

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

SEYİT ALİ AK

FOTOĞRAFIN İZİNDE KIRK YIL

S E Ç M E Y A Z I L A R



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

fotografevi

SEYİT ALİ AK
FOTOĞRAFIN
İZİNDE KIRK YIL
S E Ç M E Y A Z I L A R

ISBN 975-98933-3-9

1. Baskı Ekim 2004, İstanbul (1000 adet)

KAPAK VE SAYFA TASARIMI Suat Aysu
KAPAK FOTOĞRAFLARI Seyit Ali Ak, 2004
KAPAK FİLMİ 4 Nokta Grafik
DÜZELTİ Serap Yeğen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

Seyit Ali Ak'ın ilk fotoğraf yazısı 1977'de *Yeni Fotoğraf Dergisi*'nde çıktı. Günümüze değin *Cumhuriyet*, *Hürriyet*, *Sanat Olayı*, *Gösteri*, *Milliyet Sanat*, *İFSAK*, *AFSAD*, *REFO Fotoğraf Sanatı* gibi dergilere, gazetelere, elektronik ortam yayınlarına çeşitli eleştiri, araştırma ve tanıtım yazıları yazdı. 1986 yılında *Ana Britannica Ansiklopedisi*'nin fotoğraf maddelerini hazırladı. 1980-1990 yıllarını kapsayan yoğun çalışma döneminde 127 yazısı çıktı. 1990'dan sonra uzun soluklu araştırma ve kitap yayımlama çabası içinde oldu. Seyit Ali Ak'a göre yaşam ve yazın, bir insanın özgür iç dünyasını, yalnızlığını, birikimini, duygusunu, düşüncesini, paylaşarak gerçeklerle yüzleşme, çoğalma ve yaratma sürecidir.

seyitaliak@superonline.com

FOTOĞRAFEVİ YAYINLARI

İstiklal Caddesi Tütüncü Çıkmazı, No: 4, Beyoğlu/İstanbul, Tel: 0212 249 02 02

www.fotografevi.com



İçindekiler

Sunuş: Ötesi ve Berisi	9
Silahyürek Bir Delikanlı	16
Eski Fotoğraflar	22
İlk Kadın Fotoğrafçılarımız	25
İFSAK Çeyrek Yüzyılını Dolduruyor	29
Ara Güler ile Devr-i Âlem	34
Türk Fotoğrafının Yüz Yıllık Sorunları	38
Ansiklopedilerin Fotoğraf Maddeleri Üzerine	43
Jerry Uelsmann: Karanlık Odadaki Bir Orkestra Şefi	47
“Bilenlere Selam Olsun”	49
İstanbul Fotoğraf Evi Nasıl Açıldı?	52
Nusret Nurdan Eren’in Yakamozlu İç Dünyası	54
I. İstanbul Fotoğraf Günleri	57

İFSAK Yaşayan En Eski Fotoğraf Derneğimizdir	60
Saksıda Fotoğraf Eleştirisi	66
Fotoğraf Sergisi Afişlerimiz	71
Reklam Fotoğrafçılığı ve Bir Sergi ...	73
10. Yılında AFSAD ve Foto-Gerçekçilik	77
Yaşama Dönüş	82
Yılmaz Kâini'nin Ardından Bir Avuç Çiçek ve Toprak	86
Fotoğraf Dilinde Yol Ayrımı... ..	88
1987 Fotoğrafları.....	90
Yerelden Evrensele Uzanan Yolun Yolcuları	92
Tanıtımımızda Fotoğrafın Yeri	96
Fotoğrafla Bir Yastıkta Otuz Yıl	100
Üretim-Meslek İlişkisi Çıkmazda	104
Fotoğraf Dergilerimiz ya da Bitmemiş Senfoni	107
Ansiklopedilerde Fotoğraf	112
Fotoğraf Dünyamızın Genişletilmesi	117
Fotoğraf Dünyası ve Yarışmaları	121
20. Yüzyıl Trenini Kaçırma Endişesiyle Yaşayanlar	126
Bir Baha Gelenbevi Vardı (1907-7 Ağustos 1984).....	132
Yaşam ve Fotoğraf	135
Türk Fotoğrafında Kimlik Sorunu	140
İmgeden Düşünceye Uzanan Gizemli Yolda Şahin Kaygun.....	145
50 Yıllık "Güzellik Avcısı"	150

Özel Bir Yaşam Felsefesinin Ürünleri	153
Fotoğraf Yazınımıza Bir Bakış	156
Şemsi Güner	163
Türk Fotoğrafında Portre Geleneği	166
A. Halim Kulaksız	173
İstanbul Fotoğrafları	179
Şahin Kaygun'un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı	188
Fotoğrafımızın Öncüleri	195
Ülkemizin Görsel Manifestoları.....	200
Zone Sistem ve Bir Sergi	205
Gölnur Sözmen'in Umut Penceresinden	209
Bilim, Gerçeklik, Fotoğraf	213
Maya ve Fotoğraf	217
Mavi Bir Dünyanın Fotoğrafı	225
"Ben İşimi Yapar Sonra Ölüyorum" İmza: Ara Güler.....	231
Tarihsel Yanılgıları Aşan Sıradışı Çalışmalar	235
Sevgi Fotoğrafları	239
Görünmez Işıkla Romantik Yolculuk.....	242
Yaratıcılık Yolunda Seçenekleri Çeşitlendiren Bir Araç.....	245
Tutsak Fotoğraf	249
Fotoğrafın Altı Üstü.....	253
İzzet Keribar Fotoğraf Senfonisi	256
İFSAK'ın 40. Kuruluş Yılı.....	260

Siberuzayın Sonsuz Karanlığında Bir Nokta Işık Olmak	264
İnternette Fotoğraf Yayıncılığı Üstüne Düşünceler	266
Dergicilik Sorumluluğu	274
Çıplak Çarpıntı	279
Seyit Ali Ak'ın Sanatsal Özgeçmişi	287
Seyit Ali Ak'ın Fotoğraf Yazılarının Tam listesi	292

Sunuş: Ötesi ve Berisi

Ben Seyit Ali Ak. Geldim gidiyorum. Kendimi gerçekleştirmenin taşlı yolunda düşe kalka yıllar geride kaldı. İlk yazımı Kasım 1977 tarihinde *Yeni Fotoğraf* dergisinde yazmışım. Konusu, 1871'den o güne değin basılan eski ve yeni yazı Türkçe fotoğraf yayınları. Sonradan kitaplaşan (1982) ilk geniş kapsamlı araştırmam yine aynı konuda oldu. İster istemez “kitaplı” yaşamı seçmiştim. Ailem dahil çevremde bana yol gösterecek, yaşam bilgisi verecek kimse yoktu. Yalnız “Oku, adam ol” deniyordu. Herkes kendi savaşımlarını veriyor, yol bildiği çizgide yürüyordu. Ben de öyle yaptım. Her başım sıkıştığında kitaplara başvurdum. O yıllarda “On derste yüzme” gibi kitaplar vardı. Yüzmeden fotoğrafçılığa değin her şeyi kitaplardan öğrendim. Fotoğraf kitapları tutkumun kaynağı buralardadır. Bazı dönemlerde yaşam koşulları kendimi düzenli okumaya tam anlamıyla vermemi engelledi. Daha sonra okurum düşüncesiyle sayısız kitap aldım. Kitap yakınlığının, kitap tapınmasına dönüştüğü oldu. Kendime sanat ve sanat felsefesi kitaplığı kurdum. Siyasetten çevre sorunlarına, sanat yazılarına değin uzanan düzenli, zengin bir gazete kesiği koleksiyonu yaptım -araştırma ve yazılarımda gereksimin duyarım dü-

şüncesiyle... Özellikle 1980-1990 yıllarında her fırsatta gazete ve sanat dergilerine yoğun bir biçimde yazdım. Çok sınırlı okur kitlesine yazdığımın bilincindeyim. “Elli yıl sonra küçük bir öğrenci kütüphanede yazılarımı bulur, okur, yararlanır” düşü kurdum. Para, zaman, emek ve umut demek olan topladığım malzemeye yabancılaştığım zamanlarda duyduğum acıyı anlatamam... Romantiklik zor meslek...

Bence, “Yazma” insanlık serüveniyle eşdeğerde ilahi bir tutku; yaşama, özgün bir biçim arayışıdır. Kendini ve yaşamı yaratan bir yazından söz ediyorum. Her işte olduğu gibi yazmanın da temel malzemesi “Sevgi”. Dağlarca, “Yazma Olayı” adlı şiirinde “Yazar-ken / Değdirir gibiyim / Yüzümü / Senin yüzüne” diyor. Yazarlara “Niçin yazıyorsun” diye sorulur. *Promete* dergisi 1992’de “Niçin yazıyorlar” anketi yapmıştı. Sonuçta ortaya, delirmemek, kendi sesini duymak, duyurmak, sözcüklere buyurmak, kalıt bırakmak, mutlu ölmek, yaşamı ödemek, yaşam biçimi, kendimi tatmin gibi çok değişken ve kimi birbiriyle örtüşmeyen yanıtlar çıkmıştı. Hayatı avuçlarının içine alma gereksinimi duymayan bir yazar başkalarında bu isteği uyandıramaz. Gelenegin, kuramın ve disiplinin damıtılmış gücünü arkasına almayan, belki yazar ama, yazar olmaz. Kumaşının dokusuna içözgürlüğü sinmemiş bir yaratıcı kalem düşünülemez kanısındayım. Ayrık soru ve yanıtlarla beslenen, bağımsız düşünce çizgisi doğrultusunda, çözümü sıradanın dışında aramalı ve de bulmalıdır. Günahın, sevinin, etik değerlerin, görevliğin, maddeselliğin ruhsallığın kesiştiği noktada yazdıklarıyla yükselmelidir. Bence, gerisi yazar maskesi takma arayışı ya da iki yönlü aldatmadır. Nermi Uygur, onlar için “Yazarlık” başlıklı denemesinde “Özgerçeklikleriyle yazar değildirler” diyor (*Yaşama Felsefesi*, Kabalcı Yayını, 1993). Kimlik, özgünlük, ayrıksılık noktalarının oluşturduğu üçgen içinde yazar kendi dünyasını kurmalı. Ben doğrusu bunu pek yapamadım. Benimki heves, var olma yolunda keyifli bir paylaşma oyunu. Yazı çok farklı yataklarda akabiliyor. Araştırma ağırlıklı bir yazın yaşamım oldu. “Niçin yazıyorsun?” sorusunu ilk adımda “düşündüklerimi araştırma, onları canlandırma adına” yanıtlayabilirim.

Yazmak üstüne söylenmiş çok söz var. Oktay Akbal, bir köşe

yazısında (Yazmasak Olmaz mı?, *Cumhuriyet*, 28.05.2002) “Yazmak nedir? Bir tutku mu, toplumda bir şeyleri değiştirmek isteği mi? Bir değil, on, yüz bin kere yazmak... İnsanı değiştirmek, daha açığı kendimizi değiştirmek için...” diyor. Mehmet Fuat “Yazmak İyimserliktir” diyor (*Cumhuriyet*, 17.07.1999), Murathan Mungan, “Yazı iktidarsa hepimiz iktidarız” çıkışını yapıyor (*Cumhuriyet Dergi* 30.06.2002), “Yazı araçtır” diyerek konuya daha toptancı yaklaşanlar da var (S. Türkoğlu, *Radikal Pazar Eki* 14.07.2002), Özdemir Ince, *Söz ve Yazı* adlı deneme kitabında (Telos Y., 1991) “Sanatçının ‘ben’i, öteki ben’ler arasında bir ortak payda var, sanatçının ‘ben’i, kendisine emanet edilmiş bir ortak vicdan’a dönüşüyor. Evrensel sanatın gerçek yatağını, bu ortak vicdanların yapıtları oluşturuyor, ta Homeros’tan günümüze kadar” yaklaşımını sergiliyor. Bana göre “yazmak” eylemi ortak vicdanın sesi olarak değerlendirilebilir. Yalnızlıkla yazarlık arasında bir koşutluk kuran Marguerite Duras *Yazmak* adlı deneme kitabında (Can Yayınları, 1997) “Tuhaf kişidir yazar. Bir çelişkidir, aynı zamanda da bir anlamsızlık. Yazmak, konuşmaktır da. Susmaktır. Sessiz çılgınlıktır... insan özünde bir yazma çılgınlığı, öfkeli bir yazma çılgınlığı vardır, ama deliliği bu yüzden yaşamaz insan. Tam tersine” diyor. Yazarın kendini dışında tutarak yazmasını düşünemiyorum. Yazma, belli düşünsel temel üstüne kurulmuş gözlemlerin ve yaşantıların renkli bilgiyle ve dil ustalığıyla zenginleşen bir çaba. Benim yazı anlayışında, deneme geleneğindeki “Ben” merkezli “İnsan” gerçekliği ve “Tüm yaşamı” kapsayan bir tutum söz konusu.

Çalışmalarımda duygu ve düşünceleri paylaşma aracı olarak “dil” olgusuna özel bir önem verdim. Dil, kültürel eğilimlerimiz yönünde istediğimiz biçimi verebileceğimiz bir duygu. Anlatım tutkunu dili kendine göre yaratmaktan geri durmaz. 1995’lerde anlatım sınırsızlığı, dil ve kültür ortamıyla kurduğu sık bağa inancım nedeniyle deneme yazmaya başladım. Denemelerimde dili, duyguyu, düşünceyi ne denli esnetebileceğimi araştırdım. Kendimi içten ve sıcak bir biçimde anlatmayı denedim. *Fotoğrafın Gölgesinde* adlı denemelerim 1998’de yayımlandı. Henüz yayımlamadığım ikinci deneme kitabımın adını yaklaşımımı genelleştire-

rek Yaşamın Gölgesinde olarak koydum. Deneme, düz yazı armonisi arayışının bana göre en doyurucu yoluydu.

İlk yazımdan 2002 yılına değin aradan 25 yıl geçmiş. Buna dolu dolu yazı ya da sanat yaşamı diyemeyiz. İş yaşamım engeldi. Kendimi tam anlamıyla veremedim. Yine de bazı konulara özel ilgi ve yakınlık duydum. Örneğin “Eleştiri”. Eleştiriye, eleştirel düşünceyi sanat felsefesinden ayıramayız. Aslında neden ayırabiliriz ki? Okunan ya da gözlenen yapıt yaşamın bütüncüllüğü içinde değerlendirilir, tanıtılır, açıklanır ve de yorumlanır. Yazılarımda yapmak istediğim biraz buydu. Sanat-yapıtının “özgül gerçekliği” ile eleştirmen arasında bir gelgit vardır. Yazılarımda, yapıt aracılığıyla kendimi ortaya koyan “okuma”lar, eleştiride öznel-nesnel dengesinin korunması arayışlarını güçlendirmeyi amaçlar. İzlenimci eleştiri çizgisinde bana en yakın duran öznel deneme tonlamasıdır. Araştırmayı toplumsal zemine oturtma eğilimi ve estetik açılımlar belirleyicidir. Estetik olanla toplumsal olan arasında filizlenen “Güzellik” arayışı, günlük yaşamda onsuz yapamayacağımız anlayışının sonucudur. Polemikçi gösterişler yerine, yüceltici, cevheri ortaya çıkartıcı çizgide gelişen “kazanç” sevincini yeğledim. İnsanını ve zamanını doğru seçerek polemikten kaçındım. Başkalarının yanlışlarını zaman içinde isim vermeden düzelttim. Eleştirmen Mehmet H. Doğan bir söyleşide “Eleştirmenin kendi alanında derin sularda büyük kulaçlar atabilmesi için çok sayıda alanda bilgi birikimi olmalıdır” demiş (Gösteri dergisi, Kasım 1996). 19-18 Ocak 1987 tarihinde, 2. AFSAD Fotoğraf Sempozyumu’nda sunduğum “Saksıda Fotoğraf Eleştirisi” başlıklı bildiride bu konudaki dertlerimi ortaya dökmüştüm.

İnsan olmanın kilidini eleştirel düşünce açar. Bir de olayı bu açıdan düşünmeli. Değişim ve gelişim demek olan eleştirel düşünce, bilinçli sorgulama bir tür dünyaya bakış süzgecidir. Eleştirel düşünce disiplini olmayan birinin birikimi olsa bile duygusal ve yüzeysel kalacaktır. N. Hinderer, “Eleştirmenin sınırlarını belirleyen, onun birikimi, düş gücü, dili ve düşünce yetisidir” diyor. Düşünce yetisi sorgulama ve değerlendirebilme yetisindedir. Daha ileriye götürerek bir yapıtı eleştirmenin, onu anlamlandırma, yeniden yaratma olduğunu ileri sürebiliriz. Bir yapıtın doğruları ve

yanlırları sorgulanarak, tartarak yerine oturtulabilir. Yapıt, kurgusundan biçimine değin birbirinden ayrılmaz bir bütündür. İzleyicisinin dışlaştığı bir okuma düşünülemez. Bu nedenle eleştiri bir ölçüde özeldir. Eleştirmenin sıcaklığını içermelidir. Salt metni mercek altına çeken nesnel eleştiriye yermeye çalışmıyorum. O da bir yol. Ben kendi eğilimimi dillendiriyorum. Biraz amatörce bir yaklaşımla genellikle etkilendiğim, kendimi içine katabileceğim sanatçıların uğraşlarını yazdım, durdum. “Sevmek” bir yapıta yaklaşımda temel ölçüttü, hareket noktamdı. Küçük bir fotoğraf dünyamız vardı. Kimi yazdıysam çokluk onu yakından tanımak istedim. Zaten başka türlü olamazdı.

1990 sonrası dergi fotoğraf yazılarını giderek azalttım. Bir noktadan sonra dergilere hiç yazmadım. Amacım kitap çalışmalarına yönelmekti. Son dönemde önce Remzi Kitabevi’nden *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960* adlı kitabım yayımlandı. Fotoğrafçı Rahmizade Bahaeddin Bediz monografisini yazdım. Türk yazınında şiirde ve düzyazıda içinde “fotoğraf” imgesi, düşüncesi, kavramı geçen eserleri bir araştırma eşliğinde derledim. Söz konusu iki çalışma yayınevlerinde baskı aşamasındadır.

Yol, belki bitmedi. Ama sonu göründü. Bu noktada herkes şunu söylüyor: “Yapmak istediklerim var.” Son söz inat, yaratma, var olma heyecanıdır. İnanç ve tutku biterse daha yaşarken birer her şey.

İnsanın dünyadaki duruşunu, yaşama tutunma eğilimleri belirler. “Ölüm ve zaman” üstüne yazı kesiklerinden bir dosya hazırlamışım. O güzel, unuttuğum dosyalar gereksinim duyduğum anda birden karşıma çıkar ve beni aydınlatır. “Zaman” kavramı üstüne yazmış Ahmet Hamdi Tanpınar; “Ne içindeyiz zamanın, ne büsbütün dışında. Yekpare, geniş bir anın, parçalanmaz akışında” diyor. Bir dörtlüğünde de ölümsüzlük düşüncesine “Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın / Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın. / Güvercin bakışlı sessizlik bile / Çınılıyor bir sonsuz devam vehmiyle” dizeleleriyle değiniyor. Tanpınar’ın, söylemine katılalım ya da katılmayalım insanı kendine çekip alan bir usta. Aynı dosyada *Sabah* gazetesini köşe yazarı Haşmet Babaoğlu’nun tipik bir yazısına rastladım. Babaoğlu, teknolojiyi, tıp endüstrisini arkamıza alarak ölümü er-

teleyebiliyoruz, diyor ve soruyor, “Peki, o zaman hayata bakalım! Hayatı ne yapıyoruz? Yoksa onu da hayaller, projeler hesaplar, kitaplar içine sıkıştırıp erteledikçe erteliyor muyuz?” Bu düşünce bağlamında sanatı amaç değil, araç olarak görüyorum. Sanat ve yaşam, birbirini güzelleştiren ve doyuran iki alan. Sanat, duyguları yücelten, sorgulayan, yaşamı iyiden güzelden yana arayışlar yönünde yeniden üreten bir bilinç düzeyidir. Yaşamı çoğaltan, içselleştiren bir uğraştır. Sıradan görüşün, duygunun allı pullu kopyası değildir. Sanat, estetik değerler bütünüyle “Etkileşim” düşüncesi arasında kurulan bir dengedir. Oktay Rifat, “Sanata hep havada anlamlar verdik. Sanatın, taze balık yemek, iyi süt içmek gibi gerçek bir ihtiyaçtan doğduğunu kavrayamadık” demiş. Bu anlamda sanat, yaşama sanatının altyapısıdır, denilebilir. Yaşama sanatını “Gündelik yaşamı daha güzele dönüştürmek yolundaki yaratıcılık” olarak alırsak kapsama alanının genişliğini ve disiplininin anlayabiliriz. Yaşam bir tablo gibi yaratılsın düşü görüyorum.

Bir konu üstünde yoğunlaştıkça, benliğimize sorguladığımız alanın disiplini yerleşiyor. O disiplinin kuramı sizin üretiminizmiş ya da ilk kez bu düşünceleri siz söylüyormuşsunuz gibi gelmeye başlıyor: Sanat felsefecileri, sanat-yaşam ilişkisini “Sanat, günlük yaşayışa anlam ve biçim kazandırma çabasıdır” (I. Edman) yaklaşımıyla çoktan çözmüşler. Yazılarımda, köklü, hiç ortaya atılmamış yenilikler getirdiğim düşüncesi doğru olmayabilir. Toplumsal gerçekliği yeniden yaratan sanatçının “Ruh anını sonsuzlaştırmasına” tanıklık etmekten, bu tanıklığı dillendirmekten haz duydum. Elinizdeki derlemenin sonunda yer alan “Fotoğraf yazıları toplu listesi” fotoğraf yazısında ilgi alanımın sınırları üstüne bir fikir vermektedir. O listede “Atatürk Fotoğraflı Pullar”, “Fotoğraf Sergisi Afisleri”, “Ansiklopedilerin Fotoğraf Maddeleri Üzerine” gibi araştırma yazılarının yanı sıra tanıtma, eleştiriler ve düşünsel yazılar bulacaksınız. Bakış açımdaki çeşitlilik Türk fotoğrafını daha çok kavrama ve yansıtma endişesinden kaynaklanmaktadır.

Bir Çin atasözü “Ağaç ne kadar yüksek olursa olsun, yaprakları yine de yere dökülür” diyor. Ağaç yüksek de olsa alçak da olsa yaprakları yere dökülür. Her ağacın yaprağının kendine özgü di-

li, yapısı vardır. Damarlarında farklı yaşantıları yaratan “özsuyu” dolaşır. Ömür boyu yerinden kıpırdamayan ağaçlar bu “özsuyu” mucizesinin etkisiyle gizil bir devinim gücüne, iç özgürlüğe sahip olurlar. Onların yaşam felsefeleri olduğuna inanırım. Vücut dilleri belki her şeyi anlatmaya yetmez. Anlamak ve yazmak bir duyustur.

İnsanın önce iç ve kendi çevresinde de bir dış denizi vardır. Yaşam devinimi, iç denizdeki arayış, düş, barışıklık, bağımsızlık, duygu ve düşünce fırtınasının gücüne bağlıdır.

Kendi çapımdaki fırtınanın son nefesime değin dinmemesini diliyorum...

Ekim 2004

Silahyürek Bir Delikanlı*

Askerlik ve politikada olduğu kadar sanat alanında da kuruluşundan itibaren bir milletin yapısal bütünlüğünü tamamlayan, yaşadığı çağın gerçek tanığı sanatçılar vardır. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu bunlardan biriydi. II. Abdülhamid devrinde doğdu (1888). Bu sırada Osmanlı İmparatorluğu zirveden inen yolun bitimine yaklaşıyordu: Düyun-u Umumiye idaresine 252 milyona varan Osmanlı borçları, 1902-1903 Makedonya ihtilali, Kuzey Afrika'daki toprakların Fransız egemenliğine geçmesi, Bulgaristan Prenslığının bağımsızlığını ilan etmesi (1908) ve Avusturya-Macaristan'ın Bosna-Hersek eyaletini "ilhak" ettiğini bildirmesi üzerine imparatorluk sürekli kıyısından köşesinden eksilen bir ülke görünümüne almıştı.

Koyunoğlu'ya yedi yaşındayken babası tarafından alınan bir fotoğraf makinesiyle başlayan anılar dizisini dinlerken kendinizi Türkiye denizine yelken açmış ufacak bir teknede sanabilirsiniz: "Öğrenciliğimin ilk yıllarında bir kurşun kalem alamayacak kadar parasız ve yalıncıydım. Bana muhtelif işler bulurlar, her taraftan

(*) Bu yazı Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ile ölümünden bir ay önce yapılan bir konuşmadan yararlanılarak hazırlanmıştır.

yardım görürdüm. Fotoğrafçılığa babamın, kırtasiyeci Sadık Kehnemuyi'ye bir Alman'ın satılmak üzere bıraktığı fotoğraf makinesini alışıyla başladım. Resim öğretmenimin yardımıyla Febus Fotoğrafhanesi'ne hizmetçi olarak girdim. Çünkü, ecnebler katiyen bir şey öğretmek istemezlerdi. Her işi günden güne öğrendim. Bir fotoğraf ressamı, sarıklı mahalle imamı Ağâh Efendi vardı. Fotoğrafları o renklendirirdi. Ressam Ali Rıza Bey'den aldığım resim derslerinden yararlanarak ben de fotoğraf boyadım. Beğendiler. 2-3 ay orada çalıştım. İlk Müslüman Türk fotoğrafçısı Giritli Rahmizade Bahaeddin Bey'i 1910 yılında atölyesinin açılışını yaptığı gün tanıdım. Bab-ı Âli'den yukarı yürüyordum. Baktım bir bina'nın önünde birçok kişi toplanmış. Merakla, ne oluyor burada diye, sordum. Görevli polis, bir Türk burada fotoğrafhane açmış, resm-i küşadına memleketin büyük adamları davetli, dedi: Bir yalan uydurarak içeri girdim. Bahaeddin Bey karşıladı. Kendimi tanıttım. Yukarı, misafirlerin yanına çıkardı beni. İkinci Abdülhamid'in değişik zamanlarda sadrazamlığını yapmış olan Said Halim Paşa, Bahriye Nazırı Cemal Paşa, Rafet Paşa, gazeteci Hüseyin Avni (Aka Gündüz) gibi bir çok kimse oturuyorlardı. Çay ikram edildi. O sırada Bahaeddin Bey bir hanımın fotoğrafını çekti. Retüjünü ben yaptım. Çok beğendi. Atölyesinin anahtarını istediğim zaman girip çalışabilmem için verdi. Daha sonra Silahtarğa'da yeni açılan bir elektrik fabrikasının fotoğrafalarını çekmem gayesiyle getirttiği 18x24 makineyi bana hediye etti. Tahsilimi fotoğrafçılıktan kazandığım parayla yaptım. Balkan harbinden önce Sanayi-i Nefise'yi bitirdim. Atina'ya bir Alman arkeolog hesabına bazı tarihi binaların fotoğrafını çekmeye gitmiştim. Balkan harbi başladı (8 Ekim 1912). Elimdeki fotoğrafları konsoloshaneye teslim eder etmez Manastır'da teşkil ettiğim çeteyle dört ay savaştım. Kala kala, geriye bir ben kaldım. Bulgarlar tarafından tanınmamak gayesiyle kılığı kıyafeti değiştirdim. Benim türlü mesleklerim vardır. Gayet iyi hayvan nallarım. Bir müddet nabantlık yaptım. Başıma para kondugunu yazan ilanlar astılar duvarlara. Kaçarken, yolda ekmek istediğimiz bir papaz heybesinden ekmek yerine bir lagant tabanca çıkarıp alnıma dayadı. İhtiyaten çalılar arasına gizlenmiş olan arkadaşım Recep adamı vurdu. Bu olayı gören köylü

kadınların ihbarıyla yakalandım. Draç'da bir hafta mükemmel dayak yedim. Ertesi günü idam edeceklerdi. Son isteğimi soran papaza yemek ve bir testi erik rakısı ısmarladım. Getirdiler. Asılma sırası bana geldiğinde cellat iskemlenin kısa geldiğini gördü. Iskemle aranırken sahile bir gemi yaklaştı. Avusturya bayrağını indirdi, Türk bayrağını çekti. Limanı top ateşine tuttu. İnanamıyordum. Herkes kaçıştı. Ben de İtalyan konsoloshanesine sığındım. Bu Hamidiye zırhlısının Draç bombardımanıydı. Ordan bir İtalyan gemisiyle Brendizi'ye geçtim. Bir müddet hastanede yattım. Yediğim sopalardan kemiklerim çatlamıştı." Napoli'de kimliğini gizleyerek hamallık ve gemicilik yapan Koyunoğlu Birinci Dünya harbinin başlamasından bir ay önce İstanbul'a döndü. Balkan savaşından Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan, Karadağ önemli toprak kazancıyla çıktı. Arnavutluk Türkiye'den koptu. Anadolu'nun parçası olan Ege Denizi adaları Yunanistan'a bırakıldı. Böylece Birinci Dünya harbinin eşiğine gelinmiş oldu. Şehzadebaşı'nda bir inşaat bürosu açan Koyunoğlu tam işlerini yoluna koymuşken savaş patladı: Kafkas cephesine gönderildi. Ardından Sarıkamış bozgununu yaşadı. Dört yıl kayaklı birliğin başında Ruslara karşı savaştı. İstanbul'un işgali sırasında İngilizler tarafından tutuklandı. Bir ay sonra kefaleten salındı. İşgal altındaki İstanbul'da geçimini tabelacılık yaparak temin ettiği günlerdi: "Bab-ı Âli'de Der-sinlu adlı bir Ermeni gazetesi çıkmaktaydı. Onun altında bir tabela atölyesi yayında da bir bodrum katı vardı. Tabelacı Ermeni arkadaş'a, bana versinler o bodrumu, bir fotoğrafhane açmak istiyorum, dedim. Al ama orası süprüntülüktür, para mara da istemez, dediler. Sıvaları dökülüyordu, temizledim, tamir ettim, boyadım. Adını Yeraltı Fotoğrafhanesi koydum. Elektrik ışığıyla fotoğraf çekiyordum. Hayret ediyorlardı. İlk defa Müslüman hanımların rızalarını alarak fotoğraflarını vitrine koydum. Tepki geldi. Vitrini kırdılar. Tehdit mektupları aldım. Bu konuda başımdan geçen olayı anlatmak istiyorum. Recep Peker yeni evlenmişti. Hanımıyla fotoğraf çekirtmeye geldi. Eşinin yüzünü ısrarlarımıza rağmen açtıramadık. Peçeyle resim alınmaz, dedim. Recep bey, Hikmet bizim kardeşimiz, dedi. Güçlkle ikna ettik. Çıkarken Recep bey, resmi vitrine koyabilirsiniz, dedi. Aradan zaman geçiyor. Hiç

unutmam ilk Cumhuriyet balosunu Ankara Palas'ta yapıyoruz. Peçesini açmayan kadını açık bir elbiseyle karşımda görünce, güldüm. Bizim balo meselesi mühimdi. Fotoğrafhane iyi netice veriyordu. İşler yoluna girmişti. Bir akşam, Ressam Şevki'nin arkadaşı geldi. Biraz eşyamız var, sizin yeriniz müsait, iki gün sonra alacağız, dedi. Gece yarısı bir manda arabası geldi. İçindeki sandıklar bomba, cephaneymiş. Fotoğrafhaneye yerleştirdiler. Bunları getiren Cafer Tayyar Paşa. Tabii olmaz, diyemedim. Ertesi sabah İngilizler erkenden resim aldirmaya geldiler. Perdeyi aldım. Sandıkların üzerine örttüm. Oturdular. Kimildamiyordu. İçine, poz verme sırasında kimildamaması için taş koyuyorum, dedim. Neyse yutturduk. Aradan iki gün geçti. Gece yarısı arabalar aldı gitti. Bir gün, sonradan Ankara Valisi olan çocukluk arkadaşım 3. Şube müdürü Nevzat Tandoğan geldi. Yerimi Tabelacı Vaham'dan öğrenmiş. Hikmet, sen artık mimlendin. Sana resmen bir şey yapamayacaklarını anladılar. Mahkemeni uzatıyorlar. Rum çetelerine para verdiler seni öldürtecekler. Kaçmaya bak, dedi. Fotoğrafhanem 3-4 ay açık kalabildi. Keresteci Ahmet adına düzenlenmiş sahte belgelerle Ankara'ya geçtim.”

Bab-1 Âli 30 Ekim 1918'de imzaladığı Mondros Antlaşmasıyla 1. Dünya Savaşı sayfasını yenik kapattı. 23 nisan 1920'de Ankara'da Mustafa Kemal'in başkanlığında TBMM açıldı. Gözler olanaksızlıklar içinde kıvranan Ankara üzerindeydi. Tozlu, yoksul ve 22.000 nüfuslu bir bozkır kasabasından hiç vakit kaybedilmeden bir başkent yaratılacaktı. Planlı inşaata 1925 yılında geçildi. Kerpiç yapılardan oluşan eski dar sokakların yanı başında modern bir başkent yükselmeye başlamıştı. Tüm kent bir şantiye görünümündeydi. 1926 tarihli bir fotoğrafta ıssız bir arazi üzerinde yükselen Koyunoğlu'nun Etnoğrafya Müzesi. Onun so-lunda iskeleleriyle inşa halinde görülen Türk Ocağı binası bugünkü Ankara'nın ilk görkemli yapılarıdır. O yıl yeni yapıların sayısı iki yüz kırkı bulmuştu. Vehbi Koç Ankara'nın 1923 yıllarındaki durumunu anlatırken şöyle diyor: “İnşaat başlamıştı ama yapacak usta yoktu. Başlangıçta bütün ustalar Macar, Bulgar, Alman ve Avusturyalıydı. Çok geçmedi Türkler onların yerini aldılar ve geçtiler. Diyebilirim ki Ankara bütün Türkiye için

bir eğitim merkezi oldu.” Henüz Ankara başkent olmadan inşaat çalışmalarına başlayan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu’na Ankara’nın çehresini değiştiren bir numaralı Türk mimarı denmesi yanlış olmasa gerek: “Ankara’ya ayak bastığımda cebimde 350 kuruş vardı. Bir yazıhane açtım. Aradan zaman geçti. Cumhuriyet’in ilanı ve Ankara’nın başkent olarak seçilmesinden sonra yapım seferberliği başladı. Maarif Vekili Hamdullah Suphi’nin teşvikiyle Etnoğrafya Müzesi’nin projesini bir ay gece gündüz çalışarak hazırladım. O yıllarda Ankara’da inşaat yapmak dertti. Tuğlayı kireci kendim yapıyordum. Bent deresindeki taş ocaklarını kendim işletiyordum. İstanbul’a taşçı ustalarına yazdım. Mektepteyken yanlarında çalışırdım. Hepsi beni severlerdi. Başta Hüseyin Avni Usta olmak üzere geldiler, bin güçlkle binayı bitirdik. Türk Ocağı binası proje yarışmasını Hocam Monçeri’yi geçerek kazandım. Atatürk’ün isteği üzerine eski Ankara Evleri’nin iç tezyinatını Türk Ocağı binasının Türk Odası’nı yaparken yararlanmak gayesiyle inceledim. Bir gün Hamdullah Suphi geldi. On paramız kalmadı. Türk Ocağı binasını bitiremeyeceğiz, dedi. Paraya hacet yok. Ben kendim yaparım, dedim. Türk Odası’nın bütün tezyinatını dört buçuk ay kendi elimle yaptım. Bir gün tavanda sırtüstü, yüzüm gözüm boya içinde çalışırken Nafia Vekili Recep Peker ile Hüsrev Gerede geldiler. Recep, Hikmet burada tekke abdalı gibi bedava çalışıyorsun. Sana Nafia’dan birkaç istasyon binası inşaatı verdireyim. Bir senede zengin olursun, dedi. Zengin olmaya niyetim yok sanatım için çalışıyorum, dedim. Türk Odası bittiğinde Atatürk bir gün yaptığım şöminenin yanına oturdu. ‘Tam istediğim gibi olmuş. Buradan ayrılmak istemiyorum. Yapan eller sağolsun’ dedi. Tebrik etti. O meydana Celal Bayar’ın Ruşen Eşref’in Maraş Mebusu Mithat beyin, Falif Rıfkı’nın köşklerini ve projesi benim olmayan Divan-ı Muhasabat-ı yaptım. Bursa tayyare binasını da yaptıktan sonra İstanbul’a yerleştim (1930). İstanbul’da muhtelif yerlerde yazıhane açtım. Birçok iş yaptım. Sigorta Eksperler Cemiyeti’ni kurdum. Sigorta eksperliği yaptım. İtimat ederlerdi. Mesela, büyük Bursa yangınında olduğu gibi bir imzamlı milyonlarca lira para öderlerdi. 86 yaşına kadar çalıştım.”

Onuncu Yıl Marşı'nın birinci dörtlüğünde:

ıktık açık alınlı on yılda her savaştan / On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan / Başta bütün dyanın saydığı Başku-
mandan / Demir ağlarla rdk anayurdu dört baştan,

deniyordu. 1923'te ise on milyon savaş yorgunu nüfusun zaruri gereksinimlerini, ilkel metotlarla yapılan bir tarın ve birkaç fabri-
kadan oluşan endüstri karşılamaktan uzaktı. Yeni bir atılım için ne teknik ne de yönetici kadrosu vardı. Örneğin bir demiryolu mühendisi arandığında ortaya güçlükle bir kişi çıkabilmişti. i-
ek bile Avrupa'dan ithal edilmekteydi. 1923-1933 dönemi top-
lumsal değişikliklerin alabildiğine hızlı gerçekleştiği yıllardı. Bir
hafta içinde eski harflerden yeni harflere geçildi. Devrimler, hila-
fetin kaldırılması, Medeni Kanun'un kabul, demokrasiye geçiş
denemeleri, halk eğitimini amaçlayan Türk Uçakları ve Halk Ev-
leri'nin kuruluşu, artan fabrika, okul sayısı, yüzleri değiştiren
kentler sosyal yaşamı etkiledi. Cumhuriyet'in onuncu yılında göz
nne serilen umut verici tablonun gerçekleşmesinde payı olan
sayılı sanatçılarımızdan biri olan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu
lmne değin eksilmeyen bir heyecanla çalıştı. Eski Türk mezar
taşları ve Kafkas cephesinde öğrendiği kayakılıkla ilgili kitapları-
nı hazırladı. Anılarını yazdı. Yaşamının hiçbir döneminde fotoğ-
rafılığı bırakmadı. Ne yazık ki, son yüzyılımızın önemli belgeleri
olan negatiflerin çoğu elde değildir. "Türk Ocağı'nda politika ya-
pılıyor gerekçesiyle kapatılmak istenmesi üzerine bir kendi ken-
dini fesih toplantısı yapıldı. Katılmak istemedim, döndüğümde
Türk Ocağı binası korunma altına alınmıştı. Bana tahsis edilmiş
olan çalışma odasına bir görevliyle birlikte çıktığımda fotoğraf
camlarımın tahrip edilmiş olduğunu gördüm. Kimlerin yaptığını
bilmiyorum. Tesadüfen o günlerde camlarımın bir kısmını arşiv
kutusu yapmak üzere bir arkadaşım almıştı. Onlar kurtuldu. Son-
ra, kalanları istediler. Kültür Bakanlığı'na verdim." Mimar Arif
Hikmet Koyunoğlu'nun verdikleri ve vermek istediği değerler
zerine kapanan yaşam perdesi önünde saygıyla eğiliriz.

Hürriyet Gösteri dergisi, Eylül 1982

Eski Fotoğraflar

Çalışma masamın üzerinde yüz yıl öncesine ait iki genç kız fotoğrafı var. Kusursuz yüz çizgileri olanı bana doğru vücudunu hafifçe eğmiş bir şeyler anlatmak istiyor. Duyamıyorum. Uzun yıllar fotoğraf kâğıdı üzerinde sararıp solmaktan, tamamen yok olmak, unutulmak korkusundan yüreği maun ahşap çerçevesine sığamıyor. Bir an göz göze geldik. Yaşam öyküsünü anlattı.

“-Union Française binasını çevreleyen Minare Sokak'ta oturuyor-duk, yazları da kibarların sayfiye yeri Büyükdere'ye giderdik. Paris'in büyük sahnelerinde lirik şarkılar söyleyen kız kadeşime İspanyol piyanist D'Arenda eşlik ederdi. Bu D'Arenda daha sonra paşa olmuş ve II. Abdülhamid'in Saray Musiki Topluluğunu yönetmiştir. Türkiye'nin Fransa'daki Büyükelçisi Esat Paşa beni ve kız kardeşimi himayesine aldı. D'Arende'nin Sultanın Musiki Topluluğuna şef olarak seçilmesinde de Esat Paşa'nın büyük katkısı olmuştu. Hiç değilse böyle bir söylenti vardı.”

Son yıllarda sanat dergilerinde çıkan bir iki yazının etkisinde kalarak Bitpazarlarından topladığım yüzlerce fotoğraf kartının sakinleri koro halinde Matmazel Jeanne'nin sözünü kestiler. Kendi-

lerine öykülerini anlatmak için sıra gelmeyeceği endişesi içindeydiler. Kimi bu fotoğrafları “defterlerimiz arasından çıkan kurutulmuş çiçekler” kimi de “her dönemin tek görsel tanıkları” olarak tanıttı bizlere. Onlar, ilaç, kâğıt ve ahşap stüdyo makinesinin biçimlendirdiği rengârenk insan görünümleridir.

19. yüzyıl sonlarından bize kalan en önemli toplu fotoğraf albümü II. Abdülhamid’in Türkiye’yi fotoğraflardan tanıma eğiliminden doğmuş, yaklaşık 8 bin fotoğraflık bir bütündür. Aralarında idam ve kürek mahkûmlarının, sportif gösterilerinin, sünnet düğünlerinin, Kâğıthane’de verilen ziyafet-i seniye’lerin, İstanbul manzaralarının, resmi binaların, donanmanın fotoğrafları vardır. II. Abdülhamid’in ilk fotoğrafçısı daha Abdülaziz devrinde “Ressam-ı Hazret-i Şehriyari” unvanını kazanmış olan Abdullah Şükrü Efendi ve kardeşidir. 18 Temmuz 1874 tarihli *Mecmua-i Maarif* adlı gazeteden, şehzadelerin ve Osmanlı hanedanından bazı kimselerin resimlerinin Abdullah Kardeşlerden başka fotoğrafçılar tarafından kopya edilmesinin yasaklandığını öğreniyoruz. Ünlerini I. Meşrutiyet’in (23 Aralık 1876) ilanına kadar sürdüren Biraderler Atölyesi’nden birçok gayri Müslim fotoğrafçı yetişmiştir. Yurttan ayrılmaları üzerine işlerini Fhebus Efendi diye bilinen Bogos Tarkulyan devralır. Tarkulyan, 1914 Nisan’ında *Tasvir-i Efkar*’da yayımlanan bir konuşmasında II. Abdülhamid tarafından kendisine “Ressam Hazret-i Şehriyari” unvanının verildiğini ve beşinci rütbeden bir Mecidi Nişanı’yla ödüllendirildiğini söylüyor. Ardından Atatürk’ün annesinin fotoğrafını çeken Apollon Fotoğrafhanesi sahibi Aşil Samancı (D.1870), Nikola Andriyomenos (1865-1929), M. Kargapulos adlı fotoğrafçılar İstanbullulara hizmet etmişlerdir. İlk Müslüman Türk stüdyolarının açılışı 1900 yılından sonradır. Çeşitli harp okullarında yetişmiş asker ressamlarımız bir yan uğraş olarak fotoğrafçılıkla ilgilenmiş, fotoğrafçılık kitapları yayımlamış, bugünkü kadronun temellerini atmışlardır. Resne Fotoğrafhanesi’nin kurucusu Rahmi-zade Bahaeddin Bey ilk fotoğraf derslerini asker ressamımız İsmail Hakkı Bey’den, Mimar Hikmet Koyunoğlu da ressam Ali Rıza Bey’den aldıklarını belirtmişlerdir. İçimizde, tepeden inme baskılara rağmen, her devirde gizli ve güçlü bir potansiyelin bu-

lunduğu Koyunoğlu'nun şu sözlerinden alışılmaktadır. “Resim öğretmenimin yardımıyla Febus Fotoğrafhanesi’ne hizmetçi olarak girdim. Çünkü ecnebler katiyen bir şey öğretmek istemezlerdi. Her işi günden güne öğrendim. Bir fotoğraf ressam, sarıklı mahalle imamı Ağâh Efendi vardı. Fotoğrafları o renklendirirdi. Ben de fotoğraf boyadım. Beğendiler...”

Eski fotoğrafçılarımızın tümü yaşadıkları devrin sınırlayıcı teknik olanaksızlıklarına rağmen başarılı olmuşlardır. Elimize geçen fonksiyonel fotoğraf örneklerinden bugün dahi çıkaracağımız dersler vardır: Genellikle Almanya ve Fransa’dan getirttikleri karton resim altlıkları, çerçeveleme, aksesuar, pozlarının özgünlüğü ve ışık efekti tadına doyumlan şiiir tatları vermektedir. Uzun bir suskunluk devresinden sonra 1960 kuşağının yaratıcı gücü devreye girerek Türk fotoğrafının sesini yayınlar, yarışmalar ve sergiler yoluyla duyurmuştur. Fotoğrafımızın her gün biraz daha genişleyen perspektifi doğrultusunda daimi ve geçici fotoğraf sergilerini, yayınlarımızı, belgeleri ve ustalarımızın kullandığı eski makineleri çatısı altında toplayan bir müzenin kurulması geleceğimize karşı sorumluluğumuzun yerine getirilmesini kolaylaştıracaktır.

Çağdaş Sanat Haberleri dergisi, Ocak 1983

İlk Kadın Fotoğrafçılarımız

Biz, kadının fotoğraf çekmesi bir kenara, fotoğrafının çekilmesinin güç olduğu 19. yüzyıldan geldik. İstanbul tramvaylarında kadını erkekten ayıran kara perdenin 24 Ekim 1923'te (Cumhuriyet'in ilanından 4 gün önce) kaldırılması tutucular tarafından "kıyamet kopacak" endişesiyle karşılanmıştı. Devrin polis müdürü Sadettin Bey *Vatan* gazetesine bir açıklama yazarak ikna yolunu tutmuştu. İlk Müslüman Türk fotoğrafçılarından Mimar Hikmet Koyunoğlu'nun mesleki izlenimleri de benzer koşullanmaları dile getiriyor. "İlk defa Müslüman hanımların rızalarını alarak fotoğraflarını vitrine koydum. Tepki geldi. Vitrini kırdılar. Tehdit mektupları aldım. Bu konuda başımdan geçen bir olayı anlatmak istiyorum. Recep Peker yeni evlenmişti. Hanımıyla fotoğraf çektirmeye geldi. Eşinin yüzünü ısrarlarımıza rağmen açtıramadık. Peçeyle resim alınmaz, dedim. Güçlkle ikna ettik. Hiç unutmam ilk Cumhuriyet Balosu'nu Ankara Palas'ta yapıyoruz. Peçesini açmayan kadını açık bir elbiseyle karşımda görünce güldüm." 1917 "Aile Kararnamesi", 1926'da Medeni Kanun'un kabulü, 1934'te de seçme ve seçilme hakkını kazanması toplumumuzda kadını hızla gerçek yerini almaya yöneltti. Çağdaş Türkiye'nin temeline ka-

dınlarımız da harç koymakta gecikmedi. Kısa sürede, her konuda öncüler ortaya çıktı. “Gerilmiş ve sıkıştırılmış bir yay boşalıyordu” denebilir.

Fotoğrafçılık alanında da genel anlamda bize bu günleri hazırlayan kıpırdanmalar başlamıştı. Stüdyo sahibi ünlü gayri Müslim fotoğrafçıların işyerleri bir bir kapanırken boşlukları hızla dolduruldu. 1932’den 1951 yılına değin 63 ilde açılan 477 halkevi, fotoğrafçılığın tanıtılması ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynadı. Yazılı basınımızda görev alan sayılı foto muhabirlerimiz yurdumuzdaki olayları yansıtmayı başardılar. Bu kadronun değerli elemanlarından biri de Eleni Küreman’dır. Küreman, İstanbul 1921 doğumlu olup 1945 yıllarında *Vakit* gazetesinde çalışmıştır. Lise öğrenimi görmüş, Fransızca ve Rumca bilmektedir. Emekli Gazeteci Kartı sahibi Eleni Küreman bazıları tarafından kızlık soyadı olan Fotüyandü olarak bilinir. Basınımızda fotoğraf her geçen yıl biraz daha ağırlık kazanıyordu. İlk kez, 1948 Olimpiyatları’na Semih Türkoğlu ile foto muhabiri Ali Ersan bu tip olaylara yeni bir sunuş biçimi kazandırmak, bol fotoğrafın yer aldığı özel sayfalar hazırlayabilmek amacıyla Londra’ya gönderildiler. Yıl 1950. Sivil havacılık tarihimizde ilk defa bir yolcu uçağı düşerek parçalanıyordu. Uçaktaki 11 yolcuyla 4 kişilik mürettebatı ölmüştü. Bu ilk olay Türk basınında başka bir olaya yol açıyordu. 25 Mart’ta Ankara’da olan bir olayın resimleri ilk defa olarak ertesi günü yayımlanıyor ve Ankara’dan özel şekilde getirilen fotoğraflara “Her hakkı mahfuzdur” notu konuyordu. 1956’da tıfdruk tekniğiyle basılan *Hayat Mecmuası* ilk adımı fotoğraf dünyamıza yeni değerler katılımını sağladı. Birinci sayısında Hikmet Feridun Es’in dünyanın öbür ucu Malaya’dan yolladığı bir seri başlatıldı. Bu röportajı fotoğraflarıyla zenginleştiren Semiha Es’ti. Aynı ikilinin yarattığı güzelin güzeli birçok röportaj birbirini izler. “Hayat Kongo’da”, “Hollywood Yazıları”, Semiha Es’in yazıp resimlediği “Kadın Gözüyle Tahran”... Cumhuriyet tarihinde ilk kez 1950 yılında siyasi iktidar seçimle el değiştiriyordu. 2 Haziran’da I. Menderes Kabinesi kuruldu. 25 Temmuz’da Cumhurbaşkanı Celal Bayar’ın başkanlığında toplanan Bakanlar Kurulu Kore Savaşı’na katılmak üzere 4500 mevcutlu silahlı bir savaş birliğinin Birleşmiş

Milletler emrine verilmesini kararlaştırdı. Kore Savaşı'na Hikmet Feridun Es ile birlikte Semiha Es'i gönderen *Hürriyet* gazetesi, savaşı en geniş şekilde ve bol fotoğraflarla okurlarına yansıttı. 11 Kasım'da ayrıca bir Kore ilavesi verdi. Türk Birlikleri'nin 17 Ekim'de Kore'ye varışlarından itibaren adım adım Çunşano baskını, 237 şehit, 201 kayıp verdiğımız Kunuri Savaşı ve diğeri olayları halkımız Semiha Es'in objektifinden izledi. Bu arada herkesten habersiz bir filiz yeşeriyordu: Yıldız Moran. Fotoğraf öğrenimini İngiltere'de Bloomsbury ve Ealing Technical College'de yapan Moran Ickers'in yanında portre üzerine staj yapar, kişisel sergiler açar. Old Vic (Shakespeare) Tiyatrosu fotoğrafçılığı yapmak üzere kolları sıvar. Moran bir sohbet sırasında bize şunları anlattı: "Dayım Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun teşvikiyle fotoğrafçılığa başladım. Kendi olanaklarımla İngiltere'ye öğrenime gittim. 1953-54 yıllarında Londra Camera Club'den stüdyo kiralayarak 7 sterline portre fotoğrafları çektim. Yurda döndüğümde iş sahası yoktu. Kallavi Sokak'ta Adalet Cimcoz'un yardımıyla bir portre ve peyzaj stüdyosu açtım. 1962 sonbaharına değin bu çalışmam devam etti. Aynı yıl şair Özdemir Asaf'la evlendim." Moran'ın Londra, Helen Graham House ve Cambridge Christ College'de açtığı kişisel sergilerini soluk soluğa yurtiçi sergileri izler. İlk sergisini Kallavi Sokak'taki stüdyosunda açmıştır (1955). Ayrıca 1970, 1971, 1974 ve 1976 yıllarında "retrospektif" sergileri olmuştur.

1981 yılında kaybettiğımız Özdemir Asaf bir yazısında Moran'ın fotoğraflarını anlatıyor: "Yıldız Moran, insanın yüzünden kalkıp doğanın açılarına, portre planından sinema görüntüsüne kadar uzanırken, sanatçı kişiliğini bunları bilerek kazanmıştır. Bütün yönleriyle insan ve doğa onun fotoğraflarındaengin bir kaynaşmanın serüvenini bize iletmekte." Bir başka kadın sanatçımız Afife Bilek ise 1954 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde sergilediğı 52 eseriyle fotoğrafa merhaba, diyor.

Günün gazete koleksiyonlarında Bilek için "konuyu seçme ve işlemede olduğı kadar sahnelerin sınırlandırılmasında da ustalık görölmektedir" benzeri yazılar görüyoruz. Sanatçımız yaşamını matbaacılık ve reklam fotoğrafçılığı yaparak sürdürmektedir. *Çağdaş Fotoğrafi Sanatı* (İstanbul, 1977) adlı kitabın yazarı Güler Er-

tan 1963'te DTGSYO'nun Grafik Sanatlar Bölümü'nden mezun oldu. İki kişisel sergi gerçekleştirdikten sonra burs alarak 1968'de Viyana'ya gitti. Toplam on bir fotoğraf sergisi açtı. Fotoğraf üzerine tez yazarak kariyere giren ilk kadın fotoğrafçımız Ertan, halen yeni adıyla MÜGSF'de öğretim üyesidir. Selmin Başak 1934 İzmir doğumlu. Dame de Sion'da okuduktan sonra DGSA İç Mimari Bölümü'nden mezun olmuş, 1958 yılında ise Sorbon Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünü bitirmiştir. Paris'te *Techniques Architecture* dergisinin 4 yıl başyazar yardımcılığını yaptı. Birçok kişisel serginin yanı sıra *Bodrum* adlı mimari bir kitabı fotoğrafladı. 1979'da göçerlerle ilgili bir filmin hafızalardan silinmesi olanaksız set fotoğraflarını çekti. 1965'te Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nun 10. Uluslararası Kültür Şenliği programında yer alan fotoğraf sergisine iki fotoğrafıyla katılan Sevgi Evcim'le karşılaşıyoruz. 26 Ağustos tarihli *Kim* dergisinin sanat sayfasına şu not düşülmüş: "... Yavuz Evcim ve Sevgi Evcim ise daha yeni birer isim olarak 31 resimlik düzen içinde aksamadan yerlerini alabilmişlerdir." Sevgi Evcim, Amerikan Koleji ve İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğrenim gördü.

Son olarak bir kez daha Yıldız Moran'a dönmek gereksinimi duyuyoruz. Söylediklerine katılmamak elde değil. "Tüm sanat dallarında olduğu gibi fotoğraf da acımasız. Düzeyini korumak için çok büyük bir çaba gerekiyor. İşlerinizdeki rengi evrensele ve her zaman geçerli kavramlara bağlayamadığınız sürece başarıya ulaşamaz. Fotoğraf insanın 24 saatini alan bir uğraştır. Düşünecek, tasarlayacak, elinizdeki araca uygulayacaksınız. Onun pratik yöntemini bulacak, gelişmelere hâkim olacaksınız. Türkiye'de yokluklar içinde çalışan fotoğrafçı bir tür cambazdır." Her şeye rağmen duygu yönünden elle tutulur bir canlılığın, içerik zenginliğinin, teknik başarının doruklarında bulunan kadın fotoğrafçılarımız yaşadıkları çağın bilincinde topluma karşı üstlendikleri görevi her zaman başarıyla yerine getirmişlerdir.

Hürriyet Gösteri dergisi, Haziran 1983

İFSAK Çeyrek Yüzyılını Dolduruyor

Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na, Musiki Muallim Mektebi'nden Konservatuar'a, Sanayi-i Nefise Mektebi-İ Âlisinden Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne, Darülfünun'dan Üniversite'ye geçiş ve halkevlerinin kurulması kültürel yaşantımıza taze bir soluk getirmiştir. Biz bu kuruluşlardan konumuzla yakın ilgisi bulunan halkevleri üzerinde durmak istiyoruz. Söz konusu olan halkın eğitimiydi. 1931 yılında Türk Ocakları'nın kapanmasıyla bu alanda bir boşluk meydana geldi. Sonradan birer halk üniversitesine dönüşen halkevleri fikri CHP Genel Sekreteri Recep Peker'in öncülüğünde gelişti.

1932-1951 yıllarında 63 ilde 447 halkevi açıldı. İkinci on yıl en verimli zaman dilimi oldu. O günleri, yaşamın, gençliğin eğitimi ve Türk fotoğrafçılığının kalkındırılması ideali uğruna harcamış olan İhsan Erkalıç'tan (1906-1983) dinleyelim: "1929 senesinde Muallim Mektebi'nden mezun oldum. İstanbul'da vazife verdiler. 1932'de halkevleri açıldı. Daha önce Eyüp'te Gençler Mahfeli'ni kurmuştuk. Kültürel faaliyetlerde bulunuyorduk. Halkevlerinin açılışı fırsat oldu. Biz de Eyüp Halkevi'ni kurduk. Fakat pek etkin olmadı. Ortam uygun değildi. Zorluk çekiyorduk. 1940'ta Fatih

Halkevi'nin fotoğraf kursu başladı. Kapatılıncaya kadar devam etti. Fotoğraf kursunun başına ben getirildim. Askere gidince de Behiç Besler idare etti. Oraya gelenler arasında Fikret Minisker, Salih Karakaş, Kazım Tekin, Rıdvan Tezel, Cafer Türkmen, Nurettin Erkilic, Kemal Baysal, Hikmet Yıldız (Foto İFA), Dr. Erhan Ternal, Fethi Tan vardı. Bunlar devamlı ilgi gösteren ve bizi tatmin edenlerdi.”

İhsan Erkilic gönül birliği ettiği İlhan Arakon, Hüsnü Contürk, Suat Tenik ve Münif Fehim ile Çağaloğlu'nda bulunan Türk Ocağı binasında ilk ortak fotoğraf sergilerini açmışlardır. Halkevleri amatör resim ve fotoğraf sergilerinin birincisi de aynı günlerde (22 Nisan 1940) açılır. Daha önceki sergilerden elenerek gelmiş 300'ü aşkın fotoğraf Ankaralılara parti genel sekreteri Dr. Fikri Tuzer'in açılış konuşmasıyla sunulur. Bu sergi devletin sahip çıktığı ilk büyük fotoğraf sergisidir. 1940 yılları aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın ekşi soluğunu hissettirdiği yıllardır. Fotoğraf amatörü makinesinin kabuğuna çekilmiş çok sınırlı olanaklarla idealini gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

1951 yılına değin halkevlerinin fotoğraf kolu çalışmaları amatörler için ikinci bir kuruluş arama gereksinimi duyurmamıştır. Devamını İFSAK'ın birinci adamı Nurettin Erkilic'tan (1926-1983) dinleyelim: “Halkevlerinin çeşitli nedenlerle kapatılması üzerine amatör fotoğrafçılığa gönül vermiş kişiler çok uzun zaman aralıklarıyla bir araya gelebiliyor, bu toplantılar da hasret giderme sohbetlerinden ileriye gidemiyordu. Yine bu yıllarda malzeme yokluğu başladı. Profesyonel fotoğrafçılara tahsisle malzeme verilirken amatörler karaborsadan kalitesiz fotoğraf malzemeleri almak zorunda kalıyordu. Ankara'da görevli olduğum yıllarda Amerikalıların yoğun olduğu semtlerde çöp kutularına atılmış ve süresi geçmiş renkli filmleri bularak bunlarla çalışmalarını sürdürmek isteyen fotoğraf amatörlerini hatırlıyorum. .Kısaca özetlersek, bu dönemde amatör fotoğrafçılık dayanışma ve beraberlikten uzak kalmış, bilgi alışverişleri kaybolmuş, malzeme karaborsası almış yürümüş ve profesyonellerle arasındaki bağların koptuğu bir ortamın içine girmiştir. Türkiye'deki amatör fotoğrafçılığın içine düştüğü zor bir ortamın sonucu olarak İstanbul'da da bir foto kulü-

bünün kurulması gerektiğine inandım ve bu konuda gerekli çalışmaları yapmaya başladım. Önceleri olumlu bir sonuç aldığımı maalesef söyleyemem”.

Nurettin Erkıılıç fotoğrafçılığa ilk adımını İhsan Erkıılıç'ın Fatih Halkevi'nde düzenlediğı kursa katılarak atar. Yıl 1943. “Amatörler arasındaki birliğı kurmak ve birçok konuda bütünleşmek” gereğini duyan N. Erkıılıç, İstanbul, Bahçekapı Sümerbank Alım-Satım Müessesesi'nde birlikte çalıştığı yedi arkadaşını bir fotoğraf derneğı kurmaya teşvik eder. 29 Kasım 1959'da resmi makamlara başvurulur. Böylece İFSAK'ın çekirdeğini teşkil eden Erenköy Amatör Foto Kulübü Devlet Şurası Reisliğı'nin 960-1167 esas ve 960-1145 sayılı kararı ile kurulur.

Merkezi Turgut Ekin'in (1920-1984) Erenköy Yakutlar Sokak'taki bugün yerinde büyük bir apartman bulunan tek katlı evidir. “Kurucular umumi heyeti”nin yaptığı ilk toplantıda alınan kararların altında şu imzalar vardır: Nurettin Erkıılıç, Kemal Kozar, Hulki Öğreten, Turgut Ekin, Celaleddin Yavsi Ebüssuudoğlu, Şinasi Özatalay ve Reşat Aşkın. Umulandan fazla ilgi gören ilk fotoğraf sergilerini 26 Mart - 15 Nisan 1960'ta Galatasaray Lisesi Salonu'nda açarlar. Kurucu üyelerden İFSAK'la ilgisini en uzun zaman sürdüren C.Y. Ebüssuudoğlu (1916-1981) olmuştur. 15 Ocak 1962 tarihli 25. yönetim kurulu toplantısında kuruluşun adı “daha geniş anlam ifade etmesi ve geniş çapta faaliyet yapabilmesi” amacıyla İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü (İFSAK) olarak değiştirilmiştir. Kuruluşun ilk karşılaştığı ve halen süren sorunu, gereksinimlerini karşılayacak bir lokalinin olmamasıdır.

25 yılda tümünün ayrı bir değer olduğuna inandığımız 7 gönül adamı İFSAK başkanlığı görevini üstlenmiştir. Nurettin Erkıılıç, Hulki Öğreten, Şinasi Barutçu, Özdemir Cebeci, Tuncay Çötelioglu, Sami Tepeciklioğlu ve Mehmet Bayhan. Örneğın, Şinasi Barutçu'nun başkanlığı döneminde İFSAK bir öğrenme ve öğretme açlığına sahne olmuştur. 1966 yılının son iki aylık çalışma programında Halim kulaksız, Oktay İybar, Nevra Tunakan, Ferit Can, Mustafa Aslier, Orhan Sezer, Vehbi Yazgan, Selahattin Erbil'i değişik zamanlarda da İhsan Erkıılıç, Baha Gelenbevi ile Cafer Türk-

men ve Şinasi Barutçu'nun fotoğrafla ilgili değişik konularda konuşmalar yaptıklarını, ders verdiklerini görüyoruz. Ayrıca kayıtlardan Ayhan Songar, Müeddep Erkmen, Gültekin Çizgen, Fikret Minisker, İbrahim Zaman ve Mümtaz Ertürer'in çalışmalara katıldığını öğreniyoruz. İFSAK üyelerinin toplu ilk yurtdışı teması 1971'de gerçekleşti. Alman VDAV (Amatör Fotoğraf Birlikleri Federasyonu) gençlik kolunun davetlisi olarak Özdemir Cebeci, Rıza Güloğlu ve Selçuk Bosnalı'dan oluşan bir grup yurtdışına giderek gelişmeleri yakından görme olanağı buldular. İFSAK üyelerinin yurtdışı başarıları devam ederken, Romanya, Fransa, Yugoslavya, İngiltere, Lüksemburg, Japonya, Almanya, Bulgaristan ve Polonya'dan sergiler getirildi. ABD, İngiltere, Yugoslavya ve B. Almanya'ya sergi yollandı.

İFSAK'ın kuruluş amacı, fotoğraf ve sinema çalışmalarını desteklemek; kurs, konferans, gösteri, sergi gibi olanaklar hazırlamak, malzeme alımında kolaylık sağlamak, haber-bilgi iletişimini gerçekleştirmek, Türk fotoğrafının yurtdışında tanıtılmasına önayak olmaktır. Bugünkü İFSAK 1930 yıllarında fotoğrafa gönül vermiş aydınımızın gerçekleşen düşüdür. 1-15 Haziran 1966 tarihinde açılan sergiye katılanlar listesinde G. Çizgen, Halim Kulaksız, Yaşar Atankazanır ve S. Müeddep Erkmen isimlerine rastlamak olasıdır. Aynı yıl halka sunulan 3. sergiyi ise 1118 kişinin gezdiği saptanmış. Bu serginin üzerinden 20 gün geçmeden, Fazıl Noyan, Fikret Minisker, Ara Güler, Ferit Can, Vehbi Yazgan, İhsan Erkök ve Kemal Baysal'dan oluşan gelecek serginin fotoğraflarını seçecek jüri üyeleri açıklanır. Sergilenecek fotoğrafların seçiminde gösterilen ciddiyet ve ilgi devamlı artan bir dozda günümüze değin ulaşmıştır. 25 yılda 43 sergi açtı İFSAK dostlar grubu. Bu sayıya yurdumuzun her köşesine ulaşma programının bir parçası olarak değerlendiren gezici sergi dahil değildir. Gezici serginin 1983'te 14. durağı Karabük'tü. 20. sergi Antalya festivalinde, 28. İstanbul'da, 29. Japon amatörleri ortak sergisi, 42. gelenekselleşen "Yılın Fotoğrafı" sergisi. 7 ulusal, 3 uluslararası fotoğraf yarışması düzenledi. 3 uluslararası yarışmaya toplam 103 ülkeden, 2493 sanatçı, 11.280 yapıtla katıldı. Geniş kapsamlı uluslararası sergiler Türk fotoğrafçılarına günümüz fotoğraf dünyasının tanın-

miş isimlerinin orijinal basılarını görme olanağı sağladı. 7. ulusal yarışma albümü ile 3. uluslararası yarışma albümünü karşılaştıranlar aradaki farkın hızla kapanmakta olduğunu görecektir. Sergileme olayına sayısız dia pozitif gösterisini, ilki 1978'de düzenlenen 5 kısa film yarışmasını da eklemeliyiz. Şu saralarda 16. temel fotoğrafçılık kursu başlamış bulunuyor. 1984'te FIAP 12. renkli baskı Bienali IFSAK tarafından düzenleniyor. Ülkelerin kendi aralarında elemeler yaparak katılacağı bu çalışma Türk fotoğrafının varlığını kabul ettirme yolunda attığı bir IFSAK adımıdır. 1978 yılından beri yayımlanmakta olan bültenler, yarışma albümleri, yüzyılı aşkın bir zaman dilimini içeren "Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu" ve son olarak onur üyesi, Hon EFAP Baha Gelenbevi'nin "Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı" adlı eseri fotoğraf yayıncılığını kıyısından köşesinden kotarma gayretinin ürünleridir.

Ihsan Erkiş Türk fotoğrafının örgütlenmesi gereğini şöyle dile getirmişti: "Tünel'de Alman Kütüphanesi'nin solunda Lumyer Temsilcisi Kalimenos vardı. Bir gün vitrininde 'Ajanda Lumyer 1938' adlı bir kitap gördüm. İçinde, teknik bilgi ve reklamların yanı sıra en arka sayfalarında Fransızca konuşan ülkelerdeki fotoğraf kulüplerinin listesi vardı. Yalnız Paris'te 9 tane fotoğraf kulübü olduğunu gördüm. Çocukları topladım. Onlara, çiçek sulamak güzel bir şeydir. Ama bir yangın varken elinizdeki suyu çiçeğe dökemeyiz. Birer maşrapa döksek yangını söndürmek ihtimalimiz vardır. Biz geri kalmış bir ülkeyiz. Uluslararası sahada sesimizi duyurmak kendimizi gösterebilmek için bir kulübe ihtiyacımız var. Bu da İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü'dür, dedim. Belimizi büken maddi imkânsızlıktı. Daha sonraki yıllarda da Dr. Fazıl Noyan, Hüsnü Contürk, Münif Fehim gibi arkadaşlarla kulüp kurmak için uğraştık. Fakat olmadı." Ihsan Erkiş'in idealini öğrencileri gerçekleştirdi.

Hürriyet Gösteri dergisi, Mart 1984

Ara Güler ile Devr-i Âlem

Ara Güler 1928 İstanbul doğumludur. Babası Dacat Güler, eczacı. Hocopulo Pasajı'ndaki dükkânları Muhsin Ertuğrul, Behzat Butak, Reşit Gürzap gibi birçok tiyatrocunun uğrak yeri olmuştur. "Babam, onların makyaj malzemelerini hazırlardı, tavlâ oynar sohbet ederlerdi."

İçinde bulunduğu ortam çocuk yaşlarında Güler'i tiyatro ve sanatına doğru itmiştir. Amatör sahneye çıkar. "Dokuz tane enayi piyes" yazar. Fotoğrafçılığa 1948 yılında mavi başlıkla çıkan *Yeni İstanbul* gazetesinde başlayan Güler'in yayımlanan ilk resmi Gümüşsuyu'nda yobazların kırdığı bir Atatürk heykelidir. Yedeksu-baylık görevinin ardından *Hayat Mecmuası*'na girer. Bundan sonra uluslararası başarıları birbirini izler.

Bu yazımızda daha çok Ara Güler'in son dünya gezisi üzerinde durmak istiyoruz. Kendisine ayağının tozuyla biz sorduk o söyledi:

"Son gezim, üçüncü dünya turu denememdir. Hep Yeni Zelanda'ya kadar gider ve paramız bittiğinde geri dönerdik. Dünyanın öteki tarafına bir türlü geçemiyorduk. Bu sefer iyi ayarladık. Birinci durağımız Pakistan'dı. 6-7 yıl önce gitmiştim.

Pakistan'da pek çalıştım denemez. Benim için önemli olan Hindistan'dı. Orada insan ve inançları konusunda bir röportaj yaptım. Mukaddesat adına aç ve susuz bir ortaçağ ıkkılığı yaşıyordu. Mukaddes su diye pis suya giriyor, ölümü beklemek için Benares'e, ölümün beklendiğı şehre gidiyorlardı. Ayrıca, Hindistan'ın güneşini müthiş enteresandı. Hindistan'da bir ömür çalışılsa ancak dörtte biri görülebilir. Bir fotoğrafçı için cennettir Hindistan. Binlerce konu var. Mabetler, ibadet edenler, Ganj Nehri'ne girenler, tipik insan yüzleri karşısında fotoğrafçı pür oluyor. Her şeyi çekiyordum. Fakat kafamda tek konu vardı. Budizm ve Hinduizm röportajı.

Tam bir Budizm röportajı yapmak imkânsızdır. Önce Burma'ya gitmeniz gerekli. Vize vermezler. Tibet'e ise zor gidersiniz. Olanakların izin verdiği ölçüde çalıştım. Hindistan'dan Nepal'e, oradan da Tayland'a geçtim. Tayland'a üçüncü gidişim. Yerel özelliğı kalmamış. Turizme dökmüşler her şeyi. Bizimkilerin turistlere Mevlevî ayini göstermeleri gibi. Gelen turist de otuzuncu sınıf bir adam. Tayland'dan sonra Malezya'nın merkezi Kuala Lumpur ve Singapur'a gittim. Benim için en önemli duraklardan biri Endonezya idi. 120.000 adası var. Hepsini görmek olanaksız. Belli başlı yerlerinden Bali'ye gittim. Bali Hinduizmi garip. Şehirleri canavar heykelleri bekliyor."

Ara Güler'in bu geziyi nasıl gerçekleştirdiğini, gezinin ona neler getirdiğini merak ediyoruz: "7,5 ay süren gezim boyunca 400 rulo Leica film çektim. Eğer, bir yabancı foto muhabiri bu geziyi yapsaydı en az 1800 rulo çekerti. Çektiğim fotoğraflar küçük küçük konulara ayrılabilirdi gibi inançlar şeklinde de tasnif edilebilir. Hepsini yazmaya kalksam kitap olur. Fakat kimse basmaz. Zaten dünya basınında Hindistan, Endonezya gibi konular bakir konular değildir.

Bu gezim sırasında Magnum'dan Hiroşi Kabuda adlı bir fotoğrafçıya rastladım. Beş yıldır Çin'in küçük bir bölgesinde çalışıyor-muş. Ben gitsem bu süre içinde yemek paramı karşılayamam. Gezimin masraflarını biraz cebimden, biraz yayın organlarından, yer yer de misafir kalarak karşıladım. Eski, *Life*, *Paris Match*, *Stern* iş-

leri yok artık. Dünya basınında devamlı röportajlarım yayımlanır. Fakat bunlar önemli bir şey getirmiyor. Örneğin son zamanlarda *Connaisseur* (ABD), *Art* (B. Almanya), *Manchette* (Brezilya), *Horizon* (ABD), *Revista Geografica Universal* (Brezilya) adlı dergilerde çalışmalarım yayımlandı. Dağıtımını Mangum yaptı. Bunlar gördüklerim.

Çeşitli dergilerde yayımlanan “Topkapı” adlı röportajımı genişleterek *The National Geographic Magazine* basacak. Metni Washington İslam Araştırma Cemiyeti’nin başkanı olan Heath Lawery hazırlıyor. Şimdiye değin hep Bizans’ı yazmışlar. Bizans’ı kim yıktı söylemiyorlar.

Menderes devri *Hayat Mecmuası*’nda çalışıyorum. Onlar bize kâğıt falan veriyorlar. Biz de onların inşa ettikleri barajları tanıtıyoruz. Denizli-Aydın arasında Kemer Barajı’nı çekiyordum. Orta sayfaya koyuyorduk. Fiyakalı resimler olsun diye uğraşırken geç kaldık. Bulduğumuz bir köyde geceledik. Burası Aydın’ın Karacasu ilçesinin Geyre köyüydü. Yatacak bir yer bulmak için kahveye girdiğimde iki adamı Roma şapidosunun üzerinde pişpirik oynarken gördüm. Sabah altıda kalkarak etrafı inceledim. Lahdin içinde üzüm eziyorlardı. Buldukları taşlardan ev yapmışlar. Bir evin köşesinden Meduza başı bize bakıyordu. Enteresan bir röportaj oldu. Bu röportaja *Hayat Mecmuası* itibar etmedi. Önce İngiltere’de *Architectural Review*’de 8 sayfa, sonra da Amerika’da *Horizon*’da Kenan Erim’in yazısıyla çıktı. Meşhur oldu. Kazılar yapıldı. Şimdi biz ne yaptık?

Bugünkü savaşlarda çok iyi hikâyeler var. Dışarda gazeteciliği her zaman foto muhabiri yapar. Yazarlar imparator gibi görünürlerse de durum bunun tam tersidir. Bir yazar iki bin alıyorsa fotoğrafçı beş bin dolar maaş alır. Foto muhabiri gider ölür. Vietnam’da 38 foto muhabiri, 3 yazar öldü. Fotoğraf varsa röportaj vardır. Fotoğraf varsa olayı radyo haberinden bile yazacak adam bulurlar. Ben Eritre-Etopya savaşı, Amman çatışması ve Amerikalıların Beyrut’a asker çıkarttıkları sırada oradaydım. Biz şimdi tarihi tutuyoruz. Eskiden doküman yazıydı. Harp ceridesi yazılırdı. Şimdi bunların yerini televizyon ile fotoğraf aldı.

Biliyor musunuz Ortadoğu’da bu savaş çalkantıları içinde kaç

bin fotoğrafçı vardır? Fırıl fırıl dönüyorlar, bir gittikleri yere otuz kere gidiyorlar. Bizim gibi dövizle falan değil. Hepsinin cebinde kredi kartları var.”

Ara Güler’in zaman zaman kullanmaktan zevk duyduğu bir Picasso özdeyişi var: “Ben Fontainblue Ormanı’nı gezdim, içime yeşil doldu, yeşil kustum.”

Yeni İstanbul gazetesinde başlayan *Jamanak*, *Hayat*, *Güneş*, *Hürriyet*, *Der Spiegel* ve nicesinde süregelen Güler’in fotoğrafçılık yaşamı Fontainblue Ormanı’nı bir fotoğraf ülkesi, yeşili de fotoğraf yerine koyan doğrulama içinde geçti. Gececek.

Hürriyet Gösteri dergisi, Mayıs 1984

Türk Fotoğrafının Yüz Yıllık Sorunları

Bir önceki yılın sanat çalışmalarını değerlendirme yazılarının başlıkları genelde sorunlarımızın altına çöreklenmiş burukluğun sesidir. “Geçen yıl fotoğraf sanatında kımıldamalar oldu. Ancak, bunları yönlendirici çabadan yoksunduk” (Gültekin Çizgen, 1974); “1975, plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı” (K. Özsegin); “Görsel sanatlar 1977’de gelişimini sürdürdü, ama temel sorunların çözümü bir kez daha ertelendi” (K. Özsegin). Bu türden başlık örnekleri kolaylıkla çoğaltılabilir. Türk fotoğrafçılığının başta eğitim olmak üzere sergileme, eleştiri, yayımlar, örgütlenme, sanatçının ve eserinin korunmasına bağlı olarak “Türk Fotoğraf Müzesi ve Ulusal Fotoğraf Vakfı” kurulması gibi sorunları vardır. Bu tür sorunlardan biri de nicelik ve nitelik açısından yeterli malzeme sağlanması sırasında karşılaşılan güçlükler olmuştur. Dünya piyasasında fotoğraf malzemesi üretimi, 1888 yılında George Eastman’ın kurduğu Kodak firmasıyla sanayileşme yolunda ilk büyük adımını attı. Daha sonra, Avrupa’da özellikle fotoğraf optiği konusunda gelenekselleşen kalitenin temsilcisi Carl Zeiss, Jena, Rodenstock, Voigtlaender, Schneider-Kreuznach kâğıt ve film konu-

sunda Agfa, Crumlere, BYK, Lumiere, Gevaert, Mentor, Ihagee, Hauff gibi kuruluşlar üretime başladı. Bu yıllarda Osmanlı İmparatorluğu İkinci Abdülhamid devrini yaşıyordu (1878-1908). İmparatorluğun çöküşü 93 Savaşı (1877-78) ve ardından gelen Balkan Savaşı ile (1912-13) hızlandı. Birinci Dünya savaşı ise sonu oldu. Fotoğrafçılığın dünyada canlanmaya başlamasından itibaren süregelen sosyo-ekonomik yapımız malzeme konusunda dışa bağımlı olmamızı gerektiriyordu. Cumhuriyet devrindeki tüm gelişmelere rağmen tüketimin sınırlı olması üretimin verimli bir iş kolu haline gelmesini engelledi. Üstüne fotoğraf yapıştırılan desenli kartonlar dahi dışarıdan getirildi. Eski fotoğrafları dikkatle incelediğimizde, kartonun bir köşesinde Jos Indra Vien, Trapp Münch gibi markaları görmek olasıdır. Bizde fotoğraf malzemesi ithaline ciddiyetle eğilen ilk kuruluş İsmail İpekçi'nin 1872 yılında açtığı "Selanik Bonmarşesi"dir. bugün bile kalitesine erişilememiş olan malzeme katalogları bastırdılar. Bu öncü kuruluşu İsmail İpekçi'nin kardeşi Rıfat İpekçi'nin oğulları Cevdet ve Tahir İpekçi 1935 yılına değin yaşattılar. Cevdet İpekçi'nin büyük oğlu Mehmet İpekçi ise 1926'da Yüksek Ticaret'i bitirdikten sonra Selanik Bonmarşesi'nde yönetici olarak çalışmaya başlar. İki yıl sonra da kendi adına bir mağaza açar. Fotoğraf malzemeciliği İstanbul'da yaygın bir iş kolu haline gelmeye başlamıştır. Kopernik Haçaduryan, Bekes ve daha sonra Süleyman Süreyya Bükey Gevaert'in temsilciliğini alarak malzeme satışına başlamışlardır. Mehmet İpekçi'nin ifadesine göre Selanik Bonmarşesi zamanında bankalardan istediğiniz zaman istediğiniz kadar döviz alabilirdiniz. Fotoğraf malzemesi piyasamız ilk önemli darbeyi İkinci Dünya Savaşı yıllarında yedi. İFSAK'ın kurucu üyesi ve birinci adamı Nurettin Erkilic (1926-1983) o yıllardaki malzeme sıkıntısını şöyle dile getirmişti. "Tahsis büroları tevzi günü geldiği zaman amatörlerden fotoğraf makinasını da yanında getirmesini istiyordu. Makinanın arka kapağının içine tornavidanın ucu ile bir çarpı işareti yapıyor ve bir adet filmin yanı sıra bir kutu 6x9 fotoğraf kâğıdı verilmesi için ordine keserek bu şanslı amatörü malzeme satıcılarına gönderiyorlardı. Ankara'da görevli bulunduğum yıllarda Amerikalıların yoğun olduğu semtlerde çöp kutularına atılmış ve

süresi geçmiş renkli filmleri bularak çalışmalarını sürdürmek isteyen fotoğraf amatörlerini hatırlıyorum.”

Bu arada sıkıntı izi sürenler olmazı oldurmak istediler. 1940 yılında Kodak temsilciliğinde çalışmak üzere Mısır'dan gelerek Türkiye'ye yerleşen malzemeci Armenag Şahinyan'ın önayak olmasıyla az çok fotoğraf kimyası bilen Keam Basmacıyan İstanbul, Kurtuluş Türkbey Sokak'ta bir fotoğraf kâğıdı yapımevi açtı. Ilacı zemin kâğıdına samur fırçayla sürerek sipariş üzerine Sirkeci piyasasında bulunan birçok malzemeciye fotoğraf kâğıdı üretti. Enox, Çift Aslan, Aro ve Model markalı kâğıtlar Basmacıyan'ın fırçasından çıkmaydı. “Koti” pudrasını kutulamakta olan Vedat Gençtürk ozalit makinesinden yararlanarak ürettiği VE-GE marka fotoğraf kâğıdını 1958'de piyasaya sürdü. Bunlara ek olarak Halk Film stüdyosu sahibi, fotoğraf malzemesinin 1958 yılında ithal kotasına alınmasıyla son buldu.

Son yıllarda ana fotoğraf girdileri Türk lirasının değer kaybı karşısında çeşitliliğini ve alınabilirliğini hızla yitirmektedir. Malzeme sorununa köksüz çıkış yolları arandığı çok oldu. İlk kez 1949'da Kodak'ın dikkati üretimin gerçekleştirilmesi açısından Türkiye pazarı üzerine çekilmek istendi. Fakat, tüketim kapasitesinin yetersizliği nedeniyle sonuç alınamadı. 1970 yılının Mart ayında gazetelerde çıkan bir ilan bize yılda ortalama 3.500.000 dolarlık döviz kaybını önleyecek bir film ve fotoğraf kâğıdı konfeksiyon sanayii tesisinin kurulduğunu müjdeliyordu! 114 ortaklı bu kuruluşun amacı, bobin halinde ithal edilen film ve kâğıdı yerli bir marka altında tüketiciye orijinal pakete oranla daha ucuza iletilmesini sağlamaktı. Türkiye'nin ilk renkli fotoğraf laboratuvarlarından Dayly Color sahibi Taneri Serpengüznel'in de bu tür bir girişimi olmuştu. İkisi de yürümedi.

İthale dayalı fotoğraf malzemesi sorunu içi piyasada satıcı ve tüketicilerin örgütlenmesiyle bir ölçüde giderilebilirdi. 1946'da kurulan Fotoğraf Sanatkârları Derneği 1976 yılına değin özellikle sıkıntılı devrelerde gereksinimi karşılamaya gayret ettiyse de serbest piyasa çekişmesi nedeniyle fazla etkili olamadı. Amatörler cephesinde kendini kanıtlamak aşamasını çoktan geride bırakmış olan İFSAK ve öbür derneklerin bir federasyon çatısı altında top-

lanamamaları sorunlara yaklaşım açısından bir eksiklik olarak sü-regelmektedir. 1977'de kurulan FOTOS ise 33 kişilik bir beraberlik kurmalarına, bazı mesleki sorunların çivisini yerinden oynatmalarına karşın çalışmalarını dondurdular.

