

birden fazla üretebiliyor olmak, Benjamin’in de özellikle dikkat çektiği gibi biriciklik kavramını tartışmaya açmış, üzerine zaten yeni olan edisyon kavramını desteklemiştir. Günümüzde ise edisyon kavramı sanıyorum en çok fotoğraf mecrasında karşımıza çıkmaktadır. Edisyon, fotoğrafın ancak sanatçının önceden belirttiği sayıda ve sanatçı kontrolünde yine belirli ebatlarla basılabileceğinin sözleşmesidir. Haliyle o materyalin sanat eseri mertebesine gelmesi bu sözleşme sayesinde. Aynı eserin birden fazla olabilmesinin bana getirdiği ikinci fikir; aynı anda farklı mekânlarda bulunabilme yetisidir. Fizik kurallarını tersyüz eden bu hal –benim bireysel olarak zaten sanat ve bilim birleşiminden çıkan işleri sevmemden kaynaklı olabilir– damakta tatlı ekşi bir iz bırakır gibi gelir.

Bence bu çocuk, konuşmaya başladığı andan itibaren yalan söyleyebilmiş ve yine aynı tarihten itibaren çoğunluk onun hep “doğruyu-gerçeği” söylediğine inanmıştır.

Sadece var olanı kaydedebildiği için mantığımızla çelişen bir manipülasyon görmediğimiz müddetçe halen fotoğrafın aktardıklarına kelimesi kelimesine inanma eğilimindeyiz.

Halbuki fotoğrafın en keskin söyleyebileceği söz neyin olmuş olabileceğidir. Belki de reklam amacıyla ilk zamanlarından beri kullanılması, hızlı üretimden ziyade fotoğrafın bize gösterdiğinin gerçekte var olabileceğini düşünmemizden gelir ve o gerçekliği içten içe bekleriz. Fotoğrafi reklam amacı ile kullananlar bu durumun hemen farkına varmışlar diye düşünüyorum. “... moda fotoğrafçılığı bir şeyin bir fotoğrafta gerçek hayattakinden daha güzel olabileceği düsturuna dayanırken...”⁸ reklamdan kastımın aslında bugün kullandığımız anlamda değil de önceden, amaçlanan algıyı aktarma olduğunu söylemeliyim. Yani Edward S. Curtis’in Amerikan yerlilerini belgeleme amacıyla yaptığı

projedeki fotoğraflardan modern öğelerin silinip onları çağ dışı göstermesini de bu duruma dahil edebilirim. Bir diğer iyi bilinen ve sanatçının gerçeklik algımızı hiç belli etmeden yönettiği güzel örnek ise Yves Klein’in “Leap Into The Void” fotoğrafıdır.

Zamanın doğrusal olduğunu ve fotoğrafın şimdiki veya geleceği gösteremediğini düşünürsek, gördüğümüz her fotoğraf ne kadar güncel olursa olsun ancak geçmişe ait olabilir. Geçmişi göstererek geleceğe veya günümüze atıfta bulunabilir. Yukarıda da değindiğim üzere fotoğraf hiçbir mecranın içermediği kadar zaman kavramını içermektedir. Bu şekilde yönlendirilmiş bir algıyla fotoğrafa bakıyor olmam, ister istemez her fotoğraf için bana “Ne kadar süre?” ve “Ne zaman?” sorularını sürekli hatırlatır.

Fotoğrafi bir kitap, sergi veya dergi gibi basılı materyal üzerinden izliyor olmam, objeleri iki boyuta indirmiş bu mecranın kendi bütünlüğünü kazanmasıdır. O da artık bir obje haline dönüşmüştür. Duvar ya da masa gibi üzerinde bulunduğu düzlemden ayrı bir katman oluşur. Soyutlaştırdığını gerisingeriye somutlaştırır.

Son olarak temsil üzerine izleyici gözüyle çok bir sözüm yok. İki nokta üzerinden konuşabilirim. Birincisi otoportre, ikincisi ise bir sanatçının çektiği ve tanıdığım birinin yer aldığı fotoğrafı. İkisinin de ortak noktası; tanıdığım kişinin fotoğrafını görüyorsam fotoğrafta temsili konuşabilirim, çünkü neyi temsil ettiğini bilmem gerekir. Yoksa sadece bana aktarılanı alırım.

