

GÖLGENİN NEZAKETİ
YILDIZ MORAN
KINDNESS OF THE SHADOW

GALERİ**nev**

GÖLGENİN NEZAKETİ
YILDIZ MORAN
KINDNESS OF THE SHADOW

GALERİ**nev**



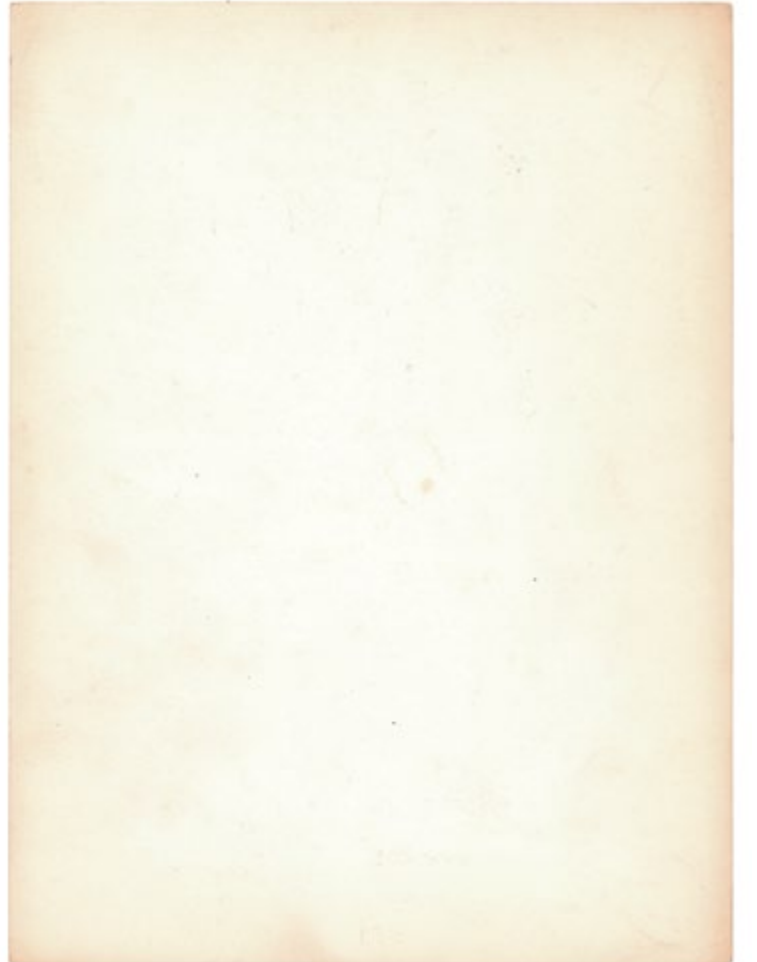
Toledo Çömleği | Toledan Pottery
Toledo, İspanya | Toledo, Spain
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 19,5×25 cm



Bir İspanyol Dükkanının Rafından | From the Shelves of a Spanish Shop
Toledo, İspanya | Toledo, Spain
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 20x24 cm



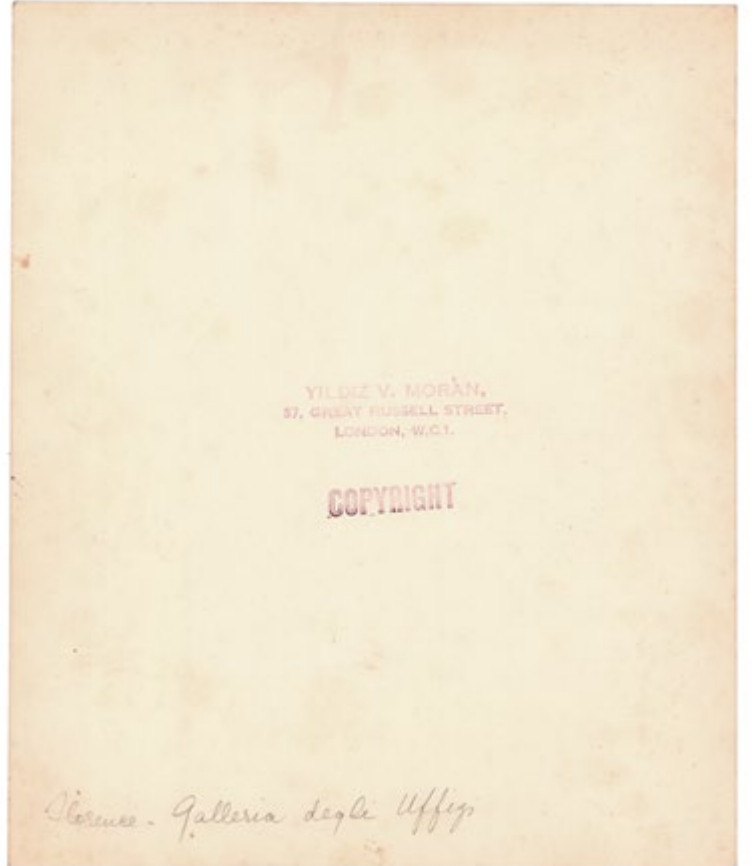
Tipik Bir Hediyeelik Eşya Dükkanı | A Typical Souvenir Shop
Valensiya, İspanya | Valencia, Spain
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 20x25 cm



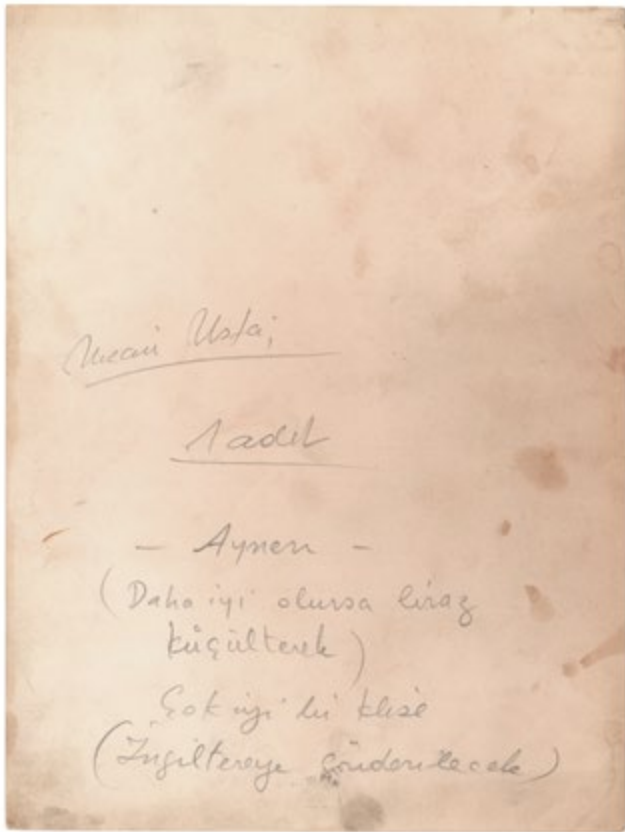
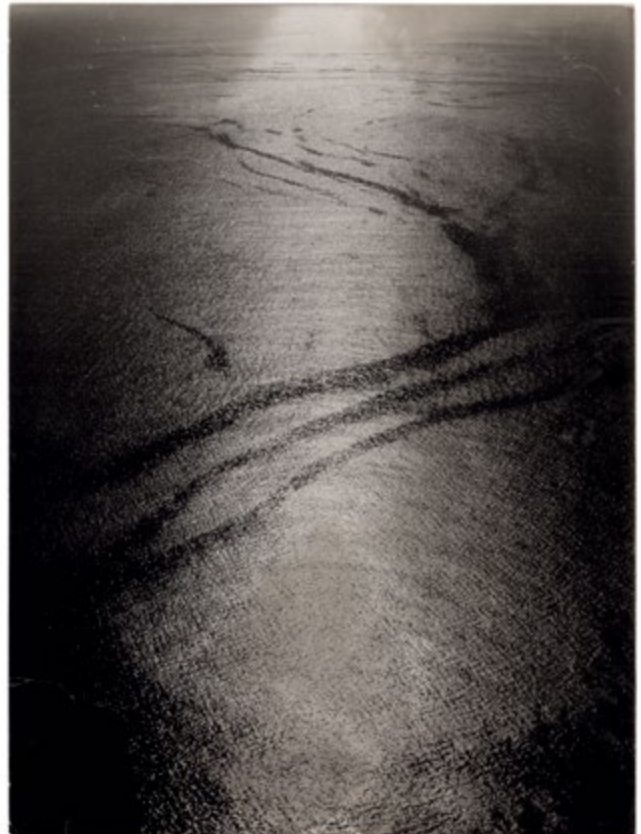
İsimsiz | Untitled
Antalya
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1955, Unique, Vintage, 24×18 cm



İsimsiz | Untitled
Side, Antalya
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1955, Unique, Vintage, 24x18 cm

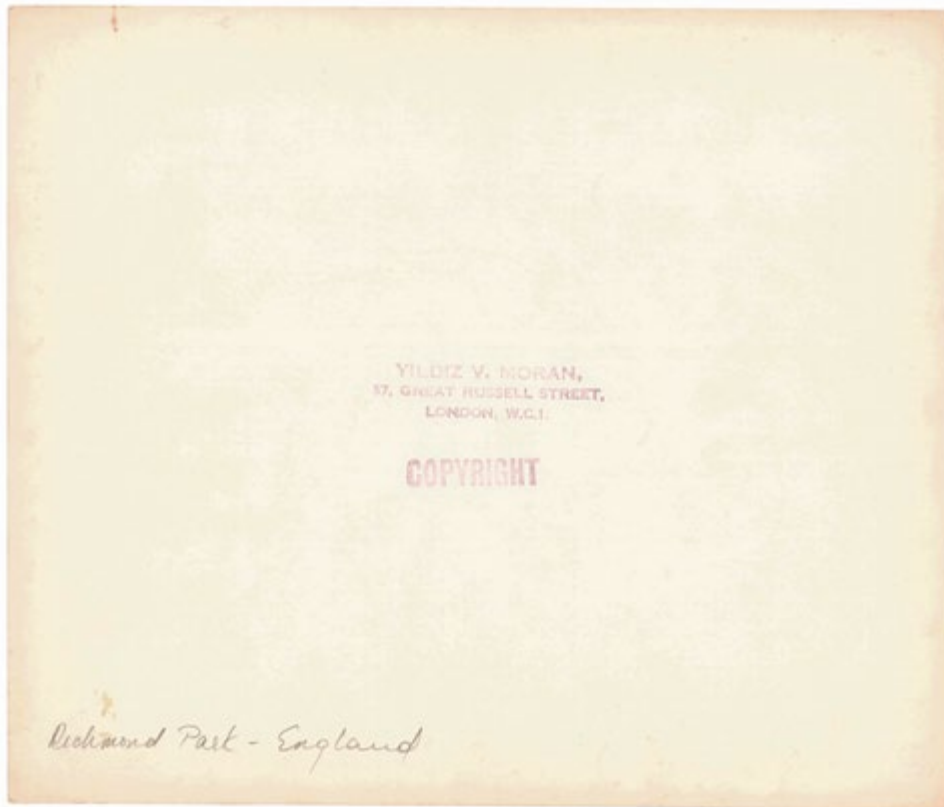


Galleria Degli Uffizi
Floransa, İtalya | Florence, Italy
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 27,5×24 cm

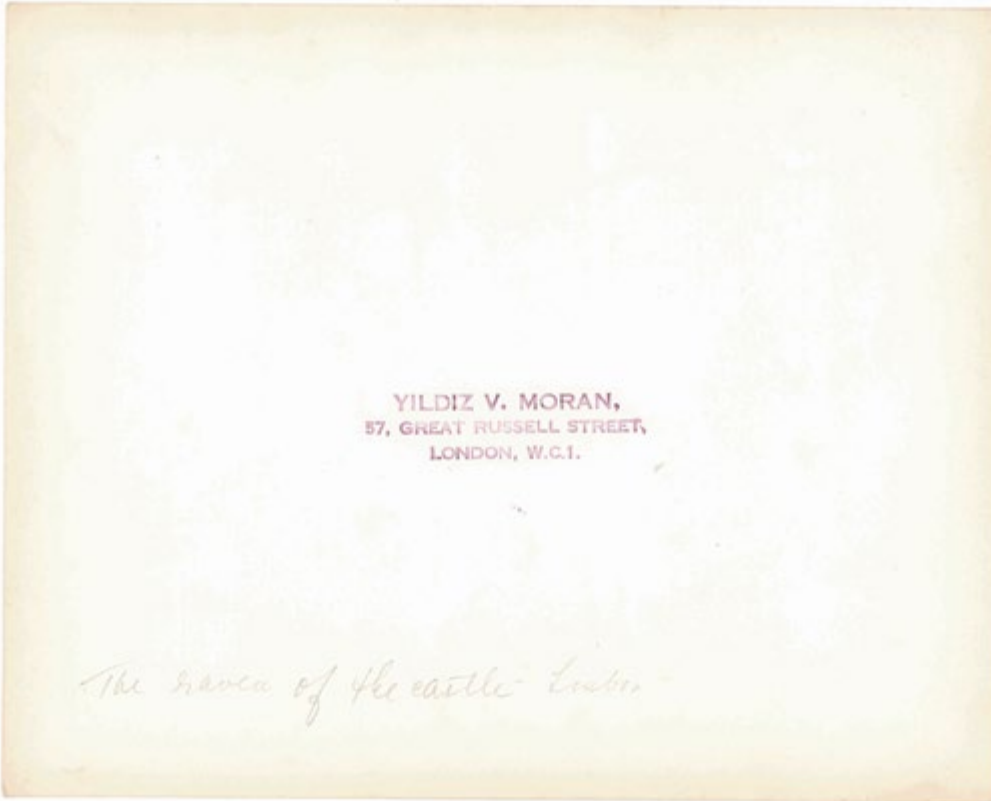


İsimsiz | Untitled
Alanya, Antalya
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1955, Unique, Vintage, Polyptyque, 24x18 cm





