

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ**

**ANDRE MALRAUX'NUN HAYALİ MÜZESİNİN ÇAĞDAŞ SANAT
POLİTİKALARI ve GÜNCEL SANAT PROJELERİ AÇISINDAN ÖNEMİ**

**Hazırlayan
NEZAKET TEKİN**

**Danışman
PROF. DR. SİMBER ATAY ESKİER**

İZMİR - 2010

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Andr  Malraux’nun Hayali Müze’sinin  ağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından  nemi” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahl k ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..... /..... / 2010

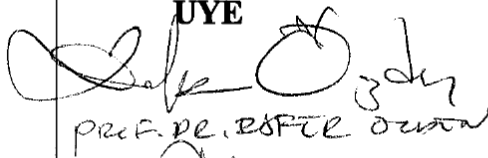
NEZAKET TEKİN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 11.10.2010 tarih ve 0.4. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 3.6. maddesine göre Sinema-Tv Anasanat Dalı doktora öğrencisi Nezaket Tekin'in "André Malraux'nun Hayali Müzesinin Çağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 23.10.2010 tarihinde, saat 11.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

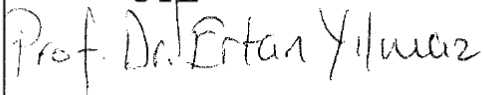
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 9.0. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin ...Becerisiz...olduğuna oy...6...ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE


Prof. Dr. Bülent Özkan

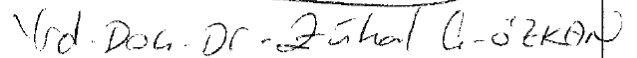
ÜYE


Prof. Dr. Ertan Yılmaz

ÜYE


Doç. Dr. Ant Ziya Tuncel

ÜYE


Vrd. Doç. Dr. Zehra Ç. ÖZKAN

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniversite Kodu:

Tez/Proje Yazarının Soyadı, Adı: NEZAKET TEKİN
Tezin Türkçe Adı : ANDRE MALRAUX'NUN HAYALİ MÜZE'SİNİN ÇAĞDAŞ
SANAT POLİTİKALARI ve GÜNCEL SANAT PROJELERİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Tezin Yabancı Dildeki Adı: THE SIGNIFICANCE of ANDRE MALRAUX'S
IMAGINARY MUSEUM in TERMS of CONTEMPORARY ART POLITICS and
PRESENT ART PROJECTS

Tezin Yapıldığı

Üniversite : DOKUZ EYLÜL

Enstitü : GÜZEL SANATLAR

Yıl : 2010

Tezin Türü :

1- Yüksek Lisans

2- Doktora

3- Tıpta Uzmanlık

4- Sanatta Yeterlilik

Dili : TÜRKÇE

Sayfa Sayısı : 211

Referans Sayısı : 248

Tez Danışmanının

Unvanı - Adı - Soyadı: PROF. DR. SİMBER ATAY ESKİER

Türkçe Anahtar Kelimeler

1. Hayali Müze

2. Mnemosyne Atlası

3. Hipermetin

4. Rizom

5. Arşiv

İngilizce Anahtar Kelimeler

1. Imaginary Museum

2. Mnemosyne Atlas

3. Hypertext

4. Rhizome

5. Archive

Tarih :

İmza :

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: EVET HAYIR

ÖZET

Aby Warburg sanat eserlerinin röprodüksiyonlarını bir araya getirip kendi mantığı içerisinde düzenlemeler yaptığı “Mnemosyne Atlas” panolarını ve oval biçimdeki, standart katalog sistemini kullanmayan, kitapların kullanıcının ilişkilendirmesine göre yer değiştirdiği kütüphanesini 20. yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirir. André Malraux da sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonları dolayısıyla sanat tarihinin geleneksel anlayışını bozan, her dönemden ve her türde sanat eserinin bir araya gelebildiği öznel bir kurgu olan “Hayali Müze”’sini II. Dünya Savaşı’ndan hemen sonra, 1947’de geliştirmeye başlar.

Aby Warburg ve André Malraux’nun yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya koydukları sanat kuramları, yirmibirinci yüzyılda teknolojinin olanaklarıyla yeniden güncel hale gelmiştir. Warburg ve Malraux’nun geliştirdikleri kurgu günümüzde hipermetinsel ve rizomatik bir yapıya karşılık gelmektedir. Her türlü görüntü ve bilgiye internet üzerinden ulaşabilmek mümkündür. Web 2.0’ın bilgi yükleme, yorum ekleme ve düzenleme yapmaya uygun yapısı aktif kullanıcıları ortaya çıkarmıştır. Yani internet üzerindeki görsel, metinsel her tür bilgiyi, kullanıcı alıp, yorumlayıp, yeniden sunabilir. Bir zamanlar fotografik teknolojiyle gerçekleşen yeni yorum biçimleri, günümüzde bilgisayar teknolojisinde karşılığını bulmuştur.

Sanatçıların yapıtları dönemlerinin ruhunu yansıtır. Tezin son bölümünde, Bellek Atlası ve Hayali Müze’nin ilham kaynağı olduğu sanatçıların çalışmaları çözümlenmiştir.

ABSTRACT

In the first quarter of 20th century, Aby Warburg developed the “Menomysne Atlas” panels, where he gathered the reproductions of artworks and made arrangements within a certain rationale, and an oval library, where the books moved according to the association of the users without a standard catalogue system. André Malraux, on the other hand, developed his “Imaginary Museum,” spoiling the traditional understanding of the history of art and being a subjective fiction where artworks coming from all ages and genres could come together through their photographic reproductions, immediately after WWII, in 1947.

The art theories put forward by Aby Warburg and André Malraux in the first half of the twentieth century became current through technology in the 21st century. The fiction developed by Warburg and Malraux corresponds to a hypertextual and rhizomatic structure today. It is possible to access any kind of image and information over internet. The Web 2.0 structure that allows the users to load information, add comments and make arrangements created active users. That is to say, the users can get, interpret and present again any visual or textual information over internet. New ways of interpretation, which once were made possible with photographic technique, are now expressed through computer technology.

The works of artists reflect the spirit of their age. The final chapter of this thesis analyses the works of the arts inspiring the Menomysne Atlas and Imaginary Museum.

ÖNSÖZ

Danışmanım Simber Atay Eskier’le galericilik, müzecilik ve küratörlük üzerine yaptığımız sohbetler sonucunda, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde okuyan her öğrencinin bu konuları bilmesinin kendisine katkı sağlayacağını düşünerek, “Sanat Yönetimi” başlıklı bir dersin açılması uygun görüldü. Ancak değişen idareyle birlikte “Sanat Yönetimi” dersinin “gerekli olmadığı” düşünüldü ve müfredattan kaldırıldı. Doktora tezimin konusu, verdiğim bu ders kapsamında yaptığım araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır.

Bir doktora tezini yazarken en azından bir yabancı dili çok iyi anlamının önemini fark edip bunun için boğuşurken, çeviriler konusunda bana yardımcı olan arkadaşlarım Nursun Böcekler ve Barış Yıldırım’a sonsuz teşekkürler...

Kafamı açtığı için Ahmet Cici’ye sonsuz teşekkürler...

Verdiği öneri ve yardımlarından dolayı canım arkadaşım Suzan Orhan’a sonsuz teşekkürler...

Öğrenciliğimden bu yana bilgisini sakınmayan; her zaman ilham kaynağı olan; doktora tezi boyunca sabrımı zorladığım ama yine de hoşgörüsünü eksik etmeyen sevgili hocam Simber Atay Eskier’e sonsuz teşekkürler...

Canım annem, varlığın yeter; Anakadın Sezer’e sonsuz teşekkürler...

**ANDRE MALRAUX’NUN HAYALİ MÜZE’SİNİN ÇAĞDAŞ
SANAT POLİTİKALARI ve GÜNCEL SANAT PROJELERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ**

sayfa

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANDRE MALRAUX ve HAYALİ MÜZE

I. ABY WARBURG.....	8
A- Pathos Formula.....	10
B- Aby Warburg Kütüphanesi.....	14
C- Mnemosyne Atlas.....	19
II. ANDRE MALRAUX	27
A- Serüven Adamı Malraux.....	29
B- Eylem Adamı Malraux.....	33
1- Çin.....	33
2- İspanya ve Fransa.....	34
C- Edebiyatçı Malraux.....	35
D- Yönetmen Malraux.....	44
E- Kültür Bakanı Malraux.....	48
1- Kentsel Sit Alanlarının Korunması Yasası.....	49
2- Kültür Merkezleri.....	51

3- Picasso Retrospektifi ve Amerika'da Mona Lisa Sergisi...	51
4- Henri Langlois Olayı.....	53
F- Bir Çağın Tanığı Malraux.....	54
G- Sanat Kuramcı Malraux.....	56
III. HAYALİ MÜZE.....	58
A- Hayali Müze Nedir?.....	60
B- Hayali Müze Eleştirileri.....	66

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT POLİTİKALARI

I- ARŞİV.....	76
A- Kişisel Bellek vs Kolektif Bellek.....	76
B- Kütüphaneler.....	79
1- Amerikan Kongre Kütüphanesi.....	80
2- Warburg Elektronik Kütüphanesi.....	83
3- Google Kitap.....	84
4- Dijital Sorunlar	85
C- Fotografik Arşiv.....	87
1- Üniversite Arşivleri.....	92
a- Austin Texas Üniversitesi Harry Ransom Merkezi... 92	
b- Harvard Üniversitesi Harvard Sanat Müzesi.....	95
2- Dijital Fotoğraf Arşivleri.....	97
a- Corbis.....	97
b- Getty Images.....	99
D- Özel Arşivler.....	101
1- Gertrude Bell Arşivi.....	101
2- Ahmet Piriştina Kent Müzesi.....	106
E- Müzelerin Sanal Arşivleri	107
1- Louvre Müzesi.....	107
F- André Malraux Sanal Müzesi.....	109
II- HİPERMETİN.....	112
A- Hipermetin nedir?.....	113

B- Rizom	117
C- Hipermetin 2.0, 3.0: George P. Landow.....	118
1- House of Leaves.....	123
2- Rhizomatic Wisdom Projesi.....	125
D- Sibermetin: Espen J. Aarseth	126
E- Semantik Web: 3.0.....	129
1- Google Wave.....	130
2- Hakia.....	132
F- GNU/Linux: Özgür Yazılım.....	133
G- Creative Commons.....	134

III- YARATICI İNTERNET KULLANICISI..... 136

A- Sosyal Paylaşım Siteleri.....	136
1- P2P: Kişiden Kişiyeye Paylaşım.....	136
2- Wikipedia	137
3- Ekşisözlük.....	140
4- Facebook.....	144
B- Kişisel Paylaşım Siteleri.....	147
1- Kişisel Web Sayfaları.....	147
2- Blog: Web Günlüğü.....	148

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM GÜNCEL SANAT PROJELERİ

I- MÜZE TEMALİ GÜNCEL SANAT PROJELERİNİN BAŞLANGICI..	153
A- Marcel Duchamp: Valiz İçinde Kutu.....	153
B- Marcel Broodthaers: Kartal Müzesi.....	156
C- Hans Haacke: Sanat Piyasasına Eleştiri.....	160
D- Gerhard Richter: Atlas.....	164
E- Louise Lawler: Sahne Arkası.....	170
F- Elliott Erwitt: Müzeyi Gözlemek.....	173

II- MÜZE TEMALİ GÜNCEL SANAT PROJELERİ.....	176
A- Walid Raad: Atlas Grubu.....	177
B- Işıl Eğrikavuk – Karanlık Kütüphane.....	182
C- Joan Fontcuberta: Googlegramlar ve Orogenesis.....	185
D- Burak Arıkan: Ergenekon.tc	189
SONUÇ	192
EK.....	196
KAYNAKÇA	197
ÖZGEÇMİŞ.....	211

RESİM LİSTESİ

- Resim 1, Aby Warburg (Foto: Giselle Freund)
- Resim 2, Laokoon ve Oğulları, M.Ö. 175-150
- Resim 3, W. Eugene Smith, Tomoko Uemura in Her Bath, Minamata, 1972
- Resim 4, Warburg Kütüphanesi (Oval Kütüphane)
- Resim 5, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, No:32, 1926
- Resim 6, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, No:55, 1929
- Resim 6a, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, 55 No'lu Panodan Detay (1929)
- Resim: 7, Andre Malraux, Lunes En Papier (1921), Kitap Kapağı
- Resim 8, Andre Malraux, 1935 (Foto: Giselle Freund)
- Resim 9, Eugene Atget, Vitrin, 1925
- Resim 10, André Malraux, 1950
- Resim 11, Abdullah Freres, Kız Okulu, 1880-1893 arası
- Resim 12, Alphonse Bertillon, Synoptic table of physiological traits for the study of the portrait 'speaking', yaklaşık 1895
- Resim 13, Ferrante Imperato'nun Nadire Kabinesi, 1599
- Resim 14, Harry Ransom Merkezi Arşiv Arama Sayfası
- Resim 15, Fogg Müzesi Arşiv Arama Sayfası
- Resim 16, Gertrude Bell, İlyas Bey Cami, Milet, Nisan 1907
- Resim 17, Gertrude Bell, Diyarbakır Surları, Haziran 1909
- Resim 18, Gertrude Bell, Çiftçinin Karısı, G'ijelli, Mayıs 1907
- Resim 19, Gertrude Bell, Alaattin Cami, Aslan ve Fattuh, Konya, 1905
- Resim 20, Gertrude Bell, Şeytan Dağı, 1905
- Resim 21, Louvre Abu Dhabi 3D görüntüsü
- Resim 22, Malraux 2001 Web Sayfası
- Resim 23, Vannevar Bush'un Memex'i
- Resim 24, Mark Z. Danielewski, House of Leaves, (Kitaptan iki sayfanın görünümü)
- Resim 25, Rhizomatic Wisdom Projesi
- Resim 26, Marcel Duchamp, Valiz İçinde Kutu, 1936-1941
- Resim 27, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı, Düsseldorf, 1970
- Resim 28, Maecel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı,

1968-72

Resim 29, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı,
Reklam Bölümü, 1968-72

Resim 30, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı,
Sinema Bölümü, 1968-72

Resim 31, Hans Haacke, Manhattan Real Estate Holdings, 1971

Resim 32 , Hans Haacke, Manet Projesi, 1974

Resim 33, Hans Haacke, Sosyal Cila, 1975

Resim 34, Gerhard Richter, Atlas: (2) Albüm Fotoğrafları, 1962-66

Resim 35, Gerhard Richter, Atlas: (18) Kitaplardan Fotoğraflar, 1967; (22)
Dergilerden Fotoğraflar, 1967

Resim 36, Gerhard Richter, Atlas: (472) Baader-Meinhof Fotoğrafları (18 Ekim
1977), 1989

Resim 37, Gerhard Richter, Atlas: (204) Bulutlar, 1970

Resim 38, Gerhard Richter, Atlas: (649) Reichstag, 1997

Resim 39, Louise Lawler, Untitled, 2006

Resim 40, L. Lawler, The Princes, Now The Queen, 2005

Resim 41, Louise Lawler, High Noon (green), 1989

Resim 42 , Louise Lawler, Freud's Shirt, 2001/2003

Resim 43, Elliott Erwitt, Prado Müzesi, Madrid, 1995

Resim 44 , Elliott Erwitt, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1988

Resim 45, Elliott Erwitt, Chateau de Versailles, Fransa, 1975

Resim 46, Elliott Erwitt, Piazza della Signoria, Florence, 1976; Galleria
dell'Accademia, Florence, 1976

Resim 47, Walid Raad, 38 No'lu Defter

Resim 48, Walid Raad, 38 No'lu Defter

Resim 49, Walid Raad, 57 No'lu Defter

Resim 50, Walid Raad, 72 No'lu Defter

Resim 51, Işıl Eğrikavuk, Karanlık Kütüphane, 2009

Resim 52, Işıl Eğrikavuk, Karanlık Kütüphane, 2009

Resim 53, Juan Fontcuberta, Googlegram 5, Abu Gharib, 2005

Resim 54, Juan Fontcuberta, Orogenesis: Turner, 2003

Resim 55 , Juan Fontcuberta, Orogenesis: Watkins, 2003

Resim 56, Burak Arıkan, Ergenekon.tc, 2009

GİRİŞ

Tezin birinci bölümünde iki kişi ele alınmıştır: Aby Warburg ve André Malraux. İkisi arasındaki ortak payda, sanat tarihi kuramlarında fotoğrafı temel almalarıdır. Çalışmalarında fotoğraf bir araç değil, kuramlarını geliştirme nedenidir.

Sanat tarihçi Aby Warburg “Pathos Formula” adını verdiği belli tavır ve duruşların farklı dönem ve kültürlerde ortaya çıkabildiğine dair bir kuram geliştirir. Bunu tanımlayabilmesinde fotoğraflar üzerinden inceleme yapabilme olanağı etkili olmuştur. Sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonlarını bir araya getirerek yapıtlar arasındaki ortaklıkları saptamıştır. Görseller üzerinden karşılaştırmalı analiz tekniği, daha sonraları sanat tarihi derslerinde bir yöntem olarak kullanılmıştır.

Warburg 1924 yılında geliştirmeye başladığı ve 1929’da vefatına kadar sürdürdüğü “Mnemosyne Atlas” (Bellek Atlası) isimli projesinde, sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonları ile gazete ve dergilerden kestiği görüntüleri siyah kumaşla kaplanmış panolar üzerinde bir araya getirir. Bu panoları yapmaktaki amacı, görseller üzerinden bir dil oluşturmaktır. Her bir panoda birbiriyle ilişkili görseller yer almaktadır. Dolayısıyla Warburg’un söyleminin kanıtlarını oluştururlar. Warburg verdiği konferansları bu panolar eşliğinde gerçekleştirir. Mnemosyne Atlas günümüzde sanat tarihçilerinden sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Geleneksel sanat tarihi anlayışı, dönem ya da türlere göre ayrılmış bir yapı üzerinde çalışmak yerine, tüm sanat tarihini hatta diğer disiplinleri kapsayan bir düşünce anlayışına sahiptir. Bu anlayış Warburg’un yıllardır biriktirdiği kitaplarında ve kendi kütüphanesini oluşturma biçiminde de görülür. Warburg’un sanat tarihi, dinler tarihi, mitoloji, astronomi vs. gibi çeşitli konularda kitapların bulunduğu kütüphanesinin mekânı oval biçimdedir. Böyle bir form kitaplar arasında devam eden bir ilişki doğurur; yani paralel sıralı kitap raflarında birbirine sırtını dönmüş kitaplar yerine, çemberin sonsuz döngüsü içerisinde her an yer değiştirmeye hazır kitapların ilişkisidir bu. Warburg sürekli olarak kitapların yerlerini değiştirmektedir. Bunun

nedeni, kitapların konuları arasında yeni bir bağlantı kurmasıdır. Örneğin sanat tarihiyle ilgili bir konuyu antropolojiyle ilişkilendirir, böylece raflarda yeni bir düzenleme görülür. Warburg kütüphanesinin kitapları tarih, konu veya alfabetik bir sıraya göre düzenlenmemiştir. Warburg'un kitapları dinamiktir; Warburg'un yeni anlatılarının kurgusu, kitapların yeni komşularıyla kurduğu diyalogla doğru orantılıdır. Onun bu anlayışı, kalıplaşmış bilginin yerine, sürekli sorgulayan ve yeni bağlantılar kuran bir düşünce yapısını temsil eder. Warburg'un düşünce akışını metaforik olarak "kök"e benzetebiliriz; toprağın altında her yöne doğru ilerleyen ve arada kendisiyle veya başka köklerle yeniden buluşan bir yapıdır bu. Benzer yapıyı yıllar sonra André Malraux da uygular.

Bu tezin konusu açısından André Malraux'nun "Hayali Müze" kuramı ana temalardan biri olmakla beraber, onun siyasetçi olarak düşünce yapısı ve bir edebiyatçı olarak eserleri, geliştirdiği sanat kuramından bağımsız değildir. Çünkü temelde onun hümanizm anlayışı; sanatın insanlara ulaşımı ve paylaşımı; birey olarak kişilerin sanatla kurduğu yeni iletişim yolları Hayali Müze'nin mantığıyla örtüşmektedir. André Malraux, 1947 yılında geliştirmeye başladığı sanat kuramında "Hayali Müze" (Musee Imaginaire) adını verdiği duvarları olmayan bir müzeden bahseder. Bu hayali müze, sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonlarının birlikteliğinden meydana gelmiş bir anlatıdır. Bu çalışmada fotografik röprodüksiyon olanağının, çeşitli kültür ve dönemlere ait yapıtları tanıma imkânı sağlamasında, dolayısıyla insanların sanat yapıtlarıyla yeni bir diyaloga girmesinde etkili olduğunu ortaya koyar. Fotografik röprodüksiyon, birçok sanat yapıtını bilinir kılmıştır. Bu durum, ona göre yeniden ele alınması gereken bir sanat tarihi tanımlamasını doğurmuştur. Çünkü daha çok Batı sanatını kapsayan bilgilerin yanı sıra farklı kültürlere ait yapıtlar eklenmiştir. Bu da yeniden ele alınması ve değerlendirilmesi gereken bir sanat tarihini gerektirir. Malraux'nun Hayali Müze'si, bazı eleştirmenler tarafından öznel bir yorumun ifadesi olarak görülmüştür. Zaten Malraux'nun kitabı tam da bunu önerir: dünyanın tüm sanat eserlerini bir araya getiren ve kişinin kendi anlatısına göre yeniden kurgulayabileceği bir etkiye sahiptir. André Malraux, fotografik röprodüksiyon olanağını demokratikleşmenin, özgürleşmenin, bireysel düşüncenin kendini ifade edebilmesinin aracı olarak görür.

André Malraux'nun Hayali Müze'si ve Aby Warburg'un Mnemosyne Atlas'ı ve kütüphanesini oluşturma zihniyeti günümüzde metinlerarası (hem yazılı hem de görsel), disiplinlerarası, rizomatik ve hipermetinsel anlayışlara karşılık gelmektedir. Tezin ikinci bölümünde, gelişen dijital teknolojilerin görsel ve yazınsal arşivciliğin oluşmasındaki etkisi; bu arşivlerin dijital olarak kişilerin paylaşımına açılmasının önemi üzerinde durulmuştur.

Görsellerin ve yazınsal metinlerin dijitalleştirilerek internet ortamına aktarılması, bellek kavramının yeniden gündeme gelmesinde etkili olmuştur. Kolektif bellek, çoğunluğun hafızasında yer alan ortak bilgidir. Bu da bize sunulan bilgiyle sınırlıdır. Oysa günümüz bilgisayar teknoloji dolayısıyla alternatif medya ve kişisel oluşumlar yoluyla internette birçok bilgi, belge ve görsele ulaşmak mümkün olmuştur. Böylece, yeni bilgilere ulaşma, tarihi anımsama, yeniden yorumlama imkânı doğmuştur. Bu oluşum, genel bir kanı yerine, bireysel düşüncelerin öne çıktığı yeni bir tartışma ortamı yaratmıştır. Dolayısıyla kolektif bir algının değil bireysel bir düşünce yapısının şekillendirdiği bir dönem yaşanmaktadır.

Bilgiye daha kolay ulaşmanın bir yolu, kitap arşivleri ve kütüphanelerin sistemlerini dijitalleştirilmesi ve e-kitap uygulamasına geçilmesiyle sağlanmıştır. Hangi kitabın hangi kütüphanede bulunduğu; kitapların içerik bilgileri; konuyla ilintili diğer kitapların bulunması; kısmen veya bütünüyle kitapların internet üzerinden okunabilmesi bilgiye ulaşımı kolaylaştırmış ve yaygınlaştırmıştır. Üstelik gün geçtikçe daha çok kütüphane sanal kitap uygulamasına geçmektedir. Tez içerisinde örnek olarak Kongre Kütüphanesi, Warburg Elektronik Kütüphanesi ve Google Kitap yer almaktadır.

Günümüzde yazılı metinlerin yanı sıra her konuda görsel dokümana internet üzerinden ulaşmak mümkün olmuştur. Müzelerin, özel kuruluşların veya kişilerin görsel arşivlerini paylaşımına sokmaları araştırmacılara veya sıradan kullanıcılara bilgiye ulaşmada olanaklar sağlamıştır. Örneğin ilk fotoğraf da içinde olmak üzere önemli fotoğrafları bünyesinde bulunduran Austin Texas Üniversitesi'nin fotoğraf

koleksiyonu ve Harvard Üniversitesi'nin fotoğraf koleksiyonu dijital hale getirilmektedir. Her ne kadar fotoğraflar hakkında detaylı bilgiler verilmiş olsa da koleksiyonda yer alan fotoğrafların tümünün dijital görüntülerine ulaşmak mümkün değildir. Orijinal fotoğrafları görmek de özel izinler gerektirmektedir. Yani fotoğraf tarihinin önemli eserlerine ulaşmak hala koleksiyon sahibinin politikasına bağlıdır.

En büyük dijital fotoğraf arşivlerine sahip kurumlar arasında Corbis ve Getty Images yer almaktadır. Her iki kurumun elinde önemli fotoğraf arşivleri olmakla beraber, stok fotoğrafçılık çalışmalarına ağırlık vermiş ve büyük karlar sağlamışlardır.

Diğer yandan özel şahısların fotoğraf koleksiyonları da paylaşımına sokulmuştur. Örnek olarak yer alan Gertrude Bell Arşivi'nde sadece fotoğraflar değil, kendisinin tuttuğu günlükler ve mektupları sanal ortamda okunabilmektedir. Bell'in Türkiye'nin dört bir yanında çektiği fotoğrafları ve notları, araştırmacılara değerli veriler sunar niteliktedir.

Ahmet Piriştina Kent Müzesi, İzmir'in görsel kaydını arşivlemektedir. İleri teknolojiye sahip röprodüksiyon sistemleri sayesinde fotoğraflar, belgeler, kitaplar dijital ortama aktarılarak sınıflandırılmaktadır. Zaman içerisinde genişleyecek arşiv İzmir kentinin belleğini oluşturacaktır.

Müzeler ziyaretçi sayısını arttırmak için sanal müze uygulamasını bir strateji olarak kullanmaktadır. Galeriler içindeki sanal turlar, üç boyutlu eser tanıtımı, multimedya sunumlarıyla koleksiyonlara dikkat çekilir. Örnek olarak Louvre Müzesi verilmiştir.

Doğumunun 100. yılı nedeniyle açılan André Malraux Sanal Müzesi, Malraux'nun Hayali Müze'sinin web versiyonudur. Akan metin eşliğinde değişen imajlar görsel/işitsel bir sunumla verilmiştir.

Aby Warburg ve André Malraux'nun çalışmalarının ortak paydasının fotoğraf olduğunu belirtmiştik. Başka bir ortaklık ise çalışmalarında hipermetinsel bir yöntem uygulamalarıdır. Üstelik bu terim henüz literatüre girmeden bunu gerçekleştirmişlerdir. Warburg ve Malraux'nun çalışmalarını, günümüzde görsel ve metinlerin internette ulaşılabilir olması ve web 2.0 teknolojisinin hipermetinsel yapısıyla ilişkilendirerek değerlendirdik. Hipermetin terimi Ted Nelson tarafından tanımlanmadan önce bazı edebi metinlerde yöntem olarak kullanılmıştır; ilk örneklerden biri J.L.Borges'in yapıtlarıdır. Deleuze ve Guattari tarafından tanımlanan ve köksap anlamına gelen rizom, hipermetnin genişleyen, çoğalan, başka kollarla (sayfalarla) buluşan yapısına karşılık gelen bir kavram olarak kullanılmıştır. Web 2.0 teknolojisinde hipermetin yöntemi ise George P. Landow tarafından ele alınmıştır. Gelecek web teknolojileri olan semantik web veya Google Wave gibi oluşumlar, ne tür ifade olanaklarının ortaya çıkabileceğinin işaretlerini verir.

Günümüzde herkes standart bir bilgisayar ve internet kullanıcısı olabilmekte, bilgiyi almakta, paylaşmakta ve eklemektedir. Bilgi akışının en yoğun işlediği yerler sözlükler, ansiklopediler, haber siteleri ve sosyal paylaşım siteleridir. Bu tür siteler internet kullanıcılarına çeşitli yaratıcılık olanakları sunmaktadır. Örnek olarak Wikipedia, Ekşisözlük, Facebook gibi oluşumlar incelenmiştir.

Warburg ve Malraux'nun çalışmaları ve bilgisayar teknolojisinin gelişimi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Tezin üçüncü bölümünde, birinci ve ikinci bölümde ele alınan konularla bağlantılı işler üretmiş sanatçılardan seçilmiştir. Örneğin Marcel Duchamp'ın röprodüksiyon temelli portatif kutusu; Marcel Broodthaers'ın kişisel Kartal Müzesi; Hans Haacke'nin çalışmaları müze eleştirileri taşıyan kişisel müze kurgularıdır. Gerhard Richter'in Atlas'ı genel ve öznel imajlarla genişleyen bir arşiv çalışmasıdır. Louise Lawler müze ve galeri mekânına, dolayısıyla sergilenen sanat eserlerine kendi küratöryel bakışını katarken; Elliott Erwitt dünyanın tüm müzelerini bir araya getirdiği bir bellek kurar.

Günümüz sanatçıları gelişen bilgisayar teknolojisini belleği ve tarihi yeniden inşa etmek üzere kullanır. Walid Raad ve Işıl Eğrikavuk'un çalışmaları buna

örnektir. Diğer yandan bilgisayar teknolojisi yaratıcılık ve eleştiri stratejisi olarak sanatçıların çalışmalarının konusu ve malzemesi olabilmektedir. Buna örnek olarak Joan Fontcuberta ve Burak Arıkan verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANDRE MALRAUX ve HAYALİ MÜZE

André Malraux, geliştirdiği sanat kuramında Hayali Müze (Musee Imaginaire) adını verdiği, duvarları olmayan bir müze kurgusu yaratır. Bu müzenin nesnelere fotoğraf, mekânı ise kitaplardır. Bizim sanat eserlerini tanıma bilincimiz röprodüksiyon olanağı sonrasında değişmiştir. Bu sayede sadece müzelerde görebildiğimiz yapıtların * yanı sıra röprodüksiyonun olanağıyla fotoğraflar yoluyla ulaşabildiğimiz sanat eserlerini tanıma ve görme şansı açılmıştır. Böylece, sadece Avrupa sanatını değil, Asya, Afrika gibi farklı kültürlerin de sanat anlayışı ve biçimlerini röprodüksiyonlar aracılığıyla tanıma şansımız doğmuştur. Ayrıca mimari, heykel, peyzaj gibi taşınamaz olan nesnelere fotoğrafları aracılığıyla farklı kültürlerin yapıtları hakkında bilgi edinebilmekteyiz. Sanat tarihi sadece bize ulaşan ve öğretilen eserlerden oluşmamaktadır. İlginçtir ki, diğer sanat yapıtlarına ulaşmanın yolu sömürgeleştirme yoluyla olmuştur. Örneğin Asya ve Afrika gibi ülkelerden Avrupa'ya getirilen ya da röprodüksiyonu çekilen yapıtlar dolayısıyla batı, doğunun kültürünü tanımaya başlamıştır. Böylece eski yapıtların yerini yeni eserler almaya başlar. Dolayısıyla mukayese ve yeniden irdeleme söz konusu olur. Asya'yı çok iyi bilen André Malraux bunu çok önceden görür çünkü batının ve doğunun kültürünü mukayese edebilecek bilgiye sahiptir. Bu yüzden geleneksel, dayatmacı sanat anlayışına karşı çıkar. Onun zihnindeki sanat anlayışı tüm dünyanın sanatını sentezleyen bir öngörüye, birbiriyle ilişki kurabilecek bir yetiye sahiptir.

Bu ilişkiyi kurabilen bir diğer kişi Aby Warburg'dur. Sanat tarihi ve antropoloji üzerine uzun süre devam eden araştırmaları sonucunda ortak kültürel

* Örneğin Türkiye'de orijinal sanat eserleriyle tanışmamız yakın tarihle sınırlıdır. Uluslararası İstanbul Bienali dolayısıyla iki senede bir, çok sayıda yabancı sanatçının eserlerini izleme şansı yakalamaktayız. Bunun yanı sıra Sakıp Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004), Pera Müzesi (2005) Picasso, Miro gibi sanatçılara ve Henri Cartier Bresson, Joseph Koudelka, Magnum Ajansı fotoğrafçılarına ev sahipliği yapmıştır. İnternetin yaygınlaşmasından, 90'lardan önce, sanat eserlerini sayıca az olan kitap, katalog veya ansiklopedilerden dolayı tanıyabilmekteydik. Günümüzde ise birçok yapıtın (hatta edebi eserlerin bile) dijital olanaklarla internete girmesi sayesinde, sanatçıların bilinen iki-üç eserini değil, neredeyse bütün çalışmalarına ulaşmak mümkün olabilmektedir. Eserlerin küçük boyutta ve ekran üzerinde olması, bu yapıtları tanıma ve bilgi edinme hazzını engellememektedir.

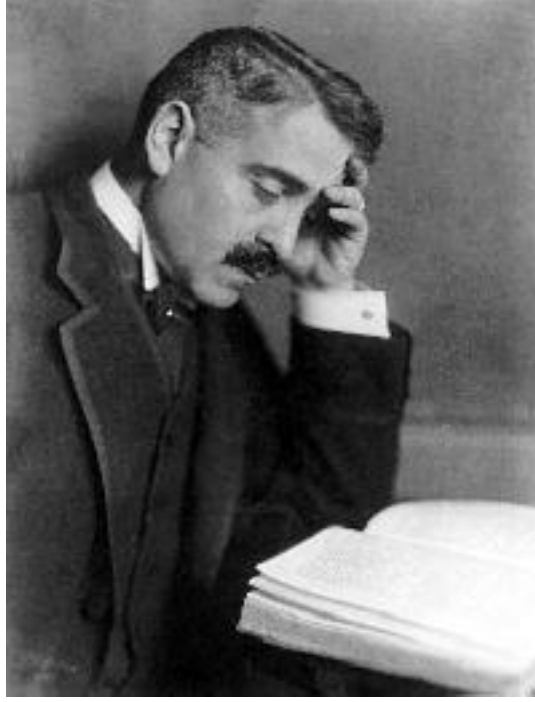
kodların varolduğunu ifade etmiştir. Bir takım davranış ve biçimlerin sürekli tekrarlandığını ve yeniden karşımıza çıktığını savunur. Bunu tanımlayabilmek için fotoğraftan yararlanır. Sanat eserlerinin röprodüksiyonlarından meydana getirdiği Mnemosyne Atlas'ı (Bellek Atlası) zihninin bir görsel dökümüdür. Gözünün önünde yer alan görseller, zihninde kurduğu metinlerle bağlantılı olarak yer değiştirir, yeni bir metin oluşturur. Aby Warburg'un çok zengin kütüphanesi de aynı mantıkla işlemektedir. Oval biçimdeki kütüphanede kitapların yerleşimi herhangi bir standart kataloglama sistemiyle değil, Warburg'un zihnindeki sürekli birbiriyle ilişki kuran ve yeni anlamlar kazanan devingen bir yapıyla düzenlenmiştir. Bir metin diğerini çağırır, dolayısıyla her bir kitap diğer bir kitapla ilişki kurduğu yeni bir söylem kazanır. Bu anlayış, örneğin sanat tarihi kitaplarının biraradalığından oluşan bir düzen yerine, sanat tarihi kitaplarının psikoloji ya da antropoloji ile olan ilişkisini tanımlayan, disiplinlerarası ve metinlerarası bir diyaloga olanak tanıyan yeni bir anlatı yaratmakta; aynı zamanda da günümüz kültürünün ilişkide olduğu hipermetinsel söyleme karşılık gelmektedir.

I- ABY WARBURG

Aby M. Warburg (1866-1929) bankacı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Ancak baba mesleğini sürdürmek istemez. 13 yaşına geldiğinde veraset hakkını 12 yaşındaki kardeşi Max'e devreder. Bunun karşılığında kardeşinden sadece, dilediği bütün kitapların satın alınmasını ister.

“Kitaplara ve resimlere olan tutkusu çocukluk yıllarında başlamıştı. İlk tattığı entelektüel deneyimler arasında aklında kalan altı yaşındayken gördüğü Balzac'ın Petites Miseres de la vie conjugale adlı denemesinin, ağlayan kadınların, öfkeli erkeklerin, çılgın atan çocukların ve keyifli uşakların evli burjuvaların talihsizliklerini sergilemelerini tasvir eden çarpıcı resimlerdi. Çocuk bayılmıştı resimlere, düşlerinde bile görürdü onları. Birkaç yıl sonra 'Kızilderili öyküleriyle dolu' kitapları yalayıp yutmaya başladı. Bu resimlerle serüvenler ona, sonradan dile getirdiği üzere, 'çaresiz kaldığım boğucu gerçeklikten uzaklaşma olanağı'

sağlıyordu. Warburg'un acı duygusu dediği öfkesini ve sıkıntısını dile getirememek onu 'romantik zulmün fantezilerinde çıkış yolu aramaya ve bulmaya' itmişti.”¹



Resim 1, Aby Warburg (Foto: Giselle Freund)

Aby Warburg sanat tarihi ve arkeoloji üzerine eğitim alır. Aynı zamanda tıp, psikoloji ve din tarihi ile de ilgilenir. Bonn’da, Münih’te ve Strasbourg’da eğitimine devam eder. Floransa’da araştırmalar yapar ve 1892’de doktorasını “Botticelli’s Birth of Venus and Primavera” üzerine verir. Bu çalışması sanat tarihinde “ikonografi” diye tanımlanan yeni bir metot olarak kabul edilir. Araştırmasının temeli, klasik örneklerin sanatçıya ilham kaynağı olması ve bunun yeniden düzenlenerek kullanılması üzerinedir. Bunu “pathos formula” olarak adlandırır. İki sene Berlin Üniversitesi’nde psikoloji dersleri alır. 1896’da Amerika’ya giderek Hopi Kızılderilileri hakkında araştırmalar yapar; bu kültürün Batı dünyasından farklılığı ve benzerlikleri üzerine etnolojik bir çalışma gerçekleştirir. Hopi yerlilerinin ritüellerinden çok etkilenir. Warburg 1897’de ressam ve heykeltıraş Mary Hertz ile evlenir, üç çocukları olur. 1898’de eşiyle birlikte Floransa’ya yerleşirler. Burada Rönesans sanatçıları üzerine araştırmalar yapar. 1902’de Hamburg’a geri döndüklerinde çalışmalarını sunmaya ve yayınlamaya başlar. Kendisine önerilen

¹ Alberto Manguel, **Geceleyin Kütüphanesi**, Çeviri: Dilek Şendil, YKY, İstanbul, 2008, s. 176

profesörlük unvanını reddeder. 1919'da Hamburg Üniversitesi'nin kurulmasında kardeşiyle birlikte desteği olur, profesörlüğü o zaman kabul eder. Bu sıralarda akıl sağlığı, çalışmasını ve araştırma yapmasını engeller hale gelmiştir. 1921 yılında İsviçre'de bulunan Ludwig Binswanger'in nöroloji kliniğinde depresyon ve şizofreni nedeniyle tedavi görmeye başlar. 1924'de tedavisi tamamlanır ve Hamburg'a geri döner. Bu arada Fritz Saxl onun çalışmalarını ve kütüphanesini düzenlemekle uğraşmıştır. Yandaki binanın da dâhil edilmesiyle genişleyen kütüphane 1926'da kapılarını açar. Ziyarete gelenler, kapının üzerinde "Mnemosyne" (bellek) yazılı bir tabelayla karşılaşır. Bu isim aynı zamanda Warburg'un üzerinde çalıştığı ünlü Mnemosyne Atlas projesini hatırlatır. Aby Warburg 26 Ekim 1929 tarihinde kalp krizinden dolayı yaşamını yitirir.

A- Pathos Formula

Aby Warburg araştırmalarında insanlığın görsel hafızasında bazı duruş, tavır ve aksesuarların yeniden kullanıldığını saptar. Bazı dönemlerde duyguları ifade etmek için kullanılan duruşlar, başka dönemlerde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Warburg bunu "Pathos Formula" diye adlandırır. Pathos Formula "bilinçdışı miras kalmış durumlar"ı tanımlar, bu bir çeşit kültürel altbilinçtir.

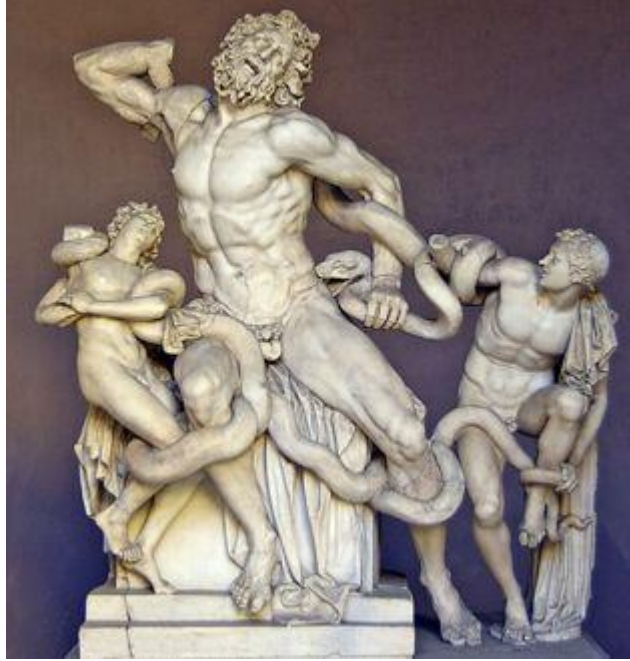
Warburg, Pathos Formula'yı ilk kez doktora tezi "Botticelli's Birth of Venus and Primavera"da dile getirmiştir. "Pagan Dönemin Yeniden Doğuşu" üzerine yazdığı makalede bunu derinlemesine inceler. Örneğin:

"1488'de Roma'da Laokoon'un küçük bir röprodüksiyonu bulunduğu 'resmi bulanlar, daha mitolojik öyküyü hatırlamadan, acı çeken figürlerin canlılığı ve certi gensti mirabili (mükemmel jestler) sinden sanatsal anlamda çok etkilendiler.' Rönesans tarihçisi Jacob Burckhardt ve Friedrich Nietzsche'nin ortaya attığı kavramlardan da yararlanan Warburg, 'tutkulu acı çekişin' pathos formula'sının

kökeninin Antik Çağdaki vahşi törenler ve Dionysos taşkınlıkları olduğu sonucuna vardı.”²

Gotthold Ephraim Lessing’in *Laokoon* adlı klasik metni Warburg’a ilham kaynağı olur:

“Lessing’in çalışması genç Warburg sayesinde yalnızca resimlerle sözcüklerin farklı yaratıcı sistemlerini keşfetmeye kalkışan bir fikrin gücüyle değil, hepsinden önemlisi her çağın kendine göre sebeplerle kendi semboljisini ve anlamını dayandırdığı geleneksel bir bakış açısını yakaladığı görüşüyle tanışmıştı, buna “tamamen tarihsel özellikte bir sorun olan eski uygarlıkların varlığını sürdürmesi” adını verdi. Warburg açısından şekillenmeye başlayan soru eski sembollerin farklı çağlarda nasıl yenilendiği ve birbirleri arasındaki ruh göçünün nasıl bağdaştığı ve nasıl aksettiği idi.”³



Resim 2, Laokoon ve Oğulları, M.Ö. 175-150

² Stephen F. Eisenman, *Ebu Graib Etkisi: Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*, Çeviri: Işıl Özbek, Versus, İstanbul, 2007, s. 50

³ Manguel, *a.g.e.*, s. 178

Hopi yerlilerinin ritüellerini, ve özellikle yılan danslarını (serpent ritual) incelemiş ve bunu Musa'nın yılanı* ve Laokoon ile ilişkilendirmiştir. Laokoon'u birçok ressam kullanmıştır. Örneğin: *“Michelangelo, Laokoon'ları 1506'da Roma'da ortaya çıkarıldıklarında gördü ve onlardan Sistine Şapeli'nin tavanının köşelerinden birine çizdiği Haman'ın İdamı eserinde yararlandı.”*⁴

Warburg 1905 yılında yazdığı “Dürer ve İtalyan Antikitesi” adlı çalışmasında, Orpheus'un ölümünü temsil eden Dürer'in bir deseninin çözümünden yola çıkarak (Mantegna'nın atölyesinden çıkma bir gravürden esinlenmiştir) Pathos Formula'nın nosyonunu açıklar. 1907'de Flaman halılarını incelemesi sonucunda, temel tutkuların ve davranışların ortak zenginliğini “Leidschatz” kavramıyla tanımlar.⁵

Warburg sadece resimlerde değil, para, madalya ya da duvar resimlerinde de saklı olan anlamı keşfetmeye çalışır. *“Warburg, Manet'nin “Kırda Kahvaltı” resminin Pathos Formula'nın son gelişiminin bir örneği olarak gördü. Resmi yapılmış bu sahnenin kaynaklarını sadece 16. yüzyıl sanatında değil, aynı zamanda Eski Mısır lahitlerinde görür.”*⁶

*“Pathos Formula” kendi içinde iki tür hafıza taşır: bir tarafta, tehdit edici baskısıyla travmatik karşılaşmaların hafızasını taşır; öbür tarafta, bu karşılaşmadaki ilişkiyi alımlayanın bilinçli savunmasını hatırlar. Zaman içerisinde, Pathos Formula tarihin ilerlemesiyle, farklı ve çeşitli bağlamlarda, kültürel bir ürün olarak ortaya çıkar.”*⁷

* Musa ile Harun, birlikte Firavunun karşısına çıkarlar. Musa, Yahudilerin serbest bırakılması konusunda Firavunu ikna etmeye çalışır. Firavun: "Senin Tanrın kim ki onun sözünü dinleyip İsrail Halkını salayım? Tanrını tanımayan, İsrail Halkını da salmıyorum" yanıtını verir. Bunun üzerine Musa, asasını yere atar asa yılanı dönüşür. Firavun'un sihirbazları da ellerindeki ipleri yere atarlar, onlar da yılanı dönüşür ve Musa'nın yılanı, diğer yılanları yutar.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Musevilik%27te_Musa 23.09.2009

⁴ Eisenman, **a.g.e.**, s. 57

⁵ Mathias Bruhn, “Aby Warburg (1866-1929), The Survival of an Idea”,
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> 24.09.2009

⁶ Adi Efal, “Warburg's “Pathos Formula” in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts”, s.222
http://www.tau.ac.il/arts/projects/PUB/assaph-art/assaph5/articles_assaph5/AdiEfal.pdf 24.09.2009

⁷ Adi Efal, **a.g.e.**, s.222

Örneğin, savaşlar, felaketler dolayısıyla özellikle fotoğraflarda sıkça karşılaştığımız yaralı veya ölü çocuğu kucağında tutan anne veya babanın görüntüsü “pieta”ya karşılık gelmektedir. Bunun fotoğraftaki ilk örneklerinden biri Eugene Smith’in “Tomoko Uemura in Her Bath, Minamata, 1972” fotoğrafıdır.



Resim 3, W. Eugene Smith, Tomoko Uemura in Her Bath, Minamata, 1972

Warburg pathos formula teorisini klinikte yattığı sıralar bir konferans olarak sunmuş ve bu sayede iyileştiği kabul edilip taburcu edilmiştir.

“Klinikteki günler yavaş bir iyileşme ve aklını başına toplama çabasıyla geçti, çünkü o dağınık düşüncelerini birleştirmeye çalıştıkça kafasındaki görüntülerle bölük pörçük notlar binlerce parçaya bölünüyordu. “Tanrı ayrıntıda gizlidir” derdi durmadan. Ama “Ben ayrıntılarda boğulurum” diyen Rousseau gibi peşinden gittiği resim ve düşünce tutamlarını artık bir araya getirmeyi başaramıyordu. Fakat Dr. Binswanger’in tedavisiyle yeniden bir bütün olduğunu hissetmeye başlamıştı, 1923’te, eğer akli dengemi kanıtlayabilirsem yetkililer beni salıverirler mi diye sordu. Klinikteki hastalarla görüşmeyi önerdi, 23 Nisan günü gençlik yıllarında Kuzey Amerika’da seyrettiği yerlilerin yılan ayinleri hakkında bir konuşma yaptı. O sırada günlüğüne yazdığı bir notta kendini yılanbaşı Medusa’nın katili, zehirli canavarın gözlerine doğrudan bakmaktan kaçınırken kalkanına yansıyan aksine bakarak onu öldüren Perseus olarak gördüğünü belirtmişti. Ayrıca, Perseus’un ortaçağda kahraman olmaktan çıkarılıp falcı olmaya indirildiğine, ancak yıllar

*sonra Rönesans döneminde kahraman insanlığın temsilcisi olma payesine yeniden kavuştuğuna işaret ediyordu.*⁸

Warburg ortak duygu ve davranışların farklı zaman ve kültürlerde tekrarlandığını saptaması ve bunun kuramını geliştirmesi, başta sanat tarihi olmak üzere birçok araştırmalara kaynak olmuştur. Özellikle sanat eserlerinin fotoğrafları dolayısıyla karşılaştırmalı çalışmalar ve eser incelemeleriyle yeni keşifler söz konusudur.

B- Aby Warburg Kütüphanesi

Aby Warburg gelecek kuşaklara da kalacak bir kütüphane oluşturabilmek için, ailesinin de maddi desteğiyle düzenli olarak kitaplar biriktirmiştir. Strasbourg Üniversitesi'nde Botticelli üzerine araştırmalar yaparken, kütüphanenin zenginliğinden ve öğrencilerin serbestçe tüm kitaplardan faydalanabilmesinden etkilenir. Ağabeylerinin yaşadığı İngiltere ve Amerika'ya yaptığı ziyaretler sırasında, araştırma kurumlarını inceler. Warburg, bir üniversiteden yoksun olan Hamburg'da büyük bir kütüphanesi olan bir enstitü açmak istemektedir. 1914 yılında kütüphaneyi bir enstitüye dönüştürme düşüncesi kafasında şekillenir.

1919 yılında Hamburg'da bir üniversite açıldığında, buraya gelen yeni öğretmenlerden birçoğu doğal olarak Warburg'un kütüphanesiyle işbirliği yapmaya heveslidir. Bu araştırmacılar arasında: E. Cassirer (Felsefe), G. Pauli ve E. Panofsky (Sanat Tarihi), K. Reinhardt (Klasikler), R. Salomon (Bizans Tarihi), H. Ritter (Doğu Dilleri) bulunur. Bu küçük grup kısa sürede diğer Alman ve yabancı Belçikalı, İtalyan, Hollandalı ve İngiliz bilim adamlarıyla büyür.⁹ Warburg'un yarattığı, onun kişiliğinden ve çalışmalarından etkilenen genç adamların desteğiyle yaşamaya devam eder. Warburg hasta olduğu ve klinikte kaldığı sırada (1921-1924), koleksiyonu, özel bir kütüphaneden halka açık bir enstitüye dönüşür.

⁸ Manguel, **a.g.e.**, s. 183-184

⁹ E.H. Gombrich, **Aby Warburg: An Intellectual Biography**, Phaidon, Oxford, 1986, s. 332

“1920 yılında kütüphanesini akademik çevrelere açma projesiyle karşı karşıya kalınca çektiği ıstıraba daha fazla katlanamayan Warburg otuz yıl önce Friedrich Nietzsche’nin tedavi gördüğü İsviçreli doktorlar Otto ve Ludwig Biswanger’in Kreuzlingen’deki ünlü kliniğine yatırıldı. 1924’e dek kaldı orada. ‘Neden’ diye sormuştu o zaman, ‘kader yaratıcı bir insanoğlunu sonsuz huzursuzluğa mahkum eder –ister cehennemde olsun, ister arafta ya da cennette onu zihinsel yetiştirme tarzını seçmeye zorlar?’”¹⁰

Lectures ve Studies adında iki yayın enstitünün çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu yeni çalışmalar sayesinde Warburg’un fikirleri daha iyi bilinir olur ve bir geleneğin kurulması sağlanır.

1920’de kütüphane yaklaşık 20,000 cilde sahiptir. O sıralar Almanya’da enflasyon vardır ve A.B.D.’de yaşayan bazı aile üyelerinden gelen fonlar sayesinde kitap satın alınmaya devam edilebilmektedir. Bir halk kurumu, kişinin herhangi bir halk kütüphanesinden ödünç alabileceği belirli standart eser ve süreli yayınlara sahip olmak zorundadır. Ve sonraki yıllarda Hamburg Üniversitesi’nin gelişmesiyle, birçok sayıda genç öğrenci kütüphaneye gelmeye başlar ve onların ihtiyaçları da göz önünde bulundurulur. Bu, koleksiyonun orijinal karakteri bozulmadan yapılmıştır.

Bu yeni çalışmalar, 1909’da satın alınan evin yeterli olmadığını ortaya koyar. Giderek artan sayıdaki okuyucular için yeterli sayıda oda yoktur. Tabandan tavana kadar duvarlar kitapla kaplıdır ve yeni kitaplar gelmeye devam etmektedir.

Warburg’un klinikteki tedavisi sonlanıp 1924’de Hamburg’a geri döndüğünde kafasında yeni fikirler vardır. Kütüphanenin yanındaki evi kütüphaneye birleştirme kararı verir. Böylece kütüphane özel ve kişisel karakterini korumaya devam edebilecektir. Bu iki ev yaklaşık 120,000 cilt kitaba yer vermektedir. Okuma odası, iyi bir akustiği olan eğitim odası, çalışanların odaları, fotografik koleksiyon için bir alan, banyosu olan bir misafir odası, bir fotoğraf stüdyosu ve temel yaşam

¹⁰ Manguel, a.g.e., s. 183

gereksinimlerini karşılayacak her şey bulunmaktadır. 1 Mayıs 1926’da yeni bina hizmete girer.¹¹



Resim 4, Warburg Kütüphanesi (Oval Kütüphane)

Warburg’un kütüphane odaları oval biçimdedir. Yani, birbirine sırtını dönen kitap rafları yerine, birbiriyle temas eden raflar yer alır. Kütüphane müdür yardımcısı Fritz Saxl Warburg’un ‘iyi komşu’ kuralından söz eder:

“Kişiyeye gereken çoğu kez bildiği kitap olmazdı. Başlığından pek anlamasa da yaşamsal bilgiyi içeren rafta o kitabın bitişiğinde duran bilinmedik komşusu olurdu. Burada “ağır basan fikir bütün –her birinin içeriğindeki daha kapsamlı ya da daha dar bilgi kırıntısını komşusuyla tamamlayan- kitapların bir hep birlikte başlıkları aracılığıyla öğrenciyeye insan zihninin ve onun tarihinin temel güçlerini algılamak üzere kılavuzluk etmesi gerektiği idi.”¹²

Filozof Ernst Cassirer de Warburg kütüphanesini ziyaret ettiğinde, farklı alan ve konulardaki kitapların yan yana dizilişine dikkat çeker:

“Warburg’un evrene bakışı doğrultusunda felsefe kitaplarıyla astroloji, büyü ve halkbilim kitapları yan yanaydı, sanat yayınlarıyla edebiyat ve din eserlerinin

¹¹ Gombrich, a.g.e., s. 333

¹² Manguel, a.g.e., s. 179

kapakları birbirine değerken, dil öğrenme kitapları teoloji, şiir ve sanat kitaplarının yanına konmuştu... Beni böyle derinden etkilemesinin nedeni kütüphanenin tematik alanlarından çok düzenlenme ilkesidir, bu ilke içerdiği konuların uzantısından çok daha fazla önem taşıyor. Burada sanat tarihi, din ve mitler tarihi, dilbilim ve kültür tarihi yalnızca yan yana yerleştirilmekle kalmamış birbirine ve hepsi birlikte kusursuz tek bir merkeze bağlanmış.”¹³

Dolayısıyla Warburg’un kitaplarını kataloglama biçimi klasik bir kütüphanecilik anlayışı içerisinde değildir. Konu, tarih veya alfabetik sıraya göre yerleştirilmiş bir düzen mevcut değildir. Kitaplar, Warburg’un zihnindeki bir düzende yerlerini bulur ve yine aynı nedenle yer değiştirebilirler.

“Onu tanıyanlar Warburg’u yönlendirenin, o sırada hangi konu ilgisini çekiyorsa onunla ilgili önemli kaynakçaları toplama “içgüdü” olduğundan söz ederlerdi, bu içgüdü onu raflardaki kitapları içinde bulunduğu zaman diliminde kovaladığı düşünce doğrultusunda yeniden sıralamasına (ve durmadan sıralama) yol açıyordu. Warburg’un hayalindeki kütüphane her şeyden önce çağrışımlar birikimiydi, her çağrışım yeni bir resme ya da metne kapı açan bir çağrışım yapar ve çağrışımlar okuyucuyu ilk sayfaya döndürene dek bu böyle sürüp giderdi. Warburg’a göre her kütüphane döngüseldi.”¹⁴

Bu yüzden Warburg’un kütüphanesini ziyaret eden bir okuyucu, belki de Warburg’un ilişkilendirme yapısını anlamaya çalışmaktansa, kitaplar arasındaki bu kesintisiz alanda düşüncelerin akıp değişmesine izin vermeli ve yeni bağlantılara açık olmalıdır. Kütüphanenin bir “büyük cam” (Marcel Duchamp) veya “büyük şeffaf ekran” (Azınlık Raporu, yön. Steven Spielberg) olduğunu düşünüp, hipermetinsel bir anlayışla okuma gerçekleşebilir.

Warburg Kütüphanesi bizi bir başka ünlü kütüphaneciye götürür. Jorge Louis Borges ve onun sıra dışı Çin Ansiklopedisi birçok kişiye ilham kaynağı olmuştur.

¹³ Manguel, **a.g.e.**, s. 174-175

¹⁴ Manguel, **a.g.e.**, s. 179-180

Michel Foucault “Kelimeler ve Şeyler” kitabının doğum yerinin Borges’in metninin içinde olduğunu söyler.

“Okunduğunda, düzene sokulmuş tüm yüzeyleri ve varlıkların kaynaşmasını bizim için yatıştıran tüm düzlemleri sarsalayarak, bizim bin yıllık Aynı ve Başka uygulamamızı şirazesinden çıkartarak ve onu uzun bir süre boyunca kaygılara garkederek, tüm düşünce alışkanlıklarını –bizimkileri: bizim çağımız ve coğrafyamızın sahip olduklarını- sarsan gülüşün içindedir. Bu metin “bir Çin ansiklopedisi”ni zikretmektedir, bu eserde, “hayvanlar: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) deniz kızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) deve tüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) ve saire, m) testiye kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler olarak ayrılırlar” diye yazılmıştır.”¹⁵

Foucault’ya göre bu ansiklopedide imkânsız olan, listelenen şeyler arasında bir yakınlığın söz konusu olması değil, böylesi bir yakınlığın olanaklı olacağı sahanın kendisidir.¹⁶

Borges, “Babil Kitaplığı” adlı öyküsünde sonu gelmeyen bir kütüphaneden bahseder. Her kitabın sırtında harfler vardır; bu harfler, sayfalarda yazılanları belirlemezler, yansıtmazlar. Kütüphanenin varlığı *ab aeterno*’dur (ezelden beri) ve dünyanın gelecekteki sonsuzluğuna işaret eder. Kitapların tümünün biçim ve düzeni dışı bir yapıları vardır. *“Kitaplık sınırsız ve sarmaldır. Bir sonsuzluk yolcusu ondan geçerek hangi yöne giderse gitsin, yüzyıllar sonra aynı ciltlerin aynı bozuk-düzende yinelendiğini görecektir.”*¹⁷ Warburg’un kütüphanesi de bozuk-düzeniyle, farklı kombinasyonlarla çoğalan (nitelik olarak) sonsuz sayıdaki kitaplar birliğidir.

¹⁵ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, 2.Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, s. 11

¹⁶ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çeviri: Elçin Gen, 1. Basım, İletişim, İstanbul, 2004, s. 130

¹⁷ Jorge Luis Borges, **Ficciones- Hayaller ve Hikayeler**, Çeviri: Fatih Özgüven, İletişim, İstanbul, 2005, s. 67-76

Ülkedeki siyasi değişimden dolayı kütüphanenin Hamburg'da kalması mümkün gözükmemektedir. 1933 yılında, Fritz Saxl ve Gertrude Bing'in çabalarıyla 60 binin üzerinde kitap ve 20 binin üzerinde fotoğraf, dosyalar ve mobilyalar bir daha Hamburg'a geri dönmek üzere Londra'ya, savaş sonrasında açılacak Warburg Enstitüsü'ne taşınır. Warburg'un sanat tarihini sınıflandırma sistemi korunur ve giderek büyür. Artık Mnemosyne, Almanca'da Nachleben (yaşam sonrası) anlamına gelen kelime, profesyonel bir araştırmanın metodolojik bağlamının korunması dolayısıyla metaforik olarak ikinci bir anlam kazanmıştır. Faxl kütüphanenin kataloglama sistemini yaparken Warburg'un esnek ve anarşik denebilecek sınıflandırmasına bağlı kalmıştır. Warburg kütüphanesi hala tarihteki sembollerin, klasik sanatın Rönesansa ve günümüz sanatına olan etkisi, özellikle kuzey, Dürer ve Flaman sanatındaki etkisi üzerine çalışmalara devam etmektedir.¹⁸ Bu kütüphane Warburg'un disiplinlerarası ilişkisini kavrayan araştırmacılar sayesinde onun anlayışını devam ettirebilmektedir.

C- Mnemosyne Atlas

Aby Warburg 1924'den başlayıp ölümüne kadar sürdürdüğü bir proje üzerinde çalışır. Siyah kumaşla kapladığı ahşap panolar üzerine klasik çağdan Rönesansa, sanat tarihinin görüntülerini içeren fotografik röprodüksiyonlar ve dergilerden kestiği resimleri derlediği bu çalışmaya "Mnemosyne Atlas" adını verir. Bunun için yaklaşık 2000 adet fotoğraf kullanmış ve 63 adet pano oluşturmuştur.

Mnemosyne, ilham perileri Musa'ların * annesi olan hafıza tanrıçasının adıdır. *"Olympos'lu tanrılar, titan'ları yendikten sonra titanlar savaşını şarkılarıyla öğebilecek mahluklar yaratmasını Zeus'tan dilediler. Bunun üzerine o da Mnemosyne yani hafıza adlı tanrıçayla birleşerek dokuz musa'yı dünyaya getirdi."*¹⁹

¹⁸ Mathias Bruhn, "Aby Warburg , The Survival of an Idea", <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> 24.09.2009

* Clio: tarih, Melpomene: tragedya, Thalia: komedi ve burlesk, Calliope: epik şiir, Urania: astronomi, Euterpe: müzik, Polymnia: şarkı ve oratoryo, Erato: aşk ve evlilik şarkıları, Terpsichore: dans musa'sıdır. Kaynak: Alexander S.Murray – William H.Klapp, "Manual of Mythology", Tudor Publishing Company, New York, 1954

¹⁹ Eckart Peterich, **Küçük Yunan Mitologyası**, çev: Suat Yakub Baydar, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s. 30

Cizvit Claude Clemens'e göre "müzeler" Musa'ların yaşadığı yerlerdir.²⁰ Mnemosyne aynı zamanda Warburg'un kütüphanesinin girişinde yazılıdır. Musa'lar, yani müzelerin annesi Mnemosyne kitapları, yani kütüphaneyi temsil eder. Şöyle de ifade edebiliriz: Müzeler kütüphanede kitapların içinde yer alır; André Malraux'nun Hayali Müzesi'nde olduğu gibi.



Resim 5, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, No:32, 1926

Atlas kelimesinin İngilizceden çok Alman diliyle yakınlığı vardır. 16. yüzyıl sonundan itibaren, coğrafya ve astronomi üzerine bilgilerden oluşan bir kitap formatını tanımlamak için kullanılırdı. Bu format adını 1585'deki Mercator'un* harita koleksiyonlarından alır. Kitabın kapağında Atlas, Yunan mitolojisindeki Titan, gündüzle gecenin birbiriyle buluştuğu evreni omuzları üzerinde taşırken gösterilir. Fakat daha sonraları, 19. yüzyılda, kelime gelişip Almanca'da, sistematize edilmiş bilgiyi gösteren tabloları tanımlama şeklinde yerleşir. Yani deneysel bilimlerin

²⁰ Paula Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", **Museum Studies**, Edit: Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, 2005, s. 23

* Gerardus Mercator (1512-1594) harita koleksiyonlarına "atlas" adını veren kartograf.

nerdeyse bütün alanlarında bir atlasla karşılaşmak mümkündür: astronomi, anatomi, coğrafya veya etnografi atlası.²¹

Warburg için tüm bu kitaplar ve atlas panoları, yazılı ve görsel belleği temsil eder. Pathos Formula diye adlandırdığı görsel hafızanın barındırdığı ortak tavır ve duruşların, zamandan ve mekândan bağımsız olarak birbirleriyle olan ilişkilerini bu panolar üzerinde bir araya getirir. Atlas için düşündüğü bir diğer isim “Büyüklerle Hayalet Öyküleri”dir. Bir başka isim de Kant’ın “Saf Aklın Eleştirisi”ne gönderme yapan “Saf Akılsızlığın Eleştirisi İçin Resimli Kitap”tır. *“Başlıklardaki ironiden hareket ederek, benzersiz tasarımı Kant’ın akılcı estetiğine karşı, Dadaist bir anti-müze olarak da yorumlamak mümkündür.”*²²

Warburg gelişim yıllarında, etnolog Adolf Bastian’ın çalışmalarını ve en önemli kitaplarından biri olan atlas formundaki resimli etnoloji kitabı “The World in its Reflections in the Changing Thought of the Peoples”ı incelemiştir. Bastian bu çalışmasında, insanların fikirlerini, farklı uygarlıkları ve evreni temsil eden resimlerle biriktirmeyi amaçlar. Örneğin Hint sanatındaki cennet ve cehennem temsili, Dante illüstrasyonları... Bastian gibi Warburg da Atlas’ında temel insan tepkilerinin envanterini sunmak ister, ancak onun felsefesi insan tepkilerinin entelektüel olduğu kadar duygusal yönde de olduğudur. Evren görüntülerinin kökeninde, mit formlarında, korkunun üstesinden gelme ihtiyacının yansıması yorumlanır. Zamanla Mnemosyne Atlas, insanlık kültüründeki temel duygusal davranışların araştırması şeklinde biçimlenir.²³

Benjamin Buchloh’a göre, fotoğraf ve bazı fotomontaj uygulamaları dolayısıyla tanımlanan söz konusu arşiv mantığı (pozitif ya da negatif değerlendirilmekle birlikte) aynı zamanda tarih alanında Annales Ekolü’nün geliştirdiği düşünceleri temsil etmektedir. Annales Ekolü, Lucien Febvre, Marx Bloch ve Fernand Braudel tarafından pozitivist ekole bir tepki olarak başlatılmıştır.

