

manifold



Esra Özdoğan, *Makinedeki Hayalet*, Galeri Nev İstanbul, 06.12.2024–11.01.2025, küratör: Çağla Özbek, fotoğraf: Berkay Görgü

04/01/2025

HASAN CEM ÇAL

Makinedeki Hayalet ya da Sinefotografi

Esra Özdoğan'ın Çağla Özbek'in küratörlüğünde vücut bulan sergisi *Makinedeki Hayalet*, hayalet mefhumunun çifte bir mevcudiyetini dışavurur; aynı anda hem sinematografik hem de fotografiktir. İlk başta ironik bir durummuş gibi gelir kişiye bu, zira hayalet hâlihazırda namevcut olma vasfıyla tanımlan şey olarak yer etmiştir akıllarda. Ama sonra,

tahminen kısa ve kesintili bir düşünce akabinde geliveren bir aydınlanmayla, bir ironinin söz konusu olmadığını, daha ziyade aynı anda iki tür belleği birden (bir matematik denkleymişçesine) sağlamaya çalışan bir projenin söz konusu olduğunu anlarız. Mnemonidir mesele, yoksa ironi değil. Var olarak nitelendirilmek için fazla gerçekdışı bir şekilde aydınlanmış ve renklenmiş, yok olarak nitelendirilmek için de fazlasıyla sabit, hareketsiz, donmuş bir sahne, bir sahne dizisi nasıl üretilecektir? Ve daha önemlisi: Bütün bunlar neyi imleyecek?

Jacques Derrida sinemanın bir hayalet üretim sanatı olduğunu iddia ettiğinde, esasen şeyleri hayaletler biçiminde tasavvur etmenin film kamerasının asli görevi olmanın da ötesinde özü olduğunu ima ediyordu (*Ghost Dance*). Bundan kasıt şudur: Sinematografi basitçe asla şimdi olamayacak bir geçmişi kaydetmez, daha ziyade onları öyle bir kaydeder ki şimdiye musallat olacak gücü ve enerjiyi bulsun. Bu açıdan sinematografi, bayağı tanımından (“güzel görüntü üretimi”) uzaklaştırılacak olursa, “hayalet çağırma sanatı”dır; geçmişin imgesini bir gelecekte, bir başka zamanın şimdisinde yer bulacak ve bir bellek oluşturacak şekilde, öyleyse edimselleşecek biçimde işler. Fotografiden farkı ise şimdiyle paylaştığı belirlenimde, geçiş giden zamanda, harekettedir: Sinematografi şimdiye, onunla paylaştığı şey üstünden, hareket üzerinden siner ve olmuş olan ile oluyor olanı eşler. Sadece bu anlamda hayaletlere adanmıştır sinema, ama tabii çok özel bir anlamdır bu: Öyle bir hareketli görüntü imal etmek ki, o hâlde dünyayı öyle bir aydınlatmak ki, geçmişin hareketi şimdinkinin üstünde zilliyet edinsin.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

Pekl, ya fotoğraf? Geçmiş gitmiş olanın görüntüsü hiç mi dair değildir hayaletlere? Hareket içermiyor diye hayaletlerden azat mı göreceğiz, bulacağız fotoğrafı? Sanmıyoruz. Fotoğraf salt gerçeklikle mütekabiliyet içerisinde tanımlanan bir görüntü, bir "arı imge" sunmadığı düzeyde, onu yorumlayan, diyelim ki buğulu kılan, mphemleştiren bir nitelik kazandığı oranda, diğer bir deyişle fotoğraf bir fotoğraftan ibaret olmadığı yani gerçekliğe gönderimi üstünden tanımlanmadığı ya da üst tanımlanmadığı, gerçek onda verili kılınmadığı müddetçe, türlü hayaletin varlığına açık hâle gelir, diyelim ki hayalet ağırlamaya msaitleşir. zdoğan'ın fotoğrafları özelinde söz konusu olan da buna benzer bir şeydir, budur hatta: Fotoğrafı saf olanın, "orada olan"ın, katıksızlığın hükmünden kurtarmak, ona da, tıpkı sinemaya tanındığı gibi, "işlenmiş olma hakkı"nı tanımak. Tekinsiz bir fotoğraf konstrüktivizmi.

