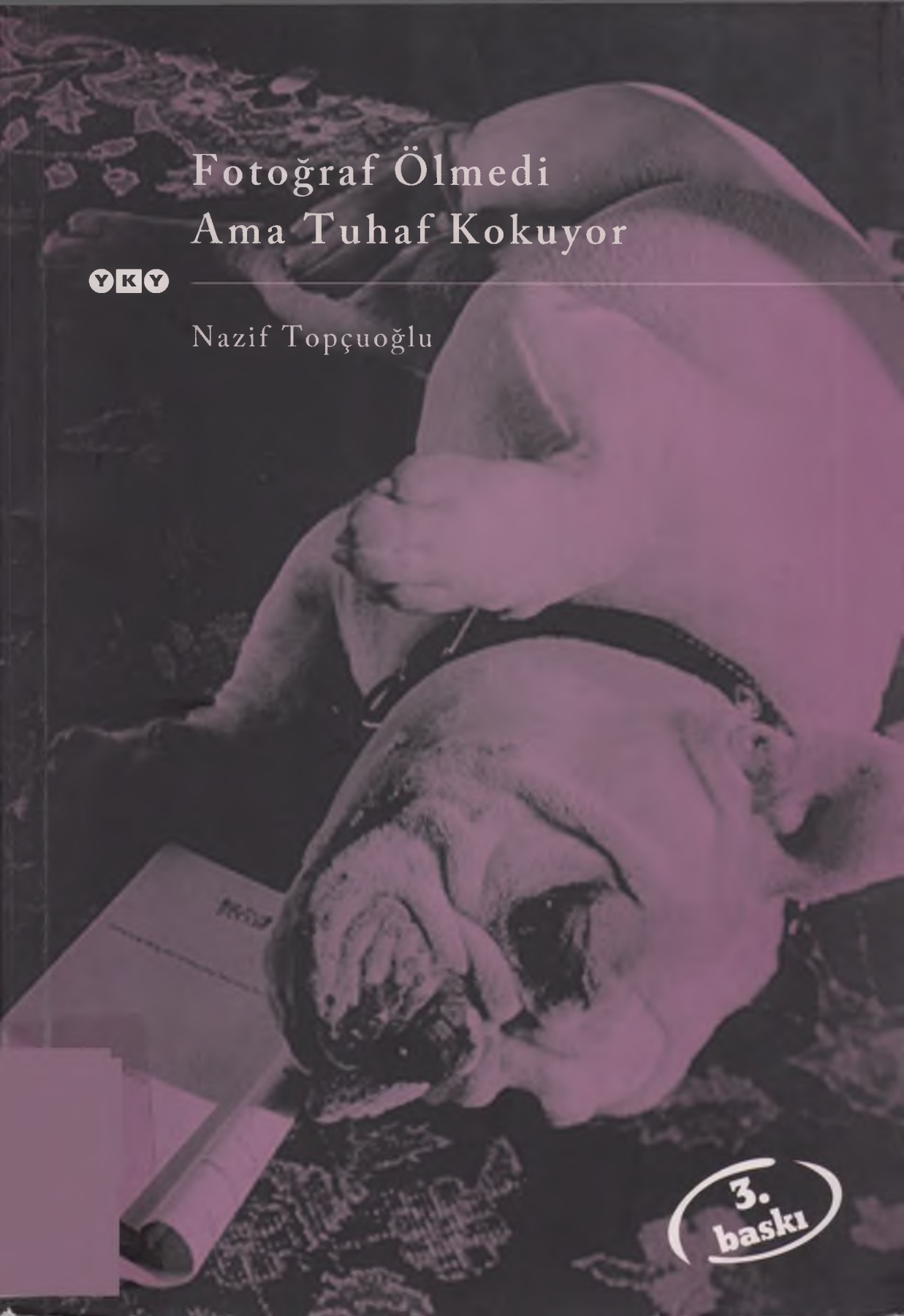
Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor

YKY

Nazif Topçuoğlu



3. baskı

"Bazen gerçekten Kem Gözüm olmadığına, gözlerimi açarsam, sağa sola bakarsam, hiçbir şey olmayacağına ve bunun aslında uydurduğum bir masal olduğuna kendimi inandırmaya çalışıyorum. Fakat gene de ikna olamıyorum. Kendimi dışarıya bakmaya zorlayamıyorum, birisini görüp tek bir kem bakışla onu yaralamaktan çekiniyorum.

Belki gerçekten kem gözümle başkalarına zarar vermekten, belki de, bu büyüye, bu kabiliyete sahip olmadığımı anlamaktan korkuyorum. Bilemiyorum. Sebebi ne olursa olsun, şu son günlerde tam anlamıyla kör bir adamın hayatını yaşamaktayım. Belki de gerçekten "Kem Gözüm" var da, onunla kendi içime baktım, hiç böyle bir şey olabilir mi?"

FOTOĞRAF ÖLMEDİ AMA TUHAF KOKUYOR

Nazif Topçuoğlu 1953 yılında Ankara'da doğdu. ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve Chicago, Institute of Design'dan Yüksek Lisans dereceleri aldı. Türkiye'ye döndükten sonra serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı. Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nde danışmanlık yaptı. Boğaziçi, Bilgi, Mimar Sinan, Sabancı ve Bahçeşehir üniversitelerinde dersler verdi, çeşitli dergilerde fotoğrafçılık tarihi ve eleştirisi üzerine yazılar yazdı.
Galeri Nev (İstanbul), Venedik Bienali, Moskova Fotoğraf Bienali, Paris Photo, ARCO (İspanya), İstanbul Contemporary ve Dubai Art Fair'in aralarında bulunduğu çeşitli sergi, fuar ve bienallere katıldı. Yapıtları yurtiçi ve dışında çeşitli koleksiyon ve yayınlarda yer almıştır.

Nazif Topçuoğlu'nun
YKY'deki kitapları:

İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani? *(1992)*
Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor *(2000)*
Fotoğraflar Gösterir Ama Vermez? *(2005)*

NAZİF TOPÇUOĞLU

Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1326
Sanat - 61

Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor / Nazif Topçuoğlu

Kitap editörü: Aslı Kayabal, Özge Açıkkol
Düzelti: Alev Özgüner

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Sanayi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Nisan 2000
3. baskı: İstanbul, Mart 2010
ISBN 978-975-08-0017-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2000
Sertifika No: 12334
Bütün 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. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Annemin aziz hatırasına

İçindekiler

Önsöz Olarak Söylenebilir Şeyler • 11

Olası Gerçekler: • 15

Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor
(İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek) • 17

Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta
Yönetmensel Tavır • 39

Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler • 59

Dört Ayıp Yazı: • 85
1. Bir Varmış Bir Yokmuş: Kate Moss'un
Göğsündeki Ben Nereye Gitti? • 85
2. Cinsiyet, Yalan ve Fotoğraflar • 93
3. Pirelli Takvimleri Çok İyidir • 99
4. Cindy Sherman: New York 1999 Sergisi • 105

Fotoğrafçılık Öldü mü? • 113
1. Sayısallaşma Sürecinde 'Ellenmiş' Optik Görüntü • 117
2. Görüntülerin Manipülasyonu X Kitlelerin
Manipülasyonu • 123

Gerçek Hikâyeler: • 139

Meta/Yatırım Olarak Fotoğraflar:
Koleksiyonlar, Galeriler, Müzayedeler • 141

Fotoğraf Üzerine Kaymak veya
"Nostalji Artık Eskisi Gibi Değil" • 151

Richard Avedon/Frank Zappa (1940-1993) • 161

Hayalgücü ve Kayıt Üzerine Dengesiz Yazı • 167

Masumiyete Övgüler: • 173
1. Aynısının Tıpkısı • 173
2. Bu Kalabalık Başka Kalabalık • 177
3. Fotoğraflar Yalan Söylemezler (İnsanlar Söyler) –veyahut– Önce Söz Vardı, Ama Ne Yazık ki, Biz Onu Kaybettik • 183

Resimli Yolculuklarda Kendini Bulmak • 187

Bir Fotoğrafçılık Kolonisinde • 205

Bu Coğrafyada Fotoğrafya • 213
1. Birinci Bölüm • 213
2. Fotoğraf Ehliyeti Projesi • 217

Benim Adım Nazar • 223

Yazıların Gizli Olmayan Tarihçesi • 229

Resimlerin Listesi • 231

Notlar • 237

"Kardeşlerden ziyade benzer
birbirlerine yalanla gerçek"
Abdülhak Hâmit

Önsöz Olarak Söylenebilir Şeyler

Hızlı bir değişim sürecinin içinde bulunduğumuz yaygın kabul gören bir gerçek. Bu değişimin teknolojik, sanatsal, eleştirel ve medyasal boyutları, izlenmesi zor ve etki alanı geniş bir çeşitlilik gösteriyor. Örneğin, sadece teknolojik yenilikleri ele alırsak, bunların, (memleketimizde kabaca 'medya' tabir edilen) iletişim ortamlarında olduğu kadar, sanat bağlamındaki fotoğrafçılık üzerinde de bir baskı unsuru haline gelen güçlü etkileri göze çarpıyor.

Diğer yandan, sanatsal tartışmalar fotoğrafçılığı da içine alarak kendilerine özgü bir kulvar içerisinde ve yeni düşünce akımlarının yönlendirmesiyle yol alıyor. Sanatsal bağlamda fotoğrafçılıkla ilgili söylemler büyük değişim içindeler. Postmodern sonrası fotoğrafçılık arayış içerisinde. Artık net olarak tek bir fotoğrafçılık tanımı yapmak eskisinden de zor.

Tüm bu gelişmelerin sonucunda, 'Saf Fotoğraf'a verilen ağırlık ister istemez azalıyor. Günümüzde sanatlar arası bütünlüğün söz konusu olması, yalıtılmış evrenlerinden çıkmak zorunda kalan fotoğrafçıları 'fotoğraf temelli sanat yapıtları' olgusunu hesaba katmak zorunda bırakıyor. İçerik ve konu bambaşka yapılar ve bağlamlarda tekrar önem kazanıyor. 'Saf', modernist ve biçim ağırlıklı sanat fotoğrafçılığının kendini tekrar ettiğini ve çıkmaz bir sokakta olduğunu ileri sürenler hızla çoğalıyor. Duygulara olduğu kadar –belki de daha fazla– düşüncelere hitap eden bir sanatçı-fotoğrafçılığına gereksinme duyulduğu anlaşılıyor.

Fotoğrafçılığın diğer sanatlarla artan etkileşiminin bir başka sonucu da, 'fotoğraf kullanan sanatçıların' genel sanat ortamlarına yerleşebilmiş olmaları. Sadece böyle bir kavramın ortaya çıkmış olması bile konuyu yeniden gözden geçirmeyi

zorunlu kılıyor. Artık ciddiye alınan fotoğrafçılar faaliyetlerini kendi dar alanlarıyla sınırlı tutmuyorlar.

Bir başka kayda değer gelişme ise, sanat piyasasında fotoğraflara duyulan ilginin artmış olması. Müzeler, koleksiyoncular ve müzayedeciler, sanatsal değer taşıyan önemli tarihî fotoğraflara her zamankinden daha fazla ilgi gösteriyorlar. Bu tür yapıtlar zaman zaman fotoğrafçılığı dünya çapında gündeme çıkartan bedellere satılmaktalar.

Bana kalırsa tüm bu gelişmelerin anahtarını ondokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılığında bulmak mümkün, o zamanlar da fotoğrafçılık teknoloji ve sanatın kesişme noktasında 'avangard' bir konumdaydı. Ancak 20.Yüzyıl ortalarında, ve özellikle II.Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'deki teknoloji hayranlığı ve tüketim merakıyla, fotoğrafçılık Modernist anlayışın rehberliğinde kendini diğer iletişim-sanat ortamlarından soyutlayıp yeni baştan tanımlamaya kalkıştı. Bu sanatsal açıdan bir kendini ispat gereksinmesinin sonucu olduğu kadar, gerilemeydi de. Neyse, bütün bunlar geçmişte kaldı, günümüzde herşey serbest.

"*Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*", bir bakıma, 1993 yılında yayımlanan –ve tükenmiş olan– önceki kitabım "*İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*"nin devamı olarak algılanabilir. Her ikisi de farklı zaman ve yerlerdeki yazıların bir araya getirilmesiyle oluştukları halde, bunu ilkinden ayıran özellik, burada bilinçli bir sıralama ile belli bir yönlendirmenin amaçlanmış olmasıdır.

Her iki kitabı da okuyanlar görüşlerimdeki yavaş fakat sürekli değişimin farkına varabilirler. Geçen zaman içinde belki de geçmişe verdiğim önem, geleceğe olan merakımı azalttı. Bir yandan da, buradaki daha eski yazılarımın bir nebze bireysel ve fantastik nitelikler taşımaları fotoğrafçılık ile ilgili olarak hissettiğim bir tür tıkanıklık ve tatminsizliğin ifadesi olarak açıklanabilir.

Bu kitabın gerçek bilgilere dayanan, kısmen spekülatif ve neredeyse akademik denebilecek yazılar içeren ilk bölümü, fotoğraf dünyasındaki kimi tarihsel ve eleştirel konudan sözediyor. Burada kültürel, ideolojik ve teknolojik gelişmelerin uygulamayı nasıl etkilediği sorgulanıyor.

İnanılması güç gerçeklere dayanan, veya tamamen/kısmen uydurulmuş, öznel hikâyeler içeren ikinci bölüm ise,

genel okuyucuyu da ilgilendirecek, fotoğrafçılıktan da sözeden, yazılardan oluşmuş. Okuyucunun niyetine göre bunların kiminde kurgusal ve alegorik özellikler bulmak mümkün.

"*Fotoğrafçılık Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*", öğrencilere ve genç sanatçılara yol gösterebilir, fotoğraf çekerek zengin olmak isteyenlere ise, gereksiz yere kafa karıştırabileceği için, hiç tavsiye edilmez. Kitabın amacı öncelikle, "*nasıl* fotoğraf çekilir?" değil "*neden* fotoğraf çekeriz?" sorusuna yanıt aramaktır.

Burada tartışılan konularla ilgilenen fotoğraf üreticilerinin ülkemizde çoğunlukta olmadığı ileri sürülebilir. Fakat tartışma, düşünce, eleştiri ve yeni fikir üretimi olmadan yapılan işlerin taklitten öteye gitmediğini hepimiz biliyoruz. Bu yüzden, bu yazıların çağdaş ve özgün yapıtlar olarak geri döneceğini ummak istiyorum.

Bu kitabın, sürprizlerle dolu uzunca bir zaman aralığından sonra ortaya çıkmasında birçok kişinin katkısı olduğu kesindir. Bunların arasında, en başta –ve özellikle– yazarlık virüsünü sistemime sokan Enis Batur ve Ömer Madra'ya teşekkürü borç bilirim. *Sanat Dünyamız* editörleri Ceyda Akaş ve Ahu Antmen de yayımladıkları yazıların ortaya çıkmasında büyük rol oynamışlardır.

Son ana kadar kitabın editörlüğünü sürdüren Aslı Kayabal'a; çeşitli zamanlarda çeşitli müsveddeleri okuyarak değerli eleştirilerini esirgemeyen Dr. Lale Uluç, Pınar Yeşilkaya, Deniz Yüce, Dr. Ayşe Kadıoğlu ve Kınay Olcaytu'ya; beklenmedik yerlerde önceki kitabım hakkındaki olumlu değerlendirmeleriyle beni teşvik edip hevesimi canlı tutan çeşitli fotoğraf öğrencilerine (asıl okuyucularım onlar olacaktır); son olarak, "Yolculuk" yazısına katkılarından ötürü oğlum Munis Topçuoğlu'na, Ankara'da telefonun ucundan bana ayaklı başvuru kütüphanesi gibi yardım eden –ve zaten aşıladığı kitap zevkiyle herşeyin baş müsebbibi olan annem Prof. Hâmide Topçuoğlu'na (ki ona ithaf cesaretini kendimde bulabildim), kitabın bu biçimde ortaya çıkmasında ilham kaynağı olan Banu Cennetoğlu'na ve bir de Goblin'e teşekkür etmeliyim.

Olası Gerçekler

Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor

(İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek)

"The truest poetry is the most feigning"[1]
W. Shakespeare/ W. H. Auden.

i. 1987'de, İstanbul Sanfa'da *"Geçici Dönüşümler / Anti-Belgesel Fotoğraflar"* adlı sergimi açtığım zaman, "anti-belgesel" tanımını uydurmam bilinçli bir davranıştı. Bunun birisi fotoğrafik, diğeri de politik olmak üzere tavır belirleyici iki ana nedeni vardı:

Fotoğrafik neden, fotoğrafların belgesel niteliklerinin tartışılmasının gerekliliği temeline dayanıyordu. O günlerde, yeni dönmüş olduğum Batılı ülkelerde, iletişim amacıyla kullanılan fotoğrafların kendi başlarına bilgi aktarmadaki yetersizliklerinin üzerinde ısrarla durulmaktaydı. Fotoğrafların anlaşılmak için içinde yer alacakları bir bağlama ve izleyicilerin beklentilerine ihtiyaç duydukları, izleyicinin zaten aklında olan mesajı okuduğu, bu mesajın çoğu zaman fotoğrafların yanında bulunan sözler ve/veya fotoğrafları taşıyan mecranın nitelikleriyle büyük ölçüde önceden tanımlandığı, vs. gibi savlar medya ve kültürel çevre eleştirmenleri tarafından sık sık ortaya atılıyordu.

Politik sıkıntı ise, fotoğrafların varsayılan belgesel değerlerinin genellikle her türlü propagandaya alet olacak şekilde istismarının kalıplaşmış bir kullanım yöntemi olarak sık sık karşımıza çıkmasından kaynaklanıyordu. Gerçekten de, her tür "fikir akımı" kendisini destekleyecek, iddialarını ispat edecek belgesel fotoğrafları kolaylıkla bulup kullanabiliyordu, hatta, kimi zaman bu aynı fotoğraf da olabiliyordu. Bu durumda, fotoğrafla-

rın belgesel özelliklerinin eskitilmiş bir anlam içerdiği, bu kavramın içinin boşaldığı sonucuna varılıyordu.

Diğer taraftan Turgut Özal döneminde, Türkiye'de, "sosyal içerikli" sıfatı, sanatsal yapıtlar için istihza ile kullanılır olmuştu. Böylesi fotoğraflara, küçültücü, "sümüklü çocuk fotoğrafları" tanımlamasının yakıştırılması da, bu zamana rastlar. Fotoğrafçıların ise tamamen suçsuz oldukları söylenemezdi, eline makineyi alan her delikanlı "halka dönük sanat" yaptığına inanıyordu. Mesleki beceriler, değerler, teknik ve sanatsal kuram, tarih bilgisi, tamamen ihmal edilmekteydi. Fotoğraf makinesi 70'li yılların geçerli analojisine göre bir "makineli tüfek"ti. Dünyada da, belgesel fotoğrafların, konuları olan "sömürülen" kitlelerden çok, fotoğrafçıya fayda sağladığı üzerine tartışmalar başlamış ve "kurban fotoğrafları" terimi ortaya atılmıştı. Gerçekten de, genellikle bu tür fotoğrafların konusu olan ve böylece kendilerinden fayda sağlanan bahtsız kişiler, hem düzenin, hem de fotoğrafçının kurbanı konumuna düşmüyorlar mıydı? Sorunun ahlaksal boyutları üzerinde tartışanlar, bu işin sadece bir fırsatçılık olduğunu ileri sürüyorlardı. Yoksulların yaşadığı yörelerde fotoğraf çekmeyi, Afrika'da lüks arazi araçlarıyla *safari* yapmaya benzetenler bile çıkıyordu.

Fotoğrafların inandırıcılıklarını yitirmiş olmaları, genelde medyanın, televizyonun, gazetelerin ve kısacası insanların çıkarları için sürekli yalan söyledikleri gerçeğinin belki de sadece başka bir boyutuydu; yoksa fotoğrafçılığın yapısı gereği özelleştirdiği birtakım niteliklerinin de buna katkısı var mıydı? Daha önce de başka bir yerde yazdığım gibi, fotoğrafçılığın ortaya en dürüst, gerçekçi, yalan söylemez bir görsel iletişim yolu olarak çıkartılmış olması, onun yalanlarıyla karşılaştığımız veya yalanlarını yakaladığımız zamanlarda belki de sadece hayal kırıklığımızın şiddetini artırıyordu.

Ayrıca ticari ilişkiler, bir meta olarak fotoğraflar, telif ve reklama ilişkin sorunlar vardı. Tüm medyanın, her şeyin bir "halkla ilişkiler" ve ticari alışveriş kapsamında düşünüldüğü günümüz iletişim ortamında fotoğrafa verilen rol neydi? Eğlendirici olmanın zorunluluğu yadsınamıyordu. Bu kargaşada fotoğrafçı için acele yanıtlanması gereken temel sorular ortaya çıkıyordu: Ne yapmalı? Yapılanı nasıl ve kime iletmeli? Neden?

Böylece, fotoğrafların belgesel yanının şüpheyle karşılan-

ması, ve dolayısıyla, "belgesel fotoğrafçılığın" da tarih içindeki önemini yitirmiş olan bir tarz olarak görülmeye başlanması 70-80'li yılların fotoğraf eleştirisinde geçerli bir tavır halinde karşımıza çıkmaktaydı. Belgesel fotoğraflardaki saflık ve tarafsız kanıt olma özelliği, fotoğrafçılığın ilk zamanlarından kalma işlerde bulunan ve en fazla Birinci Dünya Savaşı'na kadar az çok geçerliğini koruyan bir özellik gibi görülürdü. Daha sonra, masumiyetin kaybolması, sanatsal ve propagandist kaygıların farkına varılması belgeselin bir amaca hizmetten öte değer taşımadığı inancının yerleşmesine neden olmuştu.



Sebastião Salgado: Brezilya, 1980.

Belgesel fotoğrafçılığın genellikle sosyal içerikli ve pozitif değerlerle algılanmasına karşın, fotoğrafik yöntemlerle belgelemenin en yaygın kullanımının, otoriter ve bürokratik amaçlarla; fişleme, dosyalama, sicil tutma, izleme, veya "olay" yerindekileri, örneğin video kamera ile saptama türünden olduğu çoğu zaman gözden kaçmaktaydı. Belki de, belgesel fotoğrafın doğasına en yakın, tanımına en uygun kullanım biçimleri bunlardı. Bankalarda, kumarhanelerde veya Sabancı Center gibi yerlerdeki insansız otomatik kameralar belgeselin en iyi uygulayıcıları, tarafsızlığın en dürüst temsilcileriydi. Muhtemelen onların arkasında da birileri vardı, uzaktan kumanda, vs. ile; en azından onları yerleştiren, sonra da videolara bakan birileri...

Diğer yandan, Marksist fotoğraf eleştirmeni Alan Sekula'nın da söylediği gibi, belgesel fotoğrafçılığın sanatsal bağlamdaki çelişkisi şuradan kaynaklanmaktaydı: "Belgesel fotoğraflar ancak gerçek dünya ile olan ilişkilerini aşıp, öncelikle fotoğraf-

çının kendisini ifadesine araç olarak anlaşıldıkları zaman sanatsal boyut ve değer kazanabilirler." O zaman da tarafsızlıkları ortadan kalkmaz, "belge" olarak değerleri eksilmez miydi?

ii. Gerçekten de, yerleşmiş anlayışa göre, günümüzde sanatsal değer taşıyan belgesel fotoğrafı genellikle ilginç ve farklı yapan, kişisel, öznel ve özgün bir yorumu ve bakış açısını, var olan, fotoğrafı çekilen çevreye katmış olmasıdır. Yakın zamana kadar bu durum genellikle fotoğrafçının özel ve kendine özgü kimliği ile genel ve ana hatlarıyla herkesçe bilinen veya bilinmesi beklenen bir konunun oluşturduğu "çevre"nin birleşmesi biçiminde tezahür ederdi. Genel ve büyük konularla tek başına uğraşan "kahraman sanatçı" imajı toplumun yaygın kabul gören romantik değer yargılarına da uygun düşmekteydi. "Savaş fotoğrafları" bu tarzın tipik örneğini oluşturur. Sanatçı/fotoğrafçının marifeti en geniş anlamıyla bu kavramsal çevre içinde yaptığı seçimlerle ortaya çıkardı. Konuya yaklaşım, bakış noktası, netlik, kadraj, zamanlama ve sunumla ilgili kararlar, metin kullanımı vs. gibi.

Son zamanlarda, belgeselin giderek kişisel bir özellik kazanması, fotoğrafçının seçiciliğinin global, genel bir konunun içinde sınırlı kalmayıp, konunun kendisinin tarifini de içermesi şeklinde ortaya çıkıyor. Geçmişte genel konular ve özel bir bakış yeterliyken, artık özel konular birinci planda gündeme geliyor. Burada ilginç bir nokta da bakış açısının, biçimsel yaklaşımın, neredeyse sıradanlaşması. Her amatörün çekebileceği türden basit ve yalın, teknik cambazlıklardan uzak fotoğraflar bu son derece özel konuların ifadesinde kullanılabiliyor. Teknik ve görsel düzeydeki basitlik karşısında, özel konuların seçimi ve işlenişindeki samimiyet, duyarlılık ve kavramsal derinlik önem kazanıyor. Fotoğraflardaki demokratik yaklaşım, renkli negatifin yaygın kullanımından da anlaşıldığı gibi, bir tür şipşak ve amatör estetiğine kadar gidebilen boyutlar içeriyor. İnsanın kendi yaşamını belgelemesi zaten herkesin farklı derecelerde yaptığı bir şey değil mi? Fotoğrafçılığın da bu iş için son derece uygun bir teknoloji olduğu biliniyor.

Genel boyutunda ise, aşırı bir sözde-iletişim ve bilgi yüklenmesinin etkinliği yadsınamaz. Televizyonlarda büyük bütçeler, karmaşık dengeler her şeyi bir eğlence programı havasına sokmayı zorunlu kılıyor. Bir zaman sonra bütün savaşlar,

bütün cesetler birbirine benziyor. Yüzeysel ve sansasyonel olmayı ilk koşul kabul eden böylesi haberler, artık ilgimizi de pek çekmiyor. Parça tesirli kısa bilgi bombardımanları sonunda ya bıkıp kanal değiştiriyor ya da eğer gerçekten meraklıysak, zaten hiçbir şeyin aslını esasını bu yollardan öğrenemeyeceğimize karar veriyoruz. Genel ve büyük konularla çıkar ilişkileri olan güçler o kadar kuvvetli, zengin ve kitlelerin kalpleriyle beyinlerini kazanmaya o kadar meraklılar ki, her bilginin bir karşıt bilgisi de aynı kanallardan bize sunuluyor. Ve neticede, sadece bilmemiz istenilen kadarını öğrenmemi-



Henri Cartier-Bresson: Santa Clara, Meksika, 1934

ze izin veriliyor. Bu yüzden kitle iletişimine ve orada sunulan genel konulara karşı bir duyarsızlık ve çaresizlik içindeyiz. Belki de istenen bu. Diğer yandan kişilerin gündelik yaşamları hakkındaki bilgiler, hele dürüst ve ilginç bir itirafname havasında sunulmuşlarsa, izleyiciyi cezbedebiliyor. Sizin için hangisi daha ilginç olacaktır: Komşunuzun on üç yaşındaki kızının damarına eroin enjekte etmesi mi, yoksa dünyanın bilmem hangi köşesinde birtakım renkli derili insanların anlamadığınız nedenlerle birbirlerini öldürmeleri mi?

iii. Son yıllarda Batılı dünyada bu koşullarda yeniden

tanımlanacak olan belgesel fotoğrafçılığa yönelik bir talep ortaya çıkıyor. Burada fotoğrafçının özneleriyle işbirlikçi konumunda çalışması, onların arasından gelmesi tercih nedeni. Eskisi gibi yapmacık bir tarafsızlık, konuyla arasına profesyonel veya estetik bir mesafe koyma zorunluluğu aranmıyor. Tanımlar yeniden tartışılıyor, artık alışılmış ve gündelik bir teknoloji haline gelen fotoğrafçılığın kullanımına karşı ilgi ve merak artıyor. Belgesel fotoğrafçılık da, kimi zaman ileriye, kimi zaman da geriye dönük, farklı yaratıcı yaklaşımlarla kendini yeniliyor. Bir yandan da, işsiz gençlerin yaygın ekonomik sorunları, dünya ölçeğinde yaygınlaşan yerel sıcak savaşlar, Batı'nın büyük kent merkezlerindeki asayiş ve ırkçılık sorunlarının yanı sıra, çevre ve korumacılık gibi konuların da ilginç "haber" malzemeleri ürettiği günümüz dünyasında, bu kritik durumun değişmemesi halinde, kısa zamanda yakın çevredeki sosyal gerçekçiliğin yaygın dönüşünden söz etmek mümkün olacak gibi görünüyor.

Şimdiden bunun işaretleriyle karşılaşmak mümkün, fotoğraf dünyası da kendi starlarını yaratmaktan memnun gözüküyor. Son yıllarda ortaya çıkan alışılmış anlamda belgesel fotoğrafçıların belki de en ünlüsü Brezilya asıllı fotoğrafçı Sebastião Salgado. Kertész ve Cartier-Bresson geleneğini sürdüren Salgado, fotoğraflarındaki insanlara saygı ve sevecenlikle yaklaşıp insancıl ve ironiden uzak konvansiyonel belgesel tavrı sergiliyor. "Family of Man" yaklaşımının günümüz versiyonu gibi. Ustalıkla hoş ve ilginç fotoğraflar yakalamaya çalışan Salgado, geleneksel endişeler içinde bir görsel düzen arayışındadır. Tarafsız değildir, fakat onun öznelliği kendi "güzellik" kaygısında tanımlanır.

Salgado yedi yıl Güney ve Orta Amerika'da dolaşarak ilk portfolyosunu hazırladı. Yerlilerin, özellikle kırsal kesimdeki yoksul halkın arasında yaşayıp onların hayat mücadelelerini resimledi. Fotoğrafçılıktaki geleneksel yaklaşımla, 1970'lerde Koudelka'nın Orta Avrupa çingeneleri için yaptığı çalışmaları çağrıştıran bir tarzda, bildiği çevreyi ve insanları bilmeyenlere anlatmaya çalıştı. Magnum üslubunu sürdüren, alışılmış belgesel yaklaşımında son derece ilginç fotoğrafları vardır. Salgado da, Koudelka gibi, sonunda Magnum grubuna katıldı. Artık o da dünyanın dört bir tarafında pek tanımadıklarının resimlerini çekerek medyaya hammadde üretmek zorunda.

Cartier-Bresson ve Salgado'nunkiler türünde güzel ve pahalı fotoğraflara karşı, bunların sadece gereksiz bir duygusallıkla,"sefalette güzelliği yakalamak" gibi uyuşturucu bir kavramdan yola çıktıklarını ileri süren güçlü tezler vardır: Bu tür fotoğraflar gerçek bir bilgi aktarımı yapmak yerine, dünyanın hayal ettiğimiz gibi olduğunu kanıtlayarak bir tür boşluk, placebo etkisi yaratırlar. Bunların, en iyi olasılıkla, acındırma görevini üslendikleri söylenebilir. Açıktır ki, bir fotoğrafın üstün görsel, estetik ve fotoğrafik değerlere sahip olması onun dünyayı doğru yansıttığım varsaymamızı gerektirmez, böyle-



Pedro Meyer: Meleğin Günaha Daveti, 1991.

si niteliklerin fotoğraftaki insanların somut yaşam koşullarını açıklamaya özel bir katkısı yoktur.

Belki de Latin Amerika'nın, özellikle Katolikliğin ağır bastığı, kendine özgü görsel çevresindeki yoğun simgeselliğin gündelik yaşamdaki yaygın tezahürlerinden ötürü, Salgado'nun fotoğraflarında ister istemez gerçeküstü bir tavrın yer aldığından söz etmek gerekir. Aslında, Cartier-Bresson da kendisini sürrealist sayar ve bu akımın öncüleriyle düşüp kalkmaktan büyük zevk alırdı. Onun da, 1930'ların başından kalma devir açıcı ilk işlerine bakarsak, ne tesadüf ki bunlar da Latin kültürünün egemen olduğu İspanya ve Meksika'da çekilmiş

fotoğraflardır, bilinçli bir gerçeküstücülük arayışını hemen sezinleriz. Belgesellik ikinci plandadır, sanki kadrajın içinde tesadüfen ne kalmışsa onunla sınırlıdır. Zaten zamanı durdurmaya yönelik çabaların sonucunda hiçbir zaman çıplak gözle yakalayamayacağımız sahnelerin kâğıt üzerinde dondurulmaları, bunların gerçeküstü görüntüler olarak tanımlanmalarını gerektirmez mı? Öte yandan, Atget'in fotoğraflarını da dünyaya tanıtan sürrealistler değil midir? Burada belgesel gerçek ve gerçeküstü sanat arasındaki olası bir çelişkiden mi söz etmeli,



Robert Frank: Resmi geçit, Hoboken, New Jersey. 1955.

yoksa Sontag gibi, işin içinden, "zaten tüm fotoğraflar gerçeküstüdür" deyip mi çıkmalı?

Salgado ile yakın bir coğrafyada yetişmiş olmasına ve benzer konularla ilgilenmesine karşın, Meksikalı Pedro Meyer farklı bir yaklaşım sergiler. Ana yapıları itibariyle belgesel denebilecek fotoğraflara bilgisayar müdahalelerini başarıyla uygulayan ilk sanatçılar arasındadır. Meyer çağdaş teknolojinin olanaklarını kullanarak Latin Amerika edebiyatının dünyada ilgi gören sihirli gerçekçilik tarzını sanki fotoğraflarına aktarmıştır. Belgesel dokusu içinde, havada duran papazlar, insanların arasına karışmış melekler ve şeytanlar izleyiciye ilk



Walker Evans: Batı Virginia'da Bir Maden İşçisinin Evinden Dahilî Detay, 1935.

bakışta oldukça inandırıcı gözükürler. Meyer'in dünyasındaki yapay ve "belgelenmiş" gerçeküstü öğeler Latin Amerika'nın büyülü atmosferiyle inanılmaz uyum sağlar.

iv. Geleneksel belgeselin karşısında belki bir de "çağdaş", "modern" belgesel tarzından söz edilebilir. Geleneksel-cilerin geniş anlamıyla toplumların ıslahını sağlamak amacıyla, bozuk taraflarını göstermelerine karşın, modernciler olayların dışında kalmayı ve kişisel eleştirel tavırlarını sürdürmeyi yeğ tutarlar. Onların toplumların ıslahını sağlamak gibi bir umutları yoktur. Zaten büyük ölçüde de, kurumsal veya düşünsel olarak fotoğrafladıkları topluma ait değildirler, böyle olduklarını hissetmezler. Çevrelerini alay ve hicivle gözlemek, herhangi

bir nedenle ilgilerini çeken sahnelerin fotoğraflarını çekmek onlara yeter. Bu nedenler içerikle ilgili olduğu kadar, görsel, biçimsel veya kuramsal/ fotoğrafik olabilir. İlk örneklerini 1930'lu yıllarda Walker Evans'ta gördüğümüz bu yaklaşımın 1950'li yıllardaki devrim yaratan fotoğraflarıyla önde gelen temsilcisi Robert Frank'tır. 1970'lerde de, Lee Friedlander ve Gary Winogrand böylesi keskin modernci ve serin, ironik tavırlar içindeydiler. Fotoğrafçı olaylara karışmayan, hatta pek de ilgi duymayan, daha çok genel kuramlar ve/veya sanatsal endişeler taşıyan politik tavırları olan, eleştirel bir gözlemci rolündedir.



Nobuyoshi Araki: isimsiz, 1985.

Bu soğuk gözlemci tavır, günümüzde yerini çok daha sıcak ve bireysel ilişkilere yönelik insancıl bir yaklaşıma bırakmışa benziyor. Burada fotoğrafçıyla fotoğrafları çekilenler arasında karşılıklı anlayış ve dürüst bir işbirliğinden söz edilebilir. Özellikle son yılların en çok sözü edilen fotoğrafçılarından Nan Goldin'in işleri bu yeni-belgeselci tavrı tanımlayıcı özellikler taşıyor. Goldin de, Frank gibi toplumun dışında, fakat o dışarıdan bakıp ait olmadığı toplumu fotoğraflamak yerine, kendisi gibi, marjinal, sıradışı insanlardan oluşan yakın çevresini fotoğraflıyor. Bu insanlarla olan ilişkilerini doğallıkla, saklamadan, bir itirafname havasında açık açık ortaya koyuyor. Birer aile fotoğrafını çağrıştıran yapıtları, bir tür hatıra defteri, günah çıkarma, gizli kalması beklenen kişisel ilişkilerin ifşası sanki. Goldin, bildiği tanıdığı çevreyi, kendisini ve kendisinden farklı olmayan insanları, gündelik durumlarında, dürüstçe, yalınlıkla aktarıyor. Değiştirmeden, idealize etmeden veya eleştirmeden ilkel amatör teknikleriyle "belgeliyor" Fotoğrafların çokluğu bütünün etkileyiciliğine katkıda bulunuyor, birbirini destekleyen yüzlerce fotoğraf bir dia gösterisinde veya sergideki etkiyi daha da yoğunlaştırıyor. Goldin'in risklerle dolu, zevk peşin-

de, sıradışı bir yaşamı cesaretle seçme ve sürdürme becerisini de takdirle gözlememek mümkün değil. Oldukça hedonistik ve marjinal bir grup insanı "iyi ve kötü günleriyle" fotoğraflarından izliyoruz. Bu fotoğraflar giderek tutuculaşan ABD toplumuna aykırı bir yaşam tarzını ve başkaldıran bir görüş açısını yansıtıyor. Goldin kendisinin de içinde olduğu bir alt gruptan söz ederken "düzen" hakkında belki de Frank kadar eleştirel; fakat aslen İsviçreli olan Frank, Amerikan orta sınıf toplumuna zaten sadece dışardan bakabiliyordu. Sonra da marjinal Beat sanatçılarla ahbap oldu, şimdi de tek başına Kanada'nın ücra köşelerinden birinde, Nova Scotia'da bir çiftlikte yaşıyor. İnandırıcılık ve dürüstlük kriterlerinin keskinleştiği 1990'lı yıllarda, sanatçının aktardıklarının içinde yaşıyor olması zorunluğu gündeme geliyor. Artık turistik belgesele taviz yok! Sanatçı acı çekmeli, eğer acıyı yansıtmak ve ifade edebilmek istiyorsa. Antik düşünür Sokrat'ın, "sınanmayan ve incelenmeyen bir hayatın yaşanmaya değmeyeceği" kuralına gönderme yapıp, yaşanmayan hayatın da doğru dürüst belgelenemeyeceği önerisini ileri süremez miyiz? İçinde yaşanılan zamanı anlatabilmek için önce o hayatın yaşanması gerekmez mi?



Nan Goldin: Siobhan Duşta, New York, 1991

Bu noktada, günümüzde Batı'da da oldukça iyi tanınmaya başlayan sapık (!) Japon fotoğrafçı Nobuyoshi Araki'den söz etmek gerekir. Ülkesinde tanınan bir fotoğrafçı olan Araki, 1983-85 yılları arasında Tokyo'da seks ağırlıklı eğlence yerlerinde sürekli fotoğraf çekti. Yeni açılmaya başlamış olan Japon usulü randevu evleri ve gece kulüplerinde dolaşıp bu çevreyle yakınlık sağladı. 19. yüzyılda New Orleans genelevlerinde yaşayıp fotoğraf çekmiş olan Bellocq'u çağrıştıran biçimde buralarda çalışanlarla dostluklar kurdu. Zaten yeni bir anlayışın sonucu ortaya çıkmış olan bu bağımsız kulüpler yeraltı suç örgütleriyle alışılmış ilişkilerden uzak yerlerdi. Genç çalışanların büyük bir aile gibi sahip olduk-

ları, açık, pozitif ve eğlenceli ilişkiler içeren eşit konumda bir anlayışı yansıtmaktaydılar.

Araki'nin bu siyah beyaz fotoğrafları, deli dolu, hareketli, heyecan ve enerji dolu bir yaşamdan flaşla çekilmiş açık ve net görüntüler içerir. Çıplak kadınlar, mekânlar, alışılmadık ilişkiler içinde "müşteriler", kullandıkları tuhaf, özel mobilyalar ve diğer aksesuarlar, kıyafetler, vs. bütün çıplaklıklarıyla (!) karşımızdadırlar.

Nasıl ki Bellocq'un fotoğraflarıyla aramızda onlara rahatlıkla bakmamızı sağlayan tarihsel bir mesafe var, Araki'ninkileri de bize emniyetli bir mesafede tutan onların Japon'lukları, yabancı ve tanımadığımız bir topluma ait olmaları. Herşeye rağmen, bu tanımadığımız ortamlardaki çıplak insanları ve cinselliğin değişik türevlerini "gösteren" fotoğraflara bakmak merakımızı ve dikiz duygumuzu tatmin ediyor. Bir yandan da bu "yabancılarla" özdeşleşmemizi, ortak noktalarımızın farkına varıp, onlara yakınlık duymamızı sağlıyor.



William Eggleston: Mississippi'nin varoşlarında Cadılar Bayramı, 1971.

Aynı şey farklı boyutlarda Goldin için de söylenebilir, giderek bütün iyi belgeseller için de: Yani, tanımadığımız, bilmediğimiz bir ortamın, onun içinden gelen ve dürüst olduğuna inandığımız bir mensubu tarafından bize anlatılması. Görmediğimizi görerek merakımızı gidermek. Fakat, belgesel fotoğrafçılığın en zayıf noktası belki de burada gizli: Bilgiyi aktaran kişinin inandırıcı olması zorunluluğu, anlattığı şeyi gerçekten bildiğine ve doğru söylediğine inanabilmemiz. Bu inanç sadece fotoğrafların yapısıyla sağlanabileceği gibi, aynı zamanda fotoğrafçı hakkında farklı kaynaklardan elde edilecek biyografik bilgiler de gerekli olabiliyor.

Aralarındaki anlayış yakınlığı, geçtiğimiz yıllarda bir süre Japonya'da yaşayan Goldin ile Araki'nin birlikte *Tokyo Love* adlı bir kitap yapmalarıyla sonuçlandı. Araki'nin Batı'da şöhret kazanmaya başlaması da bu kitaptan sonra oldu. Yukarıda sözünü ettiğim Japon seks fotoğraflarıysa bu yıl *Tokyo Lucky Hole* adında bir kitapta toplanarak ilk defa Batı'da yayımlandı.



Nan Goldin: Alf Hastahanede, Berlin, 1992.

Teknik açıdan, Goldin'in yaklaşımını, 70'lerin sonunda New York Modern Sanatlar Müzesi'nde ilk renkli fotoğraf sergisini açan William Eggleston'a borçlu olduğu söylenebilir. Güneyli toprak sahibi zengin bir aileden gelen eksantrik kişilikli Eggleston çevresinin fotoğraflarını biraz tepeden bakan bir tavırla çekmişti. Onun fotoğrafları soğuk ve estetik bir kaygıyı ön plana alır, konu ve çevreyle içten ve yakın bir ilişki pek söz konusu değildir. Eggleston'un önemli özelliği, 35 mm. renkli filmin, yer yer doğrudan flaşla, amatöre yakın bir tarzda kullanımının bile sanatsal değer taşıyan sonuçlara ulaşabileceğini fotoğraf dünyasına kabul ettirmiş olmasıydı.

10 yıl önce New York'un kötü mahallelerinde garsonluk yapmakta olan Goldin, şimdilerde uluslararası sanat ve kültür dünyasının gözdesi haline geldi. Sadece sanat çevrelerinde değil, *Vogue* ve *Bazaar* gibi dünyanın en seçkin moda dergilerinde de hakkında uzun yazılar çıkıyor. Ağırlıklı konu, kadın gözüyle cinsel ilişkiler, kadınların sorunları, vs. olunca bir miktar sansasyonellik sanırım kaçınılmaz. Ama bir şikâyeti olmasa gerek, zaten Oscar Wilde'ın dediği gibi, hakkınızda konuşulması, konuşulmamasından her zaman için daha iyidir.[2]

Araki'den de artık sanat ve moda fotoğrafçılığı bağlamında saygıyla söz ediliyor. Ünlü moda fotoğrafçısı Jean-Paul



Andres Serrano: Morg (bıçaklanmış), 1992.

Mondino onun fotoğraflarını Sushi'ye benzetir: Çiğ, güzel ve seksi! Araki son günlerde moda dergilerinde sık sık karşımıza çıkan, gündelik ve sıradan görüntüleri şipşak tarzıyla yakalama eğiliminin ve cilt bozukluklarını, sivilceleri bile olduğu gibi gösteren yalın ve rötuşsuz anlayışın önde gelen ilham kaynakları arasında yerini almıştır.

v. Aslında, politik ve toplumsal çevreyle olan iletişimsizlik durumu, kimi sanatçının sadece en yakın çevresiyle, kendisiyle, özel yaşamıyla ilgilenmesi sonucunu doğurabiliyor. Buradan yola çıkınca da, vücutla, doğal ve insansal en yakın çevreyle olan ilişkileri konu alan işler zorunlu olarak ortaya çıkıyor. Özellikle feminizmin güç kazanması, cinsellik politikaları, kadın vücudunun meta/obje olarak kullanımının eleştirisi gündemdeki konular arasında. Reklamcılık ve tasarım kökenli ünlü fotoğraf kullanan feminist ve (kavramsal?) sanatçı Barbara Kruger'in afişindeki sloganda yazdığı gibi: "Vücudun bir savaş alanıdır." AIDS, kanser ve çevre kirliliğinin yol açtığı çeşitli hastalıklar çağında, insan vücudunun kırılganlığı, kolaylıkla yaralanabilmesi, hastalıklar, dayanıklılık ve direnç gibi konular üzerinde yoğunlaşan çok sayıda sanatçı var.

Bir yandan da, yadsınamaz bir çekiciliği olan fotoğraf-ölüm ilişkilerinin belgesel bağlamda yansımaları, "ölü-olarak-ele-geçen-terörist" fotoğraflarından Bosna fotoğraflarına, oradan da trafik kazası kurbanlarından, mafyanın hesaplaşmalarına kadar geniş bir spektrum içeriyor. Tabii ki, bunların da arketipal/paradigmatik örnekleri Amerikan İç Savaşı fotoğraflarıyla Scotland Yard arşivlerindedir; sanatsal bağlamdaki etkileşimler ise inanılmaz zenginlikte bir çeşitlilik göstermekte.

Gayet uygun ve mantıklı bir biçimde 1996 başlarında İstanbul'u da ziyaret edip işlerinin dialarını gösteren ve kendine fotomodel arayan New York'lu olay yaratan sanatçı Andres Serrano bunlara bir örnek. Onun, doğrudan belgesel alanı içine girmesi beklenen konuları öncelikle sanatsallık içeren fotoğraflarda kullanması; "Ku Klux Klan" üyeleri, evsizlerin fotoğrafları ve en sonunda morg serisiyle vücut üzerinden politika yapılması meselesiyle ilgili sapıkça bir girişimde bulunması ilginçtir. Darbelenmiş, zedelenmiş, hasar görmüş, "dışa açılmış" ölü insan vücudu fotoğrafları sanatsal meta olarak karşımıza çıkarlar.

İnsan, Serrano'nun morglarda çektiği fotoğraflara bakınca, ölü çocuk dagerotiplerinden başlayan fotoğrafçılığın en eski tarzlarından birini hatırlamadan edemiyor. Tabii, hele konuya geleneksel resim sanatı boyutunda bakarsanız, çarmıhtan indirilmiş İsa'nın yaralarıyla olan görsel benzerlik kimi morg fotoğraflarında özellikle vurgulanmış gibi geliyor. Burada, Witkin'de de olduğu gibi, işin dinsel boyutuna da dokunmak gerek, dünyevi vücuda acı verme, bu fiziksel acıya dayanabilmenin sınırlarını zorlama, vs., Katoliklik'te geleneksel olarak karşılaşılan bir öğe. Tabii benzer kaygılar diğer dinlerde de var, kendilerini kamçılayan, oralarından buralarından şiş geçiren İranlı Şiiler ve Hintliler aynı işi New York'ta yapsalar *body art* olacak; 1960'lı yıllarda kendini sanat için tabancayla vuran bir New York'lu happening sanatçısını da görmüştük bu dünyada! 2000'li yıllara gelirken artık yeni bir fikir bulmak olanaksız, modern sonrasında, sadece yeniden sunumlar var.

Fotoğraf-ölüm ilişkilerinin, fiziksel şiddetin dışında kalan bir başka önemli boyutu da var: Son yıllarda belgeselin tanımını zorlayan, ama sosyal içerikten taviz vermeyen kimi sanatçılar için AIDS hastalığı ve buna çağrışım yapan konular en büyük ilham ve motivasyon kaynakları arasında. Bu hasta-

lıktan en fazla etkilenen grupların başında gelen eşcinseller her tarafta seslerini duyuruyorlar; etkileri uluslararası kültürel çevrede, İstanbul Film Festivali de dahil olmak üzere, duyuluyor. Yukarıda da gördüğümüz gibi fotoğrafçılık dünyası da bundan nasibini alıyor. Ünlü *American Photo* dergisi bir sayısını ve kapağını AIDS'ten ölen fotoğrafçılara ayırdı. Joel P. Witkin'in fotoğrafları da AIDS ve ölüm konularının bir uzantısı gibi düşünülebilir. Sanatını bir ibadet biçimi olarak tanımlayan Witkin, yeni fotoğraflarında ölü insan kafaları ve güzelim çiçek düzenlemelerini Rönesans resmi tarzında yan yana getirerek natürmort geleneğinin sürdürülmesini de sağlıyor. Eski işlerinden farklı olarak, AIDS kurbanı bir erkek arkadaşını kullandığı, 19. yüzyıl kadın kostümü içinde bir portre çalışması da var. Diğer işlerindeki irkilticiliğin yanında bu resim son derece hüzün verici. Adamın erkek arkadaşı ve annesi de arka planda poz vermişler.

Vücut ve onun deformasyonları zaten Witkin'de sürekli olarak karşılaştığımız bir konu. Bunu geleneksel yöntemlerle yapıyor: Hem özneleri genellikle ya doğuştan ya da sonradan edinilmiş, "bozuk" özellikler taşıyan örnekler, hem de fotoğrafın kendisi mekanik biçimde arızaya uğratılarak, fotoğrafçılığın ilk zamanlarını anımsatan eskitilmiş bir görünüm kazanıyor.

Yukarıda sözünü ettiğim Goldin'in fotoğraflarında başından beri alışılmış sınırların dışına taşan bir cinsel yaşam ve karmaşık ilişkiler konu alınmıştı. Son işlerindeyse, belki de yaygın uyuşturucu kullanımını da içeren, çevresindeki bu özgür yaşam tarzının sonucu olarak AIDS'in izleri karşımıza çıkıyor. Onun tanıdığı marjinal tiplerin yüksek risk grubu oluşturdukları gerçeği, bu fotoğraflarda ağırlıklı olarak AIDS'in etkilerine göndermeler bulmamızı açıklıyor.

Zamanımız sanatçılarının bir toplumsal gerçek olarak AIDS'e bakışlarında ortak noktalar bulmak olası: Kurbanlara karşı sansasyonellikten uzak, anlayışlı bir yaklaşım sergiliyorlar. Hastalık ve ölümlerin neden olduğu acıları paylaşmak ve dayanılır kılmak esas amaç. Bir taraftan AIDS'ten doğrudan etkilenenleri teselli söz konusuyken, diğer taraftan da, konuyla fazla ilgili olmayanları bilgilendirmek ve sanat çevrelerinin yakınındaki birçok kişinin gündelik hayatının bir parçası olmuş bu gerçek trajediye dikkat çekmek isteniyor. Hastalık karşısında, çaresizlik yerine kahramanca direniş ve dayan-



Joel-Peter Witkin: John Herring, AIDS'li bir kişi; Sevgilisi ve Annesiyle birlikte Flora pozunda, New Mexico, 1992

ma gücü takdirle anılıyor. Tedavi yöntemlerinin daha yoğun biçimde araştırılmasını sağlamak için de, kitleleri bilinçlendirip kamuoyu oluşturmak hedefleniyor.

Tekrar salt vücut bağlamına dönersek, Hollandalı kadın moda fotoğrafçısı Inez Van Lamsweerde, bilgisayarcı Hint asıllı Vinoodh Matadin ile yaptığı profesyonel ve sanatsal işlerde, çağdaş teknolojiden yoğun biçimde yararlanıyor. 1996 Venedik Bienali'ne katılan Van Lamsweerde buradaki yapıtlarında kusursuz görünümlü insanları sayısal yöntemlerle, ya cinsler ya da yaşlar arası birleşime tabitutuyor. Olgun bir kadının gözleri ve dudaklarıyla gülümseyen küçük kız çocukları veya ince, zarif, manikürlü parmakları olan kıllı maço adamlar ilk bakışta sıradan gibi görünen fotoğraflarda karşımıza çıkıyorlar. Normal insanlarca taklidi mümkün olmayan bu görüntülerde moda fotoğrafçılığının idealize edilmiş, kusursuz insan yaratma çabası ile gizli bir alay seziliyor. Başka fotoğraflarında da, cinsel organların, vs. silinmesi, öncekilerde iyice karmaşıkla-

şan kimliğin belki de cinsellik boyutuyla birlikte yok edilişinin simgesel tasviri oluyor. Ya da, kıl-tüy meselesinin ideal, kökten (!) çözümleri bunlar. Bütün bu manipüle edilmiş fotoğrafların esas amaçlarının, bizleri şık moda dergilerinde her gördüğümüze inanmamamız konusunda ciddi biçimde uyarmak olduğunu düşünüyorum.

İngiliz sanatçılar Anthony Aziz ve Sammy Cucher'in "Distopya" serisindeki fotoğraflarındaysa kişiliğin aynası olan gözler, ağız, vs. silinmiş. Kimlik sorunu vahim bir biçimde vurgulanıyor. "Kişiliğin aynası" deyimi insanın aklına Georges Franju'nun *Les Yeux Sans Visage* (Çehresiz Gözler, 1959) adlı klasik filmini getiriyor: Filmin kötü kahramanı olan bir estetik cerrah, kızının kendi sebep olduğu bir trafik kazasında yanan yüzüne, başkalarından çaldığı yüzleri transplante etmeye çalışır ama bir türlü başaramaz. Aynı temel fikir geçen yıl *Face-off* adlı filmde de inandırıcılıktan uzak biçimde kullanılmıştı. Filmin büyük bir bölümünde kızı yüzü sargılar içinde sadece sesi ve pırıldayan gözleriyle tanırız (ve severiz); geçici bir başarıya ulaşan ameliyatlardan birinden sonra aynı kızı bu sefer "normal" bir yüzle gördüğümüzde gene dikkatimizi çeken aynı pırıltılı gözler ve ifadedir. Aziz ve Cucher'in işlerinde de insanlar jenerik sınıflamalar dışında bir kimlik sahibi olamıyorlar, bireylik söz konusu değil. Onlar sadece, beyaz, siyah, erkek, kadın gibi sınıflandırılabilen vatandaşlar. Bunlar günümüzün sanal dünyasının, ütopyanın tersi bir yönde yol almakta olduğunun belgeleri.



İnez van Lamsweerde: Britt, 1993.

Fakat, zaten biz fotoğraflarımız mıyız ki? Fazlasıyla paranoyak ve bürokratik yönetimlerin bu soruya "evet" cevabı vermesine şaşırmamalı. Vatandaşlar "vesikalık" fotoğraflarıyla kategorize edilen, fişlenen ve tanınan itaatkâr örnekler olarak

kalacaklardır. Suçlular da "olay mahallerinde" çekilen video bantlardan teşhis edileceklerdir. 1984'ü geçeli epey olduğuna göre, Orwell'sı bir dünyada, gözetlemenin en ileri teknolojilerden faydalanılarak yapılması normal karşılanmalı. Yalnız, anlaşılan memleketimize özgü birtakım sorunlar var: 11-5-1997 tarihli *Sabah* gazetesinde yayımlandığına göre, "İçişleri Bakanlığı nüfus kâğıtlarına konulacak fotoğrafların 'devrim ilkelerine' uygun olmasını istedi. Buna uymayanlar hakkında 'yasal işlem' yapılacağını kaydetti." Kısacası, haberin devamını okuyunca anlıyoruz, yüz göründüğü sürece, bu fotoğraflarda başörtüsü olabilirmiş! Mart 1998 başında İstanbul Üniversitesi'nde öğrenci kimliklerindeki fotoğrafların nitelikleri yüzünden çıkan ve neredeyse bir "hükümet buhranına" neden olan olaylar da herhalde unutulmadı.



Anthony Aziz ve Sammy Cusher: Distopya serisinden, 1996.

Devletin resmi belgelerindeki görsel kayıtlarda bilgisayar rötuşuna dayanan yeni sahtekârlık yöntemleriyle yapılacak tahrifata bu gidişle yakın zamanda rastlarız. Bu kuramsal olarak mümkün ama nasıl gerçekleşeceğini henüz tasavvur edemiyorum. Fotoğraflar kimliğimizi "yakalarlar" mı, yoksa oluştururlar mı? Estetik ameliyat yerine, üzerinde çaktırmadan oynanmış herhangi bir fotoğrafı kendi pasaportumuza yapıştırırsak başka birisi olabilir miyiz? Yaşanmayan bir gerçek hayatın kaydı, belgesi böylesi bir sanal boyutta değil midir? Veya giderek sanallaşan bir dünyanın belgeleri ancak bilgisayar başında mı oluşturulabilir? Yukarıda söz edilen yerel sorunumuzun çözümlerini, *Çehresiz Gözler* filminden yola çıkarak ve "*Distopya* " fotoğraflarından esinlenerek arayabiliriz: *Photo-shop* yardımıyla türban silinip yerine saçlar monte edilemez mi? Bellekte beş on tip saç diası bulundurulur, türbanlı vesikalık fotoğraftaki hanımın tipine uyan bir tanesi ufak tefek birkaç rötuşla çehrenin çevresine oturtulur, böylece bir formalite çağdaş teknolojinin yardımıyla karşılanmış olur!

