

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

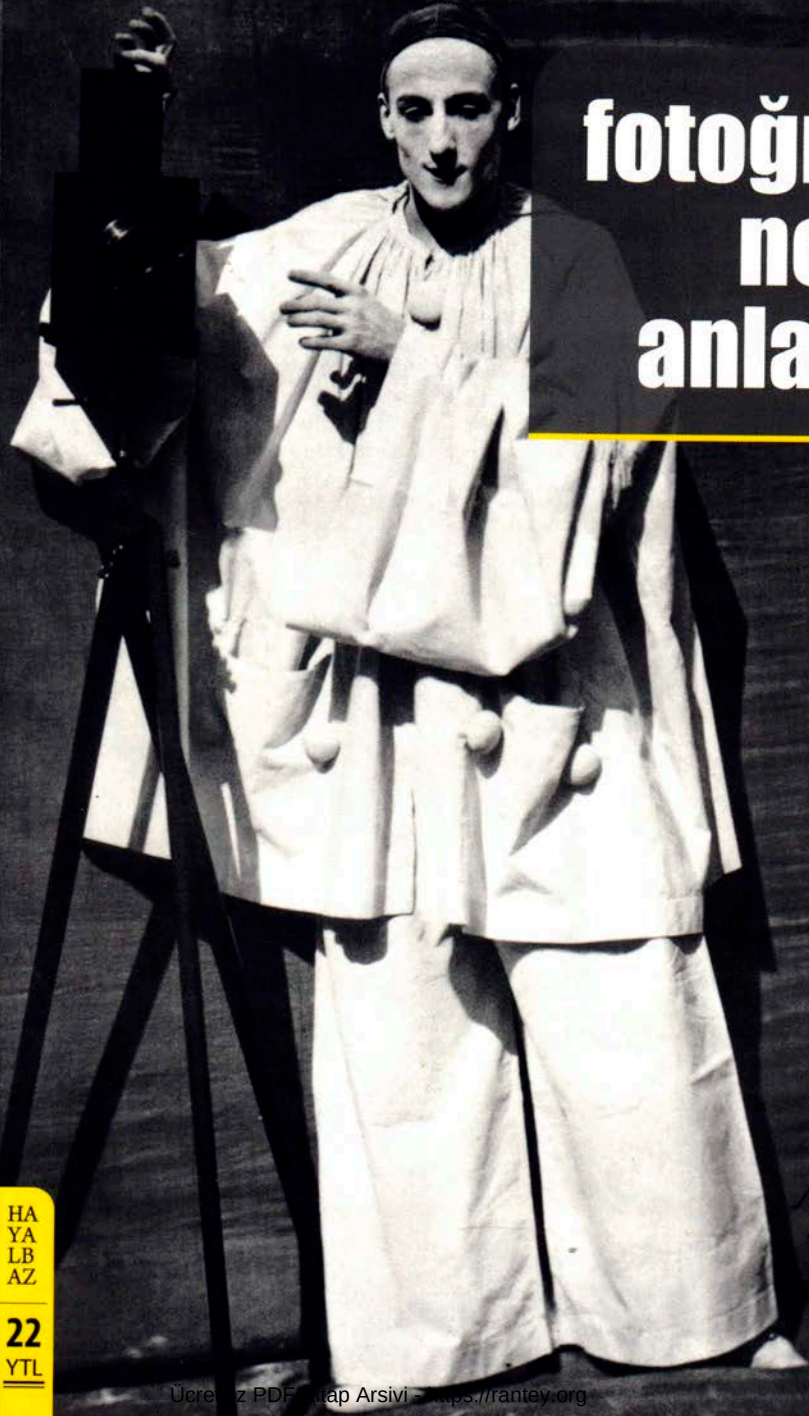
<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

# fotoğraf neyi anlatır



HA  
YA  
LB  
AZ

22  
YTL



# FOTOĞRAF NEYİ ANLATIR



***Başka Bir Hayat Mümkün!***



© 2007, Hayalbaz Kitaplığı  
Fotoğraf: 1

## **FOTOĞRAF NEYİ ANLATIR**

Derleyen: Caner Aydemir

Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz  
Kapak Tasarımı: Hürel Çobanoğlu  
hurel@gmail.com

1. Baskı: Kasım 2007

ISBN: 978-9944-0177-0-1

*Kitabın her türlü yayın hakları  
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalbaz Kitaplığı'na aittir.  
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen  
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.*

**Baskı ve Cilt**  
**Kitap Matbaacılık**  
(0212) 501 46 36

### **Genel Dağıtım**

**Hayalbaz Kitaplığı**  
Yıldırım Bayazıt Bas.Yay ve Org.  
Sinema Dizi Yapım ve Halkla İlişkiler  
Ergenekon Cad. Bilezikçi Sok. No: 42/5 Şişli / İstanbul  
Tel & Faks: (+90212) 252 04 75

## İÇİNDEKİLER

- Walter Benjamin  
**Fotoğrafın Küçük Tarihi / Çev: Tefik Turan • 3**
- Andre Bazin  
**Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi / Çev: Nijat Özön • 37**
- Rosalind E. Krauss  
**Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek / Çev: Kemal Atakay • 51**
- Beyhan Özdemir  
**Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf • 81**
- Merter Oral  
**Fotoğraf ve Toplumsal Değişme • 103**
- Jean Baudrillard  
**Yokoluş Sanatı / Çev: Hüsamettin Çetinkaya • 129**
- Orhan Alptürk  
**Baudrillard ve Fotoğraf • 139**
- Sadık Tumay  
**Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf • 153**
- Ahu Antmen  
**Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve  
Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler • 171**
- Birsel Matara  
**80’den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Genel Bir Bakış • 189**
- Mary Warner Marien  
**Siyasetin İfadesi / Çev: İlkem Kayıcan • 207**
- Göran Sonesson  
**Fotoğrafik Göstergebilimin Kısa Tarihi  
Çev: İlkem Kayıcan, Üner Altay, Başak Çermikli • 233**



# SUNUŞ

**YAZAR** – Daha önce bu kıyılarla ilgili kartpostallar görmüştüm...

Ama bu kıyı, bu kent, o kartpostaldakilere hiç benzemiyor.

**Çımacı** – Nesi benzemiyor?

**YAZAR** – Hiçbir şeyi. Ne renkler, ne ışık... Hatta genel görünümü bile hiç ama hiç benzemiyor.

**Çımacı** – Neler görebileceğini kimse sana anlatamaz. Çünkü herkes başka bir şey görür. Aynı şeyi görseler bile, başka türlü algılarlar... Herkes gördüğünü farklı anlatır.

**YAZAR** – Öyle mi? Peki amacın nedir fotoğraf çekerken? Onunla neyi sunmak istiyorsun?

**Çımacı –** Hiçbir şeyi... Yani yaşamın kendisini... Olduğu gibi, görüldüğü gibi değil... Algıladığım gibi... Ancak, çektiğim fotoğrafa, gözümdeki ışığı, genzimdeki kokuyu, damağımdaki tadı da vermek isterim.

**YAZAR –** O halde sözcüklere ihtiyacın olacak.

**Çımacı –** Hayır, zannetmiyorum. Onlara hiçbir zaman ihtiyacım olacağını düşünmüyorum. Benim işim görüntü... Sadece görüntü. Üstelik görüntüye sözcükleri eklersem bir bindirme olmaz mı?

Ferit Edgü – *Seyir Sözcükleri*

# ÖNSÖZ

## BELLEĞİ OLAN AYNA

*Rüya*; çoğu zaman uykuda zihinde beliren, irade dışı gerçekleşen, kimi zaman geleceği öncelediği varsayılan ve zamansız bir mekânda var olan olaylar dizisidir.

Rüyalar çoğu zaman gösterir, bazı zamanlar da ise anlatır.

*Düş*; tasarlanabilen bir gerçektir; anlamını kendi içinde taşır.

*Ne bir görünüş, ne bir göz aldatmacadır, sadece ne ise odur.*  
Tamamlanmış bir yapı olarak kurulur.

*Hayal*; düşle kurulan, düşle tasarlanabilen gerçeği yaşama isteğidir, özlem duyulur. Bunun için yaşanır ya da kınılmaya uğrar.

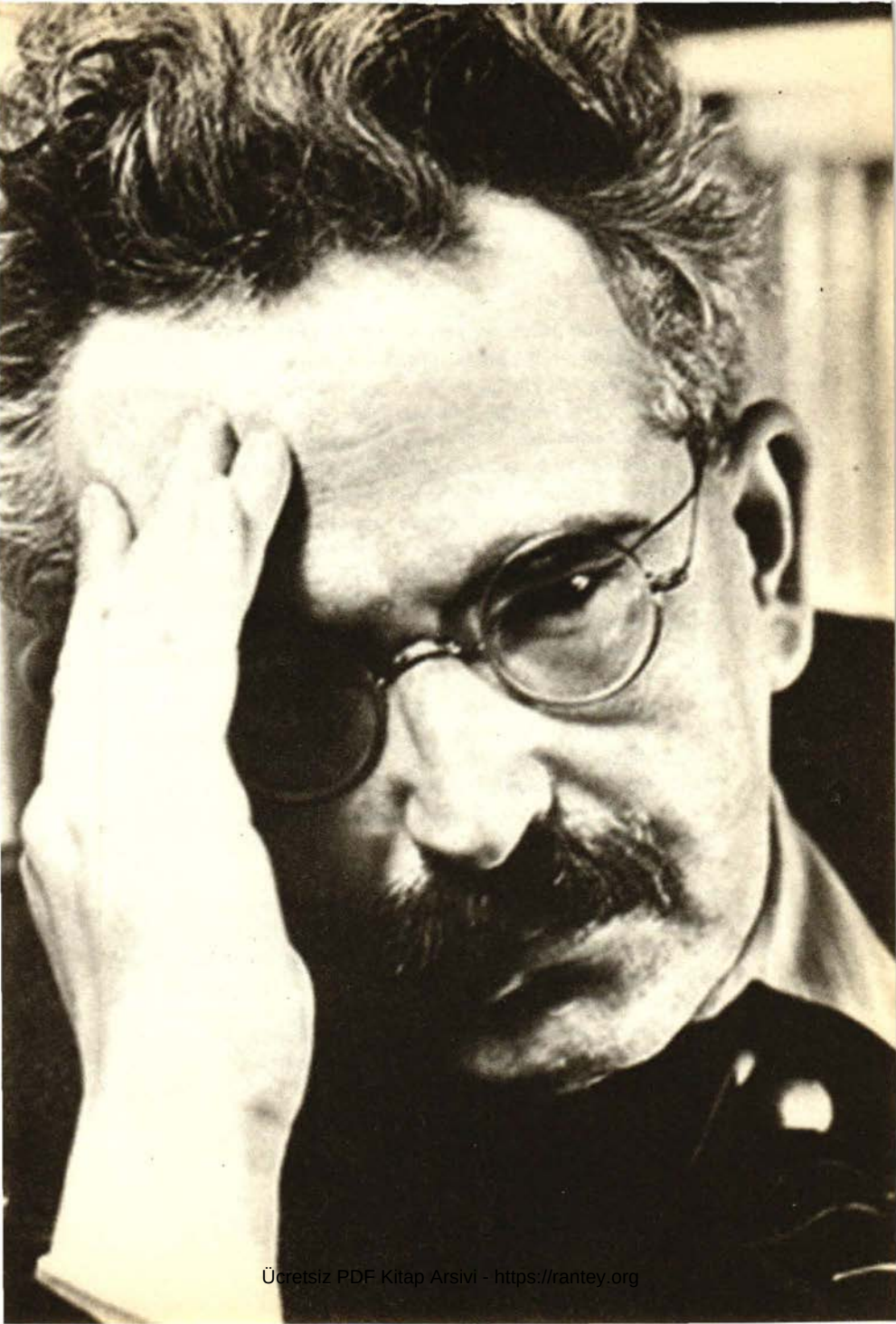
**Hikâye;** anlatılır. Anlatılan şeydir hikâye.

**Öykü;** ise anlatılan hikâyenin yazılı kayıdır.

**Hayalbaz;** hayal oynatıcısı anlamına gelir. Aynı zamanda Osmanlılarda kukla oynatıcılarına verilen isimlerden biridir. Bir kitaplık kurma hayalini gerçek kılmak için, yola çıkıp yönünü belirleyen kitaplık çalışanları, aklın beyaz perdesinde yayına hazırladıkları, *Hayalbaz Kitaplığı*'nın ilk kitabı, *Fotoğraf Neyi Anlatır* ile sordukları sorunun yanıtını bulmak için, sahneden sesleniyor izleyicisine.

Fotoğrafi okumaya, anlamaya ve anlatmaya çağırıyor.

*Murat Karagöz*





**Walter BENJAMIN**, (15 Temmuz 1892, Berlin - 26 Eylül 1940, Portbou), Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı.

Yahudi bir aileden gelen Benjamin, Berlin, Freiburg (Breisgau), Münih ve Bern'de felsefe öğrenimi gördü. 1920'de Berlin'e yerleşerek edebiyat eleştirmenliği ve çevirmenlik yapmaya başladı. 1928'de sunduğu *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (Alman Tragedyasının Kökeni) adlı doktora tezi Frankfurt Üniversitesi'nde geri çevrilince, zaten pek sıcak bakmadığı akademik kariyerden bütünüyle vazgeçti.

Ernst Bloch, Theodor Adorno ve Bertolt Brecht'in etkisiyle 1930'larda gide-rek Marksizm'e yaklaşan Benjamin, 1933'te Almanya'yı terk ederek Paris'e yerleşti. Burada edebiyat dergilerine ve New York'ta Adorno ile Horkheimer tarafından yayınlanan (*Zeitschrift für Sozialforschung*) Sosyal Araştırmalar Dergisi'ne eleştiri ve denemeler yazdı. 1939 yılında, Alman mülteciler tarafından yayınlanan bir dergide çıkan yazısı nedeniyle Alman vatandaşlığından çıkarıldı. Almanların Fransa'yı işgal etmesi ve Paris'teki evini Gestapo'nun basması üzerine 1940'ta Fransa'nın güneyindeki Portbou kentine kaçtı; burada polis tarafından Gestapo'ya teslim edileceğini öğrenince intihar etti. Son dönemin yaşamış en büyük Marksist ideologlarından bir tanesidir. Her ne kadar Karl Marx'ı kendi okuma listesinin son sırasına bıraksa da, getirmiş olduğu eleştiriler Marksist kuram açısından çok önemlidir.

- Goethes Wahlverwandtschaften (1924-25; Goethe'nin Seçilmiş Akrabalıkları)
- Einbahnstrasse (1928; Tek Yön, YKY, 1999)
- Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (1950; Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk, YKY, 2004)
- Das Passagenwerk (Pasajlar, YKY, 1993)
- Metis Yayınları'ndan, Son Bakışta Aşk, Brecht'i Anlamak, Moskova Günlüğü, 2001

**Tevfik TURAN**, 1954'te doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde Alman filolojisi okuduğu yıllarda başladığı çeviri çalışmalarını TTOK'da mütercimlik, Türk-Alman Eğitim Merkezi'nde Almanca öğretmenliği, İstanbul ve Hamburg Üniversiteleri'nde Türkçe okutmanlığı yaparken sürdürdü. İlk çeviri kitabı, Patrick Süskind'den Koku, 1987'de yayımlandı. Bunu Peter Handke, Sten Nadolny, Wassily Kandinsky ve Walter Benjamin çevirileri izledi. Şiir çevirileri, Hokka dergisi dışında, Ernst Jandl'ın Daha İyişi Saksofon (YKY, 1998) adlı kitabında yayımlandı. Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk, Daha İyişi Saksofon, Tek Yön.

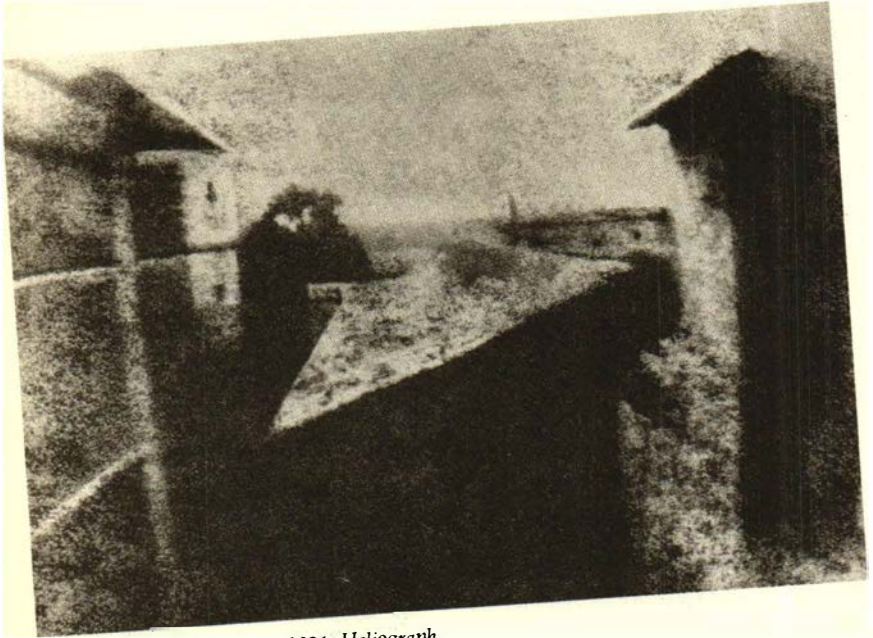
# FOTOĞRAFIN KÜÇÜK TARİHİ

WALTER BENJAMIN

Fotoğrafın başladığı dönemleri saran sis matbaanın başlangıcına çöreklenmiş sis kadar yoğun değildir; matbaanın icadında olduğundan daha belirgin olan şey, bu icadın saatinin gelip çatmış ve birden çok kişi tarafından hissedilmiş olduğudur; birbirinden bağımsız, en azından Leonardo'dan beri bilinen *camera obscura*'nın resimlerini tespit etme yolundaki aynı amaca doğru ilerleyen adamlar söz konusudur. Bu amaca beş yıllık uğraşmadan sonra Niépce und Daguerre aynı zamanda ulaştıklarında devlet işe karışüyordu: mucitlerin karşısına çıkan ihtira hakkı güçlüklerinin kendisine kazandırdığı üstünlüğü kullanarak ve icadı, mucitlerine tazminat ödeyerek, kamuya kazandı-

ıyordu. Böylece, sürekli olarak kazandığı ivmesiyle uzun bir süre için hiçbir geri-bakışa yer vermeyecek bir gelişmeyi hazırlayan şartlar doğmuş oluyordu.

Fotoğrafın yükselişi ve düşüşüne ilişkin, tarihsel ve -dilerseniz- felsefi sorunlara on yıllar boyunca dikkat gösterilmedi. Bu sorunlar bugün bilinç alanına girmeye başlıyorsa onun da çok belirgin bir nedeni vardır. En son ortaya çıkan yayınlar dikkat çekici bir olgunun üzerine eğilmektedir: fotoğrafın en parlak dönemi, Hill ile Cameron'un, Hugo ile Nadar'ın etkinlikleri, kendi doğuşunu izleyen ilk on yıla rastlar.



Joseph Niépore Niepce, 1826, *Heliograph*.



Louis Jaques-Mande Daguerre, *Stil Life*, 1837, Daguerreotype.

Ne var ki bu bir yandan da fotoğrafın endüstrileşmesinden önceki son on yıldır. Gerçi icadın daha ilk dönemlerinde pazaryeri çığırtkanları ile şarlatanlar, bu yeni tekniği para kazanma amacıyla kullanmaya başlamış, hem de bu işi yığinsal boyutlarda yapmışlardır. Ama fotoğrafın bu kullanımı panayır sanatçıların işine, endüstriye olduğundan daha yakın düşer - zaten panayır günümüze kadar da fotoğrafın yuvası olagelmıştır. Endüstri ise fotoğrafı, toprağını ancak vizite kartı çekimleriyle zapt eder: bu kartların ilk yapımcısının zamanla milyoner ol-

ması anlamlıdır. Bugün ilk kez bakışımızı o endüstri öncesi parlak döneme çevirmemize yol açan fotoğraf uygulamaları kapitalist endüstrinin sarsıntısıyla alttan alta ilişki içindeyse şaşmamalıdır. Gene de, bunu bilmek son zamanlarda yayımlanmış olan eski fotoğraf kitaplarında<sup>1</sup> karşılaştığımız resimlerin çekiciliğinden yola çıkarak, bu fotoğraf etkinliğinin özü üzerine gerçek açıklamalara varmanın kolay olacağı anlamına gelmez.

Konuya kuramsal yönden egemen olma yolundaki denemeler alabildiğine cılızdır. Üzerine, geçen yüzyılda nice tartışmalar yapılmış da olsa, temelde hiçbir şovenist bir gazete parçasının, “Leipziger Anzeiger”in, Fransız işi şeytan hünerine vakti geçmeden karşı çıkmak için izlemek gereğini savunurken dayandığı garip şemadan kurtulmamıştır. “Gelip-geçici akisleri tespit etmeye çalışmak”, denir bu gazetede, “esaslı bir Alman incelemesinin gösterdiği üzere, olmayacak bir iş olmakla kalmaz, aynı zamanda, daha bunu istemek bile Tanrı’ya hakarettir. İnsan Tanrı’nın suretinde yaratılmıştır ve Tanrı’nın sureti insan işi bir makine tarafından tespit olunamaz. Olsa olsa tanrısallık sahibi sanatçıya verilmiştir, en yüce kattan aldığı ilhamın ateşiyle, en kutsal anında, dehasının emri üzerine, herhangi bir makinenin yardımını görmeksizin, tanrısallı-insani görünümüleri aktarma cesaretini gösterme izni.” Burada, her türlü teknik düşüncesine yabancı olan ve yeni tekniğin kışkırtıcı atılımları karşısında sonunun geldiğini hisseden belli bir bağınaz “sanat” kavramı en yontulmamış biçimiyle, lök gibi ortaya çıkmaktadır. Bu bir yana, fotoğraf kuramcılarının neredeyse yüz yıldan beri, tabii en

küçük bir sonuca bile ulaşamadan, yürütmeye çalıştıkları hesaplasmada kullandıkları da bu fetişist ve temelinden teknik düşmanı olan sanat kavramıdır. Çünkü fotoğrafçıyı kendi devirdiği yargıç kürsüsünün huzurunda onaylamaktan başka bir şey yapmamışlardır. Buna karşılık, fizikçi Arago'nun Daguerre'in icadının savunucusu olarak 3 Temmuz 1839'da temsilciler meclisine sunduğu rapordan bambaşka bir hava esmektedir.

Bu konuşmanın güzel yanı insan etkinliğinin bütün yönleriyle bağlantı kurabilmesidir. Çizdiği panorama bir yandan fotoğrafın resim sanatı karşısında onaylanması unsurunu (ki bu raporda da eksik değildir) önemsiz göstermeye, öte yandan da icadın gerçek boyutlarını sezdirmeye yetecek kadar büyüktür. "Yeni bir aletin mucitleri", der Arago, "bu aleti doğayı gözlemekte kullanırlarsa umdukları sonuç daha sonra gelecek olan, kaynağını aletin teşkil ettiği keşifler dizisi karşısında pek küçük kalacaktır." Bu konuşma yeni tekniğin alanını astrofizikten filolojiye kadar varan büyük bir yay çizerek tanımlar: yıldızların fotoğrafının çekilebileceği fikrinin yanıbaşında Mısır hiyerogliflerini fotoğrafla belgeleme fikri yer alır.

Daguerre'in çektiği resimler iyotlanmış ve *camera obscura* içinde pozlandırılmış gümüş levhalardı; üzerlerinde uçuk gri bir resim seçilebilmesi için uygun bir ışık altında sağa, sola çevrilerek bakılmaları gerekiyordu. Her bir resim biricikti; bir levhaya 1839 yılında ortalama olarak 25 altın frank ödeniyordu. Mücevher gibi kılıflar içinde saklandıkları seyrek olmuyordu. Kimi ressamların elinde ise teknik bir destek kimliğine bürünüyorlardı. Utrilllo'nun

yetmiş yıl sonra Paris banliyösündeki evlerin o büyüleyici resimlerini tabiata bakarak değil, kartpostallardan yapmasına benzer biçimde, saygın İngiliz portrecisi David Octavius Hill de 1843 yılında İskoç kilisesinin ilk genel yönetim merkezinin freskosunda birçok portre çekimini temel alıyordu. Hill çekimleri de kendi yapmıştı. Ressam olarak unutulup giden adını tarihe yazdıran bu mütevazı, yardımcı araç olarak kullanılmak üzere çekilmiş resimler olmuştur. Tabii, yeni tekniğin derinlerine inen şey bu dizi portrelerdeki başlardan çok birkaç başka çalışması olur: portre değil, adsız insan çekimleri. Böyle baş resimlerini çoktandır ressamlar da yapıyordu. Ürünler aile içinde kalmışlarsa arada bir resimdekini kim olduğu soruluyordu bir süre. İki, üç kuşak sonra ise bu ilgi sönüyordu: resimler, var oldukları sürece, sadece ressamın sanatının belgesi olarak var oluyordu. Ama fotoğrafta yeni ve acayip bir şeyle karşılaşılıyordu: kayıtsızca ve baştan çıkarıcı bir utanmayla yere bakan o New Havenli balıkçı kadında fotoğrafçı Hill'in sanatına belge olmakla tükenmeyen bir şey kalıyor, susturulamayacak bir şey, o kadının, yaşamış olan, hâlâ da gerçekten karşımızda olan ve hiçbir zaman bütünüyle "sanat"a karışmayacak olan o kimsenin adını, hem de taşkın bir tavırla, isteyen bir şey. "Ve sorarım: nasıl sarmıştı süsü / bu saçların ve bakışın, o eski varlıkları! / Nasıl öptü bu ağız, tutkunun yükseldiği / Alevsiz bir duman gibi anlam umursamadan tırmandığı ağız!" Ya da, insan fotoğrafçı Dauthendey'nin, şairin babasının, - ileride günün birinde, altıncı çocuğunun doğumundan az sonra- Moskova'daki evinin yatak odasında nabız damar-

ları kesilmiş halde yatar bulacağı karısıyla evlendiği günlerden kalma resmine bakar. Resimde kadın yanında görülmektedir, kocası onu tutuyor gibidir; ama kadının bakışı adamın yanından kayıp gitmekte, uğursuz enginlere emercesine yapışmaktadır. İnsan böyle bir resme yeterli bir zaman bakarsa burada da karşıtlıkların ne kadar çok örtüştüğünü anlar: bu en kesin teknik ürünler ile ressam elinden çıkma bir resmin bizim için artık hiç taşıyamayacağı, büyüsel bir değer verebilmektedir. Fotoğrafçının bütün hünerine, modelinin duruşundaki bütün hesaplılığa rağmen seyirci kaçınılmaz biçimde, böyle bir resimde gerçekliğin resmin karakterini bir anlamda boydan boya dağladığı o küçük rastlantı kıvılcımını, burada-ve-şimdi'yi arama zorunu hisseder; çoktan geçmiş o dakikanın kendine-özgüllüğü içinde geleceğin bugün bile ve konuşur gibi, biz geriye bakanların keşfedebileceği biçimde yuvalandığı belli-belirsiz noktayı bulmaya çalışır. Elbet, fotoğraf makinesine seslenen, göze seslenenden başka bir tabiattır; başkalık her şeyden önce, insanların bilinçle eleyip doku-dukları bir mekânın yerine bilinçsizce elenip dokunmuş bir mekânın geçmesindedir. Gerçi insanların, diyelim, yürüyüşünü inceleyip, kabaca da olsa, yargılar çıkaran çok kimse vardır, ama "adım atış"ları sırasında, saniyenin küçük bir parçası kadar bir zaman içindeki duruşlarından herhalde kimsenin haberi yoktur. Fotoğraf dondurulmuş hareket, büyütme gibi yardımcı araçlarıyla bize bunu gösterir. Bu optik-bilinçdışından ancak fotoğraf yoluyla habermiz olur, tıpkı dürtüsel bilinçdışından psikanaliz yoluyla olduğu gibi.



Tekniğin, tıbbın ele almak durumunda oldukları yapı özellikleri, hücre dokuları, bütün bunlar birbirleriyle fotoğraf makinesi için doğuştan gelen ve atmosfer dolu manzara ile ruh dolu portre arasındaki yakınlığı aşan bir akrabalık taşırlar. Ama aynı zamanda fotoğrafı bu malzeme içindeki fizyonomik perspektifleri ortaya çıkarır. En küçük boyutlarda yer alan resim âlemleri, gündüz düşlerinde sığınacak bir köşe bulabilecek kadar yoruma açık ve saklıdır. Ama şimdi, büyümüş ve dile getirilebilir halleriyle, teknik ile büyü arasındaki farkı katbekat tarihsel bir değişken olarak imge dünyaları gözle görülür kılar. Örneğin BloBfeldt<sup>2</sup> o şaşılası bitki fotoğraflarıyla atkuyruğu otunda en eski sütun biçimlerini, eğreltiotunda piskopos asasını, on kat büyütülmüş kestane ve akcaağaç sürgününde totem direklerini, fesçitarağında geometrik gotik süslemeleri görünür hale getirdi. Her ne kadar, “en kısa zamanda gözle görülür çevrenin, aynı aslı gibi doğru ve canlı görünen bir resmini çıkarabilen bir alet karşısında durmak” bir Hill’in modelleri için bir bilinç durumundan başka bir şey değildiyse de, “fotoğrafi olgusu”nu henüz “büyük ve esrarengiz bir yaşantı” saymalarıyla doğruya çok uzak değillerdi. Hill’in fotoğraf makinesi üzerine, saygılı bir mesafe koruduğu söylenmiştir. Öte yandan, modelleri ise daha az mesafeli değildir: alet karşısında belli bir ürkekliliğiden bırakmazlar ve parlak dönemin daha sonra gelen fotoğrafçılarından birinin ortaya attığı “Asla makineye bakma!” ilkesi onların davranışından hareketle elde edilmiş gibidir. Ama bununla kastedilen hayvan, insan ya da bebek resimlerindeki o “sana bakıyorlar” etkisi değildir:

böylesi müşteriye hiç de dürüst olmayan bir biçimde tutsak eder; bu tarzın karşısına çıkarabileceğimiz en iyi şey de, yaşlı Dauthendey'nin daguerrotypie üzerine söylediği şu sözlerdir: "Başlangıçta insanlar, diye anlatmıştı, çektiği resimlere uzun süre bakmaya cesaret edemiyorlardı. Resimdeki insanların belirginliğinden ürküntü duyuyor, o küçük, ufacık yüzlerinin bakan kişiyi görebileceğini sanıyorlardı; ilk daguerrotypie resimlerinin alışılmadık belirginliği, alışılmadık doğallığı herkesi böyle bir şaşkınlığa düşürüyordu." (kadın ve erkek fotoğrafı tam da buraya yakışır" doğallık ve ürkütücülük)



Robert Cornelius, 1840, *Daguerrotype*.

İlk resmi çekilen bu insanlar, fotoğrafın görüş alanına lekesiz, daha doğru bir deyimle, yazısız olarak giriyordu. Gazeteler henüz lüks eşyalardı, seyrek olarak satın alınıyor, daha çok kahvehanelerde okunuyordu, fotoğraf henüz gazetelerin el aleti olmamıştı, henüz pek az sayıda insan kendi adını basılı olarak görüyordu. İnsan yüzü bir susuşla çevriliydi, bakış işte bu susuşta durup dinleniyordu. Kısacası, bu portre sanatının bütün imkânları güncellikle fotoğraf arasındaki yakınlaşmanın henüz ortada olmamasına dayanıyordu. Hill birçok portresini Edinburgh'un Greyfriars mezarlığında çekmiştir - bu erken dönem için hiçbir şey modellerin bu mekânda sanki kendi evlerindeymiş gibi olmaları kadar anlamlı değildir. Gerçekten, bu mezarlığın kendisi, Hill'in yaptığı bir resme göre, bir iç-mekândır. Gözlerden uzak, etrafı çevrili bir oda, yerdeki çimenlerin arasından yangın duvarlarına dayalı, içleri ocak gibi oyuk, ortalarında yazı yerine alevler görülen mezar taşlarının yükseldiği bir yer. Ama bu ortamın etkileyiciliği, seçimi teknik bir nedene dayanmasaydı hiçbir zaman bu kadar büyük olamazdı. Eski levhaların ışık duyarlılığının az oluşu açık havada, uzun bir poz süresini gerekli kılıyordu. Bu ise resmi çekilecek kişileri olabildiğince gözlerden uzak, dikkatlerini rahatça toplamalarına hiçbir şeyin engel olamayacağı bir yere götürmenin uygun olacağı düşüncesini doğurmuştu. Orlik, fotoğrafın erken dönemi üzerine, "modelin uzun süre hareketsiz durması ile sağlanan ifade sentezi bu resimlerin, kalemle çizilmiş ya da fırça ile yapılmış iyi portrelere eş düşen yalnlıklarının yanısıra, seyirci üzerinde daha sonraki fotoğraflarda olduğundan daha de-

rin ve sürekli bir etki yapmalarının en temel nedenidir”, der. Yöntemin kendisi modelleri andan dışarıya değil, anın içine doğru yaşamaya yöneltiyordu; uzun çekim süresi boyunca bir anlamda, resmin içine yerleşiyor ve böylece, değişen bir dünyaya -Kracauer’in doğru olarak belirttiği gibi, içinde “bir sporcunun resimli dergilerin fotoğraflarına poz verebilecek kadar meşhur olup olmamasının” enstantenin sürdüğü saniye parçasına bağlı olduğu bir dünyaya- uygun düşen anlık görüntüleriyle çok kesin bir zıtlık kazanıyorlardı. Bu erken resimlerde her şey sürekliliğe göre hazırlanmıştı; sadece insanların oluşturduğu o benzersiz gruplar değil -bu grupların yok olması yüzyılın ikinci yarısında toplumda olup bitenin en sarıh belirtilerinden biridir- bu resimlerdeki bir elbisenin kırışıkları bile daha kalıcıdır. Schelling’in ceketine bakmak yeter; sahibiyle birlikte ölümsüzlüğe ulaşacağına güven duyabilir bu ceket; giyildiği vücutta edindiği biçim giyenin yüzündeki kırışıklıklardan daha değersiz değildir. Kısacası, her şey Bernard von Brentano’nun tahmininde yanılmadığını gösterir: “1850’de bir fotoğrafçı makinesiyle aynı düzeyde bulunmaktaydı” - ilk ve son defa olmak üzere.

Daguerreotypie’nin ortaya çıktığı çağda yaptığı devasa etkiyi tam gözönüne getirebilmek için o zamanlar açık hava resminin ressamıların içinde en ileri olanlar arasında yeni ufuklar görmeye başladığını da düşünmek gerekir. Özellikle bu konuda fotoğrafın ressamlıktan öncülüğü devralmak durumunda olduğu Arago tarafından da, Giovanni Battista Porta’nın ilk deneylerine tarihsel bir bakış çerçevesi içinde, dolaysızca belirtilmektedir: “Atmosferimizin

bütünüyle saydam olmamasının yarat tığı etki konusuna gelince (ki, yerinde olmayan ‘hava perspektifi’ deyimiyle nitelendirilmiştir), en tecrübeli ressam­lar bile *camera obscura*’nın -yani içinde oluş­an resimlerin kopya edilmesinin- “görüntüleri aslına kesin uygunlukla yaratmada kendile­rine yardımcı olacağı umudunu taşı­mıyorlar. Daguerre, *camera obscura* görüntülerini tespit etmeyi başardığı anda ressam­ların işine teknikerlerce bu açıdan son verilmiş olu­yordu. Ama fotoğrafın asıl kurbanı manzara ressam­lığı değil, portre minyatürcülüğü oldu. İşler o kadar hızla ge­lišti ki, sayısız portre minyatürcüsünden çoğu daha 1840’larda fotoğrafçılık mesleğine geçmişti bile. Başlangıç­ta yan, ama çok geçmeden tek iş olarak. Bu arada önceki işlerinden edindikleri tecrübenin yararını görüyorlardı, fotoğrafsal başarılarının yüksek düzeyini borçlu olduğumuz şey de zaten sanatsal değil, zanaatsal görgüleridir. Bu geçiş kuşağı pek yavaş yavaş ortadan kayboldu; hatta o ilk fotoğrafçıların tevrati ömürlere mazhar oldukları söy­lenebilir: Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard, hepsi doksan­larına, yüzlerine merdiven dayamışlardır. Ama sonunda, her yandan işadamları fotoğrafçılık mesleğine akın etme­ye başladı; daha sonra da, kötü ressamın fotogra­fiden öğ­ alma yolu olan negatif rötuşçuluğu her tarafta yaygınla­şınca hızlı bir zevk çöküşü başladı. Bu, fotoğraf albümleri­nin dolmaya başladığı zamandı. En çok, konutun en se­vimsiz yerlerinde, misafir odasının konsolları ya da şam­dan sehpaları üstünde bulunmayı seviyorlardı: itici metal menteşeli ve köşebentli, sayfaları parmak kalınlığında al­ tın kenarlı deri ciltler, içlerinde soytarıca giyimlere bürün-

müş ya da kordonlarla paket gibi bağlanmış figürler -Alex Amca, Riekchen Teyzeciğimiz, Trudeciğin küçüklük hali, baba birinci sömestrdeyken- ve nihayet, rezalet tamam olsun diye, biz kendimiz: Tirol köylüsü kılığında, jodler<sup>3</sup> nağmeleri söyler, şapkayı dekor tuvallerine çizilmiş olgun üzüm salkımlarına doğru sallarken, ya da iki dirhem bir çekirdek derli-toplu denizeri olarak, pırıl pırıl bir direğe dayanmış, adet olduğu üzere bir ayaküstüne basmış, öteki rahatta. Böyle portrelerin teçhizatını oluşturan kaideler, tırabzanlar ve oval sehpa- lar henüz, poz süresinin uzun olması nedeniyle, resimde sallanmış çıkmamaları için modellere yaslanacak yerler gösterildiği zamanları hatırlatmaktadır. Başlangıçta “baş tutucu” ya da “diz halkası” gibi araçlarla yetinilirken çok geçmeden “ünlü tablolar- da görülen ve bu nedenle ‘sanatsal’ oldukları düşünülen yardımcı araçlar, en başta da sütun ve perde” ortaya çıktı. Daha yetenekli olanlar bu rezalete daha altmışlı yıllarda karşı çıkma gereğini duymuşlardı. O zamanların bir İngiliz meslek dergisinde şöyle deniyordu: “Tablolarda sütun mümkün bir şeymiş gibi görünür, ama fotografide kullanıldığı biçimi saçmadır; çünkü çoğu zaman bir halının üstüne dikilidir. Oysa kimse mermer ve taş sütunların hali temeli üzerine inşa edildiği kanısında olmasa gerekir.” Kumaş örtüler, palmyeler, goblenler ve ressam sehpalarıyla dolu, idam cezasıyla şeref salonu, işkence odasıyla hünkar dairesi arasında kararsızlıkla gidip gelen fotoğraf- haneler bu dönemde ortaya çıkar; Kafka’nın bir portresi bu atölyelerin sarsıcı bir örneğini gözlerimizin önüne getirir. Resimde dar, neredeyse aşağılayıcı, sırmalar, şeritler-

le yüklü bir çocuk kostümü içinde, aşağı yukarı altı yaşındaki Kafka bir tür limonluk manzarası içinde görülmektedir. Geri plan palmiye dallarıyla kaplıdır. Amaç sanki yastıklı, minderli bu tropik ortamı daha da nemli ve boğucu kılmakmış gibi, modelin sol eline İspanyol usulü, geniş kenarlı, olmayacak büyüklükte bir şapka tutuşturulmuştur. O ölçüsüz kederli gözler kendileri için belirlenmiş bu manzaraya egemen olmasalar çocuk bu düzenlemenin içinde kesin kaybolup gidecektir.

Bu resim insanların henüz bu çocuk gibi bağlamından kopmuş, tanrısını kaybetmiş bir halde etrafa bakmadığı erken dönem fotoğrafına bir karşı-uç oluşturur. Bu insanları bir *aura*,<sup>4</sup> bakışlarından yol bulup etrafa yayılan ve onları güvenle dolduran bir ortam sarar. Ve gene, bu görünümün teknik karşılığı apaçık ortadadır: en aydınlık ışık ile en koyu karanlık arasında mutlak bir süreklilik bulunmaktadır. Ayrıca, burada da o eski yasa, geçmiş teknik içinde yeni buluşların seslerini duyurması yasası geçerliliğini korumaktadır: eski portre ressamlığı çöküşünden önce parlak bir mezzotinto<sup>5</sup> sanatı meydana getirmişti. Tabii, bu kazıma yönteminde söz konusu olan şey ileride fotoğrafın getireceği teknikle birleşecek olan bir reproduksiyon tekniğidir. Mezzotinto baskılarında olduğu gibi bir Hill'de de ışık binbir güçlülükle karanlığın içinden belirmeye çalışır: Orlik poz süresinin uzun olmasının yol açtığı bir "birleştirici aydınlatma" dan ve bunun "o ilk resimlere büyüklük" verdiğinden söz eder. İcadın çağdaşlarından Delaroche bile fotografide "daha hiç ulaşılmamış, nefis, insanların huzurunu hiçbir yönden bozmayan" genel bir etki oldu-

ğunu fark etmiştir. *Aura* izleniminin teknik gerekçesi üzerine bu kadar söz yeter. Özellikle bazı grup çekimlen nesheli bir beraberliği, “orijinal fotoğrafa dönüşüp mahvolmadan önce, kısa bir süre için levha üzerinde belirlediği biçimiyle bir kere daha sürdürürler. Bu arada modası geçmiş olan oval çerçeveleninin yer yer güzel ve anlamlı biçimde dile getirdiği şey de bu beraberliktir. O yüzden, fotoğrafın ilk yıllarında çekilmiş bu resimlerdeki “sanatsal olgunluk” ya da “zevk”i vurgulamak onları yanlış yorumlamak olur. Bu resimler, içlerinde fotoğrafçının her müşterinin karşısına her şeyden önce en yeni bilgilerle donanmış bir teknisyen, müşterilerin ise fotoğrafçının karşısına yükselmekte olan bir sınıfın, taşıdıkları *aura* ceketlerinin ya da boyunbağlarının kıvrımlarına kadar yerleşmiş üyeleri olarak çıktığı mekânlarda oluşuyordu. Çünkü söz konusu *aura* sadece ilkel fotoğraf makinesinin ürünü değildir elbet. Daha çok, o erken dönemde nesne ve teknik birbirleriyle, aynı daha sonraki çöküş döneminde birbirlerinden ayrılacakları keskinlikle örtüşmektedirler. Nitekim çok geçmeden ileri bir optik makineleri egemenliğine alacak, bunlar da karanlığı bütünüyle yenerek görüntüleri ayna gibi kaydederek hale geleceklerdir. 1880’den sonraki fotoğrafçılar ise kendilerine ödev olarak daha çok, ışık kuvveti artan objektiflerin karanlığı kovmasıyla resimlerden kendiliğinden kaybolan *aura*’yı ki aynı zamanda gerçeklikte de, emperyalist burjuvazinin artan yozlaşması sonucunda yok olmuştu. Görevleri gereği bu *aura*’yı rötuş sanatının bütün inceliklerini, özellikle de lastik baskısı denen yöntemi kullanarak varmış gibi göstermek saydılar.



Böylece, özellikle *art nouveau* döneminde, yapay pırıltılarla dolu loş bir ışık moda oldu; bu yarı karanlığa taban tabana zıt olarak da, katılığı o kuşağın teknik ilerleme karşısındaki çaresizliğini ele veren bir poz yerleştikçe yerleşti.

Ama gene de, fotografi konusunda kararı veren husus her seferinde, fotoğrafçının tekniğine karşı tutumu olmuştur. Camille Recht bunu güzel bir örnekle anlatır. “Kemanacı”, der, “sesi önce oluşturmak zorunda, aramak, şimşek hızıyla bulmak zorundadır, piyanist ise tuşa basar, ses çıkar. Araç gerek ressamın gerek fotoğrafçının emrine amadedir. Ressamın çizimi, renk seçimi keman çalmadaki ses oluşturmaya benzer, fotoğrafçı ile piyanistin avantajları olan mekanik öge onları aynı zamanda kısıtlayıcı yasalara bağlarken kemancı böyle zorunluluklardan bir hayli uzaktır. Bir Paganini’nin ulaştığı üne hiçbir Paderewski ulaşamayacak, yaydığı o efsanevi büyüğü yayamayacaktır.” Ama bu örneğe bağlı kalacak olursak, fotoğrafın bir Busoni’si vardır ki bu da Atget’tir. İkisi de virtüözdü, aynı zamanda da öncü. Ortak yönleri nesnelerinin içinde eşsiz bir biçimde eriyip kaybolmaları ve bu arada en ileri derecede bir belginliği korumalarıdır. Yüz çizgilerinde bile bir yakınlık vardır. Atget tiyatro oyuncusuydu, tiyatro dünyasından duyduğu nefretle maskesini sildiği gibi gerçekliğin de makyajını sıyırmaya yollanırdı. Yoksul ve tanınmamış biri olarak Paris’te yaşıyor, fotoğraflarını az bir paraya, herhalde kendisinden pek daha az tuhaf olmayan meraklılarına güçbelâ satıyordu; kısa bir süre önce de, arkasında dört binin üzerinde resimden oluşan bir yapıt bırakarak, öldü.

New York'lu Berenice Abbot bu resimleri toplamıştı. İçlerinden bir seçme şu sıralar, Camille Reçt'in hazırladığı olağanüstü güzel bir kitapta yayımlanıyor.<sup>6</sup> Yaşadığı dönemin basınının, "resimleriyle çokluk atölye atölye dolaşan, onları birkaç kuruşa, çoğu zaman hani o, 1900 yıllarında gecenin mavi karanlıklarına dalmış, rötuşlu ay altında şehir manzaraları gösteren kartpostalların fiyatına satıp dağıtan bu adamdan haberi yoktu. Kendisi ustalığın en yüce kutbuna ulaştı; ama sürekli gölgede yaşayan bir büyük sanatçının katı tevazuu içinde, oraya bayrağını dikmeye gerek görmedi. Bu yüzden kimileri Atget'in çok önceden ayak bastığı kutba ilk ulaşan olduklarını sanabilirler." Gerçekten: Atget'nin Paris fotoğrafları sürrealist fotoğrafın öncüleri, sürrealizmin gerçekten harekete geçirebildiği tek ve gerçekten geniş ordunun keşif kollarıdır. İlk olarak, çöküş döneminin geleneksel portre fotoğrafisinin yaydığı boğucu, ağır havayı dezenfekte eden o olmuştur. Atget bu havayı temizler, hatta boşaltır: son fotoğraf ekolünün en kuşku götürmez hizmeti olan, nesnenin *aura*'dan kurtulması işini başlatır. "Bifur" ya da "Variete", avantgarde dergileri, "Westminster", "Lüle", "Antwerpen" ya da "Breslau" başlıkları altında sadece ayrıntılar, kâh bir korkuluğun parçası, sonra yapraksız dallarının bir gaz feneriyle kesiştiği bir ağaç tepesi, başka bir seferinde bir yangın duvarı ya da ayaklı bir şamdan ile üzerinde şehrin adı yazılı bir cankurtaran simidi basıyorlarsa bunlar Atget'in yaptığı keşiflerin edebi uçlamalarından başka bir şey değildir. Atget *kaybolup-gitmiş'i, yolunu-şaşırmış'ı* arıyordu, böyle resimler de onun için şehir adlarının egzotik,

şışaalı, romantik tınısına karşı çıkıyorlar; gerçeklikten *aura'yı*, batmakta olan bir gemiden su boşaltırcasına, emip alıyorlar. Peki, nedir bu *aura*? Mekânla zamandan oluşan garip bir ağ: bir uzağın, ne kadar yakın da olsa, bir kerelik belirişİ. Bir pazar öğleüstü yattığı yerden, gölgesi insanın üstüne düşen, ufuktaki bir dağ çizgisini ya da bir dalı izlemek, ta ki o an ya da saat dağların, dalın görünümünün bir parçası olana kadar - bu, bu dağların, dalın *aura'sını* solumak demektir. Gelgelelim, nesneleri kendine, daha çok da kitlelere "yakınlaştırmak" günümüz insanların tutkuyla bağılı olduğı öyle bir eğilimleridir ki, *biricik-olan'*ın her durumda reproduksiyonu yoluyla aşılması eğilimine denk düşer. Nesneye olabildiğince yakından, resim halinde, daha da çok, kopyası halinde sahip olma ihtiyacı günbegün, karşı konulmaz biçimde kendini duyuruyor. Resimli dergi ile haftalık haber filminin el altında bulundurdıkları kopya ise apaçık bir biçimde resimden ayrılmaktadır. Resimde bir-defalık ve süreklilik, aynı kopyada gelip-geçicilikle tekrarlanabildiğın olduğı ölçüde, içice girmiş durumdadır. Nesnenin kılıfından soyulması, *aura'nın* paramparça edilmesi dünyadaki eş-türden her şeye karşı duyarlığı biricikten aldığı şeyi röproduksiyonda da bulabilecek kadar gelişmiş olan bir algının imzasını taşır. Atget hemen hemen her zaman, "büyük görünümünün, şehrin sembolü sayılan yerlerin" yanından geçip gitmiştir; ama uzun bir dizi oluşturan çizme konçlarının, sabahtan akşama kadar el arabalarının dizildiğı Paris avlularının, yemeğı yenip bırakılmış sofraların, aynı anda yüz binlercesi birden toplanmamış duran leğenlerle ibriklerin, rue...



*Eugene Atget.*

no 5'teki, beş rakamı cephesinin dört ayrı yerinde dev gibi beliren genelevin yanından geçip gitmez. Ama gariptir ki, bütün bu resimler boştur. Porte d'Arceuil fortiflerinde boş, ihtişamlı merdivenler boş, avlular boş, kahvehane terasları boş, Place du Tertre, daha nasıl olsun, boştur. Bu resimler ıssız değil, atmosfersizdir; şehir bu resimlerde yeni kiracısını daha bulmamış bir daire gibi boşaltılmış bir görünüm taşır. Bu ürünlerde hazırlamıştır sürrealist fotoğrafı çevreyle insan arasında oluşan sağlıklı bir yabancılaşmayı. Sürrealist fotoğrafı, ayrıntının aydınlanması uğruna bütün mahremiyetleri ortadan kaldırarak politik eğitim görmüş bakışın yolunu açar.

Bu yeni bakışın en az karlı çıktığı alanın tavırların en düşüncesizce ortaya serildiği alan olduğu aşikârdır: para karşılığı yapılan, temsil amaçlı portre çekimi. Öte yandan, fotoğrafta insandan vazgeçiş bütün vazgeçişler içinde en az mümkün olanıdır. Şimdiye kadar bilmeyen Rus filmle-  
rinin en iyilerinden öğrenmiştir ki, toplumsal çevreyi ve manzarayı da fotoğrafçılar arasında, ancak kim bunları yüzlerine yazılı adsız görünüm-  
leri içinde yakalamayı bilmişse o değerlendirebilir. Ama bunun olanağı büyük ölçüde gene fotoğrafı çekilen tarafından belirlenir. Fotoğraf çekimleri yoluyla yarına kalma sevdasında olmayan kuşak, bu olaylarda daha çok ürkekçe yaşadığı mekâna çekilen - Schopenhauer'in 1850'lerde çekilmiş resminde koltuğun derinliklerine gömülü-  
şü gibi-, ama gene aynı sebeple bu yaşama mekânının kendisiyle beraber fotoğraf levhasına çıkmasını sağlayan kuşak, erdemlerini mirasçılara aktarmış değildir.

On yıllardan beri ilk defa Rusların oyun filmleri kendi fotoğraflarına ihtiyaç duymayan insanların makine karşısında görünmesine fırsat verdi. Ve ansızın insan yüzü yeni, ölçüye sığmaz bir anlam içinde fotoğraf levhasında beliriverdi. Ama bu portre değildi artık. Neydi? Bu soruya cevap vermiş olmak bir Alman fotoğrafçısının olağanüstü hizmeti olmuştur. August Sander<sup>7</sup> bir Eisenstein'ın ya da Pudovkin'in açtığı fizyonomi galerisinden hiçbir yönden geri kalmayan bir dizi insan başı derlemiş ve bu işi bilimsel ölçütlere göre yapmıştı. "Bütün yapıtı hâlihazırdaki toplum düzenine uyan yedi kümeye ayrılmıştır ve her biri 12 fotoğraf içeren 45 kadar dosya halinde yayımlanacaktır." şimdiye kadar çıkmış olan, 60 röprodüksiyonluk bir seçki cildi olup seyri bitmek bilmeyen bir malzeme kaynağıdır. "Sander çiftçiden, toprakla bütünleşmiş insandan yola çıkarak seyirciyi toplumun bütün tabakalarından ve meslek türlerinden geçirerek en yüksek uygarlığın temsilcilerine ve aşağıya doğru, budalaya kadar götürüyor." Fotoğrafçı bu devasa ödeve bilim adamı olarak, ya da ırk kuramcılarına ya da toplum araştırmacılarına danışarak değil, yayınevinin belirttiği üzere, "dolaysız gözlemlerinden yola çıkarak" soyunmuştur. Giriştiği iş muhakkak iyice önyargısız, hatta cüretli, ama aynı zamanda sevecen bir iştir - sevecen, Goethe'nin kastettiği anlamda: "Nesnesiyle en içten bir bağ kurarak özdeşleşen ve böylece gerçek kurama dönüşen, sevecen bir ampirizm vardır." Buna göre, Döblin gibi bir gözlemcinin dikkatini bu yapıtın özellikle bilimsel momentlerinin çekmiş olmasında eleştirilecek hiçbir yan yoktur: "Tabiat ve organların tarihi

hakkında görüş sahibi olmamızı mümkün kılan bir karşılaştırmalı anatomi olduğu gibi, bu fotoğrafçı da karşılaştırmalı fotografi çalışması yapmış ve böylece, ayrıntı fotoğrafçısının üzerine çıkan, bilimsel bir konum kazanmış bulunuyor. “ Bu olağanüstü derlemenin yayımının sürdürülmesi ekonomik şartlar yüzünden engellenirse çok çok yazık olur. Öte yandan yayınevini, bu ilkesel sebepten başka, daha belirli bir sebepten dolayı da teşvik etmek gerek: Sander’in ki gibi yapıtların güncelliği bir gece içinde, hiç beklenmedik biçimde yükselebilir. Ülkemizde zorunlu hale gelen türden iktidar değişiklikleri fizyonomi anlayışının eğitimini ve keskinleştirilmesini hayati zorunluluk haline getirmektedir. İnsan ister sağdan gelsin, ister soldan - kendini inceleyen bakışın nereden geldiğini araştırarak biçimde bakmasına alışmak zorundadır. Öte yandan, karşı-sındakinin yüzüne bakmak kaçınılmaz olacaktır. Sander’in kitabı bir resim derlemesinden öte bir şeydir: bir alıştırmaya atlası.

“Çağımızda hiçbir sanat eseri yoktur ki, insanın kendisinin, en yakın akraba ve arkadaşlarının, sevgilisinin portre fotoğrafı kadar büyük dikkatle seyredilsin”, diye yazıyordu daha 1907’de Lichtwark, böylece de incelemeyi estetik ayrımlamalar alanından toplumsal işlevler alanına çekiyordu. Ancak bu noktadan yola çıkarak ilerleyebilir fotografi incelemeleri. Tartışma en çok “sanat olarak fotografi” estetiği söz konusu olduğunda yoğunlaşırken, örneğin çok daha sorunsuz bir toplumsal olgu olan, “fotografi olarak sanat” konusunun en ufak bir dikkate bile değer görülmemesi tabii anlamlıdır. Gene de, sanat eserleri-

nin fotoğrafsal röprodüksiyonunun yaptığı etki sanatın işlevi açısından, yaşıntıyı “makine avı” haline getiren bir fotoğrafın az ya da çok sanatsal biçimde biçimlenişinden pek daha büyük önem taşır. Gerçekten, sayısız sanatsal özgün çekimiyle evine dönen amatör ancak dükkâncının değerlendirebileceği, yığın yığın av hayvanıyla gelen avcıdan daha iç açıcı değildir. Hem öyle görünüyor ki, resimli dergi sayısının av hayvanı satan dükkânları aşacağı gün gelmiş, gerçekten eşiğe dayanmıştır. “Resim çekivermek” üzerine bu kadar söz yeter. Ne var ki, sanat olarak fotoğrafı bırakıp fotoğrafı olarak sanata baktığımızda ağırlık noktaları birden bütünüyle değişir. Herkes bir tabloyu, özellikle plastiği, hele hele mimariyi fotoğraf üzerinde kavramanın gerçeklikte kavramaktan ne kadar daha kolay olduğunu gözlemlemiş olmalıdır. Bunu kestirmeden sanat duyusunun yozlaşması, çağdaşlarımızın yetersizliği ile açıklamak oldukça çekici bir çözümdür. Ama bu açıklamanın yoluna, röprodüksiyon tekniklerinin gelişmesiyle aşağı yukarı aynı zamanda büyük eser anlayışının da değişmesi olgusu taş koymaktadır. Büyük eserler artık tek-tek kişilerin ürünü olarak görülemiyor. Kolektif yapılar haline gelmiş, öyle bir görkem kazanmışlardır ki, özümlemeleri neredeyse küçültülmeleri şartına bağlı hale gelmiştir. Sonuçta, röprodüksiyon yöntemleri bir küçültme yoludur ve insanlara, eserler üzerinde, belli bir ölçüde egemenlik sağlamaktadır: bu ölçü egemenlik de olmasa artık yapıtlar artık hiç ele gelir halde değildir.

Bugünün sanat ile fotoğraf arasındaki ilişkilerini belirleyen bir şey varsa, aralarına sanat eserlerinin fotoğrafa



aktarılması nedeniyle girmiş olan ama gereği yerine getirilmemiş gerilimdir. Fotoğrafçı olarak bu tekniğin bugünkü çehresini belirleyenlerin birçoğu ressamlıktan yola çıkmışlar, ifade araçlarını bugünkü hayatla canlı, açık-seçik bir bağlam içine sokma denemelerinden sonra resme sırtlarını çevirmişlerdir. Zamanın damgası konusunda duyarlılıkları ne kadar uyanık idiyse çıkış noktaları kendileri için o kadar sorunlu hale gelmiştir. Çünkü fotoğrafı, seksen yıl önce olduğu gibi, gene öncülüğü resmin elinden almıştır. “Yeninin yaratıcı olanakları”, diyor Moholy-Nagy, “çoğu zaman yavaş yavaş, böyle eski biçimler, eski aletler ve eski biçimlendirme alanları yoluyla keşfedilir; yeni ortaya çıktığında aslında bunların artık işi bitmiştir, ama hazırlık evresindeki yeninin baskısı altında coşkulu bir parlak döneme sürüklenmeden edemezler. Örneğin gelecekçi (durağan) resim ileride kendisini yok edecek olan, hareketin eşzamanlılığı sorununu, zaman unsurunun biçimlendirilmesini ortaya atmıştı; üstelik bunu, filmin artık bilindiği, ama daha iyice kavranmasının hayli uzak olduğu bir sırada yapıyordu... Aynı biçimde -sakınlı davranarak- bugün canlandırmacı, figüratif araçlarla çalışan ressamlar (Neoklasisistler ve Veristler) yeni ve yakında sadece mekanik teknik araçlar kullanacak olan bir canlandırmacı görsel biçimlendirme yönteminin hazırlayıcıları olarak görülebilir.”

Ve Tristan Tzara, 1922: “Kendine sanat adını veren her şey gut illetiyle yatarken fotoğrafçı binlerce mumluk lambasını yaktı ve ışığa duyarlı kâğıt birkaç kullanım eşyasının siyahlığını derece derece kaydetti. Fotoğrafçı böylece

narin, dokunulmamış bir şimşek aydınlığının gücünü keşfediyordu ve bu şimşek gökyüzünün gözlerimizin keyfi için ortaya serdiği bütün ikramlardan daha önemliydi.” Plastik sanatlardan fotografiye fırsatçı hesaplarla geçmeyen, rastlantıyla ya da rahatlarına düşkün oldukları için geçmeyen fotoğrafçılar, bugün meslektaşları içinde avangardı konumundadır, çünkü geçirdikleri gelişim sonucu bugünkü fotoğrafın karşısındaki en büyük tehlikeye, uygulamacı sanat yönüne, sapmaya karşı bir ölçüde korunmuşlardır. “Sanat olarak fotografi”, der Sacha Stone, “çok tehlikeli bir alandır.”

