David Bate

Fotoğraf

Anahtar Kavramlar

Photography: The Key Concepts

deki Fotoğraf

Çeviri: Bahar Şimşek

David Bate

Fotoğrafçı ve aynı zamanda fotoğraf üzerine kitap çalışmaları olan Bate, halen Westminster Üniversitesi'nde Fotoğraf Bölümü'nde doçent olup aynı üniversitenin Fotoğraf Çalışmaları yüksek lisans programının yürütmektedir. *Photography and Surrealism* (*Fotoğraf ve Gerçeküstücülük*) kitabı kuramsal çalışmaları bağlamında değerlendirilmelidir. Fotoğraf yapıtları Avrupa ve Kuzey Amerika'da sergilenmektedir.

DAVID BATE

FOTOĞRAF
Anahtar Kavramlar

Photography: The Key Concepts

İngilizceden Çeviren:
Bahar Şimşek





Fotoğraf > Anahtar Kavramlar
David Bate

© Berg, 2009, © David Bate, 2009
© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2011.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

İngilizceden Çeviren: Bahar Şimşek > Dizi Editörü & Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan > Kapak Tasarımı: Ali Karadoğan > Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)

Birinci Baskı: Ekim 2013 (1000 Adet) >
ISBN: 978-9944-492-70-6 >
BSNA: THG-BCZ 249263-THG-BCZ 250262 >

de ki
Basım Yayım LTD.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Görsel Listesi 9
Teşekkür 10

GİRİŞ 11
TÜR 13
YAKLAŞIMLAR 17
Bölüm Özeti 19

1. TARİH 21
TANIMLAR 22
TARİHSEL PROBLEMLER 25
FOTOĞRAFIN TARİHİ 27
SÖYLEM OLARAK FOTOĞRAF 30
TARİHSEL NESNE OLARAK FOTOĞRAF 31
TARİHSEL ÖRNEK 32
FOTOĞRAFİK BİLGİ 36
ÇOĞUL ANLAMLAR 38
Bölüm Özeti 41

2. FOTOĞRAF KURAMI 43
FOTOĞRAF KURAMININ KISA TARİHİ 44
TEMSİL KURAMI 49
FOTOĞRAFIN "DİLİ" 60
BAKIŞ AÇILARI 62
DÜZANLAM – GÖRSEL GÖSTERENLER 63
YANANLAM – KÜLTÜREL GÖSTERİLENLER 65
GERÇEKÇİLİK ve GERÇEK 67
POSTYAPISALCILIK 69
Bölüm Özeti 71

3. BELGESEL ve HİKÂYE ANLATICILIĞI 73
EDİTÖR KONTROLÜ 74
AUTEUR FOTOĞRAFÇILAR 76
DEMOKRATİK GÖRÜŞ 77
DİĞER YARI NASIL YAŞIYOR? 80
RÖPORTAJ 86
PERIPATEIA OLARAK "KARAR ANI" 90
GERÇEKLİĞİ SAHNELEMEK 93
TANIKLIK 94
GERÇEKLİK ve TEMSİL 97
GÖRME ARZUSU 98
RENKLİ BELGESEL 100
SOKAKTAKİ TABLO 102
Bölüm Özeti 103
4. PORTRELERE BAKMAK 105
KİMLİK 105
ENDÜSTRİYEL PORTRE 106
KİTLESEL PORTRE 107
BÜROKRATİK PORTRELER 111
PORTRENİN BİLEŞENLERİ 114
PORTRELERİ "OKUMAK" 123
TANIMA 124
ÖZDEŞLEŞME 126
NARSİZM ve BAKIŞ 127
YANSIMA 128
BOŞ İFADE 129
Bölüm Özeti 132
5. PEYZAJDA 135
GÖRÜŞ ve BİLGİ 136
PEYZAJIN TARİHİ 137
GÜZEL ve YÜCE 141
FOTOĞRAFİK GÖRÜŞ 146

İNCELEME 148
BETİMLEMENİN ESTETİĞİ 150
SOĞUKKANLILIK 152
PANORAMALAR 160
SONUÇ 161
Bölüm Özeti 163
6. NATÜRMORTUN RETORİĞİ 165
REKLAMCILIK 167
REKLAM ELEŞTİRİSİ 169
REKLAM AJANSI 172
TOPLUMSAL FANTEZİ 173
ÜRÜN ÇEKİMLERİ 174
TEKNİKLER 176
BETİMLEME SANATI 178
NATORMORTUN ALT TÜRLERİ 180
MÜBALAĞA 181
YENİ NESNELLİK 182
İMGENİN RETORİĞİ 186
NESNE İMGE 187
Bölüm Özeti 190
7. SANAT FOTOĞRAFÇILIĞI 193
SANAT 193
ÖZERKLİK 195
AYGITLAR 197
YAĞLI BOYA VE FOTOĞRAF 199
PARADİGMALAR 200
ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAF 201
RESİMSEL PARADİGMA 205
KAVRAMSAL SANAT 210
SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI 212
"GÜZEL SANAT" FOTOĞRAFÇILIĞI 214
POSTMODERNİZM 215
KÜRESEL ENDÜSTRİ OLARAK SANAT 216
Bölüm Özeti 217

8. KÜRESEL FOTOĞRAFÇILIK 219
FOTOĞRAFIN KÜRESELLEŞMESİ 220
FOTOĞRAFIN AKIŞI 222
DÜNYA FOTOĞRAFÇILIĞI 225
EVRENSELCİLİĞİN ELEŞTİRİSİ 227
YEREL OKUMALAR 230
İNTERNET (WWW) 231
DİJİTAL FOTOĞRAF 232
İMGENİN YAYILMASI 233
Bölüm Özeti 240
MAKALE ÇALIŞMALARI ve DERSLER İÇİN TARTIŞMA SORULARI 241
İLERİ OKUMALAR İÇİN REHBER 245
SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA 249

Görsel Listesi

1.1 William Henry Fox Talbot, *Kütüphane Manzarası*, Plaka VIII, *The Pencil of Nature*, 1844–6.

2.1 Count de Montizon (Juan Carlos Maria Isidro de Borbón), *Regent Parkı*, *Hayvanat Bahçesi'ndeki Hipopotam*, Londra, 1852.

3.1 Berenice Abbott, *Blossom Restoranı; 103 Bowery*, 3 Ekim 1935.

3.2 Lewis W. Hine, "Sadie Pfeifer, yüz yirmi iki santim kadar boyuyla, altı ay çalıştı. Lancaster Pamuk Atölyesi'nde çalışan çok sayıda çocuktan birisiydi. 30 Kasım 1908. Yer: Lancaster, South Carolina."

3.3 Lewis W. Hine, "Buradaki delikanlıların bir kısmı. Bazı çocuklar öyle kısaydı ki, kıyafetleri onarmak ve boş bobinleri çıkarmak için ip eğirme makinelerine tırmanmak zorundaydı. Yer: Macon, Georgia. 19 January 1909."

3.4 Walker Evans, *Sel Mağduru Mülteciler*, Arkansas, 1937.

3.5 Henri Cartier-Bresson, "Endenozya. Jakarta. Bağımsızlık. 1949."

4.1, 4.2 Nadar (Gaspard Félix Tournachon), *Sarah Bernhardt*, 1865.

4.3 Disdéri (André Adolphe-Eugène), *Jeune homme* [*Genç Adam*], 1858/9.

4.4 Anon. Tutukluların fotoğrafları, Wormwood Scrubs, Londra, 1880.

4.5 Gillian Wearing, *Size söylemelerini istediğiniz şeyleri söyleyen işaretler ve başkalarının size söylenmesini istediği şeyler söyleyen İşaret olmayanlar*, "UMUTSUZUM", 1992–1993.

5.1 Tony Ray-Jones, *Glyndebourne*, 1967.

5.2 Francis Frith, *Güney Batı'dan El-Gizeh Piramtileri*, Mısır, 1857.

5.3 Martin Parr, *Piramitler*, Giza, Mısır, 1995/2007.

5.4 Andreas Gursky, *Engadin*, 1995.

6.1 Samuel Manners, masanın üstündeki daktilonun reklamı,1927.

6.2 Howard Schotofer, *Natürmort*, 1931.

6.3 Thomas Richard Williams, *Ölü Doğa* ya da *Zamanın Tozu*, 1852.

7.1 Sanat Kitapların Kapakları.

7.2 Robert Demachy, *Vitesse* [Hız], 1904.

7.3 John Heartfield, "Das ist das Heil, das sie bringen!" ["*Getirdikleri kurtuluş budur!*"], 29 Haziran 1938.

Teşekkür

Fotoğrafların araştırılmasında yardımcı olan Marcus Bohr ve Layal Frouni'ye teşekkürü borç bilirim. Ayrıca, destekleri ve araştırmaya ayırdıkları zaman için Westminster Üniversitesi'nden Rosie Thomas ve Andy Golding'e; dizinin Berg'deki editörü Tristan Palmer'a da teşekkür ederim.

GİRİŞ

Fotoğraf makineleri, beraberinde kullanma kılavuzları ile hayatımıza girdi. Şimdilerde dijital makinelerle birlikte bu kılavuzlar önceden hazırlanmış "sahne" ayarlı bilgisayar çipleri olarak tasarlanmaya başladı. Yakın zamanda aldığım dijital fotoğraf makinesi, peyzaj (landscape), portre, gece manzarası, yemek, parti gibi çekim modlarına göre ayarlanabiliyor. Kullanma kılavuzlarındaki ve sahne ayarlarındaki bu gibi yönlendirmeler, daha iyi fotoğraflar çekmemizi sağlayacak ipuçları da veriyor Bu sayede daha iyi fotoğraflar çekmemizi sağlayacak kuralları öğrenmekle kalmıyor aynı zamanda fotoğrafa özgü uylaşımları da görüyoruz. Yeterince ilgili birisi bu uylaşımların fotoğraf tarihindeki yaygınlığını ve sıklıkla yinelenıyor oluşunu sorgulayabilir.

Kullanma kılavuzu denemeyecek elinizdeki kitap, fotoğrafçılığa giriş olarak düşünülebilir. Ancak fotoğrafçılığa özgü anahtar kavramlar için bir rehber gibi değerlendirilebilir. Bu anlamda fotoğrafçılığa özgü uylaşımların analizine, yalnızca daha iyi fotoğraflar çekebilmek için değil, aynı zamanda söz konusu kullanımları daha eleştirel bir perspektiften ele alabilmeyi mümkün kılmak için de başvuruyor. Böylelikle fotoğraf çalışmak isteyenler ile fotoğraf çekmekle ve fotoğrafın eleştirel etkileriyle ilgilenen okuyucu için bir giriş sunmayı amaçlıyor. Fotoğrafın sosyal ve kültürel kullanımları özelinde gündelik hayat içinde çeşitli sebeplerle benimsendiği göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın kapsamının geniş olması kaçınılmazdır.

Fotoğrafçılık farklı biçimlerde tanıtılabilir. Fotoğrafı, kullanıldığı başlıca kurumlar özelinde inceleyerek (reklamlar, gazete ve haberler, amatör fotoğraflar ve turist fotoğrafları, moda, sanat ve belgesel, polis ve askeriye ve hatta İnternet sitelerindeki kullanımını) ilerlemek bu yöntemlerden birisi olarak benimsenebilir. Söz konusu kuruluşların sosyolojik anatomisinin incelenmesi, fotoğrafların üre-

tildiği sistemlerin, güç ve karar verme kanallarının ve fotoğrafçıların beslendikleri yaratıcı alanın teşhisini mümkün kılabilir. Böyle bir projeye şiddetle ihtiyaç duyulduğu açık ama benim bu kitaptaki amaçlarım bağlamında değil. Çünkü bu tarz bir çalışma bize ancak bu kurumların işlevleri ve *onların* fotoğrafi kullanma biçimleri hakkında bilgi verebilir.

Benzer fotoğraf kategorileri farklı kurumsal kullanımlarıyla karşımıza çıkabilir. Örneğin polis, kendisine has bir "portre" türü kullanabilir. Sonrasında bu fotoğraf bir gazetede ya da gerektiğinde ilan panolarında kullanılabilir. Böylelikle her biri kendisine has seyirci konumu, söylemi ve değeri olan en az üç kurumsal kullanımla karşılaşırız: Polis, gazetecilik ve reklam alanı. Diğer fotoğraf türlerinin söylemsel ömürleri çok daha katmanlıdır.

Hepimizin bildiği gibi fotoğraf, dünyanın dört bir yanında sayısız insanın gündelik hayatının bir parçası. Seyahat etmek istediğimde pasaporttaki kimliğin doğrulanması için yüzümün fotoğrafına ihtiyaç duyarım, aksi halde yasal biçimde seyahat etmem mümkün olmaz. Yolculuk sırasında gideceğim yeri tanıtan fotoğraflara bakarım. Bu anlamda milyar dolarlık küresel, kitlesel bir endüstri olarak turizm, ürünlerini —tatil güzergâhlarını— tanıtmak için çok sayıda fotoğraf türüne başvuran iyi bir örnektir. Tatil güzergâhındaki kültüre özgü gıdaları, içkileri, vergiden muaf malları, otantik ürünleri ya da hediyelik eşyaları natürmortlar ile gösterirken, güzergâhları cazip kılmak için peyzaj uylaşımlarından faydalanıp, söz konusu mekânlarda yaşayan (muhtemelen tatilde karşılaşacağın) insanları tanıtmak içinse portreleri kullanır.

Fotoğraf makinesi üreten firmalar, yaygın biçimde kabul görmüş ve fotoğrafik uylaşımlar arasında benimsenmiş üsluplara bağlı olarak, iyi fotoğrafın —portreler, peyzajlar, yakın planlar ya da natürmortlar, spor ya da tatil gibi olay fotoğrafları— ne demek olduğuna dair öngörülerde bulunur. Bu öngörüleri sadık, muazzam biçimde uzun ömürlü ve yinelenebilir fotoğraflardır. Çeşitli kurumsal pratiklerin bu öngörülere sadakatini ve kıymet bilirliğini fotoğraf "türlerinin" karakteristik özelliklerini göz önünde bulundurarak açıklayabiliriz. Bu doğrultuda kitabın alt başlıklarını oluştururken uygulamada çeşitliliğe olanak tanıyan kategorilere öncelik tanımaya çalıştım.

İlk iki bölüm sırasıyla, fotoğrafa ilişkin genel çalışmalarla ilişkili olarak "tarih" ve "kuram"ın anahtar kavramlarını inceliyor. Fotoğrafçılığa dair egemen yaklaşımlarda kendisine yer bulan "tarih" öte yandan da fotoğraflar arasındaki *farklılıkları* görmek konusunda zayıf kalmıştır. Bu anlamda tarih ve fotoğraf arasındaki ilişkinin iki yüzü olduğu söylenebilir. Fotoğraf bir yandan, mekânların, uzamların, yüzlerin, olayların ve şeylerin geçmişte kalmış görüntülerini sunarken tarihin üzerinde kendisine has bir iz bırakır. Basitçe dış görünüşe aldanmaktansa bu tarz görüntülerin yeni tarihsel yapıntılar (*artefact*) sağladıklarının hakkını vermek gerekiyor. İkinci mesele ise, artan sayıda fotoğrafa dair güçlü bir meydan okumayı mümkün kılacak olan şu sorudur: Fotoğrafın kendisine nasıl ya da ne tür bir tarihsel değer atfediyoruz?

"Kuram", nesnesi olan fotoğrafa dair çeşitli kavramsallaştırmalarının yetkinlik alanı olageldi. Şimdilerde "Fotoğrafla ne yapıyoruz?" sorusuna da yanıt arayan kuram, ideoloji tartışmasını da kapsıyor. Bu kitap kapsamındaki kuram tartışması, fotoğraf üzerine düşünmenin farklı düzeylerini göz önünde bulundurarak, kısmen de olsa bu düzeylerin sunduğu sınırlara ve imkânlara değiniyor.

Fotoğrafın önemi her geçen gün artan "küresel" etkisine odaklanan son bölümü dışarıda bırakırsak, kitabın fotoğrafla tür bağlamında ilgilendiğini söyleyebiliriz. Bir kategori olarak türün fotoğraf için "temel kavram" olarak tartışmaya dâhil edilmesinin tuhaflığı göz önünde bulundurulduğunda, bu tercihin ispatı değilse bile bir çeşit açıklamayı gerekli kıldığı açıktır.

TÜR

Tür (dal, tür ya da çeşit anlamında kullanılan Fransızca *genre* sözcüğü) tartışmalarının film kuramı ve edebiyat bağlamında yaygınlığı göz önünde bulundurulduğunda fotoğrafçılıkta karşımıza çıkmamış olması şaşırtıcıdır.[1] Sinema ve edebiyat özelinde kategorilere ihtiyaç duyduğumuz fikri anlaşılır olmakla beraber türlerin, akademik çalışmalarda olduğu kadar DVD ve romanlara ulaşabi-

[1] Fotoğraf tartışmasına *kavram olarak* tür tartışmasını dâhil etmeye çalışan tek güncel çalışma Paul Frosh'un *The Image Factory* (Oxford: Berg, 2003) adlı kitabıdır.

leceğimiz dükkânlarda da işlevsel olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Film kuramları kapsamında tür tartışması iki açıdan önem taşıyor. Bunlardan ilki, daha sistematik bir düşünme biçimine ulaşmak adına aşırı belirleyici öznel eleştiriyi yerinden ediyor oluşuyla ilgili. Beğenilerin ya da entelektüel donanımın yetkinliğinden bağımsız biçimde, eleştirmenlerin şahsi fikirlerinin ya da gazetecilerin kişisel zevklerinin "kuram" için zemin oluşturamayacağını söyleyebiliriz. Önemli ikinci konu ise, tür kategorisinin "türlerin icra ettiği sosyal ve kültürel işlevlerin sorgulanması"nı mümkün kılıyor oluşudur.[2] Bu, çeşitli yapıtlara özgü *türlerin* yapılandırılmasında uylaşımların devrede olduğu anlamına geliyor.[3] Böylelikle, türlerin yalnızca ortaya çıkan yapıtların gruplandırılabileceği bir zemin sunmakla kalmayarak aynı zamanda seyircilerin "beklenti ve varsayımlar" alanının genelleştirebileceği kategoriler de sunduğunu görürüz.[4]

Bu aşamada, tür kuramının fotoğrafçılıktaki önemini de açığa çıkaracak film afişlerine (akademik çalışmalarda ihmal edilmiş, metinlerarası bir tür örneği) başvurabiliriz. Herhangi bir film afişine baktığımızda, bize filmi tanıtmakla (adı, oyuncular vs.) kalmadığını, aynı zamanda ne *çeşit* bir film izleyeceğimize dair zihinsel bir tasarımı da olanaklı kıldığını görürüz. Afişler, filmlerin karakteristik özelliklerinin görsel sunumlarıdır. Korku filmi, komedi, dedektif hikâyesi, müzikal gibi türlerin her biri farklı görsel sunumlara sahiptir. Her durumda, seyircinin film türünü anlamasını kolaylaştıracak belli özellikler ve birleşimler (figürler, belli ışıklandırma, renkler, grafik, vs.) kullanılır. Bu açıklamanın daha zahmetli görünmesinin yegâne sebebinin temelde üzerine düşünmenin sancılı bir hal aldığı otomatik "okuma" eğilimi olduğunu belirtmekte fayda görüyorum. Devam edecek olursak afişler, filmlere dair beklenti uyandırır. Tıpkı taşıdıkları muhtemel anlamlara dair beklenti uyandıran fotoğraf türleri —portre, manzara, natürmort, belgesel vs.—

[2] Steve Neale, "Questions of Genre", *Screen* (Oxford University Press, volume 31, number 1, spring 1990), s. 45.

[3] Steve Neale, *Genre* (London: BFI, 1980).

[4] Neale, "Questions of Genre", *Screen*, s. 46.

gibi. Her tür, belli anlama biçimlerine dair beklenti uyandırır. Fotoğrafın bu beklentileri tatmin edip etmeyeceği ise ayrı bir konudur.

Filmlerde, romanlarda ve nihayet fotoğrafçılıkta, her tür kendisine özgü işlevlere sahiptir. Bu amaçla, kitabın her bölümü fotoğrafçılıkla beraber dönüşüme uğrayan belli bir türle ilgili olup, yaşanan dönüşümlerin amaçlarını ortaya koymayı hedefliyor.

Bu doğrultuda ilerleyen kitap amacına uygun olarak "fotoğrafçılığın", çok çeşitli kültürlerin kamusal ve özel alanları aracılığıyla kendilerini var eden küçük ve belli eğilimlerine varıncaya değin parçalanması gereken bir soyutlama olduğunu gösteriyor. (Bugünlerde açığa çıkan fotoğraf tarihlerinin pek çoğu —Afrikalı ve Asyalı fotoğrafçılık deneyimleri gibi— Batı merkezli fotoğraf deneyimlerine özgü türlerin —portre, peyzaj vb— farklı kültürel ve yerel kodlamalarla geliştiğini gösteriyor.) Portre örneğini ele alacak olursak, ister kişisel (cinsellik, görünüş, alt-kültür), ister özel ya da sosyal (ailevi, ulusal, dinsel, etnik) isterse kurumsal (mesleki iş) olsun, her durumda kimliğe dair bir söylem kurulduğunu görürüz. Bu kitap, belli fotoğraf türlerine içerden bir bakışın söz konusu resimlere verilen tepkilerin gruplandırılmasına ne şekilde yardımcı olacağını gösteriyor.

Bunlara ek olarak, türlerin sabit değil değişken olduğunu belirmekte fayda var. Türler, melezliğe doğru evrilen, gelişen ya da değişen süreçlerdir. Örneğin "belgesel" belli açılardan fotoğrafa özgü bir keşif olarak değerlendirilebilir. Günümüzde fazlasıyla bilindik olmaları sebebiyle kasıtlı olarak gösterilmedikleri takdirde fark edilmeyen resim çizme kurallarının ve uylaşımlarının yaratıcısı belgeseldir. Bu anlamda fotoğrafın, fotoğraf sanatçılarının çalışma konusu olarak belirledikleri temaları ele alma biçimleri bağlamında sanatı etkilediği söylenebilir. Türlerin biçimi içeriğe bağlayan anlama dair beklenti türlerini içerdiği göz önünde bulundurulduğunda bu gibi meselelerin salt biçimsel meseleler olmadığı açıklık kazanır.

Fotoğrafçıların başvurduğu diğer türler, fotoğraf henüz icat edilmemişken resim sanatı içinde şekillenmiştir. Sanatçıların başvuracakları söylemsel biçimler olan peyzaj, portre, natürmort, ev içi sahneler ve "tarihi resimler", sanat akademileri tarafından tanınmış

türlerdir. Bu aşamada, resim tarihine doğrudan gönderme yapıyor oluşumun fotoğrafı kendi tarihinden (söz konusu türlerin kullanımı ve yeniden keşfi) kopardığım anlamına gelmediğini belirtmeliyim. Kişisel olarak fotoğrafı hâlihazırda beslendiği, geçmişte ya da günümüzde etkileşim içinde olduğu görsel biçimlerden koparılmaması gerektiğini düşünüyorum. Söylemek istediğim şey temelde fotoğraflardan oluşan bir dünyada yaşamadığımız gerçeği. En azından gündelik hayatı ele aldığımızda, farklı metinlerin, biçimlerin ve anlamların kesişiminden oluşan bir medya ile çepeçevre kuşatıldığımızı görürürüz. Video, sinema, mpeg ve jpeg uzantılı görüntüler, oldukça yeni ve farklı bir görsel çevreyi mümkün kılıyor.

Resim sanatının türü bir çeşit görsel argüman şeklinde değerlendiren yaklaşımına tarihsel olarak yaklaştığımızda, on sekizinci yüzyıl akademi dünyasında ortaya çıktığını ve katı bir hiyerarşiye tabii kılındığını görürüz. Fransa özelinde ele alacak olursak, en üst sırada yer alan tarihi resimleri sırasıyla peyzaj, portre, natürmort ve nihayet en alt sırada yer alan (kadın ressamlarla özdeşleşen) çiçek resimlerinin takip ettiğini görürüz. Bugünden baktığımızda, söz konusu portre ve peyzaj türlerinin günümüz fotoğrafçılık ortamında bir biçimde yaygın olarak kullanıldığını görürüz.

Şimdiye kadar değindiğimiz konular belli fotoğraflarda karşımıza çıkan *özgünlükleri* geçersiz kılmadığı gibi yapmaya çalıştığım şey de bu değil. Aksine, özgünlüğün ve keşfin bir tür içinde (ya da türün sınırlarını aşmak pahasına) değişim yaratabilmekle ilgili olduğunu düşünüyorum. Bu kitaptaki incelemenin amaçlarından farklılaşan bir yaklaşımı gerektiren türlerin çalışmada kendisine yer bulamayacağı düşünüldüğünde, bütün türleri kapsamak iddiasından vazgeçmek anlamlıydı. Açıklayıcı bir örnek sunacağı öngörüsüyle "aile fotoğrafları"nı ele alalım. Bu fotoğraflar bir yandan "şipşak" fotoğrafları bir yandan da biçimsel olarak düzenlenmiş portre biçimlerini kullanarak, belgesel ve portrenin uylaşımlarını ödünç almakla beraber ikisinden de farklılaşır. Aile albümlerinde sıkça karşımıza çıkan düğün pastalarının yer aldığı fotoğraflara baktığımızda natürmort türüne özgü bileşenler görürüz. Emniyette ya da askeri güvenlik birimlerinde kullanılan takip fotoğrafları ise görece sabit bir dikizleme mekanizması gibi ya da magazin fotoğrafçılığına ait

kodlarla geliştirilen "kaotik" röntgenci bakışın şekillendirdiği belgesele has bir alt tür gibi değerlendirilebilir. Ama nihayetinde bu kitap, dedektifler, aile araştırmacıları ya da ünlülerin özenti hayranları için bir kılavuz olması için yazılmadı.

Fotoğraf, sanat kurumları ve sanat piyasası tarafından benimsendikçe, modern sanat kategorilerini ya reddetti ya da dönüştürdü. Biçimcilik gözle görülür biçimde türler üzerine düşünmeye dönerek mevzisini değiştirdi. Günümüz fotoğraf sanatçıları portre *dizileri,* peyzaj *sekansları* ya da ayrıksı "olay"ların canlandırılmasını yaratabiliyorlar. Bütünsel olarak ele aldığımızda tür, fotoğrafın işlevi üzerine farklı sosyal kullanımları bağlamında çalışabileceğimiz ve düşünebileceğimiz bir çerçeve sunuyor.

Asla belli bir kurumun kullanım tekelinde olmayan ya da dayatılamayan tür, tam da bu sebeplerle fotoğrafçılık için kullanışlı bir kategori. Bu anlamda tür, rastgeledir. Ancak yine de kuramsal bir ağırlığının olmasının sebebi, fotoğrafçıyı, seyirciyi ve kurumları beklentileri ve anlamları paylaşma paydasında buluşturuyor oluşudur. Eğer iletişim koşullarının tanınmasından söz edebiliyorsak, bu koşullarda doğacak bilgiye dair bir beklentiden söz etmek kaçınılmaz bir hal alır. Bu doğrultuda fotoğrafa özgü görsel türlerin yalın biçimde fotoğraf arşivlerini düzenleme işlevini üstlenmekle kalmayarak, fotoğrafçının ve fotoğrafa bakacak seyircinin düşüncelerini de düzenlediğini söyleyebiliriz. Belli bir türe özgü belli bir fotoğrafın, fotoğrafçısını ya da izleyicisini tatmin etmesinin başka bir konu olduğunu eklemekte fayda var. Bu aşamada giriş yazısını, elinizdeki kitabın kendisine has yöntemini anlamamızı kolaylaştıracak iki yaklaşıma değinerek sonlandırmak istiyorum.

YAKLAŞIMLAR

Anahtar Kavramlar kitabının "kuram" üzerine olan alt başlığı, fotoğrafların yapısını analiz edebilmek adına yöntem olarak semiyotiği öneriyor —daha doğrusu yeniden anlatıyor. Semiyotik, son yıllarda fotoğrafın etkileri üzerine düşünen kesimlerce de benimsenen çağdaş bir yaklaşım. Medya çalışmalarını ele aldığımızda, "etki" kuramlarının seyircilerin televizyon programlarını izledikten ya da çeşitli medya olaylarını deneyimledikten sonraki tepkilerine

odaklandığını görürüz. Fotoğraf eleştiri söz konusu olduğunda bu tarz etkiler her şeyden önce "bireysel tepkiler" olarak değerlendirilmiştir. Bireysel tepkiler, şeyleri *deneyimleme* biçimlerimizle ilgili olarak açık biçimde geçerliliğini korumakla beraber, sosyolojik, kanıt-odaklı medya çalışmalarının seyirciler üzerinde yaptığı araştırmalarla karşılaştırıldığında, fotoğrafın sistemik etkileri hakkında çok az şey söyler ya da çoğu zaman hiçbir şey söylemezler. Fotoğrafın farklı uzamlarda var olmasına bağlı olarak fotoğraf eleştirmenliği medya çalışmalarından ziyade sanat eleştirmenliği alanında şekillendi. Yirminci yüzyılın sonlarında gelişen semiyotik çalışmaları tam da bu bağlamda, sadece fotoğraf çalışmalarına dair daha tutarlı bir yaklaşım sunmakla kalmayarak, fotoğrafın iletişim alanlarının özgüllüklerine de işaret eder.

Semiyotiğin fotoğrafın etkisini, yarattığı "hissiyatı" ve psikolojik deneyimini anlamlandırmakta yetersiz kaldığı durumlarda başvurulan ikinci yöntem ise psikanalizdir. Fotoğraf eleştirisinde semiyotik ve psikanalizin göz ardı edildiği yakın zamanlarda bu yöntemin bir kez daha değiştiğini belirtelim. Söz konusu yöntemsel unutkanlık, sanat eleştirmenliği ya da sanat tarihi içinde emsali olmaması sebebiyle ayrıksı bir örnek gibi durmaktadır. Yakın zamanda basılan *Art Since 1900* —Amerikalı sanat öğrencileri için standart bir ders kitabı— psikanalizi sanat çalışmalarının anahtar kavramı olarak tanıtan bir bölümle başlıyor.[5] Tam da bu noktada psikanalizin yegâne ya da temel yöntem olmadığının hakkını teslim ederek şu önemli noktanın altını çizmek istiyorum: Özne sorununu derinlikle ele alan semiyotik, psikanaliz, sosyoloji, felsefe ve tarih, tam da bu sebeple pek çok disiplinin ortaklaştığı zeminde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle, temel ilkelerine sadık kalınmak suretiyle bu yöntemlere başvurmak, bu kitaptakilerin de dâhil edilebileceği çeşitli fotoğraf türlerinin göndermelerini anlamak açısından hayati bir öneme sahip. Bildiğimiz üzere fotoğraf kuramını sanat tarihi ve film kuramı arasında konumlandırma yönünde bir eğilim var. Elinizdeki kitap daha iyimser bir tercihle, fotoğrafik görüntüleri her şeyin ortasına, merkeze yerleştiriyor. Bir başka de-

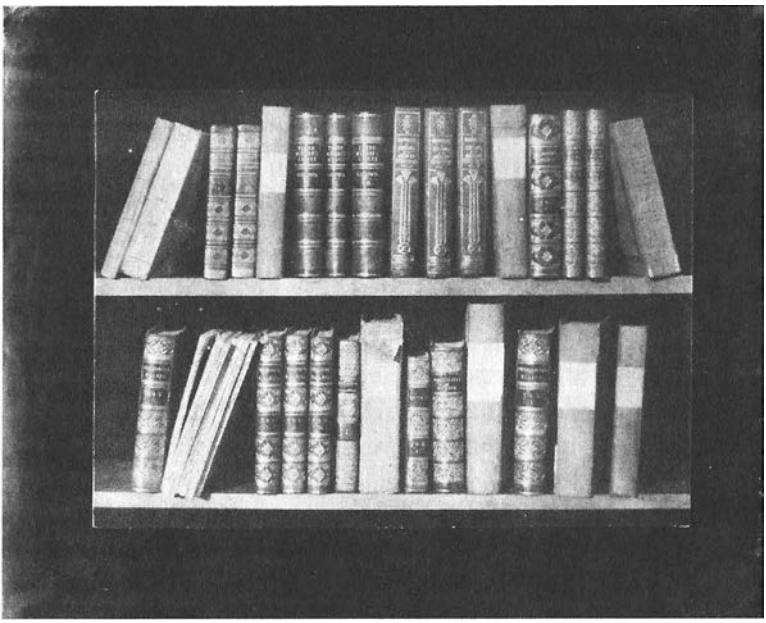
[5] Hal Foster ve diğerleri, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004).

yişle, tam da fotoğrafın merkezde olduğu bu yerden "mücadele" etmeyi amaçlıyor. Dahası, zihnimizde yer eden yukarıdaki yöntemler aracılığıyla fotoğraf türlerini aşmayı ve söz konusu yapıtları eleştirel olarak anlamayı ve yeni düşünme biçimlerine ulaşmayı deniyor. Sonuç olarak bu yöntemleri ilişkili oldukları bölümlerde açıklığa kavuşturmaya çalıştım.

Son olarak, başlarken söylediğim gibi, bu yalnızca giriş kitabı. Fotoğraf tarihi üzerine yazılmış kitaplar ve belirli çalışma alanlarıyla ilgili araştırma ve uygulama alanlarını mercek altına alan diğer kuram ve eleştiri metinleriyle birlikte okunmasında fayda var. Ya da kısaca, fotoğrafa ilişkin "metinler" ağının bir parçası olarak okunmalı.

Bölüm Özeti

- ☐ Türler, temsilin görüntü dünyasında istikrarı sağlar.
- ☐ Kurumlar iletişimi mümkün kılmak konusunda türlere güvenir.
- ☐ Tür basitçe bir fotoğraf çeşidi değildir; aynı zamanda üreticiyi ve anlam üretiminin uylaşımsal sistemi içindeki tüketiciyi de içeren bir süreçtir.
- ☐ Türün tanınması başlı başına bir iletişim edimidir.
- ☐ Türler değişken, dinamik ve çok değerliklidir (*polyvalent*).



Resim 1.1 William Henry Fox Talbot (1800–77), *Kütüphaneden Bir Manzara*, VIII. Plaka, *The Pencil of Nature* (1844-1846 yılları arasında, altı parça halinde basılmıştır). Tuzlanmış kâğıt baskı. National Media Museum/Science & Society Picture Library.

Talbot, matematikçi, fizikçi ve dilbilimci olmakla beraber ününü 1835-1839 yılları arasında fotoğraf üretiminde başvurulan negatif/pozitif süreçleri bulmasına borçludur. Böylelikle, negatif görüntünün özel bir kâğıt üzerinde pozitif görüntüye dönüştüğü Calotype aracılığıyla sonsuz sayıda baskı yapılabilmiştir. *The Pencil of Nature,* ilk fotoğraf kitabıdır.

1. TARİH

"Tarih"i belgelerin, yapıntıların (*artefact*) ve ilgili materyallerin geçmişi dile getirmek üzere bir araya getirilmesi olarak düşünecek olursak, bu süreç içinde fotoğrafın rolünü nasıl açıklayabiliriz? Benzer şekilde fotoğraf çalışmaları bağlamında tarihin rolü nedir? Bu iki soru bir şekilde bağlantılı olabilir mi?

Konuya doğrudan Sigmund Freud'dan bir alıntıyla giriş yapmak garip görünebilir, ancak akılda tutulması gereken şey Freud'un, teknolojik keşiflerin insan hayatı açısından taşıdığı önemi en iyi şekilde açıklayan düşünürlerden birisi olduğu gerçeğidir:

> Bütün alet edevatıyla insan gerek hareket, gerekse duyum organlarını mükemmelleştirir ya da verimliliğinin önündeki setleri yıkar. Motorlar, kaslar gibi istediği yöne yöneltebileceği devasa güçleri hizmetine sunar; gemi ve uçak, ne su ne de havanın devinimine engel oluşturmasına izin verir. Gözlük ile gözündeki merceğin hatalarını düzeltir, teleskop ile uzak mesafeleri gözlemleyebilir, mikroskop ile gözünün ağ tabakasının görmeye koymuş olduğu sınırları aşar. *Fotoğraf makinesi ile görsel,* gramofon ile işitsel *izlenimlerin uçuculuğunu sabitler; her ikisi de aslında insanın sahip olduğu anımsama yeteneğinin, belleğin maddeleşmesi olan araçlarıdır*[1] (vurgular yazara ait).

Söz konusu "protez" araçlar, insanlığın dünya üzerinde "hükümdarlığını" güçlendirmektedir. Freud'un dikkat çektiği bir diğer konuysa fotoğrafın icadının gözden ziyade belleğe hitap ettiği savıdır. Değişen fotoğraf türlerinin özgül işlevleri içinde belleğin önemli bir yeri olduğu açık. Bir insanın portresi söz konusu olduğunda eksikliği telafi etme özelliği ön plana çıkarken, peyzajlar daha önce ziyaret edilen mekanların fotoğrafçılarını anımsatır. Akılda tutulması elzem konu belleğin bir şeyleri kaybetmenin değil elde tutmanın

[1] Sigmund Freud, "Civilization & Its Discontents" [1930], *Civilization, Society & Religion, Pelican Freud*, Volume 12 (Harmondsworth: Penguin, 1989), s. 279. [*Uygarlığın Huzursuzluğu,* Çev., Haluk Barışcan, (İstanbul: Metis, 2009), s. 49-50].

aracı olduğudur. Şipşak, belgesel ya da haber fotoğraflarını ele alalım. Bu gibi fotoğraflar izleyicilere daha önce hiç ziyaret etmedikleri ya da görmedikleri şeyleri (insanlar, yerler ve şeyler) göstermekle görevlidir. Dahası, fotoğraf makinesi mikroskop ya da teleskop gibi diğer teknik aygıtlarla bir arada kullanıldığı durumlarda insan öznenin görme yetisinin sınırlarını aşmak suretiyle çıplak insan gözünün *göremeyeceği* şeyleri kişinin belleğine kaydedecek bir araca dönüşür.

Nihayetinde Freud haklıysa, fotoğrafın keşfi şeyleri, olayları ve insanları hatırlama ya da yeniden bir araya getirme biçimlerimize özgü deneyimleri içererek anlamlarını değiştirmekle kalmayıp "kolektif" ve sosyal belleğe özgü bütün sosyal ilişkileri tamamen dönüştürmüştür. Fotoğrafik görüntüler, görsel temsil endüstrisini ve ağını, sinema, televizyon ve yeni medya dağıtım sistemleri aracılığıyla biçimlendirmektedir. Bu tarz bir yeniden bir araya getirmenin ve belleğin, insanoğlunun varlığına özgü kayıtları biriktirme araçları olduğu unutulmamalıdır. Fotoğrafik temsil büyük ölçüde modern kültürlere özgü bir temsil alanı olarak değerlendirilebilir. Bu durumda, kamusal bellek olarak ele alınabilecek tarih söz konusu olduğunda ne gibi sonuçlara ulaşabiliriz? Bizzat "tarih"i kendisi ile sorgulamaya başlayalım.

TANIMLAR

Raymond Williams'ın parlak çalışması *Anahtar Sözcükler*'de tanımlandığı şekliyle "tarih", yaygın kullanımda "olayların anlatısal bütünlüğü" olarak karşımıza çıkar. Ancak bu yalın tanım, terimin diğer kullanımları üzerine düşünmeye başladığımız anda sorgulanabilir hale gelir.[2] Etimolojik olarak ele alındığında İngilizce'de tarih kelimesinin karşılığı olan *history,* "geçmişin düzenlenmiş bilgisi" olarak daha öznel ve gayrı resmi olan hikâyeden farklılaşırken, Fransızca'da *histoire* sözcüğü tarihi (*history*) de, hikâyeyi (*story*) de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Tarih, tarih olarak ondan beklenen asli görev bir yana kendi başına uygarlaşma *sürecini* de ifade edebilir. (Bu anlamda *tarihin* sonu, gelişimin sonu anlamına gelir.) Avrupa kökenli diller içerisinde Almanca'nın geçmişe gön-

[2] Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana, 1988) [*Anahtar Sözcükler,* Çev., Savaş Kılıç, (İstanbul: İletişim, 2011)].

derme yapan *Histoire* sözcüğü ile geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kiplerini içeren *Geshichte* kelimesi arasında yaptığı özgül ayrım ayrıca dikkate değerdir. Çünkü tarihin farklı kavramsallaştırmaları evrensel tarih ve genel tarihin yanı sıra belli tarihleri de içerir. Genel olarak "tarih"ten bahsettiğimiz zaman, tartışmayı daha çetrefil bir hale büründüren feminist tarih ve post kolonyal tarihi bu belli başlı tarihler olarak değerlendirebiliriz.

Hayli yaygın olduğunu iddia edebileceğimiz bu karmaşayı, belli başlı fotoğraf tarihi çalışmalarının başlıklarında da görebiliriz:

- *Bir Fotoğraf Tarihi*
- *Fotoğraf Tarihi*
- *Fotoğrafın Kısa Tarihi*
- *Renkli Fotoğrafın Tarihi*
- *Fotoğrafın Dünya Tarihi*
- *Fotoğrafın Yeni Tarihi*
- *Fotoğraf: Eleştirel Bir Tarih*
- *Kadın Fotoğrafçıların Tarihi*
- *Japon Fotoğrafının Tarihi*[3]

Uzayıp gidebilecek bu listeyle ilgili dikkat çekmek istediğin konu, söz konusu kitapların her birinin tarihi nesne olarak ele alırken farklı bir şeyi kastediyor oluşları. Bu bağlamda tarihi "olayların anlatısal bütünlüğü" olarak ele alan yaklaşımın yalnızca tarihçilere özgü genel bir çerçeve sunduğu açıktır. Dolayısıyla terim olan tarih, birbiriyle rekabet halinde farklı tanımlara sahiptir. Dahası, bu tanımlar temelinde yapılan çalışmaları "özetleyen" bir yaklaşımın, *belli* tarihlerden farklı *genel* bir fotoğraf tarihinden söz etmeyi mümkün kılacak merkezi öneme sahip temaların, kişilerin, imgelerin, fikirle-

[3] Şu örneklere bakalım: Helmet&Alison Gernsheim, *The History of Photography* (London: Oxford University Press, 1955); Jean-Claude Lemagny&André Rouille, eds., *A History of Photography* (New York: Cambridge University Press, 1987); Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (London: Abbeville, 1984); Michel Frizot, ed., *A New History of Photography* (Cologne: Könemann, 1998) [1994 in French]; *The History of Japanese Photography*, Kaneko Ryüichi et al. (Houston: Museum of Fine Arts, 2003).

rin, olayların ve süreçlerin tekrarlandığını gösterebileceğini akılda tutmalıyız.

Örneğin belli bir tarih, fotoğrafik görüntülerin üretilmesine içkin fotoğraf teknolojilerinin gelişiminin gözlenebileceği *teknik* ve bilimsel süreçlerle ilgilenebileceği gibi fotoğrafı icat eden, kullanan ve geliştiren kişilerin özel hayatlarına odaklanan biyografilerle de sınırlı kalabilir. Peki, söz konusu tarihler fotoğrafı, neden icat edildiğini ve insanların onu ne için kullandığını daha iyi anlamamıza olanak sağlayabilir mi? Ya da bu gibi sorular fotoğraf tarihinin çalışma alanına girer mi? Bu bağlamda genel bir tarihe mi belli bir tarihe mi yoksa bütün bunları içeren yegâne *topyekûn* büyük bir tarih anlatısına mı ihtiyaç duyarız? Temelde sorgulanması gereken bir diğer konu da farklı toplumların değişen kullanımlar özelinde fotoğraf tarihinde yer almalarının gerekliliğidir. Bir diğer deyişle, söz konusu tarih anlayışının tüm bunları içermesini beklemiyorsak, kapsamı dışında kalacak konular için ölçütü nasıl adlandıracağız?

Hayli moral bozucu (büyük ölçüde çelişkili) sorunlar listesiyle ya da tarihe odaklanan herkesi alıkoyacak engeller dizisiyle karşı karşıya kaldığımız bir noktadayız. Oysaki amacımız bu değildi. Aksine, öncelikli amacımız "tarih" kavramının hayli karmaşık olabileceğini ve tarihçinin ortaya koyacağı sorulara yadsınamayacak derece bağlı olabileceğini göstermek. Temelde tarihçinin tarihin hedefi olarak konumlandırdığı (bulmak istediği) şeyin, kurulacak tarihsel yapıyı belirlediği gerçeğini verili kabul edebiliriz. Bu anlamda tarihin pratik anlamda "nesnel" olduğunu söylemek hayli güç. Akılda tutulması elzem bir diğer şey de, çelişki ve çatışmanın eleştirel sorgulamanın kurucu ögesi olduğu ve bu doğrultuda yapılacak gözlemlerin anlamlı olduğudur. Tarih, bizzat hayatın kendisi gibi karmaşıklıklarla doludur ve hepimizin deneyimlediği gibi karmaşa kaçınılmaz olarak sorun yaratmak durumunda değildir. Bu minvalde önemli olan, bilhassa tarihin karmaşık tarihsel süreçleri anlamlandırması gerektiği durumlarda sorunsallaştırılan şeyle arasında kurduğu ilişkidir. Dolayısıyla tarihten çıkarılacak derslerden birisi söz konusu çelişkilerin her zaman çözülemeyebileceği ve tarihsel araştırma işinde çatışmayı fark etmenin hayati öneme sahip olduğudur. "Tarihi yapmak" olayların anlatılmasıyla ilgili sorunsalı

adlandırmak anlamına gelmekle beraber adlandırılan sorular tarihsel soruların amacına bağlıdır: Soru, tarihsel araştırmayı belirlemektedir.

TARİHSEL PROBLEMLER

Şimdiki sorumuz fotoğraf "tarihi" hakkında konuşmanın anlamına dair. *Kadın Fotoğrafçıların Tarihi* (1994) isminde bir kitap açıkça kendinden önceki fotoğraf tarihlerini eleştirmeyi hedeflemektedir. Feministlerin haklı mücadelesi ardından haklılığı kabul gören bu eleştirinin anlamı açıktır: Mevcut fotoğraf tarihçiliği kadın fotoğrafçıların çalışmalarını göz ardı etmektedir. Bu sorun, Linda Nochlin'in "Why Have There Been No Great Women Artist" ("Niye Büyük Kadın Sanatçılarından Söz Edemiyoruz?") makalesinde açık biçimde ifade edildiği gibi sanat tarihinde 1970'li yıllarla özdeşleşen tartışmaları anımsatıyor.[4] Nochlin, "büyük" kadın sanatçılar listesi oluşturma talebinden kaynaklanan bu tarz sorulara verilen gelenekselleşmiş yanıttan sakınıp "büyük sanatçı" kavramının kendisini sorguluyor. Bu sorgulama boyunca "erkek dehasını" tanımlarken sığınılan kabulleri açığa çıkartan yazar, tarihçilerin başvurduğu çerçevelerin ve soruların sanat (ya da diğer alanlardaki) kavrayışını nasıl şekillendirdiğini gösteriyor. Bu durum yazarı bir noktada keyifle şunu sormaya itiyor: "Neden aristokrasinin büyük sanatçıları yok?" Sanat tarihi ve fotoğraf tarihinin efsanevi bireylerden ve "dâhiyane" yapıtlardan ibaret olduğu inancında kaybolan kişilere yöneltilen bu soruya has ironi, belli ideolojik değerlerin nasıl normalleştirildiğine işaret etmesi nedeniyle önemli. Özetle, tarih olarak değerlendirilen şey esasında tarihsel *takdir* olarak karşımıza çıkıyor.

TARİHSEL TAKDİR

Sanat eserlerini ya da fotoğrafı takdir ölçütü olarak tarihe başvurulması pek yaygın değildir. Bunun başlıca sebebi, fotoğrafların ve fotoğrafçıların kendi geçmişleri dışında her şeyden soyutlanmış olmaları ve çoğunlukla nitelikli (bazen de kötü) estetik *beğeni-*

[4] Söz konusu makalesi 1971'den beri defalarca yeniden basılmıştır. Bakınız, Linda Nochlin, *Women, Art,&Power&Other Essays* (London: Thames & Hudson, 1989).

nin kaynağı olarak değerlendirilmiş olmalarıdır. "Deha"ya özgü bir yapıtın belirlenmesinde etkili eleştiri paleti bu tarz "tad alma yetisi" olmuştur. Bu tarz bir takdir edişle ilgili yapısal bir sorun olmamakla birlikte (zira bir anlamda hepimiz sanat eleştirmeniyiz ve tabii ki hepimizin gözde resimleri var), hayli bireysel olabilecek görüşlerin ya da yargıların "tarih" olarak sunulması açıkça terimin kötüye kullanılması riski taşıyor. Öyle ki tarih, belirli bir savunuyu desteklemenin koşulu ya da gerekli bağlamı olarak karşımıza çıkabilir. Söz konusu yapıtın fotoğrafçısının mücadele etmek zorunda kaldığı ve eserine güç katan zorluklar ya da fotoğrafı ortaya çıkarmak için verilen kahramanca mücadele bu tarz tarih anlayışının örneği olarak kullanılabilir. Ancak doğruluk payı olabilecek bu anlatıların tarihle ne derece ilişkili oldukları tartışmaya açık bir konudur.

TOPLUMSAL TARİH

Hangi tanım içinden bakarsak bakalım tarih, bireyleri kuşatan çevreyle ilgili açık bir süreçtir. Bireylerin tarih *içinde* yer alma biçimleri bu çevreyi karakterize eden yerel sosyal bağlamdan, ideolojilerden, mevcut sosyolojik, politik ve ekonomik koşullardan, düşünce dünyasında hâkim entelektüel yönelimlerden ya da diğer çerçevelerle ilişkilerinden bağımsızdır. Bireyler kendileri öyle hissetmese de düz anlamıyla içinde yaşadıkları zamandadır.

Eleştirel tarihçilerin zamanla bu konu üzerinde daha fazla durmaya başlamasına bağlı olarak tarih yazımında daha dinamik yöntemler geliştirildi. Bu sürecin ilk ürünlerinden birisi de *toplumsal* bir tarih içinde boy gösteren bireyler oldu. Öncü isimlerden Karl Marx, Fransa'daki (1848-1851) devrim girişimini kaleme aldığında dönemin siyasi partilerinin çatışmalarını ve çok boyutlu hırslarını da gösterdi. *Süreç* olarak tarih fikrine dair farklı bir resimle karşı karşıyayız artık. Marx'ın yaptığı bir anlamda olayların kuşbakışı görünümünü sunmak olmuştur. İlk bakışta çok aktörlü ve çok gruplu tabloyla resmedilen dönem, tek yönlü bakan ve bu anlamda tam anlamıyla partizan görüşlere özgü bir kılıfa bürünmüştür. Bu anlamda Marx'ın tarihi olayları aktarım biçimi mevcut olayların karmaşık yapısını bilgece göstermekle kalmayarak mizahi bir yan da barındırmaktadır. Bir grup insanın sıkça iddia ettiğinin aksine Marx'ın

yazmaları ne dediğini bilmeyen "totaliter bir komünistin" karalamalarından çok daha fazlasıdır. Tarihsel süreci eleştirel olarak ele alan şu bölüme bakalım mesela:

> İnsanlar (böylelikle) kendi tarihlerini yaparlar fakat onu yalnızca kendilerini tatmin edecek biçimde yapmazlar; kendi belirledikleri koşullar altında da yapmazlar fakat doğrudan muhatap oldukları, verili ve geçmişten gelen koşullar altında yaparlar.[5]

Marx, başlangıç noktası olarak bireylerin belirli koşullar içinde yaşadıkları kabulünü alır; ancak bireyin bu koşullarla ilişkisinin basitçe tek yönlü tanımlanamayacağını belirtir. Bireyler aktif olarak muhatabı oldukları koşulları, kati biçimde tanımlandığı varsayılan senaryoyu edimleriyle şekillendiren "oyunculardır". Fakat koşulların dışında yaşamazlar. Yani tarih ve gelenek bireye yüklenmeyi sürdürür. Marx'ın tarih üzerine kaleme aldığı ve en sık başvurulan alıntılarından birisi şöyle: "Ölü kuşakların geleneği, yaşayanların beyninde karabasan gibi yer eder."[6] Böylelikle Marx, birkaç satırda "tarihsel sürecin" karmaşıklığını gözler önüne serer. İnsanlar mevcut gidişata yön vermek için çabalamaktadır fakat bu çaba ancak ve ancak toplumun ve (kaçınılması imkânsız) geçmişin izin verdiği sınırlarda mümkün olabilecektir. Söz konusu fotoğraf tarihi ve bu tarihi yazacak tarihçi olduğunda Marx'ın "toplumsal tarih"e dair argümanının göndermelerinden faydalanmak aydınlatıcı olabilir.

FOTOĞRAFIN TARİHİ

Beaumont Newhall'un 1949'dan beri sayısız baskısı yapılan *The History of Photography* (*Fotoğraf Tarihi*) kitabındaki fotoğraf kavramsallaştırmasıyla başlayalım.[7] Bu çalışma, yazarının Marx'ın

[5] Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte'", *Marx/Engels: Selected Works* (London: Lawrence & Wishart, 1980), s. 96. [*Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i,* Çev., Tanıl Bora, (İstanbul: İletişim, 2010)].

[6] Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", s. 96.

[7] Kitap 1937 tarihli bir serginin ve söz konusu sergi *Photography* adlı kataloğunun ürünüdür. 1839–1937 yılları arasında New York'ta, *Modern Sanatlar* Müzesi'sergilenmiştir. Bakınız, Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1939 to the Present Day* (New York: Museum of Modern Art, 1964).

"durumun" önemine yaptığı vurguya yanıt olması çabası sebebiyle önem kazanır. Şurası açık ki, Newhall'un Modern Sanatlar Müzesi'nin (*Museum of Modern Art*/MoMA) bir çalışanı olmasına bağlı olarak *History of Photography* kitabında müzenin New York'taki kurumsal koleksiyondan faydalanılmış olması özel bir etkiye sahiptir. Ancak MoMA'daki koleksiyona odaklanan kitap, hazırlandığı sıralarda koleksiyonda yer almamaları sebebiyle çalışmada yer bulamayan, ilginç ya da tarihsel olarak önemli fotoğrafçılardan mahrumdur.

Newhall'un *The History of Photography* adlı kitabı, belirli bir tarihi (*The history*) anlatma iddiasındaki tarih kitaplarına özgü bir edayla üzerine çalışılması gereken bir yapıtlar "kanon"u inşa eder. Sanat müzesinin cazibesi göz önünde bulundurulduğunda, Newhall'un kitabının açıkça yöneldiği fotoğrafçılık anlayışının müzenin anlayışına sadık kalması ve bu suretle en iyiden de iyi olan arayışında bir tarih sunması şaşırtıcı değildir. Eleştirel tarihçi Christopher Phillips, MoMA'nın fotoğraf bölümünün tarihi üzerine kaleme aldığı makalesinde, Newhall'un çalışmasının "sanat müzelerinin uylaşımsal amaçlarıyla [...] tutarlı, MoMA'ya özgü bir yeniden düzenleme" işi olduğunu aktarır.[8] Bu örnek Newhall'un MoMA'daki konumundan kaynaklanan belli tarihsel *koşulların* belirleyiciliğini ve kitabının basılmasının, fotoğraf tarihinin kurumsal olarak şekillendirilmesi açısından ne kadar önemli olduğunu göstermesi sebebiyle dikkate değerdir. Belirleyici olduğuna ikna olduğumuz özne, (bir şey yapmak ya da yapmamak anlamında) tercihleriyle tarihi de *belirlemektedir.* Tarihi, tıpkı Beaumont Newhall'un fotoğraf tarihi üzerine yazdığı kitapta gördüğümüz gibi yaparlar. Elbette, belli başlı isimlerden birisi olan Newhall'un kitabının yanı sıra diğer fotoğraf tarihi kitaplarını ve ortaya çıktıkları koşulları da burada ele alabiliriz.

Bir tarihçi olarak, Newhall'un yaptığı *tarihsel çalışmanın* belli eksikliklerine rağmen, günümüz koşullarında önemini koruduğunu belirtmek boynumun borcu. Ama önemli kadın fotoğrafçılara pek yer vermediği gibi fotoğrafa dair belirli bir modernist ideolojinin savunuculuğunu üstlendiğini not etmek şartıyla. Aslında fotoğ-

[8] Bakınız, Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography", *The Contest of Meaning*, R. Bolton, ed. (London: MIT, 1992), s. 196.

rafın modern sanat müzelerine girebilmesini sağlayan şey, fotoğrafın büyük ölçüde yağlı boya, heykel ve çizim tekniklerinden beslenen estetik tarihi hakkındaki tartışmalardır. Newhall'un *The History of Photography* kitabı da bu minvalde ilerlemiş, çok sayıda öğrenciyi fotoğrafla sanat olarak ilgilenmesi konusunda yüreklendirmiştir. Bu doğrultuda MoMA, yirminci yüzyılda etkili olan fotoğraf sanatçıları için yol gösterici olmakta ve kilit pozisyonda durmaktadır.

Bu noktada temel sorunumuz esere dışarıda bıraktıkları sebebiyle mesafeli yaklaşan bakış ile bununla çatışan ve içeriğinin değerini ve tarihsel önemini tanımak gerektiğini söyleyen bakış açısının nasıl birleştirileceğidir. Burada açıkça gördüğümüz çelişkileri ve çatışmaları aktarabilecek ve tartışabilecek tarih anlayışının çok daha sofistike olacağı aşikar. Her şeyden önce, Newhall'un çalışmasına getirilen eleştiriler aynı zamanda çalışmanın önemini, kazanımlarını, *değerini* ve etkisini tanımalıdır; çünkü ancak bu tarz bir yaklaşım fotoğrafın sanat müzeleriyle ilişkisinin genel tarihsel koşullarını yansıtabilir. Unutulmaması gereken şey fotoğrafın kendi tercihlerinin getirdiği koşullara bağlı olarak müzelere girmediğidir. Bu durum, konuyla doğrudan ilişkili olduğundan şimdilerde kendilerine müzelerde yer bulan —"sanat" adı altında tamamıyla farklı bir kategorideki— fotoğraflardan çok farklı amaçlarla çekilen fotoğraflar hakkında uzun bir tartışmayla örneklenebilir. Ancak bu tarz bir indirgemeciliğin yol açacağı hasar göz önünde bulundurulduğunda, tarihçilerin çok daha dikkatli olması gerekir.[9]

Nihayetinde tüm tarihçiler için söz konusu olan bir durumdan bahsedebiliriz: Araştırmanın gerçekleştirildiği koşullar kendi sınırlarını ve baskısını da beraberinde getirmektedir. Belli bir konuyla yapılabilecekler ve ona dair söylenebilecek şeyler, katılımcılar bilincinde olmasalar bile, belli koşullar, belli durumlar ve bilgiyle doğrudan ilgilidir. Kuramla ve pratikle uğraşan fotoğrafçıların, eleştirmenlerin ve tarihçilerin hepsi için geçerli bir durumdan söz ediyoruz. Uygulamanın amacı, kapsamı ve tutkusu zaman ve mekân-

[9] Örnek olarak Abigail Solomon-Godeau'nun yapıtlarını ele alabiliriz. Özellikle, her ikisi *de Photography at the Dock* (Minneapolis: Minnesota Press, 1995) kitabında yer alan "Calotypomania" ve "Cannon Fodder".

la ilgili pratik bilgilerin yanı sıra entelektüel, kültürel, toplumsal, ideolojik, ekonomik, teknolojik ve politik etmenlerle de etkileşim halindedir. Bu noktalar konusunda bilgilenmemiz elzem olduğu için üzerinde duruyorum. Temelde söylemeye çalıştığım koşulların *belirleyici* olduğu. Sonuçta fotoğraf tarihinin hangi koşullar altında ve durumlarda ortaya çıktığını ve bizzat tarihini yazan fotoğrafların hangileri olduğunu sorabileceğimiz yere varmış bulunuyoruz.

SÖYLEM OLARAK FOTOĞRAF

"Çoğul sosyal alanı ve sosyal pratikleri" tanıyan bir fotoğraf tarihini tartışmaya değer buluna başlıca yapıtların fotoğraf tarihçisi John Tagg'in çalışmaları olduğu söylenebilir.[10] Tagg, 1980'li yıllara şekil veren yazılarında, o güne kadar ihmal edilmiş polis fotoğrafları (on dokuzuncu yüzyıla ait suçlu fotoğrafları), "deliliğin" tıbbi olarak resmedildiği fotoğraflar ve hükümetler tarafından yasal olarak kent planlamasında kullanılmak üzere çekilen işçi fotoğraflarından oluşan çok sayıda albüm aracılığıyla tarihsel pratikleri vurguluyordu. Tagg'e göre fotoğrafik deneyimin bahsi geçen örnekleri, fotoğrafçılığın kaçınılmaz biçimde iktidar söylemleri içerisinde belirlendiğini ve burada yayıldığını göstermekteydi.

John Tagg, Fransız tarihçi Michel Foucault'nun çalışmalarından yola çıkarak, fotoğraf tarihinin, ortaya çıktığı kurumsal uzamlar ve söylemler tarihi içinde düşünülmesi gerektiğini savunur.[11] Bu doğrultuda söz konusu söylemlerin özgüllüğünde ısrar etmenin amacı, fotoğrafların taşıyacağı anlamların (sanat, merak ya da koleksiyon nesnesi olarak) çoğulluğunu reddetmekten ziyade fotoğrafçılığın tarihsel tasarımını tartışmaya açmaktır. Fotoğrafların ne amaçla çekildiklerini ve ne için kullanıldıklarını, bir şeyi göstermek için nasıl, kimin için ve nerede düzenlendiklerini sorgulayan tarihsel projeden söz ettiğimizi not etmekte fayda var. Tagg'in vaka temelli çalışması, fotoğrafçılığı onlarca *farklı* kullanımı üzerinden kültüre

[10] John Tagg, *The Burden of Representation* (Basingstoke: Macmillan, 1988), s. 118.

[11] Bakınız, Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London: Tavistock, 1985). [*Bilginin Arkeolojisi,* Çev., Veli Urhan, (İstanbul: Ayrıntı, 2011)].

dâhil etmesi sebebiyle ayrıca önemlidir. Tagg'in tartıştığı şey nihayetinde şöyle ifade edilebilir: "Söz konusu fotoğrafçılığın kimliği yoktur."[12] Tagg, bir anlamda fotoğrafik gösterenin (fotoğraf), yalnızca onu kullanan gösterge sisteminin ait olduğu söylem içinde bir gösterilene (anlam) sahip olduğunu iddia eden semiyotik bir yaklaşımı benimsemiştir. Temel prensip, anlamlandırmanın söylemsel bir süreç olduğunu ihmal etmemektir. Dolayısıyla tarih, fotoğrafı, kendisini kullanan söylemle ilişkisi bağlamında tartışma işi olarak karşımıza çıkar. Tagg, yapısal olarak şeyleri "görselleştirme" özelliğinden faydalanmak isteyen "güç istenci"nde odakların ve kurumların elinde fotoğrafçılığın kolayca araçsallaştığını savunur. Gözetim ve görüntü, sistematik imgeler yaratmanın endüstriyel yollarından birisi olarak değerlendirilebilecek fotoğrafçılık alanında ortaklaşır. Bu görselleştirme sürecinin kendisi, toplumu *görmek* isteyen on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılığının dürtülerinin eseridir.

Nihayetinde Tagg'in başvurduğu örnekler fotoğrafın "disiplin" aygıtı olarak kullanımına (polis, tımarhaneler, hükümet kurumları, vb.) odaklanma eğilimde olsa da, tartışmasının özgünlüğü genel bir fotoğraf tarihi oluşturmanın sorunlarını gösteriyor oluşunda yatmaktadır. Bu tarz genel bir tarih, fotoğrafları ortaya çıktıkları çok özel koşullardan ayırma —güç ilişkilerinin masumiyetinden hayli uzak bir edim— ihtimalini riske atmaktadır. Fotoğrafın kendisinin tarafsız olamayacağını da tartışmaktan yana olan Tagg, bunu imgelerin üretiminin "anlamı keşfetmektense onu canlandırıyor" oluşuyla açıklar.[13] Fotoğraflar basitçe tarihin şeffaf "kanıtları" *değil*dir; daha ziyade, anlamın üretildiği koşullara dair sorular sorabileceğimiz iktidarı işaret eden tarihsel nesneler olarak değerlendirilmelidir.

TARİHSEL NESNE OLARAK FOTOĞRAF

Fotoğraf belli bir bağlamın ürünüdür. En temel düzeyde fotoğrafçıyı ele alacak olursak, belirli bir sosyal mekân ve zamanın içindeki malzemelerle (kamera, bilgisayar, çıktılar, vb) çalışıyor oluşunun belirleyiciliği göze çarpar. Fotoğrafçının üzerinde çalıştığı malzeme ve tercihleri, ("üzerinde düşünmek" anlamında) bilinçli

[12] Tagg, *The Burden of Representation*, s. 118.

[13] Tagg, *The Burden of Representation*, s. 119.

olmasından bağımsız olarak imgenin görünüşünü düzenlemektedir. Çoğu zaman fotoğrafçının *niyetine* bağımlı olduğu varsayılan "özne meselesi", esasında toplumsal olarak belirlenmektedir. Hobi olarak, düğünlerde, doğum günlerinde, tatilde, reklam ögesi olarak, gazetelerde sanat için, gezi rehberinde, fotoğraf arşivlerinde, emlak ofisinde, hükümet adına, kolluk güçlerince, hastanelerde ya da İnternet sitelerinde kullanılan profesyonel ya da amatör fotoğraflar, fotoğrafçının çekim koşullarınca belirlenmektedir. Bu döngüsel mantık içinde fotoğrafçı, ilgisini çeken şeyi istenen fotoğrafın amacına uygun biçimde görselleştirir. Söz konusu amaç genel itibariyle belirginleştirmeye ihtiyaç duymayacak ölçüde açıktır. Dolayısıyla fotoğrafın "anlamı" kodladığı (*en-code*) söylenebilir. Nihayetinde vardığımız noktada temsilin tarihsel ya da toplumsal, bireysel, estetik, politik ve ideolojik amaçlar bağlamında taşıdığı anlamı sorgulamamız gerekiyor. Sorumuz şu: Fotoğraf, tarih hakkında bize ne söyleyebilir?

TARİHSEL ÖRNEK

Açıklayıcı bir örnek olacağını umarak bölümün başındaki fotoğrafı ele alalım. Fotoğraf üzerine kaleme alınan ilk kitaplardan birisinden alınan (*Calotype* negatiflerinden tuz baskılar) William Henry Fox Talbot'un *The Pencil of Nature* (*Doğanın Kalemi*) adlı fotoğraftan bahsediyoruz. 1844-46 arasında altı aşamada da tamamlanan kitap, yirmi dört fotoğraftan oluşuyor. Bizim kullanacağımız örnek, rafta dizili iki sıra kitabı gösteren sekizinci fotoğraf karesine ait. Fotoğrafa verilen "Kütüphaneden Bir Manzara" adı açıkça bize görmemiz gereken şeyin "kütüphaneden bir manzara" olduğunu söylüyor. Her ne kadar elimizdeki fotoğraf kütüphanenin tamamını göstermese de hissettirdiği ve gösterdiği (gibi göründüğü) şeyin kütüphane olduğunu biliyorum. Dolayısıyla kitapların, fotoğraf *çerçevesinin dışındaki* uzamda bir kütüphanede olduğundan şüphe duymayı gerektirecek bir durum yok. Oysa kısmi bir görüş sunan söz konusu fotoğrafta, bir şeye (kütüphaneye) özgü bir parçayı görüyoruz. Elimizdeki fotoğrafta birbirini olumlayacak biçimde işleyen imge ve alt başlığın buradaki rolü hayli belirleyici. Şöyle ki, başlığa taşınan cümleyi yineleyen fotoğrafa, fotoğrafı yineleyen bir başlık eşlik ediyor. Sonuçta "Evet, bu kütüphaneden bir manzara" diyebiliyor seyirci. Fotoğrafın kitap *manzarası* sunuyor oluşuyla ilgili

bir sorun yok ancak kütüphaneyi *gör*memizin bir olanağı olduğunu söyleyemeyiz. İlk negatif/pozitif fotoğrafik süreçlerin mucidi olan Talbot, özerk bir nesne olarak bizzat fotoğrafla ve yazılı başlığı aracılığıyla anlama ulaşmayı başarmıştır.

Şu ana kadar yapılan açıklamalar açıklığı su götürmez bir olguya derinlik kazandırma çabası gibi görülebilir ancak bu hataya düşmemekte fayda var; çünkü metnin ve imgenin rolleri arasında yapılması elzem ayrıma, aralarındaki ilişkiye ve semiyotiğin fotoğrafın retoriği olarak tarif ettiği şeye giriş için en uygun zemin ancak böyle inşa edilebilir.[14] Fotoğraf için de geçerli olmak üzere retorik, argümanları geçerli kılan anlamları ifşa eder. "İmgenin Retoriği" makalesinde Roland Barthes şöyle yazıyor:

> Teknoloji, bilginin (ve özellikle de görüntülerin) dağılması sürecini geliştirdikçe, verili anlamın görünümü altındaki, inşa edilmiş anlamı maskeleyecek daha fazla araç sunar.[15]

Barthes'ın tanımına göre fotoğrafa özgü "verili anlam", "inşa edilmiş anlamı" saklamaktadır. Fotoğrafın görünürdeki masumiyetinin kaynağı, Barthes'ın fotoğrafın paradoksu olarak tanımladığı, "kodu olmayan bir mesaj oluşturuyormuş gibi görünüyor" oluşudur.[16] Fotoğrafı ikna edici kılan temel unsur ise şeyleri, göndergelerin, resmin *içindeki* şeylerin "arkasına" saklama kapasitesidir. Fotoğrafın saf ideolojik özelliği, *gördüğümüz-şeyin* dizinsel "doğallığı"dır. Fotoğrafın görünüşteki "masumiyeti", beri yandan da retorik gücünün bir parçasıdır. Bu şey aynı zamanda fotoğrafın yeniden üretiminde her defasında katlanan, bir şeyi "olduğu gibi" görmemizi mümkün kılan güce özgüdür. Fotoğraf, "gerçekliğe" şeffaf erişim yanılsama-

[14] Bunun klasik örnekleri şöyle sıralanabilir: Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1982); Victor Burgin, "Art, Commonsense&Photography", yeniden basım içinde J. Evans, ed., *The Camerawork Essays* (London: Rivers Oram, 1997); Judith Williamson, "A Currency of Signs" içinde *Decoding Advertisements: Ideology&Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars, 1978); Victor Burgin, "Photographic Practice&Art Theory" ve Allan Sekula, "On The Invention of Photographic Meaning" içinde *Thinking Photography* (Basingstoke: Macmillan, 1982).

[15] Barthes, "Rhetoric of the Image", *Image-Music-Text*, s. 46.

[16] Barthes, "The Photographic Message", *Image-Music-Text,* s. 17.

sını fotoğrafçılığın gerçek "dili" aracılığıyla yaratmaktadır.

Barthes, imgenin retoriğinin öncüllerini bir resmin *düzanlamı* (*denotation*) ve *yananlamı* (*connotation*) arasındaki ayrımda konumlandırır. "Gördüğümüz şey" anlamındaki düzanlam basitçe bir resmin içinde, "orada" olan şeydir. Yananlam ise gerçekte resmin *içinde* olmayan ama görülen şeyden doğrudan çıkarılabilecek kültürel anlamlardan oluşur. Pratikte bu tarz ayrımlara gitmeyi tercih etmeyişimizin sebebi, fotoğrafın *açık* özellikleri olarak aynı anda ve bir arada görünüyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Talbot örneğine dönecek olursak, yananlam fotoğrafın *içinde* olmadığını daha önce de belirttiğimiz "kütüphane"ye gönderme yapıyorken, düzanlam rafta dizilmiş iki sıra kitaba dairdir. Böylelikle raftaki kitaplara addedilebilecek düz anlamın, aynı zamanda Barthes'ın inşa edilmiş (sembolik) anlamı —kütüphane manzarası— gizlediğini söylediği "verili anlam" olduğunu görürüz. Dolayısıyla fotoğrafta gösterilen şeyin bütünü temsil eden bir parça olması nedeniyle kütüphanenin *metonomisi* olduğu söylenebilir.

Şimdiye kadar genel hatlarıyla vermeye çalıştığım düzanlam-yananlam ayrımı, fotoğrafa yüklenen anlamın (yananlamın) bir yandan da seyircinin bilgisine bağlı olduğunu gösteriyor. Şöyle açıklayayım, fotoğrafın düzanlamının (raftaki kitaplar) işaret ettiği şeyi (kütüphane) anlayabilmem için kütüphanenin ne demek olduğuna dair bir fikrimin olması gerekiyor. Bir başka deyişle, elimizdeki fotoğrafın kültürel yananlamlarına dair bir fikrimin olabilmesi için, bir kavram olan kütüphaneye (kitaplar ya da diğer yapıntılar için bir depo) dair kültürel bir birikime ihtiyaç duyarım. Aksi takdirde vahşi ve dilsiz bir "düzanlam"la baş başa kalırız. Fotoğraflara yüklenen anlamların izleyicinin kültürel donanımına da bağlı olduğu tezi, fotoğrafın tarihsel kullanımı açısından hayati önem arz etmektedir. Roland Barthes'ın söylediği gibi:

> Fotoğraftaki yananlam ilkesi fotoğraf okumasını tarihsel olmaya zorlar: Fotoğraf okuması, gerçek bir dilde [*langue*] olduğu gibi okurun bilgisine bağlıdır ve bu anlamda sadece işaretleri öğrenen kişi için anlaşılır olabilir.[17]

[17] Barthes, "The Photographic Message", *Image-Music-Text*, s. 28.

Bu bilgi, herhangi bir fotoğrafın anlamının ve yananlamının *sabit* olmayacağını da göstermektedir. Dahası, seyircinin fotoğrafa yansıttığı söylemsel bilgi, fotoğrafın yananlamlarının potansiyel olarak daima *çoğul* olduğu anlamına gelir. Tıpkı Barthes'ın söylediği gibi, fotoğraf *çokanlamlıdır* (*polysemic*).

Tüm bunların üzerine Talbot arşivlerinden yola çıkarak fotoğrafı çekilen kitapların aslında bir kütüphaneye ait olmadığını söylersem fotoğrafın anlamı değişecektir.[18] Fotoğraftaki kitaplar, ev içindeki ışık güçsüz kaldığı için (*Calotype* negatifi bol miktarda güneş ışığına ihtiyaç duyuyordu), fotoğrafçının evinin avlusuna (Lacock Abbey) yerleştirilen bir raf üzerinde düzenlenmiştir. Talbot, fotoğrafın kimyasal içeriğine dair olanakları kullanarak sunduğu imgenin kütüphane raflarındaymış gibi görünmesini sağlamıştır.

Aslında Talbot'un diğer fotoğraf çalışmalarında yer alan kitaplar da dış mekânda düzenlenmiştir. Örneğin çay masası fotoğrafına dikkatle baktığımızda fotoğrafın kenarında boy gösteren çimenler dikkat çeker. Bizim fotoğrafımızda, soldaki kitap düzenlemesinin rastlantısal olarak sağa yatık olması, kitapların kütüphanede kullanıldığı sonucuna varmamıza sebep olmuş olabilir. Biraz önce birkaç kitap yerinden alınmış gibi görünmüyor mu?. Kandırıldık mı? Talbot yarattığı imgeyle gerçek bir kütüphanede olduğumuzu düşünmemizi mi istiyor? Talbot'un yaptığı şey, birkaç ahşap parçası ve kitap düzenlemesinin yardımıyla dış mekânlarda "kütüphanenin" yan anlamlarını harfi harfine *inşa etmek* olmuştur. Anlamın fotoğrafla yaratıldığı bir örnekle karşı karşıyayız.

Kütüphaneden Bir Manzara'nın değerine dair dikkate değer ilk ayrıntı, 1844 yılında görüldüğü haliyle tarihi bir kütüphane fotoğrafı olmasıdır. Sıklıkla tarihçilerde görebileceğimiz bu tarz pozitivist bir bakış açısı, geçmişe dair reddedilmesi gereken kabulleri göreve çağırmaktadır. Her ne kadar Talbot özelinde durum bu kadar vahim değilse de (nihayetinde bu kitaplar Talbot'un kütüphanesinden) şunu görürüz: Fotoğraf tarihi çalışmaları ve fotoğrafı tarih olarak kullanma çabaları

[18] Bakınız Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot* (Oxford: Princeton, 2000), s.190; Carol Armstrong, "A Scene in a Library: An Unsolved Mystery", *History of Photography*, Summer 2002.

için gerekli tarihsel *koşullara* dair daha fazla bilgiye ihtiyacımız var.