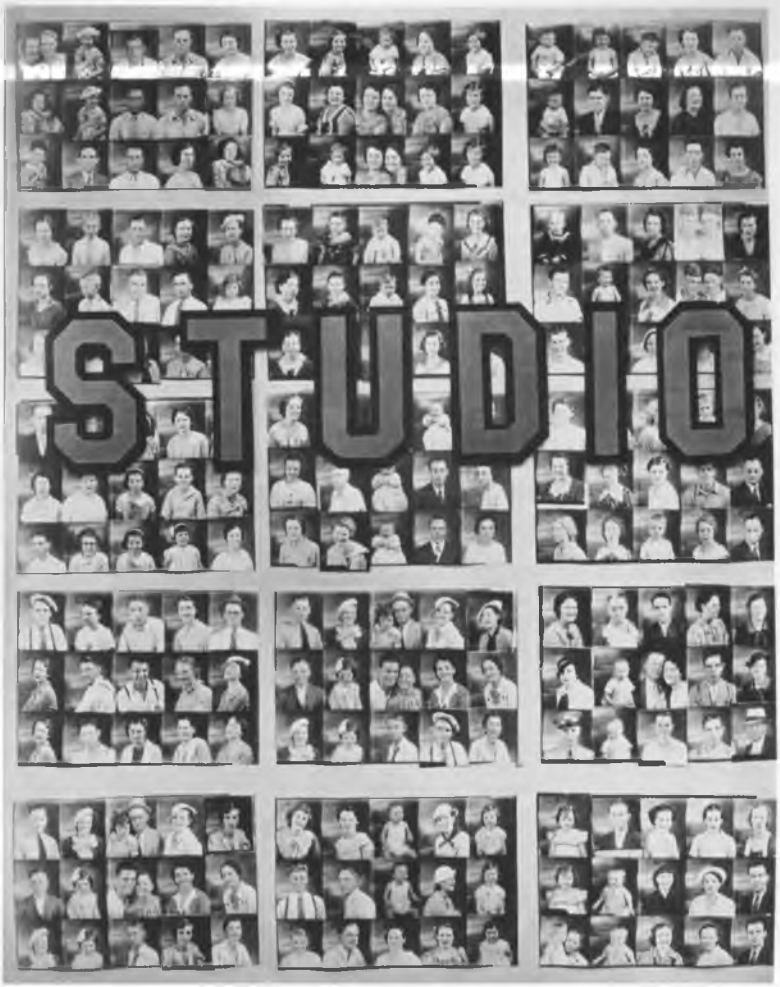
Ezeli kimlik sorunumuzun bu çözümden nasıl etkileneceğiniyse, bilemem.

vi. Yukarıda da birkaç yerde değindiğim gibi, belgesel fotoğrafçılıkla edebiyat ilişkileri, herhalde ikisinin de gazetecilikle olan yakın ilişkisinden dolayı, eskiden beri hep var olagelmiştir. "Belgesel" haberciliğe eşdeğer olarak düşünülebilirse de, çoğumuz için onun üzerinde, "sanatsal" konumda bir şey olması gerekir sanıyorum. Sosyalist eğilimli büyük fotoğrafçı Walker Evans 1930'larda ABD ekonomik krizi sırasındaki topraksız tarım işçilerini konu alan *Let us now praise famous men*[3] adlı kitabını zamanın önde gelen yazarlarından James Agee ile yapmıştı. Evans'ın kusursuz tekniğiyle çektiği serin ve ironik fotoğraflarının yanında Agee'nin gösterişli ve duygusal yazısı ilginç bir tezat oluşturarak toplam mesaja herkesi etkileyecek bir bütünlük kazandırıyordu. Kitabın *İncil*'den alınma ismini ise muhtemelen Evans koymuştu. Robert Frank'ın çağ değiştiren önemdeki fotoğraflarla dolu kitabı *The Americans*'ın önsözünü, Beat akımının ünlü yazarı Jack Kerouac yazmıştı. Frank'ın daha sonra Beat yazarlarıyla ilgili bir filmi de vardır. Çetin Altan da Ara Güler ile bir gazete için yaptıkları İstanbul üzerine foto-röportaj çalışmalarından hâlâ övgüyle söz eder.*

Evans ve Frank'ın kitaplarıyla anılmaları bir rastlantı olarak algılanamaz. Bir fotoğrafın tek başına etkisizliği benim de sık sık üzerinde durduğum bir konudur. Goldin de bu endişeyle yapıtlarını ilk önce uzun bir dia gösterisi halinde sunmuştu. Sonra da bu fotoğraflardan *The Ballad of Sexual Dependency*[4] adlı, artık bir modern klasik haline gelmiş olan ilk kitabı yayımlandı (1986).

Tek fotoğrafın etkisi belge olarak da, sanatsal bağlamda da, azdır. Özellikle çağımızda bir günde binlerce fotoğraf görüyor olmamız tek tek fotoğrafların bizi etkileme olasılığını iyice azaltmıştır. Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında her bir fotoğraf teknolojik bir mucize olarak karşılandığı için, tek tek fotoğraflara tuval resmi gibi değer ve itibar etme eğilimi vardı. Fakat, o zamanlarda bile, örneğin Cameron'un albümleri, uzak diyarlarda çekilen gezi fotoğrafları, birer kitap gibi göz önüne alınmayı zorunlu kılıyordu (1870'ler). Bir yandan da fotoğrafların yazılarla birlikte yayımlanabilmelerinin teknik olarak kolaylaşması, fotoğraf albümlerini, dergi koleksiyonlarını gündeme getirmiş-

* Çetin Altan, Ara Güler, *Al İşte İstanbul*, Aralık 1998.



Walker Evans: Vesikalık Fotoğraf Stüdyosu Vitrini, Alabama, 1936.

tir. Stieglitz'in 1903-1917 yılları arasında çıkarttığı *Camera Work* dergisi bu alanda dönüm noktası oluşturur.

Günümüzde, artık ancak bir grup fotoğrafa, bir kitap okur gibi, uzun uzun bakılabilir ve sadece toplam işin üzerinde kafa yorulabilir. Sanatçının tavrı ve düşünsel özellikleri böylece anlaşılabilir. Yoksa tek bir fotoğrafı herkes, herhangi bir endişeyle, belki de tesadüfen veya başka birini taklit ederek, kolaylıkla çekmiş olabilir. Fotoğrafların birikerek çoğalan etkisi birbirini destekleyen birkaç fotoğrafın toplam mesajını yoğunlaştırır. Böyle bütünlük taşıyan yapıtlarda tek fotoğraflar ikincil planda kalırlar, çünkü hiçbir fotoğraf tek başına bütün hikâyeyi anlatamaz. Sonuçta da, toplam "iş" tartışılır, tek tek

fotoğraflar değil. Böylece, fotoğrafların belli bir amaca en iyi hizmet edecek biçimde bir sıra ve düzenle izleyiciye sunulması kitaplara, edebiyata olan yakınlığı ve benzeşmeyi tekrar gündeme getirir.

Gerçekten de, kısa sürede olup biten sansasyonel bir olayı değil de, daha karmaşık düşünceleri, içinde yaşanılan zamanı anlatabilmek amacıyla hareket eden fotoğrafçılar, edebi tavırlara ve formlara yaklaşmak ihtiyacını duymuşlardır. Zaten, memleketimizde ölümünden şu kadar yıl sonra en büyük şöhretini yakalayan James Joyce'un dediği gibi, "olağandışı konular gazeteciliği ilgilendirir sanatı değil." Bu yüzden, belgesel fotoğrafçılık alanında ve edebiyat ile ilişkiler boyutunda günümüzün önerisi Tarantino-Reha Muhtar eksenindeki "daha çok kan ve gözyaşı" talebinden farklı olmalıdır. Olağan ile olağandışının birbirine karıştığı bu optik zamanlar da geçecek ve belgeselin yeniden tanımlanması daha sağlıklı günleri getirecek, yaşadığımız hayatı anlamak için sabredin ve unutmayın.

Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensel Tavır

Özet

Bu yazı, fotoğrafçılığın sanatsal üretimde kullanılabilecek bir teknoloji olarak yeniden değerlendirilmesini sağlayabilmek amacıyla, tarih içinden bakarak, aşağıdaki düşünceleri tartışmaya sunar:

1 Fotoğrafçı yönetir ve bunu yaparken "oynar".

1.1 Yönettiğine göre, gerçeğe müdahale eder, öyleyse fotoğraflar tarafsız, objektif, vs. olamazlar.

1.1.1 Fakat öyle görünebilirler.

1.2 İki taraflı "oynama" gerekebilir (amaç ne olursa olsun).

2 Fotoğrafçılığın gerçekle ve yaratıcılıkla olan ilişkisi bakımında diğer görsel sanatlardan kayda değer bir farkı yoktur.

2.1Buna karşılık, "yaratıcı süreç" açısından yerine göre sinema, dans veya müziğe benzetilebilir (resim veya heykelden çok).

3 Günümüzde fotoğrafçılık bir sanat olarak çıkmazdadır.

3.1Fotoğrafçılık içine kapanarak çıkış yolu bulamaz.

3.1.1 Dışa açılmalı, sanat ve düşünce dünyasıyla ilişkilerini güçlendirmelidir (sadece teknolojiyle değil).

i. *Vinyetler: Fotoğrafçı Portreleri*

Julia Margaret Cameron (1815-1879): Orta yaşın üzerinde, Viktorya devrinde akranlarından farklı bir kadın. Biraz derbeder, üst sınıftan, ama üstüne fotoğraf eczalarının kokusu sinmiş. Giysisi bunların lekeleriyle kaplı, elinde ıslak cam negatifi evin içinde oradan oraya koşuşturuyor. Kapısının önünden geçen çocukları kapıp bahçesindeki cam tavanlı stüdyosuna uzun pozlandırma sürelerinde hapsediyor. Sadece çocukları mı,

devrinin en ünlü bilim adamları, edebiyatçıları, vs. bu kaderden kurtulamıyorlar. Enerjisi ve kendine inancı, kararlılığı, ikna gücünü artırıyor. Yaptığı işin kesinlikle sanat olduğundan hiçbir zaman şüphe duymamış olan bu kadıncağız yaz ortasında elinde çay fincanıyla tren istasyonuna yürürken kırmızı kadifeler giyiyor. Fotoğraf albümlerini hem Prusya Prensi'ne hem de bahçıvanına hediye etmekte bir sakınca görmüyor. Cameron kendisini en başından beri fotoğraftan faydalanan bir sanatçı olarak tanımlar, yalnızca bir fotoğrafçı olarak değil. Feminist sanat eleştirmeni Carol Mavor'a göre, Cameron bir oyuncu ve aynı zamanda sahne yönetmenidir.

1864 yılında kızı ve damadı ona ilk fotoğraf makinesini hediye eder, kendisi 48 yaşındadır ve kocasının Hindistan'da uzun yıllar süren görevinden İngiltere'ye yeni dönmüşlerdir. Wight adasındaki evlerinin kömürlüğünü karanlık odaya, bahçesindeki kümesi de doğal ışık alan bir stüdyoya dönüştürür. Tavukları, kazları serbest bırakır, yerlerine gelen ünlü sanatçı, artist, bilim adamı ve çevre halkından özneler onu çok daha fazla meşgul ve mutlu edecektir. Komşusu ünlü şair Lord Tennyson'dır, o ve onun ziyaretçileri de Cameron'un bu yeni hobisinin kurbanları olurlar. Sadece bunlar değil, şiirlerindeki yarı efsanevi kahramanlar da Cameron'un fotoğraflarında somutlaşır, ikiboyutlu gerçek görüntülere dönüşürler.

Tennyson, Darwin, Carlyle, G. F. Watts, Longfellow, Herschel ve diğerleri sıcak gün ışığı altında (sera efekti) ufak ve kapalı stüdyoda fotoğrafları çekilirken çektikleri sıkıntıyı birbirlerine anlatıp ıstıraplarını karşılaştırırlardı. Cameron, kendisinden sık sık yapılan bir alıntıya göre, çektiği bu meşhur adamların portreleri hakkında şöyle der: "Karşımda bu kadar önemli insanlar oturunca, görevim onların dış görünüşlerini olduğu kadar, iç güzelliklerini, büyüklüklerini de kaydedip göstermektir." Ona poz vermek sadece fiziksel değil, duygusal yönden de epeyce yıpratıcıdır. Yakın dostlarından filozof Carlyle, bu işi bir defa yaptıktan sonra, "cehennem azabı" diyerek bir daha poz vermeyi kesinlikle reddeder.

Fakat, aslında Cameron'un aklı başka yerdedir. Fotoğraflarının çoğunluğunu –bu önemli kişileri karşısında bulamadığı zamanlarda kurgulayıp çektiği– "sanat" fotoğrafları oluşturur. Güzellik peşinde koşan sanatçı, efsaneler, Kral Arthur'un öyküleri, Tennyson'ın şiirleri, Rafael'in resimlerinden yola çıkar.

Dostları, hizmetkârları, onların arkadaşları ve çocukları ona poz verirler. Cameron iradesi ve teşvik kabiliyetiyle bu normal insanları *İncil*'den karakterlere, Rönesans meleklerine, Camelot'un efsanevi şövalyeleri ve onların idealize ettikleri güzellere dönüştürür. Anekdotsal ve alegorik, ahlaken yüceltici hikâyeler anlatır. Portrelerinin aksine, bu resimlerde kullandığı insanların kişiliklerinin bir önemi yoktur. Dış görünüşlerindeki ideal tiplemelere olan benzerliklerinin yanı sıra, belki sadece poz verebilme yetenekleri onların seçimlerinde kıstas teşkil eder. Bu fotoğraflar da, modellerin kişiliklerini aştıkları, bir dönüşümü gerçekleştirdikleri oranda başarılı olur.

Karmaşık kompozisyonları gerçekleştirmeye çalıştığı kurgulanmış fotoğraflarında tekniğinin kısıtlamalarına karşın cesaretle ikili üçlü gruplar kullanır, uzun poz süresi, kısıtlı doğal ışıklandırmayla bunları gerçekleştirebilmesi bir mucize sayılmalıdır.



J.M.Cameron: The Rosebud Garden of Girls, 1868.

Konuklarının poz vermekten kurtulmaları olanaksızdır. Onları irticalen uydurduğu tuhaf kostümlere, beyaz kumaşlara sarar; sonra da saatlerce bürünecekleri kişilik, yapacakları rol hakkında talimat verip prova yaptırır. Sadece ünlü konuklar değil, hizmetkârlar, ahçılar, bahçıvanlar, çevredeki balıkçılar, köylüler, ve tabii ki onların çocukları da, Meryem Ana, çocuk İsa, Ofelya, Beatris, dağ perileri, Pol ve Virjini ve diğer rollerde karşımıza çıkarlar. Şaşırtıcı kılıklara girip, "Hüzün, Mutluluk, Heyecan, Neş'e, "İntizar", gibi Viktorya devrinin bildik klişe pozlarına bürünürler.

Meraklısı için notlar:

Cameron ışığa duyarlı emülsiyonu elleriyle sürüp, kurumadan fotoğraf makinesinde pozlandırması gereken 30x37.5 cm'lik cam negatifler kullanırdı. Gümüş klorid ile duyarlılaştırılmış albümen kâğıda yaptığı kontak baskıların güneş ışığında

pozlandırılmaları birkaç saat alırdı. Bunları sonradan altın solüsyonuyla tonlandırması baskılarındaki sepyamsı rengi ve sabitliği (dayanıklılığı) kazandırmıştır.

Cameron'un yakın dostu ve manevi destekleyicisi fizik âlimi Sir John Herschel'e hediye ettiği 60 küsur fotoğraftan oluşan "The Herschel Album", (1867) adlı portfolyoyu Londra Ulusal Portre Galerisi 1974 yılında 52 bin sterline satın aldı.

Napoleon Sarony (1821-1896): Etkileyici bakışlarıyla sanatçıların sevgilisi olan portre ve artist fotoğrafçısı. Kısa boylu fakat teatral ve bohem tarzda giyinmeyi seven bir adam. Astragan kalpağı, dışı kürklü dana derisi ceketi, asker postalları, eksantrik ve gösterişli yaşam tarzı kuşkusuz şöhretine katkıda bulunuyor.

Bir süre İngiltere'de çalışıp araştırmalar yaptıktan sonra, 1866 yılında New York'ta portre stüdyosunu açar ve kısa zamanda sanatçıların, özellikle tiyatro ve revü artistlerinin gözdesi olur. Bütün enerjisini öznelerini yönetmeye verir, iltifat, tehdit ve taklit yöntemleriyle onları istediği pozu vermeye zorlardı. O öznesiyle uğraşırken, fotoğraf makinesini idare eden bir asistanı, onun yaratıcı fikirlerini yakalamakta ustalaşmış bir "kameraman"ı görev başında olurdu. Sarony'nin çektiği Sarah Bernhard ve "Ada" sahne ismiyle tanınan Adah Isaacs Menken'in kostümlü fotoğrafları, karşılıklı performanslar gibidir. Neredeyse bir *pas de deux* durumu söz konusudur. Başka bir seferinde de, şahitlerin anlattığına göre, "zamanın ünlü boksörü Jim Mace'in fotoğrafını çekeceği zaman, onun çevresinde zıplayıp dans ederek dolaşıyor, göğsüne ve kaburgalarına ufak yumruklar atarak şampiyonu şaşkınlık içinde bırakıp uyarmak suretiyle hem eğlendiriyor, hem de dikkatini canlı tutmayı başarıyordu."

Bu alışılmadık yöntemlerle öznelerin karakterlerini ortaya çıkartmakta ve tiyatro sanatçılarının sahnedeyken duygusal yoğunluklarını fotoğraflarına yansıtmakta üstün başarı gösteriyordu. Öznesiyle bütünleşerek içinden gelen beklenmedik davranışlarla onu tahrik edip istediği performansı elde etme yeteneği çok güçlüydü.

Yönetmenlikte ve kontrol tutkusunda o kadar ısrarlıydı ki, öznelerinin vücutlarının istediği pozisyonlarda sabit durmalarını sağlayacak bir aygıt icat etmişti. Bununla sırt, kollar,

bel ve başın pozisyonları ayrı ayrı kontrol edilebiliyordu. Özne Sarony'nin istediği pozu alınca, aygıt ayarlanarak uzun poz süresince öznenin kıpırdamadan durması, "sabitleşmesi" sağlanabiliyordu. İşin tuhafı bu aygıtı kullanarak çektiği fotoğraflar, insanların "kazık gibi" durdukları, zamanın alışılmış fotoğraflarına göre çok daha "doğal" görülüyordu. Bu "işkence" aleti (melo)dramatik pozlar için besbelli bayağı işe yarıyordu. Öyle ki, rakip fotoğrafçılar da ona aynısından kendileri için siparişler vermeye başladılar, ve portrecilikte "Sarony tarzı" ortaya çıktı!



Napoleon Sarony: Sarah Bernhardt, 1880.

Sarony, bütün bunların dışında, fotoğrafçılığın telif hakkı gerektiren bir yaratıcı eylem olarak kabul edilmesi için ilk yasal savaşları vermiştir. Çektiği fotoğrafların yayın hakkını uzun davalar sonunda elinde tutmayı başarmasıyla fotoğrafçılık ve hukuk tarihinde emsal teşkil etmektedir. Hukuk sisteminin fotoğrafçılığı yaratıcı bir sanat olarak kabul etmesini sağlamasına karşın, en büyük üzüntüsü, ticari işlerinin yoğunluğundan kendisinin sanat yapmaya zaman bulamamasıydı: "Neler çektiğimi bir düşünün, ümitsizliğimi hayal edin! Bütün gün şu sonsuz fotoğraflar için insanlara poz verdirmek, dekorlarını düzenlemek zorundayım. Bir yandan içim yanıyor, ölüyorum gerçek sanat için. Fotoğraflardaki sanata hiç değer vermiyorum, içimden gelen resimleri yapmak, hayalimi dolduran binlerce formu toparlamak istiyorum. Bu beni rahatlatacaktır, fotoğraf çekmek bana baskı yapıyor."(1893.)

F. Holland Day (1864-1933): Hali vakti yerinde bir aileden geliyor. Çalışmak zorunda değil. Sanat için sanatçı. Kendisini İsa pozunda çarmıhlara gerdirip burada fotoğrafını çekiyor, herhalde *çektiriyor*, deklanşöre kimin bastığının ne önemi var? Edebiyat ve sanat düşkünlüğüyle geçen yaşamında denediği birçok hobiden sonra 1887'de sıra fotoğrafçılığa gelir. Aradığını bulmuştur, bu son tutkusu, onu ömrünün son on beş yılını ruhi depresyon nedeniyle yatakta geçirmeye karar vermesine dek terk etmez.

Zamanının piktoryel sanat fotoğrafçıları arasında saygın bir yere sahip olur, sonraları araları bozulsa da, Stieglitz'in dergilerinde fotoğraf ve yazıları ilk yayımlananlardandır. 1900 yılında İngiltere'de olay yaratan "Yeni Amerikan Fotoğrafçılığı" adlı sergiyi örgütler, Stieglitz küstüğü için katılmadıysa da, bu serginin Avrupa'da yaygın ve uzun süren etkileri olmuştur. Boston'daki stüdyosunda da önde gelen Avrupalı ve Ameri-



F.Holland Day: "Yedi Son Söz" serisi, 1898.

kalı fotoğrafçıları sergiledi. Geniş sanat ve edebiyat kültürüne sahipti. Fotoğrafçılığın sanatsal kullanımının kabulü ve ciddiye alınması için sürekli uğraş verdi. Çok iyi bir portre fotoğrafçısı olduğu gibi, üstün bir karanlık oda tekniğine de sahipti. Sergileme, çerçeveleme, paspartu ve yayımlama (reprodüksiyon) gibi, fotoğrafların sanatsal ortamlarda sunumu konularında yüksek standartları titizlikle savundu.

Alegorik, *İncil*'den hikâyelerin fotoğraflarla illustrasyonlarını yapmaya kalktı, bu zaten geleneksel olarak ressamların yüzyıllardır yapmakta olduğu bir şeydi. Kendisi ve arkadaşlarının kostümler içinde pozlar verdikleri kimi fotoğraflarda Rönesans resimlerinin etkileri kaçınılmaz olarak görülür. Bunlar arasında en önemlisi, İsa'nın çarmıhta geriliyken söylediği düşünülen son yedi sözün tek tek fotoğraflandığı seridir, İsa rolünü de tabii ki Day'in kendisi oynamaktadır. Onun bu poz için günler-

ce saç sakal tıraşı olmadığı ve kendisini bir deri bir kemik kalana kadar aç bıraktığı rivayet edilir. İsa'nın son günlerini anlatan 250 civarında fotoğrafı vardır. Doğruluk adına, kostümlerde kullanmak için Kudüs'ten kumaşlar bile getirtmiştir.

Geleneksel Batı resminin bu en önemli konusunu fotoğraflarla "işlemeye" kalkmak bayağı cesaret isterdi. Day'in kendisine güveni kadar, fotoğrafçılığın sanatsal gücüne inancı da böyle bir işe kalkışmasında kendini gösterir. Yakın plan kendi yüzünün fotoğraflarından oluşan son derece etkileyici "Son Yedi Söz" serisi, gerek düşünce gerek biçim (kadraj, yakınlık, vs.) açılarından, çağının ilerisindedir. Tabii ki bu fotoğrafların birer otoportre olarak düşünülmeleri söz konusu olamaz, burada bir "aktör" olarak Day, İsa'nın kimliğine bürünmüştür, onun rolünü oynamaktadır; aynı zamanda, kesinlikle yönetmensel tavırda bir fotoğrafçıdır (kurgu, hikâye, mizansen, kostüm, aksesuar, hepsi onun sorumluluğundadır). Zamanın görsel anlatım geleneklerine uyarak bir "İsa resmi" yaratmaktadır. İsa'nın çarmıhta çektiği acıyı, her resimdeki ayrı sözün (cümlenin) anlamını (farklı duyguları), yansıtan ifadeleri Rönesans şemalarına uyabilecek kompozisyon öğeleriyle bütünleştiren fotoğrafçı / aktör ikili oyunculuğu gerçekleştirmektedir.

Les Krims (1942-): Üslup ve konu olarak kendine özgü, çağımızın sıradışı bir fotoğrafçısı. Akademik gelenekten yetişmiş, üniversitede kariyer yapan, sürekli burslar alıp sergiler açarak sanatsal yaşantısını sürdüren ilginç bir kişilik. Günümüzün, yalnızca akademik dünyanın kısmen yapay desteğiyle sanatını geliştirebilen fotoğrafçılarına ve sanatçılarına iyi bir örnek.

Kılık kıyafetiyle tam bir üniversite hocasına benzer. Görünüşünden aklından geçen tuhaflıkları, fotoğraflarındaki yer yer grotesk mizahı tahmin etmek mümkün değildir. Museviliğiyle gurur duyar ve bunu alaycı biçimde sık sık fotoğraflarına aksettirir. Krims'in ilk önemli işlerinden birisi, yaşlı annesinin de çırılçıplak rol aldığı *Tavuk Çorbası Yapmak* adlı komik yemek kitabıdır. Amerikan Musevi aile geleneğinde "Tavuk Çorbası"nın özel bir yeri ve anlamı vardır.

İçinde bulunduğu akademik ortamın serbest ve geniş olanaklarından yaratıcı biçimde faydalandığı fotoğraflarında açıkça görülür. Elinin altında model olarak kullanılmaya can atan bir sürü uyumlu öğrenci ve ikide bir çırılçıplak fotoğraflarını çekti-

ği, besbelli onu çok seven ve destekleyen annesi, yani bu başarılı adamın "arkasında" da bir sürü kadın vardır. Ve genellikle çıplaktırlar, kendisi de grup halindeki fotoğrafik performanslarında sık sık başrole soyunur!. Bu kadar çıplaklık yeter, zaten çok önemli de değil aslında.

Ünlü fotoğraf eleştirmeni ve küratör Van Deren Coke'a göre, Krims yönetmensel tavrın toplumsal eleştiride kullanımının öncülerindendir. Fotoğraflarındaki rahatsız edici ve dürtükleyici hazırlanmış sahnelerde gündelik insanlara rol vermesi, toplumun alışkanlıklarını, önyargılarını ve ikiyüzlülüğünü vurgulayıp ortaya çıkarmada kullandığı bir stratejidir. Diğer yandan, zekâ, espri ve hınzırlıkta üstüne yoktur.

Son derece karmaşık ve sofistike görsel ve sözel oyunlar içeren *tableaux vivant*'ları akıllara sezadır! Her biri sanki birer mini televizyon dizisidir. Kurgusal dünyası tüketim toplumunun ürettiği ve bir kısmına *kitsch* denebilecek türlü türlü ürünün tekrarlarıyla doludur. Fotoğraflarındaki "sahne düzenlemelerinde" geleneksel sembollerin, her birinden onlarcası olmak üzere, plastik Meryem Ana heykelleri, çikolata paketleri, orakçekiç çıkartmaları gibi *kitsch*'leştirilmesi durumuyla da sık sık karşılaşırız.

Fotoğrafçılığı görüntü/fikir somutlaştırmasını sağlayan bir araç olarak gören Krims'in belirgin amacı Amerikan toplumunun hiciv yoluyla da olsa, sosyo-politik eleştirisidir. Bir resminin adı bile bu niyeti göstermeye yeterlidir: "*What's The American Dream? Five Million Blacks Swimming Back to Africa With a Jew Under Each Arm.*"(Amerikan Rüyası Nedir? Beş Milyon Zenci, Kollarının Altında İkişer Yahudiyle Yüzerek Afrika'ya Dönüyorlar.) Buradaki rahatsız edici mizahın, aynı zamanda Beyaz Amerikalılarla ilgili gerçekçi bir gözlemi ve keskin eleştiriyi içerdiği yadsınamaz.

Krims'in düşünsellikle görselliği bütünleştirme çabası sonuçta her iki yönden de son derece tatmin edici sonuçlara ulaşır, eğer içerik veya çıplaklık sizi rahatsız etmiyorsa... Bu işler, fotoğraflarla elde edilebilecek düşünsel etkinin iyi birer örnekleri olarak 1970'lerin sonundan beri beni çok eğlendiriyorlar, "güldürürken düşündürüyorlar"!.. Son zamanlarda bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de sayısal görüntüleme numaralarına başladığını haber aldığım Krims'in yeni yapıtlarına ilk fırsatta ulaşmak ve sizlere göstermek ümidiyle...



Les Krims: Krims Onlara Gösteriyor..., 1980.

Meraklısı için notlar:

Les Krims'in 1980'de çıkarttığı "Idiosyncratic Pictures" adlı 20 fotoğraftan oluşan ünlü portfolyosu 15 adet 20x25 cm siyah beyaz negatiften yapılmış 40x50 cm'lik selenyum tonlu elle parlatılmış baskı; 2 adet 20x25 cm renkli negatiften, 27.5x35 cm'lik kâğıda yapılmış renkli kontak baskı; ve 3 adet de polaroid resim içeriyordu. Ayrıca her portfolyoda bir özgün obje (sürpriz!), 17 adet baskının reprodüksiyon diaları, pamuk toz ve parlatma bezi, fotoğrafları ellerken giyilecek beyaz pamuk eldivenler bulunuyordu. Bu portfolyolar, asit ve kimyasallardan tamamen arınmış kâğıtlar ve cilt malzemeleri kullanılarak yüzyıllarca bozulmadan saklanabilecek biçimde 50 adet hazırlanmıştı. Bunların on beş adedi daha sonra "sanatçının yaşlılığında"satılmak üzere saklanıp, kalan otuz beşi ise hemen piyasaya sürülmüştü.

Cindy Sherman (1954-): 1970'lerin sonunda üniversiteden mezun oldu ve kendisini model olarak kullandığı fotoğraf-

larıyla tanındı. Bu fotoğraflarda yönetmen, oyuncu ve her türlü yaratıcı kararı kontrol eden kendisiydi, bu bakımdan Day'e benzer. Öğrenciyken de böyle farklı kişiliklere bürünüp, kılık değiştirerek sokaklara çıktığı, sergi açılışlarına filan gittiği rivayet edilir. Aynı yaklaşımı sebatla uzun yıllar fotoğraflarında sürdürdü. Bu arada yavaş yavaş şöhret oldu, sergiler açtı, moda ve kültür dergilerine görsel bölümler hazırladı.

Nasıl ki Cameron, Viktorya zamanının ürünüyse, o da 1970'lerin, 1980'lerin kültürel ortamı tarafından bir sanatçı olarak biçimlenmiştir. Yapıtları neredeyse bu devrin geçerli fikir akımlarının illüstrasyonları olarak görülebilir. Yapısalcılar ve feministler ona sahip çıktılar, o da onlarla haşır neşir olarak fotoğraflarını kavramsal sanat, postmodernizm ve feminist eksenler arasında geliştirdi. İlk işlerinde, kadınlara verilen klişeleşmiş rolleri toplumun bir aynası olan filmlerde görüldüğü gibi incelemişti. Daha sonra, sırasıyla erkek dergileri, çocuk masalları ve moda dünyası onun araştırmalarından nasiplerini aldı.

Jan Avgikos'un 1993'te *Artforum*'da yazdığına göre Sherman sürekli olarak sanatını son yılların geçerli söylemlerinin çakışma noktasında konumlandırmayı başarmıştır. Dogmatik olarak tek bir ideolojik tavrı benimsemese de, feminist içerik yapıtlarında en başından beri sürekli yer almaktadır. Feminist düşüncede zaman içinde olan farklılaşmalar, cinsellik ve yeniden sunum üzerinde yapılan tartışmalar, karşılıklarını Sherman'ın değişik devrelerdeki fotoğraflarında bulur.

1977-1980 arasında ürettiği ve tanınmasını sağlayan, "İsimsiz Film Kareleri" portfolyosu 1995'te MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyata satın alınınca, Sherman'ın sanat dünyasındaki yeri tartışılmaz hale geldi. Bu tek eksiksiz örnek geçtiğimiz yıl MOMA'da sergilendi. Ayrıca, Sherman'ın retrospektif sergileri dünyayı dolaşmakta.

Sherman, "İsimsiz Film Kareleri"nde kendisini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde ABD'nin çeşitli yerlerinde, değişik iç ve dış mekânlarda gösterir. 1950-1960'ların filmlerindeki tipik kadın karakterleri canlandırmaktadır. Bu fotoğraflarda kılıklarına girdiği jenerik (türsel) kahramanlar genellikle kararsız, tehlike altında, şüpheci ifadeler taşırlar. Sherman'ın hazırladığı kompozisyonlar rastlan-

tısal gibidir, önemli bir olay anını tespit etmez. Dramatik bir durumdan çok karakteri anlatan simgesel bilgiler verir. Bu fotoğraflarda Sherman toplumda kadının yerini kontrol ve tarif eden geçerli ideolojiyi sorgulamaktadır. Kimliklerin göreceliğini vurgularken, kadınlara toplumca verilen rolleri ve kültürel koşullanmaları ortaya çıkarıp, fark etmemizi sağlar. Benzeri konular onu sürekli meşgul edecektir.

1981'de Sherman'ın tarzı değişmeye başlar, gene kendisini model olarak kullanır, fakat bu seferki fotoğraflar *Playboy* tarzı fakat giyinik katlanmış orta sayfa oranlarında, yatay, büyük boy ve renklidir. İyice yakın plan çekilmiş olan bu resimlerde psikolojik gerilim baskın olup, mekân duygusu yoktur. Kadının "arzu objesi" durumunu tartışan, karmaşık duygular içeren, yüzleşmeci fotoğraflardır. Sherman'ın yüzündeki ifadeler, vücudunun aldığı poz ve biçimsel yaklaşımı, hem tahrik edici hem mücadeleci, kişilik sahibi, önceki resimlerdeki kadar pasif ve "kurban" konumunda teslim olmayan yeni bir kadın tipini anlatır.



Cindy Sherman: İsimsiz Film Karesi, no.39, 1979.

Asıl dönüm noktası, 1985 masal resimleridir. Popüler güncel medyadan sonra, arketipal mitolojik kadın figürleri Sherman'ın esin kaynağını oluşturur: Bunlarda gene kendisi kameranın karşısındadır, fakat bu sefer çirkin, sivilceli, cadı, büyücü vs. pozlarına girerek. Bunlar rahatsız edici, korkutucu görüntülerdir, bir yandan da Disney tarzı çocuk filmlerini çağrıştırır. Sherman ilk defa gündelik hayatta rastlamadığımız türden teatral, yapay aksesuarlar, takma göğüsler, vs. kullanmaktadır. Güçlü ve tehlikeli kadınlar, aynı zamanda çirkin ve korkunçtur, zamanın feminizmine gönderme olabileceği gibi, toplumun güçlü kadına nasıl baktığına da işaret eder.

"İsimsiz Film Kareleri", fotoğrafçılık açısından biçim teknik, vs. dikkat çekici bir özellik taşımaz. Düz ve standart bir teknikle çekilmiş 20x25 cm siyah-beyaz baskılar olarak zaten var olan alışılmış fotoğrafların taklididirler, içerik bunu gerektirmektedir. Kadın ve sinema dergilerindeki röportaj fotoğraflarıyla film setlerinde rastgele çekilmiş haber fotoğraflarına benzerler; fakat, filmlerden alınmış önemli sahnelere veya Hollywood star stüdyo portrelerine değil. Dolayısıyla, bu taklit fotoğraflarla, sanat eserinin orijinalliği de, "sanatçı" kavramı da sorgulanmış olur.

Bu fotoğraflarda rol yapma, oyunculuk gibi aynı kişiliğin farklı boyutları olabileceğini ortaya koyan stratejiler göze çarpar. Kimlik sorunu, tartışmalarının habercisidir. Giderek kendi kimliği bütün bu resimlerde yüzlerce parçaya bölününce sanatçı olarak da tartışmaya açılır: Bu taklit resimlerle nasıl yaratıcı sanatçı olunur? Popüler medya görüntülerine göndermeler yapması kısa süren postmodern geleneğinde yerini sağlamlaştırır. Kendisini model olarak kullanması narsistçe bir tavır, buna karşılık sanatçı olarak biçimsel yönden kendini önemsizleştirmesi bir çelişki gibi görülse de; önemli olan düşünce ve buluştur. Tek bir fikirden yola çıkıp bir hayli mesafe aldığı yadsınamaz. Giderek, kariyere yönelik stratejisini zekice uygulayan Sherman, saf fotoğrafçılığın dışında yer alıp, "fotoğraf kullanan kavramsal sanatçı" konumuna yerleşmeye başlar. Diğer yandan da fotoğrafları büyür, renklenir, yeni yeni görsel tatlar verip, duyumsal etkiler yaparlar.

"Masallar" ve sonraki "klasik resmin ustaları" serisinden itibaren çirkinleşmeye başlayan ve groteskleşen Sherman'ın görüntüleri yavaş yavaş fotoğraflarından kaybolur. Son seks resimleri birer natürmort esprisinde, bir bakıma daha önceki kısa ömürlü devasa kusmuk ve çöp resimlerini (1987-89) çağrıştırmaktadır. Bu büyük boy renkli baskılar, vitrin mankenleri, tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskeler, vs. ile hazırlanmış cinsel ilişki permütasyonlarını andıran düzenlemeler halinde karşımızda duruyorlar, daha sonra da yakın plan maskeli figürler var. Neyse ki bunların konumuzla çok ilgisi yok, nedense bir kültürel oportünizm ve entelektüel sansasyonalizm izlenimi uyandırıyor bende, başından beri bir türlü ısınamadım.



Cindy Sherman: isimsiz, no.224, 1990.

ii. *Bir Gösteri Sanatı:*

Yukarıdaki kısa fotoğrafçı menkıbelerinden de anlaşılacağı gibi, bütün sanatlar, ama özellikle fotoğrafçılık, esas itibariyle bir gösteri sanatıdır. Başka türlü nasıl olabilir? Yaşamak da bir performanstır neticede, değil mi? 1960'ların sloganlarından: "Yaşam seyirlik bir oyun değildir!" İnsanların karşılarında fotoğraf makinesini görünce genellikle olduğundan farklı

davrandıklarını hepimiz biliriz: Oyunculuk damarları kabarır, tuhaf hareketler yaparlar, en azından "poz" verirler. Fakat fotoğraf makinesinin *arkasındaki* kişinin "performansına" ne demeli? Örneğin bunlar, Cameron veya Sarony gibi, öznelerini yönlendirmek için olağanüstü bir hevesle işe koyulabilirler, sanatçılıklarını burada gösterirler. Ya sanatçı ve öznesi, Day veya Sherman'da olduğu gibi, aynı (tek) kişiyse... Hitchcock'un birçok filminde yaptığı gibi kendisine ufak roller veren bir yönetmenin tavrından daha fazla/başka bir şeydir bu. Hem yönetmen, hem de star oyuncu; ve tabii ki senarist, şu bu. (Son haber, Sherman *noir* tarzında, düşük bütçeli –içinde kendisinin rol almadığı yeni bir film yönetti.)

Fotoğrafçı ayakları üzerinde düşünmek ve verdiği binlerce kararı değişen durumlara göre süratle yenilemek zorundadır. Bu bakımdan fotoğrafçılık dansa veya müziğe benzetilebilir. Hareket halinde yapılan bir sanatsal üretimdir; deklanşöre basıldığında bir kere ok yaydan çıkmıştır, geriye dönüşü, düzeltilmesi mümkün değildir (ancak bir başka fotoğraf çekebilirsiniz, hemen arkasından).

Yalnızca fotoğrafı çekilmek üzere yapılan performanslar sinema filmleriyle büyük benzerlik ve ortak yönler taşır. Yaygın kültürde fotoğrafçılığın "şipşakçı" ve "belgesel" yönlerine ağırlık verilmiş olması onun farklı kullanışlarını yadırgamamıza neden olabilir. Ama bunun böyle olması gerekmez. Bir fotoğraf için yapılan ön çalışma, senaryo, fikir, oyuncular, makyaj, kostüm, dekor, yer seçimi, vs. bir filminkinden farklı değildir. Amacın sanatsal veya ticari olması bu somut gerçekleri değiştirmez, kaldı ki amaç her zaman bu kadar kesin biçimde tanımlanamaz. Söylemeye gerek yok ama, ticarî piyasada, reklam, moda, vs. fotoğraflarının çekimlerinde ufak bir film kadar karmaşık ön hazırlık ve bütçe, organizasyon bulunması alışılmadık bir durum değildir. Hele ileri Batı ülkelerinde...

iii. *Portre Fotoğrafçıları*

Yukarıdaki örnekler ve kanıtların ışığı altında tartışabiliriz: İyi bir portre fotoğrafı "performans" içerebilir mi, fakat iyi bir moda fotoğrafında en azından bir adet "performans"ın mutlaka yer alması gerekli midir? (söz konusu "özne"dir).

Gerçek, iyi bir portre fotoğrafı yönetmensel tavırla çekilemez, doğru mu yanlış mı? Yapma(cık) veya yönetilmiş olma-

ması, dürüst, sahici olması gerektiği için mi bu böyledir (bu ne kadar gereklidir, ne kadar bilinebilir)? Özellikle "özne", fakat fotoğrafçı bile, bir performans tavrı içinde bulunmamalıdır (mı acaba?). Fakat sonuçta elde edilen görüntü bu gerçeği ne kadar aktarabilir? Doğallığı taklit edebilmek, dürüstmüş gibi görünebilmek en zor oyunculuktur. Birisini buna zorlamak, böyle görünmeye yönlendirebilmek mümkün müdür? Üstelik gerçekten dürüst ve sahici olduğumuz nadir zamanlarda da karşımızdakini buna inandırmak son derece zor olabilir.

Cameron'dan söz ederken (onun "köylü çocuklarını" melekler olarak fotoğraflamasından, vs.), elbette bütün sorun onun "gerçekçi"liği önceden kabul edilmiş bir görsel iletişim aracıyla yapıtlarını üretmiş olmasıdır. Birisinin fotoğrafını çekerseniz, bu onun portresidir, o kadar! Fakat, resim ve illüstrasyonda böyle bir sıkıntı yoktur, yüzyıllar boyu sanatçılar en olmadık kimseleri veya profesyonel modelleri, ulvi konulardaki yapıtları için kullandılar. Cameron'un ve Day'in bu konulara ilgi duyması da "fotoğraflarla sanat yapılabileceğini" kanıtlamak içindi. Sanat tarihindeki ressam ve model alıntılarından uzun bir liste yapılabilir. Bu konudaki ilginç bir gözlem de Henry James'in "The Real Thing" (Gerçek Şey) adlı, aynı yıllardan kalma (1893), kısa öyküsünde yer alır. Servetlerini yitiren, genç bir aristokrat çift, aynı zamanda popüler dergilere illüstrasyonlar da yapan bir ressama model olarak çalışmayı önerirler. Ressam, bir yıla yakın denemeler sonunda, görünüşleri ne kadar kusursuz olursa olsun, bu çifti kullanarak yaptığı, üst sınıfların gündelik hayatlarını anlatan resimlerinde başarısız olduğunu anlar. Diğer taraftan, aynı zamanda hizmetçiliğini yapan bir kadın ile bahçıvan olarak iş arayan bir İtalyan köylüsünün modellikte son derece uygun oldukları anlaşılır. Hikâyenin sonuna doğru bizim aristokratlar, etrafı toplamaya, bulaşıkları yıkayıp ressam ve başarılı modellerine çay servisi yapmaya başlamışlardır ki, James daha fazla dayanamayıp onları stüdyodan ve hikâyeden kapı dışarı eder.

Kısacası, bir sanatsal yapıtla amaçlanan yeniden sunum olayı doğası gereği ister istemez bir yapaylığı içerecektir. Ortaya çıkan işin "doğal"mış gibi algılanması ile onun gerçekten "doğal"olması arasındaki bağıntı tamamen rastlantısal, çoğu zaman da negatiftir. Buradaki sorun, gene, fotoğrafçılığın sanat olarak kabul edilip edilmemesine dayanıyor en sonunda!

iv. *Günümüzde Modernizmin Korku ve Sefaleti:*

Modernist düşüncede de fotoğrafların iç ve dış dünyayı yansıttıkları kabul edilir, ama aslında her fotoğraf ilk olarak fotoğrafçılık tekniğinin sınırlarını araştırmakla yükümlüdür, ondan sonra da, varsa, "konu" gelir. Kısacası biçimsellik –ve teknik– birincil öneme sahiptir. İçerik çoğu kez kaçınılmaz biçimde sadece konuyla ilgili olarak, biraz da zorunlulukla, söz konusu olabilir; bu yüzden de sanatsal ağırlığı ters orantılı olarak önem kazanır veya kaybeder.

Fotoğrafçılığı sanata benzetmek isteyenler ilk zamanlardan bu yana bunu romantik ideolojilerin yardımıyla başarmaya çalıştılar. Romantizmden kalma kavramlar, özgünlük, öznellik ve sanatçının kendisini, "duygu ve düşüncelerini" ifadesi, sanat amaçlı fotoğraf yapıtlarını tanımlamakta kullanıldı. Özellikle, "doğanın sanatçının süzgecinden geçirilmesi" şiirsel metaforu fotoğrafçılığa bire bir tekabül ediyordu. Tuhaftır ki günümüzde de, modernist biçimsellik içindeki fotoğrafçılık bağlamında, sanat ve sanatçı kavramlarının tanımlanmasında bu romantik kavramlar aynen kullanılmayı sürdürürler. Halbuki, modernistlerin yüksek sanatlarla ihtiraslı bir ilişkileri yoktu, yaptıklarının sanat olarak kabul edilip edilmemesi onları fazla ilgilendirmiyordu. Fotoğrafçılığın kendine özgü tekniği ve konusu olan bağımsız bir görsel ifade yöntemi olarak tanınması ve önce bu teknik sınırlamaların biçimsel ağırlıklı irdelenmesi modernistlerce benimsenen bir tutumdu ve burada son derece başarılı oldular.

Cameron'un portre fotoğrafları modernist kurama uygunlukları nedeniyle (öznelerin görünüş, ruh hali ve kişiliklerini sanatçı yorumuyla çok iyi yansıttıkları varsayımıyla), bu eğilimdeki eleştirmenler tarafından bugün de takdirle karşılanır. Onun kurgusal, edebi içerikli "tabloları" ise, yakın zamana kadar küçük görülür, hafife alınırdı. Ancak 1970'lerden sonra, bir yandan "pre-Raphaelite" resmin yeniden değerlendirilmesi, bir yandan da fotoğrafta modernizmin artık bir çıkmaz sokak haline geldiğinin hissedilmesiyle, bu fotoğrafların öncü konumda oldukları anlaşılarak onlardan ileriye dönük esin kaynakları olarak söz edilmeye başlandı.

1970'lerde fotoğraflar zirvedeki modernist geleneğin en gelişmiş örnekleriyle sanat piyasasına girmeye başlamıştı. Aynı sıralarda çevre düzenleyiciler ve kavramsal sanatçılar da fotoğraflardan yaygın biçimda faydalanmaya başladılar. Sherman bu



J.M.Cameron: Lancelot ile Kraliçe Guinevere'in ayrılış Sahnesi, 1874.

verimli ortamda iki farklı yaklaşımın postmodern bir sentezi olarak ortaya çıktı.

Günümüz modernizminin sorunu, bilinen formüllerin ve eski tekniklerin tekrarıyla kendisini sınırlamış olmasındadır. Ne yazık ki, artık karizma, kalite ve heyecan kalmamıştır. Akademik ve hesaplı bir tekrar söz konusudur (ful ton skalası, büyük format film, siyah beyaz tutkusu, baskı/print fetişizmi, antik teknolojilere dönülmesi, vs.). Yalnızca modernist parametrelerde ısrar etmek, fotoğrafçılığı sanat dünyasında anakronistik ve artizanal (zanaatkâr) bir konuma getirmektedir. Yanlış anlaşılmaması için belirtmeliyim, tarihteki modernistlerle bir alıp veremediğim yok, bilakis onları çok takdir ederim; Weston, Evans, Strand, vs. kahramanlarım arasındadır. Sadece aynı şeylerin bugün yapılmasındaki ısrarı anlamıyorum.

v. *Şu Sanat Fotoğrafçılığının Hali Ne Olacak?*

Fotoğraflar yaratıldıkları yer ve zamanın "gerçek" anlayışını yansıtır, moda zihniyetler, geçerli felsefeler– her yaratıcı işte olduğu gibi– fotoğrafları da biçimlendirir; fotoğrafçıyı koşullandırır. Özellikle bu bakımdan fotoğraflar "çağlarının aynasıdır". Sanatla ilişki de bu bağlamda ortaya çıkabilir: Cameron veya Sherman'ın bu açıdan niyetleri arasında bir fark yoktur. Her ikisi de bütün kontrolü ellerinde tutarak, tamamen sanatsal bir yaklaşımla, fotoğrafçılığın tekniğini kullanarak çağları için geçerli sanatsal işler yapmaya uğraşmaktadır. Cameron'u bugün düşünebiliyor musunuz, önünde bilgisayarı, dia arşivi ve *photoshop*'uyla... Ne kadar mutlu olurdu!

19. yüzyıl rasyonalizminin ideal ölçü ve kayıt aleti olarak ortaya çıkan fotoğrafçılığın bu vaatlerini tutamayacağı zaten kısa bir süre sonra anlaşılmıştı. Sadece görünüşleri, o da kısıtlı bir yere kadar, aktardığı, kayıt ettiği biliniyordu. Konuya sanatsal ilgi duyanlar için bu özellik kısa zamanda bıktırıcı bir yeknesaklık olarak kendini gösterdi.

Günümüzde fotoğraflar iletişimdeki öncül konumlarını çoktan televizyona kaptırmışlardır. Onlar belgesel bağlamda artık sadece zaten bildiğimiz (daha önce televizyondan öğrendiğimiz) haberleri yineleyen, bir biçimde tasdik eden, ikinci dereceden kanıtlardır. Zaten sadece "görsel"e indirgenmiş olan bilgimiz, gene görsel düzeyde kanıtlanmış olur. Fotoğraflar televizyon görüntülerine gerçek dünyaya benzediklerinden daha çok benzerler. Bu yüzden televizyon gerçeklerini, kolaylıkla hatırlatıp yineleyen ve doğrulayan, iki kere soyutlanmış hatıralar oluştururlar. Özgün ve ilk haber kaynakları değildirler. Gündelik yaşamda da, video ve bilgisayar destekli sayısal kameralar "hatıra fotoğrafı" kategorisini de ele geçirmeye başlamıştır. Fotoğrafçılığın elinden kaçırdığı en büyük kullanım alanı olan habercilikte bir derece anlam ifade eden geleneksel özellikleri, sanatsal bağlamda tamamıyla demode ve yetersiz kalmaktadır. Saf fotoğrafçılığın işlevselliği ortadan kaybolurken, tek çare olarak sanatlaşmaya sığınmak isteyen fotoğrafçılar halâ geleneksel tekniği romantik söylemle birleştirmeye çabalamaktadır.

Fotoğrafların gerçeklikle olan bağıntısının son derece az olduğunun yaygın kabulü üzerine, bu sefer de tam bir dönüş yapıp artık kurgusal fotoğrafçılıktan heyecan ve ümitle bir şey-



Nazif Topçuoğlu: Mercedes-Benz Takvim Fotoğrafı, 1996.

ler beklemek olasıdır. Özellikle yeni teknolojilerin katkısıyla, fotoğrafçılığın, modernistlerin 20. yüzyılda büyük uğraş vererek tanımlamaya çalıştıkları sınırları gittikçe genişliyor. Daha önce de olduğu gibi, yeni teknolojiler fotoğrafçılığın yeniden tanımlanmasına neden olacak gibi görünüyor. Hem de öyle bir kavşak noktasında ki, artık böyle tanımlamaların anlamsızlığı ortaya çıkmışken ve sanatların birleşmesi söz konusuyken.

Çok uzamış olan bu yazıyı Andy Grundberg'in 1989'da *New York Times*'de yayımlanan kehânetiyle bitiriyorum: "Fotoğrafçılığın önümüzdeki yüzyılda da varlığını sürdürebilmesi, yeni fotoğrafların artık alışageldiğimiz fotoğraflardan çok daha aleni olarak açıklıkla uydurulmuş, icat edilmiş, elle veya bilgisayarla müdahale edilmiş, zanaatsal, eşsiz özellikler taşıyan, kendisinin farkında ve öznel olmaları gerekecektir. Kısacası fotoğraflar bildiğimiz dünyadan çok sanat yapıtlarına benzeyeceklerdir." Bu tanıma uyan örnekleri son birkaç yılın moda fotoğraflarında yaygın olarak görmekteyiz...



Fotoğrafçısı
Bilinmiyor:
Beyaz giysili
Ölü kız çocuğu,
(dagerotip)
1845.

Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler

"Büyümez Ölü Çocuklar"
Nâzım Hikmet

Kendi çocuğumun, fotoğrafları ilginçlikten çıkacak kadar büyüdüğü ve başkalarının çocuklarının fotoğraflarının da sıkıcı bir tekrara dönüşmeye başladığı bir yaşa geldiğimde ve milyonlarca fotoğraf gördükten sonra, "Çocuk Fotoğrafları" genel kategorisinde hâlâ merakımı uyandıran iki ana türün kaldığını söyleyebilirim. Sanıyorum ki, üzerlerinde kafa yorup, tartışılabilecek birçok yönlerinin olması, bu fotoğrafların ilgimi çekmelerine, en az görsel özellikleri kadar neden oluyor.

Önce bu iki tür nelerdir, kaba hatlarıyla anlatmalıyım, birincisinde ölüm, ikincisinde de bir tür cinsellik ağırlıklı olarak yer alıyor. Çocuk fotoğrafları bağlamında, tuhaf bir biçimde, bir noktadan sonra bu konuların örtüştüklerine şahit oluyoruz. Aslında cinsellik ve ölüm, geleneksel olarak, insanların basit bir düzeyde en fazla ilgisini çeken konulardır. Fakat, her nedense, yakın çağlarda bu iki konu da terbiyeli insanlar için bir ölçüde ayıp ve tabu sayılmaya başladı, yerlerini çeşitli maddi kazanç konuları aldı. Gene de, insanın içgüdüsel olarak merak ettiği ana konular bunlar olsa gerek. Bu durumda, bir bakıma ben de, bu sayfalardaki fotoğrafları görünce zannedeceğiniz kadar anormal olmadığımı kanıtlamaya çalışmış oluyorum.

Aslında, çocuk fotoğrafçılığı bağlamında cinsellik ve ölümden söz etmeye kalkıp da tarihe baktığımız zaman her iki türün örneklerini de fotoğrafçılığın ilk zamanlarından itibaren görmeye başlıyoruz. Burada gözden kaçırmamamız gereken, çocukların yüz, yüz elli yıl kadar önce, "ileri Batı

ülkelerinde" bile toplum içindeki yerleri ve rolleri. Çalışan çocuklar, erken ölümler, çeşitli hastalıklar, kızların evlenme yaşları, fahişelik kurumu, ergenlik kavramı, aile ve toplumsal yapının değişimi, sınıf farkları ve bir fotoğrafçılık tartışmasıyla ilgisiz sanabileceğimiz daha bir sürü şey burada gündeme geliyor.

i. *Başlangıçta...*

Fotoğraflar üzerinde konuşmaya başlamadan önce, endüstri devriminin ve fotoğrafçılığın da ilk geliştiği yerler arasında önde gelen 19. yüzyıl İngiltere'sindeki gündelik yaşamı biraz olsun anlamaya çalışmamız gerekecek:

Kentlere göçün ve endüstrileşmenin neden olduğu büyük değişimin olumsuz etkileri özellikle düşük gelir grupları arasında görülmekteydi. En fazla zarara uğrayan da çocuklardı. 19. yüzyılın başında, çocukların çoğu son derece kötü koşullarda günde 16 saat çalışıyordu. Fotoğrafçılığın icat edildiği yıllarda yapılan "iyileştirmelerle" bu süre 11-18 yaş arasındaki çocuklar için en fazla 12 saate indirildi, 9-11 yaş arası ise çocuklar günde sadece 8 saat çalışacaktı. "Hayat kadınları"nın büyük çoğunluğu 15-22 yaş arasındaydı.

Her altı aileden beşi sık sık afyon kullanıyordu, çocuk ölümlerinin önde gelen nedenlerinden biri de buydu. Endüstrileşmenin getirdiği hava ve su kirlenmesi, giderek gıdaya da karışan zehirli atıklarla birlikte çocuk ölümlerinin başka bir nedeniydi. Gerek fukaralıktan doğan beslenme bozukluklarından, gerek çalışma koşullarının zorluğundan, alt sınıflardaki kadınların sıhhatleri de kötüleşmekteydi. İstatistiklere göre, 19. yüzyıl başlarında bu kadınların boyları kısaldı ve kiloları azaldı, dolayısıyla da sıhhatli doğum yapmaları zorlaştı. Anneler ve çocuklar için kötü beslenme, kıtlık boyutlarına ulaşıyordu, 1850'li yıllarda Londra nüfusunun yarısından fazlası açlık tehdidi altındaydı. Çocuk hastalıkları kontrol dışında yayılıyordu, sık sık herkesi etkileyen kolera ve tifüs salgınları çıkıyordu.

İnsanlar çaresizlik içinde, çalışmak için büyük şehirlerde toplanıyordu; bunun sonucunda da, aile yapısı değişiyor, aileler parçalanıyordu. Çocuk ölümlerinin artmasıyla birlikte, ölen çocukların fotoğrafları aranır hale gelmişti. Ölü veya diri, torunların fotoğrafları kırsalda kalan büyüklere yollanabili-

yordu, çocuk nasıl olsa "başka yerde" olunca fotoğraf her iki durumda da aynı işlevi görüyordu. Aileler geleneksel biçimde acının paylaşılmasına da ortak oluyorlardı. Ölüm henüz hayatın bir gerçeği olmaktan çıkmamıştı, fakat paylaşacak insanlar grubu –yakın hısımlar– dağılmaya başlamıştı. Gerçek "sümüklü çocuk fotoğrafları"nın ilk örnekleri olan sefil koşullardaki çocuk işçilerin fotoğrafları da bu sıralarda çekilmekteydi (zaten fotoğraflarla yapılabilecek her şey, fotoğrafçılığın icadından sonraki ilk 40-50 yılda yapılmıştır).

Sınıf atlamada teknoloji önemli bir araçtı, yeni bilgiler ve becerilere sahip olanlar bunu kullanarak geleneksel koşullarda kabul edilemeyecekleri çevrelere girebiliyorlardı (kısadan hisse, bugün de, bilgisayar veya genetik öğrenin!). Aristokratların, zenginlerin çocuklarının fotoğraflarını çekmek, onlarla tanışıp, haşır neşir olmak için iyi bir bahaneydi.

Bana göre, bütün bu nedenlerle çekilen sayısız çocuk fotoğrafından elimizde kalan ve bugün de ilginç sayabileceklerimiz, sayısız ölü çocuk fotoğrafından bazıları ile Lewis Carroll (1832-1898) ve Julia Margaret Cameron (1815-1879)'un kostümlü orta ve üst sınıftan çocukların fotoğraflarıdır.

Bollaşan endüstri ürünlerinin gündelik hayatta yarattığı değişime karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkan romantik ideolojiye göre, çocukların doğanın elçileri olarak saf ve bozulmamış bir masumiyete sahip olduklarına inanılırdı. Çürümekte olan maddeci toplum düzeni içinde onların büyüdükçe bu değerlerini yitirdikleri varsayılırdı. Çocukluk "iyi" bir şeydi, fakat ne yazık ki büyüyünce bitiyordu. Peter Pan hikâyesindeki gibi "zamanı durdurup hep çocuk kalmak" biçiminde özetlenebilecek olan bu romantik hevesin ideal enstrümanı olarak fotoğrafçılık ortaya çıkmıştı. Çünkü fotoğraflar zamanı durdurmaktaydı, her fotoğraf bir anın ölümünü göstermekteydi. Negatif açıdan da, çocukluğun büyümeyle değil, ölüm ile sona erebileceği gerçeği ve bunun (da) fotoğraflanması söz konusu oluyordu. Ölüm, zamanı durdurmanın radikal bir yoluydu (!)

Her iki halde de istenen olmuyor, "hep çocuk kalınamıyordu" fakat sadece çocukluğun "belgesi", hatırası kalıyordu. Romantik argümanın bir hayalden öteye gidemeyeceği, çocukların aslında o kadar da saf ve masum olmadıkları, üstelik cinsel duygular bile taşıdıkları anlaşılınca, iyice ortaya çıktı.

ii. *Ölü Çocuk Fotoğrafları*

Fotoğrafçılıktan önce de, 18. yüzyıl başlarından itibaren ölenlerin resimlerini yaptırmak giderek yaygınlaşan bir âdetti. Özellikle ölen çocukların resimlerini yapmayı her ressam sürekli kazanç getiren bir iş olarak görürdü. Kısa zaman sonra, fotoğraflar portrecilik başta olmak üzere birçok alanda hızla resmin yerini alırken, ölü ressamlığı uzun süre ayrıcalıklı konumunu koruyabildi. Bunun başta gelen nedeni ölü bir özneye bakarak onun "hayattaymış gibi" resminin yapılabilmesiydi, fakat fotoğraflar en iyi olasılıkla ölüyü "uyuyormuş gibi" gösterebiliyorlardı. Bu gerçeğe –fazlasıyla– bağımlılık sorununu çözmek için, yatan ölü fotoğraflarını dikine paspartulamak gibi yöntemlere sık sık başvuruluyordu. Kimi zaman da, ölü çocuklar dikine oturtularak fotoğraflanıyorlardı. Kimi fotoğrafta da, çocuğun kapalı gözkapaklarının üzerine rötuşla gözlerin çizildiğine rastlarız.

Ölülerin fotoğraflarının kolaylıkla çekilebildiği yerlerden birisi de savaş alanlarıydı. Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı, fotoğrafçılığın ilk uygulama alanı bulduğu savaşlardı. Fotoğrafçılar bu savaşlara askerlerle birlikte, onların evlerine hediye olarak yollayacakları portrelerini ve gazetelerdeki illüstrasyonların temelini oluşturacak olan ilk haber fotoğraflarını çekmek için gittiler.

Savaşın hareketli anları henüz fotoğraflanamıyordu. Uzun pozlandırma gerektiren ilkel teknoloji için ölüler ideal öznelerdi. Kendi yurttaşlarının savaşta ölmüş, parçalanmış vücutlarını "gerçeği olduğu gibi" acımasızca yansıtan fotoğraflarda görmenin, sivil halkların morali üzerinde iyi bir etki yapmadığı kısa sürede anlaşıldı ve hemen sadece ölmüş "düşman askerlerinin" fotoğraflarının yayımlanmasına izin verilmeye başlandı.

