

## Fotoğrafi Sanatlaştıran Adam

“Alfred Stieglitz”

1864-1946



Spring Showers, New York, 1902

Çağdaş sanat sergilerinde, fotoğrafı temel alan - küçümsenmeyecek orandaki - işleri izlerken ya da sanat müzelerinin fotoğraf koleksiyonlarından bahsedilirken, fotoğrafın sanat dünyasındaki yeri konusunda bugün artık pek şüphe duymuyoruz. Fotoğrafçılardan “sanatçı” olarak söz edilmesini de yargılayan yok. Oysa fotoğrafın ilk yıllarında, yalnız da görüntüleri kaydetmeye yarayan teknik bir icat olarak algılanan bu yeni buluşun sanat olup olmadığı, çok uzunca bir zaman tartışma konusu olmuştu. Modern yaşamı yansıtan bir sanatın ateşli savunucusu olan Baudelaire bile, bu buluştan nefret etmiş ve şöyle yazmıştı: “Fotoğrafın yanlış yöndeki ilerleyişinin Fransız sanat dehasının yoksullaşmasında büyük payı olduğuna inanıyorum. Eğer sanatın kimi işlevlerinin yerine getirilmesine izin verilirse, fotoğraf çok yakında ya sanatın yerine geçecek ya da onu tamamen bozacaktır.” Ona göre, fotoğraf kendi sınırlarını aşıyordu ve tıpkı edebiyat yapmaya ya da edebiyatın yerine geçmeye çalışan matbaa ve stenografi gibi, bilim ve sanatlara hizmet etmek olan asıl görevine dönmeliydi. Ancak Baudelaire ve onun gibi düşünen diğer kişilere rağmen, fotoğrafın resim gibi bir sanat ve ifade yolu olduğu fikrine inananlar bu düşünceyi giderek daha büyük kalabalıklara benimsettiler. Alfred Stieglitz de, fotoğrafçıktan dergi yayıncılığına, galericiliğe uzanan alanlarda yaptığı çalışmalar, kurduğu/katıldığı topluluklar ve desteklediği fotoğrafçılarla fotoğrafın sanat olarak kabulünde önde gelen isimlerden oldu.

19. yüzyıl boyunca, fotoğrafın değerlendirilme-

sinde en temel mesele, resimle olan ilişkisi olur. Fotografik görüntüleri kağıt üzerinde sabitlemeyi ilk kez başaran William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature1 başlıklı kitabıyla, fotoğrafın resim çizmekle olan benzerliğine dikkat çeker. Fotoğraf üzerine ilk kez yazılmış olan bu kitapta sıklıkla geçen "sanat" sözcüğü, Talbot'un resimle ilişkili fotoğraf anlayışının altını çizmiştir. Örneğin Talbot'un The Open Door (1843) isimli fotoğrafı, gündelik sıradan bir sahneyi sunuyor olması bakımından 17. yüzyıl Hollanda sanatını anımsatan atmosferi ve özenle hesaplanmış kompozisyonuyla yalnızca bir takım nesnelerin belgelenmesinin ötesinde bir amaç taşır. Bu açıdan bu

fotoğrafın bir resim statüsüne yaklaştığı iddia edilir. Bu türden, resmi anımsatan, resmin güzellik kriterlerine göre yapılmış fotoğraflar daha sonra 19. yüzyıla damgasını vuracaktır. Oscar Gustave Rejlander ve Henry Peach Robinson'un 1850'lerin sonlarında çok sayıda negatifi tek bir baskıda birleştirerek oluşturdukları teatral görüntüleri akademik resmi anımsatır. Fransız heykeltıraş Antony Samuel Adam - Salamon'un, kadifeyebürünmüş modellerini "Rembrandt ışığı" altında fotoğraflaması, resmi örnek alan fotoğraflara çok daha bariz bir örnektir. Yine aynı dönemde yaşamış olan Julia Margaret Cameron da kendi kurguladığı tablolarında ve portrelerinde resimsel bir üslup

kullanır. İşte Alfred Stieglitz'in fotoğrafçılığı, Avrupa'da bu tür bir anlayışın hem yerleştiği hem de bolca tartışıldığı bir dönemde başlar.