Fotoğraf sanatına gönül verenlerin harcamalarını çoğu kez başka yollardan elde ettikleri gelirden parçalar kopararak karşıladıkları bilinen bir gerçektir. Geçmişte, Yıldız Moran ve Limasollu Naci'nin sergilerinde sattıkları fotoğraflardan elde ettikleri gelirle bir süre geçindiklerini biliyoruz. Günümüzde, aynı savaşı mı yan yollara sapmadan kaç fotoğraf sanatçısı vermektedir? Sergilemeye dönük ikinci bir sorun da eleştiridir. Fotoğraf sanatçısı toplum ilişkisini aksatan bu durum için Gültekin Çizgen 1977 yılında FOTOS'un düzenlediği bir açıkoturumda, yazılarını okuduğumuz kimselerin aslında başka dalların elemanı olduklarını, gerekirse fotoğraf konusunda da yazılar yazdıklarını belirterek "Kaçınılmazdır ki bu yazılar özden yoksun olmaktadır" demişti. Sorun bu yüzüyle devam etmektedir. Gönül, Türk fotoğrafının temel yapıtlarının saptanarak bir müze çatısı altında sergilenmesini de dilemektedir. 1978'de Yıldız Sarayı'nda bulunan İkinci Abdülhamid marangozhanesinin fotoğraf müzesi olarak kullanılabileceği olasılığı doğmuştu. Ne yazık ki zamanın Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın görevden ayrılmasıyla bu umut tavsadı. Bir "Türk Fotoğraf Müzesi ve Ulusal Fotoğraf Vakfı" kurulabilseydi sanatçı ve yapıtları korunur, yayımlanamamış kitaplara sahip çıkılırdı. Gültekin Çizgen'in 1967 yılında başladığı "ortaya iyi kötü pek çok eser koymuş herkesi içine alan" albüm çalışması bir basılabılseydi eline fotoğraf makinesi alan herkes kendinden önce Türkiye'de kimlerin ne yaptığını öğrenecekti.

Yazımızın sonuna bıraktığımız Türk fotoğrafının sorun anıtı eğitimidir. DGSA Fotoğraf Enstitüsü 1978-79 ders yılında 14 öğrencinin katılımıyla öğrenime başladı. 4 yıllık öğretim dönemi sonunda 3 öğrenciye diploma ve fotoğrafçılığımıza emeği geçmiş 21 kişiye onur belgesi veren enstitünün çalışması aynı yıl çıkan yasa gereği törenlerle noktalandı. Öğrencilerin, okullarının kapatılmasından kısa bir süre önce bir dergide yayımlanan ortak yazılarının son cümlesi şu "İsteğimiz, ulusumuzun, yetişen ya da yetişmeye

alışan beyinlerinin elinden tutması, onlardan sonuna kadar yararlanmasıdır." Şimdi ilk fotoğraf okulumuz MSŐ GŐzel Sanatlar FakŐltesi Grafik Ana Sanat Dalı, birimine dŐnŐştŐrŐldŐ. ŐŐphesiz eēitim yalnız okuldan geçmez. Ama, Özel olanaklarıyla planlı ve programlı eēitim veren baēımsız bir fotoğraf okulumuzun olması içimizde bir yaradır.

Sorunlarımızın hepsi bu kadar deēildir. Buna raēmen bizi bu sorunlar ŐldŐrmez. ŐnkŐ, enerjisi gŐlŐk olan bir doēamız var: Birinci DŐnya Savaşı yollarında illŐstrasyon ressamı MŐnif Fehim Őzarman'ın babası Ahmed Fehim Efendi'nin (1857-1930) tiyatro-sunun kapatılması Őzerine eski eēilimi kliőeciliēe, fotoğrafılıēa baēlayıp kendi olanaklarıyla film ve fotoğraf kâēıdı Őretmesi, İh-san Erkılıç'ın (1906-1983) on yıl tek baēına Fatih Halkevi'nde fotoğraf kurslarını baēarıyla yŐrŐtmesi gibi.

Varlık dergisi, Kasım 1984

Ansiklopedilerin Fotoğraf Maddeleri Üzerine

1928 yılından önce Arap harfleriyle yayımlanan Şemseddin Sami, Ali Suavi, İ. Hakkı Erzurumi, Dr. Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Ser-tel'lerin hazırladığı sayısı onu geçmeyen ansiklopediler grubu halkımızın belli bir gereksinimini karşılamak amacıyla atılmış ilk adımlardır. Cumhuriyet döneminde ise 1979 yılına değin kırk yıldır bitirilemeyen çalışmalar olmasına karşın ansiklopedi yayımcılığımız sürekli hız kazandı. Şirketleşti, konu itibariyle olabildiği kadar parçalara bölündü, TV reklamına çıktı, yaygınlaştı. Bazıları tarafından göstermelik eşya yerine kondu, metreyle ölçüldü ve gezgin satıcıların elinde kapı kapı dolaştı. Eleştirel planda, "Halk ne umdu ne buldu?" konusu üzerine çok yazılıp çizildi. Biz bu yazımızda günümüzde canlandırılmaya çalışılan "Özgün telif" ansiklopedi yayımının fotoğraf maddeleri üzerinde duracağız. Uzun bir dönem fotoğraf maddeleri fotoğrafçılığın dış ülkelerdeki tarihsel gelişimini içeren bölümlerden ve basmakalıp teknik bilgilerden oluştu. 1943-1954 yıllarında AEB tarafından yayımlanan ve C. Esat Arseven tarafından hazırlanan *Sanat Ansiklopedisi*'nde Türk fotoğrafçılığı Othmar Pferschy ile Suat Tenik'ten ibarettir. Yıllar geçtikçe baskı tekniğindeki gelişmelerin ansiklopedi yayım-

cılığımıza yeni bir çehre kazandırdığını görüyoruz. Tipik bir örnek vermek gerekirse *Cumhuriyet Ansiklopedisi* (Arkın Kitabevi 1st, 1968-1972) gösterilebilir. Bilinçli bir yaklaşımla gerçekleştirilen fotoğraf maddesi özenli bir baskı ve yerinde seçilmiş fotoğraflardan oluşuyor. *Meydan Larousse* (Meydan Yayınevi. 1st, 1969-1976) ise ansiklopediciliğimizde yayım disiplini ve teknik kalitesiyle önemli bir yer tutmaktadır. 10 sayfaya yayılan fotoğraf maddesi genel tarihi ve teknik bilgiye ek olarak fotoğrafçılarımızın özgün eserlerine yer vermiştir. Türk fotoğrafına kısa, açık ve objektif bir bakış açısı getiren bu çalışma olumlu bir başlangıçtır.

1982'de AFSAD'ın düzenlediği bir fotoğraf sempozyumunda Türk fotoğraf tarihi özeti yazımında kullanılan belgelerin bir dökümünü yaparak, tekrarlardan yakınmış ve geniş bir alanda derinlemesine araştırma yapılmasının gereğine değinmiştik. Bu belgeler, *Foto* (1945) adlı derginin birinci sayısında yayımlanan 1. Sungu'nun derlemesi (1839,1841,1842 ve 1920 tarihli gazete alıntıları), K. Özsegin'in 1978'de çıkarılan bir yıllığa yazdığı "Türk Fotoğraf Sanatı (Dünü, Bugünü)" başlıklı yazısında Sungu'nun derlediği bilgilere ek olarak kullandığı *La Turquie, Şark ve Mecmua-ı Maarif'ten* alıntılarının yanı sıra Martinez'in "Türkiye'de Sanat ve Fotoğrafçılık" ile Perihan Kuturman'ın "Türk Fotoğrafının Öncüleri" adlı yazılarıdır. Bugünlerde çıkmakta olan bir ansiklopedinin 25. fasikülünde yayımlanan fotoğrafçılık maddesinin "Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Fotoğraf" adlı bölümünde bir ünlüler ansiklopedisinin "Abdullah Biraderler" maddesinde yanlış ve eksik bilgilerin tekrarından kurtulamadığını gördük. Yazılardan birinde Abdullah Biraderler Sultan Abdülaziz'in ilk saltanat devrinin ikinci yılına rastlayan 1862'de II. Abdülhamid tarafından saray fotoğrafçılığına atanırken; diğerinde "Kevork ve Wichen Kardeşler, daha sonra Abdullah Biraderler adını alarak, Müslüman olmuşlardır" deniyor. Oysa, kaynak olarak belirtilen *İstanbul Ansiklopedisi* A. Biraderler maddesinden alınma gazete haberinde "... Abdullah Şükrü Efendi (Wichen) ile üç mahdumlarının hitan cemiyeti (sünnet töreni) evvelki gün Hamidiye Etfal Hastanesi'nde icra edilmiştir" denmektedir. Bu haber metninde Kevork'un adı geçmediği gibi "Abdullah Biraderler" kaşesinin ya-

şamının son birkaç yılı içinde (ölümü 14 Temmuz 1902) Müslüman olan Wichen'in din değiştirmesiyle ilgisi yoktur. Amacımız ansiklopedilerin fotoğraf maddelerine ait bir doğru yanlış cetveli yapmak olmadığından bu örnekleri çoğaltmak istemiyoruz.

Bu konudaki araştırmalara bir başlangıç olması, ansiklopedilerin Türk fotoğraf tarihiyle ilgili bölümlerinin doğru yazılması umuduyla sözü Abdullah Biraderler konusunda yeni açıklamalar yaparak sürdürmek istiyoruz. Bulduğumuz kaynaklar şunlardır: "Hişadagaran" (İst. 1910, Vahan Zartaryan), "Puzantiyon" (İst. 4 Nisan 1918), "Pazvameb" (1871, Cilt 29 Venedik / Pazvameb, 1929), "Eski Saray Fotoğrafçısı Kevork Abdullah'ın Anıları Yaşamı ve Çalışmaları" (1929, Yaseyi Dayetsi, Venedik - St. Lazar 269 sayfa, 16 fotoğraf), "Ermeni Sanatından Sahifeler" (Paris 1940), "Osmanlı Hizmetinde Ermeniler" (Gomidas Çark, İst. 1953), "Marmara" (İst. 8 Şubat 1977, Aris Bohçacıyan), Ohan Voskeparan Kilisesi ve Venedik, Moorat Raphael okulu kayıtları. Bu kaynaklardan en kapsamlısı K. Abdullah'ın elyazması otobiyografi ve mektuplarından yararlanılarak yazılan Y. Dayetsi'nin hazırladığı kitaptır. Dayetsi'nin kitabında K. Abdullah'ın yaşamı ana hatlarıyla şöyle anlatılmaktadır: "Abdullah Biraderler'in soyu Kayseri'den gelmedir. K. Abdullah 1839'da İstanbul'un Ortaköy semtinde doğmuştur. 1852'de 12 arkadaşıyla birlikte Venedik Moorat-Raphael okuluna öğrenime gitmiştir. 1858'de İstanbul'a dönen K. Abdullah üç kardeşiyle birlikte Alman Kimyacı Rabach'dan fotoğrafhanesini devralırlar. Daha sonra Wichen ile birlikte Paris'te bir ay kalarak mesleki bilgi ve deneyimlerini artırır. 1867'de ikinci kez Paris'e giden biraderler işlerini sergileme olanağını bulur, takdir toplarlar. Bilinen birçok ünlü kimsenin fotoğrafını çeker, değişik teklifler alırlar. 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı sırasında Yeşilköy'e kadar inen Grandük Nikola ile fotoğraf çekme amacıyla orada bulunan K. Abdullah arasında doğan yakınlaşmayı II. Abdülhamid'e ileten jurnalciler "İmparatorluk Tuğrasının Abdullah Biraderler'in dükkânından aşağı alınması için ferman çıkartırlar." Ancak çeşitli başvurular sonunda tuğra yeniden A. Biraderler'e verilir (1890). Dayetsi'nin kitabının önemli bir bölümü K. Abdullah'ın dostlarından aldığı mektuplara ayrılmış. Bunların arasında

deniz ressamı Ayvazovski'nin mektupları da vardır. Hıdiv Tefrik Paşa'nın davetlisi olarak Mısır'a giden A. Biraderler (Kevork ve Hovsep Abdullah ile yeğenleri Apraham) bir fotoğrafane açarak 9 yıl Kahire'de kalırlar. 1887 yılı Ocak ayında Hıdiv ve maiyetiyle birlikte Nil üzerinden Yukarı Mısır'a doğru 850 km'lik bir yolculuğa katılırlar. Kahire'ye döndüklerinde K. Abdullah Hıdiv ve eşi Emine Hanım'a gezi fotoğraflarından oluşan bir albüm armağan eder. 1895'te İstanbul'a dönen K. Abdullah yokluğu sırasında kardeşleri tarafından zor duruma düşürülen fotoğrafanelerini bir süre sonra satmaktan başka çare bulamaz (1899). K. Abdullah 1918 yılı 2 Nisan sabahı saat ikide 79 yaşında öldü. Yakınları tarafından gazeteye verilen ölüm ilanında eşi ve çocuklarının ismine rastlanmamıştır. Mezarı İstanbul Mecidiyeköy Ermeni Katolik Mezarlığı'nda bulunmaktadır.

“Ansiklopediler her meslek ve bilim dalına ilişkin konularda doğru ve sağlıklı bilgi edinmek isteyen herkesin genel başvuru kaynağıdır.” Ansiklopedi maddeleri yazarlar, dallarında en yetkin kimseler olmalıdır. Yaşamının bir bölümü 20. yüzyılda geçen bir sanatçının doğum ve ölüm tarihini vermeyen yetkinliği ise anlamak güçtür. Abdullah Biraderler Türk fotoğrafçılığında kırk yıl kadar önemli bir rol oynamışlardır. Bu nedenle özellikle Kevork Abdullah'ın fotoğrafçılığının yanı sıra sosyal yaşamı da açık bir biçimde yazılarak gerçek yerine oturtulmalıdır. Bu değirmen, önemli bir yeni bilgi ve kaynak eklemekten taşıma suyla yaşam boyu dönmez.

Hürriyet Gösteri dergisi, Aralık 1984

Jerry Uelsmann: Karanlık Odadaki Bir Orkestra Şefi

Yarın İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde fotoğraflarını sergileyecek olan Amerikalı sanatçı, "Karanlık odayı görsel araştırma laboratuvarı olarak düşünüyorum" diyor.

13-27 Aralık tarihlerinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde Jerry N. Uelsmann'ın 35 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşan sergisini izleyeceğiz. Uelsmann (1934), Indiana Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmaktadır. Yayımlanmış 5 kitabına ek olarak İngiltere'de Victoria Albert, Tokyo Nihon, New York Guggenheim, İsveç Ulusal Müzesi'nde, Fransa'da Ulusal kitaplık ve USA Kongre Kitaplığı'nda fotoğrafları yer almaktadır. Yalnız siyah beyaz çalışan sanatçının yapıtları, değişik yer ve zamanda çekilmiş negatiflerin bileşiminden oluşuyor. Bu 1850 yılından beri uygulanan bir teknik olmakla birlikte, yaratıcı ve usta bir sanatçının biçimlendirişini izlemek kişiye ayrı bir tat veriyor. Fotoğraflarının kurgusunu iyi bir öykü yazarının kıvraklığıyla düzenleyen sanatçı, baskılarını, endişelerini, biraz umudunu, daha çok da umutsuzluğunu sergiliyor eserlerinde. "Çok negatifle tek baskı" yönteminin çağdaş ustalarından biri olan Uelsmann'ın yapıtlarından önce hatasız bir tonlama dikkati çekiyor.

Sınırsız bir düş gücünün ürünü

Etkilendiğim bazı fotoğraflarına değinmek istiyorum: Doğanın yalın çizgileriyle kaynaşmış insan iskeleti fotoğrafı, yan yana iki pencereden aynı dünyaya, belki aynı noktaya bakan çocuklu bir kadınla erkeğin uyumu ve dengesi, bir başka karede milyonlarca yıl öncesinden kalma hayvan fosiliyle özdeşleşmiş bir otomobili kucaklayan gizemli doğayı izliyoruz. Tümü sınırsız bir düş gücünün ürünü olan fotoğraflar, sağlam ve inandırıcı yapılarıyla bizi sarsan, silkeleyen bir biçimde düşünmeye zorluyor. Simgelerle yüklü anlatım ve bir araya gelmesi olanaksız nesnelerin yorumu katkısı şaşırtıcı boyutlara ulaşıyor. Karanlık odasında bulunan 8 agrandizöre birer negatif koyan sanatçı, kâğıdını dolaştırarak eserini bütünleştiriyor. Çalışma tekniği ve eserlerinde rastlantıya kesinlikle yer vermeyen tutumuyla Uelsmann, 8 agrandizörünü yöneten bir orkestra şefi havasına bürünüyor.

Yakaladığı anlar değil, kafasındakiler

Uelsmann, “Karanlık odayı görsel araştırma laboratuvarı olarak düşünüyorum. Sorun teknik değildir, düşünce yapısı ve anlatım gizi olan görüntüleri birarada yoğurabilmektir.” diyor.

İzlediğimiz fotoğraflarda sanatçının yaşamın akışı sırasında yakaladığı anların değil, kafasındaki anların fotoğrafını çekmeyi başarıyla gerçekleştirdiğini görüyoruz. Fotoğraf sanatında yaratıcılığın hangi kemikleşmiş kalıba sığabileceğine karar vermeden önce bu sergiyi görmenizi dilerim. İFSAK'ın girişimleri, Amerikan Basmın ve Kültür Merkezi'nin yardımlarıyla getirilen sergi 31 Ocak 1985'te İzmir, 26 Şubat 1985'te de Ankara'da tekrarlanacak.

Cumhuriyet gazetesi, 12 Aralık 1984

“Bilenlere Selam Olsun”

İFSAK'lı arkadaşlarla, Baha Gelenbevi'yi kaybettikten sonra gençlere ve fotoğrafa yeni başlayanlara eski ustalarımızı tanıtmak amacıyla bir sergi düzenlemeyi planladık. Yapıtlarını sergilemek üzere aklımıza gelen ilk üç isim ise yaşam boyu aksamayan bir tutkuyla fotoğrafa bağlı kalan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu, Şinasi Barutçu ve Baha Gelenbevi oldu.

Size bu kısa yazının sınırları içinde onları tanıtmaya çalışacağız. Koyunoğlu, Balkan Savaşı sırasında düşman elinden ipten dönen, İstanbul işgal altındayken İngiliz askerlerini, fotoğrafhanesinde Anadolu'ya kaçırmak üzere bekletilen silah sandıklarının üzerine oturarak fotoğrafını çeken ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da yurdun imarına ölçüsüz özveriyle katılan bir sanatçıydı. 94 yıl süren zengin yaşamı boyunca içinde bulunduğu her önemli olayın fotoğrafını çeken Koyunoğlu'nun çalışmalarını üç ana grupta toplayabiliriz. İşgal İstanbul'unda açtığı fotoğrafhanesi dönemi, mimari çalışmalarına ilişkin belgesel fotoğraflar o yıllardaki sosyal yaşamdan kesitler veren yapıtlardır. Mimarlığın ve fotoğrafçılığın yanı sıra yaşadığı çağın gerçek tanığı olduğu bilinciyle sürekli yazdı. Gönül ister ki bir gün fotoğraflarıyla zengin-

leştirdiği anıları yayımlansın, inşa ettiği Ankara Türk Ocağı binasında bulunan Resim Heykel Müzesi'nin bir bölümünde iki yıl önce açılması tasarlanan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu odası gerçekleştirilsin.

Koyunoğlu'nun peşi sıra gelen biri daha vardır. O da yeğeni şinasi Barutçu'dur. Grafikte İhap Hulusi, tiyatromuzda Muhsin Ertuğrul ve edebiyatımızda Halikarnas Balıkcısı neyse fotoğrafçılığımızda da şinasi Barutçu odur. Yaşamı, dağlarımız, kıyılarımız, insanımız iyi olan neyimiz varsa onlar için fotoğraf arşivi yapmakla, fotoğraf kulüpleri kurmakla, öğretmenlikle ve resim yapmakla geçti. Ünlü bir eleştirmenimiz resimleri için şöyle diyordu: "Usta, sulu boyanın tadına yağlı boyanın çarpıcılığını katarak öylesine bir çeşitlemeye ulaşmış ki görmek gerek". Evet, görmek gerek fotoğraflarındaki sisli Karaköy rıhtımını, şimşekler altındaki İstanbul Limanını, cirit atan kızını, yağmurun pırlıltısını, Cilo Dağları'nı, balıkçı köylerini...

Sözü, fotoğraf sanatıyla sinemayı birlikte yaşayan Baha Gelenbevi'ye getirmek istiyoruz. Gelenbevi, önce yaptığı işleri abartmadan yalın ve gerçekçi bir biçimde ortaya koyan biriydi. Foto direktörlüğü üzerine şunları söylemişti: "Ne direktörü, odacısı, karpıcısı. Bizim yaptığımız yalnız, çok sınırlı olanaklarla hazırladığımız filmlerde kendi işimizi kendimiz yapmaktan ibaretti." Gençlerin samimi fotoğraf heyecanına katılışı, kimseyi incitmeden eleştiri buketlerini sunuşu kendine özgüydü. Fotoğraflarına öz ve biçim açısından egemen olan çok renklilik özelliği, bir kişilik yansımasından başka bir şey değildir.

Bu sergiyi tüm fotoğraf dostlarımızın görmesini arzu ediyoruz. Çünkü, Türk fotoğraf sanatına ait bir dönemin kesiti olduğu kadar, şimdiye değin nelerin yapıldığı konusunda da belli bir iddia taşımaktadır. şinasi Barutçu'nun mezarı başında son duası yapıldıktan sonra altmış iki yıllık arkadaşı emekli edebiyat öğretmeni Salim Rıza Kırkpınar "Bana biraz kulak veriniz ben, şinasi'nin seşiyim" dedi. Ve Yunus'tan şu dörtlükleri okudu:

"Biz dünyadan gider olduk / Kalanlara selam olsun / Üstümüze
hayır dua / Kılanlara Selam olsun / Ecel büke belimizi / Söyletme-

ye dilimizi / Hastayken Halimizi / Soranlara selam olsun / Derviş
Yunus söyler sözün / Yaş doludur iki gözün / Bilmeyenler neyi
bilsin / Bilenlere selam olsun.”

Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu,
Şinasi Barutçu, Baha Gelenbevi Fotoğraf Sergisi
13-23 Mayıs 1985 broşür yazısı /
AFSAD Fotoğraf Dergisi, Mayıs 1985, Sayı 28

İstanbul Fotoğraf Evi Nasıl Açıldı?

İnsan daha önce görmediği ve sevmeye peşinen hazır olduğu bir yere gitmeden önce kafasında canladırırmaya çalışıyor. Gidip gördüğü zaman da eksik bulduğu şeyler kaybı, fazlası ise kazancı oluyor. İstanbul Fotoğraf Evi'nin (IFE) kapısından içeri adımınızı attığımız andan itibaren bir dost sıcaklığıyla karşılaştık. Fotoğraf dostlarımızdan çoğu oradaydı. Kış sezonunun sonuna rastlamasına rağmen fotoğraf dünyamızın değişik kesimlerine yönelik dört gün süren 13 ayrı program planlanmıştı. Açılış günlerinin en çarpıcı yanlarından biri, uluslararası alanda yerleşik ve yaygın bir üne sahip fotoğraf ustalarının orijinal baskılarından oluşan sergiydi. Fotoğraflar, "Bunların hepsi arkadaşım, yakından tanıdığım kimseler" diyen Ara Güler'in koleksiyonundan alınmıştı. İşleri sergilenen sanatçıların bize gönderdikleri direkt mesajın dışında fotoğrafçılığımıza belli bir yüz kazandırma açısından koleksiyonculuğun önemini vurguluyordu.

Sonra, "Bir görüntü bin kelimedir" Çin atasözüyle başlayıp biten Gültekin Çizgen'in hazırladığı "Dünyada ve Ülkemizde Fotoğraf Sanatı" adlı mültivizyon programına geçildi. Gösterinin tam olarak neyi amaçladığını program metni içinde sıkça geçen

“fotoğrafça düşünmek”, “fotoğraf duygusu” ve “fotoğraf kültürü” kalıplarıyla açıklamak doğru olsa gerekir. Mültivizyon programının ikinci bölümünde IFE çeşitli yönleriyle misafirlere tanıtıldı. IFE’nin kurucularından biri olan Gültekin Çizgen, kısa bir süre önce yaptığımız konuşmada şunları söylemişti:

“1984 yılı itibariyle Avrupa’nın 16 ülkesinde fotoğraf etkinliklerine ait şema, bildiğimiz kadarıyla şöyledir. Fotoğrafa yer veren 197 galeri ile 30 müzede 1733 sergi programlanmıştır. 52 süreli yayına ek olarak 46 yayınevi 228 kitap çıkarmıştır. Avrupa’da bu şemada yürüyen bir fotoğraf sanatı ortamı vardır. Bu rakamlar bizdeki rahvan durumu ortaya çıkarmaktadır.”

Biz fotoğrafçılığımızın gelişme faktörünü diğer ülkelerle karşılaştırmadan kendi koşulları içinde değerlendirme eğilimindeyiz. Fotoğraf galericiliği, Batı’da yaygın bir uygulama alanı bulmaktadır. Çizgen’in yaklaşımı yurdumuzda fotoğraf galericiliğinin ilk örneği olan IFE’nin hangi olayın başlangıcı olduğunu belirlemesi açısından önemlidir.

Daimi fotoğraf galerisinin yanı sıra IFE’nin kültürel etkinlikleri arasında dia gösterileri, açık oturumlar, eleştiri toplantıları, temel kurs, fotoğraf sanatı ve tekniği üzerine konferanslar vardır. Fotoğraf Evi modelinin bu alanda çalışan derneklerimize oranla daha esnek bir yapıya sahip olmasının, yarar limitini yükselteceği düşünülebilir. Bu yeni yürekli girişimin dengeli bir alışveriş havası içinde, fotoğraf dostlarına yaygın ve etkili hizmet vermesini gönülden arzu ederiz.

Cumhuriyet, 3 Haziran 1985

Nusret Nurdan Eren'in Yakamozlu İç Dünyası

Nusret Nurdan Eren'in fotoğraflarıyla ilk kez 1973'te Eczacıbaşı takviminde tanıştık. Türk Fotoğraf Yıllığı niteliğindeki takvimin konusu o yıl "Kıyılar"dı. Eren'in Bodrum, Ulubat Gölü ve Keko-va'dan alınmış fotoğrafları usta işiydi. Daha sonraki yıllarda yayımlanan Eczacıbaşı takvimlerinin değişmez fotoğrafçılarından biri olmuştur. Fotoğrafçılığa mimarlık öğrenimini tamamladıktan sonra ilgi duymaya başladı. 1967 yılında Sabit Kalfagil ve Reha Günay'ı tanınması onu yeni bir sanatın eşiğine getirdi. 1969 yılında çıktığı Güney Anadolu gezisinde ilk artistik fotoğraflarını çekmeye başladı. Kaybolan mimari eserlerin saptanması amacıyla başlayan fotoğraf çekme tutkusu, taşın kuruluşundan, insan, doğa ve doğa detaylarına geçiş sürecini yaşadı. Ödüller alarak başarısını belgeledi. 1977 yılında Color Photo'nun açtığı yarışmada, 23.400 dia arasında 17. olması, o günlerde fotoğraf dünyamızın en önemli konularından biriydi. Ardından, I. International Dia Wettewerb, 1980 Kakteen'de bronz, 1984 yılında düzenlenen FIAP Yarışması'nda gümüş madalya aldı. Kodak ve Leitz Oscar Farb Olimpiyat yarışmalarında çeşitli derecelere girdi. Birçok yabancı yıllıkta fotoğrafları basıldı. Canon, fotoğraflarını reklamlarında kullandı.

Eren'in 1977 yılında açtığı ilk sergisi, yeni ve güçlü bir soluğun müjdecisi gibidir. Fotoğraflarına son derece sağlam renk çizgiler egemendir. Rastlantıya, şöyle geçerken çekiverdim havasına yer yoktur. Görüntülediği insan manzaralarını şiirsel bir üslupla bize yakınlaştırmıştır. Doğa fotoğraflarındaki milimetrik istif anlayışı, duruluğu, içtenliği etkileyicidir. Eren, 1982'de açtığı ikinci sergisinde, aynı başarısını yineledi. 1984'te Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı son sergisinde ise stilize doğa detaylarıyla bize kent yaşamının ağır temposu içinde bastırılmış doğa sevgisinin tadına doyulamayan tatlarını anımsattı. Eren'in bize gösterdiği son çalışmalarında, biraz daha soyuta kayış, su yüzeyindeki ışık efektleri üzerinde duruş, kayalıklarda rastladığımız doğal grafik düzeni yorumlamak isteyiş kaygısını sezdik. İster istemez aklımıza bu tür çalışmalara nasıl yöneldiği sorusu geldi. "Daha önce yaptığım Anadolu üzerinde güzergâh fotoğrafçılığıydı. Yaptığımız, İstanbul'dan yola çıkıp, İstanbul'a dönünceye kadar yolumuzun üzerinde gözümüze hoş gelen, ışığı, hareketi ve konusuyla ilginç bulduğumuz olayların saptanmasıydı. Son yıllarda Anadolu seyahatleri yapmanın güçlenmesi nedeniyle, dar bir çevrede çalışma zorunluluğunu duydum. Mesleğimden gelen bir yakınlıkla grafik düzenlemesi ağır basan fotoğraflar çektim." Eren'in yaşamında değişen yalnız seçtiği konular değildir. Fotoğrafçılığın yaşamındaki ağırlık dozu da değişmiştir. "Mimarlık çalışmam asgari seviyeye inmiş bulunmaktadır. Şu anda çalışmalarım daha çok profesyonel amaçlı sanayi, mimari çekimlere yöneliktir" der. Ütopik bir yaklaşım olmasına rağmen, gönül ister ki, fotoğraf sanatçılarımızın sergilerine astıkları yapıtlarının ve albümlerinin satışından elde ettikleri gelirle yaşamlarını sürdürebilme olanağına en kısa sürede kavuşsunlar.

Belki konuşmamız istenmeyen bir noktaya geldiğinden olacak, Nusret Nurdan Eren çay demlemek üzere mutfığa gitti. İki dakika sonra "Ama ben çay demlemesini bilmem ki" diyerek, geri döndü. Sabah çayını birlikte demledikten sonra tekrar havamızı bulduk. Elindeki iki albümü göstererek Franko Fontane'nın "Me İster Fotos" ve "Photedition 3" albümlerindeki fotoğraflarını kendine yakın bulduğunu belirttikten sonra çalışma

programıyla ilgi şu açıklamalarda bulundu: “İlk gösterim yılların birikiminin ürünüydü. Zaman geçtikçe gösterime sunulan birikimin azalması nedeniyle yeni bir kompozisyonun ortaya çıkması daha güç oluyor. Ayrıca, benim ilk başladığım Türk fotoğraf ortamıyla bugün arasında çok fark vardır. Yeni iyi işlerin hazırlanması çok güç ve zaman alıcıdır. Bu nedenle bugün Türkiye’de yeni işler yapan çok az. 6 Kasım’da Bilsak’ta yakın çekimlerden oluşan bir gösterim var. 19 Aralık’ta Boğaziçi Üniversitesi’nde yine eski fotoğraflarımdan oluşan bir gösterim daha var. Renkli baskı sergilerimi iki yılda bir yapmayı düşünüyorum. Sanıyorum, önümüzdeki yıl yeni çalışmalarımın oluşan bir sergim olacak. Gelecek yıl ikinci bir sergiyi Efes Müzesi salonlarında açacağım. Benim çalışmalarım, dünya genelinde bir önem taşımayabilir. Ama ben, nasıl başkalarının ortaya çıkardığı işlerden esinlenerek, bir şeyler yapmaya çalışıyorsam, başkaları da benim kaldığım noktadan alarak, daha iyiye ve güzele gidebilir. Sanatı bir bayrak yarışı olarak kabul ediyorum.” Eren’in soyut leke ve renk değerlerinin istifine yönelik makinesini fırça esnekliğince kullanma eğilimini ilgiyle karşılıyoruz.

Hürgün, 19 Ekim 1985

I. İstanbul Fotoğraf Günleri

Kasım ayı başında IFE tarafından düzenlenen bir açıkoturumda Mehmet Bayhan “Bir milletin gelişmişlik düzeyini saptamamızı sağlayan bazı ölçütler vardır. Örneğin, sokaklarda kaldırımlar çok alçaksa ve araçlar üzerine park etmiyorsa gelişmiş bir ülkede yaşıyorsunuz denilebilir. Bence, gelişmişliğin asıl ölçüsü ülkede bulunan dernek sayısıdır. 600 bin nüfuslu Lüksemburg’da 33 fotoğrafçılık derneği varken, 6 milyonluk İstanbul’da tek olması düşündürücüdür. Sanırım para sorunu olmaktan önce kafa, yürek ve deney birikimi sorunudur bu” demişti. İstanbul’da IFSAK’ın önemli biraz da yalnızlığından kaynaklanmaktadır. 26 yıldır uğruna harcanan yoğun emek onu uluslararası bir kuruluş olma yolunda zorlamaktadır. Düzenlediği 8 ulusal kısa film yarışması, yayınları, temel fotoğraf ve sinema kursları, 7 ulusal kısa film yarışması, yayınları, temel fotoğraf ve sinema kursları IFSAK’ı hakkı olan yere oturmasını sağlayan etkinlikler toplamıdır.

29 Kasım - 31 Aralık 1985 tarihleri arasında düzenlenen “I. İstanbul Fotoğraf Günleri”nin bu yıl en önemli olayı şüphesiz 4. Uluslararası Fotoğraf Yarışması sergisidir. 2 Aralık günü AKM büyük sergi salonunda 41 ülkeden 781 sanatçının yolladığı 3645 ya-

pıtın kalburüstü örneklerini izleyeceğiz. Yarışmada altın madalyaları siyah beyaz baskıda Sovyet Valeri Federenko, renkli baskıda Alman Manfred Kriegelstein, dia dalında da yine Alman Joachim Dettmer aldı. Türkiye'den ise Metin Akoğul: Siyah beyaz baskı / İstanbul Valiliği Gençlik Ödülü, Metin Cenkmen: renkli baskı / bronz madalya, Mehmet Kısmet: Kültür ve Turizm Bakanlığı ödülü, Orhun Kılıçbeyli: Dia / İstanbul Valiliği Gençlik Ödülü. Ayrıca Sedat Uzas ve Hüsnü Gürsel mansiyon kazandılar.

Bize göre, çeşitli ülkelerden birçok sanatçının katıldığı bir yarışma sergisinin en önemli özelliği dünya amatörleri arasındaki genel eğilimi yansıtan teknik uygulamaların ve içeriğin çok sesli armonisidir. IFSAK'ın iki yılda bir düzenlediği uluslararası yarışma sergileri bu yönüyle bir okul niteliğindedir. "I. İstanbul Fotoğraf Günleri" programında yer alan etkinlikler ise şunlardır: Ara Güler Sergisi Akbank Sanat Galerisi - Bahariye 13-31 Aralık; L. Gyarmaty (Macaristan) "Türkiye" sergisi / Atatürk Gençlik Kültür Evi - Pendik 4-29 Aralık; IFSAK üyeleri ortak sergisi / Fransız Kültür Merkezi Taksim 17-29 Aralık; AFSAD "Gençlik" yarışmaları sergisi / Beyoğlu DGSG 23 Aralık - 4 Ocak; İzmir'den amatör fotoğrafçılar ortak sergisi / Beyoğlu DGSG 23 Aralık - 4 Ocak; KASK Dernekler ortak sergisi / Beyoğlu DGSG 23 Aralık - 4 Ocak; Mehmet Ünal "İki Yabancı Göz, Bir Kısacık Bakış" / Otomobil-İş Sendikası Mecidiyeköy Şubesi Çeliktepe 14-31 Aralık; Grup A (Antalya) / Çizgi Sanat Galerisi - Ortaköy, 3-14 Aralık; IFSAK Yılın Fotoğrafı Sergisi / Çizgi Sanat Galerisi - Ortaköy, 16-30 Aralık; Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Fotoğrafçılık Kulübü Sergisi / Fakülte Kütüphanesi, 17-31 Aralık; Aramis Kalay, Baytekin Kara, Orhan Karaalioğlu, Mustafa Vural ortak sergisi / YK, Kazım Taşkent Galerisi, 16-28 Aralık; Tufan Dinarlı, Meral Oralış, Tayfun Özel, Sedat Tosunoğlu ortak sergisi / Grundig Fabrikası Kantini - Topçular, Topkapı, 20-31 Aralık; İrfan Seyrek Sergisi / IFSAK Salonu - Taksim 16-31 Aralık. Ayrıca, 4. Uluslararası Fotoğraf Yarışması Dia bölümü gösterisi (AKM, 2 ve 11 Aralık), Grup 9 (Fransız Kültür Merkezi - 7 Aralık saat 13), Grup FOG (Fransız Kültür Merkezi - 8 Aralık, saat 13) ve iki ayrı salonda IFSAK üyeleri ortak dia gösterileri düzenlenmiştir. Bu arada "Fotoğraf Dünyamız-

da Son 10 Yıl” konulu bir açıkoturumu 7-8 Aralık tarihlerinde Fransız Kültür Merkezi Toplantı Salonu’nda izleyeceğiz.

Gazeteci ve araştırmacı İsmail Cem, *Güneş* gazetesindeki 15 Kasım 1984 tarihli köşe yazısının son paragrafında IFSAK’ın düzenlediği 12. Renkli Baskı Bienali’nden şöyle söz ediyordu: “361 fotoğrafın sunulduğu bu gösteri, değişik uluslardan 271 sanatçının yaratıcılığı, güzelliğe kardeşliğe dönük ortak mesajını veriyor. Sadece sergilenen eserler açısından değil, böylesine “mükemmel” bir organizasyonun ülkemizde başarılması açısından da kıvanç verici bir olay yaşanıyor. İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği’nin (IFSAK) ev sahipliği, serginin düzenlenmesinden, fotoğrafların sunulmasına, sergiyle ilgili kitapçığın hazırlanmasına kadar her alanda “tam not” alıyor. Brezilya’dan Romanya’ya, Güney Kore’den Avustralya’dan, İsveç’e kadar yayılan bir kaynak son tahlilde... ‘İnsanın kendisini ve başka insanları daha iyi tanıması’ olan fotoğraf sanatını, güzelliğin doruklarına ulaştırıyor. Tek boyutlu bir ‘kalkınma’ anlayışını o tek boyutta (ekonomide) bile yetersiz kalan çemberi, kültür ve sanattaki arayışlar, gelişmeler kırabilecektir...”

Fotoğraf sanatımızdaki gelişmeler çember kırma tavına erişene değin çok heves söndürülmüştür. IFSAK’ın ilk yıllarına ait karar defterlerinin sayfaları çekilen sıkıntıların, oradan buraya atılmışlığın izlerini taşımaktadır. Karar defterinin 20 Mayıs 1966 tarihli sayfasında “Yeni Küllük Kahvesinde Ş. Barutçu başkanlığında toplandı”, bir başka sayfasında da “Muhallebicide ve Fatih Camii Külliyesinde, Karadeniz Külliyesinde toplandı” denmektedir. Yıllar, IFSAK’ı haftada bir iki akşam toplanmak yerine tam gün hizmet veren ücretli personeli, sürekli galeri, yeterli fotoğraf arşivi ve kütüphanesi bulunan bir kuruluş çizgisine çıkarma düşü uğruna verilen savaşıla geçti.

Hürriyet Gösteri dergisi, Aralık 1985

İFSAK Yaşayan En Eski Fotoğraf Derneğimizdir

1 Mayıs 1985 tarihli *Milliyet* gazetesinin 12. sayfasına şöyle bir başlık atılmıştı. “Yarım başağrısı olarak nitelenen migren’in fotoğrafı çekildi”. 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze başı ağrıyan adam fotoğrafından başağrısı fotoğrafına değin gelişen uzun ince yolda Türk fotoğrafı bir varolma savaşı verdi. Bu savaşta, dernek ya da benzeri kuruluşların önemli bir yeri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Cumhuriyet döneminin ilk etkin kültür kurumu halkevleridir. Spor, müzik, edebiyat, tiyatro ve fotoğraf alanında kendi çapında birer akademi gibi çalışan halkevleri 1932 yılında kurulmuştur. 63 ilde açılan 447 halkevinin özellikle azgelişmiş bölgelerinde dağınık kitlelerin kaynaşmasına olumlu katkısı olmuştur. Halkevlerinin 1936 yılında gerçekleştirdiği ilk fotoğraf sergisi iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Basın Yayın Genel Müdürlüğü “Propaganda Fotoğrafı Spesyalisti” Othmar Pferschy’nin 500, ikinci bölümü ise 28 amatör ve profesyonelin 152 fotoğrafı yer almaktadır. 1950 yılında iktidar değişikliğiyle partiler arası çekişme konusu olan halkevleri 1951’de kapatılmış, mal varlığına elkonmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında fotoğraf amatörlerimizin

çektığı malzeme sıkıntısı ve halkevlerinin giderek çalışamaz duruma gelişi, seslerini duyurabilecekleri bağımsız bir kuruluşa sahip olma düşüncesini pekiştirmiştir. Bu yolda atılan ilk adım 1950'de Şinasi Barutçu'nun önderliğinde kurulan TAFK'tır. TAFK'nın (Türkiye Amatör Foto Kulübü) ilk üyeleri arasında Turgut Gökberk, Naim Gören (Foto Ferit İbrahim'in oğlu), Nurettin Taymaz (Vakıflar, Fotoğraf Bölümü Şefi), Necdet Yula (CHP Teknik Daire Şefi), Mitat Yenen (Sevgi Soysal'ın babası) vardır. 7 karma sergi açmışlardır. 1958'de FIAP'a (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) üye olan TAFK yurtdışından sergiler getirterek fotoğraf dünyamızda yeni bir pencerenin açılmasına neden olmuştur. FIAP'ın 1960 yılında yayımlanan bir katalogunda 44 üye ülke arasında ismi ve adresi belirtilmiştir. Yurdumuzda çalışmaya başlayan ikinci fotoğraf kuruluşu IFSAK, üçüncüsü ise adı pek duyulmamış olan TFSAK'tır (Türk Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü). 3 Aralık 1966'da kurulan TFSAK'ın on kişilik kurucu üyeleri grubunda Dr. Fazıl Noyan, Sami Güner, Fikret Minisker ve Ferit Can yer almaktadır.

IFSAK'ın fotoğraf kuruluşlarımız arasında 27 yıl kesintisiz bir biçimde süren yoğun ve etkin çalışmalarıyla özel bir yeri vardır. Şimdi yaşam öyküsünü anlatmaya geçebiliriz. IFSAK'ın birinci adamı Nurettin Erkılıç'tır. Nurettin Erkılıç, ölümünden (1983) birkaç ay önce yazdığı bir mektupta IFSAK'ın kuruluşunu şöyle anlatmaktadır: "Türkiye'deki amatör fotoğrafçılığın içine düştüğü zor bir ortamın sonucu olarak İstanbul'da da bir fotoğraf kulübünün kurulması gerektiğine inandım. Gerekli araştırma ve çalışmaları yapmaya başladım. Önceleri olumlu bir sonuç aldığımı malesef söyleyemem. Karşıma birçok engel çıktı. Formaliteler, toplanılacak yer, para gereksinimi.... Birbirinden ayrı yerlerde oturan ve çalışan yedi üyenin bir araya gelerek kulüp kurma hazırlığına kalkmasının hayal olduğuna inanarak çalıştığım yerde (Sümerbank, Bahçekapı Alım - Satım Müessesesi muhasebesi) fotoğraf amatörü olan ya da olmayan arkadaşlarımla işbirliği yaptım. Erenköy'de oturan bir arkadaşımızın evini merkez olarak gösterek 'Erenköy Amatör Foto Kulübü' adıyla yasal işlemlere başladık. Aylıklarımızın birleştirilmesiyle parasal olanak sağladık. Yaptığı-

mız işi destekleyenlerin büyük bir çoğunluğu amatör fotoğrafçı olamayan, yaptığımız işin ciddiyetine inanmış kimselerdi. Artık ilk sergimiz için malzeme toplayabilirdik. Erenköy Amatör Foto Kulübü ile IFSAK bir bütündür. İsim değiştirmesi statüsünde ve yönetiminde hiçbir değişiklik meydana getirmemiştir.” IFSAK’ın diğer 6 kurucu üyesi Kemal Kozar, Hulki Öğreten, Turgut Ekin, Celaleddin Yavsi Ebusuudoğlu, Şinasi Özatalay ve Reşat Aşkın’dır. Bir ikisi dışında kurucu üyelerin fotoğrafa olan ilgilerinin fazla sürmemesine karşın IFSAK kadrosu yeni katılan isimlerin ve İhsan Erkilic’in desteğiyle gün geçtikçe güçlenmiştir. IFSAK’ın 1-15 Haziran 1966 tarihinde Beyoğlu Türk Ticaret Bankası Galerisi’nde açtığı 2. sergiye yapıtlarıyla katılan üyeler arasında Şinasi Barutçu, Gültekin Çizgen, Halim Kulaksız, S. Müeddep Erkmen ve Yaşar Atankazanır’ın bulunduğunu görüyoruz.

IFSAK’ın geride bıraktığı 27 yıl, benzeri kuruluşların ortak amacı olan, fotoğraf ve sinema sanatının öğrenilmesini, yaygınlaşmasını, gelişmesini sağlamak, fotoğraf ve sinema çalışanları arasında yakınlaşma, dayanışma oluşturmak, kişiliklerinin, becerilerini geliştirilebileceği kültürel ortamı hazırlamak uğruna çabalamakla geçmiştir. Yine, IFSAK’ın düzenlediği 2. serginin broşüründe yapılması tasarlanan işler bir bir sıralandıktan sonra “Uygun çevre bulur ve yardım görürsek kulübümüz gelişecek, zamanla Türk Fotoğraf Okulu haline gelecektir” denmiştir. Broşür metni, üslubundan anladığımız kadarıyla o sırada başkan olan Şinasi Barutçu tarafından kaleme alınmıştır. 27 yılda 8 amatör IFSAK başkanlığı görevini üstlenmiştir. Adlarını sırasıyla geçelim: Nurettin Erkilic, Hulki Öğreten, Şinasi Barutçu, Özdemir Cebeci, Tuncay Çötelioglu, Sami Tepeciklioğlu, Mehmet Bayhan ve İbrahim Ak-yürek. 15 yıl süren ilk başkan döneminde toplam 14 sergi açılmıştır. Bu sergilerden ikisi ulusal yarışma sergisi olup (1974, 1976) üçünün konusu İstanbul’dur. Yedinci başkan Mehmet Bayhan döneminde düzenlenen ilk serginin konusu da İstanbul’dur. O yıllarda üyelerin önemli bir kısmının dar gelirli memur ve öğrencilerden oluşması, seyahat etme olanaklarının kısıtlı olması sergilerin çoğunlukla yöresel çalışmalardan derlenmesi zorunluluğunu getirmiştir. Yılda ortalama bir serginin açıldığı ilk 15 yıl,

derlenip toparlanma, çalışmaları sağlıklı bir biçimde yürütebilme amacına uygun bir ortam hazırlama çabası içinde geçmiştir. Mehmet Bayhan'ın 8 yılı aşkın başkanlık döneminde altısı ulusal,  uluslararası yarışma, biri de renkli baskı biyenali sergisi olmak üzere elli bir sergi açılmıştır. Yrtiinde yabancı fotoğraf kulüple-riyle beş, yurtdışında  sergi açılmış, dört yabancı fotoğrafya da İstanbul'da sergi ama olanağı sağlanmıştır. Bu sayılara, yurdu-muzun her köşesine ulaşma programının bir parçası olarak değer-lendirilen gezici-paket sergi dahil değildir. Mehmet Bayhan yöne-timinin bir özelliği de dışa açılımı gerçekleştirmesi olmuştur. Amatörlerin dış yarışmalara toplu ya da kişisel katılımının zen-dirilmesi, FIAP'la ilişki kurulması gerçekleşmiştir. Türkiye'nin ev sahipliği yaptığı 12. FIAP Renkli Baskı Bienali (1984), organizas-yonu ve kataloguyla uluslararası planda övgüyle sözü edilen bir çalışmadır. 1985 ve 1986 yıllarında düzenlenen bir ay süreli "İs-tanbul Fotoğraf Günleri" IFSAK'ın 8. başkanı İbrahim Akyürek yönetiminin başarılı bir uygulamasıdır.

IFSAK etkinlikler toplamıyla "Fotoğraf Okulu" idealine yaklaş-mış durumdadır. Fotoğraf kursları (3 Aralık 1986 / 31. Dönem), sergiler, dia pozitif gösterileri, yayınlar, toplantılarıyla (ayın fotoğ-rafı seçimi) oluşturulan bir dünyası vardır. Tüm fotoğraf dernek-lerimiz kendi çapında fotoğraf okulumuzun bir parçasıdır. IF-SAK'ta 1986 yılında kuruluşundan beri sancısı çekilen bir doğum gerçekleşmiştir. 1979 yılında teksir metin biçimde yayımına baş-lanan haber bülteni 17x24 cm boyutlarında 22 sayfalık gelişmeye açık küçük bir dergiye dönüşmüştür. Adı "IFSAK / Fotoğraf ve Si-nema Dergisi"dir. Kuruluşun, fotoğraf kadar etkin ve yoğun ol-mamakla birlikte diğer bir uğraş alanı da sinemadır. Sinema gru-bunun düzenlediği geleneksel "İstanbul Kısa Film şenliği" konu-ya ilgi duyanların yaşamına renk katmaktadır.

Türk fotoğrafının Batı fotoğrafıyla nitelik ve yaygınlık aısın-dan eşdeğerde olmadığını herkes bilmektedir. Bu durum yalnız fotoğrafa gönül verenleri değil genelde yurdumuzun sosyal ve ekonomik yapısını ilgilendiren bir sorundur. Amatrlerimizin a-lışmalarını yüzeysel bularak dışlamanın yararı yoktur. alışmalara katılmalı, olayı kendi koşulları içinde değerlendirerek objektif,

yapıcı ve yönlendirici eleştiri getirmeliyiz. Geçtiğimiz yıllarda amatörlüğü aşarak tüm yaşamını fotoğrafa adayan arkadaşlarımız olmuştur. Bu gerçekleşme bile amatörüğün yayılmasında kültür yaşamını ve fotoğraf dünyamızı yakından ilgilendiren yararlar vardır. Fotoğrafı okumayı bilen, bir iletişim yolu olarak benimseyen kitlenin yetişmesi gereklidir.

Yetersiz koşullar içinde kendi çözümünü getiren doğal gelişmenin akıntısına kapılmadan durumu gerçekçi bir biçimde değerlendirecek planlı, programlı çalışmalıyız. IFSAK'ın hiç zaman yitirmeden altyapı sorunlarını çözmesi gerekmektedir. Önce fotoğraf ağırlıklı yetkin bir kitaplık ve arşiv kurulmalıdır. Makaleler bibliyografyası ve yeni yayınlar taranarak fotoğrafa ilişkin yazılar derlenmeli, sanat dergileri, gazete, yerli ve yabancı fotoğraf dergileri koleksiyonu yapılmalıdır. Bulunmayan eski yayınların fotokopisi alınarak ciltlenmelidir. En yenisinden eskisine sistemli bir fotoğraf arşivi düzenlenmelidir. Kitaplık, günün her saatinde araştırmacı ve okuyuculara açık tutulmalıdır. Yeterli boyutta bir fonla desteklenen kitap bağış kampanyası düzenlenmelidir. Amatörlerin teknik ya da estetik sorunlarını çözmeye hazır, yetkin kimse-lerden oluşan bir büro kurulmalıdır. Gerçek anlamda bir karanlık oda her an çalışır durumda olmalıdır. Yaşayan en eski fotoğraf derneğimiz olan IFSAK'ın deneyim ve olanaklarını değerlendirerek kısa zamanda istenilen yere ulaşacağı kanısındayız.

Yaşamın kısır döngüsü içinde "sanat bir çıkış noktasıdır". Tutunulacak bir daldır. Yaklaşık 15.000 yıl önce yapıldığı varsayılan İspanya'da Altamira ve Fransa'da Lascaux mağarasında bulunan hayvan resimlerinden günümüze değin sanat ve sanatçıya ilişkin değişik görüşler ileri sürülmüştür. Fotoğraf amatörlerinin hiçbir dalda görülmemiş biçimde organize olmaları, yoğun bir sergi ve yarışma trafiği içinde varlıklarını duyurmaları "Sanatçının amatörü olur mu?" sorusunu gündeme getirmiştir. Sözlükler profesyoneli, bir işi meslek edinmiş kimse olarak tanımlamaktadır. Fotoğrafçılığı meslek edinmiş biriyle fotoğraf sanatçısı arasında fark vardır. Yurdumuzda, sergilerinde yapıtlarını satarak tüm geçimini sağlayan fotoğraf sanatçısı olmadığına göre profesyonellik kavramına değişik bir yaklaşım söz konusu-

dur. 1960'tan sonra Türkiye'de, fotoğrafa ilişkin yan işlerle geçimini sağlarken bir taraftan da sanatsal etkinliği olan bir aydın tipi gelişmiştir. İş adamıyla sanatçı kişiliği iç içedir. Örneğine edebiyatımızda daha yaygın biçimde rastlayabiliriz. Behçet Necatigil edebiyat öğretmeni Ceyhun Atıf Kansı doktor, Asım Bezirci muhasebeci, Ece Ayhan kaymakam, Orhan Veli PTT ve tercüme bürosu memurudur. Edebiyatımızın ünlü isimleri arasında veteriner ve avukat olanların yanı sıra basın sektörünün yan işlerinde çalışarak geçimini sağlayanlar vardır. Mesleği öğretmenlik olan Behçet Necatigil ya da doktor Ceyhun Atıf Kansı birer amatör şair midir? Sanatıyla geçinemeyenlerin başka işler yapması doğaldır. Bize göre, "sanatçının amatörü olur mu? sorusunun altında, sanat insanın tüm zamanını alan, yaşam bardağını ağızına değin dolduran yüce bir iştir, düşüncesi yatmaktadır. Fotoğrafı kanında duyumsayan değişik meslek gruplarındaki kimseler arasında ise çalışmayı sonuçlarıyla değerlendirme eğilimi egemendir. Sıradan bir amatörü, mesleği ne olursa olsun gerçek bir yaratıcıdan ayırmak gerekmektedir.

Şu anda elinizde bulunan yıllık, IFSAK üyelerinin yapıtlarından oluşan ilk geniş çaplı derlemedir. Amatörlerimizden bir bölümünün fotoğrafı yakalayış, kavrayış ve sunuşu üzerine fikir verecek bir kesittir.

Takdir sizin.

1986 IFSAK Fotoğraf Yıllığı

Saksıda Fotoğraf Eleştirisi

Cumhuriyet fotoğraf tarihinde ilk kez 1985 yılında yüzün üzerinde sergi ve dia gösterisinin gerçekleşmesi ilginin eleştiri olgusu üzerinde yoğunlaşmasına, sürekli gündeme kalmasına neden olmuştur. Zaman zaman düşünürlerimizle eleştiri üzerine yapılan söyleşilere genel olarak bir hoşnutsuzluk havası egemendir. Bu sempozyumda da çeşitli konuşmacıların konu üzerinde duyarlı bir biçimde duracaklarını, açıklık getirmeye çalışacaklarını umuyoruz. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse edebiyat, resim, müzik ve fotoğrafta durum ana çizgileriyle pek farklı değildir. Konuyla yakından ilgilenenler kısaca, Türk fotoğrafında yayım periyodu ve eleştiri tekniği açısından bir sistemsizliğin söz konusu olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca, bu boşluğun ne zaman ve nasıl giderileceği sık sık sorulmaktadır. Sergi açanlar, dost beğenisinin üzerinde ortak görüşü yansıtan, yapıtlarını çözümleyen, değerlendiren ve yönlendiren gerçek anlamda eleştiri beklemektedir. Biz sorunu, eleştiri kavramı, ana çizgileriyle Türkiye’de fotoğraf eleştirisi gelişim süreci ve yazar-yayın organı ilişkisi açısından değerlendirme gereksinimi duyuyoruz.

Eleştiri nedir, eleştirmen kimdir sorusuna verilen yanıtların or-

tak paydalarını şöyle derleyebiliriz: Eleştiri, sanat yapıtlarını tanıma, açıklama, sınıflama ve değerlendirme amacına yönelik yaratıcı bir disiplindir. “Bir dürüstlük ve moral davranış olarak eleştiri, cesaretli bir içtenliktir”. İzleyiciyle yapıt arasında bir akıştır. Aynı zamanda, iyi bir eleştiri geniş kapsamlı çağrıdır. Eleştirmen ise Anatole France’a göre “Kendi ruhunun maceralarını büyük yapıtlar içinde açıklayan kimsedir”. Bir eleştirmen, “baylar, şimdi Shakespeare, Racine ya da Gothe ile ilgili olmak üzere kendimden konuşacağım” diyerek ortaya çıkabilir. Genelde eleştirmen bir ortak beğeni çevresinin oluşmasını sağlayan kimsedir.

Bir parça da eleştiri metodolojisi üzerinde durmak istiyoruz. Eleştiri yazımında tarihsel toplumbilimsel, değişik yöntemler vardır. Eleştirmen bir ya da iki karşıt yöntemle ele aldığı yapıtı kavrayarak değerlendirme yolunu seçebilir. Eleştiriye bilimsel bir yönüye oturarak öznellikten tamamen kurtarmak isteyenlerin yanı sıra izlenimci tavrın en doğru yol olduğunu savunanlar vardır. Bilimsel eleştirinin doğmacılığın ağına düşme olasılığına karşın izlenimci, öznel tavrın yalnız denemeye ve görgüye dayalı (ampirik) kolay bir yola sapması söz konusudur. Nesnel sanat yoktur ki nesnel eleştiri olsun, diyenleri doğrulayan tipik bir örnek üzerinde duracağız. Eleştiri üzerine büyük eserler vermiş olan Hippolyte Taine (1828-1893), bilimsel eleştiri anlayışını açıklarken, bir yapıtta karşılaşılan iki karakterden birinin diğerine göre önem önceliği sorununu ancak botanik ve zooloji bilimlerindeki tüm sınıflamaların gerçekleştirmesini sağlayan “karakterlerin bağımlılığı” ilkesine dayanarak çözümleme yolunu seçmiştir. Nesnel eleştirinin en doğru izdüşümü olan bilimsel eleştiride değerlendirme değil doğrulama geçerlidir. Katı, kuramsal ve dogmatik bir yaklaşım biçimiyle sanat yapıtlarını eleştirmenin güç olmasının yanı sıra yanlışları ortadadır. Sanatın, gerçeğin taklidi olmadığı, belli estetik kurallar çerçevesinde bir yansıma olduğu gözden kaçırılmamalıdır. İzlenimci görüşe göre, zevk ve metotsuzluk ön plandadır. İzlenim sözcüğü, yapıt ile okur arasındaki dolaysız ve yapmacıksız karşılaşmanın izleyicide yarattığı değişimi belirtir. İzlenimci yaklaşım biçimine özellikle tatlandırılmış bir eleştiri türü de diyebiliriz. Yüzeysellik en önemli düşmandır. Eleştiri yöntemleri tarihsel akı-

şı içinde çok yönlü (tanıtıcı, dışa dönük, biyografik yaratıcı) bir gelişme göstermiştir. Okuyucuya en yararlı orta yolu önerme eğiliminde olan araştırmacılar, “Kültürle ve kültürün seçkinleştirdiği beğeniyle beslenen izlenimciliği, doğmacılığa üstün saymalıyız” (Suut Kemal Yetkin), “Eleştiri, eğer sanat eserleriyle katkısız içten bir ilişki kurabilmişse öznel, nesnel birliğini kapsar” (Sezer Tanuşğ) ya da “Nesnel yanı ağır basan, ama öznele de pencerelerini büsbütün kapamayan” (Asım Bezirci) bir yöntemi kullanmanın daha doğru olacağını belirtmektedirler.

Türkiye’de, 1940 yılından sonra yetişen kadronun moral baskısıyla fotoğrafın sanat planında sesini daha gür duyurmaya çalışması değişik çevrelerin ilgisini çekerek yeni yandaşlar edinmesine neden oldu. Bu yıllarda fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu savunan bazı edebiyatçıların ateşli yazılarına rastlıyoruz. Nuri İyem, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi ressamların katıldığı Yeniler Grubu’nun 1940’ta düzenlediği Liman Sergisi’ne İlhan Arakon’un fotoğraflarıyla katılması ve İstanbullu tüm sanatçıların devam ettiği Adalet Cimcoz’un Maya adlı galerisinde (1951-1955) açılan fotoğraf sergileri ilginin bir kat daha yoğunlaşmasına neden olurlar. Nuri İyem, Zeki Faik İzer, M. Sunullah Arısoy, Muhtar Aykın, Fahir Aksoy, Fikret Adil ve Sennur Sezer sanatçı gözüyle fotoğraf olaylarını değerlendirmiş, çevrelerine benimsetmeye, sevdirmeye çalışmışlardır. Aynı yıllarda Onat Kutlar, Gültekin Elibal ve Zeki Çakaloz ise sergi tanıtımı ya da eleştirileriyle fotoğrafçılığımıza derinlik kazandırmışlardır. Daha sonraki yıllarda da dergilerimizde fotoğraf sanatına duyulmaya başlanan ilginin paralelinde bir boşluğu doldurma kaygısıyla Kaya Özsezgin, Ahmet Köksal, Burçak Evren gibi asıl uğraşları resim ve sinema olan yazarlarımızın fotoğraf eleştirisi yazdıklarını görüyoruz. Ekim 1976 ve Şubat 1977 tarihlerinde *Yeni Fotoğraf* ile *Fotoğraf Sanatı* adlı dergilerin yayımlanmaya başlaması eleştiri dağarcığımızın zenginleşmesine neden olmuştur. *Yeni Fotoğraf* dergisinde sergi eleştirisi ve tanıtımıyla ilgili olarak Engin Uludağ, Sabit Kalfagil, Enis Hekimoğlu, Engin ve Gültekin Çizgen yazmıştır. *Fotoğraf Sanatı* dergisinde de Yılmaz Kâini, Rauf Miski, Haluk Uluhan ve Mehmet Saçlıoğlu’nun eleştiri yazdıklarını görüyoruz. Bu isimler dışında Erhan Karaesmen, Samih Rifat,

Rıza Arat (*AFSAD Fotoğraf Dergisi*), Mehmet Bayhan ve Seyit Ali Ak vardır. 1982 yılı başında Şahin Kaygun'un Ankara Türk-İngiliz Kültür Derneği Salonu'nda açtığı sergi çok ilgi görmüştü. Konumuzla ilgili örnek bir sergi olması nedeniyle üzerinde duracağız. Bu sergiyle ilgili olarak aynı tarihlerde *Gösteri*, *Sanat Olayı*, *Sanat Çevresi*, *Milliyet Sanat* ve *Yankı* dergilerinde yazılar yayımlandı. Söz konusu yazıları kaleme alanlar arasında Tomris Uyar ve Adalet Ağaoğlu da vardır. İçten, duyarlı, işlek ve olabildiğince objektif yaklaşımlardı. Ne yazık ki aynı ilgiyi başka bir fotoğraf sergisi için göstermediler. Gültekin Elibal 1970 yılında yazdığı bir eleştiride "Şimdilerde geçerli bulunan alışılmış bir sınıflandırmaya göre, fotoğraf sanatının üç dönemi (ilkel, teknik, kişisel dönemleri) ülkemizde de tamamlanmış, üçüncü dönem son 15 yıldan bu yana gelişme basamaklarında değişik engellere karşın adımlarını güçlendirip yenilemektedir" diyor. Kişisel dönemine geçişimizden bu yana birçok kavramın ayırımına varmamıza neden olan bir 15 yıl daha geride kalmıştır. Eleştiri kavramı da bunlardan biridir.

Şimdi, sanat felsefesini, Fotoğraf kriterlerini özümsemiş, sezgisi güçlü, yorum ustası, "sanat eseriyle katkısız, dürüst, içten bir ilişki" kurabilen, Türk ve dünya fotoğrafını bilen ideal eleştirmen tipi peşindeyiz. Eleştirmen kadar iletişim kanallarının fotoğraf eleştirisine bakış açıları da önemlidir. Yürürlükteki pratik ölçü söz konusu sanat dalında halkın ilgi derecesidir. Genelde eleştirinin sinema, resim edebiyat ve tiyatro ağırlıklı olması, heykelden, seramikten pek az söz edilmesinin nedeni bu olsa gerektir. Halkımızın fotoğraf sanatına yoğun ilgi gösterdiği söylenemez. 6 milyonluk bir kentte fotoğraf sergilerini izleyenlerin sayısı semboliktir. Eleştiri sorununun çok yönlü, karmaşık ve eleştirmen-sanatçı ilişkisi açısından da alerjik bir yapıya sahip olduğu kanısındayız. Yukarıda adını verdiğimiz yazarların hangi eleştiri metodunu benimsedikleri ciddi bir inceleme sonucunda kolaylıkla söylenebilir. Söylene-meyecek bir söz varsa o da keyfi davrandıklarıdır. Yurdumuzda fotoğraf eleştirisi, deneme ve sergi tanıtımında amatörler dönemi yaşamaktadır. Daha ne kadar yaşanacağı da bilinemez. Eleştirinin temeli araştırmaya dayalıdır. Araştırmacının sınırları da sanat ve fotoğraf tarihinden tekniğine değin geniş bir alan kapsamaktadır.

Fotoğrafçılarımızı yakından tanınması, yapıtlarını bilmesi, sanat felsefesini toplumsal yapımıza uygun bir biçimde temellendirmesi ve diğer sanat dallarıyla ilişkisini canlı tutması gerekmektedir. Kıscası eleştiri insanın tüm zamanını alacak bir yapısal özelliğe sahiptir. Konuşmamızın başında, 1985 yılında yüzün üzerinde sergi ve dia gösterisinin gerçekleştiğini belirtmiştik. Maddi ve manevi destekten yoksun amatör fotoğraf yazarı, olanakları ölçüsünde en çok etkilendiği olayı elinden geldiğince yazma durumundadır. Ayrıca eleştirisini öznel izlenimci bir metotla yazması yerilmemelidir. Bugün, çok uygun gibi görünen öznel-nesnel birliğini öngören eleştiri türünde öznellik ya da nesnellik dozunun ne kadar olması gerektiği bile tartışma konusudur. Kesin bir kalıptan söz edilemez. Yalnız, kuru beğeni düzeyini aşmayan, kolayın tuzağına düşmüş, kurgusuz dağınık notlar dizisi her türlü anlayışın dışındadır. Başında flaş ve komprime yazı çıkarma zorunluluğu vardır. Sanatla ilgili bir yazıyı gazeteci gözüyle değerlendirme, kesip biçme eğilimi egemendir. Bu durum, az bulunur değerli bir çiçeği doğal ortamının dışında, saksıda yetiştirmeye benzemektedir.

Son olarak, eleştiri olgusunun gelişmesinin, sürekli ve sistemli bir yürüngeye oturmasının nelere bağlı olduğu konusu üzerinde duracağız. Doğal olarak iyi bir fotoğraf eleştirmeninin yetişmesi elverişli ortamın sağlanmasıyla ilgilidir. Yaratıcı beklemek yerine ortamın gelişmesi yönünde çaba harcamamızın daha doğru olacağı kanısındayız. "Sanat insanın ruhsal düzen ihtiyacını karşılayan bir biçim yaratma eylemidir". Bu eylem içinde eleştirmen, sanat yapıtını çözümleyen, yorumlayan, değerlendiren ve yargılayan biridir. Tek tek izleyicinin özel durumuyla biçimlenen işlevsel özelliği vardır. Kimi için yapıtı anlamayı kolaylaştıran, labirentlerinde yolunu bulmasını sağlayan, farkına varamadıklarının altını çizen biridir. İlgi alanının mutfağını çok iyi bilmelidir. Birbirinden kopuk eleştirel tavrın yerine, kendi topraklarında yetişen malzemeye uygun eleştiri geleneğinin yerleşmesi ve eleştirmenin yetişmesi doğrudan doğruya yaşam biçimimize bağlıdır.

AFSAD 2. Fotoğraf Sempozyumu,
17-18 Ocak 1987 teksir metin olarak yayımlanmıştır.

Fotoğraf Sergisi Afişlerimiz

1974 yılının soğuk bir mart sabahı sokağa çıktığımızda kentin duvarlarının bir fotoğraf sergisi afişiyle bezendiğini gördük. Ara Güler'in Kâmil Şükun ile açtığı serginin afişleri deterjan, kadın çorabı ve türkücü afişleriyle yan yanaydı. İlk kez, fotoğraf sergisi afişi kentin bir parçası oluyordu. Taksim'de bir lokantada açılan bu sergi, afişinin etkisiyle olacak, bende büyük bir tiyatro, müzik ya da sinema olayıyla karşı karşıya olduğum izlenimi bırakmıştı. Ara Güler, Kâmil Şükun sergisinden günümüze değin geçen 12 yıl içinde saptayabildiğimiz kadarıyla yurdumuzda 900 sergi açıldı. Size bu sergilerden 50 parça afiş getirebildik.

Maliyetinin yüksekliğine karşın ekonomik değerinin olmayışı, halkla buluşmasının güçlüğü, dar bir çevre içinde elden dağıtma zorunluluğu afiş olayının geri planlara itilmesine neden olmuştur. Sınırlı olanaklarla sergi açan amatörlerimiz arasında yaygın uygulama, kendileri tarafından hazırlanmış bir taslağın karanlık oda ya da teksir yoluyla çoğaltılması biçimindedir. İlgi alanımız matbu afişler olmasına karşın amatörlerimizin elçeğizleriyle yaptıkları katıksız heyecan ürünü birkaç örneği derlememize almayı bir şükran borcu bildik.

Sergide gördüğümüz afişler genellikle son 5 yılın ürünleridir. Fotoğraf sergisi ya da yarışması düzenleyen kuruluşlarda afiş yapma eğilimi gözlenmektedir. Ne var ki, yapılanların çoğu yaratıcılıktan uzak bir duvar ilanı niteliğindedir. Her yıl 3-4 fotoğraf sergisini programına alan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın hazırlattığı fotoğraf sergisi afişlerini örnek gösterebiliriz. 1985 İstanbul Festivali programında yer alan Teoman Madra - Selim Pamuk dans fotoğrafları sergisi ile Engin Çizgen'in "19. Yüzyıl İstanbul Görüntüleri" adlı sergisinin afişi aynı kalıpla basılmıştır. Biri koreograf Aydın Teker'in Klaus Ager'in "Metaboles" müziğiyle düzenlediği "1 / 2 2 / 1" adlı dansların çekimlerini, diğeri ise 19. yüzyıl İstanbul görüntülerini içeren bir sergidir. Afiş tasarımı, Çizgen sergisi için uygun olmadığı gibi Madra-Pamuk sergisi afişinde de yeterli açıklama yoktur.

Ara Güler - Kâmil Şukun sergisinden sonra gözlerimiz yıllarca kentin duvarlarında benzeri bir yaklaşımı aradı durdu. Bu bir düş değildi. Bir kez gerçekleştiği için her an yinelenebilir gibi geliyordu. Başarılı bir afiş ortaya çıkarmanın öncelikle ekonomik güçlükleri aşmaya bağlı olduğunu biliyor, ellerinde yeterli olanak bulunan kuruluşların ise çoğu kez iyi afiş yapmadıklarını görüyoruz.

Fotoğraf sanatımız, ekonomik güçlüklerin yenilmesi sonucunda idealden yana olanların bilinçli katkılarıyla başarıya ulaşacaktır.

İFSAK Fotoğraf ve Sinema dergisi, Ocak 1987, Sayı 7

Reklam Fotoğrafçılığı ve Bir Sergi

Reklam fotoğrafçılığı son aylarda Yıldız Üniversitesi ile “Tüyap 2. Fotoğraf, Sinema, Optik Fuarı”nda iki kez yinelenen “Profesyonel Tanıtım Fotoğrafları Sergisi” ve bu sergilerde düzenlenen açıkoturumlarla gündeme geldi. Bu sergiler ve reklam fotoğrafı hakkında bilgi ve eleştirileri içeren bir yazı sunuyoruz.

Çok basit açımıyla reklam, üretilen mal ve hizmetler hakkında kitlelere bilgi verme amacına yönelik bir çabadır. Ekonomi çarkının bir dişlisidir. Son yıllarda yurdumuzda hızla gelişen reklamcılık işletme ve yapım teknolojisi paralelinde konuya duyarlı bir kesim oluşmuştur. 1950’li yıllarda toplumsal yapımızda meydana gelen ekonomik ve sosyal gelişmeler reklamı giderek yaşantımızın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Tipodan tıfdruk ve ofset baskıya, çizgiden fotoğraflı reklama geçiş aynı zamanda gerçekleşmiştir.

Bu sergiye ilişkin notlarımıza geçmeden önce biraz reklam fotoğrafı estetiği ve grafik sanatı içindeki yeri üzerinde durmak istiyoruz. Mengü Ertel, *Gösteri* dergisinde yayımlanan bir yazısında (Ağustos 1981) “Bugün bir renkli gazozu herkese içirmeye çalışan bir yatırımcının, en etkileyici afişi veya gazete ilanını yaptırmak is-

temesinin korkutucu bir mask ya da totem sahibi olmak isteyen bir büyücüden ne farkı var” diyor. Ticari tüketime ilişkin bir yaratıcılık dalı söz konusudur. Bir reklam sayfasının ya da afişinin oluşum zincirinde fotoğrafın özel bir yeri vardır. Bu gerçeği yurdumuzda son birkaç yılın yaygın uygulaması Bill Board’larda yaşamaktayız. Amaç, büyük, kolay algılanır ve görülmeden geçilmeyen bir medium yaratmaktır. Reklamın kendi ticari mantığına uygun bir estetiği ve işleyişi vardır. Yazı, çizgi, resim ya da fotoğraf düzenlemesinden oluşan bir grafik tasarımın başarısı buna bağlıdır. Reklam çağdaş bir haberleşme kanalıdır. Yayın grafiği içinde fotoğraf giderek yaygın biçimde kullanılmaktadır. Konuya yakından uzaktan ilgi duyanların aklına takılan ilk sorulardan biri de reklam fotoğrafçısının yaratıcılık rolünün ne olduğudur. Reklamda fotoğraf bir mesaj bütünüdür parçasıdır. Belli bir tasarım üzerinde sanat yönetmenin kontrolünde gelişir, olgunlaşır ve noktalanır. Bu çalışma yönteminde reklam fotoğrafçılığı bir uzmanlık dalı uygulamasıdır. Sonuçta ekip çalışmasıyla ortaya çıkan değer pratik bir işletmeci yaklaşımıyla “En çok beğenilen değil, en çok satan reklam iyidir” biçimde değerlendirilir. İşte, bu açıdan reklam kamuyunu etkilediği oranda amacına ulaşan bir estetik değerler bütünüdür. İzlediğimiz son sergi reklam fotoğrafçılarının yurdumuzdaki uygulamasının değerlendirilmesi açısından yararlı olmuştur.

Yağmurlu ve soğuk bir akşamüstü kentin homurtusunu arkamızda bırakarak profesyonel tanıtım fotoğraflarını izlemek üzere sergi salonuna girdiğimizde değişik bir dünyayla karşılaştık. Fotoğraflarda yaşam çok güzeldi. Her şey kusursuz, dingin ve alabildiğine çekiciydi. Canlı ya da egzotik renklere bulanmış tatlı bir yaşam biçimi ve parlak buluşlar, yara bandıyla onarılmış kırık plak, beyaz domates, kırmızı makarna, kanayan ampul. Margaret Bourke - White’ın klasikler arasına girmiş gerçeikle reklamlarda ileri sürülen yaşam biçimi arasındaki farkı vurgulayan bir fotoğrafı vardır. Arka planda bulunan panoda “Amerikan tarzı yaşam biçimi”ni anlatan bir otomobil içine doluşmuş mutlu aile tablosu, ön planda ise yoksul zencilerden oluşan bir kuyruk görülmektedir. Çekildiği yıl 1937. Kuyrukta bekleyen insanlar, bir doğal afetten etkilenen kimseler olmasına karşın Bourke - White’ın fotoğrafı değişik bağlam-

larda bir simge haline dönüşmüştür. Sergi açılışından iki gün sonra gerçekleştirilen konuyla ilgili açikoturumda serginin tanıtım mı, yoksa reklam fotoğraflarına mı ilişkin olduğu, halka sunulan bitmiş işlerin mi yoksa laboratuvar baskısı çalışmaların mı sergisi olduğu konusu üzerinde duruldu. Birbiriyle olan sıkı bağları nedeniyle iç içe sergilenmelerinde bir sakınca olmadığı kanısındayız. Yalnız, reklam fotoğrafının halka ulaşan biçimiyle tanıtılmasında sonuç değerlendirmesi açısından yarar vardır. Bizce asıl gözden kaçan ne reklam ne de tanıtımla ilgisi olmayan fotoğraflardır. Örneğin otantik bir nalbant fotoğrafının yanı sıra günlük yaşamdan alınma bazı enstantanelerin konuyla ilgisini anlamak oldukça güçtür. Ayrıca bir mala ve hizmete ilişkin olmayan doğrudan doğruya “kişisel tanıtım” cümlesinden çalışmaların serginin amacına ne derece uygun düştüğü tartışılabilir. Sergilenen fotoğrafları kabaca 5 ana başlık altında toplayabiliriz. Tanıtım, moda, takı, iç mekân, gıda.

Tanıtım dalındaki iki fotoğraf ve fotoğraflara eş büyüklükte bir imza ile Ersin Alok panosu kapıdan girer girmez dikkatimizi çekiyor. Gözler önüne serilen klasik bir enine İstanbul limanı fotoğrafının dikine uyarlanmasına ilişkin özdeyiş havasında bir yaratımdır. Yine tanıtımda Sami Güner, yaşamı ve çevresini çok iyi tanıyan kıvrak, objektifiyle tanıtmasını bilen kendinden emin tavrıyla etkileyicidir. Işık, renk ve çizgi hamurunu yoğuruşunda rastlantıya yer yoktur. Fotoğrafa gönül verenlerin genellikle arşivlerinde bulunmasını istedikleri Sümela Manastırı, Harran Ovası, Nemrut Dağı, Commagene Tapınağı ya da Akdamar Kilisesi gibi yurt görüntüleri vardır. Sayısız fotoğrafçıya konu olan İshak Paşa Sarayı da bunlardan biridir. Bu kez, Erem Çalikoğlu'nun objektifinden izliyoruz İshakpaşa Sarayı'nı. Değişik bir açı ve zamanlamayla yeni yorumlara varmanın tadını yaşıyoruz. Stüdyoyu sokağa taşıma eğiliminin ağır bastığı iki Cengiz Karlıova fotoğrafından söz etmeliyiz. Biri seyahat olayını reklamı yapılan bavullarla özdeşleştiren, diğeri ise tarihi bir dekor önünde ayrı dünyaların insanlarını kullanarak yaptığı kapak fotoğrafıdır. Birinde hız diğeriinde durağan ve birbiriyle barışık olmayan öğelerin gizli uyumu vardır. İstif, denge, çevre seçimi ve çerçeveleme başarılıdır. Nurhan Artar, reklam piyasamıza sağlam bir yurtdışı eğitiminden gelmiş moda dalında yetenekli bi-

ri. Artar bir söyleşide fotoğrafçı Hall Adams'ın bir öğüdünü dile getiriyor. "Fotoğraf sanatında artık hiçbir giz, hiçbir denenmemiş teknik veya fikir kalmadı. Bir fotoğrafçıyı, tekniğin ötesinde diğerlerinden ayıran ve ona özgünlük sağlayan kendisine ait görüşü ve stilidir." Biz buna aramızdaki yaygın deyimiyle üslup diyoruz. Sanatçının kendine özgü biçim ve anlatım özellikleri toplamı. Sergi albümünde yer alan yapıtların önemli bir bölümünde sanat yönetmeni yoktur. Bu yaygın uygulamayı reklam fotoğrafçılarının ikinci yüzü olarak değerlendiriyoruz. Bir çalışmaya "kendisine ait görüş ve stil"e sahiptir damgasının vurulabilmesi, doğal olarak A'dan Z'ye kişisel beğeniyle sonuçlandırılmasına bağlıdır. Genellikle herkesin her konuyu çektiği bir ortamda yapısal benzeşmelerden kaçınma özel etkiler yakalama eğilimi ön plandadır. Parlak buluşların, kusursuz açık seçikliğin, aşırı renkçi bir tavırla etkiyi sivriltilme eyleminin, kaydırmanın, çizgileri birbirine karıştırmama koşuluyla derinlik amaçlı üst üste çekimlerin, bütüne ait ipuçları veren ilginç detay arayışının ışık efektlerinin, fon tasarımlarının ve doku uygulamasının ustalıklı gerçekleştirildiği görülmektedir. Yaratıcı Fotoğrafik Tasarım Grubu'nun siyah beyaz moda fotoğrafları ton geçişleri ve kurgusuyla sergide özel bir yere oturmuştur. Her daldan başarılı örnekleriyle Ayhan Duman ayakkabı ve gıda konulu fotoğraflarında gölge - leke ögesini kullanış biçimiyle, Süha Gül-san ayrık ve temiz renkleri, grafik düzenlemesiyle dikkati çekmektedir. Ahmet Kayacık'ın 1975-1987 portfoliosu çalışma mozaigini gözler önüne sermesi açısından yararlı olduysa da Grafiker Meslek Kuruluşu başarı ödülleri ve Advertising Club of NewYork'un 2. ödülüne değer görülen çalışmalarını bir arada görmek kaçırılmaz bir fırsat olacaktı. Paul Mac Millen standında 1983'te Grafiker Meslek Kuruluşu'nun düzenlediği Reklam Fotoğrafçıları Sergisi'nde unutamadığımız Derimod fotoğraflarının bütünlük, denge, konuya uyumlu renk ve doku duyarlılığını gözlerimiz aradı durdu. Ayrıca Yavuz Onar'ın pürüzsüz, duru üslubunu yine eskilerden Moris Maçoro'nun tekniğini konuşturduğu çalışmaları izleme olanağı bulduk profesyonel tanıtım fotoğrafı sergisinde.

Hürriyet Gösteri dergisi, Mayıs 1987

10. Yılında AFSAD ve Foto-Gerçekçilik

“Bu yıl onuncu kuruluş yıldönümünü kutlayan AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) fotoğraf sanatımız içinde kurumlar düzeyinde toplumsal foto-gerçekçilik akımının öncüsüdür.” Kuruluşundan bugüne AFSAD’ın öyküsünü sunuyoruz.

“Fotoğraf tarafsız değildir” cümlesiyle on yıl kadar önce bir gazetede fıkra başlığı olarak tanışmıştım. Bu düşünce biçimi gerçeğin ayrımlarından kaynaklanmaktadır. Çağdaş diyalektik anlayışın kapsamı içinde subjektif, objektif, mutlak ve göreceli gerçeğin aralarındaki ilinti açıklanmıştır. “Gerçekçilik estetik biliminde de idealizm karşıtı ve doğacılık eşanlamlı olarak kullanılır” tanımlamasına göre, bir tür kopyacılık akla gelebilir. Oysa söz konusu olan, estetik kurallar çerçevesinde yorumlu bir tanıklıktır. Toplumun yaşam biçimini dile getirme genelinde, güzelliklerin yanı sıra aksaklıklar ve çelişkilerin de sergilenmesidir. İnsan, tekinin dünyasıdır, Sabahattin Ali’nin Kuyucaklı Yusuf’unun çaresizliğini yaşayarak kahrolmaktadır.

Yurdumuzda sanatsal hareketlerin en köklü ve gerçek aynası edebiyattır. 1950’lerden sonra hız kazanan toplumsal değişim,

gerçekçi yazarlarımızın bakış açıları ve röportajcılarımızın “mülakat” kavramını aşarak çalışmalarında araştırmaya, görsel malzemeye ağırlık vermeleri 1960 kuşağı fotoğraf sanatçılarımızı etkilemiştir. Bu kez Anadolu, binlerce kilometre yol aşındırarak kovalar dolusu film harcanarak fotoğrafçılarımız tarafından keşfedilecektir. 1960-1970 yılları arasında açılan bazı sergilerin isimlerine bir göz atmak istiyoruz: “Anadolu Güneşi Altında”, “Memleket Gezisi”, “Anadolu 1963”, “Anadolu İzlenimleri”, “Biz Türkler”, “Hak”, “Fotoğraflarla Anadolu”, “Anadolu Ev ve Sokakları”, “Anadolu Mektubu”, “Bir Orta Anadolu Gezisi”. Kırsal kesim insanının günlük yaşamına, doğasına ve kültürüne yönelik birçok çalışma. Daha sonraki yıllarda karşılaşılan ekonomik-politik çalkantılar sanatta gerçekçilik eğiliminin öz ve biçim açısından değişmesine yol açmıştır.

1970’li yılların bir özelliği de dernek çalışmalarının yoğunlaşmasıdır. Ne var ki fotoğraf dostlarımız hiçbir dönemde örgütlenme konusuna gereken önemi vermemişlerdir. Bu nedenle 1977 yılı Nisan ayında geniş tabanlı, kalıcı ve belli bir ideal doğrultusunda çalışan AFSAD’ın (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) kurması büyük bir olaydır. AFSAD, sanatta gerçekçilik dalgalanmalarının uç noktasında, sorunların bilincinde ve ortasındadır. Kurucu üyeleri: Sinan Çetin, Alpaslan Aydın, Celal Ertem, Merter Oral, Özcan Yurdalan, Ercan Öztürk, Bülent Demirel, Cüneyt Ayral ve Ömer Eltan’dır. İlk 10 yılını geride bırakan AFSAD’ın yoğun bir biçimde süregelen çalışmalarını özetlemek oldukça güçtür. Önce yayımlamakta oldukları fotoğraf dergisinden başlamak istiyoruz. *Duvar* gazetesi olarak başlayan, giderek bültene, sonra dergiye dönüşen çaba, derneğin sesi olmaktan çıkarak herkesin dergisi olma yolunda hızla ilerlemektedir. *AFSAD Fotoğraf Dergisi* sınırlı olanaklar içinde sürekli ilgi ve sevgiyle geliştirilmeye çalışılan bir çocuğa benzemektedir. AFSAD, kuruluşundan 18 ay sonra yayımlamaya başladığı periyodığı yaşatabilen ilk dernektir. Bu derginin kısa sürede İFSAK’ın katkısıyla daha geniş çaplı bir dergiye dönüşeceği umulmaktadır. Adı bile bellidir: “Gerçek Fotoğraf”. Bu tasarının yaşama geçirilemesine karşın *AFSAD Fotoğraf Dergisi*’nin ilk 13 sayısında güdü-

len yayım politikası gerçekçi fotoğraf üzerine kuruludur. AFSAD'ın 1987 yılında düzenlediği "Türkiye'de Fotoğraf Sanatının İşlevi" konulu sempozyuma dernek adına Özcan Yurdalan'ın sunduğu bildiri şu cümlelerle bitmektedir: "Fotoğraf sanatçısının günümüzdeki temel görevi, gördüğünü doğru yorumlamak ve saptanmasından sunulmasına kadar, ezilen, sömürülen geniş kitleye, sorunlarına yönelmektir. Bu yöneliş, günebakanın güneşe yöneldiği gibi, namuslu ellerin ve beyinlerin aydınlık günlere yönelmesidir." Bugün, 45 sayıyı aşan dergi, Türk fotoğraf literatüründe amatörlüğün canlanması, yaygınlaşması, güzelden ve doğrudan yana bir ideal doğrultusunda etkin rol oynaması yönünden oluşan birikimleriyle önemli yere sahiptir.