1900'lerde, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ölü fotoğraflarına talep azaldı, gazeteler yaygınlaşmıştı, gerçek hayatta fazlasıyla ölüm ve ölüm resmi vardı. Bir yandan da doğal ömür uzamaktaydı, yaşam koşulları iyileşmekteydi.

Günümüzde, ölü çocuklar –ve büyükler– kendi aileleri için artık pek fotoğraflanmıyor, bunun birkaç nedeni olmalı, bir kere artık o kadar sık ve erken ölmüyorlar, insanların sağken zaten birçok fotoğrafı çekilmiş oluyor, "ölünce bari bir fotoğrafı hatıra kalsın'" demiyoruz. Onları doğal olarak, "can-

lı" hatırlamayı tercih ediyoruz. Zaten ölüm, günümüzde her kesin unutmaya çalıştığı bir gerçek. Üzerinde durulmuyor, konuşulmuyor, doğru dürüst yas bile tutulmuyor. "Kedi pisliğini örter gibi'" kapatıp geçiyoruz. Sanki ayıp bir şey, bir hata, bir eksiklik, yeteneksizlik neticesi. Bu modern anlayış, yakın zamanlarda ABD'de birçok ailenin ellerinde bulunan atalarının ölü fotoğraflarını, bir tür utanma duygusuyla olsa gerek, saklamalarına ve yer yer imha etmelerine yol açmıştır. Bu yüzden şimdi bu tür fotoğraflar daha az bulunuyor ve değerli sayılıyor.

Eskiden ölüme karşı belleğin yardımcısı olarak, aile ve yakın çevre içinde unutmamayı sağlayan ölü fotoğrafları, son zamanlarda yalnızca cinayet, trafik kazası, suikast gibi olaylarda geniş çevre, "toplum" için haber amaçlı olarak kullanılıyor. Tabii bunların çekiliş tarzları da değişik. Özel, kişisel düzeyde ölüm ile ilişkimiz yok denecek kadar az, ölümü düşünmeyi bile ihmal ediyoruz.



Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Ölü çocuk, gözleri açık boyanmış (tintype) 1880.

Bu yüzden karşımıza çıkan eski ölü çocuk fotoğrafları, şimdi bize fazlasıyla ilginç geliyor. Hem nadir oldukları, hem de çocukları ölü olarak gösterdikleri için. Yaşama taze bir başlangıç olarak tasavvur ettiğimiz çocukların ölümüne geçmişteki gibi alışık değiliz. Bunlar tıbbi amaçla çekilmiş eski fotoğraflara benzer, birer olağandışı "klinik olay" olarak da ilgimizi çekiyor. Bir tür gerçeküstülük, tuhaflık ve eski teknolojinin, bize ait olmamasının verdiği güven hissiyle onlara bakıyoruz. Bu fotoğrafların sözünü ettiği, gösterdiği, kesinlikle başkalarının hastalığı, deformasyonu, ölümü, cesedi. Aramızda kavramsal mesafenin oluşturduğu zamanın patinası var. Bir başka "hoşluk" da bunların antika değeri taşımaları. 20. yüzyıl odalarımızda, sanatsal

uğraşın güvenliği içinde onlara, kişisel ilişki içinde olmaksızın bakabilmemiz.

Modern zamanların ilginç ölü çocuk fotoğrafları örneklerini, sonsuz bir kaynak olan belge amaçlı fotoğraflar arasında bulabiliriz. Bunlardan ilk aklıma gelen, Lee Miller'ın İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde çektiği Leipzig Belediye Başkam'nın ölü kızının fotoğrafı: Yumuşak bir ışık altında sanki uyuyormuş gibi, neredeyse bir stüdyo fotoğrafı kadar kontrollü, sükûnet dolu. "Çok güzel dişleri vardı" diye not düşmüş Miller resmin yanına. Savaşın kaybedildiğini anlayan Başkan, karısı ve kızıyla birlikte müttefik orduları şehre girerken intihar etmiş. Aynı sahnenin bir haber fotoğrafçısı tarafından, estetize edilmeden çekilmiş düz bir fotoğrafı da vardır.[5] Her iki fotoğrafta da kızın duruşu değişmemiş, aynı sırada, kıpırdatmadan çekmiş olmalılar. Ölü fotoğrafçıları ilanlar verirlermiş, cesetler çürümeye başlamadan hemen çekeriz, ister evinizde ister stüdyomuzda diye. Ölüm karşısındaki bu davranışın yapaylığını unutmadan, sahneyi hayal etmeye çalışalım: Kurtarıcı ABD ordusu Belediyeyi işgal ediyor, son derece güzel, zengin, maceraperest Lee Miller bir fotoğrafçı kılığında ve diğer sakalları uzamış savaş muhabirleri başkanın odasına girince intihar etmiş aileyle karşılaşıyorlar. "Pencerenin önünden çekilin, lütfen şu perdeyi biraz açın, vs." Kibar ve güzel bir kadına kim hayır diyebilir, savaş koşullarında bile. Zaten ceset görmeyi kanıksamış olmalılar.



Fotoğrafçısı bilinmiyor: Kanıtlar: Paula Magagna'yı öldürmekte kullanılan ip ve cesedinin üzerinde bulunan giyim eşyaları, New York Daily News, 1937.

İlk bakışta kızın ölü olduğunu tahmin edemiyoruz. Fakat bunu fark ettiğimiz zaman, Miller'in fotoğrafı ölümle aramızda aracısız bir yakınlık sağlıyor. "Belediye Başkanı'nın kızı" için zaman bitmiş, durmuş, "anın donması" zaman içinde yeralıyor. Fakat ölüm varsa bu sadece o kızın hayatıyla ilgili. Çünkü fotoğraf zamanı ve çürümeyi durduruyor, ölüyü zaman dışı bir görüntüye dönüştürüyor. Kız uyuyor olsaydı da, Miller aynı görüntüyü elde edebilir miydi? O zaman aynı



Lee Miller: Leipzig Belediye başkanının kızı, 1945

kesinlik söz konusu olmayacak mıydı? Fotoğraflar sadece gerçekte var olan bir nesnenin izi olarak kalmaya mahkûmlar. İzin kaynağının fotoğraf çekildikten sonra başına neler geldiği bilinmez. Her fotoğraf sadece o anın geçtiğine, "öldüğüne" işaret eder.

Sonra, bir başka ölüm fotoğrafı, ölü çocuk yok, ama ondan kalanlar var. Hikâyesini bildiğiniz zaman, belki de en etkileyici fotoğraf bu, tam bir *momento mori*. Dedektifçe bir akıl yürütme de olası, boğularak öldürülen küçük kızın üzerinde bulunan sadece ayakkabı ve çorapları, bir de boynu-

na dolanan ip. Herhalde olayın cinsel bir boyutu da vardı. Çocukcağız resimde görünmüyor, onun fotoğrafını çekebilmek için kameranın karşısında olması gerekli, ama ya ölümün... Ölümün fotoğrafını çekebilir misin?

Geçenlerde memleketimizde basının ilgisini çeken, kafası taşla ezilen ve tecavüz edilen çocuk (önce hangisi olmuş?) örneğinde olduğu gibi, çocuk cinayetlerinde cinsel içerik de yer alabilir. Takıntılarımız arasında, "zayıf cins" sayılan kadınlara ve özellikle de kurban seçilen çocuklara karşı cinsel hâkimiyet ön sıralarda gelir. Çocuklar genellikle kurbandırlar zaten, bilinen geleneksel örneklerde olduğu gibi: Hz. İbrahim çocuğunu kurban etmeye kalkar, Hz. Süleyman'ın hikâyesinde annesi olduklarını ileri süren iki kadın, bir çocuğun kesilerek ikiye bölünmesi önerisiyle karşılaşınca, bunu kabul edenin gerçek anne olmadığı anlaşılır, "eti senin kemiği benim" klişesi dilimize işlemiştir, vs. Hayaletlerin, kötü ruhların çocukları aldatıp ele geçirmesi çok kolaydır. Fotoğrafçıysan ya da katilsen, çocuklar en kolay avlardır. Kolay kandırılır, kolay yenilirler.



Lewis Carroll: Beatrice Henley, 1862.

Kadınlardaki cinselliği, çocukluktan başlayarak kontrol etme isteği Viktorya çağından bu yana çeşitli yöntemlerle kendini göstermiştir. Gündelik hayatta olduğu kadar yaratıcı eylemlerde de bu amacı hedefleyen değişik kurallar, tanımlamalar ve sansür biçimleriyle karşılaşıldığını biliyoruz. Cinselliğin yadsınması ve baskı altında tutulması isteği zirve noktasını, cinsel objenin ancak ölerek erişebileceği mutlak edilgenlikte bulacaktır. Bu mantığa göre, en iyi çocuk ölü çocuk (büyümediği için masumiyetini korumuş), en iyi cinsellik en fazla kontrol edilebilendir.

iii. *Lewis Carroll ve...*

Çocuklar ve ölüm konusunda yerleşik romantik görüşleri irdelemesi açısından, ileride daha çok sözünü edeceğimiz Lewis Carroll'ın *Alice* hikâyelerine bakabiliriz. "*Through the Looking Glass*"ta (Aynanın İçinden) yumurta biçimindeki karakter Humpty Dumpty ile Alice'in şu diyaloğu özellikle ilginçtir: Humpty Dumpty ona yaşını sorunca Alice, "yedi yıl ve altı ay" diye cevap verir, bunun üzerine Humpty



Lewis Carroll: Xie Kitchin, şemsiyeyle uzanmış, 1876.

Dumpty, daha önceden bilseydi, yedide bırakmış olmasını tavsiye edeceğini söyler. Alice, "insan büyümeye engel olamaz ki" diye cevap verir. Rahatsız edici olan Humpty Dumpty'nin karşılığıdır: "Bir insan olamaz, herhalde... Ama iki kişi bunu becerebilir. Başka birisinin yardımıyla işi yedide bırakabilirdin.[6]

İlginç rastlantıdır ki, Nâzım Hikmet'in atom bombasından yedi yıl sonra yazdığı savaş karşıtı, dokunaklı "Kız Çocu-



Lewis Carroll: Alice Grace Weld, 'Kırmızı Şapkalı Kız' rolünde, 1857.

ğu" adlı şiirinin Hiroşima'da ölen kahramanı da şöyle der: "Yedi yaşında bir kızım / Büyümez ölü çocuklar".

Carroll'ın dünyasında çocukluk üstün bir değer taşır. Büyümenin acı ve kaçınılmaz bir gerçek olduğu, büyüklerin davranışlarının çoğu zaman anlaşılmazlığı vurgulanır. Çocukların yapmacıksız özelliklerini takdirle karşılayan ve onların bakış açısından zekice gözlemlerle dolu olan bu kitaplar,

çocukluğun kaybına ağıt niteliğindedir. Carroll, bir yandan da, büyüklerin dünyasındaki kuralları, sürekli dalga geçerek de olsa, öğreterek çocukları büyümeye hazırlar. Zaten *Alice* hikâyeleri büyümenin acıları ve korkuları üzerine yazılmış en güzel fantazilerden biridir.

Bu hikâyelerde, zamanın ideallerinden farklı olarak, çocukların neredeyse "kötü" ve yaramaz olduğu yerler de vardır. Hikâyelerin kahramanı olan Alice, tek başına kaybolduğu sihirli dünyalarda küçük bir kız çocuğundan beklenmeyecek kararlılığı ve cesareti göstererek kendini korumayı becerir ve sayısız gerçeküstü tehlikeyle zekâsı, mantığı ve terbiyeli davranışlarıyla, üstünü bile kirletmeden başa çıkar. Kişilik sahibi, dayanıklı ve mücadelecidir. Saflığı bile tartışılır.

Büyümeyi ve cinselliğin kazanılmasını kaçınılmaz bir gerçek olarak gören Carroll, romantik düşünceye ironiyle bakar: "Çocuklar bu kadar masum, temiz ve iyiyseler, büyümeden ölsünler daha doğrudur!" kararı, bu ideolojinin Carroll tarafından salt mantık ile en uca götürülmüş halidir.

iv. *Küçük Kız Çocukları*

Tarih boyunca kız çocuklarının cinselliği konusu değişik toplumlarda farklı biçimlerde algılanmış ve sürekli tartışmaya yol açmıştır. Bu bağlamda, hem kızların "korunmaya muhtaç" olmaları, hem de cinsel yönden kontrol altında tutulmalarının gerektiği tezleri gündeme gelmektedir.

İngiltere'de fotoğrafçılığın icat edildiği yıllarda, kız çocukları için 12 olan evlenme yaşı, 1875'te 13'e, 1885 yılında ise ancak 16'ya yükseltilmişti. Gelecek yüzyılın hemen başlarında, Freud çocukların cinsel güce sahip olduklarını ve cinselliği hissedebildiklerini ileri sürecekti, fakat Viktorya çağında güçlenen orta sınıf onları küçük melekler olarak görmekte ısrar ediyordu. 20. yüzyıla ait olan "ergenlik" tanımı henüz ortaya çıkmamıştı. İçgüdüsel bir duygu olan cinselliğin, kimi zaman anlamını, nedenini bilmeden çocukların davranışlarını yönlendirdiği gözlemlense de, onun yok sayılması ve bastırılması tercih ediliyordu.

Lewis Carroll 4-5 yaşlarındaki Alice Liddell ve ailesiyle tanıştıktan sonra fotoğraf çekmeye başlamıştı (1856). Alice'in en güzel resimlerini, o 7 yaşlarındayken çekti. Onun arkadaşlarıyla da iyi ilişkiler kurdu ve bu çocukları da modelleri ara-

sına kattı. Aileler onun fotoğraflarında görülmezlerdi, en fazla küçük kız kardeşler vardı. Büyüklerin, erkeklerin dünyası "yok edilmiş"ti. Fotoğrafçı ister istemez seçici olmak zorundaydı. Bu fotoğraflarda yaratılan Carroll'ın sadece çocukların yaşadığı kendi dünyasıydı: Bir tür Hayali Harikalar Diyarı.

Lewis Carroll küçük kız çocuklarından hoşlanır, onları arkadaşlık etmek için "büyüklere" tercih ederdi. Zayıf ve korunmasız yaratıklar olarak görmediği çocuklarla eşit düzeyde dostluklar kurardı. Fotoğraflarını çekme bahanesiyle aileleriyle tanışmaktan ve onların ait oldukları seçkin çevrelere girip sınıf atlamaktan da ayrıca haz duyardı.



Julia Margaret Cameron: "İlkbahar", Mayıs 1865. (Hz.İsa rolünde kız çocuğu).

1862 yılında kahramanını Alice'ten esinlenerek yarattığı, *Alis Harikalar Diyarında*'yı Alice ve arkadaşlarına anlatmaya başlamıştı. Diğer yandan, kızın ailesi onun sürekli yakın ilgisinden hoşlanmadığını artık belli etmeye başladığından, bu çocukların eskisi kadar çok fotoğraflarını çekemiyordu. Günümüzde edebi dedektifler Carroll'ın Alice'in ailesiyle olan yakınlığında ve sürekli küçük kız çocuklarının fotoğraflarını çekmesinde hep bir art niyet aramışlardır. Onun küçük kızlara karşı pedofilik duygular beslediği aşağı yukarı yaygın kabul görmekteyse de, bunun dışında, sırasıyla, Alice'in ablasıyla, bakıcısıyla ve hatta annesiyle ilişkisini gizlemek için bu fotoğrafçılık maskesini taktığı ileri sürülmüştür. Ortada, bugün bile insanların merakını çeken, oldukça alışılmadık bir durumun olduğu görülmektedir. Kimine göre de, Carroll, erişkin kadınların cinselliğinden korktuğu için çocuklara yaklaşmaya çalışmıştır. Gerçekten de, Carroll'ın bilinen bir cinsel yaşamı yoktur, hiç evlenmemiştir. Küçük kız çocuklarına, "Lolita"daki Humbert Humbert'in aksine fiziksel tarafı ağır basmayan, özel bir ilgi duyduğu söylenebilir; en azından dikizci/gözlemci yanı gelişmiştir.



Lewis Carroll: "(saçlarım) bir türlü düzelmiyor" 31 Temmuz 1863

Fakat başka aileler, başka çocuklar da vardı. Carroll kimi ailelerle o kadar iyi ilişkiler kurmuştu ki, birkaç çocuğun çıplak fotoğraflarını bile çekmeyi başarmıştı. Her seferinde annenin gözü önünde, belki birer "melek" niyetiyle çekilmiş, fakat görebildiklerimde, daha çok bir "odalık"

havasında olan fotoğraflardı bunlar. Carroll'ın günlüğüne bakarsak, ilk çıplak çocuk fotoğrafını 1867de çektiğini tahmin edebiliriz. Fakat bir de 1879 tarihli giyinik kız çocuğu fotoğrafı vardır ki, belki de en fazla cinsellik taşıyan budur. Daha önceleri Çinli kılığında çeşitli fotoğraflarını çektiği Xie'nin büyük kadınların alışılagelmiş "vamp" pozlarını taklit ettiği bir fotoğrafıdır bu.

Carroll 1880'de 48 yaşındayken, çıplak kız çocuğu merakı, rivayete göre ufak bir skandala neden olunca, birdenbire fotoğraf çekmeyi bırakmıştır. Carroll'ın çıplak çocuk fotoğraflarının Oxford'da gizli bir arşivde olduğu bilinir, birkaç yıl önce bunlardan dört adedinin yayımlanması tabii ki ufak bir sansasyon yaratmıştı. Bir başka rivayete göre de, bunların en azından bir kısmını imha etmiştir.

Carroll'ın çağdaşı olan diğer kahramanımız Julia Margaret Cameron ise fotoğraf çekmeye başladığı zaman 50 yaşına yaklaşmıştı, yetişkin birkaç çocuğu, oldukça yaşlı bir de kocası vardı. Onun, küçük kız çocuklarının ara sıra yarı çıplak fotoğraflarını çekmesinin, Carroll gibi bekâr bir erkeğin aynı işi yapmasından daha az tepki görmesi belki de bu nedendendir. Üstelik Cameron'un yüksek sanat niyetiyle fotoğrafla uğraştığı zamanında da kabul edilmişti. Kendisi dinsel ve edebi konulu fotoğraflar çeker, bunları artistik bir sunum içinde kullanırdı. Bir matematikçi, din adamı, yazar ve amatör fotoğrafçı olarak bilinen Carroll'ın, fotoğraflarını özellikle sanat eseri olarak görüp görmediğini bilmiyoruz. Onun yazdığı matematik kitaplarına bile, bugünkü şöhretini borçlu olduğu *Alice* hikâyelerinden daha çok önem verdiği düşünülürse, sanat konusunu pek önemsemediği sonucuna varılabilir.

v. *Fotoğrafçılık*

Cameron, mizansenlerini hazırladığı çeşitli tablolarında çevresindekileri, bu arada küçük kız çocuklarını da, çeşitli rollerde kullanmıştır. Onlar genellikle melekler veya masal kahramanları kılığına girseler de, arada Hz. İsa rolünde fakat kız çocuğu olarak göründükleri de olmuştur. Fotoğrafçılığı bir tür gösteri sanatı, performans, olarak gören Cameron'un yönetmensel tavrından daha önce de söz etmiştim.[7] Çocuklar da evcilik oyunlarını, düşsel maceralarını çoğunlukla buna benzer biçimlerde gerçekleştirirler; "Ben şu olayım sen de bu!"



Julia Margaret Cameron: Melek, 1872.

Bu fotoğraflar da, bir yaşlı teyzenin yönetiminde kılık değiştirerek sahnelenen hikâyelerinin sonuçlarıdır.

Televizyon, radyo ve sinemadan önce, çocukların evlerde büyükler için müsamereler yapmaları âdettendi. Hatta bu tür gösterilerin İngiliz sarayında bile çok sevildiği bilinirdi. İnsanların teatral kostümler içinde kurgusal karakterler olarak poz verdikleri "tablo" fotoğrafların 19.yüzyılda ayrı bir tarz olarak yaygınlık kazandığından söz edebiliriz. Cameron'un farkı, bu tarza biçimsel ve fotoğrafik katkısında ortaya çıkar.

Cameron, kurgusal fotoğraflarında kullandığı kostüm



Lewis Carroll: Alice Liddell dilenci çocuk rolünde, 1859.

ve mizansenlerle modellerini tamamıyla dönüştürür, onların "sınıfsal kökenleri" hakkında herhangi bir bilgi vermez. Sadece kişiliklerinin, tiplerinin, aldıkları rollere uygunluğu varsayılabilir, nasıl ki sinemada da falanca artist hareketli macera filminde, filancası da romantik komedilerde başarılı oluyorsa. Buna karşılık, Cameron'un çektiği yaşlı ve önemli adamların portreleri onların toplum içinde bilinen kimliklerini yücelterek yansıtır.

Kendi başına bırakıldığı zaman, çağının konvansiyonel bir amatör portre fotoğrafçısı olmaktan ileri gidemeyen Carroll'ın üstün tarafı, yoğunlaştığı konu olan küçük kız çocukları fotoğraflarında pırıltılar saçarak ortaya çıkar.

Fotoğrafçılığın bir performans olarak algılanması gerektiği öngörüsünü destekleyen unsurlara Carroll'da, Cameron'dan farklı biçimde rastlarız: Özellikle çocuklarda cinselliğin varlığını kabul edersek, onların karşılarındaki fotoğrafçıyla da bu temelde bir güç dengesi kurma yarışında olacaklarını beklememiz gerekir. Carroll'ın, gerek sanatçı kişiliği, gerek küçük kız çocuklarına olan yadsınamaz zaafı yüzünden, katı yönetmensel tavırdan uzak olması, onun bu tür fotoğraflarında karşısındaki öznelerin etkinliğini artırır. Aralarında verimli bir alışveriş, karşılıklı etkileşim vardır. Burada Humbert Humbert –Lolita benzeri tahakküme dayanan otoriter bir ilişkiden söz edemeyiz; ne Lolita hikâyesinde erkeğin yönlendirmesi ve zorlamasıyla başlayan orijinal ilişkiden, ne de zamanla, filmlerde de vurgulandığı gibi, çocuğun adamı kontrolüne almasından. Daha dengeli, demokratik bir ilişki var gibi geliyor Carroll ve küçük modelleri arasında , neticede bunlar sadece fotoğraflar. Cameron'da ise sorun emir-komuta zinciri içinde çözülüyordu, çocukların yalnızca uysallıkla itaatları söz konusuydu.



Julia Margaret Cameron: Pomona (Alice Liddell) 1872

Fotoğrafı kuran, tasarlayan her ne kadar Carroll ise de , onu tahrik eden, fotoğrafın gerçekleştiği ana katkısı belirgin olan Alice, Xie, Evelyn, her kimse, fotoğraf makinesinin karşısındaki çocuktur. Fotoğrafçı, onu yönlendiren ve gerektiği anda onun çocuklara özgü kendiliğindenlikle yarattığı durumu tespit eden kişidir. Bu resimleri ilgi çekici yapan bu anlık ifadelerde, çocukların çoğu kez yadsınamayan güçlü kişilik ve

cinsel enerjilerinin aktarılmasıdır. Onlar çoğu zaman fotoğrafçının meraklı bakışını geriye yansıtarak gözlerini kaçırmadan neredeyse utanmazca doğrudan objektife bakarlar.

Bu karşılıklı performansın geriliminin yükseldiği fotoğraflar, Carroll'ın en başarılı fotoğraflarıdır: "Dilenci Alice", "Çinli Xie", "Kırmızı Şapkalı Kız Agnes Grace Weld" gibi. Bunların ilkinde, Alice, hem masum hem de "görmüş geçirmiş" bir ifadeyle gözümüzün içine dik dik bakmaktadır. Yırtık pırtık yarı çıplak bir dilenci kıyafeti içinde, kendine güvenli bir pozda aynı zamanda hem korunmaya muhtaç hem de tehlikeli görünmeyi başarabilmiştir.

Carroll'ın daha çok toplum içinde yer edinme kaygısıyla, kerhen çekmiş olduğu birçok tanınmış yetişkin insan portresi vasat ve tamamıyla poz verenin inisiyatifinde gerçekleşmiş görüntülerdir. Bunlarda fotoğrafçının, öznesiyle herhangi bir alışveriş için isteksizliği belirgindir.

Carroll uzunca bir aradan sonra, 1870 yılında, Alice Liddell'in 18 yaşında canı sıkkın ve düşünceli bir genç kadın olarak, son portresini çekmiştir. Carroll'ın da artık ilgisi azalmış olmalıdır, bu fotoğrafı pek kendini vermeden çektiği tahmin edilebilir. Aralarındaki gerçek ve algılanan mesafe, kadrajdan da anlaşılacağı gibi, açılmıştır. Alice "uzakta" bir sandalyede oturmaktadır, çocuk fotoğraflarının aksine tam boyuyla çerçevenin içindedir ve ön plan boştur. Yüzünde de üzgün ve bıkkın bir ifade vardır. Bu fotoğraftaki Alice Liddell, Cameron'un iki yıl sonra çekeceği "Romalı meyveler ve ağaçların tanrıçası Pomona" rolündeki Alice Liddell'den ne kadar farklıdır (bunun nedeni belki de sadece konuya olan ilgi/ilgisizlik sorunu değil; Cameron belli bir üslubu ve tekniği olan, daha iyi bir fotoğrafçıydı da). Alice'in çocukluk fotoğraflarında da hissedilen ve Carroll'ı etkileyen güçlü kişiliği burada da karşımıza çıkar. O hâlâ hükmedilecek, ezilip kenara atılabilecek bir genç kadın değildir.

vi. *Tehlikeli Konular*

Özellikle ABD'de, çocuk fotoğraflarındaki cinselliğin son zamanlarda sadece "çocukların cinsel tacizi" bağlamında ele alınması bu konuyu son derece hassas bir hale getirmiştir. Amatör fotoğraf laboratuvarlarının, ufak çocuklara birazcık yakın ilgi gösterildiği resimleri basmayı reddettikleri ve yeri-



Alice Boughton
Çocuklar-çıplak,
1902.

ne göre polise bile başvurdukları duyulmaktadır. Çocukların cinsel obje olarak kullanıldıkları varsayılan fotoğrafları çekenler ebeveynleri olsalar bile, bu davranış değişmemektedir. Aile içi cinsel taciz gerçeğinin yaygınlığının farkına varılması, bu konulara özel bir hassasiyet kazandırmıştır. Bu durumda, çocukların cinselliğiyle, bunu tamamen yadsımadan ve yok

saymadan, yaşamda ve sanatta, doğru ve doğal, sıhhatli bir ilişkinin nasıl kurulabileceği, ana-babalar ve sanatçılar için merak kaynağı haline gelmiştir. Bir yandan da, çocuk cinselliğinin tam bir tabu haline gelmesi, sanatçıların ilgisini artırmıştır. Asıl merak edilen, çocuklarda cinsellik olmasının kendi başına "kötü" bir şey olup olmadığıdır. Bu noktadan hareketle, çocukların cinselliğini gösteren, ima eden fotoğraflar ve diğer sanatsal işlerin yasaklanıp yasaklanmaması tartışmaya açılmaktadır. Tabii ki unutulmaması gereken, çocukların cinselliğinden söz eden her sanat yapıtının, onları mutlaka "cinsel tacize" hedef yapmak gibi gizli bir amacı içermediğidir.



Edward Weston: Neil (fotoğrafçının oğlu), 1925.

Böyle bakınca, gördüğümüz kadarıyla Carroll'ın fotoğrafları masum ve iyi niyetli sayılamazlar mı? Cameron'un son derece otoriter ve güdümlü bir biçimde çocukları kullanması sanki daha mı doğrudur? Carroll'ın fotoğraflarında zorlama yoktur, çocuklar iyi vakit geçirmektedirler. Cameron'dan farklı olarak Carroll'ın fotoğraflarında kız çocuklarının kendileri vardır, oynadıkları karakterler onların yerlerini almamışlardır. Alice Liddell'in hem bir sürü çocukluk fotoğrafı kalmıştır, hem de adına yüzyılın en iyi kitaplarından ikisi yazılmıştır. Carroll'ın, kızların birkaç çıplak resmini çekmesi pek anlaşılır bir şey değil gibi gelebilir bazılarına, ama bu dünyaya her türlü insan gerekir değil mi?

vii. *Son Zamanlarda Amerika*

Yüzyıl öncesine yaptığımız bu gezintiden sonra, insanın aklına kendi çocuklarının, kendi tarzlarında çıplak fotoğraflarını çeken, ABD'li birkaç önemli "modern" fotoğrafçı geliyor, nasılsa "çıplak" Batı sanatının standart konusu değil mi? Bunlar arasında Sally Mann ve Jock Sturges gibi yaşamını aile

ve yakın çevrelerinin kusursuz çıplak fotoğraflarını çekmeye adamış günümüz sanatçıları var. Fakat onlardan şu sırada söz etmeyeceğim, çünkü aramızda henüz onlara rahatlıkla bakmamızı sağlayacak kadar "mesafe" yok ve üstelik onların fotoğrafları çok net.

Gene de şu kadarını söylemeliyim ki, bu Amerikalı fotoğrafçıların çıplak ve çocuk konusuna yaklaşımlarını bu yazıda şimdiye kadar gördüklerimizden farklı bir gelenek yönlendirmektedir.

Endüstrileşme sürecini Avrupa'ya göre çok daha az acıyla geçiren ABD'nin özellikle Batı kıyısındaki fotoğrafçılar, 20. yüzyıl başlarında, doğaya karşı gelmeden, düzenli, uyumlu ve resimsi etki elde etmeyi amaçlayan bir yaklaşım geliştirmişlerdi. Bu tarzın öncülerinden Alice Boughton'ın "pre-raphaelite" tatlar taşıyan karmaşık grup fotoğrafı bizim için iyi bir örnek oluşturacaktır. Onu günümüz fotoğraflarından ayıran, bilinçli netsizliği kadar, bizden gözlerini kaçıran çıplak çocukların mahcup tavırları ve pozlarındaki durağanlıktır.



Edward Weston: Neil (alternatif kompozisyon), 1925.

Bu kompozisyonda da cinselliği çağrıştıran öğelerle karşılaşırız. Birbirlerine iyice sokulmuş durumda son derece yakın duran çıplak vücutlar, kendi aralarında temas halinde olmaları nedeniyle de aklımıza ister istemez cinselliği getirirler. Birbirine yaslanan, dokunan çıplak çocuk vücutlarının yansıttığı cinsel enerjinin varlığını ancak tüm çocukların masum oldukları ön kabulüyle reddedebiliriz.

Piktoriyalist ve doğalcı tavrın, modernleşmiş haliyle 1920'lerden başlayarak, Edward Weston'da zirvesine ulaştığından söz edilebilir. Onun da kurucuları arasında olduğu f/64 okulunun önde gelen özellikleri arasında olan dokunulmamış doğaya duyarlılık ve biçimsellik, çıplak çocuk fotoğraflarında da yönlendirici kaygıyı oluşturmuştur. Bu gruptaki fotoğrafçıların ortak noktaları, önceden düşünerek, büyük boy makineyle ve kusursuz bir teknikle, rastgele ve şipşak olmayan,



Joel Meyerowitz: Ariel (fotoğrafçının kızı), 1982

hesaplı ve planlı fotoğraflar çekmeleridir.

Weston'un öncelikli olarak ince bir biçimsel kaygıyla çektiği oğlu Neil'in birkaç çıplak fotoğrafı vardır (1925). Bunların en ünlüsünde çocuğun başı, kolları ve bacakları çerçevenin dışında bırakılarak, eski Yunan heykellerini çağrıştıran bir soyutlaştırmaya gidilmiştir. Gövde neredeyse saydamlaşan ten dokusuyla, yumuşak tonların ilişkilerinin ve ışık-gölge oyununun sahnesi olan mermersi bir yapıya dönüşür. Elinizi uzatıp dokunmak istersiniz. Bir başkasında objektifin yönü biraz aşağıya çevrilmiştir, çocuğun pipisi kadrajın ortasında yer alır, bu fotoğrafın çok yerde yayımlandığı söylenemez.

Weston'un çıplakları ve *still life*'ları kimi zaman bu biçimselliğin içinde yüksek duyumsal tatlar da taşır. Tüm üçboyutluluğu, dokusu ve ağırlığıyla karşımızda duran obje/kişi, tabii aslında yalnızca bir fotoğrafa dönüşmüştür.

Weston'un ve çocuklarının doğaya dönük yaşamları, her sabah erkenden yaptıkları soğuk okyanus banyoları, fındık fıstık rejimleri, vs., Weston'un çapkınlıkları kadar ünlüdür. Gerçekten de, yaşam felsefesiyle çıplak fotoğraflarındaki yaklaşımı uyum içindedir.

Joel Meyerowitz f/64 tarzının günümüzdeki önde gelen mirasçıları arasında sayılabilir. 1970'lerde 20x25 cm'lik Deardorff'uyla Atlantik kıyısında genellikle akşamüstü ışığında çektiği inanılmaz yumuşaklık ve güzellikteki büyük boy fotoğraflarıyla tanınmıştır. Sanat piyasalarına renkli baskıları kabul ettiren ilk isimlerdendir.

Meyerowitz'in benzeri ortamlarda tekniğini değiştirmeden çektiği portre serisinden bir örneğe bakabiliriz: Bu, 12 yaşındaki kızı Ariel'in uzun siyah saten çizmeleri dışında tamamen çıplak olarak (yukarıda sözünü ettiğim boğulan

kızınkine benzer bir kıyafet) tam karşıdan görüldüğü, renkli bir fotoğraftır. Verdiği pozdan kızı tek başına sorumlu tutmamamız gerekir. Üstündekilerle, mimikleriyle en ufak ayrıntısına kadar hazırlanmış ve fotoğrafın muhtemelen birçok negatif arasından seçilmiş olduğuna eminim. Bir babanın kızını böyle Egon Schiele'nin modellerini çağrıştıran bir kılıkta ve pozda, Vericolor'a özgü ateşli günbatımı renkleriyle herkesin önüne çıkartmasının nedenleri olmalıdır (ileride bu kız evlenmeyecek mi, kocası ne der?).

Bu fotoğrafın, Alice'in bakışı gibi, bir meydan okuma, kendine güven içerdiği ileri sürülebilir. Fakat gene de, bir babanın sıhhatli ve kusursuz fiziksel özellikleriyle kızını gururla takdim edişinden fazla bir şeyler olduğu açıktır. Meyerowitz sanki, "ben böyle bir görüntüyü rahatlıkla sunabileceğim konumdayım ve benim toplumum bunu anlayışla karşılayacak kadar düzenli, bilgili, saygılı ve iyi niyetlidir. Onlar sanatı ve yaratıcılığı, fiziksel özellikleri olduğu kadar –belki daha fazla– sadece kabul değil takdir bile ederler" demektedir. Kızın pozundaki kendine güven ve iyimserlik aslında fotoğrafçının tavrıdır. İçinde bulunduğu konuma olan güvenlik hissinin aktarılmasıdır. "Kararlı ve gururluyuz, istediğimizi, en iyi şekilde yapmaya çalışırız, ve sonuçta takdir de ediliriz." Aile içi cinsel taciz ve çocuk pornografisi tartışmalarının yeni yeni hız kazandığı 1980'li yılların başlarında Meyerowitz'in güçlü bir bildirisi olduğu düşünülmelidir.



Paul Helleu: Marcel Proust, post-mortem gravür, 1922.

Bu fotoğrafta cinselliği çağrıştıran renk kullanımı, poz, çıplaklık gibi açık ve gizli unsurlar vardır. Kızın dimdik duran başparmağı gizlilere bir örnek olabilir. Meyerowitz kızının cinselliğini yadsımamaktadır, evet, o cinselliği olan bir varlıktır. Aynı zamanda daha gelişmemiş vücuduyla, yüzündeki muzip gülümsemesiyle gerçek bir çocuktur. 19. yüzyılın çok bilmiş kızlarıyla karşılaştırırsak, günümüz uygarlığının erişkinliğe geçiş süresini uzattığı tezini ciddiye almamızı gerektirecek ipuçlarını fotoğraflarda bulabiliriz.



Man Ray: Marcel Proust, post-mortem fotoğraf, 1922.



Theodore Miller: Lee Miller (fotoğrafçının kızı), 1 Temmuz 1928.

Bilindiği gibi, 20. yüzyılda hiçbir şeyin sabit ve kalıcı olmadığı, değişimin sürekliliği, sürecin önemi anlaşıldı. Aynı biçimde, fotoğrafların saptayabildiği de, iyi olasılıkla, süreçler olmalıydı. Bir fotoğraf değişimi ima ettiği ölçüde başarı kazanıyor, yaşamdaki gerilim ve heyecanı aktarabiliyordu.

Meyerowitz bu fotoğrafta çocukluktan olgunluğa geçişi, büyüme sürecini tespit eder. Zamanı donduran fotoğrafı, çocukluğu değişmeyen bir durum olarak durdurmaz, onu yaşamın doğal bir aşaması olarak gösterir. Meyerowitz fotoğrafında, aynı anda çocukluğa ve erişkinliğe (kadınlığa) işaret

eder ve bu geçiş sürecinin eşzamanlı olarak kızında bulunan tarif edici unsurlarını gösterir.

Carroll'ınkine benzer bir tavır içinde, ileriye, doğal değişime iyimserlikle bakmaktadır. Fotoğrafın genel yaklaşımı bu olumluluğu içermektedir, kızın yüz ifadesi, vücut dili, renkler, açık deniz, sonsuz ufuk, vs. gibi. Çocukluk iyi ve güzeldir ama, bu erişkinlikten (yani, cinsellikten de) çekinmemizi gerektirmez. Çocukluğun sonuna umutla bakmalıyız.

viii. *Post Scriptum*

Bu yazıdaki düşünceleri toparlamak için, Marcel Proust'un, edebiyattaki, büyüme sorunu en üst düzeyde olan karakterlerden olan, "anneciğim çok hastayım, beni öpmezsen uyuyamam" diyen ve gerçekten de uyumadan onu bekleyen, kahramanının hastalıklı çocukluğundan söz etmek isterdim.

Üstelik, bu bahaneyle Proust'un Man Ray tarafından ölüm yatağında çekilmiş bir fotoğrafının varolduğunu da hatırlatabilirim. 1922 yılında çekilen bu fotoğraf, belki de sansasyonel olmayan en son ünlü ölü fotoğraflarından biridir. Proust'un sadık hizmetçisi Celeste'e göre, Proust'un ölümünün ertesi günü, dostlarından Heleu adlı yaşlı bir ressam gelip onun ölüsü üzerinde bir gravür için çalışır, sonra da bir başkası karakalem eskiz yapar. Bunların arkasından da, o sırada Paris'te fotoğrafçılıkla geçimini sağlayan, genç Amerikalı sanatçı Man Ray gelip Proust'un ellerinin ve profilden yüzünün fotoğrafını çeker. Onun fotoğrafıyla Heleu'nün gravürü arasındaki benzerlik bizi şaşırtmamalıdır.

İkinci Dünya Savaşı sonunda, yukarıda sözünü ettiğim ölü Alman kızının resmini çekecek olan Lee Miller'in Paris'e gelmesine ise, henüz yedi-sekiz yıl vardır. Miller, Man Ray'in asistanı olacak ve onlar sanat tarihine geçen büyük bir aşk yaşayacaklardır.

Son söz olarak da, Lee Miller'in ne kadar güzel ve sıhhatli bir genç kız olduğunu, o henüz 21 yaşındayken babasının iftiharla çektiğini tahmin ettiğim çıplak fotoğrafında görebileceğinizi hatırlatmalıyım. Meyerowitz'e ve diğerlerine gereken göndermeleri yapmak da size ait olsun!



Mario Sorrenti:
Kate Moss,
Virgin Gorda'da.
1992

Dört Ayıp Yazı

1. *Bir Varmış Bir Yokmuş: Kate Moss'un Göğsündeki Ben Nereye Gitti?*

Çağı yakalayan toplumumuz, aşağı yukarı bir yıl gecikmeyle de olsa, en sonunda Kate Moss'u keşfetmiş bulunuyor. Günümüzde dünya çapındaki en önemli manken ve fotomodeller arasında yer alan Bayan Moss, bilindiği gibi, İngiltere'nin moda ve reklamcılık dünyasına, Twiggy ve Jean Shrimpton'dan (hatırlayanınız var mı?) yirmi küsur yıl sonra, en önemli armağanıdır. Gazete ve dergilerimizde de bu çocuksu görünümlü küçük kızcağızın sürekli yarı çıplak resimleri çıkıyor. Yüksek ve yükselen değerlerin acımasız savunucusu medyamızın taze et ihtiyacını karşılayacak yeni bir hammadde olarak kullandığı, Batılı basından araklama bu fotoğraflar mutlaka sizin de gözünüze çarpmıştır. Benim gibi, özellikle kültürel çevremizde yer alan fotoğrafların rol ve etkilerine meraklı birisini ilgilendirmesi ise kaçınılmaz.

Medyada yayımlanan fotoğraflarla ilgili incelemelerim sürecinde mümkün olduğunca yakından izlemek durumunda olduğum Batı basınında da Bayan Moss'un modellik yaptığı ilan ve editoryal amaçlı fotoğraflara bir iki yıldır sık sık rastlamaktaydım. Bu arada, Mart 1993 tarihli İngiliz *The Face* dergisi kapağını ve önemli bir bölümünü kendi keşifleri olan Kate Moss'a ayırmıştı. Gerçekten de burada onun çocukluk resimlerini, *The Face*'te dört yıl önce çıkmış olan ilk fotoğraflarını ve mankenlik dünyasına attığı ilk adımların belgelerini görebiliyorduk. Örneğin, 1990 Temmuz sayısının kapağında, muzip bir kız çocuğu, kafasında kızılderili tüylerinden bir şapka ile



Marc Lebon: Kate Moss, *Face*, Mayıs 1990. (Kate Moss'un yayınlanan ilk kapak fotoğrafı)

gülümsüyor, henüz günümüzün ağır ve donuk bakışları moda değil. İlk kapak resmi de aynı yıl, dünya futbol şampiyonasıyla ilgili konu mankeni olarak yayımlanmıştı.

Bayan Moss, 1993 ilkbaharından başlayarak, çeşitli moda dergilerinde görülen Versace'nin 1993 yaz koleksiyonu ilanlarında yerleşmiş üne sahip başka modellerle ve bu arada erkek kardeşiyle de birlikte Richard Avedon'un inanılmaz fotoğraflarında boy gösteriyordu. Aynı sıralarda, Madonna'nın ünlü müstehcen jestinin (eli apış arasında), erkekler için olan versiyonunu (tek farkı avuçlanan şeyin cüssesi) sahnede ilk uyarlamasıyla üne kavuşmuş olan erkek popcu Marky Mark ile birlikte poz verdiği yarı çıplak Calvin Klein iç çamaşırı ilanları da Bayan Moss'un kariyerindeki bir başka dönüm noktası olmalıydı. Gerçekten de, bu iki ilan kampanyasıyla birlikte onun fotoğrafları bütün önde gelen dergilerde görülmeye başlamıştı.

Her neyse, bütün bu saymakla bitmeyecek fotoğrafları incelerken ve onların gerek dünya gerek memleketimiz kültürüne olan katkılarını irdelerken gözüme bir şey takıldı, tekrar tekrar bakıp kontrol ettim ve sonunda emin olunca büyük bir keşif yapmanın heyecanıyla haykırdım: "*Kate Moss'un göğsündeki ben nereye gitmiş?*" Gerçekten de, bu kızın gençlik resimlerinde, örneğin ünlenmeden hemen önce Mart 1993 tarihli İngiliz *Esquire*'ında çıkmış erkek küloduyla ilgili editoryal fotoğrafta, gayet bariz bir şekilde görünen sağ göğsünün meme ucunun yirmi derece kadar sol üst tarafında ve uç noktasından 5-6 cm. uzaklıkta yer alan oldukça iri koyu renkli ben, 1993 ortalarından itibaren ABD moda dergilerinde sık sık yayımlanan Calvin Klein "Obsession" parfüm ilanındaki siyah beyaz fotoğrafta yok olmuş. Aynı *ben'i* Bayan Moss'un geçtiğimiz aylarda bizim gazetelerde de birkaç kere karşılaştığım yarı saydam gece elbiseli fotoğraflarında da seçebilmek mümkün.

Bilindiği gibi, fotoğraflarda esas niyetin dışında kalan, rastlantısal ve çevresel izlerin daha doğru kanıtlar olduklarını kabul etmemiz gerekir. Çünkü fotoğrafların çekiliş ve yayımlanış amaçları, belli bir bilinçli ve sübjektif yönlendirme

niyetini içermektedir. Ancak, sadece bu fotoğrafların doğaları gereği, kimsenin –fotoğrafçının bile– farkında olmadan (tesadüfen) aktardıkları görsel bilgiler "doğru" ve objektif olabilirler. Bunlar karar mercilerinin gözünden kaçan veya farkında olmadıkları gerçeklerdir. Bu yüzden, bilgilenmek için ana konuyu değil, bir dedektif gibi, çevresindeki detayları incelememiz gerekir.

Bu durumda iki olasılık ortaya çıkıyor, ya kızcağız çok yakın zamanda ufak bir estetik ameliyat geçirdi, ya da bence daha kuvvetli olanı, her zaman söylediğim gibi, fotoğrafların katıksız yalancılığını bir kez daha kanıtlayan, elektronik veya geleneksel türde, bir rötuş vakasıyla karşı karşıyayız. Bu tahrifata hedef olarak Bayan Moss gibi, masumluğun, çocuksu saflığın simgesi taze bir kişiliğin seçilmiş olması ise insana fazladan bir hüzün veriyor.



Fotoğrafçısı bilinmiyor: Kate Moss, *Esquire* (İngiltere), mart 1993.

Dönüp dolaşıp aynı yere geliyoruz: Eğer fotoğraflar bu derece ünlü ve sürekli gözönünde olan bir şahsiyetin anatomisi ile ilgili son derece basit ve somut bir gerçeğin aydınlatılmasında bile böyle çelişkili bilgiler veriyorlarsa, onlara daha karmaşık ve anlatımı zor, az bilinen "gerçeklerin" tanımlanmasında nasıl güvenebiliriz? Nasıl bu tanımlamalarda kullanılan fotoğrafların, yansız ve doğru somut kanıtlar olduklarına inanabiliriz? Doğaldır ki, bu tartışmanın mantıksal gelişmesi bizim "belki de Kate Moss diye birisi bile yoktur" diye düşünmemizi gerektirecektir. Yani, sadece medyadan tanıdığımız, medyanın yarattığı, gündelik hayatlarımızla ilgisi olmayan, bir süper star figürünün ne kadar gerçek, ne kadar üretilmiş bir kurgu olduğu tartışılabilir.

Yoksa fotoğrafların anlattığı gerçekler de Bayan Moss'un göğsünün ucundaki ben gibi bazen görünüp bazen de kayıp mı oluyor? Bazen gösterilip, bazen de saklanıyor.Bir varmış bir yokmuş, fotoğrafların resimlediği bir masallar tefrikası mı medyanın bize sunduğu?

Korkarım ki hepsi bu.

Post Scriptum

Yaşam sürprizlerle dolu, *medya* gün geçmiyor ki yeni bir atılım ile bizleri şaşırtmasın. Geçtiğimiz ay, bir defile sırasında soyunma odasına giren gizli kamera sayesinde mankenlerin de her kadın gibi iki göğüs ve diğer doğal organlara sahip olduklarını öğrendik. Toplumumuz herhalde kadınların giysilerinin altında ne sakladıklarını çok merak ediyor ki, medyamız sürekli olarak bu sorunun cevabını araştırmakta. Yukarıdaki yazıyı bitirdiğim günlerde de (yayıncılık eski ve biraz yavaş bir iletişim yolu, bu satırların yazılması basılıp yayımlanmalarından aşağı yukarı bir ay öncesine rastlıyor) bir yerli fotomodelin göğüsleriyle ilgili ve konuların yakınlığı nedeniyle değinmeden geçmemin mümkün olmadığı başka bir medyatik olayla karşı karşıyaydık:



Fotoğrafçısı bilinmiyor: Kate Moss, *Sabah*, 1993.

İstanbul kültür çevrelerinde sansasyon yaratan son göğüs, fotoğrafçı olarak benim de kendisiyle birkaç kez zevkle çalıştığım, en iyi mankenlerimizden Merve İldeniz'e ait. Fakat buradaki konumuz, Bayan İldeniz veya Bayan Moss'un kişilikleri değil, onların ve görüntülerinin medyamızca nasıl kullanıldıkları.

Bayan İldeniz, sanırım aşağı yukarı iki yıl kadar önce göğüslerine "silikon taktırmıştı", yani küçük olduklarına inandığı göğüslerini, başka birçok kadın gibi, büyültmüştü (bana sorarsanız, önceden daha "güzel"di). Bunun mesleki bir karar olduğunu da cesaretle açıklamıştı. O zamanlar kaprisli moda dünyasında Claudia Schiffer, vs. gibi gelişmiş yapılı hanımlar aranıyordu. Bizim basın Bayan İldeniz'in bu operasyondan geçmesiyle fena halde ilgilenmiş ve bu olay aylarca sayfaları –bol fotoğrafla resimlenerek– işgal etmişti.

Bugün de, öyle görünüyor ki, Bayan İldeniz İstanbul *Harper's Bazaar* dergisinin Aralık sayısında bu silikonlu göğüslerinden en azından bir tanesinin çıplak fotoğrafının yayımlanmasına izin vermiş. Yani şimdiye kadar paparazzi

numaraları gibi değil, fakat basbayağı fotoğrafçının karşısında nerede yayımlanacağını bilererek, göğsü açık poz vermiş. (Moda dünyamızda bu işin ilk olduğunu sananlar yanılıyor, benim hatırladığım, 1991 ilkbaharında *Vizyon* dergisinde Biricik ismiyle tanınan bir fotomodelin Mehmet Mutaf'ın çektiği, tek göğsü meydanda fotoğrafı tam sayfa yayımlanmıştı.)



Mario Sorrenti: Kate Moss, 1992. (*Obsession* ilanı, *Harper's Bazaar* (ABD) dergisinden. Kasım 1993.)

Olayın bu kadarına kimsenin diyeceği fazla bir şey olamaz. Dergiyi görmedim, fakat ondan haberim var ve beni bu haberi alış şeklim rahatsız ediyor: Genellikle okumayı tercih ettiğim gazete olan *Sabah*'m bugünkü(1/12/1993) sayısında, birinci sayfada bir haber, "Cesur pozlar verdi: Merve *Bazaar* dergisine soyundu" yanında Bayan İldeniz'in yarı saydam siyah tül bir kıyafetle fotoğrafı var, evet göğüs uçları seçilebiliyor. Resim altı: "Harper's Bazaar'ın bugün piyasaya çıkan son sayısında Merve İldeniz'in *daha çarpıcı pozları* da var. (İtalikler benim, zaten onlar kullanmazlar.)" Gazetenin iç sayfalarını açıyoruz ciddi yazıları okumak için ve ne üzücü bir raslantı ki Çetin Altan'ın sütununun altında yarım sayfaya yakın bir *Harper's Bazaar* ilanı; bilin bakalım neden söz ediyor? "Merve İldeniz'den Transparan Show!" ve Bayan İldeniz'in göğüslerini saklamakla göstermek arasında gidip geldiği fakat çıplak bacaklarının tamamen göründüğü dört fotoğraf. Sonra Hasan Cemal'in sayfasına gidiyoruz, burada da bir "haber", herhalde birinci sayfadakinin devamı: "Merve *Bazaar*'da" ve kaçınılmaz olarak Bayan İldeniz'in yarım sayfa yüksekliğinde fotoğrafı. Buraya kadar dayandıysanız mükâfatınıza kavuşuyorsunuz, çünkü, bu büyük boy ve renkli fotoğrafta sadece çıplak bacaklar değil silikonlu olduğunu bildiğimiz büyük tek bir göğüs de bütün azametiyle karşımızda. Resmin altındaysa fotoğraflardaki doğallık ve masumiyetten söz eden ve dergiyi tanıtan bir yazı var. Hemen akla iki soru geliyor:

Birincisi, Bayan İldeniz'in öbür göğsü nerede, başına bir şey gelmiş olmasın, mesela operasyon sırasında? Bunun yanıtını dergiyi satın alırsak belki öğrenebileceğiz.

Biraz daha karmaşık olan ikinci soru ise resmin altındaki yazıyla ilgili, "Doğallık ve masumiyetle bunun ne ilgisi var?" diye özetlenebilir. Çıplaklıkla doğallık arasındaki ilişkiden hepimiz söz ediyoruz, ama böyle son derece yapay bir ortamda, fotoğraf stüdyosunda, dünyanın en ünlü mankenlerinden Naomi Campbell'in Fransız *Vogue*'una kapak olmuş pozunu taklit ettirmeye çalışarak çekilmiş bir fotoğrafta doğallık ne arar, üstelik silikon takılmış bir vücut ne kadar "doğal" olabilir? Kaldı ki, başka yerde de uzun uzun sözünü ettiğim gibi, fotoğrafçılık başlı başına yapay bir durumu gösterir, en "doğal" görünen fotoğraflar bile büyük ölçüde yapay bir kontrol sayesinde ortaya çıkarlar. Masumiyet konusuna ise hiç girmesek daha iyi. Saygın olmak iddiasındaki bir moda dergisini bu asparagas haber ve ilanlarla *Penthouse* türü yumuşak erotik bir dergiymişçesine sunmak ne kadar masum ve dürüst bir davranış sayılabilir? Acaba yaptıkları işin satışının bu hale geleceğinden fotoğrafçı ve modelinin haberleri var mıydı? Derginin editörünün? Ucuz sansasyon peşinde koşanların planlarına alet olmak onların hoşuna gidiyor mu? Üstelik hiçbir yerde (ne ilanda, ne haberde) fotoğrafçıdan bahis yok. Henüz kim olduğunu bilmiyorum, merak ettiğimi de söyleyemem; belki ben de olsam gizli kalmayı tercih ederdim böyle bir durumda. Daha önemlisi, zavallı Bayan İldeniz'in acaba bu pozları verirken nasıl kullanılacağından haberi var mıydı?



Jurgen Teller: Kate Moss Evinde, *Face*, Mayıs 1996.

Bir merak konusu da, derginin isim hakkına sahip Amerikalıların bu zekice reklam buluşuna ne diyecekleri. Türkiye'deki reklam verenlerin ise epeyce kafaları karışmış olmalı: Bu derginin okuyucu profili nedir, okuyucular arasında çoğunlukta olan moda dergisi isteyen kadınlar mı, "seks der-

gisi" arayan erkekler mi? Belki de hepsini tek ilgilendiren, sonuçta satışların artıp artmayacağı.

Yer darlığından değinemeyeceğim bir başka konu da, Bayan Moss'un durumunda olduğu gibi, fotoğraflara yapılan rötuş ile Bayan İldeniz'in durumunda olduğu gibi, insana yapılan rötuşun ilişkisi. Üstelik her iki duruma da sadece fotoğraflar aracılığıyla şahit olabiliyorsak...

Post Post Scriptum

Bu yazının yayımlanmasından sonra geçen zamanda medya araştırmalarına tabii ki ara vermedim. Ele geçirdiğim son kanıtları da bu kitapta ilk defa açıklıyorum: Birincisi, yukarıda sözünü ettiğim "Obsession" ilanındaki fotoğrafla aynı yılda (1992) ve aynı fotoğrafçı tarafından (galiba o sıralar Bayan Moss'un sevgilisi olan Mario Sorrenti) çekilmiş bir yaz tatili fotoğrafında yukarıda sözü geçen *ben* apaçık görülüyor.

İkincisi, 1996'da Bayan Moss'un genç kuşağın ünlü sinema artistlerinden Johnny Depp ile birlikte oturmakta olduğu evde acımasız moda fotoğrafçısı Jurgen Teller'in çektiği fotoğraflardan bir tanesine dikkatle bakarsanız mahut *ben*'in yerli yerinde durduğunu görürsünüz. Demek ki kızımız estetik filan olmamış. Bayan İldeniz'e ders olsun! Tabii çağımızda her şey olası, belki de *ben*'in görüldüğü fotoğraflar rötuşlu, aslında öyle bir *ben* yok, kim bilebilir?



Joseph Jasgur: Norma Jeane Dougherty (Marilyn Monroe), 1946.

Post Post Post Scriptum:

"*Doğal*" rötuşa klasik bir örnek bu kitabı hazırlarken elime geçti: Marilyn Monroe'nun sol ayağında doğuştan 6 parmak olduğu az bilinen bir gerçektir. Şöhret olmaya başlayınca bunu estetik ameliyatla aldırmıştır. 1946'dan kalan bu fotoğraf da bunun kanıtıdır... Yoksa değil mi? (Eski fotoğraflara da rötuş yapılabiliyor ne de olsa!)



Nazif Topçuoğlu:
Avusturya ve
Almanya'da
pazarlanan
bir deri giysi
kataloğundan
fotoğraf

2. *Cinsiyet, Yalan ve Fotoğraflar*

"Erkekler kadınlardan kaçıp kurtulabilmek için medeniyeti icad etmişlerdir."
Camille Paglia.

Bu "köşe"de, ondokuzuncu yüzyılın sonlarından bu yana gittikçe hızlanarak sürmekte olan görsellik çılgınlığı ve bunun günümüzdeki yansımalarından söz etmek niyetindeyim. Tabii ki, bu çılgınlığın birinci sorumlusu olan fotoğrafçılık sürekli ön planda olacak. Bu ilk yazıda da aynı perspektif içinde kalarak, bir önceki sayıda yayımlanan ve bir şekilde benim de sorumlu olduğum, "fotografik obje olarak kadın" konusuyla ilgili bir takım eklemeler yapacağım:

i. Aslında, insan vücudunun, sanat bağlamında, herkesi bıktıracak kadar olağan, geleneksel ve alışılmış bir konu olarak, zaman ve mekânın ötesinde, neredeyse soyut ve klasik bir içerik kazanmış olması gerekir. Duruma salt kuramsal açıdan bakarsak, sadece yeni yetme, sivilceli ve kılları çıkmaya yeni başlamış genç erkek çocukların "çıplak" içeren sanatsal yapıtlardan tahrik olmalarını, bunlarda cinsel içerik varsaymalarını bekleyebiliriz. Fakat, heyhat, gerçek böyle midir, hele fotoğraflar sözkonusu olunca...

Kadın vücuduna bakılır. Internette istediğiniz kadar uğraşın, *search engine*'lerde "women" ve "photography" sözlerini birlikte aramaya kalkarsanız, şöyle veya böyle porno içerikli alt gruplardan kurtulamıyorsunuz. Sanat, tarih, edebiyat derken, birden karşınıza "porn literature with animals and overweight women"[8] gibi bir *site* çıkıveriyor. İnsanların besbelli böyle bir merakı var. Neden dünyanın her yerinde kadın mankenler kendi sınıflarındaki erkek mankenlerden çok daha fazla para kazanıyorlar?

Buna karşılık, günümüzde "ileri batı ülkelerinde", kadının sosyal ve ekonomik boyutlarıyla değişen konumu onun cinselliğinde de yansımasını bulmaktadır. Kadınlar erkeklerin zevk aracı, hizmetkârı, ona bağımlı, muhtaç kişilikler olmaktan çıkıp, onunla (erkekle) eşdeğer konuma erişiyorlar. Cinsellikte de erkekleri –veya birbirlerini– zevk aracı olarak kul-

lanmaya başlıyorlar. Geçmiş zamanlarda, belki de sadece aristokratların, üst sınıflardaki kadınların sahip olabildikleri bu ayrıcalık, günümüzde ekonomik bağımsızlık ve doğum kontrol yöntemlerinin yaygınlaşmasıyla kadınların da seçebileceği bir yol olarak ortaya çıkmış bulunuyor. Üstelik, son araştırmalara göre, cinsel taleplerini rahatlıkla ifade edebilen çağdaş kadınların pornografiye olan talepleri de hızla artmaktadır.[9] Çeşitli iletişim ve sanat alanlarında kadının görünümü de bu toplumsal değişimle birlikte yenilenmektedir; gerek reklamlarda, gerek kadın sanatçıların yapıtlarında bu kimlik değişimi –kabuklarını kırma olayı– yansımalarını bulur. Aynı biçimde, filmlerde, pop şarkılarında, romanlarda, vs. olduğu gibi: "Only a dark cocoon before I get my gorgeous wings and fly away"[10]

Çağdaş ticari veya sanatsal yapıtlar cinsellikle ilgi çekmeye kalkıştıkları zamanlarda da bu değişimleri göz önünde bulundurmak zorundadırlar. Artık 1950'li 1960'lı yılların *Playboy* dergisi türü *cheesecake* fotoğrafları ilgi çekmediği gibi, yerine göre ters tepki yapabiliyor. Bu, geleneksel anlamdaki bir ahlakçılığın çıplaklığa veya sanılan pornografik içeriğe tepkisi değil, kadınlara verilen role karşı kadınlar ve erkekler tarafından duyulan, düşünsel düzeyde bir tepki. Kategorik olarak her türlü cinsel içeriğin ve hatta "*ima*"nın reddi değil, özellikle kadınları "küçülten" ve "kurbanlaştıran", onlara verilmiş geleneksel rollere karşı başkaldırmanın ifadesi. 1980'lerde Helmut Newton'un çektiği, iki kadını yatak odasında birbirine sarılmış durumda gösteren konyak reklam fotoğrafı, bu düşüncenin medyada yayımlanan ileri uçtaki ilk örneklerindendir.