²¹ Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive” , **October**, Vol. 88. (Spring, 1999), s. 119-122

²² Ali Artun, **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 1**, İletişim, İstanbul, 2006, s.246-247

²³ Gombrich, **a.g.e.**, s. 286

Tek başına siyasal yaşamdan daha ziyade ekonomik faaliyet, toplumsal organizasyon ve grup psikolojisiyle ilgilenmektedir. İnsan aktivitesinin bütün görünümünü hedefler. Toplumsal realitenin çeşitli tabakaları arasındaki çalışmada karşılıklı etkileşimleri ortaya çıkarır. Annales ekolü bir avuç iktidar sahibi merkezinde gelişen tarihten grup zihniyetlerinin keşfine ve zihin yapılarının incelemesine kaymıştır. Bu kaymada Buchloh, Annales ekolünün tarih yazımı ve fotoğraf üzerine söylemleri arasında ilişkiler bulmuştur. Her ikisi de tarih yazımına yeni yollar getirmiş, kendi tarih disiplinlerinde epistemolojik değişikliklere neden olmuştur. Mnemosyne Atlas'ta elitist sanat ile popüler kültür arasındaki sınırların parçalanması, sanat tarihi yöntemlerinin ve kategorilerinin sorgulanması, dolayısıyla aynı zamanda formel ve stilistik bir çözümlenmeye doğru yönelme, Annales ekolünün genişletilmiş metodolojisine ve çalışma hedefine karşılıktır. Buchloh, Annales ekolünün anlayışında Braudel'in önerdiği tarihin üç tabakasını referans almıştır:

- Yüzeyde, olayların tarihi
- Ortada, konjonktürlerin tarihi
- En altta, bütün yüzyılları kapsayan yapısal tarih

Atlas, bütün bu sanatsal uygulamaları mümkün kılan epistemolojik temeldir. Warburg'un atlası bir çeşit epistemolojik öncüdür.²⁴

Warburg'un Mnemosyne Atlas projesinin temelinde, önceki çalışmalarından ve kütüphanesinde oluşturduğu sistematikten yola çıkarak ortak hafızanın ifade biçimlerini tanımlayan görsel kodlardan yararlandığını söyleyebiliriz. Herhangi bir eser, sadece üretildiği döneme veya ifade edildiği tanıma karşılık gelmeyebilir. Sanat eserlerinde zaman içerisinde tekrarını bulan tavırlar mevcuttur. Bunun için aynı kültürel yapıdan gelmek gerekmez. Bir duygunun ifadesi zamandan ve mekândan bağımsız olarak yeniden benzer formlarda karşımıza çıkabilir. Önemli olan, zihin akışını serbest bırakmak, metinler ve görseller arasında hipermetinsel bir anlatıya olanak tanımaktır. Böylece, öğrenilmiş ve tanımlanmış metinlerin dışına

²⁴ Vincent Lavore, **Now: Images of Present Time**, McGill-Queen's University Press, 2003, s. 174-175

çıkabilmek ve öznel bir anlatıya sahip olabilmek mümkün olabilecektir. Aby Warburg'un da aslında ulaşmak istediği budur.



Resim 6, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, No:55, 1929

Warburg'un çalışmasında dikdörtgenler ve kareler içerisinde elementlerin birbiriyle olan ilişkisini açıklayan çizim ve grafikler görmekteyiz. Aynı zamanda konuyla ilgili açıklama metinleri yer alır. *“Böylece onun Atlas'ının sadece bir kolaj*

denemesi değil de sanat tarihinin yeniden anlamlandırılmaya çalışıldığı bir görsel-metinsel çalışma olduğunu anlayabiliriz.”²⁵

Warburg konferanslarında, konuşmasının içeriğine göre yeniden düzenlediği bu panolardan faydalanır. İğneyle tutturduğu resimlerin yerlerini değiştirerek, zihnindeki anlatıyı ifade eden yeni birleşimler meydana getirir. Warburg metinleri diğer metinlerle ilişkilendirdiğinde veya yeni bir anlatı oluşturduğunda, panodaki resimler de yer değiştirerek anlatıdaki yeni konumlarını alırlar. Böylece yüzlerce anlatı ortaya çıkabilir. Mnemosyne Atlas hatırlamanın ve ortak kodların yardımcı ögesidir.

“Birçok sanat eleştirmeni ve tarihçisi Warburg’un koleksiyonunu farklı nitelikleri ile ele almaktadır. Susan Sontag’ın da belirttiği gibi, bir kısmı Warburg’un projesini kişisel bir etkinlik olarak görmektedir. Koleksiyonerin bir araya getirdiği bini aşkın imajın neye göre seçildiği ile ilgili ipuçları oldukça sınırlıdır. Bir grup araştırmacı ise bu koleksiyonda daha kapsamlı ve akılcı bir sistematığın varlığını savunmaktadır. İmaj koleksiyonunu oluştururken Warburg’un sadece beğendiği resimleri mi topladığını, yoksa bilinçli bir koleksiyon mu oluşturduğunu bilmiyoruz. Ancak bugün geriye dönüp bakıldığında, büyük bir olasılıkla, her iki motivasyonun da etkin olduğunu söyleyebiliriz. Kişisel beğenilerle akademik ilgi alanını çakıştıran Warburg koleksiyonu, günümüz müzelerinin işleyişi ve nesnelere biçimlendirmesi açısından öğreticidir.”²⁶

²⁵ Mathias Bruhn, “Aby Warburg (1866-1929), The Survival of an Idea”, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> 24.09.2009

²⁶ Ayşen Savaş, “Arzulanan Nesnelere: Müze, Nesne ve Hafıza Arasında Sıkışan Mekana Dair”, <http://www.obmuze.com/volvotop38.asp> 30.09.2009



Resim 6a, Aby Warburg, Mnemosyne-Atlas, 55 No'lu Panodan Detay (1929)

Warburg, sanat tarihini görüntünün disiplinlerarası antropolojisine dönüştürmüştür. Georges Didi-Huberman için Mnemosyne Atlas bir avangard nesnedir. Son yıllarda Mnemosyne Atlas'ın değişik formatları yayınlanmıştır. Panellerin tam boyutlu rekonstrüksiyonları yapılır, bunlar değişik durumlarda sergilenir, hem online hem offline elektronik versiyonları farklı dillerde yayınlanır ve üç tane de basılı edisyonu çıkar. Bunlardan bir tanesi “Mnemosyne 1929” (1998), mavi bir kutunun içinde sunulan ciltli bir kitaptır. Bu kutunun içerisinde panellerin röprodüksiyonları bağımsız kartlar halinde kullanıma sunulur. Birbirleriyle bağlantılı olmayan kartlar içeren bu kutu oldukça şaşırtıcı, büyüleyici bir obje, adeta bir hazine kutusu ya da wunderkammer gibi çekicidir. Etkileşimli bir biçimde kişisel bir mülk haline gelen oldukça değerli bir belgedir. Kullanıcılar Warburg'un seçiminin iç anlamlarına nüfus etmenin zor bir görev olduğunun farkındadırlar ama yine de kişi sadece kartların yerini değiştirme eylemiyle bile bir takım entelektüel çıkarımlar elde edebilir. Bu format ergodik* bir potansiyel gösterir. Çünkü kullanıcının seçimine göre bir dizi yapılandırma mümkündür. Bu yüzden de Atlas kişisel, etkileşimli, mobil ve uzatılabilir bir yöntem şeklinde geçilebilir.²⁷

* Ergodik: Yeterince beklenildiğinde tüm olası durumların meydana gelebileceği varsayımı.

²⁷ Antonella Sbrilli Eletti “Culture as a Role-Game: The Warburg Community”

<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/87.pdf> 2.10.2009

*“Warburg koleksiyonunda, nesnenin hafızanın aracı olabilmesinin ön koşulu bağımsızlığını ilan etmesi ve bağlamından koparılmasıdır. Ancak bu yöntemle görünen nesnenin bilgisine erişilebilmekte, en semiyolojik anlamı ile aynı nesne farklı öykülerin parçası olabilmektedir. Yeniden yeniden hafızaya yazılan nesnelere, birden fazla öykü için kullanıldıklarında son öykünün tazeliği içinde bir öncekini unutturabilirler.”*²⁸

Benjamin Buchloch’a göre Mnemosyne Atlas, Malraux’ya ilham kaynağı olan avangard eserleri çağrıştırır:

*“Warburg’un projesinin tarihsel bağlamı ve sosyal işlevi, evrensel bir estetik deneyim adına André Malraux tarafından “Hayali Müze”sinde görülmüştür. Bu durum Mnemosyne Atlas’ın, 1920’lerin tarihsel avangardının sanatsal çalışmalarıyla paralel bir ayrıcalık içerisinde yerini aldığını gösteriyor.”*²⁹

Ancak yine Buchloch’a göre *“ne kolaj ne de fotomontaj terimi, bu panellerin ikonografik tekdüzeliğini ve biçimsel görünürlüğüne, ya da malzemelerdeki engin arşivsel birikimi layıkıyla tanımlamaz.”*³⁰

Buchloch *“Warburg’un projesi, bize Sürrealist montaj yöntemlerini hatırlatan, hiçbir metinsel açıklama olmadan tarihsel bilgi veren büyük nitelikte bir organizasyon ve sunumdur”*³¹ saptamasında bulunarak, Mnemosyne Atlas’ı, bir başka yapıyla, Walter Benjamin’in *“Pasajlar”* isimli sıra dışı ve bitmemiş edebi metniyle ilişkilendirir. Benjamin’in girişimi, 19. yüzyıl Paris’inin analitik bir hafızasını kurma üzerine metinsel bir montajdır. Benjamin de *“Pasajlar”*ı Sürrealistlerin montaj tekniğiyle ilişkilendirerek *“bu çalışmanın metodu edebi montajdır. Söyleyecek bir şeyim yok, sadece gösteriyorum”*³² demektedir.

²⁸ Savaş, a.g.e.

²⁹ Buchloh, a.g.e., s.124

³⁰ Buchloh, a.g.e., s.118

³¹ Buchloh, a.g.e., s. 127-128

³² Buchloh, a.g.e., s.128

Buchloch aynı zamanda Theodor Adorno'nun "Pasajlar"ı tanımlarken, Warburg'un "Mnemosyne Atlas"ına da gönderme yaptığını belirtmektedir: *"Benjamin'in niyeti, aşikâr olan bütün yorumları elimine etmek ve materyali çok edici bir montajla sadece sahip olduğu anlamlarını ortaya çıkarmak... anti-öznelliklerinin doruk noktası, onun büyük eserinin sadece alıntıları içermesidir."*³³

Aby Warburg önce sanat tarihçiler, sonra da sanatçılar tarafından yeniden keşfedilmiş, arşivcilere ve müzecilik çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur. *"Warburg'un yöntemi son derece sofistike bir örneği olsa da, bilgiyi araştırmanın ve performe etmenin mevcut en iyi yollarından bir tanesidir. Warburg'un beyni hem bilişsel hem de anlambilimsel olarak bir araçlar sistemini kavrayabilecek bir makinaydı (siberdi)."*³⁴ Gerek Mnemosyne Atlas gerekse Warburg kütüphanesi günümüzde şu kavramları akla getirmektedir: *"çağrışım (association), bağlantı (connection), doğrusal olmama (nonlinearity), mobilite (mobility), link ve hiperlink, hipermetin (hypertext) ve web."*³⁵ Bu kavramlar ikinci bölümde incelenecektir.

II. ANDRE MALRAUX

Georges André Malraux (1901-1976) Paris'te varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Çocukken babası Fernand-Georges ve annesi Berthe (Lamy) Malraux ayrılırlar. Malraux annesi ve büyükannesi tarafından büyütülür. Doğu dilleri öğrenimi görür ancak mezun olmadan okulu bırakır.

21 Ekim 1921'de kendisinden yaşça büyük, zengin ve özgüven sahibi yazar Clara Goldsmidt ile evlenir. Kısa bir süre yayıncı olarak çalıştıktan sonra, 1923 Ekim'inde eşi Clara ve çocukluk arkadaşı Louis Chevasson ile birlikte Kamboçya'ya, o zamanlar Fransız himayesindeki Çinhindi'ne giderler. Khmer uygarlığına hayran olan ve üzerinde araştırmalar yapmış olan Malraux, Khmer tapınaklarını yeniden keşfetmeyi ummaktadır ancak 24 Aralık'ta, Banteay Srei tapınağındaki alçak kabartmaları çalmak suçundan tutuklanırlar. Clara Malraux'yu

³³ Buchloh, a.g.e., s.128

³⁴ Eletti, a.g.e.

³⁵ Eletti, a.g.e.

serbest bırakırlar, Fransız hükümetinin araya girmesiyle André Malraux da 28 Ekim 1924’de serbest kalır ve Kasım ayında Fransa’ya döner.

Saygon’a giden Malraux, Şubat 1925’ten itibaren L’Indochina gazetesinin editörlerinden biri olarak görev alır, diğer editör Paul Monin’dir. Ağır Fransız sömürge yasaları karşısında tavır alan ilk gazetedir L’Indochina. Malraux siyasetten sanata birçok konularda yazılar kaleme alır. 1925 sonunda Paris’e döner. Paris’e döndükten sonra Gallimard yayınevinde editör olarak göreve başlar.

1933’de, Malraux’nun en ünlü romanlarından biri olan “İnsanlık Durumu” (La Condition Humaine) yayınlanır. Bu roman Goncourt ödülünü alır ve uluslararası bir şöhret yakalar.

Malraux 1930’larda birçok antifaşist ve solcu davalara destek verir. İspanya İç Savaşı’nda Cumhuriyetçiler için savaşır ve Uluslararası Brigades Savaş Gücü’nün organizasyonunda yer alır. Malraux komünizmle ilişkisini keser – Nazi-Sovyet anlaşmasını kabul etmez- ve yazmaya yoğunlaşır. Savaş sonrasında açıkça Stalinizm karşıtıdır.

II. Dünya Savaşı’nda Fransız tank bölümünde hizmet eder. 1940’ta yaralandıktan ve yakalandıktan sonra Seans’daki esir kampından kaçır. Malraux 1944’te ikinci kez kendisini tutsak alan Almanlardan kaçmayı başarır. Normandiya saldırısından sonra Direnişin aktif bir üyesi olur ve 1945’de Brigade Alsace-Lorraine’in Strasbourg savunmasının ve Stuttgart’a girişin başını çeker. Hizmeti madalyayla ödüllendirilir. (Médaille de la Résistance, the Croix de Guerre, and the British Distinguished Service Order.)

Malraux, de Gaulle’ün 1945-46’daki geçici hükümetinde enformasyon bakanı olarak görev alır. 1940’ların sonu ve 50’lerde sanat ve estetik üzerine birçok kitap yazar.

1948’de, bir konser piyanisti ve üvey kardeşinin dul eşi olan Marie-Madeleine Lioux ile evlenir. 1961’de iki oğlunu da bir kazada yitirir. De Gaulle

1958’de iktidara geldiğinde, Malraux’yu Enformasyon Bakanı olarak atar. Bir yıl sonra da Kültür İşleri Bakanı olur ve 10 yıl boyunca görevde kalır.

De Gaulle hükümetinden sonra Malraux “Anti-Memoires”i yazmaya başlar. Geleneksel otobiyografi anlayışına meydan okur, gerçek ve kurgu olanı harmanlayarak romanlarından alıntılar kullanır. İlk bölümü 1967 yılında yayınlanır. “In The Fallen Oaks”da (1971) yazar, de Gaulle ile olan konuşmalarını nakleder. Ölümüne kadar Paris banliyösündeki evinde yazmaya devam eder. Malraux 23 Kasım 1976’da Paris’te ölür.³⁶

A- Serüven Adamı Malraux

André Malraux’yu tanımlamaya çalışırken hangi özelliğini ilk sıraya koymak gerekliliği güç verilen bir karardır. Belki de böyle bir uğraşa girmek yanlış olacaktır. Çünkü onun editörlüğü, yazarlığı, siyasal eylem adamı olması, politikacı kimliği tamamıyla düşünce yapısının eylemde karşılığını bulduğu kimliklerdir ve dönem dönem birinin diğerinden daha baskın görüldüğü olmuştur. “*Ona hayran kesimin “son Rönesans adamı”, “entelektüel eylem adamı” gibi tanımlamalarının yanı sıra aleyhinde, “mit manyağı” ya da “tek otantik Fransız faşisti” diyenler de vardır.*”³⁷ Şurası kesin ki sıradışı bir kişidir. Sıradışılığı Doğu dilleri üzerine eğitim almaya karar vermesiyle kendini belli etmiştir diyebiliriz. Her ne kadar okulu bitirmese de doğuya, özellikle Asya’daki uygarlıklara olan ilgisi ve araştırmaları onu Çin, Yemen, İran gibi bölgelere yapacağı yolculuklara sürükleyecektir.

Clara, Malraux’nun sanat, edebiyat ve sinema üzerine beğenilerini paylaşır. Beraber Alman ve Flaman ekspresyonizmi, Afrika sanatını, avangard filmleri keşfetmişlerdir. İtalya, İspanya, Yunanistan, Almanya ve Çekoslovakya’ya seyahatler yaparlar. Daha sonra Asya’ya, Kamboçya’daki Khmer tapınaklarına bir keşif yolculuğu yapmayı planlarlar.

³⁶<http://www.kirjasto.sci.fi/malraux.htm+andre+malraux+biography&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr>
12.7.2009

³⁷http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm 15.7.2009

1923 Ekim’inde eşi ile birlikte Kamboçya’ya, o zamanlar Fransız himayesindeki Çinhindi’ne giderek orada çocukluk arkadaşı Louis Chevasson ile buluşur. Khmer uygarlığına hayran olan ve üzerinde birçok araştırmalar yapmış olan Malraux, Eski Kral Yolu’nu takip ederek Damreng dağlarından Angkor’a Kamboçya’nın balta girmemiş ormanlarından geçerek, Khmer tapınaklarını yeniden keşfetmeyi ummaktadır. Ancak 24 Aralık’ta, Banteay Srei tapınağındaki alçak kabartmaları çalmak suçundan tutuklanırlar. Tarihi eserleri çalma girişimi Malraux’nun hayatında bir kara leke olarak kalmıştır. Bu girişime, sanata olan tutkusu veya Fransa’ya döndükten sonra bu eserleri müzelere satabileceği düşüncesi neden olmuş olabilir. “*Muhtemelen buradan kaçırdığı eserleri Paris’teki Guimet müzesine sunmayı düşünüyordu. Bu müze özel koleksiyoncuların, arkeologların ve emekli sömürge subaylarının bağışladığı geniş bir Asya koleksiyonuna sahipti.*”³⁸ Yine de, sömürge karşıtı olan Malraux’nun, sömürgeye uğramış ülkelerin uygarlığına ait eserleri alıp Fransa’ya götürmek istemesinde bir çelişki olduğu muhakkaktır. Bu eylemini ancak, sanat tarihine ve özellikle Doğu sanatına olan tutkusu nedeniyle, onun bu sanat eserlerini Avrupa’da sergilemek ve tanınmasını sağlamak istemesinden kaynaklandığı gibi iyimser bir yorumda bulunabiliriz.

Tutuklulukları sırasında Clara kendilerini serbest bırakırlar umuduyla sahte bir intihar girişiminde bulunur. Haftalar sonra moral bozukluğu, hastalık ve mahkemeyi beklemenin korkusuyla bir kez daha denemeye karar verir. Açlık grevine başlar ve sinir krizleri geçirir. Yaklaşık 8 aylık ev hapsinden sonra, 1924 Temmuz’unda mahkemeleri olur. Mahkemede Malraux’nun toyluğu, Bolşevik bağlantısı ve anarşist eğilimi, Clara’nın Alman kökenli olması gibi daha bir sürü alakasız konuların üzerinde durulur. Malraux 3 yıl, Chevasson 18 ay hapis cezasına çarptırılır. Clara Malraux ise serbest bırakılır, çünkü o dönemde kadının görevi eşinin peşinden gitmektir. “*Fransa’ya dönüşünde gemide avukat Paul Monin ile tanışır ve Malraux’nun özgürlüğe kavuşması için desteğini alır. Daha sonra bu iki adam L’Indochine hayaliyle bir araya gelecekti.*”³⁹

³⁸ Isabelle de Courtivron, “The Other Malraux in Indochina”, **Biography**, 12:1 (1989:Winter) s.29 <http://pao.chadwyck.co.uk> 17.5.2009

³⁹ Courtivron, **a.g.e.**, s.29 <http://pao.chadwyck.co.uk> 17.5.2009

Clara Fransa'ya döndükten sonra André Malraux'nun serbest bırakılması için destek toplamaya başlar. "Gide, André Maurois, Mauriac, Jean Paulhan, Philippe Soupault, Louis Aragon, Doyon, Jacob, ve André Breton, 6 Eylül 1924'de Nouvelles Littéraires'da yayınlanan bir dilekçeye imza atarlar. Breton'un "Pour André Malraux," başlıklı yazısı da aynı gazetede 16 Ağustos'ta yayımlanır."⁴⁰ Malraux 28 Ekim'de serbest bırakılır ve Kasım ayında Fransa'ya döner.

Malraux 1925'te, Paul Monin'le birlikte L'Indochina gazetesinde çalışmak üzere Saygon'a gider. Clara da L'Indochine ekibinin bir üyesidir. Lokal ve yöresel haberler yazar ve Paris basınından edebi alıntılar yapar. Aynı zamanda, özellikle Straits Times gibi İngiliz basınından da çeviriler yapmaktadır. 1925'lerin başında tek başına Singapur'a yaptığı yolculukta çeviri ve basım için gereken izni almıştır.

Malraux, 1931 yılı Mayıs-Aralık ayları arasında dünya seyahatine çıkar: İsfahan, New York, SSCB, Afganistan, Hindistan, Birmanya, Çin, Japonya, Kanada. 1934'de arkeolojik keşifler için İran ve Afganistan'a gider. Arabistan'ın iç bölgelerinde, Saba Kraliçesi'nin yaşadığı söylenen kayıp şehri keşfetmek için uçakla inceleme uçuşları yapar. "Antimemoirs"de şöyle bahseder:

"Yaklaşık 30 yıl önce Saba Kraliçesinin (Saba Melikesi Belkıs) şehrini araştırma fikrini nasıl kafama sokmuştum?.. Mareb'in kalıntıları, eski Saba, Hadhramaut'da yer alır, çölün güneyinde, Aden'in kuzey-doğusunda. Geçen yüzyılın ortalarına kadar hiçbir Avrupalı oraya ulaşamamıştı; hiçbir arkeolojik keşif yapılamamıştı; bölge sadece yazılı söylentilerden biliniyordu. Yine de, bu, havadan kalıntıların yerini saptamak için yeterliydi, eğer keşif çok dikkatli planlanırsa, eğer uçak yere inemese bile fotoğraflanmış olacaktı. İngilizler kendi bölgeleri üzerindeki uçuşları yasakladığından beri, hareket yeri Djibouti olmak zorundaydı. Güvenilir cömertliğiyle Paul-Louis Weiller tarafından bana verilmiş tek motorlu bir uçağa sahiptim. Yedek depoyla birlikte 10 saatlik uçuşa yetecek kadar yakıt deposu taşıyordu (Mareb yaklaşık 5 saatlik bir mesafedeydi Djibouti'den, ve ilk seferinde bulunması gerekiyordu, fakat Afrika kıyısı yön bulma işareti olarak alınırsa dönüş

⁴⁰ http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm 15.7.2009

uçuşu kolay olabilirdi). Ben pilot değildim. Mermoz ve Saint-Exupéry niyetlenmişti, ama havayolu şirketi reddetti. Seetzen ve Burckhardt Mareb'e karadan ulaşmaya çalışırken ölümleriyle buluştular. Arapların tüfekleriyle vurulabilirdik... Bu fikir Corniglion'a (Edouard Corniglion-Molinier) cazip geldi, üstelik hiçbir havayolu şirketine bağlı değildi. Onu bu kadar cezbeden neydi? Arkadaşlık mı, belki, ya da diğer havayolu şirketlerinin keşif uçuşunun 'saçmalığı' dediği neyse, başka bir deyişle macera."⁴¹

Kitabında uzun uzun Saba Melikesi efsanesinden, o güne kadar bahsi geçen araştırmalardan bahseder. Arkadaşlarının iyi şanslar dileği eşliğinde uçağa binerler. Herhangi bir aksilik olması durumunda o bölgede telsiz frekanslarını ulaştıracak teknoloji mevcut değildir. Bilinmeyene doğru yola çıkarlar. Beş saatlik uçuşun ardından:

*"Kharid'in üzerindeydik... Olabildiğince alçaldığımızda yeri daha net görebiliyorduk. Artık çölün üzerinde değildik, fakat ileride terk edilmiş vahada işlenmiş toprağın izlerini gösteriyordu; hemen sağda çölden zarar görmüş kalıntılar vardı. Toprakta açıkça görülen kalıntılar, bu masif oval surlar, tapınaklar olabilir miydi? Nasıl iniş yapabiliydik? Bir tarafta uzanan kum tepesi dolayısıyla uçak devrilebilirdi; diğer taraftan kumun içinden volkanik kaya kalıntıları yansiyordu. Kalıntılara yaklaştıkça zemin göçüyordu. Daha alçaktan uçarak fotoğraf çektik. Boşlukta at nalı duvarlar açıldı: Nineveh gibi güneşte kurutulmuş tuğlalardan inşa edilmiş şehir, çöle geri dönmüşe benziyordu. Ana kalıntıya doğru geri döndük: oval bir kule, surlar, zarsı yapılar..."*⁴²

Uçağın yakıtının azalması dolayısıyla geri dönmek zorundadırlar. Kimsenin kolay kolay cesaret edemediği keşif uçuşu başarılı bir şekilde tamamlanmıştır. Diğer maceraperest yazarların, Rimbaud'nun, T.E. Lawrence'ın yaşadığı coğrafyaların çekiciliği bu sefer de Malraux ve arkadaşına unutulmaz bir serüven yaşatmıştır.

⁴¹ André Malraux, **Antimemoirs**, Hamish Hamilton Press, London, s.54-55

⁴² Malraux, **a.g.e.**, s. 60-61

Malraux'nun anıları, tarihi sanat yoluyla anlama ihtiyacıyla biçimlenir. Arkadaşıyla bu keşif uçuşunu yapma nedenini şöyle açıklar: *“Yaşadığımız efsanelerin bir tarihi vardır ve bu tarih daha çok tanımlayabildiğimiz anıtlar yoluyla anlamlı kılınır. Kalıntılardan nasıl bir düşüncenin ortaya çıkacağını merak ettim.”*⁴³ Malraux'nun maceraperestliği öncelikle sanata olan tutkusundan, Avrupa kültüründen farklı uygarlıkları tanımaya çalışma merakından ve siyasal görüşleri doğrultusunda ideallerinin ve insanlık adına bir şeyleri değiştirebilme uğruna giriştiği eylemlerde kendini bulmuştur. Bunlar Çinhindi, İspanya İç Savaşı -en azından başlangıcında- ve II. Dünya Savaşı'nın sonunda üstlendiği aktif roldür.

B- Eylem Adamı Malraux

1. Çin

André Malraux Saygon'da sömürgecilik karşıtı bir gazete çıkartır. Kısa bir süreliğine Fransa'ya gittikten sonra tekrar Saygon'a dönen Malraux, Şubat 1925'ten Ocak 1926'ya kadar L'Indochina gazetesinin editörlüğünü yapar. Bu sayede birçok önemli kişiyle tanışmış, ülkenin siyasi gündemini yakından takip etmiştir. Malraux sömürgecilik karşıtı Genç Annam Grubu'na (Young Annam League) katılır. Sömürge yönetimine karşı olarak kurulan bu gazetede rolü ve yerleşmiş Kuomintang hareketi ve Young Annam'da liderliği ününü arttırmıştır. Çinhindi'nde geçirdiği süre boyunca Malraux ulusalcı camia ile bağlantı içindedir. L'Indochine gazetesinin Maurice Cognacq'ın sömürge yönetiminin yozluğunu her gün ifşa etmesi dolayısıyla, gazetenin basımına durdurma yasağı gelir. Bunun üzerine Malraux kendi baskılarını yapabilecek olanağı sağlamaya çalışmak üzere Hong Kong'a gider. Bu sırada Kanton'a da, yeni Milliyetçi yönetimin karargâhının yerleştiği yere, bir ziyaret yapar ve orada Mikhail Borodin* ve grevi organize eden diğerleriyle tanışır. Malraux

⁴³ Marc Blanchard , “The Dandy and the Commissar: Notes on the History of Culture”, MLN, Vol. 115, No. 4, French Issue. (Sep., 2000), s. 686 <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28200009%29115%3A4%3C662%3ATDATCN%3E2.0.CO%3B2-H> 20.12.2008

* Mikhail Borodin 1923-1927 yılları arasında Kanton'da Kuomintang hükümetinde Sovyetler ve Komüntern temsilcisiydi. Bu dönemde Dr. Sun Yat Sen'in önde gelen danışmanından biriydi. Onun önerisiyle Koumintang kendini Leninist fikirlere açtı, komünistlerin katılımına izin verildi ve Whampoa Askeri Akademisi kuruldu. http://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Borodin 20.12.2008

Ağustos 1925'te Kuomintang eylemlerine de katılır. 24 Aralık 1925'te Fransa'ya döner.

2. İspanya ve Fransa

Malraux 1930'larda birçok antifaşist ve solcu davalara destek verir. İspanya İç Savaşı'nda Cumhuriyetçiler için savaşır ve Uluslararası Brigades Savaş Gücü'nü* organize eder. İspanya İç Savaşı, birçok farklı ulustan insanların bir araya gelip bir amaç uğruna örgütlendiği belki de son savaştır. Eric Hobsbawm'ın özetiyle:

“Liberallerden solun en uzak kesimlerine kadar herkes İspanya'da verilen mücadeleyi kendi mücadelesi olarak tanıdı. Burada ve yalnızca burada, sağın ilerleyişine silahla karşı koyan erkekler ve kadınlar, solun sonsuz ve moral bozucu gerileyişini durdurdular. Daha Komünist Enternasyonal Uluslararası Tugaylar'ı (ilk savaşçılar ekim ayının ortalarında gelecekteki üslerine ulaştılar) örgütlemeyen, hatta ilk örgütlü gönüllü birlik (İtalyan liberal sosyalist hareketi) cepheye görünmeden önce, belirli sayıda yabancı gönüllü Cumhuriyet için savaşmaktaydı. Sonunda elliden fazla ulustan kırk binden fazla genç yabancı... savaşmak için geldi ve çoğu burada öldü... bunlar ne paralı askerlerdi ne de, birkaç istisna dışında, maceracı idiler. Bir dava uğruna savaşmak için gelmişlerdi.”⁴⁴

Malraux 20 Mayıs 1936'da Halk Cephesi İspanyasını ziyaret eder. Şöyle demiştir o tarihte: *“Faşistlerle anlaşmazlıklarımızı günün birinde mitralyözlerle çözmemiz gerekeceğini biliyoruz.”⁴⁵* 18 Temmuz'da Franco'nun darbesinin ardından Malraux Fransa'da silahların teslimi ve askerlik alımının örgütlenmesini üstlenir. Ardından İspanya'ya giderek Madrid yakınlarındaki Barajas Üssü'nü düzenleyerek İspanyol hava filosunu kurar.

* Uluslararası Tugaylar 1936-1939 yılları arasında meydana gelen [İspanya İç Savaşı](http://tr.wikipedia.org/wiki/İspanya_İç_Savaşı)'nda Cumhuriyetçi güçlerin tarafında savaşmak üzere, farklı ülkelerden İspanya'ya gelen gönüllülerden oluşturulan cumhuriyetçi askeri birliklerdir. Tahminlere göre 53 ülkeden 32.000 gönüllü bu birliklere katılmıştır. http://tr.wikipedia.org/wiki/Uluslararası_Tugaylar 20.12.2008

⁴⁴ Eric Hobsbawm, *“Kısa 20. Yüzyıl”*, Çeviri: Yavuz Alogan, Everest Yayınları, İstanbul, 2007, s. 213-214

⁴⁵ Michel-Antoine Burnier, *“André Malraux”*, **İsyankar Yüzyıl**, Çeviri: İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, Birinci baskı, İstanbul, 2004, s. 416

Saldırılar ve bombardımanlar yedi ay boyunca sürer. Franco'cu birlikleri durdurmak mümkün olmaz. Bu arada Stalin İspanyol Komünist Partisi'ne yardım eder. Malraux Madrid'in kuzeydoğusunda komünistlerle birlikte bazı tehlikeli görevlere katılır. Teruel bölgesindeki son çatışma kötü biter, bu arada Malraux yaralanır.⁴⁶

Malraux İspanya İç Savaşı'nın mücadelesini ve izlerini "Umut" adını verdiği romanı ve filminde yansıtır. Malraux'nun "Umut" romanını Türkçeye çeviren Attila İlhan önsözde, Malraux'nun cesaretini T.E. Lawrence'dan yaptığı bir alıntıyla tanımlar: "*Lawrence 'Gündüzleri rüya gören adamlar tehlikelidir, çünkü rüyalarını gerçekleştirmeye kalkışmaya eğilimleri vardır' der. Malraux, her zaman o adamlardan biriydi; her zaman o adamlardan birisi oldu; o yüzden de daima 'tehlikeli' sayıldı.*"⁴⁷

Malraux II. Dünya Savaşı'nda Fransız tank bölümünde görev alır. 1944 ilkbaharında Albay Berger kimliğine bürünür, Lot, Corrèze ve Dordogne'da gizli örgütlenmeyi koordine eder. Temmuz'da, çıkartmadan sonra yaralanır ve Almanlar tarafından tutuklanır ama kaçmayı başarır. Ağustos'ta Alsace-Lorraine tugayının başına geçer; bütün çarpışmalarda ağızda sigara vardır ve silahsızdır. Geceleri içki içer ve felsefe, tarih sohbetleri yapar. Sabahları dövüşür. Birçok yeri, bu arada özgürlüğüne kavuşan ve Alman karşı saldırı tehdidi altında olan Strasbourg'u da o kurtarır.⁴⁸

C- Edebiyatçı Malraux

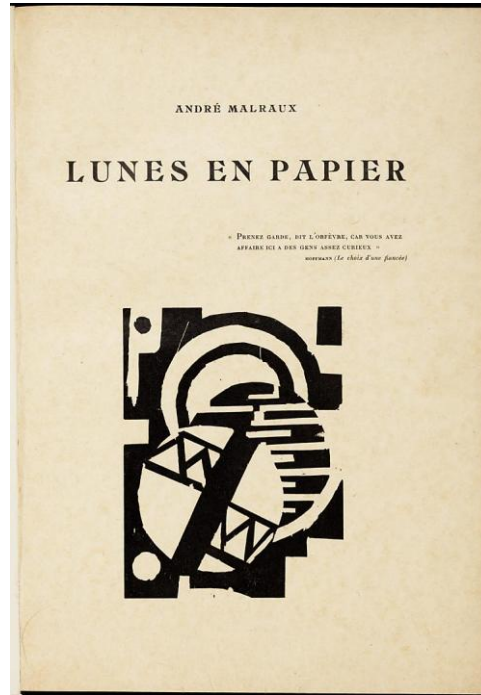
André Malraux 17 yaşındayken yayıncı ve kitap tutkunu René Louis Doyon'un yanında işe başlar. Birkaç edebi yapıtın başarılı editörlüğünün ardından kitap basımının teknik öğelerinin, bilhassa tasarım, tipografi illüstrasyonun önemi üzerine daha bir hassaslık göstermeye başlar. Meslek bilgisi belki de sanata olan

⁴⁶ Burnier, **a.g.e.**, s. 416-418

⁴⁷ André Malraux, **Umut**, Çeviri: Attila İlhan, İletişim Kitabevi, İstanbul, 1998, s. 14

⁴⁸ Burnier, **a.g.e.**, s. 416-418

tutkusundan gelmektedir. Sanat tarihi üzerine resmi bir eğitimi olmamasına rağmen, Asya sanatı üzerine geniş bir koleksiyonu olan Guimet Müzesi'nde ve Ecole des Etudes Orientales'de dersler verir; Paris'teki birçok galeri ve müzeye sürekli ziyaretler yapmaktadır. Birçok avangard edebiyat dergilerine katkısı genç Malraux'nun Pierre Reverdy, Laurent Tailhade, Blaise Cendrars ve André Salmon gibi yazarlarla bağlantı içerisinde olmasına olanak tanımıştır. Ondan sonra da hayranı olduğu birçok sanatçıyla tanışır: James Ensor, fovist ressam André Derain, şair ressam Max Jacob, hatta ilk kitabı "Kağıttan Aylar"ı (1921) ona adamıştır. Bu sıra dışı öykü hakkında Nouvelle Revue Française'de eleştiri yazısı çıkar; sürrealist hareketin öncüsü André Breton tarafından da övülür; kitabın desenlerini kübist ressam Fernand Léger yapmıştır. Malraux bunu yazdığında daha 19 yaşındadır.⁴⁹



Resim: 7, Andre Malraux, Lunes En Papier (1921), Kitap Kapağı

Lunes en Papier'in (Kağıttan Aylar) küçük bir edisyonu olarak yayınlanır. Sadece 112 adedi Hollanda Van Gelder kağıdına basılır. Bu kitap gizemli bir başlıkla ve şöyle bir uyarıyla başlar: "bu kitapta sembolik hiçbir şey yoktur". İçindeki üç

⁴⁹ http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm 15.7.2009

hikaye absürttür ve olaylar dizisi metaforlar, hayali ve bazen ciddi konularla alakalı gözükten nükteli bir tonda devam eder, kitap Ölüm'ün ölümü ile sonlanır.⁵⁰

La Tentation de L'Occident, 1926 (Batı'nın İğvası) mektuplardan meydana gelmiş sıra dışı bir denemedir.

“Uzun süre pek iyi tanınmayan, gizemli, kendi içine kapalı olan Çin, ‘yabancı şeytanlar’ın geldiğini gördü. Düşmanlık da yok değildi gelişlerinde. Bunlar alışveriş yapmaya veya O’nu değiştirmeye çalışıyorlardı. Tüccarların, merak sahibi insanların ve misyonerlerin ardından Batı’nın düşünceleri içeri girdi.”⁵¹

Bu saptamadan sonra, Malraux, Avrupa kültürünün Çinli aydınlara ne verdiği, Avrupa kültürünün onlara hangi iç kıskırtısını sunduğu sorularını sorar. Ve iki kültür arasındaki farkı şöyle ifade eder: *“Beyaz veya Sarı, insan düşler kurar, ama Beyaz İnsan düşler kurduğunda bu düş şöhret ve eylemdir, halbuki Sarı İnsan sessizliği ve dinginliği elde etmeye çalışır. Biri kendini aşmaya, diğeri evrenle kaynaşmaya, kendini evrenin ahengi ile uzlaştırmaya can atar.”⁵²* Doğulu ve batılı hayali iki genç karakterin, kitaplardan öğrendikleri kültürü deneyimlemek üzere ters istikamete yaptıkları yolculuk ve yazışmalar, aslında Malraux'nun kendi içine yaptığı yolculuk ve kendisiyle yazışmasıdır.

Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Batı'nın ahlaki ve ruhsal açıdan çöküşü, değerlerini yitirmesi konusu Malraux'nun romanlarında yer bulur. Değerlerin anlamını yitirmesi, yaşamın ve aynı zamanda ölümün de saçmalığı, Malraux'nun romanlarında geçen leitmotive'lerden biridir. “Absürt”, “Tanrı'nın ölümü”, “değerlerin yitimi” gibi kavramlar 1940 sonu ve 50'lerin varoluşçu yazarlarının kuramını temsil eden temalardır. Dolayısıyla André Malraux varoluşçuluğun öncülü olarak görülmüştür. Les Conquérants'ın kahramanlarından Garine şöyle demektedir:

⁵⁰ www.kb.nl/bc/koopman/1919-1925/c27-en.html 5.1.2009

⁵¹ André Malraux, **Batının İğvası**, Çeviri: Hilmi Uçan, Hece Yayınları, Ankara, 2002, s. 7

⁵² Malraux, 2002, **a.g.e.** s. 7-8

“Toplum, bence, kötü kurulmuş da düzeltilmeye elverişli bir şey değil, düpedüz saçma, anlamsız. İkisi arasındaki farka dikkat et. (...) Saçma! Saçma diyorsam, akla uymuyor demek istemiyorum. İsterlerse değiştirsinler bu düzeni, umurumda değil. Beni yıkan onun adaletsizliği değil zaten, daha da derin bir şey, ne kadar bağlanayım istersem isteyeyim, bu bağlılığımıza toplumsal bir biçim veremiyorum. Nasıl dinsizsem, öyle toplumdışıyım ben...”⁵³

Les Conquérants (1928) adlı romanı Malraux hala Saygon’da iken, 30 Mayıs 1925’te*, Şanghay’da kötü biten bir olayın etkisiyle yazmıştır. Bu olay üzerine ülkede büyük bir boykot başlar, batılı kurumların itibarı sarsılmaktadır. Les Conquérants, 25 Haziran – 18 Ağustos arasındaki kısa dönemi anlatır. Malraux bu sırada L’Indochine’in editörüdür.

“...İnsanı toplumsal anlamda belirlerse de, başlangıçtan bugüne kafasını kurcalamış iç sorunlarını görmezlikten gelmez: ölüm gibi, aşk gibi, şehvet gibi vs. Claude Mauriac, “Les Conquérants”dan söz ederken ne diyor, bu kitap diyor, ne kadar koşullarını değiştirmek isteyen bir şehir ve ülkenin romanıysa (Kanton ve Çin) o kadar da koşullarını değiştirmek isteyen bir adamın romanıdır (Garine). Böyle olunca, bu tür romanlarda insan, vazgeçilmez birim değerini korumaktadır.”⁵⁴

La Condition Humaine (1933) (İnsanlık Durumu), Şanghay kentinin, 1927 yılında milliyetçi Kuomintang ordularınca ele geçirilmesi sonrasında, şehirde yaşanan komünist direnişin hikâyesini anlatır. Başkent Pekin’in ve bütün ülkenin geleceğini belirleyen birkaç günlük süreç komünist liderleri ölüme götürürken, işçi kalabalıklarını da teslimiyet dolu bir acze sürükler. Yaşanan kitlesel trajedi, aynı zamanda bireyin çıkmazını da yansıtır: Anlamdan yoksun felaketler çağında yaşayan insanın en büyük uğraşı, hayatını anlamlı kılma çabasıdır. Ortak bir ülkü etrafında

⁵³ André Malraux, **Kanton’da İsyân**, Çeviri: Attila İlhan, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 13-14

* 30 Mayıs'taki kitle gösteri sırasında göstericilerin üstüne ateş açan İngiliz belediye polisi 13 kişiyi öldürür ve pek çok kişiyi de yaralar. Olayın ardından ülkenin pek çok yerinde her sınıftan insanın katıldığı gösteriler başlar. Özellikle Japonlara ve İngilizlere karşı sürdürülen, yaklaşık yedi ay süren grev ve gösteriler İngilizlerin sorumlu polis yetkililerini görevden alarak ve ölen işçilerin ailelerine tazminat vermesiyle yatıştır. Ancak olayın etkisiyle ülkenin her yerinde milliyetçi gösteriler patlak verir. http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/30_May%C4%B1s_Olay%C4%B1 7.12.2008

⁵⁴ Malraux, 1993, **a.g.e.**, Attila İlhan çeviri günlüğü, s. 11

kenetlenseler de, insan olmanın mutlak yalnızlığından kaçamayan roman kahramanlarının her biri, erdemleriyle olduğu kadar zaaflarıyla da hayat karşısında bir tavrı temsil eder.⁵⁵

Malraux'nun bu ünlü romanı, Pascal'ın ünlü düşüncesini anlatan bir tasvir gibidir. *“Her gün sırasıyla, gözlerinin önünde katledilen ve kendi ölüm sıralarını bekleyen, zincirlenmiş birkaç adamı hayal edin. Kalanlar kendi durumlarını arkadaşlarında görüyorlar ve birbirlerine umutsuzluk ve acı içinde bakıyorlar, kendi sıralarını bekleyerek. Bu görüntüde insanlık durumunu görürsünüz.”*⁵⁶ Romanın sonunda gerçekten de böyle bir sahne tanımlanır. Yenilgiye uğramış komünist devrimciler diri diri lokomotif kazanına atılarak yakılırlar.

1927 yılında Malraux Fransa'dadır. Ancak romanını yazdığı sıralar (Eylül 1931-Mayıs 1933) ikinci kez, yıllar önce devrim coşkusunun yaşandığı Sanghay ve Kanton'a bir yolculuk gerçekleştirir. Malraux bu romanıyla Goncourt ödülünü kazanır ve uluslararası bir üne kavuşur.



Resim 8, Andre Malraux, 1935 (Foto: Giselle Freund)

Le Temps du Mépris (1935), (Aşağılanma Zamanı) komünist bir adamın Nazilerce tutsak edilerek işkence görmesini anlatan romanıdır ve tarihsel olarak,

⁵⁵ <http://mitoloji.info/sair-ve-yazar-biyografileri/andre-malraux.nedir> 8.12.2008

⁵⁶ http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm 15.7.2009

Nazilerin toplama kamplarını ortaya çıkartan ilk edebi eserdir. Onun yazarlığının önemi buradan gelir: tarihe tanıklık eder, tanıklık etmekle kalmaz eyleme geçer ve deneyimlerini edebi yapıtlara dönüştürür.

L'Espoir (1937), (Umut) 1936-39 İspanya İç Savaşı sırasında yazılmasıyla ayrı bir öneme sahiptir. "Umut", İspanyol iç savaşını bir faşizm çözümlemesiyle birlikte aktarır. Romanın dokusu, mücadelenin seyrini belirleyecek kent olan Madrid'de kurulmuştur. Faşist saldırılara karşı sosyalistlerin cumhuriyetçiler, anarşistler ve sendikacılarla kurduğu cephe, ülkenin her yerinde çökmek üzeredir. Askeri karmaşa ideolojilerde de yansımaları bulur. Devrimci ordunun içindeki görüşleri ayırt etmek giderek olanaksızlaşır. Paris Komünü ve Sovyet Devrimi, geçmişteki modeller olarak direnişçilerin belleğinde birer imgedir. Silahlı sivillerle dolu kamyonların, sürekli söylenen Enternasyonal marşının, strateji tartışmalarının arasında hep cesetler vardır. Çatışmalarda düşenler, kurşuna dizilenler... Yaşam ile ölüm arasındaki bıçak sırtındaki çizgi hep sezdirilir. Malraux 1937'de yayımlanan bu romanında, diktatörlüğü yıllarca sürecek Franco'nun halkın bir bölümünden de aldığı destekle yıktığı barikatların öyküsünü anlatır. Yazar, "Devrim"i, hem bir kavram olarak, hem de İspanya'da geçen bir tragedyaya olarak sorgular.⁵⁷

Malraux'nun romanları tarihin ve kişisel tarihinin, kendi yaşam tecrübesinin yansımasıdır.

“André Malraux'nun yaşamı ve romanları arasındaki ilişki çok yakındır. “Fatihler” (1922) ve “İnsanlık Durumu” (1933), yazarının birinci elden yaşadığı gibi, Çin'de Komünizmin yükseldiği atmosferi yeniden yaratır. “Kral Yolu” (1930), ulaşılamayan noktaya vahşi yerlilerle kuşatılmış bölgede yer alan arkeolojik bir merak dolayısıyla çıkılan bir keşif gezisi, Malraux'nun kendi hayatından aktarılmıştır. “Umut” (1937) romanını Cumhuriyetçiler tarafında yer aldığı İspanya iç savaşı sırasında yazmıştır. “Altenburg'un Ceviz Ağaçları” (1945), 1940'da tank birliklerinde görevliyken Almanlar tarafından yakalanması sonrası yazarın deneyimlerini akla getirir. Bu yakın bağlantılar romanlarına daha derin bir anlam

⁵⁷ Malraux, 1998, a.g.e., arka kapak

katar sanki. Yazılarında ortaya çıkan dünya görüşünün, yüzleştiği yaşamının karşılığı olduğunu hatırlatır bize. Bu bağlantılar aynı zamanda, gerçekten de yaşanmış şiddet, işkence ve erotizm gibi tecrübelerin, yaşamın içinden bir eser yaratmanın canlılığını açıklar. Bir eylem adamı olan Malraux, romanlarında, eylemle çözümlenen yaşamın sonuçlarını ifade eder.”⁵⁸

Romanlarında tarihi gerçek kişilere de (Gandhi, Troçki vs.) yer verir. Örneğin “Kanton’da İsyân” romanında Gandhi’nin politikalarından, kişiliğinden bahseder. 1923’te Kanton’da Sun Yat Sen’in danışmanlığını yapan Mikhail Borodin de yer almaktadır.

Malraux’nun “an art of elipse” (bir elips sanatı) diye tanımladığı bir biçim vardır. Bunun romanda uygulanması “röportaj” formuna karşılık gelir. “*Röportaj dolaylı anlatımı dolayısıyla ayırıştır. Keşif belirlenmiş, hükmedilmiş ya da doğrudan yorumlanmış değildir. Onun yerine, iki kelimedense iki olguyu eliptik biçimde yan yana getirir... Röportaj gücünü, zekası ve duyarlılığı aracılığıyla gerçekliğe sahip olmasında bulmuştur.*”⁵⁹ Romandaki “yeni gazetecilik” anlayışı diye de tanımlanabilecek bu yöntem, gerçek olay ve kişilerin roman içersinde ve kahramanların diyaloglarında yer alması şeklinde tanımlanır. Bu yöntemi kullanmasında Malraux’nun gazetecilik tecrübesinin de etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

Malraux’nun romanlarındaki röportaj formu bazen olumsuz yorumlara neden olmuştur. Bunun nedeni de, aslında yapıtın bir kurgu-roman olduğunun, yazarının gerçeklikten yola çıkarak yeni bir kurgusal metin ortaya koyduğunun göz ardı edilmesidir. Lev Troçki’nin 9 Şubat 1931’de, Malraux’nun “Les Conquérants” romanını okuduktan sonra kaleme aldığı yazısından bir alıntı yapalım:

⁵⁸ J.H. Matthewa, “André Malraux”, **Contemporary Review**, 192 (1957:July/Dec.) s.24-25
<http://pao.chadwyck.co.uk/home.do> 11.12.2009

⁵⁹ Rima Drell Reck, “Malraux on Cinema and the Novel”, **Criticism**, 5:2 (1963:Spring) s.112
<http://pao.chadwyck.co.uk/home.do> 11.12.2009

“Kitap bir roman olarak adlandırılıyor. Aslında, önümüzde, ilk dönemlerinden Kanton dönemine kadar Çin devriminin romantikleştirilmiş bir tarihi duruyor. Bu tarih tam değildir. Toplumsal enerji bazen tablodan kayboluyor. Fakat okuyucunun gözlerinin önünden yalnızca devrimin parlıtlı epizotları değil aynı zamanda insanın hafızasına toplumsal simgeler olarak kazınan açık ve net silüetler de geçebilsin diye.”⁶⁰

Troçki kitabın, Çin Devrimi tarihini anlattığını ancak bunun tam bir tarih olmadığını dile getirir. Yine kendisinin dediği gibi “kitap bir roman olarak adlandırılıyor”. Dolayısıyla bunu “yazarın kurguladığı yeni bir tarih” olarak okumak gerekir. Malraux romanın bir “Çin devrimi günlüğü” gibi okunmaması gerektiği, esas vurgunun bireysel ve kolektif eylem arasındaki ilişki üzerinde olduğunu⁶¹ dile getirir.

Les Noyers de L’Altenburg, 1948, (Altenburg’un Ceviz Ağaçları) Malraux’un yarım kalmış bir romanıdır. Yazmaya başladığında “Melekle Savaş” ismini verdiği romanının metinlerinin büyük bir bölümü Gestapo tarafından yok edilir. Les Noyers de L’Altenburg, kaybolan romanın elde kalan parçalarıdır. Roman farklı zamanlarda geçen, çeşitli mekan ve karakterleriyle çoğul bir yapıya sahiptir.

“Her bölüm değişiminde, dönem, uzam ve kişiler de değişir: İkinci Dünya Savaşı’nın başlarında Fransa’nın uğradığı bozgunun Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman cephesinde geçen bir olaya, Enver Paşa’nın düşlediği Turan’ın umut kırıcı görünümünden Nietzsche’nin sayıklamalarına atlarız. Ama zaman ve uzam içindeki bu atlamalar, yazarın dönüp dolaşıp yeniden geldiği sorunları, bu sorunlara getirmeye çalıştığı yanıtları daha iyi, daha çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla, özellikle seçilmiş bir yoldur sanki: örneğin Alman siperlerindeki konuşmalar da Fransız koşuşlarındaki konuşmalarla çakışır, Altenburg toplantısındaki bilginlerin sordukları sorular da en somut yanıtları, bu basit konuşmalar bulur.”⁶²

⁶⁰ <http://en.marksist.com/node/1458> 12.12.2008

⁶¹ http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm 14.12.2008

⁶² André Malraux, **Altenburg’un Ceviz Ağaçları**, Çeviri: Tahsin Yücel, Alkım Yayınları, İstanbul, 2004, s. 5-6

Malraux'nun son romanında da bir kez daha değerlerin anlamını yitirmesini, ancak dayanışmanın önemini karakterleri aracılığıyla dile getirir:

*“Altenburg’un Ceviz Ağaçları, bir anti-roman olarak uygarlığın çöküşü ve geriye huzursuz insanın kalmış olması üzerine felsefi konuşmalarla doludur. Kahramanlardan Mollberg, insanlık macerasının anlamsız olduğunu ileri sürer, diğerleri peşine düşülecek değerli şeylerin kaldığını söylerler: insanlar arasındaki dayanışma ve zaman boyunca insanlık değerlerinin devamlılığı.”*⁶³

“Anti-Memoires” 1967, (Karşı-Anılar) geleneksel otobiyografi anlayışına meydan okuyan bir çalışmadır; Malraux gerçek ve kurgu olanı harmanlayarak romanlarından alıntılar kullanır. *“Malraux’nun karşı-anılar diye isimlendirmesinin nedeni, gerçek ile kurgu arasındaki ayrımı silikleştiren bir dramaya gereksinir ve böylece tarihin aksi şekilde kabul edildiği şüphesinin üzerini örter.”*⁶⁴ Dolayısıyla Anti-Memoires salt bir otobiyografi olarak değil, kurgusal bir metin olarak düşünülebilir.

“Les Chenes qu’on abat” 1971, yazarın de Gaulle ile olan diyaloglarını aktarır. Claude Mauriac, Malraux’nun yazarlığını şöyle tanımlar:

“...Aslında Malraux’yu ilgilendiren sadece iç varlığını besleyen çeşitli eylemlerle, zekasının bunlardan çıkardığı bereketli yorumlar. Adamakıllı yoğun yaşıyor, yaşadığını daha da zenginleştirmek için sonra başlıyor üstünde kafa yormaya, bu işi daha iyi başarmanın yolu da, ya açıkça, ya da önemini gözünde gittikçe kaybeden bir konu arkasına gizlenerek yaşantısını kağıda dökmek! Şüphesiz o kendi kendisini daha iyi tanıyabilmek için yazıyor, bizse onu yazdığı için tanıyabiliyoruz. Onun, masa başı hayatına aykırı onca sorunla yüklü yaşamasında edebiyatın yeri bu kadarlık işte, oysa bizi ilgilendiren de işte bu edebiyat, ne olacağı

⁶³ Thomas Molnar, “André Malraux: A Hero of Our Time”, **Intercollegiate Review**, 5:1 (1968:Fall), s. 35-40, <http://pao.chadwyck.co.uk/home.do> 14.12.2008

⁶⁴ Marc Blanchard, “The Dandy and the Commissar: Notes on the History of Culture”, **MLN**, Vol. 115, No. 4, French Issue. (Sep., 2000), s. 663 <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28200009%29115%3A4%3C662%3ATDATCN%3E2.0.CO%3B2-H> 16.12.2008

önceden belli olmayan ortaya çıkışı kendini belli etmek istemekten başka amaçlar yüzünden olan edebiyat. Bu böyle olunca, iyi yazmış kötü yazmış, Malraux'nun pek az umurunda. Diyeceğini en büyük kesinlikle en çabuk şekilde, diyor, işte o kadar. Önceleri uzun zaman önemseydiği kalem esnafının kuralına, yasağına sonunda kulak asmaz oldu çıktı. Onun için bakarsınız, aynı kelimeyi, demek istediğini en iyi o anlatıyorsa, birkaç satır aralıkla üst üste kullanmaktan çekinmez; bakarsınız, tümcelerinin dengesine ancak şöyle yeterince bir dikkat gösterir; bakarsınız, şurda burda uyumsuz ve berbat yarım uyaklar unutmuş, ya da konudur kompozisyondur hepsine sadece en elverişli deyimlemeyi olası kılmak için yukardan bir ilgi göstermiş. Dilinin çıkıntılı, bazı bazı fazla budanmış, hemen daima dağınık olması bundan, dağınık fakat ateşli, bu da çağrışım gücünü iyice yükseltiyor. Üslubuna önem vermediği için bir üslubu var Malraux'nun, yazar olmaya aldırmadığı için de bir yazar o, üstelik en iyilerinden de biri, sesi hiç unutulmayacak olanlardan... ”⁶⁵

1935 yılında Paris'te faşist tehlike ve savaş tehdidi karşısında "*Kültürün Savunulması İçin Yazarlar Kongresi*" düzenlenir. Organizasyonu hazırlayanlar arasında André Malraux da vardır. Kongreye 38 ülkeden 250'nin üzerinde yazar katılır. Malraux'nun ağzında sigara olan meşhur fotoğrafını çeken Gisèle Freund, onun çağrısı üzerine bu kongreye fotoğrafçı olarak katılır.⁶⁶

D- Yönetmen Malraux

İspanya İç Savaşı, farklı ülkelerden birçok sanatçının hem fiilen katılımı, hem de savaşın etkisini ifade ettikleri işler üretmeleri dolayısıyla büyük bir önem taşır. Örneğin Picasso'nun bir ağıt niteliği taşıyan "Guernica" tablosunu, Ernest Hemingway'in "Çanlar Kimin İçin Çalıyor" romanını sayabiliriz. André Malraux savaşta aktif olarak yer almış, savaş devam ederken "Umut" romanını yazmış ve yine bu dönemde, savaş konu alan "L'Espoir - Sierra de Teruel" (1938) filmini çekmiştir. Fakat filmin gösterimi ancak 1945 yılında olabilmıştır.

⁶⁵ Malraux, 1993, **a.g.e.**, Attila İlhan'ın çeviri günlüğü s. 9-10

⁶⁶ http://www.guneydergisi.com/konular/dosyalar/dosya_giselefreund.htm 20.1.2010

Filmini zor koşullarda, imkânsızlıklar içersinde, Barcelona civarında çeker. Film 1945'te Louis Delluc ödülüne layık görülür. Franco'yu destekleyen Alman uçakları karşısında cumhuriyetçi pilotların mücadelesi heyecan vericidir. Filmin final sahnesinde cumhuriyetçi pilotların yaralı arkadaşlarını Pirene dağları üzerinden Fransa sınırına götürmeye çalışmaları çarpıcıdır.

Malraux üzerine çalışmış birçok eleştirmenin ortak kanılarından biri onun, sinemanın öneminin farkında olması ve sinemanın kurgu tekniğini eserlerinde başarıyla uyguladığıdır. *“Malraux ayrıca sinemanın getirdiklerini daha o zamandan sezerek eklemiş, bu yüzden de, hele belirli bir dramatik eylemi anlattığı sahifelerde, sinemadan anlayan bir okuru şaşırtabilecek decoupage düzenleri uygulamıştır.”*⁶⁷

Filmi “Umut” romanının adaptasyonu olarak görmemek gerekir; ancak romandan da tamamen bağımsız değildir. André Bazin'in yorumu şöyledir:

*“André Malraux bir film çalışmasının aynı zamanda edebi olabileceği duygusunu hissettirir bize. Ancak hata yapmayalım: Man's Hope (1939) bir adaptasyondan çok uzaktır, Malraux'nun kendisi tarafından uyarlanmış olmasına rağmen, esasen farklı türde bir romandır. Film ve kitap, aynı estetik düzeyde yer alan aynı yaratıcı dürtünün farklı iki sanatsal araçla kırılmasıdır. Malraux Man's Hope'u yazmamış olsaydı bile (aslında filmde sonra tamamlanmıştır) buna rağmen izlediğimiz bir roman olabileceğini hissederdik.”*⁶⁸

Malraux'nun “Esquisse d'une psychologie du cinéma” (Bir Sinema Psikolojisi Taslağı) adında 1946 yılında Paris'te basılmış bir kitabı vardır. Bu çalışmada, çağdaş kurgu tekniklerinin amacından ve problemlerinden bahseder. “Sessizliğin Sesi” kitabında da modern sinemanın kısa bir tarihi yer alır.

⁶⁷ Malraux, 1993, s. 10

⁶⁸ André Bazin, “Three Forgotten French Filmmakers: André Cayatte, Georges Rouquier, and Roger Leenhardt”, **Cinema Journal**, Vol. 42, No. 1 (Autumn, 2002), s. 19, Published by: University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1225540>, s. 19, 10.11.2008

Sinema görme biçimimizi etkilemiş ve değiştirmiştir. Tiyatronun durağan sahne yöntemini uygulamaktan vazgeçip kurgunun olanaklarını ve anlatım dilini benimsediğinde, bir sanat formu olarak kabul görmeye başlamıştır.

“Sinemada görüntülerin başarılı bir şekilde sunumu röprodüksiyon anlamına geldi. Dışavurum anlamına gelmedi, ta ki sabit eylem mekanı ve sabit kamera yerini terk edene kadar: “bir mahkum olmaksızın aktörün gelip gittiği bir alan, yönetmenin seçtiği bir alan...” Bilginin düzenlenişi, örneğin, gerçekliği kullanımı seçicidir. Bir filmin yönetmeni, ya da bir romancı, sanatını anlamlı kılabilir, diğer bir deyişle, sadece bazı seçiciliği kullanıma soktuğunda, onu ifade aracına dönüştürmüş olur.”⁶⁹

Malraux'nun romanlarındaki betimlemeleri, bazı filmlere ya da fotoğraf karelerine çağrışım yapar. Turan Yolu'ndan yapılan alıntıda bu görselliği hissetmek mümkündür. Anlatı ilerledikçe, kelimeler görsel olarak, örneğin “Masumiyet Çağı” (Martin Scorsese, 1993) filminin son sahnelerinde veya Eugene Atget'nin Paris fotoğraflarında karşılığını bulabilmektedir.