Richmond Park
Londra, İngiltere | London, England
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 24,5×29 cm



The Raven of the Castle
Lizbon, Portekiz | Lisbon, Portugal
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1952, Unique, Vintage, 25x20 cm



İsimsiz | Untitled
Anadolu | Anatolia
Gümüş jelatin baskı | Gelatin silver print
1955-1957, Unique, Vintage, 24x18 cm

YILDIZ MORAN VE REDDİN ARŞİVİ YILDIZ MORAN AND THE ARCHIVE OF REJECTION

Hazırlanmakta olan Moran biyografisinin iskeleti niteliğini taşıyan bu metin¹, en basit tanımıyla, sanatçının 1950'lerdeki fotoğraf pratiğinden bölümleri, kendi arşivlerinde yer alan hükümler aracılığıyla bir bağlama oturtma girişimi. Bu arşivler her ne kadar kişisel olsa da ve Moran'ın karakterine dair açıklayıcı bir rol oynadıkları varsayılsa da -ki gerçekten de Moran tarafından saklanmış ve daha sonra oğlu Olgun Arun tarafından titizlik ve sadakatle muhafaza edilmişler- tam anlamıyla eksiksiz oldukları söylenemez: 'Vintage' baskıların negatif karşılıkları her zaman mevcut değil, arkadaşlarından ve tanıdıklarından gelen provokatif mektuplar, doğal olarak, yalnızca Moran'ın yanıtlarını ve isteklerini ima ediyor. Fakat tüm eksik negatiflere ve sanatçının artık kaybolmuş çeşitli fotoğraf projelerine rağmen Moran'ın faal bakışının harikulade ürünü olan fotoğraf arşivi, tüm zenginliğini ve heyecan vericiliğini korumakta. Mektuplar, yaşadığı dönemde açtığı sergiler üzerine yazılmış gazete kupürleri, kartpostallar ve yayınlanmış fotoğraflardan oluşan mevcut metin arşivinin sınıflandırıcı tonu, aslında sanatsal iradenin muhalif bir şekilde korunmasına işaret ediyor. Sonuçta Moran, saklamak istediği belgeleri diğerlerinin arasından seçerek bir nevi kendi arşivsel temsilinein küratörlüğünü üstleniyor. Bu yazılarda, dünya çapındaki sergilerden bir dizi redde ya da eserleri yanlış anlayan (pek de şaşırtıcı olmayan şekilde erkek eleştirmenlerden gelen) eleştirilere rastlamak epey mümkün: Mevcut akademik çalışmalar, hayal edilmiş hüzünlü hikâyeler üzerine inşa edilerek ticari başarısızlığa ve terk etmeye dair duygusal bir anlatının icadına zemin hazırlıyor.

This text is the skeleton of a Moran biography in the works.¹ In the most straightforward of ways, it is an attempt to write out the on-going sentimentality attached to her historiography by contextualizing episodes in the artist's photographic practice through the provisions of her own archives. No matter how personal therefore presumed to be most revealing about her personhood these archives are—and indeed they were retained by Moran and later meticulously and faithfully maintained by her son, Olgun Arun—they, too, are incomplete: vintage prints occasionally do not find their corresponding negative imprints, or provocative letters from friends and acquaintances naturally only imply Moran's responses and solicitations. Regardless of missing negatives and various now-lost photo-centric projects that the artist undertook, the photographic archive, the wondrous products of her active looking, is rich and bewildering. The taxonomic tone of the extant textual archive—that of letters, newspaper clippings on her exhibitions during her lifetime, postcards, and published photographs—is one of a defiant preservation of artistic will. After all, Moran selected items she wanted to keep over others; she curated her own archival representation. It is easy to read in them a collated set of rejections (from global exhibitions, for instance) or reviews badly misrepresenting her work (unsurprisingly here from male critics); the extant scholarship has built on this imagined and compounded sob-story, and has invented a sentimental narrative of commercial failure and giving up.

¹ Bu katalog metninin bir versiyonu, Yıldız Moran'ın fotoğraflarından oluşan *Gölgenin Nezaketi* başlığıyla, ilk Galeri Nev sergisinin kapanış tarihi olan 12 Aralık 2022'de, galeri konuşması şeklinde sunulmuştur.

¹ A version of this catalogue text was presented as gallery talk on the closing date, December 12, 2022, of the first Galeri Nev exhibition on Yıldız Moran's photographs, entitled *Gölgenin Nezaketi* (Kindness of the Shadow).

Bu metin, esasen Moran'ın tarih yazımına atfedilmiş, süregelen duygusallığı ortadan kaldırmaya yönelik bir girişim. Moran'ın sanatına dair reddedilmeler ve yanlış yorumlamalar arşivi tutma alışkanlığının meydan okuyan tarafı, kendi sanatına duyduğu güven, yeteneklerini anlayıp teşvik edenlerden aldığı destek, tekniğiyle ilgili tartışmalar ('evrensel bir konu nedir?' diye sık sık düşünürdü) ve özellikle savaş sonrası Türkiye'sinde her zaman çok pahalı ve erişimi zor olan fotoğraf ekipmanıyla malzemeleridir. Fotoğraf makinesini bir kenara bırakmamış olsaydı neler yapabileceğinin yasını tutmak, burada uzun uzadıya tartışmak istediğim bir konu değil; onun yerine, bir sanatçı olarak sürekli müzakere ettiği şeyi, kendi arşivinden yola çıkarak görünür kılmak istiyorum. Her ne kadar mevcut araştırmalar onu tek başına çabalayan ve başarısızlığa uğrayan bir kadın sanatçı gibi gösterse de, aslında Moran'ın profesyonel dünyası da kişisel dünyası gibi kalabalık ve karmaşıktı. Evet, arkadaş arardı, ancak karakterini en iyi yansıtan şeylerden biri kendisinin de çevresindekiler tarafından bir arkadaş, akıl hocası, sırdaş ve anne olarak çokça aranmasıydı; arşivin mektup bölümü bunu oldukça başarılı şekilde ortaya koyuyor.

What is defiant in Moran's habit of keeping an archive of rejections and misinterpretations is her trust in her own artistry, the support she garnered from those that understood and encouraged her talent, her contestations with her technique (what was a universal subject, she often pondered) as well as her photographic equipment and materials (always very expensive and hard to obtain in postwar Turkey). Lamenting what she could have done had she not put away her camera is not a position that I intend to prolong here, but rather highlight from within the archive what she was constantly negotiating as an artist. The extant scholarship also presents her as a woman artist striving and failing alone. On the contrary, Moran's personal and professional worlds were crowded. She sought company, but most reflective of her character, she was profoundly sought after as a friend, mentor, confidante, and mother; the epistolary segment of her archive is triumphant in exposing especially that.

Miss F.Y. Moran
Kusu Kestane Sokak 4
Behariye, Kadiköy
Istanbul
July 25, 1958

Dear Sir,

I have taken the liberty of sending you the enclosed photographs on Turkey, part of my collection of about 300 pictures which I have taken during my travels in Anatolia.

I would very much like to open a photographic exhibition in the United States, pictures of Turkey, however before I embark on an enterprise of the sort I have felt the need for some authoritative and constructive criticism of my work, a thing much wanting in Turkey as interest in the field is yet limited, and knowing very little about conditions in the United States, I feel the need for some advice as to how I might realize my ambition.

Being familiar with your work in the field of photography I hoped you might find my photographs sufficiently interesting and kindly help me.

I have studied photography, on leaving the American College for Girls in Istanbul in 1950, at the Bloomsbury and Belling Technical Colleges. This was followed with practical training in London with various photographers, John Tinkers being one of them. On his advice I stayed another two years in London doing semi professional work, mainly portraits and travel work in Europe. During this period my photographs were exhibited at the Manchester Square Camera Club and in two one-man exhibitions, at the Central YMCA of London and Trinity College, Cambridge.

On my return to Turkey in 1954 I have started working professionally. In the meantime I have had many occasions to travel extensively in Anatolia collecting material on Turkey, Turkish people and their way of life. The photographs I have thus collected were exhibited in Istanbul and Ankara on numerous occasions.

I have sent you a few photographs as it is difficult to dispatch a larger amount and as, I feel, they are sufficiently representative. However, should you care to see some more of my work I shall be only too glad to send them.

I shall be grateful should you kindly comment on my work and possibly ~~advise~~ advise as to the method I should employ in arranging for an exhibition. Thanking you, I am,

Yours truly,

Mr. Edward Steichen
The Museum of Modern Art
11 West 53rd Street
New York 19, N.Y.

THE MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK 19

11 WEST 53rd STREET
TELEPHONE: CIRCLE 5-8909
CABLE: MODERNART, NEW-YORK

THE DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY
EDWARD STEICHEN, DIRECTOR

January 8, 1959

Dear Miss Morans

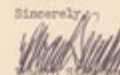
Through the courtesy of Ambassador Ekin of the Turkish Mission to the United Nations, I have seen your photographs.

While these photographs are technically and pictorially interesting, they are too much in the standard pattern of a great mass of present day photography to warrant an exhibition. Individually, as works of art, they do not achieve museum standards in so far as they do not add anything to the stature of photography as an art medium.

In addition to the technical merits that they have, they would require a deeper more penetrating understanding of the land and the people of Turkey. You cannot be told how to achieve this, as this is something you must find out for yourself: by analyzing what you are photographing, why you are photographing it, and what you wish to accomplish by this combination.

I regret not being able to honestly give you a more favorable report, but I am sure you wish me to be honest with you. Your work reveals talent and interest, but you have a long hard road ahead of you to reach achievement.

I wish you good luck and courage.

Sincerely,

EDWARD STEICHEN

Miss Yildiz Moran
Kusu Kestane Sokak 4
Behariye, Kadiköy
Istanbul, Turkey

ES:ks

Fig. 1.2

Arşivdeki aile fotoğraflarından biri, Moran'ın zaman içinde biçimlenişini çok iyi anlatıyor: Küçük bir kız çocuğu -muhtemelen ablası İnci- başında kocaman bir fiyonk ve kucağında oyuncak bir kara kediyle, erken Cumhuriyet'in sabık Pan-Türkçü ideoloğu ve annesi Nemide'nin kayınbiraderi olan Yusuf Akçura'nın (ö.1935) yadigarı empresyonist bir portrenin altında, divanda oturuyor. **[Fig. 3]** Nemide, Osmanlı asker mektebi kökenli deneyimli bir bürokratla, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Türkçe-İngilizce sözlük yazarı olarak tanınan Ahmet Vahid Moran ile evlenecek. Babasının sözcüklerin dünyasına ve farklı dil yapılarına duyduğu derin ilgi, Yıldız'ın daha sonra İngilizce yazmasının, babasının yaygın olarak kullanılan sözlüğünü güncellemesinin ve profesyonel bir çevirmen olarak geçimini sağlamasının başlıca sebebi olacak.

Böyle varlıklı entelektüellerden oluşan ailenin, Türkiye Cumhuriyeti'nin poster aileleri üzerine yakın bir çalışma için epey elverişli olduğunu söylemek mümkün: Nemide'nin ablası Müfide (daha sonra Müfide Ferit Tek olarak anıldı), Fransız eğitimi almış bir doktor olmasının yanı sıra, Türkiye'de kadın haklarını ilk savunan erken dönem milliyetçi feministlerdendi. Yusuf Akçura'ya danışarak kaleme aldığı *Aydemir* (1918) başta olmak üzere, Çarlık Rusya'sı rejiminde yaşayan Türklerin mücadelelerini konu edinen ve birçok açıdan Akçura'nın kurgulanmış biyografisi niteliğini taşıyan Turancı romanlar yazdı. Müfide'nin kızı ve Yıldız'ın kuzeni Emel Esin, Anadolu ve Orta Asya'da İslam öncesi ve sonrası Türk sanatı üzerine öncü çalışmalara imza atmış ünlü bir sanat tarihçisi olmayı başardı. Pan-Türkçü ve Pan-Turanist kalıplar, bu geniş ve nüfuzlu ailenin sofra sohbetlerinin büyük bölümünü oluştururdu; fakat Yıldız'ı sanat ve sanat tarihine dair yorumcu ve evrensel bir yaklaşımla

One of the family photographs in the archive is singularly telling about Moran's formation. A little girl -probably her older sister İnci—with an oversized bow on her head and a toy black cat on her lap sits on a divan below a large commemorative, impressionist portrait of Yusuf Akçura (d. 1935), the early-Republic's erstwhile pan-Turkist ideologue, who happened to be the brother-in-law of her mother, Nemide.