Değişen erkek imajına işaret ettiği için, bu duruma simetrik olarak, özellikle 1980'li yıllarda pek moda olan, kucağında şefkatle bir bebek tutan belden yukarısı çıplak yakışıklı ve yapılı erkek fotoğrafları alt grubundan da söz edilebilir. Sevecen, yumuşak, evcil, kadının hâkimi değil partneri, (ve bu sayede seksi?) olan yeni, *light* (!) erkek.

ii. *Radikal*'de yazan Ayşe Düzkan'a göre, memleketimizde mankenlerin "transparan" kıyafetler giymeleriyle, üniversiteli kızların "türban" takmaları, neredeyse benzer bir cesaretin tezahürü olarak algılamyormuş. Fakat asıl sorulması gereken, cesaretin ölçüsünün nasıl sadece görünüşle sınırlandırılabildiği olmalıymış. Gerçekten de, "açmak"veya "açma-

mak"(kapamak), bütün mesele bu mu? Bilindiği gibi, aynı mankenler hem transparan giyebiliyor hem de tesettür defilelerinde veya başörtüsü reklam filmlerinde oynayabiliyorlar. Ait olunan, yan yana yaşayan, farklı ve giderek birbirleriyle çelişen çevreler söz konusu. Ve bu çevreler arasında gelip gitmeler, aidiyet değiştirmeler sanıldığı kadar zor değil galiba (futbolcu transferleri gibi). Oynanan rollerin nerede başlayıp nerede bittiği belli değil. Ama "rol" oldukları kesin. Gerçek kimlik diye bir şey var mı, yoksa insanlar şöyle veya böyle, "ne satarsa" o şekilde mi davranıyorlar, onu mu pazarlıyorlar? "Size Cumhuriyet *yakışır*" reklamında olduğu gibi, her şey bir tür moda ve gösteriş bağlamı içinde mi yer alıyor? Çevrenin baskısı bu kadar gaddar ve acımasız mı, insanlar beğenilmeye bu kadar muhtaç mı veya geçimini sağlamanın, başarının tek yolu bu uyumluluk zorunluluğu mu?

Kısacası hepsi kılık kıyafetle ilgili, başka bir deyişle, görünüşle, görsellikle. (Görsellik zihniyetin yansımasıdır, diyemez miyiz?) Ama sahtecilik ne olacak? Yani, o kadar kolay ki, yerine göre, istenildiği gibi görünmek. Bir de, ya "irticacılar" "kılık değiştirip" başörtülerini çıkararak üniversiteye girerlerse (takiyye mi oluyor?) korkusu var. Görünüş, maske veya üniforma olarak algılandığında karşıt tarafları tanımayı doğal olarak kolaylaştırıyor.

Veya böyle olması beklenir, örneğin, şu Avrupa kupalarındaki futbol maçlarına bakalım: İlk başlarda Galatasaray siyah şortlu ve koyu gri rengin hâkim olduğu acayip bir formayla çıkınca onları televizyonda tanımakta zorlanmadık mı? Yahut, beyaz formayla sahaya çıkan Fenerbahçe'nin karşısında Parma ise sarı-lacivert gibi algılanan yatay çizgili formasıyla sanki Fenerbahçe'ydi (evet konuk takıma forma seçiminde öncelik vermek gibi bir kural var, ev sahibi takım nasıl olsa daha kolay değişik bir forma bulabilir diye herhalde). Neyse son maçlarda Galatasaray alışılmış sarı-kırmızı formaya döndü de kimin ne olduğunu kolaylıkla çözebildik (ne yazık ki, alıştığımız gibi de elendiler).

Transparan giymeye cesaret edemeyen genç kızlar, *t-shirt'le*rinin altındaki, ince sutyenlerine yapıştırdıkları yapay meme uçlarıyla korkaklıklarını telafi edebilirler. Bunun gibi, başörtüsüyle –yasak olduğu için– belli yerlere giremeyenler veya fotoğraf çektiremeyenler onun yerine mecburiyetten

–yani korktukları için değil– birer peruk takabilirler. Aslında benim bu konuda, hiç değilse vesikalık fotoğraflar için geçerli olabilecek, daha "çağdaş" bir önerim vardı: *Photo-shop* kullanmak suretiyle, türbanlı resme sanal ortamda saç ilave edilebilinir.[11] Olaya biçimsel açıdan baktığımızda fotoğraflarda ve diğer yaratıcı görsel yapıtlarda da, görünüşle içeriğin arasında benzer ilişkilerin bulunduğunu ileri süremez miyiz? Çıkar, çevre baskısı, *peer pressure,* takiyye benzeri ilişkiler. Gerçek kimlik karşısında maskeler, kılık değiştirme, birilerini kızdırmayacak, üzmeyecek gibi görünmek... Görünüşle içeriğin uyuşmaması gibi bir ilişkidir bu. Bir nü resmi kafamızda cinselliği çağrıştıran bir üniforma olarak işlev görür. Cinsellik de en temel dürtülerden olduğuna göre, bir resmin içindeki çıplak, o resmin taşıdığı, parçası olduğu mesajı algılamamızı, en azından o resimle ilgilenmemizi sağlayacak bir tuzaktır. Mesaj ve amaç cinsellikle ilgili olmadığı halde, görünüş, resim, cinselliği çağrıştırmaktadır.

Daha önce (başka bir yerde) "aklı-gözünde-olmak" diye özetlenebilecek bu sorunlu yaklaşımdan söz etmiştim. Bu anlaşılan yalnızca bize özgü bir eksiklik değil. Peter Brooks'un *Body Work* adlı kitabından bir alıntıyla cinsellik bağlamında görselliğe olan merakımız üzerinde biraz daha durabiliriz: "Vücudumuzu tanımanın ve onu dinlemenin, örneğin Freud'un bize öğrettiği farklı yolları olsa da, biz gene de onu seyretme takıntısından kendimizi kurtaramıyor, onu en yoğun duyumsallık anlarında gözlemekte ısrar ediyoruz. Vücutlarımızı bilmenin, tanımanın yolu onları seyretmekten geçiyor. Vücudun doyurulması olanaksız gibi görülen erotik performanslarını izleme ihtiyacını karşılayan örnekler arasında porno filmler gösterilebilir. Bu performanslar çoğunlukla özellikle taklidi yapılamayan erkek orgazmı çevresinde, onları referans alarak tasarlanırlar."[12]

Görünüşe verilen bu orantısız önem ve geleneksel "zevahiri kurtarma" eğilimimiz, aynı zamanda içeriğin de ihmali anlamına geliyor sanıyorum. Üstüne de, sorumluluk almadan günü geçirme, büyük bir uyumluluk örneği olma isteği veya zorunluluğu. "Ne düşündüğün beni ilgilendirmez sadece görünüşteki düzene uy. Ve soru sorma!" Bu konuda, yaşayan en büyük Türk fotoğrafçısı olduğuna gerçekten inandığım Erol Atar'ın *Artı Haber*'de yayımlanan son derece samimi ve açık

sözlü bir röportajına bakabilirsiniz.[13] Atar, fotoğraflarını çektiği, cinselliklerini vurgulayarak şöhret ve para kazanan, kadın "sanatçılar" hakkında içtenlikle konuşuyor: "Bu yola çıkıyorsan, donunu başına giyip Beyoğlu'na çıkacaksın, abi. Bu işin kuralı neyse ona göre oynayıp gideceksin. Getirilerine bakacaksın." Düzen böyle istiyor, ben de çekiyorum; kadınların da fiyatı artıyor gibisinden sözler. "Açık" resimler çekiyor diye kızamayacağımız Erol Atar'a, açık konuşuyor diye de kızmamalıyız.

Neticede fotoğraflar, içinde üretildikleri kültürü yansıtırlar. Başarılı bulunan fotoğraflar, o toplumun değerleriyle uyuşanlardır. Özellikle medyada yaygın kullanılan fotoğraflar gerçekten "toplumun aynası" klişesini tasdik eder niteliktedir. Medyadaki fotoğrafları toplumsal süreçler ve ilişkilerden soyutlayarak, sanatsal veya ahlaki ütopyalara göre eleştirmek anlamsızdır. Bu yaklaşım, hem fotoğraflar hem de toplum hakkında yanıltıcı sonuçlara ulaşmamıza neden olacaktır.

iii. Son olarak, konumuzla yakından ilgisi olan yeni bir yazıdan sözedeceğim. 1997 yılında ABD'li fotoğrafçı, aynı zamanda *kadın*, (konuyla ilintisi önemli olduğu ve isminden çıkarmak zor olacağı için belirtmek zorundayım) Wendy Ewald Suudi Arabistan'a, Cidde'ye gider. Orada aralarında sanatçılar, öğrenciler, ev kadınları ve kraliyet ailesinden bir prensesin de bulunduğu seçkin bir grup kadın ve genç kızla fotoğrafçılık *workshop*'u yapar.[14]

Bu *workshop*'ta yer alan Suudi kadınlardan birisinin fotoğraf çekme deneyimiyle ilgili ilginç gözlemleri var: Hayatlarında ilk defa "avcı" rolünü taşıdıklarından söz ediyor, hele sokaklarda erkeklerin fotoğraflarını çekerken onların üzerinde bir güç sahibi olduklarını bile hissetmiş. Tabii olay basit değil, gündelik yaşamda, sokakta, kadınlar çarşaf içindeler, elleri ve gözlerinden başka her tarafları saklı. Araba kullanmaları bile yasak, onları *workshop*'a şoförleri getiriyormuş. Ewald, sınıfa girince bu çarşaflardan nasıl sıyrıldıklarını anlatıyor. O, kendilerini temsil eden fotoğraflar çekmelerini isteyince, öğrenciler kimliklerini araştıran projeler üstünde çalışmaya başlarlar. Bu konuda başkalarının görebilecekleri fotoğraflar çekmeleri çok zordur. Kadınların yüzlerinin yabancı (aile dışından) erkekler tarafından fotoğraflarda bile görülmesi en azından hoş karşılanmaz ve muhtemelen de yasaktır. Bu yüzden onlar kendilerini anlatan –oto portrelerinde– farklı yollar denerler. Kimi-

si sembollere başvurur, iki tane denizkabuğunu yan yana koyup çeker ve "bu ben ve kız kardeşim" der, kimisi içi boş okul formasının temizlenmesini çeşitli aşamalarda fotoğraflar: çamaşır makineleri, ütü, kururken, vs. ve (sanki) bunun kendisiyle eşdeğer olduğunu ileri sürer. Üniformasıyla bütünleşmiştir. Çarşafını giyinip güvenle kendi resmini çeken bir diğeri, yüzündeki peçenin yeteri kadar koyu çıkmadığını fark edince onu –Witkin gibi(!)– negatife yaptığı kazımalarla saklamayı dener. (Teknik not: Hepsi polaroid pozitif/negatif film kullanmışlar, böylece laboratuvarlardaki erkeklerin neden olabileceği olası sorunlar da ortadan kalkmış!)

En sonunda da, bütün bu resimler sergilenmeden önce "yetkili otoriteler" tarafından tekrar bir sansürden geçirilir. Bu aşamada bile bazıları ispirtolu kalemlerle yer yer karalanmaktan kurtulamaz (bu da Rainer'inki gibi sanatsal bir tavır değildir).

Oradaki kadınlar için vahim bir "vesikalık" fotoğraf krizi olduğunu sanıyorum. Belki de bu yüzden sürücü belgesi vermiyorlar.

3. *Pirelli Takvimleri Çok İyidir!*

Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me) -
Between the end of the Chatterley ban
And the Beatles' first LP.[15]
Philip Larkin (Annus Mirabilis, *1967*)

1960'ların İngiltere'sinde ortaya çıkan bu takvimler uzun süre hem zamanın kültürel değişiminin etkisinde kaldılar, hem de bu değişimin ön saflarında yer aldılar. Neden söz ettiğimi anlamak için hatırlamaya çalışalım, Beatles daha yeni yeni ortaya çıkıyordu, İngiltere'de D.H. Lawrence'in "*Lady Chatterley'in Aşkı*" mahkemeden yayımlanabilir iznini o yıllarda almıştı, fakat "*Fanny Hill*" halâ yasaktı. Hipilik, çiçek çocukluğu, serbest aşk, doğum kontrol hapı, çıplaklık vs. boyutlarıyla "cinsel devrim"den ancak belli bir utangaçlıkla söz edilebiliyordu. İnsanlar II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Avrupa'nın genelinde ilk defa belli bir refah düzeyini yakalamaya başlıyorlardı. Profumo skandalı, soğuk savaş vs. gündemdeydi. Daha Ay'a gidilmemişti, Kennedy'lerin sadece biri vurulmuştu.

Böyle saf, masum, gözlerin çeşitli nedenlerle pırıldadığı ve insanların yerli yersiz kahkahalar attıkları bir ortamda, 1964 yılında, İngiliz piyasasında söz sahibi olmak isteyen nispeten ufak bir İtalyan lastik firması, hem kendinden söz ettirecek hem de zamanın nabzını tutacak bir halkla ilişkiler malzemesi olarak bu takvimi icat etti.

Robert Freeman: 1964 takviminden (Aralık).



Antonioni'nin "*Blow Up*" filmini yapmasına daha iki-üç yıl vardı, ama sanırım ki Pirelli takvimleri olmasa bu film de olmazdı. Aynı mantık ve özellikler: "*Swinging* London", İtalyan yaratıcılığı ve zevki, bol fakat "doğal" bir cinsellik, yani uzun bacaklı yarı çıplak kızlar– ve çıplaklıklarından

utanmıyorlar. Onlar birer insan, "Mal" değil, onlarla konuşabilir, yemeğe çıkabilirsiniz. Başka bir düzeyde, gezegende, vs. değiller. Yani, erişilmez sahne idolleri, bol makyajlı, pahalı giysili, olgun ve yaşlı değiller. Sizin benim gibi insanlar, sokaklarda binlercesini gördüğünüz "çiçek çocukları" sanki. Bunlar kendi vücutlarının zenginlik ve gücünün farkında olduklarını hissettiren ifadelerle poz veren çağdaş kadınlardır.

Gerçekten de, Pirelli takvimleri 25 yıldır yayımlanıyor, ama birkaç kesintiyle. Önce 1967'de yayımlanmadı nedense, cesaretleri mi kırılmıştı acaba? Daha önemlisi, 1975-1983 arası olan uzun süreli kesintidir. Bunun bir açıklaması, o yıllarda sokaklardaki çıplaklığın takvimdekini aştığı ve herhalde yaşayanlar için daha ilginç olduğu şeklindedir. Fakat, daha gerçekçi nedenler, sanırım, Orta Doğu'daki savaş, petrole yapılan zamlar, Avrupa'daki ekonomik kriz ve benzeri boyutlarda araştırılabilir.

Evet, 60'lı yılların bolluğu ve rahat tüketim devri kapanmıştı, çok fazla özgürlük ve çok fazla zenginlik vardı; nitekim, petrol krizi ve rasyonelleşen ekonomi, küçük arabalar ve "benzin israfına son, üç ampülden birini söndür, küçük güzeldir" gibi sloganlar eşliğinde ekoloji ve enerji sakınımı devri başlamıştı. Watergate ve Vietnam da üstüne tuz biber ekiyordu. Kimse için arabalar –ve lastikleri– artık o kadar adı duyulmak istenen nesneler değildi.

Cinsellik ise eşinle dostunla yaptığın özel birşeydi, konuya ilgilenenler bunun takvimlerde –veya Playboy, vs. benzeri dergilerde– afişe edilmesinden özel bir haz duymuyorlardı. Cinsel özgürlüklerin kabulüyle, bunlardan yararlanarak cinselliğin istismar edilmesinin farklı şeyler olduğunun ayrımına varılmaya başlanmıştı. Cinsel devrim amacına ulaşıyordu, artık cinsellik tüketilecek bir meta değildi. Philip Larkin gibilere de, sadece "cinsel devrim geldiğinde benim için çok geçti" falan demek kalıyordu. Jimmy Carter yüzyılın en dini bütün ABD başkanıydı, Feminizm etkin bir ahlaki güç haline geliyordu.

Arkasından, Reagan'lı yıllar ve "serbest piyasa" ekonomisi beliriverdi. Herşeyin fiyatı ve amacı belliydi. Bu ortamda ve uygun biçimde 1984 yılında, "cehalet kuvvettir" devrinde, modern Pirelli takvimi, iyi hesaplanmış ve kurnazca hazırlanmış bir ürün olarak, tekrar karşımıza çıktı! Bu sefer ilerlemiş

reklam fotoğrafçılığı bağlamında ve bunun "Sanat" olduğu iddiasıyla, cinsellik saklanıyor, ikinci plana atılıyordu. Zaten artık yasaklanmış, zor bulunur bir malzeme değildi, 60'larda hayal bile edilemeyen birçok şey yapılabiliyordu. Örneğin göğüs uçlarını göstermek serbestti, bir tek, Rönesans resminde ve Japonya'da da olduğu gibi, kıl-tüy yasaktı, o kadar. Kovalar dolusu para alan profesyoneller olarak, fotomodeller ve fotoğrafçılar zaten hallerinden memnundular.

Mala mülke dayalı prestij çağında, markalar saltanatında, Pirelli takvimi de yerini alıyordu. Philip Larkin benzeri, tıfıl



Sarah Moon: 1972 takviminden (Nisan).

gençliklerini 60'lı yıllarda harcamış onca koca adam için ise bu takvim kayıp zamanları yakalamanın yeni bir yoluydu. Artık paraları da vardı, konumları itibarıyla da takvimin dağıtıldığı bilmem kaç bin "seçkin" kişi arasına girebilirler, tehdit, rüşvet, gülücük veya menfaat karşılığı bu takvimlerden elde edebilirlerdi. Böylece, yeni sevgili, metres veya karılarını, yeni Harley-Davidson'larıyla dolaştırdıktan sonra birlikte yapacak bir şeyleri olurdu: Takvimin karşısına geçip (pros)tatlı (pros) tatlı sayfalarını çevirebilirlerdi. Haydi bunu beceremediler, 1997 sonunda, takvimlerdeki fotoğrafların sergilenmesi üzerine yayımlanan ve Amerikan Esquire dergisinin yılın en iyi

fotoğraf kitabı olarak seçtiği kataloğu olsun satın alabilirlerdi. Çünkü derginin editörü de Scott Omelianuk'un büyük bir siniklikle belirttiği gibi, Pirelli takvimi günümüzde tam anlamıyla, "politik olarak doğru" bir pornografiydi!

1971 yılında artan masrafları kısmen de olsa karşılayabilmek için takvimi parayla satma çabası geri tepmişti. Onun özelliği, sadece seçkin bir kitleye dağıtılıyor olmasıydı. Belki de bu takvimlerin en ilginci olan 1972 takvimi farklıydı. Bir kere fotoğrafları bir kadın, Sarah Moon, kendine özgü tarzını koruyarak çekmişti. Cinsel devrim ve özgürlük dolu yılların erkekleri çıplaklık görmekten bıktırdığı varsayımına dayanan bu takvimde eski zamanlardaki gibi süslenmiş hassas ve kırılgan kadınlar, esrarengiz ifadelerle dolanıyorlardı. Özellikle araba lastiğine ilgi duyan erkeklerin böyle bir özlem duyabilecekleri savına katılmak gerçekçi olamazdı. Sonuçta da, fazlasıyla romantik ve cinsellikten uzak olduğu ileri sürülen bu takvim pek yandaş bulamamıştır. Arkasından gelen sözü edilmeye değmez iki takvim de tepki olarak garaj erotizmini fazlasıyla içermekteydi. Pirelli 1974 yılında İngiltere ve İtalya'da zarar edince, takvim üretimine son vermek için gerekli bahane bulunmuş oldu. Aslında, bir yandan feministlerin baskısı, bir yandan da durmayan erotik talepler arasında sıkışmış, yaratıcılık yönünden çıkışı olmayan bir yoldaydılar.

Pirelli takvimleri uzunca bir aradan sonra, getirisi inceden hesaplanarak ve değişen değerler ve postmodern kültürel ortama uyumlu bir tanıtım aracı olarak tasarlanmaya başladı. 1984 yılında takvimin yeniden çıkmaya başlamasıyla potansiyel müşteriler arasında üçte bir civarında seyreden Pirelli markasının tanınırlık oranı, kısa sürede yüzde 70'lere fırladı. Çok fazla taklit edilmesi de takvimin ticarî anlamda başarılı olduğunun göstergesidir.

1988 önemli bir dönüm noktası oluşturur, Pirelli lastik piyasasının liderleri arasına girmiş ve özellikle meraklılar tarafından ısrarla aranan bir marka haline gelmiştir. Takvim de uluslararası üne kavuşmuştur. Bunların sonucunda, Pirelli Takvimlerinde bir ciddileşme, "Yüksek Sanat" havalarına girme eğilimi görülmeye başlar. Artık araba tamirhanelerine asılacak, erotik yanı ağır basan bir *Pin-up* takvimi yapmak istenmez. Büyük ve ağırbaşlı bir şirket imajına bu yakışmamaktadır. 1988 takvimi bale konuludur, araba aksesuarlarından



Norman Parkinson: Iman ve Ann Andersen, 1985 takviminden (Aralık).

maskeler, vs. giyen dansçılar yalın bir fon üzerinde, tüllere sarınarak dans hareketleri yaparlar. Erotizm uzaktadır. Bu arada fotoğrafçılık da dünya üzerinde bir sanat olarak algılanmaya başlamıştır.

Bu düşüncelerin etkisinde ortaya çıkan ikinci örnek olarak Joyce Tenneson'un 1989 takvimi tamamıyla fotoğrafçının neoklasik üslûbunu yansıtır. Buradaki fotoğraflar onun ken-

di sanatsal işlerinden pek farklı değildir. Banal bir "Astroloji" konsepti çevresinde her ay bir burcu temsil eden romantik ve hüzünlü bir çıplaklık görülmektedir. Yaratıcı ağırlığı zımnen de olsa kabul edilen fotoğrafçı, artık sanat yönetmeninden önde gelmektedir. İlk defa Sarah Moon'da denenip pek başarılı bulunmayan bu strateji günümüzde, özellikle Richard Avedon gibi kuvvetli sanatsal kimliklerin yaptığı takvimlerde, iyice belirginleşir. Arthur Elgort ve Herb Ritts gibi moda dünyasının ünlü fotoğrafçıları da birkaç kere nasiplerini alırlar. Takvimlerde fotoğrafçıların kimlikleri ve kişisel yaklaşımları ön planda tanımlayıcı öğeler olarak görülmeye başlar. Yalnızca sıklıkla kullanılan süper modellerin kimi zaman "sahne çaldıkları" olur. İş tamamıyla bir medya-pazarlama şöhret yaratma ve şöhretten faydalanma olayına dönüşmüştür. Fotoğrafçılar ve modeller günümüzde o denli ünlü olabiliyorlar ki, takvimde onların çalışmış olması Pirelli için bir övünç kaynağı haline geliyor. Eskiden bunun tam tersi söz konusuydu, hatta Norman Parkinson bile, 70 küsur yaşındayken bu işi aldığına o kadar memnundu ki, Pirelli takvimi çekmeyene fotoğrafçı denmez gibisinden bir söz söylemişti! Bu bahaneyle belirtmeliyim ki, onun çektiği 1983 takviminden, lüks bir malikânede itişip kakışan İman ve Anna Andersen'in fotoğrafı benim aklımda kalan en matrak Pirelli takvim fotoğrafıdır.

Günümüzde Pirelli takviminin dünya çapında büyük bütçeli ve önemli bir "iş" haline gelmiş olması ilk örneklere nostaljiyle bakmamıza neden oluyor. 60'ların sonu ve 70'lerin başındaki saflık ve naifliği özlemle hatırlıyoruz. Bu yüzden, ince hesaplar ve piyasa araştırmalarıyla biçimlenmiş sentetik üretimlerin, ne kadar "kusursuz" olurlarsa olsunlar –belki de özellikle bu nedenle– kendi kendinin taklidi Kitsch işler haline geldiklerini düşünmeden edemiyoruz. Bunların herhangi pahalı bir *upmarket* reklâm fotoğrafından farkı kalmıyor. Artık 1970 Pirelli takviminin fotoğrafçısı Giacobetti'nin sözlerini bu piyasalarda duymak olanaksız: "Bir kaç kızla deniz kenarına gidip bir takım grafik işler yaptık."[16]

4. *Cindy Sherman: New York 1999 Sergisi*

Cindy Sherman'ın Haziran 1999 sonunda kapanan yeni sergisi oldukça şaşırtıcı ve giderek uyarıcı nitelikler taşıyordu, yani bu özellikler bir Sherman sergisinden normalde beklenenden de fazlaydı. Daha önce de bu sayfalarda değindiğim cinsellik ve fotoğraf konusunu değişik açılardan derinlemesine inceleme olanağını tanıyacağı için, bu önemli sergiden uzunca söz etmek istiyorum. Bu durumda New York'ta gördüğüm diğer sergiler, gelecek sayıya kalıyor.

Bu sergiye "kaka-bebek" fotoğrafları diyebilirdim, serginin verilmiş bir adı yok, her zamanki gibi "isimsiz" fotoğraflar. Ama her biri nasıl hikâyeler anlatıyor! İlk bakışta irkiltici, korkutucu fakat aynı zamanda da aydınlatıcı, düşündürücü.

i. Çağdaş sanat dünyasıyla fotoğrafçılık arasındaki köprünün kurulmasında ilk adımların atılmasını sağlayanlardan olan Sherman, fotoğraf temelli sanat yapanlar arasında önde gelen konumunu sürdürüyor. Fotoğrafçılığın sanat ve galeri dünyalarında yer edinmesine ön ayak olan bu sanatçının her yeni işi maddi ve manevi yönlerden merakla bekleniyor.

Onun kavramsal ve içerik ağırlıklı fotoğraf-kullanan-sanatçı kimliğiyle tanınmasını, 1970'lerin sonunda daha 20 yaşlarındayken hazırladığı siyah beyaz "İsimsiz Film Kareleri" serisi sağlamıştı. (Bu fotoğrafların geçen yıl New York'taki Modern Sanatlar Müzesi –MOMA– tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyata satın alındığını bu tür şeylere meraklı olanlar duymuştur.) Ondan sonra yaptığı tüm işler renkliydi: çeşitli kostümler ve roller içinde kendi fotoğrafları, kusmuk ve çöp resimleri, tıbbi protezlerle kendi vücudu ve/veya diğer objeleri birleştirdiği *still-life* düzenlemeler, vs. Bu arada, oldukça soğuk karşılanan konulu bir film rejisörlüğü denemesi yaptıysa da (*Office Killer*, 1997), esas olarak, fotoğraf



Cindy Sherman: isimsiz no. 264, 1992.

işlerinde yirmi, yirmi beş yıldır yükselen bir çizgisi olduğu yadsınamaz.

Gördüğüm bu yeni sergide, teknik olarak sanki 1970'lerin o ilk işlerine dönüş var: İlk olarak, bunlar da "İsimsiz Film Kareleri" gibi siyah-beyaz fotoğraflar. Düşük kontrast, yumuşak tonlar ve geniş gri skalası nostaljik bir hava veriyor. Fotoğrafların boyutları Sherman'dan genelde görmeye alıştıklarımızdan küçük sayılabilir (70x90 cm. gibi). Konuları gereği de, görünüşleri bakımından da, sanki 1950'li yılların gizli gizli satılan pornografik dergilerindeki fotoğraflarla benzeşiyorlar. Bunlar, en yalın ifadeyle, içlerinde oyuncak bebeklerin rol aldığı kurgulanmış sahnelerin fotoğrafları oldukları halde, aynı zamanda gerçekçi belgesel fotoğraflar gibi, birer "yakalanmış enstantane" izlenimini de uyandırıyorlar. Bunun bir nedeni aktüel kamera duygusunu veren açık diyafram ve kısa netlik derinliği.

İnsan bir yerde David Levinthal'ın "Hitler Moves East" (Hitler'in Doğu Seferi) serisini hatırlıyor. Orada da Levinthal oyuncak askerlerle İkinci Dünya Savaşı fotoğraflarını çağrıştıran düzmece sahneler hazırlamıştı. (Daha sonra da Amerikan Kovboyları vs. için bu tekniği kullandı.) Sherman'ın fotoğrafları ise daha çok kendi kendilerinin belgesi niteliğinde, başka bir tarihsel "ortak" gerçeğe benzemeyi amaçlamıyor. Bunlar sanki bir tür Hans Bellmer-Inez van Lamsweerde sentezi. Son zamanlarda bilgisayar ve montajla sık sık yapılır hale gelen vücut deformasyonuna yönelik işler de akla geliyor. Ancak buradakiler gerçek insanların değil, tanınmış plastik karakterlerin fotoğrafları. Bu çeşitli bebeklerin parçalanıp birbirleriyle montajı, onların alışılmış, bilinen kimliklerini de yok etmiş. Bu fotoğraflar yeniden yaratılmış kurgusal kişiliklerin sanki "gerçekten" var olan özel hayatlarından sahneler. Sadece yüzlerinden değil, vücut parçalarından da tanıdığımız bu bebeklerle, kimi film veya roman kahramanlarıyla da olabileceği gibi, yer yer özdeşleşip, onlarda kendimizi buluyoruz.

ii. Sherman bundan önceki işlerinde sürekli olarak kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz etmişti. Bu sefer de, medya ve ticaretin oluşturduğu çocuk ve halk kültürünün simgesel resimli roman kahramanları ve cinsel alt kültürün önde gelen *gay* tiplemeleri karşımıza çıkıyor: Barbie'ler,

He-Man, askerler, Disney karakterleri, yapılı homoerotik tipler, cinsel aksesuarlar, vs. gibi plastikten yapılmış nesneler ısıyla eritilip, kesilip parçalanıp, yakılıp, çizilip, kolları bacakları, kafaları koparılıp birbirlerine monte edilerek, değiştirilerek bir kurgu içinde, ve özellikle fotoğrafları çekilmek üzere düzenlenmişler.

Bir tür üçboyutlu kolaj söz konusu, olmadık yeni tipler, kimine göre hilkat garibeleri kimine göre de sahte idealleştirmelere karşı çıkan "daha gerçeksi" insan tipleri yaratılmış. Sherman'ın yer yer farklı ölçeklerdeki vücut parçalarını ve birbirileriyle uyumsuz görünen çeşitli öğeleri birleştirmesi, aklıma Hannah Höch'ün 1930'lardaki kolajlarını, özellikle, "Bir Etnografik Müzeden" serisini getirdi. Höch de Sherman gibi farklı kültürlerdeki kadın kimliğiyle ilgilenmişti. Bu sergideki düzenlemeler Sherman'ın önceki işlerine göndermelerle dolu: Kılık değiştirmeler, tartışılan kimlik kalıpları ve cinsel roller, kullanılan aksesuar ve protezler bu tematik sürekliliği sağlıyor. Onun orta dönem işleriyle birlikte kendisini giderek artırarak hissettiren, ve kimine göre grotesklik boyutlarına varan bir "çirkinlik", "iticilik" ve "irkiltıcılık" arama takıntısından da söz edilebilir. Bunlar, orta sınıf normal insanların sevip beğenip duvarlarına asacakları, veya yaş günlerinde, yıldönümlerinde birbirlerine kutlama kartlarında gönderecekleri türden hoş görüntüler asla değiller.



Cindy Sherman: isimsiz, 1999.

Hem bebeklerin kendi aralarındaki "ilişkiler" hem de Sherman'ın bu "bebeklere" yaptığı müdahaleler yoğun şiddet ve cinsellik içeriyor. Dikkatle kurgulanmış bu sahneler, insanlar arasındaki cinsel ağırlıklı ilişkilere son derece karamsar (veya gerçekçi?) bir bakışın yoğun bir dışavurumu gibi. Teca-

vüz ve vahşet imalı bu görüntüler, egoistçe bir cinselliğin yansıması olarak, "kahramanların" yetersizlik duyguları ve hayal kırıklıklarının hırsını şiddetle alışlarını sahneliyorlar.

Çocuk dünyasındaki nesneler, çocuklar için tabu olan eylemleri sahnelemek amacıyla kullanılmışlar. Aslında, doğal olarak, cinsel ilişkinin –unutulan– amacı çocuk yapmak, üremektir. Fakat burada çocuklar için üretilen oyuncak bebekler ileri gitmiş bir tür "evcilik oyunu" sahneliyorlar. Bu oyun, çocuklara müsade edilen türde, temiz ve nezih bir evcilik oyunu değil; kıllı, kanlı, daha gerçek bir evciliği veya evliliği anlatıyor.



Hans Bellmer, Manken, 1935.

Bu sefer de aklıma geçenlerde A.B.D.'de ince hesaplanmış bir pazarlama stratejisiyle piyasaya sunulan Kubrick'in son filmi geliyor (*Eyes Wide Shut*). Orada da Kubrick'in asıl sözünü ettiği benzer bir konu: İnsanın aradığı ve yüzleşmek zorunda olduğu, alışılmadık ilişkilerde ortaya çıkabilen, kendi "karanlık tarafı". Sherman, Kubrick'ten farklı olarak belli bir çıkış/çözüm önermiyor, veya çözüm sadece bu fotoğraflar, Proustiyen bir tavırla, sanatının kendisi. Kubrick'inkine ise çözüm demek zor, filmin son sözleri olarak Kidman, Cruise'a "eve gidip sevişelim" gibisinden bir şeyler söylüyor, yani "geleneksel aile değerleri". Bu arada öğreniyorum ki, Sherman'ın özel hayatında uzunca süren bir ilişki yakın zamanlarda oldukça kargaşalı bir biçimde sona ermiş ve bu fotoğraflar –herhalde– bundan sonra ortaya çıkmış. Bu açıdan bakılırsa, bunlar kendi yüzü görülmemesine karşın, belki de, Sherman'ın en fazla "otobiyografik" özellik taşıyan işleri! Kubrick ise, eksantrik de olsa, mutlu bir aile babası olarak ömrünü tamamladı.

iii. Görsel tarih içinden bakınca, sadece Höch değil, Alman dadaist/sürrealist sanatçı Hans Bellmer ile de Sherman arasında benzerlikler bulmak olası. Özellikle Sherman'ın

1980'lerin ortalarından itibaren yaptığı ve tıbbi protezler, bebekler, cinsel yardım araçları vs. kullandığı *still-life*'larında bu ilişki oldukça belirgindir. Bu sefer de Bellmer'in kendi tasarladığı özel taşbebeklerinin fotoğraflarıyla Sherman'ınkiler arasındaki koşutluk, taşıdıkları yoğun cinsel mesajlarla belirginleşiyor. Her ikisinde de güçlü bir seks-şiddet ilişkisinden söz etmek olası. Belki Bellmer'inkiler bir başka Avrupalı sanatçı Paul Molinier'in işleri gibi oldukça onanistik ve içe dönük. Sherman ikili ilişkilerden söz etmekten yana, zaten Sherman'da ilk defa ikili komposizyonlar görüyoruz. Bellmer'deki taşbebek genellikle bir tarafa atılmış, edilgen bir "kurban" konumundayken, (Sherman'ın eski işlerinde de böyleydi) bu sefer Sherman ikili ilişkilerin üzerinde duruyor. Bellmer'de fotoğrafçının bir bakıma "tecavüzcü" olduğu ileri sürülebilirken, Sherman bir antik Yunan tanrıçası gibi hem olayların üstünde kalarak karakterlerini manipüle ediyor, hem de keyfine göre iradesiz kahramanlarının hayal kurmalarına, acı çekmelerine, zevk almalarına izin veriyor. "Bu kahramanların da 'gizli' tarafları, özel hayatları, psikolojileri var mı?" gibi ilginç bir soru akla geliyor. Kendimizi onların yerine koyuyor, acaba gerçekten "özgür" irademiz var mı, seçmek, olgunlaşmak bahaneleriyle kendimizi isteyerek mi bazı durumlara sokuyor ve bunları kendimizi geliştirmek için birer sınav olarak mı görüyoruz?



Paul Molinier: Ossipago saklanıyor, 1928-1967.

Sergideki on beş fotoğraf arasında, cinsellik, mutluluk, birleşme, sado-mazo durumlar, fedakârlık ve vahşeti el ele içeren ikili tablolar veya yer yer solo portreler görüyoruz. Ancak yapay bebeklerle kurgulanıp fotoğraflanabilecek akrobatik cinsel birleşme sahnelerinde, yerine göre, bu bebeklerin özel yaşamlarını ihlal eden bir tür paparazzi yaklaşımından bile söz edilebilir. Sherman'ın Barbie bacaklı, Hulk gövdeli cinsel yaratıkları kimi zaman sanki tecavüz edecek insan

arıyorlar, kimi zaman da bacakları tırmıklar içinde yırtılmış kurban Barbie'ler bu durumdan pek de şikâyetçi değil gibiler. İlişkilerden orgazmik bir vecd içinde yoğun haz alanlar veya *gang-rape* durumunu ima eden yakın plan çehreler de var fotoğraflar arasında.

Gerek fotoğraf tekniği, gerek düzenlemelerdeki bilinçli özensizlik görüntüsü (yani bunlar her şeyin "kusursuz" biçimde idealize edildiği "reklam" fotoğrafları değil, prodüksiyon anlayışları çok farklı, kıllarıyla, çöpleriyle, kiri ve pisliğiyle bir *cinema verite*' tadının, belgesel havanın yakalanmasını sağlıyor. Gerçek hayat gibi bu fotoğraflar da temiz ve steril değiller. Barbie'nin arkadaşı yakışıklı Ken'in benzeri bir yüzün monte edildiği, son derece yapılı fakat cinselliği olmayan bir erkeğin vücudu, üzerine yapıştırılan kıllarla kaplanmış. Neredeyse ölmek üzere ihtiyar suratlı bir adam elinde bebek emziği ile sanki "ölüm döşeğinde" uzanmış yatıyor, fakat kocaman ve atıl bir erkeklik organıyla mücehhez. Yatak örtüsünün vajinasal kıvrımları da bu ironik durumu vurguluyor.



Cindy Sherman: isimsiz, 1999.

Cinsellik ve özellikle cinsel roller Sherman'ın ilgilendiği konuların başında gelir. Bugüne kadarki işlerinde, film sahnelerinde, geleneksel masal kahramanları ve klasik resmin alışılmış tiplemeleri fotoğraflarında, birbirinden oldukça farklı düzeylerdeki kadın imajını irdelemişti. Toplumun kadınlara verdiği rolleri, folklor, sanat tarihi, kitlesel tüketim, sinema-medya, vs. açısından ele almıştı. Bu arada çektiği moda fotoğrafları, *Playboy* orta sayfası tarzı kendi fotoğrafları vs; hep egemen kültürün "kadın" tanımlamasını görsel yönden irdeleyen ve eleştiren yaklaşımının sonucuydu. Bunu sürekli kendisini manken/model olarak kullandığı fotoğraflarda, "kadınlığın" geleneksel olarak alışılmış, klişeleşmiş özelliklerini ortaya çıkarıp vurgulayarak başarıyordu.

iv. Bu yeni fotoğraflarda ilk defa tipleme-özne olarak Sherman'ın kendisi yok, sadece bebekler var (aradaki *still-life*'larda da kendisi yoktu, ama onlarda izleyicinin özdeşleşebileceği, üzerlerine hikâyeler kurabileceği insansı varlıklar, kurgusal anlamda "karakterler" de yoktu). Dolayısıyla, bu fotoğraflardaki kişiliklerle, ilk şokumuz geçtikten sonra ve bunu kolaylıkla kendimize itiraf edemesek de, aramızda ortak yönler bulmamız pek mümkün. Bence, yukarıda da söylediğim gibi, bu fotoğrafların çoğunda ikili grupların yer alması Sherman'ın işlerindeki en büyük yenilik. Nasıl ki kendimizi bile, yakın ilişkide bulunduğumuz insana göre, onunla olan ilişkimizin ortaya çıkardığı özel durumlardaki tepkilerimize bakarak tanıyabiliyoruz, cinsel kimliğin tanımlanması da, bir yerde, partnerler arasında yapılacak bir karşılaştırma yoluyla mümkün oluyor belki de.



Cindy Sherman: isimsiz, 1999.

Kimi fotoğrafta Sherman'ın daha önce de yaptığı gibi, erkek-kadın arasındaki çizgi yok olmuş. Koca kafalı, bebek yüzlü bir çıplak sarışın kadın, yatakta Barbie bacaklarını kaldırmış, sırtüstü yatıyor, fakat kendisinin bacaklarını dolandırdığı kocaman bir erkeklik organı da var. Erkek tarifi, eşcinselliği, travestiliği, yaşlılığı da içeren alışılmadık boyutlar taşıyor. Cinsel kimliğin bulanıklaştığı tipler, iri göğüsleri ve gelişmiş pipisi olan varlıklar, "vajinanın" plastik bebeğin "orasına" yapılan bir sıcak havya darbesiyle, bir tür "estetik ameliyat" ile oluşturulduğu karakterler. Bütün bunlar, fiziksel ve görsel tezahürlerin gerçek cinsel kimliği anlatmakta yerine göre yetersiz kalabileceğini gösteriyor. Günümüzde cerrahi müdahalelerle fiziksel yapının, tercih edilen cinsel kimliğe uygun bir biçime dönüştürülebildiği gerçeğini anımsatıyor.

v. Yaratıcı işlere, onların uyarıcı ve rahatsız edici olmaları gerektiği ön kabulüyle bakarsak, bu fotoğrafların kimi insani özelliklerimizle yüzleşmenin ve onları korkmadan ve kendimize acımadan kabul etmemize yol açarak kendimizi geliştirmemize yardım edeceklerini varsayabiliriz.

Gizli tuttuğumuz yönlerimizi, bastırılmış, bastırdığımızı sandığımız özelliklerimizi yüze çıkartan bu dürtücü fotoğraflar, karanlık yüzümüzü gösteren birer aynaya veya bilinçaltının ortaya çıktığı rüyalara benziyorlar. Kimi zaman içinde bulunduğumuz durumlarda, beklemediğimiz davranışları yaptığımız zaman şaşırmamamız gerektiğini hatırlatıyorlar. Zaten bilinçaltımız da bize ait değil. Belki de bu fotoğraflar sakladığımız kimi gerçeklerin farkına varmamızı sağlayan korkulu rüyalar gibi bize ilk bakışta irkiltici ve tiksindirici geliyor, bir tür savunma mekanizması onlara bakmamızı, onları görmemizi, karşımıza çıkan karakterlerle özdeşleşmemizi engellemek istiyor. Benzer durumlarda biz nasıl davranıyoruz peki, veya nasıl davranırdık?

Olaya karşıt bir görüşle bakılırsa, duyguların ve "ahlaki değerlerin" merkezine yapılan güçlü bir saldırı kontrol edilemeyen bastırılmış isteklerin ve korkuların ortaya çıkmasına neden olur, ve biz bunlarla yüzleşirsek mutsuz oluruz. (Halbuki şimdi onları yok sayıp ne kadar mesut yaşıyoruz, değil mi?) *Eyes Wide Shut*' da benzer temalar içeriyor, korku ve isteklerimizle yüzleşmenin gerekliliğini göstermeye çalışıyordu. Tabii ki tüm hayat sadece bunlardan ibaret değil, her şeyin zıddı da olabileceğine göre, kişiliğimizin karanlık yanlarının farkına vararak olgunlaşmamız, kim bilir belki de, "gelecek güzel günleri" hazırlamamızı sağlamak için zorunludur. Bütün bu nedenlerle, Sherman'ın bu sergisini (hiç değilse kendim için) son derece eğitici ve yapıcı olarak nitelemek zorunda olduğumu söylemek istiyorum.

Fotoğrafçılık Öldü mü?

"Bugünden itibaren resim ölmüştür!" Ressam Paul Delarouche'un 19 Ağustos 1839 tarihinde dagerotip teknolojisinin Fransa Enstitüsü'nde dünyaya resmen açıklanması sırasında söylediği bu mübalağalı sözleri şimdi de fotoğraf için söylemenin sırası geliyor mu?" diye başlayan bir yazıyı 1993 yılı Ekim ayında kaleme almışım. Geçen altı yedi yılda bu soru çeşitli açılardan tartışıldı. Sayısal teknolojilerin ve bilgisayar kullanımının, bilinen anlamıyla fotoğrafçılığın ortadan kalkmasına neden olacağı söylendi durdu.

Gerçekten de, fotoğraf çekimi, kaydedilen görüntülerin manipülasyonu ve bunların kullanımı olarak sıralanabilecek üç ana dalda yeni teknolojilerin fotoğrafçılık üzerinde yadsınamayacak etkileri olmuştur ve olmaktadır. Sayısal imge



Elsie Wright ve Frances Griffiths: Alice ve Periler, 1917.

üretim yöntemleri tümüyle fotoğrafçılığın yerini almasa da, illüstrasyon ile fotoğraf arası melez bir imgeler silsilesinin ortaya dökülmesini sağlamıştır. Daha da önemlisi, bu görüntülerin tüketimiyle ilgili konularda karşılaştığımız değişimdir. Yeni üretim teknolojileri yeni iletişim ortamlarının ve tüketim biçimlerinin belirmesine yol açmıştır.

Fotoğraf kökenli görüntüleri gelecekte hangi iletişim araçlarında ve nasıl izleyeceğimiz ise özellikle merak edilen bir konu haline gelmiştir, örneğin, kâğıt üzerindeki görüntülerin giderek azalması artık kimseyi şaşırtmayacaktır. Şimdi, bilgisayar ekranında üretenle tüketen arasında serbest alışveriş içeren interaktif yöntemlerin ne kadar geçerli olacağı tartışılmaktadır. Medyanın değişimi ve kontrolü, sayısallığın sağladığı yeni olanaklar ve özgürlükler, işin maliyet tarafı ve buna bağımlı olarak üretime ve kullanıma erişebilirlik konuları sürekli gündemdedir.

Bu bağlamda, yeni seksi teknolojilerin dünyanın her tarafında eşit yaygınlıkta kullanılamayacağı gerçeğini de akılda tutmak faydalı olacaktır. Sonuçta dünyanın nasıl ve kimler tarafından görüntülendiği, onun nasıl görüldüğünü ve anlaşıldığını biçimleyecektir. Bilindiği gibi, teknoloji kendi başına bağımsız, sürekli ileriye ve "iyi"ye götüren bir güç değildir. Bu nedenden ötürü, sadece "yeni" diye kimi teknoloji ürünlerini kullanmaya kendimizi zorunlu saymamız tartışmaya açıktır. Böyle bir bahane kimseyi sorumluluktan kurtarmayacaktır.

Sayısal tekniklerin geleneksel anlamıyla fotoğrafçılığa çeşitli alanlarda yardımcı oldukları yadsınamaz. Fakat fotoğrafik görüntülerin, alışılmış optik düzeneklerle elde edildikten sonra, doğrudan sayısal film üzerine kaydedilebilmeleri veya bildiğimiz fotoğrafların tarandıktan sonra, sayısal dünyada müdahalelere uğramaları ve son olarak da, normal fotoğrafların sayısallaştırıldıktan sonra çeşitli arşivleme, renk ayrımı, vs. gibi operasyonlara tabi tutulmaları ise, benim için fotoğrafçılığın ölümünü ima edecek kadar önemli bir yol ayrımını tarif etmiyor. Çekim sırasında "klasik film" hâlâ sayısal ortamlara üstün; manipülasyon, iletişim ve arşivleme alanlarında ise elektronik ortamların getirdiği kolaylık ve çabukluk tartışılamaz (Eğer kullanacağınız amaca uygunlarsa, tabii ki!).

Bence onların asıl güçleri, faydalı veya zararlı oldukları

da, kendi başlarına, fotoğrafçılık kuramlarından bağımsız olarak, şimdiye dek alışılmadık, görülmedik imgeleri ürettiklerinde anlaşılacaktır. Bunların hangi fiziksel ortamlarda yer alacakları, hangi yöntemlerle ve kimler tarafından üretilebilecekleri ise ayrı bir merak konusudur. Şu sıralarda olabileceklerin çok küçük bir yüzdesini görebildiğimizi anımsatmaya bilmem gerek var mı?

Aşağıda, yer yer örtüşen iki yazıda, yeni teknolojilerin fotoğraflarla olan etkileşimini yüz küsur yıllık görüntü üretim ve tüketim sürecinin yeni bir aşaması olarak gördüğümü söylemek istedim. Fotoğrafların yetersiz ve eksik kaldıkları noktaların yazı ve çeşitli müdahalelerle telâfi edilmesinin alışılmış bir şey olduğunu belirttim. Bugün bilgisayar yardımıyla elde edilen melez görüntülerin tarih içindeki atalarını araştırdım. Bunların hangi amaçlar için üretildiklerini, hangi gereksinmelere karşılık verdiklerini irdeleyip, günümüzdeki yüzeysel benzerliklerin aynı içerik derinliğini taşıyıp taşımadığını sorgulamaya çalıştım.

Fotoğrafçılığın sayısal değişimden etkilenme potansiyelinden söz ettiğim bu yazılarda, sayısal teknolojilerin *photoshop* ve benzeri programlarlarla yapılan ve şimdilik en çok karşılaştığımız uygulamaları üzerinde özellikle duruyorum. Zaten, bilgisayar ve fotoğrafçılık denince ilk akla gelen de bu türden işler. İkinci yazı bunların mirasçısı olduğu görsel tarihteki örneklere değiniyor ve kullanılan teknikler kadar, bunların hizmet ettikleri amaçların da değiştiğini belirtiyor.

Bana kalırsa, sayısal bilişim çağında, yeni teknolojilerin fotoğrafçılık üzerindeki asıl etkisi, kayıt aşamasından çok, fotoğrafik görüntülerin nasıl kullanılıp tüketildikleriyle ilgili olacağa benziyor.



Gustave LeGray:
Büyük Dalga,
Sète, 1856.

1. *Sayısallaşma Sürecinde 'Ellenmiş' Optik Görüntü*[17]

1980'lerin başından beri süregelen tartışma artık belli bir olgunluğa erişti. En yaygın kullanım alanını fotoğrafçılıkta bulan ve çeşitli optik tekniklerle üretilen görüntüler, son zamanlarda yaygın biçimde elektronik dünyaya transfer oluyor ve sayısal ortamlarda işleniyor. Teknolojik fetişizme bulaşmadan ve ekipman, yazılım, vs. karşılaştırmasına girmeden, bu noktada bence tartışılması gereken asıl konu, sadece geleneksel filmin yerini sayısal ortamların mı aldığı, yoksa fotoğrafçılığın temel tanımlarını değiştirecek –veya onun yerini alacak– çok önemli bir aşamayla mı karşı karşıya olduğumuz.

Tamam, sayısal ortamda görüntülerle "oynamak" çok kolay ve çabuktur, fakat fotoğrafın icadından ve hele negatif-pozitif sistemi yerleştikten sonra, karanlık oda aşamasında, teknolojik/optik görüntüye insan elinin bilinçli müdahalesi her zaman söz konusuydu. 1850'lerde Gustave LeGray'in ayrı gök ve deniz negatiflerinden yaptığı baskılar buna örnek verilebilir. Gerçekte bire bir karşılığı olmayan ilk fotoğraflar arasında, aynı yıllarda, Oscar Rejlander ve Henry Peach Robinson'un onlarca ayrı negatiften oluşturdukları kompozit baskılardan söz edilebilir. Işığa duyarlı, bugünkü anlamıyla film yerine geçen, cam veya kâğıtların ve baskı yapılan zeminlerin fotoğrafçı tarafından elle hazırlandığı o günlerde, manipülasyonun olmadığını ileri sürmek saflık olacaktır. Bu bağlamda, "sayısal karanlık oda" olgusunun ancak bir derece artışını içerdiğinden söz edebiliriz.[18]

Bir başka müdahaleci tavır da, Birinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Orta Avrupa'da görülen çeşitli kolaj, fotomontaj uygulamaları ve kimi "deneysel" denilen yaklaşımlar ve benzerlerinde karşımıza çıkmaktadır. Çoğu zaman gözden kaçan, bunların sadece biçimsel denemeler olmayıp, ağırlıklı olarak içeriğe önem verdikleridir. Biçimsel müdahaleler, mesajın daha doğru ve çabuk anlaşılır olmasını sağlamak için yapılmıştır. Bu mesaj açıkça politik olabildiği gibi, yerine göre sanatçının kimliği veya sanatın kendisi ile ilgili de olabilmektedir.

Son dalga da, 1960'larda, bir yandan ilkel fotoğrafçılık tekniklerine karşı ilginin artması, bir yandan da, serigrafi

benzeri matbaacılık temelli yöntemlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, Pop art, Andy Warhol, Rauschenberg, vs. örneklerinde olduğu gibi, sanat ve fotoğrafçılığın kesişme noktasında ortaya çıkar. Bu yıllardaki geniş özgürlük ve her şeyi deneme merakının sanatsal ortamlara da yansıdığı bir gerçektir.

Kısacası, genel olarak, üzerinde oynanmış optik görüntünün iletişim ve sanatsal bağlamlarda süregelen etkinliğinden söz edilebilir. Teknolojik imge üretiminin el yapısı resmi "öldüremediği" ve insanların teknolojinin yardımıyla ürettikleri resimlere de elleriyle dokunmaktan kendilerini alamadıkları ileri sürülebilinir. Buradaki asıl rahatsızlık konusu fotoğrafların kendi başlarına anlamsızlıklarına duyulan tepkidir. Onların seçici olamamalarına, objektifin karşısında ne varsa onu göstermelerine, kesin ve spesifik hikâyeler anlatamamalarına duyulan tepki. Sorun, özellikle tanımlanması gereken iletişim gereksinmelerinde, salt, yalın ve saf fotoğrafların gerekli kontrol olanağı bulunmadığı için rahatlıkla kullanılamamalarıdır. Hele reklam ve tanıtım amaçlı uygulamalarda, fotoğrafları çoğu zaman kolajımsı bir örgü içinde, yazıyla birlikte gördüğümüzü unutmamalıyız. Müdahale edilmiş veya çekilmeden önce sıkı biçimde kurgulanmış "yönetmensel tavır" olayı ve daha da fazlası fotoğraflar, bir metin veya sloganla birlikte tek anlamlılık içerecek biçimde belli bir grafik tasarım anlayışıyla sunulmaktadırlar.[19] Bu örneklerdeki fotoğraflar belli ki, yapaylığın zirvesini oluşturmaktadır.

Optik görüntülerle –politik veya reklam amacıyla– aktarılmak istenen mesajın kolay ve vurucu anlatımı için, fotoğrafik görüntüye müdahale edilmesi, anlam karmaşıklığından uzak durmak isteyenlerin sık sık tercih ettiği bir strateji olagelmiştir. Ticari kullanımlarda, haber ve moda dergilerinde, artist resimleri, pornografi ve benzeri alanlarda, her zaman için, en azından rötuş ve pistolenin eksik olmadığı örnekler teşhir edilmişlerdir. Sahne idolleri, gençlerin rüyalarını süsleyen orta sayfa güzelleri, kozmetik reklamlarındaki pürüzsüz ciltli hanımlar bu niteliklerini "Allah vergisine" olduğu kadar, becerikli bir bileğe de borçludurlar.

Günümüzdeki tartışmalar, sayısallıkla özellikle "belgesel" diye tanımlanan haber ağırlıklı fotoğrafların inandırıcılıklarını yitirdiği üzerinedir. Ancak burada da, Sontag, Barthes ve benzeri edebiyat kökenli eleştirmenlerin popülarize etti-

ği, çoğu bilge sanatçının hissettiği ve fotoğrafçılığın içinden gelenlerin de zaten farkında oldukları, son 20-30 yıldaki söylemleri tekrarlamak gerekecek:[20] Fotoğraflar kendi başlarına inanılmaya değer bulunmadıkları gibi, onların kullanım yer ve biçimleriyle, içinde sunuldukları bağlamlara bağımlı olarak mesajlarını aktardıkları, günümüzde yaygın kabul gören bir düşüncedir. Medyayı kontrol eden, fotoğrafın mesajını da tanımlar - "objektiflik" diye bir şey yoktur. "Tarafsızlık" büyük ölçüde fotoğrafçının kişiliğine ve onun şahsına olan inanca bağımlı olan, hayali değilse bile, göreli bir kavramdır.



Raoul Hausmann: Tatlin Evinde, 1920

Burada sözü edilecek bir başka nokta, fotoğraflara müdahalenin kolaylaşmasının ve basında olağan hale gelmesinin, insan hatalarıyla daha çok karşılaşmamıza neden olmasıdır. Bu işi yapanlar giderek daha az eğitilmiş, genel anlamda "az bilgili" teknisyenler düzeyine indikçe, onların kimi zaman iyi niyetle yaptıkları "düzeltmeler" fotoğrafların asıl anlamlarından sapmasına neden olmaktadır.

Geriye ne kalıyor? Geleneksel birtakım rutin işler. Eski aile fotoğraflarından sadece çizikleri, tozları, lekeleri, vs. temizlemek değil, isterseniz boşandığınız eşinizin, veya – zaten pek sevmediğiniz rahmetli– kayınvalidenizin görüntülerini silebilir, çocuklarınızla baş başa bir hatıra fotoğrafına sahip olabilirsiniz. Veya amatör bir sanatçı, bilmem kaç *photoshop* filtresini çiçek-böcek görüntülerine uygulayıp terapötik sanatsal faaliyetlerini sürdürebilir... de ne olur?

Burada kısaca anlatmaya çalıştığım, sayısal ortamların optik görüntü üretiminde yardımcı olacak yeni yöntemlerin oluşmasına olanak sağladıkları ve bunun geniş anlamıyla

"fotoğrafçılıklar" diyebileceğimiz çeşitli imge üretim süreçlerine olumlu katkılar içerebileceğidir. Dikkatli ve bilgili okuyucular bu noktadaki analojik durumun hemen farkına varacaklardır: Nasıl ki fotoğrafçılık ilk zamanlarında, tuval resminin yardımcısı, ressamların hizmetkârı konumunda ise, bugün



Richard Hamilton: Günümüzün evlerini bu kadar ayrıcalıklı ve cazip yapan nedir? 1956.

de sayısal imgeleme yöntemleri ilk iş olarak fotoğrafçılığa yardım ediyorlar.[21] Gerçekten de *photoshop* ve benzeri programlar bugüne kadar elle yapılan trüklerin yerini alıyor. Artık birden fazla negatiften tek baskı, üst üste bindirme pozlamalar, kolaj ve montaj görünümünde işler ve her türlü rötuş bilgisayar kullanarak kolaylıkla yapılabiliyor. Kimi zaman bu faaliyetle-

rin illüstrasyon düzeyine kadar uzandığı da oluyor. Zahmetli biçimde pistole, fırça, makas, zamk veya birkaç agrandizörü bir arada kullanmaya gerek yok! Sayısal ortamlar üstelik, fotoğrafik görüntülerin arşivlenme ve çeşitli biçimlerde sınıflandırılmalarında son derece yararlı olabiliyorlar. Gruplama ve bulunabilmeyi kolay ve süratli hale getiriyorlar.