“Orta-Asya'da birkaç ay geçtikten sonra uykuda, durup dinlenmez develerin Efgan atlarının sırtında hep renk renk sokak afişleri, tavanına kadar resim dolu müzeler gelirdi gözünün önüne. Ama o gün merdivenleri koşa koşa indikten sonra bakmaya doyamadığı şey hiç aklından geçmemişti: Dükkan vitrinleri... Bir çokları bildik vitrinlerdi: eczane, tunç biblolar, kasap, çörekçi, meyvacı ve sebzeciler... ama etler ne kadar kırmızı, şeftaliler ne kadar küçük ve soluktu. Kimi vitrinler dakikalarca tuhafına gidiyordu: takma ayaklar, saatler, çiçekler, korseler, takma saçlar, topuzlar, ölüm çelenkleri... Kocaman aynalardan vitrinlere bakan kadın yüzleri de vardı. Babam artık onlara daha alıcı gözle bakıyordu, Avrupa'da hiç görmediği, Asya'nın hiç bilmediği bu ince belli bedene yapışık cüretli urbalar şaşırtıyordu onu. Bununla birlikte, Müslüman peçesinin yokluğu, yüzlerin apaçıklığı

⁶⁹ Rima Drell Reck, “Malraux on Cinema and the Novel”, **Criticism**, 5:2 (1963:Spring) s.112
<http://pao.chadwyck.co.uk/home.do> 12.12.2008

Avrupa'ya acı bir sadelik veriyordu. Bu yüzlerde insanın gördüğü çıplaklık değil, iş, kaygı, gülüş, bir kelimeyle hayattı: peçesiz hayat.”⁷⁰



Resim 9, Eugene Atget, Vitrin, 1925

Paris'in dükkân vitrinlerine dikkatimizi çeken Eugene Atget'nin fotoğraflarıdır. 1930'larda tanınmaya başlayan Atget'nin fotoğrafları Malraux'ya ilham kaynağı olmuş olabilir. Ya da şöyle diyebiliriz: Dönemin, Paris'in ruhunu en iyi anlatan şeylerden biri vitrinlerdi. Dolayısıyla bu vitrinler farklı alanlardan sanatçıların eserlerinde zengin bir öge olarak yer almaktadır: Bazen zenginliğin simgesi, bazen değişimin metaforu, bazen de vitrin camında birleşen içeri ve dışarı dünyanın giriftliğini belirtmek adına kullanılmıştır. Malraux'nun vitrin yorumunda ise, doğu ile batı arasındaki farkın, doğunun kapalılığına karşın batının giderek açılmasının, bir seyir alanına dönüşmesinin izleri vardır.

Malraux'nun romanlarında kurduğu sahnelerin ışık efektleri, onun sanat tarihi bilgisinin yansımalarıdır: *“İnsanlık Durumu'nun giriş sahnesi, ya da “Umut”taki hastane sahnesini gözümüzde canlandırdığımızda böyle bir analiz mümkün oluyor.*

⁷⁰ André Malraux, **Turan Yolu**, Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1965, s. 42. Bu kitap “Les Noyers de L'Altenburg”un bir bölümünün Türkçeye çevrilmiş baskısıdır.

Romanlarındaki gölge ve rölyef de görsel olarak doğu ve batı sanatının belleğinde güçlü çağrışımlar yaratıyor.”⁷¹

E- Kültür Bakanı Malraux

André Malraux Fransa'nın ilk kültür işlerinden sorumlu bakanıdır. Sanayi ve Milli Eğitim Bakanlığı'na verilmiş olan haklar, 22 Temmuz 1959'da Kültür İşlerinden Sorumlu Devlet Bakanı unvanıyla André Malraux'ya devredilir.

“Kültür İşleri Bakanlığının görevi insanlığın, öncelikle de Fransa'nın temel eserlerini mümkün olduğu kadar çok Fransız için ulaşılabilir hale getirmek; kültürel mirasımıza en geniş kitlelerin dikkatini çekmek ve sanat eserlerinin yaratılmasını, ve bu yaratıyı zenginleştiren düşünme biçimini desteklemektir.”⁷²

Bu politikada amaç, bütün vatandaşların kültür varlıklarına erişimi ve sanatçılara destek sağlanmasıdır. “Kültür hakkı” hem Fransız anayasasında hem de evrensel insan hakları beyannamesinde geçer.

Malraux'nun sanatın etkisine sonsuz inancı vardır. Zaten kendisi de, bir edebiyatçı ve sanat kuramcısının Kültür Bakanı olabileceğinin somut örneğidir.

Malraux'nun ilk büyük başarısı 1962 yılında “Kentsel sit alanlarının korunması” yasasını kabul ettirmesidir. Modernleştirme adına yapılan yıkım ve müdahaleleri engellemek ve yapıların restorasyonunu kapsar bu yasa.

1964 yılında ise bugün de hala devam ettirilen Fransa'nın Sanatsal Anıt ve Zenginliklerinin Sayımı'nı başlatmıştır. Bu proje, kültür mirasına giren her tür varlığın saptanmasını amaçlamaktadır. Böyle bir verinin varlığı, sonraki koruma, değerlendirme ve düzenleme çalışmalarına kaynak oluşturur.

⁷¹ Drell Reck, **a.g.e.**; s.112

⁷² <http://www.ambafrance-tr.org/spip.php?article929> 29 Ekim 2007

Malraux'ya göre kültürle buluşma, sanatsal bilgiden geçen bir yaygınlaştırmayla değil, doğrudan halkın sanatla karşılaşmasıyla mümkündür. Meclis'teki bir konuşmasında şöyle demektedir:

“... sınır nerededir? Milli Eğitim şöyle öğretir: yapmamız gereken şey ortaya koymaktır. Basitleştirmek gerekirse, [.....] Racine'i tanıtmak üniversitenin işidir ama oyunlarını sevdirmek yalnızca onları oynayanların işidir. Bizim işimiz insanlığın ve özellikle de Fransa'nın dehalarını sevdirmektir, onları tanıtmak değildir. Bilgi üniversiteye aittir; sevgi belki de bize aittir.”⁷³

Akademik olanı değil avangardları destekleme yanlısıdır. Zaten kendi sanatsal kuramında da geleneğe karşı çıkan ve kişinin kendisinin kurguladığı bir anlayış yatmaktadır.

André Malraux film yapımını teşvik ederek bir devlet fonu oluşturmuş, 1960'lı yılların birçok ünlü Fransız filmi bu destekle üretilmiştir. Ancak Mayıs 1968 olayları Kültür İşleri Bakanlığının istikrarını bozar. Solcu eleştiri, kültürün yaygınlaştırılmasının uydurmaca olduğunu düşünmektedir. Sinematek'in müdürü Henri Langlois'nin görevden alınması da André Malraux'ya karşı bir tepki doğurur.

1- Kentsel Sit Alanlarının Korunması Yasası

1962 yılında kabul edilen ve “Malraux Yasası” olarak da bilinen “kentsel sit alanlarının korunması yasası”, Fransa'nın özgün çehresini korumak ve kent dokusunu bozan yapılaşmanın önüne geçmeyi amaçlamaktadır. Terk edilmiş ve alt yapısı eskimiş konutların istisnai krediler ve devlet desteğiyle restore edilmesi, bölgenin kent mobilyalarına dek yenilenerek tarihi dokusunun yeniden kazanılması proje kapsamındadır.

⁷³ <http://www.ambafrance-tr.org/spip.php?article929> 29.10.2007

Restorasyonlar, bakanlığın atadığı yetkililer ve teknik danışmanlar kontrolünde yapılır. Bölgenin sadece restorasyon çalışması değil, sosyal, ekonomik ve kültürel koşullarının sağlanması da plan kapsamındadır. Bu oluşum elbette emlak piyasasındakilerin hoşuna gitmemiş, tepkiler de doğurmuştur. Malraux parlamentodaki bir konuşmasında yasayla ilgili şunları söyler:

“Amacımız sadece korumak değil, aynı zamanda kurtarmaktır. Zira kentlerde yıkılan tarihi binaların çoğu, hatta kırsal alanlarda yetersizlikler nedeniyle terk edilen konutların çoğu bu yasa ile kurtarılabilir. Eğer 19. yüzyıldan kalma sokaklarda yer alan binaları yıkıp yerlerine modern sosyal konutlar yapılırsa, sıra 17. yüzyıldan kalanlara, giderek Rönesans’tan kalanlara gelecektir.”⁷⁴

Malraux emlak piyasasından rant sağlamaya çalışanlara karşı tepkisini “eylem adamı” üslubuyla ifade eder:

“Yıkarak inşa etmek restore ederek kurtarmaktan daha caziptir. Sizlere sunduğumuz önerimiz yasalaşmaz ise hiç kimse restore ederek korumayı yeğlemeyebilir. Bu nedenle, Sayın Başbakan Debré; sunulan yasa önerisi korumayı, örgütlenmeyi ve yardıma koşmayı içermektedir. Aynı zamanda yasa, Paris’in tehdit altındaki mahalleleri için yardıma koşma, ama Avignon’un kiler için ise direniş mahiyetindedir. ...Böyle bir kanun önerisi, “zamanınızı yaşayın, eski evleri onaracağımıza gökdelenler inşa edin” zihniyetine karşı, gelecek adına savaş halindedir.”⁷⁵

Bu yasa Fransa’nın belli kent merkezlerindeki tarihi semtlerini koruma altına almış ve yeniden kazandırmıştır.

⁷⁴ İsmet Okyay, **Fransa’da Kentsel Sit Alanlarının Korunması Malraux Yasası**, YEM yayın, İstanbul, 2001, s.43

⁷⁵ Okyay, **a.g.e.**, s. 43-44

2- Kültür Merkezleri

Fransa II. Dünya Savaşı sonrasında, politik ve sosyal istikrarı sağlamak ve modern bir ulus yaratmak için kültür politikasını temel bir araç olarak görür. Bu politika “merkezden yayılma” (decentralization) diye adlandırılan bir strateji üzerine temellenmiştir: Paris kültürünün tüm Fransa boyunca yayılması, Fransız kültürünün Avrupa’daki pozisyonunun sağlamlaştırılması ve   nc  Dünya ülkelerine kadar kültürün sunulması. 1950’lerde “uygarlık” kelimesi “kültür” kelimesi ile yer değişirmiştir. Fransız kültürü denilen Şey uygarlıktır. Kültür bakanlığı ekibi, Fransa’nın sömürgelerden çekilmesiyle boşalan sömürge bürolarının yerine yeni bir politika geliştirir: Taşralı vatandaşlarını sömürge insanların yerine koyar.⁷⁶

Malraux, “kültüre ulaşımın demokratikleştirilmesi” için Fransa’nın her yerinde yerel kültür merkezleri yaratır. Kültürel deneyimi paylaşarak ulusal bir kimlik duygusu yaratmak için kültür merkezleri ağı inşa edilir. “Sanatın halka götürülmesi” zamanla bütün demokrasilerin ereği olur. Malraux’nun sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonlarından oluşturduğu “hayali müze” ve berisindeki “sanatın insanlığın ortak mirası” olduğuna ilişkin inanç buradan kaynaklanır.

Ancak kültür merkezleri politikasını eleştirenler de olur. Bu kişiler, insanların sanatı anlamaları ve değer vermeleri için sanatla temasa sokulmalarının yeterli olmadığını dile getirirler.⁷⁷

3- Picasso Retrospektifi ve Amerika’da Mona Lisa Sergisi

Fransız h k metlerinin sanata karşı olan tutumu hem modernleşme, hem de politik ve sosyal bir denge aracı olarak kullanılması yönünde gelişmiştir. Bunun için Paris kültürünü Fransa dışına yayma ve Avrupa kültürü üzerindeki etkisini devam

⁷⁶ Bakınız: Leora Auslander, “Mona Lisa’s Escort Review”, *The Journal of Modern History*, Vol. 75, No:2 (Jun, 2003), s. 432-434

⁷⁷ Emma Barker, “Teşhir Kültürleri”, *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun, İletifim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 238

ettirme amaçlanıyordu. Herman Lebovics bunu Fransa'nın sömürgeci arzularına ve ideolojilerine bağıyor:

“1950’lerdeki oldukça kırılğan ve tartışmaya açık olan hükümet projesi son bir şekillendirme hamlesinden sonra “uygarlaşma” sözcüğünü “kültür”e dönüştürdü. Başka bir deyişle “la culture française” yeni çağ demokrasisinde gerek halk gerekse üst tabaka politikaları için uygarlaşma demektir. Zamanla “Kültür Merkezi” tanımlaması 1960’larda tüm taşra Fransa’sında filizlenmeye başladı. Bu sebeple Fransız politikacılar kültür kavramını uzun bir süre boyunca politik bir enstrüman olarak kullanmışlardır.”⁷⁸

1963 yılında, Jacqueline Kennedy'nin isteği üzerine Malraux, Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosunu sergilenmek üzere Amerika'ya gönderir. Özel korumalar eşliğinde gemiyle Amerika'ya ulaşan Mona Lisa, Washington ve New York'ta sergilenir ve yaklaşık iki milyon Amerikalı bu ünlü tablonun kendisini görme şansına sahip olur. Bu muhtemelen sadece bir sanat eseri şerefine yapılan tek sergidir.

Malraux, Picasso üzerine bir retrospektif yapmak istediğinde Picasso “öldüğümü mü düşünüyorsun?” der. Malraux'nun cevabı “bakan olduğumu mu sanıyorsun?” olur. Picasso ilk başta sergi fikrine karşı çıksa da sonradan kabul eder.⁷⁹ 8 Ekim 1966'da, Picasso'nun 85. doğum günü şerefine Paris'te Grand and Petit Palais'de bir retrospektif düzenlenir.

Malraux ayrıca Milo Venüs'ünü Tokyo'ya, Balthus'u Villa Medici'ye sergilenmek üzere göndermiştir.

⁷⁸ Herman Lebovics, **Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture**, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999, s. 131

⁷⁹ André Malraux, **Across Boundaries**, ed. Geoffrey T. Harris <http://books.google.com>

4- Henri Langlois Olayı

“...Aynı anda, sekiz yaşındaki bir başka yumurcak, küçük bir Fransız, Edgar_Quinet kruvazörünün küpeştesine asılmıştır. Çocuk, yetişkin gecelerine musallat olacak sahneler yaşamıştır: Vahşi birliklerin geçtiği sokaklar, kalabalıkların çığlıklarına karışan yangının uğultusu, Fransa Konsolosluğu’na hücum eden insan dalgası. Doğduğu şehrin yanışını seyrederken bir subaya yalvarır: Bayım, fotoğraf çekin!”⁸⁰

1922 yılında, büyük İzmir yangını sırasında gerçekleşen bu olaydaki çocuk, 1936’da arkadaşları Georges Franju ve Jean Mitry ile beraber “Cinémathèque Française”in (Fransız Sinematek) kuran Henri Langlois’dir (1914-1977). Film arşivi oluşturmak, filmleri restore etmek ve film gösterimleri yapmak amacıyla kurulan Sinematek’in arşivi 1970’lere gelindiğinde 60 bini aşmaktadır. Özel ve kişisel çabalarla gelişen Sinematek’in arşivi giderek büyüyünce, Fransız hükümeti Sinematek’e para desteği sağlamaya başlar. 1968’de, dönemin kültür bakanı André Malraux’nun Langlois’yi görevden almasının hemen ertesinde başlayan protestolar, imza kampanyaları, tepki olarak Cannes Film Festivali’nin iptal edilmesi gibi olaylar sonucu Malraux, Langlois’nin görevini iade etmek zorunda kalır. Langlois olayı kimileri için Mayıs ’68 hareketinin bir ön provası olarak görülür.

Langlois film kaynakları, koleksiyonun envanteri ve harcamalar konusunda açıklama yapmaktan hoşlanmayan birisidir. Muhtemelen bu tavrı ödenek sağlayan Kültür bakanlığını rahatsız etmişti.

“Malraux’nun kararı yalnızca aptalca bir hareket değildi. Her ne kadar Sinematek varlığını Langlois’ya borçlu olsa da, bürokratik kurallara göre filmlerin görüşülmesinin ve düzgün bir şekilde kataloglanmasının düşünülemez olduğu bir kişisel alan gibi işletilmişti. Her devlet bunu bir sorun olarak görebilirdi, ancak bu, çözümün bir devlet darbesi olabildiği de Gaulle Fransa’sının tipik özelliği – sabah toplanan bir komite bir bakanın gizli kararını onayladı ve öğleden sonra

⁸⁰ Anahide Ter Minassian, “Ermeniler: Küçük Bir Cemaatin Dinamizmi”, Editör: Marie-Carmen Smyrnelis, **İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent Mi?**, İletişim, İstanbul, 2008, s. 106

Sinematek'in yeni atanan başı çalışanları kovarak ve bütün kilitleri değiştirerek görevine başladı."⁸¹

Sorumluluğu Langlois'den alarak bu işe çözüm bulduklarını sanmış olabilirler ancak hesaba katılmayan, sinematek müdavimlerinin tepkisidir. Birçok kişi anında tepkilerini dile getirerek bir imza kampanyası başlatır. Bunlar arasında:

*"Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Peter Brook, Alfred Hitchcock, Elia Kazan, Akira Kurosawa, Pier Paolo Pasolini, Satyajit Ray ve Andy Warhol gibi yabancı yönetmenlerden; Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Marlene Dietrich, Jane Fonda, Katharine Hepburn, Peter O'Toole, Toshiro Mifune, Gloria Swanson ve hatta Roland Barthes, Samuel Beckett, Alexander Calder, Truman Capote, Max Ernst, Eugene Ionesco, Pablo Picasso, Paul Ricoeur ve Jean-Paul Sartre'a varana dek pek çok insanın ismini görmek mümkündür."*⁸²

Sinematek sadece filmlerin izlendiği bir yer değil, birçoğu için bu ruhun ve inancın yeniden canlandığı bir mekandır. *"Eğer ifade özgürlüğünden alışılmıştan daha uzun bahsettiysem, benim Henri Langlois'ya ve onun vefakar ekibine olan borcumu herkesin bilmesini istediğim içindir."*⁸³ Bu sözler üç bin kişilik göstericilerin Truffaut ile başında olan Godard'a aittir. Malraux geri adım atmamak zorunda kalır ve Langlois'ye görevini iade eder.

F- Bir Çağın Tanığı Malraux

Fransız edebiyatının kimi figürleri vardır ki bunları tanımlamak güçtür. Yazardırlar ama aynı zamanda eylemci, politikacı, büyükelçi, devrim veya devrim karşıtı kahramanlar, faşist veya komünist yanlısı militanlar, büyük eylemlerin katılımcılarından olabilirler: *"Fransızcada bu gibileri tanımlamak için*

⁸¹ Colin MacCabe, **Yetmiş Yaşlarında Bir Sanatçı Jean-Luc Godard**, Çeviri: Ertan Yılmaz, yayınlanmamış eser, s. 179

⁸² http://www.sinemadostlari.org/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=30
28.11.2008

⁸³ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 179

“contemporain capital” tanımı kullanılır. Bunlar arasında iki dünya savaşının tanığı olmuş André Gide vardır, ondan sonra Malraux, Sartre ve Camus gelir.”⁸⁴

André Malraux şüphesiz XX. yüzyılın en önemli figürlerinden biridir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Avrupa’da doğanlar iki dünya savaşına da tanık olmak zorunda kalmışlardır. Bu durum bazılarında büyük bir umutsuzluk ve depresyona, inançların değerini yitirmesine yol açmıştır. Ama bu insanlar aynı zamanda avangard sanatların doğuşuna, dönemin en büyük sanatçılarını ve eserlerini tanıma şansına da sahip olmuştur.

Malraux gençliğinden itibaren sanata ilgi duymuş, yayıncılık işinde çalışmış, bu sayede birçok sanatçıyla tanışma fırsatı olmuştur. 19 yaşındayken ilk kitabını yazan Malraux, edebiyat alanında sıra dışı yapıtlar üretmiştir. Gerçeklikle kurgulayarak yazdığı romanları hem dönemin hem de Malraux’nun kendi tarihine yönelik izler taşır.

Sanata olan ilgisi, Asya’ya yapacağı yolculuğun tetikçisi olur. Kamboçya ve Çin’de geçirdiği dönemlerde hem aktif siyaset hayatını hem de gazeteciliği tecrübe eder. Henüz 20’li yaşlarının başındayken gittiği Çinhindi’nde 1925 yılı sonuna kadar kalır. Sömürge karşıtı düşüncesi onun L’Indochine gazetesinde editör olarak görev alması ve ulusalcı hareket olan Genç Annam Grubu’na katılmasında etken olur. Gazete dolayısıyla Çinhindi’ndeki bütün gelişmeleri yakından takip etmiş, birçok yazı kaleme almıştır. Genç Annam Grubu’yla ilişkisi, M. Borodin gibi siyasi hayata yön veren önemli insanlarla tanışmasını sağlamıştır.

Malraux, bir insandaki akıl ve cesaretin birleşimine sahiptir. Ölüm hakkında doğrulukla konuşabilir çünkü savaşta onunla yüzleşmiştir. Tarih hakkında doğrulukla konuşabilir, çünkü onu yazmıştır. Kader hakkında konuşabilir, çünkü yaşamı General

⁸⁴ Molnar, **a.g.e.**, s. 35-40

Jean de Lattre'nin ilkesini temsil eder: 'Asla boyun eğme'. Malraux hiçbir şeyi boyun eğmemiş, tam tersine her şeyi üstlenmiştir.⁸⁵

G- Sanat Kuramcı Malraux

André Malraux'nun sanata olan ilgisi genç yaşlarda başlar. Bir yayımcının yanında çalışması, kitap basımının biçimsel önemini kavramasını sağlamıştır. Kendisi de sürrealist denebilecek ilk kitabını Fernand Leger'in çizimleriyle zenginleştirmiştir. Bu dönemde birçok sanatçıyla tanışmış, sanat üzerine yoğun görüş ve fikirler paylaşmışlardır. Doğu dilleri eğitimi alması, sadece Batı sanatına değil aynı zamanda Doğu sanatına da ilgi duymasında ve araştırmalar yapmasında etken olmuştur. Bir aralar yaptığı gazetecilik, kendisine gözlem yapma, ilişkilendirme ve yorumlama tecrübesi kazandırmıştır. Sanat ve siyaset daima yaşamını biçimlendirmiş, edebi ve kuramsal eserlerinin içeriğinde etkisini göstermiştir.

Malraux'nun sinemaya özel bir ilgisi vardır. Sinemanın montaj olanağı sayesinde dinamik bir yeni dil yaratmanın mümkün olduğunu bilir. Kurgu tekniği, sesin, ışığın kullanımı yönetmenin görsel dilini biçimlendiren öğelerdir. Bu anlatı dili, seyircide yeni bir algılama etkisi yeni bir görme biçimi yaratacaktır. 1946'da *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1946, (Bir Sinema Psikolojisi Taslağı) kitabında bu konuları ele alır.

Malraux, II. Dünya Savaşı sonrasında roman yazmayı bırakarak sanat kuramı üzerine çalışmaya başlar. Bu konudaki ilk kitabı *La Psychologie de L'Art*, 1947-50, (Sanat Psikolojisi) üç bölümden meydana gelir: *Le Musée imaginaire* - *La Création artistique* - *La Monnaie de l'absolu*. Süphesiz günümüzde de hala en çok üzerinde durulan birinci bölümdür.

Les Voix du silence, 1951 (Sessizliğin Sesi) Sanat Psikolojisi'nin elden geçirilmiş yeni basımıdır. Malraux'nun eski çağlardan günümüz sanatına kadar çok

⁸⁵ Pierre de Boisdeffre, "Malraux: Ideologue and Witness", *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, No. 3, Andre Malraux Issue (Autumn, 1978), pp. 263-271 Published by: Hofstra University Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/441268>, s. 263

engin, hatta ansiklopedik diyebileceğimiz bilgi birikimi ilk dikkati çeken şeydir. Bu çalışma bazı eleştirmenlerce sistemsiz bulunur, örneğin Les Voix du silence’da “sanat dünyasını rasyonelden daha ziyade şiirsel ve imgesel”⁸⁶ gördüğü söylenir. Malraux yapıtında sanat eserlerini ve fotoğraflarını temel aldığı için imgesel olduğu doğrudur; geleneksel sanat anlayışına meydan okuduğu için de rasyonel olmadığı eleştirisi gelebilir.

La Métamorphose des Dieux (Tanrıların Metamorfozu) üç bölüm olarak, ilki Le Surnaturel, 1957, ikincisi L’Irréel, 1974, üçüncüsü ise L’Intemporel, 1976’da yayınlanır. Malraux bu kitapta dinsel olan ile dinsel olmayan yapıtları karşılaştırır. Karşılaştırma yaptığı yerlerden biri de müze mekanlarıdır: “Müze, yapıtı “dindışı” dünyasından ayırıyor, karşıt ya da rakip yapıtlarla yan yana getiriyor. Müze metamorfozların birbirleriyle kıyaslanmasından meydana geliyor.”⁸⁷

Malraux’nun sanat kuramı kitapları görsel sanatlar üzerine yazılmış en kapsamlı çalışmalardır. Batı sanatından Doğu sanatına, Afrika sanatına kadar her kültür ve dönemden sayısız isim ve tarih; resim, heykel, minyatür, vitray gibi çeşitli eserler ardı ardına sıralanır. Malraux kronolojik bir sanat tarihi sunmaz, onun sanat kuramının farklılığı ve önemi de burada ortaya çıkar. Geleneksel sanat tarihi yorumlarını ve eleştirmenlerini karşısına aldığı bu sistem, sanat tarihinin algılanmasında postmodern diyebileceğimiz bir yapı sunar. Farklı dönem ve kültürlerle ait eserler onun kitabında bir birliktelik oluşturabilir. Stil benzerliği gördüğü yapıtlar, tarihsel olarak aynı döneme ait olmayabilir. Aby Warburg da benzer bir şekilde, Pathos Formula’da ortak tavır ve duruşlara, stil benzerliklerine dikkat çekmiştir.

Malraux’nun yeni ilişkilendirme yöntemi, bizim sanat eserlerine dair bilgimizi de değiştirir. Bu değişim, bilginin yanlış olup da doğrulanması değil, başka bilgilerle diyaloga girip yeni ve farklı bir yorum kazanmasıdır. Burada okuyucu aktif

⁸⁶ Derek Allen, “André Malraux and the Challenge to Aesthetics”

<http://www.home.netspeed.com.au/derek.allan/aesthetics.html> 10.11.2008

⁸⁷ André Malraux, “Hayali Müze”, Fransızcadan çeviren: Serap Öztürk, **Sanat Dünyamız**, YKY, sayı:77, İstanbul, 2000, s. 45

hale gelmektedir. Geleneksel sanat tarihinin verilerini yeniden değerlendirebilme yetisi kazanmakta, sanat tarihinin sorgulanabilir olabileceğini görmektedir. En önemlisi de, sanat eserleri arasındaki hiyerarşinin yeri değişebilmekte, hatta hiyerarşi ortadan kalkmaktadır. Kendi ilişkilendirme modeline göre, sanat tarihi kitaplarının ya da müzelerin tanımladığı başyapıtlar yerini yeni yapıtlara bırakabilmektedir. Bunu olanaklı kılan da olabildiğince çok yapıtın fotografik röprodüksiyonunun sağlanmasıdır. Bu yüzden Malraux'nun Hayali Müze kuramının temeli röprodüksiyona dayanır. *“Röprodüksiyon dünya yontuculuğunu bize taşıdı. Tanınmış başyapıtların sayısını çoğalttı, birçok başka yapıtın tanınmasını sağladı, ikincil derecede öneme sahip birkaç biçemin, kurgusal bir sanatın parçası olmasına yol açtı.”*⁸⁸

Malraux'nun sanat kuramı sanat tarihine yeni bir bakış açısı ve dinamizm getirir. Çünkü okuyucusunu, sanat yapıtları arasında yeni bir okuma yapmaya, yeni anlamları görmeye teşvik eder.

III. HAYALİ MÜZE

Nadire kabineleri* (cabinet de curiosites), şahsi koleksiyonlar ve kraliyet koleksiyonları, bir araya getirilip derlenmiş kıymetli eserleri barındırır, ancak bunların müze olarak tanımlanabilmeleri için kamuya açık olması gerekmektedir. Kamuya açılan ilk koleksiyonlardan biri 1714'te St. Petersburg'daki “Kunstammer”dir. Büyük Petro'nun koleksiyonunda balık, sürüngen ve böcekler, aynı zamanda matematik, fizik ve kimyaya ait aletler ve kütüphanesinden kitaplar yer almaktadır. Fransa'da Maria de Medici'nin inşa ettirdiği Luxembourg Sarayı 1750'de halka açılmıştır. Kassel'deki Fridericianum müzesi, müze olması planlanarak inşa edilmiş, 1779'da halka açılmıştır. Louvre Sarayı ise 1792'de monarşi sonrası kraliyete ait tüm hazineye el konulmasından sonra kamulaştırılmış ve müzeye dönüştürülmüştür. Yani müzelerle olan ilişkimiz yaklaşık iki yüzyıllıktır.

⁸⁸ Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 58

* Sahip olan kişinin kendi özel merakına göre şekillenen, kıymetli ve nadir olan her türlü nesnenin özel bölmelerde sergilendiği odalar. Almanca'da “wunderkammer” diye geçer.

Müzeler, kamuya açık olması dolayısıyla, her kesimden insanın hiçbir fark gözetmeden bir arada aynı muameleyi gördüğü, demokrasi kültürünün olduğu ortak bir alan işlevi görür:

“Bu toplumsal buluşma yoluyla, endüstri toplumunun önderi olan burjuvazinin, terbiye etme görevini yerine getirebileceği umut edilir. Görgü ve nezaket, kılık kıyafet gibi konularda örnek oluşturarak ötekileri ıslah etmesi beklenir. Bu bakımdan müze, aristokrasi artıklarından işçilere kadar herkesin belirli bir edep dairesinde sanat üzerine sorular sorduğu, düşünce ve eleştiriler geliştirdiği, Habermas’ın terimiyle ‘burjuva kamusal alanı’ nı tanımlayan önemli bir ilişki ortamı oluşturur.”⁸⁹

“Sanatın halka götürülmesi” zamanla bütün demokrasilerin ereği olur. Malraux’nun “hayali müze” ve berisindeki “sanatın insanlığın ortak mirası” olduğuna ilişkin inancının kaynağında, sanatın halka götürülmesinin demokrasinin ereği olması yatar.* Malraux, ‘gerçek’ müzenin soylulara özel koleksiyonları halka açmasıyla başlayan süreci Hayali Müze’nin ileri götüreceğini düşünür.⁹⁰

Müzeler sanat yapıtlarının ve değerli nesnelerin bir arada sergilendiği mekânlardır. Koleksiyoncunun beğenisi koleksiyonun niteliğini ve aynı zamanda müzenin karakteristiğini belirler. Örneğin Sakıp Sabancı Müzesi bünyesinde Osmanlı Hat koleksiyonu, resim koleksiyonu, arkeolojik ve taş eserler koleksiyonu, mobilya ve dekoratif eserler koleksiyonu bulunmaktadır. Hat koleksiyonu 500 yıllık Osmanlı hat sanatının örneklerini sunmakta; resim koleksiyonu ağırlıklı olarak 1850-1950 arası Türk resminin ve İstanbul’da çalışmış yabancı ressamın eserlerinden bir koleksiyon barındırmaktadır. Arkeolojik ve taş eserler koleksiyonunda Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinden parçalar sergilenmektedir. Mobilya ve dekoratif eserler ise 18. ve 19. yüzyıla aittir. Sabancı ailesinin bir zamanlar yaşadığı Atlı Köşk’te sergilenen bu koleksiyonlar, kişisel bir ilgi ve beğeni üzerine gelişmiştir. Koleksiyon

⁸⁹ Ali Artun, **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 1**, İletişim, İstanbul, 2006, s. 173

* Malraux Kültür Bakanlığı Fransız’ın her yerine kültür merkezleri açma projesinin arkasında da aynı neden vardır.

⁹⁰ Artun, 2006, **a.g.e.**, s. 174

bütünü tanımlamaz, ancak örnekler sunar. Örneğin, Türk resim sanatını üzerine eksiksiz bir bilgi edinmek istersek, Sabancı Müzesi'nin yanı sıra İstanbul Modern Müzesi, Pera Müzesi ve kimi özel koleksiyonları da dolaşmamız gerekebilir.

Müzelerin yoğun olarak Avrupa'da açılması ve çoğalması, Batı sanatının sanat tarihi içerisinde baskın olması, müzelerin de bunun sözcülüğünü üstlenmesi, farklı kültürlerin sanatının yok sayılması ya da ikinci sınıf muamele görmesi gibi konular üzerindeki tartışmalar sonucunda bazı müzelerde yeni oluşumlar gözlemlenir:

“Batı-dışı toplumları geri kalmış kültürler olarak gören ve sanatı sadece Batılı toplumların varoluşu ile sınırlayan modern sanat müzesi anlayışları, bugün artık yerini tüm kültürleri kapsayan ya da en azından modernliğin kökenlerinin sadece Avrupa'ya ait olmadığını ilan eden koleksiyon ve sergileme anlayışlarına devrediliyor.”⁹¹

Levent Çalıkoglu buna örnek olarak Paris'te açılan “İlk Sanatlar Müzesi”ni verir. Ona göre bu müze Batı'nın görsel ve düşünsel dünyasını etkileyen “ilkel” kültürlerin varlığına bir saygı duruşu niteliğindedir, fakat tartışma yaratan, bu eserlerin Batı'nın olması ve serginin Batılılar tarafından yapılmasıdır.⁹² Avrupa'daki Batı sanatına ait olmayan birçok müze koleksiyonu, fetihlerden ve kolonileştirilmiş ülkelerden getirilen eser ve nesnelerin rastlantısal birlikteliğiyle meydana gelmiştir. Günümüzde, bağımsızlığını kazanan ülkelerin kültür bakanlıkları, götürülen eserlerin iadesini istemiş ve birçoğu da bunu yerine getirmek zorunda kalmıştır.

A- Hayali Müze Nedir?

Bir müze vardır ki koleksiyonunda her dönemden, taşınır hatta taşınmaz her tür sanat yapıtı yer almaktadır. Doğu, Batı, Afrika vd. kültürlerin sanat eserleri; antik çağdan avangarda kadar çeşitli yapıtlar; kısaca dünyanın tüm nesnelere ilk bakışta bir karmaşa yaratır gibi gözüktüğü, ancak aralarında dolaşınca birbirlerine tutunan

⁹¹ Levent Çalıkoglu, **Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, YKY, İstanbul, 2009, s. 9

⁹² Çalıkoglu, **a.g.e.**, s. 9

kökler misali yeni ilişkiler ağında birbirleriyle ilintilenen eserlerin bulunduğu bu mekân André Malraux'nun Hayali Müze'sidir. Hayali Müze somut bir müze değildir, adından da anlaşılacağı gibi zihnin metinleriyle bütünleşen imgelerin bulunduğu bir yerdedir. Dünyanın sanat yapıtlarının fotoğraflarından oluşur Hayali Müze. Yani sanat nesnesi iki boyutlu fotoğrafa dönüşür, heykelcikler ve anıtlar tek bir boyuta indirgenir. Yapıtlar nesne olarak görkemini yitirir ancak bir araya gelebildikleri demokratik bir ortama kavuşur.

Malraux'ya göre, müzelerin (zorunlu) eksikliği, taşınamaz yapıtlara* yer verememesidir:

“Müzenin kaçınılmaz olarak yoksun kalacağı neler var? Bir bütünüün parçası olan şeyler (vitray, fresk); taşınamayacak şeyler; kolayca teşhir edilemeyecek şeyler (halılar); sahip olamayacağı şeyler. Napolyon bir sürü zafer kazandı; ama bunlar Sixtine'i Louvre'a getirmesine olanak vermedi. Hiçbir sanat elçisi, Chartres'daki Kraliyet Kapısını, ya da Arezzo'nun fresklerini Metropolitan Müzesi'ne getiremezdi. XVIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar ancak taşınabilir olan şeyler taşındı; işte bu yüzden Giotto'nun fresklerinden çok Rembrandt'ın tablolarının satışına şahit olduk.”⁹³

Dolayısıyla sanat yapıtı bilgimiz ancak taşınabilir olan ve müzenin koleksiyonunda yer alanlar üzerinden olabilmektedir. Malraux, Baudelaire üzerinden bir örnek verir: Baudelaire İtalya'yı hiç ziyaret etmez, dolayısıyla Michelangelo, Massaccio, Piero della Francesca, Tiziano gibi sanatçıların yapıtlarını görmediği halde onun referansları belirleyici olmuştur. Yine de muhtemelen yapıtların gravürleri ya da XIX. yüzyılda çekilmiş birkaç siyah beyaz fotoğraf üzerinden karşılaştırmalar yapılabilmektedir, tabi ki renklerini kaybetmiş olarak.

Hal Foster “Tasarım ve Suç” isimli kitabında Walter Benjamin ile André Malraux arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Benjamin “Sanat Eseri” makalesini

* Bu anlamda Zeus Sunağı'nın Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde sergileniyor olması ironiktir.

⁹³Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 46

yazarken iki yazar görüşmektedir ancak Benjamin'in röprodüksiyon yorumu Malraux'yu farklı şekilde etkilemiştir.

“Malraux'ya göre mekanik röprodüksiyon özgünlüğü ortadan kaldırmakla kalmıyordu; özgünlüğü saptayabilir, hatta oluşturabilirdi de. Çoğaltılmış sanat eseri bir nesne olarak bazı özelliklerini yitirebilirdi, ama aynı nedenle başka özellikler kazanmaktaydı – stile işaret etmek gibi. Kısacası, Benjamin'in mekanik röprodüksiyon yüzünden müze mefhumunda gerçekleşen belirleyici bir kopuş diye yorumladığını, Malraux müzenin sınırsızca genişlemesi şeklinde değerlendiriyordu. Benjamin'e göre mekanik röprodüksiyon, geleneği paramparça edip aura'yı ortadan kaldırırken, Malraux'ya göre bütün stillerin oluşturduğu bir-üst gelenek içinde, parçalanmış gelenek fragmanlarını yeniden birleştirecek araçları sağlıyordu – öznesi insanlık olan, duvarları olmayan bir yeni müze.”⁹⁴

Sanat eserlerinin fotoğraflanmasına öncelikle en ünlü eserlerle başlanır. Halkın röprodüksiyonlarını satın almak isteyeceği yapıtlar seçilir. Daha sonra ise röprodüksiyonu yapılacak eserler tanıtmak, bilgilendirmek için seçilmeye ve çeşitlenmeye başlar. *“Böylelikle başyapıtların yerini önemli yapıtlar, hayranlığın yerini tanıma zevki alıyor; önceleri Michelangelo'nun gravürleri yapılıyordu, şimdi küçük ustaların, naif resmin, tanınmamış sanatların, belirli bir biçeme göre sıraya koyulabilecek her şeyin fotoğrafı çekiliyor.”⁹⁵*

⁹⁴ Foster, **a.g.e.**, s. 103

⁹⁵ Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 47



Resim 10, André Malraux, 1950

Bir eserin başyapıt olduğunu belirleyen şey nedir? Eğer Akademiye bağlı bir ekolün mükemmel bir temsili ise bir başyapıt olarak kabul görebilir. Hâlbuki bir sanatçıyı tek bir tablosuyla, belli bir ekolle sınırlandırarak tanımlamak doğru mudur? Sanatçının tüm yapıtlarının olduğu bir albüm düşünelim. Bildiğimiz bir iki eseri dışında diğer eserlerini de tanımak ona yeni bir anlam katacaktır. Eserlerini kıyaslama ve birbiriyle ilişkilendirme şansı olacaktır. *“Başyapıt körü körüne bir geleneğe bağlanmış ya da tamamlanmış ya da ‘mükemmelliğe ulaşmış’ yapıt olmaktan çıkıyor; Başyapıt, sanatçının biçimini, özgünlüğünü, ya da inceliğini kendine kıyasla doruk noktasına çıkardığı yapıt haline geliyor.”*⁹⁶ Malraux’nun, Rubens’in aynı zamanda iyi bir peyzaj ressamı olduğunu söylemesi gibi, sanatçının başka türde de yapıtlar ürettiğinin ortaya çıkması veya geleneğin değil, özgünlüğün belirlediği bir başyapıtı keşfetmek fotoğraf aracılığıyla mümkün kılınmaktadır.

Röprodüksiyonu yapılan eserler geleneğe göre derlenmektedir: *“Geleneksel yapıtlar birbirine yakınlaştırılıyor, sınıflandırılıyor, röprodüksiyonları yapılıyor, ancak geri kalanı bir karmaşanın içinde kayboluyor, içlerinden yalnızca birkaç*

⁹⁶ Malraux, 2000, a.g.e., s. 49

şanslı kaza ya da birkaç geriye dönüş örneği su yüzüne çıkabiliyordu.” ⁹⁷ Dışarıda tutulan bu yapıtlar tam da bu yüzden önem kazanır. Gösterdiği değil göstermediği şey dolayısıyla, geriye dönüş ve yeniden anlam araştırmasına yönelik bir keşif olanağı sunar.

Bir eseri, örneğin bir heykeli fotoğraflarken kadraj, açı ve ışıklandırma faktörü eseri algılayışımızı bütünüyle etkiler. Örneğin üst-alt kadraj veya ışığın kullanımına bağlı olarak dramatik efektler yaratılabilir. Çekildiği açı dolayısıyla da gizli kalmış özelliği açığa çıkabilir. Sanat kitaplarında fotoğraflar genellikle aynı ebatlarda kullanılır. Örneğin bir sikke normal boyutundan büyük, bir heykel ise normal boyutundan çok küçük bir şekilde gösterilebilir. Rölyefin fotoğrafıyla rölyefin üzerindeki desenin fotoğrafı yan yana basıldığında, daha iyi görülebilir olduğundan dolayı rölyefin görece sıradanlığını bir öneme dönüştürebilir. Aynı şekilde, mesela mücevher gibi ince işçilik taşıyan nesnelere, heykelciklerin büyütülmüş fotoğrafları onlara yeni biçim kazandırır. Her bir basılı yapıt, önemsiz veya tanınmamış olsa da, bir gün birileri tarafından bir bağlam yaratma potansiyeline sahiptir: *“Albüm, bazen değiştirmek amacıyla (büyüterek), bazen keşfetmek amacıyla (bir Limbourg minyatürünün içine, bazen kıyaslamak için, aynı zamanda yeni bir sanat yapıtı yaratmak için bir peyzajı gizleyerek), bazen de göstermek amacıyla bir şeyleri gizler.”*⁹⁸

Malraux, renkli röprodüksiyonun, özellikle büyük baskıların, gerçek resmin renginin mükemmeliyetini yakalamadığını dile getirir.* Bilgi edinmek için yeterli ama zevkimizi tatmin etmekten uzaktır. Malraux kitabında Manet'nin 'Le petit bar des Folies-Bergere'den iki röprodüksiyon örneği koyar. Bunlardan biri siyah beyaz, diğeri, ayrıntı resmi ise renklidir. Malraux şöyle demektedir:

“Modern sanat tam da, ressamın meydana getirme, gerçekleştirme (execution) dediği şeyin, betimleme (rendering) dedikleri şeyin yerine geçtiği zaman

⁹⁷ Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 50

⁹⁸ Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 52

* Hayali Müze ilk kez 1947 yılında yayınlanmıştır, dolayısıyla günümüzde bile hala baskı kalitesi sorunu olduğunu düşünürsek Malraux haklıdır.

başlar. Manet'nin bir inç kare ten çizemeyeceği söylenir dururdu. Ama böyle söyleyenler bir şeyi unutuyor. Manet için tenin betimlenmesi ikincil önemdedir. Onun temel nesnesi bir resim yapmaktır. Resimdeki kırmızımsı balkon aşikardır ki renkten başka hiçbir şeyi göstermeyen bir renk lekesidir.”⁹⁹

Malraux “Hayali Müze” kuramını ilk kez 1947-49 arasında üç bölüm olarak yayınlanan “La Psychologie de l'Art” (Sanatın Psikolojisi) isimli kitabında ele alır. Bu çalışma 1951 yılında tek bir cilt olarak “Les Voix du silence” (Sessizliğin Sesi) adıyla yeniden basılır. André Malraux'nun Hayali Müze'si, farklı dönem ve kültürlerin sanat eserlerinin röprodüksiyonlarından meydana gelmiş büyük bir atlas, sonsuz sayfaları olan emsalsiz bir kitaptır. Röprodüksiyon evrensel bir sanat dünyası yaratmıştır. İnsanların sanat eserleriyle olan ilişkisine yeni bir anlam katmıştır. Tanınmış eserlerin sayısını çoğaltmış, birçok başka yapıtın tanınmasını sağlamıştır. Yapıtların detaylarını ortaya çıkarmış, taşınamaz eserleri sayfalara taşımıştır.

“Ne kaybettiler? Nesne olma özelliklerini. Ne kazandılar? Sahip olamayacakları kadar büyük bir anlam bir sanat yapıtından ibaret hale geliyorlar... insanoğlunun sahip olduğu en geniş sanatsal bilgi alanı, müze olmaksızın ortaya çıkıyor. Bu alan ilk defa bütün bir tarih mirasını kapsıyor; bir yandan da giderek entelektüelleşiyor; bu yaklaşımı benimsemeyen yayınlar, envanterler artıyor, kopyalama teknikleri giderek özgün yapıta daha sadık hale geliyorlar.”¹⁰⁰

Malraux'nun Hayali Müze kurgusu “postmodern stratejilerin habercisi sayılır. Nedeni, başta kanonu çiğniyor olmasıdır. Malraux seçkin/popüler, yüksek/aşağı ayrımlarını siler. Çokkültürlü bir sanat panorama sunar. Sonra, sanatı birtakım fotoğrafik imgelere indirger. Malraux'ya göre, fotoğrafik röprodüksiyon özgünlüğü aşındırmasına aşındırır, ama bir yandan da özgünlüğü tespit ve tasdik eder. Bu diyalektik, modern özgünlük mitini sorgulayan alıntılama, kopyalama gibi postmodern adetleri meşrulaştırır. Hepsinden önemlisi, sanat eserlerini gerçek tarihlerinden, özneleri olan sanatçılardan ve nesnel varlıklarından soyutlar.

⁹⁹ Andrew E. Hershberger “Malraux's Photography”, **History of Photography**, Winter 2002, Volume 26, Number 4, Taylor&Francis, London, s. 272

¹⁰⁰ Malraux, 2000, **a.g.e.**, s. 58-59

Dolayısıyla eserlerin ‘yeniden üretildiği’ fotoğraf kartları her karılışında tarih yeniden yazılır.’’¹⁰¹

Aby Warburg’un Bellek Atlas’ındaki fotoğrafların veya kütüphanesindeki kitapların devingen yapısı gibi, Malraux’nun Hayali Müze’si de yeni anlamlar yaratmak üzere yer değiştirmeye müsait, statik olmayan bir kurgu önerisi getirir.

Malraux’nun Hayali Müze kuramı birçok eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmış ve tartışılmıştır. Malraux’nun düşünme ve üretme yöntemi olarak fotoğrafa verdiği önem, özellikle postmodern kuramcılarının ilgisini çekmiştir. Malraux’nun metni 1947 tarihinde yazılmıştır ancak birçok bakımdan postmodern sanat stratejilerinin öngörüsüne sahiptir. Bunlardan bazıları: hiyerarşiyi ortadan kaldırması, anakronik olması, röprodüksiyona önem vermesi, homojen olması, disiplinler ve metinler arasında bağlantı kurması, öznel yoruma önem vermesi şeklinde sıralanabilir.

B- Hayali Müze Eleştirileri

Bazı eleştirmenler Malraux’nun sanat kuramında sorunlar olduğunu ileri sürer. Bunlardan biri Douglas Crimp’tir. “On the Museum’s Ruins” adlı makalesinde, İkinci Dünya Savaşı sonrasını takip eden dönemde müze misyonuna yapılan en önemli katkının André Malraux’nun Duvarsız Müze’si* olduğunu söyler. Duvarsız Müze’nin fikirlerin aşırı abartılı bir dışavurumu olduğu, bu abartının da, Malraux’nun sanat tarihinin hümanistik bir disiplin oluşuyla ilgili söylediklerinden kaynaklandığını dile getirir. Malraux birleştirici ilkesini üslup nosyonunda bulur, bunu da fotoğrafçılık medyumuyla gerçekleştirir. Crimp’in sözleriyle devam edersek:

“Fotoğrafa alınabilecek her tür sanat eseri Malraux’nun süper müzesinde yer alabilir. Ama fotoğrafçılık değişik nesnelere, nesne fragmanlarının müzeye kabulünü garanti etmekle kalmaz, aynı zamanda da organize edici bir araçtır. Çok

¹⁰¹ Artun, 2006, a.g.e., s. 252-253

* Le Musée Imaginaire’nin İngilizce çevirisi Museum Without Walls şeklinde olmuştur. Dolayısıyla İngilizceden Türkçeye Duvarsız Müze veya Duvarları Olmayan Müze şeklinde çevrilmiştir.

daha geniş bir heterojenliği tek bir mükemmel benzerliğe indirger. Fotografik röprodüksiyon yöntemiyle bir cameo, resimlenmiş bir tondo'nun hemen yanındaki resimde yer alabilir yahut da heykelleştirilmiş bir rölyefin hemen yanında yer alabilir. Rubens'in Antwerp'deki bir ayrıntısı Michelangelo'nun Roma'daki bir ayrıntısıyla karşılaştırmalı olarak yan yana yerleştirilebilir. Sanat tarihçisinin slayt konferansı ve sanat tarihi öğrencisinin slayt karşılaştırma sınavı Duvarsız Müze'nin içersinde yer almaktadır. Seçkin sanat tarihçilerimizin biri tarafından yakın tarihte sunulan bir örnekte, Paris'teki çakıltaşı bir caddenin ayrıntısının yağlıboya deseni. Bu 1870'lerde Gustave Caillebotte tarafından resmedilen 'Yağmurlu Bir Gün' isimli bir tablo ekranın sol tarafını kaplarken, Robert Ryman'ın 1966 tarihli 'Winsor' serisinden bir resim sağ tarafı kaplıyor ve presto! İkisinin bir ve aynı olduğunu görüyoruz. Ama böylesi bir karşılaştırma tam olarak ne tür bir bilgi, bu sanatsal öz ve üslup konusunda bize nasıl bir bilgi sağlayabilir?''¹⁰²

Crimp bu sorusuna karşılık Malraux'nun sözlerine yer verir:

“Duvarsız Müze'mizde resim, fresk, minyatür ve vitray bir ve aynı ailedenmiş gibi görünür. Bütün benzemezler –minyatürler, freskler, vitraylar, halılar, Yunan vazo resimleri ve hatta çeşitli ayrıntılar- hepsi renk tabakaları haline gelmiştir. Bu süreç içerisinde obje olarak niteliklerini kaybetmişlerdir ama tam da bu yüzden başka bir şey kazanmışlardır. Kazandıkları şey, üsluba ilişkin olarak muhtemelen edinecekleri üslubun aşırı bir önem kazanmasıdır. Bizim için bir Aeschylus tragedyasının sergilenmesiyle ani bir Pers tehdidinin ve Salamis yenilgisinin körfezde bir araya gelmesi arasındaki uçurumu kavramak zordur. Ve bizim bunu okuyarak elde edeceğimiz (bu tragedyanın performe edilmesiyle bizim onu okuduğumuz zaman alacağımız etki arasında bir uçurum var, bizim bu uçurumu kavramamız zor olabilir, çünkü Antik Yunan'da tiyatroların nasıl sergilendiğini bilmiyorduk vs.) Ama yine de bu ikisi arasında bir fark olduğunu hissederiz. Aeschylus'dan geriye kalan her şey onun dehasıdır. (o dönemi değil bugün kağıt üzerinde Aeschylus'un ne olduğunu biliyoruz). Aynı şey, nesne olarak röprodüksiyona tabi tutuldukları zaman nesne olarak taşıdıkları ilk önemi

¹⁰² Douglas Crimp, **On the Museum's Ruins**, The MIT Press, Massachusetts, 1993, s. 54-55

kaybediyorlar figürlerde. (mesela belki İskit vazosuna ölünün küllerini koyuyorlar, o zamanki nesne öneminde olmuyorlar artık). Biz bunları sadece sanat eseri olarak görüyoruz ve bunları evimize sadece onları yapan insanların becerilerini görmek üzere taşıyoruz. Bunlara nerdeyse 'eser' demeyebiliriz 'uğrakları' (momentleri) diyebiliriz. Yine de ne kadar farklı olurlarsa olsunlar bütün bu nesnelere aynı çabaya katkı sunarlar. Adeta görülmeyen bir varlık vardır o da sanatın ruhudur ve onların hepsini aynı maceraya yönlendirir. Durum şu ki fotografik röprodüksiyonun birçok nesneye atfettiği birlik sayesinde heykelden bazrölyefe, bazrölyeften mühür baskıya kadar ve tüm bunlardan göçebe levhalara kadar bir 'Babil üslubu' adeta gerçek bir varlık olarak kendisini öne çıkartmakta, bir sınıflandırma olarak değil. Yani büyük yaratıcının hayat hikayesini aktarmaktan ziyade onu hatırlatan bir şey. Bir insanın amaçlarını şekillendiren kaderin nosyonunu böylesine canlı ve zorlayıcı bir şekilde hiçbir şey, büyük üsluptan daha fazla tasvir edemez. Ancak büyük üsluptur ki bize insanın amaçlarını şekillendiren kader nosyonunu canlı ve ikna edici, zorlayıcı şekilde bize taşıyabilir. Çünkü bu büyük üslupların değerlendirilmeleri ve dönüşümleri, kaderin dünya yüzünden geçerken bıraktıkları yara izleri gibidir."¹⁰³

Malraux'dan yaptığı alıntının ardından Crimp şöyle devam eder:

*"Bizim sanat adını verdiğimiz her şey yahut da en azından fotografik röprodüksiyon sürecine tabi tutulabilecek şeylerin hepsi, kendi yerlerini büyük üstüneser (superoeuvre) olarak yer alabilecek şeyler, ontoloji olarak sanat, kendi tarihsel olumsuzlukları içerisinde kadınlar ve erkekler tarafından yaratılan sanat değil de, İnsan tarafından kendi varlığı içerisinde yaratılan sanat. Bu Duvarsız Müze'nin tanıklık ettiği rahatlatıcı bilgi budur. Ve bununla karşılık gelecek şekilde sanat tarihinin en derinden hatta bazen bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği yanılma da budur."*¹⁰⁴

Crimp, Malraux'nun kitabının sonuna doğru hayati önemde bir hata gerçekleştirdiğini, bu hatanın, homojenliği oluşturan şeyi, yani fotoğrafı da sayfaların içerisine almasından kaynaklandığını ifade eder. Fotoğrafçılığın birden ve aniden,

¹⁰³ Crimp, a.g.e. s. 55

¹⁰⁴ Crimp, a.g.e. s. 56

diğer sanat nesneleri arasında bir nesne olarak tanımlanması, bir tutarsızlık, heterojenlik yahut da bu iki tanımın arasında bir uyumsuzluk yaratır. Bu müzenin amacı homojenliktir, ama bu tam da, müzede bir heterojenlik ortaya çıkartır.

“Fotoğraf sanat nesneleri tarafından hayali bir müzeye giren bir araç olduğu sürece ortada bir tutarlılık elde edilebilir. Ama fotoğrafın kendisi bunun içerisine girdiği zaman, yani diğer nesnelere arasında bir nesne olarak fotoğrafın kendisi de girdiği zaman, onun bilgiye yönelik yaptığı bütün önkabuller yıkılmaya mahkûmdur. Çünkü fotoğrafçılığın kendisi bile bir fotoğraftaki üslubun varlığını kabul edemez.”¹⁰⁵

Andrew E. Hershberger, “Malraux’s Photography” isimli makalesinde Crimp’in saptamasına karşı çıkar:

“Malraux için fotoğrafçılık hiçbir zaman sadece sanat nesnelere Hayali Müze’ye girdiği bir araç değildi. Malraux fotoğrafçılığı kısmen araçsal (yani sanat nesnelere Hayali Müze’ye girmesi için bir araç olarak kullanılması), kısmen de yaratıcı olarak (diğerlerinin yanı sıra bir sanat nesnesi olarak öznel bir araç olarak dahil olması) tanımlıyor.”¹⁰⁶

Fotoğraf olanağıyla farklı kültürlere ait eserlerin Hayali Müze’de bir araya gelebilmesi, aynı zamanda farklı stillerin ayırt edilebilme ve yeniden değerlendirilme olanağını yaratır. Ancak kimileri için bu: *“sanat dünyasının çeşitliliği, formalist bir yaklaşıma dayanır; içeriği ve bağlamı büyük oranda göz ardı eden, belirgin ölçüde modernist bir yaklaşımdır.”¹⁰⁷* Halbuki Malraux, içeriği ve bağlamı göz ardı etmez, ancak sanat eserinin yeni bir içerik ve bağlam içerisinde değerlendirilebilmesinin önünü açar.

¹⁰⁵ Crimp, a.g.e., s. 56

¹⁰⁶ Hershberger, a.g.e., s. 270

¹⁰⁷ Artun, 2006, a.g.e., s. 237

Bir diğer eleştiri, farklı kültür ve dönemlere ait eserlerin, Batı'nın modern sanat anlayışını ve modernist estetiği empoze eden kültür emperyalizminin bir biçimi olarak görüldüğüdür:

“Duvarları olmayan müze, bu tür pek çok nesneyi Batı koleksiyonlarına taşıyan fetihleri ve yağmaları getirir akla: Acımasız eleştirmen Georges Duthuit'in de dikkat çektiği gibi, Malraux'nun kendisi de 1923'te Kamboçya'daki Angkor tapınağından bazı heykelleri almıştır. ‘teki’ kültürlere ait nesnelere takdir edilmesi ile, (filen ya da estetik olarak) temellük edilmeleri arasındaki gerilim, ağdaş müze teşhiri açısından önemli bir sorundur.”¹⁰⁸

Sömürgelerden getirilen eserlerin Batı lkelerindeki müzelerde sergilenmesinin ardında kültürü tanıtmak vb. gibi iyi niyet aramak elbette yanlıştır. Hiçbir sanat aşkı kendine mal etmeyi gerektirmez. Bağımsızlıklarını kazanan eski sömürgelerin, ülkelerinden götürülen sanat eserlerinin iadesini istemesi ve çoğu müzenin de bunu kabul etmesi bu haklılığın göstergesidir. Ancak Andr Malraux'nun 22 yaşındayken Angkor tapınağından eser alma girişiminin, Batı'nın sömürgelerinin kültürünü yağmaladığının ispatı olarak kabul etmek gerçekten acımasız bir eleştiridir.

Malraux'nun Hayali Müze'sine getirilen eleştirilerden biri de, her Şeyi, tüm sanat eserlerini Hayali Müze'ye koymanın ne kazandıracadığı üzerinedir. Karsten Schubert eleştirisine Şöyle devam eder:

“Eğer –sonuçta Diderot'nun szlğyle aynı zamanda doğan ve bazı özelliklerini paylaşan- modern müze, farklılık ve karmaşanın hüküm sürdüğü bir yere, i rahatlatan benzerliği getirme amacıyla, dünyayı bir düzene sokma girişimiye, birisi tüm nesnelere ‘slup’ kılığında içeri aldığında ne olacaktı? Müzenin sınıflandırma, kronoloji ve tek yönlü anlatıma dayalı olması, amacının, dünyadaki düzensizliği, geçici ve teorik düzeyde de olsa, yenme olduğunun göstergesidir. Her Şeyi kabul ederek, Malraux yalnızca, kavramsal olarak müzeye

¹⁰⁸ Artun, 2006, a.g.e., s. 237-238

kısa devre yaptırmaktadır: dünyadaki karmaşayı müzede yeniden yaratmaktadır. Onun müzesi artık bir düzen kurmamakta, yalnızca açıklığa kavuşturduğu varsayılan karmaşayı yansıtmaktadır.”¹⁰⁹

Müze kuramcıları için bir müze, mekânı ve sergilenecek nesnesi olmasıyla tanımlanır. Her ne kadar 80’lerden sonra sergi katalogları ya da sanal arşivler müzecilik stratejilerinin bir ögesi olarak kullanılsa da, bunlar ikincil öneme sahiptir. Yani bir sanat eserinin röprodüksiyonu ya da dijital görüntüsü, eserin bir nesne olarak değeriyle boy ölçüşemez. Çoğu eleştirmenin Malraux’nun Hayali Müze’sini çok da kayda değer bulmamasının sebebi budur. Malraux’nun müzesi fotoğraflardan oluşur, halbuki gerçek bir müze, fiziki olarak yer alan nesnelere varlık bulur. Schubert’in de dediği gibi müze sergileri, sınıflandırılmış, kronolojik olarak yerleştirilmiş ve tanımlanmış bir düzen içerisinde gerçekleştirilir. Yani yapıtın sanat tarihindeki yeri ve sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri tarafından tanımlandığı şekilde, tarihi ve düzeni doğrulayan bir sergileme söz konusudur. Buna, sanat tarihi kitaplarının fiziğe bürünmüş hali de diyebiliriz. Her şey dünde olduğu gibi, doğrusal bir aktarıma sahiptir. Bu arada Schubert’in ‘dünyadaki düzensizliği geçici de olsa yenme göstergesi’ tanımı, iyimser bir ifadeden de öte, oldukça pasif bir yaklaşımdır. Doğal olarak, André Malraux gibi bir eylem adamının kuramı ona göre kabul edilemez gelebilir. Kendisinin yorumuyla “Malraux’nun kavramsal olarak müzeye kısa devre yaptırmaması” sadece Malraux’ya has bir şey değildir. Müzelerin ve akademilerin sabit fikrine karşı, avangard dönemden yetmişlere ve günümüze kadar birçok sanatçı, eleştiriler geliştirmiş, işler üretmiş ve eylemlerde bulunmuştur. Schubert’e göre Malraux ‘dünyadaki karmaşayı müzede yeniden yaratmış ve bu karmaşayı yansıtmaktadır’. Müzeler, dünyanın karmaşasından kaçarak huzur bulduğumuz mekânlar olmamalıdır. Müzeler dini tapınaklar değildir. Malraux iki Dünya Savaşı ve birçok iç savaşa tanık olmuş, tanık olmakla kalmayıp bazılarında aktif olarak yer almıştır. Dolayısıyla karmaşanın içinde olan ve çözümü için çabalayan birisidir. Onun için insan, ideolojiden önce gelir.

¹⁰⁹ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası**, Çeviri: Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2004, s. 144-145

Hayali Müze her şeyi içine alabilir, böylece her şeyi herkese gösterebilir. Hayali Müze hiyerarşiden yoksundur, üstüneser üstünlük vasfını yitirir, böylece insanlara kendi üstüneserini belirleme imkânı yaratır. Hayali Müze öğrenilmiş bilgiyi ve standart bakış açısını yıkar, böylece düşünen, irdelleyen ve yeniden yorumlayan aktif bireylerin varolacağını gösterir. Hayali Müze bütün “insanlık durumu”nu içinde barındıran yapısıyla düşünen insana dair bir “umut” taşır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT POLİTİKALARI

Tezin birinci bölümünde bahsettiğimiz Aby Warburg'un Kütüphanesi, kitapları biriktirmenin yanı sıra, kitapları düzenleme sistematığının öznel olabileceğini gösterir. Kitaplar bir nesne olarak dünyayı tanımlayan metinleri içerebilir ancak bizim dünyayı nasıl tanımladığımız kitaplarla ve bu metinlerden yola çıkarak birbirleriyle kurabildiğimiz ilişkilerle anamlanabilmektedir. Bu bağlamda kitapların kronolojik veya konularına göre gruplandırılmasından ziyade, düşüncelerimizi ifade eden metinler olarak birliktelikleri söz konusudur.

Aby Warburg zihindeki düşüncelerin görsel bir yansıması olarak Mnemosyne Atlas'larını oluşturur. Metinlerin düzenlenişi kütüphanesinde gerçekleşirken, görsel metinlerin düzenlenişi de Atlas panolarında gerçekleşir. Yani alışılmış düşünce ve tarihin karşısında kişisel düşünce. Günümüz teknolojisi hem yazılı metinlere hem de görsellere ulaşma konusunda sonsuz olanaklar sunmaktadır. Günümüz insanı Warburg'un oval kütüphanesine ve Atlas panolarına sahip olma zorunluluğuna girmeden, sanal ortamda kendi metin dizgisini ve görsellerini oluşturabilme ayrıcalığına sahiptir. Aby Warburg'un yöntemi günümüzde internet kullanıcıları tarafından bilgiye ulaşma, sahip olma, yeniden yorumlama ve aktarma biçiminde karşılığını bulmaktadır.

Bu olanağa ulaşmak öncelikle sahip olunan arşivlerin, koleksiyonların dijital ortama aktarılmasıyla toplumla paylaşımına sokulması sayesinde gerçekleşir. Nasıl ki sanat eserleri 1789 devrimi sonrası halka açılmasıyla değer kazandıysa, günümüzde bu koleksiyonlar sanal ortamın kullanıcılarına açılarak evrensel bir paylaşım sayesinde bir anlam kazanır.

Özellikle 1980'ler sonrasında bilginin dijitalize olup insanların paylaşımına açılmasından önce, bir başka öngörü sahibi kişi, André Malraux, herkesin kendi müzesini oluşturabileceği yeni bir düşünce anlayışıyla karşımıza çıkar. Sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonları önümüze yeni bir dünya ve bakış açısı sunar.

Bu röprodüksiyonlar sayesinde karşılaşma şansı bulamadığımız yapıtları görme, tanıma ve değerlendirme olanağı buluruz. Üstelik bu olanak neredeyse dünyanın bütün kültürlerini ve yaratılarını kapsar. Metinlerden oluşan kitaplar giderek görselleşmeye başlar. Bu görsellik insanların algılarının değişmesinde etkili olur. Metinlerin yetersizliğinden değil, metinleri daha iyi tahayyül etmenin getirdiği bir etki. Baudlaire'in Paris Sıkıntısı'nı Paris fotoğrafları eşliğinde okumak metnin değerini azaltmaz, tam tersine anlamını güçlendirir. André Malraux romanında Paris'in dükkân vitrinlerini betimleyerek kahramanın yaşadığı yabancılaşmayı tanımlamak isterken, gözümüzün önüne Eugene Atget'nin fotoğrafları geliyorsa, fotoğrafın sınırları aşan etkisi yer bulmuş demektir.