New Jersey'de doğup yedi yaşından itibaren New York'ta yaşayan Stieglitz, 1882'de eğitim amacıyla Berlin'e gider. Buradaki ilk yılında bir dükkanda görüp aldığı küçük bir fotoğraf makinesiyle fotoğrafa ilgi duyar ve bir yıl sonra makine mühendisliği olan asıl eğitim alanını bırakıp fotokimya ve diğer ilgili alanlara yönelir. Onun bu ilk yılları, ortaya çıkan işlerden çok, fotoğrafı öğrenme süreci açısından önemlidir. Fotoğraf makinesi ve malzemelerin kullanım alanlarını genişletmek, çeşitli sorunlara kendi çözümlerini bulmak peşindedir hep. Bu dönemde Stieglitz pek çok yeni tekniğin de yaratıcısı olmuştur. Gün ışığı olmadan fotoğraf çekebileceğini gösterir. Yağmur ve kar gibi olumsuz koşullarda fotoğraf çekmenin ilk denemelerini yapar. Fotoğrafın kimya ve fiziğini iyice anlamaya yönelik çabalarla geçen deneyci ve sanatsal gelişim yılları, fotoğrafın sanat olarak kabulü için gerekli yönleri iyi bir şekilde öğrenme-



Paul Strand, Fotograf New York, 1917



Stieglitz, 5. Caddede Kış, 1892 (1905).

sini sağlar aynı zamanda. Stieglitz, fotoğrafın kendi anlatım amacı olduğunu sezgisel olarak kavramış ve resme eşdeğer yaratıcı bir sanat olarak kabul edilmesi için savaşıyor. Bu yıllarda karar vermiştir. Bunu gerçekleştirmenin en iyi yolu da bu alanda bir otorite olmaktır. Bu işe, ilki 1887'de Londra'daki Amateur Photographer'ın yarışmasından olmak üzere, dünya çapında kazandığı yüz elli ödülle başlar.

Avrupa'da fotoğrafla geçirdiği bu yılların ardından 1890'da yine New York'a dönen Stieglitz büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Çünkü Avrupa'da onca tartışmalar yaratmış olan fotoğraf, burada yalnızca Eastman şirketinin ilk Kodak fotoğraf makinesi için kullandığı "Siz düğmeye basın, gerisini biz halledelim" sloganıyla insanları etkileyebilmiştir. Stieglitz'in Amerika'da ilk yaptığı işlerden biri, Society of Amateur Photographers of

New York'a üye olmak olur. O sıralar etkinliğini iyice kaybetmiş olan derneğin her türlü faaliyetlerine katılır ve derneğin New York Camera Clup ile birleşerek Camera Clup of New York adlı tek bir büyük Amerikan fotoğraf grubu oluşturmasına katkıda bulunur.

Bu sırada yayıncılık faaliyetlerine de başlamıştır. 1893-1896 arasında American Amateur Photographer dergisinin editörlüğünü yapar. Burada her zaman eleştirilen otoriter, despot karakterini göstermeye başlar ve kendi katı standartlarını uygular. 1897'de yeni kurulan Camera Clup of New York'un dergisi Camera Notes'u çıkarmaya başlar ve editörü olur. Dergi, özenli seçkisi ve fotoğrafların mükemmelliğiyle fotoğraf dünyasında kısa bir sürede ün kazanır. Ancak onun kendi yönetimini bu kadar ön plana çıkarıyor olması rahatsızlıklara sebep olur ve istifa eder.

Stieglitz'in fotoğraf tarihindeki asıl etkisi bundan sonra başlar. Artık za-

ten var olan bir gruba katılmak yerine; otoriter kişiliğinin de etkisiyle 1902'de tamamen yeni bir grup kurar. Photo-Secession2 isimli bu grubun kurucuları arasında Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Joseph T. Keiley, Edward Steichen, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn gibi fotoğrafçılar vardır ve temel amacı resimsel fotoğrafı geliştirmektir. Grubun ismi, o yıllarda Avusturya ve Almanya'da sanat çevrelerinde yaşanan bölünmeler sırasında, modern sanatçıların kendilerine verdikleri "Secessionist" ismine gönderme yapmaktadır. Bu isim, bir anlamda Photo-Secession'in modern sanat dünyasıyla ileride daha da güçlenecek olan bağını ortaya koymaktadır. Avrupa'da 1890'larda kurulan benzer fotoğraf grupları da Stieglitz'e yol gösterici olmuştur. Avusturya'da Wiener Kamera Klub, İngiltere'de Linked