[Fig. 3] Nemide would marry Ahmet Vahid Moran, a seasoned bureaucrat with an Ottoman military school background, best known as the first Turkish-English lexicographer of the Turkish Republic. The exactitude with which Yıldız would later write in English, update her father's widely used dictionary, and make ends meet as a professional translator all have to do with her father's more than amateur interest in the world of words and structures of languages.

This affluent family of intellectuals could easily make for a close study of Turkish Republic's poster families. Nemide's older sister Müfide (later Müfide Ferit Tek), was a French-trained physician and early-nationalist feminist, who was among the first to advocate the rights of Turkish womanhood. She also authored Turanist novels such as *Aydemir* (1918) in consultation with Yusuf Akçura, which was based on the strife of Turks living under Tsarist Russia—in many ways it was a fictionalized biography of Akçura himself. Müfide's daughter and Yıldız's cousin Emel Esin would become a renowned art historian, who left behind pioneering studies of pre-as well as post-Islamized Turkic art across Anatolia and Central Asia. While a pan-Turkish, pan-Turanist model constituted a large part of the table conversations of this illustrious extended family, a hermeneutic, universalized approach to art and its history was introduced to Yıldız by her uncle



Fig.3

tanıştıran kişi, İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörlüğü yapan ve estetik felsefesine yoğunlaşan dayısı Mazhar Şevket İpşiroğlu'ydu. İpşiroğlu, eski öğrencisi Yüksel Arslan'a yaptığına benzer şekilde, ergenlik çağındaki yeğeninin sanatsal eğilimlerini "keşfetti"; ona ilk Rolleiflex fotoğraf makinasını hediye etti, üniversiteden bir ekiple Anadolu uygarlıklarını gün yüzüne çıkarma görevine giderken Moran'ı da yanına aldı. Bu ekipte, Moran'ın dünyasına Azra Erhat, Cevat Şakir, Yavuz Abadan ve daha pek çok kişiyi katacak olan çok yönlü akademisyen, çevirmen, film yapımcısı ve halkbilimci Sabahattin Eyüboğlu da vardı. Yıldız'ın -özellikle Anadolu söz konusu olduğunda- kendine özgü fotoğrafik duyarlılıklarını tam anlamıyla kavrayabilmek için, etrafını saran, gözüne yardım ve rehberlik eden Turancıların, Türk milliyetçilerinin ve Hegelci (Heideggerci) estetiklerin etkisini dikkate almak gerekir.

Mazhar Şevket İpşiroğlu, the philosopher of aesthetics and professor of art history at the Istanbul University. It was İpşiroğlu who "discovered" his teenage niece's artistic inclinations (akin to his discovery story of his student and artist Yüksel Arslan), gifted her the first Rolleiflex camera, and took her along his quest to unearth Anatolian civilizations with a crew from the university. This crew also included Sabahattin Eyüboğlu, a multi-dimensional scholar, translator, film producer, and folklorist, who would also bring in Azra Erhat, Cevat Şakir, Yavuz Abadan and others into Moran's world. To fully understand Yıldız's particular photographic sensibilities, especially when she cast her glance at Anatolian subjects, one needs to weave in the Turanists, Turkish nationalists, and Hegelian (and Heideggerian) aesthetes that surrounded her, aided and guided her eye.

KADINLAR

WOMEN

Moran ailesine ait efemeralar arasında, Nemide ve Ahmet Vahid'in, savaşlar arası İngilteresinin Alman sosyete fotoğrafçısı Carl Vandyk tarafından, hem birlikte hem de ayrı ayrı çekilmiş heykelsi düğün fotoğrafları da mevcut. Nemide, karanlık bir fonun önünde, 20'li yılların alametifarikası olan küt saçlarıyla, modern bir karyatit gibi profilden poz vermiş.

[Fig. 4-5] (İkinci evliliğini yapan ve gelininden çok daha yaşlı olan Vahid, Kemalist entelektüellerle özdeşleşen basık astragan şapkalarından takmış). Nemide'nin 1928 yılında, İzmir'deki evinde otururken çekilmiş ilginç bir fotoğrafı daha var; elinde tuttuğu oyuncak bebekle hiç gülümsemeden, doğrudan objektife bakıyor. **[Fig. 6]**

Fotoğraflar, Moran ailesinde özel bir yere sahipti, çünkü önemli olayların anısını saklamak üzere çekilmişlerdi. Hayatı boyunca bir fotoğraf öznesi olmayı deneyimleyen Nemide, ileriki yaşlarında, Yıldız'ın portre fotoğrafçılığı denemelerine dair de fikirlerini paylaştı ve kızının seçtiği mesleği desteklemeyi arzuladı. Londra'daki kızına yazdığı bir mektupta, Moran'ın iki büyük kardeşi İnci ve Tosun'u çektiği bir grup fotoğraf üzerine eleştirilerini dile getiren Nemide, bu fotoğraflar aracılığıyla, çocuklarının neden oldukları gibi olduklarına dair sansürsüz görüşünü aktarıyor. Bu, kızının sanatını teşvik etmekle ilk işleri karşısında hayal kırıklığına uğramak arasında gidip gelen, aynı anda hem sevgi dolu hem de acımasız bir mektup. Nemide, İnci'nin patavatsız pozlarından ("Anormal başı havada olan bütün büst onu hiç sevmedim") özellikle rahatsız oluyor, hatta Yıldız'ı ablası tarafından basitçe manipüle edildiği gerekçesiyle azarlıyor -modelin sinir bozucu sataşmaları, fotoğrafçının öznesi üzerindeki kontrolünü kaybetmesine neden olur, Yıldız'ın bir zamanlar akıl hocası ve Londra'daki

Moran family ephemera contains statuesque wedding photographs of Nemide and Ahmet Vahid, both together and separate, which were taken by Carl Vandyk, the German society photographer of interwar England. Like a modern Caryatid, Nemide is in profile view donning the 20s trademark bob, against a dark backdrop. **[Fig. 4-5]** (Vahid, entering his second marriage and much older than his bride, wears the low astrakhan hat associated with Kemalist intellectuals.) There is another, stranger photograph of Nemide from 1928, seated in her home in Izmir, where she is looking at the camera, no smiles, while holding a female doll. **[Fig. 6]**

Photographs had an important place in the Moran household because they commemorated important occasions. With experience throughout her life as a photographic subject, in her later years, Nemide wanted to support her daughter's chosen profession by offering her reflections on Yıldız's photographic trials in family portraiture. In a letter to her daughter in London, Nemide offers her critique on a batch of photographs of the two older Moran siblings, İnci and Tosun. Nemide reads through these photographs her uncensored view on why her children turned out the way they did. The letter is both loving and cruel, one that wavers between encouragement of her daughter's art and disappointment over its early results. Nemide is particularly irked by İnci's indiscrete poses ("The complete bust with her head extremely high"), chides Yıldız for being easily manipulated by her older sister—the sitter's disconcerting badinage would cause the photographer to lose control over her subject, which John Vickers, Yıldız's one-time mentor and pre-eminent photographer of the Old Vic in London, also



Fig. 4.5,6

Old Vic'in önde gelen fotoğrafçısı John Vickers da bu durumdan son derece nefret edenlerden.^{II} [Sayfa 42] Yıldız'ın Vickers'ın stüdyosundaki stajı sona erdiğinde Nemide, Vickers'tan kızının İstanbul'da kendi ayakları üstünde durmaya hazır olduğuna dair kanıt istiyor. Vickers'ın 1952 yazında Nemide'ye "[Yıldız] tutkusunu üstlenecektir, ki anladığım kadarıyla bu sayede, portre fotoğrafçılığı konusunda memleketinde bir öncü olacak" diyerek kaleme aldığı güvence mektubu da arşivde yerini alıyor. Vickers, mektubun devamında ekliyor: "Kendine yaşamak için bir daire veya stüdyo niyetine kullanabileceği ölçüde geniş odalı bir mekân edinirse, arkadaşlarını ve tanıdıklarını fotoğraf çekirtmeye davet edecektir ve böylece, işin kişisel olması gereken ve alışılmış yollarla 'öğretilmeyecek' yönlerini kendi kendine öğrenebilecektir."^{III}

Yıldız, Vickers'ın tarifine uygun mekânı, 1955 yılında Beyoğlu'nda, Kallavi Sokak no:20'de, Adalet Cimcoz, Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli tarafından beş yıl önce kurulan küçük ama hareketli Maya Sanat Galerisi'nin hemen üstünde buldu. Taşındığı sıralarda temelli kapanan Maya'da işlerini sergileme fırsatı olmadı. Sonradan arkasında tek bir fotoğraf bırakacağı stüdyosunu kullanmaya başladığı ilk günlerde, sokağın hemen köşesinde hükümet destekli Yunan karşıtı şiddetli ayaklanmalar baş gösterdi. Tüm bunlara rağmen Yıldız, Vickers'ın tavsiyesine uydu ve stüdyosunda sürekli arkadaşlarını, tanıdıklarını ağırlayarak portre konusundaki becerilerini geliştirmeye başladı. İstanbul'un birbirine son derece kenetlenmiş entelektüel çevresi

deeply abhorred.^{II} [Page 42] When Yıldız's internship in Vickers's studio ended, Nemide needed proof from Vickers that her daughter was ready to start off on her own in Istanbul. The archive retains that letter from Vickers to Nemide written in Summer 1952 assuring her that "[Yıldız] could undertake this ambition which I understand would make her a pioneer in fine portraiture at home." He added that if she "were to take as a place to live, a flat or premises with one room large enough to be treated as a studio, she could invite friends and acquaintances to be photographed and thereby learn for herself those aspects of the work which must be personal and cannot be 'taught' in the ordinary way."^{III}

Yıldız found just the place on 1955 in Beyoğlu, on Kallavi Sokak no:20 right above the tiny but bustling Maya Art Gallery, founded five years ago by Adalet Cimcoz, Sabahattin Eyüboğlu and Orhan Veli. She never had a chance to exhibit her work in Maya, which closed for good around the time of her move. The government-backed, vicious anti-Greek riots took place around the corner from her studio (about which she would leave behind a single photograph) around the time she started using it. Nevertheless, she followed Vickers's advice and started to hone her skills in portraiture by hosting a steady stream of friends and acquaintances in her studio; Istanbul's incredibly close-knit network of public intellectuals sat in front of her camera; one-time movers and shakers of the mythologized gallery downstairs, humanist scholars, theater impresarios, musicians, and even politicians.

II John Vickers, "Photography in the Amateur Theatre," *Drama* 17 (Yaz, 1950), 20.

III John Vickers'tan Nemide Moran'a, 24 Haziran 1952.

II John Vickers, "Photography in the Amateur Theatre," *Drama* 17 (Summer, 1950), 20.

III John Vickers to Nemide Moran, June 24, 1952.



Fig. 7

Moran'ın kamerasının karşısına geçti; alt kattaki efsanevi galerinin duayenleri, hümanist akademisyenler, tiyatro prodüktörleri, müzisyenler ve hatta politikacılar. Yıldız, bir röportajında, gördüğü en iyi portre fotoğrafçısının, mesleği -kendisi de Ermeni bir göçmen olan- Bostonlu John Garo'nun yanında öğrenen Ermeni sanatçı Yusuf Karş (Kanadalı Karş) olduğunu söylemişti.^{IV} Karş belki de en çok Winston Churchill portreleriyle tanınsa da, Moran'ın, seramik sanatçısı Füreya Koral'ı çömlekçi çarkında, devasa bir pencerenin önünde işinin başında, profilden poz verirken resmettiği portresi, Karş'ın 1956'da çektiği Georgia O'Keefe portresini anımsatıyor. Karş'ın Amerikalı sanatçıyı profilden resmettiği portresinde de aynı sakinlik hissi hâkim; bir el, Koral'ın kilinin yerine, bir ağaç kabuğunu okşuyor.

Moran, modelinin nasıl fotoğraflanmak istediğini fazlasıyla içselleştirmiş bir sanatçı. Meşhur Adalet Cimcoz serisi, Moran'ın, portrelerini tiyatro performansları öncesi yapılan fotoğraf çağrılarındaki karakter çalışmaları gibi gördüğünü anlamak için iyi bir örnek. Yıldız'ın İstanbul'daki stüdyosunda uyguladığı taktiklerin ortaya çıkmasında, Vickers'in danışmanlığı kilit rol oynuyor. Vickers, tiyatro sanatçıları ve performansları fotoğraflamakla ilgili birçok makalesinden birinde şöyle diyor: "Bir fotoğraf çağrısı çok özel bir gösteridir... iki kişilik bir izleyici kitlesi, siz ve kameranız"^V İlerleyen yıllarda annesinin portre çalışmalarını yaptığında Moran, Nemide'yi tam da Vandyk tarafından fotoğraflandığı biçimde, profilden ve metanetle, tıpkı bir cameo gibi resmediyor. **[Fig. 7]**

Moran'ın koleksiyonundaki en samimi mektuplar, Bloomsbury'de aynı pansiyonda kaldıkları dönemde

She once said in an interview that the best portrait photographer was Yousuf Karsh ("the Canadian Karsh"), the Armenian artist who learned his trade under the Boston-based John Garo, an older Armenian émigré. ^{IV} Though Karsh is perhaps best known for this portraits of Winston Churchill, Moran's portrait of the ceramic artist Füreya Koral in profile view on the pottery wheel, her hands in action, posing in front of an enormous window, is most reminiscent of Karsh's 1956 portrait of Georgia O'Keefe. Karsh's portrait of the American artist also presents the sitter in profile, the same sense of calm pervades the space, one hand is feeling the tree bark, in place of Koral's clay.