AFSAD'ın sırabası çalışmalarından biri de sempozyumlardır. Genel anlamda amaç, "Sorunların önerilerin dile getirilmesi, kuramsal, pratik görüş ve deneyimlerin fotoğrafla uğraşan herkese ve geleceğe aktarılması"dır. Bu sempozyumlar 1978, 1982 ve 1987 yıllarında olmak üzere üç kez düzenlenmiş, ilk ikisinde sunulan bildirilerin tamamı, *Türkiye Yazıları* adlı derginin 14 ile 69. sayılarında yayımlanmıştır. 1987 sempozyumu bildirileri metni ise bir AFSAD yayımıdır. Üç sempozyumda toplam 51 bildiri sunulmuştur. Konumuzla yakın ilgisi nedeniyle İbrahim Demirel'in 1982 sempozyumunda sunduğu "Estetik Bilimi ve Fotoğraf Sanatı" başlıklı bildirisi üzerinde duracağız. Demirel, "Belgesellik unsuru, fotoğraf sanatının dışında özel bir tür olarak değil, aynı türün içinde bir özellik olarak belirir. Fotoğraf sanatının, kendi özelliklerini taşıyan estetik, yaratıcı faaliyet olması, onun kendine özgü dili, teknik imkânları ve poetik bakışıyla belirlidir. Hem belgesel unsurları içerir hem de sanat gerçeğini dile getirir. Fotoğraf sanatının belgesel yanı, onun sanatsal özünü zedelemeyen, aksine yüceltir" diyor. Bu bildiride, gerçeğin estetiği, belgeleri tavır ve fotoğrafın hedefi özgün bir biçimde açığa kavuşturulmuştur. Sempozyumların yapı taşları bildirilerdir. Konular toplumumuzun yapısal özellikleri gözetilerek, tekrara düşmeden neden ve sonuç ilişkisi içinde ele alınmalıdır. Doyurucu nitelikteki bildiriler, program içine izleyiciyi sıkmayacak bir biçimde ve dozda dağıtılmalıdır. Bildiriler üzerine tartışmalar, can alıcı nok-

talar üzerinde yoğunlaşmalı, süre ve de konu olarak yatağından taşmamalı, önceden bilinen belli düşünceler doğrultusunda kişisel çekişmelere dönüşmemelidir.

Dergi, sempozyum derken sıra AFSAD sergilerine geldi. Yurdu-muzda fotoğraf sergilerinin kötü bir kaderi vardır. O da halkın ilgisizliğidir. İlk gençlik yıllarımızda, önünden her gün binlerce kişinin geçtiği Taksim Su Dağıtım Tesisleri'nin duvarına fotoğraf sergisi asmayı düşlerdik. Köklü bir çözüm olup olmadığını hiç düşünmemiştik. Buna halkın ayağına gitmek diyorduk. Olayın temelinde toplumsal yapımıza bağlı bir kültür sorununun yattığını, çözümün yurt düzeyine yayılmış kurumsal çabaya bağlı olduğunu sonradan öğrendik. AFSAD'ın bu bağlamda olanakları elverdiğince görevini yerine getirdiği söylenebilir. Saptayabildiğimiz kadarıyla AFSAD, yurdun çeşitli yörelerinde 45 kadar sergi açmış, sayısız dia gösterisi gerçekleştirmiştir. Sergilerin önemli bir bölümü toplumsal konuları işlemektedir. Bazılarını burada belirtme gereğini duyuyoruz: "Çalışan İnsan / 1978", "Bulutlar Adam Öldürmesin / 1978", "Kadın ve Çocuk / 1979", "Çıraklar / 1980", "Türkiye'de Kadın / 1981", "Köyden / 1982", "Ankara / 1983", "Basın Fotoğraf Sergisi / 1984", 1985".

AFSAD, ilk ulusal fotoğraf yarışmasını 1983'te düzenlemiş olup konusu el sanatlarıdır. İkincisi "Kent ve İnsan", üçüncüsü "Gençlik" dördüncüsünün konusu ise "Barış"tır.

Bir ülkeyi anlamak ve fotoğraf diliyle anlatmak güçtür. İnsanları anlama, rahat ilişki kurabilme yetisi gereklidir. Saplantısız, objektif olma zorunluluğu vardır. Sürekli araştırılmalı, eksiksiz bir bilgi birikimi sağlanmalıdır. Dili duru, açık ve temiz olmalıdır. Aksi durumda yapılan iş "kaba saptamacılık"tan öteye gidemez. Bu türden bir çalışmanın gençlik hevesi çerçevesinde gerçekleşmesi oldukça güçtür. Derneklerimiz ortak altyapı sorunlarının dışında en önemli çıkmazı üye yaş ortalamasının sürekli düşük bir çizgide seyretmesidir. Özlemi çekilen, fotoğraf derneklerinin sayısal artışının yanı sıra niteliklerinin iyileşmesidir. Geride bırakılan yılların gerçek bir muhasebesi yapılmalı, aksaklıkları gidermek amacıyla önlemler alınmalıdır.

Yurdumuz fotoğraf sanatında AFSAD, kurumlar düzeyinde top-

lumsal fotogerçekçilik akımının öncüsüdür. AFSAD'da yazışmalar ya da dergi sunuş yazılarının sonunda kullanılması gelenek haline gelmiş iki kelime vardı: "Dost Selamlarımızla". Bu kısaca, dernek çalışmalarının dostluk, sevgi ve saygı tabanına oturtulduğunu vurgulayan bir mesajdır.

Hürriyet Gösteri dergisi, Temmuz 1987

Yaşama Dönüş

Dört yıl önce Fransa'nın Orly Havaalanı'nda patlayan bir bomba, bir Türk gazetecinin, foto muhabiri Ergun Çağatay'ın da yaralanmasına neden olmuştu. Sargılarını ancak altı ay önce çıkarabilen Çağatay, dört yıl aradan sonra yeniden fotoğraf makinesinin denklanşörüne basmanın mutluluğunu yaşıyor.

"Tarih 15 Temmuz 1983. Saat 13.30 suları. THY bankosu önündeki kuyruktayım. Ve bir patlama, bir patlama daha... ölümler, yaralılar, çığlıklar. Ceketim yanmaya başladı. Duvara dayanıp söndürmeye çalışıyorum. Sürünerek dışarı çıktım. Suratımı gören çığlık atıyor."

Bundan tam dört yıl önce Orly Havaalanı'nın THY bankosu önünde patlayan bir bomba. Sonuç: İkisi Türk, 8 ölü 56 yaralı. Foto muhabiri Ergun Çağatay bu 56 kişiden biriydi. Uzun bir süre Paris Clamart Percy Yanık Hastanesi'nde tedavi gördü. Henüz 6 ay önce özel eldiven ve sargılarını çıkardı. O günün acı ve dehşet dolu uzun saniyeleri bir anda sanatçı ironisiyle bütünleşir:

"Yanıklar içinde bir telefon kulübesinin dibine çöktüm. Hemen arkasından bir foto muhabiri geldi, fotoğraflarımı çekmeye başla-

dı. Gülmeye başladım. Demek böyle oluyormuş, dedim içimden. Hep acı içinde fotoğrafını çektiğim insanlar, yüzleri, yardım arayan bakışları, acı dolu gözleri, ümitsizlik.”

Böyle bir olay karşısında fotoğrafçının en doğal tepkisidir fotoğraf çekmek. Ne yazık ki Çağatay, kendinde o gücü bulamayacak, gözlerini iki gün sonra bir hastane odasında açacaktır.

Ergun Çağatay'ı İstanbul Ticaret Odası'nın konferans salonunda bir fotoğraf çalışması yaparken buluyoruz. Yemek sırasında doğrudan doğruya konuya girerek başlıyoruz şöyleşiye:

“Orly'den sonra yaşama hırslım arttı. Yaşamımın her an bitebileceğini artık çok iyi biliyorum. Bitmeden önce bir şeyler yapmak istiyorum. Zamana bırakmak istemiyorum. Problemlerimi çözmeye noktasına gelmiştim. Bomba olayı çok önemli 4 yılımı götürdü. Bomba olayından 6 ay önce *Life* dergisine kapak olmuş-tum. Amerika'da kapılar bir bir açılıyordu bana. Tekrar aynı kapıları zorlamam gerekmekte. Tekrar açılır mı açılmaz mı bilemiyorum. Bu bir tür baştan başlamaktır. 4 yıl daha yaşlandım. Şu anda sağlığım fena değil. Dışarıda bu iş köpek balıklarının yüzdüğü havuza atlamaya benzer. Ayrıca dışarıda yaşamayı seviyorum. Burada aradıklarımı bulamadığım için gidiyorum.”

Çağatay konuşmasını dur durak bilmeden, konudan konuya atlayarak sürdürüyordu:

“Ailem hukukçuydu, hukuka aile geleneğini devam ettirmemi istedikleri için gidiyordum. İyi bir hukuk öğrencisi değildim. Oysa ben resme tutkundum. İzmir Adliyesi'nde avukat olarak yaşamımı tüketmek ters geliyordu. Bu benim yaşam biçimim olamazdı. Bir de bu ülkede hukuka olan inancımı yitirmiştim. Çalışmaya Hürriyet Haber Ajansı'nda yazar olarak başladım. Fakat birlikte çalıştığım foto muhabirlerinin çektiklerini beğenmiyordum. Onlardan daha iyisini çekmek amacıyla fotoğrafa başladım.”

Sanat dünyamız

sosyal dünyamızın göstergesi

Türkiye'deki fotoğraf macerasını Ergun Çağatay'ın ağzından dinlemeye devam edelim:

"1960'lı yıllarda fotoğraf Türkiye'de çok tıkız bir olaydı. Ara'dan başka isim yoktu. Bilgi edinebilme amacıyla başvuracağınız adam yoktu. Lisan bilme şansımı kullanarak çılgınlar gibi kitap okuyordum. Fotoğraf üstüne el yordamıyla yolunuzu buluyordunuz. Dışarıya ilk gittiğim yıllarda pek Türk yoktu. Nasıl iş yapılır bilmiyordum. Yediğim kazığın haddi hesabı yoktur. Çok yıllarım kayboldu bu şekilde."

Çağatay'ın yaşam felsefesine girmeye gerek yok. Belli bir kültürel tabanda deneyim harcıyla örülen bilinç duvarını sarsmak olası değildir. Seramikten sinemaya sanat dünyamız, sosyal ve ekonomik dünyamızın bir göstergesidir. Bunun herkes bilincindedir. Yine de sınırlarımızı zorlamak, kapalı devre yayını aşmak gerekmektedir. Kendi koşullarımızdan kaynaklananların yanı sıra dünya basınıyla ortak sorunlarımız vardır. Bu nedenle Türk fotoğrafçısının işi iki kez daha güçtür:

"Dışarıda çok kullanılan bir kelime vardır, desparato (ümitsiz). Adamın cebine 300 dolar verirsin Afganistan'ın içlerine gitmeye razıdır. Türkiye'de fotoğraf kalitesinin yetersiz bir çizgide kalmasının bir nedeni bu desparatolardır. Bir gün genç bir fotoğrafçı geldi. Röportajımı gördün mü dedi. Şöyle bir baktım, güzel dedim. Daha önce yazı işlerinde, çocuk için alaycı bir dille konuştuklarını duymuştum. 25.000 liraya İzmir'e giderek röportaj yapmış. Sıkıntıdaysan ye makineni, İzmir'e 25.000 liraya gitme dedim. Bizim basında fotoğrafa anormal düşük ücretler veriliyor."

Ergun Çağatay süregelen İran-İrak savaşı sırasında çölün ortasında 5 gün mahsur kalır, ölümden kıl payı kurtulur; *Time* için birçok savaş enstantanesi çeker. Bu seyahat için kendine 10.000 dolar ödemişlerdir. Sonuçta bir basın toplantısında çektiği fotoğrafı basarlar. Çağatay 10.000 dolara karşı bastıkları fotoğrafa ba-

kar ve bir prensip kararı alır: Bir daha kendine ait nedeni olmadıkça savaşta bulunmayacaktır.

Basılmayan fotoğraflar

Bu kez, başka problemlerle yüz yüze gelir. Projelerini gerçekleştirmek için finans gücünü başlatmıştır. Çeşitli konularda albümler yapmak istemektedir. Bunlardan birincisi Avrupa'daki ikinci kuşak üzerinedir. Çalışmaların bir noktadan sonra istenildiği gibi olması bir tutku haline gelmektedir:

“Yanık olayı insanın tahammül edeceği en büyük acılardan biridir. Tedavi olduğum hastanede bir röportaj yaptım. Birkaç yerde büyük bir biçimde basıldı dış basında. Ama istediğim gibi olmadı. Röportajı tahammülü güç buldular. Bir editör, cumartesi sabahı bu röportajı kahvaltı yapmakta olan abonemizin önüne koyarsak bizim için iyi olmaz, dedi. Bu eğilim basında gittikçe güçlenen bir faktördür. Onlara karşı bir şeyler yapmak istiyorsan finansmanını kendin yaratmak zorundasın.”

Hürriyet gazetesi, 12 Temmuz 1987

Yılmaz Kâini'nin Ardından Bir Avuç Çiçek ve Toprak

Fotoğraf emekçisi, Yılmaz Kâini'yi de yitirdik. Kâini, fotoğraflarını ilk kez 1973'te Zoğrafyon Lisesi Mezunları Cemiyeti'nin salonunda üç arkadaşıyla birlikte sergiledi. İlk sergisinden ölümüne değin çok değil, 15 yıl geçti.

Kâini, bu 15 yıla neler sığdırmadı ki! Birçok fotoğraf sergisinin dia pozitif gösterisinin yanı sıra 1977'de yayımlanan *Fotoğraf Sanatı* adlı derginin danışma kurulu üyeliği, fotoğraf laboratuvarı işletmeciliği ve hepsinden önemlisi öğretmenlik. Kâini, İÜ Fen Fakültesi Tatbiki Jeofizik Kürsüsü ve MSÜ Fotoğraf Ana Sanat Dalı öğretim üyeliği görevlerinde bulunmuştur. Ayrıca ismini Grup F'nin 1980'de açılan ikinci sergisine katılanlar listesinde görüyoruz. 1979'da *Rastlantılar* adlı bir fotoğraf albümü yayımlamış, 1980'de düzenlenen 5'inci Kuşaklar Sergisi'nde çalışmaları yine yılın en iyi on fotoğrafı arasına girmiştir. Fotoğrafta başlıca kaygısı tanıklık olan bir anlayışın sözcülüğüdür. Mimari ve tarihi çevreye ilişkin fotoğrafik taramalarının yanı sıra gerçek yaşamı yansıtan belgesel kesitler vermeye çalışmıştır. Fotoğraflarında özellikle çocukların ve yaşlıların dünyasını "neyse o" dedirtecek dürüstlükle yansıtmaktadır.

Eski bir ortak dostun anımsanma biçimi kişilere göre değişebilir. Zaman törpüsü, en fazla etkilenilen yanı daha geç aşındırır. Kâini, bize göre her şeyden önce fotoğraf teknolojisini iyi bilen bir fizikçiydi. Güçlü bir öğretme tutkusuna sahipti. Fotoğrafik görüntünün oluşumu ve kaydına ilişkin bir yazısında, “Ülkemizde hiç el sürülmemiş, yabancı literatürde de çok dağınık olarak geçirilen bu konuya değinmekle fotoğrafla uğraşanlara yararlı olursam mutluluk duyarım” diyordu.

Eğer bize son anda Kâini’yi nasıl bilirdiniz, diye soracak olsalardı; layka serisi fotoğraf makinelerini kullanmayı seven, dost ve öğrenci canlısı, son derece kibar bir bilim adamıydı derdik.

Hürriyet gazetesi, 13 Ocak 1988

Fotoğraf Dilinde Yol Ayrımı...

Gösteri Dergisi, oyucularına bu ay, yerinde bir kararla “Teknoloji ve Sanat” eki verdi. Son yıllarda müzik, sinema, fotoğraf, karikatür, sahne sanatları ve plastik sanatlarda, insan üzerinde şok etkisi yaratan; kimine göre olumlu, kimine göre de olumsuz gelişmelere tanık olmaktayız. Sanat teknolojisi iki grupta düşünülmektedir. Birinci grupta, sanatın özündeki yaratıcılığa katkıda bulunan; ikinci grupta ise çalışmalarını kolaylaştıran ve zaman kazandıran buluşlar vardır.

Bilgisayar teknolojisi, sanat yaratısında yeni bir mantıktan söz edilmesine neden olmuştur. Fotoğrafçılıktan örnekler verelim: Bir yandan fotoğrafın geleneksel işlevi zenginleştirilip insanlara daha çok yararlı olması sağlanırken, bir yandan da görüntü teknolojisi-ni temelden değiştirecek araştırmalar yapılmaktadır. Uydular aracılığıyla 36.000 km. uzaklıktan birinin gözbebeğinin fotoğrafı çekilmekte, fotoğraf makinesiyle tek tek alınmış siyah beyaz kareler; renkli, canlı görüntülere dönüştürülmektedir. Manyetik disk üzerine kayıt yapan fotoğraf makineleri, çağdaş iletişim kanalına yeni boyutlar kazandırmıştır.

Bilindiği üzere “akıllara durgunluk veren” teknolojinin yarattı-

ğı aletlerden yararlanılarak bazı artistik yaklaşımlar sahnelenmektedir. Bu; bir arayış ya da alışılmış yöntemlere karşı başkaldırıdır. Şimdiden sonuçlarına ilişkin olumlu ya da olumsuz kesin yargıya varmak güçtür. Görsel imajların duyuş, düşünüş ve yorum sentezi, elektronik aletler süzgecinden geçirilerek yeni bir dil geliştirebilir. Olayı, ileri toplumlarda yaşanan hızlı teknolojik gelişim süreci içinde kendine bir yer arayan insanın gereksinimleri doğrultusunda düşünmeliyiz.

Hürriyet gazetesi, 18 Şubat 1988

1987 Fotoğrafları

Kitle iletişim araçlarının hızlı teknolojik gelişimi, çağdaş insan modelinin “dünyalı” kavramı üzerine oturtulmasına neden olmuştur. Binlerce kilometre uzaklıkta meydana gelen bir olayı, odanızda akşam yemeği yerken TV ekranında canlı olarak izleyebilir, ertesi gün gazetenizde çeşitli yorumlarıyla ayrıntısına girebilirsiniz. Günümüzde iletişim kanalları ağı, insanlar üzerine bir “güdüleme mekânizması” olarak atıldığı gibi, toplumsal bilincin kök sürmesine de yol açabilmektedir. Bu bağlamda fotoğraf, kolay algılanması, belgesel niteliği ve pratikliğiyle özel bir öneme sahiptir. Birçok kimsenin belleğinde, unutulmayan fotoğraflar vardır. Ay üzerinde insanoglunun ilk adımları; Neil Armstrong’un çektiği Edwin Aldrin fotoğrafı, napalm bombasının etkisinden ağlayarak uzaklaşmaya çalışan çıplak kız çocuğu fotoğrafı (Huynh Cang, 1972 Vietnam), Budist bir rahibin alevler içinde dimdik duruşunu belgeleyen fotoğraf ya da fantastik bir yaklaşımla; Marilyn Monroe’nun uçuşan eteklerini örtmeye çalıştığı mahcup fotoğrafı, bize göre bazılarıdır. Doğal olarak sosyal ve kültürel eğilimler doğrultusunda insanların fotoğraf seçkisi değişiklik göstermesine karşın, ülkenin yüz yüze geldiği politik sorunlar, şiddet,

kaza, insanlığı tehdit eden hastalık ya da bir doğal afete ilişkin fotoğraflar, genellikle ön plandadır.

Life dergisinin şubat sayısında yayımlanan 1987'nin fotoğrafları arasında Alon Reininger'in objektifinden, ölüme mahkûm AIDS hastalarının görüntüleri insanı sarsıyor. Ayrıca dergide, Reagan-Gorbaçev arasında yapılan Washington Zirvesi, ABD'li Yarbay North'un "İrangate Skandalı" için yapılan soruşturma sırasında çekilen fotoğraflar, Rusya'dan görüntüler ve ülke içinde yaşanan bazı olaylardan çarpıcı görüntülere yer verilmiştir. Oysa dünya genelinde *Life*'a eklenecek olay sayısı az değildir. 1987 Ağustos ayında Roma'da yapılan Dünya Atletizm Şampiyonası'nda, insanın güç sınırlarını zorlayan Kanadalı Ben Johnson'ın 100 metrede ipi 9"83 ile göğüslediğini belgeleyen saptama; Filipinler'de meydana gelen deniz tarihinin en büyük kazası, yan yatmış bir feribot ve 3500 ölü. Afrika'dan açlık ve dünya borsalarındaki dalgalanmaları yansıtan dramatik görüntüler bunlardan bazılarıdır.

Günümüzde fotoğrafçı, olayların ayrılmaz bir parçasıdır. *Life*'ın sayfalarını incelerken, dikkatimizi yılın olaylarından daha etkili bir biçimde verilen fotoğraf ağırlıklı ilanlar çekiyor. "İlan da haberdır" yaklaşımına ne kadar inanırsak inanalım, ekonomik güçlerin yaşamın acı gerçeklerinin üzerine çıkma baskısı, insana hüznü vermektedir.

Hürriyet gazetesi, 2 Mart 1988

Yerelden Evrensele Uzanan Yolun Yolcuları

1968'den bu yana yayımlanan Eczacıbaşı Yıllıkları'nda yer alan 96 fotoğrafçının 1285 fotoğrafından seçmeler, geçen ay İstanbul'da sergilendi

Nisanda İstanbul Kültür Merkezi sergi salonunda bir fotoğraf şölenine tanık olduk. Eczacıbaşı yıllıklarında yayımlanan fotoğraflardan seçmeler sergisi her şeyden önce işlediği karakteristik zaman dilimi nedeniyle özel bir öneme sahip. Sonuçta, değişik açılardan değerlendirebileceğimiz bir prestij sergisi ortaya çıkıyor. Yaratılan olayın temelinde yatan mantık, yıllıkların mimarı Şakir Eczacıbaşı'nın "Türk toplumunda tarihsel zenginliklerle iç içe bir yaşantı söz konusudur. Buna başka toplumlarda kolay rastlanmaz. Tarih bile yoktur kimi toplumlarda. Oysa Anadolu bütünleşmiştir tarih, sanatı ve insanıyla" (Somut, 23 Haziran 1983) cümlesiyle somutlaşmaktadır. Bu noktadan hareketle ülke değerlerinin fotoğraf yoluyla kalıcı bir kalıba dökülmesine aracılık etmek ve bu işi 20 yıl süreyle aksatmadan yapabilmek güçtür. Fotoğrafçılığımızın sorunlarından birinin de süreksizlik olduğu bilinir. Eczacıbaşı yıllıklarında fotoğrafı yayımlananlar arasında bugün fotoğrafı bırakmış ya da ilgisini aynı yoğunlukta sürdürmeyen birçok kimse vardır. Aziz Albek, Rauf Miski, Cihan Özyağmur, Engin

Uludağ, Erkal Yavi, Hristo Tula bunlardan bazılarıdır. Eczacıbaşı yıllıklarında, 20 yılda 96 aşmış - taşmış fotoğrafçının yapıtları yer almaktadır. Eger ilgi ve birikimler sağlıklı bir biçimde birbirine eklenebilseydi bugün karşı karşıya kaldığımız tablo çok farklı olurdu kanısındayız.

Bir fotoğraf sergisinin ilk kez bu kadar değişik bir kesimin ilgisini derlemesinin nedeni rastlantı değildir. Yıllıklara ilişkin yazılarda "Türkiye'nin yazısız ansiklopedisi" (Ferit Edgü) betimlemesinden "Takvim mi desem, ajanda mı desem, Zümrüdüanka mı desem? Yalnız Türkiye'de değil, bütün dünyada aranan bu 'Şey'den söz etmek kolay değil. Mitos gibi bir şey. Masalların prensesi, fresklerin Madonnası Türkiye'nin sesi..." (Nüvit Özdoğru) güzellemesine değin uzanan bir değerlendirme çizgisi söz konusudur. Konuya eğilenler tarafından yıllıkların ciltleniş biçimi, boyutu ve kullanılış yöntemi idealize edilerek özenle üzerinde durulmuştur.

Ben, Eczacıbaşı yıllıklarını yakın zamana değin sahaflardan toplamış biriyim. Sahaf dostlarımla duvarlarına, raflarına eksik sayıları yazar, her uğrayışında düştü mü diye sorardım. Artık bu tatlı uğraşım Eczacıbaşı Halkla İlişkiler Müdürü Bilgi Peremeci'nin sıcak ilgisiyle son buldu. Bir taraftan seviniyor bir taraftan da üzülüyorum. Güzel bir kovalamacaydı. Kırlar, ağaçlar, göller, kıyılar, sokaklar, evler, pencereler belki daha sonra dağlar, yaylalar, limanlar, kuşlar, saraylar bizim olan ve güneşle yıkanan ne varsa, tek kelimenin ardına kurulmuş "rengârenk" bir dünyadır Eczacıbaşı yıllıklarının dünyası.

1960'lı yıllar Anadolu'nun edebiyatçılarından sonra fotoğrafçılarımız tarafından tekrar keşfedildiği yıllardır. Eczacıbaşı Yıllıklarının ilki olarak benimsenen "Anadolu / 1968" in tematik yaklaşım tavrı her sayıda az ya da çok kendini hissettirmiştir. Aziz Albek'in "Anadolu Güneşi Altında" (1960), Muhlis Hasa'nın Sivas, Kangal "Karagücük Köyü, 1964" (köyde açılan ilk sergimizdir), Fikret Otyam'ın "Gide Gide" serisi ve "Anadolu 1963", Ara Güler'in "Fotoğraflarla Anadolu" (1966) o dönemin unutulmayan fotoğraf sergilerinden bazılarıdır. Gültekin Çizgen, 1968'de açtığı bir serginin broşüründe "Ülkemize, insanımıza, organik, canlı,

derin bakmak istiyoruz” diyor. Bu tavrın, 1926’da yurdumuza yerleşen ve 43 yıl çalışan değerli fotoğrafçı Othmar Pferschy’nin çektiği “Fotoğraflarla Türkiye” 1936 adlı albümünde yer verilen resmi görüşle ilgisi yoktur. Salonlarda sergilenen örnekler insan, doğa, kültürel birikim ve günlük yaşam ilişkisinin estetik düzeyde sıcak bir harmanıdır. Olaya yaklaşım boyutları giderek sınırlı olanaklarla çalışan ve daha çok kendi gönül tellerini titreten 1960 öncesi küçük amatör kadronun çapını aşmıştır. 1960’lı yıllar Anadolu’ya her çıkışta gaz tenekesi doluları filmle dönen yeni bir kadronun oluşum dönemidir. Eczacıbaşı Yıllıkları bu yeni kadronun birikimi üzerine kurulmuştur. İlk kez 1965 yılında kısmen renkli yayımlanan “İstanbul” konulu yıllıkta Şakir Eczacıbaşı 18, Ara Güler 17, Sami Güner 7, Othmar Pferschy, Fikret Minisker, Gültekin Çizgen 3, Ercan Güneri 2, Baha Gelenbevi, Ozan Sağdıç, Sabahattin Eyuboglu ve Yıldız Moran birer fotoğrafla yer almışlardır. Bu tam anlamıyla bir geçiş dönemi tablosudur. İki yıl aradan sonra düzenli olarak yayımlanmaya başlayan Eczacıbaşı Yıllıkları’nda toplam olarak 96 sanatçının 1285 renkli fotoğrafı yer alacaktır.

“Sanat kendine özgü bir güç sistemidir.” Kitaplar, albümler ve sergilerin somutlaştırdığı duyarlılığın etkisi çok yönlüdür. Eczacıbaşı Yıllıkları’nın işlevi bu bağlamda yalnız ülke tanıtımı çerçevesi içinde yorumlanamaz. Söz konusu yıllıklar ülke çapında bir kadronun konuları kavrayış, duyuş ve sunuş biçimini, tansiyonunu belirlemektedir. Onlardan herhangi birini açınız. Ara Güler, Gültekin Çizgen, Ozan Sağdıç, Şakir Eczacıbaşı, Sami Güner, Nusret Nurdan Eren, İsa Çelik ya da Sabit Kalfagil’in ortaya koyduğu yapıtlarla yerelden evrensele uzanan en doğru yolun yolcusu olduklarını göreceksiniz.

Sergide fotoğrafları yer alan Cihan Özyağmur’u 1979 yılında AKM Salonu’nda yaptığı bir dia gösterisi sırasında tanımıştık. Özyağmur, A. Naci Karacan adına düzenlenen fotoğraf yarışmasında (1979) ikinci olmuş, 5. “Kuşaklar Sergisi”nde (1980) bir renkli baskısı yılın on fotoğrafı arasına girmiştir. Bir iki yıllık bir yoğunlaşmadan sonra çalışmalarını pek görme olanağı bulamadığımız Özyağmur’un yazma asan çocuk fotoğrafı renk ve leke

uyumu üzerine kurulu cesaretli bir yaklaşım örneği. Engin Ulu-
dağ'dan, kahverengi sisli bir liman sabahı fotoğrafı var. Teleob-
jektifle büyütülmüş dolmuş motorlarının dağılışı, yüzey doku-
sunun grenli ve lekesiz oluşu görkemli bir hacim duygusunun
yanı sıra gökyüzünde yol alıyorlarmış izlenimi veriyor. İbrahim
Zaman'ın cetvelle çizilmiş gibi pürüzsüz ve yalın değinmeleri,
Mustafa Kapkın'ın düş ürünü çayır yeşili bir suda yüzen balıkçı
kayığı, A. Hikmet Varlık'ın kendine özgü dünyasından küçük,
şık bir detayı yansıtan tren penceresinden bakan köylü kızı fo-
toğrafı, Şemsi Güner'in bir halk ozanının rahatlığıyla dile getir-
diği yaşam trükleri, Cengiz Cıva'nın maviyle yoğunlaşmış bir de-
mir köprü nakışından süzülen kayıkçı fotoğrafı, bunlar bize ya-
şamın günlük akışında var olan gizli ritmi abartısız bir biçimde
duyuruyorlar. Göller konulu yıllıkta (1987) onca çarpıcı örnek
arasında pek dikkati çekmeyen yeşil, sarı ve kahverengi armoni-
si üzerine kurulu bir Ayhan Erolgil fotoğrafı var. Tam anlamıyla
bir perspektif başarısı.

Sergide dikkatimi çeken bir teknik özellikten söz etmek gereki-
yor. Sergilenen işler arasında yaşı yirmiye ulaşan kareler bulun-
yor. Bazılarının diasi tek renk durumuna düşmüştür. Oysa izledi-
ğimiz fotoğrafların baskı kalite çizgisi aynı düzeydedir. Bunu "Ek-
tachrome Prestige" malzemesinin bir diyafram daha koyu basma
olanağı tanınması ve renklerinin daha canlı olması özelliği ile bas-
kırı gerçekleştiren laboratuvarın titizliğine borçluyuz. Sergide fo-
toğrafçının ismini belirten kartların çerçevelerin altlarına iştiril-
mesi nedeniyle okumak için iki büküm olmak gerekiyordu. Bu
durumdan yakınanlara bir dostumuzun "İyi ya her fotoğrafın
önünde bir kez saygıyla eğilmiş oluyorsunuz" demesi açılış günü-
nün gerçek esprisiydi.

Hürriyet Gösteri dergisi, Mayıs 1988

Tanıtımımızda Fotoğrafın Yeri

“Ülkemizi tanıtmak için fotoğrafçılarımızın ürünlerinden yararlanılması çok olumlu bir girişim olmakla birlikte çözümlenmeyen bazı sorunlar da var.”

Tanıtım, fotoğrafın geleneksel işlevlerinden biridir. İlgi alanı salı-
çadan, ülke tanıtımına değin uzanır. Bu yazımızda, TC Kültür ve
Turizm Bakanlığı'nın çıkardığı afişler üzerinde duracağız. Afiş bir
iletişim kanalıdır. Tanıtımı yapılan yöreye gitme isteği uyandır-
ması, inandırıcı olması gerekmektedir. Turistik bir afişin inandır-
ıcılığı, çekiciliği yöresel güzelliklerin fotoğraf yoluyla gerçekçi
bir biçimde betimlenmesinden kaynaklanmaktadır. Görsel etkin-
lik dozu iyi ayarlanmış zevkle seyredilen bir afişin tasarımı, bi-
lek, yürek ve yetenek işidir. Metin tipografisinin seçimi, istifi ve
fotoğrafın uygulanış yöntemi, afişin kimliğini belirleyen öğeler-
dendir. Ülke tanıtımına yönelik bir tasarımda genellikle fotoğraf
ön plandadır. Tanıtım fotoğrafının belli estetik kuralları vardır:
Renk ve çizgi örgüsü, görsel vokabüleri kendine özgüdür. Tanı-
tım fotoğrafçıları, kent duvarları arasına sıkışmış insanlara, uzak
kaldıkları doğal güzelliklerden, yaşam biçimlerinden söz eden
çağdaş masalcılardır.

Türkiye'de afiş tasarımı cizgiden fotoğrafa geçişin tarihsel öyküsü oldukça yenidir. Turizmin ülke ekonomisi açısından değerin anlaşılması, ilgili bakanlığın kurulması, sanatçılara tanıtım işlerinin verilmesi, son 30 yıl içinde karşılaşılan gelişmeler. Tanıtıma, önce İhap Hulusi'nin (1898 - 1986) çoğunu fotoğraf-tan yararlanarak çizdiği turistik afişlerle başlanmış, 1960'lı yıllarda tipo baskıdan tıfdruka, kısa bir süre sonra da ofsete geçiş, fotoğrafın görsel gücünden yararlanma eğilimini güçlendirmiştir. Turizm Bakanlığı'nın kuruluşundan günümüze değin yaklaşık 150 afiş bastırılmıştır. 1986, 1987 yıllarında İbrahim Aktaş, Sıtkı Fırat, Sami Güner, Şemsi Güner, Sabit Kalfagil ve Haluk Konyalı'ya ait dia pozitiflerden toplam 10 kalem afiş (yılda 5 değişik görüntü) bastırılmış olup, iki yılın tirajı 600.000'dir. Son yıllarda ödöl alan fotoğraflı birçok afişimiz vardır. Bunlar arasında 1984'te Sami Güner'in İstanbul (gece görünümü) afişi Çekoslovakya'da düzenlenen "Uluslararası Turizm Afişleri Yarışması"nda fotoğraf dahi ödölü, 1985'te Şemsi Güner'in "Pamukkale" afişi Milano'da "16. Turizm Afişleri Sergisi"nde gümüş madalya, çeşitli yıllarda yaptırılan Sami Güner, Hüsnü Gürsel, Sabit Kalfagil ve Mustafa Türkyılmaz'a ait 6 afiş ise 1987'de İtalya'nın Catania kentinde düzenlenen "Afrika, Asya, Avrupa Ülkeleri Turistik Film ve Afiş Yarışması"nda onur mansiyonuna değeri görölmüştür. Sami Güner'in 1975'te "Kilyos" afişiyle Torina'da aldığı altın madalya, bu yolda atılmış ilk unutulmaz adımdır.

Kültür ve turizm bakanlığı tarafından mevcut fotoğraf arşivinin zenginleştirilmesi, güncelleştirilmesi ve gereksinimlere yanıt verebilecek duruma getirilmesi amacıyla, her yıl diapositif ve siyah beyaz negatif alımı yapılmaktadır. Yılın ilk aylarında fotoğrafları istenen bir konu ve yöreler listesi ilan edilir. Çalışmalar, siyah beyaz negatiflerin orijinal olması, teknik açıdan baskıya elverişli olmaları, (renk kalitesi, netlik, çekim açısı...) görüntülerin güncelliği, çok amaçlı kullanılabilirlik gibi kıstaslar göz önünde tutularak değerlendirilmektedir. Satın alınan filmler, bakanlık tarafından çıkarılan albüm ve broşürlerde, açılan sergilerde, ülkeyi tanıtmaya amacına yönelik kullanılmaktadır. Afiş konuları seçilirken, yöre-

lere göre yatak kapasiteleri ve tur yolları incelenmekte, turistik eğilimler dikkate alınmaktadır. 1987'de KDV dahil birim alım fiyatı, 24x36 mm (leica) diapozitif 15.000 TL, 6x6 cm ve daha büyük boyutlarda diapozitif 20.000 TL, boyut gözetmeksizin siyah beyaz negatif ya da baskı örneği 7.500 TL'dir. 1988 fiyatları ise, leica 20.000, 6x6 ve daha büyük boyutlarda diapozitif 30.000 TL.'dir. Son teklif kabul mektubu ve diapozitif yollama tarihi 30.9.1988'dir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma ve Pazarlama Genel Müdürlüğü'nün diapozitif alımı konusunda fotoğrafçılarla yıllardır süregelen bazı sorunları vardır. Genellikle posta yoluyla yapılan duyuru, bu yıl gecikmeli olarak 20 Temmuz 1988 tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayımlanmıştır. Olayı basit bir alışveriş bazında almamak gerekir. Çünkü, alışverişi yapılan bir sanat yapıtıdır. Bakanlık bu konuda günün koşullarına, Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'na uygun açık bir yönetmelik yayımlamalıdır. Ücret dahil dia alım politikası, tek taraflı olarak saptanmaktadır. Gerekli zamanlarda taraflar bir araya gelerek sorunlar konuşulmalıdır. Satın alınan diapozitiflerin kimler tarafından seçildiği önemlidir. Seçme işi her yıl önceden belirlenen bakanlık, fotoğraf kuruluşları temsilcileri ve bağımsız sanatçılardan oluşan bir kurul tarafından yapılmalıdır. 20 - 30.000 liraya diapozitifin şartnamede belirtildiği biçimiyle "her türlü telif hakkı" satın alınmaktadır. Büyük boy binlerce afişi basılan fotoğrafa değişik bir ücret uygulanmalıdır. Sanatçılara fotoğraflarından yararlanılarak yapılan afiş, broşür ya da Türkiye albümü gibi prestij yayınları yollanmalıdır. Yayımlarda yer alan fotoğrafların altına kimin tarafından çekildiği yazılmalıdır. Ödemedeki bürokratik engeller kaldırılmalıdır. İstek üzerine, ödemeler Bakanlığın büyük il temsilciliklerinde yapılabilmelidir. Bakanlık tarafından yayımlanan gereksinim listesi genel konular üzerinde yoğunlaşmalıdır. Çok özel konulardaki (yemek gibi) dialar alınmazsa, elde kalmaktadır. Bu tip işler ödenekli fotoğrafçılara yaptırılmalıdır. Yıllarca Bakanlığın tanıtma etkinliğine destek vermiş kadrolara, Anadolu'da çalışmasını kolaylaştıracak "itimat mektubu" türünden bir belge istenmeden verilmeli. Ulaşım, konaklama, film ve ekip-

man giderlerinin astronomik rakamlara ulaştığı bir zamanda, kendini ortaya koyarak çalışan gerçek fotoğrafçıdan 5-10 dia almak, onu destekleme anlamına gelmez. Destek söz konusu ise, geçerli bir formül uygulamaya konulmalıdır.

Biz, bu önerilerin bulunduğumuz çar içinde gerçekleşmesi güç bir disiplin olduğu biliyor, yine de söylüyoruz.

Hürriyet Gösteri dergisi, Eylül 1988

Fotoğrafla Bir Yastıkta Otuz Yıl

“Fotoğraf Yazıları” Gültekin Çizgen’in fotoğraf üzerine yazılarını topladığı kitabın adı. Otuz yıllık emeğin ürünü olan bu kitap hakkında, yazarıyla yapılmış bir söyleşiyi okuyacaksınız.

Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabında “Sanatçı olabilmek için yaşıntıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir. Duyuş her şey değildir sanatçı için: İşini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanıması gerektir. Sözde sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının yardımcısı olur” diyor. Sanatçının nitelikleri birkaç cümleyle, ancak bu kadar dile getirilebilir. Bir sanatçının ortaya çıkması, kalıcı olması, halkıyla diyalogunu sürdürmesi, evrensellik boyutunu yakalaması için kalburüstü insan olmak yeterli değildir. Yurdumuzda, 1960-1970 yılları arasında fotoğrafları sergilenen 75 dolayında kimse arasında sıyrılarak, bugünlere ulaşabilen yalnız bir iki isim vardır. Bu isimlerden biri de Gültekin Çizgen’dir. Aradan 30 sanat yılı geçmiştir. Çizgen şimdi, 50 yaşına yaklaştığı bir sırada Türk fotoğrafındaki misyonunu iddialar perspektifi içinde tamamladığı görüşündedir. Yakın bir zamanda eşin dostun katılmasıyla bir jübile toplan-

tısı düzenleyerek bu çizgideki iddiasını uzun bir süre çekmek, belki aynı noktaya bir daha gelmemek durumundadır. Şu sıralarda hazırlanmakta olan 5 ciltlik fotoğraf albümleri seti ve İFSAK tarafından yayımlanan fotoğraf yazıları demeti bir tür noktalama anlamına gelmektedir.

Gültekin Çizgen'in, 1983'ten sonra girdiği hızlı yazı temposunun üzerinde dallandığı iki ana düşünce vardır. Bunlardan birincisi, "Fotoğraf temel tarifte bir konuya, doğru yerden, doğru zamanda bakarak olayı yorumlamak, bu an kesitinin gerçekliğini vermektir", ikincisi ise "sanat dünyanın her yerinde coğrafyaya bağlı toplumsal bir olgudur."

Üretmek ve dışa açılmak arasında yaşanan uyumsuzluktan rahatsızlık duyanlardan biri olan Gültekin Çizgen, zaman zaman bu vadiye kendini yalnız hissetmesini şöyle açıklıyor: "Fotoğrafla uğraşan kimseler, ben artık oldum, anlamında başka meseleyi merak etme gayretinde değiller. Fotoğraf teorisine de direkt meraklı çok sınırlı bir kadro var. Yok denecek kadar az. Tarih, koleksiyonculuk ya da belli detaylara meraklı kimseler var. Fakat, bunun diğer sanat dallarıyla, sanatın dünyadaki hikâyesine bağlı gelişmesini, macerasını izleme gayretlerinin çok sınırlı olduğu kanısındayım. Bu konuya ışık verecek her şeyi okumak, izlemek, derinlemesine incelemek merakım oldu. O konuda bir kere yalnızdım. İki, bunun sonuçlarını söylediğim zaman yadırgatıcı şeyler de olduğu için, genel gidişe uymadığı, kestirme ve uyduruk olmadığı için, reaksiyon gördü. Türkiye'de estirilmek istenen hâvalar var. Battal Gazi Destanı'nı, bile okumadan ve doğru dürüst bir portfolio sahibi olmadan, daha doğrusu cin olmadan adam çarpma peşindeler. Türkiye bugün bunu kaldırıyor."

Söyleşimiz sırasında Çizgen'e sık sık kullandığı "Marifet iltifata tâbidir" özdeyişiyle ilgili olarak "Sanat fotoğrafı konusunda, 30 yıllık uğraşınız dolaylı ya da dolaysız karşılığını buldu mu?" diye sorduk. "30 yıl evvelini düşünelim. Bugünle hiç ilgisi olmayan bir ortamdı. Ben o ortamda La Fontaine'in ikinci kurbağa teorisine inandım. İki kurbağa bataklığa düşmüş, biri önce biraz çırpınmış, hemen sonra da buradan çıkılmaz demiş. Diğer çırpınma sonucu doğan yaydan yararlanarak çıkmış gitmiş. Ben o ikinci kurbağa

olarak bugünlere geldim. Kültürel, ekonomik ve sosyal, özel den-
gelerim içinde bugün bulunduğum yerden hoşnudum. Bir tatmin
yaşadığımı söylemeliyim. Ancak bunu kör inadıma, debisi yüksek
enerjime, çalışma inancıma, meseleleri doğru teşhis etmeme, o iş-
lerin süreç icaplarına inanmama hepsinin üstünde yaptığım işlere
sonsuz bir aşkla bağlanmama borçluyum. Yalnızlık ve karşılığını
almama türünden yakınmalarımı kendimle hesaplama noktasın-
da değildir. Ben Türkiye’de fotoğrafçılıkta boşa sarf edilen emek-
lere ve arayışlara acıyorum. Amerika’yı yeniden keşfetmeye gerek
yoktur. Türkiye’de akım olayı yerine takım olayı, kamplaşma var-
dır. Bu kamplaşmalardan uzak durmayı kendi kalemde oturmayı
yeğledim. Tüm sonuçlarına razı olmak kaydıyla.”

Çizgen, dünya fotoğraf olayını, bir bütün olarak görmekte, işle-
yiş kriterlerinin ona göre saptanmasını istemektedir. Örneğin,
Çizgen’e göre dış ve iç yarışmalarda dereceye girmek bu yolda uğ-
raş vermek bir amatör avuntusudur. “Fotoğraf sanatçısı fotoğraf
çeken, fotoğraflarını bir araya getirerek, o silahla dövüşen kişidir.
Önce bu, büyük bir arayış, doğru teori, pratik ve gayret sonucun-
da elde edilebilecek bir madalyadır. Bunlar olmadan tek çiçekle
bahar gibi, birtakım yarışmalara katılmanın insanları oyaladığı
görüşündeyim. Asıl hedef profesyonelliktir. Profesyonel olmayan
biri sanatçı olamıyor. Bu dünyanın her yerinde böyle. Türkiye bu-
nu dengelemek peşinde değil. Böyle bir yolun çilesiyle uğraşmak
yerine günlük aferinlerle ömür geçiriliyor. Çok örnek var.”

Çizgen, her zaman göz önünde bulundurulmasını önerdiği
süreç anahtarının açacağı kapıları şöyle özetliyor: “Ben de yaptı-
ğım işlerin çok ilginç olduğu kanısındayım. Fakat batı pazarına
başvurduğumda, ilginç olmadıklarını gördüm. Bu yanılmanın
getirdiği büyük yorgunluğu, başkalarının yaşamaması için nere-
de takıldığımı araştırarak sonuçlarını ortaya koymaya çalıştım.
Bu bir fotoğraf değil, Türk sanatının sorunudur. Teoride çok ye-
ni arayışlar ve düşünceler var. Arayışlar için kaynak ve inceleme
gereklidir. Tarih bilinci olmadan sanatta nasıl gelişme olabilirdi
ki? Bu millet tarihini yeni öğreniyor. Resmi tarih dışında, bir ta-
rih bilinci, yeni uyanıyor. Bir sanat fışkırması şansını henüz gör-
müyorum.”

Çizgen'in son sözleri, *Fotoğraf Yazıları* üzerine. "Amacım, bu insanlara hitap edecek bir iki fikir damlacığı üretebilmektir. Bunu üretip üretmediğimi kitabımın giriş yazısında sözünü ettiğim nasıl yaşamalıyım, nasıl becerebilirim, nasıl bir şeyler öğrenebilir, diyerek genel gidişten sıyrılıp, nefesini tutarak, kendini ve çevresini kavrayarak, bir şeyi anlamanın derin zevkine varmak isteyen kişilerin gelişimi bana ispatlayacak. Bekleyecek sabrım daima oldu. Bu tür yazıları, artık mecbur kalmadıkça düşünmüyorum. Taşı suya attık, haleleri olacak. Şartlar, tekrar yazmamı ve konuşmamı gerektirecek bir duruma gelirse, meseleyi gözden geçiririm."

Son yıllarda görülen fotoğraf yayıncılığımızdaki kıpırdanmanın altında IFSAK vardır. IFSAK'ın 1978 yılında, 3. hamur kâğıda basılan teksir bültenle başlayan yayın atılımı olanaklar zorlanarak, günümüze değin sürmüştür. Gültekin Çizgen'in *Fotoğraf Yazıları* derlemesi IFSAK'ın 5. kitabı. Yıllık sergi albümleri ve dergi çalışması olayın etkin bir ikinci yüzüdür. Bugünlerde piyasaya çıkacak olan ve geleneksel bir yayın haline getirilmek istenen 1987 Fotoğraf Yazıları derlemesinin yanı sıra, birçok yayın projesi üzerinde çalışılmaktadır. Yalnız, yayıncılık herkesin bildiği gibi ağır sorumluluğu olan bir iştir. Kişilere ve kuruluşlara getirdiği ekonomik yükün yanı sıra, moral sorumluluğu vardır. Yayınların yalnız imza sahibinin sorumluluğu altında olduğu düşüncesi eksiktir. IFSAK'ta karar ve yürütme kademesinde olan fotoğraf dostlarının çalışmalarında genel yayın ilkelerine uymaları doğal olarak beklenmektedir.

Türkiye sancısı ya da yerelden evrensele, çelişkilerden doğrulara, doğrulardan çaresizliklere, çaresizliklerden pratik sonuçlara uzanan bir gel git yaşanırken Gültekin Çizgen'in yeni dengeler peşinde olduğunu görüyoruz.

Hürriyet Gösteri dergisi, Ekim 1988

Üretim-Meslek İlişkisi Çıkmazda

Ülkemizde 1960 yılına değin ortaya konulan fotoğraf çalışmalarını sayılı kadronun bir ilk adım yüzeyselliği olarak nitelenecek ilginç enstantanelerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurtdışına gitme olanağı bulan amatörlerin öykünme yollu çalışmalarına karşı, özgün bazı kareler gerçekleştirebilmiştir. O yıllardan bugüne kalan yetkin bir portfolio yoktur. Ne var ki, seçicilikten yaratıcılığa uzanan çizgide eski fotoğraf gönüldeşlerinin özel bir yeri vardır.

Çok partili yönetimin ilk 10 yılı (1950-1960) siyasi ve ekonomik alanda olduğu gibi fotoğrafçılıkta da geçiş dönemidir. 1950'li yıllarda amatörler üzerinde gelişmenin tek adı Ara Güler'dir. "Kadın ve Allah" adlı fotoğrafını 1954'te çeken Ara Güler'in yaptığı, çevresinde akan yaşama, kamerasıyla sıcak, içten ve sevecen bir bakıştır.

1960-70 döneminin başları fotoğrafta yeni isimlerin, tutkuların çiçeklendiği yıllardır. Seçilen konular toplumsal akışa uygundur. Kırsal kesim insanı ve doğası, kırsal kesimden kente göç edenlerin yarattığı tablolar, değişen toplum yapısına ayak uydurmaya çalışan kentsoylunun ya da her sorunun üzerine, şiirsel kent manzaralarının kapısı sonuna değin açılmıştır. Bu yeni stilizasyon anlayışı "O

ulusal ögelere eğilimi olan sanatçı tutumu, sanatımızı hiçbir başa-
nya götüremedi” diyor Sezer Tansuğ *Sanata Yaklaşım* adlı kitabı-
nın ilk sayfalarında. Bu anlamda, sanatçılarımızın toprağa ya da
toplumsal değişim sürecine bağlı konuların özünü kavrayamadık-
ları görüşü genelde doğru olabilir. 1960’lı yıllarda küçük fotoğraf
kadromuzun yerli öz ve biçimi arayış serüveni bize özgü renkleri
yakalama yetisini getirmiştir. Ne var ki, kendi çapımızda yaygın
teknik beceri ve dil bilinci 1970’li yıllarda rayına oturabilmiştir.

Kısaca, gelişme araştırmadır, dense yanlış olmaz kanısındayız.
Yeni anlatım tekniklerinin bulunması, daha önce bulunanların
özümsemesi ya da üslubun geliştirilmesi araştırma ve çok iş orta-
ya koymaya bağlıdır. An fotoğrafı mantığı dışında kotarılan işlerin
ne kadar fotoğraf olduğu tartışılırken hızla ilerleyen teknolojinin
katkısıyla anlatım seçenekleri giderek zenginleşmektedir. Teknik
gelişmenin creative filtre setlerinden bilgisayar teknolojisine değin
uzanan bir yelpazesi vardır. Ton ayırımı, solarizasyon, tam siyah
beyaz elde etmeye yarayan sertleştirme metodu, rölyef baskı ya da
objeleri yalnız silüetler yoluyla aktarma yöntemi olan schulze-
grafie artık deneysel fotoğrafın klasik anlatım teknikleri arasına gir-
miştir. Evrenin yalın bir kopyası düşüncesine karşın gelişen de-
neysel çalışmalarda amaç, “Fotoğrafının tüm estetik ve teknik ola-
naklarını kullanarak sanatsal mesaja ulaşmaktır.” Yalnız, teoriyle
uygulama her zaman aynı kusursuzlukta olmamaktadır. Deneysel
çalışmalarda her şeyden önce fotoğrafı meydana getiren parçaların
bütünsellik mantığına uygun bir biçimde kaynaşması gereklidir.
Bir resim çalışmasının üzerine yapıştırılmış uyumsuz fotoğraf, ana
planların kaynaşmasını güçleştiren kılıç gibi keskin hatlar, renkler
arasındaki derinlik ve ilgi farkı, yapıştırma duygusu veren oransız
figür anlayışı sanatsal büyüğü bozan yaklaşımlardır. Deneysel fo-
toğrafın özündeki anlatım esnekliği, duygu ve düşünceleri açık se-
çik şemalar biçiminde verebilme özelliği nedeniyle bizde de birçok
kimseye çekici gelmekte, kalburüstü yarışma jürilerinde yandaş
bulmaktadır. Sanatsal, düşünsel imgenin ne yolla verildiği değil ne
denli etkili olduğu üzerinde durulmaktadır.

Sosyo-ekonomik yapıımızdaki değişmeler kalıplardan uzak, içe-
dönük, dıştaki sanat akımlarının etkisine açık, teknik gelişmele-

rin dil seçeneklerinden sonuna değin yararlanmak isteyen bir fotoğrafçı tipini ülkemizde de gündeme getirmiştir. Genel eğilim soyut fotoğraf yönünde değildir. Figür etkisi yine ön plandadır. Bir çırpıda alışılmış biçim anlayışı ve ulusallık kaygısı aşılarak, insan ve doğanın özüne ilişkin çözüm arayışına girilmektedir. Uçlardan bir örneğe yaklaşmak amacıyla son yıllarda başarılı amatör fotoğrafçılarımızdan biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın, sergilerini aralık ayında izlediğimiz REFO ile Pamukbank, Doğa Fotoğrafları Yarışması'nda siyah beyaz dalda birincilik ödülü alan fotoğraflarına kısacık bir göz atalım. Ceylan, her şeyden önce kendine özgü dramatize anlayışı olan biridir. Boyama ve deneysel trüklerden spontane fotoğrafa değin uzanan geniş bir dil anlayışına sahiptir. Doğa yarışmasında birinci olan fotoğrafında sükunet, diğer fotoğrafta ise kurulmuş bir zemberek gibi görünen çıplak kadın motifinin yarattığı zengin çağrışımlar ön plandadır. Kadınlı karede ana figürün fotoğrafın bütünüyle ilişkisi, düşünce vurgusu ve sahneyi derinleştirme çabası oldukça dengelidir. Deniz, toprak ve insan doğru birliktelik içindedirler. Kayalarla özdeşleşmiş çıplağın ritmi içinde fırtınalar kopan bir kapalı kutu imajını vermektedir. Çıplağın yeri iyi seçilmiştir. Fotoğraflardaki doku ve renk, öz ile ilgilidir. Görkemli doğa kompozisyonlarının biçim anlayışı genellikle iç içe ritmik çizgilerin ve büyüklük duygusu veren kitlelerin uyum birliğine bağlıdır. Eğer bir de buna Ceylan'ın yaptığı gibi insancıl bir titreşim katılırsa çalışmanın tadı değişmektedir.

Ülkemizde fotoğraf dilini bilen istediği esneklikte kullanabilen yetenekli gençlerin yanı sıra 1960'lı yıllarda fotoğrafa gönül vermiş ve bugün olgunluk dönemlerini yaşayan ustalar vardır. Söz konusu fotoğraf kadrosunun gelişmesini yavaşlatan, tıkanmasına neden olan nokta estetik biçim anlayışındaki çeşitlilik ya da geleneksel yapıdan uzaklaşma değildir. Bize göre, sergi açılışlarını kendi kendine gelin güvey olma törenine dönüştüren üretim- meslek ilişkisi açmazı, sanat yapıtı olarak nitelenen fotoğraf çalışmalarının satılmayışı, fotoğraf sanatı-halk yabancılaşması ve devletin sanata içten olmayan bakışıdır.

Hürriyet Gösteri dergisi, Ocak 1989

Fotoğraf Dergilerimiz ya da Bitmemiş Senfoni

Ülkemizde fotoğraf dergilerinin tek desteği okurların ilgisidir. Bu ilgi, şimdiye değin, dergilerin yaşamını rahat bir biçimde sürdürmesine yetmemiştir.

Ülkemizde fotoğraf dergiciliği, fotoğraf sanatçılığı gibi maddi karşılığı olmayan amatörcü bir uğraştır. Bugüne değin yayımlanan fotoğraf dergileri birer özveri ürünüdür. Şinasi Barutçu'nun 44 yıl önce çıkardığı ilk fotoğraf dergimiz ile bugünün fotoğraf dergisinin sorunları arasında özde hiçbir değişiklik yoktur. Bu konuda birinci eksikimiz fotoğrafçı bilen, gerçek anlamda yayıncılık ruhuna sahip kadronun yetişmemiş olmasıdır. Sınırlı okuyucu ve reklam potansiyeli baskısına karşın her sayıda biraz daha artan maliyet bir noktada dayanılmaz duruma gelmektedir. Ayrıca, dergide bol fotoğraf kullanılması, baskı ve kâğıt kalitesinin yüksek olma zorunluluğu maliyeti herhangi bir dergiyle karşılaştırılabilecek oranda yükseltmektedir. İşin en güç yanlarından biri de derginin yönlendiriliş biçimidir. Ülkemizde çeşitli tarihlerde yayımlanmış on bir fotoğraf dergisinin temelde ortak yayın politikası, "Fotoğrafla ilgilenen herkesi ortak yayın forumunda toplamak, genelin beğenisini kazanacak fotoğraf kültürünü yaymak ve sergi-

lemek”tir. Uygulamada, fotoğraf dergilerimiz piyasa koşulları nedeniyle her telden çalan bir dergi olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Genelde tanıtım, haber, teknik bilgi üçgeni içine sıkışan fotoğraf dergiciliği anlayışı egemendir. Sorunların üzerine giden, çözümler öneren takipçi, yoğun bir biçimde yapıcı eleştirel tavır koyabilen, aktiviteler yaratarak okuyucuyu sürükleyen ve en önemlisi herkesin kendine göre fotoğraf felsefesinin oluşmasına yardımcı olan bir yöntem izlenmemektedir. Fotoğrafın beşiği olan ülkelerde sanatsal yaşamı, yalnız kulüpler, federasyonlar çizgisinde izlemek yerine günceli yakalamanın, klasikleri özümsemeyi kolaşlaştırmanın en geçerli yol olduğu kanısındayız.

İyi bir vitrin

Şakir Eczacıbaşı, *Yeni Fotoğraf Dergisi*’nin 6. sayısında (1977) çıkan bir yazısında “Bana öyle geliyor ki, ileride Türk fotoğrafçılığının tarihini yazanlar, *Yeni Fotoğraf Dergisi* döneminden söz edecekler” diyor. Eczacıbaşı’nın bu sözlerinin altında oturmuş, sağlam bir yayın geleneği olan, gecikmesiz yayımlanan uzun ömürlü bir dergiye duyulan özlem yatmaktadır. Aylık *Yeni Fotoğraf Dergisi*, Ekim 1976-Mayıs 1981 tarihleri arasında 45 sayı yayımlanmıştır. Derginin birinci sayısı Ara Güler portfolyosuyla başlamıştır. Bu, ülkemizde fotoğraf yumağını çözmek isteyenlerin gösterdiği tipik bir davranış biçimidir. *Yeni Fotoğrafta* konu ayrımı ağırlık sırasına göre, fotoğraf tekniği ve ilkeleri, fotoğrafçılarımızın tanıtımı, genel konular, yabancı fotoğrafçıların tanıtımı, sergi eleştiri ve tanıtımı, röportajlar, fotoğrafik özelliği olan coğrafi bölgeler, dernekler, fotoğraf tarihi ve dünya fotoğraf dergileri biçiminde sıralanmıştır. Son üç bölümün bütün içinde payı yüzde iki dolayında olup yüzde yedi oranında da sinema yazılarına yer verilmiştir. İçeride dönük konu yoğunluğuyla *Yeni Fotoğraf Dergisi* 5 yıla yakın bir süre Türk fotoğrafına iyi bir vitrin olmuş, birçoğu ilk kez yazan elli kadar fotoğraf adamının yazısı yayımlanmıştır.

Ne yazık ki, bu kimseler dergi kapandıktan sonra basınla olan ilişkilerini aynı sıcaklıkta yürütememişlerdir. *Yeni Fotoğraf Dergi-*

si'nde sürekli yazarlar arasında Şahin Kaygun, Sabit Kalfagil, Hasan Kurbanoglu, Mesut Ilgım, Halim Kulaksız, Engin Çizgen, Gültekin Çizgen, Onat Kutlar, teknik konularda E. Hekimoğlu ve Melih Puhaloğlu vardır. Zaman zaman dergide, bir fotoğraf müzesi kurulması ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı ile fotoğrafçılar arasında geçen dia alımı gibi so. unların üzerinde durulmasına karşın çeşitli nedenlerle bir sonuca varılamamıştır.

Yeni Fotoğraf Dergisi koleksiyonunun fotoğraf literatürümüzde özel bir yeri vardır. Aynı heyecanı kesintiyle de olsa 8 yıl sürdüren bir başka periyodik yayın *AFSAD Fotoğraf Dergisi*'dir. Bu derginin en belirgin özelliği yayıncı grubunun dünya görüşü ve fotoğraf anlayışını tam anlamıyla yansıtmasıdır. AFSAD'lıların yayını kaliteli siyah beyaz baskısıyla kendi alanında ilk seçkin örneklerdir. Toplumsal gerçekçi anlayışla yola çıkılmış, deneyimlerin ışığında olayı geniş bir perspektifte değerlendirme esnekliği kazanılmıştır. Andre Kertesz'in ölümü ardından portfolyosunun yayımlanması, İstanbul ve Ankara'da Margaret Bourke-White sergileri açılırken White'i dergide geniş bir biçimde tanıtımları gibi yerinde ataklarla fırsatları iyi değerlendirmelerinin yanı sıra kalburüstü yarışma ve sergileri bol fotoğrafla geçmeleri dergi yayınına başarıyla sürdürmelerine neden olmuştur.

Bültenden dergiye

Aynı paralelde bir başka dergi de İFSAK'ın yayımladığı *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*'dir. Ekonomik baskılar altında iki ayda bir yayımlanan İFSAK dergisinin serüveni 1978'de alçakgönüllü bir bültenle başlamış, hem sinema hem de fotoğrafı tek formaya sığdırma çabasıyla yakın zamana değin sürmüştür. Derginin birinci sayısındaki sunuş yazısında, yazılı iletişimin düşünsel gelişime katkıda bulunacağı inancından hareket edildiğinden söz edilmektedir. İFSAK'ın, bülten yayımından sonra bilet kâğıdına bastığı fotoğraflı, kapaksız geçiş sayılarının 1986'da küçük çaplı bir dergiye dönüşmesi dernekte oluşan olumlu bir iç tepkinin somutlaşmasıdır. Dergi çalışmalarına nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın bir kazanç gözüyle bakıyoruz.

Bizde bugünkü anlamda fotoğraf dergiciliğine geçiş ile sanatsal çalışmalara geçiş aynı tarihlere rastlar. Her iki yaklaşımın neden ve sonuç ilişkileri arasında benzerlikler vardır. 1962 yılında Ayhan Babacan'ın çıkardığı fotoğraf dergisi, işe yaklaşım biçimi, kavrayış ve sunuş özellikleriyle ülkemizde bir ilktir. Ayhan Babacan dergisinin önsözünde "Dergimiz öğretici ve aktüel kıymetini hiçbir zaman kaybetmeyecektir. En yeni fotoğraf haberlerini verecektir. Memleketimizin ve dünyanın sayılı fotoğrafçılarını tanıttak, dergimizde onların fikirlerine yer vereceğiz. Dünyanın tanınmış fotoğraf dergilerinin yayımladığı yazı ve fotoğrafların telif haklarını almak için temastayız. Varacağımız anlaşmalar sonunda dergimizi en mükemmel dergiler seviyesine yükseltmeye çalışacağız... Dünyanın her tarafında olduğu gibi dergimizce kabul edilip basılan fotoğraflar için bir ücret ödememiz tabii bir şeydir" diyor. Derginin ilk sayılarında başta Ara Güler olmak üzere Baha Gelenbevi, Gültekin Çizgen ve Ozan Sağdıç tanıtılmaktadır. Ayrıca basınıımızda ilk kez dünyaca ünlü fotoğrafçılardan Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson, Ernest Haas ve Eugene Smith çalışmalarıyla okuyucuya geniş biçimde tanıtılmıştır.

Ülkemizde son fotoğraf dergisi denemesi 6. sayısı yayımlanmış olan *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*'dir. 1988 yılı Şubat ayında yayımına başlanan dergi, büyük boy 48 sayfa olup her şeyden önce sayfa düzeni, kâğıt ve baskı kalitesiyle dikkati çekmektedir. Düşünce yapısı, fotoğraf kadrosunun her yönden bilinçlendirilmesi ve estetik düzeyin yükseltilmesi idealine dayalıdır. *REFO* dergisi, bu idealin gerçekleşmesi doğrultusunda ağırlıklı temel teknik bilgilerin paralelinde, fotoğraf teknolojisindeki son gelişmeleri, Türk ve dünya fotoğrafından seçkin örnekleri okuyucusuna vermeyi amaçlamaktadır.

Üretim-pazarlama

Her işte olduğu gibi fotoğraf dergiciliğinde de üretim ve pazarlama iki ayrı planda ciddi bir biçimde ele alınmalıdır. Bu faktörler arasındaki dengesizlik dergi yaşamını güçleştirmektedir. Ülkemizde fotoğraf dergilerinin tek desteği okurların ilgisidir. Okuyucu il-

gisi ise şimdiye değin dergilerin yaşamını rahat bir biçimde sürdürmesine yetmemiştir. Fotoğraf dergiciliğinde abone sistemi güç ve ağır işleyen bir sistemdir. Reklam alma konusu tam anlamıyla bir çıkmaz sokaktır. Fotoğraf iş kolunda ithalat sektörüyle sağlıklı bir diyaloga girmek kadro ve güç sorunudur. Soluksuz, zamanında yayımlanmayan ve satışı düşük bir derginin reklam alma olasılığı zayıftır. Olaya, reklam haberdır, saviyla yaklaşıldığında bir fotoğraf dergisine yakışan fotoğrafa ilişkin reklamlardır. Salça ya da banka reklamı almak okuyucunun hoşuna gitmemektedir. Ortaya çıkan tabloya, fotoğraf dergisinin yaşamıyla özdeşleşen reklam kısıncı, adını verebiliriz. Şimdiye değin yayımlanan fotoğraf dergilerimizin başlangıç yazılarına baktığımızda en iyisini adım adım da olsa gerçekleştirme yönünde umut dolu olduklarını görüyoruz. O kadar ki, son sayılarında bile kapanacakmış izlenimini vermez, dergiyi yaşatma umudunu kaybetmezler. Ortaya çıkan yapıt, toplam kaç sayı olursa olsun bir bitmemiş senfonidir.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Haziran 1989

Ansiklopedilerde Fotoğraf

Ansiklopedi türleri, iki binyıllık tarihi içinde yapısal özellikleri, yayın ilkeleri ve yayın tasarımı birçok değişiklik geçirmiştir. Hızlı teknolojik gelişmenin paralelinde yayın ortamının, ulaşılması istenen kesimin çeşitlenmesi ansiklopedistlerin çalışma alanını genişletmiştir. Batıda tüm ansiklopedilerin Latince yazıldığı dönemin aşılması, dünya dillerine yayılması, bir evrensel bilgi alanının doğmasına yol açmıştır. Ansiklopedilerin hedefi bir bütünlük içinde arı, yalın ve eksiksiz bilgi sistemini kurmaktır. Ansiklopediyi oluşturan “yoğunlaşma”, “bireşim” ve “açıklama” yöntemi “bilginin kapsayıcı bir özetini” vermeye yöneliktir. Alfabetik sıralamanın getirdiği bilginin parçalanma tehlikesine karşın temel yapıya egemen tavır, yapıştırıcı bir faktördür. Çağdaş ansiklopediyi ayakta tutan önemli yapı elemanlarından biri de fotoğraftır. Fotoğrafın “Bir görüntü bin kelimeye bedeldir” biçiminde vurgulanan açıklama gücünün yanı sıra, bilgiyi kaynaştıran, ansiklopediyi telefon rehberi görünümünden uzaklaştıran bir özelliği de vardır.

Bizde Cumhuriyet döneminde Latin harfleriyle yayımlanan ilk ansiklopedi Cumhuriyet yayınlarının çıkardığı *Hayat Ansik-*

lopedisi'dir (1932-1936, 10 cilt). *Hayat*, Amerika'da yayımlanan *Compton's Picture Encyclopedia* ve *American Educator* adlı yayınlardan yararlanılarak çeviri-telif türünde hazırlanmıştır. Başta Zekeriya Sertel olmak üzere altı kişilik çeviri-telif kadrosu vardır. Yayın sahibi Yunus Nadi ansiklopedinin giriş yazısında "Ansiklopediye yalnız bir milletin değil, bütün insanlığın hayatında medeniyet merhalesi teşkil eden bir eser, parlak ve büyük bir adım gözüyle bakmakta hata yoktur. Biz ansiklopedi ünvanını taşımak üzere Türkçemizde ilk vücuda getirilen bu eserin, elden düşmeyen canlı bir hayat kitabı olmasını düşündük. Her kemal nisbi, tekamül ise mutlak kaide olarak caridir. (Her erdem göreceli, gelişme ise değişmez kural olarak geçerlidir.) Onun için başkalarının itirazlarından evvel bu ansiklopedinin tam ve mükemmel bir ansiklopedi olduğu iddasında bulunmadığımızı kendimiz söylemiş olalım. Yalnız şu kadarını ilave etmek istiyoruz, bu sahada çok büyük bir ihtiyaca cevap verdiğimizizi ve ilk adımı atmış olduğumuzu zannediyoruz" diyor. Yunus Nadi'nin *Hayat Ansiklopedisi*'nde *Cumhuriyet* gazetesinin arşiv birikimi ve deneyiminden yararlanılarak ülkemizde bugünkü anlamda fotoğraflı ansiklopedi kapısı aralanmıştır. 1961'de Şevket Rado'nun yayımladığı *Hayat Ansiklopedisi* ise *Hayat Mecmuası* birikimiyle tıfdruk ve ofset baskı (renkli sayfalar) tekniğinden yararlanılarak fotoğraflı ansiklopedi anlayışına ülkemizde yeni bir boyut getirmiştir. Büyük boy, canlı, sıcak, yerine göre günlük yaşamdan alınma aktüalitesini koruyabilecek fotoğraflarla okuyucuyu "bilgi çemberi"ne alma yolunun seçildiği açık bir biçimde görülmektedir. Bu yöntem ülkemizde 1970 sonrası çocuk, gençlik, tarih, coğrafya, sağlık gibi özel konulu ansiklopedilerde kâğıt ve baskı kalitesi yükseltilerek başarıyla kullanılmıştır. Reşat Ekrem Koçu'nun G harfinde yarım kalan *İstanbul Ansiklopedisi* (1958-1973) hızlı teknik gelişmeler ve açık gereksinime karşın çarpık bir örnektir. Fotoğrafının çekilmesi olasılığı bulunmayan konuların yanı sıra elde bulunan fotoğraflar da illüstratörlere çizdirilerek okuyucuya sunulmuştur. İlk büyük devlet ansiklopedimiz *İnönü* (sonradan *Türk*) *Ansiklopedisi* milli bir kültür davası olarak ele alınıp 1943'te yayımına başlamış, 43 yıl

sonra 1984 yılında 33 ciltte tamamlanmıştır. *İnönü Ansiklopedisi*'nin 22 sayfalık önsözünde ansiklopedinin fikir yapısı, hedefi ve hazırlanışı sırasında gözetilecek özellikler uzun uzun anlatılmasına karşın ansiklopediyi yaratacak kadrodan söz edilmemiştir. Çünkü, ortada kadro diye bir şey yoktur. Ansiklopedinin önsözünden "*İnönü Ansiklopedisi*, Türk eseri ve özel olarak Cumhuriyet Türkiye'si'nin eseri olacaktır. Hiçbir madde için herhangi bir yere tâbi ve münhasır kalınmayacak, en yeni ve doğru bilgi nerede bulunursa oralardan faydalanılacak, müspet ve umumi bir mahiyette bulunmayan bahisler için eserin, Türkiye'ye ve doğuya ait hususiyet ve meziyetlerin bulunmasına itina edilecektir." deniyor. Belli bir heyecanla idealize edilmesine karşın bu büyük ansiklopedi tasarımı büyük bir yapısal boşluk içindedir. *İnönü Ansiklopedisi* için belirgin bir fotoğrafçı kadrosu ve özgün fotoğraf anlayışı söz konusu değildir. Sonuçta ortaya kopuk, yanlışlarla dolu, görsel malzemesi zayıf ve uzmanların eleştirmek bile istemedikleri bir yapıt çıkmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın bir başka ansiklopedi atılımı, Celal Esat Arseven'e yazdırılan *Sanat Ansiklopedisi*'dir (1943-1954, 5 cilt). Bu ansiklopedide de fotoğraf konusunda elde bulunanla yetinme ya da kopya anlayışı egemendir.

Ülkemizde, *Meydan Larousse* (1969-1976) ile başlayan geniş çaplı ve tutarlı genel kültür ansiklopedisi yayıncılığı fotoğraf alanında bazı eğilimlerin değişmesine yol açmıştır. *Meydan Larousse*'un fotoğrafçısı, İFSAK'ın bir numaralı kurucu üyesi ve ilk başkanı Nurettin Erköç'tür. Ayrıca coğrafi yöreleri tanıtıcı sayfalar için birçok fotoğrafçıdan dia satın alınmış, eskiye ilişkin özel fotoğraf koleksiyonlarından yararlanılmıştır. Şevket Rado'nun *Hayat Ansiklopedisi*'nde kısa bir dönem zaten *Hayat Mecmuası* için çalışan Ozan Sağdıç ve İnal Tengizman'ın yanı sıra Erol Dernek, Necdet İşler'in fotoğraf çalışmalarına katıldığı bilinmektedir. Yalnız aralarında çap, işleyiş ve fotoğrafı değerlendirme anlayışı açısından fark vardır. Tüm fotoğraflarını Şemsi Güner'in çektiği *Yurt Ansiklopedisi*'ni (1981-1984), çalışmalarını kendini kanıtlamış, isim sahibi bir fotoğrafçı eşliğinde yürüten ender ansiklopedilerden biri olarak belirtmeliyiz.

Ansiklopedilerde ilgilendiğimiz bir nokta da fotoğraf maddeleridir. Cumhuriyet dönemi yayınlarında fotoğraf maddeleri nitelik ve nicelik açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Fotoğrafa ayrılan sayfa sayısı bir ile on yedi sayfa arasında değişmektedir. Fotoğraf maddesine on yedi sayfa yer ayıran Yunus Nadi'nin *Hayat Ansiklopedisi*, Türkiye'deki fotoğraf olayından hiç söz etmemektedir. Genellikle çeviri teknik açıklamalar ve dünya fotoğraf tarihine kısa bir bakış yeterli görülmüştür. Ansiklopedilerimiz bir iki örnek dışında Türk fotoğrafçılığında oldukça sığ bir yaklaşım içindedir. Bunlar fotoğrafçılığımız hakkında yeterli bilgi vermeyen bölümlerdir. Biyografiler, sanatçılara ait kuru bir tarihsel döküm kıvamındadır. Metinlerde yer alan bazı yanlışlar yinelenmektedir. Tipik bir iki örnek vermek gerekirse, yakın zamanda yayımlanan bir biyografi ansiklopedisinde ünlü fotoğrafçılarımızdan Abdullah Biraderler'in doğum ve ölüm tarihleri yerine 19. yüzyıl demekle yetinilmesi, İstanbul Örtaköy'de doğmuş sanatçıyı Diyarbakır'da doğmuş göstermesi, fotoğrafçının kendi portresi yerine uzak ilgisi olan kötü basılmış bir fotoğraf konması bir kayıptır. Ansiklopediler fotoğraf maddesini kendi mutfaklarında kotarmak isteyebilirler. Bu amaçla, dergi ve gazetelerde yayımlanmış metinlerden yararlanmak isteyebilirler. Yalnız söz konusu derlemeyi yapanların yanlışlığa düşmemeleri için literatürü iyi bilmeleri gereklidir. Yayımlanmakta olan bir büyük genel kültür ansiklopedisi fotoğraf maddesinde Serasker Hüsrev Mehmet Paşa'nın Paris'te öğrenimde bulunan 4 kölesinin yolladığı fotoğrafın yurda giren ilk fotoğraf olduğu belirtilmektedir. Söz konusu resmin fotoğraf olmadığını, bir gravür olduğunu yanlışlığın kaynağını *Gösteri Dergisi*'nde yayımlanan yazımızda (Aralık 1983 / 38) açıklamıştık.

1970 öncesi, ansiklopedi yayıncılarının teknik ve maddi olanaksızlıklar içinde çalışmaları, en önemlisi bir fotoğraf politikasının olmaması, fotoğrafı doğru bir biçimde yeteri kadar kullanmalarına yol açmıştır. Ansiklopedilerin fotoğraf gereksinimini karşılayan teşkilatlı bir bölümün kurulması, fotoğraf editörlüğünün gündeme gelmesi, fotoğrafın konuya, ansiklopedinin yapısına uyumunu tarafsız ve bilinçli bir biçimde gözeten, bütün için

de yoğunluk ve kadraj sorunu gibi fotoğraf planlamasına katılan, fotoğrafı olduğu kadar ansiklopedi dünyasını bilen uzmanların devreye girmesi çağdaş yayıncılığa geçiş aşamasıdır. Ansiklopedilerde, ülkemiz ve dünya fotoğrafındaki sanatsal eğilim, fotoğrafın geleneksel işlevi, teknik ve tarihi bilgiler, fotoğrafın 20. yüzyıldaki konumuna uygun ağırlıkta vurgulanmalıdır.

Hürriyet Gösteri dergisi, Ağustos 1989

Fotoğraf Dünyamızın Genişletilmesi

"Geniş çaplı bir fotoğraf sözlüğünün yayımlanması, duyarlı bir okuyazar kitlesinin oluşmasına bağlıdır. Bu konuya karşılıklı sahip çıkılması gerekir."

1988'de yayımlanan İsmet Zeki Eyüboğlu'nun *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* bizi bir kez daha fotoğraf terimleri konusu üzerine düşünmeye zorladı. Kullandığımız yabancı fotoğraf terimlerine dilin dokusunu, bütünlüğünü bozmadan Türkçe karşılıklar bulma tutkusunun zaman zaman içimizde birçok kimseyi sardığını biliyoruz. Ne var ki, henüz bu konuda yetkin bir çalışma ortaya çıkmamıştır. 1963 yılında TDK'nın Terimler Sözlüğü Dizisi'nde yayımlanan Nijat Özön'ün *Sinema Terimleri Sözlüğü* (genişletilmiş baskı 1981, TDK) sinemanın fotoğrafla özdeş yanları nedeniyle bir ölçüde fotoğraf sözlüğü niteliğindedir. 1955 yılında TDK tarafından yayımlanan Terim Anketleri bu türden çalışmaların çıkış noktası olmuştur. Teorik planda yayımlanmış birçok fotoğraf kitabının yazarı Aydemir Gökgöz'ün (1928-1984) konuyla ilgili tamamlanmamış çalışması Türkçe'de türün ilk bağımsız denemesidir. 1986 yılında Doç. Güler Ertan önderliğinde başlatılan *Açıklamalı Fotoğraf Sözlüğü* düzenleme çalışması ise bugüne değin sonuçlanmamış üst düzeyde bir sondajdır. Almanya'da yaşayan Bahadır Yiğit'in hazırladığı fotokopi metin, *Fotoğraf Sözlüğü* çalışması, çeviri-derleme ağırlıklıdır. Ortak bir terim anlayışının yerleşmesinin sağlanması Türkçe karşılıklarında ya-

dırganmayacak kök, gövde ve işlek eklerden yararlanılarak elde edilen terimlerin önerilmesine bağlıdır. Kavramın tek terimle karşılanması, dilin genel yapısı içinde erimesi, pürüzsüz olması gereklidir. Yeni terimler önermenin tüm güçlüğü buradan kaynaklanmaktadır.

Konuya ilişkin ilk denemelerini “Anadolu Türkçesi” adlı altında *Yeni Ufuklar* dergisinde (1968) okuduğumuz İ. Zeki Eyüboğlu sözlüğünün öndeyiş bölümünde “Bir dili konuşan kimse, gerek-sediği aracı yapamıyorsa, başkalarından aktarıyorsa, onun adını da türetmiyor, çokluk” diyor. Bu düşünceyi genişletirsek, yalnız aracın adını değil, ona bağlı sözcükleri de türetmekte güçlük çekildiği söylenebilir. Eyüboğlu, gemicilikle ilgili sözcüklerin, de-yimlerin genellikle İspanyolca, İtalyanca kökenli olmasını deniz-cilik konusunda bu iki ulusun gelişmiş durumda bulunmasına bağlamaktadır. Gemiciliğin yanı sıra birçok meslek ve sanat dalında kök dili kullanma geleneği vardır. Laf arasında, pruva, gabya yelkenli, gargari halatı ya da boğata ve patrisa filadorları diyen denizci, yüzyılların imbiğinden süzülen ortak terimleri kullanmaktan gizli bir keyif duymaktadır.

Bize göre, ülkemizde konumuzla ilgili birincil çalışma Nijat Özön’ün sözlüğüdür. Yabancı terimleri olduğu gibi kullanmak isteyenlerin yanı sıra özgünleştirilmesine gönül verenler de vardır. Terimler sözlüğü yapımında, kısa, söylenişi kolay, pürüzsüz yeni karşılıklar türetmek ya da elden geldiğince derli toplu bir açıklama getirme yöntemi izlenmektedir. Özön’ün sözlüğünde 3500 madde yer almaktadır. Özön’ün, önsözde belirttiği gibi, önerdiği terimlerden bir bölümü benimsenmiştir: çekim, çerçeveleme, çevrinme, eşleme, yönetmen, yapımcı, izleyici, sertlik (kontrastlık), kurgu, alan derinliği, biçim bozumu bunlardan bazılarıdır. Özön’ün benimsenen terimlerinin yanı sıra ucaylama (polarizasyon), çakar ısıtaç (flaş), dizem (tempo), bakaç (vizör), bezem (dekor), ışık düzensizci (diyafram), ışık ölçer (pozometre), yapıt iyeliği (eser sahipliği) ve çizem filmi gibi tutmayan terimleri de vardır. Çizem film terimi, sonradan ufak bir değişikliklerle çizgi film biçimini almıştır. Özön’ün sözlüğünde, ilk kez film ve fotoğraf sanatına ilişkin olarak karşılaştığımız ‘Saydam’ sözcüğünün

21 karşılığı vardır. Günümüz Türk fotoğraf dünyasında bazıları tarafından tek başına diapozitif karşılığı olarak kullanılmaktadır. Oysa Özön'ün sözlüğünde diapozitif karşılığı 'saydam resim'dir. Bu, lekesez ışık geçiren bir tabaka üzerindeki fotoğraf anlamına gelmektedir. TDK'nın sözlüğünde (1966) yer alan tek başına saydam kelimesinin "içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görünmesine engel olmayan (cisim), şeffaf, cam saydamdır" biçimindeki açıklama Özön'ün yaklaşımını desteklemektedir. Halk arasında saydam sözcüğünün kullanılışı sözlük anlamına uygundur. İngilizce 'transparency' sözcüğünün durumu bizdeki saydam ya da şeffaf sözcüğünün durumundan farklı değildir. Bu örnekten hareketle, fotoğraf dilimize eksik ya da yanlış yerleşime sahip çıkılmaması gerektiğini söylemek istiyoruz.

