

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF VE OTOBİYOGRAFİK BELLEK

Hazırlayan
Ekin AKA

Danışman
Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Fotoğraf ve Otobiyografik Bellek” adlı çalışmamın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşmeyecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Ekin AKA

Neraket Tekn

ÖZET

İnsan, İlk Çağ'dan bu yana çevresinde oluşan olayların görsel ve işitsel etkileriyle yüzyüzedir; bu tanıklıklar ve yaşanmışlıklar, anı olarak ve anlamsallığının izinde onun hafızasında yer etmiştir. Dolayısıyla söz konusu deneyim, insanın otobiyografik belleğini oluşturmuştur.

Bu insan, yaşanmışlıkları, deneyim ve tanıklıklarını ilk önce eline fırçasını ve kalemini alarak betimlemiştir. Ardından fotoğraf gelir. Yitip giden çağlar boyunca, anlamlı bir geçmişe sahip olmak isteyen insan, artık yazmakta, resmetmekte ya da fotoğraf çekmektedir. Söz konusu çaba onun kesintisiz bir izlek oluşturması ve ardından belleğinin dökümlerini yapması için bir fırsat ve olanaktır.

İnsan, bireysel temsillerini, imzasını attığı birbirinden nitelikli yapıtlarla ölümsüzleştirmiştir. Bu eylem onun yaşadığının en büyük ispatıdır. Ardından gelen kuşaklar bunları okur ve izler. Bu bağlamda, otobiyografik bellekler, katman katman tortul tabakalar olarak üst üste binerek bugünlere ulaşır; böylece kültürel ve toplumsal bellek inşasının temelleri atılır.

“Çağdaş Fotoğraf ve Otobiyografik Bellek” başlıklı bu yüksek lisans tez çalışması, yukarıda ifade edilen bellek katmanlarını tanımlamak üzerine kurulmuştur. Tarihsel bir dizge çerçevesinde, edebiyat, görsel sanatlar ve fotoğrafla kendi bireysel temsillerini ortaya koyan sanatçıların ve örnek olarak seçilen çalışmalarının, otobiyografik bellek inşası ve oluşumundaki etkilerine açıklık getirilmesi amaçlanmıştır. Bu tez çalışmasıyla “bireysel temsil” olgusunu, imza attıkları birbirinden nitelikli yapıtlarla taçlandırmış hem otobiyografik hem de kültürel belleklerimizde yerini almış isimler ve yapıtları incelenmiş ve bu örneklerle otobiyografik bellek inşasında görsel sanatların etkisi irdelenmiştir.

Yanı sıra, tez kapsamında, edebiyat, görsel sanatlar, fotoğraflar ve videolardan oluşan, “Core Memory: Şimdi, Geçmiş Gelecek” başlıklı bir performans çalışması geliştirilmiş ve otobiyografik belleklerimizin inşasında fotoğrafın gücü metinlerarası bir bağlamla yeniden sorgulamaya açılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Otobiyografik bellek, bireysel temsil, Jacques Henri Lartigue, foto-biyografik bellek, vernaküler fotoğraf.

ABSTRACT

Human beings are faced with the visual and auditory effects of the events that have occurred around them since the First Age. These testimonies, experiences, memories and memory in the footsteps of the place. Therefore, these experiences and testimonies constitute the autobiographical memory of man.

This person first described his experiences, experiences and testimonies by taking his brush and pen in his hand. Then comes the photo. Throughout the vanishing ages, a person who wants to have a meaningful past is now writing, painting or taking photographs. The effort is an opportunity and opportunity for him to establish a continuous course and then to dump his memory.

People have immortalized their individual representations with the quality of their works. This action is the greatest proof of his experience. Subsequent generations read and follow them. In this context, autobiographical memories reach these days by overlapping them as layer-by-layer sedimentary layers; lay the foundations of cultural and social memory construction.

This master's thesis, titled "Contemporary Photography and Autobiographical Memory", is based on defining the above mentioned layers of memory. Within the framework of a historical system, it is aimed to clarify the effects of autobiographical memory on the construction and formation of autobiographical memory by the artists who represent their own representations of literature, visual arts and photography and their selected works. In this thesis, the names and their works that have been crowned with the works of autonomy and cultural memories that have been crowned with the works of "individual representation" have been examined and the effect of visual arts on the construction of autobiographical memory has been examined.

In addition, within the scope of the thesis, a performance study titled "Core Memory" consisting of literature, visual arts, photographs and videos has been developed and the power of photography has been re-questioned in an intertextual context in the construction of our autobiographical memories.

Keywords: Autobiographical memory, individual representation, Jacques Henri Lartigue, photo-biographical memory, vernacular photography.

ÖNSÖZ

Başta tüm erdemi ve samimiyetiyle büyük bir sükûnet içinde insanlığın bir adım ileri gitmesi için verdikleri emeklerinden dolayı düşünür ve sanatçılara teşekkür ederim. Lisans ve yüksek lisans tezlerimin danışmanlığını üstlenen, öğrenim yaşamım boyunca yanımda olup, tüm samimiyeti ve engin bilgisiyle çalışmalarına yön veren, Prof. Dr. Simber Rana ATAY'a, araştırma ve öğretim görevlilerine sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER**“ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF VE OTOBİYOGRAFİK BELLEK”**

YEMİN METNİ.....	I
TUTANAK.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
GÖRSELLER LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	XIII

BİRİNCİ BÖLÜM**OTOBİYOGRAFİ VE OTOPORTRE BAĞLAMINDA BİREYSEL
TEMSİL**

1.1 Edebi Bir Tür Olarak Otobiyografi	1
1.2 Güzel Sanatlarda Otoportreye Genel Bir Bakış.....	7
1.3 Fotoğraf: Hafızası Olan Ayna.....	12
1.3.1 Gaspard-Felix Tournachon / Nadar (1820 – 1910).....	19
1.3.2 David Octavius Hill (1802-1870) Robert Adamson (1821– 1848).....	22
1.3.3 Hugh Welch Diamond (1808-1886).....	26
1.3.4 Julia Margaret Cameron (1815-1879).....	28
1.3.5 August Sander(1876-1879).....	32
1.3.6 Alfred Stieglitz (1864-1946).....	35

1.4 Fotoğrafta Otoportrenin Öncüleri.....	39
1.4.1 Otoportrede Öncü Bir İsim: Robert Cornelius (1809-1893).....	41
1.4.2 Ölümün Ölümsüzlüğünün Öncüsü: Hippolyte Bayard (1801-1887).....	43

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA OTOPORTRE VE FOTOBİYOĞRAFİK OTOBİYOĞRAFI / OTOBİYOĞRAFİK BELLEK

2.1 Otobiyografik Bellek.....	45
2.2 Fotobiyografik Otobiyografinin Öncüsü: Jacques Henri Lartigue (1894-1986).....	46
2.3 Bireysel Bir Dışavurum: Otoportre	51
2.3.1 Lee Friedlander (1934-).....	52
2.3.2 Andy Warhol (1928 – 1987)	57
2.3.3 Cindy Sherman (1954-).....	66
2.3.4 Yasumasa Morimura (1951-).....	72
2.4 Vernaküler Rezervler ve Kavramsal Yorum	77
2.4.1 Vernakülerde İstisnai Bir Öncü: Walker Evans (1903-1975).....	81
2.4.2 Vivien Maier (1926 – 2009).....	85
2.4.3 Sara Angelucci (1962-).....	90

2.5 Yeni Medyada Otoportre: Selfie.....	96
2.5.1 Bir Selfie Kraliçesi: Kim Kardashian (1980-).....	100
2.5.2 Hülya Avşar (1963-), Mehmet Turgut (1977-) ve Enes Batur (1998-).....	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR KREATİF STRATEJİ KAYNAĞI OLARAK OTOBİYOGRAFİK BELLEK, BİREYSEL TEMSİL VE BİR PERFORMANS PROJESİ: 'CORE MEMORY:ŞİMDİ, GEÇMİŞ GELECEK'

3.1 Projenin Kreatif Strateji Kaynakları.....	104
3.1.1 Jorge Luis Borges (1899 – 1986) ve Alef.....	105
3.1.2 Roland Barthes Kendisini Anlatıyor (1915 – 1980).....	108
3.1.3 Jacques Henri Lartigue'nin Bakış Açısı (1894 -1986).....	110
3.1.4 Kreatif Bir Düzenlemeyle Core Memory:Şimdi, Geçmiş Gelecek.....	111
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA.....	119
EKLER 1	
Jacques Henri Lartigue Görselleri	124
EKLER 2	
Sara Angelucci Görselleri	132
EKLER 3	
Core Memory: Şimdi, Geçmiş Gelecek Proje Görselleri.....	138
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Sandro Botticelli, Aziz Augustinus, 1480,Di SS.Salvatore in Ognissanti Kilisesi, İtalya

Görsel 2. İanus

Görsel 3. Genç Peter Parler, (1379-1386) Prag Katedrali

Görsel 4. Rembrandt van Rijn, otoportre, (1655-1658) Ahşap üstüne yağlıboya, 49,2x41cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana

Görsel 5. Vincent van Gogh,1889, Sargılı Kulaklı Otoportre

Görsel 6. Edvard Munch, 1895, Otoportre, The Munch Museum

Görsel 7. Joseph Nicéphore Niépce, Pencereden Görünüm, Le Gras (View from The Window at Le Gras, 1826-27) 16,5x20 cm helyografi, Harry Ransom Center, Texas Üniversitesi, Austin, ABD.

Görsel 8. Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1839
Bayerisches Nationalmuseum, Münih, Almanya

Görsel 9. Jabez Hogg, 1842, National Media Museum, Bradford, İngiltere

Görsel 10. John William Draper, 1840

Görsel 11. Etienne Carjat'ın objektifinden Charles Baudelaire, 1863

Görsel 12. Nadar, Otoportre, 1865

Görsel 13. Nadar, 1865, Sarah Bernhardt

Görsel 14. Nadar, 1856, Gioacchino Rossini

Görsel 15. Nadar, 1855, Eugène Pelletan

Görsel 16. David Octavius Hill, 1845, Newhaven Balıkçıları

Görsel 17. Hill ve Adamson, 1843-1846

Görsel 18. Hill ve Adamson, 1845

Görsel 19. David Octavius Hill ve Robert Adamson, Elizabeth Johnstone Hall, 1843-47

- Görsel 20.** Hugh Welch Diamond, 1851, ‘Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An’
- Görsel 21.** Hugh Welch Diamond, 1855
- Görsel 22.** Hugh Welch Diamond, 1855
- Görsel 23.** Julia Margaret Cameron, 1867
- Görsel 24.** Julia Margaret Cameron, 1866
- Görsel 25.** Julia Margaret Cameron, 1866
- Görsel 26.** Julia Margaret Cameron, 1867, Sir John Herschel’in portresi
- Görsel 27.** August Sander, 1912
- Görsel 28.** August Sander, 1926
- Görsel 29.** August Sander, 1928
- Görsel 30.** Alfred Stieglitz, 1918, Georgia O’Keeffe
- Görsel 31.** Alfred Stieglitz, 1886, Self Portrait
- Görsel 32.** Alfred Stieglitz, 1905, Alvin Langdon Coburn
- Görsel 33.** Alfred Stieglitz, 1907, Güverte, Kraliyet Fotoğraf Derneği Koleksiyonu, National Media Museum, Bradford, İngiltere
- Görsel 34.** Robert Cornelius, 1839
- Görsel 35.** Robert Cornelius, Self-portrait with laboratory instruments
(Laboratuvar araçlarıyla otoportre) 1843
- Görsel 36.** Hippolyte Bayard, otoportre, 1840
- Görsel 37.** Jacques Henri Lartigue, 1929
- Görsel 38.** Jacques Henri Lartigue, Otoportre, Paris, 1904
- Görsel 39.** Jacques Henri Lartigue, 1914
- Görsel 40.** Jacques Henri Lartigue, 1914
- Görsel 41.** Jacques Henri Lartigue, 1911
- Görsel 42.** Lee Friedlander, The Street, New York City, 1963
- Görsel 43.** Lee Friedlander, Colorado, 1967
- Görsel 44.** Lee Friedlander, Canyon de Chelly, Arizona, 1983
- Görsel 45.** Lee Friedlander, The Street, Rushmore Dağı , South Dakota, 1969
- Görsel 46.** Lee Friedlander, Provincetown, Massachusetts, 1968
- Görsel 47.** Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962
- Görsel 48.** Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967
- Görsel 49.** Andy Warhol, Sekiz Elvis, 1963

- Görsel 50.** Andy Warhol, 1963
- Görsel 51.** Andy Warhol, 1978
- Görsel 52.** Andy Warhol, 1986
- Görsel 53.** Andy Warhol, 1981
- Görsel 54.** Andy Warhol, 1981
- Görsel 55.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977
- Görsel 56.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1978
- Görsel 57.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1979
- Görsel 58.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1978
- Görsel 59.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1978
- Görsel 60.** Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977
- Görsel 61.** Yasumasa Morimura, 1985, Van Gogh
- Görsel 62.** Yasumasa Morimura, 2010, Andy Warhol
- Görsel 63.** Yasumasa Morimura, 1995, Marilyn Monroe
- Görsel 64.** Kabuki Tiyatrosu'ndan bir görüntü
- Görsel 65.** Yasumasa Morimura, 2007, Che
- Görsel 66.** Yatak Odası ve Göz Tarama Testi (Bedrom with Eye Chart, yak.1910) Fotoğrafçı bilinmiyor, Wiskon Historical Society, Madison, ABD
- Görsel 67.** Ernest J. Bellocq, Storyville Portreler, 1912 ABD
- Görsel 68.** Walker Evans, Batı Virginia Kömür Madenci Evi, 1935
- Görsel 69.** Walker Evans, Bir Fotoğrafçının Vitrini, 1936, (Hacking, 2015:284)
- Görsel 70.** Vivien Maier, Otoportre, tarihsiz
- Görsel 71.** Vivien Maier, New York, 1959
- Görsel 72.** Vivien Maier, Chicago, tarihsiz
- Görsel 73.** Vivien Maier, New York, tarihsiz
- Görsel 74.** Vivien Maier, MCKirk Douglas at the premiere of the movie Spartacus in Chicago, 1960
- Görsel 75.** Vivien Maier, MCKirk Douglas at the premiere of the movie Spartacus in Chicago, 1960
- Görsel 76.** Vivien Maier, otoportre, tarihsiz
- Görsel 77.** Sara Angelucci , Piace Work, 2017
- Görsel 78.** Sara Angelucci , Aviary, 2013

Görsel 79. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Görsel 80. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Görsel 81. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Görsel 82. Kim Kardashian'ın Selfish adlı kitabının kapak görseli

Görsel 83. Hülya Avşar'ın Selfi adlı filminin afişi

Görsel 84. Fuaye alanından bir görüntü

Görsel 85. Fuaye alanından bir görüntü

Görsel 86. Fuaye alanından bir görüntü

Görsel 87. Kreatif düzenlemede perdelerin montajından bir görüntü

Görsel 88. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alanın görünümü

Görsel 89. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alanın üstten görünümü

Görsel 90. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alana her iki taraftan projeksiyonla hazırlanan görsel ve işitseller yansıtıldığını gösteren çizim

Görsel 91. Projeksiyonla hazırlanan görsellerin perdeye yansıtılması

GİRİŞ

İnsanlık unutmamak için önce çizdi, ardından yazdı. Bu eylemle insanlığın izleri çizgilerle, yazılı metinlerle ölümsüz kılındı. Dönemler aşıldı, yüz yıllar geçti.

Ardından bu iz bırakma eylemi edebiyat başta olmak üzere tüm sanat dallarının devreye girmesiyle daha da güçlendi. Resimler çizildi, heykeller yapıldı. Öyle bir döneme gelindi ki ‘iz’ bırakma eylemi gerçeğini aratmayan bir gerçeklikle kaydedilir oldu. İnsanlık bu izi bu kadar gerçekçi kaydeden fenomenin adını ‘fotoğraf’ koydu.

Böylece Fotoğrafçı, anlık bir eylemle insanlığın binlerce yıllık öyküsünden bir anını ölümsüz kılıyor, sabitliyor, zamandan koparıp zamansızlığın derin girdabına atıyordu.

Hatırlamak istediği zaman da dönüp onunla yüzleşebiliyor, unutulmasını/unutturulmasını engelliyordu.

Bu hatırlama olgusuna da genel olarak bellek denilecekti.

Elbette bu belleğin, bireysel olması gerekiyordu. Bu bireysellik halini de otobiyografik bellek (autobiographical memory) kavramıyla tanımlandı.

Ancak bu bellekte zaman aşımından kaynaklı bir netlik sorunu da vardı.

İşte bu ‘geri çağrılma’ durumunda oluşan distorsiyon (resim bozulması/burkulma) durumuna karşı da geçmişini korumak için, otobiyografik belleğini fotoğrafa emanet etti.

“Çağdaş Fotoğraf ve Otobiyografik Bellek” adlı yüksek lisans tez çalışmamda insanın otobiyografik bellek oluşumunda ve inşasında edebi ve görsel sanatların gücünün peşine düşülmüştür. Bu bağlamda, “Çağdaş Fotoğraf ve Otobiyografik Bellek” adlı yüksek lisans tez çalışmam üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde “Otobiyografi ve Otoportre Bağlamında Bireysel Temsil” ana başlığı altında edebiyat, güzel sanatlar ve fotoğraf alanında verilen otobiyografik nitelikli portre ve otoportre çalışmalarına yer verilmiştir.

Birinci bölümün ilk kısmında “Edebi Bir Tür Olarak Otobiyografi” başlığı altında ilk bireysel temsillerini kalem ve kâğıt ile gerçekleştirenlerin otobiyografi örnekleri tanımlanmıştır.

Birinci bölümün ikinci kısmında “Güzel Sanatlarda Otoportreye Genel Bir Bakış” başlığıyla güzel sanatlar alanındaki otoportre kavramına değinilmiştir.

Birinci bölümün üçüncü kısmında da “Fotoğraf: Hafızası Olan Ayna” başlığı altında, Nadar, David Octavius Hill, Robert Adamson, Hugh Welch Diamond, Julia Margaret Cameron, August Sander ve Alfred Stieglitz’in çalışmalarına yer verilmiş ve incelenmiştir.

Birinci bölümün son kısmında da “Fotoğrafta Otoportrenin Öncüleri” başlığı altında ilk otoportre örneklerine imza atan “Otoportrede Öncü Bir İsim: Robert Cornelius” ve “Ölümün Ölümsüzlüğünün Öncüsü: Hippolyte Bayard”ın çalışmalarına açıklık getirilmiştir.

Tez çalışmamın ikinci bölümünde de “Çağdaş Fotoğrafta Otoportre ve Fotobiyografik Otobiyografi / Otobiyografik Bellek” adı altında “Otobiyografik Bellek” kavramı irdelenmiştir.

Daha sonra “Fotobiyografik Otobiyografinin Öncüsü: Jacques Henri Lartigue”nin otobiyografik belleğinin fotobiyografik serimi aktarılmış ve irdelenmiştir.

“Bireysel Bir Dışavurum: Otoportre” bağlamında da Lee Friedlander ile Andy Warhol, Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura’nın bireysel temsillerinin simgesi olan çalışmalarına açıklık getirilmiş ve çözümlenmiştir.

“Vernaküler Rezervler ve Kavramsal Yorum” başlığı altında da “Vernakülerde İstisnai Bir Öncü: Walker Evans ile Vivien Maier, Sara Angelucci”nin çalışmaları incelenmiş, vernaküler fotoğrafa örneklerle açıklık getirilmiştir.

“Yeni Medyada Otoportre: Selfie” başlığı altında da konu, new media ve siberkültür boyutunda irdelenmiştir. Bu yeni platformda bireysel temsillerini selfie ile dünya çapında duyuran ve bir fenomene dönüştürenlerin başında gelen ve popüler ikonlardan birisi haline dönüşen Kim Kardashian kişiliğinde bu olgu,

“Bir Selfie Kraliçesi: Kim Kardashian” başlığı altında incelenmiştir. Öte yandan yalnızca dünyada değil ülkemizde de bunun temsilcilerinden “Hülya Avşar, Mehmet Turgut ve Enes Batur” başlığı altında ülkemizde ve dünyada yalnızca bir bireysel temsil değil yeni bir ticaretin de önünü açan selfie kavramı örneklendirilmiş ve irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise “ Bir Kreatif Strateji Kaynağı Olarak Otobiyografik Bellek, Bireysel Temsil ve Bir Performans Projesi: Core Memory: Şimdi, Geçmiş, Gelecek” başlığı altında performansın bağlamına açıklık getirilmiştir.

“Projenin Kreatif Strateji Kaynakları” başlığı altında, bu projenin sunum tercihlerindeki düzenlemenin özellikleri ve kreatif etkilerin gücü açıklanmıştır.

“Jorge Luis Borges ve Alef”, “Roland Barthes, Kendisini Anlatıyor”, “Jacques Henri Lartigue” bağlamında da sözkonusu performansın yörüngesini çizen ve söylemini oluşturan bu üç temsilcinin bakış açısından hareketle, kendi otobiyografik belleğimin rezervlerinden derlediğim görsellerin bir seçkisi “Core Memory” adlı performansla ortaya konulmuştur.

Ayrıca, bu yüksek lisans tez çalışmamda fotoğraf tarihi perspektifinde otoportre türünün ortaya çıkması ve otoportre estetiğinin gelişmesi incelenmiştir. Bu tarihsel perspektifin günümüz koşullarında mevcut olan selfie olgusunun fotoğraf kuramı bağlamında tanımlanması ve anlaşılmasında önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir. Tezin bu bölümünde yer alan örnekler günümüz fotoğraf pratiğini yönlendirecek klasik yapıtlardır. Dolayısıyla bu örnekler bir yandan fotoğrafik otoportre olgusu için değerlendirme kriterleri sunarken diğer yandan fotoğraf sanatı içinde kreatif stratejilere kaynaklık edebilmektedir. Yanı sıra fotoğraf tarihi bilgisi, çağdaş fotoğraf sanatı ve kitle iletişim araçları ile sosyal medyadaki otoportre üretim-tüketim mekanizmalarını çözümlemek için gerekli eleştirel vizyonu sağlayacaktır. Tez kapsamında yer alan ve üçüncü bölümde açıklanan Core Memory projesi fotoğraf tarihi post-modern fotoğraf sanatı, vernaküler fotoğraf ve selfie olgusu bileşenlerinden yararlanarak geliştirilmiştir. Yapıtın medyalararası (intermedial) bir mantığa ve vernaküler fotoğraf rezervi yoğunluğuna sahip olması amaçlanmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİ VE OTOPORTRE BAĞLAMINDA

BİREYSEL TEMSİL

BİRİNCİ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİ VE OTOPORTRE BAĞLAMINDA BİREYSEL TEMSİL

“Et verbum caro factum est. /

Söz değerli olursa etkilidir.” (Baudelaire, 1990:326)

1.1 Edebi Bir Tür Olarak Otobiyografi

Edebiyat, en yalın tanımıyla Türk Dil Kurumu’na, *“Olay, düşünce, duygu ve hayallerin dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatı, yazın”* (TDK:2019) olarak tanımlanmaktadır.

Edebiyat pek çok dala ayrılan sonsuz bir derinliğe sahiptir; edebiyatın bir kolu biyografi diğer bir kolu da otobiyografidir. Kişinin özyaşam (otobiyografi) ya da yaşam öyküsü (biyografi) ile genellikle edebiyat alanında karşılaşılır. Biyografide söz konusu kişinin yaşam öyküsü tüm yönleriyle kendisi değil, başka bir kişi tarafından kaleme alınırken; otobiyografide, özyaşam öyküsü kişinin kendisi tarafından kaleme alınarak ortaya konulmaktadır.

Ancak otobiyografik söylem yalnızca edebiyatta değil, sanatın diğer bütün alanlarında da yer alan bir ifade biçimidir.



Görsel 1. Sandro Botticelli, Aziz Augustinus, 1480,
Di SS.Salvatore in Ognissanti Kilisesi, İtalya

Kaynaklar, ilk otobiyografi örneğini, 354 ile 430 yılları arasında yaşamış, Ortaçağ felsefecisi Aziz Augustinus'un kaleme aldığı 'Confessiones-İtiraflar' olarak tarihler.

"Augustinus'un din değiştirmesini anlattığı Confessiones (İtiraflar) adlı kitabı otobiyografi türünün ilk yazılı örneği olarak kabul edilir. Goethe'nin 'Şiir ve Hakikat' adlı eseri ile Jean-Jacques Rousseau'nun 'İtiraflar' adlı eseri Alman ve Fransız edebiyatlarının dünyaca ünlenmiş otobiyografilerindendir." (Özyer, 1994:15)

Jean-Jacques Rousseau, 1712 ve 1765 yılları arasındaki özyaşam öyküsünü gözler önüne seren İtiraflar adlı otobiyografisinde, 'otobiyografi'ye şu açıklamayı getirmiştir:

"Öyle bir iş tasarlıyorum ki şimdiye kadar ne eşi görülmüştür, ne de kimse onu bu şekilde gerçekleştirmeyi aklından geçirecektir. Benzerlerime, tabiatın bütün gerçeği içinde bir insan göstermek istiyorum, bu insan da, ben kendim olacağım.Yalnız ben." (Rousseau, 1991:3)

Rousseau, otobiyografiyle ilgili bir başka ifadesinde de şu görüşü dile getirmiştir:

"İyi ve kötüyü aynı açıklıkla söyledim. Hiçbir kötü şeyi saklamadım; hiçbir iyi şey eklemedim. Eğer ne iyi ne kötü olmayan bazı süsler kullandımsa bu ancak benim hafıza kusurumdan ileri gelme bir boşluğu doldurmak içindir. Doğru olabileceğini mümkün gördüğüm şeyi doğru farz ettim; yanlış olduğunu bildiğim şeyi asla. Kendimi olduğum gibi gösterdim; düşkün ve alçak olduğum zaman düşkün ve alçak, iyi, asil, yüksek ruhlu olduğum zaman yine öyle: içyüzümü tıpkı senin görmüş olduğun gibi açığa koydum." (Rousseau, 1991:3-4)

Edebiyatın yanı sıra, dünya üzerindeki pek çok sanatçı da farklı disiplinlerde verdikleri yapıtlarla otobiyografinin seçkin örneklerine imza atmıştır ve atmayı da sürdürdükleri görülmektedir.

Aziz Augustinus'un kağıda dökülen 'İtiraflar'ın ardından kalemin yanı sıra murçuna ve tuvaline sarılan sanatçının kendi özyaşam hikayesinin peşine düşmesi de Rönesans'la başlamıştır.

15. yüzyılda İtalya'da başlayan bu yeni dönem, bilim, sanat, arkeoloji,

tarih, edebiyat, kültür ve hümanizmayı ön plana çıkarmıştır.

Bireysellik kavramının önem kazanmasıyla bu dönemde gözler İtalya'ya çevrilmiştir; yeryüzünün ilgi çekici ve araştırılmaya değer bir yer olduğu görüşünde hemfikir olanlar, insanın asaletinin farkındalığında üretken bir birey olarak yaşaması gerektiği mottosunda birleşmişlerdir.

“Ortaçağ'da bilincin her iki yanı, yani dünyaya ve insanın kendi içine yönelmiş olan yanları, tıpkı ortak bir örtü altında, rüyada veya yarı uyanık bir haldeymiş gibi bulunuyordu. İnanç ve kuruntudan örülmüş bu örtünün gerisinden bakılınca, dünya ve tarih, hayret verici ve renklerle boyanmış bir halde görünürdü; fakat insan, ancak ırk, budun, parti, lonca, aile ve toplumların herhangi bir biçimi içinde kendini tanıyordu. İlk defa İtalya'dadır ki bu örtü uçup havalandı. Devleti ve bu dünyanın bütün işlerini objektif bir gözle de görme ve ele alma bilinci bu memlekette uyandı. Fakat bunun yanında sübjektiflik de bütün kuvvetiyle baş kaldırdı. İnsan, düşünen ve anlayan (zihni) bir birey haline geldi ve kendini bu sıfatla tanıdı.” (Burckhardt, 2018:173)

Yeniden doğuşun ilan edildiği, bilgi rezervinin yeniden harmanlanıp güncellendiği bu topraklardaki dönem için Gombrich de şu görüşü dile getirmiştir.