Moran wonderfully internalized the ways in which her sitters wanted to be photographed. Her better known Adalet Cimcoz series is exemplary of the way she saw her portraits as character studies in a theater's pre-performance photo-call. Vickers's mentorship was key in unpacking the tactics in operation in her own Istanbul studio. "A photo-call is a very special show... with an audience of two, you and your camera," advises Vickers in one of his many articles on photographing theater performers and performances.^V When Moran made portrait studies of her mother in her later years, she presented Nemide exactly the way in which she was photographed by Vandyk, in profile and stoic, like a cameo. **[Fig. 7]**

In Moran's collection of letters, the most intimate ones are from her friend Sue Cook (later Fairfield), an impassioned woman of Javanese and Maltese heritage (with both professional and familial links to Delhi as an only recently collapsed British Raj) from their time living

IV Yüksel Söylemez, "San'at aleminde: Kapanmıyacak Bir Sergi," *Son Saat*, 6 Mart 1955, 4.

V Vickers, "Photography in the Amateur Theatre," 20.

IV Yüksel Söylemez, "San'at aleminde: Kapanmıyacak Bir Sergi," *Son Saat*, March 6, 1955, 4.

V Vickers, "Photography in the Amateur Theatre," 20.



Fig. 8

tanıştığı, Cava ve Malta kökenli (yakın zamanda yıkılan İngiliz Raj'ı Delhi ile hem profesyonel hem de ailevi bağları bulunan) coşkulu arkadaşı Sue Cook'un (daha sonra Fairfield olarak anıldı) yolladıkları. Sue, mektuplarında ilişkiler, aşk, sevgililer, çok eşlilik, evlilik, etik ve boşanma, kayınvalidesinin dünyeviliği, işten duyulan hoşnutsuzluk, ortak arkadaşlarla ilgili sansürsüz son gelişmeler, Moran'ın özverili arkadaşlığı, ırk üzerine düşünceleri (Batılı olmanın aksine Asyalı olmak) hakkında detaylı bilgiler veriyor. Moran'ın Sue'yu çektiği portreler, Sue'nun cepheden verdiği pozlardaki yoğunluk, doğrudan objektife yönelttiği bakışları ve samimi gülümsemesi dikkate alındığında, annesinin fotoğrafik temsillerinin kasıtlı karşıtları gibi görünüyor. **[Fig. 8]** Sue gibi kadınlar, Moran'ı çektiği fotoğraflarda cesurca oyunbaz olmaya teşvik ediyor; aşağıda tartışılan balonlu bacaklar buna birer örnek olarak düşünülebilir. "Nietzsche de Roma çeşmelerini severdi" başlıklı, (erkek) heykelsi Roma çeşmelerinin inkâr edilemez derecede erotik, suyla ıslatılmış fotoğraflarından oluşan bir dizi fotoğrafa sebep Moran'ın zeki oyunbazlığından başka ne olabilir?

in the same Bloomsbury boarding house. Sue lavishes details on affairs, on love, lovers, polygamy, marriage, morality, and divorce, on the mundanity of her in-laws, on discontentment with work, on uncensored updates about mutual friends, on Moran's devoted friendship, on race (that of being "Asiatic" as opposed to "Western"). Moran's portraits of Sue are deliberate opposites of her mother's photographic representations with the intensity of Sue's frontal pose, the directness of her gaze, and frankness of her smile. **[Fig. 8]** Women like Sue encouraged Moran to be boldly playful in her photographs, legs with balloons discussed below is one such example. What else but Moran's smart friskiness engender a set of undeniably erotic, water-drenched photographs of (male) sculptural Roman fountains titled "Nietzsche also liked Roman fountains."

SINIRLAR

BORDERS

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu takip eden on yıl içinde ortaya çıkan devletin pıhtılaşmış coğrafyası olarak Anadolu, hem devlet görevlileri hem de yerli ve yabancı maceraperestler (Albert Gabriel ve Josephine Powell bunlardan birkaçıdır) tarafından gezildi, belgelendi, tarihselleştirildi, toplandı ve tasvir edildi. Anadolu keşiflerinin belki de en bilinenleri, 1933-1937 yılları arasında "Yurt Gezileri" adı altında devlet tarafından finanse edilen sanatçılar tarafından üstlenildi.^{VI} Her yıl, devletin güzel sanatlar akademilerinden çoğunluğu erkek olan yaklaşık on sanatçı, ulusun halklarını, coğrafyasını ve yerleşim alanlarını temsil etmek üzere önceden belirlenmiş bölgelere gönderiliyordu. Bu sanatçıların ortaya koydukları eserler, daha sonra devlet müzesi koleksiyonlarını oluşturacak ve büyük şehirlerde yaşayanlara sergilenecekti. İdeolojik olarak bu girişim, köy enstitülerinin kurulmasının yanı sıra, Anadolu mirasının kesimlerine doğrudan hitap eden Greko-Romen edebiyatı da dahil olmak üzere, dünya edebiyatını Türk vatandaşlarının çok daha geniş bir kuşağı için erişilebilir hale getirmeyi amaçlayan devasa bir edebi çeviri projesiyle birleşti. Devlet destekli bu kalkınma/medeniyet projelerinin tarihini siyasileştirmek adına çok şey yazılmış olsa da, birbiriyle bağlantılı bu girişimlerin her biri tam anlamıyla entelektüelleştirilmiş değil.

Ufuklar (daha sonra Yeni Ufuklar ismini aldı) dergisinde, ulusal hümanizma kavramını ilk formüle edenlerden biri olan genç girişimci ve üretken İngiliz akademisyen Orhan Burian (ö. 1953), ülkenin çeşitli yerlerine tek başına geziler düzenledi, bu geziler hakkında yazdı ve çizdi. Bu provasız geziler, Cevat Şakir'in Anadolu Hümanistleri adı altında bir grup arkadaşıyla birlikte yaptığı mavi yolculuklarda karşılığını

Within a decade of the Turkish Republic's founding, Anatolia as the newly congealed geography of the nascent state was traversed, documented, historicized, collected, and depicted both by state agents, as well as adventurous individuals, local and foreign (Albert Gabriel and Josephine Powell, to cite a few). Perhaps the most well-known of the Anatolian discoveries were undertaken by artists, financed by the state under banner of "Country Tours" (*yurt gezileri*) between 1933-1937.^{VI} Every year approximately ten, mostly male artists from the state's fine arts academies, were sent to predesignated regions to represent the peoples, geographies, and sites of the nation. Their works would then constitute the state museum collections and be exhibited to inhabitants of big cities. Ideologically, this initiative coalesced with the founding of village educational institutes (*köy enstitüleri*) as well as the Herculean literary translation project to make global literature, including but not limited to Greco-Roman literature which spoke directly to segments of the Anatolian heritage, accessible to a much larger swathe of Turkish citizenry. While much has been written to politicize the history of these state-endorsed developmental/civilizational projects, each of these interlinked initiatives have not been fully intellectualized.

Orhan Burian (d. 1953), a young, enterprising, and prolific scholar of English and one of the first to formulate the notion of a national humanism in his journal *Ufuklar* (Horizons, later New Horizons), would undertake solo trips to various parts of the country, sketch and write about them. These unrehearsed trips found their corollary in Cevat Şakir's blue voyages along with his friends, loosely constituting a group called the Anatolian Humanists. They, too, relayed their

VI Bu gezilerle ilgili birçok yayın arasında bkz. Amelie Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* (İstanbul: Milli Reasürans, 1998); Burcu Pelvanoğlu, "Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri," *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5 (2006): 155-163

VI Among many publications on these trips, see Amelie Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri* (İstanbul: Milli Reasürans, 1998); Burcu Pelvanoğlu, "Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri," *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi* 5 (2006): 155-163.

buldu. Onlar da Ege deneyimlerini Burian'ın günlüğünün sayfalarına aktardılar. Muhsin Ertuğrul'un oyunlarının yorulmak bilmez çevirmenliğini üstlenmesinin yanı sıra bir edebiyatçı da olan Burian'ın köy romanı yazma eğilimi hakkındaki düşünceleri çoğunlukla söylemseldi. Amerika Birleşik Devletleri'nin doğusundaki kentli yazarların, batıdaki konu ve mekânları ele alış biçiminde tespit ettiği yeni-öncülüğe 'sınır edebiyatı' adını verdi.^{VII} Ardından, Anadolu'nun geçmişinin ve bugününün artık sadece romancılar tarafından değil, coğrafyacılar, sanat tarihçileri, sanatçılar, ozanlar ve hekimler tarafından da sorgulanıyor oluşunun hızı ve öfkesinin, kendi başına bir Türk sınır edebiyatı biriktirme aracı olduğunu öne sürdü.

İpşiroğlu, Eyüboğlu, harika kameramanları Aziz Albek, zaman zaman Adnan Benk (Fransız edebiyatı profesörü ve eleştirmeni) ve Ruhi Su (besteci), çeşitli yabancı katılımcılar ve henüz çok genç olan Yıldız'ın 50'li yıllarda Türkiye'nin dört bir yanına yaptıkları organize belgesel gezileri, Burian'ın sınır edebiyatının disiplinlerarası ve multimedya örneklerini oluşturdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin sağladığı imkânlarla gerçekleştirilen bu geziler, çeşitli akademik yayınların yanı sıra *Hitit Güneşi* (1956), *Ahtamar* (1959) ve *Karanlıktaki Renkler* (1959) gibi uluslararası üne sahip belgesellerle sonuçlandı. Aynı zamanda üniversite bünyesinde bir film merkezi kurma sürecinde olan bu ekip, Anadolu'nun birçok "uygarlığı" üzerine benzer kısa belgeseller çekmeye devam edecekti.^{VIII} Bu vesileyle Moran, çok uzak mesafelere seyahat etti ve aralarında Van ve Kars'ın da bulunduğu, yakın tarihte akıl almaz şiddet olaylarına sahne olmuş yerlere giderek çokca

Aegean experiences on the pages of Burian's journal. Principally a literary scholar (though a tireless translator of plays of Muhsin Ertuğrul's productions), Burian was thinking discursively about the fictional trend of writing village novels. He called the neo-pioneerism that he identified in the way that urban writers of the eastern United States were handling subjects and sites in the American West *sınır edebiyatı* ("border literature").^{VII} He then suggested that the speed and fury with which Anatolia's past and present was now queried, not only by novelists, but geographers, art historians, artists, bards, and physicians, was means of accumulating a Turkish border literature in its own right.

In the trajectory of organized documentary trips across Turkey, those undertaken in the 50s by İpşiroğlu, Eyüboğlu, their wonderful cameraman Aziz Albek, occasionally Adnan Benk (French literature professor and critic) and Ruhi Su (composer), various foreign collaborators, and a very young Yıldız, became the cross-disciplinary and multimedia examples of Burian's border literature. Istanbul University's Faculty of Arts and Letters facilitated these trips, which resulted in a variety of scholarly publications as well as internationally renowned documentaries including but not limited to *Hitit Güneşi* ("The Hitite Sun," 1956), *Ahtamar* (1959), and *Karanlıktaki Renkler* ("Colors in the Dark," 1959). The team was also in the process of setting up a film institute within the university, which would continue to make similar documentary shorts on the many "civilizations" of Anatolia.^{VIII} Moran traveled far and wide and photographed prolifically alongside

VII Orhan Burian, "Ozanlarımız Üstüne (On Our Bards), ölümünden sonra yayınlanan deneme antolojisinde, *Denemeler, Eleştiriler* (İstanbul: Can Yayınları, 1964), 83-88.

VIII İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ve belgesellerine ilişkin başarılı bir genel bakış için bkz. Muhammet Oytun Elaçmaz, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyüboğlu", Yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, 2020; ayrıca bkz. Cenk Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak* (İstanbul: Derin Yayınları, 2011).

VII Orhan Burian, "Ozanlarımız Üstüne" (On Our Bards), in his posthumous anthology of essays, *Denemeler, Eleştiriler* (İstanbul: Çan Yayınları, 1964), 83-88.

VIII For an accomplished overview of Istanbul University's Film Center and its documentaries, see Muhammet Oytun Elaçmaz, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyüboğlu," Master's thesis, Sabancı University, 2020; also see, Cenk Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak* (İstanbul: Derin Yayınları, 2011).

fotoğraf çekti: Harabe halindeki anıtları, yüce ve vahşi güzellikteki manzaraları, en mahrem ev ortamlarındaki kadınları ve çocukları, rafya ve keçeleri, yabani bitki örtüsünü, gündelik nesneleri ve arkeolojik parçaları, sergilenmek ve aynı zamanda Türkiye üzerine akademik yayınlara katkıda bulunmak amacıyla fotoğrafladı. Hareketli görüntünün potansiyelinden ve Albek ve diğerleriyle yaşadığı deneyimlerden ilham alan Moran, 50'li yıllar boyunca sergiyle ilgili röportajlarında film yapımcısı olma arzusunun da sinyallerini veriyordu. Yıldız'ın kitap raflarında, film yapımcılığına dair o dönemden kalma pek çok kitap bulunuyor. Moran'ın sınırlarla ilgili vizyonunu anlamak yoğun bir analiz gerektiriyor, ancak şimdilik onun Anadolu hümanizması projesinin önemli fotoğrafçılarından biri olduğunu söylemek yeterli olacaktır.

Moran, İstanbul Üniversitesi grubuyla yaptığı seyahatlerden bir fotoğraf serisi oluşturduktan sonra yeni çalışmalarını İstanbul ve Ankara'da sergilemeye başladı. Anadolu sınırına ilişkin vizyonlarının Amerika Birleşik Devletleri'nde izleyici bulacağını biliyordu. Kendi geleceğini saptama konusundaki kararlılığıyla MoMA'nın Fotoğraf Direktörü Edward Steichen'a bir mektup yazarak "Türkiye, Türk halkı ve yaşam biçimleri üzerine" bir portfolyo gönderdi.^{IX} [Fig. 1] Eşi o dönemde BM diplomatik misyonunda ve New York'ta görev yapan kuzeni Emel Esin, Steichen'in fotoğrafları görmesini sağlayacaktı. Moran, Steichen'in "çalışmaları hakkında yetkin ve yapıcı eleştiriler" yapmasını istiyordu; çünkü Steichen, savaş sonrası hümanist fotoğraf uygulamalarını başlattığını iddia ettiği ve insanlığı yaşamdan ölüme dünyanın dört bir yanındaki temsiller aracılığıyla yeniden birbirine bağlayan 1955 tarihli *The Family of Man* (İnsanlık Ailesi) adlı sergisiyle artık dünya çapında tanınıyordu. Yaklaşık sekiz ay sonra, Ocak 1959'da, Steichen kısa, zaman zaman imla hataları içeren, cesaret kırıcı bir mektupla yanıt verdi: [Fig. 2]

this group and ventured into spaces that had seen incomprehensible violence in recent history, among them Van, and Kars. She photographed monuments in ruin, landscapes of sublime and savage beauty, women and children in their most intimate domestic settings, raffia and felt, wild flora, quotidian objects, and archaeological fragments with intention to exhibit, but also to contribute to scholarly volumes on Turkey. Inspired by the potential of the moving image and her experiences with Albek and others, Moran, in her exhibition-related interviews throughout the 50s, was also signaling her desire to become a film producer. Her bookshelves retain books from the time on movie production. Moran's border visions require intense analysis, but for now it should suffice to argue that she was one of the pioneering photographers of the Anatolian humanist project.

After Moran had developed a set of photographs from her travels with the Istanbul University group, she started exhibiting her new work in Istanbul and Ankara. She knew that her Anatolian border visions merited audiences in the United States. With self-determination, she penned a letter to Edward Steichen, the Director of Photography at MoMA, enclosing a portfolio of "material on Turkey, Turkish people and their way of life."^{IX} [Fig. 1] Her cousin Emel Esin, whose husband was a part of the UN diplomatic mission at the time and in New York, would ensure that Steichen saw the photographs. Moran wanted Steichen to give "authoritative and constructive criticism of [her] work," especially because he was now globally renowned for his 1955 exhibition, entitled, *The Family of Man*, which claimed to have instigated postwar humanistic photographic practices to reconnect mankind through representations from life to death across the world. After about eight months, on January 1959, Steichen responded with a brief, occasionally misspelled, discouraging letter: [Fig. 2]



Bu fotoğraflar teknik ve resimsel açıdan ilginç olmakla birlikte, bir sergiyi hak etmeyecek kadar günümüz fotoğrafçılığının büyük bir kısmının standart kalıplarına uymaktadır. Bireysel olarak, sanat eseri olarak, bir sanat aracı olarak *fotoğrafın itibarına pek bir şey katmadıkları düşünülüyorsa, müze standartlarına ulaşmaları mümkün değil.*

Sahip oldukları teknik değerlerin yanı sıra, Türkiye'nin toprakları ve insanları hakkında daha derin ve nüfuz edici bir anlayışa sahip olmalarını gerektirecektir.

...Çalışmalarınız yetenek ve ilgiyi ortaya koyuyor, ancak başarıya ulaşmak için önünüzde uzun uzun ve zorlu bir yol var.^x

Mektupta pek çok konuda varsayımlarda bulunuluyor; bunlardan en üzücü şekilde anlaşılmaz olanı, Steichen'in "fotoğrafın bir sanat aracı olarak itibarını" oluşturan belirli koşullar olduğunu öne sürmesi. Moran'ın, kendisinden yapıcı eleştiri istediğinde, bunu paylaşamayacak kadar amatör olduğunu düşünmüş. Öte yandan Steichen, 1955'teki sergisine hepsi Amerikalı olan sadece bir avuç kadın fotoğrafçıyı dahil etmişti. Steichen, Moran'ın fotoğraflarındaki tarihsel ve ulusal özgüllüğü biraz fazla bulduysa, bu, bu, Barthes, Berger ve Sekula'nın *The Family of Man*'i (İnsanlık Ailesi) popülist etnografik ve estetik sömürgecilik olarak kınamalarının da temelinde yatan eksiklikten kaynaklanıyordu. Moran fotoğrafçılık yolunda yürümeye devam etti ve ardında Soğuk Savaş Türkiye'sine dair panoramik bir arşiv bıraktı.^{xi}

While these photographs are technically and pictorially interesting, they are too much in the standard pattern of a great mass of present day photography to warrant [sic] an exhibition. Individually, as works of art, they do not achieve museum standards in so far as *they do not add anything to the stature of photography as an art medium.*

In addition to the technical merits that they have, they would require a deeper more penetrating understanding of the land and the people of Turkey.

...Your work reveals talent and interest, but you have a long hard hard road ahead of you to reach achievement.^x

The letter is presumptive about many things, the most frustratingly opaque one being Steichen suggesting there were certain conditions, which made up "the stature of photography as an art medium." He deemed Moran too much of an amateur to share them, when she had asked him for constructive feedback. Then again, he had included only a handful of women photographers, all American, to his 1955 exhibition. If he found a little too much historical and national specificity in Moran's photographs, it was the lack thereof that Barthes, Berger, and Sekula's based their eventual denouncement of *The Family of Man* as populist ethnography, and aesthetic colonialism. Moran, the photographer, held course, and left behind a panoramic archive of Cold War Turkey.^{xi}

X Edward Steichen'dan Yıldız Moran'a, 8 Ocak 1959.

XI Roland Barthes, "The Great Family of Man," *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), 100-102; Allan Sekula, "The Traffic in Photographs," *Art Journal* 60, no: 2 (1981): 220-222.

X Edward Steichen to Yıldız Moran, 8 January 1959.

XI Roland Barthes, "The Great Family of Man," *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), 100-102; Allan Sekula, "The Traffic in Photographs," *Art Journal* 60, no: 2 (1981): 220-222.

BACAKLAR

LEGS

Türkiye'nin 50'li yıllarının aylık "fikir ve sanat" dergilerinden biri olan *Yenilik*'in Ocak 1957 sayısının ön kapağı için Moran'ın dekor olarak balon kullandığı, pointte duran bir balerin bacaklarını gösteren fotoğrafı seçildi. **[Fig. 9]** Bugünün izleyicisi için bu pek hafif bir görüntü değil, çünkü kadın vücudunu kasıtlı olarak kırıyor ve dönem için inanılmaz derecede normalleştirilmiş bir fetiş i ima ediyor. Kompozisyon bir dergi reklamını taklit ediyor fakat fotoğrafta tam olarak neyin indirimde olduğu belli değil: Terlikler mi? Moran bu kareyi ve benzerlerini Londra'da bir fotoğraf öğrencisiyken çektiğinde muhtemelen farklı dokuları en iyi nasıl elde edebileceği üzerine çalışıyordu; balonların lastik parlaklığına karşı bale ayakkabısının sateni, resimde paralel çapraz çizgilerle işaretlemeyi andıran file çoraplar, daha önceki fotoğraflarında ağ üzerindeki kâğıt yarasalarla denediği versiyonlar. **[Fig. 10]**

Modelleriyle arkadaş olduğu kesindi; stüdyoda şakalaşılıyor ve sigaralar, kartlar, fıstıklar ve plaklar üzerinden bağ kuruyorlardı.

Ancak, 1957 yılında bir dergi kapağı olarak sütun gibi bacaklar, dönemin erkek sanatçıların başlık yapan bitişik sütunları gösteriyordu: Fazıl Hüsni Dağlarca (Burian'ın dediği gibi sadece şair değil, modernist-milliyetçi bir "ozan"^{XII}), Fikret Ürgüp (psikiyatrist, yazar, Sait Faik Abasıyanık'ın arkadaşı), Özdemir Asaf (şair, Moran'ın aşkı), Ara Güler (önde gelen foto muhabiri) ve diğerleri...

Ara sıra kadın sanatçılara da yer veren bir derginin Moran'ın 1957'deki kapsamlı fotoğraf koleksiyonu arasından bu kareyi seçmesi üzerine söylenecek çok şey var —Ara Güler'in Reşat Nuri Güntekin ve Cemal Ekrem Tolu portreleri, bu derginin entelektüel aidiyet çemberine işaret eden iki kudretli yazar. Necip Fazıl Kısakürek'in kadın bacaklarına yazdığı alenen cinsel

The January 1957 issue of *Yenilik* (Novelty), one of the many monthly "ideas and art" journals of Turkey's 50s, chose Moran's photograph of the legs of a ballerina *on pointe* with balloons as props. **[Fig. 9]** For today's viewer, it is not an easy image as it deliberately crops the woman's body, implying a fetish so incredibly normalized for the period. The composition mimics a magazine ad but without signaling what in the photograph is exactly on sale: slippers? When Moran took this photograph and analogous others as a photography student in London, she was likely practicing how best to achieve different textures, the satin of the slippers against the rubbery sheen of the balloons, the fishnets standing in for crosshatchings in a painting, versions of which she attempted with paper bats on netting in earlier photographs. **[Fig. 10]** She was certainly friends with her models, there was banter in the studio and bonding over cigarettes, cards, peanuts and records.

However, as a journal cover in 1957, the columnar legs were indexing the adjacent column headlining the male artists of the era: Fazıl Hüsni Dağlarca (a modernist-nationalist "bard" not a mere poet, as Burian calls him)^{XII}, Fikret Ürgüp (psychiatrist, writer, friend to Sait Faik Abasıyanık), Özdemir Asaf (poet, Moran's lover), Ara Güler (preeminent photojournalist) among others. There is a lot to be said about a journal that occasionally makes room for women artists choosing this from among Moran's diverse selection of photographs in 1957—Ara Güler's portraits of Reşat Nuri Güntekin and Cemal Ekrem Tolu, two towering writers indicate the circle of intellectual belonging for this journal. Necip Fazıl Kısakürek's overtly sexual, blatantly voyeuristic eulogy to women's legs—a poem

XII Orhan Burian, "Ozanlarımız Üstüne", *Denemeler, Eleştiriler*, 83-88.

XII Orhan Burian, "Ozanlarımız Üstüne" (On Our Bards), in *Denemeler, Eleştiriler*, 83-88.



Fig. 9



Fig. 10

ve pervasızca röntgenci methiye -İslamcı olduktan sonra şairin kendisi tarafından iptal edilen ama Venüs de Milo'dan 50'lerin pin-up'larına uzanan basit bir Romantik-Sürrealist çizgide gezinen bir şiir: Moran'ın fotoğrafının dergiye katkıda bulunanlarda ve okurlarda uyandırdıklarını hayal etmek için yeterli. Kısakürek, bu şiiri Freud-Bergson-(William) James hayranı, çevirmen ve felsefeci Mustafa Şekib Tunç (ö. 1958) için yazmıştı. Şairden filozofa geçişin, erkek egemen erotizmi açısından pek orijinal olmadığından eminim. Moran'ın İstanbul ve Ankara sergilerini eleştirenler, onu sosyetik güzellerin fotoğraflarını çekmeye çağıranlar, Moran'ın çektiği Svetlana Kassasinova (kırpık bacakların sahibi olan dansçı) fotoğraflarını manşetten indiren gazeteler, Kısakürek ve Tunç'la aynı temsil düzeninin parçasıydılar.