André Malraux, fotografik röprodüksiyon olanağını demokratikleşmenin, özgürleşmenin, bireysel düşüncenin kendini ifade edebilmesinin aracı olarak görür. Bu yeni görsel dünya, dünyayı bilgilerimiz dışında yeniden analiz etme fırsatını sağlar. Fotoğrafların dijitalize edilerek sanal dünyada dolaşıma sokulması ise, neredeyse dünyanın tüm görüntülerine sahip olduğumuz, herkesin paylaşabildiği, giderek büyüyen bir arşivi, Borges'in Alef'indeki küreyi akla getirir.

Yıllar boyunca insanlarda bilinmeyene, gizemli olana dair bir merak süregelmiştir. Bu gizemi çözme, dünyanın ruhuna ulaşma isteği adına verilere ulaşabilmeyi sağlayacak nesnelere bulma ve bunlara sahip olma "nadire kabineleri"ni doğurmuştur. Bir oda içerisinde yer alan fosiller, taşlar, haritalar, kitaplar, bitkiler, doldurulmuş hayvanların her biri, bilinmeyenin gizemini çözmeye bir anahtar işlevindedir. Biriktirmek ve sahip olmak, evrenin gizemine ulaşmaktır sahipleri için.

Resim ve heykel gibi sanat eserleri bir zamanlar aristokratların hizmetine sunulan bir zevkten, Theodor Gericault'nun¹¹⁰ sıradan insanların, hatta delilerin portrelerini resmetmesi –ki kendisi atların ressamı olarak bilinir- sıra dışı olarak tanımlanır. Sanat eserlerinin biriktirilmesi aristokratların ve saray erkânının bir prestijiyken; devletlerin işgal ettikleri uygarlıklardan getirdikleri ganimet ve eserlerle

¹¹⁰ Bakınız Theodor Gericault'nun hayatını anlatan film Mazeppa (1993), yönetmen Bartabas

koleksiyonlarını çoğaltırken, 1789 Fransız Devrimi ile birlikte bu koleksiyonlar gün yüzü görmeye ve halkın beğenisine sunulur olmuştur.

Biriktirme, koruma altına alma, tasnif etme ve yeniden sunma, hem arşivcilerin hem de müzecilerin uyguladığı bir yöntemdir. Bu sayede sanat, tarih, kültür koruma altına alınabilmekte ve gelecek nesillere aktarılabilmektedir. Bu tür arşiv ve koleksiyonlara ulaşmak ve bilgi sahibi olmak fotoğrafın röprodüksiyon olanağıyla gerçekleşir. Öncelikle en çok tanınan sanat eserleri, sonra diğer eserler ve sonrasında her türlü belge ve nesnenin röprodüksiyonu alınarak kitaplardaki yerini bulur. Böylece yeni bir bilgi edinme anlayışı doğar. O güne kadar yazınsal betimlemelerden tahayyül ettiğimiz eserlerin görselleriyle karşılaşma şansı doğmuştur.

Bir diğer aşama ise, günümüz dünyasının paylaşımına sokulan dijital röprodüksiyonlardır. Her türlü nesnenin ve sanat eserinin fotoğrafları kitaplarda yer alırken, günümüzde bu paylaşımı internet üzerinden sunulan görseller karşılamaktadır. Yaygın olan internet kullanımı sayesinde sadece araştırmacılar değil isteyen herkesin neredeyse her türlü görsel belgeye ulaşması mümkün olabilmektedir.

İnternetin sağladığı bu olanaklar bilginin çok daha geniş bir kesime, dünyanın dört bir yanındaki insanlara ulaşma imkânı sağlaması, bilginin evrenselleşmesinde etkili olur. Bu da beraberinde demokratikleşmeyi getirir. Artık bilgi herkesin görüşünü belirtip paylaşabileceği bir ortamda gelişebilmektedir. Öyle ki, kişiler internet üzerinden tartışma oturumlarına katılmakta, fikirlerini iletmekte ve kendi düşünceleri doğrultusunda yeniden oluşturulmuş çalışmalarını paylaşabilmektedir. Bu da bizi birinci bölümde bahsettiğimiz Warburg ve Malraux'nun özneyi ve öznenin düşüncesini önemseyen kuramlarıyla buluşturur.

Aby Warburg ve André Malraux'nun yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya koydukları sanat kuramları, yirmibirinci yüzyılda teknolojinin olanaklarıyla yeniden

güncel hale gelmiştir. Aby Warburg'un kütüphanesinin düzeni ve Mnemosyne Atlas'ı günümüzde birçok alanda karşılığını bulmaktadır.

I. ARŞİV

A- Kişisel Bellek vs Kolektif Bellek

Yaşanan, öğrenilen konuları, olayları zihinde saklama yetisine bellek (hafıza) denir. Bellek son derece öznedir. Kişilerin geçmişe dair hatırladıkları, kendi gerçeğini oluşturur. Aynı yerde ve zamanda gerçekleşmiş bir olayın günümüzdeki aktarımı kişilere göre farklılık taşıyabilir. Aradan geçen zaman, sonradan edinilen bilgiler, olay sonrasındaki düşünme süreci, anılar üst üste biner ve her seferinde olay, gerçeklik yeniden yapılır. Kişisel bellek seçicidir, unutmak ve hatırlamak istediklerini ayıklayabilir. Dolayısıyla kişisel bellek objektif değildir.

Kolektif bellek ise öğretilmiş bir bellektir. Politik ve kültürel çıkarlara en uygun düşecek biçimde şekillendirilip kitlelere sunulur. Dolayısıyla hazır yapım kolektif belleğin de objektif olduğu söylenemez.

“Geçmiş, kültürel duyarlılıklara, etik sorgulamalara ve şimdiki zamanın politik beğenilerine göre ayıklanıp yeniden yorumlandıktan sonra kolektif belleğe dönüşüyor. Böylece tarihsel alanların müzelere ve uygun kabul binalarıyla (oteller, restoranlar, hediyelik eşya dükkanları vs.) donatılmış ve hedef kitleye yönelik reklam stratejileriyle kitlenin nezdinde başarılı, örgütlü ziyaret yerlerine dönüştürülmesiyle birlikte “bellek turizmi” şekilleniyor. Araştırma merkezleri ve yerel tarih cemiyetleri bu bellek turizminin düzeneklerine dahil edildiler; kimi zaman kendi yaşam imkanlarını da buradan alıyorlar. Bu olgu, bir yandan, geçmişin şeyleşmesi sürecinden kesin olarak kaynaklanır; yani geçmiş estetikleştirilir, yansızlaştırılır ve karlılaştırılır, böylelikle de turizmin, gösteri endüstrisinin, özellikle de sinemanın kendisine katıp kullanmasına hazır bir tüketim nesnesine dönüştürülür. Tarihçi de “profesyonel” ve “uzman” niteliğiyle genellikle bu sürece katılmaya çağrılır.”¹¹¹

¹¹¹ Enzo Traverso, **Geçmiş Kullanma Kılavuzu**, Çeviri: Işık Ergüden, Versus, İstanbul, 2009, s. 2

Traverso'ya göre tarih ve bellek aynı kaygıdan doğar ve aynı konuyu paylaşır, bu, geçmişin özümmlenebilmesidir. Tarihi yöntem olarak kişilerin tanıklıklarını analiz eder, sözel kaynak, maddi ve yazılı belge arşivlerini inceler. Dolayısıyla tarih bellekten doğar.¹¹²

Kolektif bellek inşa edilebilir, tarih ona göre yeniden yazılır, neyin ne kadar görülmesi ve hatırlanması gerekiyorsa ona yönelik bir inşa yapılır. Edward Said'in belirttiği gibi *“Filistin'in Yahudi geçmişinin binlerce yıllık izlerini ışığa çıkarmayı hedefleyen İsrail arkeolojisi (kimileri bunu “ulusal din arkeolojisi” olarak görmüştür), Arap-Filistin geçmişinin maddi izlerini yok eden buldozerlerle aynı coşkuyla toprağı eşelemiştir.”*¹¹³

Susan Sontag kendi geçmişlerinde yaşananları unutturmak için başka yerde yaşanan daha büyük acılara işaret edildiği; Holocaust'un “ulusallaştırılmış” ve Amerika'nın kurtarıcı rolü değil daha ziyade kıyımcı rolü oynadığı suçları özellikle unutan bir bellek politikasının vektörüne dönüştürüldüğünden bahseder: *“Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Afrikalıların köleleştirilmesi büyük suçunu anlatan bir müze kurmak, kötülüğün burada olduğunu hatırlatmak anlamına gelirdi. Buna karşılık, Amerikalılar, Amerika Birleşik Devletleri'nin muaf olduğu oradaki kötülüğü hatırlatmayı tercih ederler.”*¹¹⁴

Bellek politik bir koza dönüşmüştür. Günümüzde göz önünde tutmayarak, hatırlatmayarak, yok sayarak işlenen bir stratejiyle bellekten silme politikası güdülmektedir.

“Nazi toplama kamplarından sağ kurtulanlar, günümüzde istemeye istemeye, yaşayan ikon halini aldılar... Vaktiyle kahraman olarak gösterilen başka tanıklar, örneğin faşizme karşı savaşmak için eline silah almış direnişçiler ise aura'larını yitirdiler ya da kesin bir şekilde unutuldular; mitleriyle birlikte tarihin gölgesinde

¹¹² Traverso, **a.g.e.**, s. 9-10

¹¹³ Traverso, **a.g.e.**, s. 19

¹¹⁴ Traverso, **a.g.e.**, s. 48-49

kalarak, kendi temsil ettiği ütopya ve umutları da peşi sıra sürükleyen “komünizmin sonu” tarafından yutulduklar. Artık mağlupların değil yalnızca kurbanların olduğu bir hümanitarizm döneminde bu tanıkların anısı pek kimseyi ilgilendirmiyor.”¹¹⁵

Taner Akçam’a göre, “Kolektif belleğin toplumun tüm sırlarının, topluma dair tüm gerçeklerin, biz farkında olmasak da bulunduğu, saklandığı bir yer olduğu ve gerekli şartlar sağlandığında bu gerçekliğe ulaşabileceğimiz”¹¹⁶ fikrini temel alan Ermeni meselesine yönelik yaklaşımı, istenirse gerçekleri yansıtan kolektif belleğin olabileceğine dikkat çeker. Diğer yandan Enzo Traverso’ya göre resmi bir kolektif bellekten bahsetmek mümkündür: “Kurumların, hatta devletlerin desteklediği resmi bellekler vardır, bir de yeraltındaki, gizli ya da yasak bellekler. Bir belleğin “görünürlüğü” ve kabulü aynı zamanda bu belleği taşıyanların gücüne de bağlıdır. Türkiye’de Ermeni belleği daima yasak ve bastırılmıştır.”¹¹⁷

Hegel’e göre, yalnızca devletli ve yazılı bir tarihe sahip halkların belleği vardır; bunu zaman tanrısı Kronos ile politik tanrı Zeus arasındaki ilişkiyle örnekler: “Kronos kendi çocuklarını öldürür. Yolu üzerindeki her şeyi yiyip yutar, ardında tek bir iz bile bırakmaz. Ama Zeus Kronos’a hakim olmayı başarır, çünkü devleti yaratmıştır; devletse bellek tanrıçası Mnemosyne’in zamanın yolu üzerinde talan ederek geçişinden sonra toplayabildiği her şeyi tarihe dönüştürebilmiştir.”¹¹⁸

Pierre Nora tarih yazımı için ulusal tarihi, topraktan manzaralara, sembollerden anıtlara, anmalardan arşivlere, amblemlerden mitlere, gastronomiden kurumlara, Jeanne d’Arc’tan Eiffel Kulesi’ne dek “bellek yerleri” etrafında inşa etmek gerektiğini belirtir. Ama Perry Anderson’a göre onun bu teşebbüsünde Fransa’nın sömürgeci geçmişine dair bellek yerlerinde çok mütevazı bir yer ayrılmıştır: “Dien Bien Phu’yu kapsamayan bellek yerleri’nin değeri ne olabilir?”¹¹⁹

¹¹⁵ Traverso, a.g.e., s. 6-7

¹¹⁶ Timuçin Binder, “Toplum Arzuladığı Belleği Yaratır: Taner Akçam’ın Kolektif Bellek Kavramı”, **Virgöl**, s. 85, Haziran 2005, s.11-14, <http://www.scribd.com> 18.1.2010

¹¹⁷ Traverso, a.g.e., s. 44

¹¹⁸ G.W.F. Hegel, “La Raison dans l’Histoire. Introduction a la philosophie de l’histoire, editions 10/18, Paris, 1965, s.193”, aktaran: Traverso, a.g.e., s. 14-15

¹¹⁹ Traverso, a.g.e., s. 28-29

Müzeler kolektif belleğin inşa edildiği kurumlardır. Kültürel olarak önemli bir misyona sahip olsalar bile taraflı ve sınırlı bir yaklaşımları vardır. İçine kattıklarıyla unutulmaz yapıtları hatırlatırken, dışarıda bıraktıkları eserleri unutulmaya mahkûm ederler. Üstelik inşa ettikleri kolektif bellek müze koleksiyonlarında bulunan eserlerle sınırlıdır. Bu bağlamda müzelerin kolektif belleğine karşılık André Malraux'nun kişisel belleğinin yansıması Hayali Müze; veya Aby Warburg'un devingen hafızasının yarattığı Bellek Atlasları düşünen, yorumlayan ve pasif olmayan yapılarıyla öğretilmiş kolektif belleğe meydan okumaktadır.

B- Kütüphaneler

Günümüzde bilinen ilk kütüphane İskenderiye Kütüphanesidir. Buna ilişkin ilk bilgi, İ.Ö. 3. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ya Koslu ya da Miletoslu şair Herodas'ın Museion (Musaeum) ya da Musaların Evi diye bilinen, içinde ünlü Kütüphane'nin de yer aldığı neredeyse kesin olan bir yapıdan söz etmesidir. Herodas bir öyküde Mısır krallığını her şeyi kucaklayan evrensel kütüphaneye benzetir, böylece Mısır'ın içinden Musaeum, onun içinden Kütüphane çıkar, Kütüphane de her şeyi içine alır.¹²⁰ Yeni İskenderiye Kütüphanesi ise, 2002 yılında, Mısır'ın İskenderiye kentinde, içinde müze, sanat galerisi, konferans salonu ve kitap restorasyon laboratuvarı olan çok büyük bir alan içersine yeniden inşa edilip hizmete açılmıştır. Bu kütüphane 8 milyon kitabı alabilecek kapasitededir ancak henüz bağışlar yoluyla koleksiyonunu genişletebilmektedir. Aynı zamanda İskenderiye Kütüphanesi dünya çapındaki en büyük Dijital Arap Kütüphanesini oluşturmaya yönelik projesiyle de bir atılım yapmıştır. ISIS'in (International School of Information Science)¹²¹ desteğiyle bugüne kadar yüz binden fazla kitabı tam metinli olarak internet ortamına aktarılmıştır.

Jorge Luis Borges "Babil Kitaplığı" öyküsünde Babil Kulesi'nin tüm dilleri ve imgelerini bir araya getirme çabasına benzer şekilde, dünyanın tüm kitaplarının toplandığı bir ütöpik mekan tasarlar. Ray Bradbury'nin "Fahrenheit 451" isimli

¹²⁰ Manguel, a.g.e., s. 30

¹²¹ <http://dar.bibalex.org> 12.1.2010

bilimkurgu romanı, kitapların yakıldığı, kitap bulunduranların öldürüldüğü bir gelecekte geçmektedir. Buna karşılık insanlar çareyi, kitaplar yok edilmeden önce onları ezberlemekte bulurlar. Böylece kitaplar sözel olarak nesilden nesile aktarılabilecektir. Bu iki öykü metaforik olarak kitap koleksiyonlarına ve bunların dijital ortama aktarılmasına karşılık gelebilir. Amerikan Kongre Kütüphanesi gibi dünyanın birçok dilinde sayısız kitap barındıran kütüphaneler Babil Kitaplığının; kitap koleksiyonlarını, özellikle az bulunur ve basımı tükenmiş kitapları dijitalize ederek internet ortamında sürekliliğini sağlayan elektronik kitap sistemleri de Fahrenheit 451'in insan-kitaplarına karşılık gelmektedir.

Yukarıda Ray Bradbury'nin hikâyesindeki yasaklanan kitaplar, ne yazık ki sadece bir kurgu olarak kalmaz. Günümüzde bile hala bazı ülkelerde birçok kitap yasaklanmaktadır. Bu bağlamda yasağa rağmen internet ortamına aktarılabilmiş kitaplara ulaşmak, insanlara bir özgürlük sağlamaktadır.

1- Kongre Kütüphanesi

1800 yılında Washington'da kurulan Kongre Kütüphanesi Amerika'daki en büyük ulusal kütüphanedir. 470 dilde 29 milyondan fazla kitap, 58 milyondan fazla el yazması, Kuzey Amerika'nın en büyük nadir kitap koleksiyonu, ve dünyanın en büyük gazete, dergi, mikrofilm, hukuki belge ve müzik arşivleri bulunmaktadır.¹²²

Kütüphanenin koleksiyonu 15 bin yabancı hükümet ve araştırma enstitüleri ile yapılan araştırma çalışmalarının değişimiyle; hediye yoluyla; satın almalarla; diğer Amerikan resmi dairelerindeki transferlerle ve copyright birikimleriyle karşılanır. Her gün yaklaşık 31 bin materyal ulaşır kütüphaneye; bunlardan yaklaşık yedi bin adedi kalıcı koleksiyona alınır. Kütüphanede basılı yayın olduğu gibi sesli kitaplar, teknik raporlar, videokaset ve diskler, bilgisayar programları, ses ve görsel materyaller bulunmaktadır.

¹²² <http://www.loc.gov/about/history.html> 7.1.2010

Kütüphane koleksiyonu özellikle Amerikan tarihi, politikası ve edebiyatı; müzik; coğrafya; hukuk, ekonomi, soybilim ve Amerikan bölgesel tarihi; resmi beyannameler; dünyanın dört bir yanındaki toplumlara ait yayınlar; bilim tarihi; kütüphanecilik ve her konudaki bibliyografya konularında güçlü kaynaklara sahiptir. Aynı zamanda Amerikan Başkanlarının ve politika, sanat ve bilim dünyasından kişilerin kişisel elyazmaları bulunur.

Kütüphanenin çeşitli yabancı dillerdeki kitap sayısı oldukça fazladır. Özellikle yabancı gazete arşivi çok geniştir.

Kütüphane iki ana bölüme ayrılmıştır: katalog ve sistemden taranarak bulunabilen kitap ve broşürlerin olduğu okuma salonu; özel format, dil ve konulardaki materyallerin bilgisayar üzerinden okunabildiği okuma salonu. Harita, müzik, film, fotoğraf ve resim gibi özel koleksiyonlara ise belli bir ücret karşılığı ulaşılabilmektedir.

Kütüphanenin özel koleksiyonları arasında: 1842 yılı basımı içinde 60 adet renkli el çizimi olan “*Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments les plus Remarquables du Globe*”; Asya bölümündeki kıymetli elyazmaları; 1869 yılında Çin imparatorunun gönderdiği 933 adet kitap; 1884 yılında Sultan II. Abdülhamid’in gönderdiği 375 cilt kitap; Mathew Brady’nin 1845-1853 yılları arasında çektiği 300den fazla daguerrotype; 1930 yılında 1,5 milyon dolara satın alınan, içinde Gutenberg İncilinin de bulunduğu Vollbehr’in ilk basılı eserler koleksiyonu; 1939 yılında bağışlanan George ve Ira Gershwin koleksiyonu; 1943 yılında satın alınan stüdyo fotoğrafçısı Arnold Genthe’nin dokuz bin adetten fazla negatif ve fotoğrafları; FSA fotoğrafçılarının gerçekleştirdiği yaklaşık üç yüz bin adetlik fotoğraf ve dokümanlar; Orville ve Wilbur Wright kardeşlerin tüm tasarım, çizim ve fotoğrafları; Sigmund Freud’a ait belgeler; Alexander Graham Bell’e ait dokümanlar bulunmaktadır.¹²³

¹²³ John Y. Cole, “A Brief History of Library of Congress”, <http://www.loc.gov/loc/legacy/colls.html> 8.1.2010

Kongre Kütüphanesinin resim ve fotoğraf online arşivinde yaklaşık 1.2 milyon dijital görüntü bulunmaktadır. Bazı görüntüler olası ticari kullanımı önlemek amacıyla küçük boyutta verilmiştir. Dijital koleksiyonlar materyalleri bulma kolaylığı açısından çeşitli bölümlere ayrılmıştır, bunlar: Amerikan tarihi ve kültürü, tarihsel gazeteler, uluslararası koleksiyonlar, kanun bilgisi, performans sanatları, resimler ve fotoğraflar, gazilik tarihi, ulusal seçim veya 11 Eylül gibi olayları içeren tarihsel web sayfalarının arşivleri ve konularına göre arama yapılabilir.

II. Abdülhamid Koleksiyonunda, 1880-1893 yılları arasında Sultan tarafından hazırlanmış 51 adet büyük format albümler içerisinde 1819 adet fotoğraf yer almaktadır. Bu albümler içerisinde, Osmanlı İmparatorluğunun modernleşme süreci eğitim kurumları ve öğrenciler, iyi donanımlı bir ordu ve askerleri, teknolojik olarak gelişmiş kurtarma ve yangınla mücadele öncüleri, fabrikalar, madenler, limanlar, hastaneler ve resmi binaların fotoğrafları vardır. Aynı zamanda Bizans ve Osmanlı anıtları, camiler, mozaikler, çeşmeler, saraylar, panoramik manzara ve kent görüntüleri yer alır. Birçok yerler günümüz Türkiye'sinin sınırları içinde çekilmiş olduğu gibi, Irak, Lübnan, Yunanistan'da çekilmiş olanlar da vardır. Bu fotoğrafları Abdullah Frères, Sébah & Joaillier, Phébus ve askeri fotoğrafçı Ali Rıza Paşa çekmiştir.¹²⁴



Resim 11, Abdullah Freres, Kız Okulu, 1880-1893 arası

¹²⁴ <http://lcweb2.loc.gov/pp/ahiihtml/ahiiiback.html> 7.1.2010

Kongre kütüphanesi giderek büyüyen basılı ve online koleksiyonuyla ve koleksiyonunun içeriğiyle dünyanın en önemli kütüphanelerinden biridir. Kütüphaneye ait milyonlarca kitap ve görselin internet üzerinden ulaşılabilir olması, dünya dolusu bir kütüphaneye sahip olmak kadar anlamlıdır. Ayrıca kongre kütüphanesi diğer kitapların yanı sıra çok özel ve nadir kitapların PDF dosyası halinde indirilmesine olanak vermektedir. Elbette birer sanat nesnesi kadar değerli bu tür kitapları elimize alıp incelemek çok daha heyecan verici olabilir ancak bu da çok az sayıda insana nasip olabilmektedir. Dolayısıyla dijital ortama aktarılan kitaplar, kitaplarla olan iletişimimizi artırır.

2- Warburg Elektronik Kütüphanesi

1997’de “Warburg Electronic Library”¹²⁵ (Warburg Elektronik Kütüphanesi) kurulduğunda sadece kitap raflarında değil dijital olarak da Warburg’un sınıflandırma sisteminin yeni bir yolla uygulanabilir olduğu görülmüştür. WEL geleneksel bir kütüphane değildir, görüntü, metin ve diğer dosyaların olduğu bir multimedya bilgi sistemidir. Disiplinlerarası araştırmalar için açık bir platformdur. Hamburg-Harburg Teknoloji Üniversitesi Bilgi ve İletişim Teknolojileri bölümü ve Hamburg Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü Politik İkonografi Araştırma Merkezi tarafından gerçekleştirilen “Picture Index of Political Iconography” çalışması dijital bir multimedya kütüphanesine dönüştürülmüştür.

Kart kutularının kullanımı, doğrusal yapıdaki kitaplara göre geniş olanaklar sunar. Açık ve esnek yapıdadır ve yeni düzenlemeler yaratmak mümkündür. Bilgi bu kartlara kaydedilir ve anahtar kelimeye göre düzenlenir. Aby Warburg da anlamsal olarak bir ilişki kurabilmek için fotoğraflardan, kendi çizdiği grafiklerden ve indeks kartlarından faydalanır. Bunları siyah panolara iğneleyerek ve yerlerini kolayca değiştirerek dilediği gibi yeniden bağlantılar oluşturabilmektedir. Görsel bir arşiv, indeks oluşturması nedeniyle Mnemosyne Atlas birçok araştırmacıya yöntem olarak ilham kaynağı olur. Dijital teknolojiler sanat tarihi disiplinini de geliştirmiştir. Görüntü veritabanı ağları, elektronik öğrenme eklentileri ve içerik yönetimi

¹²⁵ <http://www.welib.de/> 21.12.2009

sistemleri bunlardan bazılarıdır. Warburg Elektronik Kütüphanesi de bu alandaki ilk örneklerden biridir. Bu web tabanlı görüntü veritabanı, kağıt tabanlı imaj indekslerinin dijital kopyalarını içerir. Araştırmacıların ya da öğrencilerin yapması gereken, bir görüntü kolajı ve metin hakkında kendi sonuçlarını içeren bir web sitesi düzenlemektir. Ayrıca derledikleri kolajı kaydedip baskı alabilirler. Her bir görüntüye tek tek yeniden ulaşabileceklerinden kolajı yenilemek mümkündür.¹²⁶

Noam Chomsky'ye göre bilgi kamusaldır ve kullanışlıdır, insanın ihtiyacı olan şey şüphelilik ve gerçeği söküp alma isteğidir. İnternetin ve kişisel bilgisayarın varlığı bilgiye ulaşma imkânını artırır (ve teorik olarak 'seçim yapmayı' daha çabuk ve kolay hale getirir). Ancak bilgiye ulaşma ilk sıradaki temel sorun değildir.¹²⁷

İnternet, kökleri 1960'ların sonunda ABD Savunma Departmanı'nda yapılan bir araştırmaya dayanırken, özellikle, Ulusal Hizmet Fonu'nun (National Service Foundation-NSF) beş süper bilgisayar sitesini San Diego'da California Üniversitesi'ne; Cornell Üniversitesi'ne; Champaign-Urbana'da Illinois Üniversitesi'ne; Pittsburgh'ta Carnegie Mellon Üniversitesi'ne ve Boulder-Colorado'da Ulusal Atmosfer Araştırmaları Merkezi'ne bağlamak amacıyla tasarlanan ağdan ortaya çıkmıştır. NSFnet denilen ağ 1987'de çalışmaya başlar. Araştırmacılar ve bilim insanları, bu sitelere hükümet kuruluşlarından ve akademik kurumlardan bağımsız olarak ulaşabilmek için süper bilgisayar siteleri arasında hızlı bağlantılar sağlamıştır.¹²⁸

3- Google Kitap

Google Kitap Arama motoru üzerinden yaklaşık yedi milyon kitabın tam metnine ulaşmak mümkündür. Telif hakkı olan kitapların bazı sayfaları görüntülenebilirken, telif hakkı olmayan kitapların tüm sayfaları okunabilir. “Ortak

¹²⁶ Tanja Döring and Steffi Beckhaus, “The Card Box at Hand: Exploring the Potentials of a Paper-Based Tangible Interface for Education and Research in Art History”, http://imve.informatik.uni-hamburg.de/publications/TEI07_DoeringBeckhaus_card_box.pdf 9.9.2009

¹²⁷ R. McChesney, E.M. Wood, J.B. Foster, **Kapitalizm ve Enformasyon Çağı, Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi**, Çevirenler: Özge Yalçın, Erhan Baltacı, Nil Senem Çınga, Epos Yayınları, Ankara, 2003, s. 248

¹²⁸ McChesney, **a.g.e.**, s. 152

program” kapsamında yayıncı ve yazarlarla yapılan anlaşma uyarınca kitap içinde sınırlı izleme yapılabilir.

İçlerinde Columbia, Harvard, Oxford gibi üniversitelerin kütüphanelerinin de dâhil olduğu “Kütüphane Projesi” kapsamında aranan kitapların hangi üniversite kütüphanelerinde mevcut olduğunu görmek mümkün olmaktadır. Ayrıca örneğin kitap adına göre değil de anahtar kelimeye göre arama yapılıyorsa, bu kelimenin geçtiği kitapların sayfaları açılarak yeni kaynaklara ulaşım sağlanır.

Google Kitap’ın hedeflerinden bir tanesi, baskısı tükenmiş kitaplara erişimin sağlanabilmesi, ön izleme, okuma yapılabilmesi ve satın alınma yoluyla bu tür eserlerin devamlılığını sağlamaya yöneliktir. Ayrıca ABD’deki halk ve üniversite kütüphanelerinin sunucuları üzerinden baskısı tükenmiş kitapların tam metnine ulaşım sağlanacaktır.

Google Kitap üzerinde üç kitap türü bulunmaktadır. Telif hakkı olan kitaplarda ön izleme ve satın alma modu bulunmaktadır. Telif hakkı bulunan ancak baskısı tükenmiş kitaplarda ön izleme ve online satın alma modu olmaktadır. Telif hakkı biten kitapları ise online olarak okumak, indirmek, kaydetmek mümkündür.

Telif sorunu yüzünden güncel kitaplara ücretsiz ulaşmak mümkün olmasa da, telif hakkı bitmiş kitaplara tam metinli ulaşım imkânı bile şu an için tatmin edicidir. Google Kitap dünyanın tüm kitaplarını bir araya getirinceye kadar epey bir süre geçecek gibi gözüküyor. Kendilerinin dediği gibi: *"Google’ın misyonu, dünyadaki tüm bilgileri organize etmek ve evrensel olarak erişilebilir ve kullanışlı kılmaktır."*¹²⁹

4- Dijital sorunlar

Her ne kadar kitapların dijitalize edilerek internet ortamında paylaşımına açılması yüzyılımızın en faydalı keşiflerinden biri gibi gözükse de, bazı teknik yapılanmaların yetersizliği bir takım sorunlar doğurabilmektedir. Aşağıdaki örnek

¹²⁹ <http://books.google.com/intl/tr/googlebooks/agreement/> 19.12.2009

bunu açıklamakla birlikte, her yıl yenilenen bilgisayar teknolojisi bilginin korunmasına dair güvenilir çözümler üretebilmektedir.

“1986’da BBC İngiltere’de 11. yüzyıl nüfus sayımıyla ilgili Normandiyalı keşişler tarafından derlenmiş Kıyamet Kitabı’nın bilgisayar ortamında çeşitli sürümlerini üretmek için iki buçuk milyon sterlin harcamıştı. Seleflerinden daha hırslı olan elektronik Kıyamet Kitabı 250.000 yer adı, 25.000 harita, 50.000 resim, 3.000 veri grubu ve 60 dakikalık sinema filminden başka o yıl “Britanya’daki hayatı” kaydeden nice anlatı içeriyordu. Yalnızca BBC’nin özel mikro-bilgisayarlarında çalışabilen 30,5 santimlik lazer disketlere depolanan projeye bir milyondan fazla kişi katkıda bulunmuştu. On altı yıl sonra 2002 Martında hala elde bulunan bu özellikteki birkaç bilgisayardan birinde bu bilgiler okunmaya çalışıldı. Sonuç başarısızdı. Verileri kurtarmak için başka çözümler arandıysa da hiçbiri tümüyle sonuç vermedi. Verileri muhafaza altına alma konusunda dünyadaki uzmanlardan biri olan Rand Kurumu’ndan Jeff Rothenberg kendilerinden yardım istenmesi üzerine, ‘Bu sorunun şimdilik gözle görülür tutarlı teknik bir çözümü yok’ demişti. Öte yandan, eğer çözülmezse, giderek dijitalleşen mirasımız yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.”¹³⁰

Elektronik kütüphaneler yine de bazı bibliofilileri tatmin etmez. Çok da haksız sayılmazlar. Onlar için kitap sadece bilgilerin olduğu bir yazın değil, ellerine alıp sayfalarında gezindikleri; kitabın biçimsel formatıyla bir karakter kazandığı; cümlelerin altını çizerek veya sayfanın kenarına not alarak kendilerinden bir şeyler kattıkları özel nesnelere. İlginçtir ki Marilyn Monroe’nun aslında ne kadar entelektüel olduğu, kitaplarının kenarına aldığı notlar sayesinde anlaşılmıştır. Dolayısıyla kitaplar sadece bir nesne değil, kitap sahiplerine dair ipuçları sunan birer kanıt belgeleridir. Bu yüzden özellikle ünlü kişilere ait kitap koleksiyonları müzayedelerde yüksek ücretlere varan değerlerde satılmaktadır. Ancak bu kitaplara bir kişi sahip olur, oysa dijital ortama aktarılmış kitaplar herkesin malıdır.

¹³⁰ Manguel, a.g.e., s. 77-78

C- Fotografik Arşiv

Arşiv önemli belge ve dokümanları tasnif eden, koruyan ve saklayan bir yapıdır. Bir şeyin arşivlik olabilmesinin önkoşulu tarih içerisinde önemli bir yeri olmasıyla ilintilidir.

Fotoğrafın keşfiyle beraber arşiv oluşturmak amacıyla sistematik olarak yapılmış ilk fotoğraf çalışmaları anıtlar üzerine olmuştur. Daha sonra 1858-78 arası Charles Marville yıkılan eski Paris'in yeniden yapılanan yüzünü fotoğraflar.¹³¹ Bu çalışma yok olan şeylerin korunmasının önemini ortaya koymaktadır. Böylece zamanın izleri bu fotoğraflar sayesinde geri gelebilmektedir. Fotoğraflar tarih bilgisini yeniden yapılandırma araçları olur.

Sistematik olarak gerçekleşmiş bir başka fotoğraf kayıtları polis arşivlerinde gerçekleşmiştir. Fransız polis memuru Alphonse Bertillon (1853-1914) "antropometri" adını verdiği fiziksel tanımlama sistemiyle gözaltına alınan veya tutuklanan kişilerin cephe, profil, göz, burun, kulak vs. fotoğraflarını tek tek çekerek ve ölçü, renk, özel bir işaret veya yara gibi bilgileri girerek çok ayrıntılı bir arşivleme sistemi geliştirir. Bu sayede, şüpheli şahısların bilgilerini eldeki arşiv kayıtlarıyla karşılaştırmak ve suçlu kişiyi bulabilmek mümkün olmuştur. Bertillon aynı zamanda olayı aydınlatmada yardımcı olan ilk suç mahalli fotoğraflarını çeken kişidir.¹³²

¹³¹ Jens Schröter, "Archive – Post/Photographic", http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic/ 23.10.2009

¹³² Bakınız: Eugenia Parry, **Bir Albüm Dolusu Cinayet: 1886-1902 Paris Polis Kayıtlarına Göre**, Çeviri: Mehmet Harmancı, Oğlak Yayıncılık, 2001



Resim 12, Alphonse Bertillon, Synoptic table of physiological traits for the study of the portrait 'speaking', yaklaşık 1895

İtalyan kriminolog Cesare Lombroso (1836-1909) bir takım insanların kalıtsal olarak suçlu olduğunu ileri sürer ve bunu kanıtlamak adına sistematik olarak suçlu fotoğrafları çeker. Vardığı sonuç kısa boylu ve şişman olanların suça yatkın olduğudur.

Charles Darwin'in kuzeni olan bilim adamı Francis Galton (1822-1911) akıl hastaları üzerinde yaptığı çalışmalarında fotoğrafı kullanan kişilerden biridir. Hastaların melankolik, manik-depresif vs. gibi teşhisinde fotoğraftan faydalanmıştır. Aynı zamanda öjeni teorisinin kurucusudur. Bu bağlamda, fotoğrafın bilimsel bir kanıt olarak kullanılmasındaki korkutucu boyut ortaya çıkar. Galton'un parmak izinden suçluları tespit etme yöntemi kullanılmaya başlandıktan sonra Bertillon'un fotoğraf kayıtlarına dayanan yöntemine son verilir.

Walker Evans'ın (1903-1975) 1938-41 yılları arasında gizli kamerayla çektiği metroda yolculuk eden kişilerin fotoğrafları, her ne kadar isim ve bilgi verilmemiş olsa da sanki potansiyel suçlu profili taşıdığı öne sürülür. Çünkü bir dedektifin suç kanıtı ararcasına, gizlilikle çekilmiştir. Buna karşıt olarak August Sander'in (1876-1964) Alman toplumunun farklı meslek gruplarından kişileri çektiği fotografik çalışması genel bir panorama çizmesi açısından önem taşımaktadır.

Bugüne kadar devlet tarafından finanse edilen en kapsamlı fotoğraf çalışmalarından biri ABD’de Farm Security Administration (FSA) tarafından 1935-44 yılları arasında gerçekleşmiştir. New Deal programı çerçevesinde Amerikanın dört bir yanında yüzlerce fotoğrafçı görev almış, o dönemi tanımlayıcı çok sayıda fotografik arşiv elde edilmiştir.¹³³

Tüm bu saydıklarımız kültür ve fotoğraf tarihi açısından arşivlik önem taşıyan çalışmalardır. 1980’lere geldiğinde ise sıradan fotografik kayıtların sanatsal bir ifade yöntemi olarak kullanıldığı görülür. Yıllarca kaydedilen aile albümleri birer sanat nesnesine dönüşür. Gerhard Richter manzara, aile, mimari her türlü fotografik kaydını yıllarca devam ettirdiği “Atlas”ında kullanır. Günümüzde arşivlik kayıt ile sıradan fotografik kayıt arasındaki sınır giderek incelmıştır. Gelişen bilgisayar teknolojisiyle her türlü kaydın değer kazandığı dijital arşiv ortamları, amatör veya profesyonel fotoğrafçıların görselleriyle zenginleşmektedir.

Hızla gelişen dijital fotoğraf teknolojisi karşısında, konvansiyonel yöntemlerle üretilmiş veya polaroid, lomograf gibi fotoğraf teknikleriyle üretilmiş çalışmalar arşiv değeri kazanmaktadır.

Dijital teknoloji, klasik arşivleme sistemlerine yeni olanaklar sağlar. Arşiv değeri taşıyan belge veya nesnenin dijital olarak fotoğraflanıp kaydedilmesi ve bunun internet ortamında paylaşımına açılması hem arşivciler hem de kullanıcılar için önemli bir gelişmedir. Arşivde saklanan nesne ironik olarak ifade etmek gerekirse gün yüzü görmüştür. Çünkü yıllar öncesine ait belgeler veya fotoğraflar hassas bir yapıya sahiptir ve insanlarla buluşması özel izin ve koşullarda gerçekleşebilmektedir. Bu da elbette sınırlı sayıda kişiye nasip olabilmektedir. Oysa dijital röprodüksiyonları alınan ve internette paylaşımına sunulan belgeleri milyonlarca kişi izleyebilmektedir. Bu sayede, ister akademik çalışmalar için bir kaynak oluştursun, isterse sıradan izleyicinin bilgisini arttırsın, dünyanın dört bir yanından isteyen

¹³³ Ayrıntılı bilgi ve fotoğraflar için <http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>

herkese ulaşılabilir olması dolayısıyla arşivin önemi artmaktadır. Çünkü bilgi ulaşılabilir olduğu ölçüde değer kazanmakta ve yeniden yorumlanabilmektedir.

Almancada *kunstkammern* veya *wunderkammern* (sanat - harika odası), Fransızcada *cabinet de curiosite* (merak odası) veya Türkçe çevirilerde nadire kabinesi, N. von Holst'a göre:

“bize koleksiyonların içinde ‘Faustvari’ evrenselliğin bir görüntüsünü hatırlatan bir dışavurumdur, bu tuhaf ve kasvetli bir şekilde yansıyan çağ, onaltıncı yüzyılın sonlarıdır. Shakespeare ‘Hamlet’i yazdığı sırada, onun çağdaşları bütün objeleri ‘Theatrum Mundi’ içerisinde bir araya getirmekteydi. Oradan buradan ilk bilimsel ve bilimsel öncesi heyecan veren şeyler... Kunstkammer aynı zamanda simyanın deposu ve sihirli güçlerle donanmış evler olarak da hizmet görür.”*¹³⁴

Nadire kabinelerinde ilginç, tuhaf, nadir bulunan her türlü şey yer alabilir: kıymetli taşlar mücevherler, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş hayvanlar, küreler, teleskoplar, haritalar... bu karmaşık görünen koleksiyonlar, kurucuları, soyluların yanı sıra ansiklopedistlerin önceli sayılan alimler için kozmosu temsil eder ve düşledikleri ütopyaları canlandırırlar. Her bir nesne onlar için anlam yüklüdür ve birbirleri arasında bir bağ kurarlar. “ Bu sayede inanılmaz bir kaos içerisinde görünen nesnelere bir düzen verir, onlarla bir dünya tiyatrosu (*theatrum mundi*) inşa ederler. Bu ‘tiyatro’larla, evrensel dil ütopyalarının çekirdeği olan hafıza tiyatroları arasında ** gayet sıkı bilişsel bağlar bulunur.”¹³⁵

* İnanışa göre dünya, tek bir seyircisi olan koca bir sahneydi.

¹³⁴ Eileen Hooper-Greenhill, **Museums and The Shaping of Knowledge**, Routledge, Graet Britain, 2003, s. 79-80

** Birtakım bilgilerin önce belirli sembollerle eşleştirilip, sonra da bu sembollerin hayali bir yapının mekanlarına yerleştirilerek hafızaya nakşedilmesine *mnemonics* veya *ars memorativa* deniyor. Antik Yunan'da ortaya çıkan ve bilginin zihinde görselleştirilmesine dayanan bu sanat, başta bir ezber yöntemi olarak gelişir. Ancak Rönesans'la birlikte bütün bilgi hazinesinin derlendiği grafik bir sisteme dönüşür. Bu sistemler, hafıza tiyatrosu veya hafıza sarayı olarak anılır. Örneğin, bunlardan en ünlüsünün mucidi Guilio Camillo (1480-1544) , “insan aklının tasavvur edebileceği ve gözlerimizle göremeyeceğimiz her şeyin, büyük bir sabırla ve derin derin düşündükten sonra, gözle görülür göstergelerle ifade edilmesi sayesinde... bir çırpıda aydınlanıvereceğini savunur. Bütün bu hadiseye de seyirle ilgili olduğu için tiyatro” der. Ali Artun, “Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık”, <http://www.aliartun.com/content/detail/46> 30.9.2009

¹³⁵ Ali Artun, “Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık”, <http://www.aliartun.com/content/detail/46> 30.9.2009



Resim 13, Ferrante Imperato'nun Nadire Kabinesi, 1599

1789 devriminden sonra Louvre Sarayı, kraliyete ait sanat eserleri ve hazineleriyle birlikte, müzeleştirilerek halka açılır. Kamuya açılan müzelerin sayısı giderek artar. Nadire kabinelerinin karmaşıklığı ve gizemciliğinin aksine, bu yeni müzeler rasyonalist bir düzenlemeye sahiptir. Sanat, doğal tarih, teknoloji müzeleri birbirinden bağımsız hale gelir. Sanat müzelerindeki eserlerin sınıflandırılması tarihine, sanatçısına, ülkesine, tekniğine, türüne göre olabilmektedir.¹³⁶ Günümüzde çok sayıda özel koleksiyonların sergilendiği müzeler bulunmakla birlikte, özellikle bağışlar yoluyla zengin bir koleksiyona sahip üniversite müzeleri, yani bilginin öğretildiği ve üretildiği yerler olan üniversite müzeleri zengin bir içeriğe sahiptir.

¹³⁶ Artun, a.g.e.

1- Üniversite Arşivleri

a- Austin Texas Üniversitesi Harry Ransom Merkezi

Austin Texas Üniversitesi Harry Ransom Merkezi'nin Fotoğraf Koleksiyonunun ünü, şüphesiz ki Joseph Nicéphore Niépce'in fotoğraf tarihinin bilinen ilk fotoğrafına sahip olmasından gelir. Helmut ve Alison Gernsheim'a ait 19. yüzyılın en kıymetli fotoğraflarının bulunduğu koleksiyon 1963 yılında Ransom Merkezi tarafından satın alınır. Bu tarihten sonra güzel sanatlar, fotojurnalizm, belgesel fotoğraf, fotoğraf tarihi ve teknolojisi gibi alanlara ayrılarak koleksiyon giderek genişletilir. Böylece beş milyonun üzerinde baskı ve negatife ulaşılır, bunlar arasında meşhur fotoğrafçıların kitapları, el yazmaları da bulunmaktadır.¹³⁷

Helmut Gernsheim (1913-1995) fotoğraf tarihçisi ve fotoğrafçı olarak bilinir. Münih'te sanat tarihi ve fotoğraf okumuştur. II. Dünya Savaşı sırasında Londra Üniversitesi Warburg Enstitüsü'nde fotoğrafçı olarak görev alır ve bu sürede National Buildings Record için Londra bölgesinin önemli binalarını fotoğraflar. Savaş sonrasında ünlü fotoğraf tarihçisi Beaumont Newhall ile tanışır ve onun teşvikiyle fotoğraf tarihine olan ilgisi artar ve fotoğraf biriktirmeye başlar. Böylece sonraki yıllar içerisinde emsalsiz bir fotoğraf koleksiyonuna sahip olur. Aynı zamanda kitapları ve denemeleri yayınlanır ve birçok sergi düzenler. Tüm bunlarla birlikte fotoğraf tarihinin modern eğitiminin kurulmasına yardımcı olmuştur.¹³⁸

Koleksiyonda dünyanın ilk saptanmış fotoğrafının yanı sıra ilk önemli fotoğrafçılardan Henry Fox Talbot, D. O. Hill and Robert Adamson, Roger Fenton, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, O. G. Rejlander, Henry Peach Robinson, Peter Henry Emerson, Paul Martin, and Christina Brom vb. yer almaktadır. Koleksiyon 20. yüzyılın sanatçılarıyla çeşitlenir ve büyür. Bunlar arasında Alvin Langdon Coburn, E. O. Goldbeck, Walker Evans, Russell Lee, Sir Cecil Beaton, Fritz Henle, Ruth Robertson, Eliot Elisofon, Arnold Newman, and David Douglas Duncan bulunmaktadır.

¹³⁷ <http://www.hrc.utexas.edu/collections/photography/> 7.1.2010

¹³⁸ <http://www.hrc.utexas.edu/collections/photography/holdings/gernsheim/> 7.1.2010

Fotografik materyaller ve ekipmanlar merkezde, okuma ve izleme odasında incelenebilir. Ancak bazı fotografik materyallerin boyutu, konumu ve muhafazası dolayısıyla incelenmesi sınırlandırılmıştır. Ayrıca en az 24 saat öncesinden incelemek istediğiniz materyalin bilgisini iletmeniz gerekmektedir. Şehir dışından geleceklerin personelle bağlantıya geçmesi önerilir, böylece koleksiyon, hizmetler ve yardım konusunda ek bilgi almak mümkün olabilmektedir.¹³⁹

Koleksiyonu internet üzerinden araştırmak¹⁴⁰ mümkündür ancak fotoğrafa dair her türlü bilginin verilmesine rağmen fotoğrafın dijital görüntüsü bulunmamaktadır. Bu durumla gönderilen ilgili e-postaya yanıt olarak “ilgilendiğimiz imajların dijitallerini görebilmeniz için ödeme yapılması gerektiği” cevabı gelmiştir. “Kırmızı nokta içeren kayıtların dijital görüntüleri bulunur” ibaresi olan (ki bunlar çok az) kayıtlara tıkladığında açılan sayfada görsel materyal çıkmaz. Arama seçeneklerinde fotografik yöntem, fotomekanik baskı, fotografik format ve teknikler, araştırma alanına göre ayrılmış koleksiyonlar olmak üzere dört kategori seçilebilmektedir. Her bir kategorinin alt seçenekleri mevcuttur.

¹³⁹ <http://www.hrc.utexas.edu/collections/photography/info/> 7.1.2010

¹⁴⁰ <http://research.hrc.utexas.edu/photoPublic/> 7.1.2010

Home :: Collections :: Research :: Exhibitions :: Events :: Visit :: About share :: eNews :: multimedia

COLLECTIONS

DIGITAL BOOKS & PERIODICALS ART FILM FRENCH & ITALIAN MANUSCRIPTS PERFORMING ARTS PHOTOGRAPHY

Photography Collections Database

Search Results

(● indicates the records that contain digital image(s).)

Displaying 1 to 7 of 7 Records

Collection Name (Please click on name for more information)	No. of Items	Span Dates
Camera Work	173	1903-1917
Camera Work (Alfred Stieglitz, ed.)	971	1903 - 1917
Alvin Langdon Coburn	58	1904-ca. 1950, n.d.
Alvin Langdon Coburn	32	1962
New York by Alvin Langdon Coburn, with a foreword by H. G. Wells	20	1911?
● Literary Files	121,275	1880s-1960s
Moor Park: Richmansworth, a series of photographs	20	1915

Page 1 Show All
Start New Search

press :: educator programs :: conservation :: store
site map :: contact us :: terms of use :: rss feed

HRC
HARRY RANSOM
CENTER

Resim 14, Harry Ransom Merkezi Arşiv Arama Sayfası

Harry Ransom Merkezi fotoğraf tarihinin en önemli belgelerine sahiptir ancak görebilmeniz için ödeme yapmanız gerekmektedir. Eserlerin dijital röprodüksiyonunu almak için iyi bir ekipman ve personel gerekir. Daha önemlisi, yaklaşık 150 yıllık fotoğrafları korumayı, muhafaza etmeyi gerektiren bir iştir. Kimyasal malzeme zamanla tepkimeye girer ve bozulabilir. Dolayısıyla ilerleyen zamanlarda belki de koleksiyonun kendisini gün ışığına çıkarmak mümkün olamayacaktır. Bu yüzden malzemenin kendisi değil dijital görüntüsü orijinalinin yerine geçer. Harry Ransom Merkezi örneğinde de olduğu gibi, fotoğrafı ya da fotoğraf ekipmanını görebilmeniz 24 saat öncesinden başvuru yapmanıza ve fotoğraf küratörünün onayına bağlıdır. Ve elbette bunun için de bir ödeme yapmanız gerekir. Malzemenin değeri büyük olunca, ya da üniversitenin politikası doğrultusunda, fotoğrafın dijital görüntüsüne internet üzerinden ulaşma konusunda sınırlamalar yapılmıştır. Halbuki artık internet üzerinden görüntü alma ve bunu kullanma konusunda daha belirgin olan ve sahibini koruyan telif hakkı yasası mevcuttur.


b- Harvard Üniversitesi Harvard Sanat Müzesi

Harvard Üniversitesi bünyesinde Doğal Tarih, Jeoloji, Arkeoloji ve daha başka konularda müzelerin yanı sıra ayrıca Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi'ne bağlı üç müze bulunmaktadır. Bu müzeler koleksiyonlarının kalitesi ve çokluğuyla birçok müzeyle yarışabilir niteliktedir. 1636 yılında kurulan Harvard Üniversitesi, dört yüz adet kitapla açılan kütüphanesini günümüzde 15 milyonu aşan kitap sayısına çıkartarak en büyük kütüphaneler arasında yer alır.

Busch-Reisinger Müzesi 1903 yılında Germanik Müze olarak kurulur. Günümüzde ise 7. yüzyıldan günümüze, Almanca konuşan ve Kuzey Avrupa sanatının eserlerini barındıran yaklaşık 40 bin esere sahiptir. Bunlar arasında Bauhaus ile ilgili Walter Gropius ve Lyonel Feininger'in arşivleri de bulunmaktadır. Nazilerce Dejenere Sanat olarak tanımlanan yapıtlardan bazıları, örneğin Max Beckmann'ın "Smokinli Otoportre" (1927) isimli resmi müze koleksiyonundadır.

Arthur M. Sackler Müzesi, eski Avrupa, Bizans, İslam, Asya ve Hint sanatı ve nümismatik koleksiyonuna sahiptir.

Fogg Müzesi, Amerikan sanatı, Modern ve Çağdaş Sanat eserleri, resim, heykel, fotoğraf ve dekoratif eserlerden oluşan çok zengin bir koleksiyona sahiptir. Profesör Oliver Wendell Holmes'un 1859 yılında fotoğrafı "insanlığın gelişim tarihindeki yeni bir çağ" olarak gören düşüncesi sayesinde müzenin bugün koleksiyonunda yaklaşık 7,5 milyon fotografik görüntü vardır. Harvard'da fotoğraf önceleri bilimsel ve tarihsel kanıt nesnesi olarak görülmesine rağmen, daha sonraları sanat tarihinin ve görsel kültürün önem kazanmasıyla, 1966'da Carpenter Center for the Visual Arts ve 1972'de Fogg, özellikle sanat fotoğrafı koleksiyonuyla öncülük etmiştir. Carpenter Center'in, Amerikan toplumsal belgesel çalışmalarıyla genişlettiği fotoğraf koleksiyonunun tamamı 2002 yılında Fogg Müzesi'ne transfer edilir. Fogg Müzesi'nin fotoğraf bölümünün koleksiyonları arasında:



[Add to Lightbox](#) [Order Images](#)

Berence Abbott
American (Springfield, Ohio 1898 - 1991 Abbott Village, Maine)
Fifth Avenue Theater Interior Showing Chandelier, Rotunda and Second Balcony, 1185 Broadway, Manhattan, November 2, 1938
Series: Changing New York
Photograph
Gelatin silver print
image: 18.9 x 24.45 cm (7 7/16 x 9 5/8 in.)
Creation Place: New York City, New York, United States
Harvard Art Museum/Fogg Museum, Gift of the Charina Foundation, 2007.160

Search Clear
Help
← Expand search box
Full Text
Artist
List of Artists
A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z Anon
Title
Object Number
Date Range
 BC to BC
Classification
(Any)
Medium/Technique
(Any)
Century
(Any)
Historical Period
(Any)
Culture
(Any)
Creation Place
(Any)

Resim 15, Fogg Müzesi Arşiv Arama Sayfası

Sanat Fotoğrafi Koleksiyonunda, Nan Goldin, Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto gibi fotoğrafçıların yer aldığı yaklaşık 15 bin fotoğraf bulunmaktadır.

Amerikalı Profesyonel Fotoğrafçılar Koleksiyonunda, 19 bin negatif ve bin fotoğrafın bulunduğu, ‘Düğün’, ‘Vakit Öldürme’ gibi farklı konularda özel arşivler yer almaktadır.

Ben Shahn Koleksiyonunda, 4 bin fotoğraf ve bin negatif mevcuttur. Amerikan toplumsal gerçekçi fotoğrafçı Ben Shahn (1898-1969) kariyerinin ilk yıllarında gazeteleri eleştirel resim, duvar resmi ve grafik sanat işlerinde malzeme olarak kullandığı işler yapmaktadır. 1930’larda toplumsal belgesel fotoğraf çalışmaları yapmaya başlar ve 1935-38 arasında hükümetin New Deal programı kapsamında güney ve ortabata kırsalını fotoğraflar. Shahn’ın tüm çalışmalarına ait arşiv Fogg Müzesi’ne bağışlanmıştır.

Toplumsal Müze Koleksiyonunda, 4500 fotoğraf ve 1500 diyagram bulunmaktadır. Toplumsal Müze 1903 yılında, modern toplumsal koşulları, endüstriyel ve toplumsal yaşamı araştırma ve iyileştirme amacıyla Harvard

Üniversitesi'nde açılmıştır. Koleksiyon temaya göre düzenlenmiştir ve hayırseverlik, suç, eğitim, sağlık, barınma, endüstriyel problemler, eğlence, dini makamlar gibi konularda çalışmalar yer almaktadır. Bunlar arasında Lewis Hine, Frances Benjamin Johnston ve Waldemar Franz Herman Titzenthaler gibi öncü belgesel fotoğrafçıların fotoğrafları ve konuyla ilgili belgeler bulunmaktadır.¹⁴¹

Müzenin web sayfasında koleksiyonla ilgili kapsamlı aramalar yapmak mümkündür. Örneğin eserle ilgili metin, başlık, belgenin numarası, tarih ve sanatçıya göre arama yapılabilen, sanatçıların baş harfini girdiğinizde tüm liste görülebilmektedir. Ayrıca tarih aralığı, sınıflandırma, malzeme/teknik, yüzyıl, tarihsel dönem, kültür ve eserin yapıldığı yere göre seçimler yapıp arama kriterleri daraltılabilmektedir. Arama sonunda eserlerle ilgili oldukça ayrıntılı bilgilerin girildiği görülür. Eserin adı, tarihi, yeri, boyutu, başlıyayan kişi/kurum gibi bilgilerin yanı sıra, eğer imzalıysa imzanın eserin neresinde ve ne renk olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bazı yapıtlar hariç çoğunun görüntüsü sitede yer almaktadır. Ancak bunlardan bir kısmı sınırlandırılarak sadece küçük boyda sunulmaktadır.

2- Dijital Fotoğraf Arşivleri

a- Corbis

Bill Gates 1989 yılında Corbis'i, müzelerdeki eserlerin fotoğraflarını çekerek lisans haklarını satın almak amacıyla kurar. Buna ek olarak stok fotoğraflar sağlamak amacıyla ünlü stok marketleri; haber fotoğraflarını sağlamak amacıyla da Sygma, Saba, Kipa, Tempsport gibi ajansları Corbis bünyesine katar. Burada tartışma yaratan olaylardan biri, Bill Gates'in Sygma çalışanlarını sözleşmeli işçi statüsüne düşürmesi, harcamalar ve film gibi masrafları ödemekten kaçınması, fotoğrafçıya sadece telifi ödeyerek fotoğrafı sadece kendisinin satabileceğini belirten bir kural koymasından kaynaklanır. Fotoğrafların altında sadece Corbis ibaresi bulunmakta, fotoğrafçının ismi yer almamaktadır. Bu sistem fotoğrafçıyı yok sayan bir tavidir.

¹⁴¹ <http://www.harvardartmuseum.org/collection/fogg/photographs.dot> 8.1.2010

Bu yüzden Sygma çalışanları greve gitmiş ve birçok fotoğrafçı ajanstan ayrılmıştır.¹⁴² Eski Corbis çalışanlarından Peter Howe bu konuya şöyle yaklaşır:

*“Foto muhabiri sadece finansal destek değil, ona arka planda gereken morali verecek iş duyarlılığına sahip bir yönetici arar. Foto muhabirleri genelde çek defterlerini dengelemekte başarısızdır. Öyleyse onların Corbis ve Getty’e ihtiyaçları var. Fakat Corbis ve Getty işe bir fabrikatör gözüyle bakmaya başladı.”*¹⁴³

1995 yılında Corbis, Otto Bettmann’a ait 11 milyondan fazla negatif, cam negatif ve basılı fotoğraf arşivini satın alır. Bettmann da bu arşivi 1980 sonlarında United Press International’dan satın almıştır. Ancak Bill Gates’in Manhattan’daki ofisinde muhafaza edilen arşivde problemler baş gösterir. Özellikle sıcak yüzünden negatiflerde çürümeler meydana gelir. Bunun üzerine 2001 yılında Pennsylvania’daki terk edilmiş bir kireçtaşı madenine taşınır bütün arşiv. Isının 0 dereceye yakın tutulduğu depolarda bir yandan fotoğrafları dijital olarak tarayan ve bilgilerin kaydedilme işlemini yapan işçiler çalışmaktadır. Aynı zamanda araştırmacıların gelip çalışmalar yapabilmesi de mümkündür. Arşivin Manhattan’dan bu kadar uzağa taşınması, araştırma yapmak isteyenlerin önünü tıkayacağı eleştirileri üzerine, ulaşım ve araştırma için uygun koşullar yaratılır.

Bu madenin içerisinde Bettmann arşivinin yanı sıra NASA’nın, Hava ve Uzay Müzesi’nin, Ulusal Arşiv’in, Kongre Kütüphanesi’nin (15 milyon fotoğraf), federal hükümetlerin, spor takımlarının, gazete ve tarihi toplulukların fotoğraf arşivleri de bulunmaktadır.¹⁴⁴

Corbis örneğinde olduğu gibi orijinal fotoğraf arşivi yaratmak, bunları muhafaza etmek, dijital ortama aktarmak oldukça masraf ve uğraş gerektiren bir iştir. Ancak böyle bir arşive sahip olmanın getirdiği prestij ve asıl olarak bu imajların teliflerinden sağlanan ve sağlanacak gelir, bunun sanat hamiliğinin ötesinde bir yatırım olarak görüldüğünün göstergesidir.

¹⁴² <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/tehdit.html> 10.12.2009

¹⁴³ <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/tehdit.html> 10.12.2009

¹⁴⁴ <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/bettmann/bettmann.html> 10.12.2009

b- Getty Images

1993 yılında Mark Getty ve Jonathan Klein ortaklığında kurulan Getty Images, 70 milyondan fazla fotoğraf ve illüstrasyona, 30 bin saatten fazla da film arşivine sahip, stok fotoğrafçılık* konusunda Corbis ile birlikte ilk iki sırayı paylaşan bir kuruluştur.

Getty Images, web ortamında kullanılmak üzere küçük boyutta görüntüler satar. 170 px, 280 px ve 413 px olmak üzere üç boyutta sunulan imajların fiyatı telif ödenen (RM-rights-managed)** ve ödenmeyen (RF-royalty-free)*** görüntüye göre 5-49 dolar arasında değişmektedir. Telifli görüntülerin kullanım süresi üç ayla sınırlıyken, telifsiz olanların kullanım süreleri sınırsızdır. Yanı sıra rights-ready seçeneğinden satın alınan imajlar 10 yıl boyunca kullanabilmektedir. 2007 Eylül'ünde Getty Images, web tabanlı kullanımlar için küçük boyutlu görüntüleri RM ve RF ayrımı yapmadan 49 dolarlık yeni kampanyasını tanıttığında fotoğraf kurumları tarafından oldukça tepki alır. Çünkü öncesinde RM fotoğrafları bu ücretin 10 katı kadar bir değerde satılmaktadır. Baskı sonucu Getty yeniden ücretlendirme yapmak zorunda kalır.¹⁴⁵ Getty Haber Servisi Başkan Yardımcısı Michael Sargent, çalışanlar konusunda : *“Biz eski foto muhabirleriyle yüzde 50'ye yüzde 50 gelir ortaklığıyla çalışıyoruz, ancak dürüst olmak gerekirse bu küçük bir grup. Work-for-hire**** tipi çalışmaya daha çok önem veriyoruz”*¹⁴⁶ demektedir. Bu tür çalışma koşulları, fotoğrafçının varlığının yitdiği ve fotoğrafçının emeğinin defalarca sömürüldüğünün bir göstergesidir. Fotoğrafçılık alanında iki sivri yönelim olmuştur: Masrafları karşılanan ve fotoğraflarının her bir kullanımında telif ücretini alabilen ajanslara bağlı fotoğrafçılar; ya da herhangi bir yerden herhangi bir fotoğrafçının

* Stok fotoğrafçılık, ilgili kişilere, kurumlara, yayınlara gerekli fotoğrafları sağlamak üzere oluşturulmuş bir görüntü arşivi, havuzudur. Bu tür hizmet veren merkezlerin çoğalmasıyla, görüntü ihtiyacı olan müşteriler bünyesinde fotoğrafçı kadrosu bulundurmamak veya kiralamaktansa, internet üzerinden fotoğrafı seçip ücretini ödeyebilmektedir.

** (RM) Fotoğrafın telifini ödersiniz ve kullanım koşulları ve sınırları vardır.

*** (RF) Sanıldığı gibi bedava değildir, ücretini bir kere öder ve istediğiniz kadar kullanırsınız. Ancak fotoğrafın hakları hala fotoğrafçısında olur, istediği kadar satma hakkına sahiptir.

¹⁴⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Getty_Images 9.1.2010

**** Work-for-hire: İş üreten kişi yasal olarak işin sahibi sayılmaz, işveren sayılır.

¹⁴⁶ John Dorfman, “Foto Muhabirliğini Tehdit Eden Güçler”, <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/tehdit.html> 10.12.2009

internet üzerinden yüklediği fotoğrafın cüzi bir bedelini almakla yetinen fotoğrafçılar.

Getty Images giderek stoklarını genişletmektedir. 2009 Şubatında stock.xchng (ücretsiz fotoğraflar ve illüstrasyonlar) ve stock.xpert'in (düşük ücretli mikrostok sitesi) de dahil olduğu Jupiterimages'ı 96 milyon dolara satın alır.

Getty Images sağladığı çeşitli hizmetlerden gelir elde edebilmektedir, bunlardan biri de, kullanıcının ruh haline göre seçebileceği müzik, fotoğraf ve video sitesi "Moodstream"dir. Örneğin mutlu/özgün, sıcak/soğuk, nostaljik/çağdaş vs. gibi seçenekler beş kademedeki seçilebilir. Görsellerin geçiş efektlerini, siyah/beyaz görüntülerin yer alma yoğunluğunu, vokalli/vokalsiz şarkıları, görüntülerin ekranda kalma süresini işaretledikten sonra ruh halinizi yansıtan, bilgisayarın seçtiği görüntü ve şarkılar beğenimize sunulmakta. Elbette kayıt olarak ve ücretini ödeyerek kendi ekleyeceğimiz listeler hazırlamak da mümkündür.

Sesler, görüntüler, videolar dijital hale getirilip internet ortamına aktarıldıktan sonra, herhangi bir kullanıcının kolaylıkla geliştirebileceği yaratıcılık modelleri sunmak, birçok kurumun uyguladığı bir stratejidir. Özellikle kullanıcının ruh halinin, beğenisinin ön planda tutulduğu yazılımlar, daha çok popülerdir. Ruh halini yansıtan müzikler, ruh halini gösteren fotoğraflar, beğendiğin şarkının benzeri şarkılar, senin sevdiğin siteyi sevenler, follow me...