FOTOĞRAFİK BİLGİ

O zaman Talbot'un amacı hakkında ne biliyoruz? Ya da bu fotoğrafın başarıya ulaşması için nasıl bir düzenleme yaptı? Bu gibi soruları basitçe fotoğrafa bakarak yanıtlayabilir miyiz? İzleyiciyi aldatmanın ne kadar kolay olduğunu göstermek için mi ilk fotoğraf kitaplarından birisinde kendisine yer bulmuştur bu yapıt? Fotoğraf ve altındaki açıklayıcı bilgi bizi *kandırmayı* ne ölçüde başarır? Fotoğraf, "kütüphaneden bir manzara" göstermeyi hedeflediğinde "hakiki" olma iddiasında bulunabilir mi? Makul bir kütüphane manzarası sunuyor *olduğu* açık ancak sorunumuz bundan daha fazlasına işaret etmektedir; örneğin Talbot'un kendi kütüphanesindeki kitapları, kütüphanedeymiş gibi görünmesi için yeniden düzenlemesinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği gibi. Eğer mümkün olsaydı ve fotoğrafı kütüphanede çekmiş olsaydı çok mu farklı görünecekti gözümüze? Aradaki farkı nasıl tarif edebiliriz? Kütüphane raflarındaki kitapların bu şekilde görünebileceğine dair şüphelerimiz mi var? Peki, Talbot'un fotoğrafını tarihi bir "belge" olarak nasıl değerlendirebiliriz? Ya da diğer fotoğrafların hakikiliğini sorgulamamızı gerektiren bir durumla mı karşı karşıyayız? Tamamen yanlış ya da doğru olmaktan ziyade güvenilirliğinin sorgulanması gereken bir fotoğraf ve alt başlıktan söz ettiğimiz konusunda uzlaşabiliriz.

Bugünden baktığımızda, uzunca bir süre fotoğraf üretimine egemen olan negatif/pozitif baskı sürecinin mucidinin dünyaca ünlü bir dilbilimci olması ironik görülebilir. Dille kurduğu bilgi ve cazibe ilişkisinin enginliğini sonraları öğrendiğim Talbot'un fotoğrafın görsel "diline" sunduğu katkıya dayanarak, bu fotoğrafın belki de bir yazar ve dilbilimci olarak kitaplara duyduğu aşkı temsil ettiğini söyleyebiliyorum. Ayrıca Talbot'un kitap fotoğraflarının bu çalışmayla sınırlı kalmadığını belirtmeliyim.[19] Yazar hakkındaki söyleme bağlı bu gibi biyografik bilgilerden yola çıktığımızda fotoğrafa yansıtılan "niyeti" başka bir "yan anlam"la, daha açık biçimde ki-

[19] Larry J. Schaaf, Talbot'un en azından altı tane daha kitap fotoğrafı olduğunu belirtir. Bakınız, Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, s. 190.

taplara duyduğu aşkı onları resmederek yeniden üretiyor oluşuyla açıklayabiliriz.

Fotoğraf tarihçileri ve Talbot hakkında çalışma yapanların özel olarak tartıştığı konulardan birisi de Talbot'un sanatçı mı *yoksa* bilim adamı mı olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu sorunun izlerini fotoğrafın değeri ve kullanımına dair erken dönem tartışmalarda da görebileceğimizin altını çizelim. Bununla birlikte *The Pencil of Nature*'da gördüğümüz fotoğrafa eşlik eden cümlelerine baktığımız zaman, hem sanatı hem de bilimi ilgilendiren *bilginin,* Talbot'un gerçek tutkusu ve ilgisi olduğu açık bir hal alır:

> Güneş ışığı bir prizmada kırılıp sahneye düştüğü zaman, güneş spektrumu olarak bilinen rengârenk bant ortaya çıkar. [...] Uzmanlar bu spektrumun ışığa duyarlı bir kâğıda yansıtılması durumunda, mor ucunun temel etkiyi yarattığını keşfettiler ve hakikaten belirleyici olan, benzer bir etkinin mor rengin ötesinde yer alan, spektrumun sınırlarını aşan ve varlığı kâşiflerinin bu uygulamasıyla ispatlanan belli görünmez ışınlarla üretilmesidir.[20]

Talbot'un uyarıları imgeye yönelttiği bilimsel ilgisini gözler önüne serecek niteliktedir. Işığın, ışık spektrumunun bir ucundaki morötesi ışınları ve diğer ucundaki kızılötesi ışınları katederek, insan görüşünün ötesinde "görünmez ışınlar"la gösterme kapasitesini masaya yatırmıştır. Talbot'un fotoğraflara eşlik eden yazılı açıklamaları, görünenin ötesinde yer alanı görme ihtimaline dair *kendisine özgü* çağrışımlardan müteşekkildir. Talbot'un dil ve arkeoloji çalışmalarında açık biçimde görülebilecek bilgi açlığı ve aşkı, henüz göremediklerimizi bu kitapların "içinde" görme isteğinde vücut bulur.

Görece basit ve kabataslak bir biçimde, bir fotoğrafa özgü muhtemel yananlamların çeşitli söylemler ve bilgiler ışığında nasıl değişebileceğini göstermeye çalıştığımı belirtmeliyim. Kütüphanenin ne olduğuna dair kültürel birikim, Talbot'dan kalan tarihi belgeler, fotoğrafçının biyografisi, kitaplarında yazdıkları ya da ışık konusunda yürüttüğü bilimsel çalışmalardan edinilen farklı bilgiler,

[20] W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature,* sayfa numarası yok (kopyası New York: Hans P. Kraus Jr. Inc, 1989). Aynı zamanda bakınız, Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*, 1843–1875 (London: MIT Press, 1998).

fotoğrafa yüklenen yananlamları değiştirecektir. Şimdiye kadar ihtimal dâhilinde gördüğüm bütün "okumaları" bir kenara bırakıp basitçe şunu da söyleyebilirim: Bilgi ile sahici bir ilişkisi olan Talbot gibi eğitimli bir adam için önemli bir mekân olan kütüphaneyi en iyi şekilde *temsil etme* çabası onu avluya yöneltmiştir. Her halükarda, fotoğrafın tarihsel süreçlerde kullanımının koşulu, fotoğraf aracılığıyla ulaşılabilecek *çoğul* anlamlardır.

ÇOĞUL ANLAMLAR

John Tagg, fotoğrafların anlamını üretildikleri anlar içinde sabitlemekle ilgilenirken, diğer araştırmacılar için anlamların çoğulluğu potansiyel olarak üretken bulunmuştur. Kültürel çalışmalar kuramcısı ve tarihçisi Stuart Hall, Karayiplilerin 1950'li ve 60'lı yıllarda Britanya'ya göçlerinin haber ajanslarındaki fotoğraflarını analiz ettiği makalesinde ikinci kategoride yer aldığını gösterir. Hall, söz konusu fotoğraflarda göçmenlerin "eşik" mekân olarak değerlendirilebilecek tren istasyonu ile özdeşleştirerek nasıl *yeniden sunulduğunu* analiz etmektedir. Zira bu fotoğraflar aracılığıyla "Britanya'nın siyahi halkının" alternatif tarihi yeniden *okunabilir.* Hall şöyle yazar:

> Yorumlama çalışması [bu nedenle] hatırı sayılır ölçüde kıvraklık ve tarihsel yargılama yetisi (işin özünde bir okuma siyasetini) gerektirir. Fotoğrafik metni temsil etmesi beklenen kanıt, fotoğrafik temsilin toplumsal bir pratik olmasına bağlı metinlerarasılığının yol açtığı, genellikle birbiriyle çelişen başka anlamlar tarafından zaten fazlasıyla belirlenip verilmiştir.[21]

Bir kez daha vardığımız noktada tarihin salt betimleme meselesi olarak ele alınamayacağını görüyoruz. Fotoğrafa dair farklı söylemlere özgü çelişkileri ve çeşitli yananlam sistemlerini birbirine bağlamanın kendisi bizzat tarihsel işin bir parçasıdır; çünkü tarihle baş etmek, bu söylemlerle müzakere etmek ve onları aşan bir yol seçmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla tarihçiye düşen, belli bir tarihsel sıraya konulması gereken yalın "hakikatleri" bir yana bırakıp fotoğrafları da dâhil ederek belgeleri *sunmaktır.*

[21] Stuart Hall, "Re-construction Work", Ten. 8 (Volume 2, no 3, 1992), s. 106.

Her şeye rağmen birileri fotoğrafın başlı başına "açık" bir belge olduğu, yani ona baktığımız zamana *gördüğümüz* şeyden ibaret olduğu iddiasında ısrarcı olabilir. Elbette bir tüketici ya da "kullanıcı" olarak, fotoğrafı nasıl değerlendireceğim benim elimdedir. Fotoğrafı ciddiye almayabilir, onu "okuyabilir" ya da ondan keyif alabilirim. Her defasında bir yoruma tabii durumdayımdır. Fotoğrafın önemini anlamak ve fotoğrafın dâhil olduğu söylemlerin ve kurumların çoğulluğunu anlamak için başvurulacak uğrak tarihtir (ve de kuram).

Tagg'in fotoğraf çalışmasının hikmeti, ampirik verilerden (personel hiyerarşisi, istatistikler, görüşmeler, organizasyonların bürokratik yapıları vb.) faydalanan tipik sosyoloji modeli temelinde şekillenen kurumsal analizden sakınarak, fotoğrafı tarihsel olarak kurumlar bağlamında analiz ediyor oluşudur. Tagg, "kanıt" olarak başvurulan fotoğrafların gücünün yanı sıra zayıflığını da gösterir. Tagg'in yaklaşımı, yaygın biçimde kabul gören tekil bir tarihten ziyade çoğul *tarihlerden* oluşan bir fotoğrafçılık fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu tarz bir yaklaşımın önemli getirilerinden birisi, bilincinde olunmadan da olsa tarihsel fotoğraf araştırmalarını atomize ediyor oluşudur. Tarih tarihlere dönüşmüştür: Çoğul, parçalı ve dağınık. Tam anlamıyla postmodern kuramcıların tarihin "büyük anlatısı" olarak adlandırdığı şeyden arınmış tarihlerden söz ettiğimizi söyleyebiliriz.[22] Tarihin büyük aynası tuzla buz olmuş bir biçimde yüzeye yayılmış haldedir artık.

Tagg'in üzerinde durduğu yegâne birliğe özgü kaynak toplum ya da bizzat "sosyal formasyon" olup zamanla eleştirilere maruz kalmıştır. Belli başlı toplumsal tarih uzmanlarından olan Eric Hobsbawn, sanat benzeri kültürel formların ortaya çıktıkları toplumlara kök salmakla birlikte gelişimleri itibariyle "bir anlamda, güncel bağlamlarından ayrılabileceklerini" yazar.[23] Düşünürün haklılığını teslim etmeliyiz. Her şeyden önce, *zaten* her şey mevcut söylemlerle

[22] Jean-François Lyotard'ın *The Postmodern Condition* (Manchester: Manchester University Press, 1986) [*Postmodern Durum,* Çev., Ahmet Çiğdem, (İstanbul: Ara, 1990)].

[23] Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991* (London: Penguin, 1994), s. 500. [*Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, Çev., Yavuz Aloğan, (İstanbul: Everest, 2012)].

sınırlandırılmış olsaydı yenilikten söz etmek mümkün olabilir miydi? Fotoğrafın teknik yeniliği ve tartışılmaya açık olmakla birlikte muhalefet potansiyeli başka herhangi bir aracıya ihtiyaç duymaksızın potansiyel yeni söylemler ve bilgi biçimleri üretir. Kültürel formlara atfedilen bu gibi bir "göreli özerklik", verili herhangi bir anda çeşitli parçaların birleşmesinin yegâne bir bütünü ya da sosyal kuramcıların adlandırdığı gibi bir sosyal "tamlığı" oluşturmayacağını iddia etmektedir. Bu durumda toplum kavramı ve toplumun ortaya çıktığı "toplumsal süreç", kendisini belirleyen çatışmaları ve çelişkileri içermeli ve benimsemelidir. İç savaş halinde bir ulus devlet modelini örnek olarak ele alalım. Söz konusu savaş sırasında bir yandan kitlesel protestolar yaşanırken beri yandan nüfusun bir kesiminin hayatında mevcut durumun izlerine rastlanmayabilir. Toplumsal süreçlere özgü içsel ya da dışsal, kamusal ya da özel tüm çatışmalar, belli olayların sonuçlarını ve yönünü belirleyebilecek tarihsel bir değer taşımaktadır. Bu gibi bir durumda fotoğrafın toplumsal rolü, bir çatışmaya verilen desteği ya da yöneltilen itirazı temsil edişinde, kendi başına tarihsel bir güç olarak karşımıza çıkar.

İşte şimdi henüz bölümün başlarındayken altını çizdiğimiz noktaya ve fotoğrafın bellekle ilişkisine dikkat çeken Freud'un önermesine geri dönebiliriz. Söz konusu edilen belleğe özgü fotoğrafik gücün etkisini nasıl anlamalıyız? Her gün çekilen ve yeniden üretilen fotoğrafların sayısal olarak milyarları bulduğu göz önünde bulundurulduğunda, fotoğraf üzerine tarihsel bir çalışma yürütmenin başlıca zorluğunun söz konusu nicelik olduğu açık bir hal alır. Çok sayıda insanın evinde yer alan kişisel (aile ve arkadaşlara ait) fotoğraf arşivlerini ele alacak olursak sorunu kat etmenin ilk uğraklarından birisi bireysel hatıralar olabilir. Çünkü, kişisel albümlerde karşımıza çıkacak özel tarihler ve bu fotoğrafların ortaya çıkardığı toplumsal bağlam *kişisel tarihlere* (ya da, feministlerin ısrar ettiği gibi *histories* değil de *herstories*) dair yeni bir gerçeklik yaratacaktır. Bu durum, temsil sisteminde kendisine nadiren yer bulan toplumsal boyutlara alan açmaktadır. Dahası, bu gibi kişisel tarihler toplumsal tarihin inşasında araç olarak kullanılabilir (W. G. Sebald'ın yazma-

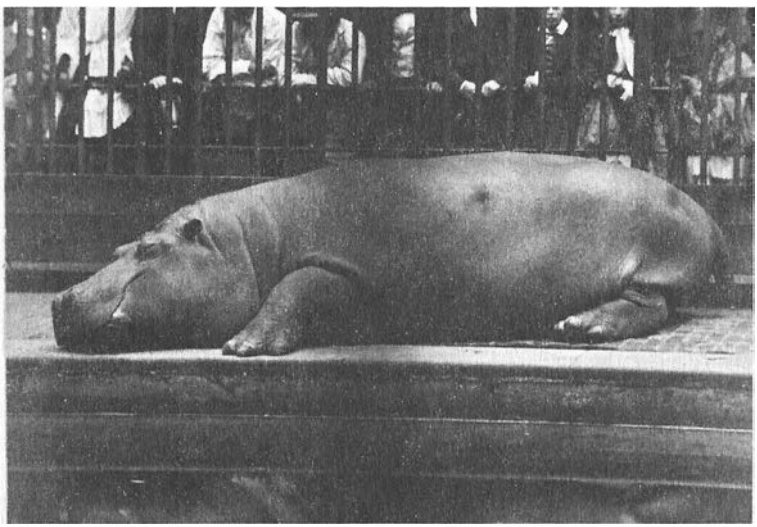
ları ya da Tracey Moffatt, Jo Spence ya da Dinu Li gibi fotoğrafçıların işleri bu durumun başlıca örnekleridir), ya da aksi yönde, herhangi bir toplumsal ya da genel tarih bağlamını anlamsız kılabilir.[24]

Sonuç olarak, fotoğrafın tarihsel misyonu geçmişi "görmek" ise, hatırlatılması gereken şey fotoğrafın en başından beri dolaylı bir bakış sunduğu ve tam da bu sebeple potansiyel olarak çok anlamlı ve *çoğul* bir dolaylı yorum ürünü olduğudur. Tarihi bir yapıtta yer alan tüm belgeler ve fotoğraflar için geçerli rahatsız edici hakikat budur. Fotoğrafik anlamı tarihe sabitleyen şey fotoğrafın kendisi değil tarihçidir. Bir diğer deyişle, anlamın sabitlenmesi tarihçi söyleme özgüdür.

[24] Hollywood sineması üzerine yazıları olan Maureen Turin bir başka örnekte, "tarihin kişileşmesi"nden sakınan Sergei Eisenstein sinemasının aksine Hollywood sinemasının tarihi olayları bireysel deneyimler üzerinden anlattığını belirtir.Bkz. Maurice Turins, Flashbacks in Film (Londra, Routledge) s. 103

Bölüm Özeti

- ☐ Tarih, olayların anlatısal boyutudur.
- ☐ Verili tarihsel olayların önemini belirleyecek olan tarihçinin amacıdır.
- ☐ Fotoğraf tarihi tipik biçimde ya genel bir tarih ya da genel tarih tarafından ihmal edilen özel tarihler olarak karşımıza çıkmıştır.
- ☐ Sanat müzelerindeki tarihsel fotoğraf koleksiyonları, toplumsal alanların ve kurumların çoğulluğunu aşma amacındaki fotoğrafçılığı ihmal etmekle birlikte "iyilerin iyisini" seçme yönelimli olup fotoğrafı estetik bir form olarak değerlendirme eğilimindedir.
- ☐ Fotoğraf tarihe dair imgeler yaratır ancak bu imgeleri okuma çabası beraberinde karmaşık olguların yorumunu getirir.



Resim 2.1 Count de Montizon (Juan Carlos Maria Isidro de Borbón, 1822–87), *Regent Parkı, Hayvanat Bahçesi'ndeki Hipopotam*, Londra, 1852.

Tuzlanmış kağıt baskı, çift lensin kullanıldığı ıslak kolodyon negatif, anlık poz. Royal Photographic Society Collection, National Media Museum/Science & Society Picture Library.

2. FOTOĞRAF KURAMI

"Kuram"a dair ortadan kaldırılması gereken ilk mit, onsuz yapabileceğimiz düşüncesidir. Fotoğrafı anlamanın kuramsal olmayan bir yolu yoktur. Her ne kadar kuram kimileri için Avrupalı entelektüellerin çetrefil makalelerini okumak anlamına gelse de bütün pratikler bir kuram varsaymayı *gerektirir.* "Kuram karşıtı" bir pozisyon aldıklarını iddia eden kişiler bile ironik biçimde esasında kuram üzerine kuramsal bir konum (her ne kadar yeni ya da kullanışlı olmaktan uzak olsa da) inşa etmektedir. Kuramın zorlayıcı olabileceği doğrudur fakat bunun buz pateni bilmeyen birisinin acemice korkularından farkı yoktur. Belli bir disipline özgü olması kaçınılmaz yeni kelimeler ve kavramların pratikle kolaylaşması gibi kuram da pratikle bir arada kolaylaşır.

Henüz başlangıçta kimya, geometri ve optik (ve ışık teorisi) ile ilgili kuramlar olmasaydı, fotoğraf belki de hiç icat edilemeyecekti. Bu alanlara dair kuramsal bilgilerin fotoğrafik aygıt içerisine yerleştirildiği göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde fotoğrafçılıkla ilgilenen birisinin bu kuramları "öğrenmek" zorunluluğunun ortadan kalktığı açık. Bunla birlikte, fotoğraf makinesinin kullanımını bu kuramlar (geometri, ışık ve optik) kapsamında anlamak, aygıtın kullanımında belli bir yetkinliği de beraberinde getirecektir. İşin aslı *teknik*, fotoğraf araçlarıyla hangi anlamları nasıl elde edebileceğimizi söyleyen uygulamalı kuramdır. Bu durumda kuram, yalnızca düşünsel bir mesele ya da salt kişisel bir yorum olmaktan ziyade öğretilebilecek olandır. Buna bağlı olarak fotoğraf kuramı da nesnesine dair sistematik bir anlayışı mümkün kılacak anlamların ve yöntemin kuramı olarak ele alınmalıdır. Şeyler üzerine düşünmek anlamında kuram, üzerinde çalıştığımız ve aracılığıyla kendimize bir çıkış yolu bulduğumuz şeyi şekillendirmemize yardım eder. Bir an için kedisinin fotoğrafını çekmeye çalışan birisini düşünelim. Fotoğrafı çekmeye çalışanın göremediği bir sebepten fotoğrafın çekilemediğini varsayalım. Bu durumda çözüm için kullanma kılavuzuna dönmek kaçınılmazdır. Oldukça yüzeysel bu örnek, kurama dönüşün kaçınılmazlığının farklı seviyelerdeki tezahürünü göstermesi açısından önemlidir.

Çözmemiz gereken bir sorun ya da nüfuz edemediğimiz bir düşünce biçimi ile karşılaştığımızda kurama ihtiyaç duyarız. Dolayısıyla sorulması gereken soru kurama neden ihtiyaç duyduğumuz değil ne tarz bir fotoğraf kuramına ihtiyaç duyduğumuzdur. Ya da şöyle soralım: Fotoğrafçılık *hangi* problemlere gebedir? Bölüm boyunca sırasıyla fotoğrafın ne olduğu (kimliği), kültürle nasıl etkileşime geçtiği (değeri) ve neden bu kadar başarılı bir icat olduğu (toplumsal amacı) gibi belli başlı argümanların üç odakta toplandığını göstermeye çalıştım.

FOTOĞRAF KURAMININ KISA TARİHİ

Fotoğrafçılığa içkin olan ve çeşitli kuramlarda gerçekleşen kırılmaların gözlenebileceği belli başlı üç dönemden bahsedebiliriz. İlk dönem, doğal olarak fotoğrafın icat edildiği 1830'ların sonlarında başladı. Yirminci yüzyılın başlarında, 1920'ler ve 30'larda baş gösteren ikinci dönemin ardından son dönem, 1960'lar ve 70'lerde, 1980'lerde "postmodernizm" adıyla karşımıza çıkan akımın öncesinde karşımıza çıktı. Bu üç döneme özgü kuramların her biri fotoğrafın çağdaş düşünüşüne kendilerine has getiriler sunmuştur. Her birisi beraberinde fotoğraf üzerine yeni düşünme biçimlerini getirmiştir. Ama bu dönemleştirmenin dışında kalan zamanlarda dikkate değer düşüncelerin ortaya çıkmadığı gibi bir çıkarıma karşı dikkatli olmakta fayda var, çünkü günümüz düşünürleri için kilit pozisyonda duran fikirlerin bir kısmının kaynağı da söz konusu zaman dilimleri olmuştur. Hâlihazırda bu kuramların gölgesinden kurtulmanın en iyi yolu, onları gün ışığına çıkarmaktır. Bu aşamada öncelikle bu üç döneme ve bu dönemlerde karşımıza çıkan sorunlara kısaca değinelim.

VİKTORYEN ESTETİK

Fotoğraf adını verdiğimiz icatla gelen, hem Daguerreotype'in hem de Talbot'un *Calotype*'ının etrafında dönüp durduğu ilk soru fotoğrafın şeyleri tam olarak kopyalamayı ne derecede başarabileceğiydi. Fotoğraflara, gösterdikleri şeylerin birebir temsiliymiş gibi "güvenebilir" miyiz? Bu tartışmanın köklerine inecek olursak, Eski Yunan'daki adıyla *mimesisle* (taklit), dünyayı —ya da Viktoryen dönemde karşımıza çıkan Doğayı— nasıl temsil ettiğimiz ve

gördüğümüz sorularına yanıt arayan felsefi tartışmayla (ontoloji) baş başa kalırız. Talbot'un ilk fotoğraf kitabı taklide içkin bu gerilimi özetler: *Doğanın Kalemi* (*The Pencil of Nature*).

Bu döneme özgü ikinci mesele ilkiyle bağlantılı olup, şeyleri kopyalamaktan ibaret fotoğrafın ne ölçüde sanat olarak değerlendirilebileceğine odaklanır. Daha genel bir çerçevede sanatın taklitle ilişkisine dair bir sorunun fotoğraf bağlamında karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Fotoğraf makinesinin hangi niteliklerinin (hassasiyet ya da kompozisyon, netlik ya da idealizm, *Naturalizm* ya da Resimsellik) fotoğrafı sanat yapacağı konusunda uzlaşamayan bir kesim fotoğraf savunucusu yakın zamana kadar fotoğrafı sanat statüsüne yükseltmek amacıyla fotoğrafa özgü bir estetik biçim arayışındaydı. "Sanatsal fotoğrafın" değerleri, ilk soruyla birleşerek, fotoğrafı görsel sanatlar içinde konumlandırma çabasında bir dizi tartışmanın belirdiği Viktoryen estetik biçimini oluşturmuştur. Hâlbuki görsel sanatlar alanında hâkimiyet yağlı boya çalışmalarındaydı. Buna bağlı olarak fotoğrafa dair ilk tepkiler göz ve görmeye dair kuramlardan beslenen sanatsal akımlarla (İzlenimcilik gibi) kendisini göstermiştir. Şu aşamada, bu soruları fotoğrafın hızla yayılmaya başladığı 1840'larda düşünmenin günümüzden bakmaktan hayli farklı olacağını anımsamamızda fayda var.

Fotoğraf makinesine erişim konusunda bir kısıtlamanın olmadığı, fotoğrafın görünüşü üzerine modern bir sağduyunun hâkim olduğu günümüz koşullarında dahi, bu ve benzeri erken dönem fotoğraf tartışmalarına rastlıyoruz —tabii farklı bir dil içinden. Popüler kanı, fotoğraf makinesini şeyleri kaydeden otomatik görüş biçimi olarak değerlendirmekte ve "sanat"a dönüşebilmesi için yaratıcılığa ihtiyaç duyduğunu savunmaktadır. İnsan *imgeleminin* kendine has yeteneğine duyulan daimi Romantik inanç, fotoğraf gibi modern bir teknoloji söz konusu olduğunda da "yaratıcılığa" ihtiyaç duyuyor. Bir toplumda bilim ve teknoloji ya da teknik-bilim geliştikçe, yaratıcı imgelemin özel vasıfları ve teknoloji arasında gerilim ortaya çıkar ve kendisini yenilemeye ihtiyaç duyar. Teknolojiden özerk olduğu varsayılan insan imgelemi, teknolojiyi kullanan fotoğrafçıda hayat bulur. 1930'lara kadar bu tarz önermeler (yani fotoğrafik teknolojinin bütün sanatlar ve kültür üzerindeki etkisi) gerçek anlamda

hiç sorgulanmamıştı. Ta ki fotoğraf, tüm yaratıcı imgelem fikrini değiştirmeye başlayıncaya kadar.

1920'ler ve 1930'larda KİTLESEL YENİDEN ÜRETİM

Fotoğrafın ve sinemanın modern basın yayın araçları içinde kilit pozisyonda durduğu 1920'lerde ve 1930'larda, kitle demokrasisinin ortaya çıkışıyla fotoğrafın kitle iletişim araçları içerisinde yeniden üretimi, birbirine bağlı süreçlerdi. Sanatçılar, fotoğraf ve sinemanın yirminci yüzyılın kitlelere hitap eden yeni teknolojileri olduğunu savunuyordu. Bu dönemde ortaya çıkan avangart ve modern fotoğraf kuramları, fotoğrafı farklı yöntemlerle yeni yüzyılda konumlandırmaya çalışmışlardır. Fotoğrafın teknolojik gelişiminin hızlandırıldığı Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, yeni ve değişen politik alanda hemen her şey mümkün görünüyordu. Bu dönemde üretilen fikirlerin fotoğraf hakkında çağdaş düşünme biçimleri üzerindeki etkileri sürekli olmuştur. Dolayısıyla bu fikirlere yeniden başvurmak anlamlıdır. Montaj tasavvurları, gerçekçilik, biçimcilik, demokratik görüş, modernizm, belgesel, politik fotoğraf, fiziksel gerçekçilik ve diğer kavramların hepsi o günün avangart manifestolarında (İnşacılık, Gelecekçilik, Gerçeküstücülük vb), yazarların ve fotoğrafçıların bireysel çabalarıyla şekillendirilmiştir.

Bu alt bölümde manifestoların hepsini özetlemek mümkün değil fakat kuramın adeta patladığı o günlerde kilit pozisyonda duran ve günümüzde de etkisini sürdüren, Alman yazar ve eleştirmen Walter Benjamin'in "Tekniğin Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1936) makalesine değinebiliriz. Her ne kadar Benjamin fotoğraf üzerine çok sayıda büyüleyici makale yazmış olsa da "Tekniğin Olanaklarıyla..." makalesi fotoğrafın sanat ve kültür üzerindeki etkisinin önemine eğilir. Benjamin, ünlü pasajında şöyle yazar:

> Daha önce fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için —fotoğrafın bulunmasıyla birlikte sanatın karakterinin bir bütün olarak değişip değişmediğini bir ön soru niteliğiyle ortaya atmaksızın— boşuna çaba harcanmıştır [...].[1]

[1] WalterBenjamin,"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", (London: Fontana, 1973), s. 229. ["Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" içinde *Pasajlar,* Çev., Ahmet Cemal, (İstanbul: YKY, 2007), s. 61.]

Benjamin, on dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran tartışmayı bir cümlede kat etmiştir. Benjamin'in söz konusu makalesi, fotoğrafik üretimin ve imgelerin *kitlesel yeniden üretiminin;* toplumsal ritüelleri, sanat nesnelerini ve bunların halk ve izleyicilerle olan ilişkisini nasıl dönüştürdüğünü sorgulayan tartışmalar ve argümanlardan oluşur. Adeta esaslı düşüncelerden oluşan bir altın madeni gibidir. Benjamin'in argümanlarından beslenen ve onun ardılı çalışmalardan birisi olan *Görme Biçimleri* (John Berger) ilk defa 1972 yılında basılmış ve büyük popülerlik kazanmıştır.[2] Başlangıçta bir televizyon dizisi olması tasarlanan kitapta Berger, fotoğrafın yeni basın yayın tekniklerinin, reklam imgelerinin yükselişiyle otoritesini kaybeden yüksek sanat ürünü yağlı boyaları görme biçimimizi değiştirmekle kalmayarak, tüm bu imgelerin birbirimizi erkek ve kadın olarak görme biçimimizi de inşa ettiğini gösteriyor. Berger'ın kitabının değerinin kaynağı bizzat fotoğraflara gösterdiği ilgidir. Berger, fotoğrafların nasıl "işlerlik" kazandığını, süreci imgelerin ardındaki toplumsal amaçların eleştirel analiziyle ilişkilendirerek ortaya koyar. *Görme Biçimleri,* fotoğrafı sosyal çevremiz içinde konumlandırır ve fotoğrafik imgelerin anlam bağlamında sahip oldukları kitlesel önemi ifşa eder. Anlam ve toplumsal bağlama yapılan bu vurgu, fotoğraf üzerine Fransa'da semiyotik aracılığıyla geliştirilmekte olan daha sofistike analitik çalışmalar için alan açmış ve zemin sunmuştur.

1960'lar ve 70'ler

Şüphesiz, endüstriyel toplumlarda kültürü belirleyen ana failler; reklamcılık, moda, pazarlama ve sinema gibi iletişim ve medya endüstrilerinde yaşanan yükseliş ve bütünleşmelerdir. Fotoğrafik imgelerin söz konusu kültürler bağlamında üstlendiği rol, bu imgelerin, anlamını ve önemini sorgulayan araştırmaların önünü açmıştır. Amerikalı sosyolog Barbara Rosenblum, reklamcılık, haber fotoğrafçılığı ve güzel sanatlar alanında çalışan fotoğrafçılar üzerine hazırladığı *Photographers at Work* (*Fotoğrafçılar İş Başında*) kitabında, kurumların belirlediği bakışın ve biçemin yapıtlara yan-

[2] John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 1990). [*Görme Biçimleri,* Çev., Yurdanur Salman, (İstanbul: Metis, 2005)].

sıma biçimlerine dair izleri takip etmiştir.[3] Fransız sosyolog Pierre Bourdieu da, orta sınıf kültürü içerisinde bir boş zaman aktivitesi olarak karşımıza çıkan fotoğrafçılığın rolünü incelediğinde 1965 senesinde, kişilerin fotoğrafa yaklaşımının küçümseyici olmaktan uzak olduğunu ve hatta profesyonelliğin gerektirdiklerinden daha azını yapmadıklarını gördü. Günümüzün tartışmasız en etkili fotoğraf yazarlarından birisi olan Roland Barthes ise daha öncesinde, 1961 ve 1964 yıllarında, Fransız *Communications* dergisinde fotoğraf üzerine iki makale yayınlamıştı bile. Sırasıyla, haber fotoğrafçılığına odaklanan "The Photographic Message" (Fotoğrafik Mesaj) makalesi ve reklam özelinde geliştirilen "Rhetoric of the Image" (İmgenin Retoriği).[4] Paris toplumu ve kültürü üzerine yeni düşünme biçimlerinin yarattığı entelektüel ve kültürel heyecan (*Yapısalcılık* olarak bilinen), öğrenciler aracılığıyla 1968 Mayıs'ında sokaklara da taşmıştır. Aynı dönemde Amerika'da ırkçılık temelinde sivil haklar hareketi yükselişe geçmiş, kadınların tabi konumlarına getirilen itirazın belirleyici olduğu Kadın Hareketi (*Women's Movement*) uluslararası alanda yankı bulmuştu.

Fotoğraf kuramını da içerecek biçimde kuram tartışmalarının tamamına sirayet eden siyasal kırılma, eleştirel ve toplumsal amaçlar bağlamında söz konusu yeni hareketlerle örtüşmüştür. Kavramsal sanatçıların güzel sanatlara özgü ortodoks yapıyı fotoğraf aracılığıyla dönüştürme çabası tam da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu gibi bir kullanım, imgenin oluşturulmasında yeteneğe atfedilen değerin anlamın taşıyacağı değeri belirlediği sanat fotoğraflarının aksine, belgelenmiş edimlerle, yerleştirme çalışmalarıyla, performanslarla ve etkinliklerle ya da sanat eserinin bir *parçası* olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal sanatçıların temelde yaptığı şey, fotoğrafı aracılığıyla ve yorumuyla geleneksel sanatın işlevini Walter Benjamin'in 1936 tarihli "Yeniden Üretilebildiği..." makalesinde söylediği anlamda dönüştürmektir. Bu alanın en güçlü ismi, büyük ihtimalle, fotoğrafı bizzat kendisine has pratikler için bir zemin olarak kullanan ve farklı eğilimlerinden beslenen İngi-

[3] Barbara Rosenblum, *Photographer at Work: A Sociology of Photographic Styles* (New York: Holmes & Meier, 1978).

[4] Roland Barthes, "The Photographic Message"&"Rhetoric of the Image", içinde *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977).

liz kavramsal sanatçı Victor Burgin'dir. Burgin, Roland Barthes'ın eleştirel semiyotik kuramını, kavramsal sanat çerçevesinde fotoğraf kuramıyla bir arada kullanmıştır. Makalelerinin derlendiği *Thinking Photography* (*Fotoğrafı Düşünmek,* 1982) kitabı bu döneme özgü belli başlı kuramsal tartışmaları bir arada sunar.[5] Fotoğraf, bugün bildiğimiz anlamıyla sanat kurumları içinde yaygın bir çağdaş sanat formu olarak yerini ancak 1980'lerin sonlarına doğru almıştır. Nihayet bugüne geldiğimizde, fotoğrafın sanata atfedilen kurumsal değerin temel bileşenlerinden birisi olarak karşımıza çıkması olağandır (Bkz. Bölüm 7: *Sanat Fotoğrafçılığı*). Bununla birlikte, adı geçen döneme özgü fotoğraf kuramı temel referans noktası olarak önemini koruyor. Dolayısıyla fotoğrafa dair eleştirel düşünme biçimlerine katkısını anlayabilmek için konuya dair daha ayrıntılı bir giriş yapmak yerinde olur.

TEMSİL KURAMI

Fotoğrafın hayatımızdaki önemi üzerine düşünüyor muyuz gerçekten? Dört bir yanımızda dolaşımda olan milyonlarca fotoğraf makinesini düşündüğümüzde, sokaktaki insanın reklam panolarında ya da günlük hayatının bir parçası olan gazetelerdeki fotoğraflar üzerine ateşli tartışmalar yürüttüklerini hayal etmek zor. Pek çoğumuzun fotoğrafik görüntü deneyimi, işe giderken, yol boyunca yürürken, ekrana bakarken ya da bir dergiye göz atarken, yani "geçerken", kısa bir bakıştan ve rastlantısal dalgınlıktan ibarettir. Üstüne düşünmenin yaygın olduğu belli başlı fotoğraf örneklerine ancak sanat galerilerinde ve fotoğraf kitaplarında rastlarız. Dolayısıyla, gündelik hayata dair kültürel aktivitelerin farklı aşamalarında karşımıza çıkması olası fotoğraflara dair bir bilinçten nadiren söz edebiliriz. Bu şekilde düşündüğümüzde, fotoğrafik görüntüleri kuşatan iklimin toplumsal ilişkilerimizi, dünyayı, genel anlamda başka insanları ve hatta kendimizi görme biçimimizde oynadığı rol hakkında ne söylebiliriz? Bize çepeçevre kuşatan fotoğrafları gerçek anlamda fark edemiyor oluşumuzun sebebi yayılma hızları mıdır? Peki, burada ne tarz etkilerden söz ediyoruz? Ya da, daha temel bir soru olarak, bu gibi örnekleri gerçek anlamda fotoğraf *olarak* mı *görüyoruz*?

[5] Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982).

Buzdolabındaki pastörize süt kutularının üzerinde ineklere ait fotoğrafik görüntüler var. Güneşli bir günde, yeşil bir arazide "canlı" ve "mutlu" görünen ineklerin, "sağlıklı" olduğunu düşünmem beklenir. Galerilerde değil de buzdolabında sergilenen bu tarz fotoğrafların sanatsal anlamlara sahip olması beklenemeyeceği gibi, temel amaçları da söz konusu ürünü nasıl görmem gerektiğinin öğretilmesidir. Fotoğrafını gördüğüm ineklerin sütün elde edildiği inekler olmadığını bilsem de, benzer ineklerin sütünü içeceğimi düşünürüm. Bu gibi fotoğraflara örnek bulmak için etrafımıza bakmaya başladığımızda ise, tüketicinin arzusunu ve iştahını kabartmak için kullanılan *idealleştirilmiş* fotoğraf kullanımının yalnızca gıda sektörüyle sınırlı kalmadığını görürüz.

Moda kataloglarını, seyahat rehberlerini, kozmetik ürünleri, müzikal ürünleri, cep telefonlarını, bilgisayarları, otomobilleri, insanları ve hatta bizzat fotoğrafı kapsayacak biçimde neredeyse her şey fotoğraf aracılığıyla çekici kılınabilir. Hükümetler, reklamlar üzerindeki denetimlerinin bir parçası olarak gördükleri fotoğrafik görüntülerin güçlü etkisini açıkça onaylamaktadır. Fotoğrafların günlük hayatımızda üstlendiği rolü anlamanın en iyi yolu, görmemizde bir sakınca görülmeyen şeyin siyasi bir yargı ve yetkisi toplumsal kurumlara verilen bir karar meselesi olduğunu hatırlamaktır. Her ne kadar çoğumuz neredeyse her gün bir yığın fotoğrafik görüntüye maruz kalıyor olsak da, bu görüntülerin üzerimizdeki etkisinin geçici olduğunu söylemek pek gerçekçi değildir.

Bu tarz görüntülere dair eleştirel bir analiz, kendimizi görme biçimimizi (ve nasıl gör*me*diğimizi), ideolojimizi, yaşamımızı sürdürmek için inançlarımızın ve değerlerimizin belirlediği pratikleri gün ışığına çıkarabilir. Fransız filozof Louis Althusser, ideolojinin öncelikli olarak üzerine çok düşünmediğimiz "imgeler, mitler, fikirler ya da kavramlar" aracılığıyla işlerlik kazandığını ileri sürer.[6] Temsiller aracılığıyla ortaya çıkan bu fikirler, gerçek anlamda üzerlerine düşünmediğimiz için "bilinçsiz"dir (psikanalizin "bilinç

[6] LouisAlthusser, "Ideology & Ideological State Apparatuses", *Lenin & Philosophy & Other Essays*, Çev., Ben Brewster (London/New Left Books, 1971). [*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,* Çev., Alp Tümertekin, (İstanbul: İthaki, 2003)]

öncesi" fikirler dediği şey). Bu bağlamda ideoloji, toplumun kendi kendisini temsil etme yollarıyla, halkın "sağduyu" dediği şeyle *yeniden*-üretilmektedir. Birileri bu ideolojik değerleri "doğru", "yanlış" ya da basit bir "hata" olarak değerlendirebilir fakat bu değerlendirmelerin hiçbirisi söz konusu fikirlerin çoğunlukla onlardan hiçbir kazancı olmayan kişiler ve kurumlarca sürdürülüyor ve destekleniyor oluşunun sebeplerini açıklamaz. Fotoğrafın ideolojisine dair *sistematik* bir kuram geliştirmeye dair ilk adımlardan birisi, 1960'lı yıllarda yaygın biçimde Roland Barthes tarafından savunulan ve geliştirilen kültürel analiz metodu olan *semiyotik* üzerine yoğunlaşmak olmuştur.

YAPISALCILIK

1960'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan "kuram" muazzam bir heyecan yarattı, bu heyecanı paylaşan öncü isimlerden biri de Roland Barthes'tı.[7] Barthes'ın da aralarında olduğu bu entelektüeller ilk olarak yapısalcılık terimi altında bir araya geldiler. Yapısalcılık, adından da anlaşılacağı üzere, yapılara ve herhangi bir pratiği oluşturan ve destekleyen kurallar sistemine odaklanmış olup, öncelikli olarak dilbilimsel (linguistic) "semiyotiğin" (ya da semiyoloji) genişletilmiş yeni kullanımında temellenmiştir. Amaç, biçimlerin dildekine benzer bir biçimde "gramerini" bulmaktı. Eleştirilerden sakınamayan yapısalcılık, psikanaliz ve yapıbozum (*deconstruction*) ile yeniden şekillendirilerek yeni bir adla günümüze kadar gelmiştir: Postyapısalcılık. Yapısalcılık ve postyapısalcılık, bilhassa edebiyat kuramlarında, film çalışmalarında, medya çalışmalarında, kültürel çalışmalarda, sanat tarihinde ve fotoğraf kuramında genel olarak derin izler bırakmıştır.

Edebiyat eleştirisiyle ünlenen Roland Barthes'ın çalışmaları hayli geniş bir alanı kapsamaktadır. "Mitolojiler" adını verdiği kavram aracılığıyla sanat, sinema, fotoğraf, moda, retorik, haz, müzik,

[7] Diğer kilit isimler ve çalışmalar ise, antropolog Claude Levi Strauss, Jacques Durand'ın fotoğraf çalışmaları, Jacques Derrida'nın "yapıbozum" felsefesi, Jacques Lacan'ın psikanalize semiyotiği getirmesi, Julia Kristeva'nın eserlerinde karşımıza çıktığı şekliyle psikanalizin toplumsal semiyotiğe dahil edilmesi ve Michel Foucault'nun tarih kuramı üzerine olan ve içinde yer alan çalışmalarıdır.

Japonya ve diğer şeyleri analiz ettiği yapıtlar vermiştir. Özellikle 1950'lerin kültürüne özgü günlük hayat fenomeninin çarpıcı bir eleştirel analizini sunan *Mitolojiler* kitabında, ideoloji eleştirisi odağında geliştirdiği deterjan, otomobil, boks, turistik rehber, *Tour de France* ve "biftek ve kızartma" analizleri, güncelliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir.[8]

Roland Barthes, parlak kariyeri boyunca fotoğraf işlemlerine duyduğu özel ilgiyi gösterecek biçimde; haber fotoğraflarından reklam fotoğraflarına, film karelerinden şok fotoğraflarına ve sanat fotoğraflarından kendisine ait aile fotoğraflarına kadar aracın çok çeşitli kullanımları üzerine yazılar kaleme almaktan geri durmamıştır (Barthes'ın kendi fotoğraflarından oluşan, kendisini de "gösterge sistemi" olarak ele aldığı *Roland Barthes by Roland Barthes* adlı ironik bir kitabı da vardır[9]). Barthes, fotoğraf üzerine kaleme aldığı tüm çalışmalarında, fotoğrafın semiyotiğin yöntemi ve yaklaşımı ile değerlendirilmesini kendi deneyiminden yola çıkarak sınamak ve geliştirmek suretiyle fotoğrafik anlamın nasıl elde edildiğini sorunsallaştırmıştır. Çalışmalarının yazınsal zenginliğine ve odağına fotoğrafın *nasıl* kuramsallaştırılacağını yerleştirmiş olmasına bağlı makaleleri, öldüğü 1980 yılından günümüze varıncaya kadar fotoğraf öğrencileri için temel metinler olarak kullanılmıştır. Bugünden baktığımızda fotoğraf üzerine kaleme aldığı en ünlü ve anılması zorunlu son kitabı *Camera Lucida,* önceki çalışmalarından ayrılarak semiyotikten çok, semiyotiğe dair çalışmalarının da izlerini görülebileceği; ancak pek çok kişinin ihmal ettiği fenomenolojiye ağırlık vermiştir.[10]

SEMİYOTİK

Semiyotiğin çalışma konusu işaret sistemleridir. Erken dönem semiyotik çalışmalarının kaynağı dil sistemlerine (İngilizce,

[8] Roland Barthes, *Mythologies* (London: Paladin, 1980). [*Çağdaş Söylenler*, Çev., Tahsin Yücel, (İstanbul: Hürriyet Vakfı, 1990)].

[9] Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (Berkeley: University of California Press, 1994).

[10] Barthes, *Camera Lucida* (London: Fontana, 1984). [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler,* Çev., Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkırkbeş, 2011)].

Fransızca, Rusça vb.) ait dilbilimsel kuramdır, fakat hızla diğer muhtemel "dil sistemleri" hakkında düşünme yönünde gelişmiştir. Barthes, *Elements of Semiology* kitabında, yiyecekleri, mobilyaları ya da modayı bir "dil" olarak ele alabileceğimiz fikrini tartışmaya açmıştır.[11] Projenin amacı, pratiği (*parole*) [söz, konuşma] mümkün kılan temel kuralların (*language*), oyuncuların kurallara katıldığı özel bir satranç oyunu gibi tasarlanması olarak tanımlanabilir. Bu durumda şunu sorabiliriz: Fotoğraf bir dil midir ve bu anlamda fotoğrafı tanımlayan kurallar var mıdır? Fotoğrafın semiyotiğine doğru yol alabilmek için öncelikle dilin semiyotiğine ait zemine odaklanmakta fayda var.

Modern semiyotiğin kurucu isimlerinden Ferdinand de Saussure, dili kendimizi kültürel alanda temsil edebilmek için başvurduğumuz (konuşmayla ya da yazıyla), düzenlenmiş işaretler sistemi olarak değerlendirir. Bu anlamda bilinmesi gereken dile "sahip" olmadığımız, onu kullandığımızdır. Dili işler kılan şey tam olarak budur. "Ben" dediğimde, herhangi başka birisinin kullandığı "Ben"-den farklı bir şey söylemiş olmam. Basitçe, kelimeyi geçici bir süre için ödünç alırız.

Saussure dilbilimsel işaretlerin anlamlarını ve önemlerini, adlandırdıkları nesne özelinde değil dil sistemi *içinde* farklılaştırkları işaretlerden aldıklarını savunur. İngiliz dil sistemi içinde temel yapı alfabedir. Kelimeleri inşa etmek için, her biri *farklılık* temelinde şekillenen harf ("ses") bileşimleri —örneğin "*tree*/ağaç", "*cat*/kedi", "*mat*/paspas", "*etcetera*/vesaire"— kullanılır. Kelimeler ya da "işaretler" cümleleri kurmak için "*The cat sat on the mat*" (*Kedi* paspasın üzerine oturdu) örneğinde olduğu gibi belirli bir sırada kullanılırlar. Çok özgün bir örnek olmasa da dilin temel yapısını gösterecek bir sentaksa sahiptir örneğimiz. Anlamı inşa edebilmek için, basit bir değişikliğin anlamı büyük ölçüde değiştireceği belli bir sıradaki belirli harf birleşimlerine ihtiyaç duyarız. Örneğin: *The mat sat on the cat* (Paspas kedinin üzerine oturdu). Ya da *at* harf öbeğinin önüne *c* değil de *b* harfini koyduğumda *cat* yerine *bat*

[11] Barthes, *Elements of Semiology* (New York: Hill & Wang, 1968). [*Göstergebilim İlkeleri*, Çev., B. Vardar & M. Rifat, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979)].

(sopa) kelimesi ortaya çıkar. Bu da bütün anlamın ve mantığın değiştiği yeni bir cümle oluşturur: *The bat sat on the mat* (Sopa paspasın üzerine oturdu). Neredeyse *saçma* anlamlar üretecek ölçüde işaretleri karıştırıp sentakstan beklenen dizilimi ve olağan mantığı *yeniden düzenlemek,* dile yabancılaşmamıza sebep olacak ya da dilden beklediğimiz gerçeklik hissini bozma etkisi olan şiiri ya da mizahı sahne çağırır gibidir.

Bu durumda dilin mantığını destekleyen düzenleyici ilkeler ve kural dizisinden oluşan, "gerçeklik"le pek de ilgisi olmayan temel bir yapıdan söz edilebilir. Bütünsel olarak ele alındığında sistem, temel bileşenler sistemi (alfabe) içindeki terimlerin her biri aracılığıyla işlemektedir. Terimlerin tanımlarına, diğer terimlerden *farklılıkları* ölçüsünde ulaşılabilir. Dolayısıyla *c* harfini, *z, e* ya da herhangi başka bir harf olmadığı için *c*'dir. Sistem, "*çile*" kelimesinin "*file*" kelimesinden değişen bir harf temelinde ayrışması örneğinde olduğu gibi, farklı harflerin bir araya getirilişi temelinde çalışmaktadır. Günlük hayatımız içinde yerleşik bir hal alan, yaşam alanımızın değişime açık yönüne benzeyen dilbilimsel farklılıklar sistemi bu gibi sonsuz çeşitlilikte birleşimden oluşmaktadır.

Dil ve dilin işaret ettiği nesneler dünyası arasındaki boşluk, yalnızca bilmediğimiz bir dille karşılaşma anında "doğal olmaktan" uzaklaşır. Dilin dünyadaki şeyleri adlandırma biçimini birdenbire farklı bir sistemde anlamak durumunda kalırız. İngilizce "*dog*" (köpek) kelimesiyle adlandırdığımız hayvan Fransızcada "*chien*", Yunancada "*skilos*" ve Japoncada "*inu*" kelimeleriyle anılmaktadır. Nesneleri ve edimleri adlandırmak için kullandığımız kelimeler, şeyleri temsil eden "doğal" özelliklerden türemekteyse, her dilde aynı kelimeyle karşılık *bulmayışını* nasıl açıklayabiliriz? Köpek, tüm dillerde aynı şeye mi işaret etmektedir? Bu canlıyı kendisini her dilde temsil edecek bir kelimeyle mi anmalıyız? Bir diğer deyişle dil doğayı ya da dünyayı yansıtmıyor mu? Neden söz konusu dört ayaklı hayvan, farklı dillerde farklı işaretlerle gösteriliyor? Hangisi daha *doğru*?

Yanıt, bu işaretlerin —*dog, chien* vb— yalnızca bu işaretlerin (ve kullanıcılarının) işlediği belirli bir dilde, kodda ya da sistemde bir anlam ifade ediyor oluşuyla ilişkilidir. İngiliz dili içinde bir

anlamı olamayan "*skilos*"un, sadece Yunancada gösterilen bir anlamı vardır. Kısacası, işaret ve işaret ettiği nesne arasındaki ilişki *keyfi*dir. Bu hayvanı "*köpek*" olarak adlandırmamızın, kültürel uylaşımlar ötesinde bir gerekçesi yoktur. Etimoloji çalışması ne boyutta yapılırsa yapılsın, şeyleri adlandırmak için kullandığımız kelimelerin işaret ettikleri nesneler özelinde ontolojik bir temeli olduğunu ispatlayamaz. Saussure, herhangi bir dil içindeki işaretlerin keyfi ve "nedensiz" olduğunu ve kültürel uylaşımlar dışında gösterilen nesne ile özel bir ilişkisi olmadığını göstermiştir.

Saussure biraz daha ileri giderek, işaret ve bileşenlerinin anlamı nasıl inşa ettiğini parçalara odaklanarak incelemektedir. Bu doğrultuda, üzerine çalıştığı dilbilimsel işarete ait iki bileşenden söz eder: *gösteren* (*signifier*) ve *gösterilen* (*signified*). Formül şudur: *gösteren* + *gösterilen* = *işaret. Gösteren,* bir işaretin maddi karşılığıdır: bir resim, yazılı bir kelime ya da sözlü bir ses (örneğin m-a-s-a). *Gösterilen* gönderme yapılan zihinsel görüntüdür, masa kavramı ya da *fikri.* Saussure, *gösterilen* görüntüyü şöyle değerlendirir: "Dudaklarımızı ya da dilimizi hareket ettirmeksizin, kendimizle konuşabilir ya da birkaç dizeyi zihnimizde ezbere okuyabiliriz."[12] Gösterilen, bir şeyin "kafamızın içindeki" kavramı, psikolojik yansımasıdır. *Dog/chien/skilos* örneğine geri dönecek olursak, her bir kelime farklı dillere özgü maddi *gösterenler* olup, *gösterilen* bir kavram için (*dog*) kullanılmaktadır. Gösteren, *gösteren* ve *gösterilen*in birleştiği bir dil sistemi içinde, "ses/görüntü / kelime + kavram" birliği aracılığıyla *anlam* kazanır. İngiliz dilini bilmiyorsak, bir gösteren olarak "*dog*", *gösterilen* bir anlama karşılık gelmez.

Bu tarz bir düşünme biçimi, önümde duran masanın olduğunu düşündüğüm şey olmadığını fark ettiğim anda oldukça tekinsiz bir hal alabilir. Saussurecü semiyotikte "masa", uylaşımsal gösterenlerden (m-a-s-a) oluşan dil aracılığıyla gönderme yapılan bir "kavram"dan ibarettir. Saussure, dilin "gerçekliği" güvenceye alma işlevini görmüştür. Bir başka deyişle, dili kullanma alışkanlığımızın çevremizi saran nesnelerle kurduğumuz ilişkiyi "doğallaştırdığını"

[12] Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: Fontana/Collins, 1981), s. 65. [*Genel Dilbilim Dersleri*, Çev., Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001)].

tespit etmiştir. Bu anlamda dünya, dilin *içinde* kurduğumuz şeydir ve bu sebeple dil ideolojik mücadelenin başlıca mevzisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bomba atan bir kişiye ait fotoğraftaki görüntü bir "teröristi" mi "özgürlük savaşçısın" mı göstermektedir? Aynı görsel *gösterenler, anlamın* dünyanın temsili üzerinden yürütülen siyasi mücadele odağı olarak önem kazandığı bakış açısı temelinde çeşitli "çokanlamlı" dilbilimsel *gösterilenlere* sahiptir. Dil, "gerçek dünyanın" pasif yansıması değildir. Dil, dünyayı "gerçeklik" olarak görme ve temsil etme çabamız için başvurduğumuz bir araçtır.

Bu durumda, fotoğrafın bir anlama gönderme yapabilmesi temel düzeyde fotoğrafı "okuma" biçimimize ve kullanılan (İngiliz, Amerikan, Japon, İspanyol vs.) dil sistemine bağlıdır. Ancak her ne kadar sorulduğu zaman bir çok insanın bunu yapamadığı gerçeğiyle karşılaşıyor olsak da, göstergenin yalnızca *kafamızın* içinde yer alan bir "psikolojik görüntü" olmasının, gördüğümüz şeye karşılık gelen mevcut kelimeleri kullanmamızı gerektirmediğini belirtmeliyiz. En basit düzeyde herhangi bir köpeğe ait bir resim, İngilizce konuşan kişinin zihninde "*dog*" kelimesini gösterirken, bir Fransız için "*chien*", Yunan için (eğer erkekse) "*skilos*" kelimelerine işaret edecektir.

Bu noktada doğrudan karşımıza çıkan şey, herhangi bir fotoğrafın (ya da başka bir işaretin) gösterilen en temel *anlamı,* ödünç aldığı çok çeşitli kodun ve kültürel birikimin yanı sıra kısmen de olsa gözlemcinin diline bağlıdır. Bir başka deyişle, bize tanıdık gelen kodlar (İngiliz dili, dört ayaklı hayvanlar, fotoğraflar vb.) seyircinin anlamı genelleştirmek için "okuduğu" mesajın aktartılmasını mümkün kılar. Dolayısıyla dilbilimsel kuramın, fotoğraf kuramının geçerliliği açısında sunacağı katkıyı küçümsememeliyiz.

FOTOĞRAFİK KODLAR

Bir dilin kullanabilmesi için, göndericinin de alıcının da aynı "kod"un nasıl kullanılacağını ve anlaşılacağını bilmesi gerekir. Fotoğrafçılıkta pek çok kod materyallerinin içine, üzerine düşünmemizi gerektirmeyecek biçimde yerleştirilmiştir. Örneğin perspektif geometrisi fotoğraf makinesi ve lenslerin içinde yer almaktadır. Lensler, perspektifin içinde görüntüyü ortaya çıkarabilmek için ışı-

ğın yüzey alanına düşüşünü düzenlemektedir. Dolayısıyla fotoğraf makinesi edinmek, önceden tanımlanmış kodları kullanmak anlamına gelmektedir. Perspektife bağlı kodları *bakış açısına* (makineyi hareket ettirerek) bağlı olarak çeşitlendirebileceğimiz gibi, *farklı lensler* (geniş, normal ya da telefoto) kullanarak sahnenin görünüşünü değiştirebiliriz. Bu kodları "okuyabilmek" için İtalyan göstergebilimci (ve yazar) Umberto Eco'nun *perspektif kodları* dediği şeye aşina olmamız gerekiyor.[13] Çocukların perspektifsel görüntüleri okumayı öğrenebiliyor olması bunun hepimizin yapabileceği doğal bir şey olarak görünmesine sebep olur; ancak bundan o kadar da emin olmamalıyız. Çünkü, fotoğraflara özgü görselliği okumayı öğrenmek ile bir dili öğrenmek arasında ciddi bir farktan söz edilemez.

Odak, fotoğrafta ve filmde bir şeyin doğruluğuna ve önemine vurgu yapmak için kullanılır. Odak dışı bir nesne arka plan ögesi olarak değerlendirilirken, odaktaki nesne fotoğraf için önemli bir konuma sahiptir. Bir şeye odaklanılmış olması, "şundan" ziyade "buna bak" demenin bir yoludur. Ya da şöyle söylemek gerekirse, göz fotoğrafla birlikte şekillendirilmiştir. Odak kullanımı, fotoğraftaki etkisi bağlamında düz anlamda kullanılabileceği gibi "Konsantre ol" demek isteyen birisinin "Odaklan!" derkenki kullanımıyla mecazi (retorik) olarak da kullanılabilir. Herhangi bir filmi sesini kısarak izlemek, odağın konuşmadaki farklı karakterlere ya da bir sahnedeki, eylemdeki ya da olaydaki vurguya dikkat "çekmek" için kullanılma biçimlerini göstermesi açısından öğretici olabilir. Sinemada "odak dışına" doğru hareket, bir karakterin "uyuşturucu almışken" ya da "rüyadayken" "bilincini kaybetme" durumuna işaret etmek için de kullanılır. Benzer şekilde bulanıklık da "hareketi" işaret etmek için kullanılır.[14]

Farklı fotoğraf türleri, farklı kod birleşimlerini vurgulama eğilimindedir. Portre örneğinde *tanıma kodları* çok önemlidir; çünkü yüz, fotoğrafı çekilen kişinin karakterini anlamak için kilit

[13] Bakınız, Umberto Eco, "Critique of the Image" içinde *Thinking Photography,* ed. Victor Burgin (Basingstoke: Macmillan, 1982), s. 35.

[14] Bakınız, Jean Louis Schefer, "Split Colour/Blur" içinde *The Enigmatic Body: Essays on the Arts,* Ed.&Çev., Paul Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

pozisyonda durmaktadır. Yüz, "beden dilinin" ya da vücut dilinin en karmaşık gösterge bileşenlerinden birisi olup bu durum yalnızca fotoğrafa özgü değildir. Portrenin kullanımı, yüz ifadesi uylaşımlarının her birinin anlamını bir diğerine borçlu olduğu kullanımlarına da bağlıdır. "Gülümseme", "keder"i çağrıştırmadığı gibi, "çatık kaşlar" da "öfke" ya da "mutluluk", "acı" ya da "vecd" anlamına gelmez (Bkz. Bölüm 4: *Portrelere Bakmak*). Bu ruh hallerinin genel gösterenleri, gündelik hayatta elektronik postalarımızda ya da mesajlarımızda yerleşik bir hal almış grafik işaretlerinin düzenlenişinde karşımıza şu şekillerde çıkar:

:)

:(

Kelimenin tam anlamıyla soyut olan bu kodları, "mutlu" ve "üzgün" "yüz ifadelerinin" temel göstergeleri olarak tanırız. Bunlar, "yüz"ün ne kadar basit *ve* karmaşık olduğunu, göz ve ağzın birlikteliğinin bir ruh halini çağrıştıran "dışavurumlar" olabileceğini gösterir. Daha açık biçimde söyleyecek olursak, yüzsel kodların tamamı portreleri büyüleyici yapabilecek okunaklılıkta değildir.

Işıklandırma da kültürel olarak kodlanmıştır; tiyatroda, sinemada, resimde ve gündelik hayatta. Işığın yönünün bir anlamı vardır. Örneğin "üst ışık" başka bir dünyaya ait bir varlığı ya da "meleklere özgü" masumiyeti (Hıristiyan sanatında tanrısallık mirası) işaret edebilir. Işığı başın arkasına aldığınızda "büyülü" bir fotoğraf ışığı elde ederken, "alt ışık" kullandığınızda ya da çenenin altına bir el feneri koyduğunuzda "şeytansı" gölgeli bir yüz elde ederiz. Bu aşamada ışıklandırma koduna içkin verili bir durumdan söz edilebilir. Örneğin sokak lambaları gece saatlerinde, (bir suç filminde) karanlık, karamsar bir duyguyu çağırabilir. Sokak lambası ışığının bir düğün sahnesini aydınlatması uygunsuz olabileceği gibi fotoğrafçının kodu anlamadığı durumlarda sorun da yaratabilir. Umberto Eco, fotoğrafta merkezi öneme sahip bir kod olarak ışıklandırmaya özel bir göndermede bulunmaz. Belki de ışıklandırma, diğer pek çok koda içkin olduğu için buna gerek duymamıştır. Bu anlamda ışıklandırmanın en az üç bileşeninden söz edebiliriz: *Tonsal* kodlar (*tonal*), *ikonik* kodlar (*iconic*), *beğeni* (*taste*) ve *retoriksel* (*rhetorical*) kodlar.

Eco, basitleştirilmesi cazip on fotoğrafik kodun geçici bir listesini sunmaktadır. Fakat bu listede ve fotoğraf semiyotiği içinde en çok gelişen kod retorik olmuştur, çünkü hepimizin bildiği üzere fotoğrafların kendilerini ortaya koyma biçimlerine dair bir çerçeve sunacak olan disiplin retoriktir.

RETORİK

Fotoğraf dilinde, kodların bir *argüman* oluşturacak biçimde düzenlenmesine retorik denir. Retorik, harekete geçirmeyi, mutlu etmeyi ve talimat vermeyi amaçlayan ikna sanatıdır. Retoriğin tarihi, milattan önce 350 yılı civarında Aristo tarafından kaleme alınan, Antik Yunan'da sınıfların eğitiminde kullanılan temel ders kitabı olan meşhur *Retorik*'ten de öncesine dayanmaktadır.[15] Bilhassa kamusal hayatlarında etkileyici olmak isteyen insanlar için ikna edici konuşmayı öğrenmek zorunluk olagelmiştir. 1960'larda semiyotik aracılığıyla retorik çalışmalarına dönüşü mümkün kılan şey ise kitle iletişim teknolojilerinin yükselişe geçişi ve bu teknolojileri analiz etme motivasyonudur. Barthes'ın bir reklam fotoğrafının ürettiği ideolojik anlamları retorik analizi aracılığıyla yapı-sökümüne uğrattığı makalesi "*Rhetoric of the Image*" (Görüntünün Retoriği) bu tarz bir analizin bütün fotoğraflar için geçerli olduğunu söylemeyi mümkün kılmıştır; çünkü retorik, *bütün* görüntülerin anlamının inşasında etkiliydi. Victor Burgin'in 1975 yılında tartıştığı üzere anlam, "dehayla ilgili", "şans işi" ya da en basitinden tamamen bireysel bir mesele olmayıp, "egemen sosyal gerçeklerin ve değerlerin tipik temsiline dair ortak bilgimiz"le ilgilidir.[16] Bu anlamda belli fotoğrafların "özgün" olmasını, "yaratıcı" görünmesini sağlayan şey, retoriksel biçimler deposundaki çizimlerden alınmış olmasıdır.[17]

Fotoğrafçılıkta kodlar, retorik bir argüman üretmek için bir araya gelmektedir. Bu anlamda dildeki sesler (harfler) gibi, çalışan kod-

[15] Aristotle, *The Art of Rhetoric* (London: Penguin Classics, 1991). [*Retorik*, Çev., Mehmet H. Doğan, 11. Baskı, (İstanbul: YKY, 2013)].

[16] Victor Burgin, *Thinking Photography,* s. 41.

[17] Retorik, "henüz dile dökülmemiş ikonik çözümün uylaşımsal hale gelmesi aracılığıyla ortaya çıkmış ve ardından iletişim normları ya da modelleri sunması amacıyla toplum tarafından dönüştürülmüştür" Umberto Eco, "Critique of the Image", *Thinking Photography,* s. 37.

lar, kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ancak ve ancak belli bileşimlerle bir araya getirilen kodlar, "iyi fotoğraf"ı ortaya çıkarır. Fotoğraftan çıkarılabilecek anlamlar yelpazesini görüntünün retoriğinin belirliyor oluşu bu kodların bileşimlerinin neleri içerdiğiyle ilişkilidir.

FOTOĞRAFIN "DİLİ"

Semiyotiğin bir nevi itiraz olarak içinden çıktığı ve buna bağlı olarak karşısında durduğu 1960'lı ve 70'li yıllarda hakim Ortodoks fotoğraf kuramı *gerçekçilikti*. Gerçekçilik, fotoğrafın kendisi ve resmettiği gerçeklik arasındaki özdeşlik ya da "benzerlik" temelinde şekillenen estetik kuram olarak izah edilebilir. Fotoğrafın izleyiciye sunduğu nesnelere ait referansları içerme özelliği açıkça fotoğrafa özgü belli bir karakteristik yön taşımakla birlikte, fotoğraf kuramı içinde önemli bir ideolojik mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema örneğinden yardım alacak olursak, gerçekçi akımın temsilcilerinden eleştirmen André Bazin, fotoğrafik görüntü ile "mumyalama" işlemini karşılaştırmakta bir sakınca görmemiştir.[18] Bazin, bedeni mevcut haliyle koruyarak, ölümün ve geçen zamanın tesirini soğuran "mumya kompleksi"nin fotoğrafla elde edilmekte olduğunu yazar. Bazin'e göre fotoğraf ve sinema özelinde "mesele ölümden sonraki hayat olmaktan çıkarak daha geniş bir bağlamda, gerçeğe benzerliği içinde, kendi geçici yazgısıyla ideal bir dünyanın yaratılması" sorununa dönüşür. Bu, "esasında benzerliğin ya da dilerseniz gerçekçiliğin hikâyesidir."[19] Dolayısıyla, fotoğrafın *dizinsel* (*indexical*) olduğunu yani göndergelerinden beslendiğini savunmaktayız. Tipik bir örnek olarak başvurabileceğimiz belgesel fotoğrafçıları, fotoğrafın *kendisi* her şeyi sunamazmış gibi sıklıkla göndergeden bahsedişleriyle bu pozisyona yaklaşırlar (Bkz. Bölüm 3: *Belgesel ve Hikâye Anlatıcılığı*). Son olarak nihayetinde söz konusu estetik kuram, özgün nesnenin kendi görüntüsü karşısında ayrıcalıklı bir konumu olduğunu olumlamaktadır.

[18] André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image" içinde *Classic Essays on Photography,* ed. A. Trachtenberg (New Haven: Leete's Island, 1980), s. 237. ["Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", içinde *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev., Nijat Özön, (Ankara: Bilgi, 1995), s. 31-41]

[19] Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", s. 238.

Söz konusu semiyotik olduğundaysa, farklılığın fotoğrafik göstergelere dâhil edilme biçimi önem kazanmaktadır. Umberto Eco ve Victor Burgin'in yazılarında gördüğümüz gibi, fotoğraf ve sunduğu gerçek nesne arasındaki benzerlikten ziyade *farka* odaklanmak, fotoğrafın seyirciye sunduğu şeyi hangi maske altında olursa olsun görmemizi sağlayabilir.[20] Bir başka deyişle, gerçekçilik göstergenin (mevcut fotoğraf) gösterilen ("gerçeklik") ile aynı şey olduğu fikrine odaklanırken, semiyotik bu ikisi arasındaki fark temelinde ilerlemektedir. Gerçekçilik tartışmaları gösterenin (fotoğraf) gösterilen (gönderge) içinde kaybolduğunu iddia ederek, tam da bu sebeple ana fikirle kısıtlandığımızı söyleyebilir. Bu düşünme biçimi, gerçekçilerin semiyotiğin fotoğrafa bunaltıcı bir etkileşim ve gereksiz karmaşa kattığı yönündeki savlarını desteklemektedir. Resmin gerçekliği taklit ettiği savının kökleri *mimesis* kavramının tarihinde yatmaktadır. Göndergenin hali hazırda aynı gerçekçilik sorunuyla muhatap olduğu "dijital" fotoğrafçılığın da dâhil olduğu tüm fotoğraf kuramları açısında merkezi öneme sahip tarihsel bir düşünceden söz etmekteyiz.

Peki, iki kuram arasında bir seçim yapmak zorunda mıyız ya da birinin diğerinden daha iyi olduğunu iddia edebilir miyiz? Gerçekçilik mi semiyotik mi? İşin aslı, fotoğrafçılığın farklı yönlerine dikkat çeken her iki kuram da faydalıdır. Gerçekçilik, insanların fotoğraf hakkında ve fotoğrafın gerçekle benzerliği hakkında nasıl düşündüklerini ifşa eder.[21] Semiyotik ise aksine, fotoğrafta gördüğümüz şey ve "özdeş olmayacak biçimde" resmettiği mevcut gerçeklik arasındaki farka işaret eder. Gerçekçilik algı kodları ve insan görüşü arasındaki analojide *benzeşime* (*similitude*) öncelik verirken, semiyotik *farkın tüm* kodlarda işlediğini gösterir.

[20] Bakınız, Victor Burgin, "Art, Commonsense&Photography" yeniden basım içinde *The Camerawork Essays,* ed. J. Evans; ve Umberto Eco, "Critique of the Image" içinde *Thinking Photography,* ed. Victor Burgin.

[21] André Bazin, en sofistike gerçekçi eleştirmenlerden birisidir. "Yanılsama görünümleri"nin kendi başlarına ancak "psüdogerçekçilik" olabileceğini ve bu sebeple "dünyaya anlamlı bir ifade" (Bkz. Bölüm 3: *Belgesel ve Hikâye Anlatıcılığı*) sunmakla ilgili olan hakiki gerçekçilikle karıştırılmamasını gerektiğini iddia ettiği bir gerçekçilik kuramı geliştirmiştir.

Bir örnekle devam edelim. Bu bölümün başındaki Count de Montizon fotoğrafına bakalım (Resim 2.1). Ne görüyorsunuz?

BAKIŞ AÇILARI

Oldukça espirili, basit görsel bir "anektod" var karşımızda. Karenin ortasında insanların seyrettiği bir hipopotam yer alıyor. Peşi sıra başka ayrıntılar göze çarpıyor: Parmaklıkların arkasında duran insanlar, havuzun berisinde uzanan hipo ve diğer şeyler...

Gerçekçi bakış açısından, *oradaymışım gibi* hissettiren bir dolaysızlık duygusundan söz edilebilir. Tam anlamıyla gördüğüm şeyi görmekteyim. Ancak semiyotik açısından ele alındığında, mevcut "dolaysızlık", görüş açıma paralel algı kodları aracılığıyla ve belli kültürel bilgilerden (zoolojik numuneler) beslenen tanımlayıcı kodlar yardımıyla elde edilmiştir. Gerçekçilik fotoğrafa baktığında gerçekte var olan bir sahneyle *benzerlik* görürken, semiyotik algısal bir *farka* odaklanır. Çünkü Eco'nun da belirttiği gibi, insan görüşü en başından beri algı edimi tarafından kodlanmaktadır. Dolayısıyla, bir fotoğrafa mı yoksa gerçek bir olaya mı baktığımı anlayabilir, ikisi arasındaki *farkı* bilebilirim. Hepimizin bildiği gibi fotoğraf makinesinin tek mercekli algı kodları, görmek için iki gözünü de kullanan insan görüşünden farklıdır. Fotoğrafa bakmak görüş alanımı tek gözlü bakış açısına indirgememi gerektirir. Fotoğraf çekilirken orada olabilseydim hareketi izleyebilir ya da fotoğraf karesi uzamının sınırlarının ötesine bakabilir ve odağımı bir düzlemden diğerine kaydırabilirdim. Söylemek istediğim, "kod *içermeyen* bir mesaj"dan söz edemeyeceğimizdir.

Elbette gerçekçi, bir fotoğrafa *oradaymışım gibi* bakıyor oluşumunun üzerine gitmekte haklıdır. Beri yandan semiyotik, bu yaygın gerçeklik etkisinin kamerayla (fotoğraf makinesiyle) *imgesel* özdeşlemenin örttüğü geometri ve perspektif kodlarının ürünü olduğunu söyler. "Ben"in olmadığı ama kameranın olduğu yerde "Oradayım" hissi, kameranın konumuyla özdeşleşmemin ürünüdür. Yani fotoğrafçının yaptığı gerçekliği göstermek değil fotoğraf makinesi aracılığıyla belli ögeleri —dünya üzerindeki şeyler— ve hatta *orada olma* hissimizi retorik bir argüman içinde düzenlemektir.

Örneğin, bakış açımız bizi "doğrudan" hipopotama bakıyormuşuz gibi konumlandırır. Fotoğrafın kendisi doğal, "doğrudan" ve hatta masum görünen görünmez konumumuz ile fotoğrafta yer alıp "dışarıdan" bakıyormuş gibi görünen insanlar arasında bir karşıtlık yaratır. Dışarıda kalan diğer insanların aksine hipopotamla birlikte kafesin içindeymişiz gibi görünürüz. (Belki de fotoğrafçı aslında kafesin dışındaydı ve fotoğrafı parmaklıkların arkasından çekiyordu. Bu doğru olabilir ancak bizim tartışmamız açısından önemli olan "bizim" seyirci konumumuzun kafesin içinde *oluşudur*). Hipopotama fiziksel yakınlığımız, kafesin dışında olanların tam da bu sebeple kat edemedikleri mesafe ile zıtlık oluşturmaktadır. Bizim konumumuzu doğallaştıran bu durumun kendisi başlı başına retorik bir argüman sunmaktadır; Fotoğraftaki diğer insanlarla kıyaslandığında kelimenin tam anlamıyla ayrıcalıklı bir manzaraya sahibizdir.

Bu fotoğrafa baktığımızda bilinçli olarak düşündüğümüz ilk şeyin bu seyirci konumu olduğunu hayal bile edemiyorum. Ama bu durum, elimizdeki örneğin ya da herhangi başka bir fotoğrafın nasıl işlerlik kazandığını göstermesi açısından çok önemlidir. Bu anlamda, resmedilen sahneyi kendi bakış açımızdan gördüğümüz *yer* bilinçdışıdır. Tıpkı dilin "sentaks"ında olduğu gibi, günlük hayat içinde nadiren düşündüğümüz şey aslında hep olduğu yerdedir. Anlamın, belli söyleyişlerle düzenlenme biçimi tam da budur. Aynı şeyin fotoğraf için de geçerli olduğunu düşündüğümüzde, tıpkı konuşma ve yazı dilinde olduğu gibi görsel imge kodlarını "okumanın" da belli bir sırası olmadığını belirtmemiz anlamlıdır. Temel fark şudur: Dilde farklı kodlar zaman içinde ortaya çıkarken, fotoğrafta bu kodlar aynı anda, *eş zamanlı olarak* algılanmak durumundadır.