Sonuçta sanatçı, kendi üretim süreci içerisinde bahsettiğim durumları ve izleyicinin “fotoğraf” a baktığı anda mecradan algıladıklarını kendi aktarımına dahil etmek isteyebileceği gibi, yine bu algıları bilinçli olarak yanlış yönlendirmek veya bozmak isteyebilir. Elbetteki bu yazıdaki algı

ve durumların, fotoğraf mecrasında kullanılması zorunluluğu gibi bir iddiam yok. Bunlar sadece bireysel olarak fotoğraf mecrası üzerine yazı dahilinde anlatmaya çalıştığım –bir ihtimalle de benim göremeyip de sizin olmazsa olmaz diyeceklerinizi eklediğim– düşünceler bütünüdür. Üstelik güncelliğini koruyabileceği noktasında da şüphelerim vardır. Zira farklı dijital görüntüleme teknolojilerinin geliştiği ya da her bireyin rahatlıkla “fotoğraf” üretebildiği bir dönemde mecranın kendi içerisinde tekrar tanımlanma yoluna girmesi kaçınılmaz olacaktır. ●

NOTLAR

- 1 Marien, Mary Warner, *Photography A Cultural History*, Second Edition, Laurence King Publishing, (2002) s.76
- 2 Aktaran: Mullen, Leslie “Truth in Photography: Perception, Myth and Realty in the Postmodern World” (1998) s. 21
- 3 Ritchin, Fred, *Fotoğraftan Sonra*, Espas Yayınları (2012) s.11
- * Ortaçağda kullanılan terim; dokuma, savaş, seyir (navigasyon), tarım, avcılık ve tıp alanlarını kapsamaktaydı.
- 4 Hill, Paul and Cooper, Thomas, *Dialogue with Photography*, FSG Publishing (1979), s. 9
- 5 Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı (2011) s. 230
- 6 Sontag, Susan, *agy*, s. 104
- 7 Barthes, Roland, *Camera Lucida*. Altıkırkbeş Yayınları (2011), s.18
- 8 Sontag, Susan, *agy*, s.127

Türkiye'deki Çağdaş Fotoğraf Sanatına Yakın Menzile Girmeden Uzak Diyarlardan Bakmak

FOTOĞRAFÇILIK VE KÜRATÖRLÜK EĞİTİMİNİ AVUSTRALYA’DA TAMAMLAYAN YAVUZ ERKAN, FOTOĞRAF ÇEKMEYE VE FOTOĞRAF ÜZERİNE YAZILAR YAZMAYA TÜRKİYE’DE DEVAM EDİYOR. BU METNİNDE TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT FOTOĞRAFI, ESTETİK ALGIDA DEĞİŞİM, FOTOĞRAFLARLA KENT TEMSİLİ GİBİ KONULARI TARTIŞIYOR.

“Appearance blinds, whereas words reveal.”
- *Oscar Wilde*¹

Yukarıdaki bu söz fotoğraf için söylenmemiş de olsa, ülkemizde fotoğrafa yöneltilen günümüz bakış açısını çok iyi yansıtan bir aforizma olduğunu düşünüyorum. Türkiye’de hakkında yazılan çok fazla bir yazı olmasa da, kavramsal olarak çağdaş sanat aslında yazının varlığı ve yorumsama ile anlamını pekiştirir. Modernizm ve post-modernizmin estetiği üzerine yaptığı ayrımla Jean-François Lyotard, manadaki netliği görselin anlaşılabilmesinden koparmıştır. Lyotard “*Discourse, Figure’da dili görselle karşı karşıya getirmeye çalışmadım. Okumanın (tartışılabilirlik) prensibi ile okunamazlığın (tasvir) prensibini birbirini içinde paylaşılabilmelerini önerdim*” der. Bunun sonucunda post-modernizm, retorik ve görselin birbirinden ayırt edilemez olmasını yüceltir (Jay, 1992). Ülkemizde gördüklerimizin içeriği, kalitesi ve çokluğunun gözlerimizi kör etmesi yerine, göremediklerimizin neden hayata geçirilemiyor olması günümüzde çağdaş fotoğrafın nasıl algılanması gerektiği sorgulandığında büyük

önem taşır. Bu ‘*neden?*’ meselesinin başlıca sebeplerinin eğitim, devlet desteği ve sanat pazarında var olmak için üretme geleneğinden kaynaklandığını düşünüyorum.

