanırım sorum şu olacak: Bu duruma varmalarını

nasil sağlayabiliriz? Görüyorum ki fotoğrafçılar genelinde teknolojiye karşı bir direnç var. Bizim bir zamanlar altüst etmeye çalıştığımız geleneklere kapılmış ve hipnotize olmuş durumdalar.

RP: Bu karmaşık bir dil sorunu aslında. Bunun çok temel bir soru olduğuna inanıyorum. Bugün fotoğrafçıların birçoğu okul ıkışlı. Bu büyük bir fark. Daha kurum-sallaşmış ve profesyonelleşmiş durumda. İnsanlar okullara gidiyor mezun oluyor ve temas halinde kalıyorlar. Ağ kurma ve melezleşme çok yaygın. Fotoğrafçılar eskiden olduğu kadar kendi dünya görüşleriyle karşı karşıya gelmiyorlar. Zana Briksi ve diğerleri okula bilgi edinmek için gittiler, “kariyer yapmak” için değil. Kendi işlerini geliştirebilecek bazı belirli bilgileri edinmek için gittiler. Daha gitmeden önce az çok ne istediklerini biliyorlardı. Mesela, Giorgia Fiorio başarılı bir pop şarkıcısıydı. Muhteşem bir kariyeri olabiliirdi. Yine de yirmi yaşına geldiğinde fotoğrafçı olmak istediğine karar verdi. Zana Briksi de benzer bir şey yaptı. İngiltere’deki Cambridge’te Teolojiyi derece ile bitirmişti. Dünyayı görmek ve kamerasını bir şeyler söylemek için kullanmak istiyordu. Alandaki daha fazla sayıda yetenekli insan takıntılılarıyla geliyor. Bazıları okula ya da atölyelere gidiyor, diğerleri gitmiyor. Faydalı olabilir. Ancak vazgeçilmez değildir. nemli olan insanların kafasında ve kalbinde ne olduğudur. Sonrasında mesele insanın beceri ve yeteneğini kullanarak bundan bir şeyler ıkartmasıdır. Eğitim yararlı olabilir. Eleştirel olmayı öğrenmek ve hiçbir şeyi sorgulamaksızın kabul etmemek – bence anahtar içerikler bunlar.

İnsanlar kendi grupları içinde konuşmaya eğilimliler. Okullarda da böyle oluyor. İnsanlar kendilerinden, sanki ötesindeki şeylerden korkarmışasına bahsediyorlar. Bu korkular çok güçlü.

CT: Akademiyi biz, eğitimciler, basın ve fotoğraf camiası vs, yarattı. Aşına olduğumuz şeylere alışmamız kaçınılmaz.

RP: Burada önceden belirlenmiş kurallar yok. Çin Kültür Devrimi’ne geri dönersek: O zaman dilimine ait fotoğrafları olan birkaç fotoğrafçı tanıyorum. Bir kitap çıkarttığımız için “Benim de fotoğraflarım var. Ben de oradaydım” diyen insanlarla karşılaşıyorum. Eminim ki bu doğrudur. Mesele şu ki; hiçbirinin Li Zhensheng gibi bir saf bir fotoğraf yeteneği ve kapsamlı bir çalışması yok. Bu durum için bütün hikâyeyi tek bir kişinin gözünden görmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Başlangıçta, Li bu devrim konusundan çok coşkuluydu, özellikle de Mao her yedi ya da sekiz senede bir devrim olacağını söylediğinde. “Aman Tanrım. Ben yirmi üç yaşındayım. Kariyerim çizildi” diye düşündü. Bana böyle söyledi. Sonradan fark etti ki işler pek de yolunda gitmiyor. O belgelememesi gerektiği zamanlarda bile devam etti. Fotoğraflarını da

saklamaması gerekiyordu, ama o sakladı. Onun deneyimi ve tekil sesi o döneme ayrı bir boyut kattı. Yaratıcı olmalıyız, ya burada küçük bir kemanla ya da orada senfonik müzikle, bir şeyler söylemenin doğru bir yolunu bulmalıyız.

CT: Bu değişimlere ve olanaklara açık olmalısınız.

RP: Kesinlikle. İşte bu yüzden tavsiye vermek konusunda hep tereddüt yaşıyorum. Formüller yoktur. Onları sürekli icat etmeliyiz. Ama tabi ki; eğer işlerinizi, karakterinizi beğenen ve size yol gösterip sizi itecek ve işinizin olmasını sağlayacak bir akıl hocasıyla ya da işin içinde biriyle tanışırsanız, bu muhteşem. Bu muhtemelen en paha biçilemez şeydir. Size cevapları verecek birisini değil de, sizin cevapları aramanıza yardım edecek birini bulup, cevapları kendiniz bulmalısınız.

CT: Ben o insana Yaratıcı Aracı diyorum. Senin gibi, başkalarına imkan sağlayanlar. Belki de nihai sanatçılar onlardır. Fikirler karşılaşması kolay şeylerdir, onları bir araya getirmek ise başka bir şey. Onlar düzenlemesini bilen ve yaratıcı bir şekilde düzenleyen insanlardır. Genelde fotoğrafçılar buna sahip değildir. Bu başka bir durum. Bir sanatçı bazen buna sahiptir ya da bir şeyler üzerine o kadar odaklanmışlardır ki diğer şeylere odaklanmazlar. İnsanlar, ağlar ve ağlar kuran insanlar vardır. Çünkü ağlar bir şeyler üreten insanların bir araya gelmesinin yeni bir yoludur.

RP: Bir şeyi şekillendirmek ya da geri yollamak –bence bu çok önemli. Biliyorum ki bu hoşuma gidiyor. Bazı insanlar iyi karşılık verir, bazıları vermez. Bazen onların etrafından dolanmak gerekir ancak eğer üstüne çalışırsanız başarırsınız.

CT: Onlar kanımca esas sanatçılar olabilirler. Bu konuda çok ciddiym. Senin gibi araca dair bütünlüklü bir dünya görüşüne sahip, o aracı kullanmak için sebebi olanlar, insanları eski ağların dışındaki bir dünyada bağlıyor. Siz fotoğrafı ve fikri küreselleştiriyorsunuz. Bu hayati çünkü öbür türlü boşluğun içinde çalışan yalnız bir ego olursunuz ve o boşluğu biri doldurmak zorunda.

RP: Ama aynı zamanda diğer insanları çok kontrolcü bir şekilde yönlendiren sözde bir guru olma riski de var. Ben yardım arayışındaki insanların olgunlukları ve niyetlerine bağlı bir şekilde bazen daha kuvvetli bazen daha zayıf yaklaşıyorum. İnsanların bir fikri oluyor ve diğer insanlar o fikrin iyi bir fikir olduğunu söyledikleri halde henüz kendilerinden emin olamıyorlar. Kendileri tarafından ikna edilmeliler. Önce bilgi sahibi olmak zorundalar. Bu mana da beyin, kalp ve göz birlikte çalışmalı.

Biliyorum ki ben de bu öğrenciler kadar soru sahibiyim. Çin’de, Türkiye’de, Mali’de, Macaristan’da ya da Kore’de olsun, sorular aynı. Herkes onlara nasıl tavsiyede

bulunacağımı, nasıl yardımcı olacağımı merak ediyor çünkü işin çok zor olduğunun farkındalar. Haberciliğin –illüstratif değil de- daha dar olan belgesel kısmında çalışanlar için gerçekten zor. O kadar çok camı kırıp geçmek, o kadar çok engeli aşmak zorundalar ki, projelerini tamamlamaları gerçekten zor oluyor. O zaman da kaçınılmaz olarak, Salgado gibi, başarılı olmuş ve özendikleri insanlardan bahsediyorlar. Onlara her zaman şunu diyorum: Salgado ile 1974’te tanıştığımda yirmi dokuz yaşında ve fotoğrafa yeni başlıyordu. İşin nasıl olduğuna dair bir fikri vardı. Erken birkaç başarısı oldu. Ama daha da önemlisi, nereye gitmek istediğini biliyordu. İlk defa buluşup bir kafeye gittiğimizde bana ne yapmak istediğini söylemişti ve o kafeden bu adamın bir dev haline geleceğini düşünerek çıktım. Ancak işi için esas oluşturacak bir şekilde, eğitimi de vardı. Ekonomi ve coğrafya okumuştur. Bu yüzden birçok şeyin farkındaydı. Geri dönüp yaptıklarına baktığınızda nereye yöneldiğini görebilirsiniz..

CT: Her zaman diyorum ki; eğer iradeniz, yeteneğiniz varsa ve iyi bir iş çıkartırsanız, sonunda fark edilirsiniz.

RP: Evet bu bir zaman meselesi, birkaç yıl ya da yirmi yıl. En iyiler genelde kendilerini çok yalnız hissediyor. Jane Evelyn Atwood gibi, Salgado gibi, Don McCullin gibi insanlar, tanıdığım bütün insanlar –Giorgia Fiorio, Zana Briksi- işleri konusunda çok yalnızlar. Her hangi birinin onayını ya da sırtlarını sıvazlamasını beklemiyorlar. Don McCullin *Unreasonable Behaviour* adlı otobiyografisinde nasıl bir gangster değil de fotoğrafçı olduğunu anlatır. Abisi başı yasalarla dertte olduğu için Fransız Yabancılar Lejyonu’na katılmıştır. O da belaya bulaşmamak için fotoğrafçılığa yönelmiştir. Kamera onu korumuş ve bir macera aracı olmuştur. Sonrasında savaşa gitti. Hitler’in yükselişi sırasında doğmuştu, bombalar altında yaşamış ve savaşı anlamıştı. Çevresinin bir parçasıydı. İlk defa savaşı işlemeye gittiğinde bunun heyecanlı olacağını düşünmüştü. Ancak hızlı bir şekilde, tıpkı Li Zhensheng’in Kültür Devrimi’nde olduğu gibi, beklediğinden çok farklı olduğunu görmüştü ve bu konuda ciddileşmişti.

FOTOĞRAF KİTABI

Aracın en seçkin ve kalıcı tasarımcılarından Yolanda Coumo ile bir röportaj

Charles Traub: Biraz arka planınızdan ve eğitiminizden bahsedelim.

Yolanda Coumo: Copper Union’da film ve fotoğraf eğitimi aldım. Tasarım dersleri de aldım ancak Cooper tasarımı tamamen Helvetica’yla, beğeniyle ve Bauhaus’la alakalıydı. Bu benim keyfimi kaçırdı. Ben de çıkıp her türlü sanatçıyla takılmaya başladım. Heykeltraş Hans Haacke ve film üreticisi Robert Breer ile çalıştım. Bu sıra kendi fotoğraflarımdan oluşan fotoğraf kitapları hazırlamaya başladım çünkü duvara asmayı sevmiyordum.

Hâlâ fotoğraf kitapları hazırlıyorum. Duramıyorum. Öğrencilerime diyorum ki: Seviyorsanız, yapmaya devam edin. Bence sizi iyi hissettiren şeye, ruhunuzdan gelen çağrıya dört elle sarılmalısınız.

CT: Eğitimcileriniz size, farklı olduğunuz için, sıkıntı yarattı mı?

YC: Tasarım dersinde, evet, kesinlikle. Tasarım sınıfında tam bir hıyar oluyordum. Sadece asi olmak namına asilik yapıyordum. Beğeni ve kurallar hakkında bir şey duymak istemiyordum –demek istediğim, o zamanlar CBGB’ye Ramones’u ve Patti Smith’i dinlemeye gidiyordum. Her öğrencinin kendi görüntüsüyle gelip öğretmenin görüntüsü ile çıktığı bir tasarım sınıfına gidiyordum. Düşündüm ki burada bir yanlış var. Bir şeyi sadece *başkası* öyle yapmanı istediği için yapıyor olmamak lazımdır. Bir şeyi sadece kendin istediğin için, senin için daha iyi ve doğru olduğu için, yapmalısın.

CT: Ancak bu meselenin bir de öbür yüzü var; sahip olmak zorunda olduğun bazı beceriler ve şeyler var.

YC: Aa, o farklı bir durum. Renkli fotoğraf çalıştım ve renkli basmayı öğrenme süreci çok keyifliydi. İyi bir baskı yapmak çok güzel ve çok zordu. Tipografi dersi aldım ve

metal hurufatla çalıştık; hurufatı böyle öğrendim. Gayet fiziksel bir durumdu. Ellerinizi ve gözlerinizi kullanıyorsunuz. Mimari dersler aldım ve Le Corbusier okumayı çok sevdim. Ancak o kuralları istemiyordum, derdim yazı biçimlerini karıştırmaktı.

Marvin Israel ile tanıştığımda kuralları bilmiyor olmam hoşuna gitmişti, böylece öğrendiklerimi unutturmakla uğraşmak zorunda kalmadı. Bana tasarım yapmayı öğrenmenin yatak yapmak gibi olduğunu söylerdi; herkes yapabilir.

Ayrıca Montclair Devlet Üniversitesi'nde John Cherkowicz ile çalıştım ve tam anlamıyla zihnimi açan insan oldu. O kadar havalı bir sanatçıydım ki, TV izlemek gibi fazlasıyla orta sınıf duran şeyleri yapmıyordum. Fakat Czerkowicz, televizyonun karşısında *Mary Hartman*, dizisine bakarken bir seferde Delacroix çizimleri ve Mary Hartman hakkında konuşabiliyordu. Düşündüm ve bilirsiniz, bunun çok harika bir şey olduğuna karar verdim.

CT: Bir fotoğrafçı ya da bir tasarımcı olarak, diğer disiplinin deneyimine sahip olmak sizce önemli midir? Belli ki öyle, çünkü başarmız örnek oluşturuyor.

YC: İşime bakıp seçki yaparken, fotoğrafa olan aşkımın, fotoğraf ve film üreticisi olmamın çok önemli olduğunu görüyorum. Çalıştığım şeyin gerçek farkındalığının çekirdeğini oluşturuyor. Sadece tasarımdan bahsetmiyorum, çünkü kendimi daha çok bir görsel editörü olarak görüyorum.

CT: "Görsel editör" ile neyi kast ettiğini açabilir misin?

YC: İnsan genelde " Ne iş yapıyorsun?" diye soruyor. Bir grafik tasarımcı değilim çünkü şeylerin nasıl görüldüğü ile ilgilenmiyorum. Şeylere form veriyorum. Fotoğrafçılar buraya ellerinde bir kutu dolusu iş ile geliyor. Kendimi seçki ve araştırma yapan bir belgesel film yapımcısı gibi hissediyorum. Bütün kitaplarımız, onların görüntüsü, doğrudan fotoğrafların içeriğinden geliyor. Bu yüzden yaptığımız her kitap bir diğerinden farklı oluyor, çünkü malzeme her seferinde farklı. Bu tıpkı bir terapist olmak gibi. Bilirsiniz: "*Sen bu kitabın ne olmasını istersin?*" Seçki yapmalarına ve yapısını oluşturmalarına yardım ediyorum.

Bir konuşma ve iş birliği ihtiyacı var. Her zaman işe başlamadan önce birlikte nasıl çalışabileceğimize dair görüşme yaparız çünkü bu kişisel bir şeydir. Üzerinde çalıştığınız her kitaba ruhunuzun bir parçasını verirsiniz, kalbinizin bir parçasını.

Sizi kandıramam. Eğer işi beğenmezsen, yapamam. Eğer iş gerçekten iyiye ve iş birliği yapabiliyorsak, işte o zaman işler ilginç hale gelir. En az ilgi çekici kitaplar birilerinin çoktan seçkisini ve sıralamasını yaptığı kitaplardır. Çok öyle iş yapmıyoruz, çünkü bu sadece imalat insanı olduğunuzu gösterir. Bu hiç keyifli değil.

Kitap-yapma işlemi birçok adımdan oluşur. Önce yerde çalışırız. Fotoğrafları yere serer ve seriyi oluşturmak için onları ikili eşleştiririz. Sonra düzenlememizi bilgisayara yükleriz. Bundan kitabın küçük –minyatür– bir versiyonunu yaparız. Bu kuşba-kışı gibidir. Bu benim için fevkalade bir şey, sanki bir mimarmışsınız da kat planına bakıyormuşsunuz gibi. Bu noktada, serilerinizi ve bölümlerinizi rafine edersiniz. Bir zamanlar bütün *yukarı bakan* insan fotoğraflarını aynı sayfada kullanmak isteyen birisi ile çalışmıştım. Ki bu şey gibiydi: Aman Tanrım çok korkunç! Bütün bu fotoğraflar birbirini etkisiz hale getirir. Anlayacağınız bu iş, ruhunuzu koyarak yapmayı öğrenmeyi gerektiriyor. Fotoğrafçılar da eğer yaparlarsa fark edeceklerdir. Bir fotoğrafı eşleştirdiği, öncesinde veya sonrasında gelen, fotoğrafla öldürebilir veya diriltebilirsiniz.

Sanırım artık teknolojinin sayesinde insanların kendi kitabını yapması daha kolay. Dijital baskı ile muhteşem görünen ve size bir servete mal olmayan bir kitap baskısı yapabilirsiniz. Fotoğrafın demokrasisi kendini kitaba ödünç veriyor. Resim üzerine kitap basmak zordur çünkü dokusu hakkında deneyime sahip olmalısınız. Ancak fotoğrafla, basım süreci gayet iyi oluyor. Kitaplar sergilerden daha iyi olabilir çünkü fotoğrafla aranızda cam girmiyor. Görsel ile sıkı fıkı olabilirsiniz.

CT: Fotoğrafçının peşin hükümlü olmamasını tercih ediyorsunuz.

YC: Hayır, sadece fotoğrafçı gelip “Bu kitabın muhteşem olmasını istiyorum. *Rezonansı* olan bir iş yapmak istiyorum.” dediğinde hoşuma gidiyor.

Görüş alışverişi önemlidir, çünkü bu fotoğrafçıya kendi işlerinin seçkisini nasıl yapacağını öğretir. (Seçki yapmak konusunda bazı fotoğrafçılar gerçekten doğuştan yeteneklidir. Bazıları da değildir.) Genelde yayıncılar da dahil olmak istiyor. Bu yüzden fazlasıyla bitmiş bir iş yapamıyorsunuz. Bu gerçekten zor.

Bazen bir projeye aşık oluyorum. Bir araya getiriyoruz ve *sonrasında* yayıncı aramaya başlıyoruz. Artık böyle yapmamaya çalışıyorum çünkü prototipe o kadar çok şey katıyorsunuz ve sonrasında yayıncı bulamazsanız gerçekten üzücü oluyor. Sanki sürekli doğum sancısı çekiyorsunuz da çocuk hiç doğmuyormuş gibi bir his.

Yeni fotoğrafçıların *maket* –kitap modeli– yapması faydalıdır. Kendileri için, sadece gerçekten bir kitap çıkıp çıkmadığını görmek için. Bir kitap çok farklı seviyelerde çalışır. Çoğu zaman insanlar bana bir kutu dolusu iş getirip “Bir kitap sahibi olmak istiyorum” diyor. Fakat görüyorum ki kitap orada değil. Yani kitap olmaya hazır değil.

Bu uzun ve zorlu bir süreç olabilir. İşte bu yüzden bir fotoğrafçı olarak silahlarınıza sarılmalısınız. Şöyle ki; yayıncıya bir kutu dolusu baskınızı verdikten ve onlar tasarımı yaptıktan sonra tutup “Aa, bunu sevmedim.” diyemezsiniz. Hayır, bu *sizin işiniz*.

Bir kere yayınlandıktan sonra geri çekip tekrar yayınlatabazsınız. Fotoğrafçılarının da sürece dahil olduğu zamanları gerçekten seviyorum. Böylesi çok daha ilginç oluyor.

Micheal Nichols'ın National Geographic tarafından yayınlanan yeni kitabı *The Last Place on Earth*'ün üstünden çalışmayı yeni bitirdik. Fotoğraflarının her zaman yazıyla çevrelenmiş olmasından çok sıkılmıştı. Biz de bu yüzden ona neredeyse film gibi bir kitap hazırladık. İki hafta sonra tekrar geldiğinde fotoğrafların hepsini üzerinde çalışmak üzere yere serdik. O kitap söz konusu olduğunda hiçbir imtiyazımız yok diyebilirim. Fotoğrafçı zaten mümkün olan en iyi yaratıcı takımı toplamıştı; editörler, biz ve hatta prodüksiyon. Baskı için en iyi baskı süper vizörünü tuttuk. Ayrım noktalarında birlikte çalıştık.

İşte genç fotoğrafçılara söyleyeceğim şey bu; sürecin her adımına dahil olmalısınız. Kâğıdın seçimi, her şey. Bu böyle devam eder.

Başka çeşit kitaplar da var. Ed Ruscha'nın kitabı *Every Building on the Sunset Strip* (1966), bu da bir fikir. Mükemmel. O kelime anlamıyla Sunset Strip üzerindeki her binayı fotoğrafladı! Kitaplar için başka kavramlar da mevcut. Kısa bir kitap da yapabilirsiniz, çok katmanlı bir kitap da.

Örneğin Diane Arbus'un *Revelations* kitabı. Malzemedan başladık. Bir yılın bütün perşembelerini *yedi bin* makara filmin seçkisini yapmaya harcadık. Doon Arbus'un şehir dışındaki deposuna giderdim. Bu soğuk odaya üstümüzde paltomuzla girerdik ve ikimizde de kontaklara bakmak için birer lup olurdu. Çok güzeldi ancak dört saat sonra artık yapamaz hale geliyorsunuz. Mümkün olabilecek en mükemmel şeyi bulduk! Kapak, yanlışlıkla yapılmış bir çift pozlamaydı: Times Meydanı'nın üstünde Arbus'un yüzü. İnsanların bunun bir Photoshop şeyi olduğunu düşüneneğinden korktuğum için kitabın içinde de, sergide de kontak baskıya yer verdik. Orijinal film geliştirildiğinde, kontak şeridi kesilmişti. Bu yüzden başta fotoğrafın sadece yarısını bulduk, gözlerini. Bir şekilde kontak baskıya bir hafta sonra tekrar bakmaya gittik ve ancak o zaman fotoğrafın alt kısmını bulduk, ağzını. Birleştirdik ve büyü gibiydi. Mükemmel. *Revelations* kitabının kapağı böyle ortaya çıktı. Kendimi kazı yapan bir arkeolog gibi hissettim.

Başka bir gariplik: Arbus'un kontaklarına bakarken, büyüdüğüm yer olan Batı New York, New Jersey'de bir köşenin fotoğrafına denk geldim. Bu makaraya bakıyordum ve makaranın yarısı boyunca Arbus New York'taydı. Sonra Palisades Park'ına geçti. Sonra otobüste, Batı New York'ta 22 Hillside'da... ve işte *benim köşemin* fotoğrafı -66. Cadde ve Bergenline Bulvarı'nın köşesi! Hayatı boyunca sadece beş dakikası Batı New York'ta

geçmişti ve onda da benim büyüdüğüm köşenin fotoğrafını çekmişti. Böyle şeylerim yoktur ama çok havalı olduğunu düşünmüştüm.

CT: İş birliğinden ve yönetmeninden yapımcıya ve bütün bileşenlerine kadar, film benzeri bir ilişkiden bahsettiniz. Sıralamadan ve bir kitabın başlangıcının ve yapısının olması gerektiğini vurguladınız. Eğer varsa bir çeşit “tasarım anlatısı”ndan bahsedebilir miyiz?

YC: Kitapların da, tıpkı sergiler gibi, kendi içlerinde farklı vuruşlara sahip olması gerektiğini düşünüyorum. Monotonluk, aynı vuruş ve tempo, kötüdür. Müzik ve tamamlanmış bir anlatıyı düşünüyorum: karanlıktan aydınlığa geçerler, tepeleri ve vadileri vardır, yavaş hareketler, değişken hareketler, sonrasında neşeliler.

Sergi tasarımı yaparken bu aklımda oluyor, çünkü bir müzeyi gezerken en son isteyeceğiniz şey bir beyaz odadan diğerine geçerken o meşhur sersemliği yaşamak ve temponun aynı kalmasıdır. İnsanların fotoğraflara bakmasını istiyorsanız onları *itmelisiniz*. Fotoğraflar büyük, duvarlar beyaz ve hiçbir bilgi yok. İzleyiciyi daha yakın bir ilişkiye yöneltmelisiniz. Bu, düşünce süreçleri, materyaller, şeylerin kokusu, sanatçının ne düşündüğü ve neyle çevrili olduklarıyla alakalıdır. Bir eserde farklı modlara, farklı tempo ve adımlara sahip olmak önemlidir. Bir kitabın da bunu yapmasını istiyorum.

CT: Genç bir fotoğrafçıya, ya da genç bir tasarımcıya, böyle bir düşünme biçimi geliştirmelerine yardımcı olmak için hangi öğrenme modellerini tavsiye edersiniz?

YC: Şey, iyi kitaplara bakın. *Aperture* dergisine bakın. Sylvia Plachy’nin işlerine bakın. Diane Arbus’un *Revelations* kitabına da bakmalarını tavsiye ederim. Biliyorum o kitabı biz yaptık, ancak o bizim için yaklaşık beş yıllık bir projeydi ve sevdiğim her şeyi içeriyor: Fotoğrafların yan yanılığı, kronoloji bölümü ve diğer bileşenler... Çok güzel bir okuma bölümü, iyi bir tipografi vs...

CT: Fotoğraf ve metin arasındaki ilişkiden bahsedebilir misiniz?

YC: *Revelations*’ın ilk bölümünde metin yoktur. Sadece Arbus’tan alıntılar içerir. Önce fotoğraflara bakmak istersiniz. Bu sadece onu işidir. Eğer kitabın başından itibaren yapmaya çalıştığınız şeyi açıklamaya çalışmak durumundaysanız, bunu görsel olarak becerememişsiniz demektir. Eğer kelime kullanıyorsanız, kelimeleri görsellerinizin *illüstre* etmek için kullanmazsınız. Kelimeler ve görseller tandem (ardışık) olmalı. Kelimeler sıçrama noktası olmalı. Örneğin, her zaman bir fotoğraf kitabında güzel bir kısa hikâye olması gerektiğini düşünmüşümdür. Sadece, fotoğraflara bakmanızı sağlayacak bir havaya sokacak güzel bir kısa hikâye. Eğer bir metin olacaksa bu havaya sokan bir metin olmalı.

CT: *Biraz önce bahsettiğin Nichols kitabı özel bir örnek. Her fotoğrafçının rüyası. O kitapta aynı zamanda çok berrak bir anlatı var. Öğrencilerime yıllardır şunu söylüyorum: “Anlatı” kelimesinin geniş anlamı hakkında düşünmeye başlayın. Ancak onlar her zaman kelime anlamı ile değerlendiriyorlar. Hep A, B, C, D, E, F, G olarak değerlendiriyorlar, ancak değil.*

YC: Anlatınız illa çizgisel olmak zorunda değil. Kimse farkında olmadığı halde duygusal bir anlatıya sahip olabilirsiniz. *Kesinlikle* böyle bir şeye sahip olmalısınız; tıpkı karanlıktan aydınlığa, ya da cesarettten sakine doğru geçiş gibi. Hareketler ve bölümler vardır. Çoğunlukla hareketin içindeki hareketlerle uğraşırız.

Bence öğrenciler kesinlikle müzik dinleyip film izlemeli. İki film üst üste Truffaut izlemek için Thalia sinemasına giderdim ancak şimdi DVD’sini alıp her bir sekansı ayrı ayrı inceleyebiliyorsunuz. Aman Tanrım, muhteşem! Kitap yapmak da sekans hazırlamak gibidir. Rossellini’ye, Godard’a, Fellini’ye, De Sica’ya bayılırım. Neo-Realist’leri ne kadar izlesem doyamam. Tekrar ve tekrar izlerim.

Kitaplara gelince; Brodovitch kitapları incelemek için çok iyi. *Ballet* de kesinlikle fantastik. Avedon’un kitaplarını seviyorum. Marvin Israel’in, Lisette Model’in, Peter Beard’in yaptığı kitapları seviyorum. Kendi çocuklarıma bu kitaplara bakmalarını söylüyorum.

Gilles Peress de çok iyi kitaplar yapar. O gerçekten *düşünür*. Gerçekten çok iyi bir editördür ve giriş, gelişme ve sonucu kurarken tıpkı bir sinemaograf gibi düşünür. Fotoğrafları nasıl sıralayacağını gerçekten çok iyi biliyor.

CT: *Gelecek neslin fotoğrafçıları ve tasarımcıları olmaya can atanlara fotografik deneyim hakkında ne söyleyebilirsiniz?*

YC: Bu yüzeysel olarak geçiştirilebilecek bir şey değil ki! Bu insanlıkla alakalı. Fotoğraf hislerle, gerçek hayatla ilgilidir. Moda, galeriler ya da onun gibi yüzeysel saçmalıklarla alakalı değil. *Gerçek şeylerle* ilgilidir. Eğer ruhlarında bir şey varsa iletişim kurmak için deneyimlerine sadık kalmalılar. Eğer içeride bir şey yoksa, dışarı da bir şey çıkaracakları yok demektir.

CT: *Günümüz sanat-dünyası yapısında çağdaş yeni başlayanlar için bir ikilem var. Tıpkı Chelsea gibi bir dakika içerisinde süper star yaratılabilir, ya da yılların işiyle bir anda gözden düşebilirsin. Öğrenciler için “Bunu yaptım çünkü bunu seviyorum.” demesi gerçekten zor.*

YC: Onlara diyorum ki, “Sizi durdurabilecek tek kişi *kendinizsiniz*. Bunu siz çözmelisiniz.” Ben de ağzımda gümüş kaşıkla doğmadım. Bunu ben çözmek zorundayım.

Onlara, “Kitapçıya gidip tonlarca kitaba bakın ve sevdiğiniz kitapları alın. Eğer işle-
rinin hemen hemen hepsini sevdiğiniz bir yayıncı dikkatiniz çekerse, gidin görüşün
ve deneyim kazanmak için her şeyi yapabileceğinizi söyleyin.” derim. “Gururunuzu
bir kenara bırakın ve giriş seviyesinde bir pozisyonda işe başlayın. Sadece girin ve
'stajyer olmak istiyorum.' deyin. Çünkü muhtemelen kendiniz gibi zeki ve kendini
adamış insanlarla karşılaşacaksınız.”

Bir topluluk sahibi olmak çok önemli. *Mademoiselle* dergisindeki ilk sanat yönet-
menim olan Paula Grief ile tanışmak benim için büyük bir şanstı. Sonrasında Marvin
Israel ile tanıştım ve iki ay içerisinde beni Conde Nast'taki işimden istifa etmeye zorla-
dı. Bir film dergisi için onunla çalışmaya başladım. Bir öğlen beni aradı ve “Hemen bir
taksiye atla ve Doğu 75. Sokak 407 numara gel. Masamdaki zarfı da getir.” dedi. Burası
Avedon'un stüdyosuydu. İçeri yürüdüm ve karşımda Dick Avedon vardı. “Merhaba,
Yo.” Bana Yo diye hitap etmeye başladılar... ve New York birden benim için küçük
bir aile mekanı haline gelmişti. Burası büyük, eski, ürkütücü bir şehir olabilir ancak,
küçük bir düşünce forumu gibi kendinize benzeyen insanlardan oluşan ufak bir toplu-
luğunuz varsa, daha az ürkütücü ve hayalinizi kovalayabileceğiniz bir yer haline gelir.

Bir grup yakın arkadaşınızla bir araya gelebilirsiniz. Kiminiz yazar, kiminiz fotoğ-
raflar. On altı sayfalık bir kitap yapar, telle ciltlersiniz. Ve insanlara göndermeye baş-
larsınız. Yola böyle çıkmış çok sayıda bağımsız dergi var.

