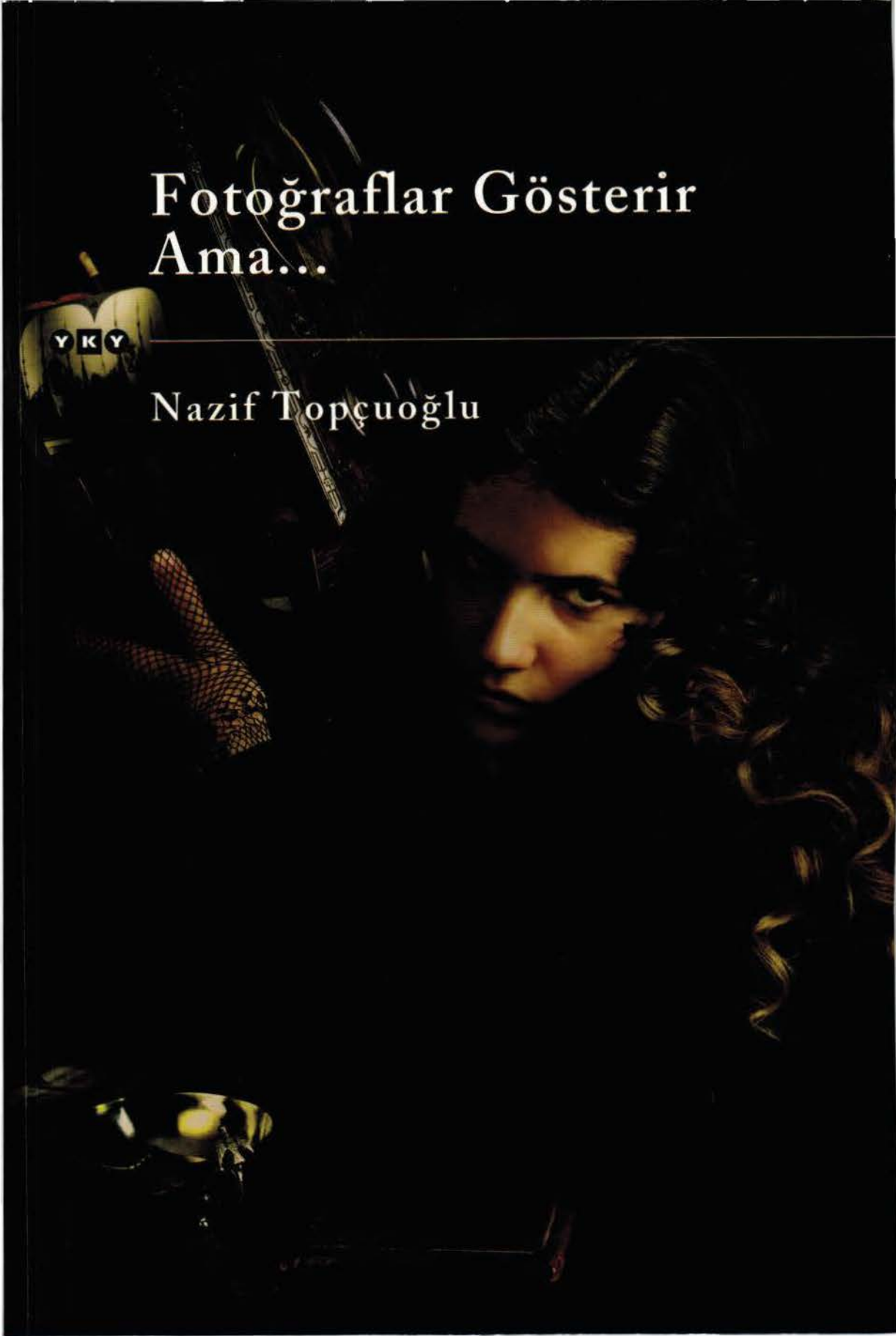
Fotoğraflar Gösterir Ama...

YKY

Nazif Topçuoğlu



FOTOĞRAFLAR GÖSTERİR AMA...

Nazif Topçuoğlu 1953 yılında Ankara'da doğdu. Yüksek lisanslarını ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve Chicago, Institute of Design'da 1981 yılında tamamladı. Türkiye'ye döndükten sonra serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı. 1998-1999 yılları arasında Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nde danışmanlık yaptı. Boğaziçi, Bilgi ve Mimar Sinan üniversitelerinde dersler verdi, çeşitli dergilere fotoğrafçılık tarihi ve eleştirisi üzerine yazılar yazdı. Yurtiçi ve dışında, başlıcaları 2001 ve 2003 yılları İstanbul Galeri Nev'deki kişisel sergileri olmak üzere, çeşitli sergilere katıldı ve 2003 yılı Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nda yer aldı. Galeri Nev tarafından, sanatçı kimliğiyle ilgili olarak, *Okuma Kitabı* (2005) adlı bir kitap yayımlandı. Halen *Geniş Açı* ve *Sanat Dünyamız* dergilerine makaleler veren sanatçının *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?* (1992) ve *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor* (2000) adlı iki kitabı bulunmaktadır.

Nazif Topçuoğlu'nun
YKY'deki öteki kitapları:

İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani? *(1992)*
Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor *(2000, 2003)*

NAZİF TOPÇUOĞLU

Fotoğraflar Gösterir Ama...

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2229
Sanat - 123

Fotoğraflar Gösterir Ama... / Nazif Topçuoğlu

Kitap Editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Mahmure İleri

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Grafik Uygulama: Banu Kaşıkçı, Gülçin Erol Kantan

Baskı: Metgraf Matbaacılık
Organize Sanayi Bölgesi Eskop Sanayi Sitesi A3 Blok No: 169/172 Halkalı - İstanbul

1. Baskı : İstanbul, Ağustos 2005
ISBN 975-08-0985-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2004
Tüm yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www. teleweb.com.tr

İçindekiler

Sunum • 7

Yeni Bir İcat (mı?) • 11
Görüntü Üretme Teknolojilerinin, ve bu arada Fotoğrafçılığın, Birbirleriyle ve Gündelik Hayatla Tarih Boyunca Süregelen Etkileşimleri Üzerine • 13

Göstermek veya Anlatmak • 25
Atget ve Evans • 27
Eski Köye Yeni Âdet... • 32
Neşeli Günler (köye gelen yeni âlet...) • 36
En Hakiki "Belgesel" Hiç Görülmeyendir • 43

Havadan Sudan Sohbetler • 53
Gemisini Kurtaran Kaptan • 55
Şimdi Ne Çekeceksiniz? • 61
Kolay Sorular Zor Cevaplar • 67
FÇÜK, Memeler Meselesi ve Bauhaus Sergisi • 74
İstanbul'da Alman Modası • 81

Fotoğraf Güncesi (2002) • 85
Okuma Günleri • 87
Sanat, Sinema ve Siyaset Dolu Günler • 96
Sanat Öldü, Yaşasın Sanat! • 105
Valla (Bunları) Ben Yazmadım! • 114

Para Meseleleri • 121
Dünyanın En Değerli Fotoğrafı • 123
Gerçeğin Altı da Bir, Üstü de! • 132
İyi Fotoğraf Nedir Bilmem Ama, Fiyatını Bilirim • 137
Fotoğrafın Değerlisi Sanatı Bol Olanıdır • 142

11 Eylül Öncesi New York'tan... • 155
Çeşitli Haberler • 157
Vampirle(!) Görüşme • 163
Alice Arz Talep Diyarında • 167
"Neydi Adı Adî Kadının Adı Neydi?" dedim:
Hans Bellmer ve Yapay Zeka • 172
Sorumluluk Hayallerde Başlar: Morton Bartlett • 179

Başka İşler • 185
Erotik Olmayan Çıplak, Yeni Baştan • 187
Piyano Öğretmeni Yaşamayı Öğreniyor • 193
Günlerin Getirdikleri • 198

Bir Hikâye: Fotoğraf Masalları • 207
Görülmeyen Negatifin Esrarı • 209

Coda • 219
Her Derde Deva Laf Salatası • 221

Notlar • 225

Yazıların Gizli Olmayan Tarihçesi • 233

İsim Dizini • 235

Sunum

Sanat eserlerinin giderek cismani özelliklerini yitirmekte oldukları, onlarda maddesel olmayanın arandığı ve geleneksel olarak bir sanatçıda bulunması gerektiğine inanılan beceri ve yetenek gibi özelliklerin değerlerini kaybetmekte olduğu günümüzde; zaten bu özelliklere diğer sanat dallarından çok daha az ihtiyaç gösterdiği bilinen fotoğrafçılığın güncel sanat çevrelerinde zirve yapmakta olması kimseyi şaşırtmamalı.

Diğer yandan, fotoğrafların yaygın kabul gören işlevsel yanlarının olduğu da yadsınamaz. Fakat, fotoğraflar sadece bir durumu gösterir, ama onun anlamını ver(e)mez. Bunun için yazıya, yoruma; dolayısıyla da anlamı ifade edecek bir kanaat'e ihtiyaç duyarız. Duruma göre, bu kendi kanaatimiz de olabilir. Bir fotoğrafı görünce, onu o zamana kadarki bilgi birikimimizle, tüm donanımımızla anlarız, okuruz, yorumlarız.

Fotoğrafı çekenin ve onu bize sunanın niyetleri bizi sadece bir yere kadar etkiler, yönlendirir. Bir fotoğrafla karşılaştığımız ortamın da ondaki anlamı algılamamızda, kavramamızda, okumamızda rolü vardır. Aynı politik fotoğraf, "karşıt cephelerin" yayınlarında zıt anlamlarda okunabilir. "Karşıt fikirdeki" okuyucular tarafından da, tek bir fotoğraf zıt yorumlanabilir.• (Örneğin, bir sinema oyuncusunu, mankeni, şarkıcıyı "seviyorsanız" onun gazetede çıkan fotoğrafına sevecenlikle ve beğeniyle yaklaşırsınız; sevmediğiniz birininkindeyse negatif özellikler bulmanız muhtemelen daha kolay olur.)

Bu yüzden, fotoğraflarla ilişkimiz karşı cinsle olana benzer! Onlarda bir "mutlu ilişki potansiyeli" görürüz, ama bunu elde etmek için çaba göstermemiz gerekir: Araştırmak, bilgilenmek gibi... İşte elinizde tutmakta olduğunuz kitap, bu ihtiyacı karşılamak için derlendi; çünkü bilirsiniz, "şap" di-

• Özellikle, son Irak işgal ve direnişinde birçok defa karşılaştığımız savaş fotoğrafları buna iyi örnektir, 30 Mart 2004 tarihinde Felluce'de Amerikalıların parçalanıp köprüye asılan kavrulmuş cesetlerinin fotoğraflarında olduğu gibi...

ye doğru anlaşılan bir fotoğraf, "ilk görüşte karşılıklı aşk"a benzer, buna gerçek hayatta pek sık rastlanmaz!

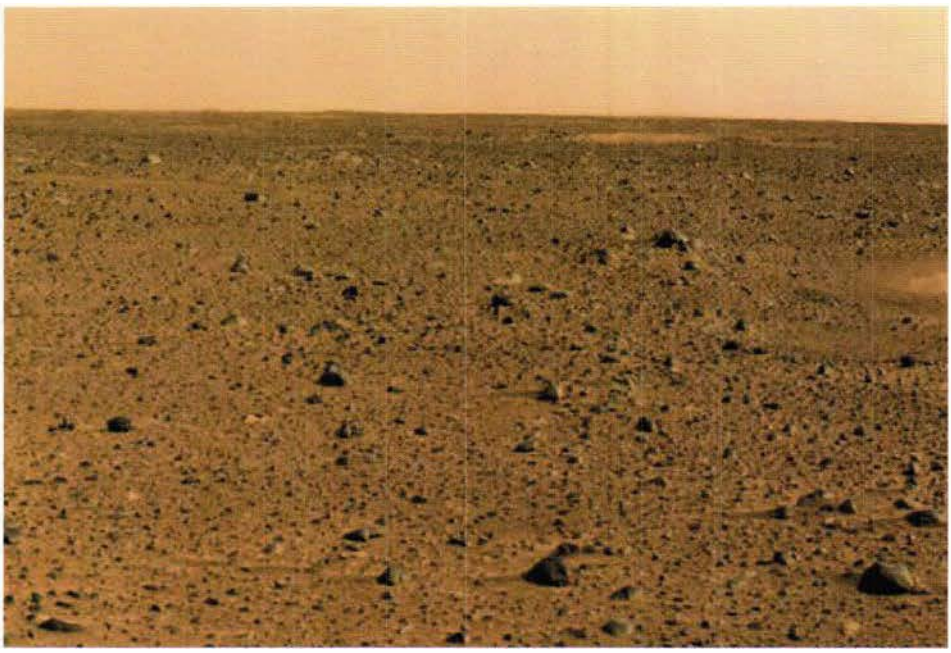
Demek ki neymiş? Meğersem bu kitap, bundan sonra, gösterip de vermeyen kızlarla karşılaştığınızda başvuracağınız bir kız tavlama rehberiymiş! Yok yok öyle değil!.. fotoğrafla ilgili, okurken eğlendiren, eğlendirirken düşündüren, güvenilir bir başvuru kitabıymış!

Son bölümde çeşitli sanatçıların işlerinden söz ederken, zaman içinde, aslında kendi fotoğraflarının oluşumunun geçirdiği kuramsal gelişmeden, etkileşim ve kaygılardan –üstü kapalı bir biçimde– söz ermiş olduğumu şimdi farkediyorum. Okuyucu için, benim de, adı geçen diğer fotoğrafçılar gibi, hep "başkaları" olduğumuz doğrudur. Fakat, kişinin başkalarında kendisinin kimi özelliklerini –az veya çok– bulabileceği de akıldan çıkarılmamalıdır!

Bu vesileyle, bu zor zamanlarda, kitaptaki yazıları ilk kez yayımlayan ve sürekli ekonomik zorluklara karşın yaşamını bir şekilde sürdürmeyi beceren *Geniş Açı*'ya ve *Sanat Dünyamız*'a, kapak fotoğrafındaki aksesuarları sağlayan Sn. Engin Özendam ve Sn. Mine Mert'e, poz veren Sn. Ayşe Melike Çerçi'ye, kitabı giderayak sıraya sokan Sn. Enis Batur'a ve özellikle cansiperane performansıyla gözlerimi yaşartan muhterem editörüm Sn. Mine Haydaroğlu'na teşekkürü borç bilirim.

Benim iyi kalpli okuyucularım, ne zaman küsüp, "artık yazmayacağım" desem, beni bu zevkli ıstırabı biraz daha sürdürmeye ikna ediyorsunuz. Hadi e-maillerinizin posta kutumu doldurması neyse de, normal mektuplarınızla yaptığınız kâğıt israfına ve postacı amcayı boş yere yormanıza üzülüyorum doğrusu. Bu kitabı sizlere ithaf ediyorum.

N.T.



Merih'ten bir görüntü (Spirit Rover), 2004.

Yeni Bir İcat (mı?)

Görüntü Üretme Teknolojilerinin, ve Bu Arada Fotoğrafçılığın, Birbirleriyle ve Gündelik Hayatla Tarih Boyunca Süregelen Etkileşimleri Üzerine...

Düzmece gerçekliklerin basın, hükümetler, büyük şirketler ve dini gruplar tarafından imal edildikleri bir toplumda yaşıyoruz. Yazdıklarımda soruyorum, gerçek nedir? Çünkü son derece sofistike, gelişmiş insanların, son derece karmaşık elektronik mekanizmalar kullanarak imal ettikleri sözde gerçekliklerin aralıksız bombardımanı altındayız. Güvenmediğim, bu insanların niyetleri değil; onların sahip oldukları güce (bu kadar güce sahip olmalarına) güvenemiyorum. Hayret verici bir güç bu: her yönden tastamam, bütünleşmiş fakat hayali evrenler yaratma gücü. Aslında ben bu gücü tanıyorum, çünkü ben de aynı şeyi yapıyorum.[1]

Philip K. Dick (1978)

Günümüzde asıl amacının dışında, sanal evrenlerin yaratılmasında da kullanılan optik görüntüleri üreten teknoloji, aslında, somut dünyanın kaydı, anlaşılması ve açıklanabilmesi için yüzyıllar boyunca sürüp gitmiş büyük bilimsel çabaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu teknoloji bugün Merih'ten gelen görüntülerle şimdilik evriminin zirvesine erişmiştir. İnsanların yaşamadığı yerlerden gelen, insanların çekmediği bu fotoğraf benzeri sayısal görüntüler, bir bakıma 19. yüzyıl seyyahlarının Mısır, Çin, Japonya gibi egzotik yerlerden Batı Avrupa'ya getirdikleri fotoğrafları andırırlar. Fakat bunların büyük farkları, hiçbir insan gözünün gerçekte görmemiş olduğu manzaraları yansıtmakta olmalarıdır. Bu yüzden, bu görüntülerle gerçek arasında karşılaştırma yapamayız! Böylece, fotoğrafçılık nesnellikte nihaî amacına ulaşmıştır, uzay teknolojisi 'Önyargısız Total Objektivite'yi sağlamıştır! Ben bile böyle 'belgesel' fotoğrafa saygı duyarım.

Optik görüntü üretme süreçlerinde bambaşka bir yönde de aynı derecede heyecan verici gelişmeler vardır. Üretilmiş görüntüler, en yeni bilgisayar teknolojileriyle birlikte kullanılarak, artık inandırıcılıkta sınır tanımaz hale geliyorlar. Günümüzde, bu süreç, yaşayan bir kimsenin gerçek görüntüsünden ayırdedilemeyecek, hareketli ve onun kendi sesiyle konuşabilen görüntülerinin üretilmesine doğru yol alıyor. Böylece, yakında, örneğin TV ekranında, istenilen herhangi birine istenilen herhangi bir şeyi söyletmek mümkün olacak. Bugün kuramsal olarak neredeyse hazır olan bu teknolojinin uygulanabilirliği gerçekleşmek üzeredir.

Şimdi asıl tartışılması gereken ahlâkî sorun ve sorumlulukları bir yana bırakıp, buraya nereden ve nasıl geldiğimize bakalım! İsterseniz önce ressamlığın tarihte faydalandığı optik aygıtlar konusunu inceleyelim, burada David Hockney'nin son kuramsal kitabı[2] yol gösterici olacaktır.

İkinci olarak, fizik ve kimyanın birleşmesiyle, bilimin ortaya çıkarttığı bir resim üretme teknolojisi olarak fotoğrafçılığın icadına uzanan, görsellikle ilgili bilimsel araştırmaların gelişimini kısaca gözden geçirelim. Bilindiği gibi fotoğrafçılık, çeşitli buluşların görsel kullanıma kolaylık sağlayacak biçimde uygulanmasıyla ortaya çıkmış; pratikte karşılaşılan talepler doğrultusunda, özellikle kullanım kolaylığı ve güvenilirlik yönünde gelişmiştir. Bilimin hizmetinde, bellek ve algılamaya yardımcı olarak çeşitli kullanım alanları bulurken, bu etkileşim içinde, bilime olduğu kadar geleneksel sanatların gelişimine de önemli katkısı olmuştur.

Son olarak da, daha geniş bir bakış ile bilim ve teknolojinin ürünleriyle yeniden biçimlenen dünyanın, orada yaşayanlar üzerindeki etkisinden ve bunun görsel algıyı nasıl geliştirdiğinden söz edelim. Bilim ve teknoloji insanın dünyayı algılama şeklini değiştirdi ve bu sadece optik aygıtlar sayesinde olmadı. Gündelik hayata giren yeni endüstriyel ürünler insanların tüm algılama duyularında –sadece görme değil– bir tür evrime neden oldu; hareket eden makinelerin dışardan algılanması ve bunların içindekilerin dışarıyı algılamaları gibi yeni bakma biçimleri teknoloji sayesinde ortaya çıktı.

Tabii bunların hepsi fotoğrafçılıkla ilgili, neticede yaşamda fotoğrafçılığın girmediği yer yok. Her üç bölümde de, farklı noktalardan yola çıkarak yapacağımız yolculuklarda, bir miktar örtüşme kaçınılmaz olacak.

Mercek ve Ayna

Ünlü İngiliz sanatçı David Hockney birkaç yıl önce yayımlanan kitabında Batı resminin Rönesans'tan bu yana optik görüntülerden etkilendiğinden, optik ve mekanik araçlardan faydalandığından söz ediyor; ve gide-

rek, mercekler ve içbükey aynalar ile oluşturulan görüntülerin Batı resmini tanımladığını ileri sürüyordu.[3] Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, bu işe girişenlerin çoğu başarısız ressamlardı, ayrıca birçok fotoğrafçı ressamlara yardımcı olacak 'görsel belgeler' çekerek hayatını kazanıyordu. Aynı yıllarda memleketimizde de Osman Hamdi'nin yağlıboya tablolarında kullandığı insan tiplemeleri için Sebah ve Joallier fotoğrafhanesinden yardım aldığı bilinmektedir.[4] Bu yüzden, Hockney'nin fotoğrafın icadının Batı resim geleneği içinde bir süreklilik oluşturduğunu ileri sürmesi şaşırtıcı değildir. Sadece Camera Obscura'nın değil, mercek ve ayna görüntülerinin de resim sanatında Rönesans'tan bu yana kullanıldığı zaten az çok bilinen, hissedilen bir önermedir.

Bilindiği gibi, Latincede Camera, 'oda' ve obscura, 'karanlık' anlamına gelir. En basit tarifiyle, tamamiyle karanlık bir odanın duvarındaki küçük bir delikten geçen ışığın dışarıdaki aydınlık sahnenin görüntüsünü, deliğin karşısındaki duvarda başaşağı olarak oluşturmasıdır. Deliğin boyutları görüntünün netliğini ve parlaklığını belirler. Zamanla bu deliğe yerleştirilen merceklerle görüntünün kalitesinin kontrolü, düzeltilmesi, ve farklı uzaklıktaki yüzeylerde netleştirilmesi mümkün olmuştur. M.Ö. 4. yüzyılda, Aristo'nun ve Çinli filozofların, bu oluşum hakkında yazdıkları bilinmektedir. Bu prensipten yararlanarak yapılan taşınabilir Camera Obscura'larda deliğin karşısına 45 derecelik pozisyonda bir ayna yerleştirilerek, yatay üst yüzeydeki buzlu cama trase edilebilecek bir görüntünün düşürülmesi mümkün olmuştur. Deliğe bir mercek yerleştirilmesi suretiyle görüntünün kontrol edilip iyileştirilebildiğinden söz eden, bilinen ilk yazılı belge 1550 tarihlidir. Bu aygıt iki üç yüz yıl sonra fotoğrafçılığın icadında kritik rolü üstlenecektir.

Hockney birkaç yıldır dünyanın önde gelen müzelerinde yaptığı araştırmalarla konuyu derinlemesine incelemiş. Şimdi de sanat tarihinin farklı evrelerindeki birçok önemli resimden örnek göstererek, ressamlıkta optik görüntüden yararlanma olgusunun inanılmaz derecede yaygın ve belirleyici olduğunu kendince kanıtlamış bulunuyor. Hockney, araştırmaları sırasında kendisine 19. yüzyıl Fransız ressamı Ingres'in Camera Lucida'sından yaptırmış ve bu aygıtı kullanarak çizdiği desenler de kitapta yer alıyor. (Camera Lucida bir çubuğun ucunda duran küçük bir prizma: gözünüze yaklaştırıp bakınca hem resmini yaptığınız gerçek nesne veya kişiyi, hem de çizmekte olduğunuz kâğıttaki onun görüntüsünü üst üste getirebiliyorsunuz. Kullanması biraz zor, alışmak gerekiyormuş, fakat anlaşılan kullanım çabukluğu ve taşınabilirlik açısından Camera Obscura'dan üstün; Hockney öyle diyor.)

Bu noktada resmin tarihteki bilinen macerasını özetlemek yararlı olabilir: Önce insanlar mağara duvarlarına resim yapıyorlar, 'akıldan' yapılan bu

resimlerin bugün 'stilize' olduklarını söylüyoruz, yani görünen dünya ile fotoğraf gibi çakışmıyorlar. Yüzyıllar sonra, Mısır'da falan da hâlâ stilize resimler var. Ortaçağda, Doğu'da da Batı'da da dinsel içerikli kitaplarda yazıyla yan yana, epeyce stilize resimler olan minyatürlerle karşılaşıyoruz. Bu minyatürler Orhan Pamuk'un da anlattığı gibi,[5] Allah'ın görüş açısından yapılmış; yani perspektif yok, gerçek insanlara, nesnelere, doğaya benzerlik taşımıyorlar.

Sonra, bilinen sanat tarihine göre, Batı dünyasında insanı evrenin merkezine oturtan bir nevi 'laik' (değil ya, neyse), hümanist uygarlık gelişiyor: Rönesans, İtalya'da Floransa'da başlıyor ve derken, bu ortamda aslında matematik kökenli olan, insanı, onun bakışını sabit bir referans noktası olarak kabul eden perspektif kuralları icat ediliyor. Bundan sonra da, gerçek hayatta gözlerimizle gördüğümüze benzer resimler yapılıyor; bu tarzda yapılan resimlerinden, tasvirlerinden insanları tanıyabiliyoruz.

Hockney bu gelişmenin temelinde farklı nedenler olduğunu ileri sürüyor ve bunu 1400'lerde Hollanda'da merceklerin icat edilmesine bağlıyor. Camın işlenebilmesi, tıraş edilmesi, parlatılması ve optik kuramının gelişmesi sayesinde görsel yeniden-sunumdaki (yani, resimdeki) bu devrim gerçekleşebiliyor. Merceklerden –ve aynalardan– yararlanarak desen faaliyetine yardımcı olan çeşitli aygıtlar yapılıyor. Ana prensip, gerçek dünyanın (doğanın, insanların, yapıların, vs.) ayna veya merceğin oluşturduğu iki boyutlu görüntüsünü, üzerinden çizilebilecek (trase edilebilecek) bir kâğıda düşürebilmek. Elle yapılan iş, bunun arkasından geliyor, optik düzeneklerin tanımladığı ve biçimlendirdiği bu görüntüleri seçmek, süslemek, renklendirmek, vs ressama kalmış. Tabii ki bu işlemleri üstün biçimde başarabilmenin küçümsenmeyecek bir yetenek ve göz-bilek gücü gerektirdiğini Hockney yadsımıyor.

Teknolojiden yardım istenmesinin önemli bir nedeni de ressamların kısa sürede çok iş üretme gereksinmeleri. Aynalar ve merceklerle perspektif sorunlarını kolaylıkla çözebilen bir ressam aynı sürede eskisine oranla daha çok sayıda resim yapabiliyor. Böylece teknolojinin ağırlık ve önem kazandığı bir tür ilkel endüstriyel üretim söz konusu oluyor. Resim yapmaya yardımcı olan bu aygıtların gelişmiş örneklerinden biri de Camera Obscura. Mercekten gelen görüntünün üzerine düştüğü buzlu camın olduğu yere ışığa duyarlı malzemeyi (örneğin, fotoğraf filmini) koyunca karşımıza da 'fotoğraf makinesi' çıkıveriyor.

Görüldüğü gibi, fotoğrafçılık da sonuçta bir resim üretme teknolojisidir (fotoğraf da bir resimdir), ancak bunun geleneksel yöntemlerden farkı, nesnelerin görüntülerinin sanki kendiliklerinden, insan eli değmeden ortaya çıkmasıdır. Hockney'nin elle yapılan resimlerle optik görüntüler arasındaki

benzerliği vurgulamasına dek 'resmetme'nin çok ayrı birşey olduğunu düşünürdük. Şimdi aralarında çok büyük fark olmadığı, kimi fotoğrafçının (Cameron gibi?) nesnellikte, Rönesans ressamlarından ileri gitmediği akla geliyor. Örneğin, Caravaggio'nun 1590'ların ortasından itibaren yaptığı çoğu resmin siyah-beyaz röprodüksiyonunu bir kitapta gördüğümüzde fotoğraf zannedebiliriz. Fotoğrafçı da, ressam da, sonuçta, iki boyutlu, 'gerçekçi', gerçek dünyayı çıplak gözle görüşümüze benzer birer görüntü yaratmışlardır.

Fotoğrafçılık: Bilim ve Sanat İçin Her Derde Deva Bir İcat

Fotoğrafçılık aniden keşfedilmemişrir, fakat aksine, ışık, optik ve görsel algı üzerine yüzyıllarca süren bilimsel ve sanatsal araştırmaların sonunda ortaya çıkmıştır. Aslında esas itibariyle ne bir sanat ne de bir bilim olan fotoğrafçılık, olsa olsa bir teknolojidir, bir alettir, araçtır. Çeşitli alanlarda kullanım, uygulama yeri, olanağı bulabilmiş bir görüntü üretme teknolojisidir. Resim (yapma, üretme) geleneğinin yeni bir aşamasıdır. Camera Obscura'nın bir gözlem ve çizim aracı olarak ortaya çıkmasından, müspet ilimin 17. ve 18. yüzyıllardaki büyük gelişimine kadarki süreçte, çeşitli fikirler, keşifler ve icatlar, aletler bir araya gelerek kendimize ve dünyaya bakışımızı değiştiren şu fotoğrafçılık teknolojisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 19. yüzyılda fotoğrafçılığın asıl görevi o günlerde varolan çeşitli bilimsel kuram ve fikirleri kaydetmek ve desteklemekti. Bilimsel araştırmalarda, nesnel bir ölçüm ve kayıt aleti olarak kullanılmaktaydı.

Doğada bulunan birçok maddenin –gümüşün kararması gibi– ışıktan etkilendiği bilinir. Antik Yunan ve Romalılar Murex bandaris sümüklü böceğinden doğadaki bazı kimyasal maddelerin ışığa duyarlı olabileceğini öğrenmişlerdi. Purpura sümüklüböceğinin salgısı da, gün ışığına çıkınca canlı mor bir renge dönüştüğü için, kumaş boyamakta kullanılırdı.

1642 yılında Galileo öldü, Newton doğdu. Kalkülüsü bulan Newton, hareket ve optiğin temel kuramlarını formüle etti. Işık ve renk üzerine ilk bilimsel araştırmayı yaptı. Evinin bir odasını Camera Obscura'ya dönüştürerek ve güneş ışığını iki prizmadan geçirip ayrıştırarak beyaz ışığın tayfın tüm renklerini içerdiğini kanıtladı. 30 yıl kadar süren deneysel araştırmaları sonunda 1704'te *Opticks* adlı çağ açan yapıtını yayınladı. Bu kitaptaki başlangıç sözleri, sanki Aydınlanma Çağı'nın temel felsefesini özetlemektedir: "Bu kitaptaki yaklaşımım, ışığın özelliklerini hipotezlerle açıklamak değil, fakat ışığın özellikleri üzerine yapacağım önermeleri Akıl(sağduyu) ve deney yoluyla kanıtlamaktır."[6] Newton'un kuramsal araştırmaları ve buluşları sonunda teleskop ve mikroskop gibi aygıtlar büyük gelişmeye uğradı.

Sanat ve bilimin birlikte el ele çalışmaları, doğayı o zamana değin hiç rastlanmadığı kadar gerçekçi bir biçimde resimleyecek gözlem ve kayıt aygıtlarının gelişmesini sağlamıştı. 1700'lerin sonuna doğru Camera Obscura ve Camera Lucida gibi yardımcı aygıtlar gündelik kullanımda kanıksanmıştı. 18. yüzyılda gözlem ve deneysel araştırmaya dayanan ampirik zihniyetin geleneksel yöntem ve kuramların yerini almasıyla Batı Avrupa'da bilimsel devrim başlamıştı. Bu da, insanların o zamana kadar görünmeyen dünyalar hakkındaki bilgilerinin artmasına, düşüncelerinin değişmesine ve gelişmesine yol açtı.

Endüstrileşmenin getirdiği hareketlilik, hareketli nesnelerin gündelik hayata girmesi, hem bunların gözlemlenmesinde hem de bunlarla taşınan insanların hareket halindeyken yaptıkları gözlemlerde, o zamana kadar bulunmayan yeni bakış/algı türlerinin oluşmasına neden oldu. Doğal olmayan bir hızda birbiri arkasına gelen farklı görüntülerin, örneğin sinemanın icadında önemli etkisi olduğu bilinmektedir. Hızla dönen bir tekerleğin parmaklarının arkasında görünüp kaybolan görüntüler silsilesinin, ilkel bir hareketli görüntü gösterme makinesi olan *kineskop*un[7] icadına yola açtığı bilinir. Hızla arka arkaya görülen durağan görüntülerin sürekli bir hareketi tanımlayabileceği, görsel algı üzerine yapılan araştırmalar sonucu anlaşılmış, *phenakistascope* ve *zoetrope*[8] gibi bugünkü sinema muadili aygıtlar popüler eğlence dünyasında yerlerini almıştı. (Bunlarda kullanılan resimler 'elle' çiziliyordu.)

Fotoğrafçılığın böyle bir bilimsel araştırma ve buluşlar ortamında icat edilmiş olması bir rastlantı değildi. Çünkü zaten çizim yapmakta kullanılan çeşitli aygıtlar vardı ve gün ışığının bazı maddeleri etkilediği biliniyordu. Aşağı yukarı aynı zamanlarda, Batı uygarlığının var olduğu birçok yerde, birbirinden bağımsız biçimde optik görüntünün sabitleştirilmesini sağlayacak teknolojiler geliştirildi. Böylece ışık gücüyle durağan ve sabit bir görüntünün elde edilebilmesi mümkün oldu. Artık gözlem ve ölçümü yapan kişi, bu esnada, fiilen, aygıtın başında bulunmak zorunluğunda olmayacak ve araştırmacılar başkalarının gözlem ve ölçümlerinden yararlanabilecekti!

Antik Yunan'daki *photos* (ışık) ve *graphos* (yazmak) sözcüklerini birleştirerek *Photography* teriminin isim babası olan İngiliz bilim adamı Sir John Herschell, 'negatif' ve 'pozitif' terimlerini de ilk defa fotoğrafçılık bağlamında kullanmıştır. Fotoğraf baskısında *Cyanotype* yöntemini de icat etmiştir. Aynı zamanda bir astronom, fizikçi ve kimyager olan Herschell, zamanının tipik bir aydınıydı. Hem sanatsal hem de bilimsel gözlem amaçlı çizimlerini yaparken sürekli Camera Lucida'yı kullanırdı.

Başlangıçta fotoğrafçılık işlevsel yani ağır basan bir konumda kalmış, ancak kendini kabul ettirdikten sonra sanatsal uygulamalara yönelmeye ce-

sarer edebilmiştir. Bilimin yanı sıra diğer sanat dallarıyla olan ilişkisinde ise, aldığı bu pozisyon, yukarıda da gördüğümüz gibi, fotoğrafçılığın uzun süre bir hizmetçi kimliğinde tutulmasına neden olmuştur. Genelde eğitime önemli bir katkısı olan fotoğrafçılığın, bu arada Sanat eğitimine de büyük faydası olmuştur. Fotoğrafçılığın icadından sonra, artık her isteyen, nerede olursa olsun, ünlü sanat eserlerinin görüntülerini kolaylıkla elde edebilir, bunları kullanabilirdi. Dünya üzerinde 'tek' olan resimlerin, heykellerin, yapıların fotoğrafları hem taşınabilir, hem çoğaltılabilir, hem de bunlar üzerinde çalışmalar yapılabilirdi. Bu sanat eserleri birbirlerine eşit boylarda kâğıt parçalarına –fotoğraflara– indirgendikleri zaman, onları sınıflandırmak, kategorize etmek, ayrı ayrı çekmeeelerde saklayıp işinize gelenleri yanyana koyarak olmadık kuramları kanıtlamada kullanmak kolaydı. Bunları saydamlaştırıp topluluklara göstererek üzerlerinde konuşmak, ders vermek, veya bunları yazınızla birlikte yayımlamak da. Sanat Tarihi'nin fotoğrafçılığa inanılmaz derecede borçlu olduğunu kimse yadsıyamaz. İlk sanat tarihçilerinden Ruskin'in fotoğrafın icadını ne kadar keyifle karşıladığını anımsatmaya gerek var mı? O, binbir zorlukla gittiği Venedik'te elle yaptığı eskizlerden hiçbir zaman memnun kalmamıştı ve fotoğrafı bir kurtarıcı olarak görüyordu.

Tabii ki fotoğrafçılık, sanat tarihinin yanısıra, asıl olarak başka birçok uygulama alanı buldu. Bilimsel ve toplumsal alanlarda büyük gelişmelerin gerçekleşmesinde önemli etmen oldu. Gözlem, ölçüm ve analiz sonucunda elde edilen verilerin belgelenmesi, kayıt edilmesi ve sınıflandırılmasında son derece faydalı ve kolaylık sağlayan bir teknolojiydi.

Fotoğrafçılık ve Modern Tıp aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmıştı. Örneğin, insanların güvenli ameliyatını mümkün kılan buluşlar: genel anestezi 1846, ve antisepti 1867 yılında keşfedildi. Fotoğraf çeken doktorlar, önceleri süratle kullanılmaz hale gelen 'çağdışı' tıbbi uygulamaları fotoğraflarla belgelediler. Fakat tıpta fotoğrafların asıl önemli kullanımı yeni tedavi yöntemlerinin kayıt ve öğretiminde oldu. 1895'te Röntgen ışınlarının keşfiyle fotoğrafçılık teşhiste de önemli bir görev üstlendi.

Fotoğrafçılığın kayıt ve sınıflandırmada sağladığı kolaylık ve hız, ilk bakışta akla gelmeyen birçok uygulama alanı yarattı: askerlik, keşif, casusluk, kriminal hukuk, vs gibi. Bilginin, üzerinde çalışılabilecek belgelere dönüştürülmesi, bürokrasi için atanıp da bulunamayan bir olanak sağlamıştı. Görsel belge olarak sahip olduğu belirgin değerleriyle fotoğrafçılık, örneğin "fişleme" için en uygun, olmazsa olmaz, teknolojiydi. Fransız polisi ve adalet uygulayıcıları fotoğrafları 1872'den itibaren suçluları kayıt amacıyla kullanmaya başladılar. İngiltere'de mahpusların, yetimhanelerdeki kimsesiz çocukların, tımarhanelerdeki hastaların, vs fotoğraflı kayıtlarının tutulması-

na daha 1850'lerde başlanmıştı. Bu bürokratik uygulamalardan daha ilginci, Lombroso'nun düşünceleri ve Fransız polis memuru Bertillon'un çabalarıyla bir nevi 'tipik potansiyel suçlu' görünümünün saptanmasına yönelik çalışmalardı. Suçları daha işlenmeden önleme amacı gütmesiyle bir başka Philip K. Dick hikâyesini ("Minority Report") anımsatabilecek bu konuya ileride değiniyorum.[9]

Aydınlanma Çağı'nda bilimin gelişmesi ve teknolojik uygulamaların gerçekleşmesiyle ortaya çıkan "modern dünya" kendisine uyum sağlamaya çabalayan insanların deneyim ve beklentilerini sürekli olarak değiştirmekteydi. Bu 'modern' insanın da bilim ve teknolojiden yeni talepleri oluyordu. Fotoğrafçılık icat edildiği sıralarda, son derece karmaşık düzenekler kullanan, bol zaman ve yer kadar, ustalık ve bilgi de gerektiren bir süreçti. Halbuki "fotoğraf makinesi" diye adlandırdığımız bilimsel ölçüm aygıtı, 1900'lere gelindiğinde Kodak makineleriyle zirveye erişen basit, hafif, kullanımı kolay, amatörler için bir tüketim nesnesine dönüşmüştü. İnsanlar artık fotoğrafların sağladığı farklı görüş açılarını (ki bunların normal insanlara ait olmadıkları, onlara verilen 'kuş bakışı', 'solucan bakışı' gibi isimlerden anlaşılır), ânın dondurulmasını, önceliksiz ve eşitlikçi bir detay bolluğunu, makro görüşü –röntgen ışıklarıyla elde edilen fotoğraflar veya ay yüzeyinin yakın plan foroğrafları gibi tamamen bilimsel örnekler bir yana bırakılsa bile– kanıksamaya başlamışlardı.

Fotoğrafçılığın yaygınlaşması sürecinde, ilk defa sadece beynin içinde gerçekleşecek bir görüntüyü oluşturan stereoskoplar da üretildi. Burada aynı anda, birlikte çekilmiş ve yanyana yapıştırılmış, aynı konunun birbirinden az farklı iki fotoğrafı vardır. Bunlardan birini sadece sağ, öbürünü sadece sol gözümüzle görebiliriz ve bu iki farklı ikiboyutlu görüntüyü, bir tür üçboyutlu, derinliği olan, görüntü olarak algılarız. Bu, tarihteki ilk gerçekte karşılığı olmayan –sanal– görüntüdür.[10] Mars'tan gelen ilk görüntüler arasında, siyah-beyaz, fakat özel gözlüklerle bakıldığında 3 boyut izlenimi verecek şekilde renklendirilmiş birkaç fotoğrafın da bulunması çok ilginçtir. Anlaşılan, fotoğrafların, tüm ikiboyutlu yanılsamacı resimlerde olduğu gibi,[11] gerçek derinliği veremeyip ancak ima etmeleri sorunu, hâlâ eski çocuk kitaplarındaki gibi klasik çözümlerle aşılabiliyor; tabii bilgisayarca kodlanmış bu Mars fotoğraflarına ABD'li bilim adamları kalibre edilmiş özel gözlüklerle bakıyorlar.

Fotoğrafların kolaylıkla çoğaltılıp yayımlanabilmeleri, geniş anlamıyla kültürel-toplumsal çevreyi kısa sürede biçimlendirmelerini ve yönlendirmelerini sağlamıştır. 1850'lerde önemli şahsiyetlerin ve olayların fotoğrafları tek başlarına basılıp satılmaya başlamış ve kısa zamanda inanılmaz bir yaygınlık kazanmıştı. Örneğin, Kraliçe Victoria'nın kocası Prens Albert'in ölü-

münü takip eden hafta içinde onun 70.000 bin adet portre fotoğrafı satılmıştı. O günlerin önde gelen görsel "medya"sı fotoğraflardı. TV, sinema ve basın organları yoktu.

Matbaa tekniklerinin gelişmesi, özellikle 1880'e doğru fotoğrafların insan eli (ve yorumu) değmeden dergi ve kitaplarda yazıyla yan yana basılabilmelerini sağlayan tramlama teknolojisinin icadı, yani görsel yapıtların mekanik yenidensunumunun (reprodüksiyonunun) olağanlaşması Walter Benjamin'in temel metin niteliğindeki denemesinde anlattığı gibi kültürel anlamda büyük bir devrim yarattı.[12] Böylece, bugünkü anlamıyla fotoğraflı gazeteler, dergiler ve kitaplar yayımlamak mümkün oldu. O zamana kadar orijinal kaynak bir fotoğraf olsa bile, baskı için kalıp bir sanatçı tarafından elle hazırlanıyordu. Pahalıya mal olan ve zaman kaybına yol açan bu süreçte, fotoğrafın teknolojik bir ürün olmasından kaynaklanan en büyük üstünlüğü –inandırıcılık özelliği– de kayboluyordu. Bu yayınlarla artmasıyla fotoğrafçılık, orta-sınıf "normal" insanlar için görülemeyeni gösterme yönündeki muhteşem yolculuğuna başlamış oldu: Fotoğrafçılık, en zengini-en fakiri, en modayı-en salaşı, devlet büyüklerini-azılı kanun kaçaklarını, uzakları-yakınları, çok kısa enstantaneleri-uzun süreleri, eşi emsali bulunmayan sanat eserlerini ve insanların birbirlerine yaptıkları inanılmaz gaddarlık ve zulümleri kendi konusu haline getirdi. Kitlelerin bizzat tanık olmadıkları bu nesneler, olaylar, kişiler çoğu kez zaten –tanımları gereği– olağandışıydılar. Bazen de fotoğraflarının çekilmiş olması onları "tuhaf" yapıyordu. Çünkü, fotoğraflarda her şey bir başka görünüyordu. Bunlar, insan zihninin sansüründen –ayıklamasından– geçmeden her detayı kâğıt üzerinde sabitlemiş, alışılmadık türde resimlerdi. Beyaz Avrupalının egzotik ile ahbaplık kurması, Atlantik kıyısındaki Amerikalının yeni keşfedilen (yerlilerden gasp edilen) ve yerleşime açılan Uzak-Batı'yı tanıması hep fotoğraflarla olmuştur. Batılı, sömürge ahalisinin, Kızılderilinin, soyut bir kavram olmaktan çıkıp siyah-beyaz fotoğraflarda, az-çok kendisine benzeyen bir insan olduğunu bu teknoloji sayesinde anlayabilmiştir.

Endüstrileşmenin Etkileri ve Görsel Sanatlardaki Değişim

Endüstri devriminden sonra herkes gibi sanatçılar da makineleşmenin meyvalarından etkilenmeye başladılar. 19. yüzyılda Avrupa kentlerinde inşa edilen görkemli tren istasyonları, Robert Hughes'un deyimiyle, modern çağın katedralleri haline gelmişlerdi. Bu sıralarda, Turner (1844) ve Monet'nin (1877) tren/lokomotif/gar resimleri yapmaları rastlantı değildi. Böylece empresyonistlerin pastel renkli manzaralarında insan yapısı makinelerin izleri

görülmeye başlamıştı. Onlar stüdyolarını terkedip resim yapmak için tuvalleriyle açık havaya çıktıkları zaman, sadece doğayı değil, kentleri, sokakları, görkemli yeni yapıları da resimlerine konu ettiler, ve tabii ki bu sokaklarda yer alan insanları da. İlk başlarda bir manzaranın içinde yer alan bir tren, o resimdeki durağan ve ikinci planda herhangi bir öğe gibiydi. Kısa zamanda bu yeni makineler ve onların etkileri resimlerin ana konuları haline geldiler.

Bambaşka tür ve boyuttaki yeni bir makinenin, yani fotoğraf makinesinin yaygınlaşması görsel ortamı değiştirdi. Bunun küçülmesi ve kullanım kolaylığı kazanmasıyla birlikte herkes fotoğraf çekmeye başladı. 1900'lere gelirken çekilen şipşak (enstantane) fotoğraflar ressamların görüşlerini de etkileyecek kadar çoğalmıştı. Hoş, onların çoğu da zaten amatör fotoğrafçıydılar. *Fotoğrafsal görüş* diyebileceğimiz, yani klasik akademik resim kurallarına karşı çıkan, daha esnek ve serbest bir bakış açısı ve dinamik, dengesiz, rastlantısal kompozisyonlar özellikle Lautrec ve Degas'nın resimlerinde sık sık rastlanan bir üslupsal tavır haline geldi. Burada resim tarihinde yenilik olarak, hareket halinde olan bir gözlemciyi, ressamı, ilk kez fark ediyoruz. Sanat tarihinde, hareket halinde bir gözlemci olarak ressamla ilk kez bu noktada karşılaşıyoruz. Ve o (bu tavrıyla), elinde ufak fotoğraf makinesiyle konusunun etrafında dolaşıp oradan buradan resim çeken bir fotoğrafçıyı andırır. Artık ressam da, tek noktada kıpırdamadan durarak göz seviyesinden akademik bir kompozisyon hazırlamak ve ona göre öğelerini yerleştirmek yerine, akıp giden hayatın içinden seçtiği izlenimleri, rastladığı biçimde tuval üzerinde saptamaya çalışmaktadır.

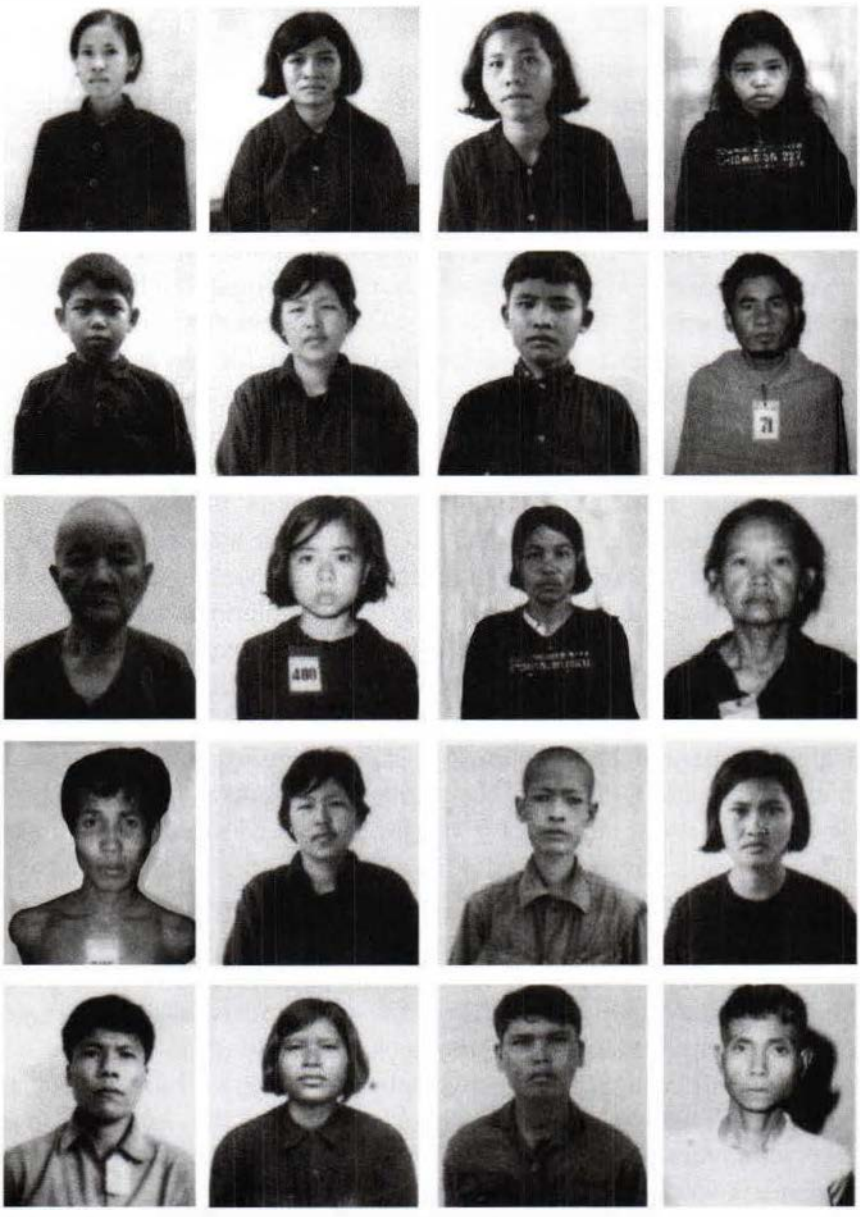
Zaten hayat da hızlanmıştı, trenden sonra bisiklet ve otomobil icat edilip yaygın biçimde kullanılmaya başlandı. Artık bir yerden bir yere gitmek eskisine göre çok daha çabuk oluyordu, ve hareket halindeki bir vasıtadan bakılınca çevre daha değişik görünüyordu. Tüm bunlar insanlık tarihinde ilk defa oluyordu. Makineler sayesinde yatay düzlemde hareketlilik inanılmaz ölçüde artmıştı. Hareket halindeki insanlar eskiye göre aynı sürede çok daha fazla şey görebiliyorlardı, dolayısıyla da tek tek nesneler üzerinde durmaya ve onlara bakmaya az zamanları kalıyordu.

Ressamların çevrelerindeki bu hareketlilikle ilgilenmeleri, kendi sanatlarının sorunlarına da daha analitik ve kuşkulu bir biçimde bakmaya başladıkları zamanlara denk düşer. Tüm bu soruşturma ve merakın ana nedeninin teknolojik gelişim ve endüstri devriminin yeniden biçimlendirmeye başladığı fiziksel ve entelektüel çevreden kaynaklandığı açıktır. Bilimsel kuramlara dayanan Seurat, sadece *primer* renkleri noktalar halinde kullanarak onların karışımının göz-beyin tarafından doğru algılanacağını ileri sürmüştü. Duchamp ise hareketi tanımlayan ve sorgulayan ünlü resimlerini gene yarı bilimsel kaygılarla ortaya koyuyordu. Hemen arkasından ortaya

çıkan Fütüristler ise tüm ideolojilerini teknolojinin kutsanmasına ve yeni dünya düzenine bağlılıklarına dayandırıyorlardı. Onlar için, kanlı savaşlarla da olsa eski düzenin ve onun yerleşmiş kurumlarının yok edilmesi, yeni şeylerin yapılabilmesi için ileriye yönelik bir zorunluluktu.

Zaten bu çağlarda teknoloji ürünlerinin gündelik hayatı hızla etkilemesi süreci başlamıştı. İnsanların yaşam biçimlerini değiştirmelerine yolaçan yakın fiziksel çevrelerindeki teknolojik yeniliklere her gün bir yenisi ekleniyordu. Önce bisikletin ve hemen arkasından da motorlu kara taşıtlarının icadı, kitlesel ve düzenli belirgin yollarıyla (raylar) göreli olarak daha anlaşılabilir olan trenlere bile yeni yeni alışmakta olan Batı Avrupalıları bu sefer de de tamamen beklenmedik, serbest ve bireysel hızlı hareketlerin tutsağı yapmıştı. Artık isteyen istediği yere kendi başına ve 'delice bir süratle' gidebiliyordu ve bu yeni hareketlilik içinde doğal olarak çevresini o zamana kadarkinden farklı biçimde algılıyordu. Her ne kadar Moholy-Nagy ünlü sözünü 1940'ların Chicago'sunda otoyollarla karşılaşınca söyleyecekse de, daha yeni yüzyılın başında, "Hareket eden Görüş"ten *(Vision in Motion)* söz etmek ve bunun farkına varmak olasıydı. Örneğin, Proust, bir atlı arabayla giderken gittikçe kendisine yaklaşmakta olan ufuktaki ikiz kilise kulelerinin, birbirlerine ve çevrelerine göre değişen konum ve görünümlerini uzun uzun anlatır. Aynı biçimde, trende giderken gözlediği gündoğuşu ile sanki saklambaç oynarmışçasına trenin bir sağ bir sol pencerelerinde karşılaşması, bir tek (aynı) fiziksel olayın algılanmasının bile zaman içinde sürekli değişen birtakım farklı algı parçalarının birleştirilmesiyle daha doyurucu olabileceği savının kanıtı olarak görülür. Gerçekten de, insanlar artık fiziksel çevrelerini büyük ölçüde kendileri doğal olmayan bir süratle hareket ederlerken gözlemliyorlardı. Bunun pratik hayattaki etkileri, örneğin iletişim alanında, kendini hemen göstermeye başlamıştı; hızla giden bir taşıt aracındaki insanların bile kolaylıkla algılayabileceği trafik işaretleri ve yol kenarı ilanlarının tasarlanması gibi. Görmenin zaten hareket halinde gerçekleştiğini farketmiş bulunan kimi sanatçının da bu değişimden etkilenmemesi olanaksızdı.

Algılamaya bağlı olarak insanların mekân anlayışları da değişime uğramaktaydı. Bilimsel alanda farklı görüş açılarının varlığı ve bunların gerçeğin ifadesinde ancak birlikte yeterli olabilecekleri anlaşılıyordu. Artık tek bir gerçeğin yer aldığı mutlak *(absolute)* bir mekân söz konusu olamazdı. Böylece sadece dogmatik ideolojiler değil, tek nokta perspektif düşüncesi de anlamsızlaşıyordu. Aynı resmin içinde birden fazla kaçış noktası kullanarak mekânın tekdüzeliğini ve alışılagelmişliğini bozmak, Modern Çağ'ın çoğulcu düşüncesini olduğu kadar, kavramsal karmaşıklığını da yansıtıyordu. Tabii ki bizim topraklarda bu tür zararlı düşüncelerin fazla bir etkisi olmamıştır.



Kızıl Khemer fotoğraflarından. Kamboçya'da idam edilmeden vesikalık fotoğrafları çekilen mahkûmlar. Bilgi için bakınız: http://www.yale.edu/cgp/databases/img.htm

Göstermek veya Anlatmak

Atget ve Evans

1.

Bana gelen mesajlara ve çeşitli kaynaklardan aldığım duyumlara göre, yazdığım derin yazılar genç okuyuculara pek çetrefilli geliyor ve zor anlaşılıyor, daha fenası okunmuyormuş; ben de bundan böyle yazılarımı onların hoşlanacağını tahmin ettiğim bir üslupla kaleme –yani bilgisayara– almaya karar vermiş bulunuyorum. Bu bağlamda, okuyucuyu uzunluğu ile korkutan yazıları da birkaç bölümde yayımlamayı tercih ettim: işte ilk örnek, devamı gelecek!

Doğaldır ki, bunu yaparken içerikten taviz vermem zor. Çünkü gerek haber içeren fotoğraflardaki sosyo-politik mesajları çözümleyebilmek, gerek uluslararası düzeydeki sanatsal amaçlı fotoğrafları doğru algılayabilmek ve bunların üzerlerinde anlaşılmış, kabul görmüş değerlerini takdir edebilmek isteyenler için, temel ve tarihsel bilgilere sahip olmak faydalı olacaktır. Kabul edersiniz ki, ancak bu sayede, Fotoğraf üzerine düşünmeye çalışan ve fotoğrafçılıkla sadece bir hobi düzeyinde değil de daha derinlemesine ilgilenenlerle verimli bir diyalog sürdürülebilir. Yoksa, bunun yerini mahalle kahvesinde yapılan, takım tutma esasına dayalı futbol sohbetleri düzeyinde bir tartışma alır. Örneklerine sık sık rastladığımız bu tür tartışmaların ne kişiliğimize ne de fotoğrafçılığımıza bir faydası olmaz, üstelik üretimi ve ilerlemeyi de engeller.

Aslında şu işsiz güçsüz ortamda, Allah'a şükür elimizin altında İnternet makinesi de var, biraz da uygarlık lisanlarına vakıfsanız boş oturup şikâyet etmenin hiçbir anlamı yok. Çinli bilgelerin önerdiği gibi, zaman içimize kapanıp bilgilenme zamanı; kendimizi yenilemek, eğitmek için bir fırsat bu. Tabii ki, cehaletimize, geleneklere ve bellediğimiz şeylere birer si-

lah gibi sarılmak istemiyorsak! Bir şeyler düşünürken bu konulara bizden önce kafa yormuş akıllı, bilgili şahsiyetler ne demiş, tarihi gerçekler, gelişmeler nasıl birbirini izlemiş diye bakmak fena olmaz, değil mi?

2.

Bu durumda sevgili okurlarım, son olayların da etkisiyle, kafamı yormakta olan kimi konuları sizlerle paylaşmak istedim. New York'taki gökdelenlere uçakların çarpmasını, bunların yıkılışlarını, kaçışan insanları gösteren çeşitli enstantanelere ve daha sonra olay mahallinde çekilmiş milyonlarca fotoğrafa bakarken aklıma takılan konu: Fotoğrafların bir şeyi -olayı, kişiyi, düşünceyi– sadece gösterdiği mi yoksa aynı zamanda anlattığı, yorumladığı mı meselesi. Evet, kısaca tekrar etmek gerekirse, fotoğraflar "gösterir" mi, "anlatır" mı? (Şimdi aranızdan eminim ki bir iki arsız okuyucu çıkıp "Abi, gösterir ama vermez" diyecektir, pek yalan da değil ama bunları geçelim, ve bakalım.)

Tabii ki medya böylesi sorularla kafamızı yormamıza neden oluyor, yani gerçekleri gösterdikten sonra şöyle kenara çekilip oturmuyor, bir de başlıyor anlatmaya. O zaman gördüğünüze mi inanacaksınız, dinlediğinize ve duyduğunuza mı? Yani, kimi zaman bunlar çelişiyorlar da, veya o görüntüye bakınca siz aynı şeyi anlamıyorsunuz. Tabii medyadaki görüntüler büyük ölçüde seçildikleri ve anlatılmak isteyen hikâyelere uydurulduklarından, başarılı medya araçlarında böyle hatalar sık sık olmuyor. Ama nispeten kontrolsüz canlı yayınlarda birinin ağzından iki laf kaçıveriyor ve o zaman kafamız karışıyor. Bir başka masum örnekse, futbol maçı canlı yayınları. Orada ânında görüntülerle karşılaştığımız için gözlerimize inanma olanağına fazlasıyla sahibiz. Akşam maçı seyrediyoruz, bir de benim gibi sesi kapatıp yapmışsak bu işi; maç ve oynanan futbol hakkında belli bir kanaate sahip olabiliyoruz. Ama ertesi gün kimi spor yazarı sanki bambaşka bir oyundan bahsediyor, hele bir milli maç veya yazarın taraftarı olduğu takımın yenildiği uluslararası bir maç ise... "Yenildik ama ezilmedik" edebiyatı buradan kaynaklanıyor, hakemlerden edilen şikâyet de. Takımımız sonuna doğru bir de yoruluverince iki üç farkla maçı kaybediyor, fakat bizim spor medyasında bir övgü bir övgü, ve "Hakem bize düşman" nidaları. "Şerefli mağlubiyet" ve benzeri popülist yorumlar, çok daha kapsamlı bir komplonun parçası değilse bile, en azından kendini taraftara sevdirme ve –herhalde– takımın idaresine yaranma kaygılarından kaynaklanıyor.

3.

Fotoğraflar tabii ki 'ânında görüntü' değiller, çekilmeleri ve yayımlanmaları öncesi ve sonrasıyla hazırlık, eleme vs gerektiriyor; fotoğrafçının gözü-kulağı-kalbi-dalağı falan da işin içine giriyor, bu konuyu 'belgesel' bağla-

mında önceki kitabımda da ele almıştım başka bir biçimde, merak eden okuyabilir.[13] Zaten sürekli canlı kalan bir konu olan 'belgesel', sözünü ettiğim gösterme ve anlatma çelişkisi bağlamında tekrar beni rahatsız edince, bu oldukça eskimiş ve üzerinde çok tartışılmış terimin fotoğrafçılıktaki kökenini biraz daha araştırmak istedim. Karşıma ünlü bir kadın fotoğrafçının bir sözü çıktı, bu kadının 'belgesel' fotoğrafın babası ile ilişkisini de biliyordum; bundan sonrası bir dedektif romanı gibi gelişti:

Özellikle 1930'larda çektiği New York fotoğraflarıyla tanınan, ABD'li fotoğrafçı Berenice Abbott'un fotoğraflardan beklentisi; onların gerçeği ortaya çıkarmaları, kayıt etmeleri ve kutsamalarıdır. Zaten, bu da 20. yüzyıl modernist anlayışının fotoğrafçılığa verdiği roldür. *Geniş Açı*'nın geçen sayısında anlatılan Amerikan FSA'nın (*Farm Security Administration*) fotoğraf kullanmadaki ön-kabülü de farklı değildir.[14] Abbott da propaganda amaçlı FSA'nın daha sanatsal ağırlıklı ve kentsel paraleli olan WPA'da (*Work Progress Administration*) çalışmıştır. İlk bakışta bu beklenti benim genelde yazdıklarımın tersi bir tavır gibi görünse de, Abbott vesilesiyle ne demek istediğimi anlatabileceğimi sanıyorum.

4.

1920'li yıllarda Abbott, Paris'te Man Ray'e asistanlık yaparken, Eugène Atget'nin 19. yüzyıl sonlarından beri çekmekte olduğu binlerce fotoğrafı keşfeder. Bu 18x24 cm'lik cam negatifler arasından ilginç bulduklarını basar ve bir kısmını ABD'ye dönünce yayımlar. Abbott Fransa'daki diğer Amerikan asıllı sanatçılarla birlikte Sürrealistlerle (gerçeküstücülerle) düşüp kalkmaktadır. Bunların öncüsü konumundaki André Breton, Atget'nin fotoğraflarına *La Revolution Surrealiste* dergisinde yer ayırmıştır (1926). Sonunda Abbott'un seçtiği 'belgesel' Atget fotoğrafları, en tuhaf ve en gerçeküstü görünenler olarak ortaya çıkar: insansız tenha sokaklar, vitrinlerdeki tuhaf mankenler, parklardaki boş saksılar, yansımalar vs hemen akla gelir.

Peki, Atget (1857-1927) kimdir, aslında necidir? O sanatçılar için belgeler çekmektedir; kendi işi budur. Antik mimari süsleme parçalarının, sanat eserlerinin, tarihi binaların, parkların, dükkânların, sokakların, vs. son derece net ve detaylı fotoğraflarını resimlerde kullanılabilecek sahneler olarak fotoğraflar. Kendisinden daha önce, fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, ressamların yararlanmaları için çekilen akademik figür çalışmaları gibi, o da cansız konuları, zamanına göre de eski kalmış teknikleri kullanarak kaydeder. Man Ray ona *Leica*'sını ödünç vermeyi önerince Atget ne der? "*Trop vite, enfin!*" der, "Kısacası, çok fazla hızlı" der; demek ki belli bir yavaşlık ve konsantrasyona gereksinme duymaktadır.

5.

Hiçbir sanatsal niyeti ve amacı olmayan Atget, bir FSA çalışanı Walker Evans'ı bambaşka bir şekilde etkiler. Evans onun fotoğraflarında saf nesnelliği bulur. Fotoğraf makinesini kendi başına bıraksanız ancak bu denli peşin hüküm içermeyen, yorumsuz, işlevsel fotoğraflar elde edebilirsiniz. Sanki fotoğrafçılığın aslı da budur (futbol maçı kameramanlığı gibi!). Bu hiç de sanatsal olmayan tavrı, Evans bilinçli bir biçimde en uç noktasına götürüp kendi sanatsal fotoğraf görüşüne dönüştürür. Çünkü, bu süslenmemiş, yalın gerçekçi ve saf fotoğraftır. Soğuk ve ironik görüş sadece fotoğrafçının konu, kadraj vs seçimleriyle ortaya çıkmaktadır.

Halbuki yukarıda da söyledim, bir küratör gibi çalışan Abbott'un tanıttığı Atget, onun sayesinde bir yandan da gerçeküstücü bir kimlik kazanmıştır. Fakat Atget'den kalan negatifler arasından bir başkasının yapacağı bir eleme onun çok farklı ve vasat bir fotoğrafçı olarak algılanmasına –ve unutulmasına– neden olabilirdi. Burada bile, gerçek bir fotoğrafçının işlerinin elenerek yayımlanmak üzere ayıklanmasının önemi ortaya çıkıyor. Gerçek dünyanın sayısız görüntüsü arasından seçmek ve çekmek bunun yanında çok daha zordur, ve tutarlı olmak için bir düşüncenin rehberliğine gereksinme duyarız.

6.

Aslında, FSA'cıların yaptığı da aynen böyledir, bir kere belli bir sosyopolitik ajandayla, önyargılı olarak, toplumsal reforma katkıda bulunacak fotoğraflar çekmek amacıyla araziye çıkarlar. Neyi anlatmak istedikleri bellidir ve bu tezlerini destekleyecek sahneleri bulup, kimi zaman da yaratıp, örgütleyip, sahneleyip çekerler. Daha sonra da negatifler Washington'daki merkez ofisinde bir seçime ve elemeye tâbî tutulur, hangilerinin piyasaya (medyaya) verileceği orada kararlaştırılır. Özellikle Evans'ın fazlasıyla sanatsal diye nitelendirilebilecek, entelektüel ve bireysel yaklaşımlarının hâkim olduğu fotoğrafları yüzünden, işin başındaki müdür Stryker ile sık sık çatıştığı bilinir. Stryker, Evans'ı, işlerinin daha kolay anlaşılır mesajlar taşıması için ikaz edip durur. Bu arada, günümüzde FSA için çalışmış fotoğrafçılar arasında en değer verilenin Evans olduğunu hatırlatmaya gerek yok sanırım. Modern fotoğraf sanatının babası olarak ABD'de onu yere göğe sığdıramazlar (yanlış anlamayın, bence haklılar da!). MOMA'da (New York Modern Sanatlar Müzesi) uzun yıllar fotoğraf bölüm başkanlığı yapmış olan John Szarkowski'ye göre, Evans gerçeklerin kuru ve çıplak (süslenmemiş) yüzlerini şiirsel biçimde kullanır. Somut gerçekleri sofistike bir ketumiyet ile, ekonomik, ölçülü ve duygusallıktan uzak biçimde sunarken son derece

etkili olabilmeyi başarır. Burada onun Atget'ye olan borcunu da kimse inkâr etmez. Evans'ın 1971'de MoMA'daki ilk retrospektif sergisi üzerine yayımlanan önemli albümündeki fotoğrafların yarısı bu FSA işlerinden oluşmaktaydı.

7.

Söylediğim gibi, Abbott'un Atget negatifleri arasından yaptığı seçimler veya FSA'cıların süje seçimleri aslında benzer düşünsel süreçleri içermektedir. Her iki durumda da fotoğraflardan beklenen, normal insanların bilmediği/görmediği gerçekleri onlara göstermek bahanesiyle aslında bu gerçekler hakkındaki belli fikirleri anlatmaktır! Farklı bir şey söylemek, haberdar etmek ve yönlendirmektir. Bu bilgilendirme süreci dış dünya ile ilgili olabildiği kadar, doğrudan sanatla, fotoğrafçılıkla, fotoğrafçıyla da ilgili olabilir. 'Bilinmeyeni anlatmak' toplumsal bir içerik taşıyabileceği gibi, veya bunun yanısıra, ayrıca bir de neredeyse tamamen biçimsel/sanatsal boyuta sahip olabilir. Bu görsel nitelik, normalde 'görülmeyeni göstermek', fotoğrafçılığın kendine özgü bir marifetidir ve "o zamana kadar çekilenlere benzemeyen bir fotoğraf çekmek" diye de özetlenebilir. Atget'nin Abbot tarafından seçilmiş fotoğrafları da böyleydi, Evans'ın ABD kırsalında çektiği çoğu görüntü de.

Dikkatli ve bilgili okurlarım bu noktada gerçeküstücü yaklaşımla paralellikler kurmuş olmalıdır. Abbott da aslında, salt göstermek yerine, bir tür anlatıma önem verir; bu şaşırtıcı bir görsel anlatım tarzıdır. Gerçeküstücülerin alışılmadık görüntü ve söylemlerle aslında toplum nizamının temellerine dinamit koymak gibi bir projeleri olduğu bilinmektedir. Alışılagelmiş bakma-görme biçimlerine saldırmak, onları yerle bir etmek de, kurulu düzene uymayan her düşünce gibi, zamanın tutucu kültür çevrelerinde bir nevi terörist eylem olarak karşılanmıştır.

Şimdi toparlarsak ne diyorum, evet sanatçı/fotoğrafçı bilinmeyen gerçeği kutsamalı ve ortaya çıkarmalı; ama yapacağı bu iş sadece 'göstermek' olarak kabul edilemez. Çünkü neyi nasıl neden göstermeyi seçtiği, tercih ettiği daha çok önem taşır; seçimleriyle ve bu işini nasıl gerçekleştirdiğiyle de –ister istemez– anlatımcı bir tavrı ortaya koymuş olur.

Eski Köye Yeni Âdet...[15]

"Gölge nasıl resmedilebilir ki?"
Orhan Pamuk[16]

1.

Uçakların ikiz kulelere çarpmasını TV'de bir futbol maçı izler gibi izlemiştik, sanki canlı yayındı. Görüntüler o denli etkileyiciydi ki o anda söylenenleri dinlemiyorduk bile, zaten spiker hanımların da söyleyecek fazla bir şeyleri yoktu, olayı nasıl anlatacakları henüz öğretilmemişti. Arkasından sıra, günlerce haftalarca süren sayısız tekrarlara ve bize gösterileni anlamlandırmamızı sağlayacak spekülasyonlara geldi. Herkes kendi niyetine göre yorumladı, belli bir yöne çekti ve bizim de aynı kanaati paylaşmamızı istedi.

Kimsenin itiraz edemeyeceği kadar 'gerçek' görüntülerdi, olay sırasında değişik açılardan aynı anda çekilmişlerdi. Biz onları kafamızda sentezleyip, üç ya da dörtboyutlu kurgusunu yaparak, ne olduğunu hatta nasıl olduğunu da aşağı yukarı tamamen kafamızda canlandırabileceğimize inanıyorduk. Ama olayın nedenini bilmiyorduk. Kaza mıydı? Pilot hatası mı? Terör mü?

Sonradan 'uzmanlar' gösterileni bize anlatırken, açıklarken ne düşünmemiz, ne hissetmemiz gerektiğini de söylediler. Bilgi yorumsuz gelmedi, veya yorumsuz bilgi (yani saf görüntüler) bir şey anlatmadı. Yüzlerce kere tekrar tekrar izlediğimiz bu görüntüler ikonik özellik kazandılar. Zamandan ve yerden bağımsız olarak, sanki sonsuza dek uçaklar kulelere çarpmayı, sorular da sorulmayı sürdürecek.

2.

Önceki yazıda "Fotoğraflar anlatır mı, gösterir mi?" tartışmasını başlatmama, 11 Eylül olaylarının medyadaki yansımaları kadar, aynı sıralarda yayımlanan sanat tarihi ile ilgili bir kitap neden olmuştu. Burada, ünlü İngiliz sanatçı David Hockney, elinizdeki kitabın ilk bölümünde uzun uzun sözünü ettiğim gibi, Batı resminin Rönesans'tan bu yana optik görüntülerden

etkilendiğini savunuyordu. Hockney, ressamların geleneksel olarak optik ve mekanik araçlardan faydalandıklarından söz ediyor ve giderek mercek ve ayna ile oluşturulan görüntülerin Batı resmini tanımladığını ileri sürüyordu.[17]

Gerçekten de, bilindiği gibi, fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, birçok fotoğrafçı –bu arada önceki bölümde sözünü ettiğim Atget de– ressamlara yardımcı olacak 'görsel belgeler' çekerek hayatlarını kazanıyorlardı. Bu yüzden, Hockney'nin fotoğrafın icadının Batı resim geleneğinde bir süreklilik oluşturduğunu ileri sürmesi şaşırtıcı değildir. Mercek görüntülerinin resim sanatında Rönesans'tan bu yana kullanıldığı zaten az çok bilinen, hissedilen bir önermedir. 2001 yılında katıldığım Sabancı Üniversitesi Kasa Galerisi'ndeki *Mercek-Mercimek* Sergisi'ne de bu düşünceyle isim babalığı yapmıştım.

İlk bölümde, fotoğrafçılığın icadından sonra, teknolojik bir imge üretim yöntemi olarak gelişim sürecini incelerken, resimle olan sürekli yakın ilişkisi ve etkileşiminden sözetmiştim. Günümüzde de, yeni teknolojilerin yardımıyla görüntüler mutlu sona ulaşıyor. Resim yapma ile fotoğraf çekme süreçleri arasındaki fark, 'fotoğraf çekme'nin bilgisayarlarla, örneğin *photoshop* kullanarak, 'bir tür resim yapma'ya dönüşmesiyle kapanıyor. Hockney'nin kitabındaki Rönesans resmi örneklerinde içbükey bir ayna ile yapılan projeksiyonun veya *camera obscura*'nın izlerini fark etmek her zaman kolay değil, bir derece dedektiflik gerektiriyor. Benzer biçimde, sayısal efektlerin de, kör gözüm parmağına misali, belirgin olmaları gerekmiyor. Örneğin, günümüzde bu teknolojiyi sanatsal bağlamda en iyi kullananlardan olan Anthony Goicollea'nın fotoğraflarındaki gerçeküstü nitelikleri de ilk bakışta kavrayamayabilirsiniz.[18] Sonuçta, artık optik görüntülere çağdaş beklentileri karşılayacak istediğimiz müdahaleyi yapabiliyoruz, gene bilek-göz-yürek gücüyle ama yeni teknolojiden de yararlanarak. Böylece, biraz tedirgin de olsak (tedirginiz çünkü fotoğrafların gerçekle bağıntısına çoğumuz fena halde şartlanmışız), tekrar başladığımız yere dönüyoruz. Hockney de sanırım böyle bir şey diyor.

Genellikle 'gerçeği olduğu gibi anlatmak' diye bir derdi olmayan sinemada bu iş çoktandır ustaca başarılıyor. Bilgisayardan önce de, Holivut filmlerinde geleneksel olarak 'özel efektlere' sıklıkla rastlandığını biliyoruz. Günümüzde optik görüntüler bin türlü müdahaleyle tamamen 'el yapısı' (manipüle edilmiş)[19] hallerinde kullanılıyorlar; sadece *Star Wars, Final Fantasy, Lord of The Rings, Sky Captain* filan gibi bilimkurgu filmlerde değil, konusunu çağdaş yaşamdan –veya geçmişten– alan birçok filmde, biz her zaman fark etmesek de bu tür müdahaleler var. Buna son örnek, sevimli *Amelie* filmi.

3.

Sayısallaşmanın faydaları aslında saymakla bitmez! Bilgisayar üzerinden başkalarıyla iletişim kurarken --örneğin konuşmak yerine yazmak– her bir harfi ve her söylediğimizi de iki kere düşünmemiz gerekiyor; arama motorlarında bir tek harfi yanlış yazarsak istediğinize ulaşamıyoruz. Yabancı dilde de sadece kulaktan dolma taklidin yeterli olmadığı, okuyup yazabilmenin faydası anlaşılıyor. Nasıl ki *İnternet, e-mail, chat* vs böylece yeniden okuyup yazmayı, doğru imlâyı zorunlu hale getirdiyse, ***photoshop*** benzeri programlar da desenin, renk bilgisinin, 'bilek' gücünün, iyi gözlemlemenin vs önemini arttırıyor. Artık her şeyi fotoğraf makinesinden beklemiyoruz, veya sadece makinenin yaptıkları bize yeterli gelmiyor.

Bu vesileyle, bir de Cartier-Bresson'un 1975 yılında, fotoğraflara bilgisayarla müdahalenin yaygınlaşmakta olduğunu sezinleyerek, Hockney'ye fotoğraf çekmekten vazgeçeceğini söylediğini aktarıvereyim. Buna karşılık, Hockney sayısal görüntüler meselesini açık yüreklilikle karşılıyor ve görüntü üretiminin yeniden sanatçının yeteneğine ve düşüncelerine önem vermeye başladığını söylüyor. Bu iki birbirine zıt ifadeyi, 'Belgesel' ve 'Sanatsal' yaklaşımların teknolojik gelişmeye karşı takındıkları tavırların özeti olarak yorumlayabiliriz sanırım.

4.

Bu bilgilerin ışığında bizim için yapılacak iki şey var: İlk önce Orhan Pamuk'a haber uçurmalı ve söylemeli ki, *Benim Adım Kırmızı*'yı bir de teknoloji sanat ilişkileri açısından tekrar gözden geçirsin ve Batılı ressamların marifetlerinin arkasındaki bilimsel nedenleri yerli yerine koysun.

İkinci olarak da, bizim gibi İslam kültürü kökenli, merceğin geç geldiği toplumlarda, neden alışılagelenin dışındaki, geleneksel olmayan yenilikçi işlerin yapılmasının zor olduğu, engellendiği bir de fotoğraf bağlamında irdelenmeli. Daha doğrusu, usta-çırak, sanat-zanaat ilişkilerine bir de bu açıdan bakmalı: şöyle ki, nasıl Osmanlı minyatür ustaları İstanbul'da oturup İranlıların birkaç yüz yıllık minyatür geleneğini sürdürmekten başka bir şey yapmayı zararlı bir faaliyet olarak görüyorlardı, nasıl MS 500'lü yıllarda inşa edilmiş olan Ayasofya bin yıl kadar sonra Mimar Sinan'a; hadi o neyse de, daha sonra da 20. yüzyılda kocaman Ankara Kocatepe Camii'ne –ve memleketimizdeki binlerce irili ufaklı aynı şablondan çıkma yerel camilere– örnek olmuş; bu zihniyetin fotoğraf dünyamızdaki koşutlukları da sorgulanmalı: Nasıl Ara Güler Usta 1930'lardaki Henri Cartier-Bresson, André Kertesz ve Brassai üslubunu 50'li yıllarda yakalamış ve günümüzün yerel belgeselci kitlesi de "işin doğrusu budur" diye bu tarzı bellemiş ve buradan bir adım

ileri gitmeye çekiniyor; hani bir paralellik kurulabilir mi diye merak ediyorum. Bu bağlamda, toplumumuzda 'modern' geleneklerin ve koşullanmaların nasıl tesadüfen, hasbelkader oluştuğu ve aynı bağnazlıkla bunlara bağlanıldığı da ayrı bir merak konusu olarak dikkat çekmektedir. Burada tabii ki Ara Güler'in Mimar Sinan'ın büyüklüklerini, önemlerini tartışmıyorum (ne haddime!); ancak onların çağımızda aşılması gereken zirveler olduklarını söylemek istiyorum ('zırva' değil!). Son günlerde öğreniyoruz ki, kiminin rüzgârdan minaresi yıkılan, bu tür (aslında malesef memleketimizde başka bir 'tür' cami yapısından söz etmek pek mümkün değil) camilerin arasında projesiz, ruhsatsız, kaçak ve 'iskân müsaadesiz' olanlar çoğunluktaymış! Boşuna "Saydam gösterileri yasaklansın" demiyorum!