Ayrıca bazı sosyal içerikli destekler de geliştirilmiştir. Change Me: The power of imagery to create change. Change me'de yer alan herkes "AIDS, tüberküloz ve sıtmaya karşı global mücadele dostları"ni destekleyerek yardım etmiş olur.

D- Özel Arşivler

1- Gertrude Bell Arşivi

İngiliz Gertrude Bell (1868-1926) için tarihçi, arkeolog, dağcı, yazar, fotoğrafçı, müzeci, yedi dil bilen ve edebi çeviriler yapan bir poligot, Ortadoğu'nun siyasi haritasını çizen politik analist ve ajan tanımlamalarının hepsini kullanabiliriz. Birinci Dünya Savaşı sırasında Irak'ın Osmanlı Devleti'ne karşı bağımsızlığını kazanmasında ve kralın seçilmesinde onun stratejileri belirleyici olmuş ve tavsiyeleri dikkate alınmıştır. Öğrencisi, 'Arabistanlı Lawrence' olarak da bilinen ajan Thomas Edward Lawrence'dır. Bell'in arkeoloji araştırmalarının, politik çalışmaları için bir araç olduğu düşünülür.

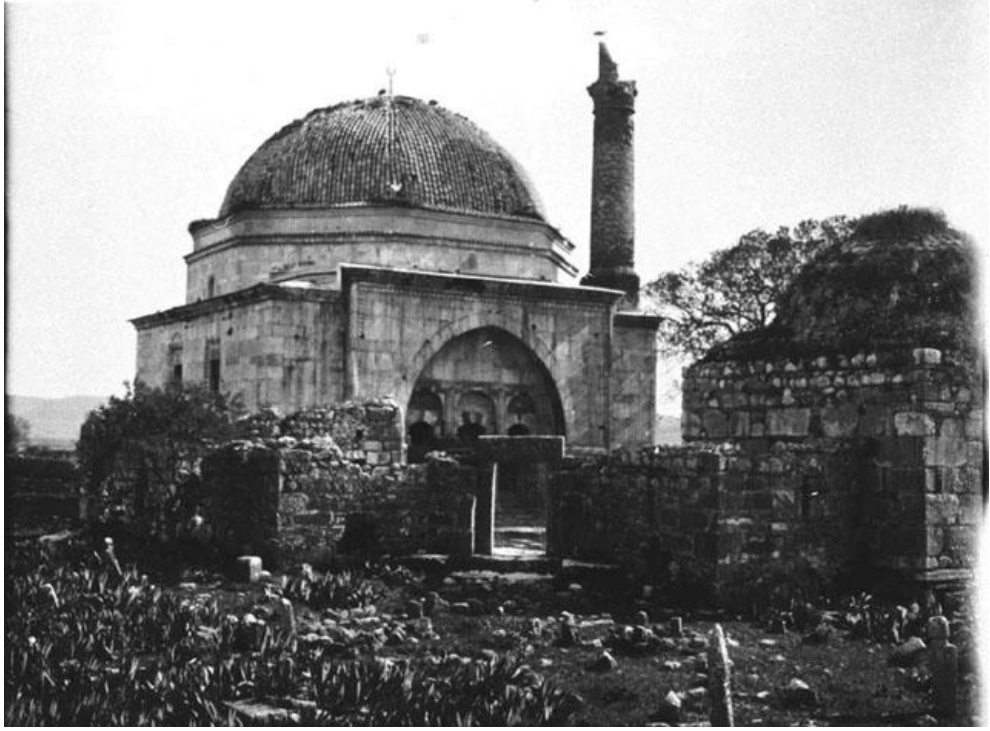
“Gertrude Bell'in arkeolog kişiliği siyasi kişiliğini örtmesi için bir araç olarak görülmüştür. Bu aslında Osmanlı topraklarında hâkimiyet kurmak isteyen İngiliz Devlet politikasının bir sonucudur. Gertrude Bell'den yıllar önce bölgede hâkimiyet kurmak isteyen İngiliz hükümeti buraya yine meşhur bir arkeolog olan Sir Henry Layard'ı göndermiş, Henry Layard arkeolojik kazı amacıyla bölgedeki etnik unsurlar hakkında raporlar hazırlamıştır. Osmanlı topraklarını tanıdıktan sonra da İstanbul'a İngiliz büyükelçisi olarak atanmış, Paris antlaşması sırasında da Kıbrıs'ı İngiltere garantörlüğü altına sokmuştur.”¹⁴⁷

Siyasi kişiliği bir yana, onun Ortadoğu'da ve Anadolu'da yaptığı inceleme ve arkeolojik çalışmalar, çektiği fotoğraflar ve tuttuğu notlar, yazdığı kitapları günümüzde sanat tarihçileri, arkeologlar ve kültür tarihiyle ilgilenenler için zengin bir kaynak olmuştur.

Bell 1907 yılında Anadolu'ya bir seyahat yapar. İzmir üzerinden, Manisa ve Isparta'ya gelen Bell, burada yaptığı gezi ve gözlemlerin ardından Konya'ya gelir, burada meşhur arkeolog Ramsey'le buluşarak Karaman'ın 40 kilometre kuzeyindeki Karadağ bölgesine gider ve meşhur Binbir Kilise kazılarına katılır. Bu çalışma da

¹⁴⁷ Mehmet İpçioğlu, “Gertrude Bell'in Anılarında Konya”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı 21, 2009, s. 249-253

“The Thousand and One Churches” adıyla yayınlanmıştır. Bell, Madenşehir ve Değleören adlı yerlerde yaptığı kazıların ardından Konya’ya gelir. Meram ve Sille’de incelemelerde bulunur. Burada tuttuğu günlükler ve notlar "Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia" adı altında Revue Archeologique’de yayınlanmıştır.¹⁴⁸



Resim 16, Gertrude Bell, İlyas Bey Cami, Milet, Nisan 1907

Gertrude Bell’e ait fotoğraflar, günlükler, mektuplar ve belgeler kız kardeşi tarafından Newcastle Üniversitesine bağışlanmıştır. Üniversite kütüphanesinin “özel koleksiyonlar bölümünde” bulunan tüm bu görsel ve yazılı dokümanlar, aynı zamanda taranarak sanal bir arşiv meydana getirilir. Yaklaşık 1600 adet mektup ve günlükleri, yaklaşık 7000 adet arkeoloji ve seyahat fotoğrafları yer alır. 1913-15 yılları arasında nişanlısı subay Charles Doughty-Wylie’e ile yazıştığı mektuplar da bu koleksiyondadır. Wylie 1915 yılında Çanakkale savaşında yaşamını yitirir.

¹⁴⁸ İpçioğlu, a.g.e., s. 251



Resim 17, Gertrude Bell, Diyarbakır Surları, Haziran 1909

Bell Türkiye'ye 1905, 1907, 1909, 1911 yıllarında yaptığı seyahatler sırasında çok sayıda fotoğraf çeker ve düzenli olarak günlüğüne notlar alır. Hem fotoğrafların hem de günlüklerin günümüze kadar korunabilmesi ve sanal ortama aktarılması sayesinde, gün gün, Gertrude Bell'in seyahatinin rotasını, buraların fotoğraflarını ve günlüğünden de buralara dair bilgi ve kendi yorumlarını okumak mümkündür. Özellikle sanat tarihi araştırmacıları için inanılmaz bir kaynak sunar bu belgeler. Tarihi mekânları fotoğraflarken her cephesini fotoğraflamaya özen gösteren Bell, yönünü de belirten notlar alır. Genel planlar, dış cephe, iç mekan ve ayrıntı fotoğrafları sayesinde o yapının veya bölgenin karakteristiği görsel olarak tanımlanmıştır. Farklı formatlarda fotoğraf makinesi kullanarak, fotografik açıdan da zengin bir dil geliştirir. Türkiye fotoğraflarındaki panoramik çekimler muhtemelen ilk olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bell, manzara ve arkeoloji fotoğraflarının yanı sıra portreler de çekmiştir. Kendisine rehberlik edenleri, köylüleri, Yörükleri, askerleri ve çiftçileri, isim ve kimlik bilgileriyle not almıştır. Böylece coğrafyanın kozmopolit yapısı da ortaya çıkar. “... *Rum ve Müslümanlardan oluşan küçük bir köy. Rum çiftçi bana hoş geldiniz demek için yanıma geldi ve bir bardak süt ikram etti. Çok hoş bir karısı vardı ve benimle Fransızca konuşmak istedi. Ancak artık Türkçeyi akışkan bir şekilde konuşabiliyordum.*”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Gertrude Bell, “Günlükler, 2 Mayıs 1907”, <http://www.gerty.ncl.ac.uk> 23.12.2009

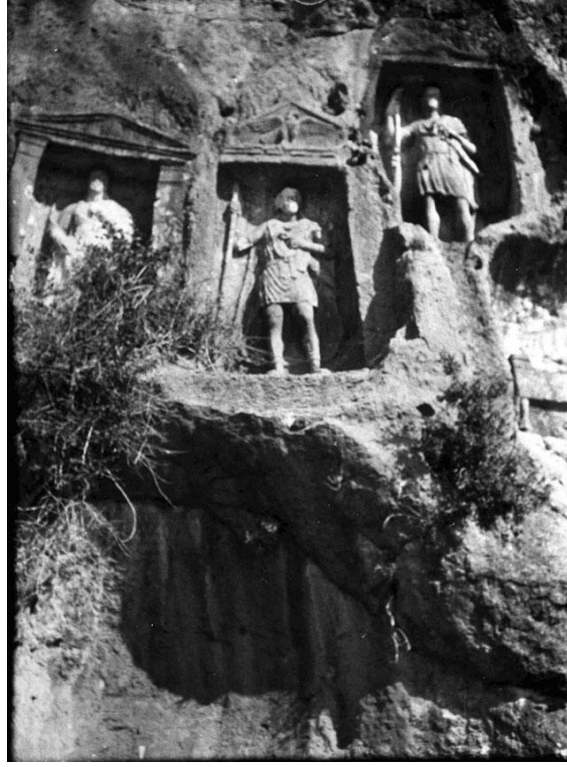


Resim 18, Gertrude Bell, Çiftçinin Karısı, G'ijelli, Mayıs 1907 Resim 19, Gertrude Bell, Alaattin Cami, Aslan ve Fattuh, Konya, 1905

Gertrude Bell'in notları, onun sıradan bir gezgin değil de sanat tarihi konusunda bilgili olduğunun kanıtını sunar. Üstelik notlarından dönemin siyasi hareketliliğini öğrenmek de mümkündür. Yolda karşılaştıkları kişilerle sohbetlerinde, o bölge ve genel olarak Osmanlı Devleti ve yönetimi üzerine yorumlarda bulunmaktadır.

Batıdan doğuya kadar birçok yeri dolaşmış olan Bell'in sadece Türkiye seyahati sırasında çektiği fotoğrafları ve notlarını değerlendirmek istesek, sanat tarihi ve fotoğraf açısından önemli saptamalar bulmak ve geliştirmek mümkün olacaktır. Örneğin Gertrude Bell'in izlediği rotayı izleyerek fotoğraflamak ve belki de onun gibi bir günlük tutmak, ilginç sonuçlar yaratan bir proje olabilir. Arkeologların, artık ayakta olmayan eserlerin fotoğraflarının ve Bell'in notlarının eşliğinde yeni saptamalarda bulunmaları mümkün olabilir. Edebiyatçılar için Bell'in günlükleri ve mektupları ilham kaynağı olabilir. Tarihçiler, yüz yıl öncesinin notlarından günümüze dair yeni yorumlarda bulunabilir. Tüm bu çalışmaların kaynağı elbette Gertrude Bell'in belgelerinin günümüze kadar korunmuş olması, bir kütüphaneye bağışlanması ve dijital ortama aktarılarak paylaşımına açık hale gelmesi sayesinde.

Belgelerin orijinalleri İngiltere’de görülebilir, ancak bu imkâna sahip olamayanlar için internet üzerinden ulaşım, araştırmacılara ve ilgili kişilere üretim olanaklarının kapısını açar.



Resim 20, Gertrude Bell, Şeytan Dağı, 1905

Gertrude Bell Bağdat Arkeoloji Müzesi’nin kurucusudur. Ne yazık ki bu müze 2003 yılında Amerikan işgali sırasında yıkılır ve yağmalanır. 1926 yılında Bell intihar eder ve Bağdat’a gömülür. Onun tutkuyla bağlı olduğu Irak’ta ruhsal olarak çöküşü ve yine tutkuyla kurduğu müzenin yok oluşu arasında sanki bir kader birliği vardır. Zamanında Irak’ın Osmanlı Devleti’nden bağımsızlığını kazanması ve İngilizlerin himayesine girmesinde etkili rolü olmuştur Bell’in. Irak bir yüzyılda birçok siyasi değişim geçirir. İlginç olan, bir yüzyıldır ayakta olan müzenin, en önemli sanat kurumlarına sahip olan Amerika’nın göz yumması sonucu yok olmasıdır. Zaten günümüze ulaşan Gertrude Bell Arşivi de kişisel inisiyatif ürünüdür. Aslolan insandır.

2- Ahmet Piriştina Kent Müzesi

İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM)¹⁵⁰ kentli olma bilinci yaratmak, kentin tarihini ve kültürel varlıklarını tanınır hale getirmek, geçmişle bugünü arasında bağ kurabilmek adına kurulmuştur. APİKAM basılı ve görsel arşivi ile kent belleği yaratmanın yanı sıra düzenlenen sergi ve konferanslar yoluyla kentlilik bilinci arttırılmaya çalışılmaktadır. Kent arşivinde İzmir'in tarihinde yer alan her türlü belge, materyal, nesne, fotoğraf, kitap vs. yer almaktadır. Bunlar ayrıntılı bir biçimde tasnif edilmekte, bilgi ve görselleriyle birlikte dijital ortama aktarılmaktadır. Hybrid kamera ile kaydedilen orijinal eserler hiçbir şekilde zarar görmemektedir. Kent arşivinin araştırma salonunda yer alan bilgisayarlar yardımıyla kayıtlı bilgiye ulaşmak mümkün olabilmektedir. Belgeler çok ayrıntılı bir şekilde, tarih, tür, bağışlayan kişi, anahtar kelime vs. biçiminde kayıt altına alındığı için hem bilgiye ulaşmak hem de belgeye ulaşmak adına geniş imkânlar sağlamaktadır. Ayrıca kent arşivine gelmeyi gerektirmeden, üye olma yoluyla kişisel bilgisayarlar üzerinden araştırma yapmak da mümkündür. Böylece tarih, sanat, sanat tarihi, mimari, arkeoloji, etnografya alanında çalışan araştırmacılar için bir kaynak sağlamaktadır. Bu çalışmalar uluslararası platformlara taşınabilmekte, ortak kültüre sahip diğer kentlerle projeler gerçekleştirebilmektedir. Ayrıca Marsilya Ticaret Odası Arşivi, Venedik Devlet Arşivi, İngiltere'de bulunan (Public Record Office, Foreign Affairs) arşivler ve diğer Avrupa belgeliklerindeki, İzmir'e ilişkin belge ve kayıtların mikrofilmleri alınacak ve Kent Arşivinde araştırmacıların hizmetine sunulacaktır.¹⁵¹

Kent arşivi İzmirliilerin elinde bulunan fotoğraf ve belgelerle zenginleşmektedir. Bağışta bulunanlar dilerlerse orijinal belgeyi verebilmekte veya belgenin röprodüksiyonu alınarak kişiye iade edilmektedir. Kişilere ait belge veya fotoğraflardan çok ilginç sonuçlar çıkabilmektedir. Kimi zaman aile albümleri kent kültürüne dair betimleyici veriler sunabilmektedir.

Kent arşivinde merhum başkan Ahmet Piriştina'nın kişisel kitaplarından oluşan bir kütüphane de bulunmaktadır. Binanın giriş katında yer alan müze,

¹⁵⁰ <http://www.apikam.org.tr/> 24.12.2009

¹⁵¹ <http://www.apikam.org.tr/index.php?p=5> 24.12.2009

yenilenebilir ve okunur müze olma yapısıyla hizmet vermektedir. Aynı zamanda sürekli olarak müzenin içeriğiyle ilgili bilgi verebilecek rehberler bulunmaktadır. Binanın diğer bir bölümünde ise İzmir Milli Kütüphane koleksiyonuna ait Osmanlıca ve Latince gazeteler ve elyazması eserler bölümü hizmet vermektedir.

E- Müzelerin Sanal Arşivleri

1- Louvre Müzesi

Fransız devrimi öncesindeki Kraliyet Sarayı, devrim sonrasında 1793 yılında, içindeki hazine ve sanat eserlerinin sergilendiği halka açık bir müzeye dönüştürülür. Günümüzde Louvre Müzesi 380 binden fazla nesne ve 35 bin sanat eserini sekiz bölüm içerisinde sergilemektedir. Bunlar: Mısır eserleri, yakın dönem Doğu eserleri, Yunan-Etrüsk ve Roma medeniyetleri, İslam sanatı, dekoratif sanatlar, heykel, resim ve çizimlerdir.

Louvre Müzesi'nin koleksiyonlarından bazılarının, Fransa'nın altı şehrinde yer alacak şubelerinde sergilenmesi kararlaştırılmıştır. Bunların ilki Lens şehrinde açılacaktır. 2007 yılında yapılan başka bir anlaşmayla, 2012 yılında Abu Dhabi'de bir Louvre Müzesi'nin açılmasına karar verilir. 30 yıllık bu anlaşmaya göre, on senede bir ikiyüz ile üçyüz arasında sanat eseri değişimi olacak; onbeş sene boyunca yılda dört kez geçici sergiler düzenlenecek; sanat eserleri sadece Louvre Müzesi'nden değil, Fransa'daki Georges Pompidou, Versailles gibi diğer müzelerden de sağlanacaktır. Bunun karşılığı da yaklaşık 1.3 milyar dolardır.¹⁵²

¹⁵² http://www.nytimes.com/2007/03/07/arts/design/07louv.html?_r=1 19.1.2010



Resim 21, Louvre Abu Dhabi 3D görüntüsü

Louvre Müzesi'nin internet sitesinden sanat yapıtlarının görsellerine ulaşmak, tüm bölümlerde sanal turla dolaşmak mümkündür. Kaleydoskop sayfasında verili temalara göre araştırma yapıp ilgili eserin görüntü ve ayrıntılı bilgisine ulaşılabilir. Ayrıca müzenin web sayfası üzerinden çeşitli veritabanlarına ulaşım sağlanır. Bunlar arasında “Atlas” sergilenenlerin verilerini; sadece resim ve çizim bölümündeki eserler için bir veritabanı; Clémence Neyret veritabanı üzerinden seramik eserlerin araştırılması; Fransız müzelerindeki İngiliz sanatı üzerine bir veritabanı; Joconde veritabanıyla da Fransız müzelerindeki eserler araştırılabilir. Böylece ilgi alanına göre daha hızlı ve kapsamlı bir araştırma mümkün olmaktadır.

Diğer yandan “aydınlatıcı bilgiler” bölümünde, her ne kadar çok fazla sayıda olmasa da, multimedya sunumlarla mercek altına alınmış eserler bulunmaktadır. Seçtiğiniz bir eserle ilgili video sunumunda, fotoğraf ve grafiklerle zenginleştirilmiş bir anlatım izlersiniz. Ayrıca bu yapıtın ilişkili olduğu diğer konuları da izlemek mümkündür. Son derece ayrıntılı ve bilgilendirici olan bu çalışmalarını eğitim amaçlı kullanmak mümkündür.

“Tematik Mini-site” bölümü, “Bir uygarlık, bir dönem, bir sanatçı” başlığıyla metinler, materyaller ve öğretici fikirler içeren ayrı bir sayfa sunar. Bunlar daha çok müzede yapılmış geçici ve özel sergilerden düzenlenmiştir.

“3D ile keşfedin” bölümü, üç boyutlu sanal galerilerde dolaşım eserleri yakından inceleme olanağı sunar. Ayrıca üzerine tıkladığınız eserle ilgili bilgi metni sağ taraftaki kutuda açılır.

“Ayrıntılı çalışmalar” bölümünde “bir zaman, bir yer, bir konu” teması altında, ayrıntılı metin, fotoğraf ve haritalarla desteklenmiş Louvre Müzesi’nde bulunan eserlerden sanat tarihi ve uygarlığı keşfetmeye yönelik çalışmalar bulmak mümkündür.

Bölümler sürekli olarak geçici sergiler düzenlemektedir. Örneğin Yunan, Etrüsk ve Roma bölümünde 2010 Nisanına kadar devam edecek olan “İzmir’den Smyrna’ya: Kadim Bir Şehri Keşfetmek” sergisi, eski İzmir tarihini kronolojik ve tematik olarak sunmaktadır.¹⁵³

Louvre Müzesi dijital teknolojinin tüm olanaklarını en iyi şekilde kullanarak hizmet veren müzelerden biridir. Araştırmacılar, öğrenciler ve diğer kullanıcılar için müzenin web tabanından bilgiye ve görsellere ulaşma imkânı mevcuttur. Sanal ve üç boyutlu turları ve multimedya sunumlarıyla da bilgilendirici olduğu kadar eğlenceli bir içerik sunmaktadır.

F- André Malraux Sanal Müzesi

André Malraux’nun doğumunun yüzüncü yılı onuruna Fransız Kültür Bakanlığı tarafından 2001 yılında Hayali Müze’nin sanal multimedya versiyonu kurgulanır. On dokuz adet fotoğrafın her birine tıkladığınızda o imaj ve bir metin ortaya çıkar. Fonda rüzgâr uğultusu eşliğinde, devam eden metinle bağlantılı olarak görüntüler de değişir. Aşağıdaki örnekte Malraux, Manet’nin “Olympia” adlı resminden yola çıkarak diğer eserlerle ilişkilendirdiği bir metin yaratır. Malraux’nun metninin bir bölümü şu şekildedir:

¹⁵³ <http://www.louvre.fr/lv/commun/home.jsp> 24.12.2009



Resim 22, Malraux 2001 Web Sayfası

“Yüzyıl başında büyük şairler tarafından edebi gelenekte olduğu gibi resim geleneğinin de paramparça olması için Manet’yi beklemek gerekir. O, ilk tuvallerinden “Olympia”ya geçer, “Olympia”dan “Clemenceau’nun Portresi”ne, daha sonra “Folies-Bergere Barı”na geçer. Resim sanatının müzeden modern sanata geçmesi gibi. Manet bize geleneksel geçmişten rehberlik yapar. Yeni müze tarafından çağırılmışa benziyor: dünyaya getirenler ustaları kalacaktır, önce tabiatıyla Goya.

Modern sanatı hızlandırانların gözünde resim yüce bir değer değildir: Tanrı tarafından terk edilmiş insanın endişesinin çılgınlığını atarlar. Büyük Hıristiyan sanatının imana bağlı olması gibi resim de binlerce yıllık geçmişe sahip kolektif duygulara bağlıdır ki modern sanat sözkonusu duyguları bilmezden gelmektedir. “3 Mayıs 1808” İspanya’nın çılgılığıdır. “Saturne” dünyanın en eski çılgılığıdır.

Suje kaybolmak zorundadır, çünkü bütün diğerlerini reddedecek yeni bir süje ortaya çıkmaktadır: Ressamın bizzat baskın mevcudiyeti. Bu nedenle Manet “Clemenceau’nun Portresi” resmini yapabilmiştir, çünkü hem resmi yapmaya cüret ediyor hem de her şey olmaya. Clemenceau burada neredeyse hiçbir şeydir. Manet’nin taşıdığı şey daha üstün değil ancak indirgenemeyecek şekilde farklıdır, bu

balkonun yeşilidir, Olympia'nın sabahlığındaki pembe lekedir, Folier-berger barında siyah korsajın arkasındaki çilek rengi lekedir.

Renklerin gölgelerle uyumunun yerine geçen, renklerin kendi aralarındaki bu yeni uzlaşması, saf renklerin kullanımından doğacaktır. Manet'den Gauguin'e, van Gogh'a, van Gogh'tan fovistlere, bu uyumsuzluk zaferini ilan edecektir ve "Nouvelles-Hebrides'nin Figürleri"ni keşfetmesiyle sona erecektir.

Eskiz prensipte eserin tamamlanmasından önceki bir durumdur, özellikle detayların yerine getirilmesinden önce. Ancak bunun özel bir tipi mevcuttur: Orada, ressam izleyiciye aldırmadan ve illüzyona karşı kayıtsız bir şekilde resim haline gelecek hayali ya da gerçek seyire indirgemıştır: lekeler, renkler, devinimler.

Buna örnek bir sürü başyapıtlar vardır. Hals'in son eserleri, İngilizlerin eskizleri bulunmakta. Rubens'in "Philopoemen"i bir eskiz midir yoksa tablo mudur? Ya Rembrandt'inkiler? Corot, Constable, Gericault, Delacroix, Daumier'de olduğu gibi eskiz stili özgürlüğün formudur. Bu nasıl bir özgürlük? Sabırsız bir şekilde izlenen bir özgürlük. Başka bir ifadeyle, illüzyon temsilin özel aracı olmaktan çıkıyor, iki boyutlu resim anlamını kazanıyor. Tabi bu dünya resimleri söz konusu olduğunda bir ilk değil, Mısır, Mezopotamya, Yunanistan, Roma, Meksika, İran, Hindistan, Japonya, Çin, doğudan birkaç yüzyıl istisnaya bütün dünyada resim öyle zaten.

Cezanne'in bir natüromortu bir Hollanda natüromortuna aittir. Cezanne'in bir nü'sü Titien'in bir nü'süne aittir. Bireyselliğinden kurtulmuş nü'ler ve portreler de bizzat natüromorttur. Eğer peyzaj ve natüromort majör türler haline geldiyse bu Cezanne'in elmaları sevmesi yüzünden değildir, bu Cezanne'in tablosunda elmaların temsil edilmesi yüzündendir. Resimde Cezanne için daha fazla yer vardır, Papa "X.Leon"un portresini yapan Raphael'de ise ona yer yoktur.

Tarihte asla Daumier, Manet, Renoir, Monet, Rodin, Cezanne, Gauguin, van Gogh, Seurat, Ronaoult, Matisse, Braque ve Picasso gibi ressamaların böylesine

farklı eserlerinden ortaya çıkmış biricik bir yükseliş asla yoktur. Bu farklılık Piero della Francesca ve Vermeer'den Roma fresklerine ve Girit'e, aynı şekilde Polinezya sanatında Çin'in, Hindistan'ın büyük devirlerine projelendirilmiş olan bu farklılık ele geçirilmiş, bugün ve dünya üzerinde projelendirilmektedir.

Nasıl ki kazılar bazen dünyanın geçmişini bazen de geleceğimizi bize taşıyorsa, güzelliğin yerini alan için de her şey maruz kaldıkları metamorfoz tarafından görünüşte birleşmiştir.”¹⁵⁴

Manet'den Goya'ya, oradan eskiz çalışmalarına, eskizin sanat eserinin yerine geçebileceği yorumuna, Cezanne'dan örnek vererek sanatçının sanat eserindeki baskın varlığına ve dünya sanatına doğru ilerleyen anlatı, Malraux'nun kurguladığı Hayali Müze'nin yapısını tanımlar niteliktedir. Bir ressamın tablosu onun için, farklı yönlerle uzanan ve zaman zaman birbiriyle kesişen patikalar sunmaktadır. Malraux'nun yaklaşımı, doğrusal ve kronolojik olmak yerine, farklı zamanlarda, çeşitli tür ve anlamların bir arada bulunup birbiriyle etkileşim içine girdiği duvarları olmayan hayali bir müze mekânı sunmaktadır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki sanat eserlerini bir araya toplamak mümkün değildir. Ancak bu sanat eserlerinin fotoğraflarını bir araya toplamak mümkündür. Malraux'nun zemine yerleştirilmiş çok sayıda fotoğrafı incelerken çekilen meşhur fotoğrafında olduğu gibi, bu sıradan bir seyir değil, sanat eserlerinin fotografik birlikteliğinin bir anlatı yarattığı, farklı birleşimlerde yeni anlatıların oluştuğu, devingen ve dönüşen bir yapının seyridir. Her bir fotoğraf, farklı bir sayfaya açılan bir hipermetnin araçlarıdır.

II HİPERMETİN

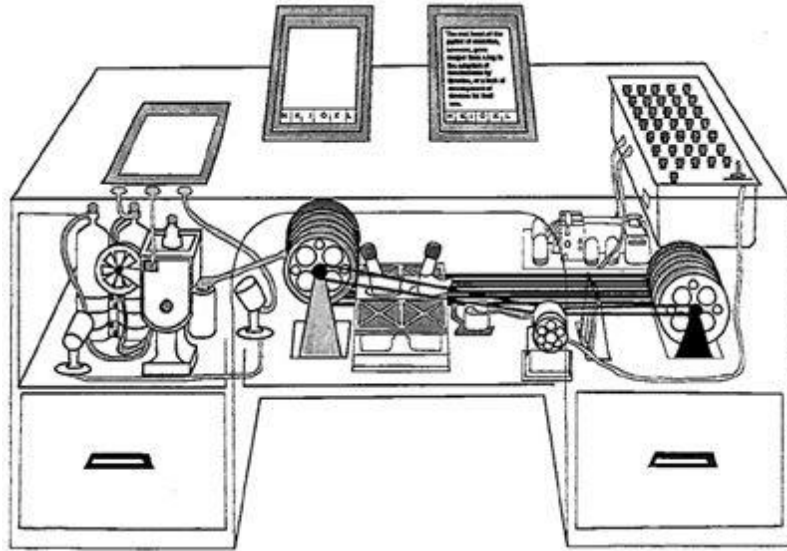
Aby Warburg'un kütüphanesindeki kitapları bir araya getirme mantığı; Mnemosyne Atlas'daki görsellerin anlatısının sadece yardımcı ögesi değil de bir parçası, metninin tamamlayıcı öğeleri oluşu; André Malraux'nun Hayali Müze'sinin sanat eserlerini bir araya getiren ve anlatımına göre yeniden düzenleyen yapısı

¹⁵⁴ <http://www.malraux2001.culture.fr/culture/malraux/malraux.htm> 24.12.2009

hipermetinsel ve rizomatik bir kurguya sahip oluşumlardır. Kendi dönemlerinde bu terimler henüz ortaya çıkmamışken, onlar yöntem olarak kuramlarında bunları kullanmıştır.

A- Hipermetin nedir?

Hipermetin (Hypertext) terimi ilk kez Ted Nelson tarafından tanımlanmıştır. Ancak onun da esin kaynağı Vannevar Bush'dur (1890-1974). Bush, 1945 yılında yayınladığı "As We May Think" isimli makalesinde¹⁵⁵ "memex"^{*} adını verdiği teorik bir makineden bahseder. Bu makine bilgisayar ve internetin öncüsü kabul edilir. Memex, ekran, klavye ve seçim tuşları olan bir masadan oluşur ve bilgileri mikrofilme depolar. Böylece belgelerin depolanmasını ve belgeleri birbirleriyle ilişkileri sayesinde çabucak bulabilmeyi amaçlar. Yani bir nevi mekanik bilgisayar ve hipermetin mantığıdır. Memex ayrıca, bilgileri mikrofilme çekerek mikrofilm hafızasına almayı, kullanıcı tarafından belgelere not eklemeyi ve bunların birbiriyle ilişkilendirilmesini, kullanıcının istediği bilgiyi arkadaşının memex'ine gönderebilmeyi, ses tanıma özelliğini barındırmaktadır.¹⁵⁶ Vannevar Bush, günümüz bilgisayar ve internet olanaklarını yaklaşık yarım yüzyıl öncesinden tanımlamıştır.



Resim 23, Vannevar Bush'un Memex'i

¹⁵⁵ Makalenin tamamı için: <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>

* Memex, memory ve index kelimelerinin birleşmesinden meydana gelir. Memory extender (hafıza genişletici) kelimelerine de atıfta bulunur.

¹⁵⁶ <http://e-bergi.com/2009/Eylul/Vannevar-Bush> 18.10.2009

Ted Nelson 1965 yılında yazdığı “Literary Machines” isimli kitabında, insanların bilgisayar üzerinde metinlerini yazıp, doğrusal olmayan (nonlinear) yeni bir formatta yayınlatabileceğinden bahseder, bunu hypertext olarak adlandırır. Nelson’a göre “dünya karmaşık, dinamik ve çok boyutludur, kağıt ise düz ve durağan olmasından dolayı çok boyutlu deneyimlerin zengin dünyasını temsil edemez.”¹⁵⁷ Orijinal metinden bağlantılar açılarak yeni metinlere ulaşmak mümkün olacaktır. Bunun için, dünyadaki bütün bilgilerin, metinlerin hipermetin formatında yayınlatabileceği Xanadu* projesi adını verdiği bir program geliştirir. Ancak projesi için gerekli fonu bulamaz.¹⁵⁸ Üstelik bütün Xanadu metot ve görüntülerini yasaklayan standart internet tarayıcıları yüzünden, program Web ile de bütünüyle bağdaşmaz.¹⁵⁹ Nelson, World Wide Web’in (dünya çapında ağ) çok yüzeysel bir kurguyla Xanadu modelini kendine malettiğini belirtir. Xanadu modeli web’den daha basit ve daha farklıdır. Şu özellikleri barındırır: “kırılmaz linkler, telif hakkında kolaylaştırma ve yumuşatma, köken bağlantısı, iki-yönlü linkler, yan-yana karşılaştırma, engin versiyon yönetimi, giderek artan yayınlar.”¹⁶⁰

Yazarın hipermetinsel bir anlatı benimsemesi, henüz bu terim literatüre girmeden önce de görülmüştür. Bunun öncüsü Jorge Luis Borges’dur.¹⁶¹ Borges, 1941’de, “Yolları Çatallanan Bahçe” isimli öyküsünde birçok katmanlardan oluşan bir hikâyeye kurgular. I. Dünya Savaşı sırasında geçen öykünün kahramanı Hsi Peng, bir zamanlar Yunnan valisi olan, birçok kişinin ve olayın yer aldığı bir roman yazmak ve içine girenin kaybolacağı bir labirent yapmak uğruna tüm yetkilerinden vazgeçmiş Ts’ui Pen’in torunudur. Dedesi öldüğünde roman bölük pörçüktür, labirent ise hiçbir zaman bulunamaz. Sinolog (Çin Filoloji uzmanı) Stephen Albert, Ts’ui Pen’in labirentinin aslında kitabının kendisi olduğunu keşfetmiştir. Bunu Ts’ui

¹⁵⁷Öykü Terzioğlu, “Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı”, s. 626 http://files.oyku.webnode.com/200000011-1202312fc3/oykuterzioğlu_metinhipermetin_estkong.pdf 19.12.2009

* Xanadu, Moğol hükümdarı Kubilay Han’ın sarayının ismi; Mandrake’nin evinin ismi; Martin Mystere kitabının ismidir.

¹⁵⁸ Ted Nelson’un kişisel sitesi: <http://ted.hyperland.com/>

¹⁵⁹ <http://geeks-bearing-gifts.com/gbgContents.html> 20.12.2009

¹⁶⁰ <http://www.xanadu.com/nxu/> 20.12.2009

¹⁶¹ Jorge Luis Borges (1899-1986) Arjantinli şair, öykü ve deneme yazarı.

Pen'in geride bıraktığı bir not sayesinde anlar. Bu notta “Yolları çatallanan bahçemi çeşitli geleceklere (hepsine değil) bırakıyorum” yazmaktadır:

“Daha ilk bakışta anladım: Yolları çatallanan bahçe, o karmakarışık romandı; çeşitli geleceklere (hepsine değil) sözü çatallanmanın uzamda değil zamanda olduğunu düşündürdü. ...bütün kurgusal eserlerde, kişi birden fazla seçenikle karşılaştığında, bir tekini seçer ve ötekilerden vazgeçer; Ts'ui Pen'in kurgusal eserindeyse yazar –aynı anda- hepsini birden seçiyordu. Yazar böylelikle kendileri de çoğalıp çatallanan çok sayıda gelecek, çok sayıda zaman da yaratıyordu.”¹⁶²

Bu kitap aynı zamanda sibermetinleri tanımlayan ergodik edebiyat kurgusuyla yazılmıştır. Birçok olasılıkları barındıran sonsuz bir ağdır.

“Yolları Çatallanan Bahçe, Ts'ui Pen'in algıladığı biçimiyle evrenin belki tamam olmayan, ama doğru bir görünümüdür. Newton'la Schopenhauer'in tersine, atanız, birörnek, mutlak bir zamana inanmıyordu. Sonsuz zaman dizilerine, gittikçe büyüyen, başdöndürücü hızla birbirine kavuşup ayrılan koşut zamanların oluşturduğu bir ağa inanıyordu. Yüzyıllar boyu birbirine yaklaşan, çatallanan, sekteye uğrayan ya da birbirinden habersiz zamanlardan örülen bu ağ bütün olasılıkları kucaklamaktadır. Biz bu zamanların birçoğunda varolmayız; bazılarında siz varolursunuz, ben olmam; ötekilerde ben varolurum, siz varolmazsınız; başkalarında ne siz ne ben varolmayız.”¹⁶³

Umberto Eco (1932) 1962 yılında yayınlanan “Açık Yapıt” isimli çalışmasında, modern eserlerin açık yapıt olduğunu, çünkü çeşitli yorumlara olanak tanıdığından bahseder. Metnin çoklu ve çokanlamlı yapısıyla her okur metinle farklı ve yeniden bir etkileşime girer.

¹⁶² Jorge Luis Borges, **Yolları Çatallanan Bahçe**, Çeviri: Fatih Özgüven, Can yayınları, İstanbul, 1988, s. 48-49

¹⁶³ Borges, **a.g.e.**, s. 51

Michail Bakhtin¹⁶⁴ edebi bir metinde çokseslilik ve kronotop yapısının bulunduğunu belirtir. “Çokseslilik kavramının hipermetnin temel özelliklerinden biri olduğunu savunan George P. Landow’a göre, Dostoyevski romanı Bakhtin tarafından ‘çoksesli’ bir metin olarak nitelendirildiği için bir hipermetin örneğidir.”¹⁶⁵

Kronotop köken olarak zaman ve mekan kelimelerinin birleşmesinden meydana gelir (kronos= zaman, topos= yer). Bir metinde zamanın ve mekânın birçok katmanı mevcuttur. Günümüzde kronotopun sadece metinlerde değil görsellerde de karşılığı mevcuttur. Fotoğrafçı Simon Norfolk Afganistan’da çektiği fotoğrafları “Chronotopia” isimli bir albümde sunar. Kitabın metninde Michail Bakhtin’in bu manzaraları kronotop olarak tanımlayabileceğini söyler: “zamanın ve uzamın hareketini içine alan bir mekan, zamanın katmanlılığını gösteren bir mekan.”¹⁶⁶ Simon Norfolk’un ‘Afghanistan Chronotopia’ fotoğrafları, hem Afganistan’ın kendi tarihini, hem de farklı zaman ve mekânları çağırır.

Edebiyattan bir diğer örnek, Firuzan’ın eserlerindeki kronotop saptaması şu şekilde tanımlanır: “...tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir.”¹⁶⁷ Bir mekânın altında sonsuz katmanlar, bir an’ın çağırıldığı başka an’lar, zaman ve mekânın her bir okuyucu/izleyiciye göre farklı yorumları, çağrışımları ve çoğalımı mümkündür. Hipermetin kurgusu da kronotop yapısına benzer. Metnin katmanları ve patikaları, metni genişleten bir okuma sağlar.

¹⁶⁴ Michail Bakhtin (1895-1975) Rus filozof ve edebiyatçı. Karnaval, diyaloji, kronotop gibi kavramlar üzerinde çalışmıştır.

¹⁶⁵ Öykü Terzioğlu, “Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı”, s. 627 http://files.oyku.webnode.com/200000011-1202312fc3/oykuterzioglu_metinhipermetin_estkong.pdf

¹⁶⁶ <http://www.simonnorfolk.com/pop.html> 21.12.2009

¹⁶⁷ Cafer Şen, “Füruzan’ın Eserlerinde Karnavalımsı Bir Mekan Olarak İstanbul”, [http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi21/111-sencafer883\(Duzeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi21/111-sencafer883(Duzeltme).pdf) 22.12.2009

B- Rizom

Rizom (Rhizome) kelimesi Latin kökenli olup kök sap, kök gövde, sürüngen sapa sahip bir organizmayı tanımlar. Nilüfer çiçeği buna bir örnektir. Nilüferin gövdesi suyun altında kökleşerek yayılır. Bir ağacın gövdesi aşağıdan yukarıya doğru ilerleyerek dallara ayrılır, rizom ise bulunduğu alanın her tarafına yayılıp diğer organizmalarla birleşerek bir genişleme gösterir. Bu kelime zamanla hipermetnin yapısını tanımlayan bir terim olarak kullanılır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari *Capitalisme et Schizophrénie 1-2* (1972-1980)¹⁶⁸ isimli kitaplarında rizom teorisini geliştirirler.

Deleuze ve Guattari'nin merkezsizlik (decentering), damarlı (striated) uzamlar, düz/engelsiz (smooth) uzamlar ve göçebe düşünce (nomadic thought) kavramları birçok metinde karşılığını bulur. Deleuze ve Guattari "Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni"de hiyerarşiye karşı çıkan merkeziyetsizliğin görüldüğü bir alan yaratmaya davet eder bizi. Okuyucu/yazar ilişkisinin belirginsizleştiği ve okuyucunun edebi metni yeniden yaratabildiği bir taslaktır bu. Kelimelerin ve dizgilerin zihin alanı içersinde bir araya geldiği bir kurgu. Bir kitabın içinde diziliş ve bölümlenme hatları olduğu kadar yersizyurtsuzlaşmış ve katmanlarından ayrılmış (destratification) bir hareket de vardır. Edebiyat bir araya getirmedir. Köklerinde sonsuz uzantılar ve bağlantılar bulundurur. Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri her ne kadar ağaca benzer (arboreal) bir metafora da aslında onların zihnindeki yapı bir ağaçtan farklıdır. Onların edebiyata rizomatik bakışı "Bir kitap anca dışarıdan varolur" şeklindedir. Bir kitabı, değeri içinde yer almasından çok diğer organizmalarla yaptığı ve diğer çeşitlilikler içerisinde dönüşüp genişleyebilen edebi bir makina ve bir organizma gibi düşünürler. Bu çerçevede, edebiyat girift bir sistem ve bir araya getirmeye (assemblage) benzediği kadar yeniden düzenlenmiş ve biçimlenmiş bir bağlantılar ağı haline gelir. Bundan dolayı, bir kitabın değeri ve anlamı okuyucularını olduğu kadar çevresini de içine alan bir yol içerir. Deleuze ve Guattari bir rizom organizması fikrinden yola çıkarak, bağlantı, heterojenlik,

¹⁶⁸ İngilizceye "A Thousand Plateaus" ismiyle 1987 yılında çevrilir. Türkçeye ise ilk kez Ali Akay tarafından çevrilerek iki kitap halinde "Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebibilimi İncelemesi: Savaş Makinası" (1990) ve "Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı" (1993) Bağlam yayınlarından basılır.

çeşitlilik ve parçalara ayırma düşüncesini geliştirirler. Rizom diğer her şeyle bağlantı kurarak kendini geliştirir. Rizom çeşitli kodlama sistemleriyle bağlantılar kurabilir. Sonuç olarak, bir rizom yapı hiyerarşileri, baskıcı kuralları ve itaati uzaklaştırır. Bu tür bir sistem ikili karşıtlığı, düalizmi kabul etmez, benzer veya tamamen farklı elementlerden oluşan çok sesli bir ağ kurmaya açıktır. Bir rizom sistemi asla durağan değildir. Bu perspektiften Deleuze ve Guattari'ye göre “*bir kitap dünyanın bir görüntüsü değildir, dünyayla biçimlenen bir rizomdur. Artık gerçeklik alanı (dünya), yeniden temsil alanı (kitap) ve öznel alanı (okuyucu) arasındaki üçlü bölünme geçerli değildir. Bir rizom-kitap ikili, merkezi ve bölümlü kitap değildir.*”¹⁶⁹

Deleuze ve Guattari rizom teorisini metinler üzerinde tanımlarken, ilerleyen bilgisayar teknolojisi ve web kullanımı, rizom yapısını bünyesinde kurar ve bilgisayar kullanıcısının hizmetine sunar.

C- Hipermetin 2.0, 3.0: George P. Landow

George P. Landow* “Hypertext 2.0”¹⁷⁰ isimli kitabının girişinde dört yazarın ismine yer verir. Bunlardan ikisi, Jacques Derrida ve Roland Barthes edebiyat ve kültür kuramcısı; Theodor Nelson ve Andries van Dam ise programlama üzerine çalışmaktadır. Hipermetin ve edebiyat kuramı üzerine yazan bu dört isim, merkez, hiyerarşi ve doğrusallık gibi fikirlerden vazgeçmemiz ve bunları çoğulluk, ağlar, bağlantılar ve iletişim ağlarıyla yer değiştirmemiz gerektiği tartışmasını getirirler. Eleştirel teori hipermetni kuramlaştırmaya, hipermetin ise metinsellik, anlatı, okuyucu ve yazarın rolü ve fonksiyonu gibi kuramları bünyesinde toplamaya çalışır. Hipermetni kullanan eleştirel kuramcılar fikirlerini test edebildikleri bir laboratuvar ortamına kavuşmuştur.¹⁷¹

¹⁶⁹ Perla Sasson-Henry, “Borges and his Legacy in Hiperfiction: A Study Through The Lenses of Deleuze and Guattari’s Rhizome Theory”, Latin American Essays, **Maclas**, vol. XVIII, s. 148-156, <http://www.maclas.org/> 27.12.2009

* İngiliz ve sanat tarihi profesörüdür. Elektronik edebiyat, hipermetin ve hipermedya kuramı çalışmalarında öncüdür.

¹⁷⁰ George P. Landow, **Hypertext 2.0**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore+London, 1997

¹⁷¹ Landow, **a.g.e.**, s. 2

Michel Foucault metne dair olan ağ ve link kelimeleri üzerine düşüncelerini ifade ettiği “The Archeology of Knowledge”da, “bir kitabın sınırları asla belirgin değildir, çünkü diğer kitapların, diğer metinlerin, diğer cümlelerin bir referans sistemiyle donanmıştır”¹⁷² demektedir. Hipermetin, metin öbeklerinin düzenlenmesiyle –Barthes’in terimiyle Lexia- ve elektronik linklerin bunlara katılımını tanımlayan bir terimdir.

Levent Aysever “bu çağın metinleri”ni tanımlarken tanrı veya baba olarak görülen yazarın ölümünü Barthes’in sözleriyle ilişkilendirir:

“Barthes, "Yazarın Ölümü" başlıklı denemesinde yazının bir dolambaç, bir serüven olduğunu söyledikten sonra, bir şey nesnesiz bir biçimde, yani simgenin kendisinin bize çizdiği yol dışında başka bir yola girmeden anlatılmaya başladığında, bölünmenin başladığını (yazar ile metni arasındaki bağın koptuğunu), sesin kaynağını yitirdiğini, yazarın öldüğünü, metnin kendi serüveninin başladığını söylüyor. Ona göre, yazı, tanrı-yazarın mesajından başka bir şey olmayan tek bir anlam dışında başka bir anlama izin vermeyen bir sözcük zinciri değildir; her boyutu, hiçbiri de kaynak olmayan çeşitli metinlerle birleşip çatışan çok boyutlu bir boşluktur: Metin (yazı), kültürün binlerce kaynağından yapılan bir alıntılar yumağıdır.”¹⁷³

Derrida’ya göre bir metnin okunması, yazarının onu hangi niyetle yazdığından bağımsız olabilir. Önemli olan yazının yazarının bağlamını anlamak değil, yazının taşıdığı yönelimlerin seçilmesidir. Yani yazı uygun bağlamından ve asıl yönelimlerinden ayrılabilir ve anlamını değiştirecek başka bir bağlamda yinelenir.¹⁷⁴

George P. Landow “Hypertext 2.0” kitabını 1997 yılında yazar ve o zamanın teknolojik koşullarına göre hipermetni tanımlar. Ancak hızla gelişen bilgisayar

¹⁷² Landow, **a.g.e.** s. 3

¹⁷³ Levent Aysever, “Bu Çağın Metinleri”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, cilt 21, sayı 2, 2004, s. 97

¹⁷⁴ Aysever, **a.g.e.**, s. 97

teknolojisi dolayısıyla 2005 yılında metni yenileyerek “Hypertext 3.0”ı yayınladı. 2005 yılında yayınlanan versiyonda, “Hypertext 2.0”da yer alan birçok bilgi gelişen bilgisayar yazılımı ve donanımı dolayısıyla güncelliğini yitirir, bir kısmını çıkarmak zorunda kalır ve yeni bölümler ekler. Bu değişimler arasında Web’in inanılmaz derecede büyümesi, edebiyat, iş ve ekonomik alanlara eklenerek kullanılması; Weblogların çoğalması ve okunulur-yazılır hipermetin formlarının yaygın bir şekilde mümkün olması; internet eklentileriyle mümkün hale gelen Flash ve hareketli metinlerin yaygınlaşması; evrensellik anlayışımızın önemini giderek büyümesi; dijital sinema teorisine geçiş yer almaktadır. Ayrıca ek olarak, postkoloni kültürü ve interaktif sinema üzerine öneriler getirmiştir.¹⁷⁵

Günlük yaşamın sıradanlığı dışında kişilere ve toplumlara üstünlük hissi veren, hikâyelerini canlandırma olanağı sunmuştur web. Bu yeni sihirli teknoloji sayesinde insanlar daha önce bildiğimiz, bize dayatılan o kasvetli tarihin, ekonominin, bilimin, politikaların artık bittiğini ya da en azından anlamını yitirdiğini kabul eder. İnternet patlamasıyla sanal alanda yeni bir dünyaya açılım başlar.

Gelişen internet teknolojisiyle politika ve ekonomide zorunlu bir şeffaflaşma baş göstermek zorunda kalmıştır. Çünkü sanal alem her şeyin kökenine ulaşabilme kapasitesine sahiptir. Bu yüzden web ortamına ilk adapte olanlar politikacılar ve şirketler olmuştur. Aynı zamanda sanat ve eğitim alanında da bilgisayar tabanlı girişimler giderek artmaktadır.

Kısa zaman içerisinde insanlar web konusunda becerikli kullanıcılar haline gelmiştir. Bilgisayar teknolojisine çok yatkın olmaya gerek kalmadan e-posta, araştırma motorları, forum sayfaları herkes tarafından kullanılabilir. Kişisel bir web sayfasına sahip olabilmek için teknik bilgi ve destek gerekirken, bu sorun oluşturulması basit ve pratik weblog/blog’lar sayesinde aşılmıştır. Herhangi bir bilgisayar kullanıcısı, uygulama talimatlarını takip ederek kendi kişisel web

¹⁷⁵George P. Landow, **Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization**, JHU Press, 2005

günlüğünü yaratabilmektedir. Kendi sayfalarına rahatlıkla metin, ses, görüntü ve video ekleyebilme olanağı kullanıcıların yaratıcılığını ortaya koyar.

Geliştirilen basit programlar sayesinde yeni hipermedya alanları oluşmuştur. Web günlüğünüze hazırladığınız radyo programını veya video çalışmasını ekleyebilirsiniz. Blog, ansiklopedi (wiki), sözlük gibi girişimler okuyucuyu yazara dönüştürmüştür.

Günümüz internet kullanıcısı bilgiyi alan değil, bilgiyi çağıran ve istediği şekilde kullanan bir “autor ex machina veya mousa ex machina”ya* dönüşmüştür:

“Hipermetinler, yazarın birinci sayfadan başlayarak sona ulaşmaya kadar okuyucuların üzerinde çalışmasını istediği, bir kitaptaki ya da bilgisayar ekranı üzerindeki konvansiyonel metinler gibi bir düzenleme değildir. Aslında hipermetinde ‘son’ diye bir şey yoktur. Okuyucular bilgiyi istedikleri şekilde çağırırlar. Bunun için bazen metne eşlik eden vurgulanmış kelimeler, grafik, ses, video gibi eklentiler, okuyucunun daha fazla bilgiye ulaşmasına olanak tanır.”¹⁷⁶

Hipermetin örneklerini taşıyan elektronik edebiyat çalışmaları giderek yaygınlaşmaktadır. Hiperkitap (hyperbook), hiperroman (hyperfiction) olarak da tanımlanan: “Bir odadan her seferinde içinde birden fazla kapının bulunduğu başka odalara girer gibi bir sayfadan içinde birden fazla sayfaya geçiş noktası barındıran başka sayfalara geçiş yapılan elektronik-metinler”e¹⁷⁷ örnek olarak:¹⁷⁸

Michael Joyce’un “Afternoon, A Story” (1990) diskette satışa sunulmuş ilk elektronik romandır. Storyspace isimli hipermetin yazarlığı için yardımcı bir program kullanılmış ve Eastgate Systems tarafından yayınlanmıştır. Storyspace ve Eastgate Systems ortaklığında çıkan diğer romanlar arasında Stuart Moulthrop’un

* Deus ex machina”ya göndermedir. Antik Yunan tiyatrosunda, oyun sırasında tanrıyı canlandıran karakter, bir makine yardımıyla gökten iner ve olaya müdahale eder.

¹⁷⁶ Hilmar Schmundt, “Author Ex Machina: Electronic Hyperfictions: Utopian Poststructuralism and the Romanticism of the Computer Age” , **Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik**, 19:2 (1994) s.223,

¹⁷⁷ Aysever, **a.g.e.**, s. 92

¹⁷⁸ Hypertext romanların CDleri için <http://www.eastgate.com/catalog/Fiction.html>

“Victory Garden”, Shelley Jackson’ın “Patchwork Girl”, Deena Larsen’in “Marble Springs” sayılabilir.

Basılı metin ile elektronik hipermetin arasındaki farklar nelerdir? Birçok okuyucu, okuma rahatlığından dolayı basılı kitapları tercih edebilir. Bir metni monitörden okumak, monitörün büyüklüğü/küçüklüğü, taşınmaz veya taşınması zor olduğundan dolayı rahatsızlık verebilir. Ancak günümüz teknolojisinin sunduğu çeşitlilik, elde taşınan bilgisayarlar, neredeyse kitap boyutundaki notebooklar, geniş ekranlı cep telefonları üzerinden, kitap gibi her yere taşınabilir elektronik metinleri okumak kolaylaşmıştır. Ayrıca metnin font büyüklüğünü ve hatta karakteri arzu edilen şekilde değiştirilebilmektedir.

Metinde yer alan işaretlenmiş referansları veya notları ayrı bir pencerede açarak ekrana getirmek mümkündür. Basılı kitaptaki gibi dipnota veya sonnota gitmek gerekmez. Diyelim ki dipnotta bir makalenin ismini verdik, elektronik metinde doğrudan bu makaleye açılan bir link eklemek mümkündür. Yani dipnot sadece bilgi vermekle kalmaz, bilginin kaynağına ulaştırır. Üstelik yeni açılan sayfada bir makaleye ulaştınca, yeni bir linkle makale yazarının diğer çalışmalarını okumak da mümkün olabilir. Nereye kadar gideceğiniz aktif okuyucu olarak size kalmıştır.

Aktif okuyucu aktif yazara da dönüşebilir. Yazılı bir metni değiştiremezsiniz, ancak yorumlarınızı yazıp metnin yer aldığı bağlantıya gönderebilirsiniz. Örneğin gazetelerin internet sayfalarında bu yöntem sıkça kullanılır. Yazarların yazılarına yorum girdiğinizde, metnin altında sizin yorumunuz da yer alır. Sizin yorumunuza bir başkası bir şeyler yazabilir, böyle devam eder. Gazeteler ve yazarlar, haber ve metinlere anında geri bildirim sağlayabilmektedir böylece.

Hipermetin yazarı metnin içine arzu ettiği başka metinlere açılan linklerin yanı sıra fotoğraf, video, ses dosyaları da ekleyebilir. Görsel medyayla ilgilenen birçok kişinin kullandığı bir yöntemdir bu. Görsel metin, yazılı metnin tamamlayıcısı olur. Dolayısıyla bilgiyi alırken, o bilgiyle ilgili farklı disiplinlerden verilere ulaşmak

mümkün olabilmektedir. Örneğin, Bosna Hersek savaşıyla ilgili bir yazı sizi Simon Norfolk'un Bosna fotoğraflarına yönlendirebilir; Norfolk'un fotoğrafları savaşla ilgili bir makaleye atıfta bulunabilir; o makale savaşla ilgili bir belgeselden bahsedebilir; siz o belgeseli googleden çevrimiçi izleyebilirsiniz. Hipermetin sadece linklerden oluşmuş genişleyen bir metin değildir, okuyucunun/kullanıcının hipermetin yapısını bir araştırma sistemi haline getirmesidir. Varolan bilgiyi almak değil, bilginin çağrışımlarında özgürce düşünmek ve araştırmaktır.

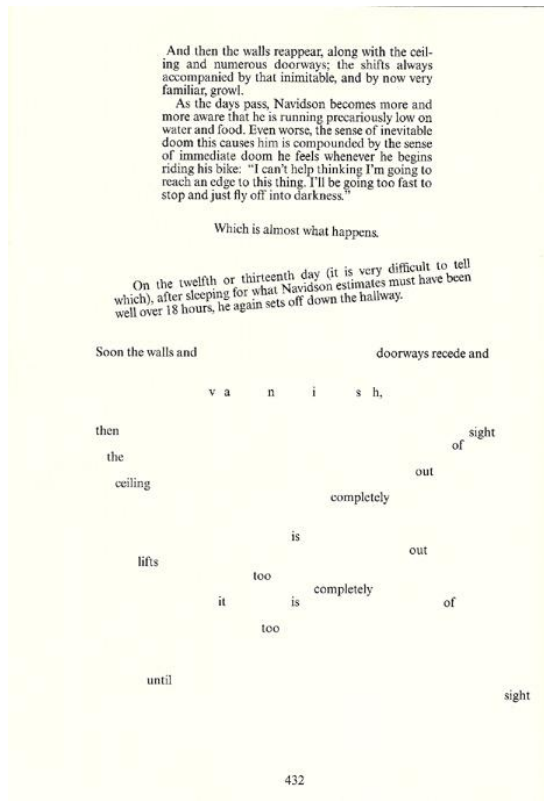
Basılı metinlere nazaran elektronik metinler okuyucuya hız ve kolay ulaşım sağlamaktadır. Bir metnin dipnotundaki kaynak kitap için kütüphanenize bakabilir, yoksa arkadaşınızın kütüphanesine başvurabilir, yoksa üniversite veya halk kütüphanelerine başvurabilir, yoksa kitapçıdan satın alabilirsiniz. Elektronik metindeki dipnot kaynağına, eğer verilmişse linkine tıklayarak ulaşabilirsiniz. Link verilmemişse google kitaptan veya e-kitap sitelerinden araştırabilir, bulamazsanız üniversitelerin anlaşmalı olduğu kütüphanelerin sitelerine başvurabilir, en kötü ihtimalle kitabın hangi kütüphanede olduğunu bulabilirsiniz. Kitabı bulamazsanız bile mutlaka o kitap hakkında yazılmış makaleler karşınıza çıkacaktır. Son seçenek, internetteki kitap satış sitelerinden kitabı satın alır iki gün sonra okursunuz.

1- House of Leaves

House of Leaves¹⁷⁹ Mark Z. Danielewski'nin yayınlanan ilk romanıdır. Kitap kurgusu ve biçimi dolayısıyla en popüler hipermetin örneklerinden biridir. Her sayfanın kendine özel bir tasarısı vardır. Font kullanımı kitaptaki karakterlere göre değişiklik gösterir. Bazen sayfanın tamamı metinle doluyken, bazen de sadece bir cümlenin veya tek bir kelimenin yer aldığı sayfalar görülür. Böylece agorafobik ve klostrifobik duygular yaratılır. Bazı yazılar sayfanın içerisinde yatay, dikey veya bir kutucuk içerisinde yerleştirilmiştir. Örneğin karakterler öyküde yer alan evin içerisinde labirent gibi mekanlarda ilerlerken, bu bölümler çerçeve içerisinde sayfanın sağ alt köşesine yerleştirilmiştir. Karakterlerden biri düşmandan kaçarken,

¹⁷⁹ Mark Z. Danielewski, **House of Leaves**, 2000, Pantheon Books

onun ritmine okuyucu da ayak uydurur, çünkü metin her sayfada tek bir kelime şeklinde hızla ilerlemektedir.



Resim 24, Mark Z. Danielewski, House of Leaves, (Kitaptan iki sayfanın görünümü)

Alışılmadık şekilde, bu romanda fazlasıyla dipnot kullanılmıştır. Üstelik bazıları varolmayan referans kitaplarına aittir. Ayrıca kitabın sonunda, yine bir romandan beklenmeyecek bir şekilde içindekiler bölümü vardır. Üstelik bazılarının işaret ettiği sayfa numarasında o kelime yer almamaktadır. “İçin”, “ayrıca”, “içinde”, “böylece” gibi alakasız kelimeler sayfa numarası verilerek eklenmiştir. Bazı kelimelerin yanında da neyle alakasının belli olmadığı DNE ibaresi vardır.

Kitapta farklı dillerden cümleler bulunmakta ve çoğunun çevirisi verilmemiştir. Kitabın siyah-beyaz, mavi, kırmızı, tam renkli olmak üzere dört farklı basımı mevcuttur. Örneğin mavi basımda “house” (ev) kelimesi mavi renktedir. Kitabın içinde “ev” anlamına gelen Almanca “haus” ve Fransızca “maison” kelimeleri de mavidir. Bazı kelimelerin de üzeri çizilidir, bazı kelimelerde ise yazım hataları vardır.

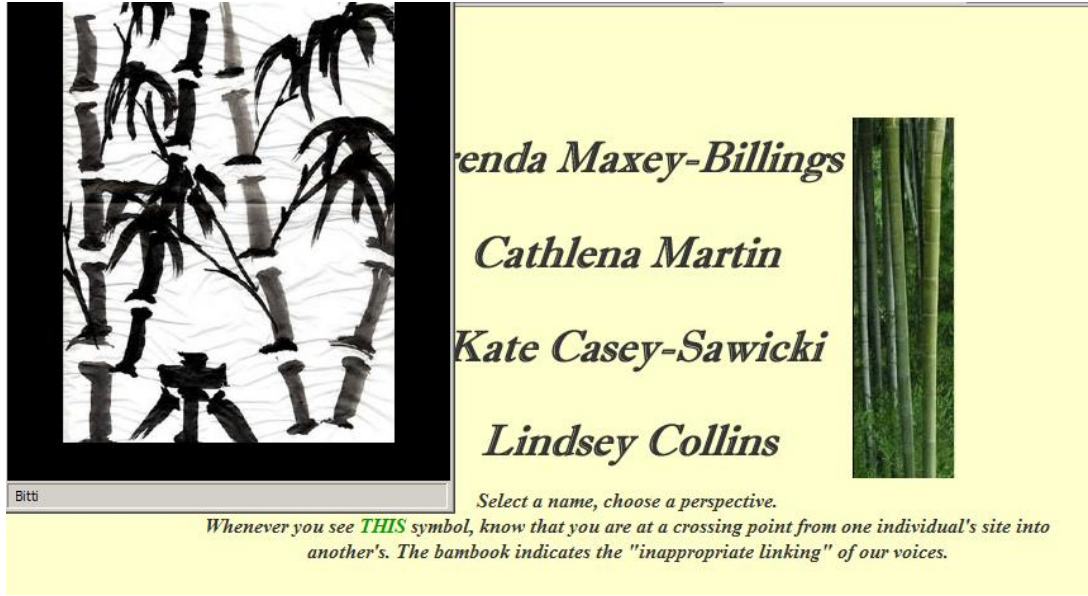


Kitabın adı, bir nesne olarak kitabın kendisine işaret eder. Leaves: pages: yapraklar. House/ev de yaprakların olduğu kitabın kendisidir. Yani “yaprakların evi” diye tanımlanan aslında elimizde tuttuğumuz kitaptır.

2- Rhizomatic Wisdom Projesi

“Rhizomatic Wisdom” projesi Cathlena Martin, Kate Casey-Sawicki, Lindsey Collins ve Brenda Maxey-Billings isimli dört bayanın geliştirdiği rizomatik bir hipermetin çalışmasıdır.¹⁸⁰ Rhizomatic Wisdom birbirine bağlı dört bölüme ayrılmış bir web projesi üzerinden rizomatik algımızı test eden bir çalışmadır. Başlangıçta sitenin teorik yapısını tanımlayan bir giriş metni vardır. “Bir aktarma: antik dönem Çin sağduyusu” bölümünde Çinlilerin bilgelik kitabı “I Ching” örnek verilmiş; bu kitabın görüntü-mantığını düşünerek bir yol izlenebileceği önerisi getirilmiş, kaynaklar sunulmuştur. “Bir geçit: modern Amerikan sağduyusu” bölümünde her bir yazar kendini “varsayılan aklın” içinde gördüğü bir filme işaret eder. Filmler, varsayılan aklın boşluklarına girip görmesine olanak veren kişisel geçitlerdir. Amerikan görüntü-mantığını filmler üzerinden kurarlar. “Bir giriş: farklılığa (differends) tanıklık etmek” bölümünde farklılığı tanımlarlar. Jean-Francois Lyotard farklılığı, “anlatım tarzındaki bazı duyu eksikliğinde olan şey”i tanımlamak için kullanır. Duyuların ifade edilebilmesi için dört şey önerir: bir şeyler hakkında olmalı, göndergesi hakkında söyleyecek bir şeye sahip olmalı, bir gönderilene ve son olarak da bir gönderene sahip olmaya ihtiyacı vardır. Bunların yokluğunda bir sessizlik ortaya çıkar. Sitede, daha çok bilgi için “sessizlik” kelimesine bir link verilmiştir, oradan da başka linkler...