Aynı zamanda sadece ilginç insanlarla değil ilginç işlerle de çevrelenmelisi-
niz. Üstüne bazı şeyler koyabileceğiniz bir “görüntü duvarı”nız olması önemlidir.
Sevdiğiniz ve ilginç bulduğunuz şeylerle çevrili olmak önemlidir, çünkü sizin aynanız
odur. Düşünürüz... Biz *görsel* düşünürüz. İşinizle birlikte yaşamalısınız. Bu sizin bilin-
çaltınızın bir parçası olur. Tabanınız budur. Tıpkı stüdyoya giren bir müzisyen gibi...
İşinizi gerçekten onunla birlikte yaşayabileceğiniz bir yere koymalısınız . Oraya diğer
insanların işlerini, bulduğunuz başka şeyleri de koyabilirsiniz. Çünkü onlar estetiğini-
zi tanımlamanıza yardım edip, deneyiminizi haritalandıracaktır.

Şu Joseph Campbell şeyini bilirsiniz: “Mutluluğunuzu takip edin.” Bunu yapmaya
devam etmek zorundasınız. Sadece yapmaya devam edin.

GÖRSELLERİ SEÇMEK

***The New Yorker*'ın Fotoğraf Editörü Elizabeth Biondi ile bir röportaj**

GÖRÜNTÜ

Fotoğrafçılarımızın “zeki” fotoğrafçılar olduğunu düşünüyorum. Örneğin, zeki bir fotoğrafçı ilk önce fotoğrafına aleni ya da örtülü hangi bilgileri dahil edeceğini düşünür. Bu sağlandıktan sonra sonuç görselinin kalitesini fotoğrafçının yeteneği ve estetik algısı belirler. Bu süreç boyunca, tabii ki, konunun katılımına ve iyi niyetine ihtiyacımız var, çünkü bunlar olmadan en iyi düşünülmüş plan bile ters gidebilir. Fotoğrafımız makale ile uyum içinde, ama aynı zamanda da bir başlık ya da yazı ile desteklenmeden tek başına durabilecek güçte bir fotoğraf olmalı. Yazıyı okumaya davet etmeli, fakat bunu yazıyı ele vermeden ya da onunla çelişmeden yapmalı. Başarılı bir *New Yorker* fotoğrafı sizin dikkatinizi çeker, durdurur ve yazıyı okumaya teşvik eder. Parçayı okumayı bitirdiğinizde kendinizi fotoğrafa tekrar bakmaya mecbur hissetmelisiniz ve fotoğrafı yine tatmin edici bulmalısınız. *New Yorker* fotoğrafları “saf”tır ve herhangi bir “yaratıcı” düzenleme ile süslenmemiştir. Sayfa düzenlemesinin desteğini (bazı durumlarda köstek de olabilir) gerektirmeyecek kadar kuvvetli olmalıdırlar. Başlık yok, göz alıcı tipografi yok, renkli bordürler yok, sadece fotoğraf var.

KLASİKLER

Anında klasik olan fotoğraf yoktur. Her on yıl kendi klasiğini yaratır, fakat bu fotoğraflar üstünden geçen zamanla birlikte klasik haline gelir. Kendi dönemlerini

kompozisyon, stil, ton, kadrajlama, renk ve içerik olarak yansıtırlar. 1960'ların iko-nik fotoğrafları 1990'larda çekilmiş fotoğraflardan farklıdır. Helmut Newton tara-fından 1970'te çekilmiş bir fotoğrafla 2001'de çekilmiş fotoğrafı tarihlerine bakma-dan ayırt edebilirim. Her ikisi de kadrajlama, ışık ve kompozisyonuyla açık bir şekil-de “Newton'un” fotoğraflarıdır. Her ikisi de çekildikleri zamanı yansıtırlar. Çok az fotoğraf gerçekten zamanı aşmıştır, ki bence bu kötü bir şey değil.

“Güncel Klasik ”ten bahsettiğim zaman ise benim kastım, fotoğrafçının görsele getirdiği çağdaş kalitedir. Teknoloji (dijital ekipmanın kullanılıp kullanılmadığından bağımsız) fotoğrafların nasıl görüldüğünü değiştirdi. Fotoğrafları nasıl incelediğimiz, filmler / televizyon / bilgisayar, nasıl yaşadığımız; görme biçimlerimizi ve bir fotoğraf-çının nasıl görsel ürettiğini etkiler. Moda gelip geçicidir, fakat fotoğrafçılığı gerçekten değiştiren fotoğraflar hatırlanacaktır. Philip-Lorca diCorcia yıllardır “sinematik fotoğ-raflar” çekmekte ve sinematoğrafik fotoğraflar moda oldu. Rüzgâra kapılıp üretilenler yok olurken en iyi ve en özgünler hatırlanan “klasikler” haline gelecek. Birçok genç fotoğrafçı kendi klasiklerini biliyor, fotografik geçmişe ve günümüz yaşantısına me-rak duyuyor, kişisel bakışlarına ve sezgilerine güveniyorlar. Bu yetenekli fotoğrafçıları cesaretlendirmeli.

STRATEJİLER

Açık bir şekilde, bir fotoğrafçının çekimden önce bilgilendirilmesi gerektiğine ina-nırım. Bu özellikle bir fotoğrafçıyla ilk defa çalışıyorsam elzemdir. En son yemek sa-yımız için Hans Gissinger ile ilk defa çalıştık. Bize gösterdiği kişisel işleri üzerinden, sayının görsellerinin tamamının çekiminde onu görevlendirdik. Birlikte çalışmaya başladığımızda ona önce *New Yorker* için neyin önemli olduğunu açıkladım ve son-rasında onun çalışma tarzını, yaratıcı sürecini ve farklı hikâyeler hakkında kendisi ile nasıl iletişime geçebileceğimi bulmaya çalıştım. İşin bu kısmı açıkçası biraz zor-du, çünkü Hans'ın muhteşem fikirleri var, fakat kendisi konuşmayı pek sevmeyen birisi. Onun fikirlerinin bizim için uygun olacağından emin olmak istedim, fakat bu konuşmalar monolog olarak kaldı. Ayrıca kendimi doğru bir şekilde ifade edip edemediğim de belirsizdi.

Hans'ın yüklendiği ilk görev Tuscany'deki kadim ağaçlarda yetişen meyvalar üzeri-ne olan makaleydi. Hans iki “meyva antropolojisti” tarafından kadrajlanmış bir tabak meyva ile muhteşem bir rönesans triptiği yaptı. Sonuç herkesi tatmin etmişti.

Bir başka hikâye ise, Las Vegas'ta sabahları binlerce kahvaltı servisi yetiştiren, mutfakta mermi gibi hareket eden hızlı servis aşçıları üzerineydi. Fotoğrafın çekirdeğini hızın oluşturacağını belirledik ve en hızlı aşçıyı ve en yoğun saati tanımladık. Fotoğrafın haber fotoğrafı niteliğinde olmasına karar verdik fakat renkli mi yoksa siyah-beyaz mı olacağı konusunu açık bıraktık. Hans kelime anlamı ile ısıyı, gerginliği ve çılgın bir cehennem deliği hissini veren bir fotoğrafla geri geldi. Kusursuzdu.

Sıradaki fotoğraf Esca'nın şefi David Pasternak üzerine olacaktı. David balık tutmaya bayılıyor ve bu bizim için önemli bir ayrıntı, çünkü Esca'da şehirdeki en iyi balık lokantalarından birisi. David'in balık içeriği ile birlikte fotoğraflanması gerektiğine karar verdik ve Hans'a esprili bir fotoğraf beklediğimi belirttim. "Devasa balık ve şef" konsepti üzerinde çalıştı ve esprili etkiyi yakalamak için didindi. Dekor olmalı mıydı? Bir bıçak mı olmalı, fotoğrafı sadece Pasternak ve büyük balığa mı indirgesek ya da başka elemanlar da mı eklessek? Neyse sonunda mükemmel bir şekilde icra edilmiş, elinde çok büyük bir levrek ile çekilmiş, Pasternak fotoğrafı geldi. Hepimiz uygun olduğu, fakat daha ötesi olmadığı konusunda hemfikir olduk. Hepimiz mükemmeliyetçi olduğumuz için tekrar denemeye karar verdik ve bu sefer Pasternak teknesinde balık tutarken çekilmiş bir haber fotoğrafı üzerinde çalıştık. Fakat şanssızlığımıza o sabah sadece küçük balıklar vuruyordu, Pasternak mutsuzdu ve fotoğraflar hoşumuza gitmedi. Üçüncü fotoğraf için bu iki durumun melezinin işe yarayabileceğini düşündük. Bingo! Pasternak sabah limanda, normalde arkadaşının balık dükkânında duran bir köpekbalığı maketi ile belirdi. Esprili David Pasternak fotoğrafımıza kavuşmuştuk. Daha fazla fotoğraf üzerine çalıştıkça ikimiz de birbirimizi daha iyi anlar olmuştuk. Ben Hans'ın zihninin nasıl çalıştığını, onun mükemmeliyetçi ve teknik olarak muhteşem olduğunu öğrendim. O da dergi için hangi fotoğrafların uygun olduğu konusunda daha fazla iç görüye kavuştu.

GEREKLİLİKLER

Çok sayıda farklı fotoğrafçıyla çalışmamı gerektirecek şekilde çok farklı yayınlı çalışmayla kutsandım: Haber fotoğrafçıları, portreciler, moda ve still life fotoğrafçıları, mimari ve sanat fotoğrafçıları, disiplinin bütün yelpazesıyla çalıştım. İşe her zaman kafamdaki belli belirsiz olarak oluşan fotoğrafı yaratacak fotoğrafçıyı seçerek başladım.

Kalın bir haftalık haber yayını olan *Stern*'de her habere bir fotoğraf eşlik etmek zorundaydı ve teslim tarihleri çok yakındı; hız elzemdi. Çoğu Alman olan çok sayıda haber fotoğrafçısıyla çalıştım. Kavramsal fotoğrafa haber fotoğrafından veya belgesel

fotoğraflardan daha az değer verilirdi. Mümkün olan her zaman hikâyeler anlatırdık, bir hikâyenin başlangıcı, gelişmesi ve sonu olmalı. Görevlendirilmiş fotoğrafçıyla sürekli olarak hikâyenin görsel olarak nasıl evrileceğini tartıştım. Hız işin özüydü, fakat bu hiçbir zaman beni çalıştığım bütün fotoğrafçıları bilgilendirmekten alıkoymadı. Hikâye ve fotoğrafçı arasındaki mükemmel eşleşmeyi bulmaya kendimi adanmıştım. *Stern*'de çalışan ve yayını çok iyi tanıyan on beş kadrolu fotoğrafçı vardı ve farkettim ki onların çalıştıkları hikâyeye coşkulu bir şekilde yaklaşmasını sağlayacak motivasyonu vermek benim görevimdi. Yayında yıllarca çalışmanın ardından bile çoğu için bunu sağlamak gerçek bir mücadeleyleydi. Fakat onlara ihtiyaç duyulduğu anda uygun olabilecekleri konusunda güvenerdim. Tabii ki işim sadece kadrolu fotoğrafçıların görev dağılımını yapmakla kısıtlı değildi ve Almanya'daki birçok mükemmel fotoğraf okulunun mezunlarıyla da çalışma fırsatı buldum.

Stern'den önce *Vanity Fair*'de derginin nasıl görüldüğüne çok önem veren güçlü bir editör olan Tina Brown'ın altında çalıştım. Kelimeler ve görselleri dengeler ve hangisi güçlüyse ona öncelik verirdi. Derginin görüntüsü, başarısında önemli bir rol üstlendi ve esas "sürpriz" içerikti. Karışık lojistik ihtiyaçları olan ünlü çekimleri, bir çok tartışmayı ve fotoğrafçı, stilist, ben ve çekimde görev alacak her kim varsa aramızda yakın bir iş birliğini gerektiriyordu. E-mail'den önceydi ve telefonum susmak bilmezdi. Kapak çekimleri, özellikle de son dakikaya kalmışsa sinirleri gerderdi. Bir grup sözleşmeli ve serbest fotoğrafçıyla birlikte çalışır ve sürekli taze yetenek peşinde koşardım. Magazin bölümünün ilk sayfalarında işe başlar ve daha iyi görevlere yükselirlerdi. Ünlü çekimleri en dikkat gerektiren çekimlerdi ve genellikle kapak hikâyeleri olurdu. Yıldızla ulaşıp taze bir fikir ile gelmek hikâyeyi ya başarılı yapar ya da anında hüsrana yol açar.

Fotoğrafçılarla yapılan birçok toplantı ve telefon görüşmesi herkesin fikir ve lojistik olarak aynı şekilde düşünmesini sağlamayı amaçlardı. Başarı genelde biraz rahatsız edici olabilecek, şaşırtan fotoğrafların basılmasıydı. Her ne kadar ben fotoğrafçılardan bir hikâyeyi görsel olarak anlatmalarını istesem de haber hikâyeleri üzerine çalışıyor olsam da, genelde fotoğrafçılardan enerjik ve eğlenceli görseller yaratmaları bekleniyordu. Fantezi önemli bir içerikti.

GEO'daki işim beni hiçbir şekilde *Vanity Fair* deneyimine hazırlamamıştı. İlk kreatif direktörümüz bir fotoğrafçı olan Thomas Hoepker'di, onun fotoğrafa ve fotoğrafçılara olan yaklaşımı bugün bile benim işimin temelini oluşturur. Görsel olarak hangi hikâyeyi anlatmak istediğimizi belirlemeyi esas işimiz haline getirmiştik ve bu hikâyeyi uygun fotoğrafçıyla eşleştirdik, ki bu o fotoğrafçının önceki işlerini ve ilgi

alanlarını bilmeyi gerektirir. Fotoğrafçıyla buluşurduk ve fotoğrafçı genelde yazarla birlikte yerinde çalışırdı (bazen işe yarardı bazen yaramazdı). Görev bittiğinde fotoğrafçı sunum yapmak için gelirdi. Sayfa düzeni ondan sonra fotoğrafçının girdisi ile yapılırdı. Fotoğraflar kadrajlanmazdı. Fotoğrafçı bir çeşit “yazardı”. O zamanlar, özellikle başlarda, çekimler fotojurnalistikti ve kurgu yapmak kesin bir şekilde “yasaktı”. Daha sonraları profiller ekledik ve portre, still life ve bilimsel fotoğraf kullanmak gibi konularda daha esnek hale geldik. Her şey çok somut ve ayakları yere basar bir şekildeydi.

Fotoğrafçı ve editör arasındaki iletişimin hayati olduğuna inanıyorum. Editör yayını bilir, vizyonuna ve gerekliliklerine hâkimdir. Bunları fotoğrafçıya anlatıp dergi için en iyi fotoğrafını çekmesini sağlamak editörün görevidir. Aynı zamanda, iyi bir editör fotoğrafçının yeteneklerini anlamalı ve bunu dergide kullanılmasıyla herkesin çıkarını gözetmeli. Editörün dergi ile fotoğrafçı arasında bir köprü olduğu fikri mantıklı gelebilir, fakat durum karışık ve zor bir hal aldığına (ki alır) bu durum sadece mantıklı olmanın da ötesinde zorlukların pozitif bir şekilde çözülmesi için hayati hale gelir. Fotoğrafçılar dergiyi ve işi anlamayı kendi görevleri haline getirmeli, olabildiğince çok soru sormalı. Fotoğrafçı çekime başlamadan önce ne, nerede, ne zaman ve neden soruları sorulmuş ve cevaplanmış olmalı.

PİYASADAKİ SANATÇI

Art+Commerce, Kültürel Programlama Direktörü Charlotte Cotton ile bir röportaj

Charles Traub: Charlotte, New York'a ve Art+Commerce'e Londra' dan yeni geldin. Sana biraz fotoğrafla olan önceki ilişkin hakkında sormak istiyorum. Bize bu alana nasıl geldiğini, arka planını ve ilgilerini anlat.

Charlotte Cotton: Fotoğraf ve film ile ilgilenmeye başladığımda üniversitede sanat tarihi bölümünde üçüncü yılındaydım. Eğitimimin beni işsiz bırakacağını fark ettim. Fotoğrafçı olmak istemiyordum, fakat fotoğrafla birlikte olmak istiyordum. Bana karşılığında para verebilecekleri yeteneklerimin olmadığını biliyordum bu sebeple mezun olmadan hemen önce Victoria and Albert Museum'a fotoğraf koleksiyonunda gönüllü olarak çalışacağım bir iş bulmak üzere gittim. Mülakat için müze'deki baskı odasına girdim ve benim için biçilmiş kaftandı. Herhangi bir randevu ya da tavsiye mektubu olmadan haftanın beş günü halka açık olan bu yerde çalışmak istiyordum. Sanata halk erişimi gerçekten ne demek sorusunun cevabı orasıydı ve ben bunun bir parçası olmak istiyordum. Orada sekiz ay boyunca haftanın üç günü akşamüstleri rehberlik yaptım. Fotoğraf koleksiyonunu kataloglamada gönüllüydüm. Muhtemelen yaptığım en keyifli işti çünkü objelere ve bilgiye erişimim vardı. Ayrıca hiçbir gerçek sorumluluğum yoktu. Benim için bir dönüm noktasıydı. Fotoğrafın düşüncenin merkezini oluşturacak objeler olmak yerine genelde tartışmaların illüstrasyonları olduğu akademik duruş noktasından gelen biri olmayı bırakmıştım. Nasıl bakılacağını öğrenmiştim. Fotoğraf çekmiyorum, fotoğraf almıyorum, fotoğrafı hediyeler olarak kabul etmiyorum. O dönem fotoğraflara o koleksiyonun tarihinde ve fotoğraf tarihinde nerede duruyor diye baktığım çok sade bir dönemdi. Sonrasında V&A'da önce fotoğraf küratörü asistanı sonra da fotoğraf küratörü oldum ve orada on iki yıl çalıştım.

CT: Victoria ve Albert Koleksiyonu'na halk erişiminden duyduğun memnuniyeti belirttin. Bunu biraz açabilir misin?

CC: Bir yanı kamu mülkiyetine, tıpkı ulusal sağlık hizmetimiz gibi, güçlü inancı olan bir İngiliz liberali olmamdan kaynaklı fakat, aynı zamanda devletin sanata desteği üzerine süren tartışmalar da var. Bence fotoğrafın çağdaş bir sanat aracı olarak düşünülmesinin zorluğu, aracın sanatın elitist söylemiyle aynı düzeye getiriyor. Bu söylemlerden keyif alıyorum, fakat fotoğraf hakkında herkesin söyleyecek bir şeyi olduğu bir ortam olmasından kaynaklı çekiciliğini korumak istiyorum. Kamu erişiminin en önemli yanlarından bir tanesi baktığın şeyin önemini kendin belirliyor olman. Böylesi bir görsel kültür mülkiyeti gerçekten olağandışı bir histir.

CT: Benim kuşağında fotoğrafın öyle kurumların kelime anlamıyla bodrumunda olduğu bir dönem vardı. Fotoğraf bugünkü değere sahip değildi.

CC: Fotoğraf tarihinin –kronolojisini, ölçütlerini– ve koleksiyonların gelenekselciliğini tıpkı kurumların onlarca yıllık ilgisizliğini olduğu gibi kolaylıkla eleştirebiliriz. Elbette ki ben de tam onların mikroskobundaki gibi geleneksel bir yerde çalışmaya başlamadan önce Christopher Phillips ve Douglas Crimp gibi yazarların kurumsal ideolojilere getirdiği düşünce dolu eleştirileri okudum. Bu entelektüel eleştirileri takdir etmekle birlikte, bir kültürün fotoğraf gibi bir aracı o kurumlar veya tarihleri olmadan gerçekten keşfedemeyeceğine inanıyorum; eleştirecek bir şeyler olmalı.

CT: Fotoğrafın demokrasiden bahsettin az önce. Bizim gibi gerçek dünyada fotoğraf çekenler bunu gerçekten takdir ediyor. Bir diğer yanda ise, “sanat fotoğrafı” var. Ortam bu kadar sistemleştirilmiş hale geldiğinde demokrasiye ne oluyor?

CC: Bir kültürel amnezi durumu var mı merak ediyorum. Bu durum son yıllarda fotoğrafla uğraşmaya başlayanlara pek yardımcı olmuyor. Fotoğrafın kurumsal kabulünde unutilan bir diğer şey de, fotoğrafçıların sürekli değişen fotoğraf pratiğinde her zaman kendi yollarını açmak zorunda oldukları gerçeği var. Fotografik demokrasinin temsili denebilecek bağımsız pratik, bir fotoğrafçının birilerinin karşılığında bir şey ödemediği, takdir garantisi olmadığı halde üretim yapmasıdır. Sipariş işler ise başkalarının fikirlerini içerir, sevdiğiniz işten hayatınızı kazanma imkânı verir ve bütün bu durumun içinde esas önemli olan konu size yardımcı mı olduğu yoksa zarar mı verdiğidir. Bu, fotoğrafçılar için geçerliliğini sürekli koruyacak olan konudur. Günümüzde fotografik uygulamanın ilgi yeri ve merkezi çağdaş sanattır. Yeni uygulayıcıların sanat dünyası dilinde ve üretim değerlerinde fotografik anlatımlarını ifade edecekleri, kültürel görünürlüğü bağdaştıracakları yerin, dergiler gibi diğer bağlamlar değil de, galeriler olması daha muhtemeldir.

CT: Dergi çalışması bir zamanlar belgesel ya da makale gibi bazı fotoğraf türleri için muhteşem bir olanaktı.

CC: Haklı olduğunu düşünüyorum ama çeşitli faktörler var. Dergi yayıncılığının değer kaybetmesi ve çok sayıda derginin basımını üstlenen büyük yayınevlerinin sayısının artması ortada. Bir dergi bir ay yayınlandıktan sonra büyük şirketin piyasaya araştırmasına dayanarak kapatılabilir. Bu durum dergi kültürünün pazardan uzaklaştırılmış ve kısa ömürlü hale gelmesine yol açıyor. Her ne kadar bazı en iyi dergiler çok kısa ömürlü olmuş olsa da, tarihsel olarak, devamlılık dergiyi çıkartan insanların enerjilerine ve yaratıcı gücüne bağlıydı. Oysa şimdi durum öyle değil. Şu an sürekliliği belirleyen şey piyasa konumu ve reklam verenlerin memnuniyeti. Ayrıca fotoğraf dergilerinin on yıllar süren düşüşü, fotoğrafın televizyonla olan zorlu ilişkisi vs de ortada. Editöryal işle hayatı idame ettirebilme döneminin sonuna gelmiş bulunuyoruz. Bütün fotoğrafçılar, özellikle¹ de yeni olanlar, editöryal üretimlerini başka şekillerde sübvansede ediyorlar. Bunu bir kenara bırakırsak, kendi dergisini çıkartmaya motive olmuş insanları engelleyen özel bir durum yok. Bu birçok derginin gerçek doğuş hikâyesidir. Ve eğer birisi işlerini dergide görmek istiyorsa neden ne tür bir dergi çıkartmam gerekir diye düşünmesin ki. Bu olanaklar ölmüş değil.

CT: Artık daha ucuz ve dijital dünya sayesinde üretim süreci daha olanaklı hale gelmiş durumda. Yani sen, fotoğrafçıların inisiyatif alıp kendi üretim şekillerini belirlemeleri konusunda cesaretlendiriyorsun. Peki ya galeriler?

CC: Kesinlikle. Birbirlerini neler olup bittiği, sergi ve yayın olanakları hakkında bilgilendiren bir sanatçı ağına dahil olmayan ve gerçekten destek bulmuş bir fotoğrafçı görmedim. Bunu görece genç bir küratörken fark ettim. Kariyerine başlayan birçok fotoğrafçı, patronuyla tanışmak istiyordu. Kendisi muhteşem bir insandır ve herkes kendisi ile tanışmalı, fakat esas önemli olanın onun onayı olduğunu düşünüyorlardı. Fakat, en kıdemli insanın seni en fazla destekleyen olacağını, hatta seninle ve işinle daha iyi iletişim kuracağını düşünmek yanlış. Seninle aynı nesilden ve seni kendisiyle eşit gören birkaç kişi bulmalısınız. Zamanın belirli kesimlerinde aynı hedefler üzerinden bir araya gelmiş, hatta belki de birlikte oldukları için daha iyi düşünen; yazarlar, küratörler, sanat direktörleri ve sanatçılar olmuştur. Farklı nesilden birinden onay alma şansınız aynı değildir. İletişim ağları, sizinle aynı değerleri paylaşan insanları bulmak gerçekten önemlidir. Başka nerede gerçek bir diyalog gerçekleşebilir ki? Eğitiminiz bittiğinde kimden gidip eleştiri alacaksınız? Samimi bir fikir için kime gideceksiniz?

Senin sorunun ortaya koyduğu bir başka şey ise, dergiler ya da galeriler gibi başka paylaşma olanaklarına hedef olarak değil de işlerinizi koyabileceğiniz bağlamlar olarak bakmanın önemi. Bağlamanın sizi kabul edeceği anı beklemeyi göze almayın, o sizin bağlamanız. Yaratın.

CT: Başka bir deyişle, kutsanmak için beklemeyin. Ve demokrasi meselesine geri dönecek olursak; yaratıcının kendi dağıtıcısı ya da yapımcısı olması kadar demokratik bir şey yoktur. Teknoloji bunu olanaklı kıldı.

CC: Tarihte yeni başlayan birisinin kendisini galeri piyasasına bu kadar uydurmak zorunda olduğu başka bir dönem olmadı. Öyle bir sistem ki sanatçılar genelde en güçlü karakterler değiller. Bu, fotoğraf uygulamasının doğasına hasar veren bir şey haline gelebilir, çünkü kendi işi için en uygun olacak şekilde karar veren ile tanınmış galerilerin koşulları, formları ve modalarına uygun olacak şekilde karar veren insanlar arasındaki farkı görebilirsin. Belirtmeliyim ki, ikinci durum özellikle New York'ta hüküm sürüyor. Piyasanın daha az gelişmiş olduğu başka merkezlerde baskının bu kadar yoğun olduğunu düşünmüyorum. Burada kesinlikle New York galeri sistemi hakkında çok fazla iş görüyorsun.

CT: Peki ya diğer alternatifler? Dergilerden olumlu bir şekilde bahsettin. Peki ya piyasaya işler? Moda ya da tanıtım fotoğrafçısı olmak isteyen gerçekten zeki ve yaratıcı insanlar var. Onlar nereye gidiyor?

CC: Belgesel fotoğrafı moda ve reklam fotoğrafından ayırıyorum. Gazete ve dergilerdeki belgesel fotoğrafı, gerçek olayların durağan görüntülerine bakma biçimimizin değiştiğini düşündüğüm için problemli buluyorum. Garip bir şekilde, gerçek sosyal meseleleri gündeme getirmek isteyen fotoğrafçılar için en iyi yer galeri, çünkü basın problemli olmaya devam edecek. Günümüzde belgesel ve röportajın görsel dilinin kullanıldığı bir görüntünün taşıdığı mesajı kaybetmesine yol açmayacak çok az bağlam var. Mesajın stile kurban gitmemesi neredeyse imkânsız.

CT: Burada ekonomik bir problem olduğunu düşünüyorum. Galeriler buna bayılır, fakat üstünden para kazanamayacakları için sergilemezler. Satamazlar. Eğer işin devasa bir sosyal etkisi yoksa galeri seçeneğini elemeliyiz. Müze bu uygulama için doğru yer olabilir.

CC: Muhtemelen, özellikle de iş sosyal farkındalığa gelince. Fakat nev'i şahsına münhasır şahısların fotoğrafik tarzlarla (siyah-beyaz 35 mm röportajlar gibi) sosyal meselelere eğildiği çalışmalara artık dünya ilgi göstermiyor. Medya çevremiz öyle bir hale geldi ki, aynı meseleye farklı perspektiflerle bakıyoruz artık. Bence genel ve

kültürel olarak dünya meselelerini farklı yorumlamaya daha açığız. Bunu bir sanatçının dünya meseleleriyle kurduğu bağda da beklemek lazım. Günümüzde popüler sanatın tipik; çoklu ekranları ve monitörleri ile belgeselin dijital ve video biçimlerini desteklemesi, durağan, tek, ikonik fotoğrafın ideolojik dünyasından uzaklaşması daha kesin ve muhtemel.

CT: Bazı sanatçılar moda için iş üretmeye her zaman arzu duymuştur.

CC: Bence moda, fotoğrafın az değer verilmiş bir uygulaması. Direkt olarak moda görselleri yaratma sürecinde küratörlük yapmaya başladığım 90'lı yılların ortalarında, moda fotoğrafı ile bağımsız uygulamalar arasındaki fark hakkında keskin görüşler geliştirdim. Moda ve tanıtımı muazzam şekilde geliştirmiş fotoğrafçılara gayet hayranlıkla yaklaşıyorum. Fotografik uygulamanın zor, aman vermeyen, takıntılı fakat aynı zamanda iş birliğine müsait bir dalı. Aynı şekilde moda ve reklam fotoğrafçılığının kârlı kariyerinin keyfini sürdükten sonra, hiçbir zaman sanatçı olarak çalışmadıkları halde, bir çeşit onay alma ya da borç ödeme şeklinde sanata yönelen fotoğrafçıları da sevmiyorum. Benim gördüğüm kadarıyla, ticari görüntü üretiminin büyükleri, modayı sanattan daha aşağı bir şey olarak görmedikleri gibi, kendilerini de (başarılı ya da başarısız) sanatçı olarak nitelendirmezler. Bu benim bir küratör olarak incelemeyi çok sevdiğim çizgilerden bir tanesi. Hepimizin gördüğü büyük çapta üretimin şekillenmesinde katkıda bulunmuş bir fotoğrafçıya, onu başarısız bir sanatçıya dönüştürmeden, kültürel bir değer nasıl yüklenir?

CT: Peki ya tam tersi? Sanatçı olarak çalışmış ve ticari bir iş yapma fırsatı bulmuş fotoğrafçılar için ne denebilir?

CC: Bir insan sanatçı olarak gelişmesinde, ki bu kırklarına ya da ellilerine tekabül eder, kim olduğuna dair soruları artık cevaplamıştır. Artık kimliğiniz oturmuşsa ticari iş alıyor olmak yeni yetme zamanınızdakinden çok farklıdır. Yeni başlayanlar için ticari fotoğrafa dahil olmanın en büyük endişesi (gerçi o durumda "ticari" kelimesi ironik kaçıyor, çünkü gerçekte ücret almıyor ancak maliyetlerinizi karşılıyorsunuz) bağımsız uygulamasından saptığı korkusudur. Şahsi kanaatim kariyerin erken dönemlerinin sadece deneyden ibaret olduğu yönünde. Sözde ticari işler yaparak kendiniz hakkında daha fazla şey öğreneceksiniz. Bazıları bunu bir daha yapmak istemeyecek. Bazıları ise, iki günlük bir çekimi bir ay sonra gazetelerde görmenin hazzını iki yılda tek bir iş üretmeye tercih edecek. Bence bu yeni fotoğrafçılar için kendi yeteneklerini keşfetmek açısından iyi bir fırsat. Aynı şekilde, artık oturmuş bir sanatçının arada sırada ticari iş alarak hızlı bir iş yapmanın keyfini, kendini herhangisi bir şekilde yozlaştıracığından korkmadan sürmesi mümkün.

CT: Bunun küratörün işi olduğunu mu hissettin?

CC: Fotoğrafları küratörünün işi? Evet yaptım. Sadece çağdaş bir sanat olarak fotoğraf küratörü olmak bana göre değil. Eğer fotoğraf endüstrisini iyi bir şekilde incelemesiniz araca nasıl angaje olduğunuzu göremezsiniz. 1990'larda "doğrudan" ve "inşa edilmiş" yüksek profilli sanat fotoğrafçıları arasında üretim değerlerinde ve moda fotoğrafı yöntemleri konusunda düşünce ayrılığı vardı. İkisinin de bir şekilde çok yakın olduğuna dair bir inanç vardı. Sanat kurumları moda fotoğraflarını göstermekte daha istekliydi –sanat fotoğrafının büyük yeni baskıları– çünkü bir şekilde onlar çağdaş sanat fotoğrafı içinde görünüyordu. Bunu yapmak için işletmelerin sponsorluğu ve moda endüstrisinin potansiyel desteğinin ekonomik ayrıcalığı vardı. Kurumlar isimlerinin daha sosyetik ve göz kamaştırıcı sosyal elitlerle anılmasına bakıyorlardı. Müze baskılarının ve pazarlama bölümlerinin egemenliği vardı. Moda fotoğraflarını araştıran bir fotoğraf küratörü olarak moda fotoğrafının neden bir kültürel profil haline geldiğinin sinik aşamaları hakkında anlamlı bir şeyler söyleyebileceğimi umut ediyorum.