The Incoming Boat, Katwyk, 1894

Ring Group, Fransa'da Photo Club de Paris gibi gruplar hep aynı şeyin peşindeydi: Fotoğrafi dokümanter ve teknik sınırlamalardan kurtarmak ve fotoğraf makinesini tıpkı bir ressamın boya, fırça ve tuvalini kullanışı gibi daha izlenimci ve esnek bir araç olarak kullanarak sağlam bir sanatsal ifade biçimi oluşturmak.

Photo-Secession ve diğer grupların savunucusu olduğu resimsel fotoğrafın temelinde ise, fotoğraf makinesinin sağladığı optik keskinlik ve gerçeği aynen kopya etme özelliğinin bireysel ifadeyi kısıtladığı düşüncesi yatıyordu. Buna göre, fotoğrafçının, sanatsal yeteneğini göstermek için fotoğraf makinesinin görüntülediği gündelik gerçekle oynaması gerekiyordu. Bu amaçla çok çe-

şitli objektif ve negatifler kullanılıyor; negatif ve kağıt üzerinde çizim, boyama, tarama gibi müdahaleler yapılıyor; platin gum bichromate karbon vb. gibi manüplatif tekniklerle gerçekçi fotoğraflardan çok, pastel resimlere ya da kömür çizimlere benzeyen görüntüler elde ediliyordu.

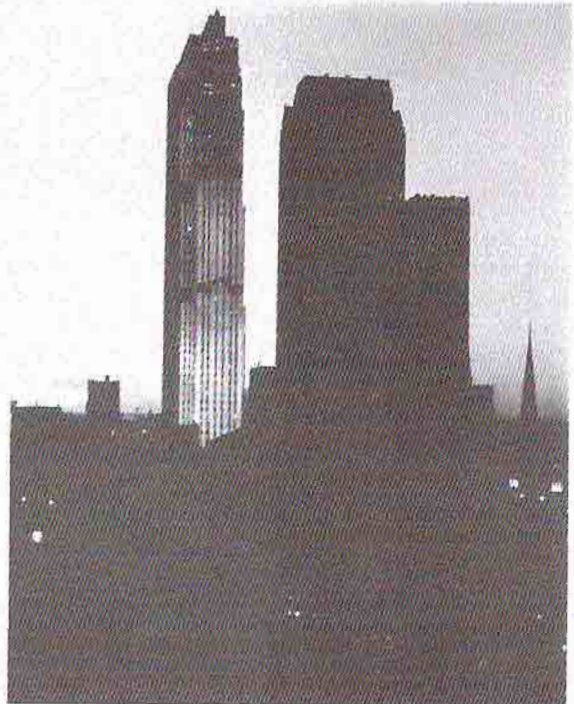
Photo-Secession, Amerika'da o zamana dek var olan fotoğraf ortamından farkını kısa zamanda gösterir. Tüm faaliyetlerinde özenli ve disiplinli bir anlayışa sahiptir. Grup, katılacağı sergilerde kendi koleksiyonlarının ayrı bir birim olarak asılıp kataloglanması koşulunu getirir. Grubun çalışmalarının niteliği sebebiyle bu koşullar çoğu zaman kabul edilir. 1902'de New York National Arts Club'da düzenlenen sergi, Stieglitz'in fotoğrafın

bir sanat olduğunu göstermek üzere düzenlediği Photo-Secession sergilerinden ilkidir. Bu sergideki fotoğraflar büyük bir özenle seçilmiş ve fotoğraf sergilerinde pek görülmeyen bir zevk ve titizlikle asılmışlardır. Sanat eleştirmenlerinin sergiye tepkisi de genellikle olumlu olur. Serginin fotoğraf makinesinin o zamana dek şüphe edilen estetik olanaklarını açıkça ortaya koyduğunu söyleyenler olur. Ancak resmi taklit etikleri için fotoğrafları kınayanlar da vardır. Stieglitz bu türden sergilere daha pek çok yurtiçi ve yurtdışı sergilerde ve kendi kurduğu galerisinde devam eder. Amerikan fotoğrafı giderek uluslararası bir ilgi kazanır.