Kısacası, mesele 'gerçeğin izleri'ni saptamak ise, Batı resmi bunu 15. yüzyıldan beri çözülmesi gerekli bir mesele olarak görmekteydi, ele almıştı, incelemekteydi! Belki de biz minyatürden fotoğrafa direkt geçiş yaptığımız için bu kadar katı bir 'belgesel' fotoğraf anlayışına sahibiz –yani kültürümüzde resim geleneği olmadığı için. Daha doğrusu 'yaratma' geleneği olmadığı için de diyebiliriz; yaratmak Allah'a mahsustur, biz en fazla 'kopya' edebiliriz, onu da biraz hatalı yapmamız gerekir, aksi halde... Yoksa bu nedenlerden ötürü mü, anlamadan tapındığımız teknolojiden gerçekte sahip olmadığı bir nesnelliği bekliyoruz?

Neşeli Günler (köye gelen yeni âlet...)

Morituri te salute![20]

1.

İki sayı önce başladığım "belgesel fotoğraf nasıl oluyor?" tartışmasını, sanatsal fotoğrafların bu niyetle yapılmayanlarla olan ilişkilerini sorgulayıp, bence önemli iki örnek üzerinde durarak bitirmek istiyorum. Bilindiği gibi, fotoğrafçılık son derece yaygın 'amatör' ve 'işlevsel' kullanım alanları bulunan bir imge üretme yöntemi olduğu için, onun türlü çeşitli bilinçsiz ve naif kullanım örnekleriyle farklı bağlamlarda sürekli olarak karşılaşmaktayız. Giderek yaygınlaşan İnternet kullanımının görüntülerin seyahat kolaylığını son derecede artırdığı günümüzde, bilgisayar ekranında gördüğümüz çeşitli fotoğraflar bizleri hayrete düşürecek sayı ve farklılığa ulaşıyor. Gündelik yaşamda karşılaştığımız fotoğraflar dilin konuşma ve yazıdaki kullanımına benzer bir çeşitlilik gösteriyorlar, fotoğrafın girmediği alan kalmamış gibi. Nasıl ki birçok ünlü edebiyatçı dilden, argodan, çeşitli şivelerden etkilenerek ünlü sanatsal yapıtlarını oluşturdular; nasıl ki tiyatroda, şiirde örneğin konuşma ritmini yakalamak başlıbaşına bir beceridir; bunun gibi fotoğrafçılıkta da, sanat bağlamında benzer etkileşimlere rastlanır. Buna klasik bir örnek olarak, bu dizinin başında sözünü ettiğim Walker Evans-Eugène Atget ilişkisini hatırlatabilirim: Atget'nin sanatsal bir kaygı taşımadan çektiği fotoğraflarında, kendisi farkında olmaksızın oluşan yalın ve nesnel tarzı, Evans bilinçli bir biçimde özümleyerek kendi sanatsal üslubu haline getirmişti. Atget'nin fotoğrafları kerpiç evler gibi naif, yerel, ilksel özellikler taşımakta ve Evans'ın bilinçli, sofistike artistik mimari yaklaşımına hem ilham kaynağı olmakta, hem de bu saflıklarıyla tezat oluşturmaktaydılar.

Günümüzde sanatçıları etkilemesi beklenecek naifçe çekilmiş 'yerel' özellikteki hangi fotoğrafçısız fotoğraflardan söz edebiliriz? İşlevsel ve/veya amatör fotoğraf örneklerinden bir yenilik içerenleri en çok nerede karşımıza çıkıyor? İlk ağızda, salt sayısal çokluları yüzünden bile olsa, porno ve ero-

tik fotoğraflar akla geliyor, ama bu örnekler çoğu kez demode kalıplar içinde kendilerini tekrarlıyorlar. Zaten bu bağlamda belki de tersi doğru: yani 'erotik' oldukları savıyla ortaya çıkan fotoğraflar aslında bilinçli veya bilinçsiz biçimlerde Batı tuval resmindeki "çıplak" geleneğinden etkileniyorlar. Memleketimizde geçenlerde, kullanılan manken hanımın soyunması nedeniyle, sözü edilen bir saat markasının promosyon takviminde olduğu gibi. Okan Bayülgen bile kızcağızın göğüslerinin taklit edilen geleneksel Batı resmindekilere göre küçük olduklarını fark etmiş. Fotoğrafçının adı da pek bir yerde geçmiyor. Halbuki kızın adını duymayan kalmadı: Asuman Krause, yani tam buralı değil, yoksa dünyada o kadar rahat çıplak poz vermezdi, hem de kimine göre biraz ucuza gitmiş galiba, piyasayı bilmiyormuş. (Memleketimizde fotoğraf üzerine tartışmalar genellikle bu düzeyde oluyor, onun için bu köşenin ve derginizin kıymetini bilin!) Doğrusu, sonuçta kitsch ve arabesk tarzın iyi örneği olan bir iş ortaya çıkmış. Yanlış anlamayın, tarzın böyle olmasını da kötülüyorum sanmayın; iş iştir, reklam dünyasında müşteri memnun olduktan sonra yapılmayacak iş yoktur. Üstelik bu iş yerelden etkilenmenin bir bakıma iyi bir örneğidir de! Şimdi, olur da bir sanatçı bu işten esinlenir, ortaya sanatsal bağlamda bir başyapıt çıkarır, işte o zaman Krause'nin adını bilmediğim fotoğrafçısı Atget olur, bu hayali sanatçı da Evans. Daha geniş anlamda oryantal-arabesk ortamımızdan etkilenip, sanatsal üretilerde bulunan bir sanatçı olarak, mesela Hüseyin Alptekin aklıma geliverdi (ama o fotoğrafçı değil, hatta fotoğrafla da pek ilgisi yok, bu yüzden tanımanızı bekleyemem).

Post Modern, İnternet çağında bu etkileşimin büyük ölçüde ekranda karşılaştığımız görüntülerle olması şaşılmaması gereken bir gerçek. Yakın zamanlardan gene ilginizi ayakta tutacak bir örnek de, ünlü Alman sanatçı/fotoğrafçı Thomas Struth'un İnternetteki porno sitelerdeki görüntülerle ilgili çalışmaları. O bu sitelerde karşılaştığı özensiz fotoğrafları alıp son derece büyük baskılar yapıyor ve sergiliyor; büyütülmüş pikseller, düşük çözünürlük falan empresyonist pointillist resimleri anımsatan görüntülerin ortaya çıkmasını sağlıyor. Daha genel anlamda, Nan Goldin'in öncülerinden olduğu, gene son zamanlarda yaygınlaşan ve Wolfgang Tillmans'in Turner ödülü almasıyla zirveye çıkan, "amatör fotoğrafçı gibi" çekme üslubundan sözedebiliriz. (Tillmans'ın 2003 yılında Tate'teki sergisinin adı bile, "If one thing matters, everything matters" (Bir şeyin önemi varsa, her şeyin önemi vardır), durumu açıklıyor. İlerki yazılarda artık tüm fotoğrafların eşdeğer olduğu sonucuna da varacağız, sabırlı olun![21]) Teknik ve estetik (iki korkunç sözcük) bakımından annelerimizin, babalarımızın, evde, yaşgününde, seyahatlerde çektiklerinden pek farklı olmayan fotoğraflar bunlar... Ama bilinçli olarak ve belli bir düşünceyle, belli bir konu veya çevre üzerinde yoğunla-

şarak yapılınca sanatsal anlam kazanıyorlar. 1970'lerin "şipşak estetiği" meselesi gibi.

2.

Bugün sözünü edeceğim bir başka İnternet keşfi ise henüz tam sanatsal karşılığını bulamayacak kadar yeni; aslında bir bakıma porno fotoğraflar gibi, oldukça eski bir tarzın bence bundan habersiz, naif ve amatörce bir tekrarını içeriyor: Benim de özel ilgi ve merak duyduğum ölü çocuk fotoğraflarının! (Bu konuda daha fazla bilgi için harika kitabıma bakınız.)[22]

Geçenlerde sinemalarımızda oynayan *The Others* (Diğerleri) filmini gören iki kişi, bu konudaki yazım hakkında benimle konuştu. Böylece ben de kitabımı okuyan birkaç kişi daha olduğunu öğrenmiş oldum (aslında biri zaten sözü edilen yazının editörüydü). Filmdeki perili evde, aslında kendisi de bir peri –veya hortlak?– olan ve böylelikle *cool* lafına yeni bir anlam katan Nicole Kidman, yani filmdeki adıyla Grace, bir albüm buluyor ve sanıyor ki içinde uyuyan çocukların ve büyük insanların fotoğrafları var. Fakat aslında öyle değil, onların hepsi ölmüşler, ve bu fotoğraflar ölümlerinden sonra –onlar ölüyken– çekilmiş! Böylece ölü fotoğrafları alt kategorisi masum Amerikan (ve de Türk) sinema seyircisinin karşısına çıkmış oluyor.[23] Önce de yazdığım gibi, fotoğrafçılığın ilk zamanlarında hem çocuk ölümlerinin fazlalığı (tıbbın geriliği ve endüstri devriminin zor yaşam koşulları nedenleriyle –çok merak edenler benim yazıyı okuyabilirler), hem de bu yeni icadın zamanı dondurabilmesi, ölüp gidenlerden birer anıya sahip olmak isteğini kamçılıyor. Tarihte ilk defa, her isteyen yakınlarının tasvirlerine kolay ve ucuz biçimde sahip olabiliyor. Acıdan ve kayıpla yoklukla bir biçimde yüzleşmek ihtiyacından doğan bu âdet bir zamanlar bayağı yaygınmış. Bir süre sonra toplum zenginleştikçe, burjuvalaştıkça ölü fotoğraflarının pek de hoş ve nezih bir görüntü taşımadığı düşüncesi yayılıyor, insanlar vazgeçmeye başlıyorlar – daha iyi yaşam koşullarının gerçekleşmesiyle birlikte erken çocuk ölümleri azalıyor, hayata bağlılık artıyor, gençlik kutsanıyor, "ölüm" sözü edilmeyen tabu bir konu haline geliyor, vs vs (Nâzım Hikmet'in sözünü ettiği ölü çocuk, Hiroşima'lı, Japon. Orada savaş durumları var, o başka, üstelik o sarı benizli, bir tür üçüncü dünyalı, günümüzün moda terimiyle: "öteki"(aşağıda da benzerlerini göreceğiz).

Çağımızda fotoğrafçılığın ilk zamanlarındakine benzer bir durumun varlığından, sayısal (dijital) fotoğraf ve İnternet bağlantısıyla ilintili olarak söz edilebilir. Amatörler artık çok kolay biçimde, basit dijital fotoğraf makineleriyle birtakım görüntüleri üretip onları istedikleri yere, "dünyanın öbür ucuna" bile yollayabiliyor, kendi web sitelerini kurabiliyorlar. Tüm bunları evlerinden dışarı adım atmadan, kendi ayırdıkları zamanlarında, kendi özel

yaşamları içinde gerçekleştirebilmeleri de işin ayrı bir cazibesi. Bu iletişim tarihinde benzeri görülmemiş bir durum!

İşte şimdi burada sözünü etmek istediğim "Ölü doğmuş çocuk siteleri" de ABD'de böyle oluşmuş. Bu siteleri yapanlar orta sınıftan vasat normal Amerikalılar, herhangi bir sapıklık vs sözkonusu değil, tamamen sâfiyane biçimde ve naif bir dürüstlükle, insanlar başlarına gelen özel (*private*) trajedilerle yüzleşebilmek amacıyla yapmışlar. Çocukları herhangi bir nedenden dolayı ölü doğan, doğum sırasında ölen aileler, onların anısına, bu kayıp karşısındaki duygularını anlatan son derece hüzünlü siteler hazırlıyorlar. Bu sitelerde ölü doğmuş çocuklarının kendi çektikleri türlü çeşitli fotoğrafları yer alıyor. Kimisinde çocuğun cansız bedenine onun için hazırlanmış kıyafetleri giydirmişler. Bebeklerinin ölü doğacağını tahmin etmiyorlar tabii ki; acıları, isyanları da bu yüzden! Kiminde de, *photoshop* rötuşları ile, renklerle oynayarak morarmakta olan cesedi bir meleğe dönüştürmüşler. Hiç günah işlemeye fırsat bulamadan ölmüş bu çocuklar kimi Hıristiyan inanışına göre zaten birer melekler. Ölü çocuk siteleri, yaşamdaki beklenmedik kayıplarla başedebilmenin, bir tür kökten Hıristiyanlığın çağdaş teknolojiyle karıştırılmış bir yolu olarak nitelenebilir.

Evet, Spielberg'in *Artificial Intelligence* filminde de benzer bir tema vardı, fakat bence burada gerçek yaşamın sanattan daha ilginç olabildiğine dair yeni bir kanıt daha görüyoruz. Bu sitelerdeki resimler bir galeri duvarında ve devasa boyutlarda değillerse de insanı şaşırtıyor, etkiliyor, düşündürüyor, üzüyorlar. Görüyoruz ki, naif amatörlerin samimi ve öznel işleri günümüzde de, çoğu art (!) niyetli sanatsal yapıttan daha ilginç olabiliyor. Eşi benzeri olmayan işlerin ortaya çıktığı yerler sadece müzeler değil. Şimdi hayretler içinde kalmak istiyorsanız, gidin ve şu sitelere bakın, anlatmakla olmaz (kitap yayımlandığı sırada bu sitelerin tümü çalışmıyor olabilir):

http://www.angels4ever.com/
http://members.home.net/dtaylor200/
http://www.geocities.com/babystoli/photos.html
http://www.angelfire.com/stars2/MyAngelBabyDavid/page7.html

Ayrıca ABD'de bir de *pre-teen* (13 yaş öncesi) "manken" kızların siteleri var, bunlar iddialarına göre asla pornografik amaçlı değiller, bu siteleri çocuklar aileleriyle birlikte üniversite paralarını kazanmak için açıyorlar(mış). Çocuğun mayolu vs görüntülerini İnternette teşhir ederek para kazanması ayıp ve kötü olarak algılanabilir, peki üniversite eğitiminin onbinlerce dolara mal olmasında ahlaki açıdan bir sorun yok mu? Gene de, bu sitelerin adreslerini vermek istemiyorum. Bir başka ilginç nokta da, hem doğmadan ölen çocukların, hem de bu küçük manken kızların sitelerinde *Angel* (me-

lek) lafıyla sık sık karşılaşılması, her iki türdeki çocuklar da anlaşılan melek sayılabiliyorlar.

Artık internet kültürü diye bir şeyden mi sözetmek lazım, yoksa İnternetin toplumu (bu durumda Amerikan toplumunu) yansıttığından mı? ABD'de nüfusunun yüzde 60'ı İnternete bağlıymış ve bu oran her kesimde hızla artmaktaymış! (2004'te %75 oldu!) Nasıl "telefonla konuşanlar" diye ayrı bir insan kategorisinden söz edemezsek, ABD'de İnternet kullananların da toplumun tümünü temsil özelliği taşıdıkları rahatlıkla söylenebilir. Bunlar İnternette geçirdikleri zamanı çoğunlukla eskiden TV izlemeye ayırdıkları zamandan çalıyorlarmış, ki bu da hayırlı bir şeydir![24] Bizim memlekette de, geçen sayıda değindiğim "eski köye gelen en yeni âdet" herhalde İnternet olsa gerektir.[25]

3.

Son olarak sözünü edeceğim "Kızıl Khemer fotoğrafları"nı görünce bunların nerede çekildiklerini, bu "Çinlilerin" kim olduklarını merak edersiniz; bu fotoğraflara neden bu kadar önem veriliyor diye sormak istersiniz.[26] Aslında, bilindiği gibi bunlar Pol Pot rejimi sırasında Kamboçya'da gizli bir hapishanedeki "devrim karşıtı" mahkûmların idamlarından az önce çekilmiş fotoğraflarıdır. Eski bir okuldan bozma bu hapishanede sorgu ve işkenceden sonra idam edilen toplam on dört bin kadar tutuklu olduğu ve bunlardan altı bin kadarının fotoğraflarının bize kaldığı biliniyor. Bu sayı Pol Pot'un ölümünden sorumlu olduğu bir buçuk-iki milyon Kamboçyalının küçük bir bölümünü oluşturmakta, ancak arkalarında kataloglanmış fotoğrafları kalan sadece bunlar.

Nasıl August Sander bir kataloglama eylemi olarak tüm Alman vatandaşlarının fotoğraflarını çekmeye kalkışmışsa, bunlar da bir hapishanedeki idamlıkların son fotoğraflarıdır. Oldukça işgüzâr bir komutan, kendiliğinden, hepsinin fotoğrafını çektirip, istatistik bilgileriyle birlikte üstlerine yollamak istemiştir. Böylece ne kadar çok iş yaptığı, ne kadar verimli olduğu, yani kaç rejim düşmanını idam ettirdiği, fotoğraflarla kanıtlanmış olacaktır. Fotoğrafları çekenler, genellikle erken amatör diyebileceğimiz, fotoğrafçılıkla az çok ilgisi olan birkaç mesleksiz insandır. Teknik basit ve yalın tutulmuştur; çoğu zaman bir iskemleye oturtulan "suçlu", herhalde işkenceyle alınan "itiraf"ından hemen sonra öleceğini bilerek, tam karşıdan çıplak bir ışıkla fotoğraflanmıştır. Fotoğrafların çoğunluğu bu tarzdaysa da, arada bir, insanların ayakta tam boy fotoğraflarına, veya daha ilginci tam profilden çekilmiş olanlarla da karşılaşırız. Bunlarda 19. yüzyıl portrecilerinin yaptığı gibi, süjenin arkasında, cephe resminde görülmeyen, kafasını,

sırtını yaslayabileceği bir desteğin bulunması dikkatimizi çeker. Bu destek, rahatlatıcı bir yaslanmadan çok, süjenin pozisyonunu, kafasının durduğu yeri sabitleştirmek için yerleştirilmiş gibidir. Öyle ya, amatör bir fotoğrafçı, arka arkaya gelen süjelerinin her biri için yeni baştan netlik ayarı yapmak istememiş olabilir; kimisi sinirli, psikolojik olarak dengesiz, işkenceden yeni çıkmış bunca "idamlık" insanın dik durmaları, kafalarını fotoğraf makinesinden eşit uzaklıkta sabit tutmaları beklenemez. Çoğunuzun da bildiği gibi "belgesel foroğrafçılık" zor bir zanaattir. Bu işi kolaylaştırmak için her türlü teknoloji ve hileden faydalanılır!

Bunlar gerçekten acı veren fotoğraflar ve bir sanat yapıtının baş edemeyeceği kadar gerçek, ağırbaşlı ve *belgesel*ler. İnsana, "işte 'belgesel fotoğraf' böyle olmalı!" dedirtiyorlar(İ). Fakat, yukarıda da belirttiğim gibi, kendi başlarına bakıldığı zaman bu fotoğrafların tüm söylediği, bir zamanlar birilerinin, bu gördüğümüz fotoğrafları çekilirken hayatta oldukları; ve çoluk çocuk, genç ihtiyar, her yaştan bu insanların Uzakdoğu kökenli olduklarıdır. Bunun dışındaki tüm bilgiler başka kaynaklarla belgelendiği sürece bu foroğraflar bir önem kazanırlar. Tabii ki bir bütünün parçası olarak, kendi belgelenmeleriyle birlikte büyük bir anlam taşıyorlar: Artık onlara ölmek, öldürülmek üzere olan insanların fotoğrafları olduklarını bilerek bakıyoruz; yoksa bir üçüncü dünya ortaokulunun yıllığından alınmış çocuk fotoğrafları olarak değil. Besbelli onları haklarında bir şey bilmeden görmek ortaya çıkış nedenleri üzerinde şüpheye düşmemize neden olabilirdi.

Böylece, "nesnellik" arayışımızda ilginç bir noktaya ulaşmış oluyoruz: Bunlar gerçekten de estetik ve sanatsal kaygıdan uzakta çekilmiş, dokümanlar-belgeler-izler. Kendi başlarına Atget'ninkilerden de anlamsızlar. Kolaylıkla sadece birtakım "Çinli"lerin fotoğrafları diye tanımlayabiliriz, "Çinli", çünkü Uzakdoğuluların, sarı derililerin jenerik adı budur. Çoğumuz ayırt edemeyiz Çinliyi, Japonu, Koreliyi, Vietnamlıyı, Kamboçyalıyı! Olayın vehametini sonradan anlıyoruz, konuyu bilerek bu ölmek üzere olan insanların son fotoğraflarına bakınca, onlarda neler neler okuyabiliyoruz. (Yoksa bunlar birer ayna mı? İçimizi mi okuyoruz?) Kiminin yüzünde "ölümün gölgesini" (ne demekse?) falan seçebiliriz, kiminde son bir isyanı, kiminde vazgeçmişliği. İkinci Dünya Savaşı'nda tıkıştırıldıkları tren vagonları veya gaz odalarındaki kurbanların öyküleri aklımıza gelir, vs vs. Halbuki, bir deprem foroğrafına bakınca, 'orada' birtakım işlerin ters gittiğini, bir 'arıza' olduğunu anlarsınız, gördüğünüzden bunu az çok çıkarabilirsiniz; veya Ruanda'dan gelen bir deri bir kemik kalmış, kıtlık ve iç savaş kurbanının fotoğrafı, oradaki trajedi hakkında bir haber/bilgi verme özelliği taşır. En azından kara renkli bir insanın acı çektiğini, zor durumda olduğunu fark

edersiniz. Fakat Kızıl Khemer fotoğrafları kendi başlarına bir şey söylemezler, sadece "vesikalık" ve "Çinli" fotoğraflarıdır.

Bu fotoğraflar bugün bizi etkiliyorlarsa; acıma, isyan, nefret duygularımızı ayaklandırıyorlarsa, bu onları çekenlerin amacı değildi. Fotoğrafçıların yaptıkları hiçbir şey böyle bir niyetle yapılmamıştı, hiç bir karar bu niyetle verilmemişti; yanlarındaki bürokratik belgeler, isim, meslek vs kayıtları da böyle bir amaçla tutulmamıştı. Peki, nasıl oluyor da 'belge' oldukları yadsınamayacak bu fotoğraflar bizi onları hazırlayanların niyetlerinin tam tersi biçimde etkiliyor? Belki biz düşünülen izleyiciler olmadığımız için? Belki Pol Pot rejimi hakkında o zamandan bu yana çok şey öğrendiğimiz için? Bu fotoğraf koleksiyonu akla kolay yanıtlanamayacak birçok yeni soru da getiriyor: *Before/after* (önce/sonra) resimlerinin sadece "önce"kileri var elimizde, "sonra"larını da görmek ister miyiz? Merak eder miyiz? Bu ölüm öncesi insan fotoğraflarına bakmaktan sapıkça bir zevk alıyor muyuz (yoksa sadece entelektüel ilgimizi mi karşılıyorlar)? Tüm ölüler birbirine benzer mi? Tüm "ölümün nefesini ensesinde" duyanlar? Tüm Çinliler? Benzer bir yabancılaşma mı söz konusu? Çünkü şimdilik ne ölüyüz, ne de Çinli!

En Hakiki "Belgesel" Hiç Görülmeyendir

Günümüzde kaydın kendisinden çok, onun erişilebilirliği önem kazanmıştır: Kayıt edilen, yaratılan belgenin yayınlanması giderek daha sıkı kontrol edilebilmektedir. Örneğin, geçenlerde memleketimizde bir hapishane hücresinde genç bir adamın intihar ettiği ileri sürüldü. Bu hücre 24 saat video kamerasıyla gözleniyordu, fakat nedense intiharın olduğu sırada bu gözlem yapılmamıştı. 'Kamera bozuldu" dendi, video kaydı da yoktu. Benzer biçimde, 1970'lerde ABD Başkanı Nixon'un birtakım telefon konuşmalarının ses kayıtlarının bulunamaması yüzünden, bunları sildirdiği iddasına doğru bir yanıt veremediği için, görevinden istifa etmek zorunda kaldığı hatırlanabilir (tabii bizde kimse hiçbir zaman istifa etmez!). Veya Atatürk'ün eşinin bir türlü açılmasına izin verilmeyen hatıraları (ve mektupları) meselesi. İşte size var olduğu bilinen bir sürü 'belge', ama erişilemiyor. Bu listeyi uzatıp gitmek mümkündür. Kısacası, bu gün görebildiklerimiz yalnızca bize belge olarak sunulan nesnelerle sınırlıdır, büyük bir eliminasyon sürecinden sonra sadece görmemiz uygun görülen belgeler demetiyle yüzleşebilmekteyiz. Bu yüzden bunların arasında bazılarının nesnel ve tarafsız olduklarını sadece vehmedebiliriz. Tümü de belli bir seçim süreci sonunda "görmemiz uygun görülen(!)" belgelerdir.

Belgenin oluşturulmasından çok, erişilebilir olması önemlidir; buna benzer bir lafı Martha Rösler söylemiş, "Görüntülerin manipülasyonundan değil, kitlelerin manipülasyonundan korkun" diye. ABD ahalisinin durumunu hatırlarsak, 'ne kadar doğru bir laf' diyebiliriz, (veya bu işin kitabını yazan Nazilerden başlayıp bugünkü Çin'e kadar herhangi bir 20. yüzyıl otoriter/totaliter rejimini Çin'de geçen ay önemli bir muhalif lider evinde öldü ve bunun haberinin yayınlanmasına izin vermediler). Ben de Rösler'in lafını başka yerde kullanmıştım. Aslında bu Belgesel Fotoğraf konusu bana sıkıntı veriyor; insanların hâlâ fotoğraflardan, ne olduğunu bir türlü tarif edemedikleri, yarı idealist bir beklenti içinde bulunmaları

beni şaşırtıyor. Durup durup bir şeyler söylemek zorunda kalınca da, kendimi tekrar etmekten korkuyorum. Bu yüzden, belgesel fotoğrafçılık üzerine daha önce neler yazmış olabilirim diye açtım baktım: önceki kitabım, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*'da bu konunun uzun uzun üzerinde durmuşrum.

Unutulmaması gereken bir başka konu da, günümüzde en etkileyici 'belgesel' fotoğrafların artık 'amatörler' tarafından çekildiği gerçeğidir. Yalnızca bir olayı yaratan veya yaşayan insanlar o olayın içinden gelen görüntüleri yakalayabilir. Anlaşılıyor ki bu önerme sadece bireyleri ilgilendiren mahrem durumlar için geçerli değildir. Son yılların tartışmasız en önemli olayı 'Irak Savaşı' ile ilgili en ilginç, haber değeri en yüksek fotoğraflar, şüphesiz ki 'işkence fotoğraflarıdır' ve bunları çekenler herhangi bir fotoğrafçılık veya habereilik eğitimi olmayan amatör askerlerdir, hatta cep telefonlarıyla falan bile çekmişlerdir. Bu işkence fotoğraflan belli ki, "*embedded*" (gömülmüş?) muhabirlerin çekebileceği türden fotoğraflar değildi! Bir başka örnek de 'canlı bombaların' eylemlerinin veya kelle uçurma sahnelerinin, bu eylemleri gerçekleştiren teşkilatlar tarafından hazırlanıp dünya medyasına sunulan videolarıdır.

Uzakdoğu'daki Tsunami felaketinde de en ilginç görüntüleri resadüfen orada bulunan turistler amatör video kameralarıyla çekmişlerdir. En son olarak da, İrak'taki İngiliz askerlerinin işkence fotoğrafları bir amatör fotolaboratuvar teknisyeninin ihbarıyla bulunmuştur![27]

Bunun böyle olmasının çeşitli nedenleri vardır:

1. Her zaman için, icadından beri teknolojik gelişmelerle birebir ilinti kurmuş bir ilerişim dalı olan fotoğrafçılık (ve onun bir türevi olan hareketli optik görüntüler, sinema, video, vs), bilişim ve elektronikteki gelişmelerle artık son derece kolay icra edilir bir "sanat" haline gelmiştir.

2. Önemli olayları gerçekren gözlemleyebilenler ancak onları bizzat yaşayanlar veya hatta yaratanlar olmaktadır. Çünkü "profesyonel" belge üreticileri ticari ve siyasi nedenletle oluşmuş baskılarla belli kalıplar içinde kalmak zorundadırlar.

3. Günümüzde kurumsallaşmış haber kaynakları ekonomik ve politik olarak son derece sıkı kontrol altındadır. *Embedded* muhabirler ve iktidarlarla göbek bağı içinde bulunan rekelleşmiş yayın kuruluşları, beklenmedik ve gerçekren haber değeri taşıyacak herhangi bir 'belgesel' informasyon parçasının ve bu arada fotoğrafın, üretimine veya kazayla üretilmiş olsa bile yayınlanınasına çıkarlarına uymadıkça izin vermemektedir. Hakikatin, hâkim ideolojinin tanımladığı yüzünden başka bir görüntüsünün oluşmasına engel olunmaya çalışılmaktadır.

4. 'Güncel Sanat' tabir edilen yaratıcı uğraş alanlarında üretilen işlerin de gitgide olması gereken haber bültenlerine benzemesi, muhtemelen bilinçsiz de olsa, genç dimağların bir eksiklik hissetmelerinden kaynaklanmaktadır. İçinde hakikat olmayan 'reality show'lar, futbol ve yarışma programlarıyla dolu kurumsallaşmış medya kanallarının haber bültenlerinde yokluğunu duydukları gerçek haberlere olan gereksinmelerini ancak kendi ürünleriyle karşılayabilmektedirler. Irak Savaşı ve Küresel Isınma gibi herkesi ilgilendiren, gerçekten hayatî ve sansasyonel sorunların ortaya çıkmasıyla Batı'da yeniden bir sosyal bilinçlenmenin ortaya çıktığından, veya politikanın tekrar *trendy* olduğundan sözedilebilir.

5. Memleketimizde durum iyice vahimdir: haber ağırlıklı yayın yaptıklarını iddia eden önde gelen iki TV kanalımız bile, gerçek haberciliği ve yorumu bir yana bırakıp, işi spor naklen yayını, futbol geyiği ve abuk subuk 'talk show'lara dökmüş bulunmaktadırlar. Buna karşılık örneğin BBC'nin uluslararası magazin ve sanat kanalı olan Prime'daki 'belgesellerin' ve gerçek yaşamlarla ilgili programların oranında büyük artış olmuştur. İleri Batı ülkelerindeki eğitimli kitlelerin 'gerçekçiliğe' olan talebinin artmakta olduğu, çeşitli sanatsal üretimlerde, sinemada vs gözlemlenebilir. Neticede uygar ülkelerde arz talep kuralları işlemekte, kitlelerin manipülasyonu bir noktaya kadar gerçekleşmektedir. Eğitimli kitleler gerçekleri bilmeyi talep etmektedirler, eğitimsizler ise oyalanmayı ve avutulmayı. Fakat, herkesi her zaman aldatabilmek zordur...

6. İnsanların artık sadece yakın çevreleri üzerinde etkili olabileceklerine dair bir inanca sahip olmaya başladığı dünyamızda, sade vatandaş büyük olaylar ve kararlar üzerinde bir etkisinin olmadığını düşünmeye başlamıştır. Bir bakıma, bireylerin kendi yakın çevrelerindeki küçük gerçekliklerinden başka birşeyi gerçekten bilmelerine olanak kalmamıştır. Bu yüzden yapılabilecek tek şeyin, bu gerçeklikten yola çıkmak, onu bir yerde bilinçsizce ve art niyet taşımadan anlatabilmek, belgesel için tek çıkar yol olarak görülebilir.

7. Neticede artık uluslararası hegemonik mücadelede kullanım amaçları bakımından KİS ile KİA arasında pek bir fark kalmamıştır. (Kitle İmha Silahları ve Kitle iletişim araçları).

Hayat Sanattan İlginç (Truth is stranger than fiction)

Son olarak fotoğrafların (ve videonun ve diğer optik temelli kayıt teknolojilerinin) belge olarak önemlerini (ama anlamlarını değil!) bize hatırlatan iki taze olay üzerinde duralım: Belge, veya kanıt oldukları kesin de neyi

anlattıkları, ne kadar önem taşıdıkları bakana göre değişiyor besbelli. Üstelik internet, video, CD romlar, vs. gibi, en yeni belge kayıt teknolojilerin toplumumuzda buldukları yaygın kullanım biçimlerini göstermeleri yönünden de ilginç örnekler. Bu sayede yukarıda söylediklerimin gerçek durumlara uygulanmasını da görecek ve umarım bana hak vereceksiniz.

Önce haberleri okuyalım (Gazetelerin web sitelerinden, imla değiştirilmeden alınmıştır. Sadece gazetelerde ilgili kişilerin isimleri açık açık yazıldıysa da, ben bunların yerine harfler (X, Y, Z, A, B) kullanmayı tercih ettim):

1. Olay

"Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi'nde, kız öğrencisinin çıplak fotoğraflarını çekip yaydığı iddiasıyla Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) tarafından ihraç edilen Yardımcı Doçent Doktor X 'Bir daha dönememek üzere ve yardımcı doçent unvanını kullanmamak koşuluyla' kamu görevinden atıl(dı). (Onun) ağabeyi Prof. Dr., kardeşine yargısız infaz yapıldığını ileri sürdü. Y, Akşam'a, 'Hiçbir şekilde yargı ile sonuçlanmamış bir olayda kardeşim işini ve unvanını kaybediyor. Kardeşimin oda arkadaşı bile başka bir üniversiteye gönderiliyor. Bunu anlamak mümkün değil. Kardeşim yargısız infaz ediliyor' dedi."

Bir başka gazete üniversiteyle ilişkisi kesilen (X ile) görüşmüş. O da başına gelene şu tepkiyi vermiş: "Bu bir komplo. Ama bu iş bitmedi. Danıştay'a başvuracağım. 43 yaşındayım, evliyim ve bir oğlum var. Bütün bu iddiaları ortaya atanlar ve yazanlar hakkında dava açacağım. Daha ilk mail gönderildiğinde ben savcılığa başvurdum. Kaynağını soruşturmalarını istedim. Ancak savcı, 'bir internet kafeden bile gönderilmiş olabilir, bulunamaz' diyerek takipsizlik kararı verdi. Ne böyle bir ilişkim oldu, ne fotoğraf çektim, ne de birine yolladım. 25 yaşındaki öğretmen o kadar aciz miymiş ki, zorla fotoğrafını çekmişim."

Makam odasında bir kız öğrencisinin çıplak fotoğraflarını çekerek başkalarına gösterdiği, internette yayımladığı, bazı kız öğrencilere tacizde bulunduğu öne sürülen X'in aile ve çocuklarıyla Isparta'dan ayrıldığı iddia edildi.

(Bir başka yazıdan:)

Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi tarih bölümü öğretim görevlisi Yardımcı Doçent X de kendi kişisel tarihini iyi muhafaza etmiş doğrusu. Bin bir tacizle hayatını kararttığı, kü-

çük iktidarını kullanarak hayatına girdiği öğrencisinin görüntüleri disklerde. Ama bütün muhafaza edilen kirli hatıralar, suçlu hatıralar gibi bu da patlamış işte günün birinde. Bu da bu sefer internetin geniş arsasında, derin kuyusunda.

2. Olay

Çıplak fotoğraflar Z'nin sonu oldu

İranlı sevgilisinin (A) iddiasına göre, Z ayrıldığı için onun çıplak fotoğraflarını internette yayınlamıştı. A ülkesinde öldürülmekten korktuğu için Z'yi öldürdü.

Şimdi olayın başlangıcına dönelim. Bilindiği gibi geçen cuma gecesi yangın ihbarı üzerine Firuzağa'ya giden itfaiyeciler alevleri söndürdükten sonra yatak odasında elleri bağlı ve yarı yanık bir genç erkek cesediyle karşılaştılar. Polis olaya el koyduktan sonra anlaşıldı ki bu ceset uluslararası sanat fotoğrafçısı Z'ye aittir.

Sızan bilgilere göre A ile Z arasında şunlar geçmiş: "İnternet'ten ona çarşaflı fotoğraflarımı yollayınca bunun en büyük fantezisi olduğunu söyledi. Beni İstanbul'a davet etti. Annem İran Havayolları'nda yetkili. Bilet bedava. Hep gelip gidiyordum. Biz kapalı bir ortamda yetiştiğimiz için önce garip gelen fantastik seks teklifleri sonradan çok hoşuma gitmeye başladı. Birlikte olurken fotoğraflar, video filmler çekip seyrediyorduk. (...sonra)

B'ye âşık oldum ve Z'ye bunu söyledim. Çok kızdı, ona dönmemi istedi. Sonra tehditlere başladı ve bir fotoğrafımı Romanya'daki bir porno sitesine verdi. Bunu İran'da görürlerse beni paramparça eder, öldürürler. Çok korktum ve kin duydum. O gün teklifini kabul ediyor gibi evine gittim. Kamerayı kurmuş bekliyordu. Biraz birlikte olduktan sonra, 'ellerini bağlayıp kendi hazırlayacağım bir kremayı vücuduna süreceğim' dedim. Gülerek kabul etti. Mutfakta krema hazırlayıp getirdim.

DEHŞET FİLMİ...

Bundan sonrasını anlatmakta zorlanınca video filmine bakıldı. Filmde elleri bağlı olarak yatakta yatan Z ile kız arasında ilişki başlıyor, daha sonra genç kız Z'nin gözlerini de bağlayıp sana bir sürprizim var diyerek tekrar mutfağa dönüyor. Oradan aldığı bıçakla geri dönen kız, her şeyden habersiz bekleyen

Z'nin üzerine uzanıp önce uzun uzun öpüyor ve aniden iki eliyle kavradığı bıçağı tam kalbine indiriyor genç adamın. Son bir gayretle, "Yapmaa" diye bağıran ve ellerini ipten kurtaran Z kıza direnmeye çalışıyor, bu arada kızın da sol eli çarpan bıçaktan kesiliyor. Aldığı öldürücü darbeyle son nefesini veriyor genç adam. Kız daha sonra defalarca bıçaklıyor bu ölü vücudu. Ve sakince kameraya gidip stop düğmesine basıyor.

(...sonra) Hemen B'nin evine gittim. Kar yağdığı için evden çıkmadı. Ben de bu kasetleri imha edemedim. Nasıl yakalandığıma da şaşırdım. Ne olur beni İran'a göndermeyin. Orada beni mahvederler."

Kafamı kesecek misiniz diye sordu.

Polislere tek sorusu oldu: "Ceza olarak kafamı mı keseceksiniz?.." Genç kız işlediği cinayetin sonunda kendisine kafa kesme cezası verileceğini sanmaktaydı. ...Sebep neydi diye sordu polis amiri. Kızın yanıtı kısaydı: "Çıplak fotoğraflarımı internette yayınladı, İran'da ölüm emrimin çıkmasına neden olacaktı!"

İnsanların yaşamlarını kökünden etkileyen bu iki olaya da serinkanlılıkla bakabilirsek asıl meselenin (fotografik/optik) belgelerden çok bunların yayınlanmalarının yaratacağı olası reaksiyonlardan korkulmasından kaynaklandığını görürüz. Neticede belgeler her iki halde de karşılıklı rıza içinde ortaya çıkmış ve saklı kaldıkları sürece kimsenin şikâyeti yok, belgelerin açıklanması istenmiyor, çünkü onları görecek insan gruplarına güvenilmiyor, onlarda hoşgörünün olmadığı varsayılıyor veya biliniyor, ve bu yüzden onların göstereceği reaksiyondan korkuluyor. (Latife hanımın elyazmalarının durumu da farklı mı?) Bu korku da korkunç eylemlere neden oluyor. İnsanların fotoğrafları önyargılarıyla okuduklarına yukarda değinmiştim. Bu durum da bir uç nokta teşkil ediyor, "çıplak resim çektiren bilmemnedir, katli caizdir", vs vs. Eğer "Burası İran değil" (henüz!?) diye sevinenlerdenseniz, güzide basınımızın Sibel Kekilli'ye yaptıklarını hatırlayın; o zaman, korkarım bu kadar kendinizi beğenmeyeceksiniz.

İkinci olayın dikkatli okuyucularımın gözünden kaçmayacak bir boyutu da, yerli fotoğrafçımızın terminal videosunun en başta belirttiğim 'çağdaş belgesel' tanımını birebir karşıladığıdır. Belge, bir kere olayın içinde olan, olayı yaratan kimseler tarafından hazırlanıyor, ikinci olarak hiçbir seçicilik, insan faktörü, trük vs yok. Otomatik video kamera sabit bir konumda ve hiçbir müdahale olmaksızın olayı belgeliyor. Yukardaki örnekte söylediğim alışveriş merkezlerindeki kameralar gibi mutlak nesnellik sözkonusu. Bu-

nun üzerine, bir de kaderin cilvesiyle, zaten minimal olan yaratıcı insan unsurunu –yani maktul fotoğrafçıyı– sıfıra indirgeyebilecek bir gelişme oluyor, kaydedilmesi beklenenden çok daha farklı bir olay gerçekleşiyor ve bu belgeleniyor: Seks yerine cinayet! Bu videoyu görmedik, ben şahsen görmek de istemem; ama eminim eğer bir yerlerde bir kopyası falan varsa, uluslararası snuff film piyasasında iyi para getirir.

Neye Niyet Neye Kısmet(!)

Yukarda Atget'den sözederken gördüğümüz gibi, (her ne kadar Sekula itiraz etse de) belge amacıyla yapılan kayıtlar bir zaman sonra sanatsal nitelik kazanabiliyor. Bir kere bir şey yaratttınız mı 'kedi çuvaldan çıktı' misali, alıp başını gidiyor! Üretilen bir belgenin sadece ne şekilde okunacağını değil, hangi amaca hizmet edeceğini, hangi niyetle kullanılacağını da kontrol edemiyorsunuz! Bu özelllikle fotoğraflar için geçerlidir. Belki de bu yüzden, belgelerin gizlenmesi en güvenlikli tavır (!) olarak taraftar buluyor. Belge yeni bilgi içermeli, fakat fotoğrafın kendisi açık bir anlam veremediği için, herkes onu kendi ideolojisine göre okuyabiliyor; her türlü yorum mümkün oluyor. İnsanlar önyargılarıyla, bir şey öğrenmek, yeni bilgi almak için değil, var olan kanaatlerini inançlarını teyit etmek için fotoğraflara bakıyorlar. Buna bağlı olarak, belli bir ideolojinin hizmetinde hazırlanmış belgeler bambaşka bir ideolojinin işine yarayabiliyor örnek, önceki bölümde sözünü ettiğim: "Kızıl Khemer fotoğrafları". Onları bugün etkili yapan sayısı milyonları bulan idamlıkların, birkaç tanesine de olsa, gerçek insan yüzü verebilmesi ve yapılan kıyımın korkunçluğunu daha yakından hissedebilmemizi sağlamasıdır. Çekiliş amaçları başka, bugün onlara verilen fonksiyon başka. Khemer fotoğrafları amaç değişiminin en uç noktası gibi gelebilir, ama bir de Irak işkence fotoğraflarını düşünelim. Bunların bir kısmının çekilmesi için Khemer fotoğraflarındaki gibi "üstlerine kendini beğendirme" veya resimleri göstererek Arapları küçük düşürme gibi yarı resmî niyetler bulunduğunu varsaysabiliriz. Fakat bu fotoğrafların çoğunu, en son İngiltere'de yakalananlar gibi, askerlerin eğlence amacıyla ve hatıra niyetiyle amatörce çektikleri anlaşılmaktadır. Orijinal amaçlarının çok dışında kullanım alanı buldukları, niyet edilen anlamlarından çok farklı okundukları aşikârdır. (Fakat diğer yandan korkarım ki hâlâ, örneğin ABD'nin içlerinde aynı fotoğraflara bakıp, "Oh olsun, bizimkiler pis terörist Arapları ne güzel sorguya çekmişler, onlar da ikiz kulelerimizi yıkmasalardı!" falan diyecek bir sürü Amerikalı vardır.)

Tabii unutmayalım ki, Türkiye'de ve dünyada, başlangıçta sözünü ettiğim Irak işkence fotoğraflarının, Ebu Garib'teki ve başka yerlerdekinin çok azı görülebildi. Olasılık mantığına göre, ayrıca ele geçmeyen bir miktar fotoğraf ve videonun daha bulunduğunu da varsayabiliriz. (Tabii hiç fotoğraflanmayan bir sürü başka 'işkence ve katliamın' da..) Yayınlanmayan fotoğrafların bazılarını izleyenler, bunların şimdiye kadar yayınlananlardan çok daha beter olduklarında hemfikir; bu yüzden oto sansür yapılarak yayınlanmamışlar.

Yukarıda sözünü ettiğim bu video da akla birçok kurgusal filmdeki benzer sahneleri getiriyor. İranlı kadının ve Türk fotoğrafçının, *Basic Instinct* (Temel İçgüdü) filminden ilham almış olmaları da işin başka bir ilginç boyutu. Filmlerde cinsel birleşmenin kaydedildiği sahneler zaten umur-u adiyeden, aklıma gelen en eski örnek (mutlak odur demiyorum) Nicolas Roeg'in *The Man Who Fell to Earth* (1976) adlı filminde, uzaydan gelen David Bowie ile dünyalı eşinin yatakta birbirlerinin oynaşırken resimlerini, Polaroid benzeri bir teknoloji kullanan uzaylının icadı bir makineyle çekmeleri. Zaten önce Polaroid sonra da Video'nun böylesi mahrem kullanım alanları için birebir olduğuna, birkaç yıl önce parlayıp sönen Nataeha(!) Merritt adlı bir fotoğrafçıdan söz ederken değinmiştim. Merritt seviştiği insanlarla birlikteyken zamanın (1990'ların sonu) en son teknik dijital fotoğraf makineleriyle kendi orgazmlarını kaydediyordu.

Her neyse, eminim intihar meraklısı Japonların kendi ölümlerini belgeledikleri birkaç film vardır. Yazar, düşünür ve politik aktivist Yukio Mishima'nın özel ordusunun da katkılarıyla, harakiri yaparak gerçekleştirdiği kendi intiharını bir tören haline getirdiğini biliyorum, ama bunun nasıl bir teknik ve ortamda belgelendiğini doğrusu hatırlamıyorum. Videodan önceki zamanlardı.

Üzerinde durmak istediğim son örnek, Peter Greenaway'in görsel kayıt yöntemleri üzerine bir meditasyon olarak görebileceğimiz son derece ironik ve öğretici filmi *A Zed and Two Noughts* (ZOO, 1985). Özellikle bu filmin final sahnesi. Filmin kahramanları olan ikiz kardeşler, önce *stop motion* tekniğiyle çürümekte olan sebzeleri, elmaları falan filme çekerler, sonra işi büyütüp hayvanat bahçesindeki büyükbaş memeli hayvanları (kardeşlerin biri hayvanat bahçesinde çalışır, filmin adı biraz da oradan geliyor) öldürüp onların çürüyen kadavralarının tefessüh ediş sürecini belgelerler. Ölü zebra'nın birkaç günde karnı şişer ve metan gazıyla dolup patlar, bu çürümeyi gerçekleştiren kımıl kımıl kurtçukları filmde izleriz.

Kardeşlerin son projesi kendi intiharlarını ve cesetlerinin doğaya karışmasını belgelemektir, fakat işler ters gider. Açık havada sahneledikleri kendi ölümleri doğanın müdahalesiyle sona erer istedikleri, bekledikleri gibi

bir film olmaz. Doğa üstün gelir, salyangozlar vs devrilen film makinelerinin üzerini kaplar. Zaten Greenaway'in ana fikri de bilimden, onun ölçüm ve kayıt araçlarından ne kadar yardım alsak bile doğanın gizemlerini tam olarak anlayamayacağımızdır. Öldükten sonraki değişimlerini görmeyiz, merakla beklediğimiz bu süreci izleyemeyiz. Bizim de seyirciler olarak, tüm *voyeuristic* hevesimiz kursağımızda kalır. (Yoksa insanların tüm bu kayıt ısrarında ve inadında edepsizce bir dikiz arzusu mu gizli?)



Volkan Dede, "Kurban Bayramı", 1999.

Havadan Sudan Sohbetler: Battı Balık Yan Gider

Gemisini Kurtaran Kaptan

"Lafla peynir gemisi yürümez." (*Atasözü*)

1.

Titanik gemisinde bir fotoğrafçı olup olmadığını bilmiyorum, ama bir, hatta birkaç tanesinin bulunduğunu tahmin etmek yanlış olmaz sanırım. Bildiğiniz gibi, o kadar eğlence, lüks ve ihtişamla yan yana olmak genellikle insanlardaki 'kaydetmek' ve 'kaydedilmek' arzularını canlandırır. Onlar, ne kadar iyi yaşadıklarının ve ne kadar çok eğlendiklerinin kanıtı olarak görsel belgelere sahip olmak isterler. Böylesi bir talepten faydalanmak amacı güden fırsatçı girişimciler de hemen ortamdaki yerlerini alırlar. Düğün salonlarındaki gibi, 'Titanik Fotoğrafçılığı' pozisyonu da sanırım ihaleyle falan satılıyordu. Her neyse, muhtemelen, neticede bu ihaleyi kazananlar bu başarılarından pek memnun kalmamışlardır, ticarette batmak (!) da var çıkmak da. (Bu örnekten mutlaka bir biçimde ders alınabilir, ancak bunun nasıl bir ders olacağını şu anda kestiremiyorum.)

Birçok Oskar ödülü kazanan *Titanic* filmini görmemiş uygar dünyadaki birkaç kişiden biri olduğum için, olayın film versiyonunda fotoğrafçı sorunsalının nasıl yansıtıldığını bilemiyorum. (Duyduğum kadarı, sadece bir sahnede yaşlı bir hanımın değerli bir mücevherinin anakronistik biçimde *renkli* bir fotoğrafı görülüyormuş, olayın geçtiği 1915'lerde renkli fotoğraf pek yaygın kullanılmıyordu da...) Filmde fotoğrafçı rolünde biri var mıydı? Yani, balık etindeki Kate Winslet ve erkek güzeli Leonardo di Caprio geminin burnundaki o garip ve garip olduğu kadar da ünlü spastik pozu sadece film kameralarına mı veriyorlardı, yoksa mizansen içinde bu poz bir fotoğrafçıya mı yönelikti? (Gene öğrendiğime göre, aynı pozu günümüz turistik gemilerinde taklit etmeye çalışırken denize düşüp hayatlarını kaybeden oldukça çok sayıda insan varmış!) Her ne hal ise, daha önce başka yazılarda da değindiğim gibi, çoğu kez kendi yaşamlarımızı bile başkalarına nasıl görüne-

ceğimizi düşünerek "sahneliyoruz". Bunun büyük bir sorumlusu da *paparazzi* eğilimli fotoğrafçılar.

Sabitlenmiş görüntüler zamanla kendilerine verilenden fazla, niyet edilenden ötede, simgesel değerler kazanıyorlar. Bu yüzden, bence her gündelik görüntüyü kolaylıkla sabitleştirivermemizi sağlayan, önce *Kodak* sonra da özellikle *Leica* ve benzeri taşınabilir foroğraf makinelerinin icadı insanlığa yapılmış önemli kötülükler arasında geliyor. Hiç değilse bir 'teknik kamera' ile hem öyle zırt pırt fotoğraf çekemezsiniz, hem de bunu 'çaktırmadan' yapmanız pek olası değildir. (Bir analoji, saklanması kolay olmayan uzun namlulu tüfekler ve saklanabilir küçük tabancalar için yapılabilir; ABD'deki en mert ve geleneksel kovboy mizaçlı delikanlı silah-severler, tabancayı korkak ve kalleşçe bulur, uzun namlulu tüfeklere sahip olmanın geleneksel kültürde arazi ve mallarını korumak isteyen herkesin doğal hakkı olduğunu ileri sürerler. Tüfek evde, çiftlikte malı korunmak için bulundurulur, insanın üzerinde taşınmaz, giysilerin altında saklanmaz; bu yüzden filmlerde falan uzun namlulu silahlarını gizlemek isteyen racon dışı kötü kovboylar Marlboro stili diz altında pardösüler giyerler.)

2.

Oldukça hareketli geçmeye namzet yeni mevsimin başlangıcında beni bu yazıyı yazmaya yönlendiren, "Türk Fotoğrafı" üzerindeki kısır tartışmaların yeniden piyasaya sürülmeleri oldu. Bu çabaların durgun yaz aylarına hareket kattıkları ve can sıkıntısını gidermeye yönelik oldukları ileri sürülebilirdi, ancak artık kış geliyor: üretim zamanı. Ne yazık ki bu gevezeliklerde fotoğrafımız üstüne yeni bir şey söylenmiyor, dar bir sanat (yoksa *zanaat* mı?) anlayışı ve sınırlı fotoğraf bilgisiyle birtakım içleri boşalmış –fakat kimi kulağa hoş gelen– bildik klişeler can sıkıcı bir buyurganlıkla yinelenip duruyor.

Sanat herhalde irrasyonel bir uğraş olarak görülemez, sonuçta o da iletişimin bir türüdür. Dolayısıyla sanatsal amaçla bir iş ve söz üretirken kime hitap ettiğinizi de az çok düşünmeniz gerekir. Kim ne derse desin, bugün Türkiye'de bilgisayar kullanan, yabancı dil bilen, sınırlarımızın ötesindeki uygarlıklarla ilgilenen, kendi cinsel deneyimlerini az çok özgürce yaşayan, eğitimli ve çağdaş bir kuşak yetişiyor. Bu insanların yirmi otuz yıl öncesinin çocuklarından bile çok farklı beklenti ve talepleri var. Onlar kendilerini yetiştirmek, yeni şeyler öğrenmek ve başarmak istiyorlar. Aslında zamanında gene Batı'dan araklanmış ve şimdi de "geleneksel" oldukları ileri sürülen, kimi *de-mode* kalıpların hayal gücünden yoksun taklitleri, anlamsız slogan ve tekerlemeler onlara yetmiyor; belki de bu yüzden sürekli 'Batı'ya bakı-

yorlar. Ne de olsa (ne yazık ki?) sürekli değişim ve yenilik hep o taraftan çıkıyor. Hele şu İnternet çağında yeni bilginin dolaşımı da özellikle hızlı oluyor. Memleketimizdeki zaten kokuşmuş geleneksel öğretim yöntemleri değişimin hızına ayak uyduramıyor.

Görünüşe bakılırsa, ben de, isteksizce de olsa bir ucundan bu 'muhabbet'e katılmaya zorlanıyorum. Böylece ortalık az daha şenlenecek, genç kuşaklar da halimize bakıp hoşça vakit geçirecekler! Aslında onlar pek bilmezler, güzide Türk Basınında bu tür tartışmaların, 'pehlivan tefrikası' gibi, aylarca süren örnekleri pek çoktur. İnsanın aklına Peyami Safa'nın Nâzım Hikmet ve Aziz Nesin ile, Aziz Nesin'in de Çetin Altan ile olan "kalem kavgaları" geliyor.[28] Yakın zamanlarda da Mehmet Barlas ile Emin Çölaşan suç unsuru taşıyabilecek hakaretlere varan tartışmalar içine girmişlerdi. Fotoğrafla ilgili olarak da Sayın Gültekin Çizgen ile rahmetli Şahin Kaygun arasında 1980'li yıllarda, dar fotoğraf çevremizde oldukça ilgi ve tebessüme neden olan bir atışmadan söz edebiliriz. Çoğu kez basında yer alan bu tür karşılıklı yazışmaların, hem katılan tarafların –varsayılan– şöhretlerini, hem de "satışı" arttırmak amacı güden danışıklı bir dövüş olduğu ve bu nedenle yapay biçimde uzun sürdürüldükleri de rivayet edilir. Sonuçta burada söylenenleri kimse pek de ciddiye almaz, işin kötüsü tartışmanın tek biçiminin bu olduğu sanısı uyanır. Fotoğrafla ilgili olarak da, kirli paranın iyi parayı kovması kuralında olduğu gibi, daha anlamlı, bilgiye ve gerçek düşüneeye dayanan sözlerin edilmesi yadırganır hale gelir. Bazen tartışma gerçek kavgalara, küsüşmelere ve kalp kırılmalarına yol açar; bence konuyu o kadar ciddiye almamak gerek, neticede önümüzde yapacak çok iş var. Umarım bu seferki atışmalar, mesela uzun namlulu tüfekler ve saklanmış tabancaları da içeren bir düelloya dönüşmez; zaten Çetin Altan'a bakılırsa bizde düello geleneği yoktur, pusu kurdurup 'arkadan vurdurma' daha yaygındır.

Neyse işte, kendimi böylece bir bardak suda kopartılmak istenen bu fırtınanın bir parçası olarak bulmak aslında pek hoşuma gitmiyor, diğer taraftan arada sırada saçmasapan tartışmalara girmenin de eğlendirici bir yanı olduğu yadsınamaz. Gelecek kuşaklar, eğer gelirlerse, bu yazıları okuyup memleketimiz uygarlığının nasıl bâkî kaldığına şaşacaklar, onları şaşırtabilmek de beni sevindirecek. Bir yandan da bir nevi 'deşarj' olma sözkonusu. En iyisi fazla uzatmayayım.

3.

Bu yazıya başladığım 17 Ağustos 2000 tarihinde, Titanik olayının bin beteri yerel bir facianın meşum yıldönümünde kısaca değinmek istediğim, 'Sakallı' bilmem kime atfedilen "Doğu'ya giden gemide Batı'ya koşanlar"

benzetmesi.[29] Valla bana sorarsanız içinde bulunduğumuz mecazî geminin Doğu'ya falan gittiği yok! Daha çok, âtıl bir vaziyette akıntı nereye sürüklerse oraya gidiyor gibi. Bu ataletin muhtemel nedeni, ya yakıtı bitmiş ya da yelkenlerinin ipek, ibrişim ve atlastan yapılabilecekken, her nedense (belki 'bürokrasi' nedeniyle?) zamanında bitirilememiş olması. (Ayrıca böylesine pahalı malzemenin kullanılmasının pratikte bir kazanç getirmediği, salt ekonomik ve işlevsel açıdan bakılınca derin bir israfı tanımladığı da açık!) Diğer taraftan, kaptan ve şurekâsının endişe dolu, gergin ve alıngan tavırları; birbirleriyle sürekli kavga etmeleri ve hemen sinirlenip saldırgan olmalarına bakılırsa, belki de gemi bir yanından yavaş yavaş su almakta ve muhtemelen batıyor da, sanki bizim bu gerçeği görmezden gelmemiz isteniyor. (Titanik su almaya başladıktan sonra, bir yandan insanlar can havliyle yetersiz sayıdaki kurtarma sandallarına koşuşurlarken, gemi orkestrasının hüzünlü melodiler çalmayı sürdürdüğü anlatılır. Oldukça düzenli ve disiplinli bir biçimde kadınlar ve çocukların bu sandallara bindirildikleri bilinmektedir. O sırada batmakta olan geminin orkestrasında çalınayı mı tercih ederdiniz, yoksa size yer bulunmayan sandalların peşinde koşuşturmayı mı?)

"*Batı*'yor" ile "*Batı*'ya gitmek" arasındaki ses benzerliği tamamen rastlantısal mı, yoksa narin dilimizin oluştuğu ve dünyamızın "düz" olduğunun varsayıldığı eski günlerde, Güneş'in de her akşam (*Batı*'dan) *batt*ığının zannedilmesinden mi kaynaklanıyor bilmiyorum. Her neyse, bu derin soruyu da Büyük Güneş-Dil Teorisini icat edenler aydınlatıversin. Tabii ki aslında güneş *bat*mıyor, dünya yuvarlak; insanlar güneşi *batı*yormuş gibi görüyorlar! İşte size görsel algımızın bizi kolaylıkla yanıltabildiğinin en temel örneklerinden biri! Bilindiği gibi fotoğrafçılık –ve özellikle sinema– da büyük ölçüde gözümüzün aldatılabilmesinden yararlanır.

Günümüz, içinde bulunduğumuz geminin Batı'ya mı yoksa Doğu'ya mı gittiğini tartışmayı bir yana bırakıp, doğru dürüst iş ve bilgi üretmenin zorunlu olduğu bir zamandır. Başka bir deyişle, yüzme öğrenmenin gerekli olduğu bir zamandır. Zaten, eğer geminin rotası gerçekten Doğu'ya olsaydı isyan çıkarıp idareyi ele almak gerekirdi, çünkü Doğu'da buzdağları bizi bekler. Birçok şeyin olduğu gibi, gemiciliğin de "kitabını yazmış" Batılıların bir sözü vardır, "Rotası olmayan gemiye hiçbir rüzgâr fayda etmez" diye, kimbilir belki de memleketimiz fotoğrafçılığına en uygun analoji burada gizlidir. (sadece fotoğrafçılığa mı?)

Not 1.

Unutmadan, bir de "devlet sırlarının" –eski de olsa– düşmanların eline geçmesinden korkarak onlardan zamanında yardım istenmemesi nedeniyle

118 denizeisiyle 'göz göre göre' batmasına 'göz yumulan' Rus denizaltısı konusu var, bu Batı/batmak meselesini tartışmaya devam edersek yakında ona da değinmek gerekebilir.

Diğer taraftan sanki bu kaza hiç olmamış gibi davranan bir ABD'li girişimci, 'her şeyi olan' çok zenginler ve turizm şirketleri için özel denizaltılar üretmeyi sürdürüyor (özel uçaklar gibi). Silah taşımayan ve bu yüzden çok güvenli olan bu denizaltıların tanesi 20 milyon dolara satılıyormuş. Üstelik bunlardan 'Titanikvari' poz vetitken denize düşüp boğulma tehlikesi de yok! Denizaltıların kullanımındaki birincil tercih nedeni, besbelli turistlerin ve zenginlerin, büyük akrilik pencetelerden bakarak, bin *feet* (300 m.) derinlikte nelet olduğunu görmek için duydukları dayanılmaz istek olsa gerek. Eminim, sayılarının yılda iki milyonu aştığı söylenen bu denizaltı turistleri, fotoğraf makinelerini de yanlarından eksik etmiyorlardır. 1985 yılında bulunan ve dalgıçların keşfine açılan Titanik enkazına da yakın zamanda bu denizaltılarla turlar düzenlenirse hiç şaşmamak gerek.

Umarım sadece battığı için tarihte yer alan bu geminin şöhreti enkazının turizme açılmasıyla yok olmaz. O normal yaşamını sürdürseydi, bugün çoktan unutulmuş ve jilet yapılmış olacaktı. Titanik'in kolaylıkla gözle görülebilen bir kalıntısının olmaması, onu insanlığın kollektif belleğinde canlı tutuyor ve hayal gücünü çalıştırmaya zorluyor. Böylece konu her geçen yıl büyüyen bir efsane haline geliyor. Çünkü merakımızı tatmin edecek elle tutulur gözle görülür belgeler az. Buna karşılık örneğin bizim depremin kalıntıları ve görsel belgeleri fazlasıyla somutlar. Hayal gücüne yer bırakmıyorlar, silinip tamir edildikçe de olayın unutulması kolaylaşıyor.

Bu nedenlerden ötürü, korkarım ki 10-15 yıl sonra yeryüzünde Titanik'i hatırlayanlar bizim depremi hatırlayanlardan daha fazla olacak, neticede konu bir "halkla ilişkiler" sorunu olduğu kadar somut verilerin hayal gücünü etkilemesiyle de ilgili. [2005 yılındayız, ve şimdi, yukarıdaki 17 Ağustos tefetansımın size bir şey ifade edip etmediğini merak ediyorum!]

Bu noktada insanın aklına bir de geçenlerde kapranı maç seyrederken batan Yunan gemisi geliyor. İşte, gereksiz merakın ve aşırı görsel iletişimin zararlarına başka bir örnek!

Not 2.

Bütün bunların arkasından, tekrar bahriyeli bir örnekle memleket gerçeklerini anımsamak isterseniz, Ahmet Altan'ın Sayın Cumhurbaşkanı'nın bir karatnameyi imzalamaması üzerine yazdığı, "Devlet, gemi ve şeytan" adlı yazısına bir göz atabiliriz (*Esquire*, Ağustos 2000). Buradaki sahilde beklerilen ve suya sokulmayan gemi analojisi ilginçtir. Yapacağım uzunca bir

alıntı neden daha fazla yazmak istemediğimi açıklar nitelikte olacaktır sanıyorum:

> *"'Bu devlet hukuka uyarsa çöker' demek, karada duran bir gemiyi gösterip 'Bu gemi suya inerse batar' demek kadar manasızdı ama kimse bu manasızlığı sorgulamıyordu. Suya girince batacak bir gemi gibi devlet de hukukun kenarında duruyor ve hukuka girerse batacağına inanıyordu.*
>
> *Devlet hukuku uygulayınca elbet de batmayacaktı ama 'hak ettiğinden fazlasını isteyenlerin' iktidarı sona erecekti, bu açıkça söylenemediğinden, 'Devlet batar' denip Cumhurbaşkanı suç ortaklığına zorlanıyordu.*
>
> *İşte bu noktada çatışma şiddetlendi..... Bir gemi gemiyse suda yüzmeli, bir devlet devletse hukuka uymalıydı."*

'Devlet' yerine 'Türk Fotoğrafçılığı'nı, 'Hukuk' yerine de 'Batı'yı koyup bir de öyle okuyun. İşimiz zor; çok çalışmak, öğrenmek ve üretmek gerek.

Şimdi Ne Çekeceksiniz?

İki Bin Yılın Muhasebesi (!)

"Yazmalı ama ne yazmalı" şeklinde başlayan bu yazı, bana "çekmeli ama ne çekmeli" diye soran bir fotoğraf heveslisinin durumunu da anımsatmadan edemezdi. Zaten çoğumuz 'fotoğrafçılık öğrenmeye' o cicili bicili reklamlarda gördüğümüz karmaşık fotoğraf makinelerinin büyüsüne kapıldığımız için başlamadık mı? 60'lı ve 70'li yıllarda, bir oğlan çocuğunun teknolojiye ve mekanik aygıtlara olan ilgi ve merakını çağdaş bir fotoğraf makinesi kadar tatmin edecek başka bir fetiş nesnesi az bulunurdu. Üstelik bu aygıt hem 'iş'e yarıyor, hem de 'sanat'sal özellikler taşıyabiliyordu.

Şimdi ortalıkta benzer büyüleri sunan o kadar çok teknolojik oyuncak var ki: video kameralarını, bilgisayarları, hatta cep telefonlarını bile bunların arasında sayabiliriz. Teknoloji'ye yönelik şehvetli ilgimiz, karmaşık duygularımız, bastırılmış ve/veya(!) yönlendirilmiş çeşitli gereksinmelerimiz büyük ölçüde bu çağdaş ürünler tarafından karşılanıyor. Özel tatmin ve ilgi odağı olmanın sonucunda kitlesel hayal ve büyüler hep bunların çevresinde biçimleniyor, reklamlar da bu zayıf noktamızı başarıyla istismar etmeyi beceriyorlar ("ben özgürüm", vs). Bu gidişle yakın zamanda bir "Yaratıcı Cep Telefonu Kullanma" yarışması bile yapılabilir. (Turkcell ve Telsim (ve AveA), ilk defa burada okudunuz, unutmayın!) Tabii ki cep telefonunda olduğu gibi, fotoğrafçılıkla uğraşmanın da haklı gösterilebilecek tarafları var(dı?): genç insanlar fotoğraf çekerek kolaylıkla para kazanabiliyorlar(dı?); en azından böyle bir olasılığa ve parayı sokağa atmadıklarına "büyüklerini" inandırabiliyorlardı. Şimdi de aynı rolü bilgisayarlar çok daha büyük bir ciddiyetle yüklenmişe benziyor: Sizin asıl amacınız istediği kadar İnternette "*chat*" yapmak, porno siteleri ziyaret etmek, vcd/dvd seyretmek veya bilgisayar oyunu oynamak olsun, talebinizi bu biçimde sunarak meşru gösterebilirsiniz. Bilgisayar sahibi olma isteğinizi sonunda iş güç sahibi olacağınız varsayımıyla destekleyerek daha ikna edici olabilirsiniz. Mekanik nesnelere

karşı oğlan çocuklarının sahip oldukları varsayılan tipik merak, fotoğrafla ilgilenmenin tek nedeni olmayabilir. Besbelli görsel nesnelere –geniş anlamıyla resimlere– olan ilgilerinden ötürü fotoğraf çekmeye başlayanlar da vardır. Bu gerçek son yıllarda sayıları hızla arran kadın fotoğrafçılar olgusunu da açıklar mahiyettedir. Gene, çoğunlukla oğlan çocuklar arasında, "karşı cinse" yakınlaşma olanağını makul biçimde sağladığı varsayımıyla, üstelik somut bir ekmek kapısı olarak görünen ve erotik boyutlar da içeren moda fotoğrafçılığına heves edenler çıkmaktadır. Her neyse, şöyle veya böyle, sonunda elinizde bir fotoğraf makinesi ve birtakım aksesuarlarla kalakaldınız diyelim, şimdi ne çekeceksiniz? Valla, ya babanızın, dedenizin zamanında ne yapılmışsa onun aynısından çekmeye kalkışırsınız, ya da Batı'da şu sıralar hangi *trend* geçerliyse ona benzer bir şeyler üretmeye çabalarsınız. Her iki türün örnekleri de sık sık karşımıza çıkıyor. ("Ben olsam, ben de çekerdim ama çekmesem de olur. Bakalım TV'de ne var, iyi bir şey yoksa çıkıp falancanın stilinde bi resim çekeyim bari, hoşça vakit de geçirmiş olurum. Belki birine de rastlarım!" Boş zamanı değerlendirmek için, fakat zaman nasıl olsa geçiyor, fotoğraf çekmesek de...)

"Olma Hali"

Bu halet-i ruhiye içinde, Pamukbank Fotoğraf Galerisi'ndeki Sıtkı Kösemen sergisini gördüm. Karşıma oltayı/ağı rastgele atan bir balıkçı durumu çıkıverdi. Fotoğraf çekmeye yönelik günümüzün bu yaklaşımını Cartier-Bresson ve benzerlerinin "tanımlayıcı ân"ı yakalamaya uğraşan Zen okçusu tavrıyla karşılaştırmak bana olasıymış gibi geldi. Tamamıyla birbirinin zıddı gibi görünen her iki yaklaşımın ürünleri, belki de fazlasıyla "gündelik hayattan" kaynaklanmaları nedeniyle, yer yer benzeşebiliyorlar da. Fotoğrafçılıkta 1970'lerde çok sözü edilen "şipşak estetiği" kuramı akla geliyor. Bir grup görüntüyle galeri bağlamında yüz yüze gelince, bu netameli sözcükten, *'estetik*'ten, uzak duramıyorsunuz. Gene de, bu bağlamda kafama takılan soruyu sormadan edemedim: "Madem herhangi bir ânın, rastgele bir durumun tespiti sözkonusu ve bu fotoğraflar birbirleriyle ve sizin benim çekeceğim herhangi bir başkasıyla yer değiştirebilirler, o zaman, bunlar neden burada asılılar, üstelik tuval görünümlü dijital baskılar olarak!? Sırf bu noktayı vurgulamak, işin (fotoğraf çekmenin) sıradanlığını kanıtlamak için bu kadar gayret fazla değil mi? (ve neden bunlara 1.000 ABD Doları fiyat konmuş?)" Beral Madra galeride fotoğraflarla eşdeğer biçimde sergilenen yazısında çeşitli (Batılı!) filozoflardan şahit göstererek bu soruya yanıt arıyor, herkesi ikna edebildiğini zannetmiyorum. Yoksa aslında bu fotoğraflarda

söylenmek istenen şu mu: "Zaten hayat da böyle, aslında her şey boş ve geçici, ama deliler gibi koşturuyoruz, değil mi?" Sonunda Kösemen'in, Madra'nın yazısıyla desteklenmiş sergisinin PFG'de şimdiye kadar açılan en ilginç yerli sergi olduğu rahatlıkla söylenebilir – ama sanırım bu da pek bir şey demek değil!

Sanal Dünyada Gezinti

Geçenlerde 5. Saydam Günleri münasebetiyle, bir *web* tartışmasına katılacak oldum, tahammülsüz ve espri duygusundan yoksun bir reaksiyon ile karşılaştım. Belki de bunun bir nedeni sanal ortamdaki anonimite duygusu ve yakalanmayacağından, sözlerinden sorumlu tutulamayacağından emin olmanın verdiği cesaret. Aslında ben tahrik amacıyla "Saydam gösterileri yasaklanmalı" önerisini yapmasaydım, herkes terbiyeli terbiyeli havadan sudan konuşuyor, birbirlerini tebrik edip arada bir de biraz sıkıldıklarını çekinerek ifade etmeye çalışıyorlardı. Sanırım başta gelen eksiklerimizden biri gereksiz birçok şeyi fazlasıyla ciddiye almamız, kişisel onur meselesi yapmamız. Bunun sonucunda boş yere korkuyor ve hemen savunmaya geçiyoruz. Bir de klişelerle düşünmeye alışmışız. Örneğin, bir şey "yasaklanmalı" dendiği zaman, otomatik olarak doğru olduğuna inandığımız 'özgürlükçü' zihniyetimiz ayaklanıyor ve 'yasaklara karşı', siyaseten doğru tavrımızı takınıveriyoruz. Benim özellikle fotoğraf dünyamızdaki buyurgan ve yasakçı tavırlara ne kadar eleştirel ve alaycı bir yaklaşımımın olduğunu merak eden olursa, "Fotoğraf Ehliyeri Projesi"[30] adlı yazımı okusun diyorum. Tabii aynı kafayla okurlarsa o yazıda yazılanları da 'sahi' zannedebilirler. Fakat tüm bu tavır alma, genelde şablonlara uygun ve dolayısıyla da özgün değil bireylerin gerek sanatsal üretimde, gerek eleştiri bağlamında kendilerine ait düşünce ve takıntılarını cesaretle ortaya atmalarını hasretle bekliyorum.

Peki, Saydam Gösterileri Yasaklanmalı mı?

Bu arada saydam gösterilerinin yasaklanması gerektiğini gerçekten de düşünmüyor değilim. Bir kere gereksiz enerji, zaman ve malzeme israfına yol açıyorlar. Üstelik, insanları çok az bir gayretle çok büyük iş becerdikleri sanısına kaptırıyorlar ki, en fenası da bu. "Ben yaptım oldu, çok güzel oldu"dan hemen sonra, "kimse beni anlamıyor, kimse yaptıklarımın karşılığını vermiyor" psikolojisine davetiye çıkartıyorlar. Bu yüzden, en azından belirli bir süre için (50-60 yıl olabilir), memleketimizde saydam gösterileri-

ne ara verilmesinin uygun olacağını düşünüyorum. Ancak belirli bir metin ve içerik zorunlu kıldığı takdirde bunlara izin verilebilir. İçeriğin bir dia gösterisini zorunlu kıldığı sanatsal işler arasında aklımda kalan tek örnek, 1980'lerin başında Nan Goldin'i dünyaya tanıtan ilk işidir: *Ballad of Sexual Dependency*.[31] Burada bir kitap, roman gibi süreklilikten, belli bir izleme sırasından sözedilebilir. Fotoğrafların hiçbiri kendi başlarına önemli bir başyapıt olma iddiası taşımazlar, onlar ancak tümün parçaları olarak gereklidirler. Bir de, tabii, konferanslar vs gibi eğitimle ilgili durumlar var, ama zaten orada yapılan 'saydam gösterisi' değildir. Bir başka türlü, matrak, saydam gösterisi de geçenlerde Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin Galatasaray'daki vitrinlerinde yer aldı. Hiç değilse izleme(me)si kolaydı. Biraz bakıp canınız sıkılınca terk edebiliyordunuz. Serkan Özkaya vitrinin tamamını yüzlerce dia ile kaplamıştı![32] Bu arada Gerçek Dünyada Neler Oluyor? Geçenlerde gene "Saydam Günleri" kapsamında 'Fotoğrafta Etik' konusunda bir söyleşiye katılır gibi yaptım, sanırım pek ses getirmedi, getirdiyse de benim münzevi dünyama ulaşmadı.[33] Burada da kayda değer bir sonuca vanlmadığını söyleyebilirim. "Etik sansürün bahanesi olmamalı" (her tür, 'otosansür' dahil), "Sanat yapıtı etik dışıdır" gibi bana göre temel kabullerin tartışılmasına sıra bile gelmedi. Üretilen her şeyin metalaşması olgusundan ve fotoğrafların kullanım biçimlerinden biraz söz edildi, o kadar. 'Fotoğrafta etik' konusu ilginizi çekiyorsa, Michael Haneke'nin sinemalarımızda ben bunu yazarken oynamakta olan ve muhtemelen siz bunu okurken çoktan vizyondan kalkmış olacak *Code Inconnu* (Bilinmeyen Kod) adlı filmini görmeniz çok yararlı olacaktı. Gene de acele edin, Juliette Binoche'un hatırına birkaç hafta daha oynayabilir. Aktarılan bilgilerin görüntülerle desteklenmeleri bunların yanlış, yönlendirici ve şaşırtıcı amaçları olmasını engellemiyor. Aslında gerçek dünyanın her türlü kaydı –yani, örneğin ses de– verilmek istenen bir mesajın kanıtı, oluşturulmak istenen kanaatin destekçisi olarak kullanılabiliyor. "Gerçeği" anlayabilmek için belli kodları, işaret sistemlerini öğrenmemiz gerekiyor. Tüm mesajlar içeriklerinden bağımsız olarak birer şifre özelliği taşıyorlar. Sadece üretilmiş mesajları değil, yüz yüze gözlemlediğimiz olayları, insanların davranışlarını vs.'yi de –farkında olmaksızın– belli bir kodlama sonucunda değerlendiriyoruz. Tamam, bunları zaten hepimiz biliyoruz da, tüm bu söylemlerin saklayamadığı birtakım gerçekler de var. Filmde ortaya atılan ve üzerinde durulması gereken önemli etik soru da bu: günümüz eleştirmenleri –ara sıra ben de– fotoğrafların bir şey anlatmadıklarını, bilgi vermekte yetersiz kaldıklarını, çok kolay manipüle edildiklerini falan söylerken, acaba aslında onların ne de olsa, gene de, her şeye rağmen anlattıkları, en azından "haber verdikleri", kimi "acı" gerçekle yüzleşmek istemediğimiz için mi tüm bu entel-dantel söy-

lemlere girişiyoruz? İşte sizlere Yeni Yıl boyunca üzerinde tartışabileceğiniz ağır bir mevzu!

Beyin mi Yürek mi?

Düşünüyorum da, sanatsal bağlamda iki tür fotoğraf var beni heyecanlandıran, bende bir takdir duygusu uyandıran. Bunlar ya "keşke ben çekmiş olsaydım" dediklerim, ya da bana "fotoğrafın çekildiği sırada keşke orada olsaydım" dedirtenler.

İlk grupta sanki daha çok biçim, düşünce, maharet, buluş içeren, bu yönlerden ilginç bulduğum görüntüler yer alıyor. Nasıl da akıl etmiş, nasıl da becermiş, ben bunu neden düşünemedim –veya– tam benim aklımdaki şeyi (veya daha iyisini) yapmış dediklerim. Burada oldukça mantıklı soğuk bir 'gıpta ile bakıştan' sözedebiliriz. Yapılmış, bitmiş bir işi mantıklı biçimde takdir edebiliyorum. Teknik olarak, düşünce olarak, benim tercih ettiğim, hoşuma giden beğendiğim konular, sorunlar, görüntüler var bu fotoğraflarda, onları ben çekseydim kendimi çok 'başarılı' sayardım. Mesela kimi Cindy Sherman fotoğrafı: 70'li yıllarda kendi görüntümü sinema karelerindeki standart tiplemelere benzeterek fotoğraflamayı düşünebilmiş olmayı ve bu fikri işleyip geliştirmeyi isterdim örneğin. Yahut 1900'lerde, Stieglitz gibi, dünyada ilk defa koca fotoğraf makinemle karlı sokaklarda at arabalarını çekmek ilginç olurdu. Diğer yandan, bugün bile, Muybridge veya Marey'nin Hareket Etüdlerine gıpta ve kıskançlıkla bakarım. Onları çekmiş olmayı ister(d)im ama o sırada orada olmak, yani aslında çekmeye uğraşmak da, o kadar kişiliğime uygun düşmezdi.

İkinci grup ise, söylemesi tuhaf ama, görüntüsel niteliklerden çok içerik, konu, atmosfer, duygu yönlerinden etkiliyor beni. Tabii bu özellikleri sonuçta gene sadece fotoğrafı görerek anladığımı varsayıyorum. Fotoğrafın içinde geçmekte olan olay, fotoğrafın çekim ânı o kadar cazip, o denli insancıl bir alışverişin, bir 'mutluluğun' veya güçlü iletişimin kanıtı olarak algılanıyor ki, onun bir parçası olmak istiyorum. Küçük bir salonda yapılan entim bir müzik icrası gibi. Fotoğrafçı olmak, modeli olmak, o sırada orada onların yanında bulunmak istiyorum; bu insansız bir fotoğraf da olabilir, yanlış anlamayın. Edward Weston'un meşhur biberleri, deniz kabukları veya o sıradaki kimi sevgilisinin çıplak fotoğrafı, bence o kadar yoğun bir konsantrasyon ve alışverişin izlerini taşıyor ki; Weston bunları çekerken besbelli o kadar mutlu ve dünyayı umursamıyor ki, onun yerinde olmak, değilse bile (zaten mümkün değil) o sırada orada olmak isterim. O kadar ki, bu paylaşma duygusunun yanında, sonuçta ortaya çıkacak olan fotoğrafı sahiplenmek, hatta

onun çekilmiş olması bile ikinci derecede önem taşır. Örnekse, işte Lewis Carroll'un kimi çocuk fotoğrafları. Önemli olan o ânın deneyimidir, fotoğraf olmasa da olur (ama vardır!?).