CT: İlişkilerini ticari ya da editöryal bir kullanıma uyarlamaya çalışan sanatçılar için maalesef gerçek bir tehlike var.

CC: Moda fotoğrafı ile ilgili garip olan şey "heveslisi" ya da "nadiren yapanı" diye bir şeyin mümkün olmaması. Ya tamamen içindedir ve onun tarafından yönlendiriliyordur ya da dışındadır. Fakat sanırım bir sanat fotoğrafçısının kendi işlerinin ticari hale getirildiğini görmesi, ticari iş almış bir sanat fotoğrafçısının çırpınmasından daha acı verici.

CT: Son birkaç yıldır insanların üzerinde profesyonelleşme baskısı çok erken başlıyor. Bir sanatçı olarak "kariyer" sahibi olmanın anlamı ve bunun yeni fotoğrafçılar için ne anlama geldiği üzerine bahseder misin biraz?

CC: "Kariyer" dediğimiz zaman sanatçıyı gerçekten motive eden şey değil de, bir örgütlülük hali ve para alıyor olma durumu anlaşılıyor. Bu yanlış bir kelime, fakat yayıncılardan, galerilerden ve arşivlerden oluşan bir mekanizma ve iç yapı olduğundan dolayı, fotoğraflarınızın görülmesi ve takdir edilmesini istiyorsanız az da olsa bir profesyonellik seviyesine ulaşmanız gerekiyor. Bir "kariyer" olarak fotoğrafı düşündüğümde aklıma gelen bir masa başı işi değil de, insanın kendisine karşı duyduğu sorumluluk ile kendini kandırmadan iş üretebilmesi. Bağlamı üretme, seçme ve düşünme kısmında elinizden geleni yaptığınızdan emin olduktan sonra biraz uzaklaşıp, bir çeşit üçüncü şahıs gözlemiyle yaklaşmalısınız. Bir stüdyoya ya

da asistanlara verecek paranız yokken, veya henüz bir menajerin ya da galerinin ilgisini çekmemişken, bütün bu rolleri siz üstlenmelisiniz. İşinizi sunarken karşınıza çıkacak her sorunla başa çıkabileceğinizden emin olmalısınız. İçinizde büyük bir titizlikle icra etmiş olmanın verdiği güven ve ne yaptığını bilmenin verdiği huzur olmalı.

CT: Çalışmalarınızda, küratörlük deneyiminizde hayranlık duyduğunuz ya da karşılaştığınız insanların ortak özellikleri nelerdi?

CC: Bunun kişilikle ilgili olduğunu düşünmüyorum açıkcası, bundan şüpheliyim. En başarılı sanatçılarımızla tanıştığınız zaman, cazibeleri o kadar etkileyici ki, bunun başarının unsurlarından bir tanesi olduğunu anlıyorsunuz. Mesele çalışma yöntemleri de değil. Önceden kafalarına yerleşmiş şeyler üzerine çalışırken arada (altı ayda bir olabilir) fotoğraf çeken sanatçılar da biliyorum. Günde en az on kare çekmeden rahat edemeyenler de. Tüm hayatlarını aynı görseller ve öznelere adanlara hayranlık duyuyorum, fakat muhtemelen kendimi bakışlarını sürekli yeni alanlara çeviren ve deneysellikten vazgeçmeyen fotoğrafçılara daha yakın hissediyorum. Sanırım hepsinin paylaştığı şey üretmeden yaşayamayacak olmaları.

CT: Takıntı her zaman karşımıza çıkıyor. Neredeyse anahtar kelime. Dünyayı görsel biçimde biriktirme tutkusu, negatif anlam taşımayan bir röntgencilik haline dönüşüyor. Daha önce sanatçı/fotoğrafçının kendisiyle diyaloga girme ihtiyacından bahsetmiştin.

CC: Diyalog hali, işiniz artık şahsiliğini kaybettiği ve kendi güvenli çemberinizin dışında da görülebilecek hale geldiğinde çok kıymetli oluyor. Diyalog gerçekten ne istediğinizle alakalı, neredeyse hayattan ne istediğinizle. Belirtmem gerekir, sanat ve yayıncılık mekanizmasına dahil olmak istemeyen bir fotoğrafçı olmak sorun değil. Fakat dahil olmak istemeseniz bile bu mekanizmayı küçümsememelisiniz. Fotoğrafı bir sanayi ve işkolu olarak görüyor olmaktan rahatsız olup aynı zamanda bu işleştikten beklenti içinde bulunamazsınız. Olmaz. Arada sırada grup gösterimleri yapan ya da duvarına fotoğraflarını asıp arkadaşlarını çağıran (ve bu seçiminden sıkıntı duymayan) çok iyi fotoğrafçılar tanıyorum. Bu, onların kitlelere ulaşma yolu. Diğerleri için esas açıklık kitap, sergi yapıp ya da yüksek profilli yerlere editoryal işler yaparak kültürel statü sahibi olmak.

CT: Beni sürekli çarpan şeylerden bir tanesi de öğrencilerin, ortamın çeşitliliğini anlamak için ihtiyaç duydukları tarihsel çerçeveye sahip olmamaları. Fotoğraf hâlâ genç ve yeni yeni bütünüyle keşfedilmeye başlandı. Seninki gibi bir kitap

*[The Photograph as Contemporary Art (2004) / Çağdaş Sanat Olarak Fotoğraf]
eskiden hayal bile edilemezdi.*

CC: Biliyorum. Bir yayıncıyı, içinde bu kadar az sayıda bilinen fotoğrafçı barındıran ve yüzde ellisi kadın fotoğrafçı olan bir inceleme kitabını basmaya ikna etmek hâlâ zor. Fotoğrafın çağdaş incelemeinden bahsedip de, içerdiği bütün isimlerin yüksek profilli olmasını beklemek imkânsız. Bu bugüne kadar sürdürülmüş olan az sayıdaki insana aşırı ayrıcalık verip çok sayıda insanı görmezden gelme artık sürdürülemez. Bu günümüzün çağdaş sanat fotoğrafına da uymaz. Benim için zor ve zaman zaman tatmin edici olmayan şey, bir müzeden ve tarihsel bir fotoğraf arka planından gelen birisi olarak, 1960'ların gerisine gitmeyen bir kitap yazmaktı. Fakat bütün kitapların bir sayfa limiti vardır! Nihai olarak çok fazla tarihsel eşleştirme yapmadan son beş yılın fotografik uygulamasına değinmek istedim.

CT: Neden tatmin edici bulmadım?

CC: Çünkü her ne kadar bundan kaçınırsam da, fotoğrafın tarihinin gelişimsel olduğunu ve 2000'lere geldiğinde fotoğrafın olağanüstü hale geldiğini demeye getiriyor. Fotoğrafın 170 yıllık tarihinin günümüzü inşa etmek için olduğu izlenimini veriyor. Sürekli ve entelektüel olarak derin fotografik düşüncelerin bu yüzyılda başladığını düşünürseniz, ortamın her zaman ne kadar sofistike olduğunu kaçırmış olursunuz.

CT. Bu da bizi bir boşlukta bırakıyor çünkü o döneme ait iyi bir tarih kaydına sahip değiliz.

CC: Fotoğrafın bütün kronolojisi üzerine olan gösterimlere küratörlük yaptığım zamanlar hem heyecan verici hem de çok yorucuydu. Savaş sonrası dönemine kadar görece çizgisel ilerleyen bir fotoğraf tarihimiz var. Sonrasında ise, kaydını tutmak ve sergisini yapmak zorlaşıyor. Ya az sayıda öncüyü çok sayıdaki "diğerleri"nden ayıran bir yapıda ilerleyeceksiniz, ya da ağlar ile yapılar hakkındaki fikirlerle, fotoğraf tarihinin tekrar yorumlama ve tekrar düşüncelerle oluşan yapısıyla, bağlamların fotoğrafın anlamı hakkındaki önemiyle tarih hakkındaki yorumlarınızı destekleyeceksiniz.

CT: Grupları, ağları, ilişkileri ve etkileşimleri anlamak çok önemli elbette. Sence de fotoğrafta bir tarihçilik eksikliği yok mu?

CC: Çağdaş sanat dünyasının fotoğrafa olan ilgisi başlıca olarak 60'ların ve erken 70'lerin kavramsal sanat yapıcılığıyla ortaya çıktı. Bu, kurallı fotoğraf tarihinden bir sapmaydı. Mesajcının mesajın kendisi olmasından, aracın mesajın kendisi olmasına yönelen bir sapma. Bir uzman, bir modernist ya da bir post-modernist olmak ideolojik

bir tutum haline geldi. Bence esas önemli olan nokta fotoğrafın birden fazla eksene, metodolojiye, motivasyon biçimine, tarihe sahip olması ve bu fotoğrafın sonsuz zenginlikteki zeminini oluşturuyor.

Dördüncü Bölüm

**Eğitilmemiş için Rehberler:
Yüksek Öğrenim ve Fotoğraf**

BİRLEŞİK DEVLETLERDEKİ GELİŞİMİ İRDELENEREK FOTOĞRAF EĞİTİMİ TARİHİ

Nathan Lyons

Fotoğraf eğitimi tarihi hakkındaki araştırmalar sınırlı olmuştur. Fotoğraf Eğitimi Derneği (Society for Photographic Education) kurucusu Lyon, ilerideki çalışmaları teşvik etmek amacıyla bize bir inceleme sunuyor.

Ünlü tarihçi James D. Horan, Mathew Brady'nin hayatı üzerine olan çalışmasında, Samuel F.B. Morse'un 1839'da Fransa'dan dönüşünden sonra daguerreotip işleminde kusursuzlaştığından ve "belki de Amerika'daki ilk fotoğraf okulunu açtığından, daguerrotiplerin çekimi ve geliştirmesinden 25 ila 50 dolar aldığından" bahseder. İlk öğrencileri arasında Edward Anthony, Philadelphia'dan Samuel Broadbent, Boston'dan Albert S. Southworth ve genç Mathew Brady vardır.

Gazetelerde yer alan çok sayıda makaleden ve 20 Eylül 1939 tarihinden itibaren Birleşik Devletler'de Daguerre'in tarifinin hızla yayılmasından sonra fotografik eğitim, artan toplum ilgisine cevaben gelişti. Eğitim, basılı kaynaklar ya da yetenekli bir operatörle birlikte çalışmak yoluyla mümkün hale gelmişti.

The Daguerrean Journal'ın editörü S.D. Humphrey "bu sanatta ehil olmak isteyenler, ülkenin önde gelen saygın kurumlarında birkaç ay geçirerek, günlük işlerde yer alarak tanıklık yapmanın sadece biraz paraya bağlı olduğunu görecekler" şeklindeki 1851 tarihli gözlemi sonucu bir çırak modelinin kuvvetle gerekli olduğunu belirtir.

1851 itibarıyla *Photographic Art Journal* ve Humphrey'in dergisi 5000 kopyalık bir tiraja sahiptiler. İngiltere ve Fransa'dan seçmeler makalelere ve çevirilere yer verip aktif bilgi iletimini sağlıyorlardı. 1853'e gelindiğinde ise yüz civarı Daguerreyan kuruluş, iki yüz elli kadın, erkek ve çocuğa iş sağlar hale gelmişti.

1950'ler boyunca fotoğraf üzerine yayınlanan metinler ve süreli yayınlara örnek olarak, *The Photographic Art Journal*; *The Daguerrean Journal*; H.H. Snelling'in *A Dictionary of Photographic Art*'ı; Joseph Cundall'ın *The Photographic Primer*'ı ve Hill'in iki bölümlük *Treatise on the Daguerreotype*'i gösterilebilir. Ayrıca 1951'de *The Daguerrean Journal*'ın editörü S.D. Humphrey derginin abonelerine hizmet sunduğu bir kitap satış departmanı açar.

Hemen ardından *Daguerrean Journal*'da Earl's Daguerrean Institute reklamı belirlir. Öğretim kadrosunda E.C. Hawkins'in asistanlığında Austin T. Earl, ve teori ve kimya eğitiminde Prof. J. Milton Sanders vardır. Tarihler 1860 gösterdiğinde H.H. Snelling, New York'ta "sanatı bütün branşlarıyla" öğretmeyi amaçlayan The American Photographic Institute'un (Amerika Fotoğraf Enstitüsü) kuruluşunu duyurur.

Bu erken dönem okullarının çoğu kısa ömürlü olur. 1869'da ünlü fotoğrafçı M.A. Root, *American Journal of Photography*'deki bir makalesinde, bir heliograf Okulu kurulmasını teklif eder. Bu okulun hedefi, fotoğrafın "sadece mekanik bir işlem değil de, bir güzel sanatlar branşı" olarak algılanmasını sağlamak ve geliştirmek olacaktı. 1870'ler boyunca benzer endişeler dile getirildi ve 1898'e gelindiğinde Avusturya'daki Viyana İmparatorluk Fotoğraf Okulu'nun, Amerika'da kurulacak bir fotoğraf okuluna, gelişim modeli olarak alınması teklif edildi. Dr. Eder tarafından yönetilen Viyana okulu, "A" ve "B" olmak üzere iki departmana bölünmüştü. "A" Eğitim Departmanı'yken, "B" Soruşturma ve Orijinal Araştırma Departmanı'ydı. "A" Departmanı çizimden, değişik fotoğraf ve reproduksiyon uygulamalarına farklı içerikler kapsayan altı alt bölümden meydana geliyordu. Beşinci bölüm, amatörler (sanatçılar, bilimadamları vs.) için uygulamalı fotoğraf eğitimi yapıyordu. Altıncı bölüm, kitap ve illüstrasyon hazırlama eğitimi için kurulmuştu. "B" Departmanı'nın amacı ise araştırmalar yapmak, fotoğrafın yeni methodlarını test etmek, bireyler ve şirketlerin desteğiyle araç ve materyallerin testini yapmaktı.

Bu denli gelişmiş bir programın Birleşik Devletler'de destek bulması zaman aldı. Fakat, 1880'lerin ikinci yarısına gelindiğinde Chautauqua programı hobi uğraşlarına yönelik bir fotoğraf okulu mantığını benimsedi. *Photographic Times*'in 29 Ağustos 1890 tarihli sayısında belirtildiği üzere, "Chautauqua kitleler için bilgi demektir; boş zamanların kârlı bir şekilde değerlendirilmesi anlamına gelir..." Programın hedefi "botanik, biyoloji ve birçok diğer doğa biliminin araştırmalarını kolaylaştırmak, doğanın güzellikleri ile mucizelerini öğrenmek, gözümüzü ve kalbimizi daha iyi eğitmeyi sağlamak"tır. Biri yaz dönemi için Chautauqua'daki toplanma yeri, diğeri de New York City'deki merkez olmak üzere iki eğitim mekânı vardı. Okul aynı zamanda

1890'da seksen bir öğrenciye mektupla eğitim sağladı. Her ne kadar bu öğrencilerin çoğu Birleşik Devletler'den olsa da, İngiltere, Türkiye, Kanada, Hollanda Guyanası ve Japonya'dan öğrencileri de vardı. Bu dönemde bütün programlara, yaşları on beş ile altmış dört arasında değişen, yüz elli yedi kişi kayıtlıydı. Katılımın yüzde kırkı kadın, yüzde altmış erkek öğrencilerden oluşuyordu. *Photographic Times* okulun resmi yayınıydı ve her ay okul özel ilavesi olarak yayınlanırdı.

Yüzyılın dönümüyle beraber üyelerin gelişimini destekleyen, dersler veren, sergiler ile gösterimler yapan kulüplerin sürekliliği ve gelişimi görünür hale geldi. Bu eğitimlerin çoğu teknik bir temele dayanıyordu. Değilse de Burnet'in 1822'de basılan *A Treatise on Painting (Resim Üzerine bir Tez)*'de öne sürülen kompozisyon değerleri ele alınıyordu. Bu kitap, tabii ki, fotoğrafın keşfinden önceki döneme denk düşüyordu, fakat sonrasında da *Burnet's Essays on Art* adıyla basımına devam edildi. Benim tespit edebildiğim son baskı Scovill tarafından 1917'de, başlıca olarak fotoğrafçıları hedefleyerek basılmış olındı. Kompozisyon kurallarını göstermek için sadece klasik resimlere yaslanıyordu. Yeni yüzyılın gelmesiyle birlikte bazı tartışmalarda değişmeye başladı. Camera Club of New York tarafından üç ayda bir yayınlanan *Camera Notes* dergisindeki yazısında O.W. Beck şöyle diyor: "Sanat henüz fotoğraf diliyle öğretilmiyor. Genel kanağe göre resamlara verilen eğitimin aynısının kamera kullananlar için de en uygunu olduğu düşünülüyor. Bu açıkca dolambaçlı bir yol. (...) Bir kurumda fotoğrafın sanat-gelişimi bulması için, eğitmenlerin de öğrencilerin de fotoğraftan yetişmiş olması gerek." Bu önemli bir ayrım haline geliyor, fakat bu düşüncenin benimsenmesi için yılların geçmesi gerekiyor.

Yüzyılın dönümüyle beraber belirgin bir momentum kendini üniversite seviyesinde geliştirmeye başlıyor. Massachusetts Teknoloji Enstitüsü; California Üniversitesi; Cornell Üniversitesi; Ohio Devlet Üniversitesi; Columbus; Rochester Üniversitesi; Brooklyn Enstitüsü; Chicago Üniversitesi ve bunların yanında ayrıca West Point'teki Birleşik Devletler Askeri Akademisi'nde dersler verilmeye başlandı. Yine, hepsinde değilse bile çoğunda, eğitim teknik temelliydi.

fotografik eğitim üniversiteden daha geniş bir bağlamda fark edilmeye başlamıştı.

1908 Ağustos'unda *Photographic Times*'taki yazısında, New York City'deki Ethnical Culture School'da eğitmenlik yapmakta olan Lewis W. Hine "Neden fotoğrafı çocukların eğitimine yardım etmekte kullanmıyoruz?" diye sorar. Commerce Camera Club'ın aktivitelerini değerlendirerek devam eder ve "ticaret çalışmalarını da dahil ettikleri coğrafya dersleriyle" kayıt tutmanın ilgili olduğunu belirtir. Kamera kulübü deneyiminin üzerine inşa ettiğı ve kulübün yaptığından daha "ciddi işleri" hedefleyen Hine,

Camera Class'ı kurar. "Yıl boyunca toplam yüz saat civarı bir süre karanlık odada ve sahada çalışmayla geçiyor. Okul dışında harcanan gönüllü zamandan ise bahsetmeye bile gerek yok. Kursta temel hedef, öğrencilere iyi fotoğrafı tanıma ve iyi fotoğrafın nasıl çekileceği konusunda fikir vermek, kısaca, sanatçıya bir bakış açısı kazandırmak..." Paul Strand ilk eğitimini bu programda almıştı. Son değerlendirmelerinde Hine "okullardaki fotoğraf kullanımı henüz emekleme evresinde. Başka çalışmalarla kurulabilecek sayısız bağlantı noktası var. Bunun sosyal sonuçları kaldıraç etkisi gösterir" diye belirtir.

Fotoğraf eğitiminin müteakip gelişimindeki başat figürlerinden bir tanesi Photo-Session'ın kurucu üyesi olan Clarence H. White'dır. Fotoğraf eğitimi vermeye 1907'de başlar. Üç sene sonra White, Maine'de bir yaz okulu kurar ve 1914 itibarıyla Clarence White School'un temelini New York City'de atar. Okulun ömrü 20 yıl olur ve mezunları arasında Margaret Bourke-White, Anton Bruehl, Laura Gilpin, Dorothea Lange, Karl Struss, Doris Ulmann, Paul Outerbridge ve Ralph Steiner gibi sonradan tanınmış fotoğrafçılar haline gelmiş insanlar vardı.

Fotoğrafta resimsel etkileşimin izi 1844'e, William Henry Fox Talbot'a kadar sürülebilir. *The Pencil of Nature*'da "yeni bir sanatın doğuşu"ndan bahsederken fotoğrafın pratik uygulamalarına örnek gösterdiği "The Open Door" 2'li fotoğraf, "pitoresk" özelliğinden dolayı seçilmişti. Sonunda, resimselcilik, fotoğraf topluluklarının ve kulüplerinin, "modernler"i aktif üretimlerine karşı verdikleri savaşta bir tepki gücü haline gelmişti. Bu dönüşüm 1. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde başlamış ve savaşın sonunda tamamen ortaya çıkmıştır. Sibyl Moholy-Nagy şöyle gözlemler; "Bu sancılı geçişin kalan son kanıtları yeni sanat formlarında, sanatçı ve toplum arasındaki değişen ilişkide varlığını sürdürüyor... Görsel dünya yeni sembollerin yaratılması için önce antroposentrik (insan-merkezli) sembollerinden sıyrılmalı. Savaş çılgınlığı 'Köklere dönüş'tü.' Sanatçı ve zanaatkarın felsefi ve gerçek anlamda eşit olması gibi Yeni Görüş ve Yeni Toplum'da aynı şekilde bir araya getirilmeliydi. Sanat ve teknolojinin birlikteliği Walter Gropius tarafından 1919'da başlatılan Bauhaus Programı'nın temelini oluşturuyordu. László Moholy-Nagy fotoğrafı okulun programına entegre etti, fakat okulda, Moholy-Nagy'nin ayrılmasından bir sene sonrasına tekabül eden, 1929'a kadar fotoğraf atölyesi açılmadı. 1932 yılına gelindiğinde onun fotoğrafçıya ve fotoğrafın sosyal ve eğitimsel yönüne yaptığı vurgu onaylandı. "Fotoğrafçı sağ olsun ki, insanlık artık onun sayesinde etrafını, kendi varlığını yeni gözlerle algılamaya başladı..." Şöyle diyerek bitirir; "...fotoğrafta geleneğin estetiğini değil, 'görüntü' yü aramayı öğrenmeliyiz, ifadenin ideal aracını, eğitimin kendine yeten aracını."

Okulun başlattığı iyimserlik yıpranmaya başlamıştı. 1928’de Gropius, Bauhaus’un başkanlığından istifa etti. Bu istifayı takiben, Hitler’in 1933’te iktidara gelmesi ve iyice artan politik baskıyla birlikte, okulun önde gelen eğitmenlerinden bazıları okuldan ayrıldı. Amerika’daki fotoğraf eğitiminin tarihi söz konusu olduğunda, bu gelişmeleri takip etmek önemli. Bahsi geçen ayrılan eğitmenlerin bir kısmının İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Birleşik Devletlere iltica edip, buradaki üniversitelerde yer almasıyla birlikte Bauhaus programının etkisi ülkede kalıcı hale geldi. Bu durumun pedagojik etkisi belirgin ve dönüştürülmüş sanat eğitiminin nesillere aktarılmasıydı.

Amerika, Büyük Bunalım’ın derinliklerinde boğulurken fotografik eğitimin gelişiminde biraz farklı bir yol seçen iki program gelişmeye başladı. İlki “sanat derslerinin diğer derslerle eşit bir öneme sahip olduğu ve özellikle birinci sınıf öğrencilerinin ders programlarındaki en önemli dersleri oluşturduğu” Black Mountain College’di. Eğitime bu bütünsel yaklaşım, demokrasi temellerinin “diğer ilerici okullarda olduğu gibi sadece sınıfta değil, okulun bütün yapısında olduğu. Dışardan yasal müdahalenin olmadığı, okulun sahiplerinin ve yöneticilerinin akademik kadro olduğu...” bir örnekti. Vaadi –kulakta bir Bauhaus çınlaması yapacak şekilde– öğrencileri hayata hazırlamaktı.

Kuruluşundan kısa bir süre sonra, Bauhaus tarafından sözleşmesine son verilen bir eğitmen olan Joseph Albers, okulda ders vermesi için davet edildi. Her ne kadar 1949’a kadar okulda fotoğraf dersi veren tam zamanlı bir öğretim görevlisi mevcut olmamasına rağmen Albers *U.S. Camera*’ya 1942’de yazdığı bir mektupta, “Black Mountain College fotoğrafın bir sanat branşı sayıldığı az sayıdaki okuldan bir tanesi olduğunu ve dolayısıyla fotoğraf eğitimi ve eleştirisinin resmî bir aktivite olduğu”ndan bahseder. Aynı sene, Barbara Morgan ve Clarence John Laughlin’in işlerinin yer aldığı sergiler ve yaz eğitim dönemi sergisi gerçekleştirildi. 1947 yazında Beaumont Newhall, fotoğraf tarihi dersini vermesi için davet edildi ve Nancy Newhall da bir fotoğraf dersini üstlendi. 1951’e varıldığında okul, eğitim kadrosuna 1949’da fotoğraf eğitimi vermek için katılan, Arthur Siegel’in organize ettiği ve Aaron Siskind ve Harry Callahan’ın katıldığı bir fotoğraf seminerine sponsor oldu.

İkinci program ise, 1937’de Moholy-Nagy’ye, Assosiation of the Arts and Industries tarafından Chicago’da kurulan, New Bauhaus’un yöneticiliği teklif edildiğinde başladı. Okul bir sene içinde kapanacaktı. Ancak Moholy-Nagy 1939’da School of Design adıyla kendi okulunu açtı ve 1944’te bu okul yeniden düzenlenip Institute of Design adını aldı.

New York ’ta ise fotoğrafa ve fotoğraf eğitimine bakış farklı bir noktadan gelişti. Workers’ International Relief ’in (Enternasyonel Yardımlaşma) bir kolu olan Film and Photo League (Film ve Fotoğraf Cemiyeti) bu farklı noktanın gelişmesine yol açtı. Avrupa

ve Birleşik Devletler'in dört bir yanında Workers' Camera League (İşçilerin Kamera Cemiyeti) kurulmuştu. Çabaları işçilerin yaşam ve çalışma koşulları üzerine film ve fotoğraflar üretmek yönündeydi. Sonradan New York ekibi iki farklı organizasyona bölündü ve Photo League (Fotoğraf Cemiyeti), 1936'da kuruldu. H.H. Nicols 30'ların ilk yarısında Photo League'de kursların geliştirilmesi ve hazırlanmasından sorumluydu ve amacı kendi içinde tıkanıp kalan teknikler öğretmek yerine "aceminin fotoğraf ile kendi düşüncelerini yansıtmalarının önündeki bariyerlerin kaldırılması" idi. 1938 itibarıyla Documentary Group'un liderliğini Sid Grossman üstlendi ve yaz dönemi eğitmenleri arasında Paul Strand, Berenice Abbott, Elizabeth McCausland, Leo Hurwitz ve Roy Stryker vardı.

Okulun gelişiminin katkısını ek olarak, Cemiyet, sergilere sponsorluk yapıp, belgesel fotoğrafa gösterilen ilgiyi artırmak amacıyla *Photo Notes* adı altında aylık bir bülten yayınladı. Bu amaç dahilinde Farm Security Administration (Tarım Güvenlik İdaresi) ile yakın ilişki içinde oldular. 1948 itibarıyla 30 dolarlık bir ücret karşılığında kayıt olunan dersler on iki hafta sürüyordu. 1947 Aralık 'ında Photo League kendini Birleşik Devletler Başsavcılığı'nın yıkıcı faaliyet gösteren örgütler listesinde buldu. Bu suçlama Cemiyet'in kuruluş döneminde belki anlamlı olabilirdi, fakat kararın alındığı tarihteki yapısıyla uyuşmuyordu. Ancak bu suçlamanın organizasyon üzerinde bıraktığı iz sürekli bir şekilde Cemiyet'i kapatmaya zorladı.

1954'te Rochester Üniversitesi ve George Eastman House tarafından on beş haftalık Fotoğraf Tarihi ve Estetiği üzerine "teknik olmayan" bir seminer düzenlendi. Konuk eğitmenler arasında Kongre Kütüphanesi'nden Paul Vanderbilt ve *Life* dergisinin asil editörlerinden Wilson Hicks de vardı.

fotografik eğitimin gelişiminin karşılaştırmalı bir analizi için Dr. C. William Howell'in 1964 ve yirmi yıl sonrasının verilerini karşılaştırdığı bir çalışmasına bakılabilir. Fotoğrafla ilgili ders barındıran okulların sayısı 155'ten 1043'e yükseldi. Fotoğrafı eğitimi güzel sanatlar bağlamında gerçekleştiren okul sayısı 47'den 384'e yükseldi. Gazetecilik fakülteleri dahilinde fotoğraf eğitimi veren okul sayısı istikrarlı kalarak doksan dokuzdan ufak bir düşüşle doksan beşe geriledi. Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programlarının sayısı birden kırk dokuz ve Güzel Sanatlar Lisans programlarının sayısı ikiden doksan dörde yükseldi.

GI Bill ve İkinci Dünya Savaşı'ndan dönen gaziler hatırı sayılır bir etki sağladı. Fakat esas büyük değişim, 1960'ların başında Society of Photographic Education'ın (fotografik Eğitim Topluluğu) kurulması ile ilk defa ortaya çıkan, fotoğraf eğitmenlerinin ihtiyaçlarına gösterilen ilginin artması oldu.

Birbirinin ardı arkasına gerçekleşen üç olay, fotoğraf eğitimi meselesine dikkat çekti. İlki; 1962’de Henry Holmes Smith tarafından organize edilen ve Indiana

Üniversitesi’nde gerçekleştirilen bir pilot konferans, ikincisi; Sol Mednick tarafından organize edilen ve Philadelphia Müzesi Sanat Akademisi ve Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Topluluğu sponsorluğunda gerçekleştirilen bir konferans ve üçüncüsü; George Eastman House’un çağrısı ile gerçekleştirilen Davetlilerle Sınırlandırılmış Eğitim Konferansı idi. Bu konferansların hepsiyle ilgili raporlar Eastman House’un sonuç raporunda yer alıyor.

1963’te Chicago’da gerçekleştirilecek olan konferansta tanıtılacak organizasyonun resmi yapısını belirlemek üzere bir idare komitesi atandı. İşte bu toplantıda fotografik Eğitim Topluluğu kuruldu. İki yıl içinde üye sayısı başlangıç sayısı olan 28’den 120’ye ve yıllar içinde 1800 civarında bir üye toplamına ulaştı.

Bu üniversite seviyesindeki gelişmelere paralel, ki lise seviyesinde de çalışmalar vardı, çok sayıda bağımsız atölyede gelişmişti. *Popular Photography*’nin 1961 Kasım ve Aralık sayılarında Alexey Brodovitch’ten Sid Grossman’a çok sayıda fotoğrafçı yer almıştı ve *Aperture* dergisinin dördüncü sayısının 9. cildinde “Fotoğrafta Atölye Düşüncesi” isimli bir makalede Ryth Bernhard, Minor White, Nathan Lyons, Henry Holmes ve Ansel Adams’ın öğretilerine yer vermişlerdi. Sürekli genişletilen atölye yapıları geliştirilmişti. Cheri Hiser, Aspen, Colorado’da Center of the Eye’i kurdu. Peter Schlessinger, Millerton, New York ’ta yatılı bir eğitim olan Aperion Workshop’ı ve Rochester, New York ’ta Visual Studies Workshop’u kurdu. Üniversite programı bağlamı içine atölye yapısını eklemledi. Visual Studies Workshop ayrıca *Afterimage* adlı kritik makale ile kapsamlı bir yayıncılık programı başlattı. Sergi ve gezici sergi programı, bir araştırma merkezi, medya merkezi ve sosyal yardım programı geliştirildi.