Moran'ın kız arkadaşlarından gelen mektupların altında yatan güçlü feminist eleştiriler, nesneleştirilmeye karşı kolektif bir farkındalık ve mutlak bir dirençe doluydu. Moran'ın sarsıcı Kapadokya manzaralarından birinin üzerinde bacaklarını iki yana açmış devasa kadını, cinsel organının dış hatlarını oluşturan vagonu ve vagonun arkasından iki tepenin arasındaki boşluğa doğru koşan minik erkek köylüyü görmemek mümkün mü? [Fig. 11] Dahası, Anadolu'da çektiği kadın fotoğraflarının çoğu rıza dahilindeydi: Kadınlar onu ya evlerine alırlar, ya arkalarını dönerler ya da bedenlerinin ne kadarını göstermek istediklerini örtüleri ile işaret ederlerdi.^{XIII} Yıldız, fotoğrafını çekmek istediği kişilerden sözlü ya da yazılı izin alma konusunda da son derece kararlıydı.^{XIV} Moran'ın niyetini anlamak için başka yollar da var; ilk etapta

rescinded by the poet himself after his Islamist turn but one straddling an easy Romantic-Surrealist line from Venus de Milo to 50s pin-ups—is enough to imagine what Moran's photograph awakened in the journal's contributors and readers. Kısakürek had written it for Mustafa Şekib Tunç (d. 1958), a Freud-Bergson-(William) James fan, translator, and philosopher. I am certain the hand-off from poet to philosopher was unoriginal in its androcentric eroticism. The critics of Moran's İstanbul and Ankara exhibitions, who urged her to take photographs of society beauties, newspapers that put Moran's photographs of Svetlana Kassasinova (the dancer and owner of the cropped legs) below the masthead, were participants of the same representational world order of Kısakürek and Tunç.

The powerful feminist critiques that underlie letters from Moran's girlfriends are filled with a collective awareness of and absolute resistance to being objectified. How can one not see the colossal woman's legs spread-eagled over one of Moran's subversive Cappadocia landscapes, a wagon as outline of her genitalia, and the tiny male peasant running behind the wagon and into the cavernous space of the two hills. [Fig. 11] Moreover, so many of her Anatolian photographs of women are about consent: women either let her in to their domestic worlds, have their backs turned, or utilize their veils to control what is revealed of their bodies.^{XIII} She was also adamant about getting verbal or written consent from people she wanted to photograph.^{XIV} There are other routes to understanding Moran's intent, not necessarily in taking

XIII Ayten Tartici, "Turkey's Photography Doyenne," *New York Review of Books* (9 Mart 2019), <https://www.nybooks.com/online/2019/03/09/turkeys-photography-doyenne/> 5 Nisan'da erişildi, 2023).

XIV "Bir Konuşumuz Var: Türkiye'nin İlk Kadın Fotoğrafçısı Yıldız Moran," *Ses Dergisi*, 26 Haziran 1983, 37.

XIII Ayten Tartici, "Turkey's Photography Doyenne," *New York Review of Books* (March 9, 2019), <https://www.nybooks.com/online/2019/03/09/turkeys-photography-doyenne/> (accessed April 5, 2023).

XIV "Bir Konuşumuz Var: Türkiye'nin İlk Kadın Fotoğrafçısı Yıldız Moran," *Ses Dergisi*, June 26, 1983, 37.



Fig. 11

illaki bu fotoğrafları çekmek değil, onları çoğaltmak ve gazetecilik dolaşımına girmelerine izin vermek gibi. Dilleri dışarıda kadın portreleri çektiğinde yaptığı gibi, aynı altüst etme duygusu burada da söz konusu. Moran, çıplak bacakların sinir bozucu niteliğinin farkındaydı. Balonlar patladığında, boşta duran erkek izleyiciyi kendi farkındalığına sevk edecekti: Bakmayı kes!

Adalet Cimcoz de kırılmış bacak görüntülerine kafayı takmış gibiydi. Birçokları gibi Cimcoz'un cinsiyet ve yönelimlere meydan okuyan karizmasıyla sarhoş olmuş genç kuşak yazarlardan Bilge Karasu, ölümünden sonra Cimcoz'un bir portresini yazarken, ona ne zaman yeni bir çeviri (anonim B. Traven'den ya da Ephraim Kishon'dan) gönderse, bu hediyeleri 60'ların sonlarına ait Almanca ya da Fransızca dergi sayfalarına, ısırılmış bir elmanın içinden fırlayan kadın bacaklarının pop-art görüntüleriyle paketlediğini hatırlayacaktı!^{XV} Karasu, bu imgeleri tarihsel olarak Joseph Losey'in 50'lerin sonu ve 60'lardaki Harold Pinter film uyarlamaları ile Stanley Kubrick'in Otomatik Portakal'ındaki (1971) parçalanmış kadın bedenlerinin vahşice çizilmiş resimleri arasında bir yere yerleştirilebilir olarak değerlendirdi. Moran'ın girift fotoğraf imgelemi, Kısakürek'in Tunç için araştırdığı mülayim ve yüzeysel erkek bakışındansa, kesinlikle Cimcoz'un çok katmanlı sürrealist çağrışımlarına daha yakın bir yerde konumlanıyor. Cimcoz'un en yakın entelektüel yoldaşlarından biri, üretken bir edebiyat ve sanat tarihçisi, huysuz bir şair ve deneysel öykü yazarı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dı. Burian, Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyalari" (1943) adlı kısa öyküsüne işaret eder; bu ürkek efendinin bilinçaltıyla, cinselliğiyle ve bir yabancı olarak kendini dışardan gözlemlemenin imkânsızlığıyla yüzleşmeye çalışırken gördüğü kâbuslar dizisi.^{XVI} Bu

these photographs at the first instance, but reproducing them and allowing their journalistic circulation. The same sense of subversion with which she shoots portraits of women with their tongues out is at play here. Moran knew the unnerving quality of exposed legs: the balloons if popped would prompt the idle male onlooker into self-awareness: stop staring!

Adalet Cimcoz, too, seemed to fixate on images of cropped legs. When writing a posthumous portrait of Cimcoz, Bilge Karasu, a younger generation writer who was like many others intoxicated by Cimcoz's gender and orientation-defying charisma, would recall that whenever she sent him a new translation (from the anonymous B. Traven, or Ephraim Kishon) she would wrap these gifts up on German or French magazine pages of the late-60s with pop-art imagery of women's legs bursting out of a bitten apple!^{XV} Karasu considered these images as historically locatable somewhere in between Joseph Losey's Harold Pinter film adaptations in the late-50s and 60s and the savagely poppy paintings of mutilated female bodies in Stanley Kubrick's *Clockwork Orange* (1971). Moran's complex photographic imaginary is certainly positioned closer to Cimcoz's layered surrealist connotations than the blandly and superficially motivated male gaze instrumentalized by Kısakürek for Tunç. One of Cimcoz's closest intellectual companions was Ahmet Hamdi Tanpınar, the prolific historian of literature and art, a disgruntled poet and an experimental writer of short stories. Burian would signal out Tanpınar's short story "Dreams of Abdullah Efendi" (1943), a sequence of nightmares that this timid efendi goes through in struggling to come to terms with his subconscious, his sexuality, and the impossibility of observing himself fully from the outside as an outsider.^{XVI}

XV Bilge Karasu, "Bendeki Adalet Cimcoz," *Öteki Metinler* (İstanbul: Metis, 1999), 137.

XVI Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyalari," *Hikâyeler* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2017), 11-51.

XV Bilge Karasu, "Bendeki Adalet Cimcoz," *Öteki Metinler* (İstanbul: Metis, 1999), 137.

XVI Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyalari," *Hikâyeler* (İstanbul: Dergah Yayınları, 2017), 11-51.

öyküde, karakterin benliğinin parçalanmasını tetikleyen şey, bir restoranda gördüğü bir kadının açıkta kalan bacaklarıdır. Cimcoz ile Tanpınar ve akıl hocası olarak Cimcoz ile Moran arasındaki karşılaşmalar, 50'lerde kadın bedeninin göstergebilimi, Freud, psikanaliz, Koptagel ile bilinçaltını ön plana çıkarmaktan zevk alan dostluklar, Moran'ın fotoğraflarının aylık dergilerin kapaklarında değil, içlerinde yer aldığı, birbiriyle ilintili bağlamlarıdır.

Moran, mesleğine müdahil olan çocukların tekrarlanan biyografik eklemelerinde öne sürüldüğü gibi, kamerasını keskin bir kararla rafa kaldırmadı: Bacak damarlarındaki iyileşmemiş enfeksiyon, çalışmalarına devam etmesine engel oluyordu. Doğal olarak, sadece bale dansçıların değil, Karya yolları boyunca uzanan epigrafik taşlara giden küçük kız çocuklarının da kırılmış bacak fotoğraflarını çekmeye yönelmiş olması muhtemel. **[Sayfa 68]** Onu Anadolu'daki çoklu seyahatleri süresince taşıyan, portre stüdyosunda dik ve hareketli kalmasını sağlayan bacakları, artık olması gerektiği gibi çalışmıyordu. Kendisine ait olan bir avuç mektuptan birinde Moran -kayıtları için bir kopyasını saklamış olmalı- bir Amerikan tıbbi malzeme şirketinden ülserini hafifletecek türden, daha büyük gazlı bezler talep ediyordu: "46 yaşındayım, 12, 15 ve 16 yaşlarında üç erkek çocuk annesiyim ve mesleğim fotoğrafçılık. 200 metre zor yürüyebiliyorum."^{XVII} Daha da önce yakın bir arkadaşına yazdığı bir mektupta, fotoğrafçılığa dönmek için Çamlıca'daki aile evlerinin inşaatının bitmesini beklediğini, çünkü bu sayede oğullarının bahçede koşturabileceğini ve aynı evde kendisinin de fotoğrafları için Fotoğrafları için bir karanlık oda kurabileceğini söylüyor.^{XVIII}

It is the exposed legs of a woman which he observes at a restaurant that triggers the fracturing of his selfhood. Encounters between Cimcoz and Tanpınar, between Cimcoz as mentor and Moran, the semiotics of women's bodies in the 50s, Freud, psychoanalysis, friendships with Koptagel that delight in foregrounding the subconscious are interlinked contexts in which Moran's photographs are situated, not on covers of monthly journals.

Moran did not lock away her camera in a single decisive act as has been suggested in the repeated biographical interjections of children interfering with her profession. An unresolved infection of the veins on her legs that was the source of her inability to continue her practice. She might have naturally veered towards taking images of cropped legs, not only of ballet dancers, but little girls feet leading to epigraphic stones along the Carian routes. **[Page 68]** The legs that carried her through the multiple trips in Anatolia and ones that required her to remain upright and in motion in her portrait studio were not cooperating. One of a handful of letters that are by her—she must have kept a copy for her records—she pleads an American medical supply company for larger gauzes of a kind that seem to alleviate her ulcers: "I am 46, mother of three boys aged 12, 15 and 16 and a photographer by profession. I can hardly walk 200 yards."^{XVII} Even before then, a letter to a close friend, discloses that she is waiting for the construction of their family home in Çamlıca—never realized—to return to photography, because it would allow her boys to run around the garden and give her space to set up her developing room.^{XVIII}

XVII Yıldız Moran'dan Duke Laboratories' e, Inc., 30 Ocak 1979.

XVIII Yıldız'ın biyografik girişi, Özdemir Asaf, *To Go To (Dünya Kaçtı Gözüme)* (İstanbul: Sanat Basımevi, 1964), 7.

XVII Yıldız Moran to Duke Laboratories, Inc., January 30, 1979.

XVIII Yıldız's biographical entry is in Özdemir Asaf, *To Go To* (İstanbul: Sanat Basımevi, 1964), 7.



İsimsiz | Untitled

Antalya

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1955, 5 ed. + (2 ae), 120x80 cm

ÇEVİRİLER TRANSLATIONS

Türkiye'nin kültürel imgeleminde Moran'ın sanatçılığı, kaçınılmaz olarak, soyut modernist şiirin Frankofil duayenlerinden Özdemir Asaf (né Halit Özdemir Arun) ile yaptığı evlilikle eşleştirilir. Moran'ın aktif bir fotoğrafçı olduğu dönemde hiç işbirliği yapmamış olsalar da, kendisinin ve Asaf'ın eserleri bahsi geçen *Yenilik* gibi kültür dergilerinin sayfalarında yan yana yer alırdı. İkilinin profesyonel çevreleri, evlilik öncesi yarı-gizli aşklarından haberdardı ve aynı çevreler en azından yazılı basında bu ikilinin ortaklıklarına yer açtılar.

Moran profesyonel bir İngilizce-Türkçe çevirmeni olduğunda -Türkiye'de kendi kuşağından çok dilli pek çok kadın gibi, bu iş epey cinsiyet gözetiyordu- 60'larda fotoğraflarından ziyade kelimeleri uçuşa geçtiğinde, Asaf ile iş birliği yapmaya başladı. Ailesinin geçimini sağlamak adına önce kocasının şiirlerini İngilizceye çevirerek uluslararası üne katkıda bulundu; sonraki yıllarda ise bir ticari şirketin tüm İngilizce irtibatını gerçekleştirdi. Asaf'ın ilk şiir kitabı olan ve daha sonra *To Go To* (1964) adıyla çevireceği *Dünya Kaçtı Gözüme* (1955) için çevirilerini, önce el yazısıyla kâğıda, sanki çoktan basılı bir kitap sayfasına yerleştirilmiş gibi yazdı. Bunu, birçok düzenlemeye yeniden yer verecek şekilde yapıyordu, çünkü Asaf'ın Türkçe sözcükleri seçerken gösterdiği hassasiyet ve ölçülülüğü İngilizce'de de yakalaması elzemdi. Moran, kitabın girişinde, kocasının biyografisinde şöyle yazmış:

Türk dilini kullanışı, biçim ve içerikteki canlılığa yardımcı oluyor, çok az sözcükle büyük bir anlatım alanı yakalıyor.