Diğer yandan, modern çağda çevremizi tanımamız sadece fotoğraflar sayesinde gerçekleşmiştir. Fotoğrafsal görüşün alıştığımız hegemonyasından kurtulmak kolay olmayacağa benziyor, çünkü görsel dünyamız o denli optik ilkelerle tanımlanıyor ve dünya hakkındaki bilgilerimiz o denli bu görselliğe dayanıyor ki, kamerasız üretilen sayısal görüntüler bile fotoğrafların optik özelliklerini taşıyor. Rönesans perspektifinin kuramsal hesaplamalarına dayanan optik tasarımlar çevremizin iki boyutlu temsillerine kesinlikle egemen olmuş. Bunlar, optik düzenekler kullanılmadan sadece bilgisayarlar tarafından üretilse bile, gene de optik görüntü nitelkleri taşıyorlar. Mimarlıktaki "tek –veya iki– kaçış noktalı" perspektif çizimleri veya bilim-kurgu dergilerindeki eski film afişlerindeki illüstrasyonlar gibi.

Sonuç olarak, fotoğraflarda zaten şu veya bu şekilde var olan müdahalelerin, fotoğrafçıların seçimlerinin bilgisayar tartışmaları nedeniyle geniş kitleler tarafından iyice anlaşılıp fark edilmesinin aslında olumlu bir gelişme olduğunu da kabul etmeliyiz. Bu sayede fotoğraflar somut ve katı belgeler olarak değerlendirilmekten kurtulacak ve onların kendi başlarına ne anlattıkları, "ellenmiş" olup olmadıkları sorgulanmadan, tartışılabilecektir. Nasıl ki bir haber veya yorum yazısını, bir şiiri, romanı, araştırmayı, kimin yazdığına ve bunların nerede yayımlandığına, vs. bakarak, farklı biçimlerde okuyup değerlendiriyorsak, fotoğraflara da aynı saygıyla yaklaşabilmemiz gerekir.



Edward Steichen:
Rodin ve
Düşünen Adam
heykeli, 1902.

2. *Görüntülerin Manipülasyonu X Kitlelerin Manipülasyonu*

i. Önceki yazıda[22] kısaca değindiğim sorunlar, 2000'li yılların başlangıcında fotoğraf dünyasını meşgul edeceğe benziyor. Sanırım bu aşamada, optik görüntülere müdahale konusunu tarihsel gelişimi içerisinde incelemek ve özellikle müdahaleye neden gereksinme duyulduğunu tartışmak gerekecektir. Sayısal tekniklerin yeni görüntü üretiminden çok, var olan görüntülerin üzerinde işlemler yapılmasına, bunların kullanımına, dağıtımına, arşivlenmesine, sınıflandırılmasına ve manipülasyonuna yaradığı öne sürülebilir. Bu nedenle müdahalenin çeşitli teknik yöntemlerinden söz etmek yerine,"ellenmiş" optik görüntülerin içerik ve kullanımlarına yönelik değişik yer ve zamanlardaki farklı kaygıların üzerinde durmak daha doğru olacaktır. Böylece, devam niteliği taşıyan bu yazıda daha önce değindiğim kimi düşüncelerin derinlemesine tartışılması ve konunun tarihsel boyutlarının örneklerle incelenmesi, geleceğe yönelik birtakım önermelerde bulunmayı olası kılabilir.

Bilindiği gibi, görsel tasarımda bilgisayar kullanımının yaygınlaşması ve fotoğrafsal/optik imge üretiminin hızla artması sonucunda artık karşımıza çıkan görüntülerin çoğu şu veya bu biçimde "ekranlarda" üretilmektedir. Bu görüntüler de geniş anlamıyla foto-kolajlar olarak tanımlanabilirler.

Diğer yandan, millenyum arifesinde[23] dünyanın 1930'lu yıllardakine benzer büyük toplumsal ve teknolojik değişimlere gebe olduğunu kabul edersek, iki savaş arasında altın devrini yaşayan foto-montaj/kolaj geleneğini bilgisayar kullanan görsel imge üreticilerine anımsatmak isteği kolaylıkla anlaşılabilir.

Bu nedenlerle, fotoğraf temelli kolaj ve montaj kullanımlarının gelişiminin ve bunların günümüzdeki etkilerinin incelenmesini gerekli görüyorum. Bunu yaparken terminoloji tartışmalarına gerek olmadığına inanmaktayım. Kolaj ve montaj sözcükleri, baş taraflarına "foto-"eklenerek çeşitli yer ve zamanlarda farklı anlamlarda, değişik sanatçılar tarafından, bazen birbiriyle çelişen biçimlerde, o kadar sık kullanılmışlar ki... Zaten, günümüzde bilgisayarla yapılan işlerde bu iki terim arasında olduğu varsayılan fark bir anlam ifade etmiyor. Sonuçların görsel benzerliği, kullanılan geleneksel

tekniklerle ilgili olan bu kargaşayı gündemden düşürüyor.

Dolayısıyla, fotoğraf benzeri optik görüntülerin birbirleriyle, elle veya teknolojik yöntemlerle üretilmiş başka tür görüntülerle, yazı ve çizimlerle, üç boyutlu nesnelerle, vs. birlikte kullanıldıkları her "resim" konumuzun içinde düşünülebilinir. Bu görüntüler, fiziksel dünya ile hiçbir paralellik taşımayan, gerçek dünya ile referans noktası olmayan matematik denklemlerin veya örneğin manyetik dalgalarının sayısal karşılıklarının tezahürlerini bile içerebilirler.



Calum Colvin: Öfke (7 günah serisinden), 1993.

Geçmişteki foto-montaj/kolaj türü "resimler", sanat yapıtı olarak–bu niyetle– birer adet ve sergilenmek üzere gerçekleştirilmiş olabilecekleri gibi, sadece yayımlanmak (çoğaltılmak) üzere hazırlanmış –kalıcılığı olmayan– ürünler de olabilirler. Günümüzde bunların hiçbir fiziksel varlık içermeyen "sanal" işler olup, elle tutulur, nesnesel özellikler taşımamaları da mümkündür. Yakın gelecekte, tüm bunların dışında, bugünkü teknolojik bilgimizle hayal bile edemeyeceğimiz görüntülerle de karşılaşacağımıza emin olmalıyız.

ii. Görüntülerin manipülasyonundan söz ederken ilk sorulması gereken, var olan optik görüntülere müdahalenin nedenleri olmalıdır. Neredeyse hemen icadıyla birlikte, fotoğrafçılık, bu saygıdeğer "objektif ve tarafsız" imge üretim yöntemi, neden "ellenmeye" başlamış ve saflığını yitirmiştir?

İşin en başında, 1850'lerde, bile zaten aslında fotoğrafların böyle gerçekten zannedildiği gibi olmadıkları hemen anlaşılmıştı. Çünkü, fotoğraf makinesi, objektifin karşısında duran, kontrol dışı, gözden kaçmış, her şeyi kaydetme yetisine sahipti. Bu yüzden, çoğu durumda, istenen, beklenen, umut edilen sonuç elde edilemiyordu. Çekilen fotoğraf türlü türlü okunabiliyor, çelişkili yorumlara açık olabiliyordu. Amaca uygun görüntüye erişmek için fotoğrafçının teknik ve estetik anlamda kararlı müdahalesi zorunluydu. İfadeyi güçlendirmek, hikâye anlatımını mümkün kılabilmek ve yerine göre yapay bir tarafsızlık illüzyonu yaratmak için bile sürekli çeşitli müdahaleler yapılıyordu.

Susan Sontag'ın anlattığına göre, 1855 yılında Paris'te düzenlenen Exposition Universelle'de[24] bir Alman fotoğrafçının aynı portrenin –biri rötuşlanmış, diğeri rötuşlanmamış– iki halini sergilemesi büyük kalabalıkları şaşkınlığa uğratmıştı. Bunun sonucunda fotoğraf makinesinin yalan söyleyebileceğinin anlaşılması fotoğraf çektirmeyi çok daha fazla yaygınlaştırmıştı. İnsanlar portrelerinde, kendilerine göre var olan birtakım çirkinliklerinin ve eksiklerinin telafi edilebileceğine güvenmeye başlamışlardı.

Fotoğraf tarihine az çok aşina olan herkesin bilebileceği gibi, gerçekte müdahale tekniğin içindedir, optik kültürün getirdiği katı mekân anlayışı bir yana, fotoğraf çekimi ve banyosu sırasında verilen kararların tümü gerçeğe müdahalenin farklı aşamaları olarak algılanabilir. Üstelik, bilindiği gibi, fotoğrafların kullanım yer ve biçimleri, onların bize sundukları bağlamlar, onlardan nasıl etkilendiğimizi, onları nasıl algıladığımızı doğrudan tanımlar.

Ünlü A.B.D'li klasik fotoğrafçı Edward Steichen, Amerikan fotoğrafçılığının tartışılmaz babası konumundaki Alfred Stieglitz'in çıkarttığı, fotoğraf tarihinin temel taşlarından birini oluşturan *Camera Work* dergisinin 1903 yılının birinci sayısındaki yazısında aynen şöyle söylemektedir: "Aslında, her fotoğraf başından sonuna sahtedir. Pratik olarak tamamıyla

manipüle edilmemiş, öznellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir." Sanatçı, fotoğrafçının makinesinin ayarlarını yapmasını ve karanlık odada banyolarını hazırlarken yaptığı seçimleri, konu, kadraj, vs. gibi bireysel kararlar kadar önemli görüyor, kontrast, detay koyu veya açık tonlama, negatif ve baskı üzerinde yapılan doku çalışmaları, vs.'den de bu bağlamda söz ediyor. "Objektif/tarafsız" fotoğrafı ancak bugün "robot" diye tanımlayabileceğimiz bir tür makinenin üretebileceğini söylüyor.

iii. Fotoğraflar geniş halk kitleleri tarafından kolay anlaşılıp okunabildikleri için her türlü iletişim ve propaganda



Henry Peach Robinson: Solup Gidiş, 1858.

amacıyla kullanımları yaygındır. Çünkü onlar, özellikle fazla eğitimli olmayan kitleler için, her şeye rağmen, kanıt ve belge olarak inandırıcıdır. Fotoğrafı gösterilen bir kimseyi veya nesneyi tanımak çok kolaydır. Fotoğraflar gerçeğin görünüşüne benzedikleri için bir düşüncenin anlatılmasında, örneğin karikatürlerden, daha ikna edici olabilirler. Kışkırtıcı etki yaratabilmeleri kolaydır.

Fotoğraflardaki nesnelerin gerçek gibi algılanmaları, fotoğrafların, örneğin, elle yapılmış resimden çok farklı telakkiedilmelerine yol açmıştır. Bunun iyi bir örneği fotoğrafçılığın icadından hemen sonra İngiliz sanatçı Henry Peach

Robinson'un fotoğrafik kompozisyonu *Solup Gidiş*'tir.[25] Beş ayrı negatiften üretilmiş bir fotoğraf baskısı olan bu yapıt ölmek üzere olan hasta bir genç kızı ve çevresinde toplanmış yaşlı aile fertlerini gösterir. 1858 yılında buna kompozit fotoğraf –bir tür foto-montaj– denebilir. Sanatseverler arasında büyük bir şok etkisi yaratmıştı. Kraliçe Victoria zamanında insanlar bu kadar acıklı ve üzücü bir sahnenin fotoğrafını görmek istemiyorlar, bunun çekilmiş olmasını ayıplıyorlardı. Halbuki, çok daha acıklı, kanlı, dehşet verici konuların yağlıboya resimleri onları aynı biçimde etkilemiyordu. Günümüzde bile, örneğin pornografik-erotik konular tartışıldığında, fotoğraf ile resim farklı değerlendirilmektedir. (Giderek siyah beyaz ve renkli fotoğraf bile!)[26] Dolayısıyla, herhangi bir düzenleme içinde fotoğrafik öğelerin kullanılmasının o yapıta güçlü bir gerçeklik etkisi kazandırdığı söylenebilir.

Fotoğrafların bu özelliklerinden yararlanmanın bir yolu da, var olan fotoğrafları yaratılmış yeni ve aykırı bağlamlarda kullanmaktır. Fotoğraflarla verilecek mesajı tanımlanabilir hale getirmek için fotoğrafların yoruma açıklık derecesini sınırlamak gerekir. Fotoğrafla birlikte kullanılan diğer görsel malzeme ve yazılar, ve bütünün sunulduğu yaratılmış yeni bağlam, ifadenin netlik kazanmasını sağlar.[27] Görüntülerin ve gösterdikleri nesne ve kişilerin nasıl okunacağını tanımlayan bu stratejinin siyasal propoganda amacıyla olduğu kadar reklamcılıkta da kullanılıyor olmasına şaşmamak gerekir!

20. yüzyıl başlarında, kübistlerin resmin giderek soyutlaşmasına bir tepki olarak, gerçeklikle bire bir ilişki kurabilmek ve gerçek dünya ile ilgili doğrudan görsel ve fiziksel referanslar verebilmek için, tuvallerine fotoğrafsal unsurlar eklediklerini görmekteyiz.

1920'lerde ise, bilindiği gibi, sanat karşıtı, anarşist, tavırları içinde foto-montaj/kolaj tekniklerini geniş ölçüde kullanan Berlin Dadacıları, alışılmadık mesajlarının gerektirdiği kesin ve vurucu iletişimi sağlamak için fotoğrafların gerçeksiliklerinden, onları farklı bağlamlara yerleştirerek, vurucu güç olarak yararlanmışlardır.

iv. Bu tartışmada bir sonuca varabilmek için, her şeyden önce, fotoğraf makinesinin sık sık ve kolaylıkla yalan söylemekte kullanılabildiğini kabul etmemiz gerekmektedir. Bunu akılda tutmalıyız. Ünlü yazar ve eleştirmen James Agee, *Life*

dergisinin 30. yılı dolayısıyla çıkan özel "Fotoğraf" sayısında, "çoğunluğun fotoğraf makinesinin nasıl kaypak bir yalancı olduğunu anladığından şüpheliyim" demektedir. Kendisinin ekonomik bunalım yıllarında, fotoğrafçı Walker Evans ile birlikte, belgesel fotoğrafçılığın başyapıtlarından sayılan *Şimdi Ünlü Adamları Övme Zamanı* adlı kitabı hazırlamış olduğunu düşünürsek, bu sözlerin ağırlığını daha iyi kavrayabiliriz.

Fotoğrafların tek başlarına anlam yetersizliği taşımaları, çeşitli biçimlerde okunabilmeleri, becerikli bir fotoğrafçı için gerçeği tersyüz etmeyi çok kolaylaştırmaktadır. Zaten bir fotoğrafın sadece ayna gibi hayatı yansıtıyor olması yeterli midir? Onun hakkında bir şeyler söylemesi, kanaat belirtmesi ve yorum yapması gerekmez mi?[28]

Fotoğrafçılık tarihinin akademik dünyadaki temel referans kitabının yazarı Beaumont Newhall ise der ki: "Bir fotoğrafın neden söz ettiğini anlayabilmemiz için önce onun kendisinin belgelenmiş olması gerekir."[29] Bir fotoğrafa belgesel anlam verebilmek için gerçekten de onu kimin, neden, nerede, nasıl çektiğini vs. bilmek isteriz. Bu bakımdan, eski bir fotoğraf herhangi bir antika eşyadan pek farklı değildir: Örneğin, "bu Atatürk'ün Dumlupınar'da kullandığı çakmak" dendiği zaman bu sözü söyleyene yeterince güvenmiyorsak, yazılı, resmi bir kanıt ararız. Antikacıların sık sık başvurdukları bir taktik, falancanın evinden aldım, çok eskiymiş, dede yadigârı, vs. gibi hikâyeler uydurmaktır.[30]



Delacroix: "Odalık", 1857 (sağda) ve onun albümünden bir fotoğraf (solda).

Sonuçta, fotoğrafların hayattan bir kesit oldukları ve sadece belli bir yerde belli bir anda olup biten bir olayı kaydetmeleri gerektiği ön kabulü sorgulanmaya başlamıştır. Fotoğrafik ve optik görüntü katı bir gerçekliğin ifadesi olmak yerine üzerinde işlem yapılacak bir hammaddeye benzetilmektedir. Bir bakışa göre de, özellikle sanatsal bağlamda fotoğrafçılığın çıkış noktası artık fotoğrafa benzemeyen

ürünler üretmekte yatmaktadır. Sayısal yöntemlerle üretilen "negatifsiz" optik görüntüler ise "yaşamın kalıbını almak" gibi fotoğrafçılık ile ilgili analojileri günümüzde iyice anlamsız kılmaktadır. Çünkü bu tür görüntülerle "çekim anında" bile oynamak, onları manipüle etmek mümkündür. Bu durumda, gerçek dünyanın tamamen fiziksel ilişkilerle, insan müdahalesi olmadan, kendi izini bıraktığı bir "negatif" film düşüncesi de gündemden çıkmaktadır. Böylece, farkında bile olmadan, somut karşılığı olmayan "gerçekçi" görüntülere alışmaktayız: Henüz inşa edilmemiş binaların, taslak halindeki yeni ürünlerin, yaşamayan macera kahramanlarının "fotoğrafları" hayatımıza girmiş bulunuyor. Bu tür yaratılmış görüntülerin, yukarıda sözünü ettiğim "Solup Gidiş" gibi tamamen kurgu olan geleneksel fotoğraflardan, veya içinde tanınmış kişilerin fotoğraflarının yer aldığı siyasal foto-montajlardan nitelik farkı içerdiği açıktır. Bu örneklerin hepsi de kurmaca olduğu halde, tamamıyla sayısal yöntemlerle üretilmiş işlerde gerçek dünyaya bire bir gönderme yapan öğeler yer almazlar. Bunlar tümüyle kuramsal verilerle üretilmişlerdir.





Fotoğrafçısı bilinmiyor: General Grant, 1864 (solda) ve 16/7/1864 tarihli haftalık *Harper's* dergisinin kapağı (sağda).

v. Çeşitli fotoğraflardan yapılmış alıntılardan ve onların birleştirilmesiyle elde edilen yeni görüntülerden söz eden bu yazının, bir nebze kolajsal özellikler taşımasının yadırganmayacağını umuyorum. Zaten konunun piri Walter Benjamin'in "alıntılara" özel bir yakınlık duyduğunu herkes bilir. Diğer yandan, yukarıda söylediğim gibi, geleneksel fotoğrafları da gerçek dünyadan yapılmış alıntılar olarak nitelendirebiliriz.

Tuval resminin katili olan fotoğrafçılığın, şimdi de, benzer biçimde, sayısal teknolojiler ve bilgisayar programları tarafından işlenecek bir cinayete kurban gideceğine kesin gözüyle bakanlar olduğundan söz etmiştim. Aslında daha doğru bir analoji yapabilmek için, fotoğrafların dergilerde, kitaplarda, vs. yazıyla birlikte yayımlanmasını sağlayan tramlama tekniğinin

icadına bakmamız gerekecektir. Yayımlanmış, yani "çoğaltılmış" fotoğraflar, birer endüstriyel ürün haline gelerek, o zamana kadar var olan ve sanat-zanaat karışımı nitelikler içeren el yapısı fotoğrafların –kimine göre– ölümüne neden olmuştur. Başka bir deyişle, tramın icadı görüntülerin tüketilebilir olmalarını sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Benjamin'in de sözünü edip durduğu gibi,[31] görüntülerin foto-mekanik yöntemlerle çoğaltılabilmesini sağlayan da bu tramlanabilme olayıdır. Görüntülerin dolaşımındaki bu değişim, onların üretimlerini de biçimlendirmeye başlamıştır.[32]

Benjamin'in sık sık göndermeler yapılan ünlü "Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı yazısında üzerinde durduğu teknolojik gelişmenin sanat yapıtlarını algılayış biçimlerimizi değiştirdiği konusu, sürekli olarak gelişmekte olan bir sürece işaret eder. Benjamin'in doğru bir gözlemle dikkatleri üzerine çektiği, teknolojik gelişmenin sonunda sanatçıyla izleyicisinin birbirlerinin yerini alma ve yaratıcılığın demokratikleşme eğiliminde bulunduğu olgusu, internet çağında onun hayal edemeyeceği boyutlara ulaşmıştır.[33]

Aslında, tramlama tekniği 1800'lerin sonunda bulunmuştu. Böylece, fotoğrafların yazıyla birlikte yan yana, aynı kâğıt üzerinde, matbaada birlikte basılarak yayımlanabilmeleri mümkün olmuştur. O zamana kadar basında sadece fotoğraflardan yararlanarak elle yapılan gravürler yayımlanabiliyordu. Tabii bu fotoğraftan gravüre tercüme sırasında çeviriyi yapan kişinin el becerisi ve kaçınılmaz olarak yapacağı birçok seçim ve vereceği karar, ortaya çıkan yeni görüntüyü biçimlendiriyordu. Gereksiz görünen birtakım öğelerin silinmesi, yeni dekoratif unsurların eklenmesi ve benzeri birtakım güzelleştirmelerin ve düzeltmelerin yapılması kaçınılmazdı. Ancak tramlama tekniği ile birlikte çekilen fotoğrafın (optik görüntünün) aynen yani el değmeden yayımlanabilmesi mümkün olabilmiştir.

Aynı yıllarda fotoğraf pratiğini doğrudan etkileyen ve fotoğraflar hakkında düşünme biçimlerinin yeni baştan sorgulanmasına yol açan iki önemli teknolojik gelişme olmuştur: Bunların ilki, fabrikalarda hazır olarak standart fotoğraf filmi ve kâğıdının üretilmeye başlanmasıdır. (O zamana dek, fotoğrafçılar kendi filmlerini çekim sırasında kendileri hazırlamak ve pozlandırdıktan sonra hemen, kurumadan, banyo etmek

zorundaydılar. İşin zahmeti bir yana, bu durumda standardizasyondan söz etmek de zorlaşıyordu.)

İkinci değişim ise Kodak marka fotoğraf makinelerinin piyasaya sürülmesiydi (1888). Bunlar içlerinde 100 pozluk filmle birlikte satılan, hiçbir ayar gerektirmeden kullanılmaya hazır, çok basit ve kolay aygıtlardı. Film bitince makineyi Kodak'a yolluyordunuz ve onlar da size banyo edilmiş ve basılmış fotoğraflarınızla birlikte içine yeni film takılmış makinenizi bir süre sonra geri yolluyorlardı.

Bu iki değişim de fotoğrafçılığı yalnızca ileri amatörlerin, tutkulu sanatçıların ve titiz zanaatçı esnafın sürdürebildiği bir uğraş olmaktan çıkardı. Böylece, fotoğraf çekmek geniş tüketici kitleleri için kolay ve sempatik bir hobi haline geldi. Ticari anlamda da, standart ve tekrarlanabilir üretimin mümkün olması, fotoğrafçılık mesleğinin oluşmasına olanak sağladı.



Hannah Höch: Aşk 1931.

vi. Yukarıda sözünü ettiğim teknolojik gelişmelerin meyvelerinin tam anlamıyla alınması için Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesini beklemek gerekecekti. Savaştan sonra bol miktarda fotoğrafik görsel malzeme yayımlayan ucuz fiyatlı magazin-haber dergileri sıklıkla görülmeye başladı. Özellikle savaştan yenilgiyle çıkan ve son derece ağır koşulları olan bir barış antlaşması imzalamak zorunda bırakılan Almanya'daki değişim ve yenilik istekleri medyada yansımalarını buluyordu. Yeni teknolojileri kullanan Alman dergileri en alışılmadık fotoğrafları sık sık yayımlamakta bir sakınca görmüyorlardı. Burada Alman fotoğraf ve film endüstrisinin desteği de büyüktü, *Leica* türü 35mm film kullanan taşınabilir fotoğraf makinalarının icadı da her şeyin her açıdan fotoğrafının çekilebilmesine olanak sağlamıştı. Teknolojinin yaygınlaşması, tüketimi artırmış, fiyatları düşürmüştü.

Bilimselliği çare olarak gören sanatçılarda, yeni ve rasyo-

nel bir dünya umudu vardı, dolayısıyla teknolojiye de güveniyorlardı. Bunlar teknolojinin üreteceği yapıtların geleneksel sanat üretimini ortadan kaldırmasını bekliyorlardı. Aynı şey Sovyet konstrüktivistleri için de geçerliydi hiç değilse, 1920'lerin ortasına kadar!..

Savaşı kazananlar arasında bulunan İngiliz ve Fransız toplumları bu başarının verdiği rahatlık ve düzenlerinin doğruluğuna olan inançtan kaynaklanan muhafazakâr bir tavır içindeyken, Almanya'da büyük bir değişim ve yenilik isteği vardı. İdarenin yetersizliği ve yenilmişlik duygusu her şeyin yıkılıp yeniden yapılması düşüncesinin olumlu bir alternatif olarak görülmesine neden oluyordu. Medyadaki bu dinamizm ve değişim heyecanı gündelik hayatta ve sanatçıların bakışlarında da karşılığını bulmaktaydı. Böyle hareketli ve değişken bir ortamda ortaya çıkan anarşist eğilimli dadacı hareket içindeki sanatçıların, medyada var olan optik görüntü bolluğundan yararlanarak ve bu görüntülerin kimilerini farklı bağlamlarda kullanarak yaptıkları işler "ellenmiş görüntülerin" ilk ve belki de en ilginç örneklerini oluştururlar.



John Heartfield: "Yaşasın! Tereyağı Kalmadı!" 19 Aralık, 1935.

Dadacılar bir yandan yukarıda sözünü ettiğim magazinlere dayalı burjuva kültürünü eleştirirken, aynı zamanda bunlarda yayımlanan görsel malzemelerden yararlandılar. Dergilerdeki fotoğrafları tamamen farklı bağlamlarda kullanarak, yeni bir sanatsal teknik olan "foto-montaj"ı keşfettiler. Dadacılar savaştan hemen sonra teknolojinin –makinelerin– ürettiği fotoğraflardan bulunmuş hazır görüntüler[34] olarak yararlanmaya başladılar. Böylece, yağlıboya resim ve akademik sanat karşıtı anarşist tavırlarına uygun bir teknik geliştirmiş oldular. Zamanın sanatsal ortamında Hannah Höch ve Raoul Hausmann gibi dadacıların foto-montajları gerek yapı gerek içerik açısından son derece yenilikçi ve o güne kadar görülmemiş işler olarak dikkat çekti.

Hızla değişen siyasal ortama bağlı olarak, dada anarşizmi kısa zamanda yerini zorunlu olarak daha dar kalıplar içinde kalan bir politik tanımlamaya bıraktı. 1930'ların başında Almanya'da net anlam taşıyan anti-faşist işler yapmak gerekiyordu. Bu kutuplaşmanın sonunda ortaya çıkan en kesin ve yoğun işler John Heartfield'in Nazi karşıtı Marksist yapıtlarıydı. Bunlar çoğunlukla dergi kapağı olarak basılıp yayımlanmak için tasarlanmış foto-montajlardı. Dadacıların sanat bağlamında kalan özgün işlerinden farklı olarak, Heartfield'in işlerinin tasarımında mekanik çoğaltılma öngörülmüştü. Bu montajlarda kullanılan fotoğraflar kişileri ve nesneleri kolaylıkla tanınabilir kılarak, daha önce de belirttiğim biçimde, gerçeksilik duygusunu güçlendiriyor, propaganda etkisini artırıyordu. Heartfield'in kimi zaman montajlarda kullanmak üzere fotoğrafları kurgulayıp çektirttiği de bilinir. Aynı sıralarda Höch'ün işlerinde de bir tür naif feminist bilinçlenmenin ortaya çıktığından söz edebiliriz. Cinsellik ve toplumda kadına verilen roller onun konuları arasında ilk kez kendini göstermektedir. Avrupalı kadının, ikinci sınıf vatandaş olarak kendi toplumunun "zenci"si konumunda olduğunu ileri süren kolajları vardır.



Paul Molinier: Çocuk Adam, 1928-1967.

Diğer yandan, konfor ve rahatlık içindeki Batı Avrupa'da, özellikle Fransa'da çalışan sanatçıların benzer teknikleri daha çok bireysel konularla ilgili olarak kullanmalarına şaşmamamız gerekir. Popülerleşen Freudiyen kuramların yaygınlaşması ve psikanalizin etkisiyle ortaya çıkan gerçeküstücü akım kolaj ve montaj tekniklerini kendisine çok yakın bulmuştur. Fotoğrafların ait olmadıkları bağlamlara yerleştirilmelerinin yarattığı şaşırtıcı ve başdöndürücü dönüşümler gerçeküstücü stratejilerle son derece uyumluydu. Özellikle Max Ernst bu tekniğin farklı türevlerini, serbest çağrışımlardan yararlanan tasvirleri içeren sembolik

ve özgür imgelerle dolu işlerinde büyük sıklık ve beceriyle kullandı. Gerçeküstücüler gündelik hayatın sorunlarından uzaklaşıp, cinsellik, fetişizm, karabasan gibi yerine göre hayal gücünü zorlayan şiirsel konuları da kolaj teknikleriyle bilinçaltı ve rüyaları temel alarak yorumladılar. Pierre Molinier uzun süren münzevi yaşamını fotoğraf temelli erotik montajlarla zenginleştirdi. Bauhaus kökenli sanatçılar bu teknikleri geliştirip biçimsel araştırmalarında kullandılar. Bunların arasında, Laszlo Moholy-Nagy ve Herbert Bayer'in farklı ve özgün işleri büyük önem taşır.

vii. Burada konumuz sayısal teknolojiler ve fotoğrafçılıken neden Birinci Dünya Savaşı sonrası Orta Avrupa'sından söz edip sanatsal uygulamalardan örnekler veriyorum? Bunlardan söz etmek gerekiyor ki, bugün yarın kapımızı çalacak, biçimsel, mesleki, teknik, estetik ve içerikle ilgili yepyeni sorularla nasıl başa çıkabileceğimizi düşünme fırsatımız ve zamanımız olsun. Yeni sayısal teknolojilerin kaçınılmaz olarak karşımıza çıkarmaya başladığı ve tüm görsel iletişim yöntemlerinin harmanlandığı, tam anlamıyla melez bir multi-medya ortamını bir an önce karşılamaya hazırlanmaya başlayalım.



Keith Cottingham: isimsiz üçlü, kurgusal portreler serisinden, 1992.

Fotoğraf, resim, desen, teknik çizim, MR (em-ar), CAT scan, röntgen, sismik veriler, bilgisayarların ürettiği ve/veya manipüle ettiği karmaşık ve belirgin veya gizli teknoloji izleri taşıyan görsel ürünlerin eleştirisi hangi kriterlere bağlı olarak yapılacak? Bu tür yaratıcı yapıtların anlamları, işlevleri, kullanım yer ve biçimleri nasıl değerlendirilip kararlaştırılacak. Bunları sanatsal açıdan nereye koyacağız?

Bu bağlamda, sanal yapıtların nesnelik özellikleri bulunacak mı? Yaratıcılarını tanıyabilecek miyiz? Sadece fikir ve denklem düzeyinde, anonim ve sanal mı kalacaklar? İzlenme ve takdir edilme yöntemleri ne olacak? Bunlar hangi işlev ve

ideolojiye yardımcı olacaklar? Kitleye ulaşmaları nasıl olacak, nasıl bir alışveriş söz konusu? Bir tür demokratik kitle/halk sanatı mı ortaya çıkacak? Bunlardan yararlananlar kimler, farklı zenginliklerdeki toplumlarda, örneğin internet erişimi yüzde kaç olacak?

Fotoğraf kökenli görüntüleri gelecekte hangi iletişim araçlarında ve nasıl izleyeceğimiz de ayrı bir merak konusu:[35] Üretenle tüketen arasında serbest alışveriş içeren interaktif yöntemler ne kadar geçerli olacak? Kontrollü ve güdülen bir interaktivitenin değeri nedir? Yoksa, bu bir yutturmaca mı? Bunun kitap, film (sinema) veya televizyondan farkı var mıdır? Medyanın değişimi ve kontrolü, sayısallığın sağladığı yeni olanaklar ve özgürlükler, işin maliyet tarafı ve buna bağımlı olarak, kullanmaya ve üretime erişebilirlik gibi konular şu anda hep tartışmaya açıklar.[36] Bu belirsizlik ortamında, yeni teknolojiler vasatlığın ve içi boş düşüncenin arkasına saklanacağı zırhlar olarak ortaya çıkmamalı. Siberuzay eleştiri üstünde kalamaz, onun cazibesi ve sarhoşluğuna kapılıp kendimizi kandırmayalım.

El işi ve emek yoğun eski montajları incelemek, çevremizi sarmak üzere olan günümüzün elektronik örneklerini ve bunların etkilerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Yeni görüntü üretme teknolojileri şimdiye kadar farklı oldukları varsayılan birçok tarz ve amacın kaynaşmasına neden oluyor. Sayısallaşan tüm görüntüler ekran içinde birbirleriyle eşdeğer konuma geliyorlar. Artık yüksek sanat, halk sanatı, el işi zanaat, folklor, yeni, eski farkı yok! Sovyet konstrüktivist sanatçı Rodçenko'nun umutla beklediği devrim en sonunda gerçekleşiyor mu? Önce geleneksel – kokuşmuş– sanat bitti, şimdi de sanatçılar mı yok oluyor? Bir bakıma tüm sanatsal üretimler demokratize ediliyor, eşitleniyor. Fotoğraf, resim; sanatçı, amatör, birbirine karışıyor. Her yerden görüntü toplamak olası. Belki de artık yenilerini üretmek gereksiz. Zaten var olan başkalarının üretmiş olduğu görüntülere, tarama, yeniden fotoğraflama, veya internetten kopyalama yöntemleriyle sahip olabiliyoruz. Bunların karıştırılmasıyla elde ettiğimiz melez görüntülerin dilini anlamak zor. Bunların "müellifi" de bir noktadan sonra belli değil, çoğu imece ile yapılmış anonim işler. Herkes sanatçı, herkes izleyici. Tüketici yok, herkes zamanını bilgisayar başında üreterek harcıyor!

Melez yapıtların kolaj, vs. gibi, geleneksel eşdeğerlerinin kökenlerine bakarak ne tür gereksinmelere yanıt olarak ortaya çıktıklarını gözlemleyebiliriz. Bunların kitle iletişiminde faydalandıkları teknik ve stratejileri anlamaya çalışarak günümüz için paralellikler kurabiliriz. Olayı zanaat ve beceri boyutunda eleştirmek zordur, çünkü bilgisayarla yapılan en amatörce iş bile teknolojinin kazandırdığı kusursuz bir bitmişlik görünümü taşır. İnsanlığın görsel yaratım sürecinin tarihsel gelişim içinde verdiği sayısız örneğin elimizin altında olduğu şu günlerde, bildik anlamda yanlış yapmak pek olası değildir. Alıntı yapılacak milyonlarca kaynak isteyen herkesin erişebileceği uzaklıkta –veya– yakınlıktadır. Rosler'in–ve Clinton'ın– bilgi otoyoluna ulaşabilmeyle ilgili (aşağıdaki) sözleri bu yüzden de önemlidir.



Martha Rosler: 'Savaşı Eve Getirmek' serisinden, 1967-1972.

viii. Bu aşamada, sayısallaşma sürecini tartışırken, belki de bu tür işlerin nasıl yapıldığından çok neden yapıldığına bakmak, bir dedektif içgüdüsüyle "bu işten kim kazançlı çıkıyor?" diye sormak gerekir. A.B.D.'li kadın sanatçı Martha Rosler'in söylediği gibi,[37] toplumsal anlamlar ve bunların algılanması, görsel yapıtların üretilmesinde kullanılan teknikler ve yaklaşımlardan çok, onların geniş anlamıyla yayımlanmasını kontrol eden ideolojik mekanizmaların kontrolündedir. Asıl tartışma ve mücadele bu süreçlerin ele geçirilip kullanılması yönünde olacaktır. Veya teknolojinin yan ürünü olarak beklenmedik yepyeni olanaklar ortaya çıkacaktır.

Zengin ve fakir arasındaki uçurumu "enformasyon otoyolu" da kapayamamıştır; aynı uçurumun bilgi konusunda da geçerli olduğu kesindir; bilgi=kuvvet ise, çağımızda bilgi-zenginleriyle bilgi-fakirleri arasındaki uçurumun geri dönüşü zor biçimde açıldığını gözlemliyoruz. Bunun farkında olan bir baş-

kası da A.B.D başkanı: Kasım 1999'da, Avrupa liderleriyle yaptığı toplantıda, Bill Clinton "sayısal bölünme" olarak tanımladığı bu tehdide dikkat çekti. Dünya üzerinde internete ve teknolojiye erişebilen insanların erişemeyenlere karşı büyük bir avantaj sağladıklarını ve giderek açılan bu uçurumun ileride büyük tehlikeler yaratacağını söyledi. Buna bağlı olarak, 2000 yılı sonuna kadar tüm A.B.D okullarının internete bağlanacağını açıkladı.

Birçoğu gibi, İngiliz şair W. H. Auden'in de yer yer belirttiği gibi,[38] sanatın görevinin insanları yapay ve kandırıcı bir konfor ve rahatlık duygusundan kurtarıp, onların akıllarını başlarına getirmek olduğunu düşünürsek, ne yazık ki, sayısal yöntemlerle yapılan sanatsal uygulamaların kaçış yollarını daha da genişlettiğini ileri sürebiliriz. Bu tür işler istenenin tersine, genellikle uyuşturmak, sanki sadece teknolojiyle büyülemek, kendinden geçirmek, hipnotize etmek amaçları güdüyorlar. Bunun en iyi örneği, Hollywood sinemasının yüksek bedeller ödeyerek sıklıkla kullanmakta olduğu, kusursuz ileri teknoloji gerektiren, içi boş özel efektlerdir.

Sayısal sanatçıların sıklıkla yüzeysel olarak etkilendikleri gerçeküstü ve dada gibi akımların, toplum düzenini tartışan ve alışılmış değerleri altüst eden içerikleriyle ilişki kurmamaları üzücüdür. Teknolojik fetişizm ve bilgisayar cambazlıkları çoğu kez gerçeklerle fazla ilgisi olmayan "gözler için sakız" türü işlerde kendini göstermektedir. Belki de bu, rahatsız edi-



Paul Higdon
Groucho ve
Rambo Yalta'da

ci gerçeklerden kaçmak isteyen ve onlarla yüzleşmek yerine bir hayal dünyasında yaşamayı tercih eden, izleyici kitlelerin talebidir. Zaten, belgesel fotoğraf bağlamında da, asıl tartışılması gereken fotoğrafların yalnızca sayısal yöntemlerle değişime uğratılıp uğratılmadıkları değil, onların ne amaçla kullanıldıklarıdır.

S.S.C.B'de Stalin idaresinde gözden düşen politikacıların görüntülerinin elle kabaca silinmiş olduğu devlet arşivlerindeki fotoğraflarla, Yalta Konferansı'na Groucho Marx ve Rambo'yu dahil eden sayısal fotoğrafın tarih hakkında yanlış bilgi vermek dışında ortak bir tarafı yok mudur? Belli fotoğrafların seçilip yayımlanmaları hangi amaçlara hizmet etmektedir, böylelikle ne tür bir toplum yaratılmaktadır, bunda çıkarı olan kimdir? Aslında, belki de görüntülerin manipülasyonundan çok kitlelerin manipülasyonundan çekinmemiz gerekir!

Gerçek Hikâyeler

Meta / Yatırım Olarak Fotoğraflar: Koleksiyonlar, Galeriler, Müzayedeler

Memleketimizde ekonomik sorunların yoğun biçimde tartışılmakta olduğu şu sıralarda,[39] dünya fotoğraf piyasasındaki gelişmelere bir göz atmak belki de gündelik sorunlarımızı unutmamıza yardım edebilir. Fotoğrafçılıkta ticari olmayan – sanatsal– ürünlerin artan değerlerinden söz etmek olası yatırımcıların da ilgisini çekecektir.

Dünya sanat piyasaları fotoğraflara ciddi bir ilgi göstermeye ilk defa 1970'lerin ortasında başlamıştı. Başta Japon sermayesi olmak üzere, büyük şirketler yatırım amacıyla özellikle empresyonistlerin yapıtlarını satın almaya başlayınca yağlıboya resimlerin fiyatları inanılmaz derecede yükselmişti. Bu sürecin sonunda kimi ortalama sanatsever fotoğraflara yönelmeye başladı. Fakat bu *boom* kısa sürede, 1980'lerin başındaki ekonomik durgunlukla birlikte, sona erdi.

Reagan zamanında paranın bollaşması fotoğraf piyasasına da yaradı. 1979'da 10 000 dolara satılabilen bir Edward Weston fotoğrafı artık 60-70 000 dolara alıcı bulabiliyordu. 1984 yılında California'da açılan Getty Müzesi'nin 4-5 özel koleksiyonu toptan satın almasıyla ortalık iyice hareketlendi. O zamana dek sakin sakin koleksiyonlarını toplamış olanlar birdenbire bunları satarak servet sahibi oldular. Örneğin, Robert Mappelthorpe'un yakın dostu ve hamisi New York'lu zengin Sam Wagstaff'ın koleksiyonunu 20 milyon dolara sattığı söyleniyor.[40]



Francesco Scavulo: Sam Wagstaff ile Robert Mapplethorpe, 1975.

1990'ların başında ise tem-



Tina Modotti: Güller, Meksika, 1925.

kinli bir yükselişten sözedilebilir: Önce 135 000 dolara bir Kertész, 150 000 dolara bir *Rayograf*, 160 000 dolara bir Outerbridge, 165 000'e bir Steichen, 180 000'e bir Strand ve 190 000'e bir Weston satıldı. Günümüzde özellikle uluslararası kuruluşların yaptıkları müzayedeler ilgi odağı durumunda. İşte size bunların yaptıkları satışlardan birkaç yeni örnek: 1920'lerde yaşamış Meksikalı bir fotoğrafçı, yazar ve politik eylemci olan Tina Modotti'nin *Güller* adlı fotoğrafı 1991 yılında bir müzayedede 165 000 dolara satıldı. Bu, o zamana kadar bir müzayedede tek bir fotoğraf için verilen en yüksek fiyattı. Tina Modotti, Edward Weston'un Meksika'da yaşadığı yıllarda onunla beraber olması, ona poz vermesi, ondan fotoğrafçılık öğrenmesi ve ona politika anlatması nedeniyle, yani esas olarak Weston yüzünden, fotoğraf tarihine geçmiş bir kadın sanatçıydı. Nerede ve nasıl sona erdiği bir türlü öğrenilemeyen, ilginç ve gizemli yaşamı üzerine, geçenlerde bir de kitap yayımlandı.

Aleksandr Rodçenko'nun *Leica'lı Kız* (1934) adlı fotoğrafı 1993 yılında Christie's'in Londra'daki müzayedesinde Alman koleksiyoncu Manfred Heiting tarafından 181 450 dolara satın alındı ve Modotti'nin rekorunu geçen ilk fotoğraf oldu. Aynı müzayedede gene Rodçenko'nun *Yangın Çıkışı* (1927) 77 764 dolara New York'lu bir galerici-*dealer* tarafından alındı ve o da kısa zamanda (tabii ki kâr ederek) bunu başkasına sattı. Rodçenko'nun *Sabah Banyosu* (1934) 120 967, şair ve yazar Mayakovski portresi ise 18 997 dolar getirince, siyasal gelişmelere paralel olarak, Sovyet fotoğrafçılığına artan bir ilginin varlığından söz etmek mümkün oldu. Yumuşamayla birlikte bu tür ürünlerin bulu-

Alexandr Rodçenko: Leica'lı Kız, 1934.



nabilirliğinin artması bu gelişmenin nedenleri arasında sayılabilirdi.

Piyasayı, müzayedeler kadar, galeri sahipleri, koleksiyoncular ve *dealer*'ların oluşturdukları da bir gerçek. Ancak müzayedelerin geçiçi de olsa, belirgin etkileri olduğu yadsınamaz, Modotti'nin fotoğraflarının *Güller*'in satışından sonra birdenbire aranır olmaları gibi. Bu bağlamda, piyasadaki gelip geçici modalardan sözedilebilir, örneğin Mappelthorpe'un fotoğrafları onun ölümünden hemen sonra eriştikleri yüksek fiyatları bir daha yakalayamadılar.



Man Ray: Cam Gözyaşları, Paris, 1926.

1993 Mayısında Sotheby's'in Londra'daki müzayedesinde Man Ray'in 1930'lardan kalma *Cam Gözyaşları* adlı fotoğrafına 193 895 dolar verenin İngiliz *rock* şarkıcısı Elton John olduğu söyleniyor. Elton John, daha önceden aldığı Mappelthorpe'larıyla birlikte ilginç bir koleksiyona başlamış olabilir. Başka bir İngiliz asıllı *rock*'çu olan Graham Nash da, dünyaca meşhur bir klasik fotoğraf koleksiyonuna sahipti. Sonra bunu, 1990 yılında Sotheby's'de, 2 400 000 dolara sattı ve hemen çağdaş fotoğraflardan oluşan yeni bir koleksiyon toplamaya başladı.

Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe: Bir Portre-Eller ve Yüksük, New York, 1919.



Christie's'in Ekim 1993 müzayedesinde ise bütün rekorlar kırıldı: Amerikan sanat fotoğrafçılığının babası sayılan Alfred Stieglitz'in 1919 yılında çektiği bir fotoğrafı, tahmin edilen 100-150 000 doların çok üzerinde bir fiyata, tam 398 500 dolara satıldı. Bu her bakımdan "özel" bir fotoğraftı: 50 yaşını geride bırakmış olan Stieglitz, üç dört yıl sonra evleneceği genç sevgilisi, ressam Georgia O'Keeffe'in yüzlerce fotoğrafını çekmiş ve bunların –belki de hiç bitmeyen– bir genişletilmiş porte[41] oluşturduğunu söy-

lemişti. Bu fotoğraflar O'Keeffe'in sadece yüzünü değil, vücudunu ve özellikle de ellerini içeriyordu. Yukarıda satıldığından sözettiğim fotoğraf da, onun dikiş diken ellerini gösteriyor: Bir parmağında yüksük, öbür elinde iğne. Fotoğrafı değerli kılan teknik özellikleri de ilginç. Bir kere Stieglitz'in kendisi tarafından ve çekildikten hemen sonra basıldığı kanıtlanabiliyor. Bu fotoğrafın 1946 yılında, Stieglitz'in ölümünden sonra kendi arşivinde olan dört kopyaı A.B.D.'nin belli başlı müzelerine dağıtılmış, satılan kopyayı ise Stieglitz 1921'de yakın bir dostu ve destekleyicisine hediye etmiş, satanlar da onun vârisleri. Stieglitz tarafından, artık nadir kullanılan palladyum tekniği ile basılmış olan fotoğraf, orijinal paspartusu içinde onun imzasını ve el yazısıyla yazdığı tarihi taşıyor. Adı da tarif edici: *Georgia O'Keeffe: Bir Portre - Eller ve Yüksük.*



Cindy Sherman: İsimsiz Film Karesi, #34, 1979.

1993 sonunda, Sotheby's'de ise, Edward Curtis'in Kuzey Amerika Yerlileri serisinin bir kopyası 662 000 dolar getirdi. Bu da piyasanın bilinçli bir seçicilik içinde canlı ve sıhhatli bir yükselme göstermekte olduğunu kanıtlayan başka bir rekordu.

Yaşayan fotoğrafçıların yapıtlarına biçtikleri değerler ise ister istemez daha düşük oluyor: William Eggleston'un 4000 dolar fiyat koyduğu ve her resimden beşer kopya ile sınırlı olan *dye-transfer*'leri geçenlerde açtığı sergisinde 70 adet satmıştı. Cindy Sherman'ın 1970'lerin sonuna doğru tanesini 50-100 dolar arasında sattığı siyah beyaz "*İsimsiz Film Kareleri*"[42] serisindeki fotoğraflar 1994'te 20 000 dolardan gidiyordu. Aşağıda bunların son durumu hakkında bilgi bulacaksınız. David Hockney'in foto-kolajları, *joiner*'ler ise en azından 25-30 000 dolar. Bunlardan 1982 tarihli, *Pazar Sabahı, Mayflower Oteli, New York,* 1993 başında Christie's'de 36 800 dolar getirmişti. Helmut Newton'un 1994'te Sotheby's'de satılan erotik yanı güçlü moda fotoğrafları arasındaki en yüksek fiyat 24 150 dolar idi.

Joel-Peter Witkin'in 1993 New York sergisindeki



Joel-Peter Witkin: Üç Türlü Kadın, Mexico City, 1992.

fotoğrafların hiçbiri 20 000 doları geçmiyordu. Fakat, alınabilir fiyata el baskısı gravür portfolyolar da vardı (1000 dolara 12 resim.) Bu yöntem herkesin "orijinal" denebilecek kalitede fotoğraflara sahip olmasını mümkün kılan bir strateji olarak göze çarpıyor. Üstelik koleksiyonculuğa başlamanın da ucuz bir yolu. Fotoğraf kitapları ve dergisiyle ünlü *Aperture* Yayınları'nın bu yönde yaptıklarından söz etmeden geçmek mümkün değil. Tarihi anlamı olan fotoğrafları, bulunabilen negatiflerini kullanarak o zamanki tekniklerle yeniden basıyorlar ve tek tek veya takım portfolyolar halinde satıyorlar. Bunların arasında, Paul Strand ve Minor White'ın bütün devirlerini veya İngiltere'den, fotoğrafçılığın icadından kalma örnekleri kapsayan, portfolyolar var. Örneğin, Strand'in *Wall Street* (1915) adlı fotoğrafının orijinal baskısının 1980'lerin sonunda 170 000 dolara satıldığı düşünülürse, bugün Strand'in gözetiminde 1970'lerde

Paul Strand: Wall Street, New York, 1915.



sınırlı sayıda basılmış platin-palladyum bir kopyaya sadece 3500 dolar vererek sahip olmanın cazibesi anlaşılabilir. Gravür tekniğiyle basılmış portfolyoların ve diğer tek baskıların fiyatları 1000 ile 5000 dolar arasında değişiyor, hatta kimini alırken yanında çok iyi basılmış bir de kitap veriyorlar.

Ek 1:

Geçen üç dört yıldaki gelişmeler, sıhhatli bir piyasanın oluştuğu inancını güçlendirecek nitelikte. Fiyatların artık belli bir düzeye oturduğu anlaşılıyor. Özellikle fotoğraf kullanan kavramsal ve postmodern sanatçılar sayesinde artık galeriler düzeyinde sanat yapıtı/fotoğraf ayrımı yok oluyor. Galericiler sanat müşterilerini fotoğraf satın almaya alıştırdılar. Aynı zamanda bu alıcı kitle nominal olarak fotoğrafların diğer sanat yapıtlarından çok daha ucuz olduğunu fark etti. Bugün birkaç bin dolara başyapıt niteliğinde bir fotoğrafa sahip olabilirsiniz, ancak resim ve heykel gibi geleneksel sanat dallarında aynı durumun gerçekleşmesi düşünülemez bile.



Nan Goldin: Nan ile Brian Yatakta, New York City, 1983.

İşte piyasadaki son durumla ilgili birkaç örnek: 1997 yılında, yukarıda da sözünü ettiğim, postmodern eğilimleri ağır basan sanatçı Cindy Sherman'ın, 1970'lerden kalma 69 fotoğraftan oluşan "İsimsiz Film Kareleri" portfolyosu 1 milyon doların üzerinde bir fiyata New York Modern Sanat Müzesi'nce satın alındı. Bunun üzerine bu serideki fotoğraflardan hâlâ bulunabilenler iyice değer kazandı. 1980'lerin sonunda bile her birini 1500-2000 dolara alabileceğiniz bu seriden bir fotoğraf 1996'da müzayededede 40 250 dolara satılmıştı, 1997'deyse, başka biri 66 300'e müşteri buldu. Aynı yıl, Sherman'ın sadece altışar adet basılan yeni yapıtlarının fiyatları ise, 25 000 dolar civarındaydı.

Son yılların en çok sözü edilen fotoğrafçılarından olan Nan Goldin 1970'lerin sonunda ortaya çıkmıştı. Fakat, ancak 1985 Whitney Müzesi Bienali'ne katılmasıyla piyasada tanınmaya başladı. Nan Goldin'in yapıtları, aynı müzedeki 1996

sonu retrospektif sergisinden sonra iyice değer kazandı. Ona 1980'lerin başında yatırım yapanlar oldukça kâr etmiş görünüyorlar. Gene de, henüz 5000 doları geçmeyen bu fotoğraflar kimine göre hâlâ ucuz ve satın alınabilir.

Kısacası, piyasanın hareketlenmeye başladığı 1970 ortalarından bugüne yapılacak bir karşılaştırma, fotoğraflara yapılan yatırımın dünyanın en kârlı borsalarından New York Borsası ortalamasından bile daha çok getiri sağladığını ortaya koyuyor.

Ek 2

Kitabın baskıya girdiği yıllardaki gelişmeler de, henüz bir hız kesilmesinden söz etmek için erken olduğunu gösteriyor, işte bir kaç rakam: 1998'de Sotheby's ilkbahar müzayedesinde Edward Weston'un *Sirk Çadırı* adlı ve arkasına kendi elleriyle "Meksika, 1924" tarihini yazmış olduğu 18x24 cm. boyutlarındaki platin-palladyum baskı fotoğraf 266 500 dolara satıldı.

1999 yazında Cindy Sherman'ın son sergisindeki siyah beyaz fotoğrafların her biri 16 000 dolar ve onar adet basılmışlar.[43]

Christie's müzayede şirketi fotoğraf bölümünün 1999 yılı toplam satışlarının 10 milyon doları rahatlıkla geçtiği bildiriliyor. Sadece bir müzayedede 3 buçuk milyon dolar civarında satış yapıldı. 1999 sonbahar müzayedelerinde, Paul Strand'in "Luzarra, İtalya'da Bir Aile" adlı fotoğrafı 184 000 dolara ve Herbert Bayer'in, 1932 tarihli kendi portresi 277 500 dolara satılarak, her iki sanatçının müzayede rekorlarını kırdılar. Bayer'in gene aynı yıldan kalma, *Yalnız Kentli* (*The Lonely Metropolitan*) adlı kolajı da 266 500 dolarla bu rekoru yakından takip ediyordu.



Edward Weston: Sirk Çadırı, Meksika 1924.

2000 yılı başlarken kırılan rekorlar arasında son durum şöyle: 1999 sonbaharında New York Sotheby's'de A.B.D'li tanınmış ressam ve *part-time*

fotoğrafçı Charles Sheeler'in 1928 tarihli *Ford Fabrikaları* fotoğrafı, tek bir fotoğrafa verilen tarihteki en yüksek fiyat olan 607 500 dolara satılmıştı. Yılın bu rekorla biteceği sanılırken, birkaç hafta sonra, bu sefer Londra Sotheby's'de, Gustave Le Gray'in 1855 tarihli *Sète'de Büyük Dalga* adlı kombinasyon baskı fotoğrafı 840 370 dolara satılarak rekorun son sahibi oldu![44]

Sotheby's ve Christie's gibi geleneksel firmaların yanı sıra, son zamanlarda, internet üzerinden yapılan uluslararası müzayedeler de iyice yaygınlaşmakta. Hatta rekabette geri kalmamak için Sotheby's Amazon ile ortak olarak bir müzayede site-



Herbert Bayer: Yalnız Kentli, 1932.



Charles Sheeler: Ford Fabrikası, Detroit, 1927.

si kurdu. Tüm bu gelişmelerin fotoğraf koleksiyonculuğunun yaygınlaşmasına olumlu katkıları olduğu yadsınamaz. Diğer yandan, talebin bu denli artmasının, aynı zamanda fiyatlarda aşırı bir yükselmeye neden olduğunu da belirtmek gerekiyor.

Yüksek kazançların cazibesi, internette ve normal piyasalarda birtakım sahtekârların türemesine neden oldu. 1996 yılında, Helene Anderson adlı bir Alman kadının özel seçimi olduğu ileri sürülen ve 1930'lar modernist Avrupa fotoğrafçılığından seçkin örnekler içeren bir koleksiyon, büyük bir keşif olarak lanse edilmişti. İçinde Naziler, casusluk, savaş ve macera unsurları içeren uzun bir hikâye ve kanıt niteliğinde belge-





Man Ray: Siyah ve Beyaz, Paris, 1926.

ler bu keşfin gerçekliğini destekliyordu. Sonunda bu fotoğraflar 1997 Mayısında, Sotheby's'de, 3 300 000 dolara satıldı. Bu, tek kişiye ait bir koleksiyona verilmiş en yüksek fiyattı ve olayın "yüzyılın satışı" olarak nitelenmesine neden oldu. Fakat kısa süre sonra, bu koleksiyonun aslında başka kişilere ait fotoğraflardan oluştuğu, kimisinin de sahibinin şüpheli olduğu anlaşıldı. Konu şimdilik mahkemelerde. Müzayededen alım yapanlar ise fotoğraflarına henüz sahip olamıyorlar.

1998 sonunda ise, Man Ray'in 1926 tarihli *Noire et Blanche* (Pozitif ve Negatif)" adlı çift fotoğrafının 607 500 dolarlık rekor bir fiyata satılmasından sonra, tüm dokümantasyonu ve belgeleriyle sahte olduğu anlaşılan bir Man Ray koleksiyonu ortaya çıktı.

Peki, bütün bu fantezi hikâyelerden bize ne?

Konuya Türkiye bağlamında bakarsak, İstanbul'da Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nin açılmasıyla ortaya çıkan yerli koleksiyoncu yetiştirme çabası, belki biraz da ekonomik koşulların elverişsizliği nedeniyle, şimdilik beklenen ilgiyi görmüşe benzemiyor. Uluslararası düzeyde koleksiyon yapma çabası resim toplayan zenginlerimizde bile pek görülmezken, fotoğraf meraklılarından bunu beklemek fazlaca bir iyimserlik olarak nitelenebilir. Halbuki, yukarıda da söylediğim gibi, göreli olarak mütevazı olanaklarla çok yüksek düzeyde bir uluslararası

Pascal Sébah: 'yerli' kız, 1870ler





Sébah ve Joaillier: Abdülhak Hamit, 1924.

fotoğraf koleksiyonu bir araya getirilebilir. Fotoğraf aşklarını, fotoğraf çekme yerine fotoğraf toplayarak ve topladıklarını sergileyerek tatmin edecek varlıklı fotoğraf meraklısı sanatseverlere ihtiyacımız var! Böylece gençlerimizin bol bol iyi örnekler görmeleri, memleketimizde üretilen fotoğrafların düzeyinin yükselmesini de sağlayabilir. Fotoğrafların koleksiyonu ve teşhiri özel üniversiteler aracılığıyla da gerçekleştirilebilecek bir konudur. Tabii ileri sürülecek karşıt bir tez de günümüz sanatının her şeyi içerdiği, dolayısıyla sadece fotoğraf, resim, vs. toplamanın anlamsız olduğu, sanat yapıtlarının kendi başlarına anlam ifade ettikleri, vs. olabilir. Ancak ben burada ağırlıklı olarak geleneksel, tarihi anlamda değer taşıyan "eski" fotoğraflardan söz ediyorum. Çağdaş sanata ve fotoğrafları da içeren, ihtisaslaşmış bir Çağdaş Sanat Müzesi'ne tabii ki bir itirazım olamaz.

Bu konu bir yandan da son onyıllarda az çok duyulur hale gelen Türkiye'de çekilmiş eski fotoğraf koleksiyonlarıyla bağıntılı olabiliyor: Büyük ölçüde Engin Özendes Çizgen'in çabalarıyla insanlarımızın farkına vardığı bu kaynaklar günümüzde oldukça tükenmişe benziyor. Piyasada hâlâ 40-50 dolara, Berggren'in veya Sébah & Joallier'in 18x24 cm. popüler albumen baskılarından tek tük örnekler bulmak olası; ama heyecan verici yapıtlar, eksiksiz albümler gizlendikleri yerlerden çıkmıyor. Piyasada para olmaması yani, gene "ekonomik kriz" sorunu bunun nedenleri arasında. Bu yüzden, şu sıralar Türkiye'de çekilmiş eski fotoğraflara yapılacak bir yatırım ileriki iyi günlerde (eğer gelirlerse) çok kâr getirebilir. Tabii önce bu fotoğraflara ulaşabilmek lazım. Türkiye'de tasavvur edilebilecek herhangi bir fotoğraf koleksiyonunun, dünya çapındaki yapıtların yanı sıra, bu tür fotoğrafları da içermesi kaçınılmaz olarak zorunludur.

Fotoğraf Üzerine Kaymak veya "Nostalji Artık Eskisi Gibi Değil"[45]

i. 70'li yılların sonuna doğru ben ODTÜ'de Mimarlık Fakültesi'nde öğrenciyken boykotlar ve anarşik olaylar sayesinde ders dışı faaliyetlere ayıracak bol zamanımız olurdu. O sıralar hocalarımın desteğiyle[46] fotoğrafçılıkla ciddi olarak ilgilenmeye başlamıştım. ODTÜ'nün doğru dürüst işe yarar tek tarafı, az çok dünyaya yani A.B.Dye açık olan, güncel yayınları izleyen bir kütüphanesinin olmasıydı. Orada geçirdiğim uzun saatlerde sık sık karıştırdığım *The New York Review of Books*'ta bir gün tesadüfen Susan Sontag'ın bir yazısına rastladım: "*Photography in search of itself*" (Kendini arayan fotoğrafçılık).[47] Ve okuyunca da "dibim düştü!" Zamanın fotoğrafçılık çevrelerindeki belgeselcilik dogmatizmine karşı hissettiğim fakat ifadede zorluk çektiğim bazı temel sıkıntıları Sontag gayet veciz bir biçimde yazıya dökmüştü.

Daha sonra, okul biraz normali taklit eden bir faaliyete faaliyete geçer gibi olunca ben de diploma alıp her çalışkan öğrenci gibi *master* yapmaya başladım. Yoksa askere gidiliyordu... Seçtiğim konu: "Mimarlık Eğitiminde Fotoğrafların Kullanımı: Çok Anlamlılık Tek Anlamlılığa Karşı" falan kılıklı bir şeydi!

İşe Paul McMillen[48] ile başlamıştım. Sonra gene boykotlar oldu, McMillen İstanbul'a kaçıp ciddi olarak para kazanmanın ve gerçekleştirilebilecek işlere girişmenin daha tâtminkar olacağını anladı. (Bunlar 1980'li yıllardan önce oluyor, onun ileriyi görme yeteneğine işaret etmek lazım)! Ben de, bu arada Susan Sontag'ın diğer yazılarını da buldum ve onlardan büyük ölçüde yararlanarak; fotoğrafların esas itibariyle yalan söylediklerini, mimari eserlerin de fotoğraflarda iyi çıksınlar diye tasarlandıklarını, sadece fotoğraflardan görerek mimarlık

tarihi öğrenmenin çok saçma olduğunu, mimarlar arası etkileşimin (kopyacılığın!) büyük ölçüde mesleki dergilerdeki renkli parlak fotoğraflar sayesinde olduğunu ve biçimsellikten de öteye, salt bir *görsellik* düzeyinde sınırlı kaldığını ileri süren bir tez yazdım. Mimari eğitim ve pratikte bu tehlikeli gidişata (henüz *postmodernism*, Jencks'in isim kondurması olayı, vs. ortada yokken) çare olarak da, mimarlık okullarında bir fotoğraf okuma bilincinin verilmesinin zaruri olacağı sonucuna vardım. İnanmayacaksınız ama, yüksek mimar derecemi verdiler, belki de jüridekilerin hiç biri tezi okumamıştı.

Aslında Sontag, fotoğrafların ana karakteristikleri arasında onların kolaylıkla gerçeğin yerini alabilmelerini görür ve belki de bu yüzden sahip olma duygumuzu karşılamakta onlardan sık sık yararlandığımızı söyler. Gerçekte somutlaştırılamayacak, elle tutulamaz şeylerin somutlaştırılmalarında ve gerçekliklerinin kanıtları olarak fotoğrafların kullanılması, günümüzde iyice yaygın kullanımın ifadesi haline dönüşmüştür. Sonuçta bu yer değiştirme olayı, "ne güzel çocuğunuz var..." komplimanına, "o bir şey değil, hele bir de fotoğrafını görseniz!" diye cevap veren anne anekdotunda en iyi örneğini bulur. O zaman, "yapıların fotoğrafları çekilsin, fotoğrafta iyi çıksınlar" diye tasarlandıklarını ileri sürmek de çok tuhaf olmuyor. Tabii burada mimari(ve reklam) fotoğrafçılığının da fotoğrafı çekilen şeyi, en iyi, en kusursuz durumunda, idealize ederek göstermeyi amaçladığı ve bu görüntünün de, çoğu kez gerçek "gerçek" ile pek ilgisinin bulunmadığı gerçeğinden(!) söz etmek gerekir. Yaşanması gereken yaşamın yerini alan fotoğrafların, görüntülerin, göstergelerin *üretilmiş* olduklarını ve dolayısıyla tarafsız olamayacaklarını da yeri gelmişken hatırlatmakta fayda görüyorum.

ii. Yani, kısacası, Susan Sontag ile eskiden tanışırım. Pek bir şey ifade etmese bile, Türkiye'de onun fotoğraf yazılarını ilk okuyanlardan olduğumu gururla ifade edebilirim. Sonra, o, *The New York Review of Books*'taki bu yazlarını *On Photography* (1977) adı altında bir kitapta topladı. Elimizdeki de bu kitabın çevirisi oluyor.[49] Aynı yıl ben de artık doğru dürüst bir şeyler öğrensem deyip, Bauhaus'cuların Tasarım Enstitüsü'nde fotoğrafçılık okumaya A.B.D'ye gittim. (Oradaki hayal kırıklıklarımı da başka sefer yazarım, yeri gelirse...) Kitap

bayağı iyi satıp "National Book Critics Circle Award" ödülünü aldı, ciltlisi beş altı baskı yaptıktan sonra, *paperback*'i de hâlâ piyasada kalmayı başardı; sayısız çevirileri ve başka ülkelerdeki baskıları da cabası; örneğin İngiltere'deki Penguin baskısı da ara sıra İstanbul Levanten kitapçılarına düşüyor.

Tabii ben, daha önce okumuş olmam gereken Walter Benjamin ve Roland Barthes'ı bilmeden, yarım yamalak John Berger okumamla Sontag ile karşılaştığım için, çok etkilenmiştim. A.B.D'deki ilginç anılarımdan biri, uykusuz bir gece yarısı New York'ta bir evde televizyonda Sontag ile Berger'in birbirleriyle yaptıkları söyleşiye tanık olmamdı. Yarısında uyuya kalmıştım!..

iii. Sontag aslında 1960'lı yılların bir ürünüdür. Hem akıllı, hem kültürlü, üstelik de güzel, çekici bir New York'lu ve kesinlikle Avrupa ekolünden bir entelektüel olarak, "Against Interpretation", "On Style" ve "Notes on Camp" adlı yazılarıyla tabuları yıkıp büyük yankılar uyandırmıştı (evet, orada da tabular vardı). *On Photography*'de ise bu idealist-toplumcu tavır zirvesine erişir. Oldukça soğuk ve soyutlanmış bir zekânın, kültürel çevremizi ve bu çevredeki insan-teknoloji ürünü resimleri, yani fotoğrafları, bir laboratuvardaymışçasına incelediğine ve bu fotoğrafların bize, bizim gibiler tarafından ne yapmak amacıyla kullanıldıklarını tartıştığına şahit olursunuz. Ve bu sizi sık sık rahatsız edebilir (Aptal yerine konulduğunu anlamak kimsenin hoşuna gitmez!)



Harry Hess: Susan Sontag, *Against Interpretation*'ın kapağından, 1966.

Bu kitap Türkçeye neden bu kadar geç çevrildi merak ediyorum. Önceleri bazı yazıların münferit çevirileri oradan oraya dolaşıyordu, kimi Boğaziçi Üniversitesi kaynaklı, kimi de daha profesyonelceydi. Gördüklerim pek anlaşılır gibi değildi; hatta sevgili Cengiz Özakıncı da fena halde yanılarak bunların eleştirisini yapmıştı. Sorun çevirilerdeydi bana sorarsa-

nız. (Cengiz, Sontag'a her şey diyebilirsin ama "cahil" asla!). Demek ki fotoğrafçılığın "entel" düzeyde tartışılmasına belli bir ilgi varmış benim pahalı kitabı bile satın alanlar olduğuna göre... Öyleyse, tekrar sormalı, "bu kitap Türkçeye neden bu kadar geç çevrildi?" diye; ve kutlamalı çevireni. Yani, tam kimse okumazken, herkes televizyonda yarışma programlarına ya katılıp ya da izlerken, tam da depolitize olmuşken, ne âlemi var böyle bozguncu (*subversive*) yapıtları yayımlamanın? (zaten kimse okumaz ki!) Yoksa geriye/eskiye bir dönüş mü var? Söylediği alışılmadık şeyler ve karmaşık fikirlere karşılık, İngilizcesi kolay okunan, sürükleyici denilebilecek bir üsluba sahip olan bu kitabı, Türkçeye *infra-red(ruj?)* fotoğraflarıyla tanıdığımız Reha Akçakaya çevirmiş. Kendi fotoğraflarına gösterdiği itina ve emeği vermişse iyi bir çeviri olması beklenir.[50] Dilimizin perişanlığına rağmen bu zor işin altından kalkabilmiş. Sayısız *post*-dil ve karşı-devrimleri durumunda daha iyi bir çeviri beklemek zor. Gene de, mümkün olursa orijinalinden okunmasını tavsiye etmek zorundayım.

Doğaldır ki böyle bir kitap, sadece fotoğrafçıları değil, birçok kimseyi alakadar edecektir. Hatta, fotoğrafçıların özellikle hoşlanmayacakları, gocunacakları, birtakım şeyleri içerdiğinden, anti-fotoğrafçılık lobisinin daha da çok seveceği öne sürülebilir. Baudelaire'den başlayan, edebiyat kökenli sanat eleştirmenlerinin, herhalde dişlerine göre bulduklarından olacak, fotoğrafçılık üzerine ahkâm kesmeleri geleneğinin yeni bir örneği olarak da nitelendirilebilir. Felsefe, fotoğrafçılık, iletişim ve kültür konularının çakıştığı kuramsal bir noktada yerini bulan bu kitabın yayımlanması, amatörlük ve ticaretin egemenliğinin hüküm sürdüğü bir kültürel ortamda, fotoğrafçılık üzerine ciddi ve ağırbaşlı yazıların yazılabileceğini; fotoğrafçılığın kuramsal düzeydeki tartışmalarının sadece onunla fiilen uğraşanların tekeline bırakılamayacak kadar önemli olduğunu ve günlük yaşamı etkileyici özellikler taşıdığını hatırlatmış oldu.

Sontag geniş anlamıyla fotoğrafların kültürel çevredeki yerleri hakkında söylenebilecek son sözü, anlaşılabilir bir biçimde söylüyor. Kitabın yayımlandığı zaman gördüğü büyük ilgi, geniş kitlelerce okunması, ödül kazanması, vs. zamanlamanın doğruluğuyla açıklanabileceği kadar, bu anlaşılabilirlik özelliğinden de kaynaklanıyor sanırım. 70'li

yılların sonu A.B.D'de fotoğrafların sanat piyasasında büyük ilgi gördükleri, fiyat rekorları kırdıkları bir devreydi. Arkasından gelen Carter ekonomisi ile birlikte bolluk devri sona erdi, piyasa "fosladı". Daha sonra da, İran devrimi, Tahran'daki A.B.D elçiliğinin işgali gibi olaylar morali iyice bozdu, resesyon ortaya çıktı; sanat ve özellikle fotoğraf piyasası bundan fazlasıyla nasibini aldı. 80'li yıllarda ise fotoğrafçılık yaygın bir "hobi" veya satışı iyi bir sanat dalı olarak bir daha kendini toparlayamadı. Bunun diğer nedenleri arasında, hobi cephesinde ortaya çıkan yeni teknolojik icatların (özellikle video ve kişisel bilgisayarlar) tüketicilerin ayırdığı harcanabilir parayı emmesi gerçeği yatar. Eskiden var olan birçok fotoğraf dergisi yerine şimdi bilgisayar dergileri var, fotoğraf dergileri de çoğu zaman neredeyse yarı yarıya videoya yer vermekteler. "Sanat Fotoğrafı" denilen, dar çevreye hitaba mahkûm bir uygulama alanı çoğu zaman Sontag'ın söz ettiklerinin dışında kalıyor. Buna karşılık yaygın kullanım alanları nedeniyle olmalı, belgeselciler bayağı acı eleştirilerden büyük ölçüde nasiplerini alıyor. Zaten "sanat" her zaman için sadece azınlıktaki bir grubun üyelerini alakadar etmemiş midir?

Bu kitapta, bizde pek tanınmayan, fakat fotoğrafçılık tarihindeki yerleri tartışılmayan iki fotoğrafçı hakkında bölümler var: Bunların ilki, iki savaş arasının önemli Alman fotoğrafçısı August Sander; diğeri de 60'lı yıllarda rahatsız edici fotoğraflarıyla yeni bir çığır açan, A.B.D'li kadın fotoğrafçı Diane Arbus. Bunların yanı sıra, Çinliler'in fotoğrafçılık hakkındaki son derece muhafazakâr düşüncelerini de Sontag'dan öğreniyoruz. O, fotoğrafların değerlendirilme biçimlerinden ve içinde bulundukları bağlamların buna etkisinden de uzun uzun söz ediyor. Bugün artık neredeyse kanıksamaya başladığımız bu tartışmalar on beş yıl önce geniş kitleler için son derece şaşırtıcıydı.

Fotoğrafçılık üzerine derli toplu, alışılmış tarzda (yani ezberlenebilecek biçimde) bir ders kitabı bekleyenlere, daha çok düşünmeye ve sorgulamaya yönelik olan bu kitap biraz yadırgatıcı gelebilir. Boşuna, didaktik bir üslup, madde madde bölüm sıralamaları, alt başlıklar, listeler, uzun dipnotlar, indeks, bibliyografya filan aramayın. Bir deneme, hatta bir hikâye gibi baştan sona dikkatle okumak lazım. Fotoğrafçılık hakkındaki bu kitapta, orijinalinde de olduğu gibi, hiçbir

fotoğraf, resim, illüstrasyon, diagram, vs. türünden görsel yardımcı yok. Sontag gerek sözlerle fikirlerini anlatabilme yeteneğine olan güveninden ötürü, gerek de okuyucu kitlesinin sözünü ettiği fotoğrafları zaten bildiğine olan haklı inanışından dolayı kitabını bir sürü fotoğrafik illüstrasyonla doldurmak istememiş olmalı. Gerçekten de, ancak çok sayıda resim koyarak, tek tük fotoğrafın uyandırabileceği yanlış anlaşılma tehlikesini engellemek mümkün olabilirdi. Buna da kitabın orijinalinin yayımlandığı ortamda gerek görülmemiş olması doğaldır. Burada Sontag'ın edebiyat kökenli olmasının okuyucularının da ondan bunu beklemelerinin rolü olabilir. Bizim memlekette okuyucuların daha çok fotoğrafçılık kökenli olacağını varsayabiliriz. Başka yerde de belirttiğim gibi, büyük eksiğin yeteri kadar örnek görmeme olduğu kendi ortamımızda, bu okuyucuların büyük kısmının Sontag'ın sözünü ettiği örneklerden hakkıyla haberdar olamayacakları açıktır. (Örneğin yukarıda sözünü ettiğim Sander veya Arbus'tan kaçar örnek gördünüz veya Sontag'ın gene yer yer sözünü ettiği, Stieglitz ve Weston gibi, daha klasik fotoğrafçılardan?) Ne yazık ki, çözümünü bilmediğim, bir kitaba yüzlerce fotoğraf doldurmakla da sıhhatli bir biçimde çözülemeyecek böyle bir sorun var!

Dönüp bakınca, Sontag olmasaydı, postmodernciler, Barbara Kruger, Cindy Sherman gibi fotoğrafçı-sanatçılar, Richard Bolton, Abigail Solomon-Godineau gibi kuramcılar, Allan Sekula ve Victor Burgin gibi her iki işi de birden yapmaya çalışan günümüzün ünlü sosyalist yaklaşımlı sanatçı ve eleştirmenleri ortaya çıkamayacaktı gibi geliyor. Sontag, bu kitabıyla, Bauhaus ile başlayan ve esas sözcülüğünü Bertold Brecht ve Walter Benjamin'in birbirleriyle iç içe geçmiş yazı ve düşüncelerinde bulan geleneğin, Roland Barthes ve diğer son zaman Fransız filozoflarının yapıtlarıyla etkileşimini de göz önüne alıp günümüze bağlama görevini yerine getiriyor. (Temeli oluşturan Benjamin'lerin çevirileri artık zar zor bulunabiliyor, hiç değilse.)[51] Fazlasıyla kişisel olan Barthes'ın fotoğraf kitabı da geçenlerde dilimize çevrildi, aslında belki *Mitolojiler*'e bakmak daha faydalı; tabii bir de geçtiğimiz ay şehrimizi ziyaret eden Jean Baudrillard var: "(İnsan yapısı) her şey (zaten var olan) başka bir şeyin göstergesi (işareti)dir" diyen. Onun ise, Türkçede kolay bulunacak bir biçimde yayımlandığından emin değilim. Birisi bir iyilik yapsa da *Simulations*'u dilimi-

ze kazandırsa keşke. Rasyonel düşüncenin ideal ürünü olarak ortaya çıkan fotoğrafçılığın gerçek dünyanın işaretlerini üretmedeki arketipal konumu göz önüne alınırsa, Sontag'ın fotoğrafçılık hakkındaki sözlerinden yapılacak bir genelleme bizi günümüzdeki yapay ve seçilmiş enformasyon bolluğunun eleştirisine götürür. Buradan da, Baudrillard'ın ikaz ettiği biçimde, gerçek (doğal?) dünya ile (ve birbirimizle) birebir, sıhhatli ilişkilerimizin yok olmaya yüz tuttuğu gerçeğine ulaşırız.

Diğer taraftan, Walter Benjamin'in Sontag için özel bir yere sahip olduğuna kuşku yoktur. *On Photography*'de ona yapılan sayısız atıf sadece onun fotoğrafçılıkla ilgili yazılarına değildir, onun manevi kişiliğini de Sontag ile birlikte sürekli karşımızda buluruz. Kitabın sonundaki seçme sözler bölümüyse tamamen ona adanmıştır; zaten, Sontag başka bir yerde yayımlanan, Benjamin hakkındaki oldukça duygusal ve iyi araştırılmış muazzam denemesinde, Benjamin'in üslubunun da böyle son derece yoğun tek cümlelerden oluştuğundan söz eder (*Under the Sign of Saturn*, 1978) Elimizdeki kitapta da, Sontag, fotoğrafların koleksiyon oluşturma yetenekleri ve bunun, gerçeküstücülüğün birbirleriyle mantıklı bir ilişkisi olmayan şeyleri yan yana getirme tavrıyla benzeştiğini anlatırken, Benjamin'in aktarma sözleri sürekli olarak toplayıp defterlerde saklama huyunu da aynı bağlamda tartışıyor (s.89).



Irving Penn: Susan ve Jason Sontag, 1966.

iv. Benzer bir yaklaşımla, Sontag'ın kitabının elimizdeki çevirisine bakarsak, gözümüze çarpan şu "aforistik" cümleleri alt alta yazabiliriz:

"Fotoğraflar gerçekten de yakalanan deneyim, fotoğraf makinesiyse açgözlü bilincin en güçlü koludur." (s.18)

"Son zamanlarda fotoğraf neredeyse seks ve dans kadar yaygın bir eğlence halini aldı, bu da, her kitle sanatı gibi, fotoğ-

rafın da birçok kişi tarafından bir sanat olarak icra edilmediğini gösterir. Fotoğraf özünde toplumsal bir *ayin*, korkuya karşı bir savunma ve bir güç aracıdır. Fotoğraflar bir yandan insanlara gerçekdışı bir geçmişin hayali sahipliğini verirken, diğer yandan da insanların içinde güvensiz oldukları boşluğa sahip olmalarına yardım eder. Deneyimi doğrulamanın bir yolu olan fotoğraf çekme, aynı zamanda deneyimi fotojenik olanı aramayla sınırlayarak, onu bir görüntüye, bir anı eşyasına çevirerek deneyimi reddetmenin bir yoludur." (s.22, 23, 24)

"Modern sanatın büyük bölümü, korkunçluğun sınırını aşağıya çekmeye adanmış durumdadır. Çok fazla acı verici, şok edici ya da utanç verici olduğu için eskiden görmeye ya da duymaya bile dayanamadığımız şeylere bizi alıştıran sanat, ahlakı kendiliğinden ve duygusal olarak dayanılmaz ve dayanılabilir olan şeyler arasına belli belirsiz bir sınır çeken ruhsal alışkanlık ve toplumsal kuralların bütününü değiştirir." (s.54)

"Her fotoğraf yalnızca bir parça olduğundan, bir fotoğrafın ahlakî ve duygusal ağırlığı onun nereye *sıkıştırılmış* olduğuna bağlıdır. Bir fotoğraf, içinde görüldüğü bağlama göre değişir..." (s.118)

"İnsanların nesnelliğini[52] nesnelerin de insan gibiliğini gözler önüne seren fotoğraf, gerçekliği bir totolojiye dönüştürür. Çin'e giden Cartier-Bresson, Çin'de insanlar olduğunu, bunların da Çinli olduğunu gösterir." (s.123)

"Fotoğrafların değerlendirilmesinde çoğunlukla başvurulan dil, aşırı derecede yetersiz bir dildir. Bu dil bazen resmin sözcük dağarına musallat olur: Kompozisyon, ışık, vs. Daha sık olarak da, fotoğrafların incelikli, ilginç, güçlü, karmaşık, basit, ya da en sevileni *aldatıcı biçimde basit* diye övüldükleri zamanlarda olduğu gibi, bulunabilecek en belirsiz yargılardan oluşur." (s.148, italikler benim.)

"Bir fotoğrafın sahip olabileceği hava ile bir resminki arasındaki gerçek fark, zamanla aralarında kurdukları farklı ilişkilerde yatar. Zamanın yıkımı resimlere karşı çalışır. Oysa fotoğrafların doğasında bulunan ilginin bir bölümüyle fotoğrafların estetik değerlerinin başlıca kaynağı zamanın onlar üzerinde yaptığı dönüşümlerdir."(s.149)[53]

"Fotoğraf(sic?) gerçekliktir; gerçek nesneyse sık sık bir hayal kırıklığı olarak yaşanır." (s.155)

"...görüntü ve gerçeklik düşünceleri birbirini tamamlar.

Gerçeklik düşüncesi değiştiğinde görüntü de değişir, ya da tam tersi. 'Çağımızın' görüntüleri gerçek cisimlere yeğlenmesi yalnızca sapıklık olarak değil, ancak biraz da başlarda gerçekliğin geçen yüzyılda aydınlanan orta sınıf içinde uyanan biçimiyle salt dış görünüş olarak eleştirilmesinde olduğu gibi, gerçeğin ne olduğu düşüncesinin gitgide karmaşıklaştırılıp zayıflatılmasına bir yanıt olarak değerlendirilmelidir."(s.167- 168)

"Bunca narsisist kullanımı olan fotoğraf(sic?), aynı zamanda dünyayla aramızdaki ilişkiyi kişisellikten çıkaran güçlü bir araçtır;[54] ve bu iki kullanım birbirini tamamlar. Tıpkı doğru ya da yanlış ucu olmayan bir dürbün gibi, fotoğraf makinesi egzotik şeyleri yakına getirir, onları bize yakın kılar; tanıdık şeyleriyse küçük, soyut, garip ve çok uzak kılar. O, kolay ve alışkanlık yapan bir etkinlik içinde kendi yaşamımıza ve başkalarının yaşamına hem katılımı, hem de onlardan yabancılaşmayı sunar –bir yandan yabancılaşmayı onaylarken, diğer yandan katılmamıza izin verir." (s.174)

v. Sontag'ın bu başyapıtından bir tane edinmenizde sonsuz yarar gördüğümü daha açık nasıl belirtebilirim? Belki şöyle: Önce bunu alın, paranız artarsa da benim kitabı. Bu arada, yardımcı olmak için şöyle bir yol aklıma geliyor: Sigara içmeyin ve böylece biriktireceğiniz parayla kitap alın; ileride yapmak zorunda kalacağınız doktor, hastane ve ilaç harcamalarından tasarrufunuz da yanınıza kâr kalsın.

Richard Avedon/Frank Zappa (1940-1993)

"Suzy Creamcheese, what's got into you?"
Frank Zappa (1965)

1960'lı yılların sonlarına doğru Ankara'da Kocabeyoğlu Pasajı ve Hergele(n) Meydanı'ndaki karanlık ve havasız dükkânların gizli köşelerinde, kutularda, üst üste yığılmış "Amerikan eskisi" 33 devirli (doğrusu saniyede 33 1/3 tur) *long-play* plaklar bulunurdu. (Aman Tanrım, Şu *compact-disc* çağında, eskilerin gramofon-taş plak hikâyeleri gibi, benim de kalkıp LP'leri anlatmamın gerektiğine inanamıyorum!) Okul sonrası zamanımın çoğu kitap ve dergi de satan bu dükkânlarda kültür(!) aramakla geçerdi. Bu sayede, iki üç yıl gecikmeyle de olsa, Frank Zappa'nın *rock* grubu Mothers of Invention'ı dinleyip onun eleştirel zekâsının espri dolu ürünleriyle tanışabilmiştim.

Tanıtmaya gerek yok, günümüzün en ünlü fotoğrafçılarından olan Richard Avedon 1960'lı yıllarda Frank Zappa'nın ve Bob Dylan'ın fotoğraflarını çekmişti. Aslında o önüne gelen her hippi kılıklının fotoğrafını çekmezdi. Moda ve ticari işlerinin yanı sıra, güncel ve "doğru" politik tavırlara sahip olmaya büyük özen gösteren Avedon'un edebiyatçılarla ve diğer sanatçılarla süregelen yakın ilişkisi onun seçimlerine önem vermemizi gerekli kılar. Avedon'un bilinçli yaklaşımına bir örnek olarak, Truman Capote ile hazırladığı *Observations* (1959) adlı kitaptan söz edilebilir. Buradaki fotoğrafların taşıdıkları yoğun ironik bakış, Capote'un yüksek sosyete içine girmiş bir casus gibi hınzırca eleştiri, alay ve acımasız ifşa etmelerle dolu bir türlü bitiremediği –veya– yayımlayamadığı kitabı *Answered Prayers* için sanki bir ilk ihtar ateşini oluşturur.

1985 yılında ABD kongresindeki şarkı sözlerinin sansür

edilmesiyle ilgili tartışmalara konuşmacı olarak katılan Frank Zappa, yaşamı boyunca tam özgürlükçü ve her türlü sansüre karşı tavrından ödün vermemiştir. Söz söyleme özgürlüğünün ve özel yaşamın dokunulmazlığının korunması için sürekli çaba göstermiştir. Gerek satirik mizah dozu oldukça yüksek olan sanatında, gerek çizgisi değişmeyen çeşitli militanca girişimlerinde (Reagan'a mektubu, çeşitli bildiri ve yazıları, televizyon konuşmaları gibi...) bu tavrın izleri görülür.

Diğer yandan, Avedon'un 1980'li yıllarda A.B.D'nin batısında yaşayan marjinal tiplere saygısının ifadesi olarak onların fotoğraflarından oluşan bir sergisi ve *In the American West* adlı bir kitabı vardır. Burada Avedon genellikle toplumun kenarlarında kalmış insanları, işçileri, evsizleri, birkaç bilimsel araştırmacıyı tam bir yalınlıkla fotoğraflar. Bunların görünüşleri, yüzeysel özellikleri, görkemli bir biçimde aktarılır, zaten fotoğrafların tüm yapabildiği budur. Kimsenin görmediği, tanımadığı bu insanlar ilahlaşırlar, fotoğraflara dönüşerek ölümsüzleşirler.



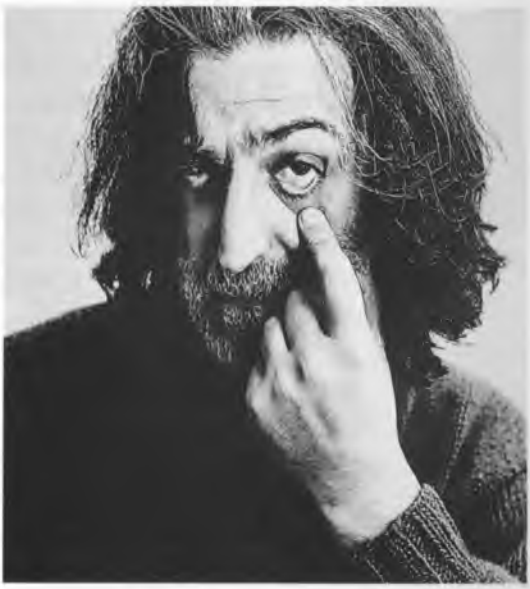
Richard Avedon: Frank Zappa, New York'da, 26 Ekim, 1967.

Mothers'la tanışıklığım, 1967 yılında yayınlanmış olan ikinci LP'leri *Absolutely Free* ile başladı. Bu zamanın pop müziğinden epeyce farklı, hatta acayip bir plaktı: Elektronik modern klasiğe benzer müzik parçalarının ve erotik mesajların yanı sıra, Beyaz Saray'la ve Amerikan toplumuyla acımasızca alay ederek, hem o sıralar tüm şiddetiyle sürmekte olan Vietnam Savaşı'na karşı çıkıyor, hem de işsiz güçsüz esrarkeş hippilere karşı derin alaycı eleştiriler taşıyordu. Bir de "kahramanı" Suzy Creamcheese vardı: Boş kafalı, çiklet çiğneyip telefonla konuşmaktan başka bir şey yapmayan ve büyüyüp de iyi bir tüketici olmak dışında bir hedefi olmayan tipik Amerikan gençliğini simgeleyen.

1970'lere geldiğimizde Avedon, bir marifet yapmışlar-

casına madalyalarla dolu göğüslerini gururla sergileyen ABD ordusu kuvvet komutanlarının ve diğer devlet büyüklerinin fotoğraflarını çeker. Bunlar ilk önce alternatif kültürün sözcüsü konumundaki *Rolling Stone* dergisinde yayımlanır. Aslında Avedon'un teşhir ettiği "savaş suçluları" mıdır ya da sosyetik bağlamda gizlenmiş, "aranıyor" resimleri midir, pek bilinmez.

Mothers'ın, herkesin tanıdığı Beatles'ların *Sgt. Pepper* LP'sine nazire olarak 1967de çıkardıkları, üçüncü LPleri *We're only in it for the Money*[55] ilk duyduğumda beni çok şaşırtmış ve sevindirmişti, çünkü burada hızla ticarileşmekte olan pop müzik dünyasının acı bir eleştirisi yer alıyordu. Üstelik, böylece, bunca üçkağıt, yalan dolan ve sahtekârlık arasında, gerçekten samimi olabilecek eleştirel ve ironik bir bakış açısının popüler müzik bağlamında mümkün olabileceğini de gösteriyordu. *Absolutely Free*'den sonra bu LP'yi bulmam birkaç yılımı almıştı. İkisinin de fena halde aşınmış kopyalarını hâlâ saklamaktayım, yeni CD versiyonları çıkmış, *re-mastered*, vs. daha temiz ses kalitesiyle... Rastlarsanız dinlemenizi öneririm.)



Richard Avedon: Frank Zappa, Los Angeles'de, 31 Mart, 1993.

Avedon, 1971 yılında kararlı bir savaş aleyhtarı olarak gittiği Saygon'da, kapalı bir otel odasında, büyük gizlilik içinde çektiği savaş kurbanları fotoğraflarını içi elverip bir türlü yayımlayamaz. Bu fotoğrafların insanların bakmaya dayanamayacağı kadar korkunç olduklarını düşünerek onları sergilemez. Nihayet bu Vietnam fotoğraflarından geçen yıl sonu çıkan *An Autobiography*'de iki adet var, kitabın alınmasını zorunlu kılacak kadar etkileyiciler ve sanırım bunlar göreli olarak daha "dayanılabilir" olan örnekler. (Bu da "korkunç" resimlere olan tahammül eşiğimizin yükselmesine bir başka örnek, alışıyoruz.) Avedon'un her fotoğrafçıdan fazla olan bir takıntısı da bu sırada gözümüze çarpar: Ölüm fotoğrafları. 1973 yılında babasının

ölümcül hastalığı sırasında çekmiş olduğu sayısız fotoğrafı vardır. Özellikle onun ölüm döşeğindeyken arka arkaya çektiği bir seri portresini görmek, benim için de son derece önemli ve etkileyici, unutamadığım bir deneyimdi. Bu inanılmaz güçteki fotoğrafları fotoğrafçılıkla ciddi olarak ilgilenmeye karar vermemin önde gelen nedenleri arasında sayabilirim. Ölenle ölünmez, ölenin fotoğraflarına bakılır. Birisi ölürken onun fotoğraflarını çekerek nasıl ölüneceğini belki öğrenebiliriz. Fotoğraflar ölümü anlayabilmemize yardım eder mi? Ölene yardım etmeye çalışmak daha asilce midir? Yoksa fotoğraflar sadece ilginç yüzeyler midir? Fotoğrafçı ne kazanır, ne aktarır? Fotoğrafı çekilen ne kazanır?

Mothers'ın ilk LP'leri *Freak Out* (1966) ise çıktığından 8-9 yıl sonra elime geçmişti. Bu LP'de de, kimsenin kurtulamadığı aynı eleştirel bakışın ve devrimci müzik deneylerinin başlangıç noktaları sezilebiliyordu. Fakat, 1970'li yılların ortasında, artık politik ve toplumsal değişimlere bakıp, sadece, "vay be, o kadar önceden biliyorlarmış denebilirdi", o kadar. *Disco* çağında "pop ve hippilik" kısa zamanda asimile edilerek ticari meta haline gelmişti. Zaten Zappa da, tüm kural dışı görüntüsüne karşın, en başından beri uyuşturucu-karşıtı tavrıyla hippi sayılmazdı yahut da "en gerçek" hippi oydu, bakış açınıza bağlı. Şimdi o, yirmi küsur yıllık evliliğini sürdüren üç çocuklu bir aile babası, ciddi ve çalışkan bir besteciydi. Salak değil zeki, hâlâ muhalif düşüncelerini açıklamaktan çekinmeyen, sosyal bilinç sahibi bir sanatçıydı.

Avedon kendi ömrünün sonuna yaklaşırken (artık 70'lerinde), parlak kariyerini noktalamak için bir yandan *An Autobiography* ile başlayan bir kitaplar dizisi yayımlıyor, bir yandan da A.B.D'nin en saygın dergilerinden olan *New Yorker*'a kadrolu fotoğrafçılık yapıyor. Bu, genellikle uzun yazıların yanı sıra illustrasyonlar ve *cryptic* karikatürleriyle tanınan derginin yaşamında sanırım yeni bir oluşum. Avedon moda fotoğrafçılığı sırasında önce *Harpers Bazaar*'da sonra da *Vogue*'da çalışmıştı, yakın zamana kadar A.B.D *Vogue*'unun kapaklarını hep o çekerdi. Fakat bu tür bir basın fotoğrafçılığı pek yapmamıştı. Besbelli mesleğini noktalamak için seçilmiş prestijli ve sembolik ağırlığı olan bir pozisyon bu. (Tabii ki, alacağı paraya gereksinmesi yok.)

20 Aralık 1993 (3 Aralık'ta ölen Zappa'nın gerçekleş-

meyen 53. yaşgününden bir gün öncesi) tarihli *New Yorker*'da Avedon'un bu dergi için yaptığı ilk işlerden birini görüyoruz: 26 yıl arayla çekilmiş iki Frank Zappa portresi. İkincisi çekildiği zaman Zappa da, Avedon da onun az bir ömrü kaldığını biliyor olmalıydı. Yaşlanmış, saçı sakalı kırlaşmış bir Zappa, gene de hayata –ve ölüme?– ironik ve alaycı bakışını korkmadan sürdürüyor, ilk plaklarından beri hepsinin kapaklarında yer alan ünlü modern müzik bestecisi Edgar Varese'in sözünü yinelemeye gerek kalmadan: "The present-day composer refuses to die!"[56]

Zappa ve Avedon'un yaşamları, 22 Ocak 1994 tarihli *Sabah* gazetesinin "Entelektüel Bakış" bölümünde sanatçının bir aydın/entelektüel olarak sorumluluğu hakkındaki Derrida ile ilgili yazıda belitilen tanımlamaları karşılamaz mı? Yazıdan anladığım kadar (*Hamlet* üzerinden), Derrida'ya göre: "Kültür ve düşünce dünyasının hayaletleriyle hesaplaşıp onların hakkını vermek bir aydının görevidir" ve her zaman için değerini koruyan böyle bir ahlakçı tavır, sanatçının uluslararası eleştiri, statükoya muhalefet ve demokratik alanı genişleterek yeni haklar kazanma çabasında ifadesini bulur.

Frank Zappa da, Richard Avedon da ileri teknolojinin ve medyanın tamamen değiştirdiği günümüz dünyasında entelektüelin bulması gereken farklı söylemi başarıyla yakalamış birer sanatçı olarak görülebilirler. Onların muhalif tavırları sistem içinde yer almalarına ve başarı kazanmalarına engel olmamıştır, tersine. Zaten seslerini duyurabilmek için başka çareleri de yoktu. İkisi de sonuna dek bu tavırlarını sürdürebildiler. Politikayla biraz daha fazla ilgilenmek zorunda kalmış bir başka sanatçı olan Vroclav Havel'den, Zappa'nın son konserini Rus ordularının Çekoslovakya'yı terk etmeleri şerefine Prag'da hasta hasta verdiğini öğreniyoruz. Havel, *New Yorker*'ın aynı sayısında çıkan yazısında, "Zappa, Sovyet işgalinden sonraki yıllarda, Çek yeraltı hareketinin önde gelen tanrıları arasındaydı" diyor.



Fotoğrafçısı bilinmiyor: Mae Gordon'un Delice Dönen Kaidesi, South Bend, Indiana, ABD, 1890 civarı.

Hayalgücü ve Kayıt Üzerine Dengesiz Yazı

"Gelip geçici bir moda olarak fotoğrafçılık, şu yeni bisikletçilik çılgınlığı sayesinde, artık son günlerini yaşıyor."[57]
Alfred Stieglitz, 1897.

(Benim de eskiden yaptığım bir başka şey bisiklete binmekti, yani, fotoğraf çekmediğim zamanlarda...)

Geçen yıllarda, günlerden bir gün, ben bisiklete binerken adamın dilini kopartmışlardı. Üstelik o bir dilbilimi uzmanıydı. Tam Rumelihisarı'ndan Bebek'e geliyordum ki, bedevi Araplar, anadillerini kendileri kadar akıcı olmasa bile belki onlardan daha doğru konuşan, bu Fransız profesörü binbir hilebazlıkla kandırıp, önce bayılttılar sonra da işkence edip dilini koparttılar.

Fakat ölmesine izin vermeyeceklerdi.

Nitekim, Ortaköy'e geldiğimde, adam, göçebelerin kervanında Kuzey Afrika çöllerinde oradan oraya taşınarak, bir sirk *garibe-i hilkat*'ı gibi bedevilerin eğlencelikleri arasına katılmış-



Etienne-Jules Marey: Bisikletten inen adamın "Kronofotoğrafi", 1890-1895 civarı.



Marbruch: Kâşif Luigi Robecchi-Brichetti Bir Yerli Çocukla İtalya'da, 1880 civarı.

Aziz Bey: Hüsnü Yalçın'ın gençlik portresi, 1910 civarı (Feyyaz Yalçın arşivinden).



tı bile. Panayırlarda, şölenlerde onu gösterip, oynatarak para kazanıyorlar, eğleniyorlardı. İşin tuhaflığının belki de bilincinde olan profesör de bu soytarılıktan sanki zevk alıyor; dilsiz ağzıyla gırtlağından çıkardığı tuhaf sesler ve kollarına, saçlarına bağlı teneke parçaları, ziller, vs. ile desteklenen gösterisini sürdürüyor, çılgınca dans ediyordu.

Fotoğrafçılık ile bisiklet aşağı yukarı aynı yıllarda tüketime yönelik teknolojinin gelişmesi ve toplumsal hoşgörünün artmasıyla birlikte ortaya çıkmışlardır. Bunlar 1900'lü yıllarda Batı Avrupa'da sosyal eşitliği sağlayan popüler iki hobi olarak göze çarparlar. *Herkes* fotoğraf çekiyor, *herkes* bisiklete biniyordu. Proust'un kahramanı geçmişi hatırlarken ışıldayan denize karşı gördüğü bisikletli kızdan ve onun arkadaşlarından heyecan içinde söz eder, aynı kız birkaç yüz sayfa sonra onun büyük aşkı Albertine olacaktır.[58] Fotoğraf makinesi hobicilerin oyuncağı olduğu kadar, zamanın en güvenilen bir ölçü ve kayıt aleti olarak da benimsenmiştir. Bisikletin icadının ise, "hareketli görme"yi sağlayarak, alışılagelen durağan tek-nokta-perspektif anlayışının sarsılmasında payı olmuştur. 1800'lerin sonuna doğru yaygınlaşan, Kodak ve benzeri, elde taşınabilir ufak fotoğraf makineleri bu hareketli bakış noktasının yarattığı görüntülerin kolaylıkla kayıt edilebilmesini sağlamış ve "fotoğrafsal görme" denilen yeni bakış türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

"Hazzın en güvenilir türü, beklentinin verdiği hazdır"

Flaubert'in papağanı (Julian Barnes ve daha bir çok kişi)



Jacques Henri Lartigue: Avenue des Acacias, 1912.

Sıkı bir bisiklet turu sonunda bir gün Telli Baba'dan karşı sahile ve Karadeniz'e doğru bakarken düşünmüştüm: Herhalde en iyi fotoğraf henüz çekilmeyendir. Nasıl ki en iyi hayat yaşanmayan, en cazip istek tatmin edilmeyen, en güzel belde hayal edilen ise...

Sonra da aşağıdaki projeyi kurmuştum:

Muhayyel bir fotoğrafçılık projesi, (Ekim,1988)

i. Güneşli bir pazar sabahı Telli Baba'dan güneye bakarak bir Boğaziçi fotoğrafı çekin.
ii. Filmi banyo etmeden saklayın.
iii. Çektiğinizi tahmin ettiğiniz fotoğrafı âmâ birine anlatın, tasvir edin. Onun bu manzara resmi hakkındaki duygu ve düşüncelerini sorun. Kendisinde benzer duygu ve düşünceler uyandıran bir şarkıyı sizin için söylemesini rica edin.
iv. Fotoğrafı çekerken hissettiklerinizi âmâ kişininkilerle ve onun şarkısını dinlerken kendi hissettiklerinizle karşılaştırın.
v. Herkese çekmiş olduğunuz fotoğrafın ne kadar güzel olduğunu bu deneyiminizden öğrendiklerinizle birlikte ballandıra ballandıra anlatın.
vi. Fakat filmi hiçbir zaman banyo ettirmeyin.

(Bu kendi yapabileceğim bir şey değildi tabii ki, ancak öğrencilere ödev olarak verebilirdim.)

Fotoğrafçısı bilinmiyor: Üç tekerlekli bisikletli çocuk, (tintype) 1870.



Görüntüler ve sözleri önce hayal eder sonra da kaydederiz; bazen de tam tersi olur. Kimi zaman da bu işin bir kısmını başkaları bizim için yaparlar. Zaten, başkaları olmasa hiç kayıt eder miydik?



Harry Ellis: isimsiz (flaşla çekilen ilk fotoğraflardan), 1910'lar.

Yapabilmeyi en çok istediğim şeylerden biri de bisiklete binerken aynı zamanda bir şeyler okuyabilmektir. Araba kullanırken bunu yapıyorum, ama bisiklette bayağı zor. *Gidonun* önündeki çantamın üzerinde harita, vs. tutturabileceğim saydam plastikten bir zarf var. Bir iki defa onun içine kısa metinler koyup yolda *çözümlemeyi* denedim, fakat artık böylesi heyecanlara tahammül edemiyorum. Gene de, ufak bir yazı, orta boy bir şiir veya en son borsa verilerini bu biçimde, hep gözönünde olabilecek bir yerde taşımak ve ara sıra bu yazıya bakarak (tam anlamıyla okuyarak değil, tabii ki) bisikletle okuma eylemini uzlaştırmak olasıdır. Ancak, zannetmiyorum

ki *Madame Bovary*'yi falan okuyabilmek mümkün olsun. Böyle şeyler için önceden kayıt edilmiş kasetlerden başka seçeneğimiz yok. Aslında kendi belleğimize kayıt yapmaktan başka bir şey olmayan ezberleme için de bu göz-önünde-metin taşıma yöntemi faydalı olacaktır. Şu elektronik hesap makineleri çağında hâlâ ezberletiyorlarsa, ilkokul çocukları çarpım tablosunu bu yöntemle kolaylıkla "hafızalarına nakşedebilirler"! Aynı zamanda, "sağlam kafa=sağlam vücut" denklemi de uygulamayla kanıtlanmış olur.

19. yüzyıl rasyonel düşüncesinin bu iki sevimli ürününün, bisiklet ve fotoğraf makinesinin, ana fikir ve tasarım olarak günümüze dek büyük bir değişime uğramadan varlıklarını sürdürebilmiş olmaları ilginçtir. Son yıllarda, bisikletçilikte yeni bulunan materyallerin, fotoğrafçılıkta da elektronik parçaların yaygın kullanımıyla birlikte bazı yenilikler gözlenmekteyse de, ana prensiplerde önemli bir değişimin olmadığı kesindir. Diğer taraftan, ses kayıt teknolojisi, elektroniğe bağımlı olarak, büyük atılımım son otuz yıl içinde yapmıştır.



William Mayfield: Wright Kardeşler Simines'te, 1911.

Fotoğraf projesinde sözünü ettiğim âmâ kişi bisiklete binebilir miydi? Bunu becerebilse bile, aynı zamanda okuyabilmesine olanak olmadığı meydandadır. Ünlü bir âmâ şarkıcı olan Ray Charles'ın uçak kullandığına dair dedikodular mevcuttur; ve ilk uçağı icat edenlerden Wright kardeşlerin aslında bisiklet tamircisi oldukları hatırlanırsa, yukarıdaki sorunun ilk bakışta göründüğü kadar saçma olmadığı anlaşılır. Diğer taraftan Paul Bowles'tan, *walkman*'im sayesinde onun yazarken tahayyül edemeyeceği[59] bir biçimde, ödünç aldığım dilsiz kahramanımızın bu işi becerebilmesi için hiçbir fiziksel eksiği yoktur; fakat çölde geçirdiği *stres* ve işkence dolu bir yıl sonunda epeyce dengesizleştiği, muhtemelen aklî dengesini bile yitirdiği tahmin edilebilir. Denge ise besbelli bisiklete binmenin en önde gelen koşuludur.

Peki, tüm bu kişiler gerçekten fotoğraf çekemezler miydi dersiniz?



Fotoğrafçısı bilinmiyor:
Osmanlı emanetçi kutuları,
1860'lar.

Masûmiyete Övgüler

1. *Aynısının Tıpkısı*

i. Bazen bazı fotoğraflar bulursunuz; uzun zamandır bakmadığınız bir kutuda, bir çekmecede. Tavan arasında, bodrumda da olabilir.

Sonra onlara bakarsınız, vaktiniz varsa, yavaş yavaş, teker teker. Belki bunlar size, kendinize aittir; geçmişinize, unuttuğunuz. Veya başkalarına, tanıdıklarınıza, akrabalara, eşe-dosta. Yahut da, tamamen yabancısınızdır bu fotoğraflardakilere.

(Belki de bu her zaman için böyledir.)

Tanıdık yüzler, yerler ararsınız. Bulamasanız bile, bazı fotoğraflar mutlaka karşınıza çıkacaktır ve bu fotoğraflar sizi kendilerine çekecektir siz onları çekmemiş olsanız bile.

Artık kimseye ait olmayan, hiçbir şeyi anlatamayan; sadece eskiliklerinden ötürü değer taşıyan bu kâğıt parçaları acaba gerçekten de sadece eskiliklerinden ötürü mü değer kazanmışlardır?



Fotoğrafçısı bilinmiyor: Anne ve ölü çocuk, ABD, (dagerotip) 1880.

ii. Fotoğraflar kesinlikle itiraz edilemeyecek kanıtlardır, delillerdir. Evet, ama neyi kanıtlarlar, neyin kanıtıdırlar, bir zamanlar birisinin önem ve değer verip o fotoğrafın kendisini çektiğinden, çekmiş olduğundan başka?

Her fotoğraf yalnızca kendisinin çekildiğinin kanıtıdır mutlak olarak.

O fotoğraftakine benzer bir



THE BURGOMEISTER OF LEIPZIG AND HIS WIFE (IN ARMCHAIR) AND DAUGHTER (ON SETTEE), FOUND DEAD IN THE CITY HALL, WHERE THEY HAD COMMITTED SUICIDE

Fotoğrafçısı belli değil: Leipzig Belediye Başkanı ve ailesi (Müttefiklerin şehri almaları üzerine birlikte intihar etmişler), London Illustrated News, 1945.

şey-olay-kişi(ler/lar) ve bunu (bunları) gözleyen birisi (fotoğrafçı), en azından bir zamanlar, varmış. Bu kadarı onları ilginç kılmaya yeterli midir kendi başına?

Peki, ya tanırsak, veya bilirsek: Sözgelimi fotoğraf kartının arkasındaki bir yazı ne kadar çok şey ifade edebilir, tanıyorsak; veya ilginç ve alışılmamış görsel öğeler taşıyabilir bu fotoğraflar: "O zamanlar etekler ne kadar uzunmuş, hanımların şapkaları çok komikmiş"; ya da yakalanmış bir enstantane: "Tam zıplarken..."

Daha seyrek olarak, belki kendi ruh halimizle de ilintili, bir bakış, bir ifade, bir durum; resimsel özellikler: Işığın düşüşü, tanımadığımız yerlerin görünen nitelikleri (kopmak üzere olan bir düğme), insanların davranışları, donup kalmış. Evet bir zamanlar böylesi şeyler olmuş ve önemliymiş. Biz de mi orada olsaydık? Merak ederiz. Paylaşmak isteriz. Saygıyla ve huşu içinde bakarız. Yani, belli bir süre için.

iii. Aynen gerçeklikle giderek zayıflayan ilişkimiz gibi.

Bizim dışımızda olup biten (olmuş bitmiş) belki biraz ilginç, oldukça heyecanlı, merak uyandıran fakat bizim şu anda katılmadığımız, olaylar, yerler, insanlar; kontrol edebileceğimiz boyutlarda, zarflarda, tozlu raflarda, kutularda, karanlıkta saklanırlar (biz saklarız) Arada bir, istersek veya tesadüfen ortaya çıkarlar. Vaktimiz varsa bakarız, hatırlarız.

Bilinçaltı gibi. Vicdan gibi.

Onlar her zaman orada olabilirler, ama bizim için unutulmaları kolaydır. Israrlı ve istekli değildirler. Cansızdırlar. Olmuş bitmiş olayların tamamlanmış sonuçları olarak değişmeden kalmaktan başka bir seçenekleri yoktur. Varlıkları, birisi onları görmedikçe ortaya çıkmaz. Ve herkes için, her seferinde farklı görüneceklerdir. Giderek orijinal özelliklerinden ayrılıp gören kişinin kafasının içindeki beklentilere göre değişerek mantıklı bir sınıflandırmanın, saklamanın, rol değiştirmenin, yeni bir önem dağıtımının hedefi olacaklardır. İyi yetiştirilmiş uslu çocuklar gibi, çağrılmadan gelmeyip, geldiklerinde de fazla gürültü etmeyecek, uzun oturup rahatımızı kaçırmayacaklardır.



Fotoğrafçısı bilinmiyor: ölü bebek, (dagerotip) 1850'ler.

Zaten fotoğraflar genellikle böyledir. Albümlerde, kitaplarda, gazetelerde, dergilerde, evraklarda, bir sürü toplumsal/bireysel süzgeçten geçtikten sonra karşımıza gelirler ve biz onlara sadece istediğimiz kadar bakarız.

iv. Bir de şu rahatımızı kaçıran yaramazlar vardır, uzun zamandır bakmadığımız bir kutuda, bir çekmecede; tavan arasında, bodrumda karşımıza çıkan. Bir korkulu rüya gibi, kalp krizi gibi. Hiç beklemezken, aniden duyduğumuz; yapmış olduğumuz bir haksızlığı, yapmadığımız bir iyiliği, bir fedakârlığı çağrıştıran –bütün kendimizi haklı gösteren mantıklı nedenlerimize rağmen– bize bunu hatırlatan; vicdanımızın sesi gibi.

Onlara ise ancak vaktimiz kalmışsa bakabiliriz.



Alexandr Rodçenko: Gösteri Yürüyüşüne Doğru, 1932.

2. *Bu Kalabalık Başka Kalabalık*

i. Yarım düzineden fazla insan bir araya geldi mi, onların fotoğrafını çekmek isteyen birisi de mutlaka bulunur.

İnsanları bir araya toplamak mümkündür, inşallah onlar da ne yaptıklarını biliyorlardır.

Fotoğrafçıların kalabalık ile olan ilişkileri kendi fiziksel konumları nedeniyle ister istemez bir belirsizlik gösterecektir.

Bir fotoğrafçı, resmini çektiği kalabalığı rahatlıkla gözleyebilmek ve istediği gibi gösterebilmek için onun *dışında* yer



Arthur Mole: İnsanlardan Hürriyet Abidesi: 18.000 Asker ve Erkek *Camp Dodge*'da, Des Moines, Iowa, ABD, 1918.



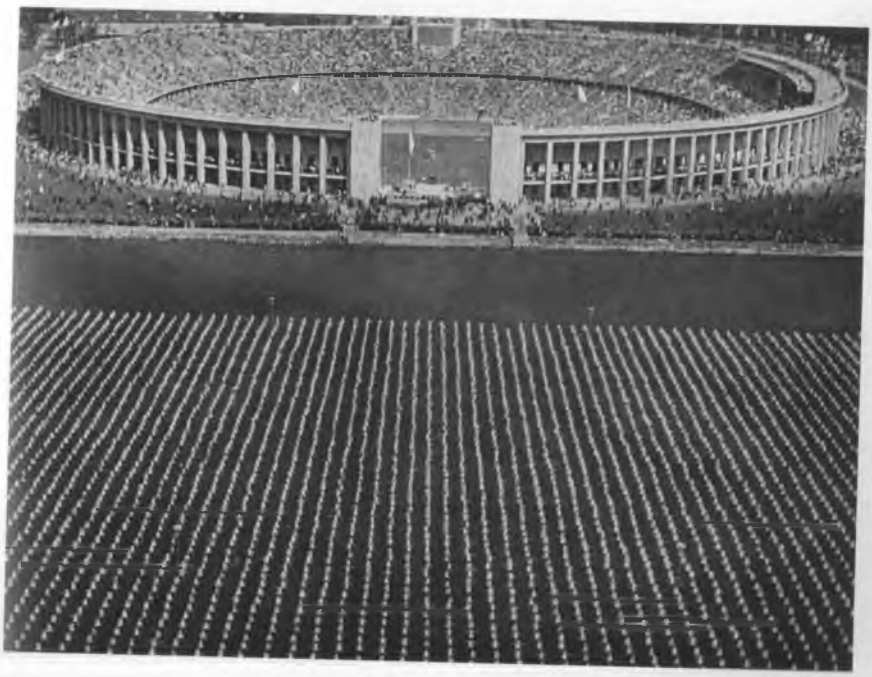
Alexander Gardner: Lincoln, İkinci Dönem Göreve Başlayış Konuşmasını Yapıyor, 1865.



Margaret Bourke-White: Nazi Töreni, Çekoslovakya, 1937.



Weegee: Coney Island Plajı, 1940.

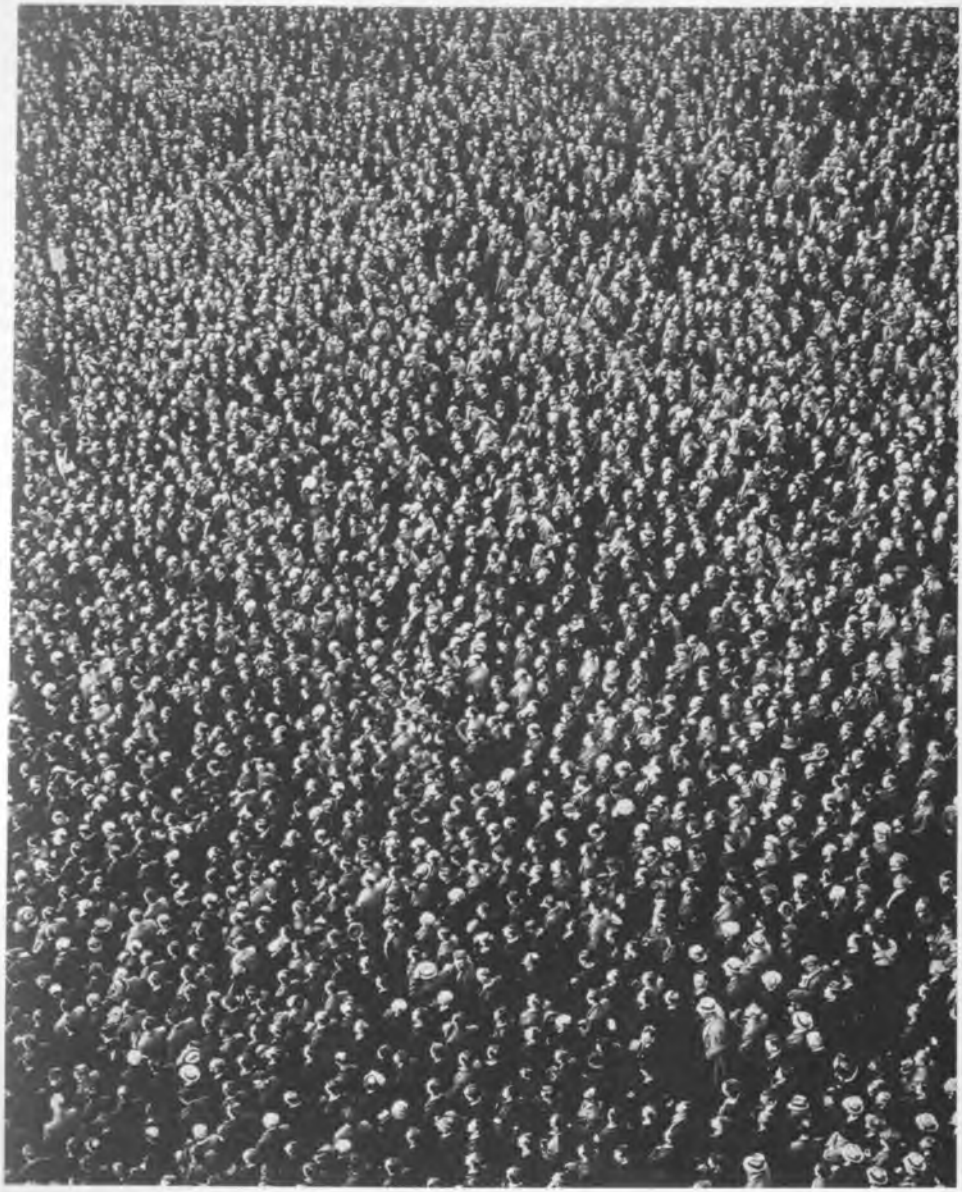


Leni Riefenstahl: Olimpiyatlar Gençlik Gösterileri, 1936.

almak zorundadır. Diğer taraftan, o kalabalığın resmini çekmeye karar vermiş olması ise ona belli bir değer ve önem verdiğinin işareti olarak nitelenebilir.

Fotoğrafçı uzaktan baktığı için kalabalığın dışındadır. Kalabalıktan birisi, onların *arasında* biri değildir. Kalabalık hakkında ne düşündüğü sadece çekmiş olduğu fotoğraflardan anlaşılabilir, o da, eğer anlaşılabilirse...

Arthur Siegel: Toplu Gösteri Hakkı, 1941.



ii. Kalabalıktan uzaklaştıkça onu oluşturan insanların kişilikleri, yüzleri, ifadeleri önemsizleşir; her biri kalabalığın olduğu kadar onun resminin, fotoğrafının parçaları, unsurları olarak değer taşıyıp anlam kazanmaya başlar. Sonuçta, kalabalığın fotoğrafı olarak elimizde bir *doku*'yu gösteren ilginç bir resim, "ne kadar çok insan varmış!" dedirten bir *doku* resmi kalır. Bireylerle birlikte bireysellik de kaybolmuştur.

iii. Wilhelm Reich'ın *Faşizm'in Kitle Psikolojisi* adlı kitabında kullandığı şu alıntı ilginçtir[60]

"Gerçekte, kitlelerin toplumsal ilerlemeyi kendi güçleriyle gerçekleştirebilmek için, akılla ve kendi hayat şartlarının farkına varışlarıyla yönlendirilebileceği izlenimini benimsediğimiz çağ bitmiştir. Gerçekte kitlelerin toplumları biçimlendirme işlevlerinin bulunduğu zamanlar da geçti. Kitlelerin tümüyle istenilen kalıba sokulabileceği, bilinçsiz oldukları ve her türlü güç ve rezilliğe kendilerini uyarlamaya yetenekli oldukları kanıtlanmıştır. Kitlelerin hiçbir tarihsel misyonu yoktur. Tankların ve radyonun çağı olan 20. yüzyılda onların hiçbir misyonu yoktur. Kitleler toplumsal biçimlenme sürecinden tamamıyla dışlanmışlardır." (Willi Schlamm, 1935)

Sonradan başbakan bile olan, ünlü bir politikacımızın da, üstelik 1980 öncesinde, "halk diye pazar yerinde toplanmış kalabalığa derler" dediği rivayet edilir.



David Levinthal:
Mein Kampf
(Kavgam) serisinden,
1994.

3. *Fotoğraflar Yalan Söylemezler (İnsanlar Söyler) veyahut Önce Söz Vardı, Ama Ne Yazık ki, Biz Onu Kaybettik*

i. Fotoğraflar yalan söylemez, bilgisayarlar hata yapmaz, silahlar adam öldürmez; her üç durumda da, istenmeyen ve yanlış olan şeyi adı geçen araçları belirli biçimlerde kullanan insanlar yapmaktadırlar, isteyerek veya istemeyerek.

Bu yazıda, günümüzde Türkiye'de hızla gelişmekte olan medyanın çeşitli dallarında fotoğrafların ve fotoğrafik imge üretim türevlerinin (yani, televizyon gibi) nasıl kullanıldığına değinmek istiyorum.

İlk olarak, medyanın hizmet verdiği "okuyucu" kitlelerinin özellik ve beklentilerini incelemek başlangıç için yararlı olabilir sanıyorum. Bunlar nasıl oluşmuşlardır ve nasıl tanımlanabilirler bir bakalım.

ii. Belki bizim memlekette insanlar söylenen ve kendi söyledikleri sözlere fazla inanmadıklarından görsel kanıtlara fazlasıyla önem veriyorlar.

Gerek politik hayatta, gerek iş hayatında, gerek özel hayatlarımızda verilen sözlerin, anlatılan hikâyelerin, ifade edilen duyguların pek bir kıymeti yok. Herkes birbirini ilk önce karşısındakinin yalan söylediğini varsayarak dinliyor. *Yalan* değilse bile, hafifçe saptırılmış, "laf olsun diye" söylenmiş sözler. Zaten, sessizlikten, yalnız olmaktan, konuşulmamasından korkuyoruz. Bizdeki kadar abuk sabuk muhabbetler ve bu sayede ziyan edilen zamanlar başka nerede var?

Ömrümüz gevezelikle geçiyor. Konuşmaktan başkasını da dinlemiyoruz ya. Konuşmanın amacı da bir fikir alışverişi, ortak yeni sentezlere, sonuçlara varmak değil. Herkes, şöyle veya böyle, kendi çıkarına, önyargılarına, koşullanmalarına, ait olduğu gruba göre kararını vermiş olarak başlıyor *diyalog*'a. Konuşarak kararını değiştirene pek rastlamadım. Zaten, kimsenin de uğraşacak zamanı yok karşısındakini ikna etmeye. Zor kullanmak, küsmek, şantaj yapmak, rüşvet vermek daha kolayımıza geliyor.

Dilimizi böylece işlevsiz ve dejenere bir hale getirdikten

sonra, tabii ki okumuyoruz da veya *okuyamıyoruz*. Kısa vadede bir menfaat veya kazanç sağlamayacak olduktan sonra okumaya da ne gerek var zaten?

iii. Bu toplumsal özelliklerimizin tarihsel, dinsel, sosyolojik ve kitle psikolojisi ile açıklanabilecek birtakım nedenleri kuşkusuz vardır. "Ataerkil aile ve otoriter devlet geleneği, cengâverlik ve kayıtsız şartsız itaat etme alışkanlığı, sert doğa



Alfred Stieglitz: Kitty Stieglitz, (autochrome) 1907.



Inez van Lamsweerde, Wendy (sayısal imgeleme yöntemleriyle manipüle edilmiş fotoğraf), 1995.

koşulları, dile empoze edilen değişiklikler, aile içinde kadınların durumu" gibi ciddi ve derin alt başlıklarla bu konu irdelenebilir. Milli futbol maçlarında bir türlü gol atamayışımızın nedenleri de burada gizli olabilir. Fakat sonuçta yüz yüze kaldığımız gerçek nasıl olsa değişmeyecektir.

iv. Belki de sözlere güvenimizin kalmamış olması bizi böyle "aklı gözünde"(*z* ile, *t* değil, ama biraz da öyle galiba son zamanlarda, düşünürseniz!) bir toplum yapıyor. Bir sürü televizyon kanalı ve politikayla sosyete dedikoduları yanında ağırlıklı olarak sadece seks ve paradan söz eden (kısa vadeli tatminler ve çıkar hesapları için gerekli temel bilgiler) görsel ağırlıklı basın da bu toplumda ideal izleyici kitlesini buluyor.

Peki, bu durumda neyin "doğru" olduğunu nereden biliyoruz?

v. Fotoğrafların bu "kültürel çevrede" üretim ve kullanımı ise, düşünsel ve analitik kavramsal bir ön birikim olmadığı için, gelişigüzel ve çalma çırpma. Kabaca, sansasyonel, işlevsel ve ikonik (ne yazık ki, *k* ile, *r* değil).



Nazif
Topçuoğlu: Kız
Kulesi
yakınında anonim
duvar resmi,
1997.

Resimli Yolculuklarda Kendini Bulmak

"Belleğin görüntüleri, bir kere sözcüklere döküldükleri zaman sabitleşir ve bellekten silinirler."
Marco Polo demiş, Kubilay Han'a.
(Italo Calvino, *Görünmeyen Kentler*).

Giriş: İlk Yolculuklar

Yazar kendini birden Üsküdar sahilinde Kızkulesi'ni temaşa ederken buluvermiştir. Bir sabah da, daha kuş solucanı yemeden bir takside Laleli'den evine dönüyordur; yahut da gece yarılarında Boğaz yollarında arka taraftan Rumelihisar'ına çıkmaya çalışıyor veya Bebek'te bir çatı katını uzaktan dikizliyordur, ışıkları yanıyor mu diye.

Sık sık kendini şehrin genellikle pek gitmediği mahallelerinde bulur, hem de normalde kendi yatağında olmayı tercih edeceği abuk sabuk bir saatte. Doğru dürüst bir nedeni olmadan alışmadığı yerlerdedir, ne aradığını tam olarak bilmeksizin.

Uzun mesafelerle başlayan yolculukları zamanla kısalmıştır. Bunlar artık belki de kendi iç gezileridir. Sonunda anlar ki evinden çıkmasına, hareket etmesine bile gerek yoktur var olduklarını duyduğu "görünmeyen kentlere" gitmek için, (veya var olmadıklarını bildiği...).

Bilgisayarının başında bunları yazarken KLM'deki Endonezya baharatlarının ağır bastığı vejetaryen yemeğin tadını, ondan sonra müteaddit defalar British Airways'in Londra çıkışlı seferlerinde yediği safkan Hint yemeklerine karşın, unutamadığını fark eder. Feylesofca düşünür, belki de KLM'dekini unutamaması onun kendisinin semalardaki ilk *Special Meal* tecrübelerinden olduğu içindi. Buradan unutulamayan hatıralar, ilk aşk, vs. gibi ağır soslu, Escoffier durumlara atlamak mümkündür, ama onu yapmaz; yazar ne de olsa çağ-



Munis Topçuoğlu: Kız Kulesi, 1997.

daş ve genç takılmaktadır (çekinmese "laik" bile diyecektir de, çekinir). Bunu *cross out* eder, çizer, aklında. Ve bir *post-it* yapıştırdığını düşünür, âdeti hilafına, ekranın köşesine sırf değişiklik olsun diye. *Post-it*'e ne yazacağına ise bir süre karar veremez. Birden bir isim karalar sarı kâğıda: "Marco Polo", eskiden okuduğu bir kitabı hatırlamıştır.

Resimlerin Yolculukları

15. yüzyılda keşiflerin başlamasıyla Avrupalıların dünyanın diğer bölgelerine olan ilgi ve merakları artmıştı. İnsanların başka yerleri, oralardaki eşyaları, yapıları, oralarda yaşayan yerlileri görme ihtiyaçları ve ısrarlı iştahları vardı. Bunların varlıklarından az çok haberdardılar fakat hayallerine gerçek görüntüler eklemek, onları birer "görsel kanıt" ile desteklemek istiyorlardı, yoksa içleri rahat etmeyecekti.

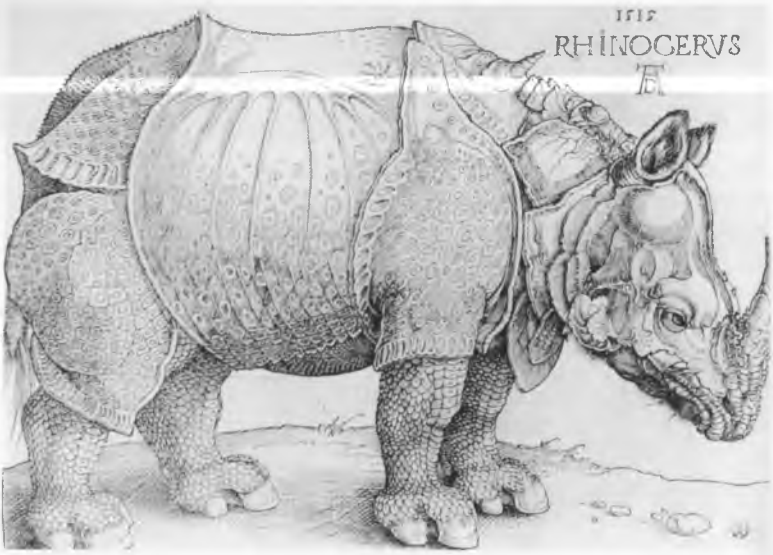
Antik çağlardan sonra ilk defa canlı bir gergedanı kendi gözleriyle gören Batılı, 13. yüzyılın en önemli gezgini, Venedikli tüccar Marco Polo'ydu. Çin'den dönerken, bugünkü Endonezya'nın Sumatra adasında bu fil ayaklı ve tek boynuzlu, manda gibi tüylü vücudu olan hayvanları gördüğünü anlatır. Boynuzları dışında mitolojinin şık "Unicorn"larıyla bir benzerlikleri olmadığına hayıflanır.

Ünlü Alman grafik sanatçısı ve ressam Albrecht Dürer 1471'de Nürnberg'de doğdu. Bundan altı yıl sonra da, Marco Polo'nun seyahatnamesi aynı kentte ilk defa basıldı. Matbaa yeni icat edilmişti. Avrupalılar kâğıt yapmasını da zaten birkaç yüzyıl önce Çinlilerden öğrenmişlerdi. Polo, tarihin bu en heyecan verici ve inanılması güç yolculuğunun yer yer ürkütücü hikâyesinde, görmüş olduğu filleri, gergedanları, kaplanları ve Uzakdoğu'daki insanların farklı yaşam biçimlerini anlatıyordu. Onun seyahatinden sonra geçen zamanda Avrupa'dan Çin ve Hindistan'a deniz bağlantıları keşfedilmiş ve gemilerle yapılan ticaret iyice artmıştı. Uzakdoğunun çeşitli dekoratif ürünleri, ipek kumaşlar, porselen ve kıymetli taşlardan yapılmış figüratif işler, ince ince tasarlanmış objeler Avrupalı sanatçıları etkiliyordu. Anlatılan hikâyelerle fantastik bir dünyaya açılan bu sanatçılar, ağzından ateş üfleyen Çin canavarları, yarasa benzeri yaratıklar gibi birçok değişik stilize biyomorfik figürü kendi yapıtlarında esin kaynağı olarak kullandılar.



Sanatçısı bilinmiyor. Marco Polo Seyahatnamesi (*Il Milione: La Divisament dou monde*) iç kapak, 1477.

1515 yılının Mayıs ayında bir gün, uzun bir deniz yolculuğundan sonra, ilk gergedan Avrupa'ya geldi, Lizbon'a, tam yerini belirtmek gerekirse. Lizbon, uygun konumuyla, deniz ticaret yollarının başlangıç ve bitiş noktası olarak, Venedik'in yerini almış ve Avrupa'nın kıtalararası ticaret merkezi olmuştu. Portekizli kâşiflerin Hindistan'dan getirdikleri hayvancağızın tek resmini Valentine Ferdinand adlı bir ressam çizdi. Sanatçı artık izi bulunmayan resmine eşlik eden notlarında, aptal bir hayvan olan gergedanın ikide bir boynuzunu taşlara sürterek bilediğinden söz eder. Bu resmin aynı yıl içinde bir şekilde Dürer'in eline geçtiğini biliyoruz, çünkü o kendi ünlü gergedan resmini buna bakarak yapmıştır. Tek referans kaynağı bu değildi tabii ki, ayrıca gerge-



Albrecht Dürer: Gergedan, 1515.

dan hakkında önceden bildiklerinden de yararlanmış ve özellikle üstün hayal gücünü ve sanatçı yeteneğini kullanarak bu resmin bir başyapıt olmasını sağlamıştır.

Dürer'in canlısını görmeden yaptığı bu gergedan resmi "doğru" değildi: Örneğin, resimdeki hayvanın sırtında ikinci bir boynuzcuk vardı, vücudu balık pullarıyla zırh arası, kaplumbağanınkine benzer bir kabuk ile örtülmüştü, vs. Buna karşın son derece popüler oldu. Tarif edici, tanımlayıcı gergedan görüntüsü olarak birçok yerde gerçek gibi kullanıldı. Aynı yıllarda ve daha sonra yapılan birkaç adet daha doğru, gerçeğe yakın resimle kimse ilgilenmedi.

Dürer'in gergedanı, haber niteliği taşıyacağı öngörülerek, bir gazete gibi, kolaylıkla çoğaltılabilmesi için tahta baskı olarak hazırlanmıştı. Gerçekten de insanlığın muhayyilesini yakalayan bu resim, çağlar boyu elden ele dolaşarak ikonik biçimde kullanılmayı sürdürdü. Günümüzde bile bu işlevini yitirdiği söylenemez.

Fotoğrafçılığın Yolcuları

1850'lerin başında günümüzdekine benzer (yani negatif ve pozitifi olan, bir negatiften sınırsız sayıda pozitif basılabilen) fotoğrafçılık teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte seyahat fotoğrafçılığı gündeme geldi. Uzak ve ünlü yerlerde çekilen fotoğraflar artık çoğaltılıp tek tek veya albümler halinde satışa



Munis Topçuoğlu: Uçak içinde içecek servisi, 1997.

sunulabiliyordu. Yağlandırılmış ince bir kâğıt, üzerine sürülen kimyasal maddelerle, ışığa duyarlı hale getiriliyor ve hemen fotoğraf makinesinin içine yerleştirilip bugünkü anlamıyla "film" olarak kullanılabiliyordu. Böylece elde edilen "negatif"lerden güneş ışığında yapılacak baskılar için gerekli olan ışığa duyarlı kâğıtlar ise fabrikalarda üretilmeye başlamıştı bile.

Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, Yakındoğu, esmekte olan oryantalizm rüzgârıyla birlikte, kültürel turistler ve hobici amatör fotoğrafçılar için en uygun ve cazip dünya köşelerinin başında geliyordu. Yazar Maxime Du Camp, Flaubert ile çıktığı Mısır yolculuğunda (1849-52), son fotoğrafçılık teknolojilerinden yararlandı ve dedi ki: "Fotoğrafçılık zamanı sıkıştırarak seyahatlerimde desen çalışıp resim çizerek harcadığım zamanlardan son derece tasarruf etmemi sağlamıştır. ...(ve) fotoğrafçılık izlenimlerimi kaydetmeye yarayan çok ince ayarlı üstün bir ölçüm aletidir." Aslında bugün baktığımızda, filmini hazırlamak için "karanlık oda"sını bile yanında gezdirmesini gerektiren son derece meşakkatli bir teknoloji kullanmaktaydı.

Munis Topçuoğlu: Uçakta yemek, 1997.



Kısa zaman sonra cam

negatifler icat edildi, bunlar önceden ışığa duyarlandırılmış olarak üretildikleri için büyük taşıma ve kullanım kolaylığı sağlıyorlardı. Yüzyılın sonuna doğru da elde taşınabilir fotoğraf makineleri ve bugünküne benzer rulo filmlerin üretimine geçildi: Kodak sayesinde herkes her yerde her zaman fotoğraf çekebiliyordu.

Dürer canlı veya ölü kendisini hiç görmeden bir gergedanın resmini yapabilmişti, fakat Du Camp'ın Mısır harabelerinin resimlerini çekmek için oraya birkaç yolculuk yapması zorunluydu. 19. yüzyılda insanlık, Mısır uygarlığı hakkında, 15. yüzyılda gergedan hakkında bildiğinden, mutlaka çok daha fazla ve detaylı somut bilgiye sahipti. Bu bilgiyi destekleyecek bilimsel kanıtlar olarak da fotoğrafların yerini hiçbir el yapısı resmin tutamayacağı varsayılıyordu. Fotoğrafların resimlerden belirgin ve yadsınamaz yapısal farkları, kimine göre üstünlükleri, burada da karşımıza çıkıyordu.

Uzun Yolculuklar

Geçen gün annem Ankara'dan aradı, oraya gittiğim zaman fotoğraf makinemi de getirmemi istiyor. Televizyon ekranından bir reklamdaki çocuğun fotoğrafını çekecekmişim! Sonra oğlum Toronto'dan geldi, biliyorsunuz orada yaşıyor annesiyle. Dürer'in hayvan resimleri üzerine epeydir aradığım bir kitabı bulup getirmiş, bu yazıda işime yaradı. Üstüne, yolda telefonla tarif ettiğim fotoğrafları da çekmiş, pek güzel olmuşlar, tam istediğim gibi. Birkaçını bu sayfalarda görüyorsunuz.

Ben bazen Ankara'ya giderim, bazen de Toronto'ya. (Toronto diye yola çıkıp kendimi Ankara'da bulduğum da olmuştur; hayır, doğru değil! Sadece bunu yazmak çok kolaydı.) Kimi zaman oğlumu da Ankara'ya götürürüm; başka zamanlar (ne zaman oraya gitsem) o Toronto'dadır. Ama annem oraya (Toronto'ya) hiç gitmez. Nadiren de, oğlumu Çeşme'ye götürürüm, anneannesine.

Kısacası, iş için olmadıkça pek başka bir yere gitmesem de, yolculuklarda epey zamanım geçer. Serbest çalışıp, kontrat üzerine, "anlaşmalı projeler" yaparım kiralık fotoğrafçı olarak. Olmadık işleri yapmak zorunda kalmayayım diye kimi zaman biraz yüksek ücret isterim, ama seyahat cazipse ucuza gittiğim(!) de olmuştur. Doğrusu, yolculuklardan pek hoşlanmam. Bütün o heyecanlı tantana, koşuşturma ve bir mekanik



Munis Topçuoğlu: Amsterdam Transit Terminali, 1997.

kutu içinde manasız bir şekilde oradan oraya taşınma bana gereksiz bir acelecilik içeriyormuş gibi gelir.

Genellikle kendimi bulduğum tek başına yolculuklarda, bayağı güvenli olan uçağın içine girdikten sonrası aslında o kadar da fena değildir. Burada size yemek ve içki verirler, yerler biraz dar da olsa birçok uygar konforunuz düşünülmüştür. Fazla bir sürpriz beklemezseniz, ama zamanında yerinizi ayırtıp gerekli bilgileri vermişseniz, kendinizi pencere kenarında oturmuş ve iyi bir Avrupa birası eşliğinde oldukça başarılı bir Hint yemeği yerken bulabilirsiniz; Yerden bilmem kaç *feet* yüksekte.

Uğradığım Avrupa havaalanlarındaki transit terminalleri ağırbaşlı ve nezih atmosferleriyle rahatlatıcı bir etki yaparlar. Kimse sigara içmez, acelesi olmayan insanlar güvenle uçaklarını beklerken, alışveriş yaparlar, vitrinlere bakarlar ve dinlenirler. Bileti olan herkes aynı konumdadır, uluslararası ve geçiçi; orası kimseye ait değildir, tam bir eşitlik söz konusudur.

Mutlaka birkaç kitapçı, CD/video, elektronik, içki dükkânları vardır, istediğiniz gibi oturup uçağınızın kalkış saatine kadar kitabınızı, derginizi okuyabilirsiniz. Bir seferinde öyle ayarladım ki Heathrow'da *transit lounge*'da sekiz saat geçirdim. Hayatımın en eğlenceli saatleri değildi belki ama, sükûnet içinde geçen kaygı ve endişeden uzak zamanlardı. Telefonda aranma tehlikesi bile yoktu. Cep telefonumu böyle yolculuklarda yanımda taşımam. Başkalarınca tanınma olasılığının



Munis Topçuoğlu: Amsterdam Schipol Havaalanı, 1997.

büyük ölçüde bulunmadığı bu yerlerde siz de kimseyi tanımazsınız –sadece rastlayabileceğiniz gerçekten ünlü kişiler dışında. Bir seferinde gene Heathrow'da, kafeteryada John Eliot Gardiner'in masasının yanında oturup çay ve *croissant* yemiştim. Seyahatimin en heyecan verici anısıydı.

Uygarlığın ürettiği en seçkin tüketim maddelerine bu terminallerde rastlarsınız. Onlara dokunur, elinize alır oynarsınız, Kimi zaman Hintli satıcılarla geçen senenin modeli pahalı bir Alman fotoğraf makinesi için pazarlık ettiğiniz bile olur. Zaman normal süratinde geçer. Kaçta uçacağınız bellidir. Aranızdaki kontrat da budur. Oranın geçici bir canlısısınız. Yani her zaman, her yerde de öyle ya, bu sefer süre kısıtlı, sınırlı ve tanımlanmış. Derken, bütün bu eşyalardan sıkılmaya başlar, hafiften bir mide bulantısı hissedersiniz, kenara çekilip aldığınız dergiyi okumanın zamanı gelmiştir. Çevrenizdeki bolluk sizi bıktırmıştır; belki de açlığınızı, hırsınızı tedavi etmenin en iyi yolu budur: Kendinizi tüketim cangılında boğmak. İnsan yapısı nesnelerin varsayılan değerlerinin ve tahayyül edilen önemlerinin azaldığını hissedersiniz. Sonuçta tüm bunlar bir miktar paraya alınabilirler. O kadar.

Siz de alışverişe niyetlenirsiniz. Geleneksel bir zorunlulukmuş gibi, dolabınızda açılmadan duracak içki şişelerini ve

dönünce gereken kişilere götürmeyi, bir vesile çıksın diye bekleyip, uzun süre ihmal edeceğiniz hediyeleri alırsınız.

Goblin'in Muhayyel Seyahati

Benim bir köpeğim var, buldog, adı da Goblin. Bilen bilir, hatta oldukça meşhur olduğunu da söyleyebilirim; kesinlikle benden daha fazla tanınıyor. Yolculuk konusunda onun büyük bir sorunu var; tabii o bunun farkında değil, sorun aslında benim. Efendim, çok istediğim bir şey onu da Toronto'ya götürebilmek ara sıra, fakat, heyhat, bu imkânsıza yakın



Nazif Topçuoğlu: Goblin, 1997.

görünüyor. Bu işin resmi yöntemi hayvancağızı özel yapılmış bir kafes/kutu arası bir şeye koymak ve uçağın, düşünebiliyor musunuz, bagaj kısmına bavullarla birlikte emanet etmek. Yolculuğun sonunda, varışta 20 saat filan sonra indiğiniz zaman da bagaj olarak toplamak. En iyi ihtimalle çok riskli. Özellikle cinsinden ötürü. İnternette ufak bir yolculuk beni daha da korkuttu, elime geçen üç yazı da "mecbur değilseniz denemeyin" diyor. Üstelik bunların hepsi de A.B.D içi, nispeten kısa yolculuklardan ve normal köpeklerden söz ediyorlar. Buldoglar basık burun yapıları nedeniyle zaten doğru dürüst nefes alamayan bir cins ve sıcakta çok rahatsız oluyorlar, hayatî tehlike var; bu yüzden British Airways, buldog taşımayı tamamen reddediyor. Internetteki yazıların birinde, köpekler için en büyük tehlikeler arasında, uçağın kalkmadan önce alanda *taxiing* yaparken harcayabileceği uzun sürede bagaj kısmının çok fazla ısınma olasılığı ve buna dayanan korkunç senaryolar vardı. Goblin'in böyle bir yolculukta çekebileceği acı ve ıstırap insanın kanını donduruyor. Umarım bu riske girmek zorunda kalmam.

Seyahat Fotoğrafları

Genellikle herkes tarafından çekilen bu tür fotoğraflara hayatın her aşamasında rastlamamız mümkündür. Zaten tarih boyunca seyahat ve fotoğrafçılık iyi arkadaşlık yapmışlardır.

Fotoğrafçılık, Batılının belgeleyip kaydetmeye olan iştahının ve pozitivizmin yükseldiği günlerde, var olan herşeyi kataloglayıp sınıflandırma talebinin ideal karşılayıcısı olarak ortaya çıkmıştı. Bilgi toplayan, biriktiren, deneysel yöntemi kullanan bilim adamlarının yanı sıra edebiyatçılar ve sanatçılar da egzotik yerlere karşı merak ve istek duydular. Görülmemiş yerlere seyahatler hem romantik macera hem de bilimsel gözlem ihtiyacını karşılıyordu. Buralarda çekilen fotoğraflar da bu seyahatleri yapamayanların yüzyıllardır var olan taleplerinin en iyi cevaplarıydı.

Böylece insanlar dünyayı durağan bir sahne olarak fotoğraf makinesinin gözünden görmeye başladılar. Sontag da bu gerçeği belirtip günümüz sanatçısının ise dünyayı bir fotoğraf olarak gördüğünü ileri sürer. Fotoğrafçılığın hızla yaygınlaşmasıyla birlikte, kısa zamanda, yolculuklarda fotoğraf olabilecek kesitlerin aranması bir alışkanlık haline gelir. Böylece,

önceki fotoğrafik örneklere dayanan benzerlik arama kaygısı, yeni fotoğrafların da kalıplaşmış zihinsel ve belleksel operasyonlar sonunda ortaya çıkmalarına neden olur.

Du Camp'ın Mısır fotoğraf albümü, türünün ilk örneğidir. Evinizdeki koltuktan kalkmadan yolculuk yapma fikrinin yeşermeye başladığını,, bu kitabın yayımlandığı zaman çıkan bir eleştirisinden anlarız: "Bu albümü incelemek yolculuğun yerini alır, sizi kavrar, şaşırtır, heyecanlandırır; o kadar ki, artık baktıklarınızın fotoğraflar olduklarını unutursunuz, hayal gücünüzle bir rüya âlemi içinde o fotoğrafları özümleyip gerçeğin yerine koyarsınız. Sanki bir kervanda seyahat etmektesiniz. Zaten bir görüntü, geçmişe ait sessiz bir resim bu ülkenin kendisi değil midir?" (F. Wey, 1851.) Özellikle Mısır harabeleri için çok doğru sözler.



Maxime Du Camp: Mısır'da Abu-Simbel Tapınağı, 1850.

Bellek ve doğrudan deneyimle olan karşılaştırmalarda, fotoğraflar sadece ve çok fazla görsel olmaları handikapını bir türlü aşamazlar. Sontag, Proust'tan söz ederek, onun da fotoğrafları tam bu açıdan küçümsediğini ve geçmişle, hafızayla ilgili konularda yetersiz bulduğunu anlatır. Deneyimlerin tümüyle aktarılmaları boyutundaysa fotoğraflar sonsuz derecede kısıtlıdırlar.

Hiçbir zaman hafızamıza girmemiş yerleri anlattıkları için görmediğimiz yerlerin fotoğrafları biraz farklı bir işleve sahiptirler. Tarih içinde fotoğrafçılıktan çok önce yer alan Dürer'in gergedan resminin ortaya çıkış hikâyesi ise, sanatçının değil de bir yandan süjenin, bir yandan da ikincil önemdeki aracı bir resmin yolculuklarına dayanması açısından konumuzla ilintilidir. Fakat burada hikâyenin asıl üzerinde durulması gereken tarafı, bir resmin gerçeğin görüntüsü olarak algılanmasının



Zangaki: Keops Piramidine tırmananlar, 1870.

onun doğruluğundan çok insanların beklentilerine ve sanatçının becerisine bağlı olduğunu göstermesidir. Özellikle görülmemiş şeylerin fotoğrafları söz konusu olduğu zaman, bunları mutlaka şüpheyle karşılamalı, en azından itaatkârlık boyutlarını sınamadan kabullenmemeliyiz. Bize aktarılmak istenen görünüşte tutarlı ve uyumlu mesajların tutsağı olmayalım.

Görsel Dünyada Bir Casus

Kendi çektiğimiz fotoğraflar ise acaba sadece başkalarına kanıt olarak sunulmaya mı yarar? Aynı fotoğrafları başkaları da çekemez mi? Eskiden seyahat başlı başına bir macera, önemli bir olaydı. Ve bunun sonucunda ortaya çıkan fotoğraflar

meşakkatli bir uğraşın neticeleri olarak değer taşırlardı. Günümüzde artık hemen her şeyin fotoğrafını görmüş olmanın verdiği doygunluk ve bıkkınlığın yanı sıra, kendimiz de eşyalar gibi oradan oraya taşınıyoruz. Yolculuklar bu hale geldi, zamanımız az, hırsımız çok. Zaten gittiğimiz yerlerde de bizi şaşırtan bir şeye rastlamamız ihtimali oldukça az. İnsan artık gittiği yerlerde neden fotoğraf çekme ihtiyacı duysun anlamıyorum. Koşar adım gezebildiği, ziyaret ettiği noktalarda zamanı sıkıştırmanın yolu olarak bu son bir çare mi? (Aceleyle yolculuk yap, bir sürü resim çek, dönünce onlara bakıp iyi vakit geçirip geçirmediğine karar verirsin.) Kısacası, şimdi olsa olsa kendi



Munis Topçuoğlu: Amsterdam Transit Terminali, 1997.

deneyimlerimizden emin olmak için fotoğraf makinelerimizle mücehhez olarak yolculuklara çıkıyoruz.

Sontag'a göre, sahip olma hırsımızın en yaygın aracı olarak kullandığımız fotoğraflar sayesinde, yolculuklardan sonra da "elimizde somut bir şey kalır." Gümrüksüz mağazalardan alışveriş eder gibi, yolculuk deneyimlerimizi elle tutulabilir objelere, fotoğraflara, indirgeriz. Fotoğraflar yolculuğun sadece kanıtları değil, somutlaşmış halidir de. Harcanan para ve geçirilen zaman karşısında elde edilen materyel nesnelerdir.

Ben, özel yolculuklarımda cep telefonu gibi fotoğraf makinesini de pek yanımda taşımam. Bir seferinde on, on iki

kişilik bir pırpırla Toronto'dan New York City'ye uçarken, Buffalo Havaalanı'na uçak değiştirmek için inmem gerekmişti. Burası uyduruk bir alandı, uçaktan inip terminale yürümek zorundaydınız. (Esenboğa'nın eski hali gibi belki hâlâ öyledir ya.) Dış hatlar yoktu. İş olsun diye üniformalı genç bir zenci çocuk koymuşlar, pasaportlara bakıyordu. Herkes Kanadalı veya Amerikalı olduğu için genellikle işi kolaydı. Bu yüzden, tabii ki beni oldukça karmaşık bir durum olarak algılamıştı.

"Fotoğrafçıyım" dediğimde şaşırıp, "nerede fotoğraf makinen" diye tutturmaz mı? "Tatildeyim iş yapmıyorum" diye zor sıyrılmıştım. (Amerikan Göçmen Dairesi resmi mantığıyla, elimde makine görse, bu sefer de "A.B.D'de kaçak çalış-



Munis Topçuoğlu: Amsterdam Transit Terminali, 1997.

maya mı gidiyorsun?" diye sorabilirdi.) Gene de, bence fotoğrafçı olduğuma hiç inanmamıştı. Ona göre, ya "hayatımın resmine" rastlarsam, makinesiz ne yapacaktım New York'ta. Yaptığı "donduracağın bir anı yakalama" muhabbetiydi, yakalanabilirmiş gibi zaman. "Her zaman hazır ve tetikte olmalı fotoğrafçı" diyordu. "İlginç bir durum, görsel bir tuhaflık dikkatini çektiğinde hemen onu fotoğraf makinenin içine hapsedebilmelisin ve zamanı dondurup ona sahip olmalısın." Kısacası, fotoğrafçılığın halk arasındaki tarifine uyan, alışılmış, klişe sözler.

Bu konuda feylesofik olmak gerekirse, bence mesela Proust, Cartier-Bresson'un bilumum fotoğraflarının toplamından bile, besbelli daha iyi yakalamıştır zamanı. Bunu yazar-



Sanatçısı bilinmiyor: Karanlık oda(çadır), 1860.

ken kendimi, Anais Nin'e nazire yaparcasına, "Görsel Dünyada Bir Casus" gibi hissediyorum, ama ne yapayım, sanki daha kapsamlı olarak doğruymuş gibi geliyor bu söylediğim.

Kuram (Son Yolculuk)

Günümüzde besbelli yolun sonuna varmak/ulaşmak yolculuğun kendisinden çok daha fazla anlam ve önem taşıyor. Zaman kıtlığından ve hedefe kilitlenme merakından olsa gerek diye düşünüyorum. Belki de bu yüzden, kendimizi ışınlanmış gibi, bilinçsizce orada burada, olmadık yerlerde, olmadık zamanlarda buluveriyoruz. Herhalde Dürer'in gergedanı da böyle hissetmişti, eğer edebilseydi, edebiliyordu ise. Ancak bilincimize kavuştuğumuz geçiçi anlarda bulunduğumuz yerin farkına varıyoruz.

Goblin, Dürer'in gergedanı kadar rahat yolculuk yapabilir mi? Gergedanlar son derece dayanıklı ve sağlam yapıya sahip vahşi hayvanlardır. Halbuki, tersine, buldoglar insanların büyük ölçüde tasarladığı ve değişik cins köpekleri birbirleriyle çiftleştirerek elde ettikleri oldukça yapay ve doğada bulunmayan bir türdür. Genetikteki son gelişmelerden çok önce gerçekleşmiş bir yaratıcılık, en azından seçicilik örneği olmaları buldogları fiziksel yönden hassas ve dış etkenlere karşı dayanıksız yapıyor. Örneğin, hem sıcaktan hem de soğuktan son derece olumsuz etkileniyorlar.

Diğer taraftan Goblin'in duyguysal yönden de çok hassas olduğu gözlemlere ve onu tanıyanların objektif ifadelerine dayanılarak ileri sürülebilir. Bu yüzden fiziksel olarak zarar görmese bile, olası psikolojik hasarın boyutlarını da göz önünde tutmamız gerekir. Bu konuda, ünlü veteriner doktor L. F. Whitney, *Köpek Psikolojisi* (*Dog Psychology*, 1964) adlı temel kitabında, köpeklerde de korku, endişe ve hayal kırıklığı gibi duygulardan, fobiler ve nevrotik davranışlardan sözedebileceğimizi söyler. Whitney bir yandan da insanların hiç düşünmeden kendilerine ait olan duyguları köpeklere atfetmelerini



Nazif Topçuoğlu ve Hakkı Alacakaptan: Kanatlı Goblin, 1998.

eleştirir (zaten artık bu duyguların da gerçeklikleri tartışılıyor ya, neyse).

Gergedana dönersek, o zamanlar yazılanlara göre Dürer'in resmindeki kimi yanlışlık onun yaratıcı muhayyilesinin eseriyse kimisi de zavallı hayvanın yaptığı uzun deniz yolculuğu sonunda kalın derisinin yosun tutmasından dolayıymış. Bu görüntü Ferdinand'ın çizimini yönlendirmiş ve oradan, kibarcası esinlenen Dürer de biraz mübalağa etmiş olabilir. Yani bir yerde kopya edilen görüntüye sadakat fakat soyut gerçeğe bilmeden yapılan ihanet var. Gergedan'ın 1515

yılında kısa süren modelliğinden sonra başına neler gelmiş, sıhhati Avrupa ikliminden nasıl etkilenmiş, bu konuda elimde henüz fazla bilgi yok.

Bellek konusundaysa köpeklerin insanlardan çok farklı oldukları açıktır. Whitney'e göre, köpek yanında olmayan birini hatırlamaz, aklından geçirmez; fakat bir kişiyi zaman aralıklarıyla görse bile, her seferinde onu tanır, görünce "hatırlar". Örneğin, sahibi onu bir süre yalnız bırakırsa onu aklından geçirip, onun hakkında hayal kurup (yani, şimdi ne yapıyor acaba, gibisinden) düşünmez, sadece yalnız ve kapalı kaldığı için endişelenir, huzursuz olur. Sahibi dönünce de onu tanır ve kurtulduğu için heyecanlanır, rahatlar. Bu bağlamda Proustiyen bir tavır söz konusudur: Tahmin edilebileceği gibi, özellikle koku ve sonra da ses, görüntüden çok daha önemli rol oynarlar.

Dönüş Yolculuğu

En sonunda kendinizi uçağın içinde bulursunuz, arkasından da sizi havaalanında nazikçe karşılayan kişinin kullandığı arabanın içinde, onun yanına oturmuş hal hatır sorarken. Giderek çevrenizi hatırlamaya başlarsınız, kendinize geliyorsunuzdur.

Yolculuk yaptığınız aklınıza gelir, yoksa henüz değil mi? Fakat zaman geçmiştir, takvimler öyle söyler. Bazı ufak tefek değişiklikler dikkatinizi çeker, bazı şeyler de değişmedikleri için. Hâlâ aynı mı! Birçok şeyi fark etmezsiniz bile, bambaşka şeyler ilginizi çeker, başka birisi olmuşsunuzdur, değişmişsinizdir.

Geri döndüğünüz zaman sizi karşılayanlar için bir yabancısınızdır, onlar da sizin için; gittiğiniz yerde zaten öyleydiniz. Aslında yolculuğun amacı bu değil midir, değişmek? Yabancı memleketlere ayak basmak değil, sonunda kendi memleketinize bir yabancı memleketmişçesine dönebilmek (Chesterton böyle demiş). "Dışarı'dan" gelmişsinizdir, sanki bir hapishaneyi ziyaret eder gibi. "İçeri'de" sizi karşılayanlarda (yerlilerde!) şüpheyle karışık kıskançlık ve hatta nefretin izlerini görebilirsiniz. Artık, bir süre için, onlardan değilsinizdir, belki transit terminalinde geçici olarak asılı kalmışsınızdır, ama nesinizdir? Sizi de Lizbon'daki yaratık gibi incelemeye alıp fotoğrafınızı bile çekmek isteyebilirler. Bu olasılığa karşı sürekli hazırlıklı bulunmanız gerekir.



Munis Topçuoğlu: Amsterdam Transit Terminali, 1997.

Post Script

Goblin seyahat edemediyse de onun görüntüsü etti. Bu yazının ilk yayımlanmasından sonraki kış Toronto'da oğlumun yanındayken, İstanbul'da kalan Goblin'in bir resmi bize *e-maillendi*. Onu yanında bıraktığım arkadaşım, bilgisayar tutkunu Hakkı Alacakaptan videosunu çekmiş ve birkaç kareyi "capture" ederek çok düşük çözünürlükte bir görüntü olarak bize yollamıştı. *Painter* programıyla bunlardan birini rötuşlayıp 16. yüzyıl resimlerine benzetmeyi denedik. Sonra da gene vasat bir *printer*'dan normal kağıt üzerine bir çıkış aldık. Gördüğünüz resim de bunun fotoğrafı. Yukarıda da söylediğim gibi, nesnelerin hareketi, seyahati sınırlı ve beklenmedik zorluklarla dolu, fakat görüntülerinki değil; aynı biçimde, nesnelerin kendilerinin değişmeleri de zor ama görüntülerin, hele son zamanlarda, hiç değil.

Bir Fotoğrafçılık Kolonisinde

Yurdumuzda ve dünyadaki son gelişmelere paralel olarak bu ay ünlü Çek asıllı Musevî edebiyatçı ve sanat eleştirmeni Jozef Káh'ın *Bir Fotoğrafçılık Kolonisinde* (1929) adlı kitabından birkaç alıntıya yer veriyorum.

Kitabın, beklenmedik politik gelişmeler, yeni dünya düzeninin kurulması ve ülkenin ikiye bölünmesinin yarattığı karışıklıklar sırasında, Prag yakınlarında bir kır evinin çatı arasında bulunan Káh'ın elyazmalarıyla karşılaştırılarak tekrar gözden geçirilmiş yeni baskısının geçtiğimiz yıl (1993) Batılı sanat çevrelerinde oldukça derin sesler getirdiği göz önünde tutulursa, ülkemiz okuyucularının da bu çevirileri ilgi ve beğeniyle karşılayacağını umuyorum.

Fotoğrafçılığın hiç değişmeyen bazı temel sorunları hakkındaki ilginç gözlem ve teşhisleri nedeniyle olduğu kadar, hem nostaljik özellikleri hem de ileriye yönelik kaygılarının günümüzde artan geçerliliği Káh'ın düşüncelerinden hâlâ faydalanabileceğimizi ortaya koyuyor.

1920 Yılından Notlar

Hiçbir olasılığa hiçbir zaman tam hazır değil, ama bundan ötürü kendisini kınayamıyor bile; her an hazır olmamız için böylesine aman vermeden direten bu hayatta, kişi kendisini hazırlayacak zamanı bulabilir mi ki? Zamanı olsa bile karşısına çıkacak konuyu bilmeden fotoğrafçı, yanına hangi malzemeleri alacağını önceden kestirebilir mi? Konu doğallık ise, bu uydurulmamış, kendiliğinden doğma bir işe yeterli olabilir mi? Fotoğrafçı, nicedir kendisini bu çarka kaptırmış bulunuyor, en yapay bir yöntemle doğallığı yakalamaya çabalıyor. Hiç böyle bir şey olabilir mi? İşin tuhafı, belki de en hoş yanı şu ki, en az hazır olduğu bir olasılık, bunun gerçekleşme şansı.



Frantisek Drtikol: isimsiz, 1929.

Yeni çıkan, sinema filmine göre yapılmış, küçük Leitz marka makinelerin işleri oldukça kolaylaştırdığı yadsınamaz ama... (Bundan sonrası kayıp, yazar sanırım, sözünü ettiği *Leica* fotoğraf makinelerinin icadının kendi alıştığı ve savunduğu anlamdaki fotoğraf sanatının sona ermesi demek olduğunu ileri sürecek, aşağıdaki yazı parçası da onun bu konudaki temel yaklaşımını açıklıkla gösteriyor. N. T.)

Fotoğraf Sanatçısı (1919)

Pek ilgi çekici olan fotoğrafçılık mesleği, şu son yıllarda iyiden iyiye rağbetten düştü. Kişinin kendi kontrolünde kalsa büyük ve önemli sanat yapıtları hazırlamak mümkündü, ama artık bambaşka bir dünyada yaşıyoruz. Bir zamanlar

bütün halk, fotoğraf sanatçısına kuvvetli bir ilgi gösterirdi; o yeni yapıtlarını verdikçe heyecan yükselir, herkes bunları görmek isterdi. Fotoğraf sanatçısının yapacağı baskılara abone olanlar olduğu gibi, daha mütevazı meraklılar bu yeni görüntüleri, yayımlandıkları veya sergilendikleri zaman izleyebilmek için sıraya girerlerdi. Her ne kadar bazılarının gözünde fotoğraf sanatı moda olan bir eğlence konusundan başka bir şey değil gibi görünmekteyse, çoğunluk, ve özellikle gençler, ağızları açık, heyecan ve merak içinde yapılan işleri izlerlerdi. Yakın zamana kadar, diyelim savaş öncesinde, fotoğraf sanatçısı üzerinde siyah pelerini, benzi solmuş, kaburgaları dışarıya fırlamış, tırnakları kullandığı eczalardan kırmızılaşmış bir halde ortaya çıktığı zaman (galerilerde, salonlarda veya mesleğini icra ederken, fotoğraf çekerken), mutlaka belli bir saygı ve hürmet ile karşılanırdı. Ama artık böyle mi?

Fotoğraf sanatçısının işlerini merakla gözleyenler olduğu gibi, onun yanında bulunmak, çalışmalarını izlemek, ona



Jaroslav Rössler: isimsiz, 1922.

çıraklık ederek bu gizemli işi biraz olsun anlayabilmek hevesiyle yanıp tutuşan nice hayranı vardı. Büyük özveriyle çalışan fotoğraf sanatçısının hayatını biraz olsun kolaylaştırabilmek için gece gündüz demeden onun yanı başında bulunan yardımcıları bir yandan da büyük bir iştah ile bir şeyler öğrenmeye, onun sırlarını kapmaya çalışırlardı. Arada bir bu merakın kıskanç bir şüpheye dönüştüğü de olurdu. Çırak, fotoğraf sanatçısının kısa yoldan bazı çözümlere tenezzül ettiğine, filmini tespit banyosunda yeteri kadar tutmadığına, biraz titrek bir negatifi de netmiş gibi göstermeye çalışarak sergilediğine dair dedikodular çıkarmaya uğraşırdı. Ama her seferinde fotoğraf sanatçısının haklı olduğu, çırağının anlamasına imkân olmayan derin ve yüce kaygılardan ötürü bu biçimlerde davrandığı şüpheye yer bırakmayacak biçimde kanıtlanırdı. Tabii ki, böyle durumlarda çırağa yol görünürdü.

Aslında fotoğraf sanatçısı hiçbir zaman onun hatasını yüzüne vurmazdı; fakat çırak, çevrenin baskısıyla, yapmış olduğu ihanetin ağırlığı altında ezilir ve birkaç gün içinde insan içine çıkamaz hale gelir, görünmez olurdu. Bunlar arasında, içinde siyanür bulunan çok zehirli beyazlaştırıcı eczalardan içerek intihar edenlere bile rastlanmıştır.

Fakat fotoğrafçılık mesleğinin böylesi şüphelere ihtiyacı vardır. Kimse fotoğraf sanatçısını gece gündüz sürekli olarak seyredemeyeceği için, fotoğraflarını dürüst bir teknikle hazırladığından emin olamazdı. Yakalanmış doğal pozlar, bir rastlantı ve usta işi bir avcılık sonucu muydu, yoksa bu fotoğraflarda görünen insanlar fotoğraf sanatçısının tatlı dilli ısrarları sonucunda ona poz mu vermişlerdi? Işık-gölge dengesini sadece fotoğrafik ve kimyasal tekniklerle mi elde etmişti, yoksa karanlık odada fotoğrafı basarken orasına burasına el tutuyor, hatta akla gelmedik başka hileler mi yapıyordu? Belki de, iki üç negatiften yararlanarak tek bir fotoğraf elde ediyordu. Bir deniz manzarasındaki karanlık dalgaların üstünde, gökteki şu bulutlar sanki biraz şüphe çekiyordu; başka bir fotoğrafta, adamı büyük bir hasret ve iştah ile öpen kızın bu duygularının tezahüründe biraz yapmacıklık, sahtelik, bir oyunculuk aramak acaba yanlış mı olurdu?

Fotoğraf sanatçısı kendi sanatından bütünüyle memnun kalabilecek tek kişinin yine kendisi olduğunu bilirdi. Fakat o da bazı sebeplerden dolayı hiçbir zaman memnun değildi,

çünkü bu işe yeni başlayan hiç kimsenin bilmediği bir şeyi, fotoğraf çekmenin çok kolay olduğunu yalnız o bilirdi. Dünyada fotoğraf çekmekten daha kolay ne vardı ki! Bunu hiçbir zaman gizlemezdi, ama ona kimse inanmazdı; olsa olsa "tevazu gösteriyor" derlerdi.

O ancak kendi kendisini kanıtlayabilir, biricik kanıtı kendisidir, bütün hasımları onu hemen alt ederler, ama onu yadsıyarak değil, kendi kendilerini kanıtlayarak. Zaten, insan toplulukları şuna dayanır: Biri üstün bir yaşama gücüyle kendileri yadsınamaz olan başka bireyleri yadsınmış gibi gösterir. Sonuç o bireyler için tatlıdır, avutucudur, ama gerçek bakımından eksiktir, yine bundan dolayı, kalıcılık bakımından eksik.



Jaromir Funke: Karnavaldan Sonra, 1924.

Yadsıma gücü; durmadan değişen, yenilenen, ölen, canlanan, savaşan insan bedeninin, o en doğal anlatımı, bizde her zaman vardır; ama cesaret yoktur; hayat, yadsıma bundan ötürü de yadsıma, doğrulama olduğu halde!

Zamanımız Fotoğrafçılığının Çıkmazı (1928)

"Çünkü ben fotoğraf çekmek zorundayım, elimden başka bir şey gelmez ki" diyor fotoğraf sanatçısı. Bu neden böyle olmalı? Çünkü aradığı konuya sahip değildir o, istediği şeyi bulamamıştır. Bulsaydı o da herkes gibi tatmin olacaktı. "Herkes *kadar*" demek daha doğru, belki de ve artık kendini fotoğraf çekmek zorunda hissetmeyecekti. Sinema gibi, dergiler gibi, halkın en seviyesiz zevklerine hitap etmeyi bir marifetmişçesine ortaya koyan gündelik, sıradan tüketim ürünlerine iltifat etseydi, fotoğraf sanatçısı da belki mesut olurdu. Hatta canının istediğini yapabilir, göstermelik bir yaşama sevinci belirtisiyle kendisine sayısız yandaş da bulabilirdi. İzleyicileri onun çevresine topla-



Jan Sudek: Milena, 1942.

nır, onu kısa bir zaman için bile yalnız bırakmak istemezlerdi. Politikacıların, gizli servislerin güdümünde toplumun biçimlendirilmesine katkıda bulunur, tüketimin cazibesini her bir ferdin özümlemesini sağlardı. Onun tersine yüzdüğü akıntı öyle hızlı ki, dalgın olduğu sıralar, ortasında çırpındığı o boş erinç, onu umutsuzluğun içine fırlatıyor; öyle sonsuzca gerilere sürüklenir ki böyle bir kendini bırakma anında...

Fotoğraf sanatçısı ne atılgandır, ne de düşüncesiz; korkak da değil. Özgür bir hayat onu korkutmazdı. Şu var ki, böyle bir hayatın ona bağışlandığı olmadı, ama bu da onu kaygılandırmıyor, kendi kendisiyle ilgili hiçbir kaygısı yok çünkü.

Fotoğraf sanatçısına yoksunluğunu erdem yaptığı iddiasıyla sataşanlar olmuştur. Onun yanıtı ilginçtir: "Önce şunu söyleyeyim ki, herkes bunu yapar; sonra, benim yaptığım hiç de bu değil. Yoksunluğum, varsın yoksunluk olarak kalsın, ben bataklığı kurutmak istemem, onun sıtmalı buğuları içinde yaşarım. Bunu yalnız sizin için yapıyorum, bir erdem olduğu için değil. Benimle gönüldeş kalasınız diye acıya katlanıyorum."

Afaroz Edilmişler İçin Aforizmalar (1929)

Gelecek kuşakların, bireyler üstüne yargısının, çağdaş bir yargıdan daha doğru olması, o bireylerin ölmüş olmalarındandır. Kişi ancak ölümden sonra, ancak yalnız kaldığı zaman, kendince gelişebilir. Ondan sonra görülebilir, çağdaşları mı ona daha çok zarar vermiştir, yoksa o çağdaşlarına mı; durum ikinciyse o büyük sanatçıdır.

"İyi" ile "kötü" arasındaki fark aslında sanıldığı kadar büyük ve önemli değildir.

"Gerçek dünya" diye tek bir şey zaten yoktur.



Eugen Wiskovsky: Ay Manzarası, 1929.

Káh'a Ek (1997)

Geçenlerde yeni bağımsız olan Slovakya'nın Bratislava şehrinde (Transilvanya'ya 400 km.) yapılan bir spiritizma seansında kendisiyle temasa geçilen Káh'ın, son teknolojik gelişmelerin fotoğrafçılık üzerindeki etkileri hakkında oldukça şüpheci mesajlar gönderdiği söyleniyor. Onun giderek artan bilgisayar hegemonyasından derin kaygı duyduğu bildiriliyor.

Rivayete göre, Káh'ın ruhu şöyle demiş:

"Bütün bu son sibernetik ve sayısal dalavereler abesle iştigaldir! Bunlar mana ve emosyondan kaçıp korkan ve ulvi, yüce mevzularla yüzleşme cesaretini kendinde bulamayan 20. yüzyıl insanının teknolojiye sığınmasından başka türlü izah edilemez. Zaten pek beğenilen "*medium is the message*" lafın-

dan ancak böyle bir netice beklenebilirdi." (McLuhan'dan sonra geçen 30 küsur yıl, sonsuzluğa ermiş Káh için, besbelli fazla önem taşımıyor!)

"Zavallı insanlar pahalı yüksek teknolojik aygıtları kullanmış olmalarının, yaptıkları işleri mazur göstermeye ve onları bizatihi değerli kılmaya yeteceğini sanıyorlar. Bütün bu teknoloji egemenliği, avutmaktan başka, hiçbir gerçek yaratıcı talebe cevap vermiyor. İnsanoğlunun yüksek potansiyeli ve melekelerini geliştirmede bir aşama sağlamıyor. Derinliği yok. Her şey sathi ve geçicilik panayırında kaybolmaya mahkûm. Üstelik bu aletlerle bir şey yapmış olmak çok da kolay. İlkel bir gerçeküstücülük derin manalar içeriyormuş gibi takdim ediliyor. Eskiden kameranın arkasında, göz, beyin ve yürek arardık, şimdi araya bilgisayar girmiş. İnsandan iyice uzaklaşıyoruz! Robotların başka robotlar için yaptığı bir sanat bu."

Káh kendisi gibi bir Çek olan Karel Capek'in 1920 yılında yazdığı, *R.U.R. Âlemşümûl Sun'î Adamlar Fabrikası* adlı oyununda uydurmuş olduğu "robot" sözcüğünü fevkalade zevkle kullanmış olmalı. Káh günümüzdeki teknolojilerin tümünden haberdar olsaydı, herhalde şöyle bitirirdi: Belki robotlar Japon fabrikalarında otomobil yapabilirler, ama, sanat asla! (1997.)

Bu Coğrafyada Fotoğrafya

1. *Birinci Bölüm*

Geçen akşam Bedri'nin[61] barında Bulutsuzluk Özlemi (besbelli, epeydir havanın *kapalı* olduğunu söylemek istiyorlar!)'ni dinlerken, çevremdekilerin boş ve anlamsız muhabbetlerine takılmayıp, şarkıların sözlerini çıkartmaya uğraşıyordum. Birden, İbrahim Müteferrika ve Hezarfen Ahmet Çelebi isimleri kulağıma gelmeye başladı; yoksa yanılıyor muydum? Hayır, gençler geleneksel tutuculuğumuzu ve yeniliğe, bilgiye, öğrenmeye karşı yerleşmiş çıkar sahiplerinin katı davranışlarını eleştiren bir şarkı söylüyorlardı. Çağımızda da, öğrenmeye ve gelişmeye karşı olan bu tutucu ve buyurgan tavrın sürmekte olduğunu biliyoruz: örneğin 60'lı yıllarda, İngiltere'yi ziyaret eden bir devlet büyüğümüzün, Kraliçe Elizabeth ile perdeleri hakkındaki sohbetinden sonra söylediği, "Türk TRT'sinin İngiliz TRT'sinden öğreneceği bir şey yoktur!" vecîzesi, yakın geçmişimizin folklorunda yer alır.

Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olan bir zamanların önemli şairlerinden Hasan Cemal Denizatlı'nın ömrünün son yıllarını geçirdiği evinin kömürlüğünde bir akrabası tarafından bulunan eski evrakları arasında fotoğrafçılık üzerine bazı notların yer alması ilginçtir. (Sanırım yazar burada kendisi için küçük bir de karanlık oda yapmıştı.) Denizatlı'nın gençliğinde bir *müptedi* olarak fotoğrafçılıkla ilgilenmiş olduğunu öğrenmek okuyucuları için de hoş bir sürpriz olacaktır. Safiyane bir üslupla kaleme alınmış olan bu yazıların istemeden yarattığı Kafka'msı atmosfer ise, çoğumuza o kadar da yabancı gelmeyecektir. Bu yüzden, yukarıda sözünü ettiğim, bitmeyen tartışmalara da ışık tutacakları inancıyla, bu belgeleri açığa çıkarmanın uygun olacağını düşündüm (üstelik böylece yeni bir

yazı yazmak derdinden de kurtuluyorum; ne yapalım zaten değişen fazla bir şey yok):

"Hepimiz bir örnek önlüklerimizi giyip fotoğraf komiserini ziyarete gitmiştik. Fotoğraf makinelerimizde O'nun tavsiye ettiği siyah-beyaz pankromatik filmlerden vardı. Hepimiz sırayla bize gösterilen noktada durup karşımızdaki muhteşem manzaranın fotoğrafını çektik. Neşeli bir şekilde, o yüksek davudi sesiyle, 'bakalım hanginizinki daha iyi çıkacak?'diye bize sordu. 'Belki benimkinden de güzelini çekeniniz olur' diye de bir espri yaptı. Heyecan ve mutluluk içinde gülüştük. Tabii ki, elindeki Alman malı muhteşem makine ve optiklerden alacağı sonucun ne kadar üstün olacağını hepimiz biliyorduk. Sonra da, aramızdaki küçük kızların istekli ricalarını kırmayarak, bize beş dakika poz vermeyi kabul etti sayın fotoğraf komiserimiz. Acele ve telaş ile biz oğlanlar O'nun resimlerini çekmeye çalışırken, kızlar da O'nun yanma, arkasına girmeye çalışıyor, resimlerde görünebilmek için büyük mücadele veriyorlardı. O da bu coşkulu faaliyetten etkilenmiş olacak ki, işin altı yedi dakika sürmesine müsaade etti; ancak sonunda 'çocuklar, benim önemli işlerim var, biraz da ciddi konular üzerindeki felsefî tartışmalarımıza vakit diyerek bu eğlenceli hareketliliğe son verdi. O'nun görkemli stüdyosuna girip bize ayrılan taburelere tünedik. Bu sırada asistanları hummalı bir telaş içerisinde çevremizde koşuşarak son hazırlıkları yapıyorlardı. Fotoğraf komiserinin bir saatten fazla sürecek olan konuşmasını dinlemeye başladık. Buna bir ses ve resim gösterisi demek daha doğru olacaktı. Memleket köşelerinde çekilmiş ve hepsi de altın bölüm kuralına uygun olarak istiflenmiş yüzlerce renkli diapozitif gösterdikten sonra, 'Ben fotoğrafın net ve doğru pozlandırılmış olanını severim' diyen fotoğraf komiserimizin, fotoğrafçının ahlaki yapısı hakkında sessiz kalması o sırada beni pek şaşırtmamıştı, ama şimdi dönüp bakıyorum da..."

"Bu arada bize büyük *fotoğrafi* teorisini de açıkladı: Fotoğraf komiseri memleketi beş ana bölgeye ayırmış ve her bölge için kullanılması uygun olacak ekipmanın listesini yapmıştı. Bu bölgelerin her birinde farklı türlerde fotoğrafların çekilmesi gerekiyordu. 'Birinci bölgede çekebileceğiniz bir resmi beşinci bölgede çekmeniz imkânsızdır' diyerek bizleri de uyarmıştı. Sonra da, bize manzara resmi kompozisyonu hakkında şu kıymetli öğütleri verdi: 'Birinci planı boş ve



Nan Goldin: Teri Toye ve Patrick Fox, Baudelaire okurken, New York 1987.