Oscar Wilde’ın girişteki bu sözü üzerinden yola çıkarak, geçtiğimiz 10 yıl içerisinde fotoğrafa içeriden ve dışarıdan bakabilme fırsatı bulabilen biri olarak, Türkiye çağdaş sanat fotoğrafındaki durumu karşılaştırmalı örneklendirmelerle ve iç içe geçmiş olarak eğitim sistemi, sergileme olanakları ve kent olgusu üzerinden ele alacağım. Bunu yaparken okuyucuya, fotoğrafçıya ve sanat eleştirmenine sormak istediğim üç soru olacaktır. Birincisi, neden uluslararası başarılarla imza atmaya başlayan çağdaş fotoğrafçılarımız örnek olarak Türk fotoğrafçılarını göstermiyor? İkincisi, devlet üniversitelerinin mezun verdiği fotoğraf bölümü fotoğrafçılarından kaç tanesi halen hem fotoğraf çeken hem de sergileyen sanatçılar olarak aramızda yer alıyor? Ve son olarak, kentselleşmenin değişmekte olan distopik yüzü fotoğrafçılarımızın işlerindeki yeri nasıl vazgeçilemez hale geldi? İlgiyi çekense soruların cevaplarından çok, bugüne kadar bu soruların neden sorulmamış olduğudur.

Öncelikle, yapacağım saptamaların geçerliliğinin sağlanabilmesi için fotoğrafı ve suretini bağlamsal bir bakış açısı altında dünya fotoğraf tarihi üzerinden kısaca ele almak gerekir. Fotoğrafın tarihi üzerine çeşitli yaklaşımlar mevcuttur; kimin neyi ne zaman icat ettiği ya da neyin sanat fotoğrafı olup olmadığı üzerine yazılan yazıların aksine üzerinde durmak istediğim fotoğrafın bir buluş olarak icat edilmesinden bu yana bu tarihi yazanların görselin hikâye anlatma gücünü vurgularcasına geçmişin gelecekteki izleri üzerine durmasıdır. Mesela fotoğraf tarihinin 1839'dan günümüze kadar olan dünya tarihi olarak bile tanımlanabilmesi (Turner, 1987) fotoğrafa verilen belgesel değer en büyük kanıtlarından birisidir. Dolayısıyla toplum olarak insan algısından beklenen, kişiselleştirebildiğimiz fotoğraflara bakmaktır, anlamlandıramadıklarımıza değil. Ama fotoğraftaki anlam asla tek değildir ve anlam kültürel bağlamda izleyici üzerinden hep değişime uğrar. Fotoğraftaki görüntü, seyircinin kültürel ve tarihsel bilgisinin sınıandığı, kavramsal ve biçimsel bir alandır. Ancak seyirci bir anlam çıkarmak zorundadır çünkü fotoğraf gerçekte kurmaca arasındaki çizgisi en ince olan sanat dalı olarak algılanır ve anlaşılabilirdiği için kişide ani haz alma hissi uyandırır. Ama sadece tamamen görsel görüntü diye bir şey yoktur (Burgin, 1982). Clement Greenberg'in 1955'te öne sürdüğü sanat dalındaki araç özgüllüğü (*medium specificity*), yerini 2000'lerde Rosalind Krauss'un post-modernizm sonrası araç-ötesi durumunu (*post-medium condition*) tetikleyen farklı bir özgüllüğe bırakmıştır. Çağdaş sanat anlamında fotoğraf tabii ki geçmişine, yani kendi içine dönüktür ancak üslubu her zaman bir etkileşim içinde olup, sanatın fikir olarak nasıl sunulabileceği üzerinde durur ve sürekli değişerek kendi kendini

yeniden icat etmesiyle güncel kalır. Yani yukarıda bahsettiğim modernizmin doğurduğu teknik ve tarihsel olguların aksine, günümüzde fotoğraf sanatı kavram olarak tartışılabilirliğinin çeşitliliği ve ideolojileri üzerine yoğunlaşır. Fotoğraf artık sadece fiziksel olarak gözlemleyebildiğimiz bir nesne olmaktan çıkıp, gücün, bilginin ve nesnenin içerisinde kullanımı ve sunumu ile politik bir hal almıştır (Batchen, 2000).