Ömer Asım Aksoy'un 900 sözcüğün eleştirisini yaptığı *Dil Yanlışları* (TDK Yayını, 1980) adlı kitabını incelerken birçok dil yanlışına düştüğümüzün bilincine vardık. Aksoy şöyle diyor: "Doğru yazıda sözcükler, kavramları aşağı yukarı değil, tam olarak karşılar... İyi yazı, doğru yazının güzel yazıya giden yolu üstündedir... Her dilin, saptanmış, kitaplara geçmiş kurallarından başka, adı konmamış bir düzeni de vardır. Bu düzen, ana dilini öğrenme çağından başlayan ve yaşam boyu süren bir dil duygusu ve beğenisi olarak kişinin benliğine yerleşir. Kimi yazılarda kural dışı yanlışların yanı sıra bu duyguyu ve beğeniyi inciten pürüzler, aksaklıklar da bulunur." Bazı terimlerdeki aksaklıkların önemli bir nedeni Aksoy'un değindiği dil duygusu ve beğenisine ters düşmeleridir. Etkin bir terimin cümle içinde akışı bir yudum su gibi olmalıdır. "Fotoğraf makinesinin bakacından bakan çocuk aniden çözeğe bastı" (bakaç: vizör, çözek: deklanşör / B. Yiğit'in sözlüğünden) ne kulağa hoş gelmekte ne de dilimizin yapısına uymaktadır.

İthal etmekle yetindiğimiz bir teknolojiye ilişkin terimleri türetmekte güçlük çektiğimiz bellidir. Hikmet Dizdaroglu, 1962 yılında yayımlanan *Sözcük Yapma Yolları* adlı kitabında, Türkçe'nin uzun bir süre yabancı dillerin boyunduruğunda kaldığını, buna karşın yeni sözcükler yaratma niteliğini kıskançlıkla koruduğunu, olanaklardan yeterince yararlanır ve bilimsel yollardan gidilirse, dilimizin her yeni kavramı karşılayabilecek bir basamağa

ulaşabileceğini belirtmektedir. Bu sözlerden Türkçe'nin bilim ve sanat dili olmasının yeterli bir biçimde işlenmesine bağlı olduğu sonucu çıkmaktadır. Dil evriminin belli bir süreci ve yöntemi vardır. Özellikle uluslararası teknik terimler konusunda zorlamadan kaçınmalıyız. Dilimizden atamadığımız ya da yerine Türkçelerini bulamadığımız birçok terim vardır.

Rauf Mutluay bir yazısında (*Milliyet Aktüalite* eki, 7 Ağustos 1988) "Sözlükler hiçbir zaman imzasını taşıdığı adamın değil, zaman içindeki bütün katışmaların, emek yoğunluklarının, birbirini tamamlayan dikkat ve düzencelerin ürün toplamıdır" diyor. Örneğin 'matematik' sözcüğü, Yunancadan, Latinceye, oradan da Fransızcaya geçişerek geçmiş, bugünkü kullanılış biçimini bulmuştur. Bizde ise ne riyaziye ne de uzbilim, matematik sözcüğünün yerini alabilmiştir. Yeni terim öneren ya da derleyenler, geçmişin birikiminden doğru bir biçimde yararlanmasını bilmelidirler. Eski sözlüklerdeki tutmamış terimleri yinelemenin yararı yoktur. Ataç'ın 1950 yılında ortaya attığı tutmamış bir sözcük olan, acelecilik anlamında 'ivecenlik'ten yararlanılarak türetilen 'ivecen kamera' (polaroid camera), 'açındırma özdeği' (developman kimyasalları), 'kısmac' (diyafram), 'yoğunlaç' (kondansatör), 'burmac' (nitelik halkası) gibi terimler ölü terimlerdir. Bazı terimlerin kavramları tam karşılamamasının yanı sıra, köklere takılan laç, maç, benzeri edilgen eklerle türetilen kısmac, burmac, yoğunlaç sözcükleri yalnız fotoğrafçılıkta değil, burmak ve kısmakla ilgili başka fiiller için de kullanılabilir.

Yerinde sayan bir dil, "Çağdaş uygarlığın, bilim, teknik ve sanat alanlarındaki ilerlemelerine ayak uyduramaz, yeni kavramları anlatamaz" görüşü yaygındır. Bir fotoğraf sözlüğünün, geniş çaplı bir yayının gerçekleşmesi her şeyden önce, duyarlı bir okuryazar kitlesinin oluşmasına bağlıdır. Konuya karşılıklı sahip çıkılması gereklidir. On bin sözcüğü içeren güncel bir ansiklopedik fotoğraf sözlüğüne hayat verebilmek her açıdan güçtür. Sorun yalnız yabancı sözcüklere karşılık bulma sorunu değildir. Sözcük haznemizin, dünyamızın genişletilmesi sorunudur.

Hürriyet Gösteri dergisi, Ekim 1989

Fotoğraf Dünyası ve Yarışmaları

Yeni fotoğraf sezonu kendini yarışma çağrılılarıyla duyurmaya başlamıştır. Önümüzdeki günlerde sonuçlanacak olan REFO 3. Ulusal Yarışması "Sokaklar Evler ve Yaşantılar", Vakıfbank "Türkiye Tabiat Fotoğrafları", Oyak-Renault 20. kuruluş yılı "Renault'yu Objektifimizle yakalayalım", Egebank "Yaşayan İzmir", Milliyet gazetesi Abdi İpekçi "İnsan", AFSAD 7. Ulusal Yarışması "Bilim ve Sanat İnsanlarımız" ve Fotogen'in katkısıyla düzenlenen FIAP Doğa Bienali her zaman olduğu gibi amatör fotoğraf dünyamıza bir hareket getirecektir.

Şimdi kısaca, fotoğraf yarışmalarının ülkemizdeki geçmişi, düşünce yapısı ve etkisi üzerinde durmak istiyoruz. Ahmed İhsan'ın *Servet-i Fünun* dergisinin fotoğrafçılığın ve fotoğraflı yayıncılığın ülkemizdeki gelişmesine katkısı büyüktür. Saptanan en eski yarışma bu dergi tarafından düzenlenmiştir. Cumhuriyet döneminde ilki 1939 yılında Vedat Nedim Tör'ün öncülüğünde düzenlenen halkevleri fotoğraf yarışmaları ülke amatörlerinin her açıdan belli bir kıvama gelmemiş olmaları nedeniyle beklenen ilgiyi görmemiştir. Ankara'da ilk açılan halkevleri fotoğraf yarışması sergisine katılma sayısı ellidir. Ülkemizde ilk periyo-

dik fotoğraf yarışması düzenleyen kuruluş Akbank'tır. Akbank'ın 1972-1979 yılları arasında "Yaratıcı Gücü Teşvik" sloganı altında düzenlediği 7 yarışma döneminin en çok ilgi toplayan yarışması olmuştur. 1959'da kurulan IFSAK'ın "Sokaklar ve Evler" konulu 1. Ulusal yarışması ise 1974'te, birinci uluslararası yarışması ise 1979'da düzenlenmiştir. IFSAK'ın 1981'de düzenlemeye başladığı ayın fotoğrafı yarışması amatörler arasında ilgiyle karşılanmış, uygulama zamanla diğer dernekler tarafından da benimsenmiştir. Basının bu yarışmaya ayın fotoğrafı ve yılın fotoğrafı imajının okuyucu üzerindeki etkisini gözetererek sıcak bakması popülerleşmesine neden olmuştur. Yarışmalara duyulan ilgi düzeyini saptamak amacıyla bazı tipik ulusal yarışmalara katılım sayılarına bir göz atmak istiyoruz. Devlet Fotoğraf Yarışması'na katılım 1986'da 99, 1988'de 230 kişidir. IFSAK'ın düzenlediği 9 ulusal yarışmanın katılım ortalaması 124 kişidir. AF-SAD'ın düzenlediği 6 ulusal yarışmasının katılım ortalaması 83 kişidir. Fotoğraf Dernekleri I. Ulusal Yarışması'na (1988) 206 kişi katılmıştır. Durum, yaygın reklam olanağına sahip gazete ve bankaların düzenlediği yarışmalar için de pek farklı değildir. 43 yıllık geçmişi olan ve çeşitli dallarda düzenlenen Yunus Nadi Yarışması'na 1989 yılında fotoğraf dalında 233 kişi katılmıştır. REFO Yarışması, 300 kişinin üzerinde katılımı olan ender yarışmalardan biridir. Bu yarışmanın arkasında da ülkenin tek fotoğraf dergisinin olması katılımı olumlu yönde etkilemektedir. Her şeye karşın fotoğraf yarışmalarına katılım sayıları altmış milyonluk bir ülke için semboliktir.

Yarışmalarla ilgili üç grup insan vardır: Yarışmanın gerçekleşmesi için çalışanlar, yarışmaya katılanlar ve seyirciler. Seyirciler arasında pasif kimselerin yanı sıra yarışmaya karşı olan, kendini yarışmakolik tedavi merkezi başhekimisi gibi görenler de vardır. Dünya müze, galeri, yayın platformu ve sanat pazarına açılma gerçeğiyle ülkemiz fotoğrafının gerçeği arasında doldurulması güç bir uçurum vardır. Önce bunu anlamak gerekir. Bizde sanat dünyasını yakından tanıyan fotoğrafçılarımız bu uçurumu kapayamamışlardır. Aralarında, çalışmaları uluslararası koleksiyonlara girmiş, yurtdışında sergiler açmış kimseler vardır. Ama yeterli

değildir. Türk fotoğrafında bazı eğilimler değerlendirilirken makro ölçekte ele alınmasında yarar vardır. Fotoğraf çevrelerinde yıllardır konuşulan sorunları özel bir sosa bulayarak “turfanda doğrular” olarak öne sürmek çözüm getirmez. Dünyaca ünlü fotoğraf amatörleri arasında, gelişmesini yarışmalarla paralel sürdürmüş birçok isim vardır: Sorun temelde, amatör - profesyonel, yarışmaya karşı olmak ya da olmamak sorunu değildir. Sorun “evrensel araştırma, kaygı ve deneylere” plastik yanıtlar bulma sorunudur. Istvan Toth (Macaristan) 72 kişisel sergi açmış, 2000’den fazla karma sergiye katılmıştır. Toth’un, 300’ü aşkın ödülü vardır. 1979’da Macaristan Devlet Ödülü’nü, 1980’de Photographic Society Of America’nın en başarılı fotoğrafçı ödülünü almış, 15 kitap yayımlamıştır. “Pleasure” için fotoğraf çeken Andrezey Krynicki (Polonya) 350’den fazla ödül almıştır. Birçok ödül sahibi Romanya Fotoğraf Federasyonu kurucusu H. Loffler’in çalışmalarından oluşan 14 albümü vardır. Bunlara Sunao Masuda (Japon), Guy B. Samoyault (Fransa), *Objektif* dergisinin editörü Freddy Mary (Belçika), Manfred Marte (Avusturya) gibi isimler ilave edilebilir. Ödül prestij sağlar. Kimse prestij için çalışıyor diye kınanamaz. Çünkü prestij olumlu işler sonucunda elde edilir. Prestij, yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçek anlamda prestij köklü çalışmalarla elde edilebilir. Yalnız, kültürel açıdan az gelişmiş ülkelerde bir sergi, iki yarışma, üç yazıyla prestij kazanılabilir. Sanat disiplinine ayak uyduramayarak saf dışı kalanların, jürilerin nabzına göre şerbet verme arayışı içinde olanların yarışmalarda elde ettikleri sertifikalar, plaketleri ileride ne yapacakları kişisel bir sorundur. Doğru değerlendirilen yarışma, amatörler için itici bir güçtür.

Sanatta seçmeci tavır egemendir. Yarışmalar diğer insanları geçme, atlatma mantığı içinde düşünülmemelidir. Bilinçsiz birinin rastlantıya dayalı birkaç fotoğrafı jüriyi yanıltabilir. Bu türden fotoğraflarla elde edilen prestij hiçbir zaman uzun ömürlü olmamıştır. Son on yılın hızlı yarışma trafiği içinde dereceye girdiği halde bugün kaybolmuş isimler vardır. Bu arada bazı yarışmaların yapay olanla gerçek ilgi arasında kesin sınırlar koyduğu saptanmıştır. TCDD’nin 133. yılı nedeniyle düzenlenen ve

sergisi eylül ayının son günlerinde açılan yarışmada siyah beyaz baskı dalında İlateriş Tezer, renkli baskı dalında Sabit Kalfagil, Dia'da Ahmet Şahin Köse birinci olmuştur. İlateriş Tezer, Selçuk Kundakçı ve Sedat Tosunoğlu ile birlikte "Demiryolu ve İnsan" teması üzerinde uzun zaman çalışmış, 1989 yılı başında AKM'de bir sergi açmış, çalışmalarını aynı başlık altında bir albümde toplamışlardır. FIAP 20. siyah beyaz baskı bienalinde Türkiye takım halinde 4. olurken bu üçlünden Sedat Tosunoğlu, demiryolu konulu fotoğraflarıyla kişisel olarak özel ödüle değer görülmüştür. Onlar, seçtikleri konu üzerinde sistemli ve bilinçli bir biçimde çalışarak yollarına devam etmektedirler. TCDD'nin yarışmasında renkli baskı dalında birinci olan Sabit Kalfagil, teorik çalışmaları, fotoğraf öğretmenliği ve fotoğrafçılığıyla sıra dışı bir kültürel yaşam çizgisi tutturan aramızdaki sayılı insanlardan biridir. Diapozitif dalında birinci olan Ahmet Şahin Köse ise fotoğraf çekmeye 1967 yılında başlamış, sınırlı olanaklar içinde dünyasını fotoğrafla aydınlatmaya çalışan kararlı bir amatördür. Dün yarışmalarda aldığı ödüllerle adından çokça söz edilen bir Nuri Bilge Ceylan'ı ele alalım. Ceylan son zamanlarda, REFO 2. Ulusal Yarışması'nda siyah beyaz dalda birincilik, 339 kişinin katıldığı Pamukbank Ulusal Doğa Fotoğrafları Yarışması'nda siyah beyaz dalda birincilik, Avrupa Kodak Fotoğraf Yarışması Türkiye elemesinde birincilik ödülü almış, birçok kimse tarafından beğenilen bir albüm yayımlamıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın yanı sıra, adını yarışmalarla duyurarak perçinleyen, bugün fotoğrafta iyi bir yere gelmiş olan Cengiz Karlıova gibi örnekler çoğaltılabilir. Onların yaşamında yarışmaların etkin bir yeri vardır.

Son 15 yıl içinde tanıdığımız hiçbir yarışmada, organizatör kuruluşlar içimizden çıkan jüri üyelerine herhangi bir fikri empoze etmeye, yönlendirmeye çalışmamışlardır. Sanatın temelindeki tek belirleyici faktör yaratıcılıktır. Yarışmalar ise sonuç aşamasında yapıtların kitlelere ulaşması, dikkati çekmesi için başvurulanan yaygın yöntemlerden biridir. Ödül alan bir film ya da kitap aniden yoğun ilgi görmektedir. Bir heykeltıraş önündeki taş sütunu göstererek, "Heykel bu taşın içinde. Ben

onu ortaya çıkarıyorum" diyor. El sürülmemiş taştan, heykele varan çizgi üzerinde tüm sanat dalları için geçerli olan uluslararası  l   tlerin yakalanmasına, çeşitli tanıtma eğilimlerinin yaşama geçirilmesine ödüller engel değildir. Eğer, sanatsal alanda ülke koşullarının yarattığı dar çemberi kırabiliyorsanız, maddi olana ınız, yeterli kültürel birikiminiz, yetene iniz ve kendinize güveniniz varsa.

Hürriyet Gösteri dergisi, Kasım 1989

20. Yüzyıl Trenini Kaçırma Endişesiyle Yaşayanlar

Ülkemizde Cumhuriyet'in ilanıyla ekonomide, siyasi yaşamda, kültürel alanda yeni bir yapılanma dönemi açılmış, çağdaş yaşamı yakalama savaşı başlamıştır. Cumhuriyet dönemi, demokrasiye geçiş, eğitim ve sanat yolunda bir atılım sürecidir.

Çeşitli maddi olanaksızlıklar ve baskılar altında başlayan Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasının ardından zaman yitirmeden çok boyutlu bir kalkınma modelinin gerçekleştirilmesi amacıyla girişimlerde bulunulmuştur. O yıllarda, kültürel ortamın oluşumunu hızlandırmaya çalışan sanatçılardan biri olan Ahmed Muhip Dranas *Ülkü* dergisinde çıkan bir yazısında "Tarihler kanla yazılır, sanatla ebedileşir" diyor (Mart 1941). Bu ege-men görüş doğrultusunda devlet eliyle yürütülen atılımlar vardır: 1932 yılında kurulan ve sayıları yurt düzeyinde kısa zamanda dört yüzü bulan halkevlerinin açılması, ünlü ressamlarımızın yurdun çeşitli yörelerine yollanarak çalışmaları ve halkla kaynaşmalarının sağlanması, Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin açılması, 1937 yılında DGSA'da sanat tarihimizin önemli olaylarından biri olarak nitelenen "50 yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi"nin yanı sıra Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliaht

Dairesi'nde Resim ve Heykel Galerisi'nin açılması, 1936'da DGSA Resim Atölyesi'ne Leopold Levy, Heykel Atölyesi'ne Rudolf Beling, Mimarlık Bölümü'ne Brauno Taut'un şef olarak atanması, 1920'li yıllarda sanat derslerinin eğitimdeki rolü göz önünde tutularak öğretmen okullarında çalıştırılmak üzere yurtdışına stajyer öğretmen yollanması Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanata verilen önemin somut bir göstergesidir.

1928 yılında Almanya'ya staja yollananlar arasında fotoğrafçılığımızın temel direklerinden biri olan Şinasi Barutçu da vardır. Barutçu 1932 yılında yurda döndükten sonra son nefesini verene değin (1985) fotoğraf sanatının ve görsel ağırlıklı eğitimin ülkemizde yerleşmesi amacıyla çalışmıştır. Bir fotoğraf okulunun kurulması, fotoğraf dostlarının yurda dağılmış kurumlar çatısı altında toplanması onun ideallerinden bazılarıdır. Barutçu bu ideallerini kısmen de olsa gerçekleştirmiştir: Fotoğraf dernekleri kurmuş, çalıştığı okullarda fotoğraf bölümleri açmış, çevresine birçok fotoğraf gönüllüsü toplayarak onları yönlendirmiştir. Barutçu'nun Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çalıştığı yıllarda İstanbul'da İhsan Erkilich aynı ruhla çalışmalarını sürdürenlerden biridir. Yine aynı yıllarda, DGSA çatısı altında fotoğraf sanatının yerleşmesine önyak olan bir Zeki Faik İzer vardır.

Fotoğrafın ülke tanıtımında etkin bir silah olduğu bilincinin yer etmesi Vedat Nedim Tör'ün Basın Yayın Genel Müdürlüğü dönemine (1933-1937) rastlar. Bu yıllarda yayımlanan *La Turquie Kemaliste* dergisi, *Anthologie des Ecrivains Turcs*, *L'art Turc* (Celal Esat Arseven), Almanya'da bastırılan *Fotoğraflarla Türkiye* adlı albümler katıksız bir ortak heyecanın ürünüdür. *Fotoğraflarla Türkiye* adlı albümün tüm fotoğraflarını Othmar Pferschy çekmiştir. Pferschy, 40 yıl Türkiye'de çalışmış Avusturya asıllı bir sanatçıdır. 1936 yılında Ankara Sergi Evi'nde sergilenen genel yaşama ilişkin 650 fotoğraftan çoğu Pferschy'ye aittir. Bu sergi, nitelik ve nitelik açısından fotoğrafçılığımızda bir dönüm noktasıdır. Doğru fotoğrafa her yıl biraz daha artan ilgi ve gereksinim 1939 yılında halkevlerinde yurt çapında yarışmalı fotoğraf sergisi açma düşüncesinin ortaya atılmasına neden olmuştur. 1940'ta aralarında Nuri İyem, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi ressamların

bulunduğu “Yeniler grubu”nun “Liman” sergisine İlhan Arakon’un 6 fotoğrafla katıldığını görüyoruz. Yine aynı yıl, Münif Fehim, Suat Tenik, Hüsnü Cantürk, İhsan Erkilic ve İlhan Arakon İstanbul Eminönü Halkevi’nde 160 adet (30x40) fotoğrafla büyük ilgi toplayan bir sergi açarlar. 1940’lar Türk fotoğraf sanatının az kişiyle de olsa gerçek anlamda sahneye çıktığı yıllardır. Bu arada, ilk fotoğraf sergisini 1947 yılında açan ve Yaşar Kemal’in *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan ünlü röportajlarını fotoğraflayan Limasollu Naci’den söz etmeden geçemeyeceğiz. Limasollu, Adalet Cimcoz’un Maya adlı galerisinde açtığı sergilerde sattığı fotoğraflarla yaşamını sürdüren ender sanatçılardan biridir. Yeniler grubunun 1950 yılında Fransız Konsolosluğu salonlarında açtığı karma sergiye bu kez fotoğraflarıyla Limasollu katılmıştır. “Yeniler Grubu”nun üzerinde durduğu yenilikçi tavır, toplumsal gerçekçiliktir. Bu anlayış, fotoğrafçılığımızda 1940’lardan günümüze değin ağırlığını duyurmuştur. 1954’te Maya Galeri kapanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sanatçılar tarafından geliri galeriye bırakmak üzere bir kurtarma sergisi düzenlenir. Artistik planda Ara Güler adına ilk kez bu sergide rastlıyoruz. Ara Güler, uluslararası koleksiyonlara giren ünlü “Kadın ve Allah” adlı fotoğrafını aynı yıl çekmiş; fotoğraf dünyamıza Ozan Sağdıç, Haluk Konyalı, Sami Güner ve Gültekin Çizgen’in gelmesine az bir zaman kalmıştır.

Sanatçının içinde yaşadığı toplumdaki değişimler, çalkantılar sırasında rasyonel tepkiler geliştirmesi, yapıtlarında sorunlara yanıt araması, düşüncelerini aktarması ya da olayı çarpıcı bir biçimde sergilemesi doğaldır. Toprağa bağlı bir sosyo-ekonomik yapılanma içinde fotoğrafçıların kırsal kesime yönelik çalışmalar ortaya çıkarmaları ya da nüfusun yüzde altmışının kentte yaşadığı, çözümü güç birçok köklü sorunu içeren, homojen olmayan bir sanayileşme sürecinde içe dönük, felsefi ağırlıklı, bunalım tandanslı çalışmaların ortaya çıkması etki tepki karşılığında gelişmektedir.

Son 30 yıl fotoğrafta, dar bir kitle içinde yoğun heyecanın ve yaratıcı isteklerin gündemden inmediği bir dönemdir. Baha Gelenbevi’nin “Fotoğraf minör sanat değildir” görüşünü benimseyen birçok kimse olanaksızlıklar içinde kalıcı yapıtlar bırakma-

miş olsalar bile fotoğraf kültürünün yayılmasına alçak gönüllü çalışmalarıyla karınca kararınca katkıda bulunmuşlardır. Kurumlaşma çabaları, sergi ve yarışma sayısının artması fotoğrafçılığımıza kendi çapında bir ivme kazandırmıştır. Ayrıca, 1960'tan sonra sosyal gelişmelerin paralelinde toprağımızı, insanımızı fotoğraf yoluyla tanıma ve tanıtmaya çıkışı açılmıştır. Aziz Albek'in "Anadolu Güneşi Altında" (1960), Fikret Otyam'ın "Anadolu" (1963), Muhlis Hasa'nın "Sivas Kangal, Karagücük Köyü" (1964), Atilla Torunoğlu'nun "Yassı Höyük Yöresi" (1964), Ara Güler'in "Anadolu 1966", Afife Bilek, Fahri Yetman, Gültekin Çizgen, Sedat Pakay, Tuncay Cilasun'un ortak çalışması "Biz Türkler" (1965) zengin iç dünyamıza artistik tatlar getiren çalışmalardır. Aynı yıllarda, yeni basım tekniklerinden yararlanan bazı yayın organları fotoğraf çalışmaları için iyi birer vitrin olmuştur. Henüz televizyonun devreye girmediği yıllarda fotoğraf görsel iletişimin en etkili silahıdır. Konular hızla çeşitlenmiş, ülke sorunlarının yanı sıra kültürel değerleri ve doğa güzelliklerini betimleyen çalışmalar öne çıkmıştır. Daha geniş bir kesimin fotoğrafa ilgi duyduğu 1970'li yıllarda eski isimlere İsa Çelik, Şemsi Güner, Şahin Kaygun ve Nusret Nurdan Eren gibi yeni değerler eklenmiştir. Şahin Kaygun'un Ankara'da 1982'de açtığı bir serginin broşürüne yazdığı tanıtma yazısında O. Zeki Çakaloz "Fotoğraf sanatçısı da tıpkı bir ressam, bir yontucu gibi, plastiği kurgulamak ve yakalamak için bu malzemeye egemen oluyor, tasalanıyor, sancılanıyor ve üretiyor sonunda. Sorun ve gözden çıkmaması gereken nokta burada. Yoksa boynuna her makine asanın ve her deklanşöre basanın eylemi değil bu zorlu iş artık" diyor. Çakaloz, bu sözleriyle ülkemizde fotoğraf sanatına gönül verenlerin sahip olduğu yerleşik ortak bilinci dile getirmektedir.

Fotoğrafçılarımızın yapıtlarında tarihsel bir akış içinde öz - biçim uyumunun sağladığı yapısal bütünlük, inandırıcılık, teknik çözümlerin doğruluk derecesi belli bir çizgiye ulaşmıştır. Teknik kalitenin yükselmesi 1980'li yılların özelliklerinden biridir. Tekniği zanaat ya da işin hammallık yönü olarak değerlendirmek yanlıştır. Tam sanatsal uğraşlarda yapıtı ayakta tutan faktörlerden biri de tekniktir. Tekniğin sanatçıya, duygu ve düşüncelerini aktara-

bilmek amacıyla hangi noktaya değin hizmet edeceğini araştırmanın sınırı yoktur. Dile egemenlik, özgün bir dil yaratmak üstün bir teknik beceriyle gerçekleştirilir.

1980'li yılların getirdiğı ikinci yeni bir olgu da fotoğrafçıların okulda yetişmeye başlamasıdır. İlk mezunlarını 1982 yılında veren Fotoğraf Enstitüsü, bu tarihten sonra YÖK Yasası gereğince Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı adı altında öğrenimi sürdürerek birçok öğrencinin yetişmesini sağlamıştır. Şimdi de Yıldız Üniversitesi'nde bir fotoğraf bölümü açılmıştır. Bugüne değin gerçekleştirilen fotoğraf eğitiminin yetersiz olduğu, ayrı bir ruh getirmediğı dile getirilmiştir. Ne var ki Fotoğraf Ana Sanat Dalı'ndan mezun olan onca kimse arasında çıkan Kâmil Fırat, Yaşar Saraçoğlu ve Mustafa Kocabaşı gibi isimlerin çalışmaları göz ardı edilecek çalışmalar değildir. Söz konusu isimlerin yapıtlarında öze varış ve psikolojik vurgu açısından belirgin bir esneklik ve estetik doygunluk vardır. Kâmil Fırat, kendisiyle yapılan bir röportajda "Dökümcüler" etüdü için şunları söylüyor:

"Çalıştıkları mekânların duvarlarında posterler, sinema afişleri, futbol takımı resimleri, çıplak kadın fotoğrafları var. Duvarların bir köşesinde ise dinsel kökenli yazılar var. Bunlar o insanların yaşam biçimlerini, dünyaya bakışlarını çok rahatlıkla verebiliyor. Ama bunlar beni hiç ilgilendirmiyor. Önemli olan o insanların hangi zaman diliminde yaşadıkları, nasıl mekânlarda çalıştıkları değil, binlerce yıldır insanın ateşle mücadelesi, onu kontrol atına alabilmesi, onu kullanarak yaşamında gerekli nesnelere dönüştürebilmesi. Siz zamanı ve mekânı ortadan kaldırdığınızda binlerce yıldır süren ve binlerce yıl daha sürecek olan bir mücadele kalıyor. İnsan ve Ateş."

"Bir bilincin varoluş koşulları" ve fotoğraf sanatımıza ilişkin dinamiklerin saptanması çok boyutlu bir araştırmayı gerektirmektedir. Ancak, araştırmalar sırasında geçmiş sıkıntıları, yapının temel taşı niteliğindeki olayları, insanları yakından tanıyanlar, benliğinde duyanlar Türk fotoğrafının sağlıklı ve sıcak bir değerlendirilmesini yapabilir. Fotoğrafçılığımızın işlevsel geleneğı, sanatsal

yanı ve toplum içindeki konumu yüzeysel yaklaşımla anlaşılmayacak kadar komplikedir. Bu bağlamda, fotoğraf tarihimizin bir parçası olan stüdyo fotoğrafçılığından bir iki cümleyle söz etmek istiyoruz. 20. yüzyılın başlarında Müslümanların stüdyo fotoğrafçılığına ilgi göstermeye başlamalarıyla, Osmanlı dönemine damgalarını vurmuş gayri Müslim fotoğrafçıların ünlerini giderek yitirmeleri, yabancı uyruklu kimselerin iş yaşamını kısıtlayan yasanın çıkması aynı yıllara rastlar. Stüdyolar, 1930'lu yıllarda nüfus kâğıtlarına vesikalık fotoğraf yapıştırma zorunluluğunun getirilmesinden sonra çığ gibi çoğalmış, yaygın bir iş kolu haline gelmiştir. Aralarında sanatsal kaygıyla davrananların sayısı oldukça sınırlıdır. Rahmizade Bahaeddin, Naciye Suman, Ferid İbrahim (İst.), Fahri Seyrek (İzmit), Osman Darcan, Foto Naim (Ankara), Fikri Göksay, Mustafa Kapkın (İzmir), Kemal Baysal (İst.) bunlardan bazılarıdır. Hiçbiri söylendiği gibi "Kendi çabalarıyla, kendi kendisini" fotoğraf literatürüne geçirmemiştir. Tümü araştırma ürünüdür. Büyük bir ülkede karanlıkta kalmış değerlerin çeşitli yollardan ortaya çıkması her zaman olasıdır.

Tarihçilik, kör kuyudan adam çıkarma gibi dar bir anlamda ele alınamaz. Bize göre tarihçilik, ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel durumuna bağlı olarak gelişen, geçmişe ilişkin yaşam ritmini ortaya çıkarma uğraşısıdır. Amaç, eski bilgileri, yeni bulguları tarih potasında eriterek özgün bir yapıt yaratmaktır.

Ülkemizde bir yıl içinde yüz kadar fotoğraf sergisi açılmakta ve slayt gösterisi yapılmaktadır. Fotoğraf enerjimizin limitleri ve toplumun ilgisizliği ortada. Bir avuç insan olumsuz koşullara karşın fotoğraf yoluyla varolma savaşı vermektedir. "Sanatın gücünü paylaşarak" çevresindeki dar çemberi kırmaya çalışmaktadır. Şimdi fotoğrafta zaman, 20. yüzyıl trenini kaçırma endişesiyle yaşayanların zamanıdır.

Hürriyet Gösteri dergisi, Aralık 1989

Bir Baha Gelenbevi Vardı

(1907 - 7 Ağustos 1984)

1977 yılında Baha Gelenbevi İFSAK üyelerine yaptığı slayt gösterisinin bir yerinde amatör fotoğrafçıların aldanışlarını dile getirirken şöyle diyordu: “Ziyan yalnız havaya uçan paracıklar olsa neyse. Asıl fenası, bu arada yersiz bir kanının doğmuş olmasıdır: Kimi flu, kimi soluk resimler arasında bir tanesi net, şıkır şıkır. Ne yazık ki bu fotoğrafçılığın ilahi Phebus'un kötü bir şakasıdır.” Yunan Mitolojisine göre Phebus Apollon, ışıktır. Doğaya, sanata ilişkin sırların çözümü ışığa bağlıdır. Apollon'un temsil ettiği ışık fenomeni, insanların, reel dünyayla, nesel gerçeğe, imgenin karşılığı olan estetik objeyle arasındaki bağıdır. İmgelerin çizgi, form, renk gibi elemanlarla biçimlenmesi, örtüşmesi ışıkla belirginleşir, somut bilgi düzeyine çıkar. Yüzyıllar boyu ışık üzerine kurulmuş değer kavramları, resim sanatında ışığın kullanılış yöntemi, fotoğrafın bulunuşuyla değişime uğramıştır. Yirminci yüzyılın başlarında sanatta köklü bir devrim olarak nitelenen, anlık ışık algısıyla “izlenimlerin uyardığı duyumların” yansıtılması esasına dayalı empresyonizmden önce ışık, fotoğrafla “araç değer” olmaktan sıyrılmıştır. Fotoğrafın ışıkla olan ilişkisine mitolojik bir renk katan Gelenbevi, süzmece bir kültürel geleneğin insanıdır. Babası ve de-

desi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde güç görevler üstlenmiş, üst düzeyde söz sahibi aydın ve ileri görüşlü bir din adamlarıdır. Gelenbevi'nin aile çatısı altında görerek benimsediği fotoğrafçılık ölümüne değin yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Sanat yoluyla çevresine, öz değerlerine yabancılaşmadan, anlamsız bölünmeden kurtulmuş, yetkinleşmiş, ruhu ve kafası özgürlüğe kavuşmuştur. Yüz yüze gelindiğinde net olarak duyumsanan, tüm hücrelerine sinmiş özgün bir yaşam stili vardır. Fransa'da ziraat mektebinde okuduğu halde ziraate hiç yüz vermemiş, ilgisini adım adım sinemaya kaydırarak ülkemiz sinema tarihine adını yazdırmıştır. "Eğer ben film rejisörlüğünü bıraktıktan sonra fotoğraf tutkum bulunmasaydı pek mutsuz olurum" diyen Gelenbevi'nin fotoğraf yaşamını şöyle özetleyebiliriz: İlk fotoğraf sergisini 1939 yılında Eminönü Halkevi'nde açtı. Bu sergiyi 1979 yılına değin 17 kişisel sergi izledi. Onun tarihi ve turistik değerlerimizden insansal özde odaklanmış çalışmalara varan ataklığına Parimage Basın Foto Ajansı, *Paris-Match*, *Life*, *Bounte*, *Europeo* gibi ünlü magazinlerin muhabirliğini ekleyebiliriz.

O günlerdeki yaygın deyiimiyle "serbest ifade arayışı" Gelenbevi'nin fotoğraf yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Sırasıyla 1963, 1966 yıllarında İstanbul Şehir Galerisi'nde açtığı "Fotoğrafi Enformel" ile "Fotoğraf ve Ötesi" adlı sergiler bu arayışın damıtık ürünlerini içermektedir. Gelenbevi 1960'lı yıllarda Paris'te yayımlanan bir gazetede "Serbest İfade" adında 9 kişilik bir fotoğrafçı grubunun kendi yaptığı işlere benzer işler yaptığını okur. Onlara mektup yazar. Aralarında bir dostluk bağı kurulur, birlikte beş sergi açarlar. Yapmak istedikleri geometrik düzen anlayışından kaynaklanan, "akıl başatlığına" dayanan, varlık düzeni arayışı içinde kübizme yakın, görüleni yansıtmaktan tasarıma geçiş, özgün duyularımızın karşılığı olan estetik objenin yalın biçimlere, çizgilere indirgenmesidir. Gelenbevi'nin kalıplaşmış ilkeler kısırcındaki akademizmi aşma, anlatım özgünlüğünün uçlarından doluşma, nesneler dünyasına ilişkin estetik sorunsala çözüm arama tutkusunun kökeninde gençlik döneminde uzun yıllar içinde yaşadığı Avrupa sanat çevresinin etkisi vardır. Endüstri çağının getirdiği değişik toplum yapısı içinde filizlenen çeşitli akımlarla mo-

dern sanatın temelleri atılmış, alışılmış sanat kavramlarının değişmesine neden olan 1919'da Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar kentinde öğretim üyeleri arasında ressam W. Kandisky, grafik sanatçısı ve fotoğrafçı L. Moholy-Nagy'nin bulunduğu Bauhaus okulu kurulmuş, 1916'da F. de Saussure'ün "çığır açan" *Genel Dilbilim Dersleri* derlenerek yayımlanmış, 1931'de Paris Abstraction Creation birliği kurulmuştur. Cezanne, "Biçim, düzenleyici ruhun nesnelerle yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür" diyor. Nesne ruh ilişkisinin özünde anlatım gereksinimi vardır. Gelenbevi'nin "Serbest İfade" başlığı altında yaptığı kısaca, fotoğrafik malzemeyle yaratılmış düşünsel-soyut bir armoni, "idealize edilmiş nesnellige" karşı geliştirilmiş içsel ritmi yansıtan mutlak görsel denge arayışdır.

Sanat yapıtında aranılan genel özellikleri, bir düşüncenin ifadesi, düşüncelerin dile getirilmesi aşamasında kullanılan imlerin (işaretlerin) anlaşılır bir biçimde yazılması, yalınlık, öznellik, malzemenin kullanılış yönteminin duyu ve düşünceleri kavrama yetkinliği ve yapıtın öznel yanıyla nesnel yanının sıkı sıkıya örtüşmesi olarak sıralayabiliriz. Bir dilin söz varlığının yeni bir dizin içinde kullanılması ya da bazı özelliklerinin sivriltilmesi obje-süje ilişkisinin yeniden düzenlenmesi akımların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Büyük yaratıcılar düşünsel altyapı, zengin bir iç dünya, yeterli çevre koşulları, estetik bilinci, teknik bilgi ve yetenek birlikteliğinden doğmaktadır. Ülkemizde başarılı bir fotoğrafçının ortaya çıkması için gerekli koşulların ne ölçüde var olduğu tartışılabilir. Ne var ki, çok elverişsiz yerel koşulları kişisel çabalarıyla delerek öne çıkmış kimseler de vardır. Bunlardan biri olan Gelenbevi, fotoğraftaki geleneksel alışkanlıkları, kalıplaşmış biçim anlayışını zorlama, çalışmaları sorunsala açık tutma, sürekli arayış çabasıyla bir üslup keskinliği elde etme ortamında sanat yaşamını sürdürme başarısını göstermiştir.

Saygı ve sevgiyle anıyoruz.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Şubat 1990, Sayı 13

Yaşam ve Fotoğraf

Politik bakımdan doğru olanın insan açısından örnek olana dönüşebilmesi için, sanatın varlığı zorunludur. Tüm sanatlar sanatların en büyüğü olan yaşam sanatına katkıda bulunur.

BERTOLT BRECHT

1983 yılında meydana gelen Orly Havaalanı katliamı sırasında orada bulunan Ergun Çağatay kendisiyle yapılan bir röportajda fotoğraf çekme fiilinin üzerine basa basa şöyle diyordu: “Bomba patlar patlamaz ilk reaksiyonum fotoğraf çekmek oldu. Ellerim yandığı için çok canım yanıyordu. Yapamadım. Kim çekerse çeksin dedim. O sırada bir gazeteci geldi. Fotoğrafımı çekmeye başladı. Kendi kendime güldüm, demek ki bu işin öteki tarafı da böyle oluyormuş, dedim. Artık, olay fotoğrafı peşinde koşmuyorum. Dünyanın ilgisini çeken bir olayı görüntülediğiniz zaman belgelemiş oluyorsunuz. Olay sizden ötürü önemsenmiyor. Olay önemsendiği için sizin çektiğiniz fotoğraflar önem kazanmış oluyor. Oysa şimdi, çektiğim, planlanmış sosyal içerikli çalışmalarda konuyu eğilimlerinize göre siz buluyor, boyutlarını belirliyor, siz tanıtıyorsunuz. Yaptığınız bir tür “foto esey” (deneme) oluyor. Kişiliğiniz ortaya çıkıyor. Dört buçuk yıldır Almanya ve Norveç’te göçmenler konusunu çalışıyorum. 1993’te Avrupa birleştiğinde 13 milyon göçmen olacak. Bu Benelüks ülkelerinin nüfusundan daha fazla bir nüfus demektir”.

Ergun Çağatay, bu sözlerle foto muhabirinin rolünü ve kendini ortaya koymaya yönelik son çalışmasını dile getiriyor. Sanat-

çıların dünya görüşleri doğrultusunda en etkili anlatma yöntemi bulma endişesiyle kotardıkları çalışmalarda niteliklerin toplamı olarak algılanan biçimin kalıba sığmayan hassas bir dengesi vardır. Bir nesne ya da olayın en etkileyici anını yakalama uğraşısıyla duyarlılıkların yeniden düzenlenişi olarak nitelenen gerçeküstücü tavır arasındaki tarihi gelgit insanın varoluş sorununa bir yanıt arama gereksiniminden doğmuştur. Platon'un sanatı ayna gibi yansıtan bir olay olarak değerlendirmesi ne denli yanlışsa fotoğraf çekme eylemini salt toplumsal bellek oluşturma düşüncesine dayandırmak da o denli yanlıştır. Sanatsal gerçeklik, işlenmiş, yeni bir bireşime sokulmuş, sanatçının duygu ve düşüncelerini içeren bir gerçekliktir. Bu gerçeklik içinde yer alan çarpıcı ayrıntılar bütünü oluşturan birleştirici motiflerdir. Artistik fotoğrafı, sanatın genel ilkelerinden, ideallerinden soyutlayamayız. Fotoğrafçının üretim süreci deklanşör yapmakla başlayıp bitmez. Bir ressamın çalışırken yaşadığı iç savaşım fotoğrafçının yaşadığından nitelik açısından farklı değildir. Bir portre çalışmasında insanın dış yüzündeki belirtilerin ışık, makine ve duyarkat aracılığıyla ruhsal titreşimlere dönüştürülmesi kolay elde edilen bir beceri değildir. Fotoğrafçının çalışmasını kısa zamanda sonuçlandırıyormuş gibi görünmesi malzemenin pratikliğinden kaynaklanmaktadır. Nesnelerin dışavurumlarının sanatsal anlatımı, özde aynı davranışın birliğini içermektedir. Bir eteğin oylumlarını dişilikle bütünleşen bir sembol olarak verme, yaşlı insan yüzündeki derin çizgileri görmüş geçirmişlik izlenimine dönüştürme, doğadaki görkemli oluşumları yücelikle, coşkuyla kısaca benlik idisiyle özdeşleştirme görme ve yansıma biçimlerinin ortak paydasıdır. Fotoğrafçının nesnelerin birbirini bütünleyen değişik yüzlerini görebilmesi, kendisi ve çevresi üzerine analitik düşüncesi olması, sağlam bilgi temeli üzerine oturmuş bir yaşam felsefesinin bulunması, zamanı dolu yaşaması, zamanı hangi mercekle değerlendireceğine karar vermesi gerekmektedir. Toplumsal gerçeklere sınıfsal açıdan bakılması ya da doğayı idealize ederek onun sözcük haznesinden yararlanma yolunun seçilmesi sanatçının kendisiyle bir iç hesaplaşma sorunudur. Amerikalı fotoğraf ustası Walker Evans "Fotoğrafı belirle-

yen şey bakış açısıdır” diyor. Fotoğrafı çekilecek bir objenin sonsuz çekim noktası vardır. Söz konusu her nokta fotoğrafçıya yeni bir bakış açısı sağlar. Her bakış açısı ise bir düşünsel bakış açısının kapısını aralar.

İnsan zamanın peşinden kalıcı yapıtlar yaratarak gidebilir. Yaklaşık 15000 yıl önce İspanya’da Altamira mağarasında bulunan bizon resimleri, yaklaşık 5000 yıl önce yapılan Mısır piramitleri, Velazquez, Rembrandt ve Picasso’nun resimleri, Rodin’in heykelleri bunun kanıtıdır. Ansel Adams’ın Yosemite Vadisi’nde çektiği bir dizi fotoğraf, yine Adams’ın baş yapıtı olarak nitelenen “Hernandez’de Aydoğumu”, Nadar’ın portreleri, Eugene Smith’in “Bir İspanyol Köyü” dizisi Koudelka’nın Çekoslovakya ve Romanya’da çektiği Çingene fotoğrafları birer anıt fotoğraf niteliğindedir. 1989’da, fotoğraf buluşunun 150. yılı nedeniyle *Time* dergisinde çıkan R. Lacayo imzalı yazıda “150 yıl birçok fotoğrafçının görüntülerinde dünyayı yeniden ortaya koydukları süredir” diyor. Dünyayı yeniden ortaya koyma olgusu, estetik anlayış doğrultusunda kişisel eğilimlere göre yeniden yaratma anlamına gelmektedir. Fotoğrafın önemli bir çağrışırma ve atmosfer yaratma gücü vardır. Sanatta genel amaç, zamanı kuşatan özü herhangi bir malzemeye yoğunlaştırarak biçimlendirmektir. Yaratma istemiyle sonuç arasında sıkı bir ilişki vardır. İnançlarımız, düşlerimize, düşüncelerimize uyan sahneleri arayarak fotoğrafını çekmek ya da fotoğraf söylemini özgün bir yöntemle sıraya koyarak yeniden canlandırma zamanı kuşatan özü somutlaştırma çabasından başka bir şey değildir. Prof. Gürsel Aytaç, bir Goethe değerlendirmesinde “Hayatın temel ilkesi olarak karşıtlıkların birlikteliğini görmek, gelişim düşüncesine inançla bağlanmak, Goethe’nin düşünce ve duygu dünyasının odaklarıdır. Bunları kalıcı resimlere dönüştürerek canlandırma gücü ise onun edebiyatçı yanıdır” demektedir (14 Eylül 1990, *Cumhuriyet* gazetesi kitap eki). Ölçü ve oran üzerine temellendirilen maddeci estetik görüşle güzelin özünü yalnız anlatım gücünden ibaret gören idealist estetik görüş bir sanat yapıtında erişmiş karşıtlıktır. İçinde yaşadığımız gerçeklik, çeşitli odaklara yönelmemiz, seçtiğimiz canlandırma yöntemi bir toplumsal etki tepki

tablosu içinde gelişmektedir. Doğa, toplum, birey gerçekliği sürekli oluşum, başka bir deyişle değişim içindedir. Fotoğraf çekme, her açıdan bu değişimi yaşama, anlatma ve çoğaltmayla eşanlamlıdır. Resimde olduğu gibi, düzlem üzerine üçüncü boyut yansımalarının katkısıyla insanlara mesaj iletebilmenin bir yoludur fotoğraf çekmek. Sanat tarihi kitaplarını karıştıranlar fotoğrafla resmin özde ortak yanlarını duyumsatan şöyle bir notla karşılaşabilirler: Barbizon okulunun ilk ressamlarından olan daubigny “Le Botin” adını verdiği sandalıyla Oise Irmağı boyunca gezerken resim yapardı. Kendisi açık havada çalışan ilk ressam olarak kabul edilebilir.

Fotoğraf makinesini nesnelerle imgeler arasına girmiş bir araç olarak düşünmek, belli bir ölçüde belge kuruluşunu, nesnelliği çağrıştırmıştır tarih boyunca. Bu nedenle resimde benzetme tutkusu fotoğraf buluşuyla sonlanmış gibi görünür. Bir görüşe göre doğanın fotoğrafa bir parmak izi gibi geçmesi doğanın, sanata öykünmekten de ileri sanatçıya öykünmesi anlamına gelmektedir. Oysa, doğada bulunan bir güzelliğin sanatsallaştırılması insan süzgecinden geçirilmesine bağlıdır. 17. yüzyılda ünlü İngiliz estetikçi ve ressam William Hogarth, sinüzoidal bir çizginin güzelliğin özünü dile getirdiğini ileri sürmüştür. Söz konusu çizgiyi içeren doğal bir nesnenin fotoğrafını herhangi bir artistik kaygı duymadan çekmek onu sanatsallaştırmak demek değildir. Sanat toplumsal bir olgudur. İnsanlar tarafından düzenlenen bir bileşke içinde vardır. Imgeyi öznelleştirmiş gerçeklik olarak değerlendirirsek gerçekliğin değişebildiğini, sanat yoluyla yeniden kurulabileceğini, doğada karşılaşılan nesnelerin sanatçılar aracılığıyla estetik objeye dönüştüğünü onaylamamız gerekir. Fotoğrafı bu döngünün dışında tutamayız. Edward Steichen’in bir yazısında mekanik kayıtlı “yaşayan fotoğraf”tan ayırması, sanat-yaşam bütünlüğü ve öznelleştirilmiş gerçeklik mantığı içinde düşünülmelidir. Bu aşamada, ressamın istediği yere istediği renkteki fırça darbesini vurmasından doğan kişilik iziyle, fotoğrafçının çalışma yönteminden doğan katılım farkının kendini ele verme gücü üzerinde durulmalıdır. Belirginliği yalınlığı getiren ayıklama işleminin yanı sıra yaratılan imajların düşünce vurgusunu

derinleştiren aı seçimi, elde edilmek istenen formu somutlaştıran ıřıĝın kullanım yetisi, hareketi, coşkuyu duyumsatan ritim anlayışı, bir felsefenin yerine oturtulması anlamına gelen konu örgüsü fotoĝrafta anlatımı güçlendiren öğelerden bazılarıdır. Fotoĝrafın çekildiĝi an yalnız, tarihi süreç içinde konunun oluşum noktasının karakteristiklerini belirleyen bir bilgi kategorisidir. Fotoĝraf sanatçısı zamanı dondurmamış, bir olayı, insanı ya da doĝadan bir detayı özümseyerek yorumlamış, doĝadaki gerçeklik ile yapıt arasında bir ayırım yaratmıştır. Donduĝundan söz edilen zaman, bu yeni oluşumda aynen benliĝini sürdürmemektedir. Öznelleştirilmiş, türdeşlerinden ayrı bir konuma getirilerek üslup kazandırılmış fotoĝraf doĝayı deĝil, artık doĝa aracılıĝıyla sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Fotoĝraf çekmek, zamanın geleceĝe akışı içinde insanın çevresine karşı özgün bir tavır koyması, sonu olmayan bir yoldan geçerek yaşama katılmasıdır.

REFO Fotoĝraf Sanatı Dergisi, Nisan-Haziran 1990, Sayı 14-15

Türk Fotoğrafında Kimlik Sorunu

Ülke sanatının biçimlenmesinde toplumsal etkiler önemli rol oynamaktadır. Yaygın sosyolojik görüşe göre “Sanatın gidişi bir genel diyalektiğin, özel yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel, toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanaksızdır”. Sanatçının edindiği izlenimleri yoğurması, sese, çizgiye dönüştürmesi psikolojik durumuyla da yakından ilgilidir. Sanatçının çabası, yaratım içtepisinin sıcaklığında nesnelerle bilgi ve duyguları aracılığıyla kurduğu estetik ilişkinin somut bir biçimde çözümlenmesi anlamına gelmektedir. Süje ile obje arasında öznel bir davranış ürünü olarak ortaya çıkan yapıtların, genel bir deyişle sanat ve üslubun değişme ve gelişmelerine neden olan dinamikleri saptamak gereklidir. Fotoğraf, elektrik motoru, elektrik ampulü, telefon, telsiz ve telgrafın yanı sıra 19. yüzyılda Avrupa’da ikinci sanayi devriminin gerçekleşmesine katkısı olan buluşlardan biridir. Aynı dönemde, fotoğraf teknolojisi zincirine hızla yeni halkalar eklenirken, bir yandan da fotoğrafı artistik planda yönlendiren büyük isimler yetişmiştir.

Ülkemizde Cumhuriyet’in ilk yıllarında fotoğraf sanatı batıya göre tamamen değişik koşullar altında doğum sancısı çekmekte-

dir. Çok az sayıda gönüllü, sanatın ayırıcı ölçütü kopyadan yorum geçme ve “rastlantısallığı aşan bilinç düzeyini” yakalama uğraşı içindedir. 1930’lu yıllarda egemen olan korumacı-devletçi politika sanat dünyamız üzerinde de etkisini göstermekte gecikmemiştir. Halkevlerinin kuruluşu, üniversiteye ve sanat eğitimi veren okullara çağdaş bir görünüm verme çabası, bugüne değin süren bir geleneğin başlangıcı olan Devlet Resim ve Heykel sergilerinin düzenlenmesi (1939), ressamların giderleri parti tarafından karşılanarak “Sanatı teşvik, yeni olanaklar, duyarlılıklar kazandırmak, sanat zevkini yaygınlaştırmak, sanatçı ile halk, coğrafya ve çevre arasındaki iletişimi kurmak” amacıyla çalışma gezileri düzenlenmesi (1939), müzeciliğe önem verilmesi, çeviri yayın çalışmasının bir disipline bağlanması devletin bu konuda aldığı ilk önlemlerden bazılarıdır. Bu yıllarda devlet, fotoğrafı özellikle ülke tanıtımı konusunda etkili bir medya olarak görmesine karşın doğrudan gelişmesine neden olacak köklü hiçbir önlem almamıştır.

1960 öncesi Türk fotoğrafçılarının öz ve biçim anlayışı, ülkenin yoktan var edilişine tanık olmuş kimselerin duygu ve heyecanına uygun bir yapılanma göstermektedir. Yaşamı iyi, güzel ve doğru yanlarından kavrayan, doğayı idealize eden duygusal bir tavidir. Güzellik duyumunu rutinleştiren, yalın, içten, dolaysız düz bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Aynı dönemde ülkenin sahne olduğu politik ve ekonomik dalgalanmalar, üretim teknolojisini ayakta tutan, geniş çalışma olanakları sağlayan malzeme gereksiminin sağlanamaması, fotoğrafın devletin kültür politikası içinde ciddi bir yerinin olmaması, çağdaş yaşam koşullarıyla kaynaşmış bir atılımın gerçekleşmesini engellemiştir. 1960 sonrası fotoğrafçılarımızın Anadolu’ya ve yurt gerçeklerine sıcak baktığı bir dönemdir. Bu kuşağın fotoğrafçılarından Gültekin Çizgen’in 1981 Aralık’ında *Sanat Olayı* dergisinde yayımlanan “Siyah-beyaz 15 Türk Fotoğrafı Üstüne Düşünceler” başlıklı yazıda kullanılan fotoğraflar dönemin egemen sanat görüşünü belirleyen simgesel bir değere sahiptir. Söz konusu 15 fotoğrafın ortak paydası sağlam bir biçim anlayışıyla verilmiş insana ilişkin mesajdır. Psikolojik ve sosyokültürel vurgular doğru bir biçimde ve olanca çarpıcılı-

ğıyla verilmeye çalışılmıştır. Yine *Sanat Olayı* dergisinin Mayıs 1982 tarihli sayısında Lütfi Özgünaydın'ın, Çizgen'in yazısında kullandığı Atilla Torunoğlu'nun ışığı gönül topu gibi avuçlayan yabalı köylü fotoğrafını konu alan bir yazısı yayımlanmıştır. Üzerinde ısrarla durulan fotoğraf, Frigya İmparatorluğu'nun başkenti Gordium yakınlarında kurulan Yassihöyük Köyü'nde ODTÜ'nün 1960'lı yılların başlarında Türk köyü ve köylüsünün karakteristik özelliklerini saptamak amacıyla gerçekleştirdiği bir araştırma sırasında çekilmiştir. Bu araştırmanın amacı o yıllarda yüzde sekseni köylerde yaşayan büyük kitlenin sosyal refahına giden yola ışık tutmaktır. Torunoğlu'nun Yassihöyük dizisinin, köyümüzü objektif bir gözle, abartısız ve duyarlı bir biçimde yansıtan dönemin en başarılı çalışmalarından biri olarak niteleyebiliriz. İnsanın özdoğasını özümseyerek dolaysız bir biçimde dile getiren gerçeklik anlayışı madalyonun bir yüzüdür.

Natüralizmin dayandığı özdeşleyim mantığıyla modern bir dil düşüncesine bağlı olarak gelişen yorum tekniğini karşılaştırmak doğru olmayabilir. Her ikisi de kendi kuram ve kuralları içinde gelişen anlatım yollarıdır. 1960 yılında saptanan demografik gerçekler tersine dönmüştür. Bugün nüfusun yüzde altmışı kentlerde yaşamaktadır. İki binyılında ise nüfusun yüzde sekseninin kentte oturacağı hesaplanmaktadır. Bu doğadan uzak, iç içe, gerginliğe, bunalıma açık, yoğun ilişkiler nedeniyle kendimizi ve karşımızdakini anlamaya zorlandığımız bir yaşam demektir. Söz konusu dönemin sanatsal yansıması toplumsal yapıya uygun olacaktır. Bizde malzemenin olanakları zorlanarak düşsel-düşünsel bir yaratım içtepisiyle üretilen işler neredeyse yüz yıllık bir gecikmeyle gündeme gelmiştir. Münif Fehim'in objektif üzerine vazelin sürerek elde ettiği konturları yumuşatılmış portreleri (1940), Baha Gelenbevi'nin doğal nesneleri şematik çizgi ve leke değerlerine indirgeyen çalışmaları (1960), Şinasi Barutçu'nun Marshall yardımı nedeniyle düzenlenen fotoğraf yarışması için yaptığı çok basık kareleri (1955), Gültekin Çizgen'in 1960'lı yıllarda tam siyah beyaz kompozisyonları içeren, sertleştirme ve abstraction'ları modern fotoğraf adına yapılmış ömürsüz tekil çıkışlardır. 1970'li yıllarda ülkemizde sulzegrafi, rölyef, solarizasyon, tonlara ayırma gi-

bi kimyasal anlatım teknikleri bir ölçüde ilgi görmüştür. 1980 sonrası, görsel problemleri deney yoluyla çözerek dil zenginliğine ulaşması ve yaratıcı gücün kurallar geliştirerek harekete geçirilmesi aşamalarını içeren “tasarım sentezi” görüşü epey yandaş bulmuştur. Sanatı, gerçeğin yaratım yoluyla yeniden üretilmesi olarak düşünmek, problemlere daha geniş bir açı içinde çözüm aranmasına neden olmaktadır. Sezer Tansuğ bir yazısında “Her alanda olduğu gibi fotoğrafta da deneysel yolları sınavanlar ya da sınavmayanlar olabilir. Bu tür yaklaşımların her biri üstün bir amaç birliğinin gerçekleşmesine karşı çıkmakta değildirler” diyor (*Sanat Çevresi* dergisi, Temmuz 1982). Günümüz Türkiye’sinde “Düşlenmiş Manzaralar”, “Yaşanmamış Anlar” başlığı altında fotoğraf çalışmaları yapılmaktadır. Söz konusu çalışmalar, fotoğrafçının iç dünyasına ilişkin düzenin somutlaştırılmasına, bir bilgi ve mesaj niteliği kazanmasına yol açmaktadır. Modern eğilimler, “Estetik objenin biçiminden değil estetik süjenin davranışlarından” kaynaklanmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında duyumlar kompleksine bağlı izlenimci felsefe nesnel gerçekliği yansıtmada konusunda yeni bir çıkış açmış, izlenim, düş, gerçeküstü gibi kavramlara ilişkin düşünce sistemleri sanat tarihine geçmiş yapıtlarla yerine oturtulmuştur. Bu düşüncelerden er ya da geç etkilenen sanatçıların elindeki malzemenin olanaklarından yararlanarak kendileri ve dış dünyalarını anlatmak istemeleri kaçınılmaz bir sonuçtur. Geniş tarihi görüşün süzgecinden geçen gerçekliğin yaratım yoluyla yeniden üretilmesi düşüncesi hem maddeci hem de idealist estetik eğilimleri aynı ruhta birleştirmiştir.

1980 sonrası Türk fotoğrafında iki global eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri modernizm, diğeri ise fotoğrafı “Bir konuya doğru yerden, doğru zamanda bakarak olayı yorumlamak, bu an kesitinin gerçekliğini vermek” olarak değerlendiren “bize özgü” savını ön planda tutan klasizimdir. Sanatçının seçtiği yolun üstlendiği misyonla bir paralelliği vardır. Üzerinde durulan iki yolun karakteristiklerini estetik objektivizm ile estetik sübjektivizme indirgeyerek düşünebiliriz. Sanatçının düşlerini, ütopalarını, doğayı ya da toplumsal olguları yansıtmak istemesi her şey-

den önce biçim değil bilinç sorunudur. Ancak, bu bilincin sonuçta insansal-toplumsal bir özde odaklanması, insanlığın özgürlüğü, eitliğı ve mutluluğı doğırtusunda gelişmesi kaçınılmazdır. Sanatın doğasının zorlanması haksız bir “müdahale” değil sınır tanımayan yaratının özgürlüğünün kullanılmasıdır. Estetik kategorilerden biri olan “güzel” kavramına ilişkin problemler gotik ağıdan beri zihinleri meşgul etmektedir. Sanat yapıtı “Birliğı yneldiğı için güzeldir. Ve güzelliğın lğs de bu birliğın ne lğde gerekleştiiğine bağılıdır.” Söz konusu birliğın gerçekleşmesine neden olan faktörler düzen, oran ve açıklıktır. Fotoğraflarımız güzellik arayışının sonsuzluğı içinde yerlerini almaya hazırdır. Ne var ki ülkemizde fotoğrafın içinde bulunduğı potansiyel sanat kalıbını kırabilmesi, halkla bütünleşmesi, ekonomisinin, kurumlarının, geleneğinin, yayın dünyasının oluşmasına, dış fotoğraf dünyasıyla aramızda sağılam köprülerin kurulmasına bağılıdır. Sanat toplumsal bir fenomendir. Estetik patlama olarak niteleyebileceğimiz sanat akımları tarihi süreç içinde oluşın düzeyli, sosyal ve kültürel birikimden, zl ve yoğun bir yaşam biçiminden kaynaklanmaktadır.

Ülkemizde son yıllarda öz ve biçim açısından değışik duyarlılıkta bir fotoğraf kadrosu yetişmiştir. Sorunlarıyla baş başa yaşarken sürekli kendini aşma savaşı veren bu insanların fotoğrafa olan ilgilerini canlı tutan iki şey vardır: Biri zel bir dile sahip olma isteğı, diğeri ise yaratma heyecanıdır.

Varlık dergisi, Eylül 1990

İmgeden Düşünceye Uzanan Gizemli Yolda Şahin Kaygun

*Ey çocukluk, mutluluk simyacı
Alevini bul getir yanmış bakırın
Batı bulutundaki alı indir yere
Ne oldu tomurcuğun içindeki ısı
Kırmızı yıldızla mı damladı altın
Saydam sapın özündeki amber?
Bul getir korkusuz büyücü, gizci başı*

*Kolları Bağlı Odysseus'tan
MELİH CEVDET ANDAY*

Fotoğrafın inandırma gücünün düşsel öğelerle kaynaştırılması sonucunda kendine özgü tatları olan bir anlatım biçimi geliştirilmiştir. Fotoğrafın tuvale giriş tarihi oldukça eskidir. Bu süreç 20. yüzyılın başındaki izlenimciliğe bir tepki olarak gelişen kübizm doğrultusunda çalışan sanatçıların, kolaj tekniğine ilgi duymalarıyla başlamıştır. Fotomontaj ve fotokolojin günün geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak beliren dada (1916) akımı içinde özel bir yeri ve anlamı vardır. 1920'lerde Raul Hausmann gibi dadaistler fotomontajlar yaptılar. Neo-dada akımı içinde karışık malzemeyle ortaya çıkarılan yapıtlarda Robert Rauschenberg fotoğraf, resim ilişkisini zorlar. Alfred Stieglitz 1902'de "kişinin yaratıcı benliğinin savunusuna" dönüşen Photo Secession hareketini başlanmıştır. İmgeyi bir buluş düzeyine çıkaran saf psişik, şiirsel otomatizm, hızlı kültürel ve ekonomik değişimin insan ruhundaki yankılarını saptayan optik görsel otomatizm ile yer değiştirmiştir. Bu hareketler, giderek artan bir tempoyla görselliğe yaslanmaya başlayan kitle kültürünün ilk özgün çıkışlarıdır. Van Deren Coke'un "The Painter and the Photography" adlı albümü bu konuda önemli bir kilometre taşıdır. 1959 yılında New York'da Solomon Guggenheim Müzesi'nde sergilenen modern sanat koleksiyonu

değişik nesnelerden oluşturulmuş, zekâ ve yeteneğe dayalı yapıtlara Beral Madra'nın deyiimiyle kesin bir açıklık ve tartışmasız bir ölçüt getirmiştir. Fotoğrafla resmi, iç dünyasında bütünleştiren Man Ray, 1927 yılında New York Daniel Gallery'de açtığı "Recent Paintings Photographic Compositions" sergisiyle hangi anlatım aracı kullanılırsa kullanılsın sonunda bir çalışmayı sanat yapıtı düzeyine çıkaracak olan insandır, düşüncesinin altını çizmek ister gibidir. Amerikalı ressam Robert Rauschenberg, fotoğrafı serigrafı yoluyla tuval üzerine aktararak "gerçekliğin yapıta yeniden katılımını" gerçekleştirmiştir. Rauschenberg, kendini tanımlayan fırça vuruşlarıyla somutlaştırdığı imgeleri Rubens ya da Velazquez'in venüsleriyle birlikte kullanmıştır. Yapıtlarında fotoğraf kullanan ressamlardan biri de Andy Warhol'dır. Pop Art akımı içinde Richard Hamilton, 1949 yılından sonra fotoğrafla çalışmaya başlayan Francis Bacon, günümüzde uluslararası alanda dorukta yer alan sanatçılardan Avusturyalı Arnulf Rainer, Hans Haacke, Gerhard Richter resim fotoğraf bileşkesinden doğan anlatım seçeneğini estetik dizgisel mantığı içinde çağdaş artistik bir değer olarak ortaya koymaktadırlar. İlk fotoğrafçıların bir bölümü eski fotoğrafçılardır. D.O. Hill, Henry Collen, Charles Megre, William Lake Price, O.G. Rejlander ve E. Steichen. Bunlar aynı zamanda aldıkları eleştiriler sonucunda, fotoğrafı güzel sanatlar katına yükseltmek amacıyla yanlış bir yönelimle izleyici üzerinde resimsi bir etki yaratmayı amaçlamışlardır. Söz konusu anlayışın yerini açık bir resim, fotoğraf birlikteliğinin alması için fazla zaman yitirmediği görülmektedir. Önce ressam sonra fotoğrafçı olan sanatçılardan biri olan Man Ray, 1915'lerde "Çizginin ve boyamanın fotoğrafa anlam kattığını ama, birini öbürüne yeğlemek konusunda seçim yapmadığını" söyler. Bizde, altyapısı fotoğraf olan ya da fotografik yöntemlerle hazırlanmış figürleri içeren boyalı etki düzlemi şemasının, uygulama alanına geçişi yenidir.

Ülkemiz sanat gündeminde foto pentür ile olan ilgileri nedeniyle adlarından sıkça söz edilen iki sanatçı vardır. Bunlardan biri Bedri Baykam, diğeri Nisan 1991'de İstanbul Beyoğlu, Ankara ve İzmir Vakko Sanat galerilerinde aynı anda yapıtları sergilenen Şahin Kaygun'dur. Bedri Baykam'ın sunduğu çalışmalar "Pop sanatı-

nın, sosyal gerçekiğin yeni dışa vurumculuğun, politik yaşamın, hatta kavramsal sanatın bir keşişmesinden” oluşmaktadır. O’nun alışmaları “Fotoğraf ve resim ilişkisinden değil haber sanat ilişkisinden doğmuştur.” Gazetelerde yer alan, yaşamımıza katılan etki-leyici güncel, belgelerin sanatsal düzlemde doğrudan etkisine dayalı aşkın bir betimleme yöntemi. Kaygun’un Baykam’dan ayrılan yanı, fotoğrafçılıktan gelmesi, fotoğraf resim ilişkisinden yola çıkarak değişik bir duyarlılık açısı yakalamasıdır. Geriye doğru baktığımızda polaroid deneyiminin Kaygun’u an fotoğrafı bağımlılığından kurtuluşa götüren bir köprü olduğunu görüyoruz. Kaygun, ussal çözümlerin yaratıcılık planında ruh bulması ve dışavurumcu simgesel yaklaşımına ilişkin görüşlerini yolun başında kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle açıklıyor: “Makinenin belgeleyici nite-liğine bağlı kalmadan, benim olana yönelik çalışmalar bunlar. Bir fotoğraftan yola çıkıyor, bu fotoğraftaki istemediğim tüm ayrıntıları yok ediyorum. Yerlerine de istediklerimi yerleştiriyorum. Siyah beyaz olan bu fotoğraf üzerinde renk araştırmaları yapıyorum. Bunları yaparken fantastik bir dil ve “ekspresif” bir anlatım içinde olmaya çalışıyorum. Bu sergideki yapıtlarımdın en önemli yanı “ekspresyon”. Yapıtlarıma fotoğraf-resim demek de yanlış. Bunların düşünsel boyutları bulunan bir sanat yapıtı olduğu anlaşılırsa benim için yeterli olacak” (13 Aralık 1984, *Cumhuriyet*). 1984-1990 yılları arasında Kaygun’un ortaya koyduğu yapıtlarda öncelikle psikolojik bir aım, bunalımı dillendirme arayışı vardır. Tabak içindeki kesik baş, anatomik açıdan eksik insan vücutları, kadın erkek bileşkesine ilişkin yorumlar, ikiyüzlülük, ölüm duygu-su, yalnızlık. Mankenlerin soğuk ve yalnız dünyalarını günümüz insanıyla özleştirme çabası. Deniz kabuğu, gökkuşağı, insan eli gibi doğal ya da yapay nesnelerin özgün istifiyle dile getirilen alego-rik bir anlatım. Kaygun bu çalışmalarında kendi iç dünyasından yol çıkarak izleyicinin kendini sorgulamasını, düşünmesini sağlar. Kaygun’un son çalışması yine, alışılmış düşünce ve imgeler dizini dışına taşan özgün cmlerler içermektedir: “Eski Zamanlar Deniz-leri adını verdiğim dizi, insanın her dönemki saygınlığına, üretimi-ne ve ilişkilerine yönelik bir saygının ürünüdür. Tarih ncesi bir dönemde insanların ortaya koyduğu, idoller, kabartmalar, garip,

fantastik birtakım figürlerle onların dünyalarını bize taşıyan yapıtlara fotoğrafik bir açıdan yaklaştım. Onlar bu ürünleri ortaya koyarken neler düşündüler bilemiyoruz. Ancak bu tür bir çalışmaya başladığında sizde oluşmaya başlayan bazı öyküler var. Ben bu öyküleri ortaya çıkarmak istedim. Onları bir müzenin soğuk salonlarında fotoğrafladım. Dolayısıyla ana mekânların nasıl olduğunu bilmiyorum. Ama onların bu soğuk mekânda olmamaları gerektiğini biliyorum. Bunlara, kendimce yakıştırdığım mekânlar oluşturmaya başladım. Ben düz anlatımları sevmiyorum. İnsanlara, gizleri olan öyküler anlatmaktan hoşlanıyorum. Değişik zamanlarda değişik yorumlar getiren yapıyı arıyorum”.

Kaygun’un çalışmalarında soyut sanatla öznel öğelere dayalı anlatımcı sanatın bileşkesini buluyoruz. Bu yapı içinde, mekân anlayışına ilişkin yansımaların kendi iç dünyasıyla bütünleşen yalın ve pürüzsüz bir anlatıma ulaştığını söyleyebiliriz. Başı ve sonu olmayan cümleler gibi iki noktayla belirlenmeyen uçucu ortamlar kesiksiz bir zaman bilinci yaratmaktadır. Bu “Yekpare geniş bir anın / Parçalanmaz akışında” (Ahmet Hamdi Tanpınar) tüm zamanlara ait duygu ve düşünce izlerini yakalamaya yönelik bir çabadır. Sonuza uzanan düşey ve yatay çizgiler, keskin ya da yumuşak ton geçişlerinin, dinamik renk lekelerinin yarattığı düşsel bir atmosfer. Gözlerin karanlık çukurundan, kırmızı, beyaz, yeşil göz bebeklerinden çevreye yayılan bir hüznün. Kaygun bu konuda; “Günlük yaşantımızda çevre ve mekân düzenlemesi kötü ve yanlış geliyor. Bizi rahatsız eden, sınırlayan bir mekân içinde yaşıyoruz. Yapıtlarımda insanlara özgürlük duygusu verecek, alıp götürecek, arkasında ne var dedirtecek mekânlar peşindeyim. Ana tema olarak kullandığım figürler dışında olayı etkileyecek başka figürleri elden geldiğince kullanmamaya çalışıyorum” diyor. İmgelemimizi sonsuzluğa iten bir mekân anlayışı, ekonomik anlatım ve boyut atlatma yanılsamasının yarattığı etki efekti Kaygun’un “Eski Zaman Denizlerinde” adlı dizisinin karakteristik özellikleridir. Avuç içine sığan idollerin anıtsal etki yaratacak biçimde verilmesi öze sadık kalınarak yapılmış bir abartmadır. Estetik güzellik konusunda Eflatun’dan günümüze değin birçok kuram geliştirilmiştir. Kimine göre güzellik bilinçte bir izlenim uyandıran ışıldama, kimine göre

de “Ne söylediği ile o şeyin nasıl söylendiği arasındaki eşbiçimsel bir karşılıklı ilişkidir” (Görsel Algılama / A. Genç, A. Sipahioğlu, 1990). Bir sanat yapıtında düzen, birlik, orantı, renk ve öz, söz konusu iletişimi sağlayan faktörlerdir. Kaygun’un yapıtlarında boyut atlatarak kurduğu yapay orantı sistemi, yorumu derinden etkileyecek bir biçimde başarıyla kullanılmaktadır.

Antropolojik ve jeolojik araştırmalar insanın yaklaşık 1,5 milyon yıldan beri varolduğunu, uygarlığın başlamasının 30 bin yıllık bir geçmişi olduğunu göstermektedir. İlk idollerin (ana tanrıça) geçmişi 25 bin yıl öncesine uzanmaktadır. Kaygun’un o günlerden bize ulaşan çizgilere güncel yeni bir boyut katma düşüncesi insanı derinden kavramaktadır. Bu, ölümsüz bir form içinde gizlenmiş ölümsüz düşüncelerle yoğrulmak anlamına gelmektedir. Aslında tam olarak yapılan “fotoğrafın sınırlarına yolculuk” değil, 20. yüzyılın başlarında sanata yeni bir bakış açısı getiren ekspresyonizm düzleminde fotoğraf ve resim olanaklarını birbiri içinde eriterek iç ve dış dünyamız üzerine etkin bir yoruma ulaşmaktır. Kaygun’un sergilediği işler, figürleri zorlayarak yalınlaştırmanın, az sözcükle çok şey anlatma tutkusunun, öznelğin sınırsız renk denizinde yüzen anlam yüklü çarpıcı kütlelerin, fırtınası ağaç söken bir iç yaşam sentezinin zihinsel yansımalarıdır. Bize eski kültürlerden mesaj getiren estetik objelere zaman ötesi bir yaşam ve devinim katma çizgisi üzerinde özgün bir öykü anlatmaktadır.

Sanatın insanı kaçışa götüren yanı sıra külsel yanının kaynaşması usta ellerde yaşamın yüreğinden kopan tablolara dönüşmektedir.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Aralık 1990, sayı 18

KAYNAK

“Boyanın Beyni” / Bedri Baykam, GİAD Yay, 1990

“Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanatı İlişkileri” / Beral Madra, Kalın D., 1987

“The Focal Encyclopedia of Photography” / 1982

Photographers Encyclopedia International / 1985, Auer.

Sami Güner'in fotoğraf sergisi
Taksim Vakıfbank Sanat Galerisi'nde
50 Yıllık "Güzellik Avcısı"

50 yıllık fotoğraf yaşamında Amerika'dan Çin'e uzanan 50 sergi, Türkiye'yle ilgili 50 fotoğraf kitabı, 50 ödül, yüzlerce takvim ve seven bir yürek, işte Sami Güner.

Bu yıl IFSAK Fotoğraf Günleri programı çerçevesinde düzenlenen geleneksel "Ustalardan" fotoğraf sergisi dizisinde Sami Güner'in sanat yaşamı boyunca ürettiği işlerden tipik örnekleri kronolojik bir düzen içinde izliyoruz. Sergi ay sonuna değin Taksim Vakıfbank Sanat Galerisi'nde görülebilecek.

Sami Güner'den söz edilirken özellikle güzellik tutkusunun vurgulanmasına özen gösterilmektedir. O, birçok kimseye göre "güzellik avcısı"dır. Kendisi bu akıcı, pürüzsüz, düşsel dünyasını şöyle açıklamaktadır: "Yalnız insanın değil, suyun, ağacın, dalın da portresi olur. Ağını toplayan balıkçılar, bir avuç bulut, bir mezar taşı, eski çeşmenin musluğundan damlayan sudan, Boğaz'ı kızartan güneşten, bozkırı boydan boya kesen trene kadar hepsi bizim. Ya da şöyle diyelim, bunların hepsi bizi meydana getiriyor. Yunus'tan Turgut Uyar'a tüm şairlerimizin anlattığı bunlar değil mi? Onlar şiirini yazıyor ben de fotoğrafını çekiyorum."

Güzellik kavramına Platon'dan beri bir açıklık getirmeye çalı-

şılmaktadır. Güzellik kimine göre, Tanrısal aklın evrensel ışması, kimine göre de mutlak istencin dışlaşmasıdır. Güzellik konusunda genelden ayrıntıya inildikçe birbirine bakışık olan ya da olmayan yollar çıkar karşımıza. Öncelikle doğada güzel ile sanatta güzel ayırımı vardır. Bu bağlamda sanatta çağlar boyunca değişik eğilimler, akımlar filizlenmiştir. Doğayı, iç manzaraları, sosyal gerçekleri özümseme, estetize etme yolları araştırılmıştır.

Sami Güner'in "Bireyle toplum, idealle gerçeklik arasında derinleşen çelişkilerden" doğmuş bir güzellik anlayışı vardır. Güzellik doğanın, toplumu ileriye götürecek değerlerin idealize edilmesidir, ona göre. Bu bir anlamda, aşma gereğini duyduğumuz yetersiz koşulların, istenmeyen yaşam biçimlerinin yazgısına karşı çıkıştır. İstiridyenin içine giren kum tanesini pembeden beyaza değişik renklerde sedef katmanlarıyla kuşatmasıdır. Sanatı, söz konusu bu şematik yaklaşımdan ayıran, yaratma heyecanıdır. Anadolu'da on iki binyıldır üretime bağlı olarak yaşamın kemikleşmesinde rolü olan karasabanı ele alalım. Fotoğrafta popülist eğilimler doğrultusunda sık kullanılan motifler vardır. Karasaban bunlardan biridir. Belli bir yaşam biçimini simgeleyen bu motif, Sami Güner'in fotoğraf vokabülerindeki en çarpıcı dizelerle anlatılmaktadır. Karasabanla toprağın bağrını yaran o insanlar yaşama direnciyle gözümüzde büyüyen bir umut anıtıdır.

Sami Güner, çalışmalarında konu örgüsü, ritim, istif, renk çözümü ve düşünce yapısı bileşkesiyle ayrık bir üslup keskinliği yaratmıştır. Onda dramatik gerilimin verdiği karamsarlıktan, usun yüreğe baskınlığından izler bulamazsınız. İşleri, yalın, net, ışıklı bir dünyaya açılan penceredir. Sezgi ve duyarlılığı usun matematiksel kuruluşuna yeğleyerek, doğaya, insan yaşamına düş gücünü katarak özgürlüğe ve mutluluğa yönelmiştir. Takvim işidir düşüncesiyle üzerinde durmak istemediğimiz bir manzara fotoğrafının altında "doğaya yeni bir imge kazandırma" ana fikri yatar. Sanatçı-nesne ilişkisi sonsuz bir ilgi alanıdır. Doğa doyumunun büyüleyici renkler içeren çerçevesi içinde uyumlu insan ve yaşam manzaraları çirkinliğe, düzensizliğe karşı geliştirilen bir tepkidir.

İnsanı yaşama bağlayan kıpırtılar yoğunluğu Sami Güner fotoğraf-

rafını sıcak, kolay okunur, anlaşılır bir konuma getirmektedir. Sami Güner tarihçilik iddiası olan röportaj eğilimli bir fotoğrafçı değildir. Sanat tarihinde bugüne değin, ünlü romantiklerin, izlenimcilerin, dışavurumcuların ya da gerçekçilerin boy sırasına sokulmak istendiği görülmemiştir. 50 yıllık fotoğraf yaşamında Amerika'dan Çin'e uzanan 50 sergi, Türkiye'yi konu alan 50 fotoğraf kitabı, 50 ödül, sayısız insana ulaşan yüzlerce takvim ve seven bir yürek, işte Sami Güner.

Cumhuriyet gazetesi, 25 Aralık 1990

Özel Bir Yaşam Felsefesinin Ürünleri

Hızla kentleşen ve çeşitlenen toplumsal yaşamımızda tanıtımın önemi giderek artmaktadır. Gelişen sanayi, iletişim teknolojisi, çığ gibi büyüyen konfeksiyon üretiminden yararlanma eğilimi, gergin bir yaşam ortamında insanların kendilerine ayıracak zamanlarının kısılması, tüketiciye mal ve hizmet üretenler arasında özel bir kanalın doğmasına neden olmuştur. 28 Mart 1991 akşamı AKM sergi salonunda çok sayıda izleyicinin katılımıyla açılan Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Derneği'nin (PTF) 2. Sergisi bu kanala ilişkin ülkemizdeki gelişmeleri, özellikle fotoğraf açısından açık bir biçimde vurgulamaktadır.

Tanıtım sektörü, "Kendi tecimsel mantığına uygun bir estetik yaratmıştır." Ayrıca, reklam yoluyla renkli, kusursuz, fantastik bir dünya özleminin canlı tutulduğu bir gerçektir. PTF sergisinde gördüğümüz bir buzdolabına ilişkin reklam karesinde işin reklam ajansı sanat yönetmeninin düş gücünü aşan bir boyutta olduğu imajını veren tipik, etkileyici bir metinle karşılaşyoruz: "... Buzdolapları ünlü yönetmenin arzuladığından daha da soğuk buz üretebilecek soğutma kapasitesine sahiptir."

Yaşam felsefesi

Sanat yönetmeni buzlar ortasında buğulu yeşil bir şişe içinde çok hoş bir içecek sunuyor size. Ama yetmez. Tanıtım dünyasında hedef, “daha çok” ve “en iyisi”dir. En çok satan reklam iyidir ölçütü reklamın pazar yaratma işlevini öne çıkarırken, tüketimin insanların genel yaşamından kaynaklanan isteklerine bağlı olduğu var sayımını da ortaya koymaktadır. İsteklerin gerçekleşmesi ya da bir reklam fotoğrafı aracılığıyla istenilen yaşam biçimiyle kontak kurulması isteklerin gücü oranında insanlara haz verecektir.

PTF sergisinde gördüğümüz fotoğraflar kaçınılmaz olarak özel bir yaşam felsefesinin ürünüdür. Bir reklam fotoğrafının üretimi tanıtmak gibi birincil görevinin yanı sıra, aşkın bir öz ve biçim anlayışı geliştirdiği görülmektedir. Fotoğrafların estetik, dizgisel somutlaştırma yöntemi, istif, renk ve düşünce açısından tam anlamıyla doğru bir tasarıma dayanmaktadır. Konuya uygun renk seçimi, yer yer sezdirme mantığı aracılığıyla izleyicinin imgelemine zorlayan anlatım tekniği, doğal ve gerçek nesneleri çarpıcı bir biçimde sadeleştirerek öne çıkarma, onları günlük yaşamın vazgeçilmez öğeleri olarak tanıtmaya gücü, yerine oturmuş “parlak fikir” ve günü anlama, yansıtma yetisi. Biz bunları gördük PTF sergisinde.

Türkiye’de tanıtım fotoğrafının kısa bir geçmişi vardır. Bu sergide Sami Güner’in artdirektörsüz, metin yazarsız bir dönemden kalma A’dan Z’ye kendi yaratımı olan daha çok fotoğrafın gücüne dayalı reklam kareleri gördük. Çok değil 30 yıl kadar önceydi. Haluk Konyalı’nın fotoğraflı reklam fikrini kabul ettirmek için verdiği savaş yılları dün gibidir. Şimdi, belirli konularda uzmanlaşmaya doğru kayan adlı, adsız geniş bir tanıtım fotoğrafçısı kadrosuna sahibiz. Günümüzde, bu işe ilişkin finans kaynaklarını, yönlendirici kadronun ve iletişim kanallarının çapı oldukça genişlemiştir. Buna baskı tekniğindeki gelişmeler eklenince umut verici bir tablo çıkmaktadır ortaya.

Reklam fotoğrafında, bir görüntünün tüketicinin kafasına yerleşmesinin ekonomik değeri dışında gelişen bazı gerçekler vardır. Bu gerçekler gündelik yaşama anlam ve biçim kazandırma olgu-

suyla iç içedir. Genel beğenin geliştirilmesi, “daha iyi” yönünde farklı istekler uyandırması, özgün bir yaşam üslubunun oluşmasına yardımcı olması, dış dünyaya karşı duyulan ilgiyi yoğunlaştırması, türün olumlu yanlarından bazılarıdır.

Bu yıl, Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Sergisi içinde düzenlenen sanat yönetmenleri yarışmasıyla önemli bir boşluğun doldurulduğuna inanıyoruz. Reklam fotoğrafını, reklam karesinin genel yapısından soyutlayarak ele almak eksik bir değerlendirmenin yolunu açar. Bir fotoğrafı kendi öz değerleri içinde değerlendirmek başka, amacına uygun olarak hazırlanmış bir bütün içinde değerlendirmek ise başka şeydir. Konu üzerinde metin tipografisinden kenar çizgisine değin birçok faktör rol oynamaktadır.

PTF üyelerinin iş dışında geliştirdikleri kişisel çalışmalar sergiyi değişik ilgi odaklarına çekmektedir. Bir mesleki kuruluş sergisinde karışıklığa yol açmamak amacıyla sınırların önceden çizilmesi gerektiği kanısındayız. PTF’nin misyonuna uygun nice sergilere.