“Rönesans dönemi İtalyan ustalarının büyük başarıları ve buluşları, Alp dağlarının kuzeyinde yaşayan insanlar üzerinde derin etkiler yaratır. Bilginin yeniden doğuşuyla ilgilenen herkes klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedildiği yer olan İtalya'ya bakmayı alışkanlık haline getirdi.” (Gombrich, 2007:341)

Bilgi ve hazinelerin keşfinin ardından dönem ve getirdiği aydınlanmayla birlikte açılan yeni portala doğru ilerleyen birey, bu kapıdan başlangıçların tanrısı, hem geçmişin hem geleceğin; görünen ve görünmeyenin bilgeliğine sahip İanus eşliğinde geçmiştir. Artık birey, bir Roma tanrısı olan İanus gibidir: *“Saturnus, kendisini konuklayan İanus'a geçmiş ve geleceği görme yetisini bağışladı. İanus her başlangıcın tanrısı sayılırdı.”* (Erhat, 2013:150)

Böylece birey, bu yeni dönemin getirdiği başlangıçla birlikte, geçmişin deneyimleri ve getirdiklerini harmanlayıp, bilinçli olarak geleceğe dair bir söylem geliştirebilme şansını yakalamıştır.



Görsel 2. İanus

Bu dönemin ardından sanatçıların, bireysel temsillerinin peşine düşerek kendi hakikatlerinin izinde çalışmalara imza attıkları görülmektedir.

Edebi temsilin (representation) ardından bu dönemle birlikte resim ve heykelde de bu tavır kendini göstermiş, ressamalar renkleriyle, yontu ustaları murçlarıyla taşa şekil vererek otoportrelerini ölümsüz kılmıştır.

Ve tarihler 1827'yi gösterdiğinde ise yeryüzü, gidişatını değiştirecek bir buluşa, fotoğrafın icadına imza atılmıştır. Bu buluş şimdiye kadar yapılan tüm buluşların aksine dünyanın iyilik ve kötülüklerini de kaydedip toplumsal bellek, *“Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin.”* (TDK:2019) oluşumunun kaçınılmaz gerçekliğine ev sahipliğini üstlenecektir.

Fotoğrafın erken dönemlerinde daha nereye evrileceği belli olmayan bu buluşla, tutkunlar önce denemeler yapacak; kısa bir süre sonra objektiflerini insana çevirecek ardından da fotoğraf, içsel yolcuğa çıkacak sanatçıların bireysel temsillerinin popüler simgesine dönüşecektir.

Öyle ki daha önce tüm subjektifliğiyle vizörün ardındaki avcı konumunda olan birey, otoportrenin yüceliği karşında teslimiyetini ilan edecek ve kimi zaman vizörün önüne geçerek tüm çıplaklığıyla bir ava dönüşecektir.

Artık otobiyografide yeni bir dönem başlamış ve sahneye fotoğraf çıkmıştır.

“Günümüz fotoğraf sanatı içinde otoportre türü, kapsamlı ve ilginç kullanımları dolayısıyla önemli bir fenomen haline gelmiştir. Geleneksel işlevinin ötesinde, mizansene dayalı otoportre esprilerinin kökeni ise, 19. yüzyıla uzanmaktadır. ” (Atay, 1999: fotografya.gen)

İşte bu yeni dönemle birlikte fotoğraf tutkunları, farklı üsluplarla bireysel temsillerini ya bir katharsis yoğunluğunda; ya kendine mal etme stratejileri ile birlikte ya da otantik, katıksız ve sahici bir gerçeklikle kağıda bu kez ılık yazısıyla yani fotoğrafla kayıt düşeceklerdir.

Ancak gerçekçi vizyon ve ifade, sanatta her dönem ve her platformda tartışılan bir kavram olmuştur. Örneğin, Ricouer (2007), sahicilik (!) durumuna şu açıklamayı getirmiştir: *“Sahici (otantik) gerçekliğin içine sahte kesinlikler karışır her zaman”* (Ricoeur, 2017:34)

Sahicilik ya da gerçeklik gibi tartışması her dönem yapılan bir başka kavram da etkileşimdir. Metinlerarası (intertextuality) bağlamda sanatçıların yapıtlardan ve birbirlerinden etkilendikleri ya da etkilenebilecekleri her fırsatta vurgulanmıştır. Bu bağlamda hangi disiplinde olursa olsun metinlerarası etkileşimle ilgili Mikhail Bakhtin, görüşünü şu şekilde açıklamıştır:

“Herhangi bir söyleyen henüz gösterilemeyen nesneler karşısında bir Âdem değildir ki ilk kez adlandırsın.” (Köker, 2016:sosyalarastirmalar.com)

Bakhtin’in bu görüşü sanatın hangi disiplinde yapıt verirse versin sanatçının geçmişten, gelenekten ya da geçmişinden etkilenmeden hareket edebilmesinin imkansız olduğudur. Bu deneyimle gelen bilgi birikimi, sanatçının hangi dalda yapıt verirse versin, eserin okunabilir ve çözümlenebilir olmasından kaynaklı olarak etkileşimden uzak duramayacağının bir göstergesidir.

“Yazınsal bir ölçüt olarak kabul ettiği çokseslilik, metinlerarasında tek bir söylemin olamayacağı, bir metnin anlamının sadece bir yazar tarafından oluşturulamayacağı, metnin onu okuyan okur tarafından da geliştirilebileceği gerçeğini ortaya koyar. Metinlerin bu özelliği sayesinde bir metinden başka bir

metne doğru gidip gelen sürekli bir akım oluşur. Çift yönlü gelişen bu durum aynı zamanda sözcüklerin tarihsel ve toplumsal boyutunu kapsayan bir bağın varlığını da içine alır. Birbiriyle ilişkilendirilen bu söylemler artık tarihsellikten ve toplumsallıktan ayrı düşünülemez olur. Neticede yeryüzünde söylenmemiş hiçbir söz olmadığına göre birbirinden etkilenmeyen, birbirinin alanına girmeyen hiçbir söylem de olamaz.” (Köker, 2016: sosyalarastirmalar.com)

Metinlerarası bağlamda otobiyografi; ister kalem ya da murç ister se renkler ya da fotoğraf ve sanatın hemen hemen her dalında kullanacağı materyalin kullanım hakkı kendisinde saklı olan ve anlatacak ya da aktaracak bir sanrısı olup bunun esrikliğini yaşayan sanatçının, hafıza ve anı rezervlerinden derlediği ‘gerçek’liğinin en kristalize haliyle nesneye dönüştürmüş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2 Güzel Sanatlarda Otoportreye Genel Bir Bakış

“Güzellik, görkem ve güç... Gerçeklik ve hakikat gibi insanoğlunun peşini bırakmadığı, çağlar boyunca yolunu aradığı bir başka kavram olarak karşımızda durmaktadır.” (Aka, 2017: 36)

Bu kavramların arayışında olan sanatçının da, kendi döneminin şartlarında bireysel temsilinin simgesi olacak ve belleklere kazınacak bir çalışmaya imza attığı görülmektedir.

Farklı disiplinlerde yapıtlar veren sanatçıların çalışmalarına bakıldığında portre ve otoportre geleneğinin çok eskilere dayandığı görülmektedir.

Bu tavır resim ve fotoğraftan çok önce heykel sanatında da kendini göstermektedir.



Görsel 3. Genç Peter Parler, (1379-1386) Prag Katedrali

Bu bağlamda murçunu eline alan Genç Peter Parler’in 1379-1386 tarihleri arasında yaptığı kendi büstü ilk otoportre olarak tarihteki yerini almıştır. *“ Genç Peter Parler’in bu büstü, çok büyük bir olasılıkla bir sanatçının bilinen ilk gerçek kendi portresidir.” (Gombrich, 2007:214)*

Yontu ustalarının yanı sıra nevi şahsına münhasır ressamlar da otobiyografinin seçkin örneklerine imza atmışlardır. Özellikle Rembrandt van Rijn, resim sanatında otoportleriyle öne çıkan isimlerin başında gelmiştir. Otoportrenin gücü ve onun bu başarısı için Gombrich, Sanatın Öyküsü kitabında şu görüşlere yer vermektedir.

“Hollanda’nın en önemli ressamı ve yaşamış tüm ressamların en önemlilerinden birisi Rembrandt van Rijn (1606-1669)’dir. Rembrant, Frans Hals ve Rubens’ten bir kuşak sonra gelir. Van Dyck’la Velaquez’dan ise yedi yaş küçüktür. Rembrant, gözlemlerini Leonardo veya Dürer gibi not etmemiştir. Sözleri sonraki kuşaklara aktarılan Michelangelo gibi, hayranlık duyulan bir deha da olmamıştır. Zamanın en ünlü uzmanlarıyla yazışan Rubens gibi bir diplomat da değildir. Buna karşın Rembrant’ı, öteki büyük ustalardan daha yakından tanıdığımızı hissederiz. Bunun nedeni, sanatçının, yaşamını bir dizi kendi portresiyle inanılmaz bir şekilde belgelemiş olmasıdır. Başarılar içinde yüzdüğü ve revaçta bir usta olduğu gençlik yıllarından, iflasın trajedisiyle yalnız geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan bu portreler, benzersiz bir otobiyografi oluşturur.” (Gombrich, 2007:420)



Görsel 4. Rembrandt van Rijn, otoportre, (1655-1658) Ahşap üstüne yağlıboya, 49,2x41 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

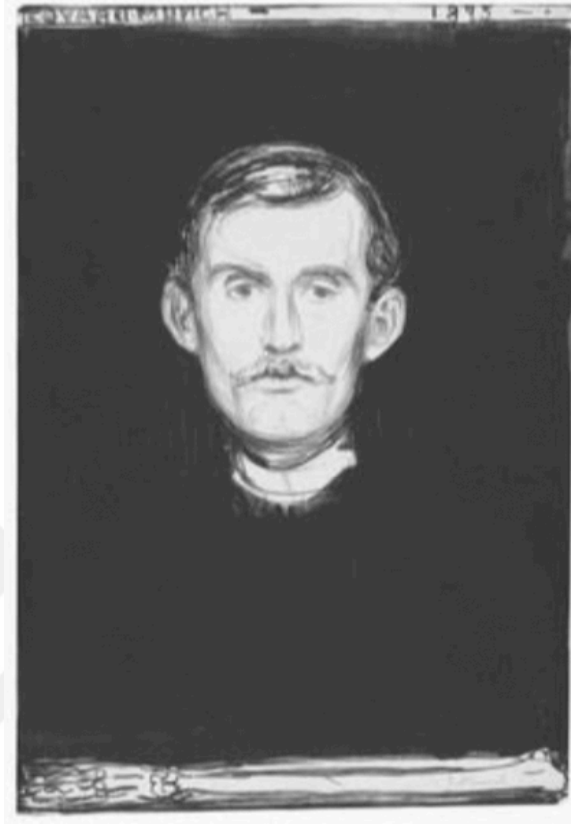
Rembrandt van Rijn'in yanı sıra Vincent Van Gogh ve Edvard Munch da otoportrelerini yapmış öncü ressamlardır.



Görsel 5. Vincent van Gogh, 1889, Sargılı Kulaklı Otoportre

1853 yılında Hollanda'da doğan ve 1890 yılında Fransa'da yaşamını yitiren Vincent van Gogh, 37 yıllık yaşamında çok sayıda resme imza atmıştır. Sayısız tablosunun arasında Sargılı Kulaklı otoportresi bir fenomene dönüşmüştür.

“Otuz yedi yıllık ömrünü çok farklı psikolojik durumlarda geçiren Vincent van Gogh, özellikle düş kırıklıkları karşısında çok bocalamıştı. Kendini sanatına adanmış sanatı ve yaşamı ayrılamaz bir bütün olmuştu. Otoportrelerinde de ruhunda neyi yaşamışsa onu yansıtmıştı. 1886 tarihli Paris dönemindeki ilk otoportresi ile Saint Rémy dönemindeki son otoportresi arasındaki biçim ve renk olarak çok farklılıklar göstermektedir. Sanatının önemli bir bölümünü kapsayan otoportrelerinden en ünlüsü; kendi kendini yaralaması sonucu hastanedeki tedavisi sonrası evdeki halini gösteren “Kulağı Sarılı Otoportre”dir.” (2019:pivada.com)



Görsel 6. Edvard Munch, 1895, Otoportre, The Munch Museum

1863 yılında Norveç’te doğan ve 1944’te yaşamını yitiren Edvard Munch, çok sayıda tablosunun yanı sıra otoportreler yapmıştır. Vincent van Gogh’a olan ilgisi bilinen Munch, trajik olaylarla dolu hayatında küçük yaşlarda ailesini kaybetmiştir. Yaşanan kayıplar ve trajedilerin ardından Munch’un otoportresi de ölüm kavramından etkilenen bir sanatçının dışavurumu olarak tarihteki yerini almıştır. Bu otoportreyi özel kılan da Munch’un sembollerle desteklenmesidir.

“Munch, bu kendi portresini yarattığı zaman sadece otuz bir yaşında olmasına rağmen, resmin altında, bir hatıra morisi veya ölüm hatırlatması görevi gören kemiklerle kendini bir spektral figür olarak temsil etti.” (2019: moma.org)

İster edebiyat ister heykel ya da resim, otoportreye soyunan sanatçıların çalışmalarında, dışavuruma yönelmiş bu yönelişte, sanatçı kaçınılmaz olarak kendini ifşaya yönelmiştir. Elbette bu ifşanın temelinde zamanın ve anın tereddütsüz acımasızlığı ve değişkenliğine karşı bireyin içsel bir yolculuk ve

benliğinin derinliklerine samimiyetle bakma isteğinin yatmakta olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, Rembrant van Rijn, Vincent van Gogh ve Edvard Munch'un otoportrelerinde de büyük trajedilerinin ardından yaşanan psikolojik unsurların etkileri görülmektedir.

Bu etkileşim için, bellek kayıtlarının ve psikolojik unsurların etkisiyle çalışmalarına otoportre/otobiyografi olarak şekil vermiş, metaforik bir ifadeyle aklında momento mori olan; fani olduğunu bilen/öleceğini hatırlayan ya da kalbinde beslediği cesaretiyle Sisler Bulvarı'ndan (Attilâ İlhan, 1954) geçen sanatçının hala duyulabilen çığlığı da denilebilir.

Çünkü bireyin gerilim, kaygı, yalnızlık ve ölüm gibi temalar karşısındaki duruşunu ve bu psikolojik durumun getirdiği etkileri şairler de konu edilmiş ve şiirlerinde yer vermişlerdir.

Attilâ İlhan, 1954 yılında kaleme aldığı Sisler Bulvarı şiirinde, bireyin kaygılarını şu dizelerle kağıda dökmüştür.

“ sisler bulvarı'nda öleceğim/sol kasığımdan vuracaklar/bulvar durağında düşeceğim/gözlüklerim kırılacaklar/sen rüyasını göreceksin/çığlık çığlığa uyanacaksın/sabah kapını çalacaklar/elinden tutup getirecekler/beni görünce taş kesileceksin/ağlamayacaksın! ağlamayacaksın!” (İlhan, 1995:61)

Bireyin trajediler ya da benin kaygılarının karşısında takındığı tavır bir 'çığlık'a dönüşmüş, sanatçı, bireysellik arayışının farkındalığında yol olarak ve şimdiye uzanacak bir yapıta imza atmış olarak, ölümsüzlüğünü ilan etmemiş midir -ki atılacak ve bir çağı başlatıp başka bir çağı açacak olan çığlığa imza atmış birçok sanatçının yapıtları karşımızda durmaktadır? Bunlardan birisi de Charles Baudelaire'dir. Öyleyse tüm bu çıkarımlarımızın ardından sözü 'Kötülük Çiçekleri' kitabından 'Ey Çocuksu Beyinler!' adlı şiiriyle döneminde 'yazdıklarını anlamamak' isteyen bireylere seslenen ve ölümsüzlüğünü kaleme aldıklarıyla çoktan ilan etmiş Charles Baudelaire'ye bırakalım:

“... Ey Ölüm, yaşlı kaptan, geri dönelim artık!

Sıkıldık bu ülkeden, demir alsın gemimiz!

Mürekkep gibi kara olsa da deniz ve gök,

Bilirsin, ıslıl ıslıl aydınlık yüreğimiz!.. ” (Baudelaire, 1990:246)

1.3 Fotoğraf: Hafızası Olan Ayna

“Ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü...” (J. Berger, 2007:11)

John Berger’in yukarıda kurduğu kısa ancak derin anlamlı cümlesindeki gibi, insanlık, fotoğrafı icadından bu yana bireysel temsilin sözcüsü yapmaya çalışmıştır.

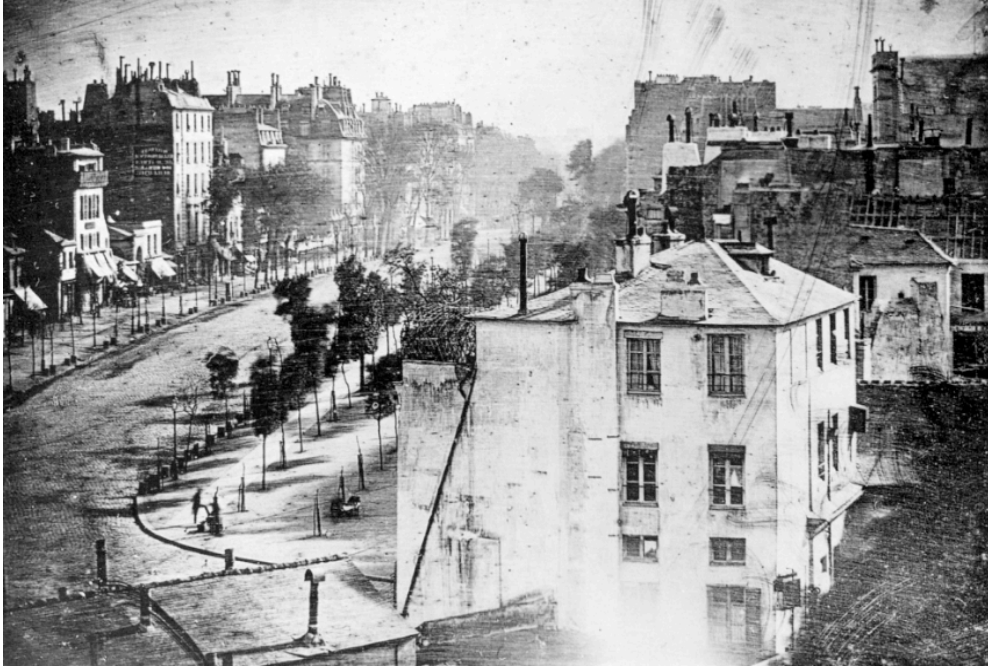
Metaforik bir ifadeyle, 1827’de fotoğrafın icadından bu yana önce ‘kendi varlığının ispatı’na girişen, ardından ‘yeryüzünün ganimetlerini’ toplamaya çalışan fotoğraf tutkunları, hazinelerini başkalarıyla paylaşmak için karelerini görünür kılmak istemişlerdir.

1800’lü yıllarda büyük tutkularının peşine düşen Joseph Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Hippolyte Bayard William Henry Fox Talbot, Sir John Herschel paylarına düşeni yapmış ve bayrağı gelecek nesillere devretmiştir. İlk fotoğraf, Niépce tarafından çekilmiştir.



Görsel 7. Joseph Nicéphore Niépce, Pencereden Görünüm, Le Gras (View from The Window at Le Gras, 1826-27) 16,5x20 cm helyografi, Harry Ransom Center, Texas Üniversitesi, Austin, ABD.

Niépce'nin ardından Daguerre gelir. Başlangıçta, stüdyosunda çalışmalarını sürdüren Daguerre, objektifini ilk kez sokağa, Paris'in en kalabalık bulvarlarından Boulevard du Temple'a çevirir ve bu uzun süreli pozlamayla tarihe geçecek bir kareye imza atar. Ancak teknik yetersizliklerden kaynaklanan uzun pozlama nedeniyle, bu karede bulvardan gelip geçen insanların görüntüsü saptanamayacaktır. Ancak bu handikap bir sürprizi de beraberinde getirecektir. Bu da uzun pozlamanın sayesinde ayakkabısını boyatan bir kişi ile ayakkabı boyacısının hareketsizliğinden kaynaklı görüntüsünün kareye yansması olacaktır. Bu ikili dünya tarihine geçen ilk insanlı fotoğrafın bilinmeyen kahramanları olarak belleklerimizdeki yerini almıştır.



Görsel 8. Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1839

Bayerisches Nationalmuseum, Münih, Almanya

İlk mucitlerin sayesinde fotoğrafın başlangıçtaki teknik süreci aşılmış, görüntünün görüntüsüne ya da gerçekliğin kendisine ulaşan bireye artık, tekniğini geliştirip kendi üslubunu yaratmaya koyulmak kalmıştır. Emekleme döneminin ardından uzmanlık alanları belirginleşmiş, fotoğrafçılar kendi tarz ve yöneldikleri akımlarda çalışmalar vermeye başlamışlardır.

Portre fotoğrafı tarihine baktığımızda ise ilk örnekler arasında Jabez Hoog'un imza attığı düşünülen bir çalışmanın yer aldığı görülecektir. *“Yaklaşık 1842’de Jabez Hogg (1817-1899) tarafından çekildiği düşünülen yukarıdaki fotoğrafta, fotoğrafçı kendisinin de karede yer aldığı bir dagerotip portre çekimi canlandırmıştır”* (Hacking, 2015:34). Bu çalışmayı özel kılan ilk kez bir fotoğrafçının portresini çektiği bir kişiyle birlikte aynı karede olmasından kaynaklanmaktadır.



Görsel 9. Jabez Hogg, 1842,
National Media Museum, Bradford, İngiltere

1840 yılı itibariyle, bir başka örnek, Draper'in çalışmasıdır: *“Amerikalı Dr. John William Draper (1811-82) kız kardeşini 65 saniye boyunca parlak güneş ışığında, yüzünde beyaz purdayla kıpırdamadan ve gözlerini kırpmadan oturmaya ikna edip fotoğrafladı.”* (Hacking, 2015:35). Draper, bu görüntüyü dönemin önde gelen isimlerinden Sir John Herschel’e göndermiştir. Herschel’in yanıtı Draper’in başarısını gözler önüne serer: *“Bugüne kadar gördüğüm en tatmin edici portre”* (Hacking, 2015:35).



Görsel 10. John William Draper, 1840

Draper'in büyük övgüler alan başarısının ardından dönemin bulvar gazeteleri de habere duyarsız kalmamış, sayfalarına taşımıştır. Portrenin ilk örnekleri verilse de poz süresinin uzunluğu ve görüntüdeki netlik gibi teknik sorunlar fotoğrafçıların en büyük sorunu olmayı sürdürüyordur. Bu sıkıntılı dönem, bilim insanlarının uğraşlarıyla aşılr.

Özellikle Joseph Max Petzval ile Frederick Goddard'ın pozlama süresini azaltacak ve portre çekimlerinde kolaylık sağlayacak diyafram açıklığına sahip objektifler geliştirmesi, önemli bir adımdır. *“Mercekleri, Viyana Üniversitesinde matematik profesörü olan 33 yaşındaki J.M.Petzval tarafından tasarlanmıştı. Bu fotoğraf makinesi küçük bir teleskopa benziyordu. Objektiften gelen görüntüyü kaydedebilmek için dairesel levha kullanıyordu. Fakat önemli olan bölümü objektiftiydi. Bu objektif yukarıda bahsedilen objektif çeşitlerine göre 16 kat daha fazla ışık topluyordu. Böylece az ışıklı manzaralar ve hareket eden kalabalıkların net bir şekilde fotoğraflanabilmesi de mümkün oldu.”* (Modiano, 2007:44-45)

Teknik ve mekanik sorunların aşılmasıyla birlikte stüdyo fotoğrafçılığının ötesinde artık fotoğraf sanatçıları için en büyük sorun çekilecek yeni bir yüzün aranması olacaktır. Bu dönemle birlikte portre fotoğrafı, ‘varlığının ispatı’nın peşine düşen insanın ölüme karşı koyuşunun bir simgesi olarak tarihteki yerini alacaktır.

Varım diyebilmenin en gerçekçi yöntemi olarak ortaya konan portre, alıcısını elbette bulmuştur. Portre, ister ticari ister bireysel ister toplumsal belgeci olsun üslup sahibi birçok fotoğrafçının başlıca uğraşı olmuştur. Andre Bazin de fotoğraf ile ilgili şu cümleleri kurmuştur: *"Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir."* (Bazin, 2007: 19)

Kısaca, fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra Avrupa ve Amerika'da fotoğraf stüdyoları insanlar için cazibe merkezi haline dönüşmüştür.

"Bazı toplumsal sınıfların yükselişe geçmesi, her şeyi, özellikle de portreyi büyük miktarda üretme ihtiyacını doğurdu. Portresini yaptırmak simgesel bir eyleme dönüştü; Yükselmekte olan sınıfın mensupları, portresini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünürlü kılıyordu ve aynı zamanda itibarın tadını çıkarıyorlardı." (Freund, 2007:11)

1850'lerde yaşanan sosyo-kültürel olayların ardından güçlenen orta sınıf fotoğrafı 'keşfetmiş'tir: *"Yeni yeni güçlenmeye başlayan orta sınıf, daha önce aristoklara mahsus bir ayrıcalık olan portre sanatına erişebilmekten hoşnuttu. Üst sınıf mensupları da bu yeni mecra tarafından temsil edilme konusunda aynı derecede hevesliydi."* (Hacking, 2015:100)

Ancak portre fotoğrafındaki en büyük kırılma Andre Adolphe Eugène Disdéri'nin sahneye çıkmasıyla olacaktır. *" Fotoğrafın, çok pahalı olması nedeniyle, sadece zenginlerden oluşan küçük bir sınıfa sunulabildiğini gördü. Fiyatların yüksek olması, hem baskıların büyük boyutlarda yapılmasından hem de kullanılan metal plakaların çoğaltma olanağı vermemesinden kaynaklanıyordu. Plakaların işlenmesinde karşılaşılan güçlükler ve fotoğrafların büyük boyutlarda üretilmesi, bir fotoğrafa çok fazla zaman ve çaba harcanması gerekiyordu. Bu nedenle fotoğrafçıların fiyatları yükseltmesi kaçınılmazdı ve zaten tek başına çalıştıkları için ürünlerini çok sayıda sunmaları mümkün olmuyordu. Boyutları küçülterek kartvizit portreler üretti, bu da bizim bugün kullandığımız 6 cm-9 cm formatına yakın bir formattı."* (Freund, 2007:54)

O döneme kadar çok pahalı olan metal plakalar yerine, 'carte- de- visite' tekniğine yönelen Disdéri, maliyetini düşürmüştü. *"Çok objektifli bir makine*

kullanarak tek bir levha üzerine objektif sayısı kadar çekim yapılır ve daha sonra bunlar kesilerek birbirinden ayrılır. Kartvizit fotoğraflarını çekebilmek için birbirinden farklı tipte makineler geliştirmiştir. Bazıları, fotografik levhayı döndüren bir mekanizmaya sahipken, diğerleri tek tek veya aynı anda açılan birden fazla merceğe sahipti.” (Modiano, 2007: 64) Disdèri’nin bu ulaşılabilir tarzda ürettiği portreler fotoğrafın, gerçek anlamda bir moda, karşı konulamaz bir kitlesel tutkuya dönüşmesine yol açmıştır.

Dönemin entelektüellerinden, şair Charles Baudelaire bile fotoğrafın dayanılmaz cazibesine kapılır ve Etienne Carjat’a poz vermiştir.



Görsel 11. Etienne Carjat’ın objektifinden Charles Baudelaire, 1863

Kısaca portre fotoğrafı, fotoğrafçının bireysel temsilinin simgesine yani otoportre fotoğrafına dönüşene kadar, bir çıraklık dönemi geçirir. Çünkü portre sayesinde fotoğrafçı, objektifini bu kez yine bir insana yani kendine çevirecektir!

“Benjamine göre portre fotoğrafı, resmin tam tersine, o zamana dek görsel temsilin gözden kaçırdığı yeni bir fenomene tanıklık eder: Bu, temsil edilen öznenin yaşamından bir şeyi, yaşamın bilinmesi ve anlaşılması için çağrıda bulunacak şekilde hem saklar hem de korur.” (Yacavone, 2015:61)

Bu da tipolojik envanterimizin başlangıcını oluşturup, tartışma platformunun hazırlanmasına zemin oluşturacaktır.