Fotoğrafın ülkemizdeki üretimini ve tüketimini ele almadan hemen önce doğanın resmi, karar anı, sihirli kutu ya da çerçevelemedeki tek bir perspektif üzerine kurulu klişeleşmiş fotoğraf kalıplarının algımızdaki izlerini düşünelim. Toplumda çoğumuz için fotoğraf yapmak hayatta var olanı, geri getiremediğimiz rastlantısal anları ölümsüzleştirerek, nasıl olduğuna şahit olamadığımız bir sihirle konuyu hep ortalamaya dikkat ettiğimiz bir eylemdir. Türkiye'de fotoğrafı bu çıkış noktası üzerinden konumlandırdığımızda karşımıza ilk olarak romantikleştirilmiş, siyah beyaz belgeleme fotoğrafı ortaya çıkar. Baskısından konusuna bu fotoğraflar uzun yıllar hafızalarımızda yer etmiştir. Bu tip fotoğraflara özlem duyar, onları hayatın bir parçası oldukları için çok çabuk kabul ederiz. Ama teknolojiyle beraber değişen ve şehircilikteki nostaljiyi barındırmayan bir yaklaşımla üretilen Bernd ve Hilla Becher'in meşhur su kuleleri fotoğrafları, topluma fayda sağlayan mimari yapıların sadece estetiği için beğenilmesi ve fotoğraf üzerinden tekrar heykelleştirilmesi gibi sağlam bir kavramsal çerçeve üzerindedir. Dünyada da

fotoğraf modernizmin teknik ve kalıpcı sürecinden geçmiştir ancak eğitimlerinde Düsseldorf Okulu'nun etkilerini işlerinde dile getirmekten kaçınmayan Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Demand, Thomas Struth, Wolfgang Tillmans ve Candida Höfer çağdaş fotoğraf ekolünün en önemli temsilcileri arasında yer alır. Thomas Struth'un işlerinin temelinde Becher'lerin etkilerini doğrudan görmek bile mümkündür (Blank 2007). Düsseldorf Okulu dönemindeki işlerin ülkemizdeki çağdaşlarıyla üretilenler arasındaki fark, algıdaki duygusalığa ve hafızaya bağlı kalmamalarıdır ve bu yüzden su kuleleri

Çağdaş sanat anlamında fotoğraf tabii ki geçmişine, yani kendi içine dönüktür ancak üslubu her zaman bir etkileşim içinde olup, sanatın fikir olarak nasıl sunulabileceği üzerinde durur ve sürekli değişerek kendi kendini yeniden icat etmesiyle güncel kalır.

günümüzde hâlâ güncelliğini korumaktadır. Geçmişte bu gibi işlerin aksine belgesel niteliğinde, ârı yakalayan fotoğraflara imza atmış, toplumda hem işleri hem de kişilikleriyle yer etmiş dünyaca ünlü foto muhabirlerimiz sayesinde ülkemizde fotoğrafa olan bakış açısı romantikleşme ve modernizmin teknik yapısı üzerinde kilitlenmiştir. Bu durum ister istemez eğitim sistemimize ve hatta 2000'li yıllara dek üretilen işlere de yansıyor, eskinin geçerliliğini koruyamadığı ve örnek gösterilemediği bir hal almıştır. Yeninin ise dünyadaki benzerlerine hem çok yakın ama aynı zamanda tekinsiz sulara yüzmekten kaçınan bir tereddütle üretildiği, günümüzdeki sancılı çağdaş Türk fotoğraf

sanatı durumu ortaya çıkmıştır. Kısacası ülkemizde fotoğraf, dünyaya baktığımızda ancak yavaş ilerleyebilen bir sanat dalı olarak kentlilere sunulmaktadır.