Özdemir Asaf'ın biçimi de içeriği kadar yoğun.^{XIX}

In the Turkish cultural imaginary, Moran's artistry is often inevitably paired with her marriage to Özdemir Asaf (né Halit Özdemir Arun), one of the Francophile doyennes of abstract modernist poetry. During Moran's time as an active photographer, though they never collaborated, their works would appear alongside one another on pages of culture journals like the *Yenilik*. Their professional networks knew about their semi-clandestine, premarital romance and made room for their partnership, at least, on print.

When Moran became a professional English-Turkish translator—like many multilingual women in Turkey of her generation, the job was fairly gendered—when her words rather than her photographs took flight in the 60s, she began to collaborate with Asaf. In order to provide for her family, she translated her husband's poems into English, which attended to his international reputation; much later she also worked for a trading company, helming all its English correspondences. For Asaf's first poetry collection, *Dünya Kaçtı Gözüme* (1955), which she would translate to *To Go To* (1964), she first handwrote her translations on paper, but as if they were already placed on a printed book page. She would go through multiple iterations, because she needed to approximate in English the precision and restraint with which Asaf chose his Turkish words. In the pithy biography of her husband at the book's introduction, Moran wrote:

His use of the Turkish language helps the stimulation in his form and content, in that he achieves great field of expression with very few words.

Özdemir Asaf's form is as condensed as his content.^{XIX}

XIX Adnan Benk, "Özdemir Asaf'ın Şiir Kitabı: Dünya Kaçtı Gözüme," *Çağdaş Eleştiri: Söyleşiler Yazılar* (İstanbul: Doğan Kitap, 2001), 491-495.

XIX Adnan Benk, "Özdemir Asaf'ın Şiir Kitabı: Dünya Kaçtı Gözüme," *Çağdaş Eleştiri: Söyleşiler Yazılar* (İstanbul: Doğan Kitap, 2001), 491-495.

Şimdi, teybi başa saralım. 1955 yılında, yeni cumhuriyette, kendilerini kuvvetli bir edebiyat eleştirisi geliştirmeye adanmış bir grup akademisyenden biri olan Adnan Benk, *Dünya Kaçtı Gözüme*'nin ilk şiiri ("Yakın") üzerine sert ve biçimci bir eleştiri kaleme alacaktı.^{XX}

Bir ışık düşerse üstüne basma.
Daha yakınlaşır, korkarsın.
Bir leke, silmeye-gör
Leke kalır, sen çıkarsın.

Bir gölge, nereye gider.
Gözlerince gider, bakarsın.
Bakarsın girer gözlerinden.
Leke onun peşinden, bakarsın.

Bir ışık düşerse üstüne basma,
Gözlerine basarsın.

Asaf şiiri ışık, leke, gölge ve gözlerin karşılıklı etkileşimi üzerine kuruyor. Benk, "şairin verisi" olarak adlandırdığı şiirin temel konularını tanımlıyor ve ışık-göz benzerliğini artık klişeleşmiş bir şiirsel konvansiyon şeklinde okuyor. Şairin, şiiri başlatan ve bitiren 'basmak' fiilini seçmesi üzerine birkaç paragraf harcıyor ve bu fiilin, şiirin anlamlandırılmasındaki yerini reddediyor. Asaf'ı, anlam işaretleri niyetine kelimelerin üzerine vuruşlar yaparak okuyucusunu yanlış yönlendirmekle suçluyor. Bu sert fakat şiirin kısa ve öz biçimiyle eşleşen bir eleştiri; Asaf, her kelimeyi, her cümleyi ve emir kipini, ima ettiği şeyler için ele alıyor.

Aşağıda Moran'ın, şiiri nasıl daha fazla simgelem ile ilgili noktalama işareti, kasıtlı ve tekil bir büyük harf (fotoğraflarındaki balonlar gibi, bir uyarı işareti olarak 'Korku') ve -ince eki için zarif bir "iken" seçimi kullanarak çevirdiğini görebiliriz:

Now let's rewind the clock. In 1955, Adnan Benk, one of a handful of academics who dedicated themselves to the development of robust literary criticism in the new republic, would pen a scathing formalist review of the first poem (entitled "Yakın") of *Dünya Kaçtı Gözüme*.^{XX}

Bir ışık düşerse üstüne basma.
Daha yakınlaşır, korkarsın.
Bir leke, silmeye-gör
Leke kalır, sen çıkarsın.

Bir gölge, nereye gider.
Gözlerince gider, bakarsın.
Bakarsın girer gözlerinden.
Leke onun peşinden, bakarsın.

Bir ışık düşerse üstüne basma,
Gözlerine basarsın.

Asaf structures the poem on the interplay of light, a mark, shadow and eyes. Benk identifies the poem's elemental subjects, which he calls the poet's data ("şairin verisi"), and reads the light-eye likeness as one of now cliched poetic convention. He expends a few paragraphs on the poet's choice of the verb *basmak* (to step on), which begins and ends the poem, and denies its place in the poem's meaning making. He accuses Asaf of misguiding his reader by stringing along words as beats over words as signs of meaning. It is a scathing review but one that deliberately matches the poem's succinct form, taking each word, phrase and imperative for what it implies.

Below is how Moran translates the poem, including more notational punctuations, a deliberate and singular capitalization ('Fright' as a warning sign like the balloons in her photographs), and the elegant choice of "whilst" for the -ince suffix.

XX Benk'in 50'ler Türkiye'si'nin kültür sahnesindeki merkezi konumu için bkz. Fatih Altuğ, "Adnan Benk'in Eleştiri Eylemi" (Adnan Benk's Act of Criticism), *Punctum* (7/22), https://www.punctumdergi.com/post/adnan-benk-in-elestiri-eylemi_fatih-altug (5 Nisan 2023'te erişildi).

XX On Benk's centrality to the cultural scene of 50s Turkey, see Fatih Altuğ, "Adnan Benk'in Eleştiri Eylemi" (Adnan Benk's Act of Criticism), *Punctum* (7/22), https://www.punctumdergi.com/post/adnan-benk-in-elestiri-eylemi_fatih-altug (accessed April 5, 2023.)

CLOSE

If a light falls don't step on it.
It gets nearer, you'd enter Fright.
A mark, try rubbing out,
The mark remains, you'd get out.

A shadow, where does it lead;
It leads whilst your eyes, you'd look.
You'd look to see it enter through your eyes
Followed by the mark, you'd look.

If a light falls don't step on it,
You'd step on your eyes.

Bir çevirmen olarak Moran, Benk'in Türkçe orijinalinde kaybolduğunu öne sürdüğü anlamları geri kazandırıyor Asaf'ın şiirine. Şiir bu hâliyle daha canlı, çünkü Moran, dilin malzemesini bilmekle kalmıyor, 'şairin verisini' de yakından tanıyor ve onu ustalıkla manipüle ediyor: Fotoğrafçının vefasız yoldaşı ışık, Moran'ın bir fotoğrafı banyo ederken uzak durmak isteyeceği lekeler, en sevdiği konu olan gölgeler (bir fotoğrafına "Gölgenin Nezaketi" adını vermişti) ve tüm bunların süzülmesi gözler. Belki 'basamak' fiili de bir fotoğrafı banyo etme eylemine işaret ediyor ve Benk'i bu denli silikleştiren fiilin anlamını ikiye katlıyor. Flörtleri boyunca Asaf'ın Moran'ı stüdyosunda gözlemlediğine ve fotoğraf tekniğini tartıştığına inanmak için çokça neden mevcut. (Asaf'ın kitabının ilk sayısı çıktığında Moran, elinde kitapla baldızı Gülen'in portre fotoğrafını çekmişti). Eğer bu sessiz bir işbirliğinin kanıtıysa, Moran'ın Asaf'ın pratiğini kendi pratiğine aktarması, güçlü ve ihtiyatlı bir kapanıştır, fakat sanatçılığının sonu değildir: Fotoğraflarda değilse, o zaman kelimelerde.

CLOSE

If a light falls don't step on it.
It gets nearer, you'd enter Fright.
A mark, try rubbing out,
The mark remains, you'd get out.

A shadow, where does it lead;
It leads whilst your eyes, you'd look.
You'd look to see it enter through your eyes
Followed by the mark, you'd look.

If a light falls don't step on it,
You'd step on your eyes.

The translator recovers meanings that were lost to Benk in its Turkish original. The poem is crisper because she knows the material of language, but she is also intimately familiar with 'the poet's data' and an expert manipulator of them: light as the fickle companion to the photographer, marks that Moran would not want while developing a photograph, shadows which were her favorite subjects (she had titled one of her photographs "Kindness of the Shadow"), and her eyes through which all of these are filtered. Perhaps *basamak* too indicated the act of developing a photograph and doubled the meaning of the verb that so elided Benk. There is every reason to believe that throughout their courtship, Asaf observed Moran in her studio, and discussed photographic technique. (When the first issue of Asaf's book was out, Moran took a portrait photograph of her sister-in-law Gülen, holding it.) If that is evidence of quiet collaboration, Moran's translation of Asaf's transference of her practice into his, is a powerfully discreet closure, but not an ending to her artistry: if not in photographs, then words.



Yankı | Echo
(Norah Ethel Gaussen ve Yıldız Moran'ın Yansıması)
(Reflection of Norah Ethel Gaussen and Yıldız Moran)
Londra, İngiltere | London, England
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1952, Triptyque, 6 ed. + (1 ae), 80x80 cm





İsimsiz | Untitled

İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1955-1962, 5 ed. + (2 ae), 80×80 cm



İsimsiz | Untitled

Kalamış, Kadıköy, İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1950-1951, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm

İsimsiz | Untitled

(Kız Kardeş) Londra, İngiltere | (Sister) London, England

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1952, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm





İsimsiz | Untitled
Eros of Piccadilly, Londra, İngiltere | London, England
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1952, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm



İsimsiz | Untitled

Kapadokya | Cappadocia, Nevşehir

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1957, 5 ed. + (2 ae), 80×80 cm



İsimsiz | Untitled
Hierapolis, Pamukkale, Denizli
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm



İsimsiz | Untitled

Bafra, Samsun

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1957, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm



İsimsiz | Untitled
Prens Adaları | Princes' Islands, İstanbul
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954, 5 ed. + (2 ae), 80x80 cm



İsimsiz | Untitled

Nazan İpşiroğlu, İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1958, 3 ed. + (1 ae), 14x14cm



İsimsiz | Untitled
Ahlat, Bitlis

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
Antalya

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
Seyitgazi, Eskişehir
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
Kız Kardeş | Sister
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1950-1951, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
Hasankeyf, Batman

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
Anadolu | Anatolia
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955 - 1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
Erzurum Ulu Cami | Erzurum Grand Mosque
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954 - 1956, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm

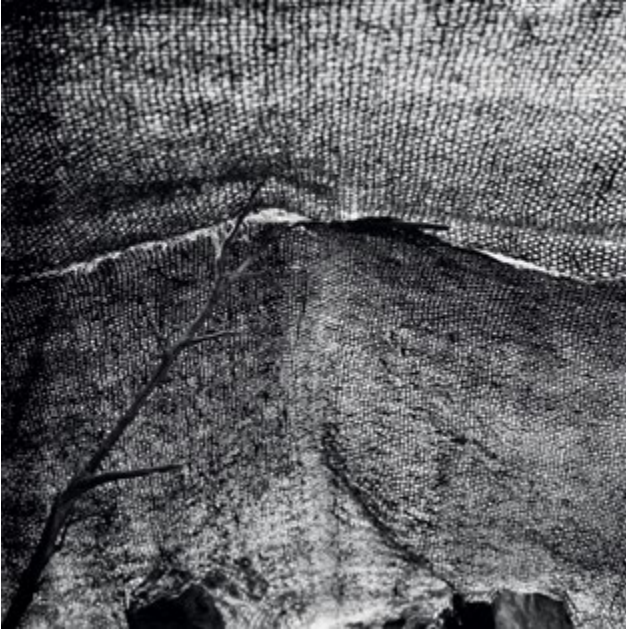
İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm

İsimsiz | Untitled

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1950-1951, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm

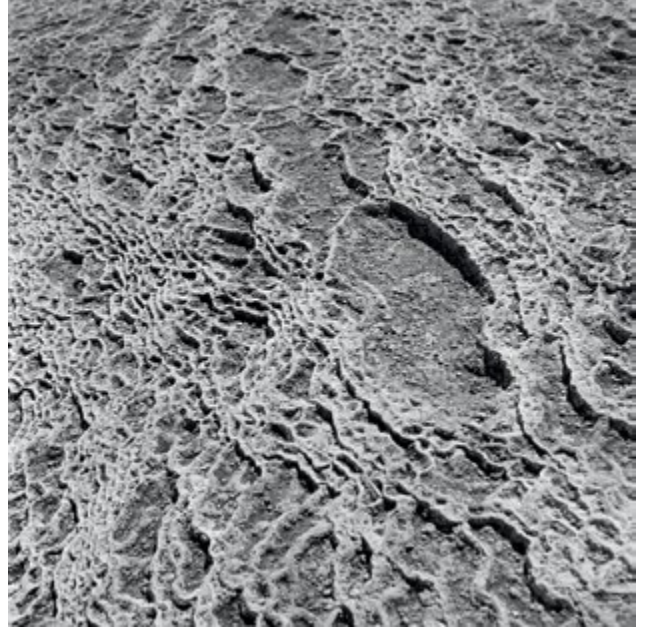




İsimsiz | Untitled
Bodrum, Muğla
1955

İsimsiz | Untitled
Antalya
1954-1956

İsimsiz | Untitled
(Norah Ethel Gaussen) Londra, İngiltere | London, England
1952
Arşivsel pigment baskı
Archival pigment print
3 ed. + (1 ae), 14×14 cm



İsimsiz | Untitled
Pamukkale, Denizli
1955

İsimsiz | Untitled
Erzurum
1956

İsimsiz | Untitled
(Jackie Cook) Londra, İngiltere | London, England
1952
Arşivsel pigment baskı
Archival pigment print
3 ed. + (1 ae), 14×14 cm



İsimsiz | Untitled
Prens Adaları | Princes' Islands, İstanbul
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954, 3 ed. + (1 ae), 14x14cm



İsimsiz | Untitled
Diliskelesi, Kocaeli
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14x14cm



İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955 - 1962, 3 ed. + (1 ae), 14x14cm

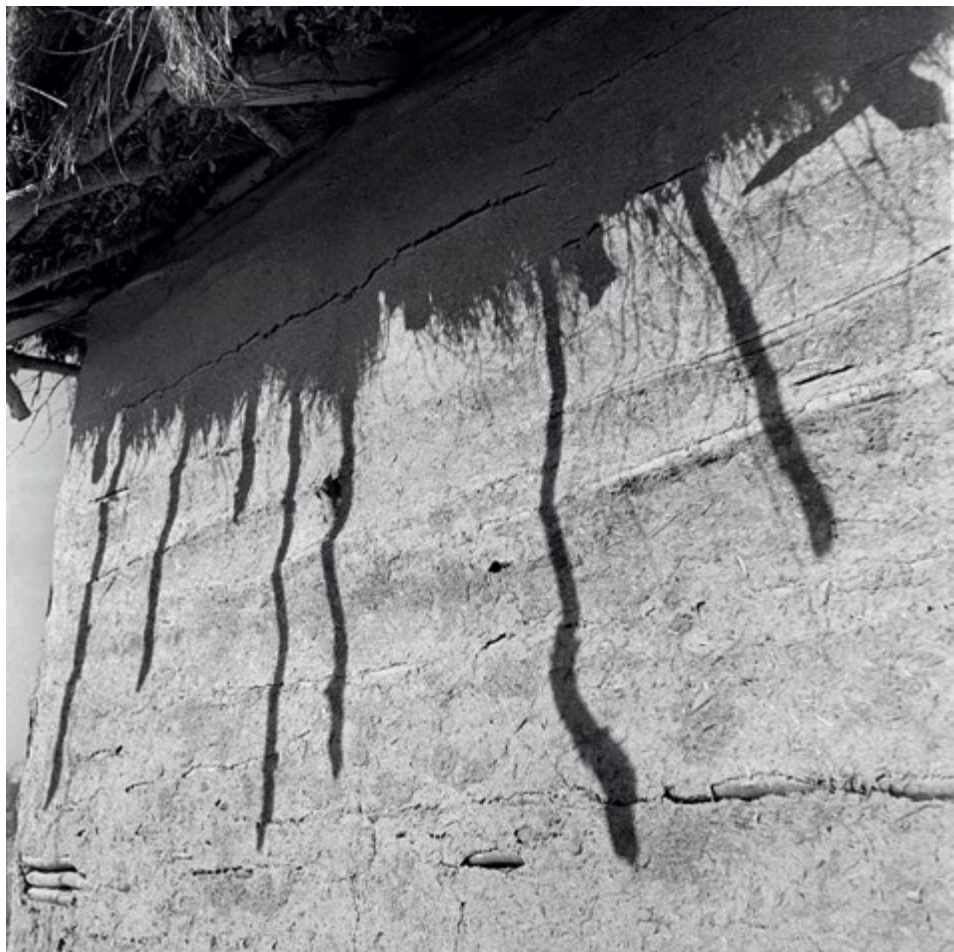


İsimsiz | Untitled
(Norah Ethel Gaussen), Londra, İngiltere | London, England
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1952, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
Uludağ, Bursa
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1950 - 1951, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
İstanbul
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955 - 1962, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm







İsimsiz | Untitled
Isparta

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
Fatih Cami | Fatih Mosque, İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954 - 1956, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled

İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print

1957, 3 ed. + (1 ae), 14x14cm



İsimsiz | Untitled
Muğla

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm



İsimsiz | Untitled
İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955-1962, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm





İsimsiz | Untitled

Ani, Kars

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled

Kapadokya | Cappadocia, Nevşehir

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled

Antalya

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm





İsimsiz | Untitled

Muğla

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm

İsimsiz | Untitled

Kalamış, Kadıköy, İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm

İsimsiz | Untitled

Cennet Kaya, Uludağ, Bursa

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1950-1951, 3 ed. + (1 ae), 14*14cm



İsimsiz | Untitled

Erzincan

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1956, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled

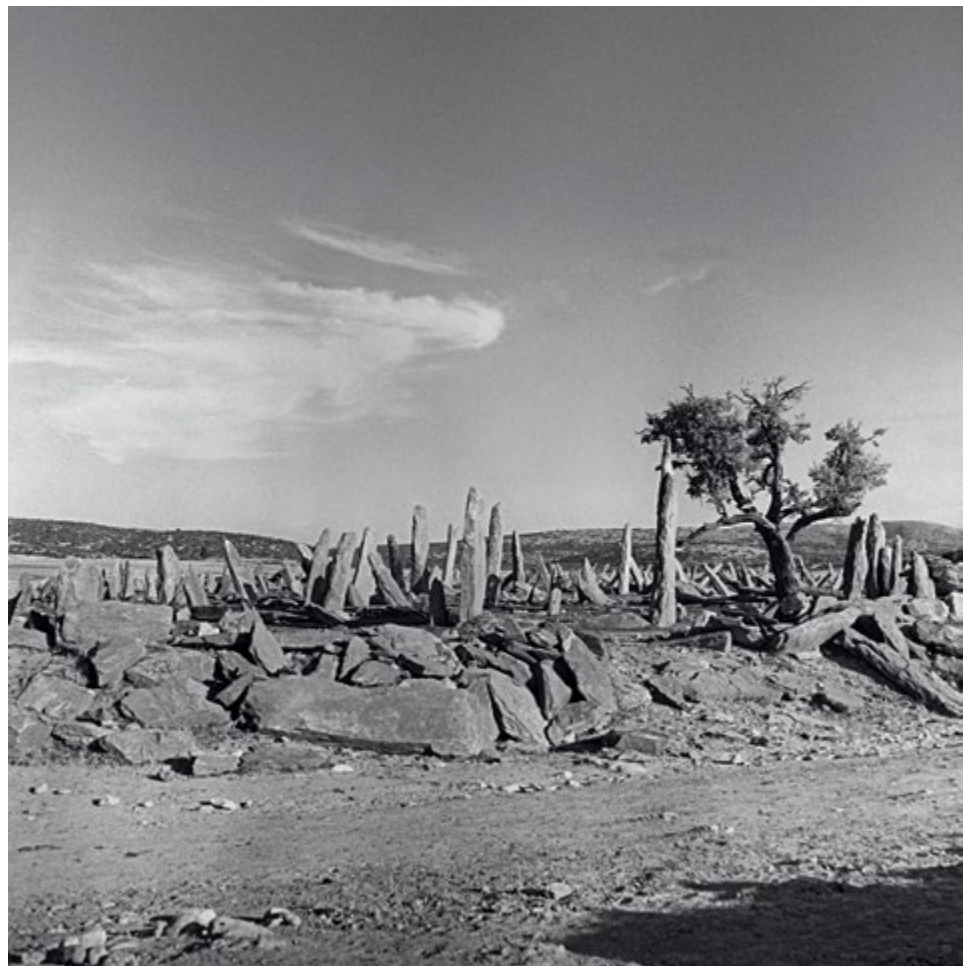
Afyon

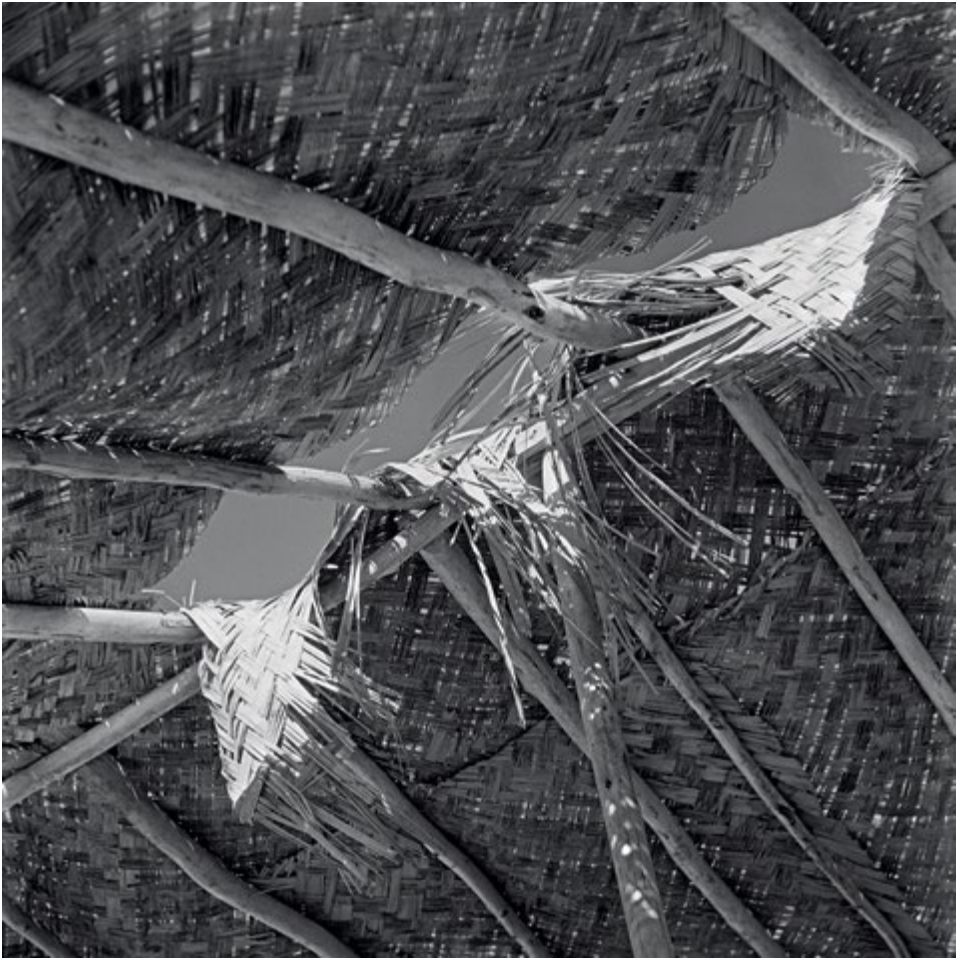
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

İsimsiz | Untitled

İstanbul

Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1954-1956, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm







İsimsiz | Untitled

Afyon

1955

İsimsiz | Untitled

Ege Bölgesi | Inner Aegean Region

1955

İsimsiz | Untitled

İngiltere

1951

Arşivsel pigment baskı

Archival pigment print

3 ed. + (1 ae), 14x14 cm

Yıldız Moran
Gölgenin Nezaketi
Kindness of the Shadow

© Galeri Nev
Kırlangıç Sk. 24/3
Gaziosmanpaşa 06700 Ankara
galerinev.art

Çeviriler / Translations
İngilizce'den Türkçe'ye / English to Turkish
Ekin Tümer

Tasarım / Design
Barek

Baskı / Printing
Filmsan Digital

Yıldız Moran Arşivi, Nazlı ve Olgun Arun tarafından yirmi yılı aşkın zamandır titizlikle ve sadakatle düzenlenmektedir. Minnettarız.

The Yıldız Moran Archive has been meticulously and faithfully organized by Nazlı and Olgun Arun for over twenty years. We are grateful.



Kapak / Cover

İsimsiz | Untitled
Erzurum Ulu Cami | Erzurum Grand Mosque
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

Arka Kapak / Back Cover

İsimsiz | Untitled
Anadolu | Anatolia
Arşivsel pigment baskı | Archival pigment print
1955 - 1957, 3 ed. + (1 ae), 14×14cm