DÜZANLAM — GÖRSEL GÖSTERENLER

Biraz daha ileri gidebiliriz. Fotoğrafın kilit gösterge bileşenlerini ve "sentaksına" özgü gösterenleri ele alalım. İlk notum hipopotamın herhangi bir insan bedeninden daha büyük bir cüsseye sahip olmasıyla, yani *boyut*uyla ilgili bir karşıtlığa gönderme yapacak. Hemen ardından ayakta dikilen insanların aksine hipopotamın yere serildiğini görürüz, yani resmin iki yarısını düzenleyen dikey ve yatay düzlemler arasında da bir karşıtlık kurulmuştur. Üst yarı

dikey düzlemi vurgularken, alt kısım yatay düzleme göre yönlendirilmiştir. Dahası, insanlar ayakta "uyanık" ve "seyir" halindeyken hipopotam "uyku" ya da "kestirme" halinde. Tüm bu karşıtlıkları bir arada düşündüğümüzde, *hayvan* ve *insan* arasında bir dizi karşıtlığa ve çelişkiye ulaşıyoruz:

- ☐ *İri / ufak*
- ☐ *Yere uzanmış / ayakta duran*
- ☐ *Uykulu / uyanık*
- ☐ *İçeride / dışarıda*

Elimizdeki fotoğraf, insan ile bir hayvan türü olan hipopotam arasında bir dizi karşıtlık yaratıyor. Dahası, fotoğrafın retoriği, üst üste binen bir dizi karşıtlık ya da *aykırılık* aracılığıyla kuruluyor. Karşıtlığın teknik karşılığı *olan antitez,* bu fotoğrafta da iş başındadır.

Antitez, retorik çalışmalarında yaygın biçimde karşımıza çıkan iddia kurma biçimlerinden birisidir. Gündelik konuşmalarımızda bu yaygınlığın karşılığını rahatlıkla görebilirsiniz. İnsan, bir şeyi anlamak adına o şeyi bir diğeriyle karşıtlık içinde konumlandırmaya eğilimlidir. İki şeyin birbirinden olabildiğince farklı olduğunu söylemek için kullanılan "*chalk and cheese*" (tebeşir ve peynir) deyişinde olduğu gibi. "Başka insanlar ne derse desin, iyi bir insan olduğunu düşünüyorum" diyen birisi, aslında bir *kanının* antitezinden faydalanmaktadır. Reklam piyasasında, reklamı yapılan ürüne bağlı olarak olumlu ya da olumsuz değer atfedilebilecek "yeni" ve eski arasında kurulacak olası karşıtlıklar, imge üreticileri açısından oldukça bereketlidir. *Yaş* hakkındaki antitezleri düşünmek bile bu konuda hayli fikir verecektir. Zengin ve fakir arasındaki karşıtlık ise *malvarlığının* antitezi olarak kullanılır. Retoriğin kendi başına herhangi bir politik tabiiyeti olamaz ancak bununla beraber "tarafsızlığın" kendisinin retoriğin belirli bir biçimi olduğunu iddia edebiliriz.[22] Antitez örneğinde olduğu gibi, retorik bir aracın fotoğrafik kodlara özgü imgelerde nasıl çalıştığını anlamak, anlamın nasıl

[22] Roland Barthes'ın ölümü ardından basılan bir kitap, detaylı incelemenin *tarafsızlığı* fikrinin öznesi kılındığını göstermektedir. Bakınız, Roland Barthes, *The Neutral,* Çev., R. E. Krauss & Denis Hollier (New York: Columbia University Press, 2005).

türetildiğini anlamamıza yardımcı olabilir. Tam olarak bu sebeple, fotoğrafın temel retorik bileşenlerinin bilgisine sahip olduğumuzu varsayarak, bu bileşenlerin kültürel yananlamlarının ne olduğu sorusuna yönelmemiz gerekir.

YANANLAM — KÜLTÜREL GÖSTERİLENLER

Örnek fotoğrafımızın şimdiye kadar başvurulan gösterenleri, insan ve hayvan arasındaki karşıtlıklar temelinde düzenlenmişti: Dikey / yatay, içerisi / dışarısı ve benzeri. İnsan ve hayvana dair bu gösterenlerin, kültürün ve doğanın değeri odağında şekillenen kültürel göstergeler zincirini oluşturduğunu iddia edebiliriz. Fotoğraftaki her retorik öge, gösterilen anlama kendince katkı sunmaktadır.

Örneğin, hapiste olmak anlamında kullanılan deyimi anımsatırcasına "parmaklıklar arkasında" duran insanların imgesi, "hapiste" olma fikrine dair bir metafor olarak ele alınabilir. Açıkçası, fotoğrafçının bunu gördüğünü ve "iyi bir kare" yaratacağını fark ettiğini düşünüyorum. Hayvan "tembelce" *yatay düzlemde* uzanırken, insanlar dikey düzlemde ayaktadır. Burada açıkça bir yorumdan, hatta bu fotoğrafta gördüğümüz insan tipine dair ahlaki bir yargıdan söz edebiliriz. Kendilerini "medenileşmiş" kültüre hapseden insanların imgesini görmemiz beklenmektedir ve dahası bu okuma, hipopotamın suya yansıyan görüntüsüyle pekiştirilmiştir. Kendi yansımasında yıkanan canlı, Narkissos benzeri bir varlık durumunda, kendisine bakan insanların imrendiği bir konumdadır. Bu savı biraz daha ileri götürecek olursak, hipopotamın yüzünde insana özgü alaycı bir gülümseme olduğunu görürüz. Bu çarpık gülüş, doğadaki Rousseauvari neşeli (cahil) varlık durumuna özgü mutluluğu olumlarcasına hipopotamın "kendini beğenmiş" görünmesine sebep olur. Aslında, hayvanat bahçesine giden herhangi birisinin hayvanlara bakarken kendisini bu düşünceden alıkoyamadığını düşünüyorum.[23] Bu durum, garip bir biçimde kişiyi neden kendimizi doğadan koparılmış yaşam koşullarına taşıdığımız ve kültür "hapishanesi"ne mahkûm ettiğimiz soruları üzerine düşünmeye sevk eder. Tüm bun-

[23] Filozof ve eğitimci yazar Jean-Jacques Rousseau (1712–78), insanların birbirleriyle, doğa durumunda toplumsal bir uyum içinde yaşaması gerektiğini savunmuştur.

ların hayvanat bahçesinde çekilen bir fotoğraf aracılığıyla ve dahası hayvanın tutuklu olduğu bir düzeneğin eseri olduğu düşünüldüğünde durum hayli ironik bir hal alır. Fakat söz konusu fotoğrafa dair üzerinde durulması gereken esas şey tam da budur: Hayvanlar değil insanlardır hapiste olan. Böylelikle, hayvanat bahçesindeki hayvanlara dair genel bakış açısı tersine çevrilmiştir.

Keyfi oldukça yerinde görünen memeliyi görmek için parmaklıkların arkasında duran, insandır. Bu antitez aracılığıyla, fotoğrafa özgü retorik gösterim farklı bir söylem içinden okunabilir. Darwinci mizah anlayışı bu fotoğraftaki "zavallı insanları" çamurlu bataklıktan henüz çıkmış geçmişin efendi canavarı karşısında aşağı bir konumda tutar. Dahası, insanların *bipedipal* (dört değil iki ayakları üzerinde yürümeleri) oluşu bağlamında "dikey düzlemde" ilerleyen bu süreç, bir anda insanların doğa karşısındaki mahkûmiyetiyle sonuçlanmıştır. Herhangi bir antropolojik söylem nazarında insanların davranışları hayvanlarınkinden çok daha ilgi çekici olacaktır.

Bu tarz söylemler, hayvanlara dair belli kültürel birikimi, vahşi hayvanlar ile insanlar arasında yerleşik bir ayrımı ve hayvanları seyretmeye dair belli fikirleri temel almaktadır. Sahneyle *özdeşleşmem,* baktığım şeyin bir *fotoğraf* olduğunu unutmama neden olabilir. Bu şey zihnimde gerçek olduğuna göre mutlaka olmuş olmalıdır, gerçekten vardır diye düşünürüm. Peki, buna dair kanıtım nedir? Bu konu üzerine düşünmek, fotoğraf ile gösterdiği şey arasındaki ortaklıkların düşündüğümüzden çok daha az olduğu sonucunu beraberinde getirir. Aslında, fotoğrafın gerçeklikle benzerliğinden söz etmek çok da mümkün değildir zira en temelde fotoğrafın yassı nesneleri bizim varlığımıza oranla çok daha küçüktür. Dahası hayvanın kokusunu duyumsamamız mümkün değildir. Hâlbuki gerçekten orada olsaydık herhangi bir hareketini takip etmek için ya da herhangi bir "aldatmaca" var mı görmek için basitçe başımızı çevirebilirdik. Söylemek istediğim şey temelde gördüğümüz şeyin gerçeklik hakkında çok az şey söylemediği. Ya fotoğraf montaj ürünüyse ve hipopotam başka bir fotoğraftan alınmışsa? Hatta kalabalık ve parmaklıklar da başka bir fotoğraftan alınıp yapıştırılmış olabilir. Pekâlâ, gördüğümüz insanlar fotoğrafçı tarafından fotoğraflarının çekilmesi amacıyla tutulan oyuncular olabilir. Ve hatta hipopotamın

gerçekten var olduğunu iddia edebilir miyiz? (Bu fotoğrafın çekildiği Viktoryen dönem İngiltere'sinde, Londra'nın popüler parklarında bu gibi canlıların —ve hatta dinozorların— birebir taklitleri yer almaktaydı). Nereden bilebilirim? Fotoğrafta bu olasılıklardan herhangi birisini ispatlayacak bir şey var mı? Herhangi bir şekilde "hakikati" bilebilmem mümkün mü?

Tarihi arşivlerden bildiğim kadarıyla, Londra Hayvanat Bahçesi'nde kestiren hipopotamın fotoğrafı Ağustos 1849'da, Beyaz Nil'in kıyısında çekildi ve Mısırlı Paşa tarafından Kraliçe Viktorya'ya gönderildi. Ama fotoğrafın bu "gerçeğe" dair bir kanıt içerdiğini söylemek de mümkün değil. Bu durumda, başka belgeler aracılığıyla bir kanıt üretmem gerekiyor.

Gerçekçi düşünüşün sınırlarında geçerliliği "unuturuz" ve kanıt aslında hep bir şekilde başka metinlerle, dil ile ya da belgelerle dolayımlanan bakıştan gelir. Fotoğraf, gerçekçiliğin *gerçeklikten* farklı olduğu yerde anlama *aracı olarak* karşımıza çıkmaktadır.

GERÇEKÇİLİK ve GERÇEK

Gerçeklik var olduğuna inandığımız şeyler bütünü olup, "gerçekçilik" bu gerçekliği desteklemesi beklenen temsil biçimleridir. Örneğin süregiden bir savaş sırasında ölen askerleri savaşa bizzat dâhil olmadıkça birebir görmeyiz, fakat buna rağmen savaşa ait bir fotoğrafta savaşın olağan sonuçlarından birisi olarak gösterildiğinde pek de garipsemeyiz. Oysa hükümetler "ölü sayılarının" savaş karşıtlığı yarattığı düşüncesindedirler. İmgenin gerçekliği, gerçekliğe dair bir ön yargıya karşılık gelmektedir. "Askerleri alıkoyan uzaylıları" gösteren bir fotoğraf, ne kadar gerçekçi ya da inanılır olduğu fark etmeksizin fotoğraf olarak inanılmazdır; çünkü UFO "uzmanları" ve uzaylılara inanan istisnai örnekler dışında uzaylıların varlığına inanan bir kamudan bahsedemeyiz. Dolayısıyla, vardığımız noktada temel mesele fotoğrafların dünyaya dair mevcut varsayımlar ve bilgiler ışığında sınandığı gerçeğidir. Bu durumda, herhangi bir fotoğrafı okumak bu fotoğrafın ne ölçüde geçerli ya da akla yatkın olduğuna biçilen değeri de gösterir. Kısmen böyle bir şeyin "inanılmaz" olması sebebiyle, 11 Eylül saldırısından sonra rastladığımız "tekrar etme dürtüsü" üzerine düşünelim. Başvurulacak kaynağın

belirsizliği insanların ortaya çıkan "gerçekliği" kavramasını zorlaştırıyordu. Benzer şeyler o güne kadar yalnızca *kurmaca* Hollywood filmlerinde izleyici karşısına çıkıyordu, *gerçekte* değil.

Reklamlar özelinde bir fotoğraftan inanılması güç şeyleri göstermesi beklenebilir (mesela başlarını 180 derece döndürebilen genç insanlar), fakat insanların bunu yapamayacağına inandığımız sürece gerçekliği kavrama biçimimiz değişmez. Bir başka deyişle, fotoğrafın mevcut gerçeklik kavrayışına karşılık gelebilmesi kısmen de olsa hâlihazırda "gerçekliğe" dair var olan inançlarla arasındaki paralelliğe bağlıdır. Fotoğraflar, bizzat algı ediminin kendisi aracılığıyla dünyayı nasıl *gördüğümle* ilişkili olacak biçimde bu gibi inanışlara karşı sınanır ve buna göre değer kazanırlar. Totolojik görülebilecek bu sav, fotoğrafın gerçekçiliği tarafından öne sürülen bir sav*dır*. Dünyanın böyle olmasının sebebi, böyle görünmesidir. Fakat *nasıl* fotoğraflandığına bağlı olarak farklı da görünebileceğini biliyoruz.

Kesin olan şey şudur ki, hayvanat bahçesi fotoğrafının ortaya çıktığı 1852 yılında, İngiltere'deki pek çok insan, daha önce ne bir hipopotam, ne de bir hipopotam fotoğrafı görmüştü. Bu devasa ve "egzotik" memelinin fotoğrafının kendisine o tarihlerde kuşkuyla yaklaşıldığı yönünde bir spekülasyon yapabiliriz. Parmaklıkların ardında yaratığa bakmak için dizilmiş "sıradan" insanların, aristokrat fotoğrafçı Count de Montizon'u etkilemesi gibi "başka bir dünya"ya ya da zamana ait bir şeydir. Tartışmalı bir biçimde bu fotoğraf, fotoğrafçısını sıradan insanlara değil de doğaya (hipopotama) yakınlaştırmıştır. Bu kameranın bakış açısı aracılığıyla fotoğrafın izleyicisine sunulan konumdur aynı zamanda. Bir anlamda, fotoğrafın tasarlanmamış (bilinçdışı) fikirlerinden birisi, fotoğrafçının aynı zamanda "ayrıcalıklı" bir bakış açısı (dolayımsız gerçeklik) sunması olabilir. Bizim örneğimizde bu bir aristokratın, bir kontun bakışı aracılığıyla sağlanmıştır. Bu düşünce içinde kendimizi yalnızca retorik bir konumlandırmada değil aynı zamanda ideolojik ve *kültürel* bir konumda buluruz. Doğaya yaklaşmakla kalmaz, bir şekilde "parmaklıkların arkasında" duran sıradan insanlardan daha soylu ve yüceltilmiş oluruz.

Fotoğrafçıların kendilerini ayrıcalıklı bir konuma, özgün bakış açılarına sahip görmelerine hiçbirimiz şaşırmayız. Seyircilerin bu ayrıcalık hissini ve de görülen şeye dair bakış açısını paylaşmaları, fotoğrafın büyülü özelliklerinden birisidir. Fotoğrafın iddiasında olduğu ve düzenlediği gerçeklik hissi, aygıta has ideolojik değerlerden birisi olarak kalır. Ancak bu bağlamda fotoğrafların hepsinde kendine has biçimlerde yer alan bir *farklılık* olduğunu da akılda tutmak gerekir. Gerçekçinin "gerçeklik" olarak güvence altına aldığı şey, gösterge bilimci nazarında fotoğrafik söylem ve kodlar aracılığıyla inşa edilmiş kabul edilir. Kimi şüphelerin aksine, görsel semiyotik "gerçekliğin" var olduğunu reddetmez. Aksine, yassı bir kâğıt parçası üzerindeki çizgisel işaretlerin "gerçekliği" göstermeyi nasıl başardığı üzerine konuşmanın yollarını arar. Bunun hiçbir şekilde sabit bir izlek sunmadığını belirtelim. Çünkü anlamlar "hareketsiz kalmaz". Bir fotoğrafı burada yapmaya çalıştığım şekilde açmak, geçici bir süre için de olsa insanlar arasında ve toplum içinde sürekli dolaşımda olan anlamların akışını durdurmaktır.

POSTYAPISALCILIK

Bu bölümde tartıştığım fotoğrafa ait gösterilen anlamlar da geçicidir. Temel gösterge biriminin (fotoğrafın) değişmemesine rağmen bu fotoğrafa eklenmiş kültürel yananlamlar zinciri asla sabitlenemez. Geçici olan bağlamdır ya da söylemdir. Ve söylem kendi başına bir sürece gönderme yapmaktadır. Dilbilimsel retorik çalışmalarının sahibi Fransız psikanalizci Jacques Lacan'ın belli başlı iki retorik figür olarak *metafor* ve *metonomi* kavramlarını seçmesinin sebebi, bu kavramların gündelik hayat içinde karşımıza çıkan "dil sürçmelerini", düş mekânizmasını, gündüz düşlerini ve bir sahneden diğerine sinemasal devinimleri açıklayabilecek potansiyele sahip olmalarıdır. Daha önce üzerinde durduğumuz bir noktaya dönmemizin gerektiği bir yerdeyiz: Dil, tıpkı bizim onu yönettiğimiz gibi, bizi yönetir.

Kısacası, tam anlamıyla dilin ya da dilin *tüm* göndermelerinin kontrolünde olmamız söz konusu değildir. Dolayısıyla dilin kendisinden daha az kesinlik taşıyan fotoğraf söz konusu olduğunda da amaçlanmamış anlamların ortaya çıkması olağandır. Roland Bart-

hes'ın "boğuk" (*obtuse*) anlamlar dediği şey, fotoğraf söz konusu olduğunda "açık" (*obvious*) anlamlar kadar işler olacaktır.[24] Post yapısalcılık görmenin, arzuların ve dürtülerin ardındaki anlamsızlıkla ve insan güdüsüyle ilgilenmeyi tercih etmiştir. Tıpkı gizli işaretlerin dahi takipçisi dedektif Sherlock Holmes gibi görsel semiyotikçi de bir nevi psikolog olmak zorundadır, çünkü "güdüler" ve insan psişe (*psyche*) gerçekliği, kuram heybemizin olmazsa olmazlarındandır. Güdülere ilişkin sorular, sonraki bölümlerde tekrar karşımıza çıkacak.

[24] Bakınız, Roland Barthes, "The Third Meaning", *Image-Music-Text,* s. 52–68.

Bölüm Özeti

- ☐ Kuram, her pratiğin isteyerek ya da istemeyerek bir "kuram" oluşturmasına bağlı olarak her anlamda fotoğraf pratiğinin temelinde yer alır.
- ☐ Fotoğraf kuramı, fotoğrafın daha geniş bir sosyal bağlamda kullanımının dönüşümüne (reklamcılığın ve editöryal fotoğrafçılığın yükselişi) bağlı olarak yeni düşünme biçimleri etrafında gelişmiştir.
- ☐ Semiyotik, fotoğrafik gösteren (fotoğraf) ve gösterilen (kavram) arasındaki ayrımdan beslenir. Fotoğraf, fotoğrafta gösterilen anlama ulaşacak izleyiciye muhtaçtır.
- ☐ Anlam sabit olmadığı gibi bağlama bağlı olarak çok anlamlı, değişken ve tutarlıdır.



Resim 3.1 Berenice Abbott (1898–1991), *Blossom Restoranı; 103 Bowery*, 3 Ekim 1935. Jelatin gümüş baskı. İlk olarak 1939 yılında kitap olarak basılan *Changing New York* (*Değişen New York*) kitabından alınmıştır. Works Progress Administration/ Federal Art Project. Fotoğraf Koleksiyonu, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs,The New York Public Library,Astor,Lenox and Tilden Foundations.

Berenice Abbott, en önemli eseri olan *Changing New York* çalışmasını 1935 yılında New York'ta yer alan, Federal Art Project (FAP) bölümüne borçludur. FAP, hükümetin kriz döneminde reklamcılık, grafik tasarımı, çizim, fotoğraf tabı ve yayıncılık gibi alanlarda uzmanlaşmış işsiz sanatçı ve zanaatkârlara destek olmak için kurduğu bir birimdir. 1923-6 yıllarında Paris'te Man Ray'in asistanı olarak çalışan Abbott, bu yıllarda Eugène Atget'in yapıtlarını unutulmaktan kurtarmış ve desteklemiştir. Atget'in yıkımdan önceki eski Paris'i "belgeleme" tutkusundan etkilenen Abbott *Changing New York* çalışmasında kendi belgesel yaklaşımını geliştirmiştir.

3. BELGESEL ve HİKÂYE ANLATICILIĞI

Resimlerle hikâye anlatmanın tarihi hayli gerilere uzansa da (kiliselerdeki vitraylar, kilimler, resimli yazmalar gibi), belgesel fotoğrafçılığı bu düşünceye yeni bir yaşam ve sosyal işlev kazandırmıştır. Belgesel, Birinci Dünya Savaşı sonrasında diğer medya kanallarında olduğu gibi popüler bir pratik olarak ortaya çıkmış ve yirminci yüzyıl boyunca gelişimini sürdürmüştür. Sanatsal denemelerden ya da reklamcılıktan farklılaşan belgesel, güncel olana ve hayata dair yaratıcı eğitimi mümkün kılacak bilginin üzerine gider. Belgesel, gayri resmi bir biçimde sıradan insanların hayatlarını diğer sıradan insanlara göstermeyi amaçlamaktadır. Bir grup insanın "günlük hayatını" bir diğer gruba gösterme fikri yirminci yüzyılın başlarında hızla popülerlik kazanmakla birlikte, günümüz modern kitle iletişim kültürünün başlıca bileşenlerinden birisi olmayı başarmıştır. Bu anlamda belgeselin modern işlevi, yirminci yüzyıla özgü kitle iletişim ürünlerinden birisi olmaktır.

Belgeselin popüler bir biçim olarak ortaya çıkışının yaygın kitle iletişim araçlarının yükselişe geçişiyle, özellikle 1920'ler, 1930'lar ve İkinci Dünya Savaşı süreci[1] ile tarihsel bir bağı olduğu açıktır. Amerika'da *Life,* İngiltere'de *Picture Post* ve Güney Afrika'da *Drum* gibi pek çok popüler fotoğraf dergisi, 1930'ların ortalarından itibaren ticari dergi pazarlarında boy göstermeye başlamıştır. Bunun sonucunda, gündelik hayata dair bu dergilerde yer alan yeni öyküler ve fotoğraflar, belgesel "hikâyelerin" gündelik hayat içinde kesintisiz akışını mümkün kılmıştır. Fotoğraf sanatçısının, dergilerin ve gazetelerin magazin sayfalarını dolduracak fotoğrafları tedarik edecek yeni medya işçisi olarak tarihteki yerini aldığı dönem tam olarak budur. Artan talep, üretim sürecine özgü rekabet ortamında kilit pozisyonda duran foto muhabirleri ve fotoğraf endüstrisini harekete geçirmiştir. Fotoğraf ajanslarının ortaya çıkışı, böylesi bir dönemde fotoğrafçıların çıkarlarını temsil etme gerekliliğiyle ilgilidir.

[1] Bkz. Raymond Williams, "The Growth of the Popular Press", *The Long Revolution* (London: Hogarth Press, 1992), özellikle s. 206–9.

Fotoğrafçı, "dışarıda" durup evin içine taşınacak fotoğrafları çeken kişiydi. "Muhabir" ise büyüyen pazar için günlük hayata dair fotoğrafları (bazı durumlarda hikâyeleri de) çeken kişiydi. Bu zamanlardan beri tanıdığımız ünlü belgesel fotoğrafçılarından bugün yazar olarak ünlenen büyük bir kısmının ilk işleri bu gibi çeşitli dergilerde yayınlanmıştır. Bu noktada altı çizilmesi gereken ve güncelliğini koruyan bir durum var. Özgün fotoğraf dizilerinin içindeki belli bir fotoğrafın seçilerek sanat galerilerinde sergilenmesi eğilimi, "mükemmel" belgesel fotoğrafların üretildiği tarihsel bağlamın aşınmasına yol açmıştır.[2] Oysaki yenilikçi ve yaratıcı yönleriyle karşımıza çıkan fotoğrafların ya da resimli (fotoğraflı) hikâyelerin büyük bir kısmı fotoğrafçıların "dosya" konularına katkı sunma çabaları sonucunda ortaya çıkmış ve dergilerce bu bağlamda basılmıştır.

Toplumsal belgesel yapıtlarının amacı yalnızca kaydetmek ve belgelemek değil, aynı zamanda aydınlatmak ve yaratıcı bir biçimde "eğitmekti". "Resimli hikâye" (bir hikâyeyi kendi başına, yalnızca temel, minimal bağlamsal yazı parçalarıyla anlatan görüntü dizisi) anlatan yeni gazetecilerin, "muhabirler"in ve bilgi toplayıcıları olan fotoğrafçıların katkıları, fotoğraf görselliğinden beslenen yeni dergilerin dünyanın dört bir yanında yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu hikâyeler dünyayı, "eylem içindeki" insanların görüntüleriyle belli bir edimsellik içinde ve hayat dolu bir biçimde göstermiştir. Gülümserken, kahkaha atarken, iş, oyun ya da yolculuk gibi bir şey "yaparken", sinirli biçimde bakarken...

EDİTÖR KONTROLÜ

Fotoğrafların sayfa üzerindeki düzenlenişi, belli bir hikâyenin anlatılmasını kolaylaştırabilir. Bu düzenleme söz konusu hikâyenin aktarılmasında çok önemli bir yerde durabilir de. Tek tek fotoğraflar zaman içinde aşama kat eden yaşanmış olaylara ya da toplumsal süreçlere doğrudan tanıklık etmeseler bile, söz konusu olayları ya da süreçleri göstermek için belli bir biçimde sıralanabilirler. Yani fotoğraflar taşıdıkları öneme ve anlama uygun biçimde düzenlene-

[2] *Life* dergisi üzerine bir tartışma için, bakınız Carol Squiers, "Looking at *Life", Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present,* Liz Heron&Val Williams, eds. (London: I B Tauris, 1996).

bilir. Merkeze yerleştirilmiş büyük bir portrenin etrafına döşenmiş çok sayıda küçük fotoğraf aracılığıyla bir karakterin farklı ruh halleri (mutlu, yalnız, heyecanlı vs.) ya da gündelik hayatının farklı alanları (iş, ev vs.) gösterilebilir. Yukarıda bahsettiğimiz resimli makalelerin başlangıç itibariyle romanların edebi uylaşımlarını ve de dizimsel bir mantığı "tercüme ettikleri" söylenebilir. Ancak peşi sıra, görsel bir hikâyeyi anlatan daha yenilikçi düzenlemelerin geliştirilmesi çok da zaman almamıştır. Fotoğrafların katı bir doğrusallık içinde soldan sağa ve yukarıdan aşağıya okunmasına dair bir kısıtlama olmadığından, anlatısal bir etki inşa edebilmek için *uzamsal* olarak düzenlenmiş, tanıtıcı fotoğraf altı yazıları, giriş metinleri ve başlıklar kullanılır. Şimdilerde çokça kullanılan kırpma işlemi belli anlamları vurgulamak için başvurulan vazgeçilmez yöntemlerden birisi olup, bu sürecin bir parçası olagelmiştir.[3]

Ancak yaratıcı bir sanat olan sayfa tasarımının pek de fotoğrafçının kontrolünde olduğunu söyleyemeyiz. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, fotoğraflara belli anlamların eklenmesi ve fotoğrafların anlatılan olayla ilişkili olarak yerleştirilmesi fotoğrafçının denetiminde olmayabilir. İlgili fotoğrafların seçilmesinde, kullanım düzenlerinin ve biçimlerinin (resim altı yazıları vs.) belirlenmesinde aktif rol oynayanlar genellikle fotoğraf ya da dergi editörleridir. Editörler, reklam veren firmaları, seyirciyi, toplumsal beğeniyi ve potansiyel hukuki ve politik sorunları hesaba katan kişilerdir. Altı çizilmesi gereken bir diğer konu da editör kontrolü ve sansürün birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğidir. Fotoğrafçının fotoğrafın kontrolünü editöre bırakmasının editör lehine yol açtığı bölünme, fotoğrafçının ya da gazetecinin gördüğü şey ile fotoğrafın söylemeye çalıştığı şey ve derginin istediği şey arasındaki çıkar çatışmasını işaret eder. En basit düzeyde fotoğrafların sayfa üzerindeki sıralaması anlatılan hikâyeyi radikal biçimde etkileyebilir. Bu bağlamda editör kontrolünün temel bir soruna işaret ettiğini belirtmekte fayda var. Ortaya çıkan yapıtın nerede, nasıl ve hangi koşullar altında sergileneceği soruları göz önünde bulundurulduğunda, fotoğrafın anlamına dair fotoğrafçı ve editör arasındaki çatışma, günümüz bel-

[3] Bu konuya dair klasikleşmiş çalışma Harold Evans'a aittir, *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics & Editing* (London: Pimlico Press, 1997).

gesel fotoğrafçıları için de geçerli olan temel bir sorundur. Kontrol ve anlam meselesi fotoğrafçıların tutkularıyla birleşerek, fotoğraf yapıtlarının kitaplarda basımının önünü açmıştır.

AUTEUR FOTOĞRAFÇILAR

1930'lardan bahsederken akılda tutulması gereken bir diğer mesele de, söz konusu yıllarda belgesel fotoğrafçıların "*auteur*" fotoğrafçılar oldukları, yani işlerinde söz sahibi oldukları ve yapıtlarını fotoğraf kitaplarında basabildikleri gerçeğidir.[4] Brassaï'in meşhur *Paris du nuit* (1933) kitabı bu döneme ait pek çok örnekten biridir; Bill Brandt'ın 1938 tarihli *A Night in London* kitabının yanı sıra, Weegee'nin daha sonraları yayınlanan gazetecilik yönü ağır basan *Naked City* (1945) kitabı da bu akımın ardıllarındandır. Bu belgesel türü foto-kitaplardaki fotoğraflar, kendilerine eşlik eden yazılardan daha fazla önem arz ediyordu.

Bir ara ressamlık da yapan Brassaï'nin asıl mesleği gazeteciliktir. Onu fotoğrafçılıkla ilgilenmeye iten şey ise fotoğrafın gazeteciliğe sunacağı katkılardır. Bugün Brassaï'nin yapıtları içerisinde bu tarz çalışmaların ön plana çıkması oldukça ironiktir. Fotoğrafçılık, modern kitle endüstrisinin teknolojisi olarak yirminci yüzyılın bu dönemlerinde olgunlaşmıştır.

Tüm bunların yanı sıra üzerinde durulması gereken bir diğer konu da teknolojik etmenlerdir. Doğrudanlık ve anındalık hissinin fotoğrafın ve sinemanın üretim ve tüketim aşamalarına içkin oluşu (flaş, 35mm. film, hızlı lensler, Erminox ve Leica marka fotoğraf makineleri gibi teknik gelişmeler bu süreci hızlandırmıştır), bu ortamların esasında "modern" ve "demokratik" olarak görülmelerine yol açmıştır. Sabit ve hareketli fotoğrafik görüntüleri genel anlamda Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmaya çabalayan yeni ve farklı bir dünyaya ve "halk"ın yönlendirdiği demokrasiye duyulan özlemle de bağlantılıdır ki söz konusu politik ve ideolojik.beklentiler 20. yüzyıl boyunca giderek büyümüştür.[5]

[4] Bakınız, Gerry Badger&Martin Parr, eds., *The Photobook: A History,* Volumes 1&2 (London: Phaidon, 2004&2006).

[5] Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century* (London: Penguin, 1994), s. 191.

DEMOKRATİK GÖRÜŞ

Belgeselin ticari gelişimini sağlayan itici güç, 1917 Rus Devrimi'nden esinlenen kitlesel demokratik hareketlerin yükselişe geçişi olmuştur. Sovyetler Birliği'ndeki Üretimcilik, Faktografi ve Konstrüktivizm gibi devrimci avangart fikirler ve politik olarak nasıl anlaşıldığından bağımsız olarak sıradan insana verilen popüler önem, Batı demokrasilerindeki insanların hayatında (muhtemelen kolonilerdeki yerli halk için de) kitlesel bir şoka yol açmıştır. "Halkın temsili" geleneği, bu geleneğin çok az olduğu ya da hiç olmadığı İngiltere gibi ülkelerin toplumlarında, bilhassa Faktografi fikrinden ilhamla geniş anlamda özümsenmiştir.[6] Dünya yirminci yüzyılın başlarında çok sayıda belgesel akımının doğuşuna tanıklık etmiştir. Birkaçından söz etmek gerekirse, kendi temsillerini düzenleyen ya da yapan insan topluluklarına ya da sinemada, fotoğrafçılıkta, yazıda ve ses kayıtlarında geniş bir kamusallığı hedefleyenlere değinilebilir. Kitlesel olarak popüler ve yeni bir eğlence aracı sunan sinema da, "halka" ait olan (ya da kısa süre içinde ait olacak) dünyaya dair iyimser bir his uyandırmıştır.[7] Döneme damgasını vuran belgesel akımlarının birçoğu, yeni bir gerçeklik ve sıradan insanların gündelik hayatlarının *önemli olduğu* fikrinin tanınması talebiyle şekillenmiştir.

Resimler ve metinler (yazı, insan sesleri, diğer sesler), insan öznenin gerçek varoluşunun, "gerçekliğinin" toplumsal inşasına özgü güçlü imgeler üretebilmek için "kaydedilmiş" ve birleştirilmiştir. Bu anlamda ne kadar çiğ, şaşırtıcı ve banal olursa olsun "duyum"un gerçekliği *hissetmek* ve *bilmek* anlamına geldiğini vurgulamalıyız. Ekmeğin nasıl yapıldığını *görmek* büyüleyicidir örneğin. Belgesel fotoğrafçısı ya da yönetmen söz konusu olduğunda toplumsal hakikat, resim ya da sanat tarihinin yükümlülüklerinden bağımsız olarak "belgelemenin" modern teknolojik gelişiminde

[6] Sovyetlerde, fotoğrafa dair ideolojik tartışmaların kısa bir özeti için bakınız, Victor Burgin's "Photograph, Phantasy, Function" içinde *Thinking Photography* (Basingstoke: Macmillan, 1982).

[7] Eric Hobsbawm, 1930'larda günlük gazete alan her Britanyalıya karşın iki kişinin sinema bileti aldığını kaydeder. Bakınız, Hobsbawm, *Age of Extremes,* s.192.

somutlanmıştır. Sonuç olarak belgesel fotoğrafçılık, daha geniş bir toplumsal değişim hareketinin ve liberal eğilimlerin aracı haline gelmiştir. Amaç daha geniş bir kitleyi *bilgilendirebilmek*tir. Ya da "halkın yüzyılında" halkı hayatı anlaması, hayata korkmadan müdâhil olması ve hayat hakkında bilgilenmesi konusunda cesaretlendirmektir.[8] 1930'ların belgesel anlayışının, daha fazla eşitliğin vaat edildiği sosyalist hedefler söz konusu olmadığında büyük ölçüde eğitim amacıyla toplumsal ve demokratik bilgilere yöneldiğini söyleyebiliriz. Söz konusu zamanlarda kitlesel okuryazarlığın hali hazırda bir amaç olmaktan öteye gidemediğini unutmamak gerekiyor. Bu dönemde kitle iletişim araçlarının daha iyi bir dünyaya öncülük edeceğine dair inancın güçlü takipçileri vardı. Bunun en iyi aracıysa eğitimdi çünkü eğitim toplumsal iyiye giden yolda başvurulabilecek ilk sığınaktı.

İkinci Dünya Savaşı gerçeğiyle dağılmamış bu tarz iyimserlik, sonraları insanlığa dair temel bir temenni çevresinde şekillenmiştir. Savaş sonrası egemen belgesel türü, Martha Rosler'in "liberal belgesel"[9] dediği "hümanist" fotoğrafçılık olmuştur (Bölüm 8: *Küresel Fotoğrafçılık* başlığı altındaki "Dünya Fotoğrafçılığı"na bkz.).

1930'larda Avrupa'yı boydan boya kat eden, 1920'ler Rusyasındaki örneklerden etkilenen "işçi fotoğrafçılığı", halkın ("işçiler") kendisini fotoğrafta temsil etme gerekliliğine ve "ortak yaşam koşullarının" gösterilmesine odaklanmıştır.[10] Çünkü kendini temsil etme, kendini bilme biçimi olarak var olmaktadır. Bu haliyle, dünyanın farklı yerlerinde paylaşılan ortak deneyimlere gönderme yaparak toplumsal ilişkileri dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Enternasyonalist bakış açısına sahip organizasyonların fotoğrafçılıkta yankı bulan iyimserlikleri, fotoğrafı iletişimin uluslararası olmasa da

[8] Hobsbawm, *Age of Extremes*, s. 191.

[9] Martha Rosler, *Decoys&Disruptions* (London: MIT, 2004), ss 178–9. Peter Hamilton'un *Representation* (eds. S. Hall & J. Evans, Open University Press, 1999) isimli kitabından yer alan bir makale aracılığıyla Fransız fotoğrafik hümanizmi üzerine bir vaka çalışmasıdır.

[10] Bakınız, "The International Worker Photography Movement" içinde *Photography / Politics: One,* T. Dennett&J. Spence, eds. (London: Photography Workshop, 1980).

küresel aracı olarak konumlandırmıştır. Belgeselin radikal anlamda daha sığ kullanımları dahi *görsel bilginin* etkisi konusunda pozitif ve iyimserdir. *Life* (en başarılılarından birisi) gibi dergiler, "yasak aşk"ı konu alan ya da komünizmin köklerini sağlamlaştırmasının ardından "Vietnam'ı terk eden Fransızlar"a dair resimli hikâyeler yayımlamakta bir beis görmemiştir. Bu hikâyelerin önemi ya da onlara yüklenen ideolojik anlamlar ne olursa olsun "gerçek dünya"dan besleniyorlardı.

Fotoğrafın bu döneme özgün kullanımları, *toplumsal* belgesel olarak tasarlanmıştı. Amaç gerçek dünyanın ve onun içinde yaşayan insanların resmedilmesiydi. Özel ya da kamusal alanda, işte, evde ya da her nerede olursa... Toplumsal belgeselin toplumsal deneyimle doğrudan ilgili olduğu su götürmez bir gerçektir. Ancak bu, "belge" ya da ipucu olarak fotoğraf fikrinden hayli uzaklaşıldığı gerçeğini değiştirmez. Toplumsal belgesel, fotoğrafın devlet tarafından "belge" olarak kullanılmasından tamamen bağımsız olmamakla birlikte oldukça farklı yönlere de sahiptir. Polis arşivlerinde ya da toplumsal gözetim mekânizmaları özelinde kanıt olarak kullanılan fotoğraflar ya da geçerliliklerini onaylama inisiyatifi mahkemede olmak üzere hukuk / yargı sistemi içinde kullanılan fotoğraflar göz önünde bulundurulabilir.[11] "Belgesel" fotoğraf fikri, toplumsal belgeseli de de kurumların kullandığı kanıt niteliğindeki fotoğrafları da dışlamaz ancak fotoğrafın mahkemedeki değerini daha kamusal bir amacı olan toplumsal belgesel fotoğraflarının *etkileyici* değeriyle karıştırmak hata olur. Dahası bu noktada belgesel fotoğrafı tanımlama sorunu karşımıza çıkar.

Belgesel, bütün fotoğrafların "belge" niteliğinde olmasına bağlı olarak anlamını yitirecek kadar geniş bir kategoriye ya da toplumsal belgeselin eklektik tarihiyle dahi baş edemeyecek kadar dar bir kategoriye gönderme yapabilir. Daha 1930'ların başlarında, belgesel olarak kabul edilen fotoğrafların görünümü, yaklaşımı ya da yarattıkları hisler fazlasıyla çeşitlilik gösteriyordu. Bu durumda toplumsal belgeseli tekil bir biçemle tanımlamak kabul edilebilir

[11] Devlet destekli fotoğrafçılık üzerine yapılmış klasik çalışma için, bakınız Tagg, *The Burden of Representation* (Basingstoke: Macmillan, 1988).

değildi. Sonuç olarak belgesel eleştirisi de karmaşık bir mesele haline gelmiştir. Eğer belgesel pratikleri, onları ortaya çıkaran görsel araçlar kadar çeşitliyse belgesel fotoğrafı toplumsal bir pratik olarak nasıl tanımlayabiliriz? Belirli toplumsal grupları sorun olarak tanımlama ve "ötekiler" olarak karşımıza çıkan toplumsal lekenin altını oyma arayışının ürünü olan yapıtları ayrıştırmalı mı yoksa birleştirmeli miyiz? Bu gibi pratiklerin kurban imgeleri yaratıp yaratmadığını nasıl sorgulayabiliriz? Toplumsal belgesel işinde gördüğümüz ideolojik ya da siyasal tavrı, mizahi bir dil, siyasal eleştiri ya da "gerçeklik eğlencesi" olarak nasıl konumlandırabiliriz?

DİĞER YARI NASIL YAŞIYOR?

Fotoğrafın yirminci yüzyılda popüler bir tür olarak karşımıza çıkmasından çok önce, on dokuzuncu yüzyılda belgesel tarzında çalışan fotoğrafçıların izlerine rastlayabiliriz. Belgesele yönelim, toplumsal eleştirinin bir kanalı ya da gazetecilik ürünü olarak önem kazanmıştır. Genellikle reformcu olarak değerlendirilebilecek ilk projeler, toplumsal bir sorunun içyüzünü, yoksulluğu, çocuk emeği sömürüsünü, görünmez barınma sorununu, diğer toplumsal ve siyasal adaletsizlikleri sergilemek adına, fotoğrafı yazılı metinlerle birlikte "gerçekleri" gösterecek şekilde düzenlemişlerdir. Amerika'da Matthew Brandy, Jacob A. Riis ve Lewis Hine; İngiltere'de John Thomson ve Henry Mayhew gibi on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçıları foto-belgesel türüyle ilgilenen öncü isimlerdendir. Her biri fotoğraf ve ona eşlik eden yazı aracılığıyla bir meseleye dair hakikati yaygınlaştırma, bilgilendirme ve eğitme amacında olmuştur. Bu öncü isimler, savaşa, kenar mahallelere, göçmenlere, çocuk emeğine ve sokak işçilerine (sırasıyla) dair çıkmazları belgeleyerek, sonraları karşımıza çıkacak toplumsal belgesel fotoğrafçılığının etkinlik alanını ve konularını ele almışlardır. Bu adamlar (erken dönem kampanya fotoğrafçıları çoğunlukla erkekti), görmenin belgeselci tarzının bilmenin bir yolu olduğunu ve dahası bu bilginin insanlığı geliştirebileceğini göstermek istiyorlardı. "Görme" üzerindeki vurgu, okuyucuya güçlü pedagojik ve hatta yasal ampirik kanıtlar vererek bir şeyi doğru olarak göstermekle ilgiliydi. Belgesel "kanıt" sunan fotoğraf fikri artık dolaşımdaydı.

Matthew Brady'nin Amerikan iç savaşına dair fotoğraflarında ya da ona mal edilen fotoğraflarda gördüğümüz ölülerle kuşatılmış savaş sahnelerinin, yıkımın ve çürümenin savaş fotoğrafı türünü tanımladığını söyleyebiliriz. Başlarda polis muhabiri olan Jacob Riis, on dokuzuncu yüzyılın sonlarının Batı New York'unun kenar mahallelerini tarihe not düşmek için kendisini fotoğrafa adar. Çalışmalarının sansasyonel bir gazetecilik ekseninde şekillendiğini söylemekte bir sakınca görmüyorum. Riis, getto manzaraları gösterirken ve hatta tasarlayıp sahnelerken, orta sınıf slayt fotoğraf seyircisinin ve gazete okuyucusunun endişelerini harekete geçirmektedir. Pek de iyi bir şöhreti olmayan 1890 tarihli *How the Other Half Lives* kitabı, sorunlarına ve eksikliklerine rağmen, o güne değin gözlerden uzak kalan saklı dünyalara "fotoğrafik" görünürlük kazandırmıştır.[12] Lewis Hine'nın sonraki işi, mücadeleci modern toplumsal yapıtlar için daha uygun bir örnektir. Fabrikalarda çalışan çocukları iş başında titizlikle fotoğraflamakla kalmayarak tüm detayları not eden Hine, aynı zamanda bu belgeleri dergilerde yayınlayarak çocuk işçiliğine dair yasalara duyulan ihtiyacı belgelemiştir. Aktif bir siyasal isim olan Hine, fotoğrafı toplumsal eleştirinin aracı olarak ve daha özelde iş başındaki insanların temsiline duyulan ihtiyaç bağlamında yüceltmiştir.[13] Hine'nın çocuk fotoğrafları, Riis'in yapıtlarının aksine çocuk işçileri "sorun" olarak tanımlanmak yerine sömürülen ve korunmaya ihtiyaç duyan insanlar olarak göstermektedir (Resim 3.2 ve 3.3). John Thomson'ın 1870 tarihli, *Street Life in London* (Londra'da Sokak Yaşamı) adıyla basılmış kitabında yer alan Londra sokaklarına ait fotoğraflar ise insanları pazar alışkanlıklarına göre kategorize etmekle kalmayarak, 1930'lu yılların çalışma koşullarındaki hayatlarından kesitler gördüğümüz sıradan insanların sonraki belgesel imgelerinde de göreceğimiz neşesine dair bir sonuca ulaşır.[14]

[12] Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives* (Harmondsworth: Penguin, 1997).

[13] Bkz., Lewis Hine'in "Social Documentary" makalesi, yeniden basım içinde Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography* (Newhaven: Leete's Island, 1980).

[14] John Thomson (metinler Adolphe Smith tarafından hazırlanmıştır), *Street Life in London* (London: Dover Publications [1877], 1994).



Resim 3.2 Lewis W. Hine (1874–1940), "Sadie Pfeifer, yüz yirmi iki santim kadar boyuyla, altı ay çalıştı. Lancaster Pamuk Atölyesi'nde çalışan yüzlerce çocuktan birisiydi. 30 Kasım 1908. Yer: Lancaster, South Carolina." Ulusal Çocuk Emeği Komisyonu'nun (*National Child Labor Committee* (U.S.)) arşivine ait bir fotoğraf. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC, ABD.

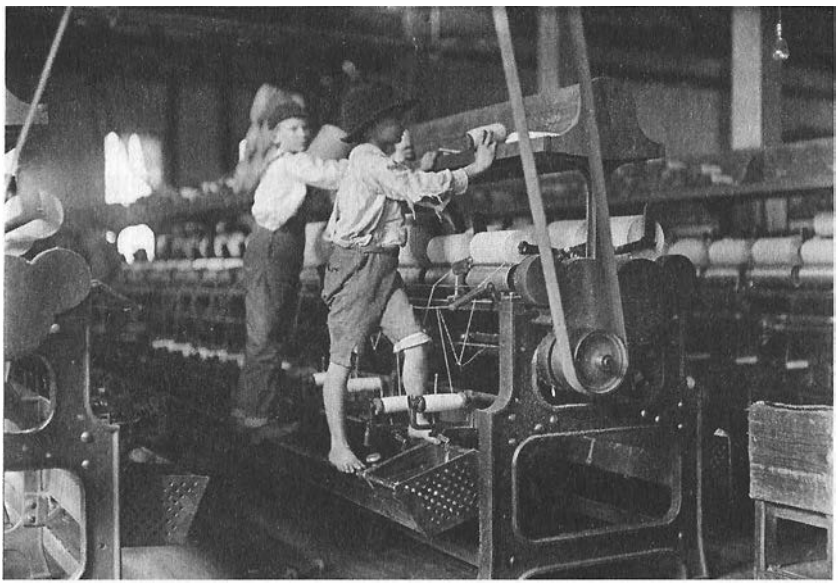


Figure 3.3 Lewis W. Hine (1874–1940), "Fabrikadaki erkek çocukların bazısı. Bu çocuklar öyle kısaydı ki, kıyafetleri onarmak ve boş bobinleri çıkarmak için ip eğirme makinelerine tırmanmak zorunda kalıyorlardı. Yer: Macon, Georgia. 19 January 1909." Ulusal Çocuk Emeği Komisyonu'nun (*National Child Labor Committee* (U.S.)) arşivine ait bir fotoğraf. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC, ABD.

August Sander, 1920'ler Almanya'sında bu geleneği sistematik bir fotoğrafik gözetleme yöntemi olan "Yeni Nesnellik"in (*Neue Sachlichkeit*) bir parçası olarak geliştirmiş ve kusursuzlaştırmıştır. Sander, taburede oturan kişinin kimliğinin, toplumsal rollerin standart koşulları ve fotoğraf tekniği aracılığıyla tanımlandığı (fotoğraflandığı) portre fotoğraflarına özgü bir sınıflandırma modeli geliştirmiştir. Toplumsal ya da siyasal kampanyaların bir parçası olmayan bu çalışma fikir olarak son derece demokratikti. Fotoğrafı çekilen kişi kim olursa olsun (vasıflı ya da vasıfsız, çingene ya da bürokrat, kasap vs.) aynı "görsel" uygulamaya tabii tutuluyordu. Toplumsal kimlikleri ne olursa olsun ya da ne anlama gelirse gelsin, herhangi bir çekince taşımadan belli bir özsaygıyla doğrudan kameraya bakıyorlardı. Çalışmalarına sıklıkla başvurulan Alman düşünür Walter Benjamin'in bu yapıtlar konusundaki yorumu etkileyecidir:

> Sander, toprağa bağımlı işçilerden başlayarak seyircisinin, uygarlığı en yüksek düzeyde temsil eden mesleklerden ahmaklara varıncaya değin tüm katmanlara tanıklık etmesini sağlar. Yaratıcı bu noktaya bir akademisyen olarak, ırkçı kuramcıların ya da toplumsal araştırmacılarının yönlendirmesiyle değil, yayımcısının söylediği gibi "doğrudan deneyim" aracılığıyla gelmiştir.[15]

Sander'in geliştirdiği karşılaştırmalı teknik (karakter tipolojisi), toplumsal belgesel fotoğrafın bir türü olmakla birlikte seyircinin önyargılarına öyle kayıtsızdı ki, dergilerde toplumsal belgesel tekniğine dair sürdürülen iyimser mücadele ile arasında dağlar kadar fark vardı. Fotoğrafçılığın diğer türleri Sovyet Konstrüktivizmi'nden, Faktografi'den ve işçi katılımı temelli akımların kompozisyon tekniklerinden esinlenmiştir. Bu fotoğraflara özgü dinamik açı, yalnızca toplumsal değişimi temsil eden politik ya da estetik bir metafor olarak düşünülmemelidir çünkü aynı zamanda (en azından Alexander Rodchenko için) *kelimenin tam anlamıyla* farklı bir dünya görüşünü temsil etmektedir. Sander'in fotoğraflarını bu bağlamda ele aldığımızda verimli bir karşılaştırma zeminine ulaşabiliriz. Sander'in fotoğrafları, toplumsal olarak daha durgun ve hatta kimilerine göre toplumsal "değişim"e

[15] Walter Benjamin, "A Short History of Photography" [1931], yeniden basım içinde Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography,* s. 210–11. [*Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, Çev., Ali Cengizkan. (İstanbul: YGS, 2002)].

(sadece Sander tarafından fotoğrafları çekilen avangart sanatçılarının giysi kodlarında açıkça gönderme yapılır) dair en ufak bir işaret taşımayan sönük örnekler olarak görülmektedir. Sander'in çalışmalarında karşımıza çıkan "tarafsızlık" ve kameraya gösterilen özene rağmen kişilerin yüzlerinden silinmeyen ifade yoksunluğu (bugün dahi dikkat çeken bir durum), dergi odaklı toplumsal belgesel işlerindeki *dışavurumcu* fotoğraflarla hiçbir ortak nokta taşımaz, çünkü bu fotoğraflarda gördüğümüz sıradan insanlar mutlu, üzgün, sıkkın, ya da kırgındı. Yeni gelen "halkın yüzyılı", insanların öznel ifadelerinin hareket halindeki bedenleriyle birlikte temsil edilmesini zorunlu kılmıştı.

Bu durumda, 1930'lar itibariyle belgesel fotoğrafçılık fikri için geçerli iki genel akımdan ya da eğilimden söz edebiliriz. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da Otto Steinart'ın öznel fotoğraf tezinde önerilen bu karşıt ikili kabaca "nesnel" ve "öznel" olarak adlandırılabilir.[16]

Bu iki eğilim ya *tarafsız* bir kamera açısını, yani sözde "nesnel" yaklaşımı (John Thomson, August Sander ve Parisli Eugène Atget gibi[17]) ya da öznel anındalık (*instantaneity*) fikrini günlük hayatın ifadesi olarak uçucu bir anın "yakalanması" anlamında ön plana çıkarmaktadır. Teknik olarak ele alındığında, bu eğilimlerin ilki "tripod fotoğrafçılığını", *bilgilendirme amaçlı* kodları, lenslerin (alan derinliği) ve filmlerin niteliklerini (gerçeğe sadık bilgilendirmeyi) öne çıkarırken, diğer eğilim "enstantane" fotoğrafçılığı, kameranın *biçemsel* ve *ikonografik* kodlarını (bulanıklık, kesik kenarlar, hızı ve zamanı gösteren insan hareketleri gibi) kullanmaya meyillidir. Her ne kadar ikincisi 1890'lardan beri biliniyor olsa da 1920'lerle birlikte belgeselin getirdiği yeniliklerden birisi olarak ele alınmış ve *röportaj* fikri içinde geliştirilmiştir.

[16] Otto Steinart, *Subjective Photography* [Subjektive *fotografie],* iki cilt (Munich: Bruder Auer, 1955).

[17] Eugène Atget'in üzerine bir yazın oluşacak kadar çalışma yapılan eserinin başlı başına bir bölüm altında incelenmesi gerektiği söylenebilir. Özellikle de Paris yapıtlarının kapsamlı doğası göz önünde bulundurulduğunda. Atget fotoğrafçılığına genel bir giriş için, bakınız, Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums* (London: Yale University Press, 1992). Kentlerin, suç mahali olarak fotoğraflanması üzerine ise, bakınız, Peter Wollen, "Vectors of Melancholy" içinde *Scene of the Crime,* ed. Ralph Rugoff (London: MIT, 1997).

RÖPORTAJ

Tarihçi Eric Hobsbawm'ın söylediği gibi:

> Fransızca sözlüklerde 1929'da, İngilizce sözlüklerde ise 1931'de karşımıza çıkan "röportaj" terimi, 1920'lerde toplumsal eleştirel literatürün ve görsel sunumun kabul görmüş türlerinden birisi oldu. Bunda, Avrupa solunun halkın afyonu olarak kabul ettiği pop kültürüne karşı gerçeği yücelten devrimci Rus avangart sanatçılarının etkisi büyüktü.[18]

Röportaj, kısmen "şipşak" fotoğraf fikrinden türemiş olmakla birlikte 1890'ların amatör fotoğrafçılığı içinde yaygın biçimde kullanılıyordu. Bunun temel sebebi türe özgü yapıtların daha fazla ifade niteliği taşır gibi görünerek, yapım tarzı ve ürettiği görsel yananlamlar bağlamında "öznellik" ima ediyor oluşudur. "Nesnel" fotoğraf tarzıysa, röportaj ve belgeselin toplumsal ilginin fotoğrafik ifadesine özgü genel kavramlar olarak sahneye çıkmalarından çok önce ortaya çıkmış yerleşik bir uylaşımdır. Kökleri on yedinci yüzyıl "betimleyici" Hollanda tablolarına kadar uzanır. Şimdiye kadar geliştirilen tartışma bağlamında şunu belirtmekte fayda var: Nesnel ve öznel fotoğraf arasında yapılan ayrım faydalı görünse de ancak belli bir fotoğrafın nasıl göründüğüyle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Bir fotoğrafın diğerinden daha nesnel olması, iki fotoğraftan birinin savunduğu ideolojiyi tarafsızlık ve betimleme retoriğiyle gizlerken diğerinin öznel yönelimine ait kodları açık seçik sergilediği anlamına gelmektedir. Bu durumda, belgesel özelinde iki çeşit kurucu yönelimden bahsedebiliriz. Artık nesnel tarzı *soğuk,* öznel olanı ise *sıcak* olarak tarif etmemiz şaşırtıcı görünmeyecektir. Bir diğer deyişle, belgeselin "toplumsal hikâyeleri" gösterip anlatma tutkusunun yansıtılabileceği farklı stratejiler kullanılabilir.

Peter Wollen fotoğraf ve zaman üzerine yazdığı büyüleyici makalesi "*Fire and Ice*"da (Ateş ve Buz) üç fotoğraf kategorisi arasında net bir ayrım yapar ve bu kategorilerin gösteren olarak taşıdıkları farklı potansiyelleri okuyucuya sunar:

Haber fotoğrafları *olayların* gösterenleri olarak algılanır. Sanat

[18] Eric Hobsbawm, *Age of Extremes,* s. 192.

> ve çok sayıda belgesel fotoğrafı *durumları* gösterir. Kimi belgesel fotoğraflar ve Muybridge'in serisi özellikle gösterme *süreçleri* olarak karşımıza çıkar. Minimal anlatılar hakkında bildiklerimizden yola çıkarak, ideal minimal hikâye biçiminin bir belgesel fotoğrafı, daha sonra bir haber fotoğrafını, sonra da sanat fotoğrafını içerebileceğini söyleyebiliriz (*süreç, olay, durum*).[19] [Vurgular bana ait].

Dolayısıyla Wollen, erken dönem anlatı sineması uylaşımlarının kısa hikâyeler yaratabilmek için belli bir imge dizisi içinde —*süreç, olay, durum*— bu kalıbı ne şekilde kullandığını göstermiş olur. Bu üçlünün bizim için önemi, toplumsal belgesel tarafından da kullanılıyor oluşudur. Günlük hayata dair hikâyeleri fotoğraf aracılığıyla anlatabilme amacındaki toplumsal belgesel, bu yöntemler arasında salınır.

Bu bölümün başında gördüğünüz Berenice Abbot'ın New York sokak manzarası fotoğrafı, fotoğrafçının 1935-39 yılları arasındaki Federal Sanat Projesi için çektiği "değişen New York" temalı belgesel fotoğraflarından birisi (Resim 3.1). Sokağın "kalabalık" karakterini fotoğrafa yansıtabilmek için yazılı mesajların karmaşıklığından faydalanılır. Fotoğraftaki restoran, berber ve otelin, fotoğrafı çekilen alanda yapılabilecek en az üç farklı etkinliği gösteren tabelaları vardır. Sokağın nasıl göründüğünü göstermekle yetinmeyen fotoğraf, işaretleri yardımıyla o sokakta karşımıza çıkacak toplumsal *süreci* de vurgulamış olur. Merdivenlerden inen adamın bakışıyla karşılaşmamız bir *olay* teşkil eder. Merdivenlerdeki adamın fotoğrafçıya verdiği tepki, adeta bir çeşit "karar anında" "bizim" orada ne işimiz olduğunu sormak suretiyle seyirciye de yöneltilmiştir. Seyirciye doğrudan meydan okuyan bakış, böylelikle seyirciyi sahnenin *dışına* iter (Adamın "Merhaba, içeri girmez misiniz?" demediği açıktır). Sahne ve seyirci arasındaki bu konumlandırma bizi *başka bir dünyaya bakarken* yakalar ki fotoğrafın başarısının sebebi kısmen de olsa, budur.

Belgesel fotoğraflar, toplumsal süreçleri, bu süreçlerin aktörlerini (olaylar) ve ortaya çıktıkları koşulları (durum) gösterebilir.

[19] Peter Wollen, "Fire&Ice", *The Photography Reader,* Liz Wells, ed. (London: Routledge, 2003), s. 77–8.

"Tarafsız" fotoğraf bir şeyin durumunu, "koşulunu" gösterirken röportaj, yaşanmış hikâyelere ait "deneyimleri" gösterebilmek adına hem olaya hem de süreçe başvurur. Belgeselin kendisinin kararsız bir kategori olmasının sebebi de böylece açığa çıkar. Çünkü belgesel, pratik tarzlarını benimseyip hem sanata, hem habere hem de gazeteciliğe ait farklı teknikleri kullanabilir. Belki de seyirciyi daha eleştirel bir konuma teşvik eden şey tam da bu tarz bir eklektizmdir. Elimizde, sunulacak gerçeklerin biraradalığından daha fazla bir şey yoktur. Bu, aynı zamanda konunun uzmanları arasında "fotoğrafçıların fotoğrafçısı" olarak da bilinen Walker Evans gibi isimlerin popülerliğini de açıklayabilir. Ewans, 1930'larda Tarım Güvenliği Kurumu'nun belgesel projesi için çektiği oldukça etkili fotoğraflarının da ispatladığı üzere, fotoğrafı çok farklı yollarla "belge" olarak öne çıkarmaktadır (Resim 3.4).

August Sander ve Eugène Atget isimlerine zaten aşina olan Evans, fotoğrafın "toplumun fotoğrafik kurgusu" olması gerektiğine inanmıştır.[20] Kültürel nesneler ve müşterek süreçler tüm yönleriyle Evan'ın objektifinin incelemesine konu olur: Nesneler, insanlar, şeyler ve şeylerin işaretleri. Bir diğer deyişle gündelik hayatı oluşturan her şeyden söz ediyoruz. Bu eklektik konular daha sonra "cepheden" de ele alınmıştır. Atget ve Sander'in çalışmalarında olduğu gibi nesneler "doğrudan" (cepheden) fotoğraflanır ancak bu yöntem, şipşak tarzına benzer biçimde daha "öznel" bir çerçevelemeyle (yakın plan ya da temanın rastgele kırpılması) birleşmiştir. Tüm bu etkilerin bileşimi, parçalılık duygusu vermeyi ve fotoğrafı henüz görülmemiş daha geniş bir bütünün parçası olarak sunmayı sağlar.

Belgesel fotoğrafçılık, sanat ve gazetecilik, yaratıcı işleyiş ve güncellik *arasında* salınıp durur. Belgesel filmin mucidi John Grierson'ın toplumsal belgeseli tanımlamak için bir araya getirdiği isabetli terimlerle ifade edecek olursak: belgesel fotoğrafçılık, "güncelliğin yaratıcı işleyişidir".[21] Benzer biçimde müphem bir kavram olan "röportaj" da, haber niteliği taşıyan olayların bildirilmesi ile

[20] Walker Evans, "The Reappearance of Photography" içinde Trachtenberg, *Classic Essays on Photography,* s. 188.

[21] Bakınız, John Grierson, *The Documentary Film Movement: An Anthology,* Ian Aitken, ed. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998).



Resim 3.4 Walker Evans (1903–75), *Sel Mağduru Mülteciler,* Arkansas, 1937. Jelatin gümüş baskı. Sel mağduru göçmenlerin ayakkabılarına odaklanarak ayaklarını göstermeyi amaçlayan bir ayrıntı çekimi. Forrest City, Arkansas. Farm Security Administration, Schomburg Center for Research in Black Culture/ Photographs and Prints Division, NYPL, ABD.

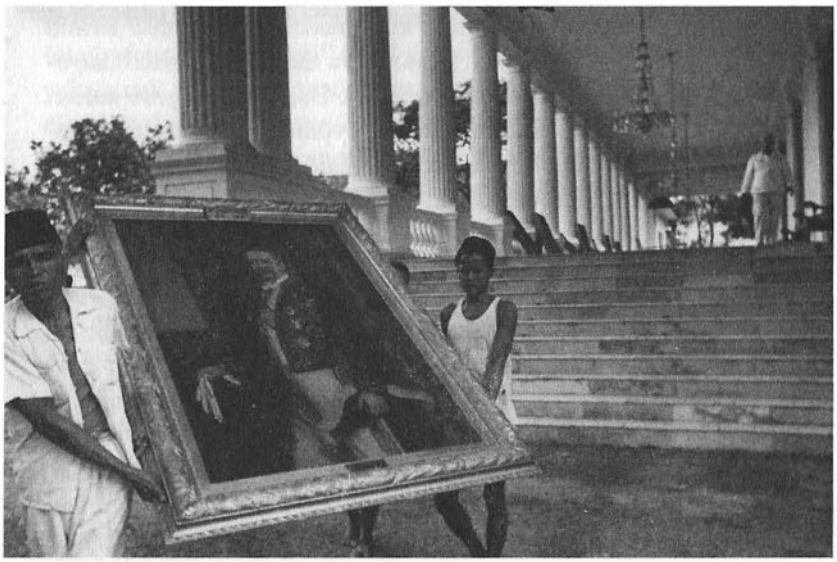
toplumsal süreçlerin betimlenişi ve halk üzerindeki —bireysel olarak ya da bütün bir toplumsal grup üzerindeki— etkisi arasında salınıp durur. Bu durumda "belge" olarak fotoğraf bir durumun ya da bir şeyin *koşulunun* temsiline gönderme yapmak için kullanılabilecekken 1930'larda olduğu üzere "belgesel", bir sürecin ya da olayın resmedilmesi anlamına gelmektedir. Her ne kadar nesnel fotoğrafın (portre, peyzaj vs.) retorik uylaşımları nadiren tarafsızlık ve betimleme kodlarına imtiyaz tanıyor olsa da, "öznel" fotoğrafın kodları "dışavurumcu gerçekçilik" olarak eylem ve devinime öncelik tanımaktadır. Toplumsal belgesele ait dışavurumcu gerçekçiliğin kilit kuramı, en açık ve bilindik biçimde *auteur*-fotoğrafçı Henri Cartier Bresson'un kavramsallaştırmasında somutlaşmıştır: "Karar anı".

PERIPATEIA OLARAK "KARAR ANI"

Henri Cartier Bresson'un meşhur "karar anı" fikri, sanat tarihinde gördüğümüz eski bir kavram (tek bir resimle hikâye anlatıcılığı) ile fotoğraftaki anındalık fikrinin (anı dondurmak) harmanlanışının ürünüdür. Bütün bir hikâyenin ya da olayın tek bir resimde ne şekilde resmedilebileceği sorusu önemli tarihi olayların resmedilmesiyle ilgilenen "tarihi resim" türünü zorlayan başlıca meseleydi. Tarihi resimler fotoğrafın doğrudanlığına sahip değildi ama belli bir andaki hikâyeyi resmetmek suretiyle aynı işlevi görüyordu. Karmaşık bir olayı temsil etmenin ideal yolu, on sekizinci yüzyıl Alman dramatisti ve eleştirmeni Gotthold Lessing'in ortaya koyduğu gibi "bir bakışta" geçmişin, bugünün ve geleceğin hikâyesinin gösterilebileceği anda, hikâyenin "gebe anında" saklıydı.[22] Dolayısıyla *peripateia* (Yunanca, "dramatik an" ya da "talihin döndüğü beklenmedik an") olarak da bilinen gebe an, hikâyenin geleceğinin belirleneceği, hikâyenin karar sürecinde karşımıza çıkan "kehanet" anıdır.

Resim 3.5'te gördüğümüz Cartier-Bresson fotoğrafında yerliler [*tam anlamıyla*], Avrupalı (Alman) sömürge hükümetlerinden geriye kalan ağır tabloları görkemli binanın dışına taşıyorlar. Söz

[22] Bu, Roland Barthes'sın "Diderot, Brecht, Eisenstein" makalesinde tartışılmıştır. İçinde *The Responsibility of Forms* (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 93. Ayrıca, Victor Burgin'ın *The End of Art Theory* (London: Macmillan, 1986) içindeki "Diderot, Barthes, Vertigo" yorumuna bakınız.



Resim 3.5 Henri Cartier-Bresson (1908–2004),
"Endenozya. Jakarta. Bağımsızlık. 1949."

konusu fotoğraf, Jakarta'nın (Endonezya) bağımsızlığının Almanya tarafından resmen tanındığı Kasım 1949'unda, bağımsızlıktan bir gün önce çekilmiş (Dört sene önce 27 Ağustos 1945'te ilan edilen bağımsızlığın tanınması için mücadele edilmesi gerekmiştir). Aslında bu fotoğraf, Başkan'ın konağından (sonraları Istana Merdeka ya da Özgürlük Sarayı olarak anılacak yer) çıkarılan (Alman yöneticilere ait) üç yüz portreden birini gösteriyor sadece. Fotoğraf, eski Alman efendilerinin imgesinden kurtulmak için düpedüz tarihin "ağırlığını" taşıyan iki genci, Endonezya'nın bağımsızlık hikâyesinde "talihin döndüğü" anda gösteriyor. Bu, eylemin gebe anıdır: Bağımsızlığın düz ve sembolik temsili sömürge yasasının yılgınlık veren sonu şeklinde resmedilmiştir. (Endonezya, dört yıllık süre zarfında siyasal mücadelenin yanı sıra büyük toplumsal devrimin sorunlarıyla da başa çıkmak durumunda kalmıştır.)

Ünlü olmadan önce, tanınmış bir şipşak fotoğrafçı olan Cartier-Bresson'un gebe an kavramıyla tanışmasına vesile olan isim, tanınmış bir sanat eleştirmeni ve hoca olan, kendi çalışmalarında da *instantanée* (*anındalık*) kavramına yer veren kübist ressam André Lhote'dir. İşin aslı Henri Carter-Bresson karar anı kavramını hocasına benzer biçimde formüle etmektedir: "Kompozisyonu dinç ve zengin, içeriği dışına ışık saçan, bütün bir hikâyeyi tek başına anlatan yegâne bir fotoğraf".[23] Tek bir çerçeveyi "bütün hikâye"ye mal eden "ışık saçan" görsel anekdot, Cartier Bresson'un kendi fotoğraf çalışmalarında etkisini açık biçimde kabul ettiği sinemacı Sergei Eisenstein'ın montaj sineması kuramında karşımıza çıkar. Ayağı yere değmek üzere olan figür, Cartier-Bresson'un fotoğraflarında karşımıza çıkan belki de en yaygın hiledir. Havada asılı kalan ayak, fotoğrafta gördüğümüz şeyin tahmin edilebileceğimiz geçmişi ile sonucunda ortaya çıkacak olayına gönderme yapmaktadır. Fotoğrafa bakan kişi, resmedilen olay anının öncesine ve sonrasına doğru hareket ettirebildiği hayal gücü sayesinde hikâyeyi oluşturan diziyi *hayal edebilir* ki bu yalnızca fotoğrafın tek başına *ima edebileceği* bir şeydir.

[23] Henri Cartier-Bresson,"Imagesàlasauvette" [1953] ("The Decisive Image"); tıpkım basım içinde David Campany, ed., *The Cinematic Image* (London: Whitechapel/MIT Press, 2007), s. 43.

*Peripateia*nın kullanımı başarılı haber fotoğraflarında da tipik biçimde karşımıza çıkar. Bilhassa tarihi resimlerin ardılı olarak görülebilecek savaş fotoğraflarında çok başarılı pek çok örnekten söz edebiliriz. Aslında *ünlü* savaş fotoğraflarını genel anlamda bu denli değerli kılan şey, belirli bir tarihsel olayın tüm parçalarını tek bir imge aracılığıyla özetleyebilme yeteneklerinde saklıdır. Eddie Adams'ın meşhur Vietnam fotoğrafları ya da Abu Ghraib'in Irak enstantanelerini düşünelim örnek olarak. Bu durumda karar anı, fotoğrafçının "gerçekliği" değil gerçekliği gösterecek *dramatik anı* yakalamak üzere deklanşöre basması gereken andır. Bazı modern dijital makinelerde yavaş öptüratör hızı nedeniyle yapılması daha zor olabilir. Belgesel yapıtının bu tarzının anlaşılması için, kameranın *taşınabilir* tiyatro ya da stüdyo gibi düşünülmesi daha doğru bir bakış açısı sağlayacaktır. Çünkü fotoğrafçı, hayatın akışı içinden bir manzarayı "sahneler", yaratır. Fotoğrafçı, karakterler jestlerin, ifadelerin ve eylemlerin doğru birleşimine göre sıralandığında makinesini kullanır. Bu sahneleme sanatı sinema ve tiyatronun ortak zanaatıdır ama aynı zamanda belgesel ve haber fotoğrafçılığı için de hayati bir öneme sahiptir. Belki de *mizansen* (*mise en scène*) kavramını film ve tiyatro çalışmalarında olduğu gibi fotoğraf için de kullanmalıyız; çünkü fotoğraf, herhangi görsel bir anlamın üretimine içkin olan sahneleme ve aracılık işlerini de gerektirmektedir. *Gerçekçi* belgesel eleştirisi ile hakikat ve gerçeklik iddiasının fotoğrafçıyı tehdit etmeye başladığı yer tam da bu noktadır.

GERÇEKLİĞİ SAHNELEMEK

Fotoğrafçılığa dâhil olması kaçınılmaz görünen, kameranın olayın içinde ve olaya yönelik oluşunu belirleyecek konumuna ve uzamsal ilişkilere dair kararları içeren *dolayım*, manzaranın *sahnelenmesini* düzenleyen şeydir. "Kompozisyon" burada basitçe kaba malzemenin fotoğrafik kodlara dönüştürülmesi ya da *gerçeklik etkisi* yaratabilmek için başvurulan retorik bir biçimdir. Betimleyici fotoğrafın "tarafsızlık" kipi, nadiren de olsa "tarafsızlığını" göz önünde oluş yoluyla eleştirilerin önünü kesmeye çalışır. Aynı zamanda bu şekilde bir yüzleşme aracılığıyla fotoğrafik kodların retoriğini harekete geçirmeyi de başarmaktadır. Vardığımız noktada belgeseli ötelemekten bahsetmediğimizin altını çizelim. Toplumsal belgeselin saygın

isimlerinden John Grierson'ın derslerinden birinde söylediği gibi:

> Nihayetinde geçerli olan tek gerçeklik derin yorumdur. Yorumun stüdyo kaynaklı olması ya da belgeselden alınması ya da bu durumda müzik salonundan geliyor olması fark etmez. Önemli olan yorum ve yorumun derinliğidir.[24]

Grierson için iyi belgesel, gerçek hayata ait "durumları aydınlatan" iyi bir "yorum" demektir.[25] Araç, esasında şu ya da bu biçimde veya "sahnelenmiş" olup olmamasına bağlı olarak yasaklanamaz. Dolayısıyla belgesel, hakikat ya da nesnellikle değil *yorumla* ilgili olmasına bağlı olarak çok sayıda yaklaşımı içerebilir. Bu anlamda, şimdiye kadar tartışılan iki belgesel türünün toplumsal belgesel yorumunun farklı alt türlerini sunduğunu iddia edebiliriz. Röportaj (ve şipşak), insan katılımını, öznel ve parçalanmış bakış açılarınca çevrelenmiş olayların hayattaki dışavurumunu, nesnel ya da betimsel fotoğrafı sahneyle daha ilişkisiz bir konuma yerleştirerek (nesnel, mesafeli pozisyon) göstermeyi tercih eder. Öznel ve nesnel yaklaşımlar, olanca farklılıklarına rağmen, "doğrudan fotoğraf" olan şeyin çeşitli kipleri gibi düşünülebilir. Ve dahası, belgesel türü için kurucu öneme sahip olan "hayatı" gözetleme fikriyle bağlantılıdırlar.

TANIKLIK

Belgeselin amacı seyircisini "tanıklığa" çağırmak olarak tarif edilebilir. Seyircinin fotoğrafa fotoğrafçının gördüğü şeyi "kendi gözleriyle" *görerek* dâhil olabileceğini savunan argüman, fotoğrafçının gördüğü şeyi göreceğimize duyulan güven üzerine tesis edilmiştir. Fotoğrafçı ve seyirci arasındaki bu anlaşmanın imgeyi gördüğümüz tüm bağlamlardan özerk olduğu varsayılırken, aynı zamanda kendi başına "doğruyu söylemesi" beklenir. Fotoğrafçı, hakikate karşı sorumluğu nihai ve etik olan "belgeler" üreten bir hakikat faili olarak karşımıza çıkar. Hakikatin içinden önerilen bu görüşe özgü ideolojiye hapsolan belgesel, hakikati *gözle* "görmenin" mümkün olduğunu iddia etmektedir.

[24] JohnGrierson,"Untitled Lecture on Documentary" (1927-33) içinde *The Documentary Film Movement: An Anthology,* Ian Aitken, ed., s. 76.

[25] John Grierson, *The Documentary Film Movement,* s. 76.

Belgesel fotoğrafçılık içerisinde birinci şahıs ya da üçüncü şahıs belgeler (dışavurumcu-tarafsız, öznel-nesnel) olarak gruplandırılabilecek iki eğilim, seyirciyi olaylara bağlı olarak farklı biçimlerde konumlandırır. Tarafsız fotoğraf tamamıyla farksız ya da ilişkisiz görünecek kadar sorumluluktan yoksun görünürken, öznel bakış açısı olaya içerilmiş ve bağlanmıştır. Bu durumda "ilgili" fotoğrafçı, hayata bağlanmanın retoriği olan röportajı daha çekici bulabilir. Söz konusu insan odaklı bakış açısı, fotoğrafik hakikat ideallerinin ne ölçüde eleştirildiğinden ya da ihmal edildiğinden bağımsız olarak, şipşak fotoğraflar için taşıdığı önemin yanı sıra günümüz dijital röportaj türü fotoğrafların temel bileşenlerinden birisi olma vasfıyla da önem arz ediyor. Benzer biçimde, ister bir gazete haberinde ister sıradan tatil şipşaklarında olsun, betimleyici fotoğraf belli bir bakış açısının, ışıklandırmanın ve şeylerin, insanların, olayların seçildiği ya da (gıyaben) kullanıldığı gerçeğini yüzümüze çarpar. Fotoğraflar gerçekliğe dair zihnimizde yer alan resimle uygunluk gösterdiğinde, var olduğuna inanmaya meyilli olduğumuz şeyi gösterir. Beri yandan görgü tanığı olmak her zaman belli bir bakış açısını, farklı anlamlara gelecek biçimde burada ya da orada durmayı gerektirmektedir. Belgesel fotoğrafçılığı da bundan azade değildir ve nihayetinde toplumsal bir olay ya da süreç hakkında hikâyesi olan herhangi bir görgü tanığının bakış açısı olarak da düşünülebilir.