İstanbul önceleri ihtişamlı bir kent olarak eski eserleri, tarihi binaları, hayatla bütünleşmiş insan kalabalıkları ve sinematik mekânsallığı ile fotoğraflanmıştır. Fakat sürekli ilerleme peşinde, daha iyi ve büyüğe olan ilginin giderek arttığı günümüzde, alışılmışlığın verdiği umursamazlıkla beraber mekânlar ve içinde barındırdıkları simgesel nesneler önemini bizim için yitirip, boşluklu alanlar diye tanımlayabileceğimiz mekânsız yerler olarak değişmişlerdir. Dolayısıyla eskiğin fotoğrafladığı ütöpik şehir ve sokak manzaraları, yerini genç yeteneklerin distöpik bakış açısına bırakır. Geçmişle gelecek arasındaki bu fark geriye dönüp ülke içi oluşan fotoğraf dili üzerinden referans gösterilemediğinde, ülkemizde geline nokta Batı odaklı fotoğraf dili olmuştur. Bu ülke odaklı fotoğraf dilinin belirlenmesinde fotoğrafçıların en çok beslendiği etken şehir ve insan olgusudur. Şehir modernizmin bir sembolüdür, teknoloji modernizmin temelidir ve bunun toplum ve kültür üzerindeki iyimserlik gibi ilerleyici ya da karamsarlık gibi gerileyici imaları her yerde her zaman mevcuttur, özellikle de görsel sanatlar alanında. Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı eserinde ütopya ve distopya arasındaki ikili karşıtlık, yerini modernizmin teknolojiyle ilintili olan eşzamanlı korku ve cazibesinin uzlaşmalı haline bırakmıştır. Bu bakış açısı ne tam olarak teknolojik anlamdaki ilerlemenin sağladığı özgüveni, ne sanayi devrimini ne de globalleşme veya tüketim toplumunun yıkıcı etkisini temsil eder. Öte yandan aşırı modernite zaman (etkinliklerin aşırı bolluğu), alan (uzamsal aşırı bolluk) ve birey (referansların kişiselleştirilmesi) gibi fazlalıkların üç ana etkeniyle karakterize edilir. Mekânlar hareketli

olarak sosyal ortamlardan oluşurken, mekânsız yerler ise insanlara hücre hapsi duygusu verir (Buchanan, 1999). Geçici ve temelsiz aktivite-lerin yapıldığı alanlar, kültürleşmiş mekânlardaki öneme sahip olmadığı için mekânsız yer olarak adlandırılırlar. Bu mekânsız yerlere örnek olarak havalimanları, süpermarketler, otel odaları ve otobanlar gösterilebilir (Auge, 1995). Mekân ve mekânsız yerler arasındaki fark konum ve alan arasındaki zıtlıktan türemiştir. Sıradanlaşmış olarak başlayan mekânsız yerler, tanıdıkça ve değer verildikçe mekân haline gelir. Marc Auge'nin bu bahsi geçen Mekân (place) ve Yer (non-place) kavramı İstanbul gibi bir metropole uygulandığında fotoğrafın şehir suretindeki görsel dilinin yukarıda bahsettiğim gibi bir geçiş dönemine ya da birbirlerini referans gösterebilecek bir yapıya sahip olmamasıyla dikkat çeker. Parklarda çimlerin uzamasıyla içinde kaybolmuş gibi görünen piknik masaları, üzerinde tiftiklenmiş yorganların bulunduğu kaldırım kenarları veya yeni yapılan gökdelen sitelerin yeryüzünün birleştiği yerde dibe çökmesi gibi boşluk olarak adlandırabileceğimiz estetik dışı kentsel manzaralar, Ali Taptık ve Serkan Taycan gibi alışılmışın dışında gözlere sahip başarılı fotoğrafçılarımızın işlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Bu fotoğrafçılar şehir yaşamına sürekli değişen bir çerçeveden bakarak ya gelip geçen gözlerden kaçan nüanslara dikkat çeker ya da çok yakın gelecekte bizi sarmalayacak olan sürekli gelişim ve tüketimin sembolleri ile bizleri aracısız olarak yüz yüze getirir. Her iki örnekte de gerek ışık kullanımı gerek kadraja alma olarak fotoğrafların görsel dilinde Kuzey ve Orta Avrupa fotoğraf ekolünün etkileri görülür.