Sonraki yirmi sene boyunca programlar gelişti ve genişledi. Meydan okuyan öğrenci ve öğretmenlerle kabul edilen uygulamanın sınırları zorlandı. Aynı zamanda halk tarafından da kabul edildi. Yayıncılığın yıldızı parladı, galeriler gelişti, fotografik eleştiri ve teorik söylem evrildi, müze programları fotoğrafları toplamaya ve sergilemeye başladı. Hepsinden önemlisi alana yeni giren güzel sanatlar mezunlarına iş olanağı oluştu. Daha önceleri oluşmuş boşluk kaçınılmaz bir şekilde dolmuştu. Çok miktarda olan iş, azalan pozisyonlara başvuru sayısının patlamasına yol açmıştı.

Fotoğrafın geniş sanat toplulukları ile sentezlenmesi, baskıdan enstalasyona, sanatçı kitaplarından heykele, neredeyse bütün sanat disiplinlerinin iç içe geçmesine önayak oldu. Yeni teknolojilerin ortaya çıkması genel sanat uygulamasının “alet çantasını”

genişletti ve bu durum, alana yeni girecek olanlar için yeni gereklilikler ortaya çıkardı. şu an eğitmen pozisyonu için neredeyse hiçbir iş başvurusu yok ki, fotografik ve bilgisayar temelli becerileri içeren çoklu beceri önşartı olmasın. Birçok programda karanlık oda tesislerinin yerini dijital ortamlar alıyor.

Özelde fotoğraf alanında, genelde ise bütün görsel-üretim sürecinde en zorlu zamanların birinden geçiyoruz. Fotografik eğitimi, etkisinin bulunduğu daha geniş medya bağlamı ve görsel eğitimi de içerecek bir şekilde gözden geçirme ihtiyacı var.

İki öncelik gözönüne alınmalı. Birincisi; ileride hazırlanacak ders programları medya özeli ile sınırlı kalmadan disiplinler arası kaygıların entegrasyonunu yansıtmalı. İkinci olarak ise; “araçlar”ın entegrasyonunun, kültürümüzün genetik kodunu temsil eden görüntülerin çoğalmasını idare etme, keşfetme, faydalanma ve çıkarsama çabalarımızdaki görüntülerin ve meınların ifade potansiyeline uygulanması.

Mesele kesinlikle sadece fotoğraf, film ya da video, elektronik görüntü sistemleri değildir. Önemli olan görsel işaretler sistemimizdir. Az önce saydığımız yöntemlerden herhangi biri ile aptal ve maniplatif görseller üretilebilir, üretilmiştir ve üretilecektir. Görsel işaretler sistemi, dil tarafından ehlileştirilmemeli ve hiçbir yeni görüntü teknolojisi eskisi tarafından baskılanmamalı. Değerlerini birbirine empoze etmek özgün özelliklerini geliştirmez, tam tersine hasara uğratar. Fotoğrafın ortaya çıkışı resimin, edebiyatın ve baskı tekniklerinin tarihsel gündemlerini değiştirmesine yol açmıştı. Yeni teknolojiler eskileri özgür bırakır.

SORUMLULUK

John Szarkowski

George Eastman House tarafından 1962’de düzenlenen Davetlilerle Sınırlandırılmış Eğitim Konferansı’nda yaptığı bu konuşmada Szarkowski, fotoğraf eğitiminin süregiden meydan okumasından bahsediyor.

Size sorumluluktan; fotoğrafçının veya eğitmenin kendi fonksiyonunu, amacını tanımasından bahsetmek istiyorum. Sorumluluğun yaratıcı bir insan için isteğe bağlı bir şey olmadığını düşünüyorum. Hatta üretimde bulunan herhangi bir insan için sorumluluk seçimlik bir şey değildir. Vazgeçilemezdir. Bir şekilde bizi sıkıntıdan ve yorgunluktan kurtaran tek şey sorumluluktur. Üretilen bir işteki içeriği yaratan şeyin sorumluluk olduğunu düşünüyorum.

“İçeriksiz” fotoğraflardan bahsettiğimiz zaman kastımız, temsil edilen objelerin kendileri için önemli olmadığı, kendi yaklaşımı dahilinde tatmin edici belirli şekil ve ton değeri yapılanmalarının anlam kazandığıdır. (Bu, en olumlu yaklaşım. Daha olumsuz yaklaşımlarda ise, kopyalayan, ilk elden tecrübe ile elde edilmiş yerine görsel-yaratmanın kabul edilmiş geleneğine bağlı görsellerden bahsetmiş oluruz.) Ancak bu fotoğrafların gerçekten bağlamsız olduğundan bahsedilecekse, başarısız olarak kabul edilmelidir; bağlamlarının sadece bilinen sanat değerleri ile ilgili olduğundan bahsedilecekse, akademik olarak kabul edilmeliler.

Yıllar önce modern bir takı tasarımcısı ile yaptığım bir konuşmayı hatırlıyorum. Ona modern mücevheratın zayıf olduğundan, çünkü geleneksel takıların sembolik bağlamından yoksun olduğundan yakınmışım. Geleneksek takıcılığın, bir statü göstergesi olması, gizli bir dil içermesinden dolayı, dekorasyondan fazlası olduğunu düşünüyorum. Geleneksel takı, sahibini çok zengin ve insani bir şekilde temsil ederken, modern takı sadece bir süsten ibarettir. Beni sakın bir şekilde dinledi. O anda şıkır şıkır, çok fazla hareketli parçası olan bir küpe üzerinde çalışmaktaydı ve

sonunda bu küpeyi kaldırıp “Yanılıyorsun. Bunu takan kadın için bu küpenin anlamı nedir biliyor musun? Bütün arkadaşlarına Alexander Calder’ın kim olduğunu bildiğini kanıtlayacak.”

Çağdaş fotoğraf da, maalesef benzer bir şekilde, yeni problemleri yaratıcı bir şekilde karşılamak yerine, varolan yaratıcı çözümlerle ilişkilendirilmek gibi bir arzu taşıyor. Sanırım burada bulunan herkes, bir sanat eserinde formun ve içeriğin birbirinden ayıramayacağını ve eğer herhangi iki eserin tamamen aynı olmayacağından bahsediyorsak, aynı şekilde herhangi iki eserin tamamen aynı içeriğe de sahip olamayacağını ya da aynı sorumluluktan hareket etmiş olamayacağını kabul edecektir. Ancak belki de sanat geleneğimizdeki geniş çalışma alanlarını aşırı basitleştirmeden belirlememiz mümkündür.

Sanatçılar; Tanrı’ya ve yaratılarına, fiziksel dünyanın keşfedilmesine, insanın kayıt altına alınmasına, sosyal ilişkilerine, mücadelelerine, arzularına, başarılarına, deliliklerine, kendi ortamının geleneklerinin anlaşılmasına ve yansıtılmasına, kendi ortamının kabul edilmiş, temel, en dipte özellikleri aramaya kendilerini adadılar. Son olarak, daha güncel bir şekilde, özgünlüklerinin eşsiz kabul edilen taklit edilemez güzelliğini yansıtmaya adadılar. Bu farklı başlıkların eşit derecede verimli –tarihsel olarak bahsedecek olursak, eşit potansiyelde– olduğunu belirtmem mümkün değil. Yine de, kimse özgün bir sanatçıya konusunun ne olacağını söyleyemez. Kendisi için en önemli olan başlık, onun kendisini sorumlu hissedeceği başlıktır ve fotoğrafı ondan yaratır. Sonuçta sanatçı bir üreticidir, bir el işçisidir. Bir şeyler üretir. Bu gereklilik sağlandığı sürece, kendi seçtiği sorumluluk alanı onun için en iyisidir.

Yine de bence eğitmenin sorumluluğunun, şimdi ve gelecekte, öğrencisine mümkün olduğunca geniş bir ilgi alanı sunmak, ona resmi ve kapalı bir sanat kavramı dayatmamaktır. Bu bence fotoğraf eğitiminin henüz tamamıyla başaramadığı bir fonksiyon, ki kastettiğim burada temsil edildiği gibi fotoğraf eğitiminin en iyi halidir.

İnanıyorum ki ciddi fotoğraf eğitimi, güvenli ve saygı duyulur, çağdaş sanat eleştirileri dahilinde ve sanat dünyası denen sosyal mikrokozmosta tanımlıyoruz. Bir diğer yandan da bana, modern resim ile kadim akademizmin eşliğinde, açıklanamaz bir aşağılık kompleksi yaşıyoruz gibi geliyor. Akademilerde, sanat okullarında ve müzelerde istenmediğimizi düşünüyoruz ve korkarım ki üretimimizi de bu duruma göre ayarlıyoruz. Diğer yandan, gayri ciddi fotoğrafçılardan; düşüncesiz, kurnaz, ticari, kolay teslim olan, çıkarıcı meslektaşlarımızdan utanıyoruz. Neticede dünyadan saygı, okul ve bölümlerimizden koruyucu ilkeler ile öğrencilerimizden çabuk sonuçlar bekliyoruz.

Beamont Newhall'un bu akşam sunduğu gibi, modern resmin kaygıları arasında, fotoğrafın resmin tarihsel sorumluluklarını etkisizleştirmesinin yeri büyük. Yaratıcı fotoğrafın, on dokuzuncu yüzyıl resmine kölelikten kendini kurtardıktan sonra, ilgisi- ni yirminci yüzyıl resimi estetiği ile sınırlandırması, bana en iyi tabiriyle paradoks, en kötü tabiriyle ise maskaralık gibi geliyor.

Tıpkı utandıran meslektaşlarımız gibi, dünyada milyonlarca fotoğrafçı var ve çoğu vasat. Fakat, bizim zayıf ilişkilerimiz tarafından dangalakça ya da beceriksizce muamele edilmiş alanları hiçbir şey olmamış gibi terk edemeyiz. Gün batımları, bebekler, onlara bakan anneler, sudan yansıyan kuğular vs. gibi örnekleri kendi duyarlı, yaratıcı ilgimize sonsuza kadar yasakmışçasına davranamayız. Onun yerine yaratıcı fotoğrafı, fotoğrafın bütünü içerisindeki, en ortaya çıkan, en samimi, en kavrayışlı iş olarak değerlendirmeliyiz. Kanımca yaratıcı fotoğrafı bir uzmanlık alanı, özel kategori bir iş olarak ele alıyoruz. Bence öyle değil. Bu daraltan bir yaklaşım. Yaratıcı fotoğraf bir ev bitkisi değil, bütün sağlıklı yapraklarından beslenen kadim bir ağacın en tepesidir.

Hepiniz yukarıdaki sergiyi, "Fotoğraf Sanatı" sergisini biliyorsunuz. Çok güzel bir sergi ve bu sergiyi her ziyaretimi fotoğrafla ilgileniyor olmamdan gurur duyarak bitiriyorum. Ancak bu sergideki belirgin ortaklığın tarihsel perspektif tarafından görünür kılındığını hatırlamak lazım. Bu elbette fotoğrafları üretenlere bu kadar açık gelmemiştir. Hatta, sergideki temsil edilen her kişi yaratıcı fotoğrafın ne olduğuna *yeni bir tanım* getirdiği için orada. Bu besinin, herhangi bir yaratıcı alanın yeni ve zengin bir şey haline gelmesini sağlayan bu yeni kanın, ortamın *dışından* gelmesi gerektiğini düşünüyorum. Bir sanat ortamı kuyruğu ağzındaki bir yılan değildir. İhtiyaç duyduğu bütün besinin geleneğin dahilindeki işlerden gelmesini bekleyemeyiz.

Sanattaki devrimler sanatın dışından ve ötesinden gelir. Bütün fotografik olmayan ve insani anlamlarıyla konuya adanmışlık, genç bir fotoğrafçı için dezavantaj değildir. Bu kesinlikle derin bir avantajdır ve eğitmen de bu adanmışlığı desteklemelidir. Sanat hakkında tek bildiğimiz şey tarihidir. Sanattaki bir sonraki değişikliği yaratacak olan itkinin nereden geleceğini bilmiyoruz. Ancak biliyoruz ki yeni sanat, geleneğin, yeni hayat deneyimleri ile buluşup karışmasıyla ortaya çıkar, elde edilmiş çözümlerin tekrar karıştırılmasıyla değil.

Yeni düşünceler akademi tarafından kuşkuyla karşılanmıştır ve artık bizim akademi haline geldiğimizi kabul etme zamanıdır. Modern sanat ve bizim dahil olduğumuz hareket yeni bir hareket değildir. Dahil olduğumuz hareket, çoğu hareketin düşündüğünden daha yaşlı. Bence, yaşamdan yeni türeyen, henüz bir forma sahip olmayan fikirleri kabul etmek için özel bir çaba sarfetmeliyiz.

Eğitmenler olarak bizim sorumluluğumuz, büyük oranda, öğrenciler tarafından da benimsenecektir. Bu sorumluluk savunmaya değer ise sonunda birleşip, tek vücut haline gelmeli. Fakat pedagojik amaçlarla bölebiliriz:

Eğer eğitmenler olarak fotoğrafın zengin geleneğine anlayışla ve önyargısız bakarsak, bu anlayış ve sevgiyi öğrencilerimize iletebiliriz.

Eğer önemli bir olgunun samimi ve kesin tanımının çalışmaya değer bir konu olduğuna inanırsak, öğrencilerimiz de inanacaktır.

Eğer işimizin anında SANAT diye tanımlanabilir olacağından korkuyorsak, öğrencilerimiz de nesiller boyu bu endişe ile sakatlanırlar.

Eğer fotoğraflarımızın ahlaki sorumluluk dahilinde kullanır ya da kullanılmasına izin verirse, öğrencilerimiz de bir fotoğrafın sadece nasıl göründüğü değil ne anlattığının da önemli olduğunu kavrayacaktır.

Eğer biz işlerimizi hayatı araştırma sorumluluğu ile, bütün henüz resmi bir tanım bulmamış sezgisel gerçekleri de kapsayacak şekilde gerekleştirirsek, öğrencilerimiz de kendi işlerini öyle gerçekleştirecektir.

VALENTINE

Stephen Frailey

Fotoğrafçı ve eğitimci olan Frailey, fotografik eğitimin geleceğini inceliyor ve gelecek nesillere umutla bakıyor.

Bütün görsel sanatlar içerisinde, fotoğraf en kolay ulaşılabilir olanıdır. Teknolojideki, görsel dildeki ve kültürel zenginlikteki gelişmeler fotoğrafın; ticaretin, kültürün ve günlük hayatın bütün etmenlerine nüfuz etmesine katkıda bulundu. Çağdaş yaşam, günlük hayatı fotografik olarak belgelemeye, gözlemlemeye ve yüceltmeye giderek artan bir ilgi duyuyor. Fotoğraf ortamı esnektir, bu bilgi çağını inşa eden çok geniş bir düşünce, referans, kullanım, içerik, janr ve gündem yelpazesini bir araya getirir.

Fotoğrafla çalışıyor olmanın avantajlarından biri de onun kolay elde edilebilirliği; eşik seviyesinde, fotoğraf çekici ve baştan çıkarıcı olan eşitlikçi bir ortamdır.

Fakat bir fotoğrafçının kademeli eğitimi, ulaşılabilirliğine zıt bir görüntü çizer.

Önem ve özgünlüğe ulaşmak olağanüstü bir adanmışlık, katıllık, fotoğrafın yerelliği ile, birey veya kültürel bir ses olarak amaçları arasındaki çelişen geçişi kucaklamayı gerektirir.

fotografik eğitim, konunun varsayılan öneminden, yorumun etkileyiciliğine doğru bir kayma oluşturur. Genelde dünyevi ve geçici olan şeylere öncelik tanıyıp, ilişkii konunun tam anlamından değil fotoğrafçının yaklaşımından, tutkusundan ve inancından kurar.

Güçlü fotografik eğitimin öncülü olan kabul, her kişisel sesin yükseltilebileceği ve fotografik farklılığın potansiyelinin her bireyin farklı olduğu aksiyomundan beslendidir. Fotografik uygulama metodikten tepkisele, mantıksaldan içgüdüsele çok farklı yaklaşımlar geliştirebilir.

En iyi fotoğraf eğitimi çözüm kadar süreçle aracın ömür boyu sürececek bir haber ve bilgi kaynağı olmasıyla da ilgilenir. Fotografik çabaların çoğunun yakıtı meraktır; hafıza ve korku ise genelde ateşi sağlar.

Fotoğraf eğitimine kalkışan bir kurum, kadro seçiminde ve ders programı hazırlanmasında sorumlu ve esnek olmalıdır. Böylelikle derslerin ilişkili ve yaratıcı olması, profesyonel fotoğraf topluluğunun konularını ve ilgisini yansıtmayı sağlayabilir. Ders programı ve eğitim kadrosu sayesinde ideolojik farklılık teşvik edilir, öğrenci işleriyle çağdaş fotoğraf düşünceleri arasında kasıtlı ve güçlü bir diyalog sağlanır. Fotoğraf öğrencileri, işlerini kültürel matrisin bir parçası olarak görerek, profesyonel ve tarihsel topluluklarla iletişime geçerek güçlendirilebilir.

Fotoğraf eğitimi artık uzun süredir birbirine karşıt fotografik türler, kimlikler ya da amaçlar tarafından bölünmüş değil. Onun yerine formların, tanımların ve içeriklerin; çoğul, üst üste binen ve akıcı kombinasyonlarını arayan bir eğitim çeşidi artık (örneğin paparazzi still life). Farklı fotografik uygulamaları geleneksel olarak ayıran bariyerler erimeye devam edecek ve en iyi fotoğraf, türünden bağımsız bir şekilde, yaratıcı ve öngörülemez bir öz ifade motivasyonu tarafından müjdelenecek. Fotoğraf eğitimi teorikten pratiğe, kalp ile beyinden gelen bütün formları kabul eder.

Daha önce öğrencilerime, siz bizim öngöremeyecek olduğumuz geleceksiniz diye yazmıştım. Sizler bizim bütün yorgun varsayımlarımızı, klişelerimizi, adetlerimizi yıkacak olanlarsınız. Haritalarımızı yeniden çizeceksiniz; bizim tohumlarımızdan aşına olmadığımız ezber bozan formlar filizlenecek. Dikkatimiz riskimiz haline gelecek. Biz cevapların güvenli kollarına atıldığımızda, siz sorgulama zerafetini göstereceksiniz. Bizi geçecek, kafamızı karıştıracak ve bilinmeyen geleceğe açık bir yürekle yaklaşacaksınız.

YÜKSEK LİSANSIN “YAP” VE “YAPMA”LARI: BAŞKANDAN DEYİŞLER

Charles H. Traub

Editör Traub, yıllarca öğrencilerine Tasarım Enstitüsü'ndeki hocası, geçimsiz Arthur Siegel'den esinlenilmiş bu veciz sözleri aktardı.

YAPLAR

Eski bir şeyi yeni bir biçimde yap

Yeni bir şeyi eski bir biçimde yap

Yeni bir şeyi yeni bir biçimde yap; işe yarar her ne ise, iş yapar

Keskin yap –olmuyorsa, adına sanat de

Eğer bilgisayarda yapılabiliriyorsa orda yap

Elli tane yap –kesin sergin olur.

Büyük yap –büyük yapamıyorsan, kırmızı yap.

Hiçbir şey sonuç vermezse baş aşağı çevir –iyi görünüyorsa işe yarayabilir

Dizlerini kır

Eğer neye bakacağını bilemiyorsan, yukarı ya da aşağı bak –ama bakmayı bırakma

Ünlüleri çalış –çok yaparsan kitabın çıkar

Başkalarıyla iletişime geç –ağ kur

Kendin seç

Kendin tasarla

Kendin yayınla

Seç –emin olamıyorsan, daha fazla çek

Tekrar seç

Darwin, Marx, Joyce, Freud, Einstein, Benjamin, McLuhan ve Barthes oku

Yurttaş Kane'i on kez izle

Her şeye bak –gözlemle

Görselleri köşelerden içe doğru inşa et

Eğer “gerçek dünya” ise renkli yap

Dijital olarak yapılabilirse, öyle yap

Ben-merkezci, kendinden menkul, genel başlıklı ve her zaman itici ol –böyle olduğun için lanetlenmiş ol

Başkanınkiler hariç bütün kuralları yıkn

YAPMALAR

Kendin, arkadaşın, ailen hakkında yapma

Kendi çıplak fotoğrafını çekmeye kalkışma

Eski aile albümlerine bakma

Elle renklendirme

Üstüne yazma

Alternatif uygulama yapma –düz değilse, bilgisayarda yap

Aşırı süsleme –başka bir deyişle; az yeterince çoktur

Yapacak başka bir şey bulamadın diye videoya sarılma

Yoksulları, özellikle de başka ülkedeki yoksulları fotoğraflama

Mızımızlanma, sadece üret

GERÇEKLER

İyi iş er ya da geç fark edilir

Ölmeden önce fark edilmeye ihtiyaç duyan birçok iyi fotoğrafçı var

İş ürettiğin sürece, konuşma hakkına sahipsin

Fazla konuşursan er ya da geç iş üretemez hale gelirsin (saçmalama)

Kendinden öncekilerin işleriyle ilgilenmeyen tek yaratıcı kesim fotoğrafçılardır
–eğer iyi bir şey taklit ederseniz başarılı olmanız daha muhtemel
Fikrin gerçek sahibi olan kişi daha ölmeden unutulur –sonuç: Birinin düşüncesini öl-
meden çalın
Eğer bir şeyi taklit etmek zorundaysanız, en azından iyi bir şeyi taklit edin
Farkı bilin

Eleştirmenler hiçbir zaman neyi sevdiklerini bilmezler
Eleştirmenler zaten toplum tarafından geniş ölçüde kabul edilmiş olan şeylerin
önemini ilk fark edenlerdir.
En iyi eleştirmenler işinizi beğenenlerdir

Teorisyenler genelde bakmayı sevmezler –genelde kendileri hakkında yazmakla
meşgullerdir
Yeterli zaman verildiğinde teorisyenler kendileriyle çelişir ve tersine dönerler
Uygulama teoriiyi takip etmez
Teori uygulamayı takip eder

Bütün sanatçılar kendi kendilerini eğittiklerini düşünür
Bütün sanatçılar yalan söyler, özellikle çıktıkları yer ve onları eğitenler hakkında
Hiçbir sanatçı bir başka sanatçının işini görmüş değildir (kendine mal etmeyi tarihi
yeniden icad etmek gibi gösteren post-modernistler istisnadır)
Siyah giyen küratör ya da yöneticidir
Siyah giyen dağınık sanatçıdır
Prada çantası olan mekân sahibidir
Son zamanlarda unutulmuş birinin bir işini son eşinden ortaya çıkartan galeri
yöneticisidir

Her galerici birilerini keşfetmek zorundadır
Her küratör birilerini tekrar keşfetmek zorundadır
Bunların en iyisi sizin işinize yer verendir

Her nesil fotoğraf sanatını tekrar keşfeder Fotoğraf her on senede bir tekrar icad edilir
Yeni galeriler eski fotoğrafları keşfeder

Galerilerin duvarlarını doldurmaya ihtiyacı vardır –sonuç: Yeni yetenekler her zaman keşfedilecek
Galericiler resimleri asmanın bir sanat olduğunu söyler

Koleksiyoner yoktur, parası olan adam vardır
İşinizi satın alan herhangi birisi koleksiyonerdir –aileniz sayılmaz

Bütün fotoğrafçılar dikizcidir
Bunu kabul edin ve bakmaya devam edin
Herkes narsisttir –herkes fotoğraflanabilir

Fotoğraf bakmakla ilgilidir
Nasıl bakacağını öğrenmek pratik ister

Doğru zamanda ve doğru bağlamda olduğu sürece bütün fotoğraflar değerlidir
Her zaman tarihsel bir belgedir
Er ya da geç birisi onun için sanat diyecektir

Her fotoğrafçı kendisine sanatçı diyebilir,
Fakat her sanatçı kendisine fotoğrafçı diyemez

Zorlayıcı olmak işe yarar
Özenli olmak da yarar
Çok çalışmak en fazla işe yarayandır
Stil hissedilir –moda geçicidir

Unutma, genellikle mesele kim, ne, nerede, ne zaman, neden ve nasıl sorularıyla
ilgilidir
Kimi tanıdığınla alakalıdır

Bir sürü iyi fikir çöp tenekesinden çıkar
Fakat karanlık oda karanlıktır... ve rutubetli. Boşverin

En iyi pozlama işe yarayandır
Gölgeye göre pozla, aydınlığa göre geliştir
Hatta daha iyisi dijital çek

Kameralar düşünmez, hafızaları yoktur
Fakat dijitalerde hafıza denen bir şey var
Kamera gibi görmeyi öğren –onu insan gözüne çevirmeye çalışma
Unutma, dijital doğrult-çekler Leica’lardan hızlıdır

Her ne kadar bilgisayar her şeyi düzeltebilecek olsa da, kötü bir fotoğraf kötü bir
fotoğraftır
Başka hiçbir şey sonuç vermezse büyük ya da kırmızı yapmayı tekrar hatırlayabilirsin
Ya da yırtıp tekrar yapıştır
Duvarda çerçeveli hep daha güzel durur

Eğer satamıyorsan, fiyatını yükselt
Kendini beğenmişlik duvardaki fotoğrafının fiyatıyla doğru orantılı artar
Ölü bir sanatçının eseri yaşayan bir sanatçının eserinden her zaman daha değerlidir
Her zaman kendinizi öldürmeye kalkışır gibi yapıp baştan başlayabilirsiniz.

KULLANIŞLI BİR ELEŞTİRİNİ KENDİN YAP KİTİ

Ralph Hattersley

1962'de düzenlenen George Eastman House'un Davetlilerle Sınırlandırılmış Eğitim Konferansı'ndan bir başka parça. Metinde her ne kadar üzerinden zaman geçmiş olsa da insanın kendisinin ve akranlarının işlerini nasıl eleştirebileceği üzerine hâlâ geçerli tavsiyeler var.

BİR ELEŞTİRMEN FOTOĞRAFA HANGİ SORULARI SORMALI

Bir ara, eleştirel düşüncelerimin akışını harekete geçirmek için fikirler ve sorular listesi hazırlamıştım. Fotoğraflara ve listeme bakarak kolayca düşünce oluşturabiliyor ve ne söyleyeceğime karar verebiliyordum. Küfürleri ve hakaretleri eleyerek, kendime sizin de kullanışlı bulabileceğiniz bir kit hazırladım.

NEDEN FOTOĞRAFLARI ELEŞTİRİYORUM?

1. Fotoğraf hakkında daha fazla şey öğrenmek için,
2. Kendim hakkında daha fazla şey öğrenmek için
3. Kendi ifade gücümü geliştirmek için
4. Başka fotoğrafçıların kendilerini anlamalarına yardım etmek için
5. Onların kendi fotoğraflarını anlamalarına yardım etmek için
 - a. Böylelikle zayıf yönlerini geliştirebilir
 - b. Güçlü yönlerini öne çıkartabilir
 - c. Ve fotoğraftan daha fazla keyif alabilirler

6. Fotoğrafçıların, seyircilerini anlamalarını sağlamak için
 7. İzleyicilerin fotoğrafı anlamaları için
 8. İyi fotoğrafın izleyicisini artırmak için
 9. Fotoğrafın genel seviyesini yükseltmek için
-
1. *Fotoğrafın türü* –bu fotoğraf haber fotoğrafı mı, reklam fotoğrafı mı, tasarım ya da dekorasyon amaçlı mı, deneysel mi, sosyolojik amaçlı mı, değilse nedir?
 2. *Amaç* – fotoğrafçı ne yapmaya çalışmış?
 3. *Değer* – bu amaç uğraşmaya değer mi? Neden, ya da neden değil?
 4. *Durum* – fotoğrafın çekildiği o kısacık anın içinde bulunduğu yarım saat içinde neler oluyordu? Fotoğrafçı duruma nasıl ayak uydurmalıydı? Fotoğrafa o mu sebep olmuştu, durumu kontrolü altında mı tutmuştu, kısmen mi kontrol etmişti ya da sadece gözlem mi yapmıştı?
 5. *Anlayış* – fotoğrafçı neyi fotoğrafladığını anlamış mıydı?
 6. *Yorumlama* –yorumu mantıklı mı, değil mi, esinlenilmiş mi, dünyevi mi, isabetli mi, değil mi?
 7. *Duyarlılık* – Fotoğrafçı ne kadar duyarlı?
 8. *Görsel dil* – görüntünün dili konusunda ne kadar bilgili?
 9. *Zamana uygunluk* –fotoğrafı günümüze uygun mu, yoksa ilkeğ bataklıklarından bir dinazor mu?
 10. *Alternatif amaçlar* – bu konu ile ilgili başka neler yapılabilirdi? Fotoğrafçının yaptığından daha iyi mi, yoksa daha kötü mü olurlardı?
 11. *Büyük fotoğrafçılar* – büyük fotoğrafçılardan bir tanesi yerinde olsa ne yapardı?
 12. *Ortamın kontrolü* – fotoğrafçı ortam üzerinde kontrol sahibi mi, yoksa doğrultup, avlanıp, deklanşöre mi basıyor?
 13. *Sınırlamalar* – hareket özgürlüğünü kısırlayan faktörler neler olabilir?
 14. *Tavizler* – üzerinde hakimiyeti az ya da hiç olmadığı etmenlerde fotoğrafçının verdiği tavizler yerinde miydi?
 15. *Fotoğrafçının kişiliği* – nasıl bir insan böyle bir fotoğraf çekerek?
 16. *İdealler* – açıkça inandığı şey nedir?

17. *Amaca giden yollar* – varmak istediği yere nasıl ulaştı? (ekipman, materyal, model, mekân, teknik vs.leri nasıl seçti ve kullandı?)
18. *Amaca erişme* – amaçladığı şeye ulaştı mı? Ulaşamadıysa nereyi ve neden ıskaladı?
19. *Alternatif yollar* – alternatif yollar neler? Fotoğrafçı en iyi tercihi mi yaptı?
20. *İzleyici* – fotoğrafçının hedef kitlesi kim? Genel mi, özel bir grup insan mı, ya da sadece kendisi mi?
21. *İzleyiciden beklenti* – izleyicisinden ne bekliyor: Takdir, anlayış, duygusal hüznün, para, inanç, hareket?
22. *Fotoğrafı fotoğrafçının kendisinin anlaması* –kendi fotoğrafını anladığının kanıtı nedir?
23. *Eleştirmenin fotoğrafı anlaması* –benim bu fotoğrafı eleştirecek kadar anladığı mı temellendiren şeyler neler?
24. *İletişimci olarak fotoğrafçı* –“fotoğraf la konuşmayı” biliyor mu?
25. *İletişim olarak fotoğraf* –bu fotoğraf herhangi bir şeyle ilgili bir ifade belirtiyor mu?
26. *Fotoğrafa karşı sorumluluk* –bu fotoğrafı fotoğrafçı mı yaptı, yoksa kendiliğinden mi oldu?
27. *Fotoğrafçının kendi fotoğrafı hakkındaki hisleri* –ne hissediyor ve fotoğrafta ne hissettiğine dair ipuçları bulabiliyor muyum?
28. *Neden* –neden birisi böyle bir fotoğraf çekmek ister?
29. *Yaratıcılık* –mucitlik gösteriyor mu, yoksa fotoğraf varolan bir şeyin önümüze konulması mı?
30. *Anlam* –fotoğraf herhangi bir anlam taşıyor mu?
31. *Numaralar* –fotoğrafta saklanmış numaralar, gizli akıl çelici noktalar, zekice oyunlar, tasarım cihazları vs. var mı? Neye hizmet ediyorlar?
32. *Çeviri* –fotoğrafı kelimelere nasıl çevirebilirim? Çevrimin geçerli olduğunu düşündüren temel nedir?
33. *Fotoğrafçıya eleştiri* –Fotoğrafçı fotoğrafında bana hangi tür eleştiriye daha iyi anlayacağı hakkında ipuçları veriyor mu?
34. *Sanat olarak fotoğraf* –bu fotoğraf sanat mı? Sanat nedir? Bu fotoğrafta tanımlandığı gibi sanat nedir?