"Hikâye anlatıcılığı" temelde hem kurmaca için hem de öznel anlatımlar için belli bir potansiyel barındırır. Beraber tanıklık ettiğimiz bir olaya dair hikâyelerimizin oldukça farklı olması ihtimali güçlüdür, çünkü aynı olay kişinin durduğu yere bağlı olarak farklı biçimlerde görülebilir. Mahkeme salonundaki hâkim, yanlış anlama riskine rağmen, doğru olan şeye yaraşır bir karar vermeye çalışır. Belgesel seyirci söz konusu olduğunda kimse verili olanın ötesine geçerek "olayları yargılamasını" beklemez. Basitçe verili olan ya da zaten bildiği bir şey hakkında fikir üretmesi beklenir. Bu manada belgesel fotoğraf, fotoğrafın (ya da onu çeken fotoğrafçının) kendisi ne kadar öznel ya da masum görünürse görünsün her zaman belli bir fikre sahiptir. Belgesel fotoğraf *her zaman bir bakış açısına sahiptir.*

Örneğin Henri Cartier-Bresson'un fotoğraflarında gönderme yapılan hikâyelerin hepsi, retorik biçimleri imgelerin analiziyle or-

taya çıkarılabilecek kasıtlı "yorumlar" ve yargılardır. Belirli bir ilişkiler yumağını ne şekilde sahnelediklerini "görmek" bu tarz bir analiz aracılığıyla olanaklı hale gelmiştir.[26] Dahası, Cartier Bresson'un insancıl yaklaşımı belgesel esinli "sokak fotoğrafçılığı" okulunun tamamı için öğretici olmuştur, çünkü toplumsal reform ya da kitlesel eğitimin amaçları konusunda görece kayıtsız olan tür gündelik hayat üzerine bir yargıda bulunmanın aracını sunma potansiyeline sahipti. Fotoğraf kitapları için iyi hazırlanmış yapıtlardan söz etmekteyiz. Tıpkı ticari gazetelerin ve reklam odaklı dergilerin dar çerçevelerinde rastlanması zor genişletilmiş bir tezi, tutarlı ve bağımsız bir makaleyi içerebilecek Cartier Bresson'un savaş sonrası kitaplarında (*The Decisive Moment, The Europeans, China in Transition, The Face of Asia, About Russia* gibi) görebileceğimiz gibi. Cartier-Bresson'un fotokitaplarında yer alan her fotoğraf, modern hayatın tutarlı ama parçalı resmine eklenebilecek daha büyük bir resmin parçası gibi görünür. Neredeyse filmsel olan bu fotoğrafik biçim, Robert Frank'in hareket halinde bir otomobilden gözleniyormuş gibi parçalı ve akışkan hissettiren 1950 tarihli *The Americans* kitabının taslağında geliştirilmiştir. Bu yöntemin, Frank'in karşısına çıkan ilk düşmanca tepkilerin ve sonraki başarısının sebebi olduğu açıktır: Adeta bir yol filmindeymişçesine gördüğü şey, idealler ve canlılık imgesi olarak sunulan genç "Amerika"nın faniliğiydi.

Bu tarz çalışmaları çekici kılan şey esasında bireyi ve fotoğrafçıyı özgür bırakan görüşün kendisidir. Bireyin ve fotoğrafçının, röportajın romantik ama sürekli uyarlaması olan "karar anı" arayışındaki ortaklıklarından söz etmekteyiz. Herhangi bir gazete için çalışmayan fotoğrafçı kitleden koparılmıştır. Kitlelerin içinde yaşar ama modern bir *flâneur* gibi isimsizdir. Bu fikir, yalnızca bağımsızlık havası ve görme biçimi temelinde değil sunduğu yaşam biçimiyle de güçlü bir yankı uyandırmıştır.

[26] Örnek olarak Ian Walker' başvuralım. Walker, Cartier-Bresson'un 1932 tarihli meşhur fotoğrafı "La Place de l'Europe"u analiz eder. Walker'ın okumasındaki "kararsızlığın çorak toprağı" fotoğrafın başlığına bağlanabilir: "Avrupa'nın Yeri" ve böylelikle 1932 senesine ait bir Avrupa *alegorisi* ile karşı karşıya kalırız. Bakınız, Ian Walker, *City Gorged with Dreams* (Manchester: Manchester University Press, 2002), s. 174--5.

Bunu iş olarak yapan, hızlı hikâyeler ve onları aktarılacağı kısa zaman dilimleri için sabırsızlanan fotoğrafçı için gerçeğe "yardım eli" uzatıp şeylerin bir çırpıda gerçekleşmesini sağlamak olmadık şey değildir. Zamanın aleyhine işlemediği bu yöntem (*provokasyon* fotoğrafı olarak paparazi fikrinin kökleri buradadır) beri yandan kamusallaştırılamamıştır da. 1930'lar Paris'inde Brassaï, aynı alanda çalışan diğer pek çok isim gibi "sahne" odaklı manzaralar çekiyor, insanlara model olmaları için ödeme yapıyor ya da gördüğü, tasarladığı senaryolarda yer almaları için arkadaşlarından destek alıyordu.[27] "Sahnelemek" kelimesinin herhangi olumsuz bir vurgu taşımadığını veya eleştiri olarak kullanılmadığını belirtelim. Tiyatroda "sahneleme" *gerçekçi, doğalcı (natüralist)* ya da *anti-realist* olabilir. Sahnelemenin (*mise en scène*) benzer şekillerde fotoğrafçılıkta da kullanılmaması için hiçbir neden yok. Bir manzarayı yaratma edimine gönderme yapan "sahneleme", gerçekliğin yokluğuna işaret etmez. Bu anlamda herhangi bir görsel kompozisyonda anlam üretimini nadiren onayladığını belirtmeliyiz.

GERÇEKLİK ve TEMSİL

Belgesel hareketinin kurucularının bildiği üzere belgesel, gerçekliğe dair imgelerin *temsilde* inşasına dayanır. Belgesel projesinin bütünsel anlamda temellendiği bu inşa, gerçek *için* beslenen arzunun ifşası olarak da betimlenebilir. Bu, belgeselin gerçek olarak tanınan bir şeyi görme isteği şeklinde ortaya çıktığı anlamına gelir. Bu bağlamda belgesel, kökensel olarak politik bir projedir. 1930'lar Amerikan depresyonunda *Farm Security Administration* projesinde (hala Amerika'nın en önemli kolektif belgesel projelerinden birisidir[28]) gördüğümüz gibi yoksulların güç koşullarının tanınması konusunda ya da savaş sırasında ve sonrasında ortaya çıkan göç patlaması, ırkçılık, soykırım gibi felaketler üzerine yapılan daha güncel

[27] Bakınız, Marja Warehime, *Brassaï, Images of Culture and the Surrealist Observer* (London: Louisiana State University Press, 1996), s. 86.

[28] Bakınız, Alan Trachtenberg, "Signifying the Real: Documentary Photography in the 1930s" içinde Alejandro Andreus, Diana L. Linden & Jonathan Weinberg, eds., *The Social&the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2004).

çalışmalarda kullanılması fark etmeksizin belgesel, gerçeklik *olarak neyi* gördüğümüz ve nasıl gördüğümüz sorularıyla ilgilenir. Kamusal olarak "tanınmayan" şeylerin (göçmenlerin zorlu yaşam koşulları, evsizlik, yoksulluk, dışlanan etnik gruplar vs.) gerçeklik olarak tanınması, bu insanların bizzat kendilerinin ve yaşama koşullarının fotoğraflarının çekilmesini gerektirmiştir. Bu aşamada, gerçekliğin tanınması arzusunun yalnızca fotoğrafla özdeşleştirilmemesi gerektiğini aynı zamanda seyirciyi de içerdiğini hatırlamakta fayda var. Belgesel fotoğraflar, bir gerçekliğin *var olduğunu* —"Şuna baksana!"— savunmaya meyillidir ve bu bağlamda tartışmamız gereken şey, belgesel fotoğrafların gerçeklik *temsilinin* de birisinin bakış açısına, görme arzusuna göre inşa ediliyor oluşudur.

GÖRME ARZUSU

Var olduğuna inandığımız (ideolojik olmaması söz konusu değildir) şey olarak tanımlanabilecek "gerçeklik", beri yandan kişilerin var olmasını *dilediği* şeyi de içermektedir. Yıkıcı yoksulluğa ya da açıkça ırkçılığa ait imgeler bu dileğe uygunluk göstermeyebilir. İzleyicilerin belgesel fotoğrafların (aslında tüm türlerde) kendilerine sunduğu bilgileri ne *yapacakları* sorusuyla karşı karşıya kaldıkları ve dolayısıyla görme politikalarının sahneye çıktığı noktadayız. Hatırlamamız gereken ilk şey, "gerçekliğin üzerine gitmek" konusunda insan ırkının pek de başarılı olmadığı gerçeğidir. Psikanalizin aşina olduğu "inkâr" ve ret, öğretmenlerin, öğrencilerin ve bizzat deneyimleyen herkesin iyi bildiği sorunlardır. Bu anlamda, seyircisinin fikirlerini değiştirmek isteyen bir belgeselin başarılı olamaması ya da tam anlamıyla başarısız olması şaşırtıcı değildir. Yine de bu, *temsil etme* işinin beyhude olduğu anlamına gelmez çünkü hiçbir şey kusursuz değildir.

Tanıklık fikri, yasak ve takıntılı bakış anlamlarına gelen dikizleme (*voyeurism*) kavramını çağırmaktadır. Belgesel örneğinde göreceğimiz herhangi bir itirazın getirilemeyeceği, toplumsal olarak kabul edilmiş bakış bile bünyesinde dikizci bir öge barındırmaktadır. Çoğunlukla dikizleyen bakışa eşlik eden, köklerini cinsellikten alan (diğer insanların bedenlerinin ayrıntılarına dair bebeklikten kalma merak[29]) suçluluk ve utanç duyguları, görülen

[29] Bakınız, Sigmund Freud, *Three Essays on Sexuality,* Çev., James Strachey, Pelican Freud Library, Vol. 7 (Harmondsworth: Penguin, 1983).

şeyin kontrolündedir. Tıpkı fotoğrafa, fotoğrafta gösterilen şeye ve hatta fotoğrafçıya duyulan öfkeyle kendisini dışa vuran "bunu bana göstermeye nasıl cüret edersin" düşüncesinde olduğu gibi. Fotoğrafik temsillere duyulan nefret ve itiraz, temsilin kendisinin seyircinin gerçekliğe dair inancına müdahale edebileceğini gösterir. Görmenin hakikate eş kılındığı yegâne yer seyircinin çıkarının olduğu mevzidir. Fransız psikanalizci Jacques Lacan, "What is a Picture?" (Resim Nedir?) makalesinde bu durumu şöyle açıklar:

> *Gösterme,* gözün bakan kişiden yana bir iştahı olmadığı durumda nasıl olur da bir şeyi tatmin edebilir? Gözün doyurulması gereken bu iştahı, resim sanatının hipnotik değerini üreten şeydir. Bana kalırsa bu değer, düşünüldüğünden daha az yüceltilmiş bir düzlemde, yani organ olarak gözün hakiki işlevine, hırsın bürüdüğü, şeytani göze mal edilmelidir.[30]

Lacan'ın bakışın kıskançlıktan beslendiğine dair tezi, daha az soylu bir bakış açısı sunmaktadır. Öyle ki bakış (görme isteği), *görmek* (bilgi gibi) anlamına gelmeyebilir. Nadiren de olsa gözetleme isteği olarak karşımıza çıkan bakış, başkalarının sende olan bir şeye sahip olmadığından emin olmanın aracıdır. Yalnızca belgesele özgü olmayan bu analizler, belgesel türüne mal edilen gerçeklik etkisi sebebiyle bizim tartışmamız bağlamında da geçerliliğini korumaktadır. Haset dolu göz, bakışın sadisttik bileşeni aracılığıyla yıkımın görüntüsünden bile hoşlanabilir. Kısacası, bilinçli olsun ya da olmasın izleyicinin narsizmi (Freudcu kuramda "narsizm" özneyi mümkün kılan şeydir, karaktere dair bir yargı içermez), tanıma, başa çıkma ya da "yabancı" mevzuları algılama kapasitesince fotoğrafa dahil edilmiştir. Görsel bilginin diğer alanları gibi belgesel fotoğraf da, seyircinin "görsel hazzı" aracılığıyla söz konusu çetrefilli sorunları aşabilir.[31] Suçluluk ve utanç duygusu uyandıran bakışın nesnesi olan acıklı imgelerin kullanıldığı hayırseverlik te-

[*Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, Çev., S. Budak, (Ankara: Öteki, 1991)].

[30] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho Analysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 115.

[31] Bakınız, Laura Mulvey'in klasikleşmiş 1975 tarihli makalesi, "Visual Pleasure&Narrative Cinema" içinde *Visual and Other Pleasures* (London&Basingstoke: Macmillan, 1989). ["Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev., Nilgün Abisel, *25. Kare, 5, s.* 18-21, 1997].

malı reklamlar, bağışların yükseltmesi için aynı görsel haz ekonomisinden faydalanmaktadır.

Bu bizi kimin, hangi koşullar altında, nerede, ne zaman, nasıl ve ne sebeple fotoğraflara baktığı sorusuna geri götürür. Ancak bu aşamada, belgeselin ayrıcalıklı seyirciler için sınıfsal, etnik, toplumsal cinsiyet ve diğer toplumsal kategoriler bağlamında kurbanlar yarattığı yönündeki yaygın eleştiriye kapılmak gibi bir hataya düşülmemelidir. Öte yandan, toplumsal belgesel fotoğraflarında görüntülenen öznenin onurunun, belirli gözlemciler, görme koşulları ya da belli imgelerde karşımıza çıkan anlamlı temel mecazlar tarafından korunma altına alındığından söz edemiyoruz. Örneğin fotoğraftaki öznenin seyirciye hitap eden mesajı, seyircide oluşacak acıma, empati ya da saygı duygularını garantilemez. Bu koşullar altında belgesel kendisini bir kez daha yenilemek ve seyircinin dikkatini çekmek için farklı stratejilere uyum göstermek zorundadır.

Belgeselin görsel biçiminin "modernist" estetikle tanımlanması, belgesel fotoğrafın kendisini ve gündelik hayatın resmedilmesine duyduğu ilgiyi yenileyebildiği bir yönü canlı tutmuştur. Nihayetinde tartışmayı bu tarz bir yenilenmenin farklı açılarıyla sonlandırmak anlamlıdır. Söz konusu yenilemenin en önemli taşıyıcısı 1980'lerin başlarında siyah beyaz fotoğraftan renkli fotoğrafa geçiş olup, daha yakın bir tarihte orta formattaki makineler ve yüksek çözünürlüklü dijital makineler aracılığıyla görüntü kalitesinin gitgide artması ile sürmektedir.

RENKLİ BELGESEL

Gerçekliğin "siyah beyaz" fotoğraflardaki gibi yalnızca gri renk skalasıyla resmedilebileceği fikri, 1970'lerin sonlarına kadar pek çok belgesel çalışmasına hâkim olan kavrayış olmuştur. 1980'ler ise belgesel ve sanat çalışmalarında renkli fotoğrafın kullanımının artışını beraberinde getirmiştir. Ancak Cartier-Bresson'dan sonra, belgeselin ve sanat fotoğrafçılığının özel bir türü olan "sokak fotoğrafçılığı" siyah beyaz dünyada kalmakta ısrarcı olmuştur. *Monokrom* olması sebebiyle belgesel, renkli fotoğrafların kullanıldığı reklamcılık ve ticari fotoğrafçılıktan ayrı tutulmuştur.

Belgesel fotoğrafta olduğu gibi belgesel sinemada da tez, rengin "kolaycı", "yapay", "plastik" ve reklama çok yakın, diğer bir deyişle, açıkça aldatıcı olduğudur.

Nihayetinde bu tezler, rengin gazetelerde kullanılan fotoğraflarda da tercih edilmesiyle birlikte 1980'lerin "yeni gerçekliği"ne direnememiştir.

Bu yer değiştirmenin salt teknolojik (renkli malzemeler) gelişmeler ile ilgili olmadığını belirtmekte fayda var. Önemli bir diğer etmen de şüphesiz bizzat görsel hazzın kendisiydi, çünkü renk "yeni" gerçekliğe katkı sunma potansiyeliyle her geçen gün daha da çekici hale geliyordu. Bu durumun aynı zamanda estetik bir dönüşe de yol açtığının altını çizmeliyiz. Renkli fotoğraflar, 1960'lardan günümüze amatör şipşak fotoğrafçılar tarafından baskın biçimde kullanılmıştır.[32] Şipşak fotoğrafların "naif *gerçekçilik*" anlayışlarıyla gerçekliğe daha özgün bir erişim sunuyor oluşları, belgeselin gerçekliğe doğrudan erişim aracı olarak kendisini yenilemesine yardımcı olmuştur. Renkli şipşakların "otantik" gerçekçiliği, belgesel fotoğrafçılığın bir türü olarak, daha yeni, "amatör" *şipşak estetiği*nin benimsenmesini sağlamıştır. Odağın, kamusal alandan hayli kişisel, mahrem ve özel alanlara kayışı yalnızca "eskimiş" kabul edilen belgesel temalarına duyulan ilgiyi canlandırmakla kalmayarak sanat olarak belgesel fotoğrafa duyulan ilgiyi kelimenin gerçek anlamıyla yenilemiştir. Tamamıyla belgesel sayılmasa bile Amerika'dan Nan Goldin (*The Ballard of Sexual Dependency / Cinsel Bağımlığın Ballard'ı*) ile birlikte açık bir örnek olması sebebiyle William Eggleston'un (*The Democratik Forest / Demokratik Orman*) çalışmalarına başvurabiliriz. Öte yandan İngiltere'den Richard Billingham (*Ray's a Laugh*) ve Ukranya'dan Boris Mikhailov (*Case History / Vak'a Tarihi*) da çalışmalarında şipşak temelli bir estetik kullanmışlardır. Eşzamanlı olarak, 1980'ler itibariyle orta ve geniş formatlı renkli filmle çalışan makineler aracılığıyla daha yeni ve yüksek çözünürlüklü renkli belgesel geleneği ortaya çıkmıştır. Yakın zamanda ise belgesel fotoğrafçıları, dünyanın

[32] Bakınız, Geoffrey Crawley, "Colour Comes to All" içinde *The Story of Popular Photography,* ed. Colin Ford (Bradford: National Museum of Film, Television&Photography, 1989).

sabitlenmiş bir görüntüsünü elde etmek, belgeseli portre ve peyzaj türlerini birleştirerek yeniden icat etmek için tripod kullanıma geri döndüler. Atget ve Sander'in çalışmalarında gördüğümüz uylaşımların burada birkaçını sayabileceğimiz Alman sanat fotoğrafçısının (Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höfer ve Thomas Struth'un) çalışmalarında tashih edilmesi ve geliştirilmesi, bu duruma örnek teşkil etmektedir.

SOKAKTAKİ TABLO

Bu farklı eğilimlerin arasında kalan örneklerden birisi de Jeff Wall'un "belgeselimsi" olarak adlandırdığı, tarihi resimlerden bildiğimiz *peripateia* geleneğinin, sanat galerilerindeki fotoğraflarda yeniden karşımıza çıktığı fotoğraflardır. Wall'un imgeleri, reklam afişlerini anımsatmakla birlikte, *tableau*'nun (inşa edilmiş bir karar anı) tarihsel araçlarını gerçekçilik mantığı ve fotoğrafın anındalığıyla birleştirmektedir. Yapıtlarında kullandığı temalar açık biçimde toplumsal belgesel türlerinden birisine ve resim tarihinden bildiğimiz eleştirel gerçekçilik geleneğine aittir.[33]

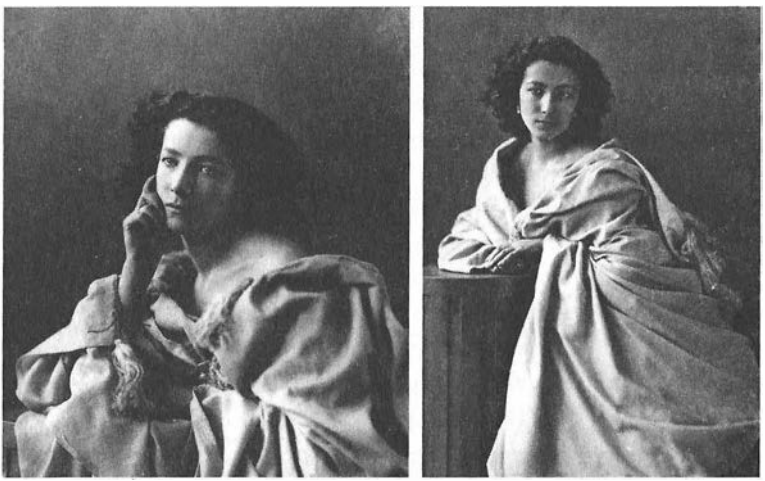
Yine de, belgeselin iki egemen kipi olan *dışavurumcu* ve *betimleyici* (ya da tartışmalı olsa da, *öznel* ve *nesnel*) türler bir arada yaşamayı sürdürüyor ve dahası çağdaş toplumsal belgesel fikrini canlı tutmayı başarıyor. Bu, günlük hayatı, siyaseti ve kültürel meseleleri "gerçekçi" bir yaklaşımla ele alan İnternet ağı (www), "Sınır tanımayan Muhabirler", "vatandaş gazeteciler" ve blog yazarları gibi yeni yayılma biçimlerinde dahi ifşa edilmiş ve dahası, belgesel ve röportajlarla paylaşılan yaşam deneyimlerine yenilenmiş bir canlılık ve çekicilik vaat etmiştir. Kamusal alanda karşımıza çıkan bu pratiklerin pek çoğu basitçe İnternet adresine veri yüklememizi gerektirirken, belli başlı kurumsal medya kanalında çalışanlar için bu bölümün başlarında tartıştığımıza benzer filtreleme süreçleri (seçim, düzeltme ve kontrol) geçerliliğini korumaktadır. Dolayısıyla belgesel fotoğrafçılığın retorik biçiminin, acımasızca dalga geçilen miadı dolmuş görsel değerleri bir kenara bırakması koşuluyla varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bu durumda belgesel

[33] Bakınız, Jeff Wall üzerine tartışmanın yer aldığı Bölüm 7: *Sanat Fotoğrafçılığı*.

gerçeklik bizzat sanatın kendisi gibi, çağdaş medya araçları içinde farklı bir ses ve yer bulmak durumundadır.

Bölüm Özeti

- ☐ Belgesel yapmak yalnızca fotoğraf çekmekle ilgili değildir, aynı zamanda bütünlüklü bir yapıt ortaya çıkarabilmek için bir seçimi (düzeltme) de gerektirir. Bu seçme (düzeltme) işi, kırpma, başlık ve resim altı yazısı kullanımı gibi genel bağlamı aktarabilecek kullanımları da içerebilir.
- ☐ Belgesel fotoğrafın motivasyonu, seyircisini yaşamına ve deneyimine yabancı olabileceği diğer insanlar hakkında "yaratıcı biçimde bilgilendirmektir." Çalışmanın amacı, betimlenen durumu eleştirmek, kutsamak, desteklemek ya da dönüştürmek olabilir.
- ☐ Fotoğrafçıların geliştirdiği taktikler, farklı seyirci konumları yaratan ve genellikle nesnel ya da öznel "tanıklık" pozisyonları olarak algılanan tripod manzaraları ile taşınabilir manzaralar (tablo) arasında salınmaktadır.



Resim 4.1 ve **4.2** Nadar (Gaspard Félix Tournachon, 1820–1910), *Sarah Bernhardt*, 1865. Kolodyum negatifinden basılmıştır. © BNF, département de la reproduction.

Ünlü Fransız sahne sanatçısı Sarah Bernhardt (1844–1923), fotoğrafçının stüdyosunda pozunu verdiğinde yirmi bir yaşındaydı. Bernhardt, fotoğrafçılık alanındaki ilk "ünlü" portre yıldızlarından birisi ve aynı zamanda erken dönem (1920-23) sinema yıldızlarındandır.

4. PORTRELERE BAKMAK

Bugün artık hiç kimse vesikalık çektirirken gözlerini kırpmıyor. Kimlik kartlarımızda ya da pasaportumuzdaki fotoğrafları sevmiyor olabiliriz ama fotoğraflarda "doğru bakmanın" belli durumlarda taşıdığı önemi biliyoruz. Düğünlerde, doğum günlerinde, dini törenlerde, tatil gibi toplumsal ritüellerde ya da İnternet'te insanlarla tanışırken nasıl göründüğümüz önemlidir; çünkü buralarda çekilen ya da kullandığımız fotoğrafların birbirimizi *görme* biçimlerimizin bir parçası olduğunu biliriz.

KİMLİK

Fotoğrafik portrenin kişinin kestirmeden resmedilişi olarak karşımıza çıktığı durumda, yağlı boya portreler "sadece resim" olmaktan daha fazla anlam taşır. Çünkü yağlı boya portreler, toplumsal kimlik nazarında semiyotik bir olayın mahalli olan çalışma alanlarıdır.[1] Portreler betimleme sanatının özü itibariyle kimliğimizi sabitlemektedir. Portrenin, ister kamusal alanda resmi kimliğimizi doğrulamak için başvurduğumuz pasaport vesikalıklarında, ister özel hayatlarımızda bolca kullandığımız şipşaklarda, stüdyo portrelerinde ya da antropolojik, sanatsal, toplumsal, siyasal, hukuki, tıbbi ve de kurumsal bir toplumsal amaç adına kullanılması, portreyle ilgili temel hakikati değiştirmez. Portreler, kişiye "böyle görünüyorsun" der. Kişilerin görsel betimlenişi medyadan (televizyon, film, fotomuhabirliği, İnternet siteleri, paparazi vs.), sanata, reklamcılıktan turizm sektörüne, askeriyeden emniyete, tıbbi kurumlardan aile albümlerine varıncaya kadar pek çok alanda kullanılmaktadır. Dahası, portreler baktığımız her yerdedir. Fotoğrafik imgenin *yeniden üretiminin* mümkün olduğu ilk günden beri fotoğrafın kitlesel etkisinin öncü doğrudan eserlerinden birisinin portre olduğu gerçeği evrensel olarak kabul görmüştür. Nitekim portrelerin *değişen* kullanımları fotoğraf tarihinin hatırı sayılır bir kısmını kaplamaktadır.

[1] "Kimlik" üzerine, bakınız Stuart Hall "Introduction: Who Needs Identity?" içinde *Questions of Cultural Identity* (London: Sage, 1996).

Bu anlamda portreye özgü modern teçhizatın, fotoğrafın tarihsel gelişiminin doğrudan bir sonucu olması olağandır. Bir başka deyişle fotoğraf tarihinin, portre fotoğrafının on dokuzuncu yüzyıl sanayi devrimi boyunca değerli bir meta haline gelişinin tarihi olarak değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz.

ENDÜSTRİYEL PORTRE

Erken dönem fotoğraf endüstrisi, fotoğraf stüdyolarında çekilen portre çeşitlerinin gelişiminin hâkimiyeti altındaydı. İnsanlar yeni aygıttan portrelerini ya da "benzerleri"ni istiyordu. Başlangıçta yalnızca büyük kentlerde rağbet gören portre fotoğrafları zamanla daha geniş bir alanda hızla popülerleşti. Öyle ki portre talebi öngörülemez bir noktaya varmıştı (Bkz. Bölüm 8: *Küresel Fotoğrafçılık*). Fotoğraf tarihi içinden bakıldığında bu gelişim hızının hayli şaşırtıcı olduğu su götürmez. Portrelerini görmek isteyen kitleler, fotoğrafçılara akın etmekte bir beis görmemişlerdir. Fotoğraf işlerinin hizmetinde olan bu sürecin yağlı boya minyatür portre endüstrisi üzerindeki etkisi dramatik olmuştur. İnsanların kısa zamanda portrelerini edinebileceği ucuz ve süratli bir yöntem olan fotoğraf görece çok daha az uğraş gerektiriyordu. Dahası, fotoğrafın elde edilmesi için ihtiyaç duyulan süre, yağlı boya minyatür portrelerin gerektirdiğinden çok daha kısaydı. Zaman ve yetenek isteyen yağlı boyanın modern rakibi de yetenek istemesine rağmen daha kısa zaman dilimlerine ihtiyaç duyuyordu. Teknik gelişmelere bağlı olarak daha hızlı ve ucuz üretim olanaklarına sahip olan fotoğraf, portre hazırlatma piyasasının iklimini değiştirerek süreçleri hızlandırmıştır. Bunun yanı sıra, fotoğraf stüdyolarının elektrik ve yapay ışıklandırma yardımıyla bütün inşalara açık tiyatro sahnelerine dönüşmesiyle birlikte, "insanların resmedildiği" bu standart mekânların tarihsel gelişimi reklamcılık ve moda sektörü lehine hızlanmıştır.

Erken dönem stüdyo portrelerinin değerinin kökeninde yağlı boya resim geleneği yer alıyordu. Mekânsal olarak stüdyoların tercih edilmesi, büyük ölçüde teknolojinin talep ettiği teknik ve pratik gerekliliklerle ilgiliydi. Levhalardan yansıtılacak iyi düzenlenmiş ışığa ihtiyaç duyan fotoğrafçılar, fotoğrafları yıkayacakları karanlık odada belli başlı kimyasal maddelere de ihtiyaç duymaktaydı.

Müşteriler, pratikte pek çok fayda sunan stüdyolara herhangi bir mağazayı ziyaret ederecesine rahatlıkla girebiliyorlardı. Belli bir mekânda daimi olarak depolanabilen sahne kostümleri, arka planlar ve giysiler, müşterilere çeşitli seçenekler sunmaktaydı. Bir başka deyişle, stüdyolar insanlara "gibi görünmek *istedikleri* kişi" olma şansı tanımaktaydı. Hangi açıdan bakacak olursak olalım, fotoğraf stüdyoları toplumsal kimliğin objektif karşısında bir çeşit performansa dönüştüğü yerler olmuştur. Portre, emniyette fotoğrafı çekilen suçlulara tanınan bir lüks olmaktan çıkmıştı.

On dokuzuncu yüzyıl portre geleneğinin içinde şekillendiği fotoğrafik devrim yeni bir durumun da öncüsü olmuştur. John Tagg bu yeni durumu "imgenin demokrasisi" olarak adlandırmıştır çünkü resmedilmek imtiyaz meselesi olmaktan çıkmıştır. Tagg'in kitabının adından da anlaşılacağı gibi imge, *temsilin yükü* (*The Burden of Representation*)[2] olmuştu; çünkü resmedilmek, aile geleneğince devralınan bir zenginlik göstergesi ya da lüks olmaktan çıkmıştır artık. Portre, suçlu oldukları için gizlenmeyi tercih eden nüfus için bile tanınmayı mümkün kılan bir araç olarak tercih edilir olmuştur. Bu anlamda, portrenin çarpıcı yükselişi yalnızca yağlı boya portre piyasasını etkilemekle kalmayarak, kurumlarda karşımıza çıkan görsel imgeleri yeni toplumsal ilişkiler bağlamında gündeme getirmiştir. Tagg'in de üzerinde durduğu gibi, portrenin merkeziliği "kişiyi betimleyen, toplumsal kimliğini tescil eden bir işaret" olmasından kaynaklanmaktadır.[3] Böylelikle, endüstriyel portre kimliklerin görsel farklılıklar temelinde birbirinden ayrıldığı karmaşık bir görsel sistem içine girmiştir.

KİTLESEL PORTRE

Portreye ait uylaşımlar, fotoğraftan çok daha önce de vardı. Fotoğrafın devraldığı ve geliştirdiği bu uylaşımlar, Batılı sanat tarihi içinde ilk olarak resimde ve heykelde kullanılmıştır. Zamanı gelen fotoğraf ilk günden itibaren bu uylaşımlardan faydalanmayı bilmiştir.

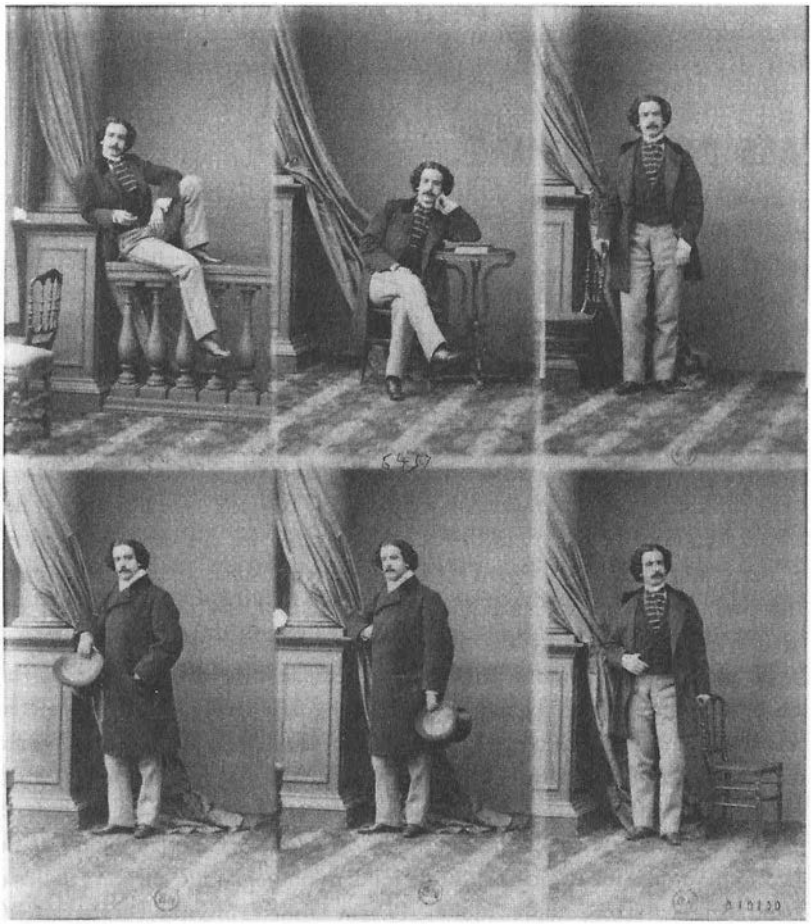
[2] John Tagg, *The Burden of Representation* (Basingstoke: Macmillan, 1988).

[3] John Tagg, *The Burden of Representation,* s. 37.

Aaron Scharf, *Art and Photography* (*Sanat ve Fotoğraf*) kitabında, fotoğrafa karşı besledikleri yaygın öfkeye rağmen yağlı boya portrelerde faydalanmak için fotoğrafa başvurmak zorunda kaldıklarını ve böylece kendi resimlerindeki duruş ve biçem uylaşımlarını değiştirmeye başladıklarını yazar.[4] Örneğin, fotoğrafın ilk yıllarında yüzün hareket etmesini engellemek için ellerin kullanılması, kaygılı ya da düşünce dolu bir bakışı anımsatan bir uylaşım olarak yağlı boya portrelerde yerini almıştır. Fotoğrafçıların resim sanatından ödünç aldığı onlarca teknikle basılmış çok sayıda fotoğraftan söz edebiliriz. Örneğin Fransız fotoğrafçı (Gaspard Félix Tournachon) Nadar, geleneksel portre ressamının işlevini üstlenerek, gelecek nesillerin saygı duyacağı, idealize edilmiş bir toplumsal portre isteyen kişinin talebine yanıt olmuştur (Resim 4.1 ve 4.2). Aristokrasiye özgü yağlı boya kurallarını Daguerreotype'in özel becerileriyle ustaca birleştiren Nadar, hem modern (fotoğraf) hem geleneksel (aristokratik duruş, biçem ve düzenleme) olmak isteyen yeni burjuva öznenin talebine yanıt olmuştur. On beşinci yüzyılda yaşayan Floransalı tüccarın yeni giysiler alır almaz portre siparişi vermesi gibi, Viktoryen orta sınıfın yeni zenginleri (*nouveaux riches*) de elde ettikleri yeni statülerini belgelemek için modern fotoğraf stüdyolarına akın etmişlerdir. André-Adolphe-Eugène Disdéri'nin 1850'lerde kartviziti (*carte-de-visite*) icat edişi, Nadar ve benzerlerinin zengin müşterilere sunduğu imtiyazı daha yoksul (orta sınıf) "kitleler" için de erişilebilir kılmıştır (Resim 4.3).

Disdéri'in günümüzün kartvizitlerinin iki katı büyüklüğündeki "*carte-de-visite*"i, adından da anlaşılacağı gibi, "ziyaretçi kartı" gibiydi. Cep ölçülerindeki bu kartı taşıma yükü olmadığı gibi, levha üzerinde hazırlanan portreyle karşılaştırıldığında maliyeti hayli düşüktü. Disdéri'in fotoğraf makineleri, tek bir levhada bir çok fotoğrafın çekilmesini sağlayacak biçimde düzenlenmiş çok sayıda (dört, altı ya da daha fazla) lense sahipti. Her bir levhadan elde edilecek portre sayısını arttıran bu makineler, kullanılan lens sayısına bağlı olarak fotoğrafın maliyetini dörtte biri oranında ya da daha fazla ucuzlatıyordu. Sonuç olarak, ucuz portreler daha fazla müş-

[4] Aaron Scharf, *Art&Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 39–76.



Resim 4.3 Disdéri (André-Adolphe-Eugène, 1819–1989), *Jeune homme* [*Genç Adam*], 1858/9. © BNF, département de la reproduction.

teriye erişimi mümkün kılıyordu. Disdéri'in hesaplı keşfi olan *carte-de-visite*, burjuva düzeninin kurallarını taklit eden, gözü yüksekte sınıfların gururunu okuyan bir tür olarak düşünülmelidir. Bilinen bir kitap elindeyken resmedilmek ya da gösterişli bir ev fonu önünde fotoğraflanmak, taburede oturan kişinin nasıl olduğuyla değil, gibi görünmek istediği şeyle ilgilendiğinin göstergesidir. Dolayısıyla *carte-de-visite* fotoğrafların tipik özelliğini, taburede oturan kişinin toplumsal arzularını ön plana çıkarmak becerisi olarak tarif etmek abes olmayacaktır. "Sosyeteye hitap eden" toplumsal portrelerin, taburede oturan kişinin nev-i şahsına münhasır "kişiliğini" vurgulaması bekleniyordu. Ancak hiçbir şekilde, fakir insanların baskın kişiliklerinin ya da kendilerine has özelliklerinin olmadığı anlamına ulaşmamak gerekir. Disdéri'nin kast ettiği şey daha ziyade, "fotoğrafsallık" için harcanan zaman ve çabanın minimalize edilmesi aracılığıyla *carte-de-visite*'in gücünün yettiğinden daha fazlasına mal olduğunu işaret etmek olmuştur. Herhangi bir özenden yoksun olmasına rağmen kendilerine has özellikleri olan çok sayıda stüdyo portresinden bahsettiğimizin altını çizelim. Herhangi bir portreyi özel kılan şey, taburede oturan kişinin kameraya bakışıyla, belirli bir jestiyle ya da pozuyla, yürüyüşüyle ve hatta çok daha anlamsız bir ayrıntıyla şekillenen açık bir ögedir. Roland Barthes sonraları ayan beyan göz önünde duran bu şeyi *punctum* (Latince, benek ya da nokta) olarak yeniden adlandırmıştır.[5] Yeniden adlandırmayla fotoğraf tartışmasına bir kez daha giren bu olgu, vesikalık fotoğraflar gibi oldukça işlevsel toplumsal portrelerin bile kişisel bir öge ya da mahrem bir detayla özelleştiğini hatırlatmaktadır.[6] Bu tespit, kimlik

[5] Roland Barthes, "The Third Meaning" makalesinde (bkz. *Image-Music-Text)*, fotoğrafın *açık ve kalın kafalı* anlamları arasında, daha sonra *Camera Lucida* içinde *studium ve punctum* arasında bir ayrım olarak karşımıza çıkacak olan bir ayrım yapar.

[6] Bunun en iyi örneği Roland Barthes'ın gelişigüzel seçilen bir fotoğrafın fenomenolojik etkisini bilinçli olarak abarttığı son kitabı *Camera Lucida*'dır. Fotoğraflar çoğunlukla portre fotoğrafı olarak karşımızdadır ve Barthes kitabı yazarken, bu fotoğraflarda henüz kaybettiği annesini hatırlatan belli bir bağlama (ayrıntılara) odaklandığı fark eder. Fotoğraflardaki annesini düşündüğü zaman, "gerçek annesi", onun annesi olabilecekmiş gibi görünen tek bir fotoğraf, annesinin o yaşlarını bilemeyeceği küçük bir kıza ait bir fotoğraf bulur. Bu kitaptan öğrenebileceğimiz diğer şey de, "genel ilgimize" mazhar olan bu fotoğrafların hepsinde Bart-

sorunu etrafındaki özel hayranlığın kaynağında portrelerde karşımıza çıkan toplumsal *ve* özel vasıfların belli bileşimlerin yer aldığı anlamına gelmektedir.

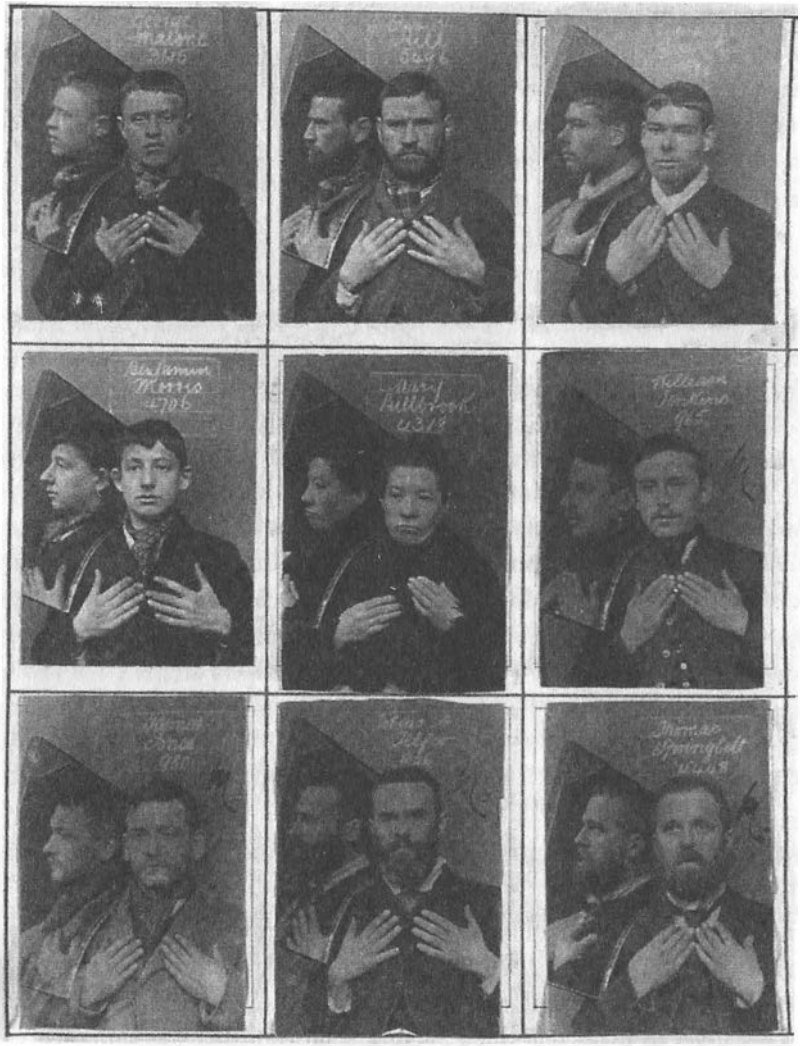
BÜROKRATİK PORTRELER

Fotoğrafın araçsal kullanımına dair bir arayışa giren yeni sanayi toplumunu mümkün kılan, yeni fotoğraf endüstrisinin kitleleri görece ucuz teknolojiyle resmetme kapasitesi olmuştur. Fotoğrafı portrenin toplumsal tarihi bağlamında analiz ettiğimizde, sıradan insanın kendi gerçekliğinden kopuk temsiline aracılık ettiğini görürüz. İmge üretiminin mekânikleşmesiyle birlikte, emniyet birimleri, askeri kurumlar, çeşitli bilim okulları, yerel ve resmi ajanslar gibi çok sayıda kuruluş, kanıt olarak kullanılmak üzere fotoğraf arşivleri oluşturmaya yönelmiş ve istatistiki arşivlerde "saf kayıt"lar oluşturmuştur. Fotoğrafın mekânik imgeleştirme sistemi tıpkı günümüz dijital bilgisayar imgeleri gibi istatistiki veri sistemi olarak kullanılmıştır. Faydacı ilkelerle toplanan bilgi, çeşitli "bilimsel" iddialarda ya da "disiplin" kurallarında kullanılmak üzere ya da nüfusu ölçme, niteleme ve değerlendirme adına kayıt altına alınmıştır. Fotoğraf şüphelilerin ve mimlenmiş suçluların teşhis edilebileceği "sistematik" bir görüntüleme sistemi sunması sebebiyle emniyet kurumlarında yaygın biçimde kullanılmıştır (Resim 4.4).

Francis Galton, bu bağlamda karşımıza çıkan teşhis fikrini daha ileriye götürmeyi denemiştir. Charles Darwin'in kuzeni Galton insan biyolojisinin "dejenerasyonuyla" ilgilenmekle kalmamış, öjeniyi (*eugenic*) kuramsallaştıran isim olmuştur. Galton'un "bileşik baskı" yöntemi, seri katil profilinin nasıl olması gerektiğini göstermesi beklenen bir portreye farklı suçlulara ait çok sayıda negatifi birleştirerek ulaşmayı amaçlamıştır.[7] Aynı suçla itham edilen farklı

hes'ın *studium* dediği şeyin yanı sıra, yer yer fotoğraf tarafından kışkırtılan farklı bir ilgi kaynağının, *punctum*un olduğudur. *Punctum,* sizi hedef alan bir oku andıran bir duygudur. Bu, psikanalizin nazar (*gaze*) (Jacques Lacan) olarak adlandırdığı şeye bağlanabilir. Nazar, aslında ne olduğuna dair bir fikrimiz yokken aldığımız ama bir şekilde kimliğimize ait bir "mesaj"dır.

[7] Bakınız, Suren Lalvani, *Photography, Vision & The Production of Modern Bodies* (Albany, New York: State University Press of New York,



Resim 4.4 Anon. Tutukluların fotoğrafları, Wormwood Scrubs, Londra, *1880*. National Media Museum/Science & Society Picture Library.

Sabıkalılar, ellerini tanınmalarını kolaylaştıracak dövme ya da eksik parmak gibi ayrıntıların görülmesini kolaylaştıracak şekilde yukarıda tutuyordu.

Sağ omuz hizasına yerleştirilen ayna aracılığıyla profil fotoğrafı da elde edilmiş oluyordu. Fotoğraf, nam salmış suçluları kayıt altında tutmak için 1840'lardan beri açıkça kullanılıyordu. 1871 itibariyle İngiltere'de yargılanan herkesin fotoğrafının çekilmesi Suçla Mücadele Hareketi (*Prevention of Crimes Act*) sayesinde yasalaştırılmıştır.

suçluların portrelerinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkacak bu fotoğraf aracılığıyla katilin yüz hatlarına ve bir katile ait yüze özgü ortak bir ifadeye ulaşılabileceğini iddia etmekteydi. Dolayısıyla suçlu bulmanın yolu, söz konusu ortak yüz ifadesine ulaşma sorununa dönüşmüştür. Altta yatan düşünce, ruh halleri dış görünüşleri ile ilişkili olan ve bu sebeple dış görünüşlerinden teşhis edilebilecek bireylerin fiziksel görünümlerinin, belli toplumsal tiplerin karakteristik özelliklerinin göstergesi olarak ele alınabileceğiydi.[8] Bu gibi fikirlerin, toplumun "dejenere olan" gruplarının sistematik imhasını meşru kılmak için Nazilerce geliştirilmiş olmasına şaşırmamalı. Günümüzde hiçbir şekilde sınanmasına bile gerek duyulmayan bu fikir, insan psikolojisinin izlerini taşıması sebebiyle yüz ifadelerini okuma çabasına yönelmekle aynı anlama gelmez. Farklı kültürlere özgü selamlaşma ritüellerine özgü yüz ifadelerinin değişkenliği de dikkat çekici bir örnek alanı sunabilir. Karanlık bir bakış ya da parlak bir gülüş, cenazede, düğünde ya da mahkeme salonunda olmamıza bağlı olarak belli bir duruma daha uygun ya da hepten uygunsuz olabilir. Bu tarz dışavurumsal uylaşımlar kültürel, toplumsal ve bireysel uylaşımlar olarak *kodlanmıştır.* Söylemek istediğim şey, herhangi bir genetik karakteristik fikriyle ya da kafatasçı ideolojiyle bağlantısı olmadığıdır.

İçinde işlerlik kazandığı hukuki ya da bireysel söylem ne olursa olsun ve neyi idealize etmeye, tanımlamaya ya da örneklemeye çalışırsa çalışsın, nüfusun hiçbir kesimi ya da hiçbir sınıf, "okunmak" üzere tasarlanan, toplumsal kimliğin görsel bir imaj olarak tescil edildiği fotoğrafik portrenin yeni alanlarından muaf tutulmamıştır. Birbirleriyle örtüşen ya da farklılaşan bütün portrelerde karşımıza çıkacak temel ortaklık, taburede oturan kişinin toplumsal bir sorun olarak mimlenmesinden ya da olumlu özellikleriyle tanınmasından bağımsız biçimde portrenin kişiye kimlik kazandıracak

1996); Robert Sobieszek, *Ghost in the Shell: Photography&the Human Soul, 1850–2000* (Cambridge, MA: MIT Press & Los Angeles County Museum, 2000).

[8] Allan Sekula, Francis Galton üzerine bir tartışmayı "The Body & The Archive" makalesinde geliştirir. (içinde *The Contest of Meaning,* Richard Bolton, ed. (London: MIT Press, 1996), s. 342–79.)

başlıca araç olduğu gerçeğidir.[9] Bir başka deyişle, portredeki imgelere dair ana hatlar, toplumsal kimliğe ilişkin sorular ve tanıma süreciyle birlikte dolaşıma girebilir.

Bu durumda sorulması gereken soru, portre türünün asli uylaşımlarının ve betimleme kodlarını oluşturan bileşenlerinin neler olduğudur. Tür olarak portrenin temel bileşenlerini sıralayabileceğimiz noktaya vardığımızı söyleyebiliriz.

PORTRENİN BİLEŞENLERİ

Tarihe üstün körü bir bakış bile, bütün portre fotoğraflarının dört anahtar ögeden oluştuğunu söylemeyi mümkün kılar:

- **yüz** (yüz ifadesi ve saç gibi ayrıntılar) – kişisel görünüm
- **poz** – tavır ve tutum, "terbiye"
- **giyim** – toplumsal sınıf, cinsiyet, kültürel değerler ve moda
- **konum** (ya da arka plan düzenlemesi) – fotoğraftaki kişinin içinde olduğu toplumsal manzara

Portre çeşitleri (belki de alt tür demek daha doğru olacak), yukarıda sıralanan bileşenlere yaptıkları vurgu temelinde farklılaşmaktadır. Bütünsel anlam bağlamında her bileşen bir diğerini etkilemektedir şüphesiz. Örneğin, solgun ve basit fon önünde çekilen pasaport fotoğraflarının ana işlevinin fotoğrafı çekilen kişinin yüzünün konturlarını açığa çıkarması olduğu düşünüldüğünde düzenlemenin gerekliliği anlaşılır bir hal almaktadır. Belli bir "arka planı" olmayan fotoğraf, taburede oturan kişinin toplumsal, coğrafi, kişisel konumu hakkındaki tüm çıkarımları ve dolayısıyla potansiyel toplumsal yananlamları ortadan kaldırmaktadır. Etki bağlamında düşündüğümüzde portrenin retoriğini kuran şey, bu dört bileşenin kullanımı (yüz, poz, giyim, konum) ve bu bileşenlerin birbirleriyle ilişkileridir. Söz konusu dört bileşeni kontrol etmenin belli başlı araçları, çerçeveleme kodları ve lens açılarının (uzun, orta, kısa), odağın (sığ, derin, değişken), ışıklandırmanın (yumuşak, sert, ışık

[9] Örnek olarak: William A. Ewing, *Face: The New Photographic Portrait* (London: Thames & Hudson, 2006) ve Max Kozloff, *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900* (London: Phaidon, 2007).

kaynağının yönü ve ölçüsü) ve makyajın bir arada kullanılma şekilleridir. Kısaca bu dört bileşene göz atalım.

YÜZ

Bir portrede yer alan yüze ait ifade kritik öneme sahip olup, anlam üzerindeki etkisi hafife alınmamalıdır. Gözlerin ve dudakların belli belirsiz hareketi bile yüzde dramatik bir etki yaratabilir. Dudaklar tebessümle ışıldayabileceği gibi, üzgün, sinirli, ifadesiz ya da bükülmüş olabilir. Gözler "canlı", "ışıl ışıl", "baştan çıkarıcı" görünebilir. Saç şekli ise başlı başına bir bölüm olabilir. Başımıza ve yüzümüze ait bu gibi bileşenleri, ruh hali ve mizacın yanı sıra büyük ölçüde etnik kökenin, cinsiyetin ve yaşın belirlediği karakteri ve fotoğrafı görmesi beklenen muhtemel seyirciyi ölçüt alan edayı da dâhil edebileceğimiz "tutumlara" anlam verebilmek için "okuruz". Yüzün fotoğraf özelinde taşıdığı anlam, sinemadaki yakın plan etkisiyle birlikte düşünülebilir.

Her ne kadar yağlı boya portrelerde kullanılan geleneksel uzun ve orta ölçekli çekimler (baştan bel hizasına ya da baştan omuzlara kadar) sinemada da kullanıyor olsa da, yakın plan tekniğini geliştirilmesi zaman istemiştir. Yüz (ya da insan bedeninin diğer parçaları; eller, ayaklar, gözler vs.) kişinin duygularını göstermek için başvurulan yakın plan odaklarıdır. Sergei Eisenstein'ın kaskatı kesilmiş bir yumruğun yakın plan çekimi (yaygın bir uylaşım) aracılığıyla öfke halini gösterdiği ünlü sahneyi düşünelim. Eisenstein'ın yapıtlarında görebileceğimiz bu gibi metanomik gösterenler, yalnızca bireye değil aynı şekilde devrimci işçi gövdesiyle özdeşleştirilebilecek toplumsal gruba ait öfkenin dışavurumu olabilir.[10] Rahatlamış açık bir el ise pasifliği yani ölümün ya da uykunun göstereni olarak tam aksi yönde yorumlanabilir.

Benzer biçimde yüz ifadesi, söz konusu ifadeyi takınan kişinin olası ruh halini gösteren (öfke, hüzün, hayal kırıklığı, melankoli vs.) "durumlar" repertuvarına da işaret eder. Bu uylaşımlar tiyatro, televizyon, sinema ve fotoğraf gibi çeşitli alanlara özgü temsil sistemleri içinde şekillendirilmiştir. Korku filmlerinden örnek verecek

[10] Bakınız Roland Barthes, "The Third Meaning", *Image-Music-Text*.

olursak, "terör" ya da "acı" çoğunlukla kurbanın yüzüne kazınmış, biçimi bozulmuş bir ifadeyle resmedilir.[11] Romantik komediler, erkekleri şaşkın, aşırı öz güvenli, uyanık ya da kaygılı gösterirken kadınları ağlarken (filmin sonunda güleceklerdir) resmetmektedir. Bu uylaşımlar hayli yaygın ve uylaşımsal olduğundan, örnek bulmak konusunda hiçbirimizin zorlanmayacağını düşünüyorum. Kahramanlar, kötü adamlar, komedyenler, haber spikerleri ve benzeri pek çok karakter söz konusu olan görsel kültürde yinelenen ifade repertuvarlarından beslenmektedir. Büyük trajedileri aktarırken ciddi bir ifade takınan İngiliz haber spikerlerinin, peşi sıra daha "gamsız", eğlenceli hikâyeleri anlatırken büyülenmiş görünebilmelerini düşünelim. Kısaca, hayata içkin duyguların tamamı yüz aracılığıyla gösterilebilecek uylaşımsal ifadelere sahiptir.

Yakın plan tekniğiyle ilgili akılda tutulması gereken bir diğer boyut ise, beyaz perdenin *yakın plan* aracılığıyla yıldızları göstermesinin temel düzeyde görmeye içkin bir hazzı doyurduğu gerçeğidir.[12] Sinemaya, yıldızlara bakmak, onlara yakın olmak, ünlerini borçlu oldukları yüzlerine ve hatta bedenlerine uzun uzun bakmak için gittiğimizi savunan ve buna göre hareket eden Hollywood, sinemanın ilk yıllarında geliştirilen yakın plan tekniğini verimli biçimde kullanmıştır. Yönetmenler, adeta filmin metası olarak görülen kadın yüzünü yakın plan tekniğiyle güzelleştirme potansiyelini görmekte gecikmemişlerdir.[13] Moda endüstrisi, bilhassa kozmetik, ürünlerini cazip hale getirmek için ünlü isimleri veya ünlü olabilecek modelleri kullanarak yakın plan fotoğraf fikrine uyum sağlamakta gecikmemiştir. Bir şeyi diğeri aracılığıyla tescil etmenin etkili bir yolu olarak, ürünü ünlü bir isimle birlikte sunmak yaratıcı buluşlardan

[11] Michael Powell'in adı kötüye çıkmış filmi *Peeping Tom* (1960), her ne kadar bu tarz bir korku filmi olmasa da ilginç bir örnektir. Hikâye, kadınları fotoğraf makinesinin tripoduyla öldüren ve bu kadınların ölürken yüzlerindeki korkuyu görmelerini sağlayacak bir ayna düzeneği kullanan bir sine-fotoğrafçının etrafında şekillenmektedir.

[12] Laura Mulvey, "Visual Pleasure&Narrative Cinema", *Visual&Other Pleasures* (London & Basingstoke: Macmillan, 1989).

[13] Roland Barthes, "The Face of Garbo", *Mythologies* (London: Paladin, 1980); ayrıca Laura Mulvey, "Close-ups and Commodities" içinde *Fetishism&Curiosity* (London: BFI, 1996). [*Çağdaş Söylenler*, Çev., Tahsin Yücel, (İstanbul: Hürriyet Vakfı, 1990, s. 52-53)].

birisi olmuştur. Şöhret, ürüne bir yığın yan anlam yüklerken, ürün de karaktere ödünç verdiği güzelliği, ünü, zenginliği, tutkuyu, kadınlığı, erkekliği, seçkinliği, güveni, cazibeyi ya da bu gibi herhangi başka bir şeyi somutlaştırmaktadır. Reklamdaki ürünü giyinen ya da kullanan model reklamı yapılan ürün aracılığıyla seyircisine kendisiyle özdeşleşme şansı tanımaktadır. Biri diğerine *karşılaştırmalı* retorik bağlamında güzellik bahşetmektedir.

Bu gibi pratiklerde kullanılan yakın plan "yüz" çekimleri çok sayıda işlevi yerine getirmektedir. Seyircisini seyrettiği kişiyle mahrem bir konuma çekerken, gösterdiği meta (filmin ya da reklamı yapılan ürünün "yıldızı") aracılığıyla, psikolojik özdeşleşme noktası sunar ve böylelikle şeylere değer katar, havasını değiştirir. Tabii ki, farklı yüz tipleri kendi başlarına "cefakârlık", "uysallık", "kibarlık", "kabalık" ve "otorite" gibi çeşitli yananlamları çağırabilir. Bu mantık, stereotipler ve işaretlerin tipik özellikleri sayesinde işlerlik kazanmaktadır. Çünkü tıpkı türler gibi stereotipler de karaktere dair beklentilerimizi şekillendirmektedir. Kadın ya da erkek oyuncu bir role bürünmeden önce yüzünün işaret ettiği toplumsal ve kişisel karakteristik özellikleri göz önünde bulundurarak tercihte bulunur.

Stüdyoda çekilen geleneksel portre fotoğraflarında fotoğrafçı, görünüş ve karakterin birbiriyle çeliştiği durumlarda kişiliğe dair özü ortaya çıkarmak adına, doğru ya da yanlış, müşterinin dış görünüşüyle uzlaşmayan şeyler deneyebilir. Böylelikle "çirkin" olduğu düşünülen bir müşteri, dış görünüşünde düzenlenen (ya da *yeniden düzenlenen* diyelim) şeylerle (giysiler, duruş, poz) kişiliğinin "saf onuru"nun hakkını verecek biçimde daha sempatik gösterilebilir. Böylelikle biz de portreye dair yaygın bir sorunsala ulaşmış oluyoruz. "Yüze ait her ayrıntı değerli" midir? Öyle görünüyor ki yüz, güvenilmesi gerektiği kadar güvenilmemesi de gereken bir şeydir. Prenses Diana'nın fotoğraflarında sıkça rastlayabileceğimiz öne eğik bakışlar "saygı", "hüzün", "tevazu" ya da "çekingenlik" anlamlarına gelebilir. Bu farklılıkların, beden dili, yüz ifadesi ve beklentilerimiz doğrultusunda zekice ayarlanabileceğinin bir göstergesidir. İster hoşnutsuz ister gülümseyen, ister mutlu ister üzgün, ister sıkılmış, ister sıradan, isterse de öfkeli ya da heyecanlı olsun, bunların her birinin sadece "ifade" olduğunu ve varlık durumuna sa-

bitlenmediğini unutmamalıyız. Tam da bu sebeple portrede gördüğümüz yüzeysel karakteristik ayrıntıların ötesini okumayı denemekten çekinmeyiz. Geçici oldukları su götürmeyen bu gibi ayrıntılar zaman zaman sadece maske işlevi görebilir. Tıpkı öfkenin arkasına saklanabileceği en iyi maske olan hüzün örneğinde olduğu gibi. Kişiyi, portrenin ötesine geçerek gördüğümüz şeyi, kimliğinin ötesine derinlikli bir bakış yönelterek görmeye çalışabiliriz. Peki nasıl? Bunun en iyi yolu görünümlerini oluşturan farklı ögelerin bileşimlerine dair bir hükümde bulunmak ve değerlendirmeyi göze almaktır.

POZ

Taburede oturan kişinin verdiği poz, kendi başına görsel bir sav, retorik bir formdur. Fotoğrafını gördüğümüz kişinin dik, tabureye çakılı duruşuna, kollarını katı biçimde sabitlemesine ya da boşlukta sallamasına ya da "düşünceli" duruşuna bağlı olarak bedeninin aldığı şekilleri bileşimler içinden "okumayı" deneriz. Bu bileşimleri görünür kılmak ya da yönetmek ve bir arada işaret ettikleri şeyi anlamak (ya da kontrol etmek mi demeliyiz) portrecinin işidir. Pozun, belli bir kültürel "kimliğe" ait bir özelliği (gotik, punk ya da iş adamı) ifade etmek için bilinçli biçimde düzenlenmiş olabileceğini de belirtelim.

Poz (*pose*) ve denge (*poise*), resmedilen karakterin algıladığımız kişiliğini (zihinsel, fiziksel, toplumsal vs.) tüm açılardan yananlamlarla kuşatmaktadır. Güçlü ya da zayıf, iktidar sahibi ya da erk yoksunu, zengin ya da fakir, huzurlu ya da kaygılı, üzgün ya da öfkeli, sağlıklı ya da sağlıksız, ahlaksız, kaçamak yanıtlar veren ya da dürüst... Liste böylece uzayıp gidebilir, ama önemli olan bu tür yananlamların anlamlı oldukları *kaydı* yakalayabilmektir. "Düzgün" bir poz, "düzgün bir vatandaşı" mı işaret eder yoksa basitçe kişinin fotoğrafının çekildiğinin bilincinde olduğunu mu gösterir? Karakteristik özellikler toplumsal olmadıkları zamanlarda psikolojiktirler ve ruh haliyle ya da bunların bir aradalığının bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Poz *gösterir*. İyi bir portrecinin sanatı, bir anlamda resmin retorik anlamını "retoriğe" dair hiçbir şey bilmediği durumda bile teşhis edebilmektir. Yüzde gördüğümüz bir ifadenin ruh halinin retoriği olarak değerlendirilebileceğini görmüştük. Poz ise karakte-

rin, tutumun ve toplumsal konumun göstergesidir. Kişinin bedenini nasıl taşıdığı —duruş— ve jestlere aktarma biçimi, ruh halini "cisimleştirmek" olarak okunabilir. Bu bağlamda da toplumsal ya da sosyolojik bir gruplandırmaya işaret ederek antropolojik (etno-kültürel) alışkanlıkları gösterebilir. Portreler basitçe bunlardan birisini nadiren içerir ve yok denecek kadar az örnekte tüm bu açıları birleştirebilir (bireysel, toplumsal, antropolojik). Ünlü isimlerin ve "yıldızların" portreleri hayli işlenmiş, sabitlenmiş görünümlere (ikonik kodlar) sahiptir ya da böyle olması için çaba da sarfedilmiştir. Bu anlamda paparazi fotoğrafçılığının bütün bu imgeleri düzenleme çabası olarak değerlendirilmesi olağandır. Ünlülerin kimliklerinin genel itibariyle kamusal imgeleriyle çatışan karmaşık bir yanı olduğu iddiasındaki paparazi, söz konusu kişilerin kamusal imgelerinin kişiliklerinin yalnızca *bir* yüzünü temsil ettiğini göstermek adına "savunmasız" yüzlerine yoğunlaşır ya da bunu destekleyecek pozlar yakalamaya çalışır.

Bilindiği üzere, pasaportlarda kullanılan fotoğraflar polis fotoğrafları ile ortaklaşarak portreye özgü "öznel" hissiyatın tüm izlerini silmeye çalışır. Pasaport ve polis kimliklerindeki fotoğrafların hepsi, benzer sözde bilimsel "tarafsız" kodlara odaklanmaktadır. Bu amaçla, ruh halinin ve karakterin *ötesinde* tanımlamaya çalıştıkları kimlik aracılığıyla insanları *oldukları gibi* görmeye çalışırlar. Pasaport fotoğraflarının da parmak izi gibi biricik olması temel hedeftir. Parmak izi gibi tarafsız, dizinsel ve "nesnel", önyargıdan bağımsız olmasından söz ediyoruz. Işıklandırma-fotoğraf makinesi-özne düzenlemesine özgü mesafenin gerektirdiği standart aydınlatma ve gülümsemenin yasak olduğu koşulların hepimizin kısmen suçlu görünmesine yol açtığı gerçeği bizleri oyun alanına çağırmaktadır. "Öznel" farklılıkları görünmez kılan ve fotoğraftaki figürlerle özdeşleşmeyi en aza indiren söz konusu uylaşım, mevcut portre türüne dair geliştirilen stratejinin önemli bir bileşenidir. Bu durumda, fotoğrafçılığın popüler bir uylaşımı olarak ortaya çıkan (yağlı boya geleneği içerisinde nadiren karşımıza çıkan) "gülümseme"nin, taburede oturan, fotoğrafı-çekilecek kişinin gönüllü ("mutlu") olduğunu gösterme çabasıyla ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

GİYSİLER

Giysilerin (ya da çıplaklığın) yanı sıra mücevher, şapka, eldiven, eşarp, burka gibi aksesuarlar da portre retoriğine hizmet eden ögelerdir. Giysiler, bir kişinin toplumsal kimliği ve bizzat kendisinin (pozları aracılığıyla) bu kimlikle ilişkisi hakkında büyük bir uzlaşımı işaret etmektedir; üniformanın, fabrika işçisini polis memurundan, hemşireyi doktordan ayırmamızı kolaylaştırma işlevi görüyor oluşu gibi.

Amerikan icadı kot pantolon resmi bir üniforma olmamakla birlikte, "rahat" giysi kodu olarak işlemektedir. Üstelik "eşitlik" ve "demokrasi"yi işaret eden uniseks bir giysi kodu olarak yer eden kot pantolona "evrensel" bir değer (pratik, "uzun ömürlü" işçi kalitesi) de atfedilmiştir. Tabii şunu da belirtmekte fayda var, işlevsel olarak her iki cinse de uygun olma iddiasındaki kot, ironik biçimde erkek ve kadın arasındaki görünür farkları daha da görünür kılmıştır. Kot giyim tarzına dair "yalın" bir yaklaşımın göstergesidir. Kendisini modanın dışında konumlandıran kot, daha da ileri giderek toplumsal inşalardan bağımsız görülmeyi talep eder. Kot reklamlarının yaygın biçimde beslendikleri temel tema "özgürlük"tür çünkü kotlardan beklenen sizi "özgür" kılmasıdır.[14] Doğru olsun ya da olmasın bu iddia hâlihazırda kot giyinen insanlar hakkında önemli bir uzlaşımı ifşa etmektedir. Tüm giysiler gibi kotların da her biri anlamlı bir dizi ayrıntı temelinde farklılaşan çok sayıda çeşidinin olduğunu söylemeye gerek bile duymuyorum: Bol, dökümlü, dar, İspanyol paça, dar paça, marka olan ya da olmayan. Bildiğimiz gibi kumaşlarının dokusu ve kalınlığı değişebilen kotların oldukça pahalı örnekleri de vardır. Roland Barthes'ın *Mythologies*'inden devşirecek olursak "Kot, adlandırılmak istemeyen üniformadır."[15]

Giyim retoriği içinde bizzat bedenin kendisi de *farklılık olarak* yerini alır. Bedenin hangi bölümünün örtüldüğü ya da açık

[14] Bakınız, JohnFiske, "The Jeaning of America" içinde *Understanding Popular Culture* (London: UnwinHyman, 1989), s. 2–3. [*Popüler Kültürü Anlamak*, Çev., Süleyman İrvan (Ankara: Ark, 1991)].

[15] Barthes: "burjuva, *adlandırılmak istemeyen toplumsal sınıf* olarak tanımlanır." Roland Barthes, "Myth Today" içinde *Mythologies,* s. 138. [İtalikler özgündür].[Bkz. *Çağdaş Söylenler*, s. 175-176].

bırakıldığı, giyindirildiği ya da soyundurulduğu moda bağlamında kritiktir. Barthes'la devam edecek olursak, moda —erotizm— giysilerin *boşluklarında* ya da moda olan giyim tarzına sadakatle bedenin *gösterilen* bölümlerinde mevzilenmektedir.[16] Her mevsim çevremizi kuşatan moda, bizzat deneyimlediğimiz üzere bedenin farklı parçalarını ön plana çıkarmaktadır. Bu şey, rastlantısal olarak bir sene bacakları diz kapağından itibaren gösteren "kısa etekler", diğer sene göğüs çatalını göstermek için tasarlanan elbiseler, başka bir zamansa adeta taşan bir göbek —elbette erkeklerin değil kadınların moda anlayışından bahsediyorum— olabilir. Göğüs çatalını gösteren bir elbisenin işaret ettiği gizlenen şey, göğüslerdir. Göğüs çatalı, giysinin gizlediği bu şeyin altını çizer ya da usulca gören göze anımsatır. Giysinin örtemediği yuvarlak bir göbek, hamileliğin moda olduğunu göstermekle kalmayarak esasında ardı sıra nihai aşamasını gösterdiği cinsel edimi işaret etmektedir. Kılık kıyafette tevazunun bedeni konuşturduğu pek çok toplumsal işaret sistemi bu çeşit yer değiştirmeler (ya da *metonomi*) konusunda uzlaşmaktadır.[17]

Giysilerin semiyotiği konusunda eğitimli olan moda tarihçileri ve tasarımcılar dışında pek çok insan bunu bizzat deneyim içinden öğrenir. Bilet kontrolcüsünü herhangi bir yolcudan ayırmak için yaptığımız şey temelde giysilerin retorik bileşimini okumaktır. Büyük ihtimalle hepimiz, insanlara dair kestirme yargılarda bulunma suçunu öncelikle giysilerini ölçüt alarak işleriz. "Kirli ve dağınık" görünen birisinin iyi bir insan olacağını düşünmeye meyilli olduğumuz söylenemez.

Giydikleri şeyleri umursamadıklarını söyleyen insanlar bile

[16] Moda üzerine klasikleşmiş yapısal analiz olan, Roland Barthes'ın *The Fashion System* kitabına bakınız, Çev., Matthew Ward&Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1983). John Flugel'in *The Psychology of Clothes* (London: Hogarth Press, 1930) kitabı da giyinmenin ve bedensel süslenmenin işlevlerini ve modasını analiz eden etkileyici bir çalışmadır.

[17] Bu aşamada, modanın kadın bedenini ne şekilde temsil ögesi olarak düzenlendiği sorulabilir. Kadın bedenin toplumsal işlevlerinin ardışık bileşenleri patriyarkal bir biçimde anlatısallaştırılır: Gençlik, çekicilik, adanma, hamilelik, annelik ve kariyer... Kısacası, kadın bedeninin belli bölümlerini erotize eden moda döngüleri rastlantısal değildir. "İşlevine" bağlı toplumsal talepler tarafından yönetilmektedir.

kendileri hakkında bir şey "söylemektedir". İyi giyimli İngiliz akademisyen stereotipi ya da Hollywood filmlerinde karşımıza düzenli olarak çıkan "çatlak profesör" tipi, kendi yaptığı işe herhangi başka bir şey için zaman bulamayacak ya da ilgilenemeyecek kadar odaklanmış kişidir ve özensizliğini açık edecek en görünür konu giysileridir. Garip bir biçimde tüm bu karakterleri benzer giysiler içinde görürüz: Tozlu tüvit bir ceket ve buna uygun bol pantolonlar ya da karakterimiz kadınsa uzun bir etek. Bu imgelerin stereotipleri gösterdiği ve bütün akademisyenlerin böyle olması gibi bir zorunluluğun söz konusu olmadığı açıktır ama "işlevsel" ve bilinçli olarak modaya uymayan giysi kodlarının bile benzer şeyi işaret etmesi dikkate değerdir. Öyle görünüyor ki, giysilerin taşıdığı anlamlardan kaçışımız yok. Giyildikleri bağlama —konum— bağlı olarak kişinin kimliği hakkında bir şeyi gösteren giysiler, fotoğrafı çekilen kişi hakkında da bir mesaj içerir.

KONUM / DEKOR

Taburede oturan kişinin stüdyoda ya da gündelik hayata ait iç ya da dış mekânlarda (sokak ya da binanın içi) olduğunu gösteren dekor ya da arka plan, kişiye uzamsal bir "bağlam" sunmaktadır. Taburede oturan kişiyi toplumsal bir mekânın içinde *konumlandırmakla* kalmaz buradan yola çıkarak onunla ilgili yargılarda da bulunuruz. Moda fotoğraflarında, editoryal portrelerde, aile albümlerinde, belgeselde ve hatta emniyette çekilen sabıka kaydı fotoğraflarında algıladığımız mekân belirleyicidir. Filmlerde, reklamlarda, moda sektöründe ve hatta sanat fotoğraflarında kullanılan mekânları keşfetmek, fotoğraftaki karakterle doğru bağlantıyı kurmayı mümkün kılacak yerin ve uzanın tespit edilebilmesi açısından hayli önemlidir. Kentin "arka sokak"ları, kötü adam (ya da evsiz) gibi görünmesi istenen karakterle özdeşleşmiş mekânlardır. Moda söz konusu olduğunda kışlık bir palto giyinmeyi gerektirecek kentsel bir mekânın arkaplan olarak kullanılmasıyla (sizi "bileşenlere" karşı koruyacak bir palto) anlamlı görünecek, aynı dekorda yazlık bir elbise ya da bikini fazla "savunmasız" hissettirecektir.

Stüdyolarda düzenlenen portreler ya da dekorlar bir dizi bağlamı mümkün kılmaktadır. Ev (önünde poz verirken, ev işi yaparken,

"boş zamanda" rahatlarken, bahçe işi yaparken vs.), işyerinde (sanayi, ticaret ya da uzmanlık alanlarında) "çalışırken" gösterilmek, seyahat etmek ("yabancı" yerlerde, egzotik ya da "hayali" sahnelerde gösterilmek) ya da zenginleştirilebilecek farklı türden fanteziler bu bağlamlardan bir kaçıdır. Bunların büyük bir kısmı, insanların belirleyici olduğu farklı fotoğraf pratikleri (amatör, sanatsal, reklam amaçlı, belgesel, moda, aile, editoryal ve paparazi fotoğrafçılığı) içinde keşfedilmiştir. Portreyi çevreleyen mekânların kullanımı, onlar için ödeme yapan kurumlar ve müşterilerin çeşitliliğine bağlı olarak farklılaşmaktadır. Mekân ve önünde duran figür her durumda bir ilişkiye, görme biçimimizin çerçevesini belirleyecek önemde bir yakınlık biçimi geliştirmemize izin vermektedir.