¹⁸⁰ <http://www.hyperhiz.net/component/content/article/2-gallery/9-a-rhizomatic-wisdom-project>
19.1.2010



Resim 25, Rhizomatic Wisdom Projesi

Bilgi kısmından sonra dört yazarın adının olduğu bir sayfaya girersiniz. Bu isimlerin her biri dört bağımsız rotayı temsil eder. Linkler arasında ilerlerken “bambu” resmiyle karşılaşırsanız, birinin sitesinden diğerine geçmekte olduğunuzun işaretidir bu. Sayfaların doğru düzeni diye bir şey yoktur. Rizomatik mantıkla ilerleyen ve herkesin tecrübesinin birbirinden farklı olacağı bir deneyimdir Rhizomatic Wisdom Projesi. Bu projede de görüldüğü gibi, hipermetnin sonsuz olanaklar sunan yapısı akademik ve sanatsal projelerin üretilmesinde yeni bir çıkır açmıştır.

D- Sibermetin: Espen J. Aarseth

Espen J. Aarseth* (1965) “Cybertext: Perspectives on ergodic literature” (Sibermetin: Ergodik edebiyat üzerine perspektifler) (1997) isimli çalışmasıyla tanınır. Bu kitap sibermetin üzerine yapılan çalışmalarda referans olmuştur.

“Ergodic” fizikte kullanılan bir terimdir, Yunan kelimeleri “ergon” (iş) ve “hodos”tan (yol) türemiştir. Bu metinler (hipermetinler, macera oyunları, vs.) aslında diğer edebi metinlerden farklı değildir, çünkü:

* Espen J. Aarseth oyun kuramı ve elektronik edebiyat üzerine çalışmalar yapmaktadır. “Game Studies” isimli uluslararası derginin kurucularındandır.

1- bütün edebiyat biraz belirsizliği, doğrusal olmayı ve her okuma için farklılığı kapsar. 2- okuyucu metni anlamlandırmak için seçim yapmak zorundadır, 3- gerçekte doğrusal olmayan bir metin olamaz çünkü okuyucu onu sadece bir seferde tek sırada okuyabilir.¹⁸¹

Aarseth, hipermetin, macera oyunları veya multi-user dungeon (MUD)** konusunda deneyimi olmayan kişilerden itiraz gelebileceğini söyler. “I Ching”*** gibi bir metnin baştan sona okunması beklenmez, farklı ve özel bir ritüelde okunmayı gerektirir. Multi-user dungeon’daki başı ve sonu olmayan metin, topluluğun inşa ettiği bir sonsuz metinsel labirenttir.¹⁸²

Hipermetinler, macera oyunları ve benzerleri, ortalama bir edebi çalışmanın bir metin olduğu metinler değildir. Peki ne tür bir metindir? Estetik anlam için sözel yapılar üretirler. Bu onları diğer edebi fenomenlerle benzer yapar. Ancak bundan da fazlasıdır, onlara eklenmiş sözcüksüz (paraverbal) boyutları görmek zor olabilir. Bir sibermetin çeşitli söylemlerin üretildiği bir makinedir. Aarseth bunu şöyle açıklar:

“Edebi kuramcılar neyin okunduğuna odaklanırken, ben nereden okunduğuna odaklandım. Bu ayrım doğrusal söylemli bir metinde fark edilmez, “Savaş ve Barış”tan okuduğunuzda “Savaş ve Barış”ı okuduğunuzu düşünürsünüz. Tiyatroda, oyunla performans arasındaki ilişki hiyerarşik ve aşıkardır; ikisi arasındaki önemsiz algıyı ayırt edilebilir hale getirir. Bir sibermetinde, ayırt etme - farklıdan ziyade- çok önemlidir; bir sibermetinden okuduğunuzda, sürekli olarak erişilemez stratejiler ve alınmamış yollar, duyulmamış sesleri anımsarsınız. Her bir kararda metinde bir parça daha yol alırsınız, ve diğerleri daha az, ve asla seçimlerinizin tam sonuçlarını bilemeyeceksiniz, tam anlamıyla kaçırdığınız şey budur. Doğrusal bir metnin belirsizliğinden tamamen farklıdır bu. Ve erişilemezliği,

¹⁸¹ Espen J. Aarseth, **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, s. 2

** MUD, internet üzerinden metin mesajlarıyla oynanan macera oyunlarına verilen genel ad.

*** “Değişimler Kitabı”, Çin klasik metinlerinin en eskisi olan bilgelik kitabıdır. I Ching 64 hexagram ve altışar çizgiden oluşur. Her bir hexagram kısa mistik söylemlerden oluşur. Yani değişimin 64 yönünü gösterir ve $64 \times 64 = 4096$ olasılıktan oluşur.

¹⁸² Aarseth, **a.g.e.**, s. 2

belirsizliği ima etmez fakat, daha ziyade, olasılığın yokluğuna işaret eder –bir çözülemeyen çelişki (an aporia)”.¹⁸³

Bir anlatı metni fikrini, okuyucunun keşif yapabileceği, kaybolabileceği, gizli yollar bulacağı, etrafta oynayıp kuralları takip edebileceği ve böyle devam eden bir labirent, bir oyun, veya hayali bir dünya olarak ifade edebiliriz.

Diyelim ki trende seyahat eden bir yolcusunuz. Önünüzde değişen manzarayı yorumlayabilirsiniz, ancak farklı yönlele hareket etme konusunda özgür değilsinizdir. “Bunu yaptığımda bakalım ne olacak” deme zevkine ulaşamazsınız. Okuyucunun zevki, izleyen bir kişinin aldığı zevk gibidir, güvenli fakat etkisiz. Sibermetin okuyucusu ise güvende değildir, dolayısıyla okuyucu olmadığı tartışılabilir. Sibermetin okuyucusu reddedilme riski taşır. Sibermetin, okuyucusu tarafından çaba ve enerji gerektirir. Bir sibermetni anlamaya çalışmak, sonucunun yakınlama veya başarısızlık olabileceği kişisel doğaçlamayla gelişen bir araştırmadır. Bir sibermetin içindeki çalışma gerilimi, anlatıyı kontrol etme mücadelesidir: “*Bu metni hikayemi anlatmak için istiyorum; bensiz olamayacak bir hikaye.*”¹⁸⁴

Sibermetin okuyucusu bir oyuncudur, bir kumarbazdır; sibermetin bir oyun-dünyası veya dünya-oyunudur; metaforik olarak değil ama metinsel düzeneğin topolojik yapıları üzerinden keşfetmek, kaybolmak ve bu metindeki yolları bulmak mümkündür.

Sibermetin, devingen metinlerin iletişimsel stratejilerini tanımlamak ve keşfetmek için kullanılan bir perspektiftir. Buna göre sibermetinler oyun-dünyası-labirenti terminolojisine uygundur. Labirent fikri, Borgesvari yolları çatallanan, pasajların şaşırtıcı kaosuyla birçok yönlele fakat asla doğrudan bizim amaçladığımız yönlele gitmeyen bir yapıdır.

¹⁸³ Aarseth, a.g.e., s. 2-3

¹⁸⁴ Aarseth, a.g.e., s. 4-5

E- Semantik Web: 3.0

Web 1.0 sürümündeki internet siteleri sadece okunabilirdi, Web 2.0 ile birlikte insan faktörü devreye girer. Sayfalar yeni sayfalara linkler açarak interaktif hale gelir. Bunun yanı sıra kişiler duygu ve düşüncelerini yazıp paylaşarak ve sohbet ederek aktif halde sayfaları değiştirebilir oldular. Bunun en yaygın örnekleri Facebook, Twitter ve bloglarda ortaya çıkar. Web 3.0 ise tamamen kullanıcının duygu ve ihtiyaçlarına yönelik bir tasarımıdır. Arama motorları sizin ne aradığınızı bilecek! Sizin düşüncelerinizi okuyan bir yapay zeka! Yani yaptığınız bir araştırma, bir sonraki aramanıza eşlik edecek, bağlantılı olacaktır. Karşımızda bizi ve ne istediğimizi anlamaya çalışan bir yapı mevcuttur.¹⁸⁵ 3.0 hayatımıza henüz tam girmezken Mills Davis Web 4.0'ın nasıl olacağını ilan eder:

“Anlamsal dalga (semantic wave) internetin gelişiminde dört aşamayı kabul eder. Birinci aşama web 1.0, bilgiyi birleştirmiş ve net üzerinde yayınlamıştı. Web 2.0 insanları birleştirdi, kullanıcı arayüzüne “ben”i ve sosyal katılımlı web'lere de “biz”i koydu. Bir sonraki aşama web 3.0 şimdi başlıyor. Anlamları yeniden temsil etmek, bilgiyi birleştirmek ve bütün bunları internetteki çalışma deneyimlerimizi daha alakalı, kullanışlı ve daha zevkli hale getirmek üzerinedir. Web 4.0 daha sonra gelecek. İnsanların ve şeylerin birlikte iletişim kurduğu aynı anda her yerde bulunan web'in içindeki zekaları birleştirmek üzerinedir.”¹⁸⁶

Tim-Berners-Lee, 1999'da, Semantic Web'in vizyonunu aşağıdaki gibi ifade etmiştir: *“Web için bir hayalim var, öyle ki bilgisayarlar web üzerindeki bütün veriyi, içerikler, linkler ve insanlarla bilgisayarlar arasındaki bütün işlemler gibi, analiz etmeye muktedir olacaklar. Henüz ortaya çıkmamış olsa da, ortaya çıktığı zaman Semantic Web ticaretin günlük mekanizmaları, bürokrasi ve günlük yaşamlarımız birbiri ile konuşan makinalar tarafından yürütülecek. İnsanlığın asırlardır konuşup durduğu "akıllı ajanlar" nihayet gerçekleşecek.”¹⁸⁷*

¹⁸⁵ <http://www.seoteknikleri.com/yeni-bir-cag-web-3-0.html> 20.1.2010

¹⁸⁶ Mills Davis “Project 10X's Semantic Wave Report: Industry Roadmap to Web 3.0 & Multibillion Dollar Market Opportunities”, s. 3 www.w3.org 20.1.2010

¹⁸⁷ http://tr.wikipedia.org/wiki/Anlamsal_a%C4%9F 20.1.2010

Semantik web, yazılımlar tarafından anlaşılabilir, yorumlanabilir ve kullanılabilir bir biçimde ifade edilebileceği, böylece bu yazılımların veriyi kolayca bulmasını, paylaşmasını ve bilgiyi birleştirmesini sağlamayı amaçlayan gelişen bir internet eklentisidir.

Bilgisayarlar bilgiyi bulma, paylaşma ve birleştirme işlemini yazılımlar sayesinde yapmaktalar. Bunun için de bir nevi önbellek sistemini kullanırlar. Bir diğer etken de reklam veren firmaların müşteriye ulaşma stratejisidir. Örneğin, Gaziantep'e uçak bileti arıyorsunuz, arama motoruna "Gaziantep uçak bileti" yazdığınızda, ilgili firmaların linkleri çıkar. Bunun yanı sıra "Gaziantep uçak bileti ile ilgili aramalar" başlığı altında "İstanbul Gaziantep uçak bileti, Gaziantep uçak bileti fiyatları, Pegasus" vs. gibi linkler karşınıza çıkar. Ya da diyelim ki bir haber sitesinin, genel kültür sayfasındaki bir yazarın sayfasına bir veya birkaç defa girdiğimizde, bir sonraki aramada doğrudan o yazarla ilgili bağlantıların çıktığını görebileceğiz. Ya da Amazon'dan kitap aldınız, bir sonraki ziyaretinizde sizin bir önceki alışverişinize göre beğenmeniz muhtemel olan kitapların listesi çıkar. Neticede tüm bunlar, bizim, yani kullanıcının, yani müşterinin memnuniyeti içindir. Web 3.0'ın iddia ettiği gibi, insanların hayatında sağlayacağı kolaylıkların başında, vakit kaybetmeden, olabildiğince hızlı bilgiye ulaşma kapasitesi olacaktır. Ancak zaman zaman sistematığın dışına taşan ergodik hareketler ya da bizim isteğimiz dışında gelişen serendip tesadüfler farklı ve ufuk açıcı olabilmektedir.

1- Google Wave

Google'ın yeni hizmeti Google Wave, "Eğer e-mail'i bugün icat etmiş olsaydık nasıl olmasını isterdik" sorusundan yola çıkılarak geliştirilmiştir. Kullanıcıların gerçek zamanlı iletişim kurup paylaşımında bulunabileceği ve dokümanları üzerinde çalışabileceği bir platform olması tasarlanmıştır. Üstelik wave üzerinde istediğiniz değişikliği yapmanız, kendi wave'inizi oluşturmanız ve dilerse bu bunu kendi web sayfanıza eklemeniz mümkündür.

HTML 5 uygulaması olarak geliştirilen Wave, aslında ilk bakışta bir e-posta uygulamasına benzemektedir. Fakat e-postadan farklı olarak göndericiler arasında gidip gelen mesajlar yerine, mesajlar tek bir noktada toplanır ve bu mesajların katılımcıları diledikleri zaman bu iletişime, istedikleri şekilde dâhil olurlar. E-postadan farklı olarak mesajın tümüne değil, araya girerek sadece bir bölümüne yanıt vermek ve bu yanıt üzerine yeni bir iletişim süreci başlatmak mümkündür. Bunlar bir mesaj içinde ayrı konular olarak değerlendirilir ve ayrıca takip edilebilir.

Devam eden bir mesajlaşmaya yeni bir kişi istendiği anda dâhil olabilir ve Wave'in "Playback" özelliği sayesinde, görüşmenin başını kaçıran katılımcılar adım adım o ana kadar yapılmış tüm eklemeleri ve değişiklikleri takip edebilirler.

Wave'in en heyecan verici özelliklerinden biri ise, e-postanın yanı sıra anında mesajlaşma kavramını da değiştiriyor olmasıdır. MSN veya Gtalk'ta karşımızdaki kişinin o anda bir şeyler yazdığını ufak bir bilgi satırından görebiliyoruz. Wave'de ise yazılan her karakter neredeyse anında karşı tarafın ekranında belirir. Üstelik yazan kişi daha cümlesini bitirmeden, diğeri yanıt yazmaya başlayabilir ve karşılıklı olarak her bir karakter anında görünecek şekilde iletişim devam edebilir.

Tüm bunlar HTML5 standartlarında gerçekleştirilirken, fotoğrafı alıp ortak dalga içerisinde paylaşmak için, tutup sürükleyip dalga içerisine bırakmak yeterlidir. Ancak bunun için önce bilgisayara küçük bir eklenti indirmek gerekir.

Bir başka özellik, devam eden dalga içerisinde yeni bir bölüm seçerek yeni bir dalga oluşturmanız mümkündür. Google Wave iletişiminin yanı sıra aynı dalga üzerinde birden fazla kişinin çalışmasına da olanak verir. Özellikle iş ve eğitim alanında faydalı olması beklenen bu özellik sayesinde, oluşturulan bir dalga'da tüm davet edilmiş katılımcılar, aynı anda, aynı doküman üzerinde gerekli gördükleri değişiklikleri yapabilir ve daha güzeli herkesin yaptığı değişiklikler neredeyse anında takip edilebilir. Playback özelliği sayesinde dilediğiniz kadar geri gidip tüm aşamaları yeniden izlemek mümkündür. Ayrıca, bir wave sunucusunda devam eden iletişime, başka bir wave sunucusundaki kişilerin de dahil olması mümkündür. Bu

özelliği, farklı platformlardan ortak çalışmalar geliştirmek konusunda büyük bir imkân sağlayabilir.

Google wave eklenti desteğine de açık olacaktır. Geliştirilen eklentilerden ilki, İngilizce yazı düzeltme üzerinedir. Bu eklenti, sadece yanlış yazılmış kelimeyi değil, cümlelerin tamamını algılayarak kelimenin hangi anlamda yazılmış olabileceğini saptayıp ayırt edebilmektedir.¹⁸⁸ Google Wave özelliği henüz aktif olarak kullanılmamaktadır ancak yakın zamanda kullanıma girmesi beklenmektedir.

Tüm bunlar bağlamında, Google Wave'in, özellikle araştırmacılar için sağlayacağı açılımlar çok olumlu gözükmektedir. Sanki yüz yüze konuşur gibi anında bilgi aktarımının sağlanacağı bir sistem, birçok bilgi aktarım ve paylaşımının, anında tartışma ve çözümü için mükemmel bir olanaktır. Sınırların ve coğrafyaların engel teşkil etmediği ve üstelik bilgisayarı ve internet bağlantısı olan herkesin eşit bir biçimde faydalandığı bir olanaktır.

2- Hakia

Hakia, 2004 yılında, New York'ta yaşayan nükleer fizikçi Rıza Can Berkan tarafından kurulmuştur.¹⁸⁹ Yayına girdiği dönemdeki ayrıcalığı, Google, Yahoo gibi arama motorlarının yöntemi olan en popüler ve en çok girilen sayfalara göre bir uygulama (PageRank) yerine, anlamsal (semantik) bağlantıyı tercih etmesidir. Yani, soru cümlesini kelime kelime işleyip ne anlama geldiğini anlayıp ve benzeri soru cümlelerinin geçtiği siteleri sonuç olarak sunmaktadır. Böylece istenen dokümana hızlı bir şekilde ulaşmak mümkün olmaktadır. Aynı zamanda Scoopbar uygulaması sayesinde aranan sorunun cevabı metinde işaretlenir. Kepçeleme denilen yöntemle de kelimeler, cümleler işaretlenerek arşivlenip saklanabilir.¹⁹⁰ Hakia arama motoruna yazdığınız kelimenin sonuçlarında bloglar ayrı bir sayfada açılmaktadır. Ayrıca "sizin gibiler" kısmını tıkladığınızda konuşma odası başlatmak, ileti yazmak, sizinle aynı soruyu soranlarla tanışıp sohbet etmeniz mümkündür.

¹⁸⁸ http://www.chip.com.tr/konu/Google-in-son-bombasi-Google-Wave_13070.html 30 Mayıs 2009

¹⁸⁹ <http://www.hakia.com/>

¹⁹⁰ <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/419548.asp> 14.1.2010

F- GNU/Linux: Özgür Yazılım

MIT’de çalışan Richard M. Stallman yazılımların özgürce kullanılması ve geliştirilmesi amacıyla 1984 yılında GNU projesini başlatır ve bu doğrultuda Free Software Foundation’ı (Özgür Yazılım Vakfı) kurar. GNU, model olarak UNIX kullanır.* İşletim sisteminin çekirdeği (kernel) hariç büyük kısmı tamamlanır ve 1991 yılında GPL (General Public Licence / Genel Kamu Lisansı) olarak duyurulur. Bu arada bilgisayar mühendisliği öğrencisi Linus Torvalds, Linux isminde bir çekirdek geliştirir ve bunu kamuyla paylaşır. GNU işletim sistemi ve Linux çekirdeği birbiriyle uyumlu olarak çalışır, GNU/Linux olarak hizmet vermeye başlar. Bu yazılım sisteminin kodları açık olduğundan program istenildiği gibi geliştirilmeye müsaittir. Kullanıcı kodlara ulaşabildiğinden bunu kendi ihtiyacına göre geliştirebilir ve paylaşabilir. Açık kaynak sayesinde ve çekirdeğin bütün parçalarının modüler olmasından dolayı, birçok kullanıcı programı geliştirmiş, Linux hızla yaygınlaşmıştır.¹⁹¹ Günümüzde eserlerin özgür ve bedava paylaşımını destekleyenlerin kullandığı “copyleft” GNU tarafından ortaya çıkarılmıştır.

“Özgür yazılım para ile ilgili bir sorun değildir, bir özgürlük sorunudur. Bu kavramı anlamak için ‘düşünce özgürlüğü’nü düşünmeniz gerekir, ‘nerede beleş oraya yerleş’ gibi değil. Tescilli yazılım geliştirenler, kullanıcıların özgürlüğünü almak için copyright kullanırlar; biz ise onların özgürlüklerini garanti altına almak için copyright kullanırız. Bu yüzden ‘copyright’ı ‘copyleft’e değiştirdik, ismi ters döndürdük.”¹⁹²

Günümüzde Linux yazılımı, kodlarının açık olması ve kurumların ihtiyaçlarına göre geliştirilebilmeye müsait yapısı nedeniyle birçok kurum ve üniversiteler tarafından kullanılmaktadır.

* İsmi açılımı GNU’s not UNIX (GNU UNIX değildir) şeklindedir.

¹⁹¹ <http://www.linux.org/> 14.1.2010

¹⁹² <http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.tr.html> 15.1.2010

G- Creative Commons

Creative Commons (CC) telif hakları konusunda esneklik sağlamak ve eserlerin paylaşımını yaygınlaştırmak amacıyla oluşturulmuş kar amacı gütmeyen 2001 yılında kurulmuş bir organizasyondur. “Tüm hakları saklıdır” (all rights reserved) tanımının yerine, “bazı hakları saklıdır” (some rights reserved) sloganını benimserler. Eser sahipleri creative commons sözleşmesiyle çalışmalarının telif hakkını koruyarak, çalışmalarını tercih ettikleri esneklikte paylaşım açarlar. Böylece eserlerin paylaşımı, yaygınlaşması ve yasal olarak korunması sağlanmaktadır.

Creative Commons'un eser sahibinin isteğine uygun olabilecek değişik lisansları mevcuttur. Kısaltmalar şu anlama gelmektedir: by: attribution (atıf), nc: non-commercial (ticari olmayan), nd: no derivative works (özgün hali korunan), sa: share alike (aynı şekilde paylaşım).



- Eserin ilk sahibi belirtilecek
- Ticari kullanılmayacak
- Özgün hali korunacak

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilirsiniz, üzerinde değişiklik yapıp yenisini üretebilirsiniz. Sağlanması gereken üç şart var. İlki, eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesi. İkincisi, eserin hiçbir kopyası ya da eserden üretilmiş yeni eserlerin hiçbirisinin ticari ortamda kullanılmaması. Üçüncüsü, esere dokunulmaması ve özgünlüğünün korunması.



- Eserin ilk sahibi belirtilecek
- Ticari kullanılmayacak
- İlk lisans modeli korunacak

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilirsiniz, üzerinde değişiklik yapıp yenisini üretebilirsiniz. Sağlanması gereken üç şart var. İlki, eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesi. İkincisi, eserin hiçbir kopyası ya da eserden üretilmiş yeni eserlerin hiçbirisinin ticari ortamda kullanılmaması. Üçüncüsü, eserin tüm kopyalarında ya da eserden üretilmiş yeni eserlerde de aynı lisansın kullanılmaya devam edilmesi.



- Eserin ilk sahibi belirtilecek
- Ticari kullanılmayacak

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilir ve üzerinde değişiklik yapıp yenisini üretebilirsiniz. Sağlanması gereken iki şart var. İlki, eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesi. İkincisi, eserin hiçbir kopyası ya da eserden üretilmiş yeni eserlerin hiçbirisinin ticari ortamda kullanılmaması.



- Eserin ilk sahibi belirtilecek
- Özgün hali korunacak

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilir ve ticari amaçla kullanabilirsiniz. Sağlanması gereken iki şart var. İlki, eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesi. İkincisi, esere dokunulmaması ve özgün halinin korunması.



- Eserin ilk sahibi belirtilecek
- İlk lisans modeli korunacak

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilirsiniz, üzerinde değişiklik yapıp yenisini üretebilirsiniz, ticari amaçla kullanabilirsiniz. Sağlanması gereken iki şart var. İlki,

eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesi. İkincisi, eserin tüm kopyalarında ya da eserden üretilmiş yeni eserlerde de aynı lisansın kullanılmaya devam edilmesi. Creative Commons by-sa lisansı, GNU GPL lisanslarının felsefesine uygun, özgür bir lisans modeli olarak kabul edilir.



Eserin ilk sahibi belirtilecek.

Bu lisansa sahip eseri kopyalayabilirsiniz, üzerinde değişiklik yapıp yenisini üretebilirsiniz, ticari amaçla kullanabilirsiniz. Sağlanması gereken tek şart, eserin tüm kopyalarında eserin ilk sahibinin belirtilmesidir.¹⁹³

III- YARATICI İNTERNET KULLANICISI

Sürekli gelişen bilgisayar ve iletişim teknolojisi, özgür paylaşım olanakları, standart donanımlara sahip sıradan bilgisayar kullanıcılarına sonsuz yaratıcılık olanakları sağlamaktadır. Başkalarına bağımlı olmadan, yüksek ücretler ödmeden, kişilerin bireysel olarak yaratıcılıklarını ortaya koyabildikleri anlatım olanakları gerçekleşmektedir. Görsel ve yazınsal her türlü bilgiye internet ortamında ulaşmak ve yüklemek mümkün olabildiğinden, kişilerin veya grupların oluşturduğu çeşitli paylaşım sayfalarının sayısı da gittikçe artmaktadır.

A- Sosyal Paylaşım Siteleri

1- P2P: Kişiden Kişiyeye Paylaşım

Karşılıklı olarak internet üzerinden bilginin yüklenebildiği ve kullanıcılar tarafından indirilebildiği bir oluşumdur. Bu tür yapılanmalar, bazı copyright taraftarlarını rahatsız etmektedir, müziğin, filmin, kitabın kendi izinleri olmadan internet üzerinden paylaşımlarının sağlanması, bir nevi izinsiz ve bedeli ödenmemiş bilgi aktarımı olarak görülmektedir. Ancak şu ana kadar da, özellikle en yaygın olan Torrent, Rapidshare gibi paylaşım sitelerine bir yaptırımları olamamaktadır. Her ne

¹⁹³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons 16.1.2010

kadar bazı paylaşım grupları sansürlenip kapatılmışsa da, yerine bir başkası açılmaktadır. Bilgi bir kez internete düşmüşse, bunun paylaşımı kullanıcının inisiyatifine kalmıştır. Aslında bu şu anlama gelir: bloglar, kişisel web sayfaları vb. dolayısıyla bilgi dolaşıma girer ve bu sayede birçok insana ulaşır. Bunun ticari olarak kullanımı, yani bu bilgi üzerinden kazanç sağlamak gibi bir amaç yoksa, bu yaratıcısının zararına değil faydasına olan bir oluşumdur. Bir nevi kullanıcının kendi sayfası üzerinden, üretenin hiçbir ücret ödemedi bedava reklamının yapılmasını sağlayan bir oluşum olarak görülebilir. Kişisel web sayfalarının ve blogların ve facebook gibi oluşumların kitlelere ulaşma kapasitesini de küçümsememek gerekir. Telif hakkı yasasına karşı bilginin serbestçe dolaşımına olanak veren copyleft gibi ibarelerle sunulan, bilginin dolaşımı ve paylaşımı, birçok kullanıcının hiçbir baskı altında hissetmeden bilgileri paylaşmasına olanak sağlar.

Ancak bu paylaşım sitelerinin çoğu ücretsiz olsa da bir kısmı ücretli kayıt sistemini uygulamaktadır. Kayıtlı kullanıcı daha çok sayıda ve daha hızlı bir şekilde dosya yükleyip indirebilmektedir. Kayıtlı olmayanlara dosya indirme limiti bulunduğundan, kayıt sisteminin, paylaşımın artırılmasında bir güdü sağladığı düşünülür.¹⁹⁴

2- Wikipedia

Wikipedia'nın kurucusu Jimmy Wales (1966) aynı zamanda çeşitli wiki projelerinin yürütüldüğü Wikimedia Vakfı'nın da kurucusudur.

Wikipedia herkesin özgürce ve ücretsiz bilgi paylaşım ve bilgi edinebileceği sanal bir ansiklopedidir. Wikipedia GNU özgür belgeleme lisansı altında olduğundan, tüm bilgiler hiçbir ücret ödemedi kullanılabilir. Wikipediaya girilen bilgilerde iç bağlantılar bulunmaktadır, işaretlenmiş kelimeler, konuyla ilgili olan başka bir wikipedia sayfasına açılır. Sayfa sonlarında kaynaklar ve internette bulunan konuyla ilgili linkler yer alır, böylece ayrıntılı bir okuma ve araştırma yapmanız

¹⁹⁴Keith Ross, "Understanding and Improving Incentives in Private P2P Communities", <http://cis.poly.edu/~ross/publications.html> 16.1.2010

mümkün olmaktadır. Wikipedia, girilen maddelere yapılan ekler ve güncellemelerle giderek genişleyen bir yapıya sahiptir.

Wikipedia'nın beş temel ilkesi vardır: 1- Wikipedia bir ansiklopedidir. Tüm kullanıcılar Wikipedia özgür araştırmalar politikasına uymalıdır. 2- Wikipedia tarafsız bakış açısını gözetir. Herhangi bir tarafın bakış açısı yerine, tüm tarafların bakış açısı yansıtılmalıdır. 3- Wikipedia özgür ve ücretsizdir. GNU özgür belgeleme lisansına tabidir. Telif hakkı ihlallerine yol açabilecek içerikler eklenmemelidir. 4- Wikipedia yazarları tartışma kurallarına uymalıdır. 5- Burada bahsedilen ilkeler dışında Wikipedia'nın sıkı kuralları yoktur.¹⁹⁵

Wikipedia ne değildir? Wikipedia basılı bir ansiklopedi değildir. Kâğıt tabanlı olmadığı için konular istenilen uzunlukta ele alınabilir. Wikipedia farklı dillerde içeriğe sahip olduğundan hiçbir millet veya devletin ansiklopedisi olarak tanımlanamaz. Wikipedia sözlük değildir, dolayısıyla içeriklere tanım değil ansiklopedik bilgi girilmelidir. Wikipedia özgür kürsü değildir, yani propaganda yapılamaz. Kişisel çalışmaların yeri değildir, bir araştırma yaptıysanız bu çalışmanız ciddi yerlerde yayımlandıktan, bilgi olarak kabul gördükten sonra burada yer alacaktır. Wikipedia bir reklam yeri değil, herhangi bir sektörün destekçisi değildir, ancak maddeyle ilgili bir bilgi içeriyorsa ticari şirketlerin bağlantısı konulabilir. Wikipedia resim ve benzeri medyaları depolama yeri değildir. Wikipedia'ya kişisel web sayfanızı veya blogunuzu ekleyemezsiniz. Wikipedia'ya ansiklopedik değer içermeyen bilgiler eklenemez, bunun için wikipedianın kardeş projeleri kullanılır, örneğin vikikitaplar, vikisözler, vikikaynak, wikitravel... Tahmin, spekülasyon ve ileriye yönelik bilgi, ansiklopedik bilgi kabul edilmez. Okuyan herkesin değiştirebildiği ve değişiklikler bir kontrolden geçmeden anında gösterildiği için, Vikipedi, maddelerin ya da resimlerin çocukların ya da belli bir sosyal grubun okumasına uygun olacağını garanti edemez. Wikipedia savaş alanı değildir; sizinle aynı görüşte olmayan kullanıcılara tehdit veya hakarete bulunulması önerilmez. Wikipedia özgür ve açık bir ansiklopedidir ancak özgür konuşma platformu değildir. Wikipedia çoğunluk demokrasisi değildir, doğrusunu bulmak için öncelikli yöntem

¹⁹⁵ <http://tr.wikipedia.org/wiki/VP:BTT> 16.1.2010

tartışmadır, oylama değil. Wikipedia kanun sistemi ile yönetilmez; eğer kurallar sizi ansiklopedinin geliştirilmesinden alıkoyuyorsa, onları yok sayabilirsiniz.¹⁹⁶

Wikipedia sayfalarının çok azı koruma altındadır. Örneğin “Vikipedi hakkında” sayfasında şöyle bir ibare yer alır: “*Bu proje sayfası yarı korumaya alınmıştır. Uygulanan süresiz korumayla süregelen yüksek vandalizm riskine karşı önlem alınması amaçlanmıştır.*”¹⁹⁷

Bazı sayfalarda metnin içeriğiyle ilgili uyarı ibareleri çıkar. Bunlardan bazıları aşağıdaki örneklerde yer almaktadır:



Bu biyografik yazının alıntılarının yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Lütfen güvenilir kaynakların eklenmesinde yardımcı olun. Yaşayan insan hakkındaki kaynaqsız ya da zayıf kaynaklı olan tartışmalı materyalin, özellikle iftira ve zarar verici olanların acil olarak kaldırılması gerekmektedir.



Bu yazının bilgi bölümü yeterince bağlamını özetlemiyor. Wikipedia'nın rehberiyle uyumlu hale getirebilmek için lütfen yazının anahtar noktalarını sağlayacak şekilde genişletiniz.



Bu sayfanın tarafsızlığı tartışmalıdır. Lütfen konuşma sayfasındaki tartışmaya bakın. Lütfen tartışma çözümleninceye kadar bu mesajı kaldırmayın.

Wikipedia'da eklenen bilgilerin doğruluğunda bir şüphe varsa bu madde tartışmaya açılmakta ve ilgili kısma yukarıdaki uyarı eklenmektedir. Wikipedia'da bir madde yazarken dikkat edilmesi gerekenler şunlardır: Tarafsız bir bakış açısıyla

¹⁹⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Vikipedi:Vikipedi_ne_de%C4%9Fildir 16.1.2010

¹⁹⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Vikipedi:Hakk%C4%B1nda> 16.1.2010

yazmak; kullanılan kaynaklara göndermede bulunmak, böylece başkaları yazılanları kontrol edebilir ve maddeyi genişletebilir. Yazı bittikten sonra şunların yapılması önerilir:

- Yeni yazdığınız sayfayı görüntülerken, Sayfaya bağlantılar'ı kullanarak sayfanıza gönderme yapan diğer sayfaları kontrol ediniz ve yazdıklarınızın bu sayfalarda öngörülen içeriğe sahip olduğundan emin olunuz.
- Arama düğmesi ile yazdığınız konu için bir Google araması yapınız ve uygun web sayfalarına bağlantı koyunuz.
- Bildiğiniz diğer dillerdeki Vikipediler'in ilgili maddelerini kontrol ediniz, karşılaştırınız.
- Vikipedi'nin kardeş projesi Wikimedia commons'u kullanarak sayfanın görsel ve işitsel olarak zenginleşmesini sağlayabilirsiniz.¹⁹⁸

Wikipedia yaklaşık 200 dilde hizmet vererek dünyanın en yaygın, en büyük, en güncel ansiklopedisi olma özelliğine sahiptir. Üstelik bilgi özgürce paylaşılabilir ve ücretsizdir. Uzman olmayan herhangi birinin bilgi ekleyebilmesi, bilginin doğruluğu konusunda kuşku yaratabilir ve bundan dolayı Wikipediayı güvenilir bir kaynak olarak görmeyenler olabilir. Ancak eklenen maddeler binlerce kullanıcıya açık olduğundan, bilginin doğruluğu tartışılabilir, değiştirilip yenilenebilir. Wikipedianın önemi buradan gelir; basılı ansiklopedilerdeki gibi uzmanlardan oluşan bir yayın kurulu yoktur, herkes görüşünü bildirebilir, gerekçelerini kaynaklarla destekler, sonunda en doğru bilgiye ulaşılır. Wikipedia demokratik ve özgür ortamıyla, dünyanın tüm halklarını aynı platformda buluşturabilen, bilgiyi üretme ve paylaşma konusunda onları cesaretlendiren bir evrendir.

3- Ekşisözlük

Türkiye'deki en yaygın paylaşım sözlüğü olan Ekşisözlük, 1999 yılında Sedat Kapanoğlu tarafından kurulmuştur. Sitenin sloganı “kutsal bilgi kaynağı”dır.

¹⁹⁸http://tr.wikipedia.org/wiki/Yard%C4%B1m:Sayfa_nas%C4%B1_yaz%C4%B1%C4%B1r#Wiki_i.C5.9Faretleme_dili 16.1.2010

Sözlükte istenilen konuda başlıklar açılabilme, ancak uygun görülmeyen başlıklar moderatörler tarafından silinebilmektedir. Bu sözlükte Wikipedia'dan farklı olarak doğru bilgi verme ve kaynak gösterme zorunluluğu yoktur. Bu yüzden bazı hukuki sorunlar çıkmış ve site bir dönem kapatılmıştır. Ekşisözlüğün birçok kullanıcısı ve takipçisi vardır. Son verilere göre: toplam kullanıcı: 125.060, toplam entry: 9.541.354, toplam başlık: 1.681.700¹⁹⁹

Google arama motorunda arama yaptığınızda çıkan sonuçlarda, çok sık bir şekilde ekşisözlüğün ilk sayfada çıktığını görmekteyiz. Bu, çeşitli konularda başlık girildiği ve geniş bir kesimin bunları takip ettiği anlamına gelmektedir. Üstelik online bir gazete gibi, gündem haberleri anında ekşisözlükte bir madde olarak yer alır. Sayfanın sol tarafında son girilen başlıkları takip ettiğinizde o günün politik, ekonomik, spor ve magazin olaylarından haberdar olabilirsiniz. Farklı görüşlerde olan kullanıcılar dolayısıyla da, konuyla ilgili çeşitli eleştirel yorumları okumak mümkün olmaktadır. Yazılanlar yazarların öznel görüşleridir, görüşlerini doğrulamak için kaynak verme zorunlulukları yoktur, buna rağmen isteyen yazarlar başka internet sayfalarına açılan linkler ekleyebilmekte, daha önce girilen kayıtlara geçiş sağlayabilmektedir.

Ekşisözlük özgür bir ortamdır ancak moderatörlerin, kişileri rencide eden ve hakaret içeren yazıları silme ve üyelikten çıkarma yetkisi vardır. Üye olmak için <http://sozluk.sourtimes.org/apply.asp> adresinden kayıt olunmaktadır. Üyeliğin tam olarak aktif hale gelebilmesi için 10 kayıt girmek gerekmektedir. Bu on kayıt moderatörler tarafından kontrol edilir, içerik ve format açısından uygun görüldüğü takdirde yazarlık onaylanır. Kriterler için de, hukuken sakıncalı girişler olmaması ve sözlük formatına uygun yazılar olması yetmektedir. Çaylaklık döneminde girilebilecek maksimum kayıt sayısı 10'dur. Bunun nedeni moderatörlerin çaylak kayıtlarını kontrol sürecini hızlandırabilmektir. Yazarlar nesle göre ayrılır, 2010 itibarıyla 12. nesil yazarlar mevcuttur. Yazarlar girilen kayıtlara olumlu/olumsuz oylama yapabilir. "İstatistikler" bölümünde kayıtlar, yazarlar, temalar ve moderasyon hakkında bilgiler bulmak mümkündür. Örneğin en beğenilen, en kötü, en dikkat

¹⁹⁹ <http://sozluk.sourtimes.org/>, genel istatistikler, 23.01.2010

çeken kayıtlar; en çok boş vakti olanlar (en çok kayıt giren yazarlar), cinslere göre dağılım, en megalomallar (kendi takma isimleri altına delice kayıt girenler), nerede bu yazarlar (en az kayıt girenler) gibi yazarlara dair istatistikleri bulmak mümkündür.

Indiana Üniversitesi'nde yapılan bir çalışma kapsamında Ekşisözlük yazarlarına bir anket çağrısı yapılır, bu ankete 877 sözlük yazarı başvurur. “Ekşisözlük topluluğuna dahil olmanızda neler önemliydi? Ekşisözlüğün hangi özelliği katılmanızda etkili olmuştur?” gibi sorular yer almaktadır. Katılımcıların ilk soruya yanıtı çoğunluk sırasına göre “bir şeyler öğrenmek için – bilgi paylaşmak için – eğlence için” şeklindedir. Yanıtlar ekşisözlüğü tanımlar niteliktedir. En çok bilgi paylaşılan ve bilgi alınan sözlüklerden biridir ve kesinlikle eğlencelidir. Adı, sloganı, kılavuz bilgileri için ironik bir dil seçilmiştir, katılımcılar da bu dili sürdürmektedir. Anketteki ikinci soruya yapısal özelliği bakımından sırasıyla, “içerik biçimi, ücretsiz olması, limitsiz uzunlukta kayıt girilebilmesi” gibi cevaplar verilmiştir. Gelişen özelliği bakımından nelerin tercih edildiği, “içeriğinin giderek büyümesi, farklı perspektiflerin sunulması, yazar sayısı, okuyucu sayısı” şeklinde belirtilmiştir.²⁰⁰

Fırat Soylu'nun bazı ekşisözlük katılımcılarıyla yaptığı görüşmelerde aşağıdaki yorumlar ortaya çıkmıştır: Sözlüğü akademik araştırmalar için değil, günlük haberleri takip etmek için kullanan, ancak bir diğer kişiye göre de araştırmaları, hatta doktora tezi için bile kullanan; bazı yazarların bazı konulardaki görüşünü, örneğin sinema konusundaki bilgisini beğeniyle takip eden; sözlükte öznel yorumlar ve hatta kişisel deneyimler paylaşıldığı için insanların tecrübeleriyle empati kuran veya anlamaya çalışan; sözlüğün hipermetin yapısının sözlüğü etkili bir öğrenme aracı haline getirdiğine inanan yazarların görüşleri bu şekildedir.²⁰¹

Aşağıda “sözlük hakkında en çok sorulan sorular” sayfasından alınmış, ekşisözlüğün ne olduğunu özetleyen bir kayıt örnek verilmiştir:

²⁰⁰ Fırat Soylu, “Designing Online Learning Communities: Lessons From Ekşisözlük”, **European Journal of Open, Distance and E-Learning**,

<http://www.euodl.org/index.php?p=current&article=366> 23.1.2010

²⁰¹ Fırat Soylu, **a.g.e.**

“evet, sözlüğümüz... yani kutsal bilgi kaynağımız... insanın bildiği ya da tam bilmediği ama hakkında bilgi almak istediği eklemesi, yeri geldiği zaman dozu iyi ayarlanmış minik bir geyiğin döndürülmesi, görüşlerin aktarılması, ufak tefek notların eklenmesi bunların hepsi ama hepsi çok güzel... ama bazen bazı entryleri okuduğumda bi yere kadar diyorum... ha elbet hepimiz zaman zaman bazı şeyleri abartıyoruz ve kendi kendimize de çok ileri gittin diyoruz... sanırım hepimiz bunu yapmalıyız... ve bir de şu var dikkate alınması gerekenler içinde, herkes aynı şeyi düşünemez, aynı şeyi sevemez, aynı şeyi savunamaz, zaten bunun olabilmesi için herkesin tek kalıptan çıkmış olması gerekirdi ki bu da imkansız... ama önemli olan bu ayrılıkları doğal bir sabırla ve doğal bir tepki ile abartmadan takip etmek... sonuç olarak burası bir sözlük, ve sözlüğün kelime anlamı ise, bir dilin bütün veya belli bir çağda kullanılmış kelime ve deyimlerini alfabe sırasına göre alarak tanımlamalarını yapan, açıklayan veya başka dillerdeki karşılıklarını veren kaynaktır... ve bu kelime anlamı içinde hiç bir şekilde geliniz burayı hipodrama çeviriniz, geliniz burayı argohaneye çeviriniz, geliniz burayı geyik sahası yapınız, geliniz burada ilanı aşk yapınız, geliniz burada açık yakalama yarışı içine girip birbirinize hakaret ediniz diye ibareler yoktur... bunları da dikkate alınız... evet sözlük edi ve tör'ün... ama zamanla biz de sahiplendik, hepimizin dedik... ve belli saygı, sevgi ve anlayış kuralları içinde öyle kalsın...(abani, 22.07.1999 ~ 13.05.2005 13:09)”²⁰²

Ekşisözlük takipçi profilinin farklı yaş gruplarından ve kesimden birçok kişiyi içermesinden dolayı önemli miktarda reklam geliri sağlamaktadır.

Ekşisözlük giderek çoğalan sözlüklere örnek olmuş, özellikle üniversite öğrencilerinin katılımında Uludağ, İTÜ, DEU sözlük modelleri gelişmiştir. Bu sözlüklerin ekşisözlükten farkı öğrenciler, hocalar ve dersler hakkında görüş belirtme platformuna dönüşmüş olmasıdır.

²⁰² “Sözlük hakkında en çok sorulan sorular”, <http://sozluk.sourtimes.org/> 23.1.2010

4- Facebook

Facebook, 4 Şubat 2004 tarihinde Harvard Üniversitesi öğrencisi Mark Zuckerberg tarafından, öncelikle Harvard öğrencilerinin kendi aralarında iletişimi ve bilgi paylaşımı için kurulmuştur. Giderek bu ağ içine katılan üniversitelerin sayısı artar, bir yıl içerisinde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tüm üniversiteler Facebook'ta yer alır. Facebook önceleri sadece edu. (eğitim kaynaklı) e-posta adreslerine açıktı, 11 Eylül 2006 tarihinden itibaren tüm e-posta adreslerinin katılımına açık hale gelir. Temmuz 2009 kayıtlarında Facebook kullanıcılarının sayısı 250 milyona ulaşmıştır. İngilizce dışındaki ilk kullanım dili Türkçe'dir, 21 Ağustos 2008 tarihinden itibaren resmi olarak Türkçe görüntülenmeye başlamıştır. Facebook'un iç değerinin 8 milyar dolar olduğu söylenmektedir.²⁰³

Facebook adını, üniversitelerin öğrenci, öğretmen ve çalışanları tarafından kendilerini tanıtmaya amacıyla doldurulan "paper facebook" isimli formdan alır. Facebook, gerçek kimlik bilgileriyle kayıt olan kullanıcıların okul, iş veya aile gibi ortak birliktelikler dolayısıyla birbirleriyle iletişime geçmesine olanak tanır. Bu yüzden kısa sürede katılımcı sayısı artmış ve buna bağlı olarak da Facebook'un özellikleri yenilenmiştir. Okul arkadaşlarını, eski tanıdıklarını bulmak, ilgi alanlarına göre gruplara üye olmak, arkadaşlarına sanal hediyeler göndermek, etkinlikleri bildirmek, çağrılarda bulunmak, müzik, video gibi paylaşımlarda bulunmak mümkündür Facebook'ta. Arkadaşlarınızın doğum günleri size bildirilir, üye olduğunuz grupların etkinliklerinden haberdar olabilirsiniz. Uygulamalar bölümünde yer alan bazı oyunlarda, örneğin Farmville gibi, sanal olarak bir çiftlik kurup para kazanmak mümkündür. Bu paralar sanaldır, ancak isterseniz kredi kartıyla, yani gerçek parayla ödeme yaparak sanal para satın alabilir ve böylece çiftliğinizi zenginleştirebilirsiniz.

Facebook'u farklı kılan özellik, katılımcıların takma isimlerle değil de kendi isimleriyle kayıt yaptırılmalarıdır. Elbette böyle bir zorunluluk yoktur ancak tanıdığımız başkalarını bulma ve eklemenin yolu kendinizi tanıtmaktır. Kendimizi ne

²⁰³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Facebook> 23.1.2010

kadar göstermek istediğimiz ise bize kalmıştır. Profilinizdeki bilgilerin ne kadarını kamuya açtığımız sizin tercihinize kalır. Dolayısıyla Facebook'taki herkes "bekârim, şu üniversite mezunuyum, Youtube'tan paylaşımını verdiğim şu müzikleri severim, şu kitapları okuyorum, şu gruplara üyeyim" diyerek kendilerini tanımlama şansına sahiptir. Facebook kullanıcı sayısının bu kadar çok olmasının nedeni de budur, kişiler ilk defa kendilerini çok yönlü bir şekilde ifade etme olanağı bulmuştur.

Facebook ve benzeri sosyal paylaşım siteleri dolayısıyla yeni bir terim literatüre girer. Maria Bakardjieva'nın deyişiyle "Hareketsiz Toplumsallaşma" (immobile socialization), internet üzerindeki bu yeni toplumsallaşma ortamlarında gelişen bir durumdur.²⁰⁴ Facebook'ta yaygın bir şekilde yer alan siyasi, sosyal proje ve hareketlere katılım ve çağrı kampanyalarını da "hareketsiz aktivizm" olarak tanımlamak mümkündür. Kişiler bir gruba katılarak veya oy kullanarak etkin olma, duyarlı olma tatmini yaşamaktadır. Bu katılımcıların birçoğu, öyle görünüyor ki, oturduğu yerden hiçbir zahmete katlanmadan etkin bir olayın parçası olmak, profilinde böyle görünmek ve belki de bir parça bilgi edinmek için bu tür gruplara üye olmaktadır. Bu konuda aşağıdaki olay iyi bir örnektir:

*"Kolektif Üretim tarafından 1-14 Mayıs 2009 tarihleri arasında Facebook üzerinden yürütülen "Ankara'da Her İlçeye Bir Kadın Sığınma Evi" kampanyası sanal uzamda 435 kişiden destek bulmuş, kampanya katılımcıları/destekçileri konuyla ilgili 15 Mayıs 2009 günü saat 12.30'da Ankara Büyükşehir Belediyesi Ana Hizmet Binası önünde düzenlenecek basın açıklamasına davet edilmişlerdir. Ne ki açıklamaya Kolektif Üretim üyeleri dışında bir katılım gerçekleşmemiştir. Aslında, söz konusu ağlarda hemen her gün onlarca grup kurulmakta, siyasi parti örgütlenmeleri bu ağlarda da sanal bürolar açmakta, sivil toplum örgütleri, dernekler vd. imza kampanyaları yürütmekte, miting, basın açıklaması vb. duyuruları geçmektedir. Ancak bu örgütlülük ve eylemlilik halleri gündelik yaşama taşınmamaktadır."*²⁰⁵

²⁰⁴ Mutlu Binark, "Yeni Medya Dolayımı İletişim Ortamında Olanakların ve Ol(a)mayanların Farkında Olmalı", **Evrensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009, s. 61

²⁰⁵ Ali Toprak, "Yeni Medya Dolayımıyla Çıkılan Kamusal Alan: Toplumsal Paylaşım Ağlarında İlişilenme Pratikleri", **Evrensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009, s. 69

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Facebook grubundaki sanal üye sayısı sanal bir rakam olarak kalmış, fiziki olarak kimse katılımında bulunmamıştır. Ancak yine de Facebook'ta sayıları binlere varan oluşumları dikkate alan merciler mevcuttur. Bunun bir örneği, anti-militarist hareketin temsilcileri “savaş karşıtları” hareketinin faaliyetlerinin sakıncalı bulunması dolayısıyla soruşturmaya açılmasıdır.²⁰⁶ Bu durumu Ali Toprak şu biçimde açıklar:

“Yeni emperyalizm sürecinde, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, her şeyi bilen (omniscience), her yerde olan (omnipotent) ve her şeye gücü yeten (omnipotent) iktidar giderek bir gerçek haline gelmekte, iktidarın kurgusunun baskı ve rıza ile toplumun gerçekliği haline getirildiği bir süreçte yaşanmaktadır.”²⁰⁷

Facebook, twitter gibi sosyal paylaşım ağları, kişisel kullanıcıların yanı sıra firmalar tarafından da müşterileriyle iletişim halinde olmak ve faaliyetlerini duyurmak adına kullanılmaktadır. Böylece neredeyse hiçbir masrafa gerek kalmadan reklamlarını yapabilmekte ve güncel kalabilmektedirler. Bu tür sosyal ağlar iyi bir reklam stratejisine dönüşmüştür. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

“Akbank Sanat, sanat dostlarıyla facebook ve twitter'ın ardından şimdi de yeni sosyal ağları ve resmi blog'u akbanksanat.blogspot.com adresi üzerinden buluşuyor. Twitter sayfamız üzerinden etkinliklerimizden anlık haberler edinip, Facebook sayfamız ve grubumuzda görüşlerinizi paylaşmanın yanısıra artık Friendfeed üzerinden de bizi takip edebilir, Vimeo'dan Akbank Sanat etkinliklerine dair kısa videoları izleyebilirsiniz. Etkinliklerimize dair yorumlarınızı, Akbank Sanat'ta görmek istediğiniz konserleri ve etkinlik önerilerinizi bize yazabileceğiniz, herşeyden önemlisi hep birlikte sürekli iletişim ve paylaşım halinde olabileceğimiz ortamlar sizlere daha iyiyi sunmamız adına bizler için büyük önem taşımaktadır.”²⁰⁸

²⁰⁶ Ayrıntılı bilgi için: Gamze Göker, “İnternetsiz Devrim Mümkün mü? Yeni Toplumsal Hareketler ve İnternet İlişkisi”, **Evensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009, s. 74

²⁰⁷ Ali Toprak, **a.g.e.**, s. 69

²⁰⁸ Akbank'ın bilgilendirme maili.

Facebook sadece kullanıcıları veya reklam verenleri açısından en önemli sosyal paylaşım ağı olmakla kalmamış, dünyanın en karlı oluşumu haline gelmiştir. Burak Arıkan'ın deyişiyle: *“Facebook’a dört yıl içinde 1,5 milyar dolar paha biçildi. Tarihte hiçbir şirket bu kadar hızlı büyümemiştir. Bunun adı hiper-kapitalizm; artı-değerle değil, çarpı-değerle işliyor.”*²⁰⁹

B- Kişisel Paylaşım Siteleri

1- Kişisel Web Sayfaları

Kurumsal web sayfaları, firmaların satış, tanıtım ve reklam stratejisi olarak kullandığı; alıcının da her türlü bilgiyi bulabildiği, ürün örneklerini görebildiği, karşılaştırma yapabildiği, karşılıklı yarar sağlanan bir oluşum olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

Kişisel web sayfaları ise, internet üzerinde istenilen boyutta bir alan satın alarak sahip olunan, kişilerin çalışmalarını ve kendilerine dair bilgileri yükleyebildikleri online bir CV / portfolyo / referans formatı olarak kullanılmaktadır. Örneğin bir reklam fotoğrafçısına ait kişisel web sayfasında, yaptığı çalışmaların görselleri, bölüm bölüm ayrılarak (mimari, moda, stil life vs.) sunulabilmekte; bir akademisyenin farklı yerlerde yayınlanmış makalelerinin tümüne kendi sayfasında ulaşabilmek mümkün olmaktadır.

Öyle ki, kişisel web sayfaları iş başvurularının formatını da değiştirmiş, çoğu firma ön elemeyi kişiye dair her türlü bilginin yer aldığı kendi web sayfasını inceleyerek yapabilmektedir. Sayfanın içeriğinin yanı sıra biçimsel yapısı da kişinin beğenisini tanımlamaktadır.

Ancak kişisel web sayfalarının oluşumu için, en azından başta, bir takım bilgisayar yazılımları, dolayısıyla da profesyonel yardım gerekmektedir. Bu

²⁰⁹ Koray Löker, Burak Arıkan ile söyleşi, “Sanal Dünyada Yeni Üretim Biçimleri ve Kullanıcı Emeği”, **Express**, sayı: 2009/11, s. 44

zorunluluk kişiyi uzmanına bağımlı hale getirir. Buna çare olarak, herkesin uygulama kriterlerini takip ederek kendi sayfasını yaratabileceği, üstelik ücretsiz olan “blog”lar devreye girer.

2- Blog: Web Günlüğü

Webloglar, web günlüğü, yani kısaca bloglar, hiçbir profesyonel bilgi ya da yardım gerektirmeden internet üzerinde oluşturulan sayfalardır. 1999’dan itibaren ilk blog hizmet sağlayıcısı blogger.com Google tarafından satın alınır. Günümüzde en yaygın bloglardan biri, açık kodlu, kullanıcılar tarafından üretilen tema ve eklenti desteği ve kolay kurulumu dolayısıyla WordPress’dir. Blog kullanıcılarına blogger, bloglarda sayfa güncellenmesine blogging, blog ağlarının tümüne ise blogosphere denir.

Blogların teknik kolaylığı ve zamanla farklı dillerdeki sürümü ile blog sahibi kişi sayısı giderek artmaktadır. Bloglar genellikle kişisel bir günlük gibi, ancak tek ve büyük bir farkla, herkese açık olan bir günlük gibi kullanılmaktadır. İstisnai olarak LiveJournal gibi bloglar belirli kişilerin okumasına izin veren bir yapıya sahiptir. Gün, ay ve yıllara göre ayrılan sayfalarda kişilerin ekledikleri yazı, görsel ve linkleri takip etmek, eğer izin verilmişse bu kişinin sayfasına yorumda bulunmak ve üye olmak mümkündür. Tarihe göre kaydetme özelliği dolayısıyla bloglar sistematik bir arşiv özelliği de kazanmaktadır. Birçok blog kullanıcısı özel ve genel gündelik olayları kaydetmek suretiyle blogun bu özelliğini kullanmaktadır.

Bloglar beş türe ayrılmaktadır:

- İçsel bloglar (yalnızca kurum çalışanlarını hedeflemektedir),
- Dışsal bloglar (genel kamuoyu üzerine odaklanmaktadır),
- Tematik bloglar (belirli olaylar ya da projelerle bağlantılıdır),
- Desteklenen bloglar,
- Kişisel bloglar.

Blog kullanıcıları ise şöyle sıralanmaktadır:

- Kişiler: Kişisel ya da profesyonel amaçlar için,
- Gruplar: Kentsel, dinsel, eğitimsel, sosyal, eğlence için,
- Kurumlar: Kamu ve özel sektör,
- İşletme ve Endüstri: Yasal, finansal, spor, eğlence,
- Devlet Yönetimi: Tüm düzeylerde.²¹⁰

Blog kullanan kişilerin sayısının çokluğu göz önüne alındığında, taraf çekmek ve oy toplamak için siyasetçilerin blogları bir strateji mekanizması olarak kullandığı görülmektedir. Siyasetçiler bloglarında politikalarını anlatan metinlere yer vermekte, takipçilerin yorumları ve eleştirileri bu sayfalarda yer alabilmekte, dolayısıyla etkin bir iletişim gerçekleşmektedir. Aynı şekilde blog sahipleri de taraf tuttıkları adayları desteklemek için sayfalarında destekleyici mesajlara yer vermektedir.²¹¹

Açlık, işsizlik, barınma vs. gibi belli toplumsal konulara dikkat çekmek isteyen amatör veya uzmanlarca hazırlanmış sayfalar olduğu gibi; alışveriş, eğlence, aşk yaşamlarını paylaşan kişilerin blogları da bulunmaktadır. Bloglar bilgi edinmekten çok eğlence amaçlı kullanılmakta ve takip edilmektedir. Kişiler özel hayatlarını ifşa ettiği oranda sayfanın popülaritesi artmaktadır; bunların ne kadar sıradan -kuaförde, arkadaşlarla yemekte- olduğunun önemi yoktur. Bunları sayfasına ekleyen kişi gündelik hayatının monotonluğunu bir eyleme dönüştürür. Web günlüğüne yazmak ve fotoğraf koymak için geçirilmiş zamanlar bir anlam kazanır, çünkü onu bekleyen sanal izleyicileri vardır.

Bloglar kişilerin yaratıcılıklarını geliştirdiği ve kendilerini ifade etme olanağı bulduğu yeni bir iletişim ağı haline gelmiştir. Kimi blogcular sayfalarında kendilerine ait şiir, öykü, resim ve fotoğrafları paylaşmakta, hatta bunu bir disiplin, bir proje haline dönüştürmektedir. Örneğin evlendiği gün olan 14 Kasım 2004'te başlayıp tam bir yıl boyunca sayfasına her gün için bir fotoğraf ve metin ekleyen

²¹⁰ Z.Beril Akıncı Vural, Mikail Bat, "Siyasal Seçim Kampanyalarında Yeni İletişim Teknolojileri ve Blog Kullanımı: 2008 Amerika Başkanlık Seçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Analiz", **Journal of Yaşar University**, s. 2755 <http://joy.yasar.edu.tr> 23.1.2010

²¹¹ Ayrıntılı bilgi için: Z.B. Akıncı Vural, <http://joy.yasar.edu.tr>

Kuveyt'te yaşayan Lübnanlı blogcu, bu projeye başlama nedenini “*Kuveyt hakkında daha çok şeyler öğrenmek ve yaratıcılığımı geliştirmek*” şeklinde ifade eder.²¹²

Kişisel web siteleri portfolyo özelliği taşıyor demıştik; bloglar ise daha çok, kişilerin hobilerini, özel ilgi alanlarını aktarabildikleri bir sahadır. Bir mühendisin fotoğraf blogu varsa, takipçiler mühendislik üzerine yazılarla değil, ne tür fotoğraflar çektiğiyle ilgilenir. Uzmanlık alanınız blog sayfanızın dışında kalabilir.

En sık karşılaşılan blog temalarından biri aile, çocuk üzerinedir. Özellikle, çalışmayan anneler için, ev kadını ve çocuk sahibi olmanın anlamını veya zorluklarını ifade edebildikleri ve benzer konumda olan kişilerle empati kurabildikleri bir alandır bloglar. Ve elbette en güzel çocuk ve en anlayışlı eş onlarındır, bunu da paylaşmak isterler. Çocuğunuza albüm dolusu fotoğraflar bırakmak yerine bir blog hazırlamak artık daha manidar olmuştur.

Dünyadaki blog kullanımını teşvik etmek için en popüler, en iyi vs. blog yarışmaları yapılmaktadır. Bunlar hayvan, aile, hobi, yardım, eğitim, fotoğraf, politika, pop kültürü, din vs. gibi temalara ayrılarak, jüri veya halk oylaması sistemiyle seçim yapılır. WordPress'in en popüler Türkçe blogları arasında dizilerin haftalık özetini okuyup online izleyebileceğiniz dizi blogu; Hepsi grubunun fan blogu; klip ve şarkı sözü blogu; key ödemelerini takip edebileceğiniz blog; karşılıksız çek mağdurları blogu; çalışmayan bir annenin blogu; Paşalar köyü blogu, anticopyright blogu; porno blogu yer almaktadır.²¹³

²¹² <http://www.miskan.com/> 24.1.2010

²¹³ <http://botd.wordpress.com/?lang=tr> 24.1.2010

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PROJELERİ

Edouard Manet 1867 yılındaki Uluslararası Sanat Fuarı'na eserleri kabul edilmeyince, fuarın hemen yanında kiraladığı bir alanda kendi tablolarını sergilediği bir pavyon kurar. Manet, resimlerinin içeriği ve sanat piyasasının anlayışına karşı aldığı tavırlarıyla döneminin en aykırı sanatçısıdır. 1900'lü yılların başlarında ortaya çıkan avangard hareketin sanatçıları da her türlü yaptırıma ve geleneğe karşı koyan eylemleriyle kendi bireysel inisiyatiflerini ortaya koymuşlardır. Fütüristler “müzeleri ve kütüphaneleri yıkın” sloganlarıyla durağan ve tarihin tozlu geçmişine karşı çıkarken; Dadacılar performanslarıyla, yüce sanat yapıtına karşılık parçalayıp birleştirdikleri nesnelere yaptıkları kolajlarıyla, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığına tepkilerini gösterirler.

Bu arada Marcel Duchamp, çalışmalarıyla her zaman ilk'leri temsil eden; eserleriyle çok sayıda kişiye ilham veren; çalışmaları en çok taklit edilen; sanat kuramı tartışmalarının vazgeçilmez figürü olmuştur. Hazır yapım sanat eserleri, bulunmuş objeler, uydurulmuş kişilikler, Büyük Cam kurgusu ve portatif müzesi onun düşünce yapısını ve sanat anlayışını ifade eden çalışmalardır. Duchamp kendi çalışmalarının minyatürlerini yerleştirdiği “Box in a Valise” ile orijinal eser ve röprodüksiyon, yerleştirme ve düzenleme, sanat nesnesi olarak kişisel müze kavramlarını, özellikle de sanat nesnesi ve müzenin ne olduğu üzerinden tartışmaya açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde Modern Sanatlar Müzesi gibi bazı müze ve kurumlar, Joseph Albers, Fernand Léger'in de içinde olduğu çok sayıda sanatçıya, Amerika'da yaşamaları için mali destekte bulunur. Bunun yanı sıra sanatçılar, ürettikleri işleri müze ve galerilerde sergileyebilmektedir. Bu durum sanatçılarla müzeler arasında yeni bir ilişki doğurur.

Ancak 1960'lara gelindiğinde dünyada sömürge sonrası ortaya çıkan krizler, Fransa'da Cezayir, Amerika'da Vietnam Savaşı, toplumun kurumlara karşı olan inancını azaltır. Toplumun devlet iktidarına olan tepkisi, sanatta karşılığını, sanatçıların bir kurum ve iktidar olarak müzelere karşı tavır almasında gösterir. Ayrıca sanatın kendisi “kavramsal”laşır. Kavramsal sanat müze, sanat eseri, sanatçı, izleyici gibi kavramlara yeni eleştiriler getirirken kimi zaman müzelerden yana, kimi zaman da müzelere karşı çalışmalar ortaya çıkar. 1960'lar ve 70'lerde sanat yapıtını gerçekleştirmek için enstalasyon, video, fotoğraf gibi araçların daha sıklıkla kullanıldığı görülür.