35. *Sanat olarak eleştiri* –eleştirimi nasıl daha duygu yüklü hale getiririm de, Hattersley’in Eleştirini Kendin Yap Kiti’ni kullanmaktan fazlasını yapıyormuşum gibi gösteririm.

Her fotoğraf için bu ağır listeyi kullanmayı, bu başlıkların hepsini dikkatlice incelemeyi çok sıkıcı buldum. Fotoğraflardaki farklılıklar farklı başlıkları vurgulamama (üç ya da dört tane) yol açtı.

Benim kitimi kullanmanızı istememin sebebi ise, fotoğraflara, belki de yardım almadan aklınıza gelmeyecek, farklı noktalardan bakmanızı sağlamak. Zaman zaman gayri resmi olarak eleştiri yapmanız istenecek. Eğer durum buysa kite bir ek yapmak gerekiyor, bir ilke.

Duyduğum amatör eleştirilerin –ki çok eleştiri duydum– altında yatan belirtilmemiş ilke şöyle sıralanabilir: 1) vur, 2) hayatta kalan şikâyetçileri silindirle ez, 3) fotoğrafın sadece benim gibi dahilerin becerebileceği kadar zor bir şey olduğunu ve onların aptal olduğunu kanıtla, 4) benim anlamadığım bir fotoğraf, doğal olarak, aptalca bir şeydir, 5) herkesin benim ne kadar müthiş bir kahraman olduğumu anlamasını sağla, 6) bir işi yapmanın bir doğru yolu vardır, benim yolum. Günahın sözcülüğünü yapmak çok cezbedici olsa da, Amerikan amatör fotoğrafçılığı için olumsuz etkisi büyük olmuştur.

Şimdi bu eleştiri meselesine yaklaşımda efendi izci çocuklar olalım. İzci çocuklarla ilgili bir şey; ne zaman yaşlı bir hanım görseler karşıdan karşıya geçmesinde yardım ederler.

Görsel iletişimcilerin fotoğrafın dilini geliştirmesine, gramerini belirlemesine, şiirselliğini artırmasına yardım etmeye gayret edeceğim.

Yeni başlayanı cesaretlendireceğim.

Her fotoğrafa fotoğrafçının şahsının yansıması olduğu için saygı duyacağım. Böyle bir açık etmeye korku ve tedirginliğin eşlik edebileceğini bilecek ve bu özpaylaşımın ben ve diğerleri için taşıdığı büyük anlamın sürekli olarak farkında olacağım. Fotoğrafın başarılı olup olmamasından bağımsız bir şekilde, fotoğrafçının niyetini her zaman hatırlayacağım.

Eleştiri tuzaklarından kaçınmaya çalışacağım. Eğer ki bu tuzaklardan birine düşersem, hemen kurtulmak için çaba sarfedeceğim. Fotoğrafçıyı bu durumdan haberdar edip, bu durumu eleştireceğim ki hatalı olan ben iken o kendinde hata aramasın.

Eleştiriyor olma sıkıntısına bütün hayat tecrübemi gözönüne alarak yaklaşıacağım.

AZ PİŞMİŞ ELEŞTİRİLER

Eleştirmenliğin kendisi eleştirilmeli. Makale boyunca bunu yaptım. Az sonra sıralayacaklarım her ne kadar makul eleştiri sayılan günlük tavsiyeler olsalar da, az pişmiş ve duyarsızlar. Bunlara aldanmayın.

“Muhteşem portre! Gördüğüm en iyi ten dokusu.”

“Mükemmel fotoğraf, gördüklerimin en keskini.”

“Of şuna bak, *doruk noktası!*”

“O kırmızı ceketli kız bu peyzajı *var etmiş.*”

“Uygun ışık –oooh!”

“Şu *muhteşem* hareket izine bak!”

“Netsiz ön planlar bugünlerde *moda.*”

“Yalnızca “Işık hızını” geçerim.

“Fotoğraf muhteşem çünkü fotoğrafçı amacına ulaşmış.”

“Hiçbir zaman bir konuyu kadrajın ortasına yerleştirme.”

“Bütün klişeler kötüdür.”

“Bugünlerde artık *sadece* 35 mm kullanılıyor.”

ÖZ-ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ

Kendinizi eleştirirken muhtemelen dünyanın en kötü eleştirmenisinizdir. Kendinize nasıl zulmettiğinizi göstereyim size.

Aklınızda bir şeyle fotoğraf çekiyorsunuz, sonrasında kendinizi bambaşka bir hedefi başaramadığınız için acımasızca eleştiriyorsunuz (*bilinçsizce hedef kaydırma hatası*).

Kendinizi “gördüğünüz diğer fotoğraflar” kadar iyi fotoğraf çekememekle eleştiriyorsunuz, ancak diğer fotoğrafları tanımlamaya tenezzül etmiyor ya da kendi işinizle karşılaştıracak belirli bir örnek seçmiyorsunuz (*iyi açıklanmamış prototip hatası*).

Fotoğrafın başarısı üzerinde bir etkisi olmayacağı halde, yaptığınız ya da yapmadığınız bir şey yüzünden kendinizi başarısızlık timsali olarak görüyorsunuz (*önemsiz detayı dramatize etme hatası*).

Çok berbatsınız sizden ekipman, anlayış, coğrafi konum, ekonomik durum ve fotografik olanaklar açısından tamamen farklı olan o adam gibi fotoğraf çekemiyorsunuz (*yanlış kıyas hatası*).

Laboratuvardan yeni gelmiş ufacık baskınızı başkasının 16 x 20'lik esas baskısıyla karşılaştırıp, kendinize beceriksiz diyorsunuz (*henüz son halini almamış bir fotoğrafı bitmiş bir işmişesine eleştirme hatası*).

Öylesine çektiğiniz bir fotoğraf şaheser olmadığı için sızlanıyorsunuz (*kendinizi her zaman ölümüne azimli olmadığınız için haksız yere yargılama hatası*).

Sizden fotoğraflarınızdan hazetmeyen birisine fotoğraflarınızı gösterip sonra yetersizliğinize ağılıyorsunuz (*nitelsiz eleştirmen seçme hatası*).

Esas sorun modelinizin görünüşünü ya da karakterini beğenmemişken, fotoğrafta ışık hatası yaptığınız için kendinizi kırbaçlıyorsunuz (*fotoğrafta endişenizin gerçek sebebi olan etmeni yalıtamama hatası*).

Bir moda dergisinde yüksek kontrastlı güzel fotoğrafları görüp, aynı tekniği bir haber fotoğrafında uygulamaya çalışıp güme gidiyorsunuz (*bir tekniğin farklı koşullarda olsa aynı sonucu vereceğini öngörme hatası*).

Güney Kaliforniya'nın beş santimlik karında deliler gibi fotoğraf çekip, sonrasında da fotoğrafların hiçbirisinin Antartika'daki kışa benzemediği için çılgın atıyorsunuz (*olağandışıma duyduğunuz hevesin, önemi ve resimsel potansiyeli şişirmenize yol açma hatası*).

36 pozluk bir 35 mm makaradaki her fotoğrafı itinayla büyütüp, sonrasında bazıları gerçekten vasat diye dişlerinizi gıcırdatıyorsunuz (*başarı ya da başarısızlığı yüzde tabanlı hesaplayamama hatası*).

Bazı kötü fotoğraflarınızdan hayal kırıklığına uğrayıp, onları uyanık kadrajlama numaraları, şekilli çerçeveleme ya da şirin başlıklarla kurtarmaya çalışıp hayal kırıklığına uğramaya devam etmeniz ve kendinizi başarısızlık abidesi ilan etmeniz (*hatalarınızı tespit edip onlardan uzaklaşmayı reddetme hatası*).

Çok neşeli bir anınızda önünüze gelen her şeyin fotoğrafını çektiniz. Sonrasında çok kötü bir ruh halinde fotoğrafları inceledikten sonra, fotoğrafları yakıp, kameranızı satışa çıkardınız (*fotoğrafları onları yaratan ruh halinden tamamen farklı bir durumda değerlendirme hatası*).

Fotoğrafçıları etkileyen bir sürü engele (başlıcası insanlar) çarpmaktan bezip, bütün bunlardan kurtulmak için, aslında hiç ilgili olmadığınız, kapı sapları üzerine

foto-hikâye yapıyorsunuz. Sonuç, doğal olarak, cesaret kırıcı (*umutsuzluğun sizi yanlış kaçış yönüne sokmasına izin verme hatası*).

Yukarıda sıralanan yargılama hatalarına ek olarak ayrıca daha önce bahsettiğimiz hataları da bazen yapıyorsunuzdur. Eğer öyle ise, kendinize öz-eleştiri ile zarar veriyorsunuz demektir. Hiç kimse sizi kendiniz kadar incitemez.

Belki de kendinizin de şaşırdığı bir şekilde, kendinizi fotografik eleştiri üzerine formel bir makale okurken buldunuz. Siz farkında olsanız da, olmasanız da bir eleştirmensiniz. Eğer konuyla ilgili bilgi sahibi olmaz ve düşünce geliştirmezseniz kötü, hatta tehlikeli bir eleştirmen olursunuz. Birazcık çalışma ile gayet makul birisi haline gelebilirsiniz. İyi bir eleştirmen fotoğrafla ilgili önemli olan her şeyi öğrenmeye çalışır, eleştirel yargısını günümüz fotoğrafçıların karşılaştığı engelleri aşmada yol gösterici olarak kullanır. Seçiminizi yapın; iyi eleştirmen mi olacaksınız yoksa kötü mü.

ÖNCÜLÜ OLMAYAN FOTOĞRAF

László Moholy-Nagy

Eğer Moholy-Nagy büyük bir sanatçıysa, daha da büyük bir düşünce adamı ve eğitmendir. Fotoğrafı içeriden bir şekilde bir teknoloji olarak anlayarak ve bu teknolojinin içini görmenin yeni biçimlerinin gömülü olduğunu fark ederek Moholy-Nagy, dijital devrimin getireceği radikal değişiklikleri öngörmüştü.

Şimdiye kadar fotoğrafın yolları ve hedefleri üzerine yazılmış makale ve açıklamalar hep yanlış iz üstündeydi. Tekrar ve tekrar, mümkün olan bütün yaklaşımların içinden en önemlisi sanat ve fotoğraf arasındaki ilişki olarak belirlendi.

Fakat fotoğrafla ilgili *gerçek*, onun gerçekliği kaydetmenin bir yöntemi, bir bilimsel araştırma aracı, yok olmuş olayları kaydetmenin bir yolu, reproduksiyon işlemi için bir temel ya “sanat” olarak belirlenmesiyle değer kazanacak ya da kaybedecek değildir.

fotografik işlem bilinen görsel medya arasında bir öncüle sahip değildir. Eğer fotoğraf kendi imkânlarına yaslanırsa, sonuçlar da aynı şekilde öncülü olmayan işler olacaktır. Sadece tek bir özelliği –neredeyse madde dışı sayılan ışık olgusunu kaydeden açık ile koyu alanlar arasındaki nazik geçiş aralığı– yeni bir görme biçimi, yeni bir görsel güç oluşturmak için yeterlidir.

Fotoğrafın konusu daha da fazlasını kapsıyor. Bugünün fotografik işleri arasında ilk ve en önemli konu, sadece fotoğraf kendisinin yöntemlerinden türetilmiş bütünlüklü bir fotografik yaklaşımdır. Ancak, öyle ya da böyle, fotografik bir dil geliştirildikten sonra gerçekten yetenekli bir fotoğrafçı onu “sanatsal” seviyeye taşıyacaktır. Bunun ön şartı ise temsilin geleneksel formlarından bağımsız hale gelmektir! Fotoğrafın buna ihtiyacı yok. Hiçbir eski ya da çağdaş resim fotoğrafın tekil etkililiği ile boy ölçüşemez. O zaman “resim tabanlı” karşılaştırmalar neden? Neden Rembrandt –ya da Picasso– taklitleri var?

Yakın gelecekte fotoğrafın kendine belirlediği hedeflerde bir değer sapması yaşanacağını söylemek hayalcilik olmaz. Bu araştırma, her ne kadar ayrı yollardan ilerlese de, başlamış durumda:

Açık-koyu ilişkisinin bilinçli kullanımı. Aydınlığın aktifliği, karanlığın pasifliği. Pozitif ve negatif değerler arasındaki ilişkilerin terse çevrilmesi.

Daha yüksek kontrastın sahneye çıkması.

Çeşitli malzemelerin doku ve yapılarının (*facture*)¹³ kullanımı

Temsilin bilinmeyen formları

fotografik uygulamanın yeni etmenleri doğrultusunda aşağıdaki alanlarda da çalışma gerçekleştirilmeli:

1. Kamerayı eğik, yukarı dönük ya da aşağı dönük kullanarak alışılmamış bakışlar yaratmak
2. Çeşitli lens sistemleri ile deneyler yaparak, alışık olduğumuz normal görüşü değiştirip, nihayetinde objeleri belirlenemeyecek bir hale getirecek noktaya taşımak. (İçbükey ve dış bükey aynalar, eğlence aynaları çekimleri vs. ilk adımlardı.) Bu bir paradoksun yükselişidir; mekanik hayalgücü.
3. Objeyi çevrelemek (*tek* bir plakaya stereo fotoğraf kaydedilmesi yönündeki ileri çalışmalar)
4. Yeni kamera tasarımları. Perspektifin ön alan daraltma etkisinden kurtulma.
5. X-Ray ile ilgili deneyimleri –perspektifsizlik ve nüfuz etme– fotoğraf kullanımına uyarlama.
6. Duyarlı yüzeylere ışık düşürerek yapılan kamerasız fotoğraflar.
7. Doğru renk duyarlılığı

Sadece bu etmenlerin olası bütün eşleştirmeleri ve sentezini barındıran bir iş, gerçek fotoğraf olarak adlandırılacaktır.

Fotoğrafın gelişimi yeni ışık kültüründen güçlü bir etki almakta ve bu kültür şimdiden çok sayıda yerde kendisine yer etmiş bulunmakta.

13 “*facture*” birçok konstruktivist sanatçı ve eleştirmen tarafından materyallerin yüzeyindeki dokunun spesifik görsel karakterine gönderme yapmak için kullanılır.

Bu yüzyıl ışığa ait. Işığa somut biçim vermenin ilk yolu, her ne kadar transpoze ve belki de tam da bu yüzden soyut olsa da, fotoğraftır.

Film daha da ileri gidiyor –genel olarak fotoğrafın doruğuna filmde çıktığı söylenebilir. Optik deneyimdeki yeni boyutların geliştirilmesi filmle daha da ötelere taşınıyor.

Ancak gelişmiş bir sinema için durağan fotoğrafın altından kalktığı hammaliye vazgeçilemezdir. Ustanın çıraktan tavsiye aldığı kendine özgün bir iç işleyiş. Fotoğrafın film için bir araştırma alanı ve filmin de fotoğraf için bir teşvik olduğu bir laboratuvar.

Kamera tarafından ortaya konmuş konular, fotoğraf uygulaması için yol gösteren prensipler haline gelecek dersler çıkartır ve kendi başlarına fotografik sonuçları zenginleştirebilirler: Işık yoğunluklarının ve ışık temposunun değişimi, ışığın sebep olduğu mekânsal değişimler, içimizdeki gizli işlevsel yükün tetiklenmesi. Chiaroscuro. Işık-teması, ışık-hareketi. Işık-uzaklığı, ışık-yakınlığı. Nüfuz eden ve biriken ışık hüzmeleri. İnsana bahsedilebilecek olan en güçlü görsel deneyim.

BİR ÖĞRENCİ SORDUĞUNDA

Minor White

Duvarları ve sıraları boş bir sınıf gördüğümde, bana kış sonundaki bir bahçenin halini hatırlatmadığı olmadı. Aynı şekilde, yeni öğrencilerle dolu bir sınıfın, bahar güneşine açacak olan tomurcuklarla dolu bir meyve bahçesini hatırlatmadığı da. Ve yetersiz bir biyolog olduğum için bir ağacı diğerinden ayıramam. Birkaç hafta sonra tomurcuklar çiçeklendiğinde, ancak o zaman, bademi karaağaçtan, söğütü meşeden ayırabilir ve geleceklerini tahmin edebilir hale gelirim. Bir adam, elbette ki her bir kariyerin gelecekte yaşayacağı değişimleri kesin bir şekilde öngöremez; fakat insanların pusulalarının hangi yönü gösterdiği açıktır. Örneğin bir fotoğraf sınıfında; potansiyel belgeselci, geleceğin foto-röportajcısı, yirmi sene sonrasının fotoğraf editörü, geleceğin sıradan iş yapacak olanı, umut vaadeden fotoğraf sanatçısı, fotoğrafı ancak hobi olarak icra edebilecek olan, hepsi kendi yönünü gösterir. Hepsi kendine ait gizli bir kuzeye sahip pusulalar koleksiyonu gibidirler.

Peki bir eğitmen bu potansiyel farklılıklarının mevcut belli bir normu sağlamasını mı talep etmeli? Yoksa onları kendi farklı yeteneklerine katkıda bulunmaları konusunda mı cesaretlendirmeli? Kimse bir elma ağacından portakal vermesini beklemes; fakat biz sıklıkla, hatta haddinden fazla sık bir şekilde, potansiyel bir manzara fotoğrafçısından kamerasını dünyadaki insan unsuruna çevirmesini istiyoruz. Neden tam tersini çok seyrek yaparız? Görülüyor ki insanların kendi iç doğrultularının taşlı dolambaçlı yollardan geçtiğini unutuyoruz. Sürekli bir şekilde, fotoğrafçıların tüm emeklerini insan sahnesinin belgelenmesine harcamalarını talep ettiğimizde, inatçı bir şekilde bütün ağaçlardan portakal vermesini istemiş olmuyor muyuz? Her ne kadar Milton insanlığın gerçek uğraşının insan olduğunu söylese de, fotoğraf o kadar farklı kalıplara giren bir şeydir ki; hem insanlar için *insanı* fotoğraflamayı hem de insanlar için *bütün görsel dünyayı* fotoğraflamayı içerir. İnsanlar hem kendilerine ayna tutan Cartier-Bresson'lara, hem onlara iyiliği gösteren Adams'lara, hem güzelliği gösteren

Strand'lara, hem gerçekleri gösterecek Eugene Smith'lere ihtiyaç duyarlar.

Bir sınıf dolusu baloncuklanan karakterin karşısında bir kez daha emin oluyorum ki; bir insanı sosyal sahnelerle yönelten mizaçla, doğal sahnelerle yönelten genetik miras birbirinden çok farklıdır. Sonuç olarak ikisi farklı cinstir. Biyologların bize öğrettiği üzere iki farklı cinsin bir araya gelmesi soyunu devam ettiremeyen bireyler (çn: verimsiz döl) meydana getirir.

Daha az basitleştirilmiş bir başka örnek, bir foto-röportajcının bir sanat fotoğrafçısına olan farkıdır. İlkinin dışa dönük gidişi onu daha aktif bir dünyaya yönlendirir. Bir krizden daha azı çok az ilgi uyandırır. İkincinin içe dönük virajları ise onu daha dingin, derin düşüncelerle dolu bir dünyaya iter. Bu dünyada şiddet, üretken bir yaşamı baltalar. Bir foto-röportajcı ile sanat fotoğrafçısı arasındaki fark her ne kadar büyük olsa da, bu fark konu seçimlerinde değildir. İkisi de şehirleri, insanları, makineler dünyasını, oltaları veya çörekleri konu edinebilir. Bu fark konuya –mühür mumlarına, lahanalara, krallara– yaklaşımlarında da değildir. Bu fark ancak, biz fotoğraflarına dahil ettikleri gizli kuzeyi bulabildiğimizde ortaya çıkar.

Öğrenci neden foto-röportajcı ile fotoğraf sanatçısı arasında bir fark tayin etmemiz gerektiğini sorduğunda; genellikle, “sanatçı” kelimesinin, mizaç ya da tür farkı anlatması gereken yerde, alandan bağımsız bir şekilde, yüksek merteye başarıların övgüsü şeklindeki kullanımından doğan karmaşaya bir açıklık getirme amacı diye cevaplarız. Hayata ayna tutan foto-röportajcı güzellik çağrışımı yapmayı amaçlayan sanat fotoğrafçısı ile aynı amaçlara sahip değildir. Bunların amaçlarını çaprazlamak ya da birbirine karıştırmak ikisinin de kendine ait gerçekliğini gölgelemektir.

Öğrenci hangisinin daha iyi olduğunu sorduğunda, hangisinin daha popüler olduğundan bahsedebiliriz ancak. Hangisinin onun için daha iyi olduğunu sorduğunda ise, T.S. Eliot'un ardından tekrar edebiliriz; kurtuluş, insanın içinde kendini bulduğu karmaşadan en fazlasını çıkarmasıdır.

SANATÇILAR İÇİN KISA BİR KENDİNE DAİR ÖDEVLER LİSTESİ

Mary Virginia Swanson

BİLİN:

1. **KENDİNİZİ.** İlgilerinizi, yeteneklerinizi, bütçenizi, sınırlarınızı bilin. Hayatın tümünde kendi odağınızı bulun ve yoldan sapmayın.
2. **İLHAM KAYNAKLARINIZI.** Başka yaratıcı bireylerin işlerinde, sözlerinde ya da doğa güçlerinde sizi etkileyen nedir bulun. Bu, evinizin yakınındaki ya da zihninizdeki, düşüncelerinize açıklık getiren o yerin bilgisi olabilir. Deney yapın –nerede ve ne zaman isterseniz ilhama ulaşmanın yollarını bulun. Hayal gücünde siz koymadığınız sürece engeller yoktur.
3. **SESİNİZİ.** Sanatçı olarak sesinizi. Yüz sanatçı aynı ağacı yüz farklı şekilde yorumlar. Kendi sesinizden konuşan yorumu bulun. Bulana kadar, malzemelerle deneyler yapın ve risk alın. Eserinizle ne anlatmak istediğinize sadece siz karar verebilirsiniz ve bu anlatılanın eserinizin son halinde nasıl temsil edileceğini yine ancak siz belirleyebilirsiniz.
4. **ENDÜSTRİNİZİ** ve tarihini. Aracınızın ve onun ustalarının evrimini anlamak hayatidir. Sanat koleksiyonerliğinin, fotoğraf yayıncılığının tarihini (geçmişi ve bugünü, ticari komisyonlar ve lisanslar) öğrenmeye zaman ayırın. Küratörün kurumlarındaki ve seçimlerdeki rolünü ve galerilerin koleksiyonerlerdeki ve sanat yapımcılarındaki rolünü öğrenin. Alanınız hakkında mümkün olduğunca çok şey öğrenin.
5. **AMAÇLARINIZI.** Herkes için her şey olmaya çalışmayın. Para ve zaman ister istemez sınırlıdır, dolayısıyla kendi yaratıcı hayatınız için neyin önemli ve hayati olduğu hakkında somut kararlar vermek için çok çalışın. Bu kararlar

nerede yaşadığınızı, içinde çalıştığınız ortamı ve etrafınızda tuttuğunuz insanları belirleyebilir.

6. **PİYASANIZI.** İşinizi hangi izleyici kitlesine hitap ettiğini araştırarak belirleyin. İşiniz daha tanımlı bir konuya, bu daha geniş bir izleyici kesimine açılan bir kapıdır. Yapısı itibarıyla daha soyutsa, belki daha küçük fakat daha sofistike bir izleyici topluluğu sizi bekliyor. İşinizin hangi topluluğa hitap ettiğini belirlerse-niz, yolunuzu o topluluğa doğru daha iyi belirleyebilirsiniz.
7. **PROFESYONEL KİMLİĞİNİZİ.** İşiniz bittikten, ilham kaynaklarınız ve hedef kitleniz belirlendikten sonra, kendiniz profesyonelliğin en üst seviyesinde ve amaçları net olan bir sanatçı olarak tanıtın. Bütün reklam malzemeleriniz, basılı materyal, CD-ROM ya da Web sitesi fark etmez, ortak bir stile ve uyumlu bir mesaja sahip olmalı. İlk izlenim için sadece bir şansınız var.
8. **ARAÇLARINIZI.** Bildiklerinizin toplamısınız. Materyalinizin kontrolünü elinize alın; kaynaklar konusunda bir uzmandan daha aşağısını almamaya çalışın. İnterneti benimseyin. Diğer uygulayıcıları dinleyin ve onlardan öğrenin. Kendinizi teknik ve entelektüel açıdan zorlayın. Profesyonel örgütlere girin, ilgili yayınlara üye olun ve zihninizi açık tutun. Öğrenmeyi bırakmayın.
9. **TOPLULUĞUNUZU.** Ölçek önemli değil, küçük bir komşular topluluğundan, dünya çapında aynı şekilde düşünen insanların oluşturduğu büyük gruplara. Erişim yüz yüze ya da teknoloji üzerinden olabilir. Herhangi bir yerde herhangi bir zamanda diyaloga katılabilirsiniz. Boşlukta kalmayın. Her ne kadar alışkanlıkları belirleyici olsa da, etkileşimden kazanılacak çok şey var. Çok sayıda topluluğa dahil olun.
10. **HEDİYELERİNİZİ.** Topluluğunuza ve endüstrinize geri verin. Akıl hocası ya da stajyer sponsoru olun. Öğretin. Kâr amacı gütmeyen kurumlara gönüllü hizmet sunun. Sizin için önemli olan konularda desteğinizi sunmak için bas-kalarınızı bağışlayın. Bugün bu hale gelmenizde ve sanatçı olmanızda payı olan insanları unutmayın ve katkılarını dillendirin. Geri verin ki siz de alabilirsiniz.

PAYLAŞILMIŞ BİLGELİK

SORUNLARI ÇÖZMEK

Aaron Siskind ile bir röportaj

Editörlerimizden biri tarafından yapılan bu röportaj 1979'da yapıldı. Bu ve bunu takip eden Harry Callahan ile yapılan röportajda, Yeni Bauhaus'un mirasını devam ettiren Institute of Design in Chicago'nun (Chicago Tasarım Enstitüsü) büyük akıl hocaları olan bu fotoğrafçıların deneyimlerine yer verilmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi bu enstitü sanat fotoğrafı eğitiminde ufuk açan bir yapı haline gelmiş ve öğretilerini dünya çapına yaymıştır.

Charles Traub: Institute of Design'a geldiğinizde kökleri Bauhaus'ta olan bir dizi problemi devralmıştınız. Sizce bunlardan hangileri önemliydi ve bunları nasıl değiştirdiniz?

Aaron Siskind: Temel eğitim dersleri Harry [Callahan] ve ben ders verirken mevcuttu. Dersler katıydı, ancak insanlara renk, form, şekil, tasarım ve kompozisyon konularında iyi bir temel sunuyordu. Fakat ders çok katıydı, fotoğrafçılar gördüklerine uyum göstermeli ve katı kavramları izlememeliydi...

Harry ve ben temel teknik uygulamaların öğrenilmesine eşlik eden problemler ve onlar hakkında nasıl kararlar alınabileceği konusunda fikir vermek istedik. Örneğin "gökyüzü problemi". Negatifin 3/4'ünü gökyüzü oluşturacak şekilde ilginç bir şey yaratın. Sanıldığından daha zor. Gökyüzü öngörülebilirdir, fakat yaratıcı öğrenciler hep bu öngörülebilirliği bozacak etkilerle geldiler. Teknik problem, nasıl temiz bir negatif elde edeceğinizi ve tonları nasıl dengeleyeceğinizi öğrenmekti.

Onlara ayrıca bir "kopyalama problemi" verdim. Düz bir yüzeyi kopyalayacaklardı. Siyah beyaz ve sürekli tonlara sahip bir şeyi (örneğin bir fotoğraf) ve sürekli tonlara sahip olmayan bir şeyi (örneğin bir renkli baskı) kopyalayacaklardı. Orijinalle yorumlamayı karşılaştırarak pozlama ve ışıkla ilgili hatalarını öğrenebilirlerdi -ton, doku ve çizgileri nasıl geliştireceklerini.

Başka bir problem ise, “önemli form” diye adlandırılıyordu. Onları bir seraya egzotik bitkileri fotoğraflamaya yolluyordum. Benzeri fotoğraf örnekleri gösteriyor, bir bitkinin nasıl bir bitkiye ya da insan formuna benzeyecek şekilde fotoğraflanabileceğini gösteriyordum. Buradaki numara şekil değişimiydi. Geometri, kompozisyon, soyutlama ve sanatın temel derdi olan ifadecilik ile uğraşıp o şeyi başka bir şey yapmalarını istiyordum.

Benzeri bir problem ise, “ev numaraları” üzerineydi –bayılırdım. Aynı şeyi yapıyordunuz. Başka bir şeye dönüştürüyordunuz. Bu Moholy’den, Bauhaus’tan kalma bir problemdi. Başka problemler de vardı, örneğin ardışık karelerle uğraşmak gibi.İki karenin içeriğinin nasıl ilişkilendirileceğini öğrenmek. Sıralamayı öğretiyordu. Hareket halindeki araçları ya da dansçıları çekmek sanal hacim kavramını öğretiyordu. Bu tür bir hareket çalışması yaptıktan sonra zaten zaman uzayındaki sıralamalar hakkında konuşur buluyordunuz kendinizi. Benzer form, benzer konu ya da benzer mekân serileri yaptırabilirdiniz. On adet fotoğraftan oluşan bir bina serisi isteyin. Göreceklersiniz ki, her bir fotoğraf bir diğeriyle ilişkide olmalı fakat ilgi çekici olmak için de kendi farklılığını barındırmalı.

Bu problemler öğrencilere hem kontrol ve kompozisyonu öğretiyor, hem de gelişigüzel çekim yapmalarını engelliyordu.

CT: Peki ya meşhur “insan izi problemi”?

AS: Onu sanırım ortaya atan ilk Harry olmuştu, ama sanırım kökleri Bauhaus’tadır. O muhteşem bir şeydi. Öğrenci insan varlığını gösteren bir fotoğraf çekmek zorundaydı, ancak kadrajında insan olması yasaktı. Bu çalışma onlara metafor ve semboller öğretiyodu. Tekrar olacak ama, bir düşünceye odaklanmalarını sağlıyordu. Harry sokakta dikilmekle ilgili başka bir problem daha vermişti. Ona yabancıyla tanışma diyordu –bir “portre problemi”. Yanınızdan geçen ilk on kişinin fotoğrafını çekin. Oraya gidiyor, birileriyle tanışıyor ve fotoğraflarını çekmenize izin vermelerini sağlıyordunuz. Çok fazla karar almanız ve ikna edici olmanız lazım.

CT: Bu temel eğitim problemleri aşıldıktan sonra ne oluyordu?

AS: Açıkçası, göreceksiniz ki, durum daha da karmaşıklıyordu. Artık temellerle uğraşmak yerine, fikirler ve motivasyonlar gibi derinlemesine incelenecek şeyleri araştırıyorlar. Ancak onlara bunca ödev yükleyen okulun, Institute of Design’ın, yapısı problemliydi. Yüksek lisans öğrencileri bazen ellerinde iş olmadan gelirlerdi. “Ne oldu? Niye bir şeyler getirmiyorsunuz?” diye sorduğumda, “Yapacak çok şeyimiz var, yetiştiremiyoruz” diyorlardı. Görüyorsunuz. Her yandan bilgi yüklemesi

yapıldığı için üretmeye vakit bulamıyorlardı. Yaptıklarında da sadece onları tehdit eden hocalarına yapıyorlardı. Ben bunu yapmayacaktım. Onun yerine eğer yapmazlarsa onlarla işleri hakkında konuşacağımı söyledim.