Güneş gazetesi, 3 Nisan 1991

Fotoğraf Yazınımıza Bir Bakış

19. yüzyılın ortalarında gerçekleşen fotoğraf buluşu görselliğe dayanan çağdaş kitle kültürünün temel taşıdır. Bugünkü kültürel ortamın yapılanmasında fotoğrafın önemli bir yeri vardır. Teknolojik yeniliklerle beslenen tüketim ekonomisi kültürel ürünleri de metalaştırmıştır. Bu konuda başrolü reklam ve pazarlama sektörü oynamaktadır. Hamburg'da bir üniversitede sanat pazarlama kürsüsünün kurulması, sanat ürünlerinin genel ekonomik mantalite içinde yaygınlaşması, değerini bulması ve sanatçının maddi olanaklarının yükseltilmesine ilişkin bir atılımdır. Ekonomi, yaşamsal alanlar üzerinde büyük etki gücü olan bir kültürel değerdir. Yaygın düşünceye göre toplumsal gelişme, üretim biçimine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu nedenle seçkin kültür kuramı peşinde olanlar ekonomik bir modele tutunmuşlardır. Bizde 1960'lı yıllarda ünlü romancımız Kemal Tahir'in diyaletik tarihi maddeci dünya görüşünün temelinde yatan "Asya Üretim Tipi"ne tutunmak istemesi örnek gösterilebilir. Asya toplumlarında, kendini-destekler köy topluluklarından elde edilen artık ürün devlete aktarılmakta, devlet ise kendine geçen bu artık ürünü kamu işlerini yerine getirmek için kullanmaktadır. Köy ekonomileri ile devlet arasındaki

bu ilişki, Asya toplumlarının dayanıklılık ve devamlılık şartlarını hazırlar" (*Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu* / Sencer Divitioğlu, 1981). Her toplumun özgün bir sosyal yapısı vardır. Batı'nın kölelik, feodalite, kapitalizm süreci Osmanlı'da işlememiştir. Buradan bir süreç izlediği mantığı doğmuştur. Kemal Tahir romanları özgün bir eşitlikçi altyapı üzerinde, drama düşmüş insan ve toplum kanaviçesini işlemektedir. Resimde de Fahir Aksoy, bu yolda düşünceleri ve işleriyle kendini ortaya koyan bir prototip olarak incelenebilir. Aksoy, "Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Üç Yazarla Tartışma" adlı kitabında "Türkiye'nin gerçeklerini, sorunlarını derinlemesine kavrayarak yapıtlarında sanattan ödün vermeden, içtenliğin at koşturduğu bir parkurda dile getirecek sanatçı amacına ulaşmış demektir" diyor. Bugüne değin toplum karakteristiklerinden hareketle kültür milliyetçiliği konusunda Ziya Gökalp'in kültür ile uygarlığı ayrı kefelere koymasıyla başlayan ve ulusal değerlerin yapıtlara nasıl yansıtılacağı sorununa değin uzanan bazı yanlışlıklar yapılmıştır. Fahir Aksoy sanatta ödün vermeme konusu üzerine özellikle basmaktadır. Kemal Tahir'in kendisi romanlarında yer yer Ahmet Mithatlaştığını konuşmalarında belirtmiştir. Sanat, tarihsel bilgi verme, toplumsal görüş belirtme yolunda harcanmıştır. İ. Hakkı Baltacıoğlu, 1942'de yayımlanan "*Türke Doğru*" ve "*Batıya Doğru*" adlı kitaplarında sanatta milliyetçilik konusuna değinirken şunu söylüyor: "*Sanat objede değil, objenin tasvirinde, süjededir.*" Bu olduğu gibi değil, duyduğu gibi yaklaşımı sanat felsefesinin temel ilkelerindendir. Söz konusu sanatsal gerçeği İsmail Tunalı "İnsansal ve toplumsal çevre sanatçı için yalın bir objedir. Sanatçı tarafından özümсенerek yansıtılır. O sanatın yalın bir içeriğini oluşturur. Buna göre yöresellik içerik sorunudur. Ulusallık ise, duyuş kavrayış ve beğenış biçimidir. Yöresel bir toplumsal görünüm ifade edilmekle ulusallık kazanıldığı sanılmıştır" (Milliyet Sanat, 9 Nisan 1976). Bu noktada, gerçeklik ve sanat bağlamında Homeros'un *Iliada*'sında (MÖ 9. yüzyıl) günümüze değin insanları meşgul eden güzellik kavramı üzerinde durmadan geçemeyiz. Bilgi değeri, doğru; ekonomi değeri, yararlı; ahlak değeri, iyi; estetik değeri güzeldir. "Doğruluk, gerçeklik, iyilik ve haklılık, ancak güzellik ile sanat açısından bir anlam be-

lirtir" (Emre Kongar / *Kültür Üzerine*, 1984). Bu açıklama, yaşamsal gerçeklerin sanatlaşmasının güzellik olgusuyla yoğrulmasına bağlı olduğu yeterince vurgulanmaktadır. Kültür, toplumun duyuş, düşünüş birliğini sağlayan değerlerin tümüdür. Bu bağlamda "Sanat yapıtının içinde doğduğu fiziksel ve sosyal çevre, yaratan ırk, onun yaratılışına tanık olan tarihsel an" birbirini tamamlayan bir bütünlük içindedir. Bir sanat yapıtı geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana ilişkin insansal değerlerin estetiksel kaynaşmasıdır. Neyi, nasıl söyleyeceğini bilen, toprağına bağlı, kültürel birikimi, insanın gelişim evrelerini özümsemiş bir sanatçının yapıtı çağdaştır, evrenseldir.

1960-1975 yıllarında gözlenen düzenli ve yüksek ekonomik büyüme temposu, siyasi rejimin "Popülist" bölüşüm politikasına geçmeye çalışması, toplum kitlelerinin çıkar ilişkilerinde denge sağlama yoluna gidilmesi, geniş sosyal güvenlik sistemine geçilmesi, toplumumuza göreceli genel bir rahatlık getirmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan kültürel kurumlaşma çabası bir ölçüde ürünlerini vermeye başlamış, benliğimize dönüş düşüncesi güçlenmiş, sanat uğraşı daha bilinçli bir ivme kazanmıştır.

İFSAK'ın 1966'da Şinasi Barutçu tarafından kaleme alınan "İstanbul" başlıklı sergi broşüründe derneğe yollanan bazı fotoğraflar için ilginç bir değerlendirme yönteminden söz edilmektedir: "Vesika mahiyetinde olan fotoğrafları bu durumlar üzerinde tesiri olacak yetkili makamlara ulaştırmayı vazife biliyoruz." Böylece, ülke gerçeklerine ilişkin, estetik kaygı taşımayan çalışmaların adresi saptanmıştır. Bu Türk fotoğraf yazınının unutamadığımız bir motiftir. Türk fotoğraf sanatı 1960'lara yetersiz bir bilinç düzeyi ve ilgi demetiyle gelmiştir. Aynı yıllarda çeşitli toplumsal etkiler altında ulusal değerlerimizin ve sorunlarımızın altını çizme düşüncesi-ne dayanan bir Anadolu fotoğrafları çıkışı açılmıştır. Lütü Özgüney'din bir yazısında yüreğini bütün genişliğiyle dile getirdiğı "İnsanlara bakın, doğaya bakın, Anadolu'ya çıkın" çağrısı sanki yıllar önce bazı kulaklara fısıldanmıştır. Kemal Tahir'in toplum yapımız ve "Batılaşma" konusunda ileri sürdüğü düşüncelerin gölgesinde hareketli bir *Ulusal Sinema Kavgası* (Rejisör Halit Refiğ'in konuya ilişkin yazılarını derlediğı kitabın adı, 1967) başlamıştır. Sabahat-

tin Eyuboğlu, Cevat Şakir, Fikret Otyam, Yaşar Kemal, Köy Enstitüsü yazarlar, Şevket Dağ, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Abidin Dino, Neşet Günel, Selim Turan, Haşmet Akal, İ. Balaban gibi ressamların hazırladığı ve 1960 Anayasası'yla gelişen özgürlükçü kimlik arayış ortamı, aydınlarımız arasında Anadolu aşkının filizlenmesine neden olmuştur. Anadolu'ya ilişkin birçok fotoğraf sergisinin yanı sıra Eczacıbaşı tarafından 1968'de hazırlanan "Anadolu" adlı albüm o yılların tipik bir göstergesidir. Şimdi söz konusu gelişmelerin 1960-1980 fotoğraf yazınına yansımalarına bakmalıyız: Fotoğrafa sanat olarak yeni yeni bir önem verme eğilimi başlamaktadır. *Mimarlık* dergisi, Hüsamet-tin Bozok'un *Yeditepe* dergisi, Ayhan Babaca'nın *Fotoğraf* dergisi, *Milliyet Sanat* dergisi ve kısa bir süre yayımlanmış olan *Gerçek Sinema* dergisinde yayımlanan fotoğraf yazıları, tartışma, eleştiri ortamı yaratmaktan çok fotoğraf sanatının, yapıtların tanıtımına yönelik yazılardır. "Çözümleme, tanıma, açıklama yorumlama, ölçütleme, örnekleme, karşılaştırma, yargılama" yönünde iyileşme eğilimi gösteren ilk yazılar sistemli bir biçimde *Yeni Fotoğraf* dergisinde (1977) çıkmaya başlamıştır. 1980-1990 yılları önceki dönemlere oranla ilk gözlemde yoğunluk açısından dikkati çekmektedir. Derneklerin çabasıyla amatör yayıncılık düşüncesi filizlenerek çeşitli ürünler vermiş, çeviri trafiği az da olsa hızlanmış, kurumsal çalışmalara duyulan gereksinim artmıştır. Ülkemizde yalnız fotoğrafta değil, diğer sanat dalları arasında da kuramsal yazıların yetersizliğinden sık sık söz edilmektedir. Kuram, kimine göre olgular arasında gözlem dışı ilişkileri dile getiren açıklayıcı nitelikte genellemeler, kimine göre de felsefe türünden geniş, belki de sorsuz bir spekülasyondur. Kuram, deneyle karşıtlık içinde zihinsel bir üründür. Kesinleşmemiş bir sistemdir. Kişisel değer yargılarına dayalı bir çıkıştır. Sanat kuramı kendi içinde bir çelişkiyi birlikte getirir. Sanatçının başkasının önerdiği kalıba dökülmesi söz konusu değildir. Her sanatçının kuramcısı kendisidir. Başkası olmaz. Başka bir deyişle "Yapıtın kuramı kendi içindedir." Yöntem sorumluluğu ancak bu yolda yüklenilebilir. Yapıtların orijinallliği benzersiz bir sentez, düş, düşünce ve canlandırma gücüne bağlıdır. Zaman zaman dergilerdeki yazılara gerçekçilik adına basılan

estetikten yoksun, çirkin, klişeleşmiş fotoğraflar özünde ne ulusal-
lık ne de orijinallik savı taşıyabilir. Kuram için ne düşünülürse dü-
şünülsün, konumuza egemen olma yolunu açtığı, bir yaratma-dü-
şünme esnekliği kazandırdığı kesindir. Saf kuramsal çalışmalar sa-
nat yazınının yalnız bir yüzüdür. Asıl sorun fotoğraf yazınının
nasıl kurumlaşacağıdır. Bugünkü derme çatma görünümünden nasıl
kurtulacağıdır. Ülkemizde fotoğraf yazarlığına bir yan uğraşın yan
uğraşı olarak yaklaşılmaktadır. Ortada sanatçılar ve çalışmalara
ilişkin düzenli dosyalar tutan, geçmişimize yönelik köklü araştı-
rma yapan, geniş bir zaman dilimini içeren fotoğraf arşivi olan,
düzenli, sürekli yayın düzlemine ulaşmış kimse yoktur. Şimdilik
bunların düzenli toplu gayretlere dönüşmesi bir yana, tek tek çı-
kışlar olarak gerçekleşebilmesi konusunda önemli engeller vardır.
Öncelikle yazın ortamında gelişmesi gerekmektedir. Sanat yazını
çok yönlü bir diyalogdur. Bu konudaki düşüncelerimizi sanatçı,
sanata sahip çıkan kitle, yazar ve iletişim kanallarını sacayağına
oturtmak zorundayız. Tüm sanat dallarında, özellikle eleştiri ko-
nusunda çeşitli sıkıntılar yaşanmaktadır. Sık sık bizde eleştiri yok,
savıyla karşılaşırız. Asım Bezirci söz konusu sav üzerine şöyle di-
yor: “Batı dünyasının yetiştirdiği düzeyde eleştirmenin bizde bu-
lunmadığı düşünülüyorsa haklıdırlar. Ama, o düzeyde yazarlarımızın
bulunmadığı da unutulmamalıdır.” Bezirci, bize göre bu sözle-
riyle, öncelikle ortam faktörünün altını çizmek istemektedir. Eleş-
tirinin temel direği araştırmadır. Gel geç, yüzeysel çabalar gerçek
anlamda eleştirel bir birikimin, geleneğin oluşması için yeterli ol-
mamaktadır. Ortaya yapıt çıkaran sanatçı eleştiri istemektedir. Pe-
ki, sanata sahip çıkan kitlenin niceliği ve niteliği nedir? Bu işin iyi-
sine duyulan toplumsal gereksinim nedir? Murat Belge bu soruyu
“Bu ihtiyaç yeterli olsaydı yalnız eleştirmenleri değil, bütün bir sa-
nat dünyasını bu yönde örgütlenmeye zorlardı” biçiminde yanıtlı-
maktadır (*Sanat Olayı* dergisi / Kasım 1984). Bu sözlerin altında
Ataç’ın “Her edebiyat layık olduğu münekkidi çıkarır” ya da Ad-
nan Benk’in “Her yazar hak ettiği eleştirmeni bulur” düşüncesi
yatmaktadır. Fotoğraf yazarının yeterli donanımı elde etmesi, bu-
lunduğumuz “Arz talep” ve yaşam dengelerinin içinde ayakta ka-
labilmesi olmazı oldurmaktır.

1980-1990 döneminde fotoğraf yazınının temel sorunları geçerliliğini korurken görsel kültüre duyulan ilgi artışı yazın yaşamını bir ölçüde hareketlendirmiştir. 1980'li yılların başlarında fotoğraf yazını O. Zeki Çakaloz, Sezer Tansuğ, Kaya Özsegin, Onat Kutlar gibi kültür dünyamızın önde gelen isimlerinin geniş bakış açıları ışığında yapıtları değerlendirmelerle belirgin bir zenginlik kazanmıştır. 1982'den sonra sanat dergileri ve gazetelerin yaygınlaşan sanat sayfası uygulaması içinde kendine yer edinen fotoğraf yazını, giderek artan sergi ve yarışma trafiğinin paralelinde irdelemeye, tanıtmaya yeni açılar getirmeye yönelik yapısıyla bir çeşitlilik, derinlik arayışına girmiştir. Bu dönemin karakteristik özelliklerinden biri basına yansıyan polemiklerdir. Yer yer kişiliğe yönelik, kırıncı, açıklama açısından yüzeysel, yetersiz uyarma ve karşılaştırma olanağı sağlayan polemiklerimizin sanat sorunsalını, fotoğrafçılığımızın sancılarını tam anlamıyla dile getirdiğini, çözüm-cü, yapıcı niteliğe sahip olduğunu söylemek güçtür. Toplumca kimlik arayışı içinde olmamız, birçok konuda geleneğin oluşmamış olmasının, zekâ ve yetenekle iş bitirme kolaylığının egemen olmasının, temel sanat eğitime yeterince önem verilmemesinin, her yaşta düzenli kültürel beslenme alışkanlığının yerleşmemiş olmasının çeşitli toplumsal yapılara yansımaması olanaksızdır.

I. Zeki Eyüboğlu'nun *Tarihin İlkeleri* adlı yapıtı şu kısa ve özlü cümleyle başlıyor: "Tarih bir bilinç varlığıdır." Kimliğimizi bulmamız, yeni yaşam olgularına ulaşabilmemiz, değişimi anlayabilmemiz, gelişmemiz tarih bilincinin yerleşmesine bağlıdır. İnsan üretimine ilişkin her değer tarihli vardır. Tarih bir kayıt sistemi değildir. Tarih metodolojisi, kanıt niteliğindeki belgelerin derlenmesi, sınıflandırılması, ayrıntı-bütün bağının kurulması, yorum ve topluca insanlığın özünü kavramaya yönelik çabaları içeren aşamalardan geçer. 19. yüzyıldan günümüze, aşamalar geçirerek ulaşan, olayların açıklanmasında tarih bilimine öncelik tanıyan tarihsellik (Historisme) akımı, güncel olguları geçmişin büyütücü altında inceleme, değerlendirme yolunu açmıştır. Geniş tarihsel bakış açısı kişinin evrendeki yerini bulabilmesi, kendini bilmesiyle sağlanabilen başarıdır. Sanat tarihinin amacını, yapıtlarındaki değişimin özünü araştırma olarak alabiliriz. Yöntem söz konusu

olduğunda, ilk aşama derlemedir. Derleme, değişimin özünü araştırma tutkusunun ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmişte yapılan çalışmaları değerlendirebilmenin yolu, iyi bir derlemeden geçer. Yahya Kemal Beyatlı'nın bir konuşması sırasında söylediği, ben kökü geçmişte olan geleceğim sözü, geçmişle olan bağımızı açık bir biçimde vurgulamaktadır. Burada "kök" derleme kapsamı içinde olan değerler dizgesidir. Ülkemizde fotoğraf dalında kalem oynatanlar arasında araştırmacı ruha sahip, güncel yayınlarla yetinmeyen, el attıkları konuyu derinlemesine kavrama merakında olan kimse, yok denecek kadar azdır. Elinizde bulunan bu çalışmayı gerçekleştiren Alberto Modiano, söz konusu doğru yolun yolcularından biridir. Ondan ileride başarılı bir fotoğraf yazarı çıkabileceğine inanıyorum. Çünkü bu uğurda geçilecek yolları biliyor ve ciddi bir biçimde çalışıyor. Albert'in ilk önemli işi Cumhuriyet döneminde fotoğrafa ilişkin yazıların 10 ciltlik fotokopi derlemesidir. Şu anda Albert'in önünde birçok engel var. Bu engelleri zaman, para, fotoğraf sosyetemizin ve halk kitlesinin ilgisizliği olarak özetleyebiliriz. Ülkemizde genelde araştırmaya, geliştirmeye ayrılan kaynak yetersizdir. Kaldı ki, bu alanda fotoğrafın adı bile yoktur. Fotoğrafımızdaki çarpıklıklar altyapımızı tamamlayamamış olmamızdan kaynaklanmaktadır.

Sanat yapıtı gibi yoruma açık çok yönlü bir söylemin, eleştiri gibi bir üst yapısına ulaşabilmenin yolu geniş kapsamlı bilgiden geçer. Özgün kuramlara dayalı bir eleştirinin oluşabilmesi için görgü ve deneyim yeterli değildir. Sanat nasıl bir yaşama biçimiyse, eleştiri de insanın 24 saatini alan bir yaşam biçimidir. Derleme, araştırma ve üst kültüre ilişkin bilgileri özümseyerek bir üslup bütünlüğü içinde yazma bir yan uğraşın yan uğraşı olarak sağlıklı biçimde yürüyemez. Bu iş, yüzeysel bir tepki verme işi değildir.

Albert'i araştırmacıların büyük ilgiyle başvuracakları bu derlemeyi başarılı bir biçimde ortaya çıkarması nedeniyle kutlarım.

Basında Fotoğraf Yazıları Kılavuzu, Ekim 1991

Türk sanatı deyimi ilk kez Prof. Celal Esad Arseven'in 1909'da yayımladığı *Constantinople: De Byzance a Stamboul* (Paris) adlı kitabında kullanılmıştır. Türklerin tarihlerinde orijinal bir sanatlarının olduğu gerçeğinin su yüzüne çıkması, İslam sanatının bir okulu olarak değerlendirilme yanlışlığından kurtulması Cumhuriyet'le başlayan bir süreçtir. Bu konuda Atatürk'ün öncülüğüyle başlatılan bilimsel çalışmalar ve aydınlarımızın özel çabaları dünya uygarlığının kökleri ve Helenizm konusuna açıklık getirmiş, Anadolu uygarlığını gerçek yerine oturtmuştur. Cevat Şakir'in "Akıl yoluna, yeryüzünde ilk kez Anadolu'da İyonya ulaşmıştır" düşüncesi şimdi, somut bulguların ışığında kimsenin karşı koyamayacağı bir doruktur. 1947'de Karatepe'de bulunan Hitit alfabesi yardımıyla çözölen metinler dünya uygarlığının damalarında dolaşan Hitit kanının varlığını kanıtlamaktadır. MÖ 3. binyılın yarısına değin geriye giden Hitit başkenti Hattuşaş'a (Boğazköy) ilişkin sistemli kazılar 1906 yılında başlamış, Cumhuriyet döneminde hızlanmıştı. Gordium (Yassıhöyük) kazılarının ise 1950'de yeterli bir biçimde başlatıldığı bilinmektedir. Anadolu toprakları, 1071 yılında Alparslan'ın Malazgirt zaferiyle Türklere açılmıştır. Fotoğraf ve sinema dünyamızın yakından tanıdığı Baha Gelenbevi'nin Hitit Sanatı üzerine yayımladığı bir

makale “Geçmiş yüzyılların karanlığında Anadolu’nun tek kaderi yalnız kahır çekmek olmuş”tur, cümlesiyle başlamaktadır. Bugünkü Anadolu, yüzyıllardır çekilen kahırdan buruk izler taşımaktadır.

Sanatçı, duyuları yardımıyla algıladığı, ayırımına vardığı Dünyayı herhangi bir malzeme aracılığıyla kendindenleştirir, biricik konuma getirir. Bunun adı yaratıcılıktır. Bir yapıta ilk nokta vurulduğunda çevre, karakter, kurgu, simge, imge, örüntü, ritim ve zekâ devinimi özgün bir uyum içinde kendini belirlemeye başlar. Yapıta ruh veren, benzersiz bir üslup kazandıran sanatçı kişiliğidir. Yandaki sayfalarda yer alan Şemsi Güner röportajını okurken belleğimizde Anadolu, tarih, doğa, insan ve sevgi sözcüklerinden oluşan bir sanatçı profili çizilmektedir. Şemsi Güner, çalışmalarında Anadolu insanını binlerce yıllık sosyal-kültürel yaşantısının uzantılarını ve tanıdığı olduğu yaşam biçimini objektif yoluyla us ve duygu süzgecinden geçirerek çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır. Fotoğrafa yaklaşımı belirlemek açısından şu sözlerin altını çizebiliriz: “Doğada bulunan olağüstü modülasyonlar keskin bir fotoğraf zekâsıyla izlendiğinde şaşırtıcı bir grafik çizer. Belgesel güzel fotoğrafla, estetik doğru fotoğraf arasındaki farklılığın çarpıcı etkisi ortaya çıkar.” Yapıtların temelindeki sağlamlığı estetik doğruyu arayış bilinci belirlemektedir. Doğaya, insana yönelen sanatçının duygu beşiğinde kopan coşku fırtınası, özelliğin denizinde bir yenden yaratım nedenidir. Sanatçı kumaşı, tarih, ülke ve bireysel gerçeklerin özgün bir yöntemle dokunmasıyla ortaya çıkar. Sanatçı dış dünyanın üzerinde yarattığı etkilerden hareket ederek kronik bir konuyu işleyebilir. Bu iç içe geçmiş yaşamsal ritimler toplamı olan kişisel tarih ile kitlesel dinamikler tarihinin kaynaşmasıdır. Sanatçı bu dengenin ışığında Dünyayı kendi yarattığı gerçeklik boyutunda bize yansıtır. Şemsi Güner; herkesi ilgilendiren kronikleşmiş yaşama ilişkin yapımlardan yanadır. İnsanımızın zevkini aramak, incelikleri, eğilimleri, amaçları, alışkıları topluca doğal ve yapay çevreyle özdeşleşmiş yaşam biçimlerini fotoğraflamak onun işidir. Çalışmaları, Karadeniz gibi “hırçın bir şeyi anlatma”nın ya da bir ibadethanenin duvarlarında mistik düşünceyi canlandıran freskleri başarılı bir biçimde vermenin bize ilişkin duygu ve düşünceleri ne ölçüde uyandırdığına bağlı olduğu düşüncesini kanıt-

lamaktadır. Şemsi Güner, her doğa tutsağı gibi romantik ve sevecendir. Fotoğraflarına kolay anlaşılabilir, yalın, pürüzsüz vurgular, açık seçik bir metin anlayışı egemendir. Yüzeysel ideolojik saplantılar yoktur. İlk sözü ile son sözü arasında sağlam bir fotoğraf mimarisi ve damıtık bir üslubu vardır. Ona bu yetkinliği kazandıran özelliklerden biri de Türkiye'nin ışığını iyi bilmesidir. Işığın zamanı, yönü, yoğunluğu, açısı, renkler üzerindeki etkisi, doğru ışık-gölge bağlantısının kurulması, fotoğrafı çekilen nesnenin ya da olayın karakteristik yapısını ortaya çıkaracak en uygun ışığın seçimi, kısaca ışığın yoruma katkısı başlı başına araştırma konusudur. Şemsi Güner, ışık notasyonunu duygu ve düşünceleri karşılayacak bir biçimde kullanma esnekliğine erişmiş, "doğanın kalemı" olarak nitelenen fotoğraf makinesiyle bütünleşmiştir.

Bugüne değin sanat ve sanatçı için çok şey söylenmiştir. Sanat her şeyden önce estetik dizgi mantığı içinde insanın kendini ele-veriştir. Kimine göre "Bir çıkış noktası" ya da "yaşama bir anlam ve biçim kazandırma uğraşdır". Sanatçının yaratım süreci ve yaşam çizgisi, uğraşının öznelliği gerektiren yapısı nedeniyle değişik boyutlarda serpilmektedir. Ne var ki, bazı ortak yanlarından söz edilebilir. Sanatçı, yaşamı sanat zevki haline getirme çabasındaki, özgür bir ruha sahip olan insandır. Halit Fahri Ozansoy bir şiirin-de sanatçıyı şöyle anlatıyor: "Kafasıyla kalbinin o içten savaşında / Gün görmeden ağardı saçları genç yaşında / Yalnızsa da ne çıkar, ilah gibi yürüyor / Bir buğday başağının olgunluğu başında".

Sanat dünyasında tutkunun adı olmak, paylaşarak çoğalmayı istemek sonsuz bir seçenektir. Tutkusunu özveriyle yaşatan, tutkusuyla yaşamın güçlüklerine karşı direnenler bu sonsuz seçeneğin yolcularıdır. Şemsi Güner de onlardan biridir.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Şubat 1991, sayı 19

KAYNAKÇA:

Prof. Celal Esad Arseven, Türk Sanatı, Cem Yayınları, 1970.

Baha Gelenbevi, "Hitit Sanatı", Yeni İnsan dergisi, Mart 1964.

Yassı Höyük, "Bir Köy İncelemesi", ODTÜ Yayınları, Ankara 1965.

Afşar Timuçin, Estetik, Süreç Yayınları, 1987.

Türk Fotoğrafında Portre Geleneği

Sanat tarihi toplumsal değişime paralel olarak gelişmektedir. Sanatın odak noktası insandır. “Tanrı kudret kalemıyla insan yüzüne ne güzel satırlar yazmıştır” özdeyişi, yüzyıllardır insan varlığının estetik bir simge olarak değerini vurgulamaktadır. Bu, moral anlamda insanın kendi suretini bir düzlem üzerinde görme ve geleceğe uzanma tutkusunun çıkış noktasıdır. İnsanın kendi ruhunu anlatmaya en elverişli malzeme olduğu düşüncesi dayanılmaz bir çekiciliğe sahiptir.

Doğa gözlemine dayalı, yalın geometrik bir yapıya sahip olan eski Mısır sanatının amacı “yaşamı korumak”tır. Ölen bir soylunun varlığını sonsuza değin koruyabilme eğilimi, portresinin aşınmaz bir madenden yapılarak mezarına konmasına yol açmıştır. Ruhun bir yapıtta yaşaması düşüncesi ölümsüzlükle eşanlamlı tutulmuştur. Romalılar yaptıkları büstlerde insanın özünü, insanı büyük yapan özellikleri abartısız bir biçimde yansıtmışlardır. Leonardo’nun Floransalı Mona Lisa’sı henüz, gizem karışımı gülümsemesiyle beş yüzyıldır aramızda yaşamaktadır. Birbiri içinde eriyen bir renk ve çizgi bileşimi, altın sarısı yüz ve ellerdeki anlam yükü ve mavimsi, gri yeşil düşsel çevreyle Leonardo

sanki kendinden sonra sanatçılara sihirli bir portre formülü vermektedir. “Aslında bunlar, Leonardo’nun esas sanat ölküsünü belirtebilmek için faydalandığı küçük mecazlardır... Bu mecazlar, tebessüm eden bir kadını belirtmek için değil, sanatçının kendi ruhunu ifade etmek için kullanılmıştır” (Sevim Erdem, *Modern Sanat* / 1963). 1911’de Louvre Müzesi’nde halkın görüşüne açılan Mona Lisa’ya aşık olup intihar edenler olmuştur. Tiziano, Rubens, Van Dyck, Velazquez, Goya, Rembrant, Reynolds, Manet, Renoir, Degas, Cezanne’ın portrelerinde insanın değişmezlerine ilişkin derin izler vardır.

İnsan merkezli, bireyci Rönesans ölküsü hümanizm, günümüze değin evreler geçirerek etki alanını genişletmiştir. Birçok kültürel akımın temelinde hümanizm düşüncesi vardır. İnsan doğasını kuran nitelikler toplamı, insan gereksinimi ve erekleri, insana duyulan sevgi, insan ölçeği yaşamı biçimlendiren başlıca etkenlerdir. Ünlü portre ressam J.A.D Ingres (1780-1867) öğrencilerine şu öğüdü vermektedir:

“Güzel olan her şeye saygı gösterin. Tanrı’nın Havva’yı Adem’den ve Adem’i diğer tüm erkeklerden farklı kılmak istediğini ve bu nedenle insan formunun özelliklerini yakalamanın ne kadar güç olduğunu görün.

Ama bilin ki yapacağınız iş o kadar zor değildir,
çünkü hiçbir varlık böylesine çok sevilmemiş,
bu kadar çok anılmamış ve tanınmamıştır.

Tarih boyunca insana bakış ve değerlendiriş çeşitliliği içinde insanlık macerasının gizemini çözme, anlama, yaşam grafigini saptama tutkusunu vardır.

Bizde, aydınların halk kaynaklarına ilgi duyması ve İslam sanatından ayrı bir Türk sanatından söz edilerek yeni bir araştırma alanı üzerinde dikkatle yoğunlaşması Cumhuriyet’in ilanı ile başlayan bir süreçtir. Orta Asya sanatında Uygur ve Göktürklerle ilişkin bazı yapıtlarda portre özelliğine sahip olan çalışmalara rastlanmasına karşın Mazhar Şevket İpşiroğlu’na göre Anadolu’da “halk resimlerine bakarken, benzetme ve taklit hevesiyle değil, inanç ve düşüncelerin resim diliyle anlatılması için bunların ya-

pıldığı” gör÷lmektedir. İslamiyetin kabul÷nden sonra, İslam felsefesinin ışığında yoğun bir biçimde yazı ve minyat÷re yönelinmiştir. Kuran’da açık bir tasvir yasağının bulunmamasına karşı “inancı bozabilecek şekilde somut görüntüsü olan bir başka tanrı” yaratılması ya da insanların put yerine koyabilecekleri gölgesi yere düşen yapıtlardan uzak durulması sağlanmaya çalışılmıştır. Yalnız hadislerde tasvire karşı bir tavır vardır. Bunun altında yine halka şekilsiz, suretsiz bir Tanrı’ya bağlanma fikrini aşılama isteği yatmaktadır. İslam’dan sonra sanatta, gizil bir yazı-resim bileşkesi form÷lü işletilmiştir. Bunu, “harf sözün resmi olunca insanın da resmi oldu” düşüncesiyle özetleyebiliriz. Harfler aracılığıyla yaratılan grafik tasarımlarla insan evrenine bir yaklaşım sağlanmaya çalışılmıştır. Hat sanatında ve minyatürde, “canlılık izlenimi” almamız oldukça güçtür. Yalnız imajların değil gör÷ülenlerin de resme geçişı uzun zaman almıştır. İnsan vücudu ve onun iç dünyasını ele veren poz, giysi ve çevre faktörlerinin belirleyici özelliğini kazanması hümanizmin gelişmesiyle paralellik göstermektedir. Bu açıdan 19. yüzyıl özel bir öneme sahiptir.

1800’lü yılların başında gerçekleşen fotoğraf buluşu görsellik kavramına getirdiği yeniliklerle sanat yaşamına yeni bir boyut katmıştır. İnsan figür÷ ilk kez fotoğrafa Daguerre’in çektiği “Paris Bulvarı” fotoğrafıyla girmiştir. Bundan sonra çalışmalarında insan konusuna ağırlık veren fotoğraf ustaları bir bir tarih sahnesine çıkmaya başlayacaktır. Bunların başında enstantenin öncüsü E. Atget ile Nadar gelmektedir. 20. yüzyılda E. Steichen, R. Avedon, M.J. Cameron, O. Sander, P. Halsman, A. Newman, B. Brant, A. Sander, Y. Karsh, M. Ray ilk akla gelenlerdir. Özellikle Nadar’ın çalışmalarında insanın iç ritmini yalın biçimde yansıtan bir virtüözite söz konusudur. Nadar’ın çektiği portrelerin büyüüne kapılan J.P. Sartre şöyle diyor: “1860 civarında Nadar’ın fotoğraflarını çektiği kimseler çoktan ölmüştür. Ama, yaşadıkları dönem bakışlarında ebediyen yaşayacaktır.”

Türk fotoğrafının ilk ünlü portrecileri stüdyo fotoğrafçılarıdır. 1873 Uluslararası Viyana sergisi nedeniyle İbrahim Ethem Paşa ve oğlu Osman Hamdi Bey’in katkısıyla Foto Sabah tarafından tam

boy portre anlayışıyla çekilen “Elbise-i Osmaniye” adlı albüm bu konuda günümüze değin ulaşan önemli bir yapıttır. Osman Hamdi adı ülkemizde sanatta batıya açılış olgusuyla birlikte anılmaktadır. 1869’da Paris’teki öğrenimini bitirerek yurda dönen Osman Hamdi, Türk resmine insan figürlü kompozisyon anlayışını getiren ilk sanatçıdır. Portreye özel ilgi duymuş, çeşitli çalışmalarında fotoğraftan yararlanmıştır. Bu dönemde, padişah Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamit’in sanata sıcak baktığı bilinmektedir. Abdülaziz 1874’te saray fotoğrafçısı Abdullah Biraderlere bir portresini çektirerek imparator Wilhem’e yollamıştır. Reşad Ekrem Koçu’nun *İstanbul Ansiklopedisi* fotoğraf maddesinde, II. Abdülhamit’in tahta çıkışının 25. yılında çıkaracağı sınırlı aftan yararlanacak mahkûmları portre fotoğraflarına bakarak seçtiğini yazması ilgiyle karşılanmıştır. Padişah, saray duvarları dışındaki dünyaya ilişkin bilgilerini fotoğrafla zenginleştirme yöntemini benimseyen biridir. O yıllarda stüdyo fotoğrafçılarının çektikleri portreleri incelediğimizde öncelikle güçlü bir teknikleri olduğunu görüyoruz. Ele aldıkları insanı çarpıcı bir biçimde betimleyen konu örgüsü vardır. Stüdyo dekoru fotoğrafı çekilen insanın kişiliğine uygun bir biçimde düzenlenmiştir. Kadınlarda yumuşak çizgi ve ton geçişleri erkeklerde sertleştirilmiştir. Dekoratif malzeme olarak üzerimizde olumlu etkisi olan kitap, çiçek gibi simgeler kullanılmıştır. Kadraj konusunda özgün bir duyarlılıkları vardır. Onlara baktığımızda geçmişi yakalamanın buruk tadı duyumsanmaktadır. Osmanlı döneminde yaklaşık 200 kadar stüdyo fotoğrafçısının çalıştığı bilinmektedir. Portre bu fotoğrafçıların önemli bir uğraş alanıdır. Stüdyo olanaklarını kullanım yöntemleri ve objektifin karşısına oturttukları insanları doğru değerlendirişleri halkın fotoğrafa karşı duyduğu ilgiyi artırmıştır. Bu dönemde, değerli portreler çekmiş stüdyoların başında S. Joaillier, Phebus, Abdullah Biraderler, Berggren, Apollon, J. Weinberg gelmektedir. Osmanlı portre fotoğrafçılığı döneminin insanlarına ilişkin renkleri başıyla yansıtan bir düzeye erişmiştir.

Cumhuriyet’in ilanıyla başlatılan kültürel ortamın devlet eliyle yeniden yapılanma sürecinde sanatın toplum içinde gerçek yerine oturtulmak istendiği görülmektedir. Bunu Atatürk’ün konuşmala-

rından anlayabiliriz: “Bir millet sanattan ve sanatkardan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz... Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir... Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kesilmiş demektir... İnsanların yaşamına, çalışmalarına egemen olan güç, yaratma ve buluş yeteneğidir”. Bir dönemin ruhu ve gücü Atatürk portrelerinde yansıtılmaya çalışılmıştır. Resimde: Çallı, Nazmi Ziya, Ayetullah Sümer, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, fotoğrafta: Etem Tem, E. Nedim Tengizman, Cemal Işıksel, Selahaddin Giz ve dönemin birçok foto muhabiri Atatürk portresi çalışmışlardır. Bunlar, idealize edilmiş, enerjik “zorakilikten” uzak, sevgiyle oluşturulmuş akıcı işlerdir. Atatürk’ün fotoğrafa bakışı, gücüne inanmışlıktan kaynaklanan bir içtenlik taşımaktadır. Fotoğrafçılara özel bir ilgi göstermiş savaşta, barışta yanında bulunmalarını sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminin ilk yılları, toplumun ve portre anlayışının değiştiği yıllardır. İnsanları görünmek istedikleri gibi verme anlayışının yerini oldukları gibi yansıtma anlayışı almıştır. Ülkemizde stüdyo portre çalışmasının yaygınlaşması vesikalık fotoğrafın günlük yaşamımıza girmesiyle (1932) başlayan bir süreçtir. Gerçek anlamda artistik portre, 1950’li yıllarda Kemal Baysal, Yaşar Atankazanır (Stüdyo Taç), Foto Bella, Foto Stil gibi stüdyoların öncülüğünde başlamıştır. Ayrıca bu oluşma Cumhuriyet’in ilk yıllarında S. Süreyya Stüdyosu’nun ve Beyaz Rusların katkısını unutmamak gerekir. 1960’lı yıllarda fotoğraf sanatımızın canlanmaya başladığı yıllardır. Portreye daha bir içtenlik ve sevecenlik katılmıştır. Portre, hesaplı kitaplı stüdyo mekânizminden kurtularak insanları doğal çevresi içinde değerlendirme olanağına kavuşmuştur. Kırsal kesim insanı öz değerleriyle birlikte ön plana çıkmış gerçekçi, epik bir portrecilik anlayışı egemen olmuştur.

Portre fotoğrafı çekmek, yazmaya şiirle başlamaya benzer. Hemen hemen her fotoğrafçının dağarcığında portre bulunur. Fotoğrafımızda, portre dizisi hazırlayan ve olayı sürekli özel ilgi duyanlar arasında Ara Güler, Gültekin Çizgen, Ozan Sağdıç, Şahin Kaygun, İsa Çelik, Cengiz Cıva, Nazım Timuroğlu, Gündüz Kayra, Mehmet Ünal, Çerkez Karadağ gibi isimler vardır. Fotoğraf dün-

yamızda portre konusunda belli bir dünya görüşü, güzellik ve benlik anlayışı ortaya çıkmıştır. Güzellik kavramı sanat felsefesinin en eski problemidir. Bu problem üzerine eğilenler ona değişik açılar ve yorumlar getirmişlerdir. Eflatun “Güzellik güçtür” derken, başka dünyanın ve zamanın insanı olan Çernişevsky aynı paralelde bir anlayışla “Güzellik yaşamdır” diyor. Burada söz konusu olan güzellik yaşamın bütününe kavrayan ülküsel güzelliktir. Klasik güzellik anlayışı yerini 18.yüzyılda Rousseau’nun “ifade edici sanat” (expressif) anlayışına bırakmıştır. Artık önemli olan güzel değil duygusal taşkınlıktır. Güzele öykünme yerine güzel anlatım önem kazanmıştır. İnsan sürekli değişen güzellik kavramı içinde kendisi için sınırsız bir kaynaktır. Portre fotoğrafçılarımız, insan fenomeninin çok yönlü dünyasının, iç içe sorunları olan karmaşık yapısını çözümleyerek etkili bir biçim anlayışıyla dile getirme konusunda önemli aşamalar geçirmişlerdir. Ortaya çıkarılan yapıtlarda tipleme, ışık, renk ton geçişleri, istif, parça-bütün bağıntısı, kadraj atmosfer yaratma ve öz-biçim örgüsü etkileyici bir düzeye erişmiştir. Kişiyi özel yoğunlaşma olarak niteleyebileceğimiz üslup ayrımı keskinlik kazanmaya başlamıştır.

Geçtiğimiz günlerde “Türk Fotoğrafında Portre Geleneği” başlığı altında düzenlenen 7. Ustalarından sergisi (4-18 Aralık 1991 / Taksim Vakıflar Bankası Galerisi) IFSAK’ın “İstanbul Fotoğraf Günleri” ile yaşıt bir çalışmadır. Bu kez derlemesinin sınırı portre gelenegimizi yansıtabilme düşüncesiyle geniş tutulmuştur. Fotoğrafımıza çeşitli boyutlarda katkısı olan 130 kadar isme ait işler sergilenmektedir. Derleme, geniş bir kadroyu ve tarih sürecini kapsamaktadır. Amaç, fotoğrafçılarımızın portre çalışmasına çizgilerini üslup kaygılarını belirlemektir. Sergilenen fotoğraflar Engin Çizgen, Seyit Ali Ak, Burçak Evren, Alman Arkeoloji Enstitüsü, IFSAK, AFSAD arşivi ve fotoğrafçılarımızın doğrudan katkılarıyla derlenmiştir. “Türk Fotoğrafında Portre Geleneği” başlıklı serginin bir özelliği de değişimin grafiğini açık bir biçimde göstermesidir. Ara Güler’in başlattığı sanatçı portreleri çekme çığırı zamanla birçok fotoğrafçımızın konuya ilgi duymasını sağlamıştır. Fotoğrafçılarımız topluma mal olmuş ve derinliği olan kişilik yapısına sahip sanatçıları etkili bir biçimde yansıtmayı başarmışlar-

dır. Sanatçı portresine ilişkin yaklaşımlar genelde portreye popüler ve esnek bir bakış açısı kazandırmıştır. İzleyeceğiniz sergide sanatçının her tür çalışmasında olduğu gibi bir kendini arayış ve anlatış serüvenini bulacaksınız.  nl  romancı G. Flaubert'in "Madam Bovary benim" sözü, yaratma eyleminin altında yatan gerçeği çok şık bir biçimde dile getirmektedir. Portre sergisi bileklerini keserek intihar eden Yusuf Izzeddin efendinin çocukluk ve orta yaş portresinden Almanya'da çalışan işçilerimize ve günümüz sanatçıları portresine değin uzanan geniş bir insan yelpazesini içermektedir. Doğal olarak her insan ayrı bir dünyadır. Bu dünyayı dile getirmenin bize göre iki güçlüğü vardır. Bunlardan biri karşımıza aldığımız insanı anlamak diğeri ise, onu tümüyle ele veren karakteristik özelliklerini sivilterek bir kerede yansıtabilmektedir. IFSAK Fotoğraf Günleri Programı çerçevesinde yer alan portre sergisinin bütünü, fotoğrafçılarımızın insanı katıksız açıklama savaşını gözler önüne sermektedir.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Nisan-Haziran 1991, sayı 20-21

A. Halim Kulaksız

Sanatçının seçtiği konu artık tabiata ait değildir.

GOETHE

Sevginin, huzurun, heyecanın, tutkunun, rengi, çizgisi bir düzlem üzerinde somutlaşır, anlam kazanır, insandan insana giden yol olur. Yapıtlar ve yaratıcılarıyla bütünleşen insanlar sanat yolunun ayrıcalıklı yolcularıdır. Bu bir estetik kaynaşmadır. “Ritim, ses, bulut, rüzgar, kaya ya da ırmak olduğumuz usanmak demektir” (V. Basch, 1912). Bilinç belli bir dil üzerinde yükselerek biçim kazanır. Bilinç, dünyayı dönüşüme uğratma, yeniden yaratma ve sanatsallaştırma oyununa sahne olur. Kısaca, bilinç insanların yaşama biçimlerini yansıtan bir aynadır. Sanatta bilinç akışı tekniği bazen yenilik ya da çağdaşlık gibi algılanmaktadır. Bir yenilik değil ama, çağdaşlık gibi algılanması doğru olabilir. 20. yüzyıl insanının bireyleşme yönelimi olaylara ve nesnelere “içbükey bir ayna” tutma sonucunu doğurmuştur. Söz konusu teknikle yaratılan yapıtlar, gerçekleşmeyen tutkular, erişilmeyen ideallerin bilinçte yarattığı izlerin doğal uzantısıdır. Zaman, mekân ve uzaklıkları ortadan kaldırarak duyguların uyumlu estetik söz dizini içinde birleştirilmesi fotoğraf sanatında kullanılan oldukça eski bir yöntemdir. An fotoğrafının kurmaca mantığı ve tekniği tamamen değişik bir düzlemde gelişmektedir. An fotoğrafı, bulunmuş tabloların özgün bir duyarlılıkla sunulmasıdır.

Bulunmuş tablolarla, resimsel imgelerin çakışmasından doğar. Fotoğraf sanatında çevrinme, özel efektler yaratan ara malzemeler, kolaj, sandviç ya da daha ileri aşamada resim tekniklerinin çalışmalara katılması “yaratıcı enerjimizin” bulunmuş tablolar-
dan bağımsız olarak kullanılması temel tutkusundan kaynaklanmaktadır. Bu işsel biçimlenmenin en özgür yöntemidir. Yaratıcılığın harekete geçirilmesi tamamen bir olayla yüz yüze gelinmesi koşuluna bağlanamaz.

İ gerçekliğın bir sanat nesnesi olarak algılanması dış dünyanın katı kurallarına bağlanmadan kendimizi anlatmanın kapısını açmıştır. Bilincin izdüşümü olan imgelerin etkin bir kompozisyon içinde somutlaştırılması gereğın yeniden yaratımıdır. Kendi içinde herkesi değışik uzaklıklardan saran kıvrak ve doğurgan bir tekniğı vardır. Türk fotoğrafında özellikle son 15 yıldır yoğun bir biçimde değışik artistik eğilimler sergilenmektedir. Bu zengin dil deneyimlerinin sonuçlarını üslup özelliklerine dönüştüren isimler arasında Şakir Eczacıbaşı, A. Halim kulaksız ve N. Nurdan Eren gibi isimler vardır. A. Halim Kulaksız’ı tanıtmaya, çalışmalarının portresini belirleyen şu sözleriyle başlamak istiyoruz: “Fotoğrafın özüne dokunmadan, objektifi bir fırça esnekliğinde kullanma özgürlüğünün arayışı içindeyim. Fotoğrafın aslı iyi değılse, sonradan ne yapılırsa yapılsın iyi sonuç alınamaz. ekim sırasında çerçeveye giren gereksiz detaylar fotoğrafın estetiğini bozmalıdır. Spontan fotoğrafta, salt objektif kullanıldığı için konuların aktarımında giderek benzerlik doğmaya başlıyor. Bu benzerliği bir yerde yıkmak gerekmektedir. Bu nedenlerle çalışmalarımda ara cam ve vazelin dışında çok sık olmasa da tire film kullanıyorum. Geniş açı, geveze bir objektiftir. Her şeyi söyler, bir sürü olumsuzlukları da beraberinde getirir. Daha çok teleobjektif kullanıyorum. Sonradan üzerinde çalıştığım fotoğraflarda resme dönük bir hava seziliyor. O fotoğrafın aslında baktığınızda aynı etkiyi alabilirsiniz. Eğer çektiğim fotoğraf beni ifade edebiliyorsa tek deklanşörde bitmiş bir iş de olsa ona dokunmuyorum. Bir duvarı çekerken duvarı yıkabilirsiniz. Ama bir gökdeleni çekiyorsanız bunu yapamazsınız. Peki, fotoğrafın olanaklarıyla bu nasıl başarılabilir, nereye götürülebilir? Bunun arayışındayım.”

A. Halim Kulaksız'ın fotoğrafları bilinç akışı tekniğiyle an fotoğrafının kesiştiği noktada yükselmektedir. Çalışma yöntemi, iç içe geçmiş kırık çizgi ve renklerle, yaşanan anın değişim noktalarını öznel atmosfer duygusuyla yoğurarak verme eğiliminden doğmaktadır. Sonuçta ışığın etkisi, açık ve parlak renklerle atıl-gan bir sevince dönüşmektedir. A. Halim Kulaksız, perspektifsiz renk ve çizgi titreşimleriyle yaşamın olağanüstü derinliklerine ilişkin fotoğraflar yaratmaktadır. Sonradan değiştirilmemiş karelerinde, yumuşak ton geçişlerinin egemen olduğu, belirleyici keskin konturları bulunmayan, gösterişsiz, gizemli, buğulu bir atmosfer vardır. Onun fotoğraflarında her şeyden önce, yenilik yanlısı bir tutum sergilenmektedir. Akıcı yaşamın içerdiği değişimi fotoğraflamaktadır. Ana fikre ilişkin vurgular, keskinleştirilerek öyküsel bütünlüğü güçlendiren dokusal bir özellik kazanmıştır. Tam anlamıyla, gerçeğin öznel bir süzgeçten geçmiş yansımasıdır söz konusu olan. Fotoğrafın bulunuşuyla ressamlar, nesne ve figür anlatımını terkederek “yaşam ve görülenin birdenbireliğini”, anlık duyguları ve ışığın nesneler üzerindeki değişen etkilerini araştırmaya başlamışlardır. Ressamın “objeyi parçalaması” fotoğrafın yarattığı optik atmosferi delerek kendine yeni bir dünya bulmasını sağlamıştır. Buna karşın fotoğrafçılar soyutlama seçeneğini kullanmakta gecikmemişlerdi. Fotoğrafla resmin çekişmesi söz konusu değildir. Fotoğrafçılar açısından olay, çağdaş teknoloji ürünü olan bir malzemenin anlatım olanaklarının araştırılmasıdır. A. Halim Kulaksız bu konuda “Kafamda canlandırıdığım, düşündüğüm kompozisyonları izleyicilere aktarmak bir mesajı iletebilmektir. Bunu pür fotoğrafla vermek her zaman mümkün değildir. Değişik yöntemler, teknikler kullanılarak başarılabilir. O zaman fotoğraf bana doğru yere, doğru bir biçimde gidiyor gibi geliyor. Fotoğrafımla tam anlamıyla bütünleşmeliyim. Konular, değişir ya da eskiyebilir. Yaşayacak olan ifade güzelliğidir” diyor.

A. Halim Kulaksız'ın fotoğrafları çirkinliklerden arınmış ideal bir yaşam fikri üzerine kuruludur. Dostoyevski'nin “Yapıtlar sanatçının itiraflarıdır” özdeyişini başka bir sanatçı “yapıt itirafsa, bizi açıklanması gereken kişisel ilişkiler dünyasına yollayan şif-

reli bir itiraftır” sözleriyle tamamlamıştır. Dil bir göstergeler dizgesi olduğuna göre, göstergelerin çözümü, yorumu bir kişilik sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıtlar özdeşleşerek, ondan haz duyarak bir tür “ruh kardeşliği” kurmak, aynı ruha sahip olmaya bağlıdır. Bir sanat yapıtını üretirken ya da değerlendirirken kültürel birikiminiz, neyi aradığınız, beklentileriniz sizi yönlendirmektedir. Orhan Hançerlioğlu *Ruhbilim Sözlüğü*’nün sanat maddesinde “Sanat ürünlerinde ülküleşen bu yaratıcı güç, gerçekte, tüm toplumsal yaşamın temelidir. Çünkü tüm insansal uğraşlar ve etkinlikler, güzelliğin hoşlantısı ve çirkinliğin tiksindiriciliğiyle yönlendirilir” diyor. A. Halim Kulaksız, çalışmalarında özgün yaşam estetiğini sıkı sıkıya yakalamış, kendine bir artistik dünya kurmuştur. Doğayı ve insanı değerlendirışı bir yanılla akılcı, bir yanılla duygusaldır: “İnsan doğa ilişkisini iyi bir çerçeveye içerisinde sunmaya çalışıyorum. O güzellikleri yakalayıp verebilirsem insan doğaya daha saygılı olabilir. Ben doğanın bir parçasıyım, ilişkim büyük, beraber yaşamak zorundayım diye, düşünebilir”. A. Halim Kulaksız’ın insanları, etkili bir ritim, renk ve öykü kurmacası içinde erişilmesi düşünülen, içimizde yaşayan dünyalardan bize seslenmektedir.

Onun fotoğraflarında insan ve doğa şiirsel bir biçim anlayışı içinde bütünleşmiştir. İçinde yalnızlık, sevinç huzur ve güneşe ilişkin yalın göstergelerin geçtiği fotoğraflar iyi bir geleceği vurgulamaktadır. A. Halim Kulaksız’ın tekniği yeni bir buluş değildir. Bir tekniği, daha önce denenmiş olduğu düşüncesiyle yadsınamaz. Tekniğin iyi ya da kötü kullanılışı sanatı ilgilendirir. Sanatçının yaratıcı gücüyle uyuşan teknik en iyisidir. Özellikle cam arkası çalışmaları, bir anlık görünüşleri aşan, belleğimize kazınmış imgelerle görülenin bileşkesi niteliğinde, nesneleri çizgi ve renk hareketleriyle değişim içinde düşünen, yaşamın kendini sanatın içine sokan (fütürist) bir anlayışla ortaya konan çalışmalardır.

Temel elemanları, görgü, sezgi, duygu ve hayal gücü olan sanatta iki ana görüş egemendir. Bunlardan biri toplumsal varoluşun düşüncüyü yönettiği noktasından hareket eden, sanatı yönlendiren bir araç, gerçekliğin yansıması olarak değerlendiren görüş-

tür. Düşüncenin varoluşu yönlendirdiği düşüncesinden hareket eden, izleyiciyle özdeşleşme içinde, insanın değişmezlerini esas alan görüştür. Aristoteles *Poetika*'sında sanatın varlığını insan doğasında temellenen iki nedene borçlu olarak göstermektedir: Taklit ve hoşlanma. Taklit ögesi, öykü, karakter, dil, düşünce, dekorasyon ve müziği içermektedir. Hoşlanma ise bilgilenmeden, zihinsel yaşamdan doğan insanı yönlendiren güçlü bir duygudur. Bu özellikler klasik sanat anlayışımızı temellendirmektedir. Ön planda olan güzellik fikridir. Güzellik bağlamında hedef toplumsal mutluluktur. Sanatı bir "Homo Economicus" olarak gören maddeci kalıbın dışında yaşamı olanca genişliği ve derinliğiyle kavrayan tamamen özgür bir sanat yaklaşımı yaygındır. A. Halim Kulaksız'ı bu geniş ilgi içinde görüyoruz.

A. Halim Kulaksız, 1950'li yıllarda fotoğrafa başlayan, bugüne değin çalışmalarını kesintisiz olarak, değişik yönelişler içinde başarıyla sürdürmüş sayılı isimlerden biridir. Bu kadronun yetiştirme yıllarındaki sosyal ve siyasal gelişmeler yaşama bakış açısını değiştirmiş, toplumun insansallaştırılması yönünde bazı önemli adımlar atılmıştır. Çok partili sisteme geçilmiş, devletçi yönetim anlayışı liberalleşmiş, 1960 Anayasası'yla sosyal haklar genişletilmiştir. Basın-yayın organları teknolojik atılım sürecine girmiş, eskiye oranla daha çok anlatım özgürlüğüne kavuşmuştur. Yazılı basının vitrininde fotoğraf ön planda yerini almıştır. 1960-75 döneminde ekonomik açıdan düzenli ve yüksek bir büyüme temposu tutturulmuş, dışa açılma politikası meyvelerini vermeye başlamıştır. Bu yıllar aynı zamanda Türk fotoğraf sanatının su yüzüne çıktığı yıllardır. Lise yıllarında fotoğrafa başlayan A. Halim Kulaksız, 1969 yılında Ankara'da REFO / photo finishing baskı sistemini kurmuş, ülke çapında bir renkli fotoğraf kursu organize etmiş, çeşitli kişisel sergiler açmıştır. Ve REFO fotoğraf kuruluşu, günümüze değin artan bir tempoyla yaygınlık kazanmış, üstlendiği önemli görevi yerine getirmiştir. A. Halim Kulaksız'ın yaşam çizgisi üzerinde aynı konuda, artistik-ticari ikileminin oluşturduğu bir kişiliği vardır. Fotoğraflarındaki somutlaşan yaşama özgün bir incelik anlam kazandırma isteğinin kendini aşma tutkusuyla örtüştüğü açık bir biçimde gö-

rülmektedir. 1. Hakkı Baltacıoğlu *Türk Plastik Sanatları* (MEB Yay., 1972) adlı değerli kitabında “Sanat eserinde, güzellik dediğimiz estetik değerden başka toplumun hemen bütün iř benliği, şuuraltı yaşayışı vardır” diyor. Bu düşünce başka bir deyişle, yapıtlar estetik ve tarihsellik değerlerini dile getirmektedir, biči-minde verilebilir. Tarih olgusu, toplumun tarihini olduğu kadar kişisel tarihi de iğeremektedir.

A. Halim Kulaksız tarihinde fotoğraf çok boyutlu bir yazgıdır.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Ağustos 1991,
sayı 22 ve Halim Kulaksız Sergisi Broşürü,
13 Mayıs-1 Haziran 1992,
Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi

İstanbul Fotoğrafları

2700 yıllık geçmişı olan bir kent İstanbul. Roma, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde sayısız yaşam üslubuna sahne olmuştur. İnsan bir coğrafyanın, tarihin, kültürün içine doğar. Ne var ki, zamanla her şeyi değiştirir, yeniden yaratır ve insanlık yolunda ilerler. Bu nedenle insanlık tarihi bir anlamda değişim tarihidir. Tüm zamanlarda, yeni duyuş, düşünüş ve sosyal gereksinmelerin doğurduğu yaratım istemleri doğrultusunda yüceltilen bir oluşum süreci söz konusudur. Kentlerin yaşamı değişken ve bitimlidir. Sanat yapıtlarının yaşamı ise bir noktadan sonra değişmez ve sonsuzdur. Her iki yapı içinde olduğu düşünülen değişim, sonsuzluk ve sonlu olma özellikleri birbiri için varolan nitelikler yumağını düşündürmektedir.

Kaynaklar, Tanzimat Fermanı (1839) asıl etkisini İstanbul'da duyurdu, diye yazmaktadır. Çünkü, İstanbul yurt çapında değişime en açık olan sahnedir. İçeride kapanık geleneksel yaşamla nereye varacağı belli olmayan temelsiz batıya özgü bir yaşam biçimi sentezi Tanzimat'tan sonra daha etkin olarak kendini duyurmaya başlamıştır. İmparatorluğun başkenti İstanbul'da belirleyici yeni göstergeler oluşmaktadır. Binalar, kurumlar, yeni ulaşım olanak-

ları, iş alanları, yaşama bakış açıları ve değişken zevkler. Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla fotoğraf buluşunun tescili aynı yıla rastlamaktadır. Sanki biri, toplumsal değişiminizi alın, bu yeni teknolojiyi saptayın, demiştir. 19. yüzyıl İstanbul fotoğrafında, kozmopolit, dağılmaya yüz tutan sosyal yapı, karakteristik eklem noktalarından yakalanmaya çalışılmıştır. İstanbul aynı zamanda nitelik ve nicelik açısından Osmanlı İmparatorluğu'nun fotoğrafçılar başkentidir. Henüz kartpostal teknolojisinin bulunmadığı bir dönemde karanlık oda baskısı hediyecek albümlerle fotoğrafçılar kendilerine özgün ve değerli bir iletişim kanalı bulmuşlardır. Tanıtımda gravürün, resmin yerini hızla fotoğraf almıştır. İstanbul'un otantik yapısı yabancıların ilgisini çekmektedir. 1835'te Stockholm'de doğan Guillaume Berggren, gemisinin gümrük işlemlerini beklerken gezdiği İstanbul'un büyüüne kapılmış, hemen eşyalarını alarak kente yerleşmiştir. 1870'de Beyoğlu'nda bir fotoğrafçı açtığı ve 1920 yılında 85 yaşında ar-
dında eşsiz İstanbul görüntüleri bırakarak öldüğü bilinmektedir. İstanbul, değişik meslek gruplarından fotoğraf meraklısı birçok ünlü ismin durağı olmuştur. İstanbul, "Darphane-i Amire"de başmurakıp ve hakkâklık görevinde bulunmuş olan James Robertson bunlardan biridir. Bugünkü ününü kayınbiraderi Felice Beato ile çektiği İstanbul fotoğraflarına borçludur. 1850'de Beyoğlu'nda bir stüdyo açmışlardır. Robertson'un fotoğrafları 1853 yılında "İstanbul Manzaraları" adlı albümde yayımlanmıştır. Dünyanın fotoğrafik bir envanterini çıkarmayı amaçlayan "tuhaf bir para babası" olarak tanınan Albert Kahn'ın fotoğrafçılarından S. Passet, A. Leon, F. Gadmer Busy 1912-1923 yılları arasında İstanbul ve Bursa yöresini çekmişlerdir. Le Corbusier'nin Doğu'ya yaptığı yolculuk sırasında (1911) çektiği fotoğraflar mimari açıdan olduğu kadar sosyal yaşamın yansıtılması açısından da önemlidir. Batılılar, İstanbul'da yaşanan politik çalkantılarla da yakından ilgilenmektedirler. II. Abdülhamit'in tahttan indirilişi sırasında sokaklarda meydana gelen olaylar *L'illustration*'da A. Lannessans, M. Janos, S. Weinberg ve Nino Prodan'ın objektifinden yansıtılmıştır. İlki 1870 yılında olmak üzere birçok kez ülkemize gelen Pier Loti'nin çektiği 200 kadar İstan-

bul fotoğrafı 1985 yılında Taksim Fransız Kültür Merkezi'nde sergilenmiştir. Bu arada, gönüllü bir İstanbul fotoğrafçısı olarak günümüze çok az yapıtı kalmış olan Yusuf Razi Bel'den söz etmeliyiz. Bel, İstanbul Belediye Başkanlığı (1910), Bayındırlık, Posta ve Telgraf Nazırlığı görevlerinde bulunmuş, fotoğrafları *L'illustration*'da yayımlanmıştır.

İstanbul fotoğraflarını kartpostal öncesi (KÖ) ve kartpostal sonrası (KS) olmak üzere iki dönemde değerlendirmekte yarar vardır. KÖ dönemin ünlü fotoğrafçıları arasında J. Robertson, E. Coranza, Abdullah Biraderler, G. Berggren, Kargopoulo ve Sebah Joaillier gibi isimler vardır. Atölyelerin albümlerde sunulan İstanbul fotoğrafı repertuarı sonradan kartpostal olarak basılmış ve hatta renklendirilerek piyasaya sürülmüştür. Kartpostal teknolojisinin gelişmesiyle fotoğraf günlük yaşam içinde duygu ve düşünceleri hazır olarak somutlaştıran bir başka boyut kazanmıştır. Resimli kartpostal, ülkemizde Avrupa ile aynı zamanda, 1890'lı yıllarda basılmaya başlanmıştır. En fazla İstanbul kartpostalı yayımlayan Max Fruchter'in çeşit sayısı değişik kaynaklara göre 2000-2300 arasındadır. Fruchter'in ardından gelen Moise Israelowitch (800-1000) dışında J. Ludvigsohn, Sarrafian Brothers, Au Bon-marche gibi yayıncıların çeşit sayısı 250-800 arasında değişmektedir. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında kesin olmamakla beraber 40 kadar kartpostal yayıncısı vardır. 1895'ten günümüze değin ülkemize ilişkin kartpostal yayımlayan kuruluşların sayısı 1500 dolayında olup 50.000 çeşitin üzerinde kartpostal yayımlamışlardır. Kartpostallarda yer alan konular arasında ağırlıklı olarak mimari çevre, sokak yaşamı, köprüler, kara ve deniz araçları, İstanbul yaşamında önemli bir yer tutan kahveler, Osmanlı Bankası'nın açılışı ya da Meşrutiyetin ilanı gibi önemli olaylar, törenler, tekkeler, türbeler, mezarlıklar, kılık kıyafet, mesireler, liman kıyı görüntülerini bulabiliriz. Günümüzde, tıpkı basımları yapılarak yeniden canlandırılmaya çalışılan eski kartpostal ruhu, koleksiyoncuların katkısıyla kültür dünyamızda hakkı olan yere oturtulmaya çalışılmaktadır.

İstanbul'un nüfusu 19. yüzyılda 700.000 dolayındayken 20. yüzyılın ilk 25 yılında bir milyon sınırını aşmıştır. Nüfusun li-

man, Galata ve Beyoğlu'nda yoğunluk kazandığı fotoğraflarda görülmektedir. İstanbul'un kale kent görünümünden uzaklaşması, Osmanlı kültür mozağının yaşama egemen olması zaman almıştır. Boğaziçi'nin kent bünyesine katılması 17. yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir. Halkın cami, çarşı, tekke üçgeni içindeki yaşam biçimi 16. yüzyılda kahvelerle kırılmıştır. Fotoğraflara yansıyan 19. yüzyılda İstanbul'daki yaşam eskiye göre değişik bir yaşama geçiş dönemi özelliklerini içermektedir. Birçok fotoğrafta mimari miras önünde poz veren sepetli hamallar, seyyah satıcılar ve fakir halk görünümüleriyle karşılaşırız. Bazı yazarlar bu fotoğraflara bakarak "Geçmişin anıtlarını, geçip giden ihtişamı, Osmanlı İmparatorluğu'nun da bir gün mazi olacağını düşünüyor, ima ediyor gibidirler" biçiminde değerlendirmektedir. İstanbul'un her an yanmaya hazır ahşap bir mimari dokusu vardır. Seyyar satıcılık yaygındır. Et bile omuzda, sokak sokak açıkta dolaştırılarak satılmaktadır. Ticaret büyük oranda gayri Müslimlerin elindedir. Özellikle II. Abdülhamit döneminde halk, çeşitli baskılar altında tutulmaktadır. İstanbul geleneksel bazı izler içeren çalışmalar dışında yalnız tarihi motiflerin ağırlığını duyurduğu fotoğraflarda güzeldir. "13 çift kayıkçının küreklere asıldığı saltanat kayığına binen padişah Ortaköy Camisi'ne gelirdi. Altın oymalarla süslü kayığın arkasında kırmızı kadifeden bir köşk bulunur, padişah burada otururdu. Kayığın yüksek burnunda Devlet-i Osmani'nin simgesi olan kanatlarını açmış altından bir şahin vardır" sözleri Foto Sebah'ın altına imzasını attığı görkemli bir fotoğrafı anlatmaktadır. Boğaz kıyıları düzenli ve temizdir. Boğaz kıyısı fotoğrafları yalın, romantik bir şiir etkisi yaratmaktadır. Le Corbusier "İstanbul Meyve Bahçesidir" başlıklı yazısında "Kent göze sunduklarıyla ya kıvanç verir ya da tasa: Soyluluk duygusu, gurur ya da isyan, tiksinti, aldırılmazlık mutluluk ya da bıkkınlık" diyor. Osmanlı dönemi İstanbul fotoğraflarına ilişkin kitapların sayfalarını hızla çeviriyoruz Hazırol durumunda esmer bir dünya akıp gidiyor gözlerimizin önünden. Kırmızı renge karşı duyarsız ortohromatik ve düşük hızlı filmle çekilmiş tüm yüzler esmer, insanlar hareketsiz. Hareketli araçlar siyah bir bulut gibi çıkmıştır. Bu fotoğraflarda siyah ve gri sizi içine çeker. Zamanın bir başka

boyutunu yitik bir geçmişin erişilmez tutsaklığını yaşarsınız. Bunun adı dün de bugün de İstanbul tutsaklığıdır.

Selahattin Giz'in fotoğraflarından oluşan "Beyoğlu 1930" adlı albüm, Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'un günlük yaşamından bazı çarpıcı detayları içten ve abartısız bir dille gözler önüne sermektedir. Yine esmer bir dünya. Ne var ki, artık yaşam duyarlılığı değişik bir sürece girmiştir. Osmanlı dönemi fotoğraflarında görülen "Şark durgunluğu"nun yerini birlikte yaşam gustosu almıştır. Giz albümün kapağında yer alan fotoğrafta Pandeli, Konyalı Lokantası, nisual, Lebon ve Markiz Pastanesi gibi eski yeme içme kültürünün bir parçası haline gelen "Degustasyon"un önünde bir satıcı yoldan geçen iki kadına çiçek uzatmaktadır. Bu fotoğrafta ilk bakışta insanı, olay örgüsünün romantikliği, açıklığı ve yalınlığından kaynaklanan sıcak bir düş ağı sarmaktadır. İki kadın ve arkasından gelen adam çiçekçi için bir ilgi üçgeni oluşmaktadır. Çiçekçi, onlarla satıcı-müşteri yakınlığını aşan ilgi bağını çiçekle kurmak istemektedir. Çiçek bu fotoğrafta yakınlık kurmak için ileri sürülmüş bir motiftir. Ve fotoğrafın odak noktasındadır. Mevsim kış, yağmur henüz durmuştur. Bana göre zaman akşamüstü, belki bir iş dönüşü. Fotoğraftaki perspektif o anın duygu yükünü bardaktan boşanırcasına avcumuza dökerek altı çizilmiş kolay algılanır bir metin haline getirmektedir. Arka plandan, öne doğru yürüyen iki insan, ön planda bulunan ve ana temayı veren insanlar arasındaki sıcak ilgi temposunu geriye fotoğrafın derinliğine doğru taşımaktadır. Fotoğraf çerçevesinin sağ çizgisine hafif yaslanmış siyah, tatlı sert gizemli çiçek satıcısı istekli ve mağrurdur. Oysa, çiçekçinin açık davetini alan iki kadından biri dostluğa açık, diğeri kapalıdır. Kapalı olan, ellerini önünde kavuşturmuş, çantasını koltuğunun altına sıkıştırmış, başını öne eğerek, kaşlarını çatarak çevresine karşı aşılması güç izlenimi veren bir duvar örmüştür. Belki, içindeki fırtınalarla bir başına yaşamak ona özel bir zevk vermektedir. Onun koluna hafifçe girmiş olan kadın ise, geriye kaymış başörtüsünün ortaya çıkardığı geniş alnı, çekik gözleri, çıkık elmacık kemiklerinin belirlediği aydınlık bir yüze sahip, istekli ve sevecen biridir. Çiçekçinin uzattığı çiçeğe bakı-

yor. Fotoğrafa yaşam veren bu bakıştır. Onu üniform giyimlerden sıyıran, koluna girdiği arkadaşından ayıran bir bakıştır. Kadınların arasında yürüyen ve ilgi üçgenini tamamlayan kasketli genç, o anda çiçekçiyle aynı kaderi paylaşmayı, çiçeği kadına uzatan adamın yerinde olmayı düşlemektedir. Selahattin Giz'in fotoğrafı bütünüyle 1930'lu yıllarda beyoğlu'nda bir akşamüstü saniyeden daha az bir zaman diliminde yaşanan duygusal yoğunlaşma anını betimlemektedir. Giz albümünde fotoğrafları seçme mantığıyla özlem duyulan tipik bir İstanbul atmosferi yaratmıştır. Bu albüm, hiçbir kent için yapılmış albüme benzemez. Benzersiz olan, İstanbul sahnesinde yakalanmış olan yaşama ilişkin artistik ruhtur. Geçmiş yücelten, başkalaştıran, sonrasızlaştıran, erişilmez yapan, bitmiş, dönüşü olmayan bir yaşam biçimi olmasıdır. Yaşamın özündeki değişim fikri, yaşama ve sanata egemendir. Hegel, "Sanatın dünyası doğanın da, tarihin de dünyasından daha gerçektir" diyor. Selahattin Giz'in fotoğraflarındaki adam, o kadına altmış yıldır çiçek uzatmaktadır. Öz ile biçimin dengeli uyumundan doğan sanat yapısı, insanın doğasına ilişkin ortak ya da benzersiz yanları ölümsüzleştirirken bizi, aşma ve yaşama tutunma savaşının doruklarına doğru çekmektedir. Eski İstanbul fotoğraflarında, kentin değişim basamaklarındaki estetik gerçekliği yetkin objektiflerden yaşamaya devam ediyoruz. İstanbul fotoğrafı dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri de Avusturya asıllı Othmar Pferschy'dir. Othmar, 1926'da Türkiye'ye gelir ve 42 yıl fotoğrafçılık yapar. Vedat Nedim Tör, onun için kaleme aldığı bir yazıda "Fotoğrafçılık tekniğinde memleketimize sanat anlayışını, sanat görüşünü getiren ilk öncülerin başında gelir" demektedir. Othmar'ın özellikle resmi görüşü yansıtan kent fotoğraflarında kusursuz bir geometrik düzen ve çok dengeli bir ışık-gölge mimarisi vardır. Çalışmalarına ölçülülük egemendir. Daha sonraki yıllarda Ara Güler, bu ölçülülük duygusu üzerine sevecen bir insan sıcaklığını oturtmuş, yöresel yaşamın karakteristik çizgilerini özgün bir üslupla dile getirmiştir. Ara Güler'in fotoğraflarında bir anlamda ünlü İstanbul çelişkisi vardır: Tarihi mimari doku önünde halkın gündelik yaşamına ilişkin devingen dünya basit yanlarından ele alınarak

yüceltilmiştir. İlki 1965 yılında yayımlanan Eczacıbaşı yıllığının konusu "İstanbul"dur. Bu yılda fotoğrafları yer alan isimlerden başlıcaları Ara Güler, O. Pferschy, Ş. Eczacıbaşı, G. Çizgen, S. Güner, F. Minisker ve O. Sağdıç'tır. Söz konusu isimler İstanbul'u, fotoğraflarında yaşayan, soluk alıp veren ikinci tekil şahıs durumuna yükseltmişlerdir. İnsanlar yaşadıkları kenti biçimlendirirken kendi yaşamlarını da biçimlendirdikleri, yaşamların özünü kentsel biçimlenme arasında sıkı bir ilişki olduğunu, onların fotoğraflarına bakarak anlıyoruz. Osmanlı dönemi İstanbul fotoğraflarında yer alan yabancı gözünü ya da yabancılara göre çekilmiş kopuk sahnelerin yerini sıcak bir halk-çevre ilişkisini konu alan çalışmalar almıştır. Dönemin amatör fotoğrafçılarına her konuda olduğu gibi kent fotoğrafı konusunda da öncülük eden isimlerin başında Şinasi Barutçu gelmektedir. Barutçu, İFSAK başkanı olarak kaleme aldığı "İstanbul'dan" başlıklı serginin 1966 broşüründe "Kulübümüzün gayesi güzel eser olmaya layık resimlerle İstanbul'u göstermektedir" diyor. Barutçu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, ülkenin en yoğun cehalet döneminde eğitim ordusuna öğretmen yetiştiren kadronun içinde bulunmuş biridir. Görsel eğitimin yaygınlaşması, bilim ve sanat yoluyla çirkinliğin yenilmesi uğruna ömür boyu savaş vermiştir. O, insanımızı, içinde bulunduğumuz sosyo-ekonomik koşulları, belge-sanat ilişkisini doğrulamış ve yorumlamış biridir. Barutçu'nun İstanbul konulu serginin broşüründe altını çizdiği "güzel" kavramı iki binyıldır bir sanat problemi olarak vardır. "Güzel güçtür" diyen Eflatun güzellik düşüncesini bilgiyle eşdeğerde tutmuştur. Ortaçağ fizoloğlarından Aurelius Augustinus ise "Güzellik, bilgeliliğin doğru ve en üstün güzelliğidir" diyerek güzelliğe aklın zirvesinde bir yer aramıştır. Estetiği bir güzellik bilimi olarak değerlendiren Kant "Bir şeye güzel dememizi gerektiren haz, hayal gücüyle düşünme gücü arasındaki ahengin bilincidir" demektedir. İdealle gerçeklik, güzelle yararlı arasındaki düşünsel geçişler sanata bakış açılarını belirlemektedir. Hiç yoktan bir karakter yaratmakla gerçekliğin yeniden yaratımı ya da gerçekliğin estetik yansımasının ortak faydası güzelliştir. Yüzyılın başında ağırlığını duyuran toplumsal gerçekçi, toplumun ya-

rarına yönelik politik-ideolojik sanatsal eğilimler günümüzde amacını aşarak insanı özünden kavrayan estetik bir düzeye erişme yolundadır. Şinasi Barutçu'nun İstanbul fotoğraflarında belge kuruluşundan kaçış arayışı, insansal değerleri ortaya çıkarma tutkusu ve günlük yaşamın sıradanlığı içinde farkında olmadığı-mız güzellikleri dile getirmenin kıvancı vardır. Barutçu tam anlamıyla güzelliğin konuda değil "ifade gücü"nde gizli olduğuna inan, "güzellik ülküsü" yaşamının her çizigine sinmiş Cumhuriyet'in ilk aydınlarından.

Günümüz İstanbul'unda göç, aşırı nüfus artışı, altyapı yetersizliği, ulaşım güçlüğü, çevre kirliliği, sağlıksız mimari yayılma, tarihi mimari mirasın süratle yok olması ve kimlik bunalımı, güzelliği arayış sürecini ters işler durumuna getirmiş, geçmişe özlem rüzgarının esmesine neden olmuştur. 1950'li yıllara değin sürdürülen köycülük programının iflası, ülke genelinde yaşamsal olanakların homojen bir biçimde yayılması kentleri kolay gidilir, güç yaşanır beldeler durumuna getirmiştir. 2000 yılında nüfusu-muzun yüzde sekseninin kentlerde yaşayacağı tahmin edilmektedir. Şu anda ülke genelinde bulunan araç sayısının dörtte biri İstanbul trafiğine çıkmaktadır. 1930'lu yıllardaki yüzde seksenlik köylü nüfusu gerçeği tersine dönmüş, 1950-1990 yılları arasında İstanbul'da 37 çevre belediyesi kurulmuştur. İstanbul'da 1950'den sonra "farklılığın zenginleştirdiği" kozmopolit yaşam kültürü yerini karmaşık, Beyoğlu'nun eski apartmanlarının teraslarına tavuk kümesi kuran bir anlayışa bırakmıştır. Fotoğrafımızda metropoliten sorunlar zaman, zaman ön plana çıkmış, insanları bunaltan uygunsuz yaşam koşulları dile getirilmeye çalışılmıştır. Gizli işsizler ordusu sokak satıcıları, gecekondu bölgele-rindeki sorunlar, mahalle duvarları arasında sıkışıp kalmış ya da çalışan çocukların gülec dramı, yaşlıların içinde bulundukları duyarsız çevredeki itilmişlikleri, zaman ve doğaya karşı direnen eski evlerden oluşan mahallelerdeki insanların ya da kentin varoşlarında bulunan ilkel işyerlerinde çalışan "kentlileşmeyen köylüler"in çalışma yaşamı, fotoğrafçılarımızın el attığı konulardan bazılarıdır. 1980 sonrası tanıtma albümleri, takvim, kartpostal ve reklam benzeri medyalarda görülen İstanbul manzaraları

“Halkın arasında yaşayan motiflere, ögelere yer veren, onlardan yararlanan “Pop” fotoğrafın bir başka yüzüdür.

Cumhuriyet döneminde içinde yaşadıkları kente yakın ilgi duyan fotoğrafçılarımız sosyal değişimin paralelinde kalarak olumlu ya da olumsuz gelişmeleri dünya görüşleri doğrultusunda yansıtmaya çalışmışlardır. İstanbul fotoğrafını sıkıntılarını, sevinçlerini kısaca kendilerini anlatmanın bir yolu olarak benimsemişlerdir. Ulusal kimliği olanca değişkenliği ve çeşitliliği içinde “bir toplumun yaşadığı özgül tarihin o toplumun davranışlarına vurduğu damga” (Murat Belge) olarak alırsak yüzyıllar boyunca çağ değiştiren ya da ülkenin kaderini etkileyen olaylara sahne olan İstanbul'un önemi daha iyi anlaşılır kanısındayız. Toplumsal kimliğimizi belirleyen faktörlerin irdelenmesi, geniş anlamıyla kültürel değerlerimizin çözümlenmesi kişiliklerin ve yaşam üsluplarının belirlenmesinde birinci derecede rol oynamaktadır. Fotoğrafçının yalnız, yaşadığı anın biçimsel doğasını mutlaklaştırmak adına renk, ışık perspektif ve istif bilgisine sahip olması yeterli değildir. Aşkın fotoğrafların çekilebilmesi yaşanılan kente, ülkeye, doğru bakılmasına, “geniş bir dünya bilgisine” bağlıdır. İstanbul fotoğraflarının laytmotifi yaşam ve zamandır. Zamanın akışı içinde değişen yaşam biçimiyle mimari ve doğal dokuyu ölümsüz bir kıvama getirmek ise gerçek sanatçıların işidir.

REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Ekim 1991, sayı 23

Şahin Kaygun'un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı

"Sanat doğrudan ölmemek için var."

F. NIETZSCHE

Yönetmen Peter Yates "Kostümcü" adlı filminde ünlü Shakespeare oyuncusu Donald Wolfit'in bir volkanın iç devinimini andıran yaşamını gerçek anılara dayandırarak anlatmaktadır. Bu filmde Wolfit sokakta rastladığı evi yanmakta olan tükenmiş ve çaresiz yaşlı bir adama cebinden çıkardığı tiyatro biletlerini uzatarak "Akşam geliniz, burada huzur bulacağınızı umarım" der. Sanatın kökü, evreleri, etkisi, görevi ya da görevsizliği üzerine sayısız yorum getirilmiştir. Yeni renk pigmentlerinin analizi yöntemleriyle Kuzey İspanya ve Güney Fransa'dan buz çağına ait mağara resimlerinin 14300 yıl kadar önce yapıldığı saptanmıştır. Günümüzde artık sanatın ölümünden söz edilmektedir. Henüz 18. yüzyılın başlarında yayımlanan Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı yapıtında karşılaşılan roman figürü Werther'in intiharından etkilenen 17 kişi yaşamına son vermiştir. Öldüren sanat, yaşatan, insanı bilinç varlığı katının en ele geçmez yerlerine ulaştıran, acı ya da huzur veren, sanat, oyun, büyü fantezi, insanı gerçeklerden uzaklaştıran, imgesel yapay dünyaya sürükleyen bir olgu olarak nitelendirilmiştir. Doğayı değiştirerek ona üstünlük sağlayan insan, tasarım gücüyle olmayacak şeyleri başarabileceğini kanıtlamıştır. Büyü yoluyla nesneleri değiştirme, acı çektir-

me, hastalıkları iyileştirme ya da öldürme gibi istemlerin yaptırımına yönetik törenler, ilkel insanlarda öykünmenin dramının başlangıcı olmuştur. Ernst Fischer *Sanatın Gerekliği* adlı kitabının “Büyünün Gücü”ne ilişkin bölümünde “Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata dönüştü” diyor. Dinlerin sanata bakış açıları başlı başına bir araştırma konusudur. Dinle, gelecekle beslenen ritüel ilkel sanatın kendine akılcı bir çıkış yolu arayışına girişmesi zaman almıştır. İlk önce, dinlerin sanata bakışına “inancı bozabilecek şekilde, somut görüntüsü olan bir başka tanrıyı reddetme” düşüncesi egemendir. Hristiyan tarihçiler, ikonlara ibadetin, İncil’i kaleme alanlardan Luka’nın bir tahta üzerine Meryem’in resmini yapmasıyla başladığını öne sürmektedirler. III. Leon, 723 yılında ikonlara ibadeti yasaklamış, kavgası 823 yılına değin sürmüştür. Bu “tasvirler pagon idolcülüğüne dönüş” olarak algılanmıştır. Ancak, 13. yüzyılda bazı sanatçılar kilisenin buyrukları dışına çıkarak kendilerine yakın buldukları konuları işlemeye başlamışlardır.