Marcel Broodthaers'ın, içindeki her şeyin kartal imgesiyle ilişkisinin olduğu Kartal Müzesi; sanat hamileri ve sponsorların, müze ve sanat eserleriyle ilişkilerinin arka planını ortaya çıkartan Hans Haacke'nin çalışmaları; Gerhard Richter'in kişisel ve genel tarihe ait her türlü görsellerin bir araya geldiği sonu olmayan projesi Atlas; Louise Lawler'ın, müzelerin depolarında, sergi hazırlığı sırasında çektiği fotoğrafları; dünyanın tüm müzelerini bir araya getiren Elliott Erwitt'in fotoğrafları, bu bölümde yer almaktadır.

1980'lere gelindiğinde özellikle uluslararası çapta ses getiren büyük sergi oluşumları ortaya çıkar. Bu sergilere katılabilmek prestij meselesi olur. Bunun nedeni de biraz, sanat piyasasının yüksek rakamlara varan sanat eseri alım ve satımlarının getirdiği kârlılıktır. Dolayısıyla birçok sanatçının müze ve galerilerle bir derdi kalmaz(!)

2000'li yıllarda sanat mecralarında çeşitlilik ortaya çıkar. Bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesi, hem üretim aracı hem de sergileme ortamı olarak elektronik teknoloji ve Web'in kullanılmasını doğurmuştur. Web'in bilgiye ulaşma ve bilgiyi paylaşma konusunda sunduğu imkânlar, kişileri daha özgür ve daha üretken bir mecraya davet eder. Görsel ve edebi arşivlerin internet üzerinden paylaşılmasının da etkisiyle günümüz sanatında arşiv, bellek, kişisel tarih, yeniden yazılmış tarih üzerine yapılmış çalışmalar ortaya çıkar. Ülkesinin siyasal tarihini yeniden kurgulayan Walid Raad ve Işıl Eğrikavuk; dijital teknoloji olanaklarını

üretim nesnesinin kendisine dönüştüren Joan Fontcuberta ve Burak Arıkan bu bölümde yer almaktadır.

I- MÜZE TEMALİ GÜNCEL SANAT PROJELERİNİN BAŞLANGICI

A- Marcel Duchamp: Valiz İçinde Kutu

Marcel Duchamp'ın (1887-1968) ilk dönem çalışmaları post-empresyonist ve kübist etkiler taşıyan resimlerdir. Kısa bir süre sonra, sadece bir sene devam ettiği Julian Akademisi'ni bıraktığı gibi, bu tür çalışmaları da bırakarak, sanat yapıtının sadece bir seyir nesnesi değil, zihnin somut ifadesi olması gerektiği düşüncesiyle yeni arayışlara girer. Böylece hazır yapım (ready-made) işleri ortaya çıkar. Kuşkusuz en ünlüsü R.Mutt takma adıyla imzaladığı, ters çevrilerek bir kaideye oturtulmuş bir pisuar olan “Çeşme”dir (Fountain, 1917). Bu çalışma, hazır yapım ve üstelik dışkılamaya yarayan bir nesne olması dolayısıyla çoğu kişi tarafından rahatsız edici bulunmuştur. Ancak o artık bir pisuar değil, sanatçısının adlandırdığı “Çeşme” adıyla tanımlanmış bir sanat eseridir. Duchamp bu çalışmasıyla sanat geleneğine meydan okur. Sanatçı ve sanat eserinin ne olduğuna dair tanımlamaların yeniden ele alınmasını sağlar.

Bir diğer meydan okuma, röprodüksiyonlar üzerinde yaptığı oynamalarla bunu kendi sanat eseri olarak kabul ettiği çalışmalardır. En bilineni Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa röprodüksiyonu üzerine bıyık ve sakal çizerek buna “L.H.O.O.Q.” (1919) ismini verdiği çalışmadır. Böylece dünyanın en ünlü eserlerinden birini erkekleştirerek kendine maleder.

1915-23 yılları arasında, iki büyük cam panel arasına yerleştirdiği çeşitli materyallerden oluşan “Büyük Cam” üzerinde çalışır. 1934'de, içinde çoğunlukla Büyük Cam'la ilgili taslak ve yazılarının bulunduğu “La Boîte verte”dan (Yeşil Kutu) 300 adet üretir. Duchamp 1930'larda Sürrealistlerle birlikte birkaç ortak çalışmaya katılır. 1942 yılında tamamen New York'a yerleşir.

Marcel Duchamp 1936-1941 yılları arasında, en önemli işlerinden 69 adetinin minyatür versiyonlarını “La boîte-en-valise” (Valiz İçinde Kutu) adını verdiği taşınabilir bir kutu/valiz içerisine yerleştirdiği bir düzenek yapar. Orijinal eserlerinin collotype baskılarını alır ve bunları elle renklendirerek boyamayı tercih eder (eski kartpostallarda da aynı yöntem uygulanır). Yıllar sonra bu kutunun iki versiyonlu kopyaları üretilir: 300 kopyadan oluşan standart edisyon ve orijinal bir parçayla sunulan 24 kopyadan oluşan lüks edisyon. Standart edisyondan farklı olarak lüks kutular valizde sunulur ve sahibine ithaf edilmiştir. “Standart edisyonun bir kısmı John Cage’in karısı Xenia (1947’den 1952’ye), Iliazd olarak bilinen fotoğrafçı Iliia Zdanevitch (1952’den 1958’e) ve üvey kızı Jackie Monnier (1961’den 1971’e) tarafından üretilmiştir.”²¹⁴



Resim 26, Marcel Duchamp, Valiz İçinde Kutu, 1936-1941

Marcel Duchamp, artık sanat eseri üretmeyi bıraktığı için mi, yoksa bunun sanatsal bir eylem olduğunu düşündüğünden dolayı mı eserlerinin kopyalarını üretmeye başlamıştır? Yoksa dönemin değişen siyasi yapısı nedeniyle eserlerini

²¹⁴ Louis Cummins, **Undermining The Museum: The Rhetorics of Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke and Louise Lawler**, Graduate Faculty in Art History, Doctor of Philosophy, The City University of New York, 2002, s. 77

barbarca bir yıkımdan korumak istediği için mi elde taşınabilir bu kutuyu üretmiştir? Dönemin siyasi yapısı sıkıntı vericidir, öyle ki Duchamp sahte pasaportla, elinde “Valiz içinde Kutu”suyla Paris’ten ayrılmak zorunda kalmıştır. Valiz içinde Kutu ile Duchamp sanat nesnesi kavramını yeniden tanımlamış, sanatsal üretim modelleri ortaya koymuştur. Birçok çalışmasının yer aldığı bu kutu bir retrospektif sunar. Ancak, eserlerinin minyatürleri veya röprodüksiyonları aslında sadece bir kopya değil, yeniden üretilmiş bir sanat eseridir. Bir çanta dolusu sanat eseri, sergileme mekanı kendi içinde olan portatif bir müze yaratmıştır Duchamp.

“Valiz içinde Kutu”, bir düzenleme, bir tanzim ve etiketleme sistemi olarak temsilin nasıl sanatsal olabileceğinin göstergesidir. Artistik üretim bir yandan tanzim, etiketleme gibi çeşitli röprodüksiyon ve düzenleme işlerinin de olduğu bir sistemdir. Valiz içinde Kutu çoklu bir derleme olarak sanat eserlerinin biricikliğine bir meydan okuyuştur. Ayrıca müzelerin eserleri tek ve özerk olarak izole eden sunumuna karşılık, kendi organik gövdesinde yer alan bir örnektir bu çalışma. Duchamp, en önemli işlerini bir bavul içine yerleştirerek müzenin sınırları içinden çekip alır. Bu çalışma, Duchamp’ın işlerinde röprodüksiyonun önemini altını çizer; kopyaları üzerinden eserlerini ölümsüzleştirmek anlamında değil ama öğelerin yeniden bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş sanatsal üretimi yeniden tanımlamak içindir.²¹⁵

“Hazır nesne, vaktiyle yüksek sanatın söyleminden ve bu sanatın biriciklik aura’sı yaratan nesnelere kopuşu temsil ediyordu. Duchamp, müzesi sayesinde bu hazır nesne söylemini teknik röprodüksiyon söylemiyle ikiye katlar. Dolayısıyla hazır nesne özünü ve gücünü yitirir. Hazır nesnelere, alılmama ve kurumsallaşma yönündeki kültürel süreçte maruz kaldığı bu yitim, küçültülmüş röprodüksiyonlarında en açık ifadesini bulur.”²¹⁶

Marcel Duchamp’ın “Valiz içinde Kutu”su hem başlı başına tek bir sanat eseri, hem de tüm sanat çalışmalarının içinde olduğu portatif bir müze modelidir.

²¹⁵ Dalia Judovitz, **Unpacking Duchamp: Art in Transit**, University of California Press, 1998, s. 4-5

²¹⁶ Benjamin Buchloh, “Sanatçılar ve Müzeleri: El Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers”, Çeviri: Elçin Gen, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 108

Üretildiği tarihten yirmi küsur yıl sonra birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuş, birçok sanatçı kendi kişisel müzesini inşa etmiştir. Bunlardan en romantığı kuşkusuz, bir zamanlar Valiz içinde Kutu'nun kopyalarının üretiminde de çalışmış olan Joseph Cornell'dir. Bir wunderkammer sahibinin hayatın gizemini çözmeye çalıştığı nesnelere biriktirdiği gibi, Cornell de kendisi için bir anlamı olan her türlü nesneyi düzenlediği kabinler meydana getirir. Sophie Calle ise her yıl doğum gününde aldığı hediyeleri, yıllara ayırarak bir düzenek içerisinde sergiler.

B- Marcel Broodthaers: Kartal Müzesi

Marcel Broodthaers (1924-1976) önceleri Belçikalı Sürrealist hareketine bağlı bir yazardır. 1964'de Brüksel Saint-Laurent galerisinde "ready-made estetiği" bir seri işiyle görsel sanata yönelir.

Broodthaers sanat piyasasının işleyişinin farkında olarak kendisinin küratör olduğu kurgusal bir müze yaratmaya girişir. Bu arada Brüksel'de Palais des Beaux Arts'ın işgalci sanatçı, öğrenci, politik aktivistleriyle bir araya gelmiştir ve Mayıs 1968'den beş ay sonra "Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı"nın resmi açılışını gerçekleştirir. Dolayısıyla dönemin siyasal anlayışı ve hareketi, Broodthaers üzerinde etkili olmuştur.



Resim 27, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı, Düsseldorf, 1970

Palais des Beaux Arts'daki işgal, resmi enstitüler tarafından dayatılmış Belçika kültürünü kontrol etme mücadelesinde olmak ve bunun yanı sıra kültürü

sadece kapitalist tüketimin bir formu olarak düşünen sistemi cezalandırmak üzere gerçekleşmiştir. İşgalin sonunda Broodthaers açık bir mektup yazar:

“Sakin ve sessiz. Kültür üzerine parlak bir ışık saçan ve onu bir ya da diğer yönüyle kontrol altında tutmaya hevesli insanların amaçladığı kökten bir duruş yapıldı burada: bunun anlamı, kültürün itaatkar bir malzeme olduğudur. Kültür nedir? Yazıyorum. Söz aldım. Bir veya iki saat boyunca temsilci benim. Ben diyorum. Kişisel duruşumu yeniden üstleniyorum. Anonimlikten korkarım. Kültürün anlamını/yönünü kontrol etmek isterim.”²¹⁷

Sergi davetiyesine çağdaş sanatın belirsiz konumunu ifade eden bir metin koyar. Kartın bir tarafında hayatta yararlı bir şeyler yapmak arzusunda olduğunu belirtir, diğer taraftan da sadece sanat tacirleri tarafından sanatı belirleyen, çeşitli sahte şeyler yaparak para kazanmak istediğini ifade eder. Davetiyeler reklam görüntüleri üzerine basılmıştır. Bu durum, yalan söylediğini söyleyen yalancının paradoksu gibidir. Sergide resim, heykel, mimarlık, şiir, grafik gibi çeşitli sanatsal disiplinlerinden nesnelere sergiler.²¹⁸



Resim 28, Maecel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı, 1968-72

“Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Bölümü”nü (1968), kartal imgesinin bulunduğu 300’ü aşkın kartpostal, 19. yüzyıla ait resim röprodüksiyonları ve nesnelere müze mekânına dönüştürdüğü Brüksel’deki dairesinde sergiler. Kartal

²¹⁷ Cummins, **a.g.e.** s. 174

²¹⁸ Cummins, **a.g.e.** s. 125

imgesi, tarih boyunca birçok kültürde gücün ve iktidarın sembolü olarak para, madalyon, bayrak ve resimlerde kullanılmıştır. Dolayısıyla Broodthaers da müzenin sanat piyasasındaki etkili gücünü eleştiren bir tavır olarak bu ikonu seçmiştir.

Broodthaers Kartal Müzesi'nin koleksiyonunu yıllar içerisinde geliştirip yeni bölümler ekleyerek 1968-72 arasında Antwerp, Köln, Düsseldorf gibi şehirlerde sergilemiştir. 1972 yılında Düsseldorf Stadtische Kunsthalle'de Kartal Müzesi'nin "Figürler Bölümü"nde yer alan 266 adet eser, 43 uluslararası müzelerden ve özel koleksiyonculardan ödünç alınmıştır. Bunlar arasında: Batı Berlin'deki Antika Müzesi, Sanat Kütüphanesi, Uygulamalı Sanatlar Müzesi, İslam Sanatı Müzesi ve Baskı Koleksiyonu; Frankfurt'taki Ulusal Postal Müzesi; Montauban'daki Ingres Müzesi; New York'taki Amerikan Kızılderili Müzesi; Viyana'daki Askeri Tarih Müzesi; British Müzesi'nin Etnografya bölümü; ve Brüksel, Paris, Köln ve Münih'teki müzeler. Müzelerin listesi koleksiyonun genişliğini ve coğrafi olarak yayılımını göstermektedir.²¹⁹



Resim 29, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı, Reklam Bölümü, 1968-72

²¹⁹ Rainer Borgemeister, "Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present", **Broodthaers**, edit: Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, 1988, s. 137

Broodthaers 1972 yılında V. Documenta sergisinde müzesini son kez sergiler. Burada müzesini “Tanıtım Bölümü” ve “Modern Sanat Bölümü” olarak ikiye ayırır. Müzenin “Tanıtım Bölümü”nde:

“sanat tarihinden, reklamcılıktan, tüketim ürünlerinden ve başka kaynaklardan devşirilmiş çeşitli kartal imgeleri bulunuyordu. ...Broodthaers için kartal bizatihi tanıtımın göstergesiydi, reklamcılıkta büyüdü çağrışımlar uyandırma özelliğini olduğu gibi koruyan, ama bunu sınıai üretimin hizmetine sunan bir göstergeydi. Tanıtım Bölümü’nde Broodthaers müzesini bir tür halkla ilişkiler biçimine dönüştürmeyi başardı.”²²⁰

Broodthaers çağdaş sanat alanında kabul görmek için eserlerin piyasada kabul görmesi gerektiğini ve bunun için de müzelerin ne kadar önemli bir rol oynadığının farkındadır. *“Hiçbir şey satamayacak ve hayatta başarılı olamayacak mıyım diye meraklanıyordum. Uzun zamandır hiçbir şeyde iyi değildim. Kırk yaşındayım.... Sonunda sahte bir şeyler bulma fikri aklımdan geçti ve çalışmaya başladım.”²²¹*



Resim 30, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi Kartallar Departmanı, Sinema Bölümü, 1968-72

²²⁰ Kristen Erickson, “Marcel Broodthaers”, **Sanatçı Müzeleri**, Çeviri: Elçin Gen, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 146-147

²²¹ Douglas J. Crimp, **On the Museum Ruins: A Critical Theory of Postmodernism**, Phd Thesis, City University of New York, 1994, s. 164-165

Broodthaers kendi kurduğu müzesinde iktidar sahibi yani küratör olmuştur. Ne kadar sıradan olursa olsun, sergilediği nesnelere sanat piyasasına birer meta olarak girmeye hazırdır. Broodthaers'ın bu girişimini dönemin aktif yapısıyla ilintilendirebiliriz ancak ondan öncesinde de örnekler vardır:

“Broodthaers'in, 1968'de, avangard sanatçıların müze kurma girişimlerine aşına olduğunu varsaymak da aynı ölçüde mümkün: Joseph Cornell'in 1940'ların ortaları ile sonlarına uzanan Müze kutularını değilse bile Duchamp'ın Boite-en-valise'ini biliyor olsa gerekti. Özellikle de, Claes Oldenburg'un 1961 tarihli Dükkan projesi çerçevesindeki kurgularını ve sonradan Fare Müzesi'ne dönüşecek koleksiyonu; kendini müzenin yöneticisi tayin eden Oldenburg'un “ters çevirmeler ve kılık değiştirmeler yoluyla sanatı burjuvaziden, ticarileşmeden, rekabetten, onu yok edecek her türlü güçten korumak” amacıyla Işın Silahı İmalat Şirketi adına antetli kağıda resmi bir mektup yayınladığını büyük ihtimalle biliyordu.”²²²

Broodthaers'in kurduğu müze geleneksel sergileme, sınıflandırma, etiketlendirme pratiklerine bir eleştiri niteliği taşır. Tüm bu nitelikleri kullanır ancak bunları öznel bir şekilde değiştirir. Ancak bu eleştiri, müze olarak işin kendisinin çeşitli yerlerde sergilenmesiyle -belki de kendi dairesinden ayrıldığı andan itibaren- eleştirel niteliğini yitirir olmuştur. Başta kendisinin kurguladığı sergi davetiyeleri, açılış konuşmaları, bu sefer başkaları tarafından yeniden icra edildiğinde, Kartal Müzesi'nin protest yanısırlinip gitmiştir. Zaten bu durumu fark eden Broodthaers kısa bir süre sonra müzesini kapatır.

C- Hans Haacke: Sanat Piyasasına Eleştiri

Alman kökenli Amerikan sanatçı Hans Haacke (1936), Fullbright bursuyla gittiği Amerika'da çalışmalarını gerçekleştirir. Sanat eserinin görece değeri, sanat kurumlarının taraflılığı, sanat hamileri ve şirket patronlarının sanatla olan ilişkisi gibi konularda gerçekleştirdiği eleştirel işleriyle tanınmıştır.

²²² Benjamin Bucloch, “Sanatçılar ve Müzeleri: El Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers”, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 118-119

Haacke'nin 1971 yılında Guggenheim Müzesi'nde açılacak olan kişisel sergisi, açılışa 6 hafta kala iptal edilir. Sergilenecek işleri arasında, Manhattan'da emlak şirketlerini konu alan bir çalışma; müzelerin mütevellî heyetinin müzeyle kişisel ve ticari ilişkilerini araştıran ve sorgulayan çalışmaları bulunmaktadır. Benzer şekilde 1974'te Köln Kunsthalle'de, bir resmin kimlerin eline geçtiğinin tarihsel dökümünü sunduğu "Manet Projesi"²²³ işi kışkırtıcı bulunarak sergiden çıkartılmıştır.

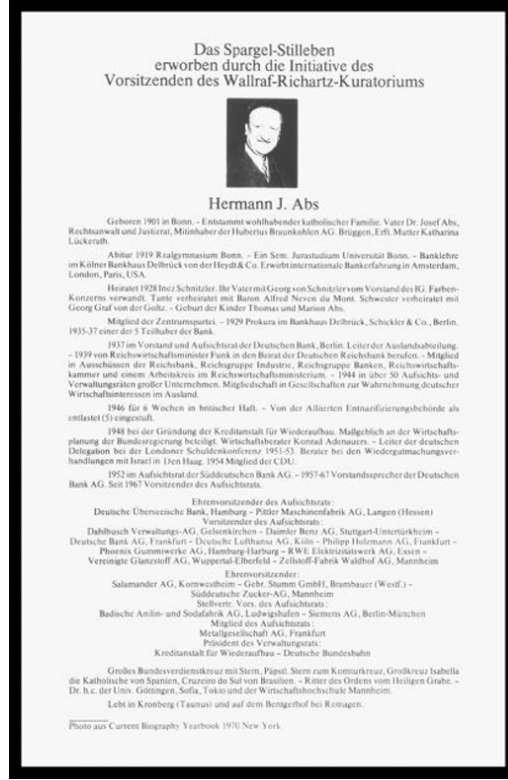


Resim 31, Hans Haacke, Manhattan Real Estate Holdings, 1971

Haacke, "Seurat'nın 'Modeller'i, (küçük versiyon), 1888-1975" (1975) isimli çalışmasında bu tablonun mülkiyetinin tarihini çıkarır. Tablo on dört defa el değiştirmiştir; sanatçı tablosunu anarşist bir arkadaşına hediye etmiş, aile arasında birkaç el değiştirdikten sonra bir sanat koleksiyoncusunun eline geçmiş, varlıklı aile ve sanat uzmanları arasında dolaştıktan sonra bir milyon dolar gibi yüksek bir rakam karşılığı Artemis sanat yatırım grubuna satılmıştır, yani eser piyasaya çıkar. Haacke'nin işi "*genellikle 'kurum eleştirisi' ifadesiyle anılan işlerin paradigması sayılır: 1970'lerin kavramsal sanatı içerisinde, dikkatleri sanat eserinin içsel estetiğinden ziyade sergi alanının fiziksel ve ideolojik etkilerine çeken bir sanat tarzıdır bu.*"²²³

* Bu iş "Framing and Being Frame" adıyla Haacke'nin Frankfurt Sanat Derneği'ndeki 1976 tarihli sergisinin katalogunda yer alır. Kaynak: Walter Grasskamp, "Sanatçılar ve Diğer Koleksiyoncular", Çeviri: Elçin Gen, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 101

²²³ Brian Wallis, "Hans Haacke", Çeviri: Engin Yılmaz, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 184



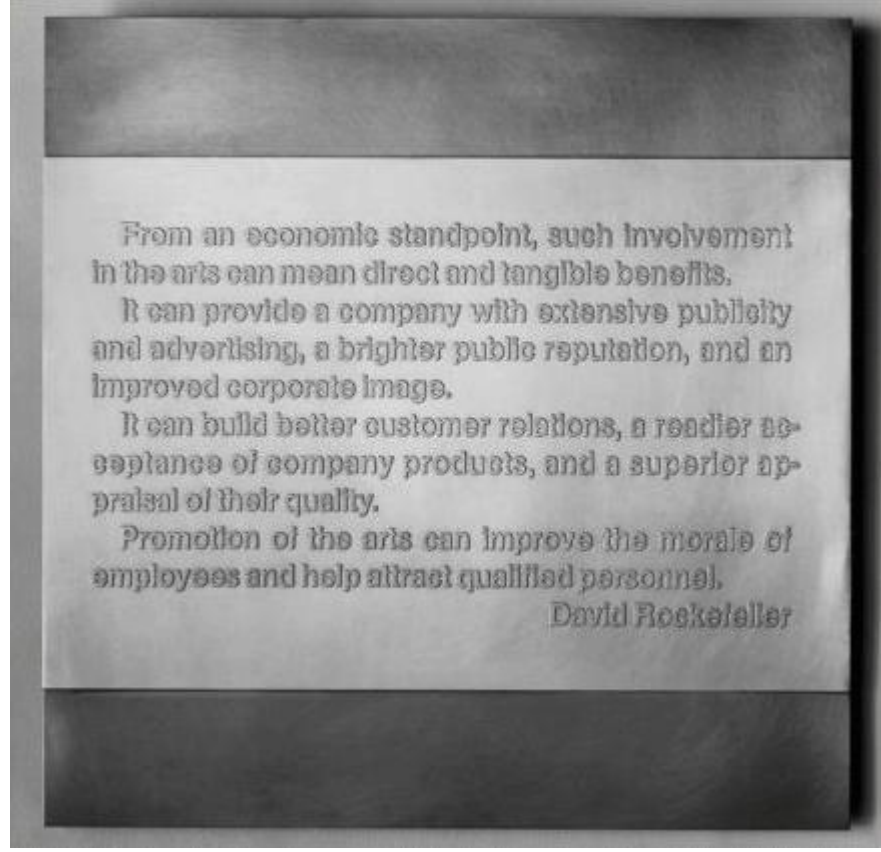
Resim 32, Hans Haacke, Manet Projesi, 1974

Hans Haacke'ye göre "sanat eseri" olarak kabul edilen ürünler, birilerinin ona bu payeyi biçmesi dolayısıyla öne çıkmıştır. Müzeler ve sanat kurumları da "yüksek sanat"ın belirlenmesinde oldukça etkilidir. Haacke, tüm müzelerin bünyesinde toplumsal-siyasal anlamlar barındırdığını; kamu müzelerinin devletin politikasına; özel kaynaklarla kurulan müzelerin de kaynak sahibinin görüş ve beğenisine bağlı olduğunu ifade eder. Dolayısıyla sanatçı da işlerini sergilediği mecranın gizli de olsa iktidarına boyun eğmiş olur. Eleştirel işleri sansür ya da içerik müdahalesinde bulunmadan sergileyebilecek çok az kurum vardır. Avangard denen sanatçılar ise sınırlarda çalışır, ama bu sınır bile izin verildiği bir alan içerisinde yer alır.²²⁴

Çoğu müzeler şubelerini şirket binalarında açarak bir takım ortaklıklara girerler. Müze yeni bir mekana kavuşurken, şirket de prestij, reklam, vergi indiriminin yanı sıra müze üzerinde denetim sahibi olur. Buna örnek Philip Morris Whitney Amerikan Müzesi'dir. İmar yasalarına göre, inşa edilecek bina içerisinde

²²⁴ Hans Haacke, "Sergilenmeye Uygun Sanat", Çeviri: Elçin Gen, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 216-219

kamuya hizmet edecek unsurlar bulunursa %20 oranında daha kat çıkma hakkı kazanılır. Yani şirketler bünyelerinde bir müzeye yer vererek her şekilde karlı çıkmaktadır.²²⁵



Resim 33, Hans Haacke, Sosyal Cila, 1975

Hans Haacke'nin "Sosyal Cila" (1975) adlı işinde, altı adet panel üzerinde iş adamları ve politikacıların, şirketlerin sanatsal etkinlikleri ve sanata desteği üzerine yorumları yer alır. Örnek olarak CBS eski yöneticisi Frank Stanton'un sözleri şöyledir: "Önemli olan şu: Sanatın apayrı bir alan olmadığı, iş dünyası da dahil olmak üzere hayatın tüm veçheleriyle ilişkili olduğu, hatta iş dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu kabulü giderek yaygınlaşıyor."²²⁶ Exxon şirketinin sözcüsü Robert Kingsley'in ise şu sözleri yer alır: "Exxon'un sanata desteği, sanata sosyal kaynaştırıcı olarak katkıda bulunuyor. Büyük kentlerde iş dünyasının ayakta kalması için biraz daha kaynaşmış bir ortama ihtiyaç var."²²⁷ Haacke şirketlerin sanata

²²⁵ Chin-tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi**, Çeviri: Esin Soğancılar, İletişim, İstanbul, 2005, s. 305

²²⁶ Willis, **a.g.e.**, s. 185

²²⁷ Chin-tao Wu, **a.g.e.**, s. 410-411

bakışına bir eleştiri getirmeye çalışırken, ironik bir şekilde bu çalışması New York'taki Gilman Kağıt Şirketi'nin koleksiyonuna girer. Bu durumu Chin-tao Wu şu şekilde yorumlar:

“Gilman Kağıt Şirketi'nin Haacke'nin işine sahip olması, yalnızca sanatçının işlerinde ortaya koymaya çalıştığı eleştirinin gücünü azaltmakla kalmadı, söz konusu işin anlamını, gerçekten ve radikal bir biçimde, yeniden tanımladı: Şirketleri eleştirmek için yapılmış bir iş, ironik olarak, iş dünyasının sözde liberal ve 'aydınlanmış' bir yüzünü temsil eden bir işe dönüştü.”²²⁸

Hans Haacke'nin işlerinin müzelerde sergilenmesi müze yöneticileri tarafından demokratikliğin, şeffaflığın, özeleştirinin varolduğunun göstergesi olarak, bilinçli bir tercihle seçilmiş olabilir. Kendisinin de ifade ettiği gibi *“Müzeler ister hükümetlerle, bireylerin iktidar tutkularıyla ya da şirketlerin gücüyle baş etmek zorunda olsunlar, nihayetinde bilinci şekillendirme ve yönlendirme işi içindedirler. Dönemin hakim inanç sistemine karşı olsalar da, bu sisteme tabi olmama ve onun yerine alternatif bir bilinci teşvik etme olanakları sınırlıdır.”²²⁹* Haacke'nin yitirdiği bir şey yoktur; çünkü o eleştirel söylemini kimsenin cesaret edemediği bir şekilde, eleştirdiği mecranın içine kadar girerek açıklıkla dile getirebilmiştir.

D- Gerhard Richter: Atlas

Gerhard Richter (1932) Dresden doğumludur. Kendi döneminin birçok kişisi gibi o da Nazi hareketinden etkilenmiştir. Bir Nazi subayı olan amcası genç yaşta ölmüş, teyzesi de Hitler zamanında akıl hastalarının tutulduğu kampta yaşamını yitirmiştir. Dolayısıyla politik ideoloji ve ölüm, çocukluğundan itibaren onu etkisi altına almıştır. O zamanlar doğu Almanya sınırlarında olan Dresden Akademisi'nde eğitime başlar ve duvarın inşa edilmesinden birkaç ay önce eşiyile birlikte batı Almanya'ya iltica eder.

²²⁸ Chin-tao Wu, **a.g.e.**, s. 411

²²⁹ Hans Haacke, “Müzeler – Bilinç Yöneticileri”, Çeviri: Elçin Gen, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2005, s. 238

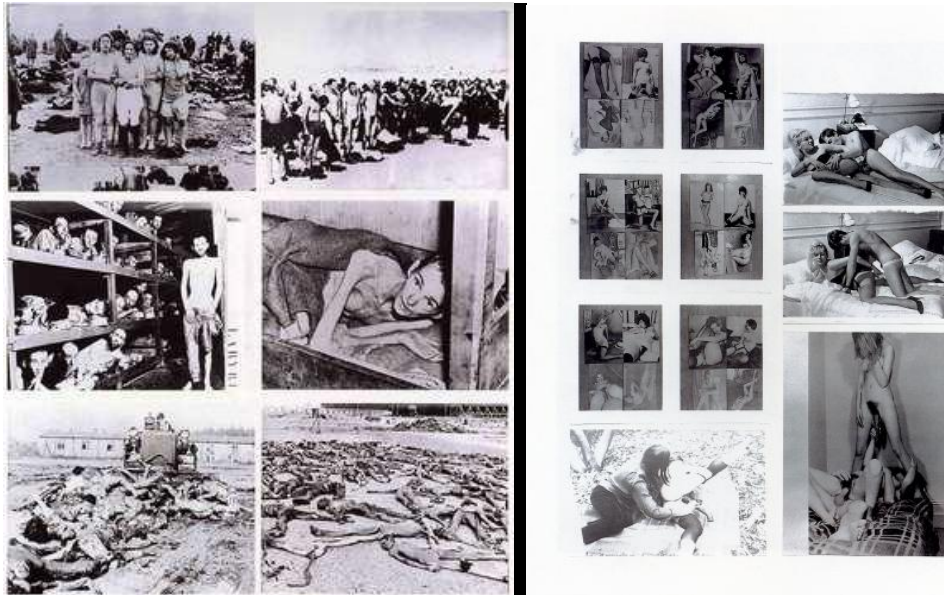
1963'te fotoğraflardan yola çıkarak resimler yapmaya başlar. Bu resimler fotoğrafı andırmaktadır ancak netsizdir. Tam olarak gerçekliği temsil etmez, ama çağrışımlar içerir.

1964'te Richter, birkaç yıldır biriktirdiği resim çalışmalarına kaynaklık eden ve kendisine ait kişisel fotoğrafları çeşitli panolar üzerinde toplamaya başlar. Sekiz yıl sonra bunları Utrecht, Hollanda'da "Atlas of photos and sketches" adı altında sergiler ve bu çalışmayı sonraki yıllarda gittikçe genişleterek farklı yerlerde sunmaya devam eder. Bu projesi, yaklaşık altı yüz pano ve beş bin civarında fotoğrafa ulaşmıştır. Atlas daha çok amatör şipşaklar, gazete ve popüler magazin dergilerinden röprodüksiyonlar içeriyorken, giderek portreler, pornografik imajlar, ünlü kişi ve olayları içeren resimlerle çeşitliliğini artırır. Bunlar arasında Hitler ve toplama kamplarından hayatta kalanlar da yer almaktadır. Yanı sıra, sanatçının kendisine ait fotoğrafları, çalışma taslakları, manzara görünümünü arttırarak ayrı kategorilerde sıralar. Atlas'ın içersine enstalasyon için taslaklar, kamusal kurumlar için planlar, ev döşemeleri için teknik çizimler de eklenir.



Resim 34, Gerhard Richter, Atlas: (2) Albüm Fotoğrafları, 1962-66

Atlas'ın ilk levhalarında siyah beyaz fotoğraflar baskındır, renkli çekimler bir istisna olarak yer alır. Küçük fotoğrafların standart ölçülerdeki (50x65 cm, 50x70 cm ve 50x35 cm) beyaz kartonlar üzerinde sistematik olarak düzenlenmesi, sanatçının genel bakışını devam ettirme tutkusundan doğmuştur. Levhalardaki kişisel fotoğraflarını karşılıklı bir düzende dikey olarak düzenler. 1976'da Münih'teki sergisinde levhalar tek tip, ince, açık renk ahşap çerçevelerde sergilenmiş ve daha görünür hale gelmiştir. 1990'da Köln'deki Ludwig Müzesi'ndeki sergisinde Gerhard Richter Atlas'taki levhaların sayısını 472 adete çıkartmıştır. 1993 yılında 171 adetlik bir seçki Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris'de ve akabinde Bonn Bundeskunsthalle'de, Gerhard Richter'in kronolojik bir yerleştirme planıyla sergilenir. 1995/96'da, New York Dia Center for the Arts'da 583 levha gösterilir. Bu olay üzerine 111 adet yeni levha eklenir. 1997'de Oktagon Verlag yayınevi, Helmut Friedel ve Ulrich Wilmes tarafından düzenlenmiş bir edisyon olan "Atlas"ı yayınladı. Bu baskıda ilk kez olarak tüm çalışmaların renkli röprodüksiyonu, sergi ve tarihleriyle birlikte ayrıntılı bir şekilde yer alır. 1997'de X. Documenta'da 633 adet Atlas levhasının tamamı gösterilir. 1997'de Gerhard Richter, Köln'deki yeni evine ve stüdyosuna ait çizim ve tasarımlardan oluşan 51 adet levhayı Atlas'a ilave eder. İlerleyen yıllarda Barcelona, Japonya, Londra ve Varşova'da Atlas sergileri devam eder. Son olarak 40 adetlik War Cut levhalarının eklenmesiyle sayı 733'e ulaşır.²³⁰



Resim 35, Gerhard Richter, Atlas: (18) Kitaplardan Fotoğraflar, 1967; (22) Dergilerden Fotoğraflar,

1967

²³⁰ Gerhard Richter, *Atlas*, Thames&Hudson, Italy, 2006, s. 6-7

Atlas içerisinde tarihsel veya içerik olarak bir sıralama yoktur. Toplama kamplarındaki bir deri bir kemik kalmış insanların fotoğrafların ardından, porno dergilerden alınmış fotoğraflar gelebilmektedir (Resim 35). Hitler'in yayınlanmış çeşitli fotoğraflarının yanı sıra Baader-Meinhof (18 Ekim 1977) üyelerinin resimleri yer alır (Resim 36). Bunlar netsizdir, ama isim ve tarih verildiğinden, ve aynı zamanda basında yayınlanmış fotoğraflar olduğundan neye işaret ettiği açıktır. Aynı tekniği Christian Boltanski Yahudi soykırımının fotoğrafları için kullanır. Fotoğraftaki kişiden çok işaret ettiği olay önemlidir.



Resim 36, Gerhard Richter, Atlas: (472) Baader-Meinhof Fotoğrafları (18 Ekim 1977), 1989

Atlas'ın bütününe baktığımızda Gerhard Richter'in ailesine dair fotoğraflara ve bilgiye ulaşmak mümkündür. Eşinin ve çocuklarının farklı zaman aralıklarında çekilmiş fotoğrafları, izleyicinin kendi içinde bir sıralama yapmasıyla aile albümünün kronolojik sunumuna dönüşebilir. Böylece kendi aile albümümüze veya Annalise Starba'nın yirmi küsur yıl boyunca çektiği aile fotoğraflarına dair bir çağrışım gerçekleşmektedir.

Atlas'ın içerisinde çok sayıda kentin fotoğrafı bulunmaktadır: Münih, Venedik, Düsseldorf, Korsika, Davos, Hamburg, Toronto, New York, Paris, Roma, Stockholm, Köln, Madrid, Sils Maria gibi kentlerin fotoğrafları dolayısıyla Richter'in yıllar boyunca ziyaret ettiği veya yaşadığı mekânların bir dökümünü elde ederiz. Bu fotoğraflar aynı zamanda Atlas'ı coğrafi bir haritaya dönüştürür.

Atlas içerisinde çok sayıda dağ, deniz, göl, ağaç fotoğrafları yer alır (Resim 37). Bunlar birer pattern gibi kullanılmıştır. Yan yana dizilmiş bir sürü manzara fotoğrafı, nerelerde çekilmiş olduğuna dair bilgi yer almış olsa da ortamı tanımlamaz, sadece birer dokudur.

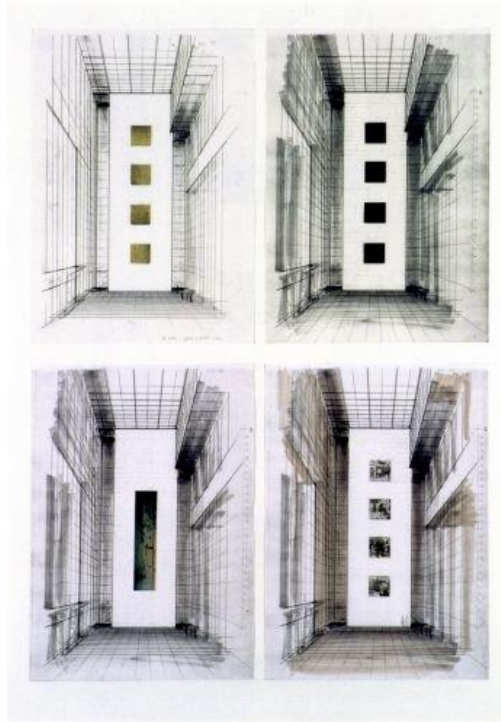


Resim 37, Gerhard Richter, Atlas: (204) Bulutlar, 1970

Richter çeşitli magazin dergilerinden çektiği röprodüksiyonları Atlas'a ekler. Müzeler, gemiler, portreler vs. Richard Prince'in çalışmalarını hatırlatır. Ancak Prince bu görüntüleri, Pathos Formula misali belli tavır ve duruşların birlikteliğini ifade eder biçimde sergiler. Oysa Richter'in yerleştirmelerinde böyle bir düzen söz konusu değildir.

Gerhard Richter'in Atlas'ı Nobuyoshi Araki'nin görsel bir günlük tutarcasına yıllar boyunca çektiği fotoğraflarıyla karşılaştırılabilir. Ancak Araki'nin fotoğrafları son derece özeldir. Oysa Atlas'ın tamamında yer alan görüntüler için öznel demek mümkün değildir. Çünkü bazı fotoğraflar Richter'e dair hiçbir ipucu vermez. Sadece tarih içerisinde bir imaj olarak yer aldıklarından dolayı, dünyanın sayısız görüntülerinden biri olarak Atlas'a eklenmişlerdir.

Diğer yandan Atlas'ta bir sanatçı olarak Gerhard Richter'in sanatsal gelişiminin izlerini görmek mümkündür. Resimlerinin eskizleri, çalışmalarının taslakları dolayısıyla bir sanatçının yaratım sürecinin aşamaları takip edilebilir (Resim 38).



Resim 38, Gerhard Richter, Atlas: (649) Reichstag, 1997

Aby Warburg ve Gerhard Richter'in, ikisinin de Alman oluşu ve ikisinin de Atlas isiminde projeler üretmesi dolayısıyla ikisinin arasında bir bağ kurulabilir. Ancak Benjamin Buchloh'a göre ikisi arasında belirgin bir fark vardır:

“Warburg’un Atlas’ıyla Richter’in Atlas’ı farklı dramatik tarihsel koşullar altında etkilenmiştir: birincisi, tarihsel hafızanın travmatik yıkımı, Alman faşizmi tarafından insanlık tarihine getirilen en yıkıcı felaketin zamanı; diğeri, travmaya maruz bırakılmış halkın toplumsal ve jeopolitik alanı içersinden hatırlamayı yeniden inşa etme girişimiyle, bir baskı ve inkâr pozisyonunun kötü sonucuna geri dönüp bakmaktadır.”²³¹

²³¹ Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive”, **October**, Vol. 88. (Spring, 1999), s.127

Lynne Cooke'a göre "Atlas ne mantığın ağır basmasıyla ne de polemikle düzenlenir. Atlas bir arşiv değildir: ne uyumlu ve sistematik bir derleme, ne de belirli bir konunun arkeolojik bir tükenişi söz konusudur. Hibrid bir kimlik taşır."²³² Gerhard Richter'in Atlas'ı sistematik bir görüntü arşivi değildir; kronolojik veya tematik bir düzeni yoktur. İçerisinde yer alan görüntüler arasında bir hiyerarşi yoktur. Tek bir şeye işaret etmez veya belirginleştirmeye çalışmaz. Öznel ve genel her türlü görüntüyü sunar ama yorum getirmez. Atlas zamanın, mekânın, kişilerin ve olayların bir araya geldiği ve gelmeye devam edeceği; izleyenlerin kendilerine göre yeni bir tarih yazabildiği; kimine göre görsel bir ansiklopedi, kimine göre bir fotoğraf albümü; sanatçısını hem gizleyen hem ele veren; izleyicisini bazen akışkan bir düzenin bazen de kaosun içine çekebilen; Borges'in küresi, labirenti ve Babil Kulesi'dir.

E- Louise Lawler: Sahne Arkası

Louise Lawler (1947) 1970'lerin sonlarına doğru yaptığı çalışmalarda sanat eserlerinin nasıl sergilendiği ve sunulduğu konularına odaklanır. Başka sanatçıların çalışmaları onun fotoğraflarının konusu haline gelir. Böylece çalışma mekânı olarak müze ve galerilerde gözlem yapmaya başlar.



Resim 39, Louise Lawler, Untitled, 2006 Resim 40, L. Lawler, The Princes, Now The Queen, 2005

Fotoğraflarında sanat yapıtlarını sergilenmeden önce, sergi sırasında ve sergi sonrasındaki aşamalarda görürüz. Müze mekânının depolarına girer; paketlenmiş

²³² Lynne Cooke, "Gerhard Richter, Atlas", <http://diachelsea.org/exhibs/richter/atlas/essay.html>
26.1.2010

halde duvara yaslanmış, raflara kaldırılmış çalışmalar ironik bir biçimde bize şunu hatırlatır: binlerce dolar değerindeki sanat eserleri eğer görünür değillerse izleyici için hiçbir anlam ifade etmemektedir. Mekan yetersizliği nedeniyle birçok eserin müzelerin depolarında tutulduğunu biliyoruz. Ya da kişiye ait özel koleksiyonlardaki sanat eserlerini, o kişinin evine giremedikten sonra görme şansımız yoktur. Bu bağlamda Louise Lawler bize bir hatırlatma yapar; sanat piyasasının öne çıkardığı yapıtlar dâhilinde sanat beğenimiz yönlenmektedir. Ya depolardaki unutulmaya yüz tutmuş yapıtlar? André Malraux'nun öngördüğü gibi; başyapıt denilen eserler sadece bize sunulanlar arasından çıkmaktadır. Oysa fotografik röprodüksiyonlar sanat eserlerinin demokratikleşmesini sağlayan bir ortam yaratır.



Resim 41, Louise Lawler, High Noon (green), 1989

Louise Lawler'in sergileme esnasında çektiği fotoğraflar, normal bir rutinde gerçekleşen sanat eseri seyrini dışarıda bırakır. Onun bakış açısı, sergilenen eserlerin diğer eserlerle, mekanla ve insanlarla olan ilişkisine odaklanır. Fotoğraflarda gördüğümüz sanat yapıtının kendisinden çok, yapıtın çevresiyle olan konumudur. Dolayısıyla dikkatimizi yapıtın içeriğinden alarak, o yapıtın yeni bir doku ve form olarak fotoğraf karesinde yer alan varlığına dikkat çeker (Resim 40). Biricik sanat eseri, belki de o ana kadar farkında olunmayan yeni bir anlatım kazanmıştır. Bu

fotoğraflar sanat eserini yüceltilmiş konumundan sıyrıp birer “ready-made”e dönüştürür.

Louise Lawler fotoğrafları dolayısıyla, sergi mekânının yapısının sanat eserinin seyrini nasıl değiştirdiğini görmekteyiz. Yapıt üzerine yansıyan pencere görüntüsü; eserin üzerine düşen güneş ışığının algıyı nasıl değiştirdiği; duvarın dokusunun sergilenen nesneyle olan dengesi ya da karşıtlığı bunlardan bazılarıdır.



Resim 42, Louise Lawler, Freud's Shirt, 2001/2003

Lawler müze ve galerilerde çektiği fotoğraflarında bir küratör titizliğiyle çalışmaktadır. Böylece bir yandan küratöryal çalışmaların da eleştirisini getirmektedir. Bu tarzı “*çağımızda neredeyse bağımsız küratörlerin ortak alanı haline gelmiş bir şeyin, sanatçı olarak küratörlüğün erken bir gösteresidir.*”²³³ Onun fotoğraflarındaki sanat eserleri yeni bir anlam kazanmakta, Lawler’in sergilenen fotoğraflarında yeni bir yapıt olarak yer almaktadırlar.

²³³ Eleanor Heartney, “Louise Lawler: Pictures from the Exhibition”, **Artpress**, no: 301, Mayıs 2004, s. 37

F- Elliott Erwitt: Müzeyi Gözlemek

Rus kökenli Paris doğumlu Amerikan vatandaşı olan Elliott Erwitt (1928) fotoğraf ve sinema eğitimi almıştır. New York'a taşındığında Edward Steichen, Robert Capa ve FSA'nın başkanı Roy Stryker ile tanışır. Stryker onu Pittsburgh şehrinin belgelenmesi projesine dahil eder. 1953 yılında Robert Capa'nın davetiyle Magnum Fotoğraf Ajansı'na katılır, 1954'te de tam üye olur. Bu dönemlerde aynı zamanda Collier's, Look, Life, Holiday gibi dergiler için de çalışır.²³⁴

Erwitt'in genel fotoğraf anlayışı "ironi" üzerine kurulmuştur. Fotoğraflarındaki zıtlıklar, anlık durumlarla gelişen absürt olaylar dolayısıyla bir tebessüm oluşur izleyenlerde. Ünlüler ve köpekler fotoğraflarının başkahramanıdır. Erwitt'in 1950'lerden itibaren üzerinde çalıştığı diğer konu ise "müzeler"dir. Dünyanın dört bir yanındaki müzelerde çektiği fotoğraflar, en bilinen eserleri arasında yer almaktadır.



Resim 43, Elliott Erwitt, Prado Müzesi, Madrid, 1995

Genelde müzelerde fotoğraf çekiminin yasak olmasına rağmen, kendine göre çözümler bulur ve gözlemlerini kaydetmekten geri kalmaz:

²³⁴http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.Biography_VPage&AID=2K7O3R13AKIJ 27.1.2010

“Küçük ve dikkat çekmeyen bir makine kullanıyorum. Bekçinin bakmadığı sırada makinayı gözüme götürüp çekim anında öksürüyorum, böylece çekim sesini örtmüş oluyorum. Ya da doğrudan bahışı deniyorum, bazı ülkelerde iyi iş görüyor. Diğer bir yöntem, bir arkadaşınızı getirip onu bekçinin önünde siper etmenizdir.”²³⁵



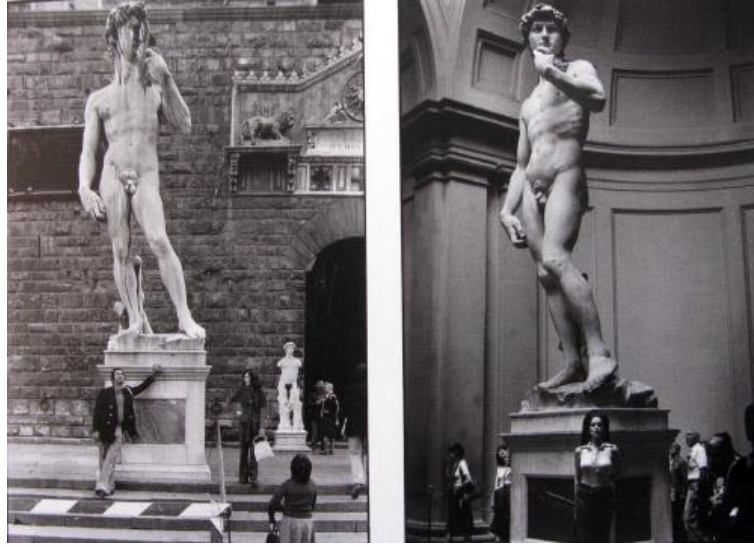
Resim 44, Elliott Erwitt, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1988

Elliott Erwitt'in müzelerde odaklandığı nokta, sergi nesnelere ve ziyaretçilerin birlikteliğinin ortaya çıkardığı ironik ve absürt durumlardır. İnsanlar eserleri incelerken Erwitt de onları gözlemlemektedir. Müze ziyaretçileri dikkatini eserlere yönelttiği için, fotoğrafçı dikkat çekmeden ortamda yer alabilmektedir. Resim veya heykellerdeki figürlerin duruşuyla izleyenin duruşu veya ifadeleri arasındaki benzerlik ya da zıtlık; resimdeki kişiyle izleyen arasındaki benzerlik veya zıtlık; heykelin konumuyla ziyaretçinin konumunun yarattığı ironik durumlar; ziyaretçilerin eserlerle girdiği etkileşim; mumya veya doldurulmuş hayvanlar gibi enteresan nesnelere; müze mekânının görkemi gibi konuları fotoğraflarda görmek mümkündür (Resim 44).

²³⁵ Elliott Erwitt, **Museum Watching**, Phaidon, London, 2000, s. 86



Resim 45, Elliott Erwitt, Chateau de Versailles, Fransa, 1975



Resim 46, Elliott Erwitt, Piazza della Signoria, Florence, 1976; Galleria dell'Accademia, Florence, 1976

Resimler duvar yüzeyi üzerinde sergilendiğinden, genelde fotoğraftaki insanlar seyir halinde, sırtları bize dönüktür. Heykeller ise üçboyutlu yapısıyla farklı açılardan seyire açıktır. Dolayısıyla fotoğraflarda seyircilerin ifadeleri de yer bulur. Erwitt'in çok sayıda müzede çektiği fotoğrafları dolayısıyla yapıtlara ve müzelere dair bir envanter çıkarmak neredeyse mümkündür. Örneğin Michelangelo'nun David heykelinin replikaları Londra, Florida, Las Vegas gibi farklı şehirlerin müzelerinde sergilenir. Erwitt'in fotoğraflarında David bir leitmotiv gibi sürekli karşımıza çıkmaktadır.

Elliott Erwitt yaklaşık elli sene boyunca çektiği müze fotoğraflarıyla herkesin ilgisine yönelik bir arşiv ortaya çıkartır. Fotoğrafların tümünde hangi müzede ve hangi tarihte çekildiğine dair bilgi bulunmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafları kronolojik bir sırada; coğrafi bir düzende; koleksiyonun içeriğine göre; insanlı veya insansız oluşuna göre; zıtlıkları veya benzerlikleri barındırmasına göre, yani kendi arzunuza göre çeşitli kombinasyonlar yaratarak ve kendi galerinizi oluşturmanız mümkündür.

II- MÜZE TEMALı GÜNCEL SANAT PROJELERİ

2000’li yıllar, gelişen bilgisayar teknolojisinin herkesi etkisi altına aldığı; bilgiye ulaşmanın hazzına varıldığı; kişisel ifade olanağının paylaşılabildiği bir mecra bulmanın coşkusunun yaşandığı; herkesin yazar, eleştirmen, sanatçı olabildiği; diğer yandan da bir bellek karmaşasının yaşandığı bir dönemdir. Basılı ve elektronik medyanın ya da ana akım medyanın gündemin sözcülüğünü sürdürmesinin yanı sıra özellikle internet üzerinden faaliyet gösteren alternatif medya oluşumları da aktif bir şekilde yer almaktadır.

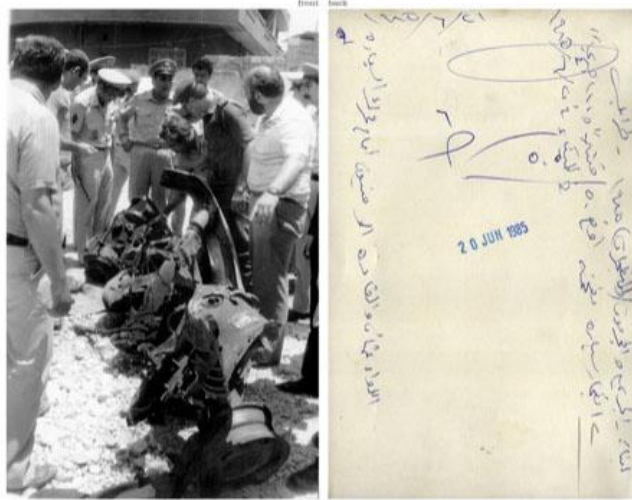
Bilgi çokluğu bilginin doğru olduğunu göstermez. Bir taraftan da bilgi çokluğu ister istemez önceki bilgilerin üzerini örter. Üstelik iktidar, ana akım medya dolayısıyla hangi bilginin ne kadar gündemde olmasını yönlendirebilmektedir. Her ne kadar insanlar tepkilerini, yorumlarını internet aracılığıyla daha açık ifade eder hale gelebilmişse de, bu biraz Jean Baudrillard’ın tanımladığı simulakr toplumlarının yarattığı etki kadardır: zararsızdır ve bir değişim gücüne sahip değildir.

Dönemlerinin eleştirel sesi olmuş kimi sanatçılar da iletişim ve bilgisayar teknolojisini yöntem olarak belirleyip çalışmalar üretmişlerdir. Hatta bazıları işlerini müze ve galerilerde sergilemek yerine interneti alternatif bir mecra olarak kullanmaktadır. Günümüz sanatçıları, internetin sonsuz kapasitedeki belleğine karşılık, gerçek/sahte bilgi ve belgelerle kurgulanmış, kişisel belleğin kuytularında kalmış tarihi açığa çıkartmaya yönelik işler üretmektedir.

A- Walid Raad: Atlas Grubu

Walid Raad 1967 Lübnan doğumlu güncel medya sanatçısıdır. Aynı zamanda Cooper Union Sanat Okulunda doçent olarak ders vermektedir. Çalışmaları video, fotoğraf ve yazınsal denemeleri içerir; sunum-performanslar gerçekleştirir.

Walid Raad, 1996'da Lübnan'da kurulan Arab Image Foundation²³⁶ (Arap Görüntü Kuruluşu) üyesidir. Bu kurum Orta Doğu ve Kuzey Afrika bölgelerinin fotografik mirasını korumayı ve biriktirmeyi amaçlar; fotoğraf albümleri yayımlar. Bunlardan biri Walid Raad ve Akram Zaatari'nin birlikte hazırladığı "Mapping Sitting: On Portraiture and Photography" isimli kitaptır. 20. yüzyıl Arap dünyasında fotoğrafların nasıl düzenlendiğine dair bir araştırma sunan kitap dört bölümden oluşur: 1- kimlik fotoğrafları 2- Orta Doğu fotoğraf geleneği 3- seyyar fotoğrafçılık 4- kurumsal grup portre fotoğrafçılığı. Raad ve Zaatari'nin çalışması sonucunda Arap portre fotoğrafının sadece bireysel ve grup olarak fotoğraflandığı değil, aynı zamanda ticari bir meta, lüks bir alışkanlık ve bir dekor malzemesi olduğu da ortaya çıkmıştır.



Resim 47, Walid Raad, 38 No'lu Defter

"The Atlas Group", Walid Raad'ın 15 yıllık, 1989-2004 arasında, Lübnan'ın 1975-1991 yıllarındaki iç savaşına vurguda bulunan bir Lübnan tarihi projesidir.

²³⁶ <http://www.fai.org.lb/> 27.1.2010

Raad film, video, fotoğraf ve metinlerden oluşan çalışmalarını karışık medya düzenlemeleri, görsel ve yazınsal denemeler ve konferans/performanslar şeklinde sunmaktadır. Atlas Group'a destek veren kişi ve kurumların bazıları gerçek bazıları kurgusaldır. Waad çalışmaları üç grupta toplanır. Type A: eser sahiplerine ait dosyalar; Type FD: buluntu dosyalar; Type AGP: Atlas grubunun ürünleri.

Birinci grupta yer alan Souheil Bachar'ın dosyası: “*Souheil Bachar tarafından üretilmiş 53 adet kısa video kaset içerir. Bachar, 1983'te Beyrut'ta kaçırılmış ve on yıl boyunca rehin tutulmuş bir Lübnanlıdır. Salınmasından sonra Bachar tutsaklığına dair 53 adet video üretmek üzere Atlas Grup'la işbirliği yapmıştır. Souheil Bachar 1980'lerde Lübnan'da kaçırılan Amerikalılarla birlikte rehin tutulan tek Arap rehinedir.*”²³⁷ Kaçırılan Amerikalıların olduğu doğrudur, ancak Bachar karakteri uydurmazdır.

Birinci grupta yer alan diğer kurgusal karakter Dr. Fadl Fakhouri, 1993'teki ölümüne kadar Lübnan'ın önde gelen tarihçisidir. Ölümünden sonra analiz etmeleri, korumaları ve sergilemeleri için kendisine ait 226 defter ve 2 kısa filmi Atlas Grup'a miras olarak bırakmıştır. Analiz edilmiş defterlerden ikisi burada sergilenmektedir. Başlık ve giriş yazısını takiben fotoğraflar veya fotoğrafların röprodüksiyonlarının yanı sıra farklı dillerde –Arapça, İngilizce, Almanca, Fransızca ve Latince- yazılmış metinler içermektedir defterler. Örneğin, “Notebook Volume 38: Already Been in a Lake of Fire” isimli defterde (Resim 47) Dr. Fadl Fakhouri bombalı arabaların fotoğraflarını ve Arapça metinler eşliğinde sunar. Resmin birinde “Gümüş Volvo, 20 Ağustos 1985, 56 ölü, 120 yaralı, 100 kg. TNT, 24 araba 11 bina yandı” yazmaktadır. Başka bir yerde, bombalanan arabaların motorlarının seri numaralarını, motorun ne kadar yükseğe fırladığı ve düştüğü yerin bilgisini verir.

²³⁷ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> 27.1.2010



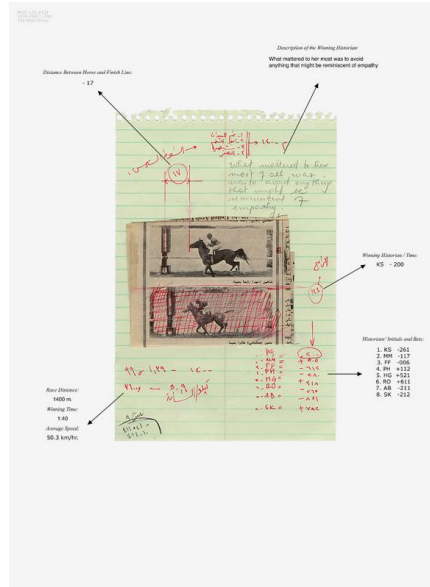
Resim 48, Walid Raad, 38 No'lu Defter

57 nolu defterin içeriği: 1976 ve 1978 arasında Dr. Fakhouri gittiği her yere yanında bir fotoğraf makinası taşıma alışkanlığı edinmiştir. Bir hekimin ya da diş doktorunun muayenehanesinin önüne geldiğinde tabelalarının fotoğrafını çeker. Düzeltilip kestiği fotoğraf sonuçlarını 57 numaralı defterine düzenleyip yapıştırmıştır (Resim 49). Savaş sırasında özellikle psikiyatri ve ortopedi doktorlarının yaygınlığına da dikkatimizi çeker böylece.



Resim 49, Walid Raad, 57 No'lu Defter

72 nolu defter (Resim 50): Lübnan savaşının büyük tarihçilerinin aynı zamanda tutkulu birer kumarbaz oldukları çok az bilinir. Bu kişilerin her Pazar at yarışlarında buluştukları söylenir. Marksistler ve İslamcılar birden yediye kadar olan yarışlarda bahse girer, Maronite ulusalcıları (Lübnan Hıristiyanları) ve sosyalistler ise sekizden onbeşe kadar olan yarışlarda bahis oynar. Daha sonraları tarihçiler, foto finiş çizgisini kaydeden fotoğrafçıların arkasında yer almaya başlamıştır. Denir ki yarışı kazanan atın varış esnasındaki sadece bir fotoğrafını çekmesi için fotoğrafçıyı ikna ederlermiş, bazılarının rüşvet verdiği söylenir. Her bir tarihçi fotoğrafçı karesini çekmeden önce – atın bitirme çizgisini geçmesinden bir saniye önce veya sonra kaç tane fraksiyon olacağı üzerine- iddiaya girerlermiş. Buradaki tarihçiler farklı inanç ve politik görüşe sahiptir. Yarışla farklı bir açıdan ilgilenirler. Kazananın bitiş çizgisini geçişi ve bu anın fotoğrafçı tarafından çekilen fotoğrafı arasındaki zamansal farklılıklar üzerine iddiaya girerler. Her kim fotoğrafçının hatasını tam olarak tahmin edebilmişse bahsi kazanır. Bu çalışma, tarihi belirleyen ve tanımlayan uzmanlar olarak tarihçilerin profesyonel çalışma ve fotografik görüntünün etkileyici gücünü ve onun tarihçiler tarafından manipüle edilebilme duyarlılığına (bazı tarihçiler fotoğrafçılara rüşvet verir!) odaklanır. Ayrıca başlığın içindeki “kayıp” kelimesi de (Missing Lebanese Wars) çeşitli imalar (başarısızlık, eksiklik, ama aynı zamanda özlem) çağırıştırır.



Resim 50, Walid Raad, 72 No'lu Defter

Fotoğraflardaki tarihçi bilgileri: 1) Onun için en önemli olan şey empatiyi anımsatan her şeyden kaçınmaktı. 2) O her zaman çeşitli düzenbazlar, ahmaklar, yeni sömürgeci ve dediğine göre ülkesini fakir ve köle durumuna getirmeye meyilli gizli anlaşmaların hayaliyle Yahudi sermayesini kullanan tüccar sınıfına işaret etmiştir.²³⁸

Walid Raad bir tarihçi ve arşivci titizliğiyle araştırmalar yapıp çalışmaktadır. Olaylara dair sunduğu tarih, kişiler, istatistikler gibi ayrıntılı dökümlerle, olayın gerçekliğini doğrulamaya çalışır. Yüzlerce veri ve fotoğrafla da destekleyerek şüpheye yer bırakmaz. Kurgusal karakterleri de güvenilir ve başarılı insanlardır. Raad yazılı ve görsel kaydın kanıt olarak kullanılma gücünden yararlanarak, aslında yazılı ve görsel kaydın nasıl da yanıltıcı olabileceğini vurgular. Ortada yaşanmış bir tarih vardır: Lübnan iç savaşı. Yaşanmış olaylar vardır: kaçırılma olayları, bombalı arabalar vs. Belgeler vardır: tutanaklar, kişisel defterler, fotoğraflar, video kayıtları. Oysa Raad, yukarıda kurgusal karakteri aracılığıyla tarihçilerden örnek vererek, yazılı, öğretilmiş, dayatılmış tarihin nasıl da taraflı ve eksik olabileceğini vurgular. Absürtleştirdiği olayda tarihçiler saniyenin binde biri bir anı doğru bilmek üzerine bahse tutuşmaktadır. Fotoğrafçıya rüşvet veren bile olur. Raad burada, tarihte bir saniyenin bile önemli olduğu, tarih yazımının keyfiliği ve tarihin yönlendirilebildiği eleştirilerini yansıtmak istemiştir diyebiliriz.

Walid Raad çalışmalarıyla, kolektif belleğe ait verileri kullanarak kişisel belleğimizin katmanlarını kıran, canlandıran bir yapı sunmaktadır. Lübnan savaşı, havaya uçan arabalar, kaçırılma olayları bilinmekle birlikte hatırladıklarımız nelerdir? Bu bağlamda Raad, örneğin kaçırılma vakasına Lübnanlı bir karakter ekleyerek; yani gerçek verileri sunarken araya şüphe tohumları atarak izleyicisinde geri dönüşler ve sorgulamalar yaratır. Diğer yandan neyin gerçek neyin yalan olduğu da her zaman için muğlâk kalır.