İyi olanlar her zaman ne yapacaklarını bildiler. İdrakı kuvvetli olanlar bütün bu saçmalıkların altından kalktılar, ancak diğerlerinin kafası karışmıştı. Benim için esas nokta ise, bir merkezinin olması ve o merkezi işinizde bulmanız gerektiği idi. Bir okulda eğitim görüyorsanız bir ilgi merkeziniz olacak ki, diğer ilgi alanlarınız, başka alanlarla ilgili algınız ve bütün değerleriniz o merkezden hareketle oluşacak. Bu, sizin ehil olduğunuz, hakkında çok şey bildiğiniz, değerlendirmenizin temelini oluşturacak hareket noktası olacak. Kuralcılar bu merkezi yıkmak istiyor.

Fotoğrafçılar olarak inançlarımızı rahatlatmayı öğrenmeliyiz. Objelerin üzerine doğrudan, solundan, sağından ya da etrafından gidin. Yaklaştıkça nasıl büyüdüklerini gözlemleyin. Yer değiştirdikçe onları tekrar ve tekrar gruplayın. İlişkiler yavaşça ortaya çıkacak ve kendilerini bitmişlik halinde dayatacaklardır. İşte fotoğrafınız budur.

-Aaron Siskind, "Objelerin Draması",
Minicam Photography, 1945

BAUHAUS'TAN ÖĞRENMEK

Harry Callahan ile bir röportaj

Charles Traub: Institute of Design'a 1949'da geldiniz. Bütün bu yapıdan ve formel düşüncelerden oluşan bir atmosferde sıkıntı çektiniz mi?

Harry Callahan: O okulda hiç rahat edemedim. Bütün o işlerin –Bauhaus şu, Bauhaus bu– içinde hissetmedim. Temel eğitim dersini gerçekten seviyordum tabii ki. O da olmasaydı, uzun süre kalamazdım zaten. Gördüğünüz gibi, o zaman da şimdi de, bir insana yaratıcı olmanın öğretilebileceğini düşünmüyorum. Onlara sadece bir ortam sunabilirsiniz.

Fotoğraftaki temel eğitim dersi, fotoğraf hakkında konuşabildiğiniz ve sanatın ne olduğu gibi saçmalıklara girmek zorunda olmadığınız bir dersti. Bu bir doku mu? İyi bir ton dağılımı var mı vs gibi şeyler. Tek yapmanız gereken iyi bir fotoğraf üretmekti. Derste konuştuğunuz şey de bu problemi nasıl çözdüğünüz üzerineydi.

CT: Geriye dönüp baktığımızda bir kimlik, bir "ID (Institute of Design) fotoğrafı" ya da "Chicago fotoğrafı" diyebilebileceğimiz bir şey var mıydı?

HC: İlk geldiğimde daha çok Bauhaus fotoğrafı diyebileceğimiz bir şey vardı –ışık ve hareket incelemeleri, aşağı bak yukarı bak, fotogramlar– deneyler üzerine kurulu bir yapı.

Fakat başka okullar da vardı. Minor White fotoğrafı kendine hastı. Onun öğrencileri o şekilde fotoğraflar üretirlerdi. Okullar değil de, daha çok o okulları, planları, ders yerlerini belirleyen kişilikler vardı. Daha fazla genç insanın fotoğrafla ilgilenmesi ve öğrenci olması okulun son yıllarına rastlar. Hocalarını takip etmiyorlardı; hatta beni ve Aaron'ı bile. Kendi idollerini takip ediyorlardı. Bazen bu idoller Robert Frank veya Walker Evans'tı. Hatta bazen daha da geniş hedefleri oluyordu ve bu da olması gereken şey. Öğrencilerin takip etmesi gereken katı planları sevmiyorum.

CT: Son olarak Harry, biliyorumki “seriler” kavramı Yeni Bauhaus öğretisinin ve senin kişisel işlerinin önemli bir parçasıydı.

HC: Evet, tabii ki. Sanırım hep seriler halinde, bir temayı diğerine bağlayarak çalıştım. Stieglitz ile tanıştığımda, o bana “gruplar” hakkında bir şeylerden bahsetmişti. Artık grup mudur, tema mıdır, seri midir, her ne ise, bir şey son halini alana kadar uğraşıyorsunuz. Yani ben kendiliğinden bir şekilde seriler halinde çalışıyor değilim. Öğrenciler için başlarken iyi bir yöntem, fakat zamanla çok katı hale geliyor. Bence fotoğrafın gerçekten yapabileceği şey sizin ömür boyu çalışabileceğiniz konuyu bulmanızı sağlamaktır.

Belki Beethoven'ın bütün eserlerini toplayabilirsiniz, böylelikle işlerini anlayabilirsiniz. Fakat söz konusu resim olduğunda, örneğin van Gogh'ta olacağı gibi, bütün işleri görmelisiniz. Ancak fotoğraf kendisini işin koleksiyonunun düzenlenmesine çok güzel bir şekilde ödünç verir. Mesela birisinin yüz iki yüz fotoğrafına bakıp, hayat meselesini görebilirsiniz. Bir ifadeniz olmuştur. Buna rağmen üzerine çalışmalısınız. Yani teorik olarak; önce seriler, sonra ardından gruplar ve büyük final olarak da yaşam boyu çalışması.

Sürekli olarak fotoğraf çekerim. Çoğu zaman kafamda iyi bir fikir ya da güçlü bir his olmadan. Böyle zamanlarda fotoğrafların neredeyse tamamı zayıftır, ancak inanıyorum ki bu fotoğraflar görüşümü ve daha sonraki fotoğraflarımı geliştiriyor. Fotoğrafa inancım sonsuz ve sezgisel bir şekilde onu takip ederek umut ediyorum, fotoğraflar bakıldıklarında insanların ruhuna dokunacaktır.

-Harry Callahan, *Statement*, 1964

Sıradaki röportajlar esin kaynağı haline gelmiş dört çağdaş fotoğrafçının felsefelerini ve eğitime bakışlarını yansıtıyor.

ANLATI

Gregory Crewdson'la bir röportaj.

Charles Traub: Sizce fotoğraf öğrencisini yönlendiren temel etmen nedir?

Gregory Crewdson: Şöyle diyebilirim ki, nihai olarak, temel etmen anlatacak hikâyeleri olması. Bir çeşit kendini fotoğraflar üzerinden ifade etme dürtüsüne sahipler. Çünkü eğer başlamak için böyle bir şeyiniz yoksa, hayatınızı yaşamanın başka, daha kolay yöntemleri vardır. Öyleyse şöyle diyelim. Anlatacak bir hikâyeniz var. Bence sonrasında gelen şey ise, sanatçının o hikâyeyi fotoğraflar yoluyla anlatma çabası, ki bu neredeyse bir çelişkidir. İçsel bir hikâyeye fiziksel ifade katmaya çalışmak. İşin zor kısmı budur ve ben de eğitmen olarak en çok öğrenciye kendi hikâyesini görsel olarak anlatabilmesinde yardım etmeye ilgi duyuyorum.

CT: Bir çeşit anlatı halinin fotoğraf için hayati olduğunu açıkça belirttiniz. Peki ya anlatıyı besleyen fotoğraf?

GC: Şöyle söyleyebilirim; fotoğraf hakkındaki en güzel şeylerden bir tanesi neredeyse her şeye bağlanabilmesidir. Fotoğraflar kültürümüzün geçer akçesidir. Diğer sanat ortamlarının, örneğin resim ya da heykelin, aksine fotoğraf erişilebilir ve demokratiktir. Sadece sanat fotoğrafı geleneğinin ve o tarihin öğrenilmesi yetmez. Aynı derecede önemli olan bir başka şey ise, fotoğrafın kültürümüzde nasıl yer aldığı ve sanat fotoğrafının reklam, moda ve film gibi popüler kültürün diğer formlarıyla nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamaktır.

CT: Öğrencilerinize nasıl rehberlik ediyorsunuz? Onlara ne gösteriyorsunuz? Ne hakkında konuşuyorsunuz?

GC: Fotoğraf, kültürümüzde ağırlıklı bir yer tuttuğu ve diğer çok sayıda görsel ifade biçimleriyle bağlantılı olduğu için, ağı geniş tutmak ve öğrencilerin mümkün

olduğunca çok görsel üretme yöntemini özümsemesini sağlamak önemli. Bu ister film olsun, ister daha önce de bahsettiğim temsillerin ve fotografik görsel üretim tarihinin ticari formları olsun. Seminerlerimde bunu yapmaya çalışıyorum. Sadece film gösterimi de değil, belirli bir konuya daha geniş bir açıdan bakıyorum. Fotoğraf üretmenin belli yollarını göstermektense daha geniş konuları incelemeye eğiliyorum. Peyzajın anlamı ya da sanatın genelinde anlatının yeri gibi konuları işliyorum. Kesinlikle kendi işimden bahsetmiyorum. Önce ve her şeyden önemlisi, sadece sanatçı olduğumdan ve bir akademisyen olmadığımından emin olmalarını sağlıyorum.

Öğrencilere verdiğim şey sadece kendi bilgim ya da ilgilerim ve kendi uğraşım. Bence öğrenciler benden aldıkları bilginin çok öznel olduğunun farkında. Bir sanat tarihçisi, akademisyen ya da teorisyenmiş gibi davranmıyorum. Ben sanatçıyım.

CT: Öğrencilere ne çeşit ödevler veriyorsunuz?

GC: Sahadaki birçok eğitmen gibi ben de diğer sanatçı ya da fotoğrafçılar hakkında hazırladığım sunumları izletiyorum. Sıkça okuma ödevi veriyorum. Çoğunlukla bu metinler bir kısa öykü ya da kurgu oluyor. Bu onlara anlatının nasıl bir şey olduğu konusunda fikir veriyor. Joyce Carol Oates, Raymond Carver ya da John Cheever'dan kısa öyküler okutuyorum. Bu çeşit yazarlardan sıradan bir şeyden bir usta tarafından nasıl beklenmeyen derecede önemli bir mesaj çıkartılabildiği hakkında çok önemli dersler alıyorlar.

Her öğrencinin anlatacak bir hikâyesi vardır. Yazılı bir şey değil kastım ancak dışarı çıkartmalarına yardım ettiğim öznel bir hikâye vardır. Eğer ilk soruna geri dönecek olursak, kendi deneyimlerinden bir şeyler öğrenmek için, bir şeyler inşa etmeye bir saplantı duymalılar.

CT: Sizce, açıkça kendi anlatısını barındıran, kendi çalışmalarınız bu yolda gösterilebilecek örnekler mi?

GC: Kendi işlerimi değil de, onun temsil ettiği örnekleri öneririm. İş bir değerler kümesinden inşa edilir ve ben örneklerle o değerlere nasıl ulaştığımı göstermeye çalışıyorum. Bütün sanat eğitmenleri öğrencileri üzerinde inanılmaz bir etkiye sahiptir. Gözümüzü açık tutmalı ve onların taklitler haline gelmesini engellemeliyiz. Genç bir sanatçı için kendi kimliğini ve konusunu bulmak önemlidir. Onları doğrudan bir şekilde yönlendirmemek için elimden geleni yapıyorum. Her ne olursa olsun, etkileşim kaçınılmazdır. Benim işim kendi çalışmalarım hakkında değil, genel olarak fotoğraflar hakkında konuşmak.

CT: Sizi eğitmeye teşvik eden nedir?

GC: Eğitmeyi tercih etmemin sebebi, gerçekten umursayan insanlarla fotoğraf hakkında konuşma ayrıcalığına sahip olmaktır. Bu çok olağandışı, nadir rastlanan bir durumdur.

Gelecek nesil sanatçılarla temas halinde olmak her zaman önemlidir. Açıkçası geçen yıllarla beraber gittikçe benden farklı şekilde düşünmeye başladılar. Her zaman değişiyorlar. Açık bir şekilde içinde yaşadıkları kültürün bir ürünleri ve onların dünya görüşünü anlamak benim için önemli. Çünkü benim üzerimde etkisi var.

Her zaman benim için eğitmenliğin nereye kadar gideceğini merak etmişimdir. Ayrıca hangi noktada kendinizi sadece tekrar hale gelmiş oluyorsunuz onu da merak ediyorum. Çünkü aynı şeyleri yüzlerce kez söylüyorsunuz. Sürekli, ben eğitmenlikten ne alırım ve onlar benden ne alabilir diye düşünüyorum.

CT: Sizce günümüzde öğrenciler görsellere daha mı hâkimler?

GC: Evet. Genç fotoğrafçılar fotoğrafların kültürümüzdeki yerini anlamaya doğuştan yetenekliler. Bizim onların yaşında olduğumuz zamanki hallerimizden daha fazla öz-farkındalığa ve eleştirel bakışa sahipler.

CT: Sizce de artık orijinal fotoğraflar üretmek çok zor değil mi?

GC: Kesinlikle. Her gün milyonlarca ve milyonlarca fotoğrafın üretildiği bu dünyada yeni bir şey yaratmak hep sıkıntı olacaktır. Kendilerine şunu sormalılar; benim fotoğraflarım geneleği bir adım öteye nasıl taşıyabilir?

CT: Sizce teknoloji süreci değiştirdi mi?

GC: Günümüzün öğrencileri bilgisayarla birlikte büyüdüler ve gayet kendinden emin bir şekilde fotoğrafların nasıl manipüle edilebileceğinin ve değiştirilebileceğinin farkındalar. Orada, araçların arasında bir yerde anlatı var. Öğrencileri, görüntülerin hikâye anlattığı esas noktaya geri getiren işte bu... Fotoğraf her zaman teknolojik bir araç oldu. Gerçek denklemler değişmedi. Yeni araçlar ortaya çıkmış olabilir, fakat sorunlar aynı kalmaya devam edecek. Bir fotoğrafın belirli bir konuyu anlatıp ortaya çıkarmasını, belirli bir şekilde nasıl yaparız.

CT: Yeni teknoloji açıkça fotoğrafı hareketli görüntüye bağladı. Video benim öğretimde önemli bir rol oynuyor. Peki ya sizinkinde?

GC: Katılıyorum. Benim bölümümdeki en ilginç çalışmalardan bazıları video çalışmaları. Anlatıyı genişletiyor. Genç fotoğraf öğrencileri aynı şekilde video ve filme ve onların hiper-gerçekçiliğiyle de öz bilinçli bir ilişki geliştiriyor.

CT: Sizce bu onların politik farkındalıklarını etkiledi mi?

GC: Bence politik bir niyetle hareket ediyorlar ve bu kendi hikâyelerinin bir parçası olmalı. Fakat bunun çok öznel ve politik gerçekliğe saydam bir bakış sağlıyor olması şart değil.

CT: Öğrencilerinizde gözlemlediğiniz öz-bilinç farkındalığını göz önünde bulundurursak, hepsinin işlerinde kendi hazırladıkları bir çeşit kurgunun olduğunu bildiğini söyleyebiliriz. Fakat fotoğrafın diyelim ki resimden, yazıdan veya film yapmaktan nasıl bir farkı var?

GC: Bence fotoğrafın en büyük avantajı ulaşılabilirliği. Kolayca yapabilirsiniz. Filmin aksine, zamanda sadece bir andır –zamanda başlangıcı yoktur. Öğrenci o anın içinde erimeli. Bu bir sınırlamadır, fakat aynı zamanda bir güçtür.

HAYATI FOTOĞRAFLARDAN HATIRLAMAK

Randy West ile bir röportaj

Adam Bell: Fotoğrafla ilişkinizden ve sizi bu alana çeken şeyden biraz bahsedebilir misiniz?

Randy West: Gençken fotoğrafı hiçbir zaman bir sanat formu olarak değerlendirmedim. Fotoğraf benim için ebeveynlerimin tatillerde yaptıkları bir şeydi. Ancak sanırım fotoğrafa ilgi duymaya başlamam çok küçükken ailemin 1920’lerden kalma fotoğraflarının bulunduğu teneke bir kutuyu altüst etmemle oldu. Bir çocuk olarak şeyleri görme konusunda çok doğrudandım. Fotoğraflar siyah beyaz oldukları için o zamanlar insanların sadece siyah gri ya da beyaz giydiğini zannediyordum. Evler sadece beyaz arabalar ise siyahtı. Bu garip bir algı çünkü ağaçların yeşil ve gökyüzünün de mavinin bir tonu olduğunu biliyordum. Hayattaki renk yoksunluğunu okumamın dışında, fotoğraflardaki insanlar ve objelerinden büyülenmiştim. Zaman ve uzayda gerçekten var olmuş şeyler olduklarını idrak etmeye çalışmıştım. Ancak bana kurgu gibi geliyorlardı. Akrabalarım fotoğraflar ve o fotoğraflarda poz veren insanlar hakkında soru sorarak o sahnelerin gerçekten var olduklarını anlamaya başlamıştım.

Üniversitede öğrenciyken çizim çalışmıştım (taş ve bakır baskı) fakat ilk fotoğraf dersimi almam son seneme denk gelmişti. Fotografik süreç (kimyasalları ölçme ve karıştırma, “karanlık” odalarda yansıyan ışık ile çalışma) ilgimi çekmişti. Taş ya da metal bir plakadan kâğıda baskı yapmaktan ışığa hassas bir kâğıda baskı yapmaya geçmek mantıklı gelmişti. Fark görüntünün nasıl kaydedildiğindydi.

Neyi fotoğraflamak istediğimi düşünmeye başladığımda fark ettim ki hâlen gerçekte ilgileniyorum. Her ne kadar aile albümündeki fotoğrafların gerçekliğini sorgulamış olsam da, bir fotografik baskıdaki her şeyin gerçekten varolduğunu, görüntünün düş ürünü olmadığını düşünmek isterim. Anladım ki bir objektifin önüne gerçek şeyleri koyup onları olduğu gibi kaydedebilirim. O andan itibaren öğrendim ki “olduğu

gibi” sorgulanabilir bir tabir. İşte o an düşüncelerimin bu gerçeğe dayalı ortamda daha iyi ifade edildiğini gördüm.

AB: Chalkboards’ dan [Kara Tahtalar] (1997) Pretty’ye [Sevimli] (1998) çalışmalarınız genelde soyut resme bariz göndermeler barındırıyor. Çalışmalarınızla resim arasındaki ilişki nedir? Resimle olan ilişkiniz fotoğraf anlayışınızı nasıl etkiledi?

RW: Çoğu insanın fotoğraf anlayışı (ki anlattığım gibi benim anlayışım da genç bir sanatçıyken öyleydi) fotoğrafta görünen şeyin gerçek olduğu üzerine kurulu. Resim aletleri kullanan bir öğrenci olarak gördüğümü yorumladığımı fark etmiştim. Bir görüntüyü kâğıda geçirirken açık bir tercüme gerçekleştiriliyordu. Çizim işlemi; gördüğümü zihinsel olarak hazmetmek, gözlerimden zihnime, oradan kolumdan aşağıya elime doğru ve kâğıdın veya bakır levhanın üstüne gidecek şekilde kendi yolunu bulması olarak hayal ederdim. Bu süreçte inanılmaz miktarda bir değişime uğrama mevcuttu. Şimdi bu fikrin biraz abes olduğunu ve kameranın da tercüme süreci olduğunu biliyorum. Fotoğrafı, gördüğümün kesinlikle aynısını kaydetmenin bir yolu olarak gördüm. Bu “gerçeğin” kaydı inancına tutunmaya çalıştım.

Bir sanatçı olarak yaklaşımım her zaman romantik olmuştur. Denebilir ki aynı görsel tarzını, fotoğraf söz konusu olduğunda da ön planda tuttum. Benden önceki birçok fotoğrafçı kendilerine ressamı örnek aldı. Onlar gibi ben de birçok orta yirminci yüzyıl sanatçısını kendime referans aldım. Çünkü ben onların form, renk ve ışık algısı kullanımına cevap veriyorum. Bence fotoğraf ve resmi karşılaştırmak, görüntüdeki şeyin tanımlanması açısından baktığımızda (soyut olsun olmasın) çok ilginç. Bu fikre dikkat çekmek için, fotografik olarak tanımlanabilir olmayan objeleri fotoğraflamayı seçtim. Sanırım bu sebeple benim fotoğraflarım resim olarak algılanıyor. Soyut resmin diline aşinayız. Ancak izleyici görsellerimin fotografik olduğunu anladığı zaman soru şuna dönüşüyor: Neyi fotoğraflamış? Bu soruyu çok etkileyici buluyorum çünkü bana fotoğraf algımızın geleneksel olarak gerçeklikle ilgili olduğunu hatırlatıyor.

Çoğu insan işlerimin soyut olduğunu düşünüyor. Eleştirmenler bile fotoğrafın soyut bir ortam olduğu hakkında yazıyor. Eğer öyleyse bahsettiğim şekilde tercüme geçirmiş her şey soyuttur. Gözlerimizi kullanarak yaptığımız yorumlamalar gibi basit tercümeler bile soyutlama olarak düşünülebilir o zaman. İşimle ilgili olarak soyut kelimesi kullanılmasına karşı çıkıyorum çünkü hiçbir zaman kameranın önündekini maniple etmedim. Karatahtalar, karatahtaların fotoğrafı. Su gibi görünmeye başlıyor ancak yine de olduklarından farklı bir şey değiller. *Sevimli* serisi iplik fotoğrafları. İkisi de renk alanı resmini taklit ediyor çünkü zarif tonlara ve dokulara sahipler. Bu da

minimalist resmin zaten yerleşmiş olan dilinin ötesine aktarmaktır. Tekrar söylüyorum, görsellerim fotoğraf olarak tanımlandıktan sonra ortaya çıkan “neyi fotoğraf-ladın?” sorusu, bizim “gerçek ” olanın ne olduğunu öğrenme isteğimize bir kez daha dikkat çekiyor. Benim için soyut fotoğraf, nesneyi algılanabilirliğin ötesine taşıyacak şekilde silmek ya da değiştirmek tutkusudur. Fotoğrafların sorgulanmasını seviyorum çünkü bu zihinlerimizin baktığımız şeyi algılamasını, ya da okumasını, değiştiriyor.

AB: Birinin etkisini aşmayı öğrenip ileri atılmak her sanatçı için bir mücadele konusudur. Bir eğitmen olarak öğrencilerinizin, sadece başka sanatçıların çalışmalarını aşmalarını değil, kendi seslerini geliştirmelerini nasıl sağlıyorsunuz?

RW: Benim hocalarım benim için inanılmaz derecede önemlidir. John Baldessari, Jo Ann Callis ve Jeremy Gilbert-Rolfe ile çalıştım. Yüksek lisans yapmamın sebebi onlardır. Çalışmalarımın ilk senesinde Jo Ann Callis fotoğrafları üretmek konusunda başarısız girişimlerim oldu. John Baldessari’nin yaklaşımını taklit ederek (yine başarısız olacak şekilde) kavramsal fikirler üzerine gittim. Tam suyun üstünde kalıp yetismeye çalışırken Jeremy Gilbert-Rolfe tarafından büyülendim. Kısa bir sürede öğrendim ki taklit etmek beni bir yere taşımayacak ve kendi ilgi alanlarımı bulmalıyım. Görsel şiiri onlar üzerinden öğrendim. Ayrıca bana bir sanatçının ömrünü görmeye adanması gerektiğini öğrettiler. Her şeye, farklı birçok açıdan bakmayı. Bu prensiplerin aynısını öğrencilerime de taşımaya çalışıyorum.

Şunu anladım ki büyük sanatçılar, açık bir şekilde, kendilerinden önce gelenleri kaynak olarak almışlar. Sorunda da belirttiğin gibi, sevdiğimiz ve üzerinde çalıştığımız sanatı aşmak çok zor. Öğrencilerim okula, görsel üretme konusunda deneyim sahibi olarak geliyor. Bu onlar için yeni bir şey değil. Ancak geri dönüp işlerini analiz etmek konusunda sıkıntı yaşıyorlar. Ben bu analizi hayati buluyorum. Bu noktada stratejilerini kendilerinden önce gelenleriyle karşılaştırabilirler. Analizin bu evresinde çoğu zorlanıp sonunda kendi sesini bulmak konusunda başarılı oluyor. Bu felce uğratan bir süreç olabilir. Onlara tavsiyem günümüz dünyasını ve başlarından geçen olayları dikkate almaları. Asırlar ve onyıllar, neleri ve nasıl gördüğümüzü değiştirdiğine göre, günümüz yaşantısına dikkat etmek önemli. Bu noktada onlara verdiğim örnek (her ne kadar komik ve romantik olsa da) geçmiş yazının icadına kadar uzanan aşk ve savaş hikâyeleri. Hâlâ yeni hikâyeler arıyoruz ve genelde bunların eski fikirlerin yeni versiyonları olduğunu fark etmiyoruz. Ancak bu hikâyelerin güncel olmasını istiyoruz ki bizim çağdaş hayat anlayışımıza uysun. İşte bu noktada sanatçı günümüz dünyasına bakmalı ve sadece ifade edilen düşüncelerin kelime haznesine katkıda bulunmak yerine yeni anlamlar bulup yeni keşifler yapmalı. Çoğu zaman bu farklı kültür, düşünce

ve inançların evliliğinden ortaya çıkar. Fotoğraf yirminci yüzyılın sonunda ortaya çıkan yeni teknolojilerle birlikte inanılmaz bir hızla değişime uğradı. Yirmi birincide ise daha da hızlı değişiyor. Bunun en açık örneği dijital teknolojinin genel kamu tarafından daha ulaşılabilir bir durumda olması.

Öğrenciler düşüncelerine teknolojiyi göz önünde bulundurarak odaklanmalı (bu sanayi çağının sanata getirdiği değişimlerden hiç de farklı değil). Her sene teknolojiye direnen öğrencilerle karşılaşıyorum. Sadece becerilerinin geri kalması bir yana, düşünceleri de ilerleme sağlamayacaktır.

AB: Üreten bir sanatçının hayatta kalması ve yaratıcı yaşamını sürdürmesi için hangi alanlara katılmaya ilgi duyuyor olmalılar?

RW: Öğrencilerime işlerinin izleyici eğitmek (ya da eğlendirmek) olduğunu söylüyorum. Eğitim yoluyla bir sanatçı, bir dinleyici kitlesinin dikkatini çekebilir ve bunun üzerinden bir diyalog başlatır ya da sürdürebilir. Girişimlerinden geri besleme almak, tarafsız izleyici tarafından ilgi görmediği takdirde işin ya da fikirlerin üzerinden geçmek için, konuşmak istedikleri insanlarla temasa geçmeleri son derece önemli. Öbür türlü boşluk içinde çalışıyor olurlar. Bir başka önemli nokta ise, sanatçılar sanatı iş olarak seçtiklerini anlamalı. İş, günlük çalışma alışkanlığı gerektirir. Yaratıcı havada olduğunda ya da ilham geldiğinde değil.

Son olarak, “yaratıcı hayat”ın onlar için ne anlama geldiğini tanımlamak zorunda olduklarını anlamalarını isterim. Bu tanım üzerinden başarılı bir şekilde iletişime geçebilecek işin ne olduğunu anlayacaklar.

KONU OLARAK ARAÇ

Penelope Umbrico ile bir röportaj

*Adam Bell: Aslında bir ressam olarak eğitilmiştiniz, sizi fotoğrafa çeken ne oldu?
Kendi deneyimlerinizden öğrencilere aktardığınız neler var?*

Penelope Umbrico: Fotoğrafla ilgili beni çeken ilk şey onun bir kaynak oluşturmaması ve bir çeşit resimsel doğruluğa izin vermesi olmuştur; “orada olmanın” otoritesi, yapmaya karşı çekmek eylemi. İkinci olarak, ilgimi çeken bu resimsel doğruluk kavramının elin öznelliğinin yerini alabilecek olmasıydı. Resme dair endişelerden sıkılmıştım. Resimlerim fiziksel olarak gittikçe daha düz hale geliyordu ve aynı zamanda popüler kültürdeki görsellere göndermeleri gittikçe daha sembolik olmuşlardı. Bir şekilde bu durumu resimdeki yanılısama yaratan yüzey sorgulamasıyla eş tutmuştum. Tamamen geçirgen, aşırı düz fotografik yüzey, bu düzlük ve yanılısama sorununu tamamen karşılıyor ve karmaşıklştırıyordu. Fotoğraf bana temsil ortamını kullanarak, temsilin bir eleştirisini yapabileceğim görseller üretmenin kapısını açtı. Özel olarak yaşamımızdaki muazzam görsel akışının etkisi ve bu görsellerin öznelliğimizi nasıl etkilediği hakkında yorum yapmama izin verdi.

Böylelikle benim fotoğraf uygulamam resimle olan problematik ilişkiden doğdu.

İzleyicilerin resim ve fotoğraftan beklentilerini sarsmakla ilgileniyordum. Kendimi tüketici pazarlama ortamları evreninde envanter toplayan bir çeşit toplayıcı/fotoğrafçı olarak görmeye başladım; satın alınabilen nesneler ve yaratılmış arzular kataloğunda bir sosyolog. Uygulamam her zaman bir çeşit el koyma şeklinde olmuştur (aslında hâlâ öyle), aslında, garip bir şekilde benim için kamerayı pencereden dışarı çevirmekle, mükemmel bir tatil reklamı olan bir televizyona ya da broşüre çevirmek arasında hiçbir fark yok. Her iki durumda da fotoğraf nazik bir şekilde insanın ilgi duyduğu içeriği oypup bağlamsızlaştırıyor.

AB: Aynı zamanda bir eğitmenisiniz. Öğrencilerinize sadece fotoğrafı farklı potansiyellerini göstermenin ötesinde, kendi işlerine ait formlara sahip olmalarını nasıl sağlıyorsunuz? Başka sanatçıların işlerini anlamanın ötesinde kendi seslerini geliştirmeleri için nasıl bir yol izliyorsunuz?

PU: Benim için fotoğrafın potansiyeli kavramın içinde gömülü. Benim fotoğrafa olan ilgim araç değil konu üzerinden, yani kendi işlerimde kavramsal meselelere odaklanmayı, biçimsel teknik meselelere tercih ediyorum.

Eleştirirken, öğrencinin işine analitik yaklaşım geliştirmeyi teşvik ediyorum. Sınıfa her şeyin mümkün olduğu bir laboratuvarmışçasına yaklaşıp, eleştirilmek üzere önümüze konan şeyin bir amaçtan yola çıkarak üretildiğine inanıyorum. Eğitimci olarak benim rolüm öğrencinin kendine has sesine karşı olabildiğince açık olma sorumluluğu ile o “amaç”a odaklanmak. Her ne kadar başka sanatçıların işlerinin farkında olmanın önemini anlasam da, çoğu zaman karşılaştırmalar öğrencinin işindeki titreşen anlamı kapatıyor ve bireyin o konu ile olan kendi ilişkisinin gelişimini engelliyor. Bana göre en kısıtlayıcı yorumlardan biri “bu, daha önce yapıldı” demek. Daha önce yapılmış bir işle bu şekilde karşılaştırmak, işin içerebileceği ve içermesi gereken amacını ve daha geniş bağlamı ortadan kaldırıyor. Tartışmayı sınıflandırmaya iterek işin amacını, anlamını ve farklarını okumayı reddediyor. Aynı zamanda sanat üretiminin nasıl yaratıcı ve kültürel olarak iş birliğine dayanan bir çalışma olduğunu buluyor. Ben öğrencilerin işlerini sınıflandırmakla ilgilenmiyorum. Birinin kaynaklarını bilmek önemlidir ancak, bir bağlamda bir anlama gelen bir şey, başka biri tarafından başka bir bağlamda üretildiğinde tamamen farklı bir şey haline gelir. Evet, başkalarının işlerini kaynak gösteriyorum, fakat her zaman koşullu olarak ve genelde ilişki fotoğraf üzerinden olmuyor. Fotoğraf çok büyük bir araç ve bundan hareketle geniş temas alanlarına sahip –bir konu yazıyla, resimle, heykelle, filmle, videoyla, sesle kesişebilir ve gerçekten ilginç bağlamlar ve sorunlar doğurabilir.

AB: Günümüzün değişen sanat dünyasını göz önünde bulundurarak genç sanatçılara ne gibi öğütler verebilirsiniz?