İslam’da, şemalaştırma, özetleme (stilizasyon), canlılık izlenimi vermeyen gölgesiz, ışıksız, perspektifsiz kitap açıklama resimleri olan minyatürle yetinmek zorunda kalınmıştır. Kuran’da açık bir tasvir yasağı olmamasına karşın mistisizm, etkisini İslam ve Anadolu Türk sanatında sürdürmüştür. Toplumumuzda batı sanatına egemen olan “İnsan vücudu, proporsiyon, hareket, poz ve ifade kavramları”na ilgi duyulması dini amaçlı yapılanmanın aşılmasına ilişkin ilk belirtiler 18. yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Bizde ilk kez, Osman Hamdi’nin (1842-1910) bu toprağın sanatçısına özgü olan oryantalist bir bakış açısıyla fotoğraftan yararlanarak resim yapma yolunu benimsediği görülmektedir. Osman Hamdi’nin bazı resimlerinde hareket ve fotoğrafik “tıpkı”lık ön plandadır. Cumhuriyet’in toplumu devlet eliyle yaratma düşüncesinin egemen olduğu ilk yıllarında artistik eğilimler, güzel bir biçimde gösterme, değerlendirme ve bilinçlendirme ana düşüncesi üzerine oturtulmuştur. Bu da iç gerçeklerini çözmeye yanaşmayan, dışa dönük sorunlu bir sanatçı tipinin yaratılmasına neden olmuştur. 1950’li yıllarda çağdaş bireyleşme yönelimi hızlanarak yeni bir anlatım tekniği, biçim anlayışı kazanılmıştır. “Anlatımda nesnelli-

ğin reddi, özneliğin benimsenmesi”, iç içe gelişen olaylar ve etkenlerin özgün ve özgür çağrışımlarla yoğrularak değişik yapıtların ortaya çıkarılmasına neden olmuştur. “İç monolog -bireyin kendiyile hesaplaşması da diyebiliriz-, “bilinç akışı”, “geriye dönüş” ve “montaj” tekniği sorulara daha kıyıcı, eleştirel bir anlayışla yaklaşmanın yollarından birini açmıştır. Eski ünlü estetikçilerimizden Cemil Sena bu konuda şöyle diyor: “Klasik kurallardan sıyrılarak şekil ve kapsam bakımından geniş bir özgürlük arayan sanatın, ruh, anlam ve konu bakımından da özgürlük araması doğal bir niteliktir. Bunu bir kusur değil, bir yenilik, bir ruh ve ihtiyaç değişikliği, toplumsal ve tinsel bir zorunluluk ve yetkinlik saymalıdır. Nitekim yeni sanatçılar hem bütün dünyada, bu biçimsizlik biçimi ve bu yeni özgürlük anlayışına uygun olan şehirler vermektedirler. Picasso, bunlardan biridir” (Sena, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 1972).

Ülkemiz sanatında gerçeküstücülük, yakın bir geçmişte filizlenmeye başlamış, az ama aşkın ürünler vermiştir. Üzerine durmak istediğimiz Şahin Kaygun’un son yirmi yılda ortaya çıkan fotoğraf haritamızda gelişme tipolojisi açısından özel bir önemi vardır. Kaygun’un son sanat mevsiminde ortaya koyduğu olgunluk dönemi çalışmaları gerçek anlamda bir üst dil kavrayışıdır. Bilinç akışı tekniği, fotoğrafta imgenin sözdizimine sonsuz bir esneklik ve özgürlük getirmiştir. Bu açıdan Kaygun’un çalışmalarını kendi özgürlük biçimini, tür içinde dil düzeyini arayış olarak da düşünebiliriz. İçsel ve düşünce yanı ağır basan gerçek kurtuluş, “bas-kıcı bir genel kültür”den arınma arayışı Şahin Kaygun’un sanat yaşamında nerede başlar, nasıl gelişir ve neden bitmez? Öncelikle bu soruların yanıtları verilmelidir.

Şahin Kaygun’un “rastlantısallığı aşan bilinç düzeyi” araştırması 1980 yılında yaptığı Salzburg seyahatiyle başlar. Ve bu dönemin ilk sergisin Ocak 1982’de Ankara’da açar. Sergilediği fotoğrafların dikkat çeken ilk özelliği, bitmemiş izlenimi veren, sonu açık bir yapıya sahip olmalarıdır. Çokluk fotoğraflarda çeşitli doğal ortamlara serpiştirilmiş anlam yüklü semboller vardır. Söz konusu edilen, insan doğasının ayrılmaz bir parçası durumundaki ölüm ve yaşam düşüncesinin içerdiği çelişkilerle kay-

naşmış olan direniştir. Bu serinin en etkili çalışmalarından “Yaşam-ölüm iç içe kurulmuşlar” adlı karede ölüm ile ihtiras yan yana sorgulanmaktadır. Yunan mitolojisinde Oysseus'un sirenlerin çekici sesine karşı koymak için kulaklarına balmumu tıkmaması, kendini geminin orta direğine bağlatması, ihtirasa kapılmaması için yeterlidir. Oysa günümüz insanı akıl yoluyla karşı çıkmanın, ihtirası özümseyerek biçimlendirmenin, ona yaşamının bütünü içinde bir anlam kazandırarak yücelmenin peşindedir. Duyguların ussal denetimi ve “kurgu temel yaratıcı güçtür” (VI. Pudovkin) düşüncesi karakteristik bir yaratım potansiyelini gündeme getirmiştir. Şahin Kaygun'un 1984 yılı başlarında polaroid çalışmalarını sergilediği görülmektedir. Bu çalışmalar her şeyden önce küçük formatın büyük başarısını simgelemektedir. Polaroid karta doğuş anında müdahaleler, çizgi ve renk düzenlemeleri bir duygu saptaması olarak tarihe geçmiştir. Kaygun'un polaroid deneyini, değişik dünyasını anlatacak bir üslup arayışı olarak değerlendiriyoruz. Bu çalışmalara yalın, renkçi bir tavır egemendir. Aynı yılın son ayında hızlı bir çalışma temposuyla 17. kişisel sergisini açan sanatçı, foto-pentürleriyle kendi platformunda sürrealist bir anlayışla duygu ve düşüncelerini yeniden düzenlemek istemiştir.

Sanatçının kişilik yapısını ön plana çıkaran, yaratıcılığı psikolojik gerilimle açıklayan, dikkati bilinçaltı sendromlara çeken Freud, bireyin gizli dünyasını derinden kavrayan yeni ve sarsıcı bir bakış açısı getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında varoluşçuluk felsefesiyle güçlenen içe dönük sanat akımları “görünen ve görünmeyen yoluyla tüm gerçeğin anlatım olanaklarını arayarak görünen gerçekliğin bir çeşit inkârına ulaşmayı” amaçlamışlardır. Bu bir yapıtın “tümsel örgütlenmesi”, dış gerçekliğin eksiksiz bir senteze ulaşması ve bireyselliğin dışa vurumudur. Kendini tekrar etmemeye özen gösteren Şahin Kaygun 1984 yapıtlarıyla insanlık çıkmazlarından ikiyüzlülüğü, çoğul yalnızlığı, fosilleşmeyi şiirsel bir otomatizmle sorgulamaktadır. Söz konusu çalışmalar, ona göre “resmin diliyle fotoğrafın dilini çağdaş bir noktada buluşturma”dır. Kaygun'un son dönem çalışmalarını bir cümleyle özetlemek gerekirse düşle gerçekliğin zaman ötesi üçüncü

boyutunun araştırması olduğunu söyleyebiliriz. Bu tavır aynı zamanda “fotoğraf çekmek” ile “fotoğraf yapmak” arasındaki farkı irdeleme tutkusunu sürekli canlı tutmaktadır. Kaygun’un “Eski-zaman Denizlerinde” başlığı altında topladığı çalışmaları bireysel planda tarih-bugün ilişkisini çarpıcı bir figür, renk ve mekân anlayışı içinde derlemektedir. Bir yandan kıvrak resim tekniğinin yarattığı imge seline kapılırken bir yandan da tarihselliğin kemikleşmiş estetik değerlerinin üstüne basarak yükseldiğimizi duyumsuyoruz. Şahin Kaygun’un çektiği iki savaşçının gerginliğini betimleyen rölyefte savaşçılar arasında bulunan altın, sanatçı tarafından maviye boyanmış olması bir “buluş” olmanın ötesinde anlatılmak istenen şeyin o renkte ve formda kendini bulmasının sonucudur. Eski Mısırlı ustaların yaşamı koruyan üslubuyla Yunan, Romalı ustaların “canlı gerçekliğin imgeleştirilmesi”ne ilişkin yaratım modları o günün insanların iç kaosunun bir anlamda deşifre edilmesidir.

Jean-Paul Sartre “Niçin yazıyoruz?” başlıklı denemesinde “Yaratışın kurallarını, ölçütleri, değer yargılarını kendimiz ortaya koyuyorsak ve yaratıcı itki ta içimizden geliyorsa, o zaman yapıtımızda ancak kendimizi buluruz” diyor. Sanatçının kendini bulduğu ve aynı zamanda aşmaya çalıştığı yapıtlar, bedeli bin bir güçlkle ödenen faturalardır. Sonluluk düşüncesi sanatçıyı varoluşun gizlerini çözmeye, elde ettiği sonuçları kalıcı bir biçimde bırakmaya itmiştir. Sanatçı, “Tarih denen bir arabaya koşulmuş ölümü bekleyen varlık” yazgısını değiştirmek amacıyla kurmaca bir dünya yaratmıştır. Somut bir biçimde kendini gerçekleştirmenin en kalıcı yolu olan sanatı bir yaşam yolu olarak seçmiştir. Descartes’in “Düşünüyorum, öyleyse varım” (Cogito ergo sum) özdeyişi insan doğası olan kültür düzleminde, yaratıyorum, öyleyse varım aşamasında hedefini bulmuştur. Yaratıcılığın sınırsız olanakları içinde dış gerçekleri artistik bir biçim anlayışıyla yansıtmak yerine oluşturmayı yeğleyen Şahin Kaygun, özgün bir dil sentezine ulaşmış, yapıtların yapısına sinmiş olarak var olan, yoruma açık bir söz dizgesi oluşturmuştur. Başı ve sonu belirsiz geçişli bir bütünün parçası olan zaman içinde yolculuk “ekleme ve anlam açısı kurma yetisi” gerektirmek-

tedir. Şahin Kaygun'u bir sanatçı olarak benzersiz bir biçimde "tip"leştiren, insanlık serüveninin farkında olmak, zamanı çok boyutlu duyumsamak ve derinlerde yaşamak türünden özellikler bileşkesidir.

Sophokles'in Aias tragedyasında ölüm tiradı şu sözlerle biter: "Ey Ölüm, Ölüm, gel şimdi gözünü benden ayırma; ama seninle orada da buluşup görüşeceğiz. Sizlere ise, ey bu parlak günün ışığı, ey arabanla geçen Güneş! sizlere son defa hitap ediyorum: Bu bir daha mümkün olmayacak! Ey ışık! Ey yurdum Salamis'in mübarek toprağı! Ey atalarımın ocağının temeli! Sen de ünlü Atina, sizler de, benimle yetişmiş nesil! Buradaki pınarlar, çaylar, Troia ovaları! Sizlere hitap ediyorum! Elveda, beni besleyen tabiat! Bu size Aias'ın söyleceğı son sözdür; sonrasını Hades'te yeraltında barınan ölümlere anlatacağım!" Sophokles'in ölüm, ışık toprak ve suyla diyalogu, sürekliliğini kesinlemek içindir. Mitos ve tragedyalarda yaşam ve ölüm ülkesi bir bütün olarak algılanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Şahin Kaygun'un insanlık serüveni ve düş gücünü kullanarak çağdaş bir mitos yaratmayı hedeflediğı görülecektir. Estetik yaşantıların başarısı insanı ne ölçüde değiştirdiğine bağlıdır. İnsanın önünde yeni ufuklar açması, özel ve ortak yanlarımız üzerinde yükselen benliğimizi sarması, geçmişten alıp geleceğe götürmesi sanatın doğasıdır.

Dolaştığım denizlerce düşünüyorum.

Bineceğim son gemi değil midir

Hayır sahibi omuzlarda giden tabut.

.....

Gün gelir gidersem şayet,

Öyle severekten gideceğim ki,

Karanlık kıyılardan bile olsa,

Candan selamlarım

Civarında geçecek gemileri:

Güneşli gemileri;

Şarkılı gemileri;

İçlerinde kendim varmış gibi!

(Ben Aşk Adamıyım / Cahit Sıtkı Tarancı)

Şiir, şair, fotoğraf, fotoğrafçı, resim, ressam o gizemli dünyanın parçalarıdır. Kendi doğası içinde düşgücü ve kurmaca olanaklarını zorlayarak düşünce düzeyinde somutlaştıran Şahin Kaygun'un özellikle bir temayı başarıyla dile getirdiğini söyleyebiliriz; o da ölümsüzlüktür.

Tüm Bir Yaşam, Kültür Bakanlığı Yayınları,
Sanat Dizisi / 24 Ankara, 1992 ve *Milliyet Sanat* dergisi,
15 Aralık 1992, sayı 302

Fotoğrafımızın Öncüleri

"Bunca aradığınız mavi kuş, kendi kafesinizdeki kuştur."

ORHAN HANÇERLIOĞLU

İnsanlık tarihini kapsayan mutluluk düşüncesi, kafesteki kuşu görme yanılsamasıyla gerçek bir mavi kuş edinebilmek için aklın egemenliğini kurma saplantısı arasına sıkışmıştır. Sanat gibi mutluluğun tanımı da çok yüzlüdür. Mutluluk konusunda değişik kültürel yapıların birleştikleri noktalar bolluk, verimlilik, bereket ve güçtür. Mutluluk bu istek ve eğilimlerin uyum ve dayanışmasından kaynaklanmaktadır. Tanınmış yazar W.S. Burroughs'un mutluluk konusundaki sözleri oldukça pratik bir düşüncenin ürünüdür: "Bence mutluluk, işlevin, amacın ve çelişkinin yan ürünüdür. Mutluluğu sırf mutluluk olarak arayanlar başarısız bir zafer aramaktadır." Bu sözlerle yaşam devriminin yan ürünü olarak ortaya çıkan mutluluğun bir amaç olmadığı, yönlendirilmiş yaşamın kendi kendineligi içinde ortaya çıkan bir duygu olduğu gerçeği vurgulanmaktadır. Belli bir ideal doğrultusunda yönlendirilen etkinlikler insana özel bir haz vermektedir. Haz ile iyiyi aynı şey olarak gören bu düşünceden yola çıkılarak bir estetik değer olan güzeli hazza bağlamak da olasıdır. Bize göre tutku mutluluğun anahtarıdır. Tutku olarak sanat, özgünlüğün ve özgürlüğün alanıdır. Özgürlük ise, "Art düşüncelerden kurtulmuş ve disiplin, üstün bir sanatçıda rahatlığı sağla-

yan bağımsız bir irade”dir (L. Edman). Coşkun tutkunun aşkın bir biçiminde somutlaştırılması sanat yoluyla gerçekleşmektedir. Ruhu tutkuyla yaşatmak ve ruhu arındırmak iç içe gelişen olgulardır. Sanatsal çabalar, başka insan olma ve toplumu başkalaştırma arayışlarını da birlikte getirmektedir. Saf duyuşsal tepki sınırlarını aşan estetik hazzın mutluluk çizgisi üzerinde insanı yücelten bir işleyişi vardır.

Size duyarlılık ile zihin arasındaki uyumdan doğan sanat denilen bu özgür oyuna, yaşamlarının çeşitli dönemlerinde dayanılmaz derecede katılma isteği duyulan bir grup fotoğrafçıdan söz etmek istiyoruz. Bunlar 1923-1970 yılları arasında fotoğraf dünyamızda ismi geçen kimselerdir. Kimi yaşam boyu fotoğraflarla uğraşmış, kendini kabul ettirmiş kimi de fotoğraf gök kubemizde bir yıldız gibi kayarak başka uğraşlar içinde eriyip gitmişlerdir. Bu kadro içinde yer alan 75 kadar isimden derlediğimiz yapıtları incelediğimizde fotoğraf dilbilgisini özümsemiş olduklarını bir estetik yaşantı arayışı içinde çıkış yolu peşinde olduklarını görüyoruz. Kendi içlerinde konu, teknik ve üslup açısından fazla çeşitlilik göstermemekle beraber, özde çalışmaları kalın çizgileriyle romantik ve toplumcu gerçekçi olmak üzere iki kategoride toplayabiliriz. Doğal gelişmeleri içinde romantikler yabancılaşıma, uzlaşma, idealize etme, sanat nesnesiyle özdeşleşme içgüdüleriyle bir yüceliği yakalama tutkusu yaşamışlardır. Sanatçı, sınırsız bir denize yelken açan imgelem aracılığıyla usu geri plana iterek hoşnutsuzluğunu, toplumsal çarpıklıklara karşı duygularını, yalnızlığını, doğa karşısındaki ürperişlerini, insansal ilişkilerdeki pırıltıları, tarih ve efsane tablolarını ön plana çıkarmıştır. Artık “huzur anısı ya da vaadi olarak” toplumsal görünümeler yaratma eğilimi Cumhuriyet’in ilk yıllarında neredeyse bir resmi ideoloji durumuna gelmiştir. Öz değerlerimizin yüceltilmesi ve “muasır medeniyetler” düzeyine erişmiş bir toplum ülküsü aydınlarımızı sarmıştır. Fotoğrafımızda bu türden yaklaşımlara ilişkin tipik göstergeler Cumhuriyet’in ilk yıllarında ülkenin yeniden yapılanma idealine gönül vermiş Şinasi Barutçu, Othmar Pferschy gibi fotoğrafçılarımızın çalışmalarında açık bir biçimde rastlanmaktadır. Baha Gelenbevi, Limasollu Naci, Z. Fa-

ik Izer, Fikret Minisker, Ferit Can, İlhan Arakon ve 1961'de çalıştığı Merkez Bankası'ndan emekli olduktan sonra uzun yıllar amatör olarak sürdürdüğü fotoğraf yaşamına ölümüne değin profesyonel olarak devam eden Sami Güner'in işlerinde, duyarlarla kavranan inceliklerin araştırma, seçme ve kendine göre yeniden yaratma mantığının sağlam bir yapısal anlayış içinde yerine oturduğunu görüyoruz. Doğanın ve insanın betimlenmesi bir içsel karşılıktır. Onların fotoğraflarında rengin ve çizginin atılımı çirkinliğe, basitliğe karşı bir direnişe dönüşmüştür. Bir başka direniş yolu da toplumcu gerçekçilerin yoludur. Fotoğrafımızda özellikle 1950 sonrası saf gerçeklik ya da ideolojik görüşler adına bazı çalışmalar verilmiştir.

Georg Lukacs'a göre toplumcu gerçekçilik "Bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içinden yansıtmaya yeteneğidir. Toplumun bir bütün olarak, gelişmesinin, yapısının ve ereğinin bilincini kapsar". Toplumcu gerçekçilik kuramına göre sanatçı, gerçekleri ilerde olabileceği gibi gösterme, değıştirme ve yeniden yaratma sürecine uyar. Toplumsal tabloları, ilginç olabileceği ya da bilgilendirme düşüncesiyle kendinden bir katkıda bulunmadan yansıtmaya ancak, habercilik anlayışının uygun bir çabasıdır. Sanatın kendine özgü gerçeklik anlayışının doğru yönde kullanılması önemli işlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Sanat yapıtı, sanatçı tarafından yaşama eklenen, kurgusal özelliğiyle öne çıkan ve yoruma açık yapay bir güçtür. Brecht'in "Gerçekçi ayırtıcı özeli yansıtır" sözü gelenek, değışim ve gelişim bilinci üzerine kurulu öznel yansıtmaya tipolojisini içermektedir. Ülkemizde 1950'li yıllarda söylenebilirlik kazanan toplumsal bazı düşünce ve gerçekler sanat düzleminde karşılığını bulmaya başlamıştır. Atatürk ve İnönü dönemi, bağımsızlığın perçinlenmesi, ekonomik ve sosyal alanda geri kalmışlığın aşılması amacıyla, katıksız inançla yürütölen bir savaş dönemidir. Ne var ki, özellikle ekonomik sorunlar köklü bir biçimde çözülememiş, İkinci Dünya Savaşı sonunda oluşarı yeni koşullar ve sanayileşmiş ölkelerle aramızdaki uzaklığın kapanamamasından toplum psikolojisi sanatta toplumcu gerçekçi eğilimleri güçlendirmiştir.

IFSAK Fotoğraf Günleri programı çerçevesinde 9-15 Aralık 1992 tarihinde Taksim Vakıfbank Sanat Galerisi'nde açılacak "Fotoğrafımızın Öncüleri" adlı sergide işleri yer alan gerçekçiler, 1950-1970 döneminde ortaya çıkan toplumsal tablonun etkileyici detaylarını, tarihten gelen ile günün koşullarından doğan doğru bir Anadolu gerçeği bileşkesini yakalamaya, yansıtmaya çalışmışlardır. 1950 seçimlerinde tek parti döneminin karşısında olan parti sözcüklerinin kürsüde ellerinde sallayarak halka gösterdikleri M. Makal'ın "Bizim Köy" adlı notları 1948'de *Varlık* dergisinde yayımlanmaya başlamış, 1950'de kitaplaştırılmıştır. Bu notlarda Makal köyünün o günlerdeki gerçek yaşamını olduğu gibi anlatarak insanları sarsmıştır. 1950'li yıllarda F. Otyam fotoğraf ve yazılarıyla aynı paralelde içten ve tarih açısından oldukça anlamlı bir dil denemesine girişmiştir. Bize göre, bu dönemin yaşam koşullarından doğan duygu tonlarını yalın bir anlatım seçeneği içinde fotoğrafla derli toplu olarak ilk dile getiren Atilla Torunoğlu'dur. Torunoğlu 1960'lı yılların başında ODTÜ'nün Yassıhöyük köyünde gerçekleştirdiği bir sosyo-ekonomik araştırmaya fotoğrafçı olarak katılmış, yöresel yaşama ilişkin karakteristik göstergeleri sağlam klasik fotoğraf yapısı içinde ölümsüzleştirmiştir. Yine aynı dönemde fotoğraflarıyla benzersiz bir tavır sergileyen Ara Güler vardır. Güler'in en önemli özelliği, ele aldığı, içimizden insanların sıradanlığını aşarak kendi insansal-toplumsal açmazları içinde yücelen birer varlık durumuna getirmesidir. Yoğun dramatik fotoğraf yapısı içinde insanlarımızın serüveni sıcak bir içtenlikle işlenmiştir. Ara Güler'in fotoğraflarında yer alan insan figürleri "Her şeyin ölçüsü insandır" temel düşüncesini yansıtmaktadır. O bir atmosfer yaratma ustasıdır.

Emre Kongar, bazı kamuoyu araştırmaları ve sonuçlarını içeren "21. Yüzyılda Dünya, Türkiye ve Kamuoyu" adlı kitabının önsözüne "Zaman sonsuz ve kesintisizdir" cümlesiyle başlıyor ve şöyle devam ediyor: "İnsanın yaşamı ise sonsuza bölündüğünde sıfır olan küçük bir zaman kesitiyle sınırlıdır. Zamanın sonsuzluğunda kendisine bir yer arayan insanoğlu, bunu güneş sisteminde bulmuştur... Güneş sistemi de bir başka sonsuza, yani uzaya göre hiç'tir." Zaman sonsuz ve kesintisiz bir çizgi oldu-

ğuna göre insanın bu çizgi üzerinde bir yeri, öncesi ve sonrası vardır. Bir değer ne kadar küçük olursa olsun “hiç” değildir. Hiçlik göreceli olarak kültürel bağlamda söz konusu olabilir. İnsanın kendini ifade etme, anlamlandırma çabası, yaşama tutunma, kendine bir değer katma ve aydınlanma olayına duyduğu tutkuya bağlanabilir. Bunu da gerçekleştirmenin en açık yolu sanattan geçer. Fotoğrafımızın öncüleri çalışmalarını bugüne oranla çok elverişsiz koşullar altında sürdürmüşlerdir. Onların her şeyden önce fotoğraf aracılığıyla varlıklarını anlamlandırma çabalarını saygıyla karşılıyoruz. “Coşkun tutkuları görülür, işitilir, erişilir hazlar haline getiren” sanatçı, başkası ve kendi için yeni dünyalar kurmaktadır. Fotoğrafımızın öncülerine ait işlerde, teknik arayışlara egemen olan duygu ve düşünce; umut, insana saygı, gurur, sevgi ve toplum yaşamının insan onuruna yaraşır bir düzeyde tutulmasıdır. İmgeyi aklın ortağı sayanlar, bir mavi kuş arayışında olanlar “Fotoğrafımızın Öncüleri” sergisini görmelidirler.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Aralık 1992, s 301

Ülkemizin Görsel Manifestoları

Son aylarda kendi çapımızda bir fotoğraf albümü patlaması yaşadık. Tuğrul Çakar'ın "Fırat'ı Beklerken", Kâmil Fırat'ın "Kırkpınar Yağlı Güreşler", Sami Güner'in anısına fotoğraf dernekleri çalışma kurulu öncülüğünde hazırlanan "Türkiye 92", Turhan Doyran'ın "Photo Graphies", Adnan Veli Kuvanlı'nın "Başkalaşım - Yalnızlık", Erdal Yazıcı'nın "Bir Yaprak Dökümü Öyküsü (kaybolan za-naatlar)", Maggie Danon'un "Özgürlük" ve yakında yitirdiğimiz Şahin Kaygun'un "Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar" adlı albümlerini insanımızı, kültürel değerlerimizi çözme, ayrı vurgularla dile getirme, anlamlandırma yolunda atılan önemli adımlar olarak değerlendiriyoruz.

Yapılar karşısında kendimize acaba alt katında toplumsal ortam genellemesini kıran, bozan, parçalara ayıran, sonra da bu parçaları kendine göre bir araya getiren ne var, diye sorabiliriz? Motif seçimi, cümle yapısı, düşünce dizgesi, imge tasarımı ne ölçüde bizi etkiliyor? Duyguların, değişken, devingen ve çelişkili yapısı içinde izlenmeye değer durağan noktaları yakalayabilmiş mi? Bu türden soruları çöğaltabiliriz. Sanatsal çabanın temelinde bulunan kendini anlatma ve paylaşma dürtüsü insanların düşün-

ce ve duygularında olduğu gibi kalıp tanımaz bir planda gelişmektedir. Aforizmalarıyla ünlü Stanislaw J. Lec “Değişik kurguların tümü ortak gerçekliğimizi oluşturur” diyor. Söz konusu 8 fotoğraf albümünün değişik teknik ve düşünsel özellikler toplamı bir anlamda toplumumuzun ortak gerçekliğini oluşturmaktadır. Son yayımlanan albümler arasında düşüncemizi en somut bir biçimde destekleyen “Türkiye 92” albümüdür. Bu albümün bize göre 3 ayrı önemi vardır. Bunlardan birincisi, fotoğraf ustalarımızdan Sami Güner’in anısına adanmış olması, ikincisi, ortak bir çalışma kurulunun öncülüğünde yayımlanmış olması, üçüncüsü de ülkemizin sosyal ve doğal topoğrafyasını çıkarmaya yönelik karma çalışma olmasıdır.

Özgür sanatsal yaratının sevinç çılgınlıklarına dönüşen değişim bizde ne zaman başladı dersiniz? Yaşar Nabi *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’daki (1952) öykülerini okuyup da “başarın” dediğinde Sait Faik şaşırmış. Öykülerinin ahlak ve gelenek adına reddedileceğinden korkuyormuş. Sait’in dile getirdiği marangoz bir Rum delikanlısına cinsel tutkuya benzer coşkun seslenişler, insana duyulan ayrımsız aşk, Godot gibi bir türlü somutlaşamayan gizem, içine yağmur sızmış susam kokan palto cebine giren sevgilisini öldüren adamla sohbet, kırlangıç yuvasındaki kadının ıslak saman rengi saçlarını tarayan adam tablosu, imgesel bir görselliğin yazınsal çözümüdür. Şair Özdemir Ince “Şiirin Dili” adlı denemesinde imgeyi “iki nesne arasındaki bir dilsel ilişkinin tasarımı” olarak nitelemektedir. Imgelemenin çalıştırıldığı dilsel ilişki konu olarak değişimi ve sonuç olarak da yalnızlığı alıyorsa, ortaya nasıl bir etkileyici tablo çıkar diye düşünüyorsanız Adnan Veli Kuvanlık’ın “Başkalaşım - Yalnızlık” adlı albümünü görmelisiniz. Kuvanlık, albümün girişine Lucretius’dan “Zaman değiştirir özünü her şeyin” dizesiyle başlayan ve “Doğa zorlar her şeyi başkalaşmaya” diye biten bir dörtlük koymuş. Zaman insanın içinde bir çizgidir. İnsan doğası zorlar her şeyi başkalaşmaya. “Sıgmazlık”, doğaya egemen olma, doğanın özüne, yaşamın kaynağına varma tutkusudur değişimi getiren. Değişim sürekli yinelenen bir var olma biçimidir. Kuvanlık albümünün kapağında yer alan Özdemir Asaf’ın “Ve kayığına bindi, yanına bir anlam aldı, açıldı” dizesiyle

özdeşleşmiş fotoğrafı, başarılı bir biçimde anlamla imgenin örtüşmesi, “tek” olması, özgün çizgi ve renkte yaşatılmasıdır.

Maggie Danon’un, albümünün adını “Özgürlük” koymasının çok geçerli bir nedeni vardır: Arkadaş bildiği sanat yoluyla özgürlüğüne kavuştuğunu söylüyor. Özgürlük en saf haliyle her türlü dış etkilere bağımsız olarak, insanın kendi istekleri doğrultusunda yaşamını yönlendirebilmesidir. Kendi kendini belirleyebilme yetisidir. Özgürlük, baskıyla sorumluluğu birbirinden ayıran, aklın özerkliğini ön plana çıkaran tutum farkıdır. Sanatsal özgürlüğün kökeninde bireysel özgürlük vardır. Bu da en geniş anlamıyla “Çevresini değiştirme yeteneği”ni kapsamaktadır. Sanatçı çevresini olduğu kadar, bir sanat objesini kendine göre biçimlendirme, değiştirme bilgi ve yeteneğine sahip olan kimsedir. Maggie Danon’un ele aldığı konuları işleyiş biçimi, duyumsadığı içten özgürlüğün düşünsel ivmesinden kaynaklanmaktadır. Onun, fantastik iç dünyasını somutlaştırma konusunda gösterdiği çabayı sanatın gücünü paylaşarak özgürleşme yolunda atılan adımlar olarak yorumlayabiliriz. Deniz, kır, güneş, yaban çiçeği, kelebek, kuş, mask, antik heykel ve insanlara ilişkin dizelerin uyumlu birlikteliğinden yaratılan düşsel bir iç döküş.

Şahin Kaygun’un “Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar” adlı albümünü açar açmaz F. Nietzsche’nin “Uçurumları sevenin kanatları olmalıdır” özdeyişiyle karşılaşılırsınız. Kaygun’un yaratıcılık çizgisini incelediğimizde aşılması güç ve riskli engelleri aşma sevdasını içinde yeşertenlerin olağanüstü donanımları olması gerektiğini vurgulayan bu düşünceyi sanat yaşamının başından beri benimsediğini görmekteyiz. Sonsuz yaratma düzleminde, kendisi ve toplumuyla hesaplaşmaya girecek olan insanın sınır tanımayan tutkulu bir güce sahip olması gerektiği kesindir. Kaygun’un “ölümsüz insansal bir varlık dünyası” yaratma serüveni albüm sayfaları arasında olanca açıklığıyla görülmektedir. Tahsin Saraç’ın ünlü “Güvercin Kasapları” şiirinin son dizelerinde “Neden yolunuz bu denli ırakmış güzellikten / Öyle bataklığınız ki / Bir çiçek düşü bile geçmemiş içinizden” diyor. Sanatçının yaptığı bu iş, içinden çiçek düşü bile geçmemiş insanlara çiçek satmaya benzemektedir. Sevimli, dokunulmaz kaktüsler kışın üşütülmezse

çiçek açmaz. Belki, çile sanatçının mayasındadır. Kaygun'un konudan konuya, teknikten tekniğe atlayışları, resimden grafiğe, fotoğrafa sinemaya geçişleri bunalım ve umutlarını cisimlendirme yolundaki isyanlarıdır. Yapıtlarında askerlik, evlilik, çocuk, yalnızlık, sanatçının dünyası, kadın, doğa, zaman, ölüm temaları estetize edilmiş süzme bir gerçeğe dayanmaktadır. O da insanın evrensel dramıdır. Bu Kemal Tahir'in ülkemizde öncülüğünü yaptığı "Drama düşmüş insan" düşüncesinin içerdiği boyuttan değişik bir boyuttur. Söz konusu olan, toplumsal kısıtlanmışlığın üzerinde, bireyselleşmiş insanın belli olay ve kavramlar karşısındaki evrensel duygu titreşimlerini yakalama eğilimidir. Bu eğilim aynı zamanda gelecekle geçmişin montajında yaşamanın bilincinden doğan değişik zaman ve uzam bileşkesine dayalı tamamen kurmaca bir dünyanın yaratılmasına neden olmaktadır. Kaygun'un şu sözlerine kulak verelim: "Sanatta, hele teknolojinin ileri ucunda yer alan fotoğraf sanatında tutuculuk hiç aklımın almadığı bir şey... Yaptıklarına resim de diyorlar, fotoğraf da. Bu benim için hiç önemli değil. Hiçbir zaman üzerinde durmadım. Bundan sonra da durmaya niyetim yok." O, salt gerçeği insanın içindeki gerçek ve öznel yorumu gerçeğin en ilginç biçimi olarak algılayan biridir. Yapıtlarında klasik dışavurumcu anlayışın temel özellikleri görülmektedir: Tutumluluk, kütsel güç, sağlam olarak yerleştirilen figürler ve "şiddetli duyguları açığa çıkaran bir hüzün". Onun yapıtları, kendi kendini yücelten, sakın, kararlı ve kendinden emin bir tutkunun ürünüdür. Nietzsche'nin başka bir özdeyişle Kaygun'un özel bir yanını vurgulamayı istiyoruz: "Tutkulu insanlar başkalarının ne düşündüklerini az düşünürler. Durumları onları hiçliğin üzerine yükseltir."

Şahin Kaygun, yaşamını eski zaman denizlerinde geçirdiği küçük bir fotoğraf serüveniyle noktaladı. Elimizdeki albüm ise 1980 sonrası tuttuğu fotoğraf diliyle yazılmış günlüğünden notları kapsamaktadır. Büyük çaplı bir yapım. Albümün giriş yazısını son bölümünde şöyle bir cümle var: "1991'in son günü, yeni yıla yeni heyecanlarla girmek için hazırlanırken, birden fırlatılan bir bıçağın sol göğsüne saplandığını hisseder. Acıyla bükülür göğsünde bıçak ya da benzeri hiçbir şey yoktur". Ve Şahin Kaygun'u 7 Ara-

lık 1992 günü yitirdik. Albümler yapmak, yarattığı dünyayı daha çok insanla paylaşmak istiyordu. Bu aşağı yukarı albüm yayımlayan her sanatçının düşüdür. Onun diğerlerinden farkı, ölümle yüz yüze yaşadığı bir dönemde albümlerini planlamış olmasıdır. Bu albümle hiçbir zaman kalıplaşma eğilimi yaşamamış bir kimliğin göstergesi olan işlerini tarihin karanlık kucağına atarken yaşadığı duygulardan izler vardır. Fotoğrafların seçilişi, sıralanışı, bazı çalışmalara sayfa düzeni içinde verilen önem, ağırlık olarak 1984-1990 yıllarını kapsayan çalışmalarının konması, yapıtlarda detaylara girilmesi altını çizmek istediği mesajları olduğu düşüncesini vermektedir. Sevginin solgun baharı, şeytanın mızrakları, boşluk, mavi ölümler, mavinin ölüme gülüşü ve kırık hayatlar. Kaygun bize, ikinci bir şiir alanı olarak değer verdiği fotoğraf adlarıyla özdeşleşen karmaşık duyguları dile getiren, gizemli, sonsuz ve ucu açık bir imge denizi bırakmıştır. Şimdi bu miras, sanata önyargısız yaklaşanların, ne tür yapıtta olursa olsun ifade gücünün yarattığı büyüünün izini sürenlerindir.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Mart 1993, s 307

Ansel Adams'dan Kâmil Fırat'a
Zone Sistem ve Bir Sergi

Doğal güzellik karşısında bulunan insan, aslında pınar başındaki narsistir.

B.CROCE

Kâmil Fırat'ın geçtiğimiz günlerde Yıldız Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde açtığı Kapadokya sergisi, fotoğraf sanatıyla yakından ilgilenenlere tarih, doğa-güzel ilişkisi, görüntü şiiri ve zone sistem üzerine bir kez daha düşüncelerini yoğunlaştırma olanağı yaratmıştır.

Kapadokya, kabaca Niğde, Kayseri, Nevşehir üçgeni içinde kalan bir bölgedir. Kapadokya denildiğinde ilk akla gelenler Erciyeş Dağı ve volkanik püskürtülerinin katmanlaşmış birikimi Peri Bacaları'dır. Kapadokya bölgesinde yaşam, İÖ 3 bin yılı sonlarına değin uzanmaktadır. Bölgenin ilk halkları Hattiler, Luviler ve Hititlerdir. Daha sonraki yıllarda bölgeye Frigler ve Zerdüşt dinine bağlı olarak ateş kültünü getiren Persler yerleşmiştir. Bölge Helenistik çağda, Hristiyanlık dünyasının merkezlerinden biri durumuna gelmiş, tuf kayalara oyulmuş kilise, manastır, keşiş hücreleri ve özel konutlarıyla eşsiz bir yapılanma örneği göstermiştir. Onuncu yüzyılda bölgede, çeşitli büyüklükte üçyüz altmış kadar kilise ve manastırın olduğu söylenmektedir. Yörede yüzyıllardır Erciyeş'in biçimlendirdiği bir yaşam sürmektedir. Çevresinde yeşile yaşam hakkı tanımayan Erciyeş, insanları barındıran, toprakla iç içe özgün bir yaşamın gelişmesini sağlayan egemen bir güçtür.

Kapadokya'nın doğal görünümü sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Doğanın renk ve çizgileriyle sanatçının sahip olduğu özelliklerin örtüşmesi, bir anlamda gerçekliğin öznelleştirilmesi, akıl ile duyular arasındaki o gizemli, çekici oyunun somutlaşmasına neden olmaktadır. Kâmil Fırat, yaklaşık beş bin kilometrekarelik bir alana yayılmış olan Kapadokya doğal platosunda çalışırken bir noktada tıkanıldığını anlar. Umutsuzluğa ve karamsarlığa kapıldığı bir akşamüstü karşılaştığı manzara onda aradığını bulduğu izlenimi yaratır: "Çocukluğumun yunusları. İstanbul - Yalova arasında yolcu taşıyan vapurlarla yarış eden yunuslar karşıda fotoğraflanan yamaçta yine orada olmayan vapurla ironik bir tavırla yarış ediyorlardı. İşte buydu aranan, sonuz bir sevinç, yeniden yaşanan anılar, hepsinden önemlisi keşfedilen yepyeni bir iç dünya. İşte böyle başlayan bir serüven benim için Kapadokya". Doğa, Kâmil Fırat'ın kendini ifade etmek için kurduğu fotoğrafik cümlelerin bir nesnesidir. Kant'ın "Güzel, bir objenin varlığı ile değil onun tasavvuruyla ilgilidir" görüşü paralelinde gelişen bir yapılanma. Fırat'ın Kapadokya fotoğraflarında insansal ilişkilerden çok, yaşama bakışı vardır. Yalnızlık duygusu, yaşam dengesi ve düzeni düşüncesi vardır. Kâmil Fırat bir bildirisinde: "Fotoğrafı oluştururken birtakım ilkelerden hareket ederim. Nedir bunlar; fotoğraf düşüncesi olmalı, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olmalı. Sembolist olmalı..." diyor. Sanatçıyı belirleyen "Doğada karşılaşılan formlardan dinamik yaşamı ortaya çıkarma" tutkusudur. Onun fotoğraflarında çizgileri fıkırleştirme düşüncesi siyahın ağır bastığı bir atmosferde keskin ışık-gölge ve diyagonal çizgi dengesi içinde bir yaşam biçimini yansıtmaya arayışına dönüşmüştür. Doğanın duyuşsal formlar aracılığıyla kavranması, sembolleşmesi ve izleyiciye sunulması düşüncesinin temelindeki, yapıtlarına ruh veren ayrımı Kâmil Fırat şu cümlelerle açıklıyor: "Kayaları fotoğraflarken, fotoğraf kareleri içinde yer alan biçim ve formların insan yaşamındaki biçim ve formlara, daha doğrusu bilinç altındaki biçim ve formlara gönderme yapmayı denedim... Bunu şöyle bir cümleyle özetleyebilirim: 'Doğal' ile 'olanaksız'ı birleştirmek, sürekli oluşunu sunmak ve bunu hiç bitmeyecek bir zaman dilimi içinde vermek". Sanat-

çının vermeye çalıştığı anlam örgüsünün bilgisel ve psikolojik çözümü bizi en ince noktasına kadar kontrollü bir biçim anlayışı ve “çın çın öten bir dinginlik ve yitirilen cennetlerin soluk göze-mi”ni arayış serüveniyle karşı karşıya bırakmıştır. İlk bakışta sanatta çözüm sonun başlama noktası gibi görünür oysa, düşünsel çözümden sonra ortaya çıkan yapıtın izleyicide nerede biteceği bilinmeyen ikinci yaşantısı başlamaktadır. Yaratıcı bir ruha sahip olan insan ölesiye, kayıp cennetini düşlerinde kendine göre sürekli yeniden kurma çabası içindedir.

Ansel Adams (1902-1984, ABD), Kâmil Fırat'ın fotoğraflarında uyguladığı zone sistemle amaçlanan imgeye ulaşmayı bir teknik alışkanlık düzeyine çıkaracak, fotoğrafa temiz ve açık bir yaklaşım getirecek bir üstünlüğü yakalamaya çalışmıştır. Baskı tonlarının tasarlanması düşüncesi, yapıtı “önceden görme” kuramının gelişmesini sağlamıştır. A. Adams'ın zone sistemi objektif seçimi, film, pozlandırma, yıkama ve baskı aşamalarında gösterilen duyarlılığın simgesidir; hiç kimse şüpheli durumların yarattığı sorunlarla ya da rastlantılarla bir yere varamaz. Her derece gri ton bir zone'dur. Zone'lar birden dokuza kadar numaralanır. Beş no'lu zone orta değerde (yüzde 18) gridir. Dokuz zone pozometre üzerinde işaretlenir. Yüzde 18 gri, müzikte “do” fonksiyonu gibi... Türünden bilgiler öncelikle, fotoğrafta hiçbir hareketin rastlantıya bırakılmayacağını, “laboratuvar ne verirse” yaklaşımının kökten yanlışlığını vurgulamaktadır. Negatif performansın yüksekliği, düşlediğimiz görüntüye uygunluğu doğru bir ışık duygusu vermesi anlamına gelmektedir. Zone sistem, fotoğrafçının kendini ifade edecek en iyi tekniğin kapısını açan disiplinin anahtarıdır. Ansel Adams fotoğrafını, kendinden ışıklı izlenimi veren sağlam figürleri, insanı derinden kavrayan perspektif anlayışı kütleli güç, özellikle suda çarpıcı akışkan etkisi, gerçek izlenimi veren bir karenin içinde sonsuza uzanan bir düş dünyası yaratma başarısı, insanlara yücelik duygusu, mağrur ve başı dik bir biçimde yalnız da yaşanır mesajı veren betimlemeleri belleğimizde özel bir konuma getirmiştir. “Doğa benim dinimdir” diyen Ansel Adams, sanatı ruhlar arası bir köprü olarak görmektedir. Onun dünyasında ruhlar arası iletişim doğa fotoğrafıyla kurulmaktadır. Aristo'nun sa-

nat yoluyla tutkulardan arınma düşüncesi, sanat psikolojisini temellendiren yaklaşımlardan biridir. Duyumsanan değerlerin ve sıkıntıların dışı vurulması, paylaşılması, bir ruhta birleşmesi sanat yoluyla gerçekleşmektedir. Ansel Adams, fotoğrafının dokusuna doğa bilincini idealize eden eşsiz bir tavır farkı sinmiştir.

Siyah beyazda zone sistem, doğa fotoğrafını doruğa taşıyan birincil teknik gibi görünmektedir. Kâmil Fırat'ın yapmak istediği, zone sistemin teknik sonuçlarını olabildiği kadar kendindenleştirmektir. Şairimiz Cemal Süreya, Zeynep Oral'la yaptığı bir söyleşide, "Genç şairlere ne diyebilirim ki?.. Son elli yıllık şiir serüveninin bütün söyleyiş biçimlerini kavramış günümüz genç şairi. Acemilik diye bir şey kalmamış. Bence genç şaire yeni bir aşırılık gerekiyor" diyor. Kâmil Fırat yeni bir aşırılık peşinde değildir. O, klasikleşmiş romantik bir anlayışla insanı en ince yerinden bağlamaya çalışan çizgi ve ışık sarmalı arayışı içinde görünmektedir. Spontan fotoğraf, "yaşanılan bir anın dondurulduğu, kurmaca dünyanın içine çekildiği, irdelendiği yoğunlaştırıldığı" görsel bir müdahaledir. Gösterdiği yaşantıyı aşan, çoğaltan bir yapısı vardır. Başarılı bir yapıtın en önemli özelliği insanda ölümsüz düşler yaratmasıdır. Kâmil Fırat, bilinen konulara, bilinen teknikle yaklaşıp özgün duygularına ilişkin bir söylem biçimi yaratmıştır. Bazı manzaralar karşısında yaşadığımız duygular onda, yoğun, güçlü ve vurucu bir ifade biçimi bulmuştur. Kâmil Fırat'ı bizde "sıradan"ın dışına iten bir özelliği de zone sistemi kitabını yazacak kadar büyük bir yetkinlikle kullanmasıdır. Fotoğraf plağı üzerindeki kimyasal değişim ile canlı yaşamın kaynağı albüminli (proteinli) maddelerin değişiminden doğan sonuç birbirine benzetilebilir. Bu sonucun ortak özelliği yaşam gösterisidir. Kâmil Fırat'ın önemi bize göre, değineceği anlam kodlarını doğru seçmesi ve "çağırışma açık susku alanları" yaratmasından gelmektedir. Kapadokya serisinde tekdüze "hikaye etme" anlayışı yerini çizginin ve ışığın şiirine, doğanın nesnel gerçekliğinin yorumuna bırakmıştır.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1993, sayı 311

Gülnur Sözmen'in Umut Penceresinden

Gülnur Sözmen'in mayıs ayı boyunca izlediğimiz "Karanlıkta Bir Pencere" adlı sergisini Fikret Otyam ile birlikte geziyoruz. Hayır, Fikret Otyam'ın kendisiyle değil, düşünceleri, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ya karşı beslediği duyguları, 1960'lı yıllarda yaptığı röportajlarda yarattığı imajla sergiyi dolaşıyoruz. Otyam ile Sözmen'in sınırlarını belirleyen üç nokta var: Resme duydukları ilgi, fotoğraf ve ülkemizin uzak köşelerinin insanı, doğası, tarihi çevresi. Otyam, "Gide Gide 3"te (1961) Urfa yöresini şöyle betimliyor: "Suyu bol bir Anadolu bölgesinin türküsü geldi aklıma... Nasıl keyifli, nasıl oynak, nasıl dertsiz... Su gelir ılgıt ılgıt / Kayalar arasından / Ben yarimi tanırım / Kaşları arasından!.. Harran'da yok böyle türküler... Harran duymamış bu türküler... Oynak, şen, mutlu... Harran'da zaten oynak bir şey yok... Ne ağaç, ne bir dal, ne türkü, ne insan... Dertleriyle baş başa: Topraksız, susuz, insan yığını... Bir ışık vermeli bu insanlara, bir umut, bir okul, yol ve hele hele su... Su... Su". Her şeye anlam ve değer veren tek yaratık insan olduğuna göre "Sanatta dile gelen, bütün reel ve ideal, gerçek ve düşünsel ilgiler içinde insandır" (İ. Tunalı). Otyam, halkın, dili, kulağı, gözü olmayı yeğle-

miş “Dünya Güzel Olmalı” (bir sergisinin adı) ütopyasına gönül vermiş bir sanatçıdır. İlgi merkezinde ülkesinin insanı ve refahı vardır. Kültürel kimliğimize bir “öz” arayışı içinde olan “Anadolu Hümanizmi” toprağımıza bağlı değerlere, tarihimize özgün bir bakış açısı getirmiştir. Ara Güler’in 1955-1970 dönemi çalışmaları söz konusu duygunun güçlü izlerine rastlamak olasıdır. Ne var ki o, bu değerli çalışmalarını “Fotoğraf sanat değildir” düşüncesine kurban etmek istemektedir. Kimi “mütevazılıktan” diyor. Sanat yapıtı herkesin bildiği gibi, gerçeğin bire bir karşılığı değildir. Gerçeğin yeniden yaratımıdır. Ara Güler, fotoğraf yoluyla gerçeğin yeniden yaratımı düşüncesine gazeteci ruhuna sahip biri olarak objektif bakmamaktadır. Görüntünün kendi tarihselliği üzerine basarak işin içinden sıyrılmak, fotoğraflarının duyusal, duygusal yanını görmezden gelmek, “bir ruh halinin sonrasızlaştırılması” gerçeğini yoksamak çıkmaz bir sokakta yaşamaya benzemektedir. Sanat yapıtının ortak paydalarından biri, yaratıcısının kişiliğini açıklama olgusudur. Ara Güler, kendisiyle yapılan bir röportajda; “Aslında çektiğim fotoğraflarla kendi biyografimi yazmış oluyorum” demektedir (REFO dergisi, Haziran 1989). Bu “Madame Bovary benim” (Gustave Flaubert) demenin Türkçesidir.

Gülnur Sözmen’in umut sembolü olan “Karanlıkta Bir Pencere”si ile Otyam’ın ütopyası “öz”de birdir. Sergiyi izledikten sonra gözlerinizi bir an kaparsanız benliğinizin yoğun bir ışık etkisi altında kaldığını duyumsayacaksınız. Sözmen, elindeki güçlü projektörü gelenek görenek içinde erimişlik, mimari-insan ilişkisi, çaresizlik, yalnızlık, ağır, kıpırtısız dramatik bir ortam ve tarihle iç içe olan otantik yaşam üzerine tutmuştur. Sözmen 1974’te açtığı ilk kişisel sergisi “Fotoğrafta Grafik Anlatımlar”dan günümüze değin uzun adımlarla önemli bir yol almıştır. Çıplak grafik anlatım ete, kemiğe, cana bürünmüştür. Sanatçının “görüş, duyuş, anlayış ve anlatış” özelliği bir kişilik kazanmıştır. Melih Cevdet Anday bir denemesinde “Yazar biçimini aramamalıdır” diyor. Biçem, insanın gelişmesine bağlı olarak, kendiliğinden oluşan özgün bir kişilik yansımasıdır. Sanatçının, insanları sarsan yaşantılar araması, oluşturduğu “imge ekolojisi” içinde ayık-

lama işlemini yapması, sıraya koyması, renk ve ışık gibi duyumları belirleyen elemanların karakteristiklerini saptaması, dozunu ayarlaması bir ruh durumunun karşılığıdır. Gülnur Sözman'ın sergisinde genellikle tek insanı konu alan çalışmalar sergilenmiştir. Tümü oldukça yalın, uzun lafın kısası, esprisine sahip işlerdir. Örneğin bir karede, doğa içinde iki görsel sözcükten oluşan bir dizge vardır: Adam, Kasımiye Medresesi kubbesinin kenarına oturmuş güneşi bekliyor. Güneş aynı güneş, yapı aynı yapı, güneş ve yapının tarihi aynı tarih. Bir ölçüde değişen insan. Bu noktada, sanatçının bir "durum"un safiyetini aşarak kendi tarihselliği içinde insana getirdiği yorum ön plana çıkmaktadır. İnsan doğayı egemenliği altına alarak özgürleşmesi ve sonunda ona dönmesi olayına ilişkin süreç, güneşin doğuşuyla batışı arasında sofrada bulunan pırıltının paylaşılması, kıyasıya içilmesi, yaşamın her gün yeniden yaratılması tutkusunu içermektedir. Güneşin doğuşunu bekleyen aynı zamanda batışıyla da içindedir. Urfa'da, Mardin'de bu bekleyiş her yerden bir başka sarı sıcak bir bekleyiştir. Gülnur Sözman'ın sergisinde yer alan "El Kasım'ın Bekçisi" (Kasımiye Medresesi, Artuklular dönemi, 15. yüzyıl) adlı fotoğraf, yöresel yaşamın özgün bir serimidir. Bekçi, taş medresenin kolları arasında, kapıdan üzerine yürüyen ışığa karşı sigarasını tellendirmiş, kıpırtısız, geçmiş yüzyılların yalnızlığı içinde beklemektedir. Sözman'ı doğuya götüren duygunun ne olduğunu düşünüyorum. Çalışmaları yer yer Doğu Hristiyan yaşantısından yakaladığı titreşimleri bize iletmektedir. Onun bu mistik ilgisi yörenin kültürel altyapısı üzerinde yükselmektedir.

Selçuklulardan sonra Urfa 1098-1146 yıllarında 8 haçlı konunun egemenliğinde yaşamıştır. Bu dönemde, yörede Süryani-Yakubi, Ermeni Hristiyan ve Müslümanlar yaşamaktadır. Uzmanlar, Urfa haçlı seferleri dönemini, bu büyük Doğu-Batı savaşını Rönesans'ı yaratan güçlere yakılan yeşil ışıkların en önemlilerinden biri olduğunu kabul etmektedirler. Ne var ki, haçlı seferleri Urfa'nın Türkleşme sürecini durduramamıştır. Sözman'ın kutsal mekânlarda çektiği fotoğraflardaki insanlar, o mekânın bir parçasıdır. Zaten hiçbir fotoğrafında insanlar dua etmemektedir. O fotoğraflarda, "Orada Tanrı'ya inanırcasına var idiler /

Orada aydınlıklar ki dualarla ak / Orada başlamış ve bitmiş biri bile sezmeden / Yaşamak” (Fazıl Hüsnü Dağlarca) dizelerinde duyumsanan yüce bir varlığın içinde erime tutkusu canlandırılmaktadır.

Gölnur Söğmen’in 6. kişisel sergisi, başlı başına bir inceleme konusu olan Türk fotoğrafında Anadolu temasına kendine özgü felsefi bir boyut getirmiştir. Mitolojik tanrılar yaratan topraklar üzerinde “atalarımızın suskunluk dünyasında yankılanan sesini” yakalamak istemiştir. Söğmen, Doğu’nun en doğru tarih insan bileşkesi arayışı içinde olduğunu göstermektedir. İstanbul’un orta yerinde açılan bu sergi, çok vızılı kent kovanına atılan içenlikle ve düz bir anlatımla yazılmış Anadolu ağırlıklı bir mektuptur.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Haziran 1993, sayı 313

Bilim, Gerçeklik, Fotoğraf

Düşünürken, hele bilim adına, “madeni sesler” çıkar-mayalım... Deniz anasının suyla sevişirken tablolaş-tırdığı güzelliği, uyumu yakalamaya çalışalım.

PROF. DR. TOLGA YARMAN

Ernst Fischer'in *Argos* dergisinde yayımlanan (Kasım 1989) “Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler” başlıklı denemesinde “Dünya ölçüye vurulabilir olduğu ölçüde bilimin alanına girer; sanatın imparatorluğu ise ölçülemeyenin başladığı noktada başlar” diyor. Bu düşüncenin temelinde sanatın başlıca konusu olan insanın “Matematik formüllerinin kesinliğine hiçbir zaman kavuşamayacak bir varlık olduğu” düşüncesi yatmaktadır. E. Fischer'in bu yaklaşımı bende, o yıllarda sanatçıyı metafizik alanda at koştu-ran çılgın bir büyücüye benzetme düşünden doğan bir sevinç ya-ratmıştı. İlk bakışta insanları üzen, ezip büzen, heyecanlandıran, korkutan, huzur veren, mutlu eden, tedirgin eden, yaşamla öz-deşleştiren ya da özleştiren ya da özleştirmeyen, doludizgin us-sal, toplumsal bir burgulama yolunu tutan sanatçı, her türlü he-sabın kitabın dışında kalan adam izlenimi vermektedir.

Oysa, bilimle sanatı ve yaşamın diğer alanlarını birbirinden so-yutlamak olanaksızdır. Özleri arasında bir geçiş söz konusudur. Bir yapıtın doğuş aşamaları bilimsel düşünceden izler taşımakta-dır. Bilimsel düşünce her şeyden önce “Bir anlam bulma ve doğru-lama” metodudur. Bilim, klasik tanımına göre, belli bir olgu kü-mesine ilişkin yöntemli araştırma, duygular ile mantıksal düşünce

arasında uygunluk sağlama sürecidir. Parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce yaratma yöntemidir. Sanatın temeli olan sezgisel düşünce ise bütünü ile bir kavramaya, yakalamaya yönelmiştir. Hizmetine sunulan bilimsel sonuçlardan özgün bireşime varmayı, bir evren tablosu ortaya koymayı amaçlamaktadır. R. Ingarden “Sanat yapıtı tepe noktasına metafizik niteliklerin gün ışığına çıkmasıyla ulaşır” diyor. Metafizik nitelik deneysel ve sezgisel birikimlerin toplu anlatımıdır. Güzelliği anlatacak belli bir formül olmamakla beraber orantı, uyum ve birlik (düzeni) güzelliğe giden yolun temel kavramlarıdır. Söz konusu düzen sayısal bir düzen de olabilmektedir; “Her alanda yaratıcı gücün kaynağı akıl değil, sezgidir; akıl düzenleyicidir, işlevi sezgisel atılım veya kavrayışa rasyonel bir görünüm kazandırmaktır.. Düzen, uyum, simetri gibi güzellik ölçütleri temelde matematikseldir” (Cemal Yıldırım, *Matematiksel Düşünce*, Remzi Kitabevi, 1988). Bilimin tanımında geçen, temellendirilmiş bilme, özelliği yeniden yaratmayı amaçlayan sanatsal eylemle çelişki içinde değildir. Genel anlamda yaratma eylemi “akıl” ve “akıl dışı” tüm insansal yetileri içermektedir. Bu düşünceye kültürel yaşamın bütünlüğünden varılmıştır.

Sanatla, olgulara dayanmayan uluorta genellemelerden kaçınan bilimsel düşüncenin kesiştiği noktada insan gerçeği vardır. Temel inançlar olarak niteleyebileceğimiz varsayımlardan hareket eden bilimin deney süreciyle sanatçının varsayımlarından gelişen yaratım süreci özünde aynı duyarlılığı ve kaygıları taşımaktadır. Baumgarten “Estetik bir bilimdir” derken estetiği, zevkler ve renkler tartışılmaz, mantığı dışında kalan genel geçerliliği olan bir olgu olarak almayı amaçlamıştır. Sanat yalnız duyuşsal bir yapıtı değildir. “Duyarlılık ile zihin arasındaki özgür bir oyundur” (Kant). Sanatla bilim arasındaki düşünce birliği bilme, çözümleme, bir biçimde betimleme ilgisine dayanmaktadır. Bu ilginin bir başka yüzü de “kural”a ilişkin yüzüdür. Mim sanatını dünyaya tanıtan usta Marcel Marceau’nun “bilimsiz sanat olmaz. Spontan deha yoktur. Kural gerekir” sözü bize, güzele ilişkin altın oran gibi bilim ve yaratıcılık bir bütündür. Yaşamın kaynaklarından beslenen bilimsel yaklaşımların sonuçlarının insanlaştırılması zorunluluğu, bilimle sanatın içsel birliği,

dünyada uyumu ortaya çıkarma gibi özel bir ortak tutkunun doğmasına neden olmuştur. Sanat yapıtı, eski bir anlayışa göre insan bilincine çarpan nesnel gerçekliğin estetiksel imgeler halinde yansımasıdır. Bu yansıma izleyicinin kendi gerçekleriyle birleşerek yeni bir gerçekliğe dönüşür. Yalnız dış gerçekleri ele almak işlemek yaşamı sonuçlarıyla değerlendirmek gibi bir yanlışlığa düşülmesine neden olabilir. İnsan iç ve dış dünyasıyla bir bütündür. Bilinçaltı, düşleri ve umut dünyasıyla vardır. Tarih boyunca gerçeklik konusunda değişik düşünceler ileri sürmüştür. Bunlardan biri de “Herçek ussal olandır” (Hegel) savıdır. Nesneleri duyularımız aracılığıyla algılar, karşılaştırır, benzetir, ayrıştırır eski bilgilerimizle, anılarımızla birleştirir ve o nesneye ilişkin bir düşünceye sahip oluruz. Bu bir zihinsel yeniden yaratma eylemidir. Sürekli değişen gerçekliği bütünlüğe kavuşturacak, “tipik”leştirecek etkileyici bir biçimde dile getirecek olan sanatçı aynı zamanda onu aşma durumundadır.

Toplumcu gerçekçilerin ayraçları sosyal yarar teorisine göre gelişmiştir. Sanat, sosyal gelişme adına toplumu bir yerden alıp bir yere götürmekle görevlendirilmiştir. Sanatın özünde bulunan kendindenlik, yararı amaçlamaz, gerçekliği sınırlamaz. Sanata ideolojilerle sınırlanamayan özgün bir birlik, denge ve üslup anlayışı egemendir. İnsan toplumsal bir varlık olarak ele alınsa da sanat, her anlamda bireyseldir. A. Camus “Başkaldırma ve Üslup” adlı denemesinde “Fotoğrafların en iyisi bile gerçeğe ihanet eder, bir seçimden doğar sınırı olmayan şeye bir sınır çizer... Bu düzeltme her başkaldırışın çalışmasında bir amaç olur ve bazı dehaler da kendi yasasını dünyaya kabul ettirmekte başarıya ulaşır” diyor (Yeni Dergi, 1965). Amaç, geçmişi ve geleceği olan bir sürecin bir anlık karesinde yer alan görüntü aracılığıyla insanı derinden kavrayan duygular yaşatmaktadır. Bu anlık kurgu ve tasarım becerisi fotoğrafı aynı amaçla yola çıkmış olan diğer sanat dallarından ayırır. Fotoğraf, dış gerçekliği delen bir burgudur. Buna karşın onu değiştirir, insanı yan tutar bir konuma getirir. Fotoğrafla ışığın melodik dizgesini yakalamak dilbilgisini doğru çözümlemeye bağlıdır. Olay sonuçta, her sanat dalında olduğu gibi teknikle, malzemeyle ve kültürel birikimle biçimlenmektedir. Edward Steicken “Deklanşör anı, fotoğrafın bütü-

nüne yönelik kararlı bir üstünlüktür" diyor. Onun, fotoğrafın bütününe yönelik, sözlerini yaşamın bütününe yönelik biçimde düşünebiliriz. Bu kararlı üstünlük farkında olarak yaşamakla olasıdır. Nasıl ki ekonomik altyapıdan yoksun bir siyasal toplumsal yaşam düşünülemezse bilimsellikten, toplumsal gerçeklerden ve bireysel duygulardan yalıtmış kültürel ortam da düşünülemez. Sanatçının var olma savaşımı toplumsal ve bireysel sürmektedir. Baumgarten (1714-1762) estetiği şöyle tanımlar: "Özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi (duyusal bilgi) teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi". Bu tanım duyusal bilginin bilimselleştirilmesi çabalarını da beraberinde getirmiştir. Duyusal bilginin mantığı bizi insan yaşamını ilgilendiren tüm alanlara, birbirine "zorunlu ve karşılıklı bağlarla" tutkun gerçeğin katmanlarına karşı açık tutmaktadır. Örneğin savaş sırasında çekilmiş bir çocuk portresi, bizi savaşın bütün boyutlarını düşünmeye zorlayabilmektedir. Neden, nasıl, değer mi? Çocukların bir günahı var mı? Savaş tek çıkar yol mu? Barış içinde, güvenli, insancıl bir dünya kurmanın yolu nerelerden geçer? gibi sorular duygu teli titreşimlerinin zihindeki yankılarıdır. Yalnızlık temasını işleyerek bize ayna tutan bir fotoğrafta kendi gerçekliğimizi irdelememiz gerekmektedir. On milyonluk bir kentte yalnız olmanın yarattığı duygu ve düşünceler yumağını çözmeliyiz. Bir sahne oyunu fotoğrafını ele alalım. O yalnız bir oyun değil yaşamın estetize edilmiş bir parçasıdır. Oyuncular anlamı renge, sese, harekete dönüştürürken fotoğrafçı yeni bir yöneliş içinde olaya ayrı görsel tat katmaktadır. Oyun, fotoğrafın kendi doğası içinde yaşamı olumlamaktan yana kalıcı bir başka gizeme düşmektedir. Portrede yüzü ikiye bölen, bir yanını aydınlatan bir yanını karanlıkta bırakan dramatik ışık kompozisyonu, insanın yaşam karşısındaki bölünüşünü betimlemektedir. Gözlerin, aynı çerçeve içinde bütünleşen aydınlıkla karanlığı çarpan, anlamı çoğaltan bir işlevi vardır. Bir fotoğrafın okuyucusunu etkilemesi imgesel çoğalma ve sanatçının belirlediği uyum içinde yaşamla bütünleşme gereksiniminden doğmaktadır. Engin bir yorum, polemiksiz, yumuşak bir akıl yürütme, sezgi ve duygu dünyası bizi beklemektedir.

Bir galeri, bir sanat dalı
Maya ve Fotoğraf

Sabahattin Eyuboğlu 1962’de yazdığı “Mavi ve Kara” adlı denemesinde para sanat ilişkisi konusunda şöyle diyor: “Maviyle sanat, karayla para demek istiyorum... Şu son yıllarda kara maviyi, yani para sanatı bulandırıyor gibi geliyor bana... Paranın sanatı yenmesinden daha acı bir şey düşünemiyorum... Sanat hiçbir ortak kabul etmeyecek kadar kıskanç bir sevgilidir... Parasız hiçbir şey yapamaz oldu. Biliyorum... Ama bütün gerçeklere inat, sanatı paranın, maviyi karanın üstüne çıkaranlar var ya? İşte onlar sanatçı: Üst tarafı manatçı!..”

Bu sorunun birbiriyle çelişen iki yüzü vardır. Birinci yüzünde zekâ ile duyu arasında oynanan sanat denilen bu özgür oyunun çıkar gözetmeden oynanması düşüncesi, diğer yüzünde de sanatçının nasıl geçineceği, sanat yapıtının önlenemeyen “metalaşma” gerçeği vardır. Eyuboğlu bu denemesinde konuya bir çözüm getirmiyor. Yalnız, “Sanatçısını parasız bırakan bir toplumun utanması gerekir,” demekle yetiniyor. “Manatçı”lar için de bir açık kapı bırakarak, tüm “manatçı”ların sanatçı olduğu anlar vardır, diyor. Van Gogh’un 1889 yılında yaptığı ve armağan olarak verdiği “İrisler” tablosu 1987’de 53.9 milyon dolara satılmış, 1990’da

New York Sotheby's Galerisi tarafından tekrar satışa sunulması üzerine ortalık yine karışmış, havada dolarlar uçuşmaya başlamıştır. Oysa, Van Gogh yok yoksul yaşamış, maddi ve manevi sıkıntılar içinde ölmüştür. Kardeşine yazdığı mektuplarda "Model, stüdyo, resim ve boya malzemelerinin masrafları hep artıyor ve henüz bir şey kazandığım yok... İnani ki, satılacak bir resim yapabilirsem dünyalar benim olacak" türünden yakınmalara sık sık rastlarız. 27 Temmuz 1890 tarihli, intiharından önce son yazdığı mektup şu cümleyle başlıyor: "Güzel mektubun ve içindeki elli frank için teşekkürler..."

Bana göre sanatçının yaşatılması sorunu değişik düzlemlerde gelişmektedir. Sanatçı, havayla yaşayan, başını kuma sokarak bir yandan da devamlı yumurtlayan karikatür kuşu değildir. Onun için en kötüsü yaşarken değerinin anlaşılmamasıdır. Paranın insanı bozuma uğratması bir kişilik sorunudur. Zengin ve başarılı olan sanatçı çoktur. İlk akla gelenler Picasso, Dali, Chagall, Buffet ve yaşadığı dönemde dünyanın en zengin 16 adamı arasına giren George Simenon'dur. Sanatçı koruyucuları diyebileceğimiz, tarihi MÖ 1. yüzyıla değin uzanan mesenler, tek tek şahıslar, kurumlar ve devlet sanatçıya art düşünceli ya da saf bir biçimde sınırlı olanaklar sunabilmektedir. Bu konuda sanatçının önünü açık tutan, dünyada yaşayan tüm insanlara ulaşma düşüncesidir. Her sanat dalının kendine göre bir insanlara ulaşma yolu vardır. Orijinal resim ve fotoğrafın yolu galerilerden geçmektedir. Günümüzde, bir entelektüel uğraşı olarak görülen sanat galericiliğinin geçmişi, işlevi ve sorunları başlı başına inceleme konusudur. Bu yazımızda ülkemizde saptayabildiğimiz ilk resim sergilerinden başlayarak sözü Adalet Cimcoz'un 1931 yılında kurduğu Maya Sanat Galerisi'nde açılan fotoğraf sergilerine ve bugünkü uygulamaya getireceğiz.

Sanayi-i Nefise okulunun kuruluşundan önce (1882) sergiler, Mühendishane ve Harbiye'nin resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderdiği sanatçılar tarafından açılmıştır. Osmanlı döneminde ilk serginin 1872'de İstanbul'da Sanayi Mektebi'nde "Osmanlı Teziyi-ni Sanat Sergisi" adıyla açıldığı bilinmektedir. Bu sergiyi daha sonraki yıllarda Harbiye'de açılan bir karma sergi, bugünkü Basın

Müzesi binasında, Tepebaşı 6. Belediye Dairesi'nde, 1902'de Şeker Ahmet Paşa'nın Mercan'daki evinde, resim öğretmeni Rıza Bey'in Üsküdar vapur iskelesindeki sergileri izler. Beyoğlu "Societa Operya" birliği binasında 5 sergi düzenlenmiş, beşinci serginin (1911) kataloğunda 8 Türk ressamının adı belirtilmiştir. 1919'da kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından 5 sergi, aynı kuruluşun katkısıyla 1923'te Ankara Türk Ocağı'nda büyük bir sergi açılmıştır. 1925'te Matbuat Cemiyeti Binası altında açılan, aralarında Elif Naci, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Cevat Dereli, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Hamit Görele'nin bulunduğu akademi öğrencilerinin kurduğu "Yeni Resim Cemiyeti" sergileri, 1929'da "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"nin açtığı sergiler bu sanatın tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Gülhane Parkı girişinde bulunan Alay Köşkü'nde açılan Elif Naci'nin ilk kişisel sergisi (1930), Zühtü Mürtoğlu (heykel, 1931), D Grubu'nun 8 Ekim 1933'te Tünel'e yakın bir yerde bulunan Mimoza Şapka Mağazası'nda açtıkları ilk sergi, o zaman Taksim Bahçesi içinde bulunan Dağcılık Kulübü Salonunda, "Cercle d'Orient"daki, Galatasaraylılar Yurdu'ndaki ve nihayet D Grubu'nun "rüşünü ispat ettiği" Fransız Tiyatrosu Fuayesi'nde açtıkları beşinci sergi resim sanatımızı bugünkü çizgisine erdiren maratonun ilk etaplarıdır. Bu arada unutulmaması gereken salonlar arasında Çallı'nın dostu S. Refik Sırmalı'nın Tünel'deki "Dekorasyon" adlı mağazasının salonu (1938), seramikçi İ. Hakkı Oygur'ın galerisi (1945), Taksim'de bir grup ressamın açtığı galeri (1958), yabancı kültür merkezi galerileri ve yurt yüzeyine yayılmış halkevi salonları vardır. Ülkemizdeki ilk sergi salonlarına ve sergilere bir geleneğin başlama noktalarını vurgulamak amacıyla değindik.

Resim ve fotoğraf sergileri konusunda ilk soluklu atılım, sanat zevkini ve kültürel atılımları tabana yayma düşüncesiyle kurulmuş olan halkevleri programıyla gerçekleşmiştir. Halkevleri çatısı altında düzenlenen fotoğraf yarışmaları ve sergilerinin fikir babası Vedat Nedim Tör'dür. Yurdun her köşesine yayılmış 400 halkevinin katkısıyla 10 yıl süreyle düzenlenen yarışmalı Ankara Fotoğraf Sergisi'ne katılım ve kalite düzeyi yeterli değildir. Bu durum fotoğraf sanatı açısından her anlamda yolun çok başında olma gi-

bi bir nedene dayanmaktadır. Halkevlerinin fotoğrafa ilişkin atılımı, tepeden inme kararlarla ülkenin kültürel ve ekonomik koşulları göz önüne alınmadan bir illüzyona kapılarak yola çıkışın öyküsüdür. Tek parti döneminde geliştirilmeye çalışılan tarım ülkesi düşüncesi köycülük akımını gündeme getirmiş, Anadolu'da her taşın altında kültürel bir hazine olduğu imajı, aydınların Anadolu'ya olağanüstü bir ilgi göstermelerini sağlamıştır. 1936 yılında Ankara Sergievi'nde resmi görüş doğrultusunda açılan ve çoğunlukla Othmar Pferschy'nin işlerinden oluşan büyük fotoğraf sergisi ülkede yaşamı yalnız güzel yanlarıyla göstermektedir. Bu eğilimi aşma tutkusu 1930'da ağır aksak yürüyen liberal ekonomiye geçişle bir paralellik göstermektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir ressam ya da fotoğrafçı için halka ulaşmanın tek yolunun sergiler olmasına karşın hiçbir dönemde olmadığı kadar salon sıkıntısı vardır.

Sıcak bir sergi salonu hasretini dindiren ilk özel sürekli galerimiz Maya, 25 Aralık 1950 tarihinde Beyoğlu Kallavi Sokak'ta Adalet Cimcoz (1910-1970) tarafından açıldı. Sabahattin Eyuboğlu'nun "ufaktı ama bir yürek gibi dolup boşalıyordu" dediği Maya'nın açılış zamanlaması, kuruluş ve işleyiş biçimi yaşanan satsal düzene karşı bir tepkidir. Adalet Hanım'ın eşi Mehmet Ali Cimcoz, Maya'nın açılışını şöyle anlatıyor: "Böyle bir galeri açılması fikri Adalet tarafından benimsenerek ortaya atıldı. O zamanlar çevremizde sanatçılar, tanınmış ve sevilen insanlar vardı. Bu fikir evimizde sürekli gündemdeydi. Heyecanla tartışılıyor, canlı tutuluyordu. İsim arama sırasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ortaya attığı Maya fikri benimsendi. Şarköy kiliminden alınan Maya kuşu figürü amblem olarak kullanıldı. Hedef, gençlerin, işlerini rahatlıkla sergileyebilecekleri bir yer açmaktı. Adalet, yaradılış itibarıyla boş durmayan bir insandı. Tüm yaşamı ağzına kadar dolu, taşkın ve coşkundu. Maya'nın tutup tutmayacağı bilinmiyordu. Ticari bir amacımız yoktu. Bugün, su üstünde kalan, fakat o yıllarda öğrenci durumunda olan sanatçıların çoğu Maya'da sergi açarak kendilerini tanıtmaya imkânı bulmuşlardır." Maya'da, kapatıldığı 31 Temmuz 1955 tarihine değin toplam 71 sergi açılmıştır. Bunlardan beşi fotoğraf sergisidir. Ayrıca, 1954 yılı sonunda dü-

zenlenen “Maya’yı kurtarma” sergisine Nazan İpşiroğlu, Baha Gelenbevi ve Ara Güler fotoğraflarıyla katılmışlardır. Maya’da kişisel sergi açanlar arasında Limasollu Naci (Geramos Masalı, 1953), Nazan İpşiroğlu (Fotoğraflarla Ürgüp, 1954), Ara Güler (Nevzat Üstün’ün şiirleri eşliğinde, 1953) vardır. Limasollu, Maya’da açtığı sergiyle ilgili bir anısını şöyle anlatır: “Kazancı Yokuşu’nun başında bulunan Beyoğlu Halkevi’nde bir fotoğraf sergisi açmıştım. Bunun üzerine Yaşar Kemal, kendine has üslubuyla, ulan kim orada fotoğraf sergisi görmeye gelir, sergini Maya’da aç, dedi. Maya’ya yakası tersyüz edilmiş gömlek ve patlak lastik pabuçlarımla utana sıkıla gittim. Galeriyeye gelenler, biraz Adalet Cimcoz’un çevresinde bulunmak biraz da sergi açan sanatçıları korumak amacıyla geliyorlardı. İlk fotoğraf satan kimse benim. Maya’da açtığı sergide tanesi 10 liradan 60-70 fotoğrafım satıldı. O tarihte ünlü ressamların tabloları 10 liraya satılıyordu. Bu sergiden aldığım parayla uzun süre geçindim.”

Maya Galerisi kısa sürede, İstanbul’un göbeğinde tüm sanatçıların uğrağı, gece yarısına değin konuşulup içilen, elbirliğiyle sergiler açılan bir dost beşiği haline gelmiştir. Böylece, Adalet Cimcoz’un Maya’yı açmasına neden olan, sanatın insanları yaklaştırdığı, birine sevdirdiği inancı somutlaşmıştır.. O tarihlerde Ankara’da yılda bir kez resim sergisi açılan bir sergievi, İstanbul’da da iki galeri vardır. Biri, Fransız Konsolosluğu Binası’ndaki konferans salonu, diğeri ise Beyoğlu’nda Sanat Dostları Cemiyeti’nin Ses Tiyatrosu geçidinde bulunan lokalindeki küçük galeridir. Her ikisinin de aydınlatması yetersizdir. Sanatçılarımız, Maya türünden bir galeriyeye duydukları gereksinimi anlamak için, Refik Ahmet Sevgilî’nin 1950 yılında yayımladığı bir yıllıkta çıkan Fikret Adil yazısına göz atmak yeterlidir. Adil yazısında, resmin yalnız eğer antika değeri taşıyorsa mobilyacılar da satıldığını ve şöyle bir olayla karşılaştığını anlatmaktadır: “Geçenlerde bunlardan birisinde, genç ve kıymetli ressamlardan Nuri İyem’in güzel bir manzarasını gördüm. Çerçeve alalade tahtadandı. Fiyatını sordum. On lira, dediler. Yanında çerçevesi altın yaldızlı bir resim vardı. Sırto oynayan Arnavutları gösteren meşhur bir tablonun kopyası. Onun fiyatını sorduğumda 150 lira istediler. Birinin kopya öteki-

nin orijinal olduğunu söylediğim zaman, koltukçu, bayım, biz çerçeve satıyoruz, dedi.”

Adalet Cimcoz’un maddi olanaksızlıklar nedeniyle aldığı Maya’yı kapatma kararı sanatseverlerin yüreğinde ince bir sızıydı o günlerde. 29 Haziran 1955 tarihli *Yeni İstanbul* gazetesinde çıkan bir yazıda “Maya’nın yerini bakalım ne alacak? Eğer Welcome yazılı levhalarla bir Night Club açılırsa iş yapar” denmektedir. Maya’nın kapanması üzerine, sanatçılar teselliye Adalet Cimcoz’un İstanbul Valisi Fahrettin Kerim Gökay’ın ısrarla istemesi üzerine açılan Şehir Galerisi ve Kuyucu Murat Paşa Galerisi’nde bulmuşlardır. 1980 öncesi uzun süre yaşayan ikinci özel galeri Melda Kaptana Galerisi’dir (1970-1977).

1960 sonrası, Türk fotoğrafında etkinliklerin yoğunlaştığı bir dönem olarak bilinmektedir. Bu dönemde fotoğrafçılarımız yapıtlarını, İstanbul’da belediye Şehir Galerisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerileri, yabancı kültür merkezleri, okul salonları, banka galerileri, Sinematek Derneği Fuayesi ve az sayıda da resim ağırlıklı özel galerilerde sergilemişlerdir. Anımsadığımız birkaç açık hava ve çadır sergisi ise yapıtları halkın ayağına götüren, alışkanlık haline gelememiş rasyonel çözümlerdir. Fotoğraf ekipmanı, galeri ve tamir atölyesi biçiminde düzenlenen, İstiklal Caddesi 390 numaradaki Süer İzat’ın “Arkadaş” adlı mağazası, duvarlarında yalnız fotoğrafa yer veren ilk işletmedir. İşlek bir cadde üzerinde ve tüm fotoğraf dostlarının uğrak yeri olmasına karşın uzun ömürlü olamamış, 1975-1977 yılları arasında açılan 20 kadar fotoğraf sergisinden sonra kapanmıştır. “Arkadaş”ta sergi açanlar arasında Gültekin Çizgen, Mehmet Bayhan, Fahri Yetman, Yılmaz Kâini, Sabit Kalfagil, Hasan Kurbanoglu, Sevgi Evcim, Teoman Madra ve Yıldız Moran vardır. İkinci kez 10 yıl sonra bir fotoğraf galerisine kavuşan İstanbullu fotoğrafseverlerin sevinci ne yazık ki kısa sürmüştür. Dünyadaki fotoğraf sanatı merkezlerinin ülkemizdeki ilk deneyi olan İFE (İstanbul Fotoğraf Evi), 20 Mayıs 1985’te dünya fotoğraflarından orijinal örnekleri içeren (Ara Güler koleksiyonu) zengin bir seri ve Gültekin Çizgen’in hazırladığı “Dünyada ve Ülkemizde Fotoğraf Sanatı” adlı mültivizyon programıyla açılmış, 1986 yılı Nisan’ının sonunda Nuri Bilge Ceylan’ın bir ser-

gisiyle kapanmıştır. IFE, beyaz yalın dekorasyonu, bilinçli aydınlatması ve fotoğrafa ilgi duyanların yakın ilgisini derleyen yoğun programıyla kısa yaşamı içinde fotoğraf yaşamımıza canlılık getirmiştir. IFE'den sonra son yılların en önemli fotoğraf galerisi REFO Color'un İstanbul merkez binasında açtığı galeridir. REFO tipi galeri, bir büyük laboratuvar desteğinde gelişen yeni bir modeldir. Fotoğraf sektörümüzün en canlı ve güçlü iş kolu olan renkli fotoğraf laboratuvarlarının sergileme olayına önem vermesi, içinde bulunduğumuz koşullarda bir ölçüde çıkar yol gibi görünebilir. Günümüzde, kültür ve sanat bazı büyük tecimsel kuruluşların bir parçası olma yolundadır. Başlı başına bir fotoğraf galerisine sahip olmak fotoğrafa gönül vermiş birçok kimsenin düşüdüdür. İstanbul Kadıköy Bağdat Caddesi üzerinde bulunan Galerî Arşiv'in kurcusu Nazan O. Aktar 1990'dan beri sessizce bir fotoğraf galerisini yaşatma savaşımını vermektedir. Galerî Arşiv'de bugüne değin beşi yurtdışından olmak üzere 26 sergi açılmıştır. Sergi açan fotoğrafçılar arasında Tahir Ün, Orhan Alptürk, Kaan Çaydamlı, Tuğrul Çakar, Muzaffer Sütluoğlu ve İbrahim Tuna vardır. Nazan O. Aktar galerisi konu olduğunda "Şekilde amaç ticari olarak tanımlanmıştır. Ancak temel dürtü fotoğraf sanatına olan ilgi ve sevgidir" diyor.

Bir galerinin yapısı onu yaşatmaya çalışan kimselerden izler taşır. Sergilenecek yapıtların seçiminden, dekorasyona, aydınlatmaya, sunuş titizliğini sağlayan araştırmalara, yapıtla izleyici müşteri arasında rahat ve doğru bir diyalogun kurulmasına yönelik çabalara, galerinin yaşamı boyunca sergilenen yapıtlardan çıkacak "kendine göre bir imaj belleği" yaratmaya değin uzanan bir sorumluluklar zinciridir galericilik. *Cumhuriyet*'te (22 Haziran 89) Galerî Nev yöneticisi H. Dostoğlu ile yapılan söyleşide "Daha nitelikli resmi seçmeye gayret ederken pazarın taleplerine göre hareket etmiyoruz... Yani insanlara duvarlara astıklarında sakın bir on dakika geçirecek resimler değil. Tam aksine problemleri alanlardan çıkmış resimler. Dolayısıyla da estetik olarak haz almak için yorumlamayı gerektiren resimler" düşüncesinden kaynaklanan bir tür özel imaj ayrıcalığına değinmektedir. Bir resim galerisini ayakta tutan birbirine bağlı temel faktörlerden en önemlisi

satıştır. Bu nedenle fotoğraf galericiliği ülkemizde orijinal yapıt satışını içermeyen özel bir iştir. Sergiler, prestijle karışık kendini açıklama yöntemidir. Bir fotoğraf galerisinin ayakta kalabilmesi, aynı heyecanı paylaşan kimselerin masraflara dolaylı yoldan katılmasını sağlayan lokal - galeri yolundan geçmektedir. Söz konusu galeri modeli, mesleki dayanışma, iletişim ve bireyleri geliştirme köprüsüdür. Maya Galeri’de ülkemizde hemen hemen hiç resim satılmadığı bir dönemde yapılmak istenen buydu. 1950’de tek resim galerisinin bile bulunmadığı İstanbul’da bir grup sanat dostunun heyecanını peşine takıp 4 yıl sürükleyen Adalet Cimcoz, dublaj, otuza yakın çeviri, tiyatro ve plastik sanatlar üzerine çevirileri, denemeler, radyoya uyarladığı piyeslerin yanı sıra radyo konuşmalarıyla bir kuşağın kültür elçisidir.

Galeriler, yapıtın sanatsevere, koleksiyoncuya ulaşması, galericinin çıkarı, sanatçının yaşam güvencesi, yapıtın sanat değeri ve “emtia” değerine ilişkin düşünceler sarmalı üzerine kurulmuştur. Galerici, sanatçı, sanatsever birlikteliğinin uyumlu bir biçimde gelişebilmesi her şeyden önce ortak bir duygu düzleminde buluşmalarına bağlıdır. Bu “sevme” ve “bilme” ilgisine dayalı bir ilişkidir. Yarını olan bir sanatçının desteklenmesi ya da kendini kanıtlamış ünlü isimlerin işlerine sahip çıkılabilmesi bir “arz talep” dengesini yakalama sorunudur. “Sanat tüketicisi”ne başarılı bir tanıtma ve pazarlama hizmetinin verilmesi, içinde yaşanılan kültürel ve ekonomik ortamla yakından ilgilidir. Satışı olmayan bir işletmenin çalışmasını sürdürmesi olanaksızdır. Fotoğrafın satışı olmadığına göre geriye galeriyi gelir sağlayan yan uğraşlarla ayakta tutan, fotoğraf kulübü gibi çalışan işletme modeli kalıyor.