Fotoğraf, bir Sander, bir Germaine Krull, bir BloBfeldt’in kurduğu bağlamın dışına çıkmış, fizyonomik, politik, bilimsel ilgilerden bağımsızlaşmışsa “yaratıcı” olarak nitelenmektedir. Objektifir işi “birleştirici bakış” olmakta, fotoğrafsal şmok<sup>8</sup> ortaya çıkmaktadır. “Tin mekaniği aşıyor ve yarat tığı kesin ürünleri hayatın kisaslarına dönüşecek biçimde yorumluyor. “ Bugünkü toplum düzeninin bunalmı ne kadar yaygınlaşır, tek-tek momentlerinin birbirleriyle çarpıştığı ölü karşıtlık ne kadar katılaşırse yaratıcılık da -özüne bakılırsa çeşitlemedir; karşı-çıkma anası, taklit de babasıdır- o ölçüde, ana çizgilerindeki canlılığı sadece modanın ışığındaki değişmelere borçlu olan fetişe dönüşmüş demektir. Fotoğraf çekmenin yaratıcılığı modaya teslim oluşudur. “Dünya güzel” - tam budur şiarı. Bu sözde, her konserve kutusunu gökyüzüne oturtabilen, ama içinde oluştuğu insani ilintilerden bir tekini bile kavrayamayan, böylece de, çektiği en düş dolu konuda bile, bu konunun anlaşılmasından çok satılabilirliğini haber veren bir

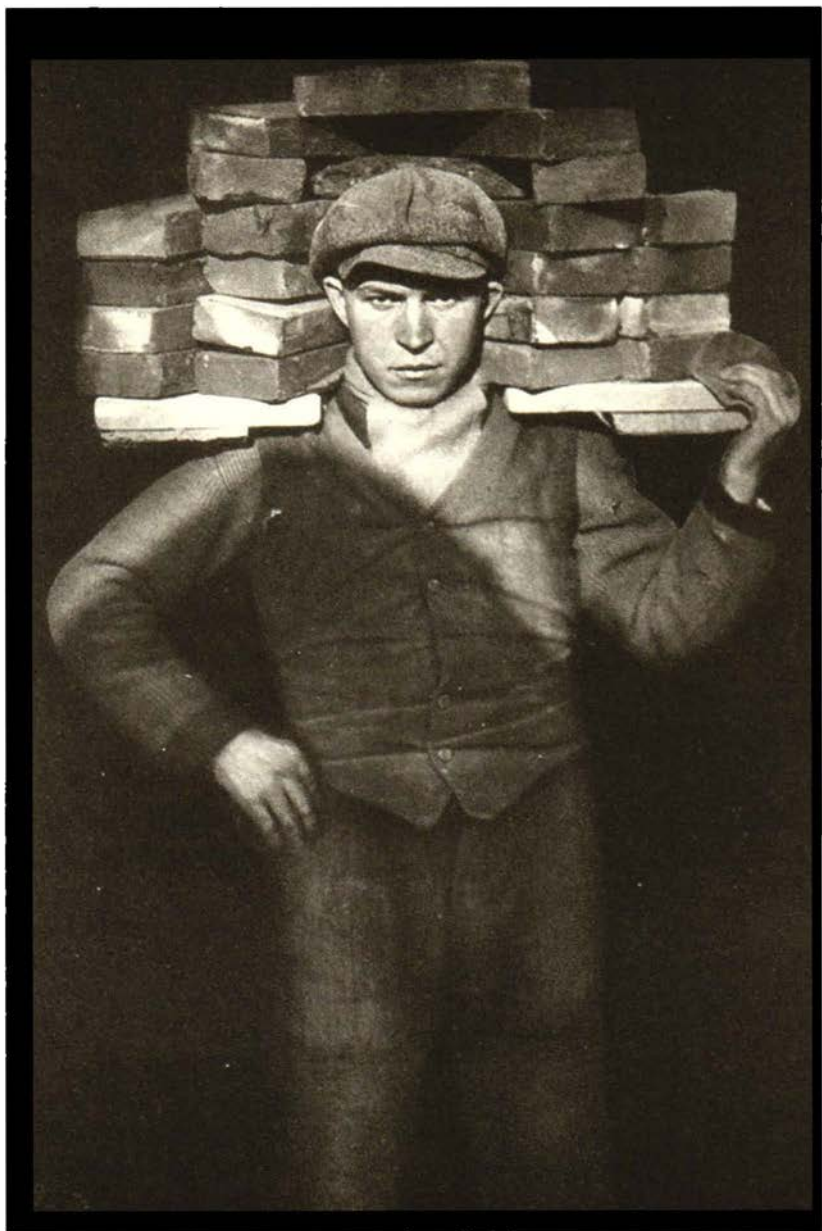
fotoğrafın tutumu su yüzüne çıkmaktadır. Ama bu fotoğrafsal yaratıcılık gayretinin gerçek yüzü reklâm ya da çağrışım olduğundan, meşru karşıtı da onun maskesini düşürme işi, ya da konstrüksiyondur. Çünkü durum, diyor Brecht, “bu arada o kadar karmaşıklaşmış bulunuyor ki, basit bir ‘gerçekliği yansıtma’ gerçeklik üzerine her zamankinden daha az şey söyler oldu. Krupp fabrikalarının ya da A.E.G.’nin bir fotoğrafı bu kuruluşlar üzerine hemen hemen hiçbir şey getirmez. Asıl gerçeklik işlevsel alana kaymıştır. İnsan ilişkilerinin nesneleşmesi, yani örneğin fabrika, bu ilişkileri çıkarıp ortaya koymuyor. Demek ki gerçekten, ‘bir şey kurmak’ gerekiyor, ‘yapay’ bir şey, bir kurgu. Böyle bir fotoğrafsal yapının yolunu açanları yetiştirmiş olmak sürrealistlerin hizmetidir. Yaratıcı ve konstrüktif fotografi arasındaki bu kavganın bir sonraki aşamasına Rus filmi ile geçilir, şunu söylemek fazla ileri gitmek olmayacaktır: Bu filmin yönetmenlerinin ulaştığı büyük başarılar ancak, fotoğrafın tahrike ve telkine değil, deneye ve öğreticiliğe yönelik olduğu bir ülkede mümkündü. İdelerin hantal ressamı Antoine Wiertz’in 1855’te fotoğrafa yönelttiği muhteşem selamlayış günümüz için bu anlamda ve sadece bu anlamda bir değer taşıyabilir. “Birkaç yıl önce elimize, çağımızın şerefi olan ve günbegün düşüncelerimizin şaşkınlığı ve gözlerimizin dehşeti haline gelen bir makine doğdu. Daha bir yüzyıl kapanmadan bu makine resim sanatının fırçası, paleti, boyaları, hüneri, tecrübesi, sabrı, kıvraklığı, isabetliliği, renk kullanımı, verniği, izlediği örneği, eriştiği olgunluğu, özeti haline gelecektir...

Daguerrotypie'nin sanatı öldürdüğünü söyleyenlere inanılmaya... Daguerrotypie, bu devler bebeği büyüdüğü zaman, bütün sanatı ve gücü gelişmesini tamamladığında, o zaman deha elini uzatıp onu birdenbire ensesinden yakalayacak ve haykıracak: Buraya gel! Benimsin şimdi! Beraber çalışacağız." Buna karşılık Baudelaire'in dört yıl sonra "1859 Salonu"nda yeni tekniği okurlarına duyurduğu sözler ne kadar heyecansız, hatta kötümserdir. Onları da, yukarıda alıntılanan sözler gibi, vurgularını hafifçe kaydırmadan okumak mümkün değil bugün. Ama o sözlerin karşı ucu olma nitelikleriyle, sanatsal fotoğrafın kötüye kullanılmasına karşı keskin bir savunma olarak hâlâ değer taşıyorlar.

"Bu zavallı günlerde, ahmaklığın en koyusunu kendine olan inancı bakımından onaylamaya az katkıda bulunmayan yeni bir endüstri ortaya çıktı. Sanatın tabiatın kesin biçimde yansıtılmasından başka bir şey olmadığı ve olamayacağı ... Öç almayı seven bir tanrı bu kitlenin sesine kulak verdi. Peygamber olarak Daguerre'i gönderdi." Dahası: "Fotoğrafa sanatı birkaç işlevi yönünden tamamlama izni verilecek olursa çok geçmeden sanatı, kitleyle arasında kendiliğinden oluşacak pakt sayesinde, bütünüyle kapı dışarı edecek, bozacaktır. Bunun için fotoğraf asıl görevine dönmelidir; bu görev bilimlerin ve sanatların hizmetçisi olmaktır."

Ne var ki o zamanlar ikisinin de -Wiertz'in de, Baudelaire'in de-kavramadığı bir şey fotoğrafın öz kimliğinden gelen yönelimlerdir. Klişeleri sadece seyredendeki dilsel klişeleri çağrıştıрма işine yarayan bir röportajla bu öz

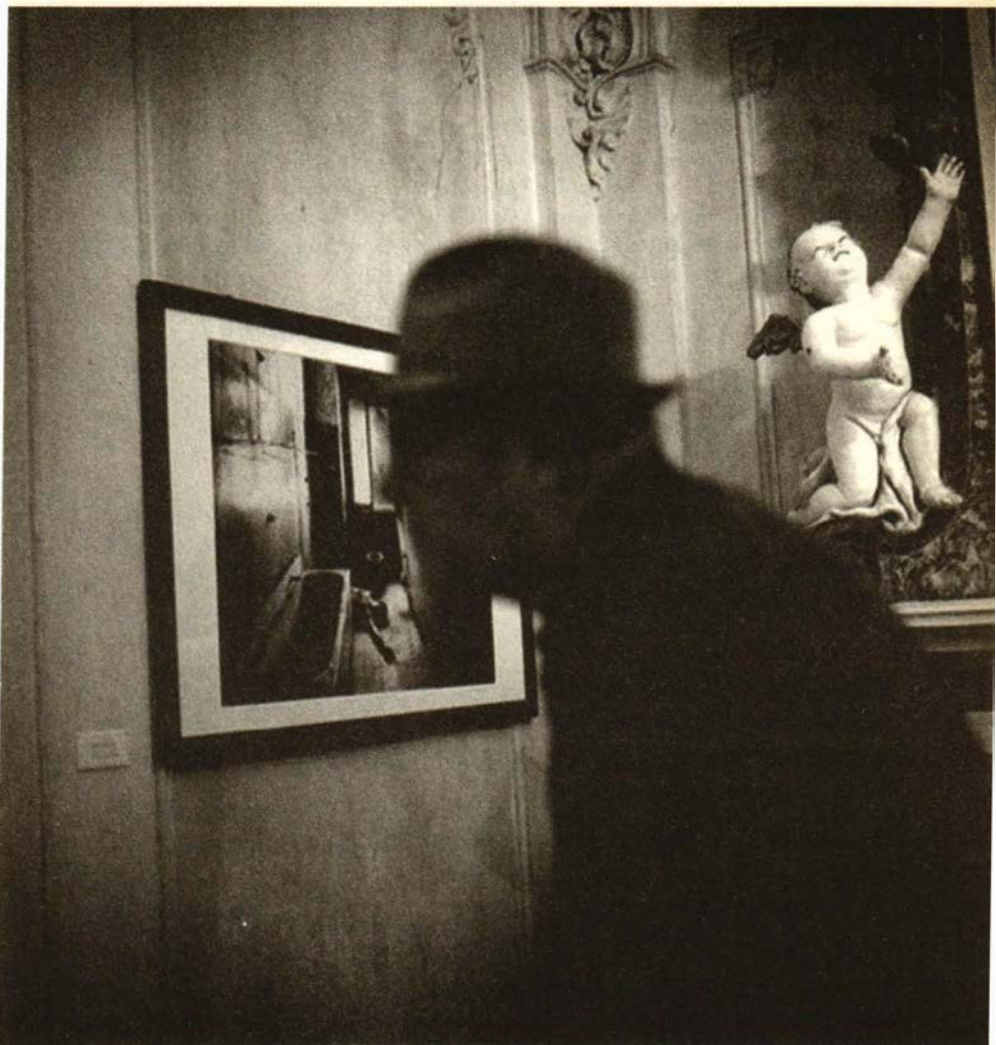
kimliğı göz ardı etmeye çalışmak sürgit başarılı olamaz. Fotoğraf makinesi gittikçe küçülüyor, uyandırdıkları şok seyircideki çağrışım mekanizmasını durduran, gelip-geçici ve gizli görüntüleri saptamaya gittikçe daha elverişli hale geliyor. Bütün hayat ilintilerinin edebileşmesi sürecine fotoğrafı katan ve yokluğuyla bütün fotoğrafsal konstrüksiyonun muğlâklığa saplanacağı altyazı bu noktada işe karışmak durumundadır. Atget'nin çekimlerinin vukuat yeri çekimlerine benzetilmesi boşuna değildir. Ama şehirlerimizin her köşesi bir vukuat yeri değil, sokaklarda yürüyenlerden her biri bir zanlı değil midir? Fotoğrafçının - Augurların ve Haruspexlerin ardılı olarak- işlenen suçlu resimleriyle ortaya çıkarması ve suçluları göstermesi gerekmez mi? "Yazı bilmeyen değil", denmiştir, "fotoğraf bilmeyen geleceğin cahili olacaktır." Ama, kendi resimlerini okuyamayan bir fotoğrafçı cahilden de aşağı sayılmamalı mı? Yazılandırma çekimin en asli bir ögesi olmayacak mı? Bunlar, günümüzü Daguerrotypie'den ayıran doksan yıllık uzaklığın tarihi gerilimlerini açığa döktüğü sorular. Bu kıvılcımların ışığında ilk fotoğraflar olanca güzellikleri ve yaklaşılmazlıklarıyla büyükbaba günlerinden karşımıza çıkıyorlar.



*Agust Sander*

## NOTLAR

- 1 Helmuth Theodor Bossert ve Heinrich Guttman: *Aus der Frühzeit der Photographie (Fotografinin Erken Döneminden)*. 1840–70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen (200 Orijinalin Tıpkıbasımı) Frankfurt / Main 1930. • Heinrich Schwarz: *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie (Fotografinin Ustası)*. Mit 80 Bildtafeln (80 resimle birlikte). Leipzig 1931.
- 2 Kari Bloßfeldt: *Urformen der Kunst (Sanatın En Eski Biçimleri) Photographische Pflanzenbilder (Fotografik Bitki Resimleri)*. Yayınlayan ve giriş: Kari Nierendorf. 120 resim. Berlin, tarihsiz 119281.
- 3 jodler /yo:der/: İsviçre, Tirol. Güney Batıya halk şarkılarındaki, göğüs ve baş sesi arasında hızla gidip gelmeye dayanan, anlam taşımayan hecelerden oluşan nakaratlar.
- 4 Ama. Bir insanı sardığı varsayılan ışınlar halesi: bir insanın çevresine yaydığı etkiler bütünü. /ç.a./
- 5 mezzotinto: Gravürcülüğün bir çeşidi: pütürlü hale getirilmiş bir çelik levha üzerinde, daha önce çizilmiş olan işlem sonucunda daha açık renkte beliren resmin kazınarak ortaya çıkarılması. /ç.n./
- 6 Eugene Atget *Lichtbilder (Fotoğraflar)*. Giriş yazısı: Camille Recht. Paris ve Leipzig 1930.
- 7 August Sander: *Antilitz der Zeit (Zamanın Çehresi)*. Sechzig Ausnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts (20. Yüzyıl Alman İnsanlarının Altmış Fotoğrafı). Alfred Döblin 'in bir giriş yazısıyla. Münih, tarihsiz 1929.
- 8 şmok: görüş sahibi olmayan gazeteci. Gustav Freytag'ın "Journalisten" (Gazeteciler) romanındaki bir figür: özünde Prag gettosuna özgü. Küçümseyici bir deyim: 'uçuk, hayalci Yahudi' \_ Slovence smok'tan: "deli, soytarı" \_ /ç.n./





**Andre BAZIN**, Fransız film kuramcısı Bazin 1918'de Angers, Fransa'da doğmuştur. İlk eğitimini La Rochelle'de almış, 1938'de St. Cloud'daki Ecole normale supérieure'de eğitimine devam etmiştir. Sınavlarda yüksek not almasına rağmen kekemeliği yüzünden öğretmenliğe kabul edilmemiştir. Sinemaya olan tutkusu orduya çağrıldığı 1939 yılından itibaren artmaya başlamış, ordudaki görevi sırasında kısa zamanda politik nedenlerle kapatılacak olan bir sinema kulübü kurmuştur. Sinema üzerine yazmaya 1943'te Le Parisien Libéré dergisinde başlamış ve 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte Cahiers du cinéma adlı film dergisinin kurucuları arasında yer almıştır. Yeni Dalga'nın "manevi babası" olarak, Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi gelecekte film yapımcıları olacak olan genç film eleştirmenlerinin akıl hocası ve yakın arkadaşısı olmuştur. Bazin 40 yaşında lösemiden ölmüştür.

- *Sinema Nedir?*, André Bazin (1967), (İzdişüm Yayınları 2000)
- *Orson Welles*, André Bazin (1979), (Okuyan Us Yayınları 2005)
- *Fransız İşgal ve Direniş Sineması: Eleştirel Estetiğin Doğuşu*, André Bazin (1982)
- *Zalimliğin Sineması: Bunuel'den to Hitchcock'a*, André Bazin (1982)
- *Chaplin Üzerine Makaleler*, André Bazin (1985) (Afa)
- *Jean Renoir*, André Bazin (1992)
- *Bazin İş Başında: Kırklı ve Ellili Yıllardan Başlıca Makaleler ve Eleştiri Yazıları*, André Bazin, Bert Cardullo (1996)
- *Bağımsızlıktan Yeni Dalgaya Fransız Sineması, 1945-1958*; André Bazin, Bert Cardullo
- *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Andre Bazin (Bilgi Yayınevi, 1995)

**Nijat ÖZÖN - (1927)**, Türk dilci, sinema tarihçisi ve çevirmen. 25 Aralık 1927'de İstanbul'da yazın tarihçisi Mustafa Nihat Özön'ün oğlu olarak doğdu.

1956'da, Halit Refiğ ile birlikte yayınladıkları "Sinema", "Kim" isimli dergilerde sinema üzerine yazıları çıktı.

Vedat Türkali'nin sinema ile ilgilenmesinin arkasında yatan kişi olarakta bilinir. Bir süre aynı cezaevinde birlikte kalmaları Türkali'nin daha sonra ki dönemlerde sinemaya ilgi duymasını sağlamıştır.

#### **Yapıtları**

Temel Yazım Kılavuzu, Büyük Yazım Kılavuzu, Büyük Dil Kılavuzu, Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966, Söylenişli Fransızca-Türkçe Sözlük, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt: 1 Tarih, Sanat, Estetik, Endüstri, Ekonomi, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt: 2 Eleştirme, Eleştiri Yazıları, Sinema

ve Toplum, Denetleme, Sinema ve TV, Sinema El Kitabı, Sinema Sanatı , 100 Soruda Sinema Sanatı Nijat Özön, Mayıs 1972.

### **Çevirileri**

Film Duyumu, Sergey M. Eisenstein; Film Biçimi, Sergey M. Eisenstein; Potemkin Zırhlısı / Harp Esirleri / Cehennemden Dönüş, Sergey M. Eisenstein; Çağdaş Sinemanın Sorunları, André Bazin; Cehennemden Dönüş John Ford, [Çeviren: Nijat Özön], Mart 1967; Harp Esirleri Renoir, [Çeviren: Nijat Özön], Mart 1967; Sinemanın Temel İlkeleri V. I. Pudovkin, [Çeviren: Nijat Özön], Haziran 1966.



# FOTOĞRAF GÖRÜNTÜSÜNÜN VARLIKBİLİMİ\*

ANDRE BAZIN

Plastik sanatlarda yapılacak bir psikanaliz, mumyalama işini, bu sanatların meydana gelişinde temel bir olay diye ele alabilir. Psikanaliz, resmin ve heykelin kaynağında mumya “kompleksi”ni bulacaktır. Tümöyle ölüme karşı yöneltilen Mısır dini, ölümü geride bırakmayı vücudun maddî bakımdan sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddî görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır. Bu görünüşleri ölünün gerçeğinde, etinde ve kemiğinde bile kurtarmak doğaldı. İlk Mısır heykeli tabaklanmış ve nâronda taşlaşmış insan mumyasıdır. Ama piramitler ve ko-

ridor labirentleri mezarın muhtemel bir tecavüze uğramasına karşı yeterli bir inanca sahip değildi; rastlantılara karşı başka güvenlik tedbirleri almak, korunma ihtimallerini çoğaltmak gerekiyordu. Bundan dolayı lahtin yanına ölünün beslenmesi amacıyla konan buğdayla birlikte topraktan heykelcikler yerleştiriliyordu; bunlar, ceset kazaya uğradığı takdirde bunun yerine geçebilecek bir çeşit yedek mumyalardı. Böylelikle heykelciliğin dinsel kaynaklarında baş görevi ortaya çıkıyordu: Varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak. Şüphesiz, tarih-öncesi mağarasında avın etkililiğini sağlamak için canlı hayvanla eş tutulan, oklarla delik değişik edilmiş kilden ayı da aynı tasarımın daha etkin kılıktaki bir başka yönü olarak alınabilir.

Bilindiği gibi sanatın ve uygarlığın koşut gelişmesi plastik sanatları bu büyümlü görevlerden sıyırmıştı (Louis XIV kendini mumyalatmıyordu, Lebrun tarafından portresinin yapılmasıyla yetiniyordu). Fakat bu gelişme mantıklı bir düşüncenin hizmetinde, zamanı büyülemeye olan bu önüne geçilmez ihtiyacı yüceltmekten başka bir şey yapamazdı. Model ile portre arasındaki özdeşliğe artık inanılmıyor; ancak portrenin modeli hatırlamamıza yardım ettiği, dolayısıyla modeli ikinci bir manevî ölümden kurtarmaya yaradığı kabul edilmektedir. Görüntünün meydana getirilişi hatta insanı merkez alan her çeşit faydacılıktan bile sıyrılmıştır. Artık söz konusu olan, insanın ölümlü geride bırakması değil, daha genel ölçüde, gerçeği örnek alarak ve özerk bir zaman niteliği taşıyan ülkesel bir evrenin yaratılışıdır. Saçma hayranlığımızın altında biçimin sürekliliğiyle zamanı alt etmek gibi ilkel bir ihtiyaç

sezilmediği takdirde “resim ne boş şeydir”! Plastik sanatların tarihi bu sanatların yalnız estetiğinin değil aynı zamanda ve öncelikle ruhbiliminin de tarihiyse, bu her şeyden önce benzerliğin ya da gerçekçiliğin tarihidir.

Bu toplumbilimsel görünüş içine yerleştirilince fotoğraf ile sinema, geçen yüzyılın ortalarına doğru doğan yeni resmin manevî ve teknik yönden geçirdiği büyük bunalımı çok doğal bir şekilde açıklayacaktır.

Andre Malraux *Verve'deki* makalesinde “sinema, ilkesi Rönesans ile ortaya çıkan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönünden başka bir şey değildir” diye yazmaktaydı.

Evrensel resmin sembolizm ile biçimlerin gerçekçiliği arasında çeşitli dengeler sağladığı doğrudur, ancak batı resmi 15. yüzyılda özerk araçlarla ortaya konan manevî gerçekler gibi tek ve en başta gelen kaygıdan vazgeçmeye başlamış, bunu dış dünyayı az ya da çok taklit ederek yapılan anlatımla birleştirmeye yönelmişti. Bu konuda kesin olay, şüphesiz ilk bilimsel ve biraz da mekanik bir dizgenin (sistem), yani perspektifin bulunuşuydu (da Vinci'nin karanlık kutusu Niepce'in karanlık kutusunun öncüsüydü). Karanlık kutu, sanatçının bir üç boyutlu uzay yanılsaması (illusion) vermesini sağlıyordu; cisimler bu uzayda tıpkı bizim dolaysız algılamamızda olduğu gibi yerleştirilebiliyorlardı.

Resim bundan böyle iki özlem arasında bölünmüştü: Biri tamamıyla estetikti -modelin, biçimlerin sembolizmi dolayısıyla ağır bastığı manevî gerçeklerin anlatımı-, öbürüyse dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi tama-

mıyla ruhbilimsel bir istekten başka bir şey değildi. Kendi kendinden hoşnutluğun etkisiyle çabucak büyüyen bu yanılsama ihtiyacı yavaş yavaş plastik sanatları yuttu.

Bununla birlikte perspektif, hareketin değil ancak biçimlerin sorunlarını çözdüğü için, gerçekçilik barok sanatın azap veren hareketsizliği içinde yaşamı akla getirebilen bir çeşit ruhsal dördüncü boyut olan an'da dramatik anlatımı araştırarak tabiatıyla gelişmek zorundaydı.<sup>1</sup>

Şüphesiz, büyük sanatçılar bu iki eğilimin bireşimini daima gerçekleştirmişlerdir; büyük sanatçılar gerçeği egemenliklerine alarak ve onu sindirerek bu iki eğilimi bir düzene bağlamışlardır. Ancak, birbirinden tamamıyla başka iki olay karşısında bulunmamız gerçeği değişmemiştir ve nesnel eleştiri, resimle ilgili olayların gelişmesini anlamak için bunları ayırt etmesini bilmelidir. 16. yüzyıldan beri yanılsama ihtiyacı resmi içten içe etkilemekten geri kalmamıştı. Bu tamamıyla zihnî, estetik dışı bir ihtiyaçtı ve kaynağı ancak büyücü zihniyetinde bulunuyordu, fakat etkili bir ihtiyaçtı ve çekiciliği plastik sanatların dengesini adamakıllı bozmuştu.

Sanatta gerçekçilik çekişmesi; estetik ile ruhbilim, dünyanın somut ve temel anlamını açığa vurmak ihtiyacında olan asıl gerçekçilik ile biçimlerin yanılsamasıyla yetinen göz aldaticılığın (ya da zihin aldaticılığının) yalancı gerçekçiliği arasındaki bu yanlış anlamadan, karışıklıktan ileri gelir.<sup>2</sup> Bundan ötürüdür ki, örneğin Ortaçağ sanatı bu çatışmadan zarar görmemişe benzer; aynı zamanda hem son derece gerçekçi hem de büyük ölçüde

manevî olan Ortaçağ sanatı, teknik olanakların uyandırdığı bu dramı bilmiyordu. Perspektif, batı resminin ilk günahıydı.

Niepce ile Lumiere kurtarıcı oldular. Fotoğraf, Barok'u tamamlayarak plastik sanatları, benzerlik tutkusundan azat etmişti. Çünkü resim, aslında bizi yanılsamaya götürmeye çabılıyor ve bu yanılsama da sanata yetiyordu. Oysa fotoğraf ile sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardı. Resim ne kadar becerikli olursa olsun yapıtı daima kaçınılmaz bir öznelliğin rehini altındaydı. İnsanın varlığından ötürü görüntü konusunda bir kuşku kalıyordu. Bunun gibi, barok resimden fotoğrafa geçişte en önemli olay, yalnızca maddî gelişmede değil (fotoğraf, renklerin taklidinde uzun süre resmin gerisinde kalacaktır), ruhbilimsel bir olaydaydı: İnsanın aradan çıkarak, mekanik bir röprodüksiyonla yanılsama susuzluğumuzun tamamıyla giderilmesi. Çözüm sonuçta değil başlangıçtaydı.<sup>3</sup>

Değiş ile benzerlik çatışmasının oldukça yeni bir olay olması, bu çatışmanın izlerine duyar plakanın bulunuşundan önce hiç rastlanmaması bundadır. İyice anlaşılıyor ki Chardin'in şaşırtıcı nesnelliği ile fotoğrafınki apayrı şeyler. Gerçekçilik bunalımı asıl anlamıyla 19. yüzyılda başlar. Picasso bugün bu bunalımın efsanesidir ve plastik sanatların hem varlık koşullarını hem de toplumbilimsel temellerini tartışma konusu yapacaktır. Benzerlik kompleksinden kurtulan yeni resim bunu artık bir yandan fotoğrafla, bir yandan da ona uygun düşen resimle bir tutan halka bıraktı.<sup>4</sup>



Demek oluyor ki fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir (objectivité). Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da “objektif” adını almaktadır. İlk olarak, ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında her hangi bir şey girmemektedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitbilimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılık da insanın yokluğundan zevk alırız. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi “doğal” bir olay olarak bizi etkiler.

Bu kendiliğinden oluş, görüntü ruhbilimini kökünden yıktı. Fotoğrafın nesnelliği görüntüye hiç bir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü vermişti. Eleştirmeci zihnimizin itirazları ne olursa olsun gösterilen, etkili bir şekilde yeniden sunulan, yani zamanda ve uzayda ortaya konulan nesnenin varlığına inanmağa mecburduk. Fotoğraf, eşyanın gerçeğinin bu eşyanın röprodüksiyonuna aktarılmasından yararlanır.<sup>5</sup>

Aslına en bağlı kalan çizgi-resim, model konusunda bize daha çok bilgi verebilir, ama eleştirel zihnimize rağmen inancımızı ele geçiren fotoğrafın us-dışı gücüne hiç bir vakit sahip olmayacaktır.

Bunun gibi, resim artık bir anda, benzerliğin daha aşağı bir tekniğinden, röprodüksiyon işlemlerinin bir “ersatz”ından başka bir şey değildir. Asıl cismin yerine yaklaşıklık bir kopyadan daha iyisini geçirmek ihtiyacım bilinçaltımızdan söküp atabilecek görüntüyü bize ancak mercekle verir. Bu görüntü de cismin kendisidir, fakat geçicilik olanağından kurtulmuştur. Görüntü bulmak, biçimbozumu na uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana geliş modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir. Fotoğraf albümlerinin çekiciliği bundandır. Bu gri ya da kara, hayaleti andıran, hemen hemen ayırt edilmez gölgeler artık geleneksel aile portreleri değildir; bunlar süresi içinde durdurulmuş, kaderlerinden kurtarılmış hem de sanatın itibarıyla değil, duygusuz bir mekaniğin özelliğiyle kurtarılmış yaşamların heyecanlandırıcı varlığıdır; çünkü fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır.

Bu durumda sinema, fotoğraf nesnelliğinin zaman içinde gerçekleştirilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Filim artık geçmiş bir çağın böceklerinin el değmemiş vücudunun amber içinde korunması gibi, eşyayı kendi an’ı içinde korumakla yetinmez, barok sanatı ihtilâçlı katalepsisinden kurtarır. Eşyanın görüntüsü ilk kez, aynı zamanda bunların süresinin de görüntüsüdür ve sanki değişimin mumasıdır.

Demek ki fotoğraf görüntüsünü belirleyen benzerlik kategorileri<sup>6</sup> aynı zamanda resme göre fotoğrafın estetiğini de belirler. Fotoğrafın estetik ustalıkları, gerçeğin açığa

vuruluşundadır. Islak kaldırımdaki bu yansımayı, bir çocuğun şu hareketini dış dünyanın dokusunda ayırt etmek bana bağlı değildir; ancak eşyayı benim algıyı saran alışkanlık ve önyargılardan, bütün manevî kirlerden sıyıran merceğin duygusuzluğudur ki, bu eşyayı tertemiz olarak dikkatime, dolayısıyla sevgime sunabilir. Bilmediğimiz ya da göremediğimiz bir dünyanın doğal görüntüsü olan fotoğraf üzerinde doğa, artık sanatı taklitten de ileri bir iş yapar: Sanatçıyı taklit eder.

Doğa, yaratma gücünde hatta sanatçıyı da aşabilir. Resmin estetik evreni, kendini çevreleyen evrenden ayrı cinstendir. Resmin çerçevesi, özü ve temeli yönünden ayrı olan bir küçük evreni içine alır. Oysa fotoğrafı alınmış eşyanın varlığı, modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır. Böylelikle bu varlık, doğal yaratmanın yerine başka bir şeyi geçireceği yerde bu yaratmaya gerçekten katılır.

Gerçeküstücülük kendi plastik teratolojisini<sup>7</sup> meydana getirmek için duyar plakanın jelatinine baş vurduğu vakit bunu sezinlemişti. Çünkü gerçeküstücülük için estetik amaç, görüntünün zihnimizdeki mekanik etkililiğinden ayrılamaz. Kuruntu ile gerçeğin mantıksal ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Her görüntü nesne gibi, her nesne de görüntü gibi duyulmalıdır. Buna göre fotoğrafçılık, gerçeküstücü yaratıcılığın imtiyazlı bir tekniğini temsil ediyordu; çünkü doğanın bu yaratmaya katılan bir görüntüsünü, yani gerçek bir sanrıyı (hallucination) meydana getiriyordu. Gerçeküstücü resimde göz aldaticılığının ve ayrıntıların kılı kırk yararcasına kullanılması, bunun dışı kopyasıdır.

Buna göre fotoğrafçılık plastik sanatların tarihinde gerçekten önemli bir olay olarak ortaya çıkmaktadır. Hem kurtuluş hem de olgunlaştırma olan fotoğrafçılık, batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır. İzlenimci “gerçekçilik”, bilimsel bahaneler altında, göz aldatıcılığının karşısında yer almıştır. Zaten biçimin artık taklitçi önemi kalmadığı ölçüde renk tarafından yutulmasından başka bir şey beklenemezdi. Biçim Cezanne’la birlikte yeniden resim müşambasını ele geçirince, bu artık hiç bir vakit perspektifin yanıltıcı geometrisine göre olmayacaktı. Resmin karşısına barok benzerliğin ötesinde, modelle özdeşliğe kadar varan bir yarışmayla çıkan mekanik görüntü, resmi de nesneye dönmeye zorluyordu.

Bundan böyle Pascal’cı kınama boştu, çünkü fotoğraf, gözlerimizin sevmesini bilemediği aslı, bir yandan röprodüksiyonda hayranlıkla izlememizi sağlar, bir yandan da resimde artık doğayla ilişkisi akla bağlı olmaktan çıkmış arı bir nesneyi...

Öte yandan, sinema bir dildir.<sup>8</sup>

## NOTLAR

- \* Bu makale, Bilgi Yayınları tarafından yayınlanan *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı kitapta yer almıştır.
- 1 Bu görüş noktasından bakılınca, 1890-1910 yılları arasındaki resimli dergilerde, henüz başlangıcında olan foto—röportaj ile çizgi-resim arasındaki yarışını izlemek ilginçtir (bk. *Le Petit Journal illustré*). Fotoğraf belgesi duygusu kendini yavaş yavaş kabul ettirmiştir. Öte yandan, bir çeşit doymuşluğun ötesinde, "Radar" dergisindeki çeşitten dramatik çizgi-resimlere bir dönüş görülmektedir.
- 2 Belki de özellikle komünist eleştirmecilik, resimdeki gerçekçi dışavurumculuğa bu kadar önem vermeden önce, bu gerçekçilikten 18. yüzyılda, fotoğraf ile sinemanın bulunuşundan önceki gibi konuşabilmekten vazgeçmelidir. Belki Sovyet Rusya'nın iyi sinemaya karşılık kötü resim yapması pek önemli değildir: Sovyet Rusya'nın Tintoret'si Eisenstein'dir. Buna karşılık Argon'un bunun Repine olduğuna bizi inandırmak istemesi önemlidir.
- 3 Bununla birlikte ölü maskalarının kalıbını almak gibi, röprodüksiyonda oldukça otomatizmi temsil eden küçük plastik türlerin ruhbilimini incelemek gerekir. Bu anlamda fotoğrafçılık bir maska çıkarmak, ışık yardımıyla nesnenin parmak izini almak gibi bir şey sayılabilir.
- 4 Ancak bugün açıkça gördüğümüz deyiş ile benzerlik arasındaki kopuşun kaynağında da gerçekten "halk" mı vardır? Bu halk daha çok endüstriyle doğan ve 19. yüzyıl sanatçılarının değerinin ortaya çıkmasına yarayan "burjuva anlayışı"yla benzeşmiyor mu? Sanatın, ruhbilimsel kategorilerine indirilmesi olarak tanımlanacak burjuva zihniyetiyle... Nitekim fotoğraf, tarih yönünden barok gerçekçiliğin nöbetini dolaysız

olarak almamaktadır ve Malraux haklı olarak fotoğrafın önce resim de-yişini safça kopya ederek “sanatı taklit”-ten başka kaygısı olmadığını belirtir. Niepce ile fotoğrafın birçok öncüsü öte yandan bu araçla gra-vürleri kopya etmeğe çalışıyorlardı. Bunların düşü, sanatçı olmaksızın kopyacılıkla, sanat yapıları meydana getirmektir. Tamamı tamamına burjuvaya özgü tasar; fakat savımızı biraz zorlayarak doğruluyor. Tak-lide en değer örnek olarak fotoğrafçıya önce sanat-eşyasının gelmesi doğaldı, çünkü bunlar onun gözünde zaten doğayı taklit ediyordu, “fa-kat daha iyi şekilde”. Fotoğrafçının da bir sanatçı niteliği kazanarak do-ğadan başka bir şeyi kopya edemeyeceğini anlaması için aradan biraz zaman geçmesi gerekiyordu.

- 5 Burada yine mumya kompleksinden yola çıkarak gerçeğin aktarılma-sından yararlanan bir kutsal emanet ve “anı” ruh-biliminden söz açmak gerekir. Burada sadece Torino’daki İsa’nın kefeninin kutsal emanet ile fotoğrafın bireşimini gerçekleştirdiğini belirtelim
- 6 Bu kategori terimini B.Gouhier’nin tiyatro konusundaki kitabında dra-matik kategorilerden ayırırken kullandığı anlamda kullanıyorum. Na-sıl dramatik bir gerilim hiçbir sanat değeri getirmez ise taklidin mü-kemmelliği de güzelliğiyle eş tutulmaz; bu ancak sanat olayının yer al-dığı bir ham madde meydana getirir.
- 7 Tératologie: Canlı varlıkların olağandışı, anormal biçimleriyle uğraşan bilgi kolu.
- 8 *Probtimes de la peinture* (1945) adlı kitapta yayınlanan inceleme.





Harry Shank, Boşluğa Sıçrama, 1960



**Rosalind E. KRAUSS**, 1951, Amerikalı modern sanat tarihçisi, yapı bozumcu, feminist eleştirmen ve teoriyken. 20. yüzyıl resim tarihi, heykel ve fotoğraf eğitimi aldı. Doktorasını 1969 yılında Harvard Üniversitesi'nde tamamladı. 1995 yılında Kolombiya Üniversitesi'nden Modern Sanat ve Teori alanında Meyer Schapiro Profesör ünvanı aldı ve bu üniversitede dersler verdi. İngilizce ve Fransızca bir çok kitap yazdı ve önemli müzelerde pek çok serginin küratörlüğünü yaptı. Başlıca yapıtları arasında L'Amour fou: Photography & Surrealism (1986) ve Le Photographique (1990) bulunmaktadır.

**Türkçede Rosalind E. Krauss:**

- "Picasso Adına", Sanat Dünyamız, sayı:100 Eylül 2006
- "Postmodernizmin Sanat Müzesi", Sanat Dünyamız, sayı:102 Bahar 2007
- "Mekana Yayılan Heykel", Sanat Dünyamız, Sayı:82, 2002 Kış

**Kemal ATAKAY**, 1962'de Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois üniversitesi (urbana-champaign) karşılaştırmalı edebiyat bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta adam sanat ve kitaplık olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi yayımlandı.

Yayınlanan çevirilerinden bazıları şunlardır:

Guido Cavalcanti- Bütün Şiirleri;

Dante Alighieri-Rime/Şiirler;

Francesco Petrarca-Canzoniere;

Giacomo Leopardi-Hisseli Kısalar;

Cesare Pavese-Leuko'yla Söyleşiler, Bütün şiirlerinden seçmeler;

Primo Levi-Boğulanlar, Kurtulanlar;

İtalo Calvino'dan, Amerika Dersleri, Savaşa Giriş, Jaguar Güneş Altında;

Umberto Eco, Günlük Yaşamdan Sanata, Yorum ve Aşırı Yorum, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik;

Octavio Paz, Çamurdan Doğanlar.

# “FOTOĞRAF”I YENİDEN KEŞFETMEK

ROSALIND E. KRAUSS

Bu yazı geriye bakma; geriye dönüp, 1960’larda başlayan ve savaş sonrası dönemde sanal ile fotoğrafın utkulu birleşmesine götüren yola bakma üzerine. Ne var ki, ona bu utkunun parantez içine alınmak zorunda olduğu (artık fotoğrafa yalnızca eskimişliği gibi yadsınamaz bir gerçek içinden bakılabilmesi koşulu yüzünden) yirminci yüzyılın sonu noktasından bakma söz konusu.<sup>1</sup> Bu yazıda, az önce değindiğimiz estetik birleşmenin Yapısalcılık sonrası yazarlarınca kuramlaştırılmasına da geri dönüp bir bakacağız; sözünü ettiğimi: yazarlar, Walter Benjamin’in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*’nde bu birleşmenin etkisini dile getirişine bakarak, bu estetik kaynaşmanın işle-

yişlerinin tarihsel kapsamını değerlendiriyorlardı. Bir önemli nokta da şu: Benjamin'in metni geleceğe dönük öngörüselsel ve olumlu yöneliminin verdiği itici güç ölçü alınarak yorumlanıyordu, ama kendi gözde tutumu geriye bakmaydı: İster; Gerçeküstücülerin yakın tarihin modası geçmiş yönleriyle bağlantılarını taklit yoluyla olsun, ister tarihsel ilerlemeyi yalnızca geriye doğru tarihin yıkım fırtınasına bakarak selamlayan Klee'nin *Angclus Novus*'unun tutumunu benimseme yoluyla.

O halde, değişik çizgiler iç içe geçiyor. İlki, fotoğrafın kuramsal bir nesne olarak beliriş şekline adlandırılabilir. İkincisi, bütün sanalları etkileyecek olan bir dönüştürme işlemi içinde fotoğrafın estetik aktarım aracı koşullarını yıkışı olarak belirlenebilir. Üçüncüsü ise -bir iç içe geçişten söz ettiğimize göre- eskilik ile çağdışı olanın içinde saklı duran kurtarıcı olanaklar arasındaki ilişki olarak adlandırılabilir.

Fotoğraf, ister Roland Barthes mitolojisinin, ister Jean Baudrillard simulakrumunun başat örneği olarak olsun, 1960'lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne haline gelmiştir. Fotoğraf -bu "aslın olmadığı çokluk"un kusursuz örneği kopya şeklindeki yapısal konumuyla birçok ontolojik çöküntünün yerini gösteriyordu. Kopyanın hızla gelişmesi aslın alıntılanmasın kolaylaştırmakla kalmadı, aslın "kendisi" sözde birliğini de bir alıntılar dizisine ayırttırdı. Ve eskinin yaratıcı yazarının yerine, bu alıntılar derleyicisi bir *devşirmeci* olarak yeniden tanımlanıp, şizofrenik bir biçimde okur kitlesine katılmak üzere "güzel yazı kita-

bi”nın (modernist estetiğin) öteki yanında yeniden konumlandırıldı. Özellikle Barthes, fotoğrafın-bütünlüklü varlığın bu yıkıcısının- göstergebilimsel bir el çabukluğunu gerçekleştirmesine olanak sağlayacak yapısal ironisiyle ilgileniyordu: Buna göre, fotoğraf fiziksel yüzeyinin kusursuz bütünlüğüyle, kendi alıntı işlemlerinin izlerini örtecek daha büyük bir birlik güvencesini —bütün sözde bütünlüğü ve sürekliliği içinde, işlenmemiş doğayı çağırıyor gibiydi. Fotoğrafın iz (trace), dizili (index) ve kalıp (stencil) yapısına katılımı, onu kuramsal bir nesne haline getiriyordu: doğanın “mit” olarak yeniden keşfini, kültürde doğanın tarihle politikanın işleyişlerini gözden uzak tutabilecek bir maske olarak üretimini irdeleyebileceğimiz bir kuramsal nesne.<sup>2</sup>

Baudrillard’ın elinde, bu maske son bir yok oluşun modeli haline geldi; bu yok oluş aracılığıyla maddi bir üretim dünyasının nesne-koşullarının yerine bunların suretlerinden (kendi başlarına meta dolaşımına girmek için şeylerin yüzeylerinden kopup uzaklaşan sayısız imgeden) oluşan simulakrum ağları geçecekti. Meta kültürünün daha önceki bir biçiminde değişim değerinin hareketi kullanım değerinin yerleşikliğinin amansızca yerine geçerken, son biçiminde bunların her ikisi yerlerini Gösteri’nin görüntü oyununa bırakırlar. Söz konusu gösteride meta yalnızca bir imge haline gelmiş, böylece katıksız gösterge değiş tokuşuna özgü hükmedici krallığını kurmuştur.<sup>3</sup> Ama fotoğrafın kuramsal bir nesne olarak ortaya çıkışı, 1931’deki “Fotoğrafın Kısa Tarihçesi” adlı yazısı ile 1936 tarihli daha ünlü metni arasında geçen yıllarda Benjamin eliyle ger-

çekleşmişti zaten.<sup>4</sup> 1931 yılında Benjamin hâlâ fotoğrafın tarihiyle, bir başka deyişle kendi gelenekleri ve kendi yazgısı olan bir aktarım aracı olarak fotoğrafla ilgileniyordu. Benjamin'e göre, bu aktarım aracına özgü üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına dolanmış insan öznesini var etmesidir. Bu aktarım aracının varlığının ilk on yılı boyunca çekilmiş fotoğraf portrelerine damgasını vuran şey, hem poz süresinin uzunluğuna bağlı olarak kendi özgüllüğü içine yerleşen bir insan doğasının, hem de toplumsal bir bağlantılar bütünüünün *aura*'sıydı; söz konusu toplumsal bağlantılar, kendi arkadaş çevrelerinin resimlerini çeken bu ilk fotoğrafçıların (Hill, Cameron, Hugo) amatör konumu nedeniyle ilişkilerin içtenliği açısından sergileniyordu. Fotoğrafın ticarileşmesinin erken aşamalarında, ticari kartvizitin yayılmasından sonra bile, fotoğrafın kendine özgü teknik olanaklarının yüceltilmesi şu anlama geliyordu: hassas mercekler, yükselen bir burjuva sınıfının kendine olan güveniyle yeni bir aktarım aracının teknolojik becerisini birleştireceklerdi.

Bu aktarım aracım çok geçmeden yutup yok edecek olan "çöküş" yalnızca onun metaya teslim olmasından değil, metanın kitsch tarafından, bir başka deyişle aldatıcı sanat maskesi tarafından ele geçirilmesinden kaynaklanıyordu.<sup>5</sup> Daha önceki insanca yönün *aura*'sının ve onu elinde tutanın yetkisini aşındıran bu sanatsallıktır. Çünkü jelatın bikromat ile ona eşlik eden gölgeli ışıktandırma kuşatma altındaki bir toplumsal sınıfı açığa vurur. Atget'nin bu sanatsılığa tepkisi, portreye birden son vermek ve insanların olmadığı bir şehir ortamını yansıtmak olmuştur.

Böylece Atget, yüzyıl başı portresinin bilinçsiz sınıf cinayeti sahnelemesinin yerine, insanı ürperten boş bir 'cinayet sahnesi'ni geçirir.

Öyleyse, Benjamin'in *Kısa Tarihçe* yazısındaki temel düşünce, fotoğrafın insan öznesiyle ilişkisinin şahinliğine çağdaş bir geri dönüşü onaylamaktır.<sup>6</sup> Benjamin, ya Sovyet sinemasının toplumdaki alınıp alınmış adsız özneleri ilginç bir içten anlatımla yansıtmada ya da August Sander'in bireysel portreyi seri çoğaltımın arşiv baskılarına tabi kılmasında bunun gerçekleştiğini görür.<sup>7</sup> Benjamin, fotoğrafının "alaşağı etmiş olduğu yargı makamından" estetik onay almak için bilgisizce çabalamasını eleştirse de, beş yıl sonra alacağı köktenci yapıçözücü konumdan henüz uzaktır; yazarın sonraki tutumunda fotoğraf kendi (teknolojik olarak değişmiş) aktarım aracı özgüllüğünü talep etmekle kalmayıp estetiğin değerlerini yadsıyarak, fotoğraf da dâhil olmak üzere bağımsız aktarım aracı görüşünün kendisini devre dışı bırakacaktır.

Fotoğraf kuramsal bir nesne haline gelmekle bir aktarım aracı olarak özgüllüğünü yitirir. Böylece Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağdaş Sanat Yapıtı*'nda Gelecekçilik ve Dada'nın peşinde koştuğu şok edici etkilerden, fotoğrafın sergilediği bilinçsiz optiğin yol açtığı şoklara ve film yapımındaki kurgu işlemlerinin yarattığı şoka uzanan tarihsel bir yolun haritasını çıkarır - artık belli bir aktarım aracının verilerine kayıtsız bir yoldur bu. Fotoğraf, kuramsal bir nesne olarak, sanatın onu da aynı dönüşüme dâhil edecek bütünsel dönüşümünün gerekçelerini ortaya koyacak açıklayıcı gücü edinir.

“Kısa Tarihçe”de fotoğrafın kendi tarihi içindeki bir eğilim olarak *aura*’nın çöküşü resmedilmişti; “Sanat Yapıtı’nda fotografik olan -bir başka deyişle, bütün modern, teknolojik biçimleriyle mekanik çoğaltma- bu *aura*’nın kültürün bütününde tam olarak bitişinin hem kaynağı, hem belirtisi olarak görülecektir; söz konusu bitiş, benzersiz ve sahil olanı yücelten sanatın içeriğini de bütünüyle boşaltacaktır. Sanatın dönüşümü mutlak bir dönüşüm olacaktır: “Giderek daha büyük ölçüde, çoğaltılan sanat yapıtı, çoğaltılabilir olması amaçlanmış sanat yapıtı haline geliyor,” der Benjamin.<sup>8</sup>

Kuramsal nesnenin Benjamin’e açıkça gösterdiği değişimin iki çehresi vardır. Biri, nesne alanındadır; burada çoğaltma yapısı aracılığıyla, seri olarak üretilmiş birimler tıpkı istatistik işlemlerinde olduğu gibi eşdeğer hale getirilir. Bu da nesnelerin kitleler açısından artık daha kolay ulaşılır -hem daha yakın, hem daha anlaşılır anlamında- hale gelmesi sonucunu doğurur. Ama öteki, özne alanındadır; özne için yeni tür bir algı devreye girer; ‘nesnelerin evrensel eşitliği anlayışı’, bunu çoğaltma aracılığıyla benzersiz bir nesneden bile çıkarıp alacak derecede artmıştır.” Benjamin, bu çıkarıp almayı nesnelerin kabuklarından koparılması olarak da betimler.

Benjamin, yazısının bölümlerinden birinin yayımlanmamış bir değişikesinde, tam da nesnelerin bağlamlarından koparılmasına dayalı algısal edimi odak alan bir sanat kuramının yakınlarda bekrisini yorumlar; bu edim, artık estetik güçle donatılmaklardır. Benjamin, Marcel Duchamp’ın *Yeşil Kutu*’da geliştirdiği yaklaşıma gönderme

yaparak, bunu şöyle özetler: *Bir kez bir nesneye bir sanat yapıtı olarak baktığımızda, o nesnenin nesnel işlevi kesinlikle sona erer. Çağdaş insanın sanat yapıtının özgül etkisini işlevsel bağlamlarından çıkarılıp alınmış [üstü çizili olarak: bu bağlamdan koparılmış ya da sökülüp atılmış] nesneler deneyiminde duymayı yeğlemesinin -bu rolü oynaması amaçlanmış yapıtlar yerine-nedeni budur.*<sup>9</sup>

Böylece kendi kuramsal konumuyla Duchamp'ın kuramsal konumu arasındaki kesişmeyi teslim eden Benjamin'in sözünü ettiği "çoğaltılabilir olması amaçlanmış sanat yapıtı"nın önceden bir hazır-nesne olarak tasarımılandığı görülür; benzersiz bir nesneden bile "şeylerin evrensel eşitliği kavrayışını çekip çıkaran algı edimi ise, dünyadaki nesneleri fotoğraf makinesinin objektifi aracılığıyla çerçeve içine alan fotoğrafçının -ister fotoğraf çeksin, ister çekmesin- edimi olarak anlaşılır. Bir tek bu edimin estetik olması şu anlama gelir: Bütün bir sanatsal teknik ve gelecek dünyası geride kalır, resim ya da heykel gibi 'bu rolü oynaması amaçlanmış yapıtlar'ın eski biçimlerini gerçekleştirmek için gerekli beceri değil yalnızca, fotoğraf için gerekli olan poz süresi, işleme ve baskı gibi teknik beceriler de.

1960'lı yılların sonlarında başlayan utkulu sanat-fotoğraf örtüşmesi, fotoğrafın "kendi" pazarındaki ani patlamayla eşzamanlıdır. Ama işin ironik yanı şu ki, sanat kurumları (müzeler, koleksiyoncular, tarihçiler, eleştirmenler), tam da fotoğraf sanat uygulamasına kuramsal bir nesne -yani o uygulamayı yapıbozumuna uğratacak bir alet- olarak girdiği an, dikkatlerini özgül olarak fotografik



aktarım aracına çevirirler. Çünkü fotoğraf sanatla hem temel bir dönüşümü gerçekleştirmenin, hem belgelemenin bir aracı olarak birleşir; bu dönüşüm yoluyla, tekil aktarım aracının özgüllüğü, “genel sanal” -sanatın belirli, geleneksel bir destekten bağımsız genel doğası- olarak adlandırılacak şey üzerinde odaklanan uygulama uğruna bir yana bırakılır<sup>10</sup>

Kavramsal sanat bu dönüşümü çok açık olarak dile getirirken (Joseph Kosuth: Şimdi bir sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anılanuna geliyor. İnsan resmin doğasını sorguluyorsa, sanatın doğasını sorguluyor olamaz... Bunun nedeni, ‘sanat’ sözünün genel, buna karşılık ‘resim’ sözünün özgül olmasıdır. Resim, bir sanat türüdür<sup>11</sup> ve Kavramsal sanat uygulamasının bir kolu “(genel olarak) sanatın doğası”nın irdelenmesini dille sınırlı tutarken, dolayısıyla çok özgül olacağı için görsel olandan uzak dururken, Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuru yapıyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla, iki nedeni vardı. İlki, Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu. Ama ikincisi (güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf, yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılıyordu (ve bir kez daha belirtiyim Benjamin bunu bu şekilde dile getiren ilk kişiydi). Böylece daha baştan heterojen yapıdaki -her zaman görüntü ile metnin potansiyel bir karışımı olan- fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütme-

nin ana aracı haline geliyordu. Gerçekten de, Jeff Wall fotokavramsalcılığın önemiyle ilgili olarak şunları yazar: “Kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır, ya da fotoğraflar aracılığıyla.<sup>12</sup>

Dan Graham’ın *Homes for America*’da (1966) ya da Robert Smithson’un *Monu-ments of Passaic*’te (1967) metni belge-fotoğraf resimlemesiyle birleştiren fotoğraf ağırlıklı gazetecilik üsluplarında -fotokavramsal uygulamanın ileriye dönük en önemli hamlelerinden biri- gördüğümüz, fotoğrafın bu bünyesel melez yapısıdır. Bu, Douglas Heubler ya da Bernd ve Hilla Becher’in kendi iradeleriyle üstlendikleri çekim görevlerinden, Richard Long’un kırsal alan haberlerine ya da Allan Sekula’nın belgesel çalışmalarına, başka birçok türden fotokavramsal çalışmanın modeli haline gelecek; Victor Burgin ya da Martha Rosler’inkilerden Sophie Calle gibi daha genç sanatçılara çeşitli anlatsal fotoğraf denemelerinin de doğmasını sağlayacaktır. Bunun tarihsel kökenini, Wall’ın belirttiği gibi, avangardın başlangıçta 1920 ve 1930’lu yıllarda fotoğraf ağırlıklı gazeteciliği benimsemesinde aramak gerekir. Avangard, yalnızca “sanat fotoğrafı”nın büyük bir dikkatle koruduğu estetik özerklik fikrine savaş açmanın değil, belgesel fotoğrafın gelişigüzel kendiliğindenliğinin içerdiği “sanat olmayan” görünümündeki beklenmedik biçimsel kaynakları seferber etmenin de bir yolu olarak, fotoğraf ağırlıklı gazetecilikten yararlanıyordu.

Gerçekten de, fotoğrafın mimetik kapasitesi onu kolaylıkla avangardın genel bir uygulamasına uygun hale getirir: Yüksek sanata özgü sınanmamış iddiaları eleştirmek

amacıyla, öykünme ve bir dizi sanat olmayan ve sanat karşıtı deneyim biçimini alma uygulamasıdır bu. Seurat'ın Art Nouveau posterlere öykünmesinden, Pop Art'ın ucuz reklâmlar parodisine bir dizi Modernist uygulama, taklidi kendi yararına çevirme olanaklarını araştırmıştır. Ve yapıtlarını başka yapıtlardan alınmış öğelere dayandıran sanatçıların 1980'li yıllarda gösterdiği gibi, hiçbir şey bünyesel açıdan bu kişisizleştirme stratejisine "bellediği olan ayna", yani fotoğraf kadar elverişli değildir.

Fotokavramsalcılık, ikinci stratejik boyutu olarak, fotoğraf ağırlıklı gazeteciliğe değil de, amatör fotoğrafa özgül öykünmeyi seçtiyse, "Wall'a göre bunun nedeni şuydu: Tamamen suskun, çaresiz resmin görünüşü, herhangi bir toplumsal ya da biçimsel anlamdan -aslına bakılırsa, şu ya da bu herhangi bir anlamdan- arındırılmış imge, demek ki "bakılacak hiçbir şey" in olmadığı fotoğraf; fotoğraf sanatının elverdiği ölçüde üreticisinin, araçsallaştırmaya direnişiyle, amaçlı amaçsızlığıyla, sanat adı verilmesi gereken bir şey üretmeyi sürdürme kararlılığından başka hiçbir şey hakkında olmayan bir fotoğrafın düşünsel durumuna yaklaşır. Dolayısıyla, Ruscha'nın amaçsız benzin istasyonları ya da Los Angeles apartmanları ya da Huebler'in son derece sa-natsız süregelenlik çalışmaları, sanat kavramının (Duchamp'm bir zamanlar belirttiği gibi, "yapmanın imkânsızlığı"ndan<sup>13</sup> başka bir şey olarak görülemeyecek sanatın) kendisi üzerine bir düşünmedir; bu çalışmalar, fotoğrafı kavramsal sanatın merkezine taşımak için amatör üslubun sıfır noktasından yararlanırlar.

Fotoğrafın bir aktarım aracı olarak yüceltilmesi -bir başka deyişle ticari, akademik, müzesel başarısı- tam da aktarım aracı görüşünü gölgede bırakacak ve kuramsal bir nesne olarak belirecek (heterojenliği sayesinde) gücü olduğu anda belirir. Ama tarihsel olarak ilkinden pek uzak olmayan ikinci bir anda, bu nesne toplumsal kullanım alanından çıkıp eskimişliğin alacakaranlık bölgesine girerek yapıçözücü gücünü yitirecektir. 1960'ların ortalarında, amatör fotoğrafçının Brownie makinesi ve ucuz baskısı -fotokavramsalcının "sanatsızlık" görünümüne ulaşmak amacıyla yararlandığı bir şeydir bu- yeni bir fotoğraf tüketimi aşamasına yerini bırakmıştır; Wall'un belirttiği gibi, bu yeni aşamada "Pentax ve Nikon'larla gösteriş yapan turistler ve piknikçiler, ortalama yurttaşların 'profesyonel sınıfa özgü' araç-gerece sahip oldukları ve amatörlüğün teknik bir kategori olmaktan çıktığı" anlamına gelir.<sup>14</sup> Ne var ki, Wall'un belirtmediği nokta şudur: 1980'lerin başında o aynı turistler kamera taşımaya başlayacaklardır, bu da önce video, sonra da dijital görüntünün yaygın, kitlesel bir uygulama olarak bütünüyle fotoğrafın yerini alacağını göstermektedir. Öyleyse, fotoğraf birden o sınaî iskartalardan biri, tıpkı müzik dolabı ya da tramvay gibi yeni keşfedilmiş bir antika haline gelmiştir. Ama fotoğraf tam bu noktada ve bu modası geçmişlik durumunda estetik üretimle yeni bir ilişkiye girmiş görünmektedir; ama bu kez, daha önceki aktarım ortamım yok edişinin karşıtı bir işlev görür ve kendi eskimişliği içinde "aktarım aracını yeniden keşfetme" olarak adlandırılması gereken şeyin bir aracı haline gelir.

Burada söz konusu olan aktarım aracı, fotoğraf da dahil olmak üzere geleneksel aktarım araçlarından -resim, heykel, çizim, mimarlık- herhangi biri değildir. Bu yüzden söz konusu yeniden keşif, eski destek biçimlerinden-herhangi birinin canlandırılmasını ima etmez; “mekanik çoğaltma çağı” bu biçimleri -meta biçimine asimile olmaları aracılığıyla- bütünüyle işlevsiz hale getirmişti. Daha çok, öz niteliğiyle bir aktarım aracı fikri söz konusudur burada: belli bir teknik desteğin maddi koşullarından kaynaklanan (ama onlarla özdeş olmayan) bir dizi gelenek -hem ileriye dönük, hem anımsamaya dayalı olabilecek bir anlatım biçiminin geliştirilebileceği bir dizi gelenek- olarak bir aktarım aracı. Ve fotoğrafın bu bağlamda, yani kavramsalcılık sonrası, aktarım aracı sonrası üretim anında meydana geliyor gibi görünen yeni keşifte bir rolü varsa, Walter Benjamin’in daha önceden bize göstermiş olduğu gibi, onun kitlesel kullanımdan eskimişliğe geçişi sayesinde bu.

Ama Benjamin’in eskimişliğe ilişkin kuramlaştırmasını (bu kuramlaştırmayı Gerçeküstücülüğün belli yapıdan teşvik etmiştir) anlamak ve çizmekte olduğum “aktarım aracı sonrası” durumla olası ilişkisini sorgulamak için, Benjamin’in örneğini aktarım aracı fikriyle ilişkili olarak eskimişliğin kurtarıcı bir rol üstlenebileceği belirli misalleri ele alarak izlemek gerekir. Bu yüzden, böyle bir misali ele almak, onu çeşitli yönlerden irdelemek istiyorum - yalnızca teknik (ya da fiziksel) destek yönünü değil, geliştirmeyi sürdürdüğü gelenekleri de. Bu irdeleme, genel herhangi bir kuramdan daha büyük bir canlılıkla, bu girişimin neleri içerebileceğini gösterebilir bize.

Aklımdaki örnek, İrlandalı sanatçı James Coleman'ın çalışmalarıdır; Coleman, 1970'li yılların ortasında Kavramsal sanattan yola çıkıp sonra onu aşarak, yapıtında neredeyse tek teknik destek olarak yansıtım saydamı biçiminde fotoğraftan yararlanmıştır. Bu destek -değişimleri bir zaman ölçer tarafından düzenlenen ve bazen sesin eşlik ettiği bazen etmediği bir dizi saydam- elbette iş sunumlarındaki ve reklâmlardaki ticari kullanımdan (tren istasyonları ve havaalanlarındaki dev sergileri düşünmemiz yeterli) kaynaklanmaktadır, dolayısıyla tam anlamıyla Coleman'ın bir buluşu değildir. Ama bu açıdan bakılırsa, Jeff Wall'ın kavramsalılık sonrası fotoğraf çalışmaları için destek olarak benimsediği aydınlatmalı reklâm panosu da onun tarafından bulunmamıştır. Ne var ki, her iki uygulamada da, düşük dereceli, düşük teknolojili ticari bir destekten (her birinde farklı bir destek söz konusu olsa da), aktarım aracı fikrine geri dönüşün bir yolu olarak yararlanılır. Wall örneğinde, sanatçının geri dönmek istediği aktarım aracı -Manet'nin tam Modernizm yoluna yönlendirmesinden önce on dokuzuncu yüzyılda geldiği noktadan alarak- resim ya da daha kesin bir dille tarihsel resimdir; Wall bu geleneksel biçimleri götürmek ister, ama bu kez kurgulu fotoğrafı bir aktarım aracı olarak kullanmak suretiyle<sup>15</sup> Böylece, Wall'un etkinlikleri, aktarım aracı sorununu yeniden gözden geçirmek gibi günümüze özgü bir gereksinmenin göstergesi olsa da, geleneksel aktarım araçlarının intikam alırcasına yeniden canlandırılması girişiminden (1980'li yılların sanatının tipik özelliğidir bu) pay alıyor

gibidir. Ama Coleman'ın belirli bir aktarım aracına döndüğü söylenemez, her ne kadar karartılmış odalarda gerçekleştirilen ışıklı projeksiyonlar sinemayla belli bir bağlantıyı kuruyor ve bunlarda oyuncuların son derece teatral durumlarda sergilenmesi tiyatro ile bir bağı çağırışmıyorsa da. Coleman'ın geliştiriyor görüldüğü aktarım aracı, statik saydam değişimlerinin tam aralık noktasında ortaya çıkardığı, durgunluk ile hareket arasındaki paradoksal çatışmadır daha çok. Coleman projeksiyon araç-gerecini çalışmasını seyredenlerle aynı yere koymakta ısrar ettiği için, aracın dönüşünün sesiyle ve yeni saydamın yerini buluşuyla ya da bir zincirleme görüntü etkisi yaratmak amacıyla çift projektörün optik kaydırma merceklerindeki odak değişimini gösteren mekanik bir tıkrıyla vurgulanır bu.