Dört öge aynı anda iş başındadır. Giysiler, dekor, poz ve taburede oturan kişinin yüz ifadesi, portrenin retorik argümanına bağlı olarak dengelenmiştir (ya da dengesizdir). Modern Hollywood sineması bunun varacağı en uç noktaları görebileceğimiz yerdir: "Mekânları gör, yüzleri sat", *uzun çekim* (bütün yerleşkenin düzenlemesi), aktörün *yakın plan* çekimi. Sekanslar, uzun çekimler ve yakın planların yinelenen montajları aracılığıyla sahneye ve aktöre dair iki ögeyi, peyzaj ve portreyi maksimum oranda kullanır. Bu ikisi arasında bir kesmeye ihtiyaç duymayan portreler tek bir çerçevede ikisini birleştirmektedir. Sahneye, figüre, poza ve ifadeye verilen anlam bir seferde, eş zamanlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu ögelerin tek bir fotoğrafta yoğunlaşması, izleyicinin fotoğrafı *okurkenki* beklentisinin artmasına yol açacak estetik ve retorik bir form sunmaktadır.

PORTRELERİ "OKUMAK"

Resmedilmiş bir şeyin imgesinin ne ölçüde "okunabileceği" sorusu, kökleri Platon'a ve onun dış görünüşe dair şüphesine dayanan hayli eski bir sorudur. Görünüşün yalnızca yüzeysel ya da "plastik" bir şey olduğu ya da derin gerçeklik hakkında bir bilgi vermediği düşüncesi, yalnızca reklam endüstrisinin fotoğraf kullanımının pekiştirdiği bir görüştür. Öyle ki, yüzeyin şeyleri istisnasız olarak bir çeşit hileyle gizlediğine ya da örttüğüne dair eleştirel bir

şüpheyle karşı karşıya kalırız.[18] Benzer problemler ve bunlara verilen yanıtlar, görsellik alanında neredeyse herkesin bir şeyin ya da kişinin dış görünüşünün üzerine gittiği gerçeğiyle sınırlandırılmıştır. Yazılı ek bilgi bağlamsal bilgi üretebilir ya da bu yüzey görünümüne belli anlamlar yükleyebilir, ama mevcut mesajı okumak ya da bir yargıya varmak söz konusu olduğunda yüzeyle baş başa kalırız. Dahası, izleyicinin kasıtlı olduğu durumları dışarıda bırakan "dış görünüş" ve "gerçeklik" ya da "*yüzey*" ve "*derinlik*" tam anlamıyla doğru soruyu ya da sorunu ifade etmez — kısa bir süre sonra bu noktaya döneceğim.

TANIMA

Fotoğrafik portreye bakarken tam olarak ne yaparız? Ve neden yaparız? Düz anlamda insanın geometrik temsiliyle yüzleşmekteyizdir. Portrelere yönelttiğimiz algısal bakışımız aracılığıyla insan özneyi *tanırız.* Söz konusu tanıma ve teşhis etme süreci hazzı da içermektedir. Dahası, tanıma edimini bir nevi haz olarak deneyimlediğimiz çok sayıda örnekten söz edebiliriz. Sevdiğimiz birisinin fotoğraftaki görünüşünden, sokakta ummadığımız bir karşılaşmadan ya da çok uzun zaman önce gördüğümüz birisiyle beklenmedik bir görüşmeden alacağımız hazzı düşünelim örnek olarak. Fotoğrafik portrelere bakma edimi, bu gibi karşılaşmalarda duyulan coşkulu haz ile kıyaslanarak hafife alınmamalıdır. Bu düşünme biçimi, fotoğrafın icat edildiği ilk zamanlarda insanların —bilhassa Paris'te— umulmadık ve sıra dışı bir kitlesellikle fotoğraf çektirmeye yönelmelerinin sebeplerini açıklayabilir. Sırada Charles Baudelaire'in kitlelerin fotoğraf çektirmeye dair *narsistik* iştahı konusundaki uyarısı var: "İğrenç toplumumuz, tıpkı Narcissus gibi metalik levhada değersiz imgesini görmek için koşturdu. Yeni güneş müminleri arasında bir çeşit cinnet, sıra dışı fanatizm baş gösterdi."[19]

[18] Jacques Lacan gibi bir psikanalist için, hile saklanacak bir şeyin *olduğudur;* görüntülerin arkasında aslında boşluk dışında hiçbir şey yoktur. Bakınız, Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 112.[*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, Çev., N. Erdem. (İstanbul: Metis, 2013)).

[19] Charles Baudelaire, "The Modern Public&Photography" içinde *Classic Essays on Photography,* A. Trachtenberg, ed. (New Haven: Leete's Island Books, 1980), s. 86–7.

Tanıma (*recognition*) teriminin kendisi bilişin (*cognition*) tekrarlanmasını, yeniden bilmeyi (*re-cognition*) gerektirir. Dolayısıyla bir şeyi tanımak, nihayetinde zaten bilinen, daha önce deneyimlenmiş bir hazza gönderme yapar. Sigmund Freud, "tekrar dürtüsünü", bireylere tekrardaki hazzı sunan bilinçdışı bir mekânizma olarak teşhis etmiştir.[20] Ve çalışmalarıyla yinelemenin sunduğu hazzı tekrar tekrar göstermiştir. Çocukların aynı oyunları ve hikâyeleri yinelenmekten nasıl keyif aldıklarını düşünelim. Yetişkinler de aynı hazların (ve hatta takıntılı davranışların) tekrarından bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen özel bir keyif alırlar. Böylece "tanıyarak", zaten bilinen bir şeyi görür ve tekrar *yeniden* keşfederler. Bu hazzı özgün deneyim üzerinde efendiliğini sürdürme isteğiyle açıklayan Freud, zaten bilinen bir şeyin tekrarının aynı zamanda *aynılığın* güvencesini sunması sebebiyle bir çeşit "kısa devre" düşünüş hazzı da sunduğunu iddia etmektedir.

Portreler genel anlamda her biri tanımanın farklı anlamlarını içeren üç tip insanla karşılaşmamıza aracı olmaktadır. Portrelerde karşılaştığımız bu insanları şöyle gruplandırabiliriz:

- *Tanıdıklarımız* —arkadaşlarımız, ailemiz, bizzat kendimiz, akrabalarımız, komşularımız, tanıdıklarımız, okul arkadaşlarımız vs.
- *Tanımadıklarımız* —yabancılar, turistler vs.
- *Bilindik temsiller —söylemsel bilgiler* bağlamında var olan insanlar. Bu insanlar "temsil" olarak tanıdıktır ama gerçek anlamda "bilindik" değildirler. Öncelikle *ünlü* (şöhretler, yıldızlar, politikacılar, kraliyet hanedanı vs.) olarak temsil edildikleri için ya da *kötü ünlü* (suçlular, teröristler, kötü insanlar vs.) oldukları için. Kurmaca (James Bond) ya da gerçek (başkan), öncelikle dergilerin günlük haber sayfalarında, web sitelerinde, televizyon kanallarında, gazetelerde, zabıtlarda, reklam afişlerinde, belli bir *söylem* (siyaset, eğlence, spor vs.) içindeki kişiler olarak karşımıza çıkmıştır.

[20] Bakınız, Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle" (Section V), *On Metapsychology,* Pelican Freud Library, Volume 11 (Harmondsworth: Penguin, 1983). ["Haz İlkesinin Ötesinde", içinde *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd,* Çev., Ali Babaloğlu, (İstanbul: Metis, 2001).]

Bize *tanıdık* gelen insan imgeleri beri yandan aile albümlerimizde, bilgisayarımızın masaüstünde ya da cep telefonlarımızda kişisel bir gerçekliğin sınırlarında dolaşmaktadır. Oysa *bilindik* temsiller medya ve reklam gibi kanallar aracılığıyla kamusal söylemler içinde dolaşıma girmektedir. Bu iki kategori (*tanıdık* ve *bilindik*), farklı şekillerde de olsa, zaten "görüntüsü" olan figürleri yinelediklerini için rahatlatıcı görünebilir. Bu tanıdık ve bilindik olanı tekrar tekrar görmede saklı hazzın kaynağıdır.

Tanımadıklarımız ise ya temsil edilebilmek için mücadele halindedir (temsil dövüşü) ya da kendilerine dair temsil imgelerine uygun olmayan ya da karşılık gelmeyen biçimlerde temsil edilmiştir. Bu anlamda, temsil edilmemiş olanı mevcut kimlikleriyle örtüşen yeni biçimlerde temsil etme bilincindeki fotoğrafçıların işleri çok daha değerlidir. Çünkü *aynı* olanın sunduğu konfor ekonomisini sekteye uğratmak suretiyle portreye yenilikçi müdahalede bulunmuş olurlar.

Tanımanın sunduğu haz, sevdiğimiz bir insanın fotoğrafını yeniden bulduğumuzda, *ünlü* ya da *kötü nam salmış* (sabıka kayıtlarından *tanınan* bir suçlu) birisini ilk görüşte tanıdığımızda ya da yabancı yüzün tekinsiz etkisine maruz kaldığımızda hep iş başındadır. İzleyici taburede oturan kişiyi *teşhis ederken*, bu tanıma ve teşhis etme ediminden haz almaktadır. Temelde, dikizleme dürtüsünün ya da görme isteğinin eşlik ettiği bir süreçle karşı karşıyayız... Peki nasıl?

ÖZDEŞLEŞME

Tanımaya özgü yapının bir yanını, izleyicinin fotoğraf makinesinin geometrik konumuyla özdeşleşmesi aracılığıyla açıkladık bile. İzleyici, bu ilksel özdeşleşme aracılığıyla "İşte burada, sahnedeyim" diyerek fotoğraf uzamına yansımasını bırakmaktadır. Film endüstrisinde pervasızca kullanılan bu özdeşleşme tarzının belli hazlar sunabileceği açıktır.[21] Kamera, zirveden yere doğru uçarken ya da kurşunun takip ettiği yolu takip ederken "heyecanlı" bir bakış

[21] Bu konu üzerine daha önce yazılmış bir metin için, bakınız Erwin Panofsk, "Style and Medium in the Motion Pictures" içinde *Three Essays on Style* (London: MIT Press, 1997).

açısı çekimi sunabilir. Resmedilen nesneyi görmenin ön koşulu olan birincil özdeşleşmeye ek olarak devreye giren, görsel hazzın yaratıldığı başka bir özdeşleşme türü daha vardır: Bir kişi ya da şey *ile* özdeşleşme. Bu anlamda, fotoğrafik portre, izleyicinin özdeşleşebileceği, onun *gibi* olmak istediği bir kişinin imgesini sunabilir. Her ne kadar bu asla gerçekleşemeyecek bir dilek olsa da, özdeşleşme fantezisi içinde görsel bir tatmin sağladığı aşikârdır. Burada "fantezi" kavramnını, tatmin sanrısı olarak tanımlandığını belirtmeliyim.[22] Bu doğrultuda, portre fotoğraflara bakma edimiyle ilişkili dört farklı özdeşleşmeden söz edebiliriz:

1. Gözlemci olarak objektifle özdeşleşme.
2. Fotoğrafı çekilen insana *ait* özdeşleşme (tanıma).
3. Fotoğrafı çekilen insan (ya da nesne) *ile* özdeşleşme.
4. Fotoğraftaki insan(lar)ın ya da diğer karakterlerin bize *bakışı* ile özdeşleşme.

Her bir özdeşleşmeyi özenle inceleyebiliriz. Örneğin üçüncü özdeşleşmede, fotoğrafta özdeşleşmek istediğiniz kişi *şu anda* olduğunuz kişi, *olmak istediğiniz* kişi, *geçmişteki* siz ya da sizin *bir parçanız* olabilir.[23] Bu şekilde düşünüldüğünde, bilinçli olsun ya da olmasın başkalarının imgesine bakma ediminin izleyicinin kendilik duygusuna eşlik ettiği görülür.

NARSİZM ve BAKIŞ

Freud, bakışın sunduğu hazzın (dikizcilik / *scopophilia*), bebeğin kendi bedenini bakışın nesnesi kıldığı kendinde haz ya da ilksel "otoerotik tatmin" şeklinde erken dönemde karşımıza çıktığını yazar.[24] Röntgencilik de, birincil narsizmin "kendisinden başka

[22] Bakınız, Jean Laplanche and Jean Bertrand Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", içinde C. Kaplan, V. Burgin & J. Donald, eds., *Formations of Fantasy* (London: Methuen, 1986).

[23] Bakınız, Jacqueline Rose, "The Imaginary", *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986) özellikle s. 176–7.

[24] "Bu, öznenin kendi bedeninin dikizlemenin nesnesi olduğu ilk aşamanın narsizm kategorisi altında sınıflandırılması gerekmediği anlamına gelir. Dolayısıyla edimi narsistik bir oluşum olarak tarif etmeliyiz." Sigmund Freud, "Instincts and their Vicissitudes" (1915), Çev., James Strachey,

bir nesne"nin hazzı için geride bırakılmasıyla (teşhir narsistik yapı içinde varlığını sürdürür) ortaya çıkmaktadır. Hazzın yöneltileceği kendi dışındaki bu nesneler, yemek, cinsel bir nesne ya da başka bir iştahı doyuracak bir insan gibi şeylerin dolayımıyla oto-erotik bedeni tatmin edici şeyler olmaya meyillidir.

Fransız psikanalist Jacques Lacan, ayna evresinden söz ettiği meşhur yazısında bu fikri daha da ileri götürmüştür. Buna göre, bebeğin kendisini "Ben" olarak ya da benden ayrı bir "insan" olarak tanıma süreci, aynadaki görüntüsüyle ya da başka bir insanla (anne ya da baba) birincil özdeşleşmesi aracılığıyla mümkün olmaktadır. Çocuğun kimliğinin "orada" olan bir imge üzerinden kuruluyor olması, kimliğinin esasında bir *yanlış tanıma*, kendisi olarak gördüğü yabancılaşmış bir imge temelinde şekillendiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ister toplumsal ister cinsel ister siyasal bağlamlarda karşımıza çıksın, insanın kimliği her zaman için risk arz eden bir yapıdadır. Daha açık biçimde söylemek gerekirse, "ötekilere" bağlı bir *özdeşleşme* [süreci]dir. Bu anlamda portrenin sunduğu merkezi doyumun imgesel soruya işaret ettiğini görebiliriz: Bu insan gibi miyim, değil miyim? Lacan'ın tartıştığı üzere, bebeğin kendisine benzeyen imgesi ya da gülümseyen ebeveynleri karşısındaki "coşkulu" hazzı, portrede gördüğü insan yüzünü tanımanın sunduğu haz aracılığıyla yinelenir. Perspektif, fotoğrafın tekrar edebilmesi için bir model aygıt inşa etmiştir. Kimlik üzerindeki efendilik ve kişinin kendi bedenini tanımasının ya da (başkalarının imgesinde) yanlış-tanımasının hazzı tekrar tekrar pekiştirilmektedir. Portre seyircisi için bu tarz özdeşleme süreçleri ve görsel haz, merkezi öneme sahiptir. Dolayısıyla portre üzerinde özdeşleşme benzeri dolayımlara sahip olan *yansıma* fenomeni üzerinde de durmamız kaçınılmazdır.

YANSIMA

"Yansıma" söz konusu olduğunda izleyicinin kendiliğinden ya da başka bir kişi ya da şeyle birlikte ortaya çıkan rahatsız edici duygulardan dem vuruşuna tanıklık ederiz. Anne ya da babamıza karşı beslediğimiz bir dizi duygu, gündelik hayatta karşımıza ebe-

içinde *On Metapsychology,* Pelican Freud Library, Vol. 11 (Harmondsworth: Penguin, 1983), s. 129.

veynlerimizin temsilcisi gibi çıkan işverenlere ve iş arkadaşlarına yansıtılır. Ya da benzer biçimde ırkçı, kendisine ait önyargıları ötekinin imgesine yansıtarak olumlar. Bu tarz yansımaların nefret edilen alıcı "öteki"ye yönelik düşmanlık hissini beslediği doğrudur, ancak ırkçının aldığı hazzın gösterimi ve dolayısıyla "Bakın, size böyle olacağını söylemiştim"in keyfi, kendi içinde tam anlamıyla uzlaşamayacak sürgün duygularda karşılık bulur.[25] Bu aynı zamanda pek çok toplumsal grubu çepeçevre saran stereotiplerin sabit yapısı gibi sorunlu bir meseleyi aydınlatacak, (doğru ya da yanlış) belli ideolojik değerlerin "tanındığı" tekrar edimine (aynı zamanda şakalara) özgü keyfin manifestosudur. Yansımanın benzer yapısı, portre fotoğrafın seyrinde de ortaya çıkabilir.

Ernst Gombrich, 1700'ler İngiltere'sinin portre ressamlarından Thomas Gainsborough'a ait belirli portrelerin başarısını anlamak için, yadırganabilecek yansıma kavramını sanat tarihine soktu bile. Gombrich'in savının kaynağı, Kraliyet Akademisi ressamı Joshua Reynolds'ın on sekizinci yüzyılın sonlarında Akademi'de resim üzerine verdiği meşhur derslerdir. Söz konusu sav, Gainsborough'un portrelerinde karşımıza çıkan "çarpıcı benzerliğin", "çok sayıda önemli özelliğin belirsiz" kılınmasıyla mümkün olduğunu iddia etmektedir.[26] Reynolds'ın Gainsborough'un yağlı boyalarında karşımıza çıkan "tamamlanmış tarzı"na üstü örtülü iltifatı, söz konusu tekniğin izleyiciyi eksik ayrıntıları hayal gücüyle tamamlamaya davet ettiğini ima etmektedir. Böylelikle, resmedilen insanın seyircinin zihnindeki tasarımla örtüşmesine izin verilmek suretiyle tabloda verili bileşenlerin ötesine geçilmiş olur.

BOŞ İFADE

Bilinen en güçlü boş ifade eseri, Leonardo da Vinci'nin aynı zamanda en ünlü tarihi portre çalışması olan 500 yıllık *Mona Lisa* (1502) tablosudur. Bu tablonun Paris'te Louvre Müzesi'nde kalaba-

[25] Başka bir bağlama geçmiş olacağız ama, Roland Barthes'ın *Camera Lucida* (London: Fontana, 1984) kitabındaki *punçtum* tartışması, bir "içe atma" biçimi olarak tartışmaya konu edilebilir.

[26] Ernst Gombrich, "Portrait Painting and Portrait Photography", *Apropos,* no. 3, 1945, s. 5. Ayrıca bakınız, "Discourse XIV" içinde Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (London: Yale University Press, 1997).

lık kitlelerin ilgisini çekmeyi sürdürdüğünü biliyoruz. Dengeli ve belirsiz kompozisyon, resimsel anlamda, arka plan ve figür, giysi, poz ve yüz ifadesi arasındaki dinamik ilişki aracılığıyla kurulmuştur. Portresini gördüğümüz kişi hakkında ipucu vermesi beklenen eller, kusursuzca önünde durmaktadır. Herhangi bir acemilik işaretinden söz etmemiz pek de mümkün değil. Resimsel güzelliği ya da *fotojeni*yi tarif eden yüzdeki simetri uylaşımı, belirsizliğin peyzaj ve yüzde bir uçtan diğerine korunması adına ihlal edilmiştir. Mona Lisa'nın yüzü, öncelikle de gözleri ve ağzı, yağlı boya tekniğinden devşirilen, Leonardo da Vinci'nin yüzdeki ifadeyi açıkça "lekelediği" bir teknikle "esrarengiz" bir havaya bürünmektedir. *Sfumato* denilen bu teknik, yüzün kilit bileşenlerini "müphem" kılmaktadır.[27] Ernst Gombrich'in de belirttiği gibi, Mona Lisa'nın yüzüne baktığımızda ruh halimize bağlı olarak onu gülümserken ya da asık suratlı biçimde görmemizi sağlayan yansımayı mümkün kılan *sfumato* tekniğidir.[28] Resim, seyircisini ironik biçimde görmek istediği şeyin belirlediği mahremiyete çağırmaktadır. *Mona Lisa* portresinin kalbinde yatan mesele tam da budur üstelik: Portre, izleyicinin ona baktığı zamanki arzusunu yansıtmaktadır. Tabloda gördüğümüz kadının ruh halini anlamaya çalıştığımız izlenimi veren resim, aslında gösterilen anlamı da etkiyi de üretenin biz olduğumuzu söylemektedir.

Fotoğrafçılar, aynı adla anılmamakla beraber, *Sfumato*'ya benzer bir teknik geliştirmiştir. Julia Margaret Cameron ve Edward Steichen gibi fotoğrafçılar, yüzde yumuşak odaklı bir bulanıklık yaratarak, seyircinin duygularını kolaylıkla portreye yansıtmasını sağlayacak yüz ifadeleri yaratmayı başaran öncü isimlerdendir. Viktoryen dönem eleştirmenlerinin "fuzzography" (fotoğraf olmayan) dedikleri bu teknik, açıkça on yedinci yüzyıl Alman ressam Rembrant'ın yumuşak, "ressamsı" tekniklerini anımsatmaktadır. Ömrünün sonlarına doğru yaptığı meşhur oto portresinde Rembrant,

[27] Bakınız, Ernst Gombrich, "Harmony Attained" içinde *The Story of Art* (London: Phaidon, 1999), s. 228.

[28] Ernst Gombrich, "Harmony Attained" içinde *The Story of Art,* s. 228. [*Sanatın Öyküsü*, Çev., E. Erduran & Ö. Erduran, (İstanbul: Remzi, 2007)]. Ayrıca bakınız, Darian Leader, *Stealing the Mona Lisa* (Washington DC: Shoemaker & Hoard, 2002). [*Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri,* Çev., Handan Akdemir, (İstanbul: Ayrıntı, 2004).]

yaşlanma sürecini, başkalarının fotoğraflarına bakarken hepimizde uyanan hassasiyet duygusuna dikkat çekecek biçimde (narsist yönümüzü) göstermeyi tercih etmiştir.

Gainsborough tartışmasını sürdüren Gombrich, stratejilerin gerçekten mümkün kıldığı şeyi, seyircilerin zihinlerindeki alternatif portre okumaları arasındaki salınıma bağlı olarak artışa geçen anlam tutkusuyla açıklar. Aynı yapı, imgenin ayrıntısına *erişimin* mümkün olduğu fotoğrafçılıkta ters yönde işlemektedir. Büyük ölçekli sanatsal portre fotoğraflarında (Thomas Ruff'ın çalışmaları gibi), resmedilen kişiye dair okunabilir bilgi oranı hayli yüksektir. Her bir kirpik, leke ya da kusur bir şeyin göstergenidir.[29] Fakat doygunluk ve ayrıntı bolluğunun dayattığı şey tam da bu tiye alınası gözetim modelini dayatan detaylı incelemedir. Tüm bu "aşırı" bilgi ve gerçeklerin aşırı yığılımı, kişinin *neyin* gösterildiği, hele ki seyredilen öznenin neyi düşündüğü konusunda kararsız kılmaktadır. Seyirciye, imgenin içinde ve ötesinde büyüyeceği ve çürüyeceği özdeşleşme ve yansımalar için sunulan mekândan söz etmekteyiz. Seyirci, portre imgedeki her jest ya da işaretin bir anlam tehdidi ya da vaadi olduğu mekânda bırakılmıştır.

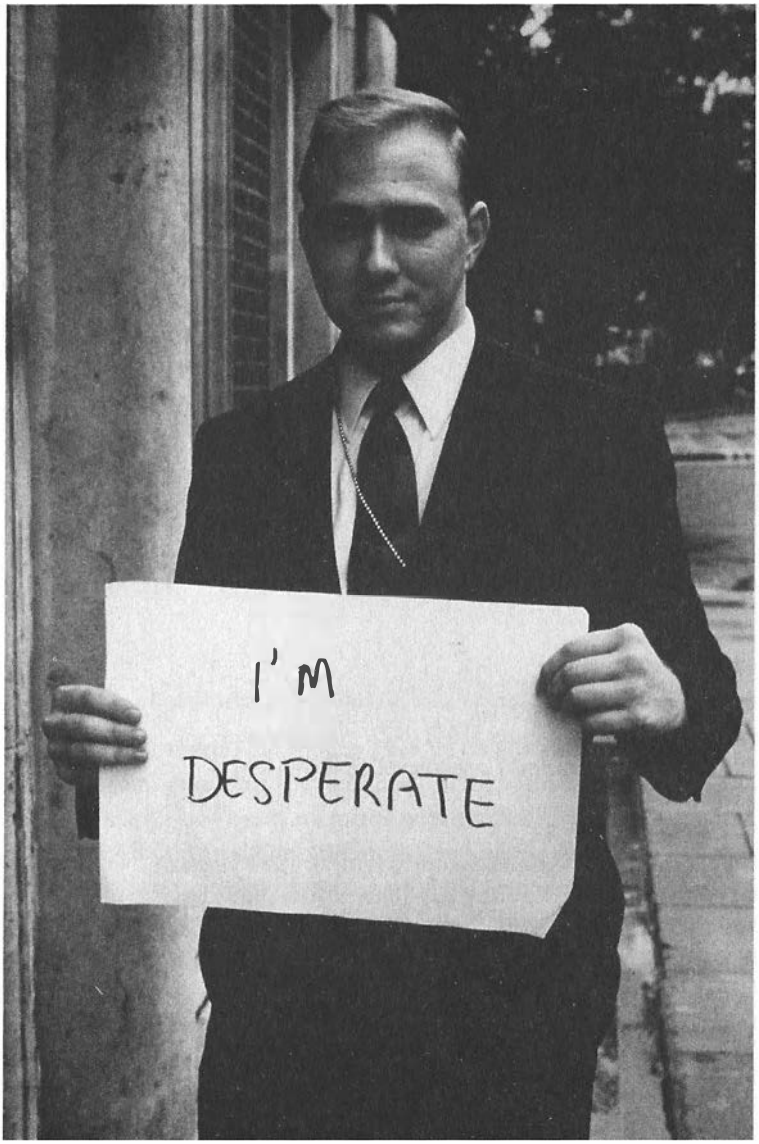
Temelde tartışmaya çalıştığım şey, imgeye dair anlamların izleyicilik süreçleri tarafından daimi olarak yıkıldığı tezi. Anlam, söz konusu portredeki gösteren elemanlarla ona bakan seyirci arasındaki kişisel ilişki aracılığıyla inşa edilmektedir. Böylece seyirci dikizlemeyi teşvik edecek biçimde sahneye ve efendiliğe itilirken, imgenin efendisi olmadığı sürece tatminden men edilmektedir. Dolayısıyla, Leonardo'nun *Mona Lisa* tablosuna karşı duyulan ilginin canlılığının sebebinin figürün yüzündeki gülümsemenin anlamına hâkim olunamamasıyla ilgili olduğu açıktır (Resim 4.5'e ayrıca bkz).

Çeşitli portre biçimlerinin kurucu toplumsal kimliklerle ilişkili olduğu gerçeği, bu imgeleri seyretmenin hazzı ve kendi imgesel yatırımımız üzerine düşünmeyi de gerektirmektedir. Bakışın ve psikolojik ve toplumsal kimliklerin sunduğu hazzın nasıl ve niçin ortaya çıktığını anlamak istiyorsak, bu kimlikleri ve portreleri bir araya getiren ezeli sorudan kaçamayız: *Biz kimiz?*

[29] Bakınız, *Thomas Ruff: Portraits,* Benjamin Buchloh, ed. (Mosel: Schirmer, 1998).

Bölüm Özeti

- ☐ Portre, fotoğrafın endüstri olarak geçirdiği tarihsel gelişimde merkezi öneme sahiptir.
- ☐ Portreler, nüfusun farklı kesimlerini teşhis etmek ve görünür kılmak için kullanılmıştır.
- ☐ Portrenin kamusal ve özel amacı ne olursa olsun, belli başlı semiyotik özelliklerini tespit edebiliriz.
- ☐ "Tanıma", portrelere bakmanın sunduğu hazza özgü bileşenlerden birisidir.
- ☐ Yansıma, izleyicinin kendi hislerini portreden kaynaklanıyormuşçasına fotoğrafa eklemesini mümkün kılabilir.



Resim 4.5 Gillian Wearing (1963–), *Size söylemelerini istediğiniz şeyleri söyleyen işaretler ve başkalarının size söylenmesini istediği şeyleri söyleyen İşaret olmayanlar, UMUTSUZUM*, 1992–3. (MP-WEARG-00198). Courtesy Maureen Paley, Londra. (Aslı renklidir.)



Resim 5.1 Tony Ray-Jones (1941–72), *Glyndebourne*, 1967. Glyndebourne'daki opera severler. © NMeM – Tony Ray-Jones.

Glyndebourne'daki geleneksel opera festivali 1934 yılından beri düzenlenmektedir. Tony Ray-Jones, 1966-1969 arası dönemde herhangi bir işle meşgul olan ya da aylaklık eden İngilizlere özgü imgeler yaratmıştır. Ülkeyi boydan boya kat eden fotoğrafçı, kendi insanlarını savunmasız kaldıkları anlarda ayrıksı ve oldukça bireysel bir tarzda kaydetmiştir.

5. PEYZAJDA

Farklı fotoğrafik kullanımların "peyzaj" olarak adlandırılmasında ölçüt nedir? Peyzaj fotoğraflarının sanat fotoğrafçılığının güncel örneklerinde ve tarihteki farklı kullanımlarında keşfedilmeyi ve incelenmeyi bekleyen çok sayıda anlatıdan söz edebiliriz. Peyzaj fotoğraflarının en bilinen kullanımları; tatil broşürlerinde rastladığımız, tatilcilerin fotoğraflarında gördüğümüz ya da kartpostallarda karşımıza çıkan manzaraların ve tatil yerlerinin fotoğraflarından müteşekkildir. Şehir planlamacılığı, askeri keşif araçları, Google haritaları, mimari düzenlemeler, savaş muhabirliği, bahçıvanlık kitapları ve sit alanları gibi örneklerin hepsi, ortaya çıktıkları pratiğin merkezinde peyzaj manzarasına özgü bileşenlere sahiptirler

Bu örneklerden de anlaşılabileceği gibi peyzajı daha soyut biçimde uzanın geometrisi olarak ya da belirli bir bakış açısının bir kasabayı, bahçeyi, kenti, ülkeyi, kenar mahalleyi, parkı ya da endüstriyel atık mekânını, vahşi doğayı, kamusal alanı, mimariyi, araziyi ve doğa manzarasını düzenleme şekli olarak ele alabiliriz. Fotoğraf makinesinin bakış açısı gece ya da gündüz fark etmeksizin tüm bu uzamlarda olan şeyi kültürel bir yapıntıya, peyzaj manzarasına dönüştürür. Peyzaj manzaraların gündelik hayatın her anına sirayet ettiğini düşündüğümüzde şimdiye kadar pek de ileri bir noktaya vardığımızı söyleyemeyiz. Fotoğrafın, sinemanın, televizyonun, füze teknolojisinin, uydudan görüntülemenin, bilgisayarların ve İnternet'in icadı, peyzaj tasarım biçimlerinin gelişimine devasa katkılar sunmasa da gelişim sürecini hızlandırdığı açıktır. Söz konusu teknolojik araçların her birisi, uzamın görsel kodlamasını peyzaj imgeleminin genişlemiş sınırlarında kendisine yer bulan "peyzaj fotoğrafçılığı" lehine kendilerine has yöntemlerle genişletmiştir. Uzamın görsel haritalaması, belli bir toprak parçasını termal olarak görüntülenmesinin yanı sıra bir yerin, hatta şimdilerde sonik görüntüleme sayesinde kara ve denizlerin görünmez sınırlarının hava haritasını çıkarabilmesini mümkün kılarak fotoğrafik görüntüleme geometrisinin sınırlarını aşmıştır. Ancak uzamı resmetmeye dair tüm

keşiflere rağmen, peyzaja ilişkin temel sorun önemini korumaktadır. İzleyiciye konu edilen uzama ait hangi görüntünün sunulduğunu biliyor muyuz? Dahası bu görüntülerin amacı ne olduğu ya da bu görüntülerle neler yapılabileceğini biliyor muyuz? "Fotoğrafik görüş"ün belli bir ortamın tarihsel ve çağdaş biçimlerde resmedilişinin en önemli aracısı olmayı sürdürmesine bağlı olarak fotoğraf aygıtının herhangi bir görüş teknolojisi tartışması bağlamındaki merkezi konumu geçerliliğini korumaktadır. Biraz daha ileri gidip, bir şeyin resmedilişinin tarihinin en önemli odağının fotoğraf olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz.

Nihayetinde üzerinde durulması gereken şey, peyzaj manzaralarının toplumsal bilgiye ve fotoğrafın görüş alanına sunduğu özgül katkılardır.

GÖRÜŞ ve BİLGİ

Peyzaj fotoğrafında gösterilen şey nedir? Şimdilerde insan varlığının olduğu kadar, verili kabul edilen herhangi bir varsayımsal "doğa"nın da tahakkümü altında olan çevre, peyzaj fotoğraflarda daimi olarak *yeniden* sunulan, (*yeniden*) temsil edilen (*re*-presented) şeydir. Böylece, görülen şeyin fotoğraf aracılığıyla *kodlandığı* anlamında bir tespitle ilerliyoruz. *Fotoğrafta* yer alan malzemenin *nasıl* göründüğü ve resmedilme biçimi, gösterilen şeyin kendisi kadar önem kazanmaktadır. Bu aşamada, "fotoğrafik görüş" nosyonunun peyzaj tablolarında da izlerini görebileceğimiz, dahası resim, sanat felsefesi ve estetik yargılar üzerindeki etkisi üzerinde düşünmek, uzun tartışmaların *tamamına* değinemeyecek olsak da anlamlı olacaktır. Ressamı da fotoğrafçıyı da ilgilendiren temel çelişki, yağlı boya peyzaj çalışmalarının manzarayı göstermekten daha fazlasını hedeflediği ve hatta belli bir görüş türünü dayatttığıdır.

Fotoğrafın yağlı boya geleneğine bahşettiği yeni sorun, görüşün "hakikati" ve "güvenilirliği" meselesi olmuştur. Kendisi de fotoğrafla ilgilenen İngiliz estetik eleştirmeni John Ruskin, fotoğrafın "mikroskobik soğurma" potansiyelinden ve "görüş alanın genişliğinin bizleri zorunlu olarak güzel hazlardan mahrum bırakan abartılı

gücünden" kaynaklanacak sorunlar konusunda temkinli olmuştur.[1] Buna göre, fotoğrafik işleme özgü mekanizma, "estetik güzellik"ten mahrum doğayı çirkin ve "çırılçıplak" göstermektedir. Fotoğraflar olması gerekenden "çok daha fazla"sını göstermekteydi.

Bu fikir, sanat eleştirmenlerinin ve ressamların peyzaja dair kaygılarıyla şekillendirdikleri kategorilere gönderme yapmaktaydı. Üç temel kategoriden söz ettiğimizi belirtelim: Hazzın, görüş alanının ve doğanın estetik görünüşünün peyzaj manzaralarındaki işlevi. Eleştirmenlerin ve ressamların fotoğrafçılığa karşı tutumlarını da şekillendiren bu gibi fikirler, kültürel elitlerin fotoğrafın açıkça içinde yer aldığı endüstri devrimine dair görüşleriyle ilişkilendirilebilecek alegorik figürler de sunmuştur. Fotoğrafın sunduğu yeni resmetme sistemi semptomatik olarak "ham" ve incelikten yoksun görülmüştür. Bunun en iyi örneği resmedilen fabrikadaki endüstriyel hayattan kesitlerin sunulduğu az sayıda fotoğraftır. Yeteneğin nesnesi üzerinde güçlü bir hâkimiyete sahip olduğu yağlı boya yapıtların aksine, mekanik ve kimyasal bileşenlere sahip fotoğrafın yeri "endüstriyel" görüş alanı olmuştur. Farklı teknolojiler arasındaki bu iki uçlu ihtilafı (endüstriyel ya da organik, mekanik ya da el emeği) sürdürmektense doğrudan bu tartışmaların üzerine düşünmek daha anlamlıdır. Bu aşamada güzel ve peyzaj kavramları ile görmenin belli bir biçimi olarak fotoğrafik "peyzaj"ın gelişiminde önemli bir yere sahip olan sanat "felsefesi" tartışmasına giriş yapmak istiyorum. Göreceğimiz üzere, fotoğrafik görüş fikrine dair estetik tartışmaların etkisi fotoğrafa dair modern tartışmalar bağlamında da önemini korumaktadır.

PEYZAJIN TARİHİ

Erken dönem fotoğrafçıların sanatla ilişkisi, yağlı boya türlerinin şekillendirdiği resimsel beğini ekseninde gelişmiştir. Bu bağlamda fotoğrafçılığın, sanat akademilerinde var olduğu haliyle yağlı boyaya özgü beğenileri ve türleri "yağmaladığı" söylenebilir. Tarihi resimlerin saltanatının sürdüğü Fransa'nın aksine on dokuzuncu yüzyıl İngilteresinde rütbesi en yüksek akademik tür peyzajdı. İngiliz kültüründe ve İngiltere'de karşımıza çıkan bu durum, *pito-*

[1] Aaron Scharf, *Art&Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 100.

resk kavramı aracılığıyla peyzajla ayrıcalıklı denebilecek bir ilişki kurmak anlamına gelmekteydi. Bu konu, peyzajın estetik boyutunu anlamamızı sağlayacak olması sebebiyle önemli bir hal alır.

İtalyanca kökenli *pitoresk* ressamın bakış açısına gönderme yapan bir kelime olup, kurama 1730 ile 1830 yılları arasında İngiltere'de dâhil edilmiştir.[2] En az yağlı boya kadar şiir biçimini de kapsayan bir pratiğe özgü bir kuramdan söz ediyoruz. İtalyan pitoresk kavramına duyulan ilginin kaynağı, on dördüncü yüzyıla özgü "Büyük Seyahat"lerin bir parçası olarak İtalya'ya seyahatler düzenleyen ve evlerine İtalyan tablolarıyla dönen İngiliz soylularıdır. "Yetenekli" Brown gibi bahçe tasarımcıları, bu yağlı boyalardan esinlenilen bahçe tasarımlarıyla sanatçı payesine erişmiştir. Dahası, ortaya çıkan anıtsal yapıtlar için fahiş fiyatlar talep edilebiliyordu. Brown'ın yetenekli yinelemelerinin gücü, bahçede yürüyüşe çıkan birinin gözüne takılacak köstebek yuvasını, "felsefi düşünceler" uyandıracak bir dağa dönüştürme kabiliyetinde saklıdır. Bahçede "harabe" gibi inşa edilmiş bir yapı, büyük bir medeniyetin (Roma, Yunan) potansiyel çöküşünün düşünümsel işareti olarak çağdaş izleyiciyi olası geleceklere karşı uyarır gibidir. Bu tarz peyzaj bahçeleri, sabit bakış açılarına ait manzaralar aracılığıyla seyircinin zihnindeki düşünceleri ve "duyguları" (memnuniyet, mutluluk, korku, öfke ve anksiyete gibi) kışkırtmaya odaklanmış felsefi yürüyüşler için düzenlenmiştir. Tutku, aşk, savaş, güzellik, kamusal hayat, eylem, dostluk, erdem, siyaset ve medeniyetin yıkıntıları aynı bahçe manzarası içinde, bir arada düzenlenmiştir. Bahçede yürüyen kişi hayat "filozofu", şiirsel bahçe ise okunması gereken kitap olarak düşünülmüştür. "Şiirsel bahçe", ister yeniden işlenmiş arazide ister peyzaj resminde yer alıyor olsun, seyircinin duygularını ve entelektüel duyumlarını uyandırmak için tasarlanmış resimsel bir şölen sunmaktaydı.

İronik bir biçimde, doğayı resmetmesi beklenen yağlı boya tablolar araziyi düzenlemek için model alınan "tasarımlar" olmuştur. Resimlerin var olan dünyanın ikincil temsili olduğu yönündeki yaygın kanı böylelikle tersine dönmüştür. Tablodaki görünümüne sadık biçimde şekillendirilen doğadır. On sekizinci yüzyıl İngiliz

[2] Mario Praz, *The Romantic Agony* (London: Fontana, 1966), s. 37–40.

pitoreskinin köklerini bulabileceğimiz Claude Lorrain'e ait tabloları (onyedinci yüzyıl eserleridir), bu tür peyzaj tabloların simgesi olarak değerlendirilebilir.

Peyzaj tablo resimsel bir tür olarak her ne kadar Nicolas Poussin (1594–1665) ile özdeşleştirilse de, geleneğin en ünlü erken dönem Avrupalı temsilcisi ressam Claude Lorrain'dir (1604/5?–1682). Lorraine'in ardılı olan Claude Gellée, İtalya'da eğitim almış Fransız bir ressamdır. Gellée'nün başarısının sırrı, Roma ve Napoli civarındaki gündelik hayatları resmetmekte gösterdiği ustalık ve bu yerlerin en "iyi" özelliklerini bir araya getirmek suretiyle birleşmiş bir tek "sanal" peyzaj elde etmesinde saklıdır. Doğadan esinlendiği manzaraları idealleştirilmiş yegâne peyzaj kompozisyonlarına aktarmıştır. Claude'un günümüzde yaşıyor olsaydı benzer fotoğrafları birleştirmek için bilgisayar kullanacağını göz önünde bulundurduğumuzda, belki de ilk "sanal" peyzajlar olarak değerlendirilebilecek resimleri bileşik idealler yaratmıştır. Bu *hayali* uzamlar en çok kutsal sahnelerin resmedilmesinde kullanılmıştır. "Çok uzak" bir zamanda ve uzamda tasarlanan hikâyeler, sıcak ve görkemli günışığında yıkanmıştır adeta. Claude resimleri hayali bir antikiteyi, uzun gölgelerin ve derin ufukların eşlik ettiği "Arkadya"yı hatırlatmaktadır. Bu tarz betimlemeler çağrışımsal olma özelliklerini günümüzde de korumaktadır *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü* (2003) filminin kapanış sahnesi bunun en iyi örneklerinden birisidir. Claude ve modern seyircileri için, pastoral sahnelerin ufuğundan süzülen yumuşak gün ışığı alacakaranlığın *ya da* şafağın habercisiydi. Bu tarz bir betimleme aynı anda bitimi *ve* yeni bir başlangıcı çağrıştırarak, hayatın sonsuz döngüsüne gönderme yapması amacıyla kullanılmıştır. Nostaljik pastoral uzamlara özgü "altın ufkun" ardında, bilinmeyen (saklı) bir geleceğe ait bir manzara vaadi vardır .

Claude ile eş zamanlı olarak bu tarz Arkadyan peyzaj tabloları üzerine çalışan Alman ressamlar, "Antikite"nin kaynağı olarak görülen Roma'ya pastoral manzaralar için ilham vereceğini umdukları seyahatler düzenlemişlerdir. O ressamlardan birisi olan Herman van Swanevelt, Roma'da Claude ile aynı evde kalmıştır. Alman ressamların manzaraları ile Claude'un manzaraları arasındaki temel fark, kutsal hikâyelere doğrudan göndermesi olmayan idealize edil-

miş "basit" kır hayatına yapılan çağdaş vurgudur. Claude'un yaptığı şey daha ziyade tablolarında kullanmak üzere İncil'deki hikâyelere dair çizimler yapmaktı. Alman ressamlar, Roma topraklarının resmedilişini kendi anavatan senaryolarına uyarlamıştır. Böylelikle basit köy hayatı; her ne kadar zaman zaman, bütün medeniyetlerin başarısızlığının alegorik göstergesi olan antik hayaletler ve Roma harabeleri dahi kullanılıyor olsa da, evcimen bir sükûnet ve güven çerçevesinde resmedilmiştir. Bu gibi pastoral sahneler köy hayatının gerçekliğini "olduğu gibi" değil de "olması gerektiği gibi" resmederek romantize etmiştir. İdealleştirilmiş insan figürleri kusursuzca yerleştirilmiştir. Peyzajın içindeki herkes "kendisine ayrılan" yerdedir ve bundan gayet memnundur. John Constable'ın (1776–1837) tabloları, fotoğrafın icat edildiği ilk yıllarda İngiliz köy manzaralarındaki peyzaj geleneğinin gelişmesine aracı olmuştur. Henry Peach Robinson gibi fotoğrafçılar ise bu geleneğin hızlıca benimsenmesini ve geliştirilmesini sağlamıştır.

Salvator Rosa (1615–73) ya da J. M. W. Turner (1775–1851) çalışmalarında görebileceğimiz gibi pitoresk peyzaj resmin karşıt türü "yüce" (*sublime*) olandı. Kaba, genel ve basitleştirilmiş bir ayrıma başvurarak John Constable ve William Turner'ın çalışmalarını sırasıyla pitoresk ve yüce ile ilişkilendirerek değerlendirebiliriz. Pitoresk ve yüce aracındaki karşıtlık, peyzaj fotoğrafçılığında güzel hakkındaki güncel tartışmalar açısından potansiyel kategoriler sunması sebebiyle günümüzde de önemi korumaktadır.

Buna rağmen, her ne kadar on sekizinci yüzyıl pitoresk eğilimin ortak kökeni olarak kabul ediliyor olsa da yağlı boya ve pastoral şiir türlerinin her ikisine de Antik Yunan'da, Helenistik dönemde rastlayacağımızı not etmekte fayda var. Dolayısıyla, on sekizinci yüzyıl pitoreski, hali hazırda erken dönem Yunan pitoreskinin ve Arkadya'nın bir türevidir.[3] Söz konusu türün uzun ömürlülüğünün, tarihsel yinelemelerinin ve yeniden ortaya çıkışlarının, insan düşüncesinin temel süreçleriyle ilişkili belirgin bir işlemle alakalı olduğu-

[3] Yunan yazar Longinus'un, birinci yüzyıla ait *On the Sublime* adındaki metni, yeniden keşfedilmesinin ardından 1674 yılında basılmış ve on yedinci yüzyılın sonları ile on sekizinci yüzyılın başlarında yücenin dirilişi lehine anahtar bir konum edinmiştir.

na işaret etmelidir. Dahası "peyzaj" türü, kültüre, özdeşleşmeye ve "uygarlaşmaya" dair düşüncelerin fiziksel olarak doğa adı altında (herhangi gerçek bir doğa üzerine bir tez ya da doğrudan çevre sorusunun kendisi gibi) resmedildiği uzamın sembolik formu içinde şekillenmektedir.

Burada "peyzaj"ın, on dokuzuncu yüzyıl tartışmalarında olduğu şekliyle tözler (tuğla ve harç, yaprak ve tarla, çöl, caddedeki bir araba, bulutlu ya da güneşli gökyüzü, kırsalda ve varoştaki ağaçlar, somut mimari, getto, gece vakti deniz manzarası, sahil kıyısı, savaştan çıkmış bir şehrin savaş-sonrası yıkıntıları, turistik bir tesis, endüstriyel uzamlar, içerisi ya da panoramik görüş) için genel bir ad olarak kullanıldığını belirtmeliyiz. "Peyzaj" herkes için her şey demek değildir. "Peyzaj", uzamı temsil etme iddiasında, farklılaşmaya oldukça açık bir söylemdir.

GÜZEL ve YÜCE

1757 tarihli *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*) kitabıyla güzel olanın estetik ve duygusal etkilerini kuramsallaştırmaya çalışan on sekizinci yüzyıl düşünürü Edmund Burke'dür.[4] Burke'ün saygınlığının kaynağı, kitabının adından da anlaşılacağı gibi güzel peyzaj ve yüce peyzaj arasında yaptığı ayrımdır. Burke dışındaki yazarlar, pitoresk olana dair genel eğilimin (doğadaki "resmedilmeye" layık peyzaj manzaraları pitoresktir) takipçisi olmuş ve geliştirmişlerdir. Örneğin Papaz William Gilpin, Britanya Adaları'nın değişik bölümlerinin "pitoresk" olduğunu iddia eden kaba çizimlerle zenginleştirilmiş kitaplar hazırlamıştır. Doğa, kentli nüfus tarafından tüketilmesi gereken "güzel" olarak konumlandırılmıştır. William Gilpin ve diğer gezginlerin yazmaları, söz konusu metinlerde aktarılan belli yerleri, uygun resimsel biçem ve kodlamayla güzel doğa manzaralarına dönüştürmek isteyen ressamları da kapsayan takipçileri için

[4] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime&the Beautiful* (London: Routledge&Kegan Paul, 1967 [1757]); [*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma, Çev.,* M. B. Gümüşbaş. Ankara: Bilgesu, 2008].

rehber olmuştur. Pitoresk türün bu hali, turistlerin kendilerinden önceki gezginlerin ayak izlerini takip ederek kendi fotoğrafik imgeleriyle aynı resimsel manzaraları yineledikleri turizm endüstrisinin modern uylaşımlarının öncülü olması sebebiyle ayrıca önemlidir.

On sekizinci yüzyıla ait tipik pitoresk manzara "rüstik"tir. Rüstik tabloları, yaşlı bir çiftçi ya da pederin, evin civarında genç bir kadının ve çiftlik hayvanının ipinin bağlandığı yaşlı meşe ağacının yer aldığı sonbahara ait peyzaj manzarası olarak düşünebiliriz. Bu dönemde Alp tipi tepelerin ressamlar için gözde çalışma alanı sunuyor olmasına bağlı olarak, ressamlar ve yazarlar, 1760'lar boyunca Kuzey Galler'e ve bugün artık doğa mirası olarak koruma altına alınan Lake District'e yönelmiştir. Neredeyse bir asır sonra 1850'li ve 1860'lı yıllarda Roger Fenton, Francis Frith ve kendi yolunda ilerleyen diğer fotoğrafçılar, Lake District'e benzer bir sanatsal akım daha gerçekleştirmiştir. Pitoresk peyzaj, endüstrileşmeden kaçış için başvurulan tasarruflu bir yanıt olmuştur. Seyahat etme koşullarındaki düzelme ve endüstriyel hayatın ürünü olan yeni "boş" zamanlar, pitoresk seyahatin rotasını takip etmek isteyen kitlelere tamamen yeni bir endüstri sunmuştur. Nihayetinde bu manzaraların pitoresk kalitesini yok edecek bir tehdit ögesine dönüşen de, kitleleri bu yerleri görmeleri konusunda yüreklendiren söz konusu endüstrinin inanılmaz başarısıydı.

Bu bakış açılarının vaat ettiği şey, "doğa" olarak, *doğal* olarak idealize edilmiş kır manzaraları olmuştur. Doğaya, zaten gördüğümüz, bildiğimiz bir hoşluk olarak "güzel" olan anlamında modern uylaşımsal anlamını veren tür pitoreskin bu çeşididir. Bu tür günümüzde fotoğraf kütüphanelerinde, reklam görüntülerinde (sağlık, tatil, otomobiller vs.), kartpostallarda, turizm ve tarihi miras endüstrilerinde, sanat ve fotoğraf tarihi kütüphanelerinde varlığını korumaktadır. Arzulanan pitoresk bir mekânı ziyaret eden turist İngilizcede "güzel manzaralı yer" (*beauty spot*) adıyla anılan, inşa edilmiş bir manzaranın tüketicisidir. Anlaşıldığı üzere basit bir hazdan sözetmekteyiz. Yoğun bir günün ardından, manzaranın "takdir edilesi" olduğu güzel manzaralı bir yere gitmeyi tercih ederiz. Güzel manzaralı yeri, hali hazırda her şeyin güzeli hissetmeniz ve değerini bilmeniz için düzenlendiği mekân olarak düşünülebilir. Bir kartpostalda, gezi rehberinde

ya da broşürde aynı bakış açısıyla temsil edilmiş olan manzaranın söylediği şey açıktır: "Durmanız ve görmeniz gereken yer burasıdır." Oysa, belgesel fotoğrafçıların bu fikri bir proje gibi sürdürmek için belli turistik yerlerde turistlerin yaptığı şeyleri gözlemleyerek turistlerin büyük ölçüde ideal davranışlarından uzaklaştıklarını göstermeye çalıştıkları uzun bir geçmişleri olduğunu biliyoruz.

Yüce ise, aksine, İngilizlerin "kazaya elverişli yer"leri işaretlemek için kullandıkları otoban kodu olarak ya da bir çeşit "uyarı" temsili olarak adlandırılan şeye benzeyen bir dizi karakteristik özelliğe sahiptir. Güzel manzaralı yerin aksine tehditkâr, korku dolu bir eşiğe gönderme yapan kazaya elverişli yer tehlikelidir. Salvator Rosa'nın tablolarını örnek alacak olursak, kırılmış, sarkan ağaçlar ve kayalarla kuşatılmış korkutucu "doğa", sükûnetten hayli uzak bir şey olarak, tam anlamıyla yıkıcı bir güç potansiyeliyle çağrılmaktadır. Salvator Rosa'nın Londra'daki *Ulusal Galeri*'de (*The National Gallery*) yer alan *Witches at Their Incantations* (1646) adlı tablosu, vahşi ve tehlikeli olarak kodlanan insan figürlerinin doğasına dair bir manzara sunma iddiasındadır. Turner'un yüce anlayışı, dingin ve huzurlu pitoresk manzaralardan uzak, gazap ve öfke dolu deniz manzaralarıyla tabloda yer etmiştir. Tehdit unsurlarıyla dolu fırtınalı deniz, ufak botlara asılı küçük figürler için kelimenin tam anlamıyla boğucudur.[5] Yüce, seni boğmakla tehdit eden ve korkuya yol açan şeydir fakat seyirci için tehdit hoş görülemeyecek bir seviyededir. Tam anlamıyla yenilmeden, boğulmadan korku deneyiminin sınırlarını ölçmekle, korkuyla baş edebilmek ve onu içermekle ilgili bir şeydir. Bu durum Burke'ün çalışmasında açıkça ifade edilmiştir:

> Acı ve tehlike fikirlerini uyandırmak için herhangi bir biçimde uydurulan her şey, bir başka deyişle herhangi bir anlamda korkunç olan her şey ya da korkunç nesnelere aşina olan ya da dehşete benzer biçimde işleyen her şey yücenin kaynağı olabilir. Bu durum, zihnimizin, hissetmeye muktedir olduğumuz en güçlü duygunun üreticisi olduğu anlamına gelir.[6]

[5] Turner'ın yüce kategorisine dair siyasi bir analiz için, bakınız Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity & Double Consciousness* (London: Verso, 1993), s. 187–223.

[6] Burke, *A Philosophical Enquiry,* s. 39.

Bunu modern formlar içerisinde düşünmek daha kolay olabilir (şüphesiz en iyi örnek "korku" türüdür). İzleyen öznenin ya da okuyucunun katılımıyla korkutucu sahnelere dönüşen daha çok dehşet sahnesini taşıma kapasitesini sınayan "maceralar"ın yer aldığı romanları, filmleri düşünelim. Her ne kadar burada savunduğumuz temel şey bu olmasa da, haz ve güzel arasındaki ilişkinin hayli karmaşık olduğunun altını çizelim. Seyircilerin bir çeşit haz almadıkları takdirde bu tarz deneyimler için para ödemeyeceklerini göz önünde bulundurduğumuzda, söz konusu endüstrilerin korkuyu bir nevi eğlence olarak üretmesini mümkün kılan şey anlaşılabilir.

Bu tezi yücenin iş başında olduğu, korku ve kötülükle ilişkilendirilmeye yatkın kent ortamına da aktarabiliriz. Nüfusun büyük bir kesimi için kentin daha yaygın bir ortak çevre sunduğu ve tam da bu sebeple yüce için öncelikli alanlardan birisi olduğu düşünüldüğünde, çağdaş yücenin daha tanıdık görünmesi muhtemeldir. Esasında şimdilerde kente yöneltilen tavrın, artık kenti yabani kırsal alandaki korkuya denk korkuları tetikleyecek tehditlerle dolu bir mekân olarak konumlandırdığını görürüz. Kentli günahların hepsi anksiyete ve korku için sonsuz sayıda potansiyel alan sunmaktadır. Karanlık sokaklar, kente özgü kaos ve bilinmeyenin yarattığı korku kolayca bu şekilde temsil edilebilir. İngiltere'nin yoksul mahallelerinin fotoğrafını çeken Viktoryen fotoğrafçılar, söz konusu mekânların yıkımını meşru kılmak için karanlık dar sokakları kirli ve yüce tehdit unsuru olarak göstermişlerdir. Yanmış otomobillerin, süprüntü binaların ve karanlık pasajların daha güncel fotoğrafları ise acıma duygusundan ya da siyasal öfkeden ziyade korku ve anksiyete yaratmak için kullanılmaktadır. Turizm sektörü içinden bakıldığındaysa, yerkürenin neresinde olursa olsun kent pitoresktir.

Savaş fotoğrafçılığını, yücenin özel bir kullanım alanı olarak düşünebiliriz. Yukarıdaki "korku" filmleri örneğinde olduğu gibi savaş fotoğraflarında da şiddet ve tehdit, görme korkusu ve potansiyel olarak bedensel parçalanmışlık ile bir arada karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar propaganda fotoğrafları iş başındaki askerleri görece "pitoresk" göstermeye çalışsa da, savaş fotoğraflarının hakkında olduğu şey gerçek şiddettir. Bu konu üzerine çok sayıda ve çeşitte çalışmaya ihtiyaç duyulduğu açıktır. Bu çalışmalar içerisinde belki

de en acil olanı savaş fotoğraflarına dair izleyici tepkilerine has dinamikleri incelemektir.

Doğaya (tarlalar, ağaçlar vs.) ya da kültüre (savaşlar, şehirler, çiftlikler vs.) ait aynı ögeler pitoresk olanı *ya da* yüce olanı göstermek için kullanılabilir. "Doğa", "zarif" (pitoresk) ya da tetikte bekleyen "öfke" dolu (yüce) bir biçimde gösterilebilir. "Güzel bir günde" hoş bulutlarla masmavi iken pitoresk olan gökyüzü, kara bulutlarla ağırlaştığında, yıldırım ve şimşekle kapandığında yüce olur. Sakin ve dingin iken pitoresk olan deniz, vahşi ve fırtınalı iken yücedir. Şiddetli sahnelere ya da dingin betimlemelere ait bu tarz imgeler, farklı ruh hallerini ya da zihinsel durumları göstermek için kullanılmaktadır. Ağaçlar sağlıklı olabilir, "canlılığı" ve "hayat dolu" olmayı gösterebilir ya da burkulmuş, "zayıf" ve kötü beslenmiş olabilir. Tabiatın anlamı bir dizi farklılık temelinde düzenlenmiştir. Bilinçli ya da değil, fotoğrafçılar ve ressamlar yaratmak istedikleri anlamlara ulaşmalarını sağlayacak temsil ögeleri lehine seçimlerde bulunurlar. Yeryüzü bile karşıt durumları göstermek için kullanılabilir: Bereketli ya da çorak, doğal ya da kirletilmiş, bakılmış ve ilgilenilmiş ya da vahşi ve ihmal edilmiş, canlı ya da bitkin...

Hayvanlar da yüce ya da pitoresk olabilir. Evcil hayvanlar, vahşileşmedikçe ve "kuduz köpek" gibi kontrolden çıkmadıkça pitoresk olarak, "sevimli" ve sarılınası gösterilirler. Vahşi hayvanları gösteren kartpostallar da pitoresk ve sevimli (timsahlar bile gülümserken görülebilir) olabilir, fakat insanlar için tehdit arz ettikleri en küçük hamlede korku nesnesi olarak bir çırpıda yüce kategorisine dahil olurlar. Köpekbalıkları, Damien Hirst'ün ünlü "heykel"indeki üzgün numunenin bunun kökensel bir özellik olmadığını göstermesine rağmen yüce korkusunun saf göstergesi olarak mitsel bir konuma sahiptirler. Hayvan hakları savunucuları, işkence edilen hayvanların fotoğraflarını kamusal alanda göstererek yol açacakları anksiyete aracılığıyla insanların hayvanların deneyimlediği acıya benzer bir acı hissetmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Hayvansever izleyicinin görsel olarak acı çekmesi amaçlanmaktadır. Benzer biçimde çevreciler de "acı çeken" tabiatı resmetmektedirler. Bir çeşit görsel acıyı uyandırmayı amaçlayan kompozisyonlardan bahsediyoruz.

Pitoresk ve yüce terimleri, fotoğraflardaki farklı ögelerin kül-

türel değerler ve hayata ya da ideolojiye dair bir hissiyat için *gestalt* bir metafor üretecek biçimde toplanması yollarını ve bu gibi genel gösterge ekonomilerini anlamamıza yardımcı olacak isimler olarak düşünülmelidir. Pitoresk ve yüce sahneler, izleyicinin resimsel uzamda konumlanan iki farklı hissiyatıyla ve duygusuyla özdeşleşmesi için bir uzam sunmaktadır. Dahası, "peyzaj" bir dizi toplumsal ve psikolojik anlamı içermektedir. Örneğin, hepimizin bildiği gibi bir oda depresyon, heyecan ve hatta öfke hissi uyandırabilir. Çünkü içindeki nesnelerin yerleştirilme biçiminden, ışık ve bu ögelerle yaratılan uzam duygusundan etkilenmeye meyilliyizdir. Anlamı üretmek için ögelerin kodlanmasından faydalanan peyzaj, büyük ölçüde bu şekilde ilerlemektedir.

Dolayısıyla şimdi, pitoresk ve yüce olanın bu iki tarzını ya da güzel manzaralı yeri ve kazaya davetiye çıkaran yeri, yeryüzünün "tarafsız" betimlemesi için en uygun araç olduğunda anlaştığımız *fotoğrafik görüş* meselesi ile bir kez daha ilişkilendirmemiz gerekiyor.

FOTOĞRAFİK GÖRÜŞ

On dokuzuncu yüzyılda, özel olarak *fotoğrafik* görüş fikrinden beslenen yeni ve önemli bir imge kategorisi ortaya çıkmıştır. Çünkü fotoğrafın icadı, mekânı ve diğer ögelerin "fotoğrafik olarak" incelenebilmesini mümkün kılmıştır. Fotoğrafik görüş, yağlı boya geleneği içerisindeki güzel/pitoresk ve yüce olanın baskın ölçüt olduğu estetik "peyzaj" görüşünden farklıdır. Fotoğrafik görüş anlayışında hâkimiyet, "saf gerçeklik" ve "insan ruhu"ndan arınmış görsel betimleme fikrindedir. Ansel Adams (1902–84) tarafından 1935 yılında kaleme alınan makalede belirtiği gibi:

> Resimsellik, diğer grafik araçların mükemmel taklidi yararına saf fotoğrafik tekniği ve bakış açısını saf dışı bırakmaktadır. Diğer sanat biçimlerinin yüzeysel taklitlerini benimsemekle birlikte, Kamera ve Fotoğraf aracılığıyla elde edilen estetik tözler değerlerini düşürecek bir eleştirellik ve güzel sanatlar arasındaki konumunun açıkça reddedilmesini sağlamak amacıyla hedef tahtasında oturmaktaydı.[7]

[7] Ansel Adams "The New Photography" içinde *Modern Photography,*

Adams temelde fotoğrafçılığın dört döneminden söz etmektedir: Deneysel, Gerçeğe Bağlı (*factual*), Resimsel ve Yeni Fotoğrafçılık. "Doğrudan fotoğraf" olarak bilinen son dönem, "saf fotoğrafa" dönüşün "Rönesans"ını temsil etmektedir. Tartışıldığı gibi bu kategoriye dâhil edilmiş herhangi estetik bir değer olsaydı, fotoğrafların görsel gerçeklikleri *fotoğrafik görüş* içerisinde gösterme kapasitesiyle ilgili olurdu.

"Resimsellik" dönemi, 1890'dan 1900'lerin başları kadar, fotoğrafın hangi koşullar altında ve ne şekilde sanat olacağı konusundaki tartışmaların geneline verilen addır. Bilinçli ve genellikle usandırıcı bu tartışmalar, "sanatsal" fotoğrafın bileşenleri (yumuşak odak mı keskin odak mı) sorunu çevresinde şekillenmiştir. Yumuşak odak, "yağlı boyaya özgü" olduğundan ve bu sebeple "fotoğrafik" olamayacağından sanatsallık ölçütüydü (Bkz. Resim 7.2, Bölüm 7: *Sanat Fotoğrafçılığı*). Bu aşamada, fotoğrafçılığa dair bu gibi tartışmaların, maddi çıkardan bağımsız olamayacağını belirtelim. 2006 senesinde New York'taki müzayedede, Edward Steichen'e ait 1904 tarihli *Pond-Moonlight* (*Göl-Ay ışığı*) adlı eserin baskısının 2.9 milyon dolara satılmış olması bunun göstergesi değil midir? Saf fotoğrafın "gerçeğe bağlı" olduğu yönündeki betimleyici görüş fikri, sanatsal değerler hakkındaki bu tartışmaların dışında varlığını korumuştur.

Fotoğrafların görsel gerçekliği sunduğu fikri, modern aygıtın ilk yıllarından itibaren taraftar bulmuştur. 1970'li yıllarda, Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore, Joe Deal ve diğer Amerikalı *Yeni Topografi* fotoğrafçıları, peyzaj fotoğraflarının estetik haz sunduğu fikrinden uzaklaşarak, eksiksiz "tarafsızlık" gibi bir hedefe odaklanmıştır.[8] Avrupalıların sömürgelerine, Amerikalıların "bilinmeyen" sınırlarına söz konusu alanların *incelenmesi* için düzenledikleri erken dönem fotoğrafik seyahatler, topografik görsel bilgiler sunmuştur. Bu incelemelerin "estetik" deneyimler olmayı hedefle-

1934–1935, ed. Geoffrey J. Holme (New York&London: The Studio, 1935), s. 13.

[8] *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975) yapıtının giriş metni, *Readings into Photography,* Tom Burrow *et al.*, eds. (Alburquerque: University of New Mexico Press, 1982) içinde yeniden basılmıştır.

mediğini ekleyelim. Çünkü bu gibi fotoğrafların estetik hazla ya da güzel olanla bir ilgisi yoktur. Hedef, topografik betimleme sunacak saf betimleme sanatına, uzamın "kaydına" ya da "belgeye" (belgesele değil) ulaşmak olmuştur.

İNCELEME

On dokuzuncu yüzyıl seyahatlerinin amaçları, coğrafi, siyasi ve bilimsel kaygılar temelinde şekilleniyor oluşuna bağlı olarak çok yönlü olmuştur. İlgilenilen yerin fotoğraflarının, görsel gerçeklik bağlamında "masum" ve "tarafsız" oldukları iddia edilmekteydi. Dahası bu fotoğrafların çekilme amaçları, askeri rotaların ve demiryollarının planlanmasından doğal, botanik ve arkeolojik numunelere ulaşmayı mümkün kılacak minerallerin keşfine ve hatta hükümetlerin emperyalist projelerinin ihtiyaç duyduğu "etnografik" bilgilerin edinilmesine varıncaya değin geniş bir alana yayılmaktaydı.[9] Keşif amaçlı geziler, "fotoğrafik olarak" asla basit bir "gerçeğe" gönderme yapmamıştır. Bu tarz bir keşif hırsının ve fotoğrafların sunduğu *manzaraların,* güç ilişkileri içinde önemli *konumlar* vaat ettiğini söyleyebiliriz.

Yapmaya çalıştığım şey, indirgemeci bir basitlikle topografik fotoğrafların sömürgecilik gibi göz önünde olan siyasi projelerin hizmetinde olduğunu savunmak değil. Daha ziyade, tarafsızlık fikrinin kendisinin bu fotoğrafların çeşitli kullanımlarının yanlış kavranmasına yol açacağını göstermek istiyorum. Gerçeğe sadık bakışın ideolojisi, üretilen fotoğrafik görüşü belirlemektedir. Fotoğraf düzeyinde fotoğrafik anlam bağlamında ele aldığımızda ise, herhangi bir manzarayı *betimleyici* olarak düzenleme eylemini belirleyen şey, estetik olmayan resmetme idealleri olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda topografik fotoğraflar çekmenin yolunu hiç de azımsanamayacak zorlukta sıradışı teknikler ve coğrafi engeller kesmiştir. Fotoğrafın ilk yıllarında hantal kimyasal kavanozları, cam plakaları, karanlık oda ekipmanlarını, ağır kameraları ve tripodları ulaştıracakları düşman topraklara taşımak bu zorlulukların en belalısıydı.

Fotoğraf makinesi bir kere manzaraya yerleştirildiğinde so-

[9] Örnek olarak bakınız, Joel Snyder, *One/Many: Western American Survey Photographs by Bell & O'Sullivan* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006).

rumuz şuna dönüşür: Fotoğrafçı, kompozisyonunda yer alan pitoresk ve yüceye ait estetik kategorilerden ne ölçüde *kaçabilir*? Bir başka deyişle, fotoğrafı çekilen yerin *estetik olmayan* betimlemesine ulaşabilir mi? Ulvi amaç, fotoğrafçılığın "fotoğrafik" olmayı başararak ve sanatının "harfi harfine" betimlemesini yaparak yağlı boya türlerinden kurtulması ise estetik olmayan peyzaj kompozisyonundan kaçmak bile çok zor olacaktır. Ve şunu hatırlayalım, *camera obscura*nın kökeninde, yalnızca fotoğrafın değil Batılı peyzaj tarihinin de temelleri vardır.

Bu sorunu, on dokuzuncu yüzyılın başlarında Orta Doğu'yu gezen Avrupalı fotoğrafçıların yapıtlarında da görebiliriz. "Doğu" seyahatleri sırasında, gittikleri yerleri estetik bir fotoğrafa, daha sonraları turistin imgelemine dönüşecek "peyzaj"a dönüştürmeden nasıl resmedecekleri sorusuna bağlı olarak temsile özgü ikileme yakalanmışlardır. 1850'li yıllara ait Mısır ve Filistin fotoğraflarıyla tanınan İngiliz fotoğrafçı Francis Frith bilinen ilk isimlerdendir. Frith, cam plakalı negatifler çekmek ve kitaplarda basılması amaçlanan albüm baskıları yapmak için bir çok kez seyahat etmiştir. Bununla birlikte, izleyicinin bir dizi fotoğrafik manzara içindeki "gerçek" Mısır'ı *görmesine* ve fotoğrafları kültürel bilgi ve görsel betimleme alanında konumlandırmasına yardımcı olması amacıyla kitaplardaki fotoğraflarına eşlik edecek "arkeolojik ve etnografik" notlar da hazırlamıştır. Her ne kadar Frith'le ilişkilendirilemese de, fotoğrafik *manzara* fikri bir anlamda farklılıkta ısrar çabasıdır. Peyzaja özgü fotoğrafik görüş, belli bir "ressama özgü" estetik etkiden ziyade "bilimsel" kayıt odaklı bir gözlem biçimi olarak ele alınmalıdır. Dahası, Frith çizimlerinde ve resimlerinde bu toprakları görebileceğimiz ya da edebi betimlemelerinde okuyabileceğimiz, dolayısıyla bunları fotoğrafik olarak temsil eden öncü isimlerden birisiydi.[10] Frith'in vaadi, *sahibi olunması* planlanan yeri sömürgeci bürokratlara "olduğu gibi" göstermekti. Bu bilgiler ışığında fotoğraflarının söz konusu "egzotik" yerleri gerçekte oldukları gibi gösterdiğini iddia edebilir miyiz?

[10] Bakınız, Nissan N. Perez, *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839–1885* (New York: Harry N. Abrams, 1988) ve Edward Said, *Orientalism* (London: Penguin, 1979). [*Şarkiyatçılık,* Çev., Berna Ülner, (İstanbul: Metis, 1999)].

Frith'in başarısı tartışılmazdır. Fotoğrafları üzerinde sistematik olarak çalışılmıştır. Bir sahnenin uzun plan peyzajının yanı sıra daha ayrıntılı ve yakın görünüşünü de sunmuş, modern bir görsel antropolog gibi özenle tarihlendirmiş ve cam plakadaki negatifin kenarına fotoğrafın ayrıntılarını not etmiştir. "Manzara"ya özgü ve topografi olarak alana has fotoğrafik söylemi, fotoğrafın içine doğduğu estetik uylaşımlardan uzak durmaya çalışmıştır. Geniş (10 × 8 inç) ve çok geniş (16 × 20 inç) ölçekli makinelerle yapılan çekimler (sonrasında stereoskop fotoğraflar da çekmiştir), öznel meseleler hakkında ayrıntılı pek çok bilgiye dair uzlaşımlar sunmuştur. Fotoğrafçılık, *ayrıntıyı bilgiden* alınan haz olarak kullanarak peyzaj türüne özgü yeni bir haz sunmuştur. Optik ayrıntı, fotoğrafik bilginin yüksek çözünürlüklü ayrıntısı (Walter Benjamin'in fotoğrafın "optik bilinçdışı" dediği şey[11]) bizzat estetik hazzın bir çeşidi, hatta fetiş olarak karşımızdadır. Frith, Britanya'nın tüm kıyılarını, kasabalarını ve taşrasını gösterme kaygısının şekillendirdiği bir kitlesel fotoğrafik faillik güdüsü yaratmaya çalışmıştır. Öngörülebileceği gibi pitoresk olan bu fotoğraflar, yaygın biçimde fotoğraflardaki yerleri betimleyen popüler kitaplarda basılmıştır.

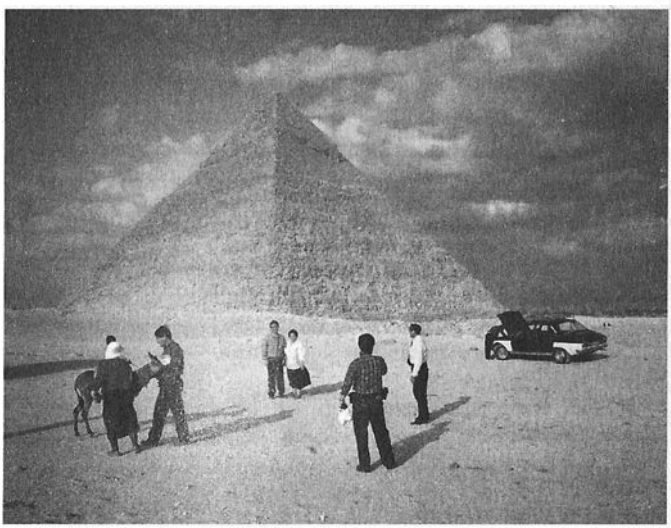
BETİMLEMENİN ESTETİĞİ

Frith tarafından 1857 yılında çekilen fotoğrafla devam edelim. Fotoğrafın adı *Giza Piramitleri* (Resim 5.2). Piramitler, çok geniş bir peyzaj kompozisyonunda simetrik olarak karede yer almıştır. Üç piramit, birbirleriyle ve önlerinde duran küçük piramitle etkileşim halindedir. Fotoğrafçı objektifin konumunu farklı bir nokta olarak belirlemiş olsaydı ortaya farklı bir fotoğrafın çıkacağından şüphemiz yok. Gölgede doğal bir tümsek maketi gibi görünen ön plandaki yokuş, Frith'in objektifindeki devasa piramitlerle kusursuz bir karşıtlık oluşturan bir katır ve üç küçük figüre ev sahipliği yapmaktadır. Bu dört öge uzaktaki piramitlerin ebatlarına dair bir oran sunmaktadır (Resim 5.3'teki Martin Parr fotoğrafına da bakın). Bilgi konusunda hayli cömert olan manzara aynı zamanda pitoresktir

[11] "Psikanalizin bizi bilinçdışı dürtülerle tanıştırması gibi objektif de bizi bilinçdışı optikle tanıştırmıştır." Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* (London: Fontana, 1979), s. 239.



Resim 5.2 Francis Frith (1822–98), *Güney Batı'dan El-Gizeh Piramitleri*, Mısır, 1857. Cam negatif üzerinde ıslak kolodyumdan basılan albümler. National Media Museum/SSPL.