Bunun üzerine ülkemizdeki fotoğraf küratörlerinin, fotoğrafçı/yazar ikilisinin ve fotoğrafı destekleyen gerek kurumsal gerek ticari oluşumların sayılarını düşündüğümüzde,

zaten hep idol olarak baktığımız Batı modelinin ülkemizdeki eksikliği ortaya çıkacaktır. Örneğin Avustralya'da her eyaletin başkentinde devletin desteklediği ve fotoğrafın ticari kaygılar olmadan sergilendiği Australian Centre for Photography, Centre for Contemporary Photography, Queensland Centre for Photography ve Perth Centre for Photography gibi sadece fotoğrafa ait sergi merkezleri mevcuttur. Bu merkezler sürekli devlet desteğini garantilemedikleri ya da satış odaklı sergileme düzenine sahip olmadıkları için, sanatsal çizgilerinden biraz ödün vererek fotoğrafçılık kursları, atölye çalışmaları ve seminerler gibi ek girişimlerle kendilerini finansal olarak desteklemektedirler. Bazılarının geçmişinin 30 ila 40 yılı bulduğu, senede onlarca serginin gerçekleştirildiği bu merkezlerde düzenlenen eğitim programları sayesinde çağdaş fotoğraf, ziyaretçilere gördüklerinden haz alma, anlam çıkarma ve değerlendirme imkânı sunarak, ülkedeki ulusal fotoğraf dilinin oluşumuna büyük katkı sağlamıştır. Bu merkezler ayrıca aralarında Bill Henson, Tracey Moffatt, William Yang, Trent Parke ve Marian Drew gibi isimlerin bulunduğu çağdaş Avustralya fotoğrafı ekolünü belirlemede ve onları yurtdışında teşvik etmekte köklü bir geçmişe sahiptir. Bunların Avrupa ve Amerika'da bulunan, vizyon ve misyon olarak bize tanıdık gelecek merkezdaşları Berlin'deki C/O Berlin ve New York'taki The International Center of Photography olarak gösterilebilir.

Fotoğrafı ülkemizde daha da belirgin ve ülkeye özel bir hale getirebilmek için, eğitim alanında amacımız niceliksel anlamda çoğalmak yerine niteliksel olarak zaten var olan ve her geçen gün büyüyen dünya fotoğraf havuzuna girebilmek olsa dahi, ülke geneline bakıldığında sadece fotoğraf eğitimi veren devlet üniversitelerimizin sayısı hâlâ oldukça azdır. Burada



Sean Barrett
The Gathering [Topla(n)ma]
2011



devlet üniversitelerini işaret etmemin sebebi vakıf üniversitelerine oranla daha eski bir geçmişe sahip olmalarıdır. Dolayısıyla geçmişle günümüz arasında gördükleri köprü göreviyle ülkemizde fotoğrafın üretilmesi ve tüketilmesi ile daha yakından ilişkilendirilebilirler. Bahsi geçen devlet üniversitelerinin fotoğraf bölümlerinin internet sitelerinde yayınladıkları misyonlarına ve öngördükleri vizyonlarına bir göz atınca, günümüzde karşımıza çıkmasını beklediğimiz çağdaş sanat fotoğrafı tablosu oldukça iyimserdir: “...Tez konusu olarak; fotoğrafın diğer disiplinlerle ilişkisi, fotoğraf tekniği ve estetiği, fotoğrafın toplumsal rolü, fotoğraf tarihi ve benzeri konularda araştırma yapılabilir”, “Ülkemizde geç kalınmış böyle bir eğitimin başlatılmasındaki amaç; bir yandan sanata dönük açılımı içinde, fotoğrafı gelişi güzellikten kurtararak okul düzeyine götürmek ve okul düzeyine götürüldüğü kadarıyla da teknik okul düzeyinden kurtarmak...”, “21. yüzyılın eğitim, ekonomi, sosyal ve siyasal anlamda hızla değişen dönüşen dünya düzeni içinde fotoğraf ve videoyu sadece kendi kavramları ile konuşan konumundan kurtarmak, kendi sınırları açısından deneysel yollarla yeniden üretmektir.”