Sanat zevkini tutku düzeyine çıkarmak, sergi, tiyatro, konser salonlarını “akıl tapınağı” olarak algılamak bir yaşam biçiminin yan ürünüdür, mutluluk gibi.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Nisan 1994, sayı 333

Halikarnas Balıkçısı ve Bodrum
Mavi Bir Dünyanın Fotoğrafı

24 Aralık 1993 tarihli *Bodrum Ekspres* gazetesinde Gündoğan Kıtaplığı için Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği tarafından yayımlanan çağrı yazısı şöyle başlıyor: “Bodrum kimine göre deniz, kimine göre güneş, kimine göre döviz, kimine göre özgürlük ve eğlence, kimine göre ekmek kapısı...”

Bir süredir, “Bodrum’a neden gidiyorum?” sorusunun karşılığını arıyorum. Fotoğraf çekme tutkusunu canlı tuttuğu için mi? Yoksa bir verandada Georges Moustaki dinleyerek asırlık zeytin ağaçlarını gözlerimle kucaklamak için mi? Yoksa, Cevat Şakir Caddesi’nde Halil’in kahve ocağı önünde plastik bir gazoz kasasını yan yatırıp üzerine oturarak gelip geçeni seyrederken sabah kahvesini yudumlama tutkusu mu? Aslında, hiçbiri değil, Gölköy’de eski dalgıç Rıza ile kahvesinde yaptığımız sessiz sohbetin büyüünden kurtulamıyorum. Uzun zaman bir tek söz etmeden karşılıklı oturduktan sonra göz göze geldiğimizde belli belirsiz bir gülümsemeyle “Ya, işte böyle,” diyerek anlaşmanın gönül birliğini seviyorum. Orada sanki, geçmişte kalmış, başkasına ait bir yaşamı paylaşıyor gibiyim. Çetin Altan’ın şu sözlerine katılmamak elde değil: “Hayat sade yaşandığı kadar değil, anlatıldığı ve anlatımı

paylaşıldığı kadar vardır". Bodrum'a gitme ideolojisiinde Halikarnas Balıkçısı'nın yarattığı mitosun yanı sıra, yerel mimarisi, doğası ve tarihinin önemli bir yeri vardır. Herkes değişik boyutlarda bir diriliş yaşar Bodrum'da. Bana, Balıkçı'nın Mavi Sürgün'ünde en görkemli sahne hangisidir, diye sorsalar, o yeniden diriliş sahnesidir, derim. Üsküdar ile Bodrum arasında geçen altı aylık çileli sürgün yolculuğu kiraladığı deniz üstü evinde son bulur: "Hey, açılan kapı, birdenbire gözlerime ve gönlüme açık denizleri, kıyı ve adaları verdi... Çocukluktan beri ilk defa çocuk gibi hıçkırma hıçkırma ağlayarak kapıya dizüstü düştüm. Şiddetle hayret ettim. İçimde hayranlık! Gönül açıklığı! Şükran! Kıyamet kopuyor... Babiâli Yokuşu'nun boyunduruğuna vurulmuş olan Cevat boş bir kalıp olarak yerde yığılı dururken, onun ortasında -içinde sanki bir milyar kuş sevinçle cıvıldaşarak- Halikarnas Balıkçısı irkilip dikilmeye koyuluyordu, onun içinden başka bir insan kalkıyordu..." (Mavi Sürgün, Remzi Kitabevi, 1961).

Bodrum'un tarihi MÖ 1200'e değin uzanmaktadır. Bilgiler çeşitli, kimi Bodrum'a ilk yerleşenlerin Finikeliler, kimi de Dorlar olduğunu kaydediyor. İlk yerleşim, günümüzde kalenin bulunduğu kayalık küçük bir bölge üzerinde gerçekleşmiştir. Kale, 15. yüzyılda Roma Katolik Kilisesi'ne bağlı St. John Şövalyeleri tarafından Dorien bir akropolün kalıntıları üzerine Havari Petros adına yapılmıştır. Bölge, 13. yüzyılın ilk yarısında Türklerin eline geçmiş, 1523'te Kanuni Süleyman Rodos'u aldıktan sonra İstanbul Adası'yla birlikte Bodrum Kalesi'ni de almıştır. Sözü çeşitli kaynaklarda bulabileceğimiz tarihi bilgilerle uzatmayalım. Balıkçı sürgün nedeniyle bir tarihin, doğasıyla canlıları çıldırtan bir coğrafyanın ortasına düşmüştür. Destan şairi Panyasis, tarihçi Herodot ve Dionisios'un toprağında yeni bir düşünce ve yaşam biçimi geliştirmiştir. Eski bir deyme göre "Kahırdan lütuf" doğmuştur. Böylece, Balıkçı'nın kaleminden Anadolu'nun "dionisyak" tarihi; özgün bakış açısını, yorumunu içeren bir tarihi ortaya çıkarmıştır. Balıkçı, Türk aydınlanmasında "Mavi Anadolu" düşünce birliğinin mimarlarından. Onun yazınsal kimliğinin öncel göstergesi, tanıklıktan çok, yöresindeki insanlarla iç içe olması, düşüncelerini yaşama geçirmesi ve yaşayarak yazmasıdır. Her şeyden önce

Balıkçı, yapı olarak istenilen yere kolaylıkla götürülebilecek biri değildir. Oxford Üniversitesi'nde büyüklerinin isteği üzerine "yakın çağlar tarihi" okumuştur (1908). Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu konuda "Porsmouth'daki bahariye mektebine gitmek istedim. Münasip görmediler. Oxford'a gönderdiler. İsteksiz gittim, en kolay konuyu seçtim. 4 yıl öğrendim. 4 yıl da öğrendiklerimi unutmak için çaba sarf ettim," diyor. O, efsanevi söylemiyle bir "delice zeytin" gururu taşımaktadır. "Deniz Oğlu" adlı öyküsünde özdeşleştiği "sabırlık" (bir tür kaktüs) anlatımıyla çileye çiçek açtırmış, güneşi kılıcı kınından sıyrırır gibi denizden Bodrum toprağına "leylak rengi buğular" salarak sanki elleriyle çekip savurmuş bir koca insandır. Balıkçı "külliyyatı"nın ilk kitabı, Sabiha - Zekeriya Sertel tarafından çıkarılan 100 kitaplık cep kitapları serisinin 29. kitabı olan "Ege Kıyılarından"dır (öykü, 1939). Söz konusu kitap, şu açıklamayla başlamaktadır: "Güney Anadolu'nun o mas-mavi göğü, menekşe denizi, ışığı ve toprakları çeşit çeşit ağaçları, yemişler, çiçekler, insanlar, medeniyetler yetiştirmişti. Bu hikâyeler de, o cennet gibi ellerin, dağ otlarının, kıyıların, vahşi kayalarlarının, harabelerinin ve açık denizlerinin mahsulüdür. Hepsini yine onlara ithaf ederim". Balıkçının tüm kitaplarına bu bakış açısı egemendir. Balıkçı'nın Anadolu coğrafyasına getirdiği toplumsal, kültürel, sanatsal boyut maviyle sembolize edilen bilgi, düşünce, dayanışma, insan ve doğa sevgisini içermektedir. Ona göre uygarlığın beşiği Anadolu'dur. İlk kez, Anadolu'da akıl yolunda hoşgörölü, uygar ve özgür bir ortam yaratılmıştır. Atina'da Anak-sagoras, "Ay ve güneş birer tanrı değil, maddesel kütlelerdir," dediği için ölüme mahkûm edilmiştir. Balıkçı'ya göre; "Hayat, geriye ve geçmişe bağlanmayı bağışlamaz, yenilik ister. Ölen her insanın kafatası, yeni insanlığın binasına taş olur. Böyle gelişir uygarlık... Yaşamak demek yazmak, düşünmek, yaratmak demektir". *Milliyet Sanat* dergisi Balıkçı'nın ölümünden 5 gün sonra yayımladığı 50. sayısının (19 Ekim 1973) kapağına "Mavi Ömür Bitti" diye başlık atmış. Şimdi Balıkçı'nın yarattığı atmosferi, kitaplarında canlandırdığı insanları, yörede birçok şeyin değiştiğini bildiğim halde kimseye sezdirmeden arıyorum. Yarattığı düşün zamanla sınırlı olmadığını incincındayım. Batının ideal ve romantik Atina'sı ile

gerçek Atina arasındaki farkı ilk kez o yakalamış, balıkları sevgi denizinde yüzerken düşlemiş, pantolon cebinde çiçek tohumlarıyla gezerek ayağına takılan her çalının dibine onları serpiştirmiştir. Prosper Merimee'nin *Carmen* romanını çevirirken kızların saçlarına "Kasia" çiçeği taktığını okuyunca bizim kızların da onlardan bir farkı olmadığını düşünerek Bodrum'a "Kasia" tohumları saçmıştır. Balıkçı, yaşamı elleriyle bir klasik yontu gibi yaratmak istemiştir. O her şeyden önce bir yaşama sanatı ustasıdır.

Halıkarnas Balıkçısı'nın yaratmak istediği mavi dünyanın fotoğrafı nasıl olur diye düşünüyorum. Ellili yılların sanatına egemen olan popülist duyarlılık, sıradan insanı ön plana çıkararak yaşam kesitlerinden alınan dramatik tablolarda insana, değerini, saygınlığını veren "öz"ün altını çizme düşüncesiyle günlük tanıdık bir dünyayı gözler önüne sermiştir. Balıkçı ise tarihi bir arka plan önünde doğaya sıkı sıkıya bağlı, geniş kapsamlı insan serüveni betimlemesi peşindedir. Yapıtlarında yarattığı sahneler karışıklıkların etkisi altında ayrıntılı bir biçimde canlandırılmıştır. Yapıtlarında yöre insanlarının ekmeğini denizden çıkarmalarının taştan çıkarmaktan daha güç olduğu düşüncesi, dram, sevinç, coşku ve tutku iç içedir. "Dalgıcın Parçaları" adlı öyküsünde, boğulan dalgıcın şişen başı miğferin içinden bir türlü çıkmaz; boynunu keserler. Başını, kafatasını parçalayarak, parça parça çıkarırlar. Denize atarlar. Dalma sırası, boğulan dalgıcın kardeşine gelmiştir. Kardeşinin başından çıkardıkları kanlı miğferi başına geçirirler. Denize dalarken kardeşinin parçaları pembe renkler salarak, bir sağa, bir sola kayarak kendisine eşlik etmektedir. Yazar bunun adına geçim disiplini, diyor. Bu disiplinden gelen insanların karadaki yaşamı; aşkları, aileleri ve çevreleriyle olan ilişkileri buruk ve fırtınalıdır. Balıkçı, bir başka öyküsünde, iki oğlunu ve kocasını denizde kaybeden bir kadını, toprakla deniz arasındaki sonsuz alışverişi, olanca çarpıcılığıyla anlatmaktadır. Balıkçı, 1969'da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanan *Deniz Gurbetçileri* adlı romanını kendi resimlemiştir. Sözcüklerle çizdiği tabloları görselleştirmiştir. Ben de mavi dünyayı anlatan bir tür imgesel görsellik peşindeyim. Tek renk fon üzerine insanlar ön planda ve büyük bir biçimde konmuştur. Her şey abartılıdır. Durağan sahnelerde bile gizli

bir hareket ivmesi vardır. Bazıları, Balıkçı'nın mavi dünyasını romantik bulurlar. Bu romantizm, saf anlamıyla başka yerlerde olma özlemiyle başlayıp biten ve insanı için için tüketen bir yaşam biçimi değildir. Bu düşünle gerçeğin birbiri üzerinde yükseldiği; erdemli, tarihçi, toplumcu, insanın hiçbir nedenle kendine ve çevresine yabancılaşmadığı, tutkularla sarmaş dolaş yaşanan bir dünyadır. Her şey, duru bir ışığın yıkandığı ilahi bir denge içindedir. Yaşamın içerdği karşıtlıklar sonuçta dünyanın olumlanmasından yana değişmektedir. Mavi dünyanın doğası gerçekçi bir anlayışla dile getirilmiştir. Doğa kurallarını insanlara acımasız bir biçimde dikte ederken, diğer yandan yaşama tutunmaları için onlara kucak açmış, gerekli ortamı hazırlamıştır. Balıkçı'ya göre Bodrum'da "Mavi ve yeşil o kadar derin ve tatlıdır ki, değil insanları, taşları ve duvarları bile kendine çeker. Dünyanın en güzel ve en saf mavisini buradadır. Afrodite'nin beyaz vücudunu ancak bu denizin köpüklerinin beyazından yaratabilmişler" ("Halikarnas" öyküsünden). Maviye karşı beyaz. Gerçekçi düşlere karşı temizlik, saflık, gündoğumu, ölüm değil canlılığı yaratan bir sessizlik, içten bir neşeyle yaşama bağlılık. Beyaz, tüm başlangıçların rengidir.

Balıkçı *Resimli Hafta* dergisine (13.4.1925) "hapishanede, idam mahkûmu olanlar bile bile asılmaya nasıl gider" düşüncesiyle yazdığı bir öykü nedeniyle 2 yıl Bodrum kalebentliği cezasına çarptırılır. Ceza süresinin ilk yarısını Bodrum'da geri kalan bölümünü de İstanbul'da geçirir. Bu garip tutsaklık süresi biter bitmez 25 yıl yaşayacağı Bodrum'a döner. Bugün, Balıkçı'nın Bodrum'dan ayrılışının üzerinden 40 yıl geçmiştir. Onun dile getirdiği yaşama biçimi artık duygu, düşünce ve kavram olarak vardır. Bu değişime karşı koymanın yolu insanların özlemlerini, güzellik arayışını, fırtınalarını, yapısındaki karşı koyamadığı güçlü eğilimlerini, ortak beraberliğin özünü güçlü bir dille anlatmaktan geçer. Anlatım güçlü sanatçının yaratılış özelliği, yetenek, zekâ, kültür birikimi, yaşam felsefesi ve teknik bilgi gibi birçok olgunun uyumlu bir biçimde bileşiminden doğmaktadır. Bir yapıtın gerçek başarısı insanlar üzerindeki etkisiyle ölçülür. Kültürel mirasın, zaman içinde oluşan değişik toplumsal koşullar ışığında yeniden özgün bir kimliğe dönüşümü sanatçının dünyayı betimlerken yeniden ya-

ratması gibidir. Tarihsel ve yerel koşullar sanatçının duygu ve düşünce dünyasını biçimlendiren kaynaklardan biridir. Leonardo'nun Mona Lisa tablosunda ülküleşen tüm insanlığın benimsediği içten bir ebedi gülümsemedir. İnsanlığa mal olan bu tabloda, yaratıldığı tarihi ve coğrafyayı anımsatan belirgin hiçbir iz yoktur. Yaşamın akışı içinde konular eskir, bir zaman dilimi içine hapso-
lur. Sanatçı bir dünyalıdır. İnsan, macerasını içselleştirmelidir. Yaşamı bu genişlikte kavransa evrensel anlamda “var” olabilir. Balık-
cının satır aralarında uzun kolları, iri elleriyle dünyayı kucaklama merakını sezersiniz. Ona göre yaşamın kaynağı denizdir. Hüma-
nist düşüncenin beşiği Anadolu'dur. Değişimi biçimlendirme dü-
şüncesine tutkundur. Tarih boyunca insanlık Batı demokrasisinin
kölesi olmuştur. Akdeniz, üç kıtayı birleştiren bir kültür iklimi-
dir. Kendi deyişyle; “Akdeniz, suları gibi, akıcı ve masmavi bir
insanoğlu tarihidir”. Kısaca, Balıkçı yaşamı artıran ve coşturan bir
ritim arayışı içindedir. Gerçek sanatçının kafasında, çağdaşlık da-
hil tüm değer kategorileri hassas bir denge içindedir. Mavi dünya-
nın fotoğrafı önyargının, dogmanın, saplantıların dışında kalan,
göreceli ufuklara kanmayan, iç özgürlüğüne kavuşmuş sanatçıla-
rın yaratabileceği bir fotoğraftır. Onlara Merhaba.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1994, sayı 335

KAYNAK

“Bodrum Tarihi” / 1945,1945 (ek), Prof. Avram Galanti Bodrumlu.

"Ben İşimi Yapar Sonra Ölüyorum" İmza: Ara Güler

Ara Güler'in fotoğraflarında yer alan "İnsan" ve "İstanbul" ikilemi bir öyküsel bütünlük içinde bazı çelişkileri de sergilemektedir.

İstanbul bir bizden başka olmuş, almış başını gidiyor: Yönetim, altyapı, sağlık, güvenlik, nüfus yoğunluğu, göç akını, gecekondu-su, suyu ve havasıyla bir sorunlar yumağı. Bir elimize Ara Güler'in yeni çıkan *Eski İstanbul Anıları* (Dünya Şirketler Grubu, 1994, İstanbul) albümünü öbür elimize İstanbul'un sorunlar yumağını alıyoruz. O anda bir yanınızın çöktüğünü, yüreğinizin yarısının mendeneyle sıkıldığını duyuyorsunuz. İstanbul binlerce yıllık bir kültürel evrim sahnesidir. 1123 yıl yaşayan Bizans uygarlığı ya da Osmanlı denilince akla ilk gelen şeylerden biri İstanbul olur. Cumhuriyet döneminde İstanbul yine bir kültür başkentidir. Bizans ve Osmanlı döneminde kültürel alanda anıtsal mimari ön plandadır: Bizanslılar "İnancın ve sanatın doruğu: Ayasofya'yı, Osmanlılar, karşısına kubbesi Ayasofya'nın kubbesinden 2.5 metre daha geniş olan görkemli Sultanahmet Camii'ni yapmıştır. Bizans ölümsüz Hora Manastırı (Kariye Camii) mozaiklerini, Osmanlı özgün renk ve nakış anlayışıyla ünlü Süleymaniye, Rüstem Paşa Camii, Topkapı Sarayı çinilerini insanlığa armağan etmiştir.

Cumhuriyet, bir milletin yeniden doğuşunun yaşandığı bir dönemdir. 1950 öncesi tek partili devletçi yönetimin yerini, 1950 sonrası çok partili liberal, kapitalist yönetim sistemine doğru ilerleyen bir değişim süreci almıştır. CHP'nin devlet anlayışına ve devrimlere karşı bir tepki olarak gelişen DP iktidarı kısa zamanda ekonomik açmaza düşmüştür. Dış borca dayalı enflasyonist köylüyü kalkındırma politikası silahı geri tepmiştir. 1936'dan beri ülkenin gündeminde bulunan toprak reformunun bir türlü gerçekleşmemesi, tarım kredi maliyetinin giderek artması, makineleşme, ırgatlaşma büyük kentlere göç akının başlatmıştır.

Ara Güler'in fotoğrafladığı 1950 sonrası İstanbul'u ülkemiz açısından özel bir öneme sahiptir. Nüfus 1 milyon kadardır. Göç hareketi yeni başlamıştır. Kent henüz, yeni gelenleri yaşam üslubu içinde özümseme gücünü yitirmemiştir. Ortada, yüzyılların biçimlendirdiği kendine göre bir "kentlilik bilinci" vardır. Zamanla, daha iyi ve rahat yaşama arzusunun göçe zorladığı insanların sorunları ve genelde topluma egemen olan "rant" felsefesi İstanbul'a çirkin bir yüz kazandırmaya başlamıştır. Sonuçta İstanbul, Türkiye nüfusunun %15'inin toplandığı çarpık bir kent olmuştur. Şairin, "En eski çiniydi gök / Batık kent, bizden ayrı / Ve bulutlarca uzak" (Sabahattin Kudret Aksal) dizesi Ara Güler fotoğrafı gibi özgün ve kıvrak bir dille İstanbul'u anlatmaktadır.

Ara Güler, albümüne ara başlıklar atarak "İstanbul'un ışığı", "Çalışmanın gizemi," "İnanmak... Sığınmak", "Yarın korkusundan kaçış, avunmak veya kurtuluş", "Boşver, hayat devam ediyor...ve", "Ve... günlerden bir gün / güzel bir günbatımında kalktı gemisi eski İstanbul'un / Boğaziçi'nden" demiş. Ara Güler'in fotoğraflarından yansıyan 1950'li, 1960'lı yılların İstanbul neşesi bile buruk bir İstanbul'dur. Ona siyahın ve grinin dramatik gücü egemendir. Fotoğraflar, yer yer tarihi arka plan önünde oynanan bir dramdan alınmış sahneleri içermektedir. Yaşar Kemal'in "O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler ve çekip gittiler" dediği insanlar İstanbul'a gelmiş olmalıdır.

Ara Güler'in fotoğraflarında yer alan "İnsan" ve "İstanbul" ikilemi bir öyküsel bütünlük içinde bazı çelişkileri de sergilemektedir: Binlerce yıllık bir tarihi miras içinde yaşanan yoksulluk ve ça-

resizlik. Gözlerde okunan kadere razı olmanın verdiği huzurun “durgun tutku” denizinde isyan etmekle etmemek arasında yaşanan bitimsiz düzlük. Yaşam direnciyle kırgınlık arasındaki hızlı gelgitin yarattığı iç dünyaların şiiriyle gerçeklerin insan yüzüne bir tokat gibi çarpan şiddeti. İstanbul yaşamı o yıllarda sanki dramatik bir çelişkiler dizgesidir.

Sofist Pitagoras (İÖ 6. yüzyıl) “İnsan her şeyin ölçüsüdür” demiş. İnsan, güzeli arayan, bulan yansıtan bir yaratıcıdır. İnsansız betimlemelerde bile değişik ilgiler içinde yansıyan yine insandır. Sanatçıyı özellik sahibi yapan insan konusunu işlemesi değil, insanı ele alış yöntemidir. Ara Güler’in insanları her şeyden önce karşımıza aramızda yaşayan küçük dünyaların büyük insanları olarak çıkarlar. Her birinin yaşamı romandır. Yoksulluk yaşamlarında utanılması gerekmeyen temiz bir pantolon yaması gibidir. İnanç ve ölüm düşüncesi yaşamlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Her işi yapar, alın teriyle kazanır, yanında tek meze olarak haşlanmış patates verilen, bardak hesabı ucuz Marmara şarabı içer ve insana “İşte geldik gidiyoruz” kaderciliği içinde belli belirsiz bir gülümsemeyle gözleri parıldayarak bakarlar. Ara Güler’in insanlarıyla kurduğu sevgi köprüsü, yalnız eski İstanbul fotoğraflarıyla ilgili bir nostalji değildir. Fotoğraflarına baktıkça çoğalan, bugünü ve yarını kapsayan bir duygudur.

Genel anlamda dil, her şeyden önce bir “benlik” sorunudur. Duygu ve düşüncelerimizi anlatmak için kullanılan, öbür insanlarla alışmayı sağlayan bir göstergeler dizgesidir. Görsel sanatlarda dili oluşturan öğeler hacim, mekân, figür, ışık gölge ve hareket etkisidir. Ara Güler’in fotoğraflarında ilk göze çarpan dil özelliği “tutumluluk”tur. Işığın yalnız mekânı aydınlatan bir öge değil, fotoğrafa anlam katan güç olarak kullanmıştır. Figürleri genellikle çok belirgin çarpıcı niteliklere sahiptir. Onun fotoğraflarında mekân ile figür her anlamda birbirini tamamlayan değerlerdir. İnsanı sarıp sarmalayan, değişik iklimlere götüren, duyguları ve düşüncelerimizi zenginleştiren bir kurgu tekniği vardır. Fotoğraf kahramanları daha çok dar gelirli halk arasından seçilmiştir. Ele aldığı bu insanlara karşı gösterdiği yalın duyarlılık, bir felsefenin, yaşam biçiminin fotoğraf dili aracılığıyla yücelmesini sağlamaktadır.

Ara Güler'in gece fotoğrafları üzerinde şimdiye değin özel olarak pek durulmamıştır. Oysa İstanbul geceleri sokağı, köprüsü, eğlence yeri, meyhane ve sabahçı kahveleriyle insanı bir yandan içine çeken, bir yandan da dışında kalmaya zorlayan gizemli bir dünyadır. Karanlık, çevrenin etkisini azaltarak yalnızlığa derin bir anlam kazandırmaktadır. Gece yarısı açılmak üzere olan Galata Köprüsü'nün başında bekleyen insanlar için sanki zaman durmuştur. Biraz sonra, nokta nokta ışıklı köprüden geçerek yaşamlarını kaldıkları yerden sürdüreceklerdir. O yalnız adamsa bir çocuk gibi tramvay raylarını izleyerek Eminönü'ne doğru her adımda büyüyen siyah bir leke olarak yürüyecek ve yaşamı üzerine kafamızda sorular bırakarak karanlığa karışacaktır. O bizim için artık, zaman zaman kendimizi ya da başkalarını onun yerine koyarak değişik yaşam öyküleri yakıştıracığımız bir gece yarısı kahramanıdır.

"Yaratıcı güç", kültürel birikim, sezgi, duygu ve düş gücünün bileşiminden doğan anlam kurmaya yönelik bir enerjidir. Bu enerjinin "ben-dünya" ilgisi içinde işe dönüşmesi sonucunda yapıtlar ortaya çıkarmaktadır. Bu ilişki, toprak, ağaç, meyve ilişkisine benzemektedir. Söz konusu olan "gerçekliğin yeniden yaratımı"dır. Ara Güler'in *Eski İstanbul Anıları* adlı albümünde yer alan fotoğraflar kendi deyimiyle "içinde hissettiği dünya"nın fotoğraflarıdır. Zaten başka türlü olamaz. 1950'li yıllar İstanbul'da "çözülmekte olan tarım toplumu metropolü kimliği"ni bulma çırpınısının yoğun biçimde yaşandığı yıllardır. Galata Köprüsü, iki ayrı kültürü, tarihi yarımadaıyla Galata ve Beyoğlu'nu birleştiren başlı başına bir dünyadır. Haliç kıyıları ve çevresi, İstanbul'un kenar mahallelerindeki yaşamı yansıtmak açısından önemlidir. Ara Güler bu dünyanın içinden gelmiş, bir fotoğrafçı olmanın bilinciyle insanlara yaklaşmış, onları sonsuzlaştırmıştır.

Ara Güler'e kendini anlat dendiğinde, şunları söylüyor: "Ben romantik, sevgiyi ve güzelliği arayan bir adamım. Ödül peşinde değilim. Palavra olmamak, doğru iş yapmak lazım. Ben işim yapar, sonra ölürüm". Bir insanın yaşamı bundan daha kısa, yalın ve anlamlı biçimde anlatılamaz. Tam, fotoğraflarında olduğu gibi.

Kadın Fotoğrafları Sergisi
**Tarihsel Yanılgıları Aşan
Sıradışı Çalışmalar**

İFSAK 10. İstanbul Fotoğraf Günleri çerçevesinde düzenlenecek olan Kadın Fotoğrafları Sergisi, 5-16 Kasım 1994 tarihleri arasında Taksim'deki Vakıfbank Sanat Galerisi'nde yer alacak.

Bir sanat objesi olarak kadının Anadolu'da dokuz bin yıllık tarihi vardır. Kadın önce, doğurganlığı nedeniyle "bereket" ve "yaratma" kavramlarıyla özdeşleştirilerek Frig dönemi ikonografisi içinde "Ana Tanrıça Kybele" kültü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her çağda ve toplumda kadının yeri değişik olmuştur. Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra ve Osmanlı döneminde kadın imgesi "kutsallık" niteliğini yitirerek "ana" özelliğiyle ön plana çıkmış, eve çekilmiş, kendi içinde bir dünya kurmuştur. Tanzimat döneminde, kadını geri bırakılmış bir toplumun ilerleyemeyeceği bilinci yerleşmeye başlamıştır.

Demokratik, bağımsız, laik ve sanayileşmiş bir hukuk devleti idealini benimsemiş olan Cumhuriyet yönetimi kadının siyasal ve hukuksal eşitliği konusunda birçok Batılı ülkeden daha önce olumlu adımlar atmıştır. Uygarlık yolunda, kadına yönelmiş üst düzeyde siyasetler üretmeden bir yere varılamayacağı anlaşılmıştır. Kadının toplumsal emeğine, saygı ve eğitimine gereken önemin verilmesi Cumhuriyet'le hız kazanan bir süreçtir.

Kadın olgusuna çok değişik açılardan bakmak olasıdır. Muzaffer Buyrukçu bir Dünya Kadınlar Günü nedeniyle kaleme aldığı yazıda şiirsel bir yaklaşımla şöyle diyor: "... Yaşamın en bulanık en gri, en karanlık anlarını bir bakışıyla, bir davranışıyla, bir sözle billurlaştıran, ürettiği sihirle kan ve ölümün hep ıslak, hep çamurlu tuttuğu bu dünyada yaşayabilme olanağı sağlayan kadın; kutsal bir varlıktır". Bu görüşe katılmamak elde değildir. Ne var ki, kadının bugünkü toplumumuzda nereye geldiği düşüncesi bizi sürekli zorlamaktadır. Bugüne değin aile, miras, çalışma hukuku konusunda ayrımcı uygulamalar tam aşılamamış, yüksek yönetimde kadınlarımızın oranı yüzde 4.2'yi geçememiştir. Dünya nüfus artışının yüzde 80'inin aralarında Türkiye'nin de bulunduğu 25 gelişmekte olan ülkeden kaynaklandığı gerçeği, kadının tarih boyunca kutsallaştırılan doğurganlığının sorgulanmasına yol açmıştır. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün raporuna göre "sözlü toplum" düzeyinden geçebilmiş, kentliliği pekişmiş nüfusu 5 milyonu geçememiş toplumumuzda kadın sorunları çözüm beklemektedir. Yalnız, yazılı basın yüzde 70'inin üç büyük kentte okuduğu bu dönemde kadın sorunları konusu popülerleşmiş, duyarlılık artmış, ilkesiz ve dengesiz bir yaşam biçimine karşı bazı kesimlerden tepki gelmeye başlamıştır. Parlak kâğıtlı, çok satışlı dergiler dünyasında bir "Ana Tanrıça" olarak tanıtılan Duygu Asena'nın kadın erkek sorunlarına değinen 1980'li yılların köşe yazılarından derlenen *Değişen Bir Şey Yok* adlı kitabı bir haftada 70 bin satarak bir rekor kırmıştır (Temmuz 94). Asena'nın "olay kitap" olarak nitelenen *Kadının Adı Yok* adlı bir başka çalışmasında (45. baskı, Aralık 1993) "... bir işe yaramak istiyorum ben, beynimi kullanmak istiyorum o kadınların, annemin, o teyzelerin donuk gözlerini, ölmüş balık bakışlarını anımsadıkça, çalışıyorum işte, çalışacağım da. Anlamıyor musunuz siz, kendim olmak istiyorum, kendi adımla anılmak istiyorum ve erkeklerden, evlilikten yalnızca dostluk bekliyorum. Dostluk da, saygı da eşitlikle olur, anlıyor musunuz, eşitliğin olmadığı yerde ikisi de yok" diyor. Sanatsal bağlamda kadın erkek eşitliği konusunu çarpıcı bir biçimde vurgulayan bir başka örneğe değinmek istiyoruz. Sabahattin Ali "Değirmen" adlı öyküsünde sevgilisinin bir kolunun olmayışına dayanamaya-

rak kolunu kesen bıçkın bir Çingene delikanlısını anlatır. Bu olayda, hiç akıl mantık tanımayan sınırsız duygusalılıkta bir aşkın izlelerinden çok sevilen bir insana karşı bilinen “ilahi adalet” tutkusunu buluyoruz. Yöntem doğru olmasa da insanı, bir kolunu kesmeye kadar götürecek saygın ve eşitlikçi erkek kadın ilişkisi özleminin insanlığı daha aydınlık, dürüst bir yaşam biçimine ulaştıracağına inanıyoruz. Kadınımızın içinde bulunduğu yaşam koşullarının gerçekçi bir biçimde saptanması, toplumsal kimliğinin irdeelenmesi sanatsal çalışmalar açısından birincil öneme sahiptir.

İlk kez 1985'te açılan “Ustalardan” sergilerinin hedefi, fotoğraf sanatının yurdumuzda kök tutmasına, filizlenmesine önayak olmuş kadroyu yaptıklarıyla tanıtmaya, kuşaklar arası kopukluğu giderme, teknik, estetik ve düşünce yapısı açısından nereden, nereye geldiğini saptamaktadır. Derleme ve arşiv geleneginden yoksun sanat ortamı içinde, tekrara düşülmeden, evrensel bağlamda doğru ve özgün bir estetik yaşantıya ulaşılması olası değildir. Bugüne değin “Ustalardan” serisinde yaklaşık 1300 fotoğraf sergilenmiştir. Bu yıl 10. serginin konusu “Kadın”dır. Amaç, fotoğrafçılarımızın ülkemiz kadın gerçeğini nasıl algıladıklarını ve yansıttıklarını gözler önüne sermektir. Fotoğrafçının bir iki karede kadını yaşamdaki yerine oturtması çok güçtür. Bu türden bir derleme sergiyi “ortak hazırlanmış bir metin” olarak değerlendirmekte yarar vardır. Birbirini bütünleyen değerlerden oluşmuş sergilerin düşünce biçim örgüsünün oluşturduğu anlam yapısı zengin bir yoruma ve gerçeğin çok yönlü olarak ortaya çıkmasına yol açabilir düşüncesindeyiz. “Kadın” sergisine 75 fotoğrafçı, 100 karelik bir çalışmayla katılmaktadır. Fotoğrafçılarımızın dile getirdiği kadınlar arasında her ortamda ve düzeyden kadın vardır. Bu bakış çeşitliliği doğruyu bulma arayışı ve saygı temeli üzerinde yükselmektedir. Fotoğrafçılarımızın kadına bakış çeşitliliği tekniklerine de yansımıştır. Aralarında düz anlatım yöntemlerini yeğleyenlerin yanı sıra uça gezinenler de vardır.

“Kadın” konusuna Cumhuriyet döneminin ilk kuşağı romantik bir yaklaşım içindedir. “Kadının adı” onların dilinde bahar rüzgarı gibi hüznü bir fısıltıdır. Altmışlı, yetmişli yılların işleri gerçekçidir. Bir toplumsal bilincin ışığında ağlarını örmeye çalışmaktadır.

lar. Son dönemde, zaman sınırını zorlayan, içe dönük düşünsel yanını ağır basan Andre Breton'un deyişiyle "ele geçirilemeyen gerçeklerin devamlı akışını ortaya koymayı" amaçlayan çalışmaların yanı sıra olay örgüsü, karakter, çevre bütünlüğünü içeren, dramatik öğeleri ağır basan çalışmalar da vardır. Günümüzde çeşitli amaçlar doğrultusunda alabildiğine yozlaştırılan kadın imajı, fotoğraf sanatında moral bulmuş, kadının salt emek ürünleriyle ya da bir hizmet objesi olarak öne çıkarılmasının getirdiği tıkanıklık aşılmıştır. Kadını estetik vazosu içine konmuş "doğa harikası" bir çiçek gibi ya da cinselliğini öne çıkararak yansıtmaya eğilimi, çok boyutlu bir dünyayla kısıtlı bir ilişkiye girme anlamına gelmektedir. Bilinen bir örnek olmasına karşın Ara Güler'in "Kadın ve Allah" fotoğrafı böyle bir sergide olmazsa olmaz, diye düşünüyoruz. Ara Güler fotoğrafını öne çıkaran, "çevre" ve "insan" olgusunun çok yalın olarak uyum içinde kaynaştırılması, ülkemiz kadın gerçeğinin belli bir felsefe ve çarpıcı estetik anlayışla işlenmiş olmasıdır.

Fotoğraf "toplumsal bellek" oluşturma konusunda önemli bir güce sahiptir. Hepimizin belleğinde barış, savaş, sevgi ve nefret cümleleri içiren unutulmaz fotoğraflar vardır. "Kadın" konulu ortak sergiye bu bağlamda yaklaşıldığında teknik, bilinç ve duyarlılık açısından sıra dışı çalışmalar içerdiği görülmektedir. Söz konusu fotoğraflarda genellikle hacim, mekân, hareket, ışık ve anlam örgüsü çalışan, dans eden, mutlu, mutsuz, bir kenara atılmış ya da kendi içinde zenginleşen, etrafına ışık saçan kadınların dünyasıyla örtüşmektedir.

Başta, Kybele idollerinde büyük göğüslü, geniş kalçalı, bir insan tarlası olarak betimlenen kadın, günümüz Türk fotoğrafında, tarihsel yanlışlar aşılarak doğru bir insanlık zeminine oturtulmaya çalışılmaktadır. Türkiye'de şu anda, estetiksizlik estetiğinin, ahlaksızlık ahlakının konuşulduğu bir dönem yaşanmaktadır. H. R. Jauss "Sanat yapıtı, yalnız gerçeği temsil etmez, yansıtmaz, aynı zamanda onu yaratır" demektedir. Şimdi, toplumsal yaşamımıza sanatsal anlayışla bir anlam ve biçim kazandırma çabasına her zamandan daha çok gereksinimimiz olduğu kanısındayız.

Sedat Pakay'ın sergisi
Sevgi Fotoğrafları

Bence, sanat yaşamın izdüşümüdür, sözünün en haklı göstergesi “an” fotoğrafıdır. “An” fotoğrafı olay, duygu düşünce ve zekânın kesiştiği nokta üzerinde yükselen bir yaratıcılık ürünüdür. Yalnız, doğal olarak her olay fotoğrafı yaratıcılık ürünü değildir. Örneğin, otomobil kullanırken kaza yapma olasılığının zirveye ulaştığı bir anda tenekeyle etinizin iç içe geçişini duyumsayışınızı kaza yapmış bir otomobilin karşısına geçip fotoğrafını çekerek veremezsiniz. Olay fotoğrafıyla sanatsal ürünü birbirinden ayıran yaşam ve yaratıcılık enerjisidir. “An” fotoğrafının “ıpkılık” çerçevesi hem “sınırlayıcı” hem de “zorlayıcı” bir özelliğe sahiptir. Fotoğraf, insanın davranışlarına yansıyan iç dünyasına ilişkin “kısa bir öykü” gibidir. Bir karede başlar ve biter. Sanat genelde yaşam-sal gerçekleri “kendine özgü olana” dönüştürme çabasıdır. Bu resimde, heykelde, müzikte fotoğrafa göre daha özgür olarak gerçekleşmektedir. “An” fotoğrafçısı, yakaladığı görüntüyü bakış açısı seçeneğini ve ışığın dilini kullanarak yorumlamaktadır. Fotoğrafın güçlüğü, gizemi, büyüğü ve ölümsüzlüğü burada saklıdır. Başarılı bir fotoğraf sıkılmış yumruk gibidir.

E. Steichen, “Deklanşör anı, fotoğrafın bütününe yönelik karar-

lı bir üstünlüktür. O anda fotoğrafçı, önündeki konuyu yüreği ve aklıyla seçmiş tüm deneyimini arkasına almıştır” diyor. Burada geçen “deneyim” sözcüğünü daha geniş bir biçimde alacak olursak “tüm geçmişini” diyebiliriz. Bu da fotoğrafçının sahip olduğu bilgi, felsefe, görgü, sezgi ve duygu birikimi, kısaca, egemen olduğu “insan gerçeği” demektir. Sanatçı her şeyden önce “insan gerçeği”ni bir yerden alıp ileriye doğru bir yerlere götüren kimsedir. Gerçek sanatçının mayasında insanı aşağılama yoktur. Sait Faik, Mercan Ustayı anlatan öyküsüne şu satırlarla başlamaktadır: “Siz bir adamı hiç görmeden, iki dakika evvel öyle bir adamın İstanbul ilinde yaşadığını bile bilmeden, birdenbire, zanaatından ve adından seviverdiniz mi? İçinizi hiç bilmediğiniz bir İstanbul semtinin akşamı kaplarken ve evinin önünde oturup sigara içen göz kapakları kirpiksiz ve kıpkırmızı ihtiyar bir adamı hayranlıkla sevgi ile saygı ile andınız mı? Hiç içinize taş gibi, ağır bir su gibi bir sevgi oturdu mu? Oturmamışsa Allahaşkına vazgeçin şu yazımı okumaktan.”

İstanbul’dan mart ayında sessiz sedasız 25 yıldır Amerika’da yaşayan Sait Faik dünyası tutsağı bir fotoğrafçı geçti: Sedat Pakay. Ona altmışlı yılların İstanbul fotoğrafçısı da diyebiliriz. Özgeçmişine baktığımızda Robert College, Yale Üniversitesi, Camera dergisi Türkiye sayısında o günlerde (1966) fotoğrafçılığımızı temsil eden 5 fotoğrafçıdan biri gibi sözlere rastlıyorsunuz. Bu sözler genellikle yaşam çerçevesini belirlemekte yetersiz kalırlar. Önemli olan sanatçının ortaya çıkardığı işlerin zaman içinde insanlar üzerindeki etkisini, hiç eksilmeyen bir biçimde korumasını sağlayan dinamiklerin bulunarak yazılmasıdır. Peki, Pakay’ın fotoğraflarında ne var? Önce körelmez bir insan sevgisinden kaynaklanan “yüz toplama” merakı, yalnız ama mağrur, neşesini hapseden, mezar taşlarını (ölüm gerçeğini) ömür boyu içinde taşıyan kendine özgü bir yaşam rengi ve heyecanı olan insanlar vardır. Pakay’ın fotoğraflarını izlerken siyah beyaz bakış biçiminin yarattığı “kasvetli” bir dünya içinde güçlü bir umut ve mutluluk ışığı yakalıyorsunuz.

Bugüne değin yaşam-sanat bileşkesi konusunda sayısız düşünce ileri sürmüştür. Kalın çizgileriyle sorun, ipliği “yaşam” olan bir

ustanın ortaya çıkardığı kumaşın insanları ne denli sarıp sarmaladığı noktasında düğümlemektedir. Bu noktada en çarpıcı ritim, melodi ve armoniyi yakalayarak “insanlık şarkısını” dile getirebilmek söz konusudur. Prof. Dr. Faruk Erem’in 1980’de yayımlanmış *Anayasa, Bilim ve Sanat* adlı bir kitapçığı vardır. Erem, orada şöyle diyor: “Liszt, Paganini için ‘Onu hiçbir duyuş ve düşünüş birliği insanlara bağlamıyordu’ demişti. İşte bu yüzden en büyük virtüöz oldu, fakat büyük kompozitör olamadı”. Sanatta virtüöz olanlarla ya da virtüöz gibi görünenlerle gerçek kompozitörü birbirinden iyi ayırmak gerekmektedir. Bir fotoğrafın öncelikle temel felsefeleri ne ölçüde yansıtabildiğine, yaşamın itici gücü değişim olgusunu kavrayışına, “çağın kendi anlamlarından oluşan dilini” nasıl kullandığına, biçimle özü kaynaştırma becerisine bakılması gerektiği düşüncesindeyim. Sedat Pakay sergilediği fotoğraflarla kompozitörlüğe giden doğru yolun yolcusu olduğunu göstermiştir. Yalnız bir noktanın altını çizmeden geçemeyeceğim, Sait Faik’in deyişine göre “... Hiç içinize taş gibi, ağır bir su gibi sevgi oturmamışsa” Sedat Pakay’ın fotoğraflarını görmemekle bir şey kaybetmiş sayılmazsınız.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Nisan 1995, s 357

Görünmez Işıkla Romantik Yolculuk

Reha Akçakaya'nın Hil Yayınları'ndan *Görünmez Işıkla Romantik Yolculuk* adında bir fotoğraf albümü çıktı. Akçakaya'nın 1991 yılında açtığı ilk kişisel sergisi için "Düş Ülkesinde Bir Fotoğraf Gezisi" başlığını atmıştım (REFO D.20-21). Söz konusu albümün adı "Görünmez Işıkla Romantik Yolculuk" olsaydı çok yanlış olmazdı kanısındayım. Albümü elinize aldığınızda sizi negatif ve pozitif, bir düz bir baş aşağı basılmış, sanatçının duygularını ileten sembolik form olarak yalnız yaşayan bir ağaç motifi karşılıyor. Sembolik formlar plastik sanatlarda sözcüklerle eşit niteliğe sahiptir. Sanatçının yaklaştığı nesnelerin "iç anlamına" kendini katarak etkin bir biçimde dışlaştırabilmesi sembolik form dilini kavrayışına ve kullanım yöntemine bağlıdır. Dil çok geniş anlamıyla bir "göstergeler dizgesi"dir. Bu göstergeler dizgesinde yalnız göstergelerin kendi içindeki uyumu değil sanatçının tekniği, düşünce ve duygularının uyumu da aynı derecede önemlidir. Reha Akçakaya çalışmalarında gözün duyarlılık sınırları dışında kalan kızıltötesi ışınları saptama özelliğine sahip olan bir film kullanmaktadır. Bu filmin doğrudan etkisi bitkiler açık, deniz ve gökyüzü koyu tonda çıkarak kendini göstermektedir. Ayrıca, nesneler

kendinden ışıklı izlenimi vermektedir. Film iri grenli olup ara tonları en aza doğru itmektedir. Düş, sembolik form ve kurgu bileşkesinden oluşan sanatsal dil, bana göre yalın, tutarlı ve kendine özgü incelikleri olan bir dil olmalıdır. Reha Akçakaya'nın fotoğrafında yalınlık bir çıkış noktası olarak dikkati çekmektedir.

Reha Akçakaya kır, ev ve ağaçlara ilişkin konulara girmiş. Sanatın temel sorunlarından biri de "Bir'in bütünle, kişinin dünya ile olan ilişkisinin eşanlamlı kavranabilmesi"dir (D. Frey). Fotoğrafta tek ağaç temasının çok işlenmiş olmasına karşın yeni bir sunuş biçimi değişik tatlar yakalamamızı sağlamaktadır. Akçakaya'nın tekniği her şeyden önce fotoğrafı doğa betimlemelerinin içine düştüğü tekdüzelikten kurtarmıştır. Bu tek ağaç bana göre açık seçik, dik başlı, yalnız ve özgür bireyin sembolüdür. 1946 yılında Nobel Edebiyat Ödülü kazanan Hermann Hesse "Ağaçlar" adlı çok sevdiğim bir denemesinde "Ağaçlar benim için her zaman en etkileyici öğütleyiciler olmuşlardır. Onlara, halklar ve aileler halinde ormanlarda ve koruluklarda yaşadıkları zaman saygı duyuyorum. Tek başlarına olduklarında ise, onlara duyduğum saygı daha da artıyor... Büyüklüklerinde yalnızlaşmış insanlara benzerler... Güzel ve güçlü bir ağaçtan daha kutsal, daha yetkin bir şey olamaz" diyor.

Akçakaya'nın yaptığına "ağaçların, kırların diliyle konuşmak" denir. Romantizm genellikle akıldan uzak bir duygusallık olarak nitelenir. Oysa romantizm "Klasizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldur" (E. Fischer). romantizmin özünde metalaşmaya, sevgisizliğe, köleliğe, basitliğe, yabancılaşmaya karşı başkaldırı vardır. Romantizm, uygunsuzluklara karşı toplumsal bilincin biçimlendirdiği bir tavır almadır. Ayak altında kalmış tutkularımızı ortaya çıkarmaya, yeni bir dünya kurmaya yönelik bir çabadır. Örneğin, Akçakaya'nın albümünde sergilediği, bir "huzur anısı" olarak çekilmiş "Bulutlar" adlı bir fotoğrafının ardında dinginlik, düzen ve yücelik düşüncesi vardır. Fotoğrafımız salt bilgilendirme noktasında kalmıyorsa, bizde bir duygu, düşünce titreşimine neden oluyorsa o artık zamanı ve olayı donduran anlık görüntü olmaktan çok bir süreci kapsayan yaratıcılık ürünüdür. Bu aynı zamanda sanatçının doğayı özgün bir

estetik algı ve sezgi içinde eritebildiği anlamına gelmektedir. Öncelikle “güzel doğa” kavramı aşılmalıdır. Akçakaya’nın albümüne bu açıdan da baktığımda doğanın gizemini, sanatın büyüsünü, sırrını değişik bir ışık altında araştırma çabasının etkileyici bir ürünü olduğunu düşünüyorum.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1995, sayı 359

Yaratıcılık Yolunda Seçenekleri Çeşitlendiren Bir Araç

Bilgisayar tutkunları gelişmelere şaşırmayı unutalı çok oldu. Bugün herkes, çağa ayak uyduramayan siyasal sistemlerin bilginin kontrolsüz akışı karşısında sarsıntı geçirdiği noktasında birleşmektedir. Sınırları, egemenlikleri kökünden sarsan bilgi - iletişim imparatorluğunda gerçekleşen hız ve performans konusundaki gelişmelere yetişebilmek sıradan bir PC (Personal Computer) kullanıcı için artık bir düş olmuştur. Yeni bir mikroçip saniyede 40 milyar işlem hızına ulaşabilmektedir. Opus iletişim sistemi, 128 kadar mikroişlemcinin tek bilgisayar tarafından çok kısa zamanda kullanılabilme olanağını sağlamaktadır. 1995 yılı başında 486 tabanlı mikroişlemcilere en iyisi gözüyle bakılırken 5 ay sonra yapımcı Intel'den "486'yı bırak" sinyalleri gelmeye başlamıştır. Bilgisayar reklamcılarına göre 486'nın tahtına oturtulmaya çalışılan "Pentium Processor" çağında doğmuş olmak bir ayrıcalıktır. İkibinli yılların, insanlara çok geniş bir görüş açısı sağlayan "Multimedya" çağı olacağı, bilgi otobanı internetin kapitalizmi çökerttiği, yeni bir sınıfın doğduğu düşünceleri ileri sürülmektedir. Bu gelişmeler ışığında bilgisayarlı sanat alanına el atmaları kaçınılmaz bir sonuçtur.

Apple'ın 1984'te piyasaya sürdüğü Macintosh (MAC) serisi, masaüstü yayıncılığın yanı sıra, "metin ve imge işleme" yolunda, bilgisayar destekli tasarımda bir çığır açmıştır. MAC düzleminde "yaratıcılığın ufkunu araştırma" tutkusu, sinema, müzik, resim, grafik ve fotoğraf sanatına yeni boyutlar getirilmesine neden olmuştur. Kısa zamanda fotoğraf, grafik, font (karakteristik şekiller gibi) hazır görüntüyü okuma (tarama), çizim, kurgu, renk yönetimi prosesleri ve çıkış araçları geliştirilmiştir. Sanal gerçekliğin kurgulanması, üç boyutlu animasyon, bilgisayar grafiği benzeri çeşitli uygulama alanlarında etkileyici sonuçlar elde edilmiş, bilgisayarın yaratıcılık alanına katkısı sorunu gündeme gelmiştir. *Macworld-Türkiye* adlı bilgisayar dergisinin Eylül 1994 sayısında yer alan "Yeni Bir Rönesans" başlıklı yazı şu cümlelerle bitmektedir: "... belki yıllardır, yüzyıllardır, kendisinde bize veremeyeceği ulvi anlamlar vehmettiğimiz sanat, yerini yine belki de farklı bir adla anılacak, daha alçakgönüllü ama bize daha yakın bir pratiğe bırakmak üzere... Sanat öldü... Yaşasın Mac!"

Bilgisayar Destekli Tasarımın (CAD) düzleminde ileriye sürülen "sanat öldü" savı amacını aşmaktadır. Bunun yerine "geleneksel yöntemlerle yapılan sanat ölüyor" demek daha doğru olacaktır. Öncelikle şu gerçeğin altını çizmeliyiz: Bilgisayar yaratıcılık yolunda fırça ya da kamera gibi bir araçtır. Henüz düşünen bilgisayar yapılamamıştır. Genel tanımı içinde yapılmakta olan iş, hız ve kapasite farkıyla "insaninkine benzer bir akıl yürütme" şemasının yaşama geçirilmesidir. Bilgisayar işletme programının dışına çıkmaz. Bilgisayar tasarımında görsel kaynakların toplandığı, format, dekupe gibi işlerin yapıldığı "Foto-editör" (Adobe Photoshop vb.) ile "Boyama" (Fractal Design Painter vb.) yazılımlar çalışmanın omurgasını oluşturmaktadır. Sanatsal eylemlerin temelinde duygu, sezgi ve zekâ vardır. Bunların hiçbirisi gerçek anlamda yazılım sistemi içine girememiştir. Ne var ki, bilgisayar teknolojisinin yaratıcılık ortamına getirdiği çarpıcı uygulamalar göz ardı edilemez. Yaşam-sanat bileşkesi, değişim ve ilerleme üzerine kurulmuştur. Bilgisayar öncelikle tasarımın kısa zamanda kotarılması açısından yararlı olmuştur. Buna karşın, sanatsal üretim sürecinde zaman, nitelik açısından hiçbir dönemde belirleyici olgu ola-

rak öne çıkmamıştır. Ünlü bir fıkra vardır: Parasız bir ressam lokantada karnını tıka basa doyurduktan sonra borcunu patronun portresini çizerek ödemek ister. Ressam patronun portresini bir dakikada çizer. Patron bunun üzerine “İki saat yediniz. Ama, bir dakikada portremi çizdiniz” der. Ressamın yanıtı kısa, açık ve kesindir: “Hayır, 60 yıl, bir dakikada”.

Fotoğrafta sanatsal amaçlı olarak yüzyılın başından beri biçimi bozuma uğratma, sonradan renklendirme, değişik zaman ve yerlerde çekilen görüntüleri üst üste getirme teknikleri kullanılmaktadır. Bilgisayar bu ortamı genişletmiş, seçenekleri çeşitlendirmiş uygulamaya kendine özgü bir esneklik ve işlerlik kazandırmıştır. Estetize edilmiş gerçek anlamda bir dil, hangi teknikle ortaya çıkarılırsa çıkarılsın o bir yaratıcılık ürünüdür. Sanat “insan” demektir. Sanatta kökten yöntem değişiklikleri insan yaşamının kökten değişmesine bağlıdır. Yaratıcılığın geleceğini belirleyen toplumun özünde sınırsız bir özgürlük vardır. Tarih boyunca anlatımı en az söze, çizgiye indirgemeyi amaçlayan minimal sanattan, enstalasyonlara değin birçok yol denenmiştir. Bireysel ve toplumsal iç tepkilerin neden olduğu sanatsal göstergelere, çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilen deneysel çalışmalara bakarak sanata ölüm fermanı çıkarmanın yanlış olduğu kanısındayım.

Yakın zamanda Fransa’nın güneyinde Cosuer’de, duvarlarında on bin yıl öncesine ait resimler bulunun bir mağara keşfedilmiştir. Sanat insanlığın kendini anlatma, düşünsel ve ruhsal anlamda “sonrasızlaşma” tutkusunun bir parçasıdır. Hegel, yüz elli yıl önce “sanat ölüyor” demiştir. Ressam Mondrian’ın “Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır” sözü bana yalnız sanatın ölümünü düşündürmemektedir. Çağdaş sanat, hızlı teknolojik gelişim süreci içinde kendine bir yer arayan insanın gereksinimleri doğrultusunda değerlendirilmelidir. Sanat yalnız teknolojiyle yargılanamaz. Sürekli değişen değer yargıları ve bakış açıları ışığında sanat yapıtı İ. Tunalı’nın söylediği gibi “Yaratıldığı dönemin genel varlık kavrayışı, obje yorumu ve yaşam felsefesi”ni kapsamaktadır. Bugün, görsel imajların duyuş, düşünüş ve yorum bileşkesi bilgisayar terminallerinin süzgecinden geçirilerek bir dil geliştirilmek istenmektedir. Bilgisayar teknolojisi çağ-

daş sanat uygulamasına yeni bir boyut getirmiş, temel mantığı değiştirmemiştir. İnsanın ayırt edici özelliği; doğayı çözme, aşma tutkusu, duygusal, düşünsel dalgalanma, paradoks ve ütopya ölmez. Ölürse sanat da ölür. Sanat denilen “günlük yaşama anlam ve biçim kazandırma çabası” insan var oldukça öyle ya da böyle sürecektir.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Temmuz 1995, sayı 363

Tutsak Fotoğraf

*Sanatın amacı, canlı varlıklar yaratmak değildir,
ruha, yaşamın gerçeklikten daha açık bir imgesi-
ni sunmaktır.*

SUUT KEMAL YETKİN

Kasım başında Kültür Bakanı İsmail Kahraman'ın (Refah Partisi) açılışını yaptığı 57. Devlet Resim, Heykel ve Fotoğraf Sergisi'nden, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü öğrencisi Tolga Yurdaer'in 52 fotoğrafın bir araya getirilmesiyle oluşturulan kolajı, 'porno' kabul edilerek Bakan emriyle kaldırıldı. Seçici Kurul'un sergilenmesini uygun gördüğü kolaj çalışmasını oluşturan fotoğrafların tümü fotoğraf ustalarımızdan Mustafa Kapkın'ındı (1924-1975). Bu davranış, yüzyıllar öncesine dayanan aşılammamış bir saplantının izlerini taşımaktadır.

"Ahlak ve sanat" ikilemi antikitede birbirinin içinde eritilerek "en yüksek iyi, güzellik ve doğruluğa göre birleşmiş bir karışım"dır" düşüncesine varılmıştır. Güzel-iyi özdeşliğini dinsel, gizemci ve ahlaksal bir çerçeve içine sığdırma çabasına akılcı bir boyut kazandırma eğilimleri ortaçağ felsefesinin "soyut ve maddeyi aşan mistik" görüşlerini geride bırakarak Rönesans'a ulaşmıştır. Rönesans Sanatı, insanı temel alan kültürel bir yapının oluşmasını sağlamıştır. 15. ve 16. yüzyılların resim ve heykelinde anatomik bilgilere bağlı çıplak insan vücutları sergilenmeye başlanmıştır. Bu dönemde "tamamen insanın bu dünyadaki yerini ve özünü arayan" bir disiplin olarak yaşamı etkilemiştir. Aydınlanma çağı, 18.

yüzyıl metafizik değerlerin eleştirildiği, sanat felsefesinde aklın, deneyin, ruhbilimsel çözüm arayışlarının yaygınlaştığı bir dönemdir. “Değer yaratma, her değer ancak kendi içinde bulunan değerleri aşmasıyla olasıdır” düşüncesi, aydınlanma sürecinde bireyleşme eğilimiyle özgürlük tutkusuna dönüşmüştür. “Aşkınlık”, “özgürlük” ile örtüşen bir kavramdır. Ne var ki, tarih boyunca özgürlüğün insanlık kabına kolay kolay sığmadığı görülmektedir. 1800’de Manet’in bir tablosu, Ingres’in “Türk Hamamı” tablosu ve Goya’nın bazı resimleri ahlaka aykırı bulunmuştur. 20. yüzyılda Hitler ideolojisini desteklemeyen Picasso, Chagall, F. Marca ve Grosz gibi ustaların işleri yoz ya da ahlaka aykırı ilan edilerek depolara kaldırılmıştır. İnsan vücudu gizlenme, göz ardı edilme, yok sayılma olanağı bulunmayan bir varlıktır. Uygarlık tarihi boyunca özellikle sanatçıları yakından ilgilendirmiştir. Ülkemizde değişik dönemlerde yaşanan ahlaksızlık nedeniyle sanat yapıtını yerinden ‘kaldırma’ olaylarının en ünlüsü günümüz Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek’in kaldırdığı heykellerdir. Gökçek’in 11 Mayıs 1994’te Altınpark’ta bulunan Mehmet Aksoy’un “Tutku”, Azede Köker’in “Genç Kız ve Ölüm” heykellerini ‘müstehcen’ bularak “Bunları derhal kaldırın buradan”, demesi sanat yapıtına bakış açısı konusunda yoğun bir tartışmanın başlamasına neden olmuştur.

“Çıplak öğretisi”, insan vücudunun sosyo-kültürel yapımızdaki yerinin irdelenmesi, yorumlanması ya da erotik yaklaşımlardan kaynaklanan davranışların yansıtılması, doğamızın betimlenmesi açısından yadsınamayacak bir değere sahiptir. Sanatta hiçbir gösterge doğanın kopyası değildir. Bir yapıtın içeriği ahlaki ya da siyasi nedenlerle yanlış bulunabilir. Oysa onu ‘güzel’ boyutuna taşıyan işleniş biçimidir. İnsani olan, duyguları sömürme amacı taşımayan sanat, ahlak sınırlarının dışındadır. Sanat, insanı insan yapan özelliklerin tümünün, dünya bilgisinin, becerinin yürek potasında eritilmesiyle elde edilen kurmaca bir yaratıcıdır. Örneğin yaşadığı dönemde sanat dahisi olarak dünyaca tanınan heykeltıraş Rodin için ‘cinsellik’ duygu ve düşüncelerini bir anlatım biçimidir. Emre Kongar, *Kültür Üzerine* adlı kitabında (s. 21) “Doğruluk ve gerçeklik de aynen iyilik ve haklılık gibi bir sanat

yapıtının sanat yapıtı olması için ne gereklidir ne yeterlidir” diyor. Cinsel saplantıları içinde yuvarlanan ya da bir ahlaki görüşün dayatmacısı olan kimseler sanatı değerdendirmez. 20. yüzyıl her şeyden önce sanatın gücünü bölüşmeyi bilen, bu yolda özgürleşen, bireyleşen insanların çağıdır.

Kültür Bakanı tarafından son devlet sergisinden fotoğrafları kaldırılan Musafa Kapkın için *Karacan Ansiklopedisi*’nin 7. cildine şunları yazmışım: “Fotoğraf sanatçısı (1924-1975). İzmir’de doğdu ve öldü. Lise öğrenimi gördü. Fotoğrafçılığa 1943 yılında başladı. Portre, çocuk, reklam, mimari, endüstriyel, arkeolojik ve hava fotoğrafçılığı dalında çalışmaları vardı. Ayrıca 1952 yılından itibaren suatında fotoğraf ve sinema filmleri çekti. İlk suatı fotoğrafları 1953’te *Hürriyet* gazetesinde, daha sonraki yıllarda da *Hayat Mecmuası*, *National Geographic Magazine* ve *Image*’de yayımlandı. 1953 yılında bir süre Köln Devlet Yüksek Fotoğraf Enstitüsü’nde kurs gördü. Agfa ve Ferrania’nın renkli fotoğrafçılık kurslarından diploma aldı. Suatı fotoğrafları kadar nü çalışmaları da beğenildi.”

Kapkın’ın çektiği filmleri, düzenlediğim üçüncü “Ustalardan” başlıklı fotoğraf sergisi nedeniyle (1987) inceleme fırsatı da bulmuştum.

Mustafa Kapkın’ın fotoğraflarında ilk dikkati çeken yakın plan çekilmiş büyük kadın vücutlarıdır. Cilt dokusu kolaylıkla algılanan çıplak kuşatmasında bir cinsellik düşüncesi vardır. Yalnız, bu cinsellik kışkırtmasız, yaşam gerçeğinin bir parçası, sağlıklı diri vücutların armonisinden oluşan bir cinselliktir. Kapkın’ın çıplaklarında yüz ya da kimlik saklaması yoktur. Modelin yüzü görünmesi gerekiyorsa görünür. Bunda açıklık, doğruluk, yapılan işe duyulan saygı, inanç ve bir aşkınlık vardır. Kadının vücuduna sahip olma özgürlüğü gerçek sanatın ve sanatçının olduğu yerde vardır. Bazı insanlar bu iklimi kendilerinde yaratabilirler. Kapkın’ın fotoğrafları kolay okunur. Herkes kendine en yakın imgeyi kolaylıkla algılar ondan. Buna Kapkın’ın çıplaklarındaki ‘tuzak’ da diyebiliriz. Bazen esen, sakınmasız iri kalçalar, kaba göğüsler rüzgarıdır.. Bu, dünyayı yalnız zarafet ve güzellikler dünyası olarak göstermek isteyenlere karşı isyankâr bir tepkidir. Amaç kadını

salt çıplak göstermek değil, onun vücudundan bir görsel senfoni yaratarak abideleştirmektir.

Çıplak konusunun sanatsal serüveni bıçağın sırtında yaşanır. Onun nereye ve nasıl gideceğini sanatçının içtenliği, dürüstlüğü, kendiyile ve toplumla olan kavgası belirler. Gerçek sanatçı için bir kadının çizgisini, oylumunu yorumlamak doğayı yorumlamaktan farklı değildir. Bir sanatsal üründe ayırıcı özellik, güzellik duyusunun insana verdiği estetik hazdır. Öz ile biçimin uyumundan kaynaklanan 'güzellik' ya da 'haz' başka bir anlamda "hayal gücü ile düşünme gücü arasındaki ahengin bilincidir" (Suut Kemal Yetkin). Bu bilince sahip olmayanların sanat yolunda adımlarını dik-katli atmaları gerektiği kanısındayım.

Bir sanat yapıtını kendi değer ölçütleri dışında değerlendirmeye eğilimi "ahlak" adına düşülen yanılgılardan biridir.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Ocak 1997, sayı 399

Fotoğrafın Altı Üstü

Bir durum saptaması yaparken düşünsel yapıyı somut veriler üstüne kurma gereksinimi vardır. Sanatsal anlamda fotoğraf tanımını, sanatın genel tanımı içinde tutma eğilimindeyim. Fotoğrafta yaşanan teknik sınırlamalar “Acaba sanat mı?” sorusunu birlikte getirmiş, bu konuda zaman zaman alevlenen tartışmalar olmuştur. Fotoğraf tekniğinin düşlerin, düşüncelerin yansıtılmasında müzik ya da resim kadar özgür olmaması ona ağır bir biçimde “An saptayıcı” niteliği giydirilmesine yol açmıştır. Oysa anlık yaşantılardan hareketle de yaratıcılık edimi ateşlenebilmektedir. İnsan yaşantısında “Görme” önemli bir olgudur. Ve fotoğraf görselliğin cisimlendirilmesi, ona sanat boyutu katılması konusunda katıksız bir hareket noktasıdır. Eğer, sanat bir bağlamda “İnsanla nesnel gerçeklik arasındaki ilişkiden kaynaklanan imgerlerin estetiksel yansıması” ise fotoğraf bunun için biçilmiş kaptandır. Kaldı ki, günümüzde “An mantığı”nın dışına taşan bazı fotoğraf teknikleri, fotoğrafçının “Doğru zamanda doğru yerde” bulunma zorunluluğunu ortadan kaldırmış, fotoğraf sanatı kavramını genişletmiş, onu tam anlamıyla “Yaratıcı imgelemenin bir oyunu” durumuna getirmiştir. Bence, sanat en saf tanımıyla “Ya-

şantiya anlam ve biçim kazandırma çabası"dır. Fotoğraf sanatının geleceği hakkında varsayımlar ileri sürmenin çok doğru olduğu düşüncesinde değilim.

Sanat denince ilk aklıma gelen şey, toplumsallıktır. Orhan Hançerlioğlu bir yazısında "Sanat ürünlerinde ülkeleşen yaratıcı güç gerçekte tüm toplumsal yaşamın temelidir" diyor. Birikimlerin ortaya çıkması, değerlendirilmesi, dünya ölçeğine yansması bir kültür sorunudur. Sanat, toplum varlığının temel yapı taşlarından biridir. Sanat sosyalleşmiş ya da bu yolu tutmuş bir toprakta filizlenmektedir. İnsan hakları, ekonomi, bölüşüm, düşünce özgürlüğü, sosyal adalet, hukuk, eğitim, yayınlar, demokrasi anlayışı, çatışmaları derinden duyulan sıkıntılar, değişim sancıları, acılar, yaratışın kaynağıdır. Toplumun dünyadaki durumunu belirleyen felsefesi, kimliğini de belirlemektedir. Türk fotoğrafında çok seyrek çıkışlar vardır. Genel fotoğraf tarihi ve dünya ölçeğinde sesimizi yeterince duyurmamızın bir varlık çıkmazı olduğu, bazı taşların yerine oturması gerektiği açık bir biçimde ortadadır.

Cumhuriyet'in 75. yılı aynı zamanda 20. yüzyılın bitimiyle örtüşmüştür. "Kendi yanlışlarımızın doğrusunda" gelişen kısır döngüyü kırmak zorundayız. Estetikle ilişkilendirilen "Güzel", aynı zamanda biçimlenişin mutlak değeridir. Güzeli arayan bir toplum yaratma tutkusu canlı tutulmalıdır. Atatürk, Cumhuriyet düşüncesini yaşama geçirdikten sonra, öncelikle sanatın toplum yaşamındaki önemini ısrarla vurgulamış, uygarca yaşamın gerçek tadına varmanın olmazsa olmaz koşulu olduğunu halkın bilincine işlemeye çalışmıştır. Günümüzde, toplum benliğinin göstergeci olan dilin içine düştüğü karmaşa ve ilkesizlik çeşitli alanlara yayılmış gibidir. "Milli duygular ile dil arasındaki bağ çok kuvvetlidir... Ülkesini, yüksek istiklalini korumasını bilen Türk Milleti dilini de, yabancı diller boyunduruğundan kurtulmalıdır" diyen Atatürk, kişiliği, yaratıcılık alanında özgünlüğü amaçlamıştır. Estetiksel yaşam, ekonomide, bilimde, teknolojiye, sanatta yaratıcı düşüncenin yansımasıdır.

Mercek sanatının ortaya koyduğu yaratıcı gücün estetiksel yaşama yadsınamaz katkısıyla her an göz göze gelebiliyoruz;

onun kavrayıcı özelliklerinin başında yaygınlığı, kolay algılanması, açık ve güçlü anlatım çizgisi gelmektedir. Fotoğrafın canlı çağrışımları, devingen iç dinamizmi “Ruh tarihini” (F. Hegel) plastik bir dille somutlaştırma, içinde doğduğu sosyal çevreyi betimleme yetisiyle, çağdaş yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu görülmektedir.

Papirüs dergisi, 1 Şubat 1999, sayı 24

İzzet Keribar Fotoğraf Senfonisi

Bir sanatçının çalışmalarına gönül aktıysa genellikle şu sorunun yanıtını bulmaya çalışırız: “Ondan neden etkileniyorum?” İzzet Keribar’ın fotoğraflarının odak noktasında kendisinin de altını çizdiği “Güzellik” arayışı var. Kalın çizgileriyle öz ve biçim uyumu olarak düşünülen “Güzellik” sanat felsefesinin en eski problemlerinden biridir. “Güzel”in bilimi olarak “Estetik” yüzyıllardır bu problemi çözme çabasıdadır. Sanatı doğadan ve tarihten daha gerçek yapan, yaşamı insanlaştıran duyguların ürünü olmasıdır. Sanatçı kaynağında doğal yaşam olan aşkın bir imgenin, yaşamın ruhu ve özünün peşindedir.

Güzeli arayışla romantizm içi içe gelişen yaşama tutkulu bir bakış çizgisidir. İzzet Keribar’ın fotoğraflarında öncelikle bu geçerli. Romantizm “ruhsal olana değer kazandırmak” onu bir ideal düşüncesine yerleştirme, doğaya, düzensizliğe, insana aykırı olana karşı bir başkaldırı tablosu oluşturmaktadır. Çağlara göre değişen değer yargılarının özündeki değişmezi bulan, kafasını ve yüreğini geleceğe açabilen sanatçı çözüme ulaşabilmektedir.

İzzet Keribar’ın 24 Mayıs 1999, Feriye Kabataş Kültür Merkezi’nde verilen kokteylde ilk kez görücüye çıkarttığı fotoğraf al-

bümü Terra Magica (Büyülü Toprak) “Ressamın yaptığı desen ve boyasal anlatımdaki diriliğin” peşinde düşmüş bir çalışma. Toprak büyüünü yaratan kültür ve büyücü. Sanatın doğuş sürecinde sanat, din ve büyü arasında canlı ilişkiler var. Sanatın bir noktada insan kavrayışının üstünde, akıl ve bilim dışında, doğaüstü ayırt edici niteliği, büyüü çağrıştırıyor. Keribar’ın albümünde “Önsöz” ile bakışan ilk fotoğrafı (Paro Vadisi, Bhutan 1997) iyi seçilmiş ve yerini bulmuş; insanı büyüü bir dünyanın gizemli oylumlarına doğru çekip alıyor. Doğal perspektifi içinde mor çiçekli, ışığa banmış sarı otları ve mavi presi altında keskin çizgilerin belirlediği bir doğa görünümünün yüreğine yerleşmiş küçücük bir ev imgesi olan kahve falı sıcaklığında bir fotoğraf. Albümün sayfaları çevrildikçe baştaki Arizona fotoğraflarında yeryüzünü renklerle anlamlandırma eğilimi seziliyor, Keribar’ın inandırıcı dünya tanıklığının duygu ve düşünce ortak paydası, çileli yaşamı sürecinde en çarpıcı yanları insani bir bakışta etkileyecek yalınlıkta vurgulamaktadır. Albümde kapak fotoğraflarıyla başlayan (Siluetler / Shnedagon Pagadaso, Yangon, Burma 1996) dinsel temalı çalışmalar önemli bir yer tutuyor. Üstünde yoğunlaştığı büyü ve gizem dünyasını en çok bulduğu yer: Din dünyası. En başarılı olduğu alan bu, Mevleviler, Budist rahipler, Kudüs Ağlama Duvarı, hamamlar, imamlar; dini atmosferde insanlar ve tapınaklar. Yaşamla ölümün, varlıkla yokluğun kesişme noktası. Albümde huzur adına çekilmiş Cunda’daki Taşkahve ile yamyamca bir gösterinin “Tarlabası Yıkımları”nın arasına sıkışmış “Eşrefoglu Camii” fotoğrafı çocukça bir yaşamsal ivmenin kutsallığını dile getiriyor. Çok iyi düzenlenmiş kutsal bir dekor içinde konu, atmosfer, ışık ve anlatım bütünlüğü doruklarda. Alışılmadık “vaaz” ortamında bir kız çocuğunun kameraya kaçamak bakışı oradaki dinginliği deliyor; çocuk dünyasının gizemine çekiyor. Albümde yer alan ülke sokaklarında rastlanan insan renklerine ilişkin fotoğrafların çoğu alışılmışın ve sıradanlığın sınırlarını zorluyor. Birbiriyle örtüşen İki Siluet / Edfu, Mısır 1996 ve Luyor’da Sokak / Mısır 1986 fotoğrafları için aynı şeyler düşünülemez. Üstüne dini yazı ve motifler çizilmiş olan sokak duvarlarının çarşafı kadın yansımaları leke değeri üzeri-

ne tasarlanmış aşkın kurmacalar olarak dikkat çekiyor. Son sayfalarda görülen soğuk renklerin egemen olduğu “New York” fotoğrafları albümün duygu yapısına ters düşmüş olmasına karşın bir yöresel mimari kültürü dile getirmesi açısından iyi bir grafik tasarım olarak etkilemektedir.

Albüm, Deniz Erksan’ın Keribar fotoğrafları üstüne yazdığı “Öyle sabahlar vardır / daha o dakika yaratılmış / gibi her şeyi keskin / gayretli bir ışıklı çizilmiş. / Göz sanki / ilk defa renkler değer, ilk defa yere / ve göğe isim verir” dizeleriyle başlıyor. Fotoğrafların şiirsel yorumu, dil incelikleriyle öznel bir bakış katılması, şiirle fotoğrafın doğru buluşmasından doğan sevecen duygu titreşimleri, düşünmemiş ufuklarda yeni pırıl pırıl imge yakamozları yaratmaktadır.

Her yayın kâğıdıyla, baskısıyla, grafik tasarımıyla, içeriğiyle onu yaratan insanların kişiliğini yansıtan bir bütün. Söz konusu çalışma İzzet Keribar’ın 1983-1998 yıllarında çektiği fotoğraflar seçikisini içermektedir. Bir anlamda onun fotoğraf yaşamının kitabıyla karşı karşıyayız. Keribar, “Önsöz”de “Genellikle bir duyguyu aktarıp fotoğrafı gören kişinin hayal gücünü harekete geçirmeye çalışıyorum. Sanırım ‘klasik’ fotoğrafçı olduğum anlamına geliyor bu. Belki de böylelikle fotoğrafların günün birinde tarih belgeseli sayılması ihtimali yükseliyordur” diyor. Klasisizm anlamında duruluğu, açıklığı, dengeyi, ölçülülüğü insan ve doğa çözümlerinde inceliği, gerçekçiliği önde tutan akılcı, geleneksel çizgisi korunan, sağlam ilkeleri olan bir sanatsal yol. Keribar, fotoğraflarının bir gün “tarih belgeseli sayılması” söz konusu olduğunda, klasisizme ve dile getirmediği kendine güvenme konusunda yanılmadığı görüşündeyim.

Bizde çağdaş anlamda fotoğraf sanatıyla ilgili albümler 1970’li yıllarda yayımlanmaya başlamıştır. Yüksek maliyetle az satış arasındaki ters orantının oluşturduğu katı ve dar çemberi zengin iç dünyalarında aşma yürekliliği gösteren bir avuç insan, ortaya koyduğu güzel işlerle yaşamın olumsuz direncini kırmaya çalışmıştır. Yakın zamanda büyük bir gazetemizin ekonomi sayfasında yayımlanan bir “iş” yazısının başlığı “Yaratıcılık = Bilgi x Hayalgücü” biçimindeydi. Sanat bağlamında yaratıcılık konu-

sunda “formül” önermenin güçlüğü birbiriyle çarpılacak değerlerin niceliğinden ve enerjilerinin sınırsızlığından kaynaklanmaktadır. Türkiye’de ağır bir fotoğraf kitabı çıkarabilmek, sıradan beklentileri aşmış, kendi oyununu oynayabilecek kadar özgür insanların işi.

Milliyet Sanat dergisi, 1 Haziran 1999, sayı 457

İFSAK'ın 40. Kuruluş Yılı

İFSAK'ın 40. kuruluş yılı 24 Aralık 1999 akşamı Lutfi Kırdar Kongre Merkezi'nde tüm fotoğraf dostlarına açık olan yoğun bir programla kutlanacak; 40. Yıl Kitabı ve İFSAK CD'sinin tanıtımı yapılacaktır.

Dilimizde “Çok uzun bir zaman” düşüncesini simgeleyen “Kırk yıl” kavramını içeren 25 kadar atasözü ve deyim vardır. Bu kavram çok eski, köklü, yer etmiş, geçmiş ve geleceği olan varsayımını dile getirmektedir. “Kırk yılın başında”, “Kırk yıllık”, “Kırk yılda bir”, “Kırk yıl yağmur yağsa mermere geçmez” söz konusu yaklaşımlardan bazılarıdır. Bazılarına göre farklılık üzerine kurulan ve çok değişik aykırılıkları içeren yaşam, kendi içinde insanları eriterek yeniden yaratmaktadır. Her insanın kendini yeniden yaratabilme, zamanını değerlendirme amacıyla aradığını bulduğu yerler vardır. Bu, kişilere göre internet cafe, spor sahası, sinema salonu, resim atölyesi ya da sivil toplum örgütleridir.

Örgüt bilinci, demokratik toplum örgüsünün “Olmazsa olmaz” ilmkilerindendir. Sivil toplum örgütleri Avrupalı olma savındaki büyük bir ülke olan Türkiye'yi yönetenlerin kısır ve dar görüşünü zorlayan potansiyel bir zenginliktir. Atatürk'ün “İnsanların yaşa-

mına, çalışmalarına egemen olan güç, yaratma ve buluş yeteneğidir” sözü çıkış noktası olarak alındığında kültürel örgütler, demokrasinin sivilleşmeye giden yolu üstünde yaşamı güzelleştirme adına kurulan yerlerdir. Sanatsa maddi, manevi birikimlerin ışığında yaşamı yorumlama, biçimlendirme, yeniden yaratma, görüntülerden, sözcüklerden dünya kurma eylemidir.

IFSAK’a 1977 yılında üye oldum. O yıllarda IFSAK benim için fotoğrafa açılan bir pencereydi. Geçen zaman içinde en başarılı yarışın kendimizle yapılan yarış, en geçerli ödülün de insanın kendini aşması olduğunu öğrendim. Orası bizim kuşak için insanları, toplumu, sanatı anlamaya çalıştığımız bir çekirdek kuruluşu. IFSAK’ın şimdiki konumunda etkinliklerini beğenir ya da beğenmezsiniz, bu tartışılır. Tartışılmayacak yanı ardında bıraktığı 40 yılda Türkiye’de fotoğrafın kurumlaşma inadının sembolü olmasıdır.

Yaşamın motoru değişim, yeni toplumsal sancıların yol açtığı sıkıntıları, tartışmaları dünyanın gündemine oturmaktadır. Bugünlerde Berlin Duvarı’nın (1990) yıkılışından sonra ivme kazanan küreselleşmenin karanlık yüzü, Dünya Ticaret Örgütü’nün Seattle bozgunundan sonra yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Küreselleşmenin sivilleşme boyutu masaya yatırılmıştır. Sivil örgüt / siyasi irade, sürtüşmesi sorgulanmaktadır. Söz konusu bağlamda sanatı bir edilgen direniş olarak alabiliriz. Ve bunun tarihi oldukça eskidir. Aristo’nun “Sanat politikadır” sözüyle, Eflatun’un “Güzel güçtür” sözünün örtüştüğü düşünülebilir. Bir yaşam tasarımının düşsel, düşünsel doruklarını betimleyen sanat yapıtında öneriler ve direniş iç içedir. Sanatçı, duyuları yardımıyla algıladığı, ayırımına vardığı dünyayı bir malzeme aracılığıyla estetik anlayışına uygun olarak kendindenleştirir, biricik konuma getirir. Bunun adı yaratıcılıktır. Yapıta ilk nokta vurulduğu anda kültür, karakter, kurgu, imge, ritm ve zekâ devinimi özgün bir uyum içinde kendini göstermeye başlar. Güzelliğin anlatım gücünde aranması sanatın malzeme, teknik, coğrafya açısından sınır tanımazlığını öngörmektedir.

Fotoğraf ve sinema kurumu ifsak’ın üyesi olmanın güçlüğü bilgi, duygu ve düşünce olarak dünyayı doğru olduğu kadar yeterin-

ce kavrama zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Fotoğrafta “ışığın melodik dizge dengesi”ni kurabilmenin, “Coşkun duyguları görülür, işitilir, erişilir estetik hazlara dönüştürme”nin başka yolu olmadığı kanısındayım. Sanatın insansal, toplumsal özde gelişen bir değerler sistemi olması, her anlamda altyapıya gereksinim duyması ona ortam hazırlama çabası içinde olan İFSAK kültüründen örgütlerin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Ülkemizde sanatla soluk alıp vermenin ağır bir bedeli vardır. Genellikle çalışmaları karşılık beklemeden gerçekleştirme, sorunları kendi başına çözme, ilgisizliğe göğüs germe, unutulmayı sindirme ve aynı zamanda yaşamın tüm sorumluluklarının yükünü taşımak gerekmektedir. Sanatçıya kendini arayış savaşında yalnızlığını unutturacak güçlü kurumlar olmalıdır. Kasım sonunda bağlanan Kültür Bakanlığı bütçesinin genel bütçe içindeki oranı binde 2’dir. Söz konusu bütçe, zengin kültürümüzün tanıtılması, dünyaya ve geleceğe açılması için son derece yetersizdir. Atatürk’ün “Türkiye Cumhuriyet’inin temeli kültürdür” düşüncesi-nin günümüzde görünen yansıması “Bırakılmışlık”tır.

İFSAK’ta sorunlar, olanak-istek dengesi çizgisinde parasal kaynak yaratmanın güçlükleri ve insan potansiyelinin yeterince değerlendirilememesinde kilitlenmektedir; çok sınırlı katılım, aktif ve kalıcı üyelere duyulan gereksinim, altyapı yetersizliği kurum yaşıntısını etkilemektedir. Konuya okul yıllarının yan uğraşı, iş dışında “Stres atma”, “boş zamanı değerlendirme” ya da “bir sosyal hareket içinde bulunma” düşüncesiyle yaklaşılması çok yersiz olmamakla beraber kurum açısından itici güce sahip olduğu pek söylenemez. Sürdürülebilirliği olan gerçek sanat üretiminin hangi koşullarda ve tutkuda ortaya çıktığı az çok bilinmektedir.

Üçüncü bin yıla girilmesine birkaç gün kala bazı göstergelere bakarak Türkiye’nin olumlu dönüm noktasına geldiği konusunda birleşenler var. Göstergeleri doğru seçmek gerekmektedir. Teknolojinin yaratıcısı ve pazarlamacısıyla tüketicisi aynı şey değildir. Ülkede bazı konulara karşı duyarlılığın, yaşam kalitesiyle ilgili özelemlerin artması, toplumun sorunlara ilişkin daha çok ses vermeye başlaması önemlidir. Ne var ki, uygarlık yolunda kaybolan yüzyılları, ancak başta eğitim olmak üzere adalet,

insan hakları sanayileşme, altyapı, bilim, teknoloji sosyal güvenlik dallarında köklü reformlar kurtaracaktır. Kültür, ülke yaşantısını belirleyen özellikler bütünüdür. Birini diğerinden soyutlamak ya da bazı özellikleri sivrilterek diğerlerini yok saymak olası değildir. “Cumhuriyet ve Türk kimliği” tablosunda sanat ve kurumlarının insan odaklı bir düzenin kurgulanmasında payı vardır. Duyarlı, incelikli, düşünceli, özgün ve estetize edilmiş yaşam sanatla içli dışlıdır.

Kültür Bakanlığı’nın sivil toplum kuruluşlarını destekleyecek parasal güçten ve anlayıştan yoksun olması kültürel girişimleri yazgısıyla baş başa bırakmaktadır. İFSAK 40 yıldır var. İFSAK’ı bugüne getiren isimlerin tamamına yakın bugüne değin unutulmuştur. Aslında onlar karşılık bekleyerek çalışmamışlardır. İFSAK, zaman zaman kendi külünden var olmuştur. Kültür Bakanlığı bütçesinin UNESCO’nun tüm ülkelere önerdiği oranın altında kalması, kuruluşların sorunlarını kendi başına çözme zorunda kalacağını göstermektedir.

