

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

## **DİN OLGUSU VE FOTOĞRAFİK YAKLAŞIMLAR**

M. Çağatay GÖKTAN

Danışman  
Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER

İZMİR - 2006

## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03/07/2006

M. Çağatay GÖKTAN



## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi M. Çağatay GÖKTAN'ın "Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar" konulu tezini incelemiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içerisinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

**Tez No:**                      **Konu Kodu:**                      **Üniv. Kodu:**

\* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin Yazarının  
Soyadı: GÖKTAN

Adı: M. ÇAĞATAY

Tezin Türkçe Adı: Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Phenomenon of Religion and  
Photographic Approaches

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül

Enstitü:Güzel Sanatlar

Yıl: 2006

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 275

Referans Sayısı: 344

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Ünvanı:

Adı: Simber

Adı:

Soyadı: ATAY ESKİER

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Fotoğraf

2- Din

3- Estetik

4- İkonografi

5- Kutsal ve Dindışı

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Photography

2- Religion

3- Aesthetics

4- Iconography

5- Sacred and Profane

.03./07./2006

İmza

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet  Hayır

“Hayat o kadar kısa değildir ve nezaket için daima yeterli zaman vardır.”<sup>1</sup> Ralph Waldo Emerson

## ÖNSÖZ

Dinler, benim için her zaman bir merak kaynağı oldu. Nitekim hayatımın esas ilgi odağı olan fotoğrafı bile gün geldi dinlerle buluşturdum; ilk başlarda İstanbul’da bulunan ilahi dinlerin ibadet mekânları olarak başladığım lisans tezimi, daha sonra kapsamını daraltarak İslam mimarisinin İstanbul’daki yansımaları: Osmanlı Camileri üzerine verdim. Akabinde, yüksek lisans yapmaya başladım ve kendimi ilahi dinlerin fotoğraf sanatındaki yansımaları üzerine bir tez hazırlarken buldum.

Günümüzde görsel sanatlar ortamına baktığımızda din olgusuna fazlasıyla ağırlık verildiği görülmektedir. Dolayısıyla dini simgeler, semboller, alegoriler vs. sanat tarihinin her döneminde birçok çalışmada karşımıza çıktığı gibi günümüzde de güncelliğini hala korumaktadır. Doğal olarak bu durum fotoğrafik yaratıcılığa da sıçramış, fotoğrafın bulunuşundan itibaren din teması etrafında toplanan fotoğraf çalışmalarının yapılmasını sağlamış, güncel fotoğraf çalışmalarında da hayli rağbet gören bir konu olmuştur. Bu güçlü yansımaları nedeniyle de üzerine bir tez yapılacak kadar yoğunlaşmıştır. Nitekim fotoğraf tarihi içerisinde dinsel konulara odaklanmış birçok fotoğrafçının oluşu ve fotoğraf sanatındaki bu güncel yaklaşımlar, kişisel ilginin yanı sıra tezimin konusunu belirlemede önemli bir rol oynamıştır.

Bu çalışmanın konusu fotoğrafta din olgusunun hem tarihsel olarak hem de günümüz açısından araştırılmasıdır. Bu tez, genel sanat kültürünün içerisinde evrensel bir sembol olan Hz. İsa’nın temsilinden, Havva ile Âdeme, dini kitaplarda sıklıkla bahsedilen kutsal topraklardan, sanatçıya ilham kaynağı olup yaratıcılığını güçlendiren kutsal kitaplardaki hikâyelere, dinlerin kendini en çok hissettirdikleri yerler olan ibadethanelerden, dindarlığın simgeleri olan kıyafetlere kadar geniş bir yelpazede konuyu ele almaya çalışmaktadır.

---

<sup>1</sup> Robert A. Day, Bilimsel Makale Nasıl Yazılır, nasıl yayımlanır?, Çeviri: Gülay Aşkar Altay, Tübitak Yayınları, 8. Basım, Ankara, 2003, s:53

İlk olarak, bu tez çalışmasının ortaya çıkma, yapılma ve tamamlanma gibi süreçlerinin her aşamasında manevi desteğinin yanı sıra, birikimleriyle düşüncelerimin biçimlenmesinde ve tezimin yönlenmesinde büyük katkıları olan, tıkanığım anlarda çıkış yolları göstererek, yapıcı eleştiri, maddi manevi yardım ve önerilerini hiçbir zaman esirgemeyen, bitmek tükenmek bilmeyen enerjisi, bilgi birikimi ve bana sonsuz sabrından dolayı tez danışmanım değerli hocam sayın Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER'e en içten şükranlarımı sunarım.

Lisans eğitimim süresince beni bilgilendirmelerinin ve tüm samimiyetleriyle her zaman destek olmalarının dışında insani ve özverili yaklaşımları için bölüm hocalarım Öğr. Gör. Süha KOCAOĞLU'na ve Öğr. Gör. Şeniz KABADAYI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Diğer yandan, deneyim ve birikimlerinden yararlandığım hocalarım, Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU, Doç. Dr. M. Reşat BAŞAR ve Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY'a, hem eğitimimdeki yadsınamaz emekleri dolayısıyla hem de bölüm hocalarımla birlikte Yüksek Lisans eğitimimde D.E.Ü. G.S. F. Fotoğraf Bölümüne gönderilmemdeki anlayışları ve yardımları için teşekkür borçluyum. Ayrıca manevi desteğini eksik etmeyen Doç. Dr. Özer KANBUROĞLU'na ve bende emeği geçen diğer tüm hocalarıma da teşekkür ederim.

Diğer yandan Yüksek Lisans eğitimim süresince bende yadsınamaz bir emeği bulunan, destekleriyle beni yüreklendirerek, öneri ve yardımlarıyla yol gösteren hocam Yrd. Doç. Dr. Birsal MATARA'ya da teşekkürü bir borç bilirim.

Varlıklarıyla bana güven veren aileme; kahrımı çekerek yaşamımda bana en büyük emeği gösteren, beni büyütüp yetiştiren ve bugünlere gelmemi sağlayan, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen annem Zühal GÖKTAN'a ve babam M. Emin GÖKTAN'a sonsuz teşekkür ederim. Diğer yandan, beni Güzel Sanatlar öğrencisi olmam için kolumdan tutup yetenek sınavlarına götürerek hayatımın değişmesine neden olan abim A. Koray GÖKTAN'a da minnettarım. Tezimin son günlerinde göstermiş olduğu üstün performansından dolayı da kardeşim H. Caner GÖKTAN'a ayrıca teşekkür etmek isterim.

Bu tez metnini okuyup, son düzeltmelerinde bana zaman ayırarak yardımlarıyla destek olan sevgili arkadaşlarım, Burcu Böcekler ve Yusuf Bulut'a, diğer yandan tez süresince manevi desteklerini hiç eksik etmeyen Kasia Zakes ile

Ali Osman Karaer'e, ve katalizör görevi gören Akın Akın'a, hoşgörü ve moralleri için her türlü katkısı olan tüm dostlara teşekkür borçluyum.

Son olarak ise, Yüksek Lisans eğitimimin başından beri iyi kötü her koşulda yanımda olan, çalışmamın biçimlenmesinde fikirleri ve emeği ile beni daima destekleyerek moral veren, sadece tez değil her konuda bende çok büyük katkıları bulunan, iyiliğini, samimiyetini ve pozitif enerjisini daima hissettiğim sevgili oda arkadaşım, kapı komşum, Öğr. Gör. Nezaket TEKİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmanın, bana verilen değer karşılığı olabilmesi umuduyla...

## ÖZET

Fotoğraf sanatında din olgusunun önemli bir yeri bulunmaktadır. Tezin amacı, fotoğrafta din olgusunu hem tarihsel hem de günümüzdeki yansımaları açısından ele almak, bu anlamda fotoğraf sanatına sunduğu olanakları ve bu olanakların fotoğraf sanatında nasıl değerlendirildiğini üç ana bölümde incelemektir. “*Din Olgusu ve Sanatsal İfade*” başlığını taşıyan birinci bölümde, dinin estetik yapısı ve görsel karakteri incelenmekte, “*estetik*”, “*sembol*” ve “*ikonografi*” gibi kavramlar açıklanmaya çalışılmakta ve güzelliğin ilahi boyutları üzerinde durulmaktadır. Buna ek olarak ilahi dinlerde görülen semboller ve anlamları anlatılmış, dinlerin tasvir tartışmaları ele alınmış, ikonografi geleneği açıklanmış ve bunların sanatsal yaratıcılığa katkısı üzerinde durulmuştur. “*Din Olgusu ve Modern Fotoğrafik İfadenin Evrimi*” başlıklı ikinci bölümde, fotoğraf tarihinin ilk yüz yılında, dini temalar üzerine yoğunlaşmış fotoğrafçılar tarihsel olarak sınıflandırılarak, fotoğraf sanatının gelişimiyle birlikte anlatılmıştır. Bu bağlamda “*Kutsal Manzaralar*” ve “*Özgür İskoçya Kilisesi Rahip Portreleri*” ele alınırken fotoğrafın belgesel boyutuna, “*Hayatın İki Yolu*” ve “*İsa'nın Son Yedi Sözü*” ile fotoğrafın sanat olarak kabul edilme sürecine, “*Postmortem*” ve “*Ruh Fotoğrafçılığı*” ile fotoğraf alanındaki metafizik ve pozitivist yaklaşımlara ve “*Tanrı'nın Kuzusu*” ile “*İngres'inin Kemani*” başlıkları altında da yüzyıl döneminde fotoğrafta yaşanan köklü değişimlere ve avangart hareketlere değinilmiştir. Amaç bu süreçte din temasının fotoğraftaki gelişim ve değişim çizgisini belirlemektir. Tezin son bölümünde ise, günümüzde din olgusu bağlamında eserler veren ve farklı fotoğrafik gelenekleri temsil eden Pierre ve Gilles ile AES gibi iki grubun ve Andres Serrano ile Abbas gibi iki fotoğrafçının çalışmaları incelenmektedir. Bu bölümdeki amaç ise, bu sanatçıların ve çalışmalarının ilahi dinlerle olan bağlantılarını ortaya çıkartmak ve böylece din olgusunun postmodern yaratıcılıktaki rolünü sorgulanmaktır. Sonuç olarak bu araştırma dolayısıyla ilahi dinlerin fotoğraf sanatındaki yeri ve önemi örneklerle ortaya konulmuş olur.

## ABSTRACT

Religion is a very important concept in photography. The objective of this dissertation is to look into the concept of religion in photography in terms of both its historical and modern reflections, and to study, in three chapters, the opportunities it offers to the art of photography and how these opportunities are put to use in the art of photography. The aesthetic structure and the visual character of religion is studied in the first chapter which carries the topic "Religion and Artistic Expression". Concepts such as "aesthetics", "symbol" and "iconography" are defined and the divine aspects of beauty are emphasized. As an addition, the symbols seen in the three major monotheistic religions and the interpretations of these symbols are explained, the discussions about the illustration of religions are mentioned, the tradition of iconography is described and their contributions to artistic creativity are underlined. In the second chapter titled "The Concept of Religion and the Evolution of Modern Photographic Expression" the photographers who concentrated on religious themes during the first hundred years of the history of photography are classified and are described together with the development of photography. In this context while "Holy Landscapes" and "The Portraits of Priest of the Free Church of Scotland" are studied, the documentary aspect of photography is mentioned. Likewise, for "The Two Ways of Life" and "The Last Seven Words of Jesus" the process of photography being accepted as an art is stated. "Postmortem" and "Spirit Photography" is defined together with the metaphysical and positivist approaches in photography and last of all under the titles "The God's Sheep" and "Violon d'Ingres" the radical modifications and the avant-garde movements seen in photography are underlined. The objective is to determine the line of development and modification of the theme of religion in photography in this course of time. In the last chapter of this dissertation the works of present day groups Pierre and Gilles and AES, and photographers Andres Serrano and Abbas who concentrate on the concept of religion and who represent different photographic traditions are studied. The objective of this chapter is put forward the connection of these artists and their works with the three major monotheistic religions, thus to question the role of religion in postmodern creativity. In conclusion, this study will have presented, with examples, the importance of the three major monotheistic religions in the art of photography.

## İÇİNDEKİLER

### DİN OLGUSU VE FOTOĞRAFİK YAKLAŞIMLAR

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
İÇİNDEKİLER.....	X
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### DİN OLGUSU VE SANATSAL İFADE

1.1. DİN VE ESTETİK İLİŞKİSİ.....	7
1.1.1. Gerçek ile Güzellik Kavramları ve Estetiğin Dinsel Yönü.....	8
1.1.2. Kutsal ile Dindışı Kavramları ve Dinin Estetik Yönü.....	17
1.1.3. Mitler, Ayinler ve Sembollerin Özellikleri.....	19
1.1.4. Sembolizm.....	25
1.2. İLAHİ DİNLERDE GÖRÜLEN SEMBOLLER.....	30
1.2.1. Yahudilik'te Görülen Semboller.....	30
1.2.2. Hristiyanlık'ta Görülen Semboller.....	33
1.2.3. İslam'da Görülen Semboller.....	41



1.3. SANATSAL YARATICILIK VE İKONOĞRAFİK GELENEK.....	50
1.3.1. İkonalar, İmgeler ve ibadet.....	50
1.3.2. Dinlerin Tasvir Tartışmaları ve İkonoklazm.....	52
1.3.3. Bir Çözümleme Yöntemi Olarak İkonografi.....	61
1.3.4. Bir İlham Kaynağı Olarak İkonografi.....	71

## İKİNCİ BÖLÜM

### DİN OLGUSU VE MODERN FOTOĞRAFİK İFADENİN EVRİMİ

2.1. DİNSEL TEMALAR VE BELGESEL FOTOĞRAF.....	77
2.1.1. Kutsal Manzaralar .....	77
2.1.2. Özgür İskoçya Kilisesi Rahip Portreleri.....	100
2.2. DİNSEL TEMALAR VE SANATSAL FOTOĞRAF.....	104
2.2.1. Hayatın İki Yolu.....	104
2.2.2. İsa'nın Son Yedi Sözü .....	117
2.3. BİR RİTÜEL OLARAK FOTOĞRAFİK SAPTAMA.....	123
2.3.1. Postmortem Fotoğrafçılık.....	123
2.3.2. Ruh Fotoğrafçılığı.....	133
2.4. DİNSEL İKONLAR VE AVANGARD YARATICILIK.....	143
2.4.1. Tanrı'nın Kuzusu.....	143
2.4.2. Ingres'nin Kemanı.....	149

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### DİN OLGUSU VE POSTMODERN YARATICILIK

3.1. ANDRES SERRANO'YA GÖRE HZ. İSA.....	154
3.2. AES GRUBU VE İSLAMİ PROJE.....	196
3.3. PIERRE VE GILLES'DEN AZİZLER'İN MENKİBELERİ.....	216
3.4. ABBAS'IN HAC YOLCULUĞU.....	242
SONUÇ.....	259
KAYNAKÇA.....	265

## GİRİŞ

Bilinmezliğe ve varolmanın kökenine duyulan merak, diğer bir açıdan ise inanmaya olan ihtiyaç, hala cevaplanamamış sorularla birlikte din olgusunun uzun bir yolculuk sonrasında bile günümüze kadar tazeliğini koruyabilmesini sağlamıştır. Güncelliğini yüzyıllardır sürdüren bu olgu yaşamı daha anlamlı kılma adına kendisine ait bir dünya oluşturur ve bu dünya yüzyıllardır insanları kendisine çekmektedir. Dinler; kültürleri, kutsal metinleri-kitapları\*, peygamberler gibi kurtarıcıları-kahramanları, mimari yapıları, iyi ve kötüyü kavrayışları, ilahi öğütleri, kader anlayışları, inananların nitelikleri, kehanete dayalı sistemleri, öyküleri, mitolojileri, bazen büyüyle olan yakın ilişkileri, büyük teolojik tartışmaları, sembolleri, ritüelleri, mucizeleri, ikonografileri, gizemli yapıları ve bir türlü çözülemeyen bilinmezlik boyutlarıyla sanatçılar tarafından her zaman cazipliğini koruyan bir kaynak olmuştur.

Modernizm her ne kadar bütün dünyayı akıl temelinde açıklamaya çalışmış, bu maksatla da dinsel olanı, birbirinden farklı rejimlerde, laiklik bağlamında, yüzlerce yıl geri plana itmiş, geride tutmaya çalışmış olsa da, ilginç bir şekilde böyle bir ortamda bile dünya ve insanlık, dinlerden ve onların insanlığa sunduklarından vazgeçememiştir.

Kimi felsefecilere göre bu 'İnsan-Tanrı'dan aşkınsalın yeniden keşfine bir geçiş süreci olarak gerçekleşmiştir ve laik akıl ve ahlak dünyayı ve insanı tanımlamakta, açıklamakta yetersiz kalmıştır. Bu düşüncenin pek de yanlış olmadığını, insanın derinlerde bir yerde bir kez daha mistik olana sığınma ihtiyacı duyduğunu anlamak için dünya çapında fazlasıyla ilgi gören kitap ve filmlere dikkat etmek sanırım yeterli olacaktır. Doğrudan dinler üzerine olmasalar da, bugüne kadar yayınlanmış beş kitabıyla bütün dünyada toplam 275 milyon adet satarak akıl almaz satış rekoru kıran "Harry Potter" serisi, hem kitabıyla hem de filmiyle şimdi milyonlarla ifade edilen satışlara ulaşmış durumda olan "Da Vinci Şifresi" ya da "Yüzüklerin Efendisi" serisi gibi çalışmalar, en popüler anlamda dini duyarlılıklardan fazlasıyla faydalanmaktadırlar. Hasan Bülent Kahraman Radikal gazetesindeki bir yazısında, Natasha Walter'ın Guardian gazetesinin ekindeki bir yazısına atıfta bulunarak, dinselliğin bu üç kitabında en önemli ortak özelliği olarak dikkat çekmekte

---

\* Kuran, Tevrat, İncil ve Pali, Kenan dünyadaki milyonlarca insan için bir rehber niteliğindedir.

olduğundan bahsetmektedir.<sup>2</sup> Bununla birlikte öteki çoksatanlara baktığımızda da yine dinselliğin baskın karakteri kolaylıkla fark edilmektedir. Fakat diğer yandan bahsi geçen bu dinselliğin, egemen din anlayışıyla ve onun kurumsal yapısıyla bir bağı, bağlantısı olmadığını altını çizmek gerekmektedir. Bu daha çok, ilk paragrafın sonunda söz edildiği gibi bir duyarlılıktır.

Bu bilgiler ışığında, günümüzde dinsel olan her şeye karşı güçlü bir geri dönüşün yaşandığı söylenebilmektedir. Bu durum kendisini diğer sanat disiplinlerinin yanı sıra fotoğraf sanatında da göstermiştir. Fotoğraf diğer sanatlarda olduğu gibi bu olguyu kendisine tema olarak kullanmaktan kurtulamamıştır. Böylece, fotoğrafta din olgusu, kökenlerini geçen yüzyılın ortalarından yani fotoğrafın icadından itibaren gözlemleyebileceğimiz bir araştırma konusu haline gelmiştir. Nitekim bu tezin amacı da budur.

Diğer yandan, fotoğrafın gelişim sürecini tarih içerisinde değerlendirdiğimizde, 1888 yılının fotoğraf disiplini için çok önemli bir dönüm noktası olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bilindiği gibi ilk dönemlerinde fotoğraf çekiminde karşılaşılan, sürelerin uzun olması, homojen yapıda standart duyarlatların üretilmemesi, taşınabilirliğinin zor olması gibi teknik birçok sıkıntı, Kodak firması'nın küçük boy fotoğraf makinelerini piyasaya sürmesiyle<sup>3</sup> birlikte bu tarihten itibaren maziye karışmış, fotoğraf herkes tarafından kolaylıkla kullanılabilen bir araç haline gelmiştir. Bu anlamda sayısal teknolojilere ve dijital fotoğrafa geçişte fotoğraf tarihi için ikinci bir devrim niteliğini taşımaktadır. Zaten yaygın olan fotoğraf makinesinin kullanımı bu tarihten itibaren en üst seviyelere çıkmış, artık herkes kendi çapında bir "fotoğrafçı" olmuştur. Dolayısıyla günümüzde, fotoğraf çekme eyleminin kendisi değil, bu araçla neler çekilebileceği, daha önemli bir hale gelmiştir. Tabii ki tarihe mal olmuş çoğu fotoğraf sanatçısı için konunun seçiminin yanı sıra kullandığı tekniğinde yadsınamaz bir önemi vardır. Fakat kimliklerini seçtikleri konularla ortaya koymuş olan bu sanatçılar çoğunlukla çektikleri temalarla özdeşleşmişler ve ün kazanmışlardır.

---

<sup>2</sup> Bkz., Hasan Bülent Kahraman, "Patter ve gizemler dünyası", Radikal Gazetesi, 2005, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=159840&tarih=28/07/2005>

<sup>3</sup> A New History of Photography, Derleyen: Michael Feizot, Könneman, Köln, 1996, s:237-239

Seçtikleri konular ve bu konulara yaklaşım biçimleriyle fotoğraf tarihine ve sanatına mal olmuş onlarca isim sayılabilmektedir. Bu listeye baktığımızda, Maxime Du Camp'ın Mısır arkeolojisi ile ilgili fotoğraflarından, David Octavius Hill ve Robert Adamson'ın "New Heaven"lı balıkçılarına, Edward S. Curtis'in Amerikan Kızılderililerinden, Adam Clarck Vroman'ın Kızılderililerine, Lewis Hine'nin çocuk işçilerinden, FSA (Farm Security Administration)'nın Amerikan çiftçilerine, August Sander'in Weimar Cumhuriyeti Alman portrelerinden, Erich Salomon'un seçkin siyasetçilerine, Ansel Adams'ın New Mexico'daki tabiat görüntülerinden, Robert Capa'nın İspanya iç savaşı fotoğraflarına kadar geniş bir çeşitlilikte konu ve fotoğrafçıyla karşılaşırız. Bu sanatçılar ele aldıkları bu konularla ve bu konuları fotoğraf karelerine dönüştürme biçimleriyle şöhrete kavuşmuşlardır. Dolayısıyla seçilen temalar hem fotoğraf sanatçıları hem de fotoğraf tarihi için hayli önemlidir. Bu nedenle de inceleme konusu olarak bu temalardan birini ele almanın fotoğraf disiplini için dikkate değer bir araştırma konusu olabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Fotoğraf tarihinin ilk dönemlerinden günümüze kadar olan sürecinde varlığıyla, ele alınıp biçimiyle dikkatleri hep üstüne çekmiş olan "din teması", bu anlamda incelenmesi gereken bir konu olmuştur.

Din olgusunun, başlarda dile getirdiğimiz gibi hem günümüz yaklaşımları ve fotoğraf sanatı için, hem de fotoğraf tarihindeki tematik sürekliliği nedeniyle fotoğraf disiplini içinde önemli bir yeri vardır. Dinsel konularla ilgili fotoğraf tarihinde birçok çalışma yapılmıştır. Fotoğrafçılar tarafından sıklıkla ele alınan bu tema, güncelliğini hiç yitirmeyerek kendisine ait görsel bir dünya oluşturmuştur. Bu tema üzerine fotoğraf tarihinin kilometre taşları olarak nitelendirilecek çalışmalar yapılmıştır. Nitekim dini içerikler bugünde fotoğraf sanatı tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Bu çalışma, fotoğraf sanatında sadece din olgusu üzerine yoğunlaşmış fotoğraflar ve fotoğrafçılar var mıdır?, bu tema fotoğrafçılar tarafından neden bu kadar ilgi görmektedir?, gibi sorulardan hareketle ortaya çıkmıştır. Tez, bu soruları araştırmayı ve akabinde bu konu üzerine naçizane birtakım tespitlerde bulunulmayı amaçlamıştır. Bu anlamda, çalışmamda ilk örneklerinden günümüzdeki en son örneklerine kadar genişleyen bir yelpazede bu konu ele alınmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. "*Din Olgusu ve Sanatsal İfade*" başlığını taşıyan, dinin estetik yapısının ve görsel karakterinin ele alındığı I. Bölüm'de, daha çok ikinci ve üçüncü bölümler için bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda

konumuzla doğrudan ilişkili olan, “din”, “estetik”, “sembol” ve “ikonografi” gibi kavramlar açıklanmış, güzelliğin ilahi boyutları ile neyin kutsal, neyin kutsal olmadığı üzerinde kısaca durulmuştur. Ayrıca fotoğraflarda görülenleri sağlıklı bir şekilde yorumlayabilmek düşüncesinden hareketle, öncelikle ilahi dinlerde görülen semboller, daha sonra da bu sembollerin anlamları özellikleriyle anlatılmıştır. Aynı bölümde dinlerin tasvir tartışmaları, ikonoklazm ele alınmış, ikonografi geleneğinin tarihsel gelişimi açıklanmıştır.

“*Din Olgusu ve Modern Fotoğrafik İfadenin Evrimi*” başlıklı ikinci bölümde de, fotoğraf tarihinin ilk yüz yılında, çalışmalarında dini temalar üzerine yoğunlaşmış olan fotoğrafçılar tarihsel olarak sınıflandırılarak, fotoğrafın sanatının gelişimi ile birlikte anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda “*Kutsal Manzaralar*” ve “*Özgür İskoçya Kilisesi Rahip Portreleri*” ele alınırken fotoğrafın belgesel boyutuna, “*Hayatın İki Yolu*” ve “*İsa'nın Son Yedi Sözü*” ile fotoğrafın sanat olarak kabul edilme sürecindeki önemli girişimlerine, “*Postmortem*” ve “*Ruh Fotoğrafçılığı*” ile fotoğraf alanındaki metafizik ve pozitivist yaklaşımlara ve son olarak da “*Tanrı'nın Kuzusu*” ve “*İngres'in Kemani*” başlıkları altında da yüzyıl döneminde fotoğrafta yaşanan köklü değişimlere ve avangart hareketlere değinilmiştir. Böylece hem fotoğraf tarihinin ilk yıllarından, ikinci dünya savaşına kadar olan süreç anlatılmış hem de din olgusunun ve fotoğraftaki yansımalarının bu süreçteki değişimlerinden bahsedilmiştir. Amaç son bölümdeki çağdaş fotoğrafçıların çalışmalarına gelmeden önce, din temasının nasıl ele alındığını görmek ve böylece gelişim, değişim çizgisini belirlemektir.

Son bölümde ise, din temasını inceleyen çağdaş sanatçılar ele alınmaktadır. Günümüzde din olgusunu işleyen fotoğrafçıların sayısı hayli fazla olsa da\*, III. Bölüm için yalnızca dört bölüm başlığı uygun görülmüştür. Burada ele alınan fotoğrafçıların seçimlerinde bazı ölçütlere dikkat edilmiştir. Sanatçıların din olgusunu birkaç fotoğrafla değil, belli bir başlık altında seri olarak işlemiş olmaları seçimlerindeki en önemli kriterlerden birisi olmuştur. Diğer yandan kişilerin

---

\* François Rousseau, Ariel Soto, Bettina Rheims, Faisal Abdu Allah, Ivan Pinkava, Jane Fulton Alt, Lalla Essaydi, Tom Legoff, Woody Walters, Kishin Shinoyama, Shirin Neshat, Shadi Ghadirian, Mehrnegar Fariborz, Joel Peter Witkin, Gerard Rancinan, Robin Laurance, Ali Kazuyoshi Nomachi, Peter Sanders, Lothar Wolleh, Nachum Tim Gidal, George Kalinsky, Bob Strong, Cristina Garcia Rodero, Edmond Terakopian, Terry Barner, Svetlana Bahchevano, Raghu Rai, Lise Sarfati, Martin Parr, Peter Essick, James Stanfield, Ed Kashi, Jean Claude Coutausse, Reza Deghati v.s.

seçimlerinde, uluslararası sanat çevrelerince tanınmalarına, popüler isimler olmalarına, üç ilahi dini de yansıtmalarına ve birbirlerinden farklı tarzlar sergilemelerine özen gösterilmiştir. Nitekim zorlu bir eleme sonunda Pierre ve Gilles, Serrano, AES grubu ve Abbas geriye kalan isimler olmuştur. Fakat dışarıda kalan fotoğrafçılardan bir kısmı, bu kişilerin çalışmalarıyla benzerlik ve ortaklık gösterdiği noktalarda konuya dâhil edilmiş, böylece çözümlenmelerde karşılaştırmalı bir anlatım tercih edilmiştir. Bu bölümde olabildiğince az kişinin ele alınmasıyla, sanatçılar hakkındaki araştırmaların ve yorumlamaların daha ayrıntılı olabilmesi amaçlanmıştır. İşlerin çözümlenmesi sürecinde ise birinci bölümde işlenmiş olan konulardan faydalanılmıştır. Özellikle ikonografik yöntem model olarak kullanılmış, fakat yalnızca ikonografiye de bağlı kalınmamış, çözümlenmelerde Göstergibilimin yanı sıra Hermeneutik, Estetik ve Metinlerarasılık gibi fotoğrafla ilgili olduğu düşünülen bütün disiplinlerden ve yöntemlerden yardım alınmıştır. İkinci bölümde edindiğimiz bilgiler ışığında ise yorumlamalara gidilmiştir. Bu bağlamda da postmodern dönem içerisinde yer alan bu günümüz sanatçılarının her birinin temsil ettiği farklı fotoğrafik gelenekler ele alınmış ve din olgusunun postmodern yaratıcılıktaki rolü sorgulanmıştır. Bu bölümdeki amaç, dönemin üslubuyla birlikte bu sanatçıları ve çalışmalarını detaylı bir biçimde anlatmak ve dinlerle olan bağlantılarını ortaya koymaktır.

Yanlış anlamalara meyil vermemek için, bu tezin amacının bir dinsel tartışma içermediğinin altını çizmek gerekmektedir. Ayrıca kişisel görüşüme göre din olgusu ancak alanın uzmanları tarafından araştırılabilinecek bir konudur. Dolayısıyla böylesine engin bir birikim gerektiren bir konu üzerinde spekülasyonlar yapmak bu tezin asıl konusu dışındadır. Diğer yandan tezde sözü edilen sanatçıların dini geçmişleri, Hıristiyan, Yahudi ya da Müslüman oluşları, onların çalışmalarını çözümlenmede yardımcı olsa da, belirleyici bir etken olmamıştır. Bu sebeple de, bu araştırma içerisindeki görselleri daha anlamlı kılabilmek adına sanatçıların sahip oldukları dinlerden ve kültürlerden bahsedilmekle birlikte, sanatçıların dini geçmişlerinin üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmamıştır. Ayrıca dini inançlarının sanatçıları arasında yarattığı muhtemel farklılıklar da ele alınmamıştır. Katoliklik, Ortodoksluk, Sünnilik, Şiilik gibi dini mezheplerin aralarındaki görsel farklılıklar da inceleme dışındadır. Kısaca, sanatsal bir fenomenin olabildiğince objektif bir şekilde analizini amaçlayan bu çalışmada, saygısızlık ya da kabahat niyeti yoktur.

Bu tez dolayısıyla, yoğun literatür ve fotoğraf taraması, yabancı metinlerden çeviriler, sanatçı ve dönem incelemelerinin bağlamında, uzun soluklu bir çalışmaya gereksinim duyulmuştur. Konuları aynı olsa da farklı konum ve bakış açısındaki sanatçıları bir arada sunmaya çalışmak, pek de kolay olmamıştır. Araştırma sırasında karşılaşılan en önemli güçlükler ise, konunun genişliği dolayısıyla yapılan araştırmaların uzun bir süre alması, doğrudan bu konu üzerine olan metinlerin azlığı, varolan kaynakların ise çoğunlukla farklı dillerde oluşu, dinler gibi hassas bir konu üzerine sahip olunan bilgilerin yetersizliği sebebiyle farklı bir disiplinin öğrenilmeye çalışılması, Türkiye'deki kütüphanelerin özellikle fotoğraf albümleri açısından yetersizliği ve dolayısıyla fotoğrafların zorlukla bulunması gibi sorunlar olmuştur. Sonuç olarak bu çalışmanın hazırlanması, yoğun bir araştırma ve yorumlama gerektirmiştir.

Din teması üzerine çalışan fotoğrafçıların ve bu konu üzerine üretilmiş fotoğrafların çokluğuna rağmen, bu konu, farklı şekillerde ele alınan sayıları oldukça az olan kaynaklarda bile birkaç cümle ile geçiştirilmiş, zaman zaman vurgulamakla birlikte üzerinde yeterince durulmayan bir bağlam olmuştur. Benim bu konuyu seçmemin bir sebebi de, fotoğraf alanında böyle bir boşluk olduğunu fark etmiş olmamdır. Geçmişte ve günümüzde pek çok fotoğrafçının bu konu üzerinde çalışmış olduğu düşünülürse ve şu ana kadarki araştırmalarım ışığında bu konu üzerine böyle bir kuramsal çalışmanın daha önce yapılmamış olduğu da göz önüne alındığında, konu benim için daha da çekici bir hale gelmiştir. Kısaca kişisel tercihlerim ve merakım, güncel olaylar ve fotoğraf sanatı ortamındaki bu yeni arayışlar beni bu konuya yönlendirmiştir. Diğer yandan ise bu tez kendi alanında Türkiye'de bir ilk olma iddiasını taşımaktadır.

Ağırlıklı olarak fotoğraf tarihi ile bağlantılı yazılı ve görsel kaynaklar üzerinde yapılan araştırmalara dayanılarak meydana getirilmiş olan bu tez, bu konuda derli toplu bir çalışma ortaya koymak amacıyla kaleme alınmıştır. Bu tezin, konuya ilgi duyan, araştırma yapmak isteyen ve kaynak arayışı içinde olanlar için faydalı olacağı inancını taşımaktayım.



“Bu neredeyse herkes tarafından bilinen bir gerçektir ki, Hıristiyan dini sanatı özellikle de resim, insan ve onun kültürü üzerinde herhangi bir teoloji konusunda yazılmış bir kitaptan çok daha etkili olmuştur.”<sup>4</sup>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DİN OLGUSU VE SANATSAL İFADE

#### 1.1. DİN VE ESTETİK İLİŞKİSİ

İnsanın en önemli karakteristiği şüphesiz “*kavram*” kurma yetisidir. Dolayısıyla insanoğlu yaşamında karşılaştığı nesnelere kavrayabilmek için onlara bir takım sıfatlar yükler; İyi-kötü, güzel-çirkin, kutsal-kutsal dışı v.b. gibi... Kişi tarafından bir nesneye layık görülmüş her hangi bir sıfat, insanın o nesne ile olan ilişkisindeki rolünü belirlemektedir. Sözelimi insan nesnelere ilgisinde onlardan hoşlanabilir, onlardan haz duyabilir. Böyle haz duyan bir varlık olarak insan, bu hoşlandığı, haz duyduğu şeylere bir değer yüklemek ister ve onlara “*hoş*”, “*güzel*” ya da “*yüce*” der. Fakat unutulmaması gereken, ahlaksal değer olarak nitelendirilebilecek “*iyi*”, bilgi değeri olarak nitelendirilebilecek “*doğruluk*”, pratik-ekonomik değer olarak nitelendirilebilecek “*yararlı*” ve estetik değer olarak nitelendirilebilecek “*hoş*”, “*güzel*” ve “*yüce*” gibi bütün bu değerlerin aslında doğada, nesnelere dünyasında bulunmadığıdır. Doğa’da ne yararlı, ne doğru, ne iyi, ne de güzel değerleri vardır. Doğa, bütün değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır. Doğaya bu değerleri yükleyen insandır. İnsan, yaşadığımız evrene erekler koyar, değer nitelikleri katar ve böylece evreni kutsal, yararlı, doğru, iyi ve güzel bir evren yapmakla insansallaştırır. Böylece bir değerler bütünü haline gelir. Bu değerler evreninde estetik değerler de, güzel, yüce, kutsal, trajik, komik, v.b. önemli bir yer tutarlar. Bu bağlamda tezin ilerleyen kısımlarında kutsal ile dindışı ve gerçek ile güzellik gibi sık sık kullanılacak olan bazı kavramları şimdiden kısaca açıklamak, varolan bu değerler sistemini kullanarak ortak bir dil yaratma anlamında faydalı olacaktır. Diğer yandan ise mitler, ayinler ve sembollerin özellikleri ile Sembolizmden bahsetmek, bu kavramların kullanıldığı ve ilgili olduğu kısımları okurken kavram karmaşasına sebep olmamak adına gerekli görülmüştür.

<sup>4</sup> Nissan N. Perez, Representations of Christ in Photography, Merrell P., London, 2003, s:11

### 1.1.1. Gerçek ile Güzellik Kavramları ve Estetiğin Dinsel Yönü

Beşir Ayvazoğlu'na göre güzellik duygusu, güzeli arama ve onu ortaya çıkarma insanlığın ilk dönemlerinden beri vardır. Mağaralardaki basit resimlerden, insanlık tarihinin şaheserlerine kadar insan daha güzelini, daha mükemmelini aramak ve bulmak için çalışmış ve emek sarf etmiştir. İnsanın güzeli bulmak için kat ettiği uzun ve yorucu yolculuk günümüz insanına binlerce eser kazandırmıştır. Diğer yandan yine ona göre İnsanların mensup oldukları millet ve din, yaşadıkları coğrafya ve içinde bulunduğu şartlar sebebiyle güzelliğin ortaya konusu farklı olsa da, güzellik duygusu ırk ve din farkı olmadan bütün insanlığın ortak malıdır.<sup>5</sup> Richard Viladesau ise, kitabındaki *“Kutsal Güzelliğin ve Gizemin Görünür Yansıması Olarak Sanat”* başlıklı yazısında, Tanrı'ya *“güzellik”* aracılığıyla ulaşılabileceğinden bahseder. Ona göre, kutsal metinlerin görselleştirilmesiyle oluşturulan dinsel resimler, öyküsel ya da ikonik olmasalar bile güzellikleriyle Tanrı'ya yaklaşmanın bir yoludurlar. Viladesau şöyle der; *“güzel yalnızca, Tanrı'yi açığa çıkaran bir sıfat ya da sembol değildir. O aynı zamanda belirgin bir şekilde kutsalla ilişkili olmasa bile kendi içinde Tanrı'yi çağrıştıran bir kelimedir. Kısaca, güzellik, Tanrıyla karşılaşmanın doğrudan bir aracıdır. Güzelliğin farklı seviyeleri ve çeşitleri vardır. Hepsinin son hedefi ve kaynağı güzeldir.”*<sup>6</sup> Bu düşüncenin yanısıra İslamîyet'teki bir hadiste şöyle demektedir; *“Allah güzeldir ve güzelliği sever.”*<sup>7</sup>

Girişte de kısaca bahsedildiği gibi, değerler sistemimizde yer alan birçok sıfat arasında, *“güzel”* kavramının diğerlerine oranla çok özel bir yeri bulunmakta ve zaman zaman birtakım başka sıfatlarla karıştırılmaktadır. Bu, güzel değerinin iyi, doğru ve yararlı gibi değerlerle fazlasıyla içli dışlı olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim gündelik dilde güzel bir eylem, güzel bir iş, güzel bir kanıt ve güzel bir amelîyat, v.b. derken, güzeli hoş, iyi, doğru ve yararlı değerleri ile bol bol karıştırmış oluruz. Ama bütün bu karıştırmaların dışında, güzel değerinin özgün ve özel bir anlamı da bulunmaktadır. Bu anlamda güzel, estetikçe-değerli olan şeyle aynı anlama gelir. Güzel bir manzara, güzel bir tablo, güzel bir fotoğraf, güzel bir oyun ve güzel bir şiir gibi ifadeler, söz konusu obje'lerin, manzaranın, tablonun, fotoğrafın,

<sup>5</sup> Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, s:3

<sup>6</sup> Richard Viladesau, *Theology and the Arts*, Paulist Press, New York, 2000, s:144-146

<sup>7</sup> Ebu'l-Hüseyn el-Kuşeyri b. el-Haccac Müslim, *Sahih-u Müslim*, “İman, 147. hadis”, Daru'l-Kalem, Beyrut, 1987

oyunun, şiirin estetik yönden değerli olduğunu bildirmektedir. Estetiğin en temel kavramı olan güzel, estetik sınırları içinde de çeşitli anlamlarda anlaşılmış ve farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, çeşitli estetik görüşlere göre çeşitli güzellik anlayışları ve güzellik tanımları doğmuştur. Bunun için de, güzel ve güzellik, bir tek tanımla açıklanamayacak bir değer kavramı haline gelmiştir.

Denis Huisman' a göre, "*Estetik, 'Sanat hakkında yürütülen her türlü felsefi fikirdir.'* Bu durumda Estetik'in nesnesi ve yöntemi, sanatı tanımlayışımıza göre biçimlenmek durumundadır." Estetiğin temelleri üç büyük yunan filozofu olan Sokrates, Platon ve Aristoteles tarafından atılmıştır ve bir felsefe disiplini olarak kurulduktan sonra iyi, doğru, yararlı ve güzel gibi bu tür değerlerin birbirleri aralarındaki sınırlar saptanmak istenmiştir. Estetiğe özgü bir kavram olan "güzel" in tarihine bakıldığında düşünürlerin onun asıl yurdunu ideal varlık alanı ve/veya real varlık alanı olarak belirledikleri görülmektedir. Kimi düşünür "güzel" in asıl yurdunu real varlığın dışında aramış; kimi onu doğa'da, yaşamda, vb. bulmuş; kimi "güzeli" sanatçının zihninde oluşan süreçler olarak, kimi ise sanat yapıtlarının yapısına özgü bir özellik olarak belirlemiştir.<sup>8</sup> Güzeli yalnızca felsefenin tanımlayabileceğine inanmış olan H. Pierrren, güzel, der, "*iyinin başka bir adıdır. İyi de sevilebilen doğruluktur (hakikat).*"<sup>9</sup> Pierrren'in de dile getirmiş olduğu güzel ile iyi'nin bu aynılığı aslında bütün Grek düşünmesi için geçerli olmuştur. Grek düşünmesinin böyle bir kavrama ulaşması ve bunu savunmasının amacı, güzel ve soylu bir ruh uyumu ve *ahlaklılık* idealinden doğmaktadır. Bu eski Grek eğitiminin ulaşmak istediği insan idealidir.

İsmail Tunalı'ya göre, "*Güzel'in iyi ile olan bu ontik ilgisi, estetik ya da sanatın ahlak ile olan içten ilgisini dile getirmek ister. İnsan, oldum olası güzel'de ya da pratikte sanat'ta ahlaksal bir nitelik ve temel bulmak istemiş ve bu gün de istemektedir.*" Estetiğin tarihinde "güzel" kavramı ile bilginin bir niteliği olan "doğruluk" arasında da bir paralellik kurulmuştur. Doğruluk (hakikat) ve güzel kavramları arasında, tıpkı iyi ve güzel kavramları arasında olduğu gibi daima bir ilgi görülmüş ve aynı şekilde zaman zaman onlar birlikte düşünülmüş ve birlikte kavranmışlardır. Felsefe tarihindeki çeşitli güzel anlayışlarına "*Estetik*" adlı kitabında geniş yer ayıran İsmail Tunalı'nın belirttiği gibi, "*burada kastedilen doğruluk bugün*

<sup>8</sup> Denis Huisman, Estetik, İletişim Yayınları, Çev: Cem Muhtaroglu, 1. Basım: Haziran 1992, s:8

<sup>9</sup> Cemil Sena, Estetik-Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, Remzi Kitabevi, 1972, İstanbul, s:207

*doğruluk deyince anlaşılın bilgisel-mantıksal doğruluğun çok ötesindedir. Burada doğruluk dendiği zaman, bilgisel-mantıksal bir değer değil de, metafizik bir doğruluk anlaşılmalıdır. Bilgisel-mantıksal doğruluk, önermelerimizin gerçekliğe uygunluğunu dile getirdiği halde, metafizik doğruluk varlığın özünü kavrama gibi metafizik bir anlama gelir.”* Aşağı yukarı bütün idealist filozoflar, bu metafizik doğruluk ile yine metafizik-estetik bir değer olarak düşündükleri güzellik arasında ontik bir ilgi kurmuşlardır.<sup>10</sup>

Bilgisel-mantıksal bir değerden farklı olarak “gerçek”, genel anlamıyla tanrı ve tanrısal olandır. “Osmanlıca da hakikat ve Fransızca da verite sözcükleriyle dile getirilen bu anlam çeşitli dinlerin terminolojisinde bizzat tanrı’yı ve tanrısal olan her şey’i dile getirmek için kullanılır. Örneğin, Hintlilerin Sikh dini’nde tanrının adı gerçek’tir. Tanrıbilimsel felsefe de gerçekliği tanrısal saymıştır. Örneğin, Platonculuk, nesnelere değil, onların tanrılık örneklerini gerçek sayar. Bu dinsel anlam özellikle ortaçağın gerçekçilik akımının temelidir. Ortaçağ gerçekçilerince genel kavramların gerçek oldukları kabul edilmiştir.”<sup>11</sup>

Bilindiği gibi, felsefi-metafizik güzellik anlayışı, güzel denilen değeri, herhangi bir felsefe objesi gibi düşünsel bir obje olarak kavrar ve öyle temellendirmek ister. Bunu yaparken çoğu kez de, güzelliğin bağlı olduğu estetik obje bir yana bırakılır ve güzellik, ideal bir varlık olarak düşünülür. “Metafizik, güzelliği, güzelin kendini gösterdiği doğa ve sanatın dışında bir töz (substans) ya da bir öz (essential) olarak düşünür. Doğada karşılaştığımız güzel objeler, örneğin güzel bir ağaç, güzel bir çocuk, güzel bir manzara v.b. ya da sanat yapıtları, örneğin bir şiir, güzel bir resim ve güzel bir müzik, bütün bunlar metafizik güzellik anlayışına göre, güzelin-kedisi değil, güzelin bireysel görünüşleridir. Bu görünüşlerin güzelliğini kavrayabilmek için, ‘güzel’in-kedisi’ni, öz-güzelliği tanımak gerekir. ‘Güzelin-kedisi’ ise, duyuşsal olarak değil, ancak düşünsel olarak kavranabilir. ‘Güzel’in-kedisi’ni kavramak için tutulacak yol, tek tek güzel obje’leri algılamak değil, tersine onun bir ‘idea’ olarak düşünmektedir. Böyle bir düşünme empirik olarak kavranan güzel-şeylerin dışına (trancendent) çıktığı için, böyle bir düşünme özü gereği spekulativ (gerçeği aşan) bir düşünme olacaktır.”<sup>12</sup>

<sup>10</sup> İsmail Tunalı, Estetik, “Doğruluk (hakikat) ve Güzel”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s:235-242

<sup>11</sup> Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, 2.Basım, İstanbul, 1993, s:167

<sup>12</sup> Tunalı, a.g.e., s:251

Bu özellik ve nitelikleriyle güzellik metafiziği iki bin beş yüz yıldır insan düşünmesine, felsefeye eşlik etmiştir. Bu düşünce sürecinin başına Platon'u koyarsak, bu süreç bütün çağları aşarak günümüze kadar ulaşmıştır diyebiliriz. Bu güzellik metafiziği belli bir soru ile başlar: "*Güzel nedir?*" Vaktiyle Platon'un sorduğu bu soru, günümüz içinde canlılığını korumaktadır. Elbette bu soruya Platon'dan beri farklı farklı yanıtlar verilmiştir. Önemli olan yanıtların çeşitliliği değil, "*güzel nedir?*" sorusunun özünü aynen korumasıdır. Bunun nedeni, estetiğin dışında, metafizikte aranmalıdır. Çünkü İsmail Tunalı'ya göre, "*güzel nedir?*" sorusu salt bir metafizik sorusudur. Bu metafizik sorunun düşünme tarihinde bir süreci vardır. Bu süreç Platon ile başlar, Plotinus'u geçer, oradan yeniçağın metafizik-estetik sistemlerinde, Schelling, Hegel ve Vischer'de tepe noktasına ulaştıktan sonra günümüze, Heidegger'e kadar uzanır. Güzelliğin bu felsefe sürecine kısaca değinecek olursak, güzellik metafiziğinin ilk olarak Platon'un kitabı Büyük Hippias'da, Sokrates ile sofist Hippias'ın güzelin ne olduğu sorusu üzerinde tartıştıkları diyalogu ile başladığı söylenebilmektedir. Burada ilk defa güzel başlı başına bir obje olarak alınıp işlenmiştir ve böylece güzeli felsefe objesi olarak ilk ele alan ve onu sistematik bir biçimde geliştiren Platon olmuştur. Platon öncesi felsefesi için "*güzel nedir?*" sorusu düşünülemez. Antikitede bu soruyu temel bir felsefe sorusu olarak ilk kez Platon sorabilmiştir. Yalnız Platon yaşadığı birkaç düşünce dönemi içinde, bu soruyu bir birinden farklı biçimlerde çözümlenmiştir. Çünkü "*güzellik sorusu*" Platon'a bütün hayatı boyunca yoldaşlık eden bir ana soru olmuştur ve o yaşadığı her düşünce döneminde bu soruyu yeni baştan ele almış ve her seferinde yeniden yorumlamıştır. Ama son olarak Platon, güzeli Tanrı ile ilgi içine koymuştur.<sup>13</sup>

Platon'a göre güzelin asıl yurdu idea alanıdır. Platon güzel ideasını doğru ile ilgi içinde ele almakta ve duyulur dünyadaki gelip geçici olan, kişiden kişiye ve konumdan konuma değişen güzelin karşısına hep var olan ve değişmeyen güzel ideasını koymaktadır. Platon'a göre her güzelliğin özünde "*algılama şeklimiz ne olursa olsun, 'güzel' bulduğumuz nesnelere güzel kılan bir ana güzellik vardır. [...] insanlar, atlar, giysiler güzel şeylerdir, ama bunların hepsinin üzerinde Güzellik'in kendisi bulunur. [...] Platon'a göre sanatın özü yücelik ideasının ta kendisidir. Yaşam düzeyinde güzellik yoktur. Güzellik dünyaötesi ya da dünya dışı bir kavramdır. Özlerle ve fikirlerle olabildiğince yakınlaşmalı, nesnelere ana örneklerine*

---

<sup>13</sup> y.a.g.e., s.252-255

olabildiğince uyum sağlamalıdır. Nesnelerin derin güzellikleri ancak bu şekilde algılanabilir. Mutlak Güzellik'in bu diyalektik arayışı olmadan, önyaşamımızdan bildiğimiz görüş ikiliğine ait ebedi Örneklerin eğitimi olmadan, nesnelerin güzelliğini kavramamız asla mümkün olamaz."<sup>14</sup>

Mehmet Doğan' göre "Platon, kendiliğinde Güzel'in, mutlak ve ölümsüz bir Güzelliğin varlığını kabul eder. Eşyalar ve canlı varlıklar, kendilerinde bir idea'nın, ideal Güzelliğin bir yansısını taşıdıkları için 'güzel'dirler. Sanatın amacı da hayal meyal görülen bu Güzelliği yeniden yaratmaktır."<sup>15</sup> Kagan'a göre ise, "Platon, maddi dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında, estetiksel bir öz keşfedememiş olduğu için, güzelliğin sırrını, maddi-olan ile ideal-olan arasındaki ilinti'de aramıştır. Bundan böyle de (ki hiç şaşmamak gerekir), 'ideal-olan' hep bu doğrultuda, dinsel-idealist bir anlamda yorumlana gelmiştir."<sup>16</sup>

Fakat yalnız Platon değil, bütün Grek düşünmesi iyi ve güzel arasında özce bir uygunluk bulmuştur. Güzel, Plotinos için de, Platon' da olduğu gibi, "idede ışıyan şey" dir; o tanrının saydamlığıdır ve ondan, ancak ruhun arınması (katharsis) ile pay alınır. Plotinos'un güzellik anlayışı Platon ve Aristoteles'in etkisi altında biçim kazanmıştır, sonra da bu etkiye mistik bir nefes katılmıştır. Güzel, ona göre Tanrısal akıldan pay almaktır. Güzellik, beden güzelliğinden başlayarak, ruh, nous ve Tanrı güzelliği katına doğru yükselen bir çizgi göstermektedir. "Ruh, ancak yukarıya, ona çabalamakla bu hakiki varlığa, güzele erişebilir. Yukarı-olan, Tanrı mutlak ve güzel olan şeydir. Ruhun amacı, Ona yönelmek ve Onunla kavuşmaktır." Platon güzeli, ontolojik, sübstansiel olarak, Plotinos ise, tanrısal, mistik ve moral olarak kavramıştır. "Böyle bir mistik güzellik anlayışının temelinde monoteist dinlerin, özellikle de Hıristiyanlığın pathosu bulunmaktadır." "Kalokagathia" (güzel ve iyi aynıdır) düşüncesi daha önce görmüş olduğumuz gibi, bütün Platon sonrası felsefesinden geçerek özellikle XVIII. yüzyıl estetiğinde de etki yapmıştır; bu bir yandan Shaftesbury, öte yandan Goethe üzerine olur. Bu "kalokagathia" kavramı ve ideali, hümanist bir çağda yeniden canlanır. "İngiliz düşünürü Shaftesbury (1671-1713) harmonik insan karakterini, bu antik kalokagathia kavramında bulur. Yine aynı yüzyılın Alman ozan düşünürü Fr. Schiller için de güzel, kalokagathia anlamında

<sup>14</sup> Huisman, a.g.e., s:11-22

<sup>15</sup> Mehmet H. Doğan, 100 Soruda Estetik, Birinci Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975, s:67

<sup>16</sup> Moissej Kagan, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çeviri: Aziz Çalışlar, Serbest Matbaası, Birinci Baskı, 1982, s:37

*ahlaksal olanın simgesi olarak anlaşılır. Bu anlamda güzel, iyi, ahlaklılık (akıl) ile duyarlılığı (duyguyu) kendisinde uyumlu (harmonik) olarak birleştiren güzel-ruh kavramında dile gelir. Fr. Schiller'in, güzelliğin 'iki dünyanın yurttaşı' olduğu düşüncesi de yine bu ilgi içinde anlaşılmalıdır. Bunlardan biri duyusallık, öbürü de akıldır. Güzellik bir yanıyla duyusallığa dayanır, öbür yanıyla da ahlakın, iyi'nin kaynağı olan akla dayanır. Bundan ötürü, güzel, yalnız güzel olmayıp aynı zamanda iyi'dir de.”<sup>17</sup>*

Bu noktada özellikle Shaftesbury'nin düşüncelerine değinmek gerekmektedir. *“Shaftesbury'nin çıkış noktası, güzelin doğruluk ve iyi ile olan ilgisidir. O tıpkı modern bir Platon gibi şöyle der: 'Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlaksal doğruluktur. Nasıl doğru ölçüler uyum (harmoni) ve müziğin güzelliğini yaratırlarsa, doğru, bir yüzü, doğru orantılar da bir mimari yapıtı güzel kılar.”* Shaftesbury'ye göre, doğruluk iki nitelik içinde anlaşılmalıdır: ontolojik ve ahlaksal. Yani ikinci anlamında doğruluk (hakikat) ahlaksal bir nitelik taşımaktadır ve erdem ile iyi aynı anlama gelmektedir. Bu anlamda *“güzel doğruluktur”* derken, güzelin erdem ve iyi ile belli bir ilgi içine sokulmak istendiği kolayca anlaşılır. Yani tümüyle Antik ve Platoncu bir söz olan kalakagathia anlamına gelir: *“Güzel iyi'dir, iyi de güzel'dir”*.<sup>18</sup> Bu düşünceleri ile Shaftesbury, bir yandan *“güzel, ahlaksal iyi'nin simgesidir”* diyen Kant'ı, diğer yandan da ahlaksal değerlerle estetik değerler arasında ilgi kurmak isteyen bütün Kant sonrası estetiğini dolaylı olarak etkilemiştir.

Güzel ile doğruluk arasında ilgi kuran içten bir uyum bulan diğer bir filozof ise Hegel'dir. *“Hegel 'Estetik' adlı yapıtında doğruluğun duyusal bir biçim altında görünüşe ulaşması olarak tanımladığı güzelin 'katıksız düşünce ile araçsız duyusal olan arasında bir ortam' oluşturduğunu söylemektedir. Şöyle der Hegel 'Sanat duyusal bir biçim altındaki hakikati bilince gösterir (...) İde'nin bu birliği ve bireysel görünüş tam olarak güzelin özüdür ve onun sanattaki ürünüdür.”*<sup>19</sup> Buna ilaveten, *“Hegel'e göre: 'Güzellik ide'nin bir görünüşüdür. Ama ide doğruluk ile ilgilidir ve var olan her şey ide'nin varlığı olması bakımından bir doğruluğa sahiptir.' O halde yine bir-varolan güzel'in de doğrulukla ilgili olması gerekir. Bu, Hegel içinde böyledir. 'Biz, güzelliğin ide olduğunu söylüyoruz; o zaman güzellik ve doğruluk bir yandan aynı şeylerdir, yani güzel olan aynı zamanda doğrudur da.”* Çağdaş felsefe ve estetik için

<sup>17</sup> Tunah, a.g.e., s:234-260

<sup>18</sup> y.a.g.e., s:236-237

<sup>19</sup> Hülya Yetişken, Estetiğin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991, s:16

bile “güzel” kavramının yine metafizik bir sorun niteliği taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Martin Heidegger de güzellik ile doğruluk arasında çok sıkı bağlantı bulan düşünürlerden biridir. Platon’da olduğu gibi, “M. Heidegger’e göre, *güzellik varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir. ‘Doğruluk’ diyor Heidegger, ‘var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, doğruluğun sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüşdür.’ Bu anlamda güzellik, doğruluğun var oluş türlerinden biridir. ‘Güzellik, doğruluğun var oluş çeşitlerinden biridir.’*”<sup>20</sup>

“Doğruluk’tan hareket eden başka bir isimde K. Riezler’dir; “Doğruluk, Bir’in düzenini gösterir. Ama bütün gözler görünüş dünyasını geçip bu bütünü, düzeni göremezler. Bunu ancak sanatçı gözü görebilir. Bundan ötürü, doğruluk, bu bütünün öğeleri arasında bulunur ve bu doğruluk güzelliktir. Doğruluk ve güzellik aynı şeydir. Sanat, güzelliğe yönelir, aslında ise doğruluğa yönelir. Sanatın görevi, varlığın gizli olan yapısını aydınlığa çıkarmak, onu görünüşe ulaştırmaktır. Bu da hem doğruluk hem de güzelliktir.” E. Landmann da, Reizler gibi, güzellik ile doğruluk arasında belli bir ilgi kurmuştur. “Sanatın aradığı doğruluk güzellik içine öykülünen doğadır, nesnelere ilk örnekleridir, bizim güzellik olarak seyrettiğimiz, arzulan, değişmeyen norm’dur. Bundan ötürü, güzelliği arayan biri, ona doğruluk üzerinden geçerek ulaşacaktır.” Diğer yandan bu türden bir metafizik güzellik anlayışını Th. Haecker’de daha mistik bir nitelikte buluyoruz. “Haecker’e göre, varlık ve doğruluk dünyası bir Tanrı dünyasıdır, görünüş dünyasının arkasında bulunan, Meryem, İsa ve Kutsal Ruhun üçleme dünyasıdır. Doğruluk, bu üçleme dünyasını tanımak anlamına gelir. Doğru olan şey, bu tanrısal düzene katılan şeydir (Schönheit). Bu anlamda doğruluk güzelliktir. ‘Tanrısal düzende temellenen güzellik, Tanrısal dünyanın düzenini ifade eden doğruluktur. Güzellik, gerçek insan olarak çarmıha gerilen ‘ebedi yaratılmamış logos’tan pay almak demektir.’” Görüldüğü gibi, çağımız felsefesi ve estetiğinde de güzelliği metafizik olarak değerlendirme girişimlerini bulunmaktadır. İsmail Tunalı’ya göre bu, günümüz için böyle olduğu gibi gelecek içinde böyle olacak ve güzellik metafizikleri bir yandan yıkılırken öbür yandan yeniden kurulacaklardır.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Tunalı, a.g.e., s:242-272

<sup>21</sup> y.a.g.e., s:274-275



Sonuç olarak kısaca özetlenmeye çalışılmış bu bilgilere göre doğruluk-güzellik özdeşliği anlayışının metafizik temelde Platon'dan günümüze kadar geldiği görülmektedir. Evreni, "iyi", "kötü", "kutsal", "doğru" ve "güzel" yapanın insanın kendisi olduğunu, doğada, nesnelere dünyasında bu sıfatların olmadığını söylemiş bu bağlamda da estetiğin en temel kavramının da "güzel" olduğunu ve bu kavramında tek bir tanıma sığdırılmadığını belirtmiştik. Şimdide bununla bağlantılı olarak, ahlaki bir değer olan "iyi" ile hakikat anlamındaki "doğruluk" kavramlarının, estetik değeri temsil eden "güzel" kavramıyla özdeşleştirilmesinin, insanın sanatta ahlaksal bir nitelik aramasından ve istemesinden kaynaklanabileceği görüşünü tekrar edelim. Nitekim İsmail Tunalı da güzel'in iyi ile olan bu ontik ilgisinin estetik ya da sanatın ahlak ile olan içten ilgisini dile getirmekte olduğunu söylemiştir. Zaten aşağı yukarı bütün idealist filozoflar, bu metafizik doğruluk ile yine metafizik estetik bir değer olarak düşündükleri güzellik arasında ontik bir ilgi kurmuşlardır. Kısaca tekrar gözden geçirmek gerekirse, Platon'a göre, sanatın özünün güzellik ideasının kendisine dayandığını, yaşam düzeyinde güzelliğin bulunmadığını, dolayısıyla da güzelliğin dünyaötesi ya da dünyadışı bir kavram olduğunu, güzel bulduğumuz nesnelere güzel kılan bir ana güzelliğe bağlandığını ve son olarak da nesnelere derin güzelliklerinin ancak bu şekilde algılanabileceği iddia ettiğini söylemiştik. Plotinos'un güzel kavramının Tanrısal akıldan pay almak anlamına geldiğini, Riezler'e göre sanatın görevinin, varlığın gizli olan yapısını aydınlığa çıkarmak ve onu görünüşe ulaştırmak olduğunu, Hecker'da olduğu gibi daha mistik bir görüşe göre ise, görünüş dünyasının arkasında Tanrı dünyası bulunduğunu ifade etmiştik. Son olarak, güzelliği yalnızca açığa çıkaran bir sıfat ya da sembol değil de Tanrıyla karşılaşmanın doğrudan bir aracı olarak gören Viladesau'yu hatırlayalım ve bu bilgiler ışığında estetiğin belirgin bir şekilde dinsel bir tarafı olduğunu söyleyelim. Buna ek olarak güzel olan her görüntünün potansiyel olarak dini bir içeriğe sahip olabileceğini ve insanda kutsallık hissi uyandırabileceğini belirtelim ve buna örnek olarak da Ansel Adams'ın doğa fotoğraflarını verelim.

*"Tabiata saygı ile yaklaşılmalıdır. Muhteşem manzaralar ya da bir çim örtüsü aynı öneme sahiptir. İfade yeterli değildir. Sanat daha ileri gitmeye, kendi kendisinin ifadesi olmaya erişmek zorundadır. Sanat der Alfred Stieglitz hayatın beyanıdır. Size bağlı değildir, o her yerdedir. Şimdi biz maddi olanın ötesinde başka kaynakları değerlendirebilecek düzeydeyiz. Bu kaynaklar geçicidir, değişkendir ve bazen yanlış anlaşılmaktadır. Gerçekte bunlar manevi hayatın geniş bireysel olmayan bir*

*pandeyizmin sembolüdür. Etik ve moral davranış ve kuralları açıklaması beklenen karmaşık efsanelerin birer yansımasıdır. Ruhun ideal gözü ile görülmüş tabiatın gerçekleri tanrının tecellisidir. Ansel Adams'ın fotoğraflarının anlamı değişik etmenlerle oluşmaktadır. Bunlar herhangi bir dünyanın görüntüleri değildir, muhteşem ve kudretli bir tabiatın ustalıkla çalışılmış sunumudur. Adams'ın çalışmaları tarihi ve kültürü bilinçaltımızda saklı dünyayı gösterir. Fotoğrafları, eğer dikkat edersek bir seri yerin görünümü ve varoluşu ile ilgili bilgi veren, gerçekte zamanın akışı ile gittikçe daha fazla tanıklık değeri kazanan birer belgedir. Sergilenen tabiat fazla tanıklık önüne geçilmez ve tabir edilemez kaybının bilincine varmaya başlamış insanoğlunun yıkıcı eğiliminden azadedir. Bu fotoğraflar dağları, ağaçları ve nehirleri, aşkınlığın en derin arzularının metaforik bir sunumu olarak sergileyen tuhaf belgelerdir. Sembollerle yüklenmiş felsefi boyutlarda yorumlanmış ve sanatsal amaçlarla boyanmış eserlerdir. Aynı zamanda kurguya neredeyse hiç yer vermeyen ve dünyayı tanrısal kudretin bir düzenlemesi olarak görmemizi zorunlu kılan belgelerdir.*<sup>22</sup>

Bunun üzerine Mircea Eliade'den de bir alıntı yapmakta fayda var; *"dindar insana göre Doğa hiçbir zaman tamamen doğal değildir. Kökten bir şekilde kutsallıktan arındırılmış bir doğa yakınlarda yapılmış bir keşiftir; üstelik modern toplumların küçük bir bölümü ve öncelikle de bilim adamları bu keşfe ulaşabilmişlerdir. Geriye kalanlar için Doğa hala bir 'cazibe', bir 'esrar', bir 'yücelik' sunmaktadır ve bu düşüncelerde eski dinsel değerlerin izlerini deşifre etmek mümkündür. Dindışına çıkma derecesi ne olursa olsun, doğanın 'cazibe'lerine karşı duyarlı olmayan hiçbir çağdaş insan yoktur. Burada yalnızca doğaya yüklenen estetik, sportif veya hijyenik değerler değil, aynı zamanda gerilere itilmiş dinsel bir değer anısının fark edildiği, karmaşık ve tanımlanması güç bir duygu da söz konusudur.*<sup>23</sup>

Görüldüğü üzere "güzel"i aramanın bir ebedilik arzusu, bir çeşit arınma olduğu söylenebilmektedir. O olmadan insanın, algılanabilir gerçeklerin dünyasına mahkûm olacağı bir gerçektir. Fakat bu ancak Doğa'yı doğal görmeyen ve belki de gerilere itilmiş dinsel bir değeri fark edebilecek bir bilincin sahip olabileceği bir

---

<sup>22</sup> Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli, "Bölüm XII, Belgeselin Ötesinde", İspanyol Televizyonu Yapımı (1990), Çeviri: Simber Atay, 1992

<sup>23</sup> Mircea Eliade, Kutsal ve Dindışı, Gece Yayınları, Ankara, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci Baskı: Aralık, 1991, s:130

düşüncedir. Bu bilince göre, güzellik, bizi gündelik yaşamın acı ve katılıklarından, kuşku ve beklemelerinden, korku ve umutsuzluklarından kurtarabilmekte, ruhumuza güzellik ve huzur verebilmektedir. Aslında bu ruhsal huzur ve rahatlık, tüm ahlakın daima varmayı amaçladığı bir erektir. Zaten Platon'dan bu yana "güzel"den hakikatin ayrılmasının, günümüzde bile Ansel Adams'ın, ya da bu tezin son bölümünde görülecek olan Abbas'ın Hac fotoğraflarına bakanların o fotoğraflarda "tanrının tecellisi"ni görmelerinin sebebi de budur.

### 1.1.2. Kutsal ile Dindışı Kavramları ve Dinin Estetik Yönü

Dünyada birçok nesne kendi tabiatının üzerinde bir anlama sahiptir. Örneğin Müslümanların kutsal mekânı olan Kâbe'nin doğu köşesinde yer alan Hacerü'l Esved taşı gibi *görünüşte* diğerlerinden çokta farkı olmayan herhangi bir taş, büyük kitleler tarafından kutsal sayılan bir nesneye dönüşebilmektedir. Bunun yanı sıra insanlar tarafından kutsal olarak değerlendirilen deniz, dağ, ağaç v.b. gibi doğaya ait başka birçok şey bulunmaktadır. Diğer yandan doğada bulunan nesnelere ve hayvanlar dışında, insan eliyle yapılmış, peygamberlerin kutsal emanetleri sayılan kıyafetler veya haç gibi küçük hediyelik eşyalar gibi nesnelere, kolaylıkla kutsallık atfedilen öznelere dönüşebilmekte, yeri geldiğinde insanda bir kutsallık hissi uyandırabilmektedir. Ayrıca Kilise, Cami, Havra gibi dinlerde tapınmaya ayrılmış özel mekânlar ile Kudüs, Mekke ve Medine gibi kutsal sayılan şehirlerde vardır. Bu bağlamda Eliade şöyle demektedir; "Nesneler ya da eylemler onları aşan bir gerçekliğe şu veya bu tarzla katılmak suretiyle değer kazanır ve böylece gerçek olurlar. Sayısız taş arasında bir taşın kutsal olmasının –ve dolayısıyla varlık içermesinin- nedeni bir kutsalın tezahürü [hierophanie] oluşturması veya mana içermesi, ya da bir mitsel eylemi anımsatmasıdır."<sup>24</sup>

Görüldüğü gibi dünya üzerinde insanoğlu tarafından kutsallık atfedilmiş birçok nesne bulunmaktadır. Peki, bütün bu nesnelere kutsal yapan şey nedir? Tabii ki Eliade'ninde dediği gibi insanın kendisidir. Bir taş bir kısım insan için kutsal sayılabilirken başka bir grup için ise basit bir nesneye dönüşebilmektedir. Dolayısıyla nesnelere kendisiyle değil, nesnelere değerlendiren özneye ilgisi olduğu bir gerçektir. Aslında bu nesnelere taş veya ağaç ya da başka bir şey olmaları onları tapınma nesnesi haline getiren özellikleri değildir. Onları tapınma nesnesi haline getiren, kutsal tezahürleridir. Yani, kutsal olanı görünür kılan, onu var eden ve onda

<sup>24</sup> Mircea Eliade, Ebedi Dönüş Mitosu, Çeviri: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, s:18

var olan şeydir. Diğer taraftan da, doğaüstü bir gerçeğin o taşın kutsal olduğuna inanan kişiler tarafından paylaşılmasıdır.

Kutsal, genel anlamda dinsel saygıya değer demektir. *“Arapça Mukaddes ve Fransızca Sacre deyimlerinin karşılığıdır. Dinsel olan her şey din terminolojisinde bu deyimle nitelenir. İlkelerde kutsal nesne’ler büyüleyici gücü içerirler. Toplumbilimci Durkheim, din duygusunun kaynaklarını incelerken kutsal’la kutsal olmayan’ı bir birinden ayırır. Kutsal olmayan’a dışkutsal (Fr. Profane) da denir. Durkheim şöyle der: ‘Kutsallık, yalnız tanrılara özgü bir nitelik değildir. Her şey kutsal olabilir. Kutsal şeylerin sınırı belirlenemez, dinlere göre değişir’”*.<sup>25</sup>

Mircea Eliade, Kutsal ve Dindışı adlı kitabında kutsalın ortaya çıkışı olayını ifade edebilmek için **“hierophanie” (kutsalın tezahürü)** terimini önermiştir. Ona göre *“bu terim kullanışlıdır, üstelik ek bir kesinlemeye ihtiyaç göstermemektedir; yalnızca etimolojik içeriğinde var olanı ifade etmektedir, yani kendini bize gösteren kutsal bir şey. En ilkelerinden en gelişkinlerine kadar, tüm dinlerin tarihinin, kutsalın tezahürlerinin birikimi olduğu söylenebilir; örneğin kutsalın herhangi bir nesnenin, bir taşın veya bir ağacın içinde ortaya çıkmasından, bir Hıristiyan için Tanrı’nın İsa’da bedene bürünmesi cinsinden yüce bir kutsalın tezahürüne kadar, süreklilik çözümü bulunmaktadır. Her zaman aynı esrarlı sahne söz konusudur: “tamamen farklı” bir şeyin, bizim dünyamıza ait olmayan bir gerçeğin, “doğal”, “dindışı” dünyamızın ayrılmaz parçası olan nesnelere içinde açığa çıkması.”* Kutsallaştırılmış nesnelere eski toplumlara mensup insanların daima ilgisini çektiği bir gerçektir. Onlar çoğunlukla kutsalın içinde olma eğilimine sahiptirler. Aslında tam olarak geçmişte olduğu gibi olmasa da bu gün içinde aynı şeyler söylenebilir. *“Bütünselliği içinde dindışı dünya, tamamen kutsallıktan arındırılmış evren, insan zihninin oldukça yeni keşiflerinden biridir”* der Eliade. Diğer yandan yine Eliade’ye göre; *“dinsel bir deneyimi olanlar için, doğanın tümü kendini kozmik kutsallık olarak açığa çıkartma yeteneğine sahiptir. Evrenin tümü, bütünü itibarıyla bir kutsalın tezahürü haline dönüşebilir.”*<sup>26</sup>

Sonuç olarak her kutsal nesne bir şekilde dinlerle ilgili bir dünyaya aittir. Ama diğer yandan kutsal olarak arz edilen bu nesnelere bir şekilde sanatın konusu da

<sup>25</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., 1993, s:279

<sup>26</sup> Eliade, a.g.e., 1991, s:9-11

haline gelmektedirler. Çünkü bu neneler kutsallıkla beraber pek çok sorunu da içinde taşımaktadırlar. Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, öncelikle nasıl olurda Tanrının tezahür ettiği bir nesne güzel olmayabilir? Ya da kutsal olan bir nesne nasıl olabilirde kötü içerikli bir şeye konu olabilir? Bu ahlaki midir? O zaman ifade özgürlüğü inanan insanlara göre sınırlandırılmalı mıdır? Fark edileceği üzere bu başlı başına bir tartışma konusudur ve bu da sanatçıların fazlasıyla ilgisini çekmektedir. Özellikle bu kavramların kullanımlarına avangart sanatta ve postmodern dönemlerde sıklıkla başvurulmuştur. İkinci bölümde ele alınacak olan Frantisek Drtikol ile Man Ray'da ve özellikle üçüncü bölümde incelenecek olan Andres Serrano'da, bu kavramların önemi daha iyi anlaşılacak, ne gibi spekülasyonlara sebep olduğu üzerinde uzun uzun durulacaktır.

### **1.1.3. Mitler, Ayinler ve Sembollerin Özellikleri**

Bir sonraki bölümde ilahi dinlerde sembollerden bahsedebilmek için öncelikle anlatılması gereken şey sembolün ne olduğudur. Bununla birlikte semboller bağımsız olamayacak derecede mitler ve ayinlerle iç içedirler. Dolayısıyla gündelik dilimizde dahi kullanımına çok sık başvurduğumuz “*sembol*” kelimesinden bahsederken öncelikle mitos ve ayinlerin, sonrada sembolle ilişkili diğer kelimelerin derin anlamlarını ve ayrımlarını kavramak gerekmektedir ki sağlıklı bir şekilde dinlerde görülen sembollerden söz edebilsin. En son noktada ulaşmak istediğimiz düşünce ise; ilahi dinlere ait bazı semboller olduğu ve günümüzde bu sembollerin kullanımına sıklıkla başvurulduğu, son bölümde ele alınacak fotoğrafçıların da özellikle bu sembolizmden fazlasıyla faydalandıkları, dolayısıyla da bu sanatçıların çalışmalarının doğru anlaşılabilmesi için bu sembollerin anlamlarının açıklanması gerekliliğidir.

Sembol, sembol çeşitlerinin sınıflandırılması ve sembolizm konusunda edebiyat eleştirmenleri, antropologlar, psikologlar, ilahiyatçılar, filozoflar ve sanat tarihçileri tarafından öylesine farklı tarifler yapılmış, öylesine farklı kuramlar geliştirilmiştir ki ortak bir noktada buluşmak neredeyse mümkün görünmemektedir. Bu nedenle sembol kavramını iyi bir şekilde kavrayabilmek maksadıyla genel bir panorama çizilebilmesi için farklı kişilerin tanımlarından örnekler verilmesi gerekli görülmüştür.

Gustav Mensching'e (M.S. 1901-1978) göre her şey sembol olabilir; ama hiçbir şey kendiliğinden sembol olamaz. Sembol, bir insanın yahut bir cemiyetin tesis ettiği bir şeydir. Her sembolün iki unsuru vardır ki, onlardan biri; sembolleştirilen veya sembol olarak kabul edilen madde, ötekisi de bu maddenin temsil ettiği manevi hakikatidir. Bu iki unsurun işbirliğinden dolayı ortaya çıkan sembol, hayatın her sahasına ait olabilir. Mensching, her sembolün dile getirdiği bir hakikatin olduğunu söyleyerek, sembolün, temsil ettiği hakikat ile karşılaştırılmaması gerektiğini ısrarla belirtmektedir. Psikolog Allwohn'a göre, sembolün aslını mistik dünya görüşü oluşturur. Sembol, kutsal bir hakikati maddi bir surette temsil etmekten uzak kalır; onunla ifade ettiği hakikat arasında akıl ile idrak edilemeyen gayr-i mantıki bir münasebet mevcuttur. Hakiki sembol, görülen bir surette görülmeyen bir hakikate işaret ederek, ruhun derinliğine, şuur altındaki sahalara kadar tesirler bırakıp bir çok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir. Sembolde kutsal bir hakikat mevcut olduğundan, sembol, kutsal olanın iki tarafını; heybet ve korku uyandıran celali ile hayranlık ve zevk bahşeden cemali ihtiva eder. Bununla birlikte Benjamin Franklin Kimpel'e göre de, *"Sembol, kendisinden başka bir realiteye dikkat çeken, bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir."*<sup>27</sup>

Sembollerin kaynağına baktığımızda genel olarak halk inanışları, ayinler ve mitolojilerle karşılaşırız. Bu konuda Eliade şöyle der; *"Simge, mitos, ayin – bunların her biri farklı düzenlemelerde ve kendilerine özgü anlamlarla şeylerin nihai gerçekliğine ilişkin tutarlı önermelerden oluşan karmaşık bir sistemi, bir metafizik oluşturduğu söylenebilecek bir sistemi ifade etmektedir. Ancak, bütün bu simge, mitos ve ayinleri kendi gündelik dilimize çevirmek için önce onların derin anlamlarını kavramak gerekmektedir. Arkaik bir mitos veya simgenin otantik anlamına ulaşma çabasına girişildiğinde bu anlamın, kozmos içinde belirli bir durumun tanınması olduğu, dolayısıyla metafizik konum ima ettiği görülecektir."*<sup>28</sup>

Mit (mythos), Colette Estin ve Helene Laporte tarafından *"hayali öykü"* olarak tanımlanmıştır; *"Mitler doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. [...] Kendi külünden yeniden doğan şu masal kuşu Anka miti hem ruhun*

<sup>27</sup> Galip Atasağun, İlahi Dinlerde Dini Semboller, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya, 2002, s:1-5; Annemarie Schimmel, "Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, III. Cilt, Sayı: 3-4, Ankara, 1954, s:68-70

<sup>28</sup> Eliade, a.g.e., 1994, s:18

ölmezliğinin simgesidir, hem de yeni yılın. [...] Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca bu öyküler birbirlerinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır. [...] Mitler evrenin ve insanın yaradılışı, dahası, doğa güçlerinin birer dev olarak türettiği tanrılar hakkında ana sorulara cevaplar da veriyorlar. [...] Yunan kültürünün temelini mitler oluşturur, herkes de bunları bilir. Evrenin bilinmezliği karşısında iç huzuru sağladıkları için de herkes mitlere inanır.<sup>29</sup>

Eliade'ye göre ise, "Mitos, zaman kavramına sıkı bir şekilde bağlıdır. Zaman ve zamanın yıpratıcılığı karşısında bir savunma cephesi oluşturmaktadır. Muhalifi olduğu tarihi kutsallaştırır, zira, o, bir başka kategoriye, sonsuzluk kategorisine mensuptur. [...] Bu düzenli aralıklarla teşekkül eden yeniden oluşum ve kutsal zamana 'giriş', 'en ilk ve zaman dışı bir anda, bir kutsal zaman diliminde, in principio.... yer alan mitik' olayların yeniden güncelleştirilmesiyle gerçekleşmektedir. O kendini özel bir karaktere sahip törenler esnasında gösterir; örneğin, 'bir mitos anlatılırken, profan zaman –en azından sembolik olarak– ilga edilir: anlatıcı ve dinleyiciler kutsal ve mitik bir zamana aksederler'. [...] Kısaca, 'mitos, Zaman'da ve çevreleyen dünya'da bir kopuşu içermektedir. Büyük Zaman'a, kutsal Zaman'a doğru bir açılımı gerçekleştirmektedir.'<sup>30</sup>

Rene Guenon da bu konuda şöyle demektedir: "Kimi zaman 'mitte ve semboller' arasında ortaya konulmak istenen ayrımın gerçekte bir temeli yoktur; kimileri için, mit kendisini oluşturan kelimelerin doğrudan doğruya ve tam anlamıyla ifade ettiği anlamdan başka bir anlamı temsil eden bir anlatı, bir öykü olurken, sembol bazı fikirlerin geometrik bir şema ile veya herhangi bir resimle simgesel olarak (figurative) temsil edilmesidir; dolayısıyla sembol tam anlamıyla bir grafiksel ifade biçimidir, mit ise, bir sözlü biçimdir. [...] Sembol türdür; mit ise, o türün çeşitlerinden sadece biridir. Başka bir ifadeyle, sembolik bir anlatıyı ele aldığımız gibi aynı adlı sembolik bir resmi ya da aynı karakteri, aynı özelliği haiz olan ve aynı rolü oynayan daha başka pek çok şeyi ele alabiliriz; mitler sembolik anlatılardır, tıpkı "meseller"nin de, temelde, öz olarak onlardan farklı olmayışları gibi. [...] 'mit'de, söylenen şey söylenmek istenen şeyden başkadır; bu arada şunu da belirtelim,

<sup>29</sup> Colette Estin-Helene Laporte, Yunan ve Roma Mitolojisi, Çeviri: Musa Eren, Tübitak, 6. Basım, İstanbul, 2003, s:1

<sup>30</sup> Jacques Masui, Din ve Fenomenoloji: Mircea Eliade'nin Eserlerine Toplu Bakış, "Mitoslar ve Semboller", Çeviri: Havva Köser, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000, s:129-130

'allégorie' (kinaye, istiare) kelimesinin etimolojik olarak ifade ettiği şey de budur; (allégorie kelimesi, allo agoreuein'den gelir ve harfi harfine 'başka bir şey demek' anlamındadır); buda günlük dildeki kullanımlarda meydana gelen anlam sapmaları konusunda bize başka bir örnek vermektedir, çünkü gerçekten de bu kelime günümüzde artık sadece itibari ve 'edebi' bir tasviri, sadece ahlaki veya psikolojik bir niyeti ifade etmektedir ve çoğunlukla da yaygın bir şekilde 'kişisel soyutlamalar' diye adlandırılan şeyler kategorisine girmektedir.<sup>81</sup>

Guenon yazısına ayinle sembolü karşılaştırarak devam eder; "Her ayin kendisini oluşturan bütün öğelerinde zorunlu olarak sembolik bir anlam kapsar; buna karşılık, her sembol, istenilen gerekli yetenekler ve niteliklerle o sembol üzerinde tefekkür eden kimse için, tam olarak söylenecek olursa, ayinlerin meydana getirdiği etkilere benzer etkiler meydana getirir. Çoğunlukla olduğu gibi 'grafik' tarzda anlatım biçimi olarak anlaşıldığında, sembol adeta ayinsel bir jestin tespitinden başka bir şey değildir. [...] Her ayin tam anlamıyla bir semboller bütününden oluşmaktadır. [...] Ayinler 'eylem haline konulmuş' sembollerdir ve her ayinsel jest 'hareket haline geçmiş' bir semboldür. Sembol ne ise o şekliyle ancak 'zamana bağlı olmayan' (intemporel) bir bakış açısından ele alınabilir. Bu anlamda, ayine göre sembolün belli bir üstünlüğünden söz edilebilir."<sup>82</sup>

Marie Schimmel ise şöyle demiştir; "Sembol gerçek anlamda, 'görülen bir surette görülmeyen bir hakikate işaret eder ve ruhun derinliğine, şuur altındaki sahalarına kadar tesirler bırakıp birçok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir.' Bu doğrultuda tekrar Guenon'a dönecek olursak; "gerçekte nesnelere dünyasına semboller penceresinden bakmak, düşünceye başka bir kanal açmakta, ona Hakikat'in ta bizlere kadar uzanan, ama gerçek akış noktası çok aşkın bir yerlerde olan dalga boylarıyla, ilahi frekanslarla karşılaşma imkânı sağlamaktadır"<sup>83</sup> Son olarak ansiklopedik tanımlamaya göre ise, "remiz, âlem, misal, timsal, alamet mukabilinde kullanılan, duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi (tabii bir münasebet yoluyla) hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işarete 'sembol' denir. Bu anlamda bayrak vatanın, terazi adaletin sembolüdür."<sup>84</sup>

<sup>31</sup> Rene Guenon, İnisyasyona Toplu Bakışlar I, "Mitler, Misterler ve Semboller", Çeviri: Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 2003, s:180-186

<sup>32</sup> y.a.g.e., s:171-177

<sup>33</sup> Sadık Kılıç, İslam'da Sembolik Dil, İnsan Yayınları, İstanbul, Şubat 1995, s:57-58

<sup>34</sup> Türk Ansiklopedisi (XVIII), "sembol", Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1980



Sembolün çeşitli tanımlamalarını, anlamları farklı olsa da mitler ve ayinlerle olan yakın ilişkisini gördükten sonra, birkaç örnekle sembollerin anlamlandırılmasında ve şekillenişinde tarihi süreçlerin öneminden de kısaca bahsetmek gerekecektir. Çünkü günümüzde dinlere mal olmuş birçok sembolün aslında bazı tarihi olaylar olmadan önce dini olmayan farklı anlamlara sahip olduğu, ya da hiçbir anlamı olmadıkları, üzerinde durulması gereken bir gerçektir. Bu bağlamda sembollerin kültüre olan bağları hatırlanmalıdır. Bunun ilaveten belli bir topluluk veya dine mensup insanların bir takım nesne ve işaretlere belirli anlamlar yüklemek suretiyle, o işaret veya simgeyi kutsallaştırarak kendi kültürleriyle özdeşleştirmelerinin de temelde bir inanca dayandığı göz önünde bulundurulmalıdır. İlahi dinlerde görülen sembollerin büyük bir çoğunluğu da bu tür inanışlara dayanmaktadır.

Örneğin, asırlardır Haç'ın karşısında İslam'ı temsil eden ve bugün İslam'ın simgesi haline gelmiş olan Hilal'in temelinde herhangi bir dini sebep yoktur. Tarihi süreç içerisinde çeşitli insan grupları tarafından kullanılmış olan hilal; yüzyıllar boyu kendilerini Müslüman olarak değerlendiren, İslamiyet'i tüm dünyaya hâkim kılma gayreti içerisine giren Türklerin, özellikle Osmanlının kullanılmasıyla İslam'ın sembolü haline gelmiştir. Diğer yandan yine Yahudilerin kullandığı tarafımızdan Siyon Yıldızı veya Davud Yıldızı ya da mühr-ü Süleyman olarak bilinen altı köşeli yıldız Yahudi dinin sembolü olarak görülmektedir. Nitekim varlığı çok öncelere dayanan bu yıldızında başlarda dini bir anlamı yoktur. Fakat Yahudilerin ataları olarak kabul ettikleri Hz. Davut'un Hz. Süleyman'a hediye ettiği bu mührü Yahudi İsrail Devleti 1940'larda bayrağına koymasıyla bu sembole yeni bir anlam yüklenmiştir. Dolayısıyla bu tarihten itibaren bugün bu yıldızı görenlerin zihninde haliyle Yahudiler ve İsrail kavramı oluşmaktadır.

Diğer yandan tarihsel bir olayla anlam kazanarak sembol haline gelenlere başka bir örnek vermek gerekirse kuşkusuz Evharistiya ayini ilk akla gelecek olanlardandır. Hz. İsa'nın Havarileriyle yediği son Akşam yemeğiyle birlikte ortaya çıkmış olan Evharistiya ayini, şarap ve ekmeğin Hz. İsa'nın kanı ve bedenine dönüşmesi olayı, önceleri yokken sonradan bu tarihi olay ile birlikte Hıristiyanlık için

bir sembol haline gelmiştir. Yani bu olay olmadan önce var olan bu şey belki de bir anlam arz etmiyorken, onun ifade ettiği mana bu tarihi olaydan sonra önem kazanmıştır. Dolayısıyla bazı sembollerin kesin bir tarihi olaya bağlı olarak ortaya çıktığından ve sadece dinlere ait olabildiklerinden şüphe yoktur.

Eliade bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir; *“Mesela, Hz. İsa'nın çarmıha yani haça gerilmeden önce çarmıh yani haç yine vardı, fakat Hıristiyanlar için bir önem arz etmiyordu ve dini bir anlamı da yoktu. Ne zamanki İsa çarmıha gerildi, ondan sonra haç, Hıristiyanlar için bu tarihi olaydan sonra bir sembol oldu. Veya sembol olan şey, tarihi olay olmadan önce yokken, tarihi olayla birlikte aniden ortaya çıkabilir. [...] Semboller yeni kültürel olaylara birleştirilmiştir. Aynı zamanda yeni insani ve zirai durumları da semboller aracılığıyla öğreniriz. Dini sembollerin tarihi ise onun fonksiyonunun kaybolmamasına bağlıdır. Yani anlamını yitirmiş bir şeyin sembol olarak tarihinden bahsedemeyiz.”* Paul Tillich'de şöyle der; *“sembollerin bir başka özelliği, isteğe bağlı olarak meydana getirilemez olmalarıdır. Semboller, birey ve toplumda farkında olunmadan doğarlar ve varlığımızın bilinçsiz boyutu (şuuraltı) tarafından kabul edilmeden de herhangi bir fonksiyon icra etmezler.”* Özellikle toplumsal fonksiyonu olan bir sembolün ortaya çıkabilmesi için öncelikle o toplum tarafından meydana getirilmesi veya en azından benimsenmesi gerekmektedir. Belli bir kültür yada toplumda kişilerin ilgilendikleri ve dikkatlerini verdikleri şeyler zaten ister istemez o toplum için kendiliğinden bir önem kazanmaktadır. Dolayısıyla birey ve toplum, semboller karşısında edilgen bir durumdadır. Sipariş üzerine ortaya çıkmış hiçbir sembol olmadığı gibi, insanlar arzu ettiği için kullanılan bir sembolle de henüz karşılaşılmamıştır. Semboller uygun ortam ve şartlarda aynı canlı varlıklar gibi doğar ve gelişirler. Kaybolmaları ise anca ortam değişip de toplumdan bir karşılık bulamadıkları zaman gerçekleşir.<sup>35</sup>

Tarihe bakılacak olursa sembollerin dini anlatımlar için ne kadar vazgeçilmez oldukları kolaylıkla fark edilecektir. Yani dini anlatımda sembollere çok sık başvurulduğu görülür. Bu sebeple de sembolizm, insanlığın dini hayatında önemli bir rol oynamaktadır. Bir şeyin aşkınlığı semboller sayesinde açıklığa kavuşabilmekte ve herhangi bir kişi için anlaşılır hale gelebilmektedir. Bu nedenle semboller dini yönden de önemli bir hale gelmektedir. Çünkü dolaysız olarak insanı ilahi olana yönlendirebilmektedirler. Dolayısıyla dini anlamı olan bir sembolün aynı zamanda da

---

<sup>35</sup> Atasağun, .a.g.e., s:10-17

dini bir fonksiyonu da vardır. O, insanın dikkatini kutsala, hakikate yöneltebilmektedir. Herhangi bir obje içerdiği dini anlamın derinliğine göre insanı kutsal bir seviyeye çıkarabilmektedir. Böylece kendisinin de önemi buna göre belirlenmiş olur. Yani insanların hayatındaki öneme göre bir değere sahiptirler ve dini önemi, insanın onunla bağdaştırdığı anlama bağlıdır. Bu sebeple her dini sembol bir şekilde insanın değerler ölçüsünü ifade eder. Kısaca bu bilgiler ışığında denilebilir ki, aşkın olan varlığa karşı insanda bir saygı ve sevgi uyandırabilen, kulluğu hatırlatan herhangi bir şey dini sembol olarak kabul edilebilir.

Anlaşılabacağı üzere semboller insanları manevi bir dünyaya yöneltir. Bu sebeple olsa gerek Hıristiyan dininin savunucularına göre semboller mesajlarla doludur. İnançlı insanlar için bunlar çoğu açıdan kutsalı göstermektedirler. Bu güçlü imanın sembole yüklediği anlam, sembolün Hıristiyanlık öncesi aslını tahrip etmeyip onlara yeni değerler eklese de, kuşkusuz inananlar açısından bu yeni anlam çoğunlukla diğerlerini gölgede bırakmaktadır. Sonuç olarak din açısından bakıldığında bir sembolün dini olup olmadığı, sembolün fonksiyonuna ve kullanımına bağlıdır. Dini sembollerin diğer bir özelliği ise şudur ki; onlar sadece basit bir haberleşme vasıtası yada hatırlatıcı bir işaret değildirler.<sup>36</sup> Bu bilgiler ışığında Sembolizm'e geçmeden önce son olarak kısaca şunu diyebiliriz ki, dinde sembol dokunulabilir, insani ve günlük şeylerin ötesine işaret ederek ve anlaşılması zor olan gerçeklerin dolaylı yollardan anlatılmasını sağlayarak insanlığa hizmet eder. Gerçek akış noktası çok aşkın bir yerde olan bir hakikati gözler önüne serer. Düşüncemizin hakimiyet alanı dışında kalan gizli ve örtülü olan bir şeyi his ve idrak alanımıza indirger. Böylece *semboller sayesinde insanlar arasında ortak bir dil oluşur.*

#### **1.1.4. Sembolizm**

Sembolizm, bir şeyi sembol aracılığıyla anlatma veya göstermedir yahut bir takım eylem veyahut duyguya sembolik fonksiyon verilmesi işidir. Bir başka tarifte ise, sembolizm; sembollerle anlatma işlemi veya anlatım aracı olarak semboller kullanma; vakıaları yorumlamaya ve inançları dile getirmeye yarayan semboller sistemidir. İnsan ruhunun ancak sembollerini tanıdığını kabul eden doktrinde bu adla anılır. Buna göre, insan ruhu zaten kendi tabiatına sadıktır, bazen kendiliğinden bir gerçeği, bir hakikati sembolleştirir, bazen de sembollerini gerçekleştirir. Bu bakımdan

---

<sup>36</sup> Atasağun, a.g.e., s:24-25

insan “*Sembolleştiren varlık*” olarak ifade edilmiştir. Semboller sistemi demek olan Sembolizmin dini anlamı yanında ilmi sembolizmden; cebir ve kimya sembolizminden de bahsedilir.<sup>37</sup>

Rene Guenon’a göre, Sembolizmin genel işlevlerinden birisi de gerçekten izah edilemeyen telkin etmek, onu önceden sezdirmek ya da daha doğrusu, bir düzenden başka bir düzene, alt düzeyden üst düzeye yani hemencecik yakalanabilen şeylerden çok zor bir şekilde yakalanabilen şeylere geçmeyi mümkün kılan durum değişiklikleriyle ona razı olmayı sağlamaktadır.<sup>38</sup>

Sembolizmi tinsel ve sosyolojik anlamda olmak üzere iki şekilde inceleyebiliriz. Tinsel anlamda sembolizm; başka bir şeyi sembolize eden, yani duyular veya hayal gücüyle sezilir bir tarzda onu temsil eden şeyin karakteri bir bakıma tinsel sembolizmi ifade eder. Nitekim bu anlamda olmak üzere, dumanın, ateşin, renklerin, sembolizmi söz konusudur. Giyilen elbise, siyasi ve hukuki sembolizmde önemli bir rol oynar. Akademik kılık kıyafetinde kendine mahsus bir sembolizmi vardır. Aynı şekilde askeri kılık kıyafet de bir sembolizmi içerir. Biz bir askeri erkân görünce onun üzerindeki bazı işaretlerden hangi rütbeye sahip olduğunu anlayabiliriz. Sosyolojik anlamda sembolizm; toplum hayatı; düşünce, duygu ve eylem tarzlarından ibaret olduğu için, onlardan her birinin türlü kültür çevrelerinde ayrı ayrı sembolizmleri vardır. Her şeyden önce dil; kelime ve kaideleri ile topluma ait bir sembolizm sistemidir. Bu sistem, dil ve kültür ailelerine göre değişir. Sonra her kültür çevresinde tavır ve hareketler, mimikler, kılık ve kıyafetler, ev eşyaları bu sembolizmin ikinci bir halkasını; dini ayinler, törenler, bunlardan genellikle tespit edilmiş olan eylem ve düşünceler daha geniş üçüncü bir sembolizm halkasını meydana getirir. Toplumda gruplar ve tabular farklılaşıp değiştikçe, aynı toplum içindeki sembolizmlerde de farklılıklar belirir, semboller, yalnız sosyal duyguları ve eylemleri ifade etmeye başlar. Yine dil ve din, sembolizmin gelenek köklerine bağlı olmak üzere, sübjektifleşmiş ve şahıslaşmış sembolizm şeklinde sanatta görünür. Psikanaliz; sembolizmi, şuur dışı olayların rüya ve sanatta ortaya çıkışı olarak yorumlar.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> y.a.g.e., s:19

<sup>38</sup> Guenon, a.g.e., s:185

<sup>39</sup> Türk Ansiklopedisi, “Sembolizm”, a.g.e., XXVIII/420

Diğer yandan, Sembolizm XIX. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkmış, ama XX. yüzyılın başlarındaki Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm ve Fütürizm gibi Birinci Dünya Savaşı öncesi modernist hareketlerle etkisini yitirmiş olan bir sanat akımının adıdır. Jean Moreas Sembolizme 18 Eylül 1886'da bir isim ve kimlik vermiştir. Bu sanat akımı en güçlü etkisini Avrupa'nın Glasgow, Stockholm, Gdansk, Lodz, Trieste, Florence ve Barcelona gibi bölgelerinde göstermiştir. Endüstrileşmenin gelişmesi ve buralarda yoğun olarak yaşayan Katolik nüfusu nedeni olarak gösterilmektedir ve endüstrileşen bir toplum yapısı içerisinde samimiyetin, saflığın ve pürüten esprinin yeniden estetik yoluyla bulunması amaçlanmıştır.<sup>40</sup>

*“Kendilerini düşün kurmaya alışkın ilan edenlerde ve XIX. yüzyıl sonu ile XX. Yüzyıl başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarında görülen ve yaratıcı imgelemleriyle belledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilemez derinliğe Sembolizm adı verilmişti. [...] Rusya da aralarında olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde, Anglosakson ve Latin Amerika'da ve ayrıca iki Amerika'nın Fransızca konuşulan kesimlerinde ortaya çıktı Sembolizm. [...] Demek ki söz konusu olan bütün dönem Sembolizmin diliyle konuştu. [...] Düş yaratıcıdır. Düş sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden, kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullandı. Sembolistler hiç kuşkusuz topluluklar, klikler oluşturdular, kendi kahveleri, kendi küçük dergileri, ayrılıkçı sergileri vardı. Ama bütün bunlar, çoğu zaman, topluma uymayan, topluma karşı yıkıcı bir anlayışın izlerini taşıyordu. [...] Alışılmamış, bohem ve öncü nitelikli oldukça kışkırtıcı davranışları olan toplum içinde bir toplum, küçük özel bir toplum söz konusuydu; sanat ve şiiri, kendi burjuva güvencesine, kendi düzenine, kendi sına ve mali gücüne, kendi tasarlanmış ve ünlü üstencilerinin sağladığı doyumlara demir atmış bir düzenin anlayışının dışında arayan çok yüksek bir düşünce söz konusuydu. [...] Sembolist estetik, sürdürdüğü araştırmalar sayesinde, o zamana kadar şöyle bir dokunulmuş alanlarda yeni bulgulara yol açacak en umulmadık biçimler ele geçirmiştir: Düş ve düşsel, fantastik ve gerçekdışı, büyü ve batınlık, uyku ve ölüm gibi. [...] Bilim ve Pozitivizm, Natüralizm ve gerçekçilik çağıydı. [...] Rene Huyghe'ün açıkça dile getirdiği gibi, o sıralar sanat, uygarlığımıza egemen olan maddeciliğin yansısından başka bir şey değildi. Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkararak, madde karşısında tinsel öncelik verecektir.*

---

<sup>40</sup> Michael Gibson, Symbolism, Taschen, Germany Köln, s:7

*Bu nedenle, Sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurdular; maddenin ve fizik tarafından yönetilen yasalarının egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırdılar.”<sup>41</sup>*

*“Hiç kuşkusuz, bu dönemde Katolik inanç ve sofuluğa açık bir bağlanma söz konusuydu: [...] Gustave Moreau, Vaftizci Yahya'nın kesik başını Salome'nin gözlerinde canlandırmıştır, hem de ne canlandırmış, tıpkı fattan kızın tam istediği gibi. [...] Sembolizm sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik ve Batınlık dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır. [...] Ölüm ve gizli olana karşı ilgi, erotik ve gizemlinin bir birine karıştırılması, her şeyden önce maddeci bir toplumdan kaçış gereksinimidir. Kadın, aşk ve ölüm artık gerçekçi ölçülere göre değil, iki varlığın tinsel kaynaşmasının bakış açısı ve öteki dünya korkusu içinde ele alınmaktadır.”<sup>42</sup>*

Öncülerinden de kısaca bahsetmek gerekirse, XVII. yüzyılın sonundan itibaren üç büyük sanatçı, Goya, Blake ve Füssli, madde karşısında tinsele öncelik veren bir sanatın üzerinde geliştiği temelleri attılar. Goya (1746-1828), gravür ve desenlerinde karabasanlarını ve sanrılarını dile getirmiş; devler, canavarlar yarattı; büyücülüğe başvurmuş ve deliliğe yol açmıştır. Maya ve kulağına bağırarak iblisi duymayan, bastonuna yaslanmış sakallı ihtiyarlar; kendi oğlunu parçalayan Saturnus; Holopherne'nin kafasını kesen Judith; San İsidro'nun hac yolculuğu... Almanya'da sembolizm sanatçıların öncüleri olarak, (Konularını Tevrat ve İncil'den alan) Nasıralılar'ın (Nazareth'liler); Adını, İsa'ya ilişkin olarak İncil'den alan bir Alman resim akımı.) yanı sıra Caspar David Friedrich'in (1774-1840) adlarını sayabiliriz.<sup>43</sup> Nitekim, konu olarak, doğrudan doğruya doğadan esinlenmişler, ya da tarihe, Kutsal Kitap'a, efsanelere başvurmuşlar ve bu temalara yazınsal amaçlar ya da gizemli anıştırmalar (mistik telmihler) yüklemişlerdir. Bu sembolizm döneme kadın egemen olmuştur. Kısaca dönemin pozitivist anlayışına bir şekilde karşı çıkmış, düşsel ve gerçekdışına olan inancına yeniden kavuşması için insana özgü bir dili keşfetmeyi başarmıştır.