“Üçüncü Anlam” üzerine yazısında “filme özgü olanı” sinemasal hareketin herhangi bir yönüne değil de, fotoğraf karesine -bir başka deyişle, bir aktarım aracı olarak filmin özgüllüğü olduğunu düşündüğü özelliğe- yerleştirdiğinde Roland Barthes da durağanlık ile hareket arasında benzeri bir paradoks çevresinde dönmüştü. Barthes, anlatının simgesel etki yaratmaya yönelik bütün itkisini, bir başka deyişle anlatısal anlamın ortaya çıktığı çeşitli olay örgüsü, tema, tarih, psikoloji düzeylerini hareketin bu ufuksal atılımında görür. Fotoğraf karesinin buna karşıt olarak sunabileceği ise, Barthes'ın “anlatı karşıtı” olarak gördüğü bir şeydir; bu, anlatının ileri doğru atılımına karşı tersine çevrilebilirliği devreye sokan görünürde amaçsız bir dizi ayrıntı olup anlatısal biçimin örülüsüne karşı

bir dağılma etkisi yaratır ve öykünün odaklanmasına karşı hareket eden bir değişebilirlik duygusu verir.

Farklı bir zaman kavrayışını açığa çıkaran -saniyede yirmi dört kare şeklindeki gerçeğe benzerlik mekaniğiyle hızlandırılmamış bir zaman- bu karşı anlatı, Barthes'ın özgül olarak filme özgü olanı aradığı yerdir. Barthes, bunu sinema fotoğrafının "söze dökülemez üçüncü bir anlam" - buna "küt" anlam da diyecektir- üretme yetisine bağlayarak, sinema fotoğrafını deneyimlerinin bir fotoğrafa ya da resme bakmakla aynı şey olmadığını açıklar. Çünkü bu ikisinden hiçbirisi öykünün kalanındaki "anlatısal ufuk" adını verdiği şeye karşı içeriğini açığa vurmaz. Daha çok, öykünün bir örneği olmayan, "filmin tözünden çıkarılmış bir numune" olmayan sinema fotoğrafı, dikey olarak okunması gereken ikinci bir metnin parçasıdır. Gösteren'in sıra değişimli oyununa açık bu okuma, Barthes'ın "katıksız dizinin yolundan sapmasına, rastlantısal birleşime... Ve içeriden kayıp giden bir yapılanmaya ulaşmaya olanak sağlayan şu düzmece düzen" adını verdiği şeyi kurar.<sup>16</sup> Ve kuramlaştırmak istediği de bu sıra değişimli oyundur.<sup>17</sup> Chris Marker'ın bütünüyle sinema fotoğraflarından oluşan *La jetee*'si gibi bir filmin bu tür kuramlaştırmının uygulamada bir örneğini sunduğunu düşünmek mümkündür; Çünkü *La jetee*, filmin son görüntüsünü - burada kahraman kendisini ölümünün olanaksız ölçüde askıya alınmış, devinimsiz anında görür- anlatısal olarak hazırlanabilecek, ama en sonunda patlamalı ölçüde statik bir "kare" olarak gerçekleştirilebilecek bir görüntü şeklinde sahnelemek üzerinedir. Ne var ki, durağanlık üzerin-



deki bütün odaklanmasına karşın. *La jete* yoğun ölçüde anlatısaldır. Daha sonra öyle olduğunu anladığımız kapsamlı geriye dönüşlerle -belli ki her biri zaman akışı içinden yakalanmış ve duracak ölçüde yavaşlatılmış anı görüntüleridir bunlar- ilerleyen *La jete* yavaşça ama amansızca filmin başında kahramanın çöküşüne ilişkin olduğunu güçlükle anladığımız temsilin yeniden sunulmasına ve açıklanmasına doğru ilerler. Aslında, doruk noktasına doğru kendine özgü hamlesinde, filmi her filmin çerçevesini çizen an açısından temellendirmeyi istediği söylenebilir. Sözüünü ettiğimiz o anda ""Son" yazısı karanlık bir perdede hareketsiz noktalarına ilerlemenin kapsamlı bir göstergesi gibi asılı durur, her şeyi saran, her şeyi açıklayan bir anlam yapısının üretimi şeklinde anlaşılan bir anlatı yüceltmesi içinde.

Bundan net olarak ayrılan bir biçimde, Coleman'ın yapıtlarından büyük bir bölümü sanki son bir sahneye çağrılma için sıraya dizilen oyuncular şeklinde sonları çağırıştırır - aslına bakılırsa, *Living and Presumed Dead* (Yaşayanlar ve Öldü Sanılanlar) kırk beş dakikalık bu tür bir sıraya dizilmeden başka bir şey değildir. Ne var ki bu dizilmeler, yapıtların içinde herhangi bir kapanımı olmayan bir sonluluk şeklinde defalarca sahnelendiği için, hem saydamların devinimsizliğinin altını çizerler, hem de son perde görüntüsünü Barthes'ın sinema fotoğrafı ile sekansın anlatısal ufku arasındaki ilişkinin sıra değişimli oyunu adını verdiği şeye yerleştirirler. Gerçekten de, Coleman *Yaşayanlar ve Öldü Sanılanları* tümüyle sıra değiştirme fikri üzerine kurmuştur. Çünkü eserin yan yana çizgisel olarak dizilmiş

karakterleri -ki alfabetik sırayla oluşturulmuşlardır: Ab-bax, Borrax, Capax...- eser boyunca abartılı bir yatay sıralanma içinde farklı gizemli gruplaşmalar oluşturmak üzere yerlerini değiştirmek dışında bir şey yapmazlar.

Coleman'ın çalışmasında, "anlatısal ufuk" yalnızca fotoğraf sekansının çıplak gerçeğinde kaydedilmekle kalmaz.

Bu ufuk tek tek görüntülere de istenmiştir; söz konusu işleme, birçoğunun başka türden anlatısal araçlarla, en belirligin olarak da fotoromanla şekillendirilmiş oldukları duygusunu aktarmalarıyla sağlanır. Gerçekten de, Coleman saydam gibi bir fiziksel desteği en sonunda bir aktarım aracı olarak adlandırılabilir, tamamıyla eklemli ve biçimsel açıdan düşündürücü bir duruma dönüştürürken kitle 'edebiyat'ının en aşağı biçimini -yetişkinler için resimli öyküler- bir kaynak olarak kullanacaktır.

Çünkü Coleman fotoromanın gramerinde sanatsal bir gelenek olarak geliştirilebilecek bir şey bulur (Bir yandan eserde kullanılan destek biriminin maddi yapısından kaynaklanır bu, bir yandan da o maddeselliği anlatım gücüyle donatır). "Çift yüz gösterme" adını verebileceğimiz bu durumda, iki karakter bir iletişim içinde olup en az birisi güçlü bir tepki verdiğinde olur. Film söz konusu olsa, bu durum "bakış açısı" çalışmasıyla sağlanırdı: Kamera iki kişiden birinin yüzündeki tepkiyi çekmek için ötekenden uzaklaşırdı. Ama bir sinema fotoğrafları kitabında bu öykünün ilerleyişini çok uzatacağı için, "tepki çekimi" tepkiye yol açan nedenin görüntüsüyle bir arada verilir ve her iki karakter bir arada görülür Tepkiye yol açan kişi bir

parça geridedir ve ön planı doldurma eğilimi gösteren, ama aynı zamanda sırtı ötekine, yüzü de çerçevenin dışına, ileriye dönük olan tepki verene bakar. Bunun foto ya da çizgi roman yapımının etkililiği açısından yararı şudur: Hem çekim, hem tepki çekimi artık tek bir çerçeve içinde yansıtılmaktadır. Dolayısıyla, en büyük duygusal yoğunluğun olduğu bölümlerde, iki kahramandan birinin ötekine bakmadığı “çift yüz gösterme”nin yapay olmazlığıyla karşı karşıya kalır insan.

Ama çift yüz göstermenin, dramatik inanılrlığı zorlamakla birlikte, Coleman’ın projesi için seçik yapısal avantajları olduğu görülebilir. Öncelikle, açık olarak “birleştirme”yi bozar. Filmde, seyircinin anlatısal uzamın atkısına bağlanması “bakış açısı” çalışmasının bir sonucudur. Çünkü kamera artık doğrudan bir nesneye bakmayıp başka bir şeye bakmak üzere döndüğü andadır ki, biz seyirciler olarak dışsallaştırılmış konumlarımızı görüntünün dışında bırakır, dönen kamerayla özdeşleşiriz, böylece görsel ve psikolojik açıdan filmin dokusuna örülmüş ya da onunla birleştirilmiş oluruz.<sup>18</sup>

Gene de bu birleştirmeyi reddediş, Coleman’a kullandığı aktarım aracının görsel yansının bedensiz düzlemselliğiyle -fotoğrafı temel aldığı için yaşamın yoğunluğunu düz bir plan üzerinde yansıtmaktan başka çaresi olmadığı gerçeğiyle— yüzleşme ve onu vurgulama olanağı sağlar. Yalnızca bu anlamda, çift yüz göstermenin düzlüğü telafi edici bir ciddilik kazanır, çünkü görsel alanın yaşama benzerlik ya da sahilik vaadini yerine getirmesinin olanaksızlığının düşünsel kabullenilişinin simgesi haline gelir.

Çift yüz göstermeyi hem Coleman'ın fotoromandan aldığı kaynak olarak, hem de icat etmek için kullandığı "aktarım aracı"nın önemli bir dilbilgisel ögesi olarak sağlam bir yere oturtan şey, sanatçının bu tekniği sıklıkla kullanması değildir. Bu kaynağın ses düzeyinde de çoğaltılabilmesidir (bu ona artı bir güç verir), sözgelimi *INITIALS*'da olduğu gibi: Burada anlatıcı, bu geleneğin şiirsel betimlemesi işlevini gören bir soruya döner ikide bir: "Neden bakıyorsunuz birbirinize... ve sonra yüz çeviriyorsunuz... ve sonra yüz çeviriyorsunuz?"

Bu sorunun Yeats'in danslı bir oyunundan -*The Dreaming of the Bones* (1917; Kemiklerin Düş Görmesi)- alıntılanmış olması, Coleman'ın "aktarım aracı"na biçim verdiği aşağı malzemelere kazandırmayı amaçladığı ciddiliği gösterir, ama sanatçı bu yönü çok fazla vurgulamaz. Çünkü Coleman şimdi modası geçmiş, düşük teknoloji destekli ya da fotoroman gibi aşağı bir kitle kültü aracına yönelirken, savaş sonrası avangardın "sanat olmayan"ı deşersiz görünümünü parodili benimseyişinde takındığı tutumla ya da Gösteri'nin yabancılaşmış biçimlerine getirdiği şiddetli eleştirel tavırla yapmaz bunu. Bir başka deyişle, artık aktarım aracı gibi bir şeyin var olmasının mümkün olmadığı gibi bir kanıdan yola çıkmaz. Daha çok, "bir aktarım aracı keşfetme"ye yönelik bu dürtüde, Coleman'ın teknik destek geleneklerini irdeleme kararlılığı, yeni benimsenmiş desteğin kendisinin kurtarıcı olanaklarının kesinlenmesinin bir yoludur.<sup>19</sup>

Barthes, fotoromanı, anlatının arka planına karşı (onun hizmetinde değil) rahat bir oyun içindeki bir gös-

teren olarak “üçüncü anlam” a erişebilen çeşitli kültürel görüngülerden biri olarak adlandırmıştı. Barthes, bunları toplu olarak “anlatısal bir uzama koyulmuş ‘hikâyeleştirilmiş’ görüntüler, küt anlam” şeklinde niteleyerek, fotoromanı onların arasında ayrı bir yere koyar. “Bu ‘sanatlar’,” der Barthes, *yüksek kültürün daha aşağı derinliklerinde doğmuş olup kuramsal yönler içerirler ve küt anlamla bağlantılı yeni bir gösteren’i ortaya koyarlar*. Ve ekler: *Bu, çizgi romanla ilgili olarak kabul edilmiştir, ama ben de bazı fotoromanlar karşısında bu hafif imlem travmasını yaşıyorum: ‘onlardaki aptallık dokunuyor bana.’*<sup>20</sup> (küt anlamın belli bir tanımını olabiliirdi bu.)

Bununla birlikte, Barthes’ın bu tür piktograma ilişkin bütün örnekleri kültürün daha aşağı derinliklerinden alınmış değildir. *Images d’Epinal* -on dokuzuncu yüzyılda revaçta olan ucuz, renkli tahta oymalar- için böyle bir durum söz konusu olsa da, Barthes’ın listesindeki öteki örneklerde -sözgelimi Carpaccio’nun *Azize Ursula Efsanesi* ya da genel vitray kategorisi- söz konusu değildir.

Belki de bu değişik nesneler arasındaki ilişkinin yalnızca haklı değil, bir ölçüde tatmin edici görüldüğü bağlamı sağlayan, Barthes’ın Proust’a Benjamin’in ki kadar derin bağlıdır.

Çünkü *Swann’ların Tarafı’nın* açılış sayfalarını ve çocuk Marcel’in büyümlü fenerden yatak odası duvarlarına düşen yansımalarından büyülenmesini düşünmek şunu fark etmemiz için yeterli olacaktır: Çocukluğun, anlatısal buluş konusundaki sonsuz yetenekleriyle ışıklı görüntünün düşselliğinin birleşmesi, bizi Marcel’in daha sonra Combray

Kilisesi vitrayları önünde diz çöken Guermantes Düşesini görüşüne hazırlar.<sup>21</sup>

Benjamin için de büyülu fener gösterisinin karmaşık bir güçle donanmış olduğu savı öne sürülmüştür; çünkü onun ideolojik yansıtmaya özgü görüntü oyununun ta kendisi olduğunu söyleyebileceğimiz gibi, ideolojinin tersi imgeyi ürettiğini de düşünebiliriz. Bu da, görüntü oyununun yalnızca yansıtıcı olmaktan çok kurucu olduğunu, büyülu fenerin anlatısal ufka karşı çocuğun sıra değiştirme güçlerinin aktarım aracı olarak devreye girdiğini söylemek olur.<sup>22</sup> Gerçekten de, büyülu fener Benjamin'ın düşüncesinde modası geçmiş optik aygıtlardan biri işlevini görür, tıpkı kendi yapısına aykırı olarak teknolojikleştirilmiş alan bütününe, bir dış nokta yaratmak için görüntü oyununu devre dışı bırakabilen, stereoptikon gibi (Benjamin'ın diyalektik imge modeli).

Coleman için de, ticari saydamın içine bir tür üretici gösterge gibi yerleştirilen bu büyülu fener gösterisi kaynağı, projesi açısından merkezi önemdedir. Söz konusu kaynak, bu teknik destek içinde saklanmış olan ve teknoloji zırhı kendi eskimişliğinin gücü altında devreden çıktığı an birden yeniden elde edilebilen imgelemsel gücü gösterir. Saydamı bir aktarım aracı olarak “yeniden keşfetmek” - benim iddia ettiğim gibi, burada bunu yapma arzusu söz konusudur— bu bilişsel gücü salıvermek demektir, bu yolla teknolojik desteğin kendi içindeki kurtarıcı olanaklar keşfedilir.

Benjamin “Fotoğrafın Kısa Tarihçesi”nde kendi döneminde fotoğrafın ilk on yılındaki “amatör” duruma yeni-

den kavuşmayı sağlayan bazı fotoğraf uygulamalarından söz etmişti. Ama Benjamin “amatör”ü savaş sonrası avantgardın ona yüklediği anlamda -ehil olmama anlamında- kullanmıyordu. Daha çok bu kavram, Benjamin’in sanatla ideal bir ilişki olarak düşündüğü uzmanlaşmamışlık anlamında profesyonel olmayışı gösteriyordu. Benjamin, böyle bir ideali “Sanat Yapıtı”ndan bir yıl sonra yazdığı “İkinci Paris Mektubu: Resim ve Fotoğraf Üzerine” başlıklı yazısında dile getirmişti; söz konusu yazı Dos Wort’un Moskova baskısı için kaleme alınmış, ama yayımlanmamıştı. Bu yazıda Benjamin fotoğrafın erken dönemindeki amatör konum ile sanat kuram ve uygulamasının akademilerin sürdürdüğü sürekli söylemsel alandan doğduğu İzlenimcilik öncesi durum arasında bağlantı kurar. Benjamin, Courbet’nin bu süreklilik içinde ürün veren son ressam olduğunu öne sürerek, İzlenimciliği stüdyo temelli bir Batınililiğin peşinden koşan ilk Modernist hareket olarak betimler; izlenimciliğin bu yaklaşımı, sanatçıların mesleki jargonunun eleştirmenlerin uzman söylemini yaratması ve ona bağlı olması sonucunu getirmiştir. Demek ki, bir kez daha belirtmek gerekirse, fotoğraf tarihinin bu ilk on yılı, görüntünün meta olarak esnekliğini yitirmesinden önce, bir tür, bu aktarım aracında örtük olarak bulunan bir açıklık ve keşif olanakları vaadi işlevi görür.

1935’te Benjamin, eskimişliğin ortaya çıkışını, başlangıç aşamasında çeşitli teknoloji biçimleri içinde kodlanmış ütöpik düşlerin geçici de olsa olası bir açığa vurulması olarak gördüğünü dile getirmişti. Benjamin kararlılıkla fotoğrafın siyasal bir geleceği olduğunu öne sürmüştü, ama

“Sanat Yapıtı”ndan hemen sonra yazdığı iki yazıda (1931 ve 1936 sonları) onun doğuşunu betimlediği gibi olmadı bu. Orada fotoğrafın hem çocukluğun bilişsel güçlerine bağlandığını, hem de bir aktarım aracı haline gelme vaadini devreye soktuğunu görüyoruz. Şimdi eskimişlik anında, fotoğraf bize bu vaadi anımsatabilir. Kendisinin, ya da bu açıdan bakılırsa, daha önceki sanat aktarım araçlarının herhangi birinin canlandırılması olarak değil. Benjamin’in “esin perilerinin çokluğu”na yönelik süregiden gereksinme -bir başka deyişle, bu niteliğiyle aktarım aracı fikrinin genel olanın donuklaştırıcı kucaklamasından özgül olanı geri istemesi gereksinmesi- şeklinde sözünü ettiği şeyin canlandırılması olarak, tabii sanat deneyimi bir biçimde var olacaksa.<sup>23</sup>



## NOTLAR

- 1 Sanat ile fotoğraf ilk olarak 1920'li yıllarda, Sovyet fotomontaj uygulamalarıyla, Dada'nın ve daha sonra Gerçeküstücülüğün fotoğrafı akımlarının merkezine yerleştirmeleriyle birleşmiştir. Bu açıdan, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki olgu bir yeniden birleşmedir, ama fotoğrafın "yüksek sanat" piyasasını ilk kez önemli ölçüde etkilemesi bu yeniden birleşme sırasında olmuştur.
- 2 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (Çağdaş Söylenler, çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis, 1998). Barthes'ın fotoğrafa ilişkin kuramlarını şunları içerir: "The Photographic Message" (Fotoğrafın İletisi), "Rhetoric of the Image" (Görüntünün Retoriği) ve "The Third Meaning" (Üçüncü Anlam), *Image/Music/Text* içinde, İng. çev. Stephen Heath, New York. Hill & Wang, 1997 ve *Camera Lucida*, İng. çev. Richard Howard, New York, Hill&Wang, 1981 (*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya. İstanbul, Altıkkırkbeş, 1990). .
- 3 Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, İng. çev. Charles Levin. Saint Louis, Telos Press, 1981.
- 4 "Kleine Geschichte der Photographie" Literarische Welt dergisinin Ekim-Kasım 1931 sayısında yayımlanmıştır ("Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", çev. A. Cengizkan, Yarın, sayı 16, Aralık 1982) Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit"ın ("Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", çev. Hakkı Hünler, Edebiyat Eleştiri, sayı 2/3, 1993, İzmir, s.76-77) ilk biçimini 1935 güzünde yazmış ve yazıyı Aralık'ta tamamlamıştır. Yazıyı Ocak 1936 yılında *Zeitschrift für Sozialforschung*'un Pierre Klossowski'nin çevirdiği Fransızca basımı için gözden geçirmeye başlamıştır. Fransızca çeviride

Benjamin metninin değişik yerleri çıkarıldığı için, yazıyı Almanca olarak yeniden yazmıştır, metnin bu son hali ancak 1957 yılında basılacaktır.

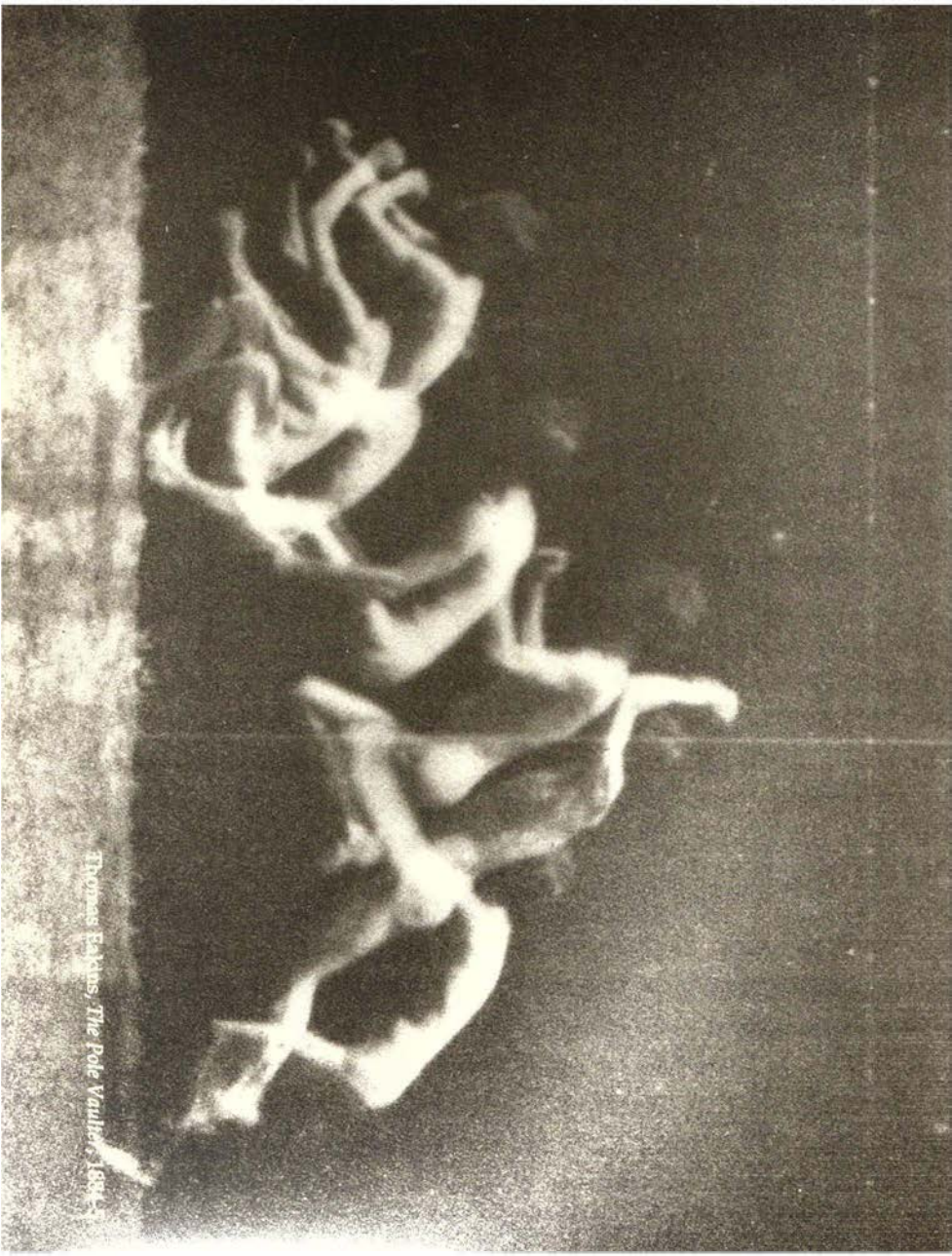
- 5 Benjamin, 1880'lerde fotoğrafa egemen olan "beğeni çöküşünden söz eder.
- 6 Benjamin, 1929 borsa krizinden sonra yazıda şu yorumu getirir: Bugün, ilk kez, sanayi öncesi filizlenmeyi anımsatan fotoğraf uygulamalarının sanayi kapitalizmi kriziyle altan alta ilişkili olması şaşırtıcı olmazdı.
- 7 Benjamin'in Sander'e ilişkin çözümlemesiyle Sovyet avangardının fotoğraf hakkındaki tartışmaları arasındaki ilişki konusunda bkz. Benjamin Buchloh. "Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture" *Face-Off: The Portrait in Recent Art* içinde, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1994.
- 8 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" *İlluminations* için de. İng. çev. Harry Zohn, New York, Schocken, 1989, s. 224 (Türkçe çeviri için 4 nolu nota bakınız). Bu yazıdan alıntılar bundan sonra metin içinde verilecektir.
- 9 Walter Benjamin, *Ecrits/Français*, Paris, Gallimard, 1991, s. 179–180.
- 10 Thierry de Düve, aşağıdaki yazılarında, en son noktada Marcel Duchamp'tan kaynaklanmakla birlikte, 1960'lı yıllarda sanat uygulamasına egemen olan özelden genele geçiş hareketinin kuramlaştırılması üzerinde durmuştur: "The Monochrome and The Blank Canvas" *Reconstructing Modernism* içinde, yay. haz. Serge Guilbaut, Cambridge, MIT Press. 1990, s. 244–310 ve "Echoes of the Readymade: Critique of Püre Modernism" *October; no 70* (Güz 1994), s. 61–97.
- 11 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy I and II" *Studio International* (Ekim-Kasım 1969); bu yazı şu kitapla yeniden yayımlanmıştır: *İdea Art*, yay. haz. Gregory Ballcock, New York. Dutton, 1973, s.79.
- 12 Jeff Wall, "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as. Conceptual Art" *Reconsidering the Object of Art: 1965/1975* içinde, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995, s. 253.
- 13 Duchamp'ın kullandığı Fransızca *impossibilite du fer* sözü, yazım olarak değilse de, sesletim olarak hem "mutlak olanaksızlık", hem de "yapmanın olanaksızlığı" anlamına gelir; böylece Duchamp bir söz oyunu.

nuyla, sanatsal yaratıdaki olanaksızlığı dile getirir. Bu sözün geçtiği söyleşi için bkz. Denis de Rougemont, "Marcel Duchamp, mine de rien" *Preuves* 204 (Şubat 1968), s. 45; aktarıldığı yer: Thierry de Düve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996, s. 166.

- 14 Wall, a.g.y. s. 265.
- 15 Wall'un on dokuzuncu yüzyıl resmini "yeniden kurmak" istediği, *Picture for Women* adlı kitabında Manet'nin Folies-Bergere'de Bir Bar'ı, *The Drain* adlı kitabında Courbet'nin *Loue'nun Kaynağı* adlı eseri ya da *Dead Troops Talk* adlı kitabında Gericault'nun Mcdusa'mın Salı adlı eseriyle Meissonier'nin Barikatlar'ı gibi bir dizi tanınabilir anlatı sergileme kararından açıkça belli olmaktadır.
- 16 Roland Barthes, "The Third Meaning" *Image/Music/Text* içinde, İng. çev. Stephen Heath, New York, Hill & Wang, 1977, s. 64.
- 17 Filmin özgüllüğü, hareketlen değil, ne yalın fotoğrafın, ne figüratif resmin üstlenebileceği (anlatısal ufuktan yoksun olduktan için) söze dökülmesi olanaksız üçüncü bir anlamdan kaynaklanıyorsa, o zaman filmin özü olarak görülen "hareket, ne canlandırma, ne akış, ne devingenlik, ne 'yaşam', ne de kopyadır; yalnızca sıra-değişimli (permutational) bir açılımın çerçevesidir ve bir sinema fotoğrafı kuramı gerekli hale gelir" (a.g.y. s. 67).
- 18 "Bakış açısı" çalışması ve birleştirme üzerine klasik metin şudur: Jean-Pierre Oudart, "Cinema and Suture" *Screen*, cilt 18 (Kış 1977-1978).
- 19 Cindy Sherman'ın "film karesi'ni, aşk komedisi, masal, korku öyküsü ve benzeri öteki anlatı biçimlerini çağrıştıracak olan fotoğraf uygulamasının başlangıcı olarak görmesinde, Barthes'ın "Üçüncü Anlam'da kuramlaştırdığı anlatısal ufka karşı sıra-değişimli oyun türünden son derece tutarlı ve sağlam bir başka uygulama görüyoruz. Sherman'ın çalışmasını, onda neredeyse yalnızca fotokavramsalı kaygılar görek de, "bir aktarım aracı yaratma" olgusuyla bağlantılı olarak irdelemek gerekir.
- 20 Barthes, "The Third Meaning," s. 66. Barthes, Julia Kristeva'nın "imlem" terimini alarak, bu terimi anlamdan (gösterilen'den) kaçan ve onun yerine bedeninin hazzı açılışının ritimlerini ve maddeselliğini kayda geçiren *gösteren*'in oyununu belirtmek için kullanır.

- 21 Proust kendisi ışıkla bir yüzeye yansıtılan görüntünün etkisini renkli cama benzetir: "... lambanın üzerine bir fener takmayı âdet edinmişlerdi; bu fener, gotik çağın en önde gelen mimarlarının ve cam ustalarının yaptığı gibi, donuk duvarları canlandırıyor, titrek ve anlık bir vitrayı andıran, efsanelerin anlatıldığı, elle tutulamayan hâşşelerle, rengârenk, doğüstü görüntülerle dolduruyordu" (Marcel Proust, *Swannlar'ın Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul, YKY, 1999, s. 15).
- 22 Bkz. Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993, s. 229 ve devamı.
- 23 Waller Benjamin, "The Theory of Criticism" (Eleştiri Kuramı), *Selected Writings: 1913-1926* içinde, yay. haz. Michael W. Jennings ve Marcus Bullock, Cambridge, Harvard University Press, 1996, s. 218. Her esin perisi Musa'nın belirli bir aktarım aracının -görsel sanat, müzik, dans, vb.- esinleyicisi olduğu "Musaların çoğulluğu" ile genel, felsefi sanat kavramı arasındaki ilişkiyi Jean-Luc Nancy şu yazısında irdelemektedir: "Why Are There Several Muses and Not just One?" *The Muses* içinde, İng. çev. Peggy Kamuf, California, Stanford University Press, 1966.





Thomas Eakins, *The Pole Vaulter*, 1894

**Yard. Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR**, 1965 yılında Gaziantep'te doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Fotoğraf Bölümü'nden 1990 yılında mezun oldu. 1992 yılında DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Sinema" alanında Yüksek Lisans, 1996'da "Fotoğraf" alanında Doktora yaptı. Yurtiçinde ve yurtdışında 25 kişisel sergi açtı. Çeşitli dergilerde yazıları yayınlandı, ulusal ve uluslararası toplantılarda seminer ve konferans verdi. Çok sayıda karma sergiye katıldı, dia gösterileri yaptı. 1 tanesi uluslararası olmak üzere toplam 20 ödül aldı. Birçok fotoğraf yarışmasında jüri üyeliği yaptı.

İFOD (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) Yönetim Kurulu Başkanı ve GAFSAD üyesi. DEÜ GSF Fotoğraf Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

**Fotoğrafa Bakış:** Fotoğraf, yaşamın somut gerçeklerinden yola çıkılarak oluşturulmuş bir anlatım biçimidir. Belge niteliği dolayısıyla nostaljik bir yaklaşımdır. Kurgusal ya da deneysel olarak bir düş dünyasının görüntüye dönüştürülmesidir. Bu bakımdan da fotoğraf; gerçek ve gerçeküstü görüntülerin oluşturulabildiği bir görsel sanattır.

beyhan.ozdemir@deu.edu.tr

www.beyhanozdemir.com

# ÇAĞDAŞ SANAT VE FOTOĞRAF

A. BEYHAN ÖZDEMİR

XIX. yüzyılın sonlarında sanat ve fotoğrafçılığın birbirleri üzerinde dikkate değer etkileri olduğu görülür. Bilgi aktarımı konusunda fotoğraf, resim sanatı ile zorlu bir yarış içine girmiştir. Dünyanın olduğu gibi aktarıldığı empresyonist resimlerden uzaklaşmış, resmi oluşturan boyanın niteliği, çerçevenin boyutu gibi öğeler işlenen konu kadar önem kazanmıştır.

XX. yüzyılın ilk yıllarında Paris, modern sanatın merkezi durumuna gelmiş, sanatçılar da çalışmalarını bu kentte yoğunlaştırmışlardır. Dolayısıyla da birçok sanat akımı ve grupları ortaya çıkmıştır. Yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan bütün modern akımlar, çok ayrıntılı ve gerçekçi düşünce yansıtılması fikrini ortadan kaldırmayı amaç-



ladılar. Bunun yerine iki boyutlu, kendine özgü kuralları olan yapıtlar ortaya çıkardılar.

XX. yüzyılın başında yer alan *Dinamizm*, *Kübizm*, *Fütürizm*, *Dadaizm* ve *Sürrealizm* gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deneylerden ve denemelerden geçirilmiştir. Ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik ve estetik düşüncelere bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretiyorlardı. Bu amaçla sanatçılar, “görsel deney” yapmak fikrinden yola çıkarak fotogram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaaj, frotaj, fotomontaj yöntemleri gibi fotoğrafa müdahale teknikleri geliştirdiler. Bu yöntemlerle (müdahale teknikleri ile) de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili oldular. Fotoğrafta müdahale, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut yeni fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak olmuştur. Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrendiler ve geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerini araştırdılar. Fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanakları yaratıcı bir biçimde kullandılar.

## **Fütürizm’de Fotoğraf**

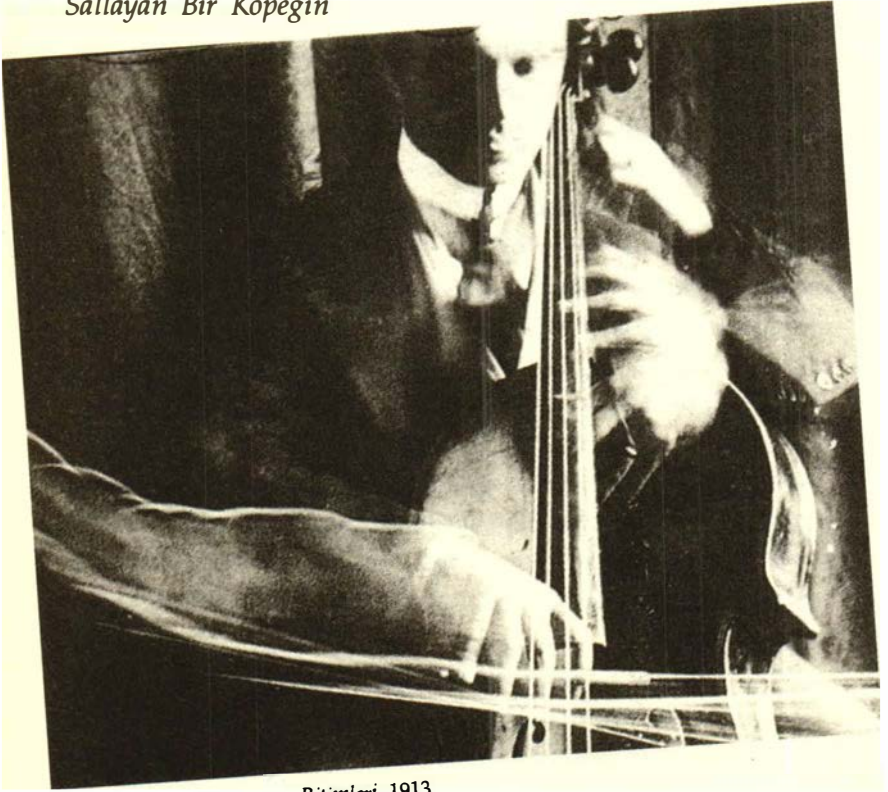
Fütürizm, XX. yüzyılın başlarında bir grup İtalyan sanatçısının filozofik, politik ve artistik ilkeler ve kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketidir. Yanı sıra Fütürizm, geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramları olan dinamizm, hız ve ma-

kineleşme gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan bir sanat akımıdır. Sözcük anlamı *gelecekçilik* olan bu akım 1909 yılında Paris'te Marinetti tarafından *La Figaro* gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında yayınlanan ilk manifesto ile doğmuştur. 1900'lü yılların başında hızlı bir teknolojik gelişim ve toplumsal değişim süreci başlamıştır. İnsanlar bu ilerlemeye ve gelişmeye dayanarak mücadeleci, saldırgan, etken ve devingen bir kişiliğe bürünmekteydiler.

Fütürizm, siyasal eğilimi belirgin önemli sanat akımlarından biridir. İtalya'nın geçmişin ezici ve bunaltıcı ağırlığından kurtulmasını amaçlıyordu. Müzelere, akademilere ve eski Roma'yı öven geleneksel kurumlara militanca başkaldıran militanca bildirgesiyle (manifesto) tahrip edici (ikonoklastik) bir yönü vardır. Fütürizm, şiir, roman, oyun, heykel, müzik, fotoğraf, film, baskıcılık ve mimarlık sanatını kapsayan bir akım olmuştur. Akımın adı ve iletişimi, gelecekçi sanatın kendisinden önce ortaya çıkmıştır. Konularını açıkça kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları hız kavramı vardı. Yaşantılarının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demektir.

Fütürist bir sanatçı olan Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafla uğraşan Balla, bir olayın sıklıkla tekrarlanan evrelerini tek tek bir

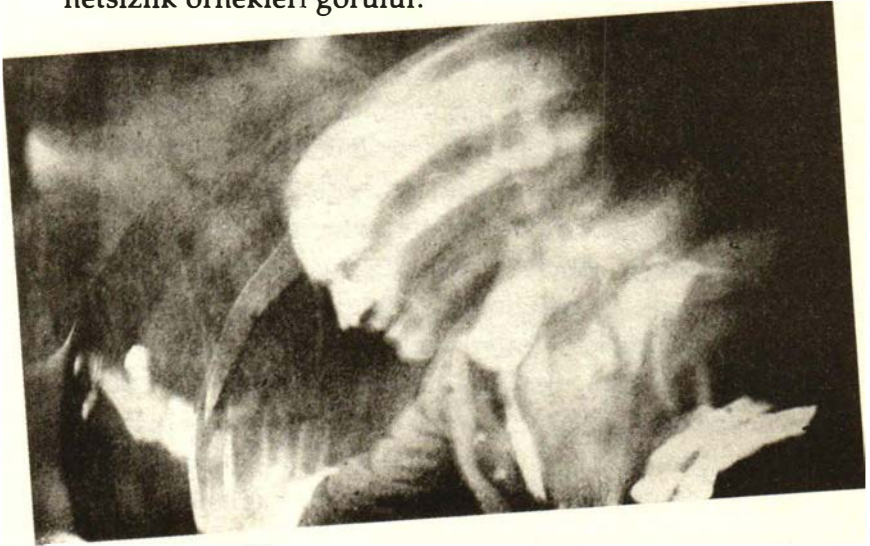
görüntüyümüş gibi saptayan “kronofotoğraf” tekniğinin, hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. *Keman Yayının Ritimleri* (1912) adlı fotoğrafta her şey kronofotoğrafta olduğu gibi görölür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Ayrıca Balla fotografik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak yapıtlar vermiştir. Örneğin; *Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin*



Bragaglia, *Keman Yayının Ritimleri*, 1913.

*Dinamizmi* (1912) adlı tablosunda kuyruk sallayışın devinimsel evreleri görsel olarak ifade edilmiştir.

Fütürist sanatçılardan Bragaglia'nın, *Fotodinamizm* olarak adlandırdığı fotoğraf çalışmaları da oldukça önemlidir. Bragaglia, hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanmaktaydı. Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Bragaglia'nın *Fotodinamizm* çalışmalarında amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir. Fotoğraflarındaki insanlar, iç mekânlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür.



Bragaglia, *Selamlar*, 1913.

Bragaglia'nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, O'nun "insan ayağa kalktığı zaman koltuğu hâlâ kendisinin ruhuyla doludur" sözleriyle özetlenebilir. O, hareketin mekân içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. O'na göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı net-siz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareketi olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cismi belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak, çizmek istiyordu.

Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri olan "ahenk" ve "güzel" gereksiz sayılmışlardır. Ancak fütüristler, kendilerine özgü yeni bir biçim dili yaratamamışlardır.

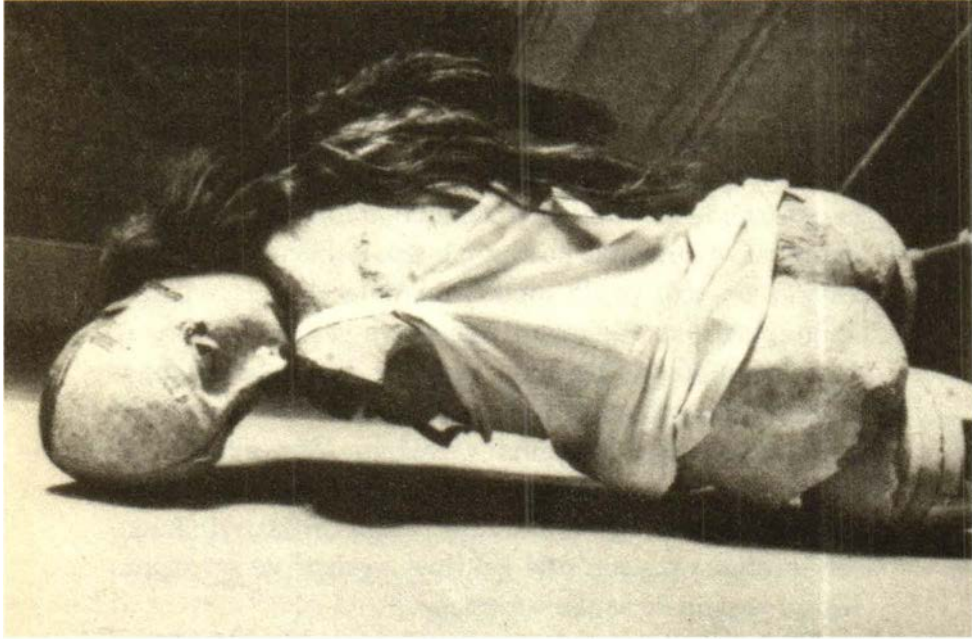
19. yüzyılın sonundan başlayarak özellikle Almanya'da plastik sanatların terimleri, tüm sanat dallarına da yayılarak eğilimleri, akımları ve hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturmuştu. Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişki de ortaya çıkan köklü değişikliği de önceden hazırlamıştı. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının kuşkusuz başka bir nedeni daha vardı. Bu da birdenbire ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıydı. Yeni üslup, belirli bir çağ, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıydı. Romantizm'den Sürrealizme değin sanatsal anlatımın tüm

biçimleri bu üslubun kapsamına giriyordu. Ekspresyonizm, işte bu durumun özgün bir örneğidir.

Ekspresyonizm, Fransızca *expression*'dan (ifade) türetilmiş bir sözcüktür. "İfadecilik" anlamına gelir. Natüralizm, Akademizm ve Empresyonizme tepki olarak resim, grafik ve heykel alanlarında ortaya çıkmış bir sanat görüşüdür. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk ya da Anlatımcılık) güçlü duyguların, çizgilerin veya renklerin abartılı ve çarpıtılmış biçimde kullanılması yoluyla anlatıldığı bir sanat yöntemi olarak tanımlanabilir. Akım, 1900'lerin başındaki Alman sanatında en güçlü şekline ulaşmıştır. 20. yüzyılın başlarında gelişmiş, "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) ve "Die Brück" (Köprü) adlı iki Alman grubun ve "Der Sturm" (Fırtına) dergisi ve galerisinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ekspresyonizm, duygusal ve öznel bir dünyaya görüşüyle belirlenen bir sanat akımıdır. İnsanoğlunun yaşantısı ve dünyayla kurduğu bireysel ilişkiler en güç, en kaygılı, en acılı ya da trajik yanlarıyla ekspresyonizmin özünde yer alır. Sanatçının kişiliği ve yaşamı yapıtından ayrı düşünülemez. Bu akım, tümüyle Almanca deyimlerle bir "Weltanschauung" (dünya görüşü, bir tür flaneur'lük) ve "Weltschmerz" (yaşamın verdiği acı, dünya sancısı ve ağrısı) duygularını ifade eder. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, aşkın, ölümün karamsarlıklarıyla bunalan insanın yazgısını dile getirmeye çalışır ve sanatçının kişisel yaşamı ile sanatı özdeşleşir.

Ekspresyonist fotoğraf sanatçılarından birisi Wols'tur. Asıl adı Alfred Otto-Wolfgang Schulze olan Wols'un, akımın etkisinde kalarak yaptığı "Ohne Titel" başlıklı 10 fo-

toğraflık çalışmasında, bebeklerin bozulmuş görüntüleri yer almaktadır. 1923-1924 yıllarında Otto Dix ve George Grosz ile birlikte çalışan bir diğer fotoğrafçı da Hans Bellmer'dir. Bellmer, daha çok deforme edilmiş bebek fotoğraflarıyla tanınmıştır. Fotoğraf çalışmalarında hem sürrealist hem de ekspresyonist boyutu birlikte görülür. Bellmer, "La Poupee" (Bebek, 1936) adlı 10 adet fotoğrafının yer aldığı bir fotoğraf albümü çıkarmıştır.



Hans Belmer, *Doll*, 1935. New York.

## Dadaizm'de Fotoğraf

Dada akımının adına ilişkin çeşitli ve çelişkili bilgiler vardır. Örneğin, Fransızcadaki *tahta at* sözcüğünden alındığı ve *dada* sözcüğünün ilk kez Zürich'te 8 Şubat 1916 günü *Terasse* kahvesinde Tristan Tzara'nın a zından çıktığı ve *dadacıların* toplanma yeri olan *Cabaret Voltaire*'de üç Alman sanatçı, Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenbeck ile Marcel Janco'nun yer aldığı bir toplantıda Romanyalı şair Tzara'nın Larousse sözlüğünden bir rastlantı sonucu bulunan *dada*'yı ilan ettiğı ve yine bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ortaya konduğı belirtilmektedir.

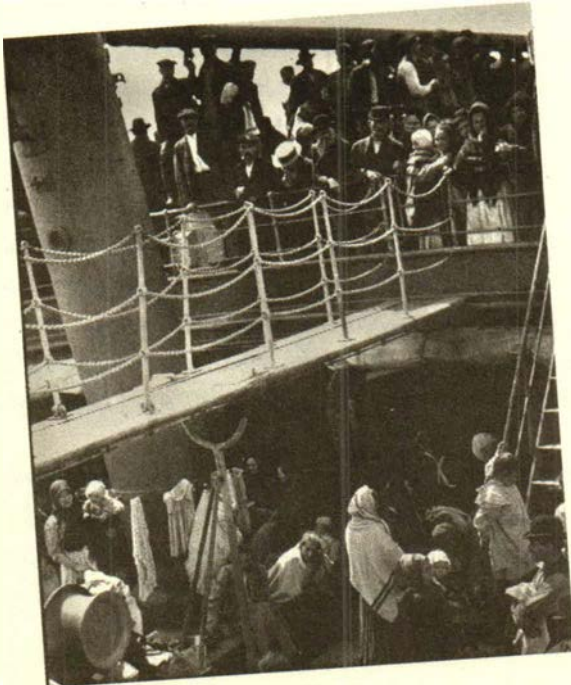
*Cabaret*, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüştü. Her türlü sanat, bu arada d n n  nc  sanatı ve özellikle Ekspresyonizm savaş  arkının bir parçası olmakla suçlanıyordu. Sembolizm'e, Fütürizm'e ve Ekspresyonizm'e karşı kaleme alınan bildiriler, özel hedeflere yöneltilen saldırılardı. Dadacı bildirge ve sloganlar, XX. yüzyılın başlarında burjuva sınıfına ve bu sınıfı ayakta tutan ideolojilere, ahlaki, sanatsal ve felsefi üstyapı kurumlarına karşı sürekli ve kesin bir ayaklanmayı amaçlıyordu.

Dada, gerçek anlamda uluslararası özelliğe sahip ilk sanat hareketidir ve 1915–1922 yılları arasındaki gelişim sürecinde dadacıların, Avrupa ve Amerika'daki çeşitli sanat dallarını içeren etkinliklerinden başka, 1950'lerde ve



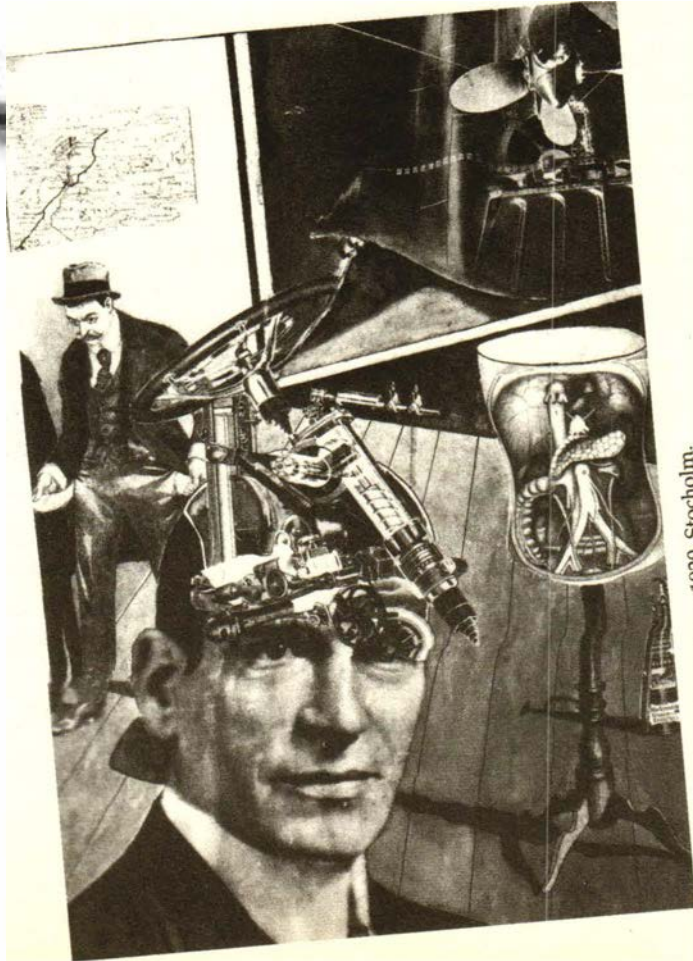
ondan sonraki dönemlerde *happenings* olarak nitelenen, doğaçtan gösterilerin de *dada* hareketlerinden kaynaklandığı kabul edilmektedir.

New York'ta dada hareketleri fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in gerçekliği ya da realite dünyasını, olduğu gibi kaydetmenin ötesinde birtakım girişimleriyle başlamıştır. Stieglitz'in çevresinde toplanan genç fotoğrafçılar "Camera Work" (Fotoğraf-Alıcı Aygıt Sanatı) adlı bir dergi çıkarırlar. Stieglitz, yeni ve devrimsel olan her şeye karşı büyük bir duyarlılığı olan bir insandı. Grubunda Batı Avrupa sanatının yansımaları açıkça görülür. "291" adlı galerisi aracılığıyla yaygınlaştıran bu yeni anlayış ve düşün-



celerin savunucuları olan sanatçılar, Amerika'nın sanat anlayışında merkezi bir rol oynamaya başlamıştır.

Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak ilk defa denenilen yöntemler fotomontaj ve kolaj teknikleridir, ilk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif biraraya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor, hem de çeşitli dergi, gazete, reklam



Raoul Hausman, *Tatlin at Home*, 1920, Stockholm.

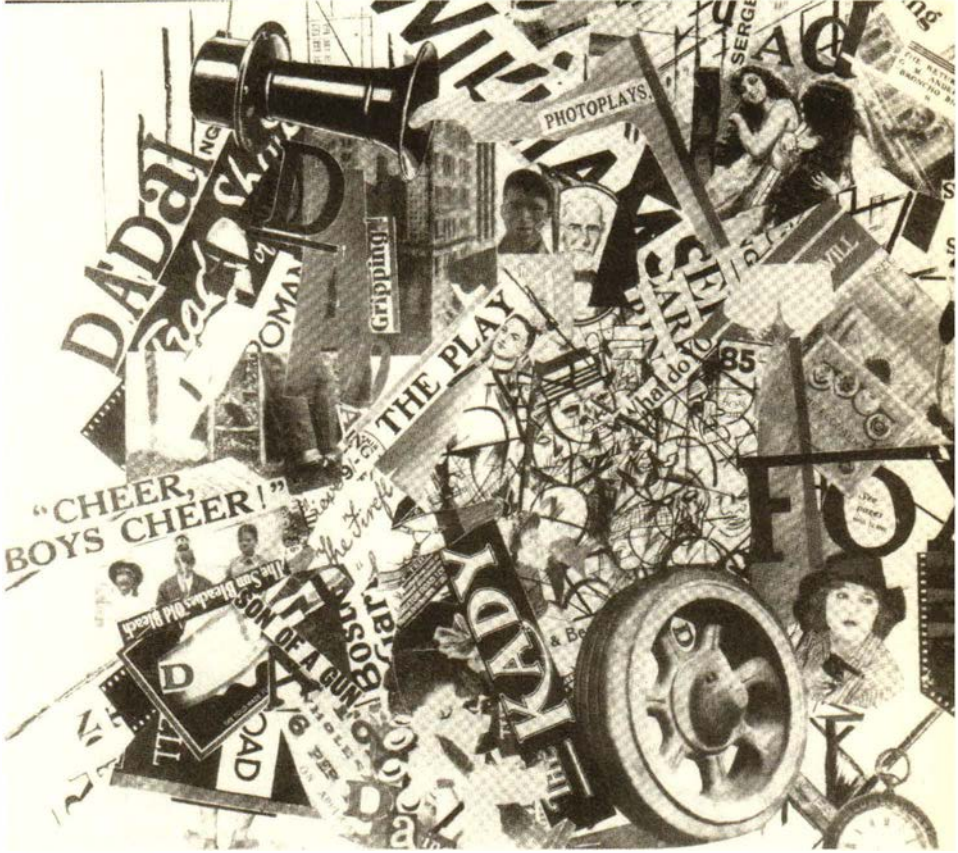
afişleri ve atıklar vs. gibi birçok yardımcı malzeme kes-yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu.

Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann'ın reklâmlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirdikleri ve Dadaist sanat içinde en çok kullanılan bir fotoğraf tekniğidir. Bu sanatçılar terim olarak "çalışmayı biraraya getirme-yapılandırma" anlamında "fotomontaj" sözcüğünde birleşmişlerdir. Amaçları hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri biraraya getirmektir.

1922'lerde Grosz ve Heartfield yapıştırma resim (kolaj) alanında işbirliği yapmaya başladı. Kolâjlarında fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Kamerayla elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında ham-madde olarak kullandı. Yanyana ve üstüste getirilen görüntüler, içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bu yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılacak bir başka fotoğrafa yapıştırılır ve yeni bir fotoğraf görüntüsü elde edilir. Fotomontaj, izleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan konularda güçlü tepkiler yaratmak için de kullanılmaktadır. Örneğin Heartfield, özenle yaptığı fotomontajlarıyla *Nazi Almanya-sı'nda tırmanan terörü kınarken* bu alının da ilk örneklerini vermiştir. *Mutlu Filler* adlı yapıtı bu konuda çarpıcı bir fotomontaj örneğidir.

Dada savaş ve savaş sonrası ortamın yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görünmüş ve sanat tarihinde bir

kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelenerek kısa zamanda unutulmuştur. Sanatçıların çoğu daha sonra öncülüğünü yaptıkları soyut sanatın ve yeni bir akımın, Sürrealizm akımının ortaya çıkışının habercisi ve temsilcileri olmuşlardır.



George Grosz-John Heartfield, *Leben und Treiben in Universal City*, 1919 Berlin.

## Sürrealizm’de Fotoğraf

Sürrealizm, 1920’li yılların başında Fransa’da ortaya çıkan modern bir sanat akımıdır. Dadaizm gibi, sürrealizm de bir felsefi akım olarak ortaya çıkmıştır. Sürrealizm, kapitalist toplumun buhranının karakteristik bir ifadesidir. Felsefi kökleri, sanatı, erotizmin ürünü ve fonksiyonu olarak gören Freud’un *sübjektif idealist teorisi*’nde yatar. Sürrealizme göre sanatın içeriği, cinsel güdüler ile ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzusun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu ileri sürer; mantıksal, ahlaksal ve sosyal her çeşit kalıplaşma ve düzene karşı çıkar.

Geniş anlamıyla sürrealizm terimi, devrimci görüşleri değerlendirerek veya bilinçdışı, genellikle otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlere bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelen her çeşit faaliyetleri, genelde de sanat faaliyetlerini belirtir. Andre Breton, yeni bir dünya kurulması olasılığının tamamen gözardı edildiği gerekçesiyle dadacılıktan uzaklaşmaya başlamış ve 1924 yılında *manifesto du surrealisme* ile akımın manifestosunu yayınlamış, Apollinaire ise akımın başlamasından kısa bir süre sonra ismini koymuştur: *Sürrealizm*.

Sürrealizm’in özelliği, öncelikle olağanüstü bir düşünme makinesi olmasıdır. Bu düşünme makinesi, gerçekliği bile aşacak bir şeyler, hergün gördüğümüz bir şeyin anlamını aşacak güçte bir şeyler yaratma isteğidir. Sürrealistler, özellikle Freud’un yazılarıyla, bilimsel kitaplarla haşır neşir olarak içlerinde çocuk olan veya vahşi olanın baskın çıktığı kuramlarla ilgilendiler ve bu kuramlardan etkilen-

diler, işte bu düşünceye dayanarak da sürrealistler, sanatın hiçbir zaman uyanık aklın bir ürünü olamayacağını ileri sürmüştür. Onlara göre akıl, yalnızca bilimi verebilirdi, sanatı ise akıldı. Bu nedenle sürrealistler, bilinçdışının derinliğindeki şeylerin ortaya çıkabileceği akıl durumlarını aramaya başlamışlardır.

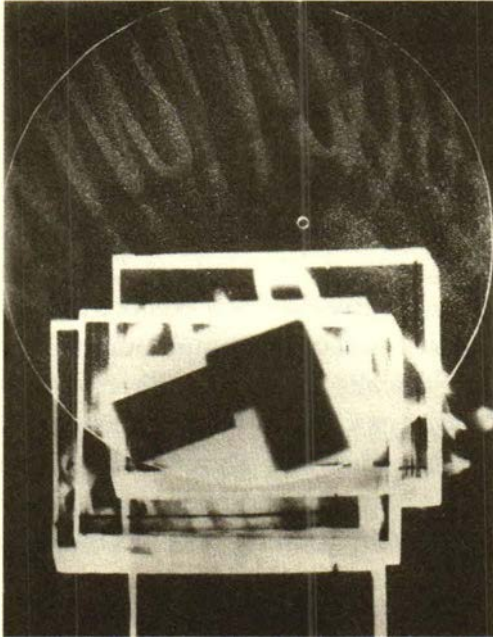
Sürrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Sürrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliği ile değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir *otomatizm* içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar.

Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirilmeye çalışılırlar. Bu ifadelendirme biçimi, fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneğiyle sağlanan, inandırıcılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fanteziler gerçekmiş gibi algılanır. Gerçek ve fanteziyi birleştiren, bu yolla kusursuz gerçekçilik içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler bulunur. Sürrealizmde her şey mümkündür. Sürrealist fotoğraflar, şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkânsız gerçek yapar. Gökyüzünde çatlaklar olabilirken tek başına duran bir pencere camına, olmasa gerektiği yerdeki görüntü yerleştirilebilir. Bu yüzden sürrealist görüntüler, akılcı olmayabildiği gibi itici bile olabilirler.



Sürrealist fotoğrafçılar, slaytları sandviç yapmak, superpozeler, ön/arka projeksiyonlar gibi birçok yeni tekniği kullanarak birden çok görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirebilmektedir. Ayrıca pistole veya diğer boyama teknikleri ile görüntüler renklendirilebilmektedir. Boyama dışında sürrealizme hizmet eden bir başka yaklaşım ise yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp günlük yaşamın içinde sürrealist görüntüler yakalayıp soyutlamaktır. Figürleri veya cansız nesneleri çerçeve içine yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak sürrealizme konu yaratabilir.

Sürrealizm, her şeyin sanat ve sanat objesi, herkesin de sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar da akımın ideolojisine uygun yapıtlar vermişler-



Laszlo Moholy-Nagy ve Lucia Moholy, *Piptogram*, 1924.

dir. Akımın önde gelen fotoğrafçıları Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme özgü, akımın özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmışlardır. Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üstüste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj, solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edvvard Steichen'in başlattıkları *yeni gerçekçilik* akımıyla da alay edencesine soyut fotoğraflar üretmek amacındaydı.

Man Ray, kendi resimlerinin fotoğraflarını çekerken fotoğraf tekniğini kendi kendine öğrenmişti. Kamera kullanmadan gerçekleştirdiği bu fotoğraf çekme yöntemi ve tekniğine de *Rayogram* adını verdi. Bu teknikte obje, duyarlı kağıt üzerine seriliyor ve kağıt üzerinde objenin bir beyaz gölgesi belirene kadar ışığa tutuluyordu. *Rayograf* olarak da bilinen bu teknik, nesnelerin siluet görüntülerinin gerçekleştirilmesidir ve bunlar ilk soyut fotoğraflar sayılmaktadır.

Man Ray, filmi geliştirme sırasında (film developmanında) ışıklandırma ilkelerinden yararlanarak yarı reversal işlemle sert tonlara yakın siyah çizgiler oluşturmuştu. *Sebattier Effect* olarak da bilinen bu yöntem, *solarizasyon*'dur. Solarizasyon, filmin developman işlemi sırasında negatifin çok güçlü bir ışık etkisinde bırakılmasıyla yapılır.

Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ancak asıl çalışması sıra-



dan nesnelerin asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir. Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist fotoğrafçılar olmuşlardır.

## KAYNAKÇA

Adem Genç; *Dada*, İzmir, 1983

Adnan Turanî, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

Andre Breton, *Nadja*, Çev: İsmail Yerguz, Mitos Yay. İstanbul, 1992

Aydemir Gökgöz, *Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık*, AFA Matbaası, İstanbul,

Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, New Art in the 20.th Century, Japan, 1977 1994 Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bak. Yay. Ankara, 1993

Kaya Özsezgin, *Plastik Sanatlarda Dada Akımı*, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, sayı 161 Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Beral Madra vd., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984

M. Rosenthal-P. Yudin, *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, Çev: Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1975

Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991

Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani*, YKY Yayınları, İstanbul 1992

Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

Özdemir İnce, *Dada Akımının Amacı ve Serüveni*, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, sayı 161 Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi, *Fotoğraf Akımları*, İstanbul, Ekim 1991

Rene Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990





*AEG Çalışanları 1906, Almanya*

**MERTER ORAL**, 1955 İzmit doğumlu. Orta öğrenimini Kurtuluş Ortaokulu, Robert ve Yükseliş Liselerinde tamamladı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Ekonomi Bölümü mezunu (1981). Yüksek Lisansını Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği" adlı teziyle tamamladı (1996). Doktora çalışmasını yine aynı Enstitüde "Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları" adlı çalışma ile tamamladı (2000). 1992 yılından bu yana Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi ve diğer fakülte ve yüksek okullarda "temel fotoğrafçılık", "reklam fotoğrafçılığı", "fotoğraf tarihi", "belgesel fotoğrafçılık", "fotoğraf proje uygulama" dersleri verdi.

Fotoğrafçılığa 1975 yılında Ankara Çankaya Halkevinde katıldığı bir kursla başladı. Çankaya Halkevi ve Halkevleri Genel Merkezi'nde fotoğraf dersleri verdi. 1977 yılında Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD), 1995 yılında ise Eskişehir Fotoğraf Derneği (EFSAD) kurucu üyeleri arasında yer aldı. Bu derneklerde kurs hocalığı, atölye çalışmaları yürüttü, Fotoğraf dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yaptı, bu dergide çok sayıda makalesi yayımlandı. Devlet Fotoğraf Yarışması dahil olmak üzere çok sayıda fotoğraf yarışmasında jüri üyesi olarak yer aldı. Çeşitli Üniversitelerden İletişim ve Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin katıldığı "Anadolu Genç Fotoğrafçılar Buluşması" adlı etkinliğin ilkinin 1996, ikincisini 1997 yılında düzenledi. Eskişehir Valiliğince yayımlanan Eskişehir kitabının fotoğraflanmasında yer aldı. Öğrencileri ile birlikte 2000 yılı Haziran ayında Hasankeyf belgeselini gerçekleştirdi; yanı sıra bir video belgeselinin de yapım sorumluluğunu üstlendi. 1998 ve 1999 yıllarında Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından gerçekleştirilen "Rize Köprüleri" adlı sanat tarihi projesini fotoğrafladı. Fotoğraf Vakfında "Belgesel Fotoğraf" konulu iki ay süren bir atölye çalışması gerçekleştirdi (2003) ve bu konuda bir seminer verdi. (2004) "Yirmi Sekiz Portre" isimli sergisini Aralık 2004'te, İstanbul'da Fotoğraf Vakfında, "Zeytinlik 2004" isimli sergisini de Eskişehir İON Sanat Galerisinde açtı. Son olarak Fikret Otyam üzerine bir belgesel film çalışması yapıyordu.

# FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL DEĞİŞME

*Merter Oral*

Howard S. Becker, *Fotoğraf ve Sosyoloji* adlı makalesinde, sosyolojinin doğuşunun; August Comte'un bu disipline adını veren eserinin yayın tarihiyle Louis Jacques Mandé Daguerre'in metal bir plaka üzerine 'bir imgenin saptanması' yöntemini dünyaya duyurduğu 1839 yılını, fotoğraf ve sosyolojinin doğum gününün yaklaşık olarak aynı tarihlere denk düştüğünü belirtir.

Becker'a göre, daha başlangıcından itibaren, hem sosyoloji hem de fotoğraf, çeşitli projeler üzerine çalışmışlardır; bunlar arasında toplumun incelenmesi de yer alıyordu. Bu çalışma sosyolojinin en temel kavramlarından biri olan toplumsal değişme ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya yönelik bir deneme niteliğindedir. Çalışma-

da sözü edilen toplumsal değişme, çoğu zaman algılandığı gibi “toplumun yapısındaki temel ve geniş” anlamdaki değişimler olmanın yanı sıra; grup ve kişileri etkileyen, genellikle olumlu nitelikteki gelişimleri konu alan ve kimi zaman kısa süre içinde somut gelişimlere yol açmasa da kamuoyu üzerinde etkileşim amaçlayan, *bilinç arttırıcı bir modernleşme olgusu* olarak ele alınmaktadır.

## **Belgesel – Toplumsal Belgesel Fotoğraf**

‘Belgesel Fotoğraf’ ve ‘Toplumsal Belgesel Fotoğraf’ anlayışları, bazı durumlarda birbirlerini karşılayacak anlamda kullanılır. Bu iki anlayış çerçevesinde çekilmiş fotoğrafların sınıflandırılmasında kimi zorluklar olmasına karşın, her iki kavramın doğru tespiti ile tanımlanıp niteliklerinin belirlenmesinde öncelik vardır. Bu açıdan bakıldığında toplumsal değişmeyi etkileyen fotoğrafik ajan, *belgesel fotoğraf* değil, *toplumsal belgesel fotoğraf*tır.

## **Belgesel Fotoğraf**

Belgesel fotoğrafçılık en genel anlamda nesnel gerçekliğin *manipüle* edilmeden saptanmasını içeren bir fotoğraf pratiğidir. Belgesel fotoğrafçılık en saf haliyle fotoğraf tarihi kadar eskidir. Joseph Nicephore Niepce’in 1826 tarihli ve günümüzde Texas Üniversitesi arşivlerinde bulunan ve dünyada bilinen ilk fotoğraf örneği olan fotoğrafı -sekiz saatlik pozlama süresi ve buna bağlı olarak güneşin hareketi nedeniyle ışık ve gölge anlamında gerçekçi olma-

yan niteliği nedeniyle- belgesel olarak niteleyemeyiz. Ancak Niepce'nin ortağı Daguerre'in 1830'lu yılların sonlarına doğru çektiği ve artık pozlama sürelerinin saniyeler düzeyine düştüğü fotoğrafları nesnel gerçekliği manipüle etme kaygısı olmadan çekildiği için belgesel fotoğrafın ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Günümüzde belgesel fotoğrafı nitelemeye yönelik yaklaşımlar, bu tarzın iki temel özelliğini ön plana çıkarmaktadırlar. Bunlar:

1. Belgesel fotoğrafçılığın konularını nesnel gerçeklikten alması
2. Temel amacı "yaşamı estetize etmek olmayan" bir yorum kaygısı taşıması ve bir mesaj içermesidir.

Belgesel fotoğrafçılığın konularını nesnel gerçeklikten alması, belgesel fotoğrafların gerçekliğin bire bir aktarımı olduğu sonucuna yol açmamalıdır. Fotoğraf sonuçta optik bir yanılsamadır, gerçekliğin yeniden sunumudur. Bunun yanı sıra günümüzde sayısal teknolojilerin ulaştığı ileri düzeyde fotoğrafın gerçeklikle bir ilişkisinin kalmadığı sıkça dillenen bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimi eleştirmenlere göre ilk film tarayıcı cihazların ortaya çıkışıyla birlikte fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi de ciddi olarak sorgulanmaya başlanmıştır. Ancak sayısal teknolojiler aslında fotoğrafın tarihi kadar eski olan birtakım teknikleri çok daha kolay ve hızlı gerçekleştirebilme olanakları sunmaktadır. Belgesel fotoğrafçılığın temel amacının yaşamı estetize etmek olmayan bir yorum kaygısı taşıması ve bir mesaj içermesi gerçeği, bu fotoğraf türünün çoğu zaman sanıldığının aksine herhangi bir estetik değer taşımadığı anlamı-



na gelmez. Bu anlamda belgesel film kuramının babası sayılan John Grierson'un, *Gerçekçiliğin sorunu, onun gerçeklik üzerine olması ve sonsuza değin 'güzel olan' değil, 'doğru' olan üzerine eğilmesidir*, sözlerine katılmak olası değildir. Belgesel fotoğrafçılık için bir yanda doğruluk (gerçekçilik), öte yanda güzellik (estetik) şeklinde bir ikilemin var olmadığı kanısındayız. Artık günümüzde adına *sanat fotoğrafı* denilen kavramla, belgesel fotoğrafın iyi örnekleri arasında estetik anlamda bir fark olmadığı, belgesel fotoğraf geleneğinde çalışan çok sayıda fotoğrafçının eserleriyle kanıtlanmaktadır. Belgesel fotoğrafçılığın günümüzdeki en iyi örneklerinden bazıları fotoğraf estetiğinin de başyapıtları arasında sayılmaktadır. Hatta Sebastiao Salgado'nun fotoğraflarındaki estetik kalitenin, amaçladığı insancıl özelliklerin önüne geçmesi nedeniyle eleştirilmektedir.



Sebastiao Salgado, *Ethiopia*, 1984.

## Toplumsal Belgesel Fotoğraf

Toplumsal belgesel fotoğrafın temel amacı toplumsal değişimdir ve doğal olarak temel konusu toplumsal olana-  
naklara ulaşma imkânları düşük olan, daha az ayrıcalıklı  
katmanlardır. Belgesel fotoğraf yaklaşımının temel amacı  
konu edindiği olaylara tanıklık etmek iken, toplumsal bel-  
gesel fotoğraf yaklaşımı salt tanıklık etmekle yetinmez,  
toplumsal değişmeyi hedef alır. 180 yıldan biraz daha  
uzun olan ‘fotoğrafın kısa tarihi’ne göz atıldığında, mev-  
cut toplumsal koşulların daha iyileriyle değiştirilmesi  
doğrultusunda insanları etkilemeyi amaçlayan ve bu yol-  
da etkili sonuçlara ulaşan birçok örnekle karşılaşırız. Top-  
lumsal belgesel fotoğraf anlayışı hümanist amaçlara hiz-  
met etmeyi amaçlayan modernist bir pratiktir ve bu an-  
lamda onun gelişimi de çağının temel ekonomik ve top-  
lumsal değişimlerine koşut olmuştur. Bu anlayışın ilk ör-  
nek fotoğrafçıları olarak nitelenen Jacob Riis ve Lewis W.  
Hine, dönemlerinin reformist çevreleri ile yakın ilişki için-  
delerdi. Toplumsal belgesel fotoğrafçıları Susan Sontag’ın  
*eli fotoğraf makineli saraylılar* tanımından daha ziyade, fo-  
toğraf makineli sosyologlar olarak nitelenmek daha gerçek-  
çi olabilir. Sosyologlar gibi onlar da tüm insanları etkile-  
yen çağdaş toplumsal sorunlara eğilmektedirler.

Toplumsal bilinçle üretilen tüm fotoğraflar toplumsal  
belgesel kategorisinde değerlendirilemez. Bir fotoğrafın  
bu kategoride nitelendirilebilmesi için öncelikle belgesel  
fotoğrafın taşıdığı niteliklere sahip olması gerekir. Bu an-  
lamda toplumsal bilinci etkileme amaçlı ve / veya top-

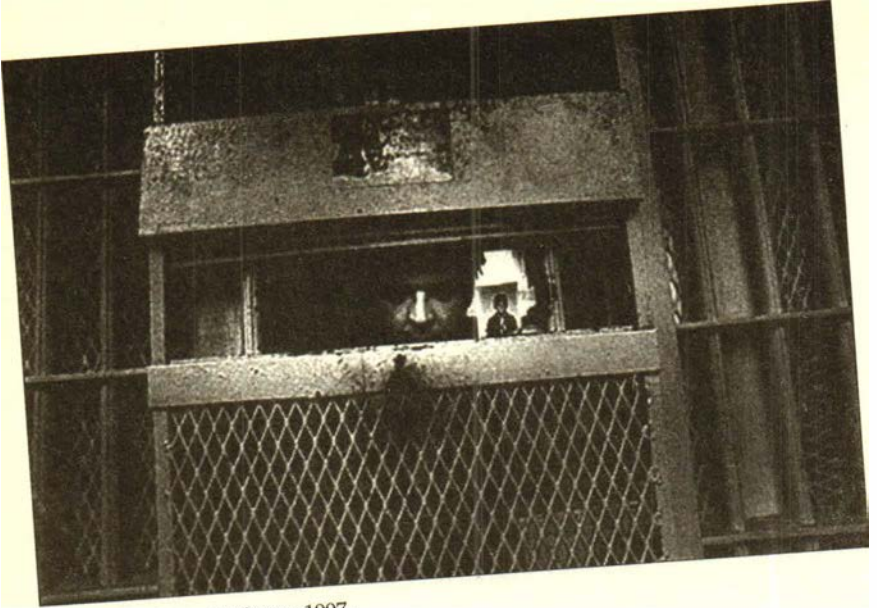
lumsal sorunları giderme amacı taşıyan fotoğraflar, ne denli güçlü siyasal mesajlar taşırsalar da toplumsal belgesel fotoğraflar değildir. Örneğin geçtiğimiz yüzyılda John Heartfield'in manipüle edilmiş çok güçlü politik mesajlar taşıyan fotoğrafları toplumsal belgeselci değildirler. Bir fotoğrafın toplumsal belgesel fotoğraf olarak nitelenebilmesi için sahip olması gereken karakteristik özellikler aşağıda ele alınmaktadır.

#### *a. Niyet ve Amaç*

Niyet ve amaç, toplumsal belgesel fotoğrafın olmazsa olmaz koşullarıdır. Aynı konu iki farklı fotoğrafçı tarafından çekilebilir; biri mevcut toplumsal koşulları düzeltmek, toplumda bu sorunlar konusunda bilinç oluşturmak isteyebilir, diğer fotoğrafçı için salt fotoğraf çekme sürecinin verdiği haz ve belgeleme yeterli olabilir. İlk durumdaki fotoğraflar toplumsal belgeleme olarak nitelendirilirken, ikinci durumdaki fotoğraflar belgesel fotoğraf kategorisine girer. Bir örnek vermek gerekirse, 1960'larda Venedik sokak satıcılarını ve dilencileri belgeleyen, ancak bunları turistlere satılacak hatıra eşyaları olarak çeken İtalyan fotoğrafçı Carlo Ponti'nin fotoğrafları toplumsal belgesel fotoğraf olarak değerlendirilmez. Çünkü Ponti, sokak satıcıları ve dilencilerin belgelenmesini, bu sorunu toplumsal bir sorun olarak, düzeltilmesi gereken bir sorun olarak gördüğü için yapmamıştır.

## ***b. Kitleseel Sunum***

Toplumsal belgesel fotoğrafçılık kişisel kullanıma yönelik değıldir. Yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgesel olarak nitelenemez. Burada yayın sözcüğü çok genel bir anlamda kullanılmaktadır. Kitaplar, posterler, gazete ve dergiler, broşürler, sergiler ve hatta saydam gösterileri, kartpostal ve web siteleri gibi mesajın geniş kitlelere taşınmasına olanak taşıyan tüm etkin araçlar yayın kapsamında değerlendirilmektedir. Ne yazık ki günümüz medya araçları toplumsal sorunlara el atan fotoğrafların kitlelere ulaşmasında bir araç olmaktan ziyade bir engel işlevi görmektedir. Toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı doğrultusunda çalışan ve kırsal göçten, Texas hapishanelerinde ölüm mahkûmlarına değin farklı konuları ele alan ABD’li fotoğrafçı Ken Light, mevcut yayınların daha ziyade eğlence dünyası ve tanınmış şahsiyetlerin fotoğraflarına yer verdiklerini belirterek, bu durum nedeniyle kişisel dışavurumun medya devleri tarafından bastırıldığını savunmaktadır. Mevcut medya devlerinin klasik anlamdaki toplumsal belgesel fotoğraf çalışmalarına giderek daha az yer vermelerinin iki temel sonuca yol açtığını belirtebiliriz. Bunlar internetin bu tür çalışmaların kitlelere ulaşmasında giderek artan kullanım yoğunluğu, diğeri de çeşitli kurumların yukarıda değinilen yayınların eksikliğini gidermeye yönelik çalışmalardır.



Ken Light, Texas death row, 1997.

### c. Kurumsal Yapı

Ken Light toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı için kurumların önemini şöyle vurgular: *Zaman içinde anladım ki, fotoğrafçıların sesleri cılızdır. Değişimi zorlayabilmek için kişinin daha büyük bir dünyanın parçası olması gerekir. Hine'a baktığımız zaman çalışmalarının 1900'lerin başında Ulusal Çocuk Emegi Koalisyonu'nun (National Child Labor Coalition) katkılarıyla etkili olduğunu görürüz. Çocuk yaştaki emekçilerin sorunlarını ortadan kaldırma çabalarını tek başına gerçekleştirmedi, o sürecin bir parçasıydı. Fotoğraf tarihine bakıldığında fotoğrafçıların çalışmalarını destekleyen kurumların ço-*

gunlukla reformist örgütler olduğu görölmektedir. Geçtiğimiz yüzyıldaki en etkin resmi fotoğraflama etkinliklerinden biri olarak nitelenen ve bünyesinde çok sayıda yetenekli fotoğrafçının yer aldığı FSA (Farm Security Administration / Çiftlik Güvenlik İdaresi) deneyimi o dönemde yenilikçi politikalar uygulayan yönetimin bir tür propaganda kolu olarak işlev görmüştür. Günümüzde etkinlikleri giderek artan sivil toplum kuruluşlarının da, toplumsal belgesel fotoğraf çalışmalarını desteklenmesi, özendirilmesiyle değişim için önemli bir işlev katacağı gerçektir.



Lewis W. Hine, *Child in Carolina Cotton Mill*, 1908.

#### **d. Yayın Ortamı**

Sergilenme ve yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgesel olarak nitelenemez. Bu durum toplumsal belgesel fotoğraf anlayışının doğası gereğidir. Toplumsal reform hareketleriyle, toplumsal belgesel fotoğrafın belli bir coğrafyada etkileşimi konusunda *Symbols of ideal Life* adlı kitabıyla çok başarılı bir çalışmaya imza atan Maren Stange, toplumsal belgesel fotoğrafın etkinliğinde yayınlandığı ortamın da önemine dikkat çeker. Yazara göre fotoğrafın yanı sıra fotoğraf altyazısı, fotoğraflara eşlik eden metin, fotoğrafı sunan kurum da fotoğrafın başarısına katkıda bulunur. Hatta yazara göre fotoğrafçının kendisi veya konusu böyle bir amaç gütmese ve o ideolojiyi paylaşmasa bile, fotoğrafın, altyazı, metin ve onu sunan kurumla oluşan ilişkisi onun anlamını güçlendirir.

### **Toplumsal Belgesel Fotoğraflarla Toplumsal Değişim'in Aktörleri Jacob Riis ve Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor**

Jacop A. Riis (1849–1914) Danimarka'da doğdu. 1870 yılında Amerika Birleşik Devletlerine göç etti. 1877 yılında *New York Tribune* gazetesinde polis muhabiri olarak çalışmaya başlayınca kadar düzenli bir işi olmadı, polis barınma yurtlarında geceledi, açlığı sık sık tatmak zorunda kaldı.

Pek çok göçmen gibi gündelikçi işlerde, madenlerde çalıştı. Riis'in ABD'ye göç ettiği 1870'li yıllar ABD'de depresyon ve yoğun işsizlik dönemidir. Özellikle göçmen sa-



Jacop Riss, *Police Station Lodgers*, 1898.

nayi işçileri arasında işsizlik büyük oranlardadır. Tüm bu oluşumlar, emek ile sermaye arasındaki gerilimi arttırmış, sonuçta 1877 yılında demiryolları grevine yol açmıştır. Ri- is polis muhabiri olarak New York barınakları ve birtakım reform yanlısı kuruluşlarla tanıştı. *New York Tribüne*''deki yazılarında sürekli olarak New York barınakları ve polis barınma evlerindeki kötü koşullara dikkat çekti. Buralara yaptığı ziyaretler sırasında sürekli olarak gördüklerini



başkalarına gösterebilmenin yollarını aradığını belirterek, çizimin bunu yapabileceğini, ancak yeterince etkili olmayacağını yazmıştır. 1887 yılında bir gazetede okuduğu haberde artık bu işi nasıl yapabileceğini anlamıştı: Bir Alman araştırmacı flaş kullanarak nasıl fotoğraf çekileceğini keşfetmişti. *Beaumont Newhall* de muhabirliğinin ilk yıllarında Riis'in salt yazının yeterli olmadığını anlayıp fotoğrafa yöneldiğini belirtir.



Jacop Riis, *Bandit's Roost*, New York.

Riis çektiği fotoğrafları yayınlanmak üzere dergilere gönderdi, ancak dergi editörleri çalışmalarına pek ilgi göstermediler. Bunun üzerine Riis New York kiliselerinde saydam gösterileri yapıp, konferanslar vermeye başladı. Bu konuşmalar öylesine etkili oldu ki, bir dergi editörü Riis'ten konuya ilişkin bir makale yazmasını istedi. Bu makale onun en önemli kitabına giden yolu açacaktı. 1890 yılında yayınladığı kitabı *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor* (How the Other Half Lives) ve 1892 yılında yayınladığı *Yoksulların Çocukları* (The Children of the Poor), New Yorkluları bilinçlendirip o dönemde New York valisi olan Theodore Roosevelt'in birtakım reform önlemleri almasına yol açtı. Bunlar arasında Mulberry Bend denilen mahalledeki barınakların yıkılması da vardı. Günümüzde burada Jacob A. Riis Neighbourhood Settlement denilen mahalle yükselmektedir.

*Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor* o denli başarılı oldu ki beş yılda on bir baskı yaptı. Tramvay fotoğraf baskılarının yer aldığı ilk kitap olması nedeniyle bir kilometre taşıydı. Vicki Goldberg, bu kitaba ilişkin olarak, fotoğraf baskılarının kötü kalitesine karşın diğer baskı türlerinden çok daha fazla bir gerçeklik duygusu taşıdığını belirtir ve Riis'in fotoğraflarının izleyenlerce yürek parçalayıcı bulunduğunu, çünkü fakirlerin fotoğraflarının hiç bu kadar yakından ve ürkütücü detaylarıyla görülmediğini kaydeder. 1880'ler ile 1890'larda İtalya ve Doğu Avrupa'dan ABD'ye göç edip, New York barınaklarında yaşayan insanlara ilişkin Riis'in çalışmaları dışında başka hiçbir fotoğrafik kayıt yoktur. Gisela Freund'a göre Riis'in çalışmalarıyla; *Tarih-*

*te ilk kez bir fotoğrafçı, fotoğrafı, yoksulların yaşam koşullarının iyileştirilmesi savaşımında bir silah olarak başarıyla kullandı.*

## **Lewis W. Hine ve Çocuk İşçiler**

Lewis Wickes Hine (1874–1949) Wisconsin’de doğdu. Daha henüz çocuk yaşlarında iken, sonralar fotoğrafının ana konularından biri olacak olan bir fabrikada uzun saatler çalışıp koşulları birinci elden öğrendi. Chicago ve New York üniversitelerinde sosyoloji okudu. 1901 yılında New York’ta Ethical Culture School’da öğretmenliğe başladı. İki yıl sonra ilk fotoğraf makinesi ve flaşını edindi. Fotoğrafçılığı kendi kendine öğrendi. İlk çektiği fotoğraflar okullundaki ders programını desteklemeye yönelikti. 1904 yılında aynı okulda öğretmenlik yapan Frank Manny’nin özendirmesi ile Ellis Adasındaki göçmenleri çekmeye başladı. Ellis Adası o yıllarda ABD’ye gelen milyonlarca Avrupalı göçmenin giriş limanıydı. Hine, Ellis Adası’ndaki göçmenleri, onların kalabalık barınaklarda çok zor yaşam ve çalışma koşullarını belgeleyerek bir tür toplumsal iddianame olan fotoğraflarını kamuoyunun bilgisine sundu. Ellis Adası gazetecilik ve görsel sunum için yeni bir konu değildi aslında. Yeni olan Hine’in yaklaşım ve motivasyonuydu. Hine bu konuya ilgi duymasına neden olan etmenler olarak *haber değeri* ve *insancıl merak*’tan söz eder

1908 yılında bu kez kadrolu fotoğrafçı olarak *Charities and Commons* dergisinde çalışmaya başladı. Fotoğraf eleştirmeni ve kuramcısı Allan Sekula, adı sonradan Survey olarak değiştirilecek olan *Charities and Commons*’m liberal-

reformist bir sosyal-çalışma dergisi olduğunu belirtir. A.Sekula, derginin, sermayenin filantropik (yardımsever) unsurlarıyla, yeni ortaya çıkmaya başlayan reformist bürokrasinin sözcüsü olduğunu ifade eder. Yazarlar arasında iş müfettişleri, din adamları, hukukçular, hayır kurumları üyeleri, sağlık görevlileri ve birkaç sağ kanat sosyalist yer alır. Dergi, politik olarak açıkça sosyalist partinin sağında yer almakla birlikte, reform konularında bazen “sosyalist” bir söz dalaşı izlemekteydi.

Pittsburgh çalışmasından üç yıl sonra, Hine, Ulusal Çocuk Emegi Komitesi’ne (UÇEK) fotoğrafçı olarak atandı. UÇEK’te çalıştığı dönem toplumsal belgesel fotoğraf tavrı açısından Hine’in en verimli dönemi olmuştur. Bu dönemdeki çalışmalarının amacı ABD’deki çocuk işçilerin mevcut durumunun araştırılmasıydı. Hine’in, çocuk işçileri belgelediği fotoğrafları belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir çocuk-emeği kanununun çıkarılmasında etkili oldu. Hine’ı *fotoğraf makinesini toplumsal çalışma saflarını zekice, sempatik ve etkince netleyen ilk kişi* olarak niteleyen UÇEK başkanı Owen Lovejoy, Hine’a yazdığı bir mektupta şunu belirtir: *Çocuk işçilerin istihdamına ilişkin gerçeklere kamuoyunun dikkatinin çekilmesinde, sizin, benim yönetimimde UÇEK için yaptıklarınız, kanaatimce tüm diğer yapılanlardan daha etkili olmuştur.*

## **Dorothea Lange ve Göçmen Anne**

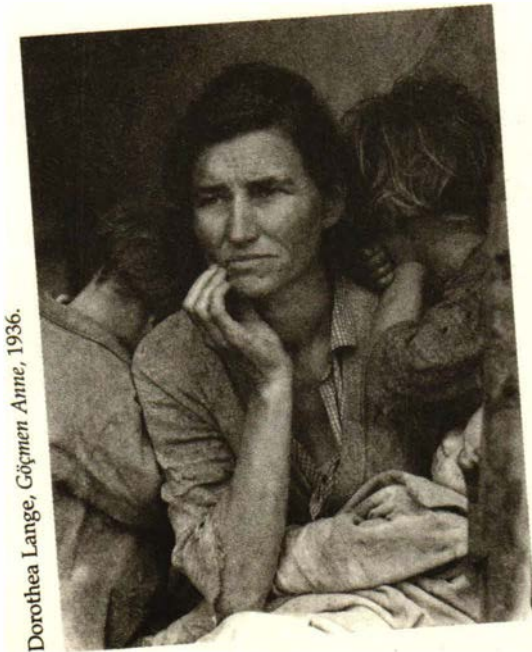
ABD’de 1930’lu yılların ortalarında kurulan ve temel amacı, buhranın tarımsal topraklar ve işgücü üzerine etki-

lerini belgeleyerek, merkezi otoritenin New Deal politikalarını güçlendirmeyi amaçlayan Çiftçi Güvenliği İdaresi (FSA/Farm Security Administration) projesi süresince çekilen fotoğraflardan en tanınmış, Dorothea Lange'in 1936 yılında California, Nipomo'da çektiği "Göçmen Anne" adlı fotoğrafıdır. Bu fotoğraf söz konusu dönemde yaşanan acıların, sıkıntıların bir sembolü, ikonu olmuştur. Lange'in aynı mekânda çektiği birkaç fotoğrafından en yakın planlısı olan fotoğrafta, kucağında yüzünün tamamı görünmeyen uyuyan çocuğuyla, yıpranmış kıyafetleri içinde bir kadın ve her iki yanında ayakta duran yüzleri görünmeyecek bir biçimde annelerinin omzuna yaslanmış duran iki çocuk görülür. Fotoğraf aslında hiçbir yoruma gereksinim duymayacak denli güçlü bir mesaja sahiptir; çünkü evrensel bir mesajdır. Walter Benjamin'in ifadesiyle fotoğrafın halen "kült" değerini koruduğu bu portre fotoğrafına ilişkin olarak Lange şunları söyler:

*"İnsan yüzü evrensel bir dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılırdır. Gerçekten evrensel iletişime sahip tek dilin bu olduğuna inanıyorum. Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları hepsi insan anatomisinin bu bölümünde yani yüzde toplanmıştır."* (Açık Kapı, 1992). Söz konusu fotoğraf 1936 yılının ilkbaharında, Lange'in göçmen işçi kamplarına yaptığı ve bir ay süren bir geziden dönerken çekilmiştir. Otuz iki yaşında olan kadın, Lange'e, donmuş bezelye tarlasından topladığı bezelyeler ve çocuklarının avladığı kuşlarla beslendiklerini söyler. Çalışacak iş yoktur; başka bir yere de gidemezler, çünkü yiyecek satın almak için arabanın lastikleri satılmıştır. Do-

rothea Lange, fotoğrafları *San Francisco News* gazetesinde tanıdığı bir editöre götürür ve onlara bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduklarını söyler.

Editör, United Press (UP) ajansına haber verir ve UP'nin yardım kuruluşlarıyla temasa geçmesi üzerine kampa gıda yardımı yapılır. FSA'nın fotoğraf çalışmaları sırasında kamuoyunda kısa sürede bu denli etkili olan fotoğraflar azdır. "Göçmen Anne" fotoğrafı kısa sürede klasik bir fotoğraf haline geldi. Çok sayıda yayın organında yayınlandı. Bu arada fotoğraf, birkaç yayında kendi bağlamından kopartılıp sahip olduğu ikonik değerlerin başka amaçlara hizmeti yönünde kullanıldı. Fotoğrafın çekildiği tarihten hemen bir yıl sonra, İspanyol İç Savaşı'nın dehşetini anlatmak üzere "İspanyol Anne" adıyla litografi olarak kullanıldı. 1964 yılında Güney Amerika'da bir dergi,



Dorothea Lange, Göçmen Anne, 1936.

ezilen halkların bir amblemi olarak fotoğrafın biraz değiştirilmiş illüstrasyonunu kapağında kullandı. 1973 yılında ise siyahî Amerikalıların Black Panthers örgütü, fotoğrafı, bu kez anne ve çocuklar siyahî olarak, gazetelerinin arka kapağında yayınladılar.

1983 yılının 24 Ağustos tarihli *New York Times* gazetesinde, Lange'in fotoğrafına konu olan Florence Thompson'la ilgili bir haber yayınlandı. Lange'in çektiği fotoğraf la birlikte Thompson'un yeni bir fotoğrafının da kullanıldığı haberde, çocukları çok hasta olan kadına yardım istekleri dile getiriliyordu. İlk haberin yayınlanmasından bir ay sonra kadın öldüğünde, açılan fonda 15,000 dolar toplanmıştı. 1936 yılında yardım kuruluşlarını harekete geçiren fotoğraf, neredeyse yarım yüzyıl sonra yine aynı amaca hizmet ediyordu.

## **W. Eugene Smith ve Ebe Hemşire**

Geçtiğimiz yüzyılın en büyük foto-röportajcılarından biri olarak kabul edilen W. Eugene Smith'in, *Ebe Hemşire* (Nurse Midwife) adlı çalışması Maude Callen adlı Afro Amerikalı bir hemşireyi konu alır ve onun özellikle düşük gelirli insanların sağlık sorunlarını çözmedeki özverili çalışmalarını aktarır. *Life* dergisinin 3 Aralık 1951 tarihli sayısında yayınlandığında büyük bir ilgiyle karşılanan bu foto-röportaj, toplumu harekete geçirir ve bayan Callen'in amaçladığı kliniğin gerçekleştirilebilmesi için 27 bin dolarlık bir fonun oluşmasını sağlar. Bu fon sayesinde klinik 1953 yılında açılır. Söz konusu foto-röportajın bir başka

önemi de ulusal bir dergide ilk kez bir Afro Amerikalı kadının fotoğraflarının yayınlanmasıydı. Eugene Smith bu röportajının, olanaksız denilecek koşullarda çalışan olağanüstü bir kadını göstererek, ırkçılığa karşı çok güçlü bir katkı yapmasını istemiştir. Kliniğin açılması *Life* dergisinde başka bir foto-röportajın konusu olur; röportaj 6 Nisan 1953 tarihli dergide Smith'in çektiği 6 fotoğrafla yayınlanır: "Maude gets Her Clinic (Maude kliniğine kavuştu)." Maude Callen bu klinikte 1971 yılına değin aktif olarak çalıştı. ABD'de The Medical University of South Carolina'a bağlı The College of Nursing (Hemşire Koleji) öğrencilerine "Maude Callen Memorial Scholarship" adı altında bir burs vermeyi sürdürmektedir.

## **James Nachtvvey ve Romanyalı Kimsesiz Çocuklar**

Günümüzün en tanınmış savaş fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilen James Nachtvvey, salt savaşı fotoğraflamakla yetinmez, dünyanın çeşitli coğrafyalarındaki barbarlıkları, kötülükleri, düzeltilmesi gerekenleri kamerasıyla saptar. Nachtvvey, kendisi ve diğer fotoğrafçıların neden kendilerini tehlikeye attıkları sorusunu şöyle yanıtlar: *Bu fotoğrafçılığın en etkili biçimde kullanılmasıdır... Kamuoyunun farkında olması gereken kritik konular vardır; fotoğraflar değişim için bir dürtü uyandırır. Bir fotoğrafçı olarak amacım değişimi etkilemektir.* Nachtvvey'e göre fotoğraflar Vietnam Savaşı'na ilişkin olarak kamuoyu oluşturulmasında etkin bir rol oynamıştır. Ona göre fotoğraflar o denli etkileyiciydi ki



ABD'nin Vietnam'dan çıkması için gerekli baskının yaratılmasına yardımcı oldular. Nachtwey'in fotoğrafları sayesinde 1984 yılında Etiyopya'da, 1992 yılında ise Sudan'daki açlık konusunda uluslararası yardım motive edilmiş, pek çok insanın yaşamı kurtarılmıştır. Nachtwey'in dünya kamuoyunun bilinçlendirilmesi doğrultusunda yaptığı en etkin çalışmalarından biri de Romanya'da yetimhanelerde yaşayan kimsesiz çocuklara ilişkin olanıdır. Nikolay Çavuşesku rejimi altındaki Romanya'da aileler 4-5 çocuk sahibi olmaya özendiriliyor ve doğum kontrolüne kesinlikle izin verilmiyordu. Bu durum kimilerine göre Çavuşesku'nun saf Romanyalı ırkının nüfusunu arttırmayı amaçlamasından kaynaklanıyordu. Ancak Romanya'nın içinde bulunduğu ekonomik koşullarda ailelerin 4-5 çocuğu birden geçindirmesi mümkün olmadığından çocuklardan birinin devlet tarafından işletilen yetimhanelere verilmesi sıkça rastlanan bir pratikti. Devlet yetimhanelerindeki yaşam koşullarının Nazi toplama kamplarındaki koşullara benzediği ve buralarda bulunan çocukların son derece sağlıklı ve kötü koşullarda yaşadıkları belirtilmektedir.

Çavuşesku rejiminin 1989 yılında devrilmesinin ardından 1990 yılında Romanya'ya giden Nachtwey devlet yetimhaneleri sorununu öğrenir ve Bükreş'teki Medicines du Monde adlı sivil toplum örgütünün de katkılarıyla insanlık dışı koşulların hüküm sürdüğü yetimhaneleri birkaç hafta boyunca gezerek fotoğraflar. New York'a döndüğünde fotoğraflarını birkaç editöre gösterir, ancak editörler başta Nachtwey'e inanmak istemezler; daha sonra durumun gerçek olduğu anlaşılır ve Nachtwey bu kez gö-

revli olarak Romanya'ya foto-röportajını tamamlamak üzere geri döner. Nachtwey'in *Romanyalı Kimsesiz Çocuklar* çalışması *New York Times Magazine*'de 12 sayfalık bir röportaj olarak yayınlanır ve uluslararası yardım kuruluşlarının devreye girmesine yol açar. Günümüzde yaklaşık 20 bin Romanyalı evsiz çocuk bulunduğu, bunların 5 bin kadınının Budapeşte'de yaşadığı belirtilmektedir. Ancak Nachtwey'in fotoğrafları sayesinde artık çok sayıda sivil toplum kuruluşu Romanyalı sokak çocuklarının sorunlarının giderilebilmesine katkıda bulunmak için çaba harcamaktadır.

## William Albert Allard ve Perulu Çoban Çocuk

*National Geographic* dergisi fotoğrafçısı William Albert Allard Peru'da fotoğraf çekerken bir çoban çocuğa rastlar. Eduardo adlı çocuk ailesinin tek geçim kaynağı olan koyun sürüsünü otlatırken, sürünün yarısı bir kamyonun çarpması sonucu ölür. Bu durumdan kendisini sorumlu tutan ağlayan çocuğun fotoğraflarını çeker Allard. Fotoğrafların *National Geographic* 'de yayınlanması üzerine ülkenin her yanından insanlar, okul çocukları, hatta ABD dışından insanlar da yardım kampanyasına katılır, 7-8 bin dolar civarında bir para toplanır. Uluslararası ÇARE<sup>1</sup> örgütü de devreye girer ve çocuğu bularak ölen koyunların yerine ailesine yenilerini sağlar. Paranın kalan bölümü de Peru Okul Çocukları Vakfı'na bağışlanır. Allard bu gelişmeler üzerine şöyle der: *Bu durumda sadece alıp, geriye bir şey vermediğim için artık kendimi suçlu hissetmiyordum.*

## Sonuç

Susan Sontag'a göre, *fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olay, o olayın fotoğraflarının hiç görülmemesi durumundan daha gerçek hale gelir*. Sayısal teknolojilerin günümüzde ulaştığı düzeyde gerçeklikle ilişkisinin sıklıkla sorgulanmasına karşın, fotoğraf, görsel bir iletişim aracı olarak gücünü korumaya devam etmektedir. Fotoğrafın sanatsal bir dışavurum, bilimsel ve teknik uygulamalarda bir araç olarak kullanılmasının yanı sıra, en etkin kullanım alanlarından biri, insanı insana anlatma, çağdaş insanlık sorunlarına eğilme ve bu sorunlar konusunda bilinç uyandırma işlevidir. Teknolojik gelişmeler bir yandan fotoğrafın sorgulanmasını beraberinde getirirken, diğer yandan da fotoğrafın toplumsal işlevlerinin dünyada daha yaygın ve etkin bir biçimde gerçekleşmesine de katkıda bulunmaktadır. İdeolojilerin minimuma indirgendiği ve ütopyaların neredeyse yok olduğu XXI. yüzyılda da fotoğraf toplumsal sorunları belgeleme ve bunlara çözüm getirilmesi yönündeki çabalarını sürdürmeye devam edecektir.

## KAYNAKÇA VE NOT

- 1 CARE, küresel yoksullukla savaşılan uluslararası hümanist bir örgüttür. 1945 yılında ABD’de kurulan CARE (Cooperative for American Remittances to Europe), günümüzde 65’ten çok ülkede dünyanın en fakir 30 milyon insanına çeşitli programlarla yardımcı olmaya çalışmaktadır.

Açık Kapı (La Puerta Abierta), İspanyol Fotoğraf Belgeseli TV metni, (Çev. Simber Atay), TRT, 1992.

Fotoğrafçılar, (VCD), *National Geographic*, 1995, A.V Video, Film, Medya Yayıncılığı Ltd. Gernsheim, Helmut & Alliot Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Grosset and Dunlap, New York, 1965.

Goldberg, Vicki, *The Power of Photography, How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York, 1991.

Light, Ken, *Witness in Our Time, Working Lives of Documentary Photographers*, Smithsonian Institution Press, 2000.

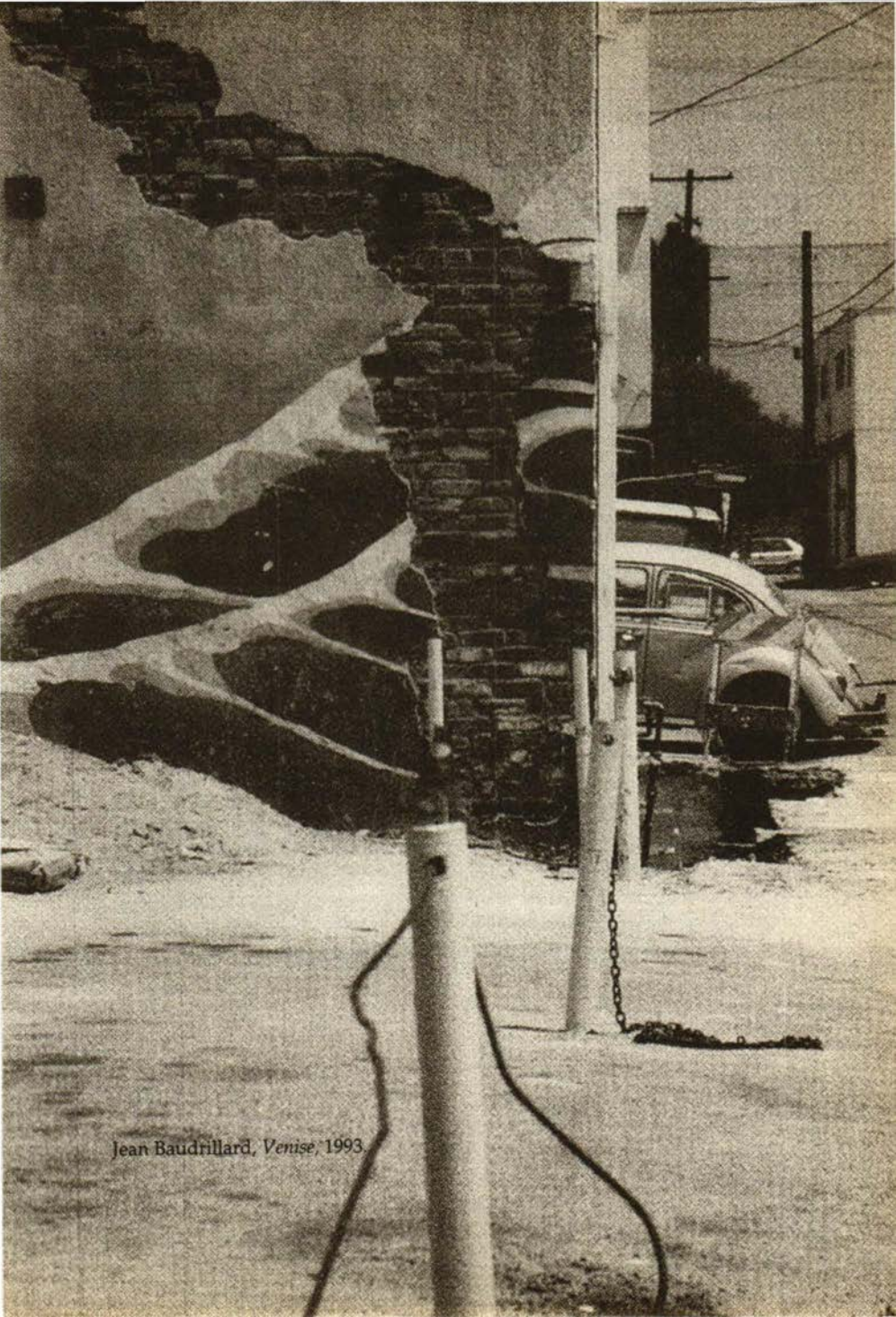
Ohn, Karin Becker, *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Louisiana State University Press, 1980.

Oral, Merter, “Ken Light ile Belgesel Fotoğraf Üzerine”, *Geniş Açık*, Temmuz-Eylül 2002.

Oral, Merter, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1996.

Mora, Gilles & John T. Hill (Eds.), *W. Eugene Smith, Photographs 1934-1975*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998.

- Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1993.
- Pollack, Peter, *Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, New York, 1977.
- Sekula, Allan, "On the invention of photographic meaning", *Thinking Photography* (Ed. Victor Burgin), McMillan, London, 1984.
- Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, (Çev: Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Fotoğraf Dizisi 2, İstanbul, 1993.
- Stange, Maren, *Symbols of ideal Life, Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Press, 1989.
- Yochelson, Bonnie, *Jacob Riss*, Phaidon Press Ltd., 2001.



Jean Baudrillard, *Venise*, 1993

**Jean BAUDRILLARD**, Simülasyon kuramını oluşturan ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard, 1929 yılında Reims’de dünyaya geldi. Baudrillard, meslek yaşamında ilk önce Almanca öğretmenliği yaptı ve 1966 yılında Nanterre Üniversitesi’nde Henri Lefebvre ile çalışmaya başladı. Bertolt Brecht’ten şiirler, Peter Weiss’ten tiyatro oyunları ve Wilhelm E. Mühman’ın “Üçüncü Dünya’nın Devrimci Cennetleri”ni çeviren yazar; ders ve konferanslar vermek üzere başta ABD ve Japonya olmak üzere dünyanın pek çok ülkesine gitti.

Türkçede Jean Baudrillard:

- Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Sembolik Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
- Foucault’u Unutmak, Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu, Doğu Batı Yayınları, 2003.
- 1979 - Baştan Çıkarma Üzerine, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Simülaklar ve Simülasyon, Doğu Batı Yayınları, 2003.
- Çaresiz Stratejiler, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
- Üretimin Aynası, Dokuz Eylül Yayınları, 1998.
- Amerika, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Siyah ‘An’lar 1-2, Ayrıntı Yayınları 1999.
- Kötülüğün Şeffaflığı, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Kusursuz Cinayet, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Cool Anılar 3-4, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Tam Ekran, YKY, 2001.
- Anahtar Sözcükler, Paragraf Yayınevi, 2005.

**Hüsamettin ÇETİNKAYA**, Ara-lık yayınları genel yayın yönetmeni. Yazar, çevirmen, edebiyat eleştirmeni. Sınırdı adlı dergiyi çıkarmaktadır. Wesvese adlı dergide de yazan Çetinkaya, postmodern edebiyat tartışmalarını Türkiye’de masaya yatıran, bu alanda fikir üretilmesine zemin hazırlayan öncü kimliklerdendir. Bilim Sanat yayınlarından, *Umutlarımızın Cellâdı Kimliklerimiz*; ara-lık yayınlarından ise *Batı’yı Anlamak* adlı kitapları bulunmaktadır.

# YOKOLUŞ SANATI

JEAN BAUDRILLARD

Üretme sorunu (metin ya da imaj) o denli önemli değil artık. Daha doğrusu her şey yokoluş (disappearance) sanatının eksenini etrafında olup bitiyor. Bu yokoluş, dünya, görünür nesne ya da *Öteki* yerine ikame, bir tür iz bırakmadır. Bu da aslında, *Öteki*'nin kendi yokoluş tasarımı üzerinde (yokoluş oyununun kurallarına göre) var olabilmesinin tek yoludur. Kişi üretim adına ne getirirse getirsin, kesin olan şey, kendi imajının ötesine geçemeyeceğidir, 'Aynının yayılmasıdır bu. Yokoluşun başatlığından (birinin yokoluşundan) gelen, gerçekte *Öteki*'dir.

Fotoğrafın şaşırtıcı gücü, yazının gücünün çok ötesindedir. Bir metin ender olarak, fotografik nesnenin; gölge, ışık, ya da malzemenin aynı andalığı, aynı somutluğu ve aynı



büyüleyiciliğini gösterebilir. Gerçek bir metin en azından (mantık dışı, parlak, öteki manifestosu gibi) kanıtlar üzerinde durmaktan çok benzerlik (benzerlik ideolojisi) üzerinde oynar. Oysa fotoğraflar, ender de olsa bir büyüü somutlar. Örneğin bir kişi, Nabakov ve Gombrowicz'in yazılarında bunu hissedebilir, temel yönelimlerin düzensizliğini, niteliksizliğin gevşeyen-gerilen şiddetini ya da evrenin ciddiye alınmayan erotik enerjisini yeniden keşfedebilir.

Fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir izdir. Bu, kavranamaz bir karmaşa içindeki -dünyadan arta kalandan çekilmiş, dünyadan arta kalandan namevcut- dönüşümlerden sonra fotoğraflanan, sadece şu ya da bu nesnenin yanılsamalı projeler dünyası için neredeyse nihai bir çözüm ve neredeyse mükemmel bir suçtur. Bu karmaşık nesnenin yükselişiyle -ki bu, hiçbir anlam taşımayan benzersiz bir radikal beklentidir- kişi engellenmemiş bir dünya görüşüne sahip olur.

Öyleyse fotoğraf, kişi ve dünya arasına kendisini sokan her şeyi yok etme sanatıdır, bu namevcut dünya ayrıntı-larda sunulmuş ve ayrıntılarla güçlenmiştir (Aynı şey yüz için de geçerlidir; yüzün ayrıntıları öznenin mevcut olmayışını anlaşılır kılar, bu öznenin namevcutluğu olmadığı zaman fotoğraf iyi bir fotoğraf değildir). Edebiyatda güzel duyarlıklar peşine düşmek gibi, bir imgede, ifade ya da benzerlikle ilgilenmek o kadar da önemli değildir.

Bu bağlantısız ayrıntılar bir tür zihinsel jimnastikle, şeytani bir düşünce ile de ortaya çıkabilir. Bu durumda, herhangi bir dirençle karşılaşmayan teknik uygulamalar, belki bazı hileli türleridir. Söylem ve kavram alanında var

olana kadar nesneler etraftaki her şeyle bağlantılıdır. Tüm-  
müyle basit bir nesne olduğu ölçüde de tanımlanamayan  
bir yanılısma.

Psikolojik olarak 'layıkıyla' yoğunlaşmamış kişiler üze-  
rine odaklanmak oldukça güçtür. Nesne lensin (objektifin)  
titremesine neden olur. Bu yüzden ben çok ender olarak bir  
kişiye odaklanırım. Benim çekingenliğimden öte bu belki  
de, her insan varlığının karmaşık bir senaryo mekânı olma-  
sı nedeniyle, -en basit senaryoda bile- lens şekli bozar ve  
onun karakterini büyük ölçüde yok eder, oysa tersine ka-  
mera, genelde imgeyi idealleştirir ve yüceltir. İnsan varlığı  
maskelidir ve işin en zor yanı onların gerçek görünümle-  
ri ni ya da andırmasını, maskelerinde yakalandıkları gibi de-  
ğil, gizli kimlikleri ya da benlikleriyle ortaya çıkarmaktır.

Birinin insanları fotoğraflayamaması, fotografik özne-  
lerin kendi bedenlerince manipüle edildiklerini açıkça ka-  
nıtlar. Bir kişi aynı zorluğu kendi fotoğrafını çektirirken  
de hissedebilir. Birkaç kez, nesnenin muazzam etkisini, bu  
gizli etkiyi ya da manipülasyonu kanıtlamayı denedim:  
bir gün plajdaki bir kadının bütün olarak yuvarlanan gö-  
rüntüsünü aldık -gönülsüzce poz verdi, fotoğraf çektir-  
mek istemiyordu- film banyo edildiğinde hiçbir şey gö-  
rünmedi. Buna benzer başka bir durumda da, film rulosu  
fotoğrafçının evinden gizemli bir biçimde kayboldu.

En derin arzu nesne arzusudur, bunun bende eksik ol-  
duğu söylenemez, (daima eksik bir dünyada yaşayan öz-  
nenin aman aman saygın olduğu, basmakalıp ve saçma  
bir şeydir), ne bay ne de bayan benim arzumı eksiltmez.  
Arzu her zaman dışarıdaki mükemmelliğin yanındadır,

ama aynı zamanda ve belki de, yıkıp dökmek, parçalamak ister. Mükemmellik nesnenin kusursuzluğudur: yalnız olan gerçekten ötekidir ve insan kendi benliğini hakikaten özler, kişisel ve kusuruz bir şeyler için insan hem paylaşıcı hem de parçalayıcıdır.

Fotoğrafın kendinden geçirici ve narsistik nitelikte bir özelliği olması sürekli tedirginlik yaratır. Bu bir kerelik, hatta kesin olarak münferit bir eylemdir. Fotoğrafik imge, yağlıboya resme ya da bir metne ya da bir başka şekilde ön hazırlığa dayalı sanata anlam verme ya da benzer kılmaya çabalamaktan farklı olarak, anında ve geri dönüşsüzdür. Geri dönüşsüzlük böylece, fotoğraf çekiminin bir anlık oluşu üzerinde bir ölçüde önüne geçilemeyen talih-siz yazgıya dönüşür. Eylemin geri alınamazlığı, belirli bir anda verili olan dünyaya hissedilir somutlukta bir katılışın sunuluşudur. Fotoğrafı yeniden çekmek ya da sanatsal olarak tashih etmek, ya da çekime hazırlık olarak bir tür perspektif oluşturma türünden girişimler, rezil bir estetik ortaya çıkarır.

Zaman ve Mekân içinde öznenin bu süreksizliği, yalnızlığı, dünyadan kopmuşluğu, kendi tedirgin edici karakteri ve kendi nesnesinin süreksizliği ile tamamen bakışıktır. “İyi” bir nesne tedirgin kendiliği ve başkasının arzusunu gereksinmemesiyle ayırt edilir. En iyi olabilen fotoğraf özneleri, kendine özgü biçimi bulmuş, özgün bir kimliğe ve narsistik figür yapısına sahip olanlardır. Bunlar nesnel bir etkiye sahiptirler ve lenste bütün bu nesnel etkileri ile birlikte -Medusa’nın yüzü gibi- tespit edilmesi gerekir.

Olumsuzlama anı. Fotoğraf gerçek zaman içinde bir imge değildir, sanal ya da sayısal bir imge de değildir. Analojiktir. Olumsuzlama anını yakalamak, olumsuzluğu askıya almak, muallâkta tutmaktır. Bu önemsiz yer değiştirme bizim gerçeğimizde, bir diğer deyişle gerçek nesne- de farklılıklar olarak, başka bir deyişle yanılısma olarak - yani imge içinde kaybolan nesne ya da dünyadan bir an olarak varolan imgeleri meşrulaştırır ama bireşimsel (sentetik) imge yapamaz, çünkü bireşimsel imgeler tam anlamıyla konuşan imgeler olarak var olamazlar. Fotoğraf yokoluş anını saptar, gerçek bütünüyle yok olmuştur. Bu önemsiz yer değiştirme nesneyi büyüleyici kılar, önceki varlığından kalan bir büyüleyicilik.

Fotoğrafın büyüğü - yağlıboya resimdeki estetikten farklı olarak- bütün işi nesnenin yapmış olması sonucu doğar. Elbette, fotoğrafçılar bunu kabule hiç yanaşmazlar, elde edilen herhangi bir özgünlük, onların içgüdülerinden doğmuştur ve kendilerince dünyanın fotoğrafik yorumudur. Bu nedenle de onlar kötü (ya da aşırı iyi) fotoğraflar çekerler, oysa fotoğrafik sürecin eşsiz gayri ihtiyari hareketi ile öznel dünya 'görüş'lerini karıştırmaktadırlar.

Sorun nesnel olma sorunu değildir, sorun nesne haline gelme sorunudur. Fotoğrafik süreçte dünya bir nesne olarak ilgilenilen bir sorun değildir. Onun bir nesne olarak zaten orada olduğunu kabul ederek davranmak, fakat bir nesne oluşunu sağlamak, onu bir nesne haline getirmek, bir diğer deyişle öteki oluşunu sağlamak, altta yatan benliği açığa çıkararak gerçekliğini deşifre etmek, bir tür zemin olarak görünür kılmak, sorun budur. Önceki (asl) ca-

zibesini imgesinde ve unsurları arasında tutmak için her ilk görülen albeniye kapılmamak gerek.

“En banal, en sıradan insanların bile, belirli bir anını yakalayıp, gerçek kimliklerini yansıtan bir fotoğrafları olduğu” söylenir. Tabi bu doğru değildir.

Bir kişi ya da bir yüzde en ilginç olan yan, görünüşlerinin arkasında bir kimlik aramaktan çok, radikal benlikleridir, kimliklerinin arkasındaki bu gizli benliği keşfetmeye çabalamalı.

Bir biçimde kişinin kimliğini gizlediği maskesini açığa çıkarmalıyız - her birimizin, hatta en sıradanımızın bile taktığı kutsal maskeler nasıl olsa bir gün, şöyle ya da böyle düşer.

Nesneler söz konusu olduğunda, ilkeller ve vahşilerde, bu benlik ve bu tuhaf özellik belirgindir (fiziğe göre, bu ‘tuhaf özellik’ terimi, nesneye ya da bütün koordinatlarımızdan kaçan bir mikro-evrene göndermedir). Aynı şey hayvanlar için de geçerlidir. Benzer olarak, en belirsiz nesne bile daima ‘Öteki’dir.

Özneler söz konusu ise, durum her nasılsa daha belirsizdir. Bir özne için - birçok kişi bunu insanlığın nitelik göstergesi olarak okuyabilir -denebilir ki, kimliğinin ve yasasının sınırları içinde açıkça varolan kendi özgünlüğünün imhası için hiç çekinmeden sarfettiği çabanın bedelini sık sık ödemedi, yine sık sık başarılı olmuştur. Umulur ki bu başarı, asla mükemmel olmayan bu suç, mutlak olmasın.

Fotoğraf, diğer “dışsallaşma” biçimleri arasında, öznenin kendi benliğini imha etmesi *selbstentfremdung* sürecini, bu katliamı, göstermeye yardımcı bir yol izler. Bu süreç,

bir başka deyişle, kişinin kendini yok etmesi, kendiliğinden kamulaştırmasıdır.

Bir kez daha, “şeyler arasında bir şey” içkin olarak oluşur, hep biri ötekine yabancıdır, hep bilinen ve yayılan özneler evreninde biri ötekiyle iletişim kurar, geçişlilik birinden ötekinedir.

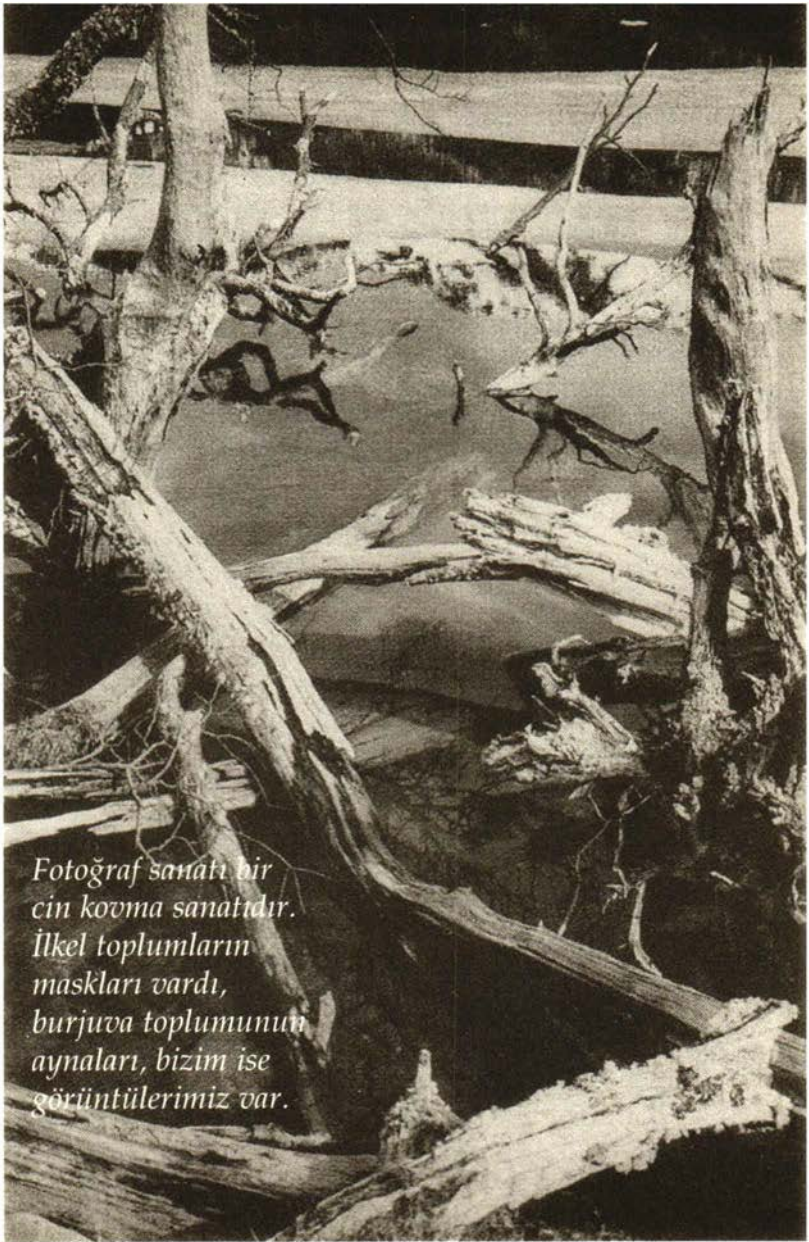
Fotoğrafların sessizliği, gerçekten ne olduğunu tam açıklamaksızın, her zaman sessizliği deneyen ama başaramayan sinema, televizyon gibi alanların benzerlerine karşıt olarak sessizlik, fotografik imgenin en değerli ve en özgün niteliğidir.

Sessizlik salt kaçan ve sakınan imgenin, içten okunması ve algılanması için yorumu ve söylemi değildir. O aynı zamanda imgeyi gerçeklik bağlamında dünyanın gürültüsü içinde yakalayan, burkan nesnelerin içindeki sessizliktir de. Ne olursa olsun şiddet, hız ya da her şeyi kuşatan gürültü, imgenin sessizliğini ve hareketsizliğini bir fotoğraf nesnesine iade eder.

Her şehrin, her kargaşanın ortasında, her tür görsel ve işitsel stresin ortasında fotoğraf, yeniden bir boşluk yaratır, yeniden bir bozkır yaratır, bozkıra denklik -bir anlamda yalıtılmışlığa, görüngüsel yalıtıma, ya da dahası, görünüşün görüngüsel hareketsizliğine denkliktir-. Bir kenti baştan sona geçen yol sadece sessizliktir. Dünyayı baştan sona geçen yol sadece sessizliktir.

Avusturalya, Modern Sanat Enstitüsü’nün, Sydney Çağdaş Sanat Müzesinde gerçekleştirdiği “Teori Sanatı: 90’larda Baudrillard” adlı Sempozyumda, Baudrillard’ın 31 mart 94 tarihli konuşması.





Fotoğraf sanatı bir  
cin kovma sanatıdır.  
İlkel toplumların  
maskları vardı,  
burjuva toplumunun  
aynaları, bizim ise  
görüntülerimiz var.

Jean Baudrillard, *Patagonie*, 1995.



**Orhan ALPTÜRK**, 1953 yılında İzmir’de doğdu. İ.T.Ü. Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Ana Sanat Dalında, değişik zaman aralıklarında, görüntü felsefesi, üzerine dersler verdi. Fotoğraf Sanatı üzerine yazdığı yazılar çeşitli yayın organlarında yayınlandı. Yurtiçi ve dışında birçok kişisel ve karma sergilere katıldı.

1990 yılında “40 ÖYKÜ” adlı bir siyah-beyaz albümü yayınlandı.

“Fotoğraf çalışmalarımı büyük bir çoğunlukla siyah-beyaz olarak gerçekleştiriyorum. Fotoğraflarımdan da anlaşılacağı gibi fotoğraf sanatını, fotoğraf çekmek değil de fotoğraf yapmak şeklinde bir edim olarak ele aldım. Böylesi bir yaklaşımda en büyük nedenim de, fotoğraf aracılığı ile bir sanat söylemi yaratırken, fotoğrafı gerçekliğin bir yansıma aracı olarak görmemdir. Ayrıca, fotoğrafı sanatsal anlatı da bir araç olarak kullanırken algıladığımız sınırlı nesnel gerçekliği kendimize tek model veya sanatın nesnesi olarak görmek tek arayışımız olamaz... Fotoğrafımı üretirken, bu sınırları genişletmek, kendi sınırlı kabuğumuzun dışına çıkabilmek için bir çaba, bir duyum biçimi olarak sanata yaklaşmaktayım...”

# BAUDRILLARD VE FOTOĞRAF

ORHAN ALPTÜRK

Roland Barthes 1980 yılında yazdığı *Camera Lucida* adlı kitabında fotografik görüntüyü şöyle tanımlıyor: *Fotoğraf uzatılmış yüklenmiş bir kanıttır- sanki temsil ettiği şeyin biçimini değil de (tam tersine), onun asıl var oluşunu karikatürize ediyor gibidir. Olaybilim görüntü için, hiçlik olan nesnedir der. Oysa benim Fotoğrafta saptadığım yalnızca nesnenin yokluğu değildir; aynı zamanda tek bir ve aynı hareketle, aynı biçimde, bu nesnenin gerçekten varolmuş olduğu ve onu gördüğüm yerde bulunmuş olduğu gerçeğidir.*<sup>1</sup> Barthes'ın bu tanımı iki yüzyıla yakın bir şekilde yeryüzüne hakim oldu.... Fotoğrafın göndergesi salt nesnel gerçekliğe yönelik olarak düşünüldü, kabul gördü... Böyle olduğu öğretildi ve kanıksatıldı. Fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağladı. Bu

ilişki kurma yolu bilişsel olmakla kalmadı. Aynı zamanda ahlaki, aynı zamanda politik ve estetik olarak oluşturuldu.

Seksenlikli yılların başlangıcıyla atak bir gelişim gösteren simülasyon dünyası ve dijital teknolojiler, fotoğrafın yukarıda dile getirdiğim klasik anlayışını derinden oldukça sert biçimde sarstı. Fotoğrafın tanımı sorgulanmaya başlandı. Her tür fotoğrafın göndergesi, salt ya da doğrudan nesnel gerçekliğe bağlanmadığı apaçık kabul görür oldu. Uzun yıllar göndergenin salt nesnel gerçekliğe olmadığı ancak sanat eseri kategorisinde kabul edilen fotoğraflar için kabul görmüştü. Yeni oluşan fotoğraf anlayışından simülasyon dünyası ile birlikte en çok rahatsız olanlardan biri de Fransız felsefecisi Jean Baudrillard olmuştur. Bu rahatsızlığını da birçok kitabında ve konferansında dile getirmiştir. 16 Eylül 1999 da İstanbul da *'Işığın yazısı/ fotoğrafı'* başlığını taşıyan konferansında da bu düşüncelerini açıklıkla dile getirmiştir.

O çoktan birçok şeyin ölümünü tanımladığı gibi fotoğrafın ölümünü dile getirmişti. Konferansının sonuna doğru da ölümünü dile getirdiği fotoğrafı özlediğini söylerken bir taraftan da Roland Barthes göndermeli fotoğraf tanımını yeniden yapamadan duramadı: *Fotoğrafı biz gördükten nesnesi olarak göreceğiz ve onu bir zamanlar orada birisinin ya da bir şeyin var olmuş olduğuna tanıklık eden şey olarak özeleyeceğiz...*

Biliyoruz ki bu fotoğraf tanımlaması Roland Barthes tanımlamasıyla bire bir çakışmaktadır. Çakıştıkları nedir? Fotoğrafı tek ve onsuz tanımlanamayacak ya da onsuz or-

taya konanın adının artık fotoğraf olamayacağı bir tanımın içine adeta hapsedme, tepistirme ve sıkıştırma anlayışları... ama bu anlayıştan sonra bence yolları ayrılmaya başlar... ki bu da çok ayrı bir araştırma konusudur.

Ne anlatmakta, ne istemektedir Jean BAUDRILLARD fotoğraftan. Öncelikle nesnelerden yola çıkarak üretilmiş fotoğrafın peşindedir. Ama bu açıklama onun fotoğraf tanımını yeterince dile getirmez. Peki, nesnelerden yola neden ve nasıl çıkılır? Kusur Cinayette, *olayın hem oluşumunu hem de tikelliğini, şeylerin hem görünüşünü ve hem de anlamını aynı anda kavrayamadığımızı göre, şu iki durumdan yalnızca biri geçerlidir; ya yalnızca anlama egemen oluruz ve görünüşler bizden kaçır ya da anlam kavrayışımızdan kaçır ve görünüşler kurtulur*<sup>2</sup>, der, *Kötülüğün Şeffaflığı'nda ise, İyi bir fotoğraf hiçbir şey göstermez, o gösterilemezliği, kendine, kendi bilinci ve isteğine yabancı olanın başkalığını, nesnenin kökten egzotizmini yakalar*.<sup>3</sup> Kendisinin negatif teoloji dediği bu tanımlamada hareketin reddi, ifadenin reddi, anlamın reddi, ışık, sessizlik, dinginlik vardır. Adını da koymuştur: *Oraya Çıkış Estetiği...* İstanbul'daki konferansında bunu şöyle açıklamaya çalışır: *İdeolojiden uzaklaşmak, yorumdan uzaklaşmak. Dünyayı gerçek olmadan önceki aşamada yakalayabilmek... İnsanın, dünyanın eylemini askıya almak, görünümlünün özünü bulmak gerekir*, der. Onun burada gerçek dediği, tarihsel, toplumsal ve politik olarak insanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisi ve bu ilişkinin sonucunda temsil sistemleri aracılığıyla elde ettiği her tür yanılsamadır. Bakın, bu anlayışa uymadan üretilmiş fotoğrafın ne olduğunu yine bir yazısında nasıl açıklar. *Fotoğraf yan anlam ola-*

*rak betimlediği şeyin silinmesini, ölümünü içerdiğinden, kendisine yoğunluğunu kazandıran, böylece ister kurmaca ister kuramsal olsun yazıya yoğunluğunu kazandıran şeyle aynı şey, boşluk, geri plandaki hiçlik, anlam yanılısaması, hiçbir zaman oldukları şey olmayan olguların kendi alaycılığına karşılık gelen dilin alaycı boyutu...<sup>4</sup>* Yani ne demek istemektedir. Bu çok açıktır. Yukarıda, dile getirilen fotoğraf anlayışının dışında, yeni bir fotoğraf anlayışı geliştirilmelidir. Öznenin, özneliliğin olmadığı bir bakış açısı. Fotoğrafçının, kendisinin silindiği, yok olduğu, dilin dışlandığı bir fotoğraf üretimi... Ve kendini silme hayaliyle kendini avutan bir özne... Kendinden kaçan bir özne anlayışı. Ancak bu şekilde nesneye tüm başkalığının, kökten ötekiliğinin verilebileceğini düşünen bir fotoğraf anlayışı.

Çünkü Baudrillard temsil anlayışının, anlamın, estetiğin, kültürün içinde salt bir gösterge rejimine dönüşerek nesnenin yerini aldığını ve giderek insanların nesnel gerçeklikle ilişkisini kestiğini düşünür. Ama bunun nedenlerini dünyayla, yani nesnel gerçeklikle bir dil, bir ideoloji ile ilişki kurmamıza yükler ne yazık ki. Buna karşılık anlamlandırma rejimlerinden, bunların çeşitliliğinden, sistemle, politika ilişkisinden yeterince söz etmez. Bu yaklaşım da acaba bir parça Husserl benzeri görüngübilimsel bir anlayışa kucak açmak mıdır diye sormadan edemiyor insan. Hepimizin bildiği gibi böylesi bir anlayış da insanın tarihsel, toplumsal ve politik bir oluşumu olan dil'i paranteze alınabileceğinin özlemi ve düşüdüdür kanımca.

Onun istediği tip bir fotoğrafçının ideolojiden, yorumdan uzaklaşmaya çalışması gerekir. Böylesi bir olanak var

ise, bir anlamda analizin ilk sahnesini yeniden keşfetmeye çalışır. Düşünceyi kendi düşünselliği ve dünyanın gerçekliği içinde ortaya koymaya çalışır. Onun yorumuna göre fotoğraf tekniğinin kendisi bu mesafeleşmeyi, bu kopuşu bu anlamda sağlar ve bu sayede kendine özgü bir güce kavuşabilir.

Peki, böyle bir fotoğraf anlayışının gerçekleşebilirliğini sorgulamadan önce Jean Baudrillard bu düşünceye nasıl varmıştır diye sormak gerekir kanımca... *Amerika* adlı kitabında şöyle dile getirir düşüncelerini: *Estetik ve anlam, kültür, zevk ve baştan çıkarma fanatikleri olan bizler için, yalnızca adamakıllı ahlaksal olana güzel gözüyle bakan, yalnızca doğa ile kültür arasındaki yığıtçe ayrımı ilginç, coşturucu bulan bizler için, eleştiri anlayışına ve aşkınlığın saygınlığına değişmez bir biçimde bağlı olan bizler için, anlamsızlığın hem çöllerde hem de kentlerde egemen olan büyüsunü keşfetmek zihinsel bir şok ve duyulmamış bir engel aşmadır. Tüm kültürün ortadan kaldırılmasından tat alınabileceğini keşfetmek ve aldırılmazlığın kutsallaşmasıyla coşmak.*<sup>5</sup>

Son onlu yıllarda bu anlayışla nice fotoğrafçı fotoğraf üretmiş, bir çeşit manifesto niteliğindeki açıklamalarıyla bu anlayışın peşinde olduklarını açıklıkla da dile getirmişlerdir. Fotoğrafa ve sinemaya meraklı olanların yakından tanıyacağı Wim Wenders, bu konuda ilk akla gelen isimlerden biridir. Avustralya çöllerinde bu anlayıştan yola çıkarak fotoğraflar üretmiş ve sergiler açmıştır. Fotoğraf albümü yayınlamıştır. Yukarıdaki satırlarda belirttiğim gibi Jean Baudrillard öznenin, kendinin yok olduğu, adeta aradan çekildiği bir fotoğraf tanımının peşindedir. Ama bu

çaba o genel nesnellik, tarâfsızlık çabası değildir. Çünkü alışık olduğumuz nesnellik çabası bir sistemin, bir ideolojinin içinde olmaya karşın bir çabadır ki bu çaba fotoğrafçının kendisinden kaynaklanmaz... doğrudan fotoğrafın tarihsel anlamlandırma politikalarının ürünüdür... fotoğraf nesnesinin kullanımının bağlamsal (context) sorunlarından kaynaklanır.

Onun için Baudrillard'ın bu öznenin, kendinin aradan çekilmesi şeklindeki fotoğraf anlayışını bu şekilde yorumlamamak gerekir.

İstanbul konferansında ne demişti; *Fotoğraf çektiğiniz zaman ne olur? Siz hiçbir şey göremezsiniz, objektif görür. Fotoğrafçı gerçekliği içinde, nesneyle real anlamda asla ilişki içinde olmayız. Fotoğraf ( onun arzuladığı anlamda ) kendi açısından saf gerçekliğe yöneltilmiş bir sorudur. Ötekine yöneltilmiş ve yanıt beklemeyen bir sorudur... Ve bize nasıl bir fotoğraf istediğini, nasıl bir fotoğrafın peşinde koştuğunu şu düşünce ile daha da netleştirir. Fotoğrafta şeyler sıradanlıklarının birbirine bağlanmasıyla örtüşen teknik bir işlem aracılığıyla birbirine bağlanırlar. Nesnenin sürekli ayrıntılanmasının verdiği baş dönmesi. Ayrıntının büyüülü dış merkezliği. Fraktal yan yanalık, diyalektik ilişki yokluğu. Dünya görüşü yok, bakış yok; dünyanın eşit ayrıntılar halinde kırılması... Fotoğraf çekme isteği belki de şu saptamadan kaynaklanır; bir bütün perspektifi içinde, anlam açısından bakılan dünya oldukça hayal kırıcıdır. Ayrıntıda ve aniden görüldüğünde ise her zaman kusursuz bir açıklık içindedir.*<sup>6</sup>

Ortaya çıkış estetiği diye nitelendirdiği bu fotoğraf anlayışında ve yukarıda dile getirdikleri yapıldığı takdirde,

nesnenin çok kısa bir zaman dilimi içinde ortaya çıkışının fotoğrafının yakalanabileceğini açıklar. Ama bu yakalanan tekillikleri /yani bu anlayışta çekilen fotoğrafları/ asla bir şeye bağlayamazsınız. Gerçek adına tüketilebilir genellemelere bağlayamazsınız. Yoksa yok edersiniz. Gerçekten tekil bir gedik açmak mümkün ama hemen kapanacaktır bu. O anlamda hiç umut beslemeye gerek yok. Yeni bir dünya icat edemezsiniz buradan yola çıkarak. Ama bir an için bir tekillik yaratılabilir.<sup>7</sup> Böylesi bir alternatif fotoğraf anlayışı da onun şu düşüncelerinden kaynaklanmaktadır aynı zamanda: *ne olursa olsun, insanın kendi olma olasılığı yoktur. Düşüncenin kendi olma olasılığı yoktur. Eğer düşünce gerçekleşirse, bunu kendini yadsınarak yapar. Gerçekleşen her şey kendi kavramına aykırı bir biçimde gerçekleşir.*<sup>8</sup> Bu dediklerinin bir kısmına şu anlamda katılmıyorum; insan varlığının dışındaki nesnel gerçeklik nasıl sürekli hareket, dönüşüm ve oluşum halinde ise insan varlığı da dünya içinde bir varlık olarak sürekli değişim, dönüşüm içindeki bir varoluştur. Onu her zaman için sabit bir kendinin içine hapsedmeye çalışan sistemdir.

Benim böylesi bir fotoğraf tanımlamasına ilk ve temel itirazım yukarıda da belirttiğim gibi tarihsel, toplumsal ve politik bir yaratık olan insanın bu yanlarından soyutlanarak ve dili, psikolojik yanını, temsil sistemlerini olduğu gibi paranteze alarak, yine kendi üretim aracı olan bir aygıtla nesnel gerçekliğe yönelik hiçbir çeşit ilişki kuramayacağıdır.

Evet, düşselin adına, sistemin yarattığı anlam bunalımları adına, nesnel gerçeklikle olan ilişkimizin birçok ne-



denden ötürü maskelenerek kesilmesi, engellenmesi ve çarpıtılması adına tüm sorunlarına karşın varlığımızı (dünya üzerine ve evrende) unutarak, salt bir varlık olarak dünya ile ilişki kurmak hayalini kurabiliriz. Hatta günümüzün simülasyon, hipergerçekliklerine rağmen. Sanki mutlak dinginliğe, sessizliğe ulaşacakmışız gibi... Hiçbir şekilde unutulmaması gereken fotoğraf hakkında konuşurken üreten, üretilen ve izleyen/yeniden üreten üçlü saç ayağından ve üretilmiş olanın bağlamdan soyutlanarak, bunlardan birine indirgenerek yapılacak yaklaşımların da yine bir anlamlandırma ideolojisi olduğudur. Ve Jean Baudrillard da hem ideolojinin, hem de anlamın yok olmasını isterken, başka bir anlamlandırma modeli önermektedir. Bu da aynı ideolojik bir yaklaşımdır. Ve dil öncesine bir özlemdir. Bir düşür. Ama gerçekleşmesi olanaksız bir düşür. Bugün biliyoruz ki insanoğlunun dışına çıkamayacağı tek daire, *dil*'i çevreleyen dairedir.

Fotoğrafın çok farklı kullanımları, üretim biçimleri yani söylem biçimleri vardır ama bunların bizim düşündüğümüz ya da düşlediğimiz biçimde olmaması insanın insan olma özelliklerini paranteze alarak tüm olumsuzluklarından sıyrılmış bir fotoğraf ontolojisine varmamız olası mıdır? Yoksa fotoğrafa, onun üretim biçim ve niyetlerine, kullanımı biçimi ve niyetlerine, bağlamına, üreten özneye, özne oluşa, izleyen /kimine göre tüketici kimine göre yenden üreten/e ve bunların birbirine bağımlı olan ilişkilerine yönelik yepyeni sorular mı sormamız gerekmektedir?

Jean Baudrillard bu önermeleri doğrultusunda ki fotoğrafı gerçekleştirecek özne ile deklanşöre basacak bir in-

sanın varlığını reddetmiyor. Çünkü bilinçten bağımsız düşünüyor olamaz sanırım. İnsanın elinde bir araçla gerçekleştireceği eylem bir karar anını gerektirecektir en azından. Ama o bize şöyle seslenir: *Nesnelerin görüntüsünün bir kurmacasıdır aynı zamanda, çünkü fotoğraf bir görüntü değil bir kurmacadır. Nesnelerin görüntüsünün kurmacasıdır. Temsilin kendisi gerçeğe dayanışma halindedir. Temsille gerçeklik bir arada gider ama görüntü bu anlamda temsilin düşüyle, yokluğuyla hareket etmektedir, varlığıyla değil. Burada sadece özne değil, aynı zamanda dünyanın kendisi de harekete geçer.*<sup>9</sup> Ve bu karşılıklı eyleme geçişi şöyle noktalar: *Fotoğrafta sık sık nesnenin yok oluşundan söz ederiz. Vardı ama artık yok. Ama yok olan sadece nesne değildir, özne de objektifin öbür tarafında yok olur... İşte bu karşılıklı yok oluşta gerçek anlamda her ikisinin birbiriyle iletişimi, daha doğrusu transfüzyonu sağlanmış olur.*<sup>10</sup> Ve karşıtlıkta belki soruna, meşhur iletişimsizlik bilinmeyenine bir çözüm olasılığı ortaya çıkar diye açıklar. Evet, nesnel gerçeklik insanın bilincinden bağımsız olarak vardır ama insanın fotoğraf çekmek gibi bir ediminden, öznenin bilincinden bağımsız olarak söz etmemizin olanağı yoktur... Çünkü nesnelerin duyularımız ile algılanmasından, bilinçten bağımsız söz edip dile getiremeyiz. Algı her zaman bir şeye yönelir ve bilinçte somutlaştırma edimiyle bir sonuca ulaşır. Eğer gerçeklikten, yani insanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisinden söz ediyorsak nesne ancak bilincin dönüştürümüyle ve adlandırmasıyla bizimle yani insan öznesi ile ve bizde onunla bir ilişkiye girebiliriz. Algıyı bir edime yönelik olarak gerçekleştirmek bilince, düşünceye ve dolayısıyla da temsil'e, dil'e ve an-

lamlandırma rejimlerine bağımlı olmak demektir. Nesnel gerçeklik insana dair bu değerlere ne kadar karşı koyarsa koysun....Çünkü insanın nesne ile bu değer sistemlerinden bağımsız bir şekilde ilişki kurma şansı yoktur.

İnsanın kendi yarattığı değer sistemlerine bağımlı olması da onun nesnel gerçeklikle tek bir ilişki anlayışı içinde olabileceği anlamına gelmez.

İnsan her zaman nesnel gerçeklikle bir anlamlandırma ilişkisi içinde olmuştur. Bu anlamlandırma edimleri ne yazık ki (!) tek başına bireye bağımlı değildir. Her zaman için tarihsel, toplumsal ve politik bir bağımlılık içindedir. Gerçekle, simülasyonların iç içe geçtiği günümüzde de sistemde bunun bilince olarak insanların anlamlandırma rejimlerine sürekli olarak müdahale etmektedir. Doğallaştırma yöntemlerini kullanarak bu müdahaleyi gizlemektedir. Yani insan her zaman için ideoloji ile karşı karşıyadır ve ondan da kaçışı görülmemektedir.

*Bildiri "Baudrillard ve Fotoğraf"*

*25 Nisan 2001*

## NOTLAR

- 1 Roland Barthes; *Camera Lucida*, Çev:Reha Akçakaya,Altıkırkbeş Yay. İstanbul, sf. 120
- 2 Jean Baudrillard; *Kusursuz Cinayet*, Çev: , Ayrıntı Yay. sf. 71-72
- 3 Jean Baudrillard; *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: , Ayrıntı Yay. sf. 143
- 4 Jean Baudrillard; *Kusursuz Cinayet*, sf. 118
- 5 Jean Baudrillard; *Amerika*, Ayrıntı Yay. sf. 141
- 6 Jean Baudrillard; *Kusursuz Cinayet*, sf. 145-146
- 7 Jean Baudrillard; *İstanbul Konferansı*, Varlık Dergisi, Aralık,1999
- 8 Jean Baudrillard; *Kusursuz Cinayet*, sf. 85
- 9 Jean Baudrillard; *İstanbul Konferansı Varlık Dergisi*, Aralık,1999
- 10 A.g.y.





*Cindy Sherman, 1992.*

**Yrd. Doç. Dr. Sadık TUMAY**, 1967 yılında Menemen’de doğdu. 1990 yılında DEÜ GSF Sinema-TV Fotoğraf Bölümü’nü bitirdi. Aynı fakültede 1996’da Yüksek Lisansını, 2003 yılında da Doktorasını tamamladı. 1997 yılında “Foça Bakışı” konulu kişisel fotoğraf sergisi açtı. Birçok karma sergiye katıldı. Halen DEÜ GSF Fotoğraf Bölümü’nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor.

# KİMLİĞİN HİPER GERÇEK BOYUTU VE FOTOĞRAF

*SADIK TUMAY*

Varoluşun tanıdık olmayan cephelerine kimlik kazandırma, evrensel bilincin şeffaflaştırma takıntısı olarak zamanımızın en büyük dayatmalarından biri, modadır. Bu anlamda kimlik için, öncelikle zihinlerde yaşanan çatışmaların realitede nesnelleşmesi, illüzyon düzeyinde yaşanması ve yaşatılması, sonrasında ise bu buluşmanın pratikle iletişim içine girme yollarını arama gibi bir güzergah izlemekte ve bu zorlamaktadır. Kimlikli olamama bir başka boyutta zamanımızda, aşına olamamanın yarattığı hayal kırıklıkları ve kaosla gerilimlere neden olmaktadır. Bu durumdan kurtulmak için, tartışmanın yaşamın her



alanında tanımlanmaya yönelik arayışlarla ve girişimlerle umuda dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Umut kimliktir; öz'e ilişkin özgün niteliklerin saptanmasıdır. Bu arada kimliksizlik paranoyasının ortaya çıkardığı hezeyanların güçlü karakteri kendisini alternatif yansıtma biçimlerine müracaat ederek dışa vurmakta, varlığının izleri kendini aşarak öykünmeci, kitsch bir çizgide kültüre mal olan yeni bir sosyolojik nitelikle kimliklilik kazanmaktadır. Bu da başka türden kimikleştirme hareketinin uygulama biçimidir. İçinde bulunduğumuz süreç, evrensel kültürel mirası, bu boyutlarıyla kompakt nesneler ve kimlikler haline getirmiştir. Bu üretimin ve tüketimin, görüntüler kanalıyla gerçekleştirilmesi en rasyonel uygulama biçimi şeklinde denenmektedir.(Daha iyisi bulunana kadar!) Hiper gerçeğin görüntüler aracılığıyla yansımaları yeni bir uçşkan kimlik algısının gelişimine sebebiyet vermiştir. Görsellik aracılığıyla yaratılan bu yeni kimlik, kitlesel anlamda kolay kavranabilir ve tüketilebilirlik özellikleri ile, her türlü kimliği, ihtiyaçlarına göre kapsama alanı içine alabilecek şekilde yaratılabilmektedir. Düşünceyi görüntüye indirgeyen bu düzlemin felsefesi, son derece popülerdir. Meselelerin ideolojik boyutunda kapitalizmin, görsel yeniden üretilebilirliği metalaştırarak, bu düzlemleri yaratmaktaki kıvraklığını göz ardı etmemek durumundayız. Görsellik, yorumlanmakta olan düşüncelerin, dönüşümleri sonucunda ortaya çıkan kimliksiz kimliğin total görüntüsü, altında tanımlanamamanın içkinliğinin yarattığı gayri meşru bir sonuçtur. Bu süreçte ham madde, teknisyen, estetiysen sıkıntısı v.s yoktur. Kozmopolit evrensel kültür, ütop-

ya mühendislerince değerlendirilip, teknolojik, estetik ve sosyolojik bir tasarım haline getirilir. Pazarlandığı yerlerde hiper gerçekliktir. Tasarımlanmış böyle bir kimliğin görüntüsü zamanımızda, bütünüyle şeffaflaştırma deneyiminin ürünü haline gelmiştir. Benzerlik üretici ve stereotipleştirmeye yönelik tasarım, homojen bir karakter taşımak zorundadır. Bu yönüyle yaygın bir kitsch estetiğin eşyanın tabiatından ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Sosyolojik niteliği ise, kitleselliği boyutunda analiz edilmelidir. Görsellik, bu durumun garantörüdür. Modern zamanların cazibesini kaybetmiş romantizminin, kimliği farklılaştırma anlamında görüntü kazandırma konusundaki mücadele ruhu, görüntünün kimliğini yaratarak devingenliğini dejenere etmekte, bu arada da standartlaştırmaktadır. Kimlik olarak kimliksizliğin tasarımı, yeni Olimpos Tanrıları! tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu tasarımlar çok taraflı bir işlevselliğe sahiptir. Örneğin; Toplumsal gerilimler bu tasarımlar üzerinden nötralize edilmekte, görüntünün kimliği üzerinden gerilimler dolayısıyla oluşan korkunç şiddet ve nefret pasifize edilmekte, içselleştirilmekte, ama aynı zamanda yaratıcılık adına yeni temaların oluşmasına sebebiyet vermektedir. Yaratıcılık, üslup sorunu boyutunda şiddet çeşitlemeleri, ifadenin biçimlenişinde, bu ruh halinin dönüştürülmüş tasarımları olarak görselleştirilmekte, sinema, televizyon ve fotoğraf gibi popüler dışavurum olanaklarıyla medya mimarisinde pazarlanarak kitlelerle buluşturulmaktadır. Görüntü kimliklerle, tanrısal bir kuvvet ve kudreti estetik bir iletişim dili haline gelmektedir, getirilmektedir. Böylece, mesele farklı bir

boyutuyla bir toplumun gustosu hakkında fikir verebilecek, tüketim alışkanlıklarına varıncaya kadar kültürel karakterine ait tahlillerin yapılabileceği modellerin ortaya çıkması olarak düşünülmelidir.

Görüntünün kimliğinin hiper gerçek boyutu, toplumsal kimliksizliği biçimlendirerek kitleler üstünde standardını oluşturmakta, bunalımın ve hayranlığın bir arada yaşanmasını olanaklı hale getirecek kadar ironik bir sentez meydana çıkarmaktadır. İçinde yaşanan dönem ve sonrasının muhtemel sanal süreçlerinde, kimliğin görüntüsünün ve onun kategorilerinin değer ifade edebilmesi, kimliksizliğin, aynılığın, toplumsallaşmasıyla anlamlı hale gelecek bir gelişmedir ve görüntü toplumunun ortaya çıkması böyle bir sistemin ekonomi politiği adına da son derece önemlidir. Görüntüyle, simülatif laboratuvar uygulamaları gerçekleştirilmekte, yeni tip evrensel kimlik inşasına ilişkin projeler hayatiyet bulmakta, pazar yaratılabilenmekte, kitle iletişim araçlarının olanaklarıyla etkili biçimde değerlendirilebilmektedir. Dünya kimliği projesi uygulamaya geçirilirken, bu kimliğin patentlerinin çeşitli uluslararası markalar tarafından tescil edilmesi ekonomi politiğin bu dönemde ki modasıdır. Hiper gerçek kimliğin milliyeti de farklıdır, tabii ki vardır. Geçmişten farklı olarak, kimliğin görüntüsünün milliyetçilik motivasyonunun türevlerinin yeni gelişmelerini ortaya çıkarması olasıdır. Bu arada dönüştürülmeye zorlandığını da belirtmemiz gerekmektedir. Kimliğin, görselliği, tüm zamanlarda deneyimlenebilecek, yaratıcı bir farklılıkla kitlelerin ruhunu tutabilecek cinsten bir milliyetçilikle reklam ve halkla iliş-

kiler uzmanlarının pragmatik faaliyet alanları içinde kalmaktadır. Microsoft, United Colors Of Benetton, General Electric, Sony, Carl Zeiss Lens, Coca Cola, Google v.s. Dünya kimliği projesinin misyonerleridir ve eski kimliklerin yenileriyle değiştirilmesi yönünde çıkar ilişkisine dayalı yoğun bir kampanyayı yürütmeleri, kitle iletişim araçlarıyla hiper gerçek evrende devam etmektedir. Bu ise hali hazırda kimlik sahibi olanları rahatsız edici bir gelişmedir ama kaçınılmazdır da. Çünkü, sıkıntı kimliğin görüntüsünün kaybolmasından kaynaklanabilecek yok oluş telaşıdır. Tereddütleri de beraberinde getirmesine rağmen, patentin, kimde olacağının, yaratacağı sıkıntıya bir de pazar ilişkileri eklendiğinde krizin düğümlendiği yer kendiliğinden ortaya çıkar. Medyanın, estetik standartlarını biçimlendiren görüntü kimlik; hiper kimlik, evrensel ölçekte dünya kimliğinin tasarımında son derece önemli işlevlere ve sınırlar ötesi geçerliliğe sahiptir. Hiper kimlik radikal olma dahil, kimlik krizlerinin yol açabileceği travmaları kontrol edici bir strateji şeklinde kullanılmakta, evcilleştirmeye yönelik bir homojenlik yaratma konusunda olanaklar sağlayabilmektedirler. Ayrıca, sistemin denetlenmesi ve yönlendirilmesi, hazırlanması yönünde kamu tüzel kişiliği biçiminde işlevselliğe sahiptirler. Medya, evrensel dünya kimliğinin standartlarını ihraç etme konusunda, son derece stratejik konumdadır. Bütün olası ötekiler de, bu araçlar dolayısıyla tasarımın içinde bilinç ve bilinçaltının korelasyonlarının modellerine indirgenmektedir. Görüntü kimlik üzerinden, paronayaların eskizleri hayatıyet bulmaktadır.

W. Benjamin "Bir şey yok olma tehdidi altındayken, özü tüm hakikati içinde belirir"<sup>1</sup> der. Günümüzde hakikatin belirginleştiği yer görüntü ve iletişim teknolojileriyle elde edilenlerdir. Bu imkanın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde fotoğraf ve teknolojisinin önemi inkar edilemez. Kimliğin görüntüsünün nesnelleşmesi, ideolojik konumu, sanatsal yaratıcılığı beslemesi ve ayrıca kapitalizmin ihtiyaçlarına cevap verme konusunda fotoğraf, bizim bağlamımızda öncelikle değerlendirilecek bir boyuta sahiptir. Kimliğin görüntüsünü statükocu bir içkinlikten alarak avangart bir aşkınlığa taşımaktadır. Çağdaş sanat içinde kimlik sorgulamalarının yapılabilmesine sağladığı olanaklar, modern toplumun ihtiyacı olan değerlendirmelerin yapılabileceği şartları bünyesinde bulundurmaktadır. Fotoğraf, kimliğin görüntüsünü uzun zamana yaymakta, teknolojisiyle görüntünün kimliğinin belirginleştiği bir iktidar simülasyonunun yaşanmasını sağlayabilmektedir. Yok etmenin her türlü şifresini kullanan kapitalizm yeni dönemde klasik fotoğraflık teknolojileri aşan özelliğiyle, dijital teknolojilerle, yeni kimliksiz kimliğin, hiper kimliğin inşasını gerçekleştirmekte, böylece kapitalizmin zamana uygun dönüşümlelerinden bir başkası gerçekleşmiş olmaktadır. Fotoğraflarda, görünüşten alınan hedonun, toplumsal mesafeleri yaklaştırıcı illüzyonunun, toplumsal retoriği inşa edici etkisi vardır. Ayrıca kültürel ve estetik kimlik tahlillerine imkan sağlayan, öznenin, aslının tescilindeki naiflik dahil her türlü spekülasyonun kodlandığı bir anlam iletimi zemini yaratılmıştır. Kimliğin görüntüsüyle olan aidiyeti, disiplinlerarası bir sınıflandırmada ilişkilendirme biçimini hiç olmadı-

ğı kadar kolaylaştırıyorsa da, görüntü üstünden okunulan kimlik, psiko-dramatize süreçlerin etkisinde ontolojik problematiklerin arenasını gibi ortaya konmaktadır. Hiper gerçek kimlik üstünden yapılan spekülasyonlar; kimliği, zamanı, kültürü sorgulayıcı bir analiz boyutuna imkan sağlar. Fotoğrafik görüntü, bulunduğu andan itibaren modern insanın ve yaşamın dönüşümlerinin belgelendiği bağlam yaratmıştır. Ait olduğu zamanın kimliği, ait olduğu varsayılacak zamanın ise görüntüsüdür. Fotoğrafın ontolojik niteliği bu farklı iki konumda da etnotipik\* sorgulamalara olanak sağlayabilir. Örneğin, August Sander'ın fotoğraflarında tipolojiler öncelikle artık görüntü kimlikleridir. Alman halkına ilişkin bir tarihsel dönemin (Weimar Cumhuriyeti 1919-1933) detaylarını sağlayan güçlü kayıtlardır. Sonrasında ise yine bu fotoğraflar birer görüntü olmanın ötesinde ilgili kimliklerin(sanatçılar, zanaatkarlar, bürokratlar, işçiler, işsizler...) iktidarına ait öykülerdir. Kim oldukları önemli olmakla beraber, daha da önemlisi 1919-1933 döneminin kimlik kayıtlarındandır.



August Sander, *Konditor*, 1928.



August Sander, *Blinde Kinder beim Unterricht*, 1930.

Fotoğraf anlamında, benzer kaygıları değişik coğrafyalarda, farklı zamanlarda üsluba ait sorgulamalarla çeşitlilik arz etmektedir. Örneğin, benzer bir yaklaşımla ülkemizde Ahmet Elhan'ın 1993 yılında stüdyo içinde Sander vari bir çalışma gerçekleştirmiş, yakın zamanlarda ise 1998-1999 yıllarında Süreyya Yılmaz Dernek ve Ergün Turan'ın ülkemizde gerçekleştirdikleri fotoğrafik projelerini de aynı anlayışın ve arayışın bir devamı olarak düşünebiliriz. Her iki projede de doğal hallerinde Türk Toplumsal Yapısına ilişkin kimliklerin fotoğrafik gözlemleri yer almaktadır. Dernek ve Turan projelerini yorumlarken

kendi ifadeleriyle “Fotoğrafta önemli olan insan, insanın duruşu ve kimliği”<sup>2</sup> belirlemesini yapmaktadırlar. “Biz” ismiyle kitaplaştırdıkları çalışmaları yüzleşme ve yüzleş-tirmenin hümanist bir bilince ilişkin karakteristik özellik-lerden yola çıkarak genelleştirilebilecek makro bir göz-lemidir. Kimlikten yola çıkılmıştır ama aynı zamanda bir tarihsel dönemin, kültürün görüntülerinin kimliğidir. Artık hiper gerçekliğin kayıtlarıdır.

Zamanımızda, görsel kitle iletişim araçlarının kimliğin profesyonelce, kurgusallaştırılmasını inşa etmeye yönelik stratejileri bulunmaktadır. Bunu da kabaca pazar ve çıkar ilişkileri belirlemektedir. Bu çerçevede, tasarımların esteti-ğini postmodern süreçlerin özellikleri, fazlasıyla belirle-mektedir. Şoklar, bu anlamda postmodern espri içerisinde hiper gerçek kimliğin inşasının önemli malzemeleridirler. Ayrıca hiper gerçek için önemli olan realitenin hissizleştirilmesi boyutunda, duyu yitimini gerçekleştirebilmekte muktaddirler. Bu profesyonel yaklaşımın ideolojisi için dünya kimliğine ilişkin tasarımlarda, sosyal kategorinin genişletilmesi ve gerçekleştirilmesi için Tarih’le oynana-rak Coğrafya’ın küçültülmesi, mesafenin daraltılması denenmektedir. Görüntü kimlikte, farklılıkların törpülen-diği, asimile edildiği, simülatif bir kimliksiz kimliğin ger-çekleşmesine uygun yeni kimlik düzlemi oluşturulmakta-dır. Bu iş için hiper gerçek bir tasarım sonsuz olanaklıdır. Örneğin, tüm insanlık ailesi üzerine kurgulanan dünya kimliği projesinde özgürlük, soyut olan müstesna bir kav-ramdır. Burjuvazinin tekelinden görüntü kimliklerle kur-tarılmaya çalışılmakta, sıradanlaştırılmaktadır. Ancak, hi-



per gerçek kimlikle, enformatif bağlamda anlam, mülkiyetin tescilinin kimlikle yapıldığı, efsunlaştırıcı özelliğiyle sıradanlıktan kurtarılmış izlenimi yaratılarak, görüntü kimliğinin ekonomi politikasının modelleri yaratılmaktadır. Kapitalizmin farksızlaştırma siyasasının, ama aynı zamanda içinde nüanslarının bulunduğu örneklemeler paradoksal olarak bu şekilde yürütülmektedir. Fotoğraflar aynı zamanda nesne iktidarına ilişkin yorumlardır da. Yürütülen reklam kampanyalarına ilişkin fotoğrafik çalışmaların büyük bir çoğunluğunda, nesne, kimliği belirleyen iktidarı temsil eden ana motiftir. Görüntünün kimliği meseleyi bir imaj sorunu haline getirmekle kalmamakta, insanı nesneler arasında herhangi bir nesne konumuna sokmaktadır. Ayrıca kimliğinin tescili kimliksizlik biçiminde bir kimlikle açıklanma durumuna gelmektedir.

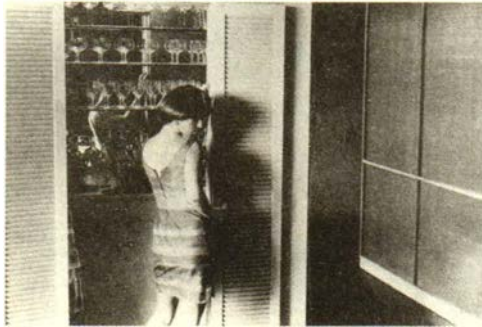
Modernitenin, 19. yüzyılın yapılandığı yeni pratiklerinden olan fotoğrafın, teknolojik olarak elde edilmesi ve çoğaltılması, kendi nesnesinin eleştirisini yapabilecek olası ötekileri tasarım boyutuna indirgeyerek, kimliksiz bir kimlik yaratılmasında da etkin olarak kullanılabilecek bir model olduğunu ortaya çıkarmıştır. Görüntülerle, zihnin bütün kışkırtıcılığının temsili provaları yapılabilir. Bunun sonucunda tabii ki kimliksizliğin nevrozu, sessizlik ve belirsizlik şeklinde karşılıklar bulabilir. “Özbi- linç, başka bir özbi- linç için varolduğunda ve varolduğundan dolayı kendinde ve kendi için varolur, yani ancak tanınan varlık olarak vardır.”<sup>3</sup> Fotoğraf ilk bulunduğu dönemde yaşamsal realiteye kimlik kazandırmanın sertifikasıydı. Sonrasında ve zamanımızda ise kimliğe ilişkin dü-

şüncenin sınırsız şekilde sorgulandığı ve yansıtılabileceği varyasyonlar üretmektedir. Man Ray'ın yorumu, bu bağlamda 20. yüzyılın sonrasını da etkileyebilecek bir çalışmadır. Konuyu estetiğin müdahalelerine imkan sağlayacak bir boyuta fotoğrafı taşımıştır. Marcel Duchamp'ın "Rose Selavy" kimliğini yansıtan portresi bu anlamda değerlendirmelidir (1920-1921). Marcel Duchamp, Man Ray yaklaşımı ötekilerin hikayelerini zaman içinde, zihindeki hiper gerçeğin bütün varoşlarıyla beraber yorumlanması sağlayacak gelişmeleri fotoğrafçıların ilgi alanına yaratıcılık boyutuyla sokmuştur.



Man Ray, *Rose Sélavy* (signed by Duchamp) 1920-21.

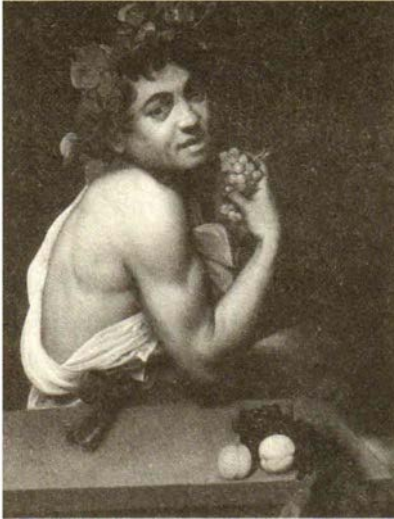
Kimlik konusu, zaman içinde Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Heilman-C, vs. gibi fotoğraf sanatçılarınca çeşitlendirilerek ve yoğunlaşarak tartışılmaya devam etmiştir, etmektedir. Sanatçı için artık tartışmanın merkezi kimliğin görüntüsünün yarattığı krizlerle dışa vurulmaktadır. Bunlardan Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri 1977-1980) adlı serisi 69 adet siyah-beyazdan oluşmuş kadın kimliğine ilişkin arayış ve sorgulamadır. Fotoğraflarda yer alanlar sadece cinsel kimlikleriyle vardır, onun dışında sıradan insanlardır (ordinary people). Bunun dışında kimdirler?



Cindy Sherman, "Untitled Film Stills".

Yine Sherman'ın, 1990 yılına ait "Tarih Serisi", resim tarihinden seçtiği tabloları canlandırarak hazırladığı bir mizansenle yeniden oynamıştır, yorumlamıştır. Bunlardan Caravaggio'nun Bacchus'u (1593-94), Ingres'nin Odalique'si bu anlamda örnek verilebilecek çalışmalardır. Tarihsel imge, sanki ilgili kimliğin meşruiyetinden kurtarılmıştır. Kimliğin görüntüsünün, kültür endüstrisinin ma-

nipülasyonlarıyla metalaştırılması eleştirel bakış açıları-  
nın gelişimine olanak sağlamıştır. “Düşünceler gelişirler.  
Kelimelerin anlamı gelişmeye katılır. Aşırmacılık zorunlu-  
dur. İlerleme bunu gerektirir. Bir yazarın cümlesine sıkı sı-  
kıya sarılır, onun ifadelerinden yararlanır, yanlış bir  
düşünce silinir ve yerine doğrusu konulur”<sup>4</sup>. Günümü-  
zün teknolojileri de bu methiyeyi yapmaya elverişlidir.



*Caravaggio Bacchus, 1593-1594.*

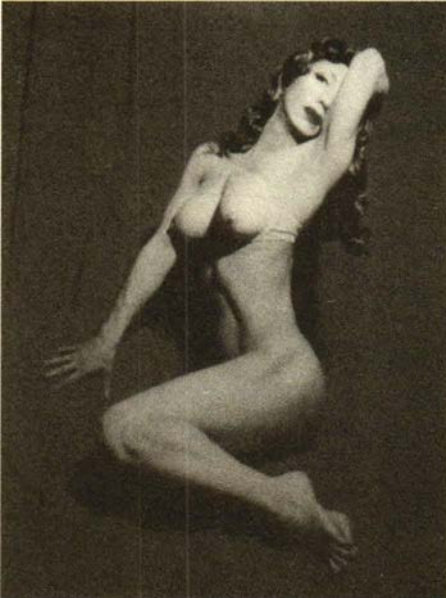
Yasumasa Morimura adlı fotoğraf sanatçısı ise üslubu-  
nu biçimlendirirken görüntü üzerinden kimlik tartışmalarına özellikle fetişleşmiş ünlü kişilerle özdeşleşip, performans ile onları yeniden canlandırarak fotoğraflar çekmiştir. Ötekiyi arar, analiz eder, oynar. “Doublonnage 1988” serisinden Marilyn Monroe, Lisa Minelli, Marcel Duc-



Cindy Sherman'ın *Bacchus'u* 1990.

hamp, Nijinsky örneklerinin yanısıra, Rembrandt'ın "Gece Bekçisi" adlı çalışmasının yeniden kurularak yorumlanması da bu bağlamda ifade edilebilir.

Bu çalışmalar ötekinin ironisinin yapıldığı çağın tipik bir değerlendirmeleridir. "Olumlayıcı kültür, yalnızca so-



Y. Morimura,  
*Red Marilyn Self-portrait*  
(Actress), 1996.

nunda, şeyleşmeye yenilmek için, şeyleşmeye karşı ruhu bir protesto olarak kullanır.”<sup>5</sup> Bireysel protesto inisiyatifi coğrafi, tarihsel, siyasal sınırların önemini estetik kodlara çevirerek önemsizleştirir, ama aynı zamanda da evrenselleştirir. Bu arada kimliğin gizli yüzündeki yabancıyı açığa çıkaracak eskizler, döngüsel zamanın içinde çağın kimliğine uygun görüntüleri inşa eder, bazı rötuşlar yapar. Böylece sanat tarihine mal olan kayıtlar, zamanının eleştirisini yapabilecek sentezleri sürekli ortaya çıkarıp, retoriği oluşturmaktadır. Yaratılan esprinin içindeki öz’ün biricikliği korunarak, kimliklerin konumu evrenselleşmektedir, zamanının kimliğine not düşülmektedir. Kimlik, fotoğraf biçiminde nesnelleşmekte, anlam boyutunda ise tüm zamanlara ait hümanistik diyalektiğin vazgeçilmezi haline gelmektedir. Görüntünün kimliğinin, zihinsel fantezinin kitsch karakterdeki narsistliğiyle ablukaya alınması bu anlamda kaçınılmazdır. Kimliğin görüntüsü, görüntünün kimliğinin ritüeliyle algılam ilişkisi içinde izleyiciyi bırakır. Hiper gerçek kendi gerçekliğini fotoğraflarla inşa etmiş olur. Olimpia duyarlılığı ve benzerleri bu şekliyle insanlığın kültürel mirasının göstergeleri haline gelmektedir. Fotoğraf, bu diyalektiğin sürmesini sağlayan, zamanının çok önemli bir kayıdıdır.



E. Manet, *Olympia*, 1863.



V. Burgin, *Olympia* 1982.



Y. Morimura, 1990.

## NOTLAR

- \* Etnotipik: Belirli insan grubunun davranışlarını anlamamızı sağlayan referans modelidir.
- 1 W. Benjamin, Akt: Jerome Binde, Le Monde Diplomatique "Zamanın Geleceği", Nisan2002, s: 25.
- 2 R. Akyüz-S. Darendeliler, Geniş Açılış "Gel Biz'e Katıl Biz'e", Sayı: 26, İstanbul, 2002, s:56.
- 3 GuyDebord, Gösteri Toplumu, Çev: A.Ekmekçi O.Taşkent, AyrıntıYay. İstanbul, 1996, s:112.
- 4 Guy Debord, a.g.e, s: 110.
- 5 Phil Slater, Frankfurt Okulu, Çev: A. Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s: 230.





# ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF KULLANIMI VE TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF TEMELLİ SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

AHU ANTMEN\*

20. yüzyılın sıradışı ressamlarından biri olan Richter'in, 19. yüzyılın sonunda sanatın önünde soru işaretleri açan ve yeni bir çağın başlamasında etkin olan fotoğrafla yaşam boyu uğraşmış, uğraşmakta olması, hatta işi salt bir malzeme gibi resmi kullanarak *fotoğraf yapmak*<sup>1</sup> arzusuna dönüştürmesi onun en ilginç yanı olduğu gibi, "fotoğraf meselesiyle hâlâ hesaplaşmakla olan sanat pratiğinin bir metaforu sanki. Richter, "Bir cinayetin resmi kimseyi ilgilendirmez; ama bir cinayet fotoğrafı herkesi cezbeder. Bu-

nun bir biçimde resim sanatına dâhil edilmesi gerek” derken, güncel sanat pratiğinin vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelen fotoğrafın neden sihirli bir çekim alanı oluşturduğunun da altını çiziyor. 1990’lı yılların başında, polis arşivlerinden elde ettiği cinayet fotoğraflarını bir işinde kullanmasıyla gündeme gelen İngiliz sanatçı Abigail Lane’i anımsayın. *Kanlı Duvar Kâğıdı* başlıklı yerleştirmesinde içe dönük İngiliz aile yaşantısının klostrofobik yapısını, *kapalı kapılar ardında neler olup bittiği*’ni göstermek istemiştir. Ama bir yandan da izleyicinin gerçek ile kurgu arasındaki ince sınırın muğlâk zeminine yerleşiveren fotoğrafa ilişkin bakışını, beklentisini ve inancını gözler önüne seriyordu: İşi özellikle dehşet verici ve ilginç kılan (ve basında da tartışılmasına yol açan) şey, kanlı duvar kâğıdının “gerçekten” de kanlı duvar kâğıdı oluşuydu.

Belki bugün, en gerçek sandığımız fotoğrafik görüntülerin bile mizansen olabileceğini öğrenmiş olmamız ya da istenen görüntüleri elde etmenin bilgisayar müdahalesiyle ne kadar kolaylaştığını bilmemiz, Sontag’ın belirttiği gibi fotoğrafın da “dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumu” olduğunu giderek daha çok kabullenmemize yol açıyor. Bununla birlikte, fotoğrafa inanma dürtümüz ondan şüphe etme eğilimimizden yine de daha fazla. Kim olduğumuzun (kimlik vesikalıkları), nereden geldiğimizin (vazgeçilmez aile şipşakları, mezuniyet töreni fotoğrafları vs.), gittiğimiz yerlerin (turistik fotolar), kıyasası, varlığımızın kanıtı olarak gündelik yaşamımızın vazgeçilmez bir öğesi haline getirdiğimiz bir nesnenin ‘gerçekliğine’ ilişkin edindiğimiz bir doğal kabulleniş söz

konusu. Fotoğrafa inanıyoruz. Görünenin ötesine, “kapalı kapıların ardındaki”ne ilişkin ipuçları taşıması, başka bir deyişle, belli görme-gösterme biçimlerini, belli kodları ve örtük ideolojileri gizliyor olması, ikinci planda kalıyor çoğu zaman. Gösterdiğiyle yerinebiliyoruz, örtük bir biçimde görünür kıldığını sorgulamıyoruz.

Çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf kullanımı, işte bu fotoğrafik “gerçekliği” irdeleyerek temsil olgusunu gündeme getirdiği için ilginç bir konu ve zengin bir alan oluşturuyor. Gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşayan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açıyor. Gerçeklik olgusunu bir ikilem yaratarak aktaran birçok günümüz sanatçısının tavrında, bu açıdan, gerçeküstücülerin ‘düşünürü’ olarak nitelendirilen Rene Magritte arasında bir yakınlık kurmak olası. Bugün fotoğraf temelli birçok ilginç işin altında, bir biçimde, “bu bir pipo değildir” yazıyor gibi geliyor bana. 1970’li yılların ikinci yansında Krauss ve October ekibinin ‘zamanın sanatı’ olarak resmin yerine fotoğrafın savunuculuğunu üstlendikleri dönemde bu ifade aracını özellikle cazibeli kılan şey, bir yandan modernizmin özgünlük, sahicilik, tekillik, özerklik vs. gibi saplantılarını yerle bir etmesi, ama bir yandan da “yapısöküme” uğratılacak sosyal kodların belki de en belirgin taşıyıcısı olmasından kaynaklanıyordu. Çünkü Susan Sontag’ın dediği gibi, fotoğraflar, *neyin bakmaya değer olduğunu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğunu*, öğretiyordu bize; dünyayı, fotoğrafçıların koyduğu standartlar üzerinden algılamamıza yol açıyorlardı; “okumayanı bilgilendiriyorlar”, “vicdan uyandırıyorlar”, kısa-

cası toplumsal ve bireysel anlamda “dünyamızı” şekillendiriyorlardı.<sup>2</sup> Aktarılanın çoğu zaman gösterilen olmadığını görünür kılmanın kuşkusuz en etkin yollarından biri, aynı ifade aracını, bu kez ona ilişkin beklentileri çarpıtarak kullanmak olacaktı ve öyle de oldu. Bu açıdan baktığımızda, 1970’li yılların son yarısından bu yana fotoğraf temelli işler üretenler arasında özellikle dikkat çeken sanatçıların -John Baldessari, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Struth, Katharina Sieverding, Thomas Ruff, Georges Rousse, Clegg & Guttmann, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jeff Wall ve daha niceleri gibi- gündeme getirdikleri farklı konuların yanı sıra ifade aracının kendisini de sorgulayan bir yaklaşım benimseyenler olması, bir rastlantı olmayabilir. Bu yaklaşım, bir konunun sunumunda fotoğrafı salt bir malzeme olarak düşünmek ve kullanmak eğiliminden oldukça farklı bir sanatsal perspektif barındırıyor.

Fotoğraf çeken sanatçılarla, fotoğraf temelli iş üreten sanatçıları birbirinden ayıran en önemli nokta da belki bu; Victor Burgin’in getirdiği ayrımla, ‘anlam bulmak’ ile ‘anlam kurmak’ arasındaki fark.<sup>3</sup> Burgin’in Romantik geleneğin uzantısı olarak gördüğü ‘anlam bulmak’ arayışı ya da kendi deyimiyle, “fotoğrafçı fırsatçılığı”, bugün hâlâ geniş bir çerçeve içinde fotoğraf pratiğinin özünü oluşturuyor. Fotoğrafçıları iki kampa ayıran ve kabaca “belgeselci-de-neyselci” ya da “an yakalayan-an kurgulayan” gibi tanımlarla gündeme gelen ayrımdan söz etmeye başladığımız noktada, fotoğraf ile sanatın hem buluştuğu, hem de birbirini sinirle ittiği bir başka alana girmiş oluyoruz. Türki-

ye’de fotoğraf temelli iş üreten sanatçılara bakarken esas olarak bu noktadan başlamalı belki; fotoğraf çevrelerinde ‘deneyselci’ olarak adlandırılan, sanat çevrelerinde ise en azından yakın dönemdeki fotoğraf ve yeni medya kullanımı bu denli yaygınlaşmamışken, ‘fotoğrafçı’ olarak tanımlananlar. 1980’li yıllarda Şahin Kaygun’un resim ve fotoğrafı buluşturan ve farklı görsel anlatım tekniklerini sorguladığı işleri, Ahmet Öner Gezgin’in Nesneleşmiş *Görüntüleri*, Teoman Madra’nın *Işık Oyunu* dizisi gibi çalışmalar, fotoğraf ile yapılabileceklerin sınırlarını genişletmeye yönelik yaklaşımlar olarak Türkiye’de fotoğraf çevrelerinde olduğu kadar çağdaş sanat ortamında da gündeme geldi. Aynı bağlam içinde Nazif Topçuoğlu, O. Cem Çetin ve Ahmet Elhan gibi sanatçıları da sayabiliriz; bugün bu sanatçıların üretimleri, esas olarak çağdaş sanat pratiği ve tartışmaları içinde değerlendirildiği zaman yerini buluyor, istenen soruların yolunu açıyor.

Bu üç sanatçıdan üç örnek, ilgi alanlarının Türkiye’deki yerleşik fotoğraf kültüründen ayrılan yönlerini ortaya koyarken, bu ayrımın salt ‘an yakalamak’ ve ‘an kurgulamak’ bağlamında olmadığını da gündeme getirebilir. Her üç sanatçının yapıtlarında da anlamın salt 2016 *Kare*, görüntünün kendisiyle değil, yerleştiği “çerçeve” içinde kurulduğunu söyleyebiliriz; başka bir deyişle bu yapıtlar, Danto’nun kullandığı anlamıyla bir “sanat dünyasının” genel bağlamı içinde değerlendirilebilir ancak İlk dönem fotoğraflarında farklı nesneleri bir araya getirerek sıradışı kompozisyonlar yaratan, son dönemde özellikle genç kız modelleri kullanarak gerçeküstücü bir etki bırakan resim-

sel iç mekân görüntüleri üzerine odaklanan Nazif Topçuoğlu'nun 17. yüzyıl portrelerini akla getiren ve "başyapıtlara yaraşır" bir çerçeve içine yerleştirilmiş sığır başı portresi bu bağlamda yerinde bir örnek oluşturuyor. Topçuoğlu bu fotoğrafik resminde bir hayvan başı portresi 'yaparak', bu portreyi kitsch öğelerle süsleyerek ve özünde çoğaltılabilir bir nesneyi altın varaklı bir çerçeve içine yerleştirerek sanat tarihine, sanatsal portre geleneğine, yaşamın her alanına yayılan kitsch olgusuna, başyapıt konusuna ve müzecilik pratiklerine göndermede bulunarak, sanat ortamının tartıştığı birçok konunun altını çiziyor ve tartışmaya açıyor. İzleyici, bu bağlantıları göz önünde bulundurarak yapıtın anlamını oluşturuyor; yapıtın, bu bağlantıları kurmadan bakan bir izleyicinin fotoğrafa ve sanata dair alışlagelmiş beklentilerini yerle bir ediyor olması da yine onun örtük biçimde içerdiği anlamlardan biri haline geliyor. Yapıt, resimsel özelliklerine karşın düz siyah fonuyla ve tümüyle gerçeküstücü bir etki yaratmasına karşın nesnelerin müdahale edilmemiş gerçek görüntüleriyle kurgulanmasıyla fotoğraf oluşunu da özellikle dayatıyor, dayatmak istiyor. Öte yandan, yapıtın bağlamını vurgularken çerçevenin içindekini de göz ardı etmemek gerekir: Nazif Topçuoğlu'nun son dönemde gerçekleştirdiği işlerin pek çoğunda ergenlik çağında ki genç kızların görüntüsü ve dünyası üzerinde kurgulanan ve ilk uyanış, tutku, ölüm gibi temaları simgesel bir biçimde aktaran ikonografik bir içerik de bulabiliriz. Alıntı medya görüntüleri ve yazı gibi öğeler ve grafik, bilgisayar müdahalesi gibi teknikler kullanan O. Cem Çetin de yapıtlarının sunduğu

görsel hazdan çok bunların anlamı üzerine odaklanan, anlam peşinde koştuktansa, anlam kurgulayan sanatçılardan biri. Çetin'in yakın dönemde Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nde sergilenen *Minimumizm* başlıklı "apanorama"sı bu bağlamda ilginç bir örnek oluşturuyor: Sanatçı bu yapıtında Sadi Çalık'ın 1956 tarihli ve aynı adı taşıyan heykelini "okuyor"; Çalık'a ithaf ettiği bu işle söz konusu soyut heykelin biçimsel bir benzerini fotografik görüntüde yaratmaktan çok, heykelin kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi görselleştiriyor. Beyaz bir fon üzerinde kadraj ile elde edilen bir soyutlamanın görüntüsü olan bu foto-işle Çetin, söz konusu görüntünün başlangıçta bir "an fotoğrafı" olduğunu vurgulayarak, kendi deyimiyle, "aslında tüm fotoğrafların birer kadraj olduğunu" görünür kılıyor. Serginin küratörü Engin Özendes'in dediği gibi, *fotoğraf, yaşamın akışı içinden koparılan bir 'an'ın belgelenmesidir, en genel tanımıyla*. O. Cem Çetin'in yapıtını bu serginin genelinde yer alan fotoğraflardan ayıran da tam bu: Fotoğrafların çoğunda an'ı izliyoruz. Görüntüdeki an'ı paylaşıyor ve bir an için kendi gerçekliğimizden sıyrılıyor, sanatçının öznel bakışının yarattığı dünyaya giriyoruz. Çetin'in yapıtında ise o 'an görüntüsü'nün yaratım aşamasına dikkatimiz çekiliyor daha çok; neyin nasıl ve neden öyle kadrajlandığı gündeme geliyor, Çetin'in deyimiyle gerçekliğin de, postmodernist bir söylemle, "kurgu" oluşuna dikkat çekiliyor. Net bir kategori içinde değerlendirilemeyen sanatçılardan biri de "Sonda" sergisinde yer alan bir diğer isim, Ahmet Elhan. 1990'lı yıllardan bu yana gerçekleştirdiği fotoğraf temelli işlerinde fotoğrafı salt bir malze-



me ya da ifade biçimi değil, anlatımı oluşturan göstergelerden biri olarak kullanan Elhan, Nesne/Özne dizilerinde toplumun içine sinmiş sınıflandırma sistemlerini gözler önüne seriyor. Elhan'ın işlerinde çok net biçimde belgesel kullanımıyla gündeme gelen fotografik imge, belli nesnelerle öznelerin özdeşleştirilişi, sınıflandırıldı, bir bilgi haline gelişini de aynı netlikte sorguluyor. Elhan kimi zaman da fotografik imgenin sunduğu teknik olanaklardan yararlanarak ve grafik unsurlar kullanarak, örtük şiddet, nesneleşme, ben yitimi, sahte benlik oluşumu, parçalanma gibi çeşitli hallere göndermede bulunuyor. Ahmet Elhan'ın "fotoğrafları" tanıdık dünyada güzel, şiirsel, sıradışı, tuhaf olanı yakalayıp sunan fotoğrafçının izleyiciyle kurduğu diyalogun aksine, tanıdık dünyada tanıdık olanı göstererek izleyicide daha çok bir yabancılaşma duygusu uyandırıyor. Bu açıdan, "18. Günümüz Sanatçıları" sergisinde yer alan 2016 *Kare* başlıklı işinin yapıtlarındaki o yabancılaşma haline iyi bir ipucu olduğunu düşünüyorum: Kendi deneyimlerimizi sahiplenmek için neden fotoğraflara gereksinim duyuyoruz?<sup>4</sup>

Bu noktada, fotoğraf yoluyla 'deneyim sahiplenmenin' başka bir yönüne bakarak, çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf olgusunun 'belge' işlevine kısaca değinmek yararlı olabilir. Türkiye'de 1970'li yıllardan bu yana hatırı sayılır bir çağdaş sanat üretiminden söz edebiliyoruz. Ancak bilinen sıkıntılarımız nedeniyle bu üretimler büyük ölçüde kayıp bize; eski kataloglar, kitapçıklar dışında bunları bir araya getiren kitaplar pek yok, bugün yazılan yazılarda belki yine aynı nedenden dolayı bu önceki dönemin yapıtlarına

pek referans verilmiyor, kısacası yeni dönemin 'alternatif sanatı, kendisini olanaklı kılan adımları atmış bir önceki kuşağın üretiminden büyük ölçüde habersiz üretiyor. Oysa biliyoruz. Batı sanatında 1960'lı ve 70'li yılların alternatif mekânlarda gerçekleştirilen ve nesneyi dışlayan avantgard yaklaşımların daha çok fotoğraflardan biliyoruz; Carolee Schneeman'ın, Chris Burden'ın, Gina Pane'in, Beuys'un performansları, Robert Smithson, Richard Long, Christo gibi sanatçıların çoğunlukla yalnızca belgelerinden izlenebilen işleri - özgün performansların ve yerleştirmelerin olmak istemediği ve olmadığı kadar "nesneleşmiş" halleri, sanal kitaplarında ve dalgilerde hemen hemen hep aynı kadrâjlar içinde, yeni bir varlık biçimine dönüştü. Walter Benjamin, sanat yapıtlarının fotoğraflanmasıyla birlikte fotoğraf ve sanat arasında çözülemez bir gerilimi öngörmüştü. 1970'li yıllarla birlikte sanat ortamı bu gerilimi lehine çevirdi. Smithson'ın dalgakıranını hiç görmeyenlerin onu çok iyi tanınması, ıssız doğa manzaraları içinde bir patika görünce akla Long'un gelmesi - bundan daha kalıcı olunabilir mi?

Türkiye çağdaş sanat ortamında, özellikle 1980'li yıllardan bu yana fotoğraf, kimi zaman belgesel yönüyle, kimi zaman da daha farklı boyutlarda gündeme geliyor. Sanat Tanımı Topluluğu'nun yazılı metinlerle fotografik imgeler arasındaki bağlantıları irdeledikleri 1981 tarihli *Bir Serginin Makrografisi*, Canan Beykal'ın Osman Hamdi Bey'in resimlerinin arkasındaki envanter numaralarının fotoğrafılarıyla gerçekleştirdiği 1985 tarihli *8 Parçalık 1 Bütün*'ü, Ayşe Erkmen'in çeşitli nesnelerin fotoğraflarıyla gerçek-

leştirdiği 1985 tarihli *Tasarlanmamış Düzenlemeleri* gibi çalışmalar,<sup>5</sup> çağdaş Türk sanatçılarının da 1980'li yıllarda belli malzemeler veya ifade biçimleri arasında ayrım gözetmeyen yenilikçi tavırlar içinde olduklarını gösteriyor. Bu yapıtların özellikle dikkat çeken yanı ise, fotoğrafın, salt bir ifade aracı, anlatılanın illüstrasyonu, aktarımın malzemesi olarak değil, tüm bunları da içine alacak şekilde fotografik imgenin meşruluğunun sorgulanması ve 'temsil' olgusunun tartışılmasının olanaklarını araştırması. Günümüze kadar ürettiği çalışmalarda da fotoğrafı çeşitli biçimlerde kullanan Canan Beykal'ın *8 Parçalık 1 Bütün'ü*, resimsel bir imgeyi tersine çevirerek ve dolayısıyla izleyiciye göreceğini resmin arkasındaki kısa bilgi yoluyla aktararak bir anlamda temsilin temsiline gündeme getiriyor. Ayşe Erkmen'in kent ortamından seçtiği sıradan nesnelerin fotografik görüntülerini galeri ortamına taşıyan *Tasarlanmamış Düzenlemeleri* de sanatsal bağlam, temsil, sanatçının yaratıcılığı, özgünlüğü, rolü gibi konular tartışmaya açarken, fotoğrafı anlam kurucu bir gösterge olarak gündeme getiriyor. Aslında bu çerçevede değinebileceğimiz bazı ressamaların da aynı konulara çeşitli yönlerde pencereler açabileceği düşünülebilir. Fotografik imgeden yola çıkarak soyut görünümeler elde eden Burhan Doğançay ya da foto-gerçekçi tarzda işler üretirken aynı işlerin büyük boyutlu fotoğraflarını sergilemeye başlayan Nur Koçak sözcğelim.

1990'lı yıllardan günümüze uzanan süreçte ise fotoğrafın, Türk sanatçıları arasında giderek yaygınlaşan bir ifade aracına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bazı sanatçıların

son dönemde yalnızca bu tür bir üretimi benimsediğini, bazılarının ise zaman zaman resim, heykel ve yerleştirme- nin yanı sıra bilgisayar müdahalesi uygulanmış fotoğraf temelli işler ürettiklerini görüyoruz. Genel olarak üretim- lerine baktığımızda “neden fotoğraf?” sorusunun yanıtları çeşitli, her zaman net bir yanıt bulmak da olası değil - 1980li yıllarda örnek verdiğimiz Sanat Tanımı Topluluğu, Canan Beykal ya da Ayşe Erkmen’in geri planında, bu ifa- de aracının olanaklarını, fotografik imgenin anlamını ve gündeme getirdiği soruları taşıyan bilinçli bir tercih her zaman ön planda değil. Günümüzde fotoğraf temelli iş üreten sanatçılarda fotoğrafı bir düşüncenin görsel aktara- nını taşıyan yüzey olarak görme eğilimi ağır basıyor; bir görüntüyü resmetmektense, fotoğrafı çekiliyor ve genel olarak büyük boyutlarda sergileniyor. Bu tür fotoğraflar Burgin’in sözünü ettiği “yakalanmış an’ları izleyiciye su- nan ve büyük ölçüde hazır anlamlar aktaran işler, ama bi- lindiği gibi büyük boyutlar ve parlak baskılar, en sıradan fotoğrafa bile bir anıtsallık kazandırıyor. Gündelik yaşam- da resimsel olan, tuhaf olan, çarpıcı olan her şey bu tür fo- toğrafların konusu olabiliyor ve elbette ilginç görüntüler de yakalanabiliyor. Bu yaklaşımı daha çok ressamlar taşı- yor diyebiliriz; sözgelimi son dönemde Ferhat Özgür’ün çeşitli sergilerde yer alan işleri bu çerçevede değerlendire- bilir. Hatta sanatçı kurguladığı bazı işlerinde de sanat tari- hinden alıntı yaparak resimsel imgeyi fotografik imgeye dönüştürüyor. Son dönemde gerçekleştirdiği sergilerde kimi zaman saf bir tenselliği, kimi zaman kadını metalaş- tırarak erotik pozları büyük boyutlarda sunan Sıtkı Köse-

men'in fotoğraflarında da resimsellik ön planda, hatta son sergisi Hopper'ın -odalarda yalnız kadın resimlerinin- bir tür reklâm dünyası yorumu gibi. Bir başka eğilim, fotoğrafı aktarılacak istenen düşüncenin görselleştirilmesi yolunda bir illüstrasyon gibi 'kurgulamak', gerek mizansen yaratarak, gerekse bilgisayar müdahalesine başvurarak işin düşünsel içeriğini ya da yeni teknolojinin dayanılmaz çekiciliğini vurgulamak şeklinde özetlenebilir. Son dönem sergilerinde resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi sorgulayan Balkan Naci İslimyeli sözgelimi, özellikle *Suret* sergisinde olduğu gibi, işin teknolojik boyutunu vurguluyor. *Yerli Malı, Yurttan Sesler, Ölüm: Ölüm* gibi fotoğraf temelli işlerin yoğunlukta olduğu sergilerde bu tür çeşitli işlerini gördüğümüz Gülçin Aksoy da genel olarak farklı temalara değinirken bilgisayarın sunduğu yeni olanaklardan yararlanıyor. Halil Altındere renkli dijital baskılarında fotoğrafı salt bir araç ya da malzeme olarak kullanarak esas olarak aktarmak istediği anlatıyı görselleştiriyor; Gül İlğaz da benzer bir tavır içinde gerek kendi çocukluğunun ya da yaşadığı, gördüğü mekânların görüntülerinden hareketle mizansen kurarak ya da fotografik imgeye müdahalede bulunarak yapıtlarını belli kavramlar dâhilinde sunuyor. Fotoğrafı salt belgesel yönüyle kullanan, yine bir düşüncüyü belirgin kılmak için fotografik malzemeden metinlerle desteklenen hikâyeler örmek de son dönem üretimlere baktığımızda sanatçıların başvurdukları bir yöntem. Hüseyin B. Alptekin'in yazıyla desteklendiğinde anlamını bulan otel ya da gündelik yaşam fotoğrafları kullandığı işleri; Güven İncirlioğlu'nun aktarılacak istenen düşüncenin

ön planda olduğu ve başta yazı olmak üzere fotoğrafı farklı malzemelerle buluşturan kimi 'belge-yapıtları; Denizhan Özerin göçmenlerin vesikalık fotoğraflara ya da basından alınmış fotografik görüntülerle kurulan yerleştirmeleri, bu yaklaşımı örnekleyebilir. Bu sanatçıların yapıtlarında fotoğraf, birer hazır-nesne işlevi görüyor. Bu çerçevede Serkan Özkaya'ya da değinebiliriz. Başka sanatçılardan alıntı yapan ya da alıntı yapan sanatçılardan alıntı yapan ve fotografik imgeyi bu bağlamda kullanan sanatçı, sözelimi bir Walker Evans'ı fotoğraf tarihinin asları arasında değerlendirmemize; Walker Evans fotoğraflarının 'hazır-nesneleştiren' Sherrie Levine'ı ise çağdaş sanat tarihinin sayfalarında bulmamıza yol açan ayranı ve Levine'ın fotoğraflarının da bir biçimde meşrulaşabilmesi, 'orijinal'leşebilmesi meselesi üzerine gidiyor.

Fotoğraf, düşünce aktarımında onu salt bir malzeme ya da ifade aracı olarak kullanmayan sanatçıların yapıtlarında ise işin vazgeçilmez bir ögesi olarak gündeme geliyor. Bu yaklaşımı taşıyan sanatçıların işleri karşısında 'neden fotoğraf?' sorusu pratik boyutuyla değil, düşünsel boyutuyla ilgimizi çekiyor. Aydan Murtezaoğlu'nun küçük müdahalelerle izleyicinin beklentileriyle oynayan, ona espri yapan, bakış biçimine müdahale eden fotoğrafları bu bağlamda değerlendirilebilir. Murtezaoğlu'nun bazı işleri, fotografik imgelerin bakış biçimimizi değiştirebilme gücüne göndermede bulunuyor gibidir: görüntüye düz bir şekilde bakabilmek için kafamızı eğdiğimizde bu oyuna gelmiş oluruz. Bülent Şanga'ın sanatında da fotoğraf önemli bir anlatım ögesine dönüşüyor. Fotoğrafı "gerçek-

liğin en iyi göstergelerinden biri olması, kanıtlama gücü, inandırıcılığı ve sorgulayıcılığı” nedeniyle yeğlediğim söyleyen Şangar’ın en ilginç yanı gerçekçi görüntülerle yarattığı yapay atmosferlerin ve sahnelenen rollerin böylece bir inandırıcılığa kavuşması. Yapıtlarında kendi görüntüsünü belli roller, belli davranış kalıpları içinde sunan sanatçının gerçek ile yapay sınırında duran yalanları/itiraf-ları görmediğimiz -çünkü fotoğraflanmayan-hallerimizi gösteriyor bize, ‘gerçekliğin’ de kurgulanabilirliğini aktarıyor. Görüntünün kendisini nasıl algıladığımız üzerine odaklanan Ergin Çavuşoğlu da esas olarak fotoğrafın yapıtın anlam kurgusunda önemli bir öge olarak işlev gördüğü işler üretiyor; resimsel etki uyandırabilen kent ya da doğa görünümünün yakalanmış ‘an’ fotoğrafı biçiminde aktaranının yanı sıra kendi deyimiyle “yeni anlamlar, tipler ve kişilikler” yaratmak için fotografik imgeye müdahalede de bulunuyor. *Rezonans* sergisinde tanık olduğumuz gibi fotoğrafın yanı sıra resim ve video gibi ifade araçlarının anlatım olanaklarından yararlanan Çavuşoğlu, özünde sözünü ettiğimiz ‘imge-göz-algılama’ ilişkisi üzerine odaklandığı için farklı ifade yolları arasında ilginç köprüler kuruyor. Gerçek ile kurgu arasındaki sınırlarla daha farklı bir biçimde oynayan ve son dönemde özellikle fotoğraf temelli işler üreten İnci Eviner de fotografik imgenin inandırıcılığını sorguluyor. *Hiçbiryer-Gövde-Burası* başlıklı sergisinde gösterdiği fotoğraflarda tümüyle gerçek mekânlarda, gerçek kişilerle mizansenler oluşturarak tuhaf, gerçeküstü ve tekinsizlik duygusu veren bir dünya yaratan Eviner, *Adatepe Kızları*, *Geldiler...*, *İkizler* dizisi ya

da müdahale ettiği buluntu fotografik işleriyle Serhan Ada'nın deyimiyle, *fotoğrafla hesaplaşan fotoğraflar*, üretiyor. Bu çerçevede Neriman Polat'ın 6. İstanbul Bienali'nde sergilenen *Kızkardeşleri* de ilginç bir örnek oluşturuyor. Bugün dönüp baktığımda Polat'ın ikizlerinin fotografik görüntüsünü yan yana kullanarak gerçekleştirdiği bu işin tartıştığımız bağlam içinde fotoğraf gerçekliğinin bir tür sorgusu olduğunu düşünüyorum. Polat bu işinde ikizlerin tıpatıp benzerliğini kullanıyor. *Arkadaş* başlıklı başka bir dijital baskı işinde ise oyuncak bir finoyla gerçek bir fino arasındaki benzerliği konu edinerek, sözünü fotoğrafın kendi gerçekliği-kurgusallığı üzerine temellendiriyordu. Neriman Polat'ın *Sansınlar* fotoğraf dizisi de fotoğrafın belgesel yönünü vurgularken anladığım kadarıyla 'sahte' sarışınları vurgulayarak ancak fotoğraf gibi bir ifade aracının işe katacağı sözde gerçeklik boyutunun sorgusunu görüntünün kendisi içindeki zıtlıkta bulan işlerden. Son dönem gerçekleştirilen bazı sergilerde oyuncak bebekleri gerçek birer oyuncu gibi kullanarak cinsellik ve şiddet gibi meselelere göndermede bulunan Nazan Azeri de, fotoğraf gerçekliğini kullanarak yapay dünyalar yaratıyor.

Sözünü ettiğimiz sanatçıların başka ifade araçları kullanarak ya da başka yaklaşımlar içinde işler ürettiklerini vurgulamak gerekir. Ayrıca fotoğraf temelli bir işiyle dikkat çekmiş, ama sonra herhangi bir sergide görünme olanağı elde edememiş genç sanatçılar da var. Tek tek işleriyle, belirli aralıklarda ve genellikle kavramlı sergilerde görülen bu güncel üretimi daha sağlıklı değerlendirebilmek için bir zaman mesafesi gerekiyor hiç kuşkusuz, dolayısıy-



la bu yazı yalnızca genel hatlarıyla belli eğilimleri görünü-  
nür kılmak çabası taşıyor. Benim izlenimim, Türkiye’de  
bugün çağdaş sanat ortamında fotoğrafa düşünsel, teknik  
ve sanatsal anlamda hakkını veren az sayıda sanatçının (ki  
bunların arasında bazıları teknik anlamda daha iyi sonuç-  
lar elde edebilmek için profesyonel fotoğrafçılarla çalışı-  
yor) bulunduğu. Düşünsel ve sanatsal anlamda ne demek  
istediğimi anlatmaya çalıştım. Teknik derken, özünde tek-  
nik bir ifade aracının onunla oynayabilecek kadar tanın-  
ması, bilinmesini kast ediyorum.

Görebildiğim kadarıyla, son dönem sergilerde resim ve  
heykel gibi daha geleneksel ifade biçimlerine karşı birey-  
sel olarak nedenleri yeterince sorgulanmamış bir ilgisizli-  
ğin sonucu olarak da gündeme geliyor fotoğraf kullanımı,  
sonuçlar belki bu nedenle pek parlak olmuyor. Sanat ile  
fotoğraf arasında bir ayrımı vurgulamak için değil ama  
‘neden fotoğraf?’ sorusu bu bağlamda oldukça önemli gö-  
rünüyor. Çünkü yanıtın bireysel olarak sorgulanmış olma-  
sı, zamanında Cindy Sherman ya da Sherrie Levine’in ay-  
nı soruya verdiği yanıtların kanıtladığı gibi, işin özünü  
oluşturuyor ve genel olarak daha ilginç sonuçlara yol açı-  
yor.

## NOTLAR

- \* **Ahu ANTMEN**, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 20. yy sanatı ve sanat çözümlemeleri dersleri vermektedir. Radikal gazetesinde sanat eleştirisi üzerine yazan Ahu Antmen, YKY'de yayınlanan, Alain de Botton'un Aşk Üzerine adlı kitabını çevirdi.
- 1 Richter, 1972'de Rolf Schön ile yaptığı söyleşide şöyle diyor: "*Tmmpel'ocil* anlamında bir yanılısma tekniği kullanmıyorum, resimlerimin yarattığı etki de yanılısma değil. Ben bir fotoğrafı taklit etmeye çalışmıyorum: fotoğraf yapmaya çalışıyorum. Fotoğrafın ışık yansıtılmış bir yüzey olduğu varsayımını dışlayarak, başka bir yöntemle fotoğraf üretiyorum: Fotoğrafı andıran resim değil, fotoğraf üretiyorum. Bu açıdan bakıldığında, fotoğrafik bir kaynaktan yola çıkmayan resimlerim de (soyut resimler gibi) birer fotoğraf sayılabilir." / Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings and Interviews 1962-1993* / ed. Hans-Ulrich Obrist/Thames and Hudson. 1995.
- 2 Susan Sontag, "Platonun Mağarasında", "Fotoğraflardan Amerika'ya Puslu Bir Bakış". "Melankoli Nesneleri" ve "Görüntü Dünyası" başlıklı makalelerinde (1977) bu konulan açarak tartışıyor. *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırbeş Yay. 1993.
- 3 Victor Burgin, "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı" başlıklı makalesinde şöyle diyor: "Fotoğrafçıların çoğuna bakılırsa, dünyada anlam bulmak kırdaki tavşan avına çıkmak gibi, onları görececek yeteneğe ve fotoğrafı çekecek beceriye sahip olmak yeterli görünüyor. Algılanan ama asla ön-görülemeyen *bir je ne sais quoi* hali, sonuçta bu pratikten sanat üretilme-

sine yol açabilir. Ama fotoğrafçı fırsatçının -parmağı deklanşörde beklediği o hakikat anları, özerk yaratıcılık kavramı kadar büyük bir sır perdesi oluşturur.” *[Tlunhınğ Photography]*, ed. Victor Burgin, Macmillan Press, 1982.

- 4 Susan Sontag, “Platon’un Mağarasında” başlıklı makalesini şöyle bitiriyor: “İnsanların fotoğraflamak için karşı konulmaz bir zorunlulukları olduğunu söylemek yanlış olmaz: Bu, deneyimin kendisini bu görme biçimine çevirmektir. Sonuçla bir deneyime sahip olmak bir fotoğraf çekmekle aynı şey haline gelirken, toplu bir olaya katılmak da giderek onun fotoğraflanmış biçimine bakmakla eşitlenir. 19. yüzyılın en mantıklı aesthete’i olan Mallarmé dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için var olduğunu söylemişti. Bugünse her şey birfotoğrafla son bulmak için var oluyor.

# 80'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK FOTOĞRAF SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

*BİRSEL MATARA\**

İnsanla-gerçeklik arasındaki estetik ilişkiler-estetik bilincin tarihsel gelişimi, Antikçağ'dan günümüze pek çok önemli filozof ve kuramcının düşüncelerinde-öğretilerinde farklı ifadeler kazanmıştır. Ancak 20.yüzyıl düşün dünyası, bütün çağlardan çok daha yoğun ve daha karışık düşüncelerle yüklü bir çeşitlilik içermektedir.

Günümüzde estetik, gerek bilimsel ve felsefî kuramsal alanda, gerek tarihsel ve toplumsal pratikte, nesnel estetiksel süreçlerde yer alan değişimlere bağlı olarak gittikçe gelişmekte; bir bilim olarak estetiğin konusu gittikçe değişime uğrayıp gelişmektedir. Bir yanda, çeşitli bilimsel ve felsefî alanlarda elde edilen estetiksel genellendirmelerde-

ki çeşitlilik; diğer yanda, yeni toplumsal ve üretimsel ilişkilere bağlı, yeni estetiksel olgu ve etkinlikler, bu arada, sanatsal üretim, iletişim ve alımlama koşullarında yer alan değişmelerle birlikte sanatların tümünde görülen yenilik ve üretici çeşitlilik, bütün bu sanat için, özellikle de sanat dışı estetiksel ilişki ve değerlendirmeler, estetiğin ana konusunu, bir bilim olarak estetiğin nesnesini derinden etkilemekte; böylelikle, estetik düşüncesinin kendisi değişime uğradığı kadar, estetik biliminin tanımı da değişime uğramaktadır.<sup>1</sup>

Ahmet Cemal, en geleneksel tanımıyla “insanoğlunun kendi sanatsal eylemleri üzerinde düşünmesi” anlamına gelen estetik’in, estetik düşünce çerçevesinde, soyut kavramlardan bilginin somutluğuna doğru ilerleyen bir süreçte *“Sanatın yüce evreninde mutlak güzel’in arayışı içerisindeki bir “estetik” anlayışını yetersiz kıldığını belirterek, bilginin estetiği, içinde yaşadığımız zaman parçasında bilmeden yaratmanın artık olanaksızlığının ve estetik dışılığının vurgulanmasıyla eş anlamlıdır”* der.<sup>2</sup>

Günümüzde, bilim ve teknolojilerdeki gelişmelerle etik ve estetik değerler alanındaki gelişmeler arasında koşutluk olmaması, çatışmalarla dolu, sancılı, hatta acımasız bir çağdaşlaşma sürecine neden olmuştur.

Günümüzde sanatta her türlü estetik değerlendirme- nin olanaksız hale geldiğini ifade eden Baudrillard, sanatın ruhunun da yok olduğunu söyler; *“Sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içinde dağıttı, görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetiği içinde yok oldu.(...) Sanat dünyası*

*garip bir görünüm sunuyor. Sanatta ve esinde bir tıkanma var gibi. Birkaç yüzyıl boyunca göz kamaştırıcı biçimde gelişmiş olan şeyler sanki kendi görüntü ve zenginlikleri karşısında taş kesilip aniden donup kalmışlar. Çağdaş sanatın tüm sarsıntılı deviniminin ardında bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üstüne kapanan bir şey var. Bir yanda güncel sanat biçimlerinde bir tıkanma ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var. Tüm bunlar mantıklıdır. Nerede bir tıkanma [stasis] varsa, orada metastaz [çoğalma, yayılma] vardır. Canlı bir biçimin düzensizleştiği yerde, genetik bir kuralın artık işlemediği bir yerde (kanserde olduğu gibi), hücreler düzensizlik içinde hızla çoğalmaya koyulurlar.”<sup>3</sup>*

Ülkemizde de estetik yapılanmada biçimsel özellikler dünya konjonktürüne paralel olarak, zaten yaşanmakta olan içerik enflasyonunu iyice bertaraf ederek, formalist bir görüntü oyunbazlığına dönüştürmüştür.

Özellikle de, konvansiyonel tekniklerin yanısıra gittikçe yoğunlaşarak bilgisayar ve photoshop programlarıyla oluşturulan sayısal nitelikli fotografik görüntüler, amaçtan çok araç olarak bir oyuncak heyecanı ile ortaya konmaktadırlar. Photoshop programlarının sunduğu sonsuz görüntü üretme olanağı veren yapısı henüz tartışma zeminini oluşturacak bir zaman aşımını yaşamadığı için, fotoğrafik yaratıcılık konusunda bir alternatif olarak ele alınmaktadır. Bilgisayar alternatifi yalnızca, teknolojik gelişmelere özgü bir avangard özelliği yansıtmaktadır. Oysaki fotoğraf tarihinde, estetik anlamda avangard deneyimler ya-

şanmıştır. Örneğin Man Ray, M. Nagy, fotografik prosesin vazgeçilmez aşamalarından biri olan, film çekimi ve araçlarından fotoğraf makinesini devreden çıkararak, fotogram, rayogram vb. çalışmalarıyla eleştirel söylemlerini gerçekleştirirken, metanın fetiş gücü sorununu da gündeme getirmektedir. Eğer fotoğraf tarihinde fotoğraf sanatının bağımsız bir dil yetisi geliştirmesi konusundaki deneyimler unutulacak olursa, fotoğrafın orijinalitesini meydana getiren paradoksal yapı da kırılabacaktır.

Oysaki fotoğrafı teknik bir araç olmaktan çıkarıp onu önce toplumsal yaşamın her alanında kullanılan bir araç, daha sonra da sınırsız anlatım olanaklarına sahip bir sanat olarak değerlendirme çabaları, sonunda fotoğrafı kendine özgü bir dile kavuşturmuştur.

Fotoğraf, başlangıçta sadece bir röprodüksiyon yöntemi idi. Ama zaman içinde, klasik gelenek ile Avangard'ı birbirine bağlayan, entelektüel ifade ile medyatik yorumu eşzamanlı temsil eden, fotoğraf üretim ve tüketim faaliyetlerinin çok işlevliliği nedeniyle görsel dışavurumlar için sürekli ilham kaynağı olabilen ve hâlâ "yeni bir şey söyleme iddiasını" muhafaza ederek yerine getiren bir sanat, özel bir estetik dışavurumun modeli haline gelmiştir.

Ayrıca, fotografik dilyetisinin estetik evrimi, daima teknik olanaklara bağlı olarak gerçekleşmiştir. Islak levha yöntemi ritüelinden teleobjektiflerin soyutlama yeteneğine; elle renklendirme inisiyatifinden cibachrome mükemmelliğine; gren yapısının değişkenliğinden film duyarlılığının çeşitliliğine vb. gibi çekim ve baskı aşamalarını belirleyen birçok teknik ayrıntı, aynı zamanda fotografik yara-

tıcılık için birer estetik seçenektir. Örneğin; Ansel Adams'ın üslubunun kaynağı "Zone Sistemi"dir. Edward Weston'un perfeksiyonizminin nedeni ise platin baskıdır.<sup>4</sup>

Fotoğraf sanatı, piyasaya yeni sürülen bir fotoğraf makinesinin ya da bir photoshop programının olanaklarını öven bir katalog çalışması değildir. Bunda yukarıda da belirttiğimiz gibi, sanatın günümüzde öncü karakterini kaybetmiş olduğu gerçeğinin de payı vardır. Onun yerine bilim öncülük yapmaktadır. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler yenilik ütopyasını canlı tutmakta ve konserve bir science-fiction fantezisini insanlara sunmaktadır. Bunun yanı sıra insanoğlunun bağımsız varoluşu, fotoğraf sanatçısının özgür yaratıcılık insiyatifi metanın fetiş karakteri karşısında tüm somut koşullara rağmen tartışmaya değerdir. Dolayısıyla photoshop programları, fotoğraf sanatı için bir amaç olamaz, sadece bir araçtır. Bilgisayarla görüntü üreten fotoğraf sanatçılarının yapıtlarına ilişkin değerlendirmeler yaparken ve fotografik dilyetisine ilginç katkılarda bulunup bulunmadıklarına karar verirken, sorulması gereken soru şudur: Ele alınan sanatçı retorik sahibi midir?

Sanat düşüncesinin emtia üretimindeki meta formlarına dönüştürüldüğü bu aşamada, tüm geleneksel temsil biçimleri öznel iktidar bağlamında medyatik bir belirlenim sürecine girmiştir. Dolayısıyla sanat ve toplum arasında yüceltme temelinde şekillendirilmeye çalışılan modernist çaba, postmodern söylemde sanat düşüncesinin kitlesel yeniden üretim sürecinde emtia estetiğine entegrasyonuyla gerçekleştirilmektedir.



Avangard sanat düşüncesinin liberalizasyonu, 1980'li yıllara gelindiğinde sanat düşüncesinin özerkliğini imkânsız hale getirmiştir. Bu imkânsızlık "batı" dışı formlara yönelik ihtiyaca dönüştürüldüğü ölçüde, çoğulculuk, çok seslilik ve benzeri postmodernist kavramların belirlendiği temel hareket noktalarını oluşturmaktadır.<sup>5</sup>

Her şeyin yeniden ve yeniden üretiminin tek amaç olduğu günümüzde, var olan gerçek yani gerçek olmayan gerçek sistemin (tüketim ideolojisinin) bizi tutsak aldığı bir gerçektir. Hakiki olanla sahte olan, gerçek ile düşsel olan arasındaki farkın ortadan kalktığı bu simülatif süreçte, yaşam ve bilinç arasındaki yaratıcı ilişkinin mekanik bir neden-sonuç ilişkisi içinde değil, diyalektik olarak değerlendirilmesi gerekir.

Gerçeğin yorumlanması ya da dönüştürülmesinde kamera arkasındaki beynin ideolojisi ve dünyaya bakışı önem taşır. Süreç içerisinde biçim ve biçimin yani estetik ideolojinin farklılaşması olasıdır. Brecht, sanatta biçime önem vermenin, eski biçimlere bağlı kalmanın asıl biçimcilik olacağını söylemektedir. Fischer ise, yeni gerçekleri açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gerektiğini ifade eder.<sup>6</sup> Sanat yapıtları yaşadığımız çağın gerçeklerinin simgeleridirler. Dolayısıyla dünyayı yorumlamak için yeni anlatım yollarına gereksinim duyulur. Ancak yenilik ya da değişiklik olsun diye anlatım ve içerikten yoksun sadece formalist arayışlara girilmemelidir.

Ülkemiz, uygar olarak nitelendirilen dünya ile özellikle ekonomik ve politik açıdan kısmen bütünleşmiştir. Ancak toplumsal ve kültürel açıdan bu dünya ile henüz bü-

tünleşmiş olmaktan uzak olduğu söylenebilir.<sup>7</sup> Bunun altta yatan en önemli nedeni, yüzyıllardan bu yana miras yoluyla devraldığımız bir yönetme/yönetilme zihniyetinin anakronik hale gelmesidir. Bugün de Türkiye siyasetinde demokratlık, sadece retorik düzeyinde kullanılan bir kavramdır. Türkiye toplumu periyodik olarak baskıcı askeri yönetimin uygulamaları sonucunda edilgen, durgun bir kitle toplumu haline gelmeye başlamıştır. Bir yandan baskıcı siyasal-hukuksal düzen kadar, gelişmemiş bir toplumsal yapı da doğrudan, sanatta yansımaları bulmuştur. Sürekli baskı ve korku altında tutulan yaratıcılık ve usallık söner, zihnin en üst düzeylerdeki yaratıcılık düzeneklerini korku ve kaygı köreltir. Usavurmak yeteneğinin bitikliği ve yitikliği de zihnin bütünlüğünü bozar. O zaman zihnin usallığı içgüdüsellğe dönüşür. Böylece yaratıcılık tutkusunun yerine kapanma içgüdüğü yerleşir.<sup>8</sup>

Öğrenme ve öğretme özgürlüğünün, yaratıcılığın, gelişmenin ve dayanışmanın kaynağı olan Köy Enstitüleri ve Halk Evlerinin kapatılması çağdaşlaşma ve yaratıcılık adına Türk toplumunun en büyük kayıplarından biri olmuştur. Oysa az önce de söylediğimiz gibi yaratıcı yetenekleri söndürmek, usallık yollarını tıkamak, toplumsal sayrılığı besleyen kaynakların en temel nedenlerindendir. Çoşturoğlu konu ile ilgili şöyle bir genelleme yapar;

*“Evrime ve gelişime açık toplumlarda ‘parçalı yaşam’ bir geçiş dönemi olgusudur. Eğer, gelişme ve usallığa kapalı toplumda ‘parçalı yaşam’ süreci uzarsa, kalıcı toplumsal sayrılığa dönüşür. Türkiye’nin görünümünü ise sayrılık doğrultusunda bir*

*gelişme göstermektedir. Ayrıca, Türkiye’de oluşan siyasal ve toplumsal ambivalans, bir “çatal kişilik” karakteri yaratmıştır.”<sup>9</sup>*

Özellikle 80 sonrası, boyutları son derece geniş bir yabancılaşma ve iletişimsizlik sürecini kapsamaktadır. Dolaşısıyla toplumsallıktan uzaklaşan bireyden geriye yalnızca psikolojik bir boyut kalabilmektedir. 80 sonrası genel koşullarının hemen hemen tüm sanat dallarında da bir mistisizm, geri çekiliş, yalnızlık, bireycilik gibi eğilimler gösterdiği ve bunların neredeyse kolektifmişcesine işlendiği görülür. Ancak, hep bireysel ve yer yer psikopatolojik bir tavır sergilenir. 80 sonrası fotoğraf ürünlerini değerlendirdiğimizde ise bütün bu temaların sonsuzca ve ben merkezli bir şekilde tüketildiğini görmekteyiz.

*“Günümüz Türkiye’sinde oynanmakta olan özne (sanatçı, politikacı, bilim adamı, işveren vs.) ve nesne (toplum, halk, kitleler vs.) oyununda, özne bugüne kadar tam anlamıyla çözümleyemediği, açıklayamadığı nesne’yi, ne pahasına olursa olsun gerçek anlamda çözmenin bir yolunu bulmayı denemek yerine (istisnalar kaideyi bozmaz), bu işten vazgeçerek nesneye küsmekte ve kendi üstüne kapanmakta ve bireysel kurtuluş yollarına dalmakta ya da kendi öznelliklerine (tam oturmamış öznelliklerine demek daha doğru olacak) bir son vererek nesnenin (yani bilinmeyenin) içinde yitip gitmektedir.”<sup>10</sup>*

Yanısıra, 80’li yılların serbest piyasa ekonomisi görece de olsa sistemde bir hareketlilik-bolluk yaratır. Bu fotoğraf malzemeleri açısından da giderek önem kazanan bir piya-

sa ortamı oluşturur. Ve fotografik üretimde de yansımasını bulur. Niceliksel bir artış gözlenir. Ayrıca, fotoğraf yarışmaları araç olmaktan çıkıp bir amaç haline gelmiş durumdadır. Neredeyse yarışma fotoğrafçılığı bir meslek haline dönüşmüştür. Sipariş alan bir zanaatkâr gibi fotoğraf üretimi gerçekleştirilmektedir. Fotoğraf yarışmalarının jüri üyeleri de neredeyse kadrolu üyeler haline gelmiştir.

Yeniden toparlarsak, 1980 sonrası fotoğraf sanatımızda formalist bir anlayış hâkim olmuş, bireycilik yükselmiş, biçimsel arayışlar ağırlık kazanmış hatta içeriksizlik olarak adlandırılabilcek bir belirsizlik gelişmiştir. Yine, 80'lerin başında yaratıcı ya da deneysel anlayış toplumun belgeleri-toplumcu sanat anlayışının önüne geçmiştir. Dijital fotoğrafik üretimler oldukça kabul görmüştür. Ülkemizde fotoğraf sanatında bugünkü koşullardaki sorun biçimde değil, özdedir. Yine Dünya Fotoğraf Sanatı'nda gördüğümüz devamlılık ülkemizdeki gelişiminde yoktur. Batı'da fotoğrafa kendi özelliğini kazandıran belirleyici koşullar örneğin, toplumsal devrimler, sanatsal estetik devrimler, fotoğraf tekniğindeki teknolojik devrimler vb. kendi toplumsal-siyasal-teknolojik-kültürel yapımız içinde yaratılamamış olduğundan eş süreklilik kurulamamıştır. Öte yandan Türkiye'deki sanatçının çağdaş batı sanatlarını aynı anda tanınması, anlaması, uyarlaması gibi bir zorunluluk olmadığı gibi, görmezden gelmesi için de bir neden yoktur.

Merih Akoğul, son dönem fotoğraf sanatımızın değerlendirmesini şöyle yapar;

“Ne 70’li yıllarda niteliğin arka plana atıldığı sadece görüntünün, belirli bir görüşün ortaya çıkarıldığı dönem, ne de 80’lerde yaşanan aşırı bireysel çıkış, Türk Fotoğrafı için çok büyük önem teşkil etmiyordu. Ama 80’li yılların biraz daha önemi var, en azından 80’li yıllarda hem ülkeye gelen fotografik malzemeden dolayı hem de batının daha sıkı bir biçimde takip edilmesiyle fotoğrafta çok önemli bir teknik kalite artışı oldu. Ve bu teknik kalite bugünkü fotoğrafın da belirleyicisi oldu. 70’li ve 80’li yıllarda üretilen fotoğrafların 90’larda senteze ulaşması, niteliksel ve niceliksel olarak başarıya ulaşması beklenirken, nedense 90’lı yıllarda fotoğraf daha az üretilir oldu. Yani fotoğrafa gösterilen ilgi daha fazla, fakat nitelik eksikti, yani olması gereken ivme 90’li yıllarda ne yazık ki görülmeydi. İşte Türk Fotoğrafında şu anda yaşanan en önemli sorun budur.”<sup>11</sup>

Yanısıra eleştiri mekanizması da gelişmemiştir. Ve ciddi bir kaynak sorunu vardır. Ayrıca genel bir fotoğraf akımı, ekol vb. olmadığı gibi belli bir üslup bütünlüğü de söz konusu değildir.

Yine Adanır’ın ifadesiyle, günümüzde sanat denilen olgu, hem Dünya hem de Türkiye’de ne olduğu belirsiz bir şeye dönüşmüştür. Oysa sanat ve kültüre tarihsel, toplumsal bir perspektiften bakmakta büyük yarar vardır. Gerçek sanatın tarih boyunca değişmemiş temel özelliklerinden birisi, toplumsal dönüşümleri önceden haber vermiş ve sonra da bunun biçimlenmesinde önerileriyle katkıda bulunmaya çalışmış olmasıdır. Bu ileriye, uygarlaşmaya yönelik bir sanat anlayışıdır.<sup>12</sup>

Dolayısıyla bilginin estetiği, yaşadığımız zaman parçasında bilmeden yaratmanın artık olanaksızlığının ve estetik dışılığının vurgulanmasıyla eş anlamlı olup bu konudaki bilincin derinleşerek felsefedeki içeriğini kazanması bir kültür bir beyin işidir. İlhan Selçuk'un dediği gibi beyin teri dökmeden estetiğe ulaşmak olanaksızdır.

Yeni anlatım tekniklerinin bulunması, daha önce bulunmuş olanların özümsevenmesi ya da üslubun geliştirilmesi köklü bir araştırmaya ve çalışmaya dayanır. Öğreti ve etkilenme taklitte başlar, araştırma ve uzmanlaşma ile devam eder. Sanatsal çalışmalarda özgün olana ulaşabilmek uzun ve karmaşık bir süreci gerektirir. Bir düşünceden yaşam dolu güçlü bir yapıt oluşturulabilmesi için, düşüncenin yalnız olarak değil, yaratıcı süreç içinde biçimiyle birlikte gelişerek belirlenmesi gerekir.

"Yaratıcı düşüncenin" pek bir anlama ve değere sahip olmadığı (çıkara yönelik olanlar hariç!) bir dünya ve bir ülkede "yaratıcı" olmaya kalkışmak herhalde yapılabilecek en büyük çılgınlıklardan biridir.

Türk "düşün dünyası" -dünya konjonktürüne paralel olarak! Cumhuriyet Tarihin en yoksul ve kısır dönemini yaşamaktadır. Oysa dış görünüşü bunun tam tersi gibidir. Çünkü plastik sanatlardan, müziğe, edebiyata, televizyona vb. son yıllarda inanılmayacak kadar çok ürün verilmiştir. Ne yazık ki bu inanılmayacak kadar çok ürün (ve araştırma) toplumu, örneğin daha demokratik bir yöne doğru sürükleyip götürememiştir. Bu durum, daha çok, dönen bir dolap beygiri imgesini anımsatmaktadır.<sup>13</sup>

Görülüyor ki fotoğraf olgusu dönemin sosyo-ekonomik-politik koşullarına bağımlı bir gelişme gösterir. Ülkemizde sıkça yaşanan toplumsal-siyasal, ekonomik, kültürel yapı değişim ve dönüşümleri her zaman biçimsel düzeyde olagelmıştır. Her şeyin biçimsel düzeyde ele alındığı bir sistemde, sanat ve toplumda da içerikten söz etmek oldukça güçtür. Bu da kendimi nasıl ifade edebilerimden çok, ne gibi bir sanat yapabilirim kaygısını getirmektedir. Özellikle her türlü üretim ve yaşam biçiminin temelinde nedensizliğin yaşandığı günümüzde sunulan tek alternatif de tüketim olgusu olmuştur. Türk toplumuna gelişme ideolojisi olarak sunulan tek ideolojinin “Tüketim ideolojisi” olduğunu belirten Oğuz Adanır, bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir;

Türk toplumunun Batı’lı toplumlarda benzer bir noktaya çok farklı yollardan geçerek ulaştığı söylenebilir. “Tüketim” bir yaşam biçimidir ve Baudrillard’a göre bir “eksiklik” duygusu üstüne kurulmuştur. Türk toplumu ideolojik düzeyde doyurulamayınca ideolojisi ideolojisizlik olan ancak bunu kamufle etmeye çalışan bir yaşam biçimin kendisine uyabileceğini sezgisel bir şekilde anlamıştır. Bu durumda Batı’dan ithal edilebilecek tek çağdaş kavramın “Tüketim toplumu” kavramı olduğunu sanmaktadır. Akla gelebilecek her şey (ölüm dışında) Tüketimin alanı içine girmek zorundadır: “...günümüzde de tüm arzular, projeler, zorunluklar, tüm tutkular ve ilişkiler satılabilmek ve tüketilebilmek için göstergeler ve nesneler (e dönüşmekte ya da) olarak soyutlanmaktadırlar.” Oysa Tüketim Toplumu Batı için bir anlamda son duraktır. Türk toplumu ve benzerleri böyle bir son durak ideolojisini nasıl be-

nimseyebilirler? Öyleyse Batı'da içeriğin bilinçli bir şekilde deforme edildiği, edilmek zorunda kalındığı bir dönemin sonunda ortaya "Tüketim Toplumu" çıkarken, farklı yollardan geçerek içeriksizliğe ulaşan Türk Toplumuysa kendisine en yakın olan ve evrensel olduğu ileri sürülen bu yaşam biçimini benimsemiş gibidir.<sup>14</sup>

Yine Adanır'a göre Türk toplumunun bunalımı, "çağdaşlığı özümseme ve hazmetme" bunalımıdır. Türkiye'de çağdaş olma hırsı yukarıda da belirtildiği gibi tüketimde ve gösteriş'te (salt biçimsellik ya da salt içeriksizlik) yatmaktadır.

Dolayısıyla, başta da ifade ettiğimiz üzere, yaşam ve bilinç arasındaki yaratıcı ilişkinin mekanik bir neden-sonuç ilişkisinde değil, diyalektik olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu da ancak çağımız gerçeklerine uygun alternatif bir içerik (ideoloji)-söylem üretmekle mümkün olabilecektir.

Genel olarak değerlendirdiğimizde, günümüz Türk Fotoğraf Sanatı'nın dinamiğinde öz ve biçim açısından çeşitlilik içerek fotografik üretimlerin yer aldığını görmekteyiz. Bu bağlamda fotoğraf sanatımızın sınırsız anlatım olanakları içerisinde özel bir dile sahip olma ve yaratma heyecanı, çağdaş-evrensel bir söylem oluşturma çabalarını sürdürmeye çalışan ayrıca burada adlarına yer veremediğimiz fotoğraf sanatçılarımızın çağdaş fotoğraf sanatını temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Ancak, bugün yaşamın her alanında olduğu gibi, sanat ve kültür kavramlarının yeniden tartışılmaya ve tanımlanmaya her zamankinden daha çok ihtiyacı vardır.



## NOTLAR

- \* **Birsel MATARA**, 1989 yılında D.E.U. GSF Sinema-TV.Fotoğraf Bölümünden mezun oldu. 1991 yılında "Türk Fotoğraf Sanatında Üslup Sorunu" başlıklı Y.Lisans tezini, 1989 yılında "Türk Fotoğraf Sanatının Estetik Sorunları" başlıklı Doktora tezini tamamladı. Yurtiçi ve Yurtdışı; konferans, söyleşi, bildiri, makalelerinin yanı sıra kişisel-karma sergilerde ve çeşitli organizasyonlarda yer aldı. Halen D.E.U. GSF Fotoğraf Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görevine devam ediyor.

- 1 Aziz Çalışlar, "Estetik Gelişmeler ve Estetik Yazıları" Yazko Çev.D. sayı:11, Mart-Nisan 1983, s.57.
- 2 Ahmet Cemal, "Bilginin Estetiği", Varlık Dergisi, sayı:1028, Mayıs 1993, s.10-11.
- 3 Jean Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev:Alev Türker, İst., Ayrıntı Y., 1988, s.21-23.
- 4 Simber Atay, Phonex ve Peyzaj, 6.Afsad Sempozyumu, Ank., 1998, s.4.
- 5 Yılmaz Kılan, Postmodern Sanatta Makro İdeolojik Entegrasyon Açısından Simülasyon Olgusu, D.E.Ü.-S.B.Ens., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995, s.115.
- 6 Mehmet H.Doğan, 100 Soruda Estetik, İst., Gerçek Y., 1962, s.305.
- 7 Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış I-II, İzmir, Dokuz Eylül Y., 1997, s.693.

- 8 Mustafa oşturoğlu, Toplumsal özölme, Ank., Gündoğan Y., 1992, s.228.
- 9 Aynı, s.200.
- 10 Aynı, s.317.
- 11 Merih Akoğul, "Türk Fotoğrafında Eleştiri", Siemens, Türkiye'de Fotoğraf Sanatı, 17.4.1995, s.31.
- 12 Oğuz Adanır, "Evrensel Bir Tarih İçin İlk Şart Unutun", H.Gösteri D., Eylül-Ekim 1998, sayı:206, s.54.
- 13 Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış, s.629.
- 14 Oğuz Adanır'ın, Osmanlı'dan Günümüz Türkiye'si'ne Sanat'ta İçerik Simölasyonu, Türk Sinemasının ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu I-II, başlıklı yazılarından.





**Mary Warner MARIEN**, Amerikalı sanat tarihçisi, çağdaş sanat ve fotoğraf tarihi profesörü. Aynı alanlarda sayısız makale ve kitap eleştirisi yayınladı. *Photography and Its Critics: A Cultural History* (Fotoğraf ve Eleştirisi: Bir Kültür Tarihi) adlı kitabı 1997 yılında fotoğraf tarihi ile ilgili yazılmış en iyi iki kitaptan biri seçildi. Fotoğrafın çağdaş küresel deneyimi üzerine yoğunlaşarak fotoğrafın tarihi üzerine yeni bir boyutla yaklaştığı *Photography: A Cultural History* (Fotoğraf: Bir Kültür Tarihi) adlı kitabını 2002 yılında yayınladı. Son dönem projeleri arasında yirminci yüzyılın son dönemindeki kadın hareketinin araştırması ve bu hareketin feminist sanat ve sanat teorisi ile olan ilişkisi üzerinde ilerlemektedir.

**İlkem KAYICAN**, 1981 Karabük doğumlu. Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden 2005 yılında mezun oldu. Çeşitli dil kursu ve üniversitelerde İngilizce öğretmenliği yaptıktan sonra şu an Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler bölümünde yüksek lisans öğrenimini sürdürmektedir. Bağımsız olarak çeşitli yayınevlerine çeviriler yapmaktadır. [ikayican@gmail.com](mailto:ikayican@gmail.com)

# SİYASETİN İFADESİ

MARY WARNER MARIEN

1980'lerde Güney Afrika'da Dynamic Images, The Brotherhood, Vakalisa, The Black Society of Photographers (Zenci Fotoğrafçılar Birliği) ve Afrapix, gibi fotoğraf ajansları kendilerini fotoğrafı sosyal değişim mücadelesinde kullanmaya adanmış David Goldblart ve Peter Magubane gibi fotoğrafçılara kredi desteği sağlamak amacıyla kuruldu. Bu kolektifler dünya basınına, alternatif ve muhalif gazetelere görüntü sağlıyordu.

1990'da kapanan Afrapix'in fotoğrafa daha biçemci ve otobiyografik bir yaklaşım kazandıran Johannesburg doğumlu (1956) Santu Mofokeng gibi genç üyeleri vardı. Mofokeng tüm yaşamı kasabalardaki daimi mücadelelerden birine indirgeyen propaganda görüntülerinden mem-

nun değildim çünkü bu şekildeki reproduksiyonun eksik olduğunu hissediyordum”<sup>1</sup> diye yazmıştı. Fotoğrafçıların birçok grup tarafından şüpheyile karşılandığı Güney Afrika’nın politik açıdan yoğun atmosferinde kasıtlı bir politik fotoğraf anlayışından uzaklaşma arzusu apartayd karşıtı taraftarlar tarafından sorumsuzluk göstergesi olarak algınlıyordu. Mofokeng yine de mahallelerdeki arkadaşlıkları ve mutlulukları, oralaradaki “kurbanlaştırılmamış” yaşamın değişik yönlerini sergilemekte ısrar etti.

Fotoğrafçı Güney Afrika fotoğrafçılığına yeni bir toplumsal belgeselcilik yaklaşımı kazandırdı. Son dönem çalışmalarında orta ve işçi sınıf Afrikalı zenciler tarafından oluş-



*Santu Mofokeng, Soweto White City'deki Shebeen, 1987. Celatir silver baskı.  
Santu Mofokeng / Güney Fotoğrafları*

turulmuş şehirli ailelerin albümlerini biriktirdi. Kendisinin kamuya uzun süre kapalı tutulan günlük yaşamdan alınmış kareleri gibi, eski aile portreleri ve diğer başka görüntüler de kütüphaneler ve müzeler tarafından kayda alınmamıştı.

## YENİ TOPLUMSAL BELGESELÇİLİK

Amerika Birleşik Devletleri'nde özgül siyasi ve toplumsal şartlardan kaynaklanan yeni bir toplumsal belgeselcilik anlayışı ortaya çıktı. Vietnam karşıtı aktivizm ve Kavramsal Sanat fikirlerinin bir bileşimi yeni bir felsefenin ve uygulamanın şekillenmesine yardımcı oldu, bu daha önce Eugene Richards ve Mary Ellen Mark tarafından yapılmış olandan farklıydı. Kaliforniya'da 70'lerin ortalarında oluşmuş gayriresmi bir gruba ait bu fikirler ve görüşler genellikle fotoğrafsal uygulamada ve özellikle belgesel projelerde yön arayan bir nesile bunların önemini kanıtladı. Grubun üyeleri arasında yer alan Martha Rosler (d.1943), Allan Sekula (d.1951) ve Fred Lonidier (d.1942) yeni bir toplumsal belgeselciliğin göz önündeki entellektüel liderleri olarak ortaya çıktılar.

Grubu ve fotoğrafta yeni bir yön arayışında olanları derinden etkileyen okumalar arasında Alman tarihçi ve eleştirmen Walter Benjamin tarafından 1936'da kaleme alınmış olan "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı makale bulunuyordu. Benjamin, özellikle film ve fotoğrafsal tekniklere dayanan mekanik reproduksiyonun orijinal sanat eserinin "aura"sı dediği yani sanat eserinin tekil fiziksel bir alan kaplayarak belirli bir zamanda yapıl-

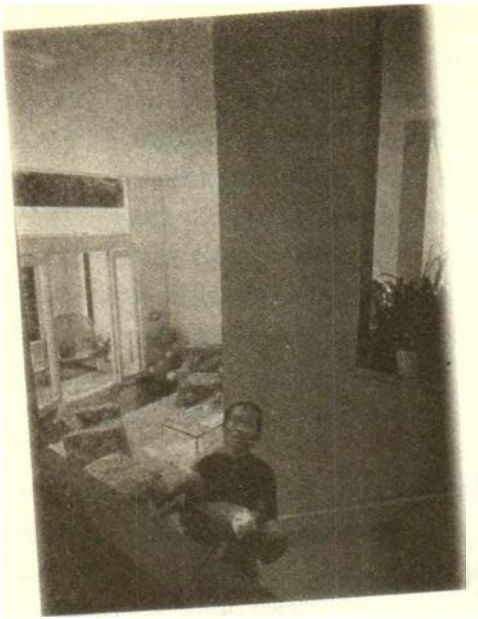


muş olmasının bize verdiği biriciklik hissini yokedebilirliğini ortaya koymuştu. Kısaca belirtmek gerekirse; Benjamin, Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa'sı* gibi birden çok ucuz reproduksiyon kolayca hazırda bulunduğu zaman bir çok insan ona sahip olabilir ve böylece eseri görmek için orijinalini ziyaret etme ihtiyacı duymaz sonucunu çıkardı. Böylece, bir orijinal hiçbir zaman olmazdı çünkü asıl tablo aynen bir diğer kopya gibi algılanılmaya başlardı. Benjamin süregelen bu demokratikleştirmenin devrimsel bir toplumsal ve kültürel değişime yol açarak geleneği ortadan kaldıracak geniş çapta bir tarihsel değişimin habercisi olduğunu belirtti.

Benjamin'e göre "televizyon da dâhil olmak üzere kitle iletişim araçları furyasından önceki yazılı çağların, mekanik reproduksiyonun popüler etkisi hususunda yanılmış olmasının" nerdeyse önemi yoktu. Aslında, ister sanat ister müzik olsun taklitlerin geniş çapta üretimi ve pazarlaması yalnızca insanların orijinalini müzede görme ya da onu konserde dinleme arzusunu arttırmıştı. Benjamin'in okurlarının çoğunun ilgisini çeken unsur, onun tarihsel öngörüsü ya da tamamıyla farklı sosyalist görüşü değil orijinalin suretlerin karmaşıklığında yok olduğu fikriydi. Benjamin'in makalesi insanların kendilerini algılamalarını biçimlendiren, arzularını pekiştiren, siyasi görüşlerini belirleyen görüntü dünyasının varlığını onaylıyordu. Daha da önemlisi makale siyasi hareketin, Vietnam savaşı sırasında olanlar gibi sadece protestolardan değil kitle iletişim araçları tarafından yayılan alışkanlıkların ve basmakalıpların etkin ve sürekli sorgulamasından oluştuğunu vurguluyordu.

Araştırma grubu Benjamin'in yakın arkadaşı olan Alman eleştirmen ve oyun yazarı Bertold Brecht'in (1898-1956) görüşlerinden de yararlandı. Yeni toplumsal belgesel ve destekçileri çoğunlukla fotoğrafın toplumsal ve politik bağlamının analizini yapmayı tercih ettiler ve görüşlerini Benjamin'in de onayladığı Brecht'in "*gerçeğin basit bir reproduksiyonu* gerçeğe alakalı bir şeyler söylemekten tamamıyla uzaktır"<sup>2</sup> görüşüyle güçlendirdiler. Tercih edilen diğer Brechtçi görüşler arasında izleyicinin bir öykü ile nasıl etkiye uğratılacağı anlayışı vardı. Brecht kasten yapmacık durumlar yaratarak beklenen anlatıyı beklenmeyenle bozmak görüşündeydi.

Araştırma grubu eski temaları yeniden şekillendirmeye ve film yapma araçlarını kullanarak gerçeklik yanılsamasını bozmak fikrine dayanarak esinlendikleri Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'ın (d. 1930) deneysel çalışmaları başta olmak üzere çağdaş sanat ve sinemayı da inceledi. Grup, "Screen" adında bir İngiliz dergisinde çıkan makaleler üzerine tartıştırdı, derginin sinema gerçekçiliği alanındaki kuramsal araştırmaları büyük ölçüde başka bir görsel medyaya uygulanabilir durumdaydı.<sup>3</sup> Önemli bir tarihçi ve fotoğraf eleştirmeni olan Benjamin Buchloh'un yaptığı bir röportajda Rosler "bizler şimdiye kadar süregelen belgesel geleneğinden farklı belgeselciler olmak istedik, Brecht okuyucuları olarak daha geleneksel belgesel yöntemleriyle beraber, apaçık teatral, sahneye uyarlanabilir sekansları ve metin, ironi, absürt gibi gösteri unsurlarıyla tüm türlerin karışık biçimlerini kullanmak istedik"<sup>4</sup> demişti.



*Bringing Home the War:  
House Beautiful  
(Savaşı Eve Getirmek:  
Güzel Ev) adlı seriden.  
1967-72. Kolaj Çalışması.*

Araştırma grubunun oturumlarından çok daha önce Rosler tasarım ve mimarlık dergilerinden alınmış resimlerle Vietnam çatışmasını yansıtan medya görüntülerini birleştirerek oluşturduğu üç fotomontaj serisinden meydana gelen *Bringing Home the War* (Savaşı Eve Getirmek) (1967-72) ile politik sanat yapmıştı. Buna benzer biçimde Lonidier *Twenty-nine Arrests: Headquarters of the 12th Naval District, May 2, 1972* (Yirmibir Tutuklama: 12. Deniz Mıntıkasının Üsleri, 2 Mayıs 1972) adlı çalışmasında siyasi aktivitelerini kendi siyah-beyaz fotoğraflarına yansıtmıştı ve Sekula fotoroman diye tabir ettiği, yemekhane çalışanlarının başkaldırısını anlatan kurmaca hikaye *This Ain't Chi-*

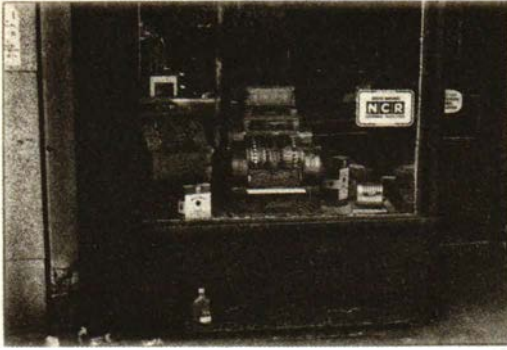
na (Burası Çin Değil) (1974) adındaki eseri üzerine çalışıyordu. Çok geçmeden, Rosler, Lonidier ve Sekula 1980'lerin ortalarında kendilerini "yeni belgeselcilik" daha doğrusu "yeni toplumsal belgeselcilik" olarak adlandırılan grubun tam da merkezinde buldular, bu grup fotoğrafı toplumsal eleştirinin önemli bir ögesi olarak kullanmayı amaçlayan üniversite mezunu, kültürlü ve siyasi anlamda aktif entellektüel kişiler tarafından kurulmuştu.

Bu sırada tarihçi ve eleştirmen Abigail Solomon-Godeau "kendini belgeseli çok daha ayrıntılı ve ciddi bir şekilde yeniden düşünmeye adanmış yeni bir fotoğrafçı kuşağından bahsetmenin giderek makul görüldüğünü"<sup>5</sup> saptamıştı. Bu düşünürler fotoğraf çekmek istemiyordu; amaçladıkları şey daha çok resimli anlatımı fakirliğin ve adaletsizliğin politik analiziyle bütünleştirmekti. The Farm Security Administration (Tarım Güvenlik İdaresi) fotoğrafçılarıyla Jacob Riis ve Lewis Hine örneklerinde olduğu gibi büyük oranda tarihi belgesel fotoğrafçılığı incelediler. Bununla beraber izleyenler arasında sadece röntgencilik hissini tetikleyen ve içinde bulundukları durumun memnuniyetinden kaynaklanan bir şevkat hissi uyandıran "kurban fotoğrafları" olarak adlandırdıkları yapıtlar ortaya koymadan, toplumsal baskı üzerine yorum yapabilecekleri yollar bulmaya giriştiler. Yeni toplumsal belgeselciler bu tür görüntülerin rağbet görmesinin bilincinde olarak fotoğraflarını toplu açgözlülüğün ve hükümet ihmalinin geniş çaptaki sorunlarını aydınlatmış olan bir sürü metinle sarmaladılar ve el işçileriyle yoksulların tecrübelerini betimlediler. Sınırlı bir başarıyla kendi

yapıtlarına sanat dünyasının ötesinde yeni yerler bulmak için mücadele ettiler.

Lonidier işçilerin kaza fotoğraflarını sergilediği ve onların açıklamalarını eklediği The Health and Safety Game (Sağlık ve Güvence Oyunu) (1976) ile araştırma serilerini sürdürdü.<sup>6</sup> Lonidier kendisi ve fotoğraflarının öz-neleri arasındaki sosyal ve toplumsal mesafenin bilincinde olarak muhalif kültürel bir iş peşinde olan sanatçılardan durmaksızın uygulamanın seçkin olmayan yollarını araması gerektiğini yazmıştı.<sup>7</sup> Erken dönem fotoğraflarından başlamak üzere Lanidier, işçi sendikalarıyla yakından ilgilendi. Lanidier'in süregelen siyasi çalkantısının etkisi 1999 yılında Meksika, Tijuana'daki sergisinde görüldü. Fotoğrafçı bu sergide Kuzey Amerika Serbest Ticaret Antlaşması'nın (NAFTA) ve "maquiladoras"ların (Meksikalıları Amerika gündelik ücreti oranına çalıştıran Amerika Birleşik Devletleri sınırına yakın uluslararası olarak yönetilen fabrikalar) kurulmasını eleştirdi. Sergi Meksika hükümetine baskı uygulayan üreticilerin ortak çabalarıyla kapatıldı.

Lonidier'in yapıtları; yazıları üniversitelerde, yüksekokullarda ve sanat bültenlerinde geniş çapta okunan ve tartışılan Rosler ve Sekula'nın kitlelere ulaşan görüntülerinden ve fikirlerinden daha az akademik dikkat çekti. Özellikle Rosler'in *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* (İki Yetersiz Betimsel Düzen İçindeki Bowery) (1974-75) adlı görüntü ve metin serileri 1980'leri kasıp kavuran belgeselcilik kavramlarını özetliyordu. Rosler serileri açıklarken "bu yapıt meydan okuyan bir anti hüma-



stewed  
boiled  
potted  
corned  
pickled  
preserved  
canned  
fried to the hat

Martha Rosler, *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* (İki Yetersiz Betimsel Düzen İçindeki Bowery), 1974-75. Metin ve silver gelatin üzerine baskı.

nizm değil, bir reddediş. Bir çeşit eleştiri tavrıdır" diye yazmıştı.<sup>8</sup> Bowery serilerinde Rosler, evsizlerin içki içmek için biraraya geldiği New York'un bu fakir bölgesinin bütün bir tasvirinde dilin ve imgelerin ne kadar da yetersiz olduğunu göstermişti.

Rosler'in amacı, Bowery'de yaşayanların o kötü durumuna ilgiyi arttırmak değildi, bunun yerine toplumsal gerçekleri kuşatırken kelimelerin ve fotoğrafların kifayetsizliğini incelemeye ve belgesel fotoğrafçılığının insanlığın gelişimine katkıda bulunmaktaki gücünü vurgulayan hümanist çıkarımları yıkmaya çalıştı.<sup>9</sup>

Bu fikirler Rosler'in 1981 tarihli "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)," (Düşünceler Dahilinde, Etrafında ve Sonrasında- Belgesel Fotoğrafçılığı Üzerine) adını taşıyan, Jacob Riis'in çalışmalarından başlayarak Amerikan belgesel fotoğrafçılığının kalıcı eleştirisini amaçladığı makalesinde çözüm buldu. Rosler ga-

zete fotoğrafçılığındaki sansasyonelleştirmeye röntgenciliği topa tuttu ve gerçekçi, analitik devrimci siyasetin önünü kesen bir zarafete ait belgesel fotoğrafçılığını suçladı. Rosler topluma duyarlı fotoğrafçıları eserlerinin ne şekilde yayınlandığından yeterince farkında olmamakla eleştirdi. “Açlık içindeki bebek ve umutsuzluk içindeki insan” fotoğraflarının modern hayatın görsel temsilinin bir parçası olduğunu iddia etti ve izleyicinin bu “kaçınmasız görsel taarruza” ne kadar dayanabileceğinin ölçüsü olan tahammülünü de buna dahil etti. Rosler, 19. yüzyıl sonuyla 20. yüzyılın başlarındaki Amerikalı Kızılderililerin fotoğraflarını inceleyen ilk çağdaş eleştirmenlerden biriydi ve gözlemlediği üzere Kızılderililer öznelere çok derine gömmüş halde çizmeye meyilli olmalarından kendi miraslarına ihanet etmişlerdi. Rosler Modern Sanat Müzesi’nde John Szarkowski tarafından sergilenen fotoğrafsal tarzın (bk. s. 381-91) eşsizliğine atfedilen tutuma da karşı çıktı çünkü yapıt, imgeleri estetik nitelikler uğruna toplumsal dünyadan ayrı tutuyordu. Rosler belgeselin geçerliğini yitirmiş olduğunu öne sürmedi aksine “aykırı bir belgeselciliğin ortaya çıkarılabileceğini” diledi.<sup>10</sup>

Christopher Phillips, Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Sally Stein’in fotoğrafın tarihi ve kuramı üzerine yazdığı makaleler fotoğraf alanını şiddetli bir rüzgar esmiş gibi etkiledi. Bazı okuyucular bu rüzgârı yıkıcı bir fırtınaya benzeterek kızgınlıkla pencerelerini kapatıp arkalarını dönerken, bazıları ise yerleşmiş fikirleri yerinden oynatan bu rüzgârın müze, galeri ve sanat okulu gibi sıkı sıkıya birbirine bağlı bu alanlara girmesine izin verdi-

ler. 1983'te New York Times fotoğraf eleştirmeni Andy Gruenberg makalesinde "iki kamp tekil bir medyanın doğal arenasında savaşıyor" diye yazmıştı ve iyice açığa çıkmıştı ki "hatlar, fotoğrafı sanat tarihinin büyük ölçüde baktır ve nispeten yeni bir alanı olarak kabul edenlerle fotoğrafın 'estetikleştirilmiş' olduğuna şiddetle karşı çıkanlar arasında çizilmiş durumda" idi "bölünme gerçek, retorik ise sert" yorumunu yapmıştı.<sup>11</sup>

En güçlü yeni yazarlar arasında ressam eleştirmen Allan Sekula vardı; Sekula siyasal teoriyi, toplumsal betimlemeyle fotoğrafsal eleştiriyi, iki Dünya Savaşı arasında siyasi açıdan bağlantılı Avrupalı ressam ve fotoğrafçıları anımsatırcasına, bir araya getirmişti. Martha Rosler gibi Sekula da fotoğrafın basit bir özerk resim oluşturma düzeni değil küresel tarihin kapsamlı eğilimlerinin içinde bir yapı olduğu konusunda ısrarlıydı. Edward Steichen'in The Family of Man (İnsanlığın Ailesi) sergisini fotoğraf sanatını evrensel bir dil olarak düzenleme teşebbüsünden ve aileyi "bütün arzu ve hazların özel alanı olarak"<sup>12</sup> üstü kapalı bir şekilde lanse etmesinden dolayı kınadı. Sekula, İngiliz David Green ve John Tagg'in de aralarında bulunduğu diğerleriyle beraber katalog yapma ve delil tespiti yöntemlerinin gelişimi içerisinde hapisane fotoğrafları ve insan vücudunun ölçümünü göstermek için yapılan ve böylelikle ırksal stereotipleri doğrulayan resimler olan antropometrik görüntü örneklerini içeren fotoğraf sanatının tarihini inceledi.<sup>13</sup>

Yeni toplumsal belgeselciler Batı Kültürlerinin fotoğrafın şeffaf gerçekliği konusundaki yanlış inancının eleştirisi-



sinde, fotoğrafa ait anlamın nasıl toplumsal değerler ve kişisel tahminler gibi fotoğraf dışındaki şartlarla belirlendiğini incelediler. Fotoğrafın ortaya çıkışını fotoğraf makinesinin tarafsız tasvirlerinden dolayı takdir eden fakat sanatçıyla ilişkilendirilen yaratıcılığı da sağlamayı isteyen orta sınıfın tarihsel yükselişine bağladılar, Sekula, “Gerçekçiliğin ve Romantikliğin” fotoğrafta birlikte var olabileceğini vurguladı.

Sekula’nın “On the invention of photographic meaning” (Fotoğrafsal Anlamın Buluşu Üzerine) (1975) isimli makalesi sanat ve fotoğraf çevrelerinde en çok okunan, tartışılan ve derlenen makalelerden biri haline geldi. Makalenin öncelikli önermesi, fotoğrafın gerçeklikte tarafsız bir pencere olmadığı fakat bulunduğu mekân ve kültür tarafından yapılan tanımda sıradanlaştığı yönündeydi, bu özellikle fotoğrafı toplumsal hayata eklemek için yeni yollar arayan fotoğrafçılar ve tarihçiler arasında yaygınlaşmıştı. Rosler gibi Sekula da “fotoğrafın günahları estetiğin günahlarıdır” fikrini vurguladı.<sup>14</sup>

Sekula’nın yazıları tekrar tekrar belgesel fotoğrafın problemlerine geri döndü, bu geliştirmeye devam ettiği teoriyle karşılıklı olarak çalıştığı bir biçimdi. Sekula, Rosler’le beraber daha önceki belgesel fotoğraflara uygulanmış olan çoklu toplumsal kullanımları inceleyen ilk kişiler arasındaydı, özellikle Lewis Hine’dan W. Eugene Smith’e kadar belgeselcilerin yüce insan ruhunun ifadelerine aç olan sanat dünyası tarafından nasıl sanatsal dahilere dönüştürüldüklerine dikkat çekti. Sekula, muhtemelen The Family of Man (İnsanlığın Ailesi) sergisini kastederek “so-

yut insanlığın taçlandırılması her türlü belirli siyasi durumda pasif kurbanın ağırbaşlılığının taçlandırılmasına dönüşür” sonucuna varmıştı.<sup>15</sup>

Sekula yazılarında ve fotoğraflarında fotoğrafın, toplumsal deneyimi belgeleme ve değiştirici bir etki yaratma becerisi konusunda diğerlerine nazaran daha umutluydu. Sekula “ kültürel aktivitenin yaratıcı, etkili ve anlamlı yönlerini yok saymak yada örtbas etmek” istemediği konusunda ısrar etti “[çünkü] böyle yapmak insan yaratıcılığını devam eden teknokratik bir yaklaşımla yok olmasına çanak tutmak olur”<sup>16</sup> diye ekledi. Sekula, Nazi propagandasının yapı bozumunu yapan meslektaşısı John Heartfield’ı övdü ve “belgesel türüyle metakritiksel bir ilişki kurmaya en yakın”<sup>17</sup> olmasından ötürü Rosler’in *The Bowerly in two Inadequate Descriptive Systems* (Yetersiz iki Betimsel Düzen İçindeki Bowerly) eserine gönderme yaptı. Sekula, bahsedilen belgeselciliğin ve gazete fotoğrafçılığının dünyaya açılan pencere üslubunun ister istemez “fotoğrafsal uygulamaya sokuşturulmuş ve resimsel olarak kaba bir anlatım yaklaşımına” yol açtığını ileri sürdü.<sup>18</sup> Lonidier’in görüntülerini ve vaka analizlerini sanat dünyasının dışında sergileme amacını takdire şayan buldu. Sekula, önemli ölçüde bakış açısını Batı arenasından ziyade diğerlerine yaymaya çalışan birkaç eleştirmenden biriydi. Sekula, Güney Afrika’daki *Drum* dergisi için çalışan Ernest Cole’un fotoğraflarını (bk. s.325-26) tartışırken apartayd gibi belirgin toplumsal vakaların duruma özgü yaklaşımlar gerektirdiğinin farkına vardı. Bununla beraber fotoğrafçıları ve eleştirmenleri “gerçekçiliğin fazlasıy-

la tekdüze anlayışından kaçınmak yerinde olur [çünkü] her gerçekçilik her halükarda yararımıza hizmet etmez” diye uyardı.<sup>19</sup>

Sekula, Cole’un yapıtlarını tartışırken Güney Afrikalıların işsizlik meselesi ve işyeri mücadelesi gibi “ideolojinin ‘rasyonel’ ve destekleyici bir dünya yorumu sağlamakta başarısız olduğu”<sup>20</sup> durumlarda fotoğrafı ve metni kullanarak bir anlatım oluşturmayı tercih ettiklerine işaret etti. Aslında Sekula eski yapıtlarından *This Ain’t China: A Photo novel* (1974) (*Burası Çin Değil: Bir Fotoroman*) ile başlayıp deniz ticaretinin multi-medya bir incelemesi olan *Fish Story* (1995) (*Balık Hikayesi*) adlı çalışmasını kapsayan ve maden endüstrisiyle servet arayışını Kanada’nın doğal tabiatındaki değişikliklere bağlayan *Geography Lesson* (1997) (*Coğrafya Dersi*) isimli uygulamasına kadar tüm eserlerinde küresel kapitalizmin yenilikleri ve genişlemesiyle çalışanların hayatları arasında bağlantı kurmaktaki çabalarında sadık kaldı. Son zamanlarda ise Dünya Ticaret Örgütü işçi politikasına karşı 1999’da Seattle, Washington’da yapılan protestoları fotoğraflamak için aktivist yazarlar Alexander Cockburn ve Jeffrey St. Clair ile işbirliği içerisindeydi.

Abigail Solomon-Godeau 1986 yılında yaptığı öngörülerde yeni belgeselcilerin siyasi felsefesinin sanat ve fotoğraf toplulukları tarafından dışlanacağı konusunda kaygı duyduğunu belirtti. Fakat tersi oldu. Yeni belgeselciler, eleştirilerinin hedefi olan uygulamaların ve yandaşlarının oluşturduğu sanat dünyası tarafından büyük destek gördüler ve üniversitelerde çok iyi akademik pozisyonlar edindiler. Ye-

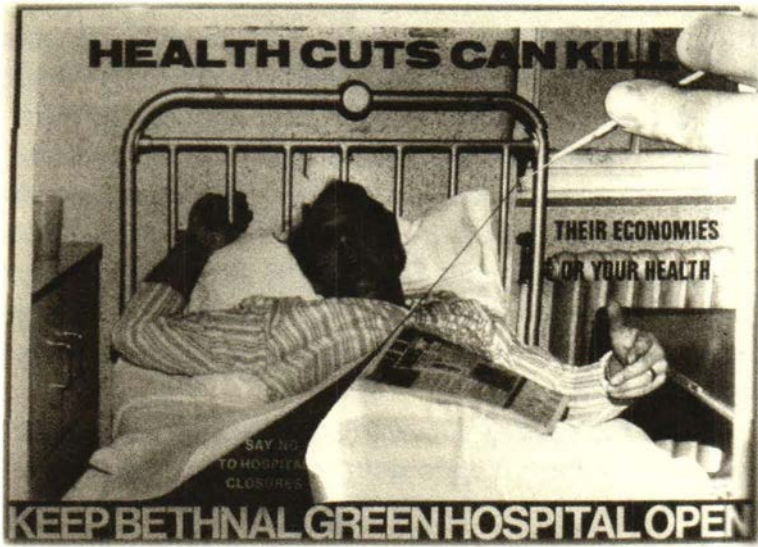
ni toplumsal belgesel yirminci yüzyılın sonlarındaki bütün fotoğraf uygulamalarına katıldı. Bu durum Robert Frank tarafından geliştirilmiş yabancılaştırılmış görüntü (bk s. 343-45) ve Eugene Richards tarafından kullanılan kişisel etkileşim modeli, *The Family of Man* (İnsanlığın Ailesi) sergisindeki evrensel humanizm gibi örnekleri kapsayan, daha önceki belgesel yaklaşımlarının süregelen popüleritesini ortadan kaldırmadı.

Yale Üniversitesi tarihçilerinden Alan Trachtenberg önemli bir Amerikalı öğretmen ve belgeselci olan Jerome Liebling'in (bk. s. 296) yazılarını özetlediğinde; Liebling'in postmodernizmin ikilemelerinden etkilenmemiş olduğunu belirtti. Liebling ikisi de resimli dergi döneminde patlayan Modernist anlayışa olan bağlılığında ve biçare insanları konu alma fikrinde hiç tereddüt etmedi. Trachtenberg "Liebling'in yapıtlarının çağdaş modanın aleyhine olduğu sonucuna vardı. Fotoğraflarının ironik bozulmalarla sağlam olmadığını ve fotoğrafla alakalı bu fikirlerin de zekice olmadığını" belirtti.<sup>21</sup> Trachtenberg'in analizi yeni oluşan toplumsal belgeselciliğin teori dolu yaklaşımlarını reddeden bir çok fotoğrafçının genel görüşüne örnek teşkil ediyordu.

İlginç bir şekilde yeni toplumsal belgeselciler fotoğraf makinesinin ve eğitiminin yayılmasını kendi siyasi yapıtlarının merkezi haline getirmedi. Doğrusunu söylemek gerekirse yaptıkları elitleri ve elitlerin bilgi birikimini amaçlayan bir tutuma sahipti. Yirmi yıldan daha fazla derneklerle ve işçi sendikalarıyla çalışan Loni-dier hariç yeni belgeselciler, tarihi ve felsefi ayrımlara

aşınalık gerektiren entellektüel olmayan kitleye kapalı olan bir dilde yazılar yazdılar. Aksine İngiltere’de değişik aktivist örgütlenmeler fotoğrafı büyük oranda halkla iletişim kurmak için kullandı. 1970’lerin ortalarından başlayarak Jo Spence’in üyesi olduğu Hackney Flashers kadınları ve iş yerlerindeki haksızlıkları konu alan, sanat galerinin ötesinde halk evleri ve kütüphanelere de ulaşan fotoğraf sergileri ve slayt gösterileri düzenlediler.

Buna benzer olarak 1970’lerin sonlarından 1990’ların başına kadar Lorraine Leeson (d. 1951) ve Peter Dunn (d. 1946) geniş bir işçi mahallesindeki kesintiler ve ola-



Lorraine Leeson/Peter Dunn, *Sağlık Kısıtlamaları Öldürür, Benthall Green Hastanesi Kampanya* serisinden, 1978, Sokak Posterleri.

nak kısıtlamalarına görsel tepkiler tasarlamak için halk gruplarıyla ortaklaşa çalıştılar. Bethnal Green Hastanesi Kampanyası Doğu Londra Sağlık Projesi ve Docklands Cemiyeti Poster Projesi gibi çalışmalar sayesinde gözcü reklam panoları, kartpostallar ve sokak afişleri dağıtarak hükümet yanlısı anaakım medya araçlarının o büyüsunü bozdular. Bú materyaller önceleri sanayi bölgesi olan ve duyarsızca iyileştirilmeye çalışılırken tehdit altında kalan mahallelerin olduğu şehirlere gönderildi.

Amerikalı kuramcılar, kitle iletişim araçlarından yayınlan görüntülerin güçlü dalgasının toplumsal değışim için sarf edilen tüm çabaları yerle bir ettiğı kanısına vararak tıklandılar, Hackney Flashers gibi toplumsal belgeselci ve aktivistler siyasi ve bireysel değışimlerin mümkün olduğunu ve bunun empoze edilen haksızlığın fotoğrafları aracılığıyla başarılabilirliğini belirtti. Buna benzer olarak Nelly Richards Şili’de Pinochet rejiminin bu tekil medyayı kullanmasını gündeme getirdi sağcı diktatöre muhalif olanlar askeri rejimin sözde işkence ve protestocuların “ortadan kaybolmaları” gibi kendi dayattığı şartları saklamak için fotoğrafın bir araç olduğuna inanıyordu. Eugenio Dittborn gibi bu muhalefete katılan Şilili fotoğrafçılar medyanın hakimiyetini kabulendi ve değışimi imkansız kılan bu nihilist bakış açısını kabul etmemeyi seçti.

## FOTOĞRAFI DÜŞÜNMEK

Yeni toplumsal belgesel anlayışını kavrama çabaları, fotoğrafın kendi alanı dışından gelen toplu fikirlere ve belgeselcilik geleneklerine karşı dikkatli bir itiraz üzerine temellenmişti. Fotoğraf reformunu gerçekleştirmenin yöntemleri için çağdaş felsefi ve bilimsel fikirleri araştıran on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılarından Peter Henry Emerson gibi yirminci yüzyılın sonunda ortaya çıkan fotoğrafçılar felsefelerine şekil vermek amacıyla alan dışındaki görüşlere başvurdular. 1982’de *Thinking Photography* (Fotoğrafı Düşünmek) kitabı ressam eleştirmen Victor Burgin, tarafından yayına hazırlandı ve yeni okuyucuları fotoğraf çalışmaları alanı içerisindeki tartışmalarla tanıştırdı; kitap Victor Burgin’in, Benjamin’in ve Sekula’nın makalelerinin derlemesinden oluşuyordu.

Bu dönemde en etkin düşünürlerden biri de fotoğraf eleştirisinde en çok tartışılan iki kavramı ortaya atan Fransız filozof Roland Barthes’dı (1915-1980). Kavramlardan birincisi; “studium” aklı ilgilendiren fotoğrafsal içerik demekti, ikincisi; “punctum” Latince “to puncture” sözcüğünden geliyordu ve fotoğrafsal görüntünün izleyen üzerinde oluşturduğu ani çarpıcı etkisi anlamındaydı.

Terimler Barthes’ın 1980 yılında çıkan *Camera Lucida* (Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler) adlı kitabında yer almıştı, kitap başlığına rağmen fotoğraf öncesi dönemde görüntü elde etmek için kullanılan aracın aksine

fotoğrafa düşen felsefi bir ışığa (Lucida) atfen yazılmıştı. Barthes'ın aile fotoğraflarını gözden geçirirken yalnızca *studium*'a başka bir deyişle görüntülerin somut temeline tepki vermesi, annesinin beş yaşındayken yedi yaşındaki abisiyle verandada tahta bir köprüde ayakta dururken çekilmiş fotoğrafına rastlayana kadar devam etti. Barthes "özellikle bu fotoğrafta Fotoğrafın özüne benzer bir şey dolanıyor" diye yazmıştı. Barthes fotoğrafı göstermeyi reddetti çünkü deneyim çok kişiseldi. "Bu fotoğraf sadece benim için var" "sizin için 'sıradan' olanın binlerce tezahüründen biri ve herhangi alakasız bir resimden farksız olur" gözlemini yapmıştı.<sup>22</sup>

Bir yandan *Studium* ve *Punctum* çağdaş eleştirel söyleme katkıda bulunurken Camera Lucida'nın kişisel, düzensiz ve gizemli içeriği Barthes'in kitabı (şimdiye kadar olandan farklı olarak) fotoğraf hakkındaki eski görüşlerini bir araya getirmek için fırsat olarak kullanacağını ummuş olanlarda hayal kırıklığı yarattı. Camera Lucida'yı fotoğraf üzerine yazılmış başka etkili yazılar takip etti. Barthes "The photographic message" (Fotoğrafsal Mesaj) (1961) adlı makalesinde gazete fotoğrafının iki mesajı olduğunu yazdı; birincisi toplumsal olarak sunulmuş "gösterilen" ve "ima edilen" anlamlarla ağzına kadar dolu olduğu görüşü ki bu fotoğrafın "şifresiz bir mesaj" olduğu ikinci görüşe bağlanıyordu, başka bir deyişle Barthes fotoğrafın bizzat kendisinin nötr bir görünüm nosyonuna dayanan zihinsel bir kavram ya da fikir olduğunun farkına vardı. S/Z (1970; İng'den çev. 1974) adlı kitapta ve "The rhetoric of the image" (Görüntünün Re-



torîgi) (1964) ile “The death of the author” (Yazarın Ölü-mü) (1968) isimli makalelerinde dile getirilen ve yeni ufuklar açan diğfer bir soru devamlı olarak orijinallik nosyonunu sorguladı.

Barthes yazılı ya da görsel bir metnin anlaşılması için öncelikle o anlamların toplumsal dünyada varolması ge-rektiğini öne sürdü. Sonuç olarak, metin ve ondan kay-naklanan dünyayı algılama biçimi tamamen yeni olamaz-dı fakat bunlar okuyucunun veya izleyicinin metne yada görüntüye çoktan yüklediği mevcut anlamların birleşme-sinden ileri gelirdi. Görüntüler ve metin gazete fotoğrafçı-lığında ve reklamcılıkta olduğu gibi bir arada olduğunda anlam yığınları arasındaki karşılıklı etkileşim daha kar-maşık hale gelirdi bunun da ötesinde orijinal olmaktan çı-kardı.

Buna benzer fikirler, güç kavramının güvenilirmez yapı-sı hakkında doyurucu kitaplarla makaleler yazan ve ya-zarların orijinallîği üzerine uzun uzadıya düşünen Fransız filozof ve tarihçi Michel Foucault (1926–1984) tarafından daha da geliştirildi. Barthes gibi Foucault da fotoğrafı be-lirli bir toplumsal harekete ve nedene dayanmadan siya-sallaştırdı.

Barthes’ın ve Foucault’nun yazıları fotoğrafçılara ve eleştirmenlere fotoğrafın felsefi ve tarihsel açıdan yeniden incelenmesinin yolunu açtı ve bireysel anlatımın erdemi-ne dayanarak orijinal addedilen resimlere karşı olan güve-ni sarstı. İki düşünürün fikirleri başta medyada olmak üzere anlamın toplumsal röprodüksiyonunun bilincinde olan yeni bir fotoğraf anlayışını önerdi. Bu tür fikirler da-

ha önce bahsi geçen Rosler, Sekula ve Lonidier'in görüşlerine yakındı çünkü onlar da siyasi hareketi fotoğrafa entegre etmek için yeni yollar bulmaya çabalamıştı. Barthes'dan ve Foucault'dan etkilenen fotoğrafçılar her şeye rağmen yeni belgeselcilere oranla siyasi açıdan çok daha az aktiftiler. Amaçları toplumu değiştirmek için yollar aramak değil, fotoğraf çekmek için yeni bilgileri ve teşvikleri araştırmaktı.

Barthes ve diğer düşünürlerden alınan en güçlü fikirlerden biri yararsızlık ve orijinallikle ilgili olandı. Medya fotoğrafları zaten mesajlarla dolu olduğundan yeni resimler gerekmiyordu. Var olan görüntüler kısmen ya da tamamen kalıba uydurulabilir veya yeniden sergilenebilirdi. Bu "kullanıma hazır" görüntüler daha önce Marcel Duchamp tarafından gündelik objeler olarak öne sürülenlerden farklıydı, Duchamp'ın kiler ürünlerin kendisi değil müşteri talebini arttırmak için sıkça pazarlanan bu ürünlerin fotoğraflarıydı. Bazı fotoğrafçılar bu şekildeki kalıba uydurma yöntemlerinin doğası gereği zarar verici olduğunu savundular çünkü onlara göre medya görüntülerini yeni bir bağlamda izlemenin etkisi algılayanları aydınlatır ve siyasallaştırırdı. Görüntülerin dergilerden ve gazetelerden çalınmasının asıl başlangıcının Dada Fotoğrafına ve iki dünya savaşı arasındaki deneysel fotoğrafa uzandığının fark edilmesi, şimdiye kadar göz ardı edilmiş tarih bilimine karşı yeniden canlanan bir ilgiye yol açtı.

1970'lerin sonlarından başlayarak Rosalind Krauss, Craig Owens, Hal Foster ve Douglas Crimp gibi Amerikalı eleştirmenler modernizmin baş tacı ettiği sanatsal ifade

ve orijinallikle beraber Modernizmin de ölmekte olduğunu en büyük göstergesi olarak orijinalin ölümünü merkeze aldılar. Crimp'in çok okunan iki makalesi "Pictures" (Resimler) (1977) ve "The photographic activity of Postmodernism" (Postmodernizmin Fotoğraf Hareketi) (1980) fotoğrafı, Fransız kuramına ve Benjamin'in *aura* ile orijinallik nosyonlarına bağlıyordu. Crimp, Cindy Sherman (d. 1954) (Bk ş.k. 7.35, 7.36) ve Sherrie Levine (d. 1947) tarafından uygulanan örneklerdeki gibi fotoğrafa yeni yaklaşımlar getirmede çağdaş kuramın başarısını gören ilk gözlemciler arasındaydı. 1970'lerin sonlarında fotoğraf moda bir sanat haline geldi ve bunun nedeni sadece sanat dünyasında artan bir kabul görmesi değil en basit ifadeyle temsil ve orijinallik ile alakalı çağdaş kaygılar içinde kitlenmiş olmasıydı. Aynı dönemde "postmodern" terimi güncel hale geldi ve amacı, Modernizm'i takip eden yeni bir dönem olarak büyük ölçüde kabul görmüş olanı tanımlamaktı.

## NOTLAR

- \* Burada kullanılan township sözcüğü Güney Afrika'da zenciler ve Avrupa kökenli olmayanlar için ayrılmış yerleşim yeri anlamına geliyor lakin Türkçe'deki karşılığını kasaba olarak kullanmak durumundayız. (ç.n)
- \* Bowery New York'ta ucuz barların ve terk edilmiş mekânların olduğu bir cadde. (ç.n)
- 1 Santu Mofokeng, "Trajectory of a street-photographer" (Sokak fotoğrafçısının Rotası), Anthology of African and Indian Ocean Photography (Afrika ve Hint Okyanus Fotoğrafçılığı Antolojisi) (Paris: Review Noire, 1999), s. 269.
- 2 Walter Benjamin, "A Short History of Photography" (Fotoğrafın Kısa Tarihçesi), One-Way Street and Other Writings (Tek Yönlü Yol ve Diğer Yazıların'dan çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter London: NLB, 1979), s. 255.
- 3 Martha Rosler, Positions in the Life World (Yaşama Dünyasında Konumlar) , ed. Catherine de Zegher (Cambridge, MA: MIT Yayınları, 1998), s. 32-33. Yeni toplumsal belgeselcilik konusunda daha detaylı bilgi için bkz. Grant H. Kester, "Toward a New Social Documentary" (Yeni bir Toplumsal Belgeselciliğe Doğru), Afterimage; 14.c, no. 8 (Mart 1987), s.10-14.
- 4 Martha Rosler, Positions in the Life World (Yaşanan Yaşamda Konumlar), s.33.
- 5 Abigail Solomon-Godeau, Photography at the Dock (Limandaki Fotoğraf) adlı eserden "Who is speaking thus? Some questions about documentary photography" (Konuşan Kim Öyle? Belgesel fotoğrafçılığına

- dair bazı sorular) (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991), s. 183.
- 6 Allan Sekula tarafından The Health and Safety Game (Sağlık ve Güvence Oyunu) için yazılan poster-makale.
  - 7 Fred Lonidier, Cultures in Contention (Çatışma içindeki Kùltürler) ed. Douglas Kahn and Diane Neumaier adlı eserden "Working with Unions" (Sendikalarla Çalışmak) (Seattle, WA: The Real Comet Press, 1985), s. 103.
  - 8 Martha Rosler, The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography (Anlamın Mücadelesi: Fotoğrafın Eleştirel Tarih Yaklaşımları) ed. Richard Bolton adlı eserden "In, around, and afterthoughts (on documentary photography) (Düşünceler Dahilinde, Etrafında ve Sonrasında- Belgesel Fotoğrafçılığı Üzerine) (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), s. 322.
  - 9 Martha Rosler, Positions in the Life World (Yaşama Dünyasında Konumlar), s.44
  - 10 Martha Rosler, "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)" (Düşünceler Dahilinde, Etrafında ve Sonrasında- Belgesel Fotoğrafçılığı Üzerine), s. 307.
  - 11 Andy Grundberg, "Two Camps Battle Over the Nature of the Medium" (İki Kamp Tekil bir Medyanın Doğal Arenasında Savaşıyor) New York Times (14 Ağustos 1983, Pazar), Sayı 24.
  - 12 Allan Sekula "The Traffic in Photographs" (Fotoğraflarda Trafik) Art Journal, c. 41, no. 1 (Spring 1981), s. 20.
  - 13 Allan Sekula, The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography ed. Richard Bolton (Anlamın Mücadelesi: Fotoğrafın Eleştirel Tarih Yaklaşımları) adlı eserden "The Body and the Archive" (Beden ve Arşiv), (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), s. 342-89.
  - 14 Allan Sekula, Thinking Photography ed. Victor Burgin (Fotoğrafı Düşünmek) adlı eserden "On the Invention of Photographic Meaning" (Fotoğrafsal Anlamın Buluşu Üzerine), (London: Macmillan, 1982), s. 102.
  - 15 Sekula, s. 109.

- 16 Allan Sekula, *Photography: Current Perspectives*, ed. Jerome Liebling (Fotoğraf: Çağdaş Yaklaşımlar) adlı eserden "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) (Modernizmi Dışlamak, Belgeseli Yeniden Keşfetmek- Röprodüksiyon Politikası üzerine Notlar) (Rochester, NY: Light Impressions Corporation, 1978), s. 231.
- 17 Sekula, s. 239.
- 18 Sekula, p. 251.
- 19 Allan Sekula, "The Body and the Archive" (Beden ve Arşiv), s.379.
- 20 Sekula, s. 249.
- 21 Alan Trachtenberg'den alıntılanan Naomi Rosenblum, "Jerome Liebling," *Contemporary Photographers (Çağdaş Fotoğrafçılar)* (New York: St. Martin's Press, 1982), s. 455.
- 22 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography (Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler)* (New York: Hill and Wang, 1981), s. 73.

**Göran SONESSON**, İsveçli göstergebilimci, dilbilimci, akademisyen (1951). Üniversite eğitimini edebiyat, dilbilim ve estetik üzerine tamamladıktan sonra doktorasını İsveç Lund Üniversitesi'nde dilbilim üzerine yaptı, diğer bir doktorasını da Paris'te des Hautes Études en Sciences Sociales' de tamamladı. Göstergebilimin mirasını ve onun görsel dünyayla ilişkisini incelediği *Pictorial Concepts* (Resimsel Kavramlar) adlı kitabı görsel gösterge bilim alanına çok önemli bir katkıda bulundu. Bunun yanı sıra tanınmış birçok gösterge bilim dergisinde sayısız makalesi yayınlandı. İsveç Göstergebilim Çalışmaları Derneği'nin (Swedish Society for Semiotic Studies) kurucuları arasında yer aldı ve derneğin ilk başkanı oldu. Son dönemde daha çok evrimsel ve gelişimsel gösterge bilim üzerine yoğunlaştı. Halen Lund Üniversitesi'nde göstergebilim profesörü olarak ders vermektedir.

**İlkem KAYICAN**, 1981 Karabük doğumlu. Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden 2005 yılında mezun oldu. Çeşitli dil kursu ve üniversitelerde İngilizce öğretmenliği yaptıktan sonra şu an Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler bölümünde yüksek lisans öğrenimini sürdürmektedir. Bağımsız olarak çeşitli yayınevlerine çeviriler yapmaktadır. ikayican@gmail.com

**Üner ALTAY**, 1981 Ankara doğumlu. 1999'da Antalya Anadolu Lisesinden, 2007'de İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümünden mezun oldu. Halen aynı üniversitedeki Kültürel İncelemeler bölümünde yüksek lisans yapmaktadır. Çeviri çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmektedir. uneraltay@gmail.com

**Başak ÇERMİKLİ**, 1983 İzmir doğumlu. Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden 2005 yılında mezun oldu. Çeşitli alanlarda bağımsız olarak çeviri yaptı. Dokuz Eylül Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu'nda öğretim elemanı olarak görev yapıyor. bskcrml@gmail.com

# FOTOĞRAFİK GÖSTERGEBİLİMİN KISA TARİHİ<sup>1</sup>

GÖRAN SONESSON

Resimsel göstergebilim tarihini meydana getiren diğer birçok özel gerilim noktası gibi bu da, Barthes'la başlar. Aslında Barthes'ın resim incelemesi üzerine yazdığı ilk metin (1957'deki günlük karalamalarından ayrı olarak), "le message photograpique" başlıklı kısa yazısıdır (1961). Bununla birlikte, makalenin daha ilk satırında özellikle basın fotoğraflarıyla ilgili kaygısını dile getirdiği doğrudur. Ayrıca Barthes'ın resimsel göstergebilim üzerine ikinci makalesi olan ve kendi alanında gerçek bir klasik sayılan "La rhétorique de l'image" da (1964a), bir market müdaviminin ölü doğası şeklinde satışa sunulmuş olan Panzani spa-



gettisini ve aynı türden diğer ürünleri gösteren bir fotoğrafla ilgilidir (bkz. Sonesson 1989, II.1.).

İlki, en azından yan anlam açısından, kaynağa bir şekilde daha yakın olmakla birlikte, her iki makale de Barthesçi göstergebilimin, Saussurecü ya da daha doğrusu Hjelmslevci çerçevesini ortaya koymaktadır (a.g.y). Birincisi, bizlere çift-katmanlı göstergebilimsel bir sistemin Hjelmslevci modelini resimlere uygulama çabasıyla doğan bir dizi daha genel yansımayı sunarken ikincisi en azından görünürde, hem araç/sonuç kategorisine (tanıtım) hem de bir şekilde daha az ilintili olarak renk ayrımına [channel division (dergi resmi) göre tanımlanmış, belirli bir fotoğrafla ilgili normal bir metin incelemesidir. Bu metinlerin (1982.11) ilki bile, fotoğrafın herhangi bir koda sahip olmayan bir mesaj olduğunu öne süren o meşhur Barthesçi paradoksu açığa vurmaya yeterlidir (fakat “photographie” terimi aynı paragrafta sanki aynı şeymiş gibi daha genel bir terim olan “görüntü”<sup>2</sup> terimiyle ard arda kullanılmıştır ve bu kavram çok daha özel bir fenomen olan “photographie de presse”e göre formüle edilmiştir) ve belki de Barthes’ın yine fotoğraflarla ilgili olan (fakat genelde çok daha özel bir fotoğraf türü olan aile portreleri) ve göstergebilim üzerine olmayan son kitabında (1980) hala daha kabul edebileceği tek düşünce bu olabilir (bkz. Delord 1986 ).

Barthes’ın ikinci makalesinde (1982.30f) ortaya çıkan bir başka fikre daha burada değinmemiz gerekir: hiçbir resmin kendi içinde bilgi taşımadığı ya da alternatif olarak, anlamını düzeltebilmek için sözlü bir mesaja ihtiyaç

duyulacak kadar çok miktarda çelişen bilgi taşıdığı düşünülmesi (bkz. Sonesson 1989,II.1.). Daha çok reklam ve basın fotoğrafı gibi güçlü bir şekilde düzenlenmiş iletişimsel içerikler üzerinde çalıştığı için Barthes'ın resimleri açıklamakta bile sözlü dilin çok önemli bir rol oynadığına inanmaya başladığına dikkat çekilmiştir (Schaeffer tarafından 1987:99); fakat her ne kadar yorumları çok daha genel bir zemin çerçevesine oturtulmalarını gerektiriyor olsa da, ne sanat fotoğraflarının ne de bilimsel fotoğrafların dilbilimsel açıdan benzer bir bağlamı amaçladığı söylenemezdi, yani belirli bir Yaşama Dünyası'na [Lifeworld] (bkz. II. blm; ve Schaeffer'e göre "savoir latéral" kavramı için bkz. 1987:87ff, passim) göre tanımlanan bir dizi yorumsal şemaya benzetilmiş olsa da bunların kendi doğalarının dilbilimsel olması gerekmiyordu.

İlginç bir şekilde, Lambert (1986) gibi bir basın fotoğrafçılığı öğrencisi bile, bu türden dilbilimsel bir determinizm üzerine şüphelerini dile getirmiştir. Ele aldığı belirli bir resimde, anlama katkısı olmayan/gereksiz olanın resimden ziyade metin olduğunu göstermiştir. Aslında bu resmin başlığı bizlere sarışın kızın Miss İngiltere seçildiğini ve iki koyu saçlı kızın seçmede ikinci ve üçüncü geldiğini söylemektedir, oysa resim tam tersini göstermektedir ve fotoğrafın altındaki ok sağ arkadaki kıızı işaret ettiği halde, bizler kazananın ortadaki kız olduğu konusunda hiç şüphe etmeyiz (Lambert 1986:43ff). O halde bu nasıl oluyor?

Lambert'a göre (s.45), "la photographie est trop précise, sa mise en scène trop parlante", fakat bu ne anlama ge-

lıyor? Aslında, esmer kız merkeze yerleştirilmiş ve hatta diğer ikisinin biraz önünde durarak omuzlarıyla ve kafasına dokunmak için kaldırdığı koluyla onları kısmen kapatıyor. Tüm bunlar, normal algısal dünyada aynı şekilde varolan jest işaretleridir. Ve elbette esmer kızın tacı giyen kişi olduğu gerçeği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu da yine gerçek sosyokültürel Yaşama Dünyamızda bulunan geleneksel bir semboldür.

Aslında ayrıca metnin de biraz yararı olabilir, fakat ilginç bir şekilde dolaylı yoldan; başlık yazısı saçları farklı renkte olan kızın birinci olduğunu ileri sürmektedir ve fotoğrafta aslında koyu renk saçlı bir tek kız ve açık renk saçlı iki kız bulunmaktadır, bununla birlikte çoğu erkek böyle bir yazıya başlık atarken ikincisini tercih edebilir.



Lambert'den 1986:44 alıntılanan "France-soir" gazetesinde yayınlanan haber fotoğrafı.

Yine Barthes'ın Panzani makalesindeki kendine özgü dilbilimsel determinizm tarzına karşı çıkan Prieto'nun (1975b:193ff) Panzani resminin aslında sözlü metinden çok daha aydınlatıcı olduğuna (fakat sonra resimdeki teneke kutular üzerine açıklayıcı metinler eklemiştir) dikkat çektiği unutulmamalıdır. Sonradan Lambert da (1986:173f) benzer şekilde genel bir noktaya temas etmiş görünmektedir, fakat çok daha karmaşık bir şekilde. Resmin kendi içerisinde yazılı mesajların reproduksiyonunu taşıdığı durumlar haricinde, her halükarda, resimlerin sözlü metinlerden çok daha az dilbilimsel bilgi verdiği kesinlikle doğrudur; fakat Miss İngiltere fotoğrafındaki yorumlarımızın da ortaya koyduğu gibi, algısal dünyada varolan türden bilgiye benzer şekilde, resim bu bilginin çok daha fazlasını taşır. Bununla birlikte, Barthes'a ve yandaşlarının çoğuna göre bilginin kendisinin, doğasında sözlü bir şey gibi düşünüldüğü açıktır. Fakat bu bilgi, psikolog Gibson'ın resimlerin, gerçek algısal dünyada da varolan türden bilgiyi almamıza olanak tanıdığını söylediğinde kastettiği türden bir bilgi değildir (bkz. Sonesson 1989, III.3.).

Barthes'ın bu iki makalesi ve özellikle de ikincisi, göstergebilim içerisinde birbirinden ayrılan iki farklı gelişmenin kökenidir:<sup>3</sup> bir yanda, başlangıçta çoğunlukla sanat çalışmaları ve özellikle de resim sanatıyla ilgilenen **resimsel göstergebilim** (bkz bölüm IV); ve öbür yanda resimsel bakış açılarının yanı sıra reklamın sözel ve diğer bileşenlerini de hesaba katan, fakat aslında fark edilebilir derecede resimlerle ve açıkçası çoğunlukla da fotoğrafsal resimlerle (mükemmel bir eleştirel inceleme için bkz. Pérez Tornero

1982 ) ilgilenen **tanıtım/reklam göstergebilimi**. Şimdiye kadar resimsel göstergebilim, fotoğraflar hakkında çok az şey söylemiştir fakat tanıtım/reklam göstergebilimi dolaylı da olsa fotoğrafla ilgilenmiştir.

Sonuç olarak, somut fotoğraflarla ilgili incelemelerin çoğu, yine bugüne kadar Barthes'ın başarısından türeyen ve yine onun bir şekilde kırılğan kuramsal katkıları sayesinde gelişmeye devam eden tanıtım/reklam göstergebilimi alanı içerisinde incelenmiş olmalıdır. Bu durum, Barthes'ın çalışmalarında kafa karıştıran ve takipçileri tarafından daha da karmaşılaştırılmış görünen şeyler açısından bir problem yaratır. Barthes'ın izinden gidenler aynı zamanda, onun resimsel göstergenin içeriğine ya da daha doğrusu ekstra-göstergesel göndergeye ve bunun gerçek dünyadaki ideolojik uzantılarına duyduğu özel ilgiyi de devam ettirmişler ve hatta bu uzantıların gösterge içerisinde nasıl şekillendiğini görmezden gelme noktasına varmışlardır. Bunların çoğu, örneğin Dyer 1982, Fausing & Larsen 1980; Nordström 1975a; 1983; Peninou 1966-68; Porcher 1976; Thibault-Laulan 1976; Vestergaard & Schroder gibilerinin katkıları için geçerli sayılabilir. Yine de hepsi aynı kefiye konmamalıdır: Peninou'nun çalışmaları ilk günlerin masumiyetini taşır, Porcher'inkiler ne yazık ki hiçbir zaman geliştirilememiş bazı önemli gözlemler içerir (bkz. Sonesson 1989a, I.2.6 and III.4.1. ); Dyer'ın her biri farklı bir retorik figüre denk gelen fotoğrafları sıralama çabası anlamlı fakat yüzeyseldir; oysa bütün göstergebilimsel eğitiminini yalnızca Barthes 1964a ve Eco 1968 üzerine kuran Nordström, daha çok kafa karıştırır,

kendisiyle daha fazla çelişir ve resmi herkesten daha fazla gerçeklik olarak görür.

Farklı şekillerde de olsa, tanıtım/reklam fotoğraflarına yaklaşımlarında biraz daha orijinal olanlar; alışlagelmiş ideolojik-anlatısal incelemeye ek olarak resim düzleminin plastik düzenlemesiyle de yakından ilgilenen Floch'un 1981a, 1986d çalışmaları; tamamen ideolojik olan incelemesi, Lévi-Strauss'un mitolojik modelinin mantıklı bir incelemesinde de kullanılan Langholz-Leymore 1975; tarif edilen dünyaya, giysiler, saç şekilleri ve pozlar da dahil olmak üzere en ince ayrıntısına kadar titizlikle eğilen Mil-lum 1975; bitişikliğin benzerlikle yer değiştirdiği yaygın tanıtım/reklam mekanizmasını keşfeden Nöth 1975; 1977; ve faktorallığın de değiştirileceğini gösteren pek çok ilginç örneğe sahip olan Williamson'dır 1978; 1986. Fakat bu ikinci grup Barthesçı modelin karışıklığından kısmen de olsa çark etmiş olmakla birlikte, bu resimlerin fotoğrafsal doğasının hiçbir zaman tematize edilemediği gerçeği karışımıza çıkmaktadır; ve herhangi bir genellenmiş sonuç çıkarıldığı ölçüde, tıpkı Barthes'ın kendi çalışmalarında olduğu gibi, bunların genel olarak tanıtım/reklama mı ya da sadece fotoğrafın aracılık ettiği tanıtım/reklama mı uygulanacağını görmezden geliriz.

Büyük ölçüde Hjelmslev'in çalışmalarından çıkarsanan (ve yan anlam söz konusu olduğunda maalesef yanlış yorumlanan) bu aynı Barthesçı modelde yine fotoğrafla çok daha özel olarak ilgilenmiş en az iki yazarın yayınlarında yeniden ortaya çıkar. Burgin (1982) bir model üzerine yaptığı dikkat çekici yorumda, bazı açılardan Barthes'ın da

ötesine geçerek kaynaklarına iner ve en azından Barthes'ın makalelerindekiler gibi saçma yan anlam örneklerine kaymaktan kaçınması açısından yorumunda Barthes'dan daha doğru olmayı başarır. Webster da (1980) bir bölümünde, Barthes'ın ilk çalışmalarında resimsel göstergebilim olarak tasarladığı kavrama iyi bir başlangıç yapar fakat yukarıda sayılan yazarların çoğu gibi çok daha kavramsal karışıklıkları bile Hjelmslevci açıdan ele alır. Her halükarda ne Burgin ne de Webster, Barthes'ın makaleleri yazıldıktan yirmi yıl sonrasında, modelin somut fotoğraflara uygulanması konusunda bile, hiçbir katkıda bulunamamıştır.

Resim boşluğunun çoğunlukla fotoğraflarla doldurulduğu yerlerde tanıtım/reklam dışında başka resimsel türlerin başladığını bile gördük. Günümüz toplumunda bu türden önemli bir örnek de haber fotoğrafıdır. Daha ziyade soyut bir katkısı olmuş olsa da Barthes'ın öncülüğünden sonra, ilgisini gazetelerde görülen fotoğraflar aracılığıyla günlük olayların yeniden canlandırıldığı özel bir şekle yönelten ilk kişi, Barthesçı çerçeveye zorunlu bir şekilde Marksist bir renk katan, kültürel araştırmalarıyla bilinen Birmingham grubuna bağlı Englishman Hall (1974) olmuştur. Hartley bu anlayışı büyük ölçüde özetler fakat haberin daha çok sözel kısmıyla ilgilidir. Yapısal mekanizmalarını göstermek için belirli haber fotoğraflarını inceleme konusunda daha bütüncül çabalara, Fiske'nin 1982 iletişim incelemelerine giriş niteliği de taşıyan bazı pasajlarında ve yine aynı şekilde birkaç fotoğrafsal reklam ve dergi kapağının incelemesini ele alan Gauthier'de 1979'de rastlanır.

Hem Fiske hem de Gauthier farklı gazeteler tarafından yayınlanmış, aynı olayı gösteren bir fotoğrafın parça kesimlerini içeren [cut] versiyonlarını kıyaslarlar. Tek bir haber fotoğrafının incelenmesine bütün bir kitap ayırdığı için Nordström'un 1976 katkıları çok ilginç sayılabilir; fakat ne yazık ki, Nordström bütün sayfaları, fotoğrafta gösterilen kişileri neden beğenmediğini ve Barthesçı terminolojiye bulaşmakta ısrar etmeseydi çok daha iyi yapabileceğini düşündüğünü anlatmaya harcar (Aşağıda tekrar ele alacağımız gibi, Nordström'un 1986 haber fotoğraflarıyla ilgili yorumlarında da bir yenilik yoktur). Gubern 1974, bir takım haber fotoğraflarının yayınlanması nedeniyle fotoğrafın doğası üzerine bazı keskin gözlemlerini dile getirir. Bir notunda resimsel göstergebilimin sadece birkaç örneğine değinen Hård af Segerstad 1974 ise, kavramsal çerçevesi kısmen tutarsız görünse de önemli gözlemler içeren, kendi resimsel yorum kuramını geliştirir.

Fotoğrafları ve resimleri genel olarak ele alabilmek için belli bir dereceye kadar haber fotoğraflarının ötesine geçen genel bir kuram yaratma anlayışıyla daha da derinleşen birkaç yeni kitap daha bulunmaktadır. Lambert, 1986 hala daha Barthes'ın fikirlerine çok fazla bağımlı olmakla birlikte fotoğrafların Batı toplumunun ve Fransız ulusunun temel değerlerini iletme işlevine yardımcı olan önemsiz günlük olayları gösterme yollarını ortaya koymak konusunda inandırıcıdır. Barthes'a karşı resimsel bir dil fikrini savunan Lambert, fotoğrafların analojik yüzeylerinden ayrı olarak iki anlam düzeyi taşıdıklarını ileri sürer: gerçeklik yanılışmasına katkıda bulunan "effets de re-



el” ve diğer resimlerle ilişkiler (vaftiz edilmiş “ikonlar arasılık”), semboller ya da karşılaştırma ve antitez gibi bazı basit retorik figürler aracılığıyla sürekli sosyal değerler ileten mitografik katman. Lambert’ın bu işlevleri, gösteren ve gösterilen ile yananlam ve düz anlamla (örneğin s:167ff) bağıntılı olarak dağıtma çabası elbette ki bütünüyle anlamları, hatta ilk terim çiftininkileri bile değiştirmektedir, yine de model, eğer kitabın ilk sayfalarında gösterildiği gibi ele alınırsa, bir şekilde geçerli olabilir.

Lambert’ın kitabı, bütün materyallerini (ya da çoğunu), Fransız gazetesi “France-Soir”ın ilk sayfalarından elde etmiştir fakat elbette, tek bir gazeteden olmaları bir yana, ele alınan haber başlıklarının bir yığın ilk sayfa açısından ne anlam taşıdığını kestirebilmek güçtür. Bir başka ilk sayfa da, Floch’da 1981a incelenen, sigara markası “News” için yapılan reklamın bir benzetimidir ve bir gazetenin ilk sayfasına, özellikle de ünlü İngiliz gazetesi “Times”inkine referans oluşturmaya ikna etmek konusunda reklamların hangi belirli özelliklerinin sorumlu olduğunu başka bir yerde ele almıştık (bkz. Sonesson 1989a.II.3.4. ). Bunun nedeni tam olarak Espe & Seiwert’ın 1985 bu melez resimsel ve sözel tür üzerine çok daha kapsamlı bir şekilde denetledikleri çalışmalarına döndükleri ikinci yayının ilk sayfalarıdır.

Basında ve televizyonda, günlük bilgilerin resimsel olarak iletildiği yolları ele almakta ikinci önemli katkı, Greimas, Lindekens ve diğer birçok göstergebilimciden alınmış kavramları kullanan Vilchez’inkidir (1983a;1983b), fakat basın fotoğraflarıyla daha özel olarak ilgilenen sonraki

kitabı (1987) kuramları ve yöntemleri açısından bilişsel psikoloji ve sosyolojiye başvurur ve aynı zamanda diğer şeylerin yanı sıra bazı meşhur İspanyol gazetelerinin sayfalarında, fotoğrafların düzenlendiği farklı şekillerle ilgili olan ve sosyolojide sık görülen türden birkaç ampirik çalışma da içerir.

Fotoğrafların önem taşıdığı bir başka araç/sonuç kategorisi de, çoğunlukla posterler, özellikle de out-door türü olarak bilinen kanal seçimiyle ortaya konan, ayrıca inceleme resimleri ve belki de en çok haber fotoğrafları kılığında karşımıza çıkan propagandadır. Haber fotoğrafları haricindeki propaganda fotoğrafları, şimdiye kadar büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Gubern 1987b:180ff posterlerle, fakat neredeyse sadece tanıtım/reklam türünde olanlarla ve çoğunluğu çizim olan birkaç politik örnekle ilgilenmiştir. Nordström da 1986 fotoğrafsal örnekler de içeren, bir kitap uzunluğunda bir propaganda incelemesi yazdı fakat (daha erken çalışmaları üzerine yaptığım eleştirileri takiben ve hatta kitabın sözlük bölümünde kaynak belirtmeden eleştirimin bir kısmını kelimesi kelimesine yeniden yazarak) göstergebilimsel kavramları eskisi kadar suistimal etmemesine rağmen kitap göstergebilimsel açıdan masum olan herhangi bir göze görünmekte olan genel konuların ötesine geçen hiçbir katkı sağlamaz, ne Nazi propagandasının basit izleri açısından ne de İsveç kıyılarında gezinen sözüm ona Rus denizathlılarıyla ilgili bir haberdeki gizli propagandayı açığa çıkarma çabası açısından. Aslında propaganda, fotoğrafsal olsun ya da olmasın, ne yazık ki resimsel göstergebilimin ihmal edilmiş bir bölümü-

dür ve ilk bölümdeki yorumlarımızdan da anlaşılacağı gibi eğer propaganda bigiden çok daha fazlasıysa, sözde bilgi toplumunun belirleyici gücüysen, o halde bu durum karşısında üzüntü duymak için belirli sebeplerimiz var demektir.

Fotoğrafın yaygın olarak kullanıldığı bir başka sosyal kullanım olan ve elbette çağdaş toplumu düzenleyen temel sembolik mekanizmalardan bazılarını anlamak açısından büyük öneme sahip olan pornografi, ilginç bir şekilde seyrek olarak ilgi çekmiştir, şüphesiz bunun sebebi, artık hiç kimsenin sokaklarda erkek dergilerini işaret eden afişler şeklinde de karşımıza çıkabilen daha hafif biçimleriyle de olsa karşılaşmaktan kaçamayacak hale gelmesine rağmen resimsel bir tür olarak, hala daha "lanetli" sayılmasıdır. Diğer birkaç "sapkın" resimsel türün yanı sıra pornografinin çağdaş ideolojiyi anlamak açısından diğer birçoklarından çok daha önemli olduğu, Gubern'in (1989) kitabında doğrulanır; fakat ne yazık ki bizim için kitapta ele alınan görüntüler aslında, çoğunlukla filmsele görüntülerdir. Barthes'ın post-göstergebilimsel fotoğraf inceleme-sinde, pornografi üzerine bazı marjinal yorumlar bulunmaktadır, fakat Barthes'ın bu sonraki döneminden bekle-nebileceği gibi, bunlar Barthes dışında hiç kimse için, fazla bir önem taşımaz. Erkek dergilerinde olduğu gibi, cinsel ideolojinin doğrudan ele alınışı, Casalis 1975 tarafından yazılan ve her zamanki gibi yanlış bir anlatımla, Hjelmslevci imalı bir dil kullanmasına rağmen cinsel tematizasyon mekanizmaları üzerine bazı önemli gözlemler içeren makalede görülür. Winship 1980 (ve belli bir dere-

ceye kadar Williamsson 1986), kendilerinin sahip oldukları ticari ürünlere sosyal ilgi ve değer aktarmak için reklamlarda kullanılan cinsel anlamların izlerini sürerler. Ayrıca, Zucca'nın fotoğraflarıyla olduğu kadar Klossowski'nin çizimleriyle de ilgili olduğu için Orfali'nin 1983 çalışmalarına da değinmek yerinde olacaktır; bu bağlamda, diğerlerinde olduğu gibi, bunun kuramsal faydalarının yanı sıra sakıncalarına da zaten yukarıda değinmiştik (bkz. II.1-3-9).

Çoğu resmin tersine, hemen fark edilebilir seviyede bile (Mounin'in resimlerde, hatta trafik işaretlerinin söz konusu olduğu durumlarda bile genelde inkar ettiği) bir "sözdizim" (Barthes'ın anlayışıyla 1961; ayrıca bkz. Schaeffer 1987,96 ) taşıdığı için özellikle ilgi çekici olan bir başka resimsel türde: foto romandır. Bununla birlikte, ne yazık ki burada, ancak iki yazıdan bahsedebiliriz; bunların ilki türün tamamen anlatı yönüne ağırlık vermiş olan Sempere'dir 1976, ideolojik değerler ise ikincisi tarafından aktarılır ki bu da fotoğraflara (bir kısmı kitapta yeniden üretilmiştir) tam anlamıyla şeffaf yaklaşımaya varır. Chirrollet'nin 1983 katkısına gelince, şüphesiz bu yazı, sanatsal olanaklarının yanı sıra sinemadan farklılaşma yollarıyla fotoromansal geçiciliğin özelliklerini ele alan çok daha sistematik bir incelemedir, fakat aynı zamanda işin garibi nerdeyse hiçbir illüstrasyon kullanmayarak fotoğrafın kendisini de unutarak yapılmıştır!<sup>4</sup>

Şu ana kadar, fotoğrafların önem taşıdığı bütün resimsel kategorilere değinmedik fakat olasılıkla üzerine araştırmalar yapılanların hepsini sıraladık. Tek istisna, görü-

nüşe göre sadece (incelemelerine aşağıda geri döneceğimiz) Floch tarafından dikkate alınmış olan sanatsal çalışmalarlardır. Böylece birçok fotoğrafsal tür ihmal edilmiştir: fakat bu durum sadece fotoğrafsal göstergebilimin daha yeni olduğunu gösterir.

Barthes'ın yanında, fotoğraf göstergebilimindeki tek en önemli figür (en azından şimdiye kadar), birkaç sene önceki erken ölümü resimsel göstergebilim açısından boşluğu doldurulamaz bir kayıp yaratan René Lindekens'dır (1971b, 1973, 1976a, 1979a). İlk kitabı (1971b) açık bir şekilde fotoğrafla ilgili ve ikincisi de (1976a) genel olarak görsel göstergebilimden bahsetme iddiasında olmasına rağmen her ikisi de aslında böyle bir resimsel göstergenin temel yapısıyla ilgili sorunları tartışmaktadır (örneğin, gelenekçilik ve çift eklemleme) ve her ikisi de fotoğrafı, kendi imtiyazlı örnekleriymiş gibi kullanırlar. Resimlerin gelenekçiliğini ve ikili özelliklerle yapılanma yollarını göstermek için Lindekens (1971b; 1973) deneysel olgular (ve sağduyu tecrübesi) temelinde, nüans ve karşıtlık arasındaki temel fotoğrafsal zıtlığın varlığını ileri sürer: aslında fotoğrafların nüansları arttıkça karşıtlık azalır ve tam tersi de geçerlidir, fakat aynı yayın (1971b) yine basit şekillerin farklı plastik anlamlarını (Lindekens'in ikonlar arasılık dediği ) keşfetmek için, marka işareti işlevlerine sahip olan geometrik çizimleri içeren deneylere de başvurur. Aslında Lindekens, Eco (1968) kadar eskilerde resimlere uygulanan aynı gelenekçi ve yapısal tezler için tartışacak gibidir, fakat ikincisi en utanç verici karşı örnek olarak fotorafı yok sayma

eğiliminde olmakla birlikte, Lindekens baştan itibaren cepheden saldırır –daha başarılı olamasa da (bkz. Dubois 1983:31ff ve özellikle Schaeffer 1987:32ff ).

Aslında Lindekens'in tartışmalarının çoğunu kabul etmemek için iyi sebepler bulunmaktadır (bunların bazılarına aşağıda tekrar döneceğiz) fakat yazıları her zaman uyarıcı olmuştur ve sonraki araştırmacıların çözmekte zorlanacakları önemli sorunlar yaratmıştır. Lindekens en azından iki yönden örnek teşkil eder. Yukarıda ayımsadığımız (ve sonraki bölümde tekrar ele alacağımız) üç göstergebilim yönteminin hepsini kullanmıştır: iki kitabında da verimli bir karşılıklı uyum oluşturan deneysel testler ile sistem incelemeleri fakat bir de metin incelemeleri; işin tuhafı son yöntemi hiçbir zaman fotoğraflarda (tanıtım/reklam üzerine birkaç araştırma dışında) olduğu kadar tekrar etmemiştir ve bu yüzden bu yöntemi kullanan çalışmaları sadece sonraki bölümde ele alacağız. İkinci olarak, kuramsal yükü karmaşıktır: bu yük tezini Greimas için yazmış olması gerçeğine rağmen, Greimas ekolü yaklaşımının sadece ipuçlarını taşıyan ve hakkında Barthes'tan çok daha fazla somut bilgiye sahip olduğu Hjelmslevci göstergebilimi; Sartre ve genelde varoluşçulara bağlı olarak sübjektivist yanlış yorumunda ne yazık ki kendisini etkileyen fenomenolojiyi ve deneysel psikolojiyi içerir. Bununla birlikte (IV. Bölümde döneceğimiz) son çalışmalarının çoğu, daha az sentetik ve çok daha fazla bağımlı ve metin incelemesidir.