Fotoğrafla yaşamaya, insanları kaynaştırmaya, ortak aklı örgütlemeye, seslerini duyurmaya çalışan İFSAK’lılar amaca ulaşabilme çabasıyla sorunların ve sorumlulukların bilincinde olma duyarlılığını korumalıdır. Sosyal duyarlılıklar yaşama verilen değerin karşılığıdır.

Atasözü ve deyimlerimiz arasında “Kırk yılın bir günü var” diye bir söz var. İFSAK için o gün 24 Aralık’tır.

Dolu dolu nice 40 yıllara.

Milliyet Sanat dergisi, 15 Aralık 1999, sayı 470

Siberuzayın Sonsuz Karanlığında Bir Nokta Işık Olmak

Bilgi, kültür ve teknolojiye duyarlı küresel iletişim, geleceğimizi hazırlayan temel seçimlerden biridir.

Bugün 6 milyarı aşkın dünyalı, yaklaşık yarım milyar internet adresi kullanmaktadır. Biz bunlara ileri görüşlü ya da moda deyimle “vizyon sahibi” insanlar diyoruz. Hemen akla Türkiye gibi yaşamını kitap üstüne kuramamış bir toplum “dijital gelecek” düşü peşine nasıl takılacak? sorusu geliyor. Genelleme tuzağına düşülmemesi gerektiği kanısındayım. Ülkemizde bilişim alanında güçlü bir çekirdek kadroya sahip olduğumuz ve sektör bazında ülke ekonomisi açısından geleceği olan bir yapılanma çizgisine sahip olduğumuz gözden kaçmamalıdır. Bu gelişmenin bir yüzü. Diğer yüzü, tek tek insanların kurumların elektronik iletişime duydukları gereksinimin içtenlik derecesi ve bu yolda sahip oldukları donanımın niteliği ve niceliğidir.

Günümüz dünyası artık, demokrat, özgür düşünen, sorgulayan, katılımcı paylaşımcı insanın dünyasıdır. Bilimi, teknolojiyi, sanatı yalnız tüketen değil, yaratıcılık ufkuna gönül ve akıl gözleriyle yalansız bakanların, ışığa koşanların dünyasıdır. “Eğer çözümün parçası olmazsanız, sorunun parçası olursunuz” bilinci kı-

mıltısız yer etmelidir. Türkiye’de toplam nüfusunun %3’ü, işyerlerinin %18’i internet kullanıyor. Kullanım oranı küçük olmasına karşın Türkiye’de yapılan güzel işlerin bir “internet devrimi” yaratmasa da iyi bir gelecek hazırlayacağı düşüncesini yinelemek istiyorum. Web sağladığı sınırsız haber alma özgürlüğüyle ve bilgi temelli altyapısı sayesinde tabuları yıkarak yaşamı biçimlendiriyor. Web, sohbetten alışverişe değin uzanan bir yaşam alanı.

Bir yazarımızın deyimiyle “Kaynak sorunu değil, idrak sorunu olan Türkiye’de” bilgi çağının aktörleri olmayı yeğleyen genç bir kitleye sahibiz. Dil olarak, %80 İngilizcenin geçerli olduğu internet ortamında Türkçe olarak ve derinlikli içerikli web sitesiyle, bir portalle ortaya çıkma, cesaret ve hedef kitleyi saracak etkin yaratıcılık istemektedir. Ekim 2001 başında resmen fotoğraf dostlarının görüşüne sunulan fotografim.com’un sanat dünyamızda bir bilgi-iletişim boşluğunu dolduracağına inanıyorum. “Medyaların medyası” internette “ses” sahibi olmak “ses” getirebilmek “dönüşümü” kavrayan bir direniştir. [Fotografim.com](http://fotografim.com) kapsamlı, akıcı, merak uyandıran ve kendi kendini güncelleştiren yapıya sahiptir. Ana menü, alt kategoriler ve özellikle açık seçik logo tablosuyla “dosyalar” sayfasında yer alan sekmeler izleyiciyi gereksinim duyacağı bilgiye kestirme ulaştırma amacıyla tasarlandığı görülmektedir. Düşünceler, eğilimler, sanat, politika, iş çevreleri... internette hızla kurumlaşıyor. Değişim, yeni insan profilini gündeme taşıyor. Kendimizi aradığımız, bulduğumuz, gerçekleştirdiğimiz yerlerin adresi değişiyor.

Karşılıklı birbirini besleyen, çoğaltan siberenerjiden doğan insanların yaratıcı düşünce ekseninde “gelecek” kurma çabalarını, kalıpları kırmanın, çeşitliliğe saygının, bağımlılığı çözmenin, özgüveni sağlamanın, saydamlığı, akılcılığı ilke olarak benimsetmenin yolu olarak görüyorum.

İnternet çağı yaşam disiplinlerini birbirine yaklaştırırken insanların aynı düzlemde etkileşimini hızlandırmış, kolaylaştırmış ve ortaya yeni bir ekosistem çıkarmıştır. İçinde bizim olduğumuz “fotoğraf” bu sistemde yerini almalıdır.

Fotografim.com yapımcılarını kutlarım.

www.fotografim.com deneme bölümü. 30 Eylül 2001

İnternette Fotoğraf Yayıncılığı Üstüne Düşünceler

Toplumların yaşam kalitesi takım oyunuyla yükselir.

Ülkemizde sınırlı sayıda insan, dünyayla yüzleşme olanağı sağlayan internet gibi bir iletişim seçeneğine kavuşmanın coşkusunu yaşıyor. Yaşam pratikleri düzleminde ideallerin içselleştirilmesi dünyanın her yerinde özel koşullara bağlı olarak aynı hızda gerçekleşmemektedir. Öncelikle bilginin paylaşılması bir altyapı sorunudur. Yalnız teknolojik altyapı sorunu değil, yüzlerce yıllık yaşam kalitesiyle ilgili sosyal gelişim süreci sorunudur.

Küresel bilgi ağı kurma çalışmaları 1960'lı yıllara dayanmaktadır. Amerika'da birkaç üniversite arasında bilgi akışını sağlamak amacıyla başlatılan DARPA (Savunma Bakanlığı İleri Araştırma Projeleri Kurumu) projesi önemli atılımlarla kısa zamanda dünyayı ilgilendiren yapıya kavuşmuştur.¹ 1960'ta transistör teknolojisine geçilmesi bu daldaki buluşlara ivme kazandırmıştır. İnternetteki gelişmelerin temelinde kişisel bilgisayarın günlük yaşama girmesi yatmaktadır. O da 1970'den sonra ilk mikroişlemcinin yapılmasıyla gerçekleşmiştir. Kişisel bilgisayar endüstrisinin kurulmasıyla internet alanındaki gelişmeler paralel yürümüştür. İlk

1 İnternet El Kitabı, Elektrik Yüksek Mühendisi Aslan İnan, Sistem Y., 4. baskı, 2000.

elektronik posta, elektronik mühendisi Ray Tamlison tarafından 1971 yılında yollanmış, ilk servis sağlayıcı 1990'da kurulmuş, Tim Berners-Lee adlı mühendis "World Wide Web" teknolojisini 1991 yılında geliştirmiştir. Hesapça dünyayı saran ağ: www'nin 12 yıllık geçmişi vardır.

Bir araştırmaya göre dünyada 1970'li yıllardan günümüze değin 1 milyarın üstünde PC satılmış durumdadır. Satış sıralamasında yüzde 38.8'lik oranla ABD, yüzde 25 ile Avrupa ve yüzde 11.7 ile Asya ülkeleri geliyor. Dünyada 1990'daki 100.000 internet kullanıcı sayısı 2002'nin başlarında 500 milyonu aşmış bulunuyor.

İnternetin dünya üzerindeki kullanımı ekonomik ve kültürel koşullara bağlı olarak çeşitli bölgelere göre derin yoğunluk farkı göstermektedir. Uluslararası Çalışma Örgütü'nün (ILO) 2001'de açıklanan raporuna göre kullanıcıların yüzde 90'ı sanayileşmiş ülkelerde bulunuyor. İnternet kullanıcılarının sadece yüzde 57'sinin ABD ve Kanada'da yer aldığı belirtilirken, Afrika ve Ortadoğu ülkelerindeki toplam kullanım oranının yüzde 1 olduğuna dikkat çekiliyor.²

İnternet kültürünü teknik gelişmelere ilişkin bilgiler ve kullanıcılara ilişkin sayısal veriler olmadan değerlendirmek güç görünüyor. İnternette nasıl yararlanıldığına ilişkin istatistikler yayımlanmaktadır. Bilgi edinme ya da yaşamı kolaylaştırma amaçlı kullanımının oyun, sohbet kullanımına oranla azlığı bazı ipuçları vermektedir. Demokratik hakların, sivil kurumların net'te temsili, toplumsal sistemlerin çalışmasının yansıtılması açıklık politikası açısından etkin bir adımdır. Bu yönde kullanıcıların tutumu belirleyicidir. Bilgi çağına, web yaşam biçimine geçişte doğru kullanıcı profilinin oluşması bilginin serbest dolaşımı kadar önemlidir. Değişime açık olmak, kendini yenilemek, sürdürülebilir rekabet misyonuna sahip olmak uygarlık yarışının olmazsa olmazlarından. 6 milyarlık dünyada yüzde 8 civarında kullanıcısı olan bilgi devriminin teknik silahı internet, hangi amaçla kullanıldığına bakılarak değerlendirilmelidir.

2 Cumhuriyet gazetesi, Ekonomi Sayfası 1 Şubat 2001.

Türkiye’de Durum

İnternetin bilişim toplumuna geçiş yolu olduğu; bilim, sanat haberleşme, hizmet ve bilgiye ulaşma ortamı hazırladığı bir gerçek. 24 saat açık “Ortak aklın” taşıyıcısı niteliğinde bir düzen. Bu konuda ülke özelinde ilk akla gelen soru “İnternet kültürünü yeterince yayabildik, etkin kullanabildik mi?” oluyor. Söz konusu sorunun yanıtı dolaylı olarak internet kültürümüz içinde fotoğraf yayıncılığımızın yeri ve işlevini sürdürdüğü alanın çerçevesi hakkında fikir verecektir.

İnternetin Türkiye’deki yaygın kullanımına Türk Telekom’un 1995’te oluşturduğu internet servis sağlayıcı (ISS) TURNET’in ardından kurulan servis sağlayıcı firma patlamasıyla geçildi. Bu konuda atılan ikinci büyük adım, erişim hızı ve kapasitesini artırmak amacıyla 35 milyon dolarlık bütçeyle yola çıkan, Ankara’dan fiber optik kablolarla, İstanbul’dan da TÜRK SAT uydusuyla uluslararası hatlara bağlantının gerçekleşmesini sağlayan TTNET projesidir. Ülkemizde altyapı sorunları bir ölçüde çözülmüştür. Ülke nüfusuna oranla kullanıcı sayısı oldukça sınırlıdır. İnternet erişim paketi sahibi 1.250.000 kadar abone var. Kullanıcı sayısının 4 milyon civarında olduğu tahmin ediliyor. 500 bin civarında Türk sitesi var. Bunun 10 bini profesyonel sitedir. e-Devlet, e-Ticaret projelerinin hedefine ulaştığı söylenemez. Toplumsal ve özel yaşamımızı internet aracılığıyla biçimlendirme konusunda oldukça “zayıf” kaldığımız bir gerçek.

Sanat olgusunu öncelikle “bilgi” ve “bilgi altyapısı” kavramları içinde düşünmeliyiz. “Bilginin toplumun yararına olacak biçimde üretilmesi, işlenmesi depolanması, taşınması için gerekli olan altyapının hedefi yaşam kalitesinin yükseltilmesidir”³ anlayışı günlük yapıp etmelerimizden eğitim, sağlık, iş ve çevreden sanata değin tüm yaşam alanlarını kapsamaktadır. Ülke olarak vakit geçirmeden her türlü üretimi, yaratıcılığı tetikleyen elektronik Türkiye projesini yaşama geçirme konusunda “iyi niyet”i aşan pratik çözümler üretmemiz gerektiği düşüncesindeyim.

3 İnternet El Kitabı, Elektrik Yüksek Mühendisi Aslan İnan, Sistem Y., 4. baskı, 2000, s.2.

Ekim 2002'de Milli Prodüktivite Merkezi'nin akladığı araştırma sonuçlarına göre sanayinin yarattığı katma değer içinde orta ve yüksek teknolojinin payı yüzde 38'de kaldı. Kişi başına araştırma-geliştirme harcaması Japonya'da 858,4 dolar Türkiye'de 4,8 dolar düzeyindedir. Teknoloji üretmeden kullananlar sınıfında sınıfta kalmış gibi görünüyoruz. şu anda internet kültürü değil, internet kültürü var mı, yok mu? tartışması yapılmaktadır. Türkiye'de internet sektörünün geldiği nokta, pazarlama stratejileri, internet hukuku, internette sunulan hizmet kalitesi veri güvenliği ve bilgi akışı sürekli sorgulanmaktadır. Sanayi tesi, bilgiyle biçimlenen toplum modelinin motoru olan internetin yetersiz kalışı kullanicıları rahatsız etmektedir.

Internetin ne amaçla kullanıldığına ilişkin yapılan anketlerde haber, bilgilenme, iş, alışveriş, bankacılık hizmetleri yönünde kullanım oranlarının çok düşük olduğu görülmektedir. Fotoğrafçılar arasında benzeri bir anket yapılmasa da teknolojiye yatkın bir kesim olmaları nedeniyle ilginin yüksek olacağı umudunu taşıyorum. İlk Türkçe portal mynet 1 Kasım 1999'da açıldı. Sayfalarında "Türkiye'nin en seçkin sitesi 4 yaşında" diye tanıtılan fotografcı.com'un açılış tarihi 1998'e dayanmaktadır. Fotoğraf sitelerinin, bir uğraşa bağlı olarak yaratılan sitelerin nitel ve nicel açıdan en yoğunlarından biri olduğu kanısındayım. Söz konusu siteler kendi aralarında portallar, dia stok, ekipman alışveriş siteleri, vakıf, grup, dernek siteleri gibi kurumsal siteler, eğitim, sergi, koleksiyon, gezi, dergi siteleri ve kişisel siteler olarak sınıflayabiliriz. Ayrıca, "açık rehber sistemi" portalların ya da çeşitli kültür, sanat sitelerinin fotoğrafa açılan penceresi vardır. Onlardan birçok rneği bir arada www.fotografim.com adlı sitesinin "ana menü" içinde "bağlantılar" bölümünde bulabilir, üzerlerine giderek açabilirsiniz. Sıradan söylemiyle "onlara bir tık kadar yakınsınız" demektir.

Bir prototip olarak Aralık 2002 sonuna göre kayıtlı kullanıcı sayısı 1939 olan, aktif 92 konu, 1343 yazı içeren www.fotografim.com'dan söz etmeliyiz. Sitenin "ana menü"snde 25 "kategori" alt listesinde 39 başlık var. "Mevcut Aktif Konuları" tablosu zengin. Site, izleyicisi tarafından yaratılmaya programlı. Bu ne-

denle çapı çığ gibi büyümektedir. Haber akışı ve güncel konu eşitililiği dikkati çekiyor. “Ana menü”de yer alan “e-Galeri”, “Portföyler”, “Haber arşivi” ve “Denemeler” bölümleri fotoğraf dünya-mızdan haberdar olmak isteyenlere geniş bir açılım sunuyor. Site-nin siyah beyaz grafik tasarımı, istifi, kurgusu, konu geçişleri akı-cı, metinler ilgiyle okunabiliyor.

Web sitelerini “Bilginin oluşumundan kullanımına değin uza-yan sürecin kapsadığı evrensel sahne” olarak tanımlayabiliriz. Söz konusu sahne eğer bir sanat sahnesiyse her yönüyle yaratı-cılığın ağır basması kaçınılmazdır. Broşür gibi tasarlanmış kişi-sel tanıtım siteleri, yazılı basın mantığıyla hazırlanmış portaller ve sanal fotoğraf dergileri yolun başında oyunu kaybetmeye adaydırlar. İnternet ağdaş bir sanat “medya”sıdır. Müzikten, edebiyata, tiyatro, sinema, resim ve fotoğrafa değin birçok alanı kapsamaktadır. Evrensel ya da ulusal sanat sahnesine çıkarak insanlara ulaşmaya, açılmaya çalışmanın özel bir anlamı olsa ge-rektir. Web sitesi mimarisinde “basit, hızlı ve işlevsel”, “yalın ve duru”, “göze hoş gelecek bir tasarım”, “dikkat çekici”, “ zg n”, “doyurucu içerik” düşüncesi ön plandadır. Uzun soluklu ve ara-nan sitelerin ortaya çıkması sürekli yoğun çaba isteyen bir iştir. “Fotoğraf yayıncılığı” kavramını dar anlamıyla almıyoruz. Olay haber, düşünce ve görselliğin dengeli bir biçimde yoğurulması-dır. Daha önce yayımlanan konuya ilişkin bir yazıya “Bilgi, k l-tür ve teknolojiye duyarlı küresel iletişim, geleğimizi hazırla-yan temel seçimlerden biridir” diye başlamıştık. Bu görüşü ko-ruyorum. Uluslararası internet araştırmaları kurumu “NYA”nın verilerine göre, internette 2,5 milyar belge bulunmaktadır. Bu yığına her gün ortalama 7 milyon belge daha eklenmektedir. İnternette doğan farklı iletişim kültürünün bizi ne denli etkileye-ceği, yaşam kalitesini ne kadar yükselteceği tribünlerden inip sahada etkin olarak yerimizi almamıza bağlıdır. www.webdekul-tursanat.com adlı sitede yer alan “AB, Türkiye ve internet baş-lıklı” yazı şu satırlarla başlıyor:

“Dünyanın kuzeyi ve güneyi arasındaki eşitizlik, şimdi ‘dijital bölünme’ etiketiyle ABD ile Avrupa arasında, Avrupa içindeki  l-

kelerin kendi arasında, dünya ile Türkiye arasında... su yüzüne çıkıyor. Ama aynı internet, insanlık için matbaayla kıyaslanmayacak kadar geniş olanakları da içinde barındırıyor. Etkileşimli iletişim ve sivil toplumun kendini özgürce ifade edebileceği bir kamusal alan olması gibi...”

Web sitelerinde kuracağımız dünyalar “Türkiye içeriği” bağlamında düşünülmelidir. Bu açıdan bakıldığında “Binlerce yıllık Anadolu uygarlığından başlayarak Web’e taşınacak” yapılacak çok işimiz olduğu açıkça görülmektedir. Sanal ortamda bilgiye ulaşma, içeriği eleştirel yaklaşımla geliştirme, bilgiyi doğru ve yaratıcı biçimde kullanma ve yeniden yaratma sürecinin, “değişim-gelişim” ivmesinin dışında kalınmaması, “trenin kaçırılmaması” gerektiği konusundayım. Bunu için de hızla telekomünikasyon altyapı sorunlarının çözülmesi, “dijital okuryazarlık” projelerinin yaygın olarak yaşama geçirilmesi kaçınılmazdır. İnternet teknolojisiyle insanı dönüştüren, başkalaştıran bilginin rolü değişmiş “medya aracılığıyla, etrafında olup bitenlerle ilgilenmeyen sadece tüketen bir varlık haline getirilenler” üretici olmaya itilmiş, “evden yayın” yapma noktasına gelmiştir.

Fotoğrafçılarımız arasında “dijital okuryazar” çizgisinde kendini geliştirme web’de bir varlık gösterme eğiliminde olan ciddi bir kitle vardır. Yaratmak istedikleri imaja bağlı olarak tasarım içerik ilişkisinin bilincindeler. Tasarımın temelindeki “konuya hâkimiyet” çabası dikkat çekiyor. Genellikle “Radikal” “risk olan” tasarım atılımı, yerini “oturmuş”, “dengeli” arayışlara bırakmış durumda. Bu alanda, “basit ve işlevsel” kuralını fazla “basit ve şematik” plana çekenlere, abartarak sevimli görünme çabasında olanlara “tavşan dişli” siteler diyorum. “e-Galeri” düşüncesi “portolyo” yayını tutmuş durumda. Hız, boyut, netlik gibi teknik sorunlar bazı sitelerde tam anlamıyla çözülmemiş görünüyor. Çok amaçlı tasarımlarda “düşünce forumları” oluşturma eğilimi, seçilmiş; tekrara düşmeyen, akıcı ve kısa metinlerle hedefine ulaşacaktır. Sayfa düzenlemelerinde birincil amaç hedef kitle tarafından okunurluğu artırmaktır. Boşluklar, bölüm sınırları, yazı karakteri, renk, görsel malzeme, boyut gibi temel değerler bizi karşımızdaki

çalışmaya yakınlaştırır ya da uzaklaştırır. Tasarım mesajın biçim kazanması ve bir kimliğin somutlaşmasıdır. Web sayfalarında bunun ne ölçüde başarıldığına, yaratıcılığın nerede başlayıp bittiğine bakmak gerektiği düşüncesindeyim. “Neden, amaç ve hedef” doğrultusunda yaratılan “içerik” anlatım gücüyle zihinlere çakılmalı. Dengesini bulmamış; yüzeysel, fark yaratmayan, “üst üste” mantığıyla hazırlanmış ya da hantal, yürümeyen, bilgi ulaşımı güç olan bir sistemin kimseye yararı olmadığı bellidir.

Bence, web tasarım çalışması yapanlar sanal dünyadaki iletişim kapasitesini, dünyaya açık bir galeri yaratmanın heyecanını duymalıdır. Sanatçının internette çalışmalarını sergilemesi bir anda ülke, zaman, mekân sınırının aşılması anlamına gelmektedir. Buna karşın internet ortamındaki bolluk, doygunluk, fark edilme güçlüğü, arama motorlarında kaçıncı bin sırada yer alma gibi sorunları vardır.

Sanatsal bağlamda hedef, sanal gerçeklik ortamında işlerin sergilenmesidir. Olaya nicel açıdan; ülke internet nüfusu yüzde beş kadarken ne önemi var türünden bir bakış getirmenin yanıltıcı olacağı, çekirdeğin içindeki duyguya, düşünceye bakılması gerektiği kanısındayım. “İnternet sanatçı ile izleyici arasındaki diyalogun doğasını değiştirdi”⁴ temel düşüncesinden hareketle “anlaşılabilir ve kullanılabilir” olmak adına neler yapıldığına bakılmalı, tasarım çözümü ve sanat üretimi açısından söyleyecek yeni sözünle olmayan belirlenmelidir. “Erişilebilirlik ve pazarlama” çağında, küresel kültürel açılım sağlama, izleyiciyle fotoğrafçı arasındaki duvarları yıkma, yoğun iletişim yaratma çabası site haritasının belirleyici özellikleri arasında olmalı diye düşünüyorum.

İlk adımda, fotoğrafçı siteleri kişisel çalışma ortamını yansıtmaması açısından dikkate değerdir. Onlar fotoğraf kültürümüzün tamamlayıcı bireyi olarak sitelerinde kendini tanıtmak, seslerini duyurmak çabasıdadırlar. Tek tek isim vererek bu sitelerin ne kadar başarılı oldukları konusuna girmek istemiyorum.

İnternet insanlara ve geleceğe açılan bir umut yoludur. Evimize ilk elektronik alet olarak 1952’de lambalı radyo girdi. Çocukların

4 Melih Katıkol, Dondurulmuş konuşma, Sanat Dünyamız , 81, İnternet Sanatı, YKY.

el sürmemesi için yüksek bir yere konmuştu. Müzik, özellikle radyo tiyatrosu dinlerken TV izler gibi karşısına geçer gözümü ondan ayırmazdım. Radyo ses veren, düş kutusuydu. Sonra siyah beyaz TV, ardından renklisi geldi. Bankalarda çek ödemelerinde telefonla yoğun provizyon sıkıntısı yaşarken “on-line” sistemle tanıştık. Başlarda banka önlerindeki makinelere “acaba yapabilecek miyim” endişesiyle yaklaşıyorduk. Ve kısa zamanda elektronik devrimin dışında kalmama, nimetlerinden yararlanma düşüncesiyle bilgisayarlı olduk. Şu anda cep telefonuyla görüntü alışverişi yapıyoruz. Yaşamlarını son iletişim teknolojileriyle biçimlendirenler tarihsel sorumluluklarının bilincinde ve geleceği yakalama eğiliminde olmalıdırlar.

Taş, tunç tekerlek, buhar, elektrik, transistör derken ikibinli yıllara geldik. Son binyılı tarihi bir web sayfası olarak düşünecek olursak önümüzde, yazı ve fotoğrafla biçimlenecek, yaratıcılığa gereksinim duyacağımız sınırsız bir dünya var demektir.

*AFSAD, Aylık Fotoğraf Gazetesi,
Nisan 2003, s. 2. kısaltılarak yazılmıştır.*

Dergicilik Sorumluluğu

Biz bin dokuz yüz kırklı yıllarda doğmuş ve altmış sekiz kuşağı olarak anılan idealist, aydınlık bakışlı, toprağına kültürüne tutkun gençlerdik. Kuruluş aşamasındaki erken Cumhuriyet dönemiyle modernite arasında bir geçiş kuşağıydık. Aşınmamış toplumsal düşlerimiz vardı. Kendini fotoğraf sanatına adayanlarımız okuluyla, müzesiyle, arşiviyle, sivil toplum atılımlarıyla, yayıncılığıyla kurumlaşmış, yurt çapında yaygınlaşmış bir fotoğraf dünyası beklentisi içindeydik. Yalnız bir konuyu görmezden geliyorduk. Sorunun özünde ülkenin kültürel yapısı vardı. Gerçekleşmesini istediğimiz, peşinde olduğumuz işler kültürel bağlamda yalnız “arz” değil, bir de “talep” sorunuydu. İnsanlığı yukarı çekme tutkusunun ülke koşullarıyla bağlantısını kuramıyorduk. 1945 yılında ilk fotoğraf dergimizi yayımlayan Şinasi Barutçu Hoca'ya (1906-1985) “Neden iki sayıda kaldınız” diye sorduğumda yanıt olarak “Bakanlık maddi destek veriyordu. İkinci sayının kapağında bir bayan sinema artistinin portresini yayımlayınca desteği çektiler” demişti. Bugün dergi yayımcılığında nereden nereye gelineğini, gelişmeleri izleyerek gözümüzde canlandırmalıyız.

Fırsat çıktığında dergi macerası girdabına kapılmamak elde değildir. Ben bu fırsatı 1988 Şubat'ında yayıma başlayan *REFO Fotoğraf Sanatı* dergisinde yakaladım. İlk kez, *Milliyet Sanat* dergisinin 1 Haziran 1989 tarihli sayısında dergicilik izlenimlerimi "Fotoğraf Dergilerimiz Ya Da Bitmemiş Senfoni" başlığı altında dile getirmiştım. Söz konusu yazıda Türkiye'de fotoğraf dergisi "nasıl oluyor" sorusunun yanıtını aramıştım. Şimdi, "nasıl oluyor"dan çok "nasıl olmalı" düşüncesi içindeyim. Bunun belli kalıbı yok. Bu her zaman olduğu gibi bir arayış.

Ülkemizde dergilerin 19. yüzyılın 2. yarısında boy gösterdiğini hesaba katacak olursak bu yolda yaklaşık 150 yıllık bir görmüş geçirmişliğimizin olduğu söylenebilir. Fakat, aslanan Cumhuriyet dönemi dergiciliğidir. Bana göre sanat-edebiyat dergiciliğinde en önemli adım 1891'de çıkan ve yayın yaşamını Cumhuriyet döneminde de sürdüren *Servet-i Fünûn*'dur. 1933 yılında Sedat Simavi'nin yayımladığı *7 Gün* dergisi 54.000 satışla başka bir dergicilik olayıdır. 1923-1970 döneminde sosyal gelişmeler paralelinde 4194 dergi yayımlanmıştır. Aylık ortalaması 87'dir. Aynı zamanda dergiciliğin üretim yapısı değişmeye başlamıştır. Bu dönemde sanat-düşünce dergilerinin sayısı 10.000'i geçmemiştir. Dergiler büyük oranda İstanbul ve Ankara'da yayımlanmıştır. 1970 yılına değin "durum", 50 milyonluk nüfus ve yüzde 70 okuma yazma oranına karşın dergiciliğin toplumsal hedefleri açısından yadırgatıcıdır.¹ 1970'li yıllarda "sosyo-ekonomik konjonktür ve ülkenin siyasal ortamıyla yakından ilişkili" olarak bir dergi patlaması yaşanmıştır. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü istatistiklerine göre 1976-2000 yılları arasında en az, 1980'de 2019, en çok 1991'de 3033 dergi yayımlanmıştır. 2000'de yayımlanan 2357 derginin 103 tanesi güzel sanatlar, spor, turizm kategorisindedir. 2003'te toplam dergi sayısı 2680'dir. Son dönem dergi satışlarıyla ilgili ayrıntılı ve gerçek satışlar bilinmemekle beraber bir fikir vermesi amacıyla bazı sayılar verilebilir: 18-24 Ocak 2004 haftasında haber yorum dergilerinden *Aksiyon* 21.261, *Aktüel* 7.726, ekonomi dergilerinden

1 Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984), Gelişim Yay., 1984.

Ekonomist 12.956, otomobil dergilerinden *Auto Show* 13.575 adet satmıştır.² Ocak 2004 itibariyle *National Geographic Türkiye* 36.000 abone, 40.200 adet bayi satışıyla toplam 76.200 okura ulaşmıştır. Dergi yayıncılığımızda bir üst çizgi ölçeği olarak yukarıda verilen satış sayıları dikkate değerdir.

Yayıncılık omurgasının şekillendirilmesi aşamasında hedef kitleyle iletişim kurma zorunluluğu belirleyicidir. Kültür, sanat ve düşünce yayıncılığı projelerinde görselle okunacak metnin dengesinin doğru kurulması “marka isim” olma yolunda atılmış önemli ilk adımlardan biridir, diye düşünüyorum. Gazetecilikle dergiciliğin iç içe değerlendirilmesine karşılık aralarında yöntem ve sonuç farkı vardır. Günlük periyot içinde zamanla yarışarak üretilen ve anında tüketilen gazeteyle, ilgi alanları farklı kitleleri bekledikleri genişlikte ve derinlikte saran dergiler, yan yana parkurlarda kendilerini kanıtlamaya, okuyucuya hizmet etmeye çalışmaktadırlar.

Yıllarca okunabilirliğini koruyan, farklı bir dergi, ama nasıl? Bir “kalite modeli” tasarlarken “yol” az çok bellidir; çekicilik (görsel tasarım, başlık, özgünlük, beklenmediklik, ilgilendirme alanı genişliği, yönlendirme, okuyucuyu yükseltme yetisi), bilgilendirme (objektiflik, doğruluk, abartısız farklı görüş), okunabilirlik (dil özeni, yazı akışı ve uzunluk sınırlaması), ilkelilik ve kurum içi uyum.³ Bir başka temel yaklaşım iletişim mesleği etik ilkelerinden geçmektedir. Birkaç sözcükle özetlemek gerekirse o da “insan haklarına saygılı, yeterli ve açık bilgilendirme”dir.

Sanat yaşamdan kaynaklanır, yaşama anlam ve yön verir, onunla bütünleşir. Bu bağlamda genelde sanat, özelde fotoğraf dergiciliği “bir ciddiyet ve kültür işi”dir. Kitlenin sanata bakışı dergi çerçevesinde şekillenirken, haberde, yorumda, bilgilendirmede evrensel yaklaşım çerçevesinde toplumu değiştirme, dönüştürme çizgisi sürdürülebilir. Dergi, bir fikir kulübü, seçilen yaşam biçiminin sözcüsü ve genel anlamda sanatın nabzının attığı yer olarak değerlendirilebilmelidir. Hedef kitle profilini çıkarmış, yayın

2 www.medyaline.com, medyaline, dergi net satış rakamları 11.02.2004

3 Sefa Kaplan, *Hürriyet Gazeteciliği*, Doğan Kitapçılık AŞ, Ekim 2003. s.182

politikasını saptamış bir dergi, konusunda evrensel yayın çizgisini bulmaya çalışırken kendi toprağından hareketle işin başında “hafıza kaybına dur demek” noktasındadır. Bizde, sanat dergiciliğı alanında genellikle deneyimli, yetkin bir kadro yerine temel eğitime, tutkusuna, beceri kıvraklığına dayanılan bir kadroyla yola çıkılmaktadır. Dergi çıkarma heyecanı doruklardadır. İlk adımda kimlik arayışı, yazı kadrosu, reklam, dağıtım, abonelik sarmalında finans, satış dengesi sorunu ortadadır. Derginin uyumlu bir bütünlüğe ulaşması, yapılan işin toplama, derleme işçiliğini aşması, derginin sayfaları geçilirken “dipdiri yürek” atışının kendini duyumsatması işin öbür yüzüdür. İçeriğın sistemli sunulması, “kuramsal ve alternatif” içerik dozunun iyi ayarlanması, eleştirel bir “tavır” konabilmesi, yanlışsız, akıcı, sürükleyici derginin ortaya çıkarılması özverili bir takım çalışmasını gerektirmektedir. Bir dergi için tarih bilincinin işlenmesi, günün popüler ya da alternatif eğilimlerin ayrımsız değerlendirilmesi, geleceğın şekillenmesine sahip çıkılması anlamına gelmektedir.

Türkiye’de fotoğraf dergiciliğı yakın zamana kadar bir amatör heyecan yangınıdır. Aralarında bir ya da iki sayı yayımlanmış derginin yanı sıra yalnız kurum içinde kapalı devre yayımlanmış, ölü doğmuş bir dergi de vardır. 1989 yılında, fotoğrafın 150. yaş günü anısına “*Hürriyet Fotoğraf Dergisi*”nin çıkarılması planlanmış ve gazete içinde bir maket sayı yayımlanmıştı. Derginin girişinde karşılıklı iki sayfada “İlk iş” olarak “neden fotoğraf?” ve “neden fotoğraf dergisi?” soruları soruluyor, yanıtları veriliyordu. Bu sorular, 20. yüzyıla damgasını vuran görselliğın tutkunu ve fotoğrafı kendini ifade etme dili olarak benimsemiş kitleyle yeni çıkan dergi arasındaki köprünün kurulmasını amaçlamaktadır. Türk fotoğrafında bir gelişme varsa, bu gelişmeden doğan birikimin, kalıcı yayınlara, nitelikli dergi ve kitaplara geçmesi gerekmektedir. *Hürriyet Fotoğraf Dergisi* “Neden Fotoğraf Dergisi” sorusunu “Son birkaç yıldır, fotoğraf dünyamızda yaygın bir iletişimi sağlayacak, iç ve dış tanıtıma katkıda bulunacak ve de en önemlisi belirli standartları oluşturacak yayınlara, albümlere, yıllıklara, özellikle de profesyonel düzeyde oluşturulmuş fotoğraf dergilerine büyük bir gereksinim duyulmaktadır” sözleriyle yanıtlamaktadır.

Gerçek anlamda fotoğraf dergiciliğini fotoğraf tarihimizde fazla gerilere götüremeyiz. İlk uzun soluklu dergimiz *Yeni Fotoğraf*'ın Ekim 1976'da yayımlanan birinci sayısının "Başlarken" yazısı "Uzun bir geçmişe sahip olan fotoğrafçılığımızın şimdiye dek teorik ve pratik sorunlarını dile getiren bir yayın organına sahip olmaması, hoşgörü sınırları dışına taşan büyük bir sorumsuzluğun izlerini taşımaktadır" satırlarıyla başlamaktadır. Gelineen noktada iç hesaplaşma kaçınılmazdır.

Sanat dergileri toplum yaşamında önemli bir gösterge. Yaşamı ne kadar sanatsallaştırdığımızın göstergesi. Aynı zamanda bir ciddiyet göstergesi. Batıda işe girecek gençlere hangi dergiyi okuduklarının sorulması bundan. Dergi sanat hareketlerinde sürekliliği sağlayan bir bellektir. Kültürel anlamda bütünleşmeyi sağlar. Dergilerin güncelliği aşan bir yoğunluğu vardır. Işın içine kendi dalına özgü bir araştırmacılık, mantığı, felsefesi, pratiği karışır. Bir dergi için dünü bugüne bağlayan gelişmelerin izini sürmek yürek atışı gibi bir şeydir. Durmak bilmez bir devamlılık ve enerji ister. Tarih zincirinin kopmaması, bir bütüne ulaşılması buna bağlıdır. Birinci elden araştırmaların, zevkle okunan sanat yazılarının, orijinal fotoğraf koleksiyonlarının, kavrayıcı bilginin, fotoğrafa gönül veren insanların yaşamını biçimlendiren haberlerin yayımlandığı bir dergide buluşmak dileğiyle.

2004 yılında yayımlanması planlanan bir fotoğraf dergisinin giriş yazısı olarak kaleme alınmıştır. Söz konusu dergi, ekonomik nedenlerle çıkmamıştır.

Çıplak Çarpıntı

Estetik olarak etkilenilen ilk nesnenin insan bedeni olduğunu düşünüyorum.

Şiirin yapıtaşı sözcüklerin kendi içinde kıvamı, ses çağrısı, duygu titreşimi yaratma gücü ve melodisi vardır. Müzik dili bu nedenle çevirisiz, evrenseldir. İnsanların özel dünyalarında, imgelemelerinde kendilerinin uzantısı olarak biçimlenip canlanır. Çıplak insan bedenini görüntü dili armonisi yaratan bir enstrümana benzetebiliriz.

Tarih öncesi çıplak figürleri yaratan ruhla, günümüzde içtenlikle çıplak fotoğrafı çeken insanın konusuna özde, yaklaşım mantığı açısından bir ayrım görmüyorum. Modern çağda, dinsel ve mitolojik etkilerin geride kaldığı söylene de, çok başka bir anlatım biçimi seçilse de insan bedenine duyulan hayranlığın kaynağındaki gücün ilahi ritmini betimleme tutkusunun aşıldığı söylenemez. Çıplaklık kültürü dile getirme etiğinin oluşmasında, insan bedenine duyulan “derin saygı” belirleyicidir. Çıplakta yansıyan, insanla evren arasındaki gelgitin serüvenidir. Leonardo’nun “İnsan dünyanın ölçüsüdür” düşüncesi “İnsan dünyanın kendisidir” biçiminde değiştirilebilir. Gerçekçi ve saygın bir yaklaşımla erotizmi insandan, kötü duyguları iyilerden ayırmadan işleme becerisinin doruklarında yine insan vardır. Donuk insan bedenini canlandıran, ona anlam katan, ruh katan ışık ve hareket

dilinin imgesel tasarımıdır. Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden dönerken yanında ganimet olarak getirdiği sanılan bir resim rulosundan kesilerek Topkapı Sarayı arşivindeki Fatih albümlerine yapıştırılan "Üstad Mehmed Siyah Kalem" imzalı, dönemi ve çizeri hakkında kesin bilgiler bulunmayan resimlerde, insan bedeni yer yer gerçeküstü, yer yer izlenimci bir anlayışla ağırlığından kurtulmuş bir kıvraklıkla sergilenmektedir. Sabahattin Eyuboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu 1954'te kaleme aldıkları "Fatih Albümüne Bir Bakış" adlı kitapta "Kalem Ustası Mehmet" in yapıtlarındaki hareket-hacim ilişkisi şöyle yorumlanıyor: "Onda insan vücudu, Avrupa resminde olduğu gibi önce hacmi sonra hareketi bulmuyor; hareket verme kaygısıyla hacme varıyor, hareket hacmi yaratıyor."

Aşkın işlerin deney birikiminden oluşan sanat dünyasında, yaşam enerjisini doğru beden fotoğraflarında canlandıran ustanın, insanlık serüveninin takipçisi olduğu gerçeğini atlamadan yaratıcı bir dile, üsluba gereksinimi vardır. Bu konuda ne doğrudur, ne yanlıştır? Bunu kesin olarak söylemek güçtür. Ölçü "etki" dir.

Eski Ahid'in Tekvin (Yaratma) bölümünde kadın ve erkeğin birbirlerini çıplak olarak keşfetmelerinin ilk anı anlatılmaktadır: "Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi ve gözleri hoş ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı ve yedi; ve kendisiyle birlikte kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler; ve incir yapraklarını dikip kendilerine önlük yaptılar."

İlk çıplaklar Adem ile Havva'nın resimlerinde önlerine kapatılan incir yaprağı nedir? Giydirilmiş bir utanma, günah ya da toplumsal baskı duygusunun sembolü müdür? Giyinme imgesel anlamda "çıplak" olmaktan kurtulmak mıdır? Rönesans'ın çıplaklarından Rodin'in, Picasso'nun günümüzün çıplaklarına değin özde değişen nedir? Gizil duyguların sembolü, bir yücelişin, yüceltilişin mekânı insan bedeni başkaca nelerin sahnesidir? Bir duygunun, düşüncenin bedeni olmak nedir? Bir cinsel kimlikte varolan bedene baskı altında "tek gözle" bakılabilir mi? Modelle anlatıcısı, aynı mekâna sahip iki insan olarak birbirlerine verebileceklerinin felsefesini nasıl somutlaştırırlar?

Sanatçı modeli karşısına kimliğini askıya alarak çıkmaz; kendini tek bedende somutlaştıracak karşılıklı olarak bütünüyle iki insan vardır. Bedenin oylumu, ışığı, çizgisi, yüzeyi, lekesi, dokusu, hareket diyagonalı, düşünce akışı, sanatçı, model ve sonsuzluk üçgeninde bir süreç izleği başlatacaktır. Beden, kültürü, tarihi ve coğrafyasıyla kendi mekânının gerçekliğidir. Beden kimliğini ve ilişkilerini konumlandığı yaratıcı dünyasının öznesidir. Kahramanın içine girerek kendi kendisinin yaratıcısı ve modeli olmanın bir büyükleşi sezilir insan bedeniyle yapılan çalışmalarda.

Bedenin plastik olgu olarak ele alınmasının tarihi, Tanrı-akıl çizgisi üstünde 16. yüzyılda “sanat gerçeği” bilincinin tahtına oturtulmasıyla yeni bir ivme kazanmıştır. Suut Kemal Yetkin “Estetik Doktrinler” kitabında “Sanatın amacı, canlı varlıklar yaratmak değildir, ruha yaşamın gerçeklikten daha açık bir imgesini sunmaktır. Burada ise tabiatı kat kat geçer” diyor. Michalengelo Vatikan’da Sixtina Kilisesi’nin tavan fresklerinde “İlk Günah”, “Cennetten Kovulma” ve “İnsanın Yaradılışı” sahnelerinde sergilediği simgesel anlatımla çıplak motiflere hayal gücünü katarak örtüsüz, sınırsız bir sanatsal gerçeklik yaratmıştır.

Bedenin estetik dönüşümünde Hristiyan düşüncesinin, Antik Yunan’ın güzel metafiziğinin, insanın ruh ile madde ahengini vurgulama arayışı serüveninin katkısının altı çizilmelidir. 20. yüzyılda beden, görsellğin, cinselliğin ve iletişim teknolojisinin öne çıkmasıyla “ülküsel güzellik” kavramının üst katlarında farklı bir yere yerleşmiştir; sanatın değiştiren, dönüştüren, yeniden yaratan gücüne dayanarak. Rönesans’ta Tanrısal bir anlam taşıyan çıplak “gündelik olanın estetize edilmesi” bağlamında duyguları, düşünceleri, isteği vurgulayan birincil özne olarak sunulmaktadır. Yarışmacı ve bireyci modernleşme sürecinde sanat etiği benmerkezci yörüngeye oturmuştur. Emile Brerhier’in “İnsanın benliği, içinde başkalarının yansıdığı bir aynadır” görüşünün gelişen ekonomik ve sosyal ortamda sonuna değin kullanılması geçerli yöntemdir. “İnsanla nesnel gerçeklikler arasındaki estetiksel ilişki”nin boyutu, öz ile biçimin uyumunun bir yansıması olan “güzellik” kavramının saf anlamını aşmış kullanılabilirliği baskın olarak öne çık-

mıştır. Düşünce, buluş, tutku, sanat iradesi gündelik, faydacı bir yaşam programına uyum sağlamıştır.

Dil-beden ya da kültürel bağlamda dille cinsellik ilişkisi iç içe geçmiştir. Dil kavramını geniş anlamıyla almakta yarar vardır. Günlük konuşma dili, sanatın görsel dili sonuç olarak “ifade” düğümünü çözmektedir. Çıplak beden dilinin fotoğraf diline çevrimi, bir dilin görselleştirilmesi olarak alınabilir. Plastik kavrayış, duyguların çizgi, ışık, gölge, yüzey-derinlik, geçiş tonu derecelenmesi, kütle, hacim, mekân dengesi içinde cisimlendirilmesidir. Özgün dil buluşları yaratıcılığın basamaklarıdır.

Sanat yapıtında gerçekleşen güzellik kavrayışı, cinsellik, bilinçaltı, kültür, toplumsal içli dışılık bizi var eden ne varsa onun dilsel ilişkiler toplamıdır. İnsan yapısının temel taşlarından cinselliğin, yaşamsal anlamda tüm yapıp etmelerin genetik kodlarını içerdiği düşünülebilir. Estetik profesörü Charles Lalo, “Güzellik ve Cinsiyet” adlı kitabında “Sanat ancak zahiren menfaat götürmez; fakat hakikatte arzumuzun güzel bir meyvesidir. Sanattan aşkı çıkarın, zanaattan başka bir şey kalmaz” diyor. Cinsel iktidarı sanatsal iktidara dönüştürmenin yolu aşktan geçmektedir. Freud marka erotik görüşlerin odağında “motor cinsel güç” kavramı görülmektedir. Ödip kompleksinin sanatçıyı yönlendirme ve yaratma iradesini etkileme çizgisi üzerinde durulmalıdır. Freudculara göre aşkı aşan her türlü “haz” duygusunu kapsayan “libido”nun estetik hazla olan ilişkisi, yaşamı sanat aracılığıyla yüceltmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Yaşam enerjisi ve gizil anlamlar üreten insan bedeninin kırılgan dünyamızı bir arada tutan birleştirici özelliği vardır. O, insan hakları kavramının, sanat ürünlerinin, yaşamın öznesidir.

Bana göre, güzellik-aşk ikilemi yoktur. Aşkın doğuşunun nede ni sınırsızdır. Hedef, imgesel beden ve ruhtur. Balzac “Kadının mahareti, kendinde eksik olanı sevdirmektir” diyor. Aşkta ve sanatta “buluş” öndedir. Cinselliği çağrıştıran güzellik duygusu imgesel beden üstünde yükselir. Sanatçının tutsağı imge etik, ahlak ve sosyal disiplinlerin üst kurumudur. Yaratıcı zekâyla sevmeye gereksiniminin kesişme noktasında imgesel beden bir arayışın, buluşun alegorik somut simgesi olacaktır.

Sanat, çılgın aşkla bilinç çizgisindeki doğurgan sevginin keskin sırtındadır. Talât Sait Halman “Yeni Aşk” adlı şiirinde, sevginin yaratıcı gücüyle coşuyor:

“Sevdik: gökten konca saçan tanrılarız
Sevdik: deli kuşlarla kaçan tanrılarız
Artık ne cehennem ne de bir köhne inanç
Sevdik: yeni cennetler açan tanrılarız”

Neolitik çağdan kalma Ana Tanrıça figürlerinden modern sanat ürünlerine değin uzanan süreçte sevgi enerjisi ile kotarılan beden yorumu doğduğu kültür, tarih ve coğrafyanın izlerini içkinleştirmektedir. Yapıtın “yaratılışına tanık olan tarihsel an” sanat enerjisinin biçimlenişinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

İnsan bedeni yorumu “tarihsel an”, yaratılış, sevgi, yüceltme duygusu harmanından yaratılan görsel bir senfonidir. Bir bedene bürünerek idealleşen görüntü bize saf doğallığı aşan, yaşamı duygu ve düşünceyle kavrayan daha gerçekçi bir tablo sunmaktadır. Yapıtın olay örgüsü, karakter, çevre, simge, imge, ritim yapısı ve bakış açısı duygu burguları yaratmaktadır. Burada istif, mekân, ışık-gölge, kütle, hacim ve rengin bileşiminden doğan bir sinerji söz konusudur. Bedene odaklanan yapıtların özünde “bireyi kendine merkez alan, bireyi tarihin ve değerlerin öznesi” sayan düşünce vardır.

Sanatın nereden nereye geldiği sorusu değişimden değişime akan bir dünyada “izm”lerin birbirini kovaladığı 21. yüzyılda ilgi odağı olmuştur. Bunun temelinde “Ressamın, fotoğraf sanatçısının, yontucunun evrensel hiza ile yüzleşme çabası” yatmaktadır. Sanatta köklü değişim Rönesans’la başladı diyebiliriz. 1996’da yitirdiğimiz sanat tarihçisi Sir Ernst Gombrich “Sanatın Öyküsü” kitabının “Rönesans’ın Yayılışı” bölümünde “Kendisinin de söylediği gibi Dürer, kendisini önceleyen ve kuralları bilinçle bilmedikleri halde güçlü sanat yapıtları yaratan sanatçıların deneyciliğine uygun bir kavramsal temel vermek istiyordu. Onun değişik oran kuralları denerken doğru dengeyi ve doğru uyumu bulmak için insan yapısının oranlarını çok uzun ya da çok geniş vücutlarda kasıtlı biçimde bozduğunu görmek gerçekten heyecan verici-

dir. Tüm yaşamını kaplayacak bu çalışmalardan birisi Adem ile Havva oyması oldu” diyor. Dürer’de değişimin çıplak beden üstünde başlaması, önceki dönemlerde egemen olan gerçekliğin mistik değerlendirmelerine, temel estetik değerlerine bir karşı duruştur. Sanatta değişimin, günümüzde “sanatın ölümü” yorumlarına yol açtığı görülmektedir. Sanat üstlendiği dinsel mesaj iletme gibi bir görevden sıyrılarak gerçekliğin yeniden yaratımı gibi bir noktaya gelmiştir. Bu da ressam Mondrian’ın, sanatın gerçekliğin yoksun olduğu bir dengeyi yerini tuttuğu, gerçekliğin sanatın yerini alacağı, yaşam dengeye kavuştukça sanatın ortadan kalkacağı görüşünü ileri sürmesine neden olmaktadır. Şimdi, akla “İnsanlık ne zaman ve ne kadar dengesini bulabilir?” sorusu geliyor. Yeni dada, akademik sanat, estetikçi fotoğraf, happening, hiperrealizm, kavramsal sanat, op’art, pop art, postmodernizm, yeni gerçekçilik, düzenlenmiş fotoğraf, graffiti, enstelasyon, avangard ötesi, yeni kitsch... İnsanın kendini arama, dünyasıyla denge kurma, derdini anlatma tutkusunu arkasına alarak iz sürdüğü sarp yollarıdır. Zaman, mekân, uzay kavramlarının yeni boyutlar kazandığı, yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış, yaşam programlarının öne çıktığı, “çip” teknolojisinin biçimlendirdiği, sermaye akışının ve metalaşmanın sınırlarını kavramakta zorlanılan günlük ortamda sanat aynı hızla sınırsızlık arayışındadır.

Sanatta çıplak beden yansımaları “ötesi” duygusunun araştırmasıdır. Sanatçı için başka birinin bedeni çıkış yoludur, çözümdür. “Çıplak”ın neyin metaforu olduğunun, çıplakla izleyicisi arasındaki gidip gelmeler sırasında oluşan etkileşim haritasının ayır-dına varmanın iki yüzü olduğunu düşünüyorum: Biri “sır” yüzü, diğeri yoruma açık “ayna” yüzü.

Ülkemiz cumhuriyet dönemi fotoğrafçılarının beden imgesini toplum, tarih, zaman ve mekânın bütünselliği içinde kavrayışları, yarattıkları duygu-düşünce çizgisi, sunuş kıvraklıkları atılcı, çağdaş bir ruhun serin sularını anımsatmaktadır. Onların çalışmalarında doğa-beden ilişkisi, ruhun çığlıklarını, insan bedeninin zirvelerinden yaşamın zirvelerine geçişi duyumsatmaktadır. Koursuz teknik, sanatçıyı bulutlara yükselten merdivenin basamakları gibidir. Çıplak fotoğrafı çeken ustaların işlerine bakıldığında

ilk dikkati çeken “kusursuz teknik bilinci”dir. Detone bir ışığa, çizgi, ton, ton geçişi, keskinlik kusuruna, ya da siyah beyaz denge-
sizliğine rastlayamazsınız. Sanatçı ruhunun biçimlenişi anlamı-
na gelen “üslup” yansıması, sağlam bir teknikle yaratılan yapıtın
özgün ve yetkin bir yapıya kavuşmasıdır. Kendiliğindenliğin za-
manla oluşan yüzüdür. Akdeniz toplumunun Ana Tanrıça Kybele
kültü, yüzyıllardır etli bedeni, sarkık göğüsleri ve karnı ile inan-
cın, doğurganlığın, egemenliğin bir göstergesi olarak insanlık tari-
hinde önemini korumaktadır. Bu önemin altında Kybele kültü-
nün aynı zamanda bir üslup şaheseri olması yatmaktadır. Çıplağı
yoğuran sanatçılar ilahi bir malzemeyle uğraştıklarını; önce ken-
dilerini tanımaları, yaratacakları işlerin tarihinin nereden gelip
nereye gittiğinin farkında olmaları gerektiğini bilirler. Çıplak kül-
tü yaşayan, insanlık varoldukça yaşayacak bir efsanedir.

Büyük özveriyle, heyecanla hazırlanmış olan elinizdeki derle-
mede çıplak efsanesine alçakgönüllü bir katkı söz konusudur.

Seyit Ali Ak

Albert Modiano’nun hazırladığı

“Çıplak” adlı albümün giriş yazısı, 2004.

SEYİT ALİ AK'IN SANATSAL ÖZGEÇMİŞİ

1947 yılında İstanbul'da doğdu. Lise yıllarında fotoğrafı ile ilgilenmeye başladı. Askerlik görevini fotoğrafçı olarak yaptı. 1973-1978 yıllarında İstanbul'da bir renkli fotoğraf laboratuvarında teknisyen olarak çalıştı. 1978'de kendi iş yerini kurdu. 1979 yılı sonunda renkli fotoğrafçılığı bırakarak halen çalışmakta olduğu soğutma iş kolu yan sanayine geçti. 22 Nisan 1977'de IFSAK'a (İstanbul Fotoğraf Sinema Amatörleri Klübü) üye oldu. Yönetim kurullarında görev aldı. Yüzyıllık dönemi kapsayan Türkçe Fotoğraf yayınları (1977), Osmanlı Dönemi Fotoğraf koleksiyonu (1982), Fotoğraf Afişleri (1986) sergilerinin yanı sıra Otomobiller (T. TAŞÖZ ile ortak, 1980), Palyaço (1982) ve Sanatçı Portreleri (1984) gibi konulu fotoğraf sergileri açtı. 1982 yılından sonra kendini giderek artan bir tempoda fotoğraf yazını ve araştırmalarına verdi. Cumhuriyet, Hürriyet gazeteleri ile Sanat Olayı, Gösteri, Milliyet Sanat, IFSAK, AFSAD, REFO Fotoğraf Sanatı dergisinde, çeşitli eleştiri, araştırma ve biyografi yazıları yayınlandı. 1986 yılında yayına başlayan AnaBritannica ansiklopedisinin fotoğraf maddelerini yazdı. 1985 yılında fotoğraf sanatının yurdumuzda köklendirmesine, yaygınlaşmasına ön ayak olmuş kadroyu yapıtlarıyla tanıtma amacına yönelik Ustalar başlıklı derleme dizisini sergilemeye başladı. Kesintisiz olarak 11 yıl içinde bu dizide yaklaşık 1500 fotoğraf sergilendi. Bu çalışmaya ilişkin 1996 yılında toplu katalog yayınlandı. 1988-1992 yılında REFO Fotoğraf Sanatı dergisinde Danışma Kurulu Üyesi olarak çalıştı.. ESFIAP (Exceilence rendering with Services of FIAP) ünvanı verildi (1985). IFSAK onur üyesi oldu (1994), "Onur Üyesi" tanımı IFSAK'ın 42. olağan genel kurulunda (16 Ocak 2003) "Disiplin Kurulu Üyesi" olarak değiştirildi. IFSAK yılın fotoğraf ödülünü (1985) ve Truva Folklor Araştırmaları derneği 1998 yılı fotoğraf ödülünü aldı.

Seyit Ali Ak'ın Yayımladığı Kitaplar

1

Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu, 1871-1982,
Kendi yayını (1982). Genişletilmiş 3. baskı 1993, Bileşim Yayınevi,
Seyit Ali Ak-Alberto Modiano.

2

25 Yılın Türk Fotoğraf Tutanağı, 1960-1985
Türkiyedeki fotoğraf etkinliklerinin dökümünü içeren kitap, IFSAK yayını 1987.

3

Fotoğrafımızda Tartışma
Fotoğrafçı Gültekin Çizgen ve Seyit Ali Ak'ın
birbirlerine yazdıkları mektup derlemesi. Kendi yayını, 1995.

4

Ustalardan Fotoğraf Sergisi'nin Toplu Kataloğu
1985-1995 yıllarında açılan on bir serginin yer aldığı katalog. IFSAK yayını, 20, 1995.

5

Fotoğrafın Gölgesinde
Anı/deneme, Karas yayınları 1998.

6

Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960
Remzi Kitabevi, 2001.

7

Fotoğraf / Söz Kavuşması, Yazınımızda Fotoğraf
İnceleme, şiirler, düzyazılar. Antoloji, Bileşim Yayınevi 2003.

8

***Fotoğraf ve Kartpostallarıyla,
Girit'ten İstanbul'a Bahaettin Rahmi Bediz
Beyat Atlı Fotoğrafçı 1875-1951***
Monografi, İletişim Yayınları 2004.

Seyit Ali Ak'ın Yayımlanacak Kitapları

Türk Fotoğrafında Othmar Pfersch, (Monografi)
Duygu Kanaması, (Denemeler)

Seyit Ali Ak Sergileri

Türkçe Fotoğraf Yayınları Sergisi

(1871'den günümüze)

İstanbul / Akbank, Rumeli Cad. Şubesi Sanat Galerisi. 3 - 30 Ekim 1977

•

Fotoğraf Sergisi

Galatasaray / ISOSEM Galeri 1 - 15 Kasım 1979

-

AYNI SERGİ

3 - 23 Ocak 1980 tarihinde Kadıköy, Akbank Sanat Galerisinde yinelenmiştir.

•

Seyit Ali Ak, M. Turgut Taşöz Ortak Fotoğraf Sergisi

İstanbul / ISOSEM Galeri 3 - 9 Mart 1980

•

Palyaço, Konulu Fotoğraf Sergisi

İstanbul / Türk - İngiliz Kültür Derneği, 16 Mart - 3 Nisan 1982

-

AYNI SERGİ

Ankara / Osmanlı Bankası Çankaya Şb. 18 - 28 Mayıs 1982

•

Eski Fotoğraf Koleksiyonu Sergisi*

(Osmanlı Dönemi Stüdyo Fotoğrafçıların Orijinal Çalışmalarından Oluşan Sergi)

İstanbul / Türk - İngiliz Kültür Derneği, 13 - 21 Aralık 1983

•

Sanatçı Portreleri Fotoğraf Sergisi*

İstanbul / YKB Kazım Taşkent Galerisi, 16 - 26 Ocak 1984

-

AYNI SERGİ

Ankara / Türk - İngiliz Kültür Derneği Sergi Salonu, 21 Şubat - 10 Mart

•

Fotoğraf Sergisi Afişleri Koleksiyonu Sergisi

İstanbul / Atatürk Kültür Merkezi, 1-4 Aralık 1986.

(*) Osmanlı dönemi stüdyo fotoğrafçıların Orijinal çalışmalarından oluşan Eski Fotoğraf Koleksiyonu Sergisi'nin bir bölümü Ankara'da Sanatçı Portreleri eşliğinde Sergilendi.

Othmar Pferschy Koleksiyonu Fotoğraf Sergisi

(5. İFSAK Fotoğraf Günleri Programı çerçevesi içinde)

Derl. Seyit Ali Ak. Türkiye İş Bankası Sanat Galerisi, İstiklal Cad. 11-29 Aralık 1989

•

Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923 - 1960

(Kitabının Dönemsel, Orijinal Fotoğraflarından Oluşan Bir Sergi ve Kitap Tanıtımı)

Kafe ARA İstiklal Cad. Tosbağ Sok. No:8, Galatasaray, İstanbul,

13 Ekim-30 Kasım 2001

"Ustalardan" Sergileri

(İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri çerçevesinde küratörlüğünü

Seyit Ali Ak'ın üstlendiği sergiler dizisi)

Baha Gelenbevi Karma Sergisi

(Arif Hikmet Koyunoğlu, Şinasi Barutçu)

Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Galatasaray, 13- 23 Mayıs 1985

•

Karma Sergisi

(İlhan Arakon, Selahaddin Giz, Turgut Gökberk, Zeki Faik İzer,
Sabit Karamani, Yıldız Moran, Fahri Seyrek, Cafer Türkmen, Fahri Yetman)

İş Bankası Sanat Galerisi, Parmakkapı, 13 - 31 Ekim 1986

•

Karma Sergisi

(Aziz Albek, Kemal Baysal, Ferit Can, M. Fahri Aydoğan, Mustafa Kapkın, Afife Bilek,
Othmar Pferschy, Mustafa Türkyılmaz, Muhlis Hasa, Fikret Minisker, Cemal Işın)

Yıldız Üniversitesi Sergi Salonu, 30 Kasım - 15 Aralık 1987

•

Karma Sergisi

(Mesut Ilgım, Sıtkı Fırat, Fikret Otyam, Selmin Başak, Ahmet Esmer, Sedat Pakay,
Hasan Kurbanoglu, Taçay Erdemsel, Şemsi Güner, Günay Başar Alok)

Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi,

Galatasaray, 29 Kasım - 16 Aralık 1988

•

"Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafından Bir Kesit" Sergisi

(Cumhuriyet Dönemine İlişkin Retrospektif Sergi)

Emlak Bankası Sanat Galerisi, Tünel, 19 - 26 Aralık 1989

Sami Güner Sergisi

Vakıfbank Sanat Galerisi, Taksim, 17 - 31 Aralık 1990

•

“Türk Fotoğrafında Portre Geleneği” Sergisi

(130 Fotoğrafçıdan)

Vakıfbank Sanat Galerisi, Taksim, 4 - 18 Aralık 1991

•

Fotoğrafımızın Öncüleri Sergisi (1923-1975)

Vakıfbank Sanat Galerisi, Taksim, 3 - 15 Aralık 1992

•

“On Ustadan Yüz İstanbul Fotoğrafı” Sergisi

(Şinasi Barutçu, Baha Gelenbevi, Hilmi Şahenk, Othmar Pferschy, Sami Güner, Yılmaz Kaini, Ara Güler, Reha Günay, Yıldız Moran, Cengiz Karhova)

Vakıfbank Sanat Galerisi, Taksim, 1 - 15 Aralık 1993

•

“Kadın Fotoğrafları” Sergisi

(75 Fotoğrafçı, 100 Fotoğraf)

Vakıfbank Sanat Galerisi, Taksim, 5 - 16 Kasım 1994

•

“Yurtdışında Çalışan Türk Fotoğrafçıları” Sergisi

(Sakiz Baharoğlu [ABD], Şamil Çoban [Fransa], Alpay Evin [Fransa], Murat Ertem [Almanya], Erhan Güner [İsveç], Lutfi Özkök [İsveç], İbrahim Öğretmen [Fransa], Sedat Pakay [ABD], Metin Cenkmén [Fransa], Tayfun Tunçelli [İsveç], Mehmet Ünal [Almanya])

Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstiklal Caddesi, 17 - 29 Kasım 1995

Fotoğraf Yazıları Tam Listesi

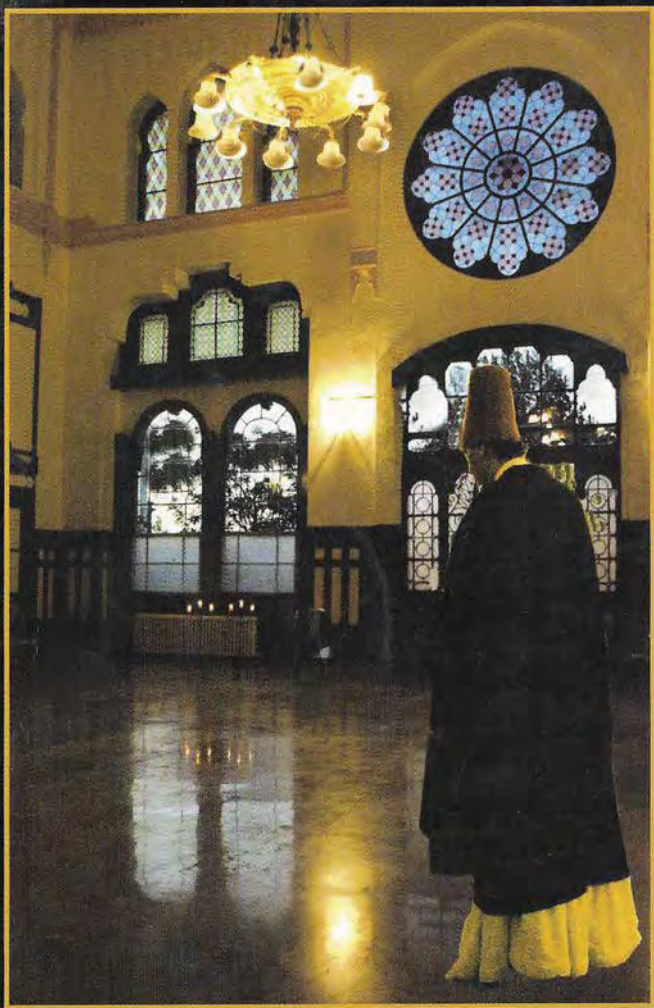
1. Fotoğraf Yayınları, *Yeni Fotoğraf* dergisi, Kasım 1977, s.14
2. Türkçe Fotoğraf Yayınları "Giriş" yazısı, Kendi Yayını, 1982
3. Atılan İlk Tohumlar Yeşeriyor, 'Fotoğraf Sanat mıdır ?' Ayın Dosyası, *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1982, s.18
4. Türk Fotoğrafında Şinasi Barutçu, 'Fotoğraf Sanat Mıdır ?' Ayın Dosyası, *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1982 - s.18
5. Silahyürek Bir Delikanlı, *Gösteri Sanat* dergisi, Eylül 1982
6. Cemal Işıksel, *Milliyet Sanat* dergisi, 1 Kasım 1982
7. Türkçe Fotoğraf Yayınları ve Belgeler, *Türkiye Yazıları* dergisi, Aralık 1982
8. Eski Fotoğraflar, *Çağdaş Sanat Haberleri* dergisi, Ocak 1983
9. Atatürk Fotoğrafçıları..., *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1983
10. İlk Kadın Fotoğrafçılarımız, *Gösteri Sanat* dergisi, Haziran 1983
11. Saray Fotoğrafçıları..., *Gösteri Sanat* dergisi, Temmuz 1983
12. "Yanılı!" Üzerine Çeşitlemeler, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1983
13. Seyit Ali Ak'la Fotoğraf Üstüne, Yazko Somut, 13 Ocak 1984
14. Fotoğrafçılıkta Bitmeyen Dertler, *Hürriyet* gazetesi, 17 Şubat 1984
15. IFSAK Çeyrek Yüzyılını Dolduruyor, *Gösteri Sanat* dergisi, Mart 1984
16. IFSAK 25.Yıl Sergisi, *Hürriyet* gazetesi, 17 Mart 1984
17. Fotoğrafta Dünya Birinciliğimiz, *Hürriyet* gazetesi, 21 Mart 1984
18. Galileo Galilei ve Bir Fotoğraf Sergisi, *Hürriyet* gazetesi, 30 Mart 1984
19. Ara Güler ile Devr-i Alem, *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1984
20. Ozan Sağdıç'ın Birinci Fotoğraf Senfonisi, *Hürriyet* gazetesi, 14 Temmuz 1984
21. Namık Görgüç, Basınımızın Fotoğraf Ustalarındandı, *Cumhuriyet* gazetesi, 26 Temmuz 1984
22. IFSAK 8. Ulusal Fotoğraf Yarışması, *Hürriyet* gazetesi, 28 Temmuz 1984
23. Bodrum Fotoğraf Sergileri, *Hürriyet* gazetesi, 30 Temmuz 1984
24. Baha Gelenbevi, *Gösteri Sanat* dergisi, Eylül 1984
25. 1984 Yılında Fotoğrafçılığımız, *Hürriyet* gazetesi, 17 Eylül 1984
26. Fotoğrafta Geçen Hafta, *Hürriyet* gazetesi, 1 Ekim 1984
27. 12. Fiap Renkli Baskı Bienali Sergisi, *Hürriyet* gazetesi, 27 Ekim 1984
28. Türk Fotoğrafının Yüz Yıllık Sorunları, *Varlık* dergisi, Kasım 1984
29. 12. Fiap Renkli Bienali Üzerine Düşünceler, *Cumhuriyet* gazetesi, 6 Kasım 1984
30. Ansiklopedilerin Fotoğraf Maddeleri Üzerine, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1984
31. Jerry Uelsmann: Karanlık Odadaki Bir Orkestra Şefi, *Cumhuriyet* gazetesi, 12 Aralık 1984

32. Eren'in Doğası, *Hürriyet* gazetesi, 9 Ocak 1985
33. Yılın Fotoğrafı, *Hürriyet* gazetesi, 21 Ocak 1985
34. Fotoğraf dergiciliğimiz, *Hürriyet* gazetesi, 31 Ocak 1985
35. Sami Güner'in 40. Sanat Yılı, *Cumhuriyet* gazetesi, 16 Şubat 1984
36. İlk Profesyonel Kadın Fotoğrafçımız: Naciye Hanım, *Sanat Olayı* dergisi, Mart 1985
37. Yeni Grubun İlk Gösterisi, *Hürriyet* gazetesi, 11 Mart 1985
38. Şinasi Barutçu: Sanata ve Öğretime Adanmış 79 Yıl, *Cumhuriyet* gazetesi, 29 Mart 1984
39. Almanca Fotoğraflar, *Sanat Olayı* dergisi, Nisan 1985
40. İFSAK'ın İkinci 25 Yılına Merhaba, *AFSAD Fotoğraf Dergisi*, Nisan 1985, s 27
41. İsmail Cem'in Fotoğrafları, *Cumhuriyet* gazetesi, 5 Nisan 1985
42. Bilenlere Selam Olsun, *AFSAD Fotoğraf Dergisi*, Mayıs 1985, s 27
43. Bilenlere Selam Olsun, *İFSAK Sergi Broşürü*, Mayıs 1985
44. Yıllar Fotoğrafla Geçti, *Sanat Olayı* dergisi, Mayıs 1985
45. Genç Fotoğrafçılar Yarışması Tartışmalara Açıklık Getirdi, *Cumhuriyet* gazetesi, 7 Mayıs 1985
46. Sami Güner Sergisi, *Cumhuriyet* gazetesi, 15 Mayıs 1985
47. İstanbul Fotoğraf Evi Nasıl Açıldı?, *Cumhuriyet* gazetesi, 3 Haziran 1985
48. 19. Yüzyıl İstanbul'undan Eşi Bulunmaz Görüntüler, *Cumhuriyet* gazetesi, 1 Temmuz 1985
49. Fotoğraf Sanatçısı Sami Güner Kendini Anlatıyor, *Cumhuriyet* gazetesi, 9 Ağustos 1985
50. 1985 Yılı'nın Yaz Aylarında Açılan Fotoğraf Sergileri, *Cumhuriyet* gazetesi, 9 Eylül 1985
51. Edebiyatımızda Fotoğraf (Kısaltılmış Olarak), *Hürgün* gazetesi, 5 Ekim 1985
52. Nusret Nurdan Eren'in Yakamozlu İç Dünyası, *Hürgün* gazetesi, 19 Ekim 1985
53. Atatürk Fotoğraflı Pullar, *Gösteri Sanat* dergisi, Kasım 1985
54. 1. İstanbul Fotoğraf Günleri, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1985
55. 4. İFSAK Sergisi İzlenimleri, *Cumhuriyet* gazetesi, 3 Aralık 1985
56. Türk Fotoğrafında 1985, *Gösteri Sanat* dergisi, Ocak 1986
57. İstanbul Fotoğraf Evi, Son Sergisi ve Kapanışı Üzerine, *Cumhuriyet* gazetesi, 15 Nisan 1986
58. Andre Kertész'in Penceresinde ve Caponigro'nun Doğayla Köprüsü, *Cumhuriyet* gazetesi, 14 Mayıs, 1986
59. İstanbul Festivali Fotoğraf Sergilerinde Evrensel Boyut Arayışı, *Gösteri Sanat* dergisi, Temmuz 1986
60. Eski Ustalardan II, *AFSAD Fotoğraf Dergisi*, Ekim 1986, s 44
61. Eski Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, *Gösteri Sanat* dergisi, Ekim 1986
62. İFSAK 78. Sergisi Üzerine, *İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Ekim 1986, s 4
63. 2. İstanbul Fotoğraf Günleri, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1986
64. İFSAK Yaşayan En Eski Fotoğraf Derneğimizdir. (Sunuş Yazısı), 1986 İFSAK Fotoğraf Yıllığı
65. 25 Yılın Tutanağı 1960, 1985 / Sunuş Yazısı, İFSAK Yayını, 1986
66. 1987 Basında Fotoğraf Yazıları, haz. A. Modiano, Teksir, / Sunuş Yazısı

67. Saksıda Fotoğraf Eleştirisi, 2.Fotoğraf Sempozyumu - AFSAD 17-18 Ocak 1987
68. Sempozyumlar, *AFSAD Fotoğraf Dergisi*, Ocak 1987, s 44
69. Bir Kapalı Oturumun Ardından, *Gösteri Sanat* dergisi, Ocak 1987
70. Fotoğraf Sergisi Afişlerimiz, *İFSAK Fotoğraf ve Sinema* dergisi, Ocak 1987, s 7
71. Mehmet Bayhan (monografi), *İFSAK Fotoğraf ve Sinema* dergisi, Mart 1987, s 9
72. Reklam Fotoğrafçılığı ve Bir Sergi, *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1987
73. Festival'de Fotoğraf, *Gösteri Sanat* dergisi, Haziran 1987
74. 10. Yılında AFSAD ve Foto, Gerçekçilik, *Gösteri Sanat* dergisi, Temmuz 1987
75. Yaşama Dönüş/Orly Katliamından Kurtulan gazeteci Ergun Çağatay, *Hürriyet* gazetesi, 12 Temmuz 1987
76. Birinci Çağnılı Uluslararası Fotoğraf Yarışması Sergisi, *Hürriyet* gazetesi, 14 Temmuz 1987
77. Almanya'da Bir Fotoğraf dergisi, *Gösteri Sanat* dergisi, Ekim 1987
78. İFSAK'ın Varlığına Anlam Katan Günler, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1987
79. Eski Ustalardan Sergisi II, *İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Aralık 1987, s 16
80. 1988 Basında Fotoğraf Yazıları / Sunuş Yazısı, Haz. A. Modiano, Teksir
81. Bir "Fotoğraf Günleri" Daha Bitti, *Gösteri Sanat* dergisi, Ocak 1988
82. Yılmaz Kaini'nin Ardından Bir Avuç Çiçek ve Toprak, *Hürriyet* gazetesi, 13 Ocak 1988
83. Şinasi Barutçu Kupası, *Hürriyet* gazetesi, 30 Ocak 1985
84. REFO 1.Ulusal Fotoğraf Yarışması, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Ocak 1988 s 1
85. Fotoğraf Günlerini Bir Düzene Koymak, *Hürriyet* gazetesi, 5 Şubat 1988
86. Fotoğraf Sanatına Özverili Bir Katkı, *Güneş* gazetesi, 17 Şubat 1988
87. Fotoğraf Dilinde Yol Ayrımı, *Hürriyet* gazetesi, 18 Şubat 1988
88. 1987 Fotoğrafları, *Hürriyet* gazetesi, 2 Mart 1988
89. Fotoğraflarla Beyaz Bir Dünya, *Gösteri Sanat* dergisi, Nisan 1988
90. Şinasi Barutçu ve Fotoğraf Sanatı, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Nisan 1988 s 2
91. Sinema Fotoğrafçısı Kimdir?, *Hürriyet* gazetesi, 22 Nisan 1988
92. Bir Ömürlük Fotoğraf Tutkusu, *Hürriyet* gazetesi, 30 Nisan 1988
93. Yerelden Evrensele Uzanan Yolun Yolcuları, *Gösteri Sanat* dergisi, Mayıs 1988
94. Devlet ve Fotoğraf, *Hürriyet* gazetesi, 20 Mayıs 1988
95. Sıfır Kusurlu Fotoğraflar, *Hürriyet* gazetesi, 3 Haziran 1988
96. Cumhuriyet Döneminde Fotoğraf, *Gergedan* dergisi, Ağustos 1988, s 18
97. Tanıtımımızda Fotoğrafın Yeri, *Gösteri Sanat* dergisi, Eylül 1988
98. Fotoğrafla Bir Yastıkta 30 Yıl, *Gösteri Sanat* dergisi, Ekim 1988
99. Devlet Fotoğraf Sergisi Nedeniyle Bir Durum Değerlendirmesi, *Gösteri* dergisi, Kasım 1988
100. 4. Ustalardan Sergisi, *İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi*, Kasım 1988, s 21
101. 1988 Yılı Fotoğraf Etkinlikleri, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Aralık 1988, s 6
102. Yaşam Saatini Fotoğrafa Göre Ayarlayanlar, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1988
103. 1989 Basında Fotoğraf Yazıları / Sunuş Yazısı, Haz. A. Modiano, Teksir

104. Üretim - Meslek İlişkisi Çıkmazda, *Gösteri Sanat* dergisi, Ocak 1989
105. Fotoğrafın Her Dalında Usta Bir Sanatçı: Istvan Toth, *Gösteri Sanat* dergisi, Şubat 1989
106. Seyit Ali Ak ile söyleşi, *Gösteri Sanat* dergisi, Şubat 1989 150.Yıl Özel Eki
107. Fotoğraf: Bir Yaşam Biçimi, *Gösteri* 100. Sayı Özel Eki, Mayıs 1989
108. Sami Güner'in Sabrı ve Tutkusu, *Gösteri Sanat* dergisi, Mart 1989
109. Fotoğraf Tartışmaları ve AFSAD Sempozyumu, *Gösteri Sanat* dergisi, Haziran 1989
110. Fotoğraf Dergilerimiz ya da Bitmemiş Senfoni, *Milliyet Sanat* dergisi, 1 Haziran 1989
111. Rahmizade Behaeddin, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Haziran 1989, s 9
112. Ansiklopedilerde Fotoğraf, *Gösteri Sanat* dergisi, Ağustos 1989
113. Ne Yapmak İstiyoruz?, *Gösteri Sanat* dergisi, Eylül 1989
114. Fotoğraf Dünyamızın Genişlemesi, *Gösteri Sanat* dergisi, Ekim 1989
115. Fotoğrafçılığımız, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Ekim 1989, s 11
116. Fotoğraf Dünyası ve Yarışmaları, *Gösteri Sanat* dergisi, Kasım 1989
117. 20. Yüzyıl Trenini Kaçırma Endişesiyle Yaşayanlar, *Gösteri Sanat* dergisi, Aralık 1989
118. Son Albümler, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Aralık 1989, s 12
119. Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafından Bir Kesit Sergisi, 19 Aralık - 26 Aralık 1989, Emlak Bankası Sanat Galerisi Kataloğu / Giriş Yazısı
120. Bir Baha Gelenbevi Vardı, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Şubat 1990, s 1
121. Oyun, Sevgi Ve Fotoğraflar, *Cumhuriyet Kitap Eki*, 23 Mart 1990
122. Yaşam Ve Fotoğraf, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Nisan 1990, s 14,15
123. İsmail Cem Sergisi, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Ağustos 1990, s 16
124. Türk Fotoğrafında Kimlik Sorunu, *Varlık* dergisi, Eylül 1990
125. Şinasi Barutçu Yarışması Ve Duyarlılığın Yeniden Düzenlenmesi, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Ekim 1990 s 17
126. İmge'den Düşünceye Uzanan Gizemli Yolda Şahin Kaygun, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Aralık 1990, s 18
127. Alberto Modiano'nun "Görüntülediğim Türkiye" Sergi Davetiyesi yazısı, Kasım 1990
128. 50 Yıllık Güzellik Avcısı, *Cumhuriyet* gazetesi, 25 Aralık 1990
129. Özel Bir Yaşam Felsefesinin Ürünleri, *Güneş* gazetesi, 3 Nisan 1991
130. Fotoğraf Yazınımıza Bir Bakış, Basında Fotoğraf Yazıları Kılavuzu, Ekim 1991
131. Doğa Ve İnsan İlişkisinin Çözümü, Lütflü Ve Kâmil Özgünaydın "Şelaleler" Sergisi Kataloğu
132. Türk Fotoğrafında Portre Gelenegi, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Nisan-Haziran 1991, s 20,21
133. Ruhların Portreleri, *Cumhuriyet* gazetesi, 5 Aralık 1991
134. Şemsi Güner, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Şubat 1991, s 19
135. Türk Fotoğrafında Portre Gelenegi, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Nisan-Haziran 1991, s 20 / 21
136. Düş Ülkesinde Bir Fotoğraf Gezisi, *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Nisan / Haziran 1991, s 20 / 21

137. Halim Kulaksız, REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Ağustos 1991, s 22. Aynı yazı; Halim Kulaksız Sergi Broşürü, 13 Mayıs-1 Haziran 1992 Büyükşehir Bel.Taksim Sanat Galerisi
138. İstanbul Fotoğrafları, REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi, Ekim 1991, s 23
139. Şahin Kaygun'un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı, Tüm Bir Yaşam Albümü Kültür Bakamlığı Yay. Sanat Dizisi / 24 Ankara 1992 Aynı yazı; Milliyet Sanat dergisi, 15 Aralık 1992, s 302
140. Fotoğrafımızın Öncüleri, Milliyet Sanat dergisi, 1 Aralık 1992, s 301
141. Ülkemizin Görsel Manifestoları, Milliyet Sanat dergisi, 1 Mart 1993, s 301
142. Zone Sistem Ve Bir Sergi, Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1993, s 311
143. Gülnur Sözmen'in Umut Penceresinden, Milliyet Sanat dergisi, 1 Haziran 1993, s 313
144. Tarihiyle, Bugünüyle Bir Kentin Yüzü, Milliyet Sanat dergisi, 1 Aralık 1993, s 325
145. Bilim, Gerçeklik, Fotoğraf, Milliyet Sanat dergisi, 15 Şubat 1994, s 330
146. Maya Ve Fotoğraf, Milliyet Sanat dergisi, 1 Nisan 1994, s 333
147. Mavi Bir Dünyanın Fotoğrafı, Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1994, s 335
148. Sevgi Fotoğrafları, Milliyet Sanat dergisi, 1 Nisan 1995, s 357
149. Fotoğrafımızda Tartışma kitabı - Giriş yazısı, İnceleme, Nisan 1995
150. Ben İşimi Yapar Sonra Ölürüm İmza: Ara Güler, Milliyet Sanat dergisi, 15 Ağustos 1994, s 335
151. Tarihsel Yanılgıları Aşan Sıra Dışı Çalışmalar, Milliyet Sanat dergisi, 1 Kasım 1994, s 347
152. Görünmez Işıklarla Romantik Yolculuk, Milliyet Sanat dergisi, 1 Mayıs 1995, s 354
153. Bilgisayar Fotoğrafları, Yaratıcılık Yolunda Seçenekleri Çeşitlendiren Bir Araç, Milliyet Sanat dergisi, 1 Temmuz 1995, s 363
154. Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken / Teşekkür Yazısı / İFSAK Yayını No.20, İstanbul 1995
155. Sanat... Fotoğraf... Türkiye'de Fotoğraf Sanatı, Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken Albümü, Giriş Yazısı İFSAK Yayını No.20, İstanbul 1995
156. Ölümü Ve Aşkı Alkışla Karşılayanlar ya da Yurtdışında Çalışan Türk Fotoğrafçılar, Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken Albümü, İFSAK Yayını No.20 - İstanbul 1995
157. Tutsak Fotoğraf, Milliyet Sanat dergisi, 1 Ocak 1997, s 397
158. İFSAK Fotoğraf Günleri Demir Alırken, Milliyet Sanat dergisi, 15 Kasım 1997, s 420
159. Fotoğrafın Altı Üstü, Papirüs dergisi, Şubat 1999, s 24
160. İzzet Keribar Fotoğraf Senfonisi, Milliyet Sanat dergisi, 1 Haziran 1999, s 457
161. İFSAK 40. Yıl Kitabı, Sivil Toplum Örgütü Olarak İFSAK, Giriş Yazısı, İFSAK Yayını No.23, Aralık 1999
162. İFSAK'ın 40. Kuruluş Yılı, Milliyet Sanat dergisi, 15 Aralık 1999
163. Siberuzayın Sonsuz Karanlığında Bir Nokta Işık Olmak, www.fotografim.com Deneme Sayfaları, 30 Eylül 2001.
164. İnternette Fotoğraf Yayıncılığı üstüne düşünceler. Kontras dergisi, Nisan 2003
165. Dergicilik Sorumluluğu. Yayımlanmamış bir yazı.
166. Çıplak Çarpıntı. Albert Modiano'nun hazırladığı "Çıplak" adlı albümün giriş yazısı



ISBN 975-98933-3-9



9 789759 893330