Fakat bu eğitimi alan ve bu bölümlerden mezun olan hemen hemen hiç kimse fotoğrafın sanat olarak algılandığı, sergilendiği, el değiştirdiği sanat piyasasında kendine yer bulamamıştır. Örnek vermek gerekirse, Türkiye’de güncel fotoğrafa odaklanan ve geçtiğimiz aylarda açılan bir sergideki 17 sanatçıdan sadece biri yüksek öğrenimine bu bahsettiğim üniversitelerden birinde halen devam etmektedir. Öte yandan Türkiye’de fotoğrafın ön plana çıkarıldığı ticari galerilerin temsil ettiği sanatçılardan yine sadece bir tanesi hariç hepsi farklı eğitim kurumlarıyla fotoğrafçılıklarını temellendirmiştir. Bu bir sorun mudur peki? Belki

sanatın disiplinler arası bir ortamda bu kadar iç içe geçtiği ama bir yandan da Rosalind Krauss’un izinden gidildiği günümüzde bu sorunun cevabı tabii ki hayırdır ama biz yine de bu sorunun cevabından çok bize gösterdiği nedensellik ilkesine yoğunlaşalım. Ülkemizin her alanında sıklıkla hissedilen uluslararası ve kurumlar arası beyin göçü sorunsalı sanat eğitimi alanında kendini daha da çok hissettirmektedir. Eğitimdeki bu açığı son 5-10 yıl içerisinde vakıf üniversitelerinin görsel sanatlar bölümlerinin kapatmaya başladığını görüyoruz ama hedefimizin yeniyi açmak yerine, sanat olarak fotoğraf eğitiminin nasıl diğer üniversitelerde de güncellenebileceği olmalıdır. Mesela neden devlet üniversitelerimiz ticari ve belgesel fotoğrafına sanata olduğundan daha çok önem vermektedir? Bunun nedeni eğitim kadrosu eksikliği midir yoksa yine üniversitelerimizin sanat tarihi ya da sanat eleştirilenliği lisans bölümlerinin olmamasından kaynaklanan arz-talep meselesi midir? Ya da ülkemizde fotoğraf sanatı adına yazmaya çalışan yeni neslin ihtiyacı olan platformların kişisel girişimlerin dışına çıkarılamaması mıdır yoksa genel olarak okuma alışkanlıklarımızın başka yönlerle doğru kazanılmış olması mıdır? Yoksa fotoğrafı lisans olarak tercih eden öğrencilerimizden gelen talep üzerine mezun olduklarında fotomuhabirlik, düğün ya da portre fotoğrafçılığı yaparak ancak hayatta kalabileceklerinin gerçeği midir karşımıza çıkan? Yazımın geneline hâkim olan bu çeşitli soruların cevaplarını ben de bilmiyorum ama tek gördüğüm başka ülkelerdeki farklı modellerde bu sorulara en azından çözüm getirilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak geçmişe bakıldığında günümüzde yetiştirilen Türkiye fotoğrafı ekolü eski ile yeni arasında büyük bir uçurum olduğuna

işaret eder. Burada değinmek istediğim, geçmişle günümüzü karşılaştırma, okullu olup olmanın ya da tercih edilen okulun getirdiği burjuvalıktan ziyade eğitim sistemimizdeki bir eksikliğin hâlâ devam ettiğidir. Eğitimin teknik ve kavramsal olarak sanat ile bir arada verilebildiği, belki bize de örnek olabilecek bir süzgeçten geçen, hem ticari fotoğrafçılık hem de sanat fotoğrafçılığı dallarından mezun olan Avustralyalı fotoğrafçı Sean Barrett’ın fotoğrafı araç olarak sorgulayan ve dünyada kapasitesi zaten milyarlarca olan fotoğraf havuzuna nasıl farklı bir şekilde yaklaşılabilir sorusu üzerine ürettiği THE GATHERING serisi gibi işlerin yeni mezunlar sergilerinde bulunması, fotoğrafın geleceği ve ülkemiz için bence çok önemlidir. ●

NOTLAR

1
“Görünüm kör eder, halbuki kelimeler gösterir”, *Personal Impressions of America* (Leadville), 1883.

KAYNAKÇA

Jay, M. “Lyotard and the Denigration of Vision in 20th Century French Thought”, 1992, *Thesis Eleven*, Vol. 31, No. 1, 34-66.
Turner, P. *History of Photography*, 1987, Exeter Books, University of Michigan, 224 sayfa.
Burgin, V. *Thinking Photography*, 1982, Macmillan, University of Michigan, 239 sayfa.
Batchen, G. *Each Wild Idea*, 2000, MIT Press, Cambridge, 236 sayfa.
Blank, G. “The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation”, 1997, *Whitewall*, Issue 6, 104-119.
Auge M. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, 1995, Verso, Londra, 122 sayfa.