Öte yandan, Lindekens'in temel öğretilerinin çoğu haksız çıkabilir. Bu açıdan, Lindekens mesela bir fotoğrafta

kontrast arttıkça nüansın yok olacağı veya tam tersi şekilde gerçekleşeceği gerçeğinden hareketle resimlerin geleceklere bağlılığını ve ikili özelliklerde yapılanmalarını savunur, dolayısıyla faktörlerden biri her zaman gerçeğe aykırı olmak zorundadır, yada faktörlerden biri başka bir yere konulduğunda (1971b:93; 1976a:29) doğru kontrast ile kontur ve detayların en iyi şekilde verilmesi aynı anda sağlanamaz. Bu kesinlikle gösterir ki günümüz teknolojik koşullarında fotoğraflar fotoğraflanan gerçeği hiçbir zaman tam olarak yeniden üretemeyeceklerdir fakat bu her şeye rağmen çok da büyük bir sürpriz değildir. Yine de, bunun bize fotoğrafların ikili yapılanmasıyla ilgili bir şey söylememesinin iki nedeni var: birincisi, Lindekens bu gözlemini fotoğrafsal nesnelerden elde etmiştir ki bu Lindekens'a göre fotoğrafsal emülsiyonun doğasıdır (bkz. üstte II. 1.3.7.). Bu da Lindekens'ın, uygun olmayan; resmin ifade biçiminin bir parçası olmayan faktörleri incelediği anlamına gelir. Tabii ki kontrastlar, ayrıntılar ve nüanslar aynı zamanda algısal olaylardır, dolayısıyla iddia belki de uygun faktörler olan algılar üzerinden yeniden ortaya konulabilir. Ancak bu şekilde ortaya çıkan boyutun herhangi bir anlamda dilbilimin temel birimlerine, zıtlıklarına denk olduğu hala yanlıştır: bir fonem seslendirilir veya seslendirilmez, ama bir resim, hatta bir fotoğrafın tek bir noktası bile belli bir dereceye kadar nüanslanmalı ve kontrastlanmalıdır. Sadece uçdeğerler birbirini dışlar (bkz. Sonesson 1989,1,3,4)<sup>5</sup>

Aslında Lindekens (1971b:178ff) bir fotoğrafın yorumlanmasında fotoğrafın gelişme aşamasında az yada çok

kontrastlanmış veya nüanslanmış oluşunun etkili olduğunu göstermek için deneyini biraz daha ileri götürür. İlginçtir, oldukça farklı alanlarda (Alman mimari göstergebilimci ve psikolog Martin Krampen ile ortaklaşa çalışan bir grupta) Espe (1983a, 1983b) bağımsız olarak aynı çalışmayla ilgilenmektedir. Espe, faktörler arasında ilginç etkileşimler göstermektedir ve bu etkileşimler genel olarak tıpatıp aynı bir fotoğrafın farklı şekilde kontrastlandığı için diğerlerinden daha farklı bir etkileyici anlam taşıyacağı şeklinde sonuçlanmaktadır. Bunun neticesinde, değerlendirme çoğunlukla konuya yansıtılmaktaydı, böylece kız daha çok veya daha az güzel, manzara daha çok veya daha az melankolik görünüyordu. Lindekens ve Espe'nin deneylerinin ortak kaynağının Gombrich'in (1960) yaptığı, Constable'ın Wivenhow Park'ta yaptığı manzara resminin eş yükseklikten çekilmiş, farklı şekilde kontrastlanmış iki eş fotoğrafının gelişigüzel bir karşılaştırması olması muhtemeldir.

Lindekens' in öncülük eden katkıları hariç, resimsel göstergebilimde oldukça az deneysel çalışma yapılmış olmasına rağmen burada söz edilmesi gereken fotoğraflarla ilgili yapılan çalışma çok daha azdır. Bu durumun çoğundan aslında Espe sorumludur. Doğrusu sonraki çalışmaları(1984; 1985a; 1985b) siyah-beyaz ve renkli fotoğrafların değişik anlambilimsel etkileriyle beraber konunun yorumlanmasında görüş açısının etkisiyle ilgilidir. Bahsedilen ikinci sorun Bengtsson, Bondesson & Sonesson tarafından yayımlanmamış bağımsız bir çalışmada deneysel olarak araştırılır. Çalışmada bir görüntünün



üç farklı açıdan fakat yüzle ilgili çok çeşitli duygusal görünüşlerin aynı sürede geçiciliğe sahip bir evresinde çekilmiş fotoğraflarla ilgilidir ve bu tip görünüşlerin çalışmasında fotoğrafların oldukça naif kullanımlarına, örneğin Ekman'ın çalışmasında, bir eleştiri olarak algılanmıştır.

Şimdi Dubois, Vanlier ve Schaeffer' in büyük katkılarının bulunduğu fotoğrafsal göstergebilimin daha yeni, hatta çağdaş aşamasını değerlendireceğiz. Hepsi fotoğrafçılığın kendine özel doğasını ortaya koymakla ilgilenir ve böylece çoğunlukla tüm resimsel göstergeleri bir araya getiren benzerlikleri göz ardı ederler ve onları tüm ikonik olmayan göstergeler ve resimsel olmayan ikonik göstergelerle karşılaştırırlar (bkz. Sonesson 1989a, III bu milletler için). Brög, Delord, Krauss ve Maldonado ile birlikte resimsel göstergelerin aslında *belirtisel* [indexical] olan doğasını savunurlar ve bu açıdan Charles Sanders Peirce' ın bazı temel sezgilerine atıfta bulunurlar.

Ancak nihayetinde fotoğrafsal göstergelerin özelliklerine eğilen çalışmalara döndüğümüzde bu özellikleri çok daha farklı anlayacağımız bir yoldan, Barthes'ın çalışmasında yer alan aynı zamanda önceden tahmin edilen çerçevenin daha radikal çıkarımları olduğu varsayılan başka kısımlarını söylemeye çalışan temel çıkarımların bazılarını saymazsak, Saussure/ Hjemslev/ Barthes geleneğine hala çokça borçlu olmakla birlikte, başlamalıyız. Hatırlanacaktır ki Barthes iki ünlü makalesinde dilbilimsel bir model kullanmış olmasına rağmen fotoğrafların, sözlü dil gibi keyfi bir şekilde uydurulduğunu ve hatta fotoğrafsal

gösteren ve gösterilenin ikisinin de gereksiz bir şekilde tekrarlandığını reddeder. Bu paradoks sonraki araştırmalar için fotoğrafçılığın bir *dil* oluşturup oluşturmadığı sorusunu ortaya çıkarmıştır.

Canlı bir kanıt olarak, Barthes'ı aleyhine çevirmeye çalışan Lambert (1986:165f) Barthes'ın tüm yayınlarında fotoğrafa ait bir dilin varlığını reddettiğini gözlemlemiş olmasına rağmen bu durumu gösterge bilimin ekipmanıyla göğüslemiş olması aslında söz konusu bir dil olduğu düşüncesini destekliyor. Bu noktada "dil" kelimesinin tam anlamını tartışma konusu yapmayacağız (Metz'in "langue" ve "langage" arasındaki ortaya koyduğu fark bile yeterli olmayabilir), burada asıl önemli olan Barthes'ın fotoğrafsal anlamın bir koda ihtiyaç duymadığı, ancak yan anlamların (aslında çoğunlukla ideolojik ima denilmelidir; bkz. Sonesson 1989a,II.1.) kültürel olarak kodlandığı, yani toplumsal alışkanlıklar tarafından belirlendiği fikridir. Tüm bu fikirlerin ardından Lambert, Barthesçı anlamın da kodlanmış olduğunu iddia eder.

Fakat şimdi Lambert'in kendi incelemelerine ve önerdiği basına ait fotoğrafsal gösterge modeline baktığımızda analogik karakteri ile ilgili hiçbir yerde kayda değer bir eleştiride bulunmamıştır (116.sayfa'da Eco ve Lindeken's den yaptığı alıntılar bile ikonakırıcılık [iconoclasme] açısından ölçülüydü). Hatta onu verili, yukarıda da belirttiğimiz gibi bir sembol, retorik figür veya ikonlar arasılıktan kaynaklanabilen sadece bir katman illüzyon ve bir dizi mitografik ima eklemek (effet de reel) olarak kabul ediyor. İllüzyonun nitelikleri hala belirsizdir: belki benzeşi-

min kendisi tarafından belki de fotoğrafsal anlamda bas-  
kın bir toplumda yaşayan insanların gerçeğe bağlılıklarını  
abartma isteğinden kaynaklanıyor. olabilir. Mitografiye  
gelindiğinde, o aslında sadece belirtilen dünyada yer alır(  
ikonlar arasılık durumunda bile, çünkü benzer olan belir-  
tilen durumdur). Mitografi Lambert'ın incelemesinin an-  
lattığı kadarıyla dünyanın aksettirilerek göstergede yeni-  
den üretilmesinde bile yer almaz. Bu durumda Enel tara-  
fından kullanılan terimler (Ramirez' de alıntılanmıştır  
1981:189), gerçek nesnelerin sistemini ilgilendirir, resimsel  
veya sözlü metinleri değil, bir diğer deyişle, Barthes'ın,  
kendisine bile kültürel olarak kodlanmış gelen, yan an-  
lamlarını ilgilendirir.<sup>6</sup>

Aslında Barthes' tan sonraki çoğu göstergebilimci onu  
denemelerinin başlığında söylediği gibi resmin retoriğini  
(bkz. Lindekens 1971b: 231ff) *değil de göndergenin* retoriği-  
ni ayrıntılı olarak incelemekle eleştirmişti. Costa  
(1977;1981) bu eleştiriye tamamen katıldığından, fotoğraf-  
çılığın belirli bir *dili* olduğu iddiasını farklı kanıtlara da-  
yandırmalıdır ve gerçekten de (1977' de:69f) Costa' nın fo-  
toğrafçılığın teknik açılardan bir sözlüğe öğeler sağlayama-  
ya yatkın olduğu iddiası günümüze dek büyük ölçüde gör-  
mezden gelinmiştir. Bu tam olarak doğru sayılmaz çünkü  
Barthes' ın orijinal yan anlamlar listesinde bile bazı teknik  
etkiler görülür.

Barthes'ın önerdiği yan anlamlar listesi (1961:14ff) üze-  
rine (fotoğraf hilesi; poz; nesne; fotojeni, bu kavram uzay-  
zaman için belirsizdir; estetikçilik, örneğin sanata uygun-  
luk beklentisi; ve sözdizimi, çeşitli görüntüleri bir araya

getirme) Barthes' ın kendisi ile başlamak üzere (a.g.y) çeşitli yorumlarda bulunulmuştur. Sadece son üçü gerçeğin yerine göstergeyi nitelediği için Barthes bunların tam anlamıyla uygun ve kayda değer yan anlamlar olduğunu itiraf eder. Lindeken (1971b:236ff) bu ayrımı devralır ve ilk üç yan anlamın süremi [continuum] yani algılanan gerçeği, değiştirdiğini son üçünün ise devamsız olana, bu durumda devamsız, analojinin kodudur, karıştığını iddia eder. Ramirez'e göre (1981:175) fotoğraf hilesi ve fotojeni hariç hiçbir fotoğraf özgü değildir çünkü bu yan anlamlar tiyatrodan, tablolar, foto romanda(!) sinemada vs. bulunur, fakat negatifle ve onun sonraki ele alınışının düzenlemesiyle ve pozitif işlemin detaylarıyla bağlantılı başka fotoğrafsal etkiler vardır. Aslında bu etkilerden bazıları Barthes'ın modelinde mevcuttur, ikinci denemesinde (1964) denir ki: "les interventions de l'homme sur la photographie (cadrage, distance, lumière, flou, filé, etc.) appartiennent toutes en effet au plan de connotation". Schaeffer(1987:93ff) Barthes'ın yan anlamlarının çoğuna karşı çıkar: sadece bir yöntem işe yarayacaktır: fotojeninin onun sadece bir değişkeni olabilmesi için daha geniş bir anlamda ele alınması gereken estetikçilik. Barthesçi sözdizimine göreyse bu durum anlatım ve diğer ekstra fotoğrafsal kodlara bağlıdır.<sup>7</sup>

Bu tartışma (aslında bir tartışma denemez çünkü yazarların çoğu birbirini yok sayar) yan anlam üzerine yapıldığına göre, aslında tamamen anlamsızdır çünkü Schaeffer'ın (1987:94) da işaret ettiği gibi, fotoğrafsal gösterge içermediğinden ne ilk üç işlem, ne de diğer üçü veya fo-

toğrafsal göstergeye özgü olan herhangi bir müdahale birer yan anlam olamaz, en azından Barthes'ın ikincisi için yaptığı tanım doğruysa. Hjemslev'in Barthes ve tüm onun takipçileri tarafından tekrarlanan tanımına göre, yan anlamsal dil ifade düzlemi bir başka dil olan dildir, ve Hjemslev'e göre bir dil en az iki katman içerir: ifade düzlemi ve muhteva düzlemi. Ancak Barthes ilkini, yani fotoğrafcılığın benzeşen göstergesinin yorumlanmak için herhangi bir koda ihtiyaç duymadığını ve gösteren ile gösterilenin gereksiz yere tekrarlandığını savunur. Bu da Hjemslev'in kriterine göre gösteren ve gösterileni birbirinin aynı ve tek, fotoğrafcılığı da bir semboller sistemi ile aynı ve tek yapar, Hjemslev'in konu üzerine düşündüğü kadarıyla da fotoğraf ikinci bir dilin taşıyıcısı olacak yapıdaki birimlerin arasında yer almaz (daha net bir tartışma için bkz. Sonesson 1989a,III.4. ve II.4.).

Ancak bu tartışma üzerinde fazla uzun durmayacağız çünkü belli ki yazarlarımız yetersiz bir terminolojinin kurbanı olmuşlardır. Fakat tartışma önemsiz de değildir, fotoğrafsal efektlerin yan anlamsal olduklarını savunmakla gerçekten anlatılmak istenenin ne olduğunu bilemeyiz. Yine de kullanılan savlardan anlayabiliriz ki (bazıları yukarıda alıntılanmıştır) yan anlamlı, kimi yazarlara göre nesnenin tanımlanmasına doğrudan dahil olmayan (belki de sadece özellikle o türdeki nesnelerin), kimi diğerlerine göre ideolojik ve/veya duygusal değer taşıyan, bir üçüncü gruba göre ise özünde fotoğrafsal olan yada daha genel bir ifadeyle gösterenin gösterge karakterinin doğasında var olan ve ne yazık ki bazılarına göre de yan anlamsal olan

bunların hepsi ve çok daha fazlası anlamına geliyor olabilir.(bkz. Sonesson 1989a,II)

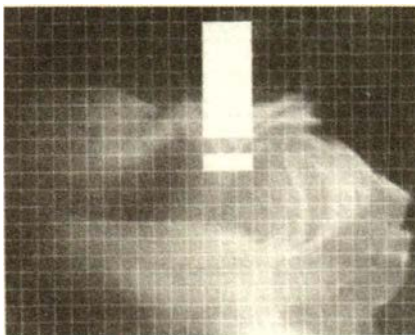
Costa tabii ki yukarıda alıntılanan yorumlardan haberdar değil, bazıları onun metinleri derlendikten sonra yapılmıştı. Costa'nın özellikle fotoğrafsal dilinin göstergeleri, kendisinin de yerinde bir gözlemle (1977, 77) belirttiği gibi, alıcı için yorumlanabilir oldukları ölçüde göstergedirler, örneğin, objektife direk olarak giren ışığın geometrik şekiller üretmesi, bir arabanın farlarının sebep olduğu parıldayan yıldızlar, fotoğraf makinesinin hareket etmesinden kaynaklanan düzenli çizgiler, Marey'in yaptığı gibi hareketin çözümü, Brandt'ın yarattığı türde açısal deformasyon, chemigramlar, negatifleştirme (negativizasyon), fotoğraflandırma ve diğerleri (1977:78ff de uzun bir liste bulunmaktadır). Bu türde bir liste çok yeni sayılmaz; yeni olan bir fotoğrafın hem örneksemeli hem de örneksemez göstergeler içerebileceği ki ikinci türde olanlar fotoğrafta gerçekte var olmaksızın yer alır(1981:133f) demeye kadar giden bu işlemlerin bir dil oluşturdukları iddiasıdır. Yine, analogik göstergeler düz anlamsal kabul edilirken ikinci kategorideki göstergeler yan anlamın içinde kaybolur (1977,77).

Fotoğrafsal dilin kelime haznesini oluşturmak adına fotojeni başlığı altına üzerinde acilen durulması gerektiğini düşündüğü pek çok teknik eklemek isteyen Barthes'in eserinde(1961:16f) halihazırda bu özgün dille ilgili bir öneri bulunmaktadır. Bir cümlede geçen bu öneri üzerine Schaeffer (1987:97ff) böyle bir lügatın bulunamayacağını söyleyerek tepki gösterir. Buna neden olarak da bu işlem-

lerin sayıca az olduğunu ayrıca çoğunun (bu açıdan Barthes'ın örneği, belirsizlik, bir istisnadır) sadece dahil olma amacından başka belli bir mesaj taşımadığını söyler. (yani, "cette photo est telle parce que je l'ai voulue comme telle (donc: parce que je suis un bone photographe, un artiste"). Costa bu savlardan hiçbirini hedef almazken, avant le lettre, ilkinde ait bir değışkene cevap vermeye çalışır; çünkü Schaeffer oldukça az sayıda fotoğrafsal işlem olduğunu düşünmekte haklı olsa bile, eğer tek bir fotoğrafsal görüntünün yüzeyinin büyük kısmını kapladıkları gösterilebilirse onların kendilerine ait bir dil oluşturdıklarını kabul etmeliyiz.

Gerçekten de Costa (1977:73ff; 1981:126f) pek çok küçük kareye bölünmüş, onun hesabına göre % 4.8 düz anlam, yani resim kareleri nesnenin tanımlanmasına izin veriyor, ve %95.2 serbest yaratıcılık (şk. 2) içeren bir fotoğraf sunar (belli ki Costa bunu tüm fotoğrafların bir temsilcisi olarak kabul eder). Ne yazık ki, bu savla ilgili pek çok sorun vardır. İlk olarak bizi bu fotoğrafın tipik nitelikleri konusunda ikna edecek hiçbir şey yok kaldı ki doğal olarak çoğu fotoğrafın bundan çok daha az serbest yaratıcılık içerdiğini düşünürüz. Daha önemlisi bu fotoğrafta sadece Costa tarafından sınırlanmış karelerin balerinin tanımlanmasına hizmet ettiği kesinlikle doğru değildir. Hiç şüphesiz bu kareler şk.2.a 'daki gibi dışarıda bırakıldığında fotoğrafın itkisini tanımlamak tamamen imkansızken yeneden bağlamlarına yerleştirildiklerinde önerdikleri yorum şeklin geri kalanı tarafından aktarılıyor ve onaylanıyor. Bu Sonesson 1989a,III.4.3.'de çizimlerle gösterdiğimiz, rese-

**manticization** olarak adlandırdığımız işlemdir. Tüm resimsel parçaların doğasının sözlü dilde bulunan birinci ve ikinci artikülasyon arasında bir yerde bulunduğunu açıklar. Elimizdeki durumda Costa tarafından çıkarılan kareler kişinin bir kişi ve bir kız olarak tanımlanması söz konusu olduğunda anlambilimsel olarak en önemli kısımlardır ancak bu yöndeki ipucu, kızın aynı zamanda bir balerin olduğu kasıtlı olarak daha aşağıdaki seviyede, Costa'ya göre ancak tanımlamaya hizmet etmeyen karelerden kaynaklanabilir.

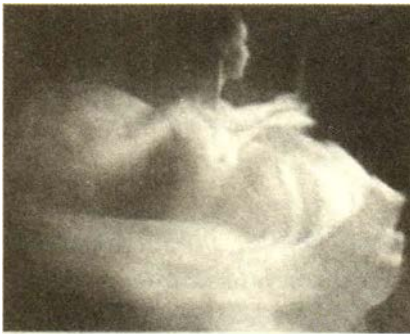


*Costa'ya göre Balerin fotoğrafının  
yan anlam taşıyan bölümü.*

Şaşırtıcı bir şekilde, Espe'nin (1983a; 1983b) deneysel testleri, Barthes'in fotoğraf anlayışını yani muhteva düzlemin kendi ifade düzlemiyle totolojik bir biçimde bağlantılı olduğu dolayısıyla bir koddan yoksun olduğu görüşünü içeren anlayışı çürütmeye yönelik bir eğilim çerçevesinde ortaya çıkmıştı. Deneysel özneler üç çeşit gerekçeyle yansıtılmıştı; şeyler (çaydanlık), manzara (ağaç) ve insanlar (bir kız), bunların dört seviye parlaklık halinde 24 skala üzerin-



den değerlendirilmesi beklenmişti. Bu derecelerin dördü varyasyonun %48'lik kısmını açıklıyordu, bunlar; a) anti-pati b) sakin-gergin karşıtlığı (heyecan) c) uyarım eksikliği; d) güç-zayıf karşıtlığı idi. Her şey bir yana aynı seviyedeki parlaklık değişik gerekçeler üzerinde farklı etkilere sahip olabilirdi: bu nedenle çaydanlık ve manzara açık gri ışıktaki beyaza oranla daha olumlu bir yargı elde ediyordu (daha sade [vertraut] ve temiz fakat ayrıca daha verimsiz), yalnız bunun karşıtı da kız için geçerliydi (daha kirletilmiş [verseucht], korkutucu [unheimlich] ve pis (1983a:104ff). Espe kendi sonuçlarından hareketle fotoğraflarda sistemleştirmenin [codification] kuralları olduğunu ve bunlar tarafından belirlenen birimlerin fonemlere benzemese de bunun geçerli olduğunu belirtmişti çünkü bu şekilde bir gerekçenin değiştirilmemesi olduğu sonucuna varmıştı.



*Costa tarafından çözümlenen fotoğraf*

Bu noktada Espe'nin gerçek anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) ayrımını kavrayışıyla gene kendisinin gerekçe kavramını açıklamak önem taşıyor.

Aslında Espe (1983a:93f) “duygusal anlamlar” ile ilgili kaygısında net bir tutum sergiliyordu ve bu merak kendisinin 24 skalasına hakim olan terimlerde (en azından makalede belirtilenlerde) açıkça şekilleniyordu. Bu durumda biliyoruz ki (Sonesson 1989,II.1. and II.4. ) Barthes tarafından başvurulanan Hjelmsleviancı yan anlam hiçbir bakımdan duygusal anlamlar içermiyordu yani Barthes’in birçok sözde yan anlamı kuşkulu bir meşruluk taşısa da yalnızca duygulandırıcı tepkiler de değillerdi. Aslında Hjelmsleviancı yaklaşımla yan anlam, *belirli bir ifade tercihiinden kaynaklanarak, verili bir birincil içeriğin ya da belirli bir değişkenin ifadenin değişmezliğini sağlamak amacıyla diğer tüm olası tercihlerin ve tüm olası değişkenlerin dışlanması demektir* (bkz. Sonesson 1989a, II.1.2.). Bu nedenle bir çok muhtemel parlaklık derecesi arasından bir tanesinin seçimi başta basitçe “X derece parlaklığın seçimi” diyen bir yan anlam taşıyor olabilir fakat bu yan anlam sırasıyla diğer başka kültürel değerlerle kuşatılmış olanı ima edebilir yada parlaklık gibi bir mevzuda kendileri biyolojik temelli tepkiler için (elbette simgesel işaretler değil) zaten “doğal işaretler”dir.<sup>7</sup> Ancak, bu çeşit bir yan anlam, seçenek yalnızca bir tane ise olur yani içeriğin ikincil katmanı birincisinden farklı algılanırsa gerçekleşir.

Bu tam da Espe’nin iddia etmeye çalıştığı durum; gerekçe diyor Espe bu süreçte değişmez kalır. Fakat Espe bizi daha önceden kendi deneysel öznelere, parlaklığın ayrımının farkında olmadıkları konusunda bilgilendirmişti, doğrudan bir değerlendirme yapıldığında so-

nuç bir bakıma farklı oluyordu.<sup>8</sup> Bu bizi Espe'nin gerekçe diyerek neyi kastettiği sorusuna götürüyor. Şüphesiz bir kız her zaman bir kız olarak algılanıyor, bir ağaç ağaç olarak çaydanlık da çaydanlık. Halbuki parlaklığın bir derece azaltılmasıyla kız fotoğrafı, kirletilmişlik, korkunçluk ve pislenmişlik skalasında daha yüksek değer elde eder, biz de ya bu, (Espe'nin kendi düzenlemelerinin kastettiği gibi) kız daha kirletilmiş, daha korkunç ve daha pis olarak değerlendiriliyor manasına gelmiyorsa diye kuşku duyarız. Ve bu durumda, gerekçe, kızın temiz bir kızdan pis bir kıza dönüştüğü ve benzeri durumdur. Bu durum görüntü açılarının incelenmesine başvurarak daha net açıklanabilir: burada gerekçe farklı duygulardı ve biz aslında ifadeli bir anın aynısı olan bir anın değişik üstünlük noktalarından ortaya konduklarında aslında farklı duygulara atfedildiğini keşfetmiş olduk. Böylece, aktör üzerinde seçilmiş olan açı algılanan gerekçe yani aktör tarafından ifade edildiği düşünülen duyguları tamamen değiştirebilirdi.

Bu gösteriyor ki duygusal değerler doğrudan gerekçe üzerinden yansıtıldığından ve birincil içeriğe dahil edildiğinden burada hiçbir yan anlam yok. Espe'nin temel hipotezine göre yani fotoğrafın bir sisteme bağlanmasında, ima ettiği gerçeği totolojik olarak yeniden üretmemesi açısı aslında bizim tezimizi destekliyor.

Aslında, şimdiye kadar bahsedilen yaklaşımların yanlış fotoğrafın söz dağarcığının yada fotoğrafsal yüzeyinin belirli bazı bölümlerindeki gelenekçiliğini bir yere oturtma eğilimi gibi görünebilir ve aslında bu geleneksel ola-

rak üst belirlenmiş görüntünün aracılık ettiği bütün bir sürece denk geliyor. Ramírez (1981: 170ff) ve Gubern (1974:50ff; 1987:156ff) fotoğrafın algılanan hakikatten nerede ayrıldığı konusundaki etkenleri göz önünde bulundururken fotoğrafın geleneksel yönlerinin bu gerekli iç yüzüne daha bir yaklaşmış gibiler. Bu etkenlere daha ileriki bölümlerde değineceğiz.

Fotoğrafa da uygulanabilir olan epey farklı bir bakış açısına değinmemizde fayda var, bu da fotoğrafsal görüntünün asıl objenin geride bıraktığı zorunlu bir iz olduğunu anlatan bakış açısı. Gösterge bilimin öncülerinden biri olan Charles Sanders Peirce (1931ff), fotoğrafın simgesel [ikonik] bir işaretten ziyade belirtisel bir işaret olarak düşünülmesi gerektiğini yani fotoğrafın ifade ve içerik arasındaki benzerlik üzerine değil de ikisinin arasında mevcut olan yakınlık üzerine dayanan bir işaret olduğunu zaten belirtmişti.<sup>9</sup> En azından, şimdiye kadar bu böyle okundu. Fakat söylediklerine biraz daha yakından baktığımızda, aslında fotoğrafın başka görüş açılarından baktığımızda bir belirti olarak kalmasına açıkça olanak veren bir görüntüsel gösterge [ikon] olduğunu belirttiğini anlayabiliriz. Schaeffer'ın yorumlarından da görebildiğimiz üzere Peirce'nin Stuttgart ve Perpignan okullarındaki ortodoks Peirce taraftarları tarafından anlaşıldığı şekli kuşkusuz işte bu.

Fotoğrafın belirtisel yönlerinin ısrarla üzerinde duran son dönemlerin ilk gösterge bilimcisi Maldonado'dur (1974; 1979), Maldonado Eco'nun görenekçi resim kuramına karşı çıktığı tezinde "hard icon" kavramını ilk kez orta-

ya koyar ve büyük ölçüde belirli türdeki resimlere bağlı olan bu kuramı “idealist” olmakla ve bilime zarar vermekle suçlar. Maldonado’ya göre “hard icon”lar aslında, be-timlediği şeyin benzerliğini taşıyan göstergeler olması ya-nında onları üreten şeyin izleri olarak onlarla da ilişkili olan göstergelerdir ki X-ray resimleri, mağara duvarların-daki el izleri, ultrason yardımıyla yapılan “işitsel resim-ler”, nükleer bombanın patlaması sırasında Hiroshima’da sokakta yürüyen insanların arkalarından yerde bıraktıkları şekiller, siluetler, termogramlar, ormanda saklanan in-sanları bulmak amacıyla “görünmez ışık” ile çekilen re-simler ve - sıradan fotoğraflar gibi örnekleri kapsar. Re-sim ve göndergesi arasında olan buradaki gerçek yakınlı-ğın kurulması resmin bilişsel değerini korumayı garantile-mek amacı taşır.

Stuttgart okulunun sıkı takipçilerinden Brög (1976; 1978a; 1978b; 1979b) ve Schmalreide’in (1981) eserlerin-de, fotoğraflar Peirce’in üç ögeli gösterge teorisinde ol-duğu gibi nesneyle olan ilişkilerine göre farklı farklı sı-nıflandırılır. Maalesef bu yaklaşımın içerik açısından bü-yük ölçüde boş olduğunu görmek zor değil öncelikle bunun nedeni Peirce’in üç ögeli gösterge teorisinin kay-gan kavramlar üzerine kurulmuş olması ayrıca değişik gösterge kategorileri içindeki saptamaların Stuttgart okulunun sınıflandırma tezlerinde kanıtlanmamış olma-sıdır. Her şeye rağmen şu da anlaşılmalı ki bu yazarlar başka işaretler gibi fotoğrafın da aynı anda hem belirti-sel hem simgesel olabileceği konusunda hiç şüphe duy-mamışlardır.

Tamamen farklı başka bir yazar ise Rosalind Krauss'dur. Nadar'ın otobiyografisini yaptığı çözümlemede (Krauss 1982) fotoğrafın öncüsü tarafından aktarılan anekdotları bir arada tutan şeyin fotoğrafın tamamen kendi işleyişi tarafından sağlanan gerekçesi ve resim arasındaki yakınlığa duyulan hayranlık olduğunu göstermeye çabalar. Bununla beraber başka metinlerde fotoğrafla sanat dünyasına giren bağlamsallığın Duchamps'tan beri çağdaş sanatçıları derinden etkilemeye devam ettiğini ve bunun yeni bir yaklaşım olan postmodernizmin bir niteliği olduğunu ele alır. Bu bağlantının değerlendirilmesine daha sonra döneceğiz. (aşağıda III.3. bölümde).

Delord'un kitabı (1986) Derrida'nın geç dönem eserlerinde gözlemlenen ve aslen neyi kasettiğini anlamayı zorlaştıran o coşkun üslupla yazılmıştır. Bununla beraber zaman zaman açıkça Barthes tarzı fotoğrafı başka şeyler bir yana psikolojizmi yüzünden eleştirmeyi amaçlamıştır (s.21ff)<sup>10</sup>; ve başka zamanlarda fotoğrafın gösterge bilimsel anlamda konuşan bir belirti olduğunu açıkça öne sürmüştür (s.32ff, s.36ff, s.125ff), ama bahsettiği bu durumda (s.128f) her şeyin sadece bundan ibaret olmadığı konusunda bizi uyarmıştır. Kuşkusuz ki Delord çoktan Dubois'nın eserlerinden haberdardır.

Aslında bizim için geriye, bir şekilde Peirce'in önermesini destekleyen Schaeffer (1983a, 1983b, 1986, 1987) ve Vanlier (1982a, 1982b, 1983) gibi onlarla hemen hemen aynı dönemde esas olarak fotoğrafsal işaretin özgüllüğüne ve belirtiyeye açıkça eğilen Debois'nın eserlerini ele almak

kalıyor. Yine de bu yazarlar arasında önemli farklılıklar mevcut ve çalışmalarına bağımsız olarak başlamış olsalar da Dubois (1983) el yazması metnini okuduğu Vanlier'in (1983) kitabına çoktan eleştirel bir yorum getirir; ve Schaeffer (1987), genel kavramların tesadüfiliğini kabul ederken önceki yazarların bir çok yönü karşısında mesafesini belirler.

Bu bölümün ileriki kısımları bahsettiğimiz üç gösterge-bilimcinin başlıca eserlerinin eleştirisine değineceğinden, yapıtların ana kısımlarını kapsamlı bir biçimde ele almak çok da gerekli olmayacak. Şu an metinler ve kavramlar arasındaki başlıca farkları genel olarak belirtmek yeterli olur. Bu durumda Vanlier'in kitabı az sayıda kaynağa dayanan yapısıyla ve kendisinin ("belirti" ve "gösterge" arasındaki tercümesi mümkün olmayan zıtlık içinde bölünmüş) bağlamsallık kavramıyla felsefi bir makale özelliği taşıyor ki bu bağlamsallık kavramı Peirce'inkine sıkı sıkıya bağlı değil, Vanlier'in fotoğraf ile ortaya çıkarmış olduğu ve fotoğrafsal izin özelliklerini tanımladığı o "belirti" en yalın manada sadece bir iz. Kitap sanatsal fotoğraflarla resimlendirilmiş, fakat metinde bu fotoğrafların gayet kısa yorumları var.

Dubois sanat fotoğrafıyla da özellikle ilgilidir. Kitabı yine de özellikle son bölümlerde bir takım fotoğrafların daha bir detaylı incelemesini içerir fakat bu fotoğraflar nerdeyse hiç *çözümlememiştir* ve içerdikleri farklı bağlamsallıklara göre (bkz. III.1.4.) kısmen bir metin sınıflandırmasının konularıdır (bkz. altta III.1.2.). Vanlier'in aksine Dubois kendini son dönem fotoğrafsal gösterge bilim tari-

hinde bir yere koymakla ilgilidir, onun anlayışına göre gösterge bilim, kendi eserinin de bir bölümü olan, simgesel bir safhada “sembolik” olanı ve sonra belirtisel olanı ayırıştırma. Bu tarihsel kavramdan daha sonra (III.1.2-3. kısmında) yararlanacağız. Dubois ayrıca her ne kadar Peirce geleneği ortamının tam içine dalmasa da ilişkisini buna göre açıklamakla daha çok ilgilidir. Bu eserde Vanlier’in makalesine oranla eski teorilerin belirgin tezleriyle teorilerin değerlendirilmesi daha fazla yer tutuyor ve Dubois ayrıca resimde de bazı bağlamsal özelliklere başvuruyor daha önce de belirttiğimiz gibi bu bağlamsallıklar ortaya konuluşundan çok göstergenin içinde betimlenenlere dikkat çekiyordu.

En verimli ve düzenli yapıt Schaeffer’inkidir ki zaten o da önceki yazarların tecrübelerinden yararlanmış. Schaeffer fotoğrafın belirtisel gösterge olması ya da diğer durumlarda göstergesel belirti olmasını iddia ederken Vanlier ve Dubois’ya göre daha ılımlı bir duruşa sahiptir. Kitap her biri bir temayla sınırlandırılmış kısa pasajlardan oluşur ve her bir pasaj belirli kuramsal metine gönderme yapan ayrıntılı tezleri ortaya koyar. Yapıt Barthes, Eco ve Lindeken’s’in yazılarının ilgi çekici eleştirel gözlemlerini içerir ve ayrıca diğerleri kadar olmasa da kitapta Vanlier ve Dubois tarafından yazılanları bulmakta mümkündür. Bahsedilen son iki yazarın aksine Schaeffer doğru bir fotoğraf anlayışının fotoğraf sanatının incelenmesiyle ya da gazete fotoğrafçılığının irdelenmesiyle değil bilimsel ve belgesel fotoğraf aracılığıyla sağlanabileceğini belirtmiştir. Schaeffer fotoğraf türlerinin çözüm-



sel sınıflandırmasında kendine has bir sistem ortaya koymuştur, bu sistem representamen'in\* göreceli bağlamsallığına veya simgeselliğine, yorumlayanın göreceli uzamsallığı ile geçiciliğine ve nesnenin şeyliğine yada durumsal yapısına göre yapılmış bir çapraz sınıflandırmadır (1987:72). Schaeffer Dubois gibi Peirce'ın tezine Vanlier'e oranla daha fazla sadık kalmıştır ama bunun doğruluğu hakkındaki şüpheler hala geçerliğini koruyor ki ileriki bölümlerde buna değineceğiz. Schaeffer'in kitabı on iki adet fotoğrafın reproduksiyonunu kapsar ama öne sürülen tezlerde bunlara esasen değinilmez. Doğrusu, yukarıda değinilen sınıflandırma bile metin sınıflandırmasına hiç müdahalede bulunmaksızın saf çözümsel bir sistem ortaya koyuyor.

Bu bölümde üzerinde duracağımız son yazar bir taraftan gerçek anlamda metin çözümleme çalışmalarında başarıyı yakalamış tek kişi olduğundan aynı zamanda fotoğrafsal özgüllüğü aramanın doğruluğunu reddettiğinden anlatımızda özgün bir konuma sahip. Floch (1986c:11) Vanlier ve Dubois'ın kitaplarında olduğu gibi fotoğrafın basit birer illüstrasyon olarak kullanılmasına doğrudan karşı çıkıyor ve bunun yerine fotoğrafın belirsizliklerinde kayboluyor. Fakat Floch'un kendi alternatifi de çelişkili ve hiç yoksa bile yorumlarının bir tanesinde ciddi anlamda kusurlu. Amacının bir taraftan belirli bir fotoğrafın sahip olduğu özellikleri açıklamak olduğunu belirtirken (1986c:11); diğer taraftan gösterge bilimin enine kestiği toplumsal kabul görmüş "resim", "sanat" ve "fotoğraf" gibi kategorileri tanımlaması gerekti-

ğini iddia ediyor (1984a:11; 1986c:12f). Fotoğrafın incelenmesine dair bu iki muhalif alternatif görüş ve diğer toplumsal kabul görmüş resimsel türler Floch'un metninde net bir biçimde yer alıyor fakat birbirleriyle nasıl bağdaştırılabileceği açıkça belirtilmiyor. Bununla beraber ilk yorum gösterge bilimi bir bilim olarak değersiz bulurken ikincisi en ucuz cinsten pozitivist bir yaklaşımı seçiyor.

Şimdi de bu muammaya daha yakından bakalım. Floch'a göre gösterge bilim (1984a:11) "fotoğraf" gibi sos-yokültürel kategorilere dair yorumlar yapmaktan tamamen aciz. Bunun yerine biz belirli bir fotoğrafın kendisine has özelliklerine başvurmalıyız. Bu önerme sistem çözümlemeleri ve deney yerine metin çözümleme yöntemini destekleme eğiliminde olduğundan meşru kabul edilebilir. Fakat eğer bu yorum belirli bir fotoğraf, yalnızca hedeflenen araştırma değil de araştırmanın yani gösterge bilimin nesnesi de manasına geliyorsa gösterge bilimsel yaklaşımın kendine özgü yaklaşımını yok sayarak onu sanat tarihinde, iletişim çalışmalarında ve benzeri alanlarda kullanılabilecek bir yönteme dönüştürüyor demektir. Bu nedenle gösterge bilimsel nesnenin inceleme yöntemi özgüllük taşımıyorsa (resimsel ya da resimsel türlerle ilgili değilse) gösterge bilimin kendisi özgüllüğünü yitirmiş olur. Gösterge bilimin modeller inşa ettiği ve belirli yöntemlerin fikirlerinden yararlandığı (bkz. Sonesson 1989a,I.1. ) gibi tezleri gene de tartışabiliriz lakin her halükarda gösterge bilimin özgünlüğü kaçınılmaz olarak ek-silmiş olacaktır.

Diğer yoruma göre göstergebilim, kuşkusuz, genel gerçeklerin araştırılmasına hizmet eder, ama bu gerçekleri kapsadığı gibi “fotoğraf” (ve “resim”, “tanıtım”, “sanat, vs.) gibi terimler tarafından tasarlanmış olmayanı da içine alır. Son bahsi geçen terimler *sadece* sosyo-kültürel olan göstergebilimsel kaynakların, yani tarihsel ve göreli olanların, kategorize edilişinin nitelenmesine yardımcı olur (“le découpage socio-culturel donc relatif et historique des moyens d’expression”; 1986c:13 ); ama eğer belirli bir fotoğraftaki anlamın nasıl oluştuğunu anlamak istersek tam tersine kendimizi mimari, dilbilimsel ve benzeri görsel söylemlerin yanı sıra her tür söylemi içeren genel bir söylem teorisi geliştirmeye hazırlamamız gerekir. (a.g.y)

Neden sadece sosyo-kültürel ayrımın engellerinin küçümsenmesi gerektiğini anlamak zordur, çünkü tüm tarihsel görelilikleri içerisinde bunlar büyük olasılıkla karışımıza çıkan yegane engellerdir.<sup>11</sup> Saussure’dan alıntı yapan Prieto’dan bahsettikten sonra üzerinde durduğumuz gibi (Sonesson 1989a,I.4.’da) aslında, göstergebilimsel nesneler sadece kullanıcıları için varolurlar, bu demektir ki, belirli bir sosyal grup içerisindeki kullanımları ile uyumlu bir tür varoluşa sahiptirler, bu yüzden toplum-sallığı aşmaya çalıştığımızda incelenecek hiçbir şey kalmaz. Floch’un ustası Greimas’ın, kendi ustası Hjelmslev’i takiben, bir göstergebilimsel teorisinin keyfi- ama aynı zamanda yeterli- olması gerektiğini iddia ettiği doğrudur; biz bu beyanın paradokslarına önceden (a.g.y.) değindik.

Burada, Goodman'ın genelde kullanılan ama kendisinin tutarsız bulduğu resim konseptinin yerine kendi ortaya çıkardığı resim konseptini koymasına neden olan mantıksız bir düşünme biçimi ile karşı karşıya geldiğimiz için - asıl görev bir resmin Yaşama Dünyası kavramının özgün sistematığının hesabını vermekse- bir tehlike doğuyor (bkz. Sonesson 1989a,III.3.). Ama ileride de göreceğimiz gibi Floch'un argümanı daha ilgi çekici bir biçimde ele alınabilir.

Floch (1986c:12) aslında, göstergelerin doktrini bir diğer inceleme uğruna reddeder, o inceleme şöyledir:

*“les formes signifiantes, les systèmes de relations qui font d’une photographie, comme de toute image ou de tout texte, un objet de sens. La sémiotique structurale qui est nôtre ne vise pas à élaborer une classification des signes, ni selon les conditions de leur production, ni selon les rapports qu’ils entretiennent avec la `réalité’. / - - - / L’image photographique peut être techniquement une empreinte; mais qu’importe en l’occurrence: ce sont les formes de l’empreinte qui font d’elle un objet de sens possible, et c’est à partir du moment où l’on s’intéresse à ces formes qu’on ne peut se contenter de parler de la photographie en général.”*

Burada birkaç şeye dikkat etmek gerekiyor. Öncelikle, göstergeler hakkındaki tartışmaya tekrar girmeyeceğiz (bkz. Sonesson 1989,I.2.5. ), Peirce herhangi bir şeyin belir-

li bakış açısına göre bir görüntüsel gösterge ya da bir diğer bakış açısına göre bir belirti olabileceğini kabul etmiş olsa da, göstergeler atomik birimler olmak zorunda değildirler, birbirleriyle uyum içerisinde olmaya eğilimli ilişkiler olabilirler ve bunun için tek koşul, içerik ve ifade arasında bir fark olması gerektirir. İkinci olarak, Floch'un, eski "yapısal" yakıştırmasını kendi (ve Greimas'ın) göstergebilim çalışmaları için kullanması hayret vericidir çünkü Greimas tarafından varsayılp kanıtlanan yani içerikle ifadenin serbestçe birleştirilebileceğini savunan –aynı mantık şu anda incelediğimiz durum dahilinde farklı resimsel türler için de kullanılabilir- hiçbir şey yapısalcılığın ruhuna (özellikle Saussure'ün ve Hjelmslev'inkine) bu fikir kadar karşı olamaz.<sup>12</sup> Üçüncü olarak, göstergebilimde "özel formlar"ın incelenebileceği, fotoğraf ve tablonun –ve hatta görsel söylemle beraber diğer söylemlerin- tüm öğelerine değinen bir alan bulunabilir.<sup>13</sup>

Kültürümüzde açık seçik bilinenler dışında *başka* resimsel kategoriler de mevcut olabilir; mesela bir fotoğraf ve tablo arasında benzerlikler görülebilir ; ancak toplumsal aşamada öncelikli olan daha önce saydığımız kategorileri yok saymak pahasına ne amaçla *başka* resimsel kategorileri incelediğimiz pek de anlaşılamiyor. Daha sonra, III.2. bölümde fotoğraflar ve el yapımı resimler arasında ortaya çıkabilecek bazı benzerliklere göz atacağız. Ancak bu tür benzerliklerin istisnai olarak ortaya çıkması toplumsal olarak algılanan kategorilerin tanımlanmasının önemini azaltmaz.

Ama buradaki temel mesele tabii ki Floch'un metin çözümlemelerinde ne yaptığını ortaya çıkarmak, ki bu pek de kolay değil çünkü gerçekte Floch'un her bir incelemesi diğerlerinden bir bakıma farklı duruyor. Bu yüzden , "News" sigara markası için yapılmış bir reklamı konu alan - temelde bir fotoğraftan oluşan ve doğrudan çözümlenen tek değişkenin başka fotoğrafların bir *fotoğrafı* (1981a) olduğu bu çözümlemede Floch daha önceden Kandinsky'nin yarı-soyut tablosu "Composition IV"de kullandığı yaklaşımı kullandığını iddia ediyor ve başka bir yerde dikkat çektiğimiz üzere (bkz. Sonesson 1989a,II3.) bu iki çözümleme arasında önemli farklar olmasına rağmen, görüntüsel göstergesel olanla plastik katmanların ifadesinin ve içeriğinin temel işlemleri özdeş durumdadır.. Yine de, bunun sonucunda oluşan benzerlikler çok geneldir ve bunlar soyut resim ve fotoğraf arasında kestirme bir yol açan -Floch'a özgü- herhangi bir söylemi çerçeveleyemezler. Floch her iki durumda da, pek çok başka durumda olduğu gibi, ikili karşıtlıklar aracılığıyla özellikle süreklilik ve süreksizlik arasında plastik bir organizasyon keşfeder ve Lévi-Straussvari bir orantılılık ile ilişki kurar.<sup>14</sup> Eğer bunlar, belki de Floch'un da düşündüğü gibi, bütün söylemlere ait nitelikler değilse, sadece soyut oldukları için, zaten yeni söylem kategorileri tanımlamaktan da uzaktırlar.

Neyin sanatsal fotoğraf olarak belirlenmesi gerektiği konusuna odaklanmış çözümlemelerin hiç biri içerdikleri metodolojik faaliyetlerin niteliği açısından "News" analizleri kadar başarılı olamaz . Daha üstü kapalı bir somutlaş-

tırma ile olsa da, bir resmin tamamını kapsayan başka bir çözümleme, Cartier-Bresson'un "Les arènes de Valence"ine dair olanıdır (1984c). Yine de bu çözümleme fotoğrafın pek çok önemli yönünü, özellikle plastik katmanla ilgili olanları, gözardı ediyor gibi gözükabilir, ki biz de tam anlamıyla bu yüzden III.2. bölümün başında bu resmin çözümlemesinin bir taslağını yapmıştık. Floch bu fotoğrafın kolaja benzerliğine, ki öyle olsaydı bu onu sahte bir fotomontaj haline getirirdi, işaret etse de bu kategoriye geliştirip derinleştirecek hiçbir şey yapmıyor. Bilinen nedenlerden dolayı fotoğraf ve kolaj arasındaki farklara da değinmiyor.

Şüphesiz diğer fotoğrafsal çözümlemeler, özel bir fotoğrafla olabildiğince ilgilenmek yerine, yoğun biçimde özgün kavramsal meseleleri tasvir etmeye odaklanmışlar, belli ki bu çözümlemeler bunun için tasarlanmışlar. Bu yüzden Floch (1982b) Doisneau'nun "Fox-terrier sur le Pont des Arts"ını incelerken, "görüntüsel göstergesellik" in Greimas okulu için ne anlama geldiğini anlatmaya çalışır ki bu bir inandırma sorununa dönüşür ve analiz netice olarak görüntüsel göstergesel bir seviyededir ve nerdeyse saf bir anlatı halindedir. Floch'un Boubat'ın "Nu"su üzerindeki çalışması da (1984a:21ff), resimsel türler arasına sınırlar koymaktan ziyade kontrastların doğası ile ilgilendiği için resimsel göstergebilimi genel bir bakış açısından ele almaktadır. Lindeken's'in "kontrastlı / nüanslı" ayrımına benzememekle beraber, Floch'un kontrastları fotoğrafa özgü değildir, kategoriler belirlemezler.

Sözü edilecek iki analiz daha var. Floch, bunların ilkinde (1986c:85ff) bizi Stieglitz'den ve Strand'dan birer fotoğrafı, her bir fotoğrafı ikisinin tüm çalışmalarının birer özeti sayarak ve Wölfflin'in tablolara uyguladığı beş terminolojik ikiliye uygun olarak, Barok ve Klasik karşıtlar olarak değerlendirebileceğimize ikna etmeye çalışıyor. Bu karşılaştırmalar pek çok sebepten dolayı sorunlular. Bunlara, gelecek bölümde, tablolardaki göstergebilimi incelemeye başladığımızda geri döneceğiz. İkinci analiz Brandt'ın "Nude" isimli fotoğrafı ile ilgili (1986c:113ff). Floch (s. 117) bu fotoğrafı Matisse'in ] yöntemi karşılaştırıyor ancak bu kıyaslamayı daha ileriye götürmüyor. Başka bir yerde Matisse'in cut-out'u olan "Nu bleu IV"ün bazı özelliklerinin çözümlemesine girişmiştik ve kaçınılmaz olarak bu cut-out ile Brandt'ın "Nu" fotoğrafı arasındaki benzerliklerden ayrı ayrı etkilenmiştik. Bu yüzden III.2.3'te bu iki resimsel türün benzerlikleri ve farkları konusuna değineceğiz.

Sonuç olarak, Floch'un çözümlemeleri görsel söylemlere dair yeni ayrımlar geliştiremedikleri gibi toplumsal ilgi gören resmin kategorilerini tanımlama amacımıza da yardımcı olmazlar. Ancak bundan sonraki analizlerimiz için hareket noktası teşkil edebilecek birtakım anlamlı karşılaştırmalar içerirler.

Bununla birlikte bundan sonra gelecek olan bölümde sistem analizi içerisinde kalmaya çaba göstereceğiz, ondan sonraki bölümdede birkaç terminoloji ve sınıflandırma açıklaması yaptıktan sonra halihazırda fotoğrafın bağlamsalcı teorisi en titizlikle geliştirilmiş teori olduğu için -



doğru olan teorinin o olduğunu söylemesek de- fotoğrafsal göstergenin belirtisel doğasına dair yakın bir inceleme-ye girişeceğiz.

## NOTLAR

- \* Peirce göstergeyi üç ögeli bir bütün olarak değerlendiriyordu: representamen, nesne ve yorumlayan. Bu üçlü ilişki içinde representamen, yorumlayana sunulmuş bir işaret, bir simgedir; yorumlayan onunla bir nesne arasında bağlantı kurar. (ç.n.)
- 1 G. Sonesson; Semiotics of Photography.
  - 2 Barthes'da 1964a (bks. Barthes 1982: 34f) fotoğraf, kodsuz bir mesaj olarak, 3 kere kodlandığı kabul edilen çizimin karşısında durur. Barthes'in fotoğraf olmayan (tüm?) resimlere dair bir gelenek teorisini kabul edişinin, kendisinin sık sık savunucusu olarak anıldığı naif karşılaştırma literatüründe yer almaması garip bir durumdur. Gelenek burada Eco'nun başlangıçta (1968) gerekli olduğunu düşündüğü -ama sonra söylediğini geri aldığı (1976)- ve Lindeken's'in (1971b;1976a) gerekli olduğunu kabul etmeye devam ettiği gibi niteliklerin, çifte artikülasyon ve benzerlerinin varoluşu üzerinden tanımlanmamıştır. Aşağıda Barthes'in çizimin kodlanmış olduğunu sürmesinin üç nedenine geri döneceğiz.
  - 3 Bu bölümde yapmaya çalıştığımız, başlıkta da geçtiği gibi, fotoğrafsal göstergebilimin kısa bir tarihidir. Bu alandaki bildiğimiz diğer tek girişim Nöth'de 1985:427-428 görülür. Araştırma -Nöth'ün el kitabının pek çok bölümü gibi- doğru bilgilerle yapılmış ve iyi yazılmış olsa da, aşırı

kısadır ve bazı önemli sorunlara ve bunların çözümlerine yapılabilecek katkılara dikkat çekmez. Ancak bu problemlerin çoğunun yeni –Nöth’ün kitabının redaksiyonunu bitirmesine denk gelen bir zamanda- ortaya çıktığı doğrudur. Bu yüzden biz burada tarih yazımına yoğunlaşıp yorumların çoğunu ilerleyen bölümlere bırakalım. Bununla birlikte, daha sonra işimize yarayacağı için, çalışmaların metodolojik karakterlerini ve kullanılan modelleri tam olarak saptamaktan kaçınmayacağız.

- 4 Çizgi roman ve fotoromanı aynı kefeye koyan Ramirez’e göre 1981:220ff, bunların ikisi de çok sayıda ifade düzlemlerinin her bir alt seviyenin göstergesinden hareketle kurulduğu çok katmanlı yan anlamsal sistemlerdir. Bu tabii ki anlamsızdır: Ramirez, tıpkı Larsen ve Floch’un Barthes’in retoriğinin Panofsky’nin ikonolojisi ile bir bağı olduğunu söylerken yaptıkları gibi (bkz. Sonesson 1989a,II. 1.3.), bileşik göstergenin ortaya çıkışı ile yan anlamsal dili ve Barthes’in –tabii ki çok farklı bir bağlamda- tıbbi belirtinin olasılıksal organizasyonunu çifte artikülasyona (bkz. Sonesson 1989a,I. 1.2. ) değinmek için kullandığı yöntemi birbirine karıştırıyor. Fotoroman hakkında birkaç kısa, temelde tarihsel gözlem Gubern’de de bulunabilir 1987a:253f.
- 5 Schaeffer tarafından sunulan Lindeken’s karşıtı argümanlar 1987:41ff, Lindeken’s’in Schaeffer’e karşı çıktığı argümanlar gibi- daha ziyade anektoda dayalıdır. Sonesson’daki etnolojik ve psikolojik kanıtların ilişkilerini inceledik 1989a,III.3. Yukarıda savunduğumuz fikirlerle bağlantılı olarak, bütün resimsel sisteme hakim olmadığımız sürece –bu kulağa Vilchez’in çalışmasında (1983:45ff) karşıtlığın oynadığı role dair önceden yapılmış bir eleştiri gibi geliyor- Lindeken’s’in daha sonra “nuancé/contrasté” özelliğinin sadece potansiyel bir iconeme olduğu gibi bir gözlemden bulunduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu durumu Sonesson’da tartıştık 1989,I.3.4. Devamında Lindeken’s, ne yazık ki, bir iconeme’nin içerebileceği varyasyon miktarının sadece kimyasal ve optik analiz doğrultusunda belirlenebileceğini iddia ediyor. Bu, ilişkisiz değişkenler söz konusu olduğunda doğrudur ancak bahsedilen şey varyasyonların sınırlarının belirlenmesi ise işler değişir, çünkü, Linde-

kens'in dediği gibi (1976a:76f) fonetik olanın değil fonolojik olanın eş-değerlerini arıyoruz!

- 6 Enel'in modeli, reklamın, çoğu zaman fotoğrafsal unsurlar içeren reklamın çözümlemesi için formüle edilmiştir. Sonesson'un dediği gibi 1989a,III.1.3 gerçek nesnelerin sistemi ile resmin sistemi arasındaki ayırım, tablolar ve çizimler söz konusu olduğunda da vardır ama şüphesiz daha karışıktır.
- 7 "Doğal gösterge" burada eski anlamı ile ele alınmalıdır yani; kültürel açıdan kurumsallaşmamış ve görüntüsel göstergesel olanlardan ziyade belirtisel gösterge ile benzerlikleri olan şekilde düşünülmelidir. Bu nedenle Dégerando uçan bir hayvanı gözleyen aynı türden ve onu taklit eden bir başka hayvanda mevcut olan "doğal gösterge"den bahsediyor. Tartışma için Sonesson 1989a,III.1.4'e bakınız. Burada söylenmek istenen, değişen parlaklık değerlerine değişik biçimde tepki göstermek için "doğal olarak hazırlanmış" olabileceğimizdir. Aynı derecedeki parlaklıkta gelişen farklı dürtülerin farklı biçimde açıklandığı gerçeği, en azından "naturalist" hipotezin bu basit değişkenine dair ciddi şüpheler doğurabilir. Ama bu durumu düzeltmenin yolları da yok değildir.
- 8 Görüş alanının açılan ile ilgili kendi incelememizde (bkz. Bengtsson, Bondesson, & Sonesson) farklı ve uzak sonuçlar elde ederek deneysel prosedürü de bir şekilde çeşitlendirdik. İlk örnekte üç ayrı aktörü dört farklı duyguyu ifade ederken gösteren, üç farklı açıdan aynı anda çekilmiş fotoğraflar rastgele bir sıra ile gösteriliyor. İkinci örnekte farklı bakış açılarından aynı anda çekilmiş bir aktörün yüz hareketi değişimi sırasını takip eden fotoğraflar bir çerçevede birleştirilmiştir. Sonuç ilkinden çok daha nettir. Bu durum, (hala kesinlik kazanmamış olsa da) Espe tarafından yürütülmüş iki prosedür ile benzerlik gösteriyor olabilir. Ancak Espe'nin ikinci deneysel durumun en gerçekçi durum olduğunu söylerken haklı olduğu konusunda şüpheliyim. Aslında, çoğu zaman tek bir fotoğrafı mesela bir gazetenin basmış olduğu -aynı olayın pek çok fotoğrafı arasından seçilmiş- bir fotoğrafı algılarız. Farklı fotoğrafları özellikle de aynı nesneyi aynı an ve aynı mekanda gösterenleri karşılaştırmamız bizden nadiren istenir.

- 9 Burada Peirce'nin kendi terimleri olan representamen ve nesne'yi (bunlara bir üçüncüsü, yorumlayan, eklenmelidir) kullanmaktan ,gerektiğinden fazla karışıklık yaratmamak için, özellikle kaçınıyoruz. Ne olursa olsun, nesne'nin gönderge olmadığı çok açık: bu ayrım daha çok, sabit ve dinamik nesne arasındaki ayrıma benzer. Ayrıca, yorumlayan –tam olarak ne olduğunu söylemek daha zor olsa da- içerik değildir. Bkz.. Sonesson 1989a,III.1.'deki tartışmaya bakınız. Belirtinin uygun karakterize edilmesi konusunda (a.g.y) I.2. bölüme ve aşağıdaki pek çok bölüme bakabilirsiniz. Yukarıdaki formülasyon sadece konuya bir giriş yapmaya yardımcı oluyor.
- 10 Başlıktan da anlaşılacağı gibi, bu, Delord'un şu anda ne yazık ki baskısı tükenmiş olan erken dönem kitabının (1981) temel konusudur.
- 11 Hatta Floch (1986c:12) göstergebilimsel özgüllük incelemelerini bin sekiz yüz ellilerde çıkan fotoğrafla sanat yapma olasılığı tartışması ile kıyaslıyor. Ancak bunlar iki nedenden dolayı birbirlerinden çok farklı konulardır. Birincisi; ilk örnekte sadece bir kategoriye ("fotoğraf") tanımlamak istiyoruz; ikinci örnekte ise toplumsal olarak verili iki kategoriye ("sanat" ve "fotoğraf") ilişkilendirmeye çalışıyoruz. İkincisi; "sanat" çağlar boyunca, farklı toplumsal gruplar içerisinde farklı biçimlerde sınırlandırılmış olan, tanımlaması çok zor bir kategori iken, aynı şeyleri fotoğraf için söyleyemiyoruz. Floch (1986c:13) bu sosyal ayrım engellerini tanımlamanın "au mieux, expliciter un système connotatif" olduğunu iddia ettiğinde, onun yan anlamlarının neler olduklarını bilmediğini görmüş oluyoruz. Çünkü Hjelmslev'e göre sadece göstergebilimsel sistemler ve onların parçaları yan anlamlar meydana getirebilirler (bkz.. Sonesson 1989a,II.4.4 )
- 12 Bir yapının içerisinde, Sonesson'da bahsettiğimiz gibi 1989a,I.3.4., parçalar birbirlerini etkileyip karşılıklı olarak değiştirirler, hatta fonolojik karşıtlıklarda olduğu gibi birbirlerini yarattıkları bile olur. Bunun sonucu olarak, Greimasçılara göre, eğer göstergebilimsel işlev yapısal ise, ki Hjelmslev'e göre böyledir, içerik ve ifade serbestçe değiş tokuş edilemez veya yeniden birleştirilemezler.

- 13 Son bahsettiğimiz durum her koşulda daha şüphelidir. Örneğin, görüntüsel göstergeselliği “un effet de sense de `réalité” (Floch 1984a:12) olarak tanımlarsak, onu sözel söylemlerde de bulabiliriz; ancak bu tanıma kabul ederek görüntüsel göstergeselliğin özgünlüğünden vazgeçmiş ve kendimizi resimselliğin – görüntüsel göstergeselliğin içerisindeki- bir özgünlüğü olduğunu keşfetme olasılığından mahrum bırakmış oluyoruz (bkz. Sonesson 1989a,III ).
- 14 Sonesson’da 1989, II.2. formüle ettiğimiz ikili karşıtlıkların genelleştirilebilmesine ilişkin soru çerçevesinde Floch’un tezine başvurmak bu noktada ilgi çekici olacak çünkü Floch görsel mesajların doğal olarak ayrı ayrı farklı parçalara ayrılmaz olmalarından ötürü çalışmasının merkezine değerin, rengin, şekillerin ikili karşıtlığı vb. etrafında organize olmuş resimleri koyuyor. Bu durum Floch’un ikili olarak oluşturulmamış resimlerin varlığını kabul ettiği anlamına gelebilir ancak bazı resimlerde ikili karşıtlıklar doğrultusunda keşfedilmiş özelliklerin sonradan kontrastlar içermeyen resimlere yansıtılabilir.







- > **Walter Benjamin** \_\_\_\_\_ Fotoğrafın Küçük Tarihi
- > **Andre Bazin** \_\_\_\_\_ Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi
- > **Rosalind E. Krauss** \_\_\_\_\_ Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek
- > **Beyhan Özdemir** \_\_\_\_\_ Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf
- > **Merter Oral** \_\_\_\_\_ Fotoğraf ve Toplumsal Değişme
- > **Jean Baudrillard** \_\_\_\_\_ Yokoluş Sanatı
- > **Orhan Alptürk** \_\_\_\_\_ Baudrillard ve Fotoğraf
- > **Sadık Tumay** \_\_\_\_\_ Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf
- > **Ahu Antmen** \_\_\_\_\_ Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf  
Temelli Sanat Üzerine Düşünceler
- > **Birsel Matara** \_\_\_\_\_ 80'den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Genel Bir Bakış
- > **M. W. Marien** \_\_\_\_\_ Siyasetin İfadesi-Fotoğrafı Düşünmek
- > **Göran Sonesson** \_\_\_\_\_ Fotografik Göstergebilimin Kısa Tarihi



Hayalbaz Kitaplığı

HA  
YA  
LB  
AZ

ISBN 9789944017701



9 789944 017701

Fotoğraf 1