Stieglitz fotoğrafın yazansal kültürüne de katkıda bulunmaya devam eder. Yine kendisinin kurup yayına hazırladığı üç aylık Camera Work dergisi 1903'ten 1917'ye kadar 50 sayı yayımlanır. Stieglitz derginin maddi kaynağını sağlamaktan edittörlüğüne ve büyük oranda tasarımına kadar herşeyini kendisi yapar; her ne kadar üç editör arkadaşı olsa da dergide yer alacak yazar, fotoğrafçı ve sanatçıları kendisi belirler. Dergide; hiçbir okul dikkate alınmadan, bireysellik ve sanatsal değer ifadesi, olağanüstü bir teknik beceri veya kayda değer bir uygulama örneği gösteren her fotoğrafa yer verilmesi amaçlanır. Ancak yine de dergi esas olarak resimsel fotoğrafa ağırlık verecektir. Derginin asıl önemli özelliği ise görselliği ağır basan ilk fotoğraf dergisi oluşudur. Dergide yer alan reproduksiyonları ince Japon kağıdı üzerine, maksimum ton ve doku kalitesi elde edecek şekilde, en yüksek kalitede elle hazırlanmış fotograflardan oluşur. Öyle ki, pek çok yerde bu fotografların çoğunlukla fotoğrafçıların kendi baskılarından daha iyi olduğu söylenmiştir. Yayımlanan bu fotoğraflardaki teknik ve görsel çeşitlilik ve röprodüksiyonlara gösterilen bu hassasiyet, fotoğrafçıların ortak tutkusunu daha da belirgin kılar.

Her biri yaptıklarının sanat olarak kabulünü sağlamaya karardır. Stieglitz, fotografların işleminin her bir aşamasını takip ederek gerekli rötüş ve düzeltmeleri kendisi yapar. Ürünün kusursuzluğu o derece önemlidir ki, Stieglitz her bir sayfasını tek tek incelemekten yayına çıkmaz ve kimi zaman aylar süren gecikmelere rağmen mükemmellikten vazgeçilmez. Dergide yalnızca Stieglitz'in önemli bulduğu fotoğrafların çalışmaları değil, sergiler üzerine yazılar, fotoğraf ve sanat üzerine bugün bile okunabilecek tartışmalar da yayımlanmaktadır.

New York'taki fotoğraf sergilerinden memnun olmayan ve Photo-Secession sergilerine uygun bir mekan arayan Stieglitz'in bir de galeri açması kaçınılmaz olur. 1905'te, daha çok bulunduğu 5. Caddenin deki numarası olan 291 ile alınan Little Galleries of Photo Secession'ı kurar. Bu galeriyle iyi bir fotoğraf galerisinin nasıl olması gerektiğini



New York Series, 1935



My Daughter Kitty, 1905

de bir anlamda göstermiş olur. Her bir fotoğraf mümkün olan en iyi şekilde sunulmalıdır. Galeri-deki ışıklandırma, dekorasyon ve odaların renkleri izleyicinin fotoğrafı en iyi şekilde izleyebileceği şekilde düzenlenir. Galeri önceleri Photo-Secession sergileriyle hem fotoğrafı izleyiciyle buluşturma hem de üyeleri ve ilgilenen kişileri bir araya getirme işlevi görürken; 1907'den itibaren diğer görsel sanat çalışmalarına da yer vermeye başlar.