---

<sup>41</sup> Jean Cassou, Georges Pillement, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviri: Özdemir İnce, Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1999, İstanbul, s:8-30

<sup>42</sup> y.a.g.e., s:12-32

<sup>43</sup> y.a.g.e., s:32-44

Sembolizm hakkında genel bir panorama çizdikten sonra son olarak kısaca dini sembolizmden bahsetmek gerekecektir. Sembollerin insan hayatında son derece büyük bir yeri, önemi ve anlamı olduğunu gördük. Nitekim sembolik ifadenin dinler için de vazgeçilmez olduğunu biliyoruz. Dinler semboller aracılığıyla aramızda baki kalmaktadır. Söz gelimi biz geçmiş ve yabancı kültürlerin dini hayatlarını, onların sahip olmuş olduğu ve bize kadar ulaşan dini sembollerle öğrenir ve biliriz. Dolayısıyla dinin ve sembollerin kaderi bir birine bağlıdır. Sembol, sembolize ettiği şeyi kesin bir hatırlatma ile değil, belirsiz bir ima, arizi ya da konvansiyonel bir ilişki içinde temsil eder. Aslında Tanrı'nın sıfatını yalın bir dille ifade etmek imkânsızdır. Bu bakımdan, O'na karşı yapılan ayin ve ibadetler, hal ve hareketler nasıl sembolik bir özellik arz ediyorsa, O'nun hakkında insanlara bilgi verirken kullandığımız dil de aynı şekilde sembolik olmak durumundadır. İşte bu sembolik dilin kullanımı, semboller sistemi olan sembolizmin dini şeklini oluşturur. Dindışı sembolizmde, sembolle sembolize edilen şey arasındaki ilişki bir "*anlam*" ilişkisi olduğu halde, dini sembolizmde bu bir "*çağrışım*"dır.<sup>44</sup>

Sonuç olarak din ve sembolizm arasında karşılıklı ilişki görüldüğü üzere kaçınılmazdır. İkonografik çözümler için sembolizmin inanılmaz bir kaynak olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tez için bu ilişkinin derinlemesine bilinmesi gerektiği daha iyi fark edilecektir. Dolayısıyla bu ilişkiyi daha iyi anlaşılabilmesini sağlamak ve örnekler verebilmek amacıyla şimdi kısaca ilahi dinlerde görülen dini içerikli sembollerden bahsedelim.

---

<sup>44</sup> Atasağun, a.g.e., s:25-26

## 1.2. İLAHİ DİNLERDE GÖRÜLEN SEMBOLLER

### 1.2.1. Yahudilik'te Görülen Semboller

Musevilik, Musa'ya izafetle bu adı almıştır. Yahudi, İbrani ve İsrail terimleriyle de Musevilik kastedilir. Museviliğin tek tanrıcılığın saf bir şekli olduğu söylenmekle beraber O, yalnız başına ne bir mezhep ne bir ırk, ne de modern bir milliyettir. Yahudiler dünyanın en eski tarihi, dini cemaatini meydana getirmişlerdir. Dinler Tarihi'nde özel bir yeri bulunan Yahudilik, kutsal kitaplarında Ahd'e geniş yer ayırmasından dolayı bir Ahit dini olarak da anlaşılmaktadır. Babil Sürgünü'nden sonra milli din haline getirilen Yahudilik, Bir Halk'a tahsis edilmek suretiyle ilahi dinlerden ayrı bir konumda ele alınmıştır. Sami olmayan dinlerden farklı olarak, vahiyle gelmiş bir dindir. Yalnız kendi ailesinin dinlerinden, yani Hıristiyanlık ve Müslümanlıktan değil, vahye dayanan doğu dinlerinden, yani Ari ve Moğol dinlerinden daha eskidir. Takriben İsa'dan sekiz asır önce kurulmuştur. Yahudiler daha çok, bugünkü İsrail'den ayrı olarak Avrupa ve Amerika'ya dağılmışlardır. Çok eskiden beri Filistin'de yaşamış olan Yahudiler, Babil, Asur, Fenike ve Araplar gibi Sami ırktan gelirler. İsrailoğulları en parlak devirlerini Kralları Süleyman Peygamber zamanında yaşamışlardır.<sup>45</sup>

Yahudilikte görülen pek çok sembol vardır; Ahit, Sünnet, Gökkuşağı, Ahit Sandığı, Yedi Kollu Şamdan (Menora), Davud Yıldızı-Davud Mührü-Davud Kalkanı-Siyon Yıldızı, Ağlama Duvarı, Levhalar-Taş Tabletler, On Emir, Toplanma Çadırı, Süleyman Mabedi, Sinagog, İbadet-Dua, Oruç, Hac, Kurban, Kudret Helvası (Man) ve Bildircin Eti, Yılbaşı, Kefaret Günü, Sukkot-Haymeler veya Çadır Bayramı, Pesah-Fısıh veya Passover Bayramı, Haftalar Bayramı, Işıklar veya Eğitim Bayramı, Ester Bayramı, Şabbat-Sebt veya Cumartesi Günü, Kaşer ve Kaşerut, Nikah Akdi, Kipa (Fötr Şapka ve Uzun Perçemler), Mezuya, Şofar, Tallit, Tefillin. İlk anda kulağa çok bilindik gelseler de, bilinmeyen taraflarıyla bu sembollerin hepsinin anlatılması gereken bir hikayesi vardır. Fakat bunların hepsinden ayrı ayrı bahsetmek tabii ki mümkün değildir. Dolayısıyla özellikle tez içerisindeki bazı fotoğrafçıların çalışmalarında ele aldığı konularla ilişki kurulabilecek sembollerden bahsedilmesi uygun görülmüştür. Bütün sembollerden söz edilemediği için de bölümlene yapmaya gerek duyulmamıştır.

---

<sup>45</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Musevilik>



En bilindiklerinden başlamak gerekirse kuşkusuz Yahudilik dendiğinde aklımıza ilk gelecek sembollerden birisi **“Davud Yıldızı”** olacaktır; üst üste ilki eşkenar üçgenden oluşan altı köşeli yıldızdır. Siyon Yıldızı (Magen David)-Davud Mührü-Davud Kalkanı gibi isimlerle de anılır. *“Bu yıldız, aslında pek çok ülke insanları arasında rastlanan, sihirli bir işarettir. İlk defa MÖ. VII. yüzyılda Sidon’da bir İbrani mühüründe görülmüştür. Muhtemelen o, başlangıçta bir tanrı işareti olmalıdır ve Bar Kohba isyanında da sembol olarak kullanılmıştır. Daha sonraları bu altıgen yıldız Kabbala’nın bir işareti olmuştur.”*<sup>46</sup> Geçmişini eski çağlara değin inen bu sembol, önceleri başka toplumlarda da beş köşeli yıldızla birlikte büyülü bir işaret ya da süs olarak kullanılmıştır. Yahudiler arasında daha sık kullanılmaya başladığı ortaçağda bile henüz dinsel bir anlamı yoktur. Ortaçağdan kalma bazı katedrallerde de bu simgeye rastlanır. Yahudi ayinlerinde Tanrı’yı belirtmek için Davud’un kalkanı ya da koruyucusu anlamında kullanılan Magen David terimini benimseyen ortaçağ Yahudi mistikleri, büyücülük geleneğinin beş köşeli yıldızda **“Süleyman’ın Mührü”** sıfatını yakıştırmasına benzer biçimde, Davud’un kalkanına büyülü özellikler yakıştırmışlardır. Kabalacılar kötü ruhlara karşı korunmak için bu simgenin kullanımını yaygınlaştırmışlardır. İlk kez Prag’daki Yahudi topluluğunun resmi simge olarak kabul ettiği altı köşeli yıldız, Tevrat ya da Talmud’da herhangi bir kaynağa dayanmamasına karşın XVII. yy.’dan sonra birçok Yahudi cemaatinin resmi mührü ve genel olarak Yahudiliğin işareti durumuna gelmiştir. XIX. yy’da da hemen hemen bütün Yahudiler arasında tanımlayıcı bir ambleme dönüşmüştür.<sup>47</sup>

Hemen akabinde bahsedilmesi gereken Yahudilerin diğer önemli ikinci sembolü ise **“Ağlama Duvarı”**dır. Yahudilerin her Cuma günü önünde toplanıp ibadet ettikleri, Tevrat ayetlerini okuyup yas tuttukları, Kudüs’teki Süleyman mabedinin ayakta kalan tek duvarıdır. Mabed, M.S. 70 yılında Roma kralı Titus tarafından yıktırılmış ve Yahudiler Kudüs’ten çıkarılmıştır. Yahudiler duvarın önünde Kudüs’ün yıkılışına yas tutarak olayın acısını hissetmeye çalışırlar. *“Ve yüzünü duvara çevirdi. Ve Rabbe yalvarıp dedi... Ve çok ağladı.”* Bundan sonra Kudüs’te kalmak ve dünya krallığını kurmak için dua ederler. Bu yüzden ağlama duvarı Yahudilikte büyük önem taşır. Adeta ileride gerçekleştirmek istedikleri ideallerin bir simgesi durumundadır.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Ekrem Sarıkçıoğlu, Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi, 3. Baskı, Isparta, 2000, s:252

<sup>47</sup> AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi, XV, İstanbul, 1986, s:151

<sup>48</sup> Ahmet Kahraman., Dinler Tarihi, İstanbul, 1975, s:145; Bilim Araştırma Grubu, a.g.e., s:45

Diğer bir sembol ise **“Sinagog”**dur. Yunanca bir kelime olup toplantı, meclis anlamlarına gelen sinagog, havra olarak bilinir. Genel olarak Yahudilikte toplantı ve eğitim amacıyla kullanılan toplu ibadet yerine bu ad verilir. Buna ilaveten Yahudilik'te ibadet ve duadan da kısaca bahsetmek gerekecektir. Yahudilik'teki ibadet İslam'daki ibadet anlayışından çok farklıdır. İslam'da olduğu gibi bir takım hareketleri içermez. Yahudilik'te ibadetten maksat dua etmektir. *“Yahudiler'de ibadet yalnız cemaatla olmaz, aile içinde de devam eder. Rahiplik işlerini aile babası yerine getirir. Evlerde giriş kapısı ardında mezuya denen, uzun silindir bir kutu içine rule halinde konmuş, Tevrat ayetlerinin yazıldığı bir metin bulunur. Bu metinde Tanrı'dan başka ilahlara tapınmanın haram olduğunu ifade eden sözlerin bulunduğu ayetleri yazılıdır. Eve girişte ve çıkışta bu ruleye parmakla dokunulur ve dokunan parmaklar öpülür. Dindar Yahudi, cemaatle yapılan ibadete katılamazsa, üzerine farz olan ibadetini kendi başına yapar. İbadet esnasında “Tallit” denen bir şal takar ve başını da örterek Kudüs istikametine yönelir. Kudüs, Yahudiliğin kiblesidir.”* Yahudilik'teki ibadet yani dua; İsrailoğullarının Tanrı ile birleşmesinin, onunla beraber olmasının bir sembolüdür.<sup>49</sup>

**“Hac”** da Yahudilik denince bahsedilmesi gereken ritüeller ve semboller arasında yer almaktadır. Nitekim diğer ilahi dinlerdeki sembolleri anlatırken de bu önemli ritüelden bahsedilecektir. Çünkü hac zengin bir sembolizm barındırmaktadır. Yahudilik onlardan daha eski olduğu için de ayrı bir önem arz etmektedir. Yahudilik'te hac zamanları yılda üç vakit olarak belirlenmiştir. Bunlar aynı zamanda hac festivalleri olarak da kabul edilir. Yahudilik'te hac, Süleyman Mabedi'ne gidilerek yapılmaktadır. Hac ibadeti sadece Yahudi erkeklerine farzdır, kadın ve çocukların hac etme zorunluluğu yoktur; ama günümüzde kadınların kocalarıyla, çocukların da ebeveynleri ile haccettiklerine şahid olunmaktadır. Yahudilik'te hac ibadetini yerine getirecek olanlar, Süleyman Mabedi'ne giderken, güçleri nispetinde ve Tanrı'nın kendisine bahsettiği nimetler nispetinde beraberinde Tanrı'ya sunacağı bir takdim'e götürmelidir. Çünkü, Tanrı önüne çıkarken elin boş olmaması emredilmiştir. Yahudilik'te hac ibadetinde sunulan takdimler genelde kurban kesme şeklindedir ve çok büyük sayıda kurban kesilmektedir. M.Ö. 586 yılında Mabed'in ilk olarak tahribinden ve M.S. 70 yılında ikinci olarak tahribinden sonra mabede bağlı ibadetler

---

<sup>49</sup> Günay Tümer – Abdurrahman Küçük, Dinler Tarihi, Ankara, 1988 s:446; Sarıkçıoğlu, a.g.e., s:249; AnaBritannica, XIX, a.g.e., s:393; Türk Ansiklopedisi, XIX, a.g.e., s:91

yapılamamış ve kurban sunma faaliyetleri sona ermiştir. Çünkü Yahudilik'te kurban ancak Süleyman Mabedi'nde sunulabilir. Sadece oraya hasredilmiş bir ibadettir. Tarih boyunca Yahudilerin hac ibadeti maksadıyla Kudüs'e Süleyman Mabedi'nin kalıntısı olan Batı Duvarı'nı yaygın olan diğer bir isimle Ağlama Duvarı'nı ziyaret etmeleri çeşitli sebeplerden dolayı bazen engellenmiştir. Ama günümüzde, 1967 yılında yapılan Altı Gün Savaşı sonrası, Ağlama Duvarı'nın bulunduğu bölgeyi ele geçiren Yahudiler hac ibadetlerini rahatlıkla yerine getirmektedirler. Bunun dışında Yahudilerin hac niyetiyle ziyaret ettiği çeşitli ülkelerde bulunan Yahudi ileri gelenlerine ait kabirler ve mahalli ziyaret yerleri de vardır. Bütün bu anlatımlardan da anlaşılacağı üzere, Yahudilik'te hac, Tanrı Yahweh tarafından emredilen Mabd'de toplanma emrinin ve Yahudilerin Tanrı huzurunda bulunmasının, O'nunla beraber olmasının ve Tanrı'nın emirlerine boyun eğmesinin bir sembolüdür.<sup>50</sup>

### 1.2.2. Hıristiyanlık'ta Görülen Semboller

Hıristiyan sözcüğü, İbranicedeki "maşiah"dan kaynaklanmaktadır. "yağ sürülmüş, yağla kutsanmış" demektir. İsrail kralları ve yüksek rahipleri, yeni görevlerinin simgesi olarak yağla kutsanırlardı. Tevrat'ın birçok yerinde bu işlemin yapıldığına dair ayetler vardır. Geniş anlamıyla bu ünvan "Tanrının bir görev vermek üzere seçmiş olduğu" kişileri de kapsıyordu. Türkçe'de kullanılan Hıristiyanlık sözcüğü "maşia"nın Arapça'daki karşılığıdır. Anlamı da aynıdır. "Hıristiyan", "Mesih'in yandaşı, Mesih'e bağlı" anlamına gelir.<sup>51</sup>

Hıristiyanlık'ta da Yahudilikte olduğu gibi bir çok sembol görülmektedir; Teslis, Kilise, Çan, İkon, Balık, Endüljans, Afroz, Oniki Havari, Tesbih, Asli Suç veya Asli Günah, Kefaret Problemi veya Çarmıh, Haç, İbadet-Dua, Oruç, Hac, Noel ve Noel Ağacı, Easter veya Paskalya, Pentecost, Vaftiz, Konfirmasyon, Evharistiya, Tövbe-Günah İtirafı, Hasta Yağı-Yağ Sürme. Fakat bu sembollerin farkı, diğer ilahi dinlerde görülen sembollere oranla daha iyi bilinmeleridir. Bunun nedeni de Hıristiyanlık dininin sembolleştirmeye olan yatkınlığı olarak gösterilebilir. Tabii ki bu, Hıristiyanlık dininin sembolizminin kullanılma sıklığıyla da ilgili bir durumdur. Örneğin çok büyük kitlelere ulaşabilen günümüzün en önemli medyumlarından birisi olan sinema filmlerinde bu sembolizmin kullanılmasına çok sık başvurulduğu bilinen bir

<sup>50</sup> Atasağun, a.g.e., s:99-100

<sup>51</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hristiyanl%C4%B1k>

gerçektir. Dolayısıyla o dine mensup olsun olmasın günümüz sinema seyircisi zaten bu sembollere fazlasıyla aşıkardır. Diğer yandan aynı şeyler fotoğraf disiplini içinde tekrarlanabilir. Hıristiyanlığın sembolizmine başvuran o kadar çok fotoğraf sanatçısı vardır ki bu tez içerisinde onların hepsini ele almak tabii ki mümkün değildir. “*Sanatsal Yaratıcılık ve İkonografik Gelenek*” başlığını taşıyan birinci bölümün son bölümü, bir anlamda bu sembolizmin yorumlanmasına ayrılmıştır ve son bölümde ele alınan sanatçıların çalışmalarındaki sembolizmi daha iyi çözümlenebilmek adına hazırlanmıştır. Anlaşılacağı üzere bu bölümde sadece bir önceki bölümle aynı şekilde tez için en önemli oldukları düşünülen Hıristiyanlığın sembolleri ele alınacak ve açıklanacaktır.

Doğal olarak öncelikle Hıristiyanlık dendiğinde akla ilk gelen sembolden yani “*Haç*”tan başlamak gerekmektedir. Haç, İsa’nın ölümünü ve insanın ezeli günahıtan kurtuluşunu simgeler. Hz. İsa’nın insanlığın kurtarıcısı olarak çarmıh üzerinde asılması sonucu haç işareti, Hıristiyanlığın ana sembolü olmuştur. Yeni Ahitte sık sık Hz. İsa’nın ölümünün eş anlamlısı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda haç, Hz. İsa’nın kanı ile tanımlanmıştır ki, bu kan boş yere dökülmemiştir. Esas itibarıyla haç, Hz. İsa’yı, onun görevini ve kilisesini tasvir eden bir semboldür. Dünyanın her tarafındaki bütün inançlı insanlara, Hıristiyanlığın bir konuşmasıdır.

Çeşitli haç şekilleri Hıristiyanlık öncesinde de dini ya da başka amaçla sembol olarak kullanılmıştır. Ama bu kullanımların bir kimlik veya aidiyet belirtmenin ötesinde inanç ve ibadetle ilgili bir anlam taşıyıp taşımadığı belirsizdir.<sup>52</sup> Haç işareti ilk zamanlar, utanç verici bir ölüm şeklinin aracı ve utanç verici bir işaret olarak görülürken, sonradan ilahi aşkın ve kurtarıcı kurbanın yani Hz. İsa’nın sembolü olmuştur. M.S. ilk üç asırda haç, bir Hıristiyan sembolü olarak açıkça kullanılmıştır; çünkü Hıristiyanlığın ilk dönemlerindeki Roma’nın zulmü bir gizliliğe yol açmıştı. İmparator Konstantin’in Hıristiyanlığı benimsemesi üzerine haç işareti açıkça kullanılmaya başlanmıştır. Haç işaretinin resmi olarak kullanılması ise; Konstantin’in büyük bir savaş öncesinde, akşam çadırında uykuda iken rüyasında üzerinde “*In hoc signo vinces*” (Bu zafer işareti) yazılı parlak bir haç görmesi ve bunun üzerine, İmparator Konstantin’in bu işaretin imparatorluk bayrağı ile askerlerin kalkanları ve miğferleri üzerine yerleştirilmesini emretmesi ve Konstantin’in bu bayrağın altında 27 Ekim 312’de Milvian Köprüsü’nde rakibi Maxentius’a (M.S. 230-312) karşı kesin bir

<sup>52</sup> AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi, “Haç”, I-XXII, İstanbul, 1986, X/246

sonuçla zafer kazanmasından sonradır. Haç işareti Yahudilik'te de dini bir anlam olmaksızın bir süs olarak kullanılmıştır; fakat haç bir Hıristiyan sembolü olunca, Yahudiler onu kullanmaktan kaçınmışlardır.<sup>53</sup>

(T) biçimindeki haçlar çok tanrıçılıkta da mutluluk simgesi olarak taşınmıştır. Hıristiyanlıkta ilkin din uğruna ölenlerin mezarlarına konurdu. Daha sonra bütün Hıristiyanların mezarlarına kondu ve boyunlarda taşındı. Dua sırasında da belli yerlerde haç işareti yapılır, yani sağ elin parmaklarıyla göğse haç biçimi çizilerek bir çeşit kutsama gerçekleştirilir. El önce alna, sonra göğse, sonra sol omuza ve en sonunda da sağ omuza dokundurulur. Bu işaret aynı zamanda baba-oğul-kutsal ruh üçlemesini de simgeler. Protestanlıkta haç çıkarılmaz. Ortodokslar her yıl 6 ocak günü haçı suya atma töreni yaparlar. Bu tören, İsa'nın Yahya peygamber tarafından Ürdün nehrindeki vaftizini simgeler. Üstünde İsa'nın resmi bulunan bir haç deniz, nehir, göl gibi herhangi bir suya atılır, haçı bulup çıkaran Hıristiyan kutsanır.<sup>54</sup>

Haç, "genelde iki çeşittir. Birincisi, İsa'yı asılı olarak gösterir. Genelde Katolik ve Ortodokslarda görülür. İkincisinde, İsa'nın tasviri ve heykeli yoktur. Simge sadece dört çıplak koldan ibarettir. Protestanların haçları da böyledir. Birincisinde, haç üzerindeki küçük bir levha ve INRI harfleri bulunur. Manası: 'Nasıralı İsa, Yahudilerin Kralı', yani Latince *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* kelimelerinin baş harfleridir."<sup>55</sup> Fakat İkonografik bir simge olarak Haç'ın dört ana türü vardır. Dört kolu birbirine eşit olan Yunan Haçı (Doğu'da yaygın olarak kullanılmaktadır), alt kolu ötekilerden uzun olan Latin Haçı (genellikle batıda çok yaygındır), Yunan harfi tao (t) biçimindeki Aziz Antonius Haçı ve adını Romen rakamı Decussis'ten (X) alan Aziz Andreas Haçıdır.

Genellikle Hz. İsa'nın Latin Haçı biçiminde bir çarmıha gerildiğine inanılır; ama gerçek çarmıhın Aziz Antonius Haçı biçiminde olduğuna inananlar da vardır.<sup>56</sup> Aziz Andreas (Andrew) Haçı, "crux decussata" olarak da bilinir. Bir rivayete göre hem adını hem de şeklini Romen rakamı "decussis"ten (X=10=On) almıştır. Bir başka rivayete göre ise şeklini "Mesih İsa" manasına gelen Yunanca bir kelimenin ilk harfinden almıştır. St. Andrew, yaygın olan bir inanışa göre X harfi şeklindeki bir haç üzerinde şehit olduğundan Aziz Andreas Haçı olarak isimlendirilmiştir. Aziz Antonius

<sup>53</sup> Atasağun, a.g.e., s:247-248

<sup>54</sup> Orhan Hançerlioğlu, "Haç", İnanç Sözlüğü, Remzi Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1975, s:222

<sup>55</sup> Sarıkçoğlu, a.g.e., s:311

<sup>56</sup> Ana Britannica, Haç Mad., X

*Haçı* (St. Anthony), “*cruk commisa*” veya Tau Haçı olarak da bilinir. Yunan “T” harfine benzediğinden dolayı “Tau” olarak isimlendirilmiştir. Mısır’dan çıkışta İsrailoğulları kapılarının eşiğine onu yapmışlardır. Mısır’lı Aziz Antonius’un sembolü olarak kabul edilir.<sup>57</sup>

Haç’ın insanların asıldığı bir alet olarak lanetlenmesi gerekirken, aksine Hıristiyan inancında önemli bir yer işgal etmiştir. Haç’a Hz. İsa’nın kanı sürüldüğü için mukaddes addedilmiş ve günahları giderme aleti olmuştur. Hıristiyanlar ona baktığı zaman Hz. İsa’yı hatırlarlar ve aynı hatırayı tekrar yaşarlar.<sup>58</sup>

Hıristiyan inancına göre, insanların üzerlerinde taşımış olduğu haç işareti, insanları bütün kötü ruh ve bedenlerden korur, insanlara günlük çalışmalarında ve çeşitli işlerinde başarı sağlar. Ayrıca haç işareti sağlık bahşetme ve diğer mucizelerin gerçekleşmesi için de kullanılmıştır. Böylece haç işaretine sihri bir takım amaçlarda yüklenmiştir. Haç işareti, flamaların ve bayrakların, hanedanlığa ait aletlerin, kiliselerin ve dini kitapların üzerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Haçlı seferleri ismini, savaşa katılan askerlerin haç işaretini flamalarında, kalkanlarında ve miğferlerinde kullanmalarından dolayı almıştır. Kilisenin her yerinde, giriş kapısından en küçük kapılarına, pencerelerine kadar haç şeklinde oymalar ve işlemler vardır. Kutsal Kitap’ların ciltlerinin üzerine altın, gümüş gibi değerli nesnelere haç işareti yapılmıştır. Keşişler, papazlar ve din görevlileri boyunlarına haç kolye takarlar. Bütün bunlar Hz. İsa’nın çarmıha geçirilmesi ve çarmıhta ölmesini anmak içindir.

Hıristiyanlığın bir başka önemli sembolü ise “**Vaftiz**”dir. Hatta o kadar önemlidir ki Hıristiyanlığa giriş bu işlemle gerçekleştirilmektedir. Daha açık ifade etmek gerekirse, Vaftiz olmak, Hıristiyan olmanın ilk şartıdır. Vaftiz (baptism) kelimesi, suya daldırmak, suya batırmak veya yıkamak anlamına gelen Yunanca “baptein” kelimesinden türemiştir. Yani ilk günahtan arındırma ve Hıristiyan etme amacıyla bir insanı suyla yıkamaktır. Vaftiz, İsa’nın manevi vücuduna iştirak edişi, kutsal ruhla yeniden doğuşu ifade eder. İncillerden öğrendiğimiz üzere Hz. Yahya kendisine gelen insanları günahlardan arındırmak ve tövbeye davet niteliği taşıyan bir tür vaftizle Ürdün nehrinde vaftiz edilmiştir. Hz. İsa da Hz. Yahya tarafından Ürdün nehrinde vaftiz edilmiştir. Sonuç olarak, Hıristiyan inancına göre kurtuluş

---

<sup>57</sup> Atasağun, a.g.e., s:254

<sup>58</sup> Kahraman, a.g.e., s:188

ancak vaftiz olmakla mümkündür. Vaftiz ile insan günahlardan arınarak yeni bir statüye kavuşur. Hıristiyanlığa girmenin, Hz. İsa'nın bedenine iştirak etmenin, asli suçtan ve vaftiz anına kadar işlenmiş günahlardan temizlenmenin sembolüdür. Vaftizsiz ölenin asli suçtan temizlenmediği için günahkar öldüğü kabul edilir. Su ile yıkamak suretiyle yapılan vaftiz, Hz. İsa'nın kanı ile insanların kirlerini temizlemesini sembolize eder ve Yahudilikteki sünnet gibi ilahi ahdin mührü sayılır.<sup>59</sup>

**“İkona”**larda Hıristiyanlık dendiği zaman akla gelen önemli semboller arasında yer alırlar. İkon sözü, imge, tasvir, resim, imaj anlamlarına gelen Yunanca *“Eikon”* kelimesinden türemiştir. Doğu Hıristiyan geleneğinde, kutsal kişi ve olayların konu edildiği, duvarlara ya da ahşap levhalar üstüne yapılmış tasvirlerle İkon ya da İkona adı verilmektedir. VI. yy.da ortaya çıkmıştır. Önceleri Bizans'a özgü olan İkon, Ortodokslukla birlikte Balkanlar ve Rusya'da da yaygın bir kullanım ve uygulama alanı bulmuştur. Üzerinde İsa'yı, Meryem'i, Yahya'yı ve Hıristiyanlığın kutsal kişileri olan azizleri temsil eden insan suretlerinin görüldüğü, karşılarında mum yakıp diz çökerek oturan insanların dua edip ibadette buldukları bu dini resimlerde, Tevrat ve İncil'de yer alan olaylar da konu edilmektedir. Hıristiyanlığın başlangıç dönemlerinde, kitap sayfalarındaki küçük tasvirlerden, cam tanecikleriyle mozaik haline getirilmiş duvar süslemelerine kadar her hangi bir resim için rahatlıkla kullanılabilen bir deyimken, sonraki devrelerinde özellikle tahta levhalar üzerine yapılan, taşınabilir dini resimler için kullanılan bir kelime olmuştur.<sup>60</sup> Hıristiyanlık'ta ikonlar, başta Hz. İsa olmak üzere, Hz. Meryem'i, havarileri, azizleri, azizeleri, ermişleri ve din büyüklerini tasvir eden sembolleridir ki, Tanrı'ya tapınmada birer vasıta olarak kabul edilmişlerdir. Bununla ilgili tartışmalar ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Bir diğer önemli sembol Hıristiyanlığın tapınakları **“Kilise”**lerdir. Kilise kelimesi Yunanca *“Ekklesia”*dan (Ecclesia - Ekklesia) gelmektedir. Lügat itibariyle *“meclis, cemaat, topluluk ve birlik”* manalarını ifade eder. Hıristiyanlarca bu kelime Allah, İsa ve Aziz Ruh topluluğunun sembolüdür. Bu itibarla Hıristiyanlar, kiliseye bağlanmayı iman ikrarı olarak kabul etmişlerdir. Çünkü kilisenin temelinde Allah'ın oğlu İsa vardır. Petrus *“Var olan Allah'ın oğlu İsa sensin.”* demek suretiyle bunu

<sup>59</sup> y. a.g.e., s:186; Sarıkçıoğlu, a.g.e., s:305; Tümer-Küçük, a.g.e., s:267

<sup>60</sup> Şinasi Başeğmez, İkonalar, YKY, İstanbul, 1989, s:3; Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1994, s:112

ifade etmek istemiştir. Günümüzde kilise, birinci olarak; Hz. İsa'nın yolunu benimsemiş, Hıristiyan dinini kabul etmiş olanların bir yerde meydana getirdiği topluluğu, ikinci olarak da, Hıristiyanların dini törenlerini, ibadetlerini yaptıkları binayı sembolize eder. Katolik kilisesinin hiyerarşik yapısı şöyledir: Başta, Papa bulunur, daha sonra sırasıyla patrikler, kardinaller, piskoposlar, laik ve dini papazlar ve papaz adayları ile laiklerden oluşan tüm vaftizlilerin teşkil ettiği "*Allah'ın Cemaati*" gelir. Ortodoksların kilise anlayışı Katoliklerin kilise anlayışına yakındır. Ortodokslara göre kilise, Hz. İsa'nın bedeni, Kutsal Ruh'un mabedi ve Allah'ın cemaati olarak kabul edilir. Yine, Ortodokslara göre kilise; teslise inanan insanların meydana getirmiş olduğu bir birliktir. Protestanlar ise kilisenin anlamının belirlenmesinden daha çok reformcuların görüşüne dayanır. Buna göre kilise, Allah sözünün sunulmasını (teslisi) benimseyip ve sakramentlere katılma yolu ile toplanarak, manevi hayatlarını bu iki şeye dayayan, Hz. İsa'yı Mesih olarak kabul eden ve söyledikleri her sözle, yaptıkları her hareketle, Hz. İsa'ya sadakatlerini gösteren insanlar topluluğudur.<sup>61</sup>

Hıristiyanlık'ta kilise, ilk dönemlerde, Hz. İsa'nın yolunu benimsemiş, Hıristiyan dinini kabul etmiş olanların bir yerde toplanarak oluşturduğu cemaati sembolize ederken, Hıristiyanlığın, Roma İmparatorluğu tarafından resmen kabul edilmesinden ve Hıristiyanların inançlarını rahatça dile getirmelerinden sonra ise, Hıristiyanların dini törenlerini ve ibadetlerini icra etmek için yapmış oldukları mabetleri de sembolize etmiştir.

Hıristiyanlığın sembolleri arasında İsa'yı sembolize eden "**Balık**"ta yer almaktadır. Balık, ilk Hıristiyanlık'ta ve ilk kilise hayatında Hz. İsa'nın sembolü olarak kullanılmıştır. Hıristiyanlara göre bunun sebebi Yunanca balık sözcüğünün kökeni olan İkhthys sözcüğünün İsa'nın tanrılık adlarını taşımasıdır: İesous (İ), Khristos (Kh), Theou (Th), Yios (Y), Solter (S).<sup>62</sup> Bir başka açıdan ise, bunun nedeni, "balık" kelimesini oluşturan beş Grek harfinin (Ιχθϋς), "İesous Christos Theou Uios Soter" (Jesus Christ God's Son Saviour - Tanrının Oğlu Kurtarıcı Hz. İsa) cümlesindeki beş kelimenin baş harfleri olmasıdır.<sup>63</sup>

Balık sembolü Erken Hıristiyan sanatında ve edebiyatında sıklıkla kullanılmıştır. Yunanda Roma mezarlarının kabartma yazılarında Hz. İsa balık

<sup>61</sup> Kahraman, a.g.e., s:186; Atasağun, a.g.e., s:198-203

<sup>62</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., 1975, s:94

<sup>63</sup> George Fergason, Sign and Symbols in Christian Art, Oxford University Pres, New York, s:15



tarafından sembolize edilmiştir. Hz. İsa devamlı olarak suyun derinliklerinden insanoğluna kurtuluşu getiren bir balık gibi tasvir edilmiştir. Ayrıca balık, Havarilerin ağıyla kurtarılan ruh'tur ve İsa'nın elinde çoğalma niteliğini taşır. Hıristiyan inançlarında İsa'nın çeşitli balık tansıkları (mucize) vardır. Hz. İsa, göstermiş olduğu mucize ile birkaç balığı çoğaltmak suretiyle, kendisini dinlemeye gelen oldukça kalabalık bir halkın karnını doyurmuştur.<sup>64</sup>

Diğer yandan, Balık aynı zamanda, ele alacağımız bir sonraki sembol olan Evharistiya ayininin de esasıdır. Evharistiya ayininde ekmek gibi balık da Hz. İsa'nın bedenini sembolize eder. Eski Mezopotamya, Mısır, Hindistan, Pers ve hatta günümüzde ikonlarda bulunan tek başlı üç balık veya birbirine sarılmış üç balık, “Üçte bir, Bir’de Üç” inancının yaygın bir sembolüdür. Yine balık, Hıristiyan vaftizini sembolize eder, Nasıl ki, balık suda yaşar, suyun dışında yaşayamazsa, Hıristiyanlarda ancak vaftiz ile hayat bulur ve kurtuluşa ererler. Vaftiz olmayan Hıristiyan kurtuluşa eremez. Bundan dolayıdır ki, Hz. İsa'nın havarileri ve yeni vaftizciler bir balık işaretiyle ifade edilmiştir ve vaftiz olan kişi, Hıristiyanlığın ilk dönemlerine ait kandiller üzerinde balık elbisesi giymiş olarak resmedilmiştir. Yine, Hıristiyan mezar resimlerinde, putperestlerin lahitleri üzerinde, Çin ölüm bayramlarında tasvir edilen balık, öldükten sonra dirilme veya yeniden doğma ile ilgili telakki edilmiştir.

Hıristiyanlığa ait başka bir sembole geçecek olursak, balıkla bağlantılı olarak, “**Evharistiya**” (Efkaristiya, , Eucharistia, Komünyon) yani Ekmek-Şarap Ayininden bahsetmek yerinde olacaktır. Evharistiya, Hıristiyan inancının ve ibadetinin temel taşlarından ve teşekkür, minnet ve şükran duası anlamlarına gelen Yunanca “Eucharistia” kelimesinden türemiştir. Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle birlikte yemiş olduğu son akşam yemeğini sembolize eder. İncillere göre, havarileriyle birlikte yemiş olduğu son akşam yemeğinde Hz. İsa bir ekmek alarak onu kırmış; “*Bu benim etimdir.*” diyerek yemeleri için havarilerine vermiş, sonra bir kase içindeki şarap için; “*Bu benim kanımdır.*” diyerek onlara içirmiştir. Pavlus sonradan bu olayın yorumunu yapmış ve kilise bunu ayin haline getirmiştir. Bu yüzden, Hıristiyan inancına göre Evharistiya ayinindeki ekmek ve şarap Hz. İsa'nın bedeni ve kanı olarak kabul edilir. Ekmeğin, Hz. İsa'nın insanlığın kurtuluşu

---

<sup>64</sup> Luka, 5: 2-7; Matta, 14: 9-20; 15: 29-30

için kırılan bedeni, şarabın ise aynı gaye uğrunda akan kanının olduğuna inanılır. Kim bu ayine iştirak eder, ekmeği yiyip, şarabı içerse, Hz. İsa ile kendisi arasında bir birleşme meydana gelir. Böylece hem ebedi hayata kavuşur hem de Hz. İsa'nın kişiliğinde bütün günahlardan arınır.<sup>65</sup>

Kısacası Hıristiyanlık'ta Evharistiya ayini, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle yemiş olduğu son akşam yemeğinin kutlanması, Hz. İsa'nın öldükten sonra dirilmesi ve böylece ölümden kurtuluşunun yad edilmesi olarak kabul görmüştür. Evharistiya'daki ekmek; günahkar insanların kurtuluşu için kırılan Hz. İsa'nın bedenini, şarap ise yine aynı yolda akıtılan Hz. İsa'nın kanını sembolize eder. ayrıca Evharistiya dağınık durumda olan Hıristiyanların birliğini ve Hz. İsa ile beraber olmayı da sembolize etmektedir.

Son olarak Hıristiyanlıkta görülen sembollerden "**Hac**" ele alınacaktır. Hıristiyanlık'ta hac ibadeti nedamet veya bir adağı yerine getirmek için yapılan seyahat ve yolculuk olarak tanımlanmıştır. Hıristiyanların inancına göre ilahi rahmet ve kurtuluş, İsa Mesih'in, Hz. Meryem ve azizler bulunmuş ve onların kalıntıları muhafaza edilmiştir. Bundan dolayı Hz. İsa'nın yaşadığı ve hatıralarının bulunduğu yerler ile ilk Hıristiyan azizlerinin mezarları hac yerleri olarak kabul görmüştür. Hz. İsa'nın doğduğu Bethlehem (Beytlahim) en fazla saygı gören hac yerlerinden biridir. Hacca gitme zamanla değişmiş, her mezhebin kendine göre bir tutum benimsediği görülmüştür. Günümüzde Hıristiyan hac yerlerinde bazı değişiklikler olmuş, yeni yeni ve mahalli ziyaret yerleri ortaya çıkmıştır.<sup>66</sup>

Kudüs, Hıristiyanlar tarafından kutsal kabul edilmiş bir şehirdir. Hıristiyanlık'ta Kudüs'e ,kutsal toraklara giden, orada yatan din büyüklerini, kutsal toprakları görüp, ziyaret edenler hacı olarak kabul edilirler. Ortaçağ'da hacı olmak için Kudüs'e gitme isteği çok yaygındı. Bu sebeple, Avrupa'nın değişik bölgelerinden Hıristiyanlar Kudüs yollarına dökülmüş ve hacı olmak tutkusu ile birçok güçlülere katlanmıştır. Hz. İsa'nın doğduğu ve yaşadığı yerler ile Kudüs'ten sonra Roma en çok ziyaret edilen yerlerin üçüncüsüdür. Kudüs'ten sonra Roma'nın hac merkezi olması, Havari Petrus ve Pavlos'un Roma'da şehit edilip, mezarlarının burada bulunmasından kaynaklanmaktadır. Hz. Meryem'in doğduğu evi görmek, gezmek bütün mezhepler

<sup>65</sup> Sarıkçioğlu, a.g.e., s:186

<sup>66</sup> Tümer-Küçük, a.g.e., s:462

için saygı değer bir davranış olarak kabul edilmiştir. Katolik Kilisesi'ne göre Roma'da papanın elini öpmek, onun yanına sokulmak, hatta papanın ölüsüne dokunmak bile hac sayılır.

Kısacası, Yeni Ahit'te Tanrı tarafından Hıristiyanlara hac etmeleri emredilmiş olmamakla beraber ve Hz. İsa'nın da bu konuda herhangi bir telkini olmamasına rağmen, sonraki dönemlerde hac bir ibadet olarak kabul edilmiş ve Hz. İsa, Hz. Meryem ve azizlerin hayatlarıyla ilgili olan yerler ile onların ziyaret ettikleri yerler, Hıristiyanlarca hac yerleri olarak kabul edilmiş ve bu yerlere hac ibadetini yerine getirmek ve hacı olmak maksadıyla gidilmiştir.<sup>67</sup>

### 1.2.3. İslam'da Görülen Semboller

"İslam" Arapça bir kelimedir. Arapça S-L-M üçlü kökünden türemiştir. Bu kökün yaygın olarak kabul edilen iki anlamı vardır. Bunlar: barış ve esenlik ve boyun eğmek, itaat etmek (Allaha teslim olmak)'tır. İslami açıdan: *"İslam, Allah'tan başka ilah olmadığına ve Muhammed'in O'nun Elçisi olduğuna inanmaktır"*.<sup>68</sup> İslamiyet'te de diğer ilahi dinlerde olduğu gibi bazı semboller bulunmaktadır; Hilal, Kâbe, Cami-Mescid, Ezan, Sela Vermek, Kible, Namaz, Oruç, Hac, Hacer-i Esved, Sarık, Kına, Zekât, Kurban ve Kurban Bayramı, Ramazan Bayramı, Regaip Gecesi, Miraç Gecesi, Berat Gecesi, Kadir Gecesi.

İslam denince akla gelen en önemli sembollerin başında kuşkusuz **"Hilal"** gelmektedir. Hatta Müslümanlığın Hilal'i, çoğu zaman Hıristiyanlığın Haç'ına karşılık olarak gösterilmektedir. İlahi üç din'den bahsedilirken, Yahudilik Davud Yıldızı ile Hıristiyanlık Haç ile İslam ise Hilal ile eşleştirilmektedir. Başta da değinildiği üzere bu üç dini temsil eden bu üç sembolünde ilginç bir şekilde aslında başlarda dini anlamları yoktur. Bu anlamlar onlara sonradan eklenmiştir. Hilal, tarih içerisinde Türklerin, özellikle de Osmanlıların Müslüman kimlikleri dolayısıyla İslam için baskın bir sembol haline gelmiştir. Diğer yandan, hilal, yarım ay, yeni ay gibi isimlerle de anılır. Ay yılına göre düzenlenmiş olan H. takviminde ayın dünya etrafında bir defa dönmesi bir kameri ayı meydana getirir. Kameri ayların başlangıcı ayın hilal şekline girmesiyle olur. Bunun için hilale yeni ay da denir. Hilal İslamiyet'te *"zaman"* sistemindeki öneminden ötürü İslam'ın sembolü olarak kabul edilmiştir. Bugün hilal

<sup>67</sup> Atasağun, a.g.e., s:263-266

<sup>68</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0slamiyet>

başta Türkiye olmak üzere, İslam'ın egemen olduğu Cezayir, Komoro, Malezya, Maldiv Adaları, Moritanya, Pakistan, Singapur, Tunus gibi bir çok ülkenin ulusal bayrağında yer almaktadır.<sup>69</sup>

Hilal'in yanı sıra "**Mescid**" ve "**Cami**"lerde İslam'ın sembolleri arasında önemli bir yere sahiptirler. Arapça "**Cem**" kökünden türeyen Cami kelimesi, "**Cem eden, bir yere toplayan ve bir araya getiren**" anlamlarına gelmektedir. Mescid; Arapça'da "**eğilmek, tevazu ile alını yere koymak**" manasına gelen "**sücut**" kökünden "**secde edilen yer**" anlamında bir mekan ismidir. Aslında, Arapça'da toplanma, bir araya gelme anlamını taşıyan "**Cami**" sözcüğünün toplu ibadet mekanlarına ad olarak verilmesi Türklere özellikle Osmanlılara özgüdür. Caminin mescitten farkı, bir minbere sahip olması ve içinde hutbe okunmasıdır. İlk caminin Hz. Muhammed'in Medine'deki evi olduğu ve bu yapının ilerideki cami planlarının prototipi olduğu öne sürülmüştür. Söz konusu yapının bir kible duvarı boyunca dizilmiş ahşap direklerin taşıdığı basit bir örtü sistemi vardır. Mihrap, minber, minare gibi öğelerin VIII.yüzyılda tamamlanmasından sonra caminin gelişim çizgisi, ülkeler ve toplumlara göre değişmiştir. Dolayısıyla kilisenin durağan denilebilecek planlamasına karşın, cami planlaması tarih içinde geniş bir çeşitlilik arz etmektedir.<sup>70</sup>

İslam'da ilk toplu ibadet mekanı, Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye hicreti sırasında Medine'ye 5 km. uzaklıktaki Kuba köyünde kurulan Kuba Mescididir. Bu mescidin yapımında Hz. Muhammed, taş taşımış, planını tarif etmiş ve yönünü belirlemiştir. Hz. Muhammed'in 14 gün süreyle kaldığı ve yanında bulunanlarla beraber namaz kıldığı Kuba Mescid'i İslam dininin ilk mabedi sayılmaktadır. Medine Mescidi, İslam'daki mescidlerin umumi şekline örnek olmuş, zamanla ibadet yeri olma vasfı ağırlık kazanmıştır. Bu ilk mescidler, Müslümanların çoğaldığı, İslam'ın yayıldığı yerlerde, yenileriyle takviye edilmiş ve büyük camiler ortaya çıkmıştır. Bu camiler, İslam'ın sembolü ve o bölgenin Müslüman olduğunun bir delili sayılmıştır. İslam toplumunda camiler, İslam dininin gereklerine göre biçimlendirilmiştir. Müslüman olan toplum, İslami duygusunu camilere yansıtmış, işlemeleriyle, yapı tarzlarıyla ona verdiği önemi göstermiş, fethettiği yerlerde camileri vücuda getirmiştir.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansk., a.g.e., "Hilal", s:XI

<sup>70</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., "cami", 1975; Türk Ansk., a.g.e., "Cami", s:IX; AnaBritanica, a.g.e., s:V/275

<sup>71</sup> AnaBritanica, a.g.e., "cami", s:V/275-276; Tümer-Küçük, a.g.e., s:467; Atasağun, a.g.e., s:315

Kısacası, İslam'da cami, İslam'ın ilk dönemlerinde hem Müslümanların toplu olarak ibadet ettikleri yeri, hem çeşitli meselelerin karara bağlandığı siyasi ve idari bir merkezi hem de bir eğitim ve öğretim kurumunu sembolize ederken, ibadet vasfının ağır basması sonucunda günümüzde ise sadece Müslümanların toplu ibadetini icra ettikleri bir mekanın sembolü olmuştur ki, caminin bulunduğu beldeler Müslümanlığın hakim olduğu yerler olarak veya en azından orada Müslümanların yaşadığının ya da bir zamanlar Müslümanların hakimiyetinde bulunduğu bir alameti olarak kabul edilir.

İslam'ın bir diğer önemli sembolü ise "**Kâbe**"dir. "*Şüphesiz ki, insanlara ibadet için kurulan ilk ev Mekke'de olandır. O, âlemlere bereket ve hidayet kaynağı olarak kurulmuştur*" "*ve işte Biz, mabedi insanlara dönüp varılacak bir sığınak, sevap ve emniyet yeri kıldık*"<sup>72</sup> Kâbe, Mekke'de Harem-i Şerif'in ortasında bulunan ve bütün Müslümanların namaz kılarken yöneldikleri ve hac için de tavaf yeri olan kutsal yapıdır. Kâbe adının onun küp biçimindeki görünümüyle alakalı olduğu sanılmaktadır. Kâbe'ye Mescid-i Haram da denmektedir. Kapı ve arka duvarları 12 metre, öteki iki duvarı 10'ar metre uzunluğundadır. Duvarların yüksekliği 15 metredir. Mekke çevresindeki dağlardan getirilmiş kara taşlardan yapılmıştır. Her yıl değiştirilen kara bir örtüyle örtülüdür. İçinde tavanı tutan üç direk vardır. Altın ve gümüş kandillerle süslenmiştir. Doğu köşesinde yerden 1,5 metre yüksekliğe (kapıya yakın) Hacerü'l-Esved yerleştirilmiştir.<sup>73</sup>

Diğer yandan Kabe'nin küp formu, bilhassa dikkat çekicidir. Küp şekil, bütün değişkenlik ve hareketin bozulmaz bir denge durumuna dönüştürülmüş olduğunu göstermesi anlamında, Rene Guenon dediği gibi, "*pürüzsüz bir dengeyi, ruhumuza sükûnet ilham edilen bir ezellilik ve ebedilik fikrini*" simgelemekte, böylece bütün biçimler içinde en net ve ideal olan bir form olarak müşahede edilmektedir.<sup>74</sup>

İslamiyet'in ilk devrinde, Müslümanların kiblesi Kudüs'tür. Medine'ye hicretten sonra Kudüs'e dönerek namaz kılma buranın daha kuzeyde olması dolayısıyla Kabe'ye sırt dönme anlamına geliyordu. Haliyle bu durum Hz.

---

<sup>72</sup> Al-i İmran, 96; Bakara, 125

<sup>73</sup> Haçerlioğlu, a.g.e., Kabe, 1975

<sup>74</sup> Kılıç, a.g.e., s:69

Muhammed'i çok rahatsız etmiştir. Hicretin 2. yılında Recep ayında bir namaz esnasında gelen şu vahiy ile: *“(Ey Muhammed) Biz senin yüzünün gökyüzüne doğru dönüp durduğunu görüyoruz. Elbette seni hoşnut olacağın bir kıbleye döndüreceğiz; haydi yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir. Siz de ey müminler, nerede bulunursanız, yüzünüzü o yöne doğru çeviriniz...”*<sup>75</sup> Böylece artık Kâbe Müslümanların kıblesi olmuştur. Hz. Muhammed hicretin IX. yılında Mekke'yi fethetmiştir. 10. yılında ise müşriklerin Kâbe'yi ziyaret etmeleri yasaklanmış, Kâbe artık tamamıyla İslam dininin kutsal bir mekânı olmuş ve imkân bulabilen her Müslüman'a Kâbe'ye giderek hacetmek farz olmuştur. Hz. Muhammed, vefatından iki buçuk ay önce haccederek, İslam usulüne göre Kâbe'yi ziyareti ve hacetmeyi öğretmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki, Kâbe Müslümanlar için, müminlerin namazlarında kendisine yöneldikleri bir kıble, tapınma merkezi olmasının yanı sıra, Mutlak, kendisi hiçbir şeye benzemeyen, eşyaya varlık veren ve aşkın olan, yüce Allah'ın yeryüzündeki bir alameti, nişanıdır.

**“Namaz”**da İslam'a özgü sembollerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arapçası *“Salat”* olan Namaz, kelime olarak en bilindik şekliyle *“dua”* anlamına gelmektedir. Ancak bu duadan kasıt *“resmi, şekilsel”* duadır. Şeriattaki tarifi ise; tekbirle başlayan, selamla biten belli sözlerle hareketlerdir. Salât, dua, zikir ve tespih kelimeleriyle muhtelif şekillerde adlandırılan namaz, İslam'ın en başta gelen esaslarından birisidir. Yani İslam'ın beş şartından biridir. Zamanları ve prensipleri Kuran'da belirtilirken, uygulandığı peygamber tarafından hayatı boyunca müminlere gösterilmiş ve öğretilmiştir. Namaz'ı her Müslüman tek başına veya toplu halde yerine getirebilmektedir. Namaz kılan bir şey yiyip içmediği için, namazda bir çeşit oruç da vardır. Namazda okunan tahiyat duasında şahadet kelimesi de bulunur. Namaz kılan Kâbe'ye yöneldiği için, namaz içinde sembolik bir hac da yer alır. Namaz kılan maddi gelirini bir tarafa bırakıp namaza vakit ayırdığı için, namazda zekatın esprisi de vardır. Bunun için namaz, vakit vakit kılınan ve kulun Yüce Allah'ın divanına durarak O'nun rızasını aradığını ispat ettiği bir ibadettir.<sup>76</sup> İslam dini, sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı olmak üzere günde beş vakit namazı emretmiştir. Beş vakit namaz, ergenlik çağına ulaşmış, akıllı kadın erkek tüm Müslümanlara farz kılınmıştır.

---

<sup>75</sup> Bakara, 144

<sup>76</sup> Sarıkçıoğlu, a.g.e., s:374; Kahraman, a.g.e., s:238; Tümer, a.g.e., s:316

İslam'ın namaz ibadeti, insanın ifade imkan ve vasıtalarını bir bütün halinde faaliyete geçiren tam bir davranışlar sistemi olarak gözükmektedir. Namazın üç temel unsuru vardır: İlki; insan namaz kılarken önce Allah'a karşı olan saygı ve hürmetini belirtmek için ayakta durur ve Allah'ın ululuğu, azameti ve yüceliği tecrübesini yaşayan insan O'nun karşısında kendi azcının, eksik, zayıf ve yetersizliğinin bir ifadesi olarak alçak gönüllülük, huzur ve huşu içinde bir vaziyet alıp boynu bükük elleri bağlı olarak yüzünü Allah'a döner ve böylece emirlerine ram olduğunu dile getirir. İkincisi; güzel bir usul ve uygun sözlerle Allah'ın büyüklük ve yüceliğini belirten ve kendisinin de zayıflık ve güçsüzlüğü ile Allah'a olan bağlılığını, şükran ve minnettarlığını ortaya koyan ifadeler kullanır. Üçüncüsü ise; Allah'ın azameti ve yüceliği karşısında saygı ve hürmetin bir ifade şekli olarak belli bir düzen ve ölçü içerisinde bedeni kullanarak, beden organlarını hareket ettirir. Allah'ın zati karşısında kendi benliğinin hiç olduğunu belirtmek ve tazimin sadece Allah'a olduğunu belirtmek için secdeye kapanır ki, daha öncede söylediğimiz gibi yere kapanmak insan nefsinin alçaltmanın en son derecesidir. Bir başka açıdan namaz, insanın Allah'a doğru olan yolculuğunun bir sembolüdür.<sup>77</sup>

Son olarak İslam'ın en önemli sembollerini bir araya toplayan, Müslümanlar için çok ayrı bir yeri ve değeri olan bir sembolizmden bahsetmek gerekecektir. Bu da kuşkusuz İslamiyet'teki "**Hac**" sembolizmidir. Aslında önceki bölümlerde de söz edildiği üzere diğer dinlerde de Kutsal Yerleri ziyaretler şeklinde Hac ibadetleri vardır. Fakat İslamiyet'in diğerlerinden farkı bu ibadetin zorunlu yani Müslümanlar için farz oluşudur. Hac, kelime olarak gayret etmek, kastetmek, çekinmek, delille galip gelmek, mutlak kasıt manalarına gelir. Fakat hacca, "*ziyaret*" anlamını vermek adet haline gelmiştir.<sup>78</sup> Hac, dünyanın en büyük din organizasyonlarından birisidir. İslam dininde, akıl-baliğ, hür, hali vakti yerinde olan ve sağlıklı her Müslüman kadın ve erkeğin ömründe bir defa haccetmesi zorunludur. Bu ibadetin birden fazla çeşidi olduğu gibi ayrıca her mezhebe göre de farklılık göstermektedir. Diğer yandan yapılan haccın geçerli olabilmesi için ise bazı şartların yerine getirilmesi gerekmektedir. Mekke'de Harem-i Şerif'in ortasında bulunan ve bütün Müslümanların namaz kılarken yöneldikleri Kâbe, hac için de tavaf yeri olan kutsal

---

<sup>77</sup> Atasağun, a.g.e., s:339-340

<sup>78</sup> Sankıoğlu, a.g.e., s:375-376; Hançerlioğlu, a.g.e., "hac"; Al-i İmran, 96-97

bir tapınma merkezidir. Zamanında ve usulüne uygun olarak Kâbe'yi ziyaret eden kimseye de 'Hacı' denmektedir.

Müslümanlar için, ilk kible olması açısından Kudüs'ün önemli bir yeri olduğu şüphesizdir. Fakat Kâbe'nin bulunduğu Mekke'nin İslamiyet'e inananlar için çok daha kutsal bir yeri bulunmaktadır. Şu an bütün Müslümanların ibadet ederken yönelindikleri yer olmasının yanısıra, sağlığı ve mali durumu müsait olan tüm Müslümanların bu kente farz olan Hac görevleri için ömürlerinde mutlaka bir kere gitmeleri gerekmektedir. Yine Eliade'ye başvurarak bununla ilgili kısa bir bilgi verelim; *“Kopuş 11 Şubat 624'te, Peygambere Müslümanların namaz kılarken kible olarak Kudüs'e değil, Mekke'ye dönmelerini buyuran yeni bir vahiy inince gerçekleşti. Muhammed o dahiyane sezgisiyle Kabe'nin İbrahim'le oğlu İsmail tarafından inşa edildiğini bildirdi. Ama atalarının işlediği günahların ardından, tapınak şimdi putperestlerin denetimindeydi. Bundan böyle 'Arap dünyası da kendi tapınağına sahip olmuştu ve bu tapınak, Kudüs'tekilerden daha kadimdi'. [...] Nisan 628'de yeni bir vahiy, Muhammed'e müminlerin Kabe'ye hacca gidebileceğinin güvencesini verdi. Bazılarının duraksamalarına karşın, müminlerin kervanı kutsal kente yaklaştı. Mekke'ye girmeyi başaramadılar, ama Peygamber yarım bozgunu zafere dönüştürdü: Müminlerden kendisine, Allah'ın resulü olarak biat etmelerini istedi. Böyle bir yemine ihtiyacı vardı, çünkü kısa süre sonra Mekkelilerle bir ateşkes anlaşması yaptı. Bu anlaşma, küçük düşürücü görünse de, ertesi yıl hacı yapabilmelerine olanak tanıyordu. Üstelik Kureyşliler Müslümanlara on yıllık bir barış güvencesi veriyorlardı. [...] Nitekim Peygamber 629'da, 2.000 mümin eşliğinde, müşriklerin geçici olarak terk ettiği kente girdi ve hac vazifesini yerine getirdi. İslamın zaferi ufukta görünüyordu: üstelik birçok Bedevi aşireti, hatta Kuveyş oligarşisinin temsilcileri İslamı kabul etmeye başlamıştı. [...] Peygamber Ocak 630'da (rivayete göre) 10.000 adamla birlikte ve Mekkelilerin düşman bir aşireti desteklediği bahanesiyle ateşkesi bozdu ve kimsenin burnu kanamadan kenti işgal etti. Kâbe'nin putları kırıldı, sunak temizlendi ve müşriklerin tüm imtiyazları kaldırıldı. [...] Muhammed sanki bir önsezinin etkisindeymiş gibi Şubat-Mart 632'de Mekke'ye gitti; bu onun son hacıydı. Bu vesileyle hac ibadetinin tüm ayrıntılarını titizlikle belirledi ki bu kurallar bugünde uyulmaktadır. [...] İslam'a göre imanın beş şartı vardır. En önemli farz, salât, yani günde beş vakit kılınan namazdır; ikincisi zekât, yani zorunlu bağışlardır; üçüncü şart olan savm, tüm Ramazan ayı boyunca şafaktan gün*



*batımına kadar tutulan orucu ifade eder; dördüncüsü hac, beşincisi de kelime-i şahadet'tir.”<sup>79</sup>*

Hac, “kefen misali bembeyaz giysiler içinde ahiretteki mahşeri hatırlatan, aynı kıyafet içinde zengin-fakir, şehirli-köylü ayırımını ortadan kaldıran, ‘ben’liği yıkıp ‘biz’i öne çıkaran, şeytan taşlama, tavaf ve sa’y gibi ‘temsili’ görevlerin ifa edildiği, helal olan bazı şeylerin ihrama girdikten sonra haram kılındığı ve böylece nefis terbiyesi, irade ve sabır eğitiminin yapıldığı” bir ibadettir. Hacda sembolik anlatımın önemli bir yeri vardır. Dolayısıyla hac ibadetini oluşturan başlıca unsurları ve ifade ettikleri sembolik anlamları kısaca açıklamak, fotoğrafları daha iyi anlayabilmek için gereklidir. İlk olarak hac görevini yapacak kimse hac yapmaya niyet eder ve kıyafetini değiştirerek *İhrama* girer. İkinci olarak ise Kabe *tavaf* edilir. Hacı adayları, Kâbe’nin doğu köşesinde yerden 1,5 metre yükseklikte yer alan, Allah’ın elini sembolize eden Hacerü’l-Esved taşına başlangıç kabul ederek, Kâbe’nin çevresinde belirli bir düzen içinde ve çeşitli dualar okuyarak yedi kez dönerler. Sonraki aşama da Sa’y yapmaktır. Yani Mescid-i Haram’ın doğu tarafında bulunan Safa ve Merve adını taşıyan iki kaya arasında hızlı adımlarla yedi kez gidip gelmektir. Bu ritüelin kökeni, Hz. İbrahim’in eşi Hacer’in, oğlu İsmail’e su bulmak için Safa ve Merve tepeleri arasında yedi sefer gidip gelmesine dayanmaktadır. Burada Hz. Hacer’in annelik sevgisine saygı gösterilirken, ilahi sevgiye ve zembem verdiğinden dolayı Allah’a şükredilmektedir. Daha sonra ise *Arafat’ta Vakfe* yapılır. Arafat, Mekke’nin 25km güney doğusunda ova görünümünde düz bir alanın adıdır. Doğu, kuzey ve güneyi dağlarla çevrilidir. İslam dinine göre Hz. Âdem ile Havva’nın cennetten indirildikten sonra buluştukları yere “*Arafat*”, buluştukları güne de “*arefe*” denilmektedir. “*Vakfe*” ise, hac yapma niyetiyle ihrama girmiş olan bir kimsenin Arafat’ta bir müddet kalması demektir. Hemen arkasından da sıra Müzdelife Vakfesine gelmektedir. Müzdelife, Arafat ile Mina arasında harem sınırları içerisinde bir bölgenin adıdır. Bu sınırlar içerisinde belirlenen zaman diliminde kısa bir süre bulunmak ve buradan geçmek gerekmektedir. Bu aşamalardan sonra ise Mina’da yapılması gereken bazı görevler vardır. Mina, Müzdelife ile Mekke arasında Harem sınırları içinde bir bölgenin adıdır. Kurban bayramı günleri *Mina’da şeytan taşlama, kurban kesme* ve *traş olmak* üzere 3 görev ifade edilir. Rivayet göre, Allah’ı her şeyden çok sevdiğini söyleyen Hz. İbrahim’in yaşlılığında bir oğlu olur. Allah Hz.

<sup>79</sup> Mircea Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Muhammed’den Reform Çağına, Çeviri: Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s:89-94

İbrahim'i imtihan etmek için ona, çok sevdiği oğlu Hz. İsmail'i kurban etmesini söyler. Hz. İbrahim itiraz etmeden bunu kabul eder. Şeytan ise Hz. İbrahim'i bundan vazgeçirmenin yollarını arar; ama Hz. İbrahim şeytanı taşıyarak kovar. Bunun üzerine şeytan Hz. İbrahim'i bu fikrinden vazgeçirmesi için Hz. Hacer'den faydalanmayı dener; ama Hz. Hacer de şeytanı taşlar. Sonunda boğazlanmayı reddetmeye ikna için Hz. İsmail'in önüne çıkar, Hz. İsmail'de şeytanı taşıyarak kovar. İşte, Mina'da, şeytanın taşlandığı yerde yükseltilmiş bulunan bu üç dikili taş, hacılar tarafından bu olayın yadedilmesi ve şeytani vesveselerin kovulması için sembolik olarak taşlanmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi taşlama bittikten ve kurban kesildikten sonra ise hacı adaylarının saçlarını traş etmeleri veya kısaltmaları gerekmektedir.<sup>80</sup>

Hac ibadeti ile ilgili bütün bu unsurlar, mahşer gününde insanın içinde bulunacağı ruh halinin bir provasını ortaya koymaktadır. Bir anlamda Müslüman için hac, mahşer gününe psikolojik bir hazırlıktır. Hac ibadeti vasıtasıyla mümin kişi, mülkiyet duygusunun, beşeri zevk ve arzuların, o zaman kadar yaşanmış olan rahatlıkların ve kazanılmış alışkanlıkların dışına çıkarak, Allah'ın emirlerine ve otoritesine tam bir boyun eğiş ile Allah'a itaat etmekte ve yaratılıştaki saf fıtrat durumuna yeniden dönmektedir.<sup>81</sup> Bütün bunların yanı sıra haccın en göze çarpan diğer bir yanı sosyal cephesidir. Dünya çapındaki tüm Müslümanlar hac ibadeti esnasında bir araya gelerek, açık bir şekilde birliklerini göstermektedirler.

Sonuç olarak görüldüğü üzere dinlere ait birçok sembol bulunmaktadır. Diğer yandan ise bu semboller nihayetinde yüzyıllar boyu dini duyarlıklara ilgi duyan sanatçılara ilham kaynağı olmuş, ifade edilmek istenen anlatının iletilmesini kolaylaştırmışlardır. Tezde ele alınan sanatçıların çalışmalarını anlamada da bu sembollerini bilmenin büyük bir önemi bulunmaktadır. Örneğin ikinci bölümde ele alınan Kutsal Toprakları anlamlandırmada, Ağlama Duvarı'nın, İlahi dinlerin Kutsal Mekanlarının ve Hac ile Kurban'a yaklaşımlarının bilinmesi, son bölümde bahsedilen sanatçıların çalışmalarını çözümlerken de Abbas için Müslümanların Namaz, Kurban, Kabe ve özellikle Hac ile olan ilişkilerinin, AES için Cami, Kilise ve

---

<sup>80</sup> İsmail Karagöz, Mehmet Keskin, Halil Altuntaş, Hac İlmihali, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2004, s:19-79-87-93-97-112; Atasağun, a.g.e., s:344-349; Kahraman, a.g.e., s:239-240; Tümer-Küçük, a.g.e., s:317-318

<sup>81</sup> Atasağun, a.g.e., s:344-349; Kılıç, a.g.e., s:228-230; Kahraman, a.g.e., s:239-240; Tümer-Küçük, a.g.e., s:317-318

ibadetlerin, Pierre ve Gilles için ikonaların, son olarak ise Serrano için Haç, Vaftiz ve Balık gibi sembollerin bilinmesi, bu fotoğrafçıların çalışmalarının anlamlandırılması ve değerlendirilmesinde fazlasıyla etkili olacaktır. Fakat bu sembollerden Hıristiyanlığa ait olanların İkonografik duyarlılığa kaynaklık teşkil etmesi bakımından özel bir bölümde ayrıca açıklanması gerekmektedir.

### 1.3. SANATSAL YARATICILIK VE İKONOĞRAFİK GELENEK

#### 1.3.1. İkonalar, İmgeler ve ibadet

Dinlerin pek çoğunda kutsallık deneyiminin yaratılmasında imgeler önemli bir rol oynar. İmgeler, değişik dönemlerde ve kültürlerde doğaüstü güçler hakkındaki değişik görüşleri hem ifade eder, hem şekillendirir, hem de belgelerler: tanrılar ve şeytanlar, azizler ve günahkârlar, cennet ve cehennem gibi.<sup>82</sup> İmgeler çoğu kez birer telkin aracı, birer kült nesnesi, birer meditasyon uyarıcısı ve tartışma silahı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden de geçmişin dini deneyimlerinin keşfedilmesinde tarihinin araçları olurlar, tarihçiler ikonografiyi yorumlayabildikleri sürece elbette.

O dönemler itibariyle imgeler, dini bilgilerin yayılmasında araç olmaktan çok daha fazlasını ifade etmektedirler. Şöyle ki, imgelerin kendileri mucizeler atfedilen araçlar ve kült nesnelere durumundadır. Örneğin, İkonaların Doğu Hıristiyanlığında, ister tek başlarına, ister dini ayinler sırasında sunağı halktan gizleyen perde olan ikonostasis üzerinde toplu olarak sergilensinler, özel bir yeri bulunmaktadır. Fotoğrafik gerçeklikten uzak kalıplar izleyen ikonalar, dini imgenin gücünü özellikle belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Figürlerin genellikle önden resmedilmesine dikkat edilir. Çünkü İsa, Meryem veya azizlerin gözlerine izleyicilerin doğrudan bakması, onların ikonaya bir insanmış gibi davranmasına yol açmaktadır. Hatta denize düşüp kendi kendine karaya ulaşan ikonaların efsaneleri, bu imgelerin bağımsız birer güç olabildiği izlenimini pekiştirmektedir.

Ortaçağ'ın sonlarından itibaren kilise, örneğin Roma'daki San Pietro'da bulunan İsa'nın "*gerçek görüntüsü*" veya "*Veronika*" gibi belli imgeler karşısında dua edenleri, günahlarının karşılığı olan cezaları affetmek, başka bir deyişle Araf'ta geçirecekleri vakti kısaltmak suretiyle ödüllendiriliyordu. Dindar kimseler imgeleri görmek için uzun kutsal yolculuklar yapıyor, onların önünde eğiliyor ve diz çöküyor, onları öpüyor ve onlardan dilekte bulunuyorlardı. Örneğin, Santa Maria dell'Impruneta imgesi, yağmur yağdırmak ya da Floransalıları siyasi tehlikelere karşı korumak üzere sık sık geçitlere katılıyordu.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Peter Burke, Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları, Çeviri: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2003, s:50

<sup>83</sup> y.a.g.e., s:54

Zaten bir önceki bölümde Hıristiyanlığın sembolleri arasında konu edilen ikonalar hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Şimdi burada daha bir ayrıntılı şekilde ele alalım. Kökeni Yunanca olan “*ikona*” kelimesi, Hıristiyanlığın başlangıç devrelerinde resmin her türlü için geçerli bir deyim olarak kullanılmıştır. Bizanslılar sıva üzerine boyayla yapılmış veya renkli cam tanecikleriyle mozaik halinde işlenmiş duvar resimlerine, kitap sayfalarını süsleyen küçük tasvirlerle, kısacası bütün resimlere ikona adını vermişlerdir. Kelime, eski, geniş manasını muhafaza etmekle beraber, daha sonraları sınırlanmış ve özellikle tahta levhalar üzerine yapılan, taşınabilir dini resimler için kullanılır olmuştur. Yani kısaca, Hıristiyan Ortodoks Kilisesi’nde ibadete mahsus, tahta üzerine boya ile yapılmış dini resimlere ikona adı verilmektedir.

Bu ikonalar, Ortodoks Hıristiyanlar tarafından dini seremonilerde kullanılmıştır. Üzerinde İsa’yı, Meryem’i, Yahya’yı ve Hıristiyanlığın kutsal kişileri olan azizleri temsil eden insan suretlerinin görüldüğü bu ikonalar önünde dua etmek, diz çöküp yalvarmak, onların yardımına sığınmak, bir gelenek ve ibadetin bir parçası haline gelmiştir. Tanrı’ya tapınmada birer vasıta olarak kabul edilmişlerdir. Kutsal Kitap’ta yani Tevrat ve İncil’de geçen olaylar ve anlatılanlar bile ikonalar üzerinde gösterilmiştir. Hıristiyanlığa, dışarıdan gelen tesirlerle giren ikonalara ibadetin, yavaş yavaş oluştuğunu ve ancak, bu dinin ortaya çıkışından yüzlerce sene sonra, altıncı yüzyılın içinde açıkça yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Anadolu’da ilk manastırlardan birini kurarak manastır hayatının temel kurallarını ortaya koyan Kayserili keşiş Büyük Vasileos (329-379) ikonalara ibadetin mahiyetini şöyle açıklamaktadır: *“İkonaya duyulan saygı, onda tasvir edilen kişiye duyulan saygıdır. İkonaya ibadet etmek, onun üzerinde tasviri görülen kişiye ibadet etmek demektir.”*<sup>84</sup>

Aslında ikonalara ibadet, Hıristiyanlığın ortaya çıkışından yüzlerce yıl sonra, altıncı yüzyılın içinde yaygınlaşmıştır. Ancak, günümüz sanat dünyasında bu ikonalar dini anlamlarından daha çok, bu anlamlarından soyutlanmış şekilde, sanat ve estetik ölçüler açısından ele alınmakta ve eski eserler olarak değerlendirilmektedir. Şinasi Başeğmez, “*İkonalar*” adlı kitabında, her şeyden önce dini manalar taşıyan ve ibadet edilmek üzere yapılmış olan ikonalara, yalnız birer sanat eseri olarak bakmanın, onları sadece renkler ve çizgilerden oluşan bir resim gibi görmenin, seyirciyi çıkmaza sokacak, kısır bir yaklaşım biçimi olduğunu, diğer

---

<sup>84</sup> Şinasi Başeğmez, *İkonalar*, YKY, İstanbul, 1989, s:3

taftan aynı zamanda bir sanat eseri olarak karşımıza çıkan bu ikonaları, yalnız dini muhtevalarını yorumlayarak yaklaşmanın da aynı kısır yaklaşımın bir başka türü olduğunu belirtmektedir. Bu hususta gidilecek en doğru yolu, her iki yaklaşım biçimini birleştirerek ikonaya bakmak olarak değerlendirir. Buna ek olarak, İncil kadar kutsal sayılan bu dini resimleri gereğince anlamak için, önce Tevrat ve İncil'i okumuş olmanın, bu ikonalarda gösterilen azizlerin hayat hikâyeleri hakkında yeterince bilgi sahibi olmanın, diğer taraftan Bizans resim sanatını ve özellikle Ortodoks kilisesi'nin ikonalar için ortaya koyduğu resim kurallarını tanımak gerektiğinin altını çizmektedir.<sup>85</sup>

Bu ikonların karşısında durup İkonların, ruhani anlam ve gücün maddi bir cisim haline gelmiş suretleri şeklinde kabul edilmesi, Ortodoks kilisesi ve ona bağlı kiliselerde ikonlara inancın, yeni bir inanç doktrini olarak benimsenmesine yol açmıştır. Zamanla ikonlar bir tasvir olmaktan çıkarak, Hz. İsa'nın ve Hz. Meryem'in yerini almış ve onlara canlıymış gibi saygı gösterilmeye ve tapınılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak Ortodoks kiliselerinde Hz. İsa'nın, Hz. Meryem'in ve havarilerin tasvirleri çoğalmaya başlamış ve Hıristiyanlıkta "puta tapıcılık" niteliğine bürünen bu ikona sevgisi, giderek hızla gelişmiştir. Bu gelişme sonucu kilise içinde bir gerginlik ve anlaşmazlık çıkmıştır. Kimi din yetkilileri, ikonların kutsallığını ileri sürüp, onları Hıristiyan kilisesinin vazgeçilmez bir parçası olarak görürken, kimi din görevlileri de ikonların gereksiz olduğunu söylemiştir.<sup>86</sup>

### 1.3.2. Dinlerin Tasvir Tartışılmaları ve İkonoklazm

İkonlara karşı gösterilen bu aşırı saygı ve sevgi sonucunda, zamanla ikonlara karşı bir direniş başlamıştır. Bu direniş Hıristiyan kilisesinde M.S. VII. ve VIII. yüzyıllarda "Eikonoklastes-ikonoklast" veya "İkonoklazm" (Tasvir kırıclılık-ikon düşmanlığı) adı altında, kutsal imaj veya ikonların tahrip edilmesi hareketini doğurmuştur. Bizans imparatoru III. Leon (M.S. 675–741), M.S. 726 yılında Hz. İsa'nın ikonu dışında diğer ikonların kullanılmasının yasaklanması hususunda açıkça tavrını ortaya koymuştur. M.S. 730 yılında ise Hıristiyanların ikon kullanması ve onlara tapmalarını resmen yasaklamıştır.

---

<sup>85</sup> y.a.g.e., s:3

<sup>86</sup> Atasağun, a.g.e., s:212-213

Bu yasağın temelleri aslında tektanrılı dinlerden önce tanrıların tabiatı arayan, tabiat güçlerini kutsallaştıran ve bu güçlerin barındığına inandıkları canlı-cansız bütün varlıklara tapan insanlara kadar uzanmaktadır. Çünkü tek tanrılı dinlerin egemenliğine geçişle birlikte bu tür davranışlardan uzaklaşılması beklenmektedir. Nitekim insanların eski geleneklerinden kurtulması, tek tanrılı dinlerde de ortaya çıkan tasvir tartışmalarında görüldüğü gibi, o kadar da kolay olmamaktadır. Günümüzde bir sanat yapıtı olarak görülmekte ve değerlendirilmekte olan çok tanrılı/Pagan bir dönemin ürünü Yunan heykelleri, aslında dönemlerinde tapınaklarda yer alan ve belli bir işlevi olduğu düşünülen birer kült nesnesidirler. Bu dönemde heykellere Tanrı varlığının görüntüsü olarak değil, kendisi olarak bakıldığı da bilinen bir gerçektir. Aynı anlayış Mısır sanatında da bulunmaktadır ve tüm bu anlayışlar betimin kutsallığını da beraberinde getirmiştir.

*“Bu çağlarda ‘tasvir’in toplum hayatındaki yeri ve insan varlığı üzerindeki gücü büyüktü. Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu olmadığı için, insanlık tarihinin bu aşamasında ‘suret’ ile ‘öz’ birbirinden ayırt edilmiyor, bir varlığın kendisi ile tasviri bir sayılıyordu. Bu yüzden pagan dünyanın insanı tasvir yapar, tasvir yoluyla düşmanını yok edeceğine, av ve toprak bereketini sağlayabileceğine inanır. Tabiat dinlerinin egemenliği altında geçen çağlarda tasvir, korkulan kutsal güçlerin taşıyıcısıdır, puttur, büyüdür.”<sup>87</sup>*

Yukarıda da söz edildiği gibi o dönemlerde heykeller tanrıların kendilerini temsil etmişlerdir. Betimin kutsallığı Geç-Helenizm döneminde geniş bir coğrafyaya yayılan Yunan sanatının etkisi, yöresel sanatlarla karşılaşması sonucu azalmaya başlasa da Antik çağın sonlarına kadar kültürün sürekliliği içinde tarikatlar, mistik öğretiler, büyü ve benzer inanç biçimleriyle kesintisiz bir biçimde devam etmiştir. Tanrıyı temsil gibi bir geleneği olan antik figür anlayışına karşı ilk tepki, ilk tek tanrılı din olan Yahudilikten gelmiştir. Aynı şekilde Hıristiyanlık içinde de yer yer ve zaman zaman betimle ilgili sorunlara rastlanmıştır. Bu iki sistemden sonra İslâm dini de betim yasağını benimsemiştir. İnsanın kendisini daha iyi tanımasıyla birlikte, gelişim evrelerinde sırasıyla doğa dinleri yerini mitolojiye, mitoloji, felsefeye bırakmış; daha sonra teokratik bir dönem ve sonuçta demokrasiye varılmıştır.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2005, s:15

<sup>88</sup> Ahmet Kamil Gören, “Doğu’da ve Batı’da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü”, Doğu ve Batı Düşünce Dergisi, Cantekin Mat., sayı: 2, Ankara, Şubat 1998, s:111-112; İpşiroğlu, y.a.g.e., s:15-23

Gerçektende tektanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla insanlık tarihinde putlara karşı amansız bir savaş açılmıştır. Yukarıda bahsedildiği gibi ilk tepki, dinlerin en eskisi olan Yahudilikten gelmiştir. Aslında Yahudiler kutsal öykülerin imgeleştirilmesinin insanları eğitmedeki gücünün hep farkında olmuşlardır. Fakat putataparlığa yol açar korkusu Musevileri imge yapımını yasaklamak zorunda bırakmıştır. Tevrat'ın Tanrı'sı tabiatüstü bir varlıktır; kendisinin sureti olmadığı gibi, suret alan tanrıların da can düşmanıdır. Bu yüzden *Tevrat* her türlü tasvire karşıdır ve resim yapmayı yasaklar: Bu yasağın, putlaştırma amacıyla yapılmamış olan tasvirlerle bir açık kapı bırakıp bırakmadığı sorusu tartışılmakla birlikte yersiz bulunmaktadır. Çünkü canlı-cansız tüm varlıkların tasvirlerine tapınılan çağlarda, putlaştırılmayacak, put anlamına gelmeyecek bir tasvir düşünülemez. Putlara karşı savaş açan *Tevrat*'ın "*kıskanç Tanrı*"sı, bu nedenle kitabında hiçbir yoruma yol açmayacak bir kesinlikle dini olan ve olmayan konuları ayırmadan her türlü tasviri yasaklamıştır. Yahudilik de resim yasağını bu anlamda anlayarak benimsemiştir. Ama yine de doğu kentlerindeki Musevi toplulukları sinagoglarının duvarlarını Eski Ahit öyküleriyle süslemişlerdir. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* isimli kitabında sinagog duvarını süsleyen bir resimden bahsederken şöyle der: "*söz konusu olan, yalnızca Kutsal Kitap'tan bir öykünün resimlenmesi değil, Kutsal Kitap'ın öneminin resimlerle Yahudi halkına açıklanmasıdır*" ve ekler; "*bu figürler, gerçeğe ne kadar benzerse, imgeleri yasaklayan emre karşı o kadar günah işlemiş olacaktır. Onun başlıca amacı, Tanrı'nın gücünü gösterdiği durumları seyirciye anımsatmaktır. Sinagoga bu iddiasız duvar resmi ilgimizi çekiyor, çünkü Hıristiyan dini, Doğudan yayılırken aynı düşünceler sanatı etkilemeye başladı.*"<sup>89</sup>

Yakın zamana kadara Hıristiyan sanatının, Hıristiyanlığın tarihi kadar eski olduğu sanılmıştır. Oysa böyle olmadığını bugün bilinmektedir. İsa'nın doğumundan sonraki ilk iki yüz yılda, yeni inancı yansıtan hiçbir sanat eseriyle karşılaşmamıştır. En erken katakomp resimlerinin, lahit kabartmalarının ve kitabelerin tarihi III. yüzyıldan geriye gitmemektedir. Yeni din, kapalı bir topluluk olarak yaşayan küçük bir azınlığın dini olmaktan çıkıp devlet dini olma yolunu tutunca, Hıristiyanlar inançlarını açığa vuracak ve yayacak semboller yaratmak zorunda kalmışlardır. Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hıristiyanlık, Yahudiliğin aksine, suret tasvirçiliğine açık bir din olmuştur. Gerçi Hıristiyanların

---

<sup>89</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 1997, İstanbul, s:127-128



Tanrısı da tabiatüstü bir varlıktır ama Hıristiyanlar onun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek görünmezlikten sıyrıldığına inanmışlardır. Tanrı'yı insan bedenini eti ve kemiğiyle, en soyut düşünceyi en somut gerçeğe uzlaştıran bu görüş, Hıristiyanlığın, Yunan ve Latin Uygarlığının insana ve tabiata çevrili sanatından büsbütün kopmasını önlemiş ve suret tasvirliğini benimsemesini sağlamıştır. Böylece kısa bir süre içinde, özüyle Hıristiyanlığa, dış görünüşüyle Geç-Helenizm'e bağlı bir sanat doğmuştur.<sup>90</sup>

Fakat daha sonraları ikonların kullanılmasıyla birlikte daha önceleri olan pagan puta tapıcılığının tekrar canlanması korkusu gün ışığına çıkmış, bu sebeple de belli kesimlerde İkon düşmanlığı başlamıştır. Bu hareketi gerçekleştirenlerin ikonlara tapınmasına karşı çıkma nedenleri arasında, Eski Ahit'teki On Emir'den ikincisinin (Çıkış 20:4) getirdiği yasak önemli bir rol oynamıştır. Diğer yandan halk arasında kökleşmiş olan ve batıl inançlarla beslenen putperestliğin belirtilerinin baş gösterdiği de bir gerçektir. Örneğin V. yüzyıla kadar İsa ikonunda Mesih'in tasvirini görenler, o tarihten sonra kendisini görmeye başlamışlardır. Böylece İsa ikonu resim olmaktan çıkmış, tapınılan "*kült resim*" olmuştur. Bununla birlikte yaralarından kan, gözlerinden yaş akan aziz ikonlarının öyküleri halk arasında ağızdan ağza dolaşmaya başlamıştır. Hatta resimlerin canlandığına öylesine inanılmıştır ki, 787'de İznik'te toplanan II. Konsil "*aziz resimlerinin mucize gösterebileceklerini ve şifa sağlayabileceklerini*" onaylar hale gelmiştir. Bunu takiben, mahkemelerde ikonların önünde yeminler edilmiş, vaftiz babası olarak seçilen azizin önünde dini törenler yapılmıştır.

Bu nedenlerle, VI. yüzyılın sonlarına doğru ve VII. yüzyılda resmen desteklenen ikonlara, Anadolu'da karşı çıkılmakla birlikte canlılık özelliği taşıdıkları inancıyla tapınılmıştır. Bu gelişmeler bazı Hıristiyanları endişelendirmiş ve akabinde resme karşı toplu direniş girişimleri başlatılmış, böylece Hıristiyan dünyasını ikiye bölen resim tartışması ortaya çıkmıştır. Dinsel amaçlarla yapılmış tüm imgelere ve özellikle suretlere karşı olan bu kişilere ikonoklast ya da putkırıcı denilmiştir. Görüş birliği içerisinde birleşen bu grup, kilisede üst düzeylere yükselerek Doğu Kilisesinde her çeşit dinsel sanatın yasaklanmasını sağlamıştır. İkonlara tapınmasını savunanlar ise imgelerin hem Papa Gregorius'un belirttiği gibi eğitim için yararlı hem de onların kutsal olduklarını savunmuşlardır.

---

<sup>90</sup> İpşiroğlu, a.g.e., s:16

Kısaca bu tarihi sıralamayı özetlemek gerekirse, 726'da Bizans İmparatoru III. Leon ikonlara karşı açıkça tavır almıştır; 730'da da ikon kullanılması resmen yasaklanmıştır. Böylece başlayan ve ikonlara tapanları hedef alan baskı ve zulüm, Leon'dan sonra tahta geçen V. Konstantinos Kopronymos döneminde (741–775) ciddi boyutlara ulaşmıştır. 787'de İmparatoriçe Eirene, VII. Ekumenik Konsil olan II. Nikaia (İznik) Konsili'ni toplamış ve burada İkonoklazm lanetlenerek ikon kullanılması yeniden serbest bırakılmıştır. 814'te V. Leon'un (M.S. 813–820) tahta geçmesinden sonra ikonoklastlar (ikon düşmanları) yeniden güçlenmiş ve ikon kullanılması 815'te toplanan bir konsilde bir kez daha yasaklanmıştır. İkinci İkonoklazm dönemi, M.S. 842'de İmparator Theophilos'un (M.S. 829–842) ölümüyle sona ermiştir. Theophilos'un karısı İmparatoriçe Theodore'nin (ölm. M.S. 867, imparatoriçelik dönemi M.S. 842–856) çabalarıyla 843'te ikonlar yeniden kullanılmaya ve saygı görmeye başlamıştır. Bu olay Ortodoks Yortusu olarak hala kullanılmaktadır. Tarihte İkonoklazm Dönemi olarak yerini alan bu hareket 726-730'da başlamış, 726-787'de kısa bir süre kesintiye uğrasa da 843 yılına kadar devam etmiştir.

*“Batıyı bu kadar uğraştırmış olan imgeler sorunu karşısında, öteki iki büyük dinin nasıl tepki gösterdiklerini görmek ilginçtir. VII. ve VIII. yüzyıllarda ilerleyip, önüne gelen her şeyi silip süpüren bir Ortadoğu dini; İran'ı, Mezopotamya'yı, Mısır'ı, kuzey Afrika ve İspanya'yı fetheden İslam fatihlerinin dini, imgelerin yasaklanmasında Hıristiyanlıktan daha da katı davrandı. İmgeler, yani suretler yasaklandı ama sanatı sona erdirmek pek kolay değildi. Nitekim kendilerine insanları betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motifleri geliştirmekte kullandılar. Adına arabesk dediğimiz, benzeri görülmemiş zarafette dantel gibi süslemeler yarattılar. Daha sonraki kimi Müslüman mezhepleri, imgelere getirilen yasaklama konusunda daha esnek yorumlara gittiler; böylece de, din ile herhangi bir ilintisi bulunmaması koşuluyla, figür resimlerinin ve yazılı metinleri süsleme resimlerinin ya da görsel açıklamalarının (illüstrasyon) yapılmasına izin verdiler.”<sup>91</sup>*

Musa dininin resim yasağını, tektanrılı dinlerin sonuncusu olan Müslümanlık da benimsemiştir. Hıristiyanlıkta olduğu gibi Tanrı'yı yeryüzüne indirip somutlaştıran,

---

<sup>91</sup> Gombrich, a.g.e., s:143

onunla senli-benli bir ilişki kurulmasını sağlayan bir düşüncenin İslam dininde yeri yoktur. Hıristiyanlıkta insanla Tanrı arasındaki baba-oğul ilişkisi Müslümanlara yabancıdır. Müslümanlıkta insan sadece bir kuldür. Allah her yeredir, her şeyi görür, ama insan gözü onu görmez, manevi varlığı “suret almaz”, “Söz”de (Tanrı Buyruğu’nda) belirir. Suret olan Tanrılar düzmece tanrılardır, putlardır ve bunlara tapmaları Allah bağışlamaz. Buna rağmen *Kur’an*’da, *Tevrat*’ta olduğu gibi, resmi yasaklayan bir ayetle karşılaşılmamaktadır. *Kur’an*’ın yasakladığı putlardır. “*Fakat İslamlığın doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu.*” Bu nedenle *Kur’an*’da putlar için söylenenler, resim için de geçerli sayılmıştır. Canlı varlıkların resmi yasaklanmakla, İslam dünyasında tabiatçılık yolu resme kapanmıştır. Fakat “*ruh*”u olmayan varlıkların (hareketsiz olan bitkiler bunlar arasına giriyordu) tasvirinde bir sakınca görülmemiştir. Dolayısıyla cansız nesnelere bitkiler Hadis metinlerinde resim yasağının dışında kalırlar. Diğer yandan sonraki devirlerde, puta tapma tehlikesi kalmadığı halde (*Kur’an* “*Tanrı Sözü*” olduğu için) resim konusunda Hadis açıklamalarının dışına çıkarak yorumlama yoluna gidilememiştir.<sup>92</sup>

Bu noktada bahsedilmesi gereken bir olay, Hz. Muhammed’in Hicret’in IX. yılında Mekke’yi fethettiği sırada olmuştur. Hz. Peygamber Kâbe’nin içindeki resimlerin ekseriyetini, hatta Hz. İbrahim ile Hz. İsmail’in resimlerini zemzem suyu ile sildirmiştir. Çünkü bu peygamberler, İslam’da günah olan bir şeyi yapmakta, fal bakmakta olarak tasvir edilmiştir. Buna karşılık Hz. Muhammed, Hz. Meryem ile Hz. İsa’nın resimlerini eli ile örterek muhafazasına işaret etmiştir. Bu resimler H. 64/M. 683’teki yangına kadar Kâbe’de kalmıştır.<sup>93</sup>

Tanrı, İslam inancına göre suret almaz. Manevi varlığı “*Tanrısız Söz*”de (Tanrı Buyruğu) belirir. Bu yüzden İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapalıdır. İslam sanatçısının yolu soyutlama yoludur. Bu nedenle, İslam dininin temelleri üzerinde tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir “*kavram ressamlığı*” doğmuştur. Bu kavram ressamlığı, Hıristiyan resim sanatından çok başka, hatta ona karşıt bir görüşten çıkmıştır. Hıristiyanlara göre Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih’in suretine girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarمیhta can verir. En soyut düşüncüyü en somut gerçeğe

<sup>92</sup> İpşiroğlu, a.g.e., s: 9–20

<sup>93</sup> Atasağun, a.g.e., s:311

uzlaştıran bu Tanrı anlayışı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağını sağlamıştır ve Hıristiyan sanatı bu yolda adım adım ilerlemiştir.

Neredeyse tüm inançlı Hıristiyanların insan boyutlarındaki heykellere karşı olmasına rağmen, bu kişilerin resimler konusundaki düşünceleri oldukça değişiktir. Kimileri resimleri, İmparatorluğun batı, Latin bölgelerinde kabul edilen görüşü açısında olduğu gibi, cemaate eğitimle verilenlerin anımsanmasında ve kutsal olayları akılda canlı tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görmüştür. VI. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus (yak. 540–604), da bu düşüncededir. *“Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir”* diyerek, üyelerinden çoğunun okuması yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese anımsatmıştır. Böylesine yetkili bir kimsenin resme yandaş olması, sanat tarihinde son derece önemli bir olaydır. Kilisede kutsal imgelerin kullanılmasına karşı çıkılan her yerde, onu sözleri anımsatılacaktır. Ama izin verilen sanat türü oldukça sınırlıdır. Eğer Gregorius'un amaçları güdülecekse, öykü olabildiğince açık ve basit anlatılmalı, ana konudan ve kutsal amaçlardan dikkati başka yönler kaydıracak şeylerden kaçınılmalıdır.<sup>94</sup> Resim aydınlar için, herkesin anlayabileceği bir sembol, bir işaret, dini hakikatlerin anlaşılmasını kolaylaştıran somut bir dildir. Bundan dolayıdır ki Papa Büyük Gregor, okuma bilmeyenlerin imana gelmeleri için resim yapılmasını gerekli bulmuştur.<sup>95</sup>

Hıristiyan sanatçılardan Kurtarıcıyı ve Havarilerini imgeleştirmesi ilk kez istendiğinde onlara Yunan sanat gelenekleri yardımcı olmuştur. İsa'nın IV. Yüzyıla ait ilk betimlemelerinden birini gösteren bir çalışmada, sonraki betimlemelerinin bizi alıştırdığı sakallı İsa figüründen farklı olarak, Aziz Petrus ile Aziz Paulus arasında tahta oturmuş, değerli Yunan filozoflarına benzeyen güzel bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Buradaki ayrıntılardan özellikle bir tanesi, bize böyle bir betimlemenin putatapıcı Helenistik sanatının yöntemleriyle hala ne kadar yakından ilişkili olduğunu hatırlatmaktadır. Hıristiyan sanatının kökenleri bu örnekten daha da eskilere gider, ama ilk anıtlarda İsa'nın kendisini hiçbir zaman gösterilmemiştir.<sup>96</sup> Ahmet Kamil Gören, Hıristiyan sanatında dinsel resim söz konusu olduğunda, akla ilk olarak

---

<sup>94</sup> Gombrich, a.g.e., s:133-135

<sup>95</sup> İpşiroğlu, a.g.e., s:18

<sup>96</sup> y.a.g.e., s:128

İsa'nın resminin yapılıp yapılmadığının gelmekte olduğunu söylemektedir. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında Roma'da gelenekselleşmiş bir portre sanatı vardır. İmparator, şair, filozof, yüksek memur vb. gibi ileri gelenlerin büstleri tıpatıp aynı yapılmaktadır. İsa'nın betimi ise zamanında çeşitli nedenlerle yapılmamıştır ve İncil'de İsa'nın görünüşüne ilişkin bilgiler yeterli değildir. Sanatçılar, dört İncil'de İsa'nın kişiliği ve yaşamı hakkında anlatılanları göz önüne alarak ona bir biçim vermeye çalışmışlardır.<sup>97</sup>

Batı Hıristiyan sanatında betimin işlevi, Kutsal Kitap'ta anlatılan öykülerin halk tarafından kolayca anlaşılabilmesini sağlamaktır. Sanatçı bunu yaparken, bir ölçüde kendini özgür hissedebilmektedir. Bu nedenle İsa betimlerinde olduğu gibi, konuların yorumlanması ve biçimlendirilmesi, dönemin anlayışına göre değişebilmektedir. Doğu Hıristiyan sanatı ve onun büyük temsilcisi Bizans'ta resim anlayışı, Batı'nın anlayışından farklıdır. Bizans'ta Platon'un idealer öğretisine dayanan bir resim teolojisi oluşmuştur. Oluşan bu teolojiye göre, İsa, Meryem ve azizler tarihsel kişiliklerinden soyutlanarak kavramlaştırılmış, düşünsel varlıklar niteliğine dönüştürülüp; değişmez gerçeklerin betimi oluvermişlerdir. İkona sanatçılarının yapımı olan çalışmalara da, görünmeyen, insan elinden çıkmayan betimler olarak bakılmıştır. Bu dönemde anlatılanların içinde, İsa'nın yüzünü sildiği keten bir beze yüzünün kopyasının çıktığı da yer almakta ve bu bez Agion Mandilion/Mandyllion: Kutsal Mendil adıyla anılmaktadır.

Mircea Eliade şöyle der; *"İkonakırcılığın yol açtığı derin krizin (VIII.-IX. Yüzyıllar) siyasal, toplumsal ve teolojik birçok nedeni vardı. On Emir'de bildirilen yasağa uyan ilk iki yüzyılın Hıristiyanları tasvir yapmamışlardı. Ama Doğu İmparatorluğu'nda yasak III. Yüzyıldan itibaren görmezden gelindi ve hem mezarlıklarda hem de müminlerin toplandıkları salonlarda dinsel bir ikonografi (Kitabı Mukaddes'ten esinlenen figürler veya sahneler) ortaya çıktı. Bu yenilik kutsal emanet tapımının gösterdiği atılımla yakından ilişkiliydi. IV. ve V. yüzyıllarda tasvirler çoğaldı ve onlara tapınma hız kazandı. Yine bu iki yüzyılda ikonalara yönelik eleştiriler ve ikonaların savunulması da belirginleşti. İkonaseverlerin başlıca kanıt tasvirlerin –özellikle de okuma yazma bilmeyenler açısından- pedagojik işlevi ve kutulaştırıcı erdemleriydi. Tasvirler ancak VI. Yüzyılın sonuna doğru ve VIII. yüzyılda hem kiliselerde hem de özel konutlarda tapınma ve tapım nesnesi oldu.*

---

<sup>97</sup> Kamil Gören, a.g.e., s:123

*İkonaların önünde dua ve secde ediliyor, ikonalar öpülüyor, bazı törenlerde dolaştırılıyordu. Bu dönemde kentleri, sarayları, orduları koruyan mucizeli tasvirlerin –doğüstü güç kaynakları- sayısında bir artış görüldü.<sup>98</sup>*

VIII. yüzyılın ilk çeyreğinde ikonların dinsel bir işlev ve anlam taşımadığı savıyla başlayan İkonoklazm hareketinin IX. yüzyılın ortalarında sona ermesinden sonra Doğu Kilisesi ikon kullanılmasını kuramsal bir temele dayandırmıştır. Tanrı, İsa'nın kişiliğinde maddesel bir biçim aldığına göre resimlerde de tasvir edilebilecektir. İkonlar kilisenin ayrılmaz bir parçası sayılmış ve özel olarak yüceltilmiştir. Ayrıca kiliselerdeki ikonostasis denen bölmenin üstüne asılan ve Yeni Ahit'ten sahneleri, yortuları, ünlü azizleri canlandıran ikonlar da din eğitimi aracı olarak kullanılmıştır.<sup>99</sup> Nitekim resim konusunda Tevrat ve putperestlik gelenekleri arasında süregelen bu çatışma, önünde sonunda Hıristiyanlığın görünmezlikten sıyrılarak ortaya çıkan Tanrı anlayışı içinde bir sonuca bağlanmış ve resim yasağı 843 yılında bir daha tekrarlanmamak üzere kaldırılmıştır.

Ortaçağ'ın son dönemlerinden itibaren ise, imgelerin dini yaşamda daha önemli bir rol oynadıkları görülmektedir. 1460'lardan başlayarak İncil'deki öyküleri resmeden bir dizi resim basılmıştır, bu arada kişilerin şahsen sahip oldukları resimler bu resimlere sahip olmaya gücü yetenler için şahsi ibadete giderek daha fazla destek olmuştur. Bu resimler hem biçim hem de işlev açısından yukarıda anlatılan ikonlardan farklıdır. Bunlar, kutsal tarihin belli bir anına odaklanan, "dramatik yakın plan" olarak adlandırılan husus üzerinde yoğunlaşmıştır. Kuzey İtalya'da hacıların çokça ziyaret ettiği ve XVI. yüzyıl sonlarında heykellerle dolmuş bulunan kutsal Sacro Monte (Varallo Dağı) gibi kutsal yerlerde, benzer bir etki, insan boyutlu figürlerle canlandırılan Yeni Ahit sahnelerinde çok daha dramatik bir şekilde yaratılmıştır. Etrafta bu gibi resimler varken, insanın gerçekten de İsa zamanında Kutsal Topraklarda duruyormuş hissine karşı koyması güçtür.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Mircea Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi – Muhammed'den Reform Çağına, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Birinci Basım 2003, s:71-72

<sup>99</sup> AnaBritannica, a.g.e., s:504

<sup>100</sup> Burke, a.g.e., s:56

### 1.3.3. Bir Çözümleme Yöntemi Olarak İkonografi

Resimlerin sadece bakmak için yapılmadığı, aynı zamanda “okunması” gerektiği düşüncesi günümüzde sıradan bir hale gelmiştir. Sinema çalışmaları üzerine yazılmış tanınmış bir giriş kitabı Bir Filmi Okumak (1977) adını taşımaktadır; eleştirmen Roland Barthes (1915-1980) bir keresinde şöyle söylemiştir: “*Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs okuyorum*”. Aslında resimlere karşı olan bu yaklaşım oldukça eskilere uzanmaktadır; Hıristiyan geleneği dâhilinde, Kilise Babaları ve en önemlisi ünlü Papa Gregorius Magnus (yak. 540–604) tarafından dile getirilmiştir. Fransız sanatçı Nicholas Poussin (1594 – 1665), kutsal besin toplayan İsraililere ilişkin resmi için “*öyküyü ve resmi okuyun*” diye yazmıştır.\* Aynı şekilde, Fransız sanat tarihçisi Emile Male (1862 – 1954) yazılarında, katedralleri “*okumak*” üzerine yoğunlaşmıştır.<sup>101</sup>

Diğer yandan başka dinsel geleneklerin imgeleri söz konusu olduğunda, dini imgelerin anlamını çıkarmak için ön koşul sayılan bazı bilgilere ihtiyaç duyulduğu, Batılıların büyük bölümü için yeterince açıktır. Örneğin Buda'nın, toprağın kendi aydınlanmasına şahit olması için çağırmak üzere sağ eliyle yere dokunması gibi el hareketlerinin anlamlarının çözülmesi, Budist kutsal metinler konusunda bilgi gerektirmektedir. Aynı şekilde, belirli yılanların tanrı olarak tanımlanabilmesi ya da fil-başlı bir figürün tanrı Ganeşa olduğunu ayırımsamak veya sürçü kızlarla oynayan mavi gencin bırakın kızlara oynadığı oyunların dinsel anlamını yorumlamayı, bu gencin tanrı Krişna olduğunu anlamak için bile, Hinduizm öğretileri hakkında bir miktar bilgi lazımdır. XVI. yüzyılda Hindistan'ı ziyaret eden bazı Avrupalılar, Hint tanrılarının resimlerini kimi zaman şeytan olarak algılamışlardır. Bir sürü kola ya da hayvan kafasına sahip olan bu “*canavarlar*”ın Batı'nın ilahi olanı betimleme konusundaki kurallarını çiğnemesi, Hıristiyanlık dışındaki dinlerin bu tasvirlerin şeytani olarak görülmesi eğilimini pekiştirmiştir. Bununla birlikte, Hıristiyan geleneği de, Erwin Panofsky'nin Son Yemek örneği ile işaret ettiği üzere, başkaları için aynı ölçüde bulanıktır. İkonografinin kalıpları ya da azizlerin efsaneleri konusunda bilgi sahibi olmadan, cehennemde yanan ruhları Araf'takilerden veya tepside gözlerini taşıyan kadını (Azize Lusi) tepside göğüslerini taşıyandan (Azize Agatha) ayırmak

\* Dini ve mitolojik tablolarıyla ünlü Poussin'in “Çölde Besini Toplayan İsraililer” (1632-1639; 2X1.49m yağlıboya) adlı bu eseri günümüzde Lure Müzesinde muhafaza edilmektedir. Resimlenen Kutsal Besin (Manna), Hıristiyanlıktaki Evharistiya uygulamasının bir ön tasarımıdır. (Exodus:11:79)

<sup>101</sup> y.a.g.e., s:61

imkânsızdır. Görüldüğü üzere bazı görüntüleri doğru anlayabilmek ve yorumlayabilmek için bazı bilgilere sahip olunması gerekmektedir. Aynı ikonografinin öğütlediği gibi...