Yoksa Ciğer mi?

Ayıptır söylemesi bilmem kaçıncı kişisel sergim siz bu muhteşem dergiyi ellerinizde tutarken açılmış olacak. Nedense bizde âdet olmuş, söyleyecek laf kıtlığından da olsa gerek, insana "Bu kaçıncı serginiz?" diye sorup duruyorlar. Valla hatırlamıyorum, ama "ya 6, ya da 7" desem yeridir. Öyle sık sık sergi açmaya da karşıyım, bence bir fotoğrafçının üç yılda birden daha sık sergi açması da yasaklanmalı. Aslında, işin başında, her sergi açmak isteyenin 'fotoğrafçılık ehliyetnamesi'nin yanı sıra, bir de 'sergi açabilme yeterlik derecesi' kazanması şart koşulmalı!

Neyse bu kadar gevezelik yeter, umarım bir terslik olmaz – yani ya bu dergi gecikmez (ya da sergi!). Gene umarım diğer sayfalarda arkadaşlar bir şeyler yazmışlardır sergiyle ilgili. Ben şu kadarını söyleyeyim, hassas ve kırılgan mizaçlı olanlar, kolay incinenler, ha bir de yukarda değindiğim gibi buluttan nem kapanlar ve siyaseten doğrucular dikkat etsinler, belki de bu onlara göre bir sergi olmayacak!

Kolay Sorular Zor Cevaplar

İnsanlar düşünmeye zorlanmayı değil, yaşam biçimlerinin ve yaptıkları seçimlerin doğru olduğunun tasdik edilmesini isterler. Fakat sanatın amacı her zaman için statükoyu sorgulamak olmuştur.
Michael Hancke

Ocak 2001'de açtığım sergi çerçevesindeki gelişmeler sonunda fotoğraf-sanat bağlamında yer alan kimi temel konuyu bir daha gözden geçirmeye gereksinme duyuyorum. Sergim üzerine çıkan yazılar, benimle yapılan söyleşiler, izleyicilerin tepki ve önerileri, katıldığım veya gözlemlediğim çeşitli tartışmalar bu kararı vermeme neden oldu. Aşağıda yazdıklarımın bir bölümü çok basit ve bilinen şeyler olabilir, ancak fotoğrafçılığı merak eden ve sanatla ilişkilerini sorgulayan farklı düzeylerde okuyucuların bulunduğunu da kabul etmeliyiz.

Fotoğraf da yazı gibi, söz gibi bir iletişim aracıdır, çeşitli kullanım alanları vardır. Bunlar kimi zaman sanatsal özellik taşıyabilirler. Bu kullanıldığı yere, zamana ve bağlama; belki de en önemlisi 'niyete' bağlıdır. Ben bu lafları etmekten sıkıldım, ama kimi insanlar bir türlü anlamak istemiyor. Nasıl ki alışverişe çıkarken yazdığınız satın alınacak şeyler listesi, Orhan Pamuk'un en iyi romanıyla aynı malzemeyi: sözleri, kelimeleri, yazıyı kullandığı halde bir edebiyat yapıtı değilse; bunun gibi, bir sürü fotoğraf da, Stieglitz'in veya bilmem kimin fotoğraflarıyla aynı malzemeyi kullandığı halde sanatsal değer taşımaz. Bir kumandanın ordularını savaşa yollarken, onları, belki de öleceklerini bildikleri bir uğraşa gönderirken, teşvik etmek için söylediği sözler, 'attığı nutuk' da zaman içinde edebi değer kazanabilir. Tahmin edebileceğiniz gibi, tarihte bu tür nutuklardan binlercesi vardır, fakat sadece birkaçı günümüze kalmıştır.

Sanırım tartışmaların temelinde niyet ve kalite ile ilgili anlaşmazlıklar yer alıyor. *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*'de de (1993) belirttiğim gibi aklı başında, okur yazar herkes 'iyi' bir fotoğraf çekebilir: hobi olarak, kendi

zevki için, aile arasında, arkadaşlarıyla, iş icabı, vs. vs. ve hatta bir 'meslek' olarak, yerine göre! Böyle durumlarda, işlevsel kriterler biçimlendirici olur. Fotoğrafların kullanımına yönelik seçimler ve kararlar değer kazanır.

Fakat özellikle sanat bağlamında iletişim ve diyalog gündeme geldiği zaman, çekilen fotoğraf(lar)ın kendilerini bu alanlarda geliştirmiş başka, tanımadığınız insanların da ilgisini çekmesi beklenir. Bu fotoğrafların (sanatçının yaptığı işlerin) sanatçıya ait bir grup iş olarak (*body of work*), süreklilik içinde birtakım yenilikler, keşifler, buluşlar, atılım, avangardlık, çağdaşlık falan gibi kavramlarla tanımlanan özellikler içermesi gerekir. Yoksa herkes birbirine benzer taklit işleri tekrarlar durur; ve belli bir beceriyle de yapılsa bu işler sıkıcı, anlamsız, tatsız ve sahte olur. Bunlar, çekenlerden başka, onların çevrelerindekileri ve bir de fotoğrafların konularına yakınlığı olanları ilgilendirir, o kadar!

Örneğin *'belgesel'* tabir edilen türdeki fotoğrafların içinde bulunduğu sanatsal anlamdaki çıkmaz da sanırım buradan kaynaklanmaktadır. İşe bir zanaat (veya *applied art* karşılığı, "uygulamalı sanat") düzeyinde bakınca, dünya üzerinde bunu belli bir beceriyle gerçekleştiren yüzlerce-binlerce-(milyonlarca?) fotoğrafçının bulunduğunu ve bunların hepsinin aşağı yukarı birbirine eşdeğer olan, iyi kalitede işler üretmekte olduklarını fark ederiz. Bu fotoğrafların benzerleri, hatta daha iyileri, *ilk*leri de zaten daha önce üretilmiştir. Dolayısıyla, evet günümüzde bir sürü iyi fotoğraf çeken vardır; fakat, hayır, bu fotoğrafların çağdaş 'sanat' bağlamında bir önemleri, yerleri, anlamları yoktur. Ancak, hobi olarak veya işlevsel (fonksiyonel) olarak yerleri tartışılmaz. Aynı sav bir başka uygulamalı sanat alanı olan reklam fotoğrafçılığı için de rahatlıkla ileri sürülebilir. Örneğin, memleketimizde falanca yabancı moda fotoğrafçısının geçmiş işlerinin "aynısı gibi" çekmeyi beceren "yerli" fotoğrafçılar rahatlıkla aranıp bulunabilir.

Kaldı ki, yeryüzündeki bu milyonlarca 'iyi' fotoğrafçı da sürekli olarak birbirileriyle rekabet halindedir; bir yerde yayımlanabilmek, bir sergi açabilmek, bir işi 'kapabilmek' için. Herhangi iyi bir yabancı dergiyi açıp bakarsanız göreceğiniz fotoğrafların kalitesi karşısında kıskançlıktan oturup ağlamak isteyebilirsiniz. Memleketimizdeyse işler kolaydır, kendi aramızda popülist tartışmalar yapıp hayran kazanmaya çalışmaktan başka bir kaygımız yoktur!

Peki, konuları 'gerçek dünya' olan ve sanatsal bir yenilik getiren (çoğu kez de işlevsel olmayan) işler, bunları üreten sanatçılar yok mudur? Tabii ki vardır, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans vs vs. Ama bunların işleri de, web'deki yazısında Murat Germen'in[34] nedense kınadığı, "konu birliği, konsept ya da her şeyi biraraya getiren bir ana tema" ortaklığına sahiptirler, özellikle aynı sanatçının elinden çıktıkları için, ve –onun imzası gibi– taklit

edilmeleri sahtekârlık sayılacağı için! (Bu arada Germen'in kavram (konsept) birliği taşıyan bir grup işin illa da 'Kavramsal Sanat' sayılması gerektiği –veya öbür türlü– gibi bir yanılsama içinde olmadığını umarım, yazıdan pek anlaşılmıyor!)

Bir de "bu fotoğraf değil" –veya– "böyle fotoğraf olmaz" lakırdıları var, yani daha anlamsız ve cahilce ne söylenebilir? Modern dünya edebiyatında bir başyapıt olarak kabul edilen James Joyce'un *Ulysses* adlı romanının doğru bir İngilizceyle yazılmadığı da eleştiri olarak zamanında ileri sürülebilmiştir. Orhan Pamuk'u TDK kurallarına uymadığı için eleştirenler de var. Sanatsal amaçla yapılan bir iş sadece o bağlamda geçerli belli kriterlerle değerlendirilebilir; bunlar da zaten göreceli kriterlerdir. Fotoğraf tekniklerinden yararlanarak üretilmiş sanat amaçlı bir işin sizin alışageldiğiniz fotoğraflara benzememesi o işi iyi veya kötü yapmaz, olsa olsa sadece sizin eksiklerinizi gösterir; bu eksikleri telafi etmek de sizin sorununuzdur, ister edin ister etmeyin başkasını ilgilendirmez. Yapmamanız gereken, herhalde ahlâken yanlış olan, bu eksikliğinizi birtakım işlerin yapılmasına engel olacak kadar katı dogmalar halinde ortaya atıp sanatçıların yeni iş üretmelerini engellemeye çabalamaktır. Genç insanların yaratıcılıklarını birtakım efsanelerle, belli belirsiz korkular yaratarak sınırlamaktır. Onları terörize etmektir. Sesinizi yükseltip onları sindirmeye çalışmaktır.

Diğer yandan, tabii ki insanların duvara asılmış birtakım sanat yapıtlarına bakmak için diploma sahibi olmalarına gerek yoktur. Herkes bu işlerle farklı düzeylerde ilişki kurabilir. Onları kısıtlamak, sanatı 'anlama'yı akademinin fildişi kulelerindeki anlaşılmaz terminolojilere gerek duyacak duruma getirmek de zulümdür. Herkesin içinde iyi bir sanat yapıtıyla iletişim kurabilecek algı potansiyeli vardır. Bir işi 'anlamak', onu belli bir tarihsel ve eleştirel perspektif içinde değerlendirmek, tabii ki ondan alınacak tatları zenginleştirir, ancak bu aşamaya gelmeden de o işle bir alışverişe girmek olasıdır. Anlamsız koşullanmalardan kurtulunca bu da kolaylıkla başarılabilir.

Sanatsal bir işin gerçekleştirilmesindeki asıl amaç, sanatçının ne kadar zeki, akıllı, kurnaz, bilgili, maharetli olduğunu kanıtlamak değil, o işi izleyenin kendisini ve çevresini farklı ve alışmadığı biçimlerde algılamasına, tanımasına ve anlamasına yardımcı olmaktır. Tüm akademik tartışmalar ve derinlemesine disiplinlerarası incelemeler bundan sonra gelir.

İşlerini göstermek, yaymak sanatçının amacıdır. Bunu gerçekleştirirken izleyiciye mümkün olduğu kadar aracısız ve tefsirsiz ulaşma kaygısı sanatsal amaçlar için fotoğraf kullanımını geçerli bir strateji olarak ortaya çıkarmaktadır. 1920'lerde Rodchenko ve arkadaşlarının ileri sürdüğü gibi, fotoğraf en demokratik sanatsal üretim ve iletişim aracıdır (günümüzde video ile reka-

bet halinde olsa da). Demokratiktir, çünkü kullanımı kolaydır, onunla üretmek kolaydır; demokratiktir, çünkü fotoğrafla üretilen işlerle ilişki kurmak, onları tanımak ve taşıdıkları anlamlara bir giriş kapısı bulmak, "okumak" kolaydır. Fotoğraflardaki görüntüler gerçek dünyadaki nesnelere genellikle yadsınamaz benzerlikler taşırlar. Fotoğraflara bakmaya medyadaki yaygın kullanımları nedeniyle kitleler alışıkrır. Bu nedenlerle fotoğraf temelli sanatsal işlerin algılanması ve yaygınlaşması kolay olur. Kimi kariyerist ve seçkinci yaklaşımlar bu basit gerçeği gözardı etmeyi ve 'kolay anlaşılmaz' olmayı şiar edinirler. Anlaşılmazlık, genellikle teknik veya terminoloji arkasında saklanmakla sağlanır. Bu tavır ya abuk sabuk bilimsel bir izlenim verir, ya da romantik ve ölçülemez 'geleneksel' idealleri savunma şeklinde ortaya çıkar.

Aslında herkes her şeyi yapabilir, istedikten ve terledikten sonra; ve herkes her sanatsal işi değerlendirebilir, açık yürek ve gözle baktıktan sonra. Sonuçta her şey izafidir, bugünden yarına neyin/kimin hatırlanacağı ise hiç belli olmaz; zaten belki de pek önemli değildir. Germen'in yukarıda sözünü ettiğim yazısında haklı olarak şikâyet ettiği, üzerinizde olduğunu varsaydığınız baskının kendinizi ne izleyici ne de üretici olarak kısıtlamasına izin vermemelisiniz. Tartışma, farklı iş ve düşünceleri ortaya koyabilme, bir özgüven sorunu ve kişiye ait bir sorumluluk değil midir? Yaptığınız işi ve fikirlerinizi çeşitli forumlarda izleyiciye sunmak ve onlara erişebilmeye çabalamaktan daha doğal ne olabilir? Sonuçta sözkonusu olan bir güzellik yarışması değildir, bin fikir çıkar bin resim açarsa, isteyen istediğini beğenir. Beyninizdeki zincirlerden başka kaybedecek neyiniz var?[35]

Aslında, fotoğraf/sanat bağlamında kolay soruların tümü sorulmuş ve cevaplanmıştır. Bu gerçeği anlamak ve kavramak için de tarihi bilmek gerekir. Zaten hepimiz eğitime katkıda bulunmak durumunda değil miyiz? Günümüzde birçok alanda olduğu gibi sanatta ve fotoğraf kullanılarak yapılan sanatta da korkunç boyutlardaki bir ihtisaslaşmayla yüz yüzeyiz. Çünkü geçen zaman içinde çok fazla bilgi (iş ve kuram) üretilmiş ve istersek bunların çoğuna çeşitli kanallardan erişmemiz olası. Yeni –ve eski– iletişim teknolojilerinin gelişimi, bilim ve sanat kurumlarının uzun barış devresinde iyi örgütlenmeleri, göreli zenginlik ortamı, hep bu birikime katkıda bulunan olgular. Birilerinin de bu bilgiyi sınıflandırması, işlemesi, kategorize etmesi, yeni başlayanlar ve daha çok öğrenmek isteyenler için anlaşılır hale getirmesi gerekiyor. Bunun sonucunda da sanatın üretildiği-tartışıldığı-öğretildiği yerler olan üniversiteler, kuram üreten yerler olarak (ve bizatihi kuramın kendisi de) –kimine göre orantısız ve ölçeksiz– bir önem kazanıyor. İşler de yerine göre kuramın illüstrasyonu olmaktan öteye gidemiyor. Bu yadırgarıcı durumun yerine göre zanaatın reddi anlamını da içerebilmesi, özellikle za-

naata (fotoğrafta tekniğe) belli bir önem vermeye alışmış üreticileri (sanatçıları?) kaçınılmaz olarak rahatsız ediyor. Kuram/zanaat çatışması epeydir tartışılagelen bir konu, sonuçta mutlak bir yanıtı yok, kesinleşmiş bir kararı içermiyor. Her iki yaklaşıma da saygı duymak olası, ayrıca, zanaatın reddi ve kuramın yüceltilmesi zorunlu olarak birlikte bulunması gereken inançlar değiller. Zanaatın rolü kimine göre yok olacak kadar azalmışsa da, belli bir teknik beceriyi kullanarak üretilen işler içerikleri ve getirdikleri kavramsal boyutlarla birlikte –bu özellikleri teknik beceriyi gerektirdiği ölçekte– karşımıza 'başarılı' işler olarak çıkmaktalar.

Bence her iki tavırdan da öğrenecek çok şey var. Akademik bilgi –çoğu zaman memleketimizde öyle gibi görülse de– sadece kuramsal yenilikler ve laf cambazlıkları değil; tarih bilgisi, karşılıklı etkileşimler, neyin neden ne zaman yapılabildiği, teknolojinin etkileri –özellikle fotoğrafçılıkta– yeni kuramların getirdiği yeni bakış biçimleri, yeni bakış biçimleri ve teknolojilerin getirdiği yeni kuramlardan söz edebiliyor. Tüm bu bilgi birikimi var ve gerçek. Bunu yadsıyamayız! Orwell'in *Hayvanlar Çiftliği*'ni hatırlatan bir tavırla "cehalet kuvvettir" demek, belki ancak kimi naif sanatçıları ve "ilkel" toplumlardan çıkacak fotoğrafçıları anlamlandırır, ki böylesini bile sağlam bir kuramsal yapı kolaylıkla açıklar ve içine alır (örneğin son İstanbul Bienali'ndeki Afrikalı fotoğrafçı Malick Sidibe).

Sonuçta ortaya çıkan gene milyonlarca sanatsal işten kimini beğenirsiniz kimini beğenmezsiniz, zamanla bunların çoğu da unutulur gider. Zaten günümüzdeki sanat ve sanatçı ütetme mekanizması da oldukça ticarileşmiş ve medyatik bir hal almıştır. Belli zamanlarda belli *trend*lerin yaygınlaşması ve o *trend*lere uyan star sanatçıların piyasaya sürülmeleri de sözkonusudur. Tüm bunlar global ekonominin –oldukça önemsiz– bir boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Akademinin ve diğer aracı kurumların (küratör, eleştirmen, vs. gibi) bu *marketing* olayında belli bir rol üstlendikleri ve pek de masum olmadıkları bilinmektedir. Ancak, günümüzün karmaşık uluslararası ekonomik ve bürokratik ilişkilerinin kaçınılmaz gerçekliği karşısında, bu tür insanlara gerek duyulduğu da yadsınamaz.

Geçen sayıda dolaylı olarak Michael Haneke'nin son filmi *Code Inconnu*'ye değinmiştim. Neal Stephenson'un 1999 yılının önemli romanı *Cryptonomicon*'da ileri sürdüğü gibi, çağımız bir şifre (kod) icat etme ve kırma çağı olarak biçimleniyor. Memleketimizde de, örneğin futbol maçlarının yayınıyla ilgili gelişmeler nedeniyle, çeşitli şifreli TV yayın sistemlerinin farklarından sık sık söz edilir olması, kodlama konusunu tekrar gündeme getirdi. Bu konunun gündelik yaşamımıza iyice yerleştiğinin bir başka kanıtı da, değişik sistemlerdeki cep telefonlarıyla yapılan konuşmaların hangisinin daha kolay dinlenebilir olduğu tartışması. Çağımızda, bilindiği gibi, aynı za-

manda şiddetin popülerleşmesi ve yaygınlaşması sürecini de yaşamaktayız. Benim sergi bağlamında şiddet, kan ve irkiltme üzerine yapılan tartışmalar nedeniyle de, tekrar Haneke'nin düşüncelerinden sözermeden geçmem olası görünmüyor.[36]

Onun sinemalarımızda geçen yıl gösterilen filmi *Funny Games* (1997) *voyeurist* tavrımıza can sıkıcı bir biçimde dokunduruyordu. Cannes'daki gösterilişinden önce bu filmini, "Size rahatsız edici bir akşam geçirteceğimi umuyotum" diyerek takdim eden Haneke'ye göre biz hem sansasyon amacıyla kan, cinayet vs.'nin kullanılmasından şikâyet ediyor, bunların kötü şeyler olduğunu söylüyoruz; hem de bu özellikteki filmleri izlemekten zevk duyuyoruz. Pasif izleyicinin sözde (!) masumiyetini sorgulamak Haneke'nin önde gelen amaçları arasında yer alıyor. O izleyiciyi bir suçortağı olarak görüyor –ve gösteriyor! Şok etkisini iyileştirici ve uyandırıcı bir ilaç gibi kullanıyor, şiddetin bir tüketim metası-malzemesi olmasına izin vermiyor. Çünkü şiddet acıdır ve acıtır!

Sinema (ve TV) izleyicisi (yani hepimiz) için gerçek yaşamla onun ekrandaki anlatımı arasındaki fark giderek yok olmaktadır. Zaten sinemanın başarısı da bu yanılsamayı yararabilme gücünde aranır olmuştur. Filmi seyrederken "kendimizi kaptırıp" gördüğümüzü "sahi sanma" derecesi o filmin başarısını ölçmektedir. Güvenli ve konforlu koltuklarda oturup, başkalarının başına gelen şiddet, işkence, acı ve ölümü kontrollü bir biçimde izlemek, ne kadar hoştur. Stress atıp *deşarj* bile oluruz! Şiddet içeren sahneleri izlemekten hoşlandığımız bir gerçek, en sofistike veya en ilkel biçimiyle de olsa şiddet bize sadece filmik tasvirlerini gördüğümüz bir olguymuş gibi geliyor, yani gerçekte bir karşılığı yok, sanki sadece 'ekranlarda' var. Dolayısıyla, televizyon haberleri karşısında da çok farklı bir tavır içinde değiliz. Seyretmek hoşumuza gidiyor, sonunda ne olacak diye merak ediyoruz, bu tür heyecanlı hikâyelere alışığız. Zaten her şey seyirlik olaylar kimliğine bürünüyor.[37]

Gerçek hayattaki şiddetin akşam haberlerinde bol bol görülmesi sinemadaki kurgulanmış şiddetin daha da özenli ve albenili yeniden sunumuna, başka bir deyişle, estetize edilmesine yol açmıştır. Buna karşılık, habereilik de aynı görsel değerler içinde daha da 'gerçek' şiddet öğelerine yer vermeye başlayınca aralarındaki fark iyice azalmıştır. Günümüzde sorun, artık şiddetin nasıl ve ne sıklıkta gösterildiği değil, izleyiciye şiddet ve onun görüntüleri karşısındaki kendi konumunun nasıl anlatılacağı, onun kendi tavrının farkına varmasının nasıl başarılacağı olmalıdır. İzleyicinin konumunu sorgulamasını ve şiddeti ne olduğunun farkına vararak izleyebilmesini sağlamak gerekir.

Bir komplo teorisi olarak, insanları şiddete alıştırmayı amaçlayan dünya

çapında gizli bir planın varlığından şüphe edebilir miyiz? Filmlerde ve bilgisayar oyunlarında hemcinslerimize yapılanları ve genel olarak şiddeti kanıksayıp görmezden gelmemizi olası kılacak bir düşünce ve davranış boyutuna ulaşarak bireyciliğin bencillikle karıştığı bir noktaya varmamız mı isteniyor? Birbirimize yakınlaşmanın cinsellik boyutuyla yasaklandığı; fakat düşmanlık ve şiddetin teşvik edildiği bir medya neden var? Başkalarına gerçek bir empati duymamız istenmiyor mu? Acıma duygumuzu ne zaman ve nasıl yitirdik? Şahit olduğumuz, izlediğimiz çeşitli olaylar nedeniyle de güven ve inançlarımızı yitirmiş olabiliriz – belki 'medya' tek suçlu değil. Ama, gene de, özellikle medya sayesinde kimi doğal ve insancıl yeteneklerimizi yitiriyoruz. Medya bizi kandırdı, cezbetti ve tavladı; hepimiz onun uşağı ve işbirlikçisi olduk.[38]

Duygularımızdan uzaklaştık, köreldik, kendimizi ifade etmekten korkuyoruz, apati ve biçimsel davranış kalıpları içinde hapisiz. Bizi rahatsız edecek şiddet içeren duygularla, bunların içimizde varolduklarını hissetsek bile karşılaşmak istemiyoruz. Çünkü yaşamlarımızın gerçeklik etkisini kaybetmesi sonucunda, kendimize yabancılaşmadan ve duygusal donukluktan mustaribiz. İçinde bulunduğumuz 'ironi' yüzyılında sorunlara sadece alay ve istihza ile yaklaşmaya çalışmamız da bu yüzden. Korunma içgüdümüzün elindeki tek araç, bu davranış biçimi. Çağımızın gerçek sorunlarına yanıt bulabilmek için çevremizde ve dünyada olanlara karşı ilgimizi arttırmak ve kendi duygularımızı anlamak zorundayız. Bunun yolu da şiddet ve onun yeniden sunumlarına karşı tavrımızı gözden geçirmeyi içerir.

Medyanın ve önce televizyon daha sonra da kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasının insanları birbirlerinden ayırıp izole ettiğini ve ortak amaçlar için örgütlenme olanağını ellerinden aldığını biliyoruz. Buna karşılık sürekli değişen dünyamızda aklımıza şöyle bir sorunun gelmesi de mantıklıdır: Bugüne dek insanlar arasındaki birliktelik duygusunun yitirilmesine neden olan teknolojik gelişme acaba şimdi de tersine bir oluşuma mı kapıyı açmaktadır? Başlangıçta sözünü ettiğim *Cryptonomicon*'un ana fikirlerinden biri de dünya üzerinde birbirlerine bağlanmış bilgisayarların, yani İnternetin, insanların izolasyonunu sona erdirebileceği temasıydı. Bu sayede, günümüzde küreselleşmiş bir "insanlık toplumundan" bile söz edilebiliyor. Kıtalararası güvenli bilgi akımını sağlamak ve bunu çeşitli müdahalelerden korumak için de sofistike kodlama yöntemleri gerekli oluyor. Bu tür "ütopik" bir çözümün Haneke'nin teşhislerine ne kadar karşılık verdiği tartışılabilir, ancak elimizde fazlaca alternatif araç yoktur!

FÇÜK, Memeler Meselesi ve Bauhaus Sergisi

Muhterem ve değerli okuyucularım, niyetim bu sayıda sizlere şöyle hafif ve eğlenceli bir şeyler yazmaktı. Üç sayıdır sürdürmekte olduğum, belgesel üzerine kuramsal çeşitlemeler, ölü çocuklar ve ölmek üzere idamlıklar gibi mevzuların sizleri baymış olabileceğini ve maazallah hiç niyetim olmadığı halde "karamsarlığa" falan sürükleyebileceği tehlikesini endişeyle düşünerek, havayı biraz olsun yumuşatıp tatlandırmayı deneyecektim. Ancak ne yazık ki, optik zamanları karnından alakadar eden kimi gelişmeler buna olanak bırakmadı, insanın kendini gündemden soyutlaması her zaman mümkün olmuyor!

1.

Sırada ilk olarak, geçen sayıda sözünü ettiğim Asuman Krause'li takvim olayı var: ben bu satırları yazarken Bayan Krause bu sefer de bir şarkıcıyla olan ilişkisi dolayısıyla gündemdeydi, çeşitli gazetelerde, konuyla hiç ilgisi olmadığı halde, gene aynı takvimden alınmış –çıplak– fotoğrafları vardı. Birkaç gün önce de fotoğrafları çeken Çağatay Karaçizmeli beni arayıp neden fotoğrafçı olarak adını yazmamış olduğumu sormuştu. Ben yazıyı yazarken (bilgisayar kayıtlarıma göre Şubat ayı ortalarında) fotoğrafları kimin çektiğini gerçekten bilmiyordum. *Geniş Açı*'nın acar muhabirleri yazı ellerine geçtikten sonra Bayan Krause'nin resimlerini 'illüstrasyon' olarak kullanabilmek için mahut saat takviminin –veya ajandanın– peşine düşmüşler (ben hâlâ kendisini görmedim); sanırım bu noktada onlar da fotoğrafçıyı bilmiyorlarmış, çünkü bilseler ondan isteyebilirlerdi, ne de olsa eskiden tanışıklığımız vardır Sayın Karaçizmeli ile. Binbir zorlukla buldukları resmi son dakikada dergiye koymuşlar, tam da benim "fotoğrafçının adı pek bir yerde geçmiyor" dediğim yerin yanına! Hepsi iyi hoş da, görenler hatırlarlar, resmin üzerinde, sağ alt köşesinde, Karaçizmeli'nin gümüşlü kalemle atılmış kocaman imzası yer alıyor! Böylece kendi kendini tekzip eden bir sayfa düzeni ortaya çıkmış. Tabii, yazıyı kimse okumadığı, sadece resimlere bakıldığı için, aslında konuyla ilgili birkaç kişi dışında bu tuhaf eşleşmeyle alaka-

dar olan çıkmadı. Karaçizmeli de bu tersliği dergi yayımlandıktan iki ay sonra, o da bir başkasının uyarısıyla farketmiş ve beni aramış. Uyaran da bir başka derginin editörü, yani biraz mesleği icabı okumak zorunda olan bir kimse. İkisine de selam yolluyorum: sayıları iki elin parmaklarını geçmediğinden, her zaman söylediğim gibi, emin olduğum okuyucu kitlem bu sayede bayağı artmış oluyor!

Ben yazımda zaten, güzide medyamızın her yerde Bayan Krause'nin çıplak görüntülerini, fotoğrafçısından, fotoğrafsal özelliklerinden söz ermeksizin yayımlamasından şikâyet ediyordum. Fotoğrafları basına dağıtmak PR şirketinin marifetiymiş. Eee, onlar da görevlerini yapıyorlar, sonuçta ücretlerini ödeyen saat şirketi olsa gerek, Karaçizmeli değil. Biz bu sayıya da Bayan Krause'nin Karaçizmeli tarafından çekilmiş güzel bir resmini koyuyoruz, kim demiş çıplaklık satmaz diye! Bakın yılın ortasına geldik hâlâ bu takvimden söz ediliyor, bu da işin son derece başarılı olduğunu gösterir. Ama reklamı yapılan saatin markasını söylemeyeceğim (gerçekten hatırlamıyorum).

Aslında, memleketimizde tecimsel anlamda fotoğrafları kimin çektiğinin pek bir önemi yok, bu piyasa Batı'daki gibi Star Fotoğrafçılar üretmiyor. Belki biraz Erol Atar ve Ara Güler'den söz edilebilir bu bağlamda; ama Atar'ı görünüşe bakılırsa son zamanlarda piyasa reddediyor, Güler'in kulvarıysa besbelli farklı. Düşünelim, mesela, gene böyle bir takvim yapılsaydı ve içinde gene Bayan Krause'nin çıplak resimleri yer alsaydı, ama başka bir fotoğrafçı bambaşka bir tarzda çekseydi resimleri, medyadaki yansıması farklı mı olacaktı dersiniz? Şüphedeyim. Sevgili Karaçizmeli eğer okuyorsa alınmasın, burada fotoğrafların sanatsal, teknik vs. özelliklerinden, onlara ne kadar emek ve düşünce harcandığından söz etmiyorum, onları bu açılardan veya başka bir açıdan eleştirmiyorum. Söylemek istediğim medyamızın çıplak et görünce anî bir refleks ile koşullanmış tepkiler vermesi. Hele bu görüntülenen çıplak bedenlerin sahipleri az çok tanınan, bilinen kimseler olunca yer yerinden oynuyor. (Tabii, bu arada bazı kimseler de sadece sık sık çıplak göründükleri için tanınıyorlar, meşhur oluyorlar.) Fotoğrafı çekilen çıplağın güzeller güzeli Bayan Krause olması da zorunlu değil. Hatırlarsanız, birkaç yıl önce Bülent Erkmen'in *31 Büst* kirabındaki normal, vasat görünümlü, ve üstelik yaşını başını almış kimi sanatçımızın belden yukarıları çıplak fotoğraflan halkımızın fazlasıyla ilgisini çekmişti. Yurdum medyası en temel içgüdüleri bir yandan –sözde– kınayıp, bir yandan da şizofren bir biçimde istismar etmekten geri durmuyor. İlgi çekmek için bir çift meme göstermek yeterli (kadın-erkek, yaşlı-genç farketmiyor), bunun arkası hangi yüce sanatsal, düşünsel, kavramsal nedenlerle doldurulmuş olursa olsun bir şey değişmiyor. Medyanın konuyu izleyiş biçimi aynı, bakış açısı yapılan işe bir "anlam ve önem" kazandırmıyor. Zaten kitlenin "sanat" deni-

len ulvî mevzulara ilgi duyması uzak bir olasılık (belki de gerekli bile değil?). Medyanın satış için bu zor kanalı denemesini beklemek tam anlamıyla abes. Onlar için herhangi bir çift meme fotoğrafının bir diğerinden pek farkı yok, (*Evli ve Çocuklu*'nun kahramanı) Al Bundy gibi düşünüyorlar. Hele bir de medyatik kimselerin, *'celebrity*'lerin memeleriyse bunlar!

İşte bu nedenlerden ötürü, bence, medyadaki fotoğraf kullanımının ve hatta tüm fotoğraf çekimlerinin denetlenmesine acilen gereksinme duymaktayız. Toplumumuzun geleceği ancak yüksek bir otoritenin kontrolü altında üretilecek fotoğrafların varlığıyla garanti altına alınabilir! Bunun nasıl gerçekleşeceğine dair öneriler aşağıda:

2.

Hep sorarım, "Neden bu kadar çok fotoğraf var?" diye. Önüne gelen fotoğraf çekiyor, buna bir çare düşünülemez mi? Fotoğraf dünyamızdaki başıboşluk nereden kaynaklanıyor? "Ağzı olan konuşuyor" dedikleri gibi, gözü gören de fotoğraf çekiyor; hatta bu yetmiyormuş gibi geçenlerde, bir de "kör fotoğrafçı" muhabbeti, hem de sanatsal bağlamda karşımıza çıktı! (Bu lakırdıyı ilk defa Açık Radyo'nun ilk günlerindeki talihsiz radyo programım için kullanmıştık, isim babası da, itiraf etmeliyim, ben değil, Sevgili Ömer Madra'ydı) Herneyse, bu kontrolsüz görüntü bolluğuna nasıl bir çare bulunabilir?

Daha önceden yapmış olduğum tüm ikaz ve uyarılara karşın, yurdum fotoğrafçılığındaki kargaşa almış başını gidiyor! Bu gidişe bir dur diyecek yok mu? O kadar söyledim bu konu bir düzene sokulmalı, fotoğraf çekimleri sıkı bir kontrolle verilecek izinlere tâbi tutulmalı diye! Hatta fotoğraf çekmeyi aklından geçirenlere belli sınavlardan geçtikten sonra birer fotoğraf ehliyetnamesi verilmesi gerektiğini ve bunun da sürekli konrol edilmesinin zorunluğunu belirtmiştim.[39] Heyhat, değişen bir şey olmadı, tam bir anarşi içinde hâlâ önüne gelen, eline makineyi alıp karşısına çıkan her şeyin resmini çekiveriyor, hatta kimisi utanmadan sergi falan açıyor. Bu kontrolsüz görüntü bolluğunun körpe dimağlara nasıl zararlar verebileceğini hiç düşündünüz mü? Devletimiz uyuyor mu? Üzerinde düşündükçe anlıyorum ki, sorun sağlam yasal temelleri ve yetkileri olan bir merkezi otoritenin eksikliğinden kaynaklanıyor. Bu kaos ortamından çıkabilmek için, tüm fotoğraf çekimlerini düzenleyecek, denetleyecek ve kontrol altında tutacak bir kurumun acilen ihdas edilmesi gereklidir! Foroğraf Çekimleri Üst Kurumu (FÇÜK) olarak isimlendirmeyi önerdiğim bu kuruluşun görevleri arasında; memleket sınırları dahilinde çekilen her fotoğrafı denetlemek, bunlardan bir arşiv oluşturmak ve kimlerin ne tür fotoğrafları hangi koşullarda çekebileceğine karar vermek yer almalıdır!

Her fotoğraftan iki adet çekilip bir tanesinin filminin FÇÜK'e verilmesi zorunlu olmalıdır. Böylece memlekette çekilen her fotoğraftan bu yansız denetleme kurulunun haberi olacak, genel ahlâkı ve Türk aile yapısını tehlikeye düşürecek; gençleri sapık ideolojilerin esiri yapacak fotoğrafları çekenler hemen yerinde saptanıp, hak ettikleri cezayı bulmak üzere Yüce Adalete teslim edilebileceklerdir. Bu amaçla, yerli piyasa için Nikon, Canon, Leica ve benzeri önde gelen markalarla temasa geçilerek, iki kere arka arkaya aynı kompozisyonu pozlayan özel makinelerin üretimi talep edilebilir. Bu sayede her fotoğrafın olabildiğince tıpatıp aynısı, FÇÜK'e gönderilmek üzere çekilmiş olacaktır. Bu düşüncenin film üreticilerini memnun edeceğini söylemeye hacet yok. Belki bu sayede otomatikman ikiye katlanacak olan memleketimiz film piyasası onlara cazip gelecek ve Fuji, Kodak, Agfa, Ilford'dan hangisi ilk olarak bu talep patlamasını hisseder ve erken davranırsa, memleketimize yapacağı yatırımlarla diğerlerinden üstün konuma geçecektir. Kurulacak film fabrikalarının işsizlik sorununun çözümüne de katkısı olacaktır. FÇÜK bürokrasisinin gerek duyacağı yeni kadroları, tabii ki, bu açıdan da değerlendirmek gerekmektedir.

Sadece memleketimiz için üretilen makinelerin satışına izin verilerek, hem karaborsa ve vergi kaçakçılığı önlenecek, hem de bu kontrollü satışlardan toplanacak vergiler FÇÜK'ün finansmanını sağlayabilecektir. Kayıtdışı ithal makineler yasaklanacak, bunları kullananlar hakkında cezai muamele yapılacaktır.

Hazır bizim için iki kere çeken özel makineler üretilmişken, bunlara cep telefonlarındakine benzer son teknoloji ürünü birer *chip* takılmasını da olanaklı hale getirebiliriz. Makinenin çalışabilmesi için gerekli olan *chip*'lerle tam-*total* kontrol sağlanabilir. Bu *chip*'ler DOĞRU fotoğrafların çekilip çekilmediğini saptayarak, YANLIŞ düşünce ve yaklaşım emaresi gösteren fotoğrafları anında FÇÜK'e bildirecektir. Bunları, yakın gelecekte beyinlerimize takılması planlanan *chip*'lerin öncüleri olarak telakki edebiliriz. Yurtdışında yapılan AR-GE çalışmalarında bu beyin-*chip*'lerinin doğru düşünüp düşünmediğimizi, doğru hayaller kurup kurmadığımızı, doğru eşlerle çiftleşip çiftleşmediğimizi, doğru lisanları düzgün biçimde kullanıp kullanmadığımızı, vs. yalın tarafsızlıklarıyla hatasız saptayabildikleri ortaya konmuştur.

Süreli *chip*'ler belli zaman aralıklarıyla yenilenirken *chip* sahipleri de düşünce ve vücut sağlığı kontrolünden geçirilecektir. Bu *chip*'ler sayesinde her fotoğrafçı tanındığı ve dosyalanıp arşivlendiği için, başvuru yapanların sakıncalı olup olmadığına, sergi açıp açamayacağına, albüm yayımlayıp yayımlayamayacağına, kolay ve çabuk karar verilebilecektir. Bize özgü bir sanatsal eylem biçimi olarak temayüz eden dehşetengiz saydam gösterileri

için bile yeterlilik derecesi bu yolla verilecektir! Bu koşullarda, bir fotoğrafçı-sanatçının bir üst düzeye geçebilmesi için ne tür bir yeniden eğitime gereksinme duyduğu kolayca anlaşılabilecektir.

FÇÜK prensipleri; herkesin düzene uyum ve bütünlük içinde birbirine benzeyen aynı tip fotoğrafları çekmesini hedef alır. Boş bulunup farklı şeylerin yapılmasına olanak sağlayarak kafaları karıştırmamak lazımdır. Sapık ideoloji ve aşırı akımlar meselesi, düzen, nizam, intizam önemlidir; eski köye insanları yoldan çıkartacak yeni âdetler yaramaz. Zaten bilindiği gibi, düzene uyum içinde yaşamayan başarılı olamaz. FÇÜK prensiplerine uyan ideal bir fotoğrafçı, kafa karıştırıcı hastalıklı düşüncelerden uzak durmalı, ahlâk kurallarına uyarak toplumun kötü yanlarını göstermemelidir. FÇÜK manifestosu "Çekilecek fotoğrafların tümü birbirine benzemeli, alışılmadık fotoğraflar yasaklanmalıdır" derken, inanıyorum ki halkımızın en derin ve saf duygularına tercüman olmaktadır. Kamuoyunun sorumluluğu da az değildir, fotoğraf sanatına ilgi duyan herkes gözünü açık tutmalı ve bu kurallara uymadan ve/veya *chip* kullanmadan fotoğraf çekenleri FÇÜK'e ihbar etmelidir. FÇÜK'ün başarısı halkımızın vereceği desteğe bağlıdır!

FÇÜK'te birikecek neredeyse sonsuz sayıdaki fotoğraf, inanılmaz zenginlikte, uluslararası önemde, dünyada eşi benzeri olmayan bir arşiv oluşturacaktır. Böylece, güzel memleketimizin her bir santimetrekaresinin belgesi bu topraklarda yaşadığımızın kanıtı olarak hazır bulunacaktır. Bu arşiv/koleksiyon memleketin her köşesinde sürekli fotoğraflar çektirttiği rivayet edilen Padişah Abdülhamid'in bile rüyalarında göremeyeceği zenginlik, çeşitlilik ve süreklilik içerecektir. Halkımızın yaşamı bu fotoğraflarla tekrar tekrar kendisini yineleyecek, bir noktadan sonra hangisinin gerçek yaşam, hangisinin yeniden sunuma uğratılmış kurgu yaşam olduğu anlaşılamayacaktır(!). Hele bu fotoğrafların arasında kimilerinin belgesel değil de kurgusal olabileceği düşünülürse FÇÜK yetkililerinin kafalarının karışabileceği akla gelebilir. O zaman, yapılması gereken, fotoğraf çekebilmek için *chip* başvurusu yapan her fotoğrafçı adayının, "belgesel" mi "kurgusal" mı tarzda çalışacağına karar vermiş olmasını istemektir. "Belgesel" çekeceklere sözgelimi kırmızı *chip*'ler "kurgusal"cılara da mavi *chip*'ler verilebilir. Ancak, uzun zamandır farkedildiği gibi belgesel ile kurgusal arasındaki fark sık sık belirsizleşebilmektedir. O zaman belki makinelere bir *chip* ayarı konulup, çekilen her bir fotoğrafın ayrıca kendi başına tek tek kodlanması gündeme gelebilir. Şöyle ki, arşive gelen fotoğrafın kenarında "B" harfi varsa belge niyetiyle, "K" harfi varsa kurgulanarak çekildiği anlaşılacaktır. Böylelikle, ciddi bir toplantıda espri yapan, konukların yüzlerinde sıcak bir tebessümün oluşması amacıyla komik bir hikâye anlatan bir hatibin, "Şaka şaka, espri yaptım!" demesine benzer bir durum ortaya çıkacaktır. Zaten FÇÜK'ün görevleri arasında kim-

lerin "Kurgusal" kimlerin "Belgesel" fotoğraflar çekebilme yetki ve selahiyetine sahip olduklarını belirlemek de bulunacağı için, bu konunun fazla bir tehlike yaratacağını zannetmiyorum. Neticede bilge FÇÜK üyelerinin bir çözüm bulana dek çalışacaklarından şüphem yoktur.

Son olarak, yetkilileri kısaca da olsa, başka fakat ilintili bir konuda uyarmak istiyorum: Toplumun sağlığını korumak için, cep telefonlarıyla yapılan tüm konuşmalar da denetlenmelidir! Her konuşmanın yanlış ve zararlı içerik taşıyabilecek bir tür yaratıcı eylem içerdiği göz önünde tutulursa, cep telefonu kullanımını da başıboş bırakmamak gerektiği kolaylıkla anlaşılır. Tüm telefon konuşmaları kaydedilip CTÜK (Cep Telefonu Üst Kurumu) tarafından incelenerek arşivlenmeli, zararlı telefon görüşmeleri yapanların hatları kapatılmalı ve *chip*'leri ellerinden alınmalıdır!

Buraya kadar uzun uzun tarif etmeye çalıştığım muhayyel güzide FÇÜK müessesesinin müdürlüğüne talip olduğumu belirtmeme hacet yok sanırım; umarım yetkili merciler bu uyarımı ve talebimi dikkate alırlar!

3.

FÇÜK benzeri bir kurumu zamanında hayata geçiremeyen toplumlar anarşi ve başıbozukluk bataklığı içinde boğulurlar! Tarihte bunun örnekleri çoktur! Yapı Kredi Kültür Merkezi'ndeki Serinet Çifter Salonu'nda açılan bir sergi de bunun kanıtı olarak anlam kazanıyor. İki savaş arası (Gençler, demek istediğim Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, geçmiş ve gelecek Irak savaşları değil!) Almanya'sında olduğu gibi, ortam, merkezi bir kurumun denetlemediği fotoğrafçılara bırakılırsa, tuhaf ve anlamsız, saf halkın kavrayamayacağı dejenere fotoğraflarla karşılaşınz(!)

Ben Bauhaus Fotoğrafları Sergisi'ni Şubat ayında tesadüfen Ankara'dayken, oradaki "Alman Kültür"ün (*Goethe Institut*) bodrumunda ayıp birşeymiş gibi sessiz ve gizlice sergilenirken görünce hemen sözünü etmek istemiş, fakat Türkiye'de dolaşacağını öğrenince, İstanbul'a gelmesini beklemeyi tercih etmiştim. Aldığım eğitimden ötürü özel bir yakınlık duyduğum Bauhaus konusunda epey önce de yazmıştım.[40] Arada Eskişehir'e uğrayan (herhalde sinema okulu var diye?) bu önemli sergi nihayet şimdi İstanbul Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde, 1 Haziran'a kadar açık. Umarım burada biraz daha fazla ilgi görür.

Bilindiği gibi fotoğraf tarihinde okullardan, ekollerden sözetmek zordur. Konstrüktivizm etkisindeki Bauhaus fotoğrafçılığı, hiç değilse tarihte az karşılaşılan başı sonu belli akımlardan biridir. Fotoğrafçılıkta tanınabilen, tarif edilebilen, tarihteki etkileri izlenebilen nadir geleneklerden birisi olarak büyük önem taşır.

Diğer sayfalarda bu sergiden yeterince sözedildiğini sanıyorum, ben sadece bir iki noktaya değineyim: *Original abzug*, (Almancada) orijinal, özgün baskı, *vintage print* demek. Sergidekilerin yandan çoğu böyle değerli ve nadir parçalar. Sergide ve katalogda oldukça yanıltıcı biçimde "*Original abzug*" karşılığı "orijinalden kopya" yazıyor. Bunun ne anlama geldiği pek belli değil. Altında Herbert Bayer'in kendi eliyle tarih ve imzası olan fotoğraflara "kopya" demenin bir anlamı yok! (Her fotoğraf kopyadır, orijinal negatiftir falan diye başlayan söylemin yeri burası değil, çeviriyi yapanın ilgi alanına girdiğini de sanmıyorum.) Koleksiyon bağlamında *vintage print* denilen, yani fotoğrafçı tarafından (veya kontrolünde) fotoğrafın çekildiği sıralarda basılmış bir fotoğraf böyle tanımlanır, en değerlisi de budur. Sergidekilerin çoğu da bu özelliği taşıyor: "*Original abzug*", o zamandan kalma, son derece nadir özgün baskılar. Materyalist okuyucularının ilgisini çekecektir, örneğin Bayer'in benzer fotoğrafları yüzbinlerce dolara satılmıştı geçtiğimiz yıllarda.

Serginin basın bülteninde şu oldukça ilginç ifade yer alıyor (benim italiklerimle): "Fotoğrafı *sanatsal değil, daha çok belgeleyici olarak niteleyen* Bauhaus mensupları, eserlerinde alış(*il?*)agelmişin ötesinde, geleneksel olmayan perspektifleri ve kompozisyonları ile yeni ve nesnel bir bakış açısı yansıtmayı amaçlarlar." Bu sözler sanının belgeselcilerin kafalarını iyice karıştıracak. Evet Bauhaus'çular süslemeye, piktoryalizme falan karşıydılar ama onların asıl amaçları makinenin sağlayacağı yeni 'estetiği', görüş biçimlerini keşfetmek, belge anlayışını ve nesnelliği yeniden tanımlamaktı. Bu durumda Bauhaus'çuların 'belgesel'den farklı şeyler anladıklarını hatırlamamız lazım! Biçimsellikle neredeyse eşanlamlı kabul edilen Bauhaus yaklaşımında belgesel ağırlık aramak ilginç bir çeviri hatası olsa gerek! Makine görüşünün getirdiği mutlak nesnellikle belgeciliğin farkları üzerinde düşünmek gerekiyor.

Bauhaus fotoğrafları günümüzde tabii ki tarihe ait modernist bir tavrın ürünleri olarak önem taşırlar. O günlerin 'deneyleri' şimdi yorgun ve standart yöntemler arasında sayılıyor. Zaten modernizmin vefatından beri, imgelerin nasıl, hangi yöntemlerle üretildiklerinden çok, neden üretildikleri sorgulanıyor. Gene de mutlaka görülmesi gerekli bir sergi; çünkü geçmişi bilmeyen hem ondan korkar hem de onu tekrar eder.

Sergide gösterilen bir belgesel videoda, Bauhaus öğrencilerine okulun çevresinde yaşayan halk tarafından "Punks of Dessau" (Dessau serserileri) adı takıldığından söz ediliyor. Bilindiği gibi, Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesiyle Bauhaus ve anarşik araştırmacı sanat ortamı sona erdi; onların yapıtlarına "iğrenç, tiksindirici, yanlış" anlamında, *entarte art* denilmeye başlandı. 1930'larda sanatçılar önce Avrupa'ya sonra da ABD'ye kaçtılar, nedense bizim buralara pek gelen olmadı. Ama ben biraz geç de olsa onların okuluna gittim!

İstanbul'da Alman Modası
(Alman Moda Fotoğrafçılığı 1945-1995)

"Alman Modası" dendiği zaman, son 10-15 yıla kadar, aklınıza kaç 'Marka' gelirdi? Moda fotoğrafçılığının gelişiminde en önemli itici gücü sağlayan ileri moda dergileri arasında da *Alman*'lığıyla ünlü bir tanesinden sözetmek zordur. (60'ların sonunda kısa süre yayımlanan *Twen* hariç, o da tam anlamıyla bir moda dergisi değildi; Alman *Vogue*'u ise ancak 80'lerden sonra arasıra ilginç olabildi.) Dolayısıyla, bu sergi bir yanından *Alman'lığa* bulaşmış fakat profesyonel yaşamlarında büyük ölçüde uluslararası piyasada, özellikle Batı Avrupa (Fransa, İtalya, İngiltere) ve ABD'de çalışmış fotoğrafçılardan oluşuyor. Hiç değilse *önemli* olanlar böyle tanımlanabilir. Bunların dışında kalan işlere bakarak, rutin moda fotoğrafçılığının 50'ler ile 70'ler arası gelişimini gözlemleyebiliyorsunuz. Şunu da belirtmeliyim ki, bu devre, bir iki istisna dışında, dünya moda fotoğrafçılığının da pek övünç duyduğu bir devre değildir, 60'lar sonu, hipilik vs bile, pek kayda değer işlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamamıştır. Moda fotoğrafçılığının son altın çağı (bir de 1920'ler-30'lar var, büyük kriz öncesi Altın çağ olarak) 1970'lerden sonra başlar.

Kariyerlerinin gelişiminde Almanya'nın önemli bir rolü olmasa da, bu sergide göze çarpan ilginç fotoğrafçıların arasında gerçekten çağ atlatan yenilikçi 4-5 isim var! İşin iyi tarafı, bunların hepsi 1970 sonrasına ait! Eh, bir sergiden daha fazlası da beklenemez.

Bunların başta geleni, serginin belki de en önemli, çığır açan fotoğrafçısı Helmut Newton, 1938'de Nazilerin yükselişi üzerine Almanya'yı terk etmiş, şimdi Avustralya vatandaşı![1] 1960'larda Almanya'ya dönüp çalışmaya devam eden ve hemen arkasından da da Paris'e göç eden bu yaşlı adamın gerçekten de moda fotoğrafçılığında büyük yenilikler yaptığı yadsınamaz. 1970'lerde Paris'te çalışırken Guy Bourdin ile birlikte Fransız *Vogue* dergisinde çok etkili bir üslup yakalamıştır, bugün bize tanıdık gelmesi fazlasıyla taklit edilmiş olmasındandır.

Serginin en taze ünlüsü ise, günümüzde Londra'da yaşayan ve *gay community*'nin bağrına bastığı, gençliğin çağdaş "adamsendeci" tarzının en verimli temsilcilerinden Wolfgang Tillmans, ki ona bir de İngiltere'nin en önemli sanatçılarına verilen Turner Prize'ı verdiler geçen yıl; dikkatinizi çekerim, "Sanatçı" ödülü, "Fotoğrafçı" değil! 3-4 ilginç işiyle temsil ediliyor, bakalım editörünüz cesaret ederse, birini bu sayfalarda göreceksiniz. Yoksa hevesinizi, merakınızı sergiye saklayın.

Sergideki diğer önemli fotoğrafçılar arasında, Ellen Von Unwerth, adından da anlaşıldığı gibi mavi kanlı bir Alman kadını, buna diyecek bir şey yok; uluslararası moda piyasasında kaç yıldır çalışmakta, kendine özgü bir tarzı, yaklaşımı var. Bir fotoğrafını gördüğünüz zaman onun çekmiş olduğunu anlıyorsunuz. Bir başka 'Safkan Alman' da, Juergen Teller, 10 yıl öncesinin yeni beyaz ümidiydi, parsayı topladı, şimdi İngiliz *I-D* dergisi dışında pek iş yaptığı görülmüyor, NYC'de yaşamakta. Bir diğerini, ünlü Peter Lindbergh'i ben İsveçli sanırdım, ama Alman'mış... Bence işleri vasat ve sadece fonksiyoneldir, yenilikçi ve ilginç bir yanı yoktur. Geçenlerde Pirelli takvimi bile çekti.

Moda önde gelen uluslararası faaliyetlerdendir, bu alanda, hele "Globalleşme Çağında", "Alman Moda Fotoğrafçılığı" diye bir şeyden sözetmek oldukça anlamsız ve lüzumsuz görünüyor. Aslında modanın anavatanı yoktur, fotoğrafçısı da dünyayı pasaportsuz dolaşır. Fakat tabii ki devletler var, onların kültür ve propaganda bakanlıkları, bürokrasileri, aldıkları parayı hak etmek için çalışmak zorundalar, küratörler falan da öyle. Biz de, sanki "Alman Moda Fotoğrafı" diye adlandırılabilecek bir *ekol* varmış gibi yapsak bile, tabii ki 1945'in hemen sonrasından pek bir şey bekleyemeyiz: İkinci Dünya Savaşı ertesinde harap olmuş Alman topraklarında örtünecek bez (hatta yiyecek bile) bulamayan insanlar herhalde modayla pek ilgilenemiyorlardı; taa ki yavaş yavaş, "Alman Ekonomik Mucizesi" gerçekleşsin! Sergide de 70'lere kadar suya sabuna dokunmayan, Fransız ve Amerikan dergilerindeki fotoğraflan taklit eden, William Klein'ın veya Richard Avedon'un olabilecek fotoğraflar göze çarpıyor. Nerede o savaş öncesinin araştırıcı, yenilikçi, kâşif Alman fotoğrafçıları! (İnsanın aklına (Sir) Cecil Beaton'un savaş sırasında, bombalanmış Londra'da, yıkıntılar arasında çektiği bir moda fotoğrafı geliyor. 1941 yılında Britanya *Vogue*'unda yayımlanmıştır; işte "*İngiliz* Moda Fotoğrafı"! Bunun karşılığı "Alman Moda Fotoğrafı"nda yoktur, bu sergide de yok doğal olarak!!! Bu vesileyle, Faşizmin, incelik, hoşluk, zarafet, kültürel birikim ve benzeri, "Medeniyet" ve "Moda" diye adlandırılabilecek her şeyi ezmeyi amaç edindiği üzerine bir yan konuya atlama yapılabilir, ama şu seçim ortamında yeri ve sırası değil sanırım). Önceki yazıda sözünü ettiğim *Bauhaus* sergisinde kimi örneklerini gördüğümüz 1930'ların

Alman fotoğrafçıları arasından Blumenfeldt, Yva ve Munckasi gibilerin moda alanındaki işleri buradakilerin çoğundan daha özgün ve ilginçtir. Bu arada belirtelim, her iki sergiyi de Alman "ifa"[42] hazırlamış, koleksiyonlarında daha bir sürü gezici "Alman Fotoğrafı Sergisi" var, memleketimizde bunların hangilerinin nerede, ne zaman açılacağı belli olmuyor, uyanık ve hazırlıklı olmalıyız! Bu vesileyle, sergiyi kendi girişimiyle getirtip gösterdiği için Milli Reasürans'a teşekkür etmek lazım.

Şimdi keşke birisi de kalkıp Türk Moda Fotoğrafçılığındaki gelişmelerin sergisini yapsa diyorum, yeni (Akpartili?) kültür bakanımız belki bunu ilginç bir fikir olarak telakki edebilir, hem de tam Avrupa Topluluğu'na girerken, fena mı olur?



Ölü Çocuk Sırtlarından

Fotoğraf Güncesi (2002)

Okuma Günleri

Yaz günlerinin oldukça yavaş geçtiğini düşünüyordum (bu sıcaklar da yasaklanmalı!), sonra bir günce tutayım da bakayım dedim gerçekten hiçbir şey olmuyor mu? İşte şimdi siz sevgili okuyucularımla bu notları paylaşıyorum, okuyun da kendiniz karara varın. Aşağıda ister istemez kendimden biraz fazla söz etmiş olabilirim, ama insanların iyi bildikleri konularda yazmalarından şikâyetçi olmak doğru mu? Hem sıkılırsanız nasıl olsa diğer sayfalara bakabilirsiniz, daha çok resim var!

08/07/2002

Wired News'dan gelen e-mail'de okudum[43], daha önce de sözünü ettiğim ("Neşeli Günler", s. 39) "ölü doğan çocuk" fotoğraflarını bilgisayarda rötuşlama işi ufak bir ticari ihtisaslaşma alanına dönüşüyormuş ABD'de!

Kimi resimde ölü çocuk temizlenip canlı gibi (uykuda) gösterilirken, kimisinde de yanlış renkteki ışık vs gibi basit fotoğraf hataları düzeltiliyor. Bu işi iyi beceren talihsiz bir anne, aynı kaderi paylaşanların resimlerini rötuşlayarak bir miktar para kazanıyormuş. Kendisi, ölü çocuğun resmi normal bir bebeğinkine benzerse, onu başkalarına göstermenin ve paylaşmanın çok daha kolay olduğunu söylüyor. Memleketimizde de türban meselesinin *photoshop* ile çözümü artık sık rastlanır hale gelmedi mi? Buluşlar tahmin edilemeyen alanlara uygulanıyor, teknoloji farkında olmadığımız ihtiyaçları bile gidererek sürekli çözüm yaratıyor!

18/07

Edmund White, Proust'un yaşamıyla ilgili kitabında onun ilk yayımlanan denemelerinden birinden, "Okuma Üzerine"den söz etmiş. Gidip buldum, kendi projemde kullanabileceğim bir alıntı karşıma çıkmaz mı?

"Çocukluğumuzun hiçbir gününü, o zamanlar hiç yaşamadan arkamızda bıraktığımızı zannettiklerimiz kadar dolu dolu yaşamamışızdır, bunlar çok sevdiğimiz bir kitapla birlikte geçirdiğimiz günlerdir."[44]

24/07

Geniş Açı sayı 24 geldi, kurye getirdi, bir bakalım neler yazmışım!

Eyvah! Benim yazıda, notlarda, ufak bir dizgi hatası olmuş, "*as wide apart*", "*as wise apart*" diye çıkmış (bkz. s.181); aslında yazının Türkçe ana metnini bile pek kimse okumuyor diye şikâyet ederken, kalkıp da, herhangi bir kimsenin dipnotları, (üstelik de İngilizce), okuyup bu konuda fikir yürüteceğini varsaymam, büyüklerimizin de yerli yersiz söyledikleri gibi, "abesle iştigâl". Ama ben gene de istikbâl ve sonsuzluğu, ileride gelecek tarihçileri, veya uzaylı bilge adamları; buralarda bir zamanlar bir medeniyet olduğuna dair izleri arayacak yaratıkları, düşünerek, bu dipnotundaki hatayı sorumlulukla düzeltmeyi görev ve vazife telâkki ediyorum.

Şunu da belirtmeden geçmeyeyim, bir kere ben Robert Graves'e o kadar da hayran değilimdir, yanlış anlaşılmasın usta ve üstün bir İngiliz şairidir kendisi, tabii ki şairliğine bir diyeceğim yoktur. Graves ile asıl anlaşamama nedenim onun aşkî ilişkilere yaklaşımındaki fazlasıyla "maço" denilebilecek tavrıdır. Fakat şiirde de gördüğümüz gibi, aslında bu tavrın dünyaya gerçekçi-faydacı bir bakış için zorunlu olduğu durumların varlığı yadsınamaz gibi. Hatta, hemen aklıma Graves'in, hanımları, erkekler aleyhine, gereğinden fazla değerli bulmanın zararları üzerine yazdığı öğretici bir şiiri geldi, oldu olacak yer varsa onu da koyalım.[45] Yani kimbilir, belki de Graves haklı olabilir demek istiyorum.

26/07

Bu vesileyle, üstelik kendisi bir de şair olan, sevgili komşu yazarım Merih'e selam yollamış oluyorum. Bu notları hazırlarken yeni bir *scanner* (tarayıcı) ve onunla birlikte gelen *Text Bridge Pro* yazılımını kullandım, şiiri kitaptan *scan* ediyorsunuz ve arkasından da bu yazılım, metni *Microsoft Word* dokümanına çeviriveriyor! Merih'in geçen sayıda yeni panoramik fotoğraf makinesiyle ilgili olacak veciz bir biçimde anlattığı –ayrıca yukarıda (08/07) da değindiğim gibi– teknoloji, birtakım işleri kolaylaştırırken, görüş açımızı olduğu kadar mentalitemizi ve başka şeyleri de değiştiriveriyor! Aslında burada tam olarak neden söz ettiğimden pek emin değilim, fakat bu tarama makinesinin günümüz bilim ve kültür dünyasının biçimlenmesinde etkin olacağından kuşkum yok. Her şeyin kullanılabilir ve değiştirilebilir görüntülere indirgendiği ve bu durumda bir metnin de aslında bir resim, oprik görüntü olarak ele alınabildiği zamanlarda yaşıyoruz. Eminim burada düşünmemiz gereken birçok unsur vardır!

Bugün de, *Radikal*'den Murat Belge'nin yazısını *scan* ettim, burada çok ilginç bir paragraf var, yazar epeydir ÖSS'den uzak kaldığından söz ettikten sonra, şöyle devam ediyor:

(...) eğitim-öğretim sürecinde lise diplomasını alarak yüksek öğretim eşiğinden içeri adım atan öğrencileri yıllardır biliyorum, tanıyorum. (...)

Bu çocuklar her zaman iyidir. Aldıkları eğitim ise her zaman yetersiz, kötüdür. 'Yetersiz' derken, sorun 'niceliksel' bir sorun değil. Üniversiteye gelene kadar beş kilo bilgi almaları gerekiyordu da, bu miktar maalesef iki buçuk kiloda kaldı, gibi bir durum yok ortada — zaten eğitimde böyle ölçüler olamaz. Öyle bir 'öğrenme biçimi' öğretilmiş ki, 'öğrenemez' hale gelmişler — sorun bu. Malum, ezber yöntemi. Hiçbir konuya eleştirel bakma alışkanlığı yok. Bilgi de gitgide azalıyor.

'Gitgide' nitelemesi önemli. Bu anlattıklarım, bundan 35 yıl önce de çok farklı değildi (benim asistanlığa başlamam 1966'dır.) O zamandan beri sınav, kurs, şu bu, üniversiteye girişte rekabet kızıştıkça kızıştı. Dolayısıyla, barajı atlayanların daha 'seçme' veya 'süzme' olmalarını beklersiniz, değil mi? Hayır, tam tersi oldu. Dolayısıyla, Türkiye'de orta öğretimin kötülüğünden söz ederken, 'sabit' bir durumdan söz etmiyoruz; kural olarak hep biraz daha kötüye giden bir süreç söz konusu. (...)

Taranan yazıdan elde ettiğim metin ilk bakışta kolay okunamıyor, anlaşılmıyordu. Program İngiliz lisanındaki kelimeleri tanıyıp onları *Word*'e doğru biçimde çevirebiliyor, tanımadığı Türkçe sözcüklerle karşılaştığı zaman, herbir harfi, karakteri tek tek ele alıp neye benzetirse onu yazıyor, örneğin İngilizcede az kullanılan "k" harfi yerine "1" ve "(" koymuş çoğu kez, "I" harfi çeşitli şekillerde: ~, 1 veya 1 olarak *transcript* edilmiş. Ş, ç, ö, ü gibi bize özgü harfler de problem yaratmış. Taradığım Graves'in şiirlerinde sadece bir iki düzeltmeye ihtiyaç varken, Belge'nin makalesinde bayağı sorun çıktı. Gene de, *Text Bridge Pro*'nun Türkçede de yüzde 80'den fazla bir başarı ve kolaylık sağladığını söyleyebilirim.

Burada dil ve alfabe tanımlayıcı özellikte, ama bir genelleme yapıp, acaba belli bir kültürün icat ettiği makinelerle yapılan "kayıt" işlemlerinin o kültürün dışında beklenildiği kadar başarılı olamadığını ileri sürsem bana deli mi derler? Tekrar Merih'in kamerasına dönersek acaba Hasselblad'ın geniş açı (bu dergiyle ilgisi yok!) makinesi bizim toplumu saptamakta başarısız mı kalacak? Veya tamamen "gâvur-icadı" olan fotoğraf teknolojisini bir türlü *gâvurlar* kadar iyi kullanamamızın arkasında böyle materyal bir neden mi var? Yoksa suçlu eğitim sistemi mi? Tabii bunlar sıcakta yazılmış hezeyanlar, pek ciddiye almayın!!!

27/07

AFSAD'dan aradılar, Ekim ayında bir sempozyum varmış, konuşmacı olarak çağırıyorlar. *Dövüş Kulübü* gibi oluyor bu toplantılar, izleyenler de iyi bir tartışma, kavga görmezlerse tatmin olmuyorlar, sanki kan çıkması lazım! Bir tür Karagöz-Hacivat oyunu gibi bedava eğlence olarak görülüyor. Fotoğraf meraklılarının çoğuna, okuyup araştırmak yerine, kulaktan dolma bir iki laf kapmak yetiyor. Sahici bir merak ve öğrenme isteği değil çoğu dinleyiciyi bu tür tartışmalara getiren. Herneyse, o kadar da kötümser olmayayım, belki Ankara'da durum farklıdır, ama maalesef tecrübelerim bu merkezde. Ekim sonunda sergim olduğunu ileri sürerek kabul etmedim. Evet, *inşallah* İstanbul Fransız Kültür'de sergimiz var 31 Ekim'de, İnci Eviner ve Ahmet Elhan ile birlikte. (Seçimlerden hemen önce, belki tarihi değiştirmeli!)

28/07

Geçen sayıyı okumaya devam: işte, köpeklerimiz pek iyi geçinmese de, bir nevi arkadaşlığımızın 10-15 senedir sürmekte olduğu Fatih (Özgüven) ile, kendi adımın da çeşitli yerlerinde geçmesinden gurur duyduğum uzunca bir söyleşi! Ancak, burada da kolay anlayamadığım, fakat çevremizde yaygın bir tavrın yansıması var: bir insan nasıl olur da, Ara Güler'in, benim, Banu Cennetoğlu'nun ve Ergin Çavuşoğlu'nun fotoğraflarını, yani hepsini birden, aynı zamanda, beğenebilir, sevebilir? Yani, "fotoğrafçılıkta birbirinden en farklı dört tarzdan, yaklaşımdan örnekler verin" deseler akla bu isimler gelecektir. Bir gördüğümde Fatih'le bu konuyu tartışmalıyım. Yani bir insanın lahmacun, sushi, mısır gevreği ve ne bileyim, kızarmış domuz budunu en sevdiği yemekler diye sıralaması gibi bir şey bu seçme, veya "Tarkan, Mozart, Stockhausen ve Garbarek" mi deseydim örnek olarak, bunların hepsi aynı zamanda aynı kişi tarafından beğenilebilir mi? Bir kimsenin en sevdiği müzisyenler olarak tanımlanabilir mi? Kimseyi kırmamak isteğinin, demokratlığın, çeşniciliğin bu kadarı da biraz fazla olmuyor mu acaba? Hani sorulan "en ilginç, en başarılı" fotoğrafçılar falan gibi nesnel bir soru olsa neyse, veya "son günlerde en çok adı geçenler" gibi kişisel beğeniyle pek ilgisi olmayan bir soru. Bizim politikadaki "geniş tabanlı hükümet" veya "ittifak" benzeri bir durum ortaya çıkmış!

29/07

19. yüzyıl tarzında yaptırttığım portfolyoyu ciltçiden aldım. Galeri Nev'e bıraktım, bakalım nasıl karşılanacak? Çekmekte olduğum "okuyanlar"a uyuyor gibi, adı da "okuma kitabı" oldu!

30/07

London Times (24/07) da yazmış meşhur İngiliz –çukulata renkli(!)– kadın edebiyatçı Jeanette Winterson, Sanat üstüne. İnternette yeni okudum, "*Art isn't a luxury but a vital way of suggesting fresh possibilities*" diyor. "Sanat lüks değil, ihtiyaçtır", lafını geliştiriyor; "Sanat, taze –yeni– imkân (ve) olasılıkları önermenin hayatî önemdeki bir yoludur" gibi bir şey söylediği. "*The released energies of art (...) are a kind of radar trying to steer us back to sanity. We are not sane. We live in a 24-hour emergency zone called real life, where money is the core value, and where our inner life is denied*" diye devam ediyor yazısında. Biri çevirsin, "gündelik yaşamda iç dünyamızdan (ruhumuzdan?) kopuşumuza karşı, buna engel olabilecek tek kurtuluş yolu sanattır" falan gibi kimine biraz demode gelebilecek bir söz.

01/08

Perihan Mağden *Radikal*'e dönmüş. Pek sevindim! Son romanını da sabırsızlıkla alıp ilgiyle okumuştum. Benim "sakatatlı kızlar" fotoğraflarıyla ortak bir noktası olabileceği aklından geçmişti. Sonra Fatih (Özgüven), Perihan Hanım'ın benim Nev'deki sergiden nefret ettiğini söyleyince biraz canım sıkıldı doğrusu. Görsel sanatlar, özellikle fotoğrafçılık yanlış anlaşılmaya, önyargıyla yaklaşılmaya fazlasıyla müsaitmiş gibi geliyor. Yeteri kadar zaman verilmiyor sanatçının niyetini anlamak için belki de. Yeteri kadar bakılmıyor, işlerin üzerinde düşünülmüyor. Halbuki bir romanı okumak için belli bir zamanı ayırmak, dolayısıyla konsantre olup üzerinde düşünmek zorunlu. O kadar çok fotoğraf, resim, film ve TV görüntüsünü tekrar tekrar gösteriyorlar ki bize gündelik hayatta, şöyle bir göz ucuyla bakıp geçiyoruz, ve hemen aklımızdaki kalıplara göre bir yere oturtuyor, KATEGORİZE ediyor, ve o kategori hakkındaki önyargılarımızı karşımızdaki işe uyguluyoruz, gibi geliyor. Yukarda sözünü ettiğim yazıda da, Winterson, "*We're in a hurry but art needs time*" (Koşuşturup duruyoruz ama sanatın zamana ihtiyacı var) demekte.

Perihan Hanım'a ulaştırabilirsem, bir ikinci şans vermesini rica edebilirim bu işlerim hakkında. Hoş artık onlardan çekmiyorum ama olsun, ki ben kendisini –sayıları az olmayan– azılı düşmanlarına karşı çoğu yerde müdafaa etmişimdir de. Neyse, yazılarını okumaktan memnunum.

02/08

Birkaç günlüğüne kent dışındayım, ama ne fayda, burası da çok sıcak!

03/08

Tatilde de telefonlar geliyor. YKY aradı, benim kitapların ikinci baskılarını sonunda yapabileceklerini söylemek için. Sevinmedim desem yalan,

ama pek inanamadım. Bu sözleri daha önce de duymuştum! Sonra konuşurken anladım ki, mesele başka: Fotoğraf Vakfı web sitesine iki kitabı da bütünüyle koymak için onlardan izin istemiş. Bana da sormuşlardı, ben de, "Valla önce bi YKY'ye sorsanız daha doğru olur, copyright, telif hakkı, vs meseleleri var, ikinci baskıları yapmayacaklarsa koyabilirsiniz belki, konuşuruz" demişrim. Aslında, ilk kitap web'e konabilir, onun tekrar basılması pek olanaklı görülmüyor, belki de değmez...

04/08

Tatilde tuhaf e-mail'ler elime geçti, hem de Anadolu'nun bağrından!: Okurken Murat Belge'nin yukardaki sözlerini hatırladım, memleketimiz gençlerinin (geleceğimizin teminatı olan) okumak ve okuduklarını anlamak konusunda zorluk çektiklerini düşünmemek elde değil! Olduğu gibi yayımlıyorum – ismini gizli tutarak.

Merhaba

Geniş Açı dergilerim Urfa'da kaldığı için tam olarak ne yazdığınızı hatırlayamayacağım ama sanırım mail denilen şeyden alamadığımızdan bahsetmiştiniz. Yaklaşık bir yıldır size yazmak istiyorum ama derler ya kısmet bu güne imiş!!...

Yazılacak çok şey var fakat ben tembel bir mailer ım.

Sizden bir ricam olacak. Fotoğraf sergilerinizin olduğu site adresine ulaşabilirsem çok sevinirim.....

07/08

Döndüm, Serdar'dan e-mail var, "29 Ağustos yazılar için son gün" diyor.

10/08

Bugün *Radikal*'de erotik olmayan çıplak fotoğraflarından söz eden yazımla ilgili bir haber var! Krause'den sonra şimdi de, Witkin-Horasan meselesi. İki resmi de yayımlamışlar (kim demiş çıplaklık ilgi çekmez diye!). Witkin'in fotoğrafı da iyice sepya olmuş, Sanata benzesin de sansür kızmasın diye belki de. Resimle yakın renkte ve neredeyse aynı boyda basılınca benzerlik bayağı artmış. Basılı medya'da herşey birbirine benzeşiyor zaten, o zaman sadece birinin kare diğerinin de daire biçiminde olduklarını algılayabiliyorsunuz; zaten yazıyı yazan da bu önemli (!) noktayı vurgulamış. Bir de, kim olduğu belirtilmeyen "sanat eleştirmenlerine", Horasan'ın müdafasını yaptırmış, ihtiyacı varmış gibi. Halbuki sadece bunun "postmodern bir tavır" olduğunu hatırlatıp geçiştirebilirdi. Bilirsiniz, benim ilk kitapta sözünü etmiştim, Sherrie Levine [46] 70'lerden beri önemli fotoğrafların fotoğrafını çekiyor. Yani karşısına geçip reprodüksiyon gibi çekiyor, paspartusuyla

falan ve kendi işi olarak sergiliyor. Onun yanında Horasan'ın fazladan ve gereksiz bir çaba harcadığı ileri sürülebilir. Fakat buna karşılık, daha yeni bir sanatçı, Vik Muniz, çikolata sosu, şeker, çamur, toz, vs ile inanılmaz bir çaba ve bilek gücü gösterip meşhur fotoğrafların (veya resimlerin) benzerlerini yapıyor ve yaptığı şeyi tekrar fotoğraflıyor; ve bu fotoğrafı kendi işi olarak sergiliyor. Uzaktan bakınca veya reprodüksiyon olarak gördüğünüzde kimi zaman ayırt etmekte zorlanıyorsunuz, gerçekleştirmesi bayağı zor işler bunlar. Muniz gerçek dünyayı değil, onun kurgulanmış benzerini, simulasyonunu belgelerken, alaycı ve eleştirel bakışıyla, fotoğraflardan beklentilerimizi olduğu kadar, algı yeteneğimizi de sınamaktadır. Geçenlerde Borusan'da bu konudaki karma bir sergide üç dört işi vardı Muniz'in, ama tabii bizim (belgesel-saf?) fotoğraftan başka şeyi merak etmeyen fotoğraf meraklıları gidip bakmamıştır. (Geleneksel resim meraklıları da fotoğrafı sanattan saymadıkları için herhalde bilmezler...)

Bugün bir de (Kemal) Derviş istifa etti. Her nedense, Nicholas Roeg'in, *The Man Who Fell to Earth* filmindeki David Bowie'nin oynadığı baş karakter aklıma geliyor Derviş'i düşündükçe.

11/08

Radikal'de Nur Çintay, Fatih ile olan söyleşi vesilesiyle *Geniş Açı*'dan söz etmiş. İlginç olan, derginin adının aynı zamanda bir objektif türü ve mecazi olarak da, "farklı düşüncelere açık olma" vs anlamına geldiğini idrak etmeyip, sadece 'Geometrik' diye niteleyerek beğenmemesi; herhalde ortaokulda Geometri'den sorun yaşamış olmalı diye düşündüm. Geçenlerde bir yerde okudum, kadınların geometriye yatkınlıkları az olurmuş. Ama galiba o sözü edilen 3 boyutlu uzay geomerrisiydi, neyse seksizmin âlemi yok şimdi durduk yerde, Graves gibi.

14/08 'Soğapgün'

YKY'den aradılar, tahmin ettiğim gibi, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*'yi Fotoğraf Vakfı'na web için veriyorlar, benim için bir şey fark etmiyor... O kitapta hâlâ arkasında durduğum yerler de var, yazmamış olmayı tercih ettiğim yerler de. *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*'un ikinci baskı meselesi ise meçhul, şirin memleketimizdeki birçok şey gibi. Fotoğraf Vakfı'ndan ararlarsa konuşuruz. (FÖATK'nın ikinci baskısı 2002'de yayınlandı, İFNOY hakkında bildiğim kadarıyla, böyle bir şey 2004 sonu itibariyle gerçekleşmedi...)

Türkmenbaşı Saparmurat Niyazov haftanın günlerine yeni isimler takmış: Başgün, Yaşgün, Hoşgün, Soğapgün, Anna, Ruhgün, Dinçgün. Pek hoşuma gitti! Ruhgün=Cuma ise, bugün de Soğapgün olmalı!

22/08

Geniş Açı'ya rakip sayılır mı bilmem ama YKY'nin *Sanat Dünyamız* dergisi yaz ortasında durduk yerde Fotoğrafçılık ve Sanat ağırlıklı bir sayı çıkardı, bendeniz de gayri resmi olarak az biraz bulaştım, bir yazı da verdim. Dergide bunun dışında, "modern ve postmodern fotoğraf sanatı"nın geçmişini merak edenlere ışık tutacak nitelikte birkaç temel metin yer alıyor; hele Jeff Wall'unki özellikle yararlı olacak.[47] Dergide, Douglas Crimp'in önemli yazısında, yukarıda (10/08) sözünü ettiğim Sherrie Levine üzerine de bir bölüm var.[48] Crimp'in Postmodernizm anlayışına göre, sanat yapıtının özgünlüğü bağlamında, Horasan'ın sorunu "resim yapıyor" olmasından kaynaklanıyor galiba. Temellük etmeye, ve benzeri tavırlara, ancak fotoğrafçılık bağlamında cevaz veriliyor bu düşünceye göre. Burada Levine'in bir yapıtı da yer alıyor (her ne kadar bence adını yanlış çevirmişlerse de).

Neyse, böyle bir iki ufak hataya karşın, YKY *Sanat Dünyamız*'ın son sayısı (no. 84), Fotoğrafçılık ve Sanat konusunun 60'lardan sonraki gelişme ve etkileşimini merak edenler için Türkçe'de faydalı ve genç soluklu bir kaynak oldu. Hepinizin alıp okumanızı öneririm. (Tabii, bundan pratik yaşamda maddî bir fayda beklemeyin, eğer bu yazıyı da buraya kadar okumuşsanız, ilginizi çekecektir diye düşündüm, ● kadar.)

30/08

Gene *Radikal*, gene Sayın Çintay, bu sefer de yeni açılan bir basın fotoğrafları sergisinden söz etmiş ve "Fotoğraflardaki siyah-beyaz çarpıcılığına, kontrastların büyüsüne de kapılınız ayrıca" diye yazısını bitirmiş. Memleketimizde sanattan, özellikle fotoğrafçılıktan söz ederken kullanılan çok yaygın bir anlatım tarzı bu. Sayın Çintay alınmasın, "birçok fotoğraf eleştirmeni" de benzer bir üslup kullanıyor. Bana bir anlam ifade etmeyen, içi boşaltılmış basmakalıp sözler gibi geliyor. Sanki "çok güzel, etkileyici" demenin şiirsel bir biçimi. Fotoğraflardan söz ederken sık sık başvurulan, ve beni pek eğlendiren, bir başka klişe de "Işığı çok iyi kullanmış" lakırdısı.

31/08

İşte size gerçekten geometrik isimli bir fotoğraf dergisi! Boğaziçi Üniversitesi'nden geldi, adı "Kare"! Hem de, fotoğraf 'kare'si falan gibi mecazi okumalara olanak tanımayan bir geometrik kare simgesi logoda yer alıyor, hani 4 kenarı eşit olan şekil. Bunun dışında eli yüzü düzgün, gayretli bir çalışma ürünü. BÜ'lülerin en rahatlıkla yapabilecekleri ve memlekete katkısı olacak iş burada (*Sanat Dünyamız*'daki gibi) temel metinlerin çevirilerinin sürmesi bence. Bir de *aşkolsun* demem lazım, "dikizci kimliği"nden söz et-

tikleri Diana Arbus'ün hakkını yemişler, kadıncağız o denli özdeşleşmişti ki –özürlü– süjeleriyle sonunda dayanamayıp intihar etti.

31/08-01/09

Tam yazıyı bitireceğim, gece yarısı TV'de duyduklarım karşısında kulaklarıma inanamadım: "Nasıl ki kimi insanların tiplerine bakıp suç işlemeye eğilimli olduklarını anlarsınız, *bilimsel olarak bu kanıtlanmıştır*, yani belli görünüşteki insanlar suç işlerler, (*işlemeye eğilimlidirler* demek istiyor belki de) ama onlara bile suç işleyene kadar dokunamazsınız" falan gibisinden bir argüman, bilimsel gerçek olarak, sunuluyor. 'Aman' dedim önceki yüzyıl (yirminci, yani) boşa gitmiş, kim bu hezeyanı ileri süren, TV'ye bakınca, bir de görmez miyim, "bu seçimlerin en önemli transferi"ni gerçekleştiren, ("transfer" lafı bu bağlamda son derece irkiltici, ben olsam kullanmazdım ama sözü geçen Haber Türk yayınında sık sık tekrar edildi ve söz konusu olan şahsiyet de hiçbirinde itiraz etmedi) üstelik "genç ümit" bir politikacımız bu sözleri eden! Maksadı da "Akparri henüz suç işlemedi, 'tipine' bakıp karar vermeyin" demek, ve bunu destekleyen, kendince 'bilimsel' bir kanıt sunmak (böylece Akparti'de "suçlu" tipi olduğunu da zımnen kabul etmiş oluyor, nereden baksanız talihsiz bir söylem).

Bu konunun bizi neden ilgilendirdiğine gelince, bir kere, tabii ki memleketteki adayların özelliklerini herkes gibi biz de merak etmeliyiz, ama bu derginin konusu işin şu görsellik boyutu. İnsanları tiplerine bakıp 'potansiyel suçlu' diye nitelemek kriminilog Lombroso'nun (1835-1909) buluşu, ve tabii günümüzde ciddiye alınması olanaksız kuramlar arasında. 19. yüzyılda bu ve benzeri kuramların kanıtlanmasında bilimsel ve tarafsız bir ölçü aygıtı olarak görülen fotoğraftan sık sık yararlanıldığı bilinen bir gerçek. Mahkumların, ruh hastalarının, sokak çocuklarının bu amaçla çekilmiş milyonlarca belgesel fotoğrafı arşivlerde duruyor. Fotoğrafçılığın iyi bir seçim ve yönlendirme ile doğru-yanlış her kuramı kanıtlamada kullanılabileceğine başka yerlerde de değinmiştim, bunu artık konuyla ilgili herkes biliyor sanırım. Daha fazla bilgi için, Alan Sekula'nın, insanların görünüşlerinden ahlâki yapılarını anlayabilmek için istatistik yöntemler ve fotoğraflardan yararlanan Viktorya çağı bilim adamlarından uzun uzadıya sözettiği yazısına bakmanızı öneririm. Bugün ise bu kurama karşı çıkıp ironik biçimde 'karil suratlı önemli adamlar' veya 'bebek yüzlü kariller' portfolyoları hazırlanabilir. Zaten "görünüşe ve özellikle yeniden sunulan görünüşlere aldanmayın" diyoruz; halbuki gözlemlediğimiz tam zıddı bir tavır. Şu seçimler münasebetiyle her fırsatta konuştukları için, artık saklanamaz hale gelen müstakbel yöneticilerimizin formasyonlarını gördükçe, dönüp Murat Belge'nin yukarıda sözünü ettiğim yazısını hatırlamadan edemiyorum.

Sanat, Sinema ve Siyaset Dolu Günler

20/09/02

Geniş Açı'dan e-mail olarak yeni sayı kapağı geldi. Bu kapaklarla bu dergi satmaz, bir türlü anlatamadım! Bir seferlik olsun, örneğin bu köşenin fetiş kadını, Asuman Krause'nin bit fotoğrafını koysalar kapağa, eminim satışlar üçe dörde katlanacak. (Bu arada Digitürk'te geçen akşam (15/09) *Karışık İlişkiler* adıyla oynayan *Things to do in Denver when you are dead* adlı filmdeki Gabrielle Anwar ile Bn. Krause arasındaki benzerlik inanılmaz!) Kapak fotoğrafı, ektanda gördüğüm kadarıyla, donarak ölmüş ve buzun içinde hapis kalmış iki çocuk suratına benziyor, grinin çeşitli tonlarında. Tam bir felaket. Böyle bir kapağı görmezsiniz bile gazetecide, kitapçıda, yani o kadar dikkatinizi çekmez ki bu tonlar. Arasanız bile bu dergiyi, bu kapağı görünce, para verip almak bi yana, elinize alıp karıştırmak bile içinizden gelmez! Herhalde satmasını istemiyorlar derginin. Kimin sorumlu olduğunu bilmesem dergide bir sabotör-casus var diyeceğim. Fotoğraf kendi başına "iyi" olabilir, tartıştığım "Kapak", bildiğiniz gibi *kapak fotoğrafı* meselesi yayıncılıkta ve reklamcılıkta basbayağı bit ihtisas alanı olan önemli bir mevzu.

23/09

Derginin kendisini gördüm, kapağı gerçekten iyi basmışlar, ekrandaki kadar 'düz' (konrrastsız/*flat*) değil, ama gene de daha 'albenisi olan' ve 'nazar-ı dikkati celbeden' bir kapak satışlara iyi gelirdi diyorum.

24/09

Seçimler arifesinde, bu konu yokmuş gibi davranmak olanaksız. Zaten en başından beri savunduğum bir tez varsa, o da fotoğrafçılığın, kendi başına, diğer sanat dallarından –ve gerçek dünyadan– tamamen ayrı, soyutlanmış bir disiplin olarak ele alınmasının olanaksız ve yanlış olduğu. Her neyse, görüşmeyeli neler oldu bir bakalım: Tayyip Erdoğan'ın adaylığı resmen yasaklandı. Almanya'da 19 yaşında bir kız milletvekili seçildi. Ben burada

onun gibilerin fotoğrafını çekince, "sübyancı" diyorlar. Böyle farklar var Avrupa Birliği ile aramızda; alırlar mı, girer miyiz, siz karar verin.

Sayın Erdoğan ile benzer görüştekiler herhalde beni ve yaptığım işleri pek sevecenlikle karşılamazlar, gene de bir görüş açısını önyargılı olarak külliyen reddetmek, okumamak falan da sonuçta haz etmediğim bir nevi bağnazlık kategorisine giriyor. Örneğin 09/11 olayı ve sonrasında bence en akıllıca ve şüpheci yazılar bu akımın gazetelerinde çıktı, son birkaç gündür de *Hürriyet*'te, Serdar Turgut yazıyor benzer teşhislerle. Basınımızda sanıyorum Sn.Turgut ve Sn. Mağden'in koyulduğu bir "delidir ne yazsa yeridir" kategorisi var, kimse nasıl olsa ciddiye almaz, falan diye onların ne yazdıklarına pek bakılmıyor. Halbuki, bence en doğru şeyleri bunlar yazıyor, gerisi, basında çıkanların *kısm-ı küllisi*, Sayın Erbakan'ın deyimiyle "fasa fiso". Neticede seçimler, savaş, deprem falan her şey olabilir!

25/09

Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nden bir mektup geldi, Nişantaşı Yaya Sergilerine bakanların fotoğraflarını çekmemi istiyorlar, kimliği ve sayısı belirtilmeyen diğer "önde gelen fotoğraf sanatçıları"yla birlikte... Anlaşılan insanların önyargılarını aşmak olanaksız! Fotoğrafçı =eşittir= eline makineyi alıp bir durumu saptamaya teşne yaratık, ve sergilenmek, yani sanatçı-gibi-olmak için de önüne geçilmez bir hevesi var. Bu yolda ne istenirse yapar! Bu vesileyle belirteyim, bana sorarsanız Nişantaşı Yaya Sergileri'nin en hoş tarafı akşamüstü hep birlikte sokağa çıkılmasına bahane olmasıydı.

Bir de şu kuryeler konusu var, bugün sekiz tane falan geldi, hepsi de lüzumsuz davetiyeler vs. getirdi; aşağıdan kapıyı çalıyorlar, kalk aç, sonra bekle, adam doğru katı bulacak diye asansörde, ya bir aşağıya gidiyor ya yukarıya, ondan sonra bir fasıl da "Köpek ısırır mı ısırmaz mı?" tartışması, hani belki de "Isırır! Kaçın!" desem rahat edeceğim, ama işte merak var ya, bir de adamcağız uğraşmış didinmiş o kadar yol gelmiş, belki Pamukbank mektubundan daha ilginç bir şey getirmiştir diye bekliyorum, zaman geçiyor. Bunlar militan kuryeler! İlla da elinize verecekler! Sonra da imza, telefon numarası bilmem ne soruyorlar, hele kimisi, nüfus kâğıdı –cüzdanı– görmek istemiyor mu! İşte o zaman geri yolluyorum. İnsan okuduğunu yazdığını unutuyor, dinlediği müzik, yaptığı konuşma yarım kalıyor.

Üstelik, şimdi, şu bilgisayar çağında, kâğıt ve orman ziyanı; kötü kötü tasarlanmış birtakım kalın ve pahalı karton parçalarını o kadar yoldan geçirtip çöpe atınam için uğraşmaya ne gerek var? E-mail'leyin, istersem gelirim, kaldı ki yüzde doksanına gitmiyorum zaten, bilen bilir. İnsanlar iş yapıyor görünmek istiyor herhalde; bir düşünsenize, kuryeleri bi tarafa bıraksak bile, kâğıtçılar, tasarımcılar, matbaalar, ne çok insanın ekmek kapısı bu! Ney-

se, tekrar ediyorum, lütfen bana kurye ile davetiye vs. yollamayın, e-mail adresim aşağıda var, onu kullanın.

26/09

Fransız Kültür'de Jacques-Henri Lartigue sergisi açıldı; orijinal ve kopya negatiflerden yeni baskılar, bu yüzden antik-arşivsel bir önemi yok, ama bildik bilmedik yüze yakın görüntü var. Fotoğrafla paylaşılmış yüzyıllık bir çocukluğun ömür boyu süren izlerini gözlemlemek için iyi bir fırsat. Davetiye ve afişteki 1930 tarihli fotoğrafta melez bir kadının imalı bakışıyla karşılaşıyorsunuz. Biraz dikkat edince, onun göğüs seviyesindeki elinin yüzük parmağının ucuyla dokunduğu memesinin ucunu ufak ufak okşamakta olduğunu hissediyorsunuz. Bu sergi Fransız foroğrafında sıklıkla karşılaştığımız gizli erotizmin ipuçlarını aramak isteyenler için iyi bir fırsat.

27/09

Serhat Özşen'in sergisi '80 sonrası gençliğin durumu hakkında pek ümit vermiyor, bu konuda anlaştığımızı söyleyebilirim. İyi bir fikir, keşke daha özenli gerçekleştirip sergilenebilseydi. Tabii gene teknik ve ekonomik olanaksızlıklardan söz edilecek, fakat buradaki inkjet baskıları mazur görmek zor.

Ayrıca, gençler ve Mine Kırıkkanat'ın deyimiyle "izm"ler üzerine söylenecek çok şey var da, bu fotoğrafların varlığı bu diyaloğa bence bir şey eklemiyor. Sergiye Kırıkkanat'ın yazısını asmak da bana ters gelen bir davranış, o yazı olmasa bu fotoğraflara nasıl bakılırdı, onlar izleyiciye ne anlatırdı? Yazı, (resimlerle verilmek istenen?) konuyu, belli bir mesajı o kadar iyi anlatıyor ki, okuduktan sonra resimlere bakmaya gerek duymuyorsunuz.

01/10

Sanatsal kimliğimin (!) ön plana geçtiği yorucu günler geçirmekteyim. Biliyorsunuz, geçen sayıda yazmıştım, ay sonunda açılacak bir sergi var, ama sadece o mu! Herneyse geçtiğimiz hafta bir sanatsal faaliyettir gitti ki sormayın. Efendim, birtakım Türk sanatçıların Hollanda çıkarmasında karınca kararınca bana da bir rol ayırmışlar, oradaki sergimin hazırlanması için konuşmalarla geçti son günler.[49] Tabii ki, memleketi temsil etmek sözkonusu olunca akan sular duruyor! En sonunda 4 eski etlerden, ve 2 de yeni fotoğraf yolluyorum. Onların bastırılıp çerçevelenmesi, kimlik bilgileri vs. vs. zamanımı alıyor. Önümüzdeki iki ay içinde gelecek sergiler için de benzer hazırlıklar sözkonusu, bu vesileyle, bu satırlarda dosta düşmana duyurayım, SPONSOR ARIYORUM! Umarım bu duyuru model arayışımdan daha başarılı olur (!) (hayır, olmadı, 2004/09/13)

05/10

Günün mesajı:

Herkese merhaba,

Bu sayıyı biraz erken çıkarıyoruz, belki bilenleriniz vardır, Aralık başında askere gidiyorum ve gitmeden önce birtakım şeyleri stoklayıp gitmem gerekiyor (...) bu nedenle sizlerden yazılarınızı 21-25 Ekim tarihleri arasında bekliyorum.

(...)

Görüşürüz, Serdar

"Askere gitmek" için iyi bir zamanlama değil, yerinde olmak istemezdim, ama gene de iyimser çocuk!

06/10

Bugün bile –pazar olduğu halde– Rotterdam'dan bir e-mail geldi, sergilenecek işlerimle ilgili olarak yazmış olduğum bir metnin Türkçesini istiyorlar. Buraya da koyayım, siz okuyucularımla paylaşmış olurum, benim sakatatlı işler hakkında, Fransız Kültür'deki sergide de yenileri var çoğunlukla, bilmeyenlerin bir fikri olur.

Bu fotoğraflar, nezih topluluklarca tabu oldukları varsayılan kimi konuyla tutkulu ilgim sonucunda ortaya çıkmışlardır. Bu tür süjelerin çağdaş sanatçılarca öndegelen meşguliyet kaynakları arasında kabul edildiği zaten bilinmektedir. Genç kızların sakatatla oynaştığı görüntüler böylece ortaya çıkar.

İşlerimde aranırsa fotoğraf ve resim tarihine yapılan birçok gönderme bulunabilir, ki bunlar aslında bu tavrın çok da yeni olmayıp geleneksel boyutlar taşıdığına işaret etmektedir. Bir yandan da, toplumda gelenekselleşmiş kadın (dişi) rolünün tersyüz edilmesiyle sonuçlanan neşeli ve alaycı bir atmosfer yaratılmıştır.

09/10

Önceki yazımdaki 'potansiyel suçlu' kavramını işleyen *Minority Report*'ta akılda kalan örümceklerden başka ne vardı? Eski bir göz fotoğrafçısı olarak belirtmeliyim, bedenden ayrılan gözler 'çıkartıldıktan' sonra o kadar dayanmıyor, yumurta sarısı kıvamında bir şeyler, yerlerde yuvarlanmaları falan imkânsız. Buzdolabında tutsanız bile, bir günde kararıp pis kokmaya başlıyorlar, bilginiz olsun! Bu arada, taze çıkartılmış insan gözleriyle yapılacak en tuhaf eylemlerin Georges Bataille'ın *Gözün Hikâyesi*[50] adlı romanında yer aldığını daha önce de yazmıştım. Spielberg, Tom Cruise'lu vasat filmin-

de bunun yanına bile yaklaşamıyor, üstelik hayranı olduğum Philip K. Dick'in hikâyesini de günümüz ABD ideolojisine göre yeniden (baştan) inşa etmiş!

11/10

Saydam Günleri başladı vatana millete hayırlı olsun! Bu konudaki düşüncelerimi bilen bilir, fakat sadece saydamistlerin günahlarını almayayım, bu vesileyle söylemeliyim ki, çevremizde kavramsal sanat bahanesi ile yapılan video gösterileri de aynı kendi isteklerine düşkünlük içerisinde giderek dehşet verici bir yeknesaklık kazanmaya başlamış bulunuyor!

12/10

Bir süredir pavyon gezileri falan, beni çok da alakadar etmeyen şeyler yazıyordu ama, Perihan Mağden bugünkü yazısıyla tekrar gözüme girdi! İsmet Berkan'ın gözünden mi kaçmış acaba? Yukarıda da yazdığım gibi, "gazetenin delisi" muamelesinin getirdiği bir hoşgörü var, ama bu kadarı fazla gelebilir.

Sonra gidip *filmekimi* için bilet almaya teşebbüs ettim, eyvah! Bürokrasi bizim insanlann kanına –genlerine– işlemiş! Gereksiz ve anlamsız, karmaşık kurallar ve işlemler yaratmadan duramıyoruz. Emek sinemasında 3 ayrı gişe, her biri başka bir iş yapıyor (ama bu belli değil), birinden form alıp (1 milyon TL, nedense?) öbürüne gösterip diğerine veriyorsunuz, bir yandan da aynı yerde Lale Vakfı üyelik aday kaydı yapıyor, ayrıcalıklı bir sınıf yaratarak onları kendi anlamsız bürokrasilerinden kurtarsın diye belki de. En sonunda 3 bilet için 30 milyon kaparo istediler ve her şeyden vazgeçtim, belgeleri ve bilgileri orada bırakıp kaçtım! (3 bilet 21 milyon ediyor, film günü gişeden alırsanız)

14/10

Radikal'den başka gazeteler de okuyorum, özellikle İnternet üzerinden! Bu köşede sık sık sözünü ettiğim (örneğin Haneke filmleriyle ilgili olarak), 'şiddeti izleme alışkanlığı' sorununa değinmiş Kürşat Bumin bugünkü *Yeni Şafak*'ta. Konu, geçtiğimiz hafta sokak ortasında, herkesin (ve de polislerin) gözü önünde karısını bıçaklayan adam:

> *İsterseniz iki laf da bir kadının sokakta "boğazlanmasını" tepkiyle (çünkü adam'ı sonradan linç etmeye kalkmışlar) ama kılları kıpırdamadan seyreden halkımıza: Belki bilmiyorlardır ama "medeni ülkeler"de onların bu pasifliği de bir suç. "Medeni ülkeler"de hayatı tehlikede olan bir kişinin yardımına koşmamak bir suç. "Boğazlanma" olayını seyreden insanlar ne yapabilirlerdi orasını bilemem, ama*

onlara da "aşkolsun" doğrusu... Yoksa bütün bu "kötülükler"in asıl nedeni, sabahtan akşama kadar önünden kalkamadığımız televizyon ekranının bize aşıladığı "seyir keyfi" mi?[51]

18/10

Hayır, erkek türkücünün eski hayat arkadaşı kadının vur(dur)ulması olayından ve bunun medyadaki yansımasından, sanki gerçek bir olaymış gibi, söz etmeyeceğim. Bunun yerine isterseniz yukardaki (14/10) notu okuyun.

19/10

Neden bu kadar fazla ve çocukça bir reklam kampanyasıyla ortaya çıktı bu *filmekimi* olayı anlamıyorum, topu topu bir salonda 20 film gösteriyorlar, bu kadar tezahürata ne gerek var? Ayrıca rejisörlerin isimleri üzerinde yapılan ortaokul düzeyindeki yabancı dil kelime oyunları gerçekten gözyaşartıcı.

20/10

Sabah sabah CHP'nin Deniz Baykal gazetesini görmek pek hüzün verici. O kadar eleştirdikleri Cem Uzan'dan örnek alsalarmış halka dönük bir seçim kampanyası nasıl yapılır diye. Hele orta sayfalardaki "O seni biliyor" fotoğrafları başka bir memleketin tek (!?) ümidi olarak sunulan bir politikacı hakkında olsa, insanı gülmekten öldürecek düzeyde. İtfaiyeci ve Polis kılığındaki fotolar *Komser Şekspir* filmindeki Kadir İnanır'ı hatırlatıyor, ama orada hiç değilse komedi yapma niyeti vardı. Bu kampanya ile CHP barajı aşamazsa şaşmam. Zaten belki de en doğrusu hiçbir partinin barajı aşamadığı bir sonuç olacak bu seçimlerde.

Kapıdan bilet bulup girdiğim (12/10) Rohmer'in *l'Anglaise et le Duc* (Dük ve İngiliz Kadın) filminde, politik ve tarihi içeriğe sahip gerçekçi bir hikâye yeni sayısal teknolojiler kullanılarak anlatılmış. Tam anlamıyla bir kostümlü drama olduğu için, özellikle ilgi ve merak duymayanlar bunu fark etmeyebilir. Rohmer daha önce de, Kral Arthur hikâyelerinden yola çıkarak, Kutsal Kadeh hikâyesini anlattığı *Perceval de Gallois* filmini yapmıştı. O filmde kullandığı tamamen yapay, çocuksu dekorlarla karşılaştırınca bu filmdeki bilgisayar ürünü dekorlar çok daha gerçeksi gözüküyor. Perceval filminin masalsı, destansı tonu da şimdiki filmin gerçekçi, ciddi ve politik tonundan çok farklıydı. Bu yüzden, her iki film için de başarılı bir sanat yönetmenliği ve doğru teknik seçiminden söz edebiliriz.

Filmde Rohmer her zamanki gibi ahlâki kararlardan, prensipler uğruna kendini tehlikeye atabilmek vs. gibi, bizim buralarda, hele şu günler-

de pek alışık olmadığımız değerlerden söz ediyor. Genellikle yaptığından farklı olarak, bu sefer işi aşk ve kişisel ilişkiler düzeyinden çıkartıp politik, kamusal düzeyde tartışıyor. Ama sonuçta, karar vermek ve seçim yapmak bireye ait bir sorumluluk. Bu oldukça geleneksel ahlakçı tavır, hoşgörülü bir duruşla ihtilal sırasında Fransız toplumundaki ilişkilerle kendini sınıyor. Yeni teknolojilerin böyle geleneksel bir dramda sadece işlevsel olarak kullanılmaları onların artık iyice kabul gördüğünün kanıtı. Sayısal teknolojiler illa da caf-cafh fantastik bilimkurgu konuları gerektirmiyor, bilgisayar sanatçıların gündelik araçları arasına girdi. Teknoloji giderek saydamlaşıyor, göze batmadan, fark edilmeden gerektiği zaman kullanılan, ihtiyaç duyulduğunda başvurulacak bir araç haline geliyor. Bu neticede beni de ilgilendiren, kendi işlerimdeki yaklaşımıma uygun düşen bir tavır.

Bir başka teknolojik numara da, Al Pacino'nun her zamanki gibi bağırış çığrış kendi kendini canlandırdığı yeni filmi *Simone*'da (Simulated one) yer alıyor: kanlı canlı bir kadın, (Kanadalı bir foto-modelmiş) bir bilgisayar simülasyonunu canlandırıyor. Sürekli okuyucularım hatırlar, Final Fantasy'de Dr.Aki'den gıptayla söz etmiştim, şimdi de işler tersine dönmüş, canlıyı simüle eden programlar yerine simülasyonu canlandıran insanlar devri başlıyor. Ben de bu bilgisayar marifetleriyle epeydir ilgileniyorum. Gelecek sergide yapacağım bazı 'hileleri' bakalım fark edebilecek misiniz?

22/10

Bugün de sürekli okuduğum (eski kuşak) yazarların aklıma yatan iki yazısı var: Birincisi, Kürşat Bumin, yukarda sözünü ettiğim CHP/Baykal gazetesini bir medya olayı olarak ele almış. Diğerinde ise, Murat Belge, "Yeşil Çay" bahanesiyle, tüm sorunlarımızın esasını şöyle özetlemiş:

> *Niye böyle bir konuya kafamı taktım? Çok tipik bir 'Türk tavrı' örneği olarak gördüğüm için. Bunu şöyle anlatmaya çalışayım: Türkiye, tarihinin çok eski zamanlarından (yani Osmanlı geçmişinin ortalarından) bu yana dünyadan ciddi biçimde kopuk yaşamış, Cumhuriyet döneminde de bu kopukluğunu gidememiş veya gidermek istememiş bir toplumdur. Bu kopukluğun en ciddi şekilde hüküm sürdüğü düzey, düşünsel düzeydir. Bu düzeyde, 'kendinden başkasını' tanıma ve anlama yetisinin çevresinde çeşitli engeller ve blokajlar oluştuğu için, fiziksel temas olduğu zaman bile, bir 'tanıma' fiili gerçekleşmemektedir.*[52]

Fotoğrafçılıkta da, sanatta da bu tavrın somut örnekleriyle her gün karşılaşmıyor muyuz?

23/10

Filmekimi'nde Larry Clark'ın *Bully*'si vardı. Bizim eleştirmenlerin gözünden kaçmış olacak, bu filmde genç ve çıplak vücutlar, bol bol uyuşturucu, şiddet ve bir de cinayet yer almaktaydı. Noe'nin gece yarısı filminin tersine, basında bu filmle ilgili tahrik edici bir haber çıkmadığı için olacak, oldukça boş bir salonda izledim. Clark bilindiği gibi *Kids*'in yapımcısı eski fotoğrafçı. Amerikalı gençlerin yukarıda (27/09) değindiğim bizimkilerden daha iyi durumda olduklarını söylemek zor, belki daha çok spor ve seks yapıyorlar, ama o kadar. Filmdeki kusursuz vücutlu genç kız ve oğlanların davranışlarını görünce, "Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" varsayımını tekrar gözden geçirmemiz gerektiğini düşündüm! Bu arada, benzer bir konuyu işleyen son derece ilginç bir Fransız filmi, Jean-Pierre Ameris'in *Mauvaises Fréquentations*'u, "Kötü Arkadaşlar" adıyla Digitürk'te sürekli yayımlanıyor. Gerçekten irkilmek isterseniz, hem de et ve kan görmeksizin, yakalamaya çalışın! (Bu konuda *Altyazı*'ya yazsam mı acaba?)

24/10

Neyse, fotoğrafların baskı ve çerçeveleme işleri sona erdi!!! Eurocolor'da beklediğimden anlayışlı ve başarılı bir uğraş sonunda, Rotterdam'a, Copenhag'a, Eczacıbaşı 60. yıl sergisine, ve nihayet Fransız Kültür sergisine gidecek çeşitli işlerin en son teknolojiyle baskıları yapıldı. Günlerdir yemeden içmeden uykusuz kalıp bu işle uğraşan Gülay Hanıma, patron Atilla Basut'a ve tüm diğer arkadaşlara burada teşekkür ediyorum!

28/10

Son olarak, Serdar Turgut yazmış (bir türlü ne oldukları anlaşılamayan seçim yasakları dolayısıyla) diğer siyasi köşe yazarlarına hitaben:

> *4 Kasım'dan itibaren Türkiye öylesine büyük bir saçmalık içinde bulacak ki kendini, hepiniz köşelerinizde istediğiniz biçimde, tamamen özgürce saçmalamak imkânını bolca bulacaksınız. Üstelik bunlar da yine ciddi yazı olarak algılanacak ve Türkiye'de hiçbir şey değişmeyecek, aynı abukluk sürüp gidecek. Az kaldı az, sıkın dişinizi. (5/11/02)*[53]

Bu satırları yazarken yukarıdaki tarihte açılması beklenen önemli bir sergi vardı, kaçırmayın:[54] "Alman Moda Fotoğrafçılığı" diye bir şeyin varlığı tartışılsa da, bu sergide savaş sonrası kıpırdanmaya başlayan dünya moda fotoğrafçılığının gelişimini izlemek mümkün. Bu alanda özellikle '70'ler sonrası yaşanan gerçekten yaratıcı hareketliliğin ilginç fotoğrafçıları yapıtlarıyla yer alıyor: Helmut Newton, Ellen von Unwerth ve günümüzden Juergen

Teller ve Wolfgang Tillmans gibi. (Tillmans'ın bir fotoğrafı var ki, Horasan'a yeni bir ilham kaynağı olmasından korkarım!) Tabii bu fotoğrafların asıl yaşadıkları yer dergi sayfaları. Galeri duvarında tek tek biraz eğreti duracaklar, ama böyle bir toplamı bir arada izleyebilmek İstanbul'daki meraklılar ve heveslıler için bulunmaz bir fırsat.

Sanat Öldü, Yaşasın Sanat!

21/11/2002

Bismillah, açar açmaz, *Geniş Açı*'da fahiş hata! Volkan Dede'nin yazısı beni *Galerist*'te sergi açmış yapmış. Galerinin başındaki Murat Pilevneli ile tanışırız, benim işlerimi beğendiğini söyler; fakat tam Galeri Nev'deki sergimin arifesinde böyle bir haber Nev'in sahibi, ODTÜ'den sınıf arkadaşım Haldun Dostoğlu'nu üzer diye dehşetli korktum. Sonra düşündüm ki nasıl olsa kendisi bu dergiyi okumaz, ama yerin kulağı var, oradan oraya laf taşıyacak kötü niyetli dedikoducular her zaman bulunur. Ne gaflet! *Geniş Açı*'cı gençler Dede'yi ikaz ettiklerini söylüyorlar, ama anlaşılan bir faydası olmamış. İleri Batı ülkelerinin önemli dergilerinde bu tür hataları önlemek için özel *fact-checker*'lar çalışır, tabii bizdeki 'imkân ve olanaklar' elvermiyor böyle bir lükse. Ama hep söylediğim gibi, eğer hakikatleriniz hatalıysa bunlara dayanarak vardığınız neticelere ve kanaatlere kimseyi inandıramazsınız!

23/11

Büyük sanat gezisi başlıyor! Memleket meselesi, temsil sorunu vs vs bakalım gücüm yetecek mi bu önemli sorumluluğun altından başarıyla kalkmaya?

24/11

Bugün Kopenhag sonra da Rotterdam'da birçok yurdum sanatçısıyla birlikte sergiler var. Neyse, sizi sıkmayayım, başka yerlerde çoktan okumuşsunuzdur. Her iki etkinliğe de katılan yegâne sanatçı olmak gibi bir ayrıcalığım var, hani her role uyan figüranlar vardır ya biraz onun gibi, "renk katıp" duruyorum.

28/11

Son günümde, Kopenhag'da herkesin dilinde olan Kutluğ Ataman 'Retrospektif'ini gördüm. Eski işlerini az çok bildiğim için, biraz da isteme-

yerek serginin yapıldığı tarihî gotik Nikolay Kilisesi'ne gittim ve sevindirici bir sürprizle karşılaştım! Artık kullanılmayan kilisenin ana mekânında, fonda "Allah" sesleriyle (Bütün dinler birdir?), uzayda *irregular* açı ve konumlarda yüzen 4 dev ekranda izlenebilen, Ataman'ın namaz kılan ve/veya "Hu çeken", atletli bir Türk erkeğini gösteren *99 Names* -(Tanrı'nın?) "99 Adı" adlı yeni videosu gerçekten son derece etkileyiciydi. Başka bir mekânda nasıl olacağını bilemiyorum ama bana burada tam yerini bulmuş gibi geldi. 3 boyutta uzama asılmış ekranların rastgeleymiş gibi konumlanması, gerçekten de Ataman'ın söylediği fırlatılmışlık duygusunu uyandırıyor ve görüntülenen kişinin sürekli tekrarladığı, ritmik eğilip kalkma hareketi, kartezyen geometrinin dışında kalan bu yerleştirmeyi destekler mahiyette bir anlam kazanıyor. Peruklu kadınlar, Semiha Berksoy, Sisi videoları ve iki yeni iş daha, normal TV ekranlarında, odalarda. Bunlar belgesel özellikleriyle, kimi zaman bana fazla gelebiliyor, bazen de az; *99 Names* ile aralarında belirgin bir fark gözlemleyebildiğimi sanıyorum. Ataman bu yolda devam eder inşallah!

30/11

Rotterdam'da bir gece: Cep telefonumla oturmuş karşılıklı yemek yerken düşünüyorum memleketin halini: Aslan Tayyip! Sanat ölmüş, yaşasın Sanat! Baba Bush ve çocuk Bush'un eylemleri bu konjonktürde "çağdaş sanat" eğlencelerine bir son verecekmiş gibi geliyor karamsar bana! Ya da, korkulduğu gibi olur da mesela şanlı İstanbul Festivali'nde bilet ayırtmak için ön kayıt yaptırırken, "Bayan yanı mı?" falan diye sormaya başlarlarsa, veya Nişantaşı'nda tek tük rastlamakta olduğumuz "*Burberry's*" marka türbanlar her yanı kaplamışsa...

Bir kitap (fotoğraf albümü) buldum burada, Hollanda'da yaşayan başörtülü kadınların fotoğrafları, birçok genellikle orta-doğulu kadın, altına genellikle jean/kot mont giymeyi tercih ediyorlar gibi geldi. Atatürk demiş ki kızların okuması lazım, ama türban/başörtüsü takmadan!? Peki şimdi bu nasıl olacak? Benzer bir tasavvurum vardı, "kitap okuyanlar" arasında bir de başörtülü çekmek, taslaklarını falan da yapıp duruyordum. Hani Wim Wenders'in *Himmel über Berlin (1987)* filminde vardır, oldukça meşhur bir kütüphane sahnesi. Bizim (erkek) melekler (Bruno Ganz filan) dolaşırlar, sonra da yaşlı bir Alman'a rastlarlar ve o da İkinci Dünya Savaşı anılarını anlatır, film buradan Komiser Columbo'nun (Peter Falk) oynadığı savaş filminin setine geçer. Neyse, bunlardan önce, kütüphanede –modern, 60'ların *International Style* mimari tarzında yapılmış resmî, soğuk, büyük bir yapıdır– masalarda kızlar erkekler kitap okumaktadırlar. Melekler de onların aralarında dolaşır, onlara (manevi) destek olurlar, yere düşen kalemlerini, kalem-

tıraşlarını vs. alıp masaya korlar. Bir de olgun yaşlıca kadın melek vardır. Okuyanlar arasında da tek tük başörtülü (Türk?) kızları görürüz, melekler onların da yanlarında durup desteklerini esirgemezler. Tabii Batılı için egzotik bir görüntü, değişik bir tat bu başörtüsü, bizim için Hintlinin sarığı neyse onun gibi, ama burada kalanlar için zor...

04/12

Avrupa'daki tetkik ve araştırmalarım sırasında fotoğraf ağırlıklı ve ilgimi çeken sadece iki üç kitap bulabildim. Bunlardan birisinden yukarıda söz ettim, bir diğeri de İspanyol David Nebreda'nın kendi kendisini çok zor durumlara getirerek çektiği fotoğraflarını içeren kitap. Bu bağlamda "Sanatçı", "Özportre" sözlerini kullanmak istemiyorum, bunlar başka şeyler. Adamcağız kendi vücuduna akla gelmedik fiziksel eziyeti yapıyor, ondan sonra da fotoğrafını çekiyor. Kendisini birkaç yıl, gerçekten bir deri bir kemik kalana kadar aç bırakıyor, fotoğraflarda jilet, bistüri vs. ile kendini kesiyor, kanlar içinde, orasına burasına bıçak falan sapladığı da oluyor. Kendi kanıyla yaptığı vücudunu olmadık azap ve işkence altında gösteren desenleri de var. Hayatı tehlikede.

06/12

Allaha şükür, sanat dolu Avrupa seyahatimden sağ salim döndüm geldim! Gözlerim yaşlı. Bu memleketi Avrupa Birliği'ne sokma çorbasında –veya pardon çabasında– benim de tuzum var artık. İlerde torunlarım sorarsa, "Dede (Volkan değil!), AB için ne yaptın?" diye, "Sergi açtım! Sergi açtım!" diyebileceğim gönül rahatlığıyla, hem de iki defa.

Herneyse, şimdi bu gezi ertesinde taze taze birkaç mülahazamı yazayım. Aslında "çağdaş/güncel? sanat" çevrelerini kızdıracak esas olarak ama anlaşılan onlar bu dergiyi seviyelerine uygun görmüyorlar (bakınız, 08/12), amatör-belgesel fotoğrafçı gençler ise bu konuyla hiç mi hiç ilgilenmiyor. Demek ki gene kendim yazıp kendim okuyacağım. Olsun, daha önce de söylemiştim, ben ilerde uzaydan gelecek zeki yaratıklar için yazıyorum, memleketin imajı düzgün olsun diye, ha bir de AB kriterlerine uyum sağlamak için tabii ki.

Efendim, bu seyahatte Kopenhag, Rotterdam ve bir de Amsterdam'da bulundum. Çevrem sanatçılar ve benzerleriyle dolu olduğu için, ister istemez bir sürü çağdaş-modern-klasik-antik, galeri, müze, bilmemneyi ziyaret ettim. Tabii (rakı-balık-dansöz-şiş kebap iyi de) bir de kültüre açlık var; cennet vatanımızda böyle sanat mekânları pek kolay bulunmuyor. Herhalde meselenin aslı da bu.

Bizdeki sanatsal yapıtları Avrupa'da karşıma çıkanlardan ayıran ortak

özellik, tabii ki, ağırlıklı olarak yurtdışında çalışan sanatçılarımızı müstesna tutarsak, bana bizimkilerdeki yaygın özensizlik ve kolaycılık gibi geldi. Böyle bir genellemenin belki de fazla bir anlamı yok, ama bir düşünün bakalım o kadar da haksız mıyım? AB meselesi de gündemde olduğu için insan karşılaştırma yapmadan duramıyor. Kara kara düşündüm acaba eğitimimiz mi yetersiz diye? Neden bizde bir Vik Muniz çıkmaz veya Cindy Sherman; Jeff Koons bile (çoğu zaman kendi üretmese de) uygulamadaki kusursuzluğun verdiği tada bir örnektir. Yoksa, örneğin *self indulgent* yerli malı sanatsal videoların çoğu, evin mutfağında hazırlanmış gibi, saydam gösterilerinden beterler. Çalışmak, kusursuz teknik, veya obsessif –takıntılı– bir uğraşa kendini adamak neden bizimkilere bir tür enayilik gibi geliyor? (Tamam bir yerde hak verebilirsiniz, memlekette hiçbir alanda bunun mükafatı yok; kurnazlık, açıkgözlülük büyük prim yapıyor genelde, ama...) Özveri neden ayıp ve aptalca bir şeymiş gibi geliyor? (Bunun sorumlusu da Turgut Özal olabilir mi?) Yoksa bu tavır, tembellik, cahillik ve maceradan kaçma için bir bahane mi? Zanaat, bilgi, beceri, meleke, yetenek yok sayılıp, kurnazlık, 'buluş', 'zekâ?' ön plana çıkartılıyor(muş gibi yapılıyor). Bunlar kendi başlarına fena özellikler değil ama, bu bağlamda sanki çoğu yerde yalan yere kullanılıyorlar...

Bu ortamda "güncel" bir sanatçıdan beklenen, sponsor bulup incir çekirdeğini doldurmayan parlak fikrini bir iki küratörün hesaplarına uygun biçimde ortaya atmaktan öteye bir şey değilmiş gibi duruyor böyle uzaktan bakınca. Memlekette bu sanat işine gerçek anlamda ve miktarda paralar yatırılsaydı, futbol gibi örneğin, herhalde birileri çoktan "Kral çıplak" diye bağırmışlardı. Çünkü biliyorsunuz günümüzde her şey "maddiyatla" ölçülüyor. Ecnebilerin "*bottom line*" dedikleri; yıllık hesapların, muhasebenin yapıldığı, bilançonun en altındaki son satır, kâr mı ziyan mı, artı mı eksi mi, siyah mı kırmızı mı. Belki de sponsor bulmaktaki zorluğun nedeni de burada, insanlar neden paralarını sokağa atsınlar?

08/12

Ben yokken Serdar Turgut *Akşam* gazetesine transfer olmuş, geçen yazıda Perihan Mağden için korktuğum anlaşılan Turgut'un başına gelmiş. Bugünkü yazısından sonra, Mağden için endişem devam ediyor, ama İsmet Berkan *Hürriyet*'in başındaki Ertuğrul Özkök kadar acımasız değildir.

İnanmayacaksınız ama Avrupa'da da sizin dergiyle uğraştım! *Exposed* köşesine önerdiğim bayan sanatçı arkadaş nedense tenezzül buyurmadılar, hay Allah! Rotterdam'lardan e-mail'leşmeler falan, üstelik kendi işleri de orada kaderin cilvesi olarak. Neyse, kendi kararıdır dedim. Döndüm geldim, bu sefer de bayram günü sanatçı arkadaşı telefonla rahatsız etmişler,

cevap alamayınca da bu sefer iş biraz çığrından çıkmış, bayan sanatçı da kırılmış, vs. vs... Sanatçılar hassas olur derlerdi de inanmazdım. Hep benim yüzümden oldu bunlar diye nasıl mahçup oldum bilemezsiniz. Ama sorunu da çözmek lazım, nasıl derler "*The Show must go on*" yani oyun devam etmeli, belki de, daha doğrusu "perde açılmalı!" Muhterem okuyucularımız hiç bu nadide derginin birkaç sayfasının boş çıkmasına rıza gösterebilirler mi? Tabii ki hayır, neyse ki aklıma sergi arkadaşım İnci Eviner'in daha önceden de pek takdir ettiğim balıklı işleri geldi de bu nazik sorundan kurtulduk. Belki de Amsterdam'da çiğ balık yediğim içindir (sushi değil, tuzlanmış *Herring* (ringa) balığı, ekmek arası, sokakta satıyorlar, 1-2 euro, kokoreç gibi bir nevi; yolunuz düşerse deneyin, tavsiye ederim). Tabii dil ve çeviri sorunları, kendi başıma geldiği için biliyorum, olayı bir nevi kulaktan kulağa oyununa dönüşüyor, bayan sanatçı bir yerde haklı, ama hep söylediğim gibi, nasıl olsa YAZILARI KİMSE OKUMUYOR!!! Fotoğrafının yayımlanması kendi başına yeterli ve gerekli bir mesaj olacaktı!

12/12

İlginç rastlantı, iki fotoğraf temelli pentür sergisi birden açıldı bugün şirin İstanbul kentinin güzide galerilerinde: Galatasaray Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde Selim Cebeci'nin New York'ta çekmiş olduğu fotoğraflardan yola çıkarak ve genellikle bunlara birebir sadık kalarak yaptığı büyük boy resimlerden oluşan sergi; ve Nişantaşı Galerist'te Taner Ceylan'ın, görünüşe bakılırsa (yabancı?) dergiler ve özel fotoğraflardan yararlanarak, bir tür dekupe ve kolaj mantığıyla gerçekleştirdiği küçük boy tuvallerden oluşan sergi.

Fotoğrafçılığın günümüzde resmi nasıl yönlendirebileceğini merak eden (özellikle fotoğraf kökenli) okuyucularımın, her ikisi de yabancı –batılı– dünyaları resmeden bu sanatçıların sergilerini görmelerini isterim, bu sayede hem yeni şeyler öğrenebilirler, hem de hep darlığından şikâyet ettiğim ufukları biraz olsun açılır. Sanatsal üretim yöntemleri arası etkileşim harika bir şey!

Cebeci'nin yakınlarının doldurduğu, bildiğimiz önceki kalabalık resimleri şimdi yerlerini genellikle orta planda kent görüntülerine bırakmış. Mimarlık eğitimi almış olan Cebeci, titiz seçiciliğiyle dünyanın en büyük kentlerinden birinin tenha köşelerini arayıp bulmak başarısını göstermiş. Objektifine yakalanan tek tük insanlar da figüran sayılabilir, bana iki savaş arasının Max Beckmann dışavurumculuğunu hatırlatan eski resimlerindeki tanıdık yüzler burada yoklar, burası New York.

Ceylan'ın 4-5 yıllık bir süre içinde hazırladığı, ve pek bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde homoerotik özelliklerin ön planda olduğu resimlerinde

belirgin bir gelişim göze çarpıyor. Aşağı yukarı bir çift dergi sayfası boyutlarında, geniş açı objektif görüntüsüne benzer biçimde hiperrealist alan derinliği içeren bu resimlerdeki ikiboyutlu bakış; özenli ve detaylı işçiliğin yanında; fotoğrafımsılığın vurgulanmış olması diye gözlemlendiği zaman, bunlarda göze batan ana özellik bana –samimiyetsizlik değilse de– artı bir yapaylığın yansıması gibi göründü. Baştançıkartıcılığın ve yüzleşmenin yanı sıra, yapaylık ve kusursuzluk, bir film setindeymişçesine hüküm sürüyor. Zekice düzenlenmiş zorlama ve son derece fotoğrafik kadrajlamalar, stilize pozlar vs. bunlar hep günümüz moda fotoğrafçılığının kullandığı stratejiler. İdealize edilmiş tiplerin ve mekânların özellikleri de, Avrupai ve aristokratça bir zevkin bu yapıtlarda egemen olduğu izlenimini uyandırıyor; örneğin, resimlerde birçok erkek yer aldığı halde, bunların bir tanesi bile bıyıklı değil!

Bütün bu özelliklerin oluşturduğu total bir tavırdır tabii ki, izleyeni yabancılaştıran ve resimlerdeki sahnelerle bir türlü özdeşleşme, yakınlaşma, kendini orada hissetme türünden ilişki kurmasını engelleyen. Bunlar negatif özellikler olmak zorunda değil, tersine sanatçının stratejisinin ana unsurlan olarak ele alındığında, belli bir kimlikle kabullenilme isteğinin ötesinde, son resimlerde giderek artan ve belirginleşen bir üstünlük işareti olarak bile algılanabilir. Tabii ki bunlar bir Tatu videosundakinden farklı bir meydan okuma niyeti ve cesareti içeriyorlar; George Michael'a daha yakın, belki ikisinin arası!

Her ne kadar aşikâr bir (eş)cinsellik ve bunun getirdiği kolayca sansasyonelize edilebilme tehlikesi varsa da, gerçek erotizm, kişisel bir tensellik gibi duygular yerine burada gördüklerim sanitize edilmiş, donuk ve formel imalar. (Fatih Özgüven, bu bağlamda yanlış anlaşılabilme tehlikesini göze alarak, "edilgen" diyor.) Belki akla gelebilecek bir benzeri Jeff Koons olabilirdi, ama onun işlerinin içerdiği espri ve nüktenin getirdiği insancıllığı, heteroseksüelliğin yanı sıra, bu resimlerde gözlemleyemedim. Duygu babında, idealize edilmiş hayalî yaşam biçimlerine bir özlem hissediliyor. Gerisi, fazlasıyla stilize, soğuk ve hatta düşmanca, Ceylan'ın statükodan pek de memnun olmadığını düşündürüyor.

Cebeci de öyle değil, tabii ki. Onun konusu itibarıyla da Edward Hoppervari bir yalnızlık içeren yeni işlerindeki "dışavurumculuktan gerçekçiliğe giden pentür tadı" fotoğraflara olan birebir bağımlılığı ilk bakışta gizliyor (çünkü, kullanılan teknik asla "fotorealist" değil), sonra da buna gerçekten gerek olup olmadığını sorgulamanıza yol açıyor. Üstelik sanatçının bu resimlerle olan kişisel angajmanı, sübjektifliği derinden hissedilmekte. Renklerdeki *Kodak* tadı ve yapaylığı (özellikle çeşitli elektrik lambalarının verdiği ışığın normalde gözle algılanmayan renkleri) figüratif resimde pek alışmadığımız bir yenilik ve heyecan içeriyor. Bu duygunun "neşe" olabileceğini

söylemeye dilim varmıyorsa da belirgin bir heyecana işaret ettiği kesin. Akla gelebilecek bir soru, sanatçının New York'ta fotoğrafları çekerken ve İstanbul'da resimleri yaparken çelişkili duygular içinde olmasının, sonuçta ortaya çıkmış olan bu manik-depressif görüntülerin kökeninde yatıp yatmadığı. Dışavurumculuk da böylesi spekülasyonları davet eden tehlikeli bir akım işte!

Kısacası, fotoğrafçılık yeni görüş biçimlerinin ortaya çıkmasında ressamlara yardımcı olan bir teknoloji olarak (daha önce de yazdığım gibi) resmin hizmetkârı rolünü oynamaya devam ediyor. Önceki yazılarda David Hockney'nin bu konuda yayımladığı son kitabından, incelediği sanat tarihindeki örneklerden sözetmiştim. Hockney tarih boyunca resmin fotografik teknolojilerden son derece etkilendiğini ve optik prensiplerin resimsel görmeyi biçimlendirdiğini söylüyordu.

Fakat yukardaki örneklerde de görüldüğü gibi, günümüzde bu fonksiyon farklı biçimlerde gerçekleşiyor. Hizmetkâr artık (yaşlanan) işvereniyle eşit bir konuma gelmiş, hatta ona yol gösteriyor. Geleneksel olarak gerçekçi bir bakışa yardımcı olan fotoğraflar, şimdi de dünyayı görmeye alıştığımızdan farklı biçimlerde göstermeyi ressamlara öğretiyor. Hele işin içine bir de bilgisayar karışınca, bu eğitimin daha çok başlarında olduğumuzu kabullenmekten başka çaremiz yok. (Diğer taraftan, fotografik teknoloji ile ilgili zıt yaklaşımlar içeren başka bir sergi için bakınız: 17/12)

13/12

Hep birlikte o kadar uğraştık ettik gene şu AB'ye almadılar yani, bu Avrupalılar bizi sevmiyor (!) herhalde.

14/12

Öyleyse biz de Nafta'ya gireriz.

15/12

(09/12/2002 tarihli) *New Yorker* dergisinde Susan Sontag döktürmüş: "*Looking at War, Photography's View of Devastation and War*".[55] Meşhur kitabı *On Photography*'den yirmi küsur sene sonra ilk defa tekrar fotoğrafçılık üzerine yazıyor. Dilimize kazandırılması lazım, yayıncılara öneririm. "*On Photography*"yi çeviren ve bu yüzden memlekete büyük hizmeti olduğuna inandığım Reha Akçakaya'ya haber etmeli. Ayrıca Jeff Wall'un yazının yanında yer alan bir fotoğrafı var ki, inanılır gibi değil! Harıl harıl savaşı beklediğimiz şu günlerde, tarihe, edebiyata ve sosyolojiye göndermeler yaparak, fiziksel acının reprezentasyonlarını ve insanlığın kan görme merakını irdeleyen bu derin –ve uzun– yazıyı maalesef burada özetlemeye teşebbüs bile edemeyeceğim.

17/12

Beyoğlu Garanti Platform'da Ahmet Elhan'ın *pinhole* (iğne delikli) makineyle *Polaroid* filme çektiği görüntüleri taratıp bilgisayarla büyüterek bastırttığı fotoğraflarının sergisi açıldı. Fotografik teknolojilerin, 4-5 yüzyıllık arayla, antik ve çağdaş örneklerinin bir arada kullanılmasının nasıl bir sonuç verdiğini merak ediyorsanız, süreçteki anakronizmi elevermeyen bu gizemli görüntülere gidip bakabilirsiniz. Vasıf Kortun'un açıklayıcı metniyle (!) birlikte sunulan bu sergiye bence *Camera Obscura'dan Bilgisayara* diye bir isim de verilebilirdi.

19/12

Yıl sonu sergileri yağmur gibi. Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nde "Pamukbank Fotoğraf Koleksiyonu İlk Sergisi" açıldı. Yanımdaki arkadaşım, birbirlerine yakın boyutlarda ve bir örnek çerçeveler içinde yan yana asılmış fotoğraflara bakarken, "Hangisi Henri Cartier-Bresson, hangisi Ara Güler, nasıl ayırt ediyorsun?" diye sordu, ben de "Eğer Nikos Economopoulos değilse bu dediklerinden biridir" diye cevap verdim. Gerçekten de, fotoğrafı önceden görmemişseniz, çekildiği yeri de tanımıyorsanız (İstanbul'da çekilmişse, fotoğrafçının Ara Güler olması kuvvetle muhtemeldir, fakat sergide Cartier-Bresson'un İstanbul'da çektiği bir fotoğraf da var!) işiniz zor. Fotojurnalist/belgesel fotoğrafların sanat galerisi duvarlarında karşılaştıkları en büyük sorun da bu galiba, kendi dokümantasyonları (resimaltı, başlık, haber; kısacası bağlam/context) olmayınca çoğu birbirleriyle eşdeğer hale geliyorlar. Banka reklamındaki gibi: "Yok aslında birbirimizden farkımız, ama biz Osmanlı Bankası'yız!" Bu durum bir sanat yapıtının takdir edilmesi için dokümantasyon/belgeleme gerektirmeyecegi varsayımıyla da çelişiyor sanki. (durum aslında daha da vahim, bakınız: 26/12)

Pamukbank'ın ve bu galerinin ona bağlı veya bağımsız olarak ne olacağı bu satırlar yazılırken hâlâ meçhul idi. İnsan bu gayretin boşa gitmesini istemiyor. Buradaki potansiyelin kullanım biçimlerini yeri geldiğinde eleştirsem de, tabii ki neticede böyle bir galerinin var olması hiç olmamasından çok daha iyidir. Olan bir şeyin gelişmesi, değişmesi mümkündür, ama ya hiç yoksa...

20/12

Azıcık kar yağdı mı okulları tatil ediveriyorlar. Herhalde kimse okulların bir faydası olduğuna inanmıyor, bu yüzden "birkaç gün gidilmese de olur" diye düşünülüyor. Zaten önemli olan sınav kazanma teknikleri, bunlar da dershanelerde öğretiliyor.

24/12

En sonunda bu değerli dergiye yıllardır vermekte olduğum "model aranıyor" ilanlarından galiba bir sonuç çıktı: Sanata katkıda bulunmaya istekli nazik insanlar yanıt verdiler, iki genç kız aradı. Bakalım nasıl sonuçlar alacağız, merak ve umutla bekliyorum yeni yılda.

26/12

Derginizden bir arkadaşla e-maillcştik. 5-6 mesajdan sonra, en azından kavramsal sanat ve *ready-made*'ler bağlamında, herhangi bir fotoğrafı bir başkasından ayıran bir şey olmadığı sonucuna vardık! Tüm fotoğraflar eşdeğerler, aynılar.

Paul Bowles'un pek sevdiğim sözü aklıma geldi "*The difference between everything and nothing is nothing.*" (Her şeyle hiçbir şey arasında bir fark yoktur, diye çevirmişim.)

Artık yazmasam diyorum.

28/12

Hatta, hiç yazmasaydım.

31/12

Unutmayın 10 Ocak 2003'te Galeri Nev'de sergim var, Şubat sonuna doğru da, Saddam daha önce gitmezse, savaş çıkacakmış. Deprem ne zaman, bilinmiyor. Durum böyleykcn, gene de herkese "iyi yıllar" temenni ederek bitireyim.

Valla (Bunları) Ben Yazmadım!

"Birbiriyle hiç ilgisi yokmuş gibi görünen meseleler
bir de bakıyorsunuz ki görünmeyen bağlarla birbirlerine bağlı imiş."[56]

Geçen sayıda söylediğim gibi, artık ben yazmasam iyi olacak. Zaten diğer sayfalarda benimle yapılmış uzunca bir söyleşiyi bulacaksınız, bu yüzden fazla yer işgâl etmeyeyim diyerek güzide basınımızdan yaptığım alıntılardan bir kolaj ürettim; bakalım beğenecek misiniz?[57]

Tabii ki, bu köşenin geleneksel konularından uzaklaşmıyorum: Bn. Krause, kuryeler, resim-fotoğraf ilişkileri, fotoşop, rötuş, medya, kan, ölüm, eski günler, okumak, kadınların, çocukların durumu ve son olarak da, hepimizi ilgilendiren vatan, millet ve savaş mevzuları! Sanırım müdavimlerim yabancılık çekmeyecekler.

"Sabah sabah en illet olduğum 'kargo' şirketinin, yurt ve dünya çapında antipatik bir elemanı kapıma dayandı. Kardeşim bana hiçbir şey yollamayın bu şirketle. Zart diye evinin kapısında birisi dikiliyor. Kimlik istiyor. Gösterdiğin kimliği beğenmiyor filan. Sonra en az üçbeş dakika süren bir sinir törpüleme seansı başlıyor. Elindeki formu doldurmaya başlıyor. Doğum yerin, doğum tarihin, nüfus cüzdan numaran, nüfusunu nerden aldın vs. vs.

Sana ne kardeşim tüm bu bilgilerden."

"Flaş!.. Flaş!.. Flaş!.. Emrah ile Asuman Krause ayrıldı!.. Son 15 gündür Emrah ile arası bir hayli kötü olan Krause, bu ayrılığın ardın-

dan Almanya'ya gitti!.. Krause'nin rahat davranışları karşısında Emrah'ın kıskançlıkları, bu ilişkinin bitmesine neden oldu!.."

"Güzel manken Zeynep ile üç haftadır ittifak içinde olan çapkın işadamı Ali, dün diğer güzel manken Yeşim ile ittifaka girdi... Güzel manken Zeynep ise, şimdi fabrikatör Ahmet ile ittifak kurmak için temaslarda bulunuyor. (.....)

- Çeşitli televizyon dizilerinde önemli rollere çıkan genç yıldız Gül, yeni ittifaklar peşinde... Cazip yıldız Gül, "ittifaka giden yol rejisörün kucağından geçer" diyor...

Veya adam boşanmış... Yalnızlıktan sıkılıyor... Arkadaşlarına dert yanıyor...

- Bıktım bu hayattan... Ben de bir ittifak arıyorum artık..

Bakacaksınız, genç kızlar, delikanlılar, gece vakti koşa koşa bir diskoteğe gidiyorlar...

Soracaksınız...

- Nedir bu aceleniz?. Neden böyle nefes nefesesiniz?

Cevap verecekler bir ağızdan...

- Dayanamıyoruz artık... İttifakımız geldi... Hemen ihtiyacımızı gidermeliyiz..."

"Mankenler dünyasında bu kadar hızlı (bir) aşk trafiği yok. Ben bunu bir devlet politikası olarak görüyorum. İnsanları gerçeklerden uzaklaştırmak için beyinlerini böyle saçma sapan haberlerle dolduruyorlar. Böyle bir yaşam üretiliyor."

"Öğretmenlersitesi.com geçtiğimiz aylarda sitesinde bir araştırma yürüttü. Sonuçlara göre öğretmenlerin ortalama geliri genelde 400-600 milyon arası. Bilgisayarı okulda kullanabilenlerin oranı yüzde 7.9 (Bu araştırmanın İnternet kullanan öğretmenler arasında yapıldığını unutmayalım). Büyük çoğunlukla ayda bir kitap okuyan, yüzde 40'a yakınının gazete okumadığı, dörtte birinin tiyatroya, yüzde 15'inin sinemaya gitmediği bir öğretmen kitlesinin gelecek kuşaklara sunacağı vizyon da ayrı bir konu. 'Bu hale düşürenler utansın' diyorsanız, utansın ama öğretmenlerimiz de biraz utansın. Bu araştırma daha genel yapılsa çok daha üzücü sonuçlar çıkacaktı, emin olun."

"Eğitimli bir anne çok şey değiştirebilir (ve) geleceğimizin ışığı çocukların en yakın eğiticisi anneleri(dir). Kadının anne olarak eğitici rolünün güçlenmesi ve birey olarak kendini geliştirmesi için ona destek ise bize düşüyor."

"Sonuç olarak kadınları belki de onca güçlü ve korkutucu yapan özellikleri anne olabilmeleri. Çocuğun 'yapımının' (böyle bakıyordur misojinistler) bir nevi onların tekelinde olması."

Oğul Mustafa Bircan'a bir kez daha kulak verelim: "Bilgisayar yardımıyla annemin başı açık fotoğrafını yaptırıp yeni karne çıkarttırdım ama, aradan geçen 8 gün içinde annem öldü."

Kadın kuruluşları, gerekirse cinsel ayrımcılık yapmaktan da çekinmeden, fotoğrafındaki "başörtüsü"nden dolayı Medine Bircan'ın tedavisine engel olan "Erkek" üniversite yönetimi, tedavisini yapmayan, yapmaktan çekinen "Erkek" hekimler (ve de isterlerse "Erkek" medya) hakkında suç duyurusunda bulunmalı ve bu başvurunun peşini bırakmamalıdır.

"Ataerkil bir zihniyetin, merkeziyetçi bir siyasi yapının egemen olduğu bir düzende, 'fikir ve çıkar' arasındaki ölümcül çelişki pek kolay aşılamıyor. Çıkarın, fikri araç haline getirmesinin önünde pek durulamıyor. Güç merkezlerinin fikir ittifaklarından değil, çıkar ittifaklarından oluşması kaçınılmaz oluyor."

"Devletçiliğin ve popülizmin sosyolojik işlevi", kim ne derse desin, "Türk toplumunun bir şekilde konsensüs sağladığı yegâne durum"dur.

Milliyetçi, muhafazakâr değerler, örfler, refleksler ya da ekonomi ve siyaseti tümüyle birbirinden ayıran alaturka modernleşmeci eğilimler, bu işlevin bir tür ürünleridir, türevleridir. Devletçilik modelini cemaatlere, gruplara, dayanışmaya ve bireylere kadar indirgeyen, orada yeniden üreten "toplumsal destek unsurları"dır.

"Türkiye'nin esas ayak bağı burada. Zihniyetle ideolojiyi karıştırıyor, ideoloji değiştirerek zihniyet değiştirdiğimizi sanıyor; ancak her sıkıştığımızda çareyi gene aynı zihniyet içinde arıyoruz."

"İdealizmimizi zedelemeyen bir gerçekçiliğin ve gerçekçiliğimizi anlamsızlaştırmayan bir idealizmin dengesini tüm tutumlarımızda gözetiyoruz."

"İlgilileri uyarıyorum. Türkiye'nin son kullanma tarihi doldu. Memleket bir uluslararası açık hava tımarhanesi olmaya doğru gidiyor."

"Düşüncenin resme dönüşmesi rastlantısal olmuyor, bilgi ve bellek resmin nedenselliğini, yetenek, deneyim ve düşgücü estetiğini, çeşitli kanallardan gelen etkiler zenginliğini oluşturuyor."

"Türkiye, 'abes' tartışmalar ülkesi:

Atatürk Havalimanı Dış Hatlar Terminali Gidiş Katı'nda bulunan

dünyaca ünlü top model Adriana Karembeu'nun bikinili resminin yer aldığı Zeki Triko'ya ait reklam panosunun üzeri, hac dönemi boyunca kapatıldı."

"Dünyanın birçok yerinde Zeki Triko'ya ait birçok panonun bulunduğunu kaydeden (Zeki) Başeskioğlu, 'Bu panoyu ne münasebetle kapatırlar? Ben parasını ödemişim' diyerek tepkisini dile getirdi."

"Fatih'te kuaför dükkânı işleten Yaşar Avcı isimli vatandaş, geçtiğimiz günlerde reklam panosunun kaldırılması için Atatürk Havalimanı'nda imza toplamıştı."

"Havaalanı yolcu salonu bir 'kamusal alan' olarak kabul edildiğinden, bu mekânda yer alan reklam afişlerinde dini-ahlaki nedenlerden dolayı bir sınırlandırmaya veya seçiciliğe gidilebilir mi, gidilemez mi? Yani ... hacı adaylarının doldurduğu bir yolcu salonunda, 'tek-kini'li (*mayolu*) bir mankenin fotoğrafıyla hazırlanmış bir reklam afişinin yer almasına evet mi yoksa hayır mı diyeceğiz? Hadi oldu olacak soruyu daha açık formüle edelim: 'Tek-kini'li mankenin gelip geçen hacı adaylarını, hacı adaylarının da –mutlaka saatlerce– 'tek-kini'li mankeni seyretme imkânı bulmaları ve bulamamaları 'laiklik' ve 'şeriat tehlikesi' kutupları açısından nasıl değerlendirilmelidir?"

"Aslolan 'niyet'tir. İstemeyen, bakmasın. Bu resim içimde 'kötü duyguları' harekete geçiriyorsa, böyle bir olasılık varsa, bir Müslüman olarak yapmam gereken şey o tarafa bakmamaktır, ticari bir ilişkiye müdahale etmek değil. İnancım bunu gerektiriyorsa yapacaklarım bellidir: Kendi evimde bu tür resimler bulundurmam, bu tür yayınları izlemem. Başkalarının ne yaptıkları da benim kişisel sorunum olmamalıdır."

"Dün duydum ki, örtü açılmış. Çünkü hacca gidişler tamamlanmış. Ama Kurban Bayramı sonrası bu kez de dönüşler başlıyor. Yani yeni bir sorunla karşı karşıyayız. Hacı adayını rahatsız eden 'bikinili' fotoğraf, artık adaylıktan çıkıp hacı olmuş yurttaşlarımızı rahatsız etmeyecek mi?"

"Sadece Leica kullanıyor

Okan Bayülgen'in sinema dışındaki tutkusu fotoğraf. 20'li yaşlarda Fransa'ya fotoğraf okumaya giden ama 'birtakım nedenler' yüzünden bu sevdasından vazgeçen Bayülgen, şimdilerde bir arkadaşının kendisine hediye ettiği 'Leica M6'yla yeniden fotoğrafa başlamış. Bütün fotoğrafçıların vizöründen bakmak istediği efsane markanın büyüsüne kendisini kaptırıp hemen arkasından bir de Leica M7 almış. Yakında kitapçılarda Okan Bayülgen imzalı fotoğraf albümü görürseniz şaşırmayın."

"Resim, bakmakla değil görmekle ilgili bir şey. Oysa bugünün görselliği okumayı, yani görmeyi değil bakmayı öncelleştiriyor. O zaman da resim talep krizi yaşıyor. Şimdi dilin kendisi iktidarını yitiriyor. Buradan resme de bir payın düşmemesi mümkün mü?"

"Türkiye'de düşünce yaşamının olağanüstü sığ olmasına en büyük katkıyı görünürde 'büyük' laflar eden, içi boş konuşmayı, yazmayı sanat haline getirmiş insanlar yapıyor. İlk bakışta çok anlamlı, duygu yüklü ve tavırlı gibi gözüken yazıların aslında tamamen anlamsız olması durumuyla karşı karşıyayız."

"Bir kere şu çok önemli: Kitap sevmeyen bir çocuk olamaz. Doğru zamanda doğru kitaplarla karşılaştırılmamış çocuk olabilir ancak.

Bir sürü tarz, çeşit, mevzu, boyutlarda kitaplar alın. Bir rafa dizin. Bir gün –mutlaka– kendi içinden gelerek birini merak edecek, iştahla okumaya başlayacaktır. (...)

İyi bir kitaptan zevklisi var mı kuzucuklarım?"

"Kurban edilecek hayvanların sadece koyun, keçi, sığır, manda ve deve olduğunu belirten Diyanet İşleri Başkanı Yılmaz, devekuşundan kurban olmayacağını söyledi."

"Kurbanlık hayvanlar uzun yoldan gelmişse, kesilmeden önce mutlaka dinlendirilmeli ve en az 8 saat aç tutulmalıdır. Hayvan kesim yerine götürülürken ürkütülmemelidir. Kesim sırasında hayvan eziyet çekmeyecek şekilde zaptu rapta alınmalıdır. Kesim işlemi çok keskin bir bıçakla ve ehil kimselerce yapılmalıdır. Kesim sırasında kanın iyi akması için hayvanın bir ayağı serbest bırakılmalı ve omurilik ancak kan tamamen aktıktan sonra kesilmelidir."

"Acaba, Washington'da ipleri tutanlar işin bu noktaya varacağını hesaplamışlar mıydı? Dünya dengelerini altüst etmeyi göze alarak (hatta onu amaçlayarak) mı yola çıkmışlardı? Yoksa, bu denli bir direnişle karşılaşacaklarını baştan hesaplamamışlar mıydı? AB ve NATO'nun çatlaması endişe kaynağı mı Bush ve etrafı için?"

"Büyükşehir Belediyesi'nin web sitesinde 'Alo Boğa Kaçtı Hattı' başlığı altında şu bilgiler yer alıyor: "İst. B.B. Veteriner Müdürlüğü'nce kurulan 'Alo Boğa Kaçtı' hattına bugüne kadar 11 ihbar yapıldı. Veteriner Müdürlüğü'nce oluşturulan motorize ekipler, 7 boğa kaçma olayında havalı tabancalarla boğaları bayıltarak, etkisiz hale getirdi. İnsanlara ve çevreye zarar vermesi engellenen boğalar sahiplerine teslim edildi."

"Soru gerçekten çetindir: Acaba Bush ve fanatik (ya da şahin) ekibi, Amerika gibi bir dev gücün tüm dünya ile, onu felakete sürükle-

meyecek bir basiret çerçevesinde ilişki kurabilecek bir liderlik kıvamında mıdır? Yoksa insanlık, kucağında dünyayı ateşe verecek silahlar taşıyan bir muhteris kadronun tehdidi ile karşı karşıya mıdır?"

"Eğer satın aldığınız boğa elinizden kaçmayı başarmışsa hemen 'Alo Boğa Kaçtı Hattı'nı arayın. Boğaların arayabileceği bir 'Alo Nereye Kaçabilirim Hattı' olmadığı için kesin bir üstünlüğe sahipsiniz."



Anarşistlerin dağıttığı Euro banknotu.

Para Meseleleri

Dünyanın En Değerli Fotoğrafı

"Galerilerden eser alan, açılışlara giden birçok kişi ise, bu mekânlara 'sosyal faaliyet' olarak gidiyor. Bunun, Türk kültürünün 'insan ilişkileri' üzerine kurulu olduğundan dolayı olabileceğini düşünüyorum.

Öte yandan turistlere yönelik sergiler çok az değişiyor; devlet müzeleri ise çok az reklam yapıyor. Halbuki İstanbul Arkeoloji Müzesi de, Miniatürk kadar ilgi uyandırabilir, malzemesi çok zengin. Hatta devlet bundan para kazanabilir. Müze bir gider değil, aksine bir gelir kaynağı olabilir. Batı'da, müzeler kapitalist sistemin bir parçası.

Çok komik bir durum bu: Sanat 'ideal' bir şekilde, paradan uzak olarak düşünülür; ama aslında her haliyle paraya çok bağlı. Malzemeler, düşünecek ve yapacak zaman, yaptırım gücü, satın alabilme, sergileyebilme, koruyabilme... Biraz dikkat ederseniz, baştan sonuna kadar sanat ve para iç içe."

(Dr. Wendy Meryem Kural Shaw)[58]

1.

Yazılarıma ara vermeden önce kendi yazdığım son yazıda, güzide derginizden "Evet, aslında (fotoğrafları) ayıran bir şey yok gibi" diyen bir arkadaşın da katkılarıyla, fotoğrafların birbirlerinden pek de bir farkları olmadığı saptamasında bulunmuş ve tüm fotoğrafların eşdeğer olduklarına karar vermiştik![59] Yazmadan geçen zaman zarfında yaptığım araştırmalarda sürekli bu sorunun üstüne gittim ve sonuçta günümüzde bu farkın belirlendiği en somut ve elle tutulur ölçütün, her şeyde olduğu gibi, piyasa olduğunu keşfettim! Aslında bu temel konu eskiden beri kafamı kurcalamaktaydı. Daha önce de Alice müzayedesi üzerine yazarken, Brecht'ten "insanın değerini" de aynı bağlamda tartışan bir alıntı yapmıştım.[60] Brecht'in yazdığı kapitalist aforizmanın fotoğraflar için de geçerli olabileceği saptamasını yaptıktan sonra, bu derin gerçeklikten yeteri kadar haberdar olmadıklarını zannettiğim genç okuyucularımı düşünerek tekrar köşeme dönmüş bulunmakta-

yım. Şimdiki görevim sizleri dünya fotoğraf piyasasındaki gelişmelerden haberdar etmek ve fotoğraflar arasındaki belirleyici ve ölçülebilir farkların günümüzde nasıl oluştuğunu örneklerle anlatmak.

Geçtiğimiz aylarda Avrupa'da gerçekleşen iki önemli müzayede, değinmek istediğim bu "Para Meselelerine" giriş için uygun bahaneyi oluşturuyorlar. Bu müzayedelerin birinden bu yazıda söz edeceğim, çünkü burada hem dünyada şimdiye kadar bir fotoğrafa verilen en yüksek fiyat rekoru kırıldı, hem de İstanbul'un tarihteki ilk fotoğraflarından birkaç örnek satıldı, ve tabii bizim memlekette herkes çok önemli işlerle uğraştığı için, bundan kimsenin haberi olmadı. Gelecek yazıda ise sanat çevrelerinde oldukça büyük yankı uyandıran, meşhur Sürrealist André Breton'un evrak-ı metrukesinin satıldığı müzayedeyi konu edeceğim! Bir hayal dünyasında yaşayan, sapına kadar sanatsever romantik arkadaşlar bana kızacak ama, artık gerçekçi olup, sadece piyasalardan söz etmeye karar vermiş bulunuyorum!

Bilindiği gibi önceki ABD Başkanı Clinton ekonominin önemini zamanında hatırlamış ve tarihe geçen şu sözleri söylemişti: "*It's the economy, stupid*!" (Ekonomiye bak, aptal adam!) Sonra da, ekonomik sorunlara yoğunlaşarak başarıyı elde etmişti. ABD'nin şimdiki idarecileri de, milleti kendi eylemlerinin ekonomik nedenlerini saklayabilecek kadar cahil bırakabildiklerini düşünerek, birtakım idealist, cafcaflı laflar ettiler, ama art niyetlerinin ekonomik olduğunun herkes farkında. Baştaki alıntıda da pek veciz bir şekilde belirtildiği gibi, sanatsal yapıtlar da ekonomik etkileşim süreçlerinin dışında kalamıyor. Bu malların üretim, sunum ve satışından geçinen bir sürü insan var: müzayedeciler, galericiler, eleştirmenler, küratörler, reklamcılar, *catering*ciler ve müzeler, yayın organları, matbaalar gibi kurumlarda çalışan diğer milyonlarca insan; günümüzde sanatçı belki de bunların en önemsizi (Zaten, sanatçı ve sanat eseri enflasyonu yüzünden sanatçının *ölmüş* olanı tercih ediliyor!). Sanat, dünya çapında büyük bir endüstri sizin anlayacağınız; yapıtların oluşumunu, ortaya çıkışını, pazarlanmasını, dolaşımını, ve izleyicilere iletimini kontrol eden de ekonomik kaygılar. (Bana, "Bunu bu yaşta keşfetmiş olman da iyi bir şey, yani!" diyebilirsiniz ama çevremizde bu alışverişin her iki tarafında da yer almaya çabalayan, parlak gözlü birçok saf genç var, hiç değilse onları neye bulaştıklarından haberdar etmek istiyorum.) Ayrıca, bunun bilincinde olduktan sonra, kimi ekonomik motivasyonu da o kadar yadırgamıyorsunuz!

Yaz mevsiminde normalde yavaşlaması beklenen sanat piyasasında, şimdilerde, Irak savaşından sonra, bir hareketlilik olduğu söyleniyor. Bu işleri yakından izleyenler, müşterilerin alım yapmak için hevesli ve istekli olduklarını hissediyorlarmış. *Wall Street* ve diğer ileri Batı ülkelerinin borsalarındaki çöküşlerden sonra yatırım yapacak fazla bir alternatifin de kalmadığı

düşünülürse, 1990'lardaki bolluk ve tüketim döneminin tam bir tekrarı olmasa da, sıhhatli ve güvenilir bir canlanmadan kesinlikle sözedilebilirmiş. *Financial Times*'a göre, 1976'dan bu yana İngiltere'de *vintage* fotoğraflar diğer sanat dallarındaki ürünlerin çoğundan daha fazla değer kazanmış: yılda ortalama %10.2. ABD'de bu değer %8.5, Fransa'da %9.2 imiş.

Aslında daha önce de, fotoğrafların taşıdıkları yatırım potansiyelinden *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*'da sözetmiştim.[61] Kitabın ikinci baskısının anlaşılır biçimde (gene) ekonomik kriz nedeniyle gecikmesi burada biraz tekrar yapmama neden oluyor. Duyduğuma göre, YKY bir ara sadece Harry Potter kitapları için para tahsil edebiliyormuş, işte ekonominin kültür dünyasını(da) biçimlendirdiğinin bir başka kanıtı!

Neyse, bu kadar gevezelik yeter, artık piyasayı oluşturan somut verilere bakalım: Son beş yıl içinde, *Sotheby's*'de[62] önemli koleksiyonların müzayedeyle satışları, fotoğrafların da geleneksel sanat yapıtları düzeyindeki fiyatlara yükselmesini sağladı. 1999'da, Paris'te, Gustave Le Gray'in iki fotoğrafı arka arkaya müzayede rekoru kırdı. Önce, Ekim ayında *Hetre, Fontainebleau*, (komisyon dahil) 419,500.00 sterline satıldı. arkasından *La Grande Vague-Sete*, ("Büyük Dalga", bir deniz manzarası, kitapta bu fotoğraftan da söz edip reprodüksiyonunu yayımlamıştım.)[63] komisyon dahil 507,500.00 sterline satılarak dünya rekoru kırdı. Bu iki satış, aynı zamanda fotoğraf dünyasının Şeyh Saud bin Muhammed El-Sani ile tanışmasını sağlamıştı. O, Katar Emiri Şeyh Hamad bin Halifa El-Sani'nin adına yapmakta olduğu alımlarla, dünya sanat piyasalarını altüst etmekte olan kuzeniydi. Emir'in bir fotoğraf müzesi açma hazırlıklarında olduğu rivayet edilmekteydi. Emir aynı zamanda 1996 yılında Katar hükümetinin sermaye desteğiyle kurulan ve son aylarda (Irak savaşı ve öncesinde) adını çok duyduğumuz el-Cezire Radyosu'nun da fikir babasıydı. Geçtiğimiz Temmuz ayında ABD'deki saygıdeğer *Artnews* dergisi, onu dünyadaki sanat eseri koleksiyoncuları arasında ilk 10 içinde konumlandırıyordu. Müzayedelere ismini açıklamadan telefonla katılmasına rağmen.

2.

Londra *Christie's*'in, 20 Mayıs 2003 tarihinde, öncü Fransız gezgin, sanatçı ve İslam mimarisi uzmanı Joseph-Philibert Girault de Prangey'in (1804-1892) dagerotiplerini içeren müzayedesinde, Şeyh El-Sani'nin sahneye çıkması merakla bekleniyordu. Çünkü bu müzayedede, Batılı için 19. yüzyıl başlarında bilinmeyen ve ulaşımı zor olan birçok yerin ve bu arada Orta Doğu'nun, tarihte çekilmiş belki de ilk fotoğrafları yer alıyordu. Bir yönden, bunlar niteliksel olarak, Ay'a ilk ayak basan Armstrong'un Ay yüzeyinde çektiği fotoğraflara benzetilebilirdi. 1840'larda Girault de Prangey

de Doğu Akdeniz'e seyahat eden ilk fotoğrafçılardandı. Üstelik dageroripin doğası gereği –*polaroid* gibi– negatifinin olmaması, yani, bu fotoğrafların mutlak olarak tek olmaları, onlara inanılmaz bir özellik kazandırıyordu. Bu, başka fotoğraflarla karşılaştırılması mümkün olmayan bir "tek ve ilk" olma haliydi! Neticede fiyatlara da yansıdı. Konunun güncelliği dolayısıyla, Orta-Doğu'da çekilmiş fotoğraflara, sadece zengin Arapların değil Orta-Doğu konusuna yoğunlaşan Batılı koleksiyoncuların da yoğun ilgi göstermeleri beklenmekteydi. (Dikkat ederseniz buraya kadar 'sanatsal' niteliklerden pek söz etmiyorum, daha çok, bir nevi antikacı mantığıyla yaklaşmak gerekiyor – tamam, düzgün, konuyu ortalayıp çekilmiş standart fotoğraflar bunlar, ama insan günümüze kadar nasıl kaldıklarını ve eski zamanlardan neyi gösterdiklerini daha çok merak ediyor.)

Bundan önce bir Girault de Prangey fotoğrafının satıldığı en yüksek fiyat, 3 yıl önce, 29,375.00 sterlindi. De Prangey'in arşivlerinin 2000 yılında açılmasıyla piyasada bir bolluk olduğu da söylenebilirdi. Sayıları çoktu ama belki de Orta-Doğu'nun iklim şartları, sıcaklık ve su kalitesi vs. yüzünden zaten pek iyi korunmamış olan hassas dagerotiplerin çoğu teknik olarak pek iyi durumda değildi. Bibliothèque Nationale de France (Fransız Milli Kütüphanesi) müzayededen birkaç yıl önce harekete geçerek 158 adet dagerotipi *Christie's*'den satın almıştı. İlerde göreceğimiz gibi, zengin (ve uygar?) devletlerin hali başka oluyor. Satışlar sona erince Fransız Hükümeti'nin ne kadar akıllıca davrandığı ve kârlı bir iş yaptığı anlaşıldı!

Şimdi bu müzayedede sarılan birkaç ilginç 'parça'dan (öyle diyorlar!) sözedelim: Verilen fiyatlar İngiliz sterlini cinsindendir ve müzayede evinin aldığı komisyon dahildir.[61] (Kitap hazırlanırken, bir sterlin aşağı-yukarı iki milyon yedi yüz bin TL'ye eşitti.)

6 no'lu parça işlerin ciddiyetini ortaya koydu! Troya Sütunu'nun ilginç bir dikey panoraması olan bu dagerotipin fiyatı New Yorklu *dealer* Hans Kraus'un da arttırmaya katılmasıyla 318,850.00 sterline kadar yükseldi! Bu günün üçüncü en pahalı parçası olacaktı!

Kaliforniya'daki Getty Müzesi adına müzayedeye katılmış olabileceği söylenen Kraus, daha sonra da Roma'daki Vesta Tapınağı'nın muazzam bir panoramasını ucuz sayılabilecek bir fiyata, 106,050.00 sterline ve Parthenon Tapınağı'nın cephesinin güzel bir tam tabaka dagerotipini 162,050.00 sterline kazandı.

Uğurlu sayı 13'e geldiğimizde işler değişti, çünkü bu sefer Kraus'un karşısındaki muhtemelen Katar Emiri idi. Şeyh El-Sani'nin neredeyse bir milyon dolara yakın bir fiyat ödeyerek 565,250.00 sterline satın aldığı bu 1842 tarihli, tam tabaka dagerotip, Atina'daki Jüpiter Tapınağı kalıntılarının doğudan çekilmiş görkemli bir tasviriydi. Bu fiyat, bir müzayededе şimdiye

kadar hem bir dagerotipe hem de bir fotoğrafa verilen en yüksek bedel olarak, dünya REKORu kırıyordu!

Aynı zamanda, şaşırtıcı bir olay da gerçekleşmiş oluyordu. Şeyh El-Sani ve diğer Orta Doğulu koleksiyoncuların, sadece bu müzayededede bol bulunan İslam topraklarındaki eserleri konu alan fotoğraflarla ilgilenmeleri bekleniyordu. Onların İslami konulu olmayan parçalarda da hırsla arttırmaya girişmeleri, bu beklentiyle müzayedeye hazırlanmış olan kimi Avrupalı koleksiyoncuda kötü bir sürpriz etkisi yaptı!

Bu müzayededede arasıra ikisinin de Orta Doğulu oldukları tahmin edilen anonim koleksiyoncuların kapışmasına şahit olundu. Arap zenginlerin sırf inadına birbirlerine karşı arttırmaya giriştikleri söylentisi bile çıkmıştı. "Bu müzayededen sonra petrol fiyatlarına zam gelirse şaşırmam!" diyenler de vardı. Bu inatlaşmanın fiyatları yükselteceği kesindi.

Arttırmaya sunulan ilk Orta Doğu dagerotipini tabii ki Şeyh El-Sani kazandı; bu, İskenderiye'deki bir camiyi gösteriyordu. Bundan sonra da birçok parçanın arttırmasına telefonla katılıp kazanan anonim kişinin de, o olduğu kuvvetle tahmin ediliyor.

Bunların arasından ilginç bir örnek, Kahire'de bir minarenin dikey panoramasıydı ve makul bir fiyata, 19,120.00 sterline satıldı. (Bu müzayedede 3-4 tanesiyle karşılaştığımız *Dikey Panorama* fikrinin, 1840'ların başında, fotoğrafın icadıyla birlikte, bu kadar erken ortaya çıkmış olması ilginç; günümüzde bile kimi Hasselblad *Xpan* kullanıcılarının makineyi dik tutmayı uzun zaman akıllarına getirmedikleri düşünülürse... Yoksa fotoğrafçılık yapmak, ve uzun zaman sadece fotoğraflara bakmak, bakışımızı –görüşümüzü?– şartlandırıyor mu dersiniz?)

3.

Bundan sonra, arada birkaç parça için müzayedenin kızıştığını ve bunların beklenen fiyatların epeyce üstüne çıktığını görüyoruz, ama genelde fiyatlar 30-40,000.00 sterlin düzeyinde kaldı... ve böylece bizim için en ilginç olan fotoğraflara geldik:

Bunlar, bildiğim kadarı bugünkü Türkiye topraklarında çekilen ilk fotoğraflar olmalı, yıl 1842-43![65] Her ne kadar söylendiğine göre kondisyonlarında kimi kusurlar bulunsa da, bu dagerotiplerin önemi yadsınamaz. (Safça soralım, "Neden Fransız Devleti'nin yaptığı gibi, bizim Kültür Bakanlığı bu müzayedeye katılmadı, bu fotoğraflarla ilgilenmedi?" diye) Teknik sorunları havanın rutubetine veya suyun kirliliğine yoranlar da var. Bildiğiniz gibi dagerotipler pek hassas ve netameli şeyler. Bu gruptaki dagerotipler sanki bayağı sisli bir havada çekilmiş gibilermiş! (Belki de de Prangey'in geldiği

günlerde İstanbul'da hava kötüydü, her yer Mısır veya Filistin gibi sürekli güneşli olacak değil ya!)

Afrodisiyas'taki Venüs (Afrodit) tapınağından sütunlar ve sütun başlıklarını gösteren ilk örnek, biraz puslu fakat ilginç bir görüntüydü. Beklenen fiyatın neredeyse 10 katına, 33,460.00 sterline, bir *dealer* olan Lee Marks'a sarıldı.

Bundan sonra heyecan arttı, arttırmaya sunulanlar (benim bildiğim) ilk (ve tek?) İstanbul dagerotipleriydi. 44. parça muhtemelen tarihteki ilk fotoğrafik İstanbul Panoraması'ydı. Türkiye konulu yapıtları toplamasıyla tanınan Pierre de Gigord (koleksiyonunu Osmanlı Bankası İstanbul'da sergilemişti epey bir zaman önce), 1843 tarihli bu dagerotipi aldı. Hem de 40,000-60,000.00 sterlin olan tahmini değerinin oldukça alrında bir fiyata, komisyonla birlikte 38,240.00 sterline. (Bir Range Rover veya benzeri, şık, 4 çekerli arabanın yarı fiyatına, üstelik benzin de israf etmiyor, zenginlerimiz nerede?)

Bebek'teki dalyanların gerçekten tuhaf bir görüntüsünü içeren 45. parçaya kötü kondisyonu yüzünden £3,000-4,000 gibi düşük bir değer biçilmişti. Kimliği belirsiz birisi, bunun oldukça üstünde bir fiyata, 20,315.00 sterline, bu garip ve ilginç dagerotipi kazandı. İsranbul Boğazı'nda –*Boğaziçi*'nde yani– böyle kazıkların üstünde balıkçı yerleşimlerinin olduğunu bilir miydiniz? Sonunda fotoğrafların belgesel değerlerine inanacağım galiba!

47. parça, İstanbul'da, Saray Yakınlarında Bir Köşk fotoğrafı, biçilen değerin sadece iki katına Ken Jacobson tarafından kazanıldı. 48. parçayı, Pera'nın kuzey taraflarından bir başka Boğaziçi fotoğrafını, Hans Kraus değerinin üç katına aldı. Bunlar makul fiyatlardı.

Müzayededeki nadir insan fotoğraflarından olan 49. parça, önceki ikisi gibi sonuçlanmadı (çünkü Şeyh El-Sani olduğu tahmin edilen isimsiz katılımcı tekrar sahneye çıkmıştı!). Değeri anlaşılır bir şekilde £9,000-12,000 tahmin edilen bu çeyrek plaka dagerotip, arttırmada uçtu gitti. Önce salondaki bir koleksiyoncu, sonra da iki ayrı telefon katılımcısı fiyatı £100,000'in hemen üstüne çektiler. Sonunda kazanan gene Şeyh El-Sani idi!

1843 tarihli bu yaşlı adam fotoğrafının altında her ne kadar *"Constantinople*, Surudjé" diye yazılmışsa da, adamın tipi, kıyafeti, sarığı falan Arap olduğu izlenimini veriyordu. Öztuncay bunun "Sürücü" demek olduğunu ileri sürüyor,[66] ben bu Yeni Türkçeye benzeyen kelimenin o zamanlarda kullanılmış olamayacağını düşünerek, fotoğrafın Urfa'nın batısındaki Sürüç'te çekilmiş olabileceğini tahmin etmiştim! Her neyse, burada dikkatimi çeken nokta başka: Aşağı yukarı Doğu Akdeniz'in tüm bölgelerinde çekilmiş çeşitli fotoğrafları tutkulu bir hırsla toplayan Şeyh El-Sani, Osmanlı'nın merkezinde, İstanbul'da çekilmiş son 10 fotoğrafa, hiç itibar etmiyor! Yunan/Grek mabedine bile dünya rekoru kıracak miktarda paralar döken bir

koleksiyoncunun, mesela tarihteki ilk İstanbul panaromasına ilgi duymamasını aklınız alıyor mu? Şeyh El-Sani, Osmanlı payitahtının görüntülerini acaba neden ihmal etti dersiniz? Yoksa gerçekten Araplar Türklerden nefret mi ediyor? Peki, bu kadar paranın döndüğü bir kolcksiyonculuk işinde duygusallığa yer olabilir mi? Yoksa kurulacak müzede Türkiye tasvirlerinin bulunmasının müşterileri kaçıracağı mı düşünülüyor? Merak ettim. (Bu arada, Emir'in sık sık özel yatıyla İstanbul'a gelip iki katını kapattığı Çırağan Kempinsky Oteli'nde kaldığı söyleniyor!) Urfalı resminden sonra da Şeyh El-Sani'nin durgunluğu sürdü, belki de telefon hatlarında arıza vardı?

4.

Balbek'deki Dairesel Tapınak'ın pek güzel bir tam tabaka dagerotipi olan 62. parça, koleksiyoncu Badr el Hadj ve telefonla katılımcılar arasında tam bir çekişme yarattı. Kimliği bilinmeyen bir katılımcı 20-30 bin sterlin değer biçilen bu fotoğrafı 128,450.00 sterline aldı. Müzayedenin en pahalı yedinci parçasıydı. Sesostris'in Memfis'teki profilini gösteren 69. parça, arızalı bir dagerotipti. Nasıl olduğunu pek kimsecikler farketmeden, tahmin edilen değeri 25-35 bin sterlin yerine anlaşılmaz bir biçimde 195,650.00 sterline yükseliverdi: Katarlı Şeyh El-Sani geri dönmüştü!

90,000-120,000.00 sterlin gibi gerçekçi bir değer biçilen 72. parça, Luksor'daki Karnak Tapınağı'nın anıtsal giriş kapısını gösteren tam tabakadan da büyük boy dagerotip, belki de müzayededeki en başarılı Orta Doğu görüntüsüydü. Bu heyecanlı atmosferde • da 397,250.00 sterline yükselerek akşamın en pahalı ikinci fotoğrafı oldu, kimin aldığını söylemeye gerek var mı? Tabii ki Şeyh El-Sani.

Değeri £20,000-30,000 tahmin edilen 74. parça, Gournah'daki Tapınak Kolonları, sırf bari bunu Şeyh'e kaptırmayım diye inatlaşan başka bir anonim telefon alıcısı tarafından fiyatı yükseltile yükseltile 173,250.00 sterline satın alındı! Bu, günün en yüksek beşinci fiyatıydı. Artık bir Girault de Prangey sahibi olamama korkusu katılımcılara yayılmıştı. Bu ümitsizlik çılgınca arttırmalara neden oluyordu.

Kalan fotoğrafların büyük bir kısmını da (muhtemelen) Şeyh El-Sani aldı, çoğunu kolaylıkla, birkaçını da sıkı arttırma mücadelelerinden sonra. Katar Emiri'nin fotoğraf piyasasına son yıllardaki aktif katılımına bakılırsa yakın gelecekte memleketimiz fotoğraf meraklılarının gezmek isteyecekleri bir müzenin bölgemizde açılması kimseyi şaşırtmayacak. O zaman, iyi bir koleksiyon görmek için Batı değil, Güney-Doğu yönünde hareket etmemiz gerekecek.

Sonuçta bu müzayedede sadece dünyada şimdiye kadar bir fotoğrafa verilen en yüksek fiyat rekoru değil, parça başına ortalama fiyat rekoru da

kırıldı. Burada satılan dagerotiplerin ortalama fiyatı 45,216.00 sterlin olarak belirlendi ki çoğu müzayedenin toplam cirosu bu miktarın altında kalır. Londra Christie's yetkilileri bile, bu sonucun beklentilerini çok aştığını memnunlukla ifade ettiler. Özellikle Girault de Prangey gibi az tanınan bir fotoğrafçının yapıtlarının bu denli yüksek fiyatlara satılabilmesi, 19. yüzyıl fotoğrafına ilginin sağlam olduğunun kanıtı olarak gösteriliyor. Bir de, dagerotip piyasasında, bir parçanın sanatsal ve tarihi özelliklerinin öneminin arttığını ve değer belirlemede kondisyonunun ikinci plana düştüğünü gözlemlediğimizi söyleyebiliriz.

EK'ler (son dakika!!)

1- 2003 sonlarında Bahattin Öztuncay'ın Osmanlı zamanı bu topraklarda çekilmiş fotoğraflar üzerine AYGAZ'ın yayımladığı ve temel kaynak olarak nitelendirebileceğim gösterişli kitabında, bu dagerotiplerin bazıları da yer alıyor. Fakat kaynakları, menşeileri (*provenance*), müzayede ve satış değerleriyle ilgili bir bilgi yok. Bu konu üzerinde ısrarla durmamın nedeni, memleketimizde ortalama insanlar bir yana, ileri fotoğraf meraklılarında bile, fotoğrafları belli bir değere sahip nesneler olarak görmeme alışkanlığının rahatsız edici boyutlarda olması. Bir yağlıboya resmin yüksek fiyata alıcı bulması az çok kabul görüyor, ama iş fotoğrafa gelince...

2- Diğer yandan, son aldığım duyumlara göre, Londra Christie's de 2004 Temmuz'unda gerçekleşen ikinci de Prangey müzayedesi oldukça sönük geçmiş, hatta öyle ki, Şeyh El-Sani'nin katılmadığı bile ileri sürülüyor. Bunu Irak savaşı ve genel politik sorunlara bağlayanlar olduğu gibi, kimileri de daha ileri giderek, Şeyh'in yukarda anlattığım müzayedede kazandığı malların bedellerini ödemekte ağır davrandığı için bu son müzayedeye sokulmadığını ileri sürüyorlar. Başka bir rivayet de, onun, birini kendi kişisel koleksiyonu, diğerini de Katar Müzesi için kullandığı iki ayrı numarayla katıldığı. Diğer yandan, petrolün varili 50 Amerikan Doları'na çıkmıştı -yani sorun paraysa para da vardı... Kısacası, bu kitap yayına hazırlanırken durum belirsizliğini koruyordu!

3- Tam kitap baskıya giderken (Mayıs, 2005) öğrendiğime göre, Katar Emiri, kendi müzesi için alışveriş yapmakta olan kuzeni Şeyh Saud bin Muhammed El-Sani'nin görevine son vermiş. (Demek ki böyle şeyler sadece bizim müzelerde olmuyor!) Şimdi tüm dünya, sanat eserlerinin bu son yıllardaki en büyük müşterisinin kaderini endişeyle izliyor. Bu yüzden sanat piyasanın çökeceğini ileri sürenler bile var. Bir başka merak konusu da, onun müzayedelerde kazandığı veya siparişini yaptığı çeşitli eserlerin alımının gerçekleşip gerçekleşmeyeceği...

2005 başı itibarıyla tüm dünyada fotoğraf müzayedelerinde en pahalıya satılmış parçalar (fiyatlara komisyon dahil):	
1. Girault de Prangey (1804-1892), *Atina'daki Jupiter Mabedi (Olimpia) Doğu Cephesi*, 1842, dagerotip, *Christie's*, Londra, 20 Mayıs 2003	565,250.00 sterlin
2. William, Second Earl of Craven (1809-1866), *The Craven Memorial Album*, içinde 109 albümen fotoğraf bulunan albüm, 1853-57. *Bearne's Exeter*, Mayıs 2001	560,512.00 sterlin
3. Gustave Le Gray (1820-1862) *Büyük Dalga – Sete*. Albümen baskı, *Sotheby's*, Paris, Ekim 27 1999	507,500.00 sterlin
4. Gustave Le Gray (1820-1862) *Hetre, Fontainebleau*, albümen baskı, *Sotheby's*, Paris, 27 Ekim 1999	419,500.00 sterlin
5. Girault de Prangey (1804-1892), *Karnak. Pylône, batıdan görünüş*, 1842, dagerotip, *Christie's*, Londra, 20 Mayıs 2003	397,250.00 sterlin: bugün 700,000 dolara yakın

Gerçeğin Altı da Bir, Üstü de!

"Biz, düşünce hayatından muhalefetine kadar "her hücresini her geçen gün biraz daha faydacılıkla sarmalayan", işe yarar olmakla önemli, hatta değerli olmayı eşdeğer kılan, özgürlüğü dar yaşam alanları mücadelesi içinde algılayan, "zamanı magazin aracılığıyla kavrama ve yaşamayı şiar edinen". üstelik bunu değişim ve özgürleşme fikriyle açıklayan, "değer üretiminde gelenek ve folklorun ötesine geçmeyi çoktandır unutmuş" bir diyarda yaşıyoruz."

Ali Bayramoğlu[67]

1.

Gerçeküstücülerin babası, 1924'te Sürrealist Manifesto'yu kaleme alan André Breton'un 1966 yılında ölümünden sonra uzun süre el sürülmeyen ev/stüdyosundaki koleksiyonu ve tüm eşyaları, en sonunda onun muzip gerçeküstücü kimliğine uygun biçimde 1 Nisan 2003'te başlayan ve 10 gün süren bir müzayedeyle satıldı. Mütevazı bir şirket olan Calmels Cohen'in organize ettiği bu müzayede Paris'te, Drout Oteli'nin salonlarında yapıldı. Satıştan önce toplam değeri 30 milyon euro tahmin edilen, 5.000 kadar parça (400 resim, heykel, vs; 1.500 fotoğraf; 3.500 kadar kitap ve 150 adet etnik sanat yapıtı), bunun %50 fazlasına, 46 milyon euroya satıldı.

Breton'un ailesi, Gerçeküstücülüğün tarihi mirası olan bu inanılmaz koleksiyonu, onun Paris'teki stüdyosunda bıraktığı gibi saklamaktaydı. Fransız devletinin tüm koleksiyonu satın alıp bölünmemesini sağlaması ümidiyle yapılan uzun pazarlıklar sonuç vermeyince, müzayedeyle satış kararı alındı. Gene de, Fransız devleti birtakım yapıtları Veraset Vergisi karşılığı olarak kabul etti. Ayrıca devlet kurumlarının (George Pompidou başta olmak üzere, çeşitli müzeler, vs.) yaptığı 11.8 milyon euro üzerindeki alım, devletin tek bir müzayedede harcadığı en yüksek meblağlar arasında yerini aldı. Geçen yazıda da söylediğim gibi, zengin ve uygar memleketlerin hali başka oluyor!

Bu ulusal hazinenin bölünmesine karşı olanlar, İnternette ve sokaklarda epeyce protesto eylemi yaptılar, fakat hepsi boşunaydı. Piyasa ekonomisi

hükmünü icra etti. Müzayede salonunda bile olaylar sürdü: Protestocular bağırıp çağırarak, alkış tuttular ve üzerinde "Paranıza, hiçbir zaman Onun gibi olmaya cesaret edemediğiniz şairin cesedinin kokusu sinmiş"[68] yazan sahte 10 euroluk banknotlar dağıttılar ve müzayedecinin sesini bastıracak şekilde Breton ve Leon Troçki'den metinler okudular. Fakat hepsi boşunaydı. 50.000'den fazla izleyici teşhirdeki 6.249 parçayı görmek için sıraya girdi. Küçük müzayede odalarında tıkış tıkış 21 seansta yüzlerce meraklı ve katılımcı yer almıştı. Yapılan arttırmalar sık sık çılgınca diye tanımlanabilirdi. Magritte, Miro ve Arp gibi ressamların yapıtları rekor fiyatlara satıldılar. Özel kişisel alıcılar kadar devlet müzeleri de bu yarışmadan pay almakta istekliydiler.

Böylece, Gerçeküstücülüğün de günümüz ekonomik koşulları karşısında bir ayrıcalık sahibi olmadığı anlaşıldı. Zamanında Salvador Dali'yi 'Paragöz' diyerek eleştirenler ve bu yüzden gerçek bir Sürrealist olmadığını söyleyenler, şimdi belki de onun öngörüsünü takdir etmişlerdir. Günümüzde kavramsal sanatçıların da aynı akıbete uğramaları, yani onların üretmiş olduğu satılamayacak işleri satabilmek; *satılamama amacıyla* üretilen işleri *satılabilir* hale getirmek, aslında şunu teslim etmeliyiz ki, uluslararası sanat piyasası sisteminin bir başarısıdır!

Müzayede sonunda Breton'un yaşamı boyunca özenle sağdan soldan toplamış olduğu bir sürü bulunmuş nesne (*objets trouvés*), fotoğraf ve etnik yapıtlar, tekrar oraya buraya dağıldı. Yıllar boyu tek bir kişinin kendine özgü emsalsiz bakışına ve ideolojisine uygun olarak topladığı koleksiyon, şimdi yeniden münferit nesnelere ve arşiv malzemelerine dönüştü. (Buradaki gerçeküstücü oluşum ve simetri dikkatlerden kaçmamalı; öte yandan, Bağdat'taki müzenin yağmasıyla veya müzeciliğin emperyalist boyutu ile bir koşutluk kurmak da herhalde olasıdır, ama sanırım şu noktada bu beni aşıyor.) *Art Review'a* göre[69] mümkün olan tek teselli, bu dağıtılmanın hiç değilse yeni olasılıklar için güçlü bir potansiyel içerdiğini kabul etmeniz olabilir. Tabii siz de, Sürrealistler gibi rastlantıların gücüne inanıyorsanız.

2.

Artık izninizle, bu müzayededeki Sürrealist sanatçıların fotoğrafları üzerinde yoğunlaşalım. Bildiğiniz gibi Sürrealizmin gelişmesinde fotoğraflar önemli rol oynamıştır, Sürrealizm de fotoğrafçılığın bir sanatsal uğraş olarak kabullenilmesinde öndegelen etkin bir konuma sahiptir. Zaten biliyorsunuz, Sontag'a göre tüm fotoğraflar (biraz?) sürrealisttir.

Müzayedede, Breton'un önderliğinde hazırlanmış, çağ değiştiren önemli sergilerin kataloglarında ve çeşitli sürrealist yayınlarda kullanılan, ve

sadece onun kendi arşivinde bulunan fotoğraflar yer almaktaydı. Breton'un stüdyosunda sakladığı birçok sanatsal fotoğrafın yanı sıra, 'aile fotoğrafı' diye adlandırabileceğimiz kendisinin ve yakın çevresinin gene sürrealist sanatçılar tarafından çekilmiş fotoğrafları da satışa sunulanlar arasındaydı.

Associated Press'e göre, tüm müzayedenin en çekişmeli bölümü Man Ray ve *az tanınan* (!) birtakım fotoğrafçının işlerinin satışa sunulduğu bu üç gündü. Bu "az tanınanlar" arasında, Cartier-Bresson, Duchamp, Bellmer, Ubac, Cahun, Levitt, Freund, Izis, Krull, Klein, Maar, Nadar, Platt-Lynes, Colomb ve Bravo vardı! Aslında bu sanatçılar için birkaç müzayede rekorunun kırılması konuya âşina olan kimseyi şaşırtmayacaktı. Nitekim, gerçekten de böyle oldu. Kaynaklarının Breton'un[70] arşivleri olması, fotoğrafların yüksek fiyatlara erişmelerinin belki de başlıca nedeniydi. Kimisi tahmini değerinin 50 katına kadar yükseldi! Breton müzayedesinin fotoğraf bölümü toplam 6 milyon ABD Doları ile, müzayedenin tümünün %10'undan fazla ciro yaptı. Satışa sunulan fotoğrafların neredeyse %100'ü satılarak inanılmaz bir başarı elde edildi. (1.500 fotoğraftan sadece iki tanesi satılmadı, onlara da sadece 500'er ABD Doları civarında değer biçilmişti.)

3.

Şimdi dikkat çeken birkaç parçaya bakalım: Müzayedenin yıldızı, geçtiğimiz yıllarda New York'ta bir retrospektif sergisini izlemek fırsatını yakaladığım Hans Bellmer'di (bkz. s.172). Onun meşhur taşbebek fotoğraflarından, kendisinin cırtlak renklere boyamış olduğu bir tanesi 185,000.00 euro artı komisyona, yani toplam 236,000.00 American Doları'na satılarak hem bu müzayedenin rekorunu kırdı, hem de şimdiye kadar bir Bellmer fotoğrafına verilen en yüksek fiyat gerçekleşmiş oldu. Bu fotoğrafta Bellmer'in erkek kardeşi bir ağacın arkasından taşbebeğe hınzırca bakmaktadır. Satış öncesi tahmini değeri sadece 35,000-40,000 euro olan bu fotoğrafın yeni sahibi Belçikalı koleksiyoncu Sylvio Perlstein'dı.

Önemli ve nadir rastlanan bir fotoğraf olan, Bellmer'in taşbebeğiyle birlikte göründüğü kendi portresi 20,000-25,000 euro tahmini değerinin epey üstünde 62,000 euroya satıldı. Fransız devleti, George Pompidou Müzesi aracılığıyla, arttırmayla 68,000 euroya yükselen başka bir taşbebek fotoğrafına "el koydu".[71] 15,000-20,000 euro tahmini değeri olan bir tanesi daha 70,000 euroya satıldı, sonrakine de gene Pompidou 80,000 euroya el koydu. Rekor kıran 185,000.00 euroluk fotoğraftan sonra gelen diğer taşbebek fotoğrafları da aynı heyecanın sürmesini sağlamışa benziyor: Gene 15,000-20,000 euro tahmini değeri olan 5304 no'lu parça uçtu gitti, ve 130,000.00

euroya *dealer* Adam Boxer'e satılarak günün ikinci en pahalı iki fotoğrafından biri oldu (Diğeri aşağıda: M.A. Bravo). Müzayedeye noktayı koyan da gene bir Bellmer'di: Kibarca renklendirilmiş bir taşbebek fotoğrafı olan 5396 no'lu parça hemen 110,000 euroya yükseldi, ve bu sefer de başka bir Devlet müzesi tarafından el konuldu.

Müzayedenin ikinci kahramanı Manuel Alverez Bravo'ydu. Belleklerde yer etmiş çok önemli bir görüntü olan *Parabola Optica* için sıkı bir mücadele verilmesi bekleniyordu. 50,000-60,000 euro değer biçilen bu büyülü fotoğraf, sonunda komisyonla toplam 172.000.00 dolara J.P. Getty Müzesi'nin oldu. Breton müzayedesinin ikinci en pahalı fotoğrafından biriydi. Bu aynı zamanda bir Bravo için müzayedede verilmiş en yüksek fiyat rekoruydu. 5308 no'lu parça, "Los Agachados", tahmini bedeli 30,000-40,000 euro olan bir başka önemli Bravo, çabucak 110,000 euroya yükseldi (komisyonla 145,000 Amerikan Doları). Bravo'ların piyasası iyi görünüyordu!

Belli bir devre ait olmasıyla kısıtlı kalan, günümüzde bir Bellmer veya Bravo gibi farklı nedenlerle de olsa, rezonansını sürdüremeyen sanatçı Raul Ubac da sürrealist nostaljiden nasibini aldı. Bunda şüphesiz Ubac'ın fotoğraflarının oldukça az karşılaşılan görüntüler olmalarının da rolü vardı! Her biri 15 bin euro civarında tahmin edilen "Penthésilée" serisinden ilk üç oldukça küçük (13x20 cm) fotoğraf, 40, 23 ve 25 bin euroya satıldılar. "Le Triomphe de la Stérilité ou Penthésilée" adındaki dördüncüsü biraz daha büyüktü (25x40 cm) ve büyüklüğün önemini kanıtlarcasına, 40,000-60,000 euro tahmin edilen bu fotoğraf 95,000 euroya satılarak Ubac için bir dünya müzayede rekoru kırılmasını da sağladı.

Gerçeküstücülük ve fotoğrafçılık denince akla gelen ilk isim olan Man Ray'in 1921'de çektiği, Marcel Duchamp'ın New York'taki stüdyosunun bir fotoğrafına, makul biçimde 10,000-12,000 euro tahmini değer biçilmişti. Uçup giden arttırma sonunda 55,000 euroya erişti. Arkasından "Ayçiçeği" (Cette Espèce d'Hélianthe) adlı fotoğrafı da tahmini değeri 6,000-8,000 euroyu hiç kaale almadan inanılmaz biçimde 80,000 euroya yükseldi (komisyonla 105,000.00 ABD doları), sonra da bu yapıta Pompidou el koydu! Marcel Duchamp ve Man Ray'in birlikte ürettikleri "La Tonsure"e 22,000-25,000 euro değer biçilmişti, bu sadece 52,000 euroya çıktı. Arkasından gelen, Breton'un bir De Chirico tablosu önünde yere uzanmış vaziyetteki portresi 58,000 euroya satıldı. Tahmini değer 18,000-25,000 euroydu. Ecza lekeleriyle dolu iki tuvalet fotoğrafı, tahminlerin 10 kat üstüne, 50,000 ve 40,000 euroya satıldı.

Müzayedenin en ilginç grubu belki de *photomaton* fotoğraflarıydı. Bildiğiniz gibi, 1930'larda Avrupa'da pek popüler olan bu otomatik (insansız) makineler az bir para karşılığında bir şerit halinde 4 adet küçük resminizi çekip verirdi. Bu tam gerçeküstücülere göre bir icattı, hele o kabine iki üç

kişi tıkışırsanız tesadüfen neler olabileceğini, flaş çaktığı anda hangi görüntülerin ortaya çıkacağını kimse bilemezdi!!!

Sürrealistlerin *photomaton* şeritlerinin ucuza gideceğini tahmin edenler fena halde yanıldılar. Bu gerçek-üstü anı/belgelere sahip olmak isteyenler çok fazlaydı! İlk çıkan 4 parçanın tahmini bedelleri her bir grup için 500-600 euro olarak belirlenmişti; ve bunlar 10,000, 12,000, 6,500 ve 10,000 euroya, kısacası komisyon dahil edilirse, beklenenin 15 ile 28 kat üstüne satıldılar. Bir başka grup *photomaton* görüntüleri (5113 no'lu parça) 23,000 euroya yükseldi! (30,000 ABD Doları). Bu, tahminlerin 55 katıydı! Bu grupta Breton, Ernst, Eluard, Bunuel, Tanguy, Dali, Aragon and Magritte gibi gerçeküstücülüğün babaları, her biri gözleri kapalı olarak birer şeritte yer almaktaydı. Geriye kalan 8-9 *photomaton* grubu da 7,500 euro ile 10,000 euro arasında alıcı buldu.

Az tanınan, fakat sanatçılar tarafından değeri iyi bilinen (Cindy Sherman'ın en çok etkilendiği odur) 1930'ların Fransız kadın fotoğrafçısı Claude Cahun'ün "Les Mains" (Eller) adlı fotoğrafı, tahmini değerinin 42 kat üzerine çıkarak herkesi şaşırttı. Sadece 28,000 euroya satılan bu fotoğrafı Cahun için bir dünya müzayede rekorunun kırılmasını da sağladı. Arkadan gelen iki başka Cahun fotoğrafı da beklenenin 4-5 katına satıldı. Son olarak da Cahun'ün "Ayakkabıcı Vitrini" adlı fotoğrafı 14,000 euroya alıcı buldu, bunun düşük tutulmuş tahmini bedeli 1,200-1,500 euroydu. Her neyse, buna da Pompidou el koydu! Modern sanat kuramının pek ciddiye almadığı Gerçeküstücülük akımına olan ilgi, geçtiğimiz yılın Londra Tate Modern ve New York Metropoliran müzelerindeki "Surrealism: Desire Unbound" sergisinden sonra yeniden canlanmaya başlamıştı. Breton müzayedesi de Sürrealizmin şöhretini düzeltmeye önemli bir katkı yapmış gibi görünüyor. Aynı zamanda, bu müzayede, ihmal edilen kimi fotoğrafçının dünya piyasasında gereken saygıyı görmesini de sağlayacak. Onların yapıtlarının en sonunda böyle inanılmaz yüksek fiyatlara alıcı bulması, Sürrealizme gönül verenler kadar, bu yapıtları inatla toplayan birkaç koleksiyoncuyu da pek sevindirmiş olmalı!

İyi Fotoğraf Nedir Bilmem Ama, Fiyatını Bilirim[72]

11 Eylül'den Sonra Durulan Fotoğraf Piyasası Tekrar Canlanıyor mu?

New York'taki öndegelen dört müzayede evinin (Christie's, Sotheby's, Swann's ve Phillips) 1998 yılındaki toplam fotoğraf satışları, sonbahar müzayedelerinden hemen önce borsadaki büyük düşüşe rağmen, 20 milyon doları geçerek rekor kırmıştı. Aynı yıl, Sotheby's tek bir müzayedede 3,563,225 dolarlık mal satarak kendi rekorunu kırmıştı. Aşağı yukarı 20 yıl içinde fotoğraflar (neredeyse) sıfırdan başlayarak, koleksiyonu yapılabilir ve sanat piyasasında yeri olan, değerli ve önemli sanatsal ürünler haline dönüşmekteydi. Fakat, 11 Eylül'den önce, Bush'un ilk aylarında işler yavaşlamaya başlamıştı: yoksa borsacıların düzeltme (*correction*) dedikleri şey mi oluyordu? 2001 yılı ilkbahar müzayedeleri belli bir yön göstermeyen, tutarsız sonuçlarla başlamıştı. Nisan 2001 Christie's'de, müzayedeye çıkan 385 parçanın sadece yüzde 58'i satılabilmiş, toplam miktar 2,539,175 dolar düzeyinde kalmıştı. Bu müzayededeki önde gelen fotoğrafların yaratıcıları arasında Diane Arbus (88,125 dolar), Sam Taylor-Wood (64,625 dolar), Man Ray (52,875 dolar ve 47,000 dolar), Ansel Adams (41,125 dolar – aşağıda uzun uzun sözünü edeceğim "Hernandez'de Mehtap" fotoğrafının bir 1978 baskısı) vardı.

Söylendiğine göre, 1997-2001 arasında (gerçek borsaya paralel olarak) fotoğraf fiyatlarındaki spekülatif özelliği ağır basan yükseliş dalgasından sonra, fiyatlar hızla düşmeye başlamıştı. 11 Eylül olayının da fiyatların istikrarına pek olumlu bir katkı yapmayacağı açıktı. Fakat piyasa çabuk toparlandı, 11 Eylül'den sonra, insanların uçağa binmekten bile çekindikleri bir ortamda yapılan 2001 Ekim ayı sonbahar fotoğraf müzayedeleri, 6.3 milyon dolarlık satışla, göreli bir güven ortamına geçilmekte olduğunu kanıtlamıştı. Olayın teknik bir düzeltmeden ibaret olduğu kanısı yaygınlaştı. Borsa ve diğer yatırım araçlarının cazibelerini kaybetmelerinin bu gelişmeye olumlu

etkisi olduğu ileri sürülebilir. *iPhoto* sitesinde söylendiğine göre, zor geçen 18 aydan sonra nihayet Haziran 2003'te Irak Savaşı'nın resmen "sona erdiğinin" ilan edilmesiyle, fotoğraf piyasasında sıhhatli bir yükselişin başlamakta olduğu hissediliyor. Ekim ayı müzayede sonuçları da bu kanaati destekler mahiyette. Tüm müzayede evlerinde sonuçlar beklenenden iyi gerçekleşti. Üstün kalitede 'şahesер' denilebilecek yapıtlara pek rastlanmasa ve çok önemli rekorlar kıran parçalar çıkmasa da, satışa sunulanların satılamama oranının % 25'lere inmiş olması dramatik bir gelişme olarak nitelendiriliyor. Swann's, Sotheby's ve Christie's'deki satışlar toplam 6,318,129 doları bulmuş. Sadece, göze çarpan yeni bir eğilim olarak Amerikalı fotoğrafçıların lehine bir dönüşümden söz etmek olası görünüyor.

Morallerin düzeldiğine bir örnek isterseniz, üç beyaz itfaiyeciyi ikiz kulelerin enkazı üzerine Amerikan bayrağını dikerken gösteren ve 2002 yılı Nisan ayında Christie's'de 89,625 dolara satılan bir fotoğrafın hikâyesine bir göz atmamız yeterli olacaktır: "Firefighters at Ground Zero, September 11, 2001", (Sıfır Noktasında İtfaiyeciler, 11 Eylül, 2001) adlı bu fotoğrafın ön yüzünde fotoğrafçı Thomas E. Franklin ve 3 itfaiyecinin imzaları bulunuyor. *Copyright* sahibi olan bir yerel gazete grubu bu satıştan önce bu fotoğraftan sadece bir baskı yapılmasına izin vermiş ve onu da Başkan Bush'a hediye etmişti. Dolayısıyla müzayedeye çıkan, bu fotoğrafın bilinen yasal ikinci nüshası oluyor. Aynı görüntü bir posta pulunun üzerinde de kullanılmış. Satıştan elde edilen paranın yarısı hayır kurumlarına verilecekmiş. Fotoğrafın ikonik özelliği, bir yandan da Joe Rosenthal'ın İkinci Dünya Savaşı'nda ABD deniz komandolarını Pasifik'te bayrak dikerken gösteren Pulitzer Ödülü kazanmış ünlü fotoğrafını hatırlatmasından geliyor.

NYC Sotheby's 2003 Sonbahar Müzayedesi

Sotheby's, geçtiğimiz Ekim ayında 3.3 milyon dolarlık toplam satışla 1998 değerlerine yaklaştı. Satışa sunulan parçaların %78 gibi yüksek bir oranda alıcı bulması, etkileyici ve güven tazeleyici bir unsur olarak göze çarpmaktaydı. Aşağıdaki fiyatlara dahil olan komisyonun %20'ye yükselmiş olmasıysa satışları pek etkilemişe benzemiyor.

Günün yıldızı Edward Weston'un, boyutları 18x24 cm civarında olan 3 fotoğrafı toplam 750 bin dolar getirdi! Kendi satış rekoru da kırıldı: İlk önce, 1936 tarihli, son modernist devrelerinden kalma "Kumda Çıplak" dizisinden bir fotoğraf şaşırtıcı bir fiyata, 176,000 dolara satıldı. Weston bu dizide o zamanki genç karısı Charis'i, son derece yalın ve acımasız bir

tarzda, çölde, direkt güneş ışığı altında görüntülemişti. Bu, günün en pahalı ikinci parçası olacaktı. Çünkü asıl merakla beklenen Weston'un 1927'de bastığı "Shells" (İki Denizkabuğu) fotoğrafıydı, değeri 200-300 bin dolar olarak tahmin edilmişti. Müzayede salonunda hızla başlayan arttırma, sonunda telefonla katılan iki üç kişinin arasında zirveye erişti. Weston'un kariyerinde simgesel ve ikonik yeri olan bu fotoğraf sonunda 467,200 dolara çıkmıştı! Aynı görüntünün benzer bir baskısının 1997 Mayıs'ında Sotheby's Londra'da 181,000 dolar karşılığı bir fiyata satıldığı düşünülürse, altı buçuk yılda iyi bir primden söz edilebilir! Böylece, "İki Denizkabuğu" müzayedenin birincisi olurken, bir Weston fotoğrafına bir müzayedede verilen en yüksek fiyat da gerçekleşmiş oldu. Weston'un önceki rekorları, 1998'de 266,500 dolara satılan ve önceki kitabımda da sözünü ettiğim, "Meksika'da Sirk Çadırı" (1924) ile 2000 yılında 313,750 dolara satılan "Tina Modotti, Kimononun Üzerinde Eller" (1923) adlı fotoğraflarına aitti.[73]

Bu müzayedede Weston'un imzasını taşıyan üçüncü önemli parça, onun meslekdaş ve sevgililerinden Tina Modotti'nin 1921 tarihli bir başka fotoğrafıydı. Fotoğrafın kendisinin ve özellikle paspartusunun biraz hasar görmüş olması nedeniyle 30,000-50,000 dolar olarak biraz düşük tutulan tahmini değeri hızla geçildi ve gene bir telefon alıcısı tarafından sadece 100,800 dolara kazanıldı. Bu, günün dördüncü en yüksek fiyatıydı.

Anlaşılıyor ki, Weston'un kadınlarına da ilgi az değildi: Weston'la dillere destan aşk, fotoğraf ve politika ilişkileri yaşamış olan Tina Modotti'nin çekmiş olduğu iki portre fotoğrafından biri, "Fotoğraf Makinesiyle Weston" portresi 31,200, diğeriyse 24,000 dolara satıldı. Her ikisinin de ucuza gittiği söyleniyor! *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*'un dikkatli okuyucuları hatırlayacaklardır, 1991 yılında Tina Modotti'nin "Güller, Meksika" (1925) adlı fotoğrafı müzayedede 165,000 dolara satılarak zamanının en değerli fotografı rekorunu kırmıştı! On yılda nereden nereye gelmişiz! Bu vesileyle hatırlatalım, Weston'un bir başka meslekdaşı ve sevgilisi olan Margrethe Mather'ın 1921'de çekmiş olduğu bir Edward Weston portresi, 2002 yılında Christies'de 207,500 dolara satılmışrı. Tabii, bu da, 1920'lerde Weston ile ortak bir stüdyo işletmiş olan Mather için bir rekordu.

"Müzayededeki 5 adet önemli Diane Arbus fotoğrafı beklenin ortalama iki katı civarında güçlü fiyatlara satıldı; elinde oyuncak bir el bombası tutan bir çocuğu gösteren "Child with Toy Grenade" bunların en değerlisiydi ve 37,200 dolara alıcı buldu.

Hernandez'de Mehtap ve Piyasanın Tarihi

Bu müzayededc, Weston gibi bir başka Californialının, manzaracıların babası Ansel Adams'ın fotoğrafları da iyi satti: Çeşitli geç baskıları beklenenin üstünde, 15,600 ve 40,000 dolar arasında müşteri bulurken, asıl ilgiyi toplayan "Rose and Driftwood" adlı fotoğrafının bir *vintage* (ilk, özgün) baskısıydı. Çekişmeli bir pey sürme sonunda, 84,000 dolara gene telefondaki bir katılımcıya kaldı. Bu inanılmaz miktar, günün en yüksek beşinci fiyatıydı. Adams'ın *vintage* baskıları hızla değer kazanıyordu. "Yosemite Valley" adlı 3 numaralı portfolyosu da 56,400 dolara günün yedinci en pahalı parçası olarak satıldı. Tek hayal kırıklığı, 40x50 cm boyutlarında iyi bir bir "Moonrise Over Hernandez"in (Hernandez'de Mehtap) sadece 26,400 dolara müşteri bulması oldu.

Ansel Adams ve Edward Weston, f64 okulunun bu iki zanaat ve teknik ustası, suya sabuna dokunmayan fotoğraflara artan ilginin simgesi olarak şu sinirli zamanlarda, günümüzün kahramanları olarak karşımıza çıkıyorlar. Piyasayı biçimlendiren muhafazakâr Amerikan değerleri, düzen bozucu, kışkırtıcı politik içerik ve şüpheli cinsellik istemiyor, örneğin (Katar Şeyhi'nin olası itirazlarına karşın), *Orientalist* fotoğrafların değer kaybettikleri söyleniyor. Sotheby's'in seçimleri de zamanın değişen zevklerine uyum gösteriyor. Buna bir başka örnekse, New York'un öndegelen fotoğraf galerilerinden Howard Greenberg'in Noel tatili öncesinde, satışların en iyi olmasının beklendiği şu günlerde, "Made For America" adında oldukça milliyetçi bir sergiyle yeni yılı karşılaması. Time-Life arşivindeki fotoğraflardan oluşan bu serginin davetiyesinde, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi kutlamalarında, Times Square'de, bir denizeiyi sevgilisini öperken gösteren, Alfred Eisenstaedt'ın ünlü fotoğrafı yer alıyor.

Ansel Adams'ın "Hernandez'de Mehtap"ı, fotoğraf koleksiyonculuğu tarihinde önemli yer tutan ve kimi ana konuyu irdelememizde yardımcı olabilecek bir imgedir. Adams orijinal negatifi 1941 yılında çekmiştir. Gece bir çekimden dönerken karşısına çıkan bu mehtap manzarasından çok etkilendiğini, hemen minibüsünü yolun kenarında durdurup, tavanına tripodunu ve 20x25'lik Deardorff marka fotoğraf makinesini nasıl heyecan ve telaşla kurarak filmi pozlandırdığını, hatıralarında anlatır. Bu negatiften yapılan çeşitli baskılar, sık sık fotoğraf piyasasında, özellikle 1970'ler sonu ve 80'ler başında rekorlar kırmaktaydı. Bu baskılarının zaman içinde değişen fiyatları, borsadaki *bellweather* tanımına benzer biçimde, piyasanın izleyeceği yön hakkında ipucu verir.

Bilindiği kadarıyla bu resmin 900 kadar baskısı piyasada dolaşmaktadır! Tabii bu 900 nüshalık bir *edisyonun* varolduğu anlamına gelmez. Çünkü o

zaman bu 900 baskının da az çok birbirinin aynı olması gerekir. Örneklere bakarsak gerçeğin böyle olmadığını görürüz. 1980 yılında bu görüntünün 100x150 cm'lik bir baskısının o zaman hepimizi hayret ve saşkınlık içinde bırakarak 71,000 dolara satıldığını hatırlarım. Bu fotoğraf, 1974 yılında bu boyutta basılmış 12 nüshadan biriydi. Diğer yandan tabii ki "Hernandez'de Mehtap"ın birbirinden ramamen farklı 900 tane baskısı yoktur. Adams'ın son günlerinde bu negatiften yüksek sayıda baskılar yaptığı bilinmektedir. Fakat aynı negatifi 1941'den beri basmakta olduğu da bir gerçektir! Müzisyen tarafı da olan Adams'ın, heyecanlı günlerinde, fotoğraf basmayı bir müzik parçasını icra etmeye benzettiği unutulmamalıdır. Dolayısıyla notalar yerine kullandığı bu negatifle birçok "performans" yapmış olması normal karşılanmalıdır! Bu deneyimlerde, her seferindeki kâğıtların türü ve boyutları, banyo ve tonlamada kullandığı eczalar ve kendi yaklaşımındaki çeşitli farklılıklar ortaya çıkan baskıları etkilemiştir. Ayrıca 1941'den bu yana geçen 60 küsur yıl içinde basılan fotoğrafların da zamanla atmosfer ve ışıktan etkilenerek bir değişim geçirmiş olabileceği göz önünde tutulmalıdır. Kimi büyük koleksiyoncunun bu yapıtın çeşitli sayıda farklı baskısına sahip olduğu bilinmektedir. Adams'ın 100'üncü yılı münasebetiyle 2002'de açılan sergide birkaç fotoğrafının aynı negatiften farklı zamanlarda yaptığı baskıları yanyana sergilenmişti, benzer örnekler *Geniş Açı*'nın önceki sayısında yayımlandı. (Biri de bunu Ara Güler için yapsa?)

Mehtap hikâyesini, yukarıdakilere ilaveten, iki örnekle bitirelim: Nisan 2002'de, New York Sotheby's'deki müzayedede, 60,000-90,000 dolar arasında bir fiyata satılması beklenen büyük boy bir "Hernandez'de Mehtap" 136,000 dolara alıcı bularak bir rekor kırdı. Fotoğrafın 1957 yılından önce basılmış olması ve bunun Adams'ın imzası ve el yazısıyla belgelenmesi değerini arttıran başlıca nedenlerdi.

Ekim 2003'te, New York Christie's'teki müzayedede, 25,000-35,000 dolar arasında bir fiyata satılması beklenen 40x50 cm'lik bir "Hernandez'de Mehtap" sadece 26,680 dolara alıcı bulabildi. Bu baskı 1970 yılında basılmış, damgalanmış ve Adams tarafından imzalanmıştı.

Görüldüğü gibi, fiyatlandırma söz konusu olduğunda, fotoğraf üzerindeki görüntü kadar, belki de daha fazla, onun bir nesne olarak değerlendirildiğini anlamaktayız. Aynı görüntü (*image*) kitap, poster, dergi vs. bir yana, birçok farklı fotoğraf baskısı olarak da karşımıza çıkabiliyor. Ama her seferinde satılan ve fiyatlanan tek (*unique*) bir nesne, bir kâğıt parçası. Onun kendine özgü kondisyonu, tarihi ve belgelenmiş geçmişi fiyatını belirliyor; yalnızca "iyi" veya "kötü" bir fotoğraf olması değil.

Fotoğrafın Değerlisi, Sanatı Bol Olanıdır

> Chapman'ları en çok cezbedenin sanat piyasası denilen o kumar oyunu olduğu besbelli. Günümüzde artık, aşırı servetin size istediğiniz her şeyi, araba, ev ve hatta çiçek biçiminde satın alabildiği bir dünyada yaşıyoruz. Ancak kapitalist sistemin en yüksek, nihai ürünü sanattır, çünkü sanatın değerini gelenekseI herhangi bir ölçüte göre belirlemek imkânsızdır. "Modern sanat, sermayenin en inceltilmiş şeklidir," diyen Jake (Chapman) da aynı fikirde: "Çünkü modern sanat yapıtı hakiki bir (ekonomik) değeri olmadığı halde, büyük miktarda para karşılığında satın alınabilecek bir nesnedir. Böyle olunca, Jay (SamTaylor-Wood'un kocası, galerici ve *dealer*) gibi birisi kalkıp şunu diyebilir: 'Peki, bunun fiyatı 1 milyon sterlin ya da 10 milyon sterlin', farketmez; ve birisi çeki yazdığı anda, o yapıt o değeri edinmiştir. Eğer insanlar kendilerini bir sanat yapıtının anlamı üzerine romantik nutuklara kaptırmışlarsa, onlara ancak ulviyetin çok pahalı bir şey olduğunu söyleyebiliriz, karşılığında iyi para ödemeleri lazımdır. İşin ilginç yanı şu ki, sahip olabildiğiniz sadece sanat nesnesidir, onun anlamları değil. Bir koleksiyoncu olarak kapana kısılmışsınızdır. Elde edemediğiniz bu anlamları sürekli olarak kavramaya çalışırsınız. Ne kadar zengin olursanız olun, bunun sonu gelmez."[74]

Modern Fotoğrafçılar[75]

1.

Farkındaysanız, bir süredir dünya fotoğraf piyasasına eğilmiş bakıyorum. Genellikle verdiğim örnekler, eski zamanlara hatta fotoğrafçılığın ilk günlerine ait, fiyat olarak zirvedeki foroğraflar. Bu bölümde ise, biraz da çağdaş fotoğrafların ekonomik değerlerine değinip, göreli olarak modern fotoğrafçıların ve 'güncel' sanatçılarm işlerinin piyasadaki durumuy-

la ilgili birkaç ekleme yapayım, son yıllarda göze çarpan birkaç sansasyonel fiyattan sözedeyim. Ama önce hatırlatmalıyım ki, müzayede fiyatları (Türkiye'de değilse bile) dünya üzerinde komisyonu ve vergisiyle kesin, aleni ve şeffaf oldukları için, iyi bir referans fiyatı *(bench mark)* oluşturuyorlar. Buna karşılık galerilerin, özellikle kişilere yaptıkları satışlarda yapıtın fiyatı genellikle söylenti düzeyinde kalabiliyor. Aşağıdaki satırları okurken bunu aklınızdan çıkarmayın.

Yukarıda sözünü ettiğim, rekorlarla dolu 1998 sonbahar müzayedelerinden akılda kalan en önemli örnek, Christie's'deki Man Ray'in "Siyah ve Beyaz" adlı çift fotoğrafıydı (Noire et Blanche, Paris). 1926 tarihli nadir rastlanan bu parça, 350,000 dolardan başlayan, sıkı bir artırmadan sonra, 607,500 dolara satılarak, bir fotoğrafa müzayedede verilen en yüksek fiyat rekorunu kırmıştı.

1999 yılında New York Pace McGill Galerisi bir müşterisine Man Ray'in "Cam Gözyaşları"nı (Larmes) 1 milyon dolara sattı. Daha önce, 1993'te şarkıcı Elton John, Londra Sotheby's'den 122,500 sterline aynı fotoğrafın bir başka kopyasını almıştı. Bilindiği kadar, dünya üzerinde bu fotoğrafın sadece 3 adet *vintage* baskısı var!

2002 Nisan ayındaki Christie's (New York) fotoğraf müzayedesinde en pahalıya satılan gene Man Ray'in 1926'dan kalma büyük boy bir "Rayograf"ıydı. Telden yapılmış bir çift insan elini ve esrarengiz bir saat formunu gösteren bu yapıt, tahmini değeri 100,000-150,000 doların epey üstünde bir fiyata, komisyondan önce 218,500 dolara satıldı. Bu, bir müzayedede, bir rayografa verilen ikinci en yüksek fiyattı.

2002 Nisan ayındaki Sotheby's (NYC) fotoğraf müzayedesinde, şimdi de Avrupa'da bir yerlerde büyük bir sergisi olan ve yeni bir biyografisi yayımlanan Helmut Newton'un devasa *diptych*'i, "Sie Kommen, Dressed (Giyinik), Paris 1981 ve Naked (Çıplak), Paris 1981", 185,500 dolara satılarak o satışın rekorunu kırmıştı. Bilindiği gibi bu ünlü yapıtta, duvar boyundaki iki fotoğrafın birinde bir grup manken giyinik olarak izleyiciye doğru yürürken, ikincisindeyse aynı mankenler, tamamıyla benzer bir pozda, fakat çıplak olarak görülmektedirler (Newton henüz ölmemişti).

Daha yakın tarihli ve hayatta olan sanatçıların arasında 1995 yılında Cindy Sherman'ın ünlü 69 fotoğraftan oluşan "İsimsiz Film Kareleri"ni MoMa'nın (New York Modern Sanatlar Müzesi) 1 milyon doları aşan bir fiyata satın aldığı söylenir.

Bu vesileyle, özellikle çağdaş/güncel sanat müzayedelerinde yer alan fotoğrafların 2001'e kadar yükseldiği inanılmaz değerleri hatırlayalım ve biraz da son zamanlarda bunların neden tekrar etmediği üstünde kafa yoralım. Sanat/fotoğraf piyasasında her ne kadar 11 Eylül'ün etkilerinin

geçtiği ileri sürülmekteyse de, aslında 1990'ların ekonomik rahatlığı içinde, özellikle "*dot com*" şirketlerinin öncülüğünde borsada kazanılan kolay paranın aktarılmasıyla oluşan gerçeküstü bolluktan artık pek eser kalmışa benzemiyor. 2000'e yaklaşırken, fotoğraflarının değerlenmesini isteyen her amatör, kendisine "fotoğraf kullanan sanatçı" yakıştırmasını uygun göstermek zorunluğunu hissediyordu. Gerçekten de 'saf' fotoğraf müzayedelerinde verilen fiyatlar, çağdaş sanat müzayedelerindeki fotoğraflara verilen fiyatların çok altındaydı, en azından sansasyonel rekorlar için bu böyleydi. Günümüzde, en azından ABD piyasası için, artık bu kadar kesin konuşmak pek olası değil gibi görünüyor.

Christie's'deki 15 Kasım 2001 tarihli, bol miktarda büyük boy renkli fotoğrafın satıldığı *Contemporary Art* müzayedesi örnek olarak aradığımız zirveyi oluşturur! Konuyla ilgilenen herkesin bildiğinden şüphe etmediğim gibi, Andreas Gursky'nin (benim şahsen son derece can sıkıcı bulduğum ve neredeyse kompleks derecesinde düzen hastalığı emareleri gösterdiklerini düşündüğüm fotoğraflarından) "Paris, Montparnasse" (1993) adlı fotoğrafı bu müzayedede 600,000 dolara satılmıştı. Bu, renkli negatiften yapılmış devasa 161x307 cm boyutlarında 5 nüsha baskıdan birincisiydi. Tahmin edilen 300,000-400,000 dolar yerine bu inanılması güç fiyata satılarak, hem sanatçı için hem de günümüz fotoğrafı için bir müzayede rekoru kırmıştı. Gursky'nin önceki rekoru da zaten, birkaç gün arayla Phillips'de kırılmıştı (310,500 dolar). Anımsayın, 2001 ilkbaharında onun MoMa'da bir retrospektif sergisi vardı.

Aynı müzayedede yer alan bir başka parça da, Gursky'nin (aynı zamanda Thomas Ruff ve Thomas Struth'un da) öğretmenleri olan Bernd ve Hilla Becher'in 1997 tarihli "Hochöfen," adlı dizisiydi. Mezbele durumundaki endüstriyel yapıları fotoğraflamakla tanınan bu sanatçıların en başarılı "işleri" arasında sayılan bu dizi 45x55 cm boyutlarındaki 22 adet jelatin/gümüş baskıdan oluşuyordu. Tahmini değeri 65,000 ile 85,000 arasındayken, neredeyse iki katı bir rekor fiyata, 160,000 dolara satılmıştı. Becher'lerin de önceki rekorları birkaç ay öncesine aitti (88,125 dolar, 18 Mayıs 2001'de, Christie's de).

Daha sonra da, Rineke Dijkstra'nın "Julie, Den Haag, Hollanda, 29 Şubat 1994," "Saskia, Haderwijk, Hollanda, 16 Mart 1994," ve "Tecla, Amsterdam, Hollanda" adlarını taşıyan 3 büyük ve yalın renkli fotoğrafından oluşan bir grup 105,000 dolara satılarak sanatçının yeni bir müzayede rekorunu kırmıştı. Arkasından da, Thomas Demand'in "Scheune" (Çiftlik Binası) adlı çarpıcı fotoğrafı 99,500 dolara satılarak sanatçının 17 Mayıs 2001'de Christie's de kırılan rekorunu yineliyordu.

O günden beri çağdaş/güncel sanat müzayedelerinde, fotoğrafçı/sa-

natçılar için bu denli sansasyonel fiyatların verildiğine pek rastlamıyoruz. Sadece 15 Mayıs 2003'te Phillips'de Gursky'nin, bence en az sıkıcı işlerinden olan, devasa bir boks maçı sahnesi, 1999 tarihli "Klitschko" 460,500 dolara satıldı. Tahmini değeri 250,000-350,000 arasındaydı, ve renkli negatiften yapılan 207x261 cm boyutlarındaki baskının 6 nüshalik edisyonundan biriydi. Belki de bir dönüşün işareti olan bu satıştan sonra, aynı gün Bernd ve Hilla Becher'in "8 Su Kulesi" fotoğraflarından oluşan bir serisi de 97,990 dolara satıldı. 20x25 cm boyutlarındaki bu siyah-beyaz dizi de 5 nüsha basılmıştı.)

Böylece fotoğraf çeken arkadaşlara da, kendilerinin "sanatçı" diye tanınmalarının ve bu kulvarda satış yapmalarının hâlâ daha kârlı olabileceğini anımsatmış bulunuyorum. Tabii, yapıtlarınızın değetlenmesi için bir alternatif de "ölü sanatçı" olmak, ama bu durumda pek bir istikbâl görünmüyor!

2.

Gelelim 2003 yılı Ekim ayında, 3 günde 4.5 milyon dolarlık fotoğraf satışının yapıldığı Phillips müzayede salonuna:

Tanıdık fotoğrafçıların işlerinin ağırlıkta olduğu bu müzayededе, birkaç parçanın fiyatı şaşırtıcı düzeylere ulaştı, ama asıl ilginç sonuçları 1960'lar sonrasının iki önemli fotoğrafçısının, William Eggleston ve Diane Arbus'un yapıtları aldı.

1977 yılında MoMa'da ilk renkli fotoğraf sergisini açmış olan Eggleston'un sanat çevrelerinde renkli fotoğrafın kabul görmesindeki öncü rolü tartışılamaz. Eggleston'un "Memphis" adlı, üç tekerlekli bir çocuk bisikletini gösteren meşhur fotoğrafının müzayededе alacağı sonuç merakla bekleniyordu. Bu fotoğrafın MOMA'daki serginin katalog kapağında yer almış olması onun sembolik önemini de arttırmaktaydı. Renkli fotoğrafların günümüz sanat piyasasında tartışmasız kabul gördüğü gözönünde bulundurulursa, Eggleston'un önemi daha iyi anlaşılır. Zaten son yıllarda onun fotoğrafları bu üç tekerlekli bisiklet için beklenen 90,000-120,000 dolar arası değeri haklı gösterecek derecede yükselmekteydi. Fakat sonuçta telefonla katılan bir müşterinin fiyatı 207,500 dolara kadar yükseltmesi kimsenin beklemediği bir sonuç oldu! Bu Eggleston için bir dünya müzayede rekoruydu. Bir yıl kadar önce aynı fotoğraftan iki adedi, farklı kişilere, 140,000 dolar civarında fiyatlara satılmıştı.[76] Daha şaşırtıcı olanı, sadece 20 yıl önce bu fotoğrafı 2,000 doların altında bir fiyata satın alabilirdiniz! (yüz kat prim)

Son aylarda hakkında yayımlanan kitaplar ve açılan sergilerle tekrar

ilgi odağı haline gelen Diane Arbus'un birkaç fotoğrafı satıştaydı. Bunlardan "Girl in a Watchcap, NYC" beklenenin üstünde bir fiyata, 68,115 dolara "Girl with a Beehive Hairdo, NYC", ise beklenenin altında bir fiyata, 25,095 dolara alıcı buldular.

Asıl heyecanla beklenen "A Box of Ten Photographs" (içinde 10 fotoğraf bulunan bir kutu) portfolyosunun bayağı iyi bir nüshasıydı. Salonda gerilim yükselmişti, 90,000-120,000 dolar arasında belirtilen tahmini değeri kimse ciddiye almıyordu. Çünkü, taa 1999'da bir nüsha Christie's'de 90,500 dolara satılmıştı. Çılgınca bir arttırma yaşandı. 210,000 dolara gelindiğinde kimi önemli profesyonel *dealer* bile bu yarıştan çekilmeye başlamıştı. 250,000 dolarda, bir tanesi "300,000 dolar!" diye bağırarak şok ve şaşırtma yoluyla malı götürmeyi denedi! Ama yağma yoktu, inatçı alıcılar pabuç bırakmamaya kararlıydılar. 350,000 dolarda, tam çekiç inmek üzereyken, ünlü Gagosian Galeri'den müşterisi için katılan bir *dealer*, fiyatı son saniyede 360,000 dolara çıkartarak arttırmayı kazanmış oldu. Bu fiyat, komisyonlarla birlikte 405,500 dolar demek oluyordu.

Oyun bitmemişti, iki Arbus daha beklenin üstünde fiyatlara satıldılar: "Xmas Tree in a Living Room", (Oturma Odasında Noel Ağacı) "Levittown, LI." 147,000 dolara (günün en yüksek üçüncü fiyatıydı) ve "A Castle in Disneyland" (Disneyland'da Bir Şato) 95,600 dolara (günün en yüksek dördüncü fiyatıydı).

Çağdaş sanatçılardan Chuck Close'un "Polaroid Otoportre"si (diptych) 47,800 dolara, Shirin Neshat'in "Speechless"i (10 nüshalık küçük boyuttaki edisyondan) 15,535 dolara satıldı.

Bu grubun en başatılısı Vik Muniz'di, onun, "Van Gogh'a Nazire"si 29,875 dolara satıldı, fakat onun yaptığı günümüz sanatçılarının işlerinin taklitleri daha da yüksek fiyatlar getirdi: "Mark Rothko'ya Nazire" 32,265, "Chuck [Close]'a Nazire" 44,215, ve bu dizinin en önemli işi olan "Gerhard Richter'e Nazire" 54,970 dolar.

Müzayededen çıkan sonuç, rekor fiyatların 'baba' sanatçıların önemini kanıtladığı ve Modern Amerikan fotoğrafına ilgi ve talebin arttığı yönündeydi.

3.

20 Ekim 2003'te Christie's'de klasik ve ikonlaşmış imgelerin sürüklediği müzayededе 2,830,320 dolarlık satış yapıldı, satışa sunulan malların % 76'sı müşteri buldu. Güçlenme trendi devam ediyordu.

Bunların başta geleni Walker Evans'ın "Penny Picture Display" (Fotoğrafçı Dükkânı Vitrini) adlı 1936'dan kalma fotoğrafının nadir rastlanan

bir *vintage* baskısıydı. Yüksek tahmini değerini hızla aşarak Evans için yeni bir müzayede rekoruna ulaştı. Sonunda galerici Edwynn Houk 197,700 dolara bu fotoğrafa sahip oldu. Günün en yüksek fiyatıydı.

Evans'ın gene ekonomik kriz yıllarında (1930'lar) Alabama'da çektiği topraksız tarım işçileri portrelerinden Floyd Burroughs'unki makul biçimde 50,190 dolara satılırken, karısı Allie Mae Burroughs'un çok bilinen fotoğrafı, beklenen 70,000-90,000 doları aşıp, 141,900 dolara fırlayarak günün en pahalı üçüncü parçası oldu. Tarım işçileri Fields ailesinin fotoğrafı da 83,650 dolara günün en pahalı beşinci parçasıydı.

Bundan sonra, fotoğraf tarihinde gerçekten önemli yeri olan iki adet ünlü fotoğraf satışa sunuldu. Bunlardan ilki, Rudolf Koppitz'in meşhur romantik "Bewegungsstudie"nin (Hareket çalışması, 1923) iyi bir baskısıydı. 101,575 dolara alıcı bularak günün dördüncü en pahalı parçası oldu. Paul Outerbridge'in "Ayakta Duran Çıplak ve İskemle"sinin bir platin baskısı, beklenen 60,000-80,000 doların iki katına, 153,100 dolara günün en yüksek ikinci parçası olarak satıldı.

Yukarıda da gördüğümüz gibi, şu günlerde piyasanın aradığı isimlerden olan Diane Arbus'un "*Patriotic Young Man with a Flag*" adlı fotoğrafının onun ölümünden sonra Neil Selkirk tarafından basılmış bir kopyası beklenenin iki katına, 20,315 dolara satıldı.

20. yüzyılın öndegelen fotoğrafçılarına ve onların meşhur görüntülerine yönelik giderek artan bu ilgi, piyasanın muhafazakârlaştığı anlamına mı geliyor, bunu zaman gösterecek. Her şeyin denenip tüketildiği bir ortamda, izleyicilerin ilgisini uzun süre canlı tutabilecek devrimci sanatçı/fotoğrafçıların ortaya çıkmıyor olması da bu eğilimin nedenleri arasında sayılabilir. Artık bir Diane Arbus, Robert Mapplethorpe veya Cindy Sherman gibi, 'Acaba şimdi ne yapacak?' diye gelişimini merakla beklediğimiz heyecan veren sanatçılarla pek karşılaşmıyoruz fotoğraf dünyasında. Yaratıcılık fazlasıyla hesaplı ve dar çevrelerin taleplerini karşılamaya yönelik bir kısırdöngü içinde gibi duruyor.

4.

Son olarak, memleketimizde yaşayan fotoğraf ve sanat meraklılarını pek alakadar etmediğini bile bile, dünya piyasalarında fotoğraflara verilen güncel fiyatları bildirmeye devam ediyorum. İşte 2004 yılı ilkbahar müzayedelerinde gerçekleşen satışlardan seçmeler:

Sotheby's (New York) üç ayrı fotoğraf müzayedesinde yaptığı 8,738,600 dolarlık satışla, bir mevsimdeki en yüksek toplam sarış rekorunu kırmış oldu. Gerçekleşen fiyatlar, satışa sunulan fotoğrafların tahmini

değerleri toplamından 2 milyon dolar kadar yüksekti. Nisan 2004 sonlarında New York'taki satışlar, Christie's'in 3,778,302 dolar ve Phillips de Pury & Company'nin yaptığı 3 müzayededede elde ettiği 4,216,720 doların yukarıdaki meblağa ilavesiyle, toplam 16,733,622 doları buldu, ve bu da, şimdiye kadar fotoğraf müzayedelerinde bir mevsimde elde edilen en yüksek miktar olarak bir rekordu.

Amerikan (ağırlıklı) modern fotoğrafçılığın piyasalardaki yükselişi sürüyor. Bunun en büyük kanıtlarından biri Diane Arbus'un "İkizler"inin 478.000 dolara alıcı bulması oldu. Bu sütunların sürekli okuyucuları bazı isimlerin tekrar ettiğini fark etmiş olmalılar. 1971 yılında intihar eden Arbus da bunlardan biri, piyasada onun fotoğraflarına ilgi giderek artıyor, bunda geçenlerde San Francisco'daki retrospektifinin de etkisi olmalı. William Eggleston da yıldızı sönmeyenlerden. Daha eskilerden, modernin babası sayabileceğimiz Edward Weston da her zaman gözde. İşini hep sanat olarak görmesi, uzun yıllar boyu kontrolünü ve sunumunu tutarlılıkla yapmış olması önemli bir faktör. Belirli sayıda bulunabilen iyi durumdaki fotoğraflarına talep bitmek bilmiyor. Daha eskilerden, Stieglitz-Strand çağdaşı, Alvin L. Coburn'ün de son yıllarda koleksiyonerlerce aranılır olduğu tartışılmaz. Bu önemli modernist fotoğrafçının bizim buralarda da biraz daha tanınması bence yararlı olacaktır.

5.

Mevsimin ve Sotheby's'deki ilk müzayedenin yıldızı, yukarda değindiğim gibi Diane Arbus'un "İkizler" (Identical Twins) adlı fotoğrafıydı. Bu imzalı bir *vintage* baskıydı. 478.000 dolara satılarak *Arbus* için de bir müzayede rekorunun kırılmasını sağladı. Gene Arbus'un 176,000 dolara alıcı bulan "A family on their lawn one Sunday in Westchester, NY" adlı fotoğrafı bu müzayedenin en pahalı 7. parçasıydı.

Edward Weston'un en iyi bilinen fotoğraflarından "Dunes, Oceano", aynı fiyata satılarak 7.'liği paylaşmış oldu. Fakat başka bir Weston, "Nude on Sand, Oceano", 265,600 dolar ile günün en pahalı 4. parçası oldı. Bu kadar da değil, Weston'un ilk zamanlarından, bir çıplak (göğüs), "Breast", 299,200 dolar ile günün ikincisi konumuna yerleşti! Weston'un akrabası sayabileceğimiz, Tina Modotti'nin "Telegraph Wires" ise sadece 164,800 dolar ile 9. oldu. Bu arada Weston'un başka bir kum tepesi fotoğrafı, "Dunes" 108,000 dolara, bir sebze natürmortu "White Radish" de 55,200 dolara alıcı bulmuşlardı.

Bir diğer modern fotoğrafçı, Walker Evans'ın "Negro Barbershop, Atlanta", 198,400 dolara günün 6.'sı oldu ve Evans için bir müzayede re-

korunun kırılmasını sağladı. Paul Strand'in "Toadstool, Maine", 114,000 dolara satılırken, salonda bu fotoğrafı bir zamanlar sadece 1,350 dolara satın aldıklarını hatırlayanlar vardı! Edward Steichen'in Gloria Swanson portresi 153,600 dolara satılarak 10. oldu. Steichen'in ünlü fotoğrafı "Three Pears and an Apple" ise sadece 114,000 dolar getirebildi. Man Ray'in solarize çıplağı "Anatomies (Grand Dos Noir)" 108,000 dolara satıldı. Bir "Rayograf" ise, 288,000 dolar ile günün üçüncü en pahalı parçası oldu. Man Ray'in başka bir 'Tek' yapıtı, multi-medya kolaj: "Boite a Conserves", beklenenin üç katı olan 209,600 dolarlık fiyatı ile 5 numaraya yerleşti. Helmut Newton'un küçük boyutlardaki "Sie Kommen, Dressed/Sie Kommen, Naked" beklenenin neredeyse 4 katı bir fiyata 114,000 dolara satıldı. Bunun yanında, 40,800 dolar getiren "Rue Aubriot, Fashion Model and Nude" aynı başarıyı sağlamış görünmedi. Gene de, birkaç ay önceki ölümünden sonra piyasanın Newton'a ilgisi artmış gibi gözüküyor. Müzayede sona erdiğinde, satışa sunulan 43 parçanın da alıcı bulduğu anlaşıldı!

Sotheby's'de ertesi gün de iki ayrı fotoğraf müzayedesi yapıldı.

Önce ABD'nin batısının kâşif fotoğrafçılarından Carleton Watkins'in Yosemite vadisinde 1878-81 yıllarında çektiği "Yeni Fotoğraflar" dizisinden 33 örnek sahneye çıktı. Bunların hepsi alıcı buldu, aralarından, kataloğun kapağında yer alan, "Agassiz Rock and the Yosemite Falls", 310,400 dolara dünya rekoru kırdı. Toplam satış 2 milyon dolar civarındaydı.

Öğleden sonraki müzayededeyse bir koleksiyondan alınmış muhtelif fotoğraflar vardı: Edward Weston, "Shells" (İki Denizkabuğu) 232,000 dolara bu müzayedenin en pahalı parçasıydı. Man Ray'in Harry Melvill'in sürrealist portresi 52,800 dolara, Diane Arbus'un "Waitress, Nudist Camp" *vintage* baskısı 102,000 dolara (4. olarak), Garry Winogrand'ın "15 Fotoğraf" portfolyosu 55,200 dolara (7.), William Eggleston'un "Sumner, Mississippi"si 48,000 dolara ve ünlü kırmızı tavan fotoğrafı, "Greenwood, Mississippi" 84,000 dolara (5.), Robert Mapplethorpe'un "Torso'su (Lisa Marie)" beklenenin üç katına, aynı fiyata, 84,000 dolara alıcı buldular. Buradaki satış da toplam 2,795,200 dolara ulaştı, parçaların sadece %19.6'sı satılmadı.

6.

Christie's'de neler oldu bir de ona bakalım:

Bir Weston koleksiyoncusu olan eski petrol 'Baron'larından, T. Edward Hanley tarafından Allegheny College Koleksiyonu'na bağışlanmış

birkaç seçkin Edward Weston fotoğrafı bu müzayededeki en önemli grubu oluşturuyordu. Bunlardan "Pepper No. 30" 130,700 dolara, ve "Charis, Santa Monica" 101,575 dolara satılarak günün 5. ve 6. en pahalı parçaları oldular. (Palazlanan yerli Baronlarımıza duyurulur!)

Alvin Langdon Coburn burada da dikkat çekti. Onun zamanının ikonik bir işi olarak tanımlanan, "Shadows and Reflections, Venice" adlı fotoğrafı beklenenin iki katından yüksek bir fiyata, 365,900 dolara alıcı bularak günün en yüksek değerini de sağlamış oldu. Bu, aynı zamanda Coburn için bir dünya müzayede rekoruydu. Coburn'ün "Vortographs" serisinden bir tanesi de 209,100 dolara günün ikincisi oldu.

Helmut Newton'un "Domestic Nudes" serisinden beş tanesi 38,240 dolara satıldı. Değeri 40-60,000 dolar tahmin edilen Newton'un Panoramic Nude with Gun" adlı fotoğrafı müzayede heyecanı içinde, inanılmaz şekilde 181,100 dolara yükselerek günün 3.'sü oldu. Christie's'de gerçekleşen birkaç başka fiyat: Bernd and Hilla Becher: "6 Su Kulesi fotoğrafı, (sekans)" 47,800 dolar. William Eggleston: "Troubled Waters portfolyosu" 71,700 dolar. Ansel Adams: "Moonrise" 47,800 dolar, "Clearing Winter Storm" 41,825 dolar, Portfolio II'den 11 baskı, 35,850 dolar.

7.

Phillips'te ise, William Eggleston'un yukarıda adı geçen kırmızı tavan ve ampullü meşhur "Greenwood, Mississippi" fotoğrafının biraz daha eski bir baskısı vardı: 100-150,000 dolar arası biçilen fiyat, sonunda telefonla 217,400 dolara yükselerek, sanatçı için bir dünya müzayede rekoru kırılmasını sağladı. Eggleston'un bir başka kırmızılı fotoğrafı, kızıl saçlı bir kızı gösteren "Biloxi, Mississippi" 31,200 dolara ve Elvis Presley'nin müze olan evinde çektiği "Graceland "portfolyosu da 114,000 dolara satıldı.

Diane Arbus'un "A Young Man in Curlers" adlı fotoğrafının nadir bulunur bir *vintage* baskısı telefonla 198,400 dolara satıldı. Bu sırada, henüz Sotheby's'de yukarıda sözünü ettiğim satış yapılmamış olduğu için, bu o zamana kadar bir Arbus fotoğrafına verilen en yüksek ikinci fiyat olarak tarihe geçti. Fotoğraf ve "güncel sanat" arasında gezinen Vik Muniz'in "Bloody Marilyn" adlı fotoğrafı 69,600 dolara satılarak sanatçı için dünya rekoru sağladı. Öğleden sonra yapılan Magnum arşivinden satışlar toplam 570,060 dolar getirdi. Sunulan parçaların sadece %50'si alıcı buldu. Bunlar arasında: Robert Capa'nın İkinci Dünya Savaşı'nda çektiği 28 fotoğraftan oluşan bir grup 26,400 dolara satıldı. David "Chim" Seymour'un 100 fotoğraflık "Savaştan Sonra Avrupa'nın Çocukları" dizisi iste-

nen fiyata alıcı bulamadı, fakat hemen sonra 36,000 dolara satıldı. Leonard Freed'in "Black in White America" (Beyaz Amerikada Siyah (olmak) adlı önemli kitabının taslak maketi beklendiği gibi, 38,400 dolara satıldı.

8. [77]

Her ne kadar memleketimizdeki hızlandırılmış sanat müzeleri bağış yoluyla iş toplama alışkanlığındaysa da, dünya üzerinde maalesef fotoğraflara da parayla değer biçilmesi alışkanlığı sürmekte. İşte 2004 sonundaki gelişmeler. İlkönce, 4,700,000.00 dolarlık satış yapılan sonbahar Sothebys fotoğraf müzayedesinden top 5 sonuçlar:

Bush'un dünya politikası ve iç siyasette ABD'nin 70'lerin Nixon idaresi ve Vietnam Savaşı günleri atmosferine dönüşmesi süreci içersinde, fotoğrafta da o zamanın önde gelen sanatçısı Diane Arbus'un yıldızı parlamaya devam ediyor, ister nostaljik bir özlem deyin ister bilinçaltı etkilerden sözedin, bu böyle. Belki de Arbus'un kendi çağının *zeitgeist*'ını doğru yakalamış olmasındandır. (bizde "nabzını tutmak" falan diyorlar!) Muhafazakârlığın ve konformizmin yükselişi karşısında benzer karamsarlık, çaresizlik ve ümitsizlik duyguları belli bir kesimde yaygınlaşıyor olmalı. Biliyorsunuz Arbus da, dayanamayıp genç yaşta intihar etmişti (*Vintage* fotoğraflarının değerlenmesinin bir nedeni de bu tabii ki). Yukarıda söylediğim gibi en pahalı Arbus rekoru birkaç ay önce 478,000.00 dolara kırılmıştı. 16 Ekim'deki müzayededе ise bu fiyata yaklaşıldı.

Arbus'un "Eddie Carmel, a Jewish Giant with His Parents in the Living Room of Their Home, Bronx, NY", adlı fotoğrafının imzalı *vintage* baskısı 388,800.00 dolara satılarak günün birincisi oldu! Bir başka *vintage* baskı "A Family on Their Lawn One Sunday in Westchester, N.Y." 232,000 dolara günün en pahalı ikinci fotoğrafıydı. İlginç olan bu baskıyı zamanında Arbus'un bir kez telefonda danıştığı bir psikoterapiste imzasıyla ithaf ederek hediye etmiş olmasıydı. Arbus'un kendi karanlık odacısı Selkirk'in yaptığı baskılar ise genelde 30-40, en fazla 60,000 dolar getiriyor. Bu da imzalı *vintage* baskıların önemini hatırlatıyor.

Imogen Cunningham'ın 1920 tarihli "Mills College Amphitheatre", adlı erken modernist fotoğrafının *vintage* baskısı 209,600 dolara, üçüncü oldu.

Dördüncü olarak, Robert Frank'ın New York yakınlarında, Hoboken'da 1950'lerde çektiği ünlü fotoğraf 198,400 dolar getirdi. 1966'dan önce yapılmış bir baskıydı. Arbus üzerinde önemli bir etkisi olan Frank'ın birçok mecazi anlam yüklenebilecek bu fotoğrafında, bir Ameri-

kan bayrağının yüzlerini kapattığı iki kadın ayrı ayrı kendi pencerelerinden dışarıyı seyretmeye çalışmaktadır.

Paul Strand'ın çektiği ilk eşi Rebecca'nın yoğun portresi beklenenin iki katına 176,000 dolara satılarak günün 5.'si oldu.

9.

Tabii, daha önce de yazdığım gibi, "Sanatsal amaçla kullanılan" fotoğraflar, Güncel Sanat bağlamında piyasaya sürülünce, bayağı iyi fiyatlar getirmeyi sürdürüyorlar. 2004 Kasım ayı ortalarında yapılan ve satışa sunulan herşeyin kapış kapış müşteri bulduğu, Baroness Marion Lambert'in fotoğraf koleksiyonu müzayedesi inanılmaz bir şekilde, 9.2 milyon dolar getirdi, beklenen sadece 6.3 milyondu. Bu satışın yıldızları ise aşağıdaki gibidir:

601,600.00 dolar = Barbara Kruger'in 80'li yılları çok iyi temsil eden, "Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım" (I Shop Therefore I Am) adlı 1983 tarihli işi. Sanatçı için bir müzayede rekoruydu. Uzun zamandır unutulmuş gibi duran Kruger'in bu kadar değerlenmesi de, bence *zeitgeist*'ın değişmekte olduğunun işareti. ABD idaresinin katı muhafazakarlığı ve savaşçılığı karşısında, tekrar toplumsal bilinç ve eleştiri gündeme geliyor, mu acaba?

534,400.00 dolar = "No," Charles Ray'in 1992 tarihli kendi portresi, dört nüshadan biri. Sanatçının kollarını kavuşturmuş net bir pozunu içeren bu görüntü, aslında kendi yapmış olduğu kendi heykelinin bir fotoğrafıydı.

478,400.00 dolar = "Untitled No. 92," Cindy Sherman'in 1981 yılında *ArtForum* dergisi için hazırladığı işin bir parçasıydı. *Playboy* ve benzeri dergilerin orta sayfa güzellerini hatırlatması için katlanacak dar uzun bir formatta tasarlanan bu dizideki fotoğraflar *ArtForum* tarafından hiç bir zaman yayımlanmamıştı. 10 nüshadan biri olan bu fotoğraf aynı zamanda sanatçı için bir müzayede rekoru kırılmasını sağladı.

411,200.00 dolar = Mike Kelley'in "Ahh ... Youth" (Ah Gençlik) adlı kendi portresi (1991). Bir aile albümündeki gibi çeşitli fotoğraflarda, sanatçı kendisini canlılarla değil, oyuncak tüylü oyuncak hayvanlarla fotoğraflamıştı.

322,800.00 dolar = Richard Prince "Untitled" (isimsiz), 1983 tarihli motosikletli kız resimlerinden, iki nüshadan biri.

10.

Böylece günümüz dünya fotoğraf piyasası hakkında bir fikir vermek amacıyla aşağı yukarı bir yıldır sürdürmekte olduğum yazı serisi nihayete ermiş bulunuyor. Mayıs 2003'te dünya rekorunun kırıldığı Londra Christie's'deki de Prangey müzayedesinden bu yana, gerçek "antika" fotoğraflardan çağdaş sanatsal işlere kadar zirvedeki satışlardan söz ettim. Bundan böyle! merak eden okuyucunun aklında belgelere dayanan doğru bir değer skalasının oluşmakta olduğunu ümit ediyorum.

Elinizdeki kitap yayıma hazırlanırken, petrol fiyatları bir yıldan az bir süre içinde 30 doların altından 45 doların üstüne çıkmış ve yükselmekteydi, bu işlerden anlayanlar birkaç yıl içinde 100 dolardan bile söz edilebileceğini söylüyorlardı... Irak'taki savaş da sürmekteydi, "Sıranın İran'da" olduğu söylentisi vardı ve ABD'de Bush tekrar başkan seçilmişti; bu durumda fotoğraflara ve sanat alışverişine salt yatırım amacıyla bakanlara tavsiye edecek fazla bir şey kalmıyordu, belki bir petrol portfolyosundan başka! Bu koşullarda, para meseleleri yazılarına, memleketimizin sanatsever yatırımcılarına şu ünlü özdeyişimizi anımsatarak, son vermek uygun görünüyordu: "Yerli malı yurdun malı, herkes onu kullanmalı!"



Nazif Topçuoğlu. Bartlett sergisinden görüntü, New York, 2000.

11 Eylül Öncesi New York'tan...

Çeşitli Haberler

Derginizin büyük zorluklarla Amerika'lara yolladığı (köşe) yazarınız, fotoğraf sanatı dünyasının bu en ateşli cephesinden bildiriyor:

2000 yılı ilkbaharında New York'ta neler oluyor, ne sergiler, ne yayınlar, ne dedikodular varmış hele bir bakın bakalım. Tabii ki aynı sırada bir sürü şey olmakta, olacak ve oluyor. Açılışlar, kapanışlar; keşifler, icatlar, neler neler. Sadece önde gelen 3-5 müzede olanlarla bile bu sayfaları doldurabilirim. Sanatsal bağlamda, ortalık öyle karışık ki belli bir tarzın egemenliğinden sözetmek mümkün değil. Post-post-modernizm bu olsa gerek veya Mao'nun bir zamanlar dediği gibi, "Bin çiçek açsın, bin fikir ortaya çıksın"(veya bunun gibi bir şey...). İşte bu ortamda, gene de anlatımda düzeni sağlamak için birtakım trendlerden sözetmeye, bunların kökenlerini araştırmaya çalışacağım. Bir yandan geleneksel, "retro" ve "karşı devrimci" saf fotoğrafik cephe, Walker Evans ve şürekâsının açtığı yoldan devam etmeye ve modernist tarzı sürdürmeye, yenilemeye, çağa adapte etmeye çalışıyor. Bir yandan da özellikle Chelsea galeriler mahallesinde güncel söylemlerden fazlasıyla nasibini almış yapsatçı –veya– yapıbozumcu işler kendilerine itiş-kakış yer açmaya çalışmakta.

Walker Evans ve Arkadaşları

Walker Evans'ın Metropolitan Museum of Art'ta etkileyici ve büyük bir retrospektif sergisi vardı. İnsanı fotoğraf makinesini kapıp sokaklara çıkmaya çağıran bir sergiydi bu. Serin, hesaplı ve aç bir gözün, ortaya iyi işler çıkartmak için mutlaka olağanüstü "konu"lar aramak zorunda olmadığının kanıtıydı bence. Aynı zamanda MoMa'da da, Walker Evans & COMPANY (ve Arkadaşları) adı altında, Evans'ı etkileyenler ve ondan etkilenenleri içeren geniş kapsamlı, oldukça bilgilendirici bir sanat-tarihsel sergi yer alıyor. Burada da tabii ki Evans gene başrolde. Bu iki sergi Evans'ın yeni biten (20.) yüzyılın en önemli Amerikan fotoğrafçısı olduğunu ileri sürenleri güçlendirecek bol malzeme sağlıyor.

Evans ekolünün temsilcileri arasında, onun günümüzde yaşayan son öğrencilerinden olup –ayıptır söylemesi– benim de bir zamanlar hocam olan David Plowden de 57. Sokak'ta seçkin bir galeride eşzamanlı olarak mütevazı bir retrospektif yapıyordu. Bu tarzın ilerlemeci savunucularından Nathan Lyons ise Soho'daki Howard Greenberg Galerisi'nde 1974 yılından kalma çağ atlatıcı *Notations in Passing* kitabından fotoğrafların ağırlıklı olarak yer aldığı bir sergiyle benim nostaljik yanımı ortaya çıkarttı. Bu kitap, kardeş kitabı Charles Harbutt'un *Travelog*'uyla birlikte, 70'lerde aklımı çelen ve fotoğrafçılığa yönelmeme neden olan önemli yapıtlardı. Görsel iletişim dalında etkin bir eğitimci olan Lyons'un daha tafsilatlı ve nispeten yeni işlerini de içeren bir sergisiyse ünlü ICP'de yer alıyordu. 80'li yıllarda renkli ve büyük boy fotoğraflarla yeni topografikçilik akımını başlatan, gene Evans ekolünden Stephen Shore ise başka bir yerde (Chelsea'de) gençliğinden kalma 35 mm "snapshot"larını (şipşak fotoğraflarını) ve 80'lerin sonunda çektiği İskoç manzara fotoğraflarını sergiliyordu. Uzak ve objektif bakışın örnekleri olan bu büyük boy manzara fotoğrafları için o artık 20x25 cm.'lik çok detaylı renkli negatif kullanmaya başlamıştı.

Bu tarzdan Almanlar etkilendi ve hemen bunu kavramsal donukluklarını temize çıkartmakta kullandılar. Thomas Ruff da hem eski önemli işlerinden örnekler içeren ufak bir sergi hem de –gene başka bir galeride– yeni işlerini sergiliyordu (Bu eşzamanlı olarak iki yerde sergi açmak da bir trend olsa gerek). Ruff'u Evans ekolünün bir temsilcisi olarak kabul etmenin zorluğuna karşın ve onun modernist anlamda fotoğrafçılığın sınırlarını araştırma çabalarının görsel tezahürleri aykırı gözükseler de, gene de onu temelde çok uzak bir yere koyamayız. İlk sergide Ruff'un 20 yıllık fotoğraf sanatı geçmişinin her evresinden örnekler görmek mümkündü: yeşil gece fotoğrafları, rasathanelerden ödünç alınmış gök ve yıldız fotoğrafları, aval aval bakan Alman gençlerinin kocaman basılmış, çok sade, net ve detaylı, renkli fotoğrafları; falan filan. Son işlerindeyse, bu sefer İnternetten indirdiği pornografik fotoğrafları biraz rötuşlayıp çok büyülterek sergilemiş. Günümüzdeki saf fotoğraf tekniklerinin uç uygulamaları olarak dikkat çeken bu işler ortaya çıkmış. Düşük çözünürlük, netliğin ve detayın kaybolması bu resimleri kimine göre daha esrarengiz ve bu yüzden de iyicene "erotik" yapmış.

Kentteki Cinsellik

Erotizm-cinsellik vs. zaten buradakilerin (de) aklından pek çıkmıyor galiba. Sokaklarda devasa billboardlarda yeni sezonu başlayan bir TV dizisinin ilanları var, adı "Sex in the City". Tabii oradaki seks muhafazakâr kalı-

yor galerilerde ve kitapçılarda karşılaştığımız muzırlıkların yanında. Bunlardan biri Natacha(!) Merritt adlı 22 yaşlarında bir kız: Sevişirken, önce, sonra ve tam o sırada, kendisinin ve partnerlerinin dijital makinelerle fotoğraflarını çekmiş. Partnerleri her iki cinsten de olabiliyor. Hem sayısal fotoğraf makinelerinin ilk "sanatsal" –neyse, "yaratıcı" diyelim bari– kullanımı olması hem de genç bir kızın seks hayatı, orgazm halindeki yüz ifadeleri, birtakım erkek ve kadın cinsel organlarının ıslak, tıraş edilmiş, yanyana, oral-anal durumlar içeren görüntülerinden oluşması nedeniyle bu fotoğraflar kolaylıkla bir yayıncı bulmuş –Alman Taschen de olsa bile– kitap New York'ta da bir medya desteği eşliğinde piyasaya çıktı (yakında memleketimize gelebilir, sansürcüler farketmezse...). Fakat ne yazık ki, fotoğrafların kendileri burada anlattığım kadar heyecan verici değil. Aslında bana sorarsanız, günümüzde artık, erotik/pornografik alanda ilgi çekici yeni bir şey yapmak imkânsız gibi. Gene de dijital fotoğraf makinelerinin "anında görüntü" özelliği ve bu fotoğrafların (yayımlanana kadar) tam anlamıyla mahremliklerini korumasını sağlaması (laboratuvar vs. yok kimse görmüyor); çeker çekmez seçilebilmesi veya memnun kalınmazsa görüntünün silinip yerine hemen bir başkasının çekilebilmesi gibi özellikleri Merritt'in seçtiği konuya son derece uygun. Yani eğer insan böyle şeyler yapmak isterse, bu tür bir işi yapılmaya değer bulursa, kullanılan teknik akıllıca seçilmiş. Zamanlama da doğru, cinselliğin yanı sıra dijital teknolojiler ve bunların ürettiği bir sürü tüketim nesnesi insanların akıllarını –ve çenelerini– günümüzde en fazla meşgul eden konular. Bu kitabın iyi satacağı, üzerinde bir sürü laf edileceği kesin.

Uzunca bir süre sonra tekrarlanması zor sahnelerin kaydı için olduğu kadar, bir miktar mahremiyet içeren durumlarda da bu tür "anında görüntü" veren teknikler çok uygun. Dikkatli okuyucularım anımsayacaklardır, bu konuyu, bu sayfalarda daha önce de gündeme getirmiştim. Wendy Evald'ın, Suudi Arabistan'daki kadın öğrencilerinin, farklı amaçlarla ve çok daha "masum" konularda olsa da, sadece Polaroid malzeme kullanmaları benzer kaygılara dayanıyordu (bkz. *Geniş Açı*, sayı 6). Umarım, artık bu yazımdan sonra memleketimizde entim amaçlı Polaroid ve dijital fotoğraf makinesi kullanımı artar. Bu vesile ile, inşallah son model teknoloji harikası minik dijital video kameraları bir sürü para verip aldıktan sonra bununla "ne yapsak, ne çeksek" diye düşünenlere de yeni fikirler verip, yeni ufuklar açmışımdır. Sadece sünnet düğünleri, doğum günü kutlamaları ve Avrupa seyahatleri değil, bunların dışında yeni ve yakın "entim" kullanım alanlarının olabileceğini farketmişlerdir. Teknolojinin sınırları hayalgücünüzle sınırlıdır, en azından bu işi bilenler böyle söylüyor.

Daha ilginç olan AIDS yararına hazırlanmış bir sergiydi. Catherine Opie adlı bir kadın fotoğrafçı 3 metreyi aşan yükseklikteki Polaroid fotoğraflarında

iki erkek performans sanatçısının çeşitli pozlarını sergilemiş (tabii ki bu iş için dünyada Polaroid'in sahip olup, değer gördüğü sanatçıların kullanmasına izin verdiği tek bir kamera ve polaroid malzemeyi proses etme düzeneği var). Her neyse, vücutları dövmelerle kaplı olan bu şişmanca erkek sanatçılar (Ron Athey ve Darryl Carlton, biri siyahi, biri beyaz), homo-erotizm ve sado-mazo durumların binbir türlüsünü gözlerini kırpmadan kamera karşısında sergiliyorlar. Resimlerin yüceltici boyutları, klasik düzenleme anlayışları vs. Caravaggio ve Mapplethorpe geleneğini çağrıştırmakta. Bir tanesinde adamın çıplak vücudunda onlarca kristal avize parçası iğnelenmiş asılı duruyor, bir başkasında adamlardan biri diğerinin sırtına bisturi ile yüzlerce "çizik atmakta", yerlere kan damlıyor, kolunda bir sürü enjektörle yatan bir adam, Aziz Sebastiyan gibi gerçek oklarla vurulup, iğne yastığına dönmüş bir başkası vs. vs.

Polaroid malzemenin özellikleri, gerçekten kameranın önündekini bir iki dakika içinde "banyo edilmiş" ve bitmiş şekilde karşımıza çıkarması, fotoğraflara gerçekten olmuş sahneler olarak bakabilmemizi sağlıyor. Burada sanat için kendilerini AIDS'e kurban eden homoseksüeller nosyonu ana fikir olarak ortaya çıkıyor (daha önce yazmıştım, böyle bir gerçek var...). Opie oyuncularıyla büyük bir uyum içinde olan başarılı bir yönetmen olarak karşımıza çıkıyor.

Bir de çağdaş sanatçı-fotoğrafçılardan Kızılderili kanını taşıyan Tracy Moffat'ın kendi mitolojisini araştırdığı sergisi var. Kızılderili mistisizmini yansıtan bu işlerde mitolojik doğa sahneleri yer alıyor. En tipik olanında, kendisi tek başına ormanda bir kurtla birlikte ayışığı altında görülüyor. Hem yönetmen hem oyuncu durumunda, Cindy Sherman gibi. Serigrafi benzeri baskılar, bilgisayar yardımıyla hazırlanmış olsalar da, organik dokularıyla el yapısı gibi görünüyorlar.

Vik Muniz, mürekkep veya cıva damlalarını iri tram noktaları gibi yerleştirerek, bildik tanınmış fotoğrafların tekrarlarını elle hazırlıyor, sonra da bunların fotoğraflarını çekiyor. Bu besbelli Walter Benjamin'in "mekanik reprodüksiyon" mevzuuna gönderme (Allah aşkına fotoğraf ile uzaktan yakından ilintili seminal düşünce yazıları bu kadar az mı? Besbelli öyle ki bunun kanıtı da bu yazıya yapılmış sayısız gönderme). Muniz'in "deli pösteki sayar gibi" uyguladığı bu elişi tekniği, Salvador Dali'nin kimi resimlerini ve onun paranoyak-kritik yöntemini çağrıştırıyor. Muniz'in daha önceleri de kahve damlaları, tozşeker, çamur ve daha bir sürü gündelik malzemeyle benzer işler yaptığını hatırlayınca, tek bir şeyi belleyip onun sonsuz varyasyonlarını sebatla uygulamanın günümüzde geçerli bir sanatsal tavır olduğunu düşünmeden edemiyorum. Bu tarzın kolay anlaşılır ve tanınabilir olması da kaçınılmaz olarak bir avantaj besbelli.

Yönetmensel tavrın son yıllardaki seçkin örneklerinin toplandığı "Sta-

ged" (sahnelenmiş) adlı bir karma sergi de Chelsea'deki Bonakdar Jancou Galerisi'nde yer alıyor. Laurie Simmons'un fotoğrafı çekilsin diye inşa edilmiş karmaşık düzenlemeleri; Cindy Sherman'ın teatral kurgu ve rol yapmaya dayanan işleri; her iki yaklaşımın birden görüldüğü ve İngiliz serin espri duygusunu içeren Boyd Webb'in hassas dengeler üzerine kurulu bir işi; Teresa Hubbard ve Alexander Birchler'in "Yıkım Öncesinde Bir Odanın Kuşbakışı Görünümü" adlı yapıtı bu sergide yer almış. İngiliz fotoğrafçı Mat Collishaw benim önceki kitapta da sözünü ettiğim, 19. yüzyıl peri fotoğraflarının günümüzdeki uyarlamalarını sergiliyor, bilgisayar montajı ve hoş "Iris Print"ler olarak (bunlara da 'Jikle baskı' mı diyeceğiz, Fransızlar gibi?). *Village Voice* fotoğraf yazarı Vince Alitti'nin bu serginin eleştirisinde yazdığı "Illusion and reality are ideal companions" (Hayal ve gerçek en iyi arkadaştırlar) lafı benim kitabın başına koyduğum Abdülhak Hamid alıntısının bir tekran gibi (Kardeşlerden ziyade benzer birbirlerine yalanla gerçek). Ne diyelim akıl için yol bir. (Mayıs, 2000)

Alacakaranlık Fotoğrafları (Mart, 2000, New York)

İşlerindeki gelişmeyi 5-6 yıldır izlemekte olduğum bir sanatçı olan Crewdson'un bu sergisiyle zirveye ulaştığını rahatlıkla söyleyebilirim. Önceleri stüdyosunda, tüm yabanlığı ve tuhaflığıyla doğal yaşamı yansıtan yakın plan ve ufak ölçekli natürmortlar yapıyordu. Bunların arasında doldurulmuş kuşlar, tarla fareleri, solucanlar, pislik ve çamurda çürümekte olan sebzeler ve organlar vs. vardı. Biraz David Lynch-*Blue Velvet* havası sezinleyebilirdiniz. Daha sonra da Amerikan ufak şehirleri –veya *suburban*– orta sınıf mahallelerinin kuşbakışı görüntülerini çekmeye başladı. Bu siyah beyaz fotoğraflar ilk bakışta tamamen normal gündelik sahneler gibi görünürlerdi, fakat dikkatle inceleyince birçok tuhaflığın farkına varırdınız.

Crewdson yedi yıldır Yale Üniversitesi'nde hocalık yapıyor. Bu son işlerinde, Cindy Sherman'la başlayan, sinemadan etkilenme olgusu yeni bir boyut kazanıyor, bunlar artık sadece 'film kareleri' değil, tam anlamıyla 'film gibi' fotoğraflar. Her birinin içerisinde dolaşıp karmaşık bir hikâyeyi, bir Brueghel resminde veya Japon *scrollarında*[78] olduğu gibi adım adım izleyebiliyorsunuz. Çerçevenin her köşesinde aynı zamanda bir şeyler oluyor, veya olmuş bitmiş şeylerin sonuçlarını sırasıyla gözlemleyebiliyorsunuz. Güçlü ışıklandırmanın yanı sıra, kullanılan 20x25 cm'lik filmin bu detay bolluğuna katkısı büyük. Renkli filtrelerle kontrol edilen film ışıkları, sergilenen 120x150 cm boyutlarındaki *C-print* tipi (negatiften) baskılarda bilgisayar yardımıyla yüksek renk doygunluğuna erişilmesini kolaylaştırmış. Ge-

nelde Crewdson'un hassas renk kullanımı ve konuya uyumlu esrarengiz palet zenginliği ressamsal bir tavır olarak dikkat çekiyor.

Başka yerlerde de[79] sözünü ettiğim, "fotoğrafçılıkta yönetmensel tavrın" şahikasına ulaştığı yapıtlar bunlar. Çevre düzenlemesinin yanı sıra, genellikle mahalle sakinleri ve gönüllü figüranların, kimi zaman da ücretli modellerin, polis ve itfaiye memurlarının rol aldığı ve maketçiler, stilistler, ışıkçılar gibi bir film setinde bulunabilecek 30-40 kişilik bir ekibin emek verdiği 8-10 saat süren hazırlıklar sonrasında, genellikle tam alacakaranlık saatlerinde, film ışıkları ve bir sis makinesi kullanarak çekilebilmiş (yaratılmış?) 'gerçek' görüntüler. Geceyle gündüz arasındaki gerçeğin görüntüleri, ama yapay-uydurulmuş gerçeğin. Crewdson, "Alacakaranlık büyülü bir saattir," diyor ve ekliyor: "Olağanüstü şeylerin gerçekleştiği bir geçiş zamanıdır."

Bu ilk bakışta son derece gündelik görünen düzenlemeler, 'normal' hayatın içindeki gerçeküstünün gölgelerini taşırken, bir yandan da "X-files" (Gizli Dosyalar), "Close Encounters of the Third Kind" (Üçüncü Türden Karşılaşmalar), "Twilight Zone" (Alacakaranlık Kuşağı) vs. türünde, sanki uzaydan gelenlerin veya Doğa-Üstü güçlerin yarattığı tuhaflıklara sahne oluyorlar. Aslında belki bu doğanın gerçek gücü, ama doğaya yabancılaşmamız sonucu onun 'Başka Dünyalardan' geldiğini zannediyoruz. Crewdson'un işlerindeki kavramsal süreklilik açısından bakınca onun inancının da bu yönde olduğu anlaşılmıyor değil. O stüdyosunu açık havaya taşıdığı zaman, doğaya karşı olan şüpheci tavrından vazgeçmemiş; sanki bir *'reality show'*daki 'canlandırma' mantığıyla gerçek dünyayı kendine göre yeniden yaratıyor.

Vampirle(!) Görüşme
Cinsellik, Din ve Politika

(Bir kitabı toplattırmak –veya satışı garantilemek– için gereken üç konu)

(Nisan 2001, New York)

İşleri her sergilendiğinde olay yaratan ve böylece kendisinden sürekli sözettirmeyi başaran ABD'li 'fotoğraf kullanan sanatçı' Andres Serrano ile 12 Mayıs 2001'de New York'taki ünlü Paula Cooper Galerisi'nde açılacak sergisinden birkaç hafta önce yeni işleri, hayat, sanat, politika ve çeşitli oyunlar üzerinde konuştum. Onun tabii ki alışılmadık bir ev/stüdyosu var: dışarıdan bakınca, ortalama bir New York apartmanının 'bahçe katı dubleksi', içerisi ise kimbilir hangi kiliselerden toplanmış koyu ahşap doğramalar ve çeşitli İsa figürleri, ikonalar vs. ile bezenmiş. Ortak tanıdıklar sayesinde elde edebildiğim bu buluşmaya biraz endişeli gittim. Onun gibi fotoğrafları çeken nasıl birisiydi? Beklediğimin tersine son derece nazik, yumuşak konuşan ve iyi niyetli bir kimlikteydi. Sürekli siyah giymesi dışında vampirlikle bir ilişkisi yokmuş gibi görünüyordu. Zaten daha önce karşılaştığımız yemekte de şarap içmişti (!). Üstelik beklenmedik biçimde, 'normal' bir aile hayatı vardı: 7 yıldır karısı ve Dalmaçyalı köpeğiyle birlikte yaşamaktaydı.

Kendisinin işlerini başından beri, ve doğrusu kimi zaman da biraz sıkılarak izlemekteydim. Sanki bir miktar kolaycılık ve fırsatçılık varmış gibi gelirdi. Serrano, daha sonra dinsel temaların yanı sıra belirgin biçimde cinsellikle ilgilendi, 1997'deki son sergisi "Cinselliğin Tarihi" teması etrafında oluşmuşru ve genellikle cinsellik ve cinsel rollerden söz ederken, akla gelmedik, pornografik denilebilecek görüntüler içermekteydi. Daha sonraki izleyen işleri de daha az sansasyonel değildi: kan, sidik ve sütten oluşan soyut fotoğraflar, ırkçı Ku Klux Klan mensupları kukuletaları içinde ve *homeless'lar* (evsizler) sokaklarda. (Yeni sergide bu özgün temalara göndermeler var, fakat bir dönüşümle birlikte: KKK üniforması içinde bir zenci, stüdyo-

da "güzellik fotoğrafı" kıvamında ışıklandırılmış, idealize edilmiş çıplak bir '*homeless*' vs.)

Bana göre, Serrano'nun akılda kalan en önemli işleri arasında 1992 civarında çektiği "Morg Fotoğrafları" yer alır. Morglarda çeşitli nedenlerden ölmüş sahipsiz cesetlerin yakın plan detay çekimlerinden oluşan bu portfolyo gerçekten çok etkileyiciydi. Hem *post-mortem* geleneğine yaptığı göndermeler açısından, hem de dinsel açıdan. Ölümü düşündürmesi, Hz. İsa tasvirlerini çağrıştırmaları gibi birçok farklı yönden başarılı işlerdi. Serrano'da sürekli olarak gördüğümüz ezilmişleri, toplum dışıları kutsayan tavır bu işlerde zirvesine çıkmıştı: sahipsiz cesetlere sonsuz saygı ile yaklaşması, görsel olarak onları yüceltiyordu.

Yakın zamanlarda, "Cinsellik" sergisinden sonra, Serrano çeşitli portreler çekti. Bunların arasında kadın '*body builder*'lar serisi önemli yer tutuyor. Bunlarda da, cinsel rol değişiminden, 'erkek gibi' kadınların alışılmadık güçteki görüntülerinden sözedilebilir. Fotoğraflarındaki yalın teknik artık iyice oturmuştur. İkiboyutlu, kimi zaman ışıkla renklendirilmiş bir fon önünde basitçe ışıklandırılmış bir süje yer alır. Duruma göre makyaj, kostüm vs. sağlanmıştır; belli bir poz, duruş, ikili düzenleme tabii ki Serrano tarafından yönlendirilmiştir. Son derece net, zengin ve doygun renkler vardır. Fotoğrafçı sujesiyle sınırlı bir alışveriş içinde, saygılıdır. Onunla çok fazla oynamaz, bırakır ki o bildiği, istediği gibi kendisini göstersin; ikisi de sakindirler. Klasik portre resminin kuralları geçerlidir. Konuların sansasyonellikleri fotoğrafik tekniğin sadeliği sayesinde daha da belirginleşir.

Serrano sadece sanatıyla, Avrupa ve ABD'deki koleksiyonculara fotoğraf satarak ve kitaplar vs.'den elde ettiği gelirle geçindiğini söylüyor. Nadiren yaptığı 'dergi işlerinin' yaratıcılık yönünden onu tatmin etmediğini belirtiyor. Bunların tek faydası 'prodüksiyon' yönünden yetenekli insanlarla, makyajcı, stilist, vs. gibi, tanışmasına olanak sağlamasıymış.

Serrano'nun "Rüyaların Yorumları" adlı bu yeni sergideki işleri, onun sanat yaşamındaki sürekliliğin işareti, yeni bir çığır açmıyorlar. Amerikalıların rüyalarını, hayallerini, olmak ve yapmak istedikleri kişilikleri ve şeyleri konu edinmiş. Aynı zamanda, korkularını da tabii ki! Çünkü, biliyoruz ki, Freud'un da öğrettiği gibi, rüyaların temelinde zaten Serrano'nun ana temaları var: cinsellik, günaha girme ve ölüm korkusu. O fotoğraflarındaki zengin, teatral, gösterişli renk ve konu özelliklerini de "rüya gibi" olarak nitelendiriyor. Gene çoğunlukla gerçek kişileri, sokakta yaşayan insanları, uyuşturucu bağımlılarını, vs. model olarak kullanmış. Fakat bu kez onları stüdyosuna çağırıp, sanki ünlü birinin portresini çekermiş gibi fotoğraflamış. "Bu insanlara saygı duyuyorum, fotoğraflarımda onlara verdiğim önemi ve değeri göstermek istiyorum... Kişileri ve onların sorunlarını sıradanlaştır-

madan veya komikleştirmeden, onlara belli bir duygu yükleyerek fotoğraflıyorum." diyor. Böylece bir evsiz kadın, fotoğrafta Mona Lisa'yı çağrıştırabiliyor. Fotoğrafları her ne kadar son derece 'profesyonel' ve kusursuz görünse de, bu görünüşün bir içerikle desteklenmesi gerektiğine inanıyor. Ben, "modellerinin ikonik biçimde sorunları temsil ettiklerini" ileri sürüyorum, kabul ediyor. Serrano kendisini, fotoğraf makinesini bir fırça gibi, onun yerine kullanan bir ressam olarak görüyor. "Resim ve heykel eğitimi gördüğüm için, bir ressam gibi düşünüyor ve işlerime böyle yaklaşıyorum" diyor.

Serrano'nun Amerikan toplumunun kenarda kalmış, pek göze batmayan, haklarında konuşulmayan, medyanın ilgilenmediği tiplerini konu olarak kullanması, sağ ve sol düşüncenin sesi çok duyulan unsurlarının yaygın söylemlerine pek uymayan bir yaklaşım. Bu yüzden her iki tarafça da pek hoş karşılanmadığı bir gerçek. Kendisini "68 kuşağına" ait saydığını gururla belirten Serrano'nun tüm işlerine baktığımızda gerçekten de günümüz Amerikan toplumunun eleştirel bir portresiyle karşılaşıyoruz. Temel çelişki konuları cinsellik, din, ırk ayrımı, evsizler, AIDS, gelirler arası uçurum, sahte idollere tapınma, medya bağımlılığı vs. bu portrenin göze çarpan özellikleri arasında yer alıyor.

Her ne kadar yaşadığı ve çalıştığı mekân bir gotik kilise gibi dekore edilmiş ve kendisi bir Katolik olarak yetiştirilmişse de, Küba ve Honduras asıllı olan Serrano, artık günlük yaşamında belli bir dinin kurallarını uygulamıyormuş. Bunun nedenini, "Bir yaşa gelince, vücudumuz bize örgütlü din kurallarının ne denli mantıksız ve doğa dışı olduklarını söylüyor" diye açıklıyor. 6-7 yıl önce geldiği İstanbul'daki izlenimleri arasında, ziyaret ettiği camilerde de bir katedraldeki gibi ulvi duygulara kapıldığını anlatıyor. Dini, ayrıma neden olmayan, birleştirici, evrensel ve ruhani bir duygu olarak görüyor. (11 Eylül'den 4-5 ay önce!)

Onunla görüşmeye gittiğimde 1960'ların meşhur modeli Verushka ve genç bir oğlanla bu sergi için yaptığı bir çekim yeni bitmişti. Verushka onca yaşına karşın, hâlâ tanınabilir güzellikteydi. 'Bu resmin konusu neydi' diye sorduğumda, gene rüyalarla ilgili olarak, temel bir Freudiyen konudan, "Oedipus kompleksinden" söz ettiğini söyledi. "Herkes Ödip kompleksi falan deyip geçiştiriyor, ama asıl hikâyeyi unutuyorlar" dedi. "Efsanede Ödip annesine sahip olmak ister ve bu yüzden babasını öldürür. Freud'a göre de, her erkek çocukta böyle bir –bilinçaltı– istek vardır; ve bu ara sıra rüyalarda ortaya çıkar. Fakat hikâyede sonuçta gerçekleşen, Oedipus'un annesiyle cinsel ilişkiye girmesidir ve bu da sapık ilişki değilse nedir?" Bu kusursuz mantık karşısında sessiz kalıyorum. "Tabii, fotoğrafın adını 'Oedipus ve Annesi' diye koysam kimse dönüp ikinci kere bakmayacak, üzerinde düşünmeyecekti ki!" diye ekliyor.

Serrano'nun fotoğrafları, gerçekten de insanı hayatın temel unsurları, cinsellik ve ölüm çevresinde dolaşmaya, düşünmeye davet ediyor. Sokaktaki insanı bu konularda kafa yormaya. zorluyor. Gizli bir altyazı da, gündelik yaşamı kontrol eden siyaset ve politikadan sözetmekte. Bugün 50 yaşında olan Serrano günümüzdeki toplumsal uysallık, tutuculuk ve kolaycılık karşısında 68 kuşağına özgü bir tür başkaldırıyı gerçekleştirmeye çalıştığını ileri sürüyor. Düşünce ve duyguları sanarına yansıdığı ölçüde işlerini kışkırtıcı, tahrik edici ve dürrücü yapıyor. İnsanları uyarmayı bir görev olarak kabul etmiş. Belki de yaygın biçimde akademik donukluk ve kabızlık içindeki sanat piyasasında çok yandaş bulamaması bu aykırı anarşist tavrından ötürü. Ürettiklerinin sokaktaki adama da bir şey söylemesi gerektiğine inanıyor, "Benim işlerimi 'anlamak' için üniversitede sanat okumuş olmak gerekmez" diyor. Gerçekten de işleri insanların temel kaygılarını irdeledikleri ölçüde herkese bir şeyler söylüyor. Yalın tekniği, basit kompozisyonları, doygun ve kuvvetli (*cibachrome*) renklerin albenisi, vs. onları erken rönesans tasvirleri gibi cazip kılıyor. Nasıl ki dinler ilk ortaya çıktıklarında Herkes içindirler; tefsir, yorum ve örgütlenme sonradan gelmiştir; onun yapıtları da benzer biçimde doğrudan uyarıcı ve ilerişim kurucu özellikler taşıyor.

Amerikan rüyaları arasında en başta gelenler Serrano'nun da ilgisini çekmiş: Elvis olma, Superman olma ve tabii ki ABD başkanı olma. Bir Elvis benzerinin fotoğrafını çekmiş, Christopher Reeve ise tüm hazırlıklara karşın tekerlekli iskemlesinde Süpermen giysisini giymeye katlanamayınca Serrano da dolapta asılı kostümün fotoğrafıyla yetinmiş. Bu konuşmayı yaptığımda sergiye daha 15-20 gün vardı ve o araya aracılar koyarak, Clinton'dan fotoğrafını çekebilmek için randevu almaya çalışmaktaydı. Serrano, "Gerçekten de Clinton'un resmini çekmek istiyorum, çünkü her Amerikalı başkan olmak ister" diyor. "Hele şu yeteneksiz ve tutucu Bush zamanında Clinton da –tekrar– başkan olmak istiyordur mutlaka!" diye vurguluyor.

Son dakika notu: Serginin sokaklara taşan bir kalabalığın bulunduğu açılışında ufak bir sürprizle karşılaştım, yukarıda sözünü ettiğim Oedipus ve annesini tasvir eden fotoğrafın adı sadece "Oedipus" olarak kalmıştı! (Oğlan yarı çıplak –sadece bir tül içerisine sarılmış– muhteşem Verushka'yı arkadan kavramış, eli kadının çıplak göğsü üzerinde, ikisi de yüzlerinde mutlu olmuş ifadeler taşıyorlar.) Anlaşılan, Serrano da giderek muhafazakârlaşan kamuoyuna, sanırım galerinin baskısıyla ve potansiyel satışlar falan açısından da olsa gerek, taviz vermek zorunda kalmış. Belki de artık sadece, 'olay yaratan sanatçı' kimliğiyle tanınmak istemiyor; ve hayır, Clinton fotoğrafı da gerçekleşmemişti.

Alice Arz-Talep Diyarında

(Ekonomi ve İlham Perileri Üzerine)

"Masum ile Güzelin tek düşmanı zamandır."[80]
W.B. Yeats

1

Muhterem okuyucularım, sanırım şu ekonomi dedikleri şeyin yaşamımızı belirleyen faktörlerin en başında geldiği savını artık hepimiz kabullenmek zorundayız. Son aylarda bu memlekette Derviş, Ayemef, neyi satıp parasını nereye ödeyecez, naparsak bize daha çok para verirler, dolar indi faiz çıktı muhabbetleriyle avunurken; ileri Batı memleketlerinde sanat ve fotoğrafı camialarında yaptığım incelemelerde, onların da, daha sofistike bir düzeyde de olsa, temelde gene aynı parasal mevzulardan pek uzaklaşmadıklarını gözlemlemiş bulunuyorum. Örneğin, New York memleketinin belli bir bölgesi bizim Lâleli muadili bir sanat marketi halini almış, burada yerleşmiş galerici tayfası son derece hassas ve iyi düşünülmüş pazarlama teknikleriyle, bugünden yarına hangi cins sanatın daha iyi para getirebileceğini hesaplayıp tezgâhlamakla meşgul. Her şeyin tek ölçütü haline gelmiş olan maddî, parasal değer, sanatsal işlerin de hangisinin daha iyi olduğunun herkesçe paylaşılan bir ölçütü olarak algılanıyor. Brecht'ten adapte edersek, "Sanat nedir bilmem ben, fiyatını bilirim" demek olası.[81]

Daha önce de başka bir yerde yazdığım gibi[82] memleketimizde de *Alis Harikalar Diyarında*[83] adlı eseriyle tanınan Lewis Carroll[84], matematisyen ve din adamı kimliklerinin yanı sıra, aynı zamanda amatör bir fotoğrafçıydı da. Zaten yeni icat edilmiş olan fotoğrafçılık, o sıralarda birçok kişi için alışılmış bir meslek olmaktan çok, meraklıların sosyal çevrede tanınmak, eş dost edinmek, üst sınıflarla ilişki kurmak gibi amaçlarla uğraştığı bir hobiydi.[85] Lewis Carroll sevdiği için, sanatsal ve bilimsel ilgi duyduğu için de fotoğraf çekmektedir. O aynı zamanda küçük kız çocuklarıyla vakit geçirmekten de hoşlanmaktadır ("birlikte olmaktan" diyemezdim, günümüz TV Türkçesinde

farklı anlamlar içeriyor). Bu kızlardan bir tanesi özellikle dikkat ve ilgisini çekmiştir; belki daha akıllı, hazırcevap, oyunbaz, iyi poz veren birisidir o! Carroll bu kız çocuk ile çok yakın ve sağlam bir ilişki kurar; onun tek başına ve kardeşleriyle, birçok resmini çeker. Zaten başka birçok kızın da çekmiştir ve çekecektir. Asıl önemlisi, ona yakınlaşabilmek için uydurduğu matematik, satranç ve manrık oyunlarıyla dolu hikâyeyi geliştirir ve yayımladığı zaman da ona ithaf eder (1862). Tabii ki bu ilham perisi kızın adı Alis'tir. [İnsanın aklına Eric Rohmer'in filmlerindeki fazla akıllı, biraz fırlama, aşk oyunları içinde kaybolmuş büyüklerden daha mantıklı, küçük esmer kızlar geliyor: *La Genou de Claire*'deki Laura (Beatrice Romand) veya *Pauline a la Plage*'daki Pauline gibi. Bu kızlar gerçekten sağduyu sahibidirler, ve büyük ablaları, komşuları onların yanında hayalperest aşk salağı durumuna düşerler.]

2.

Şimdi efendim, bendeniz 2001 yılı Nisan ayında New York kentinde dolaşırken ve kendime fotoğrafını çekecek Alisler ararken; mevsimlik müzayedelerde sanat fotoğrafları kaçtan gidiyor diye bir de Sotheby's geleneksel müzayede evine uğrayayım dedim. Ne mutlu tesadüf! Bir sürü içinden pazarlıklı, ciddi, modernist, post-modernist, yapısalcı, inşaatçı, yap-satçı, yıkıcı, kavramsal ve kavram ötesi 'yapıtın' bulunduğu iki üç kat dolusu fotoğraf müzayedesi teşhir salonlarının arasında, bu görkemli sergilerin yanıbaşında, küçük bir köşede, bir iki ay sonra Londra'da yapılacak mütevazı bir müzayedenin teşhiri vardı: İnanması zor ama, gerçek Alis'in torunu, anneannesinden kalma bir sürü nesneyi, ve bu arada fotoğrafı da satışa çıkartmıştı! Gerçek Alis, kendi dilindeki yazılışıyla (ve evlendikten sonraki soyadıyla, 'kızlık' soyadı: Liddell) Alice Hargreaves,[86] 1934 yılında 82 yaşında ölmüştü. Torunu Mary Jean St. Clair ise şimdi 69 yaşındaydı ve anneannesinden kalan bu değerli hatıraları kendi ölümünden sonra üç çocuğu arasında nasıl bölüştüreceğini bilemediği için paraya çevirmek istiyordu. Ekonomik zorlamalar gene yaşamda belirleyici bir etmen oluşturuyordu! Yoksa bu nesneler kimseyi rahatsız etmeden evin raflarında senelerdir beklemekteydi.

Evet, karşımda gerçek Alice'in hayatı boyunca elini sürmüş, okşamış, kullanmış, okumuş, görmüş olduğu yüzlerce mektup, elyazması, hatıra defteri, 72 dilde basılmış 'Alis Harikalar Diyarında' kitapları, notlar ve fotoğraflar duruyordu. Hatta onun bir genç kızken giydiği elbisesi, daha sonraki nikâh yüzüğü satışa çıkan eşyaları arasındaydı. Böyle bir bağlamda düşününce, fotoğrafların da ne tür 'kalıntılar' olduklarını sorgulamamak olası değildi. Belli bir zamana ait olmaları ve kendilerinin de ne denli belgelendikleri, bir bütünlük içinde, her bir fotoğrafın anlam ve değerini değiştiriyordu. Böyle

bakınca, Barthes'ın "Tüm resimler ölümlülük hali üzerine meditasyonlardır, sanatçı ve süjesinin bir zamanlar yaşamış olduklarının kanıtıdırlar" lafının Carroll'un fotoğrafları konu olunca ne denli yetersiz kaldığı veya en azından bu sözün üzerinde çalışılmaya gerek olduğu anlaşılıyordu. Alice ve Carroll'un yaşadıklarını kanıtlamak için bu fotoğraflara gereksinme duymuyorduk, örneğin. Ama bu fotoğraflar Carroll tarafından çekilmiş Alice'in fotoğrafları oldukları için değer ve önem kazanıyorlardı.

Yanımdaki Türkiyeli arkadaşım önce konuya şüpheyle yaklaştı, kendisine hep yalan söylenmesine ve kandırılmaya alışmış tipik bir kurnaz Türk tavrıyla, "Bu elbisenin gerçekten Alice'e ait olduğunu nereden biliyoruz?" diye sordu! Bu mantıkla, herşeyi sorgulamak olasıydı ve sonunda bu düşünce tarzı, "fotoğrafların, yazıların, kitapların, resimlerin gerçekten önemi olduklarını nereden biliyoruz?"a kadar gidebilirdi... Belli ortak değerlerde anlaşamaz ve birbirimize veya bunları yerleştiren kurumlara güvenemezsek, böylece sürekli en temel verileri sorgulayarak sadece zaman kaybederiz. İngilizce bilenler 150 yıl önce yazılan Alice kitaplarını hâlâ orijinal haliyle okuyup rahatlıkla anlayabilirken, biz 1941 yılında yapılmış Türkçe çeviriyi "günümüz çocuklarının anlaması için yeniden elden geçirmek, sadeleştirmek" gereksinmesi duyuyorsak burada bir sorun var demektir.[87]

3.

2001 yılı Haziran ayında yapılan müzayedenin sonuçlarını memlekete döndükten sonra öğrendim, işte birkaç örnek:[88]

Lewis Carroll'un 1850'ler ve 60'larda çektiği 38 fotoğraftan oluşan bir toplama çocuk "hatıra defteri" müzayedenin ilginç parçaları arasındaydı. İçinde zamanın ünlü akademisyenlerinin portrelerinin çocukların kostümlü fotoğraflarıyla yan yana yer aldığı bu albüm 465,000.00 sterline alıcı buldu! Diğer yandan, Alice'in hınzır bir portresi belki de santimetrekare hesabıyla dünyanın en pahalı fotoğrafları arasına girdi. Çerçevesiyle birlikte 13x8.3 cm'lik bu albümen baskı tam 25,800.00 sterline satıldı! (yazının yazıldığı tarihte santimetrekaresi 440 milyon TL'ye geliyordu) Bu görüntü Carroll'un *Alis Harikalar Diyarında*'nın elyazmasının arka kapağına yapıştırdığı fotoğrafın aynısıydı. Müzayedede en pahalıya satılan fotoğraf, ünlü "Alice Dilenci Kılığında"nın kadrajlanmış bir baskısıydı (179,500.00 sterlin). Üç kız kardeşi gösteren bir cam negatif ve bunun albümen baskısı 86,000.00 srerline satıldı. İki ayrı cam negatif ise 48,800.00 ve 53,400.00 sterlin getirdi. Lewis Carroll'un ileri yaşlarında, 1891 yılında, Alice Hargreaves'e yazdığı bir mektup 91,250 sterline ve ilk Alis kitabının elyazması taslağının Alice'e ithaf edilmiş 1886 tarihli tıpkıbasımı 157,250.00 sterline satıldı. (Bu yazıyı yazar-

ken 1 sterlin= 1,810.000 TL idi. Kitap hazırlanırken 2,600.000 ama şimdi siz okurken, bir de Yeni TL çıkmış olacak...)

4.

British Council'in 1998'de Lewis Carroll anısına hazırladığı serginin kataloğunda yazan Marina Warner, Alice kitaplarının bunca yıldır dünya çapında beğeni ve ilgi görmelerinin nedenini, Carroll'un büyüklerin dünyası ve otoritesine karşı çocuklardan yana tavır koymasına bağlar. Büyüklerin akıl verici, ahlakçı ve sözde doğru yolu gösterici tavırlarındaki ikiyüzlülük ve sahtelik Alice kitaplarında –korkunç düşes ve kraliçelerin kişiliklerinde– ortaya konur.

Carroll hikâyesinin kahramanı olarak özellikle bir kız çocuğunu kullanmıştır. Kraliçe Viktorya zamanı İngiltere'sinde toplum baskıları ve beklentileri genç kızları büyürken hanım hanımcık davranmaya özellikle zorlardı ve onların ruhlarındaki pırıltıyı küçük yaşta yok ederdi. Bir kızın çocuksu davranışlarını bir oğlan çocuğundan çok daha erken bırakması beklenirdi. Gerçekten de hikâyelerdeki Alice açık sözlü, lafını sakınmayan, samimi, doğal, sabırsız, hazırcevap, maceraperest, duygusal karşılıklar veren, meraklı, inatçı, yerine göre 'haddini bilmeyen' taze bir kişiliktir. Çocukluk fotoğraflarında Alice de böyle görülür; halbuki, onun 18 yaşındayken, gene Carroll tarafından çekilen bir fotoğrafında bu sefer, toplum baskısıyla ezilmiş, halinden pişman, yaşama sevinci kaçmış bir genç kadınla karşılaşırız. (Rastlantı bu ya, bu fotoğrafın bir kopyası da yukarda sözünü ettiğim müzayedede yer almaktaydı ve de 48.800.00 sterline satıldı.) Carroll'un çocuklardaki bu kaybolacak özellikleri fark ve takdir etmesi, onlarla yakın ilişkiler kurmasında şüphesiz yardımcı olmuştur. Onun çocukları ve ailelerini ikna etmekte çok başarılı olduğu bilinir, sadece 1863 yılında 107 ayrı çocuğun fotoğrafını çekmeyi planladığını elimizdeki notlarından öğreniyoruz.

Alice ve sözünü ettiğim Rohmer'in kızları, aynı yaşlardaki bildik çocuk kahramanların hiçbirisine benzemezler. Örneğin, Henry James'in "Turn of the Screw" adlı gotik hikâyesindeki gibi 'kötü' veya 'ruhuna şeytan kaçmış' (en azından mürebbiyeleri tarafından öyle algılanan) çocuklar değildirler. Veya onlar saf, aptal, pasif, kurban rollerindeki etkisiz ama "iyi kalpli" çocuklar da değiller; Ayşecik, Pamuk Prenses ve Kırmızı Şapkalı Kız gibi, erkek hayal gücünün ürünü olup, Kurtarıcı Prens bekleyen kız çocuklara da hiç benzemezler!

Onların kendi kaderleri üzerinde etkileri vardır; kimi zaman yaramaz, muzır da olsalar, oynadıkları rollerde bu pozitif bir özellik olarak göze çarpar. Başlarına gelene katlanırlar, çünkü kendileri sonuçlarını bilmeden risk almışlar, yaşamlarını ilgilendiren seçimleri yapmışlardır. Alice öldürücü bir

zehir içermediğine emin olduktan sonra, bulduğu bir ilacı içer ve boyu küçülür. Bir mantarı kenarından ısırır ve büyür, öbür tarafından ısırınca tekrar küçülür. Bundan sonra da, boyunu değiştirmek için farklı şeyleri yiyip durur. Hiçbir zaman yediklerinin yapacağı etkilerden yüzdeyüz emin değildir, ama denemeye devam eder.

Bu kızlar, aynı zamanda yazar için soruların sorulmasını ve cevapların bulunmasını sağlayacak bizatihi kışkırtıcı unsurlardır. Yaratıcı ortamın oluşmasını sağlamışlardır ve bu yüzden de, bir nevi ilham perileridir. Yaratıcı düşünceyi ortaya çıkaran ve bir ürüne dönüşmesini sağlayan katalist görevi taşırlar. Bunlar sanatçının hayalinde yaşatıp büyüttüğü kimlikler olsalar da, bir ölçüde gerçek hayattan kaynaklanırlar. Bu tipin en iyi yansımaları arasında Proust'un Albertine'ini ve tabii ki ilk akla gelen örnek olarak da Lolita'yı sayabiliriz. Proust ve Nabokov'un bu talihsiz kız kahramanlarını yaşamlarındaki paralel kişiliklerden yola çıkarak yarattıkları bilinmektedir

Fotoğraflarda durum bir nebze farklıdır, düz mantıkla baktığımız zaman, bir fotoğrafın oluşmasını sağlayan her ne kadar kameranın karşısındaki kişiyse de; işin ön hazırlık gerektiren düşünce ve tasarlanma evresinde olup bitenler her zaman için birebir karşılıklarını o karede teşhir etmezler. Özellikle belli bir üslup içerisinde, ince bir çizgide gidip gelen, kendiliğindenliğiyle yaşamın gizemli güçlerini çağrıştıran kolay çözümlenemeyen işlerde durum böyledir.

Konuları benzeşse de, David Hamilton tarzı basit ve derinlikten yoksun fotoğraflar, açıklıkla ve öncelikle sadece erotizm niyeti taşıdıkları için farklı okumalara olanak tanımazlar. Bu nedenden ötürü de tartışmamıza dahil edilemezler. Yaklaşım yakınlığı nedeniyle akla gelebilecek, "doğal-aile-hayatını-koruma-vakfı" propagandası türü 'belgesel' ürünler ise, yanıltıcı bir doğallık izlenimi arkasında içinden pazarlıklı ve pek de dürüst olmayan niyetler taşıdıkları şüphesini uyandırmaktadırlar. Jock Sturges, Sally Mann, ve hatta İngiltere'de geçenlerde –istemeden?– sansasyon yaratan Tierney Gearon gibi son zamanların kendilerinden fazlasıyla sözettiren fotoğrafçılarını bu grupta düşünebiliriz.

İlham periliği bağlamında ele alınabilecek çapraşık ilişkiler zincirinde, Lolita, tabii ki kendine özgü biçimde zirvede yer alır. O 'suçlu' mudur, üretilen sanatsal işten ne kadar sorumludur? Humbert'ı ayartmış sonra da aldatmış mıdır? Annesi de dahil olmak üzere birçok kimseye ihanet mi etmiştir? Yoksa yaşlı adamların elinde ziyan olmuş bir kurban ve aslında, kitabın sonunda olduğu gibi, kocasına sadık bir eş midir? Belki de bunların tümüdür. Fotoğraflarda böylesi bir karmaşaya işaret etmek, giderek onu çözümlemek mümkün müdür? Tabii ki hayat ve ekonomi bir fotoğraf karesinden daha karmaşıktır, fakat yerine göre bir fotoğraf da hayatı ve ekonomiyi anlamamıza yardımcı olabilir.

'Neydi Adı Adî Kadının, Adı Neydi?' dedim: Hans Bellmer ve Yapay Zekâ

Bellmer Retrospektifi

New York'ta 2001 yılı ilkbahar-yaz sergileri arasında en ilginci şüphesiz ki, ünlü ICP'deki (*International Center of Photography*) Hans Bellmer retrospektifiydi. O sıralarda çağımızın sanatçısı Andres Serrano ile yeni sergisi üzerine söyleşmek fırsatı bulunca (s.163) pek değer verdiğim bu tarihi şahsiyet hakkında yazmayı ertelemiştim. Araya yukarıda sözünü ettiğim Alice müzayedesi de girince, en önemli işlerini İkinci Dünya Savaşı'ndan önce –ve hemen sonra– üretmiş bir sanatçı olarak Bellmer'in biraz daha beklemesinde bir sakınca olmayacağını düşünmüştüm. İyi bir rastlantı olarak, şu sıralarda sinemalarımızda oynamakta olan bir animasyon bilimkurgu film, *Final Fantasy* (2001), beklenmedik bir biçimde beni tekrar Bellmer üzerinde kafa yormaya yöneltti!

Bellmer'i sadece bir fotoğrafçı olarak görmek yanlış olur. Aslında o çok iyi deseni olan bir 'grafik' sanatçısıdır. Örneğin 1999 yılında New York Guggenheim Müzesi'ndeki Nesuhi Ertegün ve Daniel Filipacchi koleksiyonundan oluşan "Sürrealizm" sergisinde onun desen ve baskılarını (gravür, vs.) hayranlıkla izlemiştim. O sıralar koleksiyonda bulunan kimi işinin fazla erotik bulunduğu için sergilenmediğinden sözedilmişti. Gene de, Bellmer'in en yaygın olarak bilinen ve benzeri bulunmayan işleri, kendisinin tasarladığı iki 'taş' bebeğin (veya 'kukla') fotoğraflarıdır. Fotoğraflarını çekmek için yaptığı bu bebeklerin gerçekleşmesinde bir mühendis olan kardeşinin de katkısı olduğu bilinir. Ahşap, alçı, kâğıt vs.'den üretilmişlerdir. Bunlar bir kız çocuğu boyutlanndadır, gerçeksi bir hareketlilik sağlayan eklemlerle farklı pozlar verebilirler. Fotoğraflarda nadiren bütün bir bebek görülür, genellikle kollar ve ara sıra da kafa eksiktir. Ayrıca iki çift bacağın tek bir karın bölgesine monte edildiği görüntülere de sıklıkla rastlanır. Bebeğin cinsel organıysa, yerli yerindedir! Bellmer, büyük bir bölümünü bebeklerin yapıldığı 1934-35 yıllarında

Almanya'da çekmiş olduğu bu fotoğraflarla zaman içinde tekrar tekrar oynamış, yeni baskılar yapıp onları renklendirmiş, bunlardan çeşitli yerlerde yayımlanmak üzere yeni gruplamalar yapmıştır.

Bu bebekleri tasarlaması ve onlardan gerçek insan vücuduyla yapılamayacak düzenlemeler yaratması onun başarısıdır. Arada çektiği, genellikle kadın arkadaşlarının, kimi son derece ilginç fotoğraflarının yanı sıra, fotoğraf konusundaki haklı şöhreti esas olarak benzerine pek rastlanmayan bu bebek fotoğraflarına dayanır. Âtıl (pasif) çocuk görünümündeki bu bebekler, fotoğrafçının (erkeğin?) sınırsız derecede kontrol edip, her istediğini yaptırabileceği ideal süjelerdir (çocuk/kadınlardır?).

1974 yılında kaybettiğimiz bu nispeten ihmal edilmiş sanatçıya günümüzde belirgin bir ilgi var. Geçtiğimiz yıllarda ABD ve Fransa'da hakkında üç önemli araştırma yayımlandı.[89] Artık onun tüm işlerinde belli bir erotik/pornografik ağırlık olduğu gerçeği bir tartışma konusu değil, tersine, görsel sanatlarda cinselliğin irdelenmesinde Bellmer'in öncü konumda olması ona olan ilginin artmasına neden oluyor. Çağımızda cinsellikle ilgili konulara yaygın bir merak var ve geçmişte sapkınlık denilen kimi yaklaşımdan artık rahatlıkla sözedilebiliyor. Bellmer'in kendisiyle benzer eğilimleri paylaşan diğer Sürrealistlerden daha fazla cinsellik üzerine yoğunlaştığı, hatta başka bir konuya ilgi duymadığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Belki de bu yüzden, aşağı yukarı 200 kadar objeden oluşan ICP'deki sergi "Kapalı Kapılar Ardında" adını taşıyordu. Burada onun yeni bulunan defterleri, eskizleri, desenleri, kolajları ve fotoğraflarının yanı sıra, zamanının pornografik yayınları, dergiler, kitaplar, film kareleri ve medyada yeralmış (natüralist ve reklam amaçlı) çıplak/yarı çıplak kadın görüntüleri sergileniyordu. Fotoğrafladığı taş bebeklerden bir tanesi de tüm ihtişamıyla baş köşedeydi!

Bellmer'in heteroseksüel anlamda cinsellikle ilgilendiği, işlerinde sadece kız çocuklara olan özel ilgisinin sapkınlık olarak görülebileceği ileri sürülebilir. Bu ilginin, örneğin Lewis Carroll'unkinden daha farklı kaygılar içermiş olabileceğinden pek şüphe yoksa da, Bellmer'in yaşamında konunun tamamen 'platonik' boyutlarda kaldığını belirtmek gerekir. Yani, mesela o hiçbir gerçek çocuğun fotoğrafını çekmemiş, sadece yaptığı bebeklerin fotoğraflarını çekmiştir. Ama çocukları konu alan bir sürü deseni, gravürü vs. vardır. (Bu sayede geçen yılki sergisi dolayısıyla sözünü ettiğim (s.179) ABD'li münzevi amatör fotoğrafçı Malcolm Bartlett'in kimden birebir esinlenmiş olabileceği ortaya çıkmış oluyor! Hatırlarsanız o da bebekler yapıp, onlara elbiseler dikip resimlerini çekiyordu. Belki de Bartlett, Bellmer'in Sürrealist dergilerde yayımlanan fotoğraflarını görmüştü, kimbilir?)

Şu sıralarda tartışılan, Bellmer'in pornografik merakının ortaya çıkmasında psikolojik ve politik nedenlerden hangisinin ağırlık taşıdığı. Tarihin

en dramatik evrelerinden birisi olan 1930'lar Weimar Almanya'sının ürünü olan Bellmer'in işlerinde, zamanının siyasi ve düşünsel karmaşasının izlerini arayan kolaylıkla bulabiliyor: Önce büyük bir ekonomik kriz etkisinde, Sürrealizm, Brecht Tiyatrosu, Bauhaus gibi birçok atılımcı sanatsal eylemin birarada yeraldığı, sınırsız yaratıcılığa olanak veren geniş bir özgürlük ve kargaşa ortamı; arkasından da Hitler Faşizminin yükselmesi.

Therese Lichtenstein, sergi kataloğunda Bellmer'in bebeklerinin, Nazi Almanya'sında idealleştirilen beyaz/Aryan doğurgan kadın vücudunun reklam ve propaganda medyasındaki tezahürlerine bir tepki olarak ortaya çıktığını ileri sürer. Bu yüzden bu bebekler 'sakat çocuklar'a benzerler. Bu fotoğraflarda, artan baskı rejimi karşısında bir tür içe kapanmanın, kurtuluş için gençliğe, çocukluğa dönme isteğinin yeraldığından; böylece bir tür sahte-nostaljiden de söz edebilmek olasıdır. Bu Carroll'un ve *Pre-Raphaelite*'ların yumuşak, neredeyse pastoral, endüstri devrimi çağı nostaljisinden farklıdır. 1950'den sonra karısı ve modeli olan Unica Zürn Bellmer'in çalışma yöntemlerini bir mühendis veya bir operatörünkine benzetir. Aynı yoğun dikkat, kusursuz hesaplama ve bir yandan da uygulamadan kendini soyutlayan soğuk ve objektif bir kanıksamazlığın izleri Bellmer'in çalışma yönteminde göze çarpar.

Bellmer'in tutkulu biçimde küçük kız çocuklarını resimlemesi, yaptığı ve fotoğraflarda kullandığı bebeklerin de kız çocuk özellikleri taşıması, ağırlaşan politik baskılar veya evindeki baba otoritesine bir tepki olarak annesine sığınmayı tercih etmiş olmasıyla da açıklanabilirse de, sanırım sonuçta önemli olan, bu özgün ve aykırı işlerin günümüzde de birçok kişide benzer titreşimleri uyandırabilmesidir.

Bellmer'in 1958'de çektiği Zürn'ün çıplak vücudunun iplerle sarılmış fotoğrafları belki de onun fotografik macerasının final sahnesini oluşturmaktadır. (Bunlardan birini sürrealistler kendi kitaplarının kapağı olarak kullanmışlardır.) Bellmer sonunda istediği gibi fotoğraflayacağı canlı bebeğini bulmuştur! Sue Taylor'un sözleriyle, bu fotoğraflar "...karmaşık biçimde motive olan bir erkek fantazisi için kadın vücudunu manipüle etmenin ve dönüşüme uğratmanın..." zirvesindedirler. Bellmer'in bundan sonra bilinen başka fotoğrafı yoktur. Hazindir ki Zürn de sürekli ruhsal bunalım içindedir ve çeşitli tedavi uğraşlarından sonra 1970'te intihar eder.

Aki'nin Önlenemez İntikamı

Sinemalarımızda gösterilmekte olan *Final Fantasy* adlı film tamamıyla 'elle' ve bilgisayar ortamında hazırlanmış. Mekânlar, nesneler ve sinema ta-

rihinde ilk defa, karakterler son derece gerçekçi tarzda 'resmedilmiş'. Özellikle başroldeki Dr. Aki Ross karakteri, gerçeksiliğiyle dikkat çekiyor: Saçlarının uçuşması, teninin dokusu, hareketleri, mimikleri, gözünün parlaması vs. ekranda görmeye alıştığımız insan görüntülerine çok yakın; zaman zaman ayırt edemiyor, kendinize bunun animasyon olduğunu hatırlatmak ihtiyacı duyuyorsunuz.

Her ne kadar bu filmdeki anime karakterler kendi sesleriyle konuşmuyorlarsa da, hem TV'deki yabancı dizi ve filmlerdeki dublajlardan, hem de yıllardır yerli filmlerdeki nice yerli sanatçımızın 'kendi' sesleriyle konuş(a)mamalarından dolayı, biz buna zaten alışığız. (Daha da ilginci, bilindiği gibi, çoğu zaman aynı sesler farklı yüzlerle de karşımıza çıkmıştır.) Oyunculuğun büyük oranda konuşma, diksiyon ve metnin yorumuna dayandığı düşünülürse, bu bakımdan da canlıların 'oyunculuklarının' her zaman oynadıkları karakterleri inanılır ve 'insancıl' yapmadığı aklımıza geliyor. Yabancı bir gazetedeki film eleştirmeni, *Final Fantasy*'nin, canlı aktörlerin başrolde olmadığı ilk film olduğunu söylüyor, ve alaycı bir biçimde "şayet *Pearl Harbour*'u saymazsanız" diye ekliyor. Gerçekten de, kimi vasat aksiyon filmindeki aktörlerin ne kadar ikiboyutlu bir oyunculuk sergilediklerini göz önünde tutarsak, *Final Fantasy*'deki 'oyunculuk' hakkında çok kötü şeyler söylemeden önce bir kere daha düşünmemiz gerekmez mi?

Angelina Jolie yakında gösterime girecek olan *Tomb Rider* filminde bir bilgisayar oyun kahramanı olan Lara Croft'u 'canlandırırken' Dr. Aki'den daha mı sahici bir oyunculuk gösteriyor? Bu filmde de, sanırım oyuncular dışında birçok şey, mekânlar, aygıtlar, vs. animasyon. Canlı oyuncu kullanmanın getirdiği bir avantaj bunların atletik yeteneklerinden faydalanılabilmesi, insanların gerçekte yapabildikleri akrobatik numaraları çeşitli yöntemlerle bilgisayarda üretmek nedense pek inandırıcı gözükmüyor. Bu yüzden tuhaf bir çelişki ile yüzyüze geliyoruz: yapay oyuncuyla düşünsel tarafı ağır basan, hassas ve mistik nitelikleri olan bir kahraman, üstelik "Doktor", Aki canlandırılırken; Lara Croft rolünde gerçek bir insan, fiziki güce son derece ağırlık veren, dolayısıyla görsel cambazlıklarla aksiyon sinemasının taleplerini karşılayan bir oyunculuk sergiliyor.

Diğer yandan, çoğumuz için mesela *Leila*'daki şu meşhur insanlar veya daha önce de sorduğum gibi, Kate Moss,[90] ne kadar gerçekler, hakikiler? Dr. Aki'nin bu örneklerden bir farkı olduğuna emin olabilir miyiz? Yoksa ona daha mı yakınız? Veya İnternette *chat* ettiğimiz, satranç oynadığımız, bu sanal spektrumun tam öbür ucunda yeralan zekâ sahibi varlıklar, onlar hakiki mi? Nereden biliyoruz? Bir uçta varlıklarının tezahür yolu olarak görsel, fiziksel nitelikleri kullanan yaratıklar; diğer uçta da düşünsel, sözel, sanal varlıklar. Bir bakıma her ne kadar analog tezahürleriyle yüzleşmekte-

sek de, bunların hepsi de dijitize edilmişler, bir aşamada sayısallaş(tırıl)mışlar, (dijitize edilme sürecinden-aşamasından geçmişler.)

William Gibson'un *Idoru* ve *All Tomorrow's Parties* adlı bilimkurgu romanlarındaki gibi yakın gelecekte bu sanal yaratıklar "AI" (Artificial Intelligence-Yapay Zekâ?) ile mücehhez olarak, gerçek insanlarla aşk hikâyelerine konu olacak ve kanlı-canlı olduklarını varsaydığımız 'sanatçılarla' mücadele edecekler.

Yukandaki örneklere ek olarak, düşünün bakalım Hülya mı daha hakiki, Gülben mi? Yoksa –aman eyvah dikkat– her şey (yani, HAYAT) bir *role-playing-fantasy-game*'e mi (rol yapma, fantazi oyunu) dönüşüyor? Ama zaten sosyal-toplumsal hayat her zaman için bir derecede çeşitli kimliklere bürünmeyi, toplumun istediği varsayılan davranışlarda bulunma zorunluluğunu içermemiş midir?

İşin bir başka boyutu, belki daha önemli olanı, bu yapay kimliklerin ifade ettikleri, aracı oldukları yaşam biçimlerinin, felsefelerin, düşüncelerin, inandıkları *değerlerin* ne denli 'insancıl' oldukları. Sibernetik yaratıklar plastik Barbie'lerden veya kurgusal odundan yapılmış Pinokyo'dan daha duygusal (olabilir mi) olamaz mı? Dr. Frankenstein'ın yaratığından ne haber? Tabii tüm bunların öncüsü mitolojik *Pygmalion* hikâyesidir: Çevresindeki kadınların ahlaksızlığından tiksinen Pygmalion bekâr *(celibate)* kalmaya yemin eder. Sonra hiçbir kadında bulunamayacak güzellikte fildişinden bir heykel yapar ve yarattığı bu kadına âşık olur. Güzellik tanrıçası Venüs'ten ona can vermesini diler, o da kabul eder ve düğünlerine bile gelir![91]

Miki Fare Bodriyar'a Karşı

Çocuklar için hazırlanmış bir Baudrillard kitabına bile baksanız (zaten fazlasını okumak dayanılmaz zordur) orada konumuzla doğrudan ilintili kimi önermeleri bulabilirsiniz:

> "Disneyland 'gerçek' Amerika'nın aslında kendisinin bir Disneyland olduğu gerçeğini kamufle eder. Los Angeles ve ABD artık gerçek değil sadece simülasyondur. Bu yüzden çocuksu davranışlar yalnızca 'Büyülü Dağ'ın sınırları içinde kalmaz. Çocuklaşma dejenerasyonu ABD'nin kendisindedir, Disneyland ve benzeri "Hayali Panayırlar" bu gerçeği saklamak için vardır."[92]

Sinema tarihinin öndegelen animasyon ustası, Miki Fare'nin yaratıcısı,

Walt Disney'in anime karakterlerinin yer aldığı Disneyland eğer Baudrillard'ın ileri sürdüğü gibi ABD'nin aslında yapay bir simülasyon olduğu gerçeğini saklamak için varsa, bunun gibi, Final Fantasy türü filmler de alışageldiğimiz Holivut ürünlerinin artık gerçek insanî durumlardan sözetmediği gerçeğini gizlemek amacını güderler. Gerçek duygular, sorunlar, insanlar ve konular bu filmlerin malzemesi değildir. Giderek 'gerçek' ve 'insan' oyuncuların da aynı yapay biçimde üretilmiş oldukları ileri sürülebilir. Sinema artistleri, şöhretler, kahramanlar, sporcular, bunların hepsinin yapay olarak üretildikleri gerçeği gözden kaçırılmak istenmektedir. Çünkü biz bunların herbirini Dr. Aki ile karşılaştırdığımız zaman, hangisinin gerçek hangisinin yapay olduğunu kolaylıkla ayırt edebileceğimizi zannederiz. (Tabii, Aki'yi eğer Michael Jackson veya Ajda Pekkan ile karşılaştırmak zorunda kalırsak işimiz biraz zorlaşacaktır! Bir de George W. Bush var...)

Dr. Aki'nin varlığı, Holivut artistlerinin kendilerinin aslında birer sanal/yapay yaratık oldukları gerçeğini kamufle eder. Holivut filmleri artık gerçek değil sadece simulasyondur. Çocuklaşma dejenerasyonu Holivut filmlerinin kendisindedir, Final Fantasy ve benzeri "sanal yapımlar" bu gerçeği saklamak için vardır. *American Beauty* veya *Traffic* gibi filmleri *Final Fantasy* ile karşılaştırdığımız zaman, bunların gerçek sorunlardan sözeden ciddi yapımlar olduklarını zannederiz.

Bellmer Bellmer gel de bize bir el ver!

Bellmer zamanında yetişebilseydi bilgisayar kullanmayı ve Dr. Aki Ross tipinde bir sanal bebek yapmayı ister miydi? *Final Fantasy* filmindeki gibi sınırsız kontrol olanağı sağlayan sayısal teknolojilerden yararlanmayı tercih eder miydi? Çok iyi bir çizim ustası olan Bellmer'in beklentilerinin günümüz teknolojisinin 'kusursuzluk' kaygısıyla ne kadar örtüşeceği merak konusudur. Onun bebekleri/mankenleri eksiği ve fazlasıyla, yukarda da gördüğümüz gibi hatasıyla sevabıyla olmayan bir canlının yerine geçer, tamamıyla manipüle edebileceği bir foro model ister fakat bunun –*Pygmalion*'unki gibi– kusursuz olması gerekli değildir. Bellmer Nazi Almanyasında bile sistemin sunduğu yapay kusursuzluğa karşıdır, el yapısı bebekleri de belli bir eksikliği, defoları içerirler; son canlı modeli Zürn de.[93]

Bellmer'in savaştan sonraki ilk önemli işi Georges Bataille'ın tek elle okunan kitaplar kategorisine rahatlıkla girebilecek yapıtı *Gözün Hikâyesi*'ni[94] resimlemek olmuştur. Cinselliği, ölüm ve suç konularıyla birlikte, ılımlı sürrealistleri bile irkiltecek kadar uç noktalarda irdeleyen bu kitap, Bellmer'in ilgi alanlarıyla yüzde yüz çakışmaktaydı. Kitaptaki gravürleri ve

bunların hazırlığı sırasında ürettiği sayısız desen ve fotoğraf, Bellmer'in cinsellikte de 'üremeyi' değil, 'kusurlu' ve farklı olanı aradığını gösterir.

Diğer yandan, sözünü etmekte olduğum sayısal imgelem yöntemleri ellerinde olsaydı, 1930'lar Almanya'sında Nazilerin çok işine yarayabilirdi. Nazi propagandistlerinin önem verdikleri her alanda bu teknolojilerden maksimum fayda elde edebileceklerini düşünmek yanlış olmaz. Toplum mühendisliği yaklaşımı içinde güzel sanatlar, bilgilendirme, reklam ve propaganda gibi türlü iletişim alanında, belli bir ırkı idealize etmeye yönelik açık ve gizli mesajları bu yöntemlerle insanların bilinçaltına kazımak pek kolaydır! Bu kusursuz teknolojilerin doğası sanki bunu emretmektedir. Aslına bakılırsa, tam olarak Aki değilse bile, Lara Croft'un Nazi idealine uygun bir görünüm taşıdığı ve Holivut filmlerindeki ideolojik ve püriten tavrın Nazi sanatından çok da uzak olmadığı kolaylıkla görülebilir! Örneğin, bu bağlamda ilk akla gelebilecek filmlerden, Paul Verhoeven'in *Starship Troopers*'i (1997) bu yakınlığı en uç noktasına götürürken bir yandan da bu ideolojiyle gizli gizli dalgasını da geçer. Özellikle vurdulu kırdılı aksiyon filmleri bağlamında bu böyledir, ama genelde günümüz Amerikan sinemasında da çok farklı bir ideolojinin varlığından söz etmek zor olacaktır. Yukarıda değindiğim Baudrillard analojisi bu bağlamda da geçerlidir: çok saçma filmlerin işlevi daha az saçma olanları ciddiye almamızı sağlamaktır!

Bellmer'in bebek fotoğrafları insan olduğumuzu, kusursuz olamayacağımızı, mantıksız da olsa tutkularımızı hatırlatır. Çağdaş teknolojilerin şimdilik vermekte oldukları ürünlerin aksine, insanları idealize edip uyumlu ve sahte bir konformizm içinde uyutmaz. Aynı teknoloji onun istediği gibi ürünler vermeyi sağlayabilir mi, teorik olarak olası görünse de bu konuda kuşkuluyum. Henüz bu teknolojileri mahkûm etmek için çok erken, kimi Japon mangasında veya İnternette bulunacak *underground* yapımlarda, gerçekten kışkırtıcı unsurlara rastlamak olası. Fakat teknolojinin getirdiği yapay kusursuzluk görünümünden kurtulmak zor gibi. Zaten işin yüksek maliyet ve organizasyon gerektirmesi, en son teknolojilerle üretilecek işlerin belli bir tutuculuk içermemesinin olanaksız olduğu gerçeğini gözardı etmemizi engelliyor. Yani kısacası, pahalı yeni teknolojiler onların gelişmesine olanak sağlayan düzenin ürünü ve ona bağımlı oldukları için Sistemin emrindeler ve sadece 'yeteri kadar' tahrik etmelerine izin veriliyor! Sonuçta, 140 milyon dolara malolan ve yapımı 4 yıl süren bir filmden 'düzen değişikliği mesajı' beklemek safça bir davranış olacaktır! Halbuki Bellmer'in faşizmin yükseldiği günlerde evinin bir köşesinde çektiği fotoğraflar günümüzde bile düşündürücü, kışkırtıcı, rahatsız edici özelliklerini koruyorlar.

Sorumluluk Hayallerde Başlar: Morton Bartlett

"In dreams we have responsibilities"
(Hayallerde bizim sorumluluklarımız var)
Delmore Schwartz

1.

2000 yılı yazında New York'ta, her yanda, galerileri yaz mevsiminde boş bırakmamak için açıldıkları izlenimini uyandıran çeşitli sıkıcı karma sergiler var. Çarkın dönmesi için sürdürülen bu ticari gayretler ve dolar kokusunun sindiği sanatsal ortam, insanı Walter Benjamin'e nazire yaparak "Metalaşma Çağında (sürecinde?) Sanat Yapın"[95] diye bir deneme yazısı yazmaya teşvik ediyor. Böylece geçip giden son aylarda gördüğüm çeşitli sergi arasında aklımda kalan, bende bir iz bırakan ve belki de beni etkileyen tek sergi Morton Bartlett adında 1992 yılında vefat etmiş bir amatöre ait.

Bu sergi Bartlett'in bir hobi olarak elleriyle yaptığı taşbebekler ve bunların kendi çektiği fotoğraflarından oluşmaktaydı. Koleksiyoncuların ve Cindy Sherman, Lauric Simmons gibi fotoğrafçıların heyecanla satın aldığı bu yapıtlar, terbiyeli ve tarafsız medyamızın en azından "sıradışı" olarak tanımlayacağı nitelikteydi.

Morton Bartlett'in 83 yaşında ölümünden sonra evinde 15 adet el yapısı kutu bulunmuştu. İçlerinde alçıdan yapılmış ve gerçek boyutlarının %50 küçüklüğünde, 8-16 yaşları arasında oldukları tahmin edilebilecek 12 kız ve 3 erkek çocuk taşbebeği ile onların giysi ve aksesuarları vardı. Bunların yanında, anatomi ve kostüm tarihiyle ilgili notlar, boyut ve oran hesapları ve çeşitli taslak çizimlerden oluşan bir arşiv bulunuyordu. Bizim için en ilginciyse, bu bebeklerin değişik poz ve kıyafetlerle çekilmiş sayısız siyah-beyaz fotoğrafının da burada ilk kez dünya yüzüne çıkmasıydı.

Sergide gördüğüm genellikle 6x9 cm kontak boyutlarındaki fotoğraflarda 'kız çocukları' 50'lerin reklamlarından ve filmlerinden hatırladığımız bildik ya-

pay pozları vermişler. Birkaç tanesi ise oldukça tuhaf: üzerinde sadece ottan yapılmış bir eteklik olan genç kız hasır şapkasıyla ve çıplak ergen göğüsleriyle karşımızda, bir başka fotoğraftaysa aynı taşbebek tamemen çıplak. Bartlett'in gerçekçi uğraşında bu bebekleri yaparken anaromik detayların tümünün doğru biçimde yer aldığını -dehşetle(!)- farkediyoruz, evet çocuğun cinsel organını da ihmal etmemiş, ve kafamız karışmaya başlıyor. Bir başkasında, küçük kız elini eteğinin altına sokmuş. Kiminde de vücuda göre daha olgun görünen yüzde kadınsı, çapkınca bir ifade var. Ama hepsi bu kadar; balerinler, köpeğiyle oynayan çocuk, kovboy kılığında bir başkası, çok daha 'normaller'. Kimi zaman taşbebek olduklarını unutup, "Bu siyah-beyaz fotoğraflardakiler gerçek çocuklar mı" diye bile sorabiliyorsunuz.

Harvard Üniversitesi'ni ikinci sınıfta terkettikten sonra çeşitli işlerde çalışan Bartlett, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendi matbaacılık şirketini kurmuş ve yaşamını düzenli biçimde küçük bir işadamı olarak sürdürmüş. 1935 yılında, 26 yaşındayken, bu sözünü ettiğim bebekleri tasarlamaya başlamış, hatta onlara kıyafetler dikebilmek için terzilik bile öğrenmiş. Sanırım fotoğraflarını elinden geldiğince gerçekçi görüntülere dönüştürmek istiyordu. Hazırladığı düzenlemelerde ve verdirdiği pozlarda da bu kaygı sezilir: gündelik yaşamdan sahneler. Münzevi bir yaşamı olan Bartlett'in bu bebek fotoğraflarını başkalarına göstermek, onlarla iletişim kurmak amacıyla çekmediği tahmin ediliyor. Bunları sırf kendisi için yapmış, onları birer "sanat eseri" olarak ortaya çıkartmamış. Tabii bunların son birkaç yıldır Almanya ve ABD'de sanatsal meta olarak piyasaya sunuluyor olmaları, yukarıda sözünü ettiğim ticarileşme sürecinin bir parçası olarak algılanabilir. Burada da bir tür "mezar soyguncuğunun" sözkonusu olduğu gerçeğini yadsımak zordur.

2.

Elimizde sadece birtakım kontaklar ve az sayıdaki 20x25 cm baskılar olduğu için Bartlett'in sanatsal olarak niyetini, bu imgelerin ne boyda ve nasıl sunulmalarını istediğini bilemiyoruz. Daha doğrusu, bildiğimiz, onun bunların başkaları tarafından görüleceklerini neredeyse aklından bile geçirmediği. O zaman, bunları sergileyen galericiler, sırf para kazanmak için bu tuhaf resimleri pazarlayan sapıklar ve gözü kara tüccarlar mı, yoksa bu çorak zamanlarda az bulunan özgün ve içten gelen bir yaratıcılık akışının insanlıkla paylaşılmasını sağladıkları için takdir edilmesi gereken bir davranışı mı sergiliyorlar? Yani, bir başka deyişle, Zeugma kalıntıları gibi, Bartlett'in fotoğrafları da kavramsal 'sular' alında mı bırakılsaydı?

Burada bir de tüketim hırsının çağdaş boyutları gündeme geliyor: İleri Batı ülkelerinde, sanatsal/kültürel tüketimin de bir alışkanlık haline geldiği, sü-

rekli daha güçlü, yeni ve uçlardaki ürünlerle tatmin edilmesi gerektiği benzeri savlar var. Bu doyumsuz iştah karşısında insan ne diyeceğini bilemiyor. Ama bir yandan da, tarihte başka örnekler de var: Kafka'nın "Ölümümden sonra tüm yapıtlarımı yakın" dediği bilinir. Yakın dostu ve yayıncısı Max Brod onun bu arzusuna uysa daha mı iyi olurdu? Brod da bir mezar soyguncusu muydu? Fakat Kafka yaşarken de yayımlanmıştı; Bartlett'in işlerindense sağlığında sadece bir kez, o da yerel bir gazetede sözedilmiş.

Onun yaratıcılığında 'sanatsal' boyutlar bulmak aslında zor değil, besbelli 'heykellerine' güçlü bir tutkuyla bağlıydı, hatta bu bebekleri 'kendi çocukları' olarak tanımladığı söyleniyor. Kendisinin küçük yaşta yetim kalması, kardeşinin olmaması, hiç evlenmemesi gibi yaşamıyla ilgili sınırlı bilgilerimiz belki çeşitli psikolojik spekülasyonlar için ipucu verebilir! Fakat bunun karşımızdaki inanılmaz tutkulu işle ne ilgisi vardır, ona bakışımızı biçimlendirmeli veya değiştirmeli midir? Bir başka deyişle, aradığınız sapıklıkla ilgili kanıtlarsa, bunların bir miktarını her yerde bulabilirsiniz. Doğaldır ki bu fotoğraflar –ve bebekler– ortalama değer yargılarıyla yetişmiş (ve bu yargıları pek sorgulamadan yaşamakta olan) çoğu kimseye rahatsız edici gelebilir. Dünyanın neresine giderseniz gidin, bu işleri evinin duvarına asacak az sayıdaki 'normal' vatandaşı bulmakta zorlanırsınız.

Diğer taraftan, her bir bebeği yapmakla en az bir yıl uğraştığı söylenen Bartlett için bu bebeklerin aşk ve tutku nesneleri oldukları seziliyor. Günlerce uğraşıp sevgiyle çamurdan yaratılan, dokunarak, okşanarak yüzeyleri pürüzsüz hale getirilmiş bu ıslak bebekler neredeyse kusursuzlar. Bir tür Pygmalion durumu gibi, 'kendi aşk nesnesini kendisi yaratan erkek' şablonuna mı uymakta bu durum? Yahut da Pinokyo'yu yapan tahta oyuncakçı Gepotto'nun durumu gibi, bu bebekler de 'canlanıp' yaratıcılarına karşı üstün bir kimlik sahibi olmaya mı çalışıyorlar? Yoksa sadece başkalarıyla iletişim kuramayan ve erotik boyutu olmayan yalnız bir adamın türünü sürdürme çabaları mı? (Sanki *Gizli Dosyalar*'dan bir hikâye!) Çünkü, bir yandan da çocuksu bir 'oyun' yaklaşımı var gibi. Bebekler çoğu zaman cinsellik çağrıştırmayan pozlar içindeler, çıplakken bile gerçekten küçük çocuklar gibiler. Örneğin Balthus'ünküler kadar bile davetkâr bir cinsellik içermekle suçlanmaları zor.

Tabii ki yetişkin bir adamın, alışılmış insan ilişkileri yerine, yaşamını taşbebeklere adamış olmasındaki tuhaflığı yadsımak zordur. Hiç değilse kimseye zarar vermediği ve arkasında ilginç işler bıraktığı için sevinmeliyiz. Hani "baki kalan hoş bir sada..." olayı var ya, onun gibi bir şey! Bu yapıtlar yetişme süreci içinde yaşamdaki konumlarımızı ve rollerimizi sorgulayarak, kendi kimliğimizi irdelememizi sağlıyor. Onların gerçek gücü, bize insan olmanın farklı boyutlar içerdiği gerçeğini hatırlatmalarında. İnsanların takıntı, tutku ve belki de korkularıyla baş edebilme çabalarının birer yansıması olarak önem taşıyorlar.

Bartlett'in kendisinden sözederken söylediği şu sözler konuyu toparlamak açısından faydalı olacaktır: "Benim hobim alçıdan heykeller yapmaktır. Buradaki amacım, tüm hobilerde olduğu gibi, başka türlü açığa çıkamayan kimi dürtüleri kanalize etmek ve onların ifade edilebilmelerini sağlamaktır."

3.

Çocuklarla ilgili fotoğraflar konusu açılınca, fotoğraf tarihinde Lewis Carroll'dan başlayan bir gelenek veya alt-janr'a değinmeden geçemeyiz; bu sırada tabiidir ki çeşitli yer ve zamanlardaki ahlak ve kültür değerleri tartışılmalıdır. Böyle bir yazıda fotoğrafın icat edildiği Viktorya çağındaki çocuk fikri ve İncil temalarından yola çıkan J.M. Cameron'un çocuk fotoğraflarına da sıra gelecektir. ABD'deyse, özellikle batı sahilindeki piktorialistlerin, Alice Boughton'un ve hatta Alfred Stieglitz'in kimi günümüzde yayıncı bulmakta zorlanacak çeşitli fotoğraflarından söz etmek ve bunun günümüz ABD'sindeki katı ahlakçı-sansürcü atmosfer ile karşılaştırılması gerekecektir.[96] Tabii daha riskli alanlara dalmak ve kimi Avrupalı seyyahın neden Kuzey Afrikalı oğlan çocuklarının çıplak fotoğraflarını çekmeye meraklı olduğunu araştırmak veya ABD'de çocuk işçilerin varlığını kanıtlayan fotoğraflarıyla Lewis Hine'dan sözetmek olasıdır. Herneyse, bugünkü konumuz çok daha bireysel bir boyutta.

Aslında böyle bir tartışmanın sadece fotoğraflarla ilgili kalması da çok anlamlı olmaz. Fotoğraftan önce de yağlıboya resimlerdeki tombik çıplak meleklerin modellerinin küçük çocuklar/bebekler olduğu bellidir. Özellikle batı resminde göreli gerçekçilikle birlikte bu çocuklar, gündelik yaşamlardakine benzer mekânlarda, zamanın kıyafetleriyle (çıplak değillerse) yer almaya ve dolayısıyla "tanınır" olmaya başlarlar. "Melek" gibi veya 'peri' olarak tasvir edilmiş olsalar da onlar neticede yarı çıplak bebeklerdir. Bu figürün hem Bougeron gibi klasisist ve akademik ressamlarca, hem de *Pre-Raphaelite*'lar tarafından sık sık kullanılmasından ve üstelik, peri (*fairy*) sözünün İngilizcede zamanla eşcinselliği çağrıştırmaya başlamasından da sözedilebilir.

Modern zamanlarda daha çok, geniş anlamıyla moda fotoğrafçılığı çerçevesinde yeralan medyatik kullanımlara rastlamaktayız. Ticari alanda yasal zorlamalarla "bebeklerin" yaşları biraz büyüdü, en azından fotoğrafta küçük görünseler de modellerin yasal olarak belli bir yaşın üstünde olmaları gerekiyor. Filmlerde de böyle, örneğin birkaç yıl önceki *Lolita* filminde bayağı ergin bir kız komik bir şekilde çocuk taklidi yapıyordu. David Hamilton'un 70'lerdeki puslu fotoğrafları ise açıkça erotik niyetler taşımaktaydı. Bu yıllardan kalan en ilginç ve çok anlamlı okumalara açık işler bence gelmiş geçmiş en atılımcı moda fotoğrafçısı olan Guy Bourdin'in unutulmaz yapıtları arasından çıkmıştır. O günlerin özgür sanatsal ortamının sinemadaki örneği de Louis Malle'in

ABD'de çektiği *Pretty Baby* (1977) filmidir. 20. yüzyıl başlarında çektiği New Orleans genelevlerinde çalışan kadınların fotoğraflarıyla tanınan Bellocq'un hayatından yola çıkarak yapılan bu filmde, bu kadınlardan birinin kızı rolünde 13 yaşlarında olan Brooke Shields oynamaktaydı. Filmde Shields'in bekâreti açık arttırmayla genelev müşterilerinden birine satılır. Daha sonra da Shields fotoğrafçıya çırılçıplak poz verir ve biz de bu sahnede kızı önden apaçık görürüz. Bugün böyle bir sahneyi *mainstream* bir filmde tasavvur bile edemezsiniz. Fakat diğer taraftan, İnternette pornografinin her türlüsü almış yürümüştür. Bu durumu sanırım ancak günümüzün ikiyüzlü ahlakçılığıyla açıklayabiliriz.

Tabii, memleketimizin dünyadan geri kalmamaya özen gösteren güzide magazin basınında da son yılların modası "Lolita mankenler" konseptiyle bu durum bir nebze örtüşmektedir! Burada romantik ve medyatik sabunla temizlenmiş, ruhun karanlık (?) noktalarından hiç söz etmeyen bir yaklaşım vardır. Aynı zamanda hem ayıplayıp hem de imrendiren biçimde ve çarpık yüzeysel ahlakçılık anlayışından taviz vermeyen medyamızda konuya aslında sadece "temel içgüdü" düzeyinde bir tüketim olayı, bir tür (cinsel) alış-veriş olarak bakılmaktadır. Nabokov'un –gerçek– Lolita'sı, Balthus'un resimleri, Carroll'un, Bourdin'in ve şimdi de Bartlett'in fotoğrafları yanında bu şok (!) tavır çok yavan ve derinlikten yoksundur. Avrupa moda basını ise bir uçtan diğerine uçmaktadır, örneğin elime yeni geçen İspanyol orijinli *Big* dergisinin son sayısında çocuk/ölüm/şiddet/cinsellik ve moda şaşırtıcı biçimde bir arada yer alıyor. Böyle heyecan verici fotoğrafları bizim medyada hiç gördünüz mü? Bunların arasında konumuza en yakın olanlar Cornelie Tollens'in fotoğraflarıdır.

Sanatsal bağlamdaysa, ABD'de, karşılanna birçok yasal sorun çıksa da, Jock Sturges ve Sally Mann gibi büyük boy makineyle çalışan doğa-sever fotoğrafçılar yakın aile çevrelerindeki her yaş ve cinsiyetten insanı çıplak çıplak fotoğraflıyorlar. Günümüzde bu tür fotoğrafları çekenlerin sadece 'sapık ve orta yaşlı' erkekler grubuna ait olmadıkları açıktır. Boughton ve Cameron gibi tarihteki örneklerin yanı sıra, çağdaş kadın fotoğrafçıların da –Mann ve Tollens gibi– bu türe fazlaca yakınlık gösterdikleri ileri sürülebilir. Tüm bu sanat amaçlı yapıtlarda "kötü" bir art niyet/alt metin olmadığını kabullenmemiz gerekir diye düşünüyorum; fakat gene de bunların kendilerine bilmeden bakan birisinin kafasında ne tür fesatlıklar çağrıştıracaklarını tahmin etmek zor olmasa gerek!

Tüm bu nedenlerle yeni projeler düşünürken dikkatli olmak gerekiyor. Çekeceğimiz bir fotoğrafı tasarlarken ondan kimin ne anlayacağını kaygıyla tasavvur etmeye çalışmalıyız. İçinde bulunduğumuz oto-sansür bağlamında yapılmamış işleri hayal ederken bile sorumluluklarımız var!





La Pianiste adlı filmden sahneler, 2001.
Yönetmen: Michael Haneke.

Başka İşler

Erotik Olmayan Çıplak, Yeni Baştan

Muhterem okuyucanlarım, Çinlilerin deyimiyle İlginç Günleri yaşamaya devam ediyoruz! Nasıl onlar, "Umarım ilginç günler yaşarsın!" lafını beddua olarak söylerlermiş ya, onun gibi işte... Sadece maçlarla ilgilenmeyen herkesin malumudur, cennet memleketimizde, "hasta başbakan, duran devlet işleri, dış popotika, dolar çıktı, borsa göçtü" derken geçtiğimiz ay her şey gene tam bir hercümerç içindeydi. Üstüne de, gözümüzün bebekleri PFG (Pamukbank Fotoğraf Galerisi) ve YKY'nin ikisini birden tehlikeye atacağını tahmin edebileceğimiz nitelikte önemli bir gelişme yaşanmıştı. Haa bi de ay sonunda 4 gün 4 gece "müzik" festivali vardı, sanki aynen 1968 Woodstock, ABD gibi (başka yer, başka zaman). Kısacası, gerçek dünya, özellikle ekonomi boyutuyla günlük yaşamımızı etkilemeye ve biçimlendirmeye devam ediyor. Galiba artık, kaçacak saklanacak delikler olarak, sanat-manat, fotoğraf filan pek bir geçerlik taşımayacak. (Bu arada, bana sorarsanız, futbol da yasaklanmalı!)

Neyse, ben de "bunlara pek aklım ermez" diyerek, özellikle sıcak yaz günlerinde eski yazılarını yeniden yayımlamaları basınımızda bir gelenek haline gelmiş olan usta köşe yazarlarımızı kendime örnek almış bulunuyorum. Böylece, artık nadir kitaplar kategorisine girdiğini sandığım *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor* kitabımdan, pek suya sabuna dokunmayan bir çıplak (ama "kirli" demek istemiyorum) yazısını bu sayfalara koymaya karar verdim. Bu yazının bir süredir üzerinde durduğum Asuman Krause takvimiyle ilgili tartışmalara da yeni bir boyut kazandıracağını umuyorum. *Geniş Açı*'cılar bu niyetimden ilk başta pek hoşlanmadılar ama, "Nasıl olsa kimse okumuyor, kızın bir başka resmini koyarız yeni yazı zannederler!" diyerek onları da ikna edebildim sanıyorum. (Yoksa bunları okuyamazdınız, değil mi?)

Neyse işte, bu kadar, şimdi karşınızda (ekler ve güncellemelerle):

Gayri-Erotik Çıplaklığın Sorunsalı Hakkında Notlar[97]

Geçen dönem (1989-90 falan oluyor) Boğaziçi Üniversitesi'ndeki öğrencilerime Nude Photography (tedrisat İngilizce ya!) üzerine bir paper hazırlamalarını söylemiştim. Nedense (!?) büyük çoğunluk "Nü" fotoğraflarının "pornografik", en azından "erotik" olmaları gerektiği ön kabulünden hareket etti. Sonra düşündük, Türkçede neden *nude* ile *naked* (Çıplak ve çıplak) arasındaki farkı belirleyen iki ayrı sözcük yoktur diye. Zaten, herhalde "Türk fotoğrafında çıplak geleneği" yarım sahifede anlatılabilecek bir konudur. (Bildiğiniz gibi, bu yazı Asuman Krause olayından önce yazılmıştı!) Çıplak ve çıplak. Biri sanatsal çıplak, öbürü değil; sadece "Çıplak". Sadece-çıplak, giyinik olmamayı, açıklığı, doğallığı, ilkelliği ifade ederken, sanatsal-çıplak bir kurnazlığı, ön yargılı bir entrikayı; büyük İngiliz şair Robert Graves'in çok bilinen şiirinde[98] de tarif ettiği gibi, bazı planların yapıldığını ve bu amaçla Çıplak olunduğunu ifade etmiyor mu?

Erotiklik ise büyük ölçüde fotoğrafa bakanın gözünde değil mi? Kimine erotik gözüken bir et parçası resmi, bir diğerinde ancak anatomi bilimiyle ilgili meraklar uyandırabilir. Salt sanatsal bağlamda kalınsa bile, çıplak resminin sadece erotik –yahut pornografik– amaçlar için kullanılmadığı sayısız örnek gösterilebilir. Hiç değilse sanarçının kayda geçen niyeti böyle değildir, resimleri görenler farklı düşüncede olsalar bile... Bu konuda Batı resminden tarih içinde verilecek örnekler saymakla bitmez, ve bunların bazıları aklın alamayacağı kadar tuhaftır. Yunan-Roma Mitolojisi ve Hıristiyanlık menkıbeleri sonu gelmez bir kaynak ve bahane silsilesi oluştururlar.[99]

Günümüzde ise en yakın örnek Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarıdır. Bilindiği gibi, bunlar geçtiğimiz yıllarda muhafazakâr ABD'de büyük gürültü kopmasına neden olmuşlardı. Kendisi AIDS'den ölen Mapplethorpe eşcinselliğini gizlemiyordu. Fotoğraflarında da bu tür sado-mazoşistik ilişkileri tüm açıklığıyla sergiliyordu. Bunlar herkes için pek erotik olmasalar da, hiç değilse Mapplethorpe'un bu tür niyetleri olduğunu sanırsınız değil mi? Fakat, hayır, o da nesi, sergi kataloğu bu fotoğrafları sadece biçimsel yönlerinden ele alıp, onların ne kadar güzel, sade, yalın düzenlemeler olduklarından, siyah-beyaz dengeleri, tonal kontrol ve uyumlu görsel ilişkilerden söz ediyordu. Bu bir büyük dalga geçme değilse, gerçekten inanılmaz bir yabancılaşma ve sanat yapıtıyla araya mesafe koyma örneği olsa gerekri.

İlk Çıplaklar

Burada sözünü ettiğim örnekler ise, gerçekten inandırıcı bir biçimde, erotik olma amacı taşımadan değişik devirlerde çekilmiş "sanatsal amaçlı" birkaç çıplak fotoğrafı... Ama diyorum ya, gene de iş seyredenin gözünde –ve beyninde– bitiyor. Erotik –veya pornografik– olmadan "çıplak" çekmenin tabii ki tüm yollarını burada örnekleyemiyorum, ve buradaki fotoğrafların hepsi de herkes için "gayri-erotik" olmayabilirler; amaç bu tavrın öndegelen fotoğrafçılar tarafından tarihte ve günümüzde nasıl ele alındığını gözden geçirebilmek, o kadar.

Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, hevesli amatörler uçan-kaçan, daha doğrusu kaçamayan her şeyin fotoğrafını çekiyorlardı, ve bu arada çıplakları da. Sonra, güya ressamlara yardım olsun diye çekilen çıplak fotoğrafları vardı, canlı model kiralamaktansa birkaç fotoğraf satın alıp onlardan yararlanmak daha ucuza geliyordu. Akademik resmin klasik poz ve duruşlarını içeren bu tür çıplak fotoğraflarına "*Academie*"ler deniyordu. Bu konuda oldukça yüksek sayıda bir üretim vardı ve tahmin edebileceğiniz gibi, meraklı müşteriler sadece artistler veya ressamlardan oluşmuyordu, yani, erotizm o zaman da seyredenin gözündeydi.

Daha yakın tarihlerden bir örnek, Edward Weston'un çektiği oğlunun fotoğraflarıdır: Neil sekiz yaşındayken. Bir buçuk yıldır ondan ayrı kalan Weston Meksika'dan yeni dönmüştü. O, günümüzün deyimiyle tam bir "sağlıklı yaşam" meraklısıydı: taze sebze, meyve ve tahıldan başka pek bir şey yemez, her sabah bir saat çıplak güneş banyosu yaptıktan sonra çocuklarıyla kendini okyanusun buz gibi sularına atardı. Weston, Neil'in gerçek kimliğinin en çok bu resimlerde ortaya çıktığını övünerek söylemiştir. Yalınlık, sadeleştirme, fotoğraf çerçevesine (kadraja) olan duyarlılık, en basit formların ışıkla birlikte düşünülerek ince bir seçicilikle gözlenmiş olması, bu fotoğrafları Weston'un gelişim çizgisi içinde önemli bir yere koyar.

Dünyanın en ünlü moda fotoğrafçılarından Irving Penn ise, kendisi için yaptığı "çıplak" çalışmalarında soyutlamanın sınırlarında gezinir. Fotoğrafçılığın tekniklerini, özel banyo ve pozlandırma ile, zorlayarak, çıplaktan yola çıkıp, biraz ürkütücü, oldukça *anti-septik* görüntüler elde eder. Onun erotik olmama amacıyla bu işe girişmiş olduğu da bilinen bir gerçek. Belki de insan, sürekli olarak dünyanın en güzel kadınlarıyla çalışmaktan, onların fotoğraflarını çekmekten bıkabiliyor. Penn genellikle yaptığı moda ağırlıklı işlere tepki olarak bu "nü"leri tasarlamış olmalı.[100] (Bu vesileyle tartışılabilecek başka konular da var, örneğin: moda fotoğrafları ve giyinikliğin erotizmi; veya kendi aralarında bir alt grup oluşturan bir başka tür de, erotik çağrışımlar içeren natür-mort fotoğraflar: Çiçekler, giysiler, deniz kabukları ve

benzeri objelerin hazırlanmış kompozisyonları gibi. Weston ve Mapplethorpe'un bu tanıma son derece uyan fotoğrafları hemen akla geliyor...).

Erotizmi ikinci planda bırakan işlerden sözederken, deneyselliğin ve biçimsel araştırıcılığın altın çağı olan iki savaş arasından kalan, yahut da o zamanların süregelen etkilerinin izlerini taşıyan Avrupalı örneklere de bakmamız gerekir: André Kertesz ve Bill Brandt'ın özgün ve aykırı işleri alışılagelmiş çıplak biçimlerini bozmayı amaç ediniyor. Man Ray ise, kadın vücudunu başkalaştırmayı, onu, etkileri hâlâ görülen ünlü fotoğraflarında, bir viyolonsel veya kayısıya (şeftaliye?) benzeterek başarıyor. Bauhaus'çular da, kadın vücudunu çok ilgi duydukları ışık-gölge oyunlarının bir arenası gibi kullandıkları fotoğrafları ile bu geleneğin temsilcileri olarak karşımıza çıkıyorlar. Onların ABD'deki mirasçıları arasında yer alanlardan Arthur Siegel ilk defa çıplak vücutlar üzerine dia projeksiyonu yaparak tarihe geçerken, Harry Callahan da saf form araştırmalarını eşinin vücudu üzerinde sürdürüyor.

Çıplak ve Ölü

Öğrencilerimin çoğu, doğarken çıplak olduğumuzu söyleyip, dolayısıyla da bunun "doğal" olduğunu vurgulamışlar. Doğru, ama akıllarına gelmeyen bir başka gerçek de, öldükten sonra da aynı şeyin başımıza geleceği, yani gömülürken, soyulup kefene sarılmak, vs. Nedense, birçok çıplak fotoğrafında ölüm ile böyle bir yakın ilişki kurma çabası vardır. Acaba çıplaklık bir tür korunmasızlığı ifade ettiği için mi dersiniz? Yerde yatan çıplak bir vücut görünce onun ölmüş olabileceğini mi düşünüyoruz? (Eğer canlı olsa, ortalıkta öyle çıplak çıplak yatmaz, kalkar üzerine birşey giyerdi; çünkü artık insanlar arasında doğal olan giyinik olmak.) Bu konuda beni ilk başta düşünmeye yönlendiren gene Weston'un en muazzam fotoğraflarından biri. Son devirlerinde çekmiş, genç karısı Charis bir havuzda uyuyormuş (veya ölü) gibi yatıyor. Havuzun kenarı resmin sol üst köşesine doğru korkutucu bir eğri çizerek yükseliyor, havuzu dolduran simsiyah su, saydam, en azından ışık geçirgen olması gerekirken, bakışlarınıza geçit vermeyerek esrarengiz ve ürkütücü bir havanın oluşmasını sağlıyor. Çıplak, suyun içinde mi, üzerinde mi; "su" gibi görünen şey, aslında koyu, katı bir madde mi, derinliği var mı? Karanlıklarda, suyun yüzeyinin arkasında, ne gizli? Anlayamıyorsunuz ve tüm bu bilinmezlikler merak ve korku uyandırıyor. Çıplağın benliğinden ayrılarak, her şeyden habersiz ve hiçbir şeyden etkilenmeyecek gibi kendinin dışındaymışçasına huzurlu görüntüsü ise, ölüme benzer derin ve sonsuz bir sükûneti işaret ediyor. Hem çok sakin bir resim hem de

bilinmez geleceğin korkutuculuğunu haber veriyor. Resmi çektiği zaman Weston elli yaşını geçmişti; kazandığı Guggenheim bursu ve daha çok insan tarafından tanınmaya başlaması, emeklerinin ve yıllar süren özverili çabalarının karşılığını artık almaya başladığının işaretiydi. Fakat, diğer yandan, belki de en iyi işlerini zaten yapmış olduğunu biliyordu. Artık gelecekten fazla bir beklentisi kalmamıştı. Bu fotoğrafı çekerken, romantik resim ve edebiyattaki suda-yüzen-ölü-kadınlar (*Ophelia* ve *Lady of Shallot* gibi) geleneğini de aklından geçirdiğini tahmin edilebiliriz.

Günümüzde Dieter Appelt ve Joel-Peter Witkin, aşağı yukarı sadece "çıplak ve ölü" tarzında fotoğraflar üretiyorlar. Belçikalı fotoğrafçı Ludo Geysels'in çok eski zamanlara göndermeler yaparak mağara adamlarını ve ilkel kabile törenlerini çağrıştıran kurgusal yapıtları bizleri bilincimizin ve belleğimizin derinliklerine bakmaya zorluyor. Witkin'in en büyük esin kaynaklarıysa ortaçağdaki Engizisyon ve akademik resim olsa gerek. Onun fotoğraflarındaki insan vücutları, yukarıda gördüğümüz kimi örneğin aksine, fotografik bir bozultmaya gerek bırakmayacak kadar kendiliğinden özürlü. Bu resimlerde de erotiklik bulabilmek için insanın oldukça tuhaf zevkleri olması gerek sanıyorum. Tabii memleketimizde şaşırmanın sonu yok: geçenlerde (2002 başı) İş Bankası'nın, herhalde biraz sapa olduğu için pek kimsenin gitmediği yeni plazasındaki Kibele Galerisi'nde, hem de "Harem" isimli bir sergi, Mustafa Horasan'ın Witkin'in eski bir fotoğrafına benzeterek yaptığı bir resminin müstehcen olduğu gerekçesiyle sergilenememesinin yarattığı çeşitli olaylar neticesinde açılamamıştı. Witkin'in fotoğrafını bu dergiye basarlar mı bilmem ama ben Horasan'ın resminin reprodüksiyonunu *Radikal*'de gördüğümü hatırlıyorum. Hiç değilse fotoğrafa Witkin'in verdiği adı yazayım, gerisi muhayyelenize kalmış, bir de, liseden makaralı kaldıraçlar konusunu hatırlamanızın faydası olabilir: "*Testicle Stretch with the Possibility of a Crushed Face*, New Mexico 1982" (Yüzün Ezilme Olasılığıyla Birlikte Taşakları Esnetme). Bu yazı baskıya giderken adı geçen sergi (Horasan'ın resmiyle birlikte) kısmen de olsa Maçka UPSD Kültür Merkezi'nde açıldı, 20 Temmuz'a kadar görebilirsiniz. Resimle fotoğrafı karşılaştırmak isteyenlere önerilir.

Çıplaklar Her Yerde

Fotoğrafları bağımsız objeler gibi kullandıkları işlerinde Robert Heinecken ve Javier Valhonrat da kadın vücudunu konu almakta sakınca görmemişler. Bu da çıplağın Batı sanatının temel konuları arasındaki birincil yerini kanıtlıyor. Neyin resmini yaptığın o kadar önemli değilse, ama fikir-

lerini anlatabilmek, somutlaştırabilmek için *bir şeyin* resmini yapman gerekiyorsa, o zaman "çıplak" yaparsın. Heinecken, tavla taşları gibi yapıştırılmış vücut parçaları fotoğraflarından bir *puzzle* (yap-boz) oluşturmuş. Bütün parçaların eşdeğer olmaları ve birbirlerinin yerini alabilmeleri günümüzün değişim içindeki cinsellik anlayışının ilginç bir yorumu olarak görülebilir. Valhonrat ise, bir sirk akrobatı veya cimnastikçi gibi zor pozisyonlara girmiş gerçek boyutlardaki kadın vücudu fotoğraflarını gerçek mekânlar içine yerleştirerek bir tür enstelasyon yapıyor ve mekânları oluşturan düzlemleri vurgulayarak üçboyutlu yanılsamalar, *illüzyonlar* elde etmek istiyor.

Çağımızın önde gelen çıplak fotoğraflarından sözederken, son derece detaylı ve karmaşık kurgusal durumların sergilendiği, espri ve ince eleştirisel bir mizah duygusunun hâkim olduğu "nev-i şahsına münhasır" (*idiosyncratic*) fotoğraflarıyla Les Krims'i ihmal edemeyiz. Bu yapıtlara fotoğraflanmış çevre düzenlemeleri olarak bakılabilirse de, çoğu fotoğraflarda poz verenlerin arasında bulunan fotoğrafçının kendisi de dahil olmak üzere herkesin sadece çıplak olarak stilize teatral pozlar vermeleri ve resimlerin kelime oyunlarıyla dolu, zengin çağrışımlar içeren isimleri, onların her şeyden önce sivri bir zekânın ürünü olan ve edebî tarafları ağır basan entelektüel yapıtlar olarak algılanmaları gerektiğini ortaya çıkartır. Krims'in kullanım biçimiyle çıplaklık, hazırlanmış yapay ortamdaki tek doğallığı temsil ederken, resmin bütünlüğü içinde de cinsel olmayan anlamda tahrik edici ve kışkırtıcı bir özellik taşır.

Başladığımız gibi, Mapplethorpe'dan da gene tartışmaya neden olabilecek bir başka örnekle bitirelim: bir erkek eşcinselin çektiği çıplak kadın fotoğrafı erotik olabilir mi, hele o kadın ünlü bir *body-builder* (vücutçu) ise? Burada oturup, uzun uzun değişmekte olan cinsel kimliklerden sözetmek ve bunların kültürel çevredeki yansımalarını ele almak gerekebilir. Herkes için farklı bir erotizmden sözedilebileceği, giderek bunun kaçınılmazlığı ortaya çıkabilir. Sanatsal yapıtların değerlendirilmesinin ise farklı zevkler ve ilgilerin yanı sıra, artarak bir ihtisaslaşmanın konusu haline geldiği ileri sürülebilir...

Yoksa bütün bu tartışmalar aslında boşuna mı? Zaten önemli olan, şu veya bu bahaneyle bu fotoğrafların ve daha bir sürülerinin çekilebilmiş olmaları ve bizim onlardan (hangi düzeyde olursa olsun) zevk almamız değil mi?

Piyano Öğretmeni Yaşamayı Öğreniyor

Uygarlığın Bedeli Buysa...

Tüm yaşamınız boyunca anneniz sizi göz altında tutmuş ve insafsız zorluktaki bir kariyer eğitimiyle birlikte kusursuz bir yarış atı gibi terbiye etmişse; muhtemelen erken yaşlarda duygularınızı kontrol etmeyi öğrenir, giderek onları zekânızdan ayn tutarak kişiliğinizin hastalıklı, irrasyonel, ikinci sınıf unsurları olarak kabullenirsiniz. Duygusallığı zayıflık olarak görmeye başlarsınız, 'rasyonel' olmanın yaşamdaki tüm ödülleri size kazandıracağına inanırsınız. Cinsellik de satın alınacak bir ihtiyaç maddesine dönüşür, bunun hakkında tüm bilginiz porno yayınlardaki 'fantaziler' sütunlarından apartma olur ve eğer günün birinde kanlı-canlı gerçek bir insanla ilişkiniz sözkonusu olursa, ondan da sadece bu türdeki davranışları beklersiniz. Bu noktada vücudunuzun sesini dinler, fakat ona doğru bir karşılık veremezsiniz. Teori ve pratik uyuşmaz.

Önceki filmlerini aklımızdan geçirirsek, Haneke'nin, günümüzde bize medeniyet diye sunulan şeyin uygulanmasından pek hoşnut olmadığını anlarız: *7. Kıta*'da endüstrileşmiş toplumlardaki tüketim temelli çağdaş yaşamın bireylerden taleplerinin, dayanılmaz düzeyde zalimce olduğunun farkındaydı. *Funny Games*'de uygar, doğru davranışlar ve 'ayıp olmasın' kaygısı, en sapıkça cinayetlerin gerçekleşmesini sağlıyordu. Son filmi *Piyanist*'te de aslında duygulara hitap eden bir uğraş olduğu varsayılan, müzik için, benzer terbiyeli davranış kalıpları içinde çekilen azap ve ruhun erimesi sözkonusu. Duyguların sadece kendilerine bırakılan dar alanda ifadelerini bulmalarına izin verildiği bir dünyanın bu alegorik anlatımı Viyana'da geçiyor, ancak oyuncular Fransızca konuşuyorlar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun geleneksel aristokratik mirasına sahip, şimdi de Neo-Nazi eğilimli Joerg Haider yönetimindeki bu memleketin başkentini, Haneke, çağdaş uygar dünyanın yoğun biçimde özetlendiği anonim bir sahne olarak görmüş. Avusturya'nın ünlü yüksek müzik kültürünün trajik bir güç ilişkisinin arenası olarak kullanması da uygun bir seçim.

Haneke'nin kahramanı 40 yaşlarında annesiyle yaşayan başarılı bir piyano öğretmeni, Erika Kohut hanım. Isabelle Huppert oynuyor. Annesini de yıllanmış Annie Girardot, ikisi de kusursuz. Bir de, klasik biçimde 'hocasına âşık genç öğrenci' var: Klemmer, fakat bu klişe ilişki beklendiği gibi gelişmiyor. Bu yazıyı, bir süredir sinemalarımızda oynamakta olan bu filmi görmüş olanlar için yazıyorum büyük ölçüde, zaten bence sonunda ne olacağını merak ederek, hikâyesi için izlenecek bir film değil; ama gene de sürprizlerden hoşlanıyorsanız ve filmi görmediyseniz, şimdilik okumayın. Moralleri bozulmasın diye olacak, filmi 16 yaşından küçüklerin görmesi yasak, halbuki alacakları çok ders var.

İki Demode Kavram: Ahlâk ve Delilik

Filmin konusu, her ne kadar memleketlerinin iftihar vesilesi musiki kurumunun devamı için cinselliklerini bile doğru dürüst yaşayamayan fedakâr kadın müzik öğretmenlerinin çile dolu hayatlarıyla ilgili gibi görünmekteyse de, Haneke'nin alegorik yapısı içinde özelden genele geçmek gerek:

İyi bir klasik müzik icrasının arkasında ömür boyu süren insanlık dışı bir eğitim ve yarışma vardır, fakat gündelik hayatta da ayakta kalmak pek kolay değil. İleri Batı medeniyeti varlığını hem kendi memleketlerinde hem de tüm dünyada insanların farklı derecelerde istismarına borçlu ve verimliliği sağlamak için bunlara dolaylı veya dolaysız bir tür şiddet uyguluyor. Söylemeye gerek yok, bugün dünya çapında başarılı bir cerrah, bilgisayar programcısı (hatta sinema oyuncusu veya futbolcu bile) olmak inanılmaz özverili bir savaşımı gerektiriyor. Günümüzde başarı zor ve kaçıcı. Bildiğimiz gibi (!) işsiz kalmak dünyanın her yerinde en korkutucu şey. Kapitalist düzen (veya medeniyet) bireyleri çok yoruyor ve doğal benliklerinden koparıyor. İnsanların yalnızlaşmaları, alışılmış aile yapılarının bozulması vs. hep bu ekonomik zorunlulukların sonucu. "Hayatta başarılı olmak", "Toplumda bir yere gelmek", endüstrinin pahalı oyuncaklarına, konforuna erişebilmek ve bunu kontrolü kaybetmeden koruyabilmek için sürekli gerekli parayı kazanma zorunluluğu, insanı doğal(?) kişiliğinden taviz vermek zorunda bırakıyor. Bu koşullarda yaşamını sürdüren çağdaş Batılının uç bir örneğini vererek Haneke bu acımasız alışverişi bir kere daha gözümüzün içine sokuyor.[101]

Aynı sıkıntının çok daha şiirsel bir biçimde işlendiği, Bertolucci'nin *Sheltering Sky* (Türkiye'de 'Çölde Çay' diye turistik bir isim taktılar) filminin son karelerinin neredeyse *Piyanist*'inkilerle aynı olduğu gözden kaçmamalı! İkisinde de özgür (doğal?) cinselliğini bulmaya çalışan kadın kahra-

man, kendi medeniyetinde ve toplumunda oynaması beklenen rolleri arkasında bırakır ve bir kentin anonim kalabalığına karışır. İki film de böyle biter, kadınlara ne olduğu hakkında bir fikrimiz yoktur, onların sadece bir nebze "aklî melekelerini yitirmiş olduklarını" düşünebiliriz.

Sheltering Sky romanının yazarı Paul Bowles, kahramanıyla benzer duyguları paylaşır. Kendisi 1930'larda ABD'den (Medeniyetten) kaçıp yaşamını Fas'ta ve dünyanın değişime direnen birkaç köşesinde geçirmiştir. (Şimdi pek kaçacak yer de kalmadı!) *Sheltering Sky* filmi için yapılan 'Turistik' eleştirisinin doğru olmadığı bu açıdan bakınca anlaşılır: o yıllardaki Kuzey Afrika'nın el değmemiş çölleri, "medeniyetten nasibini almamış" insanları, tabii ki Medeniyet Kaçkını Bowles'a cazip ve ideale yakın gelmiştir... Bertolucci'nin renkli sinemaskop filminde, Vittorio Stararo'nun görkemli sinematografisiyle sunulan bu çöl görüntülerinin günümüzde bize tek çağrıştırdığı gezi broşürleri ve *National Geographic* fotoğrafları olunca, bizim de onlara "turistik" yaftası yapıştırmamız normaldir. Halbuki, bu çöller hep vardı ve sanırım Merih'tekiler gibi Medeniyetten Sonra da var olmaya devam edecekler. *Piyanist* ve *Sheltering Sky*'ın trajik kadın kahramanlarının 'çağdaş yaşamlarında' eksikliğini duydukları belki de bu sonsuz doğallıktır.

Funny Games'de görüldüğü gibi, burjuvaların tasvip edilen davranış kalıpları dışına çıkmadan, acı verip adam öldürmek olasıdır. 'Batılı' için şiddeti başkalarının (3. Dünyalıların, 'ötekilerin', düşmanların?) başına gelen, TV'de izlenen ve üzerinde konuşulmayan bir olgu haline getiren de, aslında medya işbirliğiyle oluşturulan bu terbiyeli tavırdır. O kadar ki, artık şiddeti kanıksar ve yalnızca teorize ederiz – birilerin ölmesi vs. önemli değildir, önemli olan bize bunu haber veren mesajdır, tüm derin filozofik tartışmalarımız bu mesajları getiren medya üzerinedir, mesajların içeriği üzerine değil. Bir sonraki Haneke filmi *Code Inconnu*'de olduğu gibi aklımızın gücünü bu tartışmalarda harcar, anlamlarını uydurduğumuz şifreli sözcüklerle iletişim kurmaya çalışırız.

Aşkı Kitaplardan Öğrenen Genç Kızlar Gibi, Bir Türlü Büyüyememiş

Haneke'nin 'normal' aile hayatına sahip olmayan bir kadını kahraman seçmesi de rastlantı olmasa gerek (doğrusu, gerçek hayatta da geleneksel rollerdeki kadınlar gitgide azalıyor). Çağdaş yaşamda artan beklentilerin kadınların durumunu özellikle zorlaştırdığını söylemek basitlik olarak düşünülmemeli. Ekonomik bağımsızlık için kariyer yapma zorunluluğunun karşısında, onları doğaya biz erkeklerden çok daha fazla bağladığından şüphe etmediğim annelik ve doğurma dürtüsü, aşılması güç bir çelişki yaratmakta.

Bir erkek için, Brahms gibi sözle 'içten ve duygusal olmayı' önermek kolay (*"con intimissimo sentimento"*). Kohut'un sevdiği, kendini özdeşleştirdiği erkek besteciler, bunu yaşayabilmek için yaralananlardır: Schubert çirkin bir frengi hastasıydı, yalnız geçen bir yaşamdan sonra genç yaşta öldü; Schumann ise delirdi. Düşündünüz mü neden, neredeyse hiç önemli bir kadın besteci yoktur? Kohut da annesinin istediği gibi bir virtüoz olmayı başaramamış ortalama bir piyanisttir.

Filmdeki rolü hakkında Huppert[102] şöyle diyor: "*Bu, hiçbir zaman (bir türlü?) kadın olamamış bir kadının hikâyesi. Toplumdaki rolleri içinde tamamen doğru bir kadın, ama kendi evcil evreninde küçük bir kız olarak kalmış.*" Piyano öğrencisi Klemmer hocasının yazdığı mektubu okurken, onu 'ev ödevimi iyi yapmış mıyım?' der gibi yoğun bir konsantrasyonla dinlemeye başlayan Kohut'un mektuptaki sado-mazo işlerden hiçbirini gerçek hayatta yapmadığını hissediyorsunuz. Ve bu biraz şoke ediyor, şaşırtıyor. O ana kadar emin değilsiniz, çünkü konser salonundaki tuvalet sahnesinde kontrol elindeydi; ama şimdi kendi evinde işler biraz karışık, hazır olmadığı bir durum: oğlan zorla içeri girmiş, annesi içerde bağırıp duruyor. Ödevinin yeteri kadar beğenilmediğini hisseden bir öğrenci gibi, Kohut öğrencisiyle rolleri değişmeye başlıyor.

O sanki bir çocuk, yatağın altından gizemli, değerli, güzel ve hiç kullanılmamış oyuncaklarını yeni arkadaşına göstermek için çıkartıyor. Ona gizli köşesinden, hazinesini –bekâretini(?)[103] sunuyor. Ne yazık ki, bu ilk (ve muhtemelen son) arkadaş bu tür oyunları sevmiyor!

Acı Çekme ve Şiddeti Sempatikleştirme

Kohut ertesi gece, mektubunda yazdıklarının yüzde biri başına gelince, yani gerçek şiddetle karşılaşınca, Sado/Mazo alışverişin pornografi medyasından öğrendiği gibi olmadığını anlar. Onun kendisine tecavüz edilmesinden, bu şiddet gösterisinden hoşlandığı pek söylenemez. Böylece, Haneke'nin sürekli üzerinde durduğu 'şiddetin yeniden-sunumu meselesi' tekrar karşımıza çıkar: Şiddet, günümüz medeniyerinde seyirlik bir gösteriye dönüşmüştür (belki doğa ile kopan bağlar bu şekilde onanlıyordur – hiç değilse erkekler için?). Fakat bunun bireysel olduğu kadar toplumsal ve siyasal sonuçları çok önemli ve hazindir. Haneke'nin son derece ahlâklı bir tavırla üstünde durduğu mesele: "Başkalarını hedef alan şiddeti izlemeye (seyretmeye) alıştırılıyoruz" diye özetlenebilir. Bu alışkanlık, istendiği zaman şiddeti uygulamaya veya en azından uygulanan gerçek şiddeti de kanıksamaya, takdir ve teşvik etmeye dönüşecektir. Haneke, aslında insancıl

içerik taşıyan bu mesajını aktarırken oldukça rahatsız edici olmak zorundadır, çünkü başka türlü yapsa izleyicisine erişemeyecek, medyanın karmaşası arasında dikkatleri üzerinde toplayamayacaktır. Üstelik bu yolla, izleyicinin şiddet karşısında kendi konumunu sorgulamasını da sağlamış olur. Çünkü ona göre, medyada şiddeti izlemek bile bir tür sapıkça suç ortaklığıdır. Bu durumun gerçek hayattaki sonucunu ABD halkının Irak Savaşı sırasındaki tepkisizliğiyle gözlemliyoruz.

Haneke'nin şiddet eleştirisinin, Pasolini'deki hedonist tavırdan, karşılıklı zevk için şiddetin yüceltilmesinden farklı bir anlayış içerdiği açıktır. Pasolini (S/M ilişkinin karşılıklı anlaşma ve uyuma dayandığı varsayımıyla), bireylerdeki şiddeti anlaşılır ve özellikle şiddet uygulayan –veya en azından durumu kontrol eden– kişiler için pozitif bir eylem olarak görür. Şiddete maruz kalan, zarar gören kurbanların bile, onların fikrini pek soran olmasa da bunu istediği, bundan hoşlandığı gibi bir inanca sahiptir.[104] Bunun nadiren doğru olabileceğini kabul etsek bile, kaçımız gerçekten, örneğin *Salo* filmindeki deneyimlerin kendi başımızdan geçmesini isteriz, buna tahammül edebiliriz? Pasolini de, işler kontrolden çıkıp, parayla tuttuğu genç oğlan tarafından boğazı kesildiğinde acaba hâlâ aynı düşüncede miydi?

Haneke ahlâkçı ve toplumsal bilince sahip tavrıyla şiddeti ve medyadaki kullanımını eleştirirken, şiddete (istemeden) hedef olanın yanında yer almaktadır. Bu çerçevede, bireysel olduğu kadar, toplumsal ve politik şiddet kullanımı da tartışmasının konusu olur. Kimin tarafından olursa olsun şiddetin sempatikleştirilmesinin doğal sonucu onun yaygınlaşmasıdır! Hemen tahmin edilebileceği gibi, günümüzde buna taze örnekler bulmak çok kolaydır! Körfez savaşında olduğu gibi, dünyanın dört bir yanındaki bombalamaları (veya aksiyon filmlerindeki şiddeti) medyada merakla izleyen ABD'liler ile pornocuda S/M video izleyen Kohut arasında gözden kaçmayacak kadar yakın bir benzerlik vardır.[105] Bu çocuk kalmış izleyiciler üzerinde, 11 Eylül olayı ile Klemmer'in tecavüzü benzer şok etkileri yaratmıştır. Tek fark: Kohut zayıftır, intikam alamaz, ABD ise güçlü! Sanat hayatı bir yere kadar taklit edebilir, fakat tabii ki çağdaş uygar toplumların da büyük oranda Kohut'lardan oluştuğunu gözardı edemeyiz.

Ciddi ve ağır tartışmalara yol açabilecek, zor izlenir bir film *Piyanist*, ama (artık?) hayat da böyle, istesek de istemesek de!

Günlerin Getirdikleri

1.

Sanki "fotoğraf dünyası" adı verilen bambaşka bir gezegende yaşıyormuşçasına, "her şey güzel ve biz de fotoğrafın (*bence artık üzerinde konuşulması mümkün olmayan*, N.T.) kendine özgü sorunlan üzerinde halleşmeye devam edelim" diye düşünen kimi okuyucu dışındaki birçok kimse için, geçtiğimiz günlerin getirdiği en önemli görsel olay, Irak'taki zulmün öfkeyle karşılanan kanlı görüntülerinin ortaya çıkmasıydı. Sanki bu "işkence fotoğrafları", içerisinde yaşamakta olduğumuz optik zamanların bir zirvesini oluşturmaktaydı.

Artık, sanki "işkence fotoğrafları" diye bir *sub-genre*'dan sözetmek mümkün olacak.

Uzun süredir tartıştığım bir konu olan, olayların sözle, yazıyla anlatımını fotoğraflarla anlatımıyla karşılaştırmak meselesi, İşkence Fotoğrafları dolayısıyla tekrar aklımı meşgul etmeye başlamış bulunuyor. (Bu fotoğrafların istismara açık özellikleri bir yana, bu nedenle de, burada görsel malzeme *kullanmamaya* karar verdim). Yıldırım Türker'in *Radikal* gazetesinde geçenlerde yayımlanan bir yazısından aldığım şu bölüm bence konuyu aydınlatıcı özellikler taşıyor:

> [...] İşkenceyi; insan zulmünün yaratıcı uygulamalarını uzak dünyaların âdeti belleyip Amerikan askerlerinin fotoğraflarına bakıp homurdanarak bir de insan kimliği edinebileceğimizi sanıyoruz. Aslıhan, fotoğrafı çekilmemiş hikâyeler anlatıyor işte. "Öyle yaşanmışlıklar var ki bildiğim ve duyduğum, hem benimkiler hem de Irak'takiler yanlarında hiç kalır" diyerek.
>
> İşkence kurbanı olarak rüştünü 16 yaşında ispat etmiş. Kocaeli Terörle Mücadele Şubesine götürülmüş. Daha sonra âdetten olduğunu anlayacağı yöntemle çırılçıplak soyularak aranmış.
>
> O küçücük kız, o ana kadar tanışmamış olduğu bir nefretle

bilenmiş insanlardan tekme tokat dayak yemiş. Karanlık, zemini suyla kaplı bir hücrede çömelerek sabahlamış. Su borularının korkunç uğultusu kalmış aklında. Sabaha karşı küfürler ve tekmelerle gözleri bağlanıp işkence odasına sürüklenmiş. 16 yaşında bir kız çocuğu, o gün devletin memur ettiği, gurur duyduğu adamların cinsel tacizine uğramış. "En etkilendiğim bölümse, geçici bir süre gözlerimin açılıp (o zamanlar beni pek ciddiye almadıklarından olsa gerek) şeflerinin (ki sürekli Cizre'den yeni geldiğini, en sevdiği uğraşın askıda İstiklal Marşı söyletmek olduğunu anlatıp duruyordu) bana işkence aletlerini gösterip, tanıtarak korkutmak istemesi oldu. Zira ilk defa manyeto ve askıyı gördüm."

Devamı var...

18 yaşındayken de İzmir'de gözaltına alınıyor. Şiddetli bir dayaktan sonra hücreye konuluyor. Sorguda aralıksız dayak yiyor. "...bir tanesi hıncını alamamış olacak ki anahtarlarla dolu büyükçe bir anahtarlığı muşta gibi eline geçirerek onunla yüzümü yumruklamaya başladı." Bırakılmadan önce her yanı morarmış ve yüzünde yarıklarla Adli Tıp'a çıkarılır. Polislerin yoğun tehditlerine kulak asmayan doktor, gördüklerini rapora düşer. Bir ay sonra tekrar gözaltına alınır.

O fantastik filmlerin araf mekânı gibi, farklı bir dünyaya geçiş sağlayan yüksek binaların girişi 'olmayan katlarını' hatırlatan 8 buçukuncu kata, işkencehaneye vardığında çırılçıplak soyulmuştur bile. Saçlarından tutup kafasını defalarca duvara vururlar. Burnu kırılır. "Tezgâh adını verdikleri bir tahtaya yatırıldım. Ağzım bağlandı ve sularla ıslatıldım. Ardından 16 yaşında gördüğüm manyetoyla tanıştım. Ayak parmak ucuma, göğüs uçlarıma ve cinsel organıma elektrik vermeye başladılar." Telleri dişlerine, diline, kulaklarına ve vücudunun her yerine değdirirler. Arada da soğuk suyla ıslatmaktadırlar. Vantilatörün karşısına oturtulur. Ertesi gün aynı muamele sil baştan.[106]

Bu satırların yerini tutacak bir fotoğraf tasavvur edemiyorum. (Aslında belki daha fazla yazmaya da gerek yok!) Bir resmin –fotoğrafın– binlerce sözcükten daha güçlü olduğu varsayımı, özellikle bizim gibi (veya ABD'liler gibi) yarı-cahil, okuması kıt milletler için geçerli olsa gerek. Zaten, herhalde bu yüzden, halkının cehaletini iyi bilen (ve tabii ki bundan da sorumlu olan) ABD otoritelerinin yaptığı ilk iş de askerlerin sayısal fotoğraf makinelerini, fotoğraf çeken cep telefonlarını ve video kameraları bulun-

durmalarını yasaklamak oldu. Sanki bu resimler olmasaydı Irak'ta her şey günlük güneşlikti, tatlı bir rehavet içinde kimsenin canını acıtmadan demokrasiye doğru yol almaktaydık! Zaten tatsız gerçekleri değiştirmek, düzeltmek yerine, onları yok saymak, gizlemek genellikle tercih edilegelmiştir. (Herkesin her dakika sürekli fotoğraf çekiyor olmasının ne kadar fena bir alışkanlık haline geldiğini söyler dururum; ama, yukarda sözünü ettiğim, ABD ordusunun kamera bulundurmayı yasaklayan tavrına destek çıktığım sanılmasın, onların derdi fotoğraf çekilmesiyle değil, fotoğrafların yayımlanmasıyla ilgili.)

Peki, bu İşkence Fotoğraflarını "belgesel fotoğraf" olarak tanımlayabilir miyiz? Bir kere, besbelli bunlar olaya 'şahit olan' birinin, *habersizce* çektiği fotoğraflar olmadıkları için, alışılmış belgesel tanımına yüzde yüz uymuyorlar. Diğer yandan, ortalama bir izleyici, bunlarla son zamanların güncel sanat yapıtları arasında paralellikler bulunduğunu rahatlıkla ileri sürebilir. Hele şu 'body art' mevzuuna yakınlıkları su götürmez! Çıplak vücutları üst üste yığınalar mı istersiniz, garip kostümler giydirmeler mi? Belli ki eline her fotoğraf makinesi alanın ruhunda filizlenen sanatçılık dürtüsünden bu ABD'li askerler de yoksun değillermiş! (19. yüzyılda ilk fotoğrafçılara "*Peintere manquee*", başarısız ressam derlerdi, bunlar ise performanslarında 'güncel sanat'tan etkilenmiş olmalı!)

Neyse, "belgesel fotoğraf"tan beklenen nesnellik vs. besbelli ki bu fotoğraflar için geçerli değil. Aklıma daha önce sözünü ettiğim Kızıl Khemer (*Khemer Rouge*) fotoğrafları geliyor. Orada da fazlasıyla gayretkeş bir kumandanın emrindeki amatör asker fotoğrafçılar, idam etmeden önce hapishanedeki binlerce tutuklunun fotoğraflarını çekmişlerdi. Yaptıkları işin kanıtı olarak, muhtemelen bir mükafat beklentisiyle, "Şu kadar günde şu kadar adam idam ettik, ne kadar verimliyiz" diyebilmek için (!) Yani, 'belge' olarak, ama "*belgesel*" değil![107] Gün geçtikçe öğrendiklerimize göre, benzer bir amaç Irak İşkence Fotoğrafları için de sözkonusu olabilirmiş. Yani, dünyanın birçok yerinde uygulanan bu tip işkencenin, 'yukardan' verilen talimat doğrultusunda ve metoda uygun olarak 'doğru' biçimde yapıldığının kanıtı olarak, veya ilerde bu tutuklulara bir tür şantaj yapabilmek için de çekilmiş olabilirler.

Her ne hal ise, yadsınamayacak gerçek, şu anda bu fotoğrafların içinde bulunduğu kullanım biçiminin onlar çekilirken niyet edilenden çok farklı olduğudur. Aynı durumun *Khemer* Fotoğrafları için de geçerli olduğunu belirtmiştim. Böylece fotoğrafların içsel (*inherent*) bir mesaj taşımadıkları, fakat kullanıldıkları yer ve bağlama göre anlam kazandıkları tezi bir kere daha kanıtlanmış oluyor.

Kan, şiddet, cesetler, vs.; beyazperdede kurgusallaşmış biçimde sürekli

karşımıza çıkartılan insanın insana zulmü, benzer güçte bir görsellikle ve bu sefer gerçeğin yansıması olarak karşımızda. Zaten özellikle Holivut sinemasının ve son yıllarda da son derece gerçekçi hale gelen bilgisayar oyunlarının bizi hazırladığı böylesi görüntüler değil miydi? Ekranda gördüğümüz birtakım yabancı, 'öteki', insanların (veya *yaratıkların*) öldürülmelerinin, sadece bitmek bilmeyen eğlenme arzumuzu karşılayacak bir "görsel şölen" bağlamında anlam taşıyabileceği fikrine alıştırılmadık mı? (Arada ölüveren birkaç Amerikalı 'kahramana' da 'eğitim zayiatı' gibi 'eğlence zayiatı' sıfatı verilebilir; ateşli silahlarla her yıl 30 bine yakın ABD vatandaşının kendi memleketlerinde yaşamlarını kaybettikleri göz önünde bulundurulursa, bu sayı gerçekten de o kadar önemli değildir herhalde, karar verenler için.[108])

İzleyicilerin iyicene yükseltilen 'şok edilme' eşiğini aşmayı başaran bu fotoğraflar, haber sayfalarına ve TV kanallarına satışı arttıran sansasyonel malzeme olarak 'globalleşen dünyada(!)' ekonomik işlevlerini tamamladılar (fotoğrafları bu sayfalarda kullanmamamın bir başka nedeni de bu). Bu bağlamda, sanatın ve habereiliğin eğlence dünyasının parçaları haline geldiğinden, ve İnternet pornografisinin de zaten insanları büyük ölçüde bu tür görüntülere hazırlamış olduğundan söz edilebilir. İşkence Fotoğraflarının ortaya çıkmasının siyasal sonuçları içinse, biraz, belki de Kasım seçimlerine kadar beklemek gerekecek; ama şimdilik ABD devleti, hiç değilse kendi içinde bu olayı da bir ölçüde örtbas etmeyi başarabilmiş gibi görünüyor.)

İnsanlar böyle yönlendirildi, eğitildi, vs vs. Yukarıdaki Yıldırım Türker alıntısında bile sinemaya bir gönderme olması ilginçtir. Belki de, içgüdüsel olarak 'görme' duyumuzun gelişmeye en uygun ve hassas duyumuz olması nedeniyle, avlanmak ve *avlanmamak* için sürekli tetikte olmamız gerekiyor, hepimiz avcı-toplayıcılarız zaten, sadece şu sıralar yakalanmamaya çalışıyor ve görüntüleri topluyoruz, o kadar.

2.

Bunları düşünürken aklıma geldi, bir zamanlar çok satan ciddi gazetelerimizin birinde (hangisi olduğu o kadar önemli değil, zaten hatırlarsanız, o günlerde hepsi bunu yapıyordu), birinci sayfada yayımlanmış büyük bir renkli fotoğraf üzerine, aşağıdaki yazıyı yazmıştım, ve ikisini birlikte, yani yazıyı yanındaki fotoğrafla birlikte yayımlamayı reddetmişti o sıralar çalışmakta olduğum yayıncı. "Yazı tek başına olur, nasıl olsa kimse okumaz, ama resmi görürlerse okuyabilirler (onlar!) ve başıma iş gelir" diye endişelenmişti. Halbuki amacım Amerikan İç Savaşı'nın ünlü fotoğraflarından birine bir nevi nazire yapmaktı. Bu 12 yıllık yazıyı burada yayımlamama,

AB'ye girmek üzere olduğumuz şu günlerde itiraz eden olmaz umarım (ama ya Nafta'ya girersek?!).

ASİ TERÖRİSTLERİN EVİ (*Nisan 1992*)

Geçen gün (18/4/1992), artık kanıksamış olduğumuzu kısa zaman önce ileri sürdüğüm (*Arredamento-Dekorasyon*, 2/92, 3/92), "ceset fotoğrafları" türünün bu sefer gerçekten kendilerini aşan örnekleri gazetelerin çoğunun sahifelerini süslüyordu. Hepsinde birbirine çok benzeyen renkli fotoğraflar, "lüks apartman dairelerinde öldürülen teröristlerin" cesetlerini gösteriyordu. *Milliyet* birinci sahifesinin üst yarısının tümünü bunlardan birine ayırmıştı.

Bu nasıl bir fotoğraftı, neyi gösteriyordu? Orta boy bir odada, bir erkek, iki kadın cesedi, bir renk cümbüşü içinde yatıyorlardı. Çevrelerinde kırık dökük mobilyalar ve birkaç silah vardı. Bunların çatışma sırasında bu kadar düzgün, birbirlerine paralel ve yapışık biçimde vurulup yere düşmedikleri kesindi. Bu, Amerikan filmlerindeki "olay mahallini tespit" türünden polisiye fotoğraflardan değildi; daha çok bir kurgu fotoğrafa, bir *natür-mort*'a benziyordu: ölü insanlar=ölü doğa.

Herhalde, olaylardan sonra, oldukça kalabalık olduklarını sandığım basın mensuplarının bir apartman dairesinin sınırlı boyutlarında rahat çalışabilmelerini sağlamak için bu hazırlık yapılmıştı. Üç adet yatan yetişkin insan vücudunu göz seviyesinden bakarak kadraja sığdırabilmek için fazla geriye de gidemezseniz, böyle sıkışık bir yerleştirme tek çözüm olarak ortaya çıkmış olmalıydı. Dolayısıyla, sınırlı olanaklar göz önüne alınınca oldukça başarılı diyebileceğimiz bir "sanat yönetmenliği" söz konusu oluyordu.

Şimdi, bu fotoğrafa bakınca ne görüyoruz? Kanepede yatan adam resmin sol kenarında ve başı bize yakın duruyor, ayakları resmin üst kenarına doğru uzanmış. İki kadın cesedi ise, yerde yatıyorlar ve adama göre zıt bir oryantasyondalar. Okuma alışkanlığımızdan ötürü, ve zaten bu resim de gazetede yazılarla birlikte çıktığı için, ona sol kenarından bakmaya başlıyoruz ve ilk gördüğümüz "başaşağı bir adam cesedi" bizi epeyce irkiltiyor. Adamın giysileri, üzerinde yattığı örtülerle yakın renk ve tonlarda; sadece yüzü, özellikle kan içindeki kulağı, siyah saç ve bıyıkları kontrast yaratıyor. Yarı aralık gözleri ve boynunu 'tutan' eli de, bu yatışın doğal ve rahat bir uyku durumu olma-

dığını anlatıyor. Bu tür fotoğraflarda sık sık rastladığımız gibi, açılmış eşofman üstüyle pantolonu arasından beyaz iç çamaşırları yatay bir bant halinde görünüyor. Adamın öbür eli ise belinde, ve onunla sanki bu 'ayıbı' kapatmak istiyor. Herhalde cesetler oradan oraya karga-tulumba taşınırken bu bel açılması meydana geliyor. Birisi kollarından, öbürü bacaklarından tutup...

Adam ve yatağı, resmi dikey olarak aşağı yukarı tam ortadan ikiye bölüyor. Resmin sağ yarısında ise iki kadın ve bir zamanlar tuvalet masası olduğunu sandığım bir mobilya parçası var. Kadınların başları resmin yatay ortasına kadar uzanıyor, daha sonra da onlarla aynı tonlarda bir halının kenarı görülüyor. Kadınların konumları resmin çerçevesine paralel, yani resmin alt kenarı onları bellerinin altından kesiyor. Resmin sağ yarısı sıcak renklerden oluşmuş, hele en sağdaki kadının turuncu elbisesi ve üzerindeki gülkurusu kurumuş kan lekeleri dikkati çekiyor. Bu kadının geniş siyah bir kuşağı var ve adamın belindeki beyaz bant ile ilginç bir simetri ve karşıtlık yaratıyor.

Resmin içindeki mekânın gerçekte bizden uzak olan sağ yarısının sıcak, yakın olan sol yarısının ise soğuk renklerden oluşması, fotoğrafın geleneksel illüzyonist mekân tanımlamasıyla çelişerek modernist bir tavırla onun ikiboyutluluk özelliğini vurguluyor. Ayrıca resmin sağ ve sol üst köşeleri simetrik üçgenlerle ayrılıyor ve tek tük kırmızı-mavi lekeler fona canlılık kazandırarak resmin ikiboyutlu ve hareketli bir yüzey olarak algılanmasını sağlıyorlar. Bu kompozisyonun en can alıcı (şaka değil!) unsurları da, tabii ki tabancalar. Onlar da birbirlerine simetrik iki siyah leke olarak sanki resmin ünlem işaretleri gibiler. Biri adamın göğsünde ve namlusu sol aşağı doğru bakıyor, diğeri ise iki kadının arasında, yerde ve namlusu sağ aşağı doğru bakıyor.

Ben, ancak kendimi kandırarak ve sanki yüzyıl öncesinin bir iletişim olayıyla karşılaşmışım gibi araya mesafe koyarak, bu fotoğrafa salt estetik-sanatsal açıdan bakabiliyorum. Aklıma Alexander Gardner'in, Amerikan İç Savaşı'nda çekilmiş "Asi Nişancı'nın Evi" adlı fotoğrafı geliyor. O savaş, Abraham Lincoln liderliğindeki hükümet kuvvetleri (Kuzeyliler) ile zencilerin köleliğinin devam etmesini isteyen Güneyliler arasındaydı, *Rüzgar Gibi Geçti*'yi okuyanlarınız veya filmini hatırlayanlar (varsa) bilirler. Kuzeyliler arasında yer alan Gardner, 1863 tarihli bu önemli fotoğrafında bir Güneyli askerin siperindeki cesedini

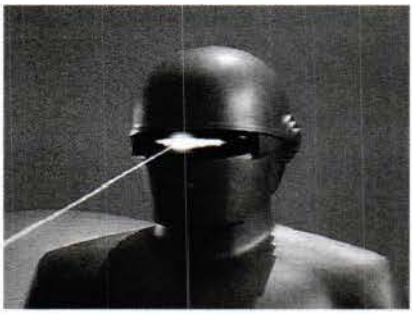
gösterir. Zamanın ilkel fotoğrafçılık teknikleri –büyük ve hantal makine, ıslak ve anında hazırlanması gereken düşük duyarlılıklı cam negatifler, vs.– nedeniyle bu da hazırlanmış bir kompozisyondur. Çarpışma bittikten sonra fotoğrafçı sehpasını düşman siperlerinin arkasına taşımış, iyi bir açı bulduğu yere, güneşi de arkasına alarak yerleştirmiş, ondan sonra da ölü düşman askerinin vücudunu yüzüne ışık düşecek biçimde konumlandırıp istediği kompozisyonu elde etmiş. Askerin bir de tüfeği var, onu da gayet dikkatle, parlayıp ışığı yansıtacak biçimde siperin yanındaki kayaya dayayarak resimde dikkat çeken bir öğe haline gelmesini sağlamış. Tabii ki bu siyah-beyaz bir fotoğraf, ceset bizden belli bir uzaklıkta duruyor, ve kan falan görünmüyor. Üstelik o zamanlar gazeteler fotoğraf yayımlayamıyorlardı. Onlara dayanarak elle hazırlanan taş veya tahta kalıplardan baskı yapılıyordu. Gene de, bu savaştaki fotoğraflar tarihteki ilk ölü fotoğrafları arasında yer alarak ABD ahalisinin savaşın gerçeklerini daha yakından hissetmelerine neden olmuşlardır.

Bugün ise, eğer böyle şeyleri görmeye alıştıysak, bunların ve daha beterlerinin başımıza gelmesine de şaşmamamız lazım. İnsan hayatına saygıdan söz eden tüm basın büyük bir arsızlık içinde bunları yayımlamayı sürdürürse, geriye sadece geleneksel şark ikiyüzlülüğümüzden söz etmek kalır. "İleri Batı"da bu olmaz. Uygar, hümanist, dindar, hangi sıfatla çağırırsanız çağırın, normal insanların, normal çocukların rahatlıkla elde edebileceği gündelik gazetelerin bu tür şeyleri birinci sahifelerinde rengârenk bir bayram havası içinde yayımlanmamaları gerekir. Bunu gerektiren sansür değil, terbiyedir.

Bu vurdumduymazlık sadece bizi ölüme, ölmeye, öldürmeye alıştırır. Sonra maçlara gider, "Ölmeye geldik!" diye bağırırız. Zaten sözünü ettiğim olay da tam bir maç havasında yayınlandı. Olayların birbirlerine göre gerçek önemlerini kavrayamıyor, reaksiyonlarımızın dozunu ayarlayamıyoruz. Tabii ki terör kötüdür, durdurulmalıdır, güvenlik kuvvetleri desteklenmelidir, ama böyle fotoğraflarla da gündelik, *umur-u adiye*den olaylar düzeyine indirgenmemelidir. Bunların sık sık görülmesi caydırıcı değil, ancak bir süre için sindirici olabilir, fakat belki de intikam hislerini kabartır. Genelde insan hayatının, "düşman"ın hayatının, değersizliği, önemsizliği ve harcanabilirliği savını güçlendirerek hepimizin günlük hayattaki davranış biçimlerini etkiler.

> Bu bağlamda acaba bizim kültürümüzde bir "kurban-kahraman" (*martyr*) düşüncesinin yerleşmemiş olduğundan söz etmek gerekir mi? Türk-İslam geleneğinin tersine, Hıristiyan kökenli Batı kültürünün birincil kahramanı olan İsa Peygamber'in başına gelenleri biliyoruz. Orada "kahraman" olmanın ölmek ve kaybetmekle çelişmeyen bir anlamı vardır. Halbuki bizde tarih boyunca başarı ve kahramanlık eşdeğer görülmüştür, yenilenin dostu, beğeneni olmaz; başaran, kuvvetli olan, hâkim olan saygı görür. Dolayısıyla, yenilginin en yadsınamaz biçimi olarak, 'öldürülmüş olma' durumuna düşenlere karşı toplumun fazla bir saygı, ilgi, hatra acıma bile göstermeyeceği doğal olarak beklenmelidir. Olaya böyle baktığımız zaman, *Milliyet*'teki fotoğrafın (ve sayısız benzerlerinin) birçoğumuza hatırlatabileceği Che Guevera'nın cesedinin ünlü fotoğrafı hakkında John Berger'in yazmış olduklarının[109] bizim durumumuza neden uygun düşmeyeceğini anlayabiliriz. Berger o yazısında ölü Guevera'nın fotoğrafıyla, Batı sanatının sayısız "Çarmıhtan indirilmiş İsa" resimleri arasında paralellikler kuruyor ve aynı şeyin özellikle koyu Katolik Güney Amerika ahalisi tarafından da yapılabileceğini ileri sürüyordu. Fakat biz, yakın tarihimizde de sık sık görüldüğü gibi, geleneksel olarak otoriteye saygı duyan ve kim kuvvetliyse onun istediği gibi görünüp onun istediği sesleri çıkarmaya hazır olan uysal bir toplumuz.

Sonraları bu lafı çok duydum, "nasıl olsa kimse okumaz" lafını; herkes resimlerin, fotoğrafların gücünün farkında; bir yabancı gazetecinin Irak'taki İşkence Fotoğraflarının ortaya çıkması üzerine söylediği gibi, "Dijital fotoğraf makinesi canlı bombadan daha sonuç alıcı oldu!"[110] Anlıyorum ki, "Canlı Bomba" sözünü duyunca aklımıza bir sinema yıldızının (genellikle Brigitte Bardot'nun) geldiği masum günlerden bu yana çok şey değişmiş. Galiba günümüzde eksikliğini duyduğumuz acıma hissi, bu duygumuz artık kalmamışa benziyor!



Gort, *The Day the Earth Stood Still* filminden, 1953.

Bir Hikâye: Fotoğraf Masalları

Görülmeyen Negatifin Esrarı

(Günümüz Türk Fotoğrafçılığındaki Oryantalizm ve Silikon Sorunsalına Farklı Bir Yaklaşım)

Şipşak çekerim, ama kimse göremez!
(Uzaylı Fotoğrafçı?)

Uzunca bir süredir ayrı kaldığım muhterem *Sanat Dünyamız* okuyucuları, giderek can sıkıcı hale gelen güncel konulardan biraz olsun uzaklaşmak istediğinizi tahmin ediyorum. Bu yüzden, fırsatı Avrupalı fotoğraf tarihçilerini birbirine düşüren kadim bir negatifin maceralarından söz ederek değerlendirmeyi uygun buldum. Böylece, memleketimizde ilk olarak sizler, hasret duyduğum sadık okuyucularım, yeniden alevlenen bu önemli tartışmanın günümüzdeki seyri hakkında bilgi sahibi olacaksınız!

Gelişmeleri an be an izleyebilmek için, son günlerde sürekli olarak İnternette dolaştım, fakat, eğer aşağıda birtakım "URL"ler, İnternet site adresleri göremiyorsanız, bunun nedeni ziyaret ettiğim sitelerin bir iki gün açık kaldıktan sonra ne yazık ki kaybolmalarıdır. Bu konuda fotoğraflara, büyüklere ve daha birçok şeye olduğu gibi bana da inanmak zorundasınız. İşte, sanal dünyadaki gezintilerim sırasında topladığım en son bilgilere dayanarak aşağıdaki hikâyeyi derledim:

1.

"Tanrıların Negatifi" de denebilir bu esrarengiz hikâyenin konusu olan plakaya. O, hiç kimsenin kâğıt üzerine bir baskısını alamadığı bir negatiftir. Şeytanın mı Tanrının mı yoksa Peygamberin mi sureti vardır içinde? "Uzaylıların Negatifi" denmesi de boşuna değildir, çünkü eline geçiren hiç kimse, güneş ışığındaki kontak baskılardan en gelişmiş büyük boy soğuk ışık kaynaklı agrandizörlere kadar hangi yöntemi veya aygıtı kullanırsa kul-

lansın, bu negatiften bir pozitif görüntü elde etmeyi başaramamıştır. Sanki bu negatif aslında yoktur veya taşıdığı görüntü her an değişmektedir... İptidai agrandisman makinesine yerleştirildiği zaman, bu olaya şahit olan herkes marjörün üzerine başka, farklı bir görüntünün düştüğünden sözetmiştir.

Kâğıtların üzerindeki, önceleri albümen sonra da gümüş veya bromür temelli emülsiyonlar hiçbir zaman bu negatifin görüntüsünden doğru biçimde etkilenmediler, ya çok duyarlıydılar ya da yeteri kadar değil. Sanki, kontrast skalaları doğru görüntüyü elde etmeye, negatifteki sınırsız bilgiyi, gözle görülüp biz normal dünyalı insanların bir bakışta ayrıştırabileeeği özelliklerde pozitif bir görüntüye çevirmeye, yeterli değildi. Pozlanan kâğıtlar karanlık odanın kırmızı ışığında ızhar banyosundan (developer) çıktıkları zaman, ya bomboş, bembeyazdılar; ya da üzerlerinde grinin çeşitli tonlarında flû-netsiz dalgalar görülüyordu. Nadiren de, kimine göre emülsiyonun özelliklerinden, kimine göre de banyonun terkibinden dolayı kapkara, 'yanmış' görüntüler vardı bu kâğıtlarda. Bazıları da bu ayrıksı durumu, pozlanmanın yapıldığı sırada gökyüzündeki yıldızların birbirlerine göre konumlarının aldığı özel konfigürasyonlara bağlıyordu. Ara negatif alma çabaları da "sıhhatli bir netice" vermemişti.

Günümüzde, "Şimdi elimizde olsaydı", *scanning* falan deneyip, bilgisayarla bu işi çözebileceklerini ileri sürenler karşımıza çıkmaktadır. Fakat, müspet ilme olan bu kör inanışa dudak bükerek, onlara "Siz bu negatifi bir *scanner*'a sokmaya kalkışsaydınız, 50 bin dolarlık makine infilakeder de, gene bir görüntü elde edemezdiniz!" diye karşılık verenler, halâ hatırı sayılır bir çoğunluk oluşturmaktadırlar.

Tarih boyunca elden ele dolaştığı rivayet edilen bu negatif son olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştı: Onun, bir söylentiye göre, Almanların 1938 yılında Çekoslovakya'yı ilhak etmeleri üzerine, bir başkasına göre de Rommel'in Mısır seferi sırasında Nazilerin eline geçtiği tahmin edilmektedir. Doğaüstü güçlere, büyüye ve sanata meraklı Nazilerin zaferleriyle dolu 1940'ların başlarında bu negatifle ilgilenmeleri doğal karşılanmalıdır. Çekoslovak fotoğrafçı Kâh'ın[11] özel arşivlerinde bu negatifin bulunduğu ve Kâh'ın onun üzerine yaptığı sonu gelmeyen incelemeler ve araştırmalar sonunda kafayı üşüttüğü yönünde güçlü kanıtlar vardır.

Bir rivayete göre, Nazilerin İkinci Adamı, propaganda işlerinden sorumlu Joseph Goebbels, savaş ganimeti olarak bu negatife el koymuş ve onu şatosundaki gizli koleksiyonuna dahil etmişti. Goebbels ile "Hitler'in gözdesi" olarak bilinen ünlü filmci ve artist, Leni Riefenstahl arasında derin bir kıskançlık ve rekabet olduğu herkesçe bilinmekteydi. Aralarındaki sürtüşme, 1936 Olimpiyat filmi projesini Riefenstahl'ın alması nedeniyle iyice artmıştı. Riefenstahl, iki yıl montajıyla uğraştığı filminin, 1938'de pi-

yasaya çıkması nedeniyle, mahut negatifle pek ilgilenememişti. Riefenstahl'ın Olimpiyat filmi sayesinde kazandığı şöhreti iyice kıskanan Goebbels ise, aynı günlerde Çekoslovakya'nın ilhakı üzerine sahip olduğu esrarengiz negatifi ona göstermeyerek kendince intikam almıştı. Goebbels'in, Riefenstahl ile arasının tamamen bozulması pahasına, negatifi kendine saklamaktan zalimce bir haz duyduğunu düşünebiliriz.

Halen 100 yaşlarında olan ve geçenlerde tropik denizlerin derinliklerinde çektiği yeni filmi vizyona giren Riefenstahl, bu konuda kendisine sorulan sorulara yanıt vermeyi reddetmektedir. Savaş koşulları yüzünden öncelikleri değişen Führer'in kendisine beklediği ilgiyi göstermemiş olabileceği gibi söylentiler karşısında, Riefenstahl, gerçekleri ölümünden sonra açıklanmak üzere yazdığı bir mektupta anlattığını ve bunu da İsviçre'de bir bankanın kasasında sakladığını açıklamakla yetinmiştir. (Riefenstahl bu yazıdan sonra 2004 başlarında nihayet aramızdan ayrıldı, ama çıt yok, korkarım işe MOSSAD falan el koymuş olsun.)

Fotoğraflar Esrarengiz Gerçeği Anlatıyor: Görünüşe bakılırsa Riefenstahl'ı tek kıskanan Goebbels değilmiş!

Fotoğrafta Riefenstahl ailesi, Adolf Hitler ve Joseph Goebbels ile 1937 yılında bir piknik gezintisinde görülüyorlar. Bu fotoğraf Leni Riefenstahl'ın Alman Nazi hiyerarşisinde en tepelere ulaşabildiğinin bir kanıtı olarak gözümüze çarpıyor. Onun Hitler ve Goebbels ile sadece profesyonel olarak değil, özel olarak da ilişki kurabildiğinin kanıtı. Zaten Riefenstahl'ın günümüzde bile hâlâ ısrarla yalanlamayı sürdürdüğü Hitler'in "bayan arkadaşı" olduğu söylentisi boşuna mı çıkmış?

Yanındaki fotoğrafta ise soldakinin rötuşlanmış versiyonunu görmektesiniz. Burada her nedense Goebbels yok edilmiş. Riefenstahl ailesi sevgili Führer'leriyle başbaşa veya Führer onları, tabii ki özellikle Leni'yi kimseyle paylaşmak istemiyor! Bir teori bu, Hitler bir fotoğraf karesinde bile, Sevgili Leni'ciğinin yakınında başka bir erkek istemiyor. Böylece Goebbels'e elveda diyoruz.

Fakat başka türlü okumalar da olası: Belki de Goebbels nefret ettiği, can düşmanı bu kadınla birlikte görülmek istemedi, kendisinin Führer'le yeteri kadar fotoğrafı vardı nasıl olsa.

Belki de bizim 'Esrarengiz Negatif'in de bir rolü var bu rötuş olayında? Belki Goebbels uzaylıların Leni ile tanışıklıklarının derecesini bilmelerini istemedi? Belki de 'Esrarengiz Negatif'te de bu ikisinin yakın bir pozları yer almaktaydı? Uzaylılara ve zaman içinde gezintiye inanabilirseniz, buna da inanmanız mümkündür.

Diğer yandan (!) belki de asıl resim sağdakidir, soldakine rötuş ile Goebbels oturtulmuş olamaz mı? Goebbels gerçekten kıskandığını bildiğimiz Hitler-Riefenstahl ilişkisine bir yandan yamanmak, ortak çıkmak isteyemez mi? Üstelik bu çok mantıklı bir açıklama olacaktır.

Belki de böyle bir olay, piknik gezintisi vs. hiç olmadı, bu fotoğraf tek tek kurgulandı her iki versiyonuyla da; Rejlander, Robinson veya Uelsman'ın yaptıkları gibi (hani o zamanlar bilgisayar, fotoşop yoktu ya). Bu yazı bizim politika tartışmalarına döndü, bir sürü olasılık; siz en iyisi gidip Coen Kardeşler'in *The Man Who Wasn't There* filmini görün, eğer hâlâ oynuyorsa, eğer gerçekten öyle bir film vardıysa... (Üstelik, artık çok meşhur olan inci-küpeli-kız Scarlett Johanson'u da genç bir kız halinde hayatî bir rolde görebilirsiniz.)

Acaba ne vardı bu negatifte? Gizli şifrelerin çözümü mü? Atom'un bombasının formülü mü? Satanizmin sırları mı? Bir söylentiye göre, savaş sırasında (tabii burada İkinci Dünya Savaşı'ndan sözediyorum) İngiltere'ye kaçan üst düzey Alman generallerinden ve Hitler'in yakın arkadaşı olan Rudolph Hess, yanında bu negatifi götürmüştür. Sürekli gözlemleri sonunda Hitler'in iyice çıldırdığına kanaat getiren Hess'in, kaçırdığı negatifteki bilgileri müttefiklere vererek barışı sağlamayı ve dünyayı kurtarmayı amaçladığı tahmin edilmektedir. Gerçekten de, savaşın seyri bu gizli seyahatten sonra değişmeye başlamıştır. Bu negatifte gizlenen bilgilerin, müttefiklerin Nazi şifrelerini kolaylıkla çözebilmelerine ve hatta atom bombasını gerçekleştirmelerine yol açarak, onların savaştaki nihai zaferlerine büyük katkısı olduğu söylenmektedir. MI6 İnternetteki siteye el koyup kapatmasaydı, bu konuda emekli İngiliz (Britanyalı) General Sir George Hopkins'in az sayıda basılmış fakat belli çevrelerde büyük etkisi olan *How They Lost The War Because We'd Found It* (Savaşı nasıl kaybettiler, çünkü biz (Onu)

bulmuştuk) adlı eserine bakmanızı önerebilirdim. Son zamanlarda değişik bir nedenle, memleketimizde de gündeme geldiği için bildiğinizi tahmin ettiğim gibi, Hess, 1980'lerin sonunda öldüğü Berlin'deki Doğu Alman askeri hapishanesinde ömrünü tamamıyla tecrit edilmiş olarak geçirmiştir. Dünya ile ilişkilerini (iletişimini) kontrol eden Sovyetler Birliği tarafından her konuda olduğu gibi bu konuda da bir açıklama yapmasına izin verilmemiştir. (Sovyet imparatorluğunun Hess'in ölümünden hemen sonra dağılmasında acaba onun da ölümünden sonra açılmak üzere bıraktığı bir hatıra defterinin rolü mü vardır dersiniz?) Buna bağlı olarak, başka bir söylenti de, Stalin'in Berlin'e müttefiklerden önce girme gayretinin arkasında, Almanların uranyum stoklarına ve atom bombası araştırmaları yaptıkları laboratuvarlara olduğu kadar, bu negatife de sahip olma arzusunun yattığıdır. Stalin'in savaştan sonraki sert ve tavizsiz tavrını, Hess'i elinde tutması kadar bu negatiften aldığı gizli güce dayandırdığı da söylenir.

2.

İsterseniz bu noktada esrarengiz cam negatifimizi bir yana bırakıp, fotoğrafçılık tarihi içinde negatifler hakkındaki temel bilgilerimizi tazeleyelim. Bilindiği gibi fotoğraf dünyasında negatiflerle ilgili olarak birbirine zıt iki yaklaşım vardır:

1. Birincisi, negatifi bir müzik parçasının notaları gibi görür. Onun yoruma açık bir 'hammadde' olduğunu ileri sürer. Aynı negatiften her fotoğrafçının tamamıyla farklı bir baskı elde edebileceğini kabul eder. Fotoğrafçının bu farklılaşmayı kadrajla, tonlarla oynayarak, hatta negatife –veya kâğıda– yapacağı fiziki müdahalelerle elde edeceğini varsayar. 19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başlarındaki Piktoriyalist ekolde ve 1930'ların yapısal deneyselci zihniyetinde, negatife, fırçayla, boyayla, kretuarla, bıçak ve zımpara kâğıdıyla vs. yapılan fiziksel müdahaleler mübah görülmüştür. Bu akımlar tüm felsefelerini bu yaklaşım içinde oluşturmuşlardır. Son yıllarda Joel-Peter Witkin ve Arnolf Rainer gibi sanatçılar da bu yöntemlerden farklı amaçlarla faydalanmışlardır: Witkin işlerine tarihî, eskitilmiş antik bir görünüm kazandırmak için Rainer dışavurumcu kaygılarla.

Fotoğrafçıların ilk başlarda, cam negatife veya baskı yaptıkları kâğıda emülsiyonu kendi elleriyle sürmek zorunda olmaları zaten zanaatsal özgürlüğe giden kapıyı aralıyordu henüz endüstriyel standartlaşma oluşmamış, negatifin teknolojik kutsiyeti söylentisi ortaya atılmamıştı.[112]

Cam negatiflerin bilinen bir başka özellikleri de üzerlerindeki emül-

siyonun sürülebildiği gibi silinebilmesidir. Bu sayede 19. yüzyıl fotoğrafçıları aynı cam plakaları tekrar tekrar kullanabilmişlerdir (*videotape* gibi). Pozlayıp hemen kurumadan banyo ettikleri bir negatiften birkaç baskı aldıktan sonra, hele sonuçlardan memnun değillerse, o görüntüyü kazıyıp camı tekrar, taze bir emülsiyon sürerek yeniden kullanabilmeleri işten bile değildi. Belki kendi başına bir endüstriyel ürün olan cam pahalıydı, veya arazide çekim yaparken kolay bulunamıyordu. Özellikle bir çadır veya atlı araba içindeki karanlık odalarını yanlarında gezdirmek zorunda olan seyyah fotoğrafçıların aynı camları tekrar tekrar kullandıkları bilinmektedir. Seyahat sırasında camların sık sık kırılabileceği de akla geliyor!

2. Diğer ekol ise, fotoğrafın çekildiği anda yaratıcılık konusunun kapandığını ileri sürer. Bundan sonra yapılacak tek müdahale, çekilen negatifler arasından hangilerinin basılacağının seçimidir, o kadar! Bu grubu da kendi içinde ikiye ayırmak mümkündür. Daha geleneksel olan birinci gruptakiler fotoğrafı çekerken, basıldığı zaman kâğıtta oluşacak görüntüyü gözlerinin önüne getirebilecek kadar olayı kontrolleri altında tutarlar. Bunlar genellikle büyük format makine kullanan, manzara benzeri durağan konuların fotoğrafçılarıdır. Ansel Adams ve Minor White bu kontrolü azami dereceye taşıyan *Zone System*'i, kusursuz negatif arayışları sırasında icat ermişlerdir. Bir başka ünlü örnek de, kendine özgü tuhaf kimyasallar kullandığı bilinen Edward Weston'dur. İkinci grup ise belgesel kökenli şipşakçı gerçekçiler arasından çıkar. Henri Cartier-Bresson da, Robert Frank da, Lee Friedlander de bu geleneğin öndegelen temsilcileridir. Bunlar için asıl olan negatifte ne varsa baskıda onun görülmesidir, baskı kalitesine falan çok önem vermezler. Fotoğraf çekerken (negatifin oluşumu esnasında) çeşitli rastlantıların katkısını da kucaklarlar! Bu bağlamda "tam kadraj" meselesi önem kazanır; özellikle 35 mm negatifi siyah bordürleriyle basma, bu ekolün oluşturduğu bir gelenektir. Dürüstlük, namusluluk ifade eder, kameranın, objektifin görüşüne önem verir ve makine neyi 'yakalamışsa' baskıda da, hiçbir hileye hurdaya sapmadan, onun aynısını, *tamamını* görürüz. Çekilen fotoğraf önyargısız sergilenen mutlak bir kayıttır, bundan başka bir anlam taşımaz.

3.

Peki acaba başlangıçta sözünü ettiğim esrarengiz negatif nasıl bir şeydi, tarihte ilk defa ne zaman görülmüştü, hangi yerlerde ve zamanlarda tekrar tekrar ortaya çıkmıştı? Normal cam üzerinde bir tabaka emülsiyondan mı oluşuyordu, iki tarafı da cam olan (iki cam arasında sandviç edilmiş) tek bir emülsiyon muydu? Yoksa tek parça ince bir camın iki yüzüne de emülsiyon mu sürülmüştü? Kimileri, cam plaka ışığa belli bir açıda tutulduğu zaman,

yani yüzeyine ışık belli bir açıyla çarpınca, tıpkı bir dagerotipteki gibi, görüntünün pozitif olarak görülebildiğinden sözeder. Ancak bu görüntünün içeriği hakkında bir anlaşma yoktur! Her soyut ve karmaşık resimde olduğu gibi, sadece çeşitli varyasyonlardan, kimi ünlü insanların yüzlerine olan benzerliklerden söz edenler bulunmaktadır. Kimi zaman da farklı ışıklarda tamamen saydam, ışıklı masaya konunca da kapkara, opak bir görüntü verdiği söylenmektedir. Aybaşlarında –gökteki ay hilâl şeklindeyken– yıldızlı gecelerde bu negatife bakabilenler, onun bir aynaya benzediğinden, kendi simalarını yansıttığından sözederler.

Anlatılanlara göre bu, ışık geçirmeyen bir negatifti. Hem de üzerine düşen şuaların yansıyıp gözümüze değmesine, yani onu görmemize engel oluyor, üzerine düşen ışığı tümüyle emiyor –uzaydaki *anti matter* gibi– yok ediyordu. Aynı şekilde, geçirgenlik özelliği de eksikti; kimi zaman bir ayna gibi üzerine düşen görüntüyü yansıtıyor, kimi zaman da sanki görünmez oluyor, arkasından gelen ışığın tümüne geçit veriyordu. Öyle ki, agrandisman için karanlık odaya giren laborant, negatif taşıyıcısının boş olduğunu zannediyor ve orada bir negatif olduğunu ancak parmaklarıyla dokununca hissedebiliyordu. Üzerinde kimi zaman beliren sedefli şanjanlı görüntünün oksitlenmiş gümüş kristallerinden meydana geldiğinden, fakat bu gümüşün zamanla kendi kendisini temizlediğinden söz edilirdi. Ortaçağ tarihçileri, bu özellikleri taşıyan bir gümüş türünün altın yapmaya çalışan efsancvi Simyacılar tarafından kazayla keşfedilip, pek önemsenmeyerek unutulduğundan söz ederler. Negatifteki görüntünün sürekli değişmesi ve arada bir de tamamen yokolmasının arkasında, Simyacıların bu keşfinin tarihçilerin tanımadığı birileri tarafından geliştirilip uygulanabilir hale getirildiğinin yattığı düşünülmekteydi.

Bu negatiften yapılmış hiçbir baskının bulunmayışını açıklamaya çalışan çeşitli çözümlemeler vardır. Bunların eski fotoğraf kitaplarında sözü edilen ve modern kaynaklarda pek rağbet görmeyen önemli bir bölümü oldukça esrarengiz efsane ve öykülere dayanır. Bu tür anlatıların çoğunlukla Doğu'da geçmesi, onların "Oryantalist" etiketi yapıştırılarak aşağı görülmelerine neden olmuştur.

Uzun zaman önce, 1800'lerin sonunda, arkadaşı ünlü Fransız yazar Gustave Flaubert ile Mısır'da seyyahlık yapıp fotoğraflar da çeken Maxime du Camp, ölümünden sonra yayımlanan hatıralarında bu negatiften ilk söz eden kişidir. Du Camp şöyle anlatır: "Mısırlıların fotoğraflardan korktuklarına, fotoğraflama sürecinde büyüsel özellikler gördüklerine şahit oldum. Biraz soruşturunca öğrendim ki, Mısırlı bir büyücünün elinde bir negatif varmış ve bundan yapılan baskıları gören, bunlara bakan hemen kör oluyormuş."(Belki de bu aynı negatif değildir?)

Memleketimizde de çok iyi tanınan ünlü Oryantalist yazar Pierre Loti'nin az bilinen bir hikâyesinde benzer bir konu işlenir: Loti'nin Avrupalı kahramanının Kuzey Afrika'da bir cam negatifin peşinden koşarken başından geçen hüzünlü olayları şöyle özetleyebiliriz:

> *Amatör fotoğraf meraklısı Jean-Pierre, Marakeş'teki fotoğrafçı Abdullah Akşam'ın mütevazı dükkânında bir 'kutsal' negatifin bulunduğu haberini almıştır. Bir öğle vakti kararını verir ve aceleyle Kasbah'daki atölyeye gider. Heyecan içinde ark'adaki karanlık odaya dalan genç adam, sahip olduğu pozitivist ve rasyonel eğitimin verdiği inanç ve üstünlük duygusu ile (belki de biraz alkollüdür?), Arap fotoğrafçının üzerine yürür: "Bundan basar mısın? Bir baskı yapar mısın?" Şiddetli ısrarlara dayanamayan Akşam, "Cesaret edemem!, al kontak şasesini ve git kendin yap" diyerek içinde emülsiyon sürülmüş bir kâğıt olan şaseyi ve mahut cam negatifi eline verdiği delikanlıyı arka bahçesine, güneşin altına salıverir ve oradan kaçarcasına uzaklaşır. Birkaç saat sonra olay mahalline gelenler açılmış şaseyi ve negatifi bahçede bulurlar, fakat Paris'li görünürde yoktur, pozlandırdığı kâğıt da...*
>
> *Birkaç ay sonra, Büyük Sahra'da elinde yırtık bir kâğıt parçasıyla anlamsız sözler söyleyerek göçmen bedevilerin kervanlarının peşinde dolaşan kör bir (beyaz) dilencinin haberi gelir. Fransız lejyonerleri bu bu adamı arayıp bulurlar ve aynı Jean-Pierre olduğunu anlarlar!*

Negatifteki değişim, Afrika çöllerindeki kum tepeciklerinin, her gündönümünde durmaksızın esen fırtına şeklindeki rüzgârlarla, sürekli yer ve biçim değiştirmelerine benzetilirdi. Du Camp'ın anlattığı gibi, bu yüzden çölde kaybolmak kolaydır, bu kum denizinde referans olarak alabileceğiniz hiçbir coğrafî yapı ilk gördüğünüz konumda kalmaz. Sürekli hareket eden tepeler ve kılık değiştiren vadiler sanki sizinle saklambaç oynarlar.

Günümüzde fotoğraf tarihi üzerine spekülasyon yapmaya meraklı olan araştırmacılar arasında, negatif görüntünün taşıyıcısı olan camın kendisinin imalinde kullanılan kumun üzerinde incelemelerini yoğunlaştıran bir ekol gelişmiştir. Bunlar, bilindiği gibi, bilgisayar teknolojisinin temeli olan *chip*'lerin (yonga) hammaddesi ile camın hammaddesinin kumda bulunan silikon (silisyum?) olduğu gerçeğinden yola çıkıyorlar. Kum parçacıklarının bilgisayar *chip*'i gibi çalışıp kendi kendilerinin sürekli değişim geçirmelerine neden olabileceği, böylece de görüntünün sürekli değişkenliğinin açıklanabileceği üstünde duruyorlar.[113]

Bunlara cahilane spekülasyonlar diye karşı çıkarak, esrarengiz negarifin aslında, henüz bizim bilmediğimiz bir teknolojiyle ve dünyada bulunmayan

bir malzemeden üretilmiş (yani 'uzaydan' gelen) bir icat olduğunu ileri süren çağdaşlarımız da vardır. Onlar, bu esrarengiz cam negatifin aslında bir *negatif* değil de, ABD ve Japonya'da geçtiğimiz yıllarda piyasaya çıkan (sanırım artık İstanbul'a da geldi, Doğubank vs.'ye bakın) *"digital picture frame"*ler gibi bir tür LCD veya "Plasma" *ekran* olduğunu düşünüyorlar. Tabii bunlar, eski zaman hikâyelerinde bir tastaki suya bakıp fal açan büyücülerin kullandıkları suyun da aslında bir nevi ızhar banyosu (birinci banyo) olduğuna inananlar kategorisine dahil edilebilir! Önceden pozlandırılmış kâğıdı bir sıvıya atıp onun üzerinde yavaş yavaş beliren görüntüye bakarak ilerisi hakkında önermelerde bulunmak eski (fotoğraftan önceki) zamanlarda, ilkel toplumlarda, bayağı inandırıcı olabilirmiş. Gerçekten de suyun (banyonun) içinde zamanla oluşan gerçek görüntünün, falına baktırmak isteyen zavallıyı oldukça etkileyebileceği yadsınamaz!

Alis Harikalar Diyarında'nın yazarı Lewis Carroll'ün önemli bir fotoğrafçı olduğuna daha önce de çeşitli yerlerde değinmiştim.[114] Yeni çıkan bir kitapta Carroll'ün hikâyelerinde de fotoğrafçılığın bu büyülü dünyasının etkileri olduğu ileri sürülüyor:[115] Carroll'ın zamanında, 19. yüzyıl ortalarında moda olan fotoğrafçılık; teknoloji, kimya, optik ve sanatı içeren yepyeni bir icattı. Carroll'ın sanatsal açıdan olduğu kadar, bir matematikçi ve mantıkçı olarak, kavramsal açıdan da ilgisini çekmiş olmalıydı. Bildiğiniz gibi, fotoğraf makinesinin buzlu camında dünya başaşağı, ters dönmüş olarak görülür, netlikle oynayınca katı/somut nesneler gözden kaybolup, zahiri ışıksal görüntüler belirebilir. Benzer hareketli hayaletler uzun pozlama sürecinde de ortaya çıkabilirler. Karanlık oda ise, bambaşka bir sihir ve büyü dünyasıdır. Izhar banyoları olmayan şeylerin zuhur etmelerine neden olur, görüntüleri yoktan var eder. 3 boyut 2'ye iner, tonlar tersine döner, negatif ve pozitif birbirine dönüşür. Tüm bunlar Alis hikâyelerindeki sürekli değişimin, ters görüntülerin, içinden geçilen aynanın, ölçek ve büyüklük tutarsızlıklarının, kısacası nesnelerin ve olayların görüldüğü gibi olmayabileceklerinin sorgulanmasını hatırlatır.

Aslına bakarsanız, Lewis Carroll'ın yaşadığı Endüstri Devrimi İngiltere'sinde, yaygınlaşan teknolojik gelişmenin karşısında, belki Kraliçe Viktorya'nın kocası Kral Albert'i genç yaşta kaybetmiş olmasının da etkisiyle, bir yandan öbür dünya ile ilişki kurma çabaları almış yürümüştü. Bu devirde, hem İngiltere'de hem ABD'de, ruhların yaşadığımız gerçek dünyayı ziyaretlerinin kanıtı olarak fotoğrafları kullanan çok sayıda şarlatanın varlığı literatüre geçmiştir. Zaten, ruh çağırma, ispiritizma seansları vs. gibi metafizik uğraşlarda, ayna ve dumanla birlikte fotografik projeksiyonların da yaygın biçimde kullanıldığı, illüzyonizm tarihine meraklı olanlarca bilinmektedir. Özetle, göz boyamacılık o kadar da az rastlanan bir şey değildir fotoğrafçılıkta.



Nazif Topçuoğlu, "Metroda Okuyan Kadın", Paris, 2005

Her Derde Deva Laf Salatası

"Işığı çok iyi kullanan sanatçı,
gölgeleri de dengeli biçimde yerleştirmiş..."

Başlangıç:

Hep aynı şeylerden bıkmadınız mı? Yeni şeylerin olmaması hoş değil. Bu böyle gitmez, boşlukları kötü şeyler dolduruverir; iyilikler, güzellikler olsun dememiz ziyadesiyle bu sebeptendir.

Fotoğraf dünyamızda, diğer dünyalarımızda da olduğu gibi, pek bir anlamı olmayan laf salatalarıyla sık sık karşılaşmaktayız, uydur kaydır kulaktan kapma laga lugadan geçilmiyor, hatta maalesef güzide derginiz de arada sırada bu gelenekselleşmiş marazi üsluptan nasibini alıyor. Tabii, bu salgın hastalık karşısında uzun yıllar kendimi koruduktan sonra, nihayet, korkarım ki ben de, aynı mikroba yakalanmış bulunuyorum. Aşağıdaki yazıyı yazdıktan sonra dehşet içinde bunun farkına vardım! Öyle bir şok geçirdim ki; neden, hangi yüce sanatçımız için, hangi sergiyi düşünerek, bu yazıyı yazmaya başladığımı bile unuttum.

Ben fakir kulunuz artık meczup bir fotoğraf eleştirgeni olarak İstiklâl'de dolaşmaktayım. Heyhat! Aylin Hanım'ın dediği gibi[116], "Beyoğlu'na çıktım, çıktım da ne oldu?" Neyse, belki şu kadarcık faydam olduğunu düşünebilirim, bu sayıda izinde olan kimi köşe komşumu arayanlar, hiç değilse onların yerine beni okuyarak teselli bulabilirler. Sonuçta ortaya çıkan bu '*generic*' (şablon?) fotoğraf yazısı, sınırsız uygulamalara da olanak sağlıyor, örneğin, "..."nin yerine canınızın istediği bir fotoğraf sanatçımızın ismini koyarak farklı alıntılar yapabilir, çeşitli yerlerde kullanabilirsiniz. Nasıl olsa bir şekilde uyar ve kimseler de şikâyet etmez.

...'nın Sergisi Üzerine:

Tahmin edilebileceği gibi, böylesi bir sanatçının niyetini anlamak kolay değildir, bu yüzden yaptıkları ve yapmak istediklerinden söz etmek oldukça çetrefilli bir mesele halini alır. Gene de memleket fotoğraf camiasına bir hizmet gayesi ve kaygısıyla kaleme aldığımız bu sütunlarda, böyle bir çaba içerisinde, siz sevgili, muhterem okuyucularımızın huzurunda bulunmamız doğal karşılanmalıdır.

Tarihten gelen derin saptırmaların boyutsal tüketimine yönelik koparmalar içeren ve belli ki sanatçının yer yer yüreğini, yer yer de ciğerini veya dalağını koymuş olduğu bu işlerde, kimi zaman, beyinsel bir yaptırımcılığın izlerini de tanımak mümkün oluyor. İzleyici bu saptamayı yaparken, bir yandan da şaşkınlıktan titreyen sevinçli bir özümsemenin ne gibi eğrilmelere yol açacağını tinsel bir ürperti ile aklından geçirmeden edemiyor!

Sergilenen işlerin, yadsınamaz ekonomisinin kavramsal ayrıdsallığı, sıradışı bir bilinçlenmeyle içselleştirilmiş. Ancak, maalesef, aynen necip Türk milleti olarak sürekli savaş alanında kazanıp barış masasında kaybettiğimiz gibi, bu fotoğrafların çekimi esnasında gösterilen cengâverlik ve yaratıcı şiddet, nedense onların karanlık odadaki veya digital laboratuvardaki baskıları ve sergi salonundaki prezantasyonları sürecinde yerini sanki mağlubiyeti önceden kabullenmiş bir pısırıklığa bırakmış gibi algılanıyor. Acaba sanatçınızda ani ve beklenmedik bir düş kırıklığı mı husule gelmiş? Eğer öyleyse bunun nedeni nedir? Bulmak gerek!

Tarifsiz bir hazzın içgüdüsel reflekslerle şekillenmeden dışavurumu gibi görünen bu betimlemelerin sonuçları aslında her izleyicinin kişiliğinin anahtarsal özelliklerini içinde barındırıyor. Bu yüzden, soyut ama aynı zamanda da somut güzellikleri perçinleyen bu fotoğrafları gördüğümüzde, kalbinizin derinliklerinde sanki mecazi örümcek ağlarıyla bağlanmış kimi duygularımızın bizleri de şaşırtacak biçimde bir ürpertiyle rezonansa geçmesi, hiçbirimizi kandırmamalı. Bu yapıtlar yanıltıcı basitlikleri altında derin gerçekliklerin sırlarını ihtiva ediyorlar.

Fotoğraf Aşkıyla Yanan Bir Sanatçı

Ah Toprak ve Yâr aşkıyla ürperen ruhlarımız, böylesi derin duygulara ne kadar hasretsiniz! Neden ki özgünlük, bu tenha dünyamızı sıklıkla dolduran bir kavramsallık bütünü değil? Belki de bu yüzden; çünkü nadir ve seyrek olan, beşere temaşada haz verir ve unuttuğunu sandığı ulvi betimlemeler ile onun ruhunu besler! Şu fani dünyada yer alan her eğlence, her ik-

bâl, aslında Gerçek Sanatçı için bir tükürük kadar kıymetsizdir; onun gözünde, kendi attığı tırnağa bile eşdeğer değildir. Zaten O bunları bilir ve kendisini öyle ortalık malı gibi, her servet sahibi onun bunun kölesi, metresi yapmaz!

Adını unuttuğum bu sanatçı, fotoğraf sanatına olan aşkını özveri dolu bir yaşam biçimi olarak özümsemiştir. O sahip olduğu üstün vasıflarıyla herkesin görmediğini gören, ve gelecekteki oluşumlar hakkında en ehliyetli bir yetkiliymişçesine isabetli kararlar veren bir kişidir. Bu sayede olmayan olayların olacaklarını bilerek oldukları anda onları tespit edebilmektedir. Fert olarak bizim her zaman berraklıkla görmediğimiz esasları tanımlayan, kadrajın dört köşesini de son derece açık ve doğru gören, sapına kadar yaratıcı bir insandır.

Tabii ki, iş sadece ânı yakalamadaki ustalıkla nihayetindeki olgunluğa erişmez, kavramsal bütünlüğün bağışıklığını da gözardı etmemek gerekir. Derin bir dirayet ve temkin gösteren bu usta sanatçı, zapt olunmuş ve ölçüye vurulmuş büyük enerjisi ve zengin bir görgü, bilinç ve irade muhtevasını ifadelendiren üslup olgunluğu ile, tüm fotoğrafçılara ve görsel sanatçılara örnek olacaktır.

Sergilediği fotoğraf sanatının bu eşi görülmemiş örneklerinde, öznelerin birbirleriyle ilişkilerini ve insanların tüm değişik hallerini yakalamanın peşinde, O sanki bir ajan gibi süjelerini 24 saat izliyor. Aslında izlenen konumundakilerden oluşan sergi izleyicisinin, buradaki şahane tedbirsizliğin inanılmaz özgüveni karşısında dili tutuluveriyor: Nasıl gitmiş ta uzaklara, bu insanların yakınına, nasıl kendini belli etmeden taşımış ekipmanını dağlar bayırlar aşarak! Nasıl bir zekâ belirtisidir bu kadrajlamalar! Ancak elektronik makine intizamıyla çalışan bir zihin ve onunla eşgüdüm içinde bulunan ve herkese nasip olmayan cesur bir yürek, bu kusursuz istifleri yapabilir!

Onun yapıtları, izleyicilerde kendi ruhlarını aydınlatan bir ışık etkisi yapmakta ve bu nedenle tüm sanatseverlerin tarif etmekte zorlandıkları duygularına tercüman olmaktadır. Bu Usta'dan yetişmekte olan fotoğraf kadrolarımızın öğreneceği çok şey var!

Notlar

1 Philip K. Dick, "How To Build A Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later", *I Hope I Shall Arrive Soon*, 1978 [Doubleday, 1985].

2 David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames and Hudson, London, 2001.

3 Hockney'nin kuramları için ayrıca bkz: s.33-34.

4 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

5 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1998.

6 Isaac Newton, *Opticks*, Londra, 1704.

7-8 *Kineskop*, *phenakistascope* ve *zoetrope*: Sinema (ve fotoğraf) öncesinde, çoğunlukla elle çizilmiş görüntülerin süratle birbirleri arkasından gösterilmeleri esasına dayanan, ilk 'hareketli' (gibi algılanan) görüntüleri farklı biçimlerde üreten icatlar.

9 Bkz. s. 87 (Okuma Günleri). Fişleme vs konusunu ve fotoğrafların tarihteki kullanımını özellikle merak ediyorsanız, bkz ss. 97-99, ve Alan Sekula, "The Archive and the Body", Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning*, MIT Press, 1989.

10 Yanılsatıcı, illüzyonistik, çünkü tüm gerçekçi resimler ve tabii ki özellikle fotoğraflar üçboyutlu "gerçek" dünyayı, iki boyuta indirgemekle görsel yanılsama yaratmaktadırlar. Tüm durağanlıklarına, farklı boyutlarına, ölçeklerine, renklerine karşın, gerçek dünya izlenimini vermeye çalışırlar.

11 N.T., *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, YKY, 1992, ss. 43-45.

12 Walter Benjamin, "Work of Art In the Age of Mechanical Reproduction", 1935 / "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı", Çev. Ahmet Cemal, YKY, *Pasajlar*, 2001, 3. baskı, s. 50-56.

13 N.T., *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, "Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor", YKY, 2000, ss.17-38.

14 Demokrat Parti idaresindeki ABD'nin 1930'lardaki sosyal devlet bilincinin günümüze kahntısı olarak, (ABD) Temsilciler Meclisi (Library of Congress) Kütüphanesi'nin web sayfasına girip, istediğiniz FSA fotoğrafının yeni bir baskısını uygun fiyata satın alabilirsiniz. (15-95 ABD Doları arası, baskı kalitesine ve boyutlarına göre)► _ HYPERLINK "http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html"_http://memory.loc.gov/ammem/fsahrml/fahome.html_(Laf aramızda, yukarıdaki Atget örneğinde olduğu gibi, Evans'ın bu sitedeki fotoğrafları arasından da onu son derece farklı gösterebilecek çeşitli gruplamalar yapılabilir. Tabii ki, sipariş üzerine çekildikleri için, bu fotoğrafların büyük çoğunluğu son derece normal, sıkıcı fotoğraflardır. Evans'ın daha önceki işleri de kimi zaman gerçeküstücülükten etkilenmişe benzer. Sonunda onu değerlendirirken bakmamız gereken kendi seçtikleridir. Kendisini

göstermek istediği kimliğe uyan, yapmak istediğini sağlayan başarılı bulduğu fotoğraflardır. Bu açıdan, FSA fotoğraflarından örnekler de içeren, 1938'deki MoMA sergisi ve *American Photographs* kitabı bir ölçüt olarak kabul edilir.)

15 Atasözü: "Eski köye yeni adet mi getirecen?"

16 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 113.

17 David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames and Hudson, London, 2001 (Kitabın ABD'deki ismi biraz farklı).

18 Goicolea'nın web sitesine de bakmanızı tavsiye ederim. http://www.anthonygoicolea.com/pages/multipleframe.html

19 manipulate=elle değiştirmek, vs. Bu konuda 'Ellenmiş Görüntüler'le ilgili yazıma bakmanızı önerebilirim bıkmadıysanız, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*'da: "Fotoğrafçılık Öldü mü?", ss. 113-138.

20 "Ölmek üzere olanlar sizi selamlar!" Eski Roma'da gladyatör selamı.

21 *Geniş Açı*'yı okuyun ve okutturun, daha doğrusu para verip alın ve aldırın, abone yaptırın! Eliniz değmişken de, şu benim kitabın üçüncü baskısı için YKY'ye e-mail falan yollayın. Ne kadar tepkisizsiniz! Sekiz senedir yazıyorum, iki tane e-mail geldi; üç senedir model arıyorum, bir tane bile anlamlı hevesli insan çıkmadı! Yoksa belki siz de boyalı basından memnunsunuz, öyleyse burada ne işiniz var? Lafı dağıttım ama, bu 25. sayı olduğundan böyle şeyler yazmam da istenmişti. Aslında editörlerimiz saygılı çocuklar, hiç karışmıyorlar ne yazdığıma; bazen uzun, çook uzun olunca hissediyorum ki biraz mutsuzlar, o zaman ikiye üçe bölüp yayımlatıyorum, benim de yüküm azalıyor; geçenlerde yaptığım gibi. Neyse, ne diyordum, madem "sohbet" ediyoruz arada bir laf dağılabilir, farzedin ki, "reklam arası"! Zaten TV koşullanması sonucunda dikkatiniz iki üç dakikayla sınırlı. [*Geniş Açı*, Mart 2005'te 40. sayısında yayımlandı.– Ed.N.]

22 Nazif Topçuoğlu: "Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss. 58-83.

23 *Diğerleri* filminde Nicole Kidman karakterine Grace isminin verilmesi zaten Hitchcock-vari bir film olması hasebiyle ustaya –ve Grace Kelly'ye– bir gönderme olarak yorumlanıyor. Zamanın kıyafetleri ve özellikle saç yapısı nedeniyle Bayan Kidman yer yer Bayan (merhum) Kelly'yi bayağı hatırlatmıyor değil; bilindiği gibi, ünlü rejisör Alfred Hitchcock'un kimine göre âşık olduğu, kimine göre de çok saygı duyduğu ve filmlerinde oynatmaktan büyük haz aldığı Grace Kelly 1950'lerin sonuna doğru gitti Monaco Prensi'yle evlendi ve Hitchcock da o spastik Tippi Hedren'e muhtaç oldu. (Onun nevrotik tarzını da iyi kullandı doğrusu, *Kuşlar*'da ve hele *Marnie* adlı filminde ilk Bond Sean Connery ile üstelik, bu kadar riskli bir *casting* görülmemiştir!) Her neyse, bunları *Altyazı* okuyucuları için yazdım.

24 ABD'deki İnternet kullanımı için bakınız: A NATION ONLINE: Internet Use in America, adresi: http://www.ntia.doc.gov/opadhome/digitalnation/index.html

25 Bizim memlekette sosyal patlama olmadığı gibi burada sözünü ettiğim türde siteler de yapılmaz; acaba neden, gerçekten merak ediyorum? Üstelik burada çocuk ölümlerinin dünya standartlarına göre bayağı fazla olduğunu da biliyoruz. Bizde zaten çok 'fazla' çocuk olduğu, insanlarımızda da site yapacak para ve bilgi donanımı olmadığı ileri sürülebilir! Çocukların biri ölse bir sürüsü kalıyor, nedeni bu mu? Bari biri çıksa da şu 'tinerci çocukları' belgelese, veya donarak ölenleri.

Her türlü yenilikten ve farklılıktan çekinen, kontrol edemedikleri bilgilenme yollarını kapatmayı, ezmeyi, yasaklamayı tercih eden 'otoriteler' son günlerde sözde *Satanizm* bahanesiyle İnternet ile uğraşmaya başladılar. Tabii ki aslında, İnternet sayesinde çağdaş ve doğru bilgilere erişen insanları artık eskisi kadar kolaylıkla kandıramayacaklarından korkuyorlar. İnsanları cahil bırakmak üzerine yapılanmış olan düzenleri, İnternet sayesinde yıkılınca hepimiz bilgili ve özgür olacağız. Bilginin güç olduğunu bilen otorite meraklıları bu yüzden İnternete karşı tavır alıyorlar!

Bu konuda, İnternet ve Hukuk Platformu'ndan gelen ve "Son haftalarda İnternet'le ilgili bazı 'düzenleme-engelleme' yaklaşımları hakkında platformun Eşgüdüm Kurulunun görüşünü" belirten ilginç bir duyuru var, bu yazıyı bitirdikten sonra "elime" geçti (yani e-mail-lendi). Aşağıdaki adreste okumanızı tavsiye ederim:
http://ivhp.blogspot.com

26 Bilgi için bakınız – dayanmanız zor olabilir, diyecektim, ama biz alışkınız: http://www.yale.edu/cgp/databases/img.htm

27 *Harper's Magazine* newsletter harpers-weekly@harpers.org (25 Ocak 2005)
(Three British soldiers were court-martialed for mistreating Iraqis who were detained for stealing food and powdered milk, and photos emerged showing naked prisoners forced to feign sex acts and soldiers simulating beatings; one captive was wrapped in netting and suspended from a forklift, and one was forced to lie on the street as a soldier stood on him, pretending to surf. The images were discovered by a British photo lab technician after a soldier dropped off the film for processing.)

28 *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor* (YKY 2000) adlı kitabımda yer alan "Bu Coğrafya'da Fotoğrafya" (*Arredamento Dekorasyon*, Aralık 1993) ve "Fotoğraf Ehliyeti Projesi" (1999) başlıklı yazılara bakınız.

29 (Yeni?) Binyıl 22/10/2000. [Meğersem gerçekten Sakallı Celal diye birisi varmış, bu oldukça popüler şahsiyet hakkında 2004 ortalarında bir kitap yayımlandı da haberim oldu!: Orhan Karaveli, *Sakallı Celal*, Pergamon-Türkçe Yay., 2004]

30 N.T., *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000.

31 *Ballad of Sexual Dependency* (Cinsel Bağımlılığın Şarkısı). İsmini Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sındaki bir şarkıdan alan Goldin'in bu gösterisindeki fotoğrafları 1986 yılında bir kitap/albüm olarak da yayımlanmıştır.

32 Serkan Özkaya, "Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği", büyük cam. Aynı yapıt 2001 yılında Utrecht'te de sergilendi. Küratör: Mari Hlavajova. *Sanat Dünyamız*, sayı 94, s. 67.

33 Aynı sorunla yukarıda sözünü ettiğim serginin defterinde de karşılaştım, yazanların çoğu takma-sahte isimlerle yazmışlar, birkaç tanesi de yabancı dilde! Zaten bu müsamere havasındaki sergi defterleri de ne demek oluyor, bu da anlayamadığım başka bir şey.

34 N.T., *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, 1992. Sevgili Murat Germen'in yazısı için bkz. http://www.hezarfen.net/paralax/

35 Ali Akay'ın, ben bu yazının son düzeltmelerini yaparken yayımlanan "Her Karenin Estetiği Ayrı" adlı yazısında benzer bir sonuca ulaştığını sevinerek görmüş bulunuyorum (Bkz 21/2/2001 tarihli *Radikal* gazetesi).

36 Önümüzdeki günlerde İstanbul Film Festivali'nde Hancke'nin önceki filmlerinden gösterilecekmiş, bir daha yakalama şansını kolay bulamayacağınız bu dört filmi de kaçırmamanızı şiddetle (!) tavsiye ederim.

37 Bayram öncesi "ekonomik" olayların gösterdiği gibi, işin ucu cebimizdeki paraya dokunana kadar (çünkü bildiğimiz, bellediğimiz, elimizde kalan tek "gerçek" o!) gerçeklik duyumuz harekete geçemiyor.

38 Bunları 11 Eylül 2001'den ve onu izleyen olaylarla dünyanın külliyen değişmesinden önce yazmış olmam pek hoşuma gitti! Bu yazı Mart-Nisan/2001 tarihli. Acaba bir öngörü sahibi miymişim? Ayrıca bkz. en son yazdığım yazı olan "Günlerin Getirdikleri" s. 198.

39 N. T., "Fotoğraf Ehliyeti Projesi", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss. 217-222.

40 N. T., "Bauhaus ve Fotoğrafçılık", *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, YKY, 1992, ss. 57-72.

41 Helmut Newton 2004 yılında bir trafik kazasında yaşamını yitirdi. [Ed.N.]

42 ifa: *Institut für Auslandsbeziehungen* (Yabancılarla Kültürel İlişkiler Enstitüsü)

43 http://www.wired.com/news/culture/0,1284,53624,00.html

44 Edmund White, *Marcel Proust*, Penguin, 1998.

45 Robert Graves: "A Slice of Wedding Cake", *Poems Selected by Himself*, Penguin, 1961, s. 180.

46 Levine'in, Birinci Dünya Savaşı sonrasının ünlü Yeni Nesnellik ekolünden Alman fotoğrafçı Karl Blossfeld'in bir fotoğrafını (tekrar) fotoğrafladığı işinin özgün ismi, *After Karl Blossfeld:2*, "Karl Blossfeld:2'ye nazire" veya "Karl Blossfeld:2 gibi", bir anlam ifade ediyorken, bunlar *Karl Blossfeld:2'den sonra* demişler manasız bir şekilde. 1990 tabii ki Levine'in bu fotoğrafı çektiği tarih.

47 Jeff Wall, "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", Çev. Tuncay Birkan, YKY, *Sanat Dünyamız*, no: 84, Yaz 2002, s. 165-173.

48 Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", YKY, *Sanat Dünyamız*, no. 84, Yaz 2002, s. 121-129.

49 Aslında bu olay Trafik Vakfı'nın düzenlediği Hollanda ve Türkiye arasında kültürel değiş tokuş projesinin bir parçası. Bu proje kapsamında 14 Rotterdam galerisi Türk sanatçıların sergilerini açıyor. Fulya Erdemci'nin düzenlediği "Rıhtımlar Arasında" adlı bir de açılış sergisi var (Bu sergi 8 Kasım'da açılacak, benimkisi 28 Kasım'da).

50 Georges Bataille, *Gözün Hikâyesi*, Çev. N. Berna Serveryan, Ayşegül Gürsoy, Çiviyazıları-Littera, 2001. Bildiğim kadarıyla halâ toplatılmadı (!).

51 http://www.yenisafak.com/kbumin.html (tarihten bulabilirsiniz.)

52 http://www.radikal.com.tr / (tarihten bulabilirsiniz.)

53 "http://www.hurriyetim.com.rr/", http://www.hurriyetim.com.tr/ (tarihten bulabilirsiniz.)

54 Bu serginin elestirisi için bkz s. 81.

55 Sontag'ın sözünü ettiğim yazısı *New Yorker*'da yayımlandıktan epey sonra aniden, eşzamanlı biçimde iki yerde birden Türkçe olarak çıktı: 1) *Sanat Dünyamız*, YKY, no. 90, Kış 2004, 'Savaşa Bakmak' adıyla, Çev. Emre Barcadurmuş ve 2) *Başkalarının Acısına Bakmak* adıyla, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2004.

56 "Ütopyaya pek zaman yok, yapamayacağınız şeyleri düşlemektense yapabileceklerinizi bir an önce yapmanız gerekiyor." Bunu da ben demişim *(Hayvan, no. 1, 14/02/2003)*

57 2003 başlarında gazetelerde yayımlanan muhtelif köşe ve haber yazılarından yaptığım bu alıntıların kaynaklarının tümünü buraya yazsaydım çok yer tutacaktı, siz tahmin edin bakalım.

58 Evrim Altuğ, "Sahi, müze ne işe yarar?" (Dr. Wendy Meryem Kural Shaw ile söyleşi), *Radikal* gazetesi 26/07/2003.

59 *Geniş Açı*, no.27. Adı geçen kişi: Rana Öztürk.

60 *Geniş Açı*, no. 18 ve 19 (notlar), "İnsanı bilir miyim?/Bileni bilirim!/İnsan nedir bilmem ben,/Fiyatını bilirim."
[Bertolt Brecht, *Arz Talep Şarkısı* (*Song von Der Ware*), "Önlem" (Die Massnahme)"(1930), *Bütün Oyunları, cilt 3*, Çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, 1997.]

61 N.T., "Meta/Yatırım Olarak Fotoğraflar", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, s. 141.

62 Dünyaca meşhur müzayede evlerinden biri Sotheby's, diğeri de Christie's. Bunlar öncelikle New York ve Londra olmak üzere birçok önemli kentte, her konuda sürekli müzayedeler tertip ediyorlar, hatta bir nevi piyasayı kontrol edip fiyatları belirledikleri yolunda şikâyetler var. Bu nedenle ara sıra ileri hukuk devletlerinde mahkemelik de oluyorlar... Neyse, belki de bunları biliyorsunuz.

63 N.T., *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, s 116.

64 Buradaki gerçek bilgiler esas olarak http://www.iphorncentral.com/ ve diğer kaynaklardan derlenmiştir, spekülasyonlar bana ait; ayrıca tabii ki ben bu müzayedeye falan gitmedim, yanlış anlaşılmasın.

65 Girault de Prangey fotoğraflarından başka örnekler görmek isterseniz:
http://www.christies.co.uk/promos/may03/6762/promo_gallery.asp

66 Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, Aygaz, İstanbul, 2004.

67 Ali Bayramoglu, *Yeni Şafak*, köşe yazısı, 27/09/03 [Bayramoğlu'nun alıntılarının nereden olduğu yazısında belirtilmemiş.]

68 "Votre argent puc le cadavre du poète que vous n'aves pas osé devenir."

69 Charles Darwent, "Golden Fleece", *Art Review*, London, 02/03, s. 51.

70 Breton müzayedesi: http://breton.calmelscohen.com/

71 Bu "el konma" meselesi biraz karışık gelebilir: anladığım kadarı Fransız hükümeti, Veraset vergileri vs. karşılığında, Breton'un koleksiyonundaki birtakım milli değer sayılabilecek parçalara el koyma hakkına sahipmiş (ailenin borcu olan belli bir toplamı geçmemek kaydıyla herhalde). Bu yüzden kayda değer parçaları, müzayedede beliren değerleri üzerinden ve bu vergilere mahsuben aracı olan müzelerin koleksiyonlarına katmak üzere devletin aldığı anlaşılıyor.

72 Brecht'in "İnsan nedir bilmem ben / Fiyatını bilirim." alıntısına nazire olarak!
Bertolt Brecht, "Önlem" (Die Massnahme) (1930), *Bütün Oyunları, cilt 3*, Çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, 1997. Buradaki "*Songvon Der Ware*" adlı caz etkili Hans Eisler bestesinin Brecht'in yazdığı sözlerinin, "Arz Talep Şarkısı" adıyla yapılan Türkçe çevirisinde:"İnsanı bilir miyim?/Bileni bilirim!/İnsan nedir bilmem ben,/Fiyatını bilirim." mısraları yer almakta. Orijinali: *Weiss ich, was ein mensch ist?/ Weis ich, wer das weiss! / Ich weiss nicht was ein mensch ist./ Ich kenne nur seinen Preis*. Şarkının İngilizce versiyonu 'Supply and Demand', oyunun adı "The Measures Taken" burada, "God only knows what man is/ I only know its price" demişler [Allah bilir" diye çevirmek gerekti] ama pek doğru değil sanki.

73 N.T., *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000 (ikinci baskı, 2003!). İlgili yazı: "Meta/Yatırım Olarak Fotoğraflar", ss. 141-150.

74 "Brothers Grim" (Britanyalı ünlü çağdaş sanatçılar Chapman Biraderlerle yapılmış bir söyleşi), Londra, *ArtReview*, Şubat, 2003, ss. 40-45.

75 Bu bağlamda "Modern" deyince, genellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasını anlıyoruz.

76 Bu fiyatlar, gurur ve böbürlenme vesilesi olarak yüksek vergi vs. nedenleri dolayısıyla da düşük, gösterilebiliyor, yani biraz bizim futbolcu transferlerinde karşılaştığımız duruma benziyor; yoksa Türk müzayedeci ve galericilerini tenzih ederim! Şimdi buradan güzide futbol kulüplerimizle ve/veya futbolcularımızla ilgili bir şeyler mi ima ettiğim anlamı çıkacak? Hayır! Hernekadar bu yazıları okumasalar da, onları da tenzih ederim! Peki o zaman ben ne demiş oluyorum? Dediğim gibi netameli mevzular bu para meseleleri.

77 Yazının buradan sonraki bölümü, ilk yayımından sonra, 2005 Nisan'ında eklendi. (Ed. N.)

78 Rulo halinde uzun kâğıtlara yapılmış resim (genellikle bir hikâyeyi anlatan geleneksel Japon resmi).

79 N.T., *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000.

80 "The innocent and the beautiful have no enemy but time."

81 Brecht'in "İnsan nedir bilmem ben/Fiyatını bilirim." alıntısına nazire olarak!
Bertolt Brecht, "Önlem" (Die Massnahme) (1930), *Bütün Oyunları, cilt 3*, Çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, 1997.

82 Lewis Carroll ve çocuk fotoğrafları konusunun başka bir incelemesi için bakınız: N. T., "Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss. 58-83.

83 Hatırlatmalıyım, Lewis Carroll'un Alis'in maceralarını anlattığı iki kitabı var, birincisi *Alice's Adventures in Wonderland*, ikincisi de *Through the Looking Glass* adlarını taşıyor; ilki 1865, ikincisi de 1871 yılında yayımlanmış. Bizde sanırım ikisi birden 'Alis Harikalar Diyarında' adıyla bilinmekte. Yakın zamanlara kadar kitapçılarımızda iki kitabın tam bir çevirisini bulmak mümkün değildi. Hikâyenin küçük çocuklar için basitleştirilmiş (?) ve bol bol renkli resimlerle 'süslenmiş' çeşitli versiyonları, dünyanın birçok yerinde olduğu gibi, bizde de var. Zaten Disney'inki başta olmak üzere bunlar genellikle yabancı kaynaklı. Birkaç yıl önce *Cum-*

hurriyet gazetesi, 'Alis Harikalar Diyarında'yı, Milli Eğitim Bakanlığı'nın İngiliz Klasikleri dizisinde 1941 yılında yayımlanan çevirisini "günümüz Türkçesine uyarlayarak", "Alis Harikalar *Ülkesinde*" adı altında bedava dağıtmıştı. Bu Lewis Carroll'un birinci kitabının doğru bir çevirisi gibi görünüyor. Daha kışkırtıcı bulduğum *Through the Looking Glass*'ın Türkçesi sanırım ilk olarak ancak bu yıl "Aynanın İçinden" adıyla, Tomris Uyar'ın özenli çevirisiyle Can Yayınları'ndan çıktı. Uyar birinci kitabı da, "Alice Harikalar Ülkesinde" adıyla, on yıl kadar önce yeni baştan çevirmişti. Bu kitabın başlangıcındaki önsöz niteliğindeki manzum parça, Can Yücel'in bence tonu pek uymayan kendi hoş külhanbeyi üslubuyla yaptığı çevirisiyle, Carroll'un Alice ve iki kız kardeşine bu hikâyeyi nasıl uydurmaya başladığını anlatır.

84 Bir başka az bilinen gerçek de Lewis Carroll'un asıl adının Charles Dodgson olduğudur. O, çocuk kitapları yazarken, herhalde bu eylemin bir din adamı ve matematik öğretmenine yakışmayacağı kaygısıyla, "Lewis Carroll" ismini kullanmıştır. Bu yüzden, günümüzde Lewis Carroll'un fotoğrafları birçok yabancı kaynakta Charles Dodgson adı altında gösteriliyor; İnternet'te falan bakarsanız kafanız karışmasın, ikisi de aynı adam! Biz de bu kitapta aynı uluslararası standardı uyguladık.

85 Eski zaman Türkçesinde bu konumun "müptedî" diye ifade edilmesi benim pek hoşuma gider. Ünlü Türk fotoğraf kuramcılarından Cemal Işın'ın eserleri sürekli olarak bu müptedîlere verilen öğütlerle doludur. (Cemal Işın: *Pratik Fotoğraf Rehberi*, Eskişehir, 1939) 'Müptedî' sözcüğü, 'ilkel' anlamına gelen 'iptidai' sözünden türetilmiştir ve Cemal Işın onu 'amatör' karşılığı olarak kullanmaktadır. 'Amatör' lafı da, Latince 'amor'dan (bilindiği gibi, aşk, sevmek vs.) türetilmiş olup, bir işi sadece sevdiği için yapan anlamına gelir. Bence şu saçmasapan 'hobi' lafı yerine bunu kullanmak daha güzel –hobi deyince aklıma 'Bobi' adında sürekli havlayan küçük bir fino köpeği geliyor.

86 Uyar'ın çevirisinde (AHÜ) şöyle bir not var: "AÇIKLAMA: *Alice*, Türkçe'de *Alis* okunur." Acaba "Alis" yazılır mı denmeliydi? Çünkü "Alice" İngilizce'de de "Alis" okunur, başka her dilde de.

87 Günümüz Batı dünyasındaki durum için, bkz. "Piyano Öğretmeni Yaşamayı Öğreniyor", s. 192.

88 Ek. Arz-Talep Diyarından yeni gelişmeler! Geçen sayıda *Sotheby's*'deki Alice müzayedesinden söz etmiştim, bu yazı yayımlandıktan sonra dünya sanat piyasasında santimetrekare hesabıyla yeni bir rekor kırıldı: Leonardo da Vinci'nin *At ve Binicisi* adlı deseni, 10 Temmuz 2001'de gene Londra'da, fakat bu sefer Christie's müzayede salonunda 8,143,750.00 sterline satıldı, bu fiyata %5 satış vergisi ve galiba %15 gibi de bir komisyon ekleniyordu. Resmin boyutlarıysa, çerçevesiz, 12 x 7.8 cm. idi. Küçük bir hesapla, santimetrekaresinin eder 200 milyar TL'ye yakın!

89 Pierre Dourthe, *Bellmer le principe de perversion*, J.P. Faur, 1999.
Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, University of California Press, 2001.
Sue Taylor, *Hans Bellmer: Anatomy of Anxiety*, MIT Press, 2000.

90 N.T., "Bir Varmış Bir Yokmuş: Kate Moss'un Göğsündeki Ben Nereye Gitti?", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss. 85-91.

91 Bilindiği gibi, bu efsaneden esinlenerek yapılmış ünlü filmler vardır: G.B. Shaw'un *Pygmalion* adlı tiyatro oyunundan yola çıkan *My Fair Lady* ilk akla gelir: benzer biçimde 'kafasındaki imaja uyan bir kadın yaratma' teması Hitchcock'un *Vertigo*'sunda tüm psikopatolojik boyutlarıyla işlenir.

92 C. Horrocks ve Z. Jevtic, *Baudrillard for Beginners*, Icon books, 1996, s. 112

93 Bu bakımdan Bellmer'in işleri, örneğin Çek fotoğrafçı Frantisek Drtikol'un aynı yıllarda ürettiği ikiboyutlu kâğıt/karton mankenlerden farklıdır. Son zamanlarında bir mistik estete dönüşen Drtikol canlı modellerde istediği ideal ince uzun Art Deco görünümü ve kusursuz oranları bulamayınca, çareyi kendi yaptığı ikiboyutlu maketlerle çalışmakta bulmuştu. Çağımızın teknolojileri şüphesiz onun daha çok hoşuna gidecekti!

94 Georges Bataille: *Gözün Hikâyesi*. Sontag ve Barthes'in ön/son sözleriyle yakınlarda Türkçesi çıktı. [Çev. N. Berna Serveryan, Ayşegül Gürsoy, Çiviyazıları-Littera, 2001]

95 Benjamin günümüzde yaşasaydı herhalde İngilizce çevirisi "Work of Art in the Age of Commercial Transactions" adını taşıyacak böyle bir deneme yazısı yazmayı aklından geçirirdi.

96 Fakat ben böyle bir yazıyı zaten daha önce yazmıştım, bu konudaki detaylı bir tartışma için bakınız: N.T., "Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000.

97 N. T., "Gayri-Erotik Çıplaklığın Sorunsalı Hakkında Notlar", *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, YKY, 1992,ss. 108-115.

98 Robert Graves, "The Naked and The Nude", *Poems Selected by Himself*, Penguin, 1961, s.179.

99 Örneğin, Rubens'in 1635 tarihli *Cimon ve Pero* adlı resminde tam anlamıyla sado-mazo diye nitelendirilebilecek bir sahne gösterilmektedir: Pastoral bir ortamda, elleri arkasından kelepçeli yarı çıplak yaşlı bir adam, gene yarı çıplak genç bir sarışın kızın memelerinden birini ağzına almış büyük bir iştah ile emmektedir. Rubens'in tipik balık etinde etli butlu kadınlarını ve adalcli erkeklerini bu tarifle gözünüzün önüne getirebilirseniz hayalinizde oldukça pornografik bir imge yaratabilirsiniz! Halbuki işin aslı öyle değildir, en azından resmin tasvir ettiği dinsel kökleri olan hikâye başkadır. Bir kere, adam kızın babasıdır (durun bakalım hemen "bir de ensest mi sözkonusu" demeyin!), adam zalim iktidar tarafından (dinsiz, Romalı falan herneyse) hapse atılmış ve bir sebepten yemek verilmemekte, herhalde bir şeyi itiraf edene kadar aç bırakılmaktadır. Kızı da zor bela gardiyanlara rüşvet verip onu görebilme izni almıştır. Kız yeni doğum yaptığı için memelerinde besleyici değeri yüksek olan ana sütü vardır; böylece babasını besleyebilmekte, ölümden kurtarmaktadır. İşte resim, işte hikâye! Bu fedakârca –özverili– eylemi nasıl da fesat bir gözle yorumlamışsınız değil mi?

100 Penn'in 1949-50 tarihli bu portfolyosu 2002 başında New York MET (*Metropolitan Museum of Art*) Müzesi'nde ilk defa tam olarak sergilendi ve katalog/kitap/albüm yayımlandı. Büyük ilgi gören bu sergi hakkında daha fazla bilgi ve örnekler için bkz.:
http://www.salon.com/sex/gallery/2002/02/01/penn/index1.html?x
http://www.metmuseum.org/special/Irving_Penn/earthly_more.htm

101 Bence tabii ki Avrupa Birliği'ne özendiğimiz şu günlerde bütün bunları akılda tutmakta yarar var. AB'ye girdiğimiz zaman herkesin adam gibi çalışması ve yarışması gerekecek, yoksa Avrupalı ağabeylerimiz, kimilerinin beklediği gibi, kara gözlerimiz için cebimize harçlık parası koymayacaklar. Hani hatırlatayım dedim, sahte beklentiler ve yanlış anlamalar olmasın diye rasyonel kapitalizm böyle bir şey işte, geleneklerimizle, alışkanlıklarımızla pek uyuşmuyor sanki.

102 (*The Observer*, 28 Ekim, 2001) Huppert birçok alışılmadık kahramanı canlandırdı, bu tür roller ona uyuyor: Annesini, babasını soğukkanlılıkla öldürdü, arkadaşının yanında çalıştığı burjuva aileyi yok etti, daha bir sürü şey, hırsızlık falan. Bu rolde de son derece sakin, inandırıcı ve içine çekici bir performans gösterdiğini tekrarlamasam da olurdu; ancak, keşke Demirkubuz görseydi *Yazgı*'yı yapmadan, demeden duramadım!

103 Ben Kohut'un evinin banyosunda geçen kendini kesme sahnesini bekâretini bozma eylemi olarak gördüm. Yani bir defaya mahsus, ilk defa yaprığı bir kesiş. Bunu sık sık, rutin bir şekilde yaptığına dair bir işaret yok filmde (başka yazarlar böyle yorumlasa da). Bence nedeni de, ilk kez karşısına bir oyun arkadaşı çıkmıştı ve ona tecrübesiz (bâkire) görünmek istememişti. O kadar da yadırgamamak gerekir bu hareketi, 'Gerdek gecesi' muhabbeti gibi, kendi 'kızlığını bozma' bizde bile geleneksel olarak yapılmayan bir şey değil. Üstelik, sanırım günümüz ileri toplumlarında bir yaştan sonra bekâretin gereksiz, utanılacak bir yük olarak görüldüğü malumunuzdur.

104 Bu tartışmaya girmenin yeri değil ama, bir uç durum örneği olarak, Nazi rejimi kurbanlarının da aslında bir nevi mazoşist eğilimle kendilerine yapılanlardan memnun oldukları bile *Salo* filmi vesilesiyle söylenebilmiştir. "Her kurban işkencecisini arar, vs. vs..." Aynı minval üze-

rine, filmin dayandığı kitabın kadın yazarı Elfriede Jelinek bir söyleşisinde kadınların işkencecilerini seçme hakkından bile yoksun bırakıldıklarından söz ediyor! (*Pianist*, "press kit", İnternet'te var) Ben, önceki filmlerini de göz önünde tutarak, Haneke'nin bakış açışının biraz farklı olduğu düşüncesindeyim. Haneke, müzik ve Avusturya bağlamlarında da, romanın filminden çok daha spesifik olduğunu belirtiyor (*The Guardian*, 24 Mayıs 2001).

105 Bunun doğal sonucu (ve belki de gizli amacı) –bundan sonraki yazıda da ileri sürdüğüm gibi – Irak işgali gibi olaylarda ortaya çıkıyor. Orwell'in *1984* adlı romanındaki ileri görüşlülükle anlattığı biçimde 'orada, uzak bir yerlerde' (Bu kitap hazırlanırken Irak, Sudan, Çeçenya'da...) savaşlar oluyor ve birileri galiba ölüyor... Uygar dünya halklarının umurunda değil.

106 Yıldırım Türker, "Aslıhan'ın çilesi", *Radikal* gazetesi, 31/05/2004.

107 N. T., "Fotoğrafçılık Sohbetleri III: Neşeli Günler (köye gelen yeni âdet...)", *Geniş Açı*, no. 22, tarih: 2002.

108 İstatistiklere göre, ABD'de, 1999 yılında, 28,874 kisi silah kullanımıyla ilişkili olaylar sonunda öldü (gun-related deaths). Bu günde 80'den fazla insanın öldüğü anlamına geliyor. Bu ölümlerin %58'i intihar, %38'i cinayet.
Ülkedeki toplam intiharların %57'si ateşli silahlarla gerçekleştirilmiş.
1993-1999 arasında bu tür ölümler %27 oranında azalmış (yani yukardaki azalan sayı!) (Kaynak: Hoyert DL, Arias E, Smith BL, Murphy SL, Kochanek KD. "Deaths: Final Data for 1999". *National Vital Statistics Reports*. 2001;49 (8).)
2000 yılında 75,685 kişi ateşli silahlarla yaralanmış. (Kaynak: *Uniform Crime Reports for the United States:* Crime in the United States 2000: Uniform Crime Reports. Washington, D.C: U.S. Department of Justice; 2001.)

109 John Berger, *O Ana Adanmış*, Metis Seçkileri, 1986, ss.134-146.

110 *"Digital camera has become more effective than the suicide bomb!"* (Geçenlerde BBC'de bir muhabir söyledi.)

111 N. T., "Bir Fotoğrafçılık Kolonisinde", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss.205-212.

112 19. yüzyıl ortalarındaki ilk cam negatifler. ıslak kolodyon sistemi kısaca şöyle çalışırdı: Karanlıkta cam plakaya selüloz nitrat ve eter karışımı (kolodyon) sürülür, ondan sonra gümüş nitrat banyosundan geçirilip ışığa duyarlı hale getirilirdi. Hemen arkasından da elde edilen bu "film"in kurumadan fotoğraf makinesine konup pozlandırılması, pirogallik ve asetik asitlerin karışımlarında banyo (develope) edilmesi gerekirdi.

113 Medyamızı sürekli meşgul etriği için, mutlaka bildiğiniz gibi, estetik ameliyatla kadınların göğüslerine (ve başka yerlerine de, ve evet kimi erkeğin de, ama çoğunlukla kadınların) "takılan" silikon da (*silicone*) bir *silicon* türevidir. Bu yüzden kendisi de sürekli değişim içinde olan güzel dilimizde *Silicon* yerine silisyum ve *silicone* yerine de silikon mu deniyor acaba diye merak ettim, bilen varsa söylesin de kadınlarımızın "estetik" merakıyla bilgisayar yongaları arasındaki bu gizli tutulan bağlantıyı da açıklayalım! İngilizcede *Silicon* temelli tüm yapay maddelere verilen isim *silicone*. Yani bunlardan biri olan "silikon"un ana maddesi de *silicon* dur.

114 N.T., "Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler", *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000, ss. 58-83.

115 Roger Taylor, Edward Wakeling, *Lewis Carroll: Photographer: The Princeton University Library Albums*, Princeton University Press, Princeton, 2002.

116 *Aylin Aslım*, "Beyoğlu Kimin Oğlu", *Gulyabani* (CD), 2005.

Yazıların Gizli Olmayan Tarihçesi

Bu kitapta yer alan yazılarım daha önce aşağıdaki kaynaklarda yayımlandı. Kitap için bazı yerlerde değişiklikler ve eklemeler yaptım.

Görüntü Üretme Teknolojilerinin, ve Bu Arada Fotoğrafçılığın, Birbirleriyle ve Gündelik Hayatla Tarih Boyunca Süregelen Etkileşimleri Üzerine, *Sanat Dünyamız*, 2004, sayı: 90.

Arget ve Evans, *Geniş Açı*, 2002, sayı: 20.

Eski Köye Yeni Âder..., *Geniş Açı*, 2002, sayı: 21.

Neşeli Günler (köye gelen yeni âlet...), *Geniş Açı*, 2002, sayı: 22.

En Hakiki "Belgesel" Hiç Görülmeyendir, *Sanat Dünyamız*, 2004, sayı: 94.

Gemisini Kurtaran Kaptan, *Geniş Açı*, 2000, sayı: 14.

Şimdi Ne Çekeceksiniz?, *Geniş Açı*, 2001, sayı: 15.

Kolay Sorular Zor Cevaplar, *Geniş Açı*, 2001, sayı: 16.

FÇÜK, Memeler Meselesi ve Bauhaus Sergisi, *Geniş Açı*, 2002, sayı: 23.

İstanbul'da Alınan Modası, *Sanat Dünyamız*, 2002, sayı: 85.

Okuma Günleri, *Geniş Açı*, 2002, sayı: 25.

Sanat, Sinema ve Siyaset Dolu Günler, *Geniş Açı*, 2002, sayı: 26.

Sanat Öldü Yaşasın Sanat, *Geniş Açı*, 2003, sayı: 27.

Valla (Bunları) Ben Yazmadım!, *Geniş Açı*, 2003, sayı: 28.

Dünyanın En Değerli Forağrafı: *Geniş Açı*, 2003, sayı: 31

Gerçeğin Altı da Bir, Üstü de! *Geniş Açı*, 2004, sayı: 32

İyi Fotoğraf Nedir Bilmem Ama, Fiyatını Bilirim, *Geniş Açı*, 2004, sayı: 33

Fotoğrafın Değerlisi Sanarı Bol Olanıdır, *Geniş Açı*, 2004, sayı: 34.

Vampirle(!) Görüşme: *Geniş Açı*, 2001, sayı: 17.

Alice Arz Talep Diyarında: *Geniş Açı*, 2001, sayı: 18.

"Neydi Adı Adî Kadının, Adı Neydi?" dedim: Hans Bellmer ve Yapay Zekâ, *Geniş Açı*, 2001, sayı: 19.

Sorumluluk Hayallerde Başlar: Morton Bartlett, *Geniş Açı*, 2000, sayı: 13.

Erotik Olmayan Çıplak, Yeni Baştan, *Geniş Açı*, 2002, sayı: 24.

Piyano Öğretmeni Yaşamayı Öğreniyor: *Altyazı*, 2001, sayı: 4.

Günlerin Getirdikleri, *Geniş Açı*, 2004, sayı: 36.

Görülmeyen Negatifin Esrarı, *Sanat Dünyamız*, 2002, sayı: 84.

Her Derde Deva Laf Salarası, *Geniş Açı*, 2005, sayı: 41.

İsim Dizini

Abbott, Berenice 29, 30, 31
Abdülhamid, Sultan 78
Adams, Ansel 137, 140, 141, 150, 214,237
Akay , Ali 111, 228
Akçakaya, Reha 111
Akınhay, Osman 229
Alitti, Vince 161
Alman Kültür Merkezi *Bkz* Goethe Institut 79
Alran, Çetin 57
Altan, Ahmet 59
Altuğ, Evrim 229
Ameris, Jean-Pierre 96, 103
Anwar, Gabrielle 96
Appelt, Dieter 191
Aragon, Louis 136
Arbus, Diane 139, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151
Art Review 133, 230
Artnews 125
Ataman, Kutluğ 105, 106
Atget, Eugene 27, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 41, 49, 226, 235
Athey, Ron 160
Avedon, Richard 82
Ayşeçik 236

Badr el Hadj 129
Balthus 181, 183
Barcadurmuş, Emre 229
Barlas, Mehmet 57
Baroness Marion Lambert 152
Bartlett, Morton 179, 181, 236
Basut, Atilla 103
Bataille, Georges 99, 177, 229, 232
Baudrillard, Jean 176, 177, 178, 232
Bauhaus 74, 75, 77, 79, 80, 82, 174, 190, 228, 235, 237
Bayer, Herbert 80
Baykal, Deniz 101
Bayramoğlu, Ali 132, 230
Beaton, Sir Cecil 82
Becher, Bernd ve Hilla 144, 145, 150
Beckmann, Max 109
Belge, Murat 88, 92, 95, 102
Bellmer, Hans 134, 172, 173, 232, 235
Benjamin, Walter 21, 160, 179,225
Berger, John 205, 234
Bertillion, Alphonse 237
Bertolucci, Bernardo 194, 195
Bibliothèque Nationale de France 126
Binoche, Juliette 64
Birchler, Alexander 161
Blumenfeld, Erwin 83
Bonakdar Jancou Galerisi 161
Bourdin, Guy 81, 182
Bowie, David 50, 93
Bowles, Paul 113, 195
Boxer, Adam 135
Brandt, Bill 190
Brassai 34
Bravo, Manuel Alvarez 134, 135
Brecht, Bertolt 123, 167, 227, 229, 230
Breton, André 29, 124, 132, 133, 134, 135, 136
Brod, Max 181
Bumin, Kürşat 100, 102, 229
Bunuel, Louis 136
Burson, Nancy 11
Bush, George W. 106, 118, 137, 138, 151, 153, 166, 177

Cahun, Claude 134, 136
Callahan, Harry 190
Cameron, J.M. 17, 182, 183
Capa, Robert 150
Caravaggio 17, 160
Carlton, Darryl 160
Carroll, Lewis 66, 167, 168, 169, 170, 173, 182, 217, 230, 231
Cartier-Bresson, Henri 34, 62, 112, 134, 214
Cebeci, Selim 109, 110

Cennetoğlu, Banu 90
Centre George Pompidou (Müzesi) 132, 134
Ceylan, Taner 109, 110
Cezar, Mustafa 225
Chapman, Jake 238
Che Guevera 205
Christie's 125, 126, 130, 137, 138, 141, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 153, 229,232
Clark, Larry 103
Close, Chuck 146
Coburn, Alvin Langdon 148, 150
Coen Kardeşler 212
Collishow, Mat 238
Colomb, Denise 134
Crewdson, Gregory 161, 162
Crimp, Douglas 94, 228
Cruise, Tom 99
Cunningham, Imogen 151

Çavuşoğlu, Ergin 90
Çintay, Nur 93, 94
Çölaşan, Emin 57

Da Vinci, Leonardo 231
Dali, Salvador 136
Darendeliler, Serdar 238
Daumier, H. 238
De Chirico 135
De Prangey, Joseph-Philibert 125
Debiere, Charles Marie 238
Dede, Volkan 52, 105, 107
Degas, Edgar 22
Demand, Thomas 144
Demirkubuz, Zeki 233
Derviş, Kemal 93, 167
Di Caprio, Leonardo 55
Di Corcia, Philip Lorca 238
Dick, Philip K. 13, 20, 100, 225
Dijkstra, Rineke 144
Disney, Walt 21, 177
Dodgson, Charles "Lewis Carroll" 231
Doughton, Alice 123
Dourthe, Pierre 232
Du Camp, Maxime 215, 216
Duchamp, Marcel 22, 134, 135,238

Economopoulos, Nikos 112
Eggleston, William 145, 148, 149, 150
Eisenstaedt, Alfred 140
El-Cezire Radyosu 125
Elhan, Ahmet 90, 112
Eluard, Paul 136
Erbakan, Necmettin 97
Erdemci, Fulya 229

Erkmen, Bülent 75
Ernst, Max 136
Eroğün, Nesuhi 172
Evans, Walker 27, 29, 30, 31, 36, 37, 146, 147, 148, 157, 158, 226, 235
Eviner, İnci 90, 109
Ewald, Wendy 123, 159, 229
Exposed 108

Falk, Peter 106
Fenton, Robert 147
Filipacchi, Daniel 172
Financial Times 125
Flaubert, Gustave 215
Frank, Robert 151, 214
Freed, Leonard 151
Freud 164, 165
Friedlander, Lee 214
FSA 29, 30, 31, 225, 226

Gagosian Galeri 146
Galeri Nev90, 105, 113
Galerist 105, 109
Galileo 17
Ganz, Bruno 106
Garbarek, Jan 90
Gardner, Alexander 203
Geniş Açı 29, 74, 88, 89, 92, 93, 94, 96,105, 141, 159,187, 226, 229.234,235
George Pompidou (Müzesi) *Bkz* Centre George Pompidou (Müzesi) 132, 134
Germen, Murat 68, 228
Getty Müzesi 126, 135
Geysels, Ludo 191
Gibson, William 176
Goebbels, Joseph 210, 211, 212
Goethe Institut 79
Goicollea, Anthony 33, 226
Goldin, Nan 37, 64, 68
Graves, Robert 88, 93
Greenberg, Howard 140
Guggenheim Müzesi 172
Gursky, Andreas 144
Güler, Ara 34, 35, 75, 90, 112, 141

Hamilton, David 171, 182
Haneke, Michael 64, 67, 71, 236
Hanley, T. Edward 149
Harbutt, Charles 158
Hargreaves, Alice 168, 169
Heinecken, Robert 191, 192
Herschell, Sir John 18
Hess, Rudolf 212
Hikmet, Nâzım 38, 57

Hine, Lewis 182
Hitler, Adolf 80, 174, 210, 211, 212
Hockney, David 14, 15, 16, 32, 33, 34, 111, 225, 226
Hopper, Edward 110
Horasan, Mustafa 191
Horrocks, C. 232
Houk, Edwynn 147
Howard Greenberg Galerisi 158
Hubbard, Teresa 161
Hughes, Robert 21
Hürriyet 97, 108

Işın, Cemal 231
İzis (İsrael Biedermanas) 134

İnanır, Kadir 101
İstanbul Fransız Kültür Merkezi 90

Jackson, Michael 177
James, Henry 170
Jelinek, Elfriede 233
Jevtic, Z. 232
Johanson, Scarlet 212
John, Elton 143

Kafka, Franz 181
Karaçizmeli, Çağatay 74
Karembeu, Adriana, 117
Kasa Galeri 33
Kaygun, Şahin 57
Kâzım Taşkent Galerisi *Bkz.* Yapı Kredi Kâzım Taşkent Galerisi 109
Kelley, Mike 152
Kertesz, André 34, 190
Kidman, Nicole 38, 226
Kırıkkanat, Mine 98
Kırmızı Şapkalı Kız 170
Kızıl Khemer 40, 42, 49, 200
Klein, William 82, 134
Koons, Jeff 108, 110
Koppitz, Rudolf 147
Kortun, Vasıf 112
Kösemen, Sıtkı 62, 63
Kraus, Hans 126, 128
Krause, Asuman 37, 74, 96, 114, 187, 188
Kruger, Barbara 152
Krull, Germaine 134

Larrigue, Jacques-Henri 98
Le Gray, Gustave 125, 131
Levine, Sherrie 92, 94, 228
Levitt, Helen 134
Lichtenstein, Therese 174, 232

Liddell, Alice 168
Lindbergh, Peter 82
Lombroso, Dorit 20, 95
London Times 91
Loti, Pierre 215, 216
Lynch, David 161
Lyons, Nathan 158

Maar, Dora 134
Madra, Beral 62, 63
Magritte, René 133, 136
Mağden, Perihan 91, 100, 108
Malle, Louis 182
Man Ray 29, 134, 135, 137, 143, 149, 190
Mann, Sally 171, 183
Mapplethorpe, Robert 147, 149, 160, 188, 190, 192
Merritt, Natacha 50, 159
Michael, George 110
Milli Reasürans (Galerisi) 83
Modotti, Tina 139, 148
Moffat, Tracy 160
Moholy-Nagy, László 23
MoMa 143, 144, 145, 157
Monet, Claude 21
Moss, Kate 175, 232
Mozart, Wolfgang Amadeus 90
Munckasi, Martin 83
Muniz, Vik 93, 108, 146, 150, 160

Nadar, Felix 134
NAFTA 111, 202
Nebreda, David 107
Nesin, Aziz 57
New York Metropolitan (Müzesi) 136
New Yorker 111, 229
Newton 17, 149, 150
Newton, Helmut 81, 103, 143, 149, 149, 150, 228

Opie, Catherine 159, 160
Orwell, George 71, 233
Osman Hamdi Bey 15, 225
Outerbridge, Paul 147

Özgüven, Fatih 90, 91, 110
Özkaya, Serkan 64, 228
Özşen, Serhat 98
Öztuncay, Bahattin 128, 130, 229
Öztürk, Rana 229

Pacino, Al 102
Pamuk Prenses 170
Pamukbank Fotoğraf Galerisi 62, 97, 112, 187
Pasolini, Pier Paolo 197

Pekkan, Ajda 177
Penn, Irving 189, 233
Perlstein, Sylvio 134
Phillips 137, 144, 145, 148, 150
Platform (Garanti) 112
Platt-Lynes, George 134
Plowden, David 158
Presley, Elvis 150
Prince, Richard 152

Radikal 88, 91, 92, 93, 94, 100, 191, 198, 228, 229,234
Rainer, Arnolf 213
Ray, Charles 152
Rejlander, Oscar Gustave 212
Riefenstahl, Leni 210, 211, 212
Rodchenko, Alexander 69
Roeg, Nicholas 50, 93
Rohmer, Eric 101, 168, 170
Rubens, Paul 232
Ruff, Thomas 144, 158
Ruskin, Lorna 19

Sabancı Üniversitesi 33
Saddam Hüseyin 113
Safa, Peyami 57
Sanat Dünyamız 94, 209, 228, 229, 235, 236
Schwartz, Delmore 179
Sebah ve Joallier 15
Sekula, Alan 49, 95, 225
Sermet Çifter Salonu *Bkz* Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu 79
Serrano, Andres 163, 164, 165, 166, 172,235
Seymour, David "Chim" 150
Shaw, George Bernard, 232
Shaw, Wendy Kural, 123, 229
Sherman, Cindy 65, 147, 160
Shields, Brooke 183
Shore, Stephen 158
Sidibe, Malick 71
Siegel, Arthur, 190
Simmons, Laurie 161, 179
Sinan, Mimar 34, 35
Sontag, Susan 111, 133, 229, 232
Sotheby's 125, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 147, 148, 149, 150, 168, 229, 231
Spielberg, Steven 39, 99
St. Clair, Mary Jane 168
Steichen, Edward 149
Stieglitz, Alfred 65, 67, 148, 182
Stockhausen 90

Strand, Paul 148, 149, 152
Struth, Thomas 37, 144
Sturges, Jock 171, 183
Swann's 137, 138

Şeyh Hamad bin Halifa El-Sani 125
Şeyh Saud bin Muhammed El-Sani 125, 130

Tanguy, Yves 136
Tarkan 90
Tate Modern 136
Tatu 110
Taylor, Roger 234
Taylor, Sue 174, 232
Taylor-Wood, Sam, 137, 142
Teller, Juergen 82, 104, 199
Tillmans, Wolfgang 37, 68, 82, 104
Tollens, Cornelie 183
Trafik Vakfı 229
Turgut, Serdar 97, 103, 108
Turner, Charles 21, 37, 82
Türker, Yıldırım 201

Ubac, Raoul 134, 135
Ueisman, Jerry 212

Valhonrat, Javier 191, 192
Verhoeven, Paul, 178
Vogue 81, 82
Von Unwerth, Ellen 82

Wakeling, Edward 234
Wall, Jeff 94, 111, 228
Wall Street 124
Watkins, Carleton 149
Wenders, Wim 106
Weston, Edward 65, 138, 139, 140, 148, 149, 150, 189, 190, 191, 214
White, Edmund 87, 228
White, Minor 214
William, Second Earl of Craven 131
Winterson, Jeanette 91
Witkin, Joel-Peter 92, 191, 213

Yapı Kredi Kâzım Taşkent Galerisi 109
Yapı Kredi Kültür Merkezi 64, 79, 109
Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu 79
Yeats, W. B. 167
Yeni Şafak 100, 230
Yva (Elsa Simon) 83

"Demek ki gene kendim yazıp kendim okuyacağım. Olsun, daha önce de söylemiştim, ben ilerde uzaydan gelecek zeki yaratıklar için yazıyorum, memleketin imajı düzgün olsun diye, ha bir de AB kriterlerine uyum sağlamak için tabii ki.

"(...)

"Evet, şimdi kısaca tekrar etmek gerekirse, fotoğraflar 'gösterir' mi, 'anlatır' mı? (Aranızdan eminim ki bir iki arsız okuyucu çıkıp 'Abi, gösterir ama vermez!' diyecektir, bence pek yalan da değil ama bunları geçelim, ve bakalım.)"

Kapak Fotoğrafı: Nazif Topçuoğlu, *Oryantalist Hanım*, 2005

ISBN 975-08-0985-0

9 789750 809859

25 YTL

25.000.000 TL