Photo-Secession, 1910'da Buffalo'daki Albright Art Gallery'de uluslararası bir fotoğraf sergisi düzenlemek üzere davet edilir. Stieglitz birkaç arkadaşıyla birlikte serginin tüm kontrolünü ele alır ve her bir fotoğrafının kişisel gelişimini görmeye yetecek sayıda fotoğrafa yer verecek şekilde toplam beşyüz fotoğraf sergiler. Bu sergiyle fotoğraf ilk kez bir sanat müzesinde sergilenmiş ve serginin ardından müze on beş fotoğrafı satın alarak sürekli sergilenmek üzere koleksiyonuna katmıştır. Bu Photo-Secession grubu için, fotoğra-

fın sanat olarak kabul edilme hakkı olduğuna olan inançlarını haklı çıkaran sevindirici bir olaydır. Ancak sergi aynı zamanda resimsel fotoğrafta iki ayrı kampın da ortaya çıkmış olduğunu göstermiştir. Bunlardan biri resimsi konu ve uygulamaları tercih ederken; Stieglitz'in de dahil olduğu diğer grup daha gerçek ve doğrudan fotoğraf tema ve dokularına yönelmiştir.

Buffalo sergisinin ardından Camera Work modern sanata daha fazla yer vermeye başlar ve fotoğrafla ilgili içerik azalır. Stieglitz'in buna yaptığı açıklama, fotoğrafın olanak ve sınırlarının daha iyi değerlendirilmesi için diğer sanatlarla birlikte incelenmesi gerektiğidir. Bu konuda Charles H. Caffin şöyle der: "Fotoğrafın resimle aynı fırsat eşitliğine sahip olması gerektiğini iddia ettikten sonra, Stieglitz, fotoğrafı bu görüş açısıyla kabul etmeye niyetlenmiş eleştirmenlere acımasız bir mantıkla yine yanıtlıklarını göstermiştir.

Resim, nesnelerin görüşlerini aynen temsil etmekle yetindiği zaman fotoğraf ondan daha iyisini yapabiliyordu. Oysa şimdi resim, nesnelerin görünüşünü göze görüldüğü gibi vermek yerine imgelemde bıraktıkları etkiyi vermeye çalıştığına göre, Bay Stieglitz daha önceden de bildiği bir şeyi ispatlıyor: Fotoğraf resimle olan rekabetine devam etmekte yetersizdir."

291'deki fotoğraf sergilerinin sayısı da giderek azalır. 1910-1917 arasında yalnızca dört fotoğraf sergisi olur. Stieglitz; Eduard J. Steichen, Paul Hawland, Marius de Zayas gibi arkadaşlarının da yardımıyla galerinin programını daha çok Avrupa modernizmi olmak üzere sanat esaslı işlere yöneltir. 291, sergilenen Fransız modernist sanatının yeni kuşak Amerikan sanatçılarına tanıtmasıyla sanat tarihinde de önemli bir yere sahip olur. Rodin, Matisse, Picasso, Braque, Picabia, Cezanne, Toulouse-Lautrec, Rousseau ve Renoir gibi sanatçılar Amerika'da ilk kez 291'de sergilenir. Bu yıllarda Camera Work içeriği de sanata yönelir. Stieglitz gelen tepkilere şöyle yanıt verir: "Bu röprodüksiyonlar, eserlerin orjinallerini göremeyen-

lere kimi büyük sanatçıların çalışmalarıyla tanışma şansı verirken, bir yandan da fotoğrafın yeniden üretim konusundaki yetisini daha iyi anlamamızı sağlıyorlar."

Aslında tüm bu gelişmeler belki de Stieglitz'in resimsel fotoğraftan artık sıkılmış olduğunu, fotoğrafta çok az yaratıcı çalışmalar olduğunu inandığını gösteriyordu. Ancak Stieglitz kısa bir süre sonra fotoğrafı tekrar keşfedecektir. Camera Work ve 1917'de kapanan 291'in son yıllarında fotoğraf adına onu heyecanlandıran tek şey Paul Strand'ın fotoğraflarıdır. Onda Picasso'da bulunduğu soyutlamanın fotografik versiyonunu görür. Camera Work'un son iki sayısında Paul Strand'a yer verilmesi bir anlamda resimselciliğin sonu olur. Strand'ın fotoğraflarında resimsel fotoğrafların yumuşak dokusu görülmez. Onun fotoğrafları, hiçbir fotografik hileye dayanmayan, doğrudan, saf, keskin fotoğraflardır.