XIX. yüzyıl sonlarından itibaren Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koymaya çalışmışlar, bir bilim olarak sanat tarihinin kurucuları olmuşlardır. Bu dönem, bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönem olmuştur. Erwin Panofsky, bu "ilk kuşak" sanat tarihçilerinin öğrencisi olarak yetişmiştir. Onları çok iyi incelemiş, sanat tarihi bilimin kurucuları olarak saymış, ancak meslek kariyerinin ilk yıllarından başlayarak da onların, özellikle de Wölfflin'in sanat tarihi kuramına eleştiriler yönelterek kendi sanat tarihi yöntemini oluşturmaya başlamıştır.<sup>102</sup>

Modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesine kuşkusuz Heinrich Wölfflin kuşağı ile başlamak gerekmektedir. Çünkü bu kuşağın kuramcıları, XX. yüzyıla girerken, sanatın sınırlarını çizmiş, sanat tarihini belli dönemlere ayırmış, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptamaya ve buna göre de biçimleri incelemeye çalışmışlar, böylece de sanat tarihinin bir bilimsel disiplin olabilmesinin temellerini atmışlardır. Aralarında birçok farklılıklar olmasına karşın bu kuşağın temsilcileri, sanatın sürekli ileri doğru olan çizgisel bir gelişim gösterdiği, bu gelişimin istenç dışı olduğu ve belirli, kavranabilir nesnel kurallara bağlı olduğu, bu kuralların öğrenilip ortaya konulması ile sanat tarihinin bir bilim olacağı düşüncesinde birleşmişlerdir. Bu ortak düşünce platformu, sanat tarihinin doğuş yıllarında – diğer sosyal bilim dallarında olduğu gibi - Hegelciliğin ne denli etkili olduğunu göstermektedir.

Bu kuşağın en öneli ismi olan Wölfflin, sanat tarihi yöntemini, sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlmelerine dayandırmaktadır. Bu düşüncelerini de "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı kitabında formüle etmiştir. Bu yapıtında Wölfflin, tek tek sanat yapıtlarının biçimsel çözümlmesi ve genel niteliklerinin belirlenmesi için iki sanat biçimini (Renaissance ve Barok) ele almakta ve biçimlerin özelliklerini salt biçim açısından saptama üzere, birbirine karşıt beş algılama kategorisi kurmaktadır. Bunlar, çizgisel ile gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form ve kapalı form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik gibi salt biçime (form) ilişkin

---

<sup>102</sup> Erwin Panofsky, İkonografi ve İkonoloji - Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş, Çeviri: Engin Akyürek, Afa Yayınları, Şubat, 1995, İstanbul, s:8



ölçütlerdir. Wölfflin, bir sanat yapıtının incelenmesi için böylesi nesnel ölçütler koyarak, kesinliğı olan “*biçeme ilişkin yasalar*” üzerine oturan bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştır. Bu amaçla da, sanat yapıtını bu yasaların nesnesi olarak tek başına ele almış, onu “*kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan*” ve hatta “*kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan*” bir nesne olarak incelemiştir. Panofsky, daha 1915'te Wölfflin'in bu düşüncelerini eleştirmeye başlamış, sanatsal biçimlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiştir. Ama Panofsky sanat tarihinin yöntem-bilimini esas olarak 1939 yılında yazdığı İkonoloji Üzerine Çalışmalar adlı kitabında yer alan, şu an bu bölümün yazılmasında da temel kaynak teşkil eden, “*İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelemesine Giriş*” adlı yazısı ile oluşturmuştur. Bu yöntemi daha sonra Gothic Architecture and Scholasticism (1951), Early Netherlandish Painting (1953) gibi kitaplarında işleyerek geliştirmiştir. Günümüz sanat tarihi de yöntem olarak büyük ölçüde Panofsky'nin bu yöntemini benimsemektedir.<sup>103</sup>

Panofsky, Wölfflin'i eleştirirken öncelikle onun, sanat yapıtını yaratıldığı ortamdan soyutlayarak başlı başına bir nesne olarak ele almasına karşı çıkar ve bir sanat yapıtını doğru olarak tanımlayabilmek için, onu yalın olarak ele alıp incelemenin yeterli olmayacağını söyler. Panofsky'e göre sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde –yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte- ele alınıp incelenmelidir. Panofsky, bu olguların hepsini “*kültürel belirtiler*” (cultural symptoms) olarak adlandırmakta ve sanatında bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu, bunlar ile karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu öne sürer. Günümüz sanat tarihçileri bu düşüncüyü artık olağan karşılamaktadırlar. Tüm bu kültürel belirtilerin bir araya gelmesi, Panofsky'nin çok önem verdiği bir kavram olan “*Weltanschauung*”ün (dünya görüşü) oluşumuna katkıda bulunurlar ve dünya görüşü de, tek tek kültürel belirtilerin – özellikle de felsefe ve sanatın – oluşumunu, biçimlenmesini etkiler. Sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek bütün bir çağa damgasını vuran bu dünya görüşünü yapıtlarına taşırlar.

Sanat yapıtını salt biçim olarak ele almak, onu açıklamaya yetmez. Kuşkusuz ki sanat yapıtının bir biçimi (form) vardır; ama bir de onun anlattığı konusu vardır, taşıdığı bir anlamı, bir “*içeriğı*” vardır. Sanatta biçim değişimi açıklamak için

---

<sup>103</sup> y.a.g.e., s: 9-10

yalnızca biçimin ölçü olarak alınması, dünyanın salt optik olarak algılanması anlamına gelir. Deyim yerindeyse, sanat yapıtının “*ruhunun*” da ele alınması gereklidir. Buradan yola çıkarak Panofsky, İkonografi ve İkonoloji adlı yazısında, Wölfflin’in sanat yapıtının salt biçimsel çözümlemesi için getirdiği beş karşıt – çift ölçüte karşı, sanat yapıtını *biçim, konu ve içerik* açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Bu aşamaların her biri kendi içlerinde önce parçadan bütüne gitmekte (tümevarım), sonra tekrar bütünden parçaya dönmektedirler (tümdengelim). Panofsky bu aşamalarından ilkinin **“ön-ikonografik inceleme”** olarak adlandırır. Bu, nesnelere en yalın biçimleriyle tanımadır. Yani, sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesnelere ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkonografi ve İkonoloji adlı makalesinde kullandığı bir örnekte yola çıkacak olursak; Leonardo’nun Son Akşam Yemeği freskinde, bir yemek masası etrafında toplanmış insan kümesinin ve bunların çizgi ve renklerin kullanılmasıyla nasıl betimlenmiş olduklarının saptanmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise **“ikonografik tanımlama”** olarak adlandırır. Bu, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasıdır. Yine aynı örnekte yola çıkacak olursak, Leonardo’nun bu çizgi ve renk oluşumlarının belli imgeleri temsil ettiği ve kompozisyonun bütünüyle, İncil’de yer alan bir öyküyü betimlediğinin bilinmesi, bu öykünün ve kullanılan imgelerin çözümlenmesidir. Üçüncü inceleme aşaması **“ikonolojik tanımlama”**dır ki, bu sanat yapıtının *“içeriği”* demektir. Bu aşamada, sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği *“anlam”*ın da irdelenmesi gerekmektedir. Bedrettin Cömert’in çok güzel formüle ettiği gibi, *“Bir resim eserinin (genel olarak sanat yapıtı da diyebiliriz) içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir din ya da felsefe anlayışının, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur”*. Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik çözümlemesi, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçısının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir. Bu aşama, Panofsky’nin yönteminin en üst aşamasıdır.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Panofsky, a.g.e., s:11-13; Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, Ankara, 1980, s:6

İkonografi, ilk aşamada görsel sanatlarda kullanılan simgeleri, temaları ve konuları belirleyen, tanımlayan, sınıflayan ve yorumlayan disiplinin adı olarak belirtilmiştir. Buna ek olarak ikonografi, dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay ya da kişiyle ilgili tipleşmiş, hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenleri veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplindir. XVI. yüzyılda yayımlanan ilk ikonografik çalışmalar portre koleksiyonları ile ilk çağ edebiyatından alınarak ressamların kullanması için görselleştirilmiş amblem ve simge derlemeleridir. Bu yapıtların en ünlüsü Cesare Ripa'nın (Rönesans resimleri kitapçığı) *Iconologia*'sıdır (1593).<sup>105</sup> Avrupa'da XVIII. yüzyıla değin kapsamlı ikonografi çalışmaları yapılmamıştır. Bu yüzyılda ikonografi arkeolojiye yardımcı bir dal olarak değerlendirildiği için, yalnızca eski anıtlardaki konu ve motifleri sınıflandırılmasıyla sınırlı kalmıştır. XIX. yüzyılda arkeolojiden bağımsız hale gelen ikonografi terimi, öncelikle Hıristiyan sanatındaki dinsel simgelerin anlamlarıyla ilgili bir araştırma alanı olmuştur. Sanat tarihçileri ikonografiyi uzun yıllar yardımcı bir disiplin olarak saymışlardır. XX. yüzyıla geldiğimizde, Hıristiyan ikonografisi araştırmalarının yanında dinsel Doğu sanatı ile Avrupa sanatının dindışı ve klasik ikonografisi de incelenmeye başlanmıştır. Girişte de değinildiği gibi "*ikonografi*" terimi 1920'lerde ve 1930'larda sanat tarihi camiasında yeniden kullanıma girmiştir.<sup>106</sup>

İkonografi, sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşıtı olarak, konuları ve anlamlarıyla ilgilenen dalıdır. Öyleyse, öncelikle, bir tarafta biçim, öbür tarafta konu ya da anlam arasındaki ayrımı tanımlamaya çalışmak gerekmektedir. Panofsky'e göre, bu çözümlene bir sanat yapıtına taşınacak olursa, onun konusu ya da anlamı üç aşamaya ayrılabilir:

İlk olarak, ***birincil ya da doğal konu***, biri olgusal, diğeri anlatımsal olmak üzere iki alt gruba ayrılır. Bu, salt biçimlerin benzetilmesi ile algılanır: Yani, belli çizgi ve renk oluşumlarının ya da belli bir özgünlükte biçimlenmiş bronz ve taş kütlelerinin insan, hayvan, bitki, ev gereçleri vb. gibi doğal nesnelere benzetilmesiyle; bunların karşılıklı ilişkilerinin olay olarak tanımlanmasıyla; bir duruş ya da davranışın hüznü, bir iç mekânın evcil ve sakin havası gibi anlatımcı niteliklerin algılanması ile öğrenilir. Birincil ya da doğal anlamın taşıyıcısı olarak böylece tanımlanan salt biçimler dünyası, sanatsal motifler dünyası olarak adlandırılabilir. Bu motiflerin bir dökümü

<sup>105</sup> Sözen-Tanyeli, a.g.e., s:112; AnaBritannica,a.g.e., s:504

<sup>106</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art: Volume I*, Lund Humphries, New York, 1971, s:1

ise, sanat yapıtının bir ön-ikonografik betimlemesi olacaktır. Bunun akabinde **İkincil ya da uzlaşım sal konu**. Bu da, örneğin bıçak taşıyan bir erkek figürünün Aziz Bartolomeo'yu temsil ettiğini; elinde şeftali tutan bir kadın figürünün Doğruluk'un (Veracity) kişiselleştirilmesini temsil ettiğini; kurulu bir masanın çevresinde, belirli bir biçimde davranan ve belirli bir düzenlemeye göre oluşturmuş olan bir insan topluluğunun Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiğini; ya da belli bir biçimde bir biriyle savaşa tutulmuş olan iki figürün Erdem ile Kötülük arasındaki savaşı temsil ettiğini bilmekle kavranır. Böylece, sanatsal motifler ve bu motiflerin kompozisyonları ile tema ya da kavramlar arasında bir bağ kurulabilmektedir. Son olarak da **İçsel anlam ya da içerik**. Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi inancın temel tutumunu açıklayan –ve bir kişilik tarafından nitelendirilip bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan– ilkelerin oluşturulması ile kavranır. Belirtmeye gerek yok ki bu ilkeler, “kompozisyon yöntemleri” ve “ikonografik anlam” tarafından açıklanır ve bu nedenle de aynı ilkeler hem kompozisyon yöntemlerine, hem de ikonografik anlama ışık tutar.<sup>107</sup>

Leonardo da Vinci'nin ünlü freskinin, kurulu bir yemek masasının çevresinde toplanmış onüç kişilik bir grubu gösterdiğini, bu topluluğun Son Akşam Yemeği'ni canlandırdığını belirtmekle yetindiğimiz sürece, sanat yapıtını salt bir sanat yapıtı olarak ele alıyor, kompozisyon ve ikonografik yanlarını da onun nitelikleri olarak yorumluyoruz demektir. Ama bu freski Leonardo'nun kişiliğini, İtalyan Yüksek Renaissance'ını ya da özel bir dinsel tutumu yansıtan bir belge olarak anlamaya çalıştığımız zaman, söz konusu sanat yapıtını başka bir şeyin –sayılamayacak kadar çok başka belirtilerle kendini dışa vuran şeyin- belirtisi olarak ele almaktayız. Yapıtın kompozisyon ve ikonografik özelliklerini de, bu “başka şey”ın daha ayrıntılı göstergeleri olarak yorumlamaktayız. Bu “simgesel” değerlerin ortaya çıkartılması ve yorumlanması (çoğu zaman sanatçının kendisi bile bunlardan habersizdir ve hatta bu değerler sanatçının bilinçli olarak anlatmak istediğinden oldukça farklı olabilmektedir) artık “ikonografi”nin değil, “İkonoloji” olarak adlandırabileceğimiz alanın konusunu oluşturmaktadır.<sup>108</sup>

ikonografi, tıpkı etnografinin insan ırklarının tanımlanması ve sınıflandırılması olması gibi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıdır. Bizi belli temaların belli

---

<sup>107</sup> Panofsky, a.g.e., s:23-25

<sup>108</sup> y.a.g.e., s:27-32

motifler ile ne zaman ve nerede görselleştirilmiş olduğu konusunda bilgilendiren, sınırlı, neredeyse bir yardımcı çalışma alanıdır: bize, çarmıhtaki İsa'nın ne zaman ve nerede bir peştamal ile giydirilmiş olarak betimlendiğini, ne zaman ve nerede Haç'a üç çiviyle ya da dört çiviyle çakılmış olarak gösterildiğini, Erdem ve Kötülük'ün farklı yüzyıllarda ve farklı çevrelerde nasıl canlandırıldığını anlatır. Bu nedenle de ikonografi, yapıtların tarihlendirilmesinde, üretildikleri bölgenin belirlenmesinde ve bazen de yapıtların gerçek olup olmadığının saptanmasında bize çok değerli yardımlarda bulunur, daha sonraki yorumlarımız için gerekli zemini hazırlar.

Panofsky'e göre İkonoloji, çözümlenmeden (analiz) çok birleşime (sentez) dayanan bir yorumlama yöntemidir. Doğru bir ikonografik çözümlenme için motiflerin doğru tanımlanması nasıl bir önkoşul ise, doğru bir ikonolojik yorumlama için de önkoşul, imgelerin, öykü ve alegorilerin doğru çözümlenmesidir. Bu aşamada, ön-ikonografik tanımlama, ikonografik çözümlenme ve ikonolojik yorumlama olarak belirlenen bu üç düzeyde işlem yaparken, "*doğruluğa*" nasıl erişilebileceği konusuna değinmek gerekmektedir.

Motifler dünyasının sınırlarını aşmayan **ön-ikonografik tanımlamada**, durum oldukça basit görünmektedir: nesnelere ve olgulara, çizgi, renk ve oylumlarla betimlenerek motifler dünyasını oluştururlar ve daha önce de belirtildiği gibi, pratik deneyimlerimiz temelinde saptanabilirler. Herkes insanların, hayvanların ve bitkilerin biçimlerini ve davranışlarını tanıyabilir, herkes kızgın bir yüzü sevinçli bir yüzden ayırt edilebilir. Elbette ki bazı durumlarda, örneğin alışılmadık dışında bir aygıtın, tanımadığımız bir bitki ya da hayvanın betimiyle karşılaştığımızda, kişisel deneyimlerimizin yetersiz kalması olasıdır.

Motifler yerine imgeler, öyküler ve alegorilerle ilgilenen **ikonografik çözümlenme**, elbette ki nesne ve olaylarla, pratik deneyimlerimizle edindiğimiz yakınlıktan öte bir şeyler gerektirir. İkonografik çözümlenme, yazın aracılığı ile aktarılan –amaca yönelik okuma ya da sözlü gelenekle edinmiş olsun – belli tema ve kavramların da tanınmasını gerektirir. Örneğimizdeki Avustralyalı yerli biri, Son Akşam Yemeği konusunu tanımayacaktır; bu sahne onda sadece heyecanlı bir yemek toplantısı düşüncesini uyandıracaktır. Bu resmin ikonografik anlatımını kavrayabilmesi için onun, İncillerin içerikleri ile bir yakınlık kurması gerekmektedir. Panofsky'e göre, İncil öykülerinin ya da ortalama "*eğitilmiş bir kişi*"nin bilebileceği

tarihsel ve mitolojik sahnelerin dışındaki konuların betimleriyle karşılaştığında, herkes birer Avustralya yerlisi olabilir. Bu gibi durumlarda, o betimlemeleri yapan kişilerin okuyarak ya da başka yollarla edindikleri bilgilere yakınlık kurmak zorunda kalınmaktadır. Ama yine de yazınsal kaynaklar yoluyla iletilmiş olan belli tema ve kavramlarla tanışık olmak, bir ikonografik çözümleme yapabilmek için vazgeçilmez olması ve yeterli malzemeyi sağlıyor olmasına karşın, bu çözümlemenin doğruluğunun güvencesi olamamaktadır. Nasıl ki pratik deneyimler gelişigüzel olarak biçimlere (form) uygulanarak doğru bir ön-ikonografik tanımlama yapılamazsa, yazın yoluyla edinilen bilgileri gelişigüzel bir biçimde motiflere uygulayarak doğru bir ikonografik çözümleme yapabilmek de olanaksızdır.<sup>109</sup>

Diğer yandan yöntemin eleştirisine de kısaca değinmek gerekmektedir. İkonografik yöntem çoğu kez, güvenilemeyecek kadar içgüdüsel ve spekülatif olduğu yolunda eleştirilere maruz kalmıştır. Peter Burke'a göre, ikonografik programlar arada günümüze ulaşabilmiş belgelerde kayıtlıdır, ancak genelde imgelerin kendilerinden çıkarılması gerekir ki bu durumda yapbozun parçalarını birleştirme hissi ne kadar heyecan verici olursa olsun, hayli öznelidir. Primavera üzerine yapılan yorumların oluşturduğu bitmek tükenmek bilmeyen destanın gösterdiği üzere, resmin öğelerini tanımlamak, bunların bir araya gelme mantığını anlamaktan daha kolaydır. İkonoloji ise tahminlere daha fazla dayanır ve ikonoloji uzmanlarının imgelerde, zaten orada olduğunu bildikleri şeyi, yani *Zeitgeist*'i bulmaları riski vardır. Diğer yandan, ikonografik yaklaşımın toplumsal boyutunun eksikliği, toplumsal bağlama duyarsız kalması yüzünden de eleştirilebilir. Sanatın toplumsal tarihine düşmanca olmasa bile tehlikeli ölçüde duyarsız bir tavır olan Panofsky'nin amacı, imgenin anlamını, "*kimin için anlamı?*" sorusunu sormaksızın bulmaktır. Fakat sanatçı, eseri ismarlayan hami ve diğer çağcıl izleyiciler bir resme aynı şekilde bakmamış olabilirler. Hepsinin de düşüncelerle hümanistler ve ikonograflar kadar ilgilenmediği varsayılmaz.<sup>110</sup>

Gerçekten de, kendisi de bir hümanist olan Panofsky'nin tanımlamaktan böylesine hoşlandığı klasik göndermelerin, XV. ve XVI. yüzyılların izleyicilerinin büyük bölümü tarafından takdirle karşılandığını varsaymak pek doğru olmaz. Çağdaş izleyicilerin bir tanrıyı ya da tanrıçayı bir başkasıyla karıştırmaması veya klasik

---

<sup>109</sup> y.a.g.e., s:39-40

<sup>110</sup> Burke, a.g.e., s:43

gelenek hakkında: Hıristiyanlık kadar bilgi sahibi olmayan bir izleyicinin kanatlı Zafer Tanrıçası'nı bir melek sanması gibi yanlış anlamalar konusunda, metinler zaman zaman kıymetli kanıtlar sunar. Hıristiyanlaştırılan halklar, misyonerlerin kimi zaman rahatsızlık duyarak farkına vardıkları gibi, bu dinin imgelerine kendi gelenekleri bağlamında bakarlar.

İkonografik yöntemin bir diğer sorunu da, bu yöntemi uygulayanların imge çeşitliliğine yeterince dikkat etmemiş olmalarıdır. Panofsky ve Wind alegorik tablolara çok dikkatli bakmışlardır, ancak imgeler her zaman alegorik değildir. Örneğin, XVII. yüzyılın ünlü Hollanda gündelik yaşam manzaralarının gizli bir anlam taşıyıp taşımadığı hala tartışmalıdır. Whistler, Liverpool'lu bir gemi sahibinin portresine, sanki tasvir etmeyi amaçlamıyormuş da, kaygısı sadece estetikmiş gibi, "Siyah Düzenleme" adını vererek ikonografik yaklaşımın önünde bir engel oluşturmuştur. İkonografik yöntemin sürrealist resimler ile başa çıkmak için de uyarlamadan geçirilmesi gerekebilir; zira Salvador Dali (1904–1989) gibi sanatçılar tutarlı bir program fikrini tamamen reddederek bilinçaltının çağrışımlarını ifade etmeye girişmişlerdir. Kısaca, Whistler, Dali ve Monet gibi sanatçıları ikonografik yorumlamaya direnenler olarak tanımlamak mümkündür.

Direnış konusu, imgelerin düşünceleri ifade ettiğini varsayması ve içeriği biçimin, hümanist danışmanı asıl ressam ya da heykeltıraşın önüne geçirmesi anlamında, yöntemin harfi anlamlara fazlasıyla bağlı kalması ya da fazlasıyla mantıkçı olması yolundaki son eleştiriye getirmektedir. Bu varsayımlar sorunları da beraberinde taşır. Öncelikle, biçimde kesinlikle mesajın bir parçasıdır. İkinci olarak, imgeler kelimenin tam anlamıyla mesajlar vermenin yanı sıra çoğunlukla duyguları da harekete geçirir.

İkonolojiye gelince, imgelerin "çağın ruhu"nu ifade ettiğini varsaymanın getirdiği tehlikeler çoğu kez, özellikle Ernst Gombrich'in, Erwin Panofsky'nin yanı sıra Arnold Hauser ve Johan Huizinga'ya yönelttiği eleştirilerde dile getirilmiş bulunmaktadır. Burke'a göre, bir dönemin kültürel açıdan homojen olduğunu varsaymak pek mantıklı değildir. Dönemin edebiyatından ve resimlerinden yola çıkarak, geç ortaçağ Flaman ülkesinde hastalıklı ya da dehşetli bir sağduyu olduğu sonucuna varan Huizinga göz önüne alındığında, XV. yüzyılda "çok beğenilen" ancak yine de meslektaşlarının "hastalıklı çabalarını" sergilemeyen Hans Memling'in

(yak. 1435-1494) eserleri bir karşı-örnek olarak öne sürülmüştür. Kısacası, imgeleri yorumlamak konusunda XX. yüzyılın başlarında geliştirilen bu yöntem bazı açılardan fazla katı ve fazla sığ, bazı açılardan ise fazla belirsiz olduğu için eleştirilebilir. Konuyu genel anlamda incelemek, bırakın imgeler yardımıyla yanıtlanabilecek tarihsel soruların çeşitliliğini, imgelerin çeşitliliğinin bile göz ardı edilmesi riskini doğurur. Sözelimi teknoloji tarihçileri ve zihniyetlerin tarihi üzerine çalışanlar, imgelere farklı gereksinimler ve beklentiler ile başvururlar. Bu yüzden, bu eleştirilerden çıkarılacak genel bir sonuç var ise, o da tarihçilerin ikonografiye ihtiyaç duymakla birlikte bunu ötesine de geçmeleri gerektiği de olabilir.<sup>111</sup>

Bu eleştirilere rağmen Panofsky'nin İkonografi yöntemi hala günümüz sanat tarihi yönteminin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca, Hıristiyan sanatının bir dizininin ve özelliklerinin zengin bir araştırmasının günümüze İkonografi sayesinde miras kalabildiği unutulmaması gereken bir gerçektir. Görünen objenin ötesinde bir şeyi ortaya atan Hıristiyan Sembolizm'in yorumlamasının yanı sıra, ikonografinin önemli unsurlarından bir diğeri de teolojik tipoloji oluşturmasıdır.<sup>112</sup> Bu nedenle de günümüz sanat yapıtlarında kullanılan Hıristiyanlığa ait kişiliklerin görünümüne ilişkin çalışmalarda kuşkusuz başvurulması gereken yöntem ikonografi olacaktır. Diğer yandan Kutsal kitaba ait bir hikâyenin her sanatsal sunumu, yalnızca metnin bir resmi örneği değil aynı zamanda da sanatçının olayın farkında olup olmadığının bir yorumudur. Dolayısıyla bilinçli yaklaşımlar bir çalışmayı daha iyi anlamada bize yardımcı olacaktır. Fakat Peter Burke'in de parmak bastığı gibi, bir görüntünün çözümlenmesinde ikonografi ve İkonoloji bir yöntem olarak kullanılabilmeyle birlikte, farklı disiplinlerden de yararlanılmalıdır. Bu nedenle de üçüncü bölümde ele alınan fotoğrafçıların çalışmalarının çözümlenmeleri ikonografik yöntemden faydalanılarak yapılmış, böylece biçim ve anlam arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Fakat öte yandan bu çözümlenmelerde yalnızca ikonografiye de bağlı kalınmamış, göstergebilimin yanı sıra Hermeneutik, metinlerarasılık ve estetik gibi fotoğrafla ilgili olduğu düşünülen bütün disiplinlerden yardım alınmıştır.

---

<sup>111</sup> y.a.g.e., s:45

<sup>112</sup> Schiller, a.g.e., s:1-5



### 1.3.4. Bir İlham Kaynağı Olarak İkonografi

Eğer sanat alanında yapılan her yeni şeyi, muazzam bir kitabın sayısız sayfasına eklenen yeni bir satır olarak değerlendirecek olursak, bu sayfaların çoğalmasıyla birlikte, kitaba devam edebilmek ve yeni bir sayfa ekleyebilmek için, önceki sayfaların içeriğinden haberdar olmak gerektiğini peki ala söyleyebiliriz. Dolayısıyla hem bu bağlamda üretilen şeyleri anlayabilmek hem de bunlar üzerine farklı bir şeyler ekleyerek yeni bir şeyler söyleyebilmek için bu geçmişe ait bazı şeyleri daha doğrusu bazı duyarlılıkları bilmemiz gerekmektedir. Bu düşünceden hareketle ve bir önceki bölümünde bilgileri ışığında, ikonografinin sanatçılar için işte böyle bir ilham kaynağı olabileceğini dile getirmek sanırım yanlış bir tespit olmayacaktır. Fakat geçmişini bilmenin ve geçmişten ilham almanın *her zaman* bir şeyleri taklide sebep olduğunu düşünenler tabii ki bu görüşlere katılmayacaklardır. Fakat şu da bilinmelidir ki postmodern hareketlerle birlikte günümüzde *“taklit etmek”* bile bir şeyler ifade edebilmenin bir yolu haline gelmiştir. Sonuç olarak günümüzde ikonografiden ilham alarak *taklitler* üreten sanatçılar olduğu gibi, aynı kaynaktan faydalanarak *yeni ikonlar* yaratan ve *çağın ikonografisini oluşturan* sanatçılarda vardır. Bu çağda artık her görüntü ikon haline dönüşebilmektedir.

*“Fotoğraf İkonları”* kitabının giriş sayfasına göre; fotoğrafik çağ, basit bir asfalt kaplama yüzeyinin kullanılarak, birçok saatin üzerindeki poz süresiyle üretilmiş bir fotoğraf makinesi görüntüsüyle, 1827 yılında İlan edilmiştir. Günümüzde ise, resmi istatistiklere göre Almanya’daki büyük laboratuvarlarda her yıl beş milyar fotoğrafın üzerinde baskı yapıldığı söylenmektedir. Artık bu dönem itibarıyla teknik olarak üretilmiş bir görüntüler çağında yaşadığımızı dair hiç şüphe yoktur. Fotoğraflar, filmlerden görüntüler, televizyon, video ve dijital medya, kısaca hepsi dikkatimizi daha fazla çekebilmek için bir birleriyle savaşmaktadırlar; kendi amaçları doğrultusunda yönlendirebilmek, arzularımızı kamçılayabilmek ve hatta zaman zaman sadece bilgilendirebilmek için bile bizi baştan çıkarmaya çalışırlar. Hans-Michael Koetzle, *“Fotoğraf İkonları”* isimli kitabındaki yazısına şu soruyla devam etmektedir; günümüz dünyasında boğucu hale gelerek tehdit ediciliğini bariz bir şekilde göstermiş olan *“bu görüntülerin hepsiyle nasıl uğraşabiliriz?”*<sup>113</sup> Bu sorunun gerçekte bir cevabı olmadığı açıktır. Bu soruyla sadece, günümüzde görüntülerden kaçmanın mümkün olmadığını altı çizilmek istenmiştir. Durum böyle olunca

<sup>113</sup> Hans-Michael Koetzle, *Photo Icons: The Story Behind the Pictures, 1827-1926*, Taschen, Köln, 2002

fotoğrafik görüntü de, bu görüntüler çağında önemli bir statüye sahip olmuştur. Fotoğraflar geçmişin acısını çıkartır gibi şu an sanat fuarlarında ve müzayedelerinde, diğer yandan da müzelerde ve sanat galerilerinde fazlasıyla ilgi gören sanat çalışmaları haline gelmişlerdir ve günümüzde neredeyse yaşamın her alanına yayılmışlardır. Bu bilgilerden sonra yukarıdaki paragrafın son cümlesini değiştirerek şu hale getirelim; artık her *fotoğrafik görüntü* potansiyel olarak bir *ikon* olabilme özelliği taşımaktadır. Şimdi de bunu örnekler yardımıyla doğrulayalım.

Kuşkusuz bir ikonun dönemlere göre oluşum mekanizmaları bulunmaktadır. En eski anlamında ikonun dini bir sistem içerisinde tapınma nesnesi olarak değer gördüğünü biliyoruz. Fakat diğer yandan ikonlar zamanla dini bağlamlarını kaybetmiş ve farklı içerikler kazanmaya başlamışlardır. Örneğin Leonardo da Vinci'nin "*Mona Lisa*"sı (1502 dolayları) günümüz sanatçıları tarafından klasik sanat tarihi içinde bir ikon olarak değerlendirilebilmektedir. Diğer yandan bu çalışma birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş hatta zaman zaman bir takım değişikliklere uğratılarak yeniden sunumları gerçekleştirilmiştir. Bu da bir görüntünün ikon haline geldiğinde bundan sonraki mevcudiyetinin ebedi olması gerektiğini göstermesi açısından önemlidir. Bununla bağlantılı olarak da değişim ve dönüşümlere, yeniden kurgulamalara, insanlığın ortak bir hazinesi olmaya müsait olması anlamını taşımaktadır. Aslında tam bu noktada sanat eserlerinin kopyalarını çıkartmanın, sanat eserinin "*biricikliği*" üzerine tartışmalara sebep olduğu hatırlatılmalıdır. Walter Benjamin'e göre sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Yani tek ve özgün olan sanat eseri, çoğaltıldığında "*aura*"sını yitirmektedir. Böylece sanat yapıtının yeniden üretilmesi yapıtı tarihsel bağlamından kopartmakla birlikte, ona fotoğraf aracılığıyla günümüze kadar ulaşması sebebiyle varlığını sürdürebilme yetisi kazandırmıştır.<sup>114</sup>

Aslında ikonografi geleneği, "*sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda*" fotoğrafçılara faydalanabilecekleri bir kültür sağlamıştır. Diğer yandan, avangart nitelikli ikonlar da bulunmaktadır ki zaten avangart'ın mekanizması da buna çok uygundur. Çünkü avangart dönem klasik sanat tarihine göndermelerle doludur. Kutsal olanlar ele alınıp dönemin üslubu içinde yeniden sunulmaktadır. Örneğin haç ikonografisi Man Ray'in bir çalışmasına konu olabilmekte ("*Monumento a Sade*", 1933) ve Man Ray'in fotoğrafında da yeni bir ikona dönüşebilmektedir. Bu

---

<sup>114</sup> Walter Benjamin, Pasajlar, Çeviri: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993, s:49

dönem sanatında kutsal ve kutsal olmayan, teolojik ve estetik geleneğin mevcut ikonlarından faydalanarak yeni ikonlar üretilmiştir. Man Ray'in ikon haline gelmiş diğer bir çalışması da *"Ingres'nin Kemarı"* (*"Violon d'Ingres"*, 1920) olmuştur. Bu çalışmanın diğer bir özelliği ise çok sonraları günümüzün en önemli fotoğraf sanatçılarından biri olan Joel Peter Witkin'e de ilham vermiş olmasıdır. Böylelikle avangard'ın ikonlarından biri haline gelmiş bir fotoğraf, dönem olarak çok sonra, başka bir fotoğrafa kaynaklık teşkil etmiştir. Aslında özünde Ingres ile ilgili bir deyim olan bu başlık\* Dominique Ingres'den (1780-1867), Man Ray'a, Man Ray'den de Witkin'e geçen bir esinlenme haline gelir. Ingres'nin odalıkları, Man Ray'a örnek olmuş, fotoğrafındaki kadın (Kiki de Montparnasse, 1901-1953) üzerinde yer alan iki anahtar işareti, Witkinin fotoğrafında yeryüzüne düşmüş ve kanatları koparılmış bir meleğin sırtındaki yaralara dönüşmüştür (*"Woman once a Bird"*, 1990)<sup>115</sup>. Böylece bir sonraki döneme, yani kitle iletişim çağında meydana gelen popüler kültüre geçişte bu tür ikonların bir basamak olduğu ve başka fotoğraflara kaynaklık teşkil ettiği bu örnekle belirgin bir şekilde ortaya konulmuş olur.

Yirminci yüzyılın en ünlü ikonlarından birisi kuşkusuz Dorathea Lange'in (1895-1965) ünlü *"Migrant Mother - 1936"* (Göçmen Anne) fotoğrafıdır. Bu görüntü otuz iki yaşındaki bir kadın olan Florence Thompson'a aittir. Yıllar boyunca büyük depresyon çağının ikonu haline gelen ve en çok kopyası çıkartılan fotoğraflardan biri olan bu portre, göçmen bezelye toplayıcılarının kampındaki çadırın altına sığınmış çocuklarıyla, bize Meryem Ana ve çocuk resimlerini anımsatmaktadır. Bu fotoğraf sanki klasik döneme ait bir ikonun çağdaş hale gelmiş şeklidir. İkon haline gelmiş bu fotoğraf bir anlamda analığın, yoksulluğun, göçmenliğin, mücadelenin sembolü olmuştur. Aynı Man Ray'da olduğu gibi ayrıca ikon olmanın bir gereği olarak bu görüntü de çok sonraları başka bir çalışmaya kaynaklık etmiştir. Dorothea Lange'in bu fotoğrafını Kathy Grove, *"The Other Series: After Lange"* (1989-90) isimli çalışmasıyla değişime uğratmıştır. Lange'in fotoğrafındaki zavallı anne Grove'un görüntüsünde bir reklâm modeline dönüşmüştür. Grove, onu güzelleştirerek, bir anlamda modern insanlığın bu ikonunu yıkıma uğratmıştır.<sup>116</sup>

---

\* Ingres aynı zamanda bir keman ustasıydı. Resimden arta kalan zamanlarında müzikle uğraşır. Bu büyük ustanın yaşam tarzı Paris halkını yakından ilgilendiriyordu. Dolayısıyla Ingres'nin bu hobisi - Ingres'nin Kemarı- boş zamanları değerlendirme olgusunun bir karşılığı olarak kullanılmaya başlandı.

<sup>115</sup> Joel Peter Witkin, "Les Grands Maitres", Photo, No:367, Mart, 2000, s:74-75

<sup>116</sup> Dominique Baque, "The Face as Enigma", Translation: C. Penwarden, Artpress, Number: 317, 2005, s:51

Diğer yandan fotoğrafçıların bazen genel geçer kompozisyon kurallarını uygularken bile estetik yapıları çok sağlam olan ikonografik geleneğe ait motiflerden faydalandıkları söylenebilmektedir. Örneğin klasik sanatta en sık kullanılan bir konu olan “Üç Güzeller” (*The Three Graces*) buna verilebilecek en iyi örneklerden birisidir. Sanat tarihinde ikonografik olarak kullanılan bu tema özünde Zeus’un üç kızına dayanmaktadır ve birçok resme konu olmuştur: Raphael, *The Three Graces*, 1504; Peter Poul Rubens, *The Three Graces*, 1639; Edward Coley Burne-Jones, *The Three Graces*, c. 1890-1896; John Singer Sergent, *The Three Graces*, 1921. Doğal olarak, Klasik Sanat’ta en sık başvurulmuş bu konu, fotoğrafa da ilham vermiştir. Örneğin David O. Hill ve Robert Adamson’un New Heaven’lı balıkçılar çalışmasındaki “Newhaven Fishermen” (1845) başlıklı fotoğraflarında kompozisyonun oluşturulmasında sanki üç güzellerden bir esinti hissedilmektedir. Agust Sender’in yan yana üç kızı görüntülediği (*Arbeiterkinder*, Köln, 1932) fotoğrafı da muhtemelen Adamson’daki gibi tesadüfi bir birliktelikten başka bir şey değildir. Fakat ne olursa olsun yan yana gelmiş üç kız her zaman konuya vakıf olan bir seyirciye “Üç Güzelleri” anımsatacaktır. Hatta bu ikonografi o kadar güçlüdür ki artık bunların sadece kız olması da gerekmiyordur. Şehirde yan yana gelmiş üç güzel binayı, coğrafi sebeplerle oluşan üçlü bir taş parçasını, hatıra dolayısıyla yan yana gelmiş üç bayanı, stüdyo çekimlerinde ister reklam amaçlı ister sanatsal amaçlı yan yana getirilerek çekilmiş üç nesneyi gösteren bir fotoğrafın adının üç güzeller olması şaşırtıcı gelmemektedir. Ve tabii ki yine Joel-Peter Witkin (*The Three Graces*, 1988), Michael Seewald (*The Three Graces* - China '87) ve Luc ten Looster, (*The Three Graces*, 2004) gibi profesyonel fotoğrafçılar da bu ikonografiden doğrudan faydalanmışlardır.

Ayrıca Robert Capa’nın İspanya’daki Cumhuriyetçi askerinin ölüm anını gösteren ünlü fotoğrafı (1936) da XX. yüzyıl kültürünün güçlü ikonları arasında yer almaktadır. Bu görüntü XX. yüzyıl tarihini belirleyen İspanya İç Savaşı (1936-1939) gibi en trajik olaylardan birini temsil etmekte, bunun yanısıra “*enstantane*” kavramı gibi fotoğrafın hayati anlam ve önemini göstermekte ve bununla bağlantılı olarak da ölümün o ince aralığını simgelemektedir. Görüldüğü üzere bir görüntünün ikon olabilmesi için artık dini bir nitelik taşıması gerekmiyordur. Buna en güzel diğer bir örnek ise, Küba’da yaşayan ve Alberto Korda adını kullanan Alberto Diaz Gutierrez’in 1960 yılında çektiği Ernesto “Che” Guevara portresi olacaktır. Korda’nın Küba gazetesi için Havana’da bir anma töreninde çektiği bu Che fotoğrafı dünya

çapında sol kanadın devrimcilerinin ve öğrencilerin bir ikonu haline gelmiştir. Ayrıca mücadelenin sembolü haline gelmiş olan bu ikon tişörtlerde, pankartlarda ve posterlerde sıklıkla kullanılmıştır. Diğer yandan 1967 yılında Bolivya ordusu tarafından yakalandıktan sonra öldürülen unutulmaz devrimci Che'nin öldükten sonraki halini gösteren Bolivyalı foto muhabiri Freddy Alborta tarafından çekilmiş olan fotoğrafı da kısa sürede bir ikon haline gelmiştir. Bu ünlü fotoğrafta da Bolivya'daki bir hastane çamaşırhanesinde masanın üstüne yatırılmış olan Che'nin gözleri açık ve etrafında askerlerle çevrili olarak görülmektedir. İlk kez Bolivya gazetesinde yayımlanan bu fotoğraf, Che'nin öldüğünün kanıtı olarak daha sonra bütün dünyaya dağıtılmıştır. Alborta, Che'nin ölü bedenini görünce önce "yaşıyor" sandığını söylemiş, hissettiklerini "Sanki İsa'yı çekiyordum..." diye aktarmıştır.<sup>117</sup> Ek olarak Susan Sontag ünlü kitabı Fotoğraf Üzerine'de bu fotoğraf hakkında şöyle yazmaktadır; "kendileri de birer görüntü olan bazı fotoğraflar, daha işin en başından bizi yaşama olduğu kadar başka görüntülere de gönderirler." Bu "fotoğraf yalnızca Latin Amerika tarihinin acı gerçeklerini özetlememiş , aynı zamanda John Berger'in de işaret ettiği gibi, Mantegna'nın The Dead Christ'ına (Ölü İsa) ve Rembrandt'ın The Anatomy Lesson of Professor Tulp'una (Anatomi Dersi) kasıtsız bir benzerlik göstermiştir." Ayrıca Sontag Berger'in bu fotoğrafı "estetik bakımdan fazlasıyla tatmin edici, ikonografik bakımdansa fazlasıyla imalı bulduğunu" dile getirmektedir.<sup>118</sup>

Aslında fotoğraf tarihindeki bu tür örnekler saymakla bitmeyecektir. Bu nedenle son olarak yazılarında "sanat tarihini özümsemekten" bahseden çağdaş bir fotoğraf sanatçısının bu bölümle bağlantılı olarak düşündüğümüz görüşlerine yer verelim. David Nebrada şöyle der; "sanat tarihi sürekli ve değişmez bir referanstır. O, imgelemler, ahenkler kurmanın ama aynı zamanda onları tanımanın bazı belirgin olanaklarını sunar. Bu nasıl gördüğüm ve dikkate aldığım ile ilgilidir ki, onları yapılandırmak, daha sonra onları tanımlamak ve onlarla tanımlamak benim için bir ayrıcalıktır." Nebrada kendi çalışmaları için XV. yüzyıl, Gotik resim, Avrupa Rönesansı, İspanyol Baroğu gibi sanat tarihindeki onun için özel bazı dönemleri kastediyordur. Söyleşisine şu sözleriyle devam etmektedir; "en kültürel ve sanatsal formları biçimleri biliyorum, ama kendimi Batının bir ürünü olarak görüyorum ve ben

<sup>117</sup> <http://www.ntvmsnbc.com/news/337956.asp>

<sup>118</sup> Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev:Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yay., İstanbul, 1993, s:119-120

*bu kültürün unsurları dışında kendi imgelem sistemimi oluşturdum.” Catherine Millet’in “Senin için estetik referanslar aldığın bazı görüntüler var mı?” sorusuna ise şöyle yanıt vermiştir; “Onlar asla estetik referanslar değildirler. Bu kelimedenden nefret ederim. Bu daha çok kendine mal etme meselesidir. Sanat tarihinin özel kişisel bir kullanımıdır. Onu zmserim, yeniden ortaya koyarım, tekrar detaylandırırım. Sanat tarihini kişiselleştirerek kullanmam başka bir şey, fotoğrafik üretim ise çok başka bir şeydir.”<sup>119</sup>*

Yani Nebrada’nın açık bir şekilde kendisinden örnek vererek ifade ettiği gibi sanatçılar için sanat tarihi her zaman başvurulan bir kaynak olmuştur. Fakat karıştırılmaması gereken bunun estetik bir referans olmadığı, daha çok sanat tarihinin kişisel bir kullanımı olduğudur. Yani o, onları tanımladıktan sonra onlarla özdeşleşerek kendi imgelem sistemini kurmuştur. Sonuç olarak Nebrada’nın da üzerine basa basa söylediği gibi sanat tarihinden doğru bir şekilde faydalanmak, onu referans almak ve taklit etmek anlamına gelmemektedir. En temel anlamıyla onu kişisel olarak kullanmak, asimile etmek ve yeniden sunmaktır. Böylece sanatçının kendi sistemini kurması ve kendi ikonlarını yaratması mümkün hale gelebilmektedir. Fakat bunun için sembolleri, ikonları ve dolayısıyla da ikonografiyi bir miktar bilmek gerekir.

---

<sup>119</sup> Catherine Millet, David Nebreda: The Photographic Double, Artpress, Number: 255, 2000, s:54-5

## İKİNCİ BÖLÜM

### DİN OLGUSU VE MODERN FOTOĞRAFİK İFADENİN EVRİMİ

#### 2.1. DİNSEL TEMALAR VE BELGESEL FOTOĞRAF

##### 2.1.1. Kutsal Manzaralar

Kutsal Topraklar olarak adlandırılan Yakınoğu\*, Fotoğraf Tarihinin ilk, XIX. yüzyılın ise son atmış yılı içerisinde, önemli bir yer tutmaktadır. Bu toprakların, özellikle Kudüs ve çevresinin belgelenmesi, XIX. yüzyıl fotoğraf tarihinin en popüler konularından birisi olmuştur ve denilebilir ki fotoğraf, belgesel açıdan bu coğrafya da profesyonelleşmiştir. Fotoğraf tarihi içerisinde daha çok Oryantalist yaklaşımlarıyla değerlendirilen bu dönem çalışmalarını, bu klişe bağlamından ayrı düşünmek artık neredeyse imkânsız hale gelmiş olsa da, bu dönem fotoğraflarını başka bir açıdan daha ele almak gerekmektedir. Bu da kuşkusuz sadece bu coğrafyanın sahip olduğu kutsal manzaralara olan manevi yaklaşımlarla olacaktır.

Daguerre'nin buluşunun dünyaya duyurulduğu 1839 yılı, aynı zamanda Yakınoğu'da fotoğrafçılığın başlangıç tarihi olmuştur. Batı'nın Doğu'yu belgelemedeki bu aceleci tavrı, o dönemlerdeki Doğu merakını açık bir şekilde ortaya koyan bir davranıştır. İlk ziyaretlerin çoğu bilimsel ve ticari amaçlı gruplar tarafından gerçekleştirilmiş olmakla birlikte, sonradan dünyanın bu ruhani bölgesine gelen ve amaçları birbirlerinden farklı pek çok fotoğrafçı grubu olmuştur. Tabii ki farklı bir kültüre duyulan merak bu oyunda başrolü oynamaktadır. Fakat bu coğrafyanın kutsal manzaralarına yönelik ilgi neredeyse bütün fotoğrafçılar için müşterek bir buluşma yeri gibidir. O dönem itibariyle bu topraklarda bulunan hiçbir fotoğrafçı yoktur ki dini konuları ve mekanları karelerinin içine dahil etmemiş olsun. Camiler, kiliseler, havralar, Kutsal Kitaplar'da sıkça sözü edilen ilahi olayların geçtiği mekânlar (Fot:11-15-16-17-18-23) ve tabii ki peygamberlerin bir zamanlar ayaklarını bastıkları topraklar, insanları etkilemeye fazlasıyla yetmektedir. Dolayısıyla da o dönemler bu coğrafyanın sahip olduğu dini geçmişin insanlar üzerinde yarattığı manevi etkiler, gitme ve görme heyecanını arttıran en büyük sebeplerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim dini sembolizmin bu çekiciliği özellikle

---

\* Yakınoğu, bugünkü Mısır, İran, Irak, İsrail, Ürdün, Suudi Arabistan ve Suriye'yi başka bir deyişle, o devirde Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimindeki Akdeniz'in doğusunu içine alan bölgeye verilen isimdir.

fotoğrafçılar için hayli teşvik edici olmuştur. Aslında bu topraklarda çekilmiş çoğu fotoğraf, diğer anlamlarının yanı sıra çok sade bir tabiata sahiptir; dinlere olan güçlü bir inanç ve bu uğurda gerçekleştirilen bir yaşam tarzı.

Tabii ki bu dönem siyasetine damgasını vurmuş olan Batı'nın Doğu'ya karşı gerçekleştirmiş olduğu emperyalist politikalar, bu coğrafyada çekilen fotoğrafların sahip olduğu anlamları bir daha hiçbir zaman onarılamayacak kadar zedelemiştir. Örneğin, günümüzde hala "kimlikleri" korunmakta olan "doğu" ve "batı" terimleri, bu dönemin Yakındoğu üzerindeki askeri, bilimsel, sosyal, kültürel, politik ve sanatsal söylemlerinde sıklıkla kullanımına başvuru olan iki deyim olarak dikkat çeker. Bu üslubu açık bir şekilde belli olan politik tavır, doğu ve batı arasındaki temel farkları yanlı bir şekilde ortaya çıkarmaya yönelik bir tutum sergilemektedir. Nitekim fotoğraf bunu göstermenin en önemli aracı olarak görülmüş ve bu yaklaşımlar XIX. yüzyılda çekilen birçok fotoğrafa da yansımıştır (Fot:12-22). Ortadoğu'nun XIX. yüzyıl fotoğrafları hakkında yazılanların çoğu Oryantalist görüntüler olarak değerlendirilmiş ve bu şekilde tanımlanmıştır.

*"Modern dünya tarihi, Said'in sürekli olarak vurguladığı gibi, bir tarafta Batı modernitesi, diğer tarafta geleneksel, modern olma arzusunu öğrenmesi gerekli toplumlardan oluşan Batı-dışı alanın "karşıtlığının" öykülendirilme girişimi, söyleme dönüştürülmesidir. Said farklılıkların tarihi içinde dondurulması, Batı-dışı kültürler olarak kodlanan ilişkilerin 'geleneksel toplum' kategorisi içinde hapsedilmesini ve 'Öteki' olanı denetlemesi ve modern olana dönüştürülmesi gereken bir 'kültürel nesne' olarak kurulmasını temsil eden ve bu nedenle Batı modernitesinin dünya üzerindeki kültürel liderliğini ve hegemonyasını meşrulaştırmayı amaçlayan bu tarihi okuma anlayışına 'oryantalizm' adını verir. [...] Oryantalizm öteki olanı ya da farklılığı 'Batı-dışı' bir nesne olarak kurgulayan ve temsil eden bir söylemdir: diğer bir deyişle, oryantalizm modernitenin global hegemonyasının söylemsel oluşumunu kuran tarih anlayışına verdiğimiz isimdir."<sup>120</sup> Jülide Aker'de, "Ortadoğu'da Fotoğraf ve Onların İzleyicileri (1840-1940)" adlı kitabında şöyle bir tanımlama yapmaktadır: "Oryantalizm, Michel Faucault'un kanısına göre, herhangi birinin belirli bir ideolojik amaç ile üstünde bir şeyler söyleyebileceği ya da düşünebileceği, bütün kültürü kaplayan anlamlar ve tasvirler sistemidir. Bu tanıma göre, Orta Doğu'nun hiçbir*

<sup>120</sup> Hasan Bülent Kahraman, "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite", Doğu ve Batı Düşünce Dergisi, Cantekin Matbaacılık, Sayı: 2, Ankara, 1998, s:63-64



*fotoğrafik görüntüsü, bu bölge hakkındaki Batı düşüncesinin tuzağından kurtulamaz.*<sup>121</sup>

Oryantalist olarak değerlendirilen bu klişe fotoğrafların asıl kökeni ise Napolyon'un 1798 yılında Mısır'a amiral gemisi Orient ile gerçekleştirdiği seyahat olarak gösterilmektedir. Özellikle bu geziyle birlikte kendini ilk olarak resim sanatında gösteren Oryantalizm akımı, daha sonra pek çok disiplinde de ortaya çıkmış, ama en şaşalı ifadelerini ise fotoğraflarda bulmuştur. Bu seyahat sonucunda oraya araştırma amacıyla götürülmüş olan Fransız Enstitüsü üyesi 170 bilim adamı, araştırmacı ve sanatçı tarafından ortaya çıkarılan, 1809 ile 1828 yılları arasında yayınlanan yirmi üç ciltlik *Description D'Egypte* kitabının da, daha sonraları yürütülen tüm Oryantalist araştırmaların temelini oluşturduğu söylenmektedir.<sup>122</sup> Diğer yandan "*Oryantalizm, Napolyon'un 1798'deki Mısır seferi ile başlamış, 'Şark Sorunu' ile devam etmiş ve Birinci Dünya Savaşı sonunda Oryantalizmin çekim alanı olan Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması ile sona ermiştir.*"<sup>123</sup>

XIX. yüzyılda özellikle Kudüs ve genel olarak bu bölgeye giden yolcular hem bir gerçeği yineliyorlar hem de bir simgeyi yaşıyorlardı. Buna ek olarak, yeni bir sosyal düzenin ve ekonomik sistemin oluşmaya başladığı bu dönemlerde, çağdaş düşünce hareketleri kendini hissettirmeye başlamıştı. İnsanlar, günlük yaşam ve düşüncelerinde hızlı bir değişim geçiriyorlardı. Bu tarihe kadar "*Doğu*" düşüncesi, pek çok Batılı'nın bilincinde sadece seyahatnameler ve Binbir Gece Masalları'ndaki tasvirlerden ya da oryantalist resimlerden oluşan, arzuların canlandırıldığı hayali bir coğrafyayken, fotoğrafın gözle görüneni sadakatle belgelemedeki başarısı dolayısıyla, somut bir gerçekliğe dönüşmüştü.

Doğu'ya ulaşım imkânları çok sınırlı ve zorluydu. Bu dönemdeki tehlikeli ve ağır gezi koşulları, serüvenci bir gezi türünü ortaya çıkarıyordu. Yolculuğun zorluklarını aşmak başarı yolunda atılan önemli adımlardan birisiydi. Varlıklı kişilerin, dönem itibarıyla sayıları az olan maceraperestlerin ve araştırmacıların dışında böyle pahalı bir yolculuğa çıkmak başlarda kolay olmasa da, daha sonra bölgenin artan

---

<sup>121</sup> Jülide Aker'den aktaran Michelle L. Woodward, "Between Orientalist Cliches and Images of Modernization", *History of Photography*, Number: 4, Volume 27, 2003, s:363-374

<sup>122</sup> Nissan N. Perez, *Focus East – Early Photography in the Near East (1839-1885)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1997, s:36-37

<sup>123</sup> İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, iletişim, İstanbul, 1995, s:24

popülerliğiyle birlikte Yakın Doğu'ya düzenlenen paket turların ortaya çıkması, bu durumu değiştirmiş ve böylece Doğu'nun kapıları herkese açılmıştı. 1835 yılında Marsilya-İskenderiye vapur seferlerinin düzenli olarak başlamasıyla birlikte artık orta sınıfın da dahil olduğu yolculuklar yapılabilir hale geldi. 1839 yılının Aralık ayında Horace Vernet ve Frederic Goupil-Fesquet, Filistin'i fotoğraflamaya koyulmuşlardı bile.

*“1839 yılının 21 Ekim'i. Rüzgâr Akdeniz'den toplayıp getirdiği yüksek dalgaları Marsilya limanı'nın mendireğinde havaya sıçrayan köpüklere dönüştürüyordu. Rıhtımda bir an önce Scamandre gemisine binmek isteyen sabırsız bir yolcu kalabalığı vardı. Yolcular arasında bulunan Fransız ressam Horace Vernet, yeğeni Charles Marie Bouton ve Goupil Fesquet'nin amaçları farklıydı. Onlar Daguerreotype ekipmanları ile birlikte dünyada ilk fotografik geziyi gerçekleştireceklerdi (Daha sonra bu geziye katılan fotoğrafçıların elde ettiği 114 seyahat görüntüsü, 1844'de Paris'te N.P. Lerebours tarafından “Excursions daguériennes : Vues et monuments les plus remarquables du globe” adı ile yayımlandı.). ... Mısır'da gemiden inen yolcular ilk adımlarını attıkları bu tarihi toprakların heyecanını yaşarken, Horace Vernet, Charles Bouton ve Fesquet'yi bir sürpriz beklemekteydi. İlk fotografik geziyi yaptıklarına inanan bu üçlü, kendilerinden önce buraya gelen Joly de Lotbiniere'in Nil kıyılarını fotoğrafladığını gördüler.”<sup>124</sup>*

XIX. yüzyıl süresince sayısız sanatçının Kudüs'e seyahat ettiği göz önüne alınacak olursa, ilk gezginlerin ve ilk yapılan çalışmaların o dönemler için ne kadar önemli bir hale geldiği daha kolay anlaşılacaktır. James E. Lancaster, “19. Yüzyıl Sanatında Kudüs” başlığını taşıyan doktora tezinde bu konuya değinmiştir. Ona göre, ilk üç ziyaretini 1834'te gerçekleştiren İngiliz William Henry Bartlett (1809 - 1854) ile 1839'da orada bulunan David Roberts (1796-1864), Kudüs'e giden ilklerden olmalarının ayrıcalığıyla bu sayısız misafir arasından ayrılmaktadır. W. H. Bartlett'in Amerika ve Avrupa'da satışa sunulan, “Bartlett's Walks about Jerusalem” ve “Henry Stebbing's The Christian in Palestine” adlı kitaplarındaki illüstrasyonları, onu takip eden diğer sanatçılar için yol gösterici bir nitelik taşımaktadır.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Engin Özendes, “Gezgin Fotoğrafçılar – Frederic Goupil Fesquet”, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/gezgin\\_fotografci.html](http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/gezgin_fotografci.html); Bkz, A New History of Photography, a.g.e., s:76

<sup>125</sup> James E. Lancaster, “Jerusalem in 19th Century Art”, Ph.D, 2001,

O dönemlerin yaşam biçimi için önemli bir hal almış olan Doğuya Yolculuk, gezginlerin kendi şehirlerine duydukları rahatsızlıktan ötürü bir kaçış olarak düşünülmesinin yanı sıra, manevi bir arayışın sembolik bir karşılığı olmuştur. Doğu çağdaş dünyanın stresinden hem maddi, hem de manevi anlamda bir kaçış olanağı sunuyordu. Coğrafi olarak Batı'nın karşıtı oluşunun yanı sıra metafizik olarak da bir zıtlık içeriyordu. Batı modernin, materyalizmin, mantıklı ve rasyonel olmanın karşılığı haline gelirken, Doğu, geleneği, bilgeliği, dişiliği, mistisizmi, duygusallığı, mantıksızlığı ve metafiziği simgeliyordu. Ayrıca kendi başına bırakılmayacak kadar da tehlikeli görülüyordu. Bunun yanı sıra ilahi dinlerinde beşiğiydi. Dolayısıyla bu yolculukların hem psişik hem de mistik bir yanı vardı.

O dönemlerde üretilen fotoğraflarda, gezginlerin zihinlerinde canlandırıldığı gibi bir Doğu dünyası yaratma girişimi etkisini gösteriyordu. Daha önce hayallerde kurgulanmış ve gerçekte de var olması yürekte istenilen sahneler, fotoğraf makinesi aracılığıyla meşru bir zemine oturtulmaya çalışılıyordu. Gerçekliğe tanıklık, kişisel fantezilere dönüşmüştü. Fotoğraf, hem *“gerçekten orada olmuş olduğunu”* kanıtlayan verilerle doluydu hem de tasarlanmış bir görüntüyü *“gerçekmiş”* gibi sunabiliyordu. Fotoğraf makinesinin, nesnel ve öznel gerçeklik arasında sağladığı bu uyumun benzersiz bir gücü vardı. İster birçok olasılık içerisinde seçilmiş, ister düzenlenmiş olsun bu fotoğraflar deforme olmuş bir idealleştirmenin görsel belgeleriydi. Altyazılar ve başlıklar da bunu destekleyici bir nitelikte oluyordu.

Yerel fotoğrafik geleneklerin gelişmesinin yanında, fotoğrafçıların ait olduğu coğrafya, ortaya çıkartılan fotoğrafların hassasiyetini ve niyetini belirliyordu. Örneğin bu ayrım kendisini en belirgin şekilde İngiliz ve Fransız fotoğrafçıların çalışmaları arasında gösteriyordu. İki ülkenin farklı olan yaklaşımları ortaya birbirinden çok ayrı sonuçlar çıkmasını sağlıyordu. Fransızlar fotoğraflarına bir sır perdesi altında fantezilerini ve hayal güçlerini de katmayı tercih ederlerken, İngiliz fotoğrafçıları doğudaki hayatı bütün açıklığı ile nesnel bir şekilde sergilemekten yana tavır alıyorlardı. İngilizler insanlı insansız bütün fotoğraflarına kişisel yorumlarını getirmekten ve dramatik etkiler içeren görüntüler oluşturmaktan kaçınıyorlardı. Ayrıca Fransızlara oranla daha az sayıda insan portresi çekmişlerdi. Bunun nedeni ise ya fotoğrafın anlamını duygusal yönde değiştireceği endişesi ya da yerlileri

küçümsemeleri olarak gösteriliyordu. Her iki durumda fotoğraflar arasındaki değişiklik fark edilebiliyordu.

*“Ayrıntıya ve cesur kompozisyonlara eğilimi olan Fransız fotoğrafçılar çıplak gerçeklerden çok fotoğrafını çektikleri yerlerin ruhunu yansıttılar; görüntü her zaman öznel ve izlenimlerle kişisel simgeciliği ön plana çıkarıyordu. [...] İngilizler bölgeye daha sonra ve ciddi bir görev duygusuyla gelmiştir. İngiliz fotoğrafçılar Kutsal Kitap’taki mesajları taşıyan çok sade, heybetli peyzajlar ve çağrışımlar yapan görüntüler arıyordu. [...] Gerçeğin olduğu gibi aktarılması zamanla Doğu’yu ruhandan ayıran kısır, mekanik belgelere yol açtı. Tıpkı Önrfaelloca ressamlar gibi, fotoğrafçılar içinde İngilizlerin peyzaja olan geleneksel duyarlılığı Protestanların Kutsal Kitap’a olan bağlılığıyla bir araya gelerek Filistin’i fotoğraflamayı Tanrı’nın sözleriyle bir tutuluyor, bunu değiştirip bozmak ise günah sayılıyordu.’ Kraliçe Viktorya dönemi İngiltere’sinde üretilen fotoğraf albümlerinde İngilizler tarafından uygulanan bu ‘gönüllü nesnellik’ fotoğrafçıları veya yayıncıları fotoğrafların yanına Kutsal Kitap’tan uzun metinler ya da alıntılar koymalarına yol açıyordu.”<sup>126</sup>*

Fotoğrafçının bölgeyi ziyaret amacı, görüntülerin içeriğini belirleyen diğer önemli unsurlardan birisiydi. Gezgin, yerleşmiş ya da yerli profesyonel fotoğrafçılardan, amatör fotoğrafçılara ya da din adamlarından bilimsel heyetlere kadar geniş bir ziyaretçi çeşitliliği vardı. Başlarda amatör fotoğrafçı gruplarının azlığı organize turların olmayıştıydı. Kişisel albümleri doldurma amacını taşıyan amatör fotoğraflar, gerekli öneme sahip olmadığı düşüncesiyle hem yayınlanmamış hem de az sayıda basılmışlardı. Bu nedenle günümüze çok az amatör fotoğraf örneği ulaşmıştır. Oysa turistlerin kendilerini ünlü bir yerin önünde belgelemekten başka bir amaç taşımayan, gidilen yerlerdeki yapıların oraya giden insanlardan daha az bir öneme sahip olduğunu hissettiren, alışılmışın dışındaki açılar ve kadrajlarla oluşturulmuş bu fotoğraflar, profesyonel görüntülerin aksine mekânlara daha hayat dolu bir içerik kazandırmaktaydı.

Yakındoğu’ya bütün dünyadan bilimsel heyetler akın etmekteydi. Nitekim en büyük ziyaretçi grubunu da bunlar oluşturmuştur. Bireysel araştırmacıların yanı sıra çok sayıda araştırma grubunun da Yakındoğu’ya seferler düzenlemesinin altında,

---

<sup>126</sup> Nissan N. Perez, Osmanlı Yönetiminde Bir Zamanlar Yakındoğu, Çeviri: Jale Alguadiş, P. Mary Işın, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1999, s:17-18

Oryantalizm'in giderek aratan popülerliği karşısında o coğrafya ile ilgili eldeki verilerin yetersiz olmasından kaynaklanan rahatsızlık yatmaktadır. Oryentalist cemiyetlerin ve benzeri kuruluşların çoğalması bu durumu daha da hızlandırmıştır. *"Örneğin, Filistin İnceleme Vakfı (Palestine Exploration Fund), 'bilim ve kutsal tarihle ilgilenen çok sayıda bilim adamı, gezgin ve ünlü kişinin Filistin'le ilgili bilgilerinin olması gerekenden çok az olduğu ve bu bilgilerin olabildiğince etraflı olmasını sağlamanın tek yolunun yalnızca özel eğitim görmüş ve uzman kâşifler tarafından düzenlenen keşif heyetleriyle elde edilebileceğini, bu nedenle de bunların desteklenmesi gerektiğine ikna edilmeleri' sonucuna kurulmuştur. Bu tür heyetlerin yaptıkları araştırmalar ve çektikleri fotoğraflar Doğu'yu tüm yönleriyle belgelemektedir."*<sup>127</sup>

Bilimsel amaçlar doğrultusunda yapılan fotoğraf çekimleri ise diğerlerine oranla bölgenin gerçeklerini daha iyi yansıtan sonuçlar veriyordu. Bu tarz çalışmaları genellikle bilimsel araştırmacılar ve kâşifler yapmaktaydı. Sanattan uzak bir bilinçle üretilmiş olan bu görüntülerin sahipleri, daha çok arkeolojik değeri olan, topografik bilgileri anlaşılır bir şekilde ortaya koyan, mimari ayrıntılar ve yazılar gibi konular üzerine odaklanmıştı. Frith'in fotoğrafları ve McDonald'ın Kudüs ve Sina ile ilgili inceleme görüntüleri bu alanda verilecek en iyi örneklerdir (Fot:20). Bir Fransız edebiyat ve sanat adamı olan Maxime DuCamp'da açık ve nesnel bakışıyla bu tür fotoğrafçılar arasına dahil edilebilir. DuCamp, 1849-1851 yılları arasında, Ortadoğu, Batı Anadolu kıyıları ve İstanbul'da çalışmış, pek çok tarihi eser, anıt-mezarları, abideleri, kitabeleri çekerek bu toprakların egzotik uygarlığının görüntülerini Avrupa'ya taşımıştır (13-14).

Ancak, *"bilimsel kaygılarla Doğu'ya gelenlerin hepsi bu tür kişisellikten uzak görüntüler üretmemiştir. Örneğin, 'Fotoğraf artık bir masal değil vahşi bir kesinlik içeren gerçeklerdir.' diyen Salzmänn bile ressam olarak gördüğü eğitimin etkilerini yadsıyamamıştır. Aynı durum vatandaşı olan De Clerq için de geçerlidir ve her ikisi de neredeyse Freudien bir deneyim, bir katarsis yaşamışlardır. Bu fotoğrafçıların ürünlerinde belgesel nitelik kompozisyonun güzelliğinin gölgesinde kalırken ziyaret ettikleri yerlerin mistik deneyimlerini yansıtır."*<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> y.a.g.e., s:18

<sup>128</sup> y.a.g.e., s:19

Öte yandan, bu topraklara ziyarete gelen bir diğer grubu da hacılar oluşturuyordu. Eski Ahit'te sıkça sözü edilen bu ülkelerin o günkü durumunu incelemek amacıyla hacılar ve din adamları sık sık Doğu'ya gitmekteydi. Bu kişiler fotoğrafları Kutsal Kitap'ın gizemini anlamalarına yardımcı olacağı umuduyla dinsel kitapçıları resimlemek için kullanıyorlardı. Bu kişilerin çoğu İngiliz vatandaşıydı; George Skene Keith, Isaacs, Bridges, Arthur B.Cotton. Bununla birlikte James Graham gibi misyonerlere de sık sık rastlamak mümkündü. O Kudüs'te dört yılını geçirmişti ve bu süre içinde Kutsal Toprakları gezmişti. Bu kutsal coğrafyada çektiği fotoğraflara İncil'den ayetler eşlik ediyordu.<sup>129</sup>

*“Batı dillerinde Doğu anlamında kullanılan ‘Orient’ sözcüğünün isim olarak ‘doğuya yönelme’ (orientation), fiil olarak ‘doğuya doğru yönlendirme’ (to orient) uygarlık da dahil her şeyin başlangıcı gibi temel bir anlamı vardır. Belli başlı tüm dinler Doğu’da başlamıştır. Hac, ister geleneksel dinsel anlamda ister uygarlığın kaynağına kültürel bir yolculuk anlamında kullanılsın, insanoğlunun sürekli olarak ideallerini, kökenlerini, Kutsal Toprakları, kayıp Cennet’i arayışının simgesi haline gelmiştir. Aineias, Odysseus ve Dante bilgi arayışı içinde yolculuklar yapmıştır; Osiris, Hz. Musa, Hz. Muhammed ve Hz. İsa hacı ve gezgindiler. Doğu’ya giden çağdaş gezginler de onları izlemekteydi. Yahudilerin Mısır’dan çıkışı, Hz. Meryem’in Mısır’a kaçışı, Kızıldeniz’i geçiş ve çölü aşma, Mekke’den Medine’ye hicret, bunların hepsi tarihi ve dini gerçekler aynı zamanda da simgelerdir.”<sup>130</sup>*

Yakındoğu’daki fotoğrafçıların en büyük kısmını profesyonel fotoğrafçılar oluşturmaktaydı. O dönemler itibarıyla Doğu ile ilgili görüntüler hem Avrupa’da hem de Yakındoğu’da yoğun olarak tüketilmekteydi. Talebin beklenilenden açık bir şekilde fazla oluşu, fotoğrafçıları arşivler oluşturmak için bu yöreye seyahat etmeye zorluyordu. Batı’nın hemen hemen her ülkesinden fotoğrafçılar geliyordu. Bu profesyonel fotoğrafçılar iki sınıfta toplanıyordu; ülkelerindeki talebi karşılamak için sürekli gidip gelenler ki çoğunlukla yayıncıları tarafından destekleniyorlardı ve özellikle 1860’lardan sonra Doğu’da kalıp yerel turist pazarı için çalışanlar. Yüzbinlerce belki de milyonlarca fotoğraf üretildi ve tüketildi.

---

<sup>129</sup> Perez , a.g.e., 1997, s:57-58

<sup>130</sup> Perez , a.g.e., 1999, s:14-15

Yerleşmiş fotoğrafçıların çoğu hayatları süresince Orta Doğu'da kaldılar. Bu grubun önde gelen çok sayıdaki örnekleri arasında Felix Bonfils (1831-1885), yanı sıra oğlu Adrien (1861-1928) ve eşi Marie-Lydie Cabanis (1837-1918), yani Bonfils ailesi verilebilir (Fot:01-19-26-28). Genellikle model olarak kullanma amacıyla ressamlar çekilen bu fotoğraflara büyük ilgi duyuyorlardı. Bu gruba dâhil olan fotoğrafçıların üretimleri, ressamlar tarafından kullanılmak üzere pazara sürülüyordu. Diğer yandan gezginler ve bilimsel veya edebi kitapların dağıtımçıları da bu pazarın alıcılarıydı. XIX. yüzyılın sonlarına doğru ürettikleri çoğu fotoğrafın kalitesi düşmekle beraber, bu fotoğrafçıların büyük bir kısmı XX. yüzyıl'ın ortalarına kadar onlarca yıl bu topraklarda çalışmıştır.<sup>131</sup>

Oryantalist görüntülere 1840'larda Avrupa'da büyük bir talep vardı. Ancak yeteri miktarda fotoğraf yoktu. Bu yüzden çok sayıdaki fotoğrafçı, Avrupa'daki stüdyolarında doğu'daki günlük hayatı canlandıran mizansenler yapıyordu. İdealleştirilmiş bu fantastik görüntüler daha sonra gerçek ortamında yapılacak fotoğraf çekimlerini de belli bir ölçüde etkilemiştir. Bonfils'lerin Beyrut'taki stüdyolarında bu amaca yönelik çalışmalar yapıldı. Aynı durum Hammerschmidt, Dumas, Naya, Lekegian (Fot:23), Bechard ve diğerleri için geçerlidir.

Diğer yandan, tıp çalışmaları ve antropolojik fotoğraflarda yerel halka gösterilen tavır pekiyi niyetli değildi. Araplarla Yahudilere tuhaf gözıyla bakılıyordu (Fot:22). Doğal ortamlarında ya da stüdyo'da çekilen fotoğraflarda da bu durum hissediliyordu; *"Genellikle hepsi, bu toprakların güzelliğine övgüler düzdüler, batı medeniyetinin kökenleriyle bağlantılı olarak ve kutsal kitap çağrışımlarıyla, yörenin manzarasının ve antik mirasının detaylı betimlemelerini yaptılar. Ancak diğer yandan yerli halkı negatif, hatta ırkçı bir bakışla yansıttılar."*<sup>132</sup> O dönem fotoğraflarındaki bu çelişkili yaklaşımları fark etmemek gerçekte mümkün değildi. Diğer yandan, doğal olarak bu çelişkili fotoğrafların sahipleri olan fotoğrafçılarda da bu tutum kolayca görülebilmekteydi. Ama bu dönemde, bu coğrafyada üretilen bütün fotoğrafları aynı kefeye koymakta çok büyük bir yanlış olacaktır. Nitekim 1850-62 yılları arası bu alanda çalışmış olan DuCamp, Salzmann, Frith ve Bedford gibi

---

<sup>131</sup> Bahattin Öztuncay, Dersaadet'in Fotoğrafçıları 2: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf, Mas Matbaacılık, 1. Basım, İstanbul, 2003, s:91

<sup>132</sup> Perez, a.g.e., 1997, s:21

gezgin manzara fotoğrafçıları, manzara (landscape) fotoğraf tarihinde kilometre taşları olarak kabul gören çalışmalara da bu yerlerde imza atmışlardı.

Bu topraklar üzerinde Fotoğraf'ın ilk dönemlerinde çekilen görece olarak az sayıdaki fotoğrafik görüntünün çoğu Batılı gezginler tarafından üretilmişti. Çünkü bu dönemin ilk yılları içerisinde Doğu'da yaşayan hiçbir fotoğrafçı yoktu. Sayıları az olan ilk yerel fotoğrafçılar ise 1850'lerin ortalarında görülmeye başlandı. Yerel fotoğrafçıların ortaya çıkışını geciktiren ve kısıtlayan faktörler arasında, Avrupa'ya olan uzaklık, bu uzaklığın sonucu olarak ulaşımda yaşanan güçlükler ve bu zahmetli yolculuklar sonrası ulaşan yeni buluşların uzun süren kabul görme süreci belirleyici etkenler olmuştur. Fakat bu süreçlerden çok daha sıkıntılı olan, geleneksel toplumun dinsel tabularının kısıtlayıcılığıydı. Kuran'da kesin bir üslupla ifade edilmemesine rağmen Müslümanlar fotoğraf tasvirlerine fazlasıyla çekinceli yaklaşırlarken, Musevilere İkinci Emir dolayısıyla tasvirler kesin bir şekilde yasaklanmıştı. Dolayısıyla bu yeni buluşun Müslüman ve Yahudiler tarafından kullanılabilmesi kişisel bir tavrın ötesinde toplumsal bir uğraşın verilmesini gerekli kılıyordu. Bu sebepler, buralarda işyeri açan ilk yerel fotoğrafçıların, kendilerini bu tür yasaklarla bağlı görmeyen Hıristiyanlar ya da liberal Yahudiler arasından çıkması sonucunu doğurmuştu.

*"İslam kültür tarihinde fotoğrafın çok önemli bir yeri vardır. Burada şüphesiz Osmanlıların öncülüğünden bahsetmek gerekecektir. Çünkü fotoğraf icat edildiğinde İslam ülkelerinin birçoğu Osmanlı devletinin bir parçasıydı. Ve Osmanlılar Avrupa'daki gelişmeleri yakından takip etmek olanaklarına sahipti. Bunlardan biri olan fotoğrafçılık sanatı da erken olarak ülkeye girmişti. Avrupa gazetelerinde çıkan fotoğrafçılıkla ilgili haberler, kısa süre sonra Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 tarihli sayısında, daha sonra Ceride-i Havadis gazetesinin 15 Ağustos 1841 tarihli sayısında yayınlandı. Mucid Daguerre'in fotoğrafçılık kitabının Türkiye'ye geldiği ve tercüme edildiği haber verildi. [...] 1850'lerden itibaren de başta İstanbul'da olmak üzere, İslam dünyasında yerleşik fotoğrafçılığın başlatıldığını söyleyebiliriz. Yani İslam dünyasında fotoğrafçılık Osmanlılar tarafından başlatılmıştır."<sup>133</sup>*

---

<sup>133</sup> Ekmeleddin İhsanoğlu, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 1839-1989 Fotoğraf Özel Eki, İstanbul, s:27



Çoğunluğu Müslüman olan halkın kabullenmesi biraz zaman alsa da, Osmanlı yönetimi birçok konuda olduğu gibi fotoğraf konusunda da reformlar gerçekleştirmiştir. Bunda kuşkusuz kozmopolit yapısının çok büyük bir rol oynadığı inkâr edilemez bir gerçektir. Topraklarındaki nüfusun çoğunluğu Müslüman olsa da, bu geniş toprakları içinde, Rum, Ermeni, Gürcü, Türk, Yahudi, Arap, Arnavut, Sırp, Çerkez gibi değişik gruplarının yaşadığı bir milletler ve dinler topluluğu vardır. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nda bugünkü adıyla İstanbul olan o dönemlerin Pera'sında 1850'de ilk yerleşik stüdyoyu açan da Rum asıllı Vasil Kargopulos olmuştur. Böylece Pera bundan sonraki fotoğrafçıların da uğrak yeri haline gelmiştir.

Birinci bölümde dinlerin tasvir tartışmaları bağlamında üzerinde daha ayrıntılı durmuş olduğumuz, Mazhar İpşiroğlu İslamiyet'te resim yasağını ve sonuçlarını incelediği kitabında şöyle der; *"İslam dini resim yapmayı yasaklar. Gerçi Kur'an'da tasviri, Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşmıyoruz."*<sup>134</sup> Diğer yandan ise; *"İslam'da suret tasvirinin haram olduğuna dair gerek bazı hadisler gerekse bazı dinsel yayınlar delil olarak gösterilmektedir. Örneğin, İstanbul'da Meşihat dairesi tarafından çıkarılmış olan ve şu anda İstanbul Atıf Efendi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen, Ceride-i İlmiye (Zilhicce 1338, No:62) ilginç bir kaynaktır. Bu kaynak canlıların asıllarına uygun suretlerinin çıkarılmasının haram olduğundan söz eder."*<sup>135</sup> Fakat İslam'da suret tasvirinin haram olduğuna dair bazı hadisler ve yayınlar olsa bile *"Kur'an'da resmi yasaklayan bir ayet yoktur. İslam'da resim yapmak değil, resimlere tapınmak yasaklanmıştır. Pek çok Osmanlı Sultanı başından beri resimlerini, hem de yabancı ressamla yaptırdılar. Türklerin İslamı kabul edişlerinin daha ilk yüzyılında resim ve heykel yapıldı ve mezar taşlarında ölüm ile ilgili kadın ve erkek figürleri kullanıldı."*<sup>136</sup> Musevilerin dininde ise durum farklıdır. Tasvir kesin bir dille yasaklanmıştır.

İslam, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Müdürü (IRCICA) Ekmeleddin İhsanoğlu bu tartışmalar üzerine şöyle bir açıklama yapmıştır; *"Fotoğrafın din açısından yasaklanması konusunda bir görüş ileri sürülmedi. Ama yenilik olarak geldiği için o devrin bazı din âlimleri acaba kullanılabilir mi sorusuna"*

<sup>134</sup> İpşiroğlu, a.g.e., s:9

<sup>135</sup> Simber Rana Karadadaş, "Fotoğrafçılığın Başlangıç Dönemi ve Türkiye'de İlk Yılları", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1983,s:54

<sup>136</sup> Engin Özendes, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839 – 1919), "Fotoğraf ve Din İlişkileri", İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s:16-21

cevaplar aradılar ve kullanılabileceği hususunda fetvalar verdiler. Kuran-ı Kerim'de biçim verme yasağı putperestliğe karşıdır. Resim konusunda da farklı görüşler olduğu muhakkaktır. Nitekim Abbasi ve hatta Emevi devrinden itibaren resimlerin olduğunu biliyoruz.<sup>137</sup>

Gerçek şu ki, fotoğrafın insan betimlemelerine elverişliliği çekinceleri ister istemez arttırmıştır. Bazı tutucu çevrelerin ise fotoğrafa karşı olan aşırı tepkileri olayın daha da büyümesine sebep olmuştur. Aslında olayın özü ilkel dinlerin yeniden canlanmasına karşı bir önlem almaktan ibaretken, daha sonradan İslamiyet ve Musevilikte insan betimlemelerine getirilen yasakların önemi fazlasıyla abartılmıştır. Nitekim bu türden yasakların, koşullar gerektirdiğinde değişik yorumlara izin verecek bulanıklıkla dile getirildiği ve din adamlarının bu olanağı değerlendirmekte hiç duraksamadığı göz önünde bulundurulmalıdır. *“Ignatius Mouradga d’Ohsson isimli Ermeni İsvaç kralına armağan ettiği 1790 tarihli yapıtında, Osmanlı İmparatorluğu’nu betimlemiş, İslamiyet’teki resim yasağını yazdıktan hemen sonraki on sayfada bu kuralı çiğneyen sayısız örneğe yer vermiştir. Her şeye karşın Osmanlı sultanları da çağdaşları olan diğer kral ve imparatorlar gibi, kendilerini ölümsüzleştirecek portre resimlerine kayıtsız kalamayacak kadar kendilerine hayrandılar.”*<sup>138</sup>

Bu noktada XIX. yüzyıl ortalarında Paris’in en önde gelen sanat eleştirmeni, diğer yandan resim sanatının ısrarlı savunucusu ve aynı zamanda fotoğrafçılığın düşmanı Charles Baudelaire’i hatırlamakta fayda vardır. O, çağdaşı olduğu toplumu, yalnızca doğanın kopyalanmasını sanatla karıştırdığı için değil, aynı zamanda bu kopyalamanın bir endüstriye dönüşmesinden dolayı da suçluyordu. *“intikamcı bir tanrı,”* der Baudelaire, *“bu kitlenin dualarına kulak verdi. Daguerre onun mesihi oldu.”* *“Her bireyi bir Narsisus olan iğrenç toplumumuz, kendi adı görüntüsünü bir metal parçası üzerinde görmek için koştu.”*<sup>139</sup>

Baudelaire’in fotoğrafı doğayı yalnızca kopyalayan bir araç olarak değerlendirmesi günümüzde geçerliliğini yitirmiş olmakla birlikte, toplumun

---

<sup>137</sup> İhsanoğlu, a.g.e., s:27

<sup>138</sup> Eyüp Özveren, Akdeniz’de bir doğu, “Doğru Göz, Eğri İmge, Fotoğrafçılık ve Doğusalcılık”, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, Ankara, s:42; Bkz, Walter Benjamin, Pasajlar, Çeviri: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993, s:208-210

<sup>139</sup> Charles Baudelaire’den aktaran Mary Price, Fotoğraf - Çerçevdeki Gizem, çeviri: Ayşenaz-Kubilay Koş, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2004, s:46

kendilerini ölümsüzleştirecek portre fotoğraflarına hayranlığı hakkındaki yorumu gerçekten de takdire şayandır. Bu noktadan değerlendirildiğinde fotoğraf nasıl olurda o dönemlerde tepkilerle karşılanabilir. Burada olsa olsa tepkiden daha çok Narsisus'un tutkuyla kucaklaması durumu söz konusudur. Diğer yandan, sarayın ve seçkinlerin gözünde büyük saygınlığı olan geleneksel Osmanlı minyatür sanatı zengin bir insan tasvir dağarcığına sahiptir.

*“Bizi asıl ilgilendiren konu dinlerin getirdiği çeşitli yasaklardan çok, koşullar gerektirdiğinde o yasakları özgün yorumlarla aşabilme esnekliğidir”* der Eyüp Özveren ve ekler; *“Nitekim fotoğraf gerek toplumlararası, gerekse toplumsal güç ilişkilerini etkileyebilecek bir araç olduğunu kanıtladığı zaman, din adamları bu çeşit yorumları ortaya koymakta gecikmemişlerdir. Bu bağlamda, İslam toplumlarında fotoğrafı meşrulaştırmak için, fotoğrafın tanrının özbeöz ışığı sayesinde ortaya çıkan gölgelerin kaydından başka bir şey olmadığı tezi anımsanmalıdır. Fotoğrafçı sözcüğünün Arapça karşılığı da bu tanıma uygun olarak ‘müsevvir şemsi’, yani güneşle çizen kişidir.”*<sup>140</sup>

*“Hazreti Muhammed’in karısı Hazreti Ayşe’den nakledildiğine göre: ‘Bir kere ufak bir yastık, bir şilte almıştım. Üstünde hayvan resimleri vardı. Peygamberimiz bunu görünce kapının önünde durdu ve içeri girmedi. Bu sırada Peygamberimizin yüzünde şiddet sezdim. — Ya Resul Allah, Allah’a ve Resulüne tövbe edelim, fakat bilmem ki ne kusur ettim dedim. Resul Allah; Şu yastığın burada işi nedir, buyurdu. Ben; Ya Resul Allah, kah üzerinde oturasın, kah yaslanasın diye senin içim satın aldım, diye cevap verdim. Resul Allah; Bu suretlerin sahipleri kıyamet gününde muhakkak azap olunurlar ve bu kimselere, tasvir ettiğiniz bu hayvanları haydi diriltiniz bakalım denir, dedi.’ Tıp, astronomi, mühendislik ve fen bilimleri konusunda yazılmış kitaplardaki figürler, çoğu kez gölge, ışık kullanmadan renklendirilmiş, naif şeylerdir. Bu resimleri yapan kişiye hiçbir zaman ressam veya tasvirci denmemesinin, nakkaş denmesinin sebebi de, bu tür süslemelerin daha çok nakış olarak düşünülmesinden ileri gelmektedir. İslam’ın temel kurumu ve İslam mimarisinin odak yapısı olan camilerde hiç figür yoktur.”*<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Özveren, a.g.e., s:42

<sup>141</sup> Özendes, a.g.e., s:16-19

*“İstanbul’da 1910 yılında açılan ilk Müslüman fotoğrafhanesinin sahibi, Rahmizade Bahaeddin şöyle diyor: ‘Tesettür, günah, haram korkusuyla mücadele etmek istediğim içindir ki, atölyemi İstanbul cihetinde kurmaya karar verdim.’ 1920 yıllarında bile, Şeyhülislamlik Dairesi tarafından yayımlanmakta olan Ceride-i ilmiye’nin Ağustos sayısında fotoğrafla ilgili şöyle bir yazı var: ‘Suret tasviri: ... Zeyyid-i müsliminin insan vesair ziruh olan hayvan suretlerini alaküllihal tasviri şer’an haram olur mu? (Bir müslümanın insan veya hayvan resmini çizmesi veya çekmesi haram olur mu?) / Elcevap: Olur. / Bu surette suver-i mezkurenin hane vesair mevazıda ittihazıda tahrimen mekruh olur mu? (Böyle resimler yapılmış evlerin mülk edinilmesi de haram olur mu ) / Elcevap: Olur.’ İşte bu dini nedenlerle ilk fotoğrafçılar Müslümanlar ve Museviler arasından çıkmadı. Osmanlı topraklarına gezginler yolu ile girmiş olan fotoğraf, öncelikle Hıristiyan dinine mensup topluluklar, Ermeni ve Rumlar tarafından başlatılmış oldu. Bu fotoğrafçılar, fotoğraflarında model olarak da Hıristiyanları kullandılar. Orientin havasını belirleyen bu fotoğraflarda önceleri beyaz peçeleri ile gösterilen ve ‘Türk kadını’ diye adlandırılan zarif hanımlar da İslami giysileri içinde Hıristiyan kadınlarıydı.”<sup>142</sup> Agfa Foto-Historama Müzesi müdürü Bodo Von Dewitz’in dediği gibi; “Aslında kimse yaşamın içindeki gerçeklerle ilgilenmiyordu. Batılı turistler kendi hayallerini, kendi ideallerini gerçek olarak kabul etmek istediler.”<sup>143</sup>*

Victoria pazarında Osmanlı tarzı fotoğrafların satımı hakkında yazan Ayşe Erdoğan, fotoğrafın yeterince otantik düşünmek için çok uygun olduğundan ve bunda fotoğrafçının ulusal kimliğinin ya da niyetinin önemli olmadığından bahseder. Ticari amaçlar doğrultusunda Osmanlı fotoğrafçıları ve Avrupalı fotoğrafçılar resimsi illüstrasyonlar ve oryantalist resimlerde konu seçimi ve stil açısından benzer yaklaşımları benimsemişlerdir. Bu yaklaşımlar da zaten daha önceden belirli ideolojiler tarafından kodlanmıştır.<sup>144</sup>

Kudüs İsrail Müzesi Fotoğraf Bölümü Müdürü Nissan Perez’e göre fotoğrafın doğuya getirilmesi ve diğer yerlere oranla çok çabuk burada yaygınlaşmasında, Osmanlıların açık ve liberal anlayışının rolü çok büyüktür. Şöyle der Perez; “*Yakın Doğu’da çalışan fotoğrafçılardan bazıları Osmanlı teb’asıydı. Sebah ve Abdullah*

---

<sup>142</sup> y.a.g.e., s:19-21

<sup>143</sup> Bodo Von Dewitz, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 1839-1989, İstanbul, s:16

<sup>144</sup> Ayşe Erdoğan’dan aktaran Woodward, a.g.e., s:363-374

*Biraderler gibi çok önemli isimler bunlar arasındadır. Unutulmamalıdır ki, bu kişiler kendi ülkelerinde seyahat ediyorlar. Mısır veya Filistin'e gittikleri zaman, Osmanlı İmparatorluğu'nun taşralarında dolaşıyorlardı. Osmanlı İmparatorluğu'ndan başka, hiçbir Müslüman veya Yakın Doğu ülkesi, fotoğrafı bu kadar hoşgörüyü benimsememiştir.*<sup>145</sup>

Bu konuda Simber Atay Eskier de şöyle demektedir; *“Abdullah Biraderler, ister fotoğrafçılığa özgü, içgüdüsel gözlem ustalığı, ister Baudelairevari bir flaneurluk (düşünür-gezerlik), isterse ticari ve resmi fotoğraf faaliyetini rutini çerçevesinde olsun, 1858 ve 1899 yılları arasında yaklaşık kırk yıl boyunca, İstanbul'da ve Kahire'de kurdukları stüdyolar aracılığıyla imparatorluğun mükemmel görsel topografyasını çıkarmışlardır.*<sup>146</sup> *“Canlıların doğaya uygun resmedilmesinin dinsel nedenlerle yasak olduğu bir toplumda, fotoğraf gibi, bir görsel anlatım yolunun toplumun her kesiminde kabul edilmesini ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır.*<sup>147</sup>

Buna rağmen fotoğraf bir tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Nitekim İstanbul'da gerici tepkisel bir hareketle ayaklanan kalabalık bir topluluk II. Abdülhamit'ten fotoğraf yasağı uygulamasının yanı sıra, meyhanelerin kapatılmasını ve kadınların ortalıkta gezinmelerine son verilmesini istemiştir. Osmanlı tarihinin en dediği dedik otokratik padişahıyla gerici sokak kalabalığını bir araya getiren bu karşılaşma, neyse ki imparatorluk topraklarında uzun dönemde fotoğrafın geleceğini etkileyebilecek hiçbir sonuç doğurmamıştır. Dahası, kalabalığın bilmediği bir gerçek, karşısındaki gericiliğe ve dinciliğe eğilimli padişahın aslında gerçek bir fotoğraf düşkünü olduğudur. Bu gizemli padişahın haremünün gözden uzak bir köşesinde gizlediği özel bir karanlık odası olduğu, ancak tahttan indirildikten sonra ortaya çıkmıştır. Ayrıca Jacob Landau'nun dediği gibi; *“kullarına güven duygusundan yoksun olan ve her an devrilme korkusuyla ülkeyi uzun yıllar sarayının duvarları arkasından yöneten II. Abdülhamit, bu kısıtlar altında mülkünün durumundan habersiz kalmamak için, her şeyi olduğu gibi gösteren fotoğrafa güvenmeyecekti de neye güvenecekti?”* Aslında açıkça belirtmek gerekir ki geç dönem padişahlarının bu en dincisi, fotoğrafçılığı yönlendirerek dış dünyada ülkesinin imgesini etkileyebileceğini keşfetmiştir. Öte yandan, Abdülhamit kendi fotoğraflarını çektirip

<sup>145</sup> Nissan N. Perez, Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 1839-1989 Fotoğraf Özel Eki, İstanbul, s: 35-36

<sup>146</sup> Simber Atay, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı”, Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, Ankara, 2002, s.:522

<sup>147</sup> Karadağ, a.g.e., 1983, s:54

halka gösterme konusundaki isteksizliğini ancak saltanatının sonuna doğru, 1908 yılını ocak ayında, günün hızla değişmekte olan koşullarına uyarak yenmiştir. Dört saray fotoğrafçısına kendisini görüntüleme izni veren padişah, böylece kendi katkılarıyla ortaya çıkan bir tabunun bir çırpıda yıkılmasına yol açmıştır.<sup>148</sup>

Aldülhamit'in fotoğrafla ilişkisi bununlada sınırlı kalmamaktadır: *“son dönem Osmanlı Padişahları içinde Sultan Abdülhamit: fotoğrafın en büyük destekçisidir. Kendisi de fotoğrafçıdır ve imparatorluğun her tarafında, işlerin nasıl gittiğini kontrol etmek amacıyla insanları ve olayları konu alan fotoğraflar çekirtmiştir. Abdullah Biraderler, Phebus, Sebah Joaillier, Apollon, Vafradis Michailidos, Andriomenos, Jules Sandoz, Guillaume Beggren v.b. gibi fotoğrafçılar sistematik bir şekilde belgesel çalışmalar gerçekleştirmiş; yanı sıra Osmanlı'nın tekamülünün bir kanıtı olarak yine II.Abdülhamit tarafından hazırlatılan ellibir albüm, 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda sergiledikten sonra Kongre Kütüphanesi'ne hediye edilmiştir. Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri diye bilinen ve günümüze binsekizyüz tanesi ulaşan ünlü koleksiyon meydana gelmiştir.”*<sup>149</sup>

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Müslüman topraklarda yaşanan bu çalkantılı gelişmelere dönemin ruhunu anlayabilmek için kısaca değindikten sonra, konumuzu ve ilgimizi tekrar Kudüs topraklarına yönlendirmek gerekmektedir. Çünkü hem Yahudiler, hem Hıristiyanlar hem de Müslümanlar açısından kutsallığın başkenti sayılan, Eski İbranice'de *“barışın görüntüsü”* anlamına gelen Kudüs'ün, özellikle o dönemler itibariyle fotoğrafçılar için merkezi bir konumu vardır. Bunun en önemli sebebi ise, Tanrı'nın, insanları doğru yola iletmeleri üzere görevlendirdiği peygamberlerin birçoğunun bu şehirde yaşamış veya en azından hayatlarının bir bölümünü bu şehirde geçirmiş olmalarıdır. Burası tüm İsrail kavimlerini birleştiren ve dindar Yahudiler tarafından, günümüze ulaşan tek kalıntısı Ağlama Duvarı olan Hz. Süleyman mabedinin Mesih'in gelişiyile tekrar inşa edileceğine inanılan bir yerdir. Ayrıca, kıyamet'in (Armageddon) başlayacağı yer olan Tur Dağı (Zeytin Dağı)'da bu topraklar üzerinde yer almaktadır. İslam dinindeyse, Mekke'den sonra ikinci kutsal yerdir. Çünkü inanişe göre Hz. Muhammed bineği olan Burak'la göğe burada bulunan muallâk taşının üstünden yükselmiştir. Peygamberin göğe yükseldiğine

<sup>148</sup> Jacob M. Landau'dan aktaran Özveren, a.g.e., s:44-45; Öztuncay, a.g.e.1, s:225-229

<sup>149</sup> Simber Atay Eskier, “Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf Faaliyeti ve Şahitliğin Otoritesi”, Bildiri, Hacettepe Üniv. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü Uluslararası Sempozyum, Ankara

inanılan bu taşın üstünde (Kubbetüs Sahra), Müslümanların ilk kıblesi olan Mescid-i Aksa bulunmaktadır. Hıristiyanlar içinse bu kent, Hz. İsa'nın doğduğu düşünülen Betlehem'i (Arapça Beytullahim) ve ölüm noktası olarak farz edilen Kutsal Mezarı'nı (Kıyamet Kilisesi) içermesinin yanı sıra Mesih'in ülkesini, öğretilerini ve insanoğluna açık kilisenin yerini simgelemektedir. Dolayısıyla her üç din için de çok kutsal ve önemli bir şehirdir.

Kudüs, Filistin topraklarının ortalarında, Lut gölünün yaklaşık yirmi dört km. batısında, Akdeniz'den yaklaşık elli km. içerde, denizle Şeria ırmağı arasında yer almaktadır. Eski Kent olarak anılan asıl Kudüs, kenarları yaklaşık bir km uzunluğundaki kare biçiminde surlarla çevrilidir. İki kapanmış durumda yedi kapısı bulunan Eski Kent, Kuzeydeki Şam kapısı ile batıdaki Yafa kapısından başlayarak merkezde kesişen iki ana cadde ile dört bölüme ayrılır. Kuzey doğudaki bölüm Müslüman, kuzey batıdaki bölüm Hıristiyan, Güney doğudaki bölüm Yahudi ve Güney batıdaki bölüm Ermeni mahallesi durumundadır. Kudüs'ü üç büyük tektanrılı dinlerce kutsal kılan yapıların büyük bölümü eski kentte yer alır. Eski kenti çevreleyen yaklaşık bir kilometre uzunluğundaki surların dışında ise mağazaların, lüks otellerin, alışveriş merkezlerinin, lokantaların ve yüksek binaların olduğu, şehrin modern yüzü olan Yeni Kent bulunmaktadır.<sup>150</sup>

Nissan Perez kitabında, 1839 ve 1885 yılları arasında Yakın Doğuda çalışmış olan çoğu fotoğrafçının Kudüs'ü fotoğrafladığının bilinen bir gerçek olduğundan bahseder.<sup>151</sup> Issam Nassar'a göre, Kudüs'ü fotoğraflayan sayıları oldukça fazla olan bu erken fotoğrafçılar, değişik geçmişlerine rağmen birbirlerine benzer görüntüler üretmekten kurtulamamışlardır. Nassar bunun sebebini satış yapmak zorunda oldukları müşterilerin beklentilerinin aynı olmasına bağlamaktadır. Çünkü diğerlerinden farklı olmayarak herkes hac ziyaretleri için Kutsal Şehir olarak Kudüs'ün görüntüsüyle uyuşan fotoğraflar beklemektedir.<sup>152</sup> Nitekim Peygamberler Tarihi'nden sayfaların canlandırıldığı fotoğraflar, özellikle Kutsal Topraklar ya da hac yolları üzerindeki fotoğrafhanelerin önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Görüldüğü üzere, fotoğrafçılar bu beklentileri fazlasıyla yerine getirmektedirler.