Resim 5.3 Martin Parr (1952–), *Piramitler*, Giza, Mısır, 1995/2007 © Martin Parr/ Magnum Photos. (Aslı renklidir.)

de. Fotoğrafik doğruluk etkisi ve görsel bilginin *geçerliliği* peyzaj söyleminin estetiğine dâhil olmakla beraber, piramitlerin bu görüntüsünde (manzarasında) bile pitoresk, topografi olarak yerin gerçek kompozisyonunu sunma lehine şekillendirilmiştir. Frith, fotoğraflarının "güvenilirliklerinin" ve "genel ya da sanatsal etkilerden bağımsız" olduklarının altını çizmektedir. Fakat herhangi bir manzarayı pitoresk kılacak ayartmaya direnmek hayli güç olsa gerek. Frith diğer fotoğrafçılara her plakada ellerinden gelenin iyisini yapmaları yönünde tavsiyede bulunurken ressamın deneyimine başvurmakta bir beis görmez: "Başarılı tuvallerin her birine işlemiş incelikli düşünce ve emek üzerine düşünün..."[12]

Frith, ömrünün son demlerinde peyzaj ressamı olarak eserler vermiştir. Fotoğrafındaki simetri ve manzaradaki ustalık, bir yerin görüntüsünü "bakmaya değer" bir fotoğrafa dönüştürmüştür. Bu noktada, söz konusu fotoğrafik görüşün "bilimsel" gerçekçiliğin özelliklerine ve doğrudan peyzaj resim geleneğinin mevcut estetik uylaşımlarına müdahil olan ama bunlardan tam anlamıyla hiçbir zaman kaçamayan yeni fotoğrafik bakışa nasıl ve ne şekilde eşlik ettiğini görmek kolaydır. Peyzaj kompozisyonun estetik kuralları olarak pitoresk ve yüce ortadan kaybolmaz, fakat fotoğrafın icadı belli fotoğrafik görüş değerleriyle örtülmesine yol açmıştır. Bu görüş daimi olarak güzel kategorisinin ve fotoğraf "kompozisyonu" eylemine eşlik eden görsel hazzın öznesi olmayı sürdürecektir.

SOĞUKKANLILIK

Walter Benjamin'in, Paris'te (Faşizm Çalışmaları Enstitüsü'nde) verdiği 1934 tarihli "Üretici Olarak Yazar" başlıklı derste, fotoğrafın 1930'lardaki gelişimi üzerine bugün artık çok ünlü olan konuşmasına kulak verelim:

> [Fotoğraf] Öyle modern bir hale geldi ki, bir yıkıntıyı ya da çöp yığınını yüceltmeden fotoğraflama yeteneğinden mahrum kaldı. Bir ırmaktan ya da elektrik kablosu üretilen bir fabrikadan söz

[12] Julia Van Haaften, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs* (New York: Dover Books, 1980), s. xvi.

etmeden, bu fotoğrafların önünde söylenebilecek tek şey "Ne kadar güzel" olduklarıdır.[13]

Şüphesiz, çirkin ya da "keyif vermekten uzak" bir nesneyi güzel bir şeye dönüştürmek bir düzeyde üreticinin, çirkinliği fotoğraftaki güzel bir şeyin görüntüsüyle bastırma yeteneğinin ürünüdür. Fakat eğer güzele dair siyaseti peyzaj türü özelinde analiz etmek istiyorsak, güzelleştirme meselesine özgü farklı bir bakış açısına ihtiyaç duyarız..

Bu konuyla ilgilenen fotoğrafçılar muhalif sanatlarını dünyanın güzel kategorisine indirgenmesine itiraz ederek icra etmeye çalıştılar. Ortaya çıkış noktası ne olursa olsun bu gibi "de-mitolijize etme" pratikleri, güzelin örtüsünü kaldırmayı amaçlayan, öznenin bu şekilde idealleştirilmesinin *gerçek* çevreyle sosyal ilişkilerimizi ne şekilde bastırdığını, ihmal ettiğini ya da yanlış sunduğunu göstermeyi amaçlayan ortak bir projeye hizmet etmiştir. Bir başka deyişle, güzel ya da keyifli fotoğraf deneyiminin nasıl olup da dünyaya dair "yanlış bilinç" ya da yanlış kanaatler ürettiğini göstermeye çalışmışlardır. Fakat bu tarz bir eleştirellik her zaman belli bir dirençle karşılaşmıştır. Pitoresk imgelere dair göz ardı edilemeyecek ya da yadsınamayacak olan şey, sundukları hazdır. Ne kadar rasyonel eleştiriler getirilmiş olursa olsun ya da başkaları tarafından ne kadar kötü, klişe, basmakalıp ya da "mantıksız" görülürse görülsün, bireyler ısrarla bu ya da o imgenin sunduğu hazza tutunmaktadır. Peyzaj fotoğrafların toplumsal, ekonomik ya da politik durumları hakkındaki bilinçli eleştirilere rağmen, güzel olan imgeye duyulan hayranlığın sürdüğünü düşünüyorum. Söz konusu eleştiri "kırsal mitlerin", hava kirliliğini ya da insanların doğa üzerindeki tahribatını olumsuzlayan romantize edilmiş bir bakışın hizmetinde olsa bile, seyirci hiçbir yıkımın ya da rasyonel eleştirinin erişemeyeceği ve durduramayacağı belli bir hazzın duygusal etkisine tutulmuş gibi görülmektedir.

Bu haz tutulmasını anlamanın bir yolu, fotoğrafın düzenleme

[13] Walter Benjamin, "The Author as Producer", içinde *Thinking Photography,* Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (Basingstoke: Macmillan, 1982). ["Üretici Olarak Yazar", içinde *Brecht'i Anlamak*, Çev., H. Barışcan & G. Işısağ. (İstanbul, Metis, 2011).

biçimi ile seyirci arasındaki ilişkiyi analiz etmektir. Nesnelerin güzelliklerinin temsili biçimleri çoğunlukla oran ve simetri ile birlikte düşünülür. Seyircinin gözü çerçevenin dışına sürüklendiğinde artık fotoğrafa bakmıyordur. Bütün fotoğraf kitaplarında yer alan ama yazılmayan kural, iyi kompozisyonun seyircinin gözünü çerçeve için tutma yeterliliğiyle ilgili olduğudur.[14] Seyircinin gözü çerçeve içinde kaldığı sürece fotoğrafa bakıyordur. Bunu yapmak isteyen manzara parçaları bütünle uyumlu hale gelmek zorundadır. Pitoresk güzeldeki (örneğin Constable tablosundaki) uylaşımsal "iyi kompozisyon", seyircinin sahnenin sahne olduğunu fark etmesine izin veriyor oluşudur. Yapıtı inşa eden bütünü oluşturan şey budur. "Tanımanın" sunduğu bu haz, hafife alınmamalıdır. Güzel manzaralı yer, izleyiciye sahnenin *imgesel* yönetimini vaat etmektedir ki, görme eylemine içkin "hükmetme dürtüsü"nün, bakışın kilit bileşenlerinden birisi olduğu unutulmamalıdır. Pitoresk, her şeyin "olması gerektiği" yerde olduğu, özenle "birleştirildiği" ve kontrol edildiği biçimdir. Yoksul köylü ya da tarım işçisi, efendisinin tarlasında çalışırken olması gerektiği o yerdedir, boş bir zamanında seyahat ederken değil. Her şey "olması gerektiği yerde"dir. İçerik ve biçimin, "uyum" ve "denge" aracılığıyla bir olduğu o noktaya varmış oluruz böylelikle. Pitoreskin resimsel biçimiyle ilişkili iyi bir kompozisyon, izleyiciye güzel deneyimini sunan belli bir tatmin ve haz verir. "İyi kompozisyon", seyreden öznenin soğukkanlılığını takdir etmelidir.[15]

Freudcu psikanalizde insan özneyi daimi biçimde düzenlemeye çalışan ve ayrıca dürtü yığının tutarlı bir (imgesel) "kişi" gibi işlemesini mümkün kılacak şey egodur. Ego, "soğukkanlılığın" yuvası, denetimin failidir. Bu durumda bir kişinin soğukkanlılığı, çeşitli parçaların bütün (yani bilinçdışı ve süper ego) içerisinde bastırılmasının eseri olup bu haliyle fotoğraf kompozisyonunu andırmaktadır. Yetişkin hayatının çoğunlukla cinsel heyecanların yüceleştirilmiş biçimlerde içerilmesi ve bu biçimlere bağlanmasıyla ilgili olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafik kompozisyonun heyecanı düzenleme ve içerme aracı olarak düşünülmesi olanaklı hale gelir.

[14] Bakınız Burgin, "Looking at Photographs", *Thinking Photography.*

[15] Bakınız Adam Phillips, "On Composure", *On Kissing, Tickling&Being Bored* (London: Faber & Faber, 1993).

Pitoresk güzel düzenlemesinden edinilen haz, tam olarak egonun istediği tutarlı (imgesel) "Ben"in birliğinin ve düzenlenişinin tanınmasında saklı hazdır. Kişi kendisine şunu söylüyor gibidir: "Fotoğrafta gördüğüm düzen ve uyum, kendimde görmek istediğim düzen ve uyumdur." Fotoğrafın düzenlenişi, insan öznenin egosunun ilgili içselleştirilmiş tatmin duygusuyla özdeşleştirilmiştir: "Nihayet her şeyi birlik içerisinde düzenledim, her şey olması gerektiği yerde."

İnsan öznenin soğukkanlılığı ve resimsel nesneye ait kompozisyon arasındaki bu yapısal ilişki akla yatkın görünmüyorsa, basitçe bir kişinin sevdiği bir nesneyi, bir insanı ya da şeyi kaybettiği zaman soğukkanlılığının ve özsaygısının nasıl parçalandığını ve hasar gördüğünü düşünün. Kişi sevdiği şeyin kaybı ardından kelimenin gerçek anlamıyla "dağılabilir" ve böylelikle soğukkanlılığını *kaybedebilir*. Dışsal olarak kaybedilen şey, içsel karşılığını egonun kayıp özelliğinde bulur. Tersini düşünecek olursak, kötü düzenlenmiş bir fotoğraf da acıyı ya da ilgisizliği canlandırabilir ama soğukkanlı bir yer sunmakta başarısız olur. Ya da pitoresk bir sahne gördüğünde birdenbire ağlamaya başlayan kimse bilinçsizce de olsa kendi mahrumiyetinin farkına varmış olabilir. Bu gibi örneklerin daha derin incelemeyi gerektirdiği açıktır. Yine de, pitoreskin seyircisini düzenlenmiş sahneye hakim olan efendi ile narsistik özdeşleşme vaadiyle çağıran bir biçimsel tercih olduğunu söyleyebiliriz. Pitoresk, potansiyel "tamlık" için bir imge sunar. Dolayısıyla birisi "Bu fotoğraf adeta benim için çekilmiş" ya da "Bu fotoğraf tam bana göre" dediğinde, sahneye bağlanarak ya da sahneyle özdeşleşerek sahnenin düzenlemesi aracılığıyla kendisinin farkına varmaktadır. Bu gibi tezler, eleştirmenlerin, pitoresk güzeli "kolaycı haz" kaynağı olarak değersizleştirme ve kötüleme biçimlerinde de öngörülmüştür. Yücenin aksine, pitoreski radikal ya da ilginç bir biçim olarak ön plana çıkaran çağdaş kültür eleştirmeni bulmak hayli zordur. Pitoresk tartışması çoğunlukla negatif bağlamda sürdürülmektedir fakat bu durum pitoreskin bir duruma dâhil olmayı, soğukkanlı bir sahnede yatışmayı mümkün kılan ama hiçbir zaman tam bir tatmin sunmayan olumlu yönlerinin değerlendirebileceği bağlamı gözden kaçırmaktadır.

Haz politikaları, milliyetçi hezeyana, toplumsal düzensizli-

ğin kaynağı olarak işaret edilen sınıf çatışmalarına ya da mülkiyet hakkı için sürdürülen mücadelelere ait söylemlerle, çevreyle ilgili tartışmalarla ve savaş halleri gibi belli özel durumlarla ilişkili olarak düşünüldüğünde daha açık ve net bir hal alabilir. Ulusal ve diğer kimliklere özgü *hayali cemaatlerin* inşasında "toprağın kompozisyonu" önemli bir konumda durmaktadır.[16] Dolayısıyla peyzaj görünümünün en yaygın tarihsel kullanımlarında, farklı etnik gruplardan oluşan bütün bir nüfusun değil de belli bir ulusun ya da etnik grubun "kanı ve toprağı" olarak herhangi bir kara parçası işaret edildiği zaman, ötekilerin dışlanmasıyla elde edilen narsistik birlik duygusundan beslenen bir "soğukkanlılık" fikri gerçek bir soruna dönüşür. Böylece, insanların "çöplüklerinde" dahi istenmedikleri "bulaşıcı" ögeleri, kendilerine ait "saf" sahneden temizleme ödevini benimsediği zorlu süreç başlar.

Fotoğrafa "yakışmayan" birilerinin ya da bir şeylerin olduğunu söyleyen fikrin kendisi, aynı zamanda "onun" ya da "bunun" dışlanmasını anlamlı kılan "bizin" soğukkanlılığının "ideal" fotoğraf olarak kurulduğu yerdir. Ya da "biz"in kimlerden oluştuğuna ya da "biz"in neyle tanımlandığına dair herhangi bir toplumsal, kültürel "kimlik krizinde", pitoresk peyzaj "bu fotoğrafın kaybolduğuna inandığımız şeyi temsil ettiği"nin güvencesini verir; bu şey ne olursa olsun (İngilizlik, Japonluk, Fransızlık ya da Afrikalılık) bu imge aracılığıyla bir kez daha "şimdi ve burada" sunulmaktadır. Geçmişte kalmış ya da kayıp bir şeyin özleminden türetilen bir haz ya da tatmin sunan peyzajın, sıklıkla melankolinin dengi bir düşünümsel tarzla ilişkilendirilmesinin nedeni de budur. Ve hatta belki de pastoral pitoresklerin yüzyıllar boyunca uygarlığın huzursuzluklarına bir nevi çözüm sunmasının nedeni de budur. Huzursuzluk, "doğaya dönüş" tasarılarına aktarılmıştır. Nihayetinde "doğa", kaçınılmaz olarak kendisine direnen kültürel yapıya hükmetme çabası olarak kavranabilecek bütünlük talebine verilen isim değil midir?

Yüce tartışmasında da gördüğümüz gibi, soğukkanlılıkla kurulan ilişki de egonun heyecana dayanma kapasitesini *sınama* yol-

[16] Benedict Anderson'ın klasikleşmiş çalışması *Imagined Communities* (London: Verso, 1989). [*Hayali Cemaatler,* Çev., İskender Savaşır, (İstanbul: Metis, 1993).]

larından birisidir. Arzuyu bastırmaktansa ya da zararsız hale getirmektense kışkırtan farklı bir çeşit hazla karşı karşıyayızdır. Pitoresk form içindeki güzel, öfkeye karşı duyarsızken yüce, öfkenin tadını çıkarır, eğlenir ve acı çekme kapasitesini sınar. Güzel kategorisi, siyaseten muhafazakâr olan Edmund Burke'ün yazmalarında "toplum" ve toplumsal olana dair fikirlerle ilişkilendirilir. Burke, pitoreskin bireysel tutkuların bütün (toplum) içerisinde dengelenmesini sağladığını düşünmekle birlikte, toplumsala karşı olan ya da asosyal duygularla ilişkili olan yücenin, nefsi müdafaa gerektiren korku dolu durumlarda bireyleri yalnızlaştıran tutkuları çağırdığını iddia etmektedir. Bunu, herhangi bir ürünün sizi ya da ailenizi yüce bir tehditten (doğa, diğer insanlar, "kent" vs.) gelebilecek olası tehlikelerden korurken gösterildiği reklamlarla (otomobil reklamları gibi) ilişkili olarak ele alalım. Edmund Burke'ün yüce hakkındaki yorumu, tutkuların yükselişinin erdem olarak değil ahlaksızlık olarak ya da "durağanlaştırılmış toplum" için potansiyel bir tehdit olarak görülmesine sebep olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, toplumun "düşünülemez" gördüğü şeyi uyandıran avangart sanatın genellikle yücenin estetiğiyle ilişkilendirilme sebebi açık bir hal almaktadır. Walter Benjamin'in daha önce de değindiğimiz fotoğraf temalı makalesinde taçlandırılan yapıt bu bağlamda dikkate değerdir. Çünkü Benjamin'in örnek olarak başvurduğu John Heartfield'in çoğunlukla *yüceye* ait bir retoriği benimseyen fotomontaj yapıtları, antifaşist bir siyasetten beslenmektedir (Bkz. Bölüm 7: *Sanat Fotoğrafı,* Resim 7.3).

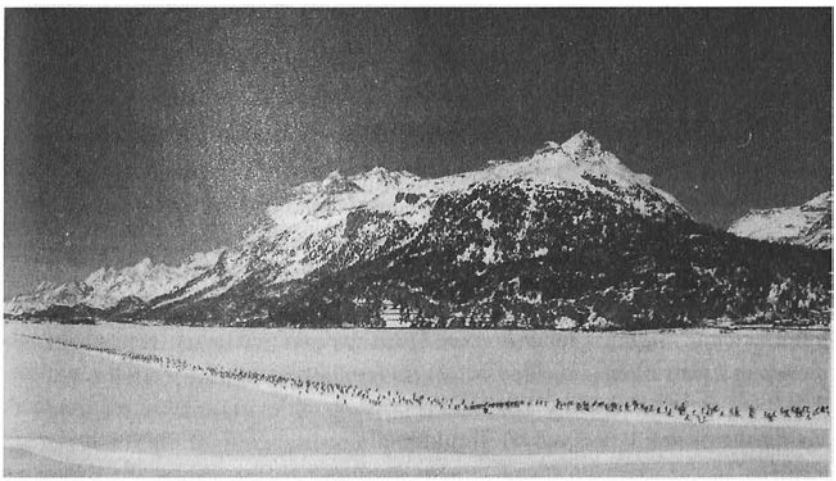
Bununla birlikte, pitoresk ve yüce kategorilerini iyi ya da kötü şeklinde kutuplaştırarak "öze sabitlemek" yanlış olacaktır, çünkü bu biçimlerden türeyen güzel ya da haz meseleleri yapıtın belirli stratejik hedefleri ile ilişkilendirilmelidir. Elbette Benjamin gibi, fotoğrafçının yapıtındaki "şey"e dair bir vaadi olduğunu varsayıyorum.[17] Bu aşamada önemli gördüğüm bir noktayı paylaşmak istiyorum. Çağdaşımız olan ressamların ve fotoğrafçıların yüce ve güzel kategorileri temelinde şekillendirdikleri yapıtlarının bilinçli olarak olmasa da her iki kategoriye dair varsayımları alaşağı ettiğini

[17] Sanatla ilişkili olarak "taahhüt" üzerine bir tartışma için bakınız, Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics,* Çev., Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), s. 60–6.

düşünüyorum. Pitoresk, pitoreski eleştirmek için "alıntılanırken", yüce ise çevreci ya da feminist eleştirmenlerin çalışmalarında göreceğimiz üzere, kadın cinselliğinin temsili ve ekolojik argümanlardaki doğacı ideoloji ile ilişkili olarak kullanılmıştır.

Ünlü Alman fotoğrafçı Andreas Gursky'nin (Resim 5.4) bir fotoğrafıyla devam edelim. Gursky, fotoğrafik imgelemin ortaya çıkarabildiği ayrıntıların teknik ustalığını gözler önüne seren geniş ölçekli fotoğraflarıyla ünlenmiştir. *Engadin* (1995) fotoğrafı, hepimizin bildiği tatil vadisi olan İsviçre Alpleri'ni göstermektedir. Gursky'nin fotoğrafının sunduğu bakış açısı tarafsız ya da doğal görünmektedir. Üçlü bir kompozisyona sahip fotoğrafın en aşağısında, kar kaplı toprak ön plandadır. Ortada yer alan dağın zirvesi arka plan olarak konumlandırılmıştır. En üstteki öge ise masmavi gökyüzüdür. Bu üç parça neredeyse pitoresk olan bir kompozisyon sunmaktadır. Ancak dağ, fotoğrafın yalnızca dağ ile ilgili olmadığını, ön planda sürünen insan figürlerinin varlığıyla dengesi bozulan bir manzara olduğunu işaret edercesine merkezi kıl payı ıskalamaktadır ve ağırlık merkezi açıkça sağa doğru kaymıştır. İnsanların gölge varlığı, sakin bir pitoresk sahne fikrini de sabote etmektedir. Adeta karınca sürüsü ya da sivrisinek kafilesi gibi görülen minicik insan figürleri, yalnızca dağın devasa büyüklüğünü vurgulamakla kalmayarak civarındaki insan yoğunluğunu da işaret etmektedir. Turistik broşürler herhangi bir şey için sıraya girmiş insanları göstermeyi pek tercih etmezler, fakat bu fotoğraf endüstriyle ve kentin çalışma hayatıyla oldukça ilgili hayli yoğun bir insan nüfusunu göstermektedir. Oysa havaalanı, garaj ve otobüs terminalleri gibi yerlerdeki uzun kuyruklar ve kalabalıklar, "doğayı" görme amacındaki uzun bir kuyruktan çok daha normal görülmektedir. Daha yakından bakacak olursak göreceğimiz şey biraz daha ilgi çekici olabilir. Çünkü fotoğraf üzerindeki figürler aslında *pist* üzerindedir ya da hat boyunca kayak yapan insanlardır.

Gursky'nin fotoğrafının resmettiği şey bir nevi *trajik yüce*dir. Fotoğrafın amacı kitlesel turizmin korkunç sonuçlarını göstermektedir. İnsanlar, aksi takdirde pitoresk kalabilecek doğanın felaketi



Resim 5.4 Andreas Gursky (1955–), *Engadin*, 1995. C-Baskı, 160 x 250 cm (çerçevelenmiş). © Andreas Gursky/VG Bild-Kunst. Monika Sprüth/Philomene Magers'e ait narin imge, Cologne, Münih & Londra. (Aslı renklidir.)

olmuştur. Pitoresk ya da yüce olmayan fotoğraf bu iki kategoriyi birleştirerek zıtlıklarından faydalanmaktadır. Manzara iki kategori arasında salınırken tereddüt halindedir. Ta ki, fotoğrafın *fotoğrafik görüş* olarak betimleyici değeri, bütün ayrıntılarıyla bizi fotoğrafın gösteren değerlerine döndürünceye kadar. Gursky'nin fotoğrafındaki net bilgiler, seçtiği başlıkta da (bir yer olarak fotoğrafa basitçe yerleştirilen "Engadin") yankılanmaktadır. Gerçeğe bağlı bu yananlam fotoğrafın bir belge gibi görünmesini sağlamaktadır. Fotoğrafik bilginin "nesnel" karakteri, "özne" olarak fotoğraf kavrayışının karşısında kalkan işlevi görmektedir. Hükmeden bir bakış aracılığıyla sahnenin tarafsızca kavranması fikri, aynı zamanda panoramik manzara fikrinde de geliştirilen bir stratejidir.

PANORAMALAR

Amatör dijital fotoğraf makinelerinin yapması tasarlanan ilk şeylerden birisinin, on dokuzuncu yüzyıl başlarında fotoğrafçıların yapmaya çalıştığı gibi çok sayıda fotoğrafı tek bir panoramik görüntü sunacak biçimde birleştirmek oluşu gariptir. William Henry Fox Talbot 1840'ların ortaları gibi erken bir tarihte, ressam Calvert Richard Jones ile birlikte çerçeveleri panoramik "birleştiriciler" ya da kendi tabirleriyle "bağlanmış baskılar" (kâğıt negatiflerden elde edilen panoramik manzara) yaratacak biçimde bir araya getirmiştir.[18] Özel olarak tasarlanmış panoramik bir fotoğraf makinesinin 1847 gibi erken bir tarihte icat edilmiş olması dikkate değerdir. Daguerre'in diyoramalarından bilinen olağanüstü peyzaj manzarası fikriyle örtüşen biçim, turistik yerleri ya da ünlü turizm merkezlerini gösteren fotoğrafik peyzajın olağan biçimi olmuştur.[19] Sonraları sinema ile "Panavizyon" şekline bürünen panoramik görüş, "doğanın" sıra

[18] Alman fotoğrafçı Frederich von Martens 150-derece-genişliğindeki "Megaskop-Kamera"yı icat etmiştir. Bakınız, Joel Snyder, "Photographic Panoramas and Views', *One/Many: Western American Survey Photographs by Bell & O'Sullivan* (Chicago: University of Chicago, 2006), s. 31.

[19] Panoramanın genel tarihi için bakınız, Stephen Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Media* (New York: Zone Books, 1997).

dışı büyüklüğünü ve fotoğrafın kaydetme potansiyeli olan uzamın en ufak ayrıntılarını göstermek için ideal bir araçtır. Ölçek ve bilgi anlamında yüce olan peyzaj manzaraları devasa bir gösteri yaratarak kendileriyle ilişki kuran seyircinin olabildiğinde küçük hissetmesine sebep olmakta ve bu anlamda eksilmektedir. Panoramik (panoptik) görüş, sahnenin ve dolayısıyla bizzat "doğa"nın üzerinde bir çeşit hâkimiyet sunmaktadır. Panorama, hazmedilmesi güç büyüklükteki kekin önünde duran küçük çocuk örneğinde olduğu gibi, yenilmesi ve hazmedilmesi imkânsız olandır. Dolayısıyla, *görmenin* amacına bağlı olarak tatmin edicidir ya da değildir. Panorama, *hem* pitoresk olarak *hem de* yüce olarak "muhteşemdir". İzleyici, temsilin teknolojik başarısına bu başarının görüldüğü sahnelere daldığı gibi dalmıştır. Bu gibi imgelere eşlik eden haz ve genellikle kuşbakışı bakış açısının sunduğu "bedensiz" varoluş duygusu, "bedensiz" bir deneyimin, uzam içinde tanımlanmanın keyfidir. Şimdi artık panoramik bakış açısını teşhis edebiliriz: Panoramik bakış açısı, fotoğrafik görüşün kesin bilgisini, pitoresk ve yücenin mevcut estetik kategorilerine dönüştürme kapasitesiyle ilgilidir.

SONUÇ

Özetleyecek olursak, güzelin ideal bir nesne ve söz konusu nesneyi temsil edecek ideal bir form bulma amacı hiçbir zaman tam anlamıyla doyurulamaz. Pitoresk, güzeli "hükmedilen" nesne olarak sevilebilecek kılığa büründürmek için bastıracak formdur. Yüce ise, bu bastırmanın imkânsızlığını gösteren ya da bunun tadını çıkaran formdur. Herhangi bir seyircinin bu eğilimlerle ilişkisi, sahnenin resmedilme ya da "kodlanma" biçimine, görüldükleri kültürel bağlama ve seyircinin soğukkanlılık ya da dehşet duygularına dair mizacına göre belirlenmektedir. Bununla birlikte, "postmodern" düzenleniş bu kategorilerin derli toplu, kutuplaşmış karşıtlıklarının bizzat dönüşüme uğrayacağını söylemektedir. Tıpkı fotoğraf tarihinde egemen olan peyzajın klasik biçimleri gibi bu postmodern düzenlemeler de dönüşümün özneleridir. Her ne kadar zaman zaman gelecekçi düzenlemeler olarak kodlansalar da, bilgisayar ortamında

kullanılan sanal peyzajlar ve en iddialı bilgisayar oyunlarında kullanılan seyirci platformları, peyzaj estetiğinin klasik mantığında da karşımıza çıkan hâkimiyet, soğukkanlılık ve korkunun yarattığı heyecan arayışlarına özgü kodlardan faydalanmaktadır.

Bitirirken belirtilmesi gereken bir diğer nokta da, güzel sanat olarak peyzaj fotoğrafçılığının tarihinin estetik olan "fotoğrafik" betimleme ile estetik olmayan "fotoğrafik" betimleme arasındaki mücadelenin tarihi olageldiğidir. Fotoğrafın, video ve filmin belli başlı ayrıcalıklarına rağmen fotoğrafik temsil içindeki peyzaj türü üzerinde hâkimiyet sağladığı günümüz koşullarında, tüm bunların sorun olmaktan çıktığını düşünebiliriz. Ancak peyzaj fotoğrafçıları, basitçe bir uzamı *betimlemek* istediklerinde bugün bile söz konusu estetik ilkeleri aşma zorunluluğuyla karşılaşırlar.

Bölüm Özeti

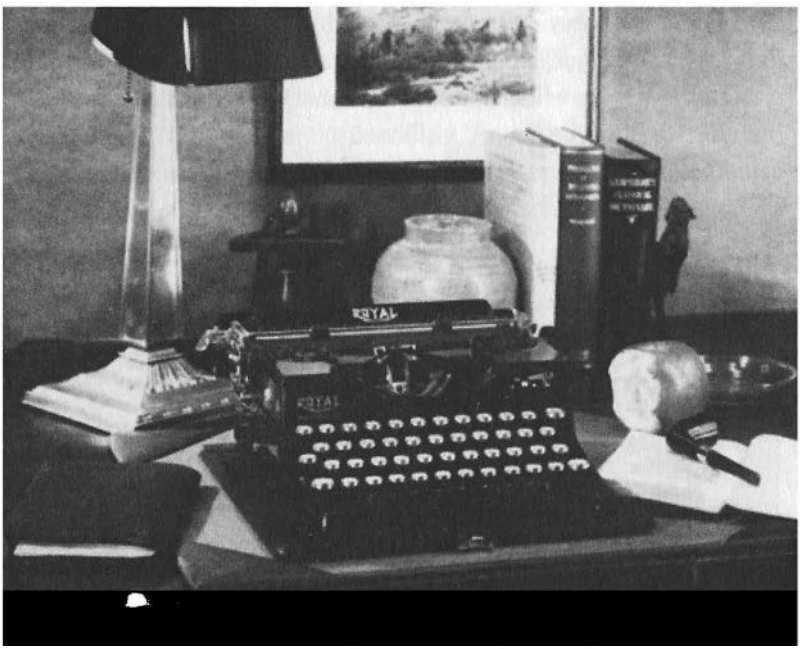
☐ "Peyzaj" teriminin kendisi, doğayla ilişkili görsel bir ayrımı gerektirmektedir.

☐ Peyzajın, yağlı boya geleneği içerisinde fotoğrafçılıktan öncesine dayanan uzun bir geçmişi vardır.

☐ Fotoğraf, bir yerin yüksek çözünürlüklü betimlenişini temsilin mekânik olarak yeniden üretildiği resim sistemine devretmiştir.

☐ Peyzaj, toplumsal, siyasal, ekonomik, ideolojik ve hayli kişisel olabilecek arzu ve beklenti göstergelerinin yalın bir manzara çerçevesinde aktarıldığı ayrıcalıklı bir formdur.

☐ Fotoğrafın *pitoresk* ve *yüce* kategorilerine karşı geliştirdiği kategori, ressamın yadsıyacağı "estetik olmayan" görüş anlamındaki yeni *fotoğrafik görüş* idealidir.



Resim 6.1 Samuel Manners, 1900'lerin ve 1930'ların başlarında kullanımda olan daktilonun masa üstündeyken gösterildiği reklam, 1927. Fotoğrafik süreç: 3-renkli karbon. RPS Collection at the National Media Museum/SSPL. (Aslı renklidir.)

6. NATÜRMORTUN RETORİĞİ

Natürmort, fotoğraf tarihinin yanı sıra sanat tarihinin de en çok ihmal ettiği türlerden birisidir. Natürmort fotoğraf, kötülenmesine sebep olacak kadar yaygın üretim ve tüketim pratikleri dışında pek tartışılmamıştır. Aslında sanat tarihçilerinin de bu ihmalkâr ve yok sayan tavırdan şikâyetçi olduğunu söyleyebiliriz. Norman Bryson'ın natürmort tablolar üzerine hazırladığı kitabının başlığında dahi bu konuya işaret edilmektedir: *Looking at The Overlooked* (*Gözden Kaçana Bakmak*).[1] Üstelik, paradoksal biçimde bütün zamanların en çok beğenilen ve yankı uyandıran resimlerinin bir kısmı natürmort görüntülerdir. Chardin'in masa üzerinde özenle dengelenmiş yemek manzaralarının, Cézanne'in post-izlenimci tablolarının meşhur elmalarının ya da Vincent van Gogh'un en ünlü dışavurumcu yapıtı olan *Ayçiçekleri*'nin resimsel kalitesi tartışılmazdır örneğin. Herkesin adına konuşamasak bile ciddi bir nüfusun natürmort resimlerden hoşlandığını söyleyebileceğimizi düşünüyorum. Ve hatta, özellikle avangart sanat tarihinde görsel yeniliğin ortaya çıktığı ilk biçimin natürmort olduğunu düşünen bir insana itiraz etmeyebiliriz.

Örneğin Kübizm, düşünme biçimini geliştirmek için tekrar tekrar natürmort biçiminden (gitarlar, vazolar, tabak takımları vs.) faydalanmakla kalmayarak nesnelerini, resimsel "gerçekçilik" tezine özgü üç boyutlu derinlik yanılsamasını kırarak tam anlamıyla parçalara ayırmıştır. Türün öneminin bir kanıtı da felsefi tartışmalarda, Martin Heidegger'in "Sanat Eserinin Kökeni" makalesinde sahneye çıkan mütevazı natürmort aracılığıyla verilmiştir. Heidegger, sanat felsefesi üzerine yoğunlaşmak amacıyla Vincent van Gogh'un ünlü *Ayçiçekleri* tablosundan çok daha sönük olan *Bir Çift Ayakkabı* tablosunu kullanmaktadır.[2] Söz konusu Van Gogh natürmortu hakkındaki tartışmalar, Frederic Jameson'un postmodernizm üzeri-

[1] Norman Bryson, *Looking at the Overlooked* (London: Reaktion, 1990).

[2] Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art" [1935], *Basic Writings,* ed. David Krell Farrell? (London: Routledge, 1994). [*Sanat Eserinin Kökeni,* Çev., F. Tepebaşılı, (Ankara: De Ki, 2007)].

ne klasikleşmiş 1980'lerdeki makalesinde ve Jacques Derrida'nın kısmen Heidegger'e yanıt olarak değerlendirilebilecek, tablonun bir çift ayakkabının resmi *olduğunu* yapıbozuma uğrattığı *Truth in Painting* (*Tablodaki Hakikat*) kitabında tekrar canlanmıştır.[3] Natürmort, nesneleri bir uzamda resmetme olanağının yanı sıra, nesnelerin *eleştirisi* için bir uzamı resmetme olanağını da sunmaktadır. Bu noktada garip olan şey, natürmort resmin sessiz süreğenliği ve varlığıdır. Kategori olarak natürmort bir yere gitmez. Saçma bulunarak dışlanmasına rağmen kararlı ve sabırlı bir üslupla var olmaktadır ve dahası *yenilikçidir.* Bu kısa ve öz örnekler aracılığıyla, natürmortun aslında sanıldığından çok daha önemli olduğu sonucuna varabiliriz. Natürmort tarihi içinde türe karakteristik özelliğini veren şey masa üzerinde resmedilen ev içi nesneler olmuştur. Masanın üzerinde duran yiyeceklerin ya da çiçeklerin resmedilmesi *ölü doğaya* (*nature morte*) özgü en yaygın sahnelerden birisiydi, fakat fotoğrafçılık bizzat fotoğrafın kendisinin de dâhil olduğu endüstriyel nesnelerin fotoğrafını da ekleyerek yeni bir şey getirmiştir.

Natürmort türünün fotoğrafçılık pratiği içinde saltanatını sürdürdüğü belirgin endüstrilerden biri, reklam fotoğrafçılığıyla aynı kapıya çıkan "ticari iş"lerdir. Özsel olarak "nesnelere" odaklanan natürmort fotoğraf, kendisini ürünlerin en iyi biçimde resmedilmesine adamaktadır. Bu anlamda ürünlerin temsili ödevini üstlenen reklamcılık endüstrisi için hazır bir uygulama ve işlem olarak çok çabuk geliştirilmiştir. Buna rağmen natürmort, ironik bir biçimde kendisine tayfın en aşağısında, "düşük tür" olarak yer bulmaktadır. Reklam piyasasında bile, moda yapıtlarının dramatik yapısıyla ya da egzotik yerlerde çekilen kompleks konumlarla kıyaslandığında daha az "heyecan verici" ve "düşük ilgi" odağı olarak görülmektedir. Natürmort imgeler ev içinde ya da bir tezgahın bütün dramatik ögelerini sağlayan bir stüdyoda usulca odaklanılmış olarak görülmeye meyillidirler. Seyircilerin, görüntüye özgü teknik ustalığın farkına varması beklenmez.

[3] Bakınız, Fredric Jameson, "Postmodernism of the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review,* no 146 (July/August 1984) s. 59 ve Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

Natürmortun reklam piyasasındaki kullanım alanlarına kısa bir gezinti yapmak, ihmal edilmesinin yol açtığı kayıplar göz önünde bulundurulduğunda anlamlıdır. Çünkü kendi başına bu kullanım alanları fotoğrafik natürmort kategorisini verimli bir biçimde geliştirmiş ve kullanmıştır. Dahası, reklam fotoğrafçılığının buradaki egemenliği, farklılıklarına rağmen belgesel, sanatsal, antropolojik ve bilimsel diğer natürmort çeşitlerinin de kendisiyle ilişki içinde okunmasını gerektirmektedir.

REKLAMCILIK

Reklamcılık, belli başlı ürünleri piyasaya sürmeden önce tasarlanan ticari nesne fotoğraflarıyla şekillenmiştir. Natürmortun reklamcılık içinde artan öneminin bir göstergesi, nesneleri betimlemek için kendisine özgü bir dil geliştirmiş olmasıdır: Ticari "yük çekimi" (*pack shot*). Yük çekimi gibi bir terimin zarafet ya da çekicilik gibi niteliklerden mahrum olmasının sebebi söz konusu fotoğrafların reklam piyasası içerisindeki işlevlerine gönderme yapıyor olmasından kaynaklanmaktadır. "Yük" ya da "ürün çekimi" isminden de anlaşılacağı gibi, bir ürünün çekimidir. Kuşe kâğıda basılmış herhangi bir dergiyi ya da bir alışveriş kataloğunu elinize aldığınızda, sayfaların reklam nesnelerini gösteren natürmort fotoğraflarla kirlendiğini göreceksiniz. Ayakkabıları, el çantalarını, kozmetik ürünleri, takıları, şapkaları, evrak çantalarını, saatleri, eldivenleri gösteren nesne odaklı moda dergileri, fotoğraf dergileri (fotoğraf makineleri, lensler, flaş vs), alışveriş katalogları (mutfak gereçleri, telefon, bilgisayar, lamba, mobilya gibi ev gereçleri) ya da hobi dergileri (bahçe ürünleri, kaplar, çiçekler, tohumlar ve çiçek soğanları) olanca çekiciliklerine rağmen, adeta natürmort fotoğrafların istilasına uğramışlardır. Nesnelerin bu evreni, kendisine özgü bir "dile" sahiptir çünkü nesne hiçbir zaman sadece nesne değildir. Reklam piyasasında ürün kendi başında ne kadar sıradan ve basit olursa olsun kendisini, dahası "kullanım-değerini" çekici yapacak toplumsal anlamlara ihtiyaç duyar. Nesne, canlı olmamakla birlikte insani bir anlam taşır. Resim 6.1'e bakın. Buradaki daktilo reklamı, nesnesini masanın üzerinde, "iş başında" konumlandırmaktadır. Daktilonun civarındaki ısırılmış elma daktiloyu kullanan kişinin "sağlıklı" olduğu, temiz *aynı zamanda* dağınık masa ise söz konusu kişinin

"düzenli" olduğu anlamına gelir. Böylelikle söz konusu nesnelerle *ilişki halinde* olmasına bağlı olarak daktiloya bir değer kazandırılmış olur. Şimdi de Resim 6.2'ye bakın.

1931 tarihinde çekilen natürmort fotoğrafta gördüğümüz sebzelere verilen anlamı bugünden bakıp tam olarak tahmin etmek pek de kolay değildir. Yine de, hazırlık tahtasındaki sebzeleri kesmek için o yönü "işaret eden" bıçak, "yemek pişirme hazırlığı"na ait bir söylemle ilişkilendirilebilir. Ama aslında gördüğümüz şey, 1931 yılının "sağlıklı" diyetlerinden birine gönderme yapan başarılı bir fotoğraftır. Reklam fotoğrafçısı, yapıtını en basit düzeyde natürmort nesnelerin, şeylerin fotoğraflanma biçimi aracılığıyla "doğru" anlama ulaşabileceği şekilde düzenlemiştir.

Aslında, piyasa içerisinde reklamı yapılan temel ürün (sabun çeşitleri, kozmetik ürünler, telefonlar, su vs.) ile reklam imajı arasındaki gerçeklik farkı azaldıkça şu ya da bu markanın bir nesnesine atfedilen özellik ya da değer daha da önem kazanmaktadır. Fotoğraf ürünü *nitelemek*, hedef kitlesinin tüketimi alışkanlıkları açısından kendisini çekici kılan şeyin altını çizerek ürüne "değişim değerini" sunmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, küçük ve ince bir telefon erkek kullanıcıları hedefliyorsa "erilliği" çağrıştıracak biçimde resmedilirken, kadın kullanıcılar söz konusu olduğunda "dişiliği" çağrıştıracak biçimde resmedilecektir. Masumca piyasanın tipik özelliklerinden bahsettiğimi belirtmeliyim.

Reklam ajansındaki fotoğrafçı, teknik becerilerini genellikle sanat yönetmeni ya da görüntülere dair fikirler bulması talep edilen "yaratıcı" kişi tarafından kendisine "kısaca" sunulan anlamların üretilmesi yararına kullanmaktadır. Reklam fotoğrafçılığının oldukça dar bir anlamda "yaratıcı fotoğraf" alanı olarak görüldüğü yer burasıdır. Reklam piyasası yaratıcılığı, seyirciyi ürünün anlamı ve değeri konusunda ikna eden bir araç olarak karşımıza çıktığı fotoğrafik görüntülerin üretimine vakfetmiştir. Bilindiği üzere günümüzde bu süreç dijital yapım sonrası sürece bağımlıdır. Dolayısıyla, reklam piyasasının çağdaş kültür içerisinde çelişkili bir yeri olduğunu görürüz. Bir yandan "yaratıcı" yeniliklerle dolu ilham kaynağı bir endüstri, "yaratıcı piyasa" olarak kendisini Michelangelo gibi ressamların damgasını vurduğu Rönesans okullarına bağlarken, diğer

yandan eleştirmenler tarafından mekânsal, zamansal ve parasal çöplük olarak görülmektedir.

REKLAM ELEŞTİRİSİ

Fransız sosyolog Jean Baudrillard 1969'da reklam söyleminin "işe yaramaz ve gereksiz bir evren inşa ettiği" iddiası üzerinde yoğunlaşmıştır.[4] Baudrillard, tıpkı Platon gibi görüntüler konusunda hayli şüphecidir. Daha sonraları bu şüpheciliği desteklediği tartışmalı fotoğraflarının yer aldığı bir kitap da yayınlamıştır. Baudrillard'ın reklamları eleştirdiği *The System of Objects* (*Nesneler Sistemi*) çalışması, "ürünlerin, cihazların ve küçük aletlerin nesil dizileri" olarak adlandırdığı şeyi sorgulamaktadır. Diğer eleştirmenler, reklamcılığın, arkasında çokuluslu, ulusal ve küresel şirketlerin saklandığı hilekâr kamusal görüntü endüstrisi içindeki tüketicilere komplo kurduğunu söyleyecek kadar ileri gitmekte bir sakınca görmemiştir. "Küreselleşme", egemen birkaç marka aracılığıyla dünyanın bu tarz bir doyuma ulaştığını ima etmektedir. Reklamın "kamusal yüzü"nün arkasına saklanmak, insanlar fark etmeden ürünleri onların hayatına sokmak anlamına gelmektedir ve neyin önemli olduğu ve "*gerçekte* ne istedikleri" hakkındaki kamusal fikri dönüştürmektedir.[5]

Nihayetinde reklam, oldukça yaratıcı *ya da* ikna gücü tehlikeli olabilecek kadar yüksek bir biçim olarak görülmektedir. Bu argümanların birbirleriyle ilişkili olduğu ve reklamın her ikisini de kapsadığı açıktır. Reklamın yaratıcı yönü, temsilin ikna edici olmasını mümkün kılan araç *olur*. Bir başka deyişle yaratıcılık sonuca ulaşmayı mümkün kılan şeydir. Reklamda karşımıza çıkan bir im-

[4] Jean Baudrillard, *The System of Objects,* Çev., James Benedict (London: Verso, 1996), s. 164. [*Nesneler Sistemi*, Çev., A. Karamollaoğlu & O. Adanır. (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011)].

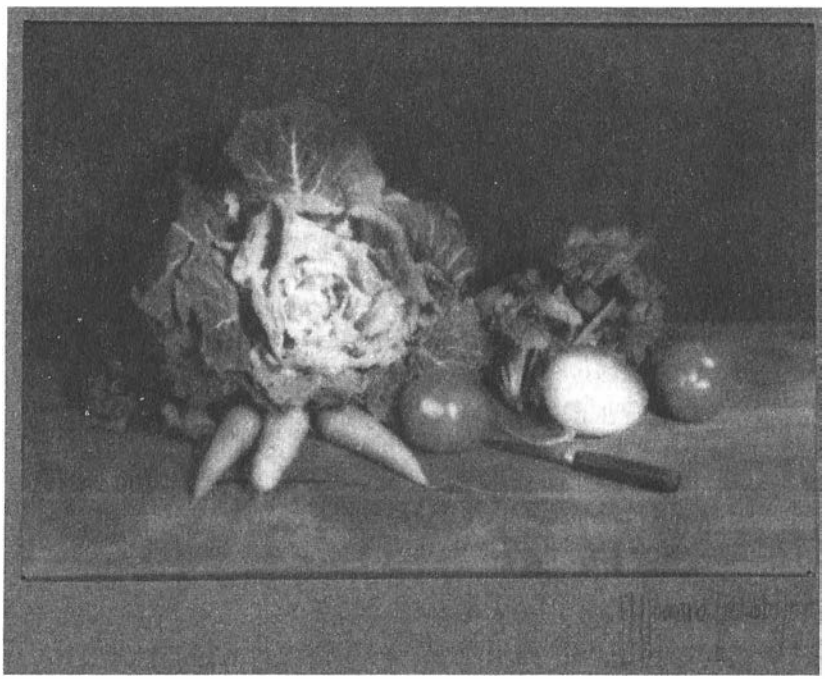
[5] Daniel Boorstin'in 1960 tarihli ünlü kitabı *The Image*'dan (Harmondsworth: Pelican, 1962), Naomi Klein'ın *No Logo* (London: Flamingo, 2000) kitabına, bu konumun destekçisi olan çok sayıda kitap vardır. Roland Barthes'ın 1950 klasiği *Mythologies* aynı zamanda bir ölçü metnidir. Barthes'ın analizi, semiyotik analizi, ürünlerin ve ürünlerin görüntülerinin ideolojisine o ürünleri ortaya çıkaran kurumlardan daha fazla önem verir. Ayrıca, bir diğer klasikleşmiş semiyotik eleştirel reklam analizi için bakınız: Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars, 1978).

genin retoriği ikna kanalının en yaratıcı aracıdır. Reklamların parlak bulunmasının nedeni de budur. Reklam, ürünün kendisine kültürel anlamını verecek toplumsal dünyayla kurduğu ilişkinin biçimini göstererek seyircisini şaşırtmaktadır. Reklamcılığı ideolojinin en önemli araçlarından birisi kılan şey, yaratıcılığın bu tarz bir retorik ikna sanatı aracılığıyla nasıl görmemiz gerektiğini ve modern dünyadaki nesnelerle nasıl bir ilişki kuracağımızı söylüyor oluşudur.

Kültür eleştirmeni Raymond Williams, reklamı "modern kapitalist toplumun kurumsal *sanatı*" olarak tanımlamaktadır (vurgular yazara ait).[6] Reklamların önemli kamusal alanlarda herkesin göreceği şekilde sergileniyor oluşu, Williams'ın tanımının doğruluk payını görebileceğimiz elverişli bir uzam sunmaktadır. Herkes tarafından arzulanması için tasarlanan şeyi görmek herkes için mümkündür. Değişim halindeki çevrenin bir parçası olan reklam imgeleri, kültürün kamusal ve özel alanlarını kat ederek varlıklarını korumaktadır. Bu imgeler, neredeyse kaçınılmaz biçimde hep-hazırmış gibi ya da mesaj ve anlam yüklü imgelerin ve metinlerin bize görünürde *özgür* geldikleri sürekli-değişen sergi mekânlarıymış gibi deneyimlenmektedir. İlan panolarındaki reklamlara bakma *tercihi,* reklamların insanların gündelik aktivitelerine değişen-oranlarda yakınlaştığı gerçeğiyle ortadan kalkmıştır. Kitlelerin sıklıkla kullandıkları şehir içi seyahat güzergâhları, stratejik olarak yerleştirilmiş reklam panolarıyla bezenmiştir. Dergiler, gazeteler, televizyon ve İnternet ağları da reklam almaktadır. Reklam, yeni hikâyeler ve diğer haberler arasına ustaca serpilmiştir. Reklam mesajı üstünkörü görüldüğünde bile, günlük hayatın bilinçdışı duyusal deneyimlerine dâhil olmaktadır. Nihayetinde hedef kitlesi olarak gördüğü insanları, üstünkörü sorunlarına dalmışken bir an için beliren ürün hakkında düşünmeye ikna eden şey reklamcılığın keskin yanıdır. Sigmund Freud'un fotoğraf ve bellek arasındaki ilişkiye dair tespitleri bu aşamada önemli bir noktaya işaret etmektedir (Bkz. Bölüm 1: *Tarih*).

Viktoryen dönem İngiltere'sinde bir grup insan, kamusal yollarda ve şehrin sokaklarındaki artan reklam panolarına karşı bir protesto kampanyası düzenlemişti. Kampanyacıların 1860'lardan itiba-

[6] Raymond Williams,"Advertising: The Magic System", *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso, 1980), s. 184.



Resim 6.2 Howard Schotofer, *Natürmort*, 1931.
National Media Museum/SSPL, RPS Koleksiyonu.
(Aslı renklidir.)

ren savunduğu şey artan reklam panolarının kamusal peyzajı tahrip ettiği ve özellikle akın ettikleri taşra coğrafyasına özgü toprakların "doğal güzelliğini" yok ettiğiydi.[7] Sonuçta reklam panolarının nerelere yerleştirilebileceğini kontrol eden ve düzenleyen bir yasaya ve düzenlemeye gidildi. Zorlu müttefikler arasındaki bu sorun şimdi düzene girmiş olsa da, bu gibi ayrılıklar açıkça reklam piyasasındaki yeni kitlesel büyümenin semptomlarıydı. 1930'lardan itibaren pek çok belgesel fotoğrafçısı, kültürel değerlere ve ideolojiye ait şeyleri toplumsal alanda iş başında göstermek için reklam panolarını kullanmaya başlamıştır.

REKLAM AJANSI

Modern reklam ajansları, reklam imgelerinin üretimi, dağıtımı ve sunumuyla ilgilenen piyasadaki büyümenin düzenlemesine duyulan ihtiyacın açık bir hal aldığı yirminci yüzyıla ait fenomenler olarak ortaya çıkmıştır. Dahası kısa zamanda endüstrinin yeni merkezine yerleşmişlerdir. Müşterilerin rağbet ettiği ajanslar, fotoğrafçıların işverenleri olmuştur. Ancak fotoğrafçılar yalnızca fotoğraf çekmekle kalmayarak reklam görüntüleri için metinler, sloganlar ve manşetler yazmış ve tasarlamıştır. Ajanslar, dergilerde, gazetelerde, reklam panolarında ve sonraları televizyonlarda (ve İnternet'te) yayınlanmak üzere belli seyircileri hedef alan reklam "kampanyaları" düzenlemiş ve planlamışlardır. Reklamcılık sektöründe deneyimle öğrenilmiş inanç, piyasanın kamuyu neyin erişilebilir olduğu konusunda *bilgilendirmek* için var olduğunu savunmaktadır. Üstelik bunu, uyuşturucudan kedi mamasına, besin ve hizmet satan özel ve kamusal şirketler, hayır kurumları, hükümetler ve onların uzantıları, polis, ordu ve diğer toplumsal servisler gibi çok sayıda ve değişken müşteri kitlesinin çıkarını korumak için yapmaktadır. *Bilgiye* dair bu tarz bir düşünüş, tüketicinin tercihini belirleyecek ikna tekniklerini ürünü mümkün olduğunda ilgi çekici gösterilmesini sağlayacak elzem bir araç olarak görmektedir.

Reklam görüntüleri, anlamlı oldukları hayat tarzlarının ve

[7] Bakınız, John Taylor, "The Alphabetic Universe", *Reading Landscape: Country-City-Capital,* ed. S. Pugh (Manchester: Manchester University Press, 1990), s. 188–91.

metaların satışına koşumlu abartılı bir iyimserliği kışkırtırlar. Reklam, depresyonu ya da dönemsel acıları sonrasında kişiyi güçlendirecek deneyimler olarak sunacak kadar ileri gidebilir. Bunun yolu herhangi bir ürünün desteğiyle, daha önce olduğundan çok daha iyi olacağınızın ima edilmesidir. Ayağa kalkıp güçlendiğiniz bu dünya, acının olmadığı, baş ağrısının adeta onu tedavi edecek ilaç gibi resmedildiği bir uzam yaratmaktadır. Pürüzsüz, yatıştırıcı deneyimler görsel haz yardımıyla sunulmaktadır. Ürünün *resmedilişine* hükmeden şey, doğrudan ürünün kendisinden kaynaklanmayan bir keyif duygusudur. Raymond Williams daha önce de değindiğimiz çalışmasında reklamın bu boyutunu, yaratıcı imge-yapma sanatının ikna kaynağı olarak hedef tahtasına oturtulduğu "büyülü sistem" olarak adlandırmaktadır. İkna, ticaret sanatının hazla birleşen retoriğidir.[8]

TOPLUMSAL FANTEZİ

Reklamcılık, toplumsal yapı içinde kırılmalar, "boşluklar" yaratmak ve bunları kullanmak amacındaki toplumsal fantezinin ilgi alanlarından birisidir. Reklam, hâlihazırda tamamlanmış bireysel görüşlerin parçalarını doyurmayı vaat etmektedir. Çevre kirliliği hakkında kaygılı mısınız? Bu otomobili kullanmayı tercih eden yeterince "çevrecidir"! Sevgiliniz mi yok? Bu otomobili (birayı ya da tıraş losyonu) alın, "kadınlar size bayılacak" (yani siz de)! İnsan öznenin kurucu eksikliğine bağlı olarak tatmin daima kısa ömürlüdür ve arzu asla doyurulamaz. Ancak arzunun bir şeyden diğerine aktarımından söz edebiliriz ve Jacques Lacan'ın bunu "arzunun [sonsuz] metonomisi" olarak tarif etmiştir.[9] Nesneler arzuyu doyurmaz, yalnızca geçici bir süre için kontrol altına alırlar. Başarılı reklamlar, toplumsal fantezinin bu boyutunu kavramaları sebebiyle başarılı olabilmişlerdir. Zeki reklamcı, bireylerin boşluklarını bir ürüne ait söylemlerle nasıl işgal edebileceğini ve herhangi bir kültür ile birey-

[8] Williams,"Advertising: The Magic System". 1920'lerin sonunda Amerika'da karşımıza çıkan, sanat ve reklamcılık arasındaki gerilime dair bir tartışma için bakınız: Patricia Johnston, *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography* (London: University of California Press, 1997), s. 39–41.

[9] "...her ne kadar insanlar komik de bulsa, arzu bir metanomi*dir*." Jacques Lacan, "Agency of the letter in the Unconscious', *Écrits* (London: Tavistock, 1982), s. 175.

ler arasında dolaşıp duran kişisel, ahlaki ve toplumsal anksiyetelerle ilişkili *mevcut* ilgilerden nasıl faydalanacağını ve hatta kullanabileceğini bilir. Bu anlamda reklam pek de yenilikçi olmadığı gibi zaten var olan eğilimleri yaratıcı biçimde takip etme başarısını göstermektedir. Toplumsal fantezinin bu boyutu, diğer kamusal medya kurumlarına ait pratiklerde de iş başındadır. Bunun en açık örneği, toplumsal fantezinin başka hiçbir yerde bir kurum amaçlarına bu kadar açıkça hizmet etmediği "haber" bültenleridir. Reklam imgelerinin kültürel çalışmalar açısından ilgi çekici olmasının sebebi de budur. Reklam toplumsal çelişkilere ve anksiyetelere ayna tutmakla kalmaz, fotoğrafik görüntülerin planlı biçimde düzenlenmesi aracılığıyla bireysel ve kolektif arzulara çözüm fantezileri sunar.

ÜRÜN ÇEKİMLERİ

Büyük marketlerdeki gıda reyonları, mağazaların vitrinleri, elektronik postayla verilen siparişler ve çevrimiçi kataloglar gibi çok sayıda örnek ve üst sınıfa hitap eden kozmetik ürünlere varıncaya kadar pek çok nesne, ideal bir manzaradaki "görünüş"leriyle sunulmaktadır. Değer kazanan ürün ya da ilgi alanı ne olursa olsun bu sahnelerin hepsinde fotoğrafı çekilmiş ürünü görürüz. Örneğin hamburger çoğunlukla üzerinde başka hiçbir şeyin olmadığı soyut arka planlar üzerinde temsil edilmektedir. Ticari fast-food markaları, servis tezgâhının önünde yemeğini alabildiğiniz geniş ölçekli, yapay fotoğraflarıyla övünürler. Söylemeye çalışılan şey açıktır: "*Aldığınız* şeyi *görebilirsiniz.*" Bu fotoğraflar, görsel olarak yiyeceği "temiz" bir arka planla ve çoğunlukla herhangi bir kültürel bağlamdan soyutlanmış olarak göstermektedir. İzleyici yalnızca nesneyi, *ürünü* görmektedir; ara sıra masaması bir yüzeyde de gösterilebilirler, fakat ortada gerçek bir masa yoktur. Herhangi bir toplumsal bağlamdan ya da arka plandan bu tarz bir soyutlama, yemeğe anonim bir nitelik kazandırmaktadır. Söz konusu şey, hiç kimseye ait değildir. Böylelikle fotoğraftaki ürün seyircisi için genelleştirilmiştir: "Senin olabilir!" ("Al onu!").

Reklam piyasasında, bu tarz yük çekimleri ya da natürmort fotoğraflar oldukça yaygındır ve düzenli olarak karşımıza çıkmaktadır. Ticari ürünlerin stilize edilmiş fotoğrafları yaratıcı bulunmakla

beraber, daha önce yapılmışını bulmamak pek de mümkün değildir. Üstelik bir kez daha onları hazırlaması beklenen stüdyo fotoğrafçısı için bile "sıkıcı" bulunmaktadırlar. Üretimlerinin gerektirdiği sonsuz, döngüsel ve teknik olarak talepkâr netlik, reklamı yapılacak ürünün kendisi dışında herkes için usandırıcıdır. Bu fotoğrafların büyük bir kısmı, her zamanki varlık durumlarında tam anlamıyla banal ve tekdüze olup, düzenleme anlamında çeşitlilikten yoksundur. Ama beri yandan da açıkça *çalışmaktadırlar.* Bu gibi banalliklerin istisnaları olduğu açıktır. Reklam piyasasında çalışan Irving Penn, Edward Weston ve Robert Mapplethorpe gibi sanatçıların çok daha seçkin ve ünlü natürmort fotoğrafları vardır. Ama bunlar piyasaya özgü normu değil istisnaları belirlemektedir.[10] Genel ve aldatıcı ölçüde basit olan norm, nesneyi ideal biçiminde ve dolayısıyla mümkün olduğunca etkileyici ve buna bağlı olarak döngüsellik içinde göstermektir.

Farklı nesnelerin farklı açılardan gösterildiği doğrudur fakat ürünler arasında bir fark olduğunu iddia etmek pek mümkün değildir. Neredeyse istisnasız biçimde, sistematik olarak aynı şekilde fotoğraflanmaktadırlar. Farklı açılardan sabıka kaydı için çekilen fotoğrafları anımsatırcasına nesneler çeşitli yönlerden gösterilmektedir: Önden, üç-çeyrek ve yan görünüş. Objektifin yüksekliği ve mesafesi ölçeğe (söz konusu nesne bir araba, yiyecek, uzun saplı tencere ya da ayakkabı olabilir) ve nesneyi en iyi biçimde gösterecek bakış açısına (nesnenin kendisine bağlı olarak: telefon, mobilya, kamera vs.) bağlı olarak değişmektedir. Natürmortlar az da olsa portrelere benzemektedir: Bir nesne, herhangi bir arka planının önünde en uygun açıyla, yukarıda, aşağıda, tarafsız ya da arkasında duran ufuk çizgisine göre ayarlanmış bir kamera açısıyla resmedilmektedir. Arka plan, "nesne"ye basit bağlamsal bir renk katmak için, üzerinde durduğu yüzeyin türüne bağlı olarak ya da açıkça odak-dışında yer alan "sosyal duruma" (bahçe, içerisi, çiftlik vs.) bağlı olarak çeşitlilik gösterebilir. Sanat yönetmeni tarafından yapılan bu tercihlerin hepsi, saf bir renk ya da yaşam tarzına uygun bir

[10] Irving Penn'in natürmort ve reklam yapıtları üzerine analizine dair bir çalışma için bakınız, Rosalind E. Krauss "A Note on the Simulacral" içinde *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography,* Carol Squiers, ed. (Seattle: Bay Press, 1990).

manzara olmasından bağımsız olarak, nesnenin anlamlı olacağı bir bağlam inşa etmeyi hedeflemektedir. Bunun yanı sıra, bugün artık çok yaygın biçimde kullanılan "boşlukta süzülme" etkisini yaratmak için de sonsuz eğriler, aydınlık masalar —alttan aydınlatılan şeffaf bir masa— ve difüzyon gibi çok çeşitli tekniklere başvurulur. Saf renk, süzülen boşluk ya da somut yüzey şeklindeki "soyut" arka plan türlerinden nesnenin arkasına yansıtılan sosyal manzara türlerine kadar kullanılan farklı arka planlar, farklı anlam sözlüklerine bağlı olarak gruplandırılabilir. Seçim ne olursa olsun, üzerinde çalışılan reklamın hedefine bağlı olarak şekillenecektir.

Tekrarlayıp durduğumuz bu temel formülleri, yük çekim fotoğrafçılığına sürekliliğini ve başarısını veren temel tekniğin ne olduğunu bulmak için göz önünde bulundurmak zorundayız. Tüm bu tekniklerin ardında saklı bir motivasyon mu var yoksa basitçe değişimle ilgili bir meseleyle mi karşı karşıyayız? Vurgulanan "parlaklık" etkisini düşünelim. Onlarca ürün çekiminde tekrar tekrar karşımıza çıkan bu tekniğin, sadece fotoğrafçılar "işe yaradığını" bildikleri için tekrar ediyor olsalar bile, daha genel bir işlevi olduğu su götürmez.

TEKNİKLER

Yük çekimi fotoğrafındaki nesne genellikle yalın bir arka plan renginin önünde resmedilmekte ve nesnenin göze çarpacağı ya da en azından kıymetli görüneceği biçimde aydınlatılmaktadır. Bu tarz fotoğrafların pratik başarısının iki ayağı vardır. İlk olarak, basit ya da soyut arka plan kullanımı, kelimenin tam anlamıyla ön plandaki nesneye odaklanmayı kolaylaştırmaktadır. Çünkü olağan bağlamından koparılmış nesnenin duygusal gücü daha fazla olacaktır. Nesne üzerinde bu tarz bir odaklanma, beri yandan nesneye *bilgilendirici* değer (semiyotikteki düzanlam) yüklemektedir. Şimdi sorulması gereken soru, bu bilginin nasıl üretildiğidir. Nesne ve arka planı arasındaki dizilim bir çeşit karşıtlık yaratmaktadır. Adeta fotoğrafta bakılacak başka bir şey yokmuş gibi, öndeki nesne *betimlenmektedir.* Yalın arka plan rengi soyutluğa gönderme yapmaktadır. Yalnızca uzmanlar ve az sayıda insanın beğendiği soyut tablolar, sanat tartışmaları içerisinde en çok eleştirilen resim türü olmuştur.

Soyut yapıtlara karşı gelişen ortak düşmanlık, dünyayı temsil edilen nesneler olarak görmeye alışkın insanlar tarafından nadiren de olsa müsamaha edilen "görecek bir şeyin olmaması" ya da "boşluk" sorunları bağlamında karşımıza çıkmaktadır.

Ürün ve arka plan arasındaki yük-çekimi ilişkisi, bir şey (meta nesne) ile "hiçbir şey" (arka plan) arasında bir antitez yaratmaktadır. Yük çekimin temel yapısı bu bağlamda karşıtlığın (antitez) retoriği olarak değerlendirilebilir. Bilme edimine içkin olan bu antitez, bilgilendirici anlam konusunda asalak olan ikinci *sembolik* anlam için bir zemin sunmaktadır. Sonuç olarak, nesne kendisini sembolik *boşluk* özelliğine sahip bir arka planın karşısında tanımlamaktadır. Nesne kendisini düz anlamda başka türlü boşluğun kendisi olacak ya da boşluğu dolduracak bir şey olarak konumlandırır. Boşluğun aksine nesne ve hatta fantezi nesnesi daha anlamlı ve önemlidir. Gösterge boş uzamda süzülmektedir. Dolayısıyla, nesnenin ardındaki boşluk duygusu büyüdükçe, resmedilen nesnenin yanıt olmaya çalıştığı tahrik de artacaktır. Nesne, resmin sembolik kültürel anlamını işgal etmektedir ve nesne, arkasında kalan boşluğu doldurması beklenen *şeydir*. Anlamın *bilgilendirici* ve *sembolik* iki düzeyi, herhangi bir imgenin anlık okumasında birleşmektedir. Bir düzey betimleyici (düzanlam), diğeri ise sembolik (yananlam), ideolojiktir. Söz konusu iki düzey bir arada tüketiciye ürünü sunmaktadır. Ürünün teklifini kabul etmediğimiz takdirde fotoğraf bir anlamda boşluğuyla bizi tehdit edecektir. Bu tehdidin bir şekilde kontrol edilmesi ve sınırlandırılması gerekmektedir. Seyirciyi fazla huzursuz hissettirmemeli ya da seyirci fotoğrafa bakmayı ret edebilmeliydi. Bu aşamada önem kazanan başlıca olgu hedef kitlenin özgüllüğüdür. Beri yandan, bu tarz bir boşluk duygusunun yol açacağı anksiyetenin kontrol edilmesi zorunluluk gibi konumlandırılır. Soluk ve sıradan renklerin arka planda zekice kullanılmasının sebebi bu kontrol ihtiyacıdır.

Arka planlar, erilliğin ya da dişiliğin incelikli göndermeleri gibi kültürel göstergeleri ima etmek için de kullanılabilir. Açıkça söylemek gerekirse mavi ve pembe bunun için biçilmiş kaftandır; dahası bu renkler soğuk ya da sıcak ortamı ya da daha "inişli çıkışlı" ve "hassas" duyguları işaret edebilir. Renkler, herkesin bildiği gibi

kültürel anlam bağlamında çok anlamlı ve seçici olmaktan uzaktır. Arka planda renk kullanımının nesne ve arka plan arasında yarattığı karşıtlık, herhangi bir nesnenin arkasındaki ıssız, beyaz arka plana özgü "hiçbir şeyden" daha da incelikli bir kullanımı işaret etmektedir. Nesnenin arka plana uygun biçimde parlak olduğu "kaygan" fotoğraflarda ise söz konusu zıtlık nesnenin "nesnesiz" kılınmasıyla izleyiciye sunulmaktadır. Bunun temel sebebi, parlak nesnelerin karakteristik özelliklerden mahrum oluşudur. Toplumsal varlığın olağan duruşuna bulaşacak hiçbir yaşam belirtisi yoktur.

Nesnenin anlamını ayarlamak için kullanılabilecek başka teknikler de var. Ön planda yer alan bir su damlası ya da odak-dışındaki çiçek, arka planın sadeliğini yatıştırmak için kullanılabilir örneğin. Yiyecek (bisküvi, kek, sandviç vs.) gibi münferit nesneler kendisinden kopan kırıntı ya da koparılan bir ısırıkla resmedilerek, ürüne daha insani ve "evcil" bir duygu verilebilir. Bu şekliyle, başka bir insan varlığına yakınlaşmanın işaretini gösterecek biçimde tasarlanmış reklamları görmüş oluruz. Hamburger imajlarının nesnenin ayrıksı tekilliğini tamamlayıcı ya da tatmin edici biçimde çok anlamlılığı işaret edecek biçimde çöreklerin üzerinde güzelce aydınlatılmış susamla resmedilmesinin nedeni belki de budur. Daha felsefi bir biçimde söyleyecek olursak, nesne ve arka plan arasındaki ilişkinin retoriği olan natürmortun içsel çelişkisi fotoğrafın gerçek boşluğu değildir. Gerçek boşluk, bakış açısına göre değişen uzamın yansımasında, fotoğrafta hiçbir şekilde görülmeyecek bu yansımanın uzamının fotoğrafik görüntünün tamamında gözden kaybolduğu noktanın ötesinde saklıdır.

Ticari kapitalizmin nesnelerinin temsiline —betimlenişine— adanmış bu taktiklerin bir kısmı natürmort geleneği içerisinde zaten geliştirilmiştir.

BETİMLEME SANATI

Alman ve Felemenk natürmort geleneğinin altın çağını yaşadığı on yedinci yüzyılda, şişe, cam eşya, yiyecek, çatal bıçak takımı ve keten gibi nesneler, yalın arka planların önünde özenle resmedilmiştir. Bu tablolarda karşımıza çıkan sıra dışı benzerlik, ressamların perspektifleri oluşturmasında, boyayı uygulama tekniklerinde

renk aracılığıyla kesimin ve biçimin ince elişçiliğinin üretilmesinde bilimsel becerilerin kazanımlarını göstermektedir. Perspektifin bu ressamlarca Alman sanat geleneği içinde kullanılma biçimleri, sanat tarihçisi Svetlana Alpers'e bu tarz bir imgelemi "betimleme sanatı" olarak adlandırma olanağı sunmuştur.[11] En ünlü sanatçılar, nesnelerin *camera obscura*'yla resmedilmiş gibi gerçekle birebir örtüşecek biçimde *betimlemesini* tabloları aracılığıyla elde etmişlerdir. Bu bağlamda yağlı boya tabloların amaçları bakımından "fotoğrafik" olduğunu söyleyebiliriz. Bugünden baktığımızda fotoğrafçıların gerçekliğe özdeş bir benzerliğe ulaşmak için bu tarz mücadelelere girmeye ihtiyaç duymadıkları açıktır. Günümüzde fotoğraf makineleri ve lensler, bakış açıları değişken görüntüleri ve fotoğrafların derinlik duygusunu otomatik olarak üretebilecek şekilde tasarlanmaktadır. Yine de fotoğrafçıların ışıklandırmanın, arka planın ve nesnelerin düzenlemesinde ve fotoğrafçılığın, imgelerin anlamlarının inşasında başvurulacak teknolojik sistemlerin kullanılmasında ustalaşmak için çalışmaları gerekmektedir. Bu, çoğu zaman beklendiğinden daha zor gerçekleşen bir amaçtır. Fotoğrafçılar on yedinci yüzyılda ressamlarından feyiz alarak fotoğrafın retorik boyutunu, sembolik anlamını kontrol etmek için yeteneklerini kullanmak zorundadırlar.

1600'lü yılların Alman ve Felemenk natürmortlarının da ön ve arka planlarda yer alan nesnelerin ayrılığına dayanan aynı retorik karşıtlıktan faydalandığı oldukça net görülebilir. Masalar, ressam Pieter Claesz ile anılan bir tekniğe uygun olarak arka planın boşluğuyla karşıtlık oluşturan nesnelerle "doludur".[12] Tablolar, neredeyse tekdüze bir biçimde nesnelerle dolu kalabalık masalar ile görülecek hiçbir şeyin olmadığı arka planların karşıtlığı temelinde inşa edilmiştir. Jan Davidsz ve de Heem gibi diğer ressamlar, yiyecekler ve arka plan arasındaki karşıtlığı göz alıcı renklerle boyanmış kırmızı ıstakozlar ve sarı limonlar aracılığıyla elde etmişlerdir. Limonların ve ıstakozların yerli olmadığı ve Alman sömürgesi ülkelerden gel-

[11] Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago, 1983).

[12] Bakınız, Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective: Realism&Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-life Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), s. 64.

diği düşünüldüğünde, söz konusu egzotik nesnelerin erişilebilirliği meta bolluğunun da göstergesi olmuştur.[13] Bu tabloların aynı zamanda sembolik, alegorik anlamları da vardır. Natürmort esasında mahrumiyet, dökümtüler, erotik alışkanlıklar ve hatta ekonomik yatırımlar hakkında yorumlarda bulunan dikkate değer bir ahlaki tür olup bu bağlamda modern reklamlar gibi işlev görmekteydiler.

NATORMORTUN ALT TÜRLERİ

Natürmort minör tür olarak varlığını koruyor olsa da, farklı natürmort kategorilerinin açıkça tanımlandığı on yedinci yüzyıl natürmort tabloları ile arasında sofistike anlamda dikkate değer bir derece farkı vardır. Örneğin, Yunancadaki *rodos* (*rhopography*) terimi değersiz nesnelerin ("garip ve uç") resmedilişine gönderme yaparken, *xenion* terimiyle adlandırılan resimler genellikle bir kilerdeki ya da servise hazır bir masanın üzerindeki yiyeceğin natürmortuna (misafirperverlik nişanesi olarak konuklara sunulan bir hediye) gönderme yapmaktaydı.[14] Bunlar *grylloi*'den, fantastik sahnelerden ya da belli bir öğünü temsil eden "*masadaki* menü" fotoğraflarından (bunun en belirgin özelliği Hıristiyan "Son Akşam Yemeği" sahnesidir) ve "çiçek *tabloları*"ndan farklı kategorilerdir. Natürmort nesnesi olarak meyve sembolik olarak sağlığı, erotik niyeti ya da tıpkı Adem ve Havva hikâyesindeki elma gibi kötü ahlakı işaret edebilir.

Paul Cézanne tablolarındaki elmalar, daha az görünür olacak şekilde görsel ayrıntılardan ve betimlemeden yoksun bir biçimde boyanmıştır. Üstelik bu teknik, beklenmedik bir şekilde elmaların saflığını yeniden olumlamıştır. Natürmort imgeler, anlamların inşa edildiği bu gibi tekniklerden günümüzde de muaf değildir. Çektiği fotoğrafın sembolik boyutunu ihmal eden fotoğrafçı kendi aleyhine bir tavır içindedir. Çok sayıda benzer teknik, farklı fotoğrafçıların sezgisel olarak ya da bilerek benzer teknikleri kullanmasına bağlı olarak farklı uçlarda olmalarına rağmen, natürmort fotoğrafçılıkta güncel olarak kullanılmaktadır. Ancak bu noktada, arzulanabilir

[13] Alman ve Flemenk natürmort ressamlarının en iyi analizini hala Charles Sterling'in çalışmasında buluyoruz, *Still Life Painting From Antiquity to The Present Time* (New York: Universe Books, 1959).

[14] Sterling, *Still Life Painting, from Antiquity to the Present Time,* s. 11.

olarak temsil edilen nesne (reklam) ile bir *fotoğrafi* arzulanabilir kılacak nesnelerin kullanımı arasındaki belirgin bir ayrımın altını çizmekte fayda var. Bu bağlamda, fotoğrafçılar, halk ve eleştirmeler nazarında başarılı olan fotoğraflar ile ürünün satış miktarını arttırmak konusunda başarılı olan fotoğraflar arasındaki ilişki söz konusu olduğunda, reklam piyasasında sıklıkla karşılaşılan bir kafa karışıklığı vardır örneğin. Söz konusu tatmin konularının, ticari reklam imgelerine verilen ödüllerin yaptığı gibi birbirine bağımlı olması gerekmez. Bir diğer deyişle, ajanslar adına yaratıcı ödüller kazanan reklam kampanyaları, ödeme yapan müşteriler açısından da başarılı kampanyalar olmak zorunda değildir.

MÜBALAĞA

Modern fotoğrafçılık bağlamında yeni bir efekt olan yakın plan, temel yük çekiminin arka planında "kültürel" olan herhangi bir şeyin yokluğunu görünür kılmıştır. Arka planda dayanak noktası oluşturacak herhangi bir şeyin olmaması, seyirciyi nesnenin ölçeklendirilmesi duygusundan mahrum bırakmaktadır. Ölçü anlamında olmasa da, fotoğraftaki nesne *bedensizleşmiştir* (*dis-embodied*) ve izleyicinin zihnindeki imgeleme bağlı olarak büyük (abartılmış) ya da küçük (olduğundan küçük) hal alabilir. Arkeologların ve antropologların, resmedilen nesnenin fotoğraf içinde belli bir ölçeğe sahip olmasını mümkün kılacak biçimde fotoğrafların kenarlarına cetvel yerleştirmeleri, bu tarz bir etkiden sakınmak için geliştirilmiş bir tekniktir. Tarihsel olarak ele aldığımızda, burada uzamda-süzülen bedensizleşmiş nesnenin yirminci yüzyıl fotoğrafçılığının başlarında eserler veren fotoğrafçılar tarafından geliştirildiğini görürüz. Sanatın deneysel gerçekliği içinde ortaya çıkan "özgürce-süzülen" nesne, 1920'li ve 30'lu yıllarda "yeni fotoğrafçılığın" bir parçası olarak tasarlanmıştır. Tam da bu zaman aralığının reklam piyasasının söz konusu fotoğrafik imgenin kullanım tarzını desteklediği zamanlara karşılık gelmesi ise rastlantısaldır.