PU: Tabii ki en önemlisi işe devam etme disiplini; projeniz üzerinde her gün çalışmak ya da en kötü haftada birkaç gün ayırmak. Böylelikle ilham kaynağınızı bulup geliştirebilirsiniz. Bunun bir parçası her zaman kendinize meydan okumaktır. İdeal olan yaratıcı işin artık zorunluluktan ortaya konuyor hale gelmesidir –kendinizi o işi yapmaktan alamayacağınız bir hale gelmesi.

Belki de ikinci en önemli mesele ise, reddedilmeyi veya başarıyı aşırı kişisel almayacak bir duygusal disiplin geliştirmektir (ki bu açık bir şekilde işinizi yollamayı rutin disiplin haline getirdikten sonra gelir).

Bugünlerde dikkatimi çeken bir başka şey ise, sanatın benim girdiğim zamanlara göre “sanat dünyası”ndan nasıl farklı şekilde işlediği. Parametreler o kadar genişledi ve değişken hale geldi ki, artık neyin hangi anda neye dahil olduğunu anlamak neredeyse imkânsız. Bir izleyici kitlesi oluşturma fikri artık daha önemli ki aslında demek istediği artık izleyici kitlesi diye bir şeyin kalmamış olması. Halk ve onunla bir şekilde temasa geçmek zorunda olan sanatçı var. İşinizde hayati bir bağlam bulundurmalı ya da yaratmalısınız. Fotoğrafın her yerdeliği ve dijitalleşmesi her şeyin açık olduğu yeni tür krizler doğurdu. Artık her şeye yer var ve sınırlar çok az. Bu içinde çalışması heyecan verici ancak aynı zamanda yönünüzü kaybetmenize yol açabilecek bir çalışma ortamı.

ARZU NESNELERİ

Sarah Charlesworth ile bir röportaj

Adam Bell: Sizi fotoğrafa çeken ne oldu? Fotoğraf ifadeci ihtiyaçlarınızı nasıl karşıladı?

Sarah Charlesworth: Fotoğrafla ilgileniyor olmamın birkaç nedeni var. Genç bir sanatçı olarak fotoğrafla ilk olarak, çağdaş kültür ve toplumumuzun dünyayı tanıma ve tanımlama aracı olmasından hareketle ilgilenmiştim. Benim işim aslında bizatihi fotoğraf değil, daha çok fotoğraf üzerinden çevremizdeki dünyayla iletişime geçip onu örgütleyen çalışmalar. Fotoğraf bizim düşünce yapımızın içinde var. Değerlerimiz, fikirlerimiz, politik görüşlerimiz, kısaca kendimiz ve dünyamız hakkındaki fikirlerimizden oluşan modern deneyimimizi her yönüyle fotoğraf sağlıyor. Bir kültür olarak fikirlerimizi nasıl oluşturduğumuzla ilgilendiğim için fotoğraf paylaşılmış deneyimlerden oluşan zengin bir kaynak sağlıyor bana. Aynı zamanda fotoğrafın biçimsel diliyle de ilgiliyim. Rengin, biçimin, ölçünün, yerleştirmenin ve yan yana bulunmanın anlamın vücut bulduğu elemanlar haline gelmesi ilgimi çekiyor.

Fotoğrafın diline dair kavramsal ilgilerimin yanında, aracın metafizik doğası da beni büyülüyor. Işığın etkisini ve fotoğrafın ışık aracılığı ile zaman ve uzay içinde ileri bakıyor olması beni sürekli olarak hayrete düşürüyor.

AB: Bir sanatçı olarak Sanat ve Dil grubuyla temasınız ve Birleşik Devletler’de kavramsalcılığın gelişimiyle yakından ilişkiniz oldu. Kavramsalcılık ile biçimlendirici karşılaşmanız ve bu hareket içerisindeki giderek artan yaratıcı katkınız fotoğrafla olan ilişkinizi nasıl etkiledi?

SC: Fotoğrafla olan ilişkimin birden çok boyutu var. Hayatım boyunca bir sanatçı oldum. Üniversitede hâlâ resim eğitimi alıyordum ve fotoğrafı sanat tarihi tezimi yazmaya başlamadan önce öğrenmiştim. Kavramsal sanatın doğuşundan ve akıl hocalarım olan Douglas Huebler ve Joseph Kosuth’dan çok etkilenmiştim. Her ne kadar sanata bir çeşit felsefi uygulama olarak, özellikle de görsel ve linguistik kuralların

incelendiği ve kültürün içindeki eylem olarak bakmış olsam da, fotoğrafın basında, habercilikte ve televizyondaki varlığıyla etrafımızdaki dünyayı örgütleyip düzenlediği fikrine ilgi duymaya başladım. Erken dönem serilerim haberlerin gazetelerde nasıl verildiği üzerineydi. Olaylara karşı hangi yollar üzerinden tavır aldığımızla ve aynı zamanda, değerlerimizin ve beklentilerimizin hangi yollar üzerinden görsel dilin paylaşımı vasıtasıyla kültüre eklemlendiğini incelemek üzere bir çeşit araştırma uygulaması geliştirdim. Genel görsel kültürün dilini araştırmak inanılmaz derecede ilgimi çekti. Bu çalışma daha sonraları “yapı-bozumcu” ve mevcut görsel kullanılarak yapılan bütün işler sonradan “ayırma” olarak adlandırılacaktı. Ancak fikir hiçbir zaman mevcut görselleri ödünç almak değil, görseller, dokular ve temsilin kural-ları arasındaki ilişkileri, dünyayı nasıl gördüğümüz ve onun hakkında ne düşündüğümüzü açığa çıkarmaktı. İşlerimi sergilemeye 1970’lerde başladım. O zamanki sanat çalışmalarım genel olarak kültürün içinden görsellerden oluşurken, hayatımı idame ettirmek için serbest fotoğrafçılık yaptım. Lisette Model ile kısa bir süre çalışmış olsam da hiçbir zaman geleneksel güzel sanatlar fotoğrafına ilgi duymadım. Fotoğrafın kendisini sanat konusu olarak araştırmayla fotoğrafın kendisinden daha fazla ilgilendim.

AB: Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman ve Laurie Simmons gibi sanatçılar ve çağdaşlarımızla birlikte sizin işleriniz, fotoğrafı dünyayı sadece nasıl gördüğümüzü değil, aynı zamanda onu nasıl hayal ettiğimizi belirleyen görselleri zorlayarak ve yapı-bozumuna uğratarak sıyrılıyor. Bir eğitmen olarak, öğrencilerinizin fotoğrafın farklı potansiyel ve anlamlarına eleştirel bir şekilde yaklaşmalarını nasıl sağlıyorsunuz?

SC: Son yirmi yıl içerisinde fotoğrafçıların kendi disiplinlerinin kabullerini değiştirmesi gibi, sanatçıların fotoğrafı kullanma yolları da büyük değişime uğradı. Fotoğraf ve video sanat dairesinin sınırında duran uygulamalar iken çağdaş sanatta merkezi araçlar konumunu aldılar. Çağdaş toplumun dilindeki her yerdeliği göz önüne alırsa fotoğrafın eleştirel ve ifadeci sanat uygulamasında da aynı şekilde birincil araç olması gayet makul.

Bir eğitmen olarak öğrencilerime herhangi bir kural dayatmıyorum ve sanat üretimleri aracılığıyla dünyayla kurdukları ilişkiyi tanımlamaları için cesaretlendiriyorum. Sanatçı ya da fotoğrafçılarından oluşan her nesil, tıpkı birey olarak sanatçı ya da fotoğrafçının yapması gerektiği gibi, kendilerine ait bir sanat uygulaması icat etmek zorundadır. Gerçekten hiçbir kural yok. Kalıcı olan ne kural var ne de bağlam, sadece zaman ve mekân içerisinde çalışan sanatçılar tarafından yaratılanlar var. En güçlü iş,

bilinen dünyayı, onun sanatını, fotoğrafını ve iletişim biçimlerini sadece bir sıçrama tahtası olarak kullanmaktır. Yeni bir uygulama icat etme mücadelesi fikirler kültüründe meydana gelir. Bence sanat ve fotoğraf tarihi hakkında bilgi sahibi olmak ve bu bilgiyi onu aşarak dünyayı tekrar keşfetmek için kullanmak kadar kıymetli bir şey yok.

AB: Dünyayı belgeleyen ya da kayıt altına alan fotoğrafçıların aksine, sizin işleriniz sanat tarihinden ve popüler medyadan elde edilmiş sembolik görseller üzerine kurulu. İşinizi yaratırken hangi kaynakları kullanıyorsunuz ve yaratıcı uygulamamızın sürekliliğini nasıl sağlıyorsunuz?

SC: Başlıca malzemesi var olan kaynaklar olan erken dönem çalışmalarında, sembolik görselleri *kullanmak* yerine, hangi görsellerin sembolik bir işleve büründüğüne daha fazla değindim. Serilerimin çoğunda görselleri ya da görsellerin parçalarını tüketici bağlamlarından yalıtım suretiyle, bakış açılarına ya da davranış biçimlerine nasıl şekil verdiklerini görmek için fikirlerin ya da ikonların mimarisini inceledim. Örneğin *Arzu Nesneleri 1* serisinde (1984), moda, gelin ve pornografi dergilerinden kıyafetleri silüet haline getirerek kadın ya da erkek figürlerin nasıl poz verdiği üzerinden, cinsel kodların açık bir şekilde dile getirilmesini inceledim. Giyinik bedenin ortak bir dil haline gelmesi. Seksi nedir? Güçlü nedir? Masum nedir? Farklı iş toplulukları üzerinden temsiller dünyasında yaşamının nasıl bir deneyim olduğunu keşfettim. Bu paylaşılmış görseller peyzajı fiziksel çevremizin olduğu kadar, ruhani ve siyasi dünyamızın da büyük bir kısmını oluşturuyor.

Rönesans Resimleri ve Çizimleri serisinde (1991), psikanalizin inceleme konusu olmuşum da, Rönesans resmi benim aile albümümümüş gibi hayal ederek yaklaştım. Bütün “edinilmiş” işlerimde olduğu gibi, Rönesans resminden figürler kolajlar halinde tekrar bir araya getirildi ve fotoğraflanıp, fotoğraf olarak basıldı. Bu seride aile, aşk, cinsellik vb. gibi klasik psikanalitik yapıları inceledim. Resimlerden elde edilmiş parçaları kullanarak bu arketiplerle olan ilişkiyi tekrar inşa edip tekrar keşfettim. Bulunmuş görsellerle çalıştığım bu dönemde muazzam bir görsel ve kitap arşivi oluşturdum. Sıkça bu dosyalara başvuruyorum ancak belirli işler yaratmak için bazen belirli görsellere ihtiyaç duyuyorum.

Doksanların başında çalışmalarım daha kişisel ve daha az yapı-bozumcu hale geldiğinde fotoğraflarımı stüdyoda çekmeye başladım. Her bir seri, araştırdığım fikirle ilgili olarak, kendine has bir edinilmiş stil ve palet halini aldı. Çoğu zaman fotoğrafın kendisi, çalışmanın altında yatan konuydu. Örneğin *Doğal Sihir* serisinde (1993) doğruluk kabulleri üzerine oynayan sihir numaraları görselleri yarattım. Daha güncel olarak *0+1* serisinde (2000) zar zor görünen beyaz fotoğraflar, “anlam”ın ve “görsel”in

eşiklerini keşfetti. Seriler halinde çalışmanın zor tarafı, her serinin mecburen kendine has metodolojisini yaratma zorunluluğu. İşlerde stilistik ve kavramsal temalar ve dokular olsa da, kurallar ve görünüş işten işe değişmekte. Fikirlerin tam gelişmiş bir iş bütünü haline gelmesi için bazen onlarla yıllarca gevşek bir şekilde çalışmak gerekiyor.

AB: Yaratıcılığınızı nasıl koruyup geliştiriyorsunuz?

SC: Sanatçıların çoğunun yaptığı gibi her gün işe giderek. Bu genelde stüdyo oluyor ancak bazen de şehirde destek noktaları aramak ya da laboratuvara gitmek şeklinde gerçekleşiyor. Kendiniz için çalıştığınız zaman sürekli bir araştırma halinde oluyorsunuz. Bir şeyleri deneyerek, kendi merakınıza, duygularınıza, görsel serüveninize cevap vererek... Bu adanmışlığın çok varoluşsal bir biçimi. Üzerine çalıştığım şeyi beğenip beğenmeyeceğimi ya da zamanla “çalışma” haline gelip gelmeyeceğini hiçbir zaman bilmiyorum. Bu bilinmezlik, bu bağlılığa istekli olma hali, hiçbir garanti olmadan çalışma sorumluluğu, kılavuzun olmayışı, kuralların olmayışı, bilinmeyene atılmış bir adımdır. Bu hem korkutucu hem de özgürleştirici. Bu sadece “işin olmazsa olmazı” değil, bu “iş”in kendisi.

BİR FOTOĞRAF TEZİ

GERİLİM: PORTRÉ FOTOĞRAFININ ÖZÜ

Rachel Dunville

Çağdaş bir yüksek lisans öğrencisi kendi motivasyonları ve ilhamları hakkında örnekler veriyor.

Bir makara filmin gelişmesini olgun bir şekilde beklemek gibi, bir başka insanın fotoğrafını çekmeden hemen önceki anlarda da aynı heveslilik vardır. Konuma nazik bir şekilde yaklaşırken, onların mekânını tanımlayan fiziksel engellerin etrafından akıcı ve saygılı bir şekilde geçerek, verimli sahnenin tadını çıkartıyorum. Kendi otomatik diyalogumun farkında bile değilken, onların başıboş sözel tedirginliklerini, gizli vücut dillerini dinliyorum ve içimdeki hassas besteci tarafından kordona asılmıyor. Örtücünün kendinden emin KLİK'i ve filmi ileri sarmanın başarı dolu sesi bestelemekte olduğum duygu yüklü melodik baladın mekanik vurmaları görevini görüyor.

Keskin gözüme ve tanrı vergisi hislerime empati eşlik ederken, uyumlu bir beste en hassas olduğum elektrikli, ahenkli ve estetik izlenimlerim arasından evriliyor. Bilinçaltı stratejimi tatmin etmeye cüret ediyorum. Bir örümceğin ördüğü kasıtlı tuzaktaki oyunculuğu ve doğaçlama dansı... Zihinsel parmak uçlarıma yükselip orkestrayı yönetiyorum, algımın kaybolmaya yüz tutmuş belirtilerini dağıtırken, hem kameranın önündekinin hem de arkasındakinin öz-bilinçli performansını besleyen hassasiyeti koruyorum. Ağımın göz kamaştırıcı ipeği saçıldı. Tedirgin ve kontrollü haz dolu bedenim. Kelebekler yakaladım.

Portre çekmenin kendine has ayrı bir zevki var. Bu gizemli hazza adım atma girişimimde, fotoğrafın yoğunluğu, mizahı, gerçeküstücülüğü ve saygınlığı aracılığıyla insanın karmaşık özünü iletip büyütecek sanat çalışmaları yapıyorum.

Birisinin ve birisiyle birlikte fotoğraf yapma eylemine sezgisel, sihirli bir deneyim olarak yaklaşıyorum. İstekli katılımcılar arasındaki kolay fark edilemeyen bir tahrik... Her bir görsel karşılıklı bakma isteğine ve bu görölme halinden hareketle varoluşumuzun onayına dayanır. Bununla hepimiz karşılaştık: Flört etmenin cilveli bakışmaları; âşığımızdan ya da yakın arkadaşımızdan gelen kur yapan, el üstünde tutan bakışı; bir yabancından gelen şoke edici ve canlandırıcı görsel farkındalık. Yücelten ya da korkutan, güçlü bir bakış insanlığımızı ve öz-farkındalığımızı vurur. Gerilim yaratır. Arzuyu belirginleştirir.

Fotoğraflarımın temeli dürtünün ve fotoğrafçı ve konusu arasındaki ilişkinin aktif kreşendosunda kurulmuştur. Bu gidip gelen etkinlikte, fotografik portreler yaratmanın temeli olan, insan arzusu ve gerilimi arasındaki karmaşıklık görünür. Arzu genelde ortak hayranlık ya da tanımlama üzerinden filizlenir. Bazen film yüklü kamerası elinde olan görsel üretici ile istekli konusu arasındaki neden ve sonuç dansında, arsız bir çekim yükü ve açık bir şehvet sergilenir.

Gerginlikler, fotoğrafçı ve konu arasındaki fiziksel ve psikolojik engellerden bir tanesi olan Hasselblad kameramın ortaya çıkmasıyla iyice tırmanır. Kamera gövdesinin büyük siyah kütlesi ve örtücünün sessizliği bölen gürültülü sesi irdeleyici bakışını vurgular. Daha da önemlisi konularım, ben onların dikkatinin farkındayken, benim röntgenci varlığıma karşılık verirler. *Dikkati* saf insan elektriği, odaklanmış enerjinin saçılması ve alımlanması olarak değerlendiriyorum. Genelde, fotoğraflarım yoğunlaşmış dikkatin isteği, ihtiyaç duyması, bölünmesi, verilmesi, emilmesi ve dağılması üzerine kurulmuş merak uyandıran koreografinin kaydedilmesidir. Bu enfes ve karmaşık birlikten fotoğraflar hassas, şehvet yüklü bir sürtünmeyi ifşa eder.

Bu görsel büyü ve sürekli chiaroscuro'yu özenle kaydederken gözüm –dürtümün canlandırılmış periskopu– kalbim ve deklanşörün ateşli bir iş birlikçisi haline gelir. KLİK. Ancak rüyalarımın bana temin edilebilecek bir dokunulmazlık haliyle gözlemlerim. Bu taşan sinerjinin genelde farkında olmayan konularım, ancak bir şairin kalbinde çarpacak bir arzu krizi ile acı çekmeme neden olan, dayanılmaz bir kırılğanlıkla ve nüfuz edilebilir insan derinliğine ait bir bakış ile karşılık verirler. Birlikteliğimizin bu erişilmiş doruğu, ölümsüz gizemin çıkmaz gizemi ve her fotografik karşılaşmanın insaniyeti filmin kendisine aktarılır.

Müzik, özellikle de caz, benim fotografik sürecimi derinden etkiler. Doğaçlama sanatının hisleri, yetenek, akıl ve duyguların oluşturduğu özel tarifi sürekli değişen düzenlemesinden meydana gelir. Yaratıcı potansiyel, orkestrasyonun, fotoğrafçı ve konusu arasındaki iç ilişkiler içinde zengindir. Bu alışverişin içinde gerçekleştirme konusunda kendiliğindene güveniyorum. Bu narkotik bir öz, âşik olmak...

Kamera bana insanlığın kaba momentini (insan insana) keşfetme ve iletişime geçme fırsatı veriyor. Başka bir insanla birlikte fotoğraf üretmenin büyüsü ve keyfi, sanatçı ve ilham perisi arasındaki kutsal insani değiş tokuşun fotoğrafın hakiki mucizesi aracılığıyla çözülemez kaynaşması üzerine kuruludur. Fotoğrafını çektiğim insanlar doğrudan kameraya –ve böylelikle içime– bakarlar. Bu susturulmuş ortaklıkta açığa çıkan şey damıtılmış bir duygusal çıplaklıktır. Birisinin içine bakmanın koşullarını keşfetmeye duyulan içten bir merak, yoğun ve kutsal bir şey haline gelir. Yüzümüz kızarır.

Sonsöz

Bazen bir fotoğrafçının eğitimi iki ucu keskin kılıç gibidir. Azim ve tutku genelde eğitimin merkezini oluşturan sonu gelmeyen dersler ve okumalarla çelişen bir yerde durur. Yine de tamamen olmuş bir şekilde ortaya çıkanın mümkün olduğuna inanmak saflıktır. Fotoğrafçılar ve sanatçılar, araçlarını aşmak ve manipüle etmek için araçlarını iyi öğrenmek durumundadırlar. Aynı zamanda, kurallar yıkılmak için konmuştur. Fotoğrafın akademi ile baştan sona iç içe geçmesi kuralların tekrar ve tekrar kırılmasını gerektirir. Bir sanat okulundan geçmek, hem eğitmenini göz ardı etme cesaretini, hem de onun tavsiyesine uyma bilgeliğini gerektirir.

Hepimiz fotoğraf çekiyoruz ve fotoğrafların karmaşıklığını anladığımızı zannediyoruz. Ancak fotoğrafın ulaşılabilirliği ve kolaylığı genelde büyük ve anlamlı işleri yaratan sıkı çalışma ve kararları gizliyor. Her ne kadar kamera teknolojisi artık hayatımızın her alanında olsa da, zeki uygulamaların detaycılığı ve iç görüşü genelde ortada yok. Ciddi uygulayıcılar için, fırsatlar, rekabet ve ödüller hiç olmadığı kadar büyük. Aynı zamanda, küresel sanat piyasası ve fotoğrafın artan popülerliğinin bahisleri artırması, fotoğrafa yeni başlayanlar için bir sıkıntı oluşturuyor. Sanat piyasasının talebi genelde metotlu ve ciddi uygulamaya ters düşer. Fotoğrafçılar olarak biz, işimizin sorumluluğunu yüklenmeli, sadece uygun yerler ve formlar bulmanın ötesinde aracın ve potansiyelinin değişen doğasına meydan okumalıyız.

Nihai olarak, yaratıcı darbeyi en önemli hale getirip, elimize kameramızı almamıza dürtülere bağlı kalmalıyız. Amacımız izleyiciye ulaşmak, formel çalışmalarını takip etmek ya da maddi olarak hayatta kalmak olsun, çalışmamızı sanat dünyasının okulun ya da hayatın taleplerine uyacak şekilde dengelemek, mücadele başlığı olmayı sürdürüyor. Zorlukları da göz önüne alınarak, sanat eğitiminin ödülleri büyük olabilir; araca, topluluğa ve yaratıcı takıntıyı takip edecek güce ulaşmak.

Zorluklarına rağmen, fotoğrafa olan aşkım ve adanmışlığım olağanüstü eğitmenlerden ve meslektaş topluluklarından beslenmiştir. Her ne kadar bu kitap yolculuğuna

yeni başlayan fotoğrafçılar için tavsiyelerde bulunup yol gösteriyor olsa da, herhangi bir fotoğrafçının gerçek eğitimi risk almakta, tutkuları takip etmekte, bakmakta ve hepsinden önemlisi iş üretmekte yatar.

Adam Bell

Biyografiler

Berenice Abbott (1898-1991) New York City mimarisi ve 1930'lar ve 1940'lar yaşamı üzerine fotoğraflarıyla ünlenmiştir. Paris'te geçirdiği kısa aralıkta Abbott, Man Ray'e asistanlık yapmış ve Eugene Atget'in fotoğraf arşivlerini keşfetmiştir. Atget'in 1930'daki ölümünden sonra Abbott, Atget'in işlerini yayınlamış ve işlerinin tanıtımına hayatı boyunca devam etmiştir. 1938'de Abbott, sonraki yirmi yıl boyunca devam edeceği, New School for Social Research'de öğretmenlik yapmaya başladı. O bir yirminci-yüzyıl ustası ve çalışmaları günümüz öğrencilerini etkilemeye devam ediyor.

Gerçekte bir İngilizce öğretmeni olan **Robert Adams** (d.1937) fotoğrafçı olarak geçen yaşantısının büyük bölümünü Batı Amerika'yı fotoğraflayarak geçirdi. Etkili bir yazar olan Adams'ın makale ve röportajları üç antolojide toplandı; *Beauty and Photography* (1981), *Why People Photograph* (1994) ve *Along Some Rivers* (2006). Bu çağdaş ustanın kitapları arasında *The New West* (1974), *Summer Nights* (1985), *Los Angeles Spring* (1986) ve *What We Bought: The New World: Scenes from the Denver Metropolitan Area 1970-1974* (1995) bulunmaktadır.

Twelve Years: An American Boyhood in East Germany (2000) ve *In the House of My Fear: A Memoir* (2004) kitaplarının yazarı **Joel Agee** (d.1940) sayısız Almanca metnin çevirisi dışında *Harper's Magazine*, *Esquire*, *The New York Times Magazine* ve diğer yayınlarda yayınlanan makaleler yazdı. 1999'da Heinrich von Kleist'in Penthesilea'sını çevirdiği için Helen and Kurt Wolff Ödülü'ne layık görüldü.

Yirminci yüzyıl fotoğrafının anahtar figürlerinden bir tanesi olan **Diane Arbus'un** (1923-1971) portre ve fotoğrafları nesiller boyu fotoğrafçıları etkiledi. Fotoğrafın en ikonik görsellerinin üreticisi olan Arbus'un işleri, fotoğrafın sınırlarını gözüpek bir dürüstlük ve merhamet ile keşfetti.

Adam B. Bell (d.1976) New York'ta yaşayan bir fotoğrafçı. Güzel Sanatlar yüksek lisansını School of Visual Arts'ın Fotoğraf ve Video Departmanı'ndan 2004'te aldı. İşleri yaygın bir şekilde yayınlanıp sergileniyor.

Şair, çiftçi, yazar, çevreci ve öğretmen olan **Wendell Berry** (d.1934) doğduğundan bu yana Kentucky'de yaşadı, çalıştı ve eğitim verdi. Takdir görmüş bir yazar olarak yirmi beşin üzerinde şiir kitabı ve aralarında *The Unsettling of America: Culture and Agriculture* (1978) olmak üzere

on beş makale kitabı yazdı. İflah olmaz bir kırsal kesim savunucu olan Berry'nin şiirsel sesi zirai yaşantının erdem ve ödülllerinden bahseder. Berry Guggenheim bursu ve Wallace Stegner bursu almıştır. Aynı zamanda T.S. Elliot Ödülü ve Ulusal Sanat Vakfı Fonu sahibidir.

Almanya'da doğmuş ve eğitim almış **Elisabeth Biondi** (d.1944) önde gelen görsel editörlerindendir. 1996'dan bu yana *The New Yorker*'ın fotoğraf editörlüğünü sürdürmektedir. New Yorker'daki işinden önce 1991-1996 yılları arasında Almanya'da *Stern*'de ve 1984-1991 yılları arasında *Vanity Fair*'de fotoğraf yönetmenliği yaptı.

Henry Cartier-Bresson (1908-2004) fotoğraf tarihinin yüce figürlerindendi. "Karaanı" fotoğrafları tüm dünyada nesiller boyu fotoğrafçıları etkiledi. David "Chim" Seymour, George Rodger ve Robert Capa ile birlikte 1947'de Magnum kooperatifini kurdular. Cartier-Bresson'un mirası 2003'te kurulan, fotoğrafçıları ve fotoğraf eğitimini destekleyen Henri-Cartier Vakfı üzerinden yaşatılmakta.

Alexey Brodovitch'in (1898-1971) *Harper's Bazaar*'da yaptığı sayfa tasarımları Amerikan grafik tasarımının ve modernizmin yüzünü değiştirdi. Grafik tasarımcılığının yanısıra Brodovitch, Richard Avedon, Irving Penn, Garry Winogrand, Henry Cartier-Bresson'un da aralarında bulunduğu, yirminci yüzyılın en büyük fotoğrafçılarından bazılarını eğitti ya da birlikte çalıştı.

John Bowlt (d.1943) şu anda Güney California Üniversitesi'nde Slav Dilleri ve Edebiyatı hocalığı yapıyor. Uzmanlık alanı geç on dokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl Rus sanatı. *Russian Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-34* (1976), *The Silver Age: Russian Art of Early Twentieth Century and the "World of Art" Group* (1979) ve *Laboratory Dreams: Russian Avant-Garde* (1996) kitaplarının yazarı.

Harry Callahan'ın (1912-1999) önce Chicago'daki Institute of Design'da sonrasında ise, Rhode Island School of Design'da öğretmenlik yapması için çağırıldığı günden itibaren Amerikan fotoğrafına büyük etkisi oldu. Eşinin ve kızının portrelerini çektiği çalışmaları çağdaş öğrenciler için doğruluğun örnek modeli haline gelen modern formel duyarlılığın tanımlanmasında yardımcı oldu. MoMA'daki retrospektifinden sayısız monografına, Callahan fotoğrafın büyük bir figürü olmaya devam ediyor.

1980'lerde fotoğraf tabanlı çalışmalarıyla gündeme gelen diğer sanatçıların yanında **Sarah Charlesworth** (d.1947) çağdaş kültürdeki fotoğraf dilinin yerini irdelemiştir. 1997'de Charlesworth'ün çalışması gezici bir SITE tarafından organize edilen, kırktan fazla serginin dahil olduğu, gezici retrospektifin konusu oldu. Fotoğraf çalışmalarının ve diğer eğitim pozisyonlarının yanı sıra Charlesworth, School of Art'ta Fotoğraf ve Video Departmanı'nda tez kurulunda yer almaktadır.

Küratör ve yazar **Charlotte Cotton** (d.1970) şu anda New York'taki Art+Commerce'in kültürel programlama yöneticiliğini yapmakta. Londra'daki Photographers' Gallery'nin eski programlama sorumlusu ve Victoria & Albert Museum'un eski fotoğraf küratörü (1993-2004) olan

Cotton sayısız çağdaş sanat fotoğrafı sergisinin küratörlüğünü yaptı. *Aperture* ve diğer dergilerde yayınlanan makalelerinin yanı sıra, aynı zamanda *The Photograph as Contemporary Art* (2005), *Guy Bourdin* (2003), *Then Things Went Quite* (2003) ve *Imperfect Beauty* kitaplarının da yazarıdır.

Eğitmen ve fotoğrafçı **Gregory Crewdson** (d.1962) dikkatlice kurgulanmış fotoğraflarla banliyö yaşamının rahatsız edici karanlık tarafını çalışıyor. Crewdson'un çalışması kurgulanmış anlatının çağdaş fotoğraf içinde tekrar canlanmasına yardım etti ve geniş bir şekilde yayınlanıp sergilendi. Crewdson şu an Yale Üniversitesi'nde fotoğraf hocalığı yapmakta.

Ödül sahibi Yolonda Cuomo Designs'ın kurucusu, müdürü ve sanat yönetmeni olan **Yolanda Coumo** (d.1957) on yedi yıldan uzun bir süredir sayısız kitap, dergi, CD ve sergi tasarladı. Coumo yakınlarda *Diane Arbus: Revelations* sergisinin genel tasarımını ve katalog tasarımını gerçekleştirdi. Firmasının *Aperture* dergisi için hazırladığı sanat tasarımı American Society of Magazine tarafından 2004 National Magazine ödülüne layık görüldü.

Tim Davis (d.1969) New York'ta yaşayan bir fotoğrafçı. Davis'in yazıları birçok yayında yer aldı ve işleri yaygın bir şekilde sergilendi. Davis, yakınlarda New York'taki Bohem Vakfı'nın bir gösterimin konusu olan, *Lots* (2002) ve *My Life in Politics* (2006) kitaplarının yazarıdır. Davis şu an Bard College'da ders vermekte.

Rachael Dunville (d.1979) New York'ta yaşayan serbest çalışan bir sanat portre fotoğrafçısı. Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı'nı School of Visual Arts'ta 2005'te tamamlayan Dunville'in çalışmaları yaygın bir şekilde sergilendi.

Takdir görmüş edebiyat bülteni McSweeney's'in editörü olan **Dave Egger** (d.1970) üniversite yıllarında *Daily Illini* de fotoğrafçı olarak çalıştı. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000), *You Shall Know Your Velocity* (2002) ve *How We Are Hungry* (2004) kitaplarının da içinde bulunduğu sayısız kitap yazdı ve editörlüğünü yaptı. Kendisi ayrıca bir MacSweeney dükkânı ve çocuklar için yazı merkezi olan 826 Valencia'nın da kurucusu.