---

<sup>150</sup> H. Kagan Öyken, "Kanlı Coğrafya Ortadoğu-2: Kavşak Noktası Kudüs", Son Baskı Sanal Dergi, Yıl:1 Sayı:6, Adana, 2004, <http://www.sonbaski.com/sayi6kudus.htm>

<sup>151</sup> Perez, a.g.e., 1997, s:85

<sup>152</sup> Issam Nassar, "Early Local Photography in Jerusalem – From the Imaginary to the Social Landscape", History of Photography, Volume 27, Sayı: 4, 2003, s: 322-323

Batı'dan deniz yoluyla gelen gezginlerin karaya çıktığı ilk duraklardan biri olan Beyrut'taki ünlü Maison Bonfils fotoğrafhanesi de, özellikle 1880'lerden sonra Tiberias gölündeki balıkçı kayığı gibi konuları işleyen çok sayıda "canlı tablo" yaratmış ve pazarlamıştır (Fot:28). Diğer yandan, Bonfilsler bu stüdyolarda aynı zamanda dönemin yaygın hilelerine başvurarak, fotoğraflarda önce haham, daha sonra pamuk tifticisi olarak poz veren modellerden faydalanmışlardır. Bonfils ailesinin Yakın Doğu'daki fotoğraf çalışmalarının en büyüğüne sahip olmaları bu noktadan bakıldığında hiçte şaşırtıcı gelmemektedir. Mısır, Filistin, Suriye ve Yunanistan gibi ülkelerin yanı sıra, İncil'de adı geçen kutsal yerlerin ve tiplere göre sınıflandırılmış insanların fotoğraflarından oluşan zengin bir arşivleri vardır. Bunun en muhtemel sebebi de, günümüzde daha iyi fark edileceği gibi, geri dönüşü olmayan bu süreçte sahip olunan bu görüntülerin, bu kutsal yerlerin en sağlam hallerini tespit etmeleri dolayısıyla gelecek için büyük yatırımlar haline gelecek olmalarıdır. Nitekim Maison Bonfils'in ikinci kuşak temsilcisi Adrien Bonfils daha o zamandan Sharon vadisinde şimendifer sesinin duyulduğunu, İsa'nın havarilerinden Paulus'un Hıristiyanlığı kabulüne tanıklık etmiş Şam yolunun sıradan bir demiryolu hattına dönüştüğünü, dolayısıyla ilerleme yıkıcı görevini henüz tümüyle yerine getirmeden, başka bir deyişle henüz eski yanını koruyan "şimdi" yok olmadan, onu fotoğraflarla dondurmak ve albümlerinde ölümsüzleştirmek istediklerini dile getirmiştir.<sup>153</sup>

Diğer yandan o dönemlerde Kutsal Toprakları övmek, yüceltmek, çok özel, heyecan verici bir yer olduğunu dile getirmek çok rastlanılır bir durumken, aynı tavrın yöre halkı için gösterildiği söylenemez. Hatta fotoğrafçıların yerel halka karşı yaklaşımlarında tam aksi bir görüşün olduğu bile iddia edilebilmektedir. Örneğin, Francis Frith, "Hezekiah Havuzu" (Jerusalem, The Pool of Hezekiah) konulu fotoğrafı ile ilgili olarak düştüğü notta, her ne kadar buranın coğrafyası tekdüze, kentleri kirli, çoğu Türk Müslüman nüfusu cahil ve güvenilmez, kırlarda yaşayan Araplar ise olabilecek en tembel, en korkak, en değersiz insanlarsa da, her şeye karşın, buranın İbrahim ve yalvaçların ülkesi, bu kentlerin Davut'un kentleri ve buranın Tanrı'nın yeryüzünde seçtiği ayrıcalıklı yer olması nedeniyle kutsal Filistin'in çok özel, heyecan verici bir yer olduğunu belirtir. Bu sözlerin tam olarak bir etkisi var mıdır bilinmez ama Frith'in Kutsal Topraklar'da yaptığı çalışmaların hem

---

<sup>153</sup> Woodward, a.g.e., s:363-374; Özveren, a.g.e., s:58-61



fotoğraflarıyla hem de sözcükleriyle, Kutsal Kitap'a düşülen bir dipnot niteliğinde olması, onun 1862 yılında Kraliçe Victoria tarafından İncil'in resmi baskısını fotoğraflamakla görevlendirilmesine temel teşkil etmiştir. Bu yüzden olsa gerek milyonlarca insanın kafasındaki Kutsal Topraklar'ın Frith'in görüntüleriyle özdeşleşmesi birçok kişiye şaşırtıcı gelmemektedir.<sup>154</sup>

Gerçekten de Kutsal Topraklar'a yönelik pek çok fotoğraf çalışması, tıpkı yöredeki kazı çalışmaları gibi, İncil'in doğruluğunu kanıtlamayı amaçlamıştır. Bu nedenle, Mısır'ın antik kalıntılara ilişkin Description de l'Egypte çalışmasından temel felsefeleri açısından ayrılmaktadırlar. Eski ve Yeni Ahit bir başat metin olarak arkalarına alıp, görselle sözel ya da yazılı olan arkasındaki dengeyi, akıntıya kürek çekerek, görsel olanın zararına ve kitabın yararına değiştirmek isterler.

*"Bu çeşit albümlerde görüntülere eşlik eden Kutsal Kitap'tan alıntılar, etkileyici adlandırmalar elbette önemlidir. Ama gözden kaçırılmaması gereken asıl nokta, böyle albümlerin fotoğrafları belli bir sıraya dizerek, her fotoğrafın yorumunu bir önceki ve sonraki fotoğrafla ilişkilendirmek yoluyla çok özel bir anlatı yarattığıdır. Bu nedenle, metnin bütünü'nün anlamı parçaların birer birer anlamlarının toplamından çok farklı olur. Bir diziye yerleştirilen her fotoğraf belli bir okumaya yönlendirilse bile, dizi içinde olsun ya da olmasın, her fotoğrafın yapısında bir anlam belirsizliği, dolayısıyla yoruma açıklık vardır. İşte izleyici bu kapıdan içeri sızıp kendi anlamını oluşturmaya başlar. Her izleyici bir ölçüde etkin olarak fotoğrafa katılmak zorundadır, çünkü – John Berger'in dediği gibi – her fotoğraf muğlâktır. Her fotoğraf belli bir süreklilik zincirinden koparılmış bir halkadır. Eğer söz konusu olan kamusal bir olaysa, bu süreklilik bir tarihtir, kişisel bir olguysa süreklilik bir yaşam öyküsü olur. Kesinti ya da koparılmışlık her zaman belirsizliği doğurur. Öte yandan, bu belirsizlik çoğu zaman sezilmez, çünkü fotoğrafların sözcüklerle birleştirilmesi sonucu yırtıklar yamanır ve ortaya bir kesinti izlenimi çıkar."<sup>155</sup>*

Hiçbir yazılı metnin fotoğraf kadar inandırıcı olmadığını iddia eden Roland Barthes, ünlü kitabı Karanlık Oda'da bu kutsal coğrafyada çekilmiş bir fotoğraf hakkında şu yorumu yapmıştır; *"1850'de August Salzmann, Kudüs yakınlarında Beithlehem'e (o zaman böyle yazılıyordu) giden yolu fotoğraflamış: ortada taşlı bir*

---

<sup>154</sup> Özveren, a.g.e., s:56-57

<sup>155</sup> y.a.g.e., s:58

*zemin ve zeytin ağaçlarından başka bir şey görünmüyor: ancak burada üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı ve fotoğrafçının zamanı.*<sup>156</sup> Anlaşılacağı üzere fotoğraf, bakan herkesin aynı şeyi bulabileceği sınırlı bir yüzey değildir. Salzman'nın Kudüs yakınlarında çektiği Beytullahm yolunu gösteren fotoğrafına bakanlar, onda yalnızca kıraç topraklardan ve zeytin ağaçlarından başka bir şey göremeyebilecekleri gibi, Hz. İsa'nın kendisiyle de karşılaşabilmektedirler. Nitekim böylece bir kişi için sıradan gelebilecek bir görüntü, başka bir kişi için kutsalın tezahürü olarak değerlendirilebilmektedir. Aynı karşılaştırma Kudüs'te bulunan Ağlama Duvarı örneği içinde söz konusudur. Fotoğrafın icadından beri fotoğraflanmakta olan bu görüntü (Fot:01-10), ilgi odağı olmasını diğeriyle benzer bir şekilde manevi derinliğine borçludur. Salzman'nın fotoğrafında İsa'yı gören gözler, bu duvarın görüntülerinde de kolaylıkla Hz. Musa'yı görebilmektedirler. Mary Price'ın dediği gibi, *"görülen ya da görülür kılınan her şey hem kendine gönderme yapar hem de ipuçlarının az çok belirgin olduğu daha büyük bir dünyanın bir unsurudur.*<sup>157</sup>

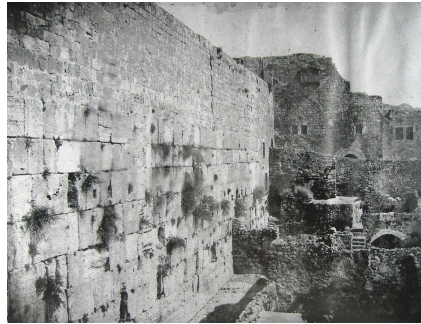
---

<sup>156</sup> Roland Barthes, Camera Lucida, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkkırbeş Yay., İstanbul, 1992, s:103

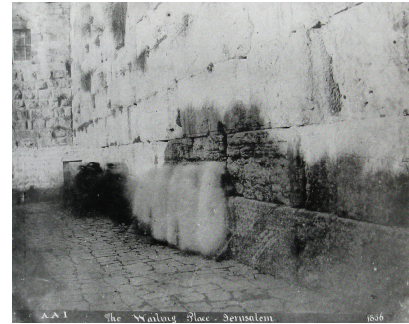
<sup>157</sup> Price, a.g.e., s:54



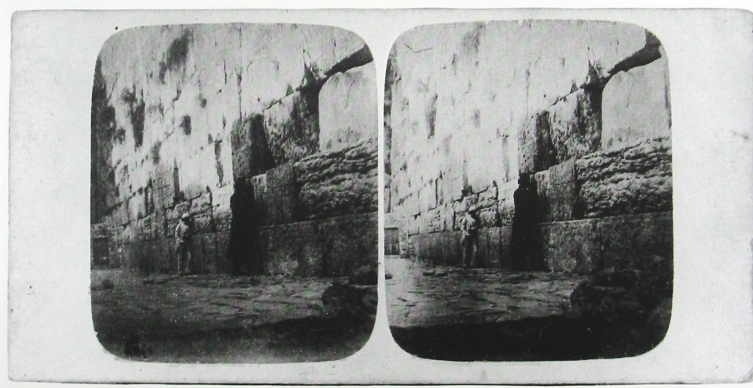
Fot 01: Felix Bonfils, The Wailing Wall



Fot 02: George Wilson Bridges, The Wailing Wall, 1850



Fot 03: Albert Augustus Isaacs, The Wailing Place, Jausalem, 1856



Fot 04: John Cramb, Self-Portrait at Wailling Wall, Jerusalem, 1860



Fot 05: Peter Bergheim, Jews Praying at the Wailing Wall, 1860s.



Fot 06: L Fiorillo, The, Wailling Wall, 1870s



Fot 07: F. Quarelli, The Wailing Wall, 1880s, Jarusalem



Fot 08: Unidentified Photographer, The Wailing Wall, 1870s



Fot 09: G. H. Egerton, The Wailing Wall, 1877

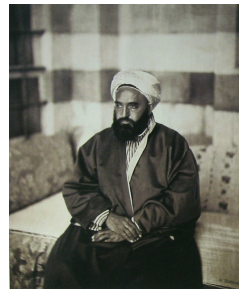


Fot 10: J B Bieber, The Wailing Wall, 1880s.

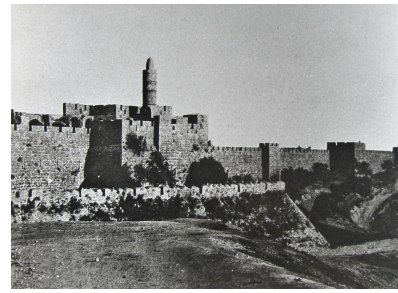




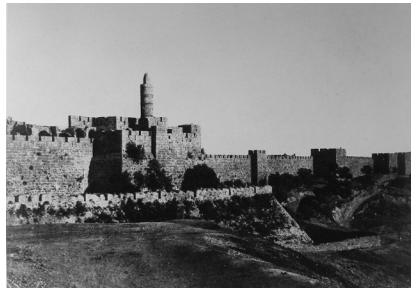
Fot 11: Maxime DuCamp, Jerusalem, The Mosque of Omar, 1850



Fot 12: Francis Bedford, Portrait



Fot 13: Maxime DuCamp, Jerusalem, 1850



Fot 14: Maxime Du Camp, Jerusalem, Western Section of the City Walls, 1850



Fot 15: John Cramb, Jerusalem, Tower of David and Anglican Church, 1860



Fot 16: J. Robertson and F. Beato, Damascus Gate, 1857



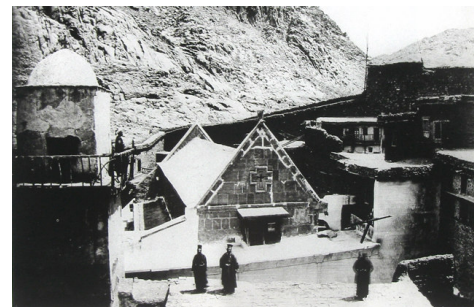
Fot 17: Gabriel de Rumine, The Holy Sepulchre, 1859



Fot 18: F. Bedford, Mihrab of the Mosque of the Dome of the Rock, 1862



Fot 19: Felix Bonfils, Chief Rabbi of Jerusalem, c.1875



Fot 20: James Mc Donald, Convent, on Jerusalem Mount Sinai, 1868-69



Fot 21: Christian Paier, Cairo, 1860s



Fot 22: Arab Woman, 1870s



Fot 23: Lekegian, Minaret, 1880s.





Fot 24: Ludovico Woolfgang  
Orthodox Priest, 1864



Fot 25: Christian Paier,  
Dervish, 1870s



Fot 26: Maison Bonfils,  
Jarusalem Jews, 1880s



Fot 27: Mohammed Sadic (Sadic Bey),  
The Kaba, Mecca, 1881



Fot 28: Maison Bonfils, Fishing-Boat  
on the Lake of Tiberias, 1880s



Fot 29: Luigi Pesce, In the Mosque at  
Damegan, 1860s



Fot 30: H. Phillips, Armenian Monks, 1865

### 2.1.2. Özgür İskoçya Kilisesi Papaz Portreleri

Kutsal topraklarda yapılan çalışmalardan farklı olarak yine XIX. yüzyıl fotoğraf tarihini meşgul eden ve önemli bir yer edinen diğer bir çalışmada David Octavius Hill ve Robert Adamson işbirliği ile gerçekleştirilmiş olan Özgür İskoçya Kilisesi'nin Papaz portreleridir. Bu ikili çoğunlukla toplumsal belgesel fotoğrafın en erken örnekleri arasında yer alan Edinburgh yakınlarındaki Newhaven'ın balıkçı köyünde çektikleri çalışan insan portreleri ile bilinse de, aslında bu çalışmaları fotoğraf tarihi açısından daha önemli bir yere sahiptir. Çünkü fotoğraf tarihindeki ilk gerçekçi yaklaşımlar arasında yer almaktadır. Bu konu o dönem tarihi açısından tabii ki Kudüs kadar popüler bir konu olmamıştır. Fakat belgesel fotoğrafın gelişimi açısından en az onun kadar önemlidir. Hatta Bağımsız İskoç Kilisesinin kuruluşunun belgelenmesinin belgesel fotoğrafın başlangıcı olduğu bile söylenmektedir. Diğer yandan, bir dine ait oluşturulan sistematik çalışmaların ilk örnekleri arasında olmaları, bu çalışmaya ayrı bir değer katmıştır.

*“Gerçekçi eğilim, romantik-sembolik eğilimin yanı sıra hemen hemen aynı yıllarda görülür. Bu eğilim, doğanın, insanların, kentlerin, mimari eserlerin fotoğraflarının çekilmesiyle ortaya çıkar ve tutkulu bir belgencilik anlayışından kaynaklanır. Yaşamın ve insanların yeryüzündeki konumlarını tarihsel-nostaljik hislerle ve ahlaki öğütlerle donatarak sergilemek yerine, yalın, samimi, olduğu gibi veren ilk gerçek fotoğrafik örnekler 1843'den başlayarak David Octavius Hill ve yardımcısı Robert Adamson tarafından verilmiştir. Onlar, insanların yaşadıkları ortamlarda portrelerini çekmişlerdir. Özellikle portrelerinde, subaylar, rahipler, Newhaven'lı balıkçılar ve daha pek çok tip insan alabildiğine gerçekçi ve canlı bir biçimde resimlenmişlerdir.”<sup>158</sup>*

Onların ortaklığı, David Octavius Hill'in Özgür İskoçya Kilisesinin (Free Church of Scotland) ilk olağan toplantısı anısını, resmetmesinin istenmesi üzerine 1843 yılında başlamıştır. Bir portre ressamı olan Hill bu görev dolayısıyla her katılımcının bireysel belgelerini yaratmak için fotoğrafı kullanmaya karar vermiş, uygun bir ortak olarak fotoğrafçı Adamson'la tanıştırılması ve birlikteliklerinin

---

<sup>158</sup> Karadadaş, a.g.e., 1983, s:25-26

başlaması da bu sebeple gerçekleşmiştir.<sup>159</sup> İskoç Kilisesi'nin dört yüz üyesinin toplu bir tablosunu yapmak isteyen Hill'in, Adamson'ın yardımına başvurması, rastlantısal bir işbirliğini doğurmuş, sonrasında ise hızla kalıcı bir ortaklığa dönüşmüştür.

Bu resim bir daha bir araya gelmeyecek olan Özgür İskoçya Kilisesi papazlarının bir zamanlar ki birlikteliklerini gösteren bir anı niteliğini taşımaktadır. Çünkü bu toplantıda bir ayrılma gerçekleşmektedir. Bu toplantıya katılacak olan 470 adet İskoç din adamı, Kiliselerinin manevi bağımsızlığından vazgeçmesi nedeniyle protesto amaçlı böyle bir girişimde bulunmuşlardır. Bu hareket sonucu düzenlenen belgelere imza atan kişilerin artık bu kuruluşun papazları sayılmaması, dağılan bir birlikteliğin ilk adımlarıdır. Bu yüzden bu fotoğraflar (Fot:31-36) ve fotoğraflar yardımıyla oluşturulan bu resim aynı zamanda evlerini, yaşam standartlarını ve geçimlerini gönüllü olarak bırakmış olan din adamlarının kısa bir öyküsünü de anlatmaktadır. Glasgow Üniversitesi Koleksiyonunda bulunan fotoğrafların birçoğu bu projeye birleştirilmiştir. Hill bu resmi için hem tek hem de grup portrelerinden referans almıştır. Bu tabloya dâhil edilen Papazların belirleyici nitelikleri üzerinde özellikle durulmuş, kişiler daha çok karakterleriyle resmedilmeye çalışılmıştır. Tabii ki bu yaklaşımda fotoğrafların büyük rolü inkâr edilemez. Aynı zamanda Hill Özgür İskoçya Kilisenin inşasında işbirliği yapmış olan birçok kadını da resmine dâhil etmiştir. Resmin uzunluğu 4' 8" x 12', ve Hill'in onu tamamlaması yirmi üç yılını almıştır (Res:37). Diğer yandan, Hill'in The Disruption Painting adıyla bilinen bu resmi aynı zamanda fotografik görüntüler yardımıyla resmedilmiş ilk sanat çalışması olması nedeniyle de uluslararası bir öneme sahiptir.<sup>160</sup>

Resmin tamamlanmasının yirmi üç yıl sürmesinin yanı sıra, Hill ve Adamson katılan her papazın calotype portrelerini yapmak için bir yıldan daha fazla bir süre çekim yapmışlardır. Quentin Bajac'a göre teknikle sanat arasındaki ittifak en güzel ifadesini, genç kimyager Robert Adamson ve tarih ressamı David Octavius Hill'in birlikte yürüttükleri çalışmada bulmuştur. Şöyle der; *"Talbot'ın yöntemi en parlak gelişimini 1840'la 1850 arasında haklarının serbest olduğu İskoçya'da yaşar. 1840'ta Edinburgh'un yüz kilometre kadar güneyindeki Saint Andrews'da, Talbot'ın dostu fizikçi Sir David Brwster'in çevresinde bir amatör kalotipçiler grubu oluşur. Robert Adamson da bu grubun içindedir. Bu genç mühendis 1842'de Edinburgh'da bir*

<sup>159</sup> <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a1293-1.html>

<sup>160</sup> <http://special.lib.gla.ac.uk/hillandadamson/dis.html>

*portre atölyesi açar, daha sonra da tarih ressamı David Octavius Hill'le ortak olur. Beş yıl süren işbirlikleri süresince 2.500'den fazla görüntü çekecek, halk yaşamında sahnelere, Newhaven balıkçılarına ilişkin harika bir röportaja, Edinburgh ve Saint Andrews'dan görüntülere ve peyzajlara, birkaç sanat eseri ve eşyasının röprodüksiyonlarına, en önemlisi de İskoç bilim, sanat, siyaset ve kilise dünyalarından yüz kadar portreye imza atacaktırlar.*<sup>161</sup>

1848'de Adamson'ın erken ölümüyle bu ortaklık birdenbire sona ermek zorunda kalmıştır. Dört yıl süren ortaklıkları süresince, ikili landscape ve mimari çalışmalarını da içeren üçbin fotoğraftan daha fazla görüntü üretmişlerdir. Hill, Adamson'un ölümünden sonra 1858'de İskoçya Fotoğraf Topluluğunun Konsey Meclis Üyesi olmuş, daha sonra Glasgow'daki başka bir fotoğrafçıyla işbirliği yapmış ama Adamson ile ortaklıklarıyla kıyaslandığında hiçbir şey üretememiştir.<sup>162</sup>

Sonuç olarak, birinci bölümde Hıristiyanlığın sembolleri arasında daha ayrıntılı bir şekilde öneminden bahsedilmiş olan, kısaca ise Hz. İsa'nın yolunu benimsemiş, Hıristiyan dinini kabul etmiş olanların meydana getirdiği cemaati, Hıristiyanların dini törenlerini, ibadetlerini, yaptıkları binayı sembolize eden Kilise, Hill ve Adamson'ın önemli çalışmalarıyla ele alınmıştır. Böylece rahip portreleriyle birlikte sistematik bir şekilde Kilise'nin yapısı görsel olarak ortaya konmuştur.

---

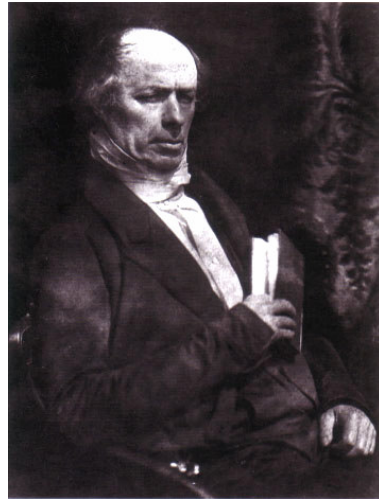
<sup>161</sup> Quentin Bajac, Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı, Yapı Kredi Yayınları, Genel Kültür Dizisi, çeviri: Ali Berktaş, İstanbul, 2004, s:40

<sup>162</sup> <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a1293-1.html> 15 10 2004





Fot 31: Hill & Adamson  
Rev. Dr. James McCosh  
Scottish, 1843-1847



Fot 32: Hill & Adamson  
The Reverend Thomas Henshaw Jones  
Scottish, 1843-1847



Fot 33: Hill & Adamson  
Rev. Dr. Abraham Capadose  
Scottish, 1843-1847



Fot 34: Hill & Adamson  
Rev. Peter Jones



Fot 35: Hill & Adamson  
Rev. Dr. Thomas Guthrie



Fot 36: Hill & Adamson  
Rev. Dr. John Macdonald



Res 37: David Octavius Hill and Robert Adamson, The Disruption Painting, Free Church of Scotland

## 2.2. DİNSEL TEMALAR VE SANATSAL FOTOĞRAF

### 2.2.1. Hayatın İki Yolu

Larry Shiner'a göre; XIX. yüzyılın başlarında “Sanat” kavramı, romantik şairler ve idealist filozoflardan tutun da toplumsal peygamberlere ve Darvinci kuramcılara dek birçok yazar tarafından metafizik ve dinsel bir anlama büründürülmüştür. “Sanat,” eski sanat sisteminde olduğu gibi herhangi bir insani üretim ve performans için kullanılan bir cins isim ya da hatta XVIII. Yüzyılın sonlarında inşa edilen Güzel Sanatlar kategorisi için düşünülen bir kısaltma değil, bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adı olmuştur. Bununla birlikte, XIX. yüzyılda, gittikçe daha kuşkucu hale gelen entelektüel seçkinler, sanatı ve çeşitli toplumsal ütopyaları eski dinsel ideallerin ve dogmaların yerine koymaya başlamışlardır. Sanatı dinin bir yedeği olarak görme yolundaki bu eğilim doğrudan doğruya sanatın içinde olmayan insanlar arasında ancak ağır ağır yayılmış ve yayılırken de zorunlu olarak dinsel inancın yerini almış değildir. Sanatın yüce rolüne inanan yazarların çoğu, sanatı en fazla dinle aynı seviyede değerlendirmişlerdir. Flaubert’in mektuplarında sanatın tinsel rolü üzerinde söylenen en esrik sözlerle karşılaşmak mümkündür. Örneğin 1853 yılında yazdığı bir mektubunda Louise Colet’e şöyle seslenmiştir Flaubert: “*Gelin, tıpkı mistiklerin birbirlerini ‘Tanrı’da’ sevdikleri gibi biz de bir birimizi ‘Sanatta’ sevelim*”<sup>163</sup>

Nitekim XIX. yüzyılın bu atmosferi içerisinde doğup büyüyen fotoğraf disiplini de, bu manevi yaklaşımlardan payını fazlasıyla almıştır. Bir önceki bölümde 1839–1900 yılları arasında belgesel fotoğraf üslubuyla üretilmiş din temalı çalışmalar ele alınmışken, bu bölümde de fotoğraf tarihinde XIX. yüzyılın son yarısında “*Yüksek Sanat*” (High-art) ya da “*Sanatsal Fotoğraf*” adı altında gerçekleştirilen ve “*resimselci*” (pictorialist) bir üslubu benimseyen, başta Oskar Rejlander olmak üzere, Julia Margaret Cameron ve Henry Peach Robinson gibi bazı sanatçıların dini/ahlaki içerikli kurgusal fotoğraflarına değinilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışmalarının yapıldığı bu dönem sanat dünyasında, ahlaki mesajlar taşıyan kurgusal fotoğrafların bu tartışmalara ilk darbeyi vurması, bu tezin konusu gereği gerçektende üzerinde durulması gereken bir meseledir. Bu bağlamda

---

<sup>163</sup> Larry Shiner, Sanatın İcadı, “Sanatın İlahlaştırılması”, Ayrıntı Yay., 2004, s:296

o dönem panoramasındaki “sanat” kavramının neyi ifade ettiğine kısaca değinmek, bu soruya da kısmen ışık tutmuş olacaktır.

*“XIX. yüzyılın ortalarında, ‘sanat’ terimi sadece bir güzel sanatlar kategorisini (şiir, resim, müzik, vs.) tanımlar hale gelmekle kalmayıp aynı zamanda da bağımsız bir eserler ve icralar, değerler ve kurumlar alanı haline gelmiştir. İster idealist ve dirimselci felsefelerin teknik terimleri çerçevesinde isterse Comte ya da Tolstoy’un yaptığı gibi daha genel bir çerçevede tasavvur edilsin artık Sanattan bir tür metafizik öz olarak söz edilebilmektedir. [...] Buna karşılık, yaratıcı olarak sanatçı ideali, kimi zaman peygamber ve rahip statüsüne çıkarılan ama öte yandan şehit ve asi duruşlarıyla birlikte züppe veya bohem duruşlarına da imkân veren bir tür dinsel uğraş olarak görülmeye başlanmıştır. [...] Sanat’ kavramı XIX. yüzyılda inanılmaz bir hızla değişim geçirmeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren genel bir panorama çizmek gerekirse, güzel sanat alanı, XIX. yüzyılın sonlarında fotoğraf, XX. Yüzyılın başlarında sinema, caz ve ‘ilkel sanat’, 1950’lerden itibaren ‘zanaat’ biçimli sanatlar, 1960’lardan itibaren ise elektronik müzik ve yeni gazeteciliği, 1970’lerden itibaren ise neredeyse her şeyi içine almıştır.”<sup>164</sup>*

Fotoğrafın sanatsal değerinin ortaya çıkışının ilk fotoğrafik kayıtla birlikte başladığı iddia edilse bile, fotoğrafın güzel sanat alanına dâhil edilmesi daha doğrusu güzel sanat alanına meşru olarak kabul edilmesi maalesef bulunuşundan çok daha sonraki bir tarihe denk gelmektedir. Fotoğrafçılığın asimilasyonu\* ancak fotoğraf eserlerinin sanat müzelerine girmeye başladığı XX. Yüzyılın başlarına gelene dek tamamlanamamıştır. Fotoğrafın ilk dönemlerinde Fransız ve İngiliz basını şüphesiz şahane bir güzel sanat aracının keşfedildiğini düşünmüşlerse de, bir sanat aracı olarak fotoğrafçılığın zaafı çok geçmeden göze batmaya başlamıştır: Fotoğrafçılıkta hem renk yoktur hem de işin çoğunu bir “makine” yapmaktadır. Fotoğrafçılık 1839’dan sonra sanıldığı aksine resmi öldürmemiş ama ilerleyen dönemlerde ucuz minyatür portre gibi kimi işlevsel resim türlerinin iyice gözden düşmesine sebep olmuştur. Kırk yıl içerisinde (1840–1880) dünyanın dört bir yanındaki profesyonel ve amatör fotoğrafçılar, hızla gelişen kâğıtlar, objektifler ve mekanizmalar deneyerek milyonlarca imge üretmişlerdir. Görünenleri kaydetmenin

---

<sup>164</sup> y.a.g.e., s:342-343

\* Asimilasyon” kavramıyla, güzel sanatlar alanının şiir, müzik, esim, heykel ve mimarlıktan (artı dans, hitabet, vs.) oluşan asıl çekirdeğinden taşarak yeni sanatları ya da bir zamanlar sanat sayılmayan sanatları da içine alacak şekilde sürekli yayılması kastedilmektedir.

yarattığı bu coşku arasında bazı fotoğrafçılar güzel sanat statüsüne göz diken fotoğraflar çekmeye çalışmışlardır. İleriki yıllarda fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda baş gösteren tartışmanın her iki tarafı da, aynı şekilde modern sanat söylemindeki kutupsallık çerçevesinde yürümüştür: Güzel sanat ve zanaat ayrımı akıl ve mekanikçilik ayrımına, sanatçı ve zanaatçı ayrımı hayal gücü ve teknik beceri ayrımına, estetik ve araçsal ayrımı ise sadece kendisi için seyredilen tekil eser ile kullanım ya da eğlencelik olarak yapılan çoklu kopyalar ayrımına dönüşmüştür.<sup>165</sup>

Yaklaşık yetmiş yıl boyunca fotoğrafın bir sanat olmadığı itirazlarına cevap vermeye çalışan fotoğrafçılar ve eleştirmenler için temelinde yatan güzel sanat ve zanaat kutupsallığını hedef almayıp, sadece bazı fotoğraf türlerinin fotoğrafın “sanat” yönüne ait olduğunu iddia etmişlerdir. Planlı bir kostüm ve ışık çalışmasıyla ruh gibi flu bir görüntü oluşturarak portre öznelere idealize etmek suretiyle “*Fotoğrafçılığı soylu kılmak, Yüksek Sanat karakterine ve konumuna büründürmek*” için uğraşanların en ünlülerinden biri Julia Margaret Cameron’dur. Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) ve Henry Peach Robinson (1830-1901) ise, tersine, özenle ayarlanmış simgesel ya da anlatsal sahnelerin çok sayıda negatiflerini kullanarak Raphael-öncesi resimlerin çağdaş örnekleri gibi görünen fotoğraflar üretmeye çalışmışlardır. Fakat fotoğrafçılığın bir güzel sanat aracı ve fotoğrafçının da bir sanatçı olduğu iddialarına saygınlık kazandırmada en başarılı olan akım, kuşkusuz izlenimci hafif flu ve estetize pozlarıyla yüzyılın sonundaki resimselci [pictorialist] hareket olmuştur.<sup>166</sup>

Bazı resimselciler –örneğin Edward Steichen- kendilerinin ressamlarla eşit olduklarını göstermek için elle boyadıkları matbu fotoğrafların üzerine fırça izleri bile koymuşlardır. Ne var ki, el işinin taklidi ya da bazı sanat eleştirmenlerinin entelektüel dönüşümleri fotoğrafın güzel sanat olarak kutsanması için yeterli değildir. Aynı zamanda fotoğrafçılığın sanat kurumları tarafından tanınması da gerekiyordu. Resimselciliğin 1890’lı yıllarda düzenlediği, iyi karşılıklar alan bir dizi sergi bu konuda öncülük etmiştir. Bunlardan biri 1893 yılında Hamburg Kunsthalla’de açılmıştır. Bu, bir sanat müzesinde açılan ilk fotoğraf sergisidir. 1910 senesinde Buffalo’daki Albright Sanat Galerisi, Stieglitz tarafından düzenlenen uluslararası bir resimsel fotoğraf sergisine ev sahipliği yapmış ve hatta bununla da kalmayıp

---

<sup>165</sup> y.a.g.e., s:347-348

<sup>166</sup> y.a.g.e., s:349-350

fotoğraflardan on iki tanesini müzede sürekli sergilemek üzere satın almıştır. Stieglitz bir arkadaşına yazdığı mektupta kendinden geçmişçesine şöyle demiştir: “1885 yılında Berlin’de kurduğum düş gerçeğe dönüştü; önemli bir kurum fotoğrafçılığı tamamen tanıdı”. Böylece fotoğrafçılığın güzel sanatlara asimilasyonun yolu açılmış olsa da, sanat müzeleri ve güzel sanat okullarının çoğu tarafından tamamen kabul edilmesi ancak yüzyılın ortalarına doğru gerçekleşebilmiştir. Fotoğrafçılığın tanınması yolundaki bu uzun mücadelenin anahtarı sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı kutupsallıklarının fotoğrafçılığa da uygulanmasıyla sanat fotoğrafçılığının müze, sanat eleştirmenliği ve çok daha sonraları da, üniversitelerin güzel sanat fakülteleri gibi sanat kurumları tarafından onaylanmıştır.<sup>167</sup>

Fotoğrafın sanat olarak kabul edilme sürecinin kısaca açıklanmaya çalışıldığı bu bilgiler ışığında, Yüksek Sanat (High-Art) hareketi içerisinde yer alan sanatçıların fotoğraf tarihi içerisindeki önemi kolayca anlaşılmaktadır. Nitekim XIX. yüzyılın ruhunu yansıtan ahlaki mesajlar taşıyan bu görüntüler, kurgusal fotoğraf denemelerinin ilk örnekleri olmalarının yanı sıra, fotoğrafçılığın sanat olarak kabul edilme sürecinde ilk önemli çalışmalar olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Dolayısıyla bu bilgiler ışığında bu bölümün asıl kahramanı olan Rejlander’i ve onun içerisinde yer aldığı oluşumu daha ayrıntılı bir şekilde ele almak, “Hayatın İki Yolu” isimli çalışmayı daha iyi anlayabilmeye için yardımcı olacaktır.

Yüksek Sanat (High-Art), 1850’li yıllarda başlamış ve 1870’lere kadar devam etmiş, fotoğrafçıların ilk olarak ortak bir anlayış çerçevesinde tek bir çatı altında toplanmasını sağlamış, simbolist bir fotoğraf hareketidir. Viktorya Dönemi İngiltere’inde gelişmiştir ve melodramlar içeren konularıyla bu dönemin resim sanatı özelliklerini bünyesinde toplamıştır. Avrupa’da William Lake Price, O. G. Rejlander, H. P. Robinson, J. M. Cameron, Amerika’da da Fred Holland Day, High-Art akımının önemli isimleri arasında yer almaktadırlar. Bu akımın sanatçıları, çoğunlukla çalışmalarında resim kompozisyon kurallarını ve aydınlatma yöntemlerini kullanmışlardır. Bununla birlikte fotoğraflarında, dekorlardan giysilere ve aksesuarlara kadar uzun hazırlık aşamaları gerektiren teatral bir üslupla düzenlenmiş kompozisyonları tercih etmişlerdir. Çalışmalar, zaman zaman gündelik hayat ve sıradan konuları işlemekle birlikte çoğunlukla gerçek yaşamdan kopuk, dinsel ve mitolojik öyküleri konu alan sembolik görüntüler içermektedirler. Viktoryen

---

<sup>167</sup> y.a.g.e., s:352-353

motiflerle bezenmiş, İncil'den ve önemli sanat yapıtlarından alınmış hikâyeler dışında, “ölüm” bu dönem fotoğrafçıları tarafından en çok işlenen temalardan birisi olmuştur. Diğer yandan ele alınan konular bir birlerinden ne kadar farklı olsalar da, fotoğrafların ortak paydası ahlaki mesajlar taşımalarıdır. Buna verilecek en iyi örneklerden birisi de kuşkusuz Rejlander'in “The Two Ways of Life – 1857” (Hayatın iki Yolu) isimli fotoğraf çalışması olacaktır (Fot:38).

Günümüzde, N.Y.Rochester'da Eastman Müzesi'nde muhafaza edilen çalışma, stüdyo ortamında elde edilen otuz farklı negatiften yararlanılarak oluşturulmuş, 41X79cm boyutlarında bir fotomontajdır. Tek bir baskı halinde albümen tekniği ile basılan bu kurgu fotoğrafındaki her figür için ayrı kostüm ve dekor kullanılmıştır. Çalışma ancak altı haftada tamamlanabilmiştir. Kraliçe Victoria'nın kocası Prens Albert'in hayranlığını kazanmış olan bu eserin kamuoyuna ilk takdimi, yine ilk kez açıldığı 1857'deki Manchester'daki “Sanat mücevherleri” adlı sergiyle gerçekleşmiştir. Ve hemen gerek bir sanat eseri olarak, gerekse taşıdığı ahlaki mesaj açısından tartışmalara neden olmuştur.<sup>168</sup> Ama aynı zamanda bu birleşik baskı, bazı kaynaklar tarafından sınıfında şimdiye kadar sunulmuş en kaliteli fotoğraf olarak da değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışmanın bu önemini ve gücünü olayın hiç gerçekleşmemiş olmasına, yani kurgusal oluşumuna borçlu olduğu da iddia edilmektedir.<sup>169</sup> Fakat ne yazık ki dönemin tutucu tarafları bu kurgusallığı bile kabullenememiş ve Rejlander'i ahlaksız resimler yapmakla suçlamışlardır. Mary Price'a göre ise bu karşı düşüncenin nedeni aslında yalnızca çıplaklık gerçeği değil, aynı zamanda fotoğrafta iletilen çağdaş kimliğin suçlanmasıdır. Nitekim çıplak model resmi yapmak dönüştürücü, genelleyici bir yöntemken, çıplak modelleri fotoğraflamak ahlakçılar tarafından belli kişilerin sergilenmesi olarak yorumlanmıştır.<sup>170</sup> Oysa bu eser çıplak bedenlerin sergilenmesinden daha çok bir erdem savunmasıdır. Rönesans sanatının en çok ilgi gören çalışmalarından Raffaello'nun “Atina Okulu – 1508/11” (Vatikan Müzeleri) adlı freskini ilham aldığı söylenen bu eserin amacı, iyi ve kötü arasındaki ayrımı keskinleştirmek ve doğru olan yolun da iyiden tarafa olduğunu göstermek gibi dönemin insanları tarafından da fazlasıyla desteklenebilecek bir ahlaki mesaj üzerine kuruludur.

<sup>168</sup> Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli, “Bölüm XI, Keşfedilmiş Dünya”, Fotoğraf Belgeseli, Yapım: İspanyol Televizyonu (1990), Çeviri: Simber Atay, İzmir, 1992; N. Marien Marbot, Photography and Its Critics: A Cultural History 1839-1900, Cambridge University, New York, 1996, s:88

<sup>169</sup> Robert Leggat, <http://www.robertleggat.com/photohistory/rejlander.html>

<sup>170</sup> Price, a.g.e., s:122

*“Rejlander, İtalya’da resim eğitimi almış bir İsveçlidir. 1840’lı yıllarda İngiltere’ye yerleşmiş ve William Henry Fox Talbot’un (1800-1877) asistanlarından birinin ilham vermesiyle 1855 civarında enerjisini fotoğrafa yönlendirmiştir. Bu alegorik fotoğraf; bir filozofun, iki genç adamın erkekliğe doğru attığı adımda onlara rehberlik edişini dile getirmektedir.”* Pre-Raphaelite ekolünden esinlenerek yapılmış, Antik Yunan-Rönesans karışımı dekorların fon olarak kullanıldığı bu kurgusal çalışmanın, sağında ve solunda gruplaşmış figürleriyle, net bir ahlaki anlayışı temsil ettiği aşikârdır. “Sol”, çoğunluğu çıplak figürlerin bulunduğu, içki, kumar, şehvet, tembellik ve sefalet sahnelerinin yer aldığı şeytanın hükmünde geçen umutsuz, ahlaksız bir hayatı sembolize ederken, “sağ” ise çoğunluğu örtünmüş figürleriyle, erdem ve fazileti, ilmi, irfanı, ibadeti, tövbekârlığı, aile ve çalışma hayatıyla rahatlığı, iyiliği, yani Tanrı’ya giden “doğru yol”u göstermektedir. School of Athens freskinde olduğu gibi bu iki farklı âlemin ortasında da seyre dalmış iki genç ile aralarında duran bir bilge-filozof figürü yer almaktadır ki bu figürde insanlara “doğru yolu” göstermekle yükümlü bir insanoğlu tasarımıdır. *“Diğer yandan filozof ve öğrencilerin yanı sıra kompozisyonun merkezinde yer alan bir başka figür de, yarı giyinik bir şekilde çıplak kadınların yanında oturan ve pişmanlığın bir göstergesi olarak yüzünü kapatmış bir kadındır. Bu kadın da kötü yoldan kurtuluşun ve iyiye dönüşün simgesi olarak erdem ve fazilete yakın bir noktaya oturtulmuştur. Yaşlının genç olana eğitim verdiği klasik üslup dikkat çekmektedir.”*<sup>171</sup>

“Hayatın İki Yolu”, Fotoğraf Tarihi içerisinde, hem teknik açıdan hem de ahlaki değerleri sembolize ederek sunması bakımından ilk örneklerden birisini temsil etmesi dolayısıyla çok önemli bir yere sahiptir. Ayrıca yaratıldığı dönem itibariyle çıplak figürleriyle tartışma yaratsa da, döneminin ruhunu fazlasıyla yansıtan bir çalışmadır. Mary Price’a göre, soylu bir Viktorya dönemi tablosu oluşturacak biçimde bir araya getirilmiş bu görüntü, eşsiz bir “mozaik” olmasının yanı sıra aynı zamanda “amansız” bir tasarımıdır. Ona göre, Raphael’in “Atina Okulu” adlı resmi bu fotoğrafta kullanılan figürlerin dengelenmiş düzeni, merkezdeki kemer ve bir mimari sahne fikri için belirleyici olmuştur.

---

<sup>171</sup> Gamze Güçkiran, “Doksanlı Yıllarda Dijital Fotoğraf Olanakları ve Estetik Sorunları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003, s:6



Price bu görüntüyü şöyle ifade etmektedir; “Yunan kumaşını çağrıştıran dökümlü ince giysileri içindeki iki genç adam, fotoğrafa bakan kişiye göre sağ taraftaki erdemli ve ağırbaşlı yaşam ile sol taraftaki ahlaksızlığın heyecan verici zevkleri arasında seçim yapmaktadır. Gerçekliği doğrudan ifade eden fotoğrafın anlatmak istediği kesinlikle bu değildir, ancak yine de baskıda belli şeyler gözlemlenebilir. Derinliği olmayan, sahneye benzer arka plan, sol tarafta şüphesiz mest edici üzümler veren açılıp serpilip asmaları; sağ tarafta ise sade bir klasik sütunu ve nişi gösterir. Sağda ev işleriyle uğraşan adam ve kadın, soldaki zar atan adamlarla dengelenir. Erdemin resmedildiği sağ tarafta kaide üzerindeki dekoratif aslan figürü erkektir; genç adamın, önünde eğlenmekte olan çıplak kadınları neşe içinde seyrettiği sol taraftaki dekoratif aslan ise dişidir. Resme yerleştirilmiş bütün bu işaretler anında görülür. Çok sayıdaki çıplak kadın figürü Viktorya dönemi klasisizmine uygundur. Verilen dersin katılığı ahlaki amaca hizmet eder. Erdem tarafında, tahminen bir tövbekâr, sıkı sıkıya hatta aşırı ölçüde kapalı giyinmiş Madonna benzeri bir kadının önünde diz çökmektedir. Tövbekâr kadının, giysilerini neden muayene olacakmış gibi beline kadar düşürdüğünü anlamak kolay değildir. Kesin olan şey, diz çökerken sırtının bize dönük olduğu ve önden tam bir görüntü almıyor olmamızdır. Ortada ön planda bir grup kadın, sol tarafta genç adamı açıkça baştan çıkaranlar gibi, belden yukarıları çıplak bir biçimde göğüslerini ya da sırtlarını sergilemektedir. Edep yerleri saklanmıştı, kalçalar da gösterilmemiştir; bütünüyle önden gösterilen çıplak figürde olduğu gibi, arkaya doğru çevrilmiş olan baş, yüzü gizleyen tüle benzer renksiz bir şalla örtülmüştür.”<sup>172</sup>

Rejlander’in çalışmasındaki bayanların çıplaklıklarına yönelik ahlaksızlıkla ilgili suçlamalarla birlikte, onun isyanına sebep olan başka bir şey daha vardır ki, o da bu çalışmasında, filozofun faziletten çok kötülükle ilgilendiği söylentileridir. Aslında bunun nedeni de, görücüye çıkan çalışmanın ilk versiyonunda (Fot:38) filozofun kötü yolu seçen gencin arkasından bakıyor olmasıdır. Bunun üzerine Sanatçı, çalışmanın yeni bir versiyonunu yapmış (Fot:39), bu çalışmada filozof, kötülüğe sırtını dönmüş olarak görüntülenmiştir.<sup>173</sup> Bu olumsuzluklar ve gösterilen tepkiler dışında çalışmanın içeriğiyle değil de yapılış şekliyle ilgili tartışmalar da Rejlander için hayli can sıkıcı olmuştur. İnsanların, fotoğrafın anlamını anlamaya çalışmaktansa ona birleşik baskı prosesiyle üretilmiş bir teknik harikası olarak

---

<sup>172</sup> Price, a.g.e., s:122

<sup>173</sup> Güçkıran, a.g.e., s:8



bakmaları sanatçının hayal kırıklığına uğramasına neden olmuştur. Ama yine de Rejlander her şeye rağmen fotoğraf disiplininin bütün sanatçılar tarafından hem yardım hem de icra amaçlı kullanılabilir olduğunun altını çizmek istemiştir. Hatta ne kadar kullanışlı olduğunu göstermek istemişçesine de tasarlanmış kompozisyonlarında fotoğraf efektlerine mümkün merteye yer vermiştir. O, fotoğrafın plastik sanatlara benzerliğini ortaya koymaya çalışmıştır.<sup>174</sup>

Simber Atay Eskier bu çalışma hakkında şöyle; *“Romantizm’in bir estetik akım olarak, etkilerini sürdürmekle birlikte hızını yitirdiği bir zaman diliminde, sözkonusu çalışma, romantik anlayış, pre-Rafaelit gusto ve klasik stil ışılılarıyla pırl pırl bir vizyon sunmaktadır. Eser, aynı zamanda, Victoria Devri ahlak anlayışına göre, insanoğlunun doğru ya da yanlış kabul edilen durumlarını açıkça sergiler.”*<sup>175</sup>

Rejlander’in dışında, çalışmalarında ahlaki mesajlar üzerine odaklanmış High-Art Akımı’na bağlı bu dönemin diğer fotoğrafçılarına da değinmek gerekirse, muhtemelen ilk bahsedilmesi gereken isim İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson olacaktır. Sanat fotoğrafının en önemli temsilcilerinden birisi sayılan Robinson’un, Rejlander gibi pek çok alegorik ve resimsel fotoğraf çalışması vardır. O da çalışmalarında çoklu baskı tekniğini kullanmaktadır; stüdyosunda yaptığı calotype çekimlerinden sonra elde ettiği negatiflerden tek bir baskı oluşturmaktadır. Bununla birlikte yine sanatçıların Pre-Raphaelite ekolü gibi benzer bir esinlenme kaynakları olmuştur. Aynı ekolden etkilenmeleri dolayısıyla Rejlander’de olduğu gibi Robinson’da fotoğrafın gerçekliği yansıtma özelliğini ikinci plana atmakta ve resim sanatında olduğu gibi, fotoğrafın da yolunun ancak fotoğrafçının kendini sınırlamadığı, ifade olanaklarının kullanımına özgürce olanak verildiği takdirde açılacağını düşünmektedir. Nitekim tarih de onları doğrulamıştır. Fotoğrafın sanat olma yolunda karşılaştığı birçok sınırlamalar ve engellemeler bir bir kaldırılmış, böylece fotoğrafın zamanla güzel sanatların bir dalı haline gelmesi gerçekleştirilmiştir.

Diğer yandan Robinson fotoğraf çalışmalarıyla yetinmemiş bu konu üzerine sonradan fotoğraf tarihini de etkileyecek bir yazı kaleme almıştır. Onun 1869 yılında

---

<sup>174</sup> Mike Weaver, “Artistic Aspirations : The Lure of Fine Art”, A New History of Photography, Derleyen: Michael Feizot, Könneman, Köln, 1996, s:187-188

<sup>175</sup> Simber Atay, “Neo-Romantizm / Part Two”, Dilizi Yazın Dergisi, Baskı: P.H, Yıl:1, Sayı:2, Cilt:1, Ağustos-Eylül 1992, İzmir, s:46

çıkardığı “*Fotoğrafta Resimsel Etki*” adlı makalesi, Avrupa ve Amerika’da 1880’lerde gelişmiş, 1930’lara kadar devam etmiş ve günümüzde de fazlasıyla ilgi gördüğü söylenilebilecek olan Pictorialist sanat hareketinin ilk çıkışı sayılmaktadır. Yazısında, fotoğrafın da duyguları en az resim kadar iyi yansıtabileceğini savunmuş ve resimsel bir çalışmanın nasıl gerçekleştirileceğine ilişkin bilgiler vermiştir. Ona göre fotoğrafa müdahale etmek fotoğrafçıya büyük bir özgürlük kazandırmaktadır. Ama aynı zamanda bu işlemin tehlikeli olduğuna ve kötüye kullanılabileceğine de değinmektedir. O doğal gerçeklikten uzaklaşımaması gerektiğini savunmuş ve bununla anca çoklu baskı yöntemiyle gerçekleştirilebileceğini iddia etmiştir. Ama bunun için de farklı negatiflerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan baskıların her aşamasında dikkatli davranılması gerektiğini vurgulamıştır.<sup>176</sup>

Robinson, fotoğraftan önce kendisini resim sanatına adanmış olduğunu her seferinde dile getirmiş ve fotoğrafı da sembolik-alegorik bir duygu aktarım aracı gibi gördüğünü söylemiştir. “Fading Away – 1858” (Sönüş) eserleri içinde en meşhur olanıdır. Veremden ölmekte olan âşık bir genç kızın acınası haliyle, umutsuz aile fertlerini konu edinen bu fotoğraf, değişik zamanlarda ayrı ayrı poz vermiş kişilerin beş farklı negatifleri bir araya getirilerek basılmıştır.

Bu dönemin sembolik ve romantik anlatımlı çalışmalarında kullanılan farklı iki yöntem dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi yukarıda üzerinde durduğumuz iki sanatçının da kullanmış olduğu çoklu baskı (multiple printing) yöntemidir ki bu teknikle görüntüdeki her unsur (insanlar, dekorlar, fon, vs.) önceden tek tek fotoğraflanarak, daha sonra baskı aşamasında aynı kâğıt üzerine birleştirilmektedir. Böylece kadrajda istenmeyen ne varsa fotoğraftan çıkarılabilmekte ve vurgulanmak istenenler ön plana çıkarılabilmektedir. Ayrıca bir sonraki bölümde ele alınacak olan Fred Holland Day da bu tarz çalışan fotoğrafçılar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte ikinci bir yöntem vardır ki başarılı uygulamaları ile J. M. Cameron’ın ismi bu yöntemle neredeyse özdeşleşmiştir. Bu da, yine konunun bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenerek, fotoğrafların genelde hafif flu (netsiz) bir şekilde çekilmesidir. Dolayısıyla bu bölümde bahsedilmesi gereken bir diğer önemli isim de, 1864’ten itibaren kurguladığı fotoğraflarıyla fotoğraf tarihinde yer edinmiş ilk kadın fotoğrafçılardan biri olan. Julia Margret Cameron olacaktır.

---

<sup>176</sup> Henry Peach Robinson, “Pictorial Effect in Photography”, *Photography in Print: Writings from 1816 to Present*, Simon and Schuster, New York, 1988, s:155-161

Cameron, Shakespeare ve Tennyson'un şiirlerinden esinlenerek, Raphael öncesi (Pre-Raphael) ekolün etkileri altında, Ortaçağ Avrupa'sına ait tarihsel ya da edebi konuları, o zamanın dekor ve kostümlerini stüdyosunda yeniden tasarlayarak işlemiş, böylece gerçeklikten uzak ama bir o kadar da etkileyici birçok fotoğrafa imza atmıştır. Genellikle calotype tekniğini kullanan sanatçı, fotoğraflarında keskin netlik yerine netsiz odaklamaları tercih etmiştir. Bunun nedeni, Rejlander'in etkisiyle gerçeğin temsili yerine duygusal bir ifadenin arayışı içinde olmasıdır. Fotoğraflarında kullandığı modellerin neredeyse hepsi kendi yakın çevresindeki insanlardan oluşmaktadır. Sanatçılar, aile üyeleri, komşular, arkadaşlar ve çalışanlar, Cameron'un eşsiz tasarımlarında sanki gerçek karakterlerini bulmaktadırlar. Canlandırılan her karakter modelle ahenk içerisindedir ve büyük bir titizlikle hazırlanmış sahnelerle hayat bulmaktadır. Dönemin baskın erkek yapılanmasını yansıtan güçlü erkek portrelerine karşılık, kadınlar onun fotoğraflarında daha çok doğal yapılarıyla, pasif, kibar, narin sunumlarıyla dikkat çekmektedirler. Bununla birlikte Cameron bu tanıdık kişileri, tarihin, mitolojinin, edebiyatın bilinen kahramanlarına dönüştürmekte ve fotoğraflarına verdiği alegorik isimlerle de karakterlerini gönderme yaptığı sahnelere taşımaktadır. Gözde modellerinden olan hizmetçisi kolaylıkla bir azizeye ya da kader kurbanı bir kadına dönüşebilmektedir. Dolayısıyla onun çalışmaları dönemin pozitivist eğilimlerinin karşısında durmaktadır.<sup>177</sup>

*"Hala çektiği fotoğraflar, hayranlıkla karşılanan ve tutturduğu standart bir türlü elde edilemeyen Cameron'un fotoğrafla tanışması bir tesadüf eseri olmuştur. 48. yaş gününde kızı tarafından hediye edilen bir fotoğraf makinesiyle, bu sanata önceleri bir ortaçağ eğlencesi gibi ilgi duymuş ve kısa zamanda, çevresindeki herkesin fotoğraflarını çekerek, usta bir portre sanatçısı olmuştur. Cameron'un portreleri iki ana kısma ayrılır: a) Çılgınca bir tutkuyla, stüdyosunda antik dekorlar ortasına tarihi, ortaçağ kostümleri giymiş modelleri yerleştirerek, ortaçağ soylulularının romantik maceralarını çağrıştıran portreler ortaya koymuştur. Cameron'un portrelerinde, Rönesans resminin görkemliliğinden sonsuz etkilenmeler görülür. Ayrıca, bu portrelerde bir yandan da Victoria Çağı'nın ahlaki öğüt dolu havası esmektedir. b) Çevresindeki insanları, çocuklarını, dostlarını, hizmetkarlarını,*

---

<sup>177</sup> The Encyclopedia of Photography, Cilt 3, Greystone Press, New York, 1967, s:527; Weaver, a.g.e., s:191-195

*komşularını çeken Cameron, erişilmez üslubuyla bu insanları, sanki başka bir çağdan kopup gelmiş, tinsel yaratıklar haline getirmiştir. Tarihi, edebi ve dinsel heyecanları kahramanlarını birer melek ya da filozof görünüşüne bürür. Örneğin, hizmetçisi Mary Hillier, Meryem Ana'yı çağırıştırır. "Yaz Günleri" (Summer Days, 1865) adlı fotoğrafındaki genç kızlar gökteki meleklerden farksızdırlar.*<sup>178</sup>

Yüksek Sanat hareketi içerisinde yer alan öncü resimselci fotoğrafçıların etkisiyle, özellikle Rejlander ile birlikte fotoğraf makinesi, XIX. yüzyılda Victorian dönemin kuşkusuz en önemli ve karakteristik ifade aracı olmuştur. Diğer yandan XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu sanatçılarla birlikte, resim sanatına özgü portre, natüromort, manzara, nü gibi uygulama alanları, fotoğraf tarafından da kullanılmaya başlanmış, köklü bir geleneğe sahip olan resim sanatının güzelliğe ilişkin sunumlarından fazlasıyla faydalanılmıştır. Halk tarafından da büyük bir ilgiyle karşılanmış olan fotoğraf makinesi ile üretilen yapıtlar, o dönem için fotoğrafın resme karşı üstünlüğü olarak yorumlanmasına sebep olmuştur. Mary Price'a göre, *"fotoğrafçılığın amacı resimleri kopyalamaktan çıkıp yaratıcılığı meşru bir aracıymış gibi gösterilen bu tür kombinasyonların istismarına dönüşmüş olsa da, bileşik baskı fotoğrafçılık için yolun sonu değildir. Sanat ya da zanaatların ciddi uygulayıcıları arasına deneycilerde kaçınılmaz olarak girmiştir. Rejlander'in deneyi olan The Two Ways of Life, Kraliçe Viktorya tarafından satın alınmıştır ve bu nedenle resmen onaylanmış duyguların doğru bir yorumu olmuş olmalıdır.*<sup>179</sup>

Diğer yandan bu fotoğrafçılar fotoğrafik imgenin yanıltıcı olabileceğini ta o zamanlar ortaya koymuşlardır. Fotoğrafın gerçeklik tartışmaları günümüzde dijital teknoloji ile birlikte gündeme gelmiş olduğu düşünülse de aslında o zamanlardan beri süregelen bir hadisedir. Nitekim fotoğrafın manipülatif yönünü sergileyen bu sanatçılar, fotoğraf tarihinin en temel tartışması olan ve günümüzde de gelişen teknoloji ile birlikte sürekli yinelenen *"Fotoğraf sanat mıdır?"* sorusunun ilk muhatapları arasında olmalarının yanı sıra, fotoğrafın sanat olduğunun da ciddi anlamda ilk savunucuları arasında yer almaktadırlar. Diğer yandan tekrardan Rejlander'in eşsiz çalışmasına geri dönecek olursak son olarak bahsetmemiz gereken birkaç şey daha vardır.

---

<sup>178</sup> Karadadaş, a.g.e., 1983, s:33

<sup>179</sup> Price, a.g.e., s:123

Birincisi bu fotoğrafın içerdiği çıplaklık öğeleri ile yarattığı o dönemdeki ciddi tartışmalar eninde sonunda yine dönüp dolaşıp fotoğrafın gerçek yaşamı yansıttığı düşüncesinde kilitlemiş, sonuç olarak da resimlerde ve heykelerde çıplaklığın tasvirine alışkın olan bu dönem insanların fotoğrafik gerçekliğe olan düşüncelerinin çoklu baskılarda bile değişmediği gözlemlenmiştir. Nitekim o dönemler itibarıyla bazı sergi mekânlarında görücüye çıkan bu eserin sadece sağ tarafının sergilenmesi, bu düşünceyi doğrulayan bir kanıt niteliğindedir. Dolayısıyla bu çalışma, temelinde muhafazakâr bir ortamda ve bu ortamın insanları için üretilmiş olsa da, fotoğrafın gerçeklikle olan güçlü ilişkileri nedeniyle aynı kesimin doğrudan kucaklayabileceği bir eser olamamıştır. Dine olan bağlılık, bu bağlılık uğruna gösterilen sadakat, aynı şeyleri söylese bile bir fotoğraftaki çıplaklığa müsaade etmemiştir. Ama yinede fotoğrafın itibarı o dönem insanları için çok yüksektir çünkü eser Kraliçe Viktorya tarafından satın alınmıştır. İkincisi ise bu fotomontajın, hem içeriği hem tekniği ile fotoğraf tarihinin en eşsiz eserlerinden birisi olmasıdır. Dini ve ahlaki unsurları fotoğraflarında kullanmak isteyen fotoğrafçılar için vazgeçilmez bir örnektir. Çoğu kutsal metinlerin öğütlerinin bu kadar stilize hale getirilerek sunulduğu başka bir çalışma yoktur. Aynı zamanda bu çalışma zihinlerde hala yerini koruyan “yanlış” ve “doğru yol”un, “sağ” ve “sol”un kitch bir temsilidir de.



Fot 38/39: Oskar Rejlander, "The Two Ways of Life – 1857" (Hayatın iki Yolu)  
(Yukarıdaki ilk versiyonudur)



### 2.2.2. İsa'nın Son Yedi Sözü

İsa ve Meryem, sanat tarihinde en çok resmedilen figürlerin başında gelmektedirler. Öteki dünyanın varlığının yeryüzündeki kanıtları olarak değerlendirilebilecek bu kutsal karakterler, aynı zamanda onlara inanan insanlar içinde belli bir inancın sembolleridirler. Hz. İsa Hıristiyan dininin peygamberi, Hz. Meryem ise onun annesidir. Böylece Hıristiyanların peygamberi, birçok resmin de kahramanı haline getirilmiştir. Kutsal kitaplardan alınan hikâyelerle desteklenen din temalı resimlerin bu kahramanları, çağın buluşu fotoğraf makinesine de konu olmaktan kurtulamamış, böylece fotoğraf karelerinde hayat bulmaya devam etmişlerdir. High-Art hareketinin etkisinin azaldığı bir dönemde aynı üslupta çalışmalar üretmiş olan Fred Holland Day de (1864-1933) Hz. İsa'yı fotoğraflarının kahramanı yapan ilk fotoğrafçılar arasında yer almaktadır. Ayrıca bu çalışmanın bir öz-portre olması çalışmayı fotoğraf tarihi için daha da önemli bir hale getirmektedir.

High-Art hareketi içerisinde yer alan diğer fotoğrafçılar gibi Fred Holland Day'in çalışmaları üzerinde de Raphael öncesi dönemin fazlasıyla etkisi olmuştur. Simgeleştirme, High-Art akımı içinde en aşırı şeklini almışsa da sanatçılar için yabancı bir tarz olmamıştır. Nitekim romantik akım ressamı bunun öncülüğünü yapmışlardır. Diğer yandan bu fotoğrafçılar 1850'lerde "Raphaelite Brotherhood"un çalışmalarından da etkilenmişlerdir. Ne de olsa eski Kraliyet Akademisi Sanat Okulu'nun genç öğrencileri olan Brotherhood ismi altında toplanmış, John Millais, William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rossetti gibi bu dönemin sanatçıları Pre-Raphaelist ekole bağlıdırlar ve Rönesans sonrası modern Avrupa resmine karşı duruşları ile tanınmaktadırlar. Dolayısıyla bu grup üyeleri temelde Rönesans ve Rafael öncesi dönemdeki dini İtalyan sadeliğine dönme niyetindedirler. Sembolist üsluplar geliştirmişler ve Viktorya dönemi değerlerini yapıtlarına yansıtmışlardır. Nitekim High-Art akımının da temelde bir İngiliz hareketi olduğunu hatırlamak ve F. H. Day'in Amerika'da olduğu halde bu dönemin ruhundan etkilenmiş olduğunu söylemek gerekmektedir.

Onun yaşamı ve işleri her zaman tartışmalı olmuştur. Bunun en büyük sebeplerinden birisi fotoğraflarında sıklıkla çıplak genç erkekleri kullanmasıdır. Pam Roberts, 2001 tarihli Van Gogh Müzesindeki Day'in sergi katoloğunda, *"Day hiçbir zaman evlenmedi ve onun seksüel yönelimi çok özel bir meseledir"* diyerek onun

konu seçimleri, ilgileri ve gösterişli davranış biçimlerinden dolayı eşcinsel olduğunu ima etmektedir.<sup>180</sup>

High-Art hareketinin İngiltere'de güncelliğini yitirdiği 1890'ların sonu ve yüzyıl dönümüne kadar F. H. Day, konusu İncil'den alınmış yüzlerce dini içerikli kurgusal fotoğraf çalışması yapmıştır. Çekimlerini açık havada yaptığı ve İsa'nın çarmıha gerilerek öldürülmesini canlandırdığı çalışmalarında onun en büyük yardımcıları Norwood ve Massachusetts'teki komşuları olmuştur. 1898'in yazında, İsa'nın yaşamını, ölümünü ve dirilişini canlandıracağı fotoğraf çekimleri için bir grup arkadaşı ve profesyonel modelleriyle birlikte Boston'un dışındaki bir tepeye çıkmıştır. Öncesinde canlandırılabilir olan İncil'e ait benzer figürler seçilmiş, arkeolojik araştırmalarla tedarik edilen tasarlanmış kostümler giydirilmiş ve sonunda da İsa'ya dayandırılarak aynı tarzda hazırlanmış saçlara bağlanmışlardır. Sanatçının Mesih İsa'nın rolüne de büründüğü bu çalışmada, katılımcıların yardımlarıyla ikiyüz ellinin üzerinde çekim yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkan fotoğraf serisi üzerine hem yurtiçinden hem de yurtdışından sanatçılar, eleştirmenler ve gazeteciler tarafından büyük ilgi görmüş ve çeşitli karşılıklar almıştır. Amerikalı eleştirmen Charles Caffin çalışmaya karşı alaycı yaklaşımıyla dikkat çeken isimler arasındadır; *"eminim sanatın misyonu ve yanlış değerlendirilmesi daha fazla ileriye gidemezdi."* Ama Day'ın arkadaşı ve öğrencisi olan Edward Steichen bu düşünceye karşı çıkmış ve şöyle demiştir; *"Day'ın 'Seven [Last] Words' çalışmasında olduğu bu işleri de bir takım manevi değerler ve kutsallık içermektedirler."*<sup>181</sup>

Başta da dile getirdiğimiz gibi onun fotoğrafladığı dönem itibarıyla büyük tartışma yaratan dinsel içerikli konuları ve maddi dünyayı aşarak çalışmalara metafizik içerikler kazandırma çabaları bu alanda yapılmış ilk örnekler değildir. Nitekim ikinci bölümün tamamında ele aldığımız gibi din olgusu bu dönem fotoğrafçıları tarafından sıklıkla kullanımına başvuru bir kaynak olmuştur. Hatta Alfred Stieglitz'in ünlü *"Equivalents"* serisi bile bu bağlamda değerlendirilmiş, bulutları konu alan bu baskılar, sanatçının kendisi tarafından *"gökyüzündeki bir adamın dünyasının doğrudan açığa vurması"* olarak ifade edilmiş ve *"dini bir tasvir"*

---

<sup>180</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/F.\\_Holland\\_Day](http://en.wikipedia.org/wiki/F._Holland_Day)

<sup>181</sup> Kristin Schwain, "F. Holland Day's Seven Last Words and the Religious Roots of American Modernism", *American Art*, Vol. 19, Issue 1, 2005, s:28-32



olduğu iddia edilmiştir.<sup>182</sup> Fakat hiçbir fotoğrafçı F. H. Day kadar dini içeriğe sahip fotoğraf üretmemiştir. Sanatçının 200'den fazla sadece çarmıha gerilen İsa'yı konu alan fotoğrafı vardır. Diğer yandan 1896'dan 1898'e kadar gerçekleştirdiği çalışmaları içerisinde, yine kendisinin çarmıha gerilmiş olarak gösterildiği "The Crucifixion, 1898" ("Çarmıha Germe") (Fot:42), "Day as Christ Crucified, 1898" ("Çarmıha Gerilmiş İsa Olarak Day") (Fot:41), "Day as Christ, 1898" ("İsa Olarak Day") (Fot:43), ve kendini İsa'nın yerine koyduğu "*The Seven Word*" (Yedi Söz, "İsa'nın Son Yedi Sözü", 1898), en ünlü ve en dikkate değer fotoğrafları olmuştur.<sup>183</sup>

"*The Seven Word*" (Fot:40) bilindiği gibi İsa'nın son yedi sözünü tasvir etmektedir ve bu nedenle de İsa'nın her sözünün bir kareye gelecek şekilde düzenlendiği 7 fotoğraftan oluşmaktadır. Aşağıda görülen İsa'nın son yedi sözünü soldan sağa her fotoğraf karesine bir adet gelecek şekilde sıralanmıştır; *İsa1*: "Father, forgive them, they know not what they do" (Baba, onları bağışla çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.), *İsa2*: "Today shall thou be with me in Paradise" (bugün benimle birlikte cennette olacaksın), *İsa3*: "Woman, behold thy Son; Son, thy Mother" (Anne, İşte oğlun! İşte annen!), *İsa4*: "My God, my God, why hast thou forsaken me?" (Tanrım, Tanrım, neden beni bıraktın?), *İsa5*: "I thirst" (Susadım), *İsa6*: "Into thy hands I commend my spirit" (Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!), *İsa7*: "It is finished" (Sonuçlandı).<sup>184</sup> Day kutsal İsa karakterini fotoğraflarının kahramanı yapmakla kalmamış, çoğunlukla olduğu gibi Hz. İsa olarak da kendisini kullanmıştır ve bu serisiyle şöhretinin doruğuna yükselmiştir.

İsa'nın sarf ettiği son yedi kelimenin farkına varılması üzerine kurulu bu çalışma, ele aldığı mesaj itibarıyla Fotoğraf Tarihi içerisinde tektir. Onun genel anlamda ikiyüz fotoğraflık İsa serisi, özel anlamda ise "*İsa'nın Son Yedi Sözü*" başlıklı serisi temellerini çok iyi bilinen bir ikonografik gelenekten almış olsa da, çeşitli çevreler tarafından önemli tartışmalara konu olmuş, üzerine birçok yorum yapılmıştır. Onun çalışması İngiliz fotoğraf dergilerinde sıklıkla ele alınmış ve eleştirilmiş olmasının yanı sıra, Boston Herald gibi gazetelerde, Godey's Magazine ve Harper's Weekly gibi popüler süreli yayınlarda ve "*Photo Em*" ile "*Camera Notes*" gibi fotoğraflık magazinlerde yayınlanmıştır. Bu fotoğrafın bir sanat olarak

---

<sup>182</sup> y.a.g.e., s:28-32

<sup>183</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/F.\\_Holland\\_Day](http://en.wikipedia.org/wiki/F._Holland_Day)

<sup>184</sup> Markos 15:33-41; Luka 23:26-43/44-49; Matta 27:45-56; Luka 23:44-49; Yuhanna 19:28-30

değerlendirilmesi açısından gerçekleştirilen uluslararası bir çabadır. Onun ünü böylece İngiltere'yi ve Fransa'yı da içine alarak Atlantik'in karşı kıyısına kadar sıçramıştır.

Bunu takiben 1896 yılında saygın British Linked Ring Brotherhood'a seçilmiştir. F. H. Day fotoğraf ve din arasında, metforik bir ilişkiden daha fazlası olduğunu iddia etmiştir. Bu bağlamda dinsel bağlılığın ve estetik deneyimin, önceden varsayılan felsefi paylaşımının altını çizmiştir. Tarihsel figürler üzerine olan bu yeniden canlandırmalarında geleneksel dini inançları ve popüler adak pratiklerini araştırmıştır. Böylece XIX. yüzyılın sonunda din ve fotoğraf arasındaki güçlü ilişki ve daha özelde dinin modernist sanat kavramlarındaki etkisine dikkat çekmiştir. Kristin Schwain yazısında, Day ve diğer sanatçıların, manevi bağlılığın önemini ve kutsal ile kişisel bir karşılaşmaya dayanan dinsel inançların formlarını gördüklerini söylemiştir. Onlar sanat işleriyle, konuları ve seyircileri aralarında gerçekleştirdikleri yeni ilişkilerinde, dini inançları ve ibadete özgü pratikleri ifade edebilmek adına topluca üretilmiş dinsel görüntülerden, tablolardan, tutkulu oyunlardan, gezi derslerinden ve erken filmlerden oluşan ortak görsel bir sözlüğe güvenmişlerdir.<sup>185</sup>

Day'ın fotoğrafik kariyerinin en üst noktası muhtemelen New School of American Photography'nin sergisini, 1900 yılında Londra'da, Royal Photographic Society'de, 1901'de Paris'te Photo Club'da organize etmesiyle gerçekleştirmiştir. Yeğeni Alvin Langdon Coburn ile birlikte Londra'ya getirdikleri Amerikalı Pictorialistlere ait bu sergide, kırk iki fotoğrafçının üçyüz yetmiş beş fotoğrafı sunulmuştur ve bunlardan yüzüç tanesi Day'e aittir. Sergi eleştirmenlerden hem yüksek övgüler hem de sert tepkiler almıştır. Bu sergi Amerikan fotoğrafçılığının, İngiliz ve Avrupalı fotoğrafçılarla buluşarak karşılaştırmalar yapılmasına olanak tanımıştır. Bu karşılaştırmalardan çıkarılan bir sonuçta Amerikalı sanatçıların istedikleri duyguya ulaşabilmeleri adına ayrıntıları gözden çıkarabilmeleridir. Genellikle daha basit konular seçmiş, böylece kişisel duygu ve yorumları daha iyi yansıtabilmişlerdir.<sup>186</sup>

Kısaca F. H. Day diğer High-Art sanatçıları gibi, fotoğrafçılığın güzel sanat olarak sayılmasına resimselci üslubuyla yardım etmiştir. Fotoğrafın sadece teknik bir

---

<sup>185</sup> Schwain, a.g.e., s:28-32

<sup>186</sup> y.a.g.e., s:28-32

araç olmadığını, duyguları resim kadar iyi bir şekilde aktarabileceğini göstermeyi amaçlayan çalışmalar yapmıştır. Kendi yeteneği ve bakış açısı doğrultusunda fotoğrafik gerçekliğin bozulmasında rol oynamış, fotoğrafa yeni bir kişilik ve gerçeklik kazandırma da etkili olmuştur. Ayrıca High-Art'ın etkisinin azaldığı bir dönemde etkili olmaya çabalamıştır. Kompozisyonları ve özellikle de temalarıyla klasik yapıtların tarzını yansıttığı fotoğraflarında, çok miktarda dinsel konu canlandırmıştır. Çoğunlukla negatiflerinden yalnızca bir baskı yapmış ve sadece Platin baskıyı kullanmıştır. Dolayısıyla Rus Devrimi'ni (1917) takiben, platinyum elde edilemez olduğu zaman, o da fotoğrafa karşı olan ilgisini kaybetmiştir. Çünkü diğer baskı yöntemleri onu tatmin etmemektedir. Ayrıca zaten artık çalışma tarzı yeni dönemin ürünleri ve stilleri arasında ilgi görmemektedir. Resimsel fotoğraf sitili demode olmuştur. Diğer yandan çoğu baskısı ve negatifini 1904'teki bir yangında trajik bir şekilde kaybetmesi fotoğrafa karşı ilgisini büsbütün kaybetmesini sağlamış, böylece fotoğrafı tamamen bırakmıştır. Day'in Nordwood, Massachusetts, 93. Day Caddesindeki evi şu an müze olarak kullanılmaktadır.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/F.\\_Holland\\_Day](http://en.wikipedia.org/wiki/F._Holland_Day)



Fot 40: Fred Holland Day (1864-1933), "The Seven Word", 1898



Fot 41: Fred Holland Day, 1898  
Day as Christ Crucified2



Fot 42: Fred Holland Day  
FHD, The Crucifixion, 1898



Fot 43: Fred Holland Day  
Day as Christ, 1898

## 2.3. BİR RİTÜEL OLARAK FOTOĞRAFİK SAPTAMA

### 2.3.1. Postmortem Fotoğrafçılık

Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi” başlıklı ünlü makalesinde şu saptamalarda bulunmuştur; “Plastik sanatlarda yapılacak bir psikanaliz, mumyalama işini bu sanatların meydana gelişinde temel bir olay diye ele alabilir. Psikanaliz, resmin ve heykelin kaynağında mumya ‘kompleksi’ni bulacaktır. Tümüyle ölüme karşı yöneltilen Mısır dini, ölüme geride bırakmayı vücudun maddi bakımdan sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. [...] Sanatta gerçekçilik çekişmesi; estetik ile ruhbilim, dünyanın somut ve temel anlamını açığa vurmaya ihtiyacında olan asıl gerçekçilik ile biçimlerin yanılışmasıyla yetinen göz aldaticılığı (ya da zihin aldaticılığının) yalancı gerçekçiliği arasındaki bu yanlış anlamadan, karışıklıktan ileri gelir. Bundan ötürüdür ki, örneğin Ortaçağ sanatı bu çatışmadan zarar görmemiş benzer; aynı zamanda hem son derece gerçekçi hem de büyük ölçüde manevi olan Ortaçağ sanatı, teknik olanakların uyandırdığı bu dramı bilmiyordu.” Ünlü kuramcı bu noktada sözlerine şöyle devam eder; “Niepce ile Lumiere kurtarıcı oldular. Fotoğraf, barok’u tamamlayarak plastik sanatları benzerlik tutkusundan azat etmişti. Çünkü resim, aslında bizi yanılışmaya götürmeğe çabalıyor ve bu yanılışma da sanata yetiyordu, oysa fotoğraf ile sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardı. Ressam ne kadar becerikli olursa olsun yapıtı daima kaçınılmaz bir özneliliğin rehini altındaydı.” Bazin’e göre bu yalnızca maddi bir gelişme değil, aynı zamanda ruhbilimsel bir olaydır da: “insanın aradan çıkarak, mekanik bir röprodüksiyonla yanılışma susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi.” Bazin çözümün sonuçta değil başlangıçta olduğunu iddia etmiş ve ölü masklarının kalıbını almak gibi, röprodüksiyonda oldukça otomatizmi temsil eden küçük plastik türlerin ruhbilimini incelemek gerektiğinin altını çizmiştir. Bu anlamda da o, fotoğrafçılığın bir mask çıkarmak, ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almak gibi bir şey sayılabileceğini söylemiştir.<sup>188</sup>

Bazin’in Plastik sanatlar daha sonra da fotoğraf ve sinema için tartıştığı gerçeklik tutkusu bağlamında fotoğrafik görüntü aynı şekilde bir çeşit mumyalama işlevi yüklenmiştir. Fotoğrafik saptama dolayısıyla elde edilen gerçeklik sonsuza

<sup>188</sup> Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara, 1966, s:30-36

kadar bozulmadan muhafaza olmaktadır. Bazen'in sözünü ettiği fotoğrafik realist vizyon görselleştirmenin psikanalitik niteliği dolayısıyla genel fotoğraf faaliyetinin içinde XIX. yüzyıl itibarıyla özel bir kategorinin doğmasına neden olmuştur: Postmortem Fotoğrafçılık. Postmortem Fotoğrafçılık bir ritüel ve ölüme meydan okuma idealine sahip kadim geleneğin devamıdır.

Günümüzde gözden kaybolarak nostaljik ve kederli bir vizyona dönüşmüş olan\* postmortem fotoğrafçılık, XIX. yüzyılda fotoğrafçılığın en tipik kullanımlarından birisi olmuştur. XIX. yüzyıl süresince ve XX. yüzyılın başlangıcında hem Avrupa hem de Amerika'da çok sayıda post-mortem fotoğrafları üretilmiş olması (Fot:44-56), bu çekimlerin yaygınlığı açısından dikkat çekici bir durumdur. Dini gruplar ya da ülkeler arasındaki görüntülerde farklılıklar olsa da, görüntülerden herhangi bir coğrafyaya ait değişmez bir sonuç çıkarmak için yeterli bir bilgi elde edilememiştir. Fakat bu geleneğin Katolikler için çok daha yaygın olduğu söylenebilmektedir.<sup>189</sup> Diğer yandan ise Avrupa ve Amerika'daki gibi bir geleneği olmamakla birlikte bu tür çalışmalara Müslüman Osmanlı topraklarında da rastlanmıştır. Ama daha çok cenaze töreni sırasında çekilmiş fotoğraflardır bunlar. Bu geleneğin olmayışı büyük oranda, sadece Müslüman halkın görüntülere karşı olan olumsuz tavırlarından dolayı değil, Müslümanların Hıristiyanlardan farklı olarak ölümlerini bekletmeden hemen gömmelerinden kaynaklanmıştır.

Simber Atay Eskier *“Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf Faaliyeti ve Şahitliğin Otoritesi”* başlıklı yazısında bu konuya değinerek şöyle der; *“Abdullah Biraderler imzalı ve 1896 tarihli Garabet Efendi Tıngır'ın cenazesi (Fot:48), tipik bir post-mortem yorumudur. Post-mortem fotoğrafçılık, XIX. yüzyılda bilhassa başvuru bir ritüeldi. Kısmen cenaze törenine ilişkin tanıklığı, kısmen sevgili bir kişiyi biraz daha bu dünyada muhafaza etme arzusunun içeriyor, kısmen de bu münasebetle merhuma bir saygı gösterisinde bulunuluyordu. Andre Bazin'e göre, fotoğraf çekmek bir çeşit mumyalama işlemidir. Fotoğrafik gerçeklik, ne kadar zaman geçerse geçsin, bozulmadan kalacaktır. Post-mortem fotoğrafçılık, portre fotoğrafçılığının metafiziğini ortaya koymaktadır.”*<sup>190</sup>

---

\* Yakın dönem Hollywood filmlerinden olan Alejandro Amenabar'ın *“The Others”* filminin teması postmortem fotoğraflardır. Bu fotoğraflar dolayısıyla ölümler hayatta kalmakta korku filmi fantazyası içinde ölümlerle yaşam yer değiştirmektedir.

<sup>189</sup> <http://histclo.com/photo/photo/photo-pm.html>

<sup>190</sup> Simber Atay Eskier, *“Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf Faaliyeti ve Şahitliğin Otoritesi”*,

Bu fotoğrafların bir çoğu gerçekten de üzücü olsa da, çoğunlukla dikkatlice katlanmış elleri ile özellikle çocukların çok iyi ve huzurlu görünmeleri sağlanmıştır. Yaşlı aile üyelerinin de post-mortem portreleri olmakla birlikte özellikle çocuklar için kullanımı çok daha yaygın olmuştur (Fot:45-46-49-51-56). Birçok insan sevdiklerini hatırlamak için bu fotoğraflara sahip olmak istemişlerdir. Bunun bir nedeni birçok çocuğun şimdi kolayca önüne geçilebilen ya da tedavi edilebilen hastalıklar dolayısıyla genç yaşlarda ölme ihtimalinin olabilmesidir. O dönemlerde ölüm tedavi edilemez hastalıklar nedeniyle daha erken yaşlarda gerçekleşiyordu. I. Dünya Savaşından sonra bu portreler çok daha az kullanılır olmuştur. Bu geleneğin neden özellikle I. Dünya Savaşından sonra değişerek kaybolduğu tam olarak bilinmemektedir.<sup>191</sup> Fakat bu savaştan sonra evrensel ölçülerde kitlesel ölümlerin meydana gelmiş olması, gündelik hayatta böyle bir pratiğe gerek duyulmamasına yol açmış olabilir.

Fotoğraf edebiyatının başyapıtlarından biri sayılan Camera Lucida'da Roland Barthes (1915–1980) şöyle der; “*Fotoğraf’ın noema’sının adı şu olmalıdır: ‘Bu vardı.’*” Ona göre, fotoğraf’ın doğasının temeli pozdur ve özü de temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır. Fotoğraf’ta bir şey küçük deliğin önünde poz vermiş ve orada sonsuza dek kalmıştır. “*Fotoğraf’ın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. [...] Barthes, “ben bir fotoğrafa bakarken, ne denli kısa olursa olsun gerçek bir şeyin göz önünde hareketsiz kaldığı o anın düşüncesini incelememe katarım”* diyerek başladığı yazısına şöyle devam eder; “*Mit biçiminde olmadıkça, geçmiş ve tarih’e inanmaya karşı umutsuz bir direncimiz olduğunu düşünüyorum. Bu dirence ilk kez Fotoğraf bir son verebiliyor: bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kâğıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir.*” “*Kehanetin tam tersidir o: tıpkı Cassandra gibi, ama gözler geçmişe çakılıyken Fotoğraf asla yalan söylemez: daha doğrusu, varlığı zaten eğilimli olan anlamı hakkında yalan söylese bile asla onun var oluşu hakkında söylemez”* ve ona göre hiçbir şey fotoğraf’ın andırımsal olmasını engelleyemez.<sup>192</sup>

---

Bildiri, Hacettepe Üniv. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü Uluslararası Sempozyum, Ankara, 2005; Bu fotoğraf için bkz, Öztuncay, a.g.e., cilt:2

<sup>191</sup> <http://histclo.com/photo/photo/photo-pm.html>

<sup>192</sup> Barthes, a.g.e., s:74-83

Post-mortem fotoğrafları bu bağlamda değerlendirecek olursak, fotoğrafı çekilen bir ölünün bir zamanlar var olmuş olduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Bu insan bir süre önce vardır. Ama yine bir süre sonra fotoğraflardaki görüntüler dışında yüzü ebediyen yok olacaktır. Ölen kişi fotoğraf makinesindeki küçük deliğin önünde poz vermiş ve orada sonsuza dek kalmıştır. Barthes'ın dile getirdiği gibi, “bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kâğıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir.” Ölünün ve ölümün soğuk kesinliği bu fotoğraflarda “andırımsal” bir şekilde ortaya konmuştur.

Diğer yandan, William H. Fox Talbot'da fotoğraf makinesinin “zamanın yol açtığı yıkımı” kaydetmeye olan özel yeteneğini, fotoğrafın daha ilk yıllarında 1830'ların sonunda zaten dile getirmiştir.<sup>193</sup> Bu, genel anlamda dile getirilmiş bir tespit olmakla birlikte, Post-mortem fotoğrafçılığının temelinde yatan derin düşünceyi bir nebze olsun ifade edebilmektedir. Zaman, birçok şeyin değişmesine, yok olmasına ve yeniden inşa edilmesine yol açsa da aslında asıl tahribatı nesnelere üzerinde değil insanlar üzerinde gerçekleştirmektedir. İnsanlar ölümlü varlıklardır. Öldükten sonra ne olacağına ilişkin ortada birçok teori vardır. Fakat aslında bu konuya ilişkin kesin olan bir şey varsa, o da mutlak belirsizliktir. Fotoğraflar geçmiş zamanı bir yüzey üzerinde durdurmaları dolayısıyla her zaman insanın ölümlülüğünü hatırlatan belgeler olmuşlardır. Bu noktadan bakıldığında yaşayan insanların geçmişe ait fotoğraflarından farklı olarak, çekilmiş ölü fotoğrafları artık insanın ölümlülüğünü hatırlatmaktan daha çok, gerçek anlamda ölümün stilize halde bir karşılığı haline gelmiştir. Fotoğraflar dolayısıyla karşı karşıya kalınan ölü bedenler, aynı zamanda mutlak belirsizliğin açık bir şekilde ortaya konulduğu soğuk belgelere dönüşmüşlerdir. Kısaca bu fotoğraflara bakarak ölüm hakkında birçok şey söylenebilir. Ama tanıdık bir yüzün bu fotoğraflarda olduğunu düşünmek, tarihe mal olmuş belgelere bakıp değerlendirmeler yapmaktan farklı olsa gerek. Sevdiğiniz ama şu anda yanınızda olmayan birisinin sonsuza dek ya da sizde bu dünyadan ayrılana dek görüntüsüne sahip olmak.

Dolayısıyla fotoğraf makinesi, zamanın insanlarda yol açtığı yıkımı göstermek için mükemmel bir araçtır. Ama zaten bu tespit günümüz insanları için çok olağan bir hale gelmiştir. Çünkü XIX. yüzyıl'ın insanların aksine, günümüzde herkesin onlarca, yüzlerce hatta belki de milyonlarca fotoğrafı olabilmektedir. Oysa o

---

<sup>193</sup> Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkkırbeş Yay., İstanbul, 1993, s:83



dönemlerde bir fotoğrafa sahip olabilmek bile özel bir durumdur ve günümüzdeki gibi herkesin elinde kendi kişisel kullanımına yönelik hatıra fotoğrafları üreten bir fotoğraf makinesinin olmayışı, fotoğrafı hem eylem olarak hem de ortaya koyduğu nesne olarak daha önemli bir hale getirmektedir. Nitekim günümüzde post-mortem fotoğrafçılığının kullanılmayışının en büyük sebeplerinden birisi de budur. Çünkü günümüzde ölmüş olan sevdiğiniz bir yakınınızı hatırlamak için, onun ancak öldükten sonra çekilebilen bir fotoğrafındansa, hayattayken ve genellikle mutlu anlarında çekilmiş çok miktardaki fotoğraflarına bakmak yeterli olmaktadır. Bu da bir anlamda post-mortem fotoğrafçılığın sonu olmuştur.

Fakat günümüzde bu kullanıma farklı bir nedenle başvuran fotoğrafçılarda yok değildir. Post-mortem geleneğinin günümüzde devam etmesini sağlayan, aynı zamanda sanatsal olarak farklı içerikler kazanmasına neden olan fotoğrafçılardan en bilineni Elizabeth Heyert\* olmuştur\*\*. Heyert, ününü büyük bir oranda, “The Travelers” (Yolcular) gibi ilginç bir başlık altında toplamış olduğu post-mortem fotoğraflarına borçludur. Edwynn Houk Galerisinde 9 Haziran – 23 Temmuz 2005 tarihlerinde sergilenmiş olan bu ilginç fotoğraf serisi, Harlem’de bir cenaze evinde çekilmiş otuz adet post-mortem portresini konu almaktadır (Fot:57-66). Güneye ait köklerine ve kiliseye güçlü bir şekilde bağlı olan Harlem toplumunun hala bazı üyeleri tarafından devam ettirilen ve ölünün gömülmek üzere özenli bir şekilde giydirilmesine dayanan bu gelenekleri Heyert’in ilgisini çekmiştir. Cennete yapacakları yolculuk için süslenmiş olan bu insanlar, sanki partiye gider gibi neşeli bir şekilde giydirilmiş saten kıyafetleriyle, beyaz takımları, smokinleri ve muhteşem şapkalarıyla, güzelce biçimlendirilmiş saçlarıyla gerçekte ilgi çekici bir geleneğin belki de son temsilcileridirler. Harlem toplumunun sonraki yaşamı karşılamaya yönelik bu muhteşem hazırlık ritüelleri, hem Elizabeth Heyert’i etkileyerek bunun üzerine bir fotoğraf projesi hazırlamasını sağlamış, hem de Heyert’in bu proje sonrasında ortaya çıkarttığı şaşırtıcı fotoğraflarıyla bu ritüele tanık olan bizlerin büyülenmesine sebep olmuştur. Tabi bu fotoğraflarda çekilen konu gereği bir ritüele tanık olmanın çok ötesinde bizleri etkileyen şeylerde vardır.

---

\* Elizabeth Heyert New York’da doğdu. Bill Brandt ile çalışmış olduğu Londra’daki Royal College of Art’da master derecesini aldı. Heyert ilk olarak sayısız kitap ve dergilerde yayımlanmış olan iç mekân ve mimari fotoğraflarıyla tanındı. Onun sanatsal içerikli fotoğrafları Metropolitan Sanat Müzesi ve San Francisco Moder Sanatlar Müzesi gibi büyük müze koleksiyonlarında yer alır. Edwynn Houk Gallery ile Bu onun ikinci kişisel sergisidir. (Bkz, <http://www.houkgallery.com>)

\*\* Bu bağlamda bir diğer ünlü fotoğrafçı Vander Zee’nin 1930’larda Harlem’de çektiği postmortem ve cenaze töreni fotoğrafları da hatırlanmalıdır.

Heyert'in tasarladığı bu ölü(mün) portreleri, Harlem toplumunun değişmesiyle birlikte dokunaklı bir şekilde kaybolmakta olan bir geleneğin belgeleri olmalarının yanı sıra, seyirciyi insanlık, asalet ve ölüm gibi kışkırtıcı kavramlar üzerinde derin bir düşünceye sevk etmektedir. Onun konuları ilk bakışta canlıymış gibi görünür. Sanki bu fotoğraflar kibarca gözlerini yummuş olan uyuyan insanların saf bir anını görüntülemiştir. Belki de bizi bu düşünceye sevk eden şey onun bir önceki çalışmasını biliyor olmamızdır. Çünkü yine Edwynn Houk Galerisinde sergilenmiş ve daha sonra yine aynı başlıkla kitap olarak yayımlanmış olan 2002 tarihli serisi çalışması *"The Sleepers"* (Uyuyanlar), adından da anlaşılacağı üzere uyuyan insanları konu almaktadır. Bu seri, çıplak bir şekilde uyumakta olan bedenlerin siyah beyaz çekilen portrelerini içermektedir. Dolayısıyla ilk bakışta, *"The Travelers"* da sanki aynı serinin başka bir tarzda üretilmiş devam fotoğrafları olarak algılanabilir. Fakat bir süre sonra hiçte öyle olmadığı şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkar. Böylece bir an için sanki uyuyan insanların konu alındığını düşündüğümüz bu fotoğraflar, aniden insan olmanın ne anlama geldiği, yaşama ve ölüme baktığımız zaman gördüklerimizin ne olduğu hakkında algılarımıza meydan okuyan görüntülere dönüşür.

Bu seri çalışma, Harlem'de 2003 ya da 2004'te ölmüş olan, 21 yaşından 101 yaşına kadar sıralanmış insanların görüntülerinden oluşmaktadır. Doğal büyüklüklerde basılmış olan bu renkli fotoğrafların çekimleri, yüksek bir merdiven yardımıyla sağlanmış üst bakış açısından, 8 x10 inch bir teknik kamera kullanarak yapılmıştır. Ölünün daha belirgin ve ön planda olabilmesi için fondaki tabut siyah bir örtü ile gizlenmiş, özenle hazırlanmış bir portre ışıklandırması ile çekimler tamamlanmıştır. Fakat her ölü beden için hem cenaze yöneticisinden hem de ailelerinden ve kişisel olarak yakınlarından yazılı izin almak gerekmiştir. *"The Travelers"* serisinin bir seçmesi İsviçre'deki Musée de l'Elysée'de ve Londra'daki Hayward Galerisinde sergilenmiş ve TVE Spain tarafından kısa bir filmin konusu olmuştur. Ulusal halka açık bir radyo programında, İsviçreli Femina'nın özel bir yayınında ve The New York Times da yayımlanmış uzun bir makalede gündeme taşınmıştır.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> <http://www.houkgallery.com>

Her fotoğrafa, görüntülenen kişinin ismi, doğum yeri ve tarihi, eyaletinin ismi ve Harlem'de ölüm tarihi gibi bilgilendirici başlıklar eşlik etmektedir. Heyert'in çektiği insanların yarısının üzerinde bir kısmının Georgia, Kuzey ve Güney Carolina, Virginia, Mississippi ve Tennessee gibi güney Amerika'da doğmuş oldukları ortaya çıkmıştır. Örneğin, Daphne Jones, 2003 yılında 49 yaşındayken dünyaya gözlerini kapamıştır (Fot:60). Onun portresi, bedenini kaplayan açık mavi gece giysisine aykırı beyaz dantelli elleri ile hareketsiz bir şekilde sanki huzur içinde uyuyan bir kadını göstermektedir. Heyert, hemen hemen bir yıl sonrada Timberland botları ve bir Sean John eşofmanla giydirilmiş olan Jones'un oğlu James Earl Jones'u fotoğraflar. Bu genç, 2004 yılında 24 yaşındayken ölmüştür. Heyert şöyle der, "Benim portrelerim ölüm hakkında değil, insanların yaşamları hakkındadır." "onlar övgülerden farklı değildir: bu fotoğraflar yaşayanların hatırlamak istedikleri şeyin görsel hikâyeleridir."<sup>195</sup>

Heyert aslında uzun süre portrecilik sanatıyla ilgilenmiştir. 1979 yılında yayımlanmış olan "The Glass-House Years: Victorian Portrait Photography 1839-1870" kitabının da yazarı oluşu, onun portrecilik sanatına olan bu ilgisinin sadece bir hevesten ibaret olmadığını kanıtlamaktadır. Zaten ortaya koyduğu seri fotoğraf çalışmalarında da bu alana olan yakınlığı bir kez daha doğrulanmış olur. O, kendi çalışmalarında alternatif tarzdaki biçimleri araştırmak istemiştir. Heyert "The Travelers"da bizi, yok olmak üzere olan kültürel bir tarihin şahitleri haline getirir. Onun fotoğrafları, bazı durumlarda sıradan yaşamların nasıl karmaşık hale gelebileceği, yaşanmış ve bitmiş hayatların hikâyeleri ve güzellik kavramı üzerinde uzun uzun düşünmeye çağırır. Görüntüleri ve metinleri, XX. yüzyılın belirli bir dönemini yaşayan insanların yaptıkları yolculuklar hakkında sorulara neden olmaktadır. Fakat sonuç olarak yinede unutulmaması gereken şey, bizim güzelleştirilmiş olan bu bedenlerin fotoğraflarına bakarken, bir türlü onların ölü oldukları gerçeğinden uzaklaşamayışımızdır.

---

<sup>195</sup> y.a.g.e.



Fot 44: Geruzet Freres,  
Postmortem, 1870



Fot 45: Unidentified Photographer,  
Victorian Postmortem Photography



Fot 46: Unidentified Photographer  
Postmortem, 1855-1859



Fot 47: Unidentified Photographer,  
Victorian Postmortem Photography



Fot 48: Abdullah Biraderler,  
Garabet Efendi Tingir'ın cenazesi, 1896

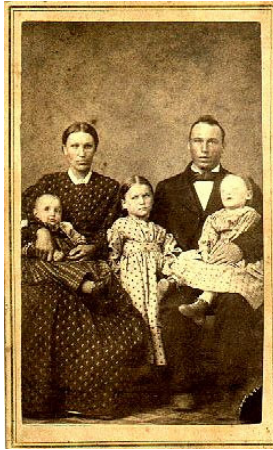


Fot 49: Unidentified Photographer, Victorian  
Postmortem Photography





Fot 50/51: Unidentified Photographer, Victorian Postmortem Photography



Fot 52/53/54: Unidentified Photographer, Victorian Postmortem Photography



Fot 55/56: Unidentified Photographer, Victorian Postmortem Photography



Fot 57: Elizabeth Heyert, "Preston Washington"  
Born: February, 192  
New York, New York  
Died: September, 2003,  
Harlem, New York



Fot 58: Elizabeth Heyert, "Anna Bell McGill"  
Born: February, 1923,  
New York, New York  
Died: March, 2003,  
Harlem, New York



Fot 59: Elizabeth Heyert, "Daniel Rumph"  
Born: September, 1933,  
Goldsboro, North Carolina  
Died: September, 2003,  
Harlem, New York



Fot 60: Elizabeth Heyert, "Daphne Jones"  
Born: August, 1954,  
New York, New York  
Died: October, 2003,  
Harlem, New York



Fot 61: Elizabeth Heyert, "French Perry"  
Born: September, 1924,  
Kitrell, North Carolina  
Died: September, 2003,  
Harlem, New York



Fot 62: Elizabeth Heyert, "MamaLloyd"



Fot 63: Elizabeth Heyert, "James Patterson, Jr."  
Born: September, 1966,  
New York, New York  
Died: February, 2004,  
Harlem, New York



Fot 64: Elizabeth Heyert, "Margaret Alston"  
Born: January, 1932,  
New York, New York  
Died: August, 2003,  
Harlem, New York



Fot 65: Elizabeth Heyert, "Raymond E. Jones"  
Born: December, 1928,  
Memphis, Tennessee  
Died: January, 2004,  
Harlem, New York



Fot 66: Elizabeth Heyert, "Nathalie Ames"  
Born: September, 1951,  
Brooklyn, New York  
Died: January, 2004,  
Harlem, New York

### 2.3.2. Ruh Fotoğrafçılığı

İnsan ruhu diye bir şey var mıdır sorusu sadece XIX. yüzyılın ruh fotoğrafçıları tarafından değil, insanlığın her döneminde zihinleri meşgul etmiş olan bir meseledir. Kimi felsefe akımlarına göre, insan ruhu (tin) diye bir şey yoktur; o sadece zihinsel bir aktivitedir. Kimilerine göre ise ruh tümüyle bir enerji olayıdır. Ama çoğunlukla bu görüşlerin tersine inanılmaktadır. Hatta kimileri ölen kişilerin ruhlarını çağırarak, onlardan geleceğe dair bilgiler koparmanın yollarını bile aramaktadır. Diğer yandan ruhun var olup olmadığı deneysel araştırmalara da konu olmuştur; İngiliz bilim adamları yüzlerce kişi arasında yaptıkları bir araştırmanın sonunda, deneklerin ölmeden ve öldükten hemen sonraki ağırlığı arasında 21 gramlık bir fark olduğunu belirlemişlerdir. Doğal olarak bu bilgi daha sonra yine bir filme ilham olmuş, hatta adının bile '21 Gram' olduğu, Meksikalı yönetmen Alejandro Gonzalez Inarritu tarafından büyük bir trajediyi anlatan bir film yapılmıştır. İnsanın ölmeden önce ve öldükten hemen sonraki ağırlığı arasındaki 21 gramlık fark gerçektende üzerine film yapılacak kadar dikkate değer, ilginç bir bilgidir. Fakat XIX. yüzyıl insanların, özellikle o dönemdeki ruh fotoğrafçılarının böyle bir bilgiye sahip olamamaları ne kadar da yazık!

Ömrü boyunca, ölümden sonra bir hayatın mevcut bulunduğu gerçeğini insanlara göstermek için durmadan çalışmış birisi olan Tom Patterson'un, eğer yaşasaydı bu bilgiyi lehinde kullanacağına dair hiç şüphe yoktur. Çünkü o ölümden sonra bir hayatın olduğunu ispatlayabilmek adına çok daha inanılmaz şeyleri delil olarak kullanmıştır. Bunları da "*Yüzyıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı*" adlı kitabında toplamıştır. Bu kitapta o, gün ışığı ya da herhangi bir ışığın, film şeridi üzerinde bıraktığı izler gibi, bedensiz ruhlarında aynı prensibe uygun olarak çıkardıkları ışık radyasyonlarıyla fotoğraf filmi yüzeyine etkide bulunabileceklerini ve kendi suretlerini yansıtabileceklerini iddia etmekte ve bunu da açıklamaya çalışmaktadır. Tabii ki Patteson'un bir inancı bilimsel bir şekilde kanıtlama arzusundaki bu tavrında, döneminin etkisi de küçümsenmeyecek derecede rol oynamıştır. Bu tespitlerde medyum olarak fotoğraf makinesinin kullanılması hiç de şaşırtıcı bir seçim olmamıştır. Çünkü ortada kanıtlanmak istenen bir mesele vardır ve fotoğrafta doğası gereği kanıtı en elverişli belgedir.

Ruh fotoğrafçılığı olarak bilinen konu aslında bir medyumluk çeşididir. Enternasyonal Spiritüalist Federasyonu'nun uzun yıllar Genel Sekreterliği ile aynı

kurumun yayın organı olan “Yours Fraternally” dergisinin editörlüğünü yapmış, binbaşılıktan emekli Tom Patterson, pek çok kimsenin 1962 yılının, ruhsal fotoğrafçılığın 100. yılı olduğunu bilmediğini söyleyerek, kitabında bu uzun süreci anlatmaya koyulmuştur. Buna göre, 1862 yılında, Amerika’da, Boston’da bir hakkâk olan William H. Mumler (1832-1884), arkadaşlarının fotoğraflarını çekmiştir. Fakat banyo işlemleri sırasında negatifleri incelediğinde, resimlerde poz vermiş olan arkadaşlarının yanı sıra başka kimselerinde görülmekte olduğunu fark eder. Bu görülen kimselerin hepsi de ölmüş olan kimselerdir. Patterson’a göre böylece yepyeni bir araştırma konusu ortaya çıkmıştır: Ruh fotoğrafları. Bu olaydan sonra bu tip olaylara “*Ruhsal Fotoğrafçılık*” ismi verilmiştir ve Mumler bu fotoğrafçılardan ilki olarak tanınmıştır (Fot:67-68). O zamandan bu yana da buna benzer pek çok ruhsal fotoğraf elde edilmiştir.<sup>196</sup>

Örneğin Patterson için, Mumler ve Hudson’dan sonra Edward Whlie, bu alanda hatırlanması gereken en ünlü isimlerden birisi olmuştur. XX. yüzyılın başlarında ise Wearncombe ve William Hope gibi iki isim öne çıkmaktadır. İngiltere, Cheshire’de Crewe topluluğundan olan Hope, 1910’dan 1933’e kadar, yani kendisinin de ruh âlemine geçtiği tarihe kadar, 2.500 den fazla ruhsal görüntü elde etmiştir. Uzun yıllar ruhsal fotoğrafçılık üzerinde çalışmış başka bir fotoğrafçı da, 1958’de dünyaya gözlerini kapamış olan Stevely Bulford’dur. Bu tanınmış İngiliz psikişik araştırmacısı, Brighton’da eski bir evi araştırma merkezi haline sokmuş, orada 25 yıl boyunca muhtelif medyumlarla çalışmıştır. Kendisiyle birlikte bir kişinin daha içine girip oturabileceği ebatta dev bir kamera inşa etmiş olması onu diğerlerinden ayıran önemli bir özelliği olmuştur. Bu kamerayla birçok tezahürü fotoğrafladığı iddia edilmektedir (Fot:69).<sup>197</sup>

Tom Patterson’a göre, ruhsal fotoğraf’ın oluşabilmesi için, fotoğrafı çeken veya poz verenden birinin medyum tabiatlı olması gerekmektedir. “*Medyum*”u ise ruhlarla irtibat kurabilme melekesine sahip olan kimse olarak tanımlamaktadır. Ayrıca medyum ona göre fizik planımızla ruh âlemi arasındaki bağı hedef tutan ilahi bir insandır. Ruh fotoğrafçılığı da, bu medyumluğun çeşitli formlarından birisidir. Bahsi geçen kitapta yer alan olayların çoğunda medyum fotoğrafı çeken kimsedir.

---

<sup>196</sup> Tom Patterson, *Yüzyıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı*, Çeviri: Azime Nakip, Baha Matbaası, İstanbul, 1973, s:3-5

<sup>197</sup> y.a.g.e., s:26-85



Fakat poz veren kişinin medyum olduğu durumlarda vardır. Diğer yandan medyumluk duyarlılığı her insanın içinde mevcuttur ve bu meleke her iki durumda da geliştirilebilmektedir. Ona göre, Psişik ve Ruhi araştırmalar hiçbir dinin imtiyazında değildir. Onlar ölümden sonra hayatın var olduğunu, bu dünya ile öbür âlem arasında irtibatın mevcudiyeti gibi prensipleri kabul ederler ve ölmüşlerin, ahiret, öbür dünya, spatyom, yukarısı v.s. gibi isimlendirilen başka bir alemde yaşamaya devam etmekte olduklarını ispatlamaya çalışırlar. Ayrıca kişilerin sevdikleri ölü insanlarla irtibata geçmelerini sağlayarak da iyiliğe bir aracı olduklarını iddia etmişlerdir.<sup>198</sup>

Sözü edilen “*Yüzyıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı*” isimli bu kitapta, ruh fotoğrafları elde edebilmek için öncelikle bir grubun oluşturulması gerektiği yazılmıştır. Bu grup ise, ruhsal fotoğraf elde etmek için bir kamera, gerekli filmler, ayrıca banyo tertibatı ve baskı için gereken malzeme ve de karanlık bir oda gibi normal fotoğrafçılık için de gerekli olan araçlara sahip olmalıdır. Fakat fotoğraf makinesine ihtiyaç olmadığı, filmin sadece medyumun eline verilerek veya başı üzerinde tutularak kullanıldığı durumlarda vardır. Eğer “skotograf” denilen bu metotla ruhsal fotoğraf elde edilmek isteniyorsa, bazı prosedürlerin izlenmesi gerekmektedir. Örneğin film ya da plak seans odasına paket açılmadan getirilmeli ve hazirunun önünde açılırken kırmızı ışık kullanılmalıdır. İşlem sırasında izlenecek yol, kişinin filmi elinde mi yoksa başı üzerinde mi tutacağı, önceden belirlenmelidir. Bu noktada kitabın daha ilginç bir önerisi olur; şayet seans esnasında aynı zamanda ruhi tedavi de yapılmak isteniyorsa, filmin hastalıklı bölge üzerinde tutulması öğütlenir, fakat bunun için filmi tutan medyumun şifacı tipte bir medyum olması şart koşulur. Bu işlemlerden sonra film derhal yıkatılmalı ve bastırılmalıdır. Bu noktada kitabın yazarı olan Patterson şöyle bir öneride bulunmaktadır; “*bu tip negatifler ekseri, tecrübeli fotoğrafçılara dahi, ‘bozuk film’ intibasını verir, bilhassa psişik enerji negatifleri... bunun için her negatif mutlaka basılmalı.*” Diğer yandan ise, fotoğraf makinesinin kullanılacağı durumlarda, objektif medyumun çevresini hedef tutmalıdır. Bir flaş bulunmalı ve seans süresi 90 dakikayı aşmamalıdır. O dönemler de fotoğraf malzemesinin pahalı oluşu dolayısıyla kitapta, her seans için 2-3 pozda karar kılınması tavsiye edilmektedir ve daha pahalı olan renkli filmlerin bir getirisi olmadığı söylenmektedir. Seans bitmeden ise, çekilen bu fotoğraflardan en az birer adet basılmış olması gerekmektedir. Eğer bu işlemlerin sonucunda ruhsal bir fotoğraf

---

<sup>198</sup> y.a.g.e., s:8-78

elde edilmişse, bütün kontrol ve çekim teferruatı detaylı olarak ve açık bir lisanla kayıt edilmeli ve haziruna imzalatılmalıdır. Fakat Patterson'a göre bunların hepsinin ötesinde, bu seanslara en azından bir ibadet, bir dua kadar önem verilmesi gerektiği unutulmamalıdır.<sup>199</sup>

Kitabın birçok yerinde anlatılanların kesinlikle gerçek olduğunun, kuşku duyulmaması gerektiğinin altı çizilmekte ve bunun içinde sürekli olarak sözde-bilimsel veriler kanıt olarak verilmektedir. Onlara göre, fizik medyumluk, her türlü hile ve düzene müsaittir, spiritüalist medyumlar değil, umumiyetle anti spiritüalist ve mevzuu bir kazanç vesilesi yapan hilekârlar, bu konuyu istismar etmektedirler. Bu yüzden de Patterson, enfraruj metodun aldanmaya karşı iyi bir tedbir olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda enfraruj fotoğrafçılık denemelerine kısaca değinmekte fayda var. Fotoğraf malzemelerinin kırmızıya ve enfraruja duyarlılığı keşfedilir keşfedilmez kullanılmaya başlanmıştır. Enfraruj ışını ilk kez Jean Myers tarafından Paris'te kurulan İnternasyonal Metapsişik Enstitüsü'nde kontrol maksadı için kullanılmış, görünmez olması dolayısıyla da kontrol işlerine de çok faydası dokunmuştur. Patterson'a göre ruhsal fotoğraflar önceleri, belli bir zaman aralığında çakabilen ve bir sürü duman çıkaran, magnezyum tozu ile temin edilirdi. Daha sonra çıkan modern flaşlar ise daha kısa sürede beyaz ışık çakıyordu ve dumanı yoktu. Fakat o da seanstakileri özellikle de medyumunu olumsuz yönde etkiliyor ve seansın bitmesine sebep oluyordu. Ona göre enfraruj ise ruhsal görüntüler almak isteyenleri tüm bu tür olumsuzluklardan kurtarmıştır. Böylece enfraruj ışınları uzun yıllar, seans odalarında, psişik fenomenleri müşahede etmek üzere kullanılmıştır. Patterson bu yöntem için şöyle demektedir; "*Enfraruj, yalnız sahte ve hile unsularını ortaya koyan bir vasıta değildir, aynı zamanda ruhsal tezahürlerin gerçekliği de ispatlanır.*" O, "*saf ruhsal tezahürler için bir himaye olduğu gibi hilelere karşıda bir sigortadır.*"<sup>200</sup>

Diğer yandan ise Patterson, ilerleyen sayfalarda ruhsal fotoğrafın çekilmesinde gruplar için hususi bir metodun olmadığını dile getirilmiş ve bununla ilgili esasları şöyle sıralanmıştır; "*1- Ruhsal fotoğraf elde etmek üzere, ruh planıyla irtibat sağlamak maksadıyla bir topluluk kurmak ve muntazaman, muayyen gün ve saatte toplanmak. 2- Çalışma süresince, izah etmeye çalıştığım bu hususlara uygun bir atmosfer yaratmak. 3- Normal fotoğrafçılık için gereken araç ve gereç*

---

<sup>199</sup> y.a.g.e., s:79-82

<sup>200</sup> y.a.g.e., s:86-87

bulundurmak. 4- Enfraruj ışık ve tekniğinin tatbiki. 5- Grubun gayesinin gerçekleşmesi için hudutsuz sabır ve sebat. 6- Medyumluğun muhtelif dallarından birinde ruh dünyası ile daha evvel de irtibat kurabilmiş bir medyumun grupta hazır bulunması.” Ona göre, tatmin edici ruhsal fotoğraflar, umumiyetle, bir hayli deneme ve hatalardan sonra gerçekleşebilmektedir ve bu şartlar altında grubun eninde sonunda tatmin edici iyi bir sonuç almaması için hiçbir sebep bulunmamaktadır. O, kamera medyumluğunun pek çok kişide bulunduğuna emin olduğunu ve en samimi arzusunun da bu tür medyumluğu desteklemek gerektiğini söylemiştir. Hatta Patterson kitabının sonunda bu kişileri desteklemek için adresini bile vermekten kaçınmamıştır. Son olarak şöyle der; “Dünyanın her yerinde samimi ve düşünce sahibi insanlar mevcuttur. Bunlar kendilerini sipiritualist olarak tanımladıkları halde, ölümle, hayatın son bulmadığını ve bazı şartlar altında, yaşayanlarla irtibat kurabildiklerine kanidirler.” Onun gerçektede en büyük umudu ve arzusu, gelecekte ölüm ötesi hayatın ispatı konusunda çok daha fazla sayıda aydınlatıcı ve öğretici belgenin elde edilmiş olmasıdır.<sup>201</sup>

Diğer yandan ise XIX. yüzyılın sonlarına doğru “parapsikoloji” adı altında bilimsel araştırmaların yapılmaya başlanmış olmasının, yukarıda bahsettiğimiz anlamdaki “Ruh Fotoğrafçılığı”yla doğrudan bir ilgisi yoktur. Fakat telepati, telekinezi, ölümden sonra hayat, bedensiz varlıklarla iletişim (ruhsal celseler), tekrardoğuş, beden dışı (astral seyahat) ve ölüme yakın deneyimler gibi parapsikolojinin araştırmaları içerisinde yer alan “Kirlian fotoğrafçılığı”, bilimsel bir araştırma yöntemi olarak bu anlamda bir takım karışıklıklara sebep olmuştur. Dolayısıyla yanlış anlamalara meyil vermemek için parapsikolojinin içinde yer alan Kirlian fotoğrafçılığının ortaya çıktığı bu süreçten kısaca bahsetmek ve böylece Tom Patterson’ın bahsettiği anlamda ruh fotoğrafçılığında farklılıklarını göstermek gerekmektedir.

Öncelikle parapsikolojinin 1920’li yıllarda “ruh varlığının bedende tezahüründen dolayı ortaya çıkan duyular dışı olaylar ya da duyular dışı algılamalarımız (DDA)” üzerine bilimsel olarak başladığını söylemekte fayda vardır. Bu kelime Dr. J. B. Rhine tarafından, Fransız psikolog Emil Boirac’ın “psikoloji ötesi” anlamında kullandığı “parapsychique” kelimesinden uyarlanmış ve 1953’te Hollanda, Utrecht’a toplanan Uluslararası Psişik Araştırma Konferansınca parapsişik

---

<sup>201</sup> y.a.g.e., s:89-96

araştırma yapanlarca onaylanmıştır. “*Parapsikolojinin araştırma alanına giren ruhsal yeteneklerimiz, ya zihinsel deneyimler ya da fiziksel etkiler olarak ortaya çıkar. Duyular dışı algılamalar (DDA) dendiğinde, bir kimsenin beş duyusunu kullanmadan kendi çevresindeki bir şeye karşı duyarlılık göstermesini kastedilmektedir.*” Bununla birlikte parapsikolojik fenomenlerin fiziksel etkilere neden olan tipi “*psikokinezi*” (PK) adı altında incelenmektedir. Fakat o dönemde pozitif bilimin ruhsal fenomenlere karşı katılığından dolayı çok az sayıda öncü bilim adamı konuya ilgilerini canlı tutabilmiştir. 1882’de İngiltere’de bilimin metotlarını ruhsal olaylara uygulamak üzere ilk parapsikoloji derneği kurulmuş, yapılan çalışmalar iki ana yolda gelişme göstermiştir. Birincisinde daha çok telepatinin gerçekliğini kanıtlama çalışmaları üzerinde durulurken, diğerinde ise spiritizm celseleri (ruhsal celseler) yapılarak, medyumların ölmüş kişilerle bağlantıya geçmesi incelenerek ölümden sonra yaşam araştırılmıştır. Bu anlamda Parapsikoloji konusunda, örneğin, Dr. James Braid’in 1841 yılında hipnoz, J. J. Thomson ve Sir Oliver Lodge’un, 1870’lerdeki telepati, Dr. Edith Fiore ve Dr. Helen Wembach’in ekminezi çalışmaları ve bunlar gibi birçok araştırma yapılmıştır. Fakat kuşkusuz bunlardan en ilginç 1939 yılında Sovyet mühendis Semyon Kirlian tarafından bulunan fotoğraf tekniği olmuştur.<sup>202</sup>

Nesnelerin elektrikli bir ortamda pozlanarak fotoğraflanması 1890’larda başlamış olsa da, geliştirilen bu yöntemin 1940’lara gelindiğinde “*Kirlian Fotoğrafçılığı*” olarak adlandırılması, bilindiği gibi bu tekniği sistematize etmiş olan Sovyet bilim adamlarının soyadından (Semyon ve Valentina Kirlian) kaynaklanmıştır. En genel anlamda bu çekim tekniği, cisimlerin etrafında bulunan enerji alanlarını tespit etmeye yaramaktadır. Daha ayrıntılı bir şekilde ifade etmek gerekirse; “*Kirlian Fotoğrafçılık, elektromanyetik bir ortamda nesnenin pozlandırılmasıyla bir objenin bir görüntüsünün oluşmasını sağlayan bir prosestir. Bu proses elektromanyetik boşalmayı görüntüleme (electromagnetic discharge imaging - EDI) olarak da bilinmektedir. Böylece nesnelere çevreleyen ışık boşalmaları fotoğraflanarak görüntülenebilmektedir. Bu görüntüler sıradan fotoğraf metotlarıyla ya da daha gelişmiş tekniklerle de saptanabilmektedir. Bazı bilim adamları Kirlian fotoğraflarında görülen görüntülerin, yaşayan şeylerin etrafını çevrelediği söylenen teorik bir enerji alanı olan atmosferden ya da bioplasma’dan sonuçlanabileceğini belirtmişlerdir. Bugün, bu sözü edilen prosesin Kirlian görüntülerinden sorumlu olduğu bilinmektedir: Elektromanyetik alan hızlanmak ve*

---

<sup>202</sup> <http://www.ipc-istanbul.org/parapis.asp>

*iyonikleşmek (elektirikli şarj) için bir nesnenin etrafının gaz molekülleriyle çevrelenmesine sebep olmaktadır. O aynı zamanda nesnenin yüzeyindeki elektronları ve pozitif iyonları hızlandırır ve serbest bırakır. Şarj edilmiş doldurulmuş parçacıklar daha fazla elektron ve iyonların üretilmesiyle doğal moleküller ve atomlarla çarpışırlar. Pozitif iyonun yeterli bir miktar çoğalmasından sonra, elektronlar ve iyonlar yeniden birleşerek kırmızı, mor ve morötesi ışık yayarlar. Bu dışarı verme fotoğraflarda ışığın akması olarak meydana çıkar. Kirlian Fotoğrafçılık, yaşayan dokulardaki iyonların değişikliklerini denetlemek için kullanılabilir. Bazı bilim adamları, bu değişikliklerin organizmadaki fiziksel ya da psikolojik değişikliklerin belirtisi olabileceğine inanırlar. Araştırmacılar da sağlam maddelerdeki zararlı bölgeyi ölçmek ve tespit etmek için Kirlian teknikleri kullanmışlardır. Ama nesnenin çevresindeki gaz ve içerdiği sıcaklık derecesi ile rutubet gibi birçok faktör bir Kirlian görüntüsünün kalitesini etkileyebilmektedir.”<sup>203</sup>*

Yukarıdaki ayrıntılı bilimsel açıklamalar doğrultusunda, atmosferden ya da bioplazmadan kaynaklı, şeylerin etrafını çevreleyen teorik bir enerji alanını veya başka bir deyişle elektromanyetik bir boşalmayı görüntüleyebilmeyi sağlayan Kirlian fotoğrafçılığının Tom Patterson'ın ele aldığı anlamdaki Ruh fotoğrafçılığından oldukça farklı olduğu açıkça görülmektedir. Diğer yandan bu yöntem sayesinde yapılacak sağlıklı bir pozlandırmayla maddelerdeki zararlı yerlerin bile tespit edilebileceği ifade edilmiş, ayrıca nesnelere çevreleyen bu ışık boşalmalarının normal fotoğrafik yöntemlerle bile tespit edilebileceği söylenmiş fakat ruhların bu görüntülere dahil olabileceğine ilişkin herhangi bir bilimsel ifade kullanılmamıştır.

Tom Patterson'ın kitabında ise, fotoğrafın bulunuşundan 23 yıl sonra, tanınmış ya da tanınmamış kamera medyumları tarafından, ruhlarla irtibata geçildiğini gösteren binlerce ruh fotoğrafı çekildiği iddia edilmiştir. Bu çekimlerinde nasıl gerçekleştirildiği Patterson'un kitabına göre bu bölümde kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat başta da ifade edildiği gibi aslında bütün bu teferruatlı çabaların asıl sebebi, ölümden sonra bir hayatın var olduğunu bilimsel bir şekilde kanıtlanma isteğinden başka bir şey değildir. Fotoğraf makinesiyle üretilen her görüntünün o dönem insanları için, gerçekliğin sadece bir temsili değil de ta kendisi olarak değerlendirilmesi, onu kanıtla en elverişli araç yapmıştır. Susan Sontag, *“fotoğraf kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun*

---

<sup>203</sup> <http://www.worldbookonline.com>; <http://www.crystalinks.com/kirlian.html>

*fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış olur*<sup>204</sup> demektir. Diğer yandan Mary Price'a göre ise; *“hangi koşullar altında Loch Ness Canavarı'nın bir fotoğrafı (bu canavarın epeyce fotoğrafı vardır) kabul edilebilir niteliktedir?’ Loch Ness Canavarı tek boynuzlu at örneğinden farklıdır, çünkü pek çok kişi bu canavarın varlığına inanırken kimse tek boynuzlu ata inanmaz. Böyle bir canavarın olmadığına inananlar için hiçbir fotoğraf hiçbir zaman canavarın varlığının kanıtı olarak kabul edilemez. Canavarın varlığına inananlar içinse kanıt gerekli değildir; bir fotoğraf kolayca inançlarını doğrular. Fakat bu yalnızca fotoğrafın ‘kanıt’ olarak kullanılması sorununu doğurur. İnanç işin içine girdiğinde kanıt istemez.”*<sup>205</sup>

Ruh fotoğrafçılığının ortaya çıkmasında, dönemin pozitivist yaklaşımlarının etkisi çok büyük olmuştur. John Berger, 1839'da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada, August Comte'un *“Pozitif Felsefeye Giriş”* kitabını tamamlamakta olduğuna dikkat çekerek şu sözleri sarf eder; *“Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlikle metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, öznelliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki de yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugün de her ay fotoğrafçılar bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopedistler'in tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar.”*<sup>206</sup>

Sonuç olarak gerçekte Berger'in dediği gibi dönemin pozitivist yaklaşımı içerisinde metafizikte payını almıştır ve fotoğraf bunun en belirgin aracı olmuştur. Nitekim Tom Patterson ve kitabında ele aldığı bütün ruh fotoğrafçıları da aynı özlemin peşinden gitmişlerdir; karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktır. Ruhların sözde-fotoğrafları çekilecek, böylece gözlemlenebilir, ölçülebilir olgularla öteki dünya aydınlatılacak, dinler kesinlik kazanacak ve

---

<sup>204</sup> Sontag, a.g.e., s:22

<sup>205</sup> Price, a.g.e., s:24

<sup>206</sup> John Berger, *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s:94

toplumsal kargaşa ortadan kalkacaktır. Tabi ki bu düşünce başka bir yönüyle de pozitivizmin temelleriyle çatışmaktadır. Ama Berger'in dediği gibi fotoğraf, keskin gerçekliğiyle metafiziğin yerini almış, hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığı düşüncesiyle Comte'un yolundan giden ruh fotoğrafçıları da bu durumu kendilerince kullanmışlardır.

Kevin Robins de pozitivistlerin fotoğraf makinesini nasıl bir amaçla kullanmak istediklerini şu şekilde ifade etmektedir: *“Dünyanın fotoğrafik belgeleri onun bilişsel olarak idrak edilmesiyle ilgiliydi. Pozitivistlere göre dünyayla, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili ‘doğruları’ anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araç demektir. Dünyayla ilgili görsel bilgiler hiç kuşkusuz, uygulamada dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle de yakından bağlantılıydı. Bu açıdan kamera iktidar ve denetim aracıydı.”*<sup>207</sup> Görüldüğü üzere pozitivist düşünceye göre fotoğraf makinesi, dünyayı anlamada ayrıcalıklı bir konuma gelmiştir. Fakat ruh fotoğrafçıları bunu bir adım daha öteye taşımış, fotoğraf makinesini görünür dünyanın ötesinde ki dünyayla bağlantı kurmanın ayrıcalıklı bir aracı olarak tanımlamışlardır. İzah edilmeyen şeyler Ruhsal fotoğraflarda (Spiritual Photography) varlık bulmaktadır. Böylece ölümün son olmadığını savunan bazı dini inançlar bilimsel bir şekilde güya kanıtlanmış, döneminin düşünce biçimini yansıtan fakat ruhunu yansıtmayan bir yaklaşım ortaya çıkmıştır.

---

<sup>207</sup> Kevin Robins, İmaj, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s:244



Fot 67: William H. Mumler,  
Başkan Lincol'ün ruhsal resmi



Fot 68: William H. Mumler,  
Moses Dow and spirit, 1871



Fot 69: Stevely Bulford, Miss Evans  
with a Spirit Emanation, 1921



## 2.4. DİNSEL İKONLAR VE AVANGARD YARATICILIK

### 2.4.1. Tanrı'nın Kuzusu

Frantisek Drtikol (1883-1961), yaşamı boyunca organize ettiği onlarca özel sunum ve dünyanın her yerinde katıldığı yaklaşık 200 grup sergisiyle ünü dünya çapına yayılmış en popüler üç çek fotoğrafçıdan (Josef Sudek ve Jaromir Funke) birisidir. Onun karakteristik imzasını taşıyan kreatif çalışmaları Jugendstil, Kübizm, Constructivism ve Ekspresyonizm'in etkilerini birleştirmektedir. Sanat hayatı içerisinde gittikçe artan bir şekilde ezoterik öğretilere karşı büyük ilgi duymaya başlamış olması, fotoğraflarındaki nesnelliğin kıyılarında gezen felsefi içeriklerde ve sembolik anlatımlarında kendini hissettirmektedir. Bu bağlamda çoğunlukla dekoratif anlatımın bir ifadesi olarak anlaşılabilir bedenler, dalgın tavırlı modeller onun kompozisyonlarını süsler. Fakat daha sonra onun bu canlı modelleri yavaş yavaş, kadın formlarının hayli stilize edilmiş iki boyutlu silüetleri ile yer değiştirirler. Diğer yandan bu betimlenmeyen (non-depicting) fotoğrafları için Drtikol "*photopurism*" diye yeni bir kavram geliştirmiştir. "*Bu baskının etkisi yalnızca ışıklandırma ve sahnelemeyle elde edilmektedir. Negatiflere rötuş yapılmaz ayrıca fotomontaj ve fotogram da değildir.*"<sup>208</sup> O, ruhun çeşitli durumlarını ifade etmek ister gibi, kendince soyut mekânlarda dünyevi olmayan ilahi figürler yaratmaktadır. Ayrıca Drtikol yarattığı bu figürleri konu alan fotoğraflarına da dinsel çevrelerde kullanılan bir takım başlıklar kullanır; "*Disengagement of the Soul*" (Ruhun Ayrılması) ya da "*God's Protection*" (Tanrı'nın Koruması) yanı sıra bunlardan en ünlüsü "*The Soul*" (Ruh) adlı fotoğraf çalışmasıdır (Fot:78).<sup>209</sup>

"*The Soul*"un (Ruh) da yer aldığı, Frantisek Drtikol'un orijinal cam negatiflerden yapılmış toplam on kontakt baskısını içeren portfolyosu Galeri Ambrosiana tarafından yayımlanmıştır. Yayımlanan bu portfolyo, onun 1921-1931 tarihlerinde çekmiş olduğu iyi bilinen işlerinden dikkatlice seçilmiş fotoğrafları göstermektedir. Diğer yandan galeri Ambrosiana'nın mülkiyetinde bulunan orijinal negatiflerden başka kopya çıkartılamayacağı Galeri tarafından garanti edilmiştir. Bugün gerçekte hiçbir fotoğraf koleksiyoncusunda Frantisek Drtikol tarafından

---

<sup>208</sup> [http://www.thebookbeat.com/shop/product\\_info.php?cPath=104&products\\_id=18427](http://www.thebookbeat.com/shop/product_info.php?cPath=104&products_id=18427)

<sup>209</sup> [http://www.ambrosiana.cz/english/english\\_home.html](http://www.ambrosiana.cz/english/english_home.html)

çekilmiş orijinal bir fotoğraf bulunmamaktadır. Dolayısıyla günümüzde Drtikol'ün on fotoğrafılık bir setini elde etme ihtimali tamamıyla eşsiz bir durum olmuştur.<sup>210</sup>

Drtikol 1883'de Çekoslovakya Pribram'da doğmuş, 1961 Prag'da ölmüştür. Münih'te fotoğrafçılık için bir araştırma ve öğretim enstitüsü olan Munich Lehr-und Versuchsanstalt fur Photographie'ye katılmadan (1901-1903) önce doğduğu kentte bir portre stüdyosunda çırak olarak çalışmıştır. Bu stüdyoda G. H. Emmerich ve Hans Spurl'un himayesi altında yetişmiştir. Drtikol eğitiminden sonra Çekoslovakya'ya geri dönmüştür ve yaşamını çalıştığı çeşitli stüdyolarda fotoğrafçı olarak kazanmaya başlamıştır. Çek fotoğrafçı çıraklık eğitiminden, Münih'te geçirdiği sanatsal olarak verimli öğrencilik yıllarından ve askerlik döneminden sonra, 20'lerin Avrupası'ndaki en başarılılarından biri haline gelen Prag'daki kendi fotoğraf stüdyosunu açmıştır. Böylece Prag'daki kariyerine "Art Nouveau" ve Sembolizm hala egemenliğini korurken başlamış olur. Zaten o da Jugendstil ya da Art Nouveau'dan fazlasıyla etkilenmiştir. Bu hareketlerin etkisi onun yabancılaşma duygusu taşıyan erken dönem nü fotoğraflarında kendini belirgin bir şekilde göstermektedir. Prag Cooperative Artel'e katılmış, fotoğraflarında fon olarak kullandığı resme devam etmiş ve dersler vermiştir. Aslında o kendini bir anlamda da resme adanmıştır. Drtikol, 1920'lerde ve otuzların başında, sessiz filmlerden, avangart sanattan, dışavurumcu danstan ve Art Deco dizayndan yeni estetik yönlerde sentez yaparak klasik nü fotoğrafının tarzını yeniden şekillendirmiştir. Ayrıca o Avrupa'daki Bauhause hareketinde de etkili bir figür olmuştur. Fakat otuzların ortalarına doğru dönemin tarihsel durumlarıyla açıklanabilecek güçlü bir kriz geçirmiştir. Bu tarihten sonra fotoğrafı bırakmış, kıymetli cam plakalarını, negatiflerini ve stüdyosunu satmış, münzevi bir yaşamın inzivasında kendini resme ve mistisizme adanmıştır.<sup>211</sup>

Dönemin baskın sanat anlayışı olan Sembolizm'den söz edebilmek ve Frantisek Drtikol'ü daha iyi anlayabilmek için Resimselci (Pictorialist) fotoğraf anlayışının önemine ve bununla bağlantılı High-Art akımına bir kez daha değinmek gerekmektedir. Resimselci Fotoğrafın kökeninin Henry Peach Robinson'ın 1869 yılında çıkardığı "*Fotoğrafta Resimsel Etki*" adlı kitabına dayandığı söylenmektedir. Fakat genellikle Sanat Tarihinde High-Art akımı ve Resimselci Fotoğraf hareketi anlaşılması güç bir paradoks sergilerler. Birbirlerine benzedikleri zannedilse de farklı

---

<sup>210</sup> y.a.g.e.

<sup>211</sup> <http://www.photocollect.com/bios/drtikol.html>; <http://www.skjstudio.com/drtikol/>

oldukları bir çok nokta vardır. Yüksek Sanat (High-Art), fotoğrafta 1850'li yıllarda başlamış ve 1870'lere kadar devam etmiş, Viktorya Dönemi İngiltere'sinde gelişmiş sembolist bir akımdır. Pictorialist (Resimselci) fotoğraf hareketi ise en bilindik anlamıyla Avrupa ve Amerika'da 1880'lerde gelişmiş, 1930'lara kadar devam etmiştir. Fakat Resimselcilik bir anlamda günümüzde de etkisini sürdürmektedir.

Buna ek olarak ise uluslararası Pictorialist hareketin, değişen sosyal ve ekonomik koşullarla birlikte fotoğraf teknolojisindeki yeni gelişmeler sonucunda ortaya çıkmış olduğunu bilmek gerekmektedir. Dinin toplum üzerindeki etkisinin azalmasıyla birlikte 1880 ile 1930 tarihleri arasında, Pozitivizme karşı başlayan isyanın bir yansıması olarak, geleneksel gerçekçilik anlayışına ve romantizmine karşı bir tepki gerçekleşmiştir. Pozitivizm, bilimin yasalarını topluma uygulayarak geleceğin yapılandırılabilirliğini iddia etmiş fakat bu düşünce gelişen/değişen politik hareketler ve çıkan savaşlar dolayısıyla çok geçmeden etkisini kaybetmiştir. Dolayısıyla bu doğrultuda yaşanan gelişmeler sonucunda sanat alanında da pek çok düşünce yerini yenilerine bırakmak zorunda kalmıştır.

Diğer yandan iki tarafında fotoğrafçıları ayrı ayrıdır. William Lake Price, O. G. Rejlander, H. P. Robinson ve J. M. Cameron gibi bazı isimler High-Art'ı temsil ederken, Frank Eugene, Alfred Stieglitz, Robert Demachy, Alvin Longdon Caburn gibi bir çok fotoğrafçı da Resimselci harekete dahildir. Fred Holland Day ise iki hareket içerisinde de yer almıştır. Resimselci fotoğrafçılar Natüralist, Empresyonist ve Sembolist resim sanatından etkilenen sanatçılardan oluşmaktadır ve doğanın fotoğraf aracılığıyla yeniden kaydı yapılırken, gerçekliğin yanı sıra aynı anda manipülasyonun da uygulanabileceğini savunmuşlardır. Fakat Resimselciler fotoğrafın kuramsal özüne karşı olmasından dolayı High-Art hareketine karşı çıkmışlardır. Onlarda kendi öznelliklerini hem öncesinde hem sonrasında yaptıkları müdahalelerle çektikleri fotoğraflara yansıtmışlar ve bir nevi resim benzeri görüntüler üretmişlerdir. Ama çıkan sonuçlar daha çok resme benzese bile, High-Art sanatçıları gibi çekim aşamasında fotoğrafa müdahale etmemişler, çoklu baskılar yapmamışlar ve herhangi bir birleştirme yöntemini uygulamamışlardır. Bu nedenle de kendi yöntemlerinin High-Art sanatçılarının çalışmalarında olduğu gibi fotoğrafın kendi diline aykırı - anti-fotoğrafik - olmadığını iddia etmişlerdir. Onların iddiası bu fotoğrafların, tam tersine kişisel ifadenin de yer aldığı sanat fotoğrafları olduğu yolundadır. Diğer yandan ise düşünce olarak ondan farklı bir şekilde olsa da

Pictorialist hareketin amacı da aynı High-Art gibi, fotoğrafı bir sanat formu statüsüne yükseltmek olmuştur.<sup>212</sup>

Resimselci Fotoğraf vizyonunu Avangart bağlamda dönüştüren Drtikol'ün yaratıcılığında dönemin yaygın sanat anlayışları olan Naturalizm ve Empresyonizm etkili olmuştur. Fakat Drtikol aslında ağırlıklı olarak Sembolizm akımından faydalanmıştır. Bu akım en geniş anlamıyla dönemin bilimsel ve Pozitivist, başka bir anlamda da Natüralist ve gerçekçi yaklaşımlarına tepki olarak doğmuştur. Bu nedenle sembolistler madde karşısında tinsel olana öncelik vermişler ve daha öznel sunumların peşinden koşmuşlardır.

Nitekim bu rasyonel olana ve pozitivist öğretilere karşı çıkış, Frantisek Drtikol'ün "*Ruh*" (The Soul) çalışmasında da görülebileceği gibi (Fot:77-78) sanatçıyı, dile gelmeyen şeylerin görsel imgeler aracılığıyla anlatılmasına, ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani ruhlar, cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya inancını, gizemcilik ve Batınlık dünyasını araştırmaya itmiştir. Sonuçta bilinçaltına kadar giden bu yolculuk düş ve düşsel, fantastik ve gerçektışı, büyü ve Batınlık, uyku ve ölüm gibi kavramları da beraberinde getirmiştir. Sembolistler için, düş, gönül gözüyle görme ve sanrı, gerçekliğin sürekli araştırılmasına, bilinmez dünyasına daha çok nüfuz edilmesine olanak sağlamıştır. Maddeci bir toplumdaki kaçışın en büyük gereği olarak da erotik ve gizemlinin bir birine karıştırılması, ölüme ve bilinmezliğe karşı büyük bir ilgi baş göstermiştir. Bu doğrultuda konu olarak doğaya, tarihe ya da çoğunlukla olduğu gibi efsanelere veya Kutsal Kitap'a başvurmak gerekmiştir.

Diğer yandan bu sembolist döneme Kadın'ın egemen olduğunu bilmek, Frantisek Drtikol'ün daha önceki fotoğraflarında neden bu kadar kadın bedenini kullandığını da bir anlamda açıklığa kavuşturmuş olacaktır. Drtikol, "*sert ışıklandırması, ilginç fonları ve tuhaf bir şekilde eğdiği biçimleriyle eşsiz modern betimlemeler yapmıştır. Onun en önemli konusu kadın çıplaklığı olmuştur.*" Bu görüntülerden çoğu 1900 ve 1935 yılları arasında üretilmiştir.<sup>213</sup> Diğer yandan ise bu sembolist dönemde iki karşıt eğilim göze çarpmaktadır: Biri, ülküsel, saf, temiz,

---

<sup>212</sup> A New History of Photography, a.g.e., s:293-308

<sup>213</sup> <http://photo.box.sk/history.php3?id=3>

dinsel duygularla dolu, ya da yalnızca uzak (erişilmez) kadını sunan eğilim; öteki erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını öven eğilim. Drtikol'ün Salome'yi konu aldığı fotoğraflarıyla (Fot:75-76) ikinci kategoriye girdiği ortadadır. İncil'deki asıl hikâyeye göre Salome'ye bir tepsi içerisinde sunulan Vaftizci Yahya'nın kesik başı, Drtikol'ün fotoğraflarında görüldüğü üzere ölüm ve erotizmin bir nesnesi haline gelmiştir. Bu noktada din, ölüm, kadın, erotizm ve düş gibi Sembolist sanatçıların kullandığı bütün temalar tek bir fotoğrafta bir araya getirilmiş olur. Drtikol'ün yukarıda bahsettiğimiz ikinci kategoriye giren kadın çalışmaları yalnızca Salome ile de sınırlı değildir. Ayrıca o ilk çalışmalarında kadınları Haç'a germekten de çekinmemiştir (Fot:73-74). Aslında Drtikol bu konuda yalnız değildir. Bu dönemlerde kadınların haça gerildiği birçok fotoğraf üretilmiştir. Örneğin; Charles-François Jeandel, "Study", c 1890, Unidentified, "Deux femmes en croix", c 1900, A. Bert, Isis, 1917 (Fot:70-71-72).

Bu bilgilerden de fark edildiği üzere onun kreatif çalışmaları yüzyıl dönümündeki estetik atmosferle yakından ilişkilidir. Drtikol, Jugendstil ve Sembolizm hareketlerini temsil eden eğilimlere çok yakın nü görüntüler elde etmiştir. Onun 1920'lerden sonra fotoğraflarının genel ifadesinde dramatik bir değişim meydana gelmiştir. Drtikol yavaş yavaş kendisine geleneksel kompozisyondan ayrılan yeni bir ifade biçimi oluşturmuş, Jugendstil'in tipik ışık ve gölge oyunlarında kendini bulmuştur. Kendi oluşturduğu dekorasyonlara yerleştirdiği dramatik ve dinamik duruşlar içerisinde modelleri, keskin ışık ve gölgelerle geometrik nesnelere dönüştürülmüşlerdir. Kompozisyonlarındaki durdurulmuş bu hareketler ise karelerindeki gerilimin artmasına sebep olmuştur. Drtikol 1935'de fotoğraf çalışmalarına son verirken ve stüdyosunu kapatırken, Paris'de Formes Nues (Editions d'Art Graphique et Photographique) olarak adlandırılan bir yayında onun çalışmaları Dora Maar, Brassai, L. Moholy Nagy ve Man Ray'in işleriyle karşılaştırılmış ve yüksek derecede değer biçilmiştir. Onun çalışmaları günümüzde bile hala ilgimizi çekebilmektedir.<sup>214</sup> Sonuç olarak, Frantisek Drtikol döneminin avangart yaratıcılığını geleneksel dinsel ikonları dönüştürmekte kullanmış ve bu kadim gelenekten kendi üslubuyla yeni ikonlar yaratmayı başarmıştır.

---

<sup>214</sup> [http://www.ambrosiana.cz/english/english\\_home.html](http://www.ambrosiana.cz/english/english_home.html)



Fot 70: Unidentified, "Deux femmes en croix", c 1900, Albumen prints



Fot 71: Charles-François Jeandel, "Study", c 1890



Fot 72: A.Bert Isis, 1917



Fot 73: F. Drtikol, Crucified Woman, 1913



Fot 74: F. Drtikol, Female Crucifixion, 1913



Fot 75: Frantisek Drtikol, Salome, c.1920



Fot 76: Frantisek Drtikol, Salome, Prague c, 1920



Fot 77: Frantisek Drtikol, The Soul, Spirit, 1930



Fot 78: Frantisek Drtikol, The Soul, 1931

## 2.4.2. Ingres'in Kemanı

Frantisek Drtikol gibi Man Ray'in de kadınlara fotoğraflarında özel bir yer ayırdığı bellidir. Fakat kadın çıplaklığını Drtikol'den çok farklı kullandığını da fark ederiz. Bu anlamda Man Ray için kadının en büyük ilham kaynağı olduğunu söylersek sanırız yanılmış olmayız. O, 1933 tarihli *"Monument a de Sade"* (Sade'ye Anıt) adını taşıyan ünlü fotoğrafında, bir kadının kalçasını, ters bir haç biçimi çerçevesinde görüntülemiştir (Fot:79). Bu onun, hem kadına verdiği önemi hem de döneminin özelliklerini yansıtmaya açısından önemli bir çalışması olmuştur. Fotoğrafa adı konulmuş olan *"Sürrealistlerin büyük hayranlık duyduğu Marquis Donatien Alphonse François De Sade'nin (1740-1814) yazılarındaki sosyal distorsiyonlar, temelinde onun görüntüleriyle benzerlikler göstermektedir."*<sup>215</sup>

Anne ve babası Rus göçmenleri olan Man Ray (1890-1976), 27 Ağustos 1889 Amerika'nın Pensilvanya eyaletinde doğmuştur. Aslında kullanım ve telaffuz zorlukları nedeniyle ismini değiştirmeden önce onun asıl adı Emanuel Radnitsky'dir. Man Ray bugünkü ününü fotoğraf çalışmalarına borçlu olsa da, o aynı zamanda bir ressam, tasarımcı, heykeltıraş, film yapımcısı ve yazardır da. Hatta 1897-1910 yıllarında ilk sanatsal çalışmaları resim üzerine olmuştur. Bu dönemde Henry Matisse, Paul Cezanne, Pablo Picasso gibi ressamların da eserlerinin sergilendiği Galerie 291 ile Alfred Stieglitz'in Amerika'ya taşıdığı modern Fransız sanatının etkilerini resimlerinde görmek olanaklıdır.<sup>216</sup>

1913 yılında Alfred Kreymbery ile birlikte kurdukları atelyede çalışmalarını sürdüren Man Ray 1914 yılında ise yaşamını tamamen değiştirecek bir karar verir ve Belçikalı yazar Donna Lecoir ile evlenir. Donna ona Boudlaire ve Rimbaud'nun kapılarını açacaktır. İlk kişisel resim sergisini 1915 yılında New York'ta Charles Daniel'in galerisinde açan Ray, aynı yıl Dadaizmin en önemli isimlerinden Marcel Duchamp tanışır ve Duchamp onu montaj ve kolaj konusunda destekler. Bu dönem, ilk değişimler resimlerinde görülür. Önce soyut resme, daha sonra da gerçek nesnelere de kullanarak soyut tasarımlara yönelir. Fotoğrafa da aynı yıllarda, resim ve tasarımlarının reproduksiyonlarını yapmak için başlar, daha sonra fotoğrafı başlı

<sup>215</sup> Kirsten Hoving Powell, "Le Violon d'Ingres: Man Ray's Variations on Ingres, Deformation, Desire and de Sade", Art History, Volume: 23, Issue: 5, 2000 s:772

<sup>216</sup> A New History of Photography, a.g.e., s:442-443;  
[http://www.manraytrust.com/Pages/bio\\_manray.html](http://www.manraytrust.com/Pages/bio_manray.html)

başına bir anlatım aracı olarak kullanır. Ray, 1921'de Paris'e taşınır ve hayatını profesyonel moda ve portre fotoğrafçılığından kazanmaya başlar. Ama bu arada daha yaratıcı işlerin de peşine düşmüştür. İki savaş arası dönemde, en ünlü fotoğrafçılar arasına girer. Tristan Tzara, Andre Breton, Paul Eluard, Max Ernst, Aragon ile dostluklar kuran Ray, onların toplantılarına katılır. Ray bu dönem, kendi entelektüel çevresinin portrelerini çeker. Portresini çektiği sanatçılar arasında Breton, Joyce, Eliot, Schoenberg, Matisse, Ernst, Artaud, Stein, Brancusi ve Hemingway vardır.<sup>217</sup>

Man Ray kubist yönelimleri ve geometrik biçimleri bu dönemde sıklıkla kullanacak, böylece geleneksel sanata bağımlılıktan kurtularak sınırlarını genişletecektir. Kübist, dadaist ve sürrealist sanat akımlarına dahil olan Ray, fotoğrafa yeni teknikler kazandırmıştır.<sup>218</sup> Ray, Paris'e taşındıktan bir süre sonra ilk Rayogram'ını yapar. Paris'teki ilk uluslararası Dada gösterisine ve 1925'te de yine Paris'te düzenlenen ilk Sürrealist gösterilerine katılır. 1932 yılında çalışmaları New York'taki Julien Levy Galeri'de büyük bir sürrealist serginin içinde sergilenir. Nazi işgalinden önce 1940 yılında Paris'ten ayrılır ve Hollywood'a yerleşir. Burada bir yandan kendi sanatsal çalışmalarına devam ederken diğer yandan eğitim vermiştir. Man Ray 1951 yılında tekrar Fransa'ya döner. Üretim sürecinin yavaşladığı, sunum sürecinin hızlandığı bir dönemde dadaist ve gerçeküstü akımın öncüleri ile beraber birbiri ardına sergilere katılır. Albümleri piyasaya çıkar ve sayısız onur ödülü alır. 18 Kasım 1976'da Paris'te ölür.<sup>219</sup> O, sanata bakışını söylediği şu cümle ile özetlemektedir; *"Eğer mükemmeliyet ya da orijinallik arasında bir seçim yapmak zorunda kalsaydım, orijinali seçerdim."*<sup>220</sup>

Rosalind E. Krauss, *"The Photographic Conditions of Surrealism"* başlıklı ünlü makalesinde, Florence Henri'nin 1928 tarihli özportresi ile Man Ray'in 1933 tarihli *"Monument to de Sade"* fotoğraflarını karşılaştırmış ve bunun yanı sıra Ray'in bu çalışması üzerinde bir takım açıklamalarda bulunmuştur. Ona göre fotoğrafik öznenin başka bir çerçeve ile tutsak edilmesini konu alan bu çalışma cinsel bir anlama sahiptir. Şöyle der Krauss; *"Man Ray, haç işaretini ters çevirerek onu fallus*

---

<sup>217</sup> <http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/uzaklardan15.htm>

<sup>218</sup> <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=9750>

<sup>219</sup> Devrim Koç, Fotoğrafya Sanal Fotoğraf Dergisi, Sayı: 5, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/devrim.html>; <http://vision1.eee.metu.edu.tr/~metafor/galeri/20204manray.htm>

<sup>220</sup> <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=9750>



figürüne dönüştürmüştür. O, cinsel zevk nesnesinin bir görüntüsünü, kutsal şeylere saygısızlığın Sade vari eylemin bir simgesiyle üst üste koymuştur. Diğer yandan bu görüntünün her iki tarafı da, içeren ve içerilen, çerçeve ve görüntü arasında karşılıklı yapısal bir ilişki göstermektedir. Öznenin kalçasındaki aydınlatmanın fiziksel yoğunluğu, görüntünün merkezinden hareket ederek bedeni belirsiz hale getirmiştir. Böylece bakışlar kenarlara kayana kadar ten, sayfaya benzer bir şekilde ayrıntılarını belirtmeden genel olarak tamamlanmış ve düzleştirilmiş olur.” Ona göre fiziksel görünümün belirsizleşmeye başladığı yerde kullanılan “kavramsal işaret” ile bedenin görsel yoğunluğu belirginleştirilerek garanti altına alınmış, yapılan bu müdahale ile figürün şekli ve çerçevenin şekli arasındaki “morfolojik uyum” daha derin bir şekilde ortaya çıkartılmıştır. Ve son olarak Krauss kinayeli bir şekilde şöyle demektedir; “saygısızlığın nesnesi asla daha içten tasvir edilemezdi.”<sup>221</sup>

Bu çalışmayla ilgili 2004 yılı gibi yakın dönemde ilginç bir tartışma olmuştur. Bu tartışmaya yer verilmesi, çalışmanın günümüzde bile hala sebep olduğu etkilerini değerlendirmek açısından önemlidir. Summer Ethics Institute’nün program direktörü ve aynı zamanda profesör olan Gordon Bearn, reklâm yapmak amacıyla Humanities Center’da öğrencilerden gelen ahlaki sorulara teşvik edeceğini umduğunu söyleyerek, Man Ray’in “*Monument to de Sade*” çalışmasının da yer aldığı bilgi veren broşürler dağıtmıştır. Bu görüntünün broşürlerde yer alması birçok tepkiye yol açmıştır. Cora Landis’e göre ters haçın içerisinde sunulmuş olan çıplak kadın kalçasını gösteren bu fotoğraf, dini anlama saygısızlıkta bulunmaktadır. Akabinde Landis, herkesin konuşmakta özgür olduğu kadar ibadet etmekte de özgür olduğunu söylemiş, aynı zamanda konuşma özgürlüğünün beraberinde ağır bir sorumluluk getirdiğinin altını çizmiş ve bu olayın saygı sınırını aşan bir durum olduğunu belirtmiştir. Benzer bir tavırla Amanda Jasinowski de, bu fotoğrafın bu broşürde kullanılabilmesi için bazı yerlerden izin alınması gerektiğini dile getirmiştir. Diğer yandan Gordon Bearn ise bu gibi eleştiriler karşısında, “her görüntü dini özelliklere sahiptir” diyerek, broşürde yer alan Man Ray’in bu fotoğrafının “şehvet” ve “din” arasındaki ilişkiyi gözden geçirmek için uygun bir görüntü olduğunu ifade eder. Ona göre “bu içerik ve biçimin bir sorunudur”. Bearn, haçın dini bir ahlak sistemine bağlı olduğunu, onun içinde yer alan görüntünün ise bedenle ilgili olduğunu, bazı Hıristiyan filozofların evlilikteki bedensel heyecanı nasıl sürdürdüklerini

---

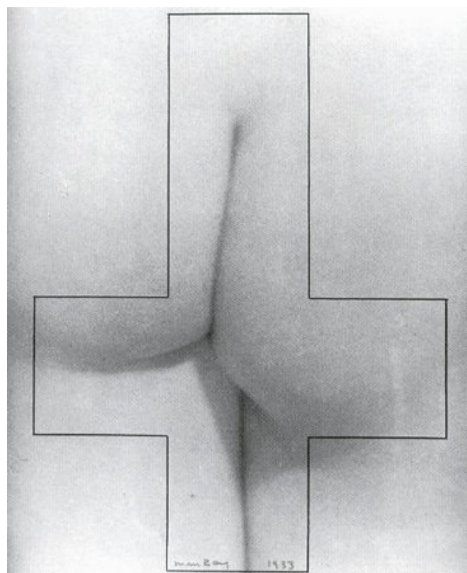
<sup>221</sup> Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Mit Pres, Cambridge, Massachusetts, 1986, s:89-90

sorabildiklerini, dolayısıyla bunun tartışılabilir konulardan birisi olduğunu savunmuştur. Ona göre aynı zamanda bu, sanatçıların ifade özgürlüklerini temsil etmektedir. Diğer yanda, Man Ray çıplak bir kalçada bir haç keşfetmiştir ve bunu da Markiye bir övgü olarak kullanmıştır. Dolayısıyla bu ele alınması gereken ahlaki bir meseledir. Profesör sözlerine şöyle devam eder; kürtaj ya da ölüm cezasıyla ilgili ya da yaşamın amacı nedir gibi daha derin olan ahlaki sorulara din bir cevap vermekte ve insanı düşünmeye yöneltmektedir. Ayrıca, anlaşmazlık bu konular üzerinde düşünce ortaya çıkarmak için bazen gereklidir. Ek olarak şöyle der; *“bazen insanları bu meseleler hakkında düşündürmek için şok etmek zorundasınızdır.”*<sup>222</sup>

Sonuç olarak bu çalışmanın aradan uzun bir zaman geçse bile yukarıdaki gibi ahlaki tartışmalara sebep olması, fotoğrafın gücünü bir kez daha ortaya koymaktadır. Ayrıca Man Ray'in bu fotoğrafı bir ikon haline gelerek bu tartışmaların odağında yer alabilmiştir. Fakat bütün bu ahlaki tartışmaların yanı sıra bu görüntü Man Ray'in form arayışlarından birisi olarak da görülebilmektedir. Zaman zaman her şeyin bir formalist araştırmanın konusu haline gelebildiğini unutmamak gerekmektedir. Fakat ikonografi dolayısıyla aşına olduğumuz ters çevrilmiş haçın Hıristiyanlık inancını reddediyor oluşunu bilmemiz bizim bu fotoğrafla hemen bir ortaklık kurmamıza sebep olmuştur.

---

<sup>222</sup> Tracie Fails, “Ethics Brochure Uses Risque Art”, <http://bw.lehigh.edu/story.asp?ID=17579>



Fot 79: Man Ray, Monument a D A F de Sade, 1933

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### DİN OLGUSU VE POSTMODERN YARATICILIK

#### 3.1. ANDRES SERRANO'YA GÖRE HZ. İSA

Birinci bölümde Kutsal ile Dindışı kavramlarını ele alırken dünyada birçok nesnenin kendi tabiatının üzerinde bir anlama sahip olduğunu söylemiştik. Bununla birlikte, taş gibi bazı basit nesnelerin bile kolaylıkla kutsallık atfedilen öznelere dönüşebildiğini görmüş ve bunun da nesnenin kendisiyle değil, nesneyi değerlendiren özneyle ilgisi olduğunu belirtmiştik. Nitekim bu nesnelerin taş ve ya ağaç ya da başka bir şey olmaları onları tapınma nesnesi haline getirmede, onları tapınma nesnesi haline getiren şeyin kutsal tezahürleri olduğunun altını çizmiştik. Yani, kutsal olanı görünür kılan, onu var eden ve onda var olan şey. Ayrıca Durkheim'ın kutsal'la kutsal olmayan, Eliade'nin ise "*hierophanie*" (kutsalın tezahürü) kavramlarına değinmiştik.

Andres Serrano'nun (1950-) Amerika'da skandal yaratan "*Çişli İsa*" (1987, *Piss Christ*) isimli fotoğrafına (Fot:80) bakan dindar insanların tepkilerini böylesine kuvvetli göstermelerinin en büyük nedeni fotoğraftaki güçlü hierophanie kavramının hakarete uğramasıdır. Birçok kişi Serrano'nun bizzat birçok hafta boyunca biriktirdiği kendi idrarı ile doldurduğu cam bir hazne içerisine batırarak çektiği İsa figürü fotoğrafının Tanrı'ya karşı yöneltilmiş saygısız bir davranış olduğunu, dolayısıyla da inançlarına karşı bir saldırıda bulunulduğunu, inançlarının küçümsendiğini düşünmüşlerdir. Bazıları ise bu sergilemenin şikâyetler sonrasında gösterimden kalkmasının, ifade etme özgürlüğüne yönelmiş bir saldırı olacağını savunmuşlardır. Bunun üzerine tartışma platformları oluşturulmuş, Serrano bazı kişiler tarafından yerden yere vurulurken bazıları için ise göklere çıkartılacak bir adam olarak değerlendirilmiştir. Ama sonucunda ne olursa olsun Serrano uluslararası şöhretini büyük ölçüde bu çalışmasına borçludur. O dindar bir Katolik aileden gelmektedir ve dini yaşantılara çocukluğundan aşinadır.

Serrano'nun temelde din, özelde ise Hıristiyanlık üzerine yoğunlaştığı tek çalışması bu değildir kuşkusuz. Aksine din olgusu üzerine yapılmış büyük bir seri fotoğraf koleksiyonu vardır. Onun bilinçaltına yönelen soyut fotoğraflarında, dinin

puslu dünyası egemendir. O, dinsel bir hayatın bilinçaltındaki sembolik görüntüleri üzerine inşa eder bütün gerçekliğini. Fotoğrafları aslına uygun olarak bir bilmece gibi örülmüşlerdir. Bir yandan da temelinde sosyal yaşamın değerlerini sorgulamakta ve çürümüş geleneksel değerleri yeniden düşünmeye sevk etmektedir. Diğer taraftan ise görüntülerinin ahlaki bir açmazda olduğu da ortadadır. Fakat bunların hepsinin ötesinde, kutsal bir evrenin içinde yaşayan dindar bir insanla, kutsallıktan arınmış bir dünyada dinsel duygudan yoksun yaşayan bir insan bu fotoğraflara baktığında kesinlikle farklı şeyler hissedecektir. Dolayısıyla bu konuyu irdelerken, ne *'kadar yakından bakarsak o kadar az görürüz'* düşüncesinden hareketle, perspektifimizi biraz geniş tutmakta fayda görüyoruz.

Andres Serrano, 1950'de New York'ta doğan ve halen New York'ta yaşayan Honduras-Küba melezi bir Amerikalıdır. Denizci bir tüccar olan babası tarafından doğumundan kısa bir süre sonra terkedilmiş, Brooklyn'de bir İtalyan Mahallesi olan Williamsburg bölgesinde, İngilizce konuşamayan Afra-Kübalı (African Cuba) bir anne tarafından yetiştirilmiştir. Ona göre psikoz sebeplerinin birisinden hastaneye yatmış olması kendisindeki aşırı duyarlılığı ve sıra dışılığı erkenden keşfetmesini sağlamıştır. Bu zorluklara rağmen ya da belki bu zorluklardan dolayı, saatlerini kendisi için güvenli bir liman olan Metropolitan Sanat Müzesinde, dinsel içeriklerinden etkilendiği Rönesans resimlerine bakarak geçirmiş, sonunda 12 saat olan bu deneyim o kadar yoğun olmuştur ki, sanatçı olmaya karar vermiştir. Hatta bu dini çalışmalara olan sempatisi, inancını güçlendirerek, onun on üç yaşında aldığı, Katolik Kilisesi'nce takdis edilmesini sağlayan kararına katkıda bulunmuş bile olabilir. On beş yaşında ise Liseden ayrılmış, akabinde Brooklyn Müzesi ve Sanat Okulu'na kaydolmuştur. Bu yeni başlangıç sonrasında Afro-Amerikalı ressam Calvin Douglas onun favori öğretmenleri arasında yer almıştır. Aynı zamanda Serrano o dönemler, renklerin geniş alanlarını vurgulayan Fernand Leger'e benzeyen bir tarzda resim yapmaktadır. Bu çıraklık dönemi sırasındaki diğer tesirler ise Picasso ve diğer soyut dışavurumcular olmuştur. Okula girdiği dönemden hemen hemen iki yıl sonra resim için büyük bir kabiliyeti olmadığına dair hisleri, onun fotoğrafa yönelmesini sağlamış, böylece siyah beyaz sokak (street-scenes) fotoğrafları üzerine çalışmaya başlamıştır. Ama daha sonra hem bir uyuşturucu bağımlısı hem de New York sokaklarında satıcı olmuş ve tamamıyla sanatla olan ilişkilerini kesmiştir.

Bir söyleşisinde, *“iki ustaya birden hizmet edemeyeceğimi biliyordum bu yüzden kameramı bıraktım”* der Serrano. Sanat okulu ve uyuşturucu maddeler arasındaki boşluk onun görünümünü derinden etkilemiştir. Ona göre bağımlılık, bir savaşa gitmek gibidir ve şöyle der; *“gerçek anlamda gittiğin zamanki gibi geri gelemezsin”*. Uyuşturucu alışkanlığını bırakabildikten sonra, sürrealist film kareleri kalitesinde çektiği Tablolar (tableaux) başlıklı serisini geliştirmiştir. Bu görüntülerin birçoğu, sanatçıya göre, Tanrıyla olan ilişkisini canlandırmış ve yeniden tanımlamasında ona yardım eden Katolik yetiştirilme tarzı hakkındaki kararsız duygularını ele almasını sağlamıştır. Serrano Kiliseyi *“bunaltıcı”* olarak tanımlamaktadır. Ama diğer yandan o, takdis töreni sonrasında Kiliseden uzaklaşmış olmasına rağmen, inançlarından hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Hatta kendisinin bir Hıristiyan olarak adlandırılmasının uygunsuz bir yaklaşım olmayacağını ifade etmiştir. Gerçekten de bazı durumlarda yaptığı hakaretin kendisi değil artık boyutu tartışılırken, laik ve kutsalın karışımını seçtiği bazı durumlarda ise, kutsal şeylere karşı saygısızlık gösterip göstermediği, herhangi birisi tarafından kolayca söylenemez. Bunun yanı sıra onun Kilise hakkındaki bu şiddetli ve yoğun duyguları, kendisini Katolik sembolleriyle kuşatmasını da sağlamıştır. Bu durum kendi dairesinde bile kolaylıkla görülebilmektedir. Onun apartman dairesi, Kutsal kalp ile İsa'nın bir resmi ve Meryem'in yalnızca bir heykelciğinin bulunduğu çocukluğundaki evinin çok ötesinde, barındırdığı dini hediyelik eşyalarıyla bir servet içermektedir.<sup>223</sup> Her şeyi ile Serrano, kutsal olanın manasını ve günümüz kültüründe ikonların oynadığı rolü keşfetmeye başlamıştır. Kısa sürede çalışmalarıyla Katolik yetiştirilişi ve Katolik Kilisesi'ne dair yaşadığı içsel çatışmalarına odaklanmıştır.

*“1984'deki 'Çişli İsa' fotoğrafı 'kötü' şöhretini kazanmasını sağlamış, politika ve din kurumlarıyla başının derde girmesine neden olmuştu. Resmin adını bilmeseniz, sarı puslu esrarengiz bir sıvı içinde tipik çarmıha gerilmiş Hz. İsa pozundan kolaylıkla klasik-dinsel anlamda etkilenebilirsiniz. O sıralarda ABD'den 15,000 dolarlık bir burs aldığının anlaşılması da kimi politikacıların asabını bozmuştu, 'Devletin topladığı vergiler hangi amaçlar için kullanılıyor?' diye...”<sup>224</sup>* Aslında “Çişli İsa”, 1988-89'da yapılan 7. Görsel Sanatlar Ödülleri gezici sergisinin önemli bir parçasıdır. Serginin sponsorluğu, National Endowment for the Arts

<sup>223</sup> Patrick T. Murphy, *Andres Serrano Works 1983-1993*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1994, s:17-18

<sup>224</sup> Nazif Topçuoğlu, “Vampirle Görüşme”, *Geniş Açık Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul, 2000, s:22-23

aracılığıyla Amerikan hükümetinden fon almış olan Southeastern Centre for Contemporary Art tarafından yapılmıştır ve sergi, son durağı olan USA Virginia Richmond'taki yerinde, muhafazakâr Senatör Alphonse D'Amato'nun tepkisi üzerine kapatılmıştır. Serrano, 18 Mayıs 1989'da "Çişli İsa" fotoğrafı dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri Senatosu tarafından kınanmış ve suçlu çıkartılmıştır. D'Amato, "bu sözde sanat parçası acınası, aşağılık, müstehcen bir sergilemedir." demiştir. Hatta bu sözlerini daha dramatik hale getirebilmek için katalogdaki "Çişli İsa" fotoğrafının kopyasını yırtmıştır. Akabinde D'Amato'nun, "Tanrıya ve kutsal şeylere karşı saygısız" olarak nitelendirdiği Serrano'nun çalışması üzerindeki saldırısına Senatör Jesse Helms'de katılmıştır.<sup>225</sup> Yalnız Helms'in asıl şöhretini farklı bir dava ile kazandığı bilinmektedir. Hatırlanacağı üzere 1989 Haziranında D'Amato'nun "Çişli İsa"yı parçalamasından çok kısa bir süre sonra o da, Washington'daki Corcoran Sanat Galerisindeki sergi açılışı "politik sebepler" yüzünden iptal edilen Mapplethorpe'un sergi katalogundaki fotoğraflarından bir kısmını "pornografik" olduğu gerekçesiyle yırtmıştır.<sup>226</sup> Ama Helms, D'Amato kadar şanslı değildir. Çünkü fotoğrafın Serrano'nun ki gibi "din"i değil de "cinselliği" konu alan provakatif tavrı onu sanatta ifade özgürlüğünün destekçilerine karşı çaresiz bırakmıştır ve böylece Amerikan sanat dünyasından hiç beklemediği kadar tepki almıştır. Çünkü onlar açısından sergisinin iptal edilmesi kongredeki muhafazakârlara karşı bir yenilgi olarak değerlendirilmiştir. 30 Haziran 1989 yılında Corcoran'ın dışında bin kişinin üstünde bir kitle protesto için toplanmıştır. Aslında dilekçeler yazan, telefon seferberlikleri başlatan, bir seri tanıtım gösterileri sahneleyen muhafazakâr Amerikan Hıristiyanları dışında, Kongre ve kiliseye fotoğrafın "müstehcen ve yakışsız" olduğunu belirten yüz seksen bin mektup gönderen Amerikan Aile Birliği de dâhil birçok kurumu harekete geçirerek, "Çişli İsa" Kongreye ait bütün bu tartışmaların katalizörü olmuştur.<sup>227</sup>

Serrano da bu konu üzerindeki fikrini "bir sabah kalkıp kendi isminizin kongre kayıtlarına geçmiş olduğunu görmek, çok Kafkaesk"<sup>228</sup> diyerek ifade etmiştir. Aslında

---

<sup>225</sup> Christian David Messham-Muir, "Toward an Understanding of Affect: Transgression, Abjection and their Limits in Contemporary Art in the 1990s", University of New South Wales, February 1999, <http://kitmessham-muir.com/thesis/thesis.html>

<sup>226</sup> Robert Mapplethorpe, *Secret Flowers*, Photology, Milano, 1993, s: 7-9; Ayrıca bu konu sinemada da işlenmiştir. Bkz, "Kirlili Resimler" (Dirty Pictures), Yön: Frank Pierson, 2000

<sup>227</sup> Messham-Muir, a.g.e.

<sup>228</sup> T. R. Deckman, "The Disputed Artist Explains His Works", *The Digital Collegian Dergisi*, 1996,

bazı Avrupa Kiliseleri'nden ve sanat çevrelerinden alkış alan bu çalışma, Amerika'da Jesse Helms ve Alfonse D'Amato adlı iki senatörün saldırısına maruz kalmamış olsa, sanat çalışmalarına yapılan Federal destek üzerine bu kadar tartışmaya da yol açmayacaktır. Ulusal Sanat Vakfı'nda Bush dönemi boyunca yaşanan mücadelelere kısaca bakacak olursak, bu olayın yine hararetli tartışmalara sebep olduğunu, hatta seçim kampanyaları için bile kullanıldığını görürüz. *"1989 yılında, sanatçı Andres Serrano'ya verdiği 15.000 dolar ve Robert Mapplethorpe'a retrospektif fotoğraf sergisi için verdiği 30.000 dolar tutarındaki iki küçük ödül nedeniyle Ulusal Sanat Vakfı sağ kanat Cumhuriyetçilerinin ve köktencilerin ağır saldırılarına maruz kaldı. Bunların ardından Kongre, 1990'da, Ulusal Sanat Vakfı'nın yalnızca 'Amerikan halkının farklı inançlarına ve değerlerine saygılı ve edebe uygun' eserlere nakit ödül vermesini şart koşan bir direktif çıkardı. 'İçerik kısıtlaması' denilen bu koşul, daha sonra 'Ulusal Sanat Vakfı dördlüsü' olarak tanınan dört performans sanatçısının vakfa dava açmalarına neden oldu; davacı sanatçılar, 'içerik kısıtlaması'nın, ifade özgürlüklerini ihlal ettiği için anayasaya aykırı olduğunu iddia ediyorlardı. İki federal mahkeme içerik kısıtlamasının anayasaya aykırı olduğuna karar verdi. Başkan Bush kararı temyize götüreceğini açıkladı; seçim kampanyasını sürdürmekte olan Clinton ise temyize karşı çıkacağına söz verdi.' Ne yazık ki Bill Clinton'ın sözleri, seçim kampanyasının sona ermesiyle unutuldu.*<sup>229</sup>

Serrano daha sonra bu tartışmalardan kendini korumaya çalışmıştır. Fakat çiş kullanmadaki amacının kızdırmak olmadığını söylerken bile farklı bir üslup kullanmayı tercih etmiş; kahkaha atarak *"bana iyi bir sarı vermiş gibi gelmişti"* demiştir. Arkasından da *"çiş atığı temsil etmesinin yanı sıra elzem bir bedensel ihtiyaç, belki de çiş, İsa'yı insanlaştırarak silik bir ilaha dönüşmesini engellemiştir"* diye de eklemiştir.<sup>230</sup> Aslında bu aleni haykırış ve protestolar öylesine büyüktür ki, Serrano dini köktencilerden birkaç ölüm tehdidi bile almıştır. Çünkü bu fotoğraf bütün olarak Amerikan toplumu için olmasa da ahlaki çöküşünün su götürmez bir kanıtı olmuştur ve bazı kişiler bu duruma dur demek gerektiğini düşünüyordur. Bu şiddetli tartışmalar üzerine onun cevapları da gittikçe yumuşamış hatta zaman

---

[http://www.collegian.psu.edu/archive/1996\\_jan-dec/1996\\_oct/1996-10-02\\_the\\_daily\\_collegian/1996-10-02d01-001.htm](http://www.collegian.psu.edu/archive/1996_jan-dec/1996_oct/1996-10-02_the_daily_collegian/1996-10-02d01-001.htm)

<sup>229</sup> Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Çeviri: Esin Soğancılar, İletişim yayınları, İstanbul, 2005, s:426-427

<sup>230</sup> T. R. Deckman, "The Disputed Artist Explains His Works", *The Digital Collegian Dergisi*, 1996, [http://www.collegian.psu.edu/archive/1996\\_jan-dec/1996\\_oct/1996-10-02\\_the\\_daily\\_collegian/1996-10-02d01-001.htm](http://www.collegian.psu.edu/archive/1996_jan-dec/1996_oct/1996-10-02_the_daily_collegian/1996-10-02d01-001.htm)



zaman farklılıklar göstermiştir. Bir süre TV şovları da dâhil olmak üzere hiçbir yere çıkmamıştır Serrano. Kendisi bu fotoğrafın kesinlikle rahatsız etmek için tasarlanmış olmadığını ve kendi sanatının tamamen doğal ve normal bir gelişimi olduğunu söylemiş ve bununla birlikte asıl niyetinin ise İsa'yı karalamaktan çok, kullandığı güzel ışıklandırma vasıtasıyla onu estetikleştirmek olduğunu iddia etmiştir. Diğer yandan bu açıklamaları yetmemiş olacak ki, başka bir açıklama daha yaparak tartışmaları mümkün olduğu kadar azaltmaya çalışmıştır. Bu açıklamasında fotoğrafının Kiliselerde görülen ikonlardan farklı olmayarak, ruhen çok rahatlatıcı bir görüntü olduğunu iddia etmiştir. Ayrıca görüntünün konuyu ele alış biçiminin de saygılı olduğunu söylemiştir. Ona göre fotoğrafında iyi ve kötünün, yaşam ve ölümün bir ikiliği söz konusudur. Bununla birlikte, insanların bedensel sıvılar üzerine kafalarındaki yerleşik kanılardan uzaklaşabilmelerini sağlayabilmek amacıyla bir açıklama daha yapmıştır. Açıklamasında, bu en temel malzemeyi tamamıyla estetik hale getirdiğinden, fotoğraflarındaki çişin çirkin, tiksindirici bir şey olmadığından aksine güzel parlayan bir ışık olduğundan bahsetmiştir. Diğer yandan çalışmasında İdrar ya da sidik (Urine) yerine kelime olarak neden "Çiş" in (Piss) tercih edildiğine ilişkin soruya ise, çalışmasının adını daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşmasını sağlamak için aşırı klinik bir okumadan sakındığını söyleyerek cevap vermiştir. Ayrıca sıvının çiş olduğunu fotoğrafın başlığında belirtmesi gerektiğini aksi taktirde insanları kandıracağını söyleyerek<sup>231</sup>, açıklamasında kışkırtıcı başlığına masum bir kılıf bulmaya da çalışmıştır. Çünkü birçokları için "çiş" kelimesi edebe aykırı sayılmakta ve çoğunlukla hoşnutsuzluğu belirtmekte kullanılmaktadır. Dolayısıyla çiş ile İsa figürünün ilişkilendirilmesi onlar için hakaret edici, çirkin bir durumu yansıtıyordur.

Bütün bunların dışında Serrano beden sıvılarını kullanmasının özellikle Hıristiyanlıkla bağlantılı olduğunu, kişiselleştirmek istediğini, Hazreti İsa ile ilişkisini yeniden tanımlamanın bir yolu olduğunun altını çizmektedir. Aynı zamanda da ikonları yıktığını değil aksine yerine yenilerini yarattığını düşünüyordur.<sup>232</sup> Belki de bu fotoğraf gerçektende Hazreti İsa figürlü haça değil de, Hazreti İsa'nın kendisine tapınılması gerektiği yolunda günümüzde atılmış önemli adımlardan birisidir. Çünkü nihayetinde o sadece bir temsildi ve Hazreti İsa'ya gösterilen saygıyla aynı mertebede bulunmayı hak etmemektedir. Ama biliyoruz ki bu sözler, çok iyimser bir

---

<sup>231</sup> Murphy, a.g.e., s:30

<sup>232</sup> y.a.g.e., s:31

yaklaşımından ve dini sembollerin, özellikle de Hierophanienin gücünün küçümsenmesinden başka bir şey değildir. Sonuç olarak artık neredeyse adıyla eş anlamlı hale gelmiş olan bu fotoğraf 1987 yılında sergilendiğinde, bizzat dönemin senatörü D'Amato tarafından Senato'da yırtılıp atılmasıyla birlikte, Serrano'nun sanat hayatına hayli ivme kazandırmıştır. Sanatçının o tarihten sonra kendince dokunulmazlığı olan özel yerlere ilişkin yaptığı *'ikonoklast'* işleri, merakla beklenir olmuştur. Aslında Serrano da bu beklentileri karşılayan çalışmalar yapmış ve kariyerine diğer bir dünyayı araştırarak yön vermiştir.

**“Tablolar”** (*Tableaus*) serisinden olan **“Hafıza”** (*Memory, 1983*) (Fot:82), Serrano'nun ilk projelerinden birisidir ve otobiyografik bir içeriğe sahiptir. Fotoğraf burada, onun hafızasında yer etmiş o yüzden de sanki rüyalarında istediği halde bir türlü kurtulamadığı bir hatıranın canlandırılarak bilinçaltından bilinç düzeyine ulaşmasını sağladığı bir araca dönüşmüştür. Böylelikle sanatçının Hıristiyanlıktaki kurban olgusuna olan saplantısı gün ışığına çıkar. Mircea Eliade, *“her dinsel bayram, her manevi tören zamanı, efsanevi bir geçmiş içinde “başlangıçta” meydana gelmiş olan kutsal bir olayın yeniden güncelleştirilmesinden ibarettir”*<sup>233</sup> demektedir. Dolayısıyla fotoğrafa bakarken yalnızca onun kendi geçmişini değil aynı zamanda da çok eski kutsal bir törenin efsanevi geçmişini anımsarız.

Fotoğraftaki düzenlemede kadrajın sağ tarafına on bir yaşındaki erkek çocuğu Wanaki, sol tarafına ise annesi Cougar yerleştirilmiştir. Sanatçının karısı Julie Ault, Cougar'ın yanında metalden yapılmış delik bir başlığı giyerken tasvir edilmiş, arkadaşı Michael'in ise yalnızca eli kullanılmıştır. Fotoğrafın orta yerinde de derisi yüzülmüş bütün halinde bir keçi konulmuştur. Kurulan bu sahne aşırı derecede tiyatral olmakla birlikte üstün körü bir düzenleme havası da hissettirmektedir. Hiç şüphesiz keçi ile çocuğun dolaysız olan bu ilişkileri, çocuğun *'günah keçisi'* olarak yorumlanabilmesine olanak tanımıştır. Serrano bu çalışmasını yapmadan beş yıl önce, babasına görmek için Honduras'a kısa bir ziyaret gerçekleştirmiştir. Zaten baba oğlun birbirlerini gördükleri son buluşma da bu olmuştur. Nitekim bu çalışmaya verilen ilk başlık olan *“I Remember Honduras”* (Honduras'ı Hatırlıyorum), bu savı destekler niteliktedir. Başlık, politik sebepler yüzünden ve Serrano'nun Honduras'ta doğduğunun farz edilmesi üzerine bir yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırmak amacıyla sonradan değiştirilmiştir.

---

<sup>233</sup> Eliade, a.g.e., 1991, s:48

Serrano aynı zamanda o dönemler Grup Materyal'in politik sanatıyla yakından ilgilidir. Bu, eşi Julie Ault'un ve çocukluk arkadaşı Tim Rollins'in de dâhil olduğu bir düzine sanatçının müşterek birlikteliklerinin adıdır ve 1980'in yazında on üçüncü Batı Caddesindeki bir alanın işletilmesi için başlatılmıştır. Bu kuruluş sanat dünyasının yerleşik fikirlerine karşı muhalif bir tutum takınmıştır. Diğer ses ve görüşler için fırsatlar sağlamıştır. 1980 Aralığında *Yabancılaşma* adı verilen geniş bir çalışma organize edilmiştir. Grup Materyal, nesnelerin sunumlarının onların bağlamının önemini belirten anlamlı bir diyalog ile eşlik edilmesi kanısında idi. Daha sonra Yabancılaşma Film Festivali tarafından desteklenmiş ve akabinde New York Üniversitesi'nden, bu konu üzerinde bir kitap yazmış olan siyaset bilimi profesörü Bertell Olan tarafından kamuya açık bir konferans verilmiştir. Daha sonraki birkaç ay ise civar insanları kendi kişisel hazinelerini galeriye getirmeleri için davet edilmiştir. Eleştirmen Thomas Lawson'a göre, bu gösteri günlük yaşamın bir öyküsüne dönüşmüş ve *"kişiselliklerin utanmadan paylaşıldığı bir halk masalı"* haline gelmiştir. Aslında Serrano, sosyal meseleleri yerleşik sistemin dışına çıkararak anlatmaktansa, sanat dünyasının sınırlandırmalarında ele almayı tercih ederek Grup Materyal üyelerinden farklılık göstermektedir. Bununla birlikte, Grup Materyal'in pek çok üyesinin aksine, Serrano sanatının vazgeçilmez bir parçası olan güzellik mefhumunu bırakmaya da isteksizdir. Ona göre, zor bir obje ile çalışıyor olsanız bile, çalışmayı en mükemmel haline getirip tamamlayabilmek için *"güzelliği koymak gereklidir"*. Diğer yandan, *"sosyal estetik"*i kabul ettiğini itiraf etmiştir ama bir yandaşı olarak hiçbir zaman anılmamıştır. Onun nezdinde sanat *"yalnızca bir sanat izleyicisinden çok daha fazlası için ulaşılabılır olmalı"* ve ek olarak *"yoruma açık olmayı amaçlamalı"*dır. Diğer yandan Grup Materyal'in genel gayesi, yeni eleştiri ve diyaloglara yaşamı ve sanatı açmak, geleneklere, kurallara uygun sanat ve seçkinlerin hegemonyasından kurtulmak, sanatın, sosyal ve politik değişimlerin bir enstrümanı olarak kullanılmasına fırsat tanımaktır. Serrano, *"din, sembollere güçlü bir şekilde itimat eder ve bir sanatçı olarak benim işim ise sembolizm'in değişimini takip etmek ve onun olanaklarını araştırmaktır"*<sup>234</sup> diyerek, bu konuya ilişkin Grup Materyal ile hem fikir bir tutum sergilediğini ortaya koymaktadır.

Serrano'nun bir sanatçı olarak olgunlaşması hemen hemen beş yılını almıştır. Başlangıçta sokak portreleri ve manzaraları çekmiş, daha sonra 1983'de

---

<sup>234</sup> Murphy, y.a.g.e., s:19-20

dadaist ve sürrealist sanata olan aşırı ilgisi, Katoliklik saplantısı ile birleşmiş ve kısa sürede bu doğrultuda görüntüler üreten bir tablo fotoğrafçısı olmuştur. Yalnızca kafasındaki resimleri çekmeyi istediğini fark ettiği zaman, çiğ bir et ile düzenlemeler yapmaya başlamıştır bile. Et görüntülerinin, hem ölümlerle hem de yaşamla bağlantılı olduğunu hissettiğini söylemiştir. Bir söyleşisinde, *“ben birçok dini içerikli resim yaptığımı fark etmeden önce zaten iki ya da üç yıldan beri dini resimler yapıyordum! Bu saplantıya sahip olduğumla ilgili hiçbir fikrim yoktu”* demiş ve arkasından şu sözleri eklemiştir; *“Bu Latin bir şey, ama aynı zamanda da Avrupalı bir şey (Luis Bunuel’in 1962 tarihli “El Angel Exterminador” filminde olduğu gibi bir Katolik kilisesine bir sürü koyunun girdiğini hatırlarım), ama Avrupalı sanattan özellikle Duchamp’dan etkilenmiş herhangi biriydim. Onu, genç bir adam, bir isyancı olarak ilişki kurduğum özgür bir ruha sahip, mükemmel derecede kışkırtıcı birisi olarak gördüm.”*<sup>235</sup>

**“Cennet ve Cehennem”** (*Heaven and Hell, 1984*) isimli çalışmasında (Fot:81) Serrano, bu sefer de karşımıza derisi yüzülmüş bir keçi yerine çıplak bir kadın çıkarmıştır. Vücudunu gelecek bir yüksekliğe bileklerinden sımsıkı bağlanmış olan bu bayan, kana bulanmış çıplak bedeniyle baygın bir durumda öylece durmaktadır. Aklımızda ilk beliren şey, yapılan Engizisyonu çağrıştıran işkence sonucu baygın düşmüş olabileceği fikridir. Aynı kadraj içerisinde bu kadına arkasını dönmüş, sahnenin hem tiyatrallığını hem de yapaylığını yükselten kan kırmızısı cüppeli bir kardinal bulursa da, dikkatlerimiz daha çok kadın bedeni üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çünkü kadının bütün vücudu özellikle ilgi uyandırabilecek bir açıdan fotoğraflanmış, dolayısıyla seyirci sanatçı tarafından kadrajın daha çok sol tarafına doğru bakmaya yönlendirilmiştir. Açıkçası, kadının yüz ifadesini göremememiz fotoğrafı çözümlenmede bizi zor durumda bıraksa da, olayın özellikle kadınsı ve cinsel günahlarla bağlantılı olduğunu anlamak özel bir uğraş gerektirmez. Çünkü çıplaklık sıklıkla günah ile ilintilendirilmiş ve bu günahkâr bedenin *görse* yorumu da çoğunlukla cinsel organların gösterilmesiyle yapılmıştır. Bunun yanı sıra seçilen genç ve sarışın model dolayısıyla bedenin sözde Germen mükemmelliğinin en güzel haliyle sunulması da dikkatlerden kaçmamaktadır.

Hatırlanacağı üzere, batı kültüründe çıplaklık tarihsel olarak Yahudi-Hıristiyan dininin ilk düsturlarına uzanan utanmayla ilişkilidir. Âdem ile Havva,

---

<sup>235</sup> y.a.g.e., s:19

masumiyetlerini yitirince, ilk defa o zaman fark ettikleri çıplaklıklarını gizlemek için örtünmüşler: Nuh'un oğulları da sarhoşluğundan dolayı soyunan babalarının çıplaklığını örtmüşlerdir. Bu yüzden de Batı'nın giyinik kültüründe, kadının çıplaklığının tamamen seküler temsiline yapıldığı durumlarda bile soyunukluluk Havva'nın günahına işaret etmektedir. Buna ek olarak Richard Leppert'in de dediği gibi, *"Eski pagan sanatında çıplak erkek bedenini yüceltilmesi, Hıristiyan sanatının çoğunda karşımıza kadın bedeninin aşağılanması olarak çıkar. Batı resmindeki çıplak kadın imgelerinin kaynağı Havva'nın günahıdır. (Havva'nın kendisi değil). Havva'nın yasak Bilgi Ağacının meyvesinden yemesi ve elmayı Âdem'le paylaşarak günahı 'evrenselleştirme'siyle birlikte, bir anda her ikisinin de duyduğu günahkârlığın utancını örtme ihtiyacı doğmuştur."*<sup>236</sup> Serrano fotoğraftaki kadını Havva, Havva'yı da hem bir kutsal kitap figürü hem de modern bir günahkâr olarak mı göstermektedir? Fotoğraftaki ucu açık anlatım sanatçının kadınlar hakkındaki fikrini okumamızı güçleştirmiş olsa da, kadının burada bir kurban ya da önemsiz bir piyon olarak kullanıldığı çok açıktır.

Diğer yandan Havva'yı önemli kılan asıl etken işlediği günah ve bunun doğurduğu felakettir, yani 'Erkeğin Cennetten Kovulması'dır (Fot:157-164). Hem kutsal kitapta hem de sanatta Havva'nın Âdem'i etkileme, dolayısıyla da insanlığın genel sefaletine sebep olma gücünün olduğu kabul edilmektedir. Bu yüzden de Katolik Kilisesi'nin kadınlara karşı olan şüpheli yaklaşımı ve davranışı, Serrano'nun fotoğrafında olduğu gibi, kadının kilise tarafından cezalandırıldığını ima eden bu tür görüntülerin doğmasına ilham vermiştir. Aslında Serrano fotoğrafında, çok eski olan bu dini öğretinin değişmesini ister gibi, olayı bütün şiddeti ve açıklığıyla ortaya çıkarmak gayreti içindedir. Gerçekten de bu görüntü dolayısıyla aklımızda beliren birçok şey bizi belirgin bir şekilde Kiliseyi kötüleme konusunda desteklemeye sevk etmektedir. Böylece seyirci kendini birdenbire, Kilisenin kendisini kutsallık ve sembolizm ile giydirdiğini, fakat dini ayin ve törenlerinde diğer vücutların zalimliğinin ortaya çıkartıldığını, Kilisenin engizisyon veya soruşturma ile ilgili otoritesinin kendisini çoğunlukla bedenin soyulması ve kanın dökülmesi yoluyla vücut üzerinde gösterdiğini düşünürken bulur. İşte semboller sonuçta verdiğimiz kararlara bizleri bu şekilde ulaştırırlar. Serrano'da bunu nasıl kullanacağını çok iyi bilmektedir.

---

<sup>236</sup> Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi, "Günahın Türeyen", Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., Birinci Basım, İstanbul, 2002, s:281

Sanatçının bir sonraki işi “**Cabeza de Vaca**” (1984), yaptığı erken çalışmaları içerisinde rengini en çok belli eden fotoğraflardan birisidir (Fot:83). Dikkatlerimizi bu sefer de vücut biçimine yapılmış bir müdahaleye yönlendirmektedir. Burada bedeninden ayrılarak mermer bir kaide üzerine yerleştirilen bir inek kafası hemen fark edileceği üzere sanat eseri muamelesi görmektedir. Bunun tartışması ise yüzyılın başında 1917 yılında Marcel Duchamp’ın Pisuar çalışması dolayısıyla çoktan yapılmıştır bile. Sanat nesnesi haline getirilmiş bu inek kafası sanki asıl konunun unutulmasını sağlamaya çalışır gibi abidevi bir şekilde durmaktadır. Belli ki böylece hayvan kesme ya da kurban edilme edimi bir ödüle dönüştürülmüştür. Esasında bazı kesimler tarafından “katliam” olarak değerlendirilebilecek böyle bir olay, bazıları için ise inançları uğruna yapılması gereken bir zaruriyet, manevi bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Ama bu tartışmaların hepsi bir kenara itilmiş, hareketsiz baştaki temsili ölüm teması ön plana çıkartılmıştır.

Diğer yandan Serrano’nun bu eser dolayısıyla temsil ettiği Postmodernist Barok vizyon espirisi, dünyanın birçok yerinde fotoğrafçılar tarafından paylaşılmaktadır. Nazif Topçuoğlu’nun Renkli Sakatat (1997-98) serisinden bir fotoğraf buna bir örnektir.\*

Serrano bu ilk dönem çalışmalarında çoğunlukla Katolik öğretisince desteklenen ve gerçekte de uygulanmış olan Engizisyon cezalarının etrafında dolaşmıştır. Ayrıca kendiliğinden oluşan bir saplantıyla bedeni ve eti reddeden kiliseleri irdelemeye başlamıştır.<sup>237</sup> Kendisine, bu çalışması süresince ve sonrasında da ona yardımcı olacak sanki bir biçimler sözlüğü oluşturmuştur; kan, çıplak ya da ölü bedenler ve bir papaz giysisi olan cüppe.

Dünya üzerindeki en güçlü sembollerden birisini konu aldığı “**Kanayan Haç**” (*Blood Cross*, 1985) fotoğrafı (Fot:84), ilk çalışmalarıyla sonraki dönemlerde yapacak olduğu çalışmalar arasında onun için bir geçiş aşaması gibidir. Birinci bölümde Hıristiyanlığın sembolleri arasında ayrıntılı bir şekilde anlatılmış olan Haç figürü, geçmişinde farklı bağlamları olmakla birlikte ve Hıristiyanlar için taşıdığı pek çok anlamın yanı sıra, diğer insanlar tarafından günümüzde Hıristiyanlığın bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bu sefer çok geniş bir kitlenin

---

\* Bkz, [www.naziftopcuoglu.com](http://www.naziftopcuoglu.com)

<sup>237</sup> Lauren Dorosh, “Andres Serrano”, <http://students.cedarcrest.edu:81/users/ladorosh/web/>

aşına olduğu bir simge üzerine spekülasyonlar yapmayı tercih etmiştir. Pleksiglastan yapılmış bir haç, abidevi görünümü ile görüntünün büyük bir kısmını kaplamaktadır. Parlak ve kaygan yüzeyi üzerinde kan görünümlü kırmızı damlacıklar yer almaktadır. Zaten adından da anlaşılacağı üzere özellikle belirgin eklem yerlerinden akan bu damlacıklarla haça, kanıyor izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Arkasından yükselen ışık ve kararar gökyüzü dolayısıyla ilk bakışta dini alaya alıyormuş hissi uyandıran bu fotoğraf, aslında dinsel malzemeler satan dükkânlarda karşılaşılabilecek türden dinsel bir illüstrasyondan esinlenilerek yapılmıştır. Aslında bu haç Pop Art'tan sonraki mucizenin bir habercisi durumundadır. Patrick Murphy'nin dediği gibi burada *“soyutlamanın biçimsel geometrisi ve popülerliğin plastik soğukluğu, Katolik baroğun dramatik zeminine karşı siluet durmaktadır.”*<sup>238</sup>

Serrano'nun bu çalışmalarının hepsinde içeriği belirleyen en önemli şeyin Hıristiyanlık inancına yöneltilen ucu açık göndermeler olduğunu rahatlıkla söyleyebilmekteyiz. Kendisinin bu belirgin tavrı sonraki çalışması olan *“Pieta”* (Merhamet, 1985) adını verdiği temsilinde de hiç değişmeden devam eder. Hatta fotoğrafa verilen bu isim, bu yazı içerisindeki diğer çalışmalara nazaran bu çalışmanın daha bir titizlikle incelenmesini gerekli kılmıştır. Pieta, kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem tasviridir. Fotoğrafta da, Meryem Ana görünümündeki cüppeli kadın kucağında kocaman bir balığı narin ve özenli bir şekilde tutmaktadır (Fot:98). Anlamdaki belirsiz içerik ile parlak sunuluş biçimi arasındaki gerilim kolayca hissedilmektedir. Görünenin ötesindeki bu derinlik meseleyi biraz daha karmaşık bir hale getirmektedir. Görüntünün içerdiği anlama duyduğumuz hürmetin yanı sıra, bu görüntünün aynı zamanda dinin ve klişe sanatın bir taklidi olduğunu bilmemiz, bizi çok daha erken dönemlerdeki çalışmalara bakmaya sevk eder. Bu konu ile ilgili aklımıza gelecek olan ilk çalışma kuşkusuz *Michelangelo*'nun ünlü yapıtı *“Pieta”* olacaktır (Res:100). Bununla birlikte, resim sanatı içerisinde de bu konu üzerine yapılmış pek çok çalışma mevcuttur. Fakat bu konu üzerine olan çalışmaların çokluğu dolayısıyla, örneklerimizi fotoğraf tarihi içerisinde seçmemiz bizim için zaruri bir hale gelmiştir.

Serrano'nun 1985'de gerçekleştirdiği *“Pieta”* fotoğrafı, bu hadiseyi gözler önüne seren ilk örnek olmadığı gibi sonuncusu da olmamıştır. Fotoğraf tarihinde *“pieta”* sembolizmini saptayabileceğimiz birçok örnek vardır. Örneğin; 1899 yılında

---

<sup>238</sup> Murphy, a.g.e., s:13

*Gertrude Kasebier (The Manger / Ahır) (Fot:106), 1908'da Lewis Hine (Tenement Madonna / Sıradan Madonna), 1910'da Rudolf F Lehnert (Maternite / Analık), 1934'de Manuel Alvarez Bravo (A Fish Called Saw / Testere Balığı), 1975'de W. Eugene Smith (Tomoko in her Bath / Tomoko Banyo Yaparken), 1983'de Marina ve Ulay Abramovic (Pieta), 1938-45'de Jose Maria Sert (Crucifixion, Descent from the Cross, Pieta / Haça Gerilme, Haçtan İndirme, Pieta) gibi isimlerin dikkate değer Pieta örnekleri Serrano'ya öncülük eden çalışmalar arasındaki yerlerini alır. Diğer yandan Serrano'nun öncülük ettiği isimlerde olmuştur; 1987'de Herlinde Koelbl (Intifada), 1988'de Micha Kirshner (Aisha el-Kord, Khan Younis Refugee Camp / Göçmen Kampı) (Fot:105) ve John O'Reilly (Held by John / John Tarafından Tutulmuş), 1990'da Therese Frare (Pieta), 1996'da Dean Tokuno (Dad / Baba) (Fot:104), 1992'de Boaz Tal (Self-portrait with my family, Pieta with Notre Dame / Ailemle Özportre, Notre Dame'lı Pieta) (Fot:103), 1995'de Adi Nes (Untitled / Başlıksız) (Fot:102), 1997'de Ivan Pinkava (Pieta) (Fot:108), 1999'da Bettina Rheims (Ave Maris Stella) (Fot:97) ve Boris Mikhailov (from the 'Case History' series / Durum Raporu).*

Bu çalışmalar içerisinde en çok ilgi çeken Pieta temsillerinden birisi *Eugene Smith*'in 1975'de gerçekleştirdiği fotoğrafıdır (Fot:1975). Aslında bu kurgusal değil belgesel bir çalışmanın ürünüdür. 1960'ların sonunda, sakinlerinin çoğu sakat ve cıva zehirlenmesinden yavaş yavaş ölmekte olan Japon balıkçı köyü Minimata'da çektiği fotoğraflardan sadece birisidir. Fakat bu fotoğraf hem yorumladığı trajedi nedeniyle hem de Rönesans dönemi tablolarını andıran klasik bir Pieta sembolizmi ile XX. yüzyıl fotojurnalizminin ikonlarından biri olmuştur. Hatta acıyı belgelemedeki şekliyle fotoğraf tarihinde "etik" üzerine yapılan tartışmaların da odağında yer almıştır. Şöyle ki, Sontag "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında Smith'i insanları yanıltmakla suçlamıştır. Çünkü ona göre, Smith, Minimata'daki cıva zehirlenmesinin yol açtığı bedensel bozukluktan zalimce yararlanarak ortaya çok güzel bir fotoğraf çıkarmıştır. Sontag, Smith'in fotoğrafının gerçek olamayacak derecedeki güzelliği dolayısıyla bizi asıl hissetmemiz gereken ıstırap duygusundan uzaklaştırdığını söylemektedir. "*Smith'in fotoğrafladığı, annesinin kucağında kıvranarak can vermekte olan genç,*" der Sontag, "*Artaud'nun modern tiyatrosunun gerçek konusu olarak başvurduğu veba kurbanlarının dünyası için bir Pieta'dır: gerçekte bu dizideki tüm fotoğraflar, Artaud'nun Zalimlik Tiyatrosu için kullanabileceği*



imgelerdir.<sup>239</sup> Mary Price ise durumu şu şekilde özetler: “Hıristiyan anlatının gücü öylesine büyüktür ki bir kadının kucağında sırtüstü yatan herhangi bir yetişkin Pieta olarak adlandırılabilir... Zalimlik Tiyatrosu, Pieta ve genç kadının şekil bozukluğu, Pieta'nın etik yönden ele aldığı ve kutsadığı şiddete göndermedir. Sontag'ın, Smith'in fotoğraflarına, özellikle de “Pieta”ya itirazı, Smith'in işinin kusursuzluğunda ve Sontag'ın estetikleştirmenin yıkıma, zayıflığa yol açacağı ya da ahlaksal-politik dersle ters düşeceği konusundaki korkusunda yatar.”<sup>240</sup>

Fotoğrafçının fotoğraf çekerkenki etik konumunun ya da eyleminin ahlaki doğruluğunun tartışılması burada bahsedilmesi gereken öncelikli bir konu değildir. Sontag'ın fotoğrafçının olaya girmemesi ya da fotoğrafın koşullarını değiştirmemesi üzerindeki hassasiyeti tartışıla dursun, buradaki görüntü tarihteki Pieta temsilleri dolayısıyla ve tabii ki özünde taşıdığı İsa'nın ölü bedeninin dramatik anlamıyla da gücüne güç katmaktadır. Mary Price, “görülen ya da görülür kılınan her şey hem kendine gönderme yapar hem de ipuçlarının az çok belirgin olduğu daha büyük bir dünyanın bir unsurudur”<sup>241</sup> derken, bir anlamda fotoğraftaki temsillerin güçlerine işaret etmektedir.

Bu anlam yoğunluğunu zaman zaman reklâmcılar da kullanmışlardır. En bilinen örneği Benetton için tasarlanmış olan, 1990 yapımı *Therese Frare* imzalı “Pieta” isimli fotoğraftır. Ama daha ilginç Serrano'nun çalışmasında olduğu gibi Pieta temsiline balık figürünün ondan çok önce 1934 yılında *Manuel Alvarez Bravo* (*Testere Balığı*) tarafından kullanılmış olmasıdır (Fot:99). Doğal ortamda çekilmiş olmakla beraber bu fotoğrafın bir düzenleme ürünü olduğu ve ismiyle olmasa bile yine Pieta'ya bir gönderme yaptığı çok açıktır. Ayrıca benzer düzenleme *Bettina Rheims'in* (*Ave Maris Stella*) 1999 tarihli çalışmasında da dikkatlerden kaçmaz (Fot:97). Görüldüğü üzere Serrano Pieta'yı fotoğraflarında konu alan ilk kişi olmadığı gibi, bunun yanı sıra Pieta temsiline balık figürünü kullanan ilk ve tek fotoğrafçı da değildir.

Kutsal figürlerin ve sembolik hayvanların tasvir edildiği resimlerde görüntünün ötesindeki anlamı görmek daha kolayken, bunun gibi fotoğraflarda

---

<sup>239</sup> Sontag, a.g.e., s:105

<sup>240</sup> Price, a.g.e., s:29

<sup>241</sup> y.a.g.e., s:54

gerçekliğin ötesine geçmek bizim için çok daha zordur. Balık sembolü Erken Hıristiyan sanatında ve edebiyatında sıklıkla kullanılmıştır. Balığın su dışında yaşayamayışı, zaman zaman vaftiz olmayan birisinin Hıristiyan olamayışı ile ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Ama bu figür asıl gücünü İsa'dan almaktadır.\* Çünkü Balık çoğunlukla Hıristiyanlık tarihinde İsa'nın sembollerinden birisi olarak geçmektedir.<sup>242</sup> Dolayısıyla da aslında bu fotoğraf manevi bir taşımayı simgelemektedir. Hıristiyanların kendi aralarında oluşturdukları bu kod sistemi (Pieta) evrensel bir ifadeye dönüşmüş ve böyle bir fotoğrafın çıkmasına olanak sağlamıştır.

Serrano'nun yukarıda bahsi geçen diğer üç çalışmadaki gibi bu fotoğrafında da kendisi tarafından kâğıt üzerine püskürtme boya ile yapılmış olan ve son derece tiyatral bir sahneyi hatırlatan etkileyici bir fon kullanılmıştır. Bu olağanüstü zemin bizi realizmin sınırları dışına çıkmaya zorlayarak, fotoğrafın daha derinlerine doğru bakmaya itmektedir. Patrick Murphy'ye göre, Serrano'nun spreyle boyadığı bu duvarlar bulutlu biçimleriyle barok döneminin soyut dışavurumcu tabloları gibi görünmektedir. Diğer yandan fotoğrafın atmosferi, özellikle bulutlar, bize El Greco'nun dini, ruhani ve mistik işlerini anımsatır niteliktedir. Ama hepsinin ötesinde bu görüntüyü biçimsel bir şekilde, dindar bir üslupta ya da ironik bir şekilde okuyup okuyamayacağımızı bilemediğimiz taktirde, soyutlama, dini sanat, ve kitsch ayırt edilemez hale gelmektedir. Aslında bu çalışmalarının (Tableaux) hepsi de, Rönesans ve Barok resimlerine benzemektedir. Serrano bu durumu kendi sözleriyle şu şekilde izah etmeye çalışır; *“fotoğrafı bir ressamın tuvali kullandığı gibi kullanmayı istedim, ve kendimi mekan ve perspektif gibi temel fotoğrafik unsurlar ile sınırlamayı tercih etmedim. Bu soyut seriler hala tablodur, ama dekor ve arka plan arasındaki ayırım çoğu zaman ortadan kaldırılmıştır.”*<sup>243</sup>

Sanatçının bir diğer seri çalışması **“Beden Sıvıları”** (*Bodily Fluids*) üzerine olmuştur. Serrano bu serisinde çeşitli beden sıvılarını (kan, sperm, süt ve çiş) ele alarak, kutsal beden fikri üzerinde yoğunlaşmıştır. Soyutlama ile maddenin ayırt edilemez hale geldiği, sadelik ve zarafetin egemen olduğu **“Süt, Kan”** (*Milk, Blood, 1986*) isimli çalışması (Fot:85) seri fotoğraflarından sadece birisidir. Sağlı sollu iki

---

\* Daha ayrıntılı bilgi için bkz, birinci bölüm, s:38-39

<sup>242</sup> George Fergason, *Sign and Symbols in Christian Art*, Oxford University Pres, New York, s:15

<sup>243</sup> Murphy, a.g.e., s:13-25

farklı renkten oluşan dikdörtgenler ve bu dikdörtgenlerin bir birlerinden ayrılmasını sağlayan kalın bir çizgiden (pleksiglas) ibaret bu kadrajı değerlendirirken, kanın kırmızısıyla ölümü, sütün beyazıyla da dolu dolu bir hayatı düşünmeden edemeyiz. Zemini düzleştirip muhteviyatı soyutlaştırdığı bu çalışmasında, fotoğrafı sanat yapanın “biçim” olduğu fikrine de ayrıca karşı çıkmaktadır. (Bu karşı koyuş daha sonra çok daha keskin bir anlatımla kendisini “Çiçli İsa” fotoğrafında gösterecektir) Kavramsal ve algısal bilgi arasında bir yerde görüntünün sunduğu ruhanilik ve farklı bir şekilde inşa edilmiş gerçeklikle zorunlu olarak yüzleşmek zorunda kalırız. Böylece bu iki monokromatik renk alanı ile kırmızıdan beyaza, ölümden yaşama, somut gerçeklikten geometrik soyutlamaya geçişler yaparız. Çünkü sınırların varlığının fotoğrafın düzlüğü tarafından yalanlanmaya çalışılması boşuna bir çaba olmaktan öteye geçememektedir.

Renk dalgalarının algılandığı bu enteresan çalışmada, sanki pleksiglas içindeki sınırların ayrılıklarını sürdürmesi ümitsiz bir disiplin ve düzen gerektirmektedir. Peki, birbirine karışması itina ile engellenmiş olan bu iki sıvının gerçekteki anlamları nelerdir? Haçerlioğlu'nun Türk dili sözlüğünde süt, kadınlar ve memeli dişi hayvanların yavrularını beslemek için memelerinden gelen besin değeri çok yüksek ak sıvı olarak ifade edilmiştir. Halk arasında, insanın aslı, mayası gibi anlamları da mevcuttur.<sup>244</sup> Buna ek olarak süt, hayatın anneye ait olan tarafını, sağlığı, temizliği ve masumluğu ifade etmektedir.

Kan ise süt'ten çok daha geniş bir anlam çizelgesine sahiptir. Kan, güç ve canlılık veren ve kötülüklerden arıtın bir madde olarak, ilk insanlardan beri olumlu ve büyümlü etkisine inanılmış bir sıvıdır. İlkelerin kan'la ilgili çeşitli inançlarının dışında gelişmiş mitolojilerde de kanın büyümlü gücü bir çok öykülere konu olmuştur. Örneğin, İskandinav mitolojisinde Sigfrid, dev Fafnir'in kanıyla yıkanmış ve bundan ötürü vücuduna hiçbir silah işlemez olmuş. Cermenlerin dünyanın yaratılışı tasarımlarında denizlerin dev Ymir'in kanından oluştuğuna inanılır. Eski Anadolu efsanelerinde kurban kanının bir kaptan toplanarak tapıcıların üstüne serpildiği anlatılır. Günümüzde de kurban bayramlarında kurbanın kanı çocukların alınlarına sürülür. Avustralya yerlileri, yaşlı erkeklerin kanını çocuklara sürerek onları erginleşmiş olduklarına inanırlar. Kimi Afrika yerlileri ve Eskimolar kan çorbası

---

<sup>244</sup> Orhan Haçerlioğlu, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul, s:447

içerler. Kan kardeşliği geleneği de kanın büyüğü gücüyle ilgilidir.<sup>245</sup> Bununla birlikte soy, sop, bir soydan gelme, kaynağı bir olma gibi anlamlara da sahiptir.<sup>246</sup>

Ancak kan özellikle orta çağ Hıristiyanlığında olumsuz anlamlar kazanmış ve aşırı derecede politik bir hale gelmiştir. Diğer yandan çağın hastalığı AIDS'in 5 Ocak 1984'te The New York Times'ta yayınlanan bir yazıyla kitlelere kan yoluyla bulaşabildiğinin ilan edilmesi, kan'ın insanların düşüncesinde o tarihten sonraki değişen anlamında büyük bir rol oynamıştır. Serrano'nun AIDS'i bilinçli bir şekilde ele alıp almadığı bilinmez ama zaman zaman bu çalışmanın asıl göndermede bulunduğu yerin doğrudan bu hastalığa olduğu iddia edilmiştir. Akabinde gelen "Boşalma" serisinde de (Fot:90) bu düşünceler kuvvetlenmekle birlikte, daha çok güvenli seksin önemine vurgu yapıldığı üzerindeki yorumlar artmıştır. Diğer yandan kanı konu alan serisiyle saf kan tartışmalarına da olanak tanıyarak, Nazi dönemi ırk politikalarını yeniden aklımıza getirmemize neden olmuştur. Bununla bağlantılı olarak hemen Serrano'nun hispanik olduğunu anımsarız. Gerçi Serrano hispanik birisi olmaktan dolayı gurur duymasına rağmen, kendisini hispanik bir sanatçı gibi düşünmediğini söylemektedir.<sup>247</sup>

Görüldüğü gibi süt ve kan içerdiği derin metaforik anlamlar dolayısıyla, fotoğrafları sadece haz alınacak birer görüntü olmanın ötesine taşırlar. Bunun yanı sıra diğer benzer çalışmaları için de aynı şeyler rahatlıkla söylenebilmektedir. Bu serideki diğer çalışması olan "**Kan Çemberi**" (*Circle of Blood, 1987*), sarı renkli bir zemin üzerine yerleştirilmiş daire biçiminde bir pleksiglas kabın içinde yer almış kanın fotoğraflanmasından başka bir şey değildir (Fot:87); sarı dikdörtgen içerisinde kırmızı bir daire, bu biçimsel yapılanması Kazimir Malewich'in Süprematist vizyonunu hatırlatmaktadır. Bu başka bir dünyanın manalarına açılan yalın bir düzenek, Soyut Dışavurumcu bir kompozisyonudur. Bu bağlamda Serrano'nun avangart akımların deneysel ruhunu taşıyan soyutlamaları, bir yandan da yapıtları boyunca adeta bir Amerikan Soyut Dışavurumculuk antolojisi gibi Barnett Newman, Clifford Still, Mark Rotho ve Frank Stella etkilerini hissettirmektedir.

---

<sup>245</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., 1993, s:238

<sup>246</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., 1992, s:290

<sup>247</sup> Murphy, a.g.e., s:29

Buna ek olarak bu seriyi oluşturan son çalışmalar **“Süt Haçı”** (*Milk Cross*, 1987) (Fot:86), **“Kanfırtınası”** (*Bloodstream*, 1987) (Fot:89) ve **“Çiş ve Kan”** (*Piss and Blood*, 1987) (Fot:88), aynı karmaşık anlamı taşımakla birlikte, biçim olarak öncekilerden biraz da olsa farklılık göstermektedirler. Belirgin çerçeveli pleksiglas konteynırlarla birbirlerinden keskin bir şekilde ayrılmış sıvılar bu fotoğraflarda gözden kaybolmuş ve aksine sıvıların kontrolsüz bir şekilde bir birlerinin içlerine aktığı tasarımlar ön plana çıkarılmıştır. Fakat *“Milk Cross”* da diğer ikisine oranla daha kontrollü bir üslup hakimdir. Çevresi kanla doldurulmuş süt ile dolu haç şekli görünürde biçimsel anlaşılabilirliği hiç kaybetmemiştir ama sınırları da önceki çalışmalarda olduğu kadar keskin değil, kısmen belirsiz hale getirilmiştir. Aslında buradaki karışım hafifte olsa rahatsız edicidir. Hatta belki de rahatsız edici olan karışmanın az oluşudur. Çalışmada süt ile kanın birbirlerine kısmi karışmış hallerini görmekten hoşlanmayız. Sanki süt ile kanı bir birlerine karışmamaları gereken iki sıvıymış gibi hissederiz. Bu gerçekte kişisel geçmişlerimizde aramızda gereken bir cevaptır. Bir pleksiglas tankın süt ile doldurulup, kanın rahat bir şekilde içine püskürtüldüğü **“Kanfırtınası”** isimli çalışma ise tam bir birleşme anını göstermektedir. Süt içerisine akıtılan kan gerçekte fırtına havası vermektedir. Bir araya toplanan sıvıların bir anlık geçici efektlerinin yakalandığı bu çalışma hatta bir volkan püskürmesi gibi şiddet içermektedir..

**“Çiş ve Kan XIII”** (*Piss and Blood XIII*) ise aksine Disney vari bir fantazyaya ile dünyanın yaratılışı gibi görünmektedir. Ya da daha farklı bir yaklaşımla güneş yüzeyindeki patlamalar ve püskürtmeler olarak da değerlendirilebilir. Burada bedensel salgıların bir kereliğine salınması sanki başlangıçta var olanı gösterir nitelikte korkutucu ama coşkulu bir anlatım sergilemektedir.

Dolayısıyla renk alanlarının bu soyut düzenlemeleri boyunca Literalizm ve Sembolizm arasındaki tansiyon artmaktadır. Çünkü kan, süt, sidik ve sperm gibi bedensel akışkanların hipersemantik (hypersemantic) niteliği bu olguları evcilleştirmeye yetmez.

Birçok kültürde bu sıvılar (kan, süt, sperm ve idrar) ahlaki ve estetik açıdan sakıncalı bulunmakta, görmezden gelinmektedir. Bazı toplumlarda bu sıvıların dökülmelerine karşı çeşitli yasaklar bulunmaktadır. Sadece birer atık, kontrol eksikliğinin birer göstergesi olarak değerlendirildiklerinde zararlı olarak algılanmaları

tabii ki çok normaldir. Ama özlerinde onlar insan sembolleri olarak güçlü bir şekilde şifrelenmişlerdir. Belki de bu sebeple izleyici görüntülerin Serrano'nun beden sıvılarından oluştuğu gerçeğinden bir türlü uzaklaşmamaktadır. Bunu güçlendiren sebeplerden bir diğeri ise kullanılan malzemenin gerçek oluşudur kuşkusuz. Serrano fotoğraflarının içeriğindeki anlamı güçlendirebilmek amacıyla, bütün sıvılarda gerçek malzemeyi kullanmayı tercih etmiştir. *“Ona gerçek kan yerine neden boya kullanmadığı sorulduğunda, o da boyanın onu tatmin etmediğini ve istediği etkiyi vermediğini”* söylemiştir.<sup>248</sup> Görünüşte sıvıların hepsinin doygun net renklere sahip olmaları, onları basit renkler olarak algılamamıza neden olabilir. Gerçekten vazgeçilmez oluşları onları günlük ve sıradan kılsa da, “kan kırmızısı” ya da “süt kadar beyaz” renklere sahip olan bu sıvılar aslında çok fazla tabu ve anlam ile yüklüdürler. Yani şekiller ne kadar soyut, renkler ne kadar güzel olsa da muhteviyat yine de saklanmamaktadır. Onlar esas ve ilahi olanın evrensel sembolleridirler.

Serrano, Kilise'yi Hazreti İsa'nın kanını ve bedenini aklına takmakla itham eder. Ama ona göre aynı zamanda bu bir baskıdır.ve Kilise üyelerinin fiziksel yaradılışı inkâr edilmektedir. Dolayısıyla *“orada gerçek bir kararsızlık vardır”* der Serrano ve *“çalışmamda, yeniden gözden geçirmeyle beden sıvılarını idealleştirerek dinin kurumsallaşmasındaki bu gerilimi kişiselleştirmeyi denedim”*<sup>249</sup> diye ekler.

Sıvılar üzerine yoğunlaştığı çalışmalarını bir adım daha öteye taşıyarak, akabinde **“Cinsel Boşalma”** (*Ejaculation, 1989*) (Fot:90) serisini oluşturur. Bu seri ise cinsel uyarılma sonucu serbest bırakılan bedensel sıvı yani meni hakkındadır. Doğma, üreme, çoğalma, büyüme, gelişme, doğurma ve yetiştirme gibi anlamları da içinde barındıran bu sıvı<sup>250</sup>, aslında insanın cisimlenmesinin bir sembolüdür. Bu yüzden de bu sıvının ele alınan diğer sıvılar içerisinde ayrı bir önemi ve yeri vardır. Çünkü dünyada yaşayan her insanın var olmasını sağlayan şifreler, sadece onun gizemli yapısı içerisinde mevcuttur. Evrenin kökeni, yaradılışın kitabıdır o. Bununla birlikte, yaşamın en temel kaynağı olarak adlandırabilecek bu madde sadece cinsel boşalma anında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla mahrem bir anın, bahsedilmesi herkesçe uygun görülmeyen özel bir eylemin ürünüdür. Serrano da bu

---

<sup>248</sup> Andrew Brackensick, “Serrano shows student his photography”, Oregon Daily Emerald Online sitesindeki Serrano ile 10 Mayıs 1996'da yapılan bir söyleşiden alınmıştır.

<http://www.dailymerald.com/archive/v97/3/960510/serrano.html>

<sup>249</sup> Patrick Finnegan'dan aktaran Murphy, a.g.e., s:25

<sup>250</sup> Hançerlioğlu, a.g.e., 1992, s:184

sınının içerdiği büyük gücü hissetmiş olacak ki, onu diğerleri gibi durağan olarak fotoğraflamaktansa, tohumların saçılması sırasındaki hareketli anı durdurmayı tercih etmiş, böylece bu çok özel sıvının tabiatı gereği sahip olduğu güçlü dinamik yapısını iyi bir şekilde yansıtabilmiştir. Bu geçici, özel bir andır. Dolayısıyla spermler sadece o kısa özel an içerisinde var olabilirler. Fakat burada geçicilik onların zayıf tarafları olarak değil, güçlü olmalarını sağlayan bir özellik olarak vurgulanmaya çalışılmıştır.

Serrano bu serisini yaratabilmek için kamerasına motorlu bir makine eklemek zorunda kalmıştır. Fotoğraflarını çektiği spermler kendisine aittir ve çekimler kendi evinde siyah bir fona karşı kurulan bir düzenek ile gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafları yaklaşımakta olan bir orgazmı hissettikten birkaç saniye önce çekmeye başlamıştır. Her oturum yirmi saniye kadar sürmüştür ve otuz altı çekimde sonuçlanmıştır. Ve bu otuz altı çekim sonucunda ortaya çıkan kullanmaya değer iki kare ("**İsimsiz VII, Yörüngede Boşalma**" [*Untitled VII (Ejaculate in Trajectory)*, 1989] (Fot:90) ve "**İsimsiz XIV, Yörüngede Boşalma**" [*Untitled XIV (Ejaculate in Trajectory)*, 1989], Serrano'nun kendisini şanslı olarak nitelendirmesine sebep olmuştur.<sup>251</sup> Fotoğrafta yaşam sıvısının Serrano'nun vücudundan çıkması üzerinde durulmamış, beden kadraj dışında bırakılarak sadece hareket halindeki sıvının soyutlanmış biçimi ön plana çıkartılmıştır. Dolayısıyla bedene değil, sadece hareket halindeki sıvı ve o özel zevk anı üzerine yoğunlaşmamız sağlanmıştır. Aslında en temelde bu aşırı bir mutluluğun soyutlanmış halidir. Var olma isteğinin, yaşam kuvvetinin bütün coşkusu hareketle birlikte fotoğrafın içine yerleştirilmiştir. Karanlıkta parlayan bir ışık, fırlayan bir ateş gibidir.

Serrano'nun bu kontrol etme ve serbest bırakma oyununda, biçim ve içerik sürekli olarak seyirciyle iletişim halindedir. Geometrik biçimlerin büyümesine kapılarak, içerisindeki yüceltilmiş beden sıvılarını görmekte zorlanan bir izleyici, elbette fotoğraftaki güçlü hierophanie temsilinin de farkına varmakta güçlük çekecektir. Bir sonraki çalışmasında ise bunu fark etmek çok daha kolay bir hale gelmiştir. İdrar ya da kan içerisine atılmış klasik ya da bir Hıristiyan heykeli daha anlaşılır ve biçimle nispeten daha uyumlu bir anlatım sergilemektedir. Bu serinin en ünlü çalışması hatırlayacağımız gibi sansasyonel "Çiçli İsa" fotoğrafıdır. Haç üstünde gerili bir İsa (Crucifix) heykeli, kehribar renkli bir sıvı içerisinde ışıltamaktadır. Burada hierophanie temsili, hava kabarcıklarının oluşturduğu pus içerisinde esrarengiz bir

---

<sup>251</sup> Murphy, a.g.e., s:34

şekilde sunulmaktadır. Bu sıvının idrar olduğu şokunu atlattığımızda, İsa'nın kanayan ve ölmüş bedenini anımsarız.

Patrick Murphy yazısında Serrano'nun bu çalışmasını, “şok edici dinsel bir tören (sacrament)”e<sup>252</sup> benzetmektedir. Aslında Serrano'nun bu çalışması “Daldırma” (Immersion) serisinin yalnızca bir parçasıdır. Hatta bu seri içerisinde bu fotoğrafın tam tersi bir çalışması bile mevcuttur. Su ve süt karışımı bir tanka yerleştirilen bir figürün konu alındığı, adı “**Beyaz İsa**” (White Christ, 1989) (Fot:94) olan bu saf ve masum görüntüyü yaratmak, belki de Serrano'nun maruz kaldığı şiddetli halk protestolarına karşı verdiği bir cevaptır. Akabinde yaptığı çalışmalarda ise sıvı olarak yalnızca suyu kullanmayı tercih ederken, fotoğraflarına koyduğu başlıklarda benzer yaklaşımlar sergilemekten çekinmemiştir; “**Siyah İsa**” (Black Jesus, 1990) (Fot:95), “**Siyah Meryem**” (Black Mary) ve “**Siyah Akşam Yemeği**” (Black Supper) (Fot:109). Bu çalışmaları sıvılara batırılmış kutsal Hıristiyan sembollerinin fotoğraflarıdır.

Bu serinin devamında “Çişli İsa” ile aynı kaderi paylaşan fotoğrafları da olmuştur Serrano'nun. “**Çişli Disk Atan Atlet**” (Piss Discus, 1988) (Fot:91) bunlardan bir diğeridir. Yine burada kendi idrarı içerisine batırdığı ünlü Klasik Yunan heykeliği yanlardan aydınlatılarak fotoğraflanmıştır. Beden atıklarıyla ideal güzelliğin klasik formunu birleştirdiği “**Kadın Büstü**” (Female Bust, 1988) (Fot:93) ile “**Meryem ve Çocuğu II**” (Madonna and Child II, 1989) (Fot:92) klasik konuların ele alındığı diğer görüntüleri arasındaki yerlerini alır. Bu serinin ikinci bölümü ise “**Sabinlerin Kaçırılışı**” (Rape of the Sabine Women, 1990) gibi abidevi parçalardan oluşmaktadır. Bu fotoğrafı için Los Angeles'ten satın aldığı plaster figürü kullanmıştır. En klasik heykel ve resim temalarında biri olan bu figür triptik anlatım içinde kor gibi parlayan bir görüntüyle sunulmaktadır. Giovanni da Bologna'nın iyi bilinen bir heykeline dayanan “**Aziz Michael'in Kanı**” (St. Michael's Blood, 1990) da bu bölümün ikinci önemli çalışmasıdır. Görüldüğü gibi Tanrılar ve kahramanları güzel bir biçimde görüntüleyen Yunan ve Roma sanatı Serrano'yu da derinden etkilemiştir. Fotoğrafı bir medyum olarak gören Serrano, sanat tarihinin pek çok tarafıyla bağlantıya geçme eğilimindedir. Barok ve Neo-klasik yaklaşımlar, Soyut Dışavurumcu ifadelerle bütünleşmektedir.

---

<sup>252</sup> y.a.g.e., s:14



Aslında “**Daldırma**” serisindeki birçok çalışma ayrı ayrı fotoğrafların birleştirilmesinden oluşmaktadır. Diğer bir deyişle onun konuları üzerine koyduğu sınırlamalar dolayısıyla parçalardan bütüne ya da bütünden parçalara geçişler yapılmıştır. Bu durum kendini en çok, bu serinin içinde olduğu gibi dışına çıktığında da dikkat çekmeye devam eden önemli çalışması “**Siyah Akşam Yemeği**” (*Black Supper, 1990*) (Fot:109) örneğinde göstermektedir. Bu Serrano’nun Leonardo’nun dünyaca ünlü “**Son Akşam Yemeği**” isimli çalışmasına yaptığı bir göndermedir (Res:113). Aynı “*Pieta*” isimli çalışmasında olduğu gibi Serrano’nun bu fotoğrafının da bu tez içerisinde çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Dolayısıyla üzerinde diğer örneklerle nazaran çok daha fazla durulacaktır.

Serrano, Leonardo’nun ünlü resmindeki figürlerin plaster kopyalarını yapmış, diğerlerinde olduğu gibi onları sprey ile siyaha boyamış ve daha sonra da bu heykelcikleri suya batırmıştır. Görüntünün uzun yıllarca denizin altında yattıktan sonra midyelerle üstü kabuk bağlamış çok eski bir hazinenin kalıntılarını anımsatan bir havası vardır. Parıldayan köpüklerle kaplanmış temsili heykelcikler daldırıldıkları sıvı içerisinde sanki bir şeyi bekler gibi ve hikâyelerini anlatmak istermişçesine öylece durmaktadırlar. Serrano eski bir hikâyenin canlandırıldığı bu sahneyi beş ayrı görüntü içerisine bölerek sunmayı tercih etmiştir. Aslında bir fotoğrafı beş kadraj üzerinden okumak gerçekte sadece anlama yapılmış bir müdahaledir. Çünkü gözümüz bu sınırları görmezlikten gelmektedir. Leonardo’nun yaratısı bu mütevazı materyallerden dışarı ışık saçmaktadır. Sanki yeniden keşfedilmektedir. Böylece esrar gizem içinde yenilenir, canlandırılır.

Son akşam yemeği sahnesi, bir masa çevresinde yemeğe oturmuş İsa ve on iki havarisinden oluşmaktadır. “*Mayasız Ekmek Bayramı’nın ilk günü öğrencileri İsa’ya yaklaşp sordular: ‘Passah yemeğini yemek için nerede hazırlık yapmamızı istiyorsun?’ O da, ‘Kentte o kişinin yanına varın’ dedi, ‘Kendisine, ‘Öğretmen, vaktim geldi, Passah yemeğini öğrencilerimle birlikte evinde kutlayacağım diyor’ deyin.’ Öğrenciler İsa’nın verdiği buyruğu tam olarak yerine getirip Passah yemeğini hazırladılar. Akşam olunca, İsa On İkiler’le birlikte sofraya oturdu.*” (Yahudiler, 7 nisandan başlamak üzere 7 gün mayasız ekmek yerler. 14 nisan akşamı kesilen kuzu ise, sabah şafakla yenir - Bu arada On ikilerden Yahuda İskariot adındaki havari, başrahiplerle anlaşmış ve otuz gümüş karşılığında İsa’yı teslim etmeye söz vermişti. Bunun için uygun bir fırsat kolluyordu.) “*Hep bir arada yemek yerlerken,*

*'Doğrusu size derim ki, içinizden biri beni ele verecek' dedi. Derin üzüntüyle her biri O'na sormaya başladı: 'Yoksa ben miyim, ya Rab?' İsa, 'Beni ele verecek olan, elindeki ekmeği benimle birlikte sahana banandır' diyerek yanıtladı, 'İnsanoğlu ölüme gidiyor; tıpkı kendisine ilişkin yazılmış olduğu gibi. Ama İnsanoğlu kimin aracılığıyla ele veriliyorsa, vay onun başına! O kişi hiç doğmasaydı kendisi için daha iyi olurdu.' İsa'yı ele veren Yahuda atıldı: 'Rabbi, yoksa o kişi ben miyim?' İsa onu yanıtladı: 'Dediğin gibidir.'” “Onlar yemek yerken İsa ekmeği alıp kutsadı. Sonra bölüp öğrencilerine verdi. 'Alın ve yiyin, bedenimdir bu' dedi. Ardından bir bardak aldı, teşekkür sunduktan sonra onlara verdi. 'Bundan hepimiz için' dedi, "Çünkü bu birçoklarını kapsayan -günahların bağışlanması için akıtılan- 'antlaşma kanımıdır.' İşte size diyorum: Bundan böyle bağın bu ürününden içmeyeceğim; Babam'ın hükümlerinde sizlerle birlikte tazesinden içeceğim güne dek.”<sup>253</sup>*

Kutsal kitaptan alınan bu etkileyici hikaye Leonardo'ya ilham verirken, onun bu dini metnin üzerine yaptığı şaheseri de daha sonra Serrano'ya öncülük etmiştir. *Leonardo Da Vinci*'nin 1495 tarihli ünlü *"Son Akşam Yemeği"* adlı freskosu (Res:113), Milano'da, Santa Maria delle Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarını kaplamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nda bir bombardıman sonucu bu resim parçalanmış, yapılan restorasyon ile ancak günümüzde olduğu hali kadar düzeltilebilmiştir.

Ernst Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"* isimli kitabında, kendileri için yapılan bu unutulmaz yapıtın o dönem için rahiplere nasıl görüldüğünü hayal etmek gerektiğinden bahseder ve ekler: *"Bu yapıtın ilk açıldığı gün, rahiplerin uzun yemek masalarının yanbaşı, İsa ve havarilerinin yemek masasının görüldüğü an, nasıl bir izlenim yarattığını hayallerimizde canlandırmalıyız. Bu kutsal öykü, o zamana dek, seyirciye bunca yakın olmamıştı. Rahiplerin yemek salonuna bir başka salon daha eklenmişti sanki ve "Son Akşam Yemeği" elle tutulur bir şey oluvermişti. Nasıl düşüyordu masanın üstüne ışık! Nasıl figürlere hacim kazandırıyor! Belki de rahipleri önce, masa örtüsü üzerindeki tabaklar ve giysilerin kıvrımları gibi ayrıntıların resmedilişindeki gerçekçilik etkilemişti. Şimdi olduğu gibi, o zaman da, sanat yapıtları, işin ehli olmayanlarca, sadece gerçeğe benzerliklerine göre değerlendiriliyordu. Ama bu ancak ilk izlenim olabilirdi. Rahipler, bu olağanüstü gerçekçilik yanılışının yarattığı ilk şaşkınlığı aştıktan sonra, Leonardo'nun,*

<sup>253</sup> İncil, Matta, 26:14-30, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1997, s:59-60

*İncil'in bu sahnesini nasıl betimlediğini anlamaya çalışmışlardır. Bu eser, aynı temayı işleyen eski yapıtlara hiç benzemiyordu. Geleneksel betimlemelerde, İsa sakin bir şekilde kutsal ekmeği paylaştırırken, havariler (herkesten ayrı duran Yahuda dışında) masada yan yana otururdu. Leonardo'nun yeni resmi, bu tablolardan çok farklıydı. Bu resimde hareket ve heyecan vardı. Leonardo, kendinden önce Giotto'nun da yaptığı gibi, Kutsal Kitap'ın metnine dönmüş, İsa'nın, 'Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek,' dediği, havarilerin ise, 'Yoksa ben miyim ey Rab?' diye hüzünle soru sormaya başladıkları andaki sahneyi hayalinde canlandırmaya çalışmıştı. Yuhanna İncili ise şunları ekliyor: "İsa'nın sevdiği bir havarisi İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. Simon Petrus ona işaret ederek, İsa'nın kimi kastettiğini sormasını istedi." Bu sahneye canlılık veren şey, işte bu karşılıklı sorular ve işaretleşmelerdir. İsa trajik sözleri henüz söylemiş, onu sevenler, duydukları karşısında korkuyla geri çekilmişlerdir. Havarilerden kimisi sevgi ve suçsuzluğunu belirtmek istiyor gibi, kimisi Rab'ın kimi kastetmiş olabileceğini tartışıyor, kimisi de, söylediklerinin açıklamasını beklercesine İsa'ya bakıyor. Hepsinden daha aceleci olan Aziz Petrus, İsa'nın sağında oturan Yahya'ya doğru atılıyor ve kulağına bir şeyler fısıldarken, ister istemez Yahuda'yı masanın üstüne doğru itiyor. Yahuda diğer havarilerle birlikte olduğu halde onlardan ayrı duruyor. Yalnız o, el kol hareketi yapmıyor, yalnız o soru sormuyor. Sadece önce eğilip, kuşkulu ya da kızgın bir ifadeyle bakarken bu kargaşa içinde sükunetle oturan İsa'nın yazgıya boyun eğmiş figürüyle dramatik bir kontrast yaratıyor. [...] İsa'nın sözlerinin yarattığı heyecanlı havaya karşın, yapıtta karışık hiçbir şey yok. On iki havari, adeta doğal bir biçimde üçerli dört gruba ayrılmış. Bu gruplar birbirlerine havarilerin jestleri ve hareketleri ile bağlanıyor. Çeşitlilikte o kadar düzen ve düzende o kadar çeşitlilik var ki, bir birlerini tamamlayan karşıt hareketlerin uyumlu oyunu tükenmek bilmiyor.<sup>254</sup>*

Leonardo'nun elde ettiği başarının büyüklüğünü, Serrano kendi çalışması için de ummuştur. Ne de olsa onun "*Black Supper*" isimli bu çalışması, bu tema üzerine yapılan ilk fotoğraf örneklerinden birisi olma özelliğine sahiptir. Araştırma sırasında bu konuya ilişkin ulaşılabilen ilk örneklerden birisi ise 1934 tarihli Fransız *Georges Hungne*'nin (1906-1974) "*Son akşam Yemeği*" (*Last Supper*) başlıklı kolaj çalışmasıdır. Pornografik öğeler barındıran bu fotoğraf, saygısız ve düzeysiz bir eleştiriden öteye gidememiş, haklı olarak tarihin sayfalarında kaybolup gitmiştir.

<sup>254</sup> Gombrich, a.g.e., s:296-298

Fakat bu konuya ilişkin dikkate değer fotoğraf çalışmaları da yapılmıştır. Örneğin Serrano'dan sonraya denk gelse de, 1995'te *Faisal Abdu Allah*'ın (*The Last Supper*) (Fot:111), 1998'de Azerbaycanlı *Rauf Mamedov*'un (*The Last Supper*) (Fot:110), 1999'da *Anthony Goicolea*'nın (*Last Supper*) ve Frank Herholdt'un (Fot:114) "*Son Akşam Yemeği*" üzerine olan fotoğrafları bunlar arasında yer almaktadır. *David LaChapelle*'in reklâm fotoğraflarını da unutmamak gerekir (Fot:112).

Bu kutsal hikâye, hem üzerine yapılan spekülasyonlarla hem de biçimine getirilen yeni ifadelerle güncelliğini korumaya devam etmektedir. Güncel olduğundan dolayı mı bu konu üzerine hala çalışılmaktadır yoksa bu konu üzerine çalışıldığından dolayı mı konu hala güncelliğini korumaktadır pek ayırt edilemese de, günümüz görselliğini bile derinden etkileyen en önemli dini hikâyelerden birisi olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Serrano'da bu çekici konuyu ele alarak belki de bir geleneğin devam etmesine yardımcı olmuştur. Onun hemen hemen bütün çalışmalarında az da olsa görülen dinsel yananamlar, bu tür çalışmalarında doğrudan anlamın kendisi haline gelmiştir. Kopyaların kopyalarını üretmiş, sonra da fotoğraflarını çekmiş, bu ifade şekliyle de post-modern bir üslup içerisinde değerlendirilmiştir. Geleneksel fotoğrafik anlatım, yerini çok çağdaş bir yaklaşıma bırakmıştır. Transformasyon dikkat çekici hale gelmiştir. Serrano bu fotoğrafıyla, kendini bir fotoğrafçıdan çok, bir arkeolog ya da bir define avcısı olarak sunmayı ister gibidir. Açıkçası bu fotoğraf aracılığıyla iletilmek istenen sanki sadece yeniden keşfetmenin heyecanını seyirciyle paylaşmaktır.

Serrano bu serisini bitirdiğinde kendisi için bir dönemi kapatmış yeni bir döneme adım atmıştır. Bu fırsatı da ilk kez "*Evsizler*" (*Nomads*) ve "*Klan üyeleri*" (*Klansmen*) sergilerinde elde ettiğinden bahseder. Artık, halkın dikkatini çeken yaşamın önemli sembolleri haline gelmiş nesnelere ilgilenmek yerine, kendi deyimiyle insanların onun hayatına ve işine girmelerine izin vermeye başladığı yeni projeler üzerinde çalışmaya girişmiştir. Bununla birlikte o, hayatında hiç oy kullanmadığından ve bu sistemin hiçbir zaman bir parçası olamadığından söz ederken, aslında bundan sonra gerçekleştirecek olduğu çalışmalarında da farklı işler ortaya koyacağını ima etmektedir. Nitekim "*Evsizler*" üzerine attığı ilk adımla da bunu kanıtlar nitelikte bir girişimde bulunmuştur. Artık o çalışmalarında beden sınırları ile ilgilenmemekte, hatta bireyselliği reddederek marjinalliğe keskin bir dönüş gerçekleştirmektedir. Başlangıçtaki serilerinden farklı olarak, bu yeni Serrano,

“Clergy”de rahibe ve rahiplerin, “Nomads”da evsizlerin, “Native American Portrait”de yerlilerin, “Body Builder”da vücutçuların, “Ku Klux Klan”da ırkçıların portrelerini, stüdyo ortamı titizliğinde fotoğraflayarak, toplumun ilgisini bu kişilere çekmeye çalışır. Bu yeni dönem işlerinde bile din olgusundan tam anlamıyla kopmamıştır.

Serrano “**Evsizler**” (*Nomads*, 1990) serisi için objektifini sokaklarda, metrolarda ve parklarda yaşayan insanlara çevirmiştir. Aslında bu fotoğraflarda ilk bakışta evinden çıkarılmışlığı görmek oldukça zordur. Çünkü onların açlıklarını, yersiz ve yurtsuzluklarını düşünmeden önce ister istemez kostümler üzerinde yoğunlaşmak durumunda kalırız. Kişiler hakkında en çok bilgi alacağımız materyallerin başında kıyafetlerin geldiği düşünülecek olursa, bedeni maskeleyen kostümlerin fotoğraflarda neden bu kadar öne çıkartıldığı da açıklığa kavuşturulmuş olacaktır. Nitekim Serrano onların ihmal edilmiş bedenlerini daha iyi vurgulayabilmek amacıyla kostüm ve o kostümün arkasına gizlenmiş kişilikler üzerinde durmuş, onları fiziksel gerçekliklerini tamamen ortaya çıkartmak istercesine pozlandırmıştır. Orada daha çok bir dağ adamını, balina avcısını, şehirli kovboyları, ya da belki sadece lekeleri, buruşuklukları veya bozuk fermuarları görürüz. Bu görüntülerin biçimsel mükemmelliğini bir anlamda sabote eden içerik, Serrano’nun daha önceki çalışmalarından aşına olduğumuz bir ikilemdir. Dolayısıyla yine burada da kendimizi ahlaki ve estetik bir çıkmaz arasında çözümlenemez bir durumun içinde buluruz.

Onun bu projeyi gerçekleştirmek için kullandığı araç gereç, bir Mamiya RB 6x7, bir üçayak, mavi-gri bir fotoğraf fonu, şarjlı bir aydınlatma sistemi ile bir şemsiye ve tabure’den ibarettir. Yani bu görüntüler portatif, taşınabilir bir stüdyoda çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Hatta metroda çalışma izni olmadığı düşünülecek olursa, bu stüdyonun ne kadar pratik olduğu daha kolay anlaşılabilir. Ama yine de fotoğrafları çekerken çok hızlı çalışmak zorunda kalmıştır. Seçtiği modellere on dakika süresince poz vermeleri için on dolar kadar bir ücret, kendi kişisel pozlarını takınabilmeleri için ise cesaret vermiştir. Onun pozlara olan müdahalesi, sağa ya da sola bakmaları ricasından öteye geçmemiştir. Diğer yandan çekimlerinde kamerasını modelin çenesiyle aynı hizada tutmaya özen göstermiştir. Serrano’nun otuz evsiz insanın portrelerinden oluşan *Nomads* serisini tamamlaması yine yaklaşık olarak otuz gece kadar sürmüştür.<sup>255</sup> Onun en anılmaya değer portreleri arasında

---

<sup>255</sup> Murphy, a.g.e., s:36

şapkası ve kemer tokasıyla dikkat çeken ve Amerika'nın Vahşi Batı dönemlerini hatırlatan havasıyla Sir Leonard yer almaktadır (Fot:115).

Serrano'nun bu seri çalışması bize farklı iki fotoğrafçının farklı tarihlerde gerçekleştirdikleri farklı iki çalışmasını hatırlatmaktadır. Bunlardan ilki diğerine göre daha yakın geçmişten ünlü bir moda fotoğrafçısı olan *Irving Penn*'in, "*Küçük bir Odadaki Dünyalar*" (*Worlds in a Small Room*) isimli, 1974 tarihli albümüdür. Penn, 1967 ve 1971 yılları arasında Nepal, Cameroon, New Guinea, ve Morocco gibi gezdiği bir çok yere kurduğu taşınabilir portatif fotoğraf stüdyosuyla gerçekleştirmiş olduğu portre fotoğraflarında, Serrano'nun çalışmasında olduğu gibi, günlük yaşamlarından geçici olarak uzaklaştırılmış insanları konu almaktadır. Bununla birlikte her iki çalışmada da belgesel ve reklâm arasında tuhaf bir birliktelik söz konusu olmuştur. Gerçeklik, romantik bir çekicilikle buluşmuş, moda çekimleri kıvamında fotoğraflar üretilmiştir. Diğer yandan benzerlik kurulan bir diğer çalışma ise *Edward Curtis*'in yüzyıl dönümünde yok olmakta olan Yerli Amerikalıları konu alan fotoğraflarıdır. Curtis gibi Serrano'da yerinden edilme sınırında olan bir sınıf insanı kaydetmeyi amaç edinmiştir. Ama benzerlik bununla da sınırlı kalmamış Serrano yaptığı bir beyanatla Curtis'e duyduğu hayranlığı üzerine basa basa vurgulayarak amaçlarının da bir noktada aynı noktada kesiştiğine dikkat çekmiştir. İlk olarak, "*İlgilendiğim kadarıyla, bir grup insanın yerinden edilmesi soykırımın ilk adımıdır*" der Serrano ve arkasından ekler; "*eğer [Curtis] o yakalamasaydı, belirli bir tarihsel an... sonsuza kadar yok olabilirdi.*" Serrano gerçekten de, çağdaş kültürün referanslarından kaçınarak, ayrıntılı bir şekilde geleneksel kıyafetleriyle fotoğraflayan Curtis'in onları romantize ve idealize ederek insanlığa önemli bir katkıda bulunduğuna inanmaktadır. Bu seriyi yaptığı zamanlarda, yemek odasında Curtis'in dört fotoğrafının asılı oluşu da hayranlığının sözde kalmadığının bir göstergesi niteliğindedir.<sup>256</sup>

Serrano gerçekten de bu serisinde on dokuzuncu yüzyıl sanatında uzun bir geçmişi olan kaybolan amerikanın, üstü kapalı metaforuna yer vermektedir. Bununla birlikte fotoğraflarındaki evsizlerin bu ülkenin inşasında yer alan öncülerin son kalıntıları olabileceğinin altını çizmektedir. Diğer yandan bir grup terk edilmiş ve umutsuz olarak değerlendirilebilecek insanın "evsizler" başlığı altında sınıflandırılmasının ancak görmezlikten geldiği zaman kolay olabileceğinin, aksi

---

<sup>256</sup> y.a.g.e., s:36-37

taktirde hepsinin bir başlık altında toplanmasının zorluğuna dikkat çekmektedir. Bu görüntülerdeki insanların farklı farklı şekillerde olmaları da bunu destekler niteliktedir. O sanki fotoğraflarıyla bu zavallı düşünceye zarar vereceği inancını taşımaktadır. İnsanları ahlaklı olmaya çağırmaktadır. Buna ek olarak, *“onlar kahramandırlar, çünkü fotoğrafladığım şeyi abidevileştirme arzusuna sahibim”*<sup>257</sup> diyerek kendisinin de olaya karşı olan ideolojik yaklaşımını ortaya çıkartmak ister gibidir. Seyirci yine birçok ikilem ile karşı karşıya bırakılmıştır.

Aynı ay Serrano *“Evsizler”* serisini tamamlamış ve diğer serisi olan *“Ku Klux Klan”*a (*Klan üyeleri / Klansmen*) başlamıştır bile (Fot:116-117). Bu seriye başlamasının en büyük nedeninin o dönemlerde bu konunun yeniden ulusun ilgisini çekmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Ama kıyafet ve özellikle maske unsurunun da belirlemede oldukça etkili olabileceği, Serrano'nun çalışmalarının takipçileri tarafından kolaylıkla tahmin edilebilmektedir. Aslında kendi derisinin rengi dolayısıyla da bu araştırmayı yaparken çok güvencede değildir Serrano. Ama bu davranışıyla cesur tavrını sadece fotoğraflarının içeriğinde değil kendini tehlikenin içine atarak da göstermiş bulunmaktadır.

Serrano, estetik sebeplerden ötürü kiliseyi hala çekici bulmaktadır. Aynı yaklaşımları *“Kilise”* (*The Church, 1991*) serisinde de devam eder. Rahip ve rahibelerin ilgi çekici kıyafetleri, özellikle cüppe konu edilmektedir bu seferde. Onları soyut, manevi biçimlere dönüştürmüştür. Örneğin, *“Rahiber Bozema”* siyah, beyaz ve kırmızının bir kompozisyonudur artık. Bununla birlikte sanatçı, kırk fotoğraftan oluşan bu serisi içerisinde bazı mekanlarda ya da giyim eşyalarında erken çalışmalarının yansımalarını da bulmuştur. Özellikle *“Peder Frank”*ın kıyafetinin önündeki kırmızı haç dikkate değer bir süslemedir (Fot:96). O, sanatçının hem *“Kanayan Haç”*ını (*Blood Cross, 1985*) hem de *“Süt Haçı”*nı (*Milk Cross, 1987*) akla getirmektedir. Ama hepsinin ötesinde yüzlerin karmaşıklığı görüntünün kalan kısmının soyutluğunu zayıflatmaktadır. Yani geometrik şekiller ve semboller, bedenin inkar edilemez fizikselliğini gizleyememektedir. Nihayetinde bunlar din adamlarının imalarla dolu portreleridir.

Serrano bu serisini Fransa, İtalya ve İspanya seyahatlerinde yine portatif stüdyosu sayesinde gerçekleştirmiştir. Rahibe Bozema bir Yunan Ortodoks rahibesi

---

<sup>257</sup> y.a.g.e., s:37

iken, Peder Frank ise Roma'da bir kilisede tanıştığı İrlandalı bir papazdır. Fakat din adamları sadece Serrano'nun ilgisini çekmemektedir. Etkileyici kıyafetleriyle din adamları muhtemelen fotoğraf tarihi içerisinde en çok fotoğraflanan konulardan birisi olmuştur. İkinci bölümde ele aldığımız Özgür İskoçya Kilisesi'ni ve din adamlarını fotoğraflayan David Octavius Hill ve Robert Adamson bu örneklerin ilklerindedir. Kuşkusuz sayısız miktarda bu konu üzerine anonim fotoğraflarda bulunmaktadır. Günümüzde Kutsal Topraklara ziyarete giden bir çok fotoğrafçının çektiği bir çok fotoğraf içerisinde de en belirgin figürlerin dini kıyafetlere bürünmüş vatandaşlar ya da din adamları olduğu bir gerçektir. Ama bunların hepsinden bahsetmek tabii ki mümkün değildir. Belgesel bir tarzda olsa da *George Kalinsky'nin "Yahudiliğin Pek Çok Yüzü" (The Many Faces of Judaism)\** ve *Robin Laurance'ın "İslam'ın Portreleri" (Portrait of Islam)\*\** isimli kitapları, Hıristiyanlık dışında iki farklı dinin portrelerini oluşturma çabaları dolayısıyla verilmesi gereken örnekler arasındadır. Bunlardan farklı olarak fotoğrafçı *Tom Legoff* ise dinleri konu aldığı serisinde üç ilahi dinin din adamlarının da portrelerini gerçekleştirerek herkesçe bilinen dinlere ait klişeleri fotoğraflarında bir araya toplamayı başarmıştır (Fot:122-132). Serrano'nun çalışmasıyla asıl benzerlik gösteren fotoğraf serisi ise onun işlerinden çok daha sonraki bir tarihte ortaya çıkmıştır. 1953 doğumlu ünlü Fransız fotoğrafçı **Gerard Rancinan** 2004 tarihli "**Sacre Sauvage**" (*Kutsal Vahşi*) serisinde kardinalleri ve onların muazzam kıyafetlerini konu almıştır (Fot:113-136). Bu fotoğraflarda Hıristiyan din adamlarının ihtişamlı kostümleri çok daha vurgulu bir şekilde ön plana çıkartılmış dolayısıyla da daha etkileyici bir seri olarak akıllarda kalmıştır. Ama bu çalışmanın öncülüğünü yapan fotoğrafçıların başında Serrano'nun bulunduğu da kuşku götürmez bir gerçektir.

Bir sonraki yıl yine ondan beklenileni hakkıyla gerçekleştirir Serrano ve fazlasıyla mahrem ve kutsal olan bir diğer alan üzerinde çalışmaya başlar. Bu en çok yankı uyandıran çalışmalarından "**Morg**" (*Morgue, 1992*) fotoğrafları serisidir. Biçim ve içerik arasındaki çatışma, bu serisinde de dikkat çekici özelliklerden birisi haline gelmiştir. Tahammül sınırlarını hayli zorlayan, zaman zaman izleyenin tüylerini ürperten, korkunç cinayet kurbanları ("*Doğranarak Ölüm*") da dâhil, intihar olayları ("*Fare Zehiri ile İntihar*") ve normal ölüm vakaları (küçük bir çocuğun sadece

---

\* Bkz, George Kalinsky, Rabbis: The Many Faces of Judaism : 100 Unexpected Photographs of Rabbis With Essays in Their Own Words, Universe Publishing, New York, 2002

\*\* Bkz, Robin Laurance, Portrait of Islam: A Journey Through the Muslim World, Thames and Hudson Ltd, 2002



huzurlu bir uykudaymış gibi gösterildiği, “*Ölümcül Menenjit*” ile “*Boğularak Ölüm*”) görüntülerini bir sanatçı duyarlılığıyla aşırı derecede güzel fotoğraflaması gerçekten de ilginç bir yaklaşım olmuştur. Nazif Topçuoğlu bir makalesinde bu çalışmaların gerçekten de çok etkileyici olduğu söylemiş ve “*hem post-mortem geleneğine yaptığı göndermeler açısından, hem de dinsel açıdan. Ölümü düşündürmeleri, Hz.İsa tasvirlerini çağrıştırmaları gibi birçok farklı yönden başarılı işlerdi. Serrano’da sürekli olarak gördüğümüz ezilmişleri, toplum dışıları kutsayan tavır bu işlerde zirvesine çıkmıştı: sahipsiz cesetlere sonsuz saygı ile yaklaşması, görsel olarak onları yüceltiyordu.*”<sup>258</sup> demiştir.

Morg fotoğraflarında insanların ölüm şekilleri, fotoğrafların başlıklarını belirlemekle kalmamış aynı zamanda da fotoğraflandıkları pozun nasıl olacağını da belirlemiştir. Diğer yandan ölümlere yapılan müdahaleler biçimi destekleyen unsurlar olarak kullanılmıştır. Buna örnek olarak sanatçının, şüpheli ölüm olaylarının sebebini araştıran memurun küçük bıçağı ile yaptığı incelemeyi açık bir şekilde ortaya çıkaran “*Bıçaklanarak Ölüm I*” (*Knifed to Death I*) fotoğrafını gösterebiliriz (Fot:118). Bununla birlikte bunlar “*bir suçlunun ellerini*” anımsatıyordur, çünkü parmak izlerinden de anlaşılacağı üzere polis onların parmak izlerini almıştır. Sanki cinayet silahı dışında bütün deliller bu kadraj içerisine sığdırılmış gibidir. “*Kesilerek Ölüm*” (*Hacked to Death*) isimli fotoğrafta ise karısı tarafından bir mutfak bıçağıyla bir düzineden fazla bıçaklanan ölü bir adamın öyküsü anlatılmaktadır.

Serrano’nun bu seriyi gerçekleştirebilmesi için bir morga ihtiyacı vardı. O da tanınmış bir adli uzmandan, bir patologdan yardım istedi ve çekim yapabilmek için izin aldı. Böylece onun gözetimi altında da olsa ve ölümlerin kimliğinin ortaya çıkarılmaması şartıyla morgdaki bedenlerin fotoğraflarını çekebilme fırsatı bulmuştu. Oda cesetlerin kimliklerini korumanın bir yolu olarak morgun yerini asla söylemeyerek sırrını korudu ve de sözünü tuttu. Ama yine de morgun Fransa ya da New York çevrelerinde olduğuna dair spekülasyonlar olmuştur. Bununla birlikte, cenaze evine götürülmeyi bekleyen bedenlerin yanı sıra otopsi için orada bulunan cesetlerde çoğunlukta idi. Serrano’nun orada bulunması beden üzerindeki delillerin zarar görmesine yönelik olası bir riski içeriyordu. Bu yüzden otopsi yapılmadan önce bedenler üzerine çalışmasına izin verilmemişti. Ancak otopsi sonrası eldivenlerini giyme şartıyla bir kadavra üzerine çalışabiliyordu. O öncelikle bedenlerin tamamını

---

<sup>258</sup> Nazif Topçuoğlu, “Vampirle Görüşme”, Geniş Açı Dergisi, Sayı:17, 2000, s:32

içeren çalışmalar üretirken, sürekli sırtüstü yatan ölü fotoğraflarının birbirlerine aşırı şekilde benzemeleri üzerine sonradan detaylara odaklanan yakın plan çekimler üzerine yoğunlaşmıştı. Başlarda ölü bedenlerin lasteks Hollywood destekleri gibi göründüğünü düşünse de, sonradan kendi kendine bir kadavra yerine bir insan varlığıyla temasta olduğunu hissetti. Bu da onun daha dikkatli çalışmasına ve çok daha fazla özen göstermesine yol açmıştı.<sup>259</sup>

Serrano'nun "**Boğularak Ölüm II**" (*Death by Drowning II*) isimli fotoğrafında (Fot:121), ölüm şeklinin bütün keskinliği ve acımasızlığı gözler önüne serilmektedir. Kadraj yakın plan tutularak ağız hemen üstünden kesilmiş, ölü'nün lekeli ve morarmış derisi üzerindeki ağız sanki bir yara gibi belirmiştir. Serrano soyut dışavurumcu bu kompozisyonunda sanki sonsuz bir haykırışı fotoğrafına mahkûm etmiştir. Aslında beden bu durumu çekim esnasında Serrano'yu bile şaşırtmıştır. Çünkü boğulmuş beyaz bir insan derisinin birkaç gün içinde rengini değiştirerek yeşil, mavi, kahverengi ve mor renkli bir hale geldiğini bilmiyordur. Aynı bu projeye başladığında ne ile karşılaşacağını bilmediği gibi. Onun ilk morg deneyimi sırasında karşı karşıya kaldığı ilk beden, iç kısımları dışarıya çıkmış olan, çilli kırmızı saçlı sekiz yaşındaki bir çocuğa aittir. Bu çocuğu bir süre izlediği o an içerisinde, ya onu bir an önce fotoğraflamaya başlaması gerektiğine ya da asla devam edemeyeceğine karar vermiştir. Deklanşöre basan parmağı onun üç ay boyunca bu proje üzerinde çalışmasını sağlamıştır. Serrano bu süre zarfında, morgdan geçen bedenlerin yüzde doksan beşini fotoğraflamıştır.

Sanatçı morgu, "*çok az insanın görmesine izin verilen gizli bir tapınak*" olarak adlandırmasına rağmen, aynı zamanda orayı özellikle tedirgin edici ve üzücü bir yer olarak bulduğunu belirtmekten de kendini alıkoymaz; "*Birçoğumuz nazik ve iyi bir şekilde gidecekmişiz farz ederiz. Morga gittiğimde bulduğum şey bu insanların çoğunun trajik, zorlu sonlarla öldüğüdür.*" Bu durumu gösteren en belirgin örnek şüphesiz Serrano'nun "**Fare Zehir ile İntihar**" (*Rat Poison Suicide*) fotoğrafıdır (Fot:120). Dipfriz içinde bulunan kırklarındaki bu kadın, sanatçının tabiri ile "*sanki iblislerle savaşıyor gibi görünmektedir*". Diğer yandan Serrano bu serisinin çekimleri sırasında fotoğrafladığı bazı figürlerin potansiyel olarak dini imalar taşıdığının da farkındadır. Zaten bu yüzden de o, "**Bıçaklanarak Ölüm**" (*Knife to Death*) fotoğraflarını (Fot:118-119) ters yüz ederek sergilemeyi tercih etmiştir. Çünkü onlar

---

<sup>259</sup> Murphy, a.g.e., s:40

**Michelangelo'nun** Tanrı'nın Âdem'e elini uzattığı eseri "**İnsanın Yaratılışı**" (*The Creation of Adam*) freskine çok benziyordur. Serrano bu fotoğrafla korkunç bir sahneyi anıştırma yoluyla ilahileştirmiştir. Bu fotoğrafı hakkında, "onun ölüme uzatılan ellerini sevdim çünkü o belki bunu hayattayken yapamadı" der. Bunun yansıması "**Zatürree'den Ölüm**" (*Pneumonia Death*) gibi birçok fotoğrafı da bizlere Rönesans ve Barok dönemlerindeki İsa'nın uzanmış görüntülerini anımsatmaktadır. Ayrıca birçok figürde görünen doktorların cerrahi sondaları da İsa'nın stigmata işaretlerine benzemektedir.<sup>260</sup>

Adrian Searle yazısında, onun morg fotoğraflarının yaramaz bir ölüsevicilik (nekrofil), bir Joel-Peter Witkin havası taşıdığını, buna ek olarak ölü bebek fotoğraflarının da, ölüme dair değil de ebedi uykuya dair duygusal bir Viktoryan hava estirdiğini, dolayısıyla bu serideki tüm görüntülerin bir bakıma teatrelleştirildiğini ifade eder.<sup>261</sup> Nitekim Serrano, ölüme estetize ederek romantikleştirdiği eleştirileriyle sık sık karşılaşmıştır. Aslında çalışmasında yine bedeni yücelten bir yaklaşımı benimsemiştir o. Sanki bu seferde ölmüş olan bedenlere fotoğraflarını çekerek yeni bir ruh vermeye çalışmaktadır. Bedenlere huzur, sükûnet ve güzellik duygusu hâkim olmuştur. Diğer yandan izleyiciyi yine diğer çalışmalarında da olduğu gibi yalnızca estetik değil aynı zamanda da ahlaki bir yanlılığı içerisine düşürülmüştür. Bir görüntü insana nasıl olurda aynı anda hem bu kadar zevk verip, hem de bu kadar dehşete düşürebilmektedir! İşte bu dokunaklı farkına varma anı, peşi sıra derin düşünmenin, korkunun ve güzelliğin sınırlarında bizi dolaşmaya sevk etmiştir. Fotoğraflardaki minimize hale gelmiş ölüm ve beden, kaçışı olmayan bir yalnızlığın karşılığına dönüşmüştür. Aslında bu noktadan sonra Serrano'nun yetkin sanatı bile, cansız bir kolun veya rengi atmış bir derinin ardındaki gerçeği gizlemeye yetmemiştir. *Eric James*'in de dediği gibi "izleyiciyi ölümlüyle yüzleştirerek hayatın sonuyla ilgili kendi teorilerini ve güvensizliklerini sorgulamaya"<sup>262</sup> itilmiştir. Ölüm üzerinden, yaşam anlatılmıştır. Böylece gerçekten de herhangi bir nesnenin sanata dönüştürülebileceği fikri, Serrano'nun Morg serisindeki cesetlerinde tam karşılığını bulmuştur.

---

<sup>260</sup> y.a.g.e., s:37-42

<sup>261</sup> Adrian Searle, "Negative Energy", The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0,1169,728550,00.html>

<sup>262</sup> Eric James, "Controversial artist Serrano shows religious photographs", Daily Courgar Staff, <http://www.stp.uh.edu/vol61/951012/8a.html>

Kuşkusuz bütün bu işlerine baktığımızda onun sanatında iğrenç denilebilecek malzemelerin önemli bir yer tuttuğu fark ederiz. Birçokları için iğrenç ya da korkutucu denebilecek bu maddeleri betimlemesi, zaten bir meydan okuma anlamına gelmektedir. Bu konuda eleştirmen *David Deitcher* şöyle der; “*Serrano'nun fotoğrafları belirli bir ölçüde savunulamaz, çünkü onlar Tanrı'ya ve kutsal şeylere karşı saygısızlıkta bulunuyor; onlar desteklenemez çünkü onlar güzelliklerini, gerçekte insanları daima korkudan geri çektiren ve utandıran maddelerde buluyor.*”<sup>263</sup> Diğer yandan Serrano'nun meydan okuyuculuğu baskılarının büyüklüklerinde de kendini gösterir. Bedensel sıvılar üzerine yaptığı büyük ebatlı Sibakrom (Cibackromes) baskıları, sanki fotoğraflarını sorguya çekmek isteyen insanların aradıklarını kolaylıkla bulabilmeleri için özellikle yapılmıştır. Bununla birlikte Afro-küba geçmişiyile Klan üyeleri ve evsizler gibi bazı dışarıdaki grupların görüntülerini yaparak marjinal olma çabasını bir kez daha gözler önüne sermiştir. O ölümü estetize ettiği Morg serisini tamamladığı zaman 1983'ten 1992'e yaklaşık on yıllık süreci de tamamlamış olur. Ve bu süre içerisindeki gelişimi çalışmalarında görülebilir. Onun bu çalışmaları temelinde arzunun kültürel olarak işlenmiş kodlarını birleştirir.

Diğer yandan “*güzellik*”, Serrano'nun sanatının temel parçasıdır. Ama onun için sadece güzellik yeterli değildir. O aynı zamanda düşüncelerini satmanın yollarını da aramaktadır. Bu noktada sanatının güzelliği için reklâmcılığın mekanizmine güvendiği de çok açıktır. O çalışmalarını sanki bir reklâm kampanyacısı duyarlılığında gerçekleştirmektedir. Örneğin Serrano'nun fotoğrafları için seçtiği başlıklar, çoğunlukla kulağa reklâm kampanyası gibi gelmektedir. Gerçekten de “*Çişli İsa*” gibi isimlendirilen böyle başlıklar fazlasıyla insanların ilgisini uyandırmaktadır. O oldukça provokatif sunumlarıyla sanki güzel sanatları ticari bir başarıyla birleştirmekte ve pazarlamaktadır. Baskı şekli ve ölçüleri de bunu destekler niteliktedir. Aslında onun bu ticari ve güzel sanatlar karışımı işleri doygun renkli ilk “*Tablolar*” (*Tableaux*) çalışmalarından beri kendini hissettirmektedir.

Serrano bu yaklaşımını hiç şüphesiz, yirmili yaşlarındayken 1970 de Manhattan'da bir reklâm ajansı olan Winthrop-Hoyt'ın sanat direktörünün bir asistanı olarak çalıştığı altı ayına borçludur. O genç insanların reklâmcılık alanına (reklâmcılık firmasının üyeleri öğrencilere portfolyolarını beraber koymalarını vaat

---

<sup>263</sup> Murphy, a.g.e., s:20

ederek yardım için gönüllü oluyorlardı) girmesine yardım etmek için tasarlanmış olan Young & Rubicam programı himayesinde iş edinmişti. Serrano, Winthrop-Hoyt için çalışırken, kopyalar çıkartmış ve plan çizimler yapmıştı. Kısacası o, sanatında hem satmak hem de provokatif konuların görüntüsünü yüceltmek için, reklâmcılığın parlıtısını, sinemanın dramasını ve sanatın güzelliğinin gücünü kullandı. Serrano kısaca reklâmcılık ve sanat arasında ince bir çizgide bulunmayı tercih etmiştir. Nitekim bunda da başarılı olduğu yakaladığı şöhretle kendini açığa çıkarmaktadır. Aslında o politik içerikli, aynı zamanda belge nitelikli fotoğraflarıyla ve propagandavari söyleviyle günümüz kavramsal sanatçıları arasında da yer almaktadır. Serrano, yeni dönem sanatçı fotoğrafçılar olarak değerlendirebileceğimiz kesimin önderlerinden birisidir. O fotoğrafı bir amaç değil, iletmek istediklerini ulaştırmada bir araç olarak yani kendi söyleviyle sadece bir medyum olarak kullanmaktadır. Eleştirmen *Tobey Crockett* 1989'da kaleme aldığı ileri görüşlü analizinde Serrano hakkında şunları söyler: "*Serrano Kavramsal Belgelemeci Olarak Fotoğrafın (Photography As Conceptual Documentation) ikonografisini çekti ve onu bize sahte bir güvenlik duygusu veren bir reklam kampanyası cazibesıyla, zengin, parlak renkli fotoğraflar olarak sundu. Rengin güzelliği ve görüntünün zenginliği bizi baştan çıkarır ve onun içeriğinin kelimesi kelimesine dolgunluğu ile çelişkilidir.*"<sup>264</sup>

Yazının başlangıcında bahsedilen biyografisi, onun dünyaya olan yaklaşımını anlamak için hala mükemmel bir kaynaktır. Aslına bakılırsa çalışmaları sırf deneyimlerinin bir özeti olmaktan çok daha fazlasını sunmaktadır. Ama yinede biyografisi fotoğraflarını daha iyi anlayabilmek adına avantajlı ipuçları verir. Onun papaz giysisi ve Hıristiyan kilisesine ilişkin nesnelere olan kolay samimiyeti, kutsal şeylere saygısızlık üzerindeki ince sınırlarda kolayca dolaşmasını sağlar. Aslında o açık bir şekilde onlarla eğlenmektedir. Şöyle der Serrano; "*Daireme bakın. Kilise'nin sembollerinden ilham aldım. Kilise'nin estetiğini seviyorum. Kilise mobilyalarını seviyorum. Dinsel bir şeyden daha çok estetik sebepler için Kilise'ye gitmeyi seviyorum. Çalışmamda kendi Katolik saplantılarımı araştırırım. Saplantıları olmayan bir sanatçı hiçbir şeydir ve benim var.*"<sup>265</sup> Serrano bu açıklamasında, Kilise'ye ait şeyleri sadece estetik nesnelere olarak değerlendirerek, sanki bu sembollerin değerini küçük görmeye çalışır gibi bir tavır takınmıştır. Oysa yazının başında da bahsedildiği gibi ve Serrano'nun çalışmalarından da anlaşılacağı üzere

---

<sup>264</sup> y.a.g.e., s:21-22

<sup>265</sup> y.a.g.e., s:18

durum hiçte öyle değildir. Onlar görkemli oldukları kadar gizemlerle doludurlar ve çekicilikleri yalnızca estetik oluşlarından değil aynı zamanda taşıdıkları derin anlamlar dolayısıyla.

Serrano'nun fotoğraflarını bu derece etkileyici kılan ve aynı zamanda tepki uyandırıcı yapan şey onun yalnızca kutsal olana karşı gerçekleştirdiği eylemleri midir? Aslında bunun cevabını vermek görüldüğü kadar basit değildir. Evet, o sanki putperestlikle mücadele ediyor gibi kutsal nesnelere ve onlara yüklenen anlamlara karşı savaş açmıştır. Açık bir şekilde kutsal ve kutsal olmayana birleştirerek oldukça tahrik edici çalışmalar yapmıştır. Ama sadece bu yoktur onun fotoğraflarında.

O kendi hayatındaki inançları ve dinine paralel yeni bir dünya yaratmıştır. O bu kendi dünyası içerince, Kilisenin her insan için eşit olmayan yanlış politikalarını, Hıristiyanlığa inananların kendi inançlarına karşı olan samimiyetlerini, bir döneme damgasını vuran AIDS hastalığını, uyuşturucu bağımlılığını, ötenazinin yasallaşmasını, muazzam rakamlara ulaşan evsiz insanları, Klan'ların ortalıklerde rahatça dolaşmalarını ve daha pek çok şeyi sığdırabilmiştir ki bunların hepsi de büyük ilgi uyandıran endişelerdir. O, anlamın korkutucu kargaşasını kabul etmek yerine, onu kontrol etmeye ve düzenlemeye çalışmıştır. Ama bu biçim ve anlam arasındaki düzenleme öyle etkileyicidir ki formalizm alaya alınan bir durummuş gibi gözükmiştir. Bunun yanı sıra kullanımda tercih edilen biçimsel estetik, süslü edebi sözler gibi bir örtbas etme girişimi olarak da değerlendirilmiştir. Ama sonucunda Serrano bu provokatif görüntüleriyle seyircileri bu konular üzerinde fikir yürütmeleri için zorlamıştır. O aynı zamanda onların dikkatlerini daha fazla çekebilmek adına yüksek moda ve reklam fotoğrafçılığının görsel dilinden de faydalanmıştır.

*“Onun post-modernizm'i içerisinde antikite'den pop'a, Rönesans'a, resimden plastik heykelciğe, fotoğrafa, vaftizden idrar'a, sfumato'ya\* zikzaklar yapmak mümkündür. Serrano çağdaş sanat içerisinde bir takım kutsal görüntüler yaratır. Onlar maddi dünyada daldırma vasıtasıyla üstünlüğe ulaşır ve sanki onlar sanattaki mucizenin anlamını yeniden tanımlarlar.”* Serrano, Kilise'nin, bedeninin ve ölümün ikonografisini bir uzman titizliğinde incelemiş ve böylece bunlardan kendine yeni bir ikonografi inşa etme olanağı bulmuştur. Çoğunlukta “özgürleştirilebilir” adına

---

\* İtalyanlar Mona Lisa'nın 'gizemli gülümseme'sine 'sfumato' derler. Bulanık, muğlak, ikircikli anlamlar taşır.

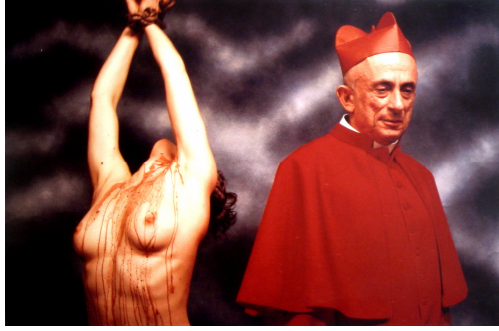
dinin bastırılmış taraflarında dolaşmayı tercih etmiştir. Bulduğu sembolleri kendi üslubuyla kâh yüceltmiş, kâh yermiştir. Ama ne olursa olsun Cornelia Read'in de söylediği gibi, *“Serrano yeni bir çağın ikonlarını yaratmada başarılıdır.”* Kutsalın fotoğraflarla tezahürü (hierophanie), İncil ile ilgili hikayelerin metaforik lezzetindedir. Kariyerinin başlarındaiken şöyle bir beyanat vermiştir Serrano; *“Çalışmamda çok miktarda ironi vardır, ama o kutsal bir şeye karşı saygısız değildir. Tanrıyı daima içinizde hissettiğinizi düşündüm; kendi dinimi göz önünde tutmam, ama kendi tinselliğimi dikkate alırım. Benim Tanrı ile ilgili bir problemim yok; benim meselem Kiliseyle, Hıristiyanlığın başaramadığını gösteren dogma ve kafa karışıklığı ile.”* Daha sonraları yaptığı bir başka açıklamada da şöyle der; *“Benim çalışmam daima bir ayna gibidir. Ona kim bakarsa farklı bir reaksiyon alacaktır, ondan almak istedikleri tepkiyi alırlar. Eğer negatif bir enerji alırlarsa, bu şey onlara geri dönecektir. Oysa pozitif bir enerji alırsanız, pozitif bir görüntü alacaksınız, inkârdan daha çok bir doğrulama.”*<sup>266</sup>

Sabitlenmiş bir ahlak yapısını bozmak değildir amaç. O daha çok bizim kutsal olanla, kutsal olmayan arasındaki hassas çizgiyi daha belirgin hale getirmemize çabalamaktadır. Ve orada gezinirken karşılaştığımız kabul görülen öğretiler üzerine biraz daha kafa yormamızı ve gözü kapalı kabul etmememizi öğütlemektedir. Bu sadece Hıristiyanlık üzerinden anlatılmış olsa da aslında diğer bütün dinlere de uygulanabilecek bir öğüttür. Yeni bir ahlak yapısına ihtiyacımız olduğu zaten ortadadır. Görüldüğü üzere anlamın inşası pek çok yoldan yapılabilmektedir. Ama tercümesi ne olursa olsun, Serrano'nun fotoğrafları açık bir şekilde göz alıcı çalışmalardır. Çağdaş zamanların en önemli sanatçılardan birisi olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Serrano üzerine yapılan bu kadar tartışmadan sonra, sanırız kimse onun işlerinin şu ana kadar çekilmiş en merak uyandırıcı, şaşırtıcı ve dikkate değer fotoğraf çalışmalarından olduğunu inkâr edemez. Sonuç olarak Serrano şöyle der; *“beni bile rahatsız edebilecek bir günün gelmesini hala dört gözle bekliyorum”*<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Murphy, y.a.g.e., s:15-20-23-100

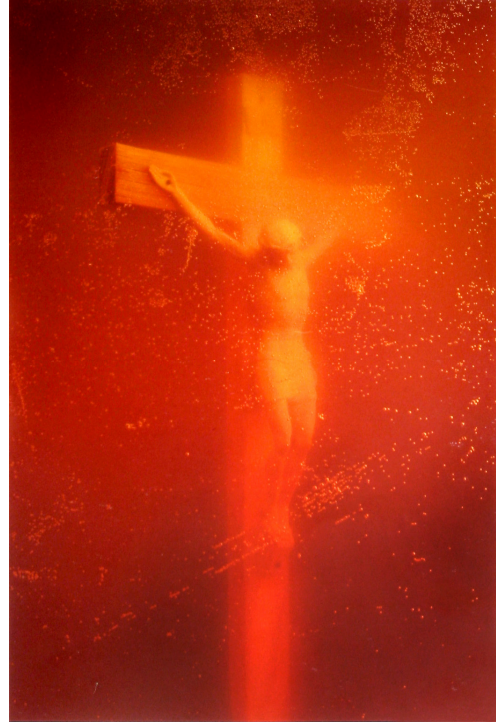
<sup>267</sup> Kathy Kemp, “Denunciations Hurt, Artist Says”, Birmingham Post-Herald (May 13, 1991), Paula Cooper Gallery, 1991



Fot 81: A.Serrano, "Cennet ve Cehennem", 1984



Fot 82: A. Serrano, "Hafıza" (Memory), 1983



Fot 80: A. Serrano, "Çişli İsa" (Piss Christ), 1987



Fot: 83: A. Serrano, "Cabeza de Vaca", 1984



Fot: 84: A. Serrano, "Kanayan Haç", 1985

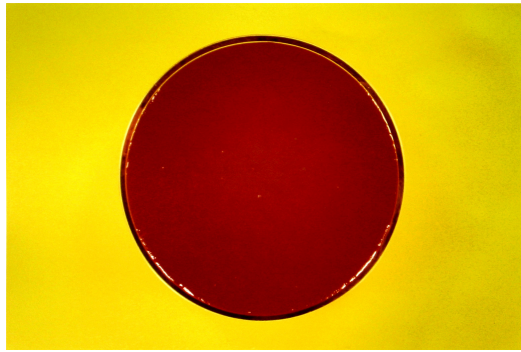


Fot 85: Andres Serrano, "Milk, Blood, 1986

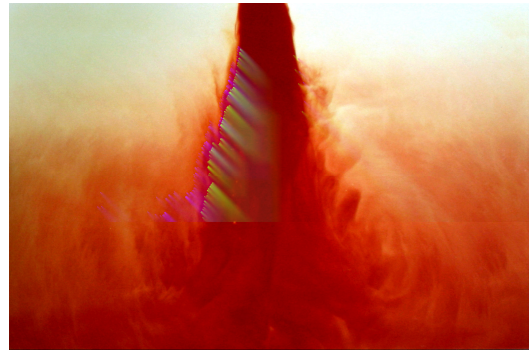


Fot 86: Andres Serrano, "Milk Cross", 1987

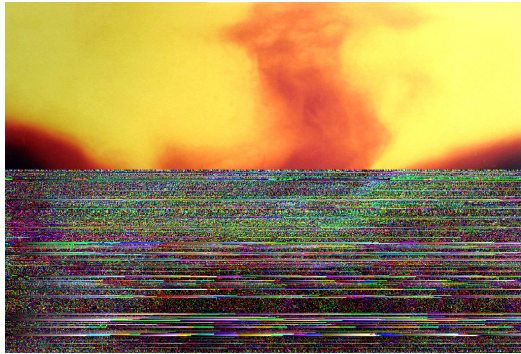




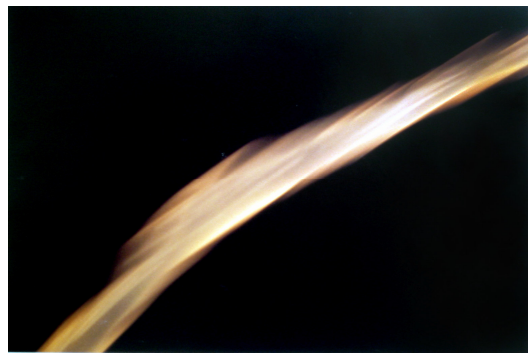
Fot 87: Andres Serrano, "Circle of Blood", 1987



Fot 88: Andres Serrano, "Piss and Blood" 1987



Fot 89: Andres Serrano, "Bloodstream", 1987



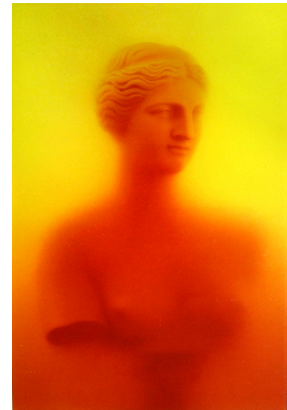
Fot 90: "Untitled VII" (Ejaculate in Trajectory), 1989



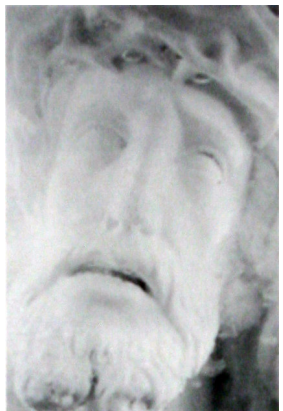
Fot 91: Piss Discus, 1988



Fot 92: Madonna and Child II, 1989



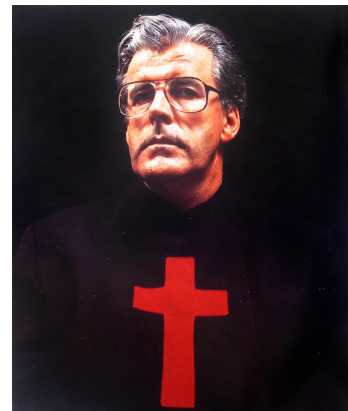
Fot 93: Female Bust, 1988



Fot 94: "White Christ", 1989



Fot 95: "Black Jesus", 1990



Fot 96: Father Frank, Rome, 1991





Fot 97: Bettina Rheims, "Ave Maris Stella", 1999



Fot 98: Andres Serrano, "Pieta", 1985



Fot 99: Manuel A. Bravo, "A Fish Called Saw", 1934



Resim 100: Michelangelo, "Pieta", 1498



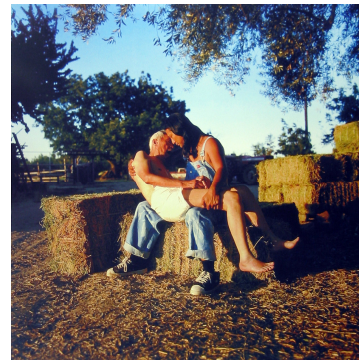
Fot 101: W. Eugene Smith, "Tomoko in her Bath", 1975



Fot 102: Adi Nes, 'Untitled', 1995



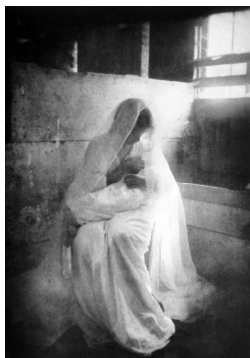
Fot 103: Boaz Tal, 'Self-Portrait', 1992



Fot 104: Dean Tokuno Dad, 1996-99



Fot 105: Micha Kirshner, "Aisha el-Kord", 1988



Fot106: Gertrude Kasebier, "The Manger", 1899

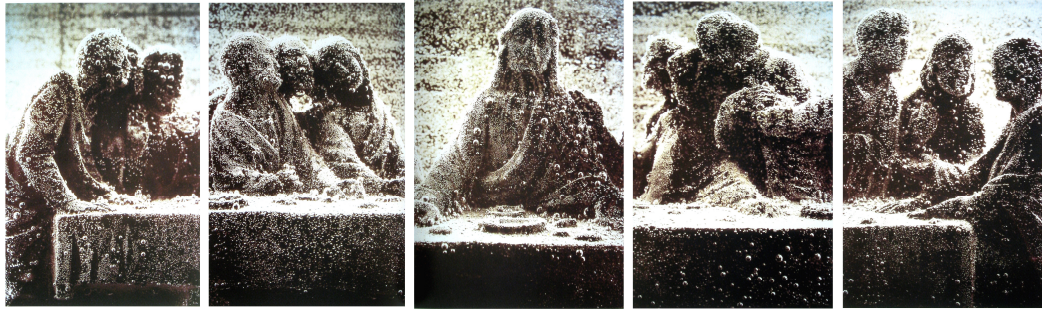


Fot 107: Zuzana Staňková, "Pieta",



Fot 108: Ivan Pinkava, "Pieta", 1997





Fot 109: Andres Serrano, "Black Supper", 1990



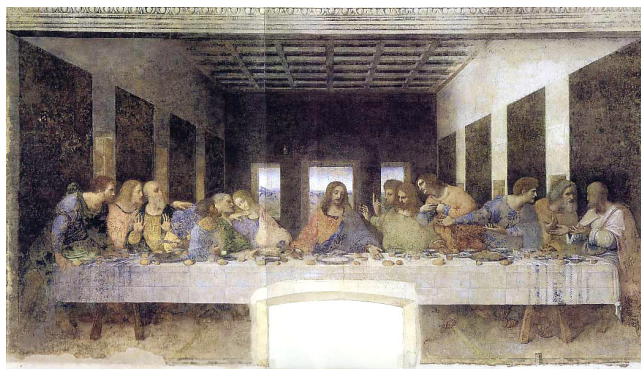
Fot 110: Rauf Mamedov, "The Last Supper", 1998



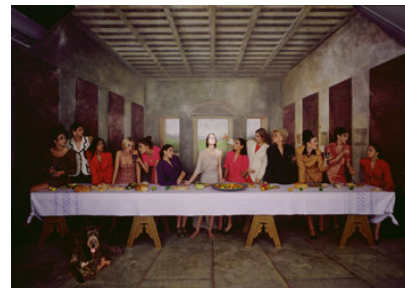
Fot 111: Faisal Abdu Allah, The Last Supper, 1995



Fot 112: David LaChapelle

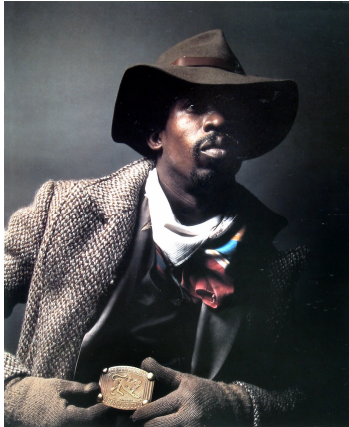


Resim 113: Leonardo Da Vinci, "The Last Supper", 1495



Fot 114: Frank Herholdt, Last Supper





Fot 115: A. Serrano, Nomads  
Sir Leonard, 1990



Fot 116: Klansman, 1990 (Knight Howk  
of Georgia of the Invisible Empire I)



Fot 117: Klanswoman, Grand  
Klaiff II, 1990



Fot 118: Andres Serrano, The Morgue  
“Knifed to Death I”, 1992



Fot 119: Andres Serrano, The Morgue  
“Knifed to Death II”, 1992



Fot 120: Andres Serrano, The Morgue  
“Rat Poison Suicide”, 1992



Fot 121: Andres Serrano, The Morgue  
“Death by Drowning II”, 1992



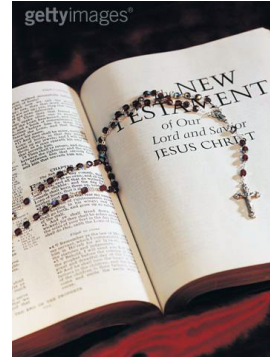
Fot 122: T.Legoff, Jewish Challah Bread, 1992



Fot 123: T.Legoff, Rabbi Holding Scroll of the Torah, 1992



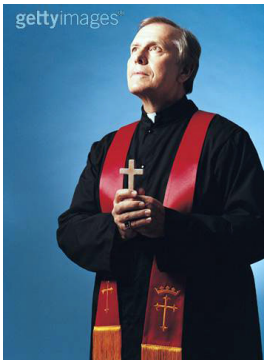
Fot 124: T.Legoff, "Orthodox Jew Stands Holy Book", 1992



Fot 125: T.Legoff, Bible With a Crucifix, 1992



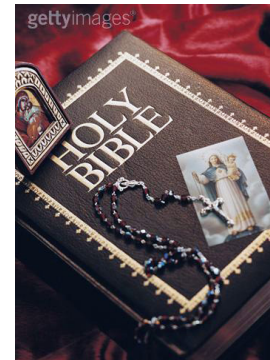
Fot 126: T.Legoff, Nun Rosary in her Hands, 1992



Fot 127: T.Legoff, Priest Holding Crucifix, 1992



Fot 128: T.Legoff, Nun Figurine of the Virg, 1992



Fot 129: T.Legoff, Bible Rosary and Religious, 1992



Fot 130: T.Legoff, Kneeling on a Prayer Mat, 1992



Fot 131: T.Legoff, Muslim Couple in Traditional Dress, 1992



Fot 132: T.Legoff, Close-Up of Ornate Script a Religious Book, 1992



Fot 133: Gerard Rancinan, Cardinal Antonelli , 2004



Fot 134: Gerard Rancinan Cardinal Ortega, 2004



Fot 135: Gerard Rancinan Cardinal Scola, 2004



Fot 136: Gerard Rancinan Cardinal Antonelli, 2004



### 3.2. AES GRUBU VE İSLAMİ PROJE\*

Son yüzyılda özellikle teknolojik gelişmeler, uluslararası medya ve küreselleşmeyle birlikte, Batı öncülüğünde tüm dünyanın kafasında oluşturulan “Doğu” imgesinin ön plana çıktığı görülmektedir. Aslında zihinlerde yer edinmiş olan dünyayı ikiye ayırma anlamındaki Doğu/Batı terimleri, Batı tarafından “öteki”ni adlandırmak amacıyla oluşturulmuş hayali tanımlamalardır. Her toplum, ister istemez kendi dışında kalanları-ötekileri tanımlamak zorundadır. Böylece o toplum kendi sınırlarını da belirlemiş olacaktır ki, en kaba anlamıyla ötekileri tespit etmek demek, bir anlamda da kendilerini tespit etmek demektir. Bugün dünyada hakim olan kültürel güç Batı, kendini kendi dışındaki bir çevre içinde tanımlarken, farklılığın ölçütünü de kendisi saptamıştır. Bu bağlamda özellikle Orta Doğu daha özelde ise İslam toplumlari Batı dışı toplumlar olarak değerlendirilirler. Mehmet Ali Kılıçbay bu konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; *“Uygarlık, birçok şeyin yanı sıra, coğrafyadır da. Ama bütün uygarlıklardan yalnızca iki tanesi coğrafi adların yanı sıra bir de yön işareti taşımaktadır: Doğu ve Batı. Diğer uygarlıkların hemen hemen hepsi coğrafi adlar taşımakta, fakat hiçbiri yön belirleyen bir tamlama ögesine veya ada veya sığata sahip olmamaktadırlar. Öte yandan bu yön belirten adlar aynı zamanda coğrafi adlar haline de gelmişlerdir. [...] Yön, kişinin kendi konumuna göre belirlediği itibari adlandırmadır, gerçek bir tabanı yoktur. Yani her yer doğu veya batı olabilir veya aynı yer farklı kişilere göre, hem doğu, hem de batı olabilir.”<sup>268</sup>*

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde aslında evrensel bir Batı/Doğu ayrımının söz konusu olamayacağı apaçık ortadadır. Fakat birbirinden zihni olarak ayrılan bu çizgiye göre durum hiç de böyle değildir. Zihinlerde Doğu neredeyse Batılı olan her şeyin karşıtı olmuştur. Örneğin en genel anlamda Batı, Modernliğin ve ilginç bir şekilde Doğu kökenli bir din olan Hıristiyanlığın, Doğu ise geleneğin ve Müslümanlığın bir karşılığı haline gelmiştir. Diğer yandan ise bu karşıtlıkları daha iyi ifade edebilmek adına bazı kavramlar inşa edilmiştir. Sözelimi Batı’dan Doğu’yu

---

\* Bu bölüm yazılırken 28 Mart 2005 tarihinde, Yakın Doğu Üniversitesi IV. Uluslararası Fotoğraf Günleri kapsamında sunmuş olduğum “AES Grubu Bağlamında Gelecek İçin Öngörü Projeleri” isimli bildirimden faydalanılmıştır.

<sup>268</sup> Mehmet Ali Kılıçbay, “Fakir Akrahanın Talihi”, Doğu ve Batı Düşünce Dergisi, Felsefe Sanat ve Kültür Derneği, Cantekin Matbaacılık, 1. Baskı Ankara, 2. sayı: Şubat 1998, s:48

değerlendirenlere Oryantalist denirken, tam tersi şekilde Doğu'dan Batı'yı değerlendirenlere de Oksidentalist denmiştir.

*“Müslümanlar bin yıl boyunca Avrupa ile fazla ilgilenmediler; ne Avrupa dillerini öğrenmek, ne de bu ülkeleri gezmek istediler. Bölgenin coğrafyası ve halkları hakkında bilgileri son derece kıttı. Avrupa’da kendilerine hiçbir şey veremeyecek, daha düşük bir uygarlık bulunduğu inanıyorlardı. Müslümanların Avrupa ile ilgilendikleri kadarıyla yaklaşımlarında şu eğilimler egemendi: Avrupalılar, Hıristiyan olarak ‘ehl-i kitap’, yani Allah’ın bilgi bahsettiği insanlardı; ama aynı zamanda Allah’ın mesajını yanlış anlamış insanlar, yani kâfirlerdi; gerek konuşmalarda gerekse resmi belgelerde onlardan kâfir diye söz edilir, çoğu kez de buna bir beddua eklenirdi; pistiler. Bir Müslüman, ortaçağda Franklar için ‘yilda en çok iki kez, o da soğuk suyla, yıkanıp paklanırlar, giysilerini de üstlerine giydikten sonra parçalanıp dökülünceye dek yıkamazlar’ yorumunu yapıyordu.”<sup>269</sup>*

Görüldüğü üzere bugün bile hala Batı’da, Doğu hakkında yapılan doğru-yanlış pek çok genelleme, tam olarak aynı olmamakla birlikte benzer bir şekilde Doğu’da da, Batı hakkında yapılmaktadır. Aslında bir homojen “Batı” toplumu olamayacağı gibi, homojen bir “Doğu” da var olamayacağını bilmek çok ilginçtir. Dolayısıyla “Medeniyetler Çatışması”ndan daha çok “Medeniyetler İttifakı”nın tartışıldığı bu günlerde, yapılan bu ayrımı ortadan kaldırmak, insanlara yeniden her yerin doğu veya batı olabileceğini ya da aynı yerin farklı kişilere göre, hem doğu, hem de batı olarak adlandırılabilceğini hatırlatmak gerekmektedir. Tam da bu noktada Batı ile Doğu’yu fotoğrafik görüntülerde birleştiren AES Grubunun çalışmaları bu tartışmaları takip edenler için hayli dikkat çekici olmuştur. Gerçekte İslam’ın son yıllarda dünya gündeminde yükselen imajı ve Doğu imgesinin yeniden ön plana çıkması, diğer yandan ise bu durumun bazı kesimleri rahatsız etmesi hatta korkutması, belki de böyle bir çalışmanın oluşmasına ilham kaynağı olmuştur.

Çalışmalarında küreselleşen dünyanın derinlerinde saklı korku ve endişeleri ironik ve mizahi bir yorumla “İslami Proje” adı altında aktaran AES grubu sanki günümüz dünyasının endişelerine bir ayna tutmaktadır. İslam’ın hâkim olduğu bir

---

<sup>269</sup> Francis Robinson , Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2005, s:18-19

geleceğin canlandırıldığı AES grubunun görüntü manipülasyonlarında, tüm dünya bir sahnemişçesine kurgulanmıştır. Grup hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse, AES, kurucularının isimlerinin soyadlarının baş harflerinden oluşturulmuş bir kısaltmadır. Tatiana Arzamasova (1955), Lev Evzovitch (1958) ve Evgeny Svyatsky (1957) adlarındaki bu üç Rus Musevi sanatçı, 1987’de bir grup haline gelerek birlikte çalışmaya başlamışlardır. 1980ler’den beri kavramsal projeler üzerinde çalışan gruba, 1995’te moda fotoğrafçısı olarak çalışan Fridkes Vladimir (AES+F Grup) katılır.

AES’in günümüze kadar gerçekleştirmiş oldukları birçok proje arasından, Paris’ten New York’a, Sydney’den Roma’ya, Berlin’den Moskova’ya kadar geniş bir yelpazede ele alınmış citiscape görüntülerinden oluşan, 1996 yılında yaptıkları **“The Witness of the Future: Islamic Project” (Geleceğe Tanıklık: İslami Proje)** adlı çalışmaları en büyük ilgiyi görmüştür. Bu projede, Batı da devlet ve ulusun kimliğini temsil eden, New York’taki Özgürlük Anıtı, Londra’daki Parlamento binası, Berlin’deki Reichstag, Washington’daki Pentagon ve kapitalizmi ve coğrafi-politik gücü temsil eden New York’taki Dünya Ticaret Merkezi gibi önemli yapıların gelecekteki görünüşleri, dijital görüntü yöntemleriyle manipüle edilerek tasarlanmıştır. Proje, 1996’dan bu yana geniş çaplı sergilerde yer almış olsa da, 11 Eylül 2001’den sonra radikal İslam tehlikesinin oluşumunun bir öngörüsü olarak hararetli bir şekilde yeniden gündeme gelmiştir.

Günümüz dünya coğrafyası üzerinde bulunan Müslüman nüfusunun dağılımına baktığımızda, artık gerçektende İslamiyet’in küresel bir din olduğunu fark ederiz. Müslümanlar bugün Kuzey ve Batı Afrika’nın Atlas okyanusu kıyılarından başlayıp, Batı, Orta ve Güney Asya üzerinden Güney doğu Asya adalarına kadar uzanan çok büyük bir alanda yaşamaktadırlar. Dünyanın en büyük Müslüman nüfusuna sahip ülkeleri Endonezya, Bangladeş, Pakistan ve Hindistan’dır. Bununla birlikte yeni yerleşim yerleri olan Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde ise önemli azınlık kültürleri oluşturulmaktadır. Bugün dünya nüfusunun yaklaşık beşte biri kendisini Müslüman olarak tanımlarken, dünya üzerinde en hızlı büyüyen nüfus olarak Müslümanlar gösterilmektedir. İslamiyet, ellinin üzerinde ulus-devlette egemen bir kültürdür. Bu da göz ardı edilemeyecek küresel bir varlık demektir. California Üniversitesinde tarih profesörü olan Ira M. Lapidus İslamiyet hakkında şöyle demektedir; *“Batılıların çoğu için İslam, Doğu’ya ait, kendilerinin dışında bir*



*uygarlık demek. Batı her zaman İslamı çözümlü belli olmayan bir sorun ve ona meydan okuyan bir rakip olarak gördü. Ona çoğu kez merak, kaygı, hor görme ya da korkuyla baktı. 7. yüzyıldaki Arap fetihleri, Haçlı Seferleri, Osmanlı Türklerinin Avrupa'ya yaptıkları akınlar ve günümüzdeki bazı terör olayları İslam'ın bir çatışma ve savaş odağı olarak algılanmasına neden oldu.*<sup>270</sup>

Dolayısıyla bu noktada İslamiyet'ten kısaca bahsetmek, hem AES Grubunun çalışmalarına neden İslamiyeti konu aldığını ve bu başlığı uygun gördüğünü ifade edebilmemize, hem de grubun bazı fotoğraflarını daha iyi anlamamıza olanak sağlayacaktır. İslami bilginin merkezinde, insanlığa Hz. Muhammed aracılığıyla indirildiğine inanılan, Tanrı kelamı Kuran bulunmaktadır. Bunun dışında ise doğru davranışa en iyi örnek olarak da Hz. Muhammed gösterilmektedir. Daha ilk suresinden başlayarak Müslümanlara Allah'ın insan yaşamındaki merkezi gerçekliğini anlatan Kuran-ı Kerim, İslami eğitimin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. İyi ile kötü arasında insanlara temel bir seçme hakkı tanıyan Kuran'da Müslümanlara, İslamiyet'e neden inanmaları gerektiği konusunda aydınlatıcı açıklamalar yapılırken, buna ek olarak cennetin zevkleri, cehennem dehşeti ve kıyamet gününün ürkütücülüğü, ayrıca diğer insanlara yaklaşımlarında izleyecekleri kurallar, ibadet sırasında ne şekilde davranacakları ve günlük yaşamlarında Allah'a şükretmenin önemi hakkında ciddi tavsiyelerde bulunulmuştur.

Francis Robinson'a göre, *"Kuran ve hadislerin rehberliği Müslümanlar için hukukta pratik bir biçimde özetlenmiştir. İslam hukukuna çoğunlukla şeriat denir. Şeriat aslında Arapça'da 'suya giden yol', yani hayatın kaynağına giden yol demektir. Şeriat, ilk dönem Müslümanlarının acil toplumsal ve siyasi sorunlarla karşılaştıkça, Tanrı kelamından ve Peygamber'in örneğinden sistematik davranış kodları üretme çabalarıyla oluşmuştur."* Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere, İslami bilginin en tepesinde Kuran ve hadisler bulunmaktadır ve bunların yol göstericiliği de şeriatla somutlaşmıştır. Fakat siyasi olarak şeriatla yönetilmeyen Müslüman ülkelerin de olduğu ve günümüzde bazı Müslüman toplumların bu sistemi özellikle kabul etmediği ayrıca bilinmelidir. Bununla birlikte Müslümanların, Allah'ın Hz. Muhammed aracılığıyla tüm insanlığa gönderdiğine inandıkları mesajı, onların hayatlarına anlam katmakla birlikte, yaşadıkları dünyayı da ona göre

---

<sup>270</sup> Ira M. Lapidus, Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2005, s:9

biçimlendirmelerini sağlamıştır. Robinson şöyle der; “Yeryüzünün bir milyar Müslüman’ı parlak başarılarla dolu bir geçmişi paylaşmaktadır. 8. ile 18. yüzyıl arası dönemin büyük bir kesiminde dünyada yaygınlık ve yaratıcılık açısından başı çeken uygarlık İslam uygarlığıydı.”<sup>271</sup>

Fakat XIX. yüzyıldan sonra İslami dünya sistemi, kapitalizm tarafından yönlendirilen, gücünü Sanayi Devriminden alan ve Aydınlanma ile bir biçimde uygarlaşan Batı’nın güçlerine yenik düşmüştür. Bu yenilginin ve öncülüğün artık Batı’ya geçtiğinin en açık göstergesi, Napolyon’un 1798 yılında Mısır’ı işgali olmuştur. Bu tarihten başlayarak Batı orduları ve Batı sermayesi Müslümanların ülkelerini istila etmiştir. Böylece 1800’den bu yana geçen iki yüzyılda Müslüman dünyası geçmişinden büyük ölçüde farklılaşmıştır. Ancak, 20. yüzyılın sonlarına doğru bu durum biraz değişiklik göstermiş, Müslüman kimliği tekrar ön plana çıkmış ve bazı kesimler için İslam’a duyulan güven yeniden artmaya başlamıştır. Fakat bundan farklı olarak İslam aynı zamanda bazı kesimler içinde terörizm dolayısıyla korkunun odağında yer aldığı bir gerçektir. Özellikle son yıllarda gerçekleştirilen terör saldırıları ise bu endişeleri yükseltmiştir. Diğer yandan ise yeniden canlanan Panislam ruhu dolayısıyla Uluslararası örgütler kurulmaya başlanmıştır. Böylece İslam’ın bu durumu, Batılılar için artık bir Binbir Gece Masalları’ndaki Doğu fantazyasından çok farklı bir hal almıştır. AES Grubu da İslam’ın bakıldığı yere göre değişebilecek yükselen ya da olumsuz imajını, terörizm üzerine yapılan bu tartışmaları, korkuları ve endişeleri manüple edilmiş fotoğraflarıyla bir anlamda ortaya koymaya çalışır.

Grubun çalışmalarına kısaca değinecek olursak, “**Roma, St.peter, 2006**” adlı manüplasyonlarında (Fot:144), Katolik dünyasının merkezi olan Roma’daki San Pietro Meydanının, göçebe çadırlar tarafından kuşatıldığını ve pazaryerine dönüştüğünü görürüz. “**Moscova, Kremlin, 2006**” (Fot:150), “**Londra, 2006**” (Fot:153) ve “**Sidney, 2006**” adlı çalışmalarında ise, bu şehirlerin tarihi ve turistik ikonları haline gelmiş, Kremlin Sarayı, Big Ben ve Opera Binası gibi önemli yapıların yanında, şehirlerin silüetinde beliren minare ve kubbelerle karşılaşırız.

Bunlara ek olarak, Barselona’nın dünyaca ünlü sembollerinden biri olmayı başarmış, Antonio Gaudi’nin mimari şaheseri olarak anılan Sagrada Familia (Kutsal

---

<sup>271</sup> Robinson, a.g.e., s:12-277

Aile) Katedrali camiye dönüştürülmüş (“**Sagrada Familia, 2006**”), dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden birisi olan ve daha çok Beaubourg adıyla bilinen Paris’teki Pompidou Merkezi ise görkemli doğu halılarıyla süslenmiş ve İslam mimarisiyle birleştirilmiştir (“**Beaubourg, 2006**”) (Fot:143).

Bununla birlikte, New York’taki Guggenheim Müzesinin önünden tankla geçmekte olan silahlı haydutları ve yine Bilbao’daki Guggenheim Müzesinin islami bir tapınağı andırdığı, “**Guggenheim Müzesi, New York, 2006**” (Fot:155), “**Guggenheim Müzesi, Bilbao, 2006**” (Fot:148) adlı çalışmaları dikkate değer diğer örnekler arasındaki yerini alır. Hatta Paris’in en turistik mekânlarından birisi olan Notre-Dome Katedrali ve Reichstag (Almanya Parlamentosu) bile bu değişim rüzgârının etkisinden kurtulamazken (“**Berlin, Reichstag, 2006**” (Fot:146), “**Paris, Notre Dame, 2006**” (Fot:152), Türkiye’de bulunan Ayasofya’nın kaderi de New York’a taşınmak olmuştur (“**New York City, 2006**”) (Fot:145).

AES grubunun bu kışkırtıcı çalışmalarına baktığımızda, “ötekileştirilmiş” doğunun, batılı bilincine kök salmış kuşku ve paranoyasının açığa çıkartıldığı görüntülerle karşı karşıya kalırız. Bu sanki fantastik bir dünyaya açılan pencerelerden bakmak gibidir.

Ama asıl üzerinde durulması gereken, peçeli yeni Özgürlük Anıtının konu alındığı “**New Liberty, 2006**” (Yeni Özgürlük, 2006) adlı çalışmalarıdır (Fot:142). Bu görüntü, grubun ilk ve en çok tartışmaya yol açan çalışması olmuştur. Manüple edilmiş bu fotoğraf, içerdiği güçlü semboller dolayısıyla bu projedeki diğer görüntüleri gölgesinde bırakmaktadır. Çünkü diğer görüntülerde olmadığı kadar açık ve etkili bir üslupla, Özgürlük Anıtı dolayısıyla “özgürlük”, “peçe” vasıtasıyla ise “İslam” gibi insanlık için çok önemli iki kavramı karşı karşıya getirilmektedir. “**New Liberty, 2006**” ismini taşıyan bu görüntüde Özgürlük Anıtı bilinen görünümünden farklı olarak gösterilmektedir. Yüzü peçeyle örtülmüş elindeki Bağımsızlık Bildirgesi ise Kur’an ile değiştirilmiştir. Bu da birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Özgürlük Anıtı bizim için ne ifade etmektedir? Peçe neyi simgelemektedir? Neden bir arada kullanılmışlardır? Müslümanların kutsal kitabı olan Kur’an neden Bağımsızlık Bildirgesi’nin yerine konulmuştur?

Din, kültür, ideoloji ve cinsiyet gibi kavramları yeniden tartışmaya açan, diğer yandan da Doğu ve Batı arasındaki çatışmanın tek bir kareye sığdırılmış güçlü bir ikon haline gelen AES Grubunun “*Yeni Özgürlük, 2006*” adlı bu çalışması, bizleri görünen gerçekliğin çok daha derinlerine doğru seyahat etmeye zorlar.

New York şehrinin girişindeki küçük bir adada yükselen “*Özgürlük Anıtı*”, Frederic Auguste Bartholdi tarafından tasarlanmıştır. Bu abidenin yüksekliği kaidesiyle birlikte 96 metreyi bulmaktadır ve içerisindeki merdiven düzeneğiyle yukarıya kadar çıkmak mümkündür. Bu anıt üzerinde bulunan her parçanın özel bir anlamı vardır. Başında taşıdığı 7 sivri uçlu tacı 7 kıtayı, tacın içinde bulunan 25 pencere dünyanın en önemli 25 madenini, giydiği elbise antik Roma'yı (çünkü halkın özgür iradesi ile seçilen senatörlere ilk kez Antik Roma'da rastlanılıyordu), sağ eliyle tutmakta olduğu meşalesi aydınlığı, ayağındaki kırık zincirler esaretin son bulunduğunu ve sol elinde bulunan kitabe ise 7 Nisan 1776 tarihinde İngiltere'nin egemenliğinden kurtulup özgürlüğünü ilan eden Amerika'nın Bağımsızlık Bildirgesini temsil etmektedir.

Bu anıt aslında Fransız halkının Amerika'ya bir hediyesidir. 1880'li yıllarda Fransa'da yapılmıştır. Yapımı uzun yıllar sürmüş, sonrasında ise parçalar halinde getirilip kaidesine monte edilmiştir. Başlangıcında sadece Amerika ile Fransa arasındaki dostluğu ve demokratik idealleri temsil ederken zamanla hem New York'un dolayısıyla Amerika'nın sembolü haline gelmiş hem de “özgürlük” kavramının evrensel bir karşılığı olarak görülmeye başlanmıştır. Diğer yandan “özgürlükler ve fırsatlar ülkesi” Amerika'ya gelen milyonlarca göçmenin karşılaştığı ilk görüntü olması dolayısıyla, birçok insan için özgürlüğün yanı sıra, umuda yolculuğun, belki yeni bir başlangıcın ve çok daha iyi bir yaşamın da bir simgesi durumundadır.

Kısaca en bilindik anlamıyla Özgürlük Anıtı, günümüzde pek çok kişi için eşitlik ve özgürlük kavramlarının, diğer taraftan ise Batılılığın ve gelişmişliğin bir sembolü olarak görülmektedir.

Diğer yandan peçe, çarşaf, hicap, burka, cilbab vb. gibi kadının vücudunu baştan aşağı ya da kısmen örten elbiseler ise aslında en basit anlamlarında birer örtünme biçimleridir. Örtü/örtünme ise, tarih dönemleri boyunca farklı toplumlarda

farklı işlevler ve anlamlar yüklenen bir olgu olmuştur. Aslında bu hikayenin kökenleri ilk insanın yaratılışına kadar gitmektedir. Bu tartışmanın ilk muhatapları olarak karşımıza çıkan Âdem ile Havva ve şeytan, çağlar boyu sürececek bu örtünme tartışmalarında her zaman iffet ve iffetsizlik sembolleri olarak hatırlanmaktadır.

İslamiyet'te ise başörtüsü, en saf anlamıyla geleneksel bir kıyafet olmasının yanı sıra kadının namusunun, Allah'a olan saygısının ve inancının bir karşılığıdır. Fakat tesettür ve peçe gibi diğer örtünme şekilleri günümüzde çok daha farklı anlamlar kazanmışlardır. Kuran'da mahrem olanların birbirlerine bakmamalarını ve örtülmesi gereken yerleri örtmeleri gerektiği bazı ayetlerde zikredilmektedir. Tesettürle ilgili ilk İslami düzenleme, Ahzab suresi 59. ayetteki şu buyrukla gerçekleştirilmiştir: *“Ey Peygamber! Hanımlarına, kızlarına ve müminlerin kadınlarına söyle, bedenlerini örtecek elbiselerini giysinler. Bu onların tanınip incitilmemelerine de daha uygundur. Şüphesiz Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir.”* İkinci düzenleme ise Nur suresi 31. ayetle karşımıza çıkmaktadır: *“Mü'min kadınlara da söyle, gözlerini haramdan sakınsınlar, ırzlarını korusunlar. (Yüz ve el gibi) görünen kısımlar müstesna, zînet (yer)lerini göstermesinler. Başörtülerini ta yakalarının üzerine kadar salsınlar.”<sup>272</sup>*

Diğer yandan bu giyim şekli tabii ki ilk defa Müslümanların başlattığı bir uygulama değildir. Çağımızda İslam'da kadının konumuyla ilgili olarak en çok tartışılan konulardan birisi olan örtünme meselesi, aslında tüm ilahi dinlerin temelinde olan bir hadisedir. İslam'da kadının örtünmesi ile ilgili olarak ortaya konulmuş verilerin yanı sıra, Musevilik ve Hıristiyanlık gibi diğer semavi dinlerde de örtünmeyi yücelten ve çıplaklığı yasaklayan az da olsa bir takım bilgilere rastlamak mümkündür. Bu konuyla ilgili dinlerin kutsal kitaplarında yer alan emirler, bahsi geçen dini hüküm ve yasalar, bu dinlere mensup insanların hayatlarında yerleşik hale gelmiş normlar ve dini merasimler ayrıca bakılması gereken kaynaklar olacaktır. Hıristiyan toplumunda başörtüsü, asırlarca kadının evli olduğunun bir sembolü olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Hıristiyan kadınların kiliseye girerken başlarını örtmeleri, Tanrı'ya karşı duyulan bir saygının ifadesi olarak algılanmaktadır. Onlara göre örtü Allah'a sığınmanın, ondan af ve merhamet dilemenin bir işaretidir. Diğer yandan Yahudilerin kutsal kitabı Tevrat'ta, örtünmeyi emreden, çıplaklığı yeren bölümler bulunmaktadır. Dolayısıyla örtünme her kültürde

---

<sup>272</sup> Türkçe Kur'an-ı Kerim Diyanet Meali, Ahzab Suresi, 59. ayet; Nur Suresi, 31. ayet

farklı şekillerde değerlendirilse de, özellikle ilahi dinlerin kökeninde ortak bir anlamda buluşmaktadır.

Diğer yandan örtü/örtünme, toplumsal özelliği dolayısıyla psikoloji, ahlak, din, hukuk gibi değişik disiplinler tarafından inceleme konusu edilmiştir. Varoluşuyla ilgili değerlerine bağlı olarak her toplumun kılık-kıyafet vb. şeylerde özel bir tarzı olduğu bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla bir toplumun kılık-kıyafeti ile o toplumun kültürü arasında bulunan sıkı bağlar, kısaca toplumların giysileri o toplumların kültürel özelliklerinden, geleneklerinden ve dünya görüşlerinden kaynaklanmaktadır. Örtünme, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki birçok toplum için dini sebeplerden daha fazla yalnızca toplumsal bir gelenek olarak da görülmektedir. Dolayısıyla bu toplumlarda, zulüm ve eziyet'in bir göstergesi olarak farz edilen cezalandırmadan öte, toplumsal ya da mesleki bir statünün ayrıcalığı olarak da değerlendirilmektedir; *“batıda da rastlanılan geçiş ritüellerinde başörtüsü evlilik seremonilerinde misafirlerin rahatsız edici bakışlarından kadının korunabilmesini ve aynı zamanda kocasına bağlılığının alçak gönüllü bir simgesidir.”*<sup>273</sup>

Fakat bunların hepsinin dışında, başörtüsünden farklı olarak peçe bir inancın karşılığı ya da bir giyim eşyası olmasının çok ötesinde, batıda daima İslam ile özdeşleştirilen ve doğu'yu tanımlamada kullanılan aynı zamanda da baskı, engelleme, cahillik vb gibi anlamları içinde barındıran güçlü bir semboldür. Müslüman kültürün tehdit edici görünümünü ve farklılığının bir göstergesi durumundadır. Çağı yakalayamamanın yani çağdaş ve modern olamamanın politik bir ifadesidir. Ama diğer yandan da erişilmesi güç bir arzu nesnesidir. Özellikle Batılı bakışın, Doğulu kadının vücudunu görmesinde bir engel olması onu fantezilere konu yapmıştır. Gizli olanı açığa çıkarma, görünmez olanı görünür kılma isteği, peçeyi kaldırma arzusunu çağlar boyu güçlendirmiştir.

Mahmut Mutman'ın dediği gibi; *“peçe basitçe Müslüman kadınların kullandığı bir giysiyi simgelemez. Aşırı yüklü, dopdolu fantazmatik bir sahnenin bir parçasıdır. Bu yüzden peçeye yüklenen anlam hiç bir şekilde düz veya işlevsel değildir; peçenin referansı kendi basit maddesini, kumaşını aşar. Bir anlamda peçe, Doğulu veya Müslüman olan her şeydedir. Batılı göz her yerde, ötekî'nin hayalının tüm*

---

<sup>273</sup> Felicity Cloake, “Lifting the Veil: paranoia and prejudice”, <http://www.oxfordstudent.com/2003-11-27/culture/4>

öğelerinde, peçeyi görür. Bir başka deyişle, peçe, Batılı Özne'nin bakmak ve sahip olmak istediği tek tek her Doğulu şeyi örter ve gizler; Batılının saydamlık ve nüfuz arzusunun önüne engel diker. Batılı, peçeyi kadının geçişsiz ve görünmez hale gelmesini mümkün kılan belli başlı araç olarak görür. Bu anlamlandırma zincirinde peçe, sadece (Doğulu) kadını değil aynı zamanda Doğu'nun kendisini de gösterir.<sup>274</sup>

Doğu'nun gizemini çözmeye, peçe ve peçeli kadını açıklamaya yönelik sayısız araştırmanın özellikle Batılılar tarafından yapılması, bu kumaş parçasının batılı bakışlara karşı gösterdiği dirençten ve erişilmezliğinden kaynaklanan merakın güçlü bir kanıtı niteliğindedir. Özellikle XVIII yüzyıl sömürgecilik döneminde oryantalist söylemin malzemesi olan örtünen kadın figürü, hem mistik, hem egzotik hem de erotik bir içerik kazanmıştır. Öte yandan milliyetçi ve gelenekçi taraftarlar açısından işgalcilere karşı milletin özünü, namusunu ve aile değerlerini temsil eden bir sembol olmuştur. Peçe, "öteki"nin metoforik bir karşılığı haline gelmiştir. Dolayısıyla peçeyi açmak, Doğu'nun gizemli kapılarını aralamakla ve Öteki'nin iç dünyasına girebilmekle eş değer bir aşamaya konulmuştur.

Öteki'nden duyulan korkunun ve içine girme, nüfuz etme fantezisinin en göze çarpan örneği Fransız sömürgeciliğinin Cezayir'deki kadınların peçeleri konusundaki saplantısıdır. "F. Fanon buna dikkati çekmişti: 'Cezayirli kadın, gözetleyen sömürgecinin nazarında kesinlikle 'kendini peçenin arkasına saklayan biri'dir.' der ve şöyle devam eder: Bu sömürge yönetiminin kesin bir politik doktrin tanımlamasını mümkün kıldı: 'Cezayir toplumunun yapısını, direnme kapasitesini yıkmak istiyorsak, öncelikle kadınları ele geçirmeliyiz: onları kendilerini sakladıkları peçenin ardında ve erkeklerin onları gözden uzakta tuttukları evlerde gidip bulmalıyız'" "Savaş yıllarında gerçekleştirdiği Cezayir üzerine etnografik çalışmasında Pierre Bourdieu, 'Müslümanlık dinine itaatin... sömürgeci bağlamda nasıl bir sembol işlevini yerine getirdiğini' anlatır. Fransız işgali sırasında Kabylia'da sayısı giderek artan camiler, peçenin kadınlar tarafından ulusal kimliğin ve mirasın doğrulanışının sembolü olarak eklenmesi hep bunun örnekleridir. Özellikle peçe, sömürgeci sızmanın ve işgalin tam bir reddiyesi, sömürgeci hâkimiyete bir set çekme olmuştur. Bourdieu'ye göre, peçe, sömürgeci bağlamda tamamen farklı bir anlam kazandı: önceden geleneksel

<sup>274</sup> Mahmut Mutman, "Cinsellik, Fantazı ve Peçe", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, Derleyenler: Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Medya Yeğenoğlu, İletişim Yay., 1996, İst., s:116-117

*İslâmî söylemin doğal ve içsel bir öğesiymişken, birdenbire yabancı güçlerin varlığı ve getirdikleri yeni ilişkilerin geleneksel İslâmî söylemi artan bir biçimde çözmesi nedeniyle, peçe, bu kez, yabancının düzenine direnişi anlamlayan sembolik, metaforik bir öğe haline geldi.*<sup>275</sup>

Tamda bu noktada, Marc Garanger'ın (1954-1962) Cezayir Özgürlük Savaşı sırasında askerken çektiği siyah beyaz orta format fotoğraflarını<sup>276</sup> hatırlayalım. Fransız hükümeti, her Cezayirliye birer Fransız kimlik kartı ve numara vermeye karar verince her Cezayirli gibi kadınlarında başı açık birer kimlik fotoğrafının çekilmesi gerekmiştir. Böylece Fransız kimlik fotoğrafları için örtüsünü açmaya zorlanmış kadınların güçlü portreleriyle yüz yüze geliriz. Yukarıda, peçeyi açma, fantezi olmaktan çıkmış ve gerçek bir görünüm kazanmıştır.

Saadet Koç Payne şöyle der; *“Belki de fotoğraf makinesiyle ilk defa yüz yüze gelen örtülü kadınlar için işgalci bir asker tarafından ‘açık’ görüntülenmek oldukça kesin bir deneyim olmalı. Bu portreler çok güçlü. Kameraya bakan gözlerde öfke, utanç, şaşkınlık, meydan okuma, merak gibi bir çok duyguyu görmek mümkün. Basit bir bürokratik detay gibi görünmekle beraber bu fotoğraflar, sömürgecilerin yerel insanların kimlikleri ve değerleri dahil alıstıkları her şeyi değiştireceklerini muştulayan sembolik bir güç gösterisi. Kadınların sürmeli gözleri, takıları, dövmeleleri, saçlarını bağlama biçimleri, örtülerinin işlemeli kumaşlarının güzelliği, bu deneyimi hoş kılmaya yetmiyor.”*<sup>277</sup>

Bu bağlamda acaba şöyle bir soru sorulabilir mi? Cezayirli kadının çıkartmaya *“zorlandığı”* peçe, şimdi de *“zorla”* Özgürlük Anıtına mı giydirilmiştir? Bu sorular başka soruları da beraberinde getirmektedirler. Sözgelışı, Müslümanların göçü ile ilgili bir konunun ele alındığı 28 Şubat 2005 tarihli Time dergisi kapağında (Fot:141) ünlü Mona Lisa neden tesettürlü olarak gösterilmiştir? Bu görüntünün Yasumasa Morimura'nın *“Hamile Mona Lisa, 1988”* çalışmasıyla bir bağlantısı var mıdır? Bu soruların hepsine yanıt vermek tabii ki mümkün değildir. Çünkü cevaplar nereden baktığınıza göre değişecektir. Ama kesin olan bir şey vardır ki, o da

<sup>275</sup> y.a.g.e., s:51-52-114-115

<sup>276</sup> Dorothy Feaver, “Peek through the veil”, 2003-11-28, <http://cherwell.ospl.org/viewarticle.php?ID=0918&Author=by%20Dorothy%20Feaver>

<sup>277</sup> Saadet Koç Payne, “Farklı Coğrafyalardan Üç Sergi - Görünmeyeni Pozlamak”, Geniş Açık Fotoğraf anatı Dergisi, Sayı: 34, 15 Mart – 15 Mayıs 2004, s:18



Morimura'nın, sanatsal yaratıcılığın, orjanilite kavramının ve Batı sanatının kutsallığının izleyiciler tarafından yeniden değerlendirilmesini sağlayan çalışmasıyla, Time dergisinin kapağını süsleyen görüntünün aynı olmadığıdır. Burada ne sanatsal yaratıcılık, ne de orjanilite kavramı sorgulanmaktadır. Burada sorgulanan şey tekdüze haline getirilmiş Müslüman kimliğinin, dolayısıyla da kriz yaşayan Batılı kimliğinin bizzat kendisidir.

Aslında peçe ve tesettür üzerine yapılan başka çalışmalar da vardır; Lalla Essaydi, *Converging Territories* (Fot:137), Shadi Ghadirian, *Qajar* (Fot:138), Burak Delier, 2005 (Fot:139), Gerard Rancinan, 2004 (Fot:140). Görüldüğü üzere bu fotoğrafların çoğunda da benzer söylemler mevcuttur. Bunlarla bağlantılı olarak yeniden AES'in çalışmasına geri dönecek olursak; yüzüne peçe takan bu yeni Özgürlük Anıtı görüntüsü, bir yandan doğulu kadınların özgürlüğü önündeki engellerden birisi olarak değerlendirilen "peçe" ile, diğer yandan 1886'daki açılış yapıldığı tarihten itibaren ABD'nin ve özgürlüğün sembolü haline geldiği düşünülen "Özgürlük Anıtını" bir araya getirerek kesinlikle ironik bir anlatım sergilemektedir. Ama Grubun ifadelerinden ve çalışmanın konumlandırılmasından dolayı farklı cevaplara da açık bir görüntüdür. İlk bakışta hemen olumsuz duygular hissettirse de, olayı derinlemesine incelediğimizde aslında çok daha karmaşık duygular içerisine girmek mümkün hale gelmektedir.

AES grubu tarafından, Bağımsızlık Bildirgesi yerine "hanımefendi"nin eline Kuran'ın konulması, iki metininde asıl itibarıyla mensubu oldukları toplumun hem kutsal hazineleri olarak görülmesinden hem de her iki toplum içinde yol gösterici olmalarındandır. Elbette ki içerikleri birbirlerinden çok farklıdır. Ancak, onları sahiplenen toplumlar için anlamları başka hiçbir şeyle ölçülemeyecek kadar önemlidir. Müslümanlar tarafından Kuran'da kullanılan Arapça'sının eşsiz olduğu düşünülür ve bu toplumlar üzerinde manevi bir ağırlığı vardır. Bu yüzden de küçük Müslüman çocuklara, Arapça anlayıp anlamadıklarına bakılmaksızın, Müslüman eğitiminin başlangıç noktası olarak Kur'an ezberletilmektedir. Aynı Amerika'da yaşayan küçük çocuklara bu toplum için önemli olan değerlerin eğitimini vermek amacıyla Bağımsızlık Bildirgesinin ezberletilmesi gibi. Kısaca Bağımsızlık Bildirgesi Amerika ve ona inanan diğerleri için ne ifade ediyorsa, Kuran'da İslamiyet'e inanan bazı Müslüman toplumlar için onu ifade etmektedir. Bu toplumlar için bu metinler yaşamın bir karşılığıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde acaba ufakta olsa bir ortaklık

kurulabilmiş midir? AES, hiç bir durumda belirgin cevaplar vermemize izin vermemektedir. Bir yandan Batı merkezîyetçiliğine gösterilen bir tepki, diğer yandan ise İslamiyetin bu görüntüdeki hali...

Zaten sanatçıların niyetlerindeki bu belirsizlik ya da tam olarak anlaşılammama, projenin hem insanlar hem de medya tarafından farklı yorumlanmasına sebep olmuştur. Buna ek olarak bu projenin İnternet üzerinden tüm dünyaya yayılması, bazı insanların bu görüntüleri kendi çıkarları adına kullanmasına yol açmıştır. Yanı sıra görüntülerin Müslümanlara karşı bir hakaret niteliği taşıyıp taşımadığı ya da Batı'ya karşı olup olmadığı, diğer taraftan küreselleşmeye bir saldırı mı, savaş karşıtı ya da amerikan sempatanlığı mı olduğu gibi tartışmalara da neden olmuştur.

Küreselleşmeyle birlikte kültürler arasındaki karşılıklı ilişkilerin bütün dünyayı etkileyen boyutlara varması, yeni bir bilincin şekillenmesine sebebiyet vermiştir. Dünya çapında çok geniş kapsamlı bir enformasyon sisteminin varlığı, küresel tüketim ve tüketimcilik modellerinin ortaya çıkması, AIDS gibi tüm dünyayı etkileyen sağlık problemleriyle karşılaşılması, kozmopolit yaşam tarzlarının gelişmesi, küresel bir askeri sistemin ortaya çıkması, Olimpiyat Oyunları, Dünya Futbol Şampiyonaları ve uluslararası tenis turnuvaları gibi dünya çapındaki spor etkinliklerinin artışı, dünya dinlerinin karşılıklı işbirliği, insan hakları kavramının genişlemesi ve ulus devletinin egemenliğinin zayıflaması, bütün bir gezegeni tehdit eden ekolojik krizin farkına varılması, sınır tanımayan ekonomik ve ticari etkileşiminin hızlanması, Avrupa Uluslar Topluluğu ve Birleşmiş Milletler gibi teşkilatların ve tüm dünyayı etkileyen politik sistemlerin doğuşu, Marksizm veya liberalizm benzeri global politik hareketlerin gelişimi<sup>278</sup> gibi küresel kültürü ortaya çıkaran çok çeşitli toplumsal ve kültürel gelişmeleri sıraladığımızda, karşımıza çıkan tablo, gerçekten dünyanın gün geçtikçe daha çok "*küreselleştiğini*" gösterir niteliktedir.

Bazıları, uluslararası ekonomi ve teknolojinin avantajlarından herkesin faydalanacağı global bir köy olarak dünyanın ütöpic geleceğini tasarlarırken, bazıları da batı hakimiyetinin azalmasının bir sonucu olarak, farklı toplumlar arasında gerçekleşecek olan savaşı ya da refahı hayal eder.

---

<sup>278</sup> Gordon Marshall, Sosyoloji Söz., Bilim ve Sanat Yay., Çeviri. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, 1999, s:449; Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s:540

Bu spekülasyonlara karşılık, AES grubu projeyi şöyle özetlemektedir; *“1996’da ironiyi barındıran sanatsal bir grotesk ürettik. 11 Eylül 2001 bu gerçeği gösterdi. 11 Eylül’den sonra insanlar projemizi gayet dar görüşlerle ele alıyorlar; yani, bu projeyi radikal İslam tehlikesinin oluşumunun bir öngörüsü olarak algılıyorlar. Fakat bize göre bu projenin bundan daha fazla anlamları var. Bizim temel olarak, bu proje ile ilgili belirtmeye çalıştığımız nokta; Avrupa-merkeziyetçiliğinin gerçek sonunu göstermek, bununla bağlantılı kültürel ve estetik soruları ortaya koymak.”*<sup>279</sup> Fark edildiği üzere, bu çalışmanın radikal İslam tehlikesinin oluşumunun bir öngörüsü olduğunu inkar etmemekle birlikte bundan daha fazlası olduğu açıkça ifade edilmektedir. Batı merkeziyetçiliğine son verilmesi gerektiği, aksi taktirde sonucun bu görüntülerdeki gibi olabileceği öğütlenir gibidir.

Yine AES grubu, Galerie Sollertis’in bir makalesinde kendi projelerini şu sözlerle tanımlamaktadır; *“Bu proje ne İslam’a, nede Batı’ya karşıdır ama hem Batı hem de Doğu toplumunun fobileri için psikanalitik terapi gibi bir işlevi yerine getirmeyi dener. İslam Projesi: AES - Gelecek için Öngörü’de biz zamanımızın çelişkili etik ve estetiğini ortaya çıkarmaya çalıştık. Çağdaş sanatın bu problemleri çözemeyeceğine inanıyoruz fakat başat soruları ön plana çıkarabilir.”*<sup>280</sup>

Küreselleşme tanımı farklı bakış açılarına göre değişiklik gösteren tartışmalı bir kavramdır. Kimilerine göre 500 yıllık bir gelişimin yeni bir evresi olarak tanımlanırken, kimilerine göreyse günümüze özgü bir gelişme olarak yorumlanır. Buna ek olarak, insanların ve toplumların birbirleri arasında olan mesafelerin azalmasına dayalı bir yakınlıktan öte iki kutuplu dünya gerçeğinin su yüzüne çıkması olarak değerlendirenler de bulunmaktadır. Diğer taraftan teknolojik gelişmelerin küreselleşmenin odağında olduğunu düşünenlerin yanı sıra Soğuk Savaş sonrası Doğu Bloku’nun yıkılmasıyla dünyanın somut bir biçimde tek bir bütün olarak yapılaşması ya da serbest piyasa modelinin üstünlüğünün ortaya çıkması da küreselleşmenin nedenleri arasındaki yerini alır.<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Art-ist, Güncel Sanat Seçkisi 5, “Grup AES ve İslami Proje”, Mayıs 2002, İstanbul, s:6

<sup>280</sup> Amy Feigley, “The Traveling Exhibition Veil Faces Censorship”, <http://www.islamonline.net/English/artculture/2003/04/article04.shtml>

<sup>281</sup> Bkz, Prof. Dr. Meryem Koray, “Küreselleşmeye Eleştirel Bir Bakış - Yeni Bir Küresel Anlayışın ve Örgütlenmenin Kaçınılmazlığı”, [http://www.petrol-is.org.tr/2003\\_CD/02\\_elestiri/govde.htm](http://www.petrol-is.org.tr/2003_CD/02_elestiri/govde.htm)

AES grubu ise küreselleşmeyi şu şekilde tanımlamaktadır; “Küreselleşme, yalnızca Batı değerlerini tüm dünyaya yaymak anlamına gelmiyor, aynı zamanda zıt bir oluşumu da temsil ediyor: yani Doğu ve Güneyin değerlerinin Batıya nüfuz etmesi. Bazen batılı insanlar için diğer kültürlerin egzotik imgeleri hoş anlamlar taşıyor fakat bazen de onlar için hoş olmuyor. Şu an süren küreselleşme çok karışık ve çelişkili bir süreç. Hiç kimse tam olarak sonucunun ne olacağını bilemez. Dünyadaki tüm insanlar her devrim zamanında olduğu gibi iki kısma ayrılmış. İlki, küreselleşmenin araçlarını kendi kariyerleri, yaratıcılıkları ve diğer şeyler için kullananlar. Diğerleri ise, bu sürecin dışında kalanlardır.”<sup>282</sup>

Küreselleşmenin sosyal-kültürel-estetik ve ideolojik sorunlarını, manipüle edilmiş fotoğraf görüntüleriyle hayali bir gelecek tasviri yaparak ironik bir anlatımla sergileyen AES grubunun bu projesinin, aslında Huntington’un “Medeniyetler Çatışması” teorisine dayandığı ve bunun abartılı bir karşılığı olduğu da söylenebilir. Amerikalı siyaset bilimci ve Harvard Üniversitesi Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Başkanı Samuel Huntington, 1996 yılında kaleme aldığı “Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması” adlı kitabında, 21. yüzyılın savaşlarının, ideolojiler değil medeniyetler arasında gerçekleşeceğini ileri sürmüştür. Ayrıca “medeniyetlerin tayin edici özelliğinin din olduğunu” belirtmiş, “İslam ve Hıristiyan dünyaları arasında muhtemel bir savaş”ı ön görmüştür. Huntington, “Medeniyetler arasındaki farklar ciddi ve mühimdir; medeniyet şuuru artıyor; medeniyetler arası mücadele, hakim global mücadele tarzı olarak ideolojik ve diğer mücadele biçimlerinin yerine geçecek; tarihi olarak Batı medeniyeti içerisinde oynanıp bitmiş bir oyun olan milletlerarası münasebetler artan bir biçimde Batılılaşmaktan çıkacak ve Batılı olmayan medeniyetlerin, basit objeleri değil aktörleri olduğu bir oyun haline gelecek; ...”<sup>283</sup> demektedir. AES grubunun da işte böyle bir oyunu, dünyamız sonraki yüzyıllarda nasıl olacak vb gibi soruların genel bir endişeye yol açtığı, bin yılın son çeyreğinde sahneye koyduğunu görmekteyiz.

11 Eylül sonrasında, medya da dahil olmak üzere pek çok yerde Proje büyük bir ilgi gördü. Rusya’da, Avrupa ülkelerinin çoğunda, Amerika’da ve Güney Kore’de gösterildi. Kataloglara ve albümlere konu oldu. The New York Times, Forward,

---

<sup>282</sup> Art-ist, a.g.e., s:6

<sup>283</sup> Samuel P. Huntington, Medeniyetler Çatışması, Çeviri: Mustafa Çalık, Derleyen: Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara, 2003, s:48

Liberation, Tages Zeitung, Wochenpost, Der Standard vb gibi gazetelere, NBK, Art News, Art, Siksi, Art Press vb gibi dergilere basıldı.<sup>284</sup> Galerilerde, sokaklarda ve sanal ortamlarda sergilendi.

Grubun sergileri için Batı Avrupa'da ve Amerika'da yalnızca kavramsal galeri alanlarını seçtiği halde, Graz ve Belgrat'ta Doğu ve Batı Avrupa arasındaki hayali sınırı belirginleştirmek amacıyla sokaklara kendi seyahat acentelerini yerleştirmeleri gerçekten dikkate değer bir tavır olmuştur. Bu projeye bağlantılı diğer bir sergileme çalışması olan, interaktif bir şehir projesi olarak oluşturulan ve 1997'de kurulan "AES Travel Agency to the Future" (AES Geleceğe Seyahat Acentesi), tüketim toplumu için önemli olan kartpostallar, tişörtler, posterler, halılar (Fot:156) ve fincanlar gibi hediyelik eşyaların üzerlerine görüntülerinin yerleştirilerek satışa sunulduğu, olmayan yerlere seyahatlerin düzenlendiği yalancı bir seyahat acentesi tasarımıdır. Aslında bu ürünler ilk kez 1996'da Moskova'daki Guelman Galerisinde gösterilmiştir. Acentede aynı zamanda ziyaretçilerin gelecek hakkında düşünceleri üzerine anketler yapılmış, bunlar hakkında istatistiksel enformasyonlar oluşturulmuştur. Buranın kurulma amacı İslam Projesinin sokaktaki insandan entelektüel insanlara kadar tüm izleyicilere hitap etme isteğidir. Diğer taraftan görüntülerin tüketilebilir nesnelere üzerinde kullanılması, "küresel sanat pazarının ironisini" oluşturma ve farklı insanların düşüncelerini kışkırtma çabaları olarak da değerlendirilebilir. Tam da bu noktada farklı olsa bile Martin Parr'ın yeni ambalajları içerisindeki dini eşyaları fotoğraflarına konu aldığı çalışmasını hatırlamakta fayda vardır. Nede olsa o da bir anlamda küresel dini eşya pazarının ironisini ortaya koymaktadır.

Fotoğrafın gerçeklik misyonunu tahrip ettiği düşünülen bu işler, aslında görünen gerçekliğin ötesinde, sanatçının kendi gerçekliğini sunma çabalarından başka bir şey değildir. Elena Zaytseva'nın "AES+F Grubu Sanatın Kitle İletişim Araçlarını Fethetmesine Yardım Ediyor" adlı makalesinde yer verdiği Rus sanatçısı Oleg Kulik; "Kitle iletişim araçları sanat kadar yüksek bir gerçeklik boyutuna ulaşamaz. Sanat imajları bizi çok daha fazlasına götürür."<sup>285</sup> demektedir.

---

<sup>284</sup> Bkz, AES (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovitch, Evgeny Svyatsky), "Islamic Project. AES – the Witnesses of the Future", <http://www.aes-group.org/ip3.asp>

<sup>285</sup> Oleg Kulik'ten aktaran Elena Zaytseva, "AES+F Group Helps Art Conquer Mass Media", <http://nyartsmagazine.com/articles.php?aid=445>

Kevin Robins, “fotoğraf döneminin kesinlikleri yıkılmıştır. Görünen o ki şimdi, imgesel ve gerçek olan arasındaki varlıksal farklılıkların kırılmasını kabul etmek durumundayız”<sup>286</sup> diyerek yeni bir dönemin başlangıcını ve bu değişimin kaçınılmazlığını ifade etmeye çalışır. Artık görmek inanmaktır çağı sona ermiştir. Bu yeni dönemle birlikte görme eylemi kendi başına gerçekliğin bir ifadesi olmaktan çıkmış, kişinin ne gördüğünden çok nasıl gördüğüne ve ne bildiğine bağlı bir süreç haline gelmiştir.

Bilindiği üzere fotoğraf ilk bakışta gerçekliğe en yakın görüntüyü vermektedir. Dolayısıyla, hem “Yeni Özgürlük, 2006” adlı bu işte, hem de İslami Proje içerisinde yer alan grubun diğer çalışmalarında, gerçeklikle bağları sıkı olan fotoğrafların kullanılması, izleyicinin “Geleceğe Tanıklık” edebilme gücünü arttırmaktadır. Böylece bu çalışmalar kurgusal tasarımlar olduğu halde verdiği gerçeklik hissi dolayısıyla seyircileri, geleceğe karşı bir tanık olma durumuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Diğer taraftan da batı’da iyi bilinen ve aynı zamanda da kendi başlarına içinde buldukları şehri temsil eden görüntülerde ki bu turistik mekanlar, İslam’ın hakim olduğu bir geleceğin ikonları haline gelirler.

---

<sup>286</sup> Robins, a.g.e., s:241



Fot 137: Lalla Essaydi, Converging Territories



Fot 138: Shadi Ghadirian, Qajar



Fot 139: Burak Delier, 2005



Fot 140: Gerard Rancinan, 2002



Res 141: Time, 28-02-05



Fot 142: AES Grubu, "New Liberty, 2006", 1996





Fot 143: AES Grubu, "Beaubourg, 2006", 1996



Fot 144: AES Grubu, "Rome, St.Peter, 2006", 1996



Fot 145: AES Grubu, "New York City, 2006", 1996



Fot 146: AES Grubu, "Berlin, Reichstag, 2006", 1996



Fot 147: AES Grubu, "Oxford, 2006", 1996



Fot 148: AES Grubu, "Guggenheim Museum, Bilbao, 2006"

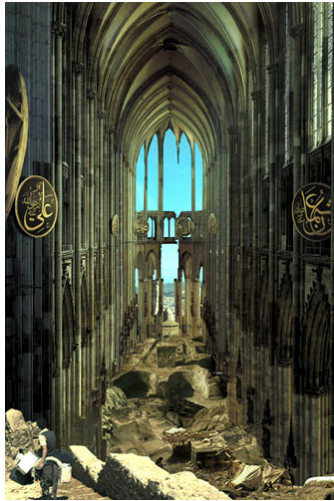


Fot 149: AES Grubu, "Vienna, Opera House, 2006"



Fot 150: AES Grubu, "Moscow, 2006", 1996





Fot 151: AES Grubu, 1996  
 “Cologne Cathedral, 2006”



Fot 152: AES Grubu, 1996  
 “Paris, Notre Dame, 2006”



Fot 153: AES Grubu, 1996  
 “London, 2006”



Fot 154: AES Grubu, 1996  
 “Belgrade, Skoupshina, 2006”



Fot 155: AES Grubu, “Guggenheim Museum, 2006”, 1996



Fot 156: AES Grubu, Carpets,, 1996

### 3.3. PIERRE VE GILLES'DEN AZİZLER'İN MENKİBELERİ

Hıristiyanlıkta kutsallığına inanılan kişiye Aziz denmektedir. Türkçe'de karşılığını *ermiş* ile bulan bu kelimenin Latince'si *sanctus*'tur. Hıristiyanlık tarihinde azizlik kurumu çok büyük bir önem taşır. Araştırmacı Camille Jullian şöyle der: *"Ancak azizlerin mezarlarına sahip olduktan sonradır ki, Hıristiyanlık halk yığınlarınınca kabul edilmiş ve tutulan bir inanç haline gelmiştir"*. Hatta ilk Hıristiyanlar, Kelt kasabalarında kendi inançlarını yayabilmek için onların kutsal saydıkları mezarların üstüne birer haç dikip benimsemek zorunda kalmışlardır. Aziz, önce halkın inancıyla azizleşir, sonra kilise tarafından resmen tanınır ve açıklanır. İsa'nın annesi *Meryem* ilk ve en büyük aziz sayılır. Hıristiyanlıkta otuz beş bin aziz bulunduğu saptanmıştır. Bu sayıya günümüzde de yenileri eklenmektedir. Azizliği onaylayacak kişinin yaşamı sırasında en az iki tansık (mucize) göstermiş olması şarttır.<sup>287</sup>

İncil'de sözü edilen bir hikâyeye göre, Azize Veronika, İsa'nın çarpmıha gerilmeye götürüldüğü yolda, yorgunluktan ter içinde kalan İsa'ya acıyarak, mendiliyle (diğer bir hikâyeye göre peçesiyle) İsa'nın terini siler ve terin silindiği bu bez üzerinde, mucizevi olarak, Kurtarıcı'nın imgesi (sureti) belirir.<sup>288</sup> Veronikayı azizlik mertebesine taşıyan bu olay, hem edebiyata, hem de pek çok resme konu edilmiştir.

*"Özellikle İtalya ve Katolik dünyasında, her meslek erbabının bir azizi veya azizesi vardır, Santa Veronika da fotoğrafçıların azizesidir. Tanrı biricik İsa'nın suretini sadece Veronika için bir kez daha yaratıp, sadece ona bu onuru bahşetmiştir. İlk fotoğrafik görüntünün saptanması ise (Nicéphore Niépce: View from the Window at Le Gras, 1826-1827) Tanrı'nın eli ile değil, ışık ve duyarlı yüzeylerin görüntüyü sabitleme etkisini bulan Nicéphore Niépce'nin eli ile olmuştur."*<sup>289</sup>

Diğer yandan fotoğraf sanatlarının icrasında bir medyum olarak kullanan iki kişi vardır ki, bu hikâyenin ötesinde azizleri fotoğraflarının asıl konusu haline getirerek, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olan bu dinsel öyküleri yeniden

<sup>287</sup> Haçerlioğlu, a.g.e., 1993, s:69-70

<sup>288</sup> Cömert, a.g.e., s:150

<sup>289</sup> Nezaket Tekin, Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2002, s:1

canlandırmışlar ve dolayısıyla da diğer azizlerle birlikte Azize Veronikayı da yeniden hatırlamamızı sağlamışlardır. Adları Pierre ve Gilles olan bu ikili, Sebastian, Martin, Etienne, Augustin gibi birçok azizle birlikte, Agathe, Lucie, Affligée, Monique gibi azizeleri de fotoğraflarının kahramanları haline getirmişler, dolayısıyla, “La Creation du monde” (Dünyanın Yaradılışı), “Paradis” (Cennet), “Plaisirs de la forêt” (Ormanın Zevkleri) ve “Princes et Princesses” (Prens ve Prensesler) gibi diğer seri çalışmalarından farklı olarak **“Azizler”** (Les Saints) serilerinde özellikle dinsel ve ahlaksal konular üzerinde durarak bu tez için önemli bir yer edinmişlerdir. İnsanların birer oyuncuya dönüştüğü, kostümlerin ve dekorların anlatılmak istenen temaya göre ayrı ayrı düzenlendiği bu kurgusal çalışmaları anlayabilmek için bir takım dini bilgilere ihtiyaç duyarız. Aslında geçmişlerine baktığımızda onların en çok tanınan çalışmaları “Adem ve Havva”nın bile dini bir konuya dayandığını görürüz. Bunu yanı sıra Mesih İsa (Jesus Christ, Model: Philippe Bialobos,1988) isimli çalışmalarını da unutmamak gerekir. Dolayısıyla Pierre ve Gilles’in çalışmalarında Hıristiyanlığın önemli bir yere sahip olduğu kolaylıkla söylenebilmektedir.

**“Âdem ve Havva”** (Adam and Eve,1981) (Fot:164), çiftin ilk çalışmalarından olmasının yanı sıra, *“insan ırkının karakteri ve görünüşünü dünya dışından gelenlere sunmak için seçilmesi”*<sup>290</sup> açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir. *“Les Paradis”* serisinden alınan, el ele tutuşmuş genç bir çiftin tasvir edildiği bu çalışmada, Havva’nın yasak Bilgi Ağacının meyvesinden yemesi, sonrasında da elmayı Âdem’le de paylaşarak günahına ortak etmesi ve dolayısıyla da Cennetten kovulmaları konu edilmemektedir. Aksine fotoğrafta insan olmanın erdemleri ve güzelliği vurgulanmıştır. Ayrıca geleneksel hikâyede konu edilen yasak meyvenin yerine bedenlerin parıldayan güzelliklerinin koyulduğu da dikkatlerden kaçmaz. Gözümüze ilişen her şey bir değişiklik içerir. Örneğin fotoğrafta, denizin çekici derinliklerini yansıtan dekorlarla süslenmiş bir akvaryum mizanseninin bir fon olarak seçilmesi ve buna ek olarak fonun önünde yer alan Japon minyatür bahçeleri anımsatan düzenlemede, bakir ormanları anımsatan çam ağacı süsleri ile verimli bitkilerle dolu egzotik bir manzaranın kullanılması, geleneksel Eden bahçesinden farklı bir atmosfer yaratmıştır. Dolayısıyla sanki bu mekan yaradılışın gizemleri ve sırları üzerine değil de bizi daha çok dünya güzelliklerine doğru sevk etmektedir. Aslında Nasa tarafından yapılan böylesine önemli bir seçimde bu fotoğrafın yer almasının nedeni de, parlayan bedenleriyle genç İnsan ırkının bütün güzelliğini

<sup>290</sup> Pierre et Gilles, Taschen, Köln, 1993, s:42

eksiğiyle değil fazlasıyla yansıtması ve tabii ki genel anlamdaki diğer Havva ve Âdem görüntülerinden farklı olarak, insan olmayı küçümsemektense aksine yücelten duruşlarındaki güven dolu ifadeleridir. Hatta bunun için belli bir süre bir takım insanlar için insan mükemmelliğini en iyi temsil ettiği düşünülen Germen halkından genç ve güzel sarışın bir çift seçilmiş, dolayısıyla da anlatıma tarihi bir güç verilmiştir. Aslında fotoğraf sanatında bu konu çok farklı tarzlarda ele alınmıştır (Fot:157-163). Nitekim Pierre ve Gilles'in fotoğrafında, bu insanlık tarihinin ilk miti, en eski öyküsü kutsal kitaplardakinden farklı olarak kurgulanmıştır. Sonuç olarak, özel bir bahçede sahnelenen bu eski hikayenin baş rolünü üstlenen “*utanç*” ve “*günah*”, yerini bu fotoğrafla birlikte “*gurur*” ve “*haz*”a bırakmıştır.

1976'da Paris'te bir partide tanışan, ve bu tarihten itibaren kendi deyimleriyle '*birbirlerine âşık olup ayrılamayan*', biri fotoğrafçı diğeri ressam bu çiftin yaşam öykülerine baktığımızda, çalışmalarıyla tezat hiçbir şeyle karşılaşmayız. Hayatlarındaki samimilik ve açıklık, aynen çalışmalarına da yansımış, ortaya okunması hiçte zor olmayan, gizli anlamlar içermeyen, dolaylı anlatımlardan fazlasıyla uzak bir çalışma çıkmıştır. Zaten şahsi açıklamaları da bu doğrultudadır: “*birbirimizdeki şeyleri ortaya çıkardık. Farklıydık ama tamamlıyorduk. O kadar iyi geçiniyorduk ki çalışmamız gittikçe örtüşüyordu ve beraber bütün haline geliyordu*”, zamanla “*yaşamımız ve çalışmamız bir haline geldi*”<sup>291</sup>. “*Resimlerimiz bizim gibidir, onlar yaşamımızdır, arkadaşlıklarımız ve aşk ilişkilerimiz*”<sup>292</sup>. Parti onları bir araya getirmişti, aşkları ise birleştirdi. Ama bu platforma taşınmalarını sağlayan tabii ki sanatları oldu ve bütün çalışmalarını bir araya toplayan Pierre ve Gilles başlığı, zamanla isimlerinden çok daha fazla şeyleri ifade eden bir içerik kazanarak, logoları ve imzaları haline geldi.

Pierre, Fransa'da La Roche-sur-Yon'da doğmuştu. 13 yaşına geldiğinde Luchon'da bir kumarhanede şarkı söylemiş, daha sonra Geneva'da çalışmış ve askerlik görevini Provins'de yapmıştı. 1973'de müzik ve moda dergileri için kendisinin ilk fotoğraf çalışmasını yaptığı Paris'e geldi. O bir fotoğrafçıydı. Gilles ise dokuz kardeşten birisi olarak Fransa La Havre'de dünyaya gözlerini açmıştı. 15 yaşında oradaki Sanat Akademisine girdi ve üstün başarı ile mezun oldu. 1973'de

---

<sup>291</sup> Bernard Marcade, “Pierre et Gilles or What You See is What You Get”, Pierre et Gilles, The Complete Works 1976-1996, Taschen, Köln, 1997, s:5

<sup>292</sup> Pierre et Gilles, a.g.e., 1993, s:42

dergilerdeki illüstrasyonlar kadar iyi resimler ve kolajlar yapabildiği için Paris'e taşındı. O da bir ressamdı. Fakat 1977'de sanat çalışmalarında iş birliği yapmaya karar verdiklerinde, farklı disiplinlerdeki çalışmaları arasında bir hiyerarşi kurmaktansa, üsluplarını birleştirerek eşitlikçi demokratik bir yapıyı benimsemeyi tercih ettiler ve böylece çalışmalarında hiçbir medyum birbirinden daha fazla ön planda yer almadı.

*"Sanatınızı bir fotoğraf olarak mı yoksa bir resim olarak mı değerlendiriyorsunuz?"* sorusuna karşılık onların yanıtları basit olduğu kadar açıklayıcıydı da: *"o birazcık resim birazcık da fotoğraftır. Bir karışım vardır".* Çalışmalarında, modellerin bir sette poz verdiği erken dönem fotoğrafındaki gibi kesin bir fotoğrafik gerçeklik olduğu söylenebilir de bu çalışmaların bir kısımları her zaman resimle ilişkilidir. *"Gilles boya fırçasıyla görüntüyü geri göndermeye devam edebilir – zaman limiti yoktur."* *"Gilles'in boya fırçası çoğunlukla 'gerçeklik'in bir doz katkılı görüntülerini verir, Pierre'in fotoğrafları onlara sık sık idealleştirmenin ekstra bir cilasını getirir".*<sup>293</sup> Çalışmalarında yalnızca fotoğraftan gelen şeyi ya da resimden gelen şeyi tanımlamak oldukça zordur. Tarihsel olarak iki antagonistik (zıt) sanat biçimi bu çalışmada öyle mükemmel derecede birleştirilmiştir ki, her biri diğerinin farz edilen özelliklerini benimseyebilir. Fotoğrafın mekanik mimetik gücü ile resmin haz veren duygusal tarafları ve bunların tam tersi birbirleri içine geçmiş, sınırları eritmiştir.

Bu birliktelik ilk meyvesini "Façade" dergisinde verir. Daha sonra 1978 yılında Thierry Mugler moda şov davetini tasarlarlar. Artık gelen işlerin sayısı oldukça artmıştır. Ünlü "MarieClaire" ve "Playboy" gibi dergiler için iş yaparlar ve Krootchhey, Mathematiques Modernes, Etienne Dabo, Lio, Nina Hagen, Amanda Lear ve Marie France için albüm kapakları tasarlarlar. Bunu takiben, Paris'in Bastille bölgesinde bir stüdyoya taşınırlar. 1979 yılında Paris'te bir diskotek olan "Palace"nin duvarına fotoğraflarını yansıtırlar. 1980/81'de ise Maledive Adalarını ve Sri Lanka'yı ziyaret eder, ilk açık hava çalışmaları olan "Les enfants des iles" serisini yaparlar. Bu arada dergi kapakları çalışmalarına yenilerini eklemişlerdir: Tempo, Actuel, Façade, Frankfurter Allgemeine, Gai Pied, Samourai, Gai Pied. 1982'ye geldiklerinde Paris'de Viviane Esders Galerisinde bir grup sergisine katılırlar. Bir sonraki yıl ise çalışmalarını Paris Modern Sanatlar Müzesi ve Paris Center Georges Pompidou'da

---

<sup>293</sup> Marcade, a.g.e., s:11-12

“Atelier 84”te sergilenecektir. İlk retrospektif çalışmaları ise 1985'te Japonya'da gerçekleşir.<sup>294</sup>

Bu süreç içerisinde ve sonrasında pek çok seri çalışmaya imza atmışlardır. En ünlüsü “*Les Saints*” olan bu seri çalışmaları arasında en dikkat çekenlerden bir diğeri de 1985 yılında yaptıkları “*Petits Costumes*” (Küçük Kostümler) olmuştur. Hepsini erkek olan ilk çalışmaları olmalarının yanı sıra, çenelerinden dökülen tek bir gözyaşı olan asker üniformalı genç erkeklerin rol aldığı içerikte, maço ruhu dünya görüşüne yaptıkları eleştirilerle bu işleri kısa sürede ilgi odağı haline gelmiştir. 1986 tarihli “*Naufrage*”ta (Deniz Kazası) ise tam tersi kostümsüz kadınlar konu edilmektedir. Bu çalışmalarında gay duyarlılıkları yeni nüanslar kazanmıştır.

*“Gerçektende Pierre ve Gilles fotoğraflarıyla perfeksiyonist bir güzellik inşa etmektedirler. Gündelik yaşam ritüelleri, çökmüş siyasi ütopyalar, dinsel ya da klasik mitologiyalar, çocuk masalları, müziğe ya da sinemaya ilişkin idolleştirme, eşcinsel söylevin içinde eritilerek pırl pırl kitsch fenomenler halinde sunulmaktadır.”*<sup>295</sup>

Pierre ve Gilles'in diğer serilerine nazaran “*Les Saints*” (Fot:165-174) serisinin evrensel bir başarı yakalaması hiç de şaşırtıcı bir performans değildir. Bu serinin hak ettiği ilgiyi görmesinin en büyük nedenleri, röprodüksiyonlar olmaktan öteye geçmiş anlatımları, içerikleriyle tezat fakat sanatçı çiftle tutarlı süslü sunumları ve farklı yorumlara, tartışmalara açık bir yapılarının olmasıdır.

Pierre ve Gilles'in “*Salome*”, “*Saint Jean Baptiste*” (Vaftizci Yahya) adlı çalışmalarına gelince; yalnızca yazınsal kaynaklar yoluyla bize iletilmiş olan belli tema ve kavramların ikonografik çözümlene için yeterli olmadığını<sup>296</sup>, konuya ilişkin önceki görsel bilgilere de çözümlene yapabilmek için ihtiyacımız olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Nitekim XVII. yüzyılın Venedikli ressamı Francesco Maffei'nin güzel bir genç kadını, sol elinde bir kılıç ve sağ eli içinde bir adamın kesik başının bulunduğu bir tepsi tutarken betimlediği resmi üzerine sadece metinlere dayanarak yapılan ikonografik çözümlenmede, bu resmin “*Vaftizci Yahya'nın başını taşıyan Salome'nin portresi*” olarak yorumlanması, yalnızca metinlere dayalı

<sup>294</sup> Pierre et Gilles, a.g.e., 1993, s:60

<sup>295</sup> Simber Atay, Postmortal, Yaratı Dergisi, Kasım Aralık 1993, s:28-29

<sup>296</sup> y.a.g.e., s:41

kaldığımızda yanılabiliriz doğruğultusunda bize ışık tutmuştu. Dolayısıyla salt yazınsal kaynaklarla yetindiğimizde bir çıkmaza girmemiz içten bile değildir. Bu yüzden yazılı kaynaklara ilişkin bilgilerimizi de tipler tarihi – yani, farklı tarihsel koşullarda belli tema ve kavramların nesne ve olaylarla anlatılış tarzı – ile sorgulayarak destekler ve doğrulayabiliriz. Sonuç olarak tartışma götürmez bir şekilde bu tablo da konu edilen kişinin Salome değil de Judith olduğunu ilk bölümde görmüştük.

Pierre ve Gilles ise Salome'yi kutsal metinlerde olduğu gibi fotoğraflamayı tercih etmişlerdir (Fot:175). Hikâyeye doğrudan hiç bir müdahalenin yapılmadığı bu sahneleme içerisinde elbette sanatçı çiftin eklemeleri de yok değildir. Ama bunlar kesinlikle hikâyenin aslına meydan okumamaktadır.

Gerçekten de İncil, Vaftizci Yahya'nın kesik başının Salome'ye bir tepsi içerisinde getirildiğini yazar. Hikâye şöyledir; Galile kralı Herodes Antipa, kardeşinin karısı Herodias'la evlenmişti. Oysa Yahya, ona, kardeş karısına sahip olmanın doğru olmadığını söylüyordu. Herodias, bu nedenle Yahya'ya kin besliyor, onu ortadan kaldırmanın yollarını arıyordu. Ama Herodes Antipa, her şeye rağmen, adil ve kutsal bir kişi olması bakımından Yahya'dan korkuyor, onun konuşmasına bir şey diyemiyordu. İntikam için uygun gün geldi. Herodes Antipa, yaş günü dolayısıyla, Galile'nin ileri gelenlerine bir ziyafet veriyordu. Herodias'ın kızı Salome de bu ziyafete katıldı. *“Herodya'nın kızı içeri girip dans etti. Herodes'le sofrada oturan çağrılılar onu öylesine beğendiler ki, krak kıza, ‘Dile benden ne dilerse, vereceğim’ dedi, ‘Benden ne dilerse vereceğim, krallığımın yarısını bile!’ diyerek ant içti. Kız annesine koşup, ‘Ne dileyim?’ diye sordu. O da, ‘Vaftizci Yahya'nın başını!’ dedi. Kız vakit geçirmeden koşup krala dileğini açıkladı: ‘Hemen şimdi bir tepside Vaftizci Yahya'nın başını bana vermeni istiyorum.’ Kral buna çok üzüldü. Ne var ki, andına ve çağrılılara karşı duyduğu sorumluluk yüzünden kıza verdiği sözü tutamamazlık edemedi. Hemen bir cellat gönderip Yahya'nın başını kesti. Kesik başı bir tepside getirip kıza verdi, kız da annesine verdi.”*<sup>297</sup>

İlgi çekici olmasına karşın, Yahya'nın öldürülüşü ile Salome'nin hikâyesi bundan ibarettir. Lakin bu olay farklı hayal gücüne sahip insanlarda farklı şekillerde yeniden şekillenebilmektedir. Aslında Pierre ve Gilles'e kadar bu konu sanat tarihi

---

<sup>297</sup> İncil, Markos, 6:14-28, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1997, s:81-82

içerisinde pek çok sanatçının ilgisini çekmiş, özellikle ressamlar tarafından fazlasıyla işlenmiştir. Caravaggio (Vaftizci Yahya'nın Başıyla Salome), Carlo Dolci (Vaftizci Yahya'nın Başıyla Salome, 1) ve Tiziano Vecelli or Vecellio (Salome) gibi ünlü ressamların yanı sıra pek çok ressam tarafından resimlere konu edilen bu trajik ve etkileyici olay, fotoğrafçılar tarafından da fazlasıyla ilginç bulunmuş ve fotoğraflanmaya değer görülmüştür. Oscar Gustav Rejlander, "Head of St John" (Fot:177); Frantisek Drtikol, "Salome", Prague, 1920 (Fot:75-76); Yasumasa Morimura, "Doublonnage Portrait" (Fot:178) ve Ivan Pinkava, "Salome", 1996 (Fot:179) gibi fotoğraf tarihinin neredeyse her dönemine serpiştirilmiş olan bu fotoğrafçılar tarafından yeniden sahnelenmiştir. 1998 yılında da Pierre ve Gilles tarafından ele alınmıştır ama diğerlerinden çok farklı bir şekilde. Bu fotoğrafın diğerlerinden ayrılmasını sağlayan en büyük özelliği, bir serinin parçası oluşudur. Şimdi çiftin "*Saint Jean Baptiste*" (Vaftizci Yahya) isimli fotoğraflarına bakalım.

Fotoğrafta (Fot:175) güzelliğiyle büyüleyen Salome, rengârenk bir fonun önünde dizleri önüne çökmüş, Vaftizci Yahya'nın kesik başının bulunduğu tepsiyi tutar bir şekilde görülmektedir. Oldukça simetrik bir düzenleme içerisinde, fotoğrafın merkezine yerleştirilmiş, muhatap arayan bakışlarıyla yüzleşmek zorunda bırakılmışızdır. Bakışlarında korku, utanç ve pişmanlık namına hiçbir iz yoktur. Aksine, cesaretli, gururlu, ne yaptığını bilen ve meydan okuyucu bir edayla bakmaktadır bizlere. Pırıl pırıl parlayan kraliçelere yakışır kıyafeti, güzelliğine güzellik katmış, mekânın cafcaflı atmosferi içerisinde hiçbir şekilde sırtmamıştır. Salome'nin üzerinde bulunan mücevherler, tam da istenildiği gibi ve maddenin tabiatına uygun olarak dikkatleri üzerlerine çekerken, kibar tasarımlarından ötürü gözümüz bir kez olsun tam olarak öncelikle onlara yoğunlaşmaz. Fotoğrafta kesik başının tepsi içerisinde sunulduğu Vaftizci Yahya'nın gözlerinin açık olması diğer örneklerinden ayrılmasını sağlayan ikinci önemli noktadır. Gözleri mavi, saçları uzun, sakalsız güzel bir erkektir.

Karanlık bir atmosferde yapılmış olan Caravaggio'nun bu konuya ilişkin resminde, Salome kesik başa bakamaz ve yaptığından çok mutlu ve gururlu bir havası yoktur. Kıyafeti ve yüzü olabildiğince sade sanki bir köylü gibidir. Dolci'nin resminde daha güzel daha aristokrat bir kıyafet içerisinde resmedilmiştir. İnci mücevherleri sınıfını daha da yükseltirken ve güzelleştirirken, yüzündeki masum ifade dikkatlerden kaçmaz. Tiziano'nun resminde ise, renkli kıyafetleri ve güzel



saçlarıyla ilgi uyandırmaktadır. Yine yüzü kesik baştan başka bir yöne bakmaktadır ve yine yüzünde çokta yaptığından emin olan ve gurur duyan güçlü bir ifade bulunmamaktadır. Üç resimde de Yahya'nın gözleri kapalı ve yüzleri kılıdır. Pierre ve Gilles'in Yahya'sı kadar hiç birisi iyi görünmemektedir.

Konuya ilişkin fotoğraf çalışmalarına baktığımızda ise, ilk olarak Rejlander'in fotomontajıyla karşılaşırız. Bu fotoğrafta Salome yoktur hatta bir mekân da yoktur. Fotoğrafta yalnızca bir kase ve içerisinde Yahya'nın kesik başı bulunmaktadır. Uzun saçlı ve sakallı, gözleri kapalı yakışıklı bir adamdır. Drtikol'ün yirminci yüzyıl başına denk gelen fotoğraf çalışmalarında ise, Salome'nin çıplak bedeni ön plana çıkmış, Yahya'nın kesik başı karanlıkta bırakılmıştır. Morimura'da ise, çiçekler içerisinde bir tasta sunulan başın sahibi aynı zamanda taşıyanıdır da. Yani Salome'nin aslında kendisi fotoğrafta her ikisi birden olmuştur. Tası tutan bayan elleriyle Salome, kâse içerisine girmiş, kısa saç ve koyu teniyle erkeksi görünen, sakalsız kesik izlenimini veren başıyla Yahya. Hem erkeksi hem de kadınsı kıyafet ise anlatımı güçlendirmiştir. Gözleri ise yine kapalıdır. Pinkava'da da Yahya'nın kesik başı iskelet haline gelmiş, Salome'nin kendisi ise yaşlanmıştır ve tepsisi de yoktur. Üzgün ve yorgun bir ifadeyle Yahya'nın iskeletini kucaklamaktadır. Bu konuya ilişkin kısa bir görsel seyahatten sonra hiç birinin birbirine tam olarak benzemediğini rahatlıkla söyleyebilmekteyiz. Gördüklerimiz kadarıyla, Pierre ve Gilles'in Salome ve Yahya'sının hepsinden ayrılan, dikkat çekici özelliklerinin var olduğunu ise söyleyebilmekteyiz. Kostümü dolayısıyla oldukça rahat, mükemmel fiziği ile gerçekten esnek ve oynak görünmektedir. Etkileyiciliği ise bakışlarındaki kararlılıktan ileri gelir. Bakışlarında yaptırdığı şeyin yanlış olduğuna dair hiçbir şey görülememektedir. Annesinin Yahya'ya olan kını, onun Yahya'nın kellesini istemesine yol açmıştı. Ama sanki o da hediyesinin haklı gururunu yaşıyor gibidir.

Bu seri içerisinde, Salome'den sonra, yine tepsilerinde iki göz taşıyan "**Azize Lucie**" (Fot:167) ve iki göğüs taşıyan "**Azize Agahta**" (Fot:165) ile de karşılaşabilmeniz mümkündür. Pierre ve Gilles'in bu fotoğrafları vasıtasıyla onlarla da tanışabilirsiniz. Aslında bahsedilecek o kadar çok aziz ve azize çalışmaları vardır ki, tabiatıyla hepsini anlatmaya bölümümüzün sınırlı sayfaları yetmez. "*Aziz Roch*" (1993, Model: Trex), "*Azize Blandine*" (1988, Model: Arielle Dombasle), "*Azize Rita*" (1989, Model: Zuleika), "*Azize Affligée*" (Model: Pascale Bore), "*Saint Martin*" (1989, Modeller: Karin y Marc Almond) (Fot:170) ve sevimli hayvanlarıyla "*Aziz Martin de*

*Porres*” (Fot:173) bunlardan yalnızca bir kısmıdır. Ama bazılarının kısaca da olsa üzerlerinde durabiliriz. Örneğin, gerildiği ilginç haçı dolayısıyla ve Pierre ve Gilles’in erkek güzelliğine olan duyarlılıklarının bir yansıması olan *“Aziz André”* (1988, Model: Jean-Paul), (Fot:166) hikayesi anlatılması gerekenler arasındaki yerini kolayca alabilir.

**“Aziz André”** (Andreas), Kardeşi Simon Petrus’la birlikte, İsa’nın ilk öğrencisidir. Hıristiyanlığı yaydığı sırada, Roma’nın Patros valisi tarafından, bir ayaklanmaya yol açacağı kaygısıyla tutuklanır. İşkenceye uğrar ve X biçiminde bir çarmıha gerilerek öldürülür. Fakat Andreas’ı gösteren ilk dönem örneklerinde bu haç ya Y biçimindedir, ya da bildiğimiz biçimdedir. Bu nedenle, çektiklerinin simgesi olarak X\* biçiminde haç, başlıca işareti olmuştur.<sup>298</sup> Pierre ve Gilles, şiddetli grafik unsurlar taşıyan bu işareti olabildiğince açık ve yalın bir şekilde ortaya koymuş, hatta daha çok azizin güzelliğinin arkasında onu destekleyen bir fon olarak algılanmasına özen göstermişlerdir.

Pierre ve Gilles, “kötü” ve “iyi” gibi, “güzellik” ve “çirkinlik”in de göreliliğini gerçekten iyi biliyorlardır. Sanatçı çift bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Dünyanın çirkinliği ve bayağılığı da dâhil olmak üzere güzellik her yerdedir, aynı mutluluğun, yoksulluktaki varlık ve talihsizlik içerisinde saklanabildiği gibi. Güzellik yalnızca geçici, kısa süreli bir andır ve sanatçı onu alabilir ve diğerlerine geçmek için muhafaza edebilir.”<sup>299</sup> Onlar madeni paranın ayırt edilemez iki yanı gibi önceliklerini hemen hemen her zaman güzellikten ve çekicilikten yana kullanmışlardır. Bununla birlikte “güzellik”, “zariflik” ve “çekicilik” onların sanatında üstün bir yere sahip olmasına rağmen, bu tutumu koruyabilmeleri için zaman zaman “zevksizlik” ve “kitch”in sınırlarını ihlal etmek durumunda kalmışlardır.

Philip Crick, yazdığı bir makalesinde Kitsch üzerine şu yorumları getirmiştir; *“İnsan eliyle yapılmış bir şey bazen basit olabilir, ama o asla olduğundan daha da basitleştirilmiş değildir. [...] Günümüzde Kitsch, kitle kültürünün gösterişli bir formülüdür. Onun varlığı tüm medya reklâmları aracılığıyla dinden her sosyal pratikte ortaya çıkartılabilmektedir. Kitsch zamanımızın büyük Hedonist (hazcı)*

---

\* Daha ayrıntılı bilgi için bkz., Bu tezin birinci bölümü, s:35-36

<sup>298</sup> y.a.g.e., s:145

<sup>299</sup> Marcade, a.g.e., s:12

*aracıdır. [...] Batılı sanatçılar kendi kültürlerindeki muazzam kitsch ürünlerin çeşitli yüzlerini ele aldılar ve onları ironinin becerikli hareketi vasıtasıyla yeni estetik ifadeler içerisinde birleştirdiler. [...] Her durumda ironi ile ortaya konulan bir sanat işi bir sanat eleştirisi olur ve bir sanat eleştirisi bir sanat işi haline gelir.*<sup>300</sup>

Sanatçı çiftin çalışmalarının Kitsch olarak değerlendirilebilmesiyle birlikte, fotoğraflarda açık bir şekilde görülebileceği üzere ironinin hiçbir izine rastlamak mümkün değildir. Bernard Marcade'nin de yazısının başlığında belirttiği gibi seyirci Pierre ve Gilles'in fotoğraflarında ne görüyorsa onu almaktadır. Yani çalışmalarda bir anlamda görülenden daha fazlasını aramak boşuna bir çabadır. Çünkü onların gizli anlamlara karşı hiçbir ilgileri yoktur. Bu nedenle de Marcade onları çocukların naif dünyasıyla benzeştirmektedir.<sup>301</sup> Ama bu Azizlerin hayat hikâyelerini bilmemek anlamına gelmemelidir. Çünkü gizli anlamlar tam ifadesiyle bilgi demek değildir.

Diğer yandan bu konuya ilişkin Simber Atay Eskier'in bir yazısına bakılacak olursa; *"Kitsch, yaratıcılık bağlamında belirli bir kriz durumunun göstergesidir. Ancak postmodern aşama ile birlikte, Kitsch, artık XIX. Yüzyıldaki gibi – taklit, sahtelik, bayağılık – gibi özellikleri belirten bir küçümseme nitelendirmesi olmaktan çıkıp herhangi bir estetik tanımlama ifadesi haline gelmiştir.*<sup>302</sup> Nitekim Pierre ve Gilles'in çalışmalarının da bu bağlam içerisinde günümüz sanatı perspektifinde kitsch olarak değerlendirildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Buna ilaveten Marcade'nin de yazısında ayrıca "taklit" in yalnızca estetik bir hareket değil, aynı zamanda net ahlaki bir boyut olduğundan bahsederken<sup>303</sup>, kelimenin tabiatı gereği kazandığı kötü imajından bir nebze olsun kurtarmak ister gibidir. Aslında daha öncede sözü edildiği gibi sanatçılar aziz ve azizelerin hikâyelerine bağlı kalmış gibi gözükseler de, detaylarına inildiğinde onların sadece birer kopya olmaktan öte bir şey oldukları anlaşılmaktadır. Oluşturdukları kadrajları ve kompozisyonları, poz verdirdikleri modelleri, giydirdikleri kıyafetleri, yaptıkları makyajları, kullandıkları dekorları, fonları ve renkleri, bakışlardaki keskin ifadeleri hatta taktıkları aksesuarları bile fotoğraflar içine kodlanmış onlara ait bir dünyanın izlerini ortaya çıkartacak ipuçlarıdır. Aslında her şey o kadar da görüldüğü kadar basit değildir. Her şey en ince ayrıntısına kadar ince bir tasarımın ürünüdür. Aziz pozlarından birini veren Marc Almond durumu şu

<sup>300</sup> Philip Crick, "Kitsch", British Journal of Aesthetics, Vol. 23, No.1, Winter 1983

<sup>301</sup> Marcade, a.g.e., s:12

<sup>302</sup> Atay, a.g.e., 1992, s:23

<sup>303</sup> Marcade, a.g.e., s:7

sözleriyle özetler; *“Onlarla yaptığım her fotoğraf, destekler, setler, kostümler, makyaj, performans ve verilen pozlarla sanki bir tiyatro sahnesi gibiydi. Çalışmanın sonucu nihayet gösterileceği zaman, o anı daima nefesim kesilerek bekledim. Onlar kafalarında son detayına kadar, her ifade, her dökülen gözyaşı, tam olarak ne yapmak istediklerini biliyorlar. Doğaçlama yapmaya çok olanak yok.”*<sup>304</sup>

Yine güzel yüzü ve etkileyici hikâyesi ile dikkatimizi çeken bir diğer isim **“Aziz George”** (1988, Model: Sioux)<sup>’</sup>tur (Fot:168). O belki de bu azizler içerisinde birçok kişi tarafından hikâyesi en çok bilinen kişilerin başında gelmektedir. Birçok resme, masala, çizgi filme ve sinemaya konu edilmiş ünlü birisidir. Aynı zamanda İngiltere’nin de koruyucu azizidir. Üçüncü yüzyılda yaşadığı tahmin edilen George’un, efsanelerde bir genç kızı ejderhadan kurtardığı anlatılır. Bu tema güzel sanatlarda sık sık işlenmiş ve Aziz George at üzerinde zırhlar giymiş, mızrağıyla ejderhaya öldüren bir şövalye gibi tasvir edilmiştir. Pierre ve Gilles, Aziz’in güzelliğini ön plana çıkartıp göstermek istemiş gibi, onu Ejderha’nın püskürttüğü alevleri anımsatan sade ama uyarıcı kırmızı bir fon üzerinde, atı olmaksızın, zarif zırhları içerisinde, elinde bir kılıç ve kalkan ile portreleştirmeyi tercih etmişlerdir.

Pierre ve Gilles sanki işaretleri algılayan sensörler gibi çalışmaktadırlar. Sokak tasarımlarından modacılığa, sanat tarihi, peri masalları ve beslendikleri daha bir çok konuda uyanık ve işlemeye açıktırlar. Herkesin bir yerden bir şekilde aşına olduğu görüntüleri toplayıp, sonra da onları tam bir yapay aydınlatma ve dekor ile kendi duyarlıkları içerisinde dönüşüme uğratmaktadırlar. Bu gerçektende karmaşık bir düzenek gerektirmez. Fakat görüntülerinin moda kataloglarındaki gibi sıradan ve gösterişli yapılandırmaları onları bakılıp geçilesi imajlar olarak algılanmasını sağlasa da, aslında çoğu kişinin düşündüğünün aksine bu modavari sunumlar deneyimli gözler için fotoğrafların gücünü azaltmaktan çok çoğaltmaktadırlar. Daha doğrudan söylemek gerekirse onların çalışmaları yalnızca moda’nın bir yansıması değildir. Zaten onların böyle bir kaygıları da yoktur; *“Biz gençler olarak moda tarafından çok fazla etkilendik: bizlere yol gösterdi ve her birimizin kendi star’ını bulmasına yardım etti. Aslında moda düşler hakkındadır, bu yüzden de gençliğe yakından benzer.”* Bununla birlikte, Bernard Marcade dinlerin bir dili olduğu gibi moda’nın da bir dili olduğundan bahseder. Ona göre moda, sonu olamayan bir işaretler ve heyecanlar

---

<sup>304</sup> y.a.g.e., s:12

deposudur ve bu yuzdende Pierre ve Gilles'in görüntüleri çağlarının ruhuyla hayat bulmaktadır.<sup>305</sup>

Onlar için düzenbazlık ve yalan inşa ettikleri ya da kendilerini gerçeklikten korumanın bir yolu olarak bu yalancı yapaylığı seçtikleri düşünülebilir. Ama aslında bu tavrı benimseyen, gerçekliğin acımasız taraflarından görüntülerini koruyan ve çirkinliği idealize etme arzusuyla yanıp tutuşan pek çok sanatçı vardır. Ve benzer eleştirilerle bu kadar fazla olamamakla birlikte onlarda karşılaşmışlardır. Ama asıl rahatsız edildikleri nokta bunları güzel yansıtıp yansıtmadıkları değil daha çok onların ele aldıkları konular üzerine olmuştur. Onların görsel çevresi yaşamlarında ilişkide buldukları televizyonlardan, reklâmlardan, homoseksüel gruplardan, gösterişli dini resimlerden, değişik şovlardan, rock-disko-techno kültürlerden oluşurken, çalışmalarında da deniz kazazedelerinden sözde sert erkek imajlarına, afyon içicilerden yılan oyuncularına, hoppa hizmetçi kızdan işeyen bahçe çocuğuna ve Hindu tanrılarında Hıristiyan Azizlerine kadar geniş bir yelpaze ile popüler kültürün ilgisini uyandıran, hafızalarda yer edinmiş figürler konu edilmiştir. Tiplere gerçekten de yabancı olmak mümkün değildir. Zaten sanatçıların gayesi açık bir şekilde izleyicileri bilinen, tanıdık bölgelere götürmektir. Böylelikle her fotoğrafta bir “deja-vu” hissi yaşanabilmektedir. Diğer yandan bu çalışmaların açık bir şekilde posterler, tişörtler ve posta kartları gibi topluca üretilmiş maddelerde kullanılmış olan resimsel düzenlemelerden, pozlardan ve nesnelere esinlenilerek üretildiği hissedilmektedir. Ama eşcinsel kimlikleri, eleştirilmekle birlikte farklı sunumlar gerçekleştirmelerine olanak sağlamış ve böylece tanıdık görüntülerine hem değişik içerikler hem de yeni seyirciler kazandırmıştır.

1989 yılında bizzat kendisi de bu seri çalışma içerisinde “**Aziz Vincent de Paul**” olarak poz veren Christian Boltanski, sanatçı çift için şöyle demektedir; “*İlk bakışta basit görünüyor: Pierre ve Gilles fotoğrafik görüntüler yapıyorlar. Fotoğraf genellikle gerçekliğin bir kanıtı olarak kabul edilir – anın hakikatini kaydeder. Ama Pierre ve Gilles gerçekliğin üzücü ve korkutucu olduğunu biliyorlardı ve neresi olduğu önemli değil daha iyi bir yere gitmeye karar verdiler. Çok güzel kadınların ve çocukların yaşadığı, gerçek olmayan sahte karon ve sahne mekanizmasından yapılmış manzaralı bu yerde hiçbir şey çirkin değildir. Kendilerini ve bizi korumak için nihayet yaşanılabilir bir dünya yaratırlar. Ve daha güzel yapmak için gerçekliği*

---

<sup>305</sup> y.a.g.e.,:7-:9

düzeltilir.<sup>306</sup> Dan Cameron ise bu bağlamda Pierre ve Gilles'in gerçek reformcular olduklarından bahseder ve ekler; *"Bu anlamda onlar, güzelleştirilmemiş durumda buldukları dünyayı aynı tekdüzelikte miras olarak bırakmayı hayal etmeyi dayanılmaz bulurlar."*<sup>307</sup>

Maria Magdalena ise Dinler tarihi içerisindeki önemli kişiliği dolayısıyla bahsedilmesi gereken bir kişi olarak karşımıza çıkar. **"Azize Maria Magdalena"** (Model: Sophie Blondy) (Fot:172), namı diğer Mecdelli Meryem, bazen Marta ve Lazarus'un kardeşi Maryem'le bir tutulur. Günahlarından İsa'ya inancı sayesinde kurtulmuştur. İsa, Golgota yolundayken ona eşlik eder, yüzünü siler ve çarmıha gerilince, İsa'nın ayağı'nın dibinde ağlar. Marta ve Lazarus'la birlikte gittikleri Fransa'da, Marsilya yakınındaki bir çölde, otuz yıl yalnız yaşar. Hiç bir şey yemek istemez. Melekler tarafından beslenir. İşaretleri: Bir koku kutusu. Genellikle saçları omzundan aşağıya akar. Bazen melekler tarafından taşınırken görülür.<sup>308</sup> Bu konu üzerine düzinelerce resim, pek çokta fotoğraf çalışması vardır Örneğin; Gaudenzio Marconi "Mary Magdalene", Andre Garban, "Mary Magdalene" gibi. Ama hiç birisinde Meryem'i, Pierre ve Gilles'in fotoğrafında olduğu kadar güzel, çekici ve seksi göremezsiniz. Belinden aşağısını kapatan kan kırmızısı örtüsünden tutunda, kırmızı ruj ve ojesi ile göğüslerini kapatan ateş gibi kızıl saçlarına kadar sanki her şey cinsel bir ilgi uyandırma isteği üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte fotoğraftaki güzeller güzeli Meryem temsili bu şuh duruşuyla yukarıya, yani Tanrı'sına bakmaktadır.

Pierre ve Gilles şöyle der: *"Starlar azizler gibidir. Biz Marilyn, Bruce Lee ve Elvis [...] hakkında rüya görebiliriz hayal kurabiliriz. Onların yaşamları öyle güzel ve mükemmel ama aynı zamanda öyle gerçek ve acımasızdır ki bizleri düşünmeye iter. Azizler düşlememizi sağlarlar, hayal kurmamıza sebep olurlar ama onların yaşamları farklıdır, onlar bize görünmeyen bir şey ile görüş alışverişi yaparlar iletişim kurarlar; onların görüntüleri önemlidir çünkü onlar daima dünyanın farklı yerlerinde ve farklı zamanlarında başka bir şekilde yeniden yaratılırlar."*<sup>309</sup> *"Eğer azizlerin resimlerini*

---

<sup>306</sup> y.a.g.e., s:33

<sup>307</sup> Dan Cameron, Pierre et Gilles, The Complete Works 1976-1996, Taschen, Köln,1997, s:40

<sup>308</sup> Cömert, a.g.e., s:149

<sup>309</sup> Marcade, a.g.e., s:12

yaparsanız, dünyadaki sefalet ve şiddeti gösterebilirsiniz ama aynı zamanda onların kalplerinin güzelliği ve masumluğunu...<sup>310</sup>

**“Aziz Lazarus”** da (1988, Model: Alexis Lemoine) (Fot:174), İsa'nın mucizelerinden birisi olması dolayısıyla çok önemli bir isme sahiptir. *“Beytanya'dan Lazar adlı bir adam hasta düşmüştü. Meryem'le kız kardeşi Marta da oralıydılar. Hasta Lazar, Rabbe güzel kokulu yağ sürüp saçlarıyla ayaklarını silen MeryemWin kardeşiydi. Kız kardeşler, ‘Ya Rab, sevdiğin kişi hasta’ diye İsa'ya haber saldılar. İsa Marta'yı, kız kardeşini ve Lazar'ı severdi. Öyleyken, Lazar'ın hasta olduğunu duyunca bulunduğu yerde iki gün daha kaldı. Sonra öğrencilerine, ‘Yine Yahudiye'ye gidelim’ dedi. İsa oraya vardığında Lazar'ı dört gün önce mezara konmuş buldu. Beytanya Yeruşalem'e yakındı; yaklaşık üç kilometre uzaktaydı. Yahudiler'den birçoğu, erkek kardeşlerini yitiren Marta ile Meryem'i avutmaya gelmişlerdi. Marta İsa'nın geldiğini duyunca O'nu karşılamaya çıktı. Meryem evde oturdu. Marta İsa'ya, ‘Ya Rab’ dedi, ‘Burada olsaydın kardeşim ölmeyecekti. Şimdi de her ne dilersen Tanrı'nın sana vereceğini biliyorum.’ İsa, ‘Kardeşin dirilecek’ dedi. Marta, ‘Son gün, ölülerin dirilişinde yeniden dirileceğini biliyorum’ diye yanıtladı. İsa, ‘Diriliş ve yaşam Ben'im’ dedi, ‘Bana iman eden ölmüş olsa da yaşayacaktır. Yaşamakta olan herhangi bir kimse bana iman ederse sonsuzluk boyunca hiç ölmeyecektir. Buna iman ediyor musun?’ Marta, ‘Evet, ya Rab’ dedi, ‘Senin Tanrı'nın Oğlu, dünyaya gelecek Mesih olduğuna iman ettim.’ Bunu söyledikten sonra gitti, gizlice kız kardeşi Meryem'i çağırarak haber verdi: ‘Öğretmen burada. Seni çağırıyor.’ Meryem bunu işitince kalkıp İsa'ya karşılamaya çıktı. İsa daha kasabaya varmamıştı, Marta'nın kendisini karşıladığı yerdeydi. Evde Meryem'le oturup onu avutan Yahudiler, Meryem'in ivedilikle ayağa kalkıp sokağa çıktığını görünce, ağlamak için mezara gittiğini sanarak ardı sıra gittiler. Meryem İsa'nın bulunduğu yere varıp O'nu gördü. Ayaklarına kapanarak, ‘YA Rab’ dedi, ‘Burada olsaydın kardeşim ölmeyecekti. İsa hem onun, hem de onunla birlikte gelen Yahudiler'in ağladıklarını görünce inledi, ruhu derin üzüntüyle sarsıldı. ‘Onu nereye yatırdınız?’ diye sordu. ‘Gel de gör, ya Rab!’ dediler. İsa ağladı. Bunu gören Yahudiler, ‘Bakın, ne denli seviyormuş onu!’ dediler. İçlerinden bazıları da, ‘Körün gözlerini açan, bunun ölümünü önleyemez miydi?’ yolunda konuştular. Bunun üzerine İsa yine derin derin inledi ve mezara yaklaştı. Mezar bir mağaraydı, önüne de bir taş koymuşlardı. İsa, ‘Taşı kaldırım’ diye buyurdu. Ölünün kız kardeşi Marta, ‘Ya Rab’, artık kokmuştur; öleli dört gün oldu’*

<sup>310</sup> Pierre et Gilles, a.g.e., 1993, s:60

dedi. İsa, 'Sana, iman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin demedim mi?' diye yanıtladı. Taşı kaldırdılar. İsa gözlerini yukarıya kaldırarak, 'Ey Baba, beni işittiğin için sana şükrederim' dedi. 'Beni her zaman işittiğini biliyorum. Ancak çevrede duran halk için bu sözleri söylüyorum; beni senin gönderdiğine iman etsinler diye.' Bunları söyledikten sonra yüksek sesle bağırdı: 'Lazar, dışarı gel!' Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü bir bezle örtülü, dışarı çıktı. İsa, 'Onu çözün, bırakın gitsin' dedi. Bunun üzerine, Meryem'e gelen ve İsa'nın yaptığı işi gören Yahudiler'den birçoğu O'na iman etti.<sup>311</sup>

Bu olayı canlandıran resimlerde, genellikle, elini burnuna götürmüş bir figür de vardır; çünkü İsa taşı kaldırmalarını söylediği zaman, Marta, "Dört gün geçti daha, ama şimdiden kokmuştur" demiştir.<sup>312</sup>

Pierre ve Gilles'de de aynı hikayede söz edildiği gibi, üzerinden kaldırılmış taşın önünden oyuk mezarı içinde ayağa dikilmiş olan Lazarus, elleri ve ayakları kefene sarılı olarak fotoğraflanmıştır. Ama hikayeye bu kadar bağlı olsa da diğer resim tasvirlerindeki gibi bir deri bir kemik görünümünden farklı olarak, güzel mi güzel capcanlı olarak sahnelenmiştir. Yüzü onun da Meryem'de olduğu gibi yukarıya bakıyordur. Böylece bu uzun hikaye tek bir fotoğraf karsine sığdırılmıştır.

"İlhamımızı gerçeklikten bizi kaçıran bir dünyadan alırsız" der Pierre ve Gilles, ve eklerler; "onu yeniden keşfederiz çünkü bizim olduğumuz kişiyle uyuşur ve bize güven verir. O aynı zamanda çocukluğumuzdan da gelir, denizdeki botlardan, panayır alanlarından ve çiçeklerden, yıldızlı gökyüzlerinden, güzel kadınlardan, azizlerden ve sert çocuklardan..."<sup>313</sup> Onların sanatında sanki her şey bir çeşit genellemeler içerisinde görülmektedir. Fotoğraf ve resim, gelenek ve moda, küçük ve büyük nesnelere, bayağılık ve soyluluk, starlar ve sıradan insanlar...

Hikâyelerinin anlatılmalarını bekleyen daha nice isimler vardır, yalnız bizim son olarak en çok üzerinde duracağımız kişi kesinlikle "**Aziz Sebastian**" (Saint Sébastien, 1987, Model: Bouabdallah Benkamla) (Fot:181) olacaktır. Bunun en büyük nedeni ise Aziz Sebastian'ın tarihe meydan okuyan popüler kimliğidir. Diğer

<sup>311</sup> İncil, Yuhanna, 11:1-46, a.g.e., s:205-207

<sup>312</sup> Cömert, a.g.e., s:128

<sup>313</sup> Marcade, a.g.e., s:12



yandan ise temsili paradoksların dinsel resimdeki önemli örneklerinden birisini oluşturmasıdır. Fotoğraf sanatında da benzer örnekleri vardır (Fot:180-182). O etkileyici hikâyesi ama daha da önemlisi kadınsı güzelliğiyle belli bir dönemden sonra, belli bir kültüre inanan insanlar için önemli bir lider konumuna gelmiştir. Serinin erkekleri konu alan diğer çalışmalarıyla birlikte bu fotoğrafta özellikle gözlerden saklanan erkek teni üzerinde yoğunlaşmaktadır. Hatta bu çalışmanın önemi de erkek mükemmelliğinin kuşku götürmez en önemli prototiplerinden birisini konu almasıdır. Bu yüzden de bilhassa arzulan bir figür olarak değerlendirilen Sebastian'ın bu seri içerisinde gösterilen diğer güzel erkek bedenlerinden ayrı bir yere koyulması gerekmektedir. Çünkü, yazının başında da biraz bahsedildiği üzere hemen hemen her mesleğin her grubun bir azizi yada azizesi varken, Sebastian'da günümüzde eşcinsellerin kendilerine örnek olarak seçtikleri aziz olarak kabul görmektedir. Bu hadisedeki paradoksal durum ise bütün kutsal kitapların eşcinselliğe olan karşıt yaklaşımlarıdır.

Ali Akay, *"Pierr ve Gilles aslında kutsal değerlere hürmetsizlik gösterirler ama günümüzde bu estetik bir tavidir"*<sup>314</sup> derken, hem günümüz sanatını hem de Pierre ve Gilles'in günümüz sanatı içerisindeki yerini hatta bu tezin de kısmen içeriğini çok iyi özetlemektedir. Gerçektende ikili bu çalışmasıyla, başka bir bağlamı olmakla birlikte Serrano gibi, dini ikonografiyi sadece yeniden sahnelemenin ötesine geçirecek, klasik ve çağdaşı, kutsal ve kutsal olmayanı birleştirdiği kitch tavrı ve sansasyonel içeriğiyle günümüz sanatının önemli örneklerinden birisini oluşturmaktadır. Diğer yandan Dan Cameron ise Pierre ve Gilles'in çalışmalarıyla herhangi bir seküler ya da dini otoriteye meydan okumadıklarını, hatta özellikle gay kültürünün sosyokültürel taraflarının hepsini değiştirmeye bir ilgi göstermediklerini iddia eder.<sup>315</sup> Nitekim tam olmamakla birlikte haklılık payı da vardır. Şöyle ki onlar gerçekten de lezbiyenler, travestiler, transseksüeller gibi farklı ve alt kültür olarak görülen gay kültürüne ait olduklarının farkında olsalar da, toplumun onlarla eşcinsel kimlikleri özelinde değil de genel anlamda güçlü bir bağ kurmalarına çalışmaktadırlar. Ama diğer yandan çok aşırı olmamakla birlikte kutsal değerlere kutsal olmayan değerleri empoze etmeye çalıştıkları da görünen bir gerçektir. Bunun örneklerinden birisi de en açık şekliyle Aziz Sebastian çalışmalarında fark edilebilmektedir.

---

<sup>314</sup> Ali Akay, Postmodern Görüntü, "Erkek Cinselliği", Bağlam Yayınları, 2002, İstanbul, s:241

<sup>315</sup> Cameron, a.g.e., s:40

Malum hikayeye göre; Azizi Sebastianus (3. yy.), Gallia'daki Narbonne kentinden soylu bir gençtir. Roma İmparatoru'nun özel muhafızlarından bir bölüğün kumandanıdır. İki subayına, inançları yüzünden işkence yapılırken, onlara *"inançlarınıza ihanet etmektense, ölün daha iyi"* dediği için, İsa'ya olan gizli inancı ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine, İmparator Diocletianus, onu, İsa'ya olan inancından caydırmaya çalışır, fakat başaramaz. Sebastianus'u bir direğe bağlatır ve oka tutturur. Öldü diye bırakırlar. Fakat şehit edilen arkadaşlarından birisinin annesi, Sebastianus'un hala canlı olduğunu görünce, yaralarını sarıp iyileştirdikten sonra, ona Roma'dan kaçmasını salık verir. İmparator'un sarayına gider, sarayın önündeki merdivenlere çıkarak, İmparator'u haksız davranışlarından dolayı suçlar ve ölüme mahkum edilenlerin bağışlanmasını ister. Diocletianus, öldüğünü sandığı Sebastianus'u görünce şaşırır. Bu kez, arenaya götürülmesini ve orada odunla vurularak öldürülmesini buyurur. Cesedini ise, arkadaşları bulamasın diye, Roma lağımalarına attırılır. Ama arkadaşları cesedi yine bulurlar ve katakomblara, Petrus'la Paulus'un ayakları dibine gömerler. Resimlerde, vücuduna oklar saplanmış genç bir adam olarak gösterilir. Bazen de bir ağaç veya kazığa bağlı olarak tasvir edilir.<sup>316</sup>

Nitekim bu hikaye taşıması gereken bütün unsurlarıyla ve bütün çarpıcılığıyla XV. Yüzyılın ikinci yarısının ressamı Antonio Pollaiuolo (1432?-1498) tarafından resme konu edilmiştir. O dönem sanatçılarının inançlılara kutsal öyküyü açık ve etkileyici bir şekilde anlatabilmeleri gerekiyordu. Pollaiuolo'da özenli bir çizimle hem o dönem insanlarına olayı bütün dehşetiyle tasvir etmiş hem de sonra bu konu üzerine yapılacak olan çalışmalara kısmen öncülük etmiştir. Çünkü bu çalışma Aziz Sebastian hakkında yapılmış önemli çalışmalardan birisi olma özelliğine sahiptir. *"Resim, bir kazığa bağlanmış Aziz Sebastianus'un, çevresinde bir grup oluşturmuş altı celladı tarafından şehit edilmesini betimliyor. Tüm küme, dar açılı bir üçgen içine oldukça düzenli bir şekilde yerleştirilmiş. Bir kenardaki her cellat figürüne diğer kenarda benzeri bir figürle karşılık verilmiş."*<sup>317</sup>

Aziz Sebastian'ın şehit edilmesini gösteren bu altar resminde, zengin renkler ve sonsuz ayrıntılarla süslenen bilhassa teatral bir gösteri sunuluyor. Resimdeki dinsel duygululuk seküler haz tarafından, panoya aktarılan ve oradan da seyirciye

---

<sup>316</sup> Cömert, a.g.e., s:150

<sup>317</sup> Gombrich, a.g.e., 1997, s:262

yansıtılan *mücessem* arzu tarafından güdüleniyor. Eğik başıyla yüz ifadesi birlikte düşünülürken vecd görüntüsü çıkıyor ortaya. Resmin erotizmi azizin kasıklarını örten kumaşa yaslanıyor ve kısmen bu kumaşa güdüleniyor. Sebastian'ın üzerindeki kumaş, kişinin bakmakla asla tatmin olamayacağını fark etmesinden kaynaklanan görsel tatmini yaratıyor. Sebastian peştamalıyla daha bir cinselleştiriliyor: hem belinin çok altında kalçalarının üstüne bağlanıyor. Eril homoerotik cinsel arzu, azize işkence eden okçuların bedenleri aracılığıyla da mükerrem ifade ediliyor. Pasif hatta baygın Sebastian ile kasları şişmiş ve bedenleri saldırgan işlerini görmek için gerilmiş olan okçular arasında da hoş bir gerilim var. Sebastian girilmek için – derinlerine girilmek için – bekliyor. Kısacası, Aziz Sebastian hikayesinin homoerotik arzusunun görselleştirilebileceği bir anlatı sunmuş olması ne bir tesadüf ne de bir sürprizdir. Başka bir Aziz Sebastian temsilini değerlendirirken Anne Hollander meselenin çok yerinde bir özetini sunuyor: “Aziz Sebastian son derece seksi aziz örneklerinin başında gelir ve Rönesans'ta sürekli bir tür kurbanlık Adonis olarak değerlendirilmiştir...” Gerçektende Rönesans edebiyat geleneğinde “Sebastian” homoseksüellerin kod adlarından biriydi.<sup>318</sup>

Pierre ve Gilles'in fotoğrafladıkları Aziz Sebastian için de aynı şeyleri söylemek gayet mümkün gözükmektedir. Aynı yukarıda sözü edilen resimde olduğu gibi kollarından bir kazığa bağlanmış ve vücuduna oklar saplanmış bir Sebastian figürü vardır karşımızda. Tabii ki başta kadraj ve kompozisyon olmak üzere fotoğraf ve resim arasında pek çok farklı şey göstermek mümkündür fakat her ikisinin de sonuçta ulaştıkları nokta neredeyse aynı gibidir. Sahnenin erotik yoğunluğu sadomazoşist görselleştirmeye arttırılmıştır. Sebastian'ın vücudunun cinselliği bir çok şekilde vurgulanmaktadır. Başta fonda gökyüzü kullanılarak dikkatlerin Azizden başka yere kaymasına engel olunmuştur. Sanatçı çift, elleri ipler yerine güllerle bağlanmış olarak, Azizi yağ gibi kaygan ve pürüzsüz teni ile göstermeyi tercih etmişlerdir. Gençliği ve genel çekiciliğinin yanında bukleli saçlarına da dikkat çekilmiş, küçük ve zarif ağız, kalem kaşları ve badem gözleriyle fazlasıyla kadınsılaştırılmıştır. Bu hikayenin işlendiği ilk temsillerin bir çoğunda olduğu gibi azizin belinden iyice düşmüş olan peştamalı genellikle kadın giyimine yakıştırılan bir biçimde stratejik bir şekilde konumlandırılmış böylece daha bir cinselleştirilmiştir. Burada Azizin cinsel organı özenle gizlenmiştir. Fakat gösterilmeyecek olan, bu

---

<sup>318</sup> Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi, “Aziz Güzelliği”, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., Birinci Basım, İstanbul, 2002, s:324-325

şekilde saklanmakla daha yoğun bir şekilde görsel arzunun odağı haline getirilmiştir. Aynı zamanda gerçekçi olmayan hayali bir çift okun beden üzerindeki görünümü daha çok dekorasyon havası vermektedir. Şehit kanının tek bir damlası bile görünmemektedir. Sebastian'ın yüzü de zarif bakışları ve hiçbir acı çekmediğini gösterir ifadesiyle bunu destekler niteliktedir. Bernard Marcade, Azizin yüzünde acının hiçbir izinin olmayışıyla, şehit edilmiş azizler ve sadomazoşizm geleneğinin birleştirdiğinden bahsetmektedir.<sup>319</sup> Kısacası onun gövdesi bir kahraman ya da yarı bir tanrı gibi tasarlanmıştır. Böylece Aziz Sebastian arzulanan bir figür haline getirilmiştir.

Richard Leppert'e göre, *“Okların cinsel aşkla ilişkilendirilmesi – Cupid'in okçuğu – eski dünyaya uzanır; aynı şekilde okların erkek cinselliğiyle ilintilendirilmesi de öyle (daha sonraları ok vebayla ilintilendirilir ve, ironiktir, Azizi Sebastian vebaya karşı koruyucu olarak görülür oldu). Sebastian'ın vücuduna okların saplanmış olması dikkatleri azizin bedenine ve müstakbel şehitliğine çekiyor. Ama vücudunda herhangi bir çirkinleşmenin, kanın ve acının olmaması başka şeyler söylüyor. Okların açıkça dekoratif karakteri ve azizin vücudunda çekici bir desen yaratmış olmaları süs işlevi görüyor: Delik deşik olmuş beden bu şekilde daha bir güzel ve arzulanır oluyor; bu dinsel saygının gereği uyandırılmış olmayan bir etkidir.”*<sup>320</sup>

Kısaca bütün beden özellikle ilgi uyandırabilecek bir açıdan sahnelenmiş ve fotoğraflanmıştır. Bu çalışmayla bütün dikkatlerimiz genellikle gözlerden saklanan erkek bedenine yoğunlaşmaktadır. Sebastian yakışıklı ve yetişkin bir genç olarak temsil edilmiştir. Yani bu görüntü her şeyi ile erkek güzelliğine, erotizmine ve eşcinselliğe işaret etmektedir. Çalışmanın ahlaksız olarak yorumlanması da bunlarla ilgilidir. Çünkü nihayetinde Sebastian bir Hıristiyan Azizdir.

Bütün sanat tarihi boyunca *“ideal”* olarak tasarlanan erkek bedenleri ısrarla ve paradoksal biçimde kadınsı özelliklerle yoğrulmuştur. Abartılı, olağan üstü gelişmiş kadınsı kaslar, tüysüz, parlak ve nesne-görüntüler halini alan bu bedenler, Herkül gibi yarı tanrı figürlerde canlandırılmıştır. Böylelikle idealleştirilmiş olan beden bir arzu nesnesi halini Pierre ve Gilles'ten çok daha önce almıştır. Onlara ise aynı

---

<sup>319</sup> Marcade, a.g.e., s:6

<sup>320</sup> Leppert, a.g.e., s:324

duyarlılığı sağlayabilmek için bu durumu sadece tekrarlamak kalmıştır. Zaten bu mitolojik durum onların çalışmalarıyla yalnızca homoseksüellere değil aynı zamanda diğer insanlara da hitap etmelerinin olanağını sunmuştur. İkilinin çalışmalarında bir yandan homoseksüel duruşlarını muhafaza ederken diğer yandan da Rönesans ve Barok'un etkilerini görmek muhtemeldir. XIX.yüzyılın resmetme alışkanlıklarından, 1920'ler, 50'ler ve hatta 70'lerden izler bulmak mümkündür. Hatta bu serbest tutumlarını son kırk yıldır sanat dünyasında yaşanan özgürlükçü politikalara borçlu olduklarını söylemek gerekmektedir. Pierre ve Gilles'in yanı sıra aynı dönem içerisinde pek çok eşcinsel sanatçı kendilerini ifade edebilme fırsatını bulmuştur. Bu dönem saklı tutulan gay perspektifinin ortaya çıkartıldığı ve yükseltildiği bir dönemdir. Bunun en popüler örneği kuşkusuz Robert Mapplethorpe olacaktır. Çünkü o hem aykırı eşcinsel kimliği hem de aykırı fotoğraflarıyla dönemine damgasını vurmuş bir fotoğrafçıdır. Fotoğraflarına yöneltilen hukuki suçlamalardan dönemin özgürlükçü sanat çevrelerinin baskılarıyla kurtulmuş, böylece belli bir kitlenin prototipi olmuştur. Böylece dava sonucuyla bu tür görüntüler daha kaldırılabilir bir hale gelmiştir. Nitekim onun sadomazoşist ve fetişist estetik tutumları Pierre ve Gilles'in çalışmaları ile fotoğraf sanatının evriminde birer halka olarak birbirlerini tamamlamaktadırlar.

Batıda, Hıristiyanlık cinsel tutumların biçimlenmesinde önemli olmuştur. Cinsel pratikler, hem kültürler arasında hem de kültürler içinde değişkenlik göstermektedir. Batıda, cinselliği bastırmaya yönelik tutumlar yerini, etkileri bugün de hâlâ ortada olan, 1960'lardaki daha hoşgörülü bir bakış açısına bırakmıştır. Bununla birlikte cinsel kimlik görüldüğünden daha karmaşık bir meseledir. Kimi yazarlar, heteroseksüeller, eşcinseller, biseksüeller ve transseksüeller diye, on kadar, oldukça yüksek sayıdaki farklı cinsel kimliği birbirinden ayırmaktadır. Bu çok sayıdaki cinsel kimlik arasından eşcinsellik, bütün kültürlerde var görünmektedir, yine de "eşcinsel" kavramı görece yeni bir düşüncedir. Eşcinsel etkinlik, yalnızca son yüz yıl içinde belirli bir insan tipinin yaptıkları bir şey olarak görülmektedir 'olağan heteroseksüel' kategorisine karşıt olarak oluşturulan bir olağandışılık ve sapkınlık kategorisi. "Eşcinsellik" terimi 1860'larda kullanılmaya başlanmış ve bu tarihten itibaren eşcinseller giderek artan biçimde, özel bir cinsel sapıklığı olan ayrı türden insanlar diye görülmüştür. Örneğin, *"özellikle de sanatı üzerindeki gerçek ya da olası etkisi bağlamında, 'talihsiz' ve utanılacak bir durummuş ve dolayısıyla da saklanmalıymış gibi, Michelangelo'nun eşcinselliği – tabii mesleklerinin zirvesine*

*çıkmiş bir çok başka sanatçının ki de – ta yirminci yüzyıla dek kabul edilmemiştir pek.*<sup>321</sup> Diğer yandan, kadın eşcinselliğini anlatmak için “lezbiyen” teriminin kullanılması, biraz daha sonraya rastlamaktadır. Birkaç on yıl öncesine kadar, eşcinsellik hemen hemen bütün Batı ülkelerinde bir suç olarak görülmüştür. Ama bu olgu, artık yasalar yasaklamasa da, hala pek çok insan tarafından hoş görülmemekte ve kabul edilmemektedir.

Gerçektende kültür, her ne kadar en azından bugün için bedenlerin hemcinslerine ve özellikle de kadınlara teşhir etmelerini istese de, erkeklerin hem cinslerinin bedenine bakmaktan keyif almalarını yasaklamaktadır. Fakat bu dönem sanatçılarında bütün bu zorlamaların ve sınırlamaların ötesine geçme isteği üst düzeydedir. Dolayısıyla bu aykırı tavır o dönem ortaya çıkartılan çalışmalarda fark edilebilir bir hale gelmiştir. Diğer yandan AIDS çağı olarak da nitelendirilen bu dönemde bedenin yargılanması hat safhadadır. Bir nevi cinsel arzular masaya yatırılmakta, herkes gizlisinde olanı ortaya çıkartma arzusuyla yanıp tutuşmaktadır. Gerçektende aykırı tutumları olan bu lezbiyen ve gayler o dönemlerde ciddi problemlerle karşı karşıyadırlar ve bir şekilde bunları toplumla paylaşmak istemektedirler.

Pierre ve Gilles’de kendi dünyaları dışında bir yerlerde kendi kimliklerini aramaktadırlar. Onların kendi tarzlarını korumada özel bir yeteneğe sahiptirler. Yaptıkları kitsch reklâmlarda olduğu kadar, Katolik azizlerin yaşam tasvirlerini yaparlarken de oldukça rahattırlar. Bu dönemin onlara sağladığı rahatlık olsa gerektir. Katolik Kilisesi’nin kadının doğurma haklarına, din görevlileri olmak isteklerine ve özellikle erkeklerin homoseksüel yaşam tarzlarına karşı olan zıt tutumu dolayısıyla peşi sıra bu tavra nispeten çalışmalar ortaya konulmaya başlamıştır. Hâlbuki bu kişileri de aslında Kiliseler büyümüştür. Dolayısıyla dini inançlarına olan güçlü bilgileri Kilise’nin mutlak otoritesini daha kolay sorgulamalarına izin vermiştir. Hıristiyanlığın tarihsel köklerine meydan okuyarak bu ahlaki çıkmazların kırılğan noktalarına yapılan darbeler seyirciyi şüphe etmesi için kışkırtmıştır. Onlar geleneksel portrecilik sanatının uygulamasını yaptıkları çalışmalarında çok rahat bir şekilde din ve seksi birleştirerek ikonografik karışıklıklar yaratmışlar ve izleyiciyi korkusuzca en gizli fantezileri paylaşmada özgür

---

<sup>321</sup> Leppert, a.g.e., s:322

birakmışlardır. Aslında bunların hepsi dinsel kişiliklerin tam bir transformasyona uğratılmasından başka bir şey değildir.

Dan Cameron şöyle der; *“Belki sanatçılar tarafından seçilen hikâye anı, yalnızca Kilise tarafından sunulması tercih edilen maksimum ıstırap noktasından önce gelmektedir, ama o, homoseksüel olmak ya da olmamak arasında kalan, yetişmekte olan genç Katoliklerin cinsel hayal güçlerini daima kışkırtan bir ikonun çok yıkıcı bir okunuşunu ortaya çıkarır.”*<sup>322</sup> Gerçektende Cameron’un belirttiği gibi, Pierre ve Gilles’in Aziz Sebastian figürü Hıristiyan gençlerinin ortaya çıkmış ya da çıkmamış olan eşcinsel duyarlılıklarını kışkırtmaktadır. Diğer yandan tarihte görülmek hatta duyulmak istenmeyen dışarıda bırakılmış olanı ifade eden homoseksüel meselesinin yeniden üzerine dokunmaktadır. Aslında onlar çalışmalarındaki hikayelere, Tanrıya ve kutsal şeylere saygısızca bir yaklaşımın ötesinde bir albüm kapağı hassasiyeti içerisinde yaklaşmaktadırlar. Örneğin Aziz Sebastian tiplemesinde kullandıkları figürün aslında günümüzdeki adı eşcinsel değil androjen’dir. Ve bu da Eski Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Eski Yunan’da, Roma’da, Ortaçağ’da, XVIII. ve XX. yüzyıl insanlarına göre eşcinselliğin farklı anlamlara geldiği düşünülecek olursa, cinselliğin değişimi ile sözcüklerin yüklü olduğu anlamlarında farklılaştığını rahatlıkla söyleyebilmekteyiz. Ama en önemlisi hiçbir şeyin aynı görünmediği farklı dünyalar arasında yakınlıklar kurmak yine de hepsinden ayrı, evrensel bir bakış açısı gerektirmektedir. Pierre ve Gilles’de bunu dini ikonografiyi kullanarak başarmışlardır.

Sonuç olarak ve hepsinden önemlisi onlar ikonografinin kayıp patikasını çıkarmaya çalışmaktadırlar. Dini görüntülerin ve duyguların seyyar satıcılığını yapar gibi, sefalet ve hayal kırıklıklarıyla dolu kusurlu bir dünyanın, kusursuz yüzlerinin ikonografik repertuarlarını tutmaktadırlar. Onların kendi kendilerine edindikleri görev, bir arketip araştırmasından başka bir şey değildir aslında. Örneğin, bu bağlamda yukarıda yapılan araştırmalar ve karşılaştırmalar sonucu Pierre ve Gilles’in fotoğraflarında gerçekleştirdiği sahnelemelerinde metinlere sadık kalındığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Kutsal metinlerde olduğu gibi, tepside bulunan, kesik başın Salome’ye, iki göğüsün Agatha’ya, iki gözün ise Lucie’ye ait olduğu, ikilinin fotoğraflarında da tartışma götürmeksizin açık bir şekilde gösterilmiştir. Sanatçı ikili bu türün kurallarına sıkı bir şekilde bağlı olduklarını çalışmalarıyla ispat etmişlerdir.

---

<sup>322</sup> Cameron, a.g.e., s:38

Nihayetinde bu figürlerin hepsi kamuya ait görüntülerdir ve birçok şekilde kopyalanarak fazlasıyla kullanılmışlardır. Yani Pierre et Gilles'in sanatı onu kucaklayan her stereotipe uymaktadır. Dolayısıyla Pierre ve Gilles burada bir aktarıcı gibidirler, deneyimleri süzer ve iletirler. Böylece, modern çağa yüzyılların pozunu veren dini heykeller gibi keskin açılı pozlarıyla ve zarif katlanmış kostümleriyle birlikte, Rönesans'ın Papaya ait büyük alegorik portrelerini hatırlatan bu fotoğraflar, hayali manzaralarımızı yeniden düzenlemeye yardım ederler. Ama Pierre ve Gilles bu görüntüleri anonim kimliklerini bozmadan orijinal görüntüler haline getirmiştir. Bu sanki aziz ve azizelerin başka bir bedende dirilmesi (reenkarnasyon) gibidir. Yalnız bu transformasyon sonucunda yazının başlarında da söylendiği gibi burada kesinlikle gizli, ahlakı hor gören, sinsice bir yaklaşım yoktur. Görüntü neyse odur ve ayrıca sadece şok etme amacını da taşımazlar. Onlar gereksiz gösterişe ve militanlığa başvurmaksızın topluma ve dinlere göre, edebe uygun olarak değerlendirilen her davranışın her formuna meydan okumaktadırlar. Ya da sadece hepsinin ötesinde insan biçiminin yüce güzelliğini yakalamak niyetindedirler. Böylece bu birbirine karışmış çalışmalar aynı zamanda hem uzlaşmanın hem de anlaşmazlığın buluşma yerleri haline gelmiştir. Bu da yalnızca post-modern çağın bir sanatçısı tarafından ortaya konulabilecek bir tavidir. Dan Cameron'un söylediği gibi, *"bunlar iki kişilik bir yaşamın, hayali bir dünyanın yansımalarıdır."*<sup>323</sup> Sonuç olarak herkes kendi ideal dünyasını keşfeder.

---

<sup>323</sup> Cameron, a.g.e., s:39

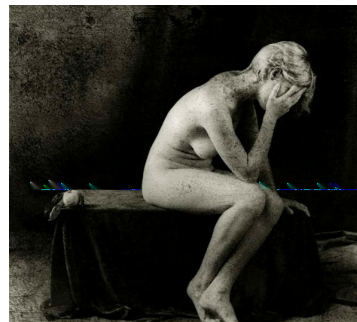




Fot 157: Frank Eugene  
Adam and Eve, 1910



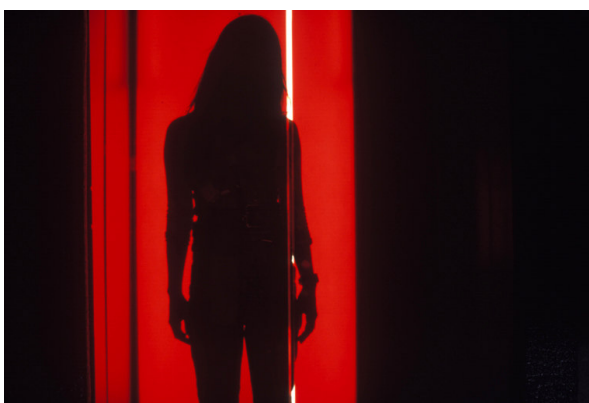
Fot 158: Ivan Pinkava, "Adam and Eve", 1994



Fot 159: Luc ten Klooster,  
"Eve", 2004



Fot 160: Philip Krejcarek, "Adam and Eve", 1997



Fot 161: Faisal Abdu Allah, "Garden of Eden", 2003



Fot 162: Adam&Eva, United colors of Benetton



Fot 163: Plakat af fotografen Richard Avedon,  
Nastassja Kinski



Fot 164: Pierre and Gilles, Adam and Eve, 1981



Fot 165: Pierre and Gilles, Ste Agathe  
Adeline Andre, 1989



Fot 166: Pierre and Gilles, St Andre  
Jean-Paul, 1988



Fot 167: Pierre and Gilles, Ste Lucie



Fot 168: Pierre and Gilles, St Georges  
Sioux, 1988



Fot 169: Pierre and Gilles, La Ste Vierge  
Isabelle Weingarten, 1988



Fot 170: Pierre and Gilles, St  
Martin-Karim/Mare Almond, 1989



Fot 171: Pierre and Gilles,  
St Etienne, 1991



Fot 172: Pierre and Gilles,  
Sainte Marie Madeleine

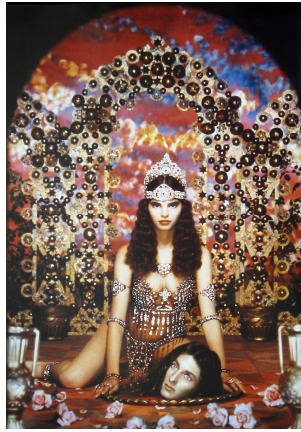


Fot 173: Pierre and Gilles, St. Martin  
de Porres - Carlos, 1990





Fot 174: Pierre and Gilles, Saint Lazare-Alexis Lemoine, 1988



Fot 175: Pierre and Gilles, Salome



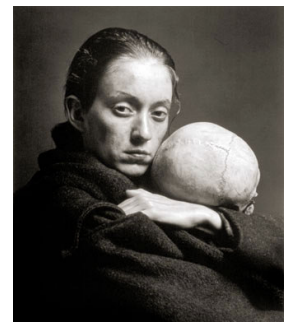
Fot 176: Bettina Rheims, Salome



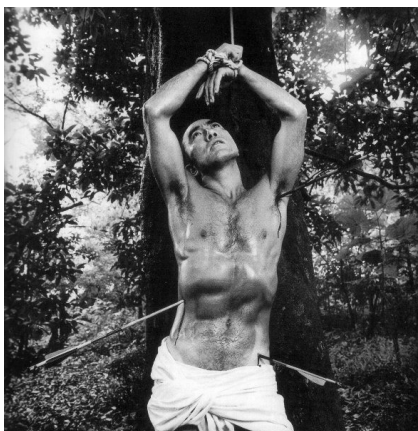
Fot 177: O. G.Rejlander, Head of St John



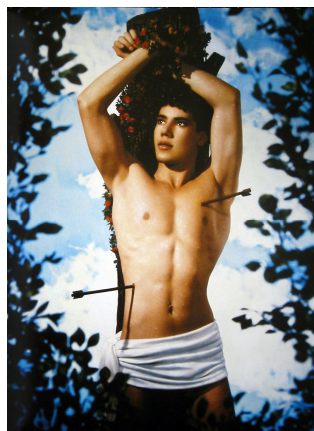
Fot 178: Yasumasa Morimura, "Doublonnage Portrait"



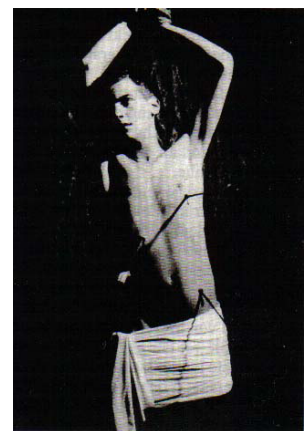
Fot 179: Ivan Pinkava, Salome, 1996



Fot 180: Kishin Shinoyama, Mishima as St Sebastian, 1966



Fot 181: Pierre and Gilles, Sébastien Bouabdallah Benkamla, 1987



Fot 182: Defurne, Bavo, 1996

### 3.4. ABBAS'IN HAC YOLCULUĞU

1944 İran doğumlu, uzun süredir ise Fransa'da yaşamakta olan Abbas Jalai, 1981 yılında dünyaca ünlü Magnum Fotoğraf Ajansına katılmış ve bu ajansın en popüler sayılı isimleri arasında yer almayı başarmış başarılı bir fotoğrafçıdır. Fotoğraflarındaki üslubu ve konu seçimleri dışında onu diğer Magnum Ajansı üyelerinden farklı olmasının kuşkusuz en büyük sebeplerinden birisi, kendisi her ne kadar ateist olduğunu belirtse de, ajans içerisinde, Müslüman bir ülkede doğmuş ve büyümüş olan tek fotoğrafçı olmasıdır. Aslında bu yapılanma içerisinde Orta Doğu dendiğinde bir fotoğrafçının daha ismi geçmektedir ki o da 1968 yılından beri Magnum üyesi olan Micha Bar-Am'dır. O ise Abbas'tan farklı olarak Berlin'de doğmuş olmakla birlikte, altı yaşından beri İsrail Ramat Gan' da büyümüş olması ve neredeyse tüm hayatını bu ülkeyi fotoğraflayarak geçirmesi, onun Ajans içerisinde dikkat çeken ikinci bir isim olmasını sağlamıştır. Abbas hayatı boyunca yeryüzünün en kutsal kentleri sayılan Kudüs ve Mekke'de fotoğraflar çekmiş, fotoğraf kariyerini bu kutsal coğrafyayı belgelemek üzerine inşa etmiştir. Kendisinin de zaman zaman belirttiği üzere İran kökenli olması özellikle Müslüman ülkelerde çalışırken diğer fotoğrafçılara oranla ona bazı avantajlar sağlamıştır. Dolayısıyla "Din" kavramı, hem geçmiş, hem fotoğrafladığı bölge, hem de Müslümanlık, Hıristiyanlık ve şimdi de çok tanrılı dinler gibi üzerinde durduğu konuları sebebiyle onun yaşamının ve çalışmalarının odağında yer almaktadır.<sup>324</sup>

Abbas, 1970'den itibaren, 3. Dünya olarak adlandırılan ülkelerde gerçekleşen, özellikle gelişmekte olan Güney ülkelerindeki politik olayları ve sosyal yaşamı konu alan fotoğraflar çekmeye başlar. Biafra, Bangladeş, Ulster, Vietnam, Küba, Şili, Orta Doğu ve Güney Afrika gibi yerlerde yaptığı çalışmalar dünyanın çeşitli yerlerindeki önemli dergilerde yayınlanmıştır. 1978'den 1980'e kadar İran devrimini görüntülemiş, daha sonra tekrar geri döneceği 1997 yılına kadar yaklaşık 17 yıl süren gönüllü bir sürgün hayatı geçirmiştir. Fransa'ya yerleşmesi de aynı tarihlere rastlar. Magnum üyesi olduktan 16 yıl sonra İran'a tekrar dönmeden önce, 1983'den 1986'ya kadar sürekli Meksika'da seyahat eder ve sanki bir roman yazarı edasıyla bu ülkeyi fotoğraflar. Abbas, kendi seyahatinin günlüklerini içeren bu fotoğraf çalışmasını, Meksika dönüşü bir sergi ve kitap haline getirir.<sup>325</sup>

<sup>324</sup> <http://www.actuphoto.com/~Abbas>

<sup>325</sup> Bkz, Abbas, Return to Mexico - Journeys Beyond the Mask, W.W.Norton, 1992

Bu çalışmanın hemen arkasından 1987-1994 tarihleri arasında Xinjiang'dan Fas'a İslam'ın dünya üzerinde artan politik etkisini ve yeniden yükselişini konu alan fotoğraflar çeker. Zaten bunun öncesinde de Abbas'ın uzun yıllardan beri üzerinde çalıştığı bir İslam projesi vardır. Müslüman toplumlarda meydana gelen iç gerilimleri pozlandığı bu fotoğraf karelerini, 1994 yılında "**Allah O Akbar: A Journey Through Militant Islam**" (Allahu Ekber: Militan İslam' a Yolculuk) adında bir sergiye ve kitaba dönüştürür.<sup>326</sup>

Bu çalışmasında militan İslam, Modernizm ve Demokrasi, sanatçının sorguladığı kavramlar olmuştur (Fot:183-184-185). Bu noktada ilginç bir bilgi vermek gerekirse, bu kitabın 'hardcover' baskısı 11 Eylül sonrasında tükenmiş, bunun üzerine yeni 'paperback' baskısı çıkartılmıştır. Böylece Abbas'ın ciddi anlamda ele aldığı ilk din, İslamiyet olmuştur. Kitabın tanıtım yazısında, Paris'ten Timbaktu'ya Sincan'dan Fas'a, köy ve kentlerdeki minarelerden yayılan seslerin müminleri ibadete çağırmaya başladığı dile getirilmiş ve dünyanın neresinde olursanız olun mesajın her zaman aynı olduğunun altı çizilmiştir; "*Allah büyüktür*". Yazıya göre bu aynı zamanda İslamcı militanların, inancın topraklarından yayılan savaş çılgılığıdır. Abbas bu sıra dışı kitap için yedi yıl İslam dünyasının dört bir yanını gezmiştir. Müslüman toplumdaki içsel gerilimleri anlamak ve açığa çıkarmak arzusuyla güdülenmiş olduğu ve modernizasyon tutkusu ile mistik bir geçmişten ilham alan, yükselen bir siyasi hareket arasındaki çatışmayı gözler önüne sermek istediği vurgulanmıştır. Çalışmasının kalitesi ve kompozisyonlardaki incelik, kalıcı bir görsel etki yaratmış, görüntülerin dramatik ve genellikle alt üst edici sıralanışı, Abbas'ın fotojurnalizmi bir sanat formuna yükseltebilen birkaç fotoğrafçıdan birisi olmasını sağlamıştır.<sup>327</sup>

İslam dünyasını konu alan bu çalışmasından sonra ise Abbas, bu kez de kamerasını Hıristiyan dünyasına yöneltir, bir önceki çalışmasında olduğu gibi aynı derinlikle bu seferde Hıristiyanlığın ritüellerini ve politikalarını ele alır. Abbas'ın yaklaşık 5 yıl süren bu çalışması gezici bir sergi olmasının yanı sıra, 2002 yılında "**Faces of Christianity**" (Hıristiyanlığın Yüzleri) adı altında kitap haline

---

<sup>326</sup> Bkz, Abbas, Allah O Akbar - A Journey Through Militant Islam, Phaidon, 1994

<sup>327</sup> [http://www.actuphoto.com/photographie\\_3097](http://www.actuphoto.com/photographie_3097)

getirilmiştir.<sup>328</sup> Dünyanın çok farklı yerlerindeki Hıristiyan yaşamları konu alan bu fotoğraflar yine ağırlıklı olarak Orta Doğu ve tahmin edilebileceği gibi özellikle Kudüs etrafında yoğunlaşmıştır. Ne de olsa bu topraklar, hem Hıristiyanlığın doğum yeri olması hem de en kutsal yerlerinin burada bulunması dolayısıyla diğer ilahi dinlere inananlar gibi Hıristiyanlar için de çok önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Kudüs ciddi anlamda üç ilahi dininde tapınakları ve kültürleriyle birlikte birada yaşadığı bir kent olması açısından da ilginç enstantanelere sebep olmaktadır. Örneğin bir Müslümanı, İsa'nın çarmıha götürülürken yürüdüğü yolda, Kudüs'e gelen Hıristiyan hacı adaylarına kullanmaları için ödünç aldıkları haçları taşırken görebilmek mümkündür (Fot:186). Bu fotoğraf gerçekten de Orta Doğu'nun çok kültürlülüğüne güzel bir örnek teşkil eder. Fakat diğer yandan ise bu şehri ele geçirmek adına yapılan çatışmaların hiç bitmediğini de unutmamak gerekmektedir. Bu anlamda da Abbas'ın fotoğrafları izleyici için hayli tatmin edici görüntüler sunmaktadır. Onun Batı uygarlığının gücünün sembolü haline gelmiş olan Hıristiyanlığı konu aldığı bu kitabı da, 11 Eylül sonrasında İslami taraflar açısından hayli dikkat çekici olmuştur.

Diğer yandan Abbas, tabii ki de bu bağlamda Hıristiyanlığı çalışan tek fotoğrafçı değildir. Onun İslam üzerine çalıştığı yıllar, Alfred Yaghobzadeh'in de Hıristiyanlık üzerine gerçekleştireceği çalışmasına başladığı dönemlere denk gelmektedir. O, 1979-1985 yılları arasında çeşitli ajanslar ve dergiler için İran, Hindistan, Fransa ve Lübnan'da çalıştıktan sonra 1985'te Sipa Press'e girmiştir. 1959 İran doğumlu olsa da Abbas'tan farkı, Hıristiyan bir ailenin çocuğu oluşudur. Şöyle der Yaghobzadeh; *"İran'da Hıristiyan bir ailenin çocuğu olarak doğdum. Kültürel köklerim, babam tarafından gelen Ermeni kutlamaları ve annemim Asuri cemaatinin Ortodoks ayinlerinin yoğun tütsü kokularına kadar iner."* Daha sonra, Hıristiyanlığı ele aldığı bu projesine ilk olarak 1989 yılının sonbaharında Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından Romanya'da başladığını söyler. Sözlerine şöyle devam eder; *"Ülkeyi ardından sürükleyen din furyasından etkilenmişim; aileler kırk yıllık sessizliğin ardından kilisede vaptiz ediliyor, sokaklarda ayinler yapılıyor ve evlilikler kiliselerde kutlanıyordu. Hıristiyan inancının Doğu Avrupa'daki yeniden uyanışını takip ettim. Sonra Kudüs'e farklı mezheplerden Hıristiyanların son derece renkli bir şekilde inançlarını haykırdıkları o büyüleyici şehre gittim. Hıristiyan inancının toplumsal uygulanması modern dünyanın yeni gerçekleri arasında kendine bir yer edinme mücadelesi sırasında tamamen kaybolmuş değil. Çoğu yerde halen*

---

<sup>328</sup> Bkz, Abbas, Faces of Christianity - A Photographic Journey, A. Abrams, 2000

hararetli dini gelenekler uygulanıyor, aynen zamanın 16. yüzyıl taşlarına kazındığı Yunanistan'ın Meteora Manastırı'nda olduğu gibi. İspanya'da kukuletalı adamlar Ortaçağ alaylarında olduğu gibi yürüyor, Fransa'da tüm dünyadan gelen hacılar halen Lourdes'in önünde diz çöküyor ve mucize bekliyor. Türkiye'deki Midyat gibi kasabalarda, Süryani Hıristiyan azınlıklar cemaatlerini canlı tutmak için mücadele veriyor, ayinler İsa'nın dilinde söyleniyor ve müminler katılımında bulunmak için her yıl tüm dünyadan yola çıkıyor. Bu fotoğraflarda farklı gelenek ve inanışlarıyla uygulandığı ülkelerde Hıristiyanlığı izledim; İS 2000 yılını kutlama, tarihe tanıklık etme, kendi manevi inancımı takdir etmek amacıyla.<sup>329</sup> Görüldüğü üzere Yaghobzadeh bu cümleleriyle sanki sadece kendisi için değil, Hıristiyanlık dinini ele alan diğer fotoğrafçılar içinde bu dinin neden bu kadar çekici bir konu olduğunun altını çizmek ister gibidir. Abbas'tan farkı ise sadece fotoğraflarıyla değil yazılarıyla da Hıristiyanlık dinine olan duygusallığını ortaya koymuş olmasıdır. Zaten herhangi dini bir konuyu ucundan köşesinden çalışmamış fotojurnalistler oldukça azdır. Bunun muhtemel iki güçlü nedeni vardır; birincisi kuşkusuz hayatın hemen hemen her alanında olan bu olgudan kaçmanın mümkün olmayışı, ikincisi ise dinlerin ritüelleriyle fotoğrafçılara gerçektende renkli görüntüler ve etkileyici enstantaneler sunuyor olmasıdır.

Nitekim Abbas da Hıristiyanlık üzerine olmasa bile, dünyada İslam konusunda çalışan en popüler isimlerden birisi olduğunun farkına varmış olacak ki, 1980'de nefret ettiği mollalar yönetimi ele geçirince gönüllü olarak ayrıldığı İran'a, 17 yıl aradan sonra tekrar geri dönmüş, böylece ününe ün katan "**Iran Diary:1971-2002**" (İran Günlüğü: 1971-2002) kitabının son bölümünü tamamlayabilmiştir.<sup>330</sup> İlk olarak Perpignan Uluslararası Fotojurnalizm Festivali'nde sergilenmiş olan bu çalışma adından da anlaşılacağı üzere 31 yıl gibi uzun bir zaman aralığında çekilmiş pek çok fotoğrafın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu fotoğraflar İran'ın çok büyük bir değişim geçirdiği bir dönemden kesitler sunmaktadır. Ayrıca Abbas'ın kendi tarihinin kişisel bir günlüğü olan bu kitap aynı zamanda onun ülkesi hakkında yapmış olduğu kritik bir yorumdur. Aradan geçen bu kadar zaman sonra, onun tekrar ülkesine dönmesi kendisi için gerçekten de duygusal bir deneyim olmuştur. Genellikle yabancı fotoğrafçıların aradığı sıra dışılıktan uzak, samimi ve basit olan

<sup>329</sup> Alfred Yaghobzadeh, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, "Alfred Yaghobzadeh: Hıristiyanlık", Sayı: 14, Kasım / Aralık, İstanbul, 2000, s:64-78

<sup>330</sup> Bkz, Abbas, Iran Diary - 1971-2002, Autrement, 2002

bu fotoğraflara bakıldığında yabancı birinin değil, bu ülkeden birinin işi olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Yalnız elbette ki aynı Hıristiyanlık gibi, İslam'ı konu alan çalışmalar yapan dünya üzerindeki tek fotoğrafçı da Abbas değildir. Kudüs'ü belgeleyen günümüz fotoğrafçılarından bir diğeri, 1946 Londra doğumlu Peter Sanders, aslında İslam dünyasının önemli fotoğrafçılardan birisi olarak uluslararası bir üne sahiptir. Onun diğerlerinden ayrılmasını sağlayan en büyük özelliği ise, fotoğraflarından daha çok bu yolculuk sırasında dinini değiştirmiş olmasıdır. O, 1970'lerin sonunda manevi bir arayış dolayısıyla Hindistan'ı ziyaret ederek kendisini Müslüman dünyasına götüren yolun kapısını aralar. Fotoğraflamak için gittiği ve bu vasıta ile öğrendiği İslam dininden o kadar etkilenir ki, İngiltere'ye döndüğünde İslam'ı kabul ederek, Abd al-Adheem adını alır. Seyahatine Mekke, Medine ve Kudüs'ü içeren Orta Doğu olmak üzere, Batı Afrika'dan Doğu Afrika'ya giderek devam eder. Sanders son 30 yılını geleneksel İslam toplumlarını belgeleyerek geçirmiştir. Şöyle der; *"Fotoğrafçılığım daima yaşantımın bir uzantısı oldu. Fotoğrafçılık, kendim ve beni saran dünya hakkında bu kadar çok şey öğrenmeme izin verdiği için - Tanrının bir armağanıdır - benim için muhteşem bir süreçtir."*<sup>331</sup> Bu uzun yolculukları sonrasında oluşturduğu, *"In the Shade of the Tree: A Photographic Odyssey Through the Muslim World"* (Ağacın Gölgesinde: Müslüman Dünyasına Fotoğrafik Bir Yolculuk) adlı kitabında, fotoğraflarına Kuran'dan, Peygamber Hz. Muhammed'in sözlerinden, Dervişlerden ve diğer büyük İslam âlimlerinden alıntılar eşlik etmektedir.<sup>332</sup> Henüz yayınlanmamış olan bir diğer kitabı *"A Visit to A Prophet"* (Bir Peygambere Ziyaret) ise, Hadramawt'da yaşamış Peygamber Hud'un yaşamını konu almaktadır.

Robin Laurance, 2002'de hem sergilenmiş hem de kitap haline getirilmiş olan *"Portrait of Islam"* (İslam'ın Portresi) adlı çalışması ile doğrudan İslam'ı ele alması bakımından bu noktada bahsedilmesi gereken bir diğer isim olmuştur. Bu İngiliz fotomuhabirinin 1996'da, öncelikle İslam dünyasını çekici bulduğu için başladığı bu projesi, değişen koşullar dolayısıyla zaman içerisinde politik bir boyut kazanmıştır. Laurance, sergisinin giriş yazısında, İslam'ın günümüzde ne kadar büyük bir güç olduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda fotoğrafçı rakamların üzerinde özellikle

<sup>331</sup> <http://www.petersanders.co.uk/home.html> / 11.02.2005

<sup>332</sup> Peter Sanders, *In the Shade of the Tree: A Photographic Odyssey Through the Muslim World*, Starlach Press, USA, 2002



durmuştur. Örneğin yazısında, dünyada 1.25 milyar Müslüman'ın yaşadığını, yani dünyanın beşte birinin Müslüman olduğunu; Avrupa'da 10 milyon, Amerika'da ise 6 milyon Müslüman halkın bulunduğunu üzerine basa basa belirtmiştir. Kamerasını Kuzeybatı Afrika'dan Güneydoğu Asya'ya yayılmış yirminin üzerindeki ülkede, İslam dünyasına doğru yöneltmiştir. Aynı zamanda İslam dinine dair kısa bilgiler veren açıklamalar içeren bu sergi ve kitap, Müslümanların portrelerinin, İslam mimarisinden örneklerin ve çoğunlukla geleneksel denilebilecek günlük hayatların kadraja dahil edildiği bir bakış açısıyla elde edilen fotoğraflardan oluşturulmuştur. Namaz kılan, aptes alan insanlar, Şiilerin Aşure günü kutlamaları ve kurban kesme törenleri gibi İslam'ın tipik ritüellerinin ele alındığı bu görüntüler aslında oldukça sıradan konulardır.

Aytaç Uzmen, Geniş Açı dergisinde yayımlanmış olan *“Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı”* başlıklı yazısında, Laurance'ın bu sergiyle ilgili giriş metnindeki bir sözüne dikkat çekmektedir. Uzmen, *“Batı'nın İslam'ı şimdiye kadar yanlış anladığını, bu sergideki fotoğraflarla kafalarındaki kalıpların yıkılacağını”* iddia eden Robin Laurance'ın aslında aksine bir kez daha o kalıpları ciladığını söylemektedir. Şöyle der Uzmen; sergide *“Türkiye'den de alınmış, madalyonun tek yüzünü gösteren birçok fotoğraf vardı. (Orta Anadolu'da kurban kesen köylüler, İstanbul'da eski bir mahalle, Kapadokya'da eşeğine binmeye çalışan bir dede, Nevşehir'de aptes alan bir amca, Muğla'da halı dokuyan kadınlar, İstanbul'da iki büküm olmuş bir hamal, Ayasofya Cami, Diyarbakır'da bir pidecinin önünde çömelmiş bekleyen çarşafli bir kadın ve Ürgüp'te bir köy evi.)”* Yazısına şöyle devam etmektedir; *“Sergideki fotoğraflara bakan Batı, İslam hakkında yeni hiçbir şey görmüyordu. Tabii eğer kapalı örtüler ardındaki kadınları, topluca yapılan ibadetleri ve şiddet içeren dini törenleri daha önce görmemişlerse. Laurance'ın sergisi, İslam'ın dışarıdan seyredilen kısmını vermekten öteye geçemiyordu. Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi, Doğu kültürü bir 'iç alem medeniyetidir', fotoğraf makinesi tabii ki bu konuda kifayetsiz kalıyor ve Batı, bu sergiyle de, İslam'ı anlamayı bir kez daha ıskalıyordu. Kimbilir belki de bunun nedeni, Batı'nın Doğu'yu anlayacak bir 'organ'dan yoksun olmasıdır.”<sup>333</sup>*

---

<sup>333</sup> Aytaç Uzmen, “Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı”, Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı: 26, Kasım / Ocak 2003, İstanbul, s:18-19

Bu haklı eleştiri sonrasında büyük ihtimalle ilk aklımıza gelen özellikle “*oryantalizm*” ve akabinde de “*oksidentalizm*” kavramları olmuştur. Hem ikinci bölümde ele almış olduğumuz Kutsal Topraklarda çekilen fotoğraflar dolayısıyla, hem de AES grubunun doğu-batı sentezi çalışmalarını irdelerken üzerinde durduğumuz bu kavramları, bu noktada ayrıntılı bir şekilde tekrar açıklamaya gerek görülmemektedir. Ama Aytaç Uzmen’in Robin Laurance için yaptığı bu eleştirinin, Müslümanlığı ve Orta Doğu’yu çalışmalarında konu alan diğer pek çok fotoğrafçı içinde geçerli olabileceği düşüncesi, bu konuya kısmen de olsa ışık tutmak gerektiğinin bir göstergesidir. Çünkü bu aynı eleştiri pek çok kez Orta Doğulu olmasına karşın Abbas’a da yöneltilmiştir. Aslında Abbas bulunduğu konum gereği çok özel bir noktadadır. Bu bölümde Abbas’tan bahsederken günümüzde İslamiyet’in konumundan, günümüz fotojurnalizminden ve XIX. yüzyılın son yarısında Orta Doğu’ya gerçekleştirilen yolculuklarda çekilen fotoğrafların, aynı coğrafyada fakat günümüzde üretilmekte olan fotoğraflardan farklılıkları üzerinde durmak mümkün gözükmemektedir.

Artık Doğu ve İslam imgesi geçmişe göre değişmiştir ama çoğu fotoğrafçı hala bu değişimi fark etmek istememektedir. Müslüman kimliğinin böylesi yüzeysel bir yorum içinde standardize edilmesi kuşkusuz bilinçli bir siyasetin ürünü ve sonucudur. Abbas ise bunların dışında kalabilmeyi başarmış bir fotoğrafçıdır. O, Oryantalizm disiplinine iltifat etmemiştir. Ama maalesef genelde deolojik düşünce bunu kabul etmez ve her zaman bir “*öteki*” yaratma peşinde koşar. Dolayısıyla Orta Doğu’dan bakanlar Batılıları oryantalist, Batı’dan bakanlar ise Doğu’dakileri oksidentalist olarak değerlendirme hevesi içerisinde. Peki, bunun nedeni nedir?

Geniş bir kavram olan etnik-merkezcilik (etnosentrizm), evrenin merkezine kendisini koyan kişinin ya da grubun, kendi kültüründen kaynaklanan değerlerle diğer kültürleri değerlendirmesi ve yargılaması olarak tarif edilebilir. Kişi, objektif gerçeklik olarak algıladığı kendi toplumunun değerlerini, farklı olay ve durumlara uygulayarak “*ötekinin*” değerlerini yanlış, ilkel ya da ahlak dışı olarak değerlendirir. Bir gruba karşı hissedilen hoşnutsuzluk duygusu olarak tanımlayabileceğimiz “*önyargı*”dan farklı olarak etnik-merkezcilik; yabancılara ve yabancılığa karşı kısmen organize edilmiş fikirler, değerler ve tutumlar bütünüdür; bir nevi ideolojidir. “*Öteki*” öldürülür, katledilir, yağmalanır veya köleleştirilir. “*Öteki*” tanımlanırken homoseksüeller, yeşilciler, hayvan hakları savunucuları ya da daha geniş anlamıyla

ezilenler, yönetilenler, azınlık olanlar, sömürülenler gibi sıfatlar kullanılarak hemen hemen her şeyi kapsayabilecek bir çerçeve çizilebilir. Dolayısıyla her biri diğerine karşı “öteki” konumuna dönüştürülebilir.<sup>334</sup> Kısaca kendi kimliğimizi tanımlayabilmek için “öteki”ne ihtiyaç duyarız.

Acaba etnik-merkezcilikten kurtulmak mümkün müdür? Kişinin dünyayı kendi kültürünün penceresinden yorumlaması eğilimi olarak tanımlandığında etnik-merkezciliğin normal ve kaçınılmaz bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Bir topluluğun üyesi olarak herkes belirli bir şekilde davranmayı ve belirli bir şekilde düşünmeyi öğrenir; ilaveten “kültürü edindikçe sadece nasıl davranmamız gerektiğini değil diğer insanların eylemlerini nasıl anlayıp yorumlamamız gerektiğini de öğreniriz”. O halde her birimiz diğerini kendi kültürümüz açısından yorumlamaktayız. “Mademki etnik-merkezcilikten kaçılmaz o zaman önemli olan konu bizim bunun farkında olup olmadığımızdır”. Bunu gerçekleştirebilen bir bireyin, gruplar hakkında stereotipik bir ideolojisi yoktur. Ait olduğu toplumu rahatlıkla eleştirebilir. Ait olmadığı gruplara sempati duyabilir veya grubun üyelerini yabancı ve kendinden kategorik olarak farklı görmeden eleştirebilir. Grup farklılıklarının sosyal ve ekonomik sebeplerini kavrar. Yeni, ya da yabancı bir kişi ve kültüre yaklaşımı merak, ilgi ve açıklıktan oluşur; korku ya da düşmanlık beslemez. Bireylere bir grubun örneği ya da temsilcisi olarak değil, birey olarak yaklaşır. İnsanlıkla bütün olarak, ayırım yapmadan özdeşleşebilir.<sup>335</sup>

Susan Sontag, “Fotoğraf Üzerine” isimli ünlü kitabında şöyle demektedir; “İnsanları fotoğraflamaktaki asıl amaç, onların yaşamlarına müdahale etmemeniz, yalnızca onlara konuk olmanızdır. Fotoğrafçı bir ‘süper turist’, yerlileri ziyaret edip onların egzotik uğraşları ve garip giysileri hakkında haberlerle geri dönen antropoloğun bir uzantısıdır. Fotoğrafçı her an yeni deneyimleri sömürgeleştirmeye ya da tanıdık konulara bakmanın yeni yollarını bulmaya çabalar – sıkılmaya karşı savaşı.”<sup>336</sup> Roy Stryker ise 1940’da şöyle yazıyordu; “Fotoğrafçı bir konuyu seçtiği anda, bir tarihçinin dile getirdiği önyargıya denk bir önyargının temeli üzerinde çalışıyor olur.”<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> H.D. Forbes, Nationalism, Ethnocentrism and Personality, Chicago Pres, Chicago, 1985, s:22

<sup>335</sup> David Matsumoto, Culture and Psychology, USA: Wadsworth, 2000, s:79

<sup>336</sup> Sontag, a.g.e., s:55

<sup>337</sup> Burke, a.g.e., s:23

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın dünyaca ünlü fotoğrafçısı Abbas'ın Türkiye'ye gelmesini sağlayan sebep tabii ki dünyaca ünlü bir alışveriş merkezinin açılışı olmamıştır. O, çok doğal olarak, uzun yıllardır üzerinde çalıştığı "*İslam*" projesini zenginleştirebilmek ve İslam'ın baş gösterebileceği herhangi bir dünya gündemini kaçırmamak adına, Genel Seçimlerin yaklaştığı ve bu seçimleri muhtemelen kazanacak dini kökenli bir parti olan AKP'nin yükselişini fotoğraflamak üzere 25 Ekim 2002'de Türkiye'ye gelmiştir. Bu onun çalışmalarını için bulunmaz bir fırsat olmuştur. Çünkü mitinglerin yoğunluk kazanması dışında seçimlerden hemen sonra Ramazan Ayı'nın başlıyor olması, ona tam olarak aradığı ortamı yaratmıştır. Nitekim seçimler 3 Kasım'da bitmiş, fakat o ülkeden ayrılmak için 5 Aralık'a kadar bu kutsal ayın sonunu beklemiştir.

Abbas'ın Türkiye'de kaldığı süre içerisinde fotoğrafladığı konuları tahmin etmek zor olmasa gerek. Öncelikli olarak tabii ki de, halen Başbakan olan Recep Tayyip Erdoğan'ın, seçim sürecindeki mitinglerini şehir şehir dolaşarak fotoğraflamıştır. Seçimlerde oy veren kadınlara özel bir ilgi göstermiştir. Ayrıca Ankara'da tekstil alanında çalışan kadınlar da onun modelleri olmaktan kurtulamamışlardır. Bunların dışında, her anlamda Cuma namazı, ufak bir kız çocuğunun cenaze töreni dolayısıyla mezarlıklar, Eshab-Keyf'in uyuduğu rivayet edilen mağarada dua eden insanlar, Sabancı Merkez Camii, Çoban Dede Türbesi, Hacıbektaş ve Atatürk heykelleri, fotoğrafladığı diğer konular arasında yer almışlardır.<sup>338</sup> Gerçekten de ele aldığı oldukça politik olan bütün bu konular, onun fotoğrafik vizyonunu gösterir niteliktedir.

Peki, Abbas'ın Türkiye'ye gelip hiçbir alışveriş merkezini, ya da modern görünümü herhangi bir insanı veya mekânı fotoğraflamamış olması, bunun yerine ise yukarıdaki listeden de anlaşıldığı gibi sadece geleneksel denebilecek çoğunlukla Müslümanlık ve onun ritüelleri ile ilgili konuları ele alması, onu oryantalist bir bakış açısına sahip Batılı bir fotoğrafçı mı yapmaktadır? Tabii ki de hayır. Diğer konular sadece onun ilgi alanı dışında kalmıştır. Abbas almak istediği görüntülerin peşinden koşan bir fotoğrafçıdır ve diğerlerini göstermek gibi bir kaygısı da yoktur. Hayata karşı bir duruşu ve ideolojisi olduğu Molla Rejimine karşı olan tepkisinden bellidir.

---

<sup>338</sup> Serdar Darendeliler, "Özel Haber: Yolcudur Abbas Bağlasan Durmaz", Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:26, Kasım 2002 / Ocak 2003, İstanbul, s:12-13; Serdar Darendeliler, Yasemin Bay, Ahmet Özyurt, "Özel Haber: Yolcudur Abbas Bağlasan Durmaz", Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:27, Ocak / Mart 2003, İstanbul, s:8-10

Fakat o, kendi kültüründen yine kendi kültürünü değerlendirmeye çalışan bir fotoğrafçıdır. Her ne kadar şu an orada yaşıyor olmasa da, aslında kendisinin de dahil olduğu bir toplumun eleştirisini yapar. Kökenleri dolayısıyla bu insanları nasıl anlayıp yorumlaması gerektiğini de iyi bilmektedir. Diğer yandan grup farklılıklarının sosyal ve ekonomik sebeplerini kavramış ve fotoğraflarında bunları mümkün mertebe yansıtmaya çalışmıştır. Bir antropologun titizliğinde kendisinde kısmen dahil olduğu Müslüman bir toplumu mercek altına yatırmaktadır. Tanıdık konulara bakmanın yeni yollarını bulmaya çabalamaz ve insanların yaşamlarına müdahale edip etmediği de tartışılır ama şu bir gerçektir ki, doğal olarak o da bir konuyu seçtiği anda, herhangi bir tarihinin dile getirdiği önyargıya denk bir önyargının temeli üzerinde çalışıyordur. Abbas'ın konuları bellidir. Ayrıca fotoğrafik yeteneği dışında Abbas'ı Abbas yapan da zaten ele aldığı konular olmuştur. Çektiği konular onunla özdeşleştirilmiş, hatta zaman zaman ona mal edilmiştir. Dolayısıyla Abbas'ı tanımlarken aşağı yukarı zihnimizde bir fotoğrafçı kimliği belirlemektedir.

Gerçekten'de İslam Dünyasına ait iyi ve kötü ne varsa her şeyi onun fotoğraflarında bulmak mümkündür. Abbas, İslam coğrafyalarında yaşanan çatışma ve savaşlardan, dini eğitime, gündelik yaşamlardan, hac gibi İslam'ın önemli dini pratiklerine geniş bir yelpazede çalışmalar gerçekleştirir. Bunları yaparken de insanları sadece haberdar etmek istemediği fotoğraflarındaki üslubundan oldukça bellidir. Buna verilebilecek en iyi örnek kuşkusuz Hac fotoğrafları olacaktır. Çünkü onun, İslam'ın en önemli ritüellerinden birisi olan Hac Yolculuğunu konu alan fotoğraflarında, diğer çalışmalarına oranla farklı, şiirsel bir yorum söz konusudur. Bir anlamda da Abbas, İslam'ın bu yönünü iyi bir şekilde yansıtmaktan kaçınmamıştır.

İslamiyet'e inananlar için Kâbe'nin bulunduğu Mekke'nin Kudüs'e göre çok daha özel bir yeri olduğunu, birinci bölümde İslam'ın sembolleri arasında ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız Hac kısmında bahsetmiş, Hacca gitmenin ise İslam'da imanın beş şartından biri olduğunu dile getirmiştik.\* Bilindiği gibi diğer dinlerde de Kutsal Yerleri ziyaretler şeklinde Hac ibadetleri bulunmaktadır. Fakat İslamiyet'in diğerlerinden farkı bu ibadetin zorunlu yani Müslümanlar için farz oluşudur. Hac resimleri üzerine araştırmalar yapan ve daha sonra bunu fotoğrafçı Ann Parker ile birlikte yaptıkları on yıllık bir seyahat sonrasında bir kitap haline getiren yazar Aven Neal'a göre; *"Mekke'ye yapılan Hac yolculuğu, dünyadaki tüm dindar Müslümanların*

---

\* Daha ayrıntılı bilgi için bkz., bu tezin birinci bölümü, s:95-96

ömürleri boyunca gerçekleştirmek istedikleri bir amaç olmuştur. Bu doğrultuda bütün bir ev halkı saygı duyulan bir aile üyesini Mekke'ye gönderebilmek adına yıllarca birikim yapabilmektedir.” Onlara göre, Hac yolculuğu üzerine gerçekleştirilen ilk görsel kayıtlar Mısırlılar tarafından yapılmıştır. On yıllık bir zaman harcayarak araştırdıkları Nil boyundaki izole edilmiş çiftliklerde, köylerde ve kasabalarda, Kuran'dan sahnelerin ve hacıların kaderlerinin betimlenmiş olduğu duvar resimleri bulmuşlar ve röprodüksiyonlarını çekerek araştırmalarıyla birlikte kitap haline getirmişlerdir. Kitapta bu durum kısaca şöyle özetlenmektedir; *“Mısırlı Hacılar geleneksel olarak evlerindeki duvarların üzerine kendi uzun ve maceralı dinsel yolculuklarını tasvir etmesi için yerel bir sanatçıyı görevlendirerek kutsal yolculuklarını kutlarlar. Hac resimleri uluslararası çağdaş halk sanatına en önemli katkıda bulunan saygıdeğer Mısırlıların bu naif sanat formunun zenginliği ve çeşitliliğinin ilk görsel kayıtlarıdır.”*<sup>339</sup> Dolayısıyla Hac ibadetini betimlenin tarihinin gerçektende çok eskilere kadar uzandığı böylece kanıtlanmış olur. Diğer yandan ise bu kutsal yolculuklarını duvar resmi haline getirerek yolculuklarını kutsayan Mısırlılar, daha sonra ele alacağımız bir fotoğrafı değerlendirirken kafamızın karışmasına neden olabilmektedir (Fot::191). Acaba günümüzde hacı adaylarının çevredeki stüdyolarda Kâbe fonu önünde fotoğraf çektirmelerinin kökeni buna mı dayanmaktadır. Yani sözü edilen bu fotoğraflar gerçek anlamda hacılar için “orada buldum”un bir sertifikası değilde, Mısırlılar gibi hac yolculuklarını kutsamanın bir göstergesi midir? Bunu cevaplamak gerçektende pek kolay değildir. Nede olsa bunun tam tersi düşünmekte mümkündür. Yani Mısırlılar da kutsamak bir yana, orada bulunmuş olduklarını ifade etmenin bir yolu olarak bu resimleri yaptırmış olabilirler. Ama her türlü kutsallığı kesin olan bir şey vardır. O da bu yolculuğun kendisidir.

Abbas'ın, ihrama girmeyi, Kabe'yi tavaf etmeyi, Sa'y ve Arafat'ta Vakfe yapmayı, Mina'da şeytan taşlamayı, kurban kesmeyi ve traş olmayı konu aldığı fotoğraflarına (Fot:187-196) baktığımızda, gerçekten'de onun bu ritüelin her aşamasını büyük bir titizlik içerisinde belgelemiş olduğunu fark ederiz. Hatta hacı adaylarının, Kâbe'nin içerisinde fotoğraf çekmenin kesinlikle yasak olmasından dolayı, bu ibadetlerini ölümsüzleştirebilmek adına çevredeki stüdyolarda Kâbe fonu önünde poz verirkenki fotoğraf çekimleri bile Abbas'ın objektifinden kurtulmayı

---

<sup>339</sup> Ann Parker, Avon Neal, Hajj paintings: Folk Art of The Great Pilgrimage, Smithsonian Institution Press, Washington, 1995, s:1

başaramamıştır (Fot:191). Yukarıda da farklı bir şekilde bahsi geçen bu fotoğraf, binlerce yıllık bir ritüelin günümüzde aldığı turistik önemini açık bir şekilde gözler önüne serer niteliktedir. Hac ibadetinin bile modernleşme sürecinden payını alarak, günümüzde gerçektende dikkate alınması gereken büyük turistik bir pazar haline geldiği, bu fotoğraf dolayısıyla net bir şekilde ortaya konulmuş olur. Ayrıca bu serinin diğer fotoğraflarındaki şiirsellik, bu fotoğrafta yerini ironiye bırakmıştır. Böylece Abbas, sadece insanların görmek istediklerini değil, kendi göstermek istediklerinin peşinden koştuğunu bu fotoğrafla birlikte bir kez daha kanıtlamış olur. Daha öncede dile getirdiğimiz gibi onun Hac fotoğrafları, basit bir belgelemenin çok ötesinde yer alan görüntülerdir. Yani kısacası, Abbas'ın Mekke'de bulunup hac ibadetini fotoğraflamasının tek sebebinin, dünyanın geri kalan kısmına burada neler olduğunu anlatmak olmadığı zaten ortadadır. Bu durum ise sadece Abbas'ın değil, onun da içerisinde bulunduğu neredeyse günümüzdeki bütün fotojurnalistlere özgü bir tavrın sonucudur.

Günümüzdeki anlamlarıyla fotojurnalizm ve basın fotoğrafçılığı, yine belgesel fotoğrafın içinde yer almakla birlikte, yollarını çok önceleri birbirinden ayırmış olan iki farklı disiplindir. Mertel Oral'ın dile getirdiği gibi, fotojurnalizm sözcüğü *“basın fotoğrafçılığından farklı bir anlam taşımaktadır. Bu yaklaşım, İlk örnekleri Weimar resimli dergilerinde görülen, Life dergisinde pekiştirilen, Eugene Smith ve günümüzde Sebastiao Salgado ile doruğuna ulaşan, fotoğrafın metin ile birlikte kullanıldığı, fotoğrafçının dökümantasyon kaygısı taşımakla birlikte, plastik kaygılara maksimum düzeyde önem verdiği ve birden çok fotoğraftan oluşan bir görsel anlatı aracıdır.”*<sup>840</sup>

Bunun yanı sıra belgesel fotoğraf da eski ilgisini giderek kaybetmektedir. Magnum Fotoğraf Ajansının en ünlü isimlerinden birisi olan Steve McCurry'nin belgesel fotoğrafın günümüzdeki durumu hakkındaki görüşlerine bu noktada kısaca yer verelim; *“dünya değişiyor. İnsanlar internet başında saatler geçiriyor. İstedikleri görüntüye, milyonlarcasına tek bir klikle ulaşabiliyorlar. Her şey çok hızlı. Dergilere duyulan ilgi azalıyor. Çanak antenler sayesinde yüzlerce televizyon kanalı evinize giriyor. Neden dergi alasınız ki? Televizyonda benzer görüntülerin yüzlercesini para ödemededen görebiliyorsunuz. Üstelik okumanız da gerekmiyor. Dev ekran*

<sup>340</sup> Merter Oral, Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2000, s:3-4

televizyonlar var insanların evinde. İnsanlar artık eğlenmek istiyor. Kafalarını karıştıracak, zorlayacak şeylerle uğraşmak istemiyorlar. [...] Elbette belgesel fotoğrafa duyulan ilgi de azalıyor. Dünya değişiyor bunu kabul etmek lazım.” Diğer yandan ise McCurry’e göre bu sözlerinin yanısıra ne olursa olsun insanlar, “varolanı gösteren, gerçeği görmemizi sağlayan, başka dünyaları bize sunan” belgesel fotoğrafları her zaman görmek isteyeceklerdir. Çünkü ona göre, talep azalsa bile buna ihtiyaç olduğu için her zaman varolmaya devam edecektir.<sup>341</sup> Dolayısıyla günümüzdeki fotojurnalistler özellikle de Paolo Pelligrin ve Alex Majoli gibi yeni dönem Magnumcular, “varolanı gösteren, gerçeği görmemizi sağlayan, başka dünyaları bize sunan” fakat bunları yaparken de fotoğrafik görüntülerinde farklı arayışların peşinde koşan sanatçılar haline gelmişlerdir.

Simber Atay Eskier’e göre ise “Fotojurnalizm bir stil sorunudur. Fotojurnalist olmak, stil sahibi olmanın yetki ve sorumluluğunu taşımak, diğer bir ifade ile bir gerçeği hayal gücüyle istisnai hale getirmek ve bunun için estetik stratejiler geliştirmektir. [...] Fotojurnalizm tarihini modern ve postmodern şeklinde iki ana kategori halinde böldüğümüzde, ilkinde Weimar Cumhuriyetinden II. Dünya Savaşı’nın ertesine fotojurnalistlerin, mesleklerini, bütün insanlık adına “übermensch” bir tanıklık olarak icra ettikleri, şiddetli bir varoluş tragedyası gibi sahneye koydukları; ikincisinde ise yani yaklaşık olarak II. Dünya Savaşı’nın ertesinden günümüze, insanlık ailesinin demokrat bir üyesine dönüşerek, şiddeti bir self-expression bağlamı haline getirdikleri gözlemlenmektedir. [...] XXI. yüzyılın kendine özgü politik yapılanmasının nüansları yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Fotojurnalizm bağlamında bu durum XX. yüzyıldaki gelişmelerle bağlantılıdır. Toplumcu gerçekçi vizyon, doktriner manipülasyondan kurtulmuş, fotoğrafik tanıklıkların, kitlesel protestolara yol açması yada toplumsal çözümler bulması gerektiği yolundaki heyecanlı anlayış aşılımış, sonsuz görüntü üretimi ve tüketiminin yarattığı yabancılaşma ve kayıtsızlık durumunun yeteri kadar saptandığı anlaşılımış, “taraf tutmak” olgusu, “özgür irade” olgusu ile özdeşleştirilerek, varoluşsal anlam ve önemi yeniden keşfedilmiş, Global Liberalist vizyon, estetik bir performans haline gelmiştir.”<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> Deniz Özgür, Şeyda Sever, “yirmi beş yıllık kutsal yolculuk”, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı:44, Kasım-Aralık, 2005, s:58

<sup>342</sup> Simber Atay-Eskier, “Bir Neo-Fauvist: Steve McCurry”, Rh+ Sanat Dergisi, 2005



Bu ifadelerin hepsini Abbas'la özdeşleştirmek ya da ona yakıştırmak mümkün gözükmemektedir. Abbas'ın son dönem Magnumcular gibi daha sanatsal denilebilecek bir üslubu olmasa da, yinede kendine özgü estetik bir strateji sahibi olduğu, konularını seçerken ve kadrajlarını oluştururken bir takım kaygılar taşıdığı aşikârdır. Bununla birlikte belgesel fotoğrafa karşı ilgisini giderek kaybeden günümüz dünyasında, her şeye rağmen Abbas'ın kalıcı bir yeri olduğu da su götürmez bir gerçektir. Buna ek olarak kendi düşüncelerini ister istemez yorumlarına yansıtırsa olsa Abbas, bir zamanlar yaşadığı bu yerleri diğer bütün Magnumculardan çok daha doğal, yakın ve samimi bir şekilde fotoğraflamıştır. Sonuç olarak Abbas, fotojurnalistik bir üslup içindeki fakat aynı zamanda kendi tarzındaki fotoğraflarıyla Hac yolculuğunu anlatmaya ve tanımlamaya çalışmıştır. Temsil ettiği geleneğe saygısını sistematik yaklaşımıyla ortaya koyarken, bu kültüre olan yakınlığını da samimi bakışıyla sergilemekten kaçınmamıştır. Bu ritüelin en saf anlamdaki amacı, insanoğlunun Allah adına fakat kendi iyiliği için kibir ve gururlarından sıyrılarak, bir süreliğine kimliğinden vazgeçmesidir. Dolayısıyla onun insanları manzaralarla bütünleştirdiği fotoğraflarına bu açıdan bakıldığında, bu kültüre olan yakınlığı ve bu ritüeli yansıtmasındaki başarısı daha bir belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır.

Şöyle der Abbas; *"İnsanlar bizden, fotojurnalistlerden, fotoğraflarımızla dünyayı değiştirmemizi beklerler. Bizim tek yapabileceğimiz dünyanın değişmesi gerektiğini göstermektir."*<sup>843</sup>

Fotoğrafın belgesel açıdan bu coğrafyada, özellikle de üç ilahi din için kutsallığın son derece yüksek olduğu bir şehir olan Kudüs'te profesyonelleştiğini İkinci Bölüm'deki Kutsal Manzaralar başlığında ifade etmiştik. Şimdi de bu geleneğin farklı olmakla birlikte hala devam ettiğini ve fotoğrafçıların fotoğraf çekmek için hala bitmek tükenmek bilmeden bu topraklara akın ettiğini, dolayısıyla da bu bölgenin günümüzde sanki belgesel fotoğrafçılar için neredeyse bir talim yerine dönüştüğünü iddia edelim.

Kuşkusuz her kentin insanlar üzerinde yönlendirici bir etkisi bulunmaktadır. Aslında hayatlarının büyük bir kısmını bu kültürün dışında geçirmiş olan fotoğrafçıların, daha Kudüs'e gitmeden oluşturacakları kompozisyonların aşağı

---

<sup>343</sup> <http://www.actuphoto.com/~Abbas>

yukarı belli olmasının sebebi de buna dayanmaktadır. Çünkü bu kent fotoğrafçılara bunun dışında bir seçenek sunamayacak kadar kendi kimliğiyle örtüşmektedir. Sözgelimi genel olarak hiçbir fotoğrafçı soyut çalışmalar yapmak için, kalkıp Kudüs'e kadar gitmeye gerek duymaz. Dolayısıyla oraya gitmek bir fotoğrafçı için zaten başlı başına bir tercihtir. Bu sebeple bu kente giden fotoğrafçıların çalışma alanları zaten kısmen belirlenmiş olmaktadır ve doğal olarak varolan bilgilerimiz ışığında bu fotoğraflara baktığımız zaman, bizi şaşırtabilecek enstantanelerden daha çok, bizim bilgilerimizi doğrulayabilecek anların fotoğraflandığını görürüz. Bununla bağlantılı olarak da idealize edilen bir sunumun söz konusu oluşu, belli standartların kompozisyonlar içerisinde tekrarlanması, bazı bakış açılarının hiç değişmemesi, şablon görüntülerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ama diğer yandan tamda bu noktada belirtmek gereklidir ki bilinen bu kompozisyonları oluşturabilmek için bile uzun yıllara dayanan bir sentez ve olgunlaşmış bir bakış gerekmektedir. Bazı çevreler tarafından sıklıkla dile getirildiği gibi aslında fotoğrafın ortak bir dile sahip olduğu, bu kutsal alanda çekilen fotoğraflara bakıldı zaman bile kolaylıkla fark edilebilmektedir. Fakat son olarak şunu söylemek gerekir; milyarlarca fotoğrafçının milyarlarca fotoğraf ürettiği bu topraklarda fotoğraf çekip de, bu ortak dilden kişisel bir tarz yaratmak ve çoğu izleyicinin de bu tarzı tanımasını sağlamak hiç de kolay bir iş olmasa gerek!

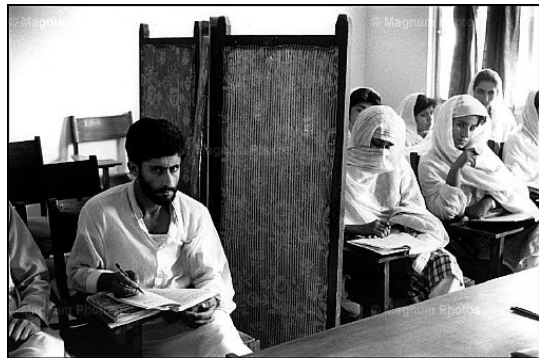
Abbas'ın İslam'la başlayan dinle ilgili serilerine, Hıristiyanlıktan sonra şimdi de çok tanrılı dinleri eklemiş olması onun uzun süre daha çalışmalarını sürdüreceğini göstermektedir. Diğer yandan ise sanki Abbas son çıkaracağı bu Animizm kitabı ile de dolaylı olarak, sadece İslam'ın değil bütün dinlerin peşinden koşan bir fotoğrafçı olduğunu söylemek ister gibidir.<sup>344</sup>

---

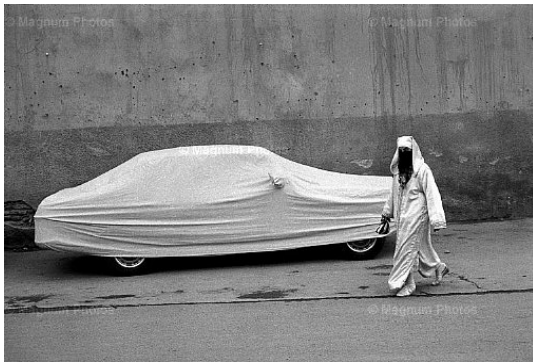
<sup>344</sup>[http://www.magnumarchive.com/c/htm/TreePf\\_MAG.aspx?Stat=Photographers\\_Portfolio&E=29YL53UHPG4&Det=T](http://www.magnumarchive.com/c/htm/TreePf_MAG.aspx?Stat=Photographers_Portfolio&E=29YL53UHPG4&Det=T); <http://www.actuphoto.com/~Abbas>



Fot 183: Abbas, Java. Jakarta, 1989, Students



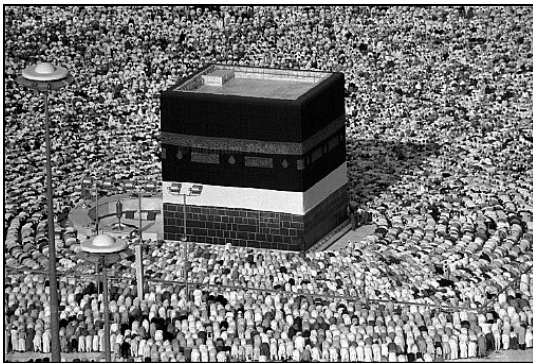
Fot 184: Abbas, Peshawar, Students at the College



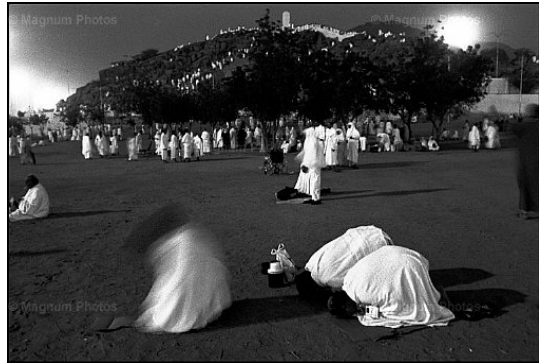
Fot 185: Abbas, Marrakech, 1991



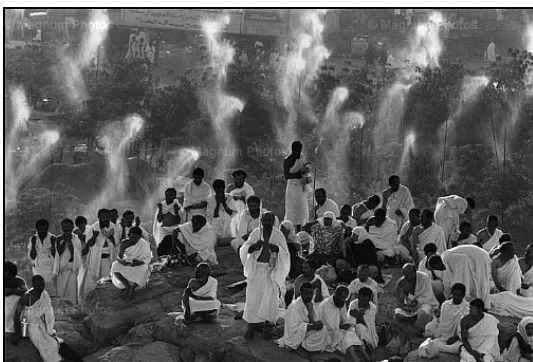
Fot 186: Abbas, Kudüs, 1995



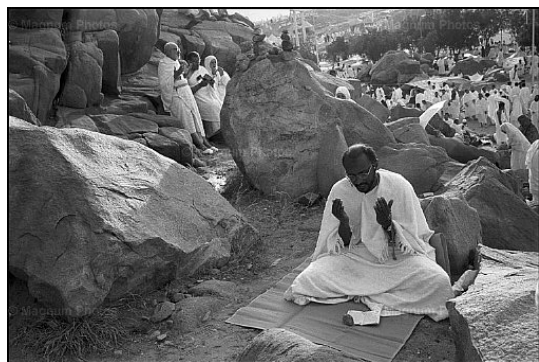
Fot 187: Abbas, Saudi Arabia, Mekke, Hajj pilgrim



Fot 188: Abbas, Saudi Arabia, Plain of Arafat, Hajj



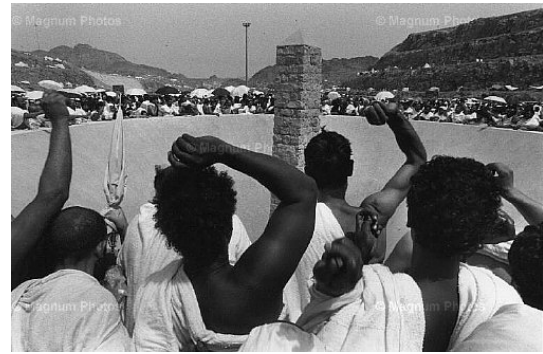
Fot 189: Abbas, Saudi Arabia, Kaaba, Hajj



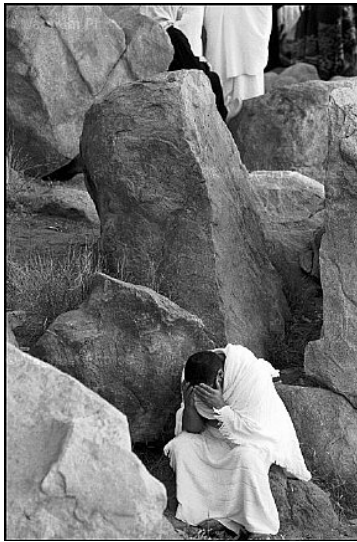
Fot 190: Abbas, Saudi Arabia, Plain of Arafat, Hajj



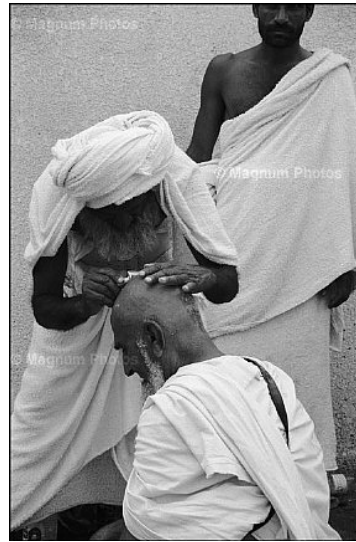
Fot 191: Abbas, Mekke, 1991



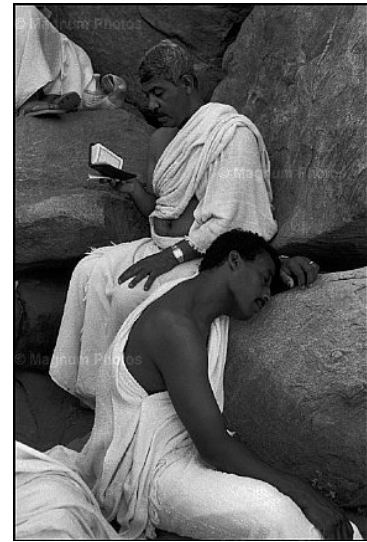
Fot 192: Abbas, Saudi Arabia, Mina, Hajj



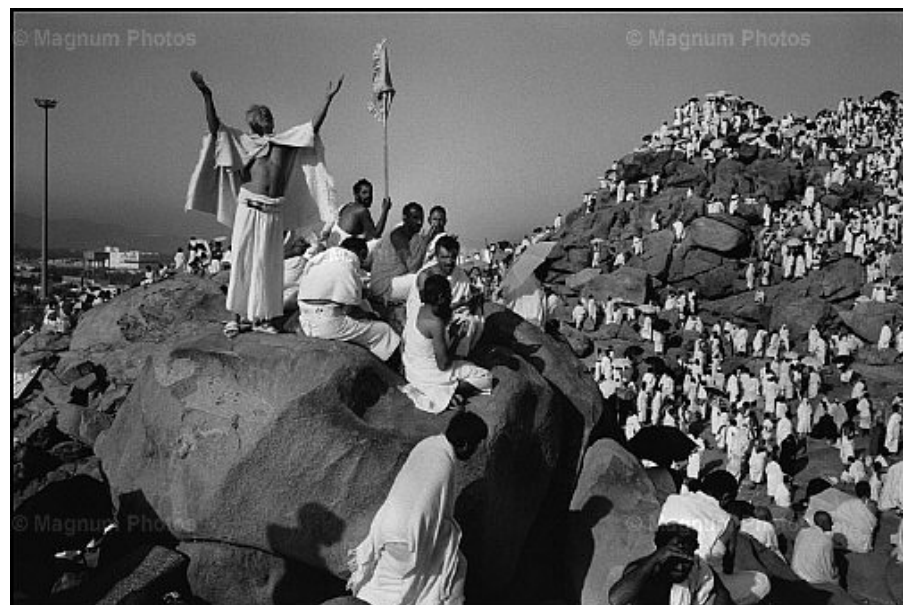
Fot 193: Abbas, Saudi, Plain of Arafat



Fot 194: Abbas, Saudi, Muzdalifa



Fot 195: Abbas, Saudi, Plain of Arafat



Fot 196: Abbas, Saudi Arabia, Plain of Arafat, Hajj

## SONUÇ

Bu tez boyunca, ilahi dinlerin fotoğraf sanatındaki hem tarihsel hem de günümüzdeki çeşitli yansımalarına değinilmiş ve bu temanın fotoğrafçılar, fotoğraf sanatçıları ya da sanatçı fotoğrafçılar için önemli bir yeri olduğu örneklerle tespit edilmiştir. Bu anlamda, fotoğraf icat edildiği günden itibaren din olgusunun bir şekilde fotoğraflara konu olduğu ortaya konulmuştur. İlahi dinlerin fotoğraf sanatına sunduğu olanaklar ve bu olanakların fotoğraf sanatında nasıl değerlendirildiği ise üç ana bölümde ele alınmış, bu tema üzerindeki görme, anlama, yorumlama biçimlerinin, dönemden döneme, dinden dine, kültürden kültüre ve kişiden kişiye değiştiği gösterilmiştir.

Tezin birinci bölümde, en temel anlamda “*sembolizm*” ve “*ikonografi*” kavramları ele alınmış, bu bağlamda dinin estetik yapısı ile estetiğin dinsel yapısı ve din olgusunun görsel karakteri ortaya çıkartılmış, bunların genel anlamda sanatsal, özel anlamdaysa fotoğrafik yaratıcılığa olan katkısı üzerinde bir takım tespitlerde bulunulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, fotoğraf tarihinin ilk yüz yılında, dini duyarlılıklardan faydalanan ya da tema olarak din olgusunu çalışmalarında kullanmayı tercih eden fotoğrafçılar ile fotoğrafın bir şekilde dahil olduğu dinlerle ilgili konular ele alınmış, bu süreç dönemin değişen hareketleri ve fotoğraf sanatının gelişimi ile birlikte anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda bu dönem içerisinde fotoğrafın çeşitli kullanım şekilleri arasındaki farklılıklar din teması ekseninde belirtilmiş, tarihsel olarak din olgusunun fotoğraflardaki değişen görünümleri ile fotoğraf disiplininin geçirmiş olduğu evrim göz önüne serilmiştir.

Bu doğrultuda ikinci bölümde, “*Kutsal Manzaralar*” başlığı altında, kutsal topraklara yapılan fotoğrafik yolculukların ele alınmasıyla, üçüncü bölümde incelenmiş olan Abbas'ın hac yolculuğu için bir anlamda tarihsel bir inceleme yapılmış, belgesel fotoğrafın bu süreç içerisindeki değişen yönleri aydınlatılmış ve fotoğrafın ilk dönemlerinden, bu topraklarda yapılan fotoğraf çekimlerinin nerdeyse hiç değişmeden devam ettiği dile getirilmiş, bunun da sebebinin dinlere olan ilgiden kaynaklandığı ortaya konulmuştur. Bu bölümün ikinci kısmında ise, bazı kesimler tarafından belgesel fotoğrafın başlangıcı olarak kabul edilen David Octavius Hill ve Robert Adamson işbirliği ile gerçekleştirilmiş Özgür İskoçya Kilisesi'nin Papaz

portreleri, din adamlarını konu alması bakımından üzerinde durulan bir konu olmuştur. Günümüzde din adamlarının portrelerini çeken Andres Serrano, Gerard Rancinan v.b. gibi çağdaş fotoğraf sanatçılarının farklı üsluplarda olsalar da bir ilk olmadığı böylece belirtilmiştir.

Fotoğrafın sanat olarak kabul edilme sürecindeki önemli girişimlerin ele alındığı ikinci bölümün bir sonraki aşamasında ise, özellikle Rejlander'in "*Hayatın İki Yolu*" isimli fotoğrafı ve Fred Holland Day'in "*İsa'nın Son Yedi Sözü*"nü konu aldığı otoportresi üzerinden din olgusu bağlamında gerçekleştirilen kreatif çalışmalar anlatılmıştır. Nitekim ele alınan bu konularla, fotoğraf disiplininde XIX. yüzyılda, belgesel açıdan olduğu kadar sanatsal açıdan da dinlere ve onların ahlaki öğütlerine karşı olan güçlü eğilimlerin olduğu gözler önüne serilmiştir. Diğer bölüm ise, bunun tam aksine fotoğraf alanında gerçekleştirilen metafizik yaklaşımları, "*Ruh Fotoğrafçılığı*" ve "*Postmortem Fotoğrafçılık*" olarak iki başlık altında ele almakta, geleneksel anlamda XX. yüzyılın ilk dönemlerine kadar sürmüş olan bu disiplinleri örnekler ışığında incelemektedir. Sözde-bilimsel verilere dayandırılan ruh fotoğrafçılığında, bu medyumun kanıtı olan elverişliliğinin yanı sıra, insanların öteki dünyaya olan merakları su yüzüne çıkartılmaktadır.

Bu bölümün sonuna ise, "*Tanrı'nın Kuzusu*" başlığı ile Frantisek Drtikol, "*İngres'nin Kemani*" ile de Man Ray konu edilmiştir. Burada fotoğrafın yüzyıl dönümünde geçirdiği köklü değişimler kısaca ele alınmış, fakat esas olarak din olgusunun avangart yaratıcılıktaki kullanımları üzerinde durulmuştur. Drtikol'ün haça gerilmiş kadınları, onun İncil'de geçen tamda bu döneme uygun düşen bir hikâyeyi (Salome) yorumlayışı ve öteki dünyaya ait ruhsal görüntüleri ile dinin sembolik ve mistik taraflarının avangart dönemde bile fotoğraf disiplininin din olgusundan kurtulamadığını ortaya koymuştur. Ray'in bu tezdeki rolü ise fotoğrafta kutsal olana karşı (profane) ilk örneklerden birisini vermiş olmasıdır. Belki de Serrano ilhamını buradan almıştır. Bu ikilinin XX. yüzyılın başında yapmış oldukları bu çalışmalar, ikonlardan faydalanmış olmalarının dışında kendileri birer ikon haline gelmiş, böylece fotoğrafların kutsal ya da kutsal dışı olsun dinsel içerikli nesnelere dönüşmelerini sağlamışlardır. Görüldüğü üzere ikinci bölümde ele aldığımız tüm bu örneklerle fotoğraf tarihinin ilk yıllarından, ikinci dünya savaşına kadar olan süreç anlatılmış, din olgusu ve fotoğraftaki yansımaları bu süreçteki değişimleri ile birlikte ortaya konulmuştur. Fotoğraf sanatı bu anlamda geçtiğimiz yüzyılda büyük

değişiklere sahne olmuş, her alanda tabuları ve engelleri yıkmıştır. Böylece fotoğraf sanatında apayrı dengelerin ve değerlerin söz konusu olduğu yeni bir dönem başlamıştır.

Üçüncü bölüme geçildiğinde, artık dinin görsel karakteri ile ilgili ve fotoğraftaki yansımaları hakkında pek çok şeye aşinayızdır. Fotoğraflarda din temasının ele alınışındaki gelişim ve değişim çizgisi keskin hatlarla belirgin hale getirilmiştir. Böylece birinci bölümde verilmiş olan bilgilerle ikinci bölümü arasında bir köprü kurulmuş, daha sonra ikinci bölümde verilen örneklerle ise üçüncü bölüm için iyi bir zemin hazırlamıştır.

Tezin bu son bölümünde toplam dört başlık altında din teması üzerine eserler veren Pierre ve Gilles ile AES gibi iki grubun ve Andres Serrano ile Abbas gibi iki fotoğrafçının çalışmaları konu alınmış, din olgusunun postmodern dönemdeki yansımaları üzerinde durulmuştur.

Her teknik gelişimin fotoğraf sanatına yeni ifade olanakları getirmiş olduğunu, AES grubunun çalışmalarıyla bir kez daha idrak eder, bunun yanı sıra “*görmek inanmaktır çağı*”nın da sona erdiğini bir kez daha hatırlarız. Kolektif bilinçaltından gelen etkiler, bu grubun “*İslami Proje*” isimli çalışmaları dolayısıyla din olgusu ekseninde ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda bütün dünyaya haber ulaştıran medyanın (gazeteler, televizyon, uydu ve internet) günümüzde insanların bilinci üzerindeki etkisi de bu çalışmayla birlikte bir kez daha kanıtlanmış olur. Örneğin Hinduları yeşil, sakın ve barışçıl niteliklerle tanımlayan birçok filmin yanı sıra Müslümanları tam aksi bir yönde; devamlı olarak ateş, bombalar, toz, duman, karanlık, vahşet ve kargaşa ile gösteren filmlerin bu çalışmada da hissedildiği üzere günümüzdeki etkileri artık kendini göstermeye başlamıştır. Bu fotoğraflardaki İslam’ın Batı’ya hâkim olduğu gelecek tasviri, aslında Batı merkezliyetçiliğinin bu şekilde devam ettiği taktirde ulaşacağı son noktayı göstermektedir. İslamiyet üzerindeki bu politik mücadeleler ve tartışmalar AES grubunun manipülasyonları dolayısıyla teze konu edilirken, İslamiyet’in başka bir yönü de Abbas’ın Hac yolculuğunu çektiği fotoğraflarıyla ele alınmıştır. Öncelikle Abbas’ın, günümüzdeki fotoğraf alanında gerçekleştirilen teknolojik yeniliklerin fotoğrafı geleneksel bağlamından tam anlamıyla koparmadığını göstermek açısından iyi bir örnek olduğu söylenmeli ve AES Grubunun İslam’ın olumsuz yönünü en son teknoloji ile dijital manipülasyonlarla ortaya koyarken, Abbas’ın ise tezde ele alınan Hac görüntüleri

dolayısıyla İslam'ın olumlu yönünü geleneksel siyah beyaz fotoğraf tekniğiyle yansıttığı belirtilmelidir. Diğer yandan AES Grubunun görüntülerindeki "peçe"nin rahatsız edici sunumları, Abbas'ın hac fotoğraflarında çok estetik bir nitelik kazanarak tez için ilginç bir ironi meydana getirmiştir.

Ayrıca Abbas, en geniş anlamıyla belgesel fotoğrafın, özel anlamda ise fotojurnalizmin günümüzde gelmiş olduğu sanatsal anlamdaki yerini değerlendirmek açısından da önemli bir fotoğrafçı olması dolayısıyla bu teze konu edilmiştir. Çünkü Abbas'ın hac fotoğraflarında, sadece belgelemenin çok ötesinde bir bakış ve ifade bulunmaktadır. Sanki bu kareler hac ritüeli ilgili olarak güzelliğin metafizik boyutunu yansıtmaktadırlar. Tam bu noktada, tezin birinci bölümünde "gerçek" ile "güzellik"den bahsederken estetiğin dinsel yönünü değerlendirdiğimiz kısımda ele almış olduğumuz "Kalokagathia" kavramını hatırlayalım ki, Abbas'ın fotoğraflarındaki güzelliğin metafizik bir öz taşıdığını iddia ederken dayanabileceğimiz bir temelimizin olduğu unutulmasın. Diğer yandan bu toprakların manevi anlamda fotoğrafçılara sunmuş olduğu imkanlarına yeri gelmişken bir daha değinelim. Şöyle ki, ikinci bölümde kutsal toprakları ele alırken üzerinde durmuş olduğumuz gibi "Ağlama Duvarı" aslında bir buz dağının sadece görünen ufak bir kısmıdır. Fotoğrafçıları çeken ise o görünmeyen kısmının verdiği manevi derinliktir. Fotoğrafın keşfedildiği günden beri "Ağlama Duvarı"nın profesyonel fotoğrafçılar tarafından bu kadar çok fotoğrafının çekilmesinin başka ne sebebi olabilir ki? Kâbe içinde aynı şeyleri söyleyebilmek mümkündür. Dolayısıyla Abbas'ın fotoğraflarındaki estetik güzellik basit anlamdaki bir nesnenin güzelliğinden farklıdır.

Böylece tezde İslamiyeti görüntülerine farklı şekillerde konu eden iki fotoğrafçının yanı sıra, bütünlüğe ulaşmak adına geriye kalan iki başlıkta da Hıristiyanlık, dolaylı olarak da Yahudilik üzerinde durulmuştur. Bu tezde, Pierre ve Gilles'in Azizleri dolayısıyla ikonografinin ana yollarında, Andres Serrano'nun fotoğrafları sebebiyle ise ikonografinin patika yollarında seyahat edilmiştir. Bu sanatçıların çalışmalarıyla imgelerin büyüsel gücüne beslenen arkaik inançtan bir şeylerin hala varlığını sürdürdüğünü hissederiz. Sanki bu çalışmalar bize sanatın doğuşunda gördüğümüz inançların kalıcılığını hatırlatmaktadır. Nihayet son bölümde dört başlık altında dönemin anlayışıyla birlikte bu sanatçılar ve çalışmaları detaylı bir biçimde anlatılmış, böylelikle postmodern dönem içerisinde yer alan bu günümüz sanatçılarının da ilahi dinlerle olan bağlantıları ortaya konulmuştur.



Görüldüğü üzere fotoğrafçılar dinler üzerinde tipolojik tespitlerde bulunarak “öteki” kavramına ilişkin görsel bir bilinç oluşturabilmektedirler. Diğer yandan ise dinlere ilişkin var olan problemleri görselleştirerek, sorunların çözülmesine yol açacak gündemler yaratabildikleri gibi, toplumsal bir olgu olarak din konusunu tartışırken faydalanabileceğimiz görüntüler ortaya koyabilmektedirler. Bu anlamda oluşturulan görsel enformasyonların, evrensel estetik değerleri taşıdıkları sürece toplumu kısmen yönlendirebilmeleri, günümüz izleyen toplumu göz önüne alındığında hiç de küçümsenecek bir durum değildir. Bir bakıma din olgusunun görsel karakterini yorumlayan fotoğrafçılar, dünyanın bir ucunda olanı öteki ucuna ulaştırarak aynı zamanda bir çeşit misyonerlik yüklenmişlerdir.

Sonuç olarak din olgusunun her dönemde fotoğraf sanatına konu olduğu bu tez dolayısıyla somut hale getirilmiştir. Diğer yandan bu tezin dünya üzerinde dinlerin izini süren bütün fotoğrafçıları ele alamadığı ortadadır. Dolayısıyla aslında teze konu edilen bu yelpazenin daha geniş olduğu unutulmamalıdır. Dinlerin başlı başına yorumlanmaya ve gelişime açık bir alan olduğu ele aldığımız örnekler dolayısıyla da zaten bilinmektedir. Buna ek olarak bazı çevreler tarafından dinin ezoterik içeriğinin, başka bir deyimle tasavvufun, günümüzde sanat olgusunu en çok besleyen kaynak olduğu kabul edilmektedir.

Diğer yandan bu tezin üzerinde durduğu başka bir konuda, ortak bir paydada buluşmak için ikonografinin ve sembollerin inanılmaz ve vazgeçilmez kaynaklar olduğudur. Nitekim günümüzde fotoğrafçılar tarafından sembollerin gücüne ve evrenselliğine sıklıkla başvurulmaktadır. Yeri gelmişken görüşümüzü hemen belirtelim ki, fotoğraflar yalnızca güzel değil aynı zamanda anlamlı birer sanat eseridirler. Artık görsel verilere karşı daha dikkatli bir tavır içerisine girilmesi gereken bir dönemdeyiz. Bu çağda bilgimiz sınanmaktadır. Bu nedenle de günümüzde bazı fotoğrafları anlayabilmek için sadece bakmak yeterli gelmemekte ayrıca bilmekte gerekmektedir. Fakat her şeyi basit anlamda elde etmek ve tüketmek isteyen (özellikle fotoğrafları) günümüz koşullarına bakınca bu pekte mümkün gözükmemektedir. Bu nedenle de burada bahsedilenler, düşünme ve yorumlama lüksüne sahip olabilen kişiler için geçerlidir. Yani kısaca günümüzde bu durum sadece sanatçıyla değil izleyenle de yakından ilgilidir. Bu anlamda günümüzde kesinlikle “profesyonel seyircilere” ihtiyaç duyulmaktadır. En basitinden sembollerin,

hikâyelerin bilinmesi bile sanatçının yaptığı göndermeleri anlaşılır kılmaktadır. Daha derin göndermeler ise sanatçının daha özel bir seyirci kitlesiyle kurduğu özel bir ilişki anlamına gelmektedir. Bağlam, her zaman ulaşmak istenilen amaca (anlama) gitmede hem sanatçının hem de seyircinin yol göstericisi olmuştur. Çerçevelediği gizemin aslında içimizde olan bir şeyden kaynaklandığı unutulmamalıdır. John Berger'in söylediği gibi; *"Hayatta da anlam, anlık değildir. Anlam, bağlantı kurulan şeyde keşfedilir; gelişim olmaksızın var olamaz. [...] Bir fotoğrafı anlamlı bulduğumuzda, ona bir geçmiş ve gelecek atfediyoruz demektir."*<sup>345</sup>

Kısaca din konusu üzerine odaklanmış fotoğraflarda, manevi anlamda sürekli bir keşif yolculuğu söz konusudur. İnancın her zaman pek açılmıyacak bir fenomen oluşu, bu yolculuğu daha da meraklandırıcı bir hale getirmiş, fotoğraflarda bu anlamda bir ayin yada bir seremoniye dönüşmüştür. Maneviyat denen şey bu şekilde bir somutluk kazanmıştır. Sonuç olarak açıkça görülmektedir ki, din olgusu fotoğraf sanatçısına hem konu hem de yaratıcılık anlamında fotoğrafik üretimlerinde büyük imkanlar sağlamıştır. Diğer yandan ise fotoğraf disiplininin derin anlamları olan bu kutsal içerikli sahneleri yeniden canlandırmada ve yorumlamada çok orjinal yollar sunmuş olduğu bir gerçektir.

---

<sup>345</sup> Berger, a.g.e., 2003, s:85-86

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Abbas, **Allah O Akbar - A Journey Through Militant Islam**, Phaidon, 1994
- Abbas, **Iran Diary - 1971-2002**, Autrement, 2002
- Abbas, **Faces of Christianity: A Photographic Journey**, Harry N Abrams, 2000
- AKAY, Ali., **Postmodern Görüntü, "Erkek Cinselliği"**, Bağlam Yayınları, 2002, İstanbul
- A New History of Photography**, Derleyen: Michael Feizot, Köneman, Köln, 1996
- Art of the 20th Century**, Taschen, Germany, 1998
- ATAKAN, Nancy., **Arayışlar – Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul, 1998
- ATASAĞUN, Galip., **İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller**, Sebat Ofset Matbaacılık, Dizgi Evi, Konya, 2002
- AYVAZOĞLU, Beşir., **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989
- BAJAC, Quentin., **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Yapı Kredi Yayınları, Genel Kültür Dizisi, çeviri: Ali Berktaş, İstanbul, 2004
- BARTHESE, Roland., **Camera Lucida**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1992
- BAŞEĞMEZ, Şinasi., **İkonalar**, YKY, İstanbul, 1989
- BAYNES, Ken., **Toplum'da Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- BAZIN, Andre., **Çağdaş Sinemanın Sorunları, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi"**, Çeviri: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara, 1966
- BENJAMIN, Walter., **Pasajlar**, Çeviri: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993
- BERGER, John., **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 1990
- BERGER, John., **O Ana Adanmış**, H:Y. Salman - M. Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

**BİLİM ARAŞTIRMA GRUBU**, Masonluk ve Kapitalizm, Araştırma Yayıncılık, İstanbul, 1992

BURKE, Peter., **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çeviri: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2003

**Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi**, Derleyen: Francis Robinson, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2005

CAMERON, Dan., MARCEDE, Bernard., **Pierre et Gilles, The Complete Works 1976-1996**, Taschen, Köln, 1997

CASSOU, Cassou., **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çeviri: Özdemir İnce, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1999

COLVIN, Calum., **Yedi Büyük Günah ve Son Dört Şey** (The Seven Deadly Sins and the Four Last Things”, Çeviri: Beral Marda, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1994

CÖMERT, Bedrettin., **Mitoloji ve İkonografi**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, Ankara, 1980

DAY, Robert A., **Bilimsel Makale Nasıl Yazılır, nasıl yayımlanır?**, Çeviri: Gülay Aşkar Altay, Tübitak Yayınları, 8. Basım, Ankara, 2003

DAVID, Cohen., **The Circle of Life: Rituals from the Human Family Album**, Cohen Publishers, Hong Kong, 1991

**Din ve Fenomenoloji: Mircea Eliade'nin Eserlerine Toplu Bakış**, Çeviri: Havva Köser, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000

DOĞAN, Mehmet H., **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1975

DORA, Serkan., **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yay., İstanbul, 2003

ELIADE, Mircea., **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çeviri: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, 1. Baskı, Ankara, 1994

ELIADE, Mircea., **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi – Muhammed'den Reform Çağına**, Çeviri: Ali Berktaş, Kabalıcı Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul, 2003

ELIADE, Mircea., **Kutsal ve Dindışı**, Gece Yayınları, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci Baskı, Ankara, 1991

ESTIN, Colette – LAPORTE, Helene., **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çeviri: Musa Eren, Tübitak, 6. Basım, İstanbul, 2003

- FERGASON, George., **Sign and Symbols in Christian Art**, Oxford University Press, New York
- FORBES, H.D., **Nationalism, Ethnocentrism and Personality**, Chicago Pres, Chicago, 1985
- FRIZOT, Michel., **A New History of Photography**, Könemann, Köln, 1998
- GERMANER, Semra., İMANKUR, Zeynep., **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002
- GIBSON, Michael., **Symbolism**, Taschen, Köln, 1993
- GIDAL, Nachum Tim., **Jerusalem in 3000 Years**, Knickerbocker Press, 1996
- GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997
- GUENON, Rene., **İnisyasyona Toplu Bakışlar I**, Çeviri: Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 2003
- HUISMAN, Denis., **Estetik**, İletişim Yayınları, Çeviri: Cem Muhtaroglu, 1. Basım, 1992
- HUNTINGTON, Samuel P., **Medeniyetler Çatışması**, Çeviri: Mustafa Çalık, Derleyen: Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara, 2003
- İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., **İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005
- KAGAN, Moissej., **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çeviri: Aziz Çalışlar, Serbest Matbaası, Birinci Baskı, 1982
- KAHRAMAN, Ahmet., **Dinler Tarihi**, İstanbul, 1975
- KALINSKY, George., **Rabbis: The Many Faces of Judaism : 100 Unexpected Photographs of Rabbis With Essays in Their Own Words**, Universe Publishing, New York, 2002
- Kitabı Mukaddes**, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1958
- KILIÇ, Sadık., **İslam'da Sembolik Dil**, İnsan Yayınları, İstanbul, Şubat 1995
- KOETZLE, Hans-Michael., **Photo Icons: The Story Behind the Pictures, 1827-1926**, Taschen, Köln, 2002
- KRAUSS, Rosalind E., **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, Mit Pres, Cambridge, Massachusetts, 1986

LAURANCE, Robin., **Portrait of Islam: A Journey Through the Muslim World**, Thames and Hudson Ltd, YER, 2002

LEPPERT, Richard., **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., Birinci Basım, İstanbul, 2002

LYNTON, Norbert., **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

MAPPLETHORPE, Robert., **Secret Flowers**, Photology, Milano, 1993

MARBOT, N. Marien., **Photography and Its Critics: A Cultural History 1839-1900**, Cambridge University, New York, 1996

MASUI, Jacques., **Din ve Fenomenoloji: Mircea Eliade'nin Eserlerine Toplu Bakış**, Çeviri: Havva Köser, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000

MATSUMOTO, David., **Culture and Psychology**, USA: Wadsworth, 2000

MURPHY, Patrick T., **Andres Serrano Works 1983-1993**, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1994

MUTMAN, Mahmut., **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Derleyenler: Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Medya Yeğenoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996

NASR, Seyyed Hossein., **Islamic Art and Spirituality**, State University of New York Press, 1987

NIR, Yeshayahu., **The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985

ORTAYLI, İlber., **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

ÖZENDES, Engin., **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839 – 1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

ÖZTUNCAY, Bahattin., **Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf**, Mas Matbaacılık, 1. Basım, İstanbul, 2003

ÖZVEREN, Eyüp., **Akdeniz'de bir doğu, "Doğru Göz, Eğri İmge, Fotoğrafçılık ve Doğusalçılık"**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000

PANOFSKY, Erwin., **İkonografi ve İkonoloji - Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş**, Çeviri: Engin Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul, 1995

PARKER, Ann., NEAL, Avon., **Hajj paintings: Folk Art of The Great Pilgrimage**, Smithsonian Institution Press, Washington, 1995

PATTERSON, Patterson., **Yüzyıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı**, Çeviri: Azime Nakip, Baha Matbaası, İstanbul, 1973

PEREZ, Nissan N., **Focus East – Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1997

PEREZ, Nissan N., **Osmanlı Yönetiminde Bir Zamanlar Yakındoğu**, Çeviri: Jale Alguadiş, P. Mary Işın, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1999

PEREZ, Nissan N., **Revelation - Representations of Christ in Photography**, Merrell Publishers, London, 2003

**Pierre et Gilles**, Taschen, Köln, 1993

PRICE, Mary., **Fotoğraf - Çerçevdeki Gizem**, çeviri: Ayşenaz-Kubilay Koş, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2004

**Revealing the Holy Land - The Photographic Exploration of Palestine**, Santa Barbara Museum of Art, University of California Pres, London, 1997

ROBINS, Kevin., **İmaj-Görme Kültürünün Politikası**, Çeviri: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1999

ROBINSON, Henry Peach., **Photography in Print: Writings from 1816 to Present**, Simon and Schuster, New York, 1988

SANDERS, Peter., **In the Shade of the Tree: A Photographic Odyssey Through the Muslim World**, Starlatch, Llc, 2002

SARIKÇIOĞLU, Ekrem., **Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi**, 3. Baskı, Isparta, 2000

SENA, Cemil., **Estetik-Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, Birinci Basım: Şubat, İstanbul, 1972

SCHILLER Gertrud, **Iconography of Christian Art: Volume I**, New York, Lund Humphries, 1971

SHINER, Larry., **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi:7, İstanbul, 2004

SONTAG, Susan., **Fotoğraf Üzerine**, Çeviri: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993

**The Photography Book**, Phaidon, London, 1997

TOPÇUOĞLU, Nazif., **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, YKY, İstanbul, 1992

TOPÇUOĞLU, Nazif., **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul, 2000

TUNALI, İsmail., **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984

TÜMER, Günay – KÜÇÜK, Abdurrahman., **Dinler Tarihi**, Ankara, 1988

VILADESAU, Viladesau., **Theology and the Arts**, Paulist Press, New York, 2000

YETİŞKEN, Hülya., **Estetiğin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991

WU, Chin-tao, **Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Çeviri: Esin Soğancılar, İletişim yayınları, İstanbul, 2005



## MAKALELER

AES (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovitch, Evgeny Svyatsky), “Islamic Project. AES – the Witnesses of the Future”, <http://www.aes-group.org/ip3.asp>

**Art-ist, Güncel Sanat Seçkisi 5**, “Grup AES ve İslami Proje”, Çeviri: Pelin Tan, İstanbul, 2002

ATAY, Simber., “Birleşmiş Renkler, Birleşmiş Milletler, Birleşik Kitsch”, **Afsad IV. Fotoğraf Sempozyumu Kitabı**, Ankara, Kasım 1992

ATAY, Simber., “Neo-Romantizm / Part Two”, **Dilizi Yazın Dergisi**, Baskı: P.H, Yıl:1, Sayı:2, Cilt:1, Ağustos-Eylül 1992, İzmir

ATAY-ESKİER, Simber., “Bir Neo-Fauvist: Steve McCurry”, **Rh+ Sanat Dergisi**, 2005

“Avant-garde”, **Sanat Dünyamız**, YKY, Sayı 59, İstanbul, 1995

BAQUE, Dominique., “The Face as Enigma”, **Artpress**, Translation: C. Penwarden, Number: 317, 2005

BRACKENSICK, Andrew., “Serrano shows student his photography”, Oregon Daily Emerald, 1996, <http://www.dailymerald.com/archive/v97/3/960510/serrano.html>

CLOAKE, Felicity., “Lifting the Veil: paranoia and prejudice”, <http://www.oxfordstudent.com/2003-11-27/culture/4>

CRICK, Philip., Kitsch, **British Journal of Aesthetics**, Vol. 23, No.1, Winter 1983, Extracted from PCI Full Text, Published by ProQuest Information and Learning Company

DARENDELİLER, Serdar., BAY, Yasemin., ÖZYURT, Ahmet., “Özel Haber: Yolcudur Abbas Bağlasan Durmaz”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:27, İstanbul, 2003

DARENDELİLER, Serdar., “Özel Haber: Yolcudur Abbas Bağlasan Durmaz”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:26, İstanbul, 2003

DECKMAN, T. R. Deckman., “The Disputed Artist Explains His Works”, **The Digital Collegian Dergisi**, 1996, [http://www.collegian.psu.edu/archive/1996\\_jan-dec/1996\\_oct/1996-10-02\\_the\\_daily\\_collegian/1996-10-02d01-001.htm](http://www.collegian.psu.edu/archive/1996_jan-dec/1996_oct/1996-10-02_the_daily_collegian/1996-10-02d01-001.htm)

DEWITZ, Bodo Von., PEREZ, Nissan., İHSANOĞLU, Ekmeleddin., **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, 1839-1989 Fotoğraf Özel Eki, İstanbul, 1994

DOROSH, Lauren., “Andres Serrano”,  
<http://students.cedarcrest.edu:81/users/ladorosh/web/>

FAILS, Tracie., “Ethics Brochure Uses Risque Art”,  
<http://bw.lehigh.edu/story.asp?ID=17579>

FEAVER, Dorothy., “Peek through the veil”, 2003-11-28,  
<http://cherwell.ospl.org/viewarticle.php?ID=0918&Author=by%20Dorothy%20Feaver>

FEIGLEY, Amy., “The Traveling Exhibition Veil Faces Censorship”,  
<http://www.islamonline.net/English/artculture/2003/04/article04.shtml>

Fotoğraf Nerede Biter, **Sanat Dünyamız**, Y.KY, Sayı 84, İstanbul, 2002

GÖREN, Ahmet Kamil., “Doğu’da ve Batı’da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü”, **Doğu ve Batı Düşünce Dergisi**, Cantekin Matbaacılık, Sayı: 2, Ankara, 1998

JAMES, Eric., “Controversial artist Serrano shows religious photographs”, **Daily Courgar Staff**, <http://www.stp.uh.edu/vol61/951012/8a.html>

KAHRAMAN, Hasan Bülent., “Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite”, **Doğu ve Batı Düşünce Dergisi**, Cantekin Matbaacılık, Sayı: 2, Ankara, 1998

KILIÇBAY, Mehmet Ali., “Fakir Akrabanın Talihi”, **Doğu ve Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe Sanat ve Kültür Derneği, Cantekin Matbaacılık, sayı: 2, 1. Baskı, Ankara, 1998

KOÇ, Devrim., **Fotoğrafya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 5,  
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/devrim.html>

KORAY, Meryem., “Küreselleşmeye Eleştirel Bir Bakış - Yeni Bir Küresel Anlayışın ve Örgütlenmenin Kaçınılmazlığı”, [http://www.petrolis.org.tr/2003\\_CD/02\\_elestiri/govde.htm](http://www.petrolis.org.tr/2003_CD/02_elestiri/govde.htm)

LANCASTER, James E., “Jerusalem in 19th Century Art”, Ph.D, 2001,  
[http://lames1.home.netcom.com/old\\_prints.html](http://lames1.home.netcom.com/old_prints.html)

LEGGAT, Robert., A History of Photography,  
<http://www.robertleggat.com/photohistory/rejlander.html>

MILLET, Catherine., “David Nebreda: The Photographic Double”, **Artpress**, Number: 255, 2000

NASSAR, Issam., “Early Local Photography in Jerusalem – From the Imaginary to the Social Landscape”, **History of Photography**, Volume 27, Sayı: 4, 2003

ÖYKEN, H. Kagan., “Kanlı Coğrafya Ortadoğu-2: Kavşak Noktası Kudüs”, **Son Baskı Sanal Dergi**, Yıl:1 Sayı:6, Adana, 2004,  
<http://www.sonbaski.com/sayi6kudus.htm>

ÖZENDES, Engin., “Gezgin Fotoğrafçılar – Frederic Goupil Fesquet”,  
[http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/gezgin\\_fotografci.html](http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/gezgin_fotografci.html)

PAYNE, Saadet Koç., “Farklı Coğrafyalardan Üç Sergi - Görünmeyeni Pozlamak”,  
**Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 34, 15 Mart – 15 Mayıs 2004

POWELL, Kirsten Hoving., “Le Violon d'Ingres: Man Ray's Variations on Ingres, Deformation, Desire and de Sade”, **Art History**, Volume: 23, Issue: 5, 2000

SEARLE, Adrian (13.11.2001), “Negative Energy”, **The Guardian**  
<http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0,1169,728550,00.html>

SCHIMMEL, Annemarie., “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?”, **A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, III. Cilt, Sayı: 3-4, Ankara, 1954

SCHWAIN, Kristin., “F. Holland Day's Seven Last Words and the Religious Roots of American Modernism”, **American Art**, Vol. 19, Issue 1, 2005

TOPÇUOĞLU, Nazif., “Vampirle Görüşme”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:17, İstanbul, 2000

UZMEN, Aytaç., “Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 26, İstanbul, 2003

YAGHOBZADEH, Alfred., **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, “Alfred Yaghobzadeh: Hristiyanlık”, Sayı: 14 , İstanbul, 2000

ZAYTSEVA, Elena., “AES+F Group Helps Art Conquer Mass Media”,  
<http://nyartsmagazine.com/articles.php?aid=445>

WOODWARD, Michelle L., “Between Orientalist Cliches and Images of Modernization”, **History of Photography**, Number: 4, Volume 27, 2003

## ANSİKLOPEDİ, SÖZLÜK, TEZ VE DİĞERLERİ

**Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli**, İspanyol Televizyonu Yapımı (1990), Çeviri: Simber Atay, 1992

**AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi**, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1993

ATAY, Simber., “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, Ankara, 2002

ATAY-ESKİER, Simber., “Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf Faaliyeti ve Şahitliğin Otoritesi”, Bildiri, Hacettepe Ün. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü Uluslararası Sempozyum, Ankara

CASSOU, Jean – PILLEMENT, Georges., **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çeviri: Özdemir İnce, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1999

CEVİZCİ, Ahmet., **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999

GÜÇKIRAN, Gamze., **Doksanlı Yıllarda Dijital Fotoğraf Olanakları ve Estetik Sorunları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003

HANÇERLİOĞLU, Orhan., **İnanç Sözlüğü**, Remzi Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1975

HANÇERLİOĞLU, Orhan., **Dünya İnançları Sözlüğü**, 2. Basım, İstanbul, 1993

HANÇERLİOĞLU, Orhan., **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, yayın yılı (yayın yılı belirtilmemiş)

HANÇERLİOĞLU, Orhan., **Türk Dili Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

HENRIC, Jacques., **İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004

KARADADAŞ, Simber Rana., **Fotoğrafçılığın Başlangıç Dönemi ve Türkiye’de İlk Yılları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, İzmir, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1983

MARSHALL, Gordon., **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviri: Osman Akınyay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

MESSHAM-MUIR, Christian David., **Toward an Understanding of Affect: Transgression, Abjection and their Limits in Contemporary Art in the 1990s**, Art History and Theory, at the College of Fine Arts, University of New South Wales, Ph.D, 2001

**Meydan Larousse**, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1971

ORAL, Merter., **Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2000

SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur., **Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul, 1994

TEKİN, Nezaket., **Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2002

**The Encyclopedia of Photography**, Greystone Press, New York, 1967

**Türk Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1980

#### **İnternet Adresleri:**

<http://www.getty.edu> / <http://tr.wikipedia.org> / <http://ilef.ankara.edu.tr/>  
<http://dunyadinleri.com> / <http://www.actuphoto.com> / <http://www.houkgallery.com> /  
<http://www.photocollect.com> / <http://photography.about.com/>  
<http://www.petersanders.co.uk> / <http://www.vatican.va/museum/>  
<http://www.magnumarchive.com>