YENİ NESNELLİK

"Yeni fotoğrafçılık" fikri, Avrupa, Amerika ve Japonya'daki teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. 1920'li yıllar boyunca Alman fotoğrafçılık teknolojisinde gerçekleşen atılımlar, optik, fotoğraf makineleri, ışıklandırma ve baskı teknikleri konularında yeniliklere kapı aralamıştır. Kitle fotoğrafçılığının yükselişe geçmesine olanak sağlayan bu gibi gelişmeler aynı zamanda endüstriyel ürünlerin dergilerde, el ilanlarında ve reklam panolarındaki temsillerini de yaygınlaştırmıştır. *Neue sachlichkeit* (yeni nesnellik) esasen Almanya'daki küçük bir grup ressamın öncülük ettiği bir akımdır. Fakat fotoğrafçılığa ve nesnelerin temsiline gönderme yapması için yeniden gözden geçirilmiş ve gündeme getirilmiştir. Fotoğrafçılığın yeni-bulunmuş kullanımı, "nesnelliği" temsil etme kabiliyetinde saklıydı. İlk defa 1939 yılında basılan, Lucia Moholy'a ait *A Hundred Years of Photography* (*Fotoğrafçılığın Yüz Yılı*) isimli kitapta şöyle deniyordu:

> Yüksek teknolojik standartlar, metaların kusursuzlaşması ve kısa süre önce ortaya çıkan bilimsel yöntemler (Hurter ve Driffield, Vogel, Scheiner vs.), modern nesne fotoğrafçılığı için teknik bir temel sunmuştur. Nesnenin, yirminci yüzyılın tipik bir özelliği olarak ticaret ve endüstri bağlamlarındaki hâkim pozisyonu işin ideolojik yönünü desteklemiştir. Tonlamanın, dengenin ve bu süre zarfında kusursuzluk seviyesine ulaşan modern filmin değerini vurgulayan modern sanatlar, biçimsel olandan yana saf tutmuştur.[15]

Lucia Moholy, söz konusu yeni fotoğrafçılığa eşlik eden üç öge tespit etmiştir: Teknik, ideoloji ve biçim. Bu üç gelişim odağının uzlaşımı, "berraklığı" çağıran "doğrudan" fotoğraf olarak adlandırılmış bir "resimsellik" biçimini, fotoğrafa özgü yeni nesnelliği desteklemiştir. Teknolojide, tecimsel meta endüstrisinde ve sanat içerisinde karşımıza çıkan estetik gelişmeler, nesnelerin "gerekli olan herhangi bir ebat"a göre genişletilebildiği *yeni nesnelliğe* katkıda bulunmuştur.[16] Moholy'nin de iddia ettiği gibi, "nesnelliğe"

[15] Lucia Moholy, *A Hundred Years of Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1939), s. 165.

[16] Moholy, *A Hundred Years of Photography,* s. 165.

duyulan bu ilgi, bakışa özgü yeni alanın üzerindeki örtüyü kaldırmıştır: "İnsan yüzünün şekli, tarifi ya da ifadesiyle sınırlı kalmayarak kafatasının anıtsal ayrıntıları, teninin dokusu, saçları, tırnakları ve fotoğraf içinde özneyi çekici kılacak giysiler"[17] de görüş alanına girmiştir. Birdenbire mikro-dünyanın kapıları sonuna kadar açılmış ve insan bedeninin parçaları çok katmanlı büyüklüklerine bağlı olarak kendilerine yetmeye başlamıştır.

Fotoğraf, bedeni kısmi-nesne olarak yeniden-keşfetmiştir. Sinemanın yakın plan çekimi keşfetmesi gibi (başlarda kadın oyuncuların yüzlerini büyütmek için kullanılmıştır), fotoğrafçılar da yakın planın nesne-yapma potansiyelini keşfetmişlerdir.[18] Fotoğraf ve sinemaya özgü bu iki tür yakın planın örtüştüğü tarihsel kavşak yakın zamanda, özellikle ünlülerin fotoğrafik anlamda "nesneleştirilmesi" bağlamında, analiz edilmiştir. Moda imajlarının yenilikçi ilk isimleri, natürmort fotoğrafın yakın plan çekimlerinin değerini çok çabuk kavramıştır. Özellikle Paris'te yaşayan Amerikalı fotoğrafçı Man Ray, eşzamanlı olarak moda, portre ve avangart Gerçeküstücülük üzerine çalışmakla beraber, yüzün ve hatta gözün, boynun ya da saçların çağdaş yakın plan görüntülerini kullanan ilk isimlerden birisi olmuştur. Bedenin farklı bölümlerinin yakın plan çekimleri, natürmort fotoğrafçılığı yeni çalışma alanı ve de yeni bir imge türü olarak sahnedeki yerini almıştır. Çağdaş Japon fotoğrafçı Araki, Man Ray'in nesne-temelli fotoğraflarında geliştirilenlere benzer imgeler üretmektedir.[19] Bu gibi yapıtlar, belki de *nesneleştirmenin* ya da "fetişizm"in olumsuz yananlamlarına dikkat çektikleri için güncel tartışmaların ve fikir alışverişlerinin dışına düşmektedir.

"Yeni görüş" açısında (ya da sıklıkla söylendiği gibi Yeni Nesnellik anlayışında), fotoğrafçı yalnızca yeni ampuller ve aydınlatma teknolojileri izin verdiği için değil, aynı zamanda fotoğraf için fotoğraf tartışmasında yeni-keşfedilen yetkinlikler sebebiyle de netlik, kesinlik ve odak arayışına düşmektedir. Fotoğrafçılığın

[17] Moholy, *A Hundred Years of Photography,* s. 165.

[18] Örnek olarak bakınız, Laura Mulvey, "Close-ups and Commodities", *Fetishism & Curiosity* (London: BFI, 1998.)

[19] Örnek olarak bakınız, Nobuyoshi Araki, *Tokyo Still Life* (Birmingham: Ikon Gallery, 2001).

ve fotoğrafçıların özgüvenleri, yeni yüzyılın ihtiyaç duyduğu yeni görüş açısının "fotoğrafik nesnellik" içinde keşfedildiği bu süre zarfında gelişmiştir. Fotoğraf, şeyleri temsil etme biçimine bağlı olarak nesne yaratabilecek bir araçtır. Endüstriyel fotoğrafçılar da fotoğrafçılık için yeni bir konu bulmuştur: Endüstriyel nesneler. Endüstriyel ürün, *kitleler için* resmedilmesi gereken, bir nevi epik, nesne olmuştur. Yeni endüstriyel çağın kutlamalarına şüphesiz Rus Devrimi'nin ardından —Amerika'da da— yaşanan endüstriyel büyümeden esinlenen olumlu bir hava hâkimdir. Şeylerin nesnelliği kendi başına olumlu bir kavram olarak karşımıza çıkmaya bu dönemde başlamıştır. Bu belki de aynı dönemde yükselişe geçen toplumsal belgesel fotoğrafçılığı ile birlikte düşünülebilir. Ancak kadının fotoğrafik nesne olarak temsilinin köklerinin de bu dönemde atılmış olmasını da aynı tarih içerisinde okumamız gerektiğini belirtmeliyim. Fotoğraflarda karşımıza çıkan "yeni kadın", fotoğraflardaki kadın modeller aracılığıyla özgür ve özerk olarak temsil edilmektedir. Doğal olarak peşi sıra gelen eleştiri şu olmuştur: Kadın bedeni, endüstriyel nesnelere ait fotoğrafları anımsatırcasına belli fotoğrafların nesnesi olmuştur. Yeni Nesnellik fikri, zamanda "nesnellik" iddiasını yüceltmesi sebebiyle Almanya'da da eleştiri yağmuruna tutulmuştur. Walter Benjamin'in fotoğraf üzerine ünlü tezleri, reklam aracılığıyla zaten örtülen bir imge türüne boyun eğdiğini düşündüğü yeni nesnelliğe yönelttiği eleştirileri de içermektedir. Öyle ki, 1931 tarihli "Fotoğrafın Kısa Tarihi" makalesine bu eğilime karşı aşırı öfkelidir. Benjamin'in finansal müdahalelerin Avrupa'yı ağır biçimde yaraladığı Wall Street krizinden iki sene sonra kaleme aldığı makaleye göre bu tarz fotoğraflar "yapay"dır. Benjamin, gelişmekte olan bu türü açıkça karalamaktadır:

> Lensler artık ilgi çekici dizilim arayışındadır; fotoğrafçılık bir çeşit sanatsal gazeteciliğe dönüşmekte... Mevcut toplumsal düzenin geniş kapsamlı krizi büyüdükçe, ölüm kalım mücadelesindeki insan bileşenleri birbirine daha katı biçimde kilitlenmektedir, yaratıcı (en derin özünde bir centilmen, çelişkili biçimde taklit edilemez) yüz hatları değişen modanın değişken yansımalarında hayat bulan bir fetişe dönüşmektedir. Fotoğraftaki yaratım, modaya şartlı olarak bağlı olmasıdır. *Hayat güzeldir* —düsturu budur. Fotoğrafın bu konudaki maskesiz duruşu herhangi

> bir çorba kâsesine kozmik önem atfedebilir fakat ortaya çıktığı insan bağlarından herhangi birisini yakalayamaz. Erişilmesi en güç özneler pazarlanabilirlikle ilgilenirken bile mümkün değildir bu. Yine de, bu çeşit fotoğrafik yaratıcılığın hakiki yüzü reklam ya da ortaklık olduğu için, mantıki destekçisi maskesini düşürme ya da inşa eylemleri olacaktır.[20]

Çorba kâsesinin fotoğrafı, yenildiği ortam hakkında ya da üretimi ya da tüketimi hakkında hiçbir şey söylemez. Nesne olarak idealleştirilmiştir basitçe. Benjamin'in Andy Warhol'un yapıtları ve "Fabrika"sı hakkındaki fikirlerine dönebiliriz bu noktada. Warhol'un Campbell Çorba kâselerinin yeniden üretildiği mekanikleşmiş senaryosu, bir yandan Campbell Çorba'nın görüntüsünü güzelleştirirken beri yandan eşzamanlı olarak kendisine özgü bir tarzda sanatın endüstriyel üretim süreci olarak *hatalı* standartlaştırılması aracılığıyla karikatürize etmektedir.

Benjamin, fotoğraf yapıtının görünümler aracılığıyla mit yaratmakla değil, görünümlerin "maskesini düşürmekle" ilgili olması gerektiğini savunmaktadır. Bu doğrultuda, toplumsal eleştirinin kaynağı olan belgeselde ve diğer yapıt türlerinde izlerine rastladığı şey üzerine yazmıştır. Eugène Atget'in Paris fotoğraflarında karşımıza çıkan eski sokaklar, August Sander'a ait Almanya'nın bölgesel portreleri ya da John Heartfield tarafından yapılan politik foto-montaj inşaları... Tüm bu örnekler toplumsal gerçeklikle ilgilenen asli pratiklerin yansımalarıydı. Benjamin'in favorisi olan yapıtların hepsi, fotoğrafın özsel parçasıymışçasına toplumsala bağlı olmuştur. Benjamin'e göre ister yüz ifadesi, ister çelik plaka üzerinde romantize edilen bir ürün isterse de mükemmel ölçeklerde yüceltilmiş bir nesne olsun, bunların hiçbirisi bir şey ifade etmemektedir. Yalnızca "cazibe ya da ikna" kaynağı olan düzenlemeler olarak düşünülmelidirler.[21]

Benjamin'in yazmaları, söz konusu süre zarfında nefretinin

[20] Walter Benjamin, "A Short History of Photography" [1931] *One Way Street&Other Writings,* Çev., Edmund Jephcott & Kingsley Shorter (London: Verso, 1992).

[21] Benjamin, "A Short History of Photography" [1931] *One Way Street&Other Writings,* s. 255.

odağında yer alan reklam fotoğrafçılığının geçirdiği dramatik yükselişi gözler önüne sermektedir. Benjamin, türün sonraki süreçte devam eden başarısını analiz ederken boşluk bırakmadan ilerlemektedir. Kimi takipçileri bu gibi pratikleri bir biçimde endüstri ile ortaklaşıyormuş gibi analiz etmeyi denemiştir, tıpkı semiyotik gibi. Böylece eleştiriler, 1950'li yıllarda kültürel eleştiriyi semiyotik *analiz* ile birleştirmeyi tercih eden Roland Barthes gibi yazarlara yöneltilmiştir. Açıkça antropolojik çalışmalardan esinlenen ama yazarın kendi kültürel birikimiyle şekillendirdiği *Mitolojiler* kitabında önerilen şey, reklam kampanyalarını da kapsayan kültürün her alanına bulaşan "mitleri" parçalara ayıracak bir *gösterge parçalama* (*semio-clasm*) yöntemini uygulamaya sokmaktır.[22] Bununla birlikte aynı zamanda nasıl çalıştıklarını ve ideolojik işlem tarzlarını görmek için retorik yapıyı da sökmek gerekiyordu. Barthes, "millet" ve milliyet mitlerinin turizm sektörü ya da sömürgeci geri çekilme için maddi söylemler sağlarken, sabun tozu ve yer temizleme ürünleri reklamlarının kire karşı duyulan nevrotik korku pazarının ürünü olduğunu iddia etmektedir. Barthes'ın çalışmaları, Benjamin'in çağrısına yanıt vererek reklamcılığın "yaratıcı fotoğrafçılık" endüstrisi olarak büyümesinin "maskesini kaldıran ya da inşa eden" çalışmaların başında gelmiştir.

İMGENİN RETORİĞİ

Roland Barthes'ın gözde reklam analizi, bir Fransız makarna reklamı üzerine dâhice yazılmış makalesidir. *Panzani,* İtalyan görünen ama Fransız işi olan bir makarnadır. Barthes, "İmgenin Retoriği" makalesinde söz konusu reklam imgesindeki *Panzani*'nin retoriğini, fotoğrafik imgenin nasıl olup da ürünü farklı söylemlere bağlayacak yananlamlar yarattığını göstermesi amacıyla parçalara ayırır: *İtalyanlık* (hakiki İtalya değil, ona dair turist fantezisi), *mutfakta incelik* ve hatta *alış veriş* anlatısı.[23] Bu yananlamlar, gerçek ürünün tadına ya da arzulayan seyircinin mevcut konumuna dair söylemlerin ötesine geçmektedir. Barthes'ın gösterdiği şey, reklam imgesine ait

[22] Roland Barthes, *Mythologies* (London: Paladin, 1980).

[23] Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", *The Responsibility of Forms* (Berkeley: University of California Press, 1991).

mekânizmaların rastlantısal ya da gelişigüzel olmadığıdır. Aksine, imgenin yapısı, seyirciyi kendisine bağlamaya çalışan çeşitli söylemlere bağlı anlamları da içermektedir. Her şeyin ötesinde Barthes, fotoğrafik imgenin ürünü ve ürünün taşıdığı mesajı doğallaştırdığını iddia etmektedir. Fotoğrafın retoriği, fotoğrafçılığın nadiren "betimlediği", nesneler hakkında bilgi sunan ideolojinin kendisidir. Doğal görünen şey (yani fotoğraf), sembolik anlamın kaynağının saklanmasını mümkün kılacak araçtır. Fotoğrafın göstergeleri ve kodları, nesnenin "kendinde" değerinin ve konumun ortaya çıktığı yananlam sürecinin tetiğini çekmektedir. Bu durumda, reklam fotoğraflarının bizden istediği şey kısaca sunduğu *imge* aracılığıyla bir nesneye âşık olmamızdır.

NESNE İMGE

Psikanaliz, "nesne"yi, aracılığıyla arzunun tatmin olabileceği şey olarak tanımlamaktadır.[24] Söz konusu nesne bir insan, bir şeylerin parçası (*kısmi-nesne*), gerçek bir nesne ya da hayali bir nesne olabilir. Fotoğrafik imge kendisini tüm bu şeyler için bir araç olarak önermektedir çünkü fotoğrafın *içinde her* nesneye sahip olunabileceğini vadetmektedir. Fakat hiç kimse *her* şeyi istemez. Nesne, bir amaca ulaşmak için seçilen şeydir. Her amacın bir kaynağı vardır. Psikanaliz, bu kaynağın insan öznenin, izleyicinin kuruluşuna gömüldüğünü savunur. Bu tartışmalar bu kitabın gerçekliğinin çok ötesindedir, fakat natürmort fotoğrafın amacını anlamak konusunda önem ihtiva ettikleri için tartışamaya dâhil edilmişlerdir. Biraz geriye dönüp, natürmort fotoğrafın hangi amacının fotoğrafın ortaya çıktığı kaynak hakkında bir sözü olduğu üzerine düşünebiliriz.

İngilizce sözlüklerden birisi "nesnel" kelimesinin "son" ya da nihai hedef, "bir eylemin nesnesi"; felsefi bir nesne, "bilincin nesnesi"; ve nesnellik, "nesnel olmanın niteliği ya da karakteri" anlamına gelen pek çok anlamı olduğunu belirtiyor. Dahası, Fransızcada nesne (*objective*) kelimesi, fotoğrafik lenslerin hem *amaç* hem de *nesnellik* durumu olarak ele alınmasını gerekli kılacak biçimde lens anlamına gelmektedir. Natürmortun rasyonel "felsefi" bağlamını ve nesnede-

[24] Bakınız, Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (London: Karnak Books, 1988), s. 273–6.

ki "nesnellik" rolünü görebileceğimiz yer burasıdır. "Nesnellik" bu anlamda "gerçekçilik" ile ilgili değildir. Daha çok nesnelere duyulan tutkuyla, daha açık biçimde *fetişizm* olarak tarif edilen şeyle ilgilidir. Bu anlamda, fotoğrafın nesnelerin idealize edilmesine katkı sağladığı düşüncesiyle beraber ele alındığında, fotoğrafçılığın amacı fetişisttir. Artık, fotoğrafın amacının kaynağının (fotoğraf üretmenin ya da belli imgelere bakarken alınan hazzın), "nesne" arayışından (insanlar, şeyler, kısmi-nesneler, bedensel-parçalar vs.) türediğini öngörebiliriz. Freud'un bakıştan alınan haz olarak uzun zaman önce kullandığı dikizcilik, egemenlik iddiasında bir dürtüdür. İdealleştirmeden pek uzaklaşmış sayılmayız. Buradaki efendiliğin kaynağı bir nesne dolayımıyla kendisini var etmektedir. Bu nesnenin, çocukluk dönemine özgü hayat deneyimlerinde ya da sonraları ortaya çıkacak dışsal bir beden parçası olması muhtemeldir.

Burada anlatmaya çalıştığım şeyin en iyi örneklerinden birisi, Orson Welles imzalı bir klasik olan *Yurttaş Kane* (*Citize Kane,* 1941) filmidir. Filmin ölüm döşeğindeki başkarakteri Kane son nefesinde "*Rosebud"* sözcüğünü mırıldandığında, açıkça çocukluğunda bağlandığı bir nesneye (kar kızağı) gönderme yapmaktadır. Freud'a sadık kalacak biçimde, çocuk öznenin parçası olduğu nesne bu kızaktır. Bu, bir nesnenin kaybının değerinin onu yeniden bulduğumuz zamanki keyfin kaynağı olduğunu göstermektedir. Ölümün, orijinal *kayıp nesne*ye duyulan nostalji duygusuyla karşılaştırılabilecek hiçbir şeyin olmadığı anda ortaya çıktığı yer olan *vanitas*[25] fotoğraflarındaki alegoride de görebileceğimiz gibi, yeni nesnelerin birikmesi anlama gölge düşürecektir. Sonuçta, natürmortun boş arka planının yansımasının ötesine çağrılan şey ölümdür. Ölüm, Thomas Richard Williams tarafından çekilen stereotipik *vanitas* natürmortunda gördüğümüz gibi çoğunlukla düz anlamda *arka planda* temsil edilmektedir (Resim 6.3).

[25] On yedinci ve on sekizinci yüzyıl natürmort geleneğinin sembolik türlerinden birisi olan *vanitas*, Latince "*vanity*" kelimesinden türetilmiştir. "Vanity", dünyevi hayatın bütün zevklerinin anlamını yitirmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda türün kullandığı belli başlı imgeler ölümü çağrıştıran kafatasları, düşüşü çağrıştıran çürümüş meyveler, ölümün beklenmediğini anımsatan baloncuklar ve yaşamın kısa solukluğunu hatırlatacak müzik aletleridir (çeviren notu).

Victor Burgin, "gösterişli" fotoğraflarla büyülenmekten bahsettiği bir pasajda Freud tarafında tanımlanan fetişizm vakasını (bir hastasının parlak burnuna yoğunlaşan dış güzelliği —*glanz*) yardıma çağırır. Ve şöyle devam eder:

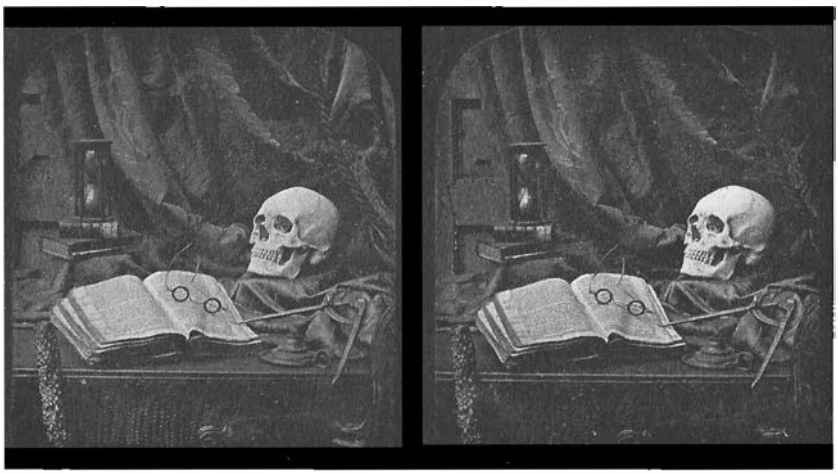
> Fotoğrafa bakmak ve fetişistin bakışı arasındaki yapısal benzeşimi gözlemlemek, aşırı biçimde bir imgeye kapılan herkesin (klinik olarak) fetişist olduğu anlamına gelmemektedir. Üzerinde durulması gereken şey, fotoğrafik temsilin bilginin fetişizmin karakteristiği olan inançtan ayrılmasının üstesinden geldiğidir. Fetişizmi imgeye ve de fanteziye bağlayan şey, inkârın yapısal yaygınlığıdır.[26]

Freud'un da Karl Marx'ın da, söz konusu şey nesnelerin değeri olduğunda bilgiden koparılmış inancın, "büyü"nün yapısını keşfetmiş olması tesadüf değildir. Natürmort fotoğraf endüstrisi içinde tehlike altında olan şey, ister rahatlık adına ister eleştiri adına, nesnelerin şeylerin yazgısı mertebesine çıkarılmasıdır.

[26] Victor Burgin, *Thinking Photography,* s. 190.

Bölüm Özeti

- ☐ Natürmort, tarih yazınında ihmal edilmiş bir "alt" türdür.
- ☐ Reklamcılık, büyük ölçüde natürmort fotoğrafın retoriğine bağımlıdır.
- ☐ "Nesnellik" fikri, natürmort fotoğrafların mantığında merkezi öneme sahiptir.
- ☐ 1930'lu yılların *Yeni Nesnellik* iddiasındaki fotoğrafçılık anlayışı, zamanla endüstriyel ürünlerin reklamlarına hizmet etmiştir.
- ☐ "Ürün çekimleri", natürmort fotoğrafçılığının kullanım biçimlerinin reklamcılık özelinde gelişmesinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Ama on yedinci yüzyıl Alman ve Felemenk tablolarında gördüğümüz üzere, natürmortun tarihsel kullanımları ile de ilişkilendirilebilirler.



Resim 6.3 Thomas Richard Williams (1825–71), *Ölü Doğa* ya da *Zamanın Tozu*, 1852. Stereoskopik Daguerreyotip. National Media Museum/SSPL, RPS Koleksiyonu..



Resim 7.1 Bazı sanat ve eleştiri kitaplarına ait kapaklar.

7. SANAT FOTOĞRAFÇILIĞI

Fotoğraf ve sanat bağlamında karşımıza çıkan tartışmaların temelini oluşturan iki sorudan söz edebiliriz. Büyük ölçüde ihmal edilen ilk soru "Sanat nedir?" olup, peşi sıra gelen "Fotoğrafın sanata katkısı nedir?" sorusu kolaylıkla "Sanatın fotoğrafa katkısı nedir?" sorusuna dönüştürülebilir. Bu sorulara verilecek yanıtlar, çağdaş sanat fotoğrafıyla ilgili bir dizi tartışmaya ve soruna açılan kapının eşiğinde durmaktadır.

SANAT

"Sanat" kelimesi, farklı zamanlarda ve mekânlarda yaşayan farklı insanlar için farklı anlamlara gelebilir. Yemek sanatından, bahçıvanlık sanatından ya da kriket sanatından bahsettiğimizde, her ne kadar ihtimal dâhilinde olsa da, kastımız ilgili yemeklerin, bitkilerin ya da oyunların büyük bir sanat galerisinde sergileneceği olmaz. "Sanat" teriminin, "yetenek" anlamına gelen bu kullanımı uzun bir süre boyunca geçerliliğini korumuştur. Tarihsel olarak "sanat", ortaçağ akademi dünyasındaki etkisinden de anlaşılabileceği gibi çeşitli dönemlerde ve bağlamlarda can alıcı öneme sahip olmuştur. Dilbilgisi, mantık, retorik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomi şeklinde kategorize edilen "yedi sanat", "liberal sanatlardı".[1]

Kendi başına özerk bir kurumu işaret eden "Sanat" fikri ve bu pratiğin içindeki insanı adlandırmak için kullanılan "sanatçı" tabiri görece yeni fenomenlerdir. Büyük ölçüde, Avrupa'daki "akademiler" ve kurumlar (Kraliyet ya da Sanat) içinde ortaya çıkan bu terimler, Londra'daki *Ulusal Galeri* benzeri yeni sanat *kurumlarına* dair bir dizi gelişim sonucunda güçlenmişlerdir. Sanatçının *yaratıcı imgelemi* ve bilim adamının *akılcı deneyleri* arasında yapılan yaygın ve sorunlu ayrım, *sanatçı* ve belli bir el sanatında usta *zanaatkâr* ile bilim adamın ve *bilimsel* kurumlardan arasındaki ilişki özelinde de

[1] Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana, 1988), s. 40–1. [*Anahtar Sözcükler*, Çev., Savaş Kılıç, (İstanbul: İletişim, 2011)].

geçerliliğini korumaktadır. Bu gibi karşılaştırma girişimleri, "güzel sanat" anlamındaki *sanat* ile on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda sanat kurumlarının yükselişine paralel olarak ortaya çıkan *kültür* terimi arasında konumlandırılan bir diğer ayrıma ayna tutmuştur. Dahası, endüstrileşme süreçlerinin toplumun tamamını ilgilendiren bir boyuta taşınması sonucunda bu gibi ayrımlar daha da keskin bir veçheye bürünmüştür.

Sanatın ve ait olduğu estetik söylemin zanaatkârın *el işindeki* ustalığının endüstriyel üretimden koparıldığı durumlardaki rolü, zanaatkârın *yeteneğiyle* değil "kültür" üzerinde etkili olabilecek sanatçıya özgü kapasitenin ve *imgelemin* ortaya çıkartılmasıyla ilgiliydi. Neredeyse bir asır sonra, 1960'ların etkileyici Amerikan eleştirmeni Clement Greenberg, sanat ve kültürün radikal biçimde muhalif olmalarının yanı sıra kıyaslanamaz da olduklarını yazmaktaydı. Greenberg, "kültür" terimini olası *olumsuz* kullanımlarını çağrıştıracak şekilde *kitle* kültürü anlamında kullanmaktadır. Genel olarak sanat ya da özel olarak *yağlı boya,* fotoğrafın da dâhil olduğu "*kitsch*" (Greenberg böyle görür) pazar değerleriyle kirletilen kültürden arınmanın araçları olarak düşünülmeliydi.[2] Greenberg bu süreçte sanatı, toplumsal eleşti türlerinin tamamından ve hatta fotoğrafçılık özelinde de baskın biçimde kullanılan toplumsal göndermelerden (tablolardaki perspektif kullanımı) arındırma çabasına girmiştir. Greenberg'in sanatın özerkliği ile kast ettiği şey, toplumsaldan *kaçınmanın* bir yolu olarak yağlı boya geleneği aracılığıyla sanatsal pratiklerde formüle edilen estetik özelliklerdir. Bunları tablolardaki derin yanılsamalardan muaf yüzeyler ve soyutlama lehine şekillenen eğilimler bağlamında düşünebiliriz. Greenberg'in toplumdan *koparılmış* özerklik fikri, sanatın toplumsal boyutuna dair tüm söylemlerin reddedilmesi fikrine dayanmaktadır. Temelde bu yönelimi anlamanın en iyi aracı içeriğin biçim sorunu içinde eritildiği "Batı" biçimciliği üzerine düşünmekten geçer. Bununla birlikte, sanatın özerkliği fikrini anlamanın daha iyimser başka bir yolu daha olduğunu ekleyeyim. Söz konusu iyimser bakış sanatı topluma eleştirel bir mesafede duran bir uzam şeklinde değerlendirmektedir.

[2] Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).

ÖZERKLİK

Sanatın ve sanatçıların, varlıklarını on sekizinci yüzyılın sanat akademilerine ya da antik çağlara özgü düşünce sistemlerine borçlu olmadığı aşikârdır. Bununla birlikte, sanatçının sanatı ile kurduğu toplumsal ilişkilerin çağımız modern sanat kurumlarındaki yansıması, kökleri on sekizinci yüzyıl akademisine dayanan özgül bir var oluşa sahiptir. Raymond Williams'ın, altıncı yüzyıl Kelt halk ozanlarının Galler ya da İrlanda mahkemelerinde "ortaya çıktığını / inşa edildiğini" tespit edişi bu durumun en iyi örneklerinden birisidir.[3] Şairin buradaki işlevi, kendisini yöneten insanların doğrudan övüldüğü hikâyelerdeki olayların anlatısını aktarmak ve yüceltmekti. Özerklikten ya da bağımsızlıktan söz etmenin pek mümkün olmadığı bu tarihsellik içerisinde şairin yapıtının açıkça yönetildiği görülür. Himayenin pazar ilişkilerindeki etkisinin daha yaygın olduğu sonraki dönemlerde Rönesans mahkemelerinde ve Vatikan'da, uzlaşma için daha fazla alan tanındığını söyleyebiliriz. Çünkü sanatçı ve patronu arasındaki maddi ve estetik sözleşmelere dayanan görüşmelere bağlı olarak sanatçının yapıtı üzerinde kısmen de olsa söz hakkı olduğunu biliyoruz. Rönesans patronunun sanata yatırımı doğrudan güçlerinin kudretine bağlıydı. Bir başka deyişle, sanatçının üretilen yapıtın göndermeleri bağlamında belli bir özerkliğe sahip olduğundan söz edebilsek de son tahlilde mutlak siyasi erk belirleyici olmuştur.

Bu gibi tarihi örneklere değinmemin nedeni, sanatsal "özerkliği" ve yaratıcı "bağımsızlığı" içeren modern sanat kavramının, kurumlara bağlı "sanatçılar" ve "sanat" arasındaki diğer toplumsal ilişkilerden farklı olduğunu göstermektir. Yalnızca birbirlerin çok farklı biçimde düzenlenmiş toplumlarda karşımıza çıkan bir farklılıktan söz etmediğimizin altını çizelim. Amaç, sanat kurumlarının mevcut oluşumunun belli bir toplumun özgül düzenlenişinin ötesinde, kaçınılmaz ya da sabit olmadığını hatırlatmaktır. Sanatçıların özerklikten ve "ifade özgürlüğü"nden tam anlamıyla mahrum oldukları totaliter rejimlerdeki, altıncı yüzyıl Galler mahkemelerinde yargılanan şairlerin konumlarından pek de farklı olmayan durumları göz

[3] Raymond Williams, *Culture* (London: Fontana, 1981), s. 37. [*Kültür*, Çev., Ertuğrul Başer, (İstanbul: İletişim, 1993)].

önünde bulundurulduğunda, bu durum açık bir hal almaktadır. Çağdaş sanat kavramı içinde inşa edilen özerkliğin ekonomik, ideolojik ya da estetik anlamlarda toplumsal ve tarihsel güvencesi yoktur.

Hükümet ya da devlet fonlarının modern liberal demokrasi anlayışları, sanatın belli bir iktidara karşı doğrudan estetik ya da siyasi sorumluluk içermeyecek biçimde desteklenmesini savunan "emsallere uygunluk ilkesi"ne ("bir kol boyu siyaseti ilkesi") göre hareket etmektedir. Sanat kurumlarının, maddi getiriler ya da popülerlik veya galeri ya da müzelerdeki etkinlikler bağlamında seyirci yoğunluğu ve de söz konusu sergilerin toplumsal etkisi bağlamında varlık göstermesi beklenebilir. Ancak, sanatçı ve kurum hatalı "beğeni" ölçütlerine sahip olduğu iddia edilen durumlar dışında (hatta bazen bu konuda bile) dilediğince eleştiride bulunabilir. Sanat eserleri, kendilerine sponsor olan toplumsal oluşuma özgü değerlerden radikal biçimde uzak savlar inşa etmek konusunda *potansiyel* anlamında özgürdürler. Bununla birlikte, kendisini açıkça eleştiren sanat anlayışına müsamaha gösteren hükümetlerin, ticari şirketlerin ve hatta sponsorların kinik tavrı liberal demokrasilerin *göstereni* olarak işlemektedir. Bu bağlamda sanatın, toplumun kendisine uyguladığı bütün baskı ve kısıtlamalara rağmen kritik ve eleştirel mesafenin mevzisi olduğunu söyleyebiliriz.

Sanat çevrelerince çokça-sevilen inancın kaynağında yer alan söz konusu sanatsal özerklik ya da "bağımsızlık", çağdaş müzik piyasasında açıkça görebileceğimiz gibi genellikle katılımın kısa ömürlü, seyrek ve riskli olacağı anlamına gelmektedir. Sanatçılar vardır ve sonra birden ortadan kaybolurlar. Nisan 1917'de R. Mutt'un (Marcel Duchamp'ın sahte ismi) sergilenmek için tasarlanan *Ürinal* yapıtını *reddeden* kişilerin de dâhil olduğu "*Bağımsız Sanatçılar* Topluluğu" üyelerini hatırlayalım.[4] Süreç ya da edim olarak sanat, bu gibi bir ekonomi içerisinde kendisini iyi, kötü ya da ilgisiz biçimlerde ne anlama geldiğini daimi olarak değerlendirerek ve yeniden değerlendirerek var etmektedir. Raymond Williams, sanatın üretiminin sosyolojik boyutunu 1980'de şöyle konumlandırmıştır:

[4] Bakınız, Thierry de Duve, *Kant After Duchamp* (London: MIT, 1996), s. 89–120.

> Bu gibi yapıtlar [sanat eserleri], toplumun düzenlenişine özgü derinlikli amaçlara hizmet etmektedir. Besin maddelerinden, barınaktan ya da gereçlerden söz etmediğimizi hatırlayalım. Halkın, farklı yerlerdeki insanların, çeşitli mekânların ve hatta pratikte paylaşılan duyumların, güçlerin ve potansiyellerin fevkalede çeşitli kesişimlerini içeren fiziksel evrenlerdeki fiziksel türlerin yeni ve onaylayıcı işaretlerle "tanınması" anlamında bir derinlikten söz etmekteyiz.[5]

Sanata özgü mevcut süreçleri idealleştiren ya da fazlasıyla yararlı bulan Williamsçı bakış açısı kısmen haklıdır. "Pratik" hiçbir işlevi olmayan sanatın "toplumsal fayda"sı; "belli mekânlardaki ve mekân çeşitlerindeki" insanların "tanınması" konusunda siyasi güç ve değer bağlamında sembolik memnuniyet sunuyor oluşudur. Bir başka deyişle sanat, toplumsal tanınma için bir uzam sunmaktadır.

Sanatın değeri konusunda kimsenin şüphe duymadığı, görece soyut bu boyutun başlıca yükümlülüğü, *kimin* (tüzel idarecilerin mi fabrika işçilerinin mi) sembolik değerlerinin örneklendirildiğini, bu değerlerin sanat içinde *nasıl* göründüğünü ve neden böyle göründüğünü işaret etmek ya da detaylandırmaktır. Bu gibi temsiller, sanatsal olmaya çalıştıklarında şiddetli bir tartışma alanı yaratabilirler. Örneğin, hangi sembolik değerlerin, nasıl, nerede ya da niçin temsil edilmesi gerektiği üzerine hiç ya da çok az uzlaşım vardır. Sanat kurumlarının ve söz konusu kurumların söylemlerinin yürütücü ilkeleri olarak, anahtar bileşenlerin de dâhil olduğu bu *uzlaşma mahrumiyeti* üzerinde durabiliriz. Sanatçılar tarafından üretilen fikirlerin yüzleşmek zorunda kaldığı küratörlerin eylemlerini ve peşi sıra gelen eleştirileri düşünelin. Bu bağlamda karşılaşacağımız sorun, sanat eserleri içerisinde uzlaşma mahrumiyetine yol açan yapıtların hangileri olduğu sorusuna verilecek yanıttır. Dahası, fotoğrafın sanatsal pratiklerin tarihsel anlatıları bağlamında üstlendiği rolün ne olduğu sorusunu da ekleyebiliriz buraya. Sondan başlayalım.

AYGITLAR

Fotoğraftan *önceki* sanat tarihi, *türler* tarihi olarak değerlendirilebilir. Sanat akademilerindeki yağlı boyalar, ait oldukları söy-

[5] Williams, *Culture,* s. 128–9.

lemlerin eleştirel değerlerine bağlı olarak türler hiyerarşisine tabii kılınmıştı. Basitçe fotoğraf çekecek aygıtın icat edilmesi nedeniyle değil, aynı zamanda endüstrileşmenin kültürün bütün imgelerine ve sanata bakışı kökten dönüştürmüş olması sebebiyle de her şey değişmiştir.

Fotoğraf, sanat fikrini Walter Benjamin'in 1930'larda öngördüğü gibi kendi lehine dönüştürmüştür. Dahası, fotoğraf gitgide büyüyen kitle pazarının ihtiyaç duyduğu endüstriyel görüntüleri üretmesi beklenen pek çok yeni kurum için de can alıcı öneme sahiptir. Fotoğraf aygıtı, gelişen görüntü pazarı (reklamcılık, haber bültenleri, turizm, toplumsal kimlikler —portre) içindeki en önemli teknolojik araç olmuştur. İmajların toplum içinde üstlendiği rolün dönüşüme uğramasının bir etkisi daha vardır. Bu dönüşüm, "sanat tarihini" devasa fotoğrafik görüntü havuzunda daha az alımın gerçekleştiği özelleşmiş bir disipline dönüştürmüştür. Sanat tarihi uzman bilgisi gerektiren, daha yeni ve güncel ama aynı zamanda da rekabet halinde film stüdyoları, televizyon kültürü ve fotoğraf kuramı gibi disiplinlerle üniversitedeki, akademideki ve sanat okullarındaki yerinden edilmiştir. Bunun en somut örneği geride bıraktığımız yirminci yüzyıl tarihidir. Geriye dönüp bakacak olursak, fotoğraf, sinema ve televizyon kanallarının modern kesişimi üzerine çalışacak yeni paradigmaların inşa edilebileceği yol arayışının şekillendirdiği uzun bir mücadele tarihiyle karşı karşıya kalırız. Bu arayışın ürünü ve en etkili paradigmalardan birisi olan "iletişim çalışmaları"nı, 1960'lar, 70'ler ve 80'ler boyunca geliştirilen "kültürel çalışmalar" ve "görsel çalışmalar" takip etmiştir. Ancak mücadele bununla sınırlı kalmamıştır. Bu yeni disiplinleri bekleyen tehlike "aygıt temelli" çalışma ile aygıtın konumunun görüş açısını daha geniş bir bakış açısı içinde korumaya çalışan "görsel kültür" arasındaki gerilim olmuştur.

Dolayısıyla fotoğraf aygıtının sanat üzerindeki (ya da sanatın fotoğraf üzerindeki) etkisi üzerine konuşurken, görsel imgelerin üretiminde yaşanan toplumsal dönüşümün genel hatları hatırlanmalı ve özenle akılda tutulmalıdır. Bu şu anlama gelir: Sanat ve fotoğrafçılık bağlamında yaşanan dönüşüm, farklı toplumlarda değişen fotoğraf kullanımlarının ve fotoğrafların değişen amaçlarının tarihinde yaşanan yer değişiminin bir parçasıdır. Sanatsal pratikler için-

deki bu gibi kaymaları, kültürün diğer bölümlerindeki görsel medya eğilimlerinden tamamen kopuk olarak ele alamayız.

YAĞLI BOYA VE FOTOĞRAF

Fotoğrafın "yağlı boya" geleneğini, farklı alanları ve fikirleri keşfetmesi anlamında özgürleştirdiği tezi, fotoğrafın üzerinde hem fikir olunan sanatsal etkisi olmuştur. "Benzerliği" yakalama tutkusunun bir anlamının kalmadığı zamanlardan söz ediyoruz. Jean-François Lyotard, fotoğrafın yağlı boya geleneğine nasıl meydan okuduğunu aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

> Meydan okuma zorunlu olarak, fotoğrafik ve sinematografik süreçlerin [tablolardaki] anlatıdan ya da resimsel gerçeklikten daha iyi, hızlı ve yüz binlerce kat daha geniş bir döngüsellik içinde gerçekleşiyor oluşunda karşımıza çıkar. Akademiciliğin gerçekçiliğe havale ettiği ödev budur: Çeşitli bilinçleri şüpheden korumak. Endüstriyel fotoğraf ve sinema, amacın göndergeyi sabitlemek, kendisini bilinebilecek bir anlam ifade edecek bir bakış açısına göre düzenlemek, görüntüleri ve sekansları hızlıca deşifre edecek söz dizimlerini ve dağarcığını yeniden üretmek ve nihayet öteki tarafından da onaylanacak biçimde kolayca kendi kimliğinin bilincine varmak olduğu her durumda, resimden ve romandan çok daha üstün bir konumda olacaktır. Çünkü imgelerin ve sekansların yapıları hepsi için geçerli olacak iletişim kodları inşa etmektedir. Gerçeklik etkisinin ya da tercihen gerçekçilik fantezilerinin çoğalma biçimi budur.[6]

Bir zamanlar yağlı boya geleneğinin hükmünde olan türlerin gerçekçiliğinin tarihi, türler daha "fotoğrafik" oldukça büyüleyici bir hal almıştır. Elinizdeki kitabın diğer bölümlerinde bir şekilde gösterilmeye çalışıldığı gibi yalnızca fotoğrafçıların ve fotoğrafların katkısından değil aynı zamanda sonrasında yağlı boya sanatında yaşanan dönüşümlerin de katkı sunduğu bir büyüden söz ediyoruz.

Lyotard'ın bakış açıyla, ressamın "bu gibi rahatlatıcı kullanımlara teslim olmaya direnmesi" ve çoğunlukla yapılanın aksine

[6] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: University of Manchester, 1986), s. 74.

"resim sanatının kurallarını sorgulaması" gerekmektedir.[7] On dokuzuncu yüzyıl İzlenimci, Noktacı, Dışavurumcu ve hatta Kübist ressamların daha "öznel" bakış açıları bulmak adına keşif ya da deney arayışına girdiği sıralarda fotoğraf, yağlı boyanın görsel temsil işlevini ve tabii "gerçeği" *temsil etme* süreçlerini yerinden etmiştir. Örneğin, portre sanatının figüratif sanatı hızla *fotoğrafik* imgelem endüstrisine dönüşmüştür. Fotoğraf, gerçekçiliğin yeni resimsel paradigması olmuştur.

PARADİGMALAR

Temsilin yağlı boya geleneğinden fotoğrafa varıncaya değin üstlendiği rolün niteliğinde yaşanan dönüşümler, fotoğrafın sanatsal söylemler içinde de tanınmasını geciktirmiştir. *Fotoğrafik* sanat üzerinde hüküm süren belli paradigmaların ortaya çıktıkları düşünüş ve pratik bağlamında kategorize edilebileceği, işlevsel olabilecek beş dönemden bahsedilebileceğini düşünüyorum:

- 1870–1910'lar: Resimselcilik
- 1920–1930'lar: Avangart / Modernist [Biçimcilik]
- 1945–1960'lar: Yeni Gerçekçilik / Hümanist Fotoğrafçılık
- 1960–1979: Minimalizm, Kavramsalcılık / Geç Modernizm
- 1980–1990'lar: Postmodernizm / Yeni Kavramsalcılık

Bu paradigmaların hepsini, *modern* olma hedefinin "yapılması gereken"i yapan biçimleri olarak ya da "modernlik" fikrinin *alt-anlatıları* olarak görebiliriz. Böylelikle, sanatın ve fotoğrafçılığın farklı dönemlerinde toplumda mevcut baskın paradigmalara alternatif olmayı amaçlayan, muhalif ve farklı yeni anlatılar inşa etmeye çabalayan çoğul bir tarih ortaya çıkacaktır.[8] (Resim 7.2 ve Resim 7.3).

Bu paradigmaların ve onlara özgü sanat fotoğrafı türlerinin her birinden kısmen de olsa söz etmek mümkün hatta çekici olabilirdi. Ancak bunlar zaten bilinen ya da en azından fotoğraf tarihi içerisinde şekillendirilen ve aktarılan hikâyelerdir: On dokuzuncu

[7] Lyotard, *The Postmodern Condition, s.* 74.

[8] Burada kullandığımız anlatı kavramı, Lyotard'ın "meşrulaştımanın büyük anlatısı" ile ilişkilidir. *The Postmodern Condition,* s. 31–2.

yüzyılda *resimselcilik* üzerine sürdürülen tartışmalar; Avrupa'daki ve Sovyetler'deki *avangart* yapıtlar; "Amerikan" *modernist* fotoğrafçılığının büyümesi; İkinci Dünya Savaşı sonrası kültürdeki yeni gerçekçiliği *hümanist fotoğrafçılık* içinde tanıma mücadelesi (Bkz. Bölüm 8: *Küresel Fotoğrafçılık*); *kavramsal sanatın* yükselişi ve fotoğrafı kullanma biçimleri ve modernizmin gözle görülür düşüşünün takipçisi olan "*postmodernizm*" kategorisi.

Bu paradigmaların, güncel koşullara ve durumlara özgü sorunları el değmeden bıraktığı açıktır. Dolayısıyla sanat olarak fotoğraf tartışmaları içinde sıkışıp kalmaktansa, eski paradigmaları eleştirel olarak masaya yatırmak için ihtiyaç duyulan enerjiyi yok saymamak kaydıyla güncel örneklere başvurmak daha faydalı olacaktır. Çünkü yirmi birinci yüzyıl çağdaş sanat fotoğrafçılığının koşullarıyla ilgili tarihi tartışmalar üzerinde düşünmek ancak bu sayede mümkün olabilir.

ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAF

Yakın dönem sanat fotoğrafçılığının, yirminci yüzyılın fotoğrafçılık tartışmalarına özgü herhangi bir iz taşıyıp taşımadığı üzerinde durmayı hak eden gerçek bir sorudur. Büyük sanat kurumlarının fotoğrafa dair görüşlerinin son yıllarda geçirdiği dönüşüm de bu soru çerçevesinde ele alınmalıdır. Sanat fotoğrafına dair güncel söylemler ve üzerine söylenen şeyler, geçen yüzyılın eskimiş paradigmalarıyla çok az ortaklık içermektedir.

"Fotoğrafı kullanan sanatçı" ile "sanat eserlerinden esinlenen fotoğrafçı" arasındaki gerilim, yirminci yüzyılın son dönemlerine damgasını vuran sanat-fotoğraf ikiliği temelli tartışmaları karakterize etmektedir. Kavramsal sanat olan fotoğraf ile güzel sanat olan fotoğraf arasındaki temel fark da bununla ilgili olmuştur; zira güzel sanat fotoğrafçılığı, zanaatkârlık derecesinde el emeği gerektiren fotoğraf üretimini desteklemektedir. Bugün artık anlamsız görünen bu ayrımın neye işaret ettiğini doğru anlayabilmek için, Tate Müzesi'nin 2003 yılındaki ilk fotoğraf sergisine değin "fotoğraf" toplamakla ya da sergilemekle ilgilenmediğini hatırlamakta fayda var. Kavramsal sanatçılara ait fotoğrafların sergilenilmesine görece erken tarihlerde başlanmıştır; ancak görüldüğü üzere sergilenen

eserlerin yaratıcıları, "fotoğrafçılar" olmamıştır. İngiliz kavramsal sanatçısı Keith Arnatt, 1982 tarihli "*Sausages and Food*" (*Sos ve Yemek*) başlıklı makalesinde, burada karşımıza çıkan koleksiyon ve sergileme politikaları ile iki yaklaşım arasındaki yapay farkın mantıksız doğasına iğneleyici bir üslupla dikkat çekmektedir:

> [Tate Müzesi] fotoğraflardan ziyade sanatçıların koleksiyonunu yaptığını söylemektedir. Ancak söz konusu sanatçı yalnızca fotoğrafik medya ile ilgileniyorsa koleksiyonda kendisine yer bulamamaktadır. Dolayısıyla Tate, fotoğrafçı da olan sanatçıların koleksiyonlarına kapılarını açmıştır ancak sanatçı olan fotoğrafçılarla ilgilenmemektedir. Durum buysa, sanatçı-fotoğrafçı ile fotoğrafçı-sanatçı arasında çizilen hattın şeffaf olduğundan söz edemeyiz.[9]

Muhtemelen, yeryüzünün bir yerlerinde bu ayrımlar temelinde şekillenen mücadeleler sürmektedir. Fakat uluslararası sanat dünyası açısından bu ölü bir tartışmadır. Yine de, şeylerin ne kadar değişebileceğini ve yalnızca sanat olarak fotoğrafın tanımının değil aynı zamanda sanatın ne olduğu sorusunun karakterinin de kökensel olarak sabit olamayacağını (değişken) göstermesi açısından önem arz eder. Çünkü kavramsal sanat üzerine düşünmeyi mümkün kılacak şey sanatın *ne olabileceği* üzerine girişilen bu tarz bir sorgulamadır.

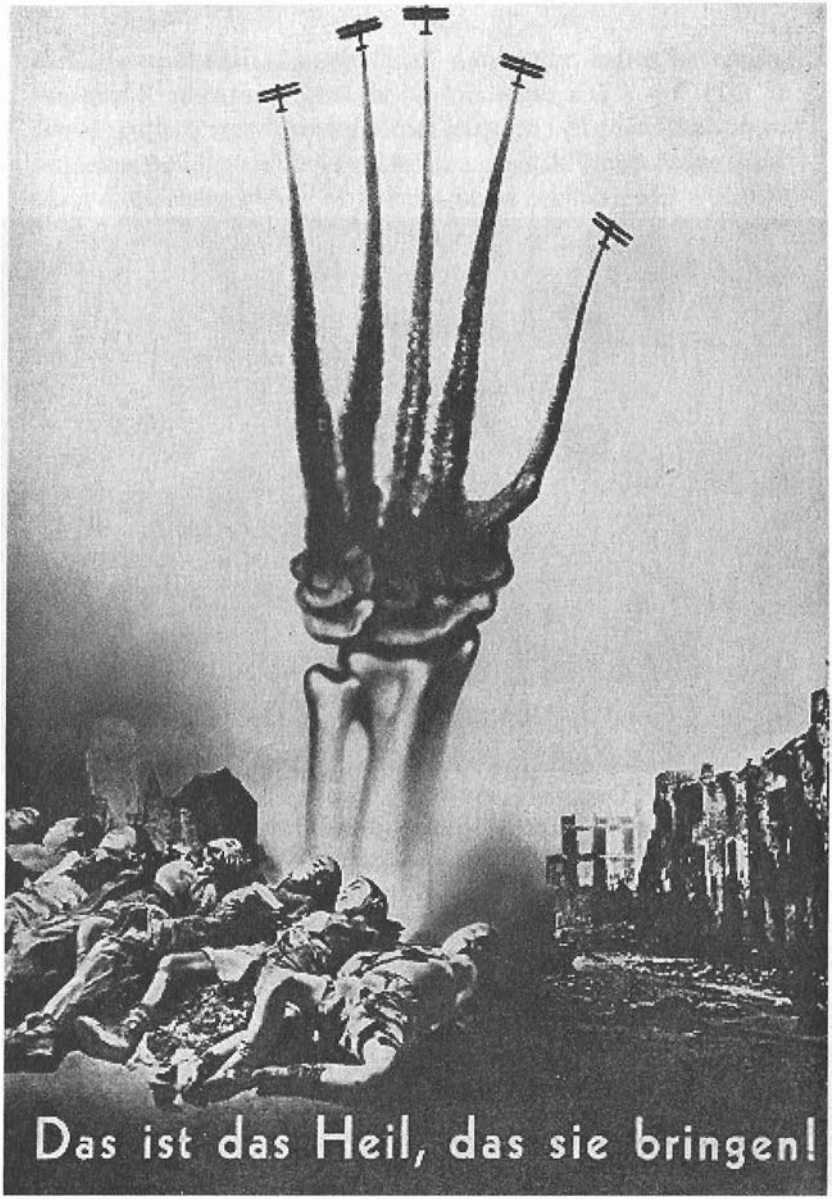
Fotoğrafın sanat tartışmaları içindeki çağdaş konumu kışkırtıcıdır. Fotoğraf, her geçen gün belli başlı sanat kurumları ve artan sanat tüccarları tarafından kitlesel olarak daha güçlü biçimde benimsenmektedir. Bu, sanat ve eleştiri söylemlerinin "fotoğrafçılığı" da içermesi gerektiği anlamına gelir. Çağdaş sanat ve fotoğrafçılık temalı ya da sanat *olarak* fotoğraf üzerine son çeyrek yüzyılda yazılan kitap sayısındaki artış, bu durumun semptomlarından birisi olarak okunmalıdır. Fotoğrafın taşıdığı merkezi önemin yenilikçi bileşenleri, çağdaş sanatın kuramsallaştırılmasında yağlı boyanın *biricik* hâkim konumunu sarmıştır. Fotoğraf, yağlı boyanın etkileşimlerini devralarak, heykel ve video, performans ya da yerleştirme gibi diğer sanat biçimleriyle etkileşim halinde yapıtlar sunmaktadır. 1990'ların sonlarında Rosalind Krauss tarafından önerilen "aygıt sonrası durum" tartışmaları, "bu gibi

[9] Keith Arnatt, "Sausages and Food" [1982], yeniden basım içinde *Art and Photography,* D. Campany, ed. (London: Phaidon, 2003), s. 228.



Resim 7.2 Robert Demachy (1859–1936), *Vitesse* [*Hız*], 1904. Royal Photographic Society Collection/ NMeM/ Science & Society Picture Library.

Motorlu bir araca ait romantik bir imge ile karşı karşıyayız. Söz konusu imgenin, modernite ile özdeşleştirilen hızı ve makineleri karakterize eden belirgin hatlardan bir eser taşımadığını görürüz. Amatör bir fotoğrafçı olan Demachy, aynı zamanda ressam ve fotoğrafik süreçler sonunda resimsel görüntülerin elde edildiği bir yöntem olan *gum bichromate* ustasıydı.



Resim 7.3 John Heartfield (1891–1968), "*Das ist das Heil, das sie bringen!* ["*Getirdikleri kurtuluş* budur!"], 29 Haziran 1938. © Akademie der Künste, Berlin.

bir aygıt"ın "türetimsel özgüllüğü"ne dönüşün önemi üzerinde durmaktadır.[10] Fotoğraftan kaçamazsınız. Asıl şaşırtıcı olan, çağdaş sanat fotoğrafçılığının yirminci yüzyıl modern resim geleneği tarafından reddedilen bir değer sistemi olan resimsel gerçekçilik içerisinde benimseniyor ve değer kazanıyor oluşudur.

RESİMSEL PARADİGMA

"Resimsel" bir paradigma, fotoğrafı zihinsel tasarımlar olarak ele alarak dünya ile arasında benzerlik ilişkisi kurmaya çalışır. Modernizm, bilhassa yağlı boya geleneği uzunca bir süre bu tarz bir "şeffaflık" ideolojisini reddetmiştir. Bu şekilde düşünüldüğünde sanat fotoğrafçılığının, fotoğrafçılığın daha önce yerinden ettiği bu tarz bir egemenlik türüne geri dönmesi şaşırtıcıdır. Fotoğraf söz konusu olduğunda gönderme ve göndergeden kaçmak pek de mümkün değildir çünkü. Dahası, sanat fotoğrafçılığı resimsel türler hiyerarşisine bağlı modernizm öncesi eski değerleri kopyalayacak bir biçimde sanat tartışmaları içinde yerini almıştır. Fotoğraf açıkça, bir zamanlar sanat akademileri tarafından dikte edilen değerler toplamına uygun davranmaktadır. Fotoğrafın akademik olarak da onaylanan yağlı boya geleneğinin içinde gördüğümüz resimsel sanat paradigmasının estetiğiyle kurduğu ilişki, düz anlamıyla sanat eleştirmenlerinin sanat fotoğrafçılığı tartışmalarında görülebilir.

Modernist sanat eleştirmeni Michael Fried'in sanat fotoğrafçılığı üzerine yazmasının başlangıç noktası tam olarak yağlı boya geleneğini bıraktığı, Fransız Aydınlanması'nın düşünürlerinden Denis Diderot'nun Jean-Baptiste Greuze gibi ressamlara dizdiği methiyelerle taçlandırılan on sekizinci yüzyıl yağlı boya *tablo* geleneğidir.[11] Fried, yakın tarihli *Why Photography Matters as Art as Never Before* (*Fotoğraf Neden Daha Önce Hiç Olmadığı Kadar Sanat*) kitabında, yağlı boyalarda yer alan, imgelerin dışına (seyirciden uzağa) bakan (bunu "içine çekme" olarak adlandırır) resimsel figürlerle daha önceki

[10] Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Ageof The Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999), s. 56.

[11] Bakınız, Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

ilgisini hatırlatır biçimde, takıntılı bulunacak ölçüde uğraşır. Fried'in on sekizinci yüzyıl yağlı boya tablolarına duyduğu ilginin odağında, doğrudan güncel fotoğrafik sanat yapıtlarının olduğunu görürüz. Çoğunlukla Jeff Wall, Thomas Struth, Andreas Gursky gibi isimlerin çalışmalarıyla ilgilenen[12] Fried'in bu kitabını değerli kılan şey şüphesiz yazarının yağlı boya üzerine çalışmalarıyla tanınan belli başlı sanat eleştirmenlerinden birisi olmasıdır. Yazarın çağdaş sanat fotoğraflarına dair tespitleri, türü, avangart sanat bağlamında ortadan kalkan resimsel temsil geleneği içerisinde konumlandırmaktadır. Bu anlamda iddiası, fotoğrafın icadı kadar eski bir tarihe giderek bütün bir modern tarihin gerisine sıçramaktadır ve çağdaş sanat fotoğrafı, fotoğraf öncesi bir çağda konumlandırmaktadır. Bu atılımın çağdaş fotoğraf bağlamında ne anlama geldiği üzerinde düşünmeye değerdir. Güncel sanat fotoğrafçılığı ile eskimiş yağlı boya resim kavramına ait resimsel gerçekçilik paradigması arasındaki bağlantılar nelerdir? Bu soruya verilecek yanıtın, şimdiye dair bir vaadi olduğu açıktır.

Çağdaş sanat fotoğrafının Fried'ın iddiasında yer etme biçiminin bilhassa türlere dair eski toptancı mantıkla paralelliklerini görmek hayli öğreticidir. Bizzat yaptığım bir egzersizden bahsettiğimin altını çizmeme izin verin. Artık çağdaş fotoğraf sanatçılarının Fried'in kitabında yer alan sanatsal yapıtlarının, Akademi'nin tarihi resim türleri (Fransız) hiyerarşisi içerisinde olduğu gibi görünüp görünmediğine bakabiliriz:

Tür	Sanatçı
"Tarih" Resimleri	Jeff Wall, Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff.
Peyzaj	Andreas Gursky, Hiroshi Sugimoto, Thomas Ruff, Bernd & Hilla Becher, Thomas Demand, Luc Delahaye, Stephen Shore, Candida Höfer, Jean-Marc Bustamante.
Portre	Thomas Struth, Thomas Ruff, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorsa, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra, Luc Delahaye, Hiroshi Sugimoto.
Natürmort	Thomas Demand, Wolfgang Tillmans, Jeff Wall.

[12] Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (London: Yale University Press, 2008).

"Tarih resimleri", *anlatıyı* ortaya çıkaracak türden bir resimsel gerçekçiliği benimsemiş yağlı boya *tablo* biçimi olması sebebiyle hiyerarşinin en üstünde yer almaktaydı. Toplumsal önem arz eden anlatıları aktarma ödevi ise fotomuhabirlik ve belgesel fotoğrafçılığı tarafından üstlenilmiştir (Bkz. Bölüm 3: *Belgesel ve Hikâye Anlatıcılığı*). "Günlük hayat"tan alınmış parçaların hayli sentetik biçimlerde sunulduğu yapıtlarıyla tanınan Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall'ın düşünme biçimi ve pratikleri, bu yaklaşımın sanat içerisinde yeniden canlandığının örneklerindendir. Erken dönem *gerçekçi* sanatın "çağdaş yaşamı" anlamlandırma çabasının fotoğraf dolayımıyla geri döndüğü bir düzlemden söz etmekteyiz.[13] Gerçekçilerin sloganlarından da anlaşılacağı üzere çağdaş olmak şu anlama gelir: "Il *faut être de son temps*" [Kişi, kendi zamanında yaşamalıdır!][14]

Eski hiyerarşik düzen içerisinde **tarih resimlerini** takip eden diğer türler şöyle sıralanıyordu: *uzamın ve mekânın* (çağdaş kent kültüründeki "olmayan-mekânlar") sanatı olan **peyzaj,** *kimlik* ve *tanıma* sanatı olarak **portre** ve son olarak hala üzerine çalışılan *nesnelerin* ve "nesnelliğin" alanı olan **natürmort.** Bununla birlikte pek çok ressamın yapıtlarında izlerini gördüğümüz üzere türler aracılığıyla çalışmak yaygın bir yöntemdi. Fotoğrafçılığın söz konusu tür kategorilerinden belli ölçüde özgürleştiği yönündeki argüman geçerliliğini korumaktadır ancak beri yandan çağdaş sanat fotoğrafçılığı hali hazırda bu kategoriler içerisinde çalışmaktadır. Endüstriyel sanat olma vasfına da sahip olan fotoğrafın *par excellence* zaferi, on sekizinci yüzyıl tablolarının ihtişamının kopyalandığı geniş ölçekli *tablo* sahneleridir. Lyotard'ın iddia ettiği gibi, resimsel gerçekçilik fotoğraf aracılığıyla sanata geri dönmüştür.

Çağdaş "fotoğrafik sanatçılar"ın yapıtlarını tarihsel muadilleriyle benzer biçimde değerlendirmek, söz konusu tarihe uygulayacağı şiddet dışında pek de abes olmayacaktır. Dolayısıyla politik olarak radikal en ünlü Gerçekçi ressam olan Gustave Courbet ve on dokuzuncu yüzyıl Parisinin en "çarpıcı" ressamı Edouard Manet ile devam edebiliriz. Jeff Wall'ün yapıtları ile Manet arasındaki

[13] Bkz., Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1978), s. 103–111.

[14] Bakınız, Nochlin, *Realism,* s. 28.

sürekliliği inşa etmek için aralarındaki bağları görünür kılan Michael Fried'in yaptığı şey esasında tam olarak budur. Ruff, Struth ve Gursky gibi pek çok ismi, toplumsal olarak güncel gerçekliği temsil etme talebine yanıt olmaya çalışan isimler olmaları sebebiyle benzer şekillerde konumlandırmakta açıkça bir sakınca görmemiştir.[15] Fried bu gelişimin bizleri tuhaf bir biçimde özerkliğin kendine gönderme yapma problemi olarak tanımlanabilecek on sekizinci yüzyıl resimsel gerçekçiliği hakkındaki modernist kurama taşıdığını iddia etmektedir. Thomas Struth müzesindeki fotoğraflarda çerçevenin dışına bakan figürler, Fried'ın fotoğraf tartışmasında merkezi öneme sahip on sekizinci yüzyıl karakterleri olarak ele alınabilirler. Bu, fotoğrafın gerçekçiliği sorununun biçim eleştirisi bağlamında bütün bir fotoğraf tarihini kat edecek biçimde ihmal edildiğini söylemek anlamına gelmektedir.

Bu aşamada tereddütsüz söylemeye sabırsızlandığım şey, Fried'ın iddialarının çağdaş sanat fotoğrafı içerisinde olup biteni izah etmenin yegâne yolu olmadığı gerçeğidir. Yakın dönem sanat fotoğrafı üzerine yazılan diğer kitaplar da bunu açıkça göstermektedir.[16] Üstelik Fried'in kitabında estetik olarak yönlendirilmiş belgesel ve "şipşak" fotoğrafları konusunda kabul edilemez boşluklar vardır. William Eggleston, Nan Goldin, Martha Rosler, Allan Sekula ve diğer pek çok isim dışarıda bırakılmıştır. Fried'in başvurduğu örneklerin bir kısmının 1990'lardan çok daha öncesine dayandığı göz önünde bulundurulduğunda dışlanmalarının hiçbir mantığı yoktur. Dahası, Fried "güzel sanat" fotoğrafçılığının ya da fotoğrafın kavramsal kullanımlarının tarihine de değinmemektedir. Bu noktaları Fried'in kurduğu eleştiri çerçevesinde ismi anılan ressamları eleştirmek için ya da fotoğrafik sanatın sanat dünyasına yaşattığı dönüşümleri küçümsemek için vurgulamadığımı eklemeliyim. Bu eleştirilerin temel amacı, eleştirmen Fried'in kendisinden önce ge-

[15] Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before,* s. 340–1.

[16] Şu örneklere bakalım: Campany, ed., *Art & Photography;* Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art* (London: Thames & Hudson, 2004); T. J. Demos, ed., *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography* (London: Phaidon, 2006); Okwui Enwezor, *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography* (Göttingen: Steidl, 2006); Uta Grosenick *et al., Photo Art: The New World of Photography* (Thames & Hudson, 2008).

len Clement Greenberg gibi çalışma nesnesini biçim ve biçimsel özellikler sorununa indirgediği eleştirelliğin sınırlarını göstermektir. İçerik, akıl almaz biçimde dışlanmıştır. Fried'in tezleri kendisine gönderme yapacak biçimde hayli zaman önce yok olduğu düşünülen *modernist* eleştiri çeşitlerinden birisine geri dönüşü önermektedir.

Fried'in kitabında fotoğrafın sanat olarak tanımlandığı yeni estetik kurallara dair temel birkaç noktayı şöyle özetleyebiliriz:

- Fotoğrafın sanat olarak tanımlandığı ve genelleştirildiği terimler, "yeni resimsel" adı altında tartışılmıştır. Bu, fotoğrafçılığın yağlı boya resim ile mücadelesinin sürdüğü ve kabul görmek için "izlenimci" değerleri benimsediği on dokuzuncu yüzyıl resimselcilik geleneğinden hayli farklıdır (Resim 7.2). Bugün artık fotoğraf, resimsel gerçekçiliği resmetme yeteneğine ve Lyotard'ın da söylediği gibi "tanınabilecek bir anlam" bağışlamak konusundaki başarısının sonucunda *sanat olarak* ayakları yere basan bir tür olmuştur.

- İkinci olarak, sanatı toplumsal anlamdan koptuğu ölçüde değerli bulan ve "postmodernizm"den sonra ortadan kalkacağını düşünen modernist eleştiri hayattadır ve dahası iyi durumdadır ("Bastırılanın geri dönüşü"?).

- Son olarak, sanatın çağdaş fotoğrafçıların ve içinde çalıştıkları endüstrilerin tasarımlarındaki rolü ve konumu, eski sanattan çok farklıdır. Charlotte Cotton'un 2004 yılında yayınlanan yüzyılın dönüm noktası olarak fotoğrafçılık araştırmasında gördüğümüz üzere: "'Sanat'ı, kendi imgeleri için tercih edilesi yer yurt olarak tanımlamak günümüzde pek çok fotoğrafçının temel motivasyonudur."[17] Bu yaklaşım, fotomuhabirliğini, reklamı ve editöryal fotoğrafçılığı ve hatta fotoğrafik *sanatçılar* olma hedefi olan bilim insanlarını da fotoğrafçılığın çalışma alanına dâhil etmektedir.

Bu ne anlama geliyor ve bu noktaya nasıl geldik? Bu duru-

[17] Cotton, *The Photograph as Contemporary Art,* s. 7.

mun önemini anlamak için, sanat fotoğrafının güncel ilgili alanının beslendiği kaynaklara, kendisini önceleyen şeylere dönmeliyiz. Bunları üç alt başlıkta değerlendirebiliriz: Kavramsal sanat, sokak fotoğrafçılığı ve güzel sanat fotoğrafçılığı.

KAVRAMSAL SANAT

Son avangart akım olarak değerlendirilebilecek kavramsal sanat, 1960'lı yılların hak mücadeleleri gibi yeni dönemde anlamsız ve sorunlu görünmeye başlayan eski (1950'lere ve 60'lara ait) değerlerle mücadele etmek için doğmuştu.[18] Maddi temellerinden koparılmış nesne ve estetik karşıtı strateji, Peter Wollen'ın da belirttiği gibi "bileşimi gösteri dünyasına kaçırmayı" amaçlamıştır.[19] "Görsel hazzın" estetik karşıtı yıkımının kendi başına bir haz sunduğu su götürmez. Toplumsal bilgiyle donatılmış entelektüel hazdan söz etmekteyiz. Fotoğrafın ve dilin, modernizmin kendi resminden soyutladığı ve uzağa ittiği toplumsal dünya ile yeniden irtibata geçmesini sağlayacak araçlar olarak ortaya çıktıkları bağlam budur. Kavramsal sanatçı Victor Burgin, kavramsal sanat özelinde fotoğraf kullanıma karşı geliştirilen iki tutumu şöyle betimlemiştir:

> Aygıt üzerine saf teknolojik terimlerle düşünebilirsiniz: Fotoğraf çekmek, çok sayıda seçeneği (odak yüzeyi, deklanşör hızı, açıklık [diyafram], çerçeveleme, açı ve benzeri) denemek anlamına gelir ve yapıtın "içeriği" bu seçenekler içinden yaptığınız tercih ve söz konusu seçenekleri yapılandırma biçiminiz olur. Bu tutumun kökleri Greenbergci modernizmdedir. Ya da, fotoğrafın, objektifin önündeki dünyaya dair bir bakış açısının yanılsamasını sunmak için icat edildiği gerçeğini kabul ederek başlayabilirsiniz ki, bu aynı zamanda temsil ve anlatı üzerine düşünmeye teşvik edecektir. Benim tercihim bu yöndedir.[20]

Burada önemli olan, özerklik sorunun ne şekilde ortaya çık-

[18] Örnek olarak bakınız, *1965–1972 – When Attitudes Became Form* (Cambridge: Kettles Yard, 1984).

[19] Kavramsal sanatın en iyi özetlerinden birisi de şudur: Peter Wollen, "Global Conceptualism and North American Conceptual Art", içinde *Paris Manhattan: Writings on Art (London:* Verso, 2004), s. 29–31.

[20] Victor Burgin, "Interview" [1981], yeniden basım içinde *Art&Photography,* D. Campany, ed.

tığıdır. Daha önce de gördüğümüz gibi, sanat tartışmaları içerisinde bunu anlamanın iki yolu var. Sorun, kendilerine müsamaha gösteren toplumun sanata ve sanatçıya ne tür bir ayrılık —özerklik— sunduğu sorunudur. Özerklik, topluma sırtını dönmek anlamına mı gelmektedir? Ya da söz konusu toplumda büyük satış oranlarına ulaşmayı, kazanmayı sağlayan bir araç mıdır? Sanatçıyı toplumsal yapılardan özgürleştiren özerklik ile sanatçıyı toplumu eleştirebilecek kişi olarak konumlandıran özerklik fikri, mücadele halindeki iki hakim anlatı olan modernizm (*toplum için sanat*) ile avangart (*sanat için sanat*) sanat bağlamında anlaşılmalıdır. Bu iki eğilim, kavramsal sanat tartışmaları içerisinde de önemini korumaktadır. Victor Burgin'in fotoğraf kullanımında da görülebileceği gibi, toplumsal olan, çeşitli etnik gruplar, cinsel yönelimler ve kadının konumu gibi konulara eğilen "toplum için sanat" eğilimidir. Burgin, içinde yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını doğrudan temsil çerçevesine yansıtmaktadır. Peter Wollen bu durumu şöyle değerlendirir:

> Özelde kavramsal sanat; sanatçıları, sanat ve sanat dünyası ya da siyaset ve sanat sosyolojisi hakkında temel sorular sormaya teşvik eden yeni bir alan sunmaktadır. Dahası, üretim maliyeti görece ucuz olan kavramsal sanat taşınabilir ve kendisinden önceki modernist hareketlerin özbilincinde olduğu kahramanlıktan arınmıştır. Kadınlar, kavramsal sanat dünyasında hızla görünür olmuşlardır.[21]

Feminist hareket, kadınların görsel medya ortamındaki hâkim temsil biçimlerini sanattaki geleneksel temsilleri ile karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. Fotoğraf, basitçe "temel" birkaç medya biçimi bağlamıyla sınırlı kalmayarak dünyanın farklı yerlerindeki toplumsal temsil biçimleriyle ilişkiyi mümkün kılması sebebiyle sanatsal "alet kutusu"nun kurucu bileşeni olmuştur.[22] Fotoğrafın kavramsal sanat yapıtları özelinde olayları, nesneleri, performansları, "olan şeyleri" *belgelemeyi* başaran kullanımları, gündelik hayatın bir parçası gibi görünen dünyevi nesnelere ve şeylere odaklanmaktadır.

[21] Wollen, *Paris Manhattan,* s. 30.

[22] Örnek olarak bakınız, Rozika Parker ve Griselda Pollock'ın klasikleşmiş kitabı, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985* (London: Pandora, 1987).

Bu kavramsal çıkarlar bir anlamda *saf* estetik çıkarlar olmaktan uzak olup, beri yandan oldukça farklı şeyler arasında bağlantı kurmayı mümkün kılacak fikirlerden oluşmaktaydı. Biçimsel bir estetik kuramın yokluğu ve fotoğrafın işlevsel (çoğunlukla siyah beyaz) kullanımı, başlı başına kendisine has bir çekiciliği olan yeni bir estetik tür, bir "görünüm karşıtlığı" (*anti-appearance*) yaratmıştır.[23] Bu kullanımlar, kitle kültüründe örneklerini çokça gördüğümüz görkemli yüksek çözünürlüklü medya görüntüleriyle kıyaslandığında, Andy Warhol'un Fabrikası'ndaki fotoğraflar kadar cesurdular. Ancak, fotoğrafın bu kullanımı ile daha "ciddi" bir fotoğraf pratiğini zorlayan "olağandışı bakış" arasında yadsınamayacak bir örtüşme vardı.

SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI

Bugünler artık yeterince ün kazanan "sokak fotoğrafçılığı", toplumsal ve çoğunlukla eleştirel fotoğrafçıları "belgeselimsi" bir amaca yönlendirmiştir. 1880'lerin sonlarından itibaren taşınabilir kameraların icadıyla birlikte gelişimi hızlanan sokak fotoğrafçılığı, Magnum Fotoğraf Ajansı'nın 1947 yılındaki kurucularından Henri Cartier-Bresson'un popüler yapıtlarıyla taçlanmıştır[24] (Bkz. Resim 3.5, Bölüm 3: *Belgesel ve Hikâye Anlatıcılığı*).

Sokak fotoğrafçılığına dair gerçek yenilik ise, 1955/56 yıllarında çekilen ama ilk defa 1958 yılında basılan *The Americans* (*Amerikalılar,* Robert Frank) adlı çalışmayla gelmiştir.[25] Şipşak estetiğiyle desteklenen gevşek ve "konuşma diline" daha yakın kullanım yeni bir eleştirel biçim sunmuştur. Jack Kerouac'ın özgün kitabına yazdığı önsözde belirttiği gibi, "bu fotoğrafları gördükten sonra, bir müzik kutusu mu daha üzgün yoksa tabut mu karar vermek mümkün değildi." Frank'ın yapıtları, önemli ölçüde stilize edilmiş ne istediğini bilen Henri Cartier-Bresson (*The Americans* öncesi dönemde Frank'ın en yakın olduğu isimdir aynı zamanda) "tablola-

[23] *The Last Picture Show* içindeki makalelere bakınız, Douglas Fogle, ed. (Minneapolis: Walker Art Centre, 2004).