Strand'e göre, ressamın fırçasıyla daha etkili bir şekilde elde edilebilecek etkileri elde etmek için fotoğrafta yapılan manipülasyon, fotoğrafın kendine özgü saf tonlarını yok ediyordu. Fotoğrafı resmin hakimiyetinden kurtarıp fotoğraf makinesinin kendine özgü bir estetiği olduğunu kabul etmek gerekiyordu.

Stieglitz, çok etkilendiği bu fotoğraf anlayışının önceden ateşli savunucusu olduğu resimsel fotoğrafın tam zıddı olmasına karşın, inandığı yeni fikirleri de coşkulu bir şekilde ortaya koymaktan asla çekinmez. Fotoğraf ve sanatı bu

fotoğraflarda yeniden bu-lur ve kendini fotoğraf çalışmalarına verir. İlk yıllarında çektiği fotoğraflardaki saflık ve doğallığı daha da vurgulayan "keskin ve doğrudan" fotoğraflar çeker. Stieglitz'e göre, resim nasıl artık doğa, din, aşk gibi konularla sınırlı değilse, fotoğraf da sınırlı olmamalıdır. Modern resmin biçimci, soyut, kübist eğilimlerini fotoğraflarında uygular. 1917-1933 yılları arasında çektiği, önce sevgilisi sonra karısı olan ressam Georgia O'Keefe'nin portreleri, bu açıdan dikkat çekicidir. O'Keefe'nin parçalara ayrılmış, soyutlanarak yinelenen bedeni Picasso ve Sraque'in Analitik Kübizmini andırmaktadır. Yine bu yıllarda kaldığı Shelton Otel'i'nin penceresinden çektiği New York manzaraları soyut ışık ve



The Steerage, 1907



A Snapshot, Paris, 1911

gölge oyunları ile modern sanatın izlerini taşıyor. Son dönem fotoğrafları ise Eşdeğer Olanlar 5 adını verdiği bir dizi portre, manzara ve ünlü bulut fotoğraflarıdır. Bu fotoğraflarını şöyle açıklar: "Fotoğraflarım daima içsel bir ihtiyaçtan doğarlar. Ruhsal bir deneyimdir. Ben resim yapmam. Hayata bir bakışım vardır ve kimi zaman fotoğraf formunda bunun eşdeğerlerini bulmaya çalışırım." Bu sözleri de yine fotoğrafın kendine özgü sanatsal bir ifade yolu olduğunu vurgulamak ister gibidir.

Stieglitz, çalışmalarıyla hem 19. yüzyıl, hem de 20. yüzyıla izini bırakırken, fotoğrafın birbirinden bunca farklı bu iki çağı nasıl gösterebileceğini, her iki yüzyılın değişen fotoğraf anlayışını da ortaya koymuş olur. İlk zamanlarında benimsediği resimsel anlayış her ne kadar akademik resim estetiğinin etkisi altında olsa da, fotoğrafın kişisel ifade olarak kabulünde etkili olmuştur. Bu dönemde fotoğrafın sergi ve dergilerdeki

sunumuna gösterdiği özen ve mükemmeliyetçilik, fotoğrafın bir sanat nesnesi olarak görülmesini kolaylaştırmıştır. Daha sonraki döneminde ise bir adım daha ileri giderek fotoğrafın kendine özgü estetiğiyle sunduğu olanakları araştırmıştır. Stieglitz, tüm hayatını verdiği fotoğraftan, artık yetersiz kaldığını hissettiğinde vazgeçilebilecek kadar sanatın ve zamanın, ama uygun bir anlatım yolu bulduğunda ona yine tutkuyla sarılacak kadar da fotoğrafın peşindedir. Diğer sanatlara gösterdiği ilgi, fotoğraf kadar modern sanatın da Amerika'da tanınmasını, aynı zamanda da fotoğrafın daha büyük bir çerçeveye içindeki yerinin daha iyi görülebilmesini sağlamıştır. Tüm bu çabalarıyla belki de asıl ispatladığı şey Camera Work'un Meksikalı yazarı Marius De Zayas'ın şu sözleridir: "Fotoğraf sanat değildir, ama fotoğraflarla sanat yapılabilir."