²³⁸ <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> 27.1.2010

B- Işıl Eğrikavuk: Karanlık Kütüphane

Işıl Eğrikavuk'un 2007 yılında Akbank Sanat Merkezi'nde sergilen "Karanlık Kütüphane" isimli videosu; yine aynı isimde 11. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında 12 Eylül 2009 tarihli Radikal gazetesinde yayınlanan işi, tarihi yeniden kurgulayan bir anlatıya sahiptir. Olay Türkiye'de, 1980 Eylül'ünde gerçekleşir. Dönem dolayısıyla ilk akla gelen 1980 askeri darbesi olmaktadır. Günümüzde ölenlerin, kayıpların, işini kaybedenlerin, yurt dışına kaçmak zorunda olanların sayısına dair bir istatistik çıkarılmış olmakla birlikte kayıpların sayısı ve akıbeti konusunda bir şey söyleyebilmek mümkün değildir. "Karanlık Kütüphane"de de evlerinden gözleri bağlanarak büyük bir kütüphaneye götürülen ve iki yıl boyunca burada tutulan 12 kişiden bahsedilmektedir. Kişi sayısı doğrudan darbenin yapıldığı güne gönderme yapmaktadır.

Metin, gazeteci Cengiz Çetin'in 29 yıl önce yaşadığı kaçırılma olayını anlattığı "Karanlık Kütüphane" isimli kitabının yayınlanması nedeniyle, bu olaya dair bilinmeyen yönlerin ortaya çıktığı haberiyle başlar. Cengiz Çetin ve kendisiyle aynı akıbeti paylaşan diğer kişilerin bilgileri de verilmiştir. İsim ve soyadları, doğum tarihleri, meslekleri ve bugün ne yapmakta olduklarına dair veriler, kişilerin birer hayali kahraman değil de sanki gerçek kişiler olduğu izlenimini güçlendirmektedir. Kaçırılanlar akademisyen, ODTÜ öğrencisi, kütüphaneci, tarihçi, arkeolog, emekli polis, müteahhit, tapu ve kadastro memuru, kabin görevlisi, lokantacı gibi mesleklere sahip kadın ve erkeklerden oluşmaktadır. Çoğunun meslek bilgisi nedeniyle kaçırıldığı düşünülür.

"Bizden tek istedikleri araştırma yapmamızdı. Ne ve kimin için çalıştığımızı bilmeyecektik. Tek yapacağımız araştırmaktı... Sabah herkesi bir masada toplayıp bize o gün hangi konuyu araştıracağımızı söylüyorlardı. O günkü görevimiz verilen konuyu araştırıp o konuyla ilgili olup bitmiş ne kadar kitap, belge, doküman varsa bulmaktı. Her şey bulunup tek tek incelendikten sonra bizden o konuyla ilgili yepyeni bir şey yazmamızı isterlerdi. Bazen isimleri değiştirmemiz icap ederdi ki, bütün

kitapları teker teker okuyup, isimleri bulup altını çizmeyi gerektirirdi. Bazen de olmuş olayları, yıllarını ya da ufacık bir detayı değiştirdik.”²³⁹



Resim 51, Işıl Eğrikavuk, Karanlık Kütüphane, 2009

Kaçırılan kişiler otorite güçlerince, yazılı tarihi değiştirmek üzere kullanılır. Olaylar, kişiler iktidarın çıkarı doğrultusunda yeniden kurgulanır. Böyle bir eylem metnin gücünü, tarihi tanımlarken metinlerin, belgelerin ölçüt olduğunu ortaya koymaktadır. Bellek öznedir ve yanıltıcıdır. Tarih, yazılı ve görsel belgelerin anlattığı şekliyle gelecek kuşaklara kalacaktır. Ancak diğer yandan, yıllar sonra gazetecinin metinlerde değişiklikler yaptıklarını anlatması, metnin güvenilir ve taraflı olabileceğinin eleştirisini ortaya koymaktadır.

²³⁹ Işıl Eğrikavuk, “O Karanlık Kütüphanede Neler Oldu?”, **Radikal 2**, 12 Eylül 2009

Yollar kütüphaneden geçenler

Seniha Gökbay

Kod adı: Şubat
Doğum yılı: 1927
Mesleği: Akademisyen
1980 yılına kadar Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi öğretim üyesi olarak görev alan Seniha Gökbay, sosyal psikoloji alanında dersler vermektedir. O yıllarda üniversitede henüz Psikoloji Kürsüsü sebebiyle görevini bırakmış ve bulunmadığından, derslerini Felsefe Kürsüsü altında vermek durumunda kalan Gökbay, kaçınıp serbest bırakılmasından hemen sonra görevine dönerek okulun Psikoloji Kürsüsü'nün kurulması çalışmalarında görev almış. Gökbay, 1983'te yakalandığı 'Hashimato Tiroiditi' hastalığı sebebiyle görevini bırakmış ve 1985'te vefat etmiş.

Cengiz Çetin

Kod adı: Haziran
Doğum yılı: 1956
Mesleği: Gazeteci
Mesleğinde Tercüman gazetesinde başlayan Çetin, 1978 yılında Fatih'te yapılan bir orman yangını tabii kati Orman Bakanı Veddî İhan'ın kazayla yanmış çıkarması haberini yapan gazeteci olarak ün kazanmış. 1978-1980 yılları arasında gazeteciliğe devam eden Çetin, kaçırılması sonrası ABD'ye sığınmış. Halen Nevada eyaletinde yaşıyor; Las Vegas Sun gazetesinin diji haberler servisinde çalışıyor.

Fuat Gencal

Kod adı: Eylül
Doğum yılı: 1925
Mesleği: Emekli polis
Kaçırıldığında 55 yaşında emekli bir polis memuru olan Gencal'ın geçmişte ait polis tutanaklarını ele geçirmek amacıyla kaçırıldığı belirtiliyor. Gencal kaçırılmasından kısa süre sonra vefat etmiş. Hayatta olan eşi Süreyya Gencal ise bu konu hakkında konuşmak istemiyor.

Nazım Sipahioğlu

Kod adı: Ocak
Doğum yılı: 1939
Mesleği: Kütüphaneci
Ceviz Çetin, kitabında Nazım Sipahioğlu'nun arşivciliği sistemlerini çok iyi bildiğini ve mesleki bilgisi nedeniyle kaçırıldığını yazıyor. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mezunu Sipahioğlu, mezun olur olmaz kütüphaneciliğe başlamış ve kaçırıldığı güne kadar Beyazıt Kütüphanesi'nde çalışmış. Kaçırılma hadisesinden sonra kütüphaneciliğe ara veren Sipahioğlu, 1984'te tekrar mesleğine dönmüş, 1988'de emekliye ayrılmış ve 'Yalova'daki yazısına çekilmiş. 1992'de ölen Sipahioğlu'nun yaşadıklarıyla ilgili kendisine ait yazılı hiçbir kayıt bulunmuyor.

İhsan Semerci

Kod adı: Mayıs
Doğum yılı: 1948
Mesleği: Arkeolog
Kaçırıldığında Çorum merkezde bağlı Büyük Güllücek Köyündeki Kaletepe'de kazı çalışmasından yeni dönmesi olan İhsan Semerci, bölgede Hitit kültürüne öncülük eden daha eski kültürlerin araştırılmasında önce bir rol oynayan bir arkeolog. Çetin kitabında İhsan Semerci'nin tarihi araştırmalar için kullandığını ve kendisinden Hitit dönemine ait kayıtları ansiklopedilerden silmesinin istendiğini anlatıyor.

Süleyman Turhan

Kod adı: Kasım
Doğum yılı: 1945
Mesleği: Mühendis
Aslen Lefkoşalı olan Süleyman Turhan, üniversite eğitimi için geldiği Ankara'da inşaat sektörüne girip kendi firmasını kuran bir işadami. Kaçırıldıktan sonra gittiği Almanya'da evlenerek Dortmund'a yerleşen Turhan, halen Almanya'da ikamet etmekte.

Selma Küçüköl

Kod adı: Ekim
Doğum yılı: 1962
Mesleği: Kabin görevlisi
0 dönem henüz yeni Türk Hava Yolları'nda kabin görevlisi olarak çalışmaya başlayan Küçüköl, gerçekleştirilecek mühtemel bir uçak kaçırma planında yardım etmesi amacıyla kaçırılmış. Küçüköl'un mesleki deneyiminin örgüte yeterince faydalı olmayacağı anlaşıncaya, gazete arşivlerini değiştirmede kullanıldığı kitapta belirtiliyor.

Teoman İnan

Kod adı: Temmuz
Doğum yılı: 1960
Mesleği: Bürokrasi
Kaçırıldığı yıl ODTÜ Makine Mühendisliği Z. sınıf öğrencisi olan Teoman İnan'ın zamanın politik görüşleriyle alakası olmayan, kendi halinde fakat oldukça başarılı bir öğrenci olduğu kitapta yer alıyor. İnan'ın genç ve teknolojiyi takip eden bir kişi olması sebebiyle kaçırılmış olabileceği de belirtilmiş.

Hayrettin Durcan

Kod adı: Nisan
Doğum yılı: 1950
Mesleği: Lokantacı
"Karanlık Kütüphane" adlı kitapta Hayrettin Durcan'ın esnaflık yaptığı Ankara'da oldukça geniş bir çevreye sahip olduğu belirtiliyor. Durcan'ın, kaçırılan diğer şahısların yaptığı gibi araştırma faaliyetlerinde görevlendirilmek yerine sık sorulduğunda ve istihbaratına başvurduğunda yine yazılı bilgiler arasında, Durcan, 1982 yılında serbest kalınca Ankara'ya dönme yerine memleketi Konya'ya yerleşmeyi tercih etmiş, lokantacılığa orada devam etmiş. Durcan'ın üç oğluyla birlikte işlettiği Dörtler Lokantası, günümüzde halen Konya'nın en şık lokantalarından biri.

Ziya Nefrislu

Kod adı: Mart
Doğum yılı: 1948
Mesleği: Tarihçi
Ziya Nefrislu kaçırılan isimler arasında kendisinden tekrar haber alınmayan tek kişi. Ziya Nefrislu'nun tarih bilgisinin grubun araştırmalarında faydalı olduğu düşünülüyor.

Münevver Çil

Kod adı: Ağustos
Doğum yılı: 1960
Mesleği: Coğrafya öğretmeni
1978'de Buca'daki İzmir Eğitim Enstitüsü'nden mezun olan Çil, aynı yıl Ankara Beypazarı'nda Bulunan Kırsal Ortaokulu'nda meslek hayatına başlamış. Kaçırılma hadisesiyle ilgili ka- maoyuna en çok demeyen isimlerden olan Çil, örgütün kendisinden özellikle çeşitli haritalar üzenindeki iş ve kazaaba adlarını değiştirmesini istediğini belirtmiş. 1985'te evlendikten sonra İstanbul'a yerleşen Çil, halen Büyükdere'de özel bir ilköğretim okulunda görev yapıyor.

Musa Tepecik

Kod adı: Aralık
Doğum yılı: 1960
Mesleği: Devlet memuru
1960, Martin doğumlu Tepecik, 1978'de geldiği Ankara'da açılan Tapu ve Kadastro memur sınavını kazanarak devlet memuru olarak çalışmaya başlamış. Tepecik'in devlete ait arazileri iyi bildiği ve grubun arazi sahiplerine ait tapuları değiştirmesine yardımcı olduğu da kitapta belirtilmiş.

Resim 52, Işıl Eğrikavuk, Karanlık Kütüphane, 2009

Her iktidar kendi tarihini yazmıştır. Örneğin Nazi dönemi Almanya'sında sistem karşıtı birçok kitap yakılıp yok edilmiştir. Dejenere sanat diye tanımladıkları sanat eserlerini, önce, dejenere sanat örneği olarak insanlara sergilemişler, sonra da elden çıkarmışlardır. Çin'de Google arama motorunda bazı konular sansürlenmiştir. Hatta son olarak, müzik paylaşım sitelerinde yer alan şarkıların sözlerinin de yer alması zorunluluğu getirilmiştir. Böylece aykırı olabilecek şarkı sözlerinin denetimi ve sansürü mümkün kılınabilecektir.

Metnin gücünün yanı sıra fotoğraf da otoritenin çıkarı için kullanılmıştır. Milan Kundera'nın "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği" isimli romanında kadın kahraman protestolar sırasında fotoğraf çeker. Kendisi tutuklanır ve fotoğraf makinasına el konulur. Konuşmayı, isim vermeyi reddeder. Ancak fotoğraflarındaki kişiler deşifre olmuştur. Bu yüzden kendisi serbest bırakılır, fakat fotoğrafları yüzünden birçok kişi tutuklanır.

Işıl Eğrikavuk da otuz yıllık tarihin katmanları arasında yeniden bir metin yazar ve bu metni 12 Eylül 2009 günü yayınlanır. Metnin içinde bir kez bile “darbe” kelimesi geçmediği halde okuyucu kişisel belleğinde, o “karanlık kütüphane”de bu kelimeyi hatırlamaktadır. Sanatçı “*Her gün dilsel ve görsel olarak karşı karşıya kaldığım bilginin yapı bozumu, sorgulanması ve yeniden inşası üzerine araştırıyorum*”²⁴⁰ der. Ezberletilmiş, öğretilmiş tarihi eleştirmenin aracı, gerçek olayları yeniden kurgulayıp, gerçekliği güçlendiren belge ve görselleri üretmek ve bunları kullanmaktır. Gazetede yayınlanan metnin sonunda “bu yazı 11. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında yapılan bir projedir” ibaresi yer almaktadır. Belki bu bilgilendirme olmasa, okuyucu, 12 kişinin kaçırıldığı bu olayın gerçek olmadığını düşünmeyecektir bile. Kişisel verilerin karakterlerin gerçekliğini doğrular nitelikte olması ve olayın geçtiği dönem dolayısıyla metnin inandırıcılığı güçlü kılınmıştır.

Cengiz Çetin

Kod adı: Haziran

Doğum yılı: 1956

Mesleği: Gazeteci

*Mesleğine Tercüman gazetesinde başlayan Çetin, 1978 yılında Fatih’te yapılan bir orman yangını tatbikatı sırasında dönemin Orman Bakanı Vecdi İlhan’ın kazayla yangın çıkarması haberini yapan gazeteci olarak ün kazanmış. 1978-1980 yılları arasında gazeteciliğe devam eden Çetin, kaçırılması sonrası ABD’ye göç etmiş. Halen Nevada eyaletinde yaşıyor; Las Vegas Sun gazetesinin dış haberler servisinde çalışıyor.*²⁴¹

C- Joan Fontcuberta: Googlegramlar ve Orogenesis

Joan Fontcuberta (1955) sanatçı, eğitmen, yazar, küratör ve editör olarak sanat alanında faaliyetler göstermektedir. Özellikle fotoğrafın gerçekliğini sorgulayan fotoğraf işleriyle bilinmektedir. Örneğin bir bilim adamı edasıyla sahte hayvan ve bitkilere ait fotoğrafları (uydurulmuş) bilgiler eşliğinde sunar, sahte denizkızlarına ait fosilleri sergiler. “Googlegrams” (2005) isimli işi, zamanımızın

²⁴⁰ <http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2007/artists/egrikavuk.html> 18.11.2009

²⁴¹ Eğrikavuk, **a.g.e.**

ikonları haline gelmiş görüntülerin seçkisinden oluşmuştur. Bunun için kullandığı foto-mozaiik programı, araştırma motoru olarak internetten Google'ı kullanır ve kullanıcının belirlediği kıstaslara göre binlerce görüntü arasından araştırma yapar.

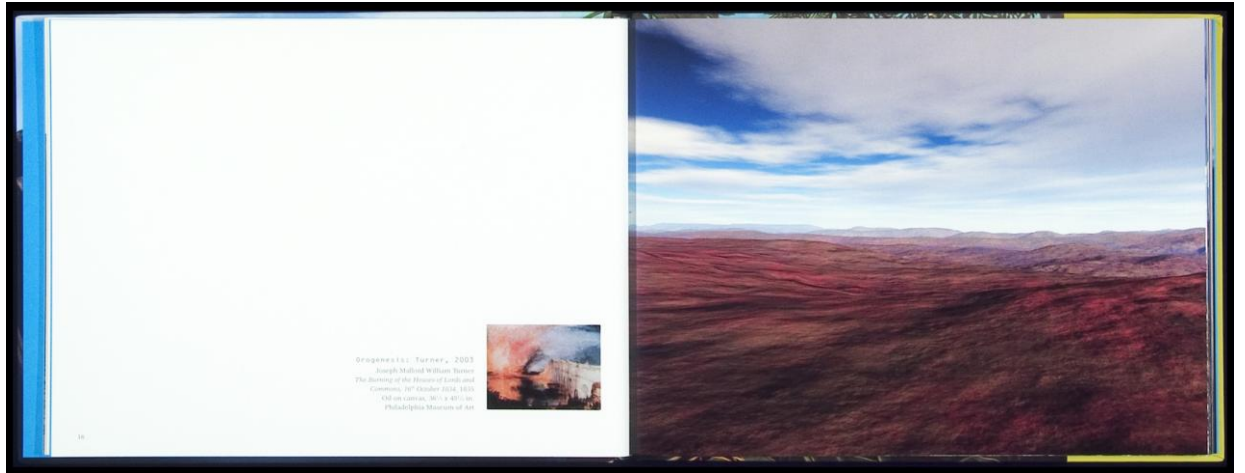


Resim 53, Juan Fontcuberta, Googlegram 5, Abu Gharib, 2005

Fontcuberta'nın niyeti, insanların inançları doğrultusunda internette paylaşılan yaygın bir evrensel ve demokratik bilincin ironik bir eleştirisini yaratmaktır. İnternet, her çeşit bilginin yoğun bir şekilde yer alabildiği bir mecradır; hem insanların görüşlerini paylaşabildiği hem de görüşlerin yönlenebildiği bir alan yaratır. Böylece Fontcuberta, bir kavram veya görüntü üzerine en yaygın olan bilgiye

ulaşabilmektedir. Bunun doğruluğu veya yanlışlığını sorgulamaktan çok yaygın olan kanıyı tespit etme üzerinedir çalışması. Örneğin “Abu Ghraib” googlegram’ı, Abu Ghraib ile en ilgili görsellerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur; doğal olarak George Bush’un çok sayıda portresi yer almaktadır. İnternet birçok fikrin ve görsellerin birbiriyle bağlantısını sağlayan dünyanın belleğini oluşturma kapasitesine sahiptir. *“Googlegram, bilginin özgürce yer değiştirdiği ve birbiriyle bağlanabildiği bir ütopya tartışması üzerine bir projedir.”*²⁴²

Dağ oluşumu anlamına gelen “Orogenesis”^{*} isimli çalışmasında Fontcuberta, Terragen programı yardımıyla, ikon olmuş manzara resimleri ve fotoğraflarını sayısal verilere dönüştürür. Terragen fotorealistik manzara resimleri yapmaya yarayan bir programdır. İstenilen şekilde dağlar, denizler, gökyüzü yaratmak, ayarları sayesinde şeffaflık, parlaklık, gölge vb. efektler uygulamak mümkündür.



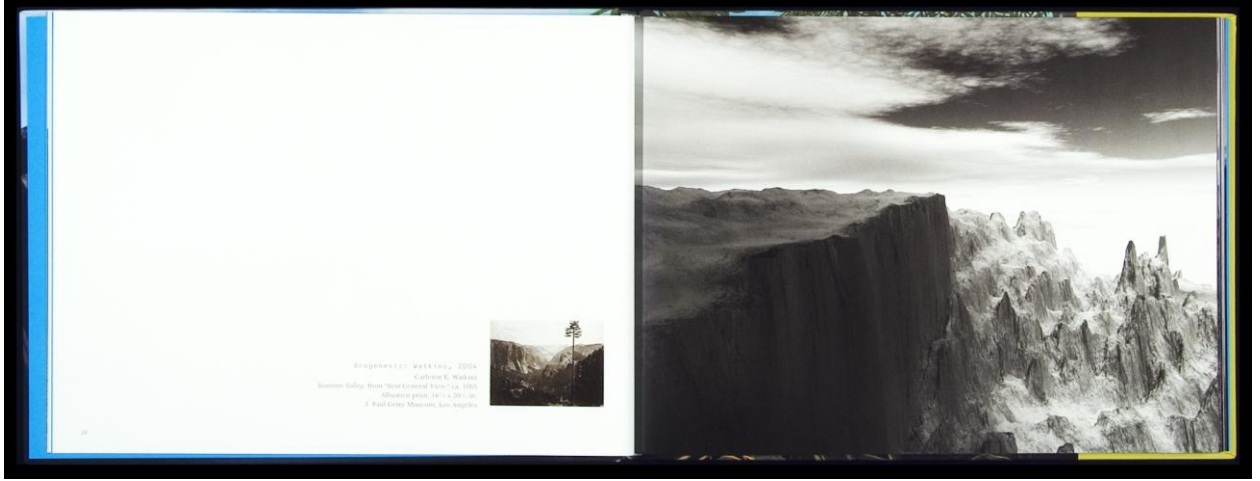
Resim 54, Juan Fontcuberta, Orogenesis: Turner, 2003

“Orogenesis, Turner, 2003” isimli çalışmada kaynak olarak William Turner’in “The Burning of the Houses of the Lord and Commons”, 1835 resmini almış, işlendikten sonra aşağıdaki sonuç ortaya çıkmıştır. Yeni sanal resimde yangın veya binadan hiçbir iz yoktur, tek benzerlik kırmızı ve mavi tonlardır. Sanal resmin isminin Turner olması, adı haricinde hiçbir ortaklık taşımaz.

²⁴² <http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&page=45> 28.1.2010

* Aperture tarafından “Landscapes Without Memory” 2005 ismiyle yayınlanmıştır.

“Orogenesis, Watkins, 2003” isimli çalışmada ise bu sefer kaynak olarak bir fotoğrafı kullanır. Carleton Watkins’ın 1865 yılında Yosemite Vadisi’nde çektiği fotoğrafı işlenerek aşağıdaki resme dönüşür. Görüldüğü gibi ağaç ortadan kalkmış, dik kayalar ortaya çıkmıştır.



Resim 55, Juan Fontcuberta, Orogenesis: Watkins, 2003

Fontcuberta yayınlanan albümde, kaynak olarak aldığı resim ve fotoğrafları bilgileriyle birlikte küçük boyda, sanal resmin yanında sunar. Her ne kadar küçük bir tanımlayıcı resim olarak duruyorsa da (sanal resim hemen yanında büyük boyda basılmıştır) sanki Fontcuberta’nın dikkat çekmek istediği sanal resim değil de, kaynak teşkil eden orijinal resim veya fotoğraftır. Bir nevi fotoğraf ve sanat tarihini bize tekrar hatırlatmaktadır. Sayfaları çevirirken bir süre sonra, birbirine benzemeye başlamış sanal manzaralara değil de Dali’ye, Turner’a, Atget’ye dalıp gidersiniz.

Fontcuberta’nın çalışmasında resimler, fotoğraflar dolayısıyla belleğimizde yer etmiş görüntüler, sayısal kodlamaların analizi doğrultusunda yeni bir sanal görüntü haline gelir. Bu yeni görüntü bize tanıdık gelir ama gerçek görüntüyü temsil etmez. Kaynak teşkil eden resim ve fotoğraflar birer temsilken, Terragen ile temsilin temsili yaratılır. Katmanlar arasında gerçek bir yerlerde durmaktadır ancak görünen tamamen sanal bir dünyaya ait bir manzardır. *“Düşlerimizin ve sanatın olanaklarının metaforik olarak genişletilmesi, aynı zamanda bilimsel bir metaforun*

eleştirisi, bilinen ve tanıdık gelen üzerinden belirsizliğin tanımlanmasıdır.”²⁴³
Fontcuberta'nın çalışmaları dolayısıyla genel bir kanı olan gerçekliği temsil eden fotoğraf, bilim ve teknolojiye yeniden, şüpheli bir gözle bakmak gerekmektedir. Varolan ve günümüz teknolojileriyle yaygınlaşan bilgi yanıltıcı olabilmektedir.

D- Burak Arıkan: Ergenekon.tc

Akademisyen ve sanatçı olan Burak Arıkan bilgisayar programları yazarak, insanların makinalarla olan etkileşimleriyle büyüyen ağı sistemler yaratır, web üzerinden çalışmalar üretir. Ele aldığı konular kültürel sürdürülebilirlik, ağı sistemler, mikro emek ve yeni nesil politika üzerinedir. Çalışmalarını baskı, animasyon, görsel yazılım ve çeşitli elektronik/fiziksel malzemelerle sunar. İşleri Venedik Bienali, MoMA, Ars Electronica, Neuberger Sanat Müzesi, Sonar Festivali, DEMF, Art Interactive, Hafriyat gibi çeşitli ortamlarda gösterilmiştir. MIT, Rhode Island Tasarım Okulu, New York Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi dahil çeşitli okullarda ders vermiştir.²⁴⁴

Burak Arıkan'ın Şubat 2009'da Lüks apartmanının altıncı katında sergilenen “Ergenekon.tc” isimli işi üç ana bölümden oluşmaktadır. İlki bir bilgisayar programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir:

“Ergenekon.tc projesini oluşturan bilgisayar programlarından biri iddianamenin tümünü analiz ederek isimlerin metin içindeki yakınlıklarına ilişkilerini çıkarır; diğeri ilişkilerden oluşan ağı gösterir. Ortaya çıkan haritada isimlerin büyüklüğü tekrarları, isimler arası göreceli yakınlıklar ilişkilerin yoğunluklarını, koyu bölgeler bağlılık sıklığından oluşan merkezleri gösterir.”²⁴⁵

²⁴³ <http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=AP509&i=&i2=&CFID=6801009&CFTOKEN=83582468> 28.1.2010

²⁴⁴ <http://ergenekon.tc> 29.1.2010

²⁴⁵ <http://ergenekon.tc>



Resim 56, Burak Arıkan, Ergenekon.tc, 2009

Bu programın neticeleri büyük boyda basılarak duvara yapıştırılır. Böylece ziyaretçiler ortaya çıkan diyagramı rahatlıkla okuyabilmektedir. Diğer diyagramlar yedi adet televizyonda gösterilir. Ergenekon davasına bağlanan arayüz üzerinde diyagramlar gözükmemektedir. Bir diğer odada ise iddianamenin bilgisayardan alınmış çıktısı bulunmaktadır. Ergenekon İddianamesi'nin medyaya dağıtılan kopyası PDF formatındadır. Ancak PDF içerisinde kelime aratmak mümkün değildir; çünkü bilgisayar ortamında yazılan metnin çıktısı alındıktan sonra dosya “resim” olarak PDF’ye kaydedilmiştir. Arıkan da bu durumun absürtlüğünü vurgulamak adına metnin tamamını saman kâğıdına bastırarak sergiye gelen ziyaretçilerin kalemle üzerinde not almasına olanak sağlar.

Burak Arıkan'ın Engin Erdoğan ile birlikte gerçekleştirdiği “Kullanıcı Emeği İşaretleme Dili” 2008, (ULML: User Labor Markup Language)²⁴⁶ isimli çalışma, bir servisi kullanırken verilen emeği ortaya çıkaran bir veri yapısı önerir. Bir servis kullanırken yapılan her işlem dolayısıyla üretim yapılmış olur; örneğin 120 fotoğraf eklemek, 15 etiket yapıştırmak, 17 arkadaş eklemek, 24 kişi davet etmek gibi işlemler “kullanıcı emeği” olarak tanımlanır. Arıkan bu yapıyı üçe ayırır:

“Bugün hemen her servisin sosyal ağı olmasını, iletişimin yarattığı ve değiştirdiği güç ilişkilerini de göz önüne aldığımızda bu yapı üç bölümden oluşuyor:

²⁴⁶ www.userlabor.org 29.1.2010

‘Eylemler’ – bir kullanıcı olarak kendi yaptıklarım; ‘tepkiler’ – arkadaşlarımla benim yaptıklarım tepkileri; ‘ağ’ – sosyal ağımın potansiyeli... ULML ne yaptığının değil, ne kadar yaptığının hesabını tutuyor, emeği ölçmek için bir çerçeve, bir standart sağlıyor.”²⁴⁷

Günümüzde sadece web ortamı dolayısıyla değil kullandığımız iletişim servislerinin, yaptığımız alışverişlerin bilgileri kayıt altındadır. Bu bilgiler “tüketici profili”ni kullanacak diğer şirketlere satılır. Facebook gibi sosyal paylaşım ağlarında ne kadar aktif ve sosyal iseniz, sizin üzerinizden bilgiyi alıp paraya dönüştürmeleri de o kadar mümkün olmaktadır. Yani kullanıcının emeği sömürülmektedir.

²⁴⁷ Löker, **a.g.e.**, s. 44

SONUÇ

Tezin yapısı André Malraux'nun Hayali Müze kuramı üzerinden gelişmiştir. Ancak hem onun kuramıyla benzerlik taşıması hem de ikinci bölümde yer alan hipermetin mantığına örnek teşkil etmesi bakımından Aby Warburg'dan bahsetmek gerekli görülmüştür. Warburg'un Pathos Formula kuramı, Mnemosyne Atlas projesi ve kütüphanesinin sistematiği konumuzu tanımlamak açısından aydınlatıcı olmuştur. Pathos Formula, sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonları yardımıyla karşılaştırmalı çalışmalarda ortaya çıkan ortak duruş ve figürlerin farklı kültür ve dönemlerde tekrarlandığı saptamasına dayanır. Bu yöntem başta sanat tarihi çalışmalarında olmak üzere günümüzde hala uygulanmaktadır. André Malraux'nun Hayali Müzesinin temeli de sanat eserlerinin fotografik röprodüksiyonlarının birlikteliğinden oluşmaktadır. Warburg'un ölümüne değin gerçekleştirdiği Mnemosyne Atlas, yani Bellek Atlası panoları da benzer bir yapıyı teşkil etmektedir. Her bir panoda yer alan fotoğraflar Warburg'un anlatısının görsel metinleridir. Bu fotoğraflar siyah kumaşla kaplanmış panolar üzerine iğnelenmektedir. Dolayısıyla Warburg için yeni bir metnin yer değiştirebilen interaktif elemanlarıdır. Bu şu anlama gelmektedir: Malraux'nun da vurguladığı gibi tek bir öğretisi yoktur; önümüzde sanat eserlerinin yer aldığı görsel bir dünya vardır ve kendi ilişkilendirme nedenlerimiz doğrultusunda bir araya getirebileceğimiz anlatılar gerçekleştirebiliriz. Bu anlayış aynı zamanda belli dönem, tür ve kültür üzerinde sunulan klasik müzecilik anlayışına karşı olan bir duruştur. Tezin üçüncü bölümünde yer alan Marcel Broodthaers, Hans Haacke ve Louise Lawler'in çalışmaları da bundan dolayı seçilmiştir.

Aby Warburg'un kütüphanesini düzenleme ve uygulama sistematiği, klasik kütüphanecilik sistematiğinin hiçbirine uymamaktadır. Tarih, tür veya yazara göre düzenlenmiş bir kayıt sistemi yoktur. Çocukluğundan itibaren biriktirdiği kitapların yer aldığı Hamburg'daki mekân oval bir yapıdadır. Dolayısıyla kitaplar da bu çemberi takip eden raflarda yer almaktadır. Bu şunu göstermektedir: kitap rafları arka arkaya gelen raflar yerine birbirini gören raflarda sergilenmektedir. Yani tüm kitaplar birbirini görmektedir. Kitapların düzenlenişi ziyaretçilerini yoracak bir kaos

içermektedir. Ancak bazılarına göre kaos olarak tanımlanan şey aslında tam da Warburg'un zihnini temsil etmektedir. Çünkü o hiçbir zaman belli bir tür ve varolagelmış öğretilerin içerisinde kalmamıştır. Onun zihni dünyanın tüm görsel ve metinlerini içeren ve yeni bağlantılar kurabilen bir işleyiştir. Benzer bir şekilde Malraux'nun, dünyanın tüm sanat eserlerinin görsellerini içeren Hayali Müzesini bir kaos ortamı olarak tanımlayan bazı eleştirmenler olmuştur. Onlara göre dünya zaten kaos içersindedir ve yeni bir kaosa gerek yoktur. Halbuki bu tezin de savunduğu gibi, bu bir kaos değil, varolan öğreti ve biçime bir başkaldırı ve kişisel yorumlara öncelik veren bir yapıdır. Bu yüzden tezin ikinci bölümünde yer alan yaratıcı internet kullanıcılarını, bilgi kirliliği yaratan bir grup olarak değil, herkesin kendi yorumunu iletebildiği bir mecranın bireyleri olarak ele alınmıştır; ancak genel eleştirilere de yer verilmiştir.

André Malraux tezin birinci bölümünde anlatıldığı gibi birçok yönüyle öne çıkan bir kişidir. Her ne kadar bizim çalışmamızın temelini Hayali Müze kuramı oluştursa da, siyasetçi veya edebiyatçı olarak düşünce yapısını tanımanın, Hayali Müze kuramını anlamakta yardımcı olacağı düşünülmüştür. Örnek olarak, edebiyatını tek kelimeyle tanımlamak istersek hümanist bir düşünce yapısını barındırdığını söyleyebiliriz. Veya Kültür Bakanı olarak gerçekleştirdiği hizmetlerin temelinde, kültür merkezleri dolayısıyla, sanatı olabildiğince çok kişiye ulaştırma isteğinin yattığı görülmektedir. Bunlar onun Hayali Müzesinden bağımsız düşünceler değildir. Çünkü fotografik röprodüksiyonlar dünyanın farklı kültürlerini tanıma imkanı yaratır; diğer kültürleri tanımak Batı sanatının egemenliğini sarsar. Yirmili yaşlarında Asya'ya yaptığı seyahatler dolayısıyla edindiği bilgilerin Batı sanatının başyapıt tanımını değiştirebileceğini görmüştür; bu yüzden dünyanın tüm sanat eserlerini bir araya getirmenin yolunun fotografik röprodüksiyon olduğunu savunmuştur. O sadece Fransa veya Avrupa sanatıyla değil tüm evrenle ilgilenir. Yani insanlık kavramıyla ilgilenir. Aynı zamanda Warburg'la benzer bir şekilde, fotografik röprodüksiyonun gözden kaçan bir takım ayrıntıları belirginleştirdiğine inanmaktadır. Bu da Pathos Formula gibi, birbirinden bağımsız dönem ve kültürlerin ortaklık teşkil ettiğini ortaya koyar.

Bu tez çalışmasının üzerinde durduğu en önemli nokta, eşitlik ve demokratikleşmedir. İkinci bölümde yer alan bilginin internet üzerinde paylaşımına açılması bu yüzden önemlidir. Bunu sağlayan öncelikle fotografik röprodüksiyon olmuştur. Fotografik röprodüksiyon dünyanın dört bir yanını önümüze getirmiştir. İkinci aşama ise bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle oluşmuştur. Çok hızlı gelişen bu teknoloji, ülkeler arasındaki ekonomik veya kültürel farklılığın minimuma inebildiği tek alandır. Görsel veya yazınsal bilgiye ulaşma ilk defa bu kadar yaygın biçimde gerçekleşmektedir. Bunun için Wikipedia'nın kaç dilde yayınlandığına bakarak bir fikir edinilebilir. En önemlisi sansür uygulamalarına rağmen internetten bilgiye ulaşmak bir şekilde mümkün olabilmektedir. Bu anlamda kolektif ve bireysel bellek tanımlamaları yeniden gündeme gelmiştir. Çünkü kolektif bellek genel kanıyı ve öğretiyi temsil eder; bunlar daha çok sistem ve iktidar tarafından empoze edilen bilgilerdir. Halbuki özellikle bilgisayar teknolojisinin olanaklarını kullanarak bilgiyi paylaşımına sokan kullanıcılar dolayısıyla bilgi yeni bir mecra kazanmıştır. Web 2.0 teknolojisinin bilginin alınmasını ve eklenmesini sağlayan yapısı, bireylere bilgiyi paylaşımına açmıştır. Bu da alternatif medya, alternatif yorum ve bilgilendirmenin önünü açmıştır. Demek ki Malraux'un da öngördüğü gibi bilgi demokratikleşmektedir. Bu ortam kesinlikle kaos veya bilgi kirliliği barındırmamakta, tam tersine kişiye sorgulama ve yeniden yorumlama imkanı sağlamaktadır.

Kişiler veya kurumlar, gelişen bilgisayar teknolojisinden geri kalmak durumunda değildir. Bu durumdan iki taraf da faydalanmaktadır. Arşiv ve koleksiyon sahipleri, kısmen de olsa görsel ve yazınsal arşivlerini internette paylaşımına açarak kar sağlamaktadır. Dünyanın dört bir yanındaki araştırmacılar, yeni bilgilere ulaşarak yeni yorumlar geliştirebilmekte; koleksiyon sahipleri ise prestijlerini arttırmaktadır.

Günümüz bilgisayar teknolojisi aslında edebiyatta süregiden “yazarın ölümü”, “açık yapıt” veya “aktif okuyucu” tanımlamalarının karşılığının olduğu bir mecrayı da temsil etmektedir. Büyük öngörü sahibi Borges de bu konuda da ilk örnekleri vermiştir. Labirent, hipermetin, rizom yapı onun eserlerinde yıllar

öncesinde yer almıştır. Öykülerinin başka konulara açılan hipermetinsel yapısını bilenler için, günümüz internet teknolojisinin katmanlı ve hipermetinsel kurgusu yabancı gelmeyecektir. Aynı zamanda bu interaktif metinler, en başta bahsettiğimiz Aby Warburg'un kütüphane sistematüğini hatırlatmaktadır. Yaklaşık yüz yıl öncesine giden bu anlayış, Warburg ve Malraux gibi kişileri ele almamızın önemini göstermektedir.

Sanatçılar dolayısıyla hem gündemi hem de gündem eleştirisini takip etmek mümkündür. Onlar günün teknolojisini, kendi eleştirel yorumlarını dile getirmenin bir aracı olarak kullanırlar. Kolektif bellek ve tarihin, bireysel bellek ve tarih eleştirisine dönüştüğü çalışmaların çokluğu, fotografik röprodüksiyon ve bilgisayar teknolojilerinin kullanımıyla koşut olarak gelişmiştir. Walid Raad, Joan Fontcuberta, Işıl Eğrikavuk ve Burak Arıkan bundan dolayı seçilmiştir. Malraux'nun öngörüsü hem günümüz teknolojisinde hem de sanatsal çalışmalarda karşılığını bulmuştur.

Sonuç olarak; fotografik röprodüksiyon yeni bir bakış açısı ve bireylere kendini ifade etme yetisi kazandırmıştır. Bilgiyi çoğaltmış ve evrenselleştirmiştir. Günümüzde ise görsel ve yazınsal bilgi dijitalleştirilip internet ortamında paylaşımaya açılarak daha demokratik ve eşit bir hale gelmiştir. Her bilgi önemlidir ve paylaşılmaya değerlidir. Alıcısı bir uzman veya sıradan bir internet kullanıcısı olabilir. Şu kesindir ki, yapıtlar hiç olmadığı kadar açık, okuyucular da bir o kadar aktif ve yaratıcı hale gelmektedir. Herkesin kendini bulacağı bir yol veya yolunu yitireceği bir labirent mevcuttur. Önemli olan bireylerin kişisel düşünceleri, bunları iletecek bir mecralarının olması ve sınırların olmadığı, Malraux'ya göre duvarları olmayan bir müze yaratabilmektir.

EK

Hipermetnin Tarihi²⁴⁸

1945 Vannevar Bush Memex'i önerir.

1965 Ted Nelson "*hypertext*" terimini türetir. (daha sonra *Literary Machines* kitabında ayrıntılı bir şekilde bunu ele alır.)

1967 *The Hypertext Editing System* ve FRESS, Brown University, Andy van Dam

1968 Doug Engelbart, *NLS* sisteminin demosu, FJCC'da.

1975 *ZOG* (KMS diye bilinir): CMU

1978 *Aspen Movie Map*, ilk hipermedya disk, Andy Lippman, MIT Architecture Machine Group (şu an Media Lab)

1984 Telos'dan görüntü dosyası; sınırlı hipermedya veri tabanı daha çok Macintosh için uygundur.

1985 *Symbolics Document Examiner*, Janet Walker

1985 *Intermedia*, Brown University, Norman Meyrowitz

1986 *OWL Guide'i sunar*, ilk en yaygın hipermetin mevcut.

1987 *Apple HyperCard'i sunar*, Bill Atkinson

1987 *Hypertext'87*, hipermetin üzerine ilk en büyük konferans.

1991 CERN'de World Wide Web ilk global hipermetin haline gelir, Tim Berners-Lee

1992 *New York Times Book Review* kapağında hipermetin kurgusu üzerine hikaye.

1993 Mosaic İnternet uygulaması, National Center for Supercomputing Applications

1993 *A Hard Day's Night* hipermedya üzerine ilk uzun metrajlı film. (orijinali Macintosh içindi; şimdi Windows için de mevcut)

1993 Hipermedya ansiklopedileri basılı ansiklopedilerden daha çok satılmakta.

1995 Netscape Corp.'un pazar değeri \$3B üzerinde olur. (1998: AOL Netscape'i \$4B satın alır.)

²⁴⁸ Jacob Nielsen, "*Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*", Morgan Kaufmann Publishers, 1995,

<http://www.useit.com/papers/hypertext-history/> 12.1.2010

KAYNAKÇA

A- KİTAPLAR

- AARSETH, Espen J.; **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997
- ADORNO, Theodor W.; **Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi**, Çeviri: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, İletişim, İstanbul, 2008
- AKDENİZ, Yaman; **Beyaz Kitap**, Papatya, İstanbul, 2003
- ANDERSON, Susan M.; **The Communist Experience: Silone, Koestler, Spender, Malraux**, MA, The University of Western Ontario, 1966
- ARTUN, Ali, **Sanatçı Müzeleri**, İletişim Yay., İstanbul, 2005
- ARTUN, Ali; **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 1**, İletişim, İstanbul, 2006
- ARTUN, Ali; **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 2**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- ARTUN, Ali; **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, İletişim, İstanbul, 2008
- BARBIER, Frédéric ve Catherine Bertho Lavenir; **Diderot'dan İnternete Medya Tarihi**, Çeviri: Kerem Eksen, Okuyan Yayın, İstanbul, 2001
- BARKER, Emma; **Contemporary Cultures of Display**, Yale University Press, Italy, 1999
- BARTHES, Roland; **S/Z**, Çeviri: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- BATU, Hamit; **Hayali Müzede Türk Sanatı: Kültürel Tanıtma Konusunda Bir Deneme**, Can Matbaa
- BATUR, Enis, **İmgeleri Kim Dinler**, YKY, İstanbul, 2004
- BAYNES, Ken; **Toplumda Sanat**, YKY, İstanbul, 2002
- BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, YKY, İstanbul, 1993
- BERGER, Maurice; **Minimal Politics**, Fine Arts Gallery University of Maryland, USA, 1997

- BOLTON, Richard; **The Contest of Meaning**, The MIT Press, England, 1999
- BORGES, Jorge Luis; **Ficciones- Hayaller ve Hikâyeler**, Çeviri: Fatih Özgüven, İletişim, İstanbul, 2005
- BORGES, Jorge Luis; **Yolları Çatallanan Bahçe**, Çeviri: Fatih Özgüven, Can yayınları, İstanbul, 1988
- BORGEMEISTER, Rainer; **Broodthaers: Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present**, edit: Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, 1988
- BOURKE, Katherine; **In Between Space**, Ma, University of Calgary, 2002
- BUCHLOH, Benjamin H.D.; **Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs**, MIT Press, 1988
- BUCK-MORSS, Susan; **Küresel Bir Karşı Kültür**, Çeviri: Süreyya Evren, Versus, İstanbul, 2007
- BURKE, Peter, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafçılığa Tarihin Görgü Tanıkları**, Kitap Yay., İstanbul, 2003
- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, İletişim Yay., İstanbul, 2003
- CADAVA, Eduardo; **Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler**, Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, Metis, İstanbul, 2008
- CARBONELL, Bettina Messias; **Museum Studies: An Anthology of Contexts**, Blackwell Publishing, UK, 2004
- CASTELLS; Manuel; **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çeviren: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005
- CORRIN, Lisa G., **Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves** ed. by Lisa G. Corrin, New York, New Press, 1994
- CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çeviri: Elif Daldeniz, Metis, İstanbul, 2004
- CRIMP, Douglas; **On the Museums Ruins**, The MIT Press, USA, 1993
- CUMMINS, Louis; **Undermining The Museum: The Rhetorics of Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke and Louise Lawler**, Graduate Faculty in Art History, Doctor of Philosophy, The City University of New York, 2002

- ÇALIKOĞLU, Levent; **Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, YKY, İstanbul, 2009
- DANACIOĞLU, Esra; **Geçmişin İzleri: Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009
- DANIELEWSKI, Mark Z.; **House of Leaves**, 2000, Pantheon Books
- DANTO, Arthur C.; **After the End of Art**, Princeton University Press, Princeton, 1995
- DAVIS, Hugh; Yellowlees Douglas ve David G. Durand; **Hypertext 2001: Proceedings of The Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia**, University of Aarhus, Denmark, 2001
- DEAN, David; **Museum Exhibition: Theory and Practice**, Routledge, Great Britain, 1994
- DELEUZE, G.; Guattari, F.; **Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebilimi İncelemesi: Savaş Makinası**, çev. Ali Akay, Bağlam, 1990
- DELEUZE, G.; Guattari, F.; **Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı**, çev. Ali Akay, Bağlam, 1993
- DIRELL-RECK, Rima; **Art and the Artist: Andre Malraux**, PhD, Yale University, 1960
- DUNCAN, Carol; **Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums**, London, Routledge, 1995
- EISENMAN, F.Stephen; **Ebu Graib Etkisi: Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri**, Çeviri: Işıl Özbek, Versus, İstanbul, 2007
- ERWITT, Elliott; **Museum Watching**, Phaidon, London, 2000
- EVANS, Jessica and Hall, Stuart; **Visual Culture: The Reader**, SAGE Publications, GB, 2005
- EVREN, Süreyya ve Rahmi G. Ögdül; **Başka Bir Dünya Mümkün**, Stüdyo İmge, İstanbul, 2002
- FOSTER, Hal; **Tasarım ve Suç**, Çeviri: Elçin Gen, 1. Basım, İletişim, İstanbul, 2004
- FOSTER, Hall; **The Anti-Aesthetic**, Bay Press, USA, 1987
- FOSTER, Hall; **The Return of the Real**, The MIT Press, USA, 1997

- FOUCAULT, Michel; **Kelimeler ve Şeyler**, Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, 2.Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1994
- FREUND, Gisele; **Fotoğraf ve Toplum**, Çeviri: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007
- FRIDAY, Jonathan, **Aesthetics and Photography**, Ashgate Publishing, USA, 2002
- FRIZOT, Michel; **A New History of Photography**, Könemann, Italy, 1998
- FROHOCK, W.M.; **Andre Malraux and the Tragic Imagination**, Stanford University Press, USA, 1967
- GEIGER, Kara L.; **Virtual Museum Exhibitions: A Practical Guide**, MA, University of Nevada, Reno, 2004
- GINZBURG, Carlo; **Efsaneler, Amblemler, İzler: Morfoloji ve Tarih**, Çeviri: Mehmet Moralı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007
- GOMBRICH, E.H.; **Aby Warburg: An Intellectual Biography**, Phaidon, Oxford, 1986
- GREENBERG, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy; **Thinking About Exhibition**, Routledge, London, 2003
- GUEST, James Alan; **Colloquies of André Malraux**, PhD, Florida State University, 1971
- HAACKE, Hans; **Bodenlos**, Deutscher Pavillon, Bienale Venedig 1993
- HALL, Stuart; **Representation**, Sage Publications, London, 2003
- HEIM, Michael; **Virtual Realism**, Ocford University Press, London, 1998
- HEIN, George E.; **Learning in the Museum**, Routledge, Great Britain, 2004
- HOBBSAWM, Eric; **Kısa 20. Yüzyıl**, Çeviri: Yavuz Alogan, Everest Yayınları, İstanbul, 2007
- HOOPER-GREENHILL, Eilian; **Museum, Media, Message**, Routledge, London, 2001
- HOOPER-GREENHILL, Eilian; **Museums and the Shaping of Knowledge**, Routledge, London, 2003
- HOOPER-GREENHILL, Eilian; **Museums and Their Visitors**, Routledge, London, 2002

- HUYSSSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Çeviri: Kemal Atakay, Metis, İstanbul, 1999
- JACOB, Mary Jane – Brenson, Michael; **Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art**, The MIT Press, Germany, 1998
- JONES, Steven G.; **Virtual Culture: Identity & Communication in Cybersociety**, SAGE Publications, GB, 2002
- JUDOVIĆ, Dalia; **Unpacking Duchamp: Art in Transit**, University of California Press
- KIZILYAPRAK, Zeynel Abidin, **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar, Küreselleşme ve Yerelleşme**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2000
- KRAUSS, Rosalind E.; **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, The MIT Press, USA, 1986
- KRAVCHYNA, Victoria; **Information Needs of Art Museum Visitors: Real and Virtual**, PhD, University of North Texas, December 2004
- LANDOW, George P.; **Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology**, Johns Hopkins University Press, 1997
- LANDOW, George P.; **Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization**, Johns Hopkins University Press, 2005
- LAVORE, Vincent; **Now: Images of Present Time**, McGill-Queen's University Press, 2003
- LEADER, Darian, **Mona Lisa Kaçırıldı**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004
- LEBOVICS, Herman; **Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture**, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999
- LENOIR, Béatrice; **Sanat Yapıtı**, Çeviri: Aykut Derman, YKY, İstanbul, 2003
- LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002
- LEYTEN, Harrie ve Bibi Damen; **Art, Anthropology and The Modes of Representation**, Royal Tropical Institute, 1993
- LORENTE, J.Pedro; **Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930**, Ashgate, GB, 2000
- LYON, David; *“Günlük Hayatı Kontrol Etmek: Gözetlenen Toplum”*, Kalkedon, Çeviri: Gözde Soykan, İstanbul, 2006

- MACKEY, Thomas P.; **Collaborative Interface: Writing the Web with Interactive Multimedia and Virtual Reality**, PhD, State University of New York, 2001
- MADRAN, Burçak; **Kent, Toplum, Müze: Deneyimler-Katkılar**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2001
- MALRAUX, André; **Altenburg'un Ceviz Ağaçları**, Çeviri: Tahsin Yücel, Alkım Yayınları, İstanbul, 2004
- MALRAUX, Andre; **Antimemoirs**, Hamish Hamilton, London, 1968
- MALRAUX, André; **Batının İğvası**, Çeviri: Hilmi Uçan, Hece Yayınları, Ankara, 2002
- MALRAUX, André; **Kanton'da İsyan**, Çeviri: Attila İlhan, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993
- MALRAUX, Andre; **The Voices of Silence**, Princeton University Press, 1978
- MALRAUX, André; **Turan Yolu**, Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1965
- MALRAUX, André; **Umut**, Çeviri: Attila İlhan, İletişim Kitabevi, İstanbul, 1998
- MALRAUX, André; **İnsanlık Durumu**, Çeviri: Alev Er, Oda Yayınları, İstanbul, 1994
- MANGUEL, Alberto; **Geceleyin Kütüphane**, Çeviri: Dilek Şendil, YKY, İstanbul, 2008
- MANOVICH, Lev; **The Language of New Media**, The MIT Press, USA, 2001
- Mardan, Burçak, **Kent, Toplum, Müze**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2001
- McCARRON, Kay R.; **Perceiving The Artifact Within A Virtual Museum Collection: Cognitive Styles and Online Instructional Strategies**, PhD, University of Virginia, 2000
- McCHESNEY, R.; E.M. Wood ve J.B. Foster; **Kapitalizm ve Enformasyon Çağı, Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi**, Çevirenler: Özge Yalçın, Erhan Baltacı, Nil Senem Çınga, Epos Yayınları, Ankara, 2003
- McLEAN, Fiona; **Marketing the Museum**, Routledge, London, 2002
- McQUİRE, Scott; **Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera**, SAGE Publications, GB, 1998

- McSHINE, Kynaston; **The Museum as Muse: Artist Reflect**, New York, Museum of Modern Art, 1999
- MEYER, Karl E.; **The Art Museum: Power, Money, Ethics**, A Twentieth Century Fund, New York, 1979
- MILLER, Daniel and Slater, Don; **The Internet: An Ethnographic Approach**, Berg, UK and USA, 2003
- MITCHELL, William J.; **The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era**, The MIT Press, 1992
- OKAY, Aydemir; **Sponsorluğun Temelleri**, Der Yayınları, İstanbul, 2005
- OKYAY, İsmet; **Fransa'da Kentsel Sit Alanlarının Korunması Malraux Yasası**, YEM yayın, İstanbul, 2001
- OSBORNE, Peter; **Conceptual Art**, Phaidon, 2002
- PARIAN, A. – Raynouard, A., **Malraux**, Ministère des Affaires étrangères – adpf, Mai 1996
- PARRY, Eugenia; **Bir Albüm Dolusu Cinayet: 1886-1902 Paris Polis Kayıtlarına Göre**, Çeviri: Mehmet Harmancı, Oğlak Yayıncılık, 2001
- PEARCE, Susan M.; **Museums, Objects and Collections**, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1993
- PETERICH, Eckart; **Küçük Yunan Mitologyası**, çev: Suat Yakub Baydar, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946
- PRICE, Mary; **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, Çeviri: Ayşenaz&Kubilay Koş, Ayrıntı, İstanbul, 2004
- PUTNAM, James; **Art and Artifact: The Museum as Medium**, Thames&Hudson, Italy, 2001
- RICHTER, Gerhard; **Atlas**, intro: Helmut Friedel, Thames&Hudson, Italy, 2006
- RONA, Zeynep, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993
- ROSENBLATT, Arthur; **Building Type Basics for Museums**, John Wiley&Sons Inc., USA, 2001
- SHAYEGAN, Daryush; **Yaralı Bilinç**, Çeviri: Haldun Bayrı, Metis, İstanbul, 2002
- SHAW, Wendy M.K., **Osmanlı Müzeciliği**, İletişim Yay., İstanbul, 2004

- SHERMAN, Daniel J. And Rogoff, Irit; **Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994
- SHINER, Larry; **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı, İstanbul, 2004
- SCHUBERT, Karsten; **Küraörün Yumurtası**, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2004
- SMITH, Philip; **Kültürel Kuram**, Çeviri: Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu, Babil, İstanbul, 2005
- SMYRNELIS, Marie-Carmen; **İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent Mi?** İletişim, İstanbul, 2008
- SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1993
- SOUTTER, Lucy; **The Visual Idea: Photography in Conceptual Art**, PhD, Yale University, 2001
- TANNERY, Claude; **Malraux: The Absolute Agnostic**, The University of Chicago Press, USA, 1991
- TARCAN, Ahmet; **İnternet ve Toplum**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2005
- TRAVERSO, Enzo; **Geçmiş Kullanma Kılavuzu**, Çeviri: Işık Ergüden, Versus, İstanbul, 2009
- VERGO, Peter; **The New Museology**, Reaction Books, Great Britain, 1989
- WALLACH, Alan; **Exhibiting Contradiction: essays on the Art Museum in the United States**, University of Massachusetts Press, USA, 1998
- WARESQUIEL, Emmanuel de, **İsyankar Yüzyıl**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004
- WHITE, Michele **The Virtual Museum**, PhD, The City University of New York, 1999
- WU, Chin-tao, **Kültürün Özelleştirilmesi**, İletişim Yay., İstanbul, 2005
- YARDIMCI, Sibel, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yay., İstanbul, 2005

B- MAKALELER

- DEREK, Allen; "André Malraux and the Challenge to Aesthetics", **Journal of European Studies**, March 2003

- AUSLANDER, Leora; "Mona Lisa's Escort Review", **The Journal of Modern History**, Vol. 75, No:2 (Jun, 2003),
- Aysever, Levent; "Bu Çağın Metinleri", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, cilt 21, sayı 2, 2004
- BAZIN, André; "Three Forgotten French Filmmakers: André Cayatte, Georges Rouquier, and Roger Leenhardt", Translated: Bert Cardullo, **Cinema Journal**, Vol. 42, No. 1 (Autumn, 2002), Published by: University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies Stable
- BİNARK, Mutlu; "Yeni Medya Dolayımı İletişim Ortamında Olanakların ve Ol(a)mayanların Farkında Olmalı", **Evrensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009
- BİNDER, Timuçin; "Toplum Arzuladığı Belleği Yaratır: Taner Akçam'ın Kolektif Bellek Kavramı", **Virgöl**, s. 85, Haziran 2005
- BLANCHARD, Marc; "The Dandy and the Commissar: Notes on the History of Culture", **MLN**, Vol. 115, No. 4, French Issue. (Sep., 2000)
- BOISDEFFRE, Pierre de; "Malraux: Ideologue and Witness", **Twentieth Century Literature**, Vol. 24, No: 3, Andre Malraux Issue (Autumn, 1978)
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive, **October**, Vol. 88. (Spring, 1999)
- BUREN, Daniel– Repensek, Thomas; "The Function of the Studio", **October**, Volume 10, Autumn 1979
- COURTIVRON, Isabelle de; "The Other Malraux in Indochina", **Biography**, 12:1 (1989:Winter)
- DRELL RECK, Rima; "Malraux on Cinema and the Novel", **Criticism**, 5:2 (1963:Spring)
- EĞRİKAVUK, Işıl; "O karanlık kütüphanede neler oldu?", **Radikal**, 12 Eylül 2009
- FINDLEN, Paula; "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", **Museum Studies**, Edit: Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, 2005
- FOSTER, Hal; "The Archive Without Museums", **October**, Vol.77 (Summer, 1996)
- GOUGH, Maria; "Futurist Museology", **Modernism/Modernity**, Volume Ten, Number Two, The Johns Hopkins University Press, 2003

- GÖKER, Gamze; “İnternetsiz Devrim Mümkün mü? Yeni Toplumsal Hareketler ve İnternet İlişkisi”, **Evrensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009
- HARTMAN, Geoffrey H.; “The Taming of History”, **Yale French Studies**, No: 18, Passion and the Intellect, Or: Andre Malraux. (1957)
- HEARTNEY, Eleanor; “Louise Lawler: Pictures from the Exhibition”, **Artpress**, no: 301, Mayıs 2004,
- HERSHBERGER, Andrew E.; “Malraux’s Photography”, **History of Photography**, Winter 2002, Volume 26, Number 4, Taylor&Francis, London
- İPÇİOĞLU, Mehmet; “Gertrude Bell’in Anılarında Konya”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 21, 2009
- KRACAUER, Siegfried; “The Challenge of Qualitative Content Analysis”, **The Public Opinion Quarterly**, Vol.16, No.4, (Winter, 1952-1953)
- KRACAUER, Siegfried; “Photography”, **Critical Inquiry**, Harvard University Press, (Spring 1993)
- LÖKER, Koray; Burak Arıkan ile söyleşi, “Sanal Dünyada Yeni Üretim Biçimleri ve Kullanıcı Emeği”, **Express**, sayı: 2009/11
- MALRAUX, André; “Hayali Müze”, Fransızcadan çeviren: Serap Öztürk, **Sanat Dünyamız**, YKY, sayı:77, İstanbul, 2000
- MATTHEWA, J.H.; “André Malraux”, **Contemporary Review**, 192 (1957:July/Dec.)
- MOLNAR, Thomas; “André Malraux: A Hero of Our Time”, **Intercollegiate Review**, 5:1 (1968:Fall)
- MOWITT, John; “In the Wake of Eurocentrism: An Introduction” **Cultural Critique**, No 47, Winter 2001
- SAISSELIN, Rémy G.; “Malraux: From the Hero to the Artist”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 16, No. 2 (Dec., 1957)
- SASSON-HENRY, Perla; “Borges and his Legacy in Hiperfiction: A Study Through The Lenses of Deleuze and Guattari’s Rhizome Theory”, *Latin American Essays*, **Maclas**, vol. XVIII
- SCHMUNDT, Hilmar; “Author Ex Machina: Electronic Hyperfictions: Utopian Poststructuralism and the Romanticism of the Computer Age” , **Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik**, 19:2 (1994)

SCHWARTZ, Joan M.ve Terry Cook, “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, **Archival Science**, 2: 2002, Kluwer Academic Publishers, Netherlands

TOPRAK, Ali; “Yeni Medya Dolayımıyla ıkılan Kamusal Alan: Toplumsal Paylaşım Ağlarında İlişkilenme Pratikleri”, **Evensel Kültür Dergisi**, sayı 216, Aralık 2009

VURAL, Z.Beril Akıncı ve Mikail Bat; “Siyasal Seçim Kampanyalarında Yeni İletişim Teknolojileri ve Blog Kullanımı: 2008 Amerika Başkanlık Seçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Analiz”, **Journal of Yaşar University**

C- WEB ADRESLERİ

http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/30_May%C4%B1s_Olay%C4%B1

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/419548.asp>

<http://books.google.com/intl/tr/googlebooks/agreement/>

<http://botd.wordpress.com/?lang=tr>

<http://cis.poly.edu/~ross/publications.html>

<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/87.pdf>

<http://dar.bibalex.org>

<http://diachelsea.org/exhibs/richter/atlas/essay.html>

<http://e-bergi.com/2009/Eylul/Vannevar-Bush>

<http://en.marksist.com/node/1458>

<http://ergenekon.tc>

<http://files.oyku.webnode.com/200000011->

[1202312fc3/oykuterzioglu_metinhipermetin_estkong.pdf](http://files.oyku.webnode.com/200000011-1202312fc3/oykuterzioglu_metinhipermetin_estkong.pdf)

<http://geeks-bearing-gifts.com/gbgContents.html>

<http://imve.informatik.uni->

[hamburg.de/publications/TEI07_DoeringBeckhaus_card_box.pdf](http://imve.informatik.uni-hamburg.de/publications/TEI07_DoeringBeckhaus_card_box.pdf)

<http://joy.yasar.edu.tr>

<http://lcweb2.loc.gov/pp/ahiihtml/ahiiback.html>

<http://links.jstor.org/sici?sici=0026->

[7910%28200009%29115%3A4%3C662%3AATDATCN%3E2.0.CO%3B2-H](http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28200009%29115%3A4%3C662%3AATDATCN%3E2.0.CO%3B2-H)

<http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28200009%29115%3A4%3C662%3ATDATCN%3E2.0.CO%3B2-H>
<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>
<http://mitoloji.info/sair-ve-yazar-biyografileri/andre-malraux.nedir>
<http://pao.chadwyck.co.uk>
<http://pao.chadwyck.co.uk/home.do>
<http://research.hrc.utexas.edu/photoPublic/>
<http://sozluk.sourtimes.org/>
<http://ted.hyperland.com/>
http://tr.wikipedia.org/wiki/Anlamsal_a%C4%9F
http://tr.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons
http://tr.wikipedia.org/wiki/Musevilik%27te_Musa
<http://www.aliartun.com/content/detail/46>
<http://www.ambafrance-tr.org/spip.php?article929>
http://www.andremalraux.com/malraux/articles/malraux_thornberry.htm
<http://www.apikam.org.tr/>
http://www.chip.com.tr/konu/Google-in-son-bombasi-Google-Wave_13070.html
<http://www.eastgate.com/catalog/Fiction.html>
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>
<http://www.eurodl.org/index.php?p=current&article=366>
<http://www.fai.org.lb/>
<http://www.fai.org.lb/>
<http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/tehdit.html>
<http://www.gerty.ncl.ac.uk>
<http://www.gnu.org/copyleft/copyleft.tr.html>
http://www.guneydergisi.com/konular/dosyalar/dosya_giselefreund.htm
<http://www.hakia.com/>
<http://www.harvardartmuseum.org/collection/fogg/photographs.dot>
<http://www.home.netspeed.com.au/derek.allan/aesthetics.html>
<http://www.hrc.utexas.edu/collections/photography/>
<http://www.hyperrhiz.net/component/content/article/2-gallery/9-a-rhizomatic-wisdom-project>

<http://www.jstor.org/stable/1225540>
<http://www.jstor.org/stable/441268>
<http://www.kirjasto.sci.fi/malraux.htm+andre+malraux+biography&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr>
<http://www.linux.org/>
<http://www.loc.gov/about/history.html>
<http://www.loc.gov/loc/legacy/colls.html>
<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>
<http://www.maclas.org/>
http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.Biography_VPage&AID=2K7O3R13AKIJ
<http://www.malraux2001.culture.fr/culture/malraux/malraux.htm>
http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic/
<http://www.miskan.com/>
http://www.nytimes.com/2007/03/07/arts/design/07louv.html?_r=1
<http://www.obmuze.com/volvotop38.asp>
<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=AP509&i=&i2=&CFID=6801009&CFTOKEN=83582468>
<http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2007/artists/egrikavuk.html>
<http://www.scribd.com>
<http://www.seoteknikleri.com/yeni-bir-cag-web-3-0.html>
<http://www.simonnorfolk.com/pop.html>
http://www.sinemadostlari.org/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=30
http://www.tau.ac.il/arts/projects/PUB/assaph-art/assaph5/articles_assaph5/AdiEfal.pdf
<http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>
<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>
[http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi21/111-sencafer883\(Duzeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi21/111-sencafer883(Duzeltme).pdf)
<http://www.userlabor.org>
<http://www.w3.org>
<http://www.welib.de/>

<http://www.zabriskiegallery.com/exhibition.php?ex=13&page=45>
www.kb.nl/bc/koopman/1919-1925/c27-en.html

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Nezaket Tekin

Doğum Yeri ve Tarihi: Hamburg, 23.03.1972

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: “Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf”, 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı

Lisans: “Masum Yalancı: Televizyon”, 1998, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: 1992, Selma Yiğitalp Lisesi

İş tecrübesi:

2001, Asistan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

2002, Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü