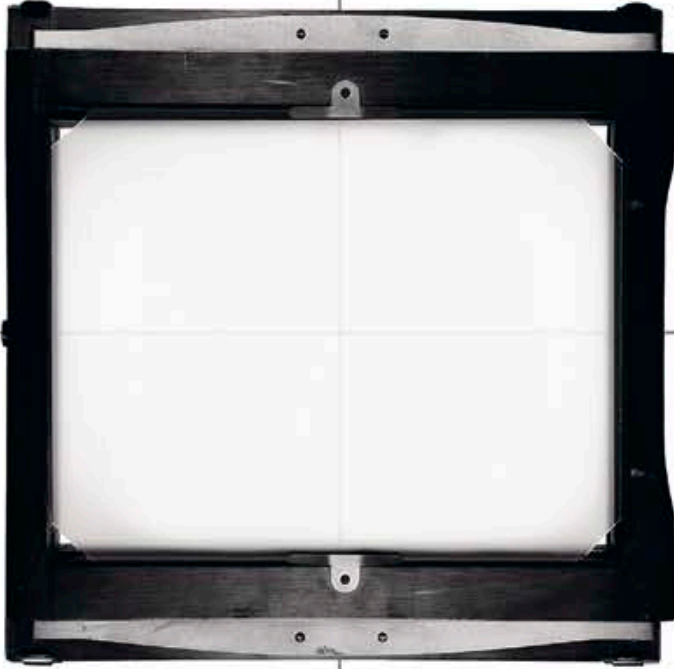


Buzlu Cam

AHMET ELHAN

Ground Glass



GALERİ ZILBERMAN

Buzlu Cam

AHMET ELHAN

Ground Glass

Buzlu Cam
AHMET ELHAN
Ground Glass

Başak Şenova	
Önsöz.....	I
Foreword.....	III
Maria Lantz	
Fotoğraflar ve Öteki Hayaletler Üzerine Notlar.....	5
Notes on photographs and other ghosts.....	13
Bassam El Baroni	
Doğa'dan sonra Doğa: Ahmet Elhan'ın Ekoloji Sonrası İmgeleri Üzerine.....	23
Nature after Nature: On the Post-Ecological Images of Ahmet Elhan.....	29
Başak Şenova	
Buzlu Cam.....	37
Ground Glass.....	41
Buzlu Cam/Ground Glass.....	45
Ahmet Elhan	
Metinler ile Görüntüler Arasında.....	81
Between Texts and Images.....	91
Sergi Görüntüleri/Exhibition Images.....	101
Biyografiler/Biographies.....	113
Notlar ve dipnotlar/Notes and footnotes.....	114

Buzlu Cam
AHMET ELHAN
Ground Glass

Önsöz

Başak Şenova

Ahmet Elhan'nın *Buzlu Cam* serisini işleyen bu kitap, sanatçının aynı başlıklı sergisine eşlik etmektedir. *Buzlu Cam*'da Elhan, manzara ve doğa fotoğrafçılığına egemen olan uzun sürede görüntü üretme özelliğini fotoğraf üzerine bir düşünme çağrısı olarak kullanarak, günümüzde dijital fotoğrafla hızlıca üretme refleksine direnç gösteriyor.

Sanatçı çektiği doğa fotoğraflarına buzlu camın üzerindeki çizgileri ekleyerek fotoğrafın analitik olarak değerlendirilmesini sağlıyor ve bu sayede kompozisyon konusuna dikkat çekiyor.

Bu çerçevede, bu kitap Elhan'ın fotoğrafik uygulamalarını, sanatsal araştırmasını ve yöntemini fotoğraf ile ilgili soruları açıklamak için bir rehber olarak alıyor.

Kitap, Maria Lantz, Bassam El Baroni ve Başak Şenova tarafından yazılmış, fotoğrafik imgenin farklı ontolojik, tarihsel, ve felsefi boyutlarını tartışan, metinler içeriyor. Bu metinleri *Buzlu Cam* serisinin fotoğrafları ve detayları takip ediyor.

Foreword

Başak Şenova

Featuring the *Ground Glass* series of Ahmet Elhan, this book was published to accompany his exhibition of the same name. In *Ground Glass*, Elhan shows resistance to the current reflex of hastily created works with digital photography. He calls for a reflection to be made on photography by using landscape and nature photography's characteristic of producing images over a long time frame.

Elhan ensures that his nature photographs are evaluated analytically by adding lines on their ground glasses, thus drawing attention to the subject of composition. In this vein, this book focuses on Elhan's photographic practice, artistic research and methodology as guidance in exploring questions concerning photography at large.

The book contains essays by Maria Lantz, Bassam El Baroni, and Başak Şenova, discussing multiple ontological, historical, and philosophical dimensions of photographic images and their current status as art works. These essays are followed by photographs of the *Ground Glass* series, along with extracted details from the works.



Fotoğraf ve öteki hayaletler üzerine notlar

Maria Lantz

“Fotoğraf makinesine doğru asla bakma!”

Fotoğrafın ilk günlerinde, fotoğraflar halen bakır levhalar üzerine gümüş yansıtma yöntemiyle çalışan Daguerreotype iken böyle denirdi. Yansıma ortaya çıktığı anda beliren gözlere bakmak epey korkutucuydu. Başparmağın tırnağı kadar ufak bir yansımadan gelen bir bakıştı: Bir elin avucu boyutunda görünüyordu insan; önce bir an gözükp, sonra bir anda yok oluyordu. Puff! Rahatsız ediciydi, hatta belki de tehlikeli?

Aynı anda iki yerde birden olmak, ya da değişik konumda olmak temelde doğaya aykırı, hatta doğaüstüdür. Bizi şaşırtan, doğaüstü olan da, neyin doğru neyin kurgu, neyin hayal neyin gerçek olduğundan emin olamamamızı sağladığı için aslında korkutucudur. Fotoğrafın ilk zamanlarında bu aşikardı. Fotoğraflar gerçekten akıl ermez şeylerdi. Ürkünçlerdi.

Fotoğraflar garip şeyler olarak kabul edilebilir, musallat olarak düşünülebilir. Tıpkı hayaletler gibi geçmişten bir anı geri getirip şimdiki zamana sokarlar. Görünüşte birebir benzer olan bir sahneyi bir andan ötekine taşımak doğaüstüdür; ya da en azından ilk defa gerçekleştirildiğinde insanları büyük hayrete düşürmüştür. Hatta şöyle de denebilir: Fotoğrafın ortaya çıkmasının ardından hayaletler bu özgün mevkilerinden istifa etmek zorunda kalmışlardır. Fotoğraflar bir zamanlar

hayaletlerin yaptığını eksiksiz yapmış, hatta daha da iyisini yapmıştır. Bununla birlikte, hayaletler ve fotoğraflar arasında elbette farklılıklar vardır. Hayaletler ketum olunması gereken durumlarda, samimi ve özgün toplantılarda, ruh çağırma seanslarındaki sohbetlerde ortaya çıkar, karanlık saatleri severler; fotoğraflar ise güpegündüz sergilenip, sürekli kullanılabilir haldedirler. Her şeyden önemlisi, hayaletler nadiren ortaya çıkar ve genellikle onları çağırانlarla ilintilidirler; fotoğraflar ise kısa süre içinde zıt bir strateji kullanmaya başladılar: Aceleci ve pervasız oldular. Çok geçmeden her yerde görünmeye, her insana sıçramaya, çoğalmaya başladılar.

Günümüzde fotoğraf o kadar yaygınlaştı ki artık banal oldu; fotoğraf hakkında düşünmüyoruz bile, hep orada çünkü. Fotoğrafik imgeler olmasaydı hayat nasıl görünürdü diye düşünmememiz toplumun kör noktası sanki. Artık film ve kimyasal maddelere ihtiyaç duymamamıza rağmen günümüzde, fotoğrafik metodun grameri teknolojinin icat edildiği 1839'dakiyle aynı. Şöyle bir iddia ortaya atmak istiyorum: Bütün fotoğraflar zaman ve mekanları bükmeğe yarayan yansımalarıdır; geçmişten şimdiye ve buraya taşınmış bir parça gerçekliklerdir. Olmuş bir şeyin yeniden belirmesi... Bu zaman kiplerinin dönüşümü, ya da hikaye ile bir zaman cetvelinin evirtimi, bütünüyle ilginç bir olgudur. Sorulacak soru, filozof Vilém Flusser'in fotoğraftan bahsediyorken belirttiği gibi ruhani bir zamanda, “*sanrsal bir halde*” yaşayıp yaşamadığımızdır¹.

Ancak biz fotoğrafın emekleme evresine ve özel bir imgeye odaklanalım. Fotoğraf 1839 yılında Paris'te bir icat olarak duyurulmuştu. 18 Ekim 1840'ta Hippolyte Bayard bir belge oluşturdu. Bu belge, boğularak ölmüş biri gibi bir poz verdiği korkunç bir fotoğraftır. Fotoğrafın arkasında elle yazılmış bir metin vardır: Bayard'ın kendisinin “doğrudan pozitif metodu” icat etmiş olmasına ve bu icadından tek kuruluş kazanmamış olmasına rağmen fotoğrafı icat ettiği kabul edilen Daugerre'e öfkeli bir ithamdır bu. Bayard'ın icat ettiği bu metot, Daugerre oraya varmadan çok daha önce Fransız Bilim Akademisi'ne sunulmuştur. Bu, Daugerre'in Akademi'deki bağlantıları sayesinde gerçekleşmiş, oldukça iyi bilinen bir skandaldır. Bayard bir intikam alma hırsıyla bu belgeyi hazırlar: Boğulmuş bir adamın fotoğrafı, bir otoportre ve fotoğrafın arkasına yazılmış bir metin².

Yazı Bayard'dan üçüncü şahıs olarak bahseder, ama yazıda Bayard'ın azametinden ve onun imgelerine duyulan hayranlıktan bahseden adsız yazar olarak bir “birinci tekil şahıs” da vardır. Bu elbette Bayard'ın ta kendisidir ve şöyle der:

Arka tarafta gördüğünüz ceset, sonuçlarını gördüğünüz ya da görmek üzere olduğunuz harikulade icadın mucidi Bay Bayard'ın bedenidir. Bildiğim kadarıyla bu hırslı, araştırmacı dâbi, icadını mükemmelliğe ulaştırmak için üç senesini verdi. Akademi, Kral ve onun çizimlerini görenlerin tamamı, sizin bu resme duyduğunuz hayranlığı, bu çizimler için duydular. Bu hayranlık onu fazlasıyla gururlandırdı, fakat ona bir kuruş para kazandırmadı. Bay Daugerre'e karşı hep bonkör davranan hükümet Bay Bayard için hiçbir şey yapamayacağını söyledi ve adamcağız kendini boğuverdi.

Ah hayatın cilveleri! Sanatçılar, bilim adamları ve gazeteler uzun zamandır onunla ilgileniyordu. Fakat o şimdi birkaç gündür morgda olmasına rağmen kimse ne onu tanıdı ne de sahip çıktı. Bayanlar ve baylar, artık dilerseviz geçin, ilerleyin yoksa kokudan etkilenebilirsiniz; zira göreceğiniz gibi beyefendinin suratı ve elleri çürümeye başladı.³

1840 yılında fotoğrafik metod henüz bilinmiyor olmasına rağmen, fotoğrafın adı çoktan gerçek ile birlikte anılır olmuştu. Fotoğraf için önemli olan şey onun temsil ettiği bağlamsallık ve onu önceki imgeleme metodlarından farklı kılan şeydir. Bayard'ın resmine baktığımızda bu öne çıkmaktadır. Zira burada Bayard'ın bize gösterdiği sahte bir kanıttır.

Sahte bir kanıt da onun sahte olmadığını gösteren kodlara bağımlıdır. Böylelikle bu resim ilk kurmaca kanıt resmi olmuştur. Yalan ya da şaka, hangi gözle baktığınıza bağlı. Arkasındaki metin imgenin değerini arttırıyor, fakat aynı zamanda da sahte olduğunu açığa vuruyor. Neden? Çünkü metnin el yazısı –kendi içinde bir kanıt– onun kendisine ait. Bayard ölü haliyle o metni yazmış olamaz...

Bu, iki “kanıt”ı birbirine düşürecek. Metin ve imgenin varlığı, ölü bir adamdan bir mesaj, anlamsız (ve dolayısıyla oldukça komik) bir belgedir. Bu hikayeyi göz önünde bulundurarak, fotoğrafın, başından itibaren sorgulanmasına rağmen, nasıl inkar edilemeyecek bir şekilde gerçek belirtici olarak kabul edildiğini sorabiliriz.

Fotoğraf, bir ihtiyaca cevap olarak görülmelidir; kültürel bir ihtiyaca, bilimsel değil.

Tanrının yaklaşan ölümü ve yeni bilimsel açıklamaların arasında gerçeğin tanımlanmasının zor olduğu günlerde fotoğraf bir kurtarıcı olarak kabul edilebilir. Bu dönemde sadece Tanrı sorgulanmamış, toplum değişime uğramış ve parlamentolu bir düzene geçiş başlamıştı; kral tahtından indirilmişti – ve birey doğmuştu. Fotoğraf bütün bunlara bir cevap gibi görünmektedir: Biriktirilebilen ve sergilenebilen bir nesne olması bağlamında bilimsel, aynı zamanda da fotoğraf makinesinin önünde hepimizin eşit olması bağlamında politik bir sembol. Fransız hükümetinin onun patentini halka vermesi de tesadüf değildir.

Dolayısıyla fotoğrafın gerçek ve kanıt işaretleyici olması modernliğin bir parçasıdır. Bu dönemde test edilip meşrulaştırılmış bir anlaşmadan söz edilebilir belki ve bu, temelde günümüzde de geçerlidir. Postmodernizmi ve dijital fotoğrafı deneyimlemiş olmamıza rağmen, fotoğrafik imge sürekli olarak bir şeyleri kanıtlamak için kullanılmaktadır. Kimlik kartlarımız, evlilik resimlerimiz ve adli fotoğraflar her gün kanıt amaçlıdır.

Bayard, hakikat olarak fotoğraf ile beraber başka bir şeye de dikkat çeker: Fotoğraflar gerçeğe son derece benzese de resmettikleri şeyleri sürekli değiştirirler. Bayard fotoğraflama sürecinde bir zaafa işaret eder. Zira Bayard'ın erken dönem fotoğraflama sürecindeki gümüş tuzlar kırmızı rengi karşı hissizdi. Bu yüzden yanık cilt tonları koyudur. Bayard bu koyu kısımları çürütmekte olan vücut parçaları olarak açıklar. Yanlış sözcükleri kullanıp, onları imgeye yerleştirerek izleyiciyi çeler. Gördüğümüz şey yanlış olamaz. Aldatmanın arkasında Bayard başka bir şey de iletir. Önce kendi icadının bir eleştirisi olarak imgesindeki teknik bir zaafa işaret eder. Fakat daha önemlisi, bu yanlış yorumlamanın fotoğrafta yaygın olduğunu savunur. Fotoğraflar eleştirel olarak anlaşılmalıdır. Ayrıca, görüntünün içeriğindeki bilgi de yorumlanmalıdır.

Filozof Vilém Flusser günümüzde imgeleri gerçekten daha gerçek gördüğümüzü söyler. Dünyanın halihazırda bize gösterilmiş imgeler aracılığıyla tanındığını öne sürer. Böylelikle dünya bir yanılsama gibi imgemsi olur. Gerçekle imgeyi karıştırmak Bayard'ın yine yorumladığı şeyler arasındadır. *“Bayanlar ve baylar, artık dilerseniz geçin, ilerleyin yoksa kokudan etkilenebilirsiniz; zira göreceğiniz gibi beyefendinin suratu ve elleri çürümeye başladı.”* temsil ve gerçek arasındaki çözünmeyi yorumlamak için de söylenebilir.

Şöyle düşünelim: Genelde, nesne ve canlılar hakkındaki düşüncelerimiz bize gerçek yaşam tecrübesinden önce resimler aracılığıyla sunulmuştur.

Bayard izleyiciye hitap ederken fotoğrafın başka bir ilginç yönünden bahseder: İzleyici bir çeşit hırsızdır, diye düşünür. *“Akademi, Kral ve onun çizimlerini görenlerin tamamı, sizin bu resme duyduğunuz hayranlığı, bu çizimler için duydular. Bu hayranlık onu fazlasıyla gururlandırdı, fakat ona bir kuruş para kazandırmadı.”* Bu bizi zanlı kılar –şu anda bile. Bayard'a minnet borçluyuz. “Eğer ona bakıyorsanız, parasal bir değeri vardır.” Bayard tarafından edilmiş pervasız bir açıklama olabilir. İmge, imgenin yaratıcısı ve izleyici arasındaki iletişim Bayard'ın metni aracılığıyla iletilir. Mesaj açıktır. Değerli bir nesneye/cansız bir bedene baktığımızda hayran oluruz, zevk alırız ve bu bize hem haz, hem de korku verir. Bütün bunlar geçmişten bir parçayı ileriye, şimdiki zamana atabilen bir icat sayesinde gerçekleşir. Bu yüzden, ücretini ödemeliyiz.

Fotoğraflar değerlidir. Burası açık. İmgelerle ticaret, günümüzde küresel ekonominin ve kapitalist lokomotifin önemli bir parçasıdır. İmgeler pek çok sebepten ötürü kullanışlıdır. Fakat imgeleri gözlemlenebilirliğin muhtemelen en önemlisidir. Zira fotoğraf bir şeyi gösterip kanıtlarken, biz o resme bakıp haz alırız. Jonathan Crary, fotoğrafik ilerleme sayesinde “bakışın kurtuluşu”ndan bahseder. Belleğimiz anlık olarak işleyip kavrayabildiğimiz şeylere muhtaç olduğu için bakış eskiden bulgu toplamada da kullanılıyordu, ancak günümüzde bunlardan fotoğraf makinesi, negatif film ya da bellek kartı – bilgisayar teknolojisi sorumludur⁴. Dolayısıyla fotoğraf makinesi bir protezdir, ya da gözün daha iyi işlemesi için bir iyileştiricidir. İmge, belleğimizdir. Böylelikle gözlerimiz başka şeylerle ilgilenmek için serbest kalırlar. Crary'e göre,

görme duyumuz da, zevk için kullanılabilir. Zevk alınan görme, skopofili, aynı zamanda çağdaşlığı da betimleyecektir. Sessizlik içinde, imgelere bakıp korkabilir, iğrenebilir, büyülenebilir, heyecanlanabiliriz. Bakış zevk düşkünüdür, der Crary. Ve bu zevkin bir bedeli vardır, alınıp satılabilir.

Fotoğraf çekildiği zaman, orada bir koleksiyon oluşturma eylemi vardır. Bir zaman ve an değerli kılınır ve seçilir, yakalanır ve saklanır. Pek çok uzmanın belirttiği gibi bu bir koleksiyon oluşturmaya ve onu bir müzeye yerleştirmeye karşılaştırılabilir. Bir seçki her zaman geleceğin ütopye bir değer nosyonu olduğu düşüncesine, yani neyin tutulacağına neyinse geleceğe taşınacağına, uymalıdır. Fotoğrafi çekilen şeyin orada kalmasına karar verilmiştir, bu nedenle imgeler inşa edici semboller ya da insan ürünüdür – sadece büyük bir koleksiyon değil, aynı zamanda bir ortak bellektir. Ancak aynı zamanda bir nostaljik işaretleyiciye dönüşür, gerçekleşmiş bir şeyin değerlendirmesi eş zamanlı olarak kutlanır. Dolayısıyla, bütün fotoğraf gözlemlenmeleri artık orada olmayan şeylerin bir değerlendirmesidir. Resim geçmiş bir zamanda orada olmuş bir şeyi gösterir. Bu nedenle bütün fotoğraflar bize – bir şekilde – ölümü hatırlatır, olmuş fakat artık olmayan bir şeydir. Şimdiki zamana iletmiş geçmiş. Bu sebepten ötürü bütün fotoğraflar ürkütücüdür; belki de bu yüzden bu kadar karşı konulmaz ve kışkırtıcıdır.

Fotoğraf kaybolmuş bir zaman ve olayın resmidir. Ve bu “kaybın resmi” bakışımızla vücutlarımıza yansıtılır ve burada zevk düşkünlüğüne dönüşür.

Fotoğraf tarihi zamanla değişim yaratan fotoğraf örnekleri göstermeye başladı. Jacob Riis'in, New York varoşlarının 1800'lü yılların sonlarını resmeden fotoğrafları buna bir örnektir; Vietnam Savaşı imgeleri de dünyayı tepki vermeye itmiştir. İmgelerin pozitif toplumsal değişim yaratabilmesi düşüncesi fotoğrafın tarih boyunca bağlandığı alanlardan birisidir – siyasal değişim için aracı olmak. Ya da Amerikalı yazar Walt Whitman'ın dediği gibi, “*Fotoğraf yüksek ve alçak arasındaki farkları eşitleyecek araçtır. Objektifin önünde hepimiz eşitiz!*”⁵.

Objektifin denetleme işlevinden sık sık bahsederiz. Ancak disipline etme etkisi farklıdır, fakat daha az değildir. İmgelerin vücutlarımıza

yansıtılması sürekli bir durumdur, sabahtan akşama kadar tekrarlar... “Bir gün içinde kaç resim görüyoruz?”, diye sorabiliriz. Objektif korkusunun yerini günümüzde fotoğraflanma arzusu aldı. Bir manken, realite programındaki bir ünlü, yıldız bir sporcu ya da müzik sanatçısı: Bütün bunlar resmin içinde ve bu sebeple biz onlara hayranlık duyuyoruz. Yine Flusser’i alıntılayabiliriz: “İmgeler gerçekten daha gerçek hale geldiler.”

Geleneksel fotoğraf tarihçileri diyebilir ki, fotoğrafta imge tek başına bir sanat işidir. Yani ona baktığımızda gördüğümüz şeyi tam anlamıyla bir sanat imgesi olarak incelemek mümkündür. Şapkanın yerleştirilmesine, ellerin şekline, verilen şiddetli mesaja bakınız. Bayard’ın imgesinde, sürrealistlerden bile çok önce, ilk dönem fotoğraflarında da olduğu gibi bir sürrealizm sezebilirsiniz. Yalnız ilginç olan, bu boğulmuş adam şeklindeki otoportrenin çağdaş sanata dair konulara ve onun eleştirel duruşuna sahip olmasıdır. Medya özeleştiriyeye pek yanaşmamıştır. Bunun hiçbir örneği yoktur.

Çağdaş sanat onun yerine eleştirileri üzerine almış gibi görünmektedir. Sanat medyayı eleştirebilir ve onun düzenini ifşa edebilir çünkü o aynı bağlamın parçası değildir. Sanat bağlamı, medyadan öncelikle yaratıcısı yüzünden ayrılır. Sanat bağlamında açık bir gönderici, konuşan bir özne vardır: Bir Bayard, bir sanatçı. Bu şekilde, sanatçı bu hikayede her zaman “suçlu”dur. Bu borcun etik olduğu söylenebilir. Böyle bir soruya atfedilmiş olan her sanat projesi için ayrı bir vaka tartışılabilir. Sanatçının pek çok şifre setine erişimi vardır ve böylece bilinen teşekkülleri yeni bir biçimde kullanabilir – bunu yaparak aşikar olmayandan haberdar oluruz. Günümüz fotoğrafının, oyun, ciddiyet, mizah anlayışı, eleştiri ve siyasetin hepsinin bir arada olduğu geçmişten öğreneceği dersler pekala olabilir.

Notes on photographs and other ghosts

Maria Lantz

"Never look into the camera!"

The call spread during the early days of photography when the photographs were still Daguerreotypes, silver reflections on copper plates. When the reflection emerged, it was simply too scary to look into the eyes that suddenly appeared. Gaze from a small thumbnail's reflection: a person appeared at the size of the palm of a hand... in one moment you could see it, the next it was gone. Hu! It was uncomfortable, perhaps even dangerous?

Being in two places at once, or in different states at the same time, is fundamentally unnatural, or even supernatural. And the supernatural, something that surprises us so that we can no longer be sure about what is true and what is fiction, dream or reality, is basically scary. In the early days of photography, this was obvious. Photographs were really something incomprehensible. Spooky.

Photographs may be regarded as something truly strange, they could be regarded as hauntings. Just like ghosts they return a moment from the past and enter it into the present. Moving a seemingly exact scene from one moment to another is supernatural, or at least must have been quite amazing when it was first presented. One may even say that since

the birth of photography, ghosts once and for all have been forced to resign from this unique position. Photographs did precisely what ghosts previously had done, only so much better. However, there are of course differences between ghosts and photographs. If ghosts appeared in discreet situations, intimate and unique meetings, in conversations at séances and loved the dark hours, photographs are on display in broad daylight and constantly available. And above all, if ghosts were rare, and usually related to the one they turned out, photographs soon started to use the opposite strategy. They became pushy and blunt. They soon seemed to be everywhere and spread to as many as possible, they started to reproduce.

Today photography is so common that it is banal, we no longer think about photography at all, it is just there. Yet it seems to be the blind spot of our society as we hardly ever reflect how life would appear without photographic images. Although we no longer need film and chemicals, the photographic method is, in terms of grammar, the same today as it was when the technology was invented in 1839. I would like to suggest that all photographs are reflections involved in twisting times and places. A piece of reality moved from the past, to a here-and-now. Something that has been showing itself again. This transformation of tenses, or a sort of inversion of the story and a time-line, is in depth an interesting phenomenon. And the question is if we do not live in a ghostly time, a "*hallucinatory state*" as philosopher Vilém Flusser puts it when he talks about photography¹.

But let us return to photography's infancy and a particular image. Photography was proclaimed an invention in Paris in 1839. On October 18th, 1840, Hippolyte Bayard created a document. The document is a frightening photograph in which he poses as a dead man, drowned. The back of the picture contains a handwritten text, an indignant accusation on Daguerre who was attributed the honour of being the inventor of photography, while Bayard did not get a penny for his photographic invention: direct positive method, a method that is actually presented to the French Academy of Sciences, even before Daguerre got there. This was a well-known scandal, due to Daguerre's connections within the Academy. In a state of revenge, Bayard creates a document; a photograph

of a drowned man, a self-portrait with a text on the back of the picture². The writing mentions Bayard as the third person, but there's also an "I," an anonymous writer, who talks about Bayard's greatness and the admiration of his images encountered. The self is of course Bayard himself, and he writes:

The Corpse which you see on the other side is that of Mr. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you. To my knowledge, this indefatigable experimenter worked for about three years to perfect his discovery. The Academy, the King and everybody who saw his drawings –that he himself found imperfect– admired them as you are now doing. This was a great honour to him but did not earn him a penny. The Government, which had been only too generous with Monsieur Bayard, the poor wretch drowned himself. Oh vagaries of human life! Artists, scientists and newspapers have long taken an interest in him, but he has now been at the Morgue for several days, and no one has recognized or claimed him. Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay³.

Although the photographic method was brand new in 1840, (an invention that had barely seen the light), the photograph is already associated with Truth. The indexicality that the photograph stands for is what is significant for the photograph and what makes it different from previous imaging methods. This stands out when we look at Bayard's picture. For what Bayard gives us here is a faked evidence. And faked evidence is dependent on codes that tell what is not faked. The picture thus becomes the first fictional picture proof: A lie or a joke, depending on how you choose to look at it. The text on the back enhances the image, but at the same time it reveals the fraud. Why? Because his own handwriting - in itself a proof - is on the back of the picture. Bayard can hardly be dead if he had first been photographed and afterwards had written the text... This will set two "proofs" against each other. The entity of text and image, a message from a dead man, is a document

with no sense (and therefore quite funny). With this story at hand, one can raise the question why photography so indisputably survived as truth marker, although it is questioned right from the start. The photograph must be seen as a response to a need; a cultural one, rather than a scientific.

At a time when the truth was difficult to identify between God's impending death and new scientific explanations, photography may be regarded as a saviour. Not only was God questioned at this time: society changed and there was the beginning of a parliamentary regime, where the king was dismissed –and the Individual was born. The photograph seems to be an answer to all this: It was science represented in an object that could be collected and displayed, and at the same time a political symbol - we are all equal before the camera. It is no coincidence that the French government gave the patent to the public.

The photograph as truth and evidence marker is, thus, a part of modernity. One can maybe speak of a kind of contract that was tested and legitimized at this time, and that basically is valid even today. Although we have experienced postmodernism and digital photography the photographic image is constantly used to prove things. Our ID cards, wedding pictures and forensic photos are used on a daily basis to prove circumstances. But besides photography as truth, Bayard notes something else: Despite the fact that photographs so well resemble reality, they always change what they depict. Bayard implies a weakness in his photographic process. In Bayard's early photo-process the silver salts had insensitivity to red. Therefore, his tanned skin tones are dark. The dark parts are something he explains as decaying body parts. He uses the wrong words and puts them onto the image in order to lure the viewer. What we can see cannot be wrong. Behind the fraud Bayard communicates something else. First of all he is pointing to a weakness in his image technically, a criticism of his own invention. But more importantly, he claims that this misinterpretation is common for photographs. Photographs must be critically understood. And, the information contained in the image must be interpreted.

The philosopher Vilém Flusser says that nowadays we tend to see images more real than reality. He suggests that the world is recognized from images nowadays, images that have already been presented to us. The world then becomes image-like, an illusion. Mixing up image with reality is something that Bayard also seems to comment. "*Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay*" can be said to comment on such a resolution between representation and reality.

And, let's think about it: Overall, one can say that most of our ideas about things and beings have been presented to us through pictures prior to a real life experience.

Bayard points another interesting aspect of photography when he addresses the viewer. The viewer is as a kind of a thief, Bayard seems to think. "*The Academy, the King and all those who admired his pictures, in the same way as you admire this picture at this moment ... has honoured him greatly, but not given him a penny.*" This makes us the accused - even at this moment. We are indebted to Bayard. "If you are watching it, it's worth something" could be a blunt Bayard statement. Communication between the image, the image creator and viewer is transmitted through Bayard's text. The message is clear. We admire, we enjoy, our eyes look at a valuable object/a dead body, and this gives us delight and horror. All of this is because of an invention with the ability to move a piece of past forward, into the present. For this, we should pay. Photos are valuable. This is clear. Trade with images is now a large part of the global economy, part of the capitalist engine. Images are useful for several reasons. But the urge to view images is perhaps the most important. For while the photograph proves and shows something, we look at the picture and enjoy. Jonathan Crary speaks of the "liberation of the gaze" as a result of the photographic break-through. If vision previously was used to collect facts, and our memory was dependent on what we were able to process and take in at a certain moment, the camera, and the negative or memory card -computer technology can account for this today⁴. The camera is

thus a prosthesis, or improvement of eye. The image is our memory. In this way, our eyes are relieved for other things. The gaze may instead be used for pleasure according to Crary. The enjoyed gaze, scopophilia, will also characterize modernity. In the quiet, we can view images, horrified, disgusted, fascinated, stirred up. Gaze has become sensual, says Crary. And this enjoyment comes at a price; it can be bought and sold. When a photograph is made, there is an action of collecting. A time and moment is decided to be valuable and therefore selected, captured and saved. As many scholars have pointed out, this could be compared to collecting things and putting them inside a museum. A selection must always comply with the idea of future as a utopian idea of value, of what should be kept and transferred, onto the future. What gets photographed has been chosen to remain, and therefore the images are symbols or artefacts that construct – not only a huge collection, but also a collective memory. However, at the same time it becomes a nostalgic marker, a consideration of something that passed is simultaneously celebrated. All viewing of photographs is thus a consideration of what is no longer there. Instead, the picture shows what has been, at a particular time. Therefore all photographs remind us - in a way - about death; of what has been but no longer is. The past moved forward into the present. All photographs are thus very spooky and perhaps this is why they are so irresistible, so tantalizing.

The photograph is a picture of a time and an event that has been lost. And this picture-of-loss, through our viewing, is projected into our bodies, and here, it becomes sensual.

The history of photography eventually shows a number of examples where photographs actually created change. Jacob Riis's photographs from the late 1800s in New York's slums is one example⁶, the images from the Vietnam-war made the world react. The idea that images may create positive social change is one of the fields where photography has been engaged historically –to be agents for political changes. Or, as the American writer Walt Whitman puts it, photography is the tool that will even up differences between high and low. In front of the camera we are all equal!⁵

Often we talk about the camera's monitoring function, but the image disciplining effect is different. However, it is not less effective. Images being projected into our bodies are ongoing, from morning to night. How many pictures do we see in one day?, we might ask. The fear of the camera has today been replaced by the desire to be photographed. A fashion model and reality show celebrity, a sports star or a musician: all of these are in the picture and therefore we admire them.

Again we can quote Flusser when he says: "*Images have become more real than reality*". Traditional photography historians might point out that the image is a work of art in itself. Then it is possible to analyse an image precisely from an artistic point of view. Just look at the cap's placement, the gesture of the hands, the violent message that it tells... With Bayard's image –as in several of the earliest photographs–, they imagined surrealism before the surrealists. But, what is interesting is that this specific self-portrait as a drowned man also contains one of contemporary art's engagement and critical stance. The media hasn't been keen to fully criticize itself. There is no single instance of this. Instead, contemporary art seems to have taken on that criticism. Art can criticize the media and expose the media canon because it is not part of the same context.

The art context differs from media first and foremost by its author. In the art context, there is a clear sender, a speaking subject: a Bayard, an artist. In this way, the artist is always "guilty" in his story. You could say that this debt is ethical. In every art project or statement, which is attributed to a question, a case can be discussed. The artist has access to many sets of codes and can thus use known entities in a new way – by doing so we become aware of what is not obvious. Photography, today, may have lessons to learn from the past where play, seriousness, sense of humour, criticism and politics all came together.



Doğa Sonrası Doğa: Ahmet Elhan'ın Post-Ekolojik İmgeleri Üzerine

Bassam El Baroni

Bakarak başlıyoruz, ancak baktığımızda fark ediyoruz ki iştirak ettiğimiz bakma eylemine enlem ve boylamları hatırlatan yalın bir grid (ızgara) atfedilmiş bile. Bu atfedilme eylemi ilk bakışta oldukça belirsiz bir hareket olarak görünüyor. Bu grid şeklindeki çizgilerin de suç ortakları var: Çerçevelenmiş camın köşeleri sırf çerçevenin boş iç kenarlarını ortaya çıkarmak için kesip atılmış. Söz konusu grid dijital, baz fotoğraflar ise analog kökenli; kesik köşeler bir şeyi çerçeveleme veya gösterime koyma eylemi ve sürecinin altını çiziyor. Bunlar hep birlikte, bir manzara, bir hudut, bir ufuk, bir kanyon, bir gün doğumu ya da gün batımı, doğanın uçsuz bucaksızlığının göstergesi ya da dağ başları hakkında basit bir betimleme denip, geçiştirilemeyecek bir nesne oluşturuyorlar. Bu öğelerin birleşip ürettikleri şey bir *kayboluş birikimi*; bu kavramı anlayabilmek için merhum Fransız filozof Jean Baudrillard'ın şu sözüne bir bakalım:

... *kayboluş tekil bir olay ve belirli bir arzunun, artık orada olmak istememe arzusunun nesnesi olarak farklı anlaşılabilir; hiç de negatif bir şey değildir bu. Tam tersine, kayboluş, dünyanın bizim namevcudiyetimizde nasıl görüldüğünü görme arzusudur (fotoğraf); ya da bir sonun, bir konunun, tüm anlamların,*

kayboluş ufkunun ötesine bakıp dünyada olup biten bir şey hala var mı, nesnelere programsız bir görünüşü var mı diye görmektir. Dünyanın (gerçek dünyanın değil, zira bu hiç bir zaman bir temsil dünyasından başka bir şey değildir) olduğu haliyle saf bir görünüş alanıdır ve bu alan katma değerlerin kayboluşuyla ortaya çıkabilir¹

Buradaki kayboluş ölüme eşit ya da 'yazarın/yaratanın ölümlü' hipoteziyle aynı anlama denk değildir. Bu, daha ziyade, bir ağa bağlanmış bir aygıt erişimi olan herkesin değer yargılarını (etik, siyasi, ahlaki ve estetik) taşıyabilen, imgeleri içeren, bir yoğun veri akışları dünyası bağlamında işini güncel ve ilişkili kılmak için sanatçının attığı ilk adım, aldığı ilk karardır. Bu demokrasidir elbette ki, ancak bu, eski demokrasi anlayışımızı sarsmış; kimliklerin başka kimlikler tarafından, imgelerin başka imgeler tarafından, değerlerin başka değerler tarafından, anlatıların başka anlatılar tarafından tartışmaya açılmadığı bir nostaljiyi barındıran tutucu bir karşı çıkışın ortaya çıkışına önyak olmuş bir demokrasidir. Kısacası, değişimi üreten şey, günümüzün bilgi odaklı toplumundaki büyük bilgi yarışına ve imgelere karşı çıkış ya da teknoloji olarak dijital karşı çıkıştır.

Bu kayboluş toplamalarının giriştiği oyun ise değer katmaktan kaçınmaktadır. Bununla demek istediğim, sanatçı bir toplama işlemi yapmak yerine dünya ve onun 'doğası' hakkındaki gereksiz belgeleri çıkarma işlemi yaparak ayıklamaktadır. Elhan'ın kullandığı doğa imgelerinde ne bir emsal niteliği, ne bir olağandışılık vardır. Ancak, bu imgeler çerçeveslendiğinde, grid çizgileri üst üste geldiğinde ve camın köşeleri kesip çıkarıldığında bu imgeler yeniden etkin hale gelmektedir. Peki ama bu etkinleşme tam olarak ne yapmakta ve hangi amaca hizmet etmektedir? Kabul etmeliyiz ki günümüzde sanat bağlamının içindeki nesne ve imgeler, sanatın kendi maddi varlığı altında gizli den dünya hakkında bir anlam barındıran ve izleyici tarafından çıkarılıp, faydalanılmasını bekleyen geleneksel bir hissi ifade etmeye bel bağlayamaz. Hem bilginin hem de doğa imgelerinin aynı anda her yerde ulaşılabilir olduğu bir dönemde yaşıyoruz. Günümüz dünyasında bilginin ve imgelerin üretimi, hatta yeniden üretimini hiçbir şey kısıtlayamaz. Bilgisayımın, üretimsel yeterliği ve meydana getirip, dağıtımını yaptığı imgeler, nasıl çalıştığımız, nasıl araştırma yaptığımız, nasıl

düşündüğümüz, işlerimizi nasıl yürüttüğümüz, nasıl karar verdiğimiz, boş vakitlerimizi nasıl harcadığımız, sağlığımızı nasıl gözlemlediğimiz, A'dan B'ye nasıl gittiğimiz, günlük bazda yaptığımız her şeyle aynı ağın içinde bulunuyor. Ve doğanın idealleştirilmiş ve sahici ya da orijinal “gerçek” imgesine dönmek artık imkansız, çünkü her gün artan sayımızla bizim için varoluş dijitale göbek bağıyla bağlanmış durumda.

Ahmet Elhan'ın yeni serisinin iki güçlü yanı vardır; ikisi de bu her şeyin e-her şeye dönmüş, gelişmiş dijitalizm çağında doğa imgesine nasıl yaklaşmak gerektiği sorusuna odaklanmaktadır. Bunlardan ilki, sanatçının sorgulamasının temelini oluşturan doğa imgelerinden dünya hakkında algıların çıkartılmasını cesaretlendirecek bir şekillendirilmeyi ve düzenlenmeyi reddetmekte kararlı olmalarıdır. Bu, aşırı bağlantılı dijitalizmin dezavantajlarına karşı sık kullanılan direniş yöntemlerinden biridir, ancak belki de kapsayıcı felsefi bir duruş ya da en iyi şekilde felsefede bir tema olarak tanımlanabilir. Bu dijital günümüzü reddetme ve ona karşı direniş duruşu Alain Badiou, Giorgio Agamben, François Laruelle ve Alexander R. Galloway gibi düşünürlerin görüşlerinde farklı formülasyonlar halinde bulabiliriz. Bu düşünürlerden son ikisi – duruşlarında çok yönlü olanlar– fotoğraf üretirken kullanılan bir düşünce süreci ve metodoloji olan 'fotoğraf olmayan'ı önermeye ve sahiplenmeye kadar gitmişlerdir. Bu, standart fotoğrafın aksine, basitçe “*dünyayı ikiye katlayan bir bilgi*”² üretmez. Kısaca ifade edip, ana noktamıza dönersek, buradaki çıkarım şudur: Bilgisaymsal çağ aslında hızla çoğalıp farklılığın, bölünmenin ve ikiliğin şiddetlenmesine katkıda bulunmuştur; imge yaratıcının yani fotoğrafı kullanan sanatçının görevi bu eğilime karşı direnmek olmalıdır.

Elhan'ın yeni serisinde dijitalin problemine fark üretimi teknolojisiyle ilintili, çok yönlü ve güçlü bir estetik buluyoruz. Bu seri dijital karşıtı olmadığı gibi, dijital kültürün dünyaya sunduğu her şeyi kucaklayan post-dijital bir işlev de yüklenmiyor. Seri daha çok 21. yüzyılda doğanın imgesini resmetmenin ne anlama geldiğinin, idealist olmayan bir anlamını yakalamaya çalışan bir realizm biçimi olarak belirginleşiyor –ufak bir oranda nostalji de taşıyor değil. Böylelikle, Elhan'ın çalışmalarında bir araya getirdiği tüm unsurlar dijital, somut ve tarihselin bir bileşimi olarak günümüz gerçekliğinin katmanlandırılmasını ifade

eden referanslar olarak tanımlanabilir. Gridler sanat tarihinden oran ölçüm ve ölçek yöntemlerine gönderme yapıyor, fakat bu gridler aynı zamanda Google Maps'teki soyut enlem ve boylam çizgilerine, grafik tasarım ve 3D modelleme programlarındaki grid oluşturucularına da benziyorlar. Elhan'ın nüans içeren çalışmalarının hepsinde sıkıştırılmış ve etkinleştirilmiş olan şey, doğa ve fotoğraf, gerçeklik ve mekanik özdeşbaskı mevzusuna ait olan koca, çetin bir tarih içeriyor. Bu seride bu tartışmayı çözümlenme amaçlı hiç bir girişim yok; tam tersine, Elhan'ın stratejisi kendi çelişkileriyle birlikte yaşayan işler üretmek. Elhan'ın yeni serisinde Post-Ekolojik olan da tam bu 'birlikte yaşamak' işidir. Bu aynı zamanda bir 'olmaksızın yaşamak' anlayışıdır: Onun bozulmamış, bakir, saf ve uyumlu olmasını arzulayan, hayal eden bir doğa kavramı olmaksızın yaşamak...

Bu kayboluş birikimleri doğayı bir zamanlar olduğu gibi göstermekten ziyade bu kadar saf bir doğa mefhumu geri dönmeyecek şekilde yok olduktan sonra doğanın nasıl yansıtılması gerektiği konusunu işliyorlar. Onlar işte bu anlamda Post-Ekolojik gerçekçi bir imge yansıtıyorlar.

Serinin ikinci güçlü yanı ise yüce olanı yıkabilme kapasitesi. Evet, yücelik hissi soluk kesici olabilir ama her zaman karşılığında ödenen bir bedel vardır. Fark ediyoruz ki bu çalışmalar gridin örttüğü baz imgelere, bir yitik cennet ya da kentten kopuk, farklı bir güzellik barındıran doğal bir dünyanın yasına dair bir anlatı sokmaya çalışmıyor. Hatta bu çalışmalar bizim doğa, vahşi doğa, açık hava imgeleriyle ilişkili olarak yüzyıllardır işlenmiş drama, trajedi ve faciaya olan ilgimizi de körüklemiyor. Bu birikimler, yüce olana, o çelişkili “*zevk ile acı, keyif ile endişe, coşkunculuk ile depresyon*”³ hislerine karşı dirençli. Bu direnç, “*biz dünyayla biriz ve bu nedenle mazlum değil, dünyanın enginliği sayesinde coşkunuz*”⁴ hissinden doğuyor. Bizi bu çalışmalar Caspar David Friedrich'in *Wanderer Above The Sea Of Fog* (Bulutların Üzerinde Yolculuk) (1818)'un sanat tarihine sonsuza dek kazdığı, günümüzde de gelişmekte hatta tomurcuklanıp yeni şekiller almış olan o klasik romantik duyguya çekmeyi reddediyor. Doğanın kudreti ve teknolojinin gelişimi karşısındaki çaresiz insan, yaklaşan robot devrimi herkesi yok edecek olması gibi korkular yüce olanın sonsuz kez (yeniden) vücut bulmasının sonucudur. Yüce olanın telaffuzlarında bir gıdım doğruluk payı yok da değildir, ancak bu

imgeleri her ürettiğimizde – ister popüler Hollywood filmlerinde olsun, ister daha ufak ölçekte bir galeri mekanındaki sanat işlerinde – insanlığın son sınırının bir imgesini, bir şah-mat veya çıkmaz bir sokağı, insanın sınırları hakkında uyarıcı bir öyküyü sonsuzlaştırmış oluruz. Yalnızca o da değil, biz o imgeyi aslında kendi sınırlarımız için bir nevi meditasyon olsun diye çoğaltıyoruz ve ona dehşetle, korkuyla bakakalıyoruz. Bu imgeler metin olarak (Frankenstein), resimde, fotoğrafta, sinemada üretildi; şimdi hepsi dijital malzemeye geçip, sınır tanımaz bir şekilde çoğaldı. Elhan'ın doğa imgesini Post-Ekolojik şekilde işlemesi 'doğa sonrası' doğaya yaşmanın bir yolunu temsil ediyor; ve bu, yüce olanın fazlalıkları olmaksızın özel bir şiirsel imgesi, günümüzün ve yakın geleceğin teknolojik ve ekolojik zorluklarına bağlı, onlar tarafından geliştirilmiş bir gerçekçilik şiiridir.

Nature after Nature: On the Post-Ecological Images of Ahmet Elhan

Bassam El Baroni

We begin by looking, but when we look we notice that the act of looking in which we partake has already been ascribed a formally austere grid resembling latitudes and longitudes that nonetheless, at first, remains quite ambiguous as a gesture. These gridded lines also have accomplices, the corners of the framed glass that have been cut-out only to reveal nothing but the vacant inner edges of the frame. The grid is digital, the base photographs are of analogous origin, the cut out corners highlight the act and process of framing or of putting something on display. Together they form an object that cannot simply be called a photograph depicting a landscape, a frontier, a horizon, a canyon, a sunset or sunrise, a representation of the vastness of nature, or a reflection on the abject details of the great outdoors. What these elements combine to produce is an *assemblage of disappearance* and to understand this concept we need to turn to the late French philosopher Jean Baudrillard's statement that:

... disappearance may be conceived differently as a singular event and the object of a specific desire, the desire no longer to be there, which is not negative at all. Quite to the contrary, disappearance might be the desire to see what the world looks like in our absence (photography) or to see, beyond the end, beyond the subject, beyond

all meaning, beyond the horizon of disappearance, if there still is an occurrence of the world, an unprogrammed appearance of things. A domain of pure appearance, of the world as it is (and not of the real world, which is only ever the world of representation), which can emerge only from the disappearance of all the added values¹.

Here disappearance is not equal to death or synonymous with the 'death of the author' hypothesis. Rather it is the first move and the first decision an artist takes on the journey toward making his or her work present and relevant in the context of a world of intense digital data flows in which images can carry the value judgements (ethical, political, moral, and aesthetical) of anyone who has access to a networked device. This is democracy, of course, but it is a democracy that has destabilised our prior understanding of democracy and helped the emergence of a conservative backlash nostalgic for a simpler world in which identities were less contested by other identities, images less contested by other images, values less contested by other values, narratives less contested by other narratives. In short, it is a backlash against the grand contest of information and images in our contemporary information-driven societies or a backlash against the digital as a technology that proliferates difference.

The plot these *assemblages of disappearance* undertake is to refrain from adding value. By this I mean the artist is not partaking in an exercise of addition but of subtraction of the superfluous wisdoms about the world and its 'nature'. There is nothing exemplary or extraordinary about the images of nature Elhan uses. Yet when the images are framed, the grid lines superimposed, and the corners of the glass are cut out, these image are activated. But, what does this activation do and what purpose does it serve? Today, we must admit that objects and images within an art context cannot depend on fulfilling a meaning in the traditional sense of art as something that harbours meaning about the world hidden beneath its own material presence waiting to be extracted and tapped into by the viewer. We live in an era in which information is omnipresent and images of nature super-abundant. Nothing can limit

the generation and regeneration of information and images in today's world. The generative capacity of computation and the images it gives rise to and distributes is enmeshed in how we work, research, think, perform, make decisions, spend our leisure time, monitor our health, and move from a to b, among other acts on a daily basis and there can be no going back to an idealised and authentic or original "real" image of nature because, for an increasing number of us, existence has now become umbilically tied to the digital.

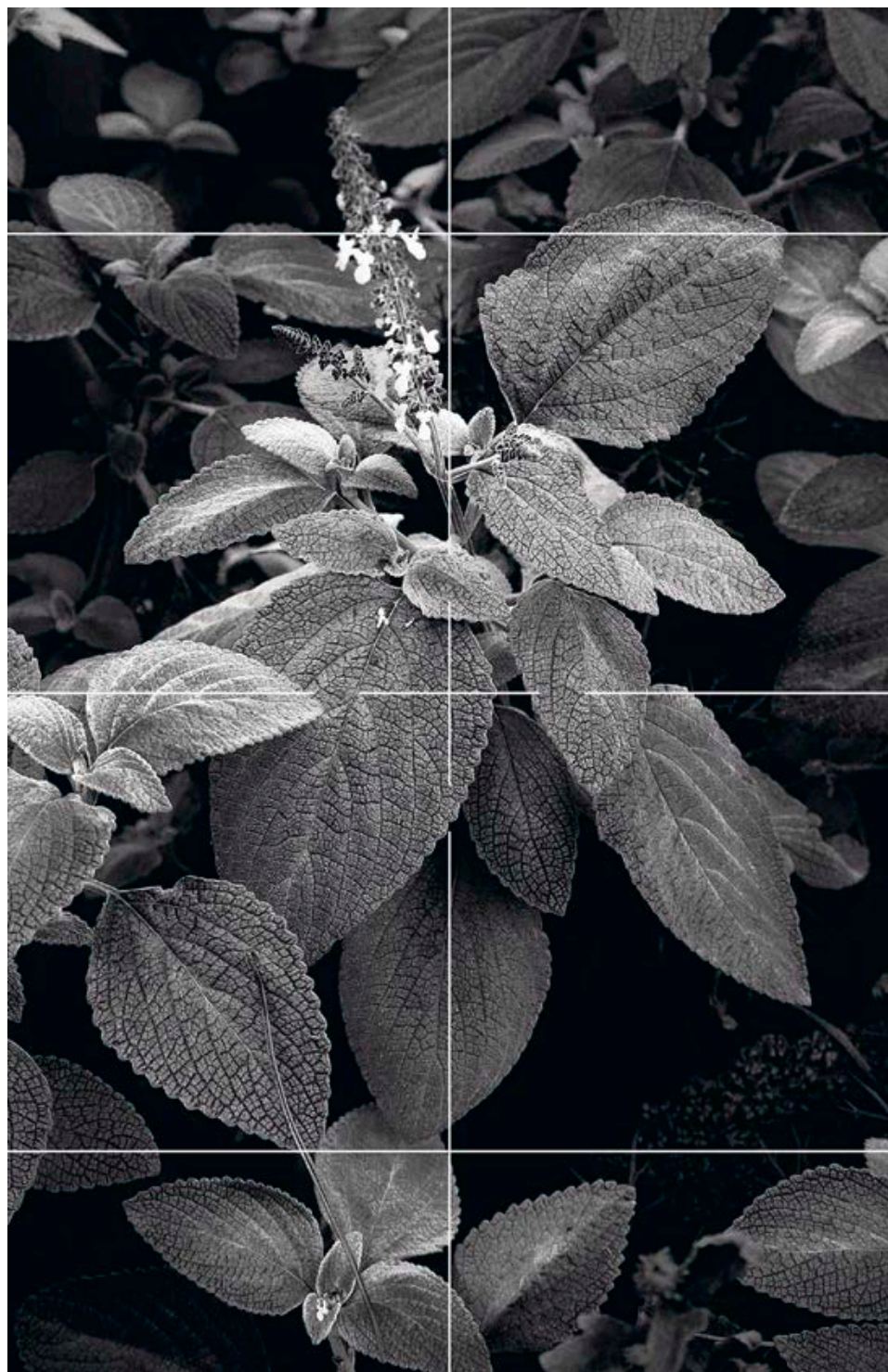
This new series by Ahmet Elhan has two major strengths and they are both centred on the question of how to approach the image of nature in the age of e-everything and advanced digitality. The first is that they are resolute in their refusal to be shaped or composed in such a way as to encourage the extraction of perceptions about the world from the images of nature that form the basis of the artist's interrogation. This is one of many well-trodden methods of resistance to the disadvantages of hyper-networked digitality, but it is perhaps best described as an overarching philosophical position or rather a theme in philosophy. We find this position of refusal and resistance to the digital present in a range of highly variant formulations in the thoughts of diverse thinkers such as Alain Badiou, Giorgio Agamben, François Laruelle, and Alexander R. Galloway. The last two of these thinkers – being the most sophisticated in their stance – go as far as to propose and embrace a 'non-photography', a thought process and methodology for making photography, which in contrast to standard photography does not simply produce "*knowledge that doubles the World*"². Briefly put and to service our main point, the implication is that the computational era has basically proliferated and contributed to the exacerbation of difference, division, and binaries and the work of the image-maker or the artist using photography should be to resist this tendency.

In Elhan's new series we find a sophisticated and robust aesthetics that engages with the problem of the digital as a technology of difference production. The series is not anti-digital, nor is it post-digital in the sense of embracing everything that digital culture brings to the world.

Rather it strikes one as a form of realism – not without a slight touch of nostalgia – that attempts to achieve a non-idealistic sense of what it means to portray the image of nature in the 21st century. Thus all of the elements Elhan brings into his assemblages are references that signify the layering of reality today as a composite of the digital, the physical, and the historical. The grids reference methods of measuring proportion and scale from art history, but they also resemble the abstract lines of longitude and latitude on Google Maps, and the grid markers in graphic design and 3D modelling software. What is both compressed and activated through Elhan’s nuanced assemblages is a whole difficult history pertaining to the question of nature and photography, reality and mechanical reproduction. There is no attempt, in this series, to resolve this ongoing debate, rather Elhan’s strategy is to produce works that live with its contradictions. It is exactly this ‘living with’ that is Post-Ecological in Elhan’s new series. It is also an understanding of a kind of ‘living without’, a living without a concept of nature that desires and imagines it as unspoilt, pristine, pure, and coherent. These *assemblages of disappearance* are not about depicting nature as it once was, but about how to represent nature after such a pure conception of nature has been dissolved and never to return. It is in that sense that they represent a Post-Ecological realistic image.

The second of the two major strengths in this series is its capacity to subvert the sublime. Yes, the sublime can be breathtaking but it always comes at a cost. We notice that these works do not attempt to smuggle a narrative into the base images that the grid overlays, a narrative about a paradise lost or some other lament for a natural world of non-urban beauty. Nor do they for that matter tickle our age old fancy for drama, tragedy, and catastrophe that over centuries has been cultivated in relation to the image of nature, of the wild and the outdoors. These assemblages are resistant to the sublime, that contradictory feeling of “*pleasure and pain, joy and anxiety, exaltation and depression*”³ born of the sense that “*we are one with the world, and therefore not oppressed, but exalted by its immensity...*”⁴ They refuse to draw us into that classic romantic sensation that was forever engraved into art history by Caspar David Friedrich’s *Wanderer above the Sea of Fog* (1818), a sensation that

thrives today and has in fact proliferated and taken on new forms. The human helpless against the might of nature, against the advancement of technology, the forthcoming revolution of robots that will annihilate all, so on and so forth, are all eternal (re)incarnations of the sublime. It is not that there are no kernels of truth in these articulations of the sublime but that every time we produce those images – be it in popular Hollywood productions or on a smaller scale in art works in a gallery space – we are perpetuating the image of a final frontier for humanity, a checkmate or a dead-end, some sort of cautionary tale about the limits of the human. Not only that, we are reproducing that image as a form of meditation on our own limits and staring at it in awe and fear. These images were produced in writing (Frankenstein), painting, photography, film, and have now shifted into digital material that has proliferated beyond all boundaries. Elhan's Post-Ecological rendering of the image of nature represents one way of approaching nature 'after nature' and without the excesses of the sublime, it is a special type of poetic image, a poetry of realism enhanced by and connected to the technological and ecological challenges of today and the near future.



Buzlu Cam

Başak Şenova

Sanat işi ve iletişim arasında nasıl ilişki vardır? Hiç bir ilişki yoktur. Bir sanat işi bir iletişim aracı değildir. Bir sanat işinin iletişim ile ilgisi yoktur. Sanat işi bilgi içermez. Buna karşılık, bir sanat işi ve direniş eylemi arasında temel bir benzeşme var.

Bir direniş eylemi olarak sanat işi, bilgi ve iletişim ile ilintilidir¹.

Gilles Deleuze

Ahmet Elhan fotoğrafik görüntüyü sorgulayarak iş üretiyor. Görüntüyü, bakışı, bu görüntünün üretim yöntemlerini ve süreçlerini, sergileme biçimlerini araştırıyor, kurguluyor, deneyimliyor, aynı zamanda bunları çakıştırıyor, eşleştiriyor, çözüyor, ve yeniden kurguluyor. Çekilen, kurgulanan gerçeklik(ler), anlatı(lar) hesaplı bir şekilde geri plana çekiliyor. Önemini yitiriyor. İzleyen ile işin arasında çok ince, titizlikle kurgulanmış bir gerilim oluşuyor: İşlerin ustalıklı kadrajlanmış olması, görüntülerin nefes kesen güzelliği, işin görünür kıldığı katmanlar ile Elhan'ın sorguladıkları ve direndikleri arasındaki gerilim. Bu gerilim, izleyeni fotoğrafik görüntüye dair farklı bir sorgulama alanına itiyor.

Sınırları fotoğrafik görüntüye dair keskin çizgilerle belirlenmiş, net bir alanda çalışıyor sanatçı. Bu alanın içinde, bu alanın dili ve uygulama biçimleriyle, bu alanı eleştiriyor. Dışarıdan içeriye bakmıyor, içerideki malzemeyle sorgularını işliyor. Fotoğraf makinasını, ideolojisi belli bir aygıt olarak, bu sorgulamanın hem aracı, hem de nesnesi olarak ele alıyor. Üretim sürecinde kullandığı her bir malzeme işin bir parçası haline geliyor.

Buzlu Cam serisi fotoğrafik görüntünün üretilmesi için gerekli olan teknik bilgiler üzerine kurgulanıyor. İki ayrı baskı yönteminin üst üste getirilmesi ile oluşan bu seri, üç boyutlu bir görüntünün, iki boyutlu bir yüzey üzerinde belirmesini sağlayan ‘buzlu cam’dan hareket ediyor.

Fotoğraf makinasının bir parçası olan ‘buzlu cam’, Elhan’ın işlerinde görüntünün *görünen* temelini oluştururken, bu serinin üst katmanında kullanılan ‘çerçeve çizgileri’, ‘grid’ gibi elemanlar da yine bu sürecin işlevsel parçaları olarak gözler önüne seriliyor. Elhan süreçle görüntüyü birleştiriyor.

İşin her aşamasında, iki katman üst üste geçiyor ve birlikte okunuyor. Elhan bu katmanlar üzerine düşünürken, yine aygıtla dair teknik bir bilginin peşinden gidiyor. Buzlu camda görüntü hem alt üst hem de sağ sol olarak terstir. Bu ikilemin izleğinde, kimi zaman bu katmanlar birbirilerine zıt bilgiler içerirken, kimi zaman birbirini takip ediyor, kimi zaman da birbirlerini tamamlıyorlar: Belgeleyen ile kurgulanan; analog olan ile dijital olan; teknik olan ile estetik olan; geleneksel şablonlar ile geleceğe odaklı yöntemler; yapı kurma ile çözme; görüntülerin bileşenlerine ayrılması ile bir bütünlük oluşturması.

Seriye oluşturan iki baskı tekniği, bu katmanları fiziksel olarak tekrarlıyor. Üst katmanda dijital olarak çekilmiş, görüntü işleme programları ile çalışılmış, siyah beyaz filme aktarılmış, karanlık odada kimyasal yöntemle gümüşlü kağıda basılmış doğa görüntüleri, üzerindeki gridlerle birlikte yer alıyor. Alttaki katmanda ise analog olarak çekilmiş, görüntü işleme programları ile çalışılmış, dijital yöntemle pamuklu kağıda basılmış buzlu cam ve onu taşıyan çerçevesinin görüntülerinden oluşuyor. Bu katmanlar

arasında gidip, gelirken fotoğraf makinesi ile oluşturulan görüntülerin, gerçekliğin belgelenmesinden çok uzak bir noktada, tamamen fotoğrafik görüntünün üretimi, çoğaltılması, sergilenmesi ve algılanmasına dair bir tartışma alanı açtığını söylemek yanlış olmaz. Bir an için bu serinin teknik alandan yararlanan yönüne doğru odaklanırsak, Vilém Flusser'in fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisini tartışırken, değindiği bir noktayı, teknik görüntülerin deşifre etme sürecine gerek olmadığı sanısı yaratmasını hatırlayabiliriz. Flusser bu sanının temelini "kendi varlıklarını anlamlarına bağlayan, kesintisiz en son nedensel ilişki halkası olarak" görülmelerine bağlıyor ve teknik görüntülerin nesnellüğünün de bir yanılgı olduğunu da belirtiyor².

Elhan aynı çizgiden hareketle, *Buzlu Cam* serisiyle fotoğrafik görüntülerin (ne içerirse içersin, nasıl kurgulanırsa kurgulansın) sadece talep edilen bir gerçekliği sunduğunun altını çiziyor. Başka bir deyişle gerçeklik kavramı ile fotoğrafik görüntü arasındaki ilişkinin bir kurgudan ibaret olduğunu, bu ilişki üzerine yapılan söylemlerin de aynı şekilde kurgulandığını kanıtlıyor.

Elhan, *Zaman ve Yerler*³ (2002-2015) başlıklı daha önceki serisinde de fotoğrafik görüntü ile gerçeklik kavramı arasındaki ilişkinin nasıl kurgulandığını, mekanı zamanlarına bölerek farklı mekan kurguları ve algıları oluşturarak sorguluyordu. Benzer bir sorgulamayı, sanatçının platin palladium baskı tekniğiyle çalıştığı, Osmanlı mekanlarını tasvir eden 18. yüzyıl gravürleriyle, bugüne ait figürleri üst üste getiren *Mürekkep*⁴ serisindeki (2013) zamansal kırılmalarda da gözlemlemek mümkün.

Sanat pratiğini "kod kırıcı" olarak tanımlayan Elhan, fotoğrafik görüntünün yarattığı alan içindeki bilgiyi, algıları, sanıları, ve sorunları, bu alanın dilini kullanarak, yine bu alanın içinde bir direnç eylemi oluşturarak sorguluyor.

Ground Glass

Başak Şenova

What relationship is there between the work of art and communication? None at all. A work of art is not an instrument of communication. A work of art has nothing to do with communication. A work of art does not contain the least bit of information. In contrast, there is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance.

It has something to do with information and communication as an act of resistance¹.

Gilles Deleuze

Ahmet Elhan produces art works by questioning the photographic image. He researches, constructs, designs, and experiments with an image, with the gaze, the production methods and processes of this image and its modes of presentations while juxtaposing, pairing, deconstructing, and reconstructing the same image. Hence, the reality(ies) and narrative(s) which are captured and edited are pushed aside in a calculated manner. They lose their importance. A meticulously drafted tension between the artwork and the viewer is being produced; the tension created by the masterfully captured frames, the breathtaking beauty of the images, the

layers that make the work visible versus Elhan's questionings and resistance. This tension leads the viewer to another field of inquiry regarding the photographic image. The artist works in the area of photographic images, in which the borders are clearly set. He criticizes this area through the use of its own language and forms of practice. He does not look inwards from outside, he processes his queries within the material inside. He considers the camera as an apparatus with a definite ideology, and regards it both as the tool and the subject of his questionings. Each material used in the production process becomes part of the artwork.

The *Ground Glass* series is built on the technical information required for the production of photographic images. The starting point of the series, which is composed of two printing methods, is 'ground glass', which allows a three dimensional image to appear on a two dimensional surface. While the ground glass -as one of the integral parts of a camera- forms the visible base of the photographic image, the 'frame lines' and the 'grid' are presented as the functional components of this process. Elhan combines the process with the image. In each stage of the production of the art work, two overlapping layers are set and perceived. While Elhan is thinking about these layers, he once again follows the technical information of the apparatus. On the ground glass, the image is inverted upside down as well as from left to right.

By tracing this dilemma, these layers sometimes inhabit conflicting information, sometimes they succeed each other, and sometimes they complement each other: The documented and the fictional; the digital and the analog; the techniques and the aesthetics; the conventional templates and the future-oriented manner; construction and deconstruction, separating the component of the images and creating unity. The two printing techniques that form the series physically also repeat the same layers rationale. The upper layer was taken digitally, worked with image processing programs, and transferred to black and white film; it contains images of nature, printed on silver paper using the darkroom chemicals method along

with grids. On the other hand, the lower layer, which was taken as analogue, was worked with image processing programs, printed on cotton paper through digital methods, and consisted of the images of the ground glass and the frames.

While oscillating between the layers, it would not be wrong to claim that the images created by the camera open up an area of debate about the production, reproduction, presentation, and the perception of the photographic image, rather than documenting the reality. If we were to focus, for a moment, on the aspect of how this series utilizes the technical side of the process, we may recall Vilém Flusser's point about the illusion that technical images do not have to be decoded, discussing the relationship of photography to reality. Flusser bases this assumption on the thought that technical images "appear to be their cause and they themselves are a final link in a causal chain that connects them without interruption to their significance", and he adds that the objective character of technical images is also an illusion.

In the same vein, Elhan underlines that photographic images (whatever they contain or however they are edited) only present a reality that is expected. In other words, he proves that the relationship between the notion of reality and the photographic image is nothing more than fiction, and the discourses built upon this relationship are also invented in the same manner. In his earlier series titled *Time and Space*³ (2002-2015), Elhan was also questioning how the relationship between the photographic image and reality is constructed by dividing structures into thousands of different moments and putting them back together to transitionally transform them. It is also possible to observe a similar questioning by highlighting the bigger temporal refractions with the use of platinum-palladium print in *Composed*⁴ (2013), which is a series that superimposes hodiernal figures and 18th century gravures that depict the Ottoman indoors.

Elhan, who defines his art praxis as a "code breaker", questions the information, perceptions, illusions, and problems within the photographic image by using its own language and by creating an act of resistance within the same zone.

**Buzlu Cam
Ground Glass**



Buzlu Cam/Ground Glass #001, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #002, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #003, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #004, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #005, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #006, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #007, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #008, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #009, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Ayrıntı/Detail, Buzlu Cam/Ground Glass #004, 2015



Ayrıntı/Detail, Buzlu Cam/Ground Glass #006, 2015



Buzlu Cam/Ground Glass #010, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



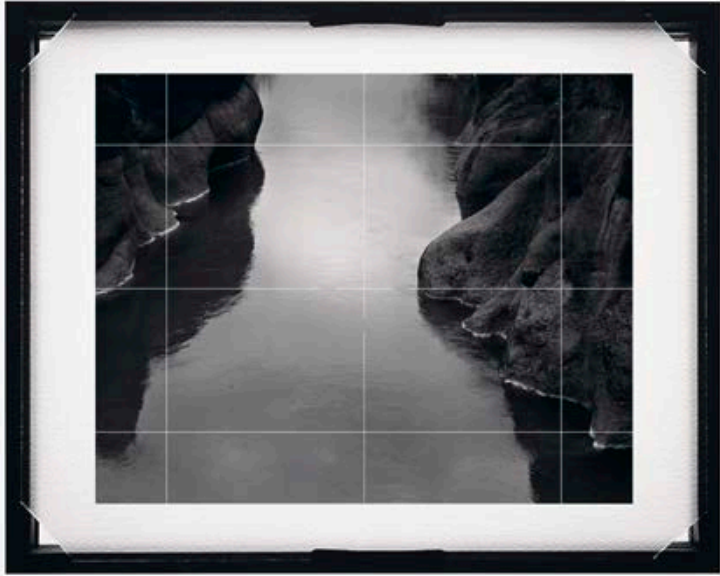
Buzlu Cam/Ground Glass #011, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



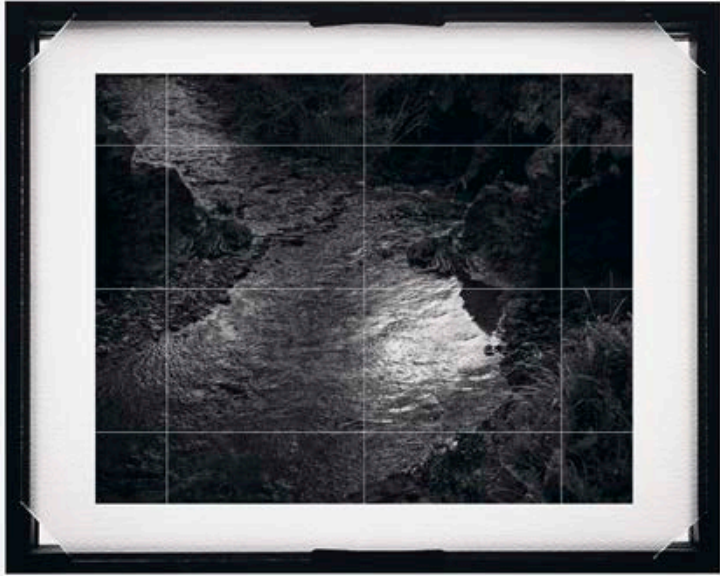
Buzlu Cam/Ground Glass #012, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



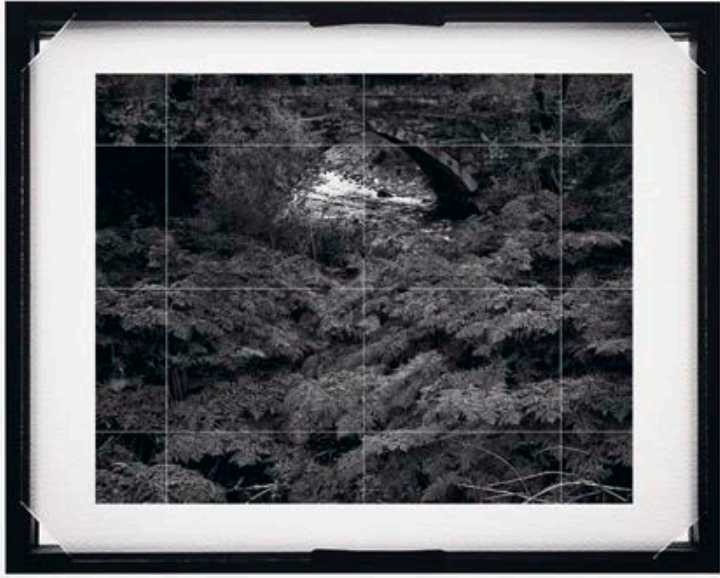
Buzlu Cam/Ground Glass #013, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #014, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #015, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #016, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #017, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



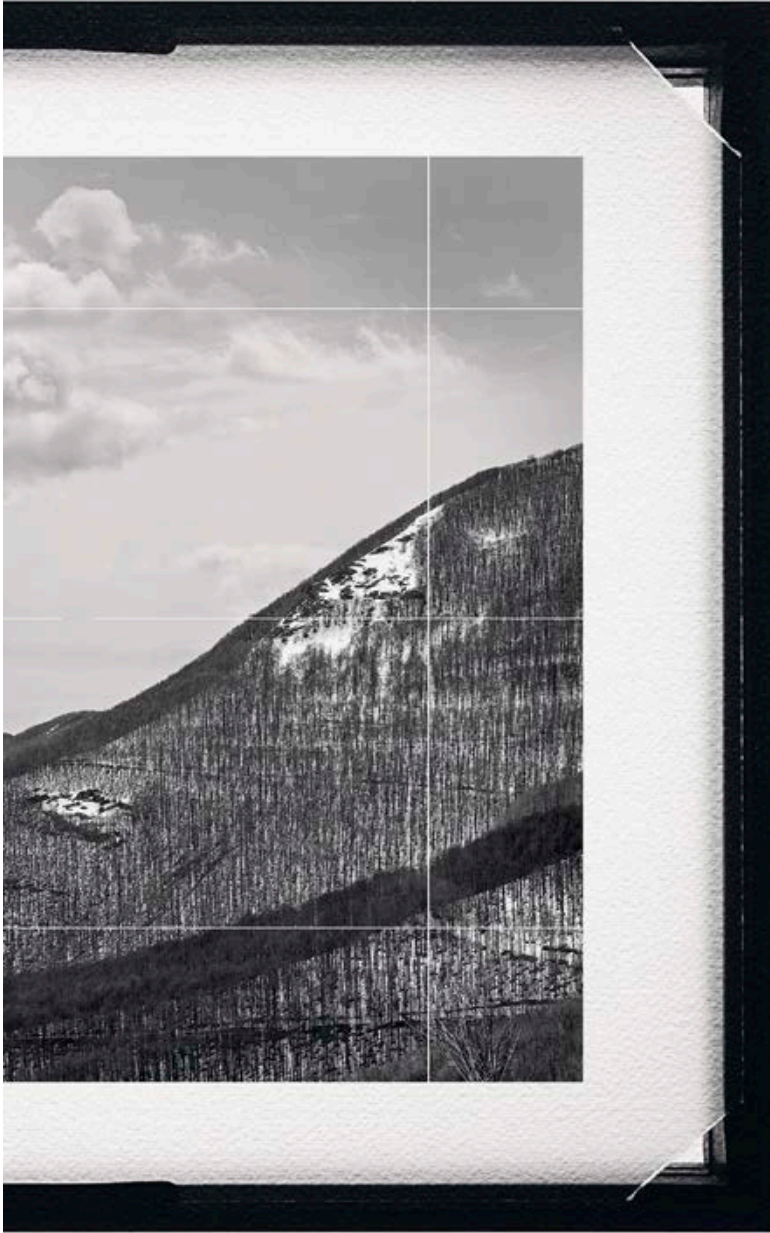
Buzlu Cam/Ground Glass #018, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #019, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Ayrıntı/Detail, Buzlu/Ground Glass #018, 2015



Ayrıntı/Detail, Buzlu Cam/Ground Glass #017, 2015



Buzlu Cam/Ground Glass #020, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #021, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



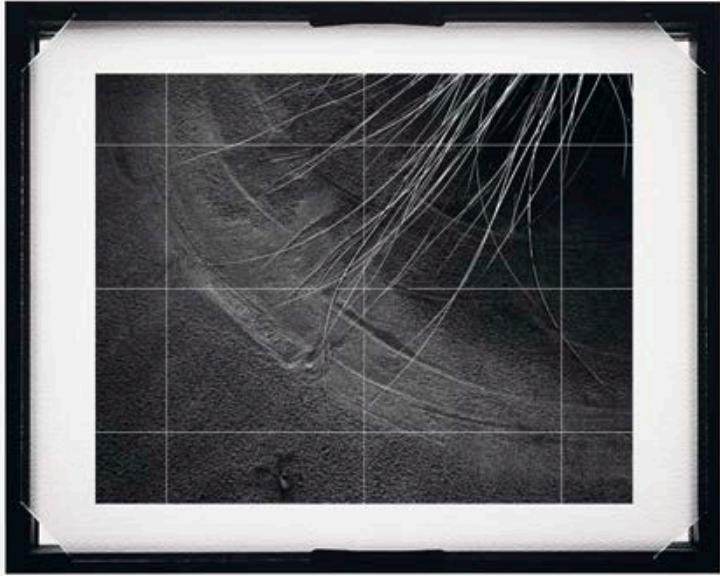
Buzlu Cam/Ground Glass #022, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #023, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #024, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #025, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #026, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Buzlu Cam/Ground Glass #027, 2015
Pigment mürekkep baskı/Pigment ink print, 42x46 cm
Unique



Ayrıntı/Detail, Buzlu Cam/Ground Glass #024, 2015



Ayrıntı/Detail, Buzlu Cam/Ground Glass #021, 2015

Metinler ile Görüntüler Arasında

Ahmet Elhan

*Dışarıyı dinleme, içerdeyim
Kımıldayan perdenin şimdi az berisinde.
İnsan kimi geceler niçin uğrar dışarı?
Bir gerçeğin içinde kendini dinlediyse.*

Bebçet Necatigil

Sanırım çoğu insanın çocukken aldığı ve unutamadığı özel bir armağan vardır. Benim de var. Önce oyun arkadaşım, sonra da sevgilim olan kitaplarla dolu bir evde geçti çocukluğum. Okumak ailemizin ayrılmaz bir parçasıydı. O zamanlar, babamın bana okuduğu kitapların, beni alıp götürdüğü yerleri hala hayal meyal hatırlarım. Elmam kızarıp da okumayı söktüğümde, hem gururlanmış hem de heyecanlanmıştım. 'Büyüyünce okursun' diye bana alınan kitaplar, artık sırlarını önümde açmaya hazırdı. Ben de o kapıdan içeriye girdim ve kitaplardan kendime ait bir oda kurmaya başladım. Sayfaların arasında, cümlelerin izinde, harflerin peşinde mutlu mutlu koştururken bir akşam, kitabımın ortasına

küçük bir kutu düştü. Babamın bir arkadaşı yurtdışı gezisinden bana bir armağan getirmişti; bir fotoğraf makinası... Neredeyse bir oyuncak basitliğindeki bu nesne beni oldukça şaşırttı. Oysa ben resimli kitaplar bekliyordum. Kitaplığımın bir rafına koyduğum fotoğraf makinasını çok geçmeden unuttum. Okul tatili gelip de yaz aylarını geçirdiğimiz kıyı köyüne doğru yola çıkarken babam, içine film koydurduğu fotoğraf makinasını boynuma astı. Ben de, boynumda fotoğraf makinam, elimde kitabım uzun ve durgun yaz günlerinde dolaştım durdum. Çünkü kimi, neyi, nasıl çekeceğimi bir türlü bilemiyordum. Neredeyse makina ile ilişkiyi kesmek üzereyken, aklıma bir fikir geldi. Okuduğum kitabı açık duran pencerenin önüne koyup, arkada bahçenin de görüldüğü bir poz fotoğrafını çektim. Çeker çekmez de pişmanlık duymaya başladım. Ailem dururken bir kitabın fotoğrafını çekmek; ne saçma sapan bir şeydi bu böyle. Ama büyülenmiş gibi devam edip, geriye kalan pozları da orada harcayıp filmi bitirdim. Garip bir rahatlama sardı içimi. Artık ne çekeceğimi düşünmekten kurtulmuştum. Yine de her yere boynumda makinamla gitmeyi sürdürdüm. Yaz bitti, eve döndük, okullar açıldı. Ben de odamın içinde kitaplarımın arasına gömüldüm. Bir akşam, satırların arasında yitip gitmişken kitabımın ortasına bir zarf düştü. İçinde de yazın çekip unuttuğum on iki fotoğraf. Başımı kaldırdığımda babamın gözleriyle karşı karşıya geldim...

Fotografı yeniden buluşmam, neredeyse on yıl sonra, bir çocukluk arkadaşımın üstelemesi ve beni heveslendirmesiyle gerçekleşti. Ve bu ikinci karşılaşmadan beri, metinlere olan düşkünlüğüm ile görüntülere olan bağımlılığım yan yana ilerliyor. Birinde sadık bir okuyucu, diğesinde sabırlı bir yazıcı olarak bir kararsız dengede yolumu bulmaya çalışıyorum. Bir süre metin öne çıkıyor, derken görüntü önceliği kapıyor. Metinler görüntüleri anlamlandırmam için beni donatırken, görüntüler metinleri unutmam için beni kışkırtıyor. Ya da görüntüler metinleri anlattıkça, metinler görüntüleri yazıyor. Sanki çocukluğumda lunaparklarda görüp içine girmeye can attığım, ama girince de tedirgin olup telaşlandığım cam bir labirentin içindeyim. İşin kötüsü şimdi yanımda babam da yok. Üstelik labirent, buzlu camdan yapılmış...

Labirentin buzlu camına yakından baktığımda hiçbir özel yanını göremiyorum. Ama orta büyüklükte bir ahşap kutu ve mercimek gibi görünen merceklerle bir araya getirilince, buzlu cam artık sadece bir buzlu cam olmaktan çıkıyor. 'Dışarı'; karanlık kutunun önündeki mercekten süzülüp, karanlığın 'içerisi'nde taklalar atarak gelip kutunun arkasındaki buzlu camda bir görüntü olarak beliriyor. Saatime bakıyorum; onyedinci yüzyılın sonunu gösteriyor. Buzlu camın önünde oyalanıp görüntülere kendimi kaptırmak üzereyken, bir ses duyup, arkamı dönüyorum; bir de ne göreyim, karartılmış bir odanın içindeyim. Karşı duvarın üzerindeki küçük bir delikten süzülen güneş, ışıklarını üzerime düşürüyor. Sesi bir daha duyuyorum. Bir kez daha arkamı dönünce, bir Çinli ile karşılaşıyorum. Milattan önce beşinci yüzyılda durmuş, 'Kilitli Hazine Odası' adını verdiği bu odada, küçücük bir delikten giren güneş ışınlarının baş aşağı duran görüntüler yarattığını anlatıyor. Üstelik kendisi de baş aşağı duruyor. Yetmişbir bölümden oluşan felsefi metinlerini acaba burada, bu titreşen ışığın içinde mi yazdı Mo-zi? 'Göz'ümü bir kırıyorum, yüzyıl değişiyor ve Çin-i Maçin'in derinlerinden Atina'da 'Lykeion'un bahçelerine geliyorum. Tuhaf bir loşluk içinde Aristoteles, yaşlı bir zeytin ağacının altında durmuş, tutulmakta olan güneşin yapraklar arasından geçip yerde bıraktığı izleri inceliyor. Ve öğrencilerine, güneşin içeriye girmesine izin veren küçük bir deliğe sahip bir karanlık odada, görüntünün boyutlarının odanın boyutlarıyla nasıl değiştiğini anlatıyor. Bu sırada kimi gölgeler, lisenin bahçesinde toplanıp koro halinde, bu metnin ona ait olmadığını, çok sonraları öğrencileri tarafından yazıldığını fısıldıyorlar. Derken fısıltılar da bir metin oluyor...

Yüzümü güneşe dönüyorum; karşımda İskenderiye. 'Geometrinin Babası' Euclid kıyıda durmuş, bir kitap uzatıyor bana. Bir kulaçta Akdeniz'i geçiyorum. Elindeki kitabın adı; 'Optik'. 'Görünüm' anlamına gelen bu terim, aynı zamanda, Antik Çağ 'Görme' teorisinin de genel başlığı. Kitaba bir göz attığımda görüyorum ki Euclid, ışığın görme ile ilişkisini ele alıyor. 'Göz'e bağlı olarak, mekandaki nesnenin farklı açılardan ve farklı uzaklıklardan nasıl görüldüğü ile ilgileniyor. Bu çalışmalar perspektifi düşündürüyor bana. Ama perspektifin bulunuşuna daha onyedinci yüzyıl var. Euclid'e tam bunu söylemek üzereyken, parlak bir ışık 'Göz'lerimi kamaştırıyor. Elimi siper edip bakınca, aynadan yansıttığı

güneş ışığını 'Göz'üme tutup gülümseyen Ptolemy'yi görüyorum. Yine İskenderiye'deyim ama milattan bu yana yüzelli yıl geçmiş. Ptolemy, ışığın yansımaları ve kırılması ile ilgileniyor. Onun da, bir nesnenin aynaya düşen görüntüsünün nasıl kopya edileceğine ilişkin bilgiler ve geometrik diyagramlar verdiği 'Optik' isimli bir kitabı var. Acaba onbeşinci yüzyılda Floransa'da Brunelleschi, perspektif tarihinin ilk görüntüsünü aynalar yardımıyla oluştururken, Ptolemy'nin kitabını görmüş müdür?

Eski Metinler ile kayıp görüntüler arasında bir o yana bir bu yana gidip gelirken, birisi koluma giriyor ve beni onbirinci yüzyıldaki bir gölgeliğin altına çekiyor. Antik Çağ bitmiş, Orta Çağ başlayalı neredeyse beşyüzelli yıl olmuş. Yine Mısır'da ama bu kez Kahire'deyim. Kendisini İbnü'l-Heysem olarak tanıtan bu matematikçi, başını iki yana sallayarak Euclid'in, ne yazık ki yanıldığını söylüyor. Nasıl olur? Batı düşüncesine Kitab-ı Mukaddes'ten sonra en fazla etki etmiş 'Elementler' kitabının yazarı Euclid mi yanılıyor? Tüm kitaplarını okuduğunu anlatıyor. Hatta geometrisinin bir özetini de yazmış İbnü'l-Heysem. Ama yaptığı gözlemler onu başka bir bakışa götürmüş. Bir kapıyı açarak beni içeriye davet ediyor. Burası, 'El-beytü'l-muzlim'. Yani 'Karanlık Oda'... Burada yaptığı deneylerle, baş aşağı duran Antik Çağ Optik teorisini ayakları üzerine dikiyor. Görmenin; 'Göz'ümüzden çıkan ışınların nesnelere aydınlatması ile değil, nesnelere yansıyan ışınların 'Göz'ümüze ulaşmasıyla gerçekleştiğini anlatıyor bana. Beş tane kandil yardımıyla, ışığın fiziksel bir varlığı olduğunu, algımızı belirlediğini matematiksel olarak hesaplıyor. Yedi ciltlik 'Kitabü'l-Menazır' yani görünüm kitap metnini içeride yazarken, karşı duvarda titreşen dışarının soluk görüntülerine de bakıyor ara sıra. Ama bu görüntüler üzerinde hiç durmuyor. Yalnızca ışığın biçimlerinden söz ediyor. İbnü'l-Heysem'e göre; aslı olan ışıktır, görüntü ise; bütünüyle zihinsel bir tasavvurdur. Zihinsel olarak kavrandığı için de, bir yüzey üzerine çizilmesi imkansızdır... Bunları söyleyip namaz kılmak için yanımdan ayrılıyor.

Şimdi burada, hurmaların altında bir dakika durup soluklanmalıyım. Çünkü yol çatallanıyor; zihin tasavvurlarını mı takip edeceğim yoksa buzlu cam görüntülerinin peşinden mi gideceğim? Birkaç adım geri çekilince, her iki yolun da zemininin metinlerle kaplı olduğunu fark

ediyorum. Arapça metinler ile Latince metinler 'Görme'yi bütünüyle farklı okuyorlar. İslam dininin kitabı Kur'an'ın, 'Göz'le görülemeyen ama bütün 'Göz'leri gören Allah anlayışı ile, Hıristiyan dininin kitabı Kitab-ı Mukaddes'in, ete kemiğe bürünmüş Tanrı kelamı olarak İsa anlayışı, bu iki farklı bakışın temelini oluşturuyor.

Ben, buzlu camın peşinde olduğumdan İbnü'l-Heysem'e veda edip, Kahire'den bir yelkenliye biniyorum ve onüçüncü yüzyılın ortalarında Oxford'da, Roger Bacon'ın kapısını çalıyorum. Heyecanlı bir yüzle açıyor kapıyı ve beni içeri alıyor. Kitaplarla, çizimlerle dolu masasında, yedi bölümlü 'Opus Majus' kitabı duruyor. Beşinci bölümü, İbnü'l-Heysem'in kitabının Latince çevirisi 'Perspektiva'dan hareketle, 'Görme' teorisine ayırmış. Güneş tutulmalarının izlenmesinde karanlık odanın yararını anlatıyor. Işığın fizik kurallarına vurgu yapıyor ve bilginin kaynağı olarak 'Görme'nin merkeze alınması gerektiğini söylüyor. Birlikte dışarı çıkıp doğada bir gözlem yapmamızı öneriyor. Tam biz içeriden dışarıya çıkmak üzereyken, rahip Bacon ev hapsine alınıyor. Çünkü neredeyse bin yıldır 'Görme', Hıristiyan teolojisinin alanındadır ve vahiy dünyasına aittir. Bu, kulların dünyayı kendi 'Göz'leriyle görüp tasvir edebileceği anlamına gelmez. İnsanın bakışını merkeze alan 'Görme' teorisi, haddini aşp kilisenin alanına girmiştir. Metinler, görüntüler, karşı metinler...

Soğuk ve ıslak labirentte yavaş yavaş yürüyorum. Alacakaranlıkta uzaktan çan sesleri geliyor. Hafif bir esinti ağaçlarda dolaşiyor, yapraklar fisiltıyı andıran sesler çıkarıyorlar. Sanırım ilk o zaman duyuyorum şair Petrarca'nın sesini; 'Karanlık Çağlar' aydınlanmaya başlıyor. Az ileride insanlar 'Göz'lerini iri iri açmışlar, arzuyla dünyaya bakıyorlar ve dünyayı kendi 'Göz'leriyle görmeyi talep ediyorlar. Peki ama bu doğal 'Görme', bir yüzey üzerinde nasıl temsil edilecek? Karanlık oda duvarındaki görüntünün, henüz bir gözlem yöntemi olduğunu ve açık seçik izlenebilen tek görüntünün ışığın kaynağı olduğunu unutmayalım. Yürüye yürüye ondördüncü yüzyılın sonuna geliyorum. Beni Kuzey İtalya'da matematikçi Biagio Pelacani karşılıyor. 'Görme' teorisinden yola çıkınca buraya geleceğimi tahmin etmiş. Tam zamanında gelmişim, çünkü Pelacani, herşeyin ölçülerek bilinebileceğini ve dünyanın kavranabileceğini savunarak 'Görme' teorisinin ışık ve ışın geometrisini

kökünden değiştiriyor. Nesnelere kadar içinde buldukları mekanın da ölçülebildiği matematiksel bir mekan icat ediyor. Bu; nesnelere somut olarak varolduğu ve sanat alanında tasvir edilebildiği bir 'Görme' mekanı... Perspektifin icadının eşiğindedir.

Bu icada tanıklık etmek için, onbeşinci yüzyıl başında, Floransa Katedrali'nin girişine doğru ilerleyip, içeride beni bekleyen mimar Brunelleschi'ye yaklaşıyorum. Heyecanlı olduğu her halinden belli. Titizlikle hesapladığı bir noktaya beni götürüp, yüzümü dışarıya dönmemi rica ediyor. Ellerime, minyatür titizliğinde yaptığı bir resim ve Venedik'te yeni icat edilen bir düz ayna veriyor. Resmin üzerinde meydana gördüğüm vaftizhane var. Resmin arkasından, açtığı delikten dışarıya bakmamı söylüyor. Tek 'Göz'ümü iyice yaklaştırıp; günışığında yıkanan meydanı ve vaftizhaneyi görüyorum. Diğer elimdeki aynayı 'Göz' hizama kaldırıncaya, meydanın ortasındaki vaftizhane bu sefer aynanın üzerinde görünüyor. Böylece doğrusal perspektif tarihinin ilk görüntüsü ortaya çıkıyor. Brunelleschi'nin resmin arkasında 'Görme' deliğini açtığı nokta, kaçış noktası olarak adlandırılıyor sonradan. Kaçış noktası da, ufuk çizgisinin üzerine yerleşiyor. Yeni Çağ'ın ufku, Orta Çağ'ın ufkundan oldukça farklı. Bu ufuk; dünya dışı bir 'Göz'e değil, insan 'Göz'üne bağlanıyor. Bacon'dan iki yüzyıl sonra dinsel metinler gücünü yitirmeye başlıyor. Yeni doğan bu görüntüler, "Aristos Krotos" metninin çocuğu. Brunelleschi ile az ilerideki bir başka kiliseye gidiyoruz. Yolda perspektifin, mekanı göstermenin tekniği olduğundan söz ediyor. Acaba yalnızca bu kadar mı? Filippo bu kilisede, ressam arkadaşının hesaplamalarına yardım ediyor. Çünkü Massaccio, perspektif kurallarına dayalı ilk resim üzerinde çalışıyor ; 'Holy Trinity'. Bu freskoya bakarken; perspektifin metnini de düşünüyorum. Çünkü buzlu camın üzerindeki görüntü de bu temel ilkenin üzerine kuruluyor; izleyicinin bakışını temel alıp bu bakışını yine ona yönlendiriyor. Ama bu bakış; sabit bir noktada duran tek bir 'Göz'ün bakışını. Perspektifi, insan bakışının hem tekniği hem de simgesi olarak gören Alberti de, "Resim Üzerine" adlı tezinde özellikle ressamların başvuracakları perspektif çizimleri yayınlıyor. Eski ikonlar gidiyor, yerine yenisi geliyor; 'Göz'...

Onbeşinci yüzyıl boyunca İtalya'da atölyelere girip çıkıyorum. Perspektif, insan bakışını resme taşırken insanı da resmin konusu yapıyor. Ressamlar bu yeni resim yapma tekniğini kullanarak portreler yapıyorlar. Aristokratlar ve yeni yeni serpilmeye başlayan 'Bourgeoisie' kendi yüzünü yüceltiyor. Bir parantez açıp bin dörtyüz otuz üç yılında Hollanda'da Jan van Eyck'ı ziyaret ediyorum. Aynaların önünde oturmuş, kendi portresini yapıyor. Bu resim, dünyanın ilk 'selfie'si. Parantezi kapıyorum ve Floransa'ya dönüyorum. Görebildiğim kadarıyla henüz karanlık oda ile çizim arasında bir bağ kurulabilmiş değil. Gerçi Leonardo, optik üzerine çalışmalarının da yer aldığı Codex Atlanticus'unda karanlık odadan söz ediyor. Ama kendisiyle karşılaşmıyorum ve çizim için kullanıp kullanmadığını sormıyorum. Bir gelişme bekleyerek, onaltıncı yüzyıl ortasına kadar, İtalyan manzaralarında açık hava perspektifi içinde dolaşıyorum. Sonunda Napoli'den bir ses geliyor; Giovanni Battista Della Porta, 'Magiae Naturalis' isimli kitabını yazıyor. Karanlık odada deliğin önüne mercek konduğunda duvara düşen görüntü kalitesinin arttığını söylüyor ve sanatçılara çizim yapmak için karanlık odadan yararlanmalarını tavsiye ediyor... İşte bu çok önemli; çünkü fotoğraf makinasının iki temel parçası; yani mercekler ile karanlık oda birleştiriliyor. Şimdi sıra buzlu camda...

Onyedinci yüzyılın başında Almanya'dayım. Gökbilimci Johannes Kepler ile buluşuyorum. 'Kitabül-Menazır'ın yeniden ve eksiksiz olarak yapılan çevirisini okumuş. 'Astronomiae Pars Optica'da; İbnü'l-Heysem'in 'El-beytü'l-muzlim'ini 'Camera Obscura' olarak adlandırıyor ve bu, bir terim olarak yerleşiyor. Kepler araştırmalarında oda yerine, taşınabilir bir çadır kullanıyor. İki yüzyıl önce Johannes Gutenberg'in yaşadığı yerlerde dolaşmayı sürdürüyorum. Elimde, Alman matematikçi Athanasius Kircher'in onyedinci yüzyılın ortasında yayınladığı, 'Ars Magna Lucis et Umbrae' kitabı var. Onun Camera Obscura tasarımında görüntü; duvarda değil, odanın ortasına dikine yerleştirilmiş bir yüzeyde beliriyor. Ama asıl ilginç olanı, bu görüntü yüzeyi yağlı bir kağıt. Böylece görüntü, mercek ile çizimi yapanın arasına yerleşiyor. Buzlu cama bir arpa boyu uzaklıktayım. Main Irmağının kıyısında Johann Zahn ile tanışıyorum. İnançlı bir kilise üyesi olan Zahn, kendisini ışığın öğrencisi olarak tanıtmayı seviyor. Kitabı 'Oculus Artificialis'deki ayrıntılı çizimlere

birlikte bakıyoruz. Neler yok ki; mikroskoplar, teleskoplar, mercekler. Ama asıl ilginç, elde taşınabilir boyutlardaki ahşap dikdörtgen kutular. Burada, bir odadan bir kutuya dönüşen Camera Obscura ile karşı karşıyayım. 'Dışarı'; ahşap kutunun önündeki mercekten süzülüp, karanlığın 'içerisi'nde aynaya çarparak yükseliyor ve kutunun üzerindeki buzlu camda beliriyor. Artık ressamlar Camera Obscura'nın içerisinde değil, dışarısında çalışabilecek. Saatiye bakıyorum; onyedinci yüzyılın sonunu gösteriyor.

Labirente biraz daha ilerliyorum. Farklı yerlerden farklı sesler geliyor. Birileri bilginin, duyular ve deneyimle kazanılabileceğini ileri sürüyor. Diğerleri ise bilginin düşüncede ve zihinde temellendiğini söylüyor. Camera Obscura'nın tam gelişimini tamamladığı bu çağda, 'Göz'ün durumu sorgulanır oluyor. Sanayi devriminin eşliğinde buzlu camın önündeyim. Buzlu camın arkasında ise, yoğun bir hareketlilik var. Zaman giderek daha değerli oluyor ve hızla geçip gidiyor. Uzun ve sakin 'Görme' yerini, hızlı bir 'Göz' atmaya bırakıyor. Aristokrasinin metni silikleşirken, burjuvazinin metni belirginleşiyor. Seslerin çok yükseldiği o günlerde Paris'teyim. Artık başka bir çağ başlıyor. Aydınlanma, 'Göz'ü aydınlatıyor, 'Göz' fotoğrafik görüntüyü kışkırtıyor, fotoğrafik görüntü ise; 'Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik' metnini taşıyor...

İlk fotoğrafın bakır bir plakada belirmesinden bu yana neredeyse iki yüzyıl geçmiş. Bir akşam odamda oturmuş elimdeki fotoğraf kitabını okuyorum. Dışarıda hafif bir yağmur var. Damlalar kepenklerde pıtırıyor. Birden bire kedim kitabın ortasına sığıyor. Aklıma çocukluğumun o şaşırtıcı armağanı geliyor, hafifçe gülümsüyorum. O güzel günler çok gerilerde kaldı. Artık, görüntülerin masal anlatabildiğini, metinlerin büyü yapabildiğini biliyorum. Üstelik günden güne şaşırtmacaları daha fazla, göz boyamaları daha sık kullanır oluyorlar. Onlar benimle oynarken ben de onlara karşı oynamaya kalkıyor; fotoğrafik görüntüyü, fotoğrafik görüntüyü üreten fotoğraf makinasını, fotoğraf makinasını üreten bilgiyi ve o bilgiyi üreten üst metni çözmeye çalışıyorum. 'Buzlu Cam' bu labirentten bir çıkış arayışıdır...



Daguerre Üzerine/On Daguerre, 2016

Alüminyum üzerine pigment mürekkep baskı/Pigment ink print on aluminum, 33,5x40,5 cm

Between Texts and Images

Ahmet Elhan

*Don't listen to the outside, I'm here inside
Now on the hither side of the budging curtain.
Why does one wander around outside on certain nights?
If one has listened to oneself inside a truth.*

Behçet Necatigil

I guess most people have received a special gift in their childhood that they have not been able to forget. I also have one. I spent my childhood in a house filled with books that were my playmates at first, then they became lovers. Reading was an essential part of our family. I still vaguely remember the places I have been taken by the books that my father used to read to me. When my apple ripened and I learned how to read, I was both proud and excited. The books that were bought for me to read when I grew up were ready to reveal their secrets to me. So I entered through that gate and I started to construct a room of my own from those books. One night, when I was happily chasing

after letters and following sentences between the pages, a small box fell upon my book. One of my father's friends had brought a gift for me from abroad—a camera. This object, as simple as a toy, was quite striking for me. Yet I was expecting illustrated books. I quickly forgot about this camera that I left on a shelf in my bookcase. When it was time for the summer break, my father had the camera placed with a roll of film and he put it around my neck, as we made our way to the seashore village where we spent the summers. And I wandered around with my camera around the neck, my book in hand on the long and calm days of summer. Because I couldn't figure out who, what, or how to photograph. Just as I was about to break my relationship with the camera, an idea struck my mind. I placed the book I was reading in front of the open window and took a photograph, including a view of the back garden. The moment I took this photograph, I was regretful. What kind of a silly idea was it to take a picture of a book just like that instead of taking pictures of my family. I continued, as if enchanted, using up the rest of the roll taking pictures there. I was somehow suddenly relieved. I was liberated from the anxiety of trying to think about what to photograph. I still continued to go everywhere with my camera around my neck. The summer was over, we returned back home, schools opened. I was immersed back in my room, with my books. One evening, when I was lost between the lines, an envelope fell upon my book. Inside the envelope were the twelve photographs I took over the summer that I had forgotten about. When I lifted my head, I met my father's eyes...

My re-encounter with photography happened almost ten years later through a childhood friend's insistence and encouragement. And since this second encounter, my addiction to images continued alongside my devotion to texts. I try to be a dedicated reader in one and a patient writer in the other, trying to find my way through an uncertain balance. The text is foregrounded for a while and then the image becomes more prominent. While the texts provide me with the context to give meaning to the images, the images provoke me to forget the texts. Or rather, as the images illustrate the texts, the texts write the images. It is as if I'm in a glass labyrinth like the ones I used to visit with

excitement as a child at amusement parks—upon entering, I would immediately tense up. Unfortunately, my father is not here with me. Besides, the labyrinth is made up of frosted glass.

When I take a closer look at the frosted glass of the labyrinth, I don't see anything special about it. But when it is combined with a medium-scale wood box and a lens that looks like a lentil, the frosted glass becomes a ground glass. "Outside" seeps through the lens in front of the dark box, somersaulting within the darkness to appear on the back of the box on the ground glass as an image. I look at my watch—it's the end of the seventeenth century. Just as I'm about to be drawn into the images that appear on the ground glass, I hear a noise and turn around. It is a dark room. The sunlight seeping through a small hole on the wall across fall on me. I hear the noise again. When I turn around again, I see a Chinese man. Standing in the fifth century BC, he is talking about the upside-down images that happen through sun rays that come through a small hole on the wall in this room he calls "Locked Treasure Room." He is also standing upside-down. Did Mo-zi write his seventy-one part philosophical texts here, under this trembling light? I blink, the century changes and I come to the Lykeion gardens in Athens from depths of Southern China. Aristoteles stands next to an old olive tree in a strange dimness, looking at the traces the sun left behind while moving towards an eclipse. And he tells his pupils about how a small hole on the wall in a dark room allows the sun to enter and how the dimensions of the image change with the dimensions of the room. In the meanwhile, some shadows gather in the garden of the high-school, whisper in choir about how this text does not belong to him and was actually written by his pupils much later. Then the whispers become a text.

I turn my face to the sun—Alexandria is across from me. The father of geometry, Euclid, is standing on the shore, showing a book to me. I cross the Mediterranean in one stroke. The book he is holding is, "Optics." This term, which means "appearance" is also the general heading of the "seeing" theory of antiquity. When I skim through the book, I realize that Euclid looks at the relationship between light

and seeing. He is interested in how an object appears in relationship to the eye from different angles and distances in a space. These works make me think about perspective. But there is still seventeen centuries till the discovery of perspective. Just as I'm about to tell Euclid about this, a bright light blinds me. When I put up my hand and look, I see Ptolemy, smiling and reflecting the light with a mirror, directing it to my eye. I'm again in Alexandria, but now it's one hundred and fifty years AD. Ptolemy is interested in the reflection and refraction of light. He also has a book called 'Optics' in which he gives information on how to copy images reflected in mirrors and which also includes geometrical drawings. I wonder if Brunelleschi saw Ptolemy's book as he was forming the first image of the history of perspective with the help of mirrors in fifteenth century Florence?

As I move between old texts and lost images, somebody takes my arm and pulls me under a shade in eleventh century. The Antique Era is over, it's been almost five hundred and fifty years since the middle ages started. I'm in Egypt again, but this time I'm in Cairo. This mathematician, who introduces himself as İbnü'l-Heysem, shakes his head from side to side and says that Euclid was, unfortunately, wrong. How could that be? Euclid, who wrote Elements, which is the book that influenced Western thinking more than any book except Holy Bible, was wrong? He says that he read all his books. İbnü'l-Heysem even wrote a summary of Euclid's geometry. But his observations took him to another interpretation. He opens up a door and invites me inside. This is 'El-beytü'l-muzlim', the 'Dark Room'. With the experiments that he constructs here, he subverts the optical theory of Antiquity. He tells me that seeing is not because the light that emerges from our eyes enlightens the objects, but rather is because the lights reflected off the objects reach our eyes. He calculates mathematically the physical being of light and how it defines our perception with the help of five oil lamps. As he is preparing his seven-volume 'Kitabü'l-Menazır', book of appearances, in his dark room, he glances at the faint images of the outside that trembles on the wall across from him. But he never gets fixated on these images. He only talks about forms of light. According to İbnü'l-Heysem, what's most important is the light.

The image, on the other hand, is a totally mental conception. Since perceived mentally, it is impossible to draw the image on a surface. After saying these he leaves my side to pray.

Now here, I need to take a break under the persimmon tree because the road is forked into two. Should I follow the visions of my mind or should I pursue the images on the ground glass? When I take a few steps back, I realize that both roads are paved with texts. Arabic texts and Latin texts read 'Seeing' completely differently. The Qur'an, seeing God as an eye that cannot be seen but that sees all eyes in full, and the Bible seeing Jesus as the flesh and bone of God's word form the foundations of these two different understandings.

As I'm after the ground glass, I take a sailing ship from Cairo, say goodbye to İbnü'l-Heysem, knocking Roger Bacon's door in the middle of the thirteenth century. He opens the door with excitement and takes me inside. On his desk filled with books and drawings, there lies his seven-volume book, 'Opus Majus'. He dedicated the fifth chapter to the theory of seeing with reference to 'Perspektiva', the Latin translation of İbnü'l-Heysem's book. He talks about the benefits of the dark room in viewing sun eclipses. He places an emphasis on the rule of physics of light and he places 'Seeing' as the source of knowledge. He asks me to step outside with him to make observations in nature. Just as we are about to step outside, priest Bacon is put in house arrest. For almost a thousand years, 'Seeing' is under the rubric of Christian theology and belongs to the world of divine inspiration. This means that devotees cannot see and describe the world with their own eyes. The theory of 'Seeing', which placed the human gaze at its core, has stepped into the territory of the church. Texts, images, counter-texts...

I'm walking in the dark and humid labyrinth, slowly. I hear bells from afar in the twilight. A light breeze goes through the trees, leaves' utterances resemble whispers. I think this is the first time that I hear the voice of Petrarca, the poet; the 'Dark Ages' start to be illuminated. A little further away, people have opened their 'Eyes' wide, looking

onto the world with desire and demanding to see the world through their own 'Eyes'. But how will this natural 'Seeing' be represented on a surface? Let's not forget that image on the wall of a dark room is still a method of observing and the only image that can be watched clearly is the source of the light. I walk to the end of the fourteenth century. Biagio Pelacani, the mathematician, meets me in Northern Italy. He guessed that I would arrive there when I started on the theory of 'Seeing'. I arrived just in time, because Pelacani, by defending that everything can be known by measuring and thus the world can be comprehended, fundamentally changes the geometry of light and beam of the theory of 'Seeing'. He invents a mathematical space in which the space can be measured as well as the objects. This is a space of 'Seeing' in which objects concretely exist and can be described in the field of art. I'm on the verge of the invention of perspective.

In order to witness this invention, I move forward to the entrance of the Cathedral of Florence and approach architect Brunelleschi who is waiting for me inside. It is obvious that he is excited. He takes me to a spot that he has meticulously calculated and asks me to look outside. He hands me a painting that he has made with the mastery of a miniature painter and a flat mirror that was invented recently in Venice. Depicted in the painting is the baptistery that I saw in the square. He asks me to look outside from the back of the painting through the hole that he has made in the painting. I bring one of my eyes closer and see the square and the baptistery, bathed in sunlight. When I bring the mirror in my other hand to my eye level, I now see the baptistery of the painting on the mirror. There appears the first image of linear perspective in history. The hole that Brunelleschi has made in the painting is later named the vanishing point. The vanishing point is then placed on the horizon line. The horizon line of the New Era is quite different from that of the Middle Ages. This horizon line is connected to the human 'Eye' and not an 'Eye' outside this world. Two centuries after Bacon, religious texts start to weaken. These newborn images are the offspring of the text, 'Aristos Krotos'. We go with Brunelleschi to a church nearby. He tells me that perspective is the technique to show the space. Is that all?

Filippo helps his painter friend with the calculations in this church because Massaccio is working on the first painting based on the rules of perspective: Holy Trinity. As I look at this fresco, I think about the text of perspective because the image on the ground glass is also based on this main principle; taking the viewer's gaze as the basis and directing it back at himself/herself. But this gaze is the gaze of a single 'Eye' that is standing in a fixed position. Alberti, who sees perspective as a technique and a symbol of the human gaze, publishes perspective drawings that painters can use in his thesis, "On Painting." Old icons disappear, a new one appears; the 'Eye'.

I go in and out of studios in fifteenth century Italy. Perspective takes human gaze into painting and makes the human being a subject of painting. Painters are making portraits using this new painting technique. Aristocrats and the blossoming 'Bourgeoisie' glorify their own faces. I open up a parentheses and visit Jan van Eyck in the Netherlands of 1433. He is sitting in front of mirrors, making portraits of himself. This painting is the first 'selfie' in the world. I close the parentheses and return back to Florence. From what I can see, there still is no connection between the darkroom and drawing. Leonardo does talk of the dark room in his 'Codex Atlanticus' where he also features his work on optics. But I don't see him and I can't ask him whether or not he has used it for drawing. Waiting for a development until the middle of the sixteenth century, I wonder around Italian landscapes with open-air perspectives. Finally, a voice comes from Napoli, Giovanni Battista Della Porta writes his book 'Magiae Naturalis'. He says that when one places a lens in front of the hole in the dark room, the image that falls on the wall is of better quality and he recommends that artists use this dark room to make drawings... Now this is very important, because there merges the two most important elements of the camera: the lenses and the dark room. Now, it's the turn of the ground glass.

I'm in Germany at the beginning of the seventeenth century. I meet with the astronomer Johannes Kepler. He has read the new, unabridged translation of the 'Kitabü'l-Menazır'. In 'Astronomiae Pars Optica', he

names İbnü'l-Heysem's 'El-beytü'l-muzlim' as 'Camera Obscura' and establishes a new term. Kepler uses a mobile tent instead of a room in his research. I keep wandering around where Johannes Gutenberg lived two hundred years ago. In my hand is German mathematician Athanasius Kircher's 'Ars Magna Lucis et Umbrae' that he published in the middle of the seventeenth century. In his Camera Obscura design, the image appears not on the wall but rather on the surface that is vertically placed in the middle of the room. But what is most interesting is that this surface is a sheet of oily paper. The image is thus placed between the lens and the person making the drawing. I'm very close to the ground glass. I meet Johann Zahn on the shore of the river Main. Zahn is a devout member of the church and he likes introducing himself as a student of light. We look at the detailed drawings in his book 'Oculus Artificialis' together. There are microscopes, telescopes, lenses. But what is most interesting is the portable, rectangular wood boxes. Here, I encounter the Camera Obscura that has been transformed from a room into a box. The 'Outside' seeps through the lens in front of the wood box, deflected off of the mirror 'inside' the darkness and appears on the ground glass on the box. Now, painters can work outside the Camera Obscura, rather than within the Camera Obscura. I look at my watch, it is the end of the seventeenth century.

I move forward in the labyrinth. There are different noises coming from different spots. Some claim that knowledge can be obtained through senses and experience. Some others argue that knowledge forms in thought and in the mind. As the development of Camera Obscura is completed in this era, the position of the 'Eye' is called into question. On the verge of the industrial revolution, I'm right in front of the ground glass. There is an intense commotion behind the ground glass. Time becomes more precious, moving by rapidly. The extensive and calm 'Gaze' is replaced by quick 'Glance'. As the aristocracy's text fades, the bourgeois's text becomes more distinct. I'm in Paris in those days when the noises become more audible. Another era is beginning. Enlightenment sheds light on the 'Eye', the 'Eye' provokes the photographic image, the photographic image carries the text of "Liberty, Equality, Fraternity"...

It has been almost two hundred years since the appearance of the first photograph on a copper plate. One evening, I'm sitting in my room, reading a book on photography. There is a light rain drizzling outside. The drops are pattering on the shutters. Suddenly, my cat jumps into the middle of my book. I remember that surprising gift from my childhood, and I smile. Those beautiful days are long past. I now know that images can tell a fairy tale, texts can cast a spell. Every day, their tricks become more common, their distractions more frequently used. As they play me, I try to play with them—I try to deconstruct the photographic image, the camera that produces the photographic image, the knowledge that produces the camera and the meta-text that produces that knowledge. "Ground Glass" is the search for an exit from this labyrinth...

Sergi Görselleri
Exhibition Images





Sergi Görüntüsü/Installation View, Galeri Zilberman, İstanbul, 2016





Sergi Görüntüsü/Installation View, Galeri Zilberman, Istanbul, 2016





Sergi Görüntüsü/Installation View, Galeri Zilberman, Istanbul, 2016





Sergi Görüntüsü/Installation View, Galeri Zilberman, İstanbul, 2016





Sergi Görüntüsü/Installation View, Galeri Zilberman, İstanbul, 2016

Biyografiler Biographies

Ahmet Elhan

Marmara Üniversitesi'nde Grafik Tasarım bölümünde eğitimini tamamladıktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Sinema-TV bölümünden mezun olmuştur. Ulusal ve uluslararası pek çok karma sergide yer almış olan sanatçının on dört kişisel sergisi gerçekleştirilmiştir. Çalışmaları yurt içinde ve yurt dışında önemli kurumsal ve özel koleksiyonlarda yer alan Elhan, İstanbul'da yaşamakta ve çalışmaktadır.

After completing his undergraduate degree at Marmara University's Graphic Design Department, he went on to graduate from the Cinema-TV Department at Dokuz Eylül University. As well as participating in many national and international group exhibitions, he has opened 14 solo exhibitions to date. His works are part of many important corporate and private collections both in Turkey and abroad. He lives and works in Istanbul.

yazarlar/writers

Maria Lantz

Sanatçı, küratör, öğretmen ve yazar. Stockholm Konstfack Akademisi Rektörü. Artist, curator, teacher and writer. Chancellor at Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm.

Bassam El Baroni

Bağımsız küratör. Arnhem Hollanda Sanatı Enstitüsü öğretim görevlisi. Independent curator and lecturer at the Dutch Art Institute, Arnhem.

Başak Şenova

Küratör ve tasarımcı. Bilkent Üniversitesi, İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim görevlisi. Curator and designer. Lecturer at the Department of Communication Design, Bilkent University.

Notlar ve dipnotlar Notes and footnotes

Maria Lantz

Fotoğraflar ve Öteki Hayaletler Üzerine Notlar
Notes on photographs and other ghosts

1. Flusser, Vilém. (1988). *En filosofi för fotografien*, trans. Jan-Erik Lundström, Göteborg: Korpen.
2. *Boğulmuş Figür Halinde Otoportre/Autoportrait en noye* (1840)
Hippolyte Bayard



3. Saliot, Anne-Gaelle (2015). "A Cartography of Survival". *The Drowned Muse: The Unknown Woman of the Seine's Survivals from Nineteenth-Century Modernity to the Present*, Oxford University Press, s/p. 189.
4. Crary, Jonathan. (2013). *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso, Londra/London, New York.
5. Whitman, Walt (1965). *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*. ed. Harold W. Blodgett and Scully Bradley. New York: New York University Press.

Bassam El Baroni

**Doğa'dan sonra Doğa:
Ahmet Elhan'ın Ekoloji Sonrası İmgeleri Üzerine
Nature after Nature:
On the Post-Ecological Images of Ahmet Elhan**

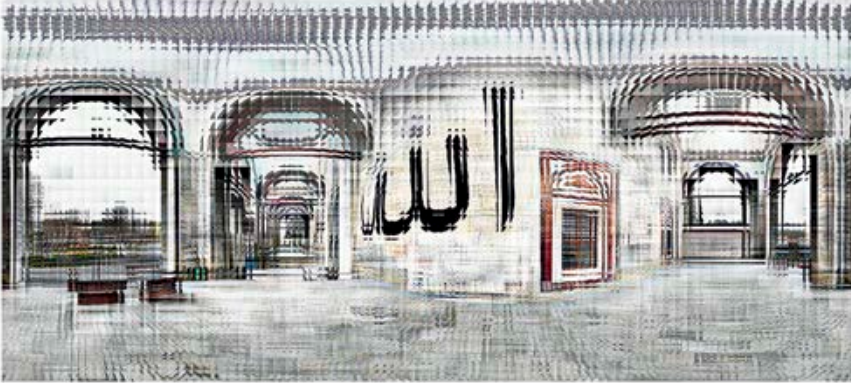
1. Baudrillard, Jean. (2009). *Why Hasn't Everything Already Disappeared?* Seagull Books - The French List, s./p.21
2. Galloway, Alexander. (2012). *Laruelle and Art*. Continent Issue 2.4, Link: <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/126> [Accessed: 03.12.2015]
3. Lyotard, Jean-François. (1992). *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford University Press, s./p.92
4. Schopenhauer, Arthur. (1909). *The World as Will and Idea*. (Vol.1 of 3). s./p.272

Başak Şenova

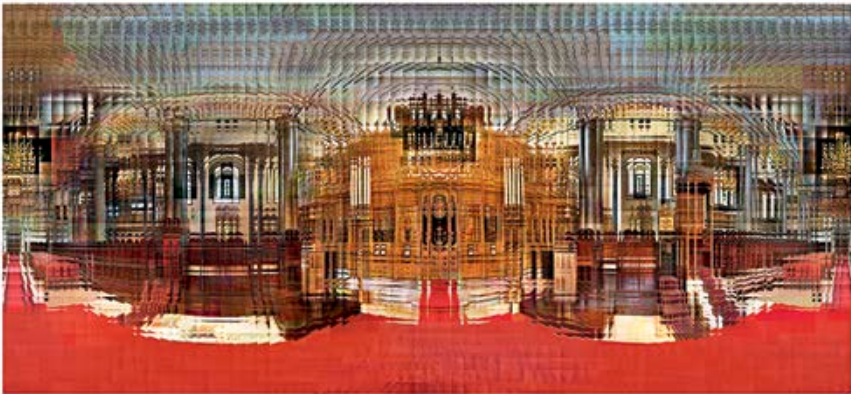
**Buzlu Cam
Ground Glass**

1. Deleuze, Gilles, (2006) *Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975-1995*. ed. David Lapoujade, trans. Ames Hodges and Mike Taormina New York, NY: Semiotext(e), s./p. 312-324
2. Flusser, Vilém (2006) *Towards a Philosophy of Photography*. trans. Anthony Mathews. Reaktion Books, London s./p. 15

3. A.Elhan, *Eski Camii/Old Mosque VI* (2013) C-Print, 120x245cm, Unique



A. Elhan, *Patrikhane/Patriarchate* (2014) C-Print, 120x240cm, Unique



A. Elhan, *Karaköy Altgeçit/Karaköy Passageway* (2008) C-Print, 110x220cm, Unique



4. A. Elhan, *Mürekkep/Composed IV, V, VI (2013)*

Palladium Platinum Baskı/Palladium Platinum Print, 36x27cm (tek tek/each)



A. Elhan, *Mürekkep/Composed VII, VIII, IX (2013)*

Palladium Platinum Baskı/Palladium Platinum Print, 36x27cm (tek tek/each)



A. Elhan, *Mürekkep/Composed X, XI, XII (2013)*

Palladium Platinum Baskı/Palladium Platinum Print, 36x27cm (tek tek/each)



Buzlu Cam
AHMET ELHAN
Ground Glass

Editör/Editor: Başak Şenova

Authors: Maria Lantz, Bassam El Baroni, Başak Şenova

Çeviri/Translation: Onur Zilberman, Merve Ünsal

Düzeltili/Proofreading: Onur Zilberman, Burçak Bingöl

Grafik Tasarım/Graphic Design: Başak Şenova, Erhan Muratoğlu

Sergi Görüntüleri/Exhibition Images: Kayhan Kaygusuz

Yayımcı/Publisher: Galeri Zilberman

Baskı/Print: Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Hamidiye Mahallesi, Soğuksu Caddesi No: 3

34408 Kağıthane-İstanbul

0212 294 10 00 kitap@masmat.com.tr

Sertifika No: 12055

İlk Baskı/First Edition: Ocak/January 2016

1000 adet basılmıştır/1000 copies printed

ISBN: 978-975-00598-0-3

© Galeri Zilberman, editör/the editor, yazarlar/the authors.

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır. Yayımcıdan yazılı izin olmaksızın yayınlanamaz,
çoğaltılamaz, dağıtılamaz.

All rights reserved. This book cannot be copied, re-printed, or distributed without
permission in writing from the publisher.

GALERİ ZILBERMAN

İstiklal Cad. Mısır Apt. No.163 K.3 D.10 34433 Beyoğlu / İstanbul, Turkey
t: +90 212 251 1214 f: +90 212 251 4288 · www.galerizilberman.com

Buzlu Cam
AHMET ELHAN
Ground Glass

GALERI ZILBERMAN