çıplak bırakmamak lazımdır. Bir kaya, bir ağaç, bir küçük ev, çok defa alınan resimleri bir tablo kadar güzelleştirir. Halbuki aynı resimden bu ilk plandaki ufak şeyleri çıkartacak olursak çıplak ve çirkin bir netice ile karşılaşmış oluruz. Fakat birinci plandaki bu gibi şeylerin resmin ana fikrini ihlal etmemeleri ve büyüklükleriyle genel manzarayı örtmemeleri için, onları daima resmin kenarlarına tesadüf ettirmeniz lazımdır.' Arkasından, biz bu son derece faydalı ve pratik bilgilerin devamını beklerken, O üstün yaratıcı kişiliğiyle gene hepimizi şaşırttı: Filozofik bir ruh haleti içinde bulunduğunu belli eden ve gözlerimizi yaşartan bir ses tonu ile, 'fotoğraf sanatı, olmayan ışığın içinde gizli, gözle görülmeyen görüntüleri titrek bir ruhla hissedip saygın bir duyarlıkla yakalayabilmektir' dedi. 'Yani, nasıl oluyor?' filan diye soru sormamıza fırsat bırakmadan da, 'Tamam çocuklar, vaktiniz doldu!' diyerek ayağa kalktı ve bize kapıyı gösterdi. Evimize dönerken hepimize bir durgunluk çökmüştü, aklımızda kolay cevap bulamayacağımız, hatta formüle etmekte bile zorlandığımız bir sürü soru vardı, kaldı ki, O'nunki gibi bir kamerayı almaya kimin parası yeterdi?"

(Yazar, sonra da A.B.D'ye tahsile gider...)

"Ben Amerika'dayken, beni şaşırtan davranışların ara-

sında, oralı insanların sürekli öğrenme ve kendilerini yenileme ihtiyacında bulunmaları gelmişti. Bizdeki gibi akşam saat beşte kapanmayan üniversitelerde, liselerde, tüm öğrenim kurumlarında her isteyene birçok dalda gece eğitimleri verilmekteydi. Bunlar, bankacılık, sosyolojik çeşitli konular, vs. gibi ciddi ve akademik alanlarda olduğu kadar, ev idaresi, otomobil tamiri gibi gayet pratik konularda; ve bu iki kategoriye de sokulabilecek muhtelif sanat dallarında olabiliyordu; hatta ben de bir dönem *yaratıcı yazın* dersleri vermiştim. Öğrenciler, gerek iş hayatında yükselmek isteyen ve mesleki bilgilenme gereksinimi duyan gençler, gerek belli bir yaşa gelmiş ve bilgilerini yenilemek veya bambaşka bir dalda bilgilenmek isteyen orta yaşlılar arasından çıkıyordu. Çocukları büyüdükten sonra boş vakte kavuşan ev hanımlarıyla emekliler özellikle sanat ve edebiyat konularındaki kurslara giderken, gençlerin daha pratik ve çabuk sonuçlar aradığı söylenebilirdi. Bizim okulda da böyle bir orta yaşlı hanım vardı, evlilik ve çocuklar yüzünden ara vermiş olduğu lisansüstü çalışmalarına devam edip oldukça ilginç ve çağdaş eserler yaratmayı başarmıştı..."

Biz başa dönersek, şimdi, 1993 sonunda, fotoğrafçılık dünyamıza da yeni bir kuşak geliyor; ve bunlar objektif, akademik, bilimsel çalışmanın ve araştırmanın değerini ve zorluğunu biliyorlar, gerçek ve samimi bir merakla yüklüler. Esprinin, hayal gücünün, yaratıcılığın sınırlarını zorlamanın ve bilgilenmenin kaçınılmaz zorunluluğunun farkındalar. İyi niyetliler, *dünya* diye bir yerde yaşadıklarının bilincindeler ve bundan korkmuyorlar, ezilmiyorlar; anlamsız demagojilerle zaman yitirmeyip öğrenmek ve yapmak istiyorlar (akılları kefen paralarında değil); Michael Jackson'lardan, Madonna'lardan yerli ve yabancı dinozorlardan fırsat bulurlarsa da, yapacaklar, başaracaklar. Geçmişe değil geleceğe, ölüme değil yaşama yönelik bu gençlere engel değil destek olmamız lazım. Sonuçta insan umutlu olmak ve bunun için gerekli koşulların yaratılmasına katkıda bulunabilmek istiyor.

Bu yazıdan sonra geçen altı yılı aşkın sürede umutlu kalabilmek bayağı çaba gerektirdi. Birçok başka alanda da olduğu gibi, fotoğrafçılıkta da, kıskançlık, cehalete övgü ve tembellikle fırsatçılığa prim verilmesi gelişmeyi engelliyor. Böyle tatsız bir ortamın "kurbanı" durumundaki gençlerden fazla bir şey istemeye hakkımız olmadığını düşünüyorum. Ama gene de...

2. *Fotoğraf Ehliyeti Projesi*

Elinizde tutmakta olduğunuz kitap baskıya hazırlanırken, evde biriken eski dergileri ve artık başvurmadığım, veya kimini hiçbir zaman okumadığım, birtakım kitaplarımı satmak için gittiğim Ortaköy'deki sahafta Denizatlı'mn notlarının devamı niteliğinde bir defter ele geçirdim. Her ne kadar edebiyatta bu tür keşiflerin modasının geçtiğini duymaktaysam da, bu gerçeği belirtmeden edemedim. Günümüzün değişken koşullarında ilginç ve eğitici akıl yürütmelerin yolunu açabilecek nitelikte olan bu hatıraları, üsluptan taviz vermemek için, aynen yayımlamak zorunda olduğumu hissediyorum. (Ağustos 1999)

"Fotoğraf komiseri, özel çalışma odasına çağırdığı ve benim de aralarında bulunduğum grubumuzun önde gelen liderleri konumundaki birkaç kişiye gizli bir projesini açıklamıştı: Yakın zamanda, "Fotoğrafçılık Ehliyetnamesi" kurumu ihdas edilecek ve fotoğraf çekmek isteyen herkesin yanında bu belgeden bulundurması gerekecekti! Öyle önüne gelen fotoğraf makinesine sarılıp istediği gibi şipşak fotoğraflar çekerek görsel dünyamızı kirletemeyecekti. Zaten yeteri kadar fotoğraf vardı. Yenilerinin de bir düzen içinde çekilmesi, bu işin bir tür zapt-ı rapt altına alınması zorunluydu.

Bu sözleri duyunca hafif bir ürperti geçirdim. Neden daha önce kimsenin aklına bu dâhiyane plan gelmemişti, o kadar öykündüğümüz ileri Batı ülkelerinde (ve hatta Doğu'da) bile bildiğim kadarı böylesine örgütlü bir uygulama yoktu. Film ve malzeme alacak parası olan herkes istediği fotoğrafı çekebiliyordu. Fotoğraf komiseri besbelli çevremizde başıbozuk bir biçimde artmış olan fotoğraf sayısını kontrol edebilmek ve çekilecek yeni fotoğrafların belli bir kalite düzeyini tutturabilmelerini sağlamak amacını güdüyordu.

Fotoğraf komiserimizin çağını aşan bu ileri görüşlü önerisini hepimiz beğeniyle karşıladık, "gizli" olduğu için de resmen açıklanıncaya kadar kimseye söz etmeyeceğimize dair fotoğraf komiserinin önünde yemin ettik. Gözlerimiz dolu dolu, tüylerimiz diken diken olmuş, memleketimizde fotoğraf sanatının sağlam bir koruyucusu olduğuna inancımız artmıştı. Artık düşmanlar bizden korkmalıydı, ehliyetname projesinin uygulamaya geçmesinden kısa bir süre sonra, bütün uluslarara-

sı fotoğraf yarışmalarında ilk sıraları alacağımızdan kuşkumuz yoktu. Fotoğraf komiserinin odasından huşu içinde ve bu sırrı paylaşmanın verdiği hazla O'na karşı duyduğumuz sadakat ve bağlılık duygularımız bin kat artmış olarak ayrıldık."

"Şahit olduğum bu tarihi irşadı unutmamak için, bir mesuliyet duygusuyla, herkesten gizlediğim bu deftere 'Fotoğraf Ehliyeti Projesi'nin ana hatlarını yazmakla kendimi vazifelendirdim:

Fotoğraf makinesi veya film alırken, laboratuvarlara banyo için çekilmiş filmleri verirken, her seferinde bu ehliyetnamenin gösterilmesi zorunlu olacaktı. Hatta, kurulacak 'Sivil Fotoğraf Polisi Teşkilatı' zaman zaman sokaklarda, açık veya kapalı mekânlarda fotoğraf çekmeye teşebbüs edenleri durdurup ehliyetlerini kontrol edebilecekti. Ehliyetsiz fotoğraf çekmenin cezası çok ağır olacaktı. Fotoğraf makinelerine hemen el konulabilecek, ehliyetsiz kullanılan filmin tamamı olay yerinde yakılacaktı.

Yalnız, burada halledilmesi gereken iki mesele vardı: Birincisi, cennet yurdumuzu ziyaret eden yabancılar için nasıl bir statü uygulanacaktı? Onların istedikleri gibi, gelişi güzel fotoğraflar çekmelerine müsaade edilecek miydi? O zaman, kendi vatandaşlarımızı aşağı görmez, yabancıların onlardan üstün oldukları gibi bir kanaate sahip olduğumuz intibaını vermez miydik, hatta, böyle bir kanaate sahip olduğumuz ortaya çıkmaz mıydı? Muhtemelen en iyi çare, yurda giriş yaptıkları esnada isteyen yabancı ziyaretçilere, geçici bir fotoğraf ehliyetnamesi makul bir ücret karşılığında verilmesiydi. Bu en kolay ve adil çözüm olacaktı.

İkinci mesele daha kompleks mevzuların mütalaa edilmesini gerektiriyordu. Şöyle ki, acaba isteyen tüm vatandaşlara tek tip ehliyet mi verilmeliydi, yoksa farklı hevesleri olanlar farklı seviyelerdeki ehliyetlerle mi yetinmeliydiler? Diğer taraftan, yeni başlayacakların yanı sıra bir süredir zaten fotoğraf çekmekte olanların durumu ne olacaktı?

Önce farklı ehliyetnamelerin özellikleri üzerinde durulduu, böyle bir düzenlemede bir sınıftan bir üst sınıfa geçebilmenin yolları da belirlenmeliydi. Memleket iktisadını korumak açısından, dövizle ithal edilen fotoğrafik malzeme satışlarında da, her sınıfa farklı kontenjanlar ayrılmalı, üst harcama seviyelerine sınırlamalar getirilmeliydi. Ehliyetname ile

birlikte verilecek harcama karnelerine her türlü alışveriş işlenebilir ve bunların yıllık bazda her sınıf için belli bir yekûnu aşmaması sağlanabilirdi.

Bu kadar gelişmiş ve detaylandırılmış bir organizasyonun kurulup çalışır hale gelmesinin işsizlik meselesine de, kendi mütevazı boyutlarında da olsa, bir çare oluşturması beklenirdi."

"Fotoğraf komiserimiz 8 yaşını geçmiş, okuma yazma bilen her Türk gencinin fotoğraf çekebileceğine inandığından, ehliyet alabilme yaşını bu kadar düşük tutmayı münasip bulmuştu. Ancak bu çocukların işleri de pek öyle zannedildiğ kadar kolay olmayacaktı. İlk defa ehliyet almak isteyenler önce bir yeterlik sınavına alınacaklar, fotoğraf banyolarının terkipleri, kompozisyonun altın kuralları ve en son icat fotoğraf araçlarının özellikleri onlara sorulacaktı. Bu sınavda başarılı olanlar, 'fotoğraf çekebilir' anlamına gelen 'müptedî' ehliyetine sahip olacaklardı. Sınavda, ayrıca onların zihinsel açıdan hatalı olup olmadıklarını kontrol eden zekice gizlenmiş sorular yer alacaktı. Böylelikle, zararlı fikir sahiplerinin ve yanlış düşünenlerin, körpe dimağları zehirleyecek fotoğraflar çekmeleri en baştan engellenebilecekti.



Nancy Burson: Big Brother (Stalin+Mussolini +Mao+Hitler +Humeyni), 1983.

Bu temel ehliyete sahip olanlar arasından isteyenler en az üç yıl sonra 'ileri amatör' ehliyeti için daha zor teorik bir sınava girebileceklerdi. Bu sınava kabul edilebilmek için, ilk önce çekmiş oldukları fotoğrafları ve ellerindeki ekipmanı sınav jürisine göstermeleri ve onay almaları gerekiyordu. Jüri şüphe duyarsa, gösterilen fotoğrafların gerçekten de, o ileri-amatör ehliyetnamesi adayı tarafından çekildiğinin ispat edilmesini isteyebilirdi. Bunun için negatifin bulunması birinci şarttı. Ayrıca fotoğrafın çekildiği kamera da gösterilmeliydi. Duruma göre ikiden az olmamak üzere şahit de istenebilecekti. Bu şahitlerin de fotoğraf ehliyeti sahibi olmaları tercih sebebiydi. Hatta bir adet ehliyetli şahidin iki ehliyetsiz şahide tekabül edeceğinin kurala bağlanması bile tartışılmaktaydı.

İleri amatör ehliyetnamesine sahip olanların artık başkaca bir ehliyet almalarına gerek yoktu. Kıdemlerine göre, her iki yılda bir, istihkak edebilecekleri azami malzeme miktarı artırılacaktı."

"Bir de fotoğraf çekerek para kazanmak isteyenler vardı. Bu ihtiraslı grubun mensupları için de profesyonel fotoğrafçılık ehliyetnamesi ihdas edilecekti.

Mesleki teşekküllerden, sendikalardan ve ticaret odalarından gelecek temsilcilerin meydana getireceği bir ana komiteye, fotoğrafçıların çalışmak istedikleri dallara göre ilaveler yapılarak, basın, reklam veya vesikalık dallarındaki farklı ehliyetleri verecek jüriler ortaya çıkacaktı.

Bu jürilerin oldukça sıkı davranmaları beklenmeliydi. Burada teknik olduğu kadar, ticari bilgi ve beceri derecesinin de ölçülmesine çalışılacaktı. Ayrıca yüce devletimizin temsilcileri, her zaman yaptıkları biçimde milli menfaatleri göz önünde bulundurarak bu sınav sonuçlarında görecekleri lüzum üzerine söz sahibi olabileceklerdi."

"Sanat fotoğrafçısı ehliyeti almak ise, hem en zoru, hem de en kolayıydı. Dahiyane bir buluşla, "Hârika Çocuklar"ın önlerini kapamamak için, Fotoğraf komiserimiz başvurma yaşını 'Üç' olarak belirlemişti. Bunun dışında da, her zaman sözünü ettiği Sanatın Sınırsız Hürriyetine olan saygısından dolayı, müracaat etmek için başkaca hiçbir ön şart koşulmasına taraftar değildi. (Tabii, bu durumda ebeveynlere büyük sorumluluk düşüyordu: O yaştaki normal bir çocuğun, veya bir iki yaş büyük de olsa, bırakınız fotoğraf çekmeyi, makine-

ye film takmakta bile ellerinin koordinasyonu tam gelişmediği için zorlanacağı aşîkârdı.)"

"Sanat fotoğrafçısı ehliyetnamesine hak kazanacakların seçimi, karmaşık düzenlemelerden oluşan mekano-optik bir "sanatmetre" aygıtının yardımıyla yapılacaktı. Fotoğraf komiserinin muhteşem maun çalışma masasının karşısında duran ve sadece kısa bir süre göz ucuyla inceleyebildiğimiz bir şemaya göre, bu, üzerinde birtakım düğmeler, kollar ve kendi kendine çalan piyanolardaki melodileri (veya eski tekstil makinelerindeki desenleri) aklında tutan delikli kartların sokulabilmesine imkân sağlayan düzenekleri olan metal bir makineydi. Aklımızın almadığı bu tertibatın Çekoslavakya'da ki bir laboratuvarda büyük güçler için gizlice çalışan bir âlimler grubu tarafından yakın zamanlarda icat edildiği söylenen, Robotik Uygarmetre'nin memleketimiz koşullarına adapte edilmiş ve sadece fotoğrafçılık üzerine bilgilerle donatıldığı için daha ucuza mal olmuş, nispeten basit bir modeli olabileceğine, arkadaşlarımla yaptığımız uzun münakaşalar sonunda, karar verdik.

Daha sonra, bizi çok ilgilendirmese de, laf arasında fotoğraf komiserinden, sanat fotoğrafçısı ehliyetnamesi sahiplerinin bir süre sonra, isterlerse profesyonel fotoğrafçılık ehliyetnamesine müracaat edebileceklerini, ancak buna hak kazanırlarsa, düşük fiyattan malzeme, Fotoğraf Komiserliğinden ekipman kiralama, devlet destekli sergiler açabilme, yurtdışında parasız eğitim görme, vs. gibi birtakım haklarının ellerinden alınacağını öğrendik."

"Fotoğraf komiserinin başkanlığında ve ehemmiyetleri kendinden menkul güzide fotoğraf sanatçılarımızdan oluşan çok özel bir komite, sanat fotoğrafçısı ehliyetnamesi için yapılacak bütün başvuruları tam bir gizlilik ve mutlaka tarafsızlık içinde inceleyerek değer gördüğü kişilerle (veya aileleriyle) özel mülâkatlar yapacaktı. Bu mülâkatta ne konuşulacağı, sanatçı adayının portföy getirmesinin istenip istenmeyeceği hep gizli tutulan noktalardı (aramızda sanat ehliyetine müracaat etmek isteyen biri erkek biri kız çok heyecanlı iki öğrenci vardı). Sanatçılığın ölçülemeyeceğini ve her adayın kendi öz koşulları içinde değerlendirileceğini bu arkadaşların heyecanlı soruları üzerine öğrendik. Biz yanından ayrılırken, 'fotoğraf sanatçılığı çok yüce ve ulvi bir mevkidir, bu seviyeye ulaşmak

isteyenlerin birtakım fedakârlıklar ve feragatler içinde bulunmalarını talep etmek gayet tabiidir' diyordu fotoğraf komiserimiz.

Bizim de genç zihinlerimize şu sual kazınmıştı: 'Acaba içimizden bu yüce konuma erişmek istemeye cesaret edebilecek birisi çıkacak mıydı?"

"Bu tarihi görüşmenin üzerinden birkaç hafta geçtikten sonra bile hâlâ tesirinden kurtulamamıştık. Sadece konuyu çıtlattığımız kimi büyüklerimiz arasında meseleye farklı bir tavır içinde yaklaşan yanlış düşünce sahiplerinin olması bizi bir miktar üzmüştü. Bunlardan, ismi lâzım değil, özellikle hepimizin saygı duyduğu yaşlıca bir amcamız, fotoğraf komiserinin çok ihtiraslı biri olduğunu ve işi bu kadarda bırakmayacağını ileri sürerek, onun tıkır tıkır işleyen bir Fotoğraf Komiserliği Üst Kurumu kurduktan sonra, bunun benzerlerini de başka durumlar için de örgütlemeye çalışacağından korktuğunu söylemişti. Amcamızın ilk aklına gelen, film çekme veya sinemacılık ehliyeti idi; iş bundan sonra iyice çığrından çıktı, arkadaşlarla birlikte, amcamızı iyice makaraya aldık: Evet, aynı teşkilatlanma şemasına ve hiyerarşisine bağlı kalarak, 'müzik yapma ve şarkı söyleme ehliyeti', 'açık havada yemek yeme ehliyeti', 'sokaklarda yürüme ehliyeti' bile düşünülebilirdi. 'telefonla konuşma' (hele 'cep telefonu' için, çok faydalı olur! N.T.) ''yazı yazma', 'Düşünme', 'çocuk yapma' (evlilik durumundan bağımsız olarak) ilk ağızda aklımıza gelen diğer ehliyet gerektirebilecek konulardı.

Böylece örgütlü bir denetim içinde, herkesin sadece kalifiye olduğu tescil edilmiş işleri yapabileği bir dünyada hayat ne kadar düzenli ve intizamlı olacaktı kimbilir... Amcamızın bu mevzuya neden endişeyle baktığını anlayamamıştım."

Benim adım Nazar

Benim Adım Nazar, bana Kem Gözlü derler, bu işin ustasıyım.
Vücudumda kendime mahsus bir kemik bile yoktur, söyleyecek yeni bir sözüm de.

Şekilsiz ovalarda yaşarım.
Avrupa'nın doğusunda, Asya'nın batısında.
Hayatın yaratıldığı ve başlayıp terk ettiği yerlerde.

Kulaklarınızı açıp bana bakınız, hiçbir ses duyamazsınız.
Hiçbir şeyin olmadığının sesidir bu.
İn cin top oynar, onların sesidir duyduğunuz.
Görünmeyen seyircilerin,
bir yandan sıcak sıcak kuzu kelleleri ve ızgara kokoreç yerken, yaptıkları tezahürattır.
Ve burada dönerciler,
namütenahi dönerler, kendi etraflarında.

Tanrılar ilk defa ziyarete geldiklerinde göklerden buralara inmişlerdi,
ayak izlerini bıraktılar bu topraklara.
Hâlâ onların kutsal ciğerlerinden ve nefes borularından geçmiş olan aynı havayı teneffüs ediyoruz.
Bunlar onların da duymadıkları sesler.

(Allah razı olsun.)

Dışarıya çıkmaktan korkardım.
Evden ayrılmanın düşüncesi bile beni ürkütürdü.

Sokağa adımımı atamazdım, şimdilerde buna agorafobi mi diyorlar?

Bazen durumum o kadar fena olurdu ki, gün ışığından tamamen kaçmak için günlerce evin bodrumundaki mahzende saklanırdım.

Zamanın akışını sadece karımın ziyaretleriyle ölçebilirdim. Günde üç öğün yemek getirirdi ve gece olduğunu da benimle yatmasından anlardım.

Fakat o bile bir gün beni kandırdı: Uzaktaki dağların arkasından doğmakta olan dolunayı seyretmek bahanesiyle beni kapının önüne çıkmaya ikna edebilmişti. Ve birden içeri kaçıp kapıyı kapadı yüzüme.

Sokağa atılmıştım!

Yanımda sadece asam vardı.

Ne kadar yalvardıysam, ne kadar ağladıysam beni içeri almıyordu.

Gitmek mecburiyetindeydim. Gecenin karanlıklarında yürüdüm.

Kuru, tozlu ve dümdüz topraklarda dağlara doğru gittim.

O dağlar ki, onların sadece portrelerin fonlarında bir anlam ifade ettiklerine inanırdım.

Kulaklarıma üfleyen rüzgârlar, hayallerimin saflığını ve hiçbir dostum kalmadığını hatırlattı.

Asamın üzerine, görenleri korkutarak uykumda bana zarar vermelerine engel olsun diye, "Kem Gözlü Nazar Usta'ya aittir" diye yazmıştım.

Göz kırpmayan yakıcı güneşin altında devlerin yaşadığı tepelere kadar yürüdüm. Sonunda onların şatosuna ulaştım.

Devlere, "Gecelerin Kraliçesi"ni aradığımı anlattım. Güya, Kral'ı tek bir kem bakışla taşa çevirmiştim, fakat eşi benden kaçmıştı. İnşallah devler onu saklamıyorlardı. Çünkü eğer bu kadını onların yanında bulsaydım hepsine akla gel-

medik fenalıklar yapacak, büyülerimle onları doğduklarına pişman edecektim.

Devleri korkutmayı başarmıştım, böylece evlerinde bir süre kalabildim. Yemeklerini yedim, içkilerini içtim, Kem Gözüm hep üzerlerindeydi.

Fakat, bir yandan da, kim olduğum anlaşılmadan oradan ayrılmam gerektiğinin farkındaydım.

Güzel bir akşamüstü, devlerin o güne kadar, büyülerim-



Banu Cennetoğlu: isimsiz, 1999.

den kurtulmak için verdikleri tüm hediyeleri toparlayıp kaçtım.

Bunların arasında, tabii ki yiyecekler vardı, ayrıca değerli mücevherler, altın takılar, ipekli kumaşlar ve pahalı baharatlar da.

Beni takip ettiler. Gecelerin Kralı uydurduğum hikâyeyi duymuş ve devlere nasıl bir sahtekâr olduğumu anlatmıştı. Peşimden karımın evine geldiler. Allahtan, artık evden çıkmaktan korkmadığım için, o sırada dışarıdaydım, maça gitmiştim.

Kaçmaya başladım.

Hâlâ peşimdeler. Bu yüzden devamlı yer değiştiriyorum. Bugün buradayım yarın nerede olacağımı bilmiyorum, bilsem de size söyleyemem. Belki siz de onların casususunuz, bunu kim bilebilir?

Yalanlarım peşimi bırakmıyor. Artık onlara o kadar alıştım ki, bazen Kem Gözüm olduğuna kendim de inanıyorum. Böyle durumlarda, aynaya bile bakmaktan çekiniyorum. Gözlerimi hiç açmadan günler geçirdiğim oluyor.



Nazif Topçuoğlu: İsimsiz, 1999.

Bazen gerçekten Kem Gözüm olmadığına, gözlerimi açarsam, sağa sola bakarsam, hiçbir şey olmayacağına ve bunun aslında uydurduğum bir masal olduğuna kendimi inandırmaya çalışıyorum. Fakat gene de ikna olamıyorum. Kendimi dışarıya bakmaya zorlayamıyorum, birisini görüp tek bir kem bakışla onu yaralamaktan çekiniyorum.

Belki gerçekten kem gözümle başkalarına zarar vermekten, belki de, bu büyüye, bu kabiliyete sahip olmadığımı anlamaktan korkuyorum. Bilemiyorum. Sebebi ne olursa olsun, şu son günlerde tam anlamıyla kör bir adamın hayatı-

nı yaşamaktayım. Belki de gerçekten "Kem Gözüm" var da, onunla kendi içime baktım, hiç böyle bir şey olabilir mi?

Artık gözlerim kapalı fakat uyku tutmuyor. Korkudan. Beni koruyacak asam bile yanımda değil.

Görüyorsunuz, benim için dünyanın sonu gelmiş de geçmiş bile.

Yazıların Gizli Olmayan Tarihçesi

Bu yazıların çoğu daha önce kimi zaman farklı biçimlerde yayımlandı. Burada ilk yayımlandıkları yer ve zamanların listesini veriyorum. Kitap için birçok yerde değişiklikler ve eklemeler yaptım:

Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor (İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek), *Sanat Dünyamız*, 1998, no.68.

Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensel Tavır, *Sanat Dünyamız*, 1998, no.67.

Çocuklar Büyüdükleri Zaman Artık Çocuk Değildirler, *Sanat Dünyamız*, 1999, no.71.

Bir Varmış Bir Yokmuş: Kate Moss'un Göğsündeki Ben Nereye Gitti? *Arredamento Dekorasyon,* Ocak 1994, no.55.

Cinsiyet, Yalan ve Fotoğraflar *Genişaçı*, kış/bahar 1999, no.6

Pirelli Takvimleri Çok İyidir, Cogito, Nisan 2000

Cindy Sherman New York 1999 Sergisi *Genişaçı,* Güz 1999, no.8

Sayısallaşma Sürecinde *Ellenmiş* Optik Görüntü, *Genişaçı*, yaz 1999, no.7

Meta Olarak Fotoğraflar, *Arredamento Dekorasyon*, Nisan 1994, no.58.

Fotoğraf Üzerine Kaymak -veya- "Nostalji Artık Eskisi Gibi Değil", *Arredamento Dekorasyon,* Temmuz-Ağustos 1993, no.50.

Avedon/Frank Zappa(1940-1993), *Arredamento Dekorasyon,* Mart 1994, no.57.

Hayalgücü ve Kayıt Üzerine Dengesiz Yazı, *Arredamento Dekorasyon,* Ocak 1993, no.44.

Aynısının Tıpkısı, *Arredamento Dekorasyon,* Şubat 1993, no.45.

Bu Kalabalık Başka Kalabalık, *Arredamento Dekorasyon,* Mart 1993, no.46.

Fotoğraflar Yalan Söylemezler (İnsanlar Söyler) veyahut Önce Söz Vardı, Ama Ne Yazık ki, Biz Onu Kaybettik, *Arredamento Dekorasyon*, Nisan 1993, no.47.

Resimli Yolculuklarda Kendini Bulmak, *Sanat Dünyamız*, Kasım 1997, no.66.

Bir Fotoğrafçılık Kolonisinde, *Arredamento Dekorasyon*, Haziran 1993, no.49.

Bu Coğrafyada Fotoğrafya, Birinci Bölüm, *Arredamento Dekorasyon*, Aralık 1993, no.54.

Benim Adım Nazar, *Sanat Dünyamız*, Bahar 2000, no. 75.

Resimlerin Listesi

Araki, Nobuyoshi: İsimsiz, 1985. s. 26
Avedon, Richard: Frank Zappa, Los Angeles'de, 31 Mart, 1993. s. 163
Avedon, Richard: Frank Zappa, New York'da, 26 Ekim, 1967. s. 162
Aziz Bey: Hüsnü Yalçın'ın Gençlik Portresi, 1910 civarı (Feyyaz Yalçın arşivinden). s. 168
Aziz ve Cusher: Distopya serisinden, 1996. s. 35
Bayer, Herbert: Yalnız Kentli, 1932. s. 148
Bellmer, Hans, Manken, 1935. s. 108
Boughton, Alice: Çocuklar-Çıplak, 1902. s. 77
Bourke-White, Margaret: Nazi Töreni, Çekoslovakya, 1937. s. 178
Burson, Nancy: Big Brother (Stalin+Mussolini+Mao+Hitler+Humey ni), 1983. s. 219
Cameron, Julia Margaret: "İlkbahar", Mayıs 1865. (Hz. İsa rolünde kız çocuğu). s. 70
Cameron, Julia Margaret: Lancelot ile Kraliçe Guinevere'inAyrılış Sahnesi, 1874. s. 55
Cameron, Julia Margaret: Melek, 1872. s. 73
Cameron, Julia Margaret: Pomona (Alice Liddell) 1872. s. 75
Cameron, Julia Margaret: *The Rosebud Garden of Girls*, 1868. s. 41
Carroll, Lewis: "(Saçlarım) Bir Türlü Düzelmiyor" 31 Temmuz 1863. s. 71
Carroll, Lewis: Alice Grace Weld, "Kırmızı Şapkalı Kız" rolünde, 1857. s. 68
Carroll, Lewis: Alice Liddell dilenci çocuk rolünde, 1859. s. 74
Carroll, Lewis: Beatrice Henley, 1862. s. 66
Carroll, Lewis: Xie Kitchin, şemsiyeyle uzanmış, 1876. s. 67
Cartier-Bresson, Henri: Santa Clara, Meksika, 1934. s. 21
Cennetoğlu, Banu: isimsiz, 1999. s. 225
Colvin, Calum: Öfke (7 günah serisinden), 1993. s. 124
Cottingham, Keith: isimsiz üçlü, kurgusal portreler serisinden, 1992. s. 134
Day, F.Holland: "Yedi Son Söz" serisi, 1898. s. 44
Delacroix: "Odalık", 1857 (sağda) ve onun albümünden bir fotoğraf (solda). s. 128

Drtikol, Frantisek: isimsiz, 1929. s. 206
Du Camp, Maxime: Mısır'da Abu-Simbel Tapınağı, 1850. s. 197
Dürer, Albrecht: Gergedan, 1515. s. 190
Eggleston, William: Mississippi'nin Varoşlarında Cadılar Bayramı, 1971. s. 28
Ellis, Harry: İsimsiz (flaşla çekilen ilk fotoğraflardan), 1910 civarı. s. 170
Evans, Walker: Batı Virginia'da Bir Maden İşçisinin Evinden Dahilî Detay, 1935. s. 25
Evans, Walker: Fotoğraf Stüdyosu Vitrini, Alabama, 1936. s. 37
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Anne ve Ölü Çocuk, ABD, (dagerotip) 1880. s. 173
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: General Grant, 1864(solda) ve 16/7/1864 tarihli haftalık *Harper's* dergisinin kapağı (sağda). s. 129
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Kanıtlar: Paula Magagna'yı öldürmekte kullanılan ip ve cesedinin üzerinde bulunan giyim eşyaları, New York Daily News, 1937. s. 64
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Kate Moss, *Esquire* (İngiltere), mart 1993. s. 87
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Kate Moss, *Sabah*, 1993. s. 88
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Leipzig Belediye Başkanı ve ailesi (Müttefiklerin şehri almaları üzerine birlikte intihar etmişler), London Illustrated News, 1945. s. 174
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Mae Gordon'un Delice Dönen Kaidesi, South Bend, Indiana, ABD, 1890 civarı. s. 166
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Osmanlı Emanetçi Kutuları, 1860'lar. s. 172
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Ölü Bebek, (dagerotip) 1850'ler. s. 175
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Üç Tekerlekli Bisikletli Çocuk, (tintype) 1870. s. 169
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Beyaz giysili Ölü Kız Çocuğu, (dagerotip) 1845. s. 58
Fotoğrafçısı Bilinmiyor: Ölü çocuk, gözleri açık boyanmış (tintype) 1880. s. 63
Frank, Robert: Resmi geçit, Hoboken, New Jersey, 1955. s. 24
Freeman, Robert: 1964 takviminden (Aralık). s. 99
Funke, Jaromir: Karnavaldan Sonra, 1924. s. 209

Gardner, Alexander: Lincoln, İkinci Dönem Göreve Başlayış Konuşmasını Yapıyor, 1865. s. 178
Goldin, Nan: Alf Hastahanede, Berlin, 1992. s. 29
Goldin, Nan: Nan ile Brian Yatakta, New York City, 1983. s. 146
Goldin, Nan: Siobhan Duşta, New York, 1991. s. 27
Goldin, Nan: Teri Toye ve Patrick Fox Baudelaire okurken, New York 1987. s. 215
Hamilton, Richard: Günümüzün Evlerini bu kadar ayrıcalıklı ve cazip yapan nedir? 1956. s. 120
Hausmann, Raoul: Tatlin Evinde, 1920. s. 119
Heartfield, John: "Yaşasın! Tereyağı Kalmadı!" 19 Aralık, 1935. s. 132
Helleu, Paul: Marcel Proust post-mortem gravür, 1922. s. 81
Hess, Harry: Susan Sontag, *Against Interpretation*'ın kapağından, 1966. s. 153
Higdon, Paul: Groucho ve Rambo Yalta'da. s. 137
Höch, Hannah: Aşk 1931. s. 131
Jasgur, Joseph: Norma Jeane Dougherty (Marilyn Monroe), 1946. s. 91
Krims, Les: Krims Onlara Gösteriyor..., 1980. s. 47
Lartigue, Jacques Henri: Avenue des Acacias, 1912. s. 169
Lebon, Marc: Kate Moss, *Face*, Mayıs 1990 (Kate Moss'un yayımlanan ilk kapak fotoğrafı). s. 86
LeGray, Gustave: Büyük Dalga, Sète, 1856. s. 116
Levinthal, David: Mein Kampf (Kavgam) serisinden, 1994. s. 182
Marbruch: Kâşif Luigi Robecchi-Brichetti Bir Yerli Çocukla İtalya'da, 1880 civarı. s. 168
Marey, Etienne-Jules: Bisikletten İnen Adamın "Kronofotoğrafı", 1890-1895 civarı. s. 167
Mayfield, William: Wright Kardeşler Simines'te, 1911. s. 171
Meyer, Pedro: Meleğin Günaha Daveti, 1991. s. 23
Meyerowitz, Joel: Ariel (Fotoğrafçının Kızı), 1982. s. 80
Miller, Lee: Leipzig Belediye Başkanının Kızı, 1945. s. 65
Miller, Theodore: Lee Miller (Fotoğrafçının Kızı), 1 Temmuz 1928. s. 82
Modotti, Tina: Güller, Meksika, 1925. s. 142
Mole, Arthur: İnsanlardan Hürriyet Âbidesi: 18 000 Asker ve Erkek *Camp Dodge*'da, Des Moines, Iowa, ABD, 1918. s. 177
Molinier, Paul: Çocuk Adam, 1928-1967. s. 133

Molinier, Paul: Ossipago saklanıyor, 1928-1967. s. **109**
Moon, Sarah: 1972 takviminden (Nisan). s. **101**
Parkinson, Norman: Iman ve Ann Andersen, 1985 takviminden (Aralık). s. **103**
Penn, Irving: Susan ve Jason Sontag, 1966. s. **157**
Ray, Man: Cam Gözyaşları, Paris, 1926. s. **143**
Ray, Man: Marcel Proust post-mortem fotoğraf, 1922. s. **81**
Ray, Man: Siyah ve Beyaz, Paris, 1926. s. **149**
Riefenstahl, Leni: Olimpiyatlar Gençlik Gösterileri, 1936. s. **179**
Robinson, Henry Peach: Solup Gidiş, 1858. s. **126**
Rodçenko, Alexandr: Gösteri Yürüyüşüne Doğru, 1932. s. **176**
Rodçenko, Alexandr: Leica'lı Kız, 1934. s. **142**
Rosler, Martha: 'Savaşı Eve Getirmek' serisinden, 1967-1972. s. **136**
Rössler, Jaroslav: İsimsiz, 1922. s. **207**
Salgado, Sebastião: Brezilya, 1980. s. **19**
Sanatçısı bilinmiyor: Marco Polo Seyahatnamesi (*Il Milione: Le Divisament dou monde*) iç kapak, 1477. s. **189**
Sanatçısı bilinmiyor: Karanlık oda (çadır), 1860. s. **201**
Sarony, Napoleon: Sarah Bernhardt, 1880. s. **43**
Scavulo, Francesco: Sam Wagstaff ile Robert Mapplethorpe, 1975. s. **141**
Sébah, Pascal: "Yerli' Kız", 1870'ler. s. **149**
Sébah ve Joaillier: Abdülhak Hamit 1924. s. **150**
Serrano, Andres: Morg (Bıçaklanmış), 1992. s. **30**
Sheeler, Charles: Ford Fabrikası, Detroit, 1927. s. **148**
Sherman, Cindy, İsimsiz, 1999. s. **107**
Sherman, Cindy, İsimsiz, 1999. s. **110**
Sherman, Cindy, İsimsiz, 1999. s. **111**
Sherman, Cindy: İsimsiz Film Karesi, #34, 1979. s. **144**
Sherman, Cindy: İsimsiz Film Karesi, no.39, 1979. s. **49**
Sherman, Cindy: İsimsiz no. 264, 1992. s. **105**
Sherman, Cindy: İsimsiz, no.224, 1990. s. **51**
Siegel, Arthur: Toplu Gösteri Hakkı, 1941. s. **180**
Sorrenti, Mario: Kate Moss, 1992. (*Obsession* ilanı, *Harper's Bazaar* (ABD) dergisinden. Kasım 1993.) s. **84**
Sorrenti, Mario: Kate Moss, Virgin Gorda'da. 1992. s. **89**
Steichen, Edward: Rodin ve Düşünen Adam heykeli, 1902. s. **122**
Stieglitz, Alfred: Georgia O'Keeffe: Bir Portre-Eller ve Yüksük, New York, 1919. s. **143**
Stieglitz, Alfred: Kitty Stieglitz, (autochrome) 1907. s. **184**

Strand, Paul: Wall Street, New York, 1915. s. 145
Sudek, Jan: Milena, 1942. s. 210
Teller, Jurgen: Kate Moss Evinde, *Face*, Mayıs 1996. s. 90
Topçuoğlu, Munis: Amsterdam Schipol Havaalanı, 1997. s. 194
Topçuoğlu, Munis: Amsterdam Transit Terminali, 1997. s. 193
Topçuoğlu, Munis: Amsterdam Transit Terminali, 1997. s. 199
Topçuoğlu, Munis: Amsterdam Transit Terminali, 1997. s. 200
Topçuoğlu, Munis: Amsterdam Transit Terminali, 1997. s. 204
Topçuoğlu, Munis: Kız Kulesi, 1997. s. 188
Topçuoğlu, Munis: Uçak İçinde İçecek Servisi, 1997. s. 191
Topçuoğlu, Munis: Uçakta Yemek, 1997. s. 191
Topçuoğlu, Nazif: Avusturya ve Almanya'da Pazarlanan Bir Deri Giysi Kataloğundan Fotoğraf. s. 92
Topçuoğlu, Nazif: Goblin, 1997. s. 195
Topçuoğlu, Nazif ve Hakkı Alacakaptan: Kanatlı Goblin, 1998. s. 202
Topçuoğlu, Nazif: İsimsiz, 1999. s. 226
Topçuoğlu, Nazif: Kız Kulesi Yakınında Anonim Duvar Resmi, 1997. s. 186
Topçuoğlu, Nazif: Mercedes-Benz Takvim Fotoğrafı, 1996. s. 57
van Lamsweerde, Inez: Britt, 1993. s. 34
van Lamsweerde, Inez: Wendy, 1995. s. 185
Weegee: Coney Island Plajı, 1940. s. 179
Weston, Edward: Neil (fotoğrafçının oğlu), 1925. s. 78
Weston, Edward: Neil (alternatif kompozisyon), 1925. s. 79
Weston, Edward: Sirk Çadırı, Meksika 1924. s. 147
Wiskovsky, Eugen: Ay Manzarası, 1929. s. 211
Witkin, Joel-Peter: John Herring, AIDS'li bir kişi; Sevgilisi ve Annesiyle birlikte Flora pozunda, New Mexico, 1992. s. 33
Witkin, Joel-Peter: Üç Türlü Kadın, Mexico City, 1992. s. 145
Wright, Elsie ve Griffiths Frances: Alice ve Periler, 1917. s. 113
Zangaki: Keops Piramidine Tırmananlar, 1870. s. 198

Notlar

1 En doğru (gerçek) şiir aslında en yapmacıklı olanıdır. (taklit sahte...)
2 Tabii ki, şan ve şöhret kazandıktan sonra artık Goldin'in eski yaşam tarzı devam etmiyor. Fakat halâ aynı üslubu sürdürebilmek kaygısıyla son yıllarda bilinçli bir kurgulamayla kendi kendini taklit etmek zorunda kalmış gibi görünüyor. Sanki sahte bir belgeleme söz konusu.
3 "Şimdi Meşhur Adamları Övelim".
4 Cinsel Bağımlılığın Şarkısı.
5 Bu fotoğrafı görmek isterseniz bakınız: *Aynısının Tıpkısı,* s. 173.
6 Alice: "One can't help growing older" /Humpty Dumpty: "*One* can't, perhaps,(...) but *two* can. With proper assistance you might have left off at seven." [Lewis Carroll, Through the Looking Glass, 1871]
7 *Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensel Tavır Üzerine Notlar.*
8 Hayvanlar ve şişman kadınlarla ilgili pornografik edebiyat.
9 Rowan Pelling, "She's Gotta Have It", *Scene*, October 1998.
10 "Muhteşem kanatlarımı alıp uçup gidene kadar sadece koyu bir kozaydım." (Joni Mitchell: Last Time I Saw Richard, 1971).
11 Nazif Topçuoğlu, "İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek (Belgesel Yeniden Tanımlanıyor)", YKY *Sanat Dünyamız*, no.68, Güz 1998.
12 Peter Brooks, *Body Work*, Harvard University Press, 1993.
13 Erel Eryürek, "Erol Atar ile söyleşi: Aç kızım, aç bacaklarını", *Artı Haber*, 19/9/1998.
14 Wendy Ewald, "All Kinds of Veils", *Double Take*, no.13, Summer 1998.
15 Cinsel ilişki 1963 yılında başladı, bu benim için çok geçti, Chatterley yasağının kalkmasından sonra, Beatles'ların ilk uzunçalarının çıkmasından önceydi.
16 Bu sözlerin hatırlattığı benzer bir olay, Kate Moss ile o zamanki sevgilisi fotoğrafçı Mario Sorrenti'nin Virgin adalarında tatil yaparken çektikleri fotoğrafların Calvin Klein tarafından görülmesi üzerine, 1990'ların başında yaşandı. Fakat bunun farklı sonucu CK'in onları meşhur *Obsession* fotoğraflarını çekmeleri için tekrar aynı yere, makyajcı, setçi vs. den oluşan kalabalık bir orduyla birlikte yollamasıydı.
17 "Ellenmiş" sözü biraz da mizahi bir niyetle, '*manipulated* karşılığı olarak

kullanılmıştır. Yerine "elle müdahale edilmiş" de denebilirdi. *Manipulated* Latince *mano*=el sözcüğünden geliyor, avuç dolusu, tutam falan demek. Dilimizde manipülasyon, hatta manipüle etmek gibi terimler yer almış. Tabii bu yazıda, "elle müdahale edilmiş" sözü kolaj, boyama vs. için doğru da, bire bir anlaşılırsa sayısal ortamlar için biraz tuhaf kaçıyor. Fakat yabancılar kullanıyor, zaten *manipulated*'in bir karşılığı da, sonradan değiştirilmiş gibi bir ifade de olabilir. Zaten sayısal karşılığı, *digital* de, *digit*=parmak sözcüğünden geliyor; insanların el atma merakı tarihsel bir süreklilik taşımakta. Ben de, el işi ile bilgisayar arasındaki çelişkiyi vurgulamak için, biraz da tahrik edici biçimde, başlıkta "ellenmiş" dedim; hem de "saflığı bozulmuş gibi" anlamında yarı erotik çağrışımlar da içerdiği için.

18 Bu konu üzerinde ikinci bölümde duruyorum.

19 Yinelemeye gerek yok, ama bütün bunlar sayısal ortamlarda çok daha kolay, çabuk ve kontrol edilebilir biçimde yapılmaktadır. Son yıllarda, örneğin reklam ajanslarında, fırça, boya, *marker*'lar bir yana, kâğıt kalem bulmak bile olanaksız hale geldi.

20 Berthold Brecht'in ilk önce Walter Benjamin tarafından, "Fotoğrafçılığın Kısa Tarihi"(1927) adlı yazısında kullanılan, "çoğu zaman gerçeğin basit bir reprodüksiyonu bize o gerçek hakkında bir şey anlatmaz. Krupp fabrikalarının dışarıdan çekilmiş bir cephe fotoğrafı bu kurumlar hakkında neredeyse hiçbir sey söylemez" şeklindeki sözleri belki de bu tartışmayı başlatan çok önemli bir gözleme işaret eder. Bu arada, fotoğraf eleştirisinde en sık kullanılan alıntı yarışması yapılsa sanırım bu sözler birinci gelir.

21 Bu yardımcı teknolojinin zamanla olgunlaşarak, kendine özgü sanatsal kimliğine kavuşması ve bu dalda ürünler vermesi beklenebilir, ama o zaman artık fotoğrafçılığın değişiminden değil, yepyeni bir iletişim ve sanat dalından söz etmemiz gerekecektir. Bunun ipuçları çeşitli videoart örneklerinde, interaktif medyada, *CD-Rom*'larda, vs. görülmektedir. Sayısal teknolojilerin tarif edici özellikleri arasında, onların ortak anonim çalışmalara, alışverişe, alıntılar yapmaya son derece uygun olan internet türü bir sistem üzerinde kolay erişilebilirlikleri yer alır. Bu sayede diğer sayısal öğelerle birlikte ses, hareket, vs'nin kullanılmaları kolaylaşır. Bu ortamlarda üretilen "sanal" yapıtların görsel "kalite" ve "müellif" özellikleri onların alışılmış kriterlerle değerlendirilemeyeceğini ortaya koyan başkaca bir unsurdur.

22 "Sayısallaşma sürecinde "ellenmiş" optik görüntü"

23 Bu yazı 1999'un son aylarında yazıldı.

24 İçinde fotoğraf sergisi olan ilk dünya fuarı, Susan Sontag: *Fotoğraf Üzerine*, s.100, bu kitabın eleştirisi için bakınız: Fotoğraf Üzerine Kaymak, s. 151.

25 Fading Away.

26 Fotoğrafla sanat yapılıp yapılamayacağı tartışması bir yana, ortalama insanların fotoğrafla ilgili olarak şöyle bir değer yargısına sahip olduklarından söz edebiliriz: *siyah-beyaz*= artistik ve ciddi, *renkli*= amatör, eğlenceli, turistik, hobi.

27 İleride göreceğimiz John Heartfield'in foto-montajları buna en iyi örnektir, özenle seçilmiş ve/veya hazırlanmış fotoğrafik görüntüler, tanımlayıcı metin ve bütünün sunulduğu bağlam (*İşçi* dergisi kapağı), anti-Nazi mesajı hiçbir şüpheye ve yanlış anlamaya yer bırakmaksızın kavramamızı sağlar.

28 20 no'lu nota bakın (Brecht-Krupp konusu).

29 Beaumont Newhall: *History of Photography*, 1982.

30 Bütün bu yazdıklarım fotoğrafik görüntülerin güvenilmezliklerini kanıtlamak için. Bu bağlamda, ayrıca, günümüzde bunların çeşitli optik türevlerini kullanan haber kaynaklarının da farklı nedenlerle inanılırlıklarını yitirmekte olduklarını anımsatmak gerekir. Fakat açıktır ki, burada medyanın güvenilmezliği konusunu enine boyuna tartışmamıza olanak yoktur.

31 Walter Benjamin "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" (1936), Çeviren, Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı2/3, 1993, İzmir s.76-97.

32 Salt fotoğrafların olduğu kadar, yağlıboya resim ve diğer sanat eserlerinin de fotoğraflarının yayımlanarak tüketilebildiği gerçeği, röprodüksiyon konusunun sanatsal bağlamda kapsadığı boyutun genişliğini anlamamıza yardım edecektir. Fotoğrafların yayımlanabilmesi gözle görülen her işin yeniden sunumunu ve tüketimini gündeme getirmiştir.

33 Walter Benjamin, *a.g.e.* s.89.

34 Ready-Made.

35 *Microvision* sanal görüntüler üreten yeni bir yüksek teknoloji şirketinin adı. Ama yaptıkları diğerlerinden çok farklı: Gözümüzün içine laser projeksiyonu yaparak görüntüyü retina üzerinde oluşturuyorlar. Bu yöntemle artık 'baktığımız', gördüğümüz', bizim dışımızda var olan, ayrı bir resim kavramı da ortadan kalkmış bulunuyor. Böyle bir görüntünün 'gerçek boyutlarından' bile söz etmek olanaksız. Gözlük çerçevesi gibi bir aygıtın kenarlarından gözümüzün içine ışınlanan bu görüntü 'ekran görüntüsünün' yerini alıyor. Dolayısıyla bilgisayar, televizyon, video kamera vs. gibi her türlü görüntü üreten aygıtla birlikte kullanılabiliyor.

36 CD-Rom'larda veya internette gerçekleşecek interaktivite konusuna eleştirel bakış için: Andrew Dewdney ve Frank Boyd, "Television, Computers and Cultural Form", The Photographic Image in Digital Culture, Lister (ed.), London, 1995, s. 147-169.

37 Martha Rosler, "Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations", *Photography after Photography*, Amelunxen, Iglhaut, Rötzer (eds.), Amsterdam, 1996, s.36-56.

38 "(Poetry) must disenchant and strip people of delusive comforts." Richard Davenport-Hines, *Auden*, Vintage, 1999, New York. s.344.

39 Memleketimizde ekonomik sorunların güncellik taşımadığı bir zamanı ben hatırlamıyorum. Dolayısıyla, ilk versiyonu 6-7 yıl önce yazılmış bu yazının giriş cümlesini değiştirmeye bir neden görmedim.
Bu yazı orijinal haliyle baskıya hazırlandığında 1 dolar (ABD) =23.000 TL civarındaydı, üç yıl sonra kitabın ikinci baskısı için gözden geçirdiğimde, nisan 1997'de, 130.000 TL, bu kitap hazırlanırken, 1999 sonundaysa 530.000 TL olmuştu! Bakalım siz bunu okurken ne olacak, ekonomik sorunlar etkilerini azaltmayacak gibi görünüyorlar. Bu değişmez kaderimiz olsa gerek.
Yazının içerisinde, piyasadaki değişimlere bağlı olarak birçok güncelleştirme yer alıyor. Bunlar da, genel olarak ilk yazılıştaki tezi desteklemekte: Doğru seçilmiş fotoğrafların iyi birer yatırım aracı olmaları kuvvetle muhtemeldir.

40 Zengin ve üst sınıftan olan Wagstaff'ın koruması altına girdikten sonra Mapplethorpe'un sanat piyasalarında yükselmesi kolay olmuştu... Fakat ne yazık ki, kısa aralıkla her ikisi de AIDS'den öldüler.

41 *Extended portrait.*

42 "*Untitled Film Stills*".

43 Bakınız *Cindy Sherman New York 1999 Sergisi*, s. 105.

44 Bakınız, *Sayısallaşma Sürecinde Ellenmiş Optik Görüntü*, s. 117.

45 Simone Signoret'den ödünç alınarak.

46 Burada söz konusu olan *negatif* bir destektir. Kaderin cilvesi, o zamanki hocalar herhalde çevrelerindeki sinir bozucu atmosferin de etkisiyle beni (ve çoğu diğer sınıf arkadaşlarımı) mimarlıktan soğutmak için ellerinden geleni yapmışlar ve son derecede de başarılı olmuşlardır. O yıllarda ODTÜ'de mimarlık okuyup da, şimdi bu mesleği icra edenlerin sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. (Tabii ki çoğumuz bu durumdan şikâyetçi değiliz, Allah hocalarımızdan razı olsun!)

47 Elimdeki o zamandan kalma bibliyografik notlara göre, *The New York Review of Books*'taki bu yazı 20 Ocak 1977 de yayımlanmış, bundan önce, 18 Ekim ve 15 Kasım 1973 ile 18 Nisan 1974'de üç yazı, daha sonra da 23 Haziran 1977'de beşinci yazı yayımlanıyor; 1977 sonunda da bunların toplandığı kitap (*On Photography*) çıktı zaten. Kitaptaki altıncı yazının ne zaman yayımlandığını bilmiyorum (veya yayımlanıp yayımlanmadığını). Kitap ile dergideki başlıklar farklı, ancak kitapta, dergideki yayımlanış sırasıyla yer aldıklarını tahmin ediyorum.

48 Paul McMillen o zamanlar orada ders verirdi. Şimdi ne yaptığı hakkında daha fazla bilgi için ya bir reklamcı tanıdığınıza sorun, ya da Ekim 1992 *Arredamento/Dekorasyon*'daki yazımı okuyun. Daha iyisi, bulabilirseniz önceki kitabımı alıp aynı yazıyı *oradan* okuyun: *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani*, Yapı Kredi Yayınları, 1993.

49 Susan Sontag: *Fotoğraf Üzerine* (çev. Reha Akçakaya), Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993.

50 Kitabın adı *Fotoğraf Üzerine* olarak çevrilmiş, bence *Fotoğrafçılık Üzerine* daha uygun olurdu. Fotoğraf sözcüğünün bu biçimdeki kullanımına bir türlü alışamadım, her seferinde gözümün önüne tek bir fotoğraf geliyor ve "hangisi, hangi fotoğraf?" diye sormak istiyorum, "üzerinde ne var, üzerine ne koyacaksınız?". Şaka bir yana, yanlış da olsa yaygın bir kullanım olduğunu teslim etmek lazım; kimi de, "Fotoğrafçılık" yerine "Fotografi" diyor ya, o daha da tuhaf. Bu kullanım yukarıdaki aforizmalarda da göreceğiniz gibi, kitabın içinde de yer yer karşımıza çıkıyor ve bazen gerçekten çok şaşırtıcı olabiliyor.

51 Walter Benjamin'in fotoğrafçılıkla ilgili iki önemli yazısı, İngilizce çeviri isimleriyle (orijinalleri Almanca) şunlar:
A Short History of Photography (1931): Türkçe çevirisi Aralık 1992 tarihli *Sanat Dünyamız* (Yapı Kredi Yayınları) dergisinde çıktı, sayı: 50; *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936): Tamamının oldukça titiz Türkçe çevirisi 1993 yazında İzmir'de yayımlanan *Edebiyat Eleştiri* dergisinde var. Sayı: "ikinci defa 2/3" (aynen böyle yazıyor!), adres: P.K. 28, Konak, İzmir.

52 'Nesnellik" diye çevrilen sözcük orijinalde *thingness* diye geçiyor, "eşya gibilik" denebilirdi; "nesnel", objektif, yansız anlamına gelmiyor mu?

53 Burada çeviri hakkında bir not gerekiyor: Benim de başka yazılarda sözünü ettiğim, Benjamin'in sanat yapıtları hakkındaki önemli *Aura* tanımlamasını Akçakaya "hava" olarak çevirmiş. Ben olduğu gibi kullanmayı tercih etmiştim, "hava" sözü cümle içinde genellikle "kaynayıp gitme" eğilimi gösteriyor, fark edilmiyor; halbuki aura Benjamin'e özgü ve oldukça önem taşıyan bir tanımlama. Yukarıdaki notta sözünü ettiğim *Edebiyat Eleştiri*'deki çeviride de *aura* olarak korumuşlar.

54 Orijinalinde: "...depersonalizing *our* relation *to* the world", diye geçiyor.

55 Bu işi sadece para için yapıyoruz.

56 Günümüz bestecisi ölmeyi reddeder.

57 (*Photography as a fad is well-nigh on its last legs, thanks principally to the bicycle craze.)*

58 Yaygın kanı, Albertine'in gerçek hayattaki modelinin aslında Proust'un sevdiği erkek olan Alfred Agostinelli olduğu şeklindedir. O da zamanın bir başka moda hobisine merak sarıp pilotluk öğrenmeye çalışmış ve hazindir ki, genç yaşta bir uçak kazasında kaybolmuştur. Proust 20. yüzyılın bu acımasız mekanikleşme, makinelerle haşır neşir olma eğiliminden besbelli pek hoşlanmaz ki, romanında Albertine'i romantik bir biçimde ata binerken başına gelen bir kaza sonunda öldürür.

59 Bowles yukarıda kısaca özetlediğim hikâyesini yazdıktan (*A Distant Episode*, 1945) 15-20 yıl sonra Kuzey Afrika yerlileri arasında dolaşıp onla-

rın özgün müziklerini lambalı ve makaralı koskoca teyp makineleriyle kaydetmeye çalışıyordu, bu işle uğraşırken en çok ihtiyacını duyduğu ve bulmakta zorlandığı şeylerin başında da sanırım *elektrik* geliyordu. Gittikçe küçülen günümüz teknolojisi ürünü *walkman* tipi cihazları o günlerde hayal etmek bile zordu. Dünya görüşünü aşağıdaki sözleriyle özetleyebileceğimiz Bowles için bu durumun ne kadar yadırgatıcı olduğunu kolaylıkla tahmin edebiliriz sanıyorum: "Bana öyle geliyor ki, insanlık, yaşam deneyiminin sadece ölçülebilirlik açısından tartışılabileceği varsayımını destekleyebilmek için zaman ve hız kavramlarını icat etmiştir." (*Without Stopping*, otobiyografi, 1972).

Paul Bowles 1999 sonunda aramızdan ayrıldı.

60 Willi Schlamm(1935) (Reich, Wilhelm: *The Mass Psychology of Fascism*, Pelican/Penguin, Middlesex, Ingiltere, 1975, s. 249.)

61 Bedri Baykam'ın, 1999'da artık olmayan bu barı Tepebaşı'ndaydı, adı da galiba "Dadaist" idi.



Ölü çocuk, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1880.

"Bollaşan endüstri ürünlerinin gündelik hayatta yarattığı değişime karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkan romantik ideolojiye göre, çocukların doğanın elçileri olarak saf ve bozulmamış bir masumiyete sahip olduklarına inanılırdı. Çürümekte olan maddeci toplum düzeni içinde onların büyüdükçe bu değerlerini yitirdikleri varsayılırdı. Çocukluk 'iyi' bir şeydi, fakat ne yazık ki büyüyünce bitiyordu. Peter Pan hikâyesindeki gibi 'zamanı durdurup hep çocuk kalmak' biçiminde özetlenebilecek olan bu romantik hevesin ideal enstrümanı olarak fotoğrafçılık ortaya çıkmıştı. Çünkü fotoğraflar zamanı durdurmaktaydı, her fotoğraf bir anın ölümünü göstermekteydi. Negatif açıdan da, çocukluğun büyümeyle değil, ölüm ile sona erebileceği gerçeği ve bunun (da) fotoğraflanması söz konusu oluyordu. Ölüm, zamanı durdurmanın radikal bir yoluydu (!)"

Kapak fotoğrafı: Goblin Baudrillard okuyor (Joseph Beuys'a nazire olarak), Nazif Topçuoğlu, 1999