Bu tavırla dönemin fotoğrafçıları yalnızca fotoğraf çekmemiş bizlere kocaman bir insanlık atlası da sunmuştur. Belki de bu fotoğraflara hayranlığımız, fotoğrafı çekilen kişiye değil bizleri icadından bu yana yaklaşık 190 yıllık bir zaman tüneline sokan fotoğrafçılara karşıdır. Fotoğraf karşısında edindiğimiz enformasyonun gerçekte yüzleşmesi ve örneğin 190 yıl öncesini gösteren kesinlik, nereye geldiğimizin de habercisidir.

“Uzun zaman önce bir gün, Napolyon’un en küçük kardeşi Jérôme’un 1852’de çekilmiş bir fotoğrafı geçmişti elime. Ve bugüne dek hiç dindiremediğim bir şaşkınlıkla şunu farketmiştim o zaman: ‘Ben İmparator’a bakan gözlere bakıyorum.’” (Barthes, 2000:17)

Kısacası, bizleri hayrete düşüren yalnızca çekilen değil çekenin bu ısrarlı tutumudur. Bu tutum insanın, buradaki 190 yıllık öyküsünün en kesintisiz izleğidir. Söz konusu deneyimi paylaşan bizler de yalnızca imparatora bakan gözlere sahip olmakla kalmaz aynı zamanda da kurduğumuz nitelik ve nicelik sorunsalını bir türlü aşamamış imparatorluğumuza karşı da bir bakış kazanırız.

İşte fotoğraf, Oliver Wendel Holmes’un tanımlaması gibi *“Hafızaya sahip bir ayna”* (news.harvard.edu) olarak reddedilemez gerçekliğiyle hep karşımıza çıkmış ve çıkacaktır.

Oliver Wendel Holmes 1859 yılının Haziran’ında kaleme aldığı makalesinde şu görüşlere yer vermiştir:

“Ancak aynanın hafızalı diğer buluşu ve özellikle bize stereoskopun harikalarını veren uygulamasının, uygulamalarının ve önerilerinin tüm boyutlarında evrensel olarak tanınması kolay değil. Stereoskop ve verdiği resimler, okuyucularımızın çoğunun elinde olması için yeterince yaygındır; ve onunla tanışmayanların çoğunun, sürtünme eşleşmelerinde olduğu kadar aşına hale gelmesi gerektiğinden, kendisiyle ilgili birkaç sayfanın kabul edilmeyeceğinden emin oluyoruz.” (theatlantic.com)

1.3.1 Gaspard-Félix Tournachon / Nadar (1820 – 1910)

Bu dönemlerde fotoğrafçılar arasındaki portre yarışı sürerken, Le Charivari gibi hiciv ve mizah ağırlıklı gazetelerde karikatüristlik yapan ve Nadar olarak tanınan Gaspard-Félix Tournachon 1854 yılında Paris’te bir portre stüdyosu açmıştır. İmza attığı birbirinden güçlü portrelerin yanı sıra 1858’de Paris’in katakompları serisini çekmiştir. Seride yapay ışık kullanarak bu teknikle çalışan ve ilk yeraltı fotoğrafı çeken kişi ünvanını almıştır. Ayrıca balonla seyahat etmeyi seven Nadar, balondan çekim yaparak hava fotoğrafçılığının ilk örneklerinden birine imza atmıştır.

Mary Warner Mairén, Photography a Cultural of Photography adlı kitapta Nadar’ın çalışmalarıyla ilgili şu görüşlere yer vermiştir: “*Nadar ayrıca yapay ışıkla da çalıştı ve Paris lağımının ilk fotoğraflarını Bunsen pillerinin güç verdiği bir karbon ark lambası kullanarak yaptı.*” (Mainer, 2002:153)



Görsel 12. Nadar, Otoportre, 1865

“Portre fotoğrafı geleneği, fotoğrafın bulunuşundan hemen sonra yeni bir döneme girmiştir. Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte yeni bir evrim süreci başladı ve portre sanatının tüm biçimleri, yağlıboya resim, minyatür ve orta burjuvazinin talebini karşılamak için üretilen gravür, neredeyse tümüyle yok olup gitmiştir. Bu dönemde portre fotoğrafları ile bilinen Nadar, insan yüzünü fotoğraf makinesi ile keşfeden ilk kişi olmuştur.” (Birinci, 2016: docplayer.biz)

Jules Verne’ne de ilham veren, aralarında Franz Liszt’ten kaşif Shackleton’a, Baudelaire’den Sarah Bernard ve Alexander Dumas’a kadar bir çok ünlünün portrelerini çeken Nadar’ın çalışmaları bir çok övgüye değer bulunmuştur.

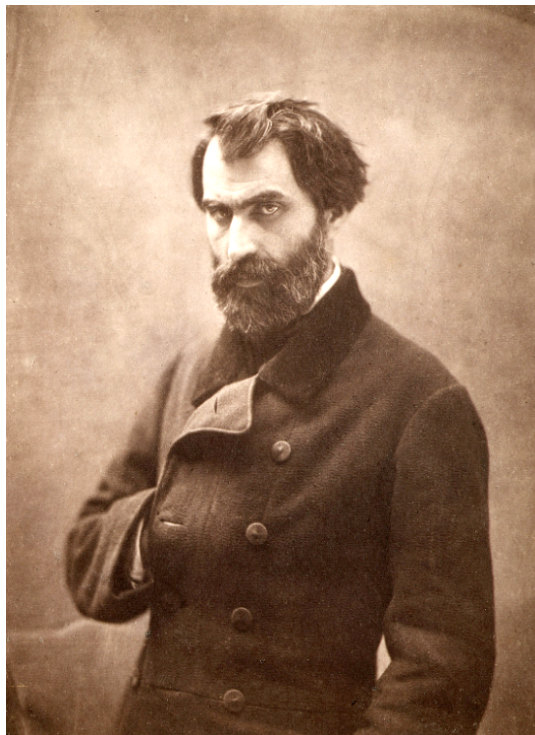
“Nadar portrelerinin derinliğiyle bize fotoğrafın teknik bir kopyalamadan öte, fotoğrafçının entelektüel birikimiyle genişleyen bir sanat alanı olabileceğini gösteren ilk ve en önemli fotoğrafçılardan biridir. Portrelerinin derinliğiyle ilgili yapılan yorumlarda insan kişiliğini anlama yeteneği kimi zaman edebiyat geçmişine hatta mitoloji bilgisine bağlanır.” (metmuseum.org)



Görsel 13. Nadar, 1865, Sarah Bernhardt



Görsel 14. Nadar, 1856, Gioacchino Rossini



Görsel 15. Nadar, 1855, Eugène Pelletan

1.3.2 David Octavius Hill - 1802 - 1870 / Robert Adamson 1821 - 1848

Aynı yıllarda David Octavius Hill ile Robert Adamson, özellikle Edinburgh'un yakınlarında bulunan küçük bir balıkçı kasabası New Haven'de gerçekleştirdikleri portre çekimleriyle ses getirmişlerdir.

“Forth Körfezi Balıkçıları ve Kadınları adlı projeleri için çektikleri 150 fotoğraf, geleneksel kıyafetlerle poz vermiş kadınlar ve çoğu zaman tehlikelerle burun buruna çalışan balıkçılardan oluşur.” (Hacking, 2015:57)



Görsel 16. David Octavius Hill, 1845, Newhaven Balıkçıları

Hill ile Adamson'un yaptıkları çalışma, yalnızca portreler oluşturma'nın ötesinde tipolojik kayıtlar dizisidir. “Portre çalışmalarına ek olarak, Hill ve Adamson, en eski antropolojik fotoğraflardan bazılarını yakındaki Newhaven balıkçı köyünde çekti.” (Mairen, 2002:72)

Yaklaşık üç binden fazla fotoğraf çeken Hill ve Adamson'un çabası, insanlık atlasımızın bir bölümünü daha görünür kılmıştır.

“ Hill ve Adamson fotoğrafçılık hala yeni bir sanatken çalışıyordu. Her bakımdan medyanın öncüsü olmuşlardı ve Newhaven hakkındaki görüşleri ilk sosyal belgesel fotoğrafları olarak kabul ediliyor.” (nationalgalleries.org)

Onları özel kılan bir başka durum da daha fotoğrafın icadının üzerinden beş yıl geçmeden fotoğrafı bir tanıtım aracı olarak kullanmalarından kaynaklanmıştır.

“Newhaven’in erkekleri ve kadınları Edinburgh’da ve ötesinde biliniyordu. Onların ayırt edici kostümleri ve cesaretle ünlenmesi, balıkçıların on dokuzuncu yüzyılda popüler kültürün bir parçası olmasına yardımcı oldu.”
(nationalgalleries.org)



Görsel 17. Hill ve Adamson, 1843-1846



Görsel 18. Hill ve Adamson, 1845



Görsel 19. David Octavius Hill ve Robert Adamson, Elizabeth Johnstone Hill, 1843-47

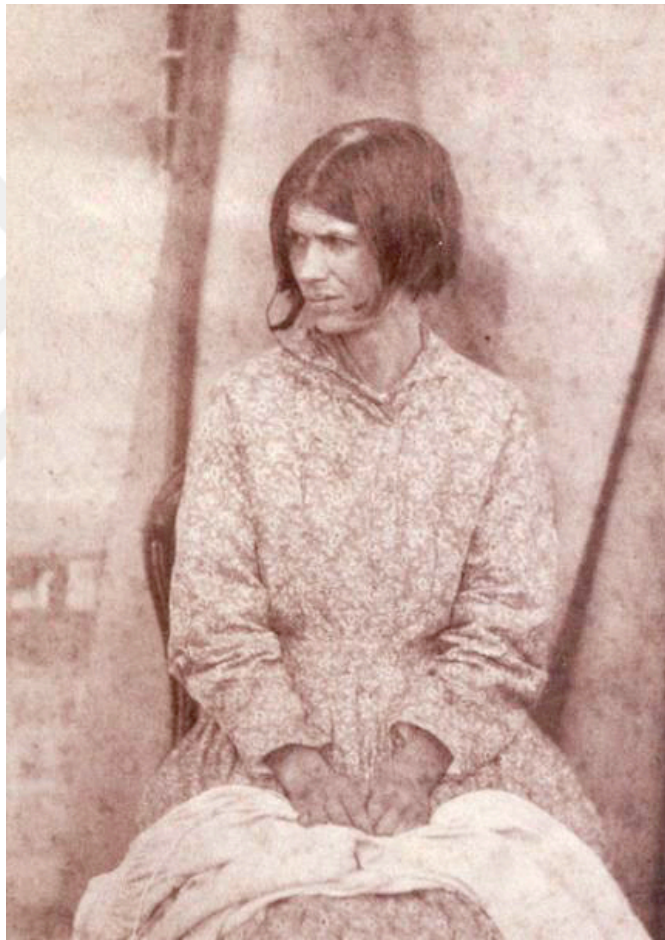
The Fishermen and Women of the Firth of Forth (Firth of Forth'un Balıkçıları ve Kadınları) adlı projenin bir parçasını oluşturan yukarıdaki fotoğraf için Walter Benjamin şu cümleyi kurmuştur: *“Fotoğraf ile yine de yeni tuhaf bir şeyle karşılaşırız: Hill’in Newhaven’lı Balıkçının Karısı fotoğrafındaki, öylesine aldırıışsız, baştan çıkarıcı bir tevazuyla eğik bakışlar. Orada fotoğrafçının sanatına tanık olmanın ötesine geçen her şey vardır, sessiz kalınmayacak, bir şey, içinizi karşı konulmaz bir bilme arzusuyla dolduran bir şey; kadının adı neydi orada mı yaşamıştı, hatta gerçekten var mıydı ve asla bütünüyle “sanatın” içinde soğurulamayacak bir şey.”* (Yacavone, 2015:60)

İşte fotoğrafın bu bilme arzusunu köpürtmesi, tüm duyu organlarımızı harekete geçirmesi, belleği pasiflikten kurtaran çalıştırma gücü ile geçmişi hep şimdide tutma gücü, fotoğrafın, her dönem, bir fenomene dönüşmesini sağlamıştır.

“Fotoğraf, her şeyi anımsamamızı ister ve fotoğraflar bütün o kayıp adlara tanıklık eder tıpkı mahşerin yeni meleğinin –fotoğraf meleği- bütün günlerin sonunda yeni her gün ellerinde tuttuğu yaşam kitabı gibi.” (Yacavone, 2015:63)

1.3.3 Hugh Welch Diamond / 1808-1886

Diamond bu dönemde farklı bir portre projesi (1848-1858) gerçekleştirir. Diamond'u özel kılan bu proje, yöneticiliğini yaptığı Surrey Count akıl hastanesinde yatan 55 kadın hastanın portre fotoğraflarından oluşur.



Görsel 20. Hugh Welch Diamond, 1851,
'Melankolinin Deliliğe Dönüştüğü An'

Diamond, bu çalışmasının hastalıkların teşhisi ve tedavisine katkı sağlayacağına inanmıştır. Onun bu çalışmasıyla tıp fotoğrafçılığında bir ilke imza atılmıştır.



Görsel 21. Hugh Welch Diamond, 1855



Görsel 22. Hugh Welch Diamond, 1855

1.3.4 Julia Margaret Cameron / 1815-1879

Julia Margaret Cameron, döneminin güçlü portrecilerinden biri olmasının yanı sıra ilk kadın fotoğrafçılardan biri oluşuyla da tarihin simge isimleri arasındaki yerini almıştır. Kendi kahramanlarıyla alegoriye yönelen Cameron, yanı sıra güçlü ışık kullanımı ile masalsi atmosferler yaratmıştır. Cameron'un fotoğrafla tanışması da sıradışı bir öyküyle başlamıştır.

“Aralık 1863'te Roger Fenton'un fotoğrafçılıktan emekli olup ekipmanını satmasından bir yıldan biraz daha uzun bir süre sonra, Julia Margaret Cameron ilk kamerasını aldı. 'Freshwater'daki yalnızlığınız sırasında fotoğraf çekmeye çalışmak sizi eğlendirebilir, anne' diye verilen, kızının ve kayınpederinin hediyesiydi.” (Daniel, 2019, metmuseum.org)

Bir hediyeyle başlayan serüveninde onu fotoğraf tarihinin seçkin portrecileri arasına sokacak çalışmalara imza atması pek uzun sürmeyecektir.



Görsel 23. Julia Margaret Cameron, 1867



Görsel 24. Julia Margaret Cameron, 1866



Görsel 25. Julia Margaret Cameron, 1866

Fotoğrafçı olmasının yanı sıra edebiyatla da iç içe olan Cameron, ticari bir stüdyo kurmaya hiç ilgi duymamıştır.

“Tarihsel perspektifle bakıldığında Cameron’un fotoğraflarını güçlü bir ruhsal içerikle, zamanının ticari portre stüdyolarının ürünlerinden ayıran kaliteyle özümsemek için olağanüstü bir yeteneğe sahip olduğu açıktır”

(Daniel, 2004:metmuseum.org)



Görsel 26. Julia Margaret Cameron, 1867, Sir John Herschel’in portresi

Birbirinden seçkin portrelere imza atan Cameron’un tamamlanmamış bir de otobiyografik çalışması olduğu bilinmektedir: *“Cameron, uzun pozlandırma süreleri ve görüntüyü bulanıklaştıran efektler kullanarak fotoğrafın güzel sanatlardan uzaklaşmasını engellemek istiyordu. Hiç bitiremediği otobiyografisi Annals of My Glass House’a (Sırça Köşkümün Tarihi), 1874’te şu satırları not düşmüştür: ‘Ne tür bir netliğin doğru olduğunu söylemeye kimin hakkı var? Amacım fotoğrafı yüceltmek ve ona bir ‘Yüksek Sanat’ karakteri katmak. Bunu*

yaparken, hakikatten hiçbir şey feda etmeden, gerçeği ve düşleneni bir araya getirmeye çalışıyorum; ‘Güzelliğe ve Şiire’ mutlak bir adanmışlıkla birlikte.’ Cameron’un sözünü ettiği ‘hakikat’, nesnel bir yeniden üretim değil; fotoğrafın biçimsel özelliklerine ilişkin fikirlerle ve duygularla oluşan estetik bir olgudur. ” (Hacking, 2015:127)

Cameron’un çalışmalarında uyguladığı yöntemler dönemin bazı entelektüelleri tarafından eleştirilmiştir. İmaj üretme tekniklerinde kullandığı tarzı kimi kesimler tarafından hata olarak değerlendirilip, küçümsenmiştir. Ancak tüm olumsuz görüşlere karşı çalışmalarını sürdüren Cameron’un kareleri kısa sürede klasikleşecektir.

Tekniğine getirilen eleştirilere karşı yine de bildiğini okuyan, asiliği ve asaleti birlikte taşıyan Cameron, döneminin ender fotoğraf sanatçıları arasına girmiştir.

“Cameron, kadınları genellikle, kederleriyle güzelleşen ve ahlaki değerleri güçlü trajik kahramanlar olarak tasvir ederdi.” (Hacking, 2015:127)

Cameron, kendisine hediye edilen ve onu fotoğraf sanatıyla tanıştıran kamerası için ise yıllar sonra şu notu düşecektir:

“İlk andan itibaren lensimi hassas bir koku ile kullandım. Ve o bana canlı bir şey haline geldi. Ses ve hafıza ve yaratıcı canlılık.” (Daniel, 2019, metmuseum.org)

1.3.5 August Sander / 1876-1879

Fotoğraf tarihinin en önemli kişiliklerinden birisi de August Sander'dir. Madenci bir babanın çocuğu olarak madencilik de yapan Sander, yirmili yaşlarına varmadan ilk kamerasını alarak, fotoğraf çekmeye başlamıştır.

Almanya'da çeşitli işlerde çalışan, Sander, kendi stüdyosunu 1904 yılında açar. Bir hobiyle başlayan fotoğraf tutkusunun yanı sıra Yeni Nesnellik akımının öncü isimlerinden biridir.

Sander'in en önemli projesi 1911 yılında başladığı ve Alman toplumunun tipolojisini ortaya koymak için yola çıktığı 'Antlitz der Zeit' (Zamanın Çehresi) adlı projesi olacaktır.



Görsel 27. August Sander, 1912

Sander'in, büyük çaba ve emek harcadığı bu çalışması Alman toplumunun bir aynası ve göstergesi olarak 1929'da kitap olarak yayımlanacaktır.

“ Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, doğru bir biçimde fotoğraf makinasının, yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesidir.” (Özdemir, 2019, belgeselfotograf.com)

Sander bu büyük projesinde toplumun tüm katmanlarına dokunmak ve farklılıkları gözler önüne sermek istemiştir.

“Bu projede çektiği tüm fotoğrafları belli bir toplumsal gerçekliği temsil etmektedir. Sander, bu fotoğraflarda bir sır aramıyordu, tipik olanı gözlemliyordu. Toplumsal düzeni, sayısız toplumsal tip halinde göstererek ona ışık tutmayı amaçlamıştır. Kişilerin seçiminde toplumsal örneği bilerek geniş tutmuştur. ” (Özdemir, 2019:belgeselfotograf.com)



Görsel 28. August Sander, 1926

Çalışmalarıyla ‘Weimar Dönemi Almanyası’nın toplum yapısının fotografik bir topografyasını oluşturmak için harekete geçen Sander’in 1929’da yayımlanan kitabı birkaç yıl sonra toplatılacaktır.

“ Alman toplumunu gözler önüne seren belgesel ve duyarlı nitelikte fotoğraflar çekmiştir. 1934 yılında “Zamanımızın Yüzü” ya da “Çağın Görünümü” (Anlitz der Zeit) diye bilinen kitabı, Naziler tarafından toplatılarak 70.000’den fazla negatifi ya da klişesi yok edildi. ” (Özdemir, 2019: ifod.org)

Sander'in 1921'de Yirminci Yüzyıl İnsanı ve 1927'de Maskesiz İnsanlar adlı albümleri de yayımlanmıştır.

Metaforik bir ifadeyle, hayatın tüm trajedisine karşın bir madenci olarak başladığı hayatı yine bir madenci (!) olarak son bulmuştur. Ancak bizlere bıraktığı 'cevher' bu kez yerin yüzlerce metre altından değil, yeryüzünden gelmiştir. Tüm tutkusuyla kendisini ait gördüğü topluma adayan Sander'in, bizlere mirası, insanlığın bir dönemine damga vuran acımasız yüzüne tanık olmuş bir fotoğrafçının, yeryüzü güncesi olmuştur.



Görsel 29. August Sander, 1928

1.3.6 Alfred Stieglitz / 1864-1946

Çalışmalarıyla fotoğraf tarihinin simge isimlerinden birisi de Alfred Stieglitz'dir. O yalnızca bir fotoğraf sanatçısı değil yazılar da kaleme alan çok yönlü bir entellektüeldir. Stieglitz'in dönüm noktası Almanya'da Profesör Hermann Vogel'le tanışmasıyla (1882) başlayacaktır. Bu dönemde Stieglitz'in çalışmaları başarılarla taçlandırılacak, fotoğraf dergilerinin düzenlediği ödüller kazanacaktır. Yaklaşık on yıl sonra Amerika'ya dönen Stieglitz, American Amateur Photographer dergisi için yazılar kaleme alacak ve ardından derginin editörlüğünü üstlenecek; hem fotoğraf hem de yayıncılığı sürdüren Stieglitz 1897'de de New York Kamera Kulübü'nün çıkardığı Camera Notes'un editörlüğüne getirilecektir.

Hem yazan hem fotoğraf çeken Stieglitz ilk sergisini de bu kulüpte açacaktır. Tarihler 1902'yi gösterdiğinde de Photo-Secession Grubu'nu oluşturacak ardından Edward Steichen'le birlikte Gallery 291'i kuracaktır. Bir yıl sonra da bir döneme damgasını vuran Camera Work dergisini yaşama geçirecektir. Stieglitz daha sonra yayıncılık hayatını noktalayıp fotoğrafa yoğunlaşacaktır. Bu dönemde hayat arkadaşı Georgia O'Keeffe'nin ve yakın arkadaşlarının fotoğraflarını çekecektir.



Görsel 30. Alfred Stieglitz, 1918, Georgia O'Keeffe



Görsel 31. Alfred Stieglitz, 1886, Self Portrait



Görsel 32. Alfred Stieglitz, 1905, Alvin Langdon Coburn

Daha sonra Intimate Gallery ve An American Place adlı iki sanat galerisi daha açmıştır. Onu belleklerimize kazıyan çalışması ise Güverte isimli fotoğrafı olacaktır. 1907 yılında Kaiser Wilhelm II adlı buharlı geminin güvertesi bu fotoğrafın öznesini oluşturacaktır.



Görsel 33. Alfred Stieglitz, 1907, Güverte, Kraliyet Fotoğraf Derneği Koleksiyonu, National Media Museum, Bradford, İngiltere

Bu fotoğraftaki en belirgin özellik taşıdığı zıtlıktır. Bu yaşam koşullarının zıtlığı üst bölümdeki birinci mevki yolcularıyla alt bölümdeki dar gelirli yolcuların oluşturduğu bir karede kendini gösterecektir. Zıtlığın bu estetize edilmiş hali ve bu fotoğrafik izlenim, Roland Barthes'in göstergebiliminde yer

verdiği studium ve punctum tanımıyla tam olarak örtüşmektedir. “*Punctum, birçok zaman bir ayrıntı, yani bir nesne parçasıdır. Studium açık:fotoğrafın bana söyleyeceği şeyle uysal bir kültür konusu olarak ve sempati ile ilgileniyorum; çünkü bu fotoğraf konuşuyor...*” (Barthes, 2000:60)

Bu konuşan fotoğraf için Stieglitz de şu cümleleri kurmuştur:

“ *Gördüğüm o sahne beni büyülemişti:Yuvarlak bir hasır şapka, sola doğru yaslanan baca, sağa dorğu yaslanan merdiven, beyaz asma köprü ve onun zincirden yapılma korkulukları, alt bölümdeki bir adamın sırtında beliren pantolon askıları ve yuvarlak şekilli makineler.. Tüm bunlara, göğsü doğru yükselen direği de ekleyince üçgen tamamlanıyor. Orada bir süre dilim tutulmuşçasına dikildim. Birbiriyle ilişki halindeki pek çok şekil gözüme çarpıyordu ve bu şekillerin altında yatan ve bende yeni ufuklar açan bir görüntü vardı. Sıradan insanlar ile okyanus, gökyüzü ve geminin yarattığı o duygu...*” (Hacking, 2015:183)

Stieglitz için Peter Pollack, The Picture History Of Photography adlı kitabında şu cümlelere yer vermiştir:

“Stieglitz, Amerikan sanatının yıllarında güçlü ve olumlu bir kişilikti. Ömrü boyunca, kolektif methiye bir portre, bir övgü, ölümünden on iki yıl önce yayınlanmış olan efsanevi bir karakter oldu. Günümüzde sayısız insan onu, Amerika'nın önde gelen fotoğrafçılarından biri olarak tanıyor, ülkenin dört bir yanında kendi izlerini görüyor.” (Pollack, 1958:269)

1.4 Fotoğrafta Otoportrenin Öncüleri

“Günümüz fotoğraf sanatı içinde otoportre türü, kapsamlı ve ilginç kullanımları dolayısıyla önemli bir fenomen haline gelmiştir. Geleneksel işlevinin ötesinde, mizansene dayalı otoportre esprilerinin kökeni ise, 19. yüzyıla uzanmaktadır.” (Atay, 1999:fotografya.gen)

Fotoğrafın icadıyla birlikte fotoğrafçılar hemen bu buluşu nasıl değerlendirecekleri konusunda arayışa başlamışlardır. Bu arayış, sonrasında tarzları belirleyecek adımın ilk evresini oluşturacaktır. Bu meraklı arayış, sınırları zorlama girişimi birbirinden farklı tarz ve üslupları da beraberinde getirecektir. Bu deneysellik içerisinde de kimileri hayalperestliğin sınırlarını zorlayacak ve bu küçük kutuyla neler yapabileceklerini deneyeceklerdir.

Bu arayışta fotoğrafçılar, fotoğrafı yalnızca yaşanmışlığın bir kanıtı olarak sunmakla yetinmeyip fotoğrafı daha geniş ve derin bir perspektifle yorumlayarak bireysel bir temsil aracı haline getirecektir. İşte bu ayrım portreyle otoportre arasındaki ince çizgiyi oluşturur.

Portreden farklı olarak otoportrede sanatçı ve yapıtı arasındaki tek bağ kendisi olacaktır. Fotoğraf sanatçısı artık, yalnızlığının erdemi ve vizörün acımasızlığıyla karşı karşıya kalacaktır. Herhangi bir role bürünmesine gerek kalmadan tüm çıplaklığıyla ya da istediği bir role bürünerek kendini, kendine teslim etmeye hazırdır.

Barthes, bu bürünme durumuna Camera Lucida adlı kitabında şu açıklığı getirecektir.

“Portre fotoğrafı kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört görüntü repertuarı kesişir, birbirine karşı koyar, birbirini çarpıtır. Mercek önündeki ben, aynı anda; olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıyumdur. Bir başka deyişle, acayip bir eylem...” (Barthes, 2000:27)

Sanatçının otoportre çalışmasında yalnız kalacağı düşünülse de bu acayip eylem arayışındaki fotoğrafçının yine de bir bürünme sorunu yaşayacağı gerçeği kaçınılmazdır.

Sonuçta bireysel belleğin hazinesi/rezervinden çıkan herşey ya yaşanmıştır ya da olması/olacağı düşünülmüş bir tasarıdır. Kısacası Barthes'in dediği gibi sanatçı objektif karşısında kim olacağını, tavrını ve tarzını seçmek zorundadır.



1.4.1 Otoportrede Öncü Bir İsim: Robert Cornelius

1839’da, Robert Cornelius dünyanın ilk otoportresine imzasını atmıştır.

Fotoğraf makinesiyle deneysel bir çalışmaya soyunun Cornelius, elde ettiği kendi görüntüsünün ardından şu cümleyi kurmuştur:

“ Figürün levhanın merkezinde olmadığını fark edeceksiniz. Bunun nedeni yalnız olmamdı. Kameranın karşısına geçmek için koştum... ama resim çekilinceye dek merkezde olmadığının farkına varamadım...” (Atay, Papirüs, Sayı 24, İstanbul, Şubat 1999)



Görsel 34. Robert Cornelius, 1839

Cornelius'un merakının ardından elde ettiği bu başarı için A History of Photography adlı kitapta şu cümlelere yer verilmiştir:

“Robert Cornelius, “19. yüzyılın bilimsel konularına duyduğu ilgiyi koruyarak, bu portresini çekmiştir. Fotoğrafçının elinin, yüzünü neredeyse gizlediği bu otoportre, kompozisyon olarak sıra dışıdır” (Mulligan, Wooters, 2012: 56).



Görsel 35. Robert Cornelius, Self-portrait with laboratory instruments
(Laboratuvar araçlarıyla otoportre) 1843

Cornelius'un bu meraklı bir arayışın sonucu ilk otoportrenin örneğinin bilinçli bireysel bir temsilin simgesine dönüşmesi için daha zaman gerekecektir.

1.4.2 Ölümün Ölümsüzlüğünün Öncüsü: Hippolyte Bayard

1840’da Hippolyte Bayard, bambaşka bir gösteriyle fotoğraf tarihinde yerini alır. Onu özel kılacak olay, daha emekleme döneminde olan fotoğraf sanatında ilk kurgusal portreye imza atması olacaktır. Sanatçı bu tavrıyla henüz nereye evrileceğini belirleyememiş fotoğraf sanatında bir dönüm noktası oluşturur.

Elbette, sanatçılar emekleme döneminde olan fotoğraf sanatında otoportre deneyimleri yapmışlardır. Ancak Bayard’ın bu tarzı dönemin ruhu gereği kavranması ve yorumlanması zor bir dönemecin başlangıcının bir ifadesidir. Sanatçı bu öncü tavrıyla henüz nereye evrileceğini belirleyememiş fotoğraf sanatında bir dönüm noktasıdır. Bayard, bu yapıtı ile bir şekilde ‘ölümünü’ ya da ‘ölümsüzlüğünü’ ilan etmiş olmuştur.

“Fotoğrafın, başlangıçtaki mucitlerinden olan Hippolyte Bayard, fotoğraf tarihinin ilk ekspresif otoportrelerinden birini gerçekleştirmiştir. Konudan bahisle, Beaumont Newhall, “Fotoğraf Tarihi”nde şunları yazar: “14 temmuz 1839’da, Paris’te 30 fotoğrafını sergilemiş olan Fransız Maliye Bakanlığı’nda görevli Hippolyte Bayard, en şanssız öncü oldu. Yöntemi orijinaldi: Gümüş klorürlü bir yaprak, kart kararınca dek ışıktaki tutuluyordu. Sonra potasyum iyodür eriyiğine batırılıyor ve Camera Obscura içinde pozlanıyordu. Işık, kendi yoğunluğu ile orantılı ölçüde kartın rengini alıyordu. Böylece doğrudan kart üzerinde ilk pozitifler elde edilmişti; her bir görüntü tek nüsha idi.

Daguerrotype’in yarattığı büyük gürültü patırtı ortasında, Bayard’ın çalışması tamamen ihmale uğradı. O da şanssızlığını 1840 tarihli bir fotoğrafta ifade etti. Kendi kendisini yarı çıplak, sanki ölü gibi bir duvara yaslanmış bir şekilde görüntülemişti. Fotoğrafın arkasına da şöyle yazmıştır: “Gördüğünüz ceset Mösyö Bayard’ındır...” (Atay, 1999:fotografya.gen)



Görsel 36. Hippolyte Bayard, otoportre, 1840

Aslında Bayard, icadını duyurmak için harekete geçmeyi beklemiştir. Ancak, Daguerre'nin icadının daha önce duyurulmasının ardından, buluşunu ertelemeye ikna edildiğini açıklayacaktır. Bayard, kaçırdığı tarihi fırsatı bir ölüm performansı ile ilan etse de bu ironik durum, onu tarihin ölümsüzleri arasına katmıştır. İşte böylece bu fotoğraf kaçırılmış bir tarihi fırsatın yankısı olarak bellek kayıtlarımızda yerini almıştır.

Bayard'da 1840'ta kaçırdığı fırsatın anısına çektiği ve "Gördüğünüz ceset Mösyö Bayard'ındır..." notunu düştüğü otoportresi tarihteki bir ilk protesto fotoğrafıdır.

"Böylece 19. Yüzyılın ilk yarısında, henüz fotoğrafik saptamanın icadı aşamaları yaşanırken, otoportre türünün, fotoğrafçının tartıştığı herhangi bir problematiğin estetize edilmesi sürecinde orijinal bir işlev yüklenerek kullanılabileceği ortaya çıkmıştı bile!" (Atay, 1999:fotografya.gen)

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA OTOPORTRE VE FOTOBİYOĞRAFİK OTOBİYOĞRAFI / OTOBİYOĞRAFİK BELLEK

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA OTOPORTRE VE FOTOBİYOĞRAFİK OTOBİYOĞRAFI / OTOBİYOĞRAFİK BELLEK

“Zihinsel zaman yolculuğu” Endel Tulving

(Boyer, Wertsch, 2015:20)

2.1 Otobiyografik Bellek

İnsanoğlu unutmamak için önce çizdi ardından yazdı. Bu eylemlerle insanlığın izleri çizgilerle, yazılı metinlerle ölümsüz kılındı. Dönemler aşıldı, yüz yıllar geçti. Ardından bu iz bırakma eylemi tüm sanat dallarının devrede oluşuyla daha da güçlendi. Fotoğraf, 1827’de bulunuşu ve 1839’da küresel olarak topluma mal olmasının ardından, bir sanat ve bir bellek kaydı olarak olanakları araştırılmaya başlandı. Sonuçta, herhangi bir ‘iz’, gerçeğini aratmayan bir gerçeklikle kaydedilir oldu. İnsanlık, doğasında gerçekçi fotoğraf fenomenini tutkuyla değerlendirdi. Artık, unutmamak için yalnızca yazmıyor, boyamıyor, yontmuyordu. Anlık bir eylemle, bir fotoğraf enstantanesiyle insanlığın bir anı saptanıyor, ölümsüz kılınıyordu. Diğer bir ifadeyle bu an, zamanın akışının ötesinde zamansızlık niteliği kazanabiliyordu. Yine bu anı hatırlamak istediğimiz zaman dönüp onunla yüzleşebiliriz çünkü, unutulması/unutturulması engellenmiştir. Fotoğrafın getirdiği bu sürekli hatırlama hali, zamanda yolculukta bellek yitimini engeller. Endel Tulving bu hatırlama durumunu “zihinsel zaman yolculuğu” cümlesiyle tanımlar. Elbette söz konusu bellek bireyseldir ve bu bireysellik hali dolayısıyla otobiyografik bellek olarak tanımlanabilir:

“ Otobiyografik bellek. Olayların zaman ve mekanının kişinin kendisiyle ilgili bilgilerin canlı olarak hatırlandığı bellek türü. Otobiyografik bellek hem anısal hem de anlamsal belleği içerir. ” (2019:psikolojisozlugu.com)

Ancak bu bellekte zaman aşımından kaynaklı bir netlik sorunu vardır. Çünkü: “Otobiyografik bellekte saklanan anıları oldukça canlı şekilde hatırlamak mümkündür. Ancak geri çağrılan anıların tümüyle doğru olduğunu söylemek zordur. ”(2019:acikders.ankara) Bu geri çağırılma durumunda oluşacak distorsiyon durumuna karşı ise anıları ve otobiyografik belleği fotoğraf korur.

2.2 Fotobiyografik Otobiyografinin Öncüsü: Jacques Henri Lartigue

Fotobiyografi, en yalın tanımıyla, bir konu hakkında kronolojik bir sıralamayla sunulan fotoğraflar dizesi olarak tanımlanabilir.

“Fotobiyografi terimi ilk defa Fransa’da Gilles Mora ve Claude Nori adlı yazarlar tarafından kaleme alınan Manifeste Photobiographique (1983) adlı eserde geçmiştir.” (Mora, Nori, 1983: claudenori.com)

İşte bu tanımın hakkını gerçekten veren, fotoğraf tarihinde, istikrarlı çalışması ve yaşama sevincini temsili ile öne çıkan ender isimlerden birisi, Fransız fotoğrafçı Jacques Henri Lartigue (1894-1986) olmuştur. Onu özel kılan aslında yalnızca fotoğraf çekmesi değil bunu bir yaşam biçimi haline dönüştürmesidir. Elbette bu eylem, şimdilerde dünyada herkesi meraklı bir ‘Japon turiste’ ya da sosyal medya hesabı için fotoğraf rezerv eden amatör bir iletişimciye dönüştüren doymak bilmez tüketim çılgınlığı değil, fotoğrafa karşı büyük ve samimi bir tutkunun eseridir.



Görsel 37. Jacques Henri Lartigue, 1929

Henüz 6 yaşındayken bu sanata ilgi duyan ve adeta fotoğrafla büyüyen Lartigue, kendi yaşanmışlığının mimarı olarak hep vizörün ardında olmuştur. Hayatı boyunca fotoğraf tutkusu kendisine eşlik etmiştir.

“Fotoğrafçılığa ilişkin motivasyonum hala bugün, yetmiş yıl sonra, aynı: hayatımın belirli bir dönemine olan derin bir aşk ve güzel anlarını dondurmak için bir arzu.” (Time-Life Books, 1973:28)

Onlarca albüme sığdırabildiği hayatı boyunca, 117 bin fotoğrafa imza atmıştır. Fotoğrafla bu kadar yakın ilişki içinde olmasına karşın ilk dönemlerinde bir ressam olarak tanınmıştır. 1962'de New York Modern Sanat Müzesi'nde görevli, fotoğraf küratörü John Szarkowski ile tanışır. Bu Lartigue için bir dönüm noktası olmuştur. Szarkowski, bir yıl sonra “Jacques Henri Lartigue'nin Fotoğrafları^{*}” başlığıyla bir sergi hazırlamıştır. Lartigue, bu kapsamlı serginin ardından dünya çapında tanınmıştır. 1979 yılında çalışmalarının tamamını Fransız devletine bağışlamıştır. Tezimizin EKLER bölümünde, Jacques Henri Lartigue'in 1963 yılındaki sergisinin katalog fotoğraflarına yer verilmiştir.

Lartigue tüm çocuksu içgüdüleriyle etrafında olup biteni fotoğraflarken, 1904'de ilk otoportresini çekmiştir. Bu fotoğrafın icadından bu yana herkesi kışkılandıracak bir tutum olmuştur. İlk kez bir çocuk 10 yaşında otoportresini çekmiş ve tarihteki yerini almıştır.



Görsel 38. Jacques Henri Lartigue, Otoportre, Paris, 1904

Onun bir ömür boyu sürecektir fotoğraf tutkusu belki de dünyayı ‘bir harikalar diyarı’ olarak görmesinden kaynaklanmıştır.

“Lartigue'nin gözü hayatın hiçbir dehşetine ve çirkinliğine bağlı değildi. Savaş Avrupa'dan ayrılınca orduya girmiş olmasına ve bir dizi general için cehenneme giden personel arabası şoförlüğü yapmasına rağmen, bu kitapta veya yayınlanan veya sergilenen diğer Lartigue fotoğraflarında kanıt yoktur. Kamerasının ölüme veya yıkıma bakmasına hiç izin vermedi.” (Jacques-Henri Lartigue , New York: Aperture, 1974:5)

Her çocuk gibi harekete karşı duyarsız kalamamıştır. Otomobil yarışları, motosikletler, uçaklar, çocukluğundaki bütün bu fütürist manzara, tenis, uçurtma ve hareketli olan her şey, onun için bir hedef olmuştur.



Görsel 39. Jacques Henri Lartigue, 1914

Bu voyerist tutum onun fotoğraf tarihinde alacağı haklı yerin de harcını oluşturur. “Fotoğraf, geçmekte olan gerçek anın yakalanmasıdır” diyecek Lartigue’nin bu tutumu, bir ‘decisive moment’(karar anı) bilincinden kaynaklanır. Lartigue, devamlı akan sonsuz bir zamanın içinden seçtiği bir anı, mükemmel bir zaman göstergesine dönüştürerek dondurur.

Aynı zamanda, Karar Anı'nın kuramcısı Henri Cartier Bresson, bu “belirleyici an”ın önemine vurgu yaparak 1958 yılında yapılan bir söyleşide şu görüşlere yer vermiştir:

“ Bana göre fotoğraf, bir saniyelik bir kesitte hem bir olayın hem de o olaya uygun ifadeyi veren biçimin titizlikle tertip edilmesinin öneminin eş zamanlı kabulüdür. Duyarlı bir yaşam için kişinin kendini keşfinin, etrafımızdaki dünyayı keşfimizle eşzamanlı olması gerektiğine inanıyorum; bu dünya bizi biçimlendirdiği gibi o da bizden etkilenebilir. İçimizdeki dünya ve dışımızdaki dünya: bu iki dünya arasında bir denge kurulmalı. Sürekli etkileşim sonucu her iki dünya, tek bir tane oluşturmak üzere bir araya geliyor. Ve işte birbirimize iletmemiz gereken bu dünya. ” (Sanat Atak, 2019: sanatatak.com)



Görsel 40. Jacques Henri Lartigue, 1914

Çalışmalarıyla Lartigue kendi izlenimlerini ya da tanıklığının fotoğrafik dökümünü, önce bir çocuğun sonrasında da bir yetişkinin gözünden sunmuştur.

Lartigue'in çalışması, Bellek Tanrıçası Mnemosyne'yi kısıktırarak titizlikte bir öz-yaşam dökümantasyonu, samimi bir günlük ve çok kapsamlı bir bellek dökümüdür.

Bilindiği üzere, Mnemosyne: *“Yunan mitolojisi bellek tanrıçası. Dilleri ve kelimeleri de icat etmiştir. Yazının icadından önce tarihsel olayların hikayelerini ve mitleri nakletmek için gerekli olan sözel hafızayı temsil eder. Hafıza tanrıçası ve ilham perilerinin annesidir.”* (Barıman, 1961:135)

Tüm bu çabası ve cesaretiyle Lartigue, hem bir ilk (sistematik otobiyografik çalışma / fotobiyografik otobiyografi) hem de bir fotoğrafçı olarak bizlerin belleğinde de yerini almıştır.



Görsel 41. Jacques Henri Lartigue, 1911

Büyük bir samimiyetle bizlere dünyasını açan Lartigue'in ebediyen yaşlanmayan bir 'çocuk' olarak aramızda olmasının nedeni, bu samimiyeti olmuştur. Bir çocuğun biriktirdiği ganimetlerini yaklaşık 70 yıl sonra açığa çıkarıp sergileyecek Szarkowski (1963), otobiyografisini fotoğrafik olarak bir fotobiyografi şeklinde sunan Lartigue'in sergi kataloguna şu cümleleri düşmüştür:

“Lartigue değişen bir dünyanın gözlerinin içine baktı ve o orada gördüğü şeyi bir kahin gibi kehanet tazeliğiyle kaydetti” (s.3).

2.3 Bireysel Bir Dışavurum: Otoportre

Robert Cornelius'un ve Hippolyte Bayard'ın deneyimleri sonucu ortaya konan ilk otoportreler, doğal olarak otobiyografik belleklerimizde yerlerini almışlardır.

“Otoportrelerde, fotoğrafçının varlığından ayrışarak, fotoğrafik metnin protagonisti haline gelen muzip figür, görsel yaratıcılığın fantastik alanlarında edebi bir serüven hayatı yaşamaktadır.” (Atay, 1999: fotografya.gen)

Ancak bu iki çalışma da daha nereye evrileceği bilinmeyen hatta emekleme döneminde olan fotoğraf için tartışma platformu oluşturacak nitelikte bilinçli bir göndermeyi içerse de onu çözümleyecek bir entelektüel ortamın yoksunluğu öykünün tamamlanmasını engellemiştir.

Bu başlangıcın ardından otoportre, giderek deneysel bir tatminden öteye geçerek sosyal ve kültürel dokunun getirdiği erozyona karşı çıkışın bir sembolüne dönüşecektir.

Bu bireysel temsili, bazen propagandacı bazen provokatif bir tutumla gerçekleştiren sanatçılar, kimi zaman narsist bir dışavurum kimi zaman bir teşhirci olarak karşımıza çıkmıştır. *“Otoportre, geleneksel ve raslantısaldan, esprili ve kışkırtıcı olmaya kadar her şeyi kapsar”* (Smith, 2018:21).

Otoportre, bireyin genel olarak konjonktürü kendine mal etmesiyle vücut bulur ama aynı şekilde de sistemin getirdiği çürütücü/sıradanlaştırıcı etkiye ve toplumsal belleği şekillendiren kayıtlara karşı bir dışavurum olarak tarihteki yerini alır. Otoportre, söyleyeceği değerli bir sözü olan sanatçının görünür kılınmasını sağlar.

2.3.1 Lee Friedlander

Lee Friedlander, 1934'te Amerika'da doğmuştur. Daha gençlik yıllarında sosyal manzarayı ve kent/ metropol yaşamının karmaşasını fotoğraflamıştır.

“Friedlander, şehir sokaklarının yenilikçi görüntüleri ile tanınan Amerikan fotoğrafçısı. Sıklıkla, insanların samimi portrelerini, tabelalarını ve kendini mağaza vitrinlerine yansıttığını gösteren Friedlander'in sokak fotoğrafçılığı, şehir manzaralarındaki beklenmedik ışık ve içerik örtüşmelerini yakalar. “ (2019:artnet.com)



Görsel 42. Lee Friedlander, The Street, New York City, 1963

Otoportreyle ilgili çalışmaları 1960'lı yıllarında başlamıştır. 2000 yılında Fraenkel Gallery'nin monografisinde yayınlanan bir dizi portre ile tanınmıştır. Portre çalışmalarının yanı sıra otoportre üretimindeki sıradışılık onun tarzının sembolü olmuştur. O otoportrelerinde öznenen nesneye dönüşen bir imge değil, bireysel temsilinin izini, karelerinde gölgesini bırakan bir kimliğe dönüştürmüştür. O'nun buradayım deyiş tarzı, bu gölgesel görünmezlik hali kimlik sorunsalının tartışma platformunu oluşturmuştur.



Görsel 43. Lee Friedlander, Colorado, 1967



Görsel 44. Lee Friedlander, Canyon de Chelly, Arizona, 1983

Eski Yunanca photo (ışık) ve graph (yazı, kayıt) sözcüklerinin bilişiminden oluşan ‘ışıkla yazı’ (fotoğraf) tutkusunun peşinden giden Friedlander’in objektifini metropolün karmaşası/kaosuna çevirmesi olgusu, elbette yalnızca görsel sanatlarda kendini göstermemiştir.

Metropol insanın yalnızlığı, sıkıntısı, kaos ve karmaşası şairlere de ilham vermiş, dizelere eleştirel bir bakış açısıyla yansımıştır.

Attilâ İlhan, “Sisler Bulvarı” adlı şiirinde, kimlik sorunsalı ve ‘ben’in bireysel kaygılarını, hem psikolojik hem de biyografik olarak ortak bir bağlamda buluşturmuştur. Bu buluşmada mekan, metropol olarak karşımıza çıkmış, bireyin gerilimi, belirsizliği ve kaygıları ortaya konulmuştur.

“ elinin arkasında güneş duruyordu / aylardan kasımdı üşüyorduk / ağacın biri bulvarda ölüyordu / şehrin camları kaygısız gülüyordu...” (İlhan, 2017:58)



Görsel 45. Lee Friedlander, The Street, Rushmore Dağı , South Dakota, 1969

Elbette fotoğrafçının bu tutumu yalnızca metropol insanının çıkmazını, kaos ve karmaşasına ilişkin ipuçları vermemiştir. Bu tutum beraberinde egosantrik bir durumu da ortaya koymuştur.

“Narsistik bir bakış açısıyla 1965 yılında ciddiyetle ele almaya başladığı bu projede Friedlander, kontak baskıları gözden geçirirken gölgesinin kazara da olsa ne kadar sık görüntüye girdiğini farketti; Bu yüzden onu bilinçli olarak kompozisyona dahil etmeye başladı.” (Higgins, 2014:13)



Görsel 46. Lee Friedlander, Provincetown, Massachusetts, 1968

Bu bağlamda: “Fotoğrafçının gölgesi veya yansımasının görüntüye girdiği bu seri, Molière’den bu yana modern kurguda yer alan bazı edebi gelenekleri hatırlatan bir işaret içeriyor. Bu, ‘Yazar’ın kişisel anlatıyı anlatının özüne yerleştirmesini sağlayan otobiyografik bir işarettir. Friedlander, bu işareti sıklıkla varlığının belgesel kayıtları olarak okunabilecek görüntüler haline getirmek için bir unsur olarak kullandı. Bir keresinde belirttiği gibi : Fotoğrafçılığımın manzarasında kendimi zaman zaman buluyordum. Kendimi bir davetsiz misafir diyebilirdim. Her halükarda fotoğraflarım yavaş yavaş ve planlı değil her seferinde başka bir keşif olarak ortaya çıktı. Sonuçta Friedlander’in fotoğrafları, kullanılan medyanın kendisiyle ilgili olduğu kadar kişisel gözlemle de ilgilidir.” (Mulligan, Wooters, 2012:658)

2.3.2 Andy Warhol

Andy Warhol, 1960'ları derinden etkileyen “pop art” kavramını bellek kayıtlarımıza geçiren avangard bir öncü olmuştur.

Dergi ve reklam illüstratörlüğü de yapan Warhol, performans sanatı, film yapımı, video enstalasyonları, çizimler, resim ve yazınsal metinler kaleme alarak bir döneme damgasını vurmuştur.

Bu yetkinliğiyle çalışmaları birçok ödülle taçlandırılan Warhol, 1950'lerin en başarılı ticari sanatçılarından birisine dönüşmüştür. Bu yıllarda, Warhol resme daha fazla odaklanmıştır. 1961 yılında ise seri üretim ticari mallara odaklanan “pop art” kavramını kullanmıştır.

1962'de Campbell'ın çorba teneke konservelerinin ikonik resimlerini sergilemiştir. Gündelik tüketici ürünlerinin sergilendiği bu küçük kanvas eserler, sanat dünyasında büyük bir heyecanla karşılanmıştır.



Görsel 47. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962

Warhol'un pop art başlığını attığı bu akıma İngiliz sanatçı Richard Hamilton şu açıklamayı getirmiştir:

“Pop art, popüler, geçici, harcanabilir, düşük maliyetli, seri üretim, genç, esprili, seksi, aldatıcı, çekici, büyük bir işletme.” (2019:biography.com)

Warhol da yaratıcı dehası ve günlük nesneleri pop kültür ikonlarına dönüştürmesiyle başlattığı ve çığır açan akımıyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır.

“Bir kere pop bulduktan sonra, bir daha asla aynı şekilde bir işaret göremezsiniz. Ve bir kez pop çıkınca, Amerika’yı bir daha asla aynı şekilde göremezsiniz.” (2019:biography.com)

Birkaç yıl sonra Fabrika (The Factory) adını verdiği bir sanat atölyesi açmış; bu mekan kısa sürede New York'un en önemli kültürel mekanlarından birine dönüşmüştür. 1967'de ilk kitabı Andy Warhol's Index adı altında yayınlanmıştır. Bu dönemde video sanatına da yoğunlaşmıştır.



Görsel 48. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967

Ancak onu bir fenomene dönüştürecek olan ünlü portreleri, baskı-resim olarak renklendirmesi olmuştur. Marilyn Monroe başta olmak üzere Elizabeth Taylor, Mick Jagger, Jackie Kennedy, Elvis Presley gibi sanat, kültür, politika dünyasından bir çok kişi onun figürleri arasındaki yerini almıştır.

2008 yılında da Sekiz Elvis portresi adlı çalışması, 100 milyon dolara satılmış ve en değerli tablolardan biri olarak kayıtlara geçmiştir.



Görsel 49. Andy Warhol, Sekiz Elvis, 1963

Warhol'un otoportre çalışmalarına yoğunlaşması da 1960'lı yıllarda olmuştur. Warhol bu dönemde otomatik fotoğraf çekme kabinlerini keşfetmiştir.

“Warhol'un grenli, pikselleştirilmiş bu dört otoportre serigrafı, otomatik fotoğraf çekme kabinlerinde (şipşak fotoğraf kabini) çekilen fotoğraf şeritleri ile yapılmıştır. Sanatçının tüm yaptığı yuvaya bozuk para atmak olmuştur. Warhol'a ve Pop-Art hayranlarına çok cazip gelin bu seri görseller, geleneksel paradigmaların hakimiyeti ve estetik anlayışla mücadele etmiştir. 'Bu şekilde resim yapmamın nedeni' der Warhol, 'Bir makina olmak istememdir.' (Higgins, 2010:10)



Görsel 50. Andy Warhol, 1963

Dehasıyla yeni bir popüler kültür ikonu yaratan Warhol'un bu ilk otoportresinin ardından sanatçı Gary Indiana, onun şipşak fotoğraf kabini tutkusunu şu cümlelerle açıklamıştır.

“Portrelerini yaratabileceği bir tür fotoğraf morguna olan ihtiyacını karşılamak.” (Higgins, 2010:11)

Bu eylemiyle fotoğraf bir başka tartışma platformunun oluşmasına yol açmıştır. Artık araştırılan sorunsal şu olmuştur: Mülkiyet ve makineleşme!

“Bu kabin, Warhol’un geleneksel okumaları tarihe gömecek bir otoportre yaratmasına imkan verdi. Mekanik yollarla üretilmiş bu görsel eser sahipliği kavramını reddederken seri üretilme şekli gerçek film şeritlerine benzer bir anlatı dili yaratır; Serigrafi tekniğiyle mavi renk tonları arasında yapılan geçişler izleyicinin gözünü bir panelden diğerine taşır. Warhol bu mini filmde duygularını gizleyen siyah gözlükleri, ifadesiz yüzüyle adete maske takmış gibi görünür. Bu kurgusal otoportre, röntgenci güdülerimizi hayal kırıklığına uğratar. Warhol’un yüzleri, fantezilerimizi yansıtan ekranlar gibidirler. Onun bu ilk otoportresi, belki de doğru tabirle, aslında bir antiotoportredir.” (Higgins, 2010:11)

Döneminin dahi çocuğu olarak adlandırılan Warhol için 20. yüzyılın tek ve eşsiz temsilcisi makine/makineleşme olmuştur. Çünkü bu makineleşmenin amacı anlam üretmek değil seri olarak nesne üretmek ve tüketim için hazırlamak olmuştur. İşte Andy Warhol, yakalanmış bu tarihi fırsatı kaçırmayarak, pop-art’la gündelik yaşamda dolaşımda olan tüketim metalarını ve ikonlarını kendine özgü tarzıyla yorumlayıp serigrafi yöntemiyle çoğaltmış; hem geleneksel paradigmalara karşı gelecek hem de tüketim toplumunu eleştirilen bir sanata dönüştürmüştür.

Geleneksele karşı olan bu başkaldırı yalnızca fotoğraf sanatında değil edebiyat alanında da kendini göstermiştir. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet Ran’ın 1923’te kaleme aldığı “Makinalaşmak İstiyorum” adlı şiirinin dizeleri, geleneksel paradigmalara karşı gelişin bir sembolü olmuştur.

“ trrrrum, trrrrum, trrrrum! / trak tiki tak! / makinalaşmak istiyorum! / beynimden, etimden, iskeletimden geliyor bu! / her dinamoyu altıma almak için çıldırıyorum! / tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor, damarlarımda kovalıyor otodirezinler lokomotifleri!/trrrrum,trrrrum, trrrrum / trak tiki tak / Makinala°mak istiyorum!..” (Hikmet, 1987:22)

Warhol bir şipşak fotoğraf kabininde çektiği ilk otoportresinin ardından çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür.



Görsel 51. Andy Warhol, 1978



Görsel 52. Andy Warhol, 1986

Warhol, 1981 yılında da Korku Peruklarıyla Otoportre serisine başlamıştır.



Görsel 53. Andy Warhol, 1981

Warhol bu çalışmasını bir televizyon programı için hazırlamıştır.

“Rol yapma, Warhol’un kendi portrelerinin çoğunun temel unsurlarından biriydi. 1981’de sanatçı çeşitli peruklar ve makyajlarla çekilmiş ve fotoğraflandı. Video, Andy Warhol’un Saturday Night Live’daki tv’si için hazırlandı. Warhol’un yakın arkadaş çevresi üyesi olan Christopher Makos, süreci “Dadaist bir deney...” olarak tanımladı. Cinsellik ile ilgisi yoktu. Gördüğünüz gibi: doldurulmuş sütyen yok, yapay tırnak yok. Sadece yüz değiştirildi.” (2019:nationalgalleries.org)

Warhol'un otoportrelerindeki kendini sunma şekli de tartışmalara yol açmıştır:

“Kimliği her zaman coşturucu bir şölen olarak ele alan sanatçının 1962 ile 1986 arasında çektiği otoportrelerde kenidisini sunma şekli son derece ilgi çekiciydi. Her seriyle yüzü daha çok bir maske gibi görünür. 1970’lerde polaroit kullanmaya başlamış; Önceleri bunu daha karmaşık çalışmaların bazını oluşturmak için yapmış, fakat çoğunlukla kabaca çekilmiş portrelerden oluşan bu görüntülerin pek çoğu hiçbir zaman basitliğin ötesine geçmemiştir.” (Smith, 2018:120)



Görsel 54. Andy Warhol, 1981

Warhol'un kadın kılığında yaptığı çalışmalarındaki bu sadelik/basitlik farklı bir kılığa ya da cinsiyete bürünmenin getireceği tartışmaları da gölgede bırakmıştır. *“Bu seri, cinsiyetler arasındaki çizgiyi belirsizleştirmiştir. Yüzünde boş bir ifade vardır, yine de bir kırınanlık hissi oluşur, bu hem bakılma hem de izleyiciye sırt çevirme arzusu olarak okunabilir. Bu çelişkiler Warhol'un ünlü kişinin kalbinde yer alır, bunları hem benimser hem de onlardan uzak durur. Polaroid kullanımı görüntüyü düzleştirir ve ışık serttir, fakat Warhol hatlarını yumuşatmak için incelikli gölgeler kullanmıştır.”* (Smith, 2018:120)

Warhol'un bu kendini sunma şekli, bir çeşit travestilik, Yasumasa Morimura'nın üslubuyla benzerlikler taşımaktadır. Dolayısıyla, bu kendine mal etme/kimlik-kimliksizlik / travestilik hali Warhol'un çalışmalarındaki 'kabuki' etkisini açıkça gözler önüne sermiş; Her ikisi de temsilleri için kimi zaman hermafrodit figürlere yer verip, aynı kültürel kodların şifrelerini ortak paydada kullanmışlardır.

Sanattaki bu doğudan batıya yön verme hali iki sanatçının yapıtlarıyla, sorunsalın evrenselliğini de gözler önüne sermiştir. Kimlik krizi, ötekileştirme, kültürel kod dizaynıyla sosyal ve kültürel dokunun inşası ya da yıkımı iki sanatçının da geleneksel pradiğmalar ve klişeleştirmeye karşı çıkışları çalışmalarında kendini açıkça göstermiş, sorunun yerel değil evrensel olduğunu kanıtlamıştır.

Klişeleştirmeye, geleneksel pradiğmalara karşı gelişiyile belleklerde yerini alan Warhol, 1987'de yaşamını yitirmiştir.

Eleştirmen Gene Swenson tarafından "şeyleri beğenmek" olarak tanımlanan pop-art'ın öncüsü Warhol'dan kalan otoportrelerde aslında ondan pek söz etmemektedir. Otoportrelerdeki duygusuz ifadeleri, yüzünü gizleyen, örten gözlükleri ile bir bakıma geleneksele karşı olan bir dışavurumun temsilcisine dönüşmüş, tüketim toplumunun getirdiği tek düzelikte kimlik sorunsalına göndermeler yapmıştır. Warhol, sanatının yanı sıra bir kültürel öngürüsüyle de hala popülerliğini sürdüren bir sanatçı olarak da karşımızda durmaktadır. Bunun en belirgin örneği de şu sözleriyle karşımıza çıkmaktadır: Gelecekte herkes on beş dakikalığına ünlü olacaktır!

Bu sözü, 1968'de Stockholm'de açtığı serginin kataloğunda yer almıştır ve bu söz ile fenomen olmuştur.

2.3.3 Cindy Sherman

1954 yılında Amerika’da doğan Cindy Sherman, yaptığı çalışmalarla fotoğraf tarihinin etkili sanatçılardan birisidir. O da çağdaşı Yasumasa Morimura gibi bir kendine mal etme ustasıdır. Morimura’nın çalışmalarındaki genel bakış açısının aksine Sherman’ın çıkış noktası metalaştırılmış kadın figürüdür. Elbette Sherman’ın kendini belleklere kazıyacak çalışmasının çok öncesinde kadın-erkek arasındaki feminist mücadele başlamıştır. Ancak Sherman, 1960’lı yıllarda zirve yapan bu sorunsalı doğru bir zamanlamayla yakalamış, gündeme getirmiş ve sanatsal bağlamda bir kamuoyu yaratmıştır.



Görsel 55. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977

Kadınların durumu ile ilgili olarak ilk kez 18. yüzyılda Mary Wolstonecraft tarafından kurulmuş olan şu cümle süregelen tartışmanın ne kadar eskiye dayandığının bir kanıtı olarak karşımızdadır.



Görsel 56. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1978

“Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında, cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayıncaya kadar mücadele! ” (2019:arsizsanat.com)

Mary Wolstonecraft tarafından yakılan bu ateş sonrasında kadınların mücadelesi bugünlere kadar ulaşmıştır.



Görsel 57. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1979

20. yüzyılla beraber dünya kadınların seslerini daha gür duymaya başlamıştır. Oy kullanımından iş ve eşit ücrete kadar kadın hakları konusunda önemli gelişmeler sağlanmıştır.

Özellikle 40'lı ve 50'li yıllarda Simone de Beavoir'ın öncülüğünde büyük bir adım atılacak ve kadın bedeni üzerinde kurulan erkek egemenliğine karşı bir duruş sergilenecektir.

Simone de Beavuoir'ın manifesto niteliğindeki konuşması da tarihe geçmiştir. *“Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak... Kadın doğulmaz, kadın olunur.”* (2019:arsizsanat.com)

1970'li yılların başında sanat tarihçisi Linda Nochlin, sahneye çıkar ve şu soruyu sorar: *“Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?”* (2019:bianet.org)



Görsel 58. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1978

Nochlin, 1971’de yayınladığı “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” başlıklı makalesiyle bu büyük sorunsala değinmiş, onlarca hatta yüzlerce yıldır kadınların sanatta kendini varedememeleri ve bunun toplumsal ve kurumsal olarak nasıl engellendiğini kaleme almıştır. Bu yazı sanat tarihi açısından dönüm noktası olmuştur.

İşte feminist hareketin ivme kazandığı bu dönemde Sherman sahneye çıkmıştır. Kadına yüklenen her türlü klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rollerini, metalaştırılması, sömürülmesi ve imaj inşasının üzerine giderek, eleştirel bir bakış açısıyla “*Untitled Film Stills / İsimsiz Film Kareleri*” adlı fotoğraf çalışmasını ortaya koymuştur.

Cindy Sherman’ın Hollywood’a karşı açtığı bu savaş, 1977 ve 1980 yılları arasında çekilen 70 siyah-beyaz kareden oluşur. Bu projede Sherman, Morimura gibi fotoğraflarının hem öznesi hem de nesnesidir. Başrolde Morimura gibi Sherman vardır.



Görsel 59. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1978



Görsel 60. Cindy Sherman, Untitled Film Still #3, 1977

Çalışmalarında kendine mal etme sanatının tüm inceliklerini göstermiştir.

“ Bu seriyi düşünürken, bütün çalışma bedeninin bazı yönleri derhal akla geliyor: kılık değiştirme ve teatralite, gizem ve röntgencilik, melankoli ve kırılğanlık. ” (2019:artlead.net)

Elbette yaptığı çalışmalar eleştiriler de almıştır. Sherman, feminizm ve çalışmalarındaki feminizmle ilgili açıklama yapmaktan çoğunlukla kaçınmıştır. Sherman'ı özel kılan klişeleştirilmiş kadın prototiplerine karşı çıkışı, erkek-egemen bir egonun gözünden kadın olmayı ve kimliklerin inşasına karşı olan reddidir. Sherman, sistemi eleştirdiği çalışmalarıyla ilgili şu notu düşmüştür:

“Eserlerimde anonim hissediyorum. Fotoğraflara baktığımda kendimi görmüyorum, onlar otoportre değiller. Kimi zaman ben yok oluyorum.” (2019:gaiadergi.com)

Ancak sanatçının bu yok oluş felsefesi, kimlik yitimi ya da değişimi onun başarısının anahtarını oluşturmuştur. Sherman, kendi fotoğraflarında yok olup anonim bir sorunun nesnesine dönüşmeyi başarmıştır.

Sherman bu soruna sessiz kalmayarak tarihi bir misyon üstlenmiş etik ve ahlak çerçevesinde bir fotoğrafçının en büyük özelliklerinden birisi olan eleştirel tavrı takınmış, sorunsalı tartışma platformuna taşımayı başarmıştır.

“Söze dökmek suskun deneyimi azat eder, doğrudanlıktan ya da unutulmaktan kurtarır ve onu iletilebilir, yani herkesin yapar.” (Sarło, 2012:21)

Bu bağlamda, fotoğrafın görselliği, herkese ait olma durumu, ‘anonim’ karakteri fotoğrafın herhangi bir çeviriye maruz kalmadan dünyanın herhangi bir noktasında kolaylıkla çözümlenmesine, deşifresine ve okunmasına olanak tanımıştır.

2.3.4 Yasumasa Morimura

Adsum.../ Latince bu kelimeyi dilimizde karşılayan sözcük ‘burdayım’dır.

Yaptığı çalışmalarla fotoğraf tarihine ve çağdaş sanata damga vuran özgün isimlerden birisi de Yasumasa Morimura olmuştur. 1951 yılında Japonya’da doğan Morimura’nın fotoğraflarında, Batı’nın Doğu algısına ve ötekileştirmesine, Japon sosyo- kültürel yapısındaki değer erozyonuna tepkiler gözlemlenebilir. Popüler kültür ve sanat tarihi ikonları, kültürel belleklerimizde yer etmiş isimler ve tarihi olaylar Morimura’nın çalışmalarındaki hammaddeyi oluşturmuştur.



Görsel 61. Yasumasa Morimura, 1985, Van Gogh

Morimura'nın ana malzemesi, 'insan'dır. Çalışmalarının öznesi de nesnesi de kendisidir. Estetik bağlamda kendine mal etme stratejisinin postmodern öncülerinden Morimura, nereye ve neye gönderme yapacaksa yapsın başrolde hep kendisi vardır. 1985 yılında imza attığı ilk Van Gogh olarak otoportresinin ardından bu tarzı kesintiye uğramadan bugünlere ulaşmıştır.

Japon kültürüyle yoğrulmuş bir kişilik olarak Batı'nın kültürel belleğinde yer etmiş ikonlar, onun belleğinin dışavurumunun öznesini oluşturmuştur. Yalnızca Batı kültürünün değil tüm dünyayı etkilemiş ikonlara yeni bir bakış açısı getirerek pastiş, parodi, alay, hiciv, ironi gibi ifade unsurlarını içinde barındıran bir eleştirel tavırla yeniden bir inşaya soyunmuştur.



Görsel 62. Yasumasa Morimura, 2010, Andy Warhol

Bu kendine mal etme, yüzeysel bir mimesis değildir; maniyerist bir tarzın avangard bir enerji ile kendini göstermesidir.

Mimesis tanımına bir göz atalım: *“Benzetme, öykünme. Platon bu terimi sözlük anlamıyla kullanmış, Aristoteles dram sanatı konusunda bu terimi yeniden yaratma ve yansılama anlamında yorumlamıştır. Tiyatro sanatının temel ilkelerinden biridir. / (Yun.) Sözlük anlamıyla öykünme (taklit). Platon (Eflatun) ile Aristoteles’in kullandıkları bir terimdir. Eflatun "Devlet" adlı yapıtında bu sözcüğü daha çok genel anlamda, yani "öykünme" anlamında kullanılır”.* (TDK:2019)

Morimura’nın temsil ettiği Kitch, eleştirel bir çalışmaya dönüşmüştür.

“Aristoteles için mimesis yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değil, aynı zamanda insana özgü olan bir içgüdüdür. Yani mimesisin psikolojik bir temeli vardır.” (Yıldırım, 2019:felsefe.gen)

Morimura, ironik bir dille ikonları kendi kültürünün göstergeriyle birleştirip toplumlararası bir geçişkenlik sağlamıştır. Özellikle Batı kültüründen seçtiği ikonlarla yaptığı çalışmalarla bir kültür eleştirisine yönelmiştir.



Görsel 63. Yasumasa Morimura, 1995, Marilyn Monroe

Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Andy Warhol, Che Guevara gibi star/ikonları çalışmalarının öznesi olarak gündeme taşımıştır. Morimura, çalışmalarındaki bu dişil-eril yapıyı hermafrodit bir yörüngeye oturtarak Morimura'nın çoğul kimliklerini oluşturmuştur.

Elbette Morimura'nın çalışmalarındaki bu özgün üretim ve hermafrodit yapı, sanatçının kendi toplumsal ve kültürel belleğinin de bir parçasını oluşturmuştur. Bu çift cinsiyetçi yapı, Japon geleneksel Kabuki Tiyatrosu'nda da kendini çok önceleri göstermiş, kadın rollerini erkek oyuncular üstlenmiştir.

Bu geleneksel ve klasikleşmiş yapıya özgü bireysel temsil şekli artık kültürel bellek ve toplumsal hafızadaki yerini sabitlemiş, ritüele dönüşmüş ve hala sürdürülmektedir.



Görsel 64. Kabuki Tiyatrosu'ndan bir görüntü

“Geleneksel Japon tiyatrosunun üç önemli türünden biri olan Kabuki, 17. yy.’da Okuni isimli bir bayan tapınak hizmetkârı tarafından geliştirildi. Kısa zamanda büyük kitleler tarafından ilgi gördü. Kabukinin ilk zamanlarında tüm oyuncular kadındı. Ancak zaman içinde gelişen gayri ahlaki durumlardan dolayı Shogun kadınların oynamasını yasakladı. O günden bugüne kadın erkek tüm rolleri erkek sanatçılar oynamakta.” (Sakura, 2019:sakuradergi.com)

Star ve ikonları kendine mal eden Morimura'nın çalışmaları, kültürel dinamizmi ve geçişkenlik özelliği ile tutuculuğu, cinsiyetçi yapı ve temsili sorgulayan birer manifestoya dönüşmüştür. Kısacası, Morimura 'adsum'un karşılığını vererek, yaşadığı yüzyıla, bellek kayıtlarına ve kültürel ikonlara karşı duyarsız kalmamış, tarihi hem teknik hem de felsefi olarak ironik bir dille eleştirmiş, yorumlamış ve sorgulamıştır. Morimura, entelektüel bir birey olarak 'buradayım' demiş ve epizodik belleklerimizdeki yerini almıştır.

“Epizodik Bellek- Anısal bellek. Bireylerin hatıralarını, anılarını içerir. Kişiler için önemli olan olaylar bu bellekte saklanır. Bu bellekte izlediğiniz filmler, yaşadığınız anılar, dinlediğiniz şarkılar, unutamadığınız tatlar... gibi olaylar sesli, görüntülü hatta koku, tat ve his ile beraber saklanabilir. Arkadaşınızla gittiğiniz bir haftalık tatilin tüm karelerini hiç zorlanmadan hafızanızta tuttuğunuz bölüm epizodik bellektir. Zaman ilerledikçe buradaki bilgilerin hatırlanması zorlaşabilir.” (2019: bilimist.com)



Görsel 65. Yasumasa Morimura, 2007, Che

2.4 Vernaküler Rezervler ve Kavramsal Yorum

“ Geleceğin cahilleri, deniyor, ‘alfabeyi sökemeyenler değil, fotoğraf çekemeyenler olacak.’ Ama kendi fotoğraflarını okuyamayan fotoğrafçıyı da cahil saymak gerekmez mi? ” (Benjamin, 2002:36)

Fotoğrafın icadının ardından makinaların artışı, taşınabilirliğinin kolaylaşmasıyla birlikte bu sanata duyulan ilgi artmıştır. Bu dönemle birlikte elde edilebilirliği kolaylaşmış malzemeler sayesinde hemen herkes bir fotoğrafçıya dönüşmeye başlamıştır.

Bu tüketim ve üretim çılgınlığı beraberinde bir başka kavramı da gündeme getirmiştir: Vernaküler fotoğraf. Vernaküler fotoğraf; anonim, genellikle amatör olan, lokal bellek kayıtları gibi pek çok şekilde tanımlanan bir yapıya sahiptir. Geoffrey Batchen ise vernaküler’i fotoğrafın parergon’u olarak nitelendirmiştir:

“Bir parergon olarak, vernaküler fotoğraf, fotoğraf medyumunun tarihsel ve fiziksel kimliğini tanımlayan mevcut olmayan bir mevcudiyettir; vernaküler fotoğrafın tam bir fotoğraf olup olmadığına karar veren de bu özelliştir. Dolayısıyla fotoğrafı ve tarihini gerçekten anlamak isteyen biri, söz konusu tarihin baskılamak için neyi seçtiğini yakından bilmek zorundadır. Ayrıca vernaküler fotoğraflar, fotoğraf içindeki farklılıkları bize hatırlatarak sadece bir tane değil, çok sayıda fotoğrafın olduğu konusunda ısrar eder. Bu durum, eşdeğer çeşitliliğe sahip bir tarihsel yöntem ve retorik dizisine gereksinim duyulduğuna işaret eder. Diğer bir ifade ile vernaküler fotoğraflar, uygun bir şekilde vernakülerin keşfini talep eder.” (Batchen, 2000:263)

“Fotoğrafın 19.yüzyılın başlarında ortaya çıkmasının ardından, çekilen, koleksiyonu yapılan, bazen kenarda unutulup giden fotoğrafların sayısı da giderek artmıştı; ancak gündelik yaşamı yansıtan fotoğraflar sanat tarihçileri ve küratörler tarafından görmezden gelinmeye devam ediyordu.” (Hacking, 2015:284)

Ancak kısa bir süre sonra akademisyenler fotoğraf tarihine daha kapsamlı bakabilmek adına zamanla vernaküler fotoğrafa yönelmişlerdir. Bu ilgiyle birlikte yeni bir kavram olarak ‘vernaküler fotoğraf’ gündeme gelmiş, araştırmalar

giderek yoğunlaştırılmıştır. Jacques Henri Lartigue'in de fotobiyografik çalışmasının küratörlüğünü üstlenen eleştirmen ve fotoğrafçı John Szarkowski bu alanda da kendini göstermiştir.

Fotoğrafın icadından sonra fotoğrafın yaygın kullanımıyla birlikte vernaküler fotoğraflar insanlık atlasımıza yeni yüzler kazandırmaya katkı da bulunmuşlardır. Vernaküler fotoğrafla birlikte görüntü rezervleri ve toplumsal hafıza kayıtları oluşmuştur.

“ Yine de belli bir coğrafyada, belirli tarihsel dönemlerde insanların kişisel olarak çektiği/çektirdiği fotoğraflar birikir ve görüntü rezervleri meydana gelir. Bu rezervler kişisel nedenlerin ve rastlantıların ötesinde paha biçilemez toplumsal hafıza kayıtlarını içermektedir. Portrelerin kahramanları aynı zamanda birer etnografik figürdür: sadece kendi hayatını değil ait olduğu tarihin ve kültürün bir temsilcisidir. ” (Atay, 2011:Müze Enformasyon Metni)

“Szarkowski, (1925-2007) The Photographer's Eye (Fotoğrafçının Gözü) adlı kitabında, sanat, ticaret, tarih ve kişisel yaşam gibi alanlara ilişkin fotoğraflardan oluşan eklektik bir seçkiyle modernist fotoğrafın geniş repertuarını yansıtmıştır.” (Hacking, 2015:284)

Fotoğrafçının Gözü projesi, 1964 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Vernaküler fotoğraf, projenin tasarımında ve çeşitli sanatçıların çalışmalarında bir anlatım unsuru olarak vurgulanmıştır.



Görsel 66. Yatak Odası ve Göz Tarama Testi (Bedrom with Eye Chart, yak.1910)

Fotoğrafçı bilinmiyor, Wiskon Historical Society, Madison, ABD

Szarkowski'nin albümünün kapağında da bir yatak odası fotoğrafı yer almıştır. Bu fotoğrafın seçilmesi rastlantı mıdır? Belki de Szarkowski vernaküler fotoğrafa ironik bir dille yaklaşmış, bulunmaması, yitip gitmesi ya da gizli kalması gereken bir mahremiyetin ifşasına yönelik olarak yatak odası fotoğrafını metafor olarak kapağa taşımıştır. Yaklaşık 200 fotoğrafın yer aldığı albüm döneminin ilkleri arasına girerek ses getirmiştir.

Szarkowski'nin çalışmalarını gün ışığına çıkardığı bir başka fotoğrafçı da Ernest J. Bellocq'tur. (1873-1949)

Yaşadığı dönemde ticari fotoğraflar çeken Bellocq, ölümünün ardından ünlenen şanssız (!) şahsiyetlerden birisi olmuştur. 1966'da fotoğrafçı Lee Friedlander tarafından satın alınan negatiflerden basılan fotoğraflar, ardından Szarkowski'nin eline geçecek ve sergiye dönüştürülecektir.

1970 yılında açılan, E. Bellocq: Storyville Portreleri başlıklı bu sergide genelevlerde çalışan 89 kadının portresi yer almıştır. Bu çalışmayla aslında vernaküler fotoğraflardan oluşan bir sergi de ilk kez açılmış ve Bellocq'a ölümünün ardından ün kazandırmıştır.



Görsel 67. Ernest J. Bellocq, Storyville Portreleri, 1912 ABD

Szarkowski, bu çalışmasıyla toplumsal ve kültürel belleğimize yeni bir veri daha ekleyip, kayıp geçmişin izini sürerek kültürel haritamızı daha da genişletmiştir.

“Böylece sanatçılar, geçici de olsa amatör bir antropolog, etnolog, arkeolog, ikonograf, haritacı, arşivci ya da kütüphaneci gibi, bu disiplinlerin yöntem ve kaynaklarından yararlanmak durumundadır.” (Atay, 2016:100)

Onun bir arkeolog ve bir tarihçi titizliğiyle oluşturduğu çalışma kendimize, kısacası ‘insanlık halleri’imize bakma skalamızı genişleterek, kendi kendimize tanıklığımızı kuvvetlendirmiştir.

“Tanıklığa dönüşen bellek söyleminin kendini savunma tutkusu vardır; şimdi karşısında olanı inandırmak ve gelecekteki pozisyonunu güvenceye almak ister. Ve tam da bu yüzden öznelliği onarıcı bir etkisi olduğu varsayılır.” (Sarlı, 2012:45)

İşte bu yüzden de vernaküler fotoğraf, zaman aşımından kaynaklı ‘özne’ yitimlerini önleyici etkisiyle gücünü ispatlar, karşımıza bir tesadüf olarak çıkar ancak reddedilemez gerçekliğiyle bir imgenin çok ötesinde insanlara seslenir.

Bu hüznü sesleniş yalnızca belleğimizde değil kalbimizde de yerini bulur. Belki de bu yüzden bir buluntu fotoğrafa baktığımızda hissettiğimiz duygu ağır bir romantiklikle kaynaşıp yoğunlaşmıştır.

“Vernaküler fotoğrafların psikolojik bir potansiyeli de var. Nostalji ve melankoli bu psikolojinin iki temel bileşeni. Ayrıca bu fotoğrafların, çeken ve çekilen açısından çoğu kez işlevsel ve anonim olması, ilgili olarak metafizik anlam spekülasyonlarına yol açabilir.” (Atay, 2016:98)

2.4.1 Vernakülerde İstisnai Bir Öncü: Walker Evans

Fotoğraf tarihinin istisnai ve ilham veren isimlerinden birisi de Walker Evans'tır. (1903-1975).

“Walker Evans, yirminci yüzyılın en etkili sanatçılarından biridir. Zarif, kristal berraklığında fotoğrafları ve belirgin yayınları, Helen Levitt ve Robert Frank'ten Diane Arbus, Lee Friedlander ve Bernd ve Hilla Becher'e kadar çeşitli kuşak sanatçılara ilham vermiştir” (Metropolitan Sanat Müzesi, 2019:metmuseum.org)



Görsel 68. Walker Evans, Batı Virginia Kömür Madenci Evi, 1935

Evans'ın çocukluğunda resim merakı, sonraki fotoğraf çalışmalarında hissedilmiştir. Yıllar içinde metinler de kaleme alan Evans, yazar olmak için çıktığı yolda fotoğrafla tanışmıştır. Bu onun için bir dönüm noktası olmuştur.

Evans, 1935-36 yıllarında yaşanan Büyük Buhran Dönemi'nde objektifini sıkıntı içinde yaşayan insanlara çevirmiştir.



Görsel 69. Walker Evans, Bir Fotoğrafçının Vitriini, 1936

“Fotoğrafçılığın tıpkı bir dil gibi gramer kurallarına sahip olması ve fotoğrafların da birer metin gibi okunması gerektiğini düşünen Evans, fotoğrafçılığa yazınsal bir yaklaşım kazandırdı.” (Hacking, 2015:287)

Evans, belgesel çalışmalarının yanı sıra Bir Fotoğrafçı Vitriini adlı (1936) çalışmasıyla vernaküler fotoğrafı değerlendiren önemli isimler arasına girmiştir.

“ Bir Fotoğrafçı Vitriini adlı çalışması, onun hem gündelik yaşamın ayrıntılarına gösterdiği özeni hem de olayları kayıt altına alırken takındığı tarafsız bir tarih yazıcısı tavrını ortaya koyuyor. Bu çalışması için yerel bir fotoğraf stüdyosunun vitrinini görüntülemiştir. ” (Hacking, 2015:287)

Kısacası Evans, sıradan gündelik olaylara getirdiği yeni bir bakış açısıyla çağdaşlarından ayrılmayı başarmıştır.

“ Bu çalışmayı konu alan orijinal vitrin, müşteriler için çekilen sıradan vesikalık fotoğraflardan ve portrelerden oluşuyordu. Poz verenlerin çeşitliliği yapıta çoğulcu bir nitelik kazandırırken, fotoğrafın öznesini de anonim hale getiriyor. ” (Hacking, 2015:287)

İşte bu kendine mal etme ve anonimlik eylemi vernaküler fotoğrafın en temel unsurlarından birisini hatta temelini oluşturur.

“ Evans, ‘vernaküler fotoğraf’ın önemli unsurlarından biri olan vesikalık fotoğrafları kullanım şekliyle onlara yeni bir estetik kimlik kazandırıyor ve onları sanat fotoğrafı alanına taşımış oluyor. ” (Hacking, 2015:287)

Bu tavırla kısa bir süre sonra kapanacak bir stüdyonun yok olup gidecek fotoğrafları arasına girecek imajları, bir tarihçi titizliğiyle kareleyip insanlığın yeryüzü güncesine katmıştır.

“Amerikan fotoğrafçılığındaki belgesel geleneğin öncüsü Evans, şimdiki zamanı geçmiş gibi görme ve bu bilgiyi ve tarihsel olarak vizyonu kalıcı bir sanata dönüştürme becerisine sahipti” (Metropolitan Sanat Müzesi, 2019: metmuseum.org)

Elde edilen bu imajlar tipolojik kayıtlar olarak da karşımıza çıkmaktadır.

“Öncelikle vernaküler fotoğraf, sınırsız bir buluntu nesne rezervi. Yani sıra vernaküler fotoğraflardan yine çok sayıda ve çok ilginç tipolojiler oluşturmak mümkün. Vernaküler fotoğrafların ortak görsel yapı özellikleri, sanatsal olarak pseudo-vernaküler belgesel varyasyonlarına zaman zaman kaynaklık ediyor.” (Atay, Kontrast Dergisi, Güz 2016:98)

Elbette bu kayıtlar tipolojik özellikleri sayesinde bir çözümlemeyi de beraberinde getirip kültürel belleklerimizdeki yerini almıştır.

“Bu fotoğraflar, birer kültürel bellek verisi.” (Atay, Kontrast Dergisi, Güz 2016:98)

İlgili olarak, Jan Assmann da Kültürel Bellek adlı kitabının 29. sayfasında şu görüşe yer vermiştir:

“Sadece kişisel belleğe dayalı kültürlerde ya da yazı öncesi hatırlatıcı işaretleme sistemlerinde, ara belleğin ve iletişimin dış kayıt alanı, sıkı sıkıya iletişim sistemine bağlı kalır. Kültürel bellek büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeştir.” (Assman, 2018:29)

Bu özdeşleşme, fotoğrafın reddedilemez gerçekliğinde karşılığını bulmaktadır.

“ Bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirirken, gördüğümüz kişiler ya yaşamımızda birer rol oynamış akrabalar veya arkadaşlardır- o zaman bu resimlerin her biri canlanıp, birden bire geçmişimizden bir ya da daha fazla dönemi hatırladığımız perspektif noktaları haline gelirler.” (Halbwachs, 2016:47)

Bu bağlamda buluntu fotoğraf, reddedilemez gerçekliğiyle kaybedilmiş olan/olabilecek bir geçmişin şimdiyle buluşmasındaki köprüyü oluşturmuştur.

Kısaca Evans, unutilan, unutulacak, terk edilmiş/ediliş kaynaklı yitip gidecek insan izlerinin peşinden giderek verneküler fotoğrafa bambaşka ve özel bir bakış açısı getirmiştir.

“ 1920'lerin sonlarından 1970'lerin başlarına kadar Evans, Amerikan sahnesini bir şairin nüansı ve bir cerrahın hassaslığı ile kaydetti ve yapımında modern Amerika'nın ansiklopedik görsel kataloğunu yarattı.” (Metropolitan Sanat Müzesi, 2019: metmuseum.org)

2.4.2 Vivien Maier

2000’li yıllara kadar fotoğraf tarihinde ismi bilinmeyen Vivien Maier’in (1926-2009) adının duyulması bir tesadüf sonucu oluşmuştur. Kaleme alacağı bir çalışması için Chicago’nun geçmiş yaşantısını gözler önüne seren görsellere ihtiyaç duyan John Maloof, bir müzayededen negatifler satın almış ve bu fotoğrafların sahibinin peşine düşmüştür.

Her platformda (dijital, konvensiyonel) araştırmalara girişen Maloof, sonunda fotoğrafların sahibine ulaşmıştır. Maier’in 1926, New York doğumlu olduğu ve 2009’da Chicago’da yaşamını yitirdiği belirlenmiştir.

Araştırma sonucu, yaklaşık 150 bin fotoğraf çeken Vivian Maier’in dadı, bakıcı ve hizmetçi olarak çalıştığı ortaya çıkmıştır.



Görsel 70. Vivien Maier, Otoportre, Tarihsiz.



Görsel 71. Vivien Maier, New York, 1959

Ancak en önemli buluntu Maier'in objektifinden 1960'ların New York ve Chicago'sunu kapsayan fotoğrafları olmuştur.

Elbette yaşamı boyunca yaptığı gezilerle farklı metropollerde de çekimler yapmıştır. Bir başka şaşkınlık yaratan da gizemli bir kadın olarak metropol yaşantısına yönettiği objektifine takılanlar olmuştur.

Hiçbir fotoğraf eğitimi olmadığı belirlenen Maier'in bu kadar etkileyeci fotoğraflara imza atması da başka bir gizem yaratmıştır.



Görsel 72. Vivien Maier, Chicago, tarihsiz



Görsel 73. Vivien Maier, New York, tarihsiz



Görsel 74. Vivien Maier, MCKirk Douglas at the premiere of the movie Spartacus in Chicago, 1960

Araştırmalar sonucu Maier'in bir başka özelliği de ortaya çıkmıştır. Bu da Maier'in düzensiz bir istifçi olmadığı, disiplinli bir arşivci oluşudur. Çektiği fotoğraflar, gazete küpürleri, yaptığı video röportajlar, ses kayıtları Maier'in hazinesini oluşturmuştur.



Görsel 75. Vivien Maier, MCKirk Douglas at the premiere of the movie Spartacus in Chicago, 1960



Görsel 76. Vivien Maier, otoportre, tarihsiz

Vernakülerin azizliği işte burada kendini göstermiş, hayatı boyunca tanınmamış bir şahsiyet olarak kalan Maier, ölümünden sonra fotoğraf tarihine belgeselcileri kışkandıracak titizlikte çektiği karelerle girmiştir. Vernaküler fotoğraf, Maier'in fotoğrafı için bir üslup bağlamıdır. Ancak ardında bıraktığı büyük muamma onun toplumun her katmanına, dokusuna çevirdiği objektifiyle daha da gizemli hale gelmiştir.

Öyle ki galalardan, kenar mahallelere, portrelerden, vitrinlere, trajedilerden mutluluklara hemen hemen yaşamın içindeki tüm katmanlara eş zamanlı ulaşma yeteneği bu gizemi daha da çözülemez bir duruma sokmuştur.

2.4.3 Sara Angelucci

Fotoğrafın yanı sıra hareketli görüntü, ses performansı ve enstalasyonla oluşturduğu otobiyografik çalışmalarıyla adını duyuran Sara Angelucci'de (1962) vernaküler nitelikli fotoğraf sanatında farklı tarzıyla öne çıkan isimler arasındadır.

Angelucci, çalışmalarında genellikle aile arşivi, göçmenlik kavramı ve anonim/vernaküler fotoğrafların analizi ve yorumlanmasına yönelmiştir. Bu kavramları da bulunduğu coğrafi ortamdan hareketle orijinal bağlamı analiz edip, yerelle bağlantısını kurarak çözümlemeye yönelmiştir. Vernaküleri, dijital ya da analog manipülasyonlarla yorumlayarak yeni bir bağlamda izleyicisine sunan sanatçı çeşitli tartışma platformları oluşturmaktadır.

“Çalışmaları, resimlerin yapıldığı orijinal bağlamı analiz ederek yerel fotoğraf ve filmleri araştırıyor. İncelem konvansiyonlarına dikkat çeken eseri, belirli görüntülerin çerçevelenmesinde, tarihçelerin oluşturulmasında ve anıtlamanın kültürel rolünü ön plana çıkarıyor. İlgi alanı, dikkatimizi görüntünün söylenemeyen temeli olan sosyal ve tarihi koşullara işaret ederek, imaj çerçevesi dışına çekmekte yatıyor.” (Angelucci, 2019: sara-angelucci.ca)

Göçmenlik kavramı, anonim ve vernaküler fotoğrafların analizinin yanı sıra Angelucci, kadın emeğinin tarihi koşullarına değindiği çalışmalara da imza atmıştır.

2017 yılında gerçekleştirdiği ve Piece Work adlı çalışmasında kendi kişisel tarihine bir yolcuğu kapsayan otobiyografik belleğinin bir dökümünü oluşturmuştur. Piece Work'i özel kılan ise konfeksiyon işçisi olarak çalışan annesini, çalışmasının öznesi yapması ve onun bireysel tarihini yeniden ele alarak yorumlamak istemesinden kaynaklanmıştır.

“Hamilton'da İtalyan göçmen ebeveynlerden dünyaya gelen Sara Angelucci, fotoğrafçılık, hareketli görüntü, ses performansı ve enstalasyon gibi bir dizi medya ile gerçekleştirdiği otobiyografik çalışmaları ile tanınmaktadır. Piece Work ile Angelucci, bir konfeksiyon işçisi olarak annesinin tarihini yeniden gözden geçirerek, Hamilton'da Coppley Apparel'deki günümüz işçileriyle işbirliği yaparak üç parça halinde yeni bir kurulum yapar. Projede fotoğraflar, ses

enstalasyonu, heykel ve video projeksiyonu yer almaktadır” (Alana Traficante, Çağdaş Sanat Küratör Vekili, Hamilton Sanat Galerisi, 2017).



Görsel 77. Sara Angelucci , *Piace Work*, 2017

Angelucci’de bu çalışmayla birlikte otobiyografik belleğinin rezervlerinden yola çıkararak hem kendi hem de aile geçmişini yeniden yorumlayıp, sorgulamaya yönelmiştir.

Göçmen bir ailenin göçmen bir çocuğu olarak dünyaya gelen Angelucci, bu çalışmayla g   deneyimleri ve kişisel kimlik sorunsalına da değinmiştir.

Çalışmasının hafıza mekanı, Coppely Apparel şirketi olmuştur. Annesi de yıllar önce bu işyerinde çalışmıştır. 50'den fazla dilin konuşulduğu bu mekanda dillerin getirdiği farklılık, iletişimsizlik ve dolayısıyla kaos ortamında Angelucci de annesinin kişisel tarihinin izlerini sürmüştür. Çalışmasında 300'den fazla farklı kimlikten kişinin fotoğrafına yer veren Angelucci, karelerinde kimsenin yüzünü kullanmamış, kadrajını ellerle ve terzilik malzemeleriyle doldurmuştur. Bu görünmezlik durumu hem mesleğin hem de çalışma koşullarının tarihsel süreçteki değişimini de gözler önüne sermek istemesinden kaynaklanmıştır.

“Sara Angelucci uzun süredir hafızası, anonimlik ve kimlik konularında pratik yapıyor. Bu son çalışma grubuyla, Hamilton'taki işçilerin yaşam deneyimlerini değerlendiriyor. Giyim endüstrisi - çoğunluğu göçmen kadın olan - katmanlı pencereler olarak çok yönlü topluluğumuzun farklı bakış açıları. Angelucci bu karmaşıklığı bir fotoğraf, video, heykel ve sesin kompozit montajı: çok duyuşsal bir şey yaratmak kısmen kendi aile geçmişiyle bilgilendirilen çevre.” (Alana Traficante, Çağdaş Sanat Küratör Vekili, Hamilton Sanat Galerisi, 2017)

Angelucci'nin bir başka çalışması da “Aviary/ Kuşhane”dir. Tezimizin EKLER bölümünde, Aviary/Kuşhane 2013 serisi fotoğraflarına yer verilmiştir.



Görsel 78. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Kuşhane adını verdiği projesini Angelucci şu cümlelerle özetlemiştir:

“Kusursuz endeksik form olan fotoğraf, yas tutan mücevherlerin içine gömülen ölenlerin görüntüleri (genellikle saç telleriyle birleştirilen lockets, pinler ve bilezikler) ile bunu güzel bir şekilde destekledi. Ölüm sonrası fotoğraflar da ölümlerin hatırasını yaratmanın popüler bir yoluydu.” (Angelucci, 2019: sara-angelucci.ca)



Görsel 79. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Angelucci'nin çalışması işte fotoğrafın bu post-mortem olgusunun ilham gücünü ortaya koymuştur. Bu da bir anma ritüeline dönüşmüş, Angelucci, aile albümünden seçtiği fotoğrafları, kartpostallarda yer alan soyu tükenmiş kuş türleriyle bağlamlandırarak kurgulamıştır.

“Aviary'deki fotoğraflar on dokuzuncu yüzyılın birçok temasını içeriyor. Yerli alemden doğan aile fotoğrafı albümünün, anma rolü ile birlikte, doğa bilimleri ve ruhsal yayılmalarla bir araya getirildiği bir çıkar çatışmasını ifade ediyorlar. Nesli tükenmekte olan ya da soyu tükenmiş Kuzey Amerika kuşlarının fotoğraflarını isimsiz on dokuzuncu yüzyıl kartpostalları çeken portrelerle birleştirerek yapılanlar, hayalet olmak üzere yaratıkları canlandırıyorlar. Seride yer alan iki nesli tükenmiş kuştan, yolcu güvercininin durumu özellikle anlatıyor. Bir zamanlar Kuzey Amerika'nın en çok sayılan kuşu, milyarlarca numarayla, 1914 yılına kadar acımasız avlanma ve yaşam alanı tahribatının bir araya gelmesiyle yok edildi.” (Angelucci, 2019: sara-angelucci.ca)



Görsel 80. Sara Angelucci , Aviary, 2013

Angelucci'nin projesi, otobiyografik belleğinin derinliklerinden şimdiye getirdiği tarihi iki konunun da tartışma platformuna taşınmasına yol açmıştır.

Piece Work kendi kişisel tarihiyle aile geçmişinin izlerini süren ve tarihsel perspektifte göçmenlik kavramı ve bireyi, kimlik krizini irdelleyen Angelucci, Aviary'le de insanın tabiat karşısındaki tutumunu gözler önüne sermiştir.

Angelucci'nin çalışmalarındaki kuş ve insan benzeri yeniden yaratılmış yaratıkları şu kavramı beraberinde getirmiştir: Empati.

“WG Sebald'ın Campo Santo'da yazdığı gibi, “fotoğrafçılık özünde, sonuçta... sonuçta... hiçbir şey hayalet gibi görünen şeyleri çok şüpheli bir büyüülü sanat yoluyla gerçekleştirmenin yolu değil.” Biri daha sonra yaşama arzusunu görebilir, hissedebilir ve anlayabilir mi? Aviary portrelerini bir empati durumunda asılı duran kimeralar olarak hayal edebilir miyiz? Ne hissettiğini hissedebiliyorsak veya ne gördüklerini görebilseydik, diğer canlılara yönelik tedavimizin ne olacağını merak edebilir miyiz?” (The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald; edited by Lynne Sharon Schwartz, New York: Seven Stories Press, p.26.)



Görsel 81. Sara Angelucci , Aviary, 2013

2.5 Yeni Medyada Otoportre: Selfie

“Yeryuvarlığı büyük bir kitap gibi ayaklarımızın altında duruyor. Yer kabuğunu meydana getiren tabakalar, her tortul tabaka, bir kitap sayfası gibidir. Biz, bu kitabın en son sayfasındayız.” (İlin ve Segal, 1979:5)

Yaklaşık iki yüzyıllık tarihinin son dönemlerinde fotoğraf, zaman zaman işlevsel olarak kendini bilmek değil görmek isteyenler için portreye, bireysel temsilin peşinde koşanların bir dışavurumu olarak otoportreye kısacası öz yaşam hikâyelerini kalemle değil ışıkla tutmak isteyenler içinde fotobiyografik otobiyografiye dönüşmüştür.

Bu gelişme sürecinde kaçınılmaz olarak fotoğrafın kullanımı her gün değişmiş evrilmiş ve fotoğraf, bir bireysel temsil ortamına dönüşmüştür. Çekeni de çekileni de eleştirmenleri de bu temsilin ardındaki gizin peşine düşmüştür.

“Resimleri çoğaltılan ilk insanlar, fotoğrafın görsel mekânına, el sürülmemiş masumiyetleri ve manşetlerle kirletilmemiş olarak girdiler.” (Benjamin, 2002: 13)

İlk dönemlerindeki ergenlik masumiyetini yıllar içinde kaybeden fotoğraf daha provokatif bir düzlemde işlem görmeye başlamıştır. Beraberinde aurasını yitirmiş, sıradanlaşmıştır. Fotoğrafi bu şekilde bir üretim ve tüketim metası haline getiren yine insandır.

Nadar’ın, Hill ve Adamson’un, Cameron’un Sander ve onlar gibi hatırı sayılır fotoğrafçıların öncülüğünde büyük bir samimiyetle başlayan/başlatılan tipoloji kavramı günümüzde insanları dijital bir uğraşın içine sürüklemiştir. Bu uğraş, yeni bir ortamda, Yeni Medya içinde sürdürülmekte ve Sosyal Medya dolayısıyla yaşanmaktadır.

“... Yeni medya, sayısal temsil, modülerlik, değişkenlik, otomasyon ve kod çevrimi ışığında tanımlanmıştır. Manovich yeni medyayı her şeyden önce sayısal formata çevrilen klasik medyum olarak görmektedir” (Yanık, 2019:.sosyalarastirmalar.com)

Yeni medya ortamında otoportre yoğun olarak kullanılmaktadır. Ancak çoğunlukla düzensiz, hiç bir estetik kritere uymayan, teknik ve felsefi olarak incelikli düzenlemeden yoksun bu yüzeysel dışavurum dünya tarafından büyük bir kabul görmüştür.

Paul Frosh selfie'nin kinestetik sosyalleşmeyi temsil ettiğini ifade etmiştir:

“Bekliden şaşırtıcı olan, birlikte bu karşılaşmalar, görsel yönelimli bir düşünce yapısından ortaya çıkması koşuluyla, selfie'nin bir “el hareketi görüntüsü” olduğu ve estetiğini tamamen görsel olarak anlamamamız gerektiğine dair bir argüman örecektir. Daha ziyade, selfie'ler durgun görüntüleri kinestetik sosyalleşme olarak adlandıracağım bedensel sosyal enerji tekno-kültürel devresine entegre ederler.” (Frosh, 2005:1608)

Hiçbir kurala uymaksızın yapılan bu eylemde tek düzenli olan insanların devamlı olarak imaj üretmeleridir.

Yeni medya ortamında otoportre yoğun olarak kullanılmaktadır. Ancak çoğunlukla düzensiz, hiç bir estetik kritere uymayan, teknik ve felsefi olarak incelikli düzenlemeden yoksun bu yüzeysel dışavurum dünya tarafından büyük bir kabul görmüştür.

Kişiler otobiyografilerini oluşturacak düzensiz otoportreleriyle dijital ortamda sıradan öykünmelerle fotoğrafik otobiyografilerini oluşturmuş, oluşturmayı sürdürmektedir. Bu olgu, 2000'li yılların başlarında başlamıştır. İnsanlar iletişim kurmak için önce yazmaktan vazgeçmiş, mektuplaşma bitmiş ve siber çağ popüler düzeyde başlamıştır.

“Bilgi teorisi veya diğer adıyla sibernetik, bilgi ve iletişim aktarımında teknik problemlerle ilgilenmektedir. Bu yeni bilim, bilgisayarların gelişmesi ile birlikte, gelişmiş ve teorisini matematiksel doğruluk üzerine kuran iletişim mühendisliğine temel oluşturmuştur. Sibernetik yaklaşımlara göre, iletişimin teknik problemleri; iletişim sürecinde şifreleme, filtreleme, mesajı iletme, kullanılan kanal, deşifre problemleri ve geri besleme gibi faktörler, iletişimin teknik problemleridir.” (Tutar, Yılmaz, Erdönmez, 2008: 60)

Konvansiyonel iletişimden uzaklaşan insanın otoportre bağlamında yeni dijital iletişim formu selfie olmuştur.

“ İnsanlık tarihini, kendini dışavurabildiği oranda çözümleyebilmekteyiz. Fotoğrafın icadına kadar tutkularımızın ifadesini en iyi bulduğu yerlerden biri sözcüklerdi. Sonrasında ise çevrim gerektirmeyen bir dünya dili olacak fotoğraf, bütün ifade biçimlerini taklit ederek orjinaliteyi ne kadar parçaladıysa, kendi sıradışılığını da o denli belirleyici kıldı.” (Tümay, 2019:fotografya.gen)

Gündelik basit selfie dışavurumu, farklı bir dönemin habercisi olmuş ve yeni bir söylemi beraberinde getirmiştir.

Öncelikle bu yeni çağın dijital üretim tekniği fotoğrafın mekân sorununu ortadan kaldırmıştır. Artık fotoğrafçının stüdyosundaki ya da şiirsel bir metaforla mabedindeki eylem sona ermiştir. Belli bir ritüel içerisinde gerçekleştirilen çekimler (ışık ayarları, fon, makyaj v.b) ortadan kalkmış bu anonimleşme ve mekânsızlık herkesi anın peşinde koşan bir flanöre, onun takipçisini de bir voyeriste dönüştürmüştür.

Bu mekân sorunsalı Pierre Nora’nın “Les Lieux de Mémoire / hafıza mekânı” kavramıyla örtüşmektedir.

Pierre Nora ‘hafıza mekânları’ kavramını, fiziksel nesnelerin simgesel nesnelerle ortak yönleri olduğu görüşüne dayandırmıştır. Onun bu söyleminde belli bir coğrafyada gerçekleştirilen olguların-anıtlar, toplantılar, müzeler, törenler, ritüeller, simgeler vb.gibi- bellek oluşumunun etkisindeki gücü ortaya konulmaktadır.

Özellikle ritüeller, belli bir mekâna ihtiyaç duymaksızın yapılamaz. Hafızanın inşası için bir mekâna, o mekândaki tekrarı için de insana gereksinim duyulmaktadır. Öyleyse selfienin de bir hafıza mekânı olmalıdır. Ancak selfie, hafıza mekânını siber uzayda dijital olarak oluşturmuştur. Buradaki tek fark mekân zorunluluklarının bulunmaması ve oluşturduğu özgürlük ortamıdır.

“Fotoğrafın, küresel olarak ne denli demokratik bir eylem ve veri olduğu, gerçek ve sanal dünyada her an kanıtlanıyor.” (Atay, 2016:99)

Les Lieux de Mémoire’de ortak (ulusal-toplumsal) bir kimlik güdülürken selfie’nin getirdiği demokratik biriciklik, bireysel temsil olgusunun zirvesi haline gelmiştir.

“Temsil, zamana ve kültürel koşullara bağlı olarak değişken ve genel olarak görece bir durumdur. Bu fotoğraf için de geçerlidir.” (Atay, 2016:99)

Nasıl temsil, zamana ve kültürel koşullara bağlı olarak değişkenlik gösteriyorsa bu eylemle-selfie- hafıza da sürekli güncellenmesi gereken bir olguya dönüştürülmüştür.

“Hafıza her zaman güncel bir fenomendir, ebedi şimdi ile kurulan yaşantısal bir bağıdır, tarih ise geçmişin bir temsili.” (Ricoeur, 2017:446)

Paul Ricoeur’un Hafıza, Tarih, Unutuş adlı kitabından yaptığımız yukarıdaki alıntıda yer verildiği gibi, insan selfieyle sadece güncel bir fenomen yaratmıştır. Ebedi şimdi ile kurduğu tek bağ da tüketim çılgınlığıdır. Ancak yine de Ricoeur’un ‘tarih ise geçmişin bir temsili’ önermesini haklı çıkartacak, bu üretim ve tüketim çılgınlığı kültürel ve toplumsal belleklerimizde belki de yalnızca içgüdüleriyle davranan insanın bir dönemine ait ‘tipolojik’ bir kayıt olarak kalacaktır.

Yeni nesil bu fotoğraf pratiği, hem üretim teknikleri hem de taşıdıkları değer bakımından tekillik ve biricikliğini yitirmiş, tekrar eden anlamsız anların bir bütünü olarak da karşımızda duracaktır.

“Zaten fotoğrafın en zayıf yanı da bayağılık dediğimiz bu var olma zorluğu değil midir?” (Barthes, 2000:35)

Bu bağlamda selfie yeni bir temsil olarak varım, buradayım diyebilmenin en basit platformunu oluşturarak şimdiden tarihteki yerini almıştır.

Kısacası, varolmanın getirdiği dayanılmaz hafifliğin ve bayağılığının peşinde, artık eskimeyen, sararmayan ve kokmayan bu teknikle söylemden uzak üretilen fotoğraflar, birkaç örneğin dışında dijital çağın sayısal değersizliğinin bir kanıtı olarak karşımızdadır.

Oysa cüzdanda saklanan ve her yere beraberinizde taşıdığınız ya da aile albümünüzde bulunan yıpranmış, sararmış, kimi yerleri yok olmaya yüz tutmuş eski küçük bir fotoğraf, bu dünyada olduğumuzun en büyük kanıtı değil midir?

Sonuç olarak siber çağın bu dijital görüntüleri, sanal iletişim mezarlığında ya kaybolup gitmeye mahkûm olacaklar ya da insanlığın doymak bilmez iştahına seslenen Nora’yı haklı çıkartacaklardır. *“Arşivleyin, arşivleyin, geriye mutlaka eksik bir şeyler kalacaktır!”* (Ricoeur, 2017:447)

2.5.1 Bir Selfie Kraliçesi: Kim Kardashian

Selfie'yi dünya çapında bir fenomene dönüştürenler arasında Kim Kardashian önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir ikon olarak çeşitli markaların hem yüzü hem de reality şovların aranan yıldızına dönüşen Kardashian'ın selfie'yi kullanım tarzı da etkileyicidir. Bu etkileyici tutum şu cümleyle karşılığını bulmuştur:

“Özçekim kraliçesi ve sosyal medya süperstarı Kim Kardashian West, Selfish adlı kitabının gözden geçirilmiş baskısıyla çıkıyor.” (2019:time.com)

Kardashian'ın bu tutumu, *“Dünyada en tanınmış ve ikonik ünlülerden birinin daha önce hiç görülmemiş kişisel görüntülerini içeren özçekim fotoğrafçılığı”* olarak adlandırılmıştır. (2019: rizzoliusa.com)

Selfieyi günü gününe kullanan ve gerçekten dünya çapında bir üne kavuşan Kardashian görüntünün bu gücü sayesinde bir Amerikan ikonuna dönüşmüştür.

Selfienin gücünü keşfeden Kardashian için şu cümleler kurulmuştur:

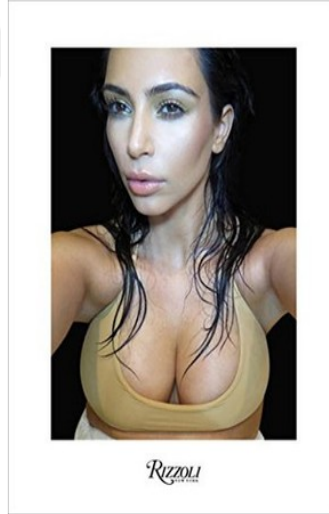
“Birçok kişi tarafından (Givenchy tasarımcısı Riccardo Tisci dahil) Marilyn Monroe'nun günümüzdeki şahsiyeti olarak selamlanan Kim, gerçek bir Amerikan ikonu haline geldi. Kıvrımlı tarzı, başarılı gerçeklik dizisi ile Kardashians, DASH giyim mağazası, makyaj ve parfüm dizilerine ayak uydurarak, milyonlarca kişiyi takip eden büyük bir hayran edindi. Sosyal medya aracılığıyla Kim, günlük olarak hayranlarıyla iletişim kurarak, yaşamının ayrıntılarını selfie fotoğrafçılığı ile paylaşıyor. Yaygın bir şekilde “özçekim hareketi” nin bir iz bırakıcısı olarak görülüyor - dijital çağın günümüzün bir portresi - Kim, gurur verici ve çok kişisel fotoğraflarını çekme sanatında ustalaştı.” (2019:dr.com)

Bu aşamaların ardından Kardashian 2015 yılında Selfish adlı kitabını yayınlamıştır. Kitap belirli aralıklarla düzenlenip tüm dünyada satışa sunulmuş ve güncellenip sunulmaya da devam etmiştir.

Bu popüler kültür ikonuna medya da duyarsız kalmamıştır. Hatta Andy Warhol ile bile kıyaslayanlar olmuştur. Çeşitli gazeteler kitabı için şu paragraflara yer vermiştir. *“Kim Kardashian zaten interneti bozdu. Şimdi en çok satanlar listelerini kırmaya hazırlanıyor.” Alay etmek kolaydır - gerçekten, başlık neredeyse sizin için yapar - ama bu görünüşte çöpe atılan koleksiyonun aynen olduğu gibi bitebilir Andy Warhol'un çorba tenekeleri boyadığı zamanki gibi popüler sanat tarihinin bir parçası.* " Daily News

“Yeni sehpa kitabında, Selfish, gerçeklik yıldızı yaşamının dokuz yılını selfies olarak belgeliyor - bazıları milyonlarca, diğerleri ilk defa ortaya çıktı.” Harper's Bazaar

“Kim Kardashian her yerde bir selfie alabilir ve her yerde demek istiyoruz!” E! News (2019:rizzoliusa.com)



Görsel 82. Kim Kardashian'ın Selfish adlı kitabının kapak görseli

Ülkemizde de satışa sunulan 352 sayfalık kitap için önsözde şu cümlelere yer verilmiştir: *“Yaygın bir şekilde “özçekim hareketi” nin bir iz bırakıcısı olarak görülüyor - dijital çağın günümüzün bir portresi - Kim, gurur verici ve çok kişisel fotoğraflarını çekme sanatında ustalaştı. Baskıda ilk kez, bu kitap Kim'in favori özçekimlerinden bazılarını tek bir ciltte sunuyor-en sevdiği gerileme görüntülerinden güncel ultra seksi çekicilik fotoğraflarına - ve okuyuculardan bu sahneden daha büyük bir görünüme sahip olmalarını sağlıyor star.”* (2019:idefix.com)

2.5.2 Hly Avar, Mehmet Turgut ve Enes Batur

Bu akıma elbette ülkemizin ikon(!)ları da kayıtsız kalmamıştır. Başta Hly Avar olmak üzere çeşitli ünlüler bu akıma kendini kaptırmıtır.



Görsel 83. Hly Avar’ın Selfi adlı filminin açığı

Hly Avar’ın Selfi adını verdiği filmini geçtiğimiz yıl (2018) vizyona girmiştir. Tüm tanıtımlara karşın filmi, bin kişi sınırında kalarak giede kaybetmiştir.

Bir başka kişilik de Enes Batur adlı bir internet fenomenidir.

Hülya Avşar'ın aksine aynı yıl vizyona giren Youtube'un fenomenlerinden Enes Batur filmi gişede daha fazla izlenme başarısını yakalamıştır. Selfiyle ilgili çalışmalar yapan bir başka nevi şahsına münhasır kişilik de fotoğrafçı Mehmet Turgut'tur.

Turgut'un bir gazete yayımlanan röportajında selfiyle ilgili görüşleri şu yönde olmuştur.

“ Selfie akımı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bir sürü ressam ve heykeltıraş sayabilirim kendisini resmetmiş. Pek çok yazarın şiirlerinde ve romanlarında başlarından geçen olayları anlattığını görebiliriz. Aslında bütün bunlar selfie. Otoportre çizen, otoportre fotoğraf çeken fotoğraf sanatçısına, ressama laf etmeyip selfie çeken vatandaşa niye itiraz ediyoruz? İnsanları rahat bırakalım. Herkes kendisini sever, kendisini iyi görmek ister. Selfie çekmeyi saçma bulmak bence saçmadır. Ben de kendimi çekiyorum, kime ne?” (2019:haberturk.com)

Dünya çapında Kim Kardashian ülkemizde de seçtiğimiz isimler bazında incelendiğinde selfie, yalnızca bireysel temsilin simgesi değil yeni bir ticaretin de önünü açan yepyeni bir kavrama dönüşmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**BİR KREATİF STRATEJİ KAYNAĞI OLARAK OTOBİYOGRAFİK
BELLEK, BİREYSEL TEMSİL VE BİR PERFORMANS PROJESİ:
CORE MEMORY:ŞİMDİ, GEÇMİŞ GELECEK**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR KREATİF STRATEJİ KAYNAĞI OLARAK OTOBİYOGRAFİK BELLEK, BİREYSEL TEMSİL VE BİR PERFORMANS PROJESİ:

CORE MEMORY

3.1 Projenin Kreatif Strateji Kaynakları

İnsan, çağlar boyunca bireysel temsiline peşinde söylemini aktarmak, estetize etmek ya da keskinleştirmek için çeşitli formlardan yararlanmıştır.

Bu yalnızca estetik bir arayış olarak değil, söylemin gücünü, çözümlenebilirliğini kısacası ifadesinin bildirgesi, manifestosunu oluştururken yörüngesini belirlemesinde etkili olmuştur.

Bu hangi sanat dalında yapıt verilirse verilsin sanatçının sonsuz seçenekler arasındaki ifade/söylem tercihini ya da biçimini belirlemiştir. Kimisi sessiz bir çığlıkla çalışmalarına imza atarken kimisi de tanıtıcı hatta kışkırtıcı bir tavır takınarak yapıtlarını gözler önüne sermiştir.

Kreatif düzenlemenin gücü, sanatçının düşüncesinin seslendirilmesi ve görselleştirilip güçlü bir eriyikle sunmasında, belleklere diğer tüm sanat dallarından daha etkili olarak kazınmasındaki etkisi ortadadır.

Sanatçının imzasını taşıyan her yapıt kreatif olarak hangi dönemde olursa olsun, çağının yarattığı ve getirdiği estetik koşullara göre şekillenmiştir.

Vasiliy Kandinsky bu dönemsellik durumuna şu açıklamayı getirmiştir: “Her sanat eseri, devrinin çocuğudur ve her devir, kendine özgü bir daha tekrarlanmayacak bir sanat yaratır.” (Taşkın, 2019:academia.edu)

Elbette hangi devir ya da dönem olursa olsun yine de bireysel temsiline peşinde söyleyecek sözü olan bireye kısacası bir sanatçıya ihtiyaç duyulmaktadır.

“Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amacı, forma hâkim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır. İçsel gereksinimle meydana getirilen, ruhtan kaynaklanan şey, güzeldir.” (Kandinsky, 2010:133)

Ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum.

İşitilen hiçbir şey aynı sözcüklerle tekrarlanamaz. (Quiroga, 2017: 26)

3.1.1 Jorge Luis Borges ve Alef

Otobiyografik belleğinin rezervlerinden bir seçki sunarak karşımıza çıkan tek temsilci elbette Barthes değildir. Birinci ve ikinci bölümlerde yer verdiğimiz gibi birçok nevi şahsına münhasır sanatçılar da bu eylemi gerçekleştirmiş ve adsum/burdayım demiştir.

Bu kişiliklerden birisi de Jorge Luis Borges'tir.

Çünkü yeryüzünde konuşmakla geçirdiği zamandan daha fazlasını okumaya ve yazmaya ayırdığı ürettiklerinden dolayı apaçık ortadadır.

Yaşamı boyunca beklediği ve büyük bir aşk beslediği mesleği kütüphaneciliğe tam kavuştuğunda, kalıtsal bir rahatsızlık sonucu 56 yaşında kör olmuştur. Bu tahilsiz olayı entelektüelliğinin getirdiği sükûnetle göğüsleyerek şu görüşü dile getirmiştir.

“Bana aynı anda hem 800.000 kitabı hem de karanlığı veren Tanrı'nın muhteşem ironisi.” (Academia, 2019:academia.edu)

Ancak bu görmemezlik (!) durumu onu yolundan döndüremeyecek uzun metinler yerine şiire yöneltecek, kör olmanın karanlıkta kalmak olmadığını yaptığı çalışmalarla kanıtlamıştır. Ancak, Plinius'un bellekle ilgili görüşünü haklı çıkartacaktır.

“Memoria necessarium maxima vitae bonum cui praecipua fuerit, haut facile dictu est, tam multis eius gloriam adeptis. / Hayatta en gerekli nimet olan belleğe gelince, bu konuda kimin en iyi olduğunu söylemek kolay değildir, zira bu konuda nam salmış birçok insan vardır.” (Quiroga, 2017: 24)

İşte Alef'te (Borges'in 1949 yılında kaleme aldığı kısa öykülerinden biri) Borges'in, hayatın en gerekli nimeti belleğini ne denli kuvvetli kullandığının bir göstergesi olarak karşımızdadır.

Kısaca bu öyküde (Alef), öykü kahramanının büyük bir hayranlık taşıdığı kadının ölümünün ardından onun evine yaptığı ziyaretler anlatılır. Öykü kahramanı, anılarını, hatıralarını canlı tutmak için her yıl düzenli olarak bu evi ziyaret eder ve Beatriz'in fotoğraflarına bakarak belleğindeki anıları tazeler. Başka bir ziyaretinde ev sahibi, yeryüzünün bütün yerlerinin, her açıdan, açık seçik, birbirine karışmadan ve göz kamaştıracak bir netlikte görünen dünyadaki tek noktanın bodrumda olduğunu söyler.

Ardından, bodruma iner ve karanlık içindeki bekleyişi başlar. Ev sahibinin dediklerini sırasıyla yapar: Sırtüstü yere uzanır; 19. basamağa dikkatlice bakar; gözlerini kapar ve gözlerini açar. İşte Alef karşısındadır.

"Alef'in çapı herhalde birkaç santimden fazla değildi, ama tüm âlem gerçekten ve eksiksiz içindeydi. Her şey (sözelimi bir aynanın yüzü) sonsuzdu; Çünkü her şeyi evrendeki açıdan görebiliyordum. Denizin dalgalanışını gördüm, günün doğuşunu, günün batışını gördüm. Amerika'daki insan yığınlarını gördüm; siyah bir piramidin ortasındaki gümüş rengi örümcek ağını gördüm; parçalanmış bir labirent gördüm, (bu Londra'ydı); bitmez tükenmez sayıda gözün, bir aynaya bakar gibi bende kendilerine baktıklarını gördüm; yeryüzündeki bütün aynaları gördüm ve hiçbirini beni yansıtmıyordu..." (Borges, 2016:190)

Borges betimlemesini şu cümleyle noktalamıştır.

" Sonsuz hayranlık ve sonsuz acıma duydum." (Borges, 2016:191)

İşte bizim Borges'le bağımız, zaman ve sonsuzluk üzerine yaptığı bu paradoks ifadedir.

Çünkü çağdaş insana bu paradoksu yaşatacak yeryüzündeki tek araç fotoğrafik gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır. Borges'in bu sonsuzluk söylemine ancak fotoğrafla ulaşılabilceği ortadadır. Bu da zamanın zamansızlığının bir kanıtı, fotoğrafın gücü olarak ortadadır.

"Eğer her şeyi hatırlıyor olsaydık, birçok durumda sanki hiçbir şeyi hatırlamıyormuşçasına kötü olurduk..." (Quiroga, 2017: 29)

Kısaca insanın bu unutuş halinin karşısına çıkıp, hatırlayışını sağlayacak tek ve biricik nesne fotoğraf olmuştur.

“Hatırlamanın koşullarından biri unutmaktır. Çok sayıda bilinç durumunu tamamen unutmadan ve belki bir o kadarını da geçici olarak unutmadan, hatırlamak mümkün değildir.” (Quiroga, 2017: 29)

İşte bu her şeyi hatırlayış/hatırlama/hatırlatma durumu fotoğrafı, kâhinlikten çıkarıp bellek tanrıçası Mnemosyne’nin enstrümanına dönüştürmüştür. Hatta Bellek tanrıçası, fotoğrafa dönüşmüştür.

3.1.2 Roland Barthes, Kendisini Anlatıyor

Roland Barthes, otobiyografisini fotobiyografik bir duyarlılıkla ortaya koyduğu Roland Barthes adlı kitabı şu cümlelerle başlar:

“Bütün bunlar bir roman kişisi tarafından söylenmiş gibi kabul edilmelidir.” (Barthes, 2015:11)

Oysa ki bu ironik giriş, kendi kişisel tarihinin bir kesitini kronolojik bir sıralamayla sunan yazarın olsa olsa dehasının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Elbette otobiyografilerde kalemi kimin tuttuğu çok açık bir şekilde bilinmektedir. Ancak Barthes’in ‘roman kişisi’ tanımlamasındaki nüansı da gözden kaçırmamak gerekmektedir. İşte bu ironi ‘roman kişisi’yle, roman kahramanı birbirinden ayıran ince çizgidir.

“ Gerçek hayatta bir insanı çözmek çok zor hatta imkânsızken roman kahramanları asıl yaşamdakinden daha kolay anlaşılır kimselerdir. Ve romancı daha başa çıkılabilir bir insan soyu yaratır. Roman kişileri gel deyince uysalca gelirler; ama aslında başkaldırma duygusuyla doludurlar...” (Forster, 1985:107)

Yazarın bu yeniden yarattığı başa çıkılabilen insan soyu; onun kendi öyküsünü anlatmasındaki yönünü belirleyecektir.

Kısaca, ister kalemin ardındaki kendi, isterse de anlattığı kendi hikâyesindeki roman kişinin metine dökülen kelimeleri, yazarın core memory /çekirdek hafıza-bellek rezervinden seçtiklerini görünür kılıp sergilemesidir.

Yazarın, rezervlerdeki tercihi ve söylem biçimi sonucu değiştirmeyecek, öznenin nesneye dönüşmesinin önüne geçemeyecektir.

İşte bu serimle yani fotoğraflarla otobiyografinin oluşturulması ve metinlerle desteklenmesi dolayısıyla ortaya çıkan açıklama artık bireysellikten (öznellik) çıkıp anonimleşmesi (nesnellik) kesinleşmiş bir metne dönüşecektir.

Bu kolektif eylem karşısında artık kendi öz yaşam hikâyesine sahip çıkmasının bir anlamı da kalmamıştır (!)

Artık bu hikâyesinin sahibi , yazarın kendisi değildir. Artık yazarın

hikâyesi, fotoğraflarla inkar edilemeyecek bir gerçeklikle izleyicisine sunulmuş, mahremiyetini yitirmiş, el değiştirmiş ve belleklerimizdeki yerini almıştır.

Bu eylem karşısında Susan Sontag'ın kurduğu şu cümle gerçek olmuştur:

“Bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir.” (Sontag, 1999:20)

Elbette bu önerme doğrudur. Ancak fotoğrafın üretim ve tüketim seçeneklerinin artması onu metinlerarası bir yolculuğa da çıkarmıştır.

Bu yolculuk (taşınabilirlik olgusu-kitap, dergi, gazete, dijital vb. çoğaltılabilirlik durumu) ,artık bir şeye sahip olmak için onu fotoğraflama zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır.

Barthes, Barthes'i kaleme almakla (yazmak, fotoğraflamak) merak edilen kısacası elde edilmek/sahiplenilmek istenen ganimetlerini/hazinesini (özyaşam öyküsünü) ortaya koymuştur.

Bu sunum Barthes'ın varlığını artık, gizli bir öznenen seyirlik bir nesneye dönüştürmüştür.

3.1.3 Jacques Henri Lartigue

Lartigue'yi bu projede özel kılan bakış açısı ve fotoğrafa olan tutkusu olmuştur.

Lartigue, yaşamı boyunca kamerasını dehşete ve çirkinliğe çevirmediği bilinmektedir. Ölüme ve yıkıma karşı olan bu tavrı belki duyarsızlığından değil, söylem tercihinden kaynaklanmaktadır.

Bir ömür boyu sürmüş fotoğraf tutkusu belki de dünyayı ‘bir harikalar diyarı’ olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Bu çıkarımlar onun yaptığı albümlerle karşılığını bulmuş; Lartigue’in belleklerimize mirası dünyaya dair hiçbir dehşet, çirkinlik, ölüm ya da yıkıma yönelmemiş olan ve gündelik, sıradan yaşantısından sunduğu kesintisiz bir izleği olmuştur.

Bu proje sayısız olanaklar içerisinde söylemini Lartigue’le özdeşleştirmiş ve şimdiye getireceği geçmişi, kötülüklerle doldurmamıştır.

Bilinen bir öyküyü yineleyip çağdaş bir masala dönüştürmektense hala umut taşıyan çocuksu bir masumiyetin peşinde koşarak ifade/söylem, belleğimin bilgi rezervlerinden derlediğim bir seçki yaparak karşınıza çıkmıştır.

3.1.4 Kreatif Bir Düzenlemeyle Core Memory: Şimdi, Geçmiş Gelecek

Core Memory: Şimdi, Gelmiş Gelecek adıyla gerçekleştirilen bu performans, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde izlenime sunulmuştur.

Performansın, Les Lieux de Memoire / hafıza mekanı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştur. (Les Lieux de Memoire burada, tekrarın getirdiği anlam yitimi bir gönderme olarak değil, bilgiyi yücelten barındıran mekana bir atıf olarak kullanılmaktadır.)

Performansın sergilendiği alan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içinde yer alan fuayedir.

Fuaye alanı performans öncesinde düzenlenmiş ve sunuma hazır hale getirilmiştir. Hazırlıkların ardından fotoğraf ve metinlerden oluşturulmuş görseller perdeye yansıtılmış ve izlenime sunulmuştur.

Mekanın performansa hazırlık aşamaları da sırasıyla şöyledir:

İlk olarak performansın gerçekleştirilebilmesi için en uygun alan belirlenmiştir. Teknik olarak performansın gerçekleştirilmesine en uygun alan fuaye olarak seçilmiştir.



Görsel 84. Fuaye alanından bir görüntü



Görsel 85. Fuaye alanından bir görüntü

Daha sonra bu alanın performansın gerçekleştirilmesi için kreatif düzenlemesine geçilmiştir.



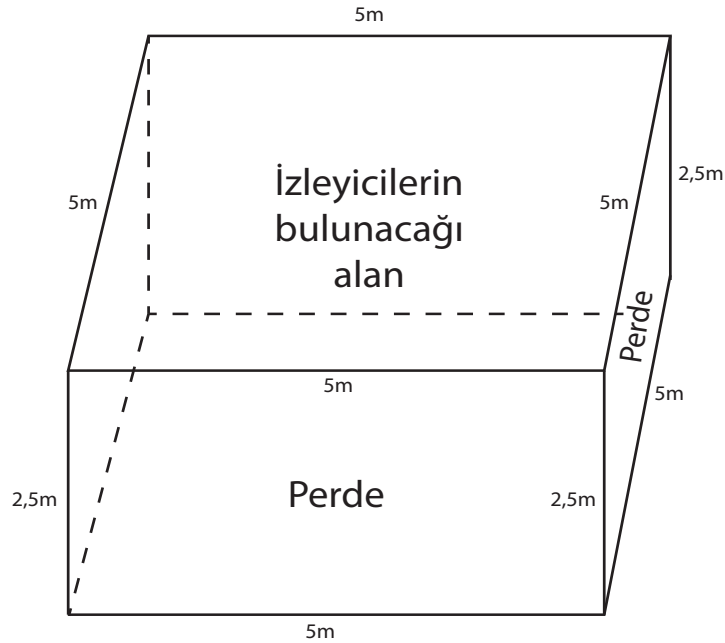
Görsel 86. Fuaye alanından bir görüntü

Mekanın yeniden inşasında ilk adım, hazırlanan fotoğraf, video ve metinlerden oluşturulmuş işitsel ve görsellerin yansıtılacakları perdelerin montajı olmuştur.



Görsel 87. Kreatif düzenlemede perdelerin montajından bir görüntü

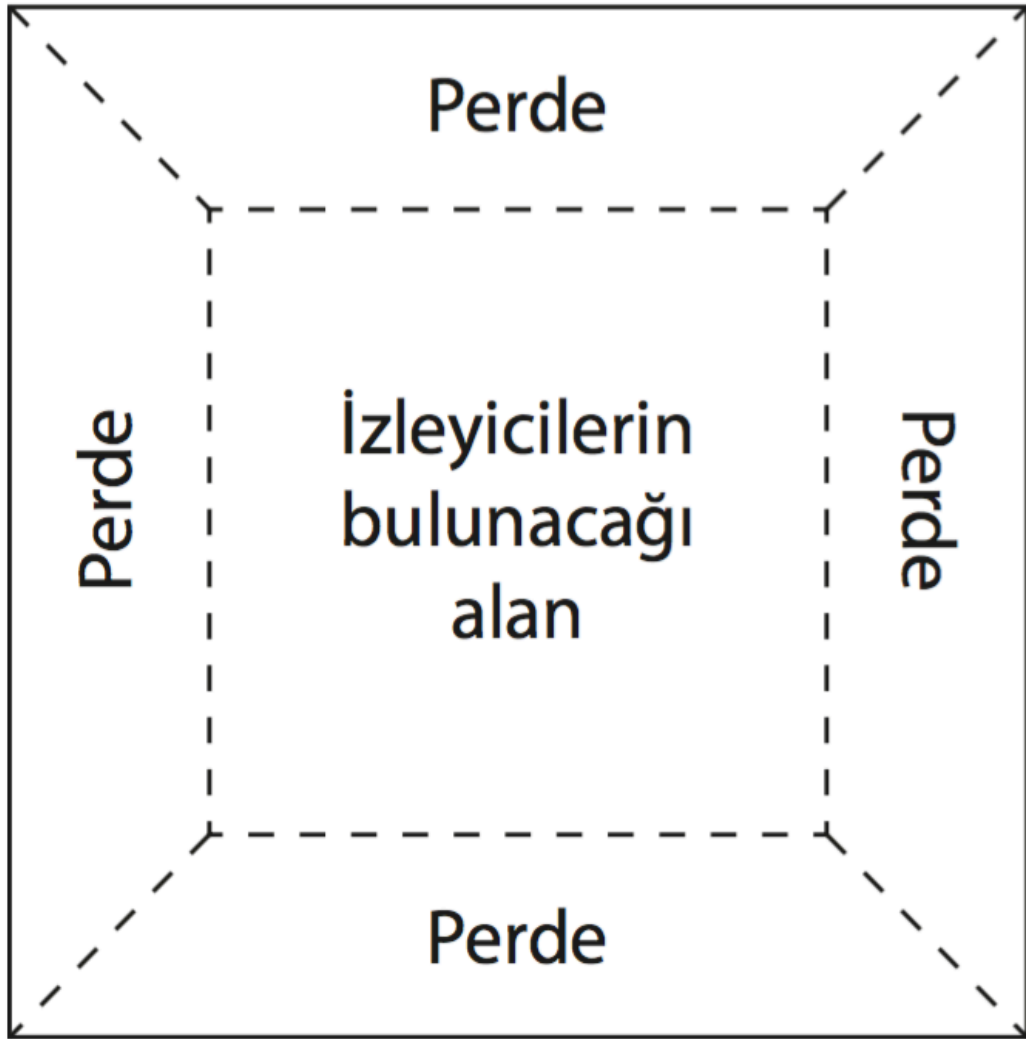
Alanın dört tarafı, 2.5 metre yükseklik ve 5 metre genişliği bulunan perdelerle çevrelenmiştir.



Görsel 88. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alanın görünümü

Performansa hazır hale getirilen alana daha sonra katılımcılar davet edilmiştir.

Fuayeye davet edilen katılımcıların toplanmasının ardından perdeler çekilerek dört bir yanları kapatılmıştır.



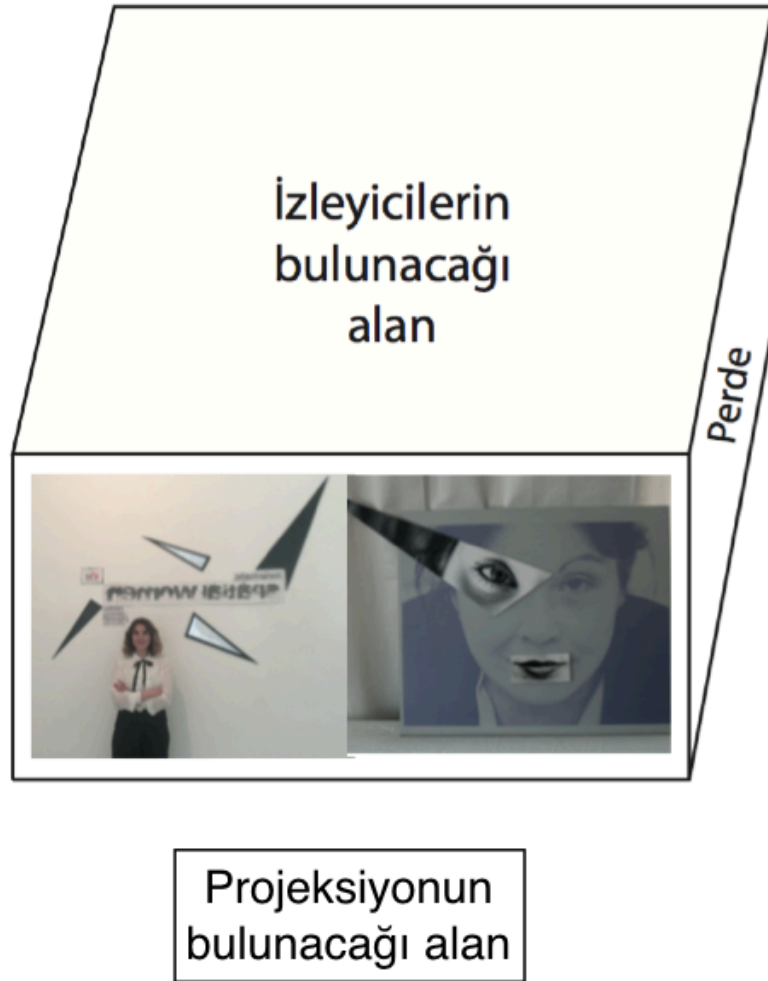
Görsel 89. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alanın üstten görünümü

Bu izolasyonla kişiler anlık da olsa çevrenin etkilerinden (işitsel ve görsel bombardımandan) koparılmıştır. Kısa süreli bir bekleyişin ardından arafın getirdiği bu anlık arınmayla performansa (Alef) hazırlık başlatılmıştır.

Daha sonra her iki taraftan projeksiyonla hazırlanan görsel ve işitseller perdeye dışarıdan yansıtılmıştır.



Görsel 90. Dört tarafı perdelerle çevrelenen alana her iki taraftan projeksiyonla hazırlanan görsel ve işitseller yansıtıldığını gösteren çizim



Gösel 91. Projeksiyonla hazırlanan görsellerin perdeye yansıtılması

Sunum, sırasıyla, 2019 ardından 019 ve 19 rakamlarının yer aldığı görsellerle başlatılmıştır. Alef’te de yer alan bu “19” sayısı perdede belirdikten sonra, Lartigue’in bakış açısıyla (belleği hayatın hiçbir dehşetine ve çirkinliğine çevirmeden) otobiyografik belleğimin rezervlerinden seçilen imajlarla hazırlanan, fotoğraf, video ve metinlerden oluşturulmuş işitsel ve görseller perdeye dışarıdan yansıtılmıştır.

Böylelikle fotoğraf, video ve yazılı kaynakların birlikteliği sağlanıp, izole edilmiş izleyici tüm bu imajları tersten izlemek zorunda bırakılmıştır.

İşte bu zorunluluk haliyle Platon’un Mağarası’na bir atıf yapılmıştır.

“Şimdi bilgimizi ve bilgisizliğimizi şu anlatacaklarım ile ölç Gaukon. Yeraltında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ıslıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirlerle bağlanmış, sırtları da ışığa çevrilmiş. Öyle ki sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyorlar, başlarını arkaya çeviremiyorlar, kendilerini bildikleri andan beri de burada böylece oturmaktalar. Düşün ki sırtlarının arkasındaki ıslıklı yoldan bir sürü nesneler geçiyor, ıslık bu nesneleri mağaranın duvarına yansıtıyor. Şimdi bu adamlar sadece mağaranın duvarına yansıyan hayalleri görebiliyorlar, o hayalleri meydana getiren nesneleri göremezler, değil mi?.. Bu adamların gözünde gerçeklik, asıl gerçeklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir...” (Sontag, 1999:19)

Bu alegoriyle “Platon’un Mağarası”na bir gönderme yapılarak, kolektif belleklerimizde yankılanıp duran en büyük sorunsal yanılsama ve gerçeklik üzerine de bir tartışma platformu oluşturulmuş, otobiyografik belleklerimizin inşasında fotoğrafın gücü metinlerarası bir bağlamla yeniden sorgulamaya açılmıştır.

SONUÇ

“ Çağdaş Fotoğraf ve Otobiyografik Bellek ” başlıklı yüksek lisans tez çalışmamda görsel sanatlar, edebiyat ve fotoğraf alanında adsum/burdayım diyerek bireysel temsil olgusunu dışavurumlarıyla meşrulaştırmış ve otobiyografik belleklerimize kazınmış sanatçıların yapıtlarından bir seçki ele alınmış ve insanın otobiyografik bellek inşasında ve oluşumunda sanatın gücü sergilenmeye çalışılmıştır.

Birinci bölümde “Otobiyografi ve Otoportre Bağlamında Bireysel Temsil” ana başlığı altında edebiyat, güzel sanatlar ve fotoğraf alanında verilen otobiyografik, otoportre ve portre çalışmalarına yer verilmiştir.

Birinci bölümün ilk kısmında, “Edebi Bir Tür Olarak Otobiyografi” başlığı altında, bu kavram tanımlanmıştır.

Birinci bölümün ikinci kısmında “Güzel Sanatlarda Otoportreye Genel Bir Bakış” başlığı altında ise güzel sanatlar alanında otoportre kavramı ele alınmıştır.

Birinci bölümün üçüncü kısmında da “Fotoğraf: Hafızası Olan Ayna” başlığı altında Nadar, David Octavius Hill, Robert Adamson, Hugh Welch Diamond, Julia Margaret Cameron, August Sander ve Alfred Stieglitz’in örnek çalışmalarına yer verilmiş ve incelenmiştir.

Birinci bölümün son kısmında da “Fotoğrafta Otoportrenin Öncüleri” başlığı altında ilk otoportre örneklerine imza atan ,Robert Cornelius” ve Hippolyte Bayard’ın çalışmaları çözümlenmiştir.

Tez çalışmamın ikinci bölümünde “Çağdaş Fotoğrafta Otoportre ve Fotobiyografik Otobiyografi / Otobiyografik Bellek” adı altında “ Otobiyografik Bellek” kavramı tartışılmıştır. Ardından “Fotobiyografik Otobiyografinin Öncüsü: Jacques Henri Lartigue”nin otobiyografik belleğinin fotobiyografik bağlamda serimi aktarılmış ve irdelenmiştir.

“Bireysel Bir Dışavurum: Otoportre” bağlamında da Lee Friedlander ile Andy Warhol, Cindy Sherman ve Yasumasa Morimura’nın bireysel temsillerinin simgesi olan çalışmalarına açıklık getirilmiş ve çözümlenmiştir.

“Vernaküler Rezervler ve Kavramsal Yorum” başlığı altında da “Vernakülerde İstisnai Bir Öncü: Walker Evans ile Vivien Maier ve Sara

Angelucci’’nin çalışmaları incelenmiş, bu baēlamda vernaküler fotoğraf, örneklerle açıklanarak tanımlanmıştır.

Ardından, “ Yeni Medyada Otoportre: Selfie” başlığı altında, konu new media ve siberkültür boyutunda irdelenmiştir.

Bu yeni platformda bireysel temsillerini selfie ile dünya çapında duyuran ve bir fenomene dönüştürenlerin başında gelen ve popüler ikonlardan birisi haline dönüşen Kim Kardashian kiřiliēinde bu olgu “Bir Selfie Kraliçesi: Kim Kardashian” başlığı altında incelenmiştir.

Öte yandan yalnızca dünyada deēil ölkemizde de bunun temsilcilerinden “Hülya Avşar, Mehmet Turgut ve Enes Batur” başlığı altında da konu,ölkemizde örneklendirilmiştir. Selfie olgusu dünyada yalnızca bir bireysel temsil deēildir; yeni bir ticaretin de önünü açmıştır.

Üçüncü bölümde de “Core Memory: şimdi, Geçmiş Gelecek” başlığı altında tez kapsamında geliştirilen aynı başlıklı sanatsal projenin baēlamına açıklık getirilmiştir; “Projenin Kreatif Strateji Kaynakları” başlığı altında söz konusu performansın sunum tercihlerinde düzenlemenin önemi ve kreatif etkilerin gücü açıklanmıştır.

“Jorge Luis Borges ve Alef”, “Roland Barthes Kendisini Anlatıyor”, “Jacques Henri Lartigue’in Bakış Açısı” başlıkları dolayısıyla, performansın söylemini etkileyen bu üç temsilcinin bakış açısından hareketle, kendi otobiyografik belleēimin rezervlerinden derlediēim görsellerin bir seçkisi “Core Memory” adlı performansla ortaya konulmuştur.

Çünkü bu bellek dökümleri, hem otobiyografik hem de kolektif belleklerimizden temel harcından ortaya çıkmaktadır.

Böylece, kolektif belleklerimizde yankılanıp duran en büyük sorunsallardan biri olan yanılsama ve gerçeklik ikilemi üzerine bir tartışma platformu oluşturulmuş ve otobiyografik belleklerimizden inşasında fotoğrafın gücü metinlerarası bir baēlamla yeniden sorgulamaya açılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ASSMANN, Jan (2018) *Kültürel Bellek*, çev. Ayşe Tekin. İstanbul, Ayrıntı Yayıncılık
- BARIMAN, Nurullah (1961) *Yunan Mitolojisi*, Türkiye Ticaret Postası Matbaası, İstanbul
- BARTHES, Roland (2000) *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya. İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları
- BARTHES, Roland (2015) *Roland Barthes*, çev. Sema Rifat. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- BATCHEN, Geoffrey (2000) *History of Photography*, Taylor & Francis Ltd.
- BAUDELAIRE, Charles (1990) *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan. İstanbul, Varlık Yayın
- BAZIN, Andre (2007) *Sinema Nedir?* , çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayın
- BENJAMIN, Walter (2002) *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev. Ali Cengizkan. İstanbul, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları
- BERGER, John (2007) *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Zafer Aracagök. İstanbul, Metis Yayınları
- BORGES, Jorge Luis (2016) *Alef*, çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven-Fatma Akerson-Peral Bayaz Charum. İstanbul, İleştirim Yayınlar
- BURCHARDT, Jacob (2007) *Fotoğraf ve Toplum*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayınları
- Ed. Times-Life Books (1973) *Documentary Photography*, United State, Time Inc.
- ERHAT , Azra (2013) *Mitoloji Sözlüğü* , İstanbul, Remzi Yayınları
- FREUND, Gisele (2007) *Fotoğraf ve Toplum*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık
- FORSTER, Edward Morgan (1985) *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür. Adam Yayıncılık
- GOMBRICH, E.H. (2007) *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran. Çin, Remzi Kitabevi

- HACKING, Juliet (2015) *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt. Çin, Hayalperest Yayınevi
- HİKMET, Nâzım, (1995) *Nâzım Hikmet 835 Satır*, İstanbul, Adam Yayınları
- HİGGİNS, Jackie (2000) *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, Hayalperest Yayınları
- İLİN. M, SEGAL. E (1979) *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, çev. Ahmet Zekerya. İstanbul, Yeni Dünya Yayınları
- İLHAN, Attila (1995) *Sisler Bulvarı*, Ankara, Bilgi Yayınevi
- KANDINSKY, Wassily (2010) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın
- MAİREN, Mary Warner (2002) *Photography A Cultural of Photography*, Çin
- ÖZYER, Nuran (1994) *Edebiyat Üzerine*, Ankara, Gündoğan Yayınları
- POLLACK, Peter (1958) *The Picture History Of Photography*, Harry N. Abrahams, Inc. Almanya
- RICOEUR, Paul (2017) *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. M.Emin Özcan. İstanbul, Metis Yayıncılık
- ROUSSEAU, Jean Jack (1991) *İtirafılar I*, çev. Reşat Nuri Güntekin. İstanbul, Milli Eğitim Yayınları
- SARLO, Beatriz (2012) *Geçmiş Zaman*, çev. Peral Bayaz Charum-Deniz Ekinci. İstanbul, Metis Yayıncılık
- SMITH, Ian Haydn (2018) *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, İstanbul, Hep Kitap
- SONTAG, Susan (1999) *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya. İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları
- MULLIGAN ,Therese ve WOOTERS, David (2012) *A History of Photography*, Çin, Taschen
- MODİANO, Alberto (2007) *Fotoğraf Tarihine Giriş*, Antalya, Art Studio Yayın
- TUTAR, Hasan-YILMAZ, M. Kemal-ERDÖNMEZ Cumhuriyet (2008) *Genel ve Teknik İleştirim*, Seçkin Yayınları
- YACAVONE, Kathrin (2015) *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*, çev. Simber Atay ve Melih Tumen. İstanbul, Hayalperest Yayınları

QUIROGA, Rodrigo Quian (2017) *Borges ve Bellek*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

MAKALELER

ATAY, Simber Rana (2016) *Buluntu Fotoğraf ve Kendine Mal Etme*, Kontrast *Fotoğraf Dergisi*, AFSAD Yayın, Güz 2016, Sayı 51, ss.98-100.

ATAY, Simber Rana (1999) *Papirus Dergisi*, 1999 Şubat sayı: 24 , İstanbul

ATAY, Simber Rana (2011) *Hamza Rüstem Fotoğrafı, Müze Enformasyon Metni*, İzmir

FROSH, Paul (2015) The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Sociability

SEBALD, Winfried Georgy (2010), " (The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald; edited by Lynne Sharon Shwartz, New York: Seven Stories Press

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

AKA, Ekin (2017) *Uzamsal Kadınlar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Anasanat Dalı, Lisans Tezi

İNTERNET KAYNAKLARI

Ankara Üniversitesi (2019) <https://acikders.ankara.edu.tr> (Erişim tarihi:10.04.2019)

ATAY, Simber Rana (1999) B&W in Colours' Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri, www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.html (Erişim tarihi: 8.05.2019)

BİRİNCİ, Gökhan (2016) *Çağdaş Fotoğraf Sanatında Deneysel Yaklaşımlar*, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (Erişim tarihi:10.04.2019)

<http://www.metmuseum.org/toah/artist/nadar-gaspard-felix-tournachon/> (Erişim tarihi:10.03.2019)

- <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/hill-adamson> (Erişim tarihi:10.03.2019)
- DANIEL, Malcolm (2019) www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm (Erişim tarihi:10.03.2019)
- KÖKER, Saniye, (2016) www.sosyalarastirmalar.com
- <https://www.moma.org/collection/works/61261> (10.03.2019)
- SEZER, Işık, Tipoloji ve Fotoğraf Sanatı, <http://www.isik-sezer.com/isik-sezer-tipoloji-ve-fotograf-sanati/> (Erişim tarihi: 9.04.2019)
- ÖZDEMİR, A. Beyhan (2019) <http://www.belgeselfotograf.com/aid=43.phtml> (Erişim tarihi: 8.04.2019)
- ÖZDEMİR, A. Beyhan (2019) Bir Toplumun Belgeselcisi: Agust Sander, <https://ifod.org.tr/2011/05/bir-toplumun-belgeselcisi-agust-sander> (Erişim tarihi: 7.04.2019)
- TÜMAY, Sadık, (2019) Fotoğraf ve Şiir , <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/tumay.html> (Erişim tarihi: 8.05.2019)
- <http://arsizsanat.com/feminizm-ve-diren-filmi/> (Erişim tarihi: 8.05.2019)
- YILDIRIM Ömer, (2019) Mimesis Olarak Sanat Nedir?, <http://www.felsefe.gen.tr> (Erişim tarihi: 12.06.2019)
- <https://m.bianet.org/bianet/yasam/191104-feminist-sanat-tarihcisi-linda-nochlin-hayatini-kaybetti> (Erişim tarihi: 12.06.2019)
- <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/> (Erişim tarihi:10.03.2019)
- <https://www.theatlantic.com>
- <https://gaiadergi.com/cindy-sherman-feminenlige-cinsiyet-yargilarina-meydan-okuyan-portreler/> (Erişim tarihi:7.03.2019)
- Jacques-Henri Lartigue (2019) New York: Aperture, 1974:5, <https://www.haberturk.com> (Erişim tarihi:09.03.2019)
- <https://aphelis.net/wes-anderson-jacques-henri-lartigue/> (Erişim tarihi:14.04.2019)
- <https://www.artnet.com> (Erişim tarihi:14.03.2019)
- Sanat Atak (2019) <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/hill-adamson>. sanatatak.com/view/henri-cartier-bresson-fotografi-anlatiyor (Erişim tarihi:10.03.2019)

<https://www.metmuseum.org/> (Erişim tarihi: 21.02.2019)
<https://www.bilimist.com> (Erişim tarihi:12.04.2019)
<https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-otoportreler> (Erişim tarihi:15.03.2019)
https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm&prev=search (Erişim tarihi:17.03.2019)
<https://www.claudenori.com> (Erişim tarihi:19.03.2019)
https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm&prev=search (Erişim tarihi:15.02.2019)
 2019, www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi45_pdf/6iksisat_kamu_isletme/yanik_akan.pdf, (Erişim tarihi:03.05.2019)
 Academia, (2019)
<https://www.psikolojisozlugu.com> (Erişim tarihi:01.02.2019)
https://www.academia.edu/33304107/Okuman%C4%B1n_Tarihi_De_Mi_Var (Erişim tarihi:10.03.2019)
<https://www.news.harvard.edu> (Erişim tarihi:10.03.2019)
<https://www.biography.com> (Erişim tarihi:17.04.2019)
<https://www.sara-angelucci.ca> (Erişim tarihi:12.04.2019)
<https://www.dr.com.tr> (Erişim tarihi:14.03.2019)
<https://www.rizzoliusa.com> (Erişim tarihi:10.04.2019)
<https://www.idefix.com> (Erişim tarihi:17.03.2019)
<https://www.sakuradergi.com> (Erişim tarihi:11.04.2019)
<http://tdk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 09.03.2019)



EKLER 1

Jacques Henri Lartigue Görselleri

The photographs of Jacques Henri Lartigue

Author
Lartigue, Jacques Henri, 1894-1986

Date
1963

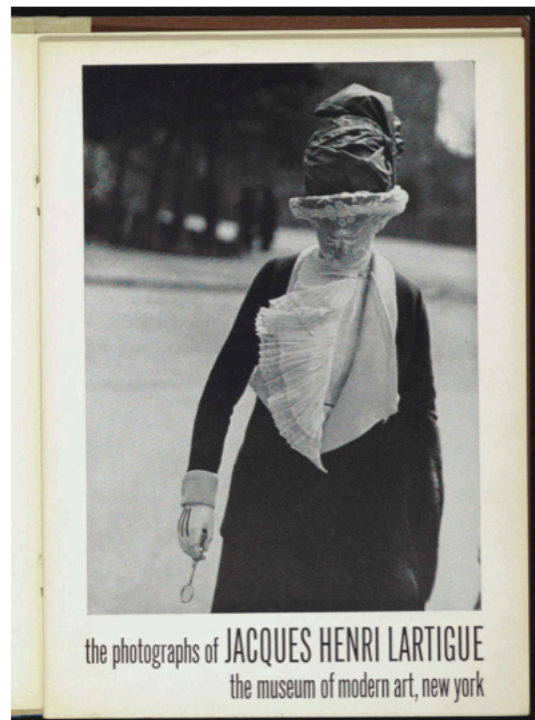
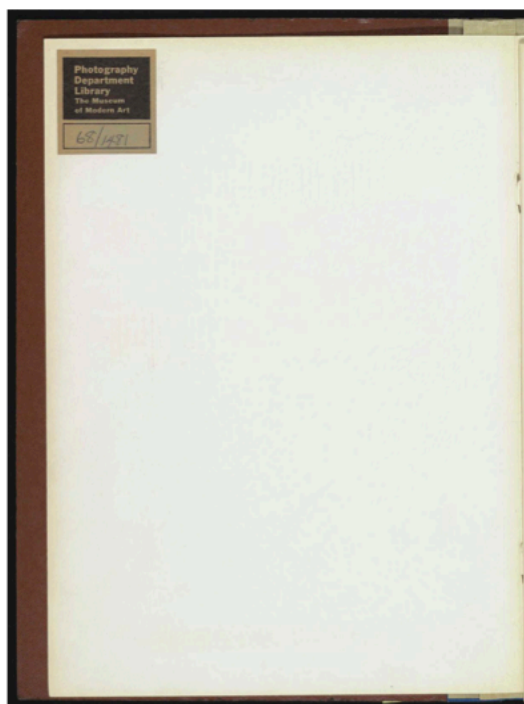
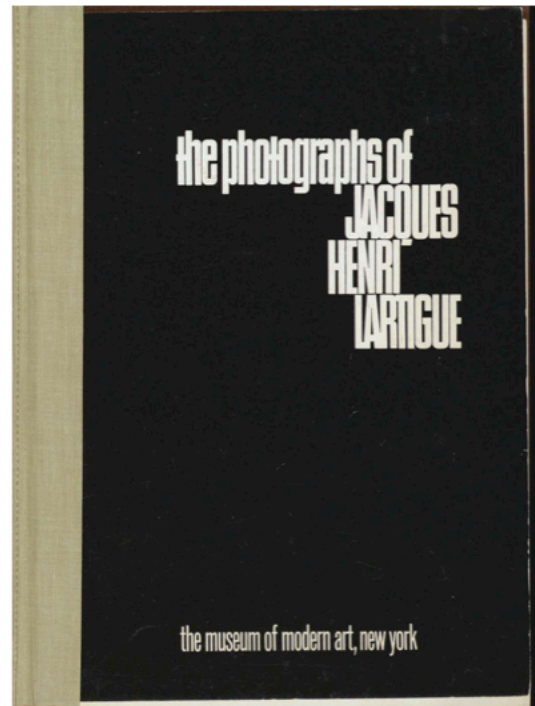
Publisher
The Museum of Modern Art

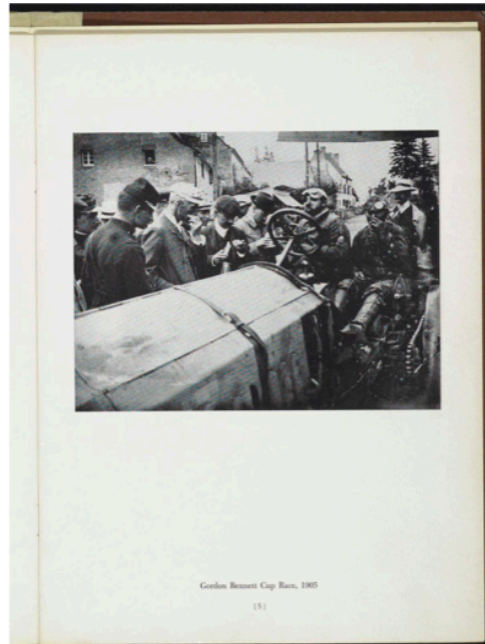
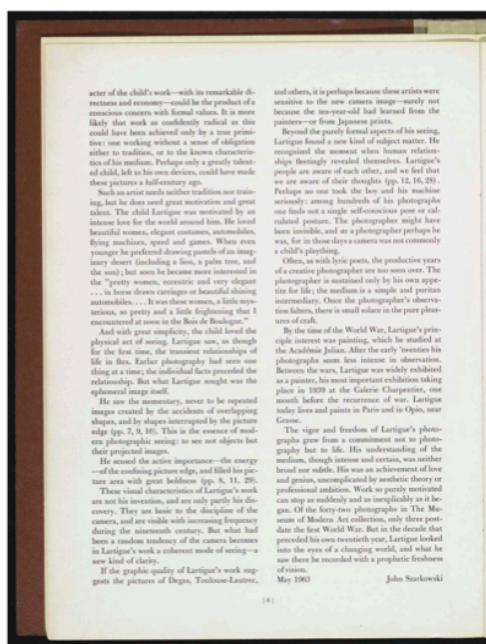
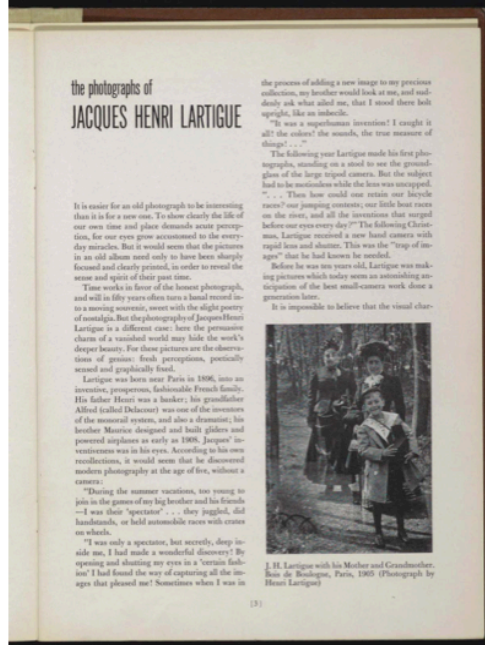
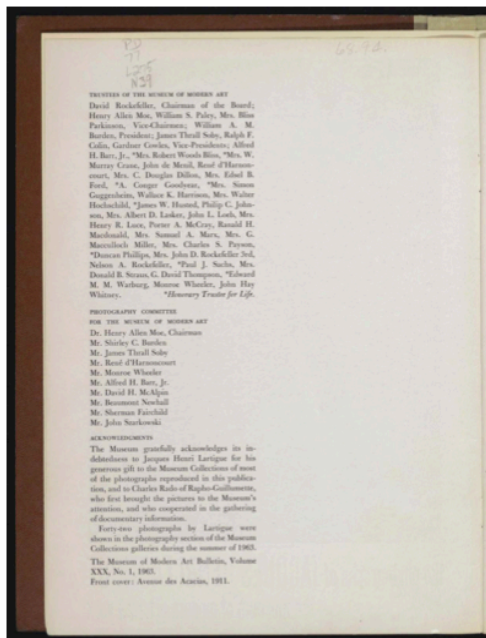
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/2593

The Museum of Modern Art's exhibition history—
from our founding in 1929 to the present—is
available online. It includes exhibition catalogues,
primary documents, installation views, and an
index of participating artists.

MoMA

© 2016 The Museum of Modern Art







Simone Renard on the Beach at Villerville, 1906
[8]



The Beach at Villerville, 1908
[9]



The Beach at Pauville, 1909
[10]



Glider Constructed by Maurice Lartigue, Château de Rouen, 1909
[11]



Bois de Boulogne, Paris, 1911
[12]



Maurice Lartigue on his "Bébélight," Château de Rosnay, 1909
[13]



At the Races, Auteuil, 1910
[14]



The Race Course at Auteuil, Paris, 1910
[15]



Paulhan Asleep of the Seaboard, Château de Rosport, 1911
(18)



Avenue des Acacias, 1911
(19)



Maurice Lavigue, Château de Rosport, 1911
(20)



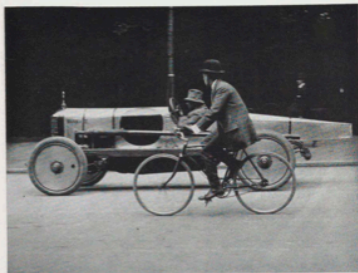
At the Races, Nice, 1910
(21)



Avenue du Bois de Boulogne, Paris, 1911
[22]



Wheeled "Bobbleigh" invented by Jacques Lavige, 1911
[23]



Avenue des Acacias, Paris, 1912
[24]



Mary Lancret, Avenue des Acacias, Paris, 1912
[25]



The Race Course at Nice, 1912

[26]



Jean Haguet, Ordre de Rouen, 1910

[27]



Motorcycle, 1912

[28]



Grand Prix of The Automobile Club of France, 1912

[29]



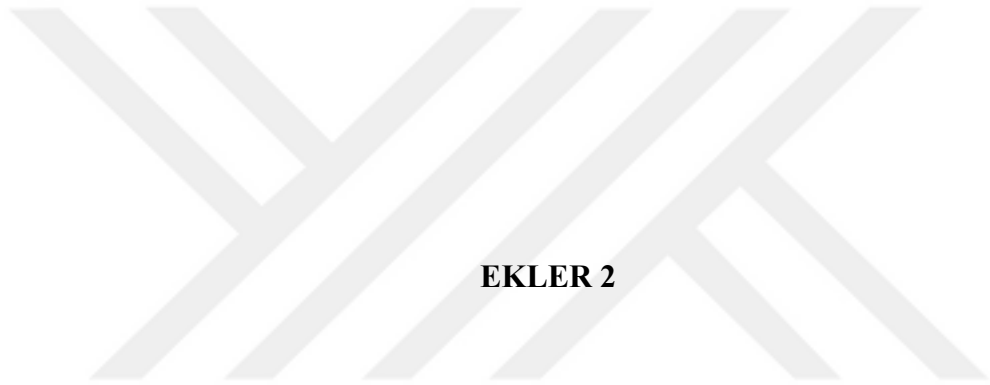
Henri Lavigue Deling, 1904
[30]



Combegeasse, Fay de Dôme, 1902
[31]

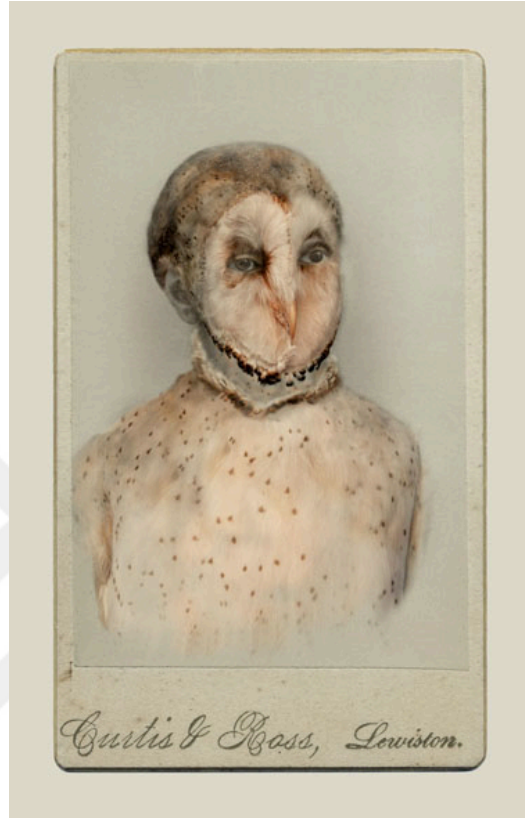


M. Lasserre and Louis Ferrand, Kite by Henri Lavigue, Château de Roussat, 1901
[32]

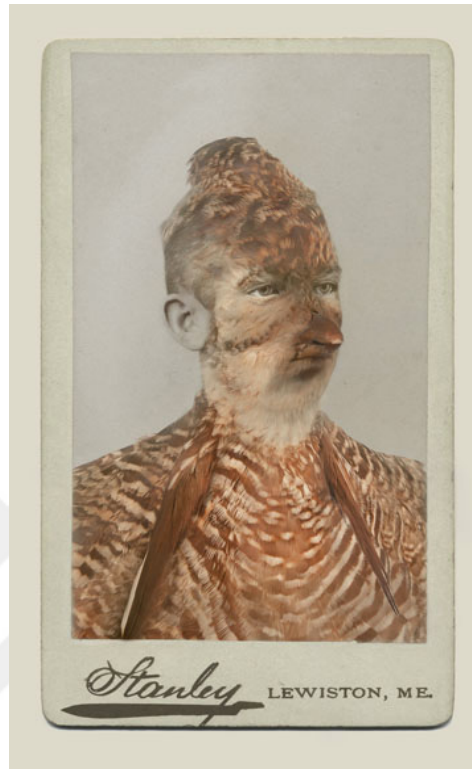


EKLER 2

Sara Angelucci Görseleleri

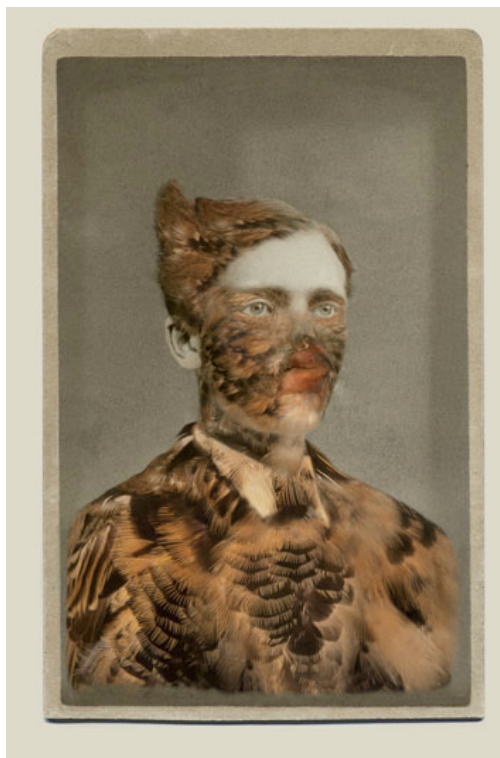














EKLER 3

Core Memory: Şimdi, Geçmiş Gelecek Proje Görselleri







ÖZGEÇMİŞ

Ekin Aka, Adana (1985)

Staj Deneyimlerim:

NTV, İzmir, 2006

Dokuz Eylül Gazetesi, İzmir, 2017

Eğitim

Kırıkkale Üniversitesi Radyo Televizyon Yayıncılığı

British Study Centre, Oxford, İngiltere

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Anasanat Dalı

Projeler

Bana Sırtını Dönme, Güzelyalı Kültür Merkezi, İzmir, 2013

Bir Varmış Bir Yokmuş / Masal Değil Gerçek,

Türkan Saylan Kültür Merkezi, İzmir, 2015

Uzamsal Kadınlar, K2 Güncel Sanat Merkezi, İzmir, 2017

Core Memory; Şimdi, Geçmiş Gelecek , DEU GSF , İzmir , 2019

Yabancı Dil

İngilizce (advanced)