zdoğan'ın fotoğrafları gerçeğin işığında, onun olağanlığında çekilmemiş, gündelik olanın cereyanı içinde, aleladdenin değil de planlanmışın tekelinde fotoğraflarsa bunun nedeni bellidir biraz: Fotoğrafı bir "sahne" hâline getirmek. Bu açıdan bu fotoğraflara "ekmek" fiilinin lensi içinden bile

bakmamalı, daha ziyade “kurmak” ya da “kurgulamak” fiillerini tercih edeceğiz. Bunun nedeni bir sahnenin her zaman bu fiillerle ilişkilmesi tabii. Fotoğrafa “sahneleme” imkânının tanınmaması, tıpkı sinemaya “kameraya bakma” imkânının uzun bir süre tanınmaması gibi, biraz da ona biçilen değerden: Fotoğraf genellikle gerçeklik süreminden bir kesit olma vasfıyla damgalanıyordu, “gerçeğin dilimi”ydi, dolayısıyla bir sahneden çok bir perspektif, bir bakış açıydı; yekpare bir düzlemin, gerçekliğin farklı taraflarına ve taraflarından bakma meşgalesinin adıydı fotoğraf; zira imgeselliği, “gerçekçi”liği bunu gerektiriyordu. Özdoğan’ın fotoğrafları ise akıntının tersine yüzer: Fotoğrafın verili bir gerçekliğin perspektiflerini sunması değil, kendi perspektifini yaratan bir işlem hâlini alması. Böylece fotoğraf resme ama ondan da çok, hatta asli olarak sinemaya yakınsayacaktır: Bir sahne kurma işlevi kazanan fotoğraf bunu analogik değerinden soyulmaksızın yapmaz.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

Hayaletlerin fotoğrafın üstüne çullanış süreci işte tam da bu noktada başlıyor: Fotoğraf, en geniş anlamıyla hareketsiz görüntü, bir sahnelemenin ev sahibi olduğunda, ona atanan ilksel değerden arınmış

olur ve başka mecraların, sanatların, pratiklerin türlü protokolünü kendi üstünde işletir. Resim ve sinemadan söz ettik ama bunların değeri Özdoğan'ın fotoğraflarında aynı ya da eş değil. Resim ki natürmort, portre ve manzara resmine yakınsayan bir tarzda bu fotoğraflarda yankı bulur ama yine de içerik düzeyinde kalmayı kesmez: Fotoğraflar piktöryel denebilecek veya addedilebilecek bir sahneleme prosedürünü ya da tipini ödünç alıp bir tür taklide soyunur ama bu, fotografik imgenin genel karakteristiği, basitçe hareketsizliği hesaba katıldığında açıkça eşdeğer niteliktedir; fotoğraf ile resim, hareketsiz olma ve kalma düzeyinde farklılık arz etmez. Oysaki sinema söz konusu olduğunda durum farklıdır. Fotoğraflar öyle bir yapılandırılmıştır ki, öyle bir aydınlatılmış, renklendirilmiş, kısacası mizansenleri öyle bir düzenlenmiştir ki hiçbir şey onları kendi içine kapalı bir hareketin anlık bir enstantanesi olarak görmeyi engellemez: Bir film karesi olamayacak denli kendinden menkul, bir fotoğraf karesi olmayacak kadar da çağrışımlarla, anıştırmalarla, göstergerle bezeli ve (mümkün en süperlatif manada) süslü bir görüntü üretimi.

İşte tam da bu nokta, fotoğrafın sinemanın hayaleti tarafından musallat olduğu ve bir makine olarak bir başka makinenin efsunuyla iş gördüğünü anladığımız nokta. Ama ona gelmeden, biçimsel ya da süreçsel olarak fotoğrafın sinema ya da daha genel, geniş anlamıyla sinematografla nasıl eklemlendiğinden söz etmeden, resmin bu fotoğrafların ifadesiyle nasıl, ne şekilde hemhâl olduğundan söz etmeli ki fotoğrafların resimselliği de bir rastlantı ürünü sanılmasın. Resim bu bağlamda “sahneleme işlevi” diyebileceğimiz şeye altlık teşkil eder: Sahnelenecek şeyin zamandan bağımsız görünen hâli, neredeyse önceden çizilmiş gibi duran (ve belki de hakikaten çizilmiş olan) hayaliliği resimsel içeriğin kendisiyle de özdeştir; natürmort, manzara ve portre, her biri kendi payına hem zamana tabi olanı hem de zamansız kalanı imlediğinden, fotoğrafın nesnesi olarak da değil genel sahnesi olarak seçilir, böylece fotoğrafın hâletiruhiyesi sahnenin tipi üstünden de gerekçelendirilir. Sonsuz bir anın, kendi içinde bitimsiz bir hareketin ifadesi gibi gözükən fotoğraflar, şeyleri aynı anda hem zamana dair olan hem de zamansızlaştırılmış kılan bir imge içeriği ya da düzenlemesiyle (bu örnekte resim yapım türleri) ilişkilensin kendi varlığını meşrulaştırmaz. Dipdiri bedenlerin, rengârenk yiyeceklerin, capcanlı manzaraların tercihi

de bundan kaynaklı gibidir: Dünyevi olduğu kadar aşkın sahneler böyle kurulur.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

Fotoğraf ne zaman ki resim kadar muhayyel olmayan ama sinema kadar da muayyen olmayan bir görüntü sunar, işte o zaman bu tip bir fotoğrafın mevcudiyetinden söz etmeye başlarız. Sinema bu bağlamda resimden öncelikli bir niteliği ya da konumu haizdir, zira gerek fotoğrafların kurgusal sahnelemesi gerek bu sahnelemenin genel karakteristiği gerekse de fotoğrafların kendi aralarında kurmuş olduğu sıklıkla örtük ama yine de bağlı, boğumlu ilişkiler, onları salt resimsel kılmaktansa sinematografikleştirir. Her ne kadar söz konusu olan Gregory Crewdson ya da Cindy Sherman'ınki gibi bir sinematografik fotoğrafçılık değilse de sinematografik bir fotoğrafçılıktır. Crewdson ve Sherman'da olduğu gibi, çerçeve dışında kalanın yaratmış olduğu tereddüt ya da geciktirim üstünden tanımlanmayan (Crewdson'da çerçevenin kenar ya da köşesinde kalan belli belirsiz ışıklar ve Sherman'da çerçeve dışına kaygıyla bakaduran figürler), daha ziyade çerçeve içine aldığı şeyin büyümlü niteliği üstünden tanımlanan bir fotoğrafçılıktır diyelim. Özdoğan'ın

fotoğraflarında çerçevenin dışında bir şey yoktur ya da imlenmez ve tam da buradadır onların sinematografikliğı: Öyle zarif ve havai bir edayla işlenmişlerdir ki yarattıkları etki tipik bir fotoğrafinkinden başka, bambaşkadır. Geçmişte olmuş ve kalmış olanın şimdi ve şimdide anılması değil, kendi zamanını haiz fakat zamansız da gözüken, yersel olduğu kadar göksel bir sahnenin şimdinin süreden bağımsız bir temaşa nesnesi hâlini alabilmesidir söz konusu olan. Fotoğrafın yapısal sinematografikliğı.

Ama yine de Özdoğan'ın fotoğraflarında sinematografiklik, daha çok ve en temelde aydınlanan şeyin dirimliliğinden ileri gelir: Solgun olduğu kadar yaşamla dolu fotoğraflar hiçbir zaman bir candan, canın çokluğundan ayrılmaz. Tam da bu nedenle en azından üç tip canlılıkla sarıp sarmalanırlar ve neredeyse biyofotografik olduğu söylenebilecek bir jesttir bu. Hayvanlar, insanlar ve bitkiler bazen tek tek (serginin girişindeki fotoğraf), bazen ikili (dizisel olarak takip edilmesi hâlinde serginin son fotoğrafı), bazen de üçlü bir düzende (tezgâha cepheden bakılarak çekilmiş fotoğraf) fotoğrafların içinde yerini alır. Bu açıdan fotoğraflar, tekrar edersek, natürmort geleneği içinde bulur yerini ama yine de bir manzara ve portre fotoğrafı olmayı da kesmezler ki farkları da buradadır. Basitçe bir "ölü doğa" güzelleme değildir söz konusu olan, aynı zamanda fotoğrafta içerilen çokluğun tıpkı bir manzaraya bakıyormuşçasına derinlemesine süzüleceği bir detaylılıktan mülhem olması ve tabii ki bir tür yüze bakıyor hissiyatı sağlayacak denli nevi şahsına münhasır bulunmasıdır. Tam da bu nedenle bu fotoğraflara şöyle bir bakıp da geçemez insan, zira tanımları ya da doğalarında yoktur bu; bir *snapshot* gibi kayda geçirilmektense bir resim ya da film planı gibi tasarlanmışlardır. Dolayısıyla bu fotoğraflara baktığımızda üç katlı ya da katmanlı bir sahneye bakarız esasen: Aynı anda bir peyzaj, bir suret ve bir betim olma niteliğini haiz bir fotografiklik.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

Peki, bu fotografikliğin özniteliği sinematografikse, fotoğraf “gerçek” ya da “mevcut” olanın izi olmayı kesip birer heyula olarak resim ve sinemayla ilişkiye giriyorsa, böylece gerçeklikle kurduğu mütekabil nitelikteki münasebeti koyveriyorsa, basitçe işlemselleşiyorsa (fotoğrafların keskinlik, kontrast ve doygunluk ayarlarıyla oynandığı, dolayısıyla fotoğrafların “post-fotografik” diyebileceğimiz bir işlemden geçirildiği nettir), bu, fotoğrafı fotoğraf yapan ya da yaptığı sanılan süreçlerden de fotoğrafı sıyırmak, soymak demek değil midir? Evet, şüphesiz. Roland Barthes’ın *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*’de *studium* ve *punctum* dediği şeylerin çok ötesindeyizdir Özdoğan’ın fotoğrafları özelinde: Artık ne alelade ve gündelik hayata dair bir sahnedir söz konusu olan (*studium*) ne de ancak görülen foto-uzamın belli bir köşesinde gizlenmiş ve ancak fotoğraf aracılığıyla görünür hâle gelen bir “özel ayrıntı” (*punctum*). Daha ziyade, bu iki nitelik de “analog fotoğrafçılık” için geçerli olduğu oranda, düşsel ya da *oneiric* diyebileceğimiz (*oneirium*?) bir haleyte kaplıdır fotoğraf yani ayrıntıdan azat olmadığı gibi tek bir ayrıntıyla yoğunlaşmış, öyleyse ona doğru algıyı yoğunlaştırır da değildir. Aksine, arka ve ön planı, dokusu, rengi, ışığı, kısacası tüm karakteristik

özellikleri bir bütün hâlinde inceleyebilecek bir tarzda zuhur eder fotoğraf; ne bütünen olağan ne de parçalı olarak olağandışı ama toptan farazi ve zahiridir; gerçekliğin bir izi olarak ele alınmaktansa bir başka gerçekliğin tasavvuru olarak görülmelidir. Özetle: Bir fotoğraftan fazlası olarak.

Her hâlükârda, fotografik düşsellik de tıpkı peyzaj, suret ve betim üçlemi gibi birer kavram kipi ya da diyagramı olarak fotoğrafları tüketmeye yetmez, fazlası mevzubahistir: Fotoğraflar içi olduğu kadar arası sinematografiklik. Evet, fotoğraflar işlenmişliklerinin katsayısından ötürü kuşkusuz ki yalın bir fotografikliğe sahip değil. Ve yine evet, fotoğraflar içerdiği nesnelere gerçekte görülmeleri imkânsız bir şekilde “resmediyor”. Ama dahası da var ki o da şu: Fotoğraflar yalnızca kendi içlerinde bir düşün parçası olmakla, hülyalı, rüyamsı sahneler oluşturmakla kalmıyor, birbirleri arasında imalar ve imlemler de kuruyor; birbirleri üstünde izi sürülebilir düşsel göstergeler, neredeyse fotogramatik diyebileceğimiz imler, imleçler bırakarak iş görüyor.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

İlk fotoğraf, floral diyebileceğimiz bir niteliği haiz olarak sergiye girişi sağlıyor: Sergi bir tomurcuk gibi açılıyor. Ardından hemen sağ köşedeki

duvarda, şifahi ya da (mümkün en teknik anlamda) ağza dayalı addedebileceğimiz bir ikilikle karşılaşıyoruz: Caravaggiovari bir figür olan çocuğun yediği üzümler ile çift başlı balığın ağzıyla açtığı bir kutucuk. Mekânsal bir esin (fotoğraflar arası çifte boşluk) ardından yine hemen sol köşede gördüğümüz fotoğraflar, bir ziyafetin öncesi ve sonrasını yansıtır vaziyette, benzer renkte öğelerin yayvan bir şekilde biçim aldığı iki fotoğrafı kapsıyor. Akabinde gördüğümüz fotoğraflarda da bitkilerle kaplı başı çerçeve tarafından kesilmiş bir figür ile başının uzunluğuyla ön plana çıkan bir tavuskuşunu görüyoruz. Sonrasında, tıpkı girişteki fotoğraf için söz konusu olduğu gibi, diğer fotoğraflardan ayrılan, at ile çocuğun fotoğrafını görüyoruz ki bu fotoğraf da manidar: Siyah giyimli çocuk ve beyaz at, daha doğrusu tay, aynı anda hem ölümü hem de doğumu imleyen bir hâlde, renkleriyle ölümü, suretleriyle hayatiliği dışavuruyor, simgeliyor. Ardından tekrar çifte bir fotografikliğe geçiş yapıyoruz ama bu sefer jest ontolojik olmaktansa somatik: Kuğuların göle yayılmış ipince bedenleri ile genç kadının yuvarlak şekilli pufa yayılmış ipince bedeni. Son olarak, ormansı diyebileceğimiz bir çift sahneyle, floral bir şekilde açılan serginin floral bir şekilde ama bu sefer antropomorfik ve zoomorfik (ve hatta botanik) figürleri de içererek kapandığını görüyoruz: Ormanda bir ağaca dokunan ve ceylanla gezinen iki (yoksa tek mi?) kadın. Böylece sergi, kendi alanında çizdiği daireyle, içermiş olduğu ve bahsi geçen dirimliliğin veçhelerini kavuşturarak nihayetine eriyor. Dairesel bir sergi arkitektoniği.

O hâlde fotoğraflar içi sinematografiklikten fotoğraflar arası sinematografikliğe geçişte de fotoğrafların düşsel niteliğini koruduğunu söyleyeceğiz: Fotoğraflar kendi içlerinde düşsel bir sahneyi yansıttığı kadar kendi aralarında kurdukları ilişkiler babında ya da bakımından da düşsel kalır. Bunun nedeni de nettir: Birbirleriyle yan yana ya da ardıl diyebileceğimiz ama aynı zamanda çaprazlama da olabilen (sergi içinde birbirine bakan fotoğrafları ilişkilendirmek de mümkün) ilişkiler hiçbir şekilde net bir anlam açığa çıkarmadığı ya da apaçık bir bağlantılılık arz etmediği için fotoğraflar arası bağlamın ister istemez en az fotoğraflar içi bağlam kadar yan anlama açık bir hâl alması. Böylece küçük bir jest, bir tavır, örneğin bir bakış ya da dokunuş, fotoğrafları birbirine bağlayan öge olabiliyor ama aynı zamanda fotoğrafların kendi içinde bir döngü ya da devre oluşturmasını sağlayıp onları bir tür semavi alanın, semada kendine

yer bulan bir tür bölgenin zamansız anları ya da anları hâline getiriyor. Bu açıdan Özdoğan'ın fotoğraflarını kökten sinematografikleştiren şey, fotoğrafların kendi aralarında kurmuş olduğu, gerçeğe indirgenemeyen, hatta daha ziyade gerçeküstücü olduğu iddia edilebilecek ilişkilene: Sanki bir filmin, çekilmemiş bir filmin, belki de hiç çekilmeyecek bir filmin kareleri onlar ve tam da bu vasıfla hem fani hem de bakiler.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

Son olarak şunu diyeceğiz: Kendi gerçekliklerine sahip duruşlarıyla “fotografik gerçek” denen şeye doğru izlenemeyen ve indirgenemeyen, birbirleriyle kurdukları jest temelli bağlantılarla diziselleşip sinematografikleşen fotoğraflar Özdoğan'ınkiler. “Fotoğrafın oradallığı”ndan sıyrılmış, bir “başka zaman”ın “herhangi an”larını kayda geçiren, düşünen, düşleyen fotoğraflar. Bu vasıflarla da salt varlıklarıyla dahi hayaletimsiler, heyulavariler. Bir geçmişe göndermede bulunmuyorlar, bir geleceğe işaret etmiyorlar, fakat buna karşın şimdinin ilgisine mazhar olmayı da kesmiyorlar. *Makinedeki Hayalet*'in hayaleti, fotoğraf makinesinin içine yerleşmiş hayalet, bu perspektiften bakıldığında ve tahlil edildiğinde, sinemanınki: Sinemanın yarattığı

huşuyu, dünün bugüne tüm hareketliliğinde yansımasının yarattığı vecdi fotoğrafla sağlayan, sağlamaya gayret eden, uğraşan, çalışan ve bunu da başaran fotoğraflar bunlar. Sinemanın hayaletini fotoğrafın bedeninde soğurulup özümsemiği kadarıyla dışavuran fotoğraflar diyelim (Pozlaması “zaman almayan” *post-mortem* fotoğrafların hipermodern türevleri?). Fotoğrafa can vermek için canla hemhâl olan bir hayaleti (sinemayı var eden düzeneklerin ilkin animatif olduğunu ve *anima* kelimesinin Latince “can”dan geldiğini unutmamalı) işe koşan ve sevk eden bir fotoğrafçılık. Bir sinefotografi.

Her ne kadar dijital fotoğrafçılığın fotoğrafı öldürdüğü, post-fotoğrafın “nafotoğraf” olduğu iddia edilse de, işlenen fotoğrafın da şeylere poz verdimen suretiyle üretilmiş fotoğraf kadar anti-fotografik olduğu öne sürülse de (Jean Baudrillard’ın *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?*’de billurlaşan anti-dijital fotoğraf kuramı), işbu fotoğraflar aksini yansıtmayı kesmez. Fotoğrafın özünde gerçekliğe benzemek olmadığını, daha ziyade hareketsizlik ve onun yarattığı türlü düşünüm olduğunu görünür ve anlaşılır kılan bir fotoğraf geleneğine işte böyle dahil olur bu fotoğraflar; “değerleriyle oynanan fotoğraf”ı kendince dışavururlar. Işığı gölgenin tekeline alarak değil de gölgeyi ışığa tabi kılarak iş gören, neredeyse neo-Gotik ya da neo-Viktoryen olduğu söylenebilecek bir fotoğrafçılık. Özdoğan’ın fotoğraflarının bir negatif imgesini ancak Brassai’inkiler sunabilirdi.



Sergiden görünüm (detay), fotoğraf: Berkay Görgü

çağdaş sanat, Çağla Özbek, Esra Özdoğan, fotoğraf, Galeri Nev İstanbul, Hasan Cem Çal, hayalet, Makinedeki Hayalet, resim sanatı, sanat, sergi, sergi tasarımı, sinema

Manifold

Tasarım, teknoloji, sanat ve
gündelik hayat üzerine denemeler

© 2016–2024 EKLTD

[aksi belirtilmedikçe]