Vilem Flusser (1920-1991) Prag'da doğdu ve orada felsefe eğitimi aldı. Sonrasında Brezilya'ya göç etti. Felsefe ve Linguistik üzerine ilk makalelerini 1961'de yayınladı ve ölümüne kadar üretmeyi sürdürdü. Brezilya Felsefe Enstitüsü'nün bir üyesi ve *Brazilian Philosophical Review*'un editörü olan Flusser aynı zamanda Sao Paulo'daki FAAP'da (İletişim ve Sosyal Bilimler) iletişim felsefesi hocasıydı. Kendisi etkisi büyük olan *Towards a Philosophy of Photography* (1983), *Lingua e Realidade* (1963) ve *Vampyroteuthis infernalis* (1987) kitaplarının yazarıdır.

Stephen Frailey (d.1957) bir eğitimci, fotoğrafçı ve yazardır. Bard College's Milton Avery Graduate School of the Arts'ta 1998'den 2004'e kadar fotoğraf kürsüsü başkanlığı yaptı ve aynı görevi New York'taki School of Visual Arts'ın BFA Photography Departmanı'nda 1998'den bu yana sürdürmekte. İki MacDowell Colony bursu, bir National Endowment for The Arts Ödülü ve bir Aaron Siskind Vakfı Ödülü sahibi Frailey'in çalışmaları uluslararası alanda yayınlandı ve sergilendi.

Lee Friedlander (d.1934) 1960'lardan beri fotoğrafın önde gelen figürleri arasında görülmekte. Yaratıcı bir dahi olan Friedlander farklı türler arası geçiş yapan çok sayıda işe imza attı. Friedlander dünya çapında sayısız kişisel iş yayınlayıp sergiledi ve 2005'te New York'taki Museum of Modern Art'ta retrospektifi sergilendi.

Peter Galassi (d.1951) New York'taki Museum of Modern Art'ın fotoğraf bölümünün 1991'den beri baş küratörlüğünü yapmakta. MoMA'da geçirdiği zaman boyunca çağdaş sanatta fotoğrafın oynadığı rolü kucaklayan çok sayıda serginin küratörlüğünü gerçekleştirdi. Bu sergilere örnek olarak *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (1991), *Andreas Gursky* (2001) *Thomas Demand* (2005) ve *Lee Friedlander* (2005) gösterilebilir.

Helen Gee (1910-2004) 1954'te açtığı kafe/galeri Limelight Photography Gallery 'de Berenice Abbott, Robert Fran, Julia Margaret Cameron ve başka diğerlerinin işlerinin tanıtılmasına yardımcı olmuş bir fotoğraf tanıtımcısı ve öncüdür. Gee fotoğrafçılığa neredeyse hiç ilgi gösterilmediği bir zamanda başladı. İşlerinin sergi ve satışını gerçekleştirerek birçok sanatçıya yaratıcı ve finansal açıdan destek oldu.

İtalya'nın yirminci yüzyıldaki belki de en önemli fotoğrafçısı olan **Luigi Ghirri** (1943-1992) birçok postmodern trendi öncüleyen çığır açan nitelikteki renkli çalışmalarıyla tanınır. Ne yazık ki Birleşik Devletler'de çok az tanınmaktadır. Otuzun üzerinde kitap yayınlamasının yanı sıra, Ghirri aynı zamanda Parma Üniversitesi'nde eğitim verdi ve çağdaşı birçok fotoğrafçının tanıtımına yardımcı oldu.

Fotoğraf hakkında birçok teknik/eğitim kitabı yazmış olan eğitimci **Ralph Hattersley** (1921-2000) aynı zamanda çok sayıda eleştiri makalesinin yazarıdır. Hattersley aynı zamanda ömrü kısa olmuş *Infinity* Fotoğraf dergisinin kurucusudur. Onun üzerinde kitabın yazarı ve yıllardır Rochester Institute of Technology'de eğitimci olan Hattersley bir nesil fotoğrafçıyı etkilemiştir.

On dokuzuncu yüzyıl ve çağdaş mimari ve peyzaj fotoğrafı konusunda uzman olan fotoğraf tarihçisi **David Harris** (d.1950) çok sayıda makale ve kitaba imza attı. Kitapları arasında *Eugene Atget: Unknown Paris* (2003), *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China in 1860* (1999), *Gabor Szilasi: Photographs, 1954-1996* (1997) ve *Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco, 1850-1880* (1993) vardır. Kendisi şu anda Ryerson Üniversitesi'nde doçentlik görevi yürütmektedir.

New York Times Book Review'ün sanat yönetmeni, School of Visual Arts'taki Designer as Author (Yazar Olarak Tasarımcı) lisans üstü programının kürsü başkanı **Steven Heller** (d.1950) yüzün üzerinde grafik tasarım, popüler kültür ve hiciv kitabının yazarı ya da editörüdür.

Daile Kaplan (d.1958) Swann Müzayede Galerileri'nin başkan yardımcısı ve yöneticisi, küratör, yazar ve tarihçidir. *Pop Photographica: Photography's Objects in Every Day Life* (2003), *Premier Nudes* (2001) ve Lewis W. Hine üzerine iki kitabın daha yazarıdır. Kaplan Board of Directors of the Appraisers Association of America, Fifty Crows Foundation, Alexandria

Foundation, Board of Advisers of the Palm Beach Photographic Workshop dahilinde çalışmalarını sürdürmektedir. Aynı zamanda Authors Guild ve Art Table üyesidir.

Yirminci yüzyılın büyük ustalarından bir tanesi olan **William Klein** (d.1926) yayınladığı *New York* (1956) ve *Rome* (1959) kitaplarıyla 1950'lerin sonunda tanındı. Steichen'in *Family of Man* sergisinde vücut bulan İkinci Dünya Savaşı sonrası fotoğrafının yavanlığını reddeden Klein'in fotoğraflarında sert ışık, yoğun gren ve zıtlaşan açılar kullanarak modern hayatın zayıflıklarını incelemiştir. Klein hayatının büyük bir kısmını yurtdışında yaşadı ve Birleşik Devletler'de fotoğrafları ve filmleri için hâlâ hakettiği ilgiyi görebilmiş değil.

Max Kozloff (d.1933) New York'ta yaşayan bir fotoğrafçı, sanat tarihçisi ve serbest yazardır. The Nation'ın sanat eleştirmeni olan Kozloff Artforum'un 1974-1976 yılları arasında yayımcı editörlüğünü yürüttü. İçinde *The Privileged Eye: Essays on Photography* (1987), *Lone Visions, Crowded Frames: Essays on Photography* (1997) ve *New York: Capital of Photography*'nin (2002)'de bulunduğu sanat ve fotoğraf kitapları yayınladı.

Ken Light (d. 1951) işleri kişisel sergileri *Texas Death Row* (1997), *To the Promised Land* (1998) ve *Delta Time*'de (1995) sergilenen bir sosyal belgesel fotoğrafçısıdır. Light aynı zamanda *Witness in Our Time: Lives of Social Documentary Photographers* (2000) antalojisinin de editörlüğünü yapmıştır. Graduate School of Journalism'deki Center for Photogaphy, California Üniversitesi ve Berkeley'de ders veren Light aynı zamanda dünya genelinde fotoğrafçılara burs veren International Fund of Documentary'nin de kurucusudur.

Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı'nı School of Visual Arts'da Fotoğraf ve Video bölümünde tamamladıktan sonra New York şehir yaşantısının büyük format camera obscura çekimlerini yapmaya başlayan Almanya doğumlu heykeltıraş **Vera Lutter** (d.1960) dünyayı gezip kendine has camera obscura'sıyla sanayi manzaraları ve iç mekân çekimleri gerçekleştirdi. İşleri dünya çapında sergilendi ve şu an New York'taki Gagosian Gallery tarafından temsil ediliyor.

Nathan Lyons (d.1930) dört dörtlük bir eğitici, fotoğrafçı ve küratördür. Birleşik Devletler'deki fotoğraf ve eğitiminin gelişmesinde anahtar bir rol oynamıştır. Visual Studies Workshop'ın kurucusu ve uzun süre yöneticisi olan Lyons, aynı zamanda George Eastman House'un ortak yöneticisi ve fotoğraf küratörlüğünü yapmıştır. Lyons aynı zamanda 1962'deki Invitational Teaching Conference'in organizasyonuna yardım etmiştir. Aralarında *Notations in Passing* (1974), *Riding 1st Class on Titanic!* (1999) ve *After 9/11* (2003) olmak üzere sayısız kitabın editör ve yazarlığını yapmış olan Lyons'un işleri yaygın bir şekilde sergilenmiştir.

Çağdaş fotoğraf galericilerinden **Peter MacGill** (d.1952) Pace/ MacGill'in başkanıdır. Eskiden Director of Light Gallery olan Pace/ MacGill şu an Irving Penn, Philip-Lorca diCorcia, Harry Callahan ve Robert Frank gibi önemli fotoğrafçıları temsil etmektedir.

Meslekten optikçi olan **Ralph Eugene Meatyard**'ın (1925-1972) itibarı, 1972'deki zamansız ölümünden beri giderek artmaktadır. Kendi çocuklarını maskeli olarak çektiği psikolojik çağrışımlar yaratan çalışmasıyla bilinen Meatyard farklı alanlarda şaşırtıcı derecede orijinal

çalışmalar yapmıştır. Meatyard'ın işleri 2005'te International Center of Photography'deki geniş retrospektifte sergilenmiştir. Kendisi aynı zamanda Lexington Camera Club'ın kurucu üyesidir.

Susan Meiselas (d.1948) 1980'den bu yana prestijli Magnum Ajansı'nın önde gelen üye-rindendir. Meiselas'ın fark edilmesi 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında Orta Amerika'da var olan politik karışıklık üzerine gerçekleştirdiği fotoğraf çalışmalarıyla oldu. Kendisi MacArthur Vakfı bursu almış ve aralarında *Carnival Strippers* (1976), *Nicaragua* (1982) ve *Kurdistan. In the Shadow of History* (1997) kitaplarının da bulunduğu çok sayıda kitabın yazarıdır.

Viyana'da doğmuş olan **Lisette Model** (1901-1983) yeni bir insancıl sokak fotoğrafçılığı-nın tanımlanmasında katkısı bulunmuş bir fotoğrafçı ve ilham kaynağı olmuş bir eğitmendir. 1941'de Photo League'deki ilk kişisel sergisini takiben, Model'in işleri galeri ve müzelerde ken-dine geniş yer buldu. 1951'den 1983'teki ölümüne kadar Model New School for Social Research, New York'ta ders verdi. Öğrencileri arasında Diane Arbus, Rosalind Solomon, Larry Fink ve Bruce Weber bulunmaktadır.

Macaristan doğumlu **Lazslo Moholy-Nagy** (1895-1946) "Yeni Görüş" adıyla bilinen Birinci Dünya Savaşı sonrası avant-garde fotoğrafın gelişiminde merkezi bir figürdür. Bauhaus'daki önemli hocalardan olan Moholy-Nagy, ışıktan, radikal açılardan ve modern resmin derslerinden faydalanan, fotoğrafın yeni dilinin formüle edilmesinde katkıda bulundu. *Painting Photography Film* (1925) adlı etkileyici metnin yazarı, ayrıca Chicago'daki Institute of Design'ın kurulmasına yardım etti ve orada çalışmaya devam ederek Amerikan fotoğraf eğitiminin ufuk açan bir figürü haline dönüştü.

Sao Paulo, Brezilya'da doğan **Vic Muniz** (d.1961) 1980'den beri New York'ta yaşıyor ve ça-lışıyor. Muniz kariyerine heykeltıraş olarak başladı ve hızlıca fotoğrafa geçti. Muniz'in genelde basit malzemelerden inşa edilmiş yaratıcı ve garip resimleri fotoğrafın yanılsama potansiyelini ve diğer temsil formlarıyla geçişlerini inceliyor.

Cynthia Oznick (d.1928) çalışmalarında genelde Musevi-Amerikalıların dinamik yaşan-tısını inceleyen, saygı gören bir yazardır. National Endowment of Arts ödülü ve Guggenheim bursu sahibi Ozick'in yeni romanı *Heir to the Glimmering World* (2004), 2005'te Man Booker Ödülleri'nde finale kaldı. Kendisi ayrıca *The Shawl* (1989) ve *Levitation: Five Fictions* (1982) gibi meşhur eserlerin yazarıdır.

School of Visual Arts'ın Fotoğraf ve Video Departmanı'nın ilk mezunlarından olan **Brian Palmer** (d. 1964) başarılı bir haberci oldu. New York Times ve diğer yayınlarda çalışan Palmer *U.S. News&World Report*'un Pekin büro şefi oldu. 2000'den 2002'ye CNN'in yurtdışı muha-birliğini yaptı. 9/11'den beri Afganistan'dan Irak'a dünyanın güncel çatışmalarını fotoğraflarla belgeliyor.

Irving Penn (d. 1947) altmış yıldan fazla bir süredir moda ve sanat fotoğrafçısı olarak ça-lışmakta. Vouge'daki devrimci işlerinin yanı sıra Penn, o türü aşan fotoğraflar yaparak yirmin-ci-yüzyılın en büyük fotoğrafçılarından biri haline geldi. Penn aralarında *Moments Preserved*

(1960), *Worlds in a Small Room* (1974) ve *Passage* (1991) da olmak üzere on bir fotoğraf kitabı ile birlikte iki de çizim kitabı yayınladı.

Philip Perkis (d.1935) fotoğrafa, 1950'lerin sonunda Birleşik Devletler Hava Kuvvetleri'ne kaydolduğu sırada başladı ve çalışmalarına Ansel Adams ve Dorothea Lange ile çalışma fırsatı yakaladığı San Francisco Art Institute'da devam etti. Perkins yıllar boyunca Pratt Institute'un Fotoğraf bölümünde başkanlık yaptı ve şu anda School of Visual Arts'ta Fotoğraf ve Video Departmanı'nda ders vermektedir. Guggenheim bursu almış olan Perkins'in yazdığı *Teaching Photography: Notes Asssembled* metni fotoğrafa yeni başlayanlar tarafından ilgiyle okunmuştur.

Robert Pledge (d.1942) 1976'da David Burnett ile New York'ta kurduğu Contact Press Images'in başkanıdır. Pledge dünya çapında takdir gören çok sayıda kitabın editörlüğünü ve aynı şekilde çok sayıda serginin küratörlüğünü yaptı. Fotoğraf camiasındaki tanınmış figürlerden olan Pledge, Bangladeş, Çin, Hindistan, Mısır, Türkiye ve İsviçre'de ileri eğitim gerçekleştirdi; Birleşik Devletler'deki W. Eugene Smith Fund, Lüksemburg'daki CNA Mosaic ve Amsterdam'daki World Press Photo Foundation gibi kuruluşlarda jürilik yaptı.

Yazar, eğitmen ve tasarım tarihçisi olan **Kerry William Purcell**'in (d1971) yazıları Baseline ve Eye dergilerinde düzenli olarak yayınlanmaktadır. Kitapları *Alexey Brodovitch* (2002) *Weegee* (2004) ve *Josef Müller-Brockmann* (2006) üzerine olan monografaları içermektedir. Kendisi İngiltere'de yaşamakta.

Shelley Rice (d.1950) bir eleştirmen, tarihçi, küratör ve eğitimcidir. Makaleleri diğerlerinin yanında *Artforum*, *Art in America*, *Aperture* ve *The Village Voice*'da yayınlandı. Rice *Parisian Views* (1997) ve *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman* (1999) kitaplarının yazarı ve başka daha birçok kitabın ortak yazarı ve editörüdür. *Inverted Odysseys*'in de aralarında bulunduğu çok sayıda önemli serginin küratörlüğünü yapmış olan Rice, Guggenheim bursu, Fulbright Research ödülü ve iki National Endowment for the Arts ödülü sahibidir. Rice şu an School of Visual Art'ın Fotoğraf ve Video departmanında ve New York Üniversitesi'nin Tisch School of the Arts'ta yüksek lisans seviyesinde eğitim vermektedir.

Alexander Rodchenko (1891-1956) Rus konstrüktivist akımının merkezi bir figürüydü. Kendisi ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş ve grafik tasarımcısıydı. İşleri ve yazıları, algıyı dönüştürmek için radikal açı ve perspektiflerin kullanımını tanıttı. Rodchenko'nun disiplinler arası çalışmaları sanatçının erken yirminci yüzyıldaki rolünü tekrar tanımladı. 1920'de Sovyetler Birliği'nin devlet ana sanat okulu olan VkhUTEMAS'ta (Devlet Yüksek Sanat-Teknik Atölyeleri) ders vermeye başladı. 1930'da Stalin tarafından kapatılan okulun görevi yeni toplumun maddi ve görsel ortamını şekillendirecek yeni nesil sanatçı-teknişyenler yetiştirmektir.

Leo Rubinien (d.1954) yazar, küratör, fotoğrafçı ve makaleleri dünya çapında yayınlanan ve sergilenen bir fotoğrafçıdır. *Art in America*'ya düzenli yazan Rubinien, Robert Adams, August Sander ve Walker Evans gibi fotoğrafçıların işleri hakkında sayısız makale yazmıştır. Rubinien,

A Map of the East (1992) ve *10 Takeoffs 5 Landings* (1992) kitaplarının yazarıdır. Güncel olarak Sandra S. Philips ile birlikte *Shomes Tomatsu: Skin of A Nation* (2004) kitabını çıkarmışlardır.

David Shapiro (d.1979) Brooklyn, New York'ta yaşayan ve çalışan bir ressamdır. Okulun dergisi Museo'da editörlük yaptığı Columbia Üniversitesi'nde Sanat Tarihi lisansını tamamlayan Shapiro şu an Pratt Institute ve Parsons School of Design'da ders vermektedir. Çalışmaları New York başta olmak üzere çeşitli yerlerde sergilenmektedir.

Stephen Shore (d.1947) 1960'larda Andy Warhol'un Factory'sini fotoğraflayarak başladığı kariyerinde 8 x 10 biçimci manzara fotoğraflarıyla sanatçıların renkli fotoğraf kullanımını meşrulaştırmış ve teşvik etmiştir. Şu an Bard College'da Fotoğraf Bölümü'nde ön lisans yöneticisi olan Shore ufuk açan *Uncommon Places* (1982) kitabının da yazarıdır.

Clarrisa Sligh (d.1942) hafızanın, kültür temsillerinin ve tarihin karmaşıklığını keşfetmek için kitapları, baskıları ve yapılmış enstalasyonları kullanır. *Anonymous Was a Woman* (2001) ve *International Center Photography Infinity Prize* (1995) ödülünün sahibi Sligh'in işleri yaygın bir şekilde sergilenmektedir.

Larry Sultan'ın (d. 1946) Mike Mandel ile çıkarttığı önemli kitabı *Evidence* (1977) fotoğrafın kavramlaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. *Pictures from Home* (1992) ve *The Valley* (2004) kitaplarında kendi renkli fotoğraflarıyla çağdaş yaşamın dinamiklerinin tanıklığı üzerinden büyük-formatta incelemiştir. Sultan California College of Arts and Crafts'ta fotoğraf eğitmenidir ve yıllar içinde sayısız fotoğrafçıya akıl hocalığı yapmıştır.

Mary Virginia Swanson (d.1953) fotoğrafçıların kariyerlerinde ilerlemesine yardım eden bir danışman, eğitimci ve yazardır. Kendisi hem New York'taki American Photography Institute'un, hem de sanat fotoğrafçılarının lisans haklarını yöneten alternatif bir ajans olan Swanstock'ın kurucu üyesidir. Kendisi aynı zamanda Magnum'da, California Carmel'deki Friends of Photography'de ve daha sayısız fotoğraf organizasyonunda çalışmıştır. Swanson ülke çapında çok sayıda sanat okulunda eğitmenlik yaptı.

John Szarkowski (d.1925) 1962'den 1991'e kadar Museum of Modern Art'ın fotoğraf yöneticiliğini yapmıştır. Szarkowski tartışmaya açık bir şekilde tarihteki en önemli küratördür. Görev süresi boyunca eleştirel yaklaşımı ve zekice sunumları fotoğrafa sanat dünyasındaki hakettiği yeri kazandırmıştır. Makaleleri ve en önemlisi kitabı *The Photographer's Eye* (1966) fotoğraf öğrencileri için çok önemli bir çalışmadır.

Gael Towey (d.1952) 1990'dan beri Martha Stewart Living Omnimedia'nın baş kreatif direktörüdür. Martha Stewart ile çalışmaya başlamadan önce Towey, House & Garden'in ve Clarkson N. Potter and Viking Press'in sanat yönetmenliğini yapmıştır. Martha Stewart Living Omnimedia'nın bütün meseleleriyle ilgilenen Towey, son on yılın en başarılı markalarından birinin yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1999'da Daimler Chrysler Design Ödülü'nü kazanan Towey, yaygın bir şekilde grafik tasarım üzerine ders vermekte ve sıklıkla tasarım yarışmalarında jürilik yapmaktadır.

Charles H. Traub (d.1945) School of Visual Arts'ın Fotoğraf ve Video Departmanı'nda Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programının başındadır. Light Gallery'nin eski yöneticisi olan Traub aralarında *Beach* (1977), *Italy Observed* (1988), *Angler's Album*(1990), *In the Realm of Curcuit* (Jonathan Lipkin ile birlikte) ve *In the Still Life* (2004) aralarında olmak üzere çok sayıda kitap yayınlamıştır. Aarond Siskind Vakfı'nın başkanı ve *Here is New York* sergisinin kurucu ve organizatörü olan Traub, yorulmaz bir eğitmen olarak bir nesil genç fotoğrafçıya ilham vermiştir.

Penelope Umbrico (d.1957) işleri sayısız büyük kurum ve müzenin koleksiyonlarında sergilenmiş olan bir sanatçı ve eğitmendir. Kendine has fotoğraflarında yanılsama , algılama ve tutku sorunlarını keşfetmiştir. School of Visual Arts'da Fotoğraf ve Video Departmanı'nda ders veriyor olmasının yanı sıra Bard College'in Milton Avery Graduate School of the Arts'ın fotoğraf bölüm başkanıdır.

Bir sanat tarihçisi olarak eğitilen **Jeff Wall** (d.1946) çağdaş sanatta sahnelenmiş anlatının kullanılmasının öncüsüdür. Etkili bir eleştirmen ve fotoğrafçı olan Wall'un radikal görselleri ve yazıları fotoğrafın postmodern dünyada nasıl inşa edildiğine dair anlayışımıza büyük katkıda bulundu. Birçok monografa ilaveten, 1978'den 2004'e kadar olan işlerinin olduğu bir catalogue raisonné (tam liste) şu an yayınlanmakta.

Minimalism ve enstalasyonla güzel ve görkemli algımızı canlandıran önemli bir fotoğrafçı olan **Randy West**'in (d.1960) yaygın bir şekilde sergilenen işleri, yakınlarda Texas'taki Houston Center for Photography'de sergilendi. West şu an School of Visual Arts'ta Fotoğraf ve Video Departmanı'nda eğitmenlik yapmakta.

Minor White (1908-1984) yayıncı, yazar, eğitmen ve fotoğrafçıydı. Çalışmaları, öğretisi ve yazıları nesiller boyunca fotoğrafçıları etkiledi. Aperture dergisinin kurucusu ve editörü olarak White, G.I Gurdjieff ve Zen Budizminin mistik öğretilerine yaklaşan bir şekilde fotoğrafa ruhani ve sezgisel bir yaklaşımı vurguladı. Aperture'daki çalışma süresi boyunca dergiyi sanat fotoğrafının birincil sesi haline getirdi.

Garry Winogrand (1928-1984) kent sosyal manzarasının yoğun katmanlı görsellerini yaratarak geç yirminci-yüzyıl sokak fotoğrafını belirleyen isim oldu. Her ne kadar hayatını erken kaybetmiş olsa da, dâhi, etkileyici bir eğitmen ve fotoğrafçı olarak anılır. En önemli kitapları *The Animals* (1969), *Women Are Beautiful* (1975) ve *Public Relations*'tır (1977)

Peter Wollen (d.1938) şu an UCLA'da Film Televizyon ve Dijital Medya Departmanı'nda eğitmenlik yapan bir film teorisyeni ve tarihçidir. Etkileyici metin *Signs and Meanings in the Cinema*'nın (1969) yazarı olan Wollen aynı zamanda Frida Kahlo'nun Whitechapel Gallery'deki ilk retrospektifi (1982)'de dahil olmak üzere çok sayıda sergi organize etmiştir.

Dizin

A

- Arbus, Diane 11, 125, 126, 127, 128, 142,
192, 193, 269, 271, 275
Atget, Eugene 34, 35, 58, 62, 269, 273
Avedon, Richard 133, 164, 166, 167, 194,
195, 270

B

- Baudelaire, Charles 104, 106
Benois, Alexandre 25
Benson, Richard 58
Bourke-White, Margaret 73, 214
Bragaglia, Anton Giulio 133
Brandt, Bill 58, 165
Breer, Robert 189
Briski, Zana 183
Brodovitch, Alexey 13, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 163, 194, 217, 270, 276
Brown, Edwin 81
Brown, Tina 199
Browne, James 84
Burnett, David 180, 184, 275

C

- Callahan, Harry 215, 244, 247, 248, 270,
274
Capa, Robert 73, 270
Charlesworth, Sarah 20, 260, 270, 271
Cotton, Charlotte 18, 201, 271
Crimp, Douglas 202

- Csikszentmihalyi, Mihaly 89
Cherkowicz, John 190

D

- Debbes, John 88
Denby, Edwin 129, 131, 132
Denner, Balthasar 24
Diaghilev, Serge 129, 131, 133

E

- Eder, J.M. 212
Evans, Walker 65, 143, 144, 147, 247, 277

F

- Feininger, Andreas 166
Frank, Robert 9, 10, 58, 149, 173, 247, 274
Friedlander, Lee 54, 142, 144, 272

G

- Ghirri, Luigi 153, 154, 155, 272
Gissinger, Hasn 178, 197
Gropius, Walter 214, 215
Gursky, Andreas 108, 272

H

- Haacke, Hans 189
Harris, Alex 10, 54, 57, 58, 72, 273
Heilpern, John 119, 120
Heine, Heindrich 154
Hine, Lewis 89, 123, 213, 214, 273

I

Israel, Marvin 190, 194, 195

J

Jackson, William 10, 31, 34

K

Kepes, Gyorgy 88

Klein, William 117, 118, 119, 120, 121,
273

Kushner, Boris 23, 26

L

Landshoff, Herman 133

Lee, Russell 10, 54, 142, 144, 147, 272

Lucy, Autherine 80

Lutter, Vera 10, 94, 95, 274

M

Marceaus, Marcel 183

Marx, Ann 82, 84

Marx, Barbara 80, 83, 84

McCullin, Don 188

McLuhan, Marshall 89, 226

Meiselas, Susan 10, 274

Model, Lisette 11, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 167, 170, 194, 261, 275

Moholy-Nagy, Laszlo 9, 10, 20, 25, 88,
130, 214, 215, 237, 275

Morse, Samuel 211

Muniz, Vik 10, 94, 110, 275

N

Newton, Helmut 197

Nichols, Michael 192, 194

Nijinska, Bronislava 131

Nixon, Nicholas 56

O

Olmsted, Frederic law 54, 55

P

Pelenc, Arielle 106

Penn, Irving 10, 52, 133, 166, 173, 270,
274, 275

Philips, Christopher 10, 11, 277

Porta, Giovanni Batista Della 94

R

Ray, Man 113, 115, 130, 238, 269

S

Salgado, Sebastiao 181, 188

Shore, Stephen 11, 64, 65, 155, 277

Siskind, Aaron 9, 20, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 215, 244, 246, 272,
278

Sontag, Susan 17, 88, 89, 119, 126

Stieglitz, Alfred 58, 171, 248

Strand, Paul 139, 214, 216, 241

Szarkowski, John 11, 20, 144, 219, 277

T

Taft, Robert 31

Talbot, William Henry Fox 177, 214

Tillmans, Wolfgang 108

V

Vereshchagin, Vasilii Vasilievich 24

Vermeer, Johannes 94

W

Warhol, Andy 101, 115, 277

West, Randy 9, 26, 213, 253, 269, 278

White, Clarence 214

White, Minor 9, 11, 20, 47, 160, 217, 240,
247, 278

Whiting, John 89

Wing, David 58

Winogrand, Garry 20, 55, 59, 142, 270,
279

"Fotoğraf 150 yıldan fazla bir süredir modern toplumda yaptığımız herşey hakkında bilgi veren bir konuma geldi. Bunu anlamak kolay bir durum değil. Bugün master yapan bir öğrencinin resmin dilinde akıcı olması altmışlarda benim kuşağında sanat akademilerinde eğitim alan jenerasyondan çok daha zor. Bir kişi hepsinde daha fazla ustalaşamaz, ya da bir zamanlar fotoğrafçıların yaptığı gibi çok sayıda şapka giyemez. Biz uzmanlar, mesleğinin zirvesine ulaşanlar dışında –sanatçı, illüstratör, gazeteci– değişik kategoriler arasında, geçiş yapmamız çok zordur. Her özgün ve önemli fotoğrafçı herhangi bir fotoğrafçı tarafından uyarlanmış ve uygulanmış yeni teknik ve stratejileri geliştirebilir. Bütün bu rollerden öğrenilecek dersler var, ve her öğrenci bu özel disiplin ve ilkelere vakıf olmalı."

Charles H. Traub

Fotoğraf hakkındaki farklı düşüncelerden canlı ve kendine has yazıların koleksiyonu olan bu kitap yirmibirinci yüzyılda mercek temelli medyalarda çalışanlara cesaret ve kavrayış gücü getirecek. Erken yirminci yüzyılın ustalarından postmodernistlere ve öngörülü gözlemcilere, bu düşünceleri provoke eden kitap, okuyucuya fotoğrafın değişik görünümlerini sunarak, fotoğrafçı olmanın ne anlama geldiğini güçlü ve etkili bir şekilde ifade ediyor.

Bu grup içindeki yazar ve fotoğrafçılar: Berenice Abbott, Robert Adams, Diane Arbus, Wendell Berry, Elizabeth Biondi, Henri Cartier-Bresson, Alexsey Brodotovitch, Harry Callahan, Sarah Charlesworth, Charlotte Cotton, Gregory Crewdson, Yolanda Cuomo, Tim Davis, Rachel Dunville, Dave Aggers, Vilém Flusser, Stephen Frailey, Lee Friedlander, Peter Galassi, Helen Gee, Luigi Ghirri, Daile Kaplan, William Klein, Max Kozloff, Ken Light, Vera Lutter, Nathan Lyons, Peter MacGill, Ralph Eugene Meatyard, Susan Meiselas, Lisette Model, Laszlo Moholy Nagy, Vik Muniz, Cyntia Oznick, Brian Palmer, Irving Penn, Robert Pledge, Kerry William Purcell, Alexander Rodchenko, Leo Rubinfiel, Shelly Rice, Stephen Shore, Aaron Siskind, Clarissa Sligh, Larry Sultan, Mary Virginia Swanson, John Szarowski, Gael Towey, Penelope Umbrico, Jeff Wall, Randy West, Minor White, Garry Winogrand

Fotoğrafçı olan Charles H. Traub, Görsel Sanatlar Okulunda Fotoğraf, Video ve İlişkili Medya Bölümü'nde Master Programı'nın başkanlığını yürütüyor. Çalışmaları ülkesinde çok sayıda galeri ve müzede sergilendi ve Fortune, Newsweek, US News & World Report ve Popular Photography dergilerinde yayınlandı. Traub New York'ta yaşıyor.

Adam B. Bell New York kökenli bir fotoğrafçı. Masterını 2004'te Görsel Sanatlar Okulu Fotoğraf, Video ve İlişkili Medya Bölümünde tamamladı. Çalışmaları geniş ölçüde yayınlandı ve sergilendi. Bell New York'ta yaşıyor.

Steven Heller New York Times Kitap Eleştirisi bölümünde sanat yönetmeni, aynı zamanda Görsel Sanatlar Okulun'da Tasarım ve Yazarlık master programında eş başkan. Yüzden fazla grafik tasarım ve görsel kültür kitabının yazarı ve editörü.

ISBN: 978-605-4363-02-5



9 786054 363025