[24] Joel Meyerowitz ve Colin Westerbeck, *Bystander: A History of Street Photography* (Boston: Bulfinch Press, 2001).

[25] Robert Frank, *The Americans* [1958] (Göttingen: Steidl/National Gallery of Art, Washington, 2008).

rı"ndan daha ciddiyetsiz ve gündelik görünmekle beraber, "hareket halinde" bir nesle hitap etmektedir. Bir başka deyişle, şeyleri değiştirme telaşında fotoğraflardır. 1960'lı yılların hak mücadelelerine ev sahipliği yapan sokak, yirminci yüzyılın ikinci yarısında eleştirel fotoğrafın oturma odası olmuştur. Peşi sıra daha fazla yenilik gelmiştir. Portre, moda ve haber stüdyosu fotoğrafçıları tarafından çok sevilen 6×6 formatta kare görüntüleri 1960'ların sokaklarını resmetmek için kullanan Diane Arbus; Lee Friedlander, Gary Winogrand, Martha Rosler, Bill Owens, Allan Sekula ve William Eggleston'un renkli fotoğrafları (Amerika'da); 1970'lerde Tony Ray Jones, Victor Burgin ve Martin Parr'ın (Bkz. Resim 5.3, Bölüm 5: *Peyzajda*) ve Paul Graham'ın (İngiltere) 1980'lerde kullandığı oldukça farklı "yeni renk" fotoğrafçılığı, "sokak" yapıtlarının çarpıcı gövdesini yaratan yapıtlardan sadece birkaçıdır. Ardı sıra yaşanan teknolojik gelişmeler, Fried'in kitabında da gösterildiği gibi, rengin ve daha geniş ölçekli objektiflerin yüksek çözünürlük elde edecek biçimde kullanılması lehine şekillenmiştir.

Frank'ın kitabı aracılığıyla kat edilen yola borçlu olduğumuz en önemli şeyin, sokak uzamını eleştirel paradigmanın bir ögesi olarak kullanan sonraki pek çok fotoğrafçıya öncülük etmesi olduğunu düşünüyorum. *The Americans* çalışmasının eleştirel başarısı, kendisine yöneltilen düşmanlığı bertaraf etmektedir. Kitabın parçalılık duygusu, adeta yoldan geçen bir otomobilden çekilmiş şipşak Amerika fotoğraflarına bakıyormuşuz gibi güçlü, uçucu bir bakış hissiyatı yaratmaktadır. Kötü ve zevksiz mekânlar, etnik çeşitlilik, kentsel yabancılaşma, küçük cemaatler ve devasa ulusun karmaşıklığı bu bakışa takılan belli başlı şeylerdir. Sokak fotoğrafçılığı, fotomuhabirliğinde karşımıza çıkan belli ödevlere bağlı olağan baskılardan özgürleştirilmiş, *kapılabileceğimiz,* doğrudan ve öznel bir yapıt paradigması sunmuştur. Özerkliğin buradaki anlamını belirleyen soru, *nasıl* işleyeceğiydi. Öznel fotoğrafçılık geleneği, yorum ve eleştiri, betimleme ve ithaf arasında anlamların bizzat değişim halindeymişçesine "uçucu" biçimde elde edildiği bir denge kurmuştu.

Bu yapıt, bir zamanlar Gerçeküstücülerin de iddia ettiği gibi, yeryüzünün klostrofobik iç mekânlarından özgürleşmiş, sokakla karşılaşmanın yaratacağı değişime açık gezgin açısından da çeki-

cidir. Sokak odaklı fotoğrafçılık çok yakın zamanda bir kez daha değişime uğramıştır. Konu, çok daha klasik bir biçimde çerçevelemeye dönüş yapmıştır. Sokak kameraları, tripodlarla yer değiştirmektedir. Bakış açısı sabit ve dengelidir. Medya çalışmalarındaki en önemli etik ve politik meseleler olarak karşımıza çıkan denge ve "tarafsızlık", objektifin bakışı düzeyinde fotoğrafçılık bağlamında da önemini korumaktadır. Objektif, betimlemeyi durağan bakışa sadık biçimde konumlandırılmıştır. Üçüncü ve son tür olan güzel sanat fotoğrafçılığına geçeceğim bağlam tam da burası.

"GÜZEL SANAT" FOTOĞRAFÇILIĞI

Amerika'da hızla gelişmekte olan *güzel sanat* fotoğrafçılığı kavrayışının şekillenmesindeki başlıca ögelerin politik olmadığını belirterek başlayayım. Alfred Stieglitz gibi fotoğrafçılar ve Stieglitz'in *Camera Work* dergisi ve *Galeri 291* civarındaki çembere dâhil olan isimlerin ilgili alanları daha ziyade Amerikan modern fotoğrafçılığına yaraşır uygun biçimler bulmak olmuştur. Geçmişinde fotogravür çalışmaları yapmış olan Stieglitz nazarında yüksek çözünürlük, yirminci yüzyılın başlarında güzel sanat olarak düşünülen resimsel fotoğrafın özünü oluşturmaktadır. Fotoğraf, negatiften pozitife üretim sürecinin her aşamasında "doğrudan" ve hilesiz olmalıydı. Böylece, fotoğrafçı tarafından *görülen* imge hakiki kalabilirdi. Konu sorunundan bağımsız olarak fotoğraf sürecinin kendisine odaklanan Stieglitz, resimsel türün gereçleri olan "süslü" teknikleri, yumuşak odak, örtü ve ressam kâğıtlarını kullanmayı reddetmiştir. Bu kavrayış bağlamında "derin odak", içlerinden Edward Weston'ın da olduğu bir grubun kendisi için seçtiği ismi (*f.64 Grubu*) belirleyecek kadar önemli olmuştur. Özgün negatifle aynı ebatlarda olan kontakt baskı, özgün "bakışa" sadık kalmak adına tercih edilen fotoğraf manifestosuydu.

Stieglitz, doğruluğundan şüphe duymadığı resimsel değerleri (resimselcilik akımına bağlı anlamında değil) savunmuş ve etrafındaki diğer fotoğrafçıları özel Amerikan deyişini geliştirmek konusunda yüreklendirmiştir. Paul Strand'ın eklektik görüşünde görebileceğimiz yeni ikonografinin kaynağı da burada aranmalıdır. Bu ikonografinin belli başlı ögeleri olan beyaz çitler, Amerikan kent-

leri ve sokakları, kentli insanlar, Stieglitz'e ait olabildiğince soyut kompozisyonlar aracılığıyla yeni "biçimciliği" yaratmıştır. İçerik, biçimlere dair fikirlere indirgenmişti. Edward Weston gibi fotoğrafçılarla fetişleştirilen bu fikirler, güzel sanat fotoğrafçılığına hâkim anti-endüstriyel ve anti-tecimsel yönelimi belirlemiştir. Güzel sanat fotoğrafçıları, çoğunlukla bizzat fotoğrafçılarının ellerinden çıkan "nesneler" ve emek yoğunluklu zanaat temelli baskılar yapmıştır. Yüksek kaliteli fotoğrafik biçimler odaklı modernizm fikri, ana akım sanatın hayat damarlarını ve sokak fotoğrafçılığının canlılığını keserek ve endüstriyel ticari fotoğrafçılıktan uzak durarak kendi çıkmazını yaratmıştır. Bütün bunlara rağmen savunduğu değerler, bilhassa sonraki yıllarda New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde ve *güzel sanat* olarak fotoğraf fikrine adanmış ilk hakiki müzede uluslararası anlamda takdir toplaması göz önünde bulundurulduğunda hayli etkileyicidir.

Şimdi artık, bu üç fotoğrafçılık yöneliminin çağdaş sanat fotoğrafçılığı adı altında "birleştiğini" görebiliriz. İçerik olarak gündelik hayatın ve sokak uzamının, kavramsal sanattan devşirilen performans, serilik, tekrar, yerleştirme ve setlerin inşası gibi uylaşımların kullanıldığı endüstriyel ölçekte bile (sanat fotoğrafına özgü değerlerin üretiminin *yoksul sanat / arte povera* olduğundan söz etmek pek mümkün değil) teknik ustalık iddiasındaki teknik kaygılar (güzel sanat fotoğrafçılığı bağlamında) kadar merkezi olduğu su götürmez bir gerçektir. Yine de bunların hiçbiri, sanatın fotoğraf aracılığıyla resimsel gerçekçiliğe dönüşünü açıklamaz; çünkü nüfuzu kuvvetli tarihi sanat söylemi dışında başka belirleyici etmenler de vardır.

POSTMODERNİZM

"Postmodernizm", modernizmin çöküşüne verilen kolektif addır. Fotoğraf özelinde postmodernizm, anti-tecimsel bir tutumun belirleyicisi olduğu değerlerle şekillenmesi beklenen *güzel sanat olarak fotoğraf* idealine doğrudan meydan okumuştur. Yapıtlarına başvurulabilecek Alfred Stieglitz bu konuda en net isimlerden birisi olmuştur. 1970'lerin sonlarında Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Laurie Simmons gibi sanatçılar tecimsel fotoğrafın kodlarını ve uylaşımlarını onun aleyhine kul-

lanmaya başlamıştır. Dahası bu durum, yalnızca erkekleri sanatçı olarak değerlendiren bakışın çöküşünün habercisi olarak değerlendirilebilecek bir semptomdu. Kadın sanatçıların fotoğraf aracılığıyla 1980'lerin postmodern çağına akın edişinin, hem fotoğraf söylemi üzerinde hem de sanat fotoğrafının ilgilendiği konular üzerinde ciddi etkisi olmuştur. Kadının sosyal ve özel hayatına dair yeni bakış açıları, bir dizi maske ve ideolojik şemsiye altında sanat galerilerine girmenin yolunu bulmuştur.[26] Sanat, yalnızca farklı ilgi odakları aracılığıyla değil fakat yeni elemanlarıyla içeriden de yenilenmiştir (Bkz. Resim 4.5, Bölüm 4: *Portrelere Bakmak*). Bu yapıtların çeşitlerinin çok azı Michael Fried'in *Why Photography Matters as Art as Never Before* kitabında kendisine yer bulmuştur (belki de hiçbirisi). Ama bu aşamada daha önemli bir sorunumuz var.

KÜRESEL ENDÜSTRİ OLARAK SANAT

Çağdaş fotoğraf sanatı, çağdaş dünyaya odaklandığından fotoğrafın diğer tarzlarına ve medya uylaşımlarına gönderme yapmakta bir sakınca görmemiştir. Bu durum beri yandan, İnternet kanalı aracılığıyla çekim alanı gitgide büyüyen görüntülerin küresel fotoğraf ekonomisi içinde asimle edilmesi anlamına gelmektedir.

Daha önceleri karşımıza çıkan bir sorunu, fotoğrafın sanatı etkileme biçimini yeni küresel koşullar altında bir kez daha düşünmemiz gerektiği fikrindeyim. Basitçe "herkes sanatçı olmak istediği" ya da yeni bir "küresel demokrasi" ile karşı karşıya olduğumuz için değil, *sanat küresel bir endüstri olduğu* için bu gereklilik kaçınılmaz bir hal almaktadır. İstatistikler sendelemektedir. Bianeller, trianeller, fotoğraf festivalleri ve sergiler, şehre ya da bölgeye ticari kazanç sağlayacak şeyler olarak görülmektedir. Gösteri olarak sanat ve hatta turizm mecrası olarak sanat anlayışlarıyla karşı karşıyayız. Bu market ekonomisi içinde, yerel geleneklerin okunabilirliği resimsel gerçekçiliğin "evrensel" dilinin imgesi içerisinde basitleşmekten muzdariptir. Küreselleşmenin tehditleri bu bağlamda oldukça açıktır. Yalnızca sanat piyasasının özerkliğin potansiyel kaybı tehlikesiyle değil, aynı zamanda parlatılmış sonun ya da yapıtın,

[26] Charlotte Cotton describes this type of work as 'Intimate Life' in *The Photograph as Contemporary Art,* pp 137–68.

değerlerin basitleştirilmesi riskiyle de karşı karşıyayız. Bu risk sanatı ayrı tutulması gereken "medya savurganlığı"na günbegün yakınlaştırmaktadır. Şüphesiz bir takım olanaklar da sunmaktadır. Ne kadar küçük olurlarsa olsunlar, dünyanın dört bir yanından farklı etnisitelerin sanata hücumu, çok kutuplu küresel sanat endüstrisi içinde gerekli değişimlere yol açmaktadır. İçerilen çoğulculuğun, eski coğrafi ya da etnik ayrımlardan farklı etmenlerin kontrolünde yer alan yeni bir marjinalleşme biçimine (uyum ya da uyumsuzluk) yol açıp açmayacağını her birlikte göreceğiz. Bir kez daha avangart hareketlerin düsturunu anımsayabiliriz. Sanata getirilecek yeniliklerin öncüleri, "rahatsızlığın" sanat dünyasının içinde ve dışındaki küresel güç ilişkilerini yeniden yapılandıracak beklenmedik yöntemleri arasından çıkabilir.

Bölüm Özeti

- ☐ Sanat sözcüğü ayrıksı ve farklı pek çok anlamda kullanılabilir. Bir değer biçimi olabileceği gibi belli kurumlara ya da kurumsal ilişkilere gönderme yapabilir.
- ☐ Özerklik, sanatsal özgürlük ve toplumsal sorumluluk bağlamında anahtar bir kavramdır.
- ☐ Fotoğrafın sanat üzerindeki etkisinin tarihi aynı zamanda sanatın fotoğraf üzerindeki etkisinin tarihidir. Fotoğrafın icadını başlangıç noktası alarak bu ilişkinin farklı tarihsel aşamalarını tanımlayabiliriz.
- ☐ Fotoğraf, çağdaş sanat tartışmalarında merkezi öneme sahiptir.
- ☐ "Görülmeye değer" şey olan fotoğrafik imgeler, sanat pratiğine özgü resimsel paradigmaya dönüşün sonucunda küresel sanat pazarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

8. KÜRESEL FOTOĞRAFÇILIK

"Postmodernizm"in ölümü (ya da bitkinliği) bağlamında son yıllarda karşımıza çıkan çok sayıda yeni terimden birisi de küreselleşmedir. Postmodernizmin en önemli kuramcılarından birisi olan Fredric Jameson'un ilk kitabının adının *The Geopolitical Aesthetic* (*Jeopolitik Estetik*) olması bu anlamda dikkate değerdir.[1] 1992'de basılan kitap, okunması zor bir metin olup, farklı sinema geleneklerinin yerel estetik anlayışlarını "jeopolitik bilinçdışı" bağlamında küresel "dünya sistemi" hakkında ortaya çıkaracakları şeye ulaşmak amacıyla incelemektedir.[2] "Küreselleşme" her ne kadar sinema, medya ve kültürel çalışmalar alanında rüştünü ispatlamış olsa da, fotoğrafik çalışmalar alanında gelişimini tamamlamış sayılmaz.

Dolayısıyla bu bölüm, küreselleşme ve fotoğrafçılık ilişkisine dair göz ardı edilen konuları inceleyerek başlıyor. Fotoğrafın küresel etkisi üzerine düşünme biçimlerinde şaşırtıcı etkileri olan küreselleşme, tam da bu sebeple fotoğraf üzerine düşünmeyi mümkün kılacak yeni bir paradigma önermektedir. Fotoğraf tarihi örneğinde olduğu gibi, kronolojik olmaktan ziyade *uzamsal* olan bir hikâyeyle karşı karşıyayız.

Dahası, kısmen de olsa imgelerin dünyanın dört bir yanına dağılmasının kolaylaşmış olmasına bağlı olarak küreselleşmiş fotoğrafın uzamsal boyutunun önemi her geçen gün artmaktadır. Bu özelliğin belli yerel kültürler ve daha genel anlamda kültürel değerler üzerindeki etkisine dair sorular da bu noktada ortaya çıkmaya başlar. Elbette yer kürenin erişilebilir görüntülere doyduğu düşüncesinde hemfikir olan pek çok yargı var. Ekonomik zorluklar, devlet sansürü, din, coğrafya ve siyaset gibi ögelerin hepsi, modern medya

[1] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema&Space in the World System* (London: BFI, 1992). Ayrıca bakınız, Fredric Jameson ve Masao Miyoshi, eds., *The Cultures of Globalization* (Durham, N.C: Duke University Press, 1998).

[2] Jameson, *The Geopolitical Aesthetic,* s. 3. Ayrıca bakınız, Jameson ve Masao Miyoshi, eds., *The Cultures of Globalization.*

teknolojilerine ve bilgilerine erişimin *heryerde herkes* için ulaşılabilir olmasının gerekli olmadığı konusunda hemfikirdir. Yine de bu meseleler özelinde geçmişte olan ve hala süren muazzam değişiklikleri kabul et*me*mek, modernin etkisini ihmal etmek ve fotoğrafın küresel etkisine dair anlayışımızı kısıtlamak olur.

Küreselleşme, hâlihazırda tam olarak ne anlama geldiği, iyi bir şey mi kötü bir şey mi olduğu belli olmayan çatışmalı bir kavram olmakla birlikte, dünyanın her köşesinde yaşayan çok sayıda insanın hayatını etkileyen ve dönüştüren bir süreci adlandırmak için başvurulan kavramdır. Yeryüzünün bir yanında üretilen mallar diğer tarafında tüketilmektedir ve bu durumun sürece dâhil olan herkesin hayatında açıkça ekonomik, toplumsal, politik, kültürel ve ekonomik etkileri vardır. Bizim tartışmamız açısından sorulması elzem soru ise, fotoğrafçılığın küreselleşme bağlamında üstlendiği rolün ne olduğudur. Fotoğrafik görüntülerin yer kürenin dört bir yanında dolaşıma girmiş olması, küreselleşmeyi ve sonuçlarını nasıl, hangi anlamlarda ve niçin etkilemektedir? Fotoğrafların akışının etkilerine dair bir dizi soruya aralanan kapının eşiğinde durmaktayız. Daha başlarken "*küreselleşmenin* fotoğrafik temsili" ve "*fotoğrafik temsilin* küreselleşmesi" arasında gerekli ayrımı yapmak, bu bağlamda işlevseldir. Bundan sonraki tartışmalar, her ne kadar küreselin temsiline geri dönecek olsa da, "Dünya Fotoğrafçılığı" fikri ve yeryüzünü "küresel köy" olarak düşünen hümanist tutku aracılığıyla öncelikle fotoğrafik temsilin küresel genişlemesine odaklanacaktır.

FOTOĞRAFIN KÜRESELLEŞMESİ

Küreselleşme kuramcıları, küreselleşmenin nerede ve ne zaman başladığı, ne anlama geldiği ve kim için ne ifade ettiği soruları üzerinde durmaktadır. İster siyaset, ekonomi, göç hareketleri, iletişim sistemleri ister kültürel biçimlerin ve pratiklerin ortaya çıkışı bağlamında ele alalım, bu merakın sebebi kısmen de olsa küreselleşmenin oldukça sıra dışı bir gelişiminin olmasıdır. Söz konusu fotoğrafın icadı olduğunda, gelişimi üç temel aşamada izlenebilecek çok daha özgül bir tarihten söz etmekteyiz.

1. **Fotoğraf öncesi koşullar**—Avrupa Rönesansı döneminde, yağlı boya tablolarda perspektifin bilimsel kullanımına başvu-

rulması ve 1500'ler itibariyle, resim yaparken model olarak ele alınan *camera obscura*'nın önemi. Batı'nın resime dair ana uylaşım olarak perspektifi benimsemesi, 1800'lerin henüz başlarında, *camera obscura* görüntülerini kimyasallar yardımıyla cam plakalar üzerine sabitlenebilmesinin gerekli kültürel ön koşulunu sağlamıştır.

2. Fotoğrafın Küreselleşmesi—On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yerkürenin dört bir yanında, fotoğrafın yayılımı, fotoğraf teknolojilerinin ve üretim tekniklerinin erişilebilirliği. Fotoğrafın pratik olarak icadı, Endüstri Devrimi'nin ve demiryollarının devasa etkisi, gelişen matbaacılık teknolojileriyle büyüyen kitle basım teknikleri ve ağır sanayi üretimini de içeren yeni endüstri süreçlerinin tamamının gelişiminin bir parçasıydı. Fotoğraf, her ne kadar Avrupa'da ortaya çıkmış olsa da yirmi yüzyıl boyunca dünyanın farklı yerlerinde kolayca benimsenmiş ve televizyon ve videonun öncesinde özellikle basılı medya aracılığıyla gelişmiştir.

3. Fotoğrafik Değerlerin Bilgisayar Ortamında Yeninden Düzenlenişi— Fotoğrafın bilgisayar teknolojileri içinde yeniden icadını mümkün kılan bilgisayar sistemleri aracılığıyla fotoğrafların tam anlamıyla küreselleşmesi potansiyeli ve fotoğrafik görüntülerin dijital ortamda yeniden düzenlenmesi. Bu aşamanın gerçek anlamda başladığı ve hızla ilerlediği bağlam İnternet'in ortaya çıkışıdır.

Küresel kullanıma doğru ilerleyen fotoğraf teknolojisiyle ilgili üç aşama bu şekilde sıralanabilir. Her ne kadar fotoğrafın küreselleşmesi *pratik* olarak beş yüz yıl sonra, on dokuzuncu yüzyılda karşımıza çıkıyor olsa da, bu kategorileştirmeye bağlı olarak fotoğrafçılığın *kuramsal* olarak Rönesans döneminde *camera obscura*'nın yaygın kullanımı aracılığıyla başladığını söyleyebiliriz. Fotoğraf *pratiği* yayılmaya başladıktan sonra, kuramsal model de peşi sıra gündeme gelmiştir. Evrensel imgelem sistemi olarak yanılsamanın geometrisi olan perspektif, söz konusu modelin adıdır. Perspektif temelli görüntülerin günümüz dünyasında hâkim norm haline gelişi bu bağlamda kaçınılmaz olmuştur.

FOTOĞRAFIN AKIŞI

Fotoğrafın icadından itibaren başına gelen en büyüleyici şey yayılma hızı olmuştur. 1839 Avrupa'sından (Louis Daguerre, Fransa) yerkürenin her köşesine yayılması yaklaşık yirmi yıl sürmüştür (1850'lerin ortası).[3] Fransa tarafından satın alınan ve dünyaya ihraç edilen Daguerreotype kullanımının 1839'da ücretsiz hale getirilmesine bağlı olarak en ücra köşelere bile birden ve hızlıca yayılması mümkün olmuştur. Fotoğrafın Avrupa ticaret yolları üzerindeki belli başlı şehirlere ulaşması ise sadece aylar sürmüştür. Aaron Scharf, Daguerreotype'in, icadının üç ay sonrasında Horaca Vernet tarafından İskenderiye'de fotoğraf çekmek için kullanıldığını belirtmektedir.[4] Ardından 1845 senesinde, Batı Afrika'da Daguerreotype portre stüdyoları kurulmuştur.[5] Erken dönem İngiliz ve Fransız fotoğrafçılar Orta Doğu, Hindistan, Çin ve Japonya'ya seyahatler düzenlediği sırada, söz konusu ülkelerde yaşayan insanlar fotoğraf teknolojileriyle tanışmaya ve kullanmaya henüz başlamıştı. Fotoğrafın icadının yer kürenin her köşesine akıl almaz bir hızla yayılması, bir yandan da Avrupa'nın sömürgeci projeleri bağlamında ticari, ekonomik, siyasi ve kültürel anlamlarda ne kadar küresel olduğunu da göstermektedir.

Daguerre'in Amerika'daki temsilcisi François Gourand, 1840 yılında belli başlı şehirlere düzenlediği turlar aracılığıyla Daguerreotype'in icadının faydalarını bizzat sürecin kendisini göstererek tanıtmıştır. 1840 itibariyle Daguerreotype işlemininin nasıl çalıştığını açıklayan kullanma klavuzları sekiz dilde erişilebilir hale gelmiş ve fotoğraf makineleri satmıştır. Daguerreotype'in patent sorunu olamaması, özellikle Amerikan portre endüstrisince hızlıca benimsenmesinin zeminini hazırlamıştır. Bu konuda en çok ilgi uyandıracak şey belki de, söz konusu yeni teknolojiyi kullana-

[3] Talbot'un *Calotype* negative / pozitif işlemi, iki sene sonra 1841'de İngiltere'de ortaya çıkmıştır.

[4] Aaron Scharf, *Art & Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979) s. 80.

[5] Bakınız, Ann M. Shumard, *A Durable Memento: Portraits by Augustus Washington: African-American Daguerreotypist* (Washington, DC: National Portrait Gallery/Smithsonian, 1999).

cak ve ticari fotoğraf işiyle uğraşacak kesimin, siyasi ve toplumsal haklardan mahrum ve mevcut kölelik sisteminin mağduru siyahi, Afro-Amerikanlardan oluşmasıdır. Örneğin, yirmi yaşındaki "Özgür Zenci" James Presley Ball, 1845 yılında Cincinnati'de başarılı bir Daguerreotype stüdyosu açmıştır.[6] Başlangıçta en azından bu anlamda fotoğrafçılık demokratik bir araç olarak değerlendirilmiştir. Fotoğraf, yeni bir endüstriyel süreç olarak profesyonel anlamda ilgilenen herkes için avantajlar sunan yeni bir teknoloji olmuştur. Resim sanatının ve "yüksek sanat" kavramının tarihsel değerlerinin sınırlarından görece kurtulmuş, henüz nüfuz edilemeyen bir nicelik olup, herkese hitap etmeyen kendisine özgü modern aurası ile tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Görsel temsilin kendisine özgü güçlü bir kültürel sistemi olan Çin'e benzeyen Japonya da, eski imparatorun 1868 yılında ölmesinin ardından "Batılılaşma" tutkusuna teslim olmuştur.[7] Batılı teknoloji ve endüstrileşme, Batılı kültürün diğer özellikleri aracılığıyla benimsenmiştir. Batılı görsel sanat ve fotoğrafçılık pratikleri ve biçimleri üzerine çalışılmış ve araştırmalar aracılığıyla geliştirilmiştir.[8] Bu arada, fotoğraf endüstrisinin gelişimi öncelikle Avrupalı fotoğrafçıların dünyayı dolaşma sevdasına bağlı olarak, peşi sıra ise söz konusu yerlerde yaşayan yerliler tarafından desteklenmiştir. Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'ın sinema hakkındaki yorumunun fotoğraf için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz: *Fotoğraf pazarın izindedir.*[9]

[6] Bakınız, George Sullivan, *Black Artists in Photography, 1840-1940* (NewYork: Cobblehill Books, 1996), s. 39. Ayrıca bakınız: Deborah Willis-Thomas, *Black Photographers, 1840–1940: An Illustrated Bio-Bibliography* (London: Garland, 1985).

[7] Bakınız, Eric Hobsbawm, *The Age of Capital 1848–1875* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1975), s. 152. [*Sermaye Çağı 1848-1875*, Çev., B. S. Şener (İstanbul: Dost, 2005)].

[8] Bu, Batılı Kitapları Keşfetme Kurumu'ndan (*Institute for the Investigation of Western Books*) türetilen Kaiseijo Araştırma Enstitüsü'ydü (Kaiseijo Research Institution). Bakınız, Kinoshita Maoyuki, "The Early Years of Japanese Photography" içinde *History of Japanese Photography,* Anne Wilkes Tucker, Dana Friis-Hansen, Kaneko Ryuichi, eds. (London: Yale University Press, 2003), s. 22.

[9] Aslında Godard şöyle demektedir: "Pazar filmlerin izindedir." Bakınız, Colin MacCabe, ed., *Jean-Luc Godard, Son + Image,* 1974–1991 (New

Benzer motifler başka yerlerde de görülebilir. Sömürge ülkesi Hindistan örneğinde, ilk kez Kalküta'da ortaya çıkan Daguerreotype, ardından tüm ülkeye yayılmıştır.[10] Hindistan'ın ünlü erken dönem fotoğrafçısı Samuel Bourne (İngiltere'nin iç kentlerinden Nottingham'da banka memurudur), Himalaya Dağları'na sefer düzenleyebileceği Kalküta'da bir stüdyo kurmuştur. Bourne, on sekiz bin fit yükseklikte fotoğraf çekme şerefine nail olan ilk fotoğrafçıdır.[11] Ticari stüdyolar dört bir yanda portre türü üzerine yoğunlaşmaktayken, İngiliz sömürge yönetimi tıbbi, coğrafi haritalama ve araştırma, toprak topografyası, askeri kullanım ve "topografik kayıtlar" gibi çeşitli amaçlarla fotoğraf kullanımına yönelmiştir.

Fotoğrafın yayılma dalgalarına ek olarak, kendi ülkelerinin kamusal ve özel hayat alanlarına "öteki yerlerin" görüntüleriyle dönen gazeteciler ve turistler, başka türlü bir ilgiye alan açmışlardır. İstenen şey yalnızca gidip söz konusu yerleri görmek değil, aynı zamanda *fotoğraflamaktı* da. Bu ilgi, çoğunlukla o yerleri daha önce hiç görmemiş insanlar üzerinde öteki kültürlerin ve yerlerin dolaşıma girmiş fotoğraflarının ikili etkisine yol açmıştır ve o yerleri temsil edecek gerçekçi bir araç olması sebebiyle fotoğrafa duyulan ilgiyi de arttırmıştır. Fotoğrafların ve fotoğrafçıların merkezden çeperlere ve çeperlerden merkeze doğru akışı bütün gezegeni kat etme macerasına bu aşamada başlamıştır. Bu, fotoğrafların ve temsillerin akışının dünyanın farklı yerlerindeki kararsız güç ilişkilerini yansıttığını göstermektedir. Erişilmesi zor ya da "ilgiye mazhar olmayan" yerler savaş zamanları ve kayıtsız kalınamayacak insanlık dramları dışında görece az ziyaretçiyi ağırlamaktayken, turistlerin "eskittiği" rotalar ve belli yerlerdeki fotoğrafçılar söz konusu yerlerin ötekilerden daha fazla fotoğraflandığını göstermektedir.

"Fotoğrafik benzerliğe" duyulan popüler ilgi ile fotoğraf çekmenin görece hesaplı ve teknik uygulanabilirliği (özellikle otomatik fotoğraf makinelerinin icadı ile birlikte), fotoğrafın birkaç on yıl

York: Museum of Modern Art, 1992), s. 131.

[10] Bakınız, Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (London: Reaktion Books, 1997), s. 17.

[11] Bakınız, G. Thomas, *History of Photography: India, 1840–1980* (Hyderabad: Andhra Pradesh State Akademi of Photography, 1981), s. 8.

içerisinde kendi seyahat deneyimlerinin fotoğraflarına sahip olmak isteyen herkes için çekici olmasına yol açmıştır. Söz konusu mekânlar çoğunlukla başkaları tarafından eskitilmiş güzergâhlar olsa bile, bugün hala pek çok turistin "kendilerine ait fotoğraflar" edinmek için gittikleri yerlerdir. Amatör fotoğrafçılık piyasası, üretimin geleneksel tabanına sadık biçimde (tatil dönemlerinde fotoğraf kâğıdının artan üretimini örnek alalım) bu alışkanlıklar temelinde şekillenmiştir.

Fotoğrafik imgelemin yayılımı, fotoğrafçılıktaki, ticaretteki, ulaşım sistemlerindeki teknolojik gelişmelerle el ele devam etmiş, dahası savaşlar süresinde de bunu korumuştur.[12] Yirminci yüzyıla damgasını vuran dünya savaşları, fotoğraf kullanımını ve talebini çeşitli sebeplerle hızlandırmıştır. Savaşlar yalnızca siyasal idealler ve stratejiler çatışması olarak düşünülmemelidir. Beri yandan teknoloji mücadelesiyle de ilgili oldukları akılda tutulmalıdır. Hava keşifleri, propaganda baskıları ve görsel röportajlar, yüzyıla damgasını vuran "topyekûn savaş" dönemlerinde geliştirilmiştir.[13] Yirminci yüzyılın ortaları itibariyle, fotoğrafik imgelerin üretim, dolaşım, dağıtım ve tüketim ölçekleri dünya tarihinde eşi görülmemiş boyutlara varmıştı. Baskın dağıtım biçimi olarak dergi fotoğrafçılığı, 1950'lerde yirmi yıl içerisinde en çok gelişmiş endüstriyel ulus devletlerde ve buna bağlı olarak yeryüzünün her köşesinde popüler tüketim anlamında zirvedeydi.

DÜNYA FOTOĞRAFÇILIĞI

Kitlesel yıkım ardından Avrupa, Japonya ve İkinci Dünya Savaşı'nın diğer büyük tarafları gün ışığına göz kırpmaktaydı. Ve asıl önemlisi insanlığın yeni birliğine inanan fikirler böyle bir dönemde

[12] Birinci Dünya Savaşı sırasında fotoğraf kullanımına dair bir tartışma için bakınız, John Taylor, "Photography as a Weapon at the Front", *War Photography: Realism in the British Press* (Manchester: Manchester University Press, 1991).

[13] Bakınız, Eric Hobsbawm, "The Age of Total War" içinde *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914– 1991* (London: Penguin, 1994). Fotoğraf kullanımları için ayrıca bakınız, Taylor, "Photography as a Weapon at the Front", *War Photography: Realism in the British Press*.

ortaya çıkmıştı. Bu fikir, Sovyetler Birliği ile ABD arasındaki rekabete rağmen 1945 yılında savaş karşıtlığı temelinde birleşen ve küresel uzlaşı ve barışı hedefleyen Birleşmiş Milletler Örgütü'nde vücut bulmuştur. Bugün bile önemini koruyan ve olabildiğince kapsamlı biçimde dolaşıma sokulan fotoğraf sergisinde (*Family of Man / İnsanlık Ailesi* sergisi) kendisini dışa vuran söz konusu uluslararası ortaklık fikri, yirminci yüzyılın yarısında ortaya çıkmıştır. Bu sergi, Birleşmiş Milletler'in ortaya çıktığı kitlesel benzer bir ruh haline sadakatle, küresel cemaat ve barış, "soğuk savaş" politikalarını aşan mutlu biraradalık fikirlerini savunmaktadır.

New York'taki Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen ve 1955 senesinden hazırlanan sergi, Birleşmiş Milletler'e bağlı devletlerin (Enformasyon Kurulu) desteklediği fonlar aracılığıyla 1962 yılına kadar dünyanın dört bir yanında sergilenmiştir. Uluslararası biçimde bir araya getirilmiş beş yüz üç fotoğrafik görüntüden oluşan sergi, doksan bir sergi ile otuz sekiz ülkede gösterilmiştir.[14] Dünyanın çok sayıda yerine yayılan bu hümanist proje, fotoğrafçılığa duyulan büyük ilgiyi de kışkırmıştır. İşin doğrusu, dünyanın farklı yerlerinde hala varlığını koruyan uzantıları ve yankılarıyla fotoğrafın hâkim uylaşımları ve popüler fikirlerinin sorumlusu *The Family of Man* sergisidir. Sağduyu temelli fotoğrafçılık olarak fotomuhabirlikten beslenen sergi, buna rağmen "sanatsal" bir deneme olarak değerlendirilmiştir. Gazetecilik, eleştirellik ya da toplumsal meselelerle daha az ilgili olan bu fotoğrafçılık türü, kamuoyu, popüler alışkanlıklar ve sosyal (gün batımı gibi doğa olayları) ritüellere ait klişeleri kullanarak "yaratıcılık" etkisini pazarlamış ve klişeleri *estetik anektodlara* dönüştürmüştür. "Yaratıcı fotoğrafçılık" olarak fotomuhabirliği fikrinin mirası hayli uzun ömürlü ve kapsamlı olmuştur. Fotoğrafçılık hakkında çok sayıda eğitici fikre sirayet etmiş bir kullanım alanından söz etmekteyiz. Ancak yapısal bir sorunla karşı karşıyayızdır da: Bu "yumuşak" ya da "popüler hümanizm" eleştirel bir özden mahrumdur. Bizzat *The Family of Man* sergisinde yankısını bulan şey temelde bu hakikatttir.

[14] Bakınız, Edward Steichen, *The Family of Man* (NewYork: Museum of Modern Art, 1955), s. 3 ve Eric J. Sandeen, *Picturing an Exhibition: The Family of Man&1950s America* (Alberquerque: University of New Mexico, 1995), s. 95.

The Family of Man, küresel iletişim fikri için büyüleyici bir vaka olarak değerlendirilebilir. Dünyanın dört bir yanına gönderilerek, "insanlığı" anlatısallaştıran bir sergi olmuştur. Dünyanın farklı bölgelerindeki insanların hayatlarına ait olayları, ritüelleri ve hikâyeleri fotoğraflamış ve ayrıca insan hayatının anlatısal kronolojisi biçiminde düzenlemiştir. Belki de kaçınılmaz olarak savaş sonrası hümanizme ve 1950'lerin ortasına ait ortak deneyim ideolojisine doymuş bir anlatı sunmaktadır. Sergi kataloğunun sayfalarını çevirirken, anlatının, âşık bir çiftin, evliliğin, hamileliğin, doğumun, gençlik coşkusunun, aile sevgisinin, işin ve zahmetin, boş zamanın ve eğlencenin, eğitimin, "hayata" dair keyifli uğraşların ve değişen insani duyguların (dostluk, yalnızlık, acıma ve merhamet gibi) ve son olarak savaş ya da barış zamanlarında ölümün üzerindeki örtüyü kaldırdığını görürüz. Kataloğun sonlarına doğru, insanlığın "geleceği" ve umudu olması beklenen çocukların görüntüleriyle desteklenmiş, Birleşmiş Milletler konferansına ait bir fotoğraf yer almaktadır. Son karede ise köpüren bir deniz görürüz.

Edward Steichen'in, bakış açısı anlamında uluslararası olduğu su götürmeyen *The Family of Man* yapıtı altmış sekiz ülkeden iki yüz yetmiş üç fotoğrafçının eserlerini içermektedir.[15] Sergi ve katalog, İkinci Dünya Savaşı boyunca hasar gören insani değerleri onarma temennisini ve tutkusunu beş yüz üç fotoğraf aracılığıyla göstermeyi amaçlamıştır. Aynı birlik ve uluslararasıcılık dileği, kendi zamanında bile doğrudan eleştirilere maruz kalmıştır. Eleştirinin kaynağı, yapıtın ırkçılık, cinsiyet temelli ayrımcılık, sömürgecilik, sürgün ve benzeri gerçek farklılıkları ve çatışmaları temsil etmekten kaçındığı gerçeğidir. Fotoğrafların "hakiki olmadığı" ya da yanlış olduğu kast edilmiyordu. Basitçe, serginin insanlığı küresel bir cemaat olarak ezici bir biçimde idealleştirilmesi eleştirilmekteydi. Söz konusu küresel cemaatin, yoksul kuzenler, tuhaf dayılar gibi patriyarkal göndermeleri de içermek suretiyle aile olarak kavranması hedeflenmişti.

[15] Steichen, 'Introduction', *The Family of Man,* s. 3.

EVRENSELCİLİĞİN ELEŞTİRİSİ

Serginin olumlu etkilerinin de savunulabileceği açıktır. Keyif halinde ya da eğitilen öteki toplulukların fotoğraflarının yayılması gerçekten kötü bir şey değil midir? Sergi, son savaşın dehşet ögelerini hatırlatacak bileşenleri de içermektedir: Varşova Gettosu, savaş siperi ya da mimari yıkıntılar içerisinde bir beden.

Sergiyi Paris'te gören Roland Barthes, serginin adının Fransa'da *The Great Family of Man* (*İnsanlığın Muhteşem Ailesi*) olarak değiştirilmesinden muzdariptir:

> [...] zoolojiye ait bir ifadeye ulaşmak, yalnızca davranışsal benzerlikleri sahiplenmek ve türlerin birliği için kökensel olarak geride bırakılan şeyin kendisi burada fazlasıyla ahlakileştirilmiş ve duygusallaştırılmıştır. Başlangıçta, insanlığımızın büyük bir bölümünü borçlu olduğu belirsiz insan "cemaati" mitine yönlendirilmişizdir.[16]

Roland Barthes'ın *Mitolojiler* metnindeki kısa ve ünlü makalesinde özetlenen bu eleştirel görüş, sergilenen insanların hayat deneyimlerinin çeşitliliğinden "büyülü biçimde üretilen birlik" fikrine ulaşan sergiye sert bir müdahalede bulunur.[17] Çoğulluk, birliğe indirgenmiştir:

> [...] insan her yerde aynı şekilde doğmakta, çalışmakta, gülmekte ve ölmektedir. Buna rağmen eylemler içinde bir takım etnik tuhaflıkların karşımıza çıkıyor olması en azından, hepsini özdeş "doğa" olarak ele alan, çeşitliliklerinin biçimsel olduğunu söyleyen ve ortak kalıbın varlığıyla çelişmeyen bir temel olduğunu göstermektedir.[18]

Farklı ülkelerdeki fotoğrafçıların bu proje için işe alındığı gerçeği, nihai sonucu değiştirmemiştir. Barthes'dan başlamak üzere

[16] Roland Barthes, 'The Great Family of Man' içinde *Mythologies* (London: Paladin, 1980), s. 100.

[17] Popüler hümanizmin Fransız kültürüne ne ölçüde dahil olduğunu göstermenin tek yolu belki de Barthes gibi hümanizm karşıtı bir eleştirelliği benimsemektir. Ayrıca bakınız, "Truth of The Colonies'"... David Bate, *Photography and Surrealism* (London: IB Tauris, 2004).

[18] Barthes, "The Great Family of Man" içinde *Mythologies,* s. 100.

özellikle Amerika'da çok sayıda eleştirmen, tartışmada taraf olmuştur. Christopher Phillips, Allan Sekula ve diğerleri, serginin tarihsel anlamı, etkisi ve önemini kanıtlayacak biçimde *The Family of Man* sergisi üzerine eleştirel beyanlarda bulunmayı sürdürmektedir.[19]

Serginin uzun solukluğu ve ölçeği, ulaştığı kitlesel seyirci oranı, fotoğraf projeleri nazarında gücünü ve önemini korumaktadır. ABD ve Kanada, Japonya (Tokyo *ve* Hiroşima'da), Avustralya, Avrupa, Afrika (daha çok Güney Afrika) ve Orta Doğu da içerilecek biçimde neredeyse her kıta dolaşılmıştır. Serginin gösterildiği bir diğer merkez olan Moskova'da, 1959 yılında yapılan açılışından itibaren altı hafta içerisinde iki milyon yedi yüz bin insan tarafından ziyaret edilmiştir. Nijeryalı genç bir Afrikalı olan Theophilus Neokonkwo, serginin beyaz Amerikalıları ve Avrupalı diğer toplulukları asil kültürler (zengin, sağlıklı ve bilge) olarak gösterirken Amerikalı ve Batı Hindistanlı zencileri, Afrikalıları ve Asyalıları toplumsal olarak görece aşağıda (hasta, paçavralar içinde, yoksul ve fiziksel olarak uyumsuz) gösterdiğini iddia ederek, "çok sayıda fotoğrafı yırtarak" tepkisini göstermiştir.[20]

Dahası, Çinli bir çocuğu ekmek için yalvarırken gösteren *Life* dergisi fotoğrafçılarından George Silk'e ait fotoğrafa Sovyet ev sahipleri de itiraz etmiştir. Bugün artık açıkça "kurban" türü fotoğraf olarak değerlendirilebilecek eser, beri yandan yardım kampanyalarında sıklıkla kullanılmayı sürdürmektedir.[21] Edward Steichen bu fotoğrafı "açlığın ve mahrumiyetin evrensel sembolü" olarak savunmuştur ancak yine de sergi düzenleyicileri söz konusu fotoğrafı sergiden kaldırma kararı almışlardır.[22] Görüldüğü üzere "Dünyayı"

[19] Bakınız: Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography", *The Contest of Meaning,* Richard Bolton, ed. (London: MIT, 1992); Allan Sekula, "Traffic in Photographs" içinde *Against the Grain* (Nova Scotia: NSCAD, 1986); Blake Stimson, "Photographic Being and *The Family of Man*", *The Pivot of the World: Photography&its Nation* (London: MIT, 2006).

[20] Bakınız, Sandeen, *Picturing an Exhibition,* s. 155. (Moskova'da yaşanan bu olaya dikkatimi çeken Leena Saraste ve Elina Heikka'ya müteşekkirim.)

[21] İncitici fotoğraf *The Family of Man* kataloğunda basılmıştır, s. 153.

[22] Sandeen, *Picturing an Exhibition,* s. 155.

temsil etmek pek de kolay olmamıştı. Burada alınması gereken bir ders vardır.

YEREL OKUMALAR

Küresel dağıtıma giren tüm fotoğrafların yerel okumaları ve yerel kimlik politikaları vardır. Bu durum "küresel" temsilin, beraberinde yerellik politikalarını da getirdiğini göstermektedir. Şeylerin nasıl, nerede, niçin ve hangi koşullar altında temsil edildiği kişilere bağlıdır. Açlık içindeki Çinli çocuğa (Çinli herkes için geçerli olabilecek bir *metanomi*) dair Sovyet itirazının, Komünist Parti müttefiki olan ve benzer siyasi kurallarla yönetilmesine bağlı siyasi çıkarları olduğu aşikârdır. Bu gibi yerel itirazlar ve Barthes'ın *The Family of Man* sergisine yönelik eleştirileri, günümüzde küreselleşmeye karşı geliştirilen itiraz ve eleştiri türlerinin ilk örnekleridir. Farklılık hiyerarşisine ya da dünyanın küresel *aynılığı* ve homojenliğine itiraz olarak farklı biçimlerde ifade edilen bu eleştirellik, yerel anlamların, pratiklerin, kültürün ve hatta "yerel" uzamın yıkımı için başvurulabilecek küreselleşme potansiyelinde ısrar etmektedir. Küreselleşme karşıtı hareketler de bu argümanlardan faydalanmaktadır.

Barthes tarafından özetlenen küresel çoğulluğun birlik içinde çöküşü tezi, geçerliliğini korumanın ötesinde günümüzde küreselleşmenin can alıcı sorunlarından birisine işaret etmektedir. Uluslararası sergilerde gösterilen tüm fotoğrafları ilgilendiren bir sorudan bahsediyoruz. Küresel kitleleri hedef alan bir mesaj, yalın bir *birlik* uğruna *çeşitliliği* ne ölçüde göz ardı edebilir? Yerel küresel olabildiğine göre, küresel de yerel olabilir mi? Herhangi bir kültüre ya da topluma ait anlamların hangi yıkımı ya da yeniden inşası buna ("kürel"de olduğu gibi) işaret eder? Birbirine bağlı bilgisayar sistemlerinin ortaya çıkmasıyla beraber bu gibi tartışmaları erteleme şansımız ortadan kalkmıştır. Söz konusu yeni sistemler, açıkça çok daha demokratik ve erişilebilir olan görüntüler aracılığıyla yeni bir çeşit küreselleşme ve iletişim medyası yaratmıştır. Fotoğraf artık bir meta-sistemin, bilgisayarın bir parçasıdır. Bu konum içerisindeki fotoğrafın düzenlenen, dönüştürülen ya da başka bir "belge" bilgisi içinde ortaya çıkan diğer dosya çeşitlerinden bir farkı yoktur.

İNTERNET (WWW)

CERN'de (Avrupa Nükleer Araştırmalar Merkezi) çalışmalar yürüten İngiliz fizikçi Tim Burners-Lee, İsviçre'de icat ettiği ve tasarladığı World Wide Web'i (Dünya Çapında Ağ), 12 Kasım 1990 yılında duyurmuştur. Bu ağ, belgelerin, seslerin ve görüntülerin İnternet aracılığıyla paylaşılmasını mümkün kılan bir bilgisayar "dili" (HTML) kullanmaktadır. 1972 yılında icat edilen İnternet, askeri bilgisayarların birbiriyle "konuşması"nı sağlamak amacıyla tasarlanmış ve kullanılmaya elverişli bir sistem haline geldiği 1983 yılında işlevsel kılınmıştır.[23] Bu bağlamda İnternet, bilgisayarlar arasında bilgi alışverişini mümkün kılması amacıyla tasarlanmış bir sistemdir ve "www" İnternet sisteminin kitle kullanımı için demokratik olarak erişilebilir kıldığı bağlantılar sunmaktadır. Her ne kadar "www" kimsenin tekelinde olmasa, belgelerin, görüntülerin ve seslerin kontrolünü ele geçirmek için savaşmasa da hepimiz yeni politik ve yargısal güç mücadelelerinin bir parçası olduğunu biliyoruz.

Mucit Tim Burners-Lee, "bilgi, ticaret, iletişim ve kolektif anlayış"a öncülük etme amacında olduğunu ilan eden W3C'nin (*World Wide Web Consortium / Dünya Çağında Ağ Konsorsiyum*) yöneticisidir.[24] Demokratik olarak şekillendirilmiş bu forum, www'nin güncel olarak sunduğu *olanakları* desteklemek ve küresel uzantıları korumak ya da düzenlemek amacındadır. Fotoğrafçılık bağlamında bu durum, özellikle kameralı telefonlar gibi taşınabilir cihazlardan oluşan merkezi olmayan yeni bir çeşit ağ anlamına gelmektedir.

Bilgisayar sistemi içine perspektifin yerleştirilmesi ve bilgisayarları işlevsel kılan "dijital fotoğrafçılık" adındaki şey, kitlesel yeni görsel ve küresel yayılımı mümkün kılmıştır. Eski dağıtım sistemlerinin merkezi değerleri düşünüldüğünde, bu alan oldukça farklı görünmektedir. Bilgisayarlar ve fotoğrafçılıkla ilişkili iki temel soru ile devam edelim. Bu sorulardan ilki "dijital fotoğrafların" konumuyla ilgili olup, ikincisi ise bu tarz görüntülerin yayılımın yaygın araçlarının önemi hakkındadır.

[23] Tim Burners-Lee, *Weaving the Web* (NewYork: Harper Collins, 2000). Ayrıca bakınız: http://www.w3.org/ People/Berners-Lee/FAQ

[24] http://www.w3.org

DİJİTAL FOTOĞRAF

İlk soruya dair söylenebilecek şey, fotoğrafçılığın bilgisayar sistemleri içindeki konumunun kimilerinin "post-fotoğrafçılık" durumu dediği şeye olanak tanıdığıdır. Fotoğrafın "ölümü" ister analog eskime ister fotoğrafın medya kanallarında yitimi anlamlarına gelsin, perspektif sisteminin temel ilkeleri bilgisayar sistemlerine aktarıldığı anda ilan edilmişti. Dahası, uylaşımsal lenslerin kullanımı ve ortaya çıkardığı üç boyutlu uzam yanılsaması, bilgisayar ekranlarında gördüğümüz fotoğraf çeşitlerinde, "yakalanan görüntülerin" tamamına hâkim tür olmayı sürdürmektedir. *Dizimsel* ya da kimyasal hileler üzerine süregiden ontolojik tartışmaları, bu açık gerçeği bulandırmaktadır. Kimyasallardan ziyade ışık sensörlerince, piksel alıcılarınca "yakalanan" ışık hala alt katmanda yer alan maddeler üzerine kaydedilmektedir. Esasında verimsiz olan analog fotoğrafçılığa karşı "dijital" tartışmasının tamamı, pek çok anlamda, elektronik olarak üretilmiş fotoğrafik görüntülerin sayısız budaklanışından kaçışa hizmet etmiştir ve dahası sessizce kültür alanına dâhil olmuştur bile.

Bilgisayar meta-sistem olarak çeşitli fotoğraf türlerini ve hatta kitap, sinema ve müzik gibi diğer medya türlerini de teknolojik olarak bünyesinde eritmiş olsa da, söz konusu fotoğraf ve medya türlerinin kimliklerini bir ölçüde korumayı başarmış olmaları şaşırtıcıdır. Türler, alışılmamış biçimlerde birleştirilebilir. Tür alaşımı 1920'ler ve 30'lar sinemasında, belgesel fotoğrafçılıkta ve avangart sanat içinde yaygın bir pratik olup, pek çok web sitesinde de hâlâ —hatta yaygın biçimde ve gayet olağan biçimde— karşımıza çıkabilir. Yine de bu durumun medya, türler ya da resimsel biçimler arasındaki ayrımları yok ettiğini söyleyemeyiz. Manipülasyona, sahtekârlığa ve aldatmaya yönelik pek çok eski hile eski medya biçimlerinden devşirilmiştir. Fakat bu oran, daha önce olandan daha çok ya da az değildir.[25] Fotoğrafların bilgisayar ortamında düzenlenişinin ne kadar kolay olduğu göz önünde bulundurulduğu zaman, hakikate ve fotoğrafik görüntülerin doğruluğuna dair daha büyük bir şüpheciliğin daha eleştirel seyirciler ve okuyucular yaratması

[25] Bu gibi manipülasyonlar, teknolojinin kendisindense fotoğrafı kullanan insanların amaçlarını daha çok etkilemektedir.

gerektiği üzerinde durulabilir. Dijital fotoğrafların gerçeklik etkisini sözüm ona "kaybetmiş" olmaları önemli bir gedik açmamıştır. 2004 yılına ait Ebu Garip Hapishanesi fotoğraflarının dijital olması hakikat değerlerini düşürmemiştir örneğin. Ya da hali hazırda "görünür değer"ine baktığımız günlük haber fotoğraflarını da ele alabiliriz.

Dolayısıyla, bilgisayar süreçleri temelli fotoğrafçılıkla ilgili meselenin "hakikat" ile pek de ilgili olmadığı iddia edilebilir. Sorun daha ziyade, fotoğrafçılığa dair dramatik, iki kutuplu iyimserliği ve kötümserliği arttıran seri teknolojik değişimlere özgü süreçlerin yol açtığı korku ve belirsizlikle ilişkilidir. Bu, kayıp duygusunun "gerçeklik" (bütün görüntülerin ilgili olduğu şey temelde budur) ile değil, ortaya çıkan *farklı* (bazılarına göre alçak) estetik değerlerle (rahat çerçeveleme, hiperrenk çeşitleri, poz türevleri, pikselasyon gibi) ilgili olduğunu söylemek anlamına gelmektedir ki, dolaşımda olan dijital fotoğrafların katışıksız nitelikleri sebebiyle fotoğrafik estetik değerlere dair popüler uzlaşım değişmiştir. Köken olarak analog olsa dahi, bilgisayar süreçlerinde şekillenen görüntüler, fotoğraf camiasına gitgide daha fazla egemen olmaktadır. Taşınabilir kameralı telefonlar, web kameraları ve kapalı devre televizyon kameraları, *araya yerleştirilmiş* pikselasyon (geçiş kodları), seyircinin karşısında büyüdüğü analog genişlemeden oldukça farklı biçimde anlaşılan ayrıksı bir estetik deneyim sunmaktadır. Daha yeni bir "dijital" kod ve tüm koşullara uygun bir ışıklandırma kontrastı (filmin duyarlılık kapasitesinin çok ötesinde bir yöntem), esasında dijital görüntülerin daha "gerçek" görünmesini hedeflemiştir. Bu görüntüler, analog fotoğrafın "gerçekçi" kodlarıyla karşıtlık için değerlendirilemeyecekse, hareket kabiliyeti yüksek taşınabilir kameralarca canlandırılan alışılmamış fotoğraf ve bakışaçısı potansiyelleri, ortaya çıkarılması gereken yeni bir görüntü tayfı olduğu anlamına gelir. Dil, kültür ve estetik deneyim değişmektedir.

İMGENİN YAYILMASI

Bir diğer temel mesele, görüntülerin yayılımının daha geniş bağlamda taşıdığı anlamın önemiyle ilgilidir. Bu konu, bilgisayarların olanak tanıdığı farklı dağıtım ve yayılım biçimlerinin ortaya çıkışına bağlı olup, ayrıksı bir kültürel kaymayı işaret etmektedir. Değiş

tokuşun ve iletişimin bu yeni şekilleri, metasistemler ya da "multimedya" düzlemleri olarak bilgisayarların bellek kapasitelerince desteklenmektedir. Bu düzlemler kullanıcısının görüntüleri, sesleri ve dilleri farklı şekillerde bir araya getirmesini mümkün kılmaktadır. Her ne kadar hiçbir anlamda kaçınılmaz olmasa da, kültürlerin, belli toplumların ya da toplumsal grupların değerlerin, anlamların ve pratiklerin değişime yatkın olduğunu kabul ediyorsak, küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkacak sorun kültürü değiştirmesiyle değil *ne gibi* değişiklik getireceği ya da önereceğiyle ilgili olacaktır. Bu durumun olumlu *ve* olumsuz etkileri vardır.

Aşırı derece iyimser ya da kötümser olmaksızın, fotoğrafik görüntülerin İnternet ortamında kullanımıyla ilişkili *üç* ana yönelimden bahsedebiliriz:

1. Küresel bir amaca hizmet eden yerel yığılma.

2. Amacı ve kullanımı yerel olan küresel bir ağ.

3. Yerel ya da küresel olmayan ama basitçe "oyalanma" şeklinde tanımlanabilecek bir amaç.

Bu yönelimlerin sonuçlarının fotoğrafın hâkim küresel pazarı içinden değerlendirilmesi anlamlıdır.

1. KÜRESEL BİR AMACI HİZMET EDEN YEREL YIĞILMA

Paul Frosh'un da üzerinde durduğu gibi, Corbis ve Getty gibi "süper-ajanslar" 1970'lerden beri mevcut fotoğraf koleksiyonlarını, ajanslarını ve arşivlerini satın alarak muazzam sayıda fotoğrafik görüntü biriktirmekteler.[26] Bu büyük ajanslar, çeşitli yerel arşivleri ve fotoğraf koleksiyonlarını yeniden merkezileştirerek küresel metalara dönüştürmektedir. Tarihçiler ve kültür eleştirmenleri, kamusal anıların telif haklarının ve mülkiyetlerinin bu gibi ajansların ellerinde olmasının gerçek anlamda yasal bir politik ve tarihi mesele olarak görmekte ve bu koleksiyonların bir grup insanın tekelinde merkezileşmesini dehşetle izlemektedir.

Bu ve benzer diğer ajanslar, mevcut görüntü koleksiyonlarının birikmesine ek olarak bir zamanlar var olmuş ama şimdilerde İn-

[26] Bakınız, Paul Frosh, *The Image Factory* (Oxford: Berg, 2003).

ternet aracılığıyla görünür kılınmaları sonucunda ortaya çıkan yeni pazarda, yeni ve genişlemiş değerleriyle yer alan muazzam sayıda çeşitli fotoğrafı da ortaya çıkarmıştır Bir şekilde yavan olan bu fotoğraflar, belli bir anlamı olmayan "türe özgü" görüntülerdir. Roland Barthes'ın adı kötüye çıkmış semiyotik sloganını zekice tersine çeviren Frosh, stok fotoğrafçılığının "*mesajdan mahrum bir kod* uyguladığını" söyler.[27] Pazarlarda, reklamcılıkta, editöryal amaçlarla, web sitelerinde ve multimedya endüstrilerinde kullanılan tipik stok fotoğrafları, konularına özgü karakteristik özellikler ile işaretlenmişlerdir. Özsel olarak toptancı bir genelliğin stereotiplerini sunmaktadırlar. Tipik örnekleri, öpüşen romantik çiftleri, bir kafede oturan keyifli bir çifti, işe gitmek üzere yola çıkmış figürleri (kadın ya da erkek) ya da fabrika giysilerini temizlerken göstermektedir.

Belki de fotomuhabirliği esinli sanat fotoğrafçılığı örneği olan *The Family of Man* yapıtını anımsatan bir mirasla monokrom olan stok fotoğraflar kentlerin, doğanın ve insanların stereotipik çok sayıda görüntüsünü sunmaktadır. Bütün türleri kullanan stok fotoğrafçılığı, genel kullanım amacına sadakatle görüntüleri satmak amacına hizmet etmektedir. Aynılık ya da *gerçekten* mahrum bir "gerçeklik" korkusunu örnekleyecek şekilde, dünyanın farklı yerlerinde mümkün olduğunca çok müşteriye ulaşmak hedeflenmiştir.

Aynı şekilde, ayrıcalıklı "uluslararası" otel zincirleri de aynı yavan mimariyi, türe özgü iç mekân tasarımlarını ve yemek menülerini (uluslararası otellerde erişilebilir olan televizyon kanalları gibi) tekrarlayarak uluslararası iş seyahatlerinin yol açtığı kaygıları hafifletmektedir. Böylelikle aynı duvar kâğıdı ortamı ve "tanıdık" deneyim repertuvarının tekrarı aracılığıyla seyahat daha rahat bir hale bürünmüştür. Hayat, kendisini tekrar ederek "güvence altına almaktadır" ya da bir başka deyişler yerel kültürel farklılıkların yabani çeşitlerinden özgürleştirmektedir. Hızla en önemli fotoğraf pazarı olma yolunda ilerleyen stok fotoğrafçılığı, zararsız, yavan ve boş görüntülere (aynılığın bitimsiz tekrarı) adanmış bir endüstriyi teşvik etmektedir. Stok fotoğrafçılığı bankalarının muazzam büyümesi, bilgisayarlar arasında görüntü göndermenin ve almanın İnternet'teki hızı ve kolaylığı sayesinde gelişmiştir. Dünyanın her köşesinden

[27] Frosh, *The Image Factory,* s. 74.

fotoğraf toplayan stok fotoğrafçılığının, uluslararası üretim potansiyeli farklı çeşitlerde, daha karmaşık ve daha az "türe özgü" fotoğraf üretmek isteyen fotoğrafçıların ekonomik pazardaki güçlerini zayıflatan bir görüntü yığılmasına yol açmaktadır. Bu eleştiri kısıtlayıcı olabilir. Dahası, küçük pazarlardaki bireysel fotoğrafçıların İnternet aracılığıyla kendi fotoğraf arşivlerini pazarlayabileceklerini belirtmek gerekir. Her ne kadar deryada kum gibi görünseler de, oldukça merkezileşmiş güçlü ajansların karşısında duran bağımsız fotomuhabir, paparazi, belgesel fotoğrafçısı, editör fotoğrafçı ya da sanat fotoğrafçısı olması fark etmeksizin bütün fotoğrafçılar, potansiyel anlamda dünya çapında bir kamusallığa "erişim" olanağına sahiptir. Küresel bir tutku, bu yönelimi ikincisinden ayrımaktadır.

2. AMACI ve KULLANIMI YEREL OLAN KÜRESEL BİR AĞ

Flickr (daha şimdiden iki milyar fotoğrafı aşmıştır), Facebook ve eBay gibi web sitelerinin başarısı (benzer diğer web sitelerinin tamamına yer vermemek adına bu sitelerle sınırlıyorum), yerel kullanımlara "küresel" erişimi mümkün kılmalarında saklıdır. Bu gibi "topluluk" web siteleri, başka insanlarla toplumsal, kültürel, kişisel, ekonomik ve hatta politik ilişkiler kurmayı mümkün kılmaktadır.[28] Zaman geçtikçe bu uzamda inşa edilebilecek web ilişkileri, kürselleşme ve yerelcilik arasındaki gerilimi korumakla birlikte yerel bir kültürü tamamlamak adına çalışmaktadır.

Küresele karşı yerel sorusu, yalnızca *erişimin,* fotoğrafik görüntüler pazarının (ilk madde görüldüğü gibi) yerel ekonomik biçimleri bağlamında değil aynı zamanda görüntülerin ve deneyimlerin herhangi bir yerelliği taşıdığı ve yansıttığı anlamlar, inançlar ve değerler bağlamında da önemlidir. Web sitelerinde görülen yabancı yerler ya da şeylere dair deneyimler, yerelliğin toplumsal, politik ve kültürel değerleri bağlamında kopukluklar ve çatışmalar yaratabilir. Görsel temsillerin etkileri, mevcut göçün etkileri kadar gerçek olabilir. Tıpkı Arjun Appadurai tarafından kısaca özetlendiği gibi:

[28] Web aracılığıyla "küreselleşme karşıtı" organizasyonlara dair bir alan çalışması için bakınız, Jeffrey S Juris, "The New Digital Media Activist Networking with Anti-Corporate Globalization Movements" içinde Jonathan Xavier Inda&Renato Rosaldo, eds., *The Anthropology of Globalization: A Reader* (Oxford: Blackwell, 2008).

> Aileler ya da çocuklar eski kuşaklardan önce yeni yerlere taşındığında ya da yetişkin erkek ve kız evlatlar dünyanın yabancı yerlerinde zaman geçirdikten sonra, geri döndüklerinde aile ilişkileri uçucu bir hal almaktadır. Bu yeni halde, yeni meta biçimleri tartışılmakta, borçlar ve yükümlülükler yeniden ayarlanmakta ve yeni yerleşimle ilgili söylentiler ve fanteziler bilginin ve pratiğin mevcut repertuvarına dümen kırmaktadır.[29]

Postkolonyal kuram, kültürde, güç ilişkilerinde, yeni kültürel ve toplumsal melezlikte ve yeniden hayal edilen cemaatlerde karşımıza çıkan çatışmaların analizi için kullanışlıdır. Bu öneri, eBay'da bir kitap ya da görüntü almanın ya da İnternet'te satranç oynamanın basitliği düşünüldüğünde hayli zorlama görünebilir. Fakat bu gibi karşılaşmaların yaratıcı ve çatışmalı sonuçları, "yerellik" kavramına anlamlı bir dönüşüm imkânı sunmaktadır.[30] Dünyanın bir yerindeki şeyin bir diğer parçasını etkileyeceği gerçeği bugün artık çok daha geçerlidir. Ancak sonuçlarının şimdiden kestirilebilen etkilerine dair bir garanti yoktur.

3. YEREL YA DA KÜRESEL OLMAYAN AMA BASİTÇE "OYALANMA" ŞEKLİNDE TANIMLANABİLECEK BİR AMAÇ

"İnternet'te sörf yapmak", televizyon kanalları arasında "zaplamak" gibi kolektif bir pratiktir. Web siteleri arasında dolaşmanın çekiciliği sistem içinde inşa edilmiştir. Düşünmenin çağrışımsal patikaları aracılığıyla "birlikte" düşünme sistemi, Sigmund Freud'un "gündüz düşü" dediği bilinç durumunu kopyalamaktadır. Düş halindeki kişi, tam bilinç haliyle uyku hali arasında, arada bir yerde durmaktadır. Kendi fantezilerine ve dileklerine kapılmış kişi, kendi arzusunun ancak yarım bilincindedir. Böylesi akıntıya kapılmış bir halde, bütün hareketlerinin belli ticari girişimcilerce öngörüldüğü

[29] Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference", *The Anthropology of Globalization,* s. 60.

[30] Slavoj Žižek, Danimarkalı karikatürcünün Hz. Muhammed çizimi etrafında dolaşıma giren ve adeta söz konusu Müslüman ülkelerin *sınırları içinde* yayınlanmış gibi şiddetli tepkileri bu bağlamda değerlendirir. İnternet, ülkeler arasındaki coğrafi mesafeleri "web siteleri"ndeki bir uzamda eritmiştir. Bakınız, Slavoj Žižek, *Violence* (London: Profile Books, 2008), s. 50.

prefabrike sitelerde, "düşlerinde" sörf yaparak saatler ya da günler geçirebilirler. Freud'un çok zaman önce işaret ettiği gibi, düşlerin kalbinde düş gören kişinin erotik ve tutkulu dilekleri vardır.[31] Cinsel fantezilerin web temelli kitlesel bir fotoğraf endüstrisi olan pornografinin en açık maskesi altında kapsamlı bir biçimde oyuna dâhil edilmesi şaşırtıcı değildir. Toplumsal fantezinin bir kurumu olarak reklamcılık da düş görme dileğini kullanır, "gökyüzünde kaleler" inşa eder ve aynı zamanda İnternet sitelerindeki navigasyon ya da "taramalar" aracılığıyla eklemeler yapar (ya da yer değiştirir). Erotik ya da tutkulu bir dileği ya da bir fanteziyi her açıdan gösteren çevrimiçi filmler, fotoğraflar ve canlandırma sahneleri, görüntülerin sonsuz akıntısında karşımıza çıkmaktadır. Cinsel, toplumsal, siyasi ve belki de ruhani İnternet gezintilerinin hepsi, düş tarayıcı bir düzlemi mümkün kılmaktadır. Akıntıya kapılmış izleyici, "kullanıcı"yı kadiri mutlak konumlandıran oyunlara ya da entelektüel becerileri sınayan testlere, sonsuz sayıda uzman sitesine, haberlere, dedikodulara kapılabilir. Bunlar, çevresel olarak deneyimlenen çok çeşitli görüntü biçimlerinin fotoğrafik görüntülerin kullanımı çalışmalarına dair yeni bir alanı özümsediğini ve oluşturduğunu göstermektedir.

"Odaklanılmış yapıtın" ve "verimliliğin" (kapitalist birikim) uzun erimli düşmanı olan oyalanma ya da dikkat dağınıklığı, önemli bir endüstri olarak durumun keyfini çıkarmaktadır. Tasarlanmış web sitesi yazılımlarından birisinin adının *Dreamweaver* (*düş dokumacısı*) olması tesadüf değildir. Yirminci yüzyılın başlarında bir zamanlar sanatçılar tarafından dünyevi ağır yapıtlara bir yanıt olacak biçimde avangart bir hile olarak kullanılan şey (Gerçeküstücüler), oyalanma ya da dikkatin dağılması şimdilerde modern teknolojik deneyim içinde bileşenlerine ayrılmaktadır.[32] İşin aslı, 1920'ler ve 30'lar boyunca karşımıza çıkan kitlesel fotoğrafik imgelemin seri teknolojik dönüşümüne dair eleştirel tartışmalara dönüşün (ya da yeniden okumanın) öğreteceği çok şey var. Günümüzden hayli fark-

[31] Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming" [1908], *Art and Literature,* Pelican Freud Library Volume 14 (London: Penguin, 1985), s. 134.

[32] Victor Burgin, *The Remembered Film* (London: Reaktion, 2004) kitabında modern oyalanma görüntülerinin rolüne dair mükemmel bir örnek verir. Özellikle bakınız, s. 7–14.

lı olsa da, basitçe özümseme kapasitesine sahip olmadığımız, dünyanın pek çok farklı yerinden gelen çok sayıda görüntüye ve imgeye tutulmuş olmanın sebep olduğu dikkat dağınıklığı, şok ve baş döndürücü etki, çok daha kitlesel ve küresel bir ölçekte kendisini tekrar etmektedir.

Dahası, görüntünün dağıtımı ve kullanımına özgü bu motifler, "küreselleşmiş" iletişim ortamında kullanılan imgelerin mülkiyeti, etik, telif ve bu imgeler üzerindeki iktidar gibi konularda sorunlar barındırmaktadır. Günümüzde küreselleşme basitçe bir fotoğrafçının kendi yapıtlarının ve yeteneklerinin reklamını yapma biçimini ("küresel" düğün fotoğrafçısı gibi) ya da bir şeyin yer kürenin farklı nüfusları için neyin, nasıl ve ne şekilde temsil edildiği gibi karmaşık bir meseleyi ifade edebilir. Bu durumda durağan fotoğrafik görüntü, dijital ortama aktarılmış bilgisayar dosyası şeklinde yeniden yapılandırılmış bir biçim olarak, taşınabilir araçlarda uzaktan elde edildiği durumlarda bile, modern hayatın kalbindeki yerini korumaktadır. Bu önemli değişiklikler, fotoğrafik görüntüler üzerine düşünme biçimlerimizde bir yenilemeye gitmenin, bu fotoğrafların portre, peyzaj, belgesel ya da natürmort gibi biçimlerinde ısrar etmekten daha önemsiz olmadığını, aksine çok daha önemli olduğunu işaret etmektedir. Fotoğrafın İnternet aracılığıyla küreselleşmesi, sonuçlarının tarihi, sosyolojik, semiyotik ve psikokültürel analizini zorunlu kılmaktadır. Dijital hale getirilmiş fotoğrafik görüntülerin yayılmasının kültürel zaman ve uzama dair yeni kavrayışımıza katkılarını ancak bu şekilde görebiliriz. Yine de, çok kutuplu bir dünyada, görüntülerin batmasının ve akışının dünyadaki güç odaklarını belirleyecek değişimlerin bir parçası olduğunu görebiliriz. Fotoğraf, bir anlamda bu gibi yapıların temsil edildiği şey olup, aynı zamanda söz konusu yapıların eleştirilmesinde başvurulacak araçlardan birisidir.

Bölüm Özeti

- ☐ Küreselleşme, fotoğrafın gelişimi ve etkisi üzerine düşünmek için yeni bir paradigma önermektedir.
- ☐ "Dünya" fotoğrafçılığı ya da hümanist fotoğrafçılık, fotoğrafik iletişimin küresel dilini bulmak amacındadır.
- ☐ Dijital fotoğraflar, analog temelli fotoğraflarla süreklilik ilişkisi içinde olmayı ve aynı zamanda farklı olmayı vaat etmektedir.
- ☐ Bilgisayarlar, fotoğrafların, hareket eden görüntülerin, seslerin ve seslerin üretimini ve dağıtımını mümkün kılacak bir "meta-sistem" sunmaktadır.
- ☐ Küreselleşmenin olumlu ve olumsuz etkileri vardır.

MAKALE ÇALIŞMALARI ve DERSLER İÇİN TARTIŞMA SORULARI

GİRİŞ

- Tür nedir?

1 TARİH

- Fotoğraf, tarihsel bir araştırma için kullanabileceğimiz bir belge midir?
- "Tarih", tarihsel olaylar süreci midir yoksa bu olayların temsili midir?
- Fotoğraf neden icat edilmiştir?
- "Fotoğraf tarihi"nin amacı nedir?

2 FOTOĞRAF KURAMI

- Fotoğraf "kuramı" nedir?
- Fotoğrafçılar anlamı nasıl oluşturur?
- Kodların ve uylaşımların önemi nedir?
- Bir fotoğraf seçerek potansiyel anlamlarını analiz ediniz.

3 BELGESEL ve HİKAYE ANLATICILIĞI

- Belgesel fotoğrafı ne anlama gelir?
- "Belge" olarak fotoğraf ve "toplumsal belgesel" fotoğraf arasında bir fark var mıdır?
- Tek bir fotoğraf, karmaşık bir hikaye anlatabilir mi?
- Karar anı, "donuk zaman"la ilgili bir şeydir yoksa işaret edilen anlatının tetikleyicisi ile mi ilgilidir?
- Belgesel fotoğrafları ne tür hikayeler anlatır?

4 PORTRELERE BAKMAK

- Portrelerden ne öğrenebiliriz?
- Portre taburede oturan kişiyi idealleştirir mi, betimler mi yoksa eleştirir mi? Bunu nasıl yapar?
- "Poz" bir çeşit savunma olabilir mi?
- Portreler neden bu kadar popülerdir?
- İnsan yüzü, insan karakteri hakkında herhangi bir şey gösterir mi? Görsel örnekler veriniz.

5 PEYZAJDA

- Peyzaj fotoğrafları her zaman başka bir şeyi işaret eden metaforlar mıdır? Örnekler vererek tartışınız.
- Objektif, "doğayı" kendinde bir şey olarak mı görür?
- Pitoresk ve yüce kategorileri arasındaki fark nedir?
- Modern kentin sıklıkla "yüce" görünmesinin sebebi nedir?
- Aynı yere ait (kent, kasaba, köy, kara parçası) biri pitoresk diğeri yüce iki fotoğraf çekmeyi deneyiniz.

6 NATÜRMORTUN RETORİĞİ

- Fotoğraf kullanan bir reklam görüntüsü seçerek, retoriğini analiz ediniz. Fotoğrafın ürün hakkından ne söylediğini, nasıl söylediğini tartışarak, ürünü ne şekilde çekici kılacağını açıklayınız.
- Jean Baudrillard, sizce neden reklamı "yararsız" ve "gereksiz" bulmaktadır?
- "Reklam, gerçek toplumsal meselelere imgesel çözümler önermektedir" yargısını tartışınız.
- Sanatçıların natürmort kullanımları, reklamcılığın "yük çekimlerin"nden nasıl farklılaşmaktadır?

7 SANAT FOTOĞRAFÇILIĞI

- Toplumdan koparılmış "sanatın özerkliği" fikrinin toplumsal göndermeleri nelerdir?
- Sanatın toplum içindeki rolü nedir? Fotoğraf bu bağlamda hangi rolü alır ve nasıl içerilir?
- Fotoğrafın kavramsal sanatta, güzel sanat fotoğrafçılığında ve sokak fotoğrafçılığındaki kullanımları arasında herhangi bir fark var mıdır? Eğer varsa farklılıklar nelerdir ve bu farklılıklar önemli midir?
- Çağdaş sanat fotoğrafçılığı, sanat fotoğrafçılığının önceki biçimlerinden farklı mıdır? Farkları açıklayınız.

8 KÜRESEL FOTOĞRAFÇILIK

- Bir fotoğrafın küresel bir anlamı olabilir mi? Örnekler vererek tartışınız.
- Fotoğrafik görüntülerin küresel yayılımı, dünyanın farklı ülkeleri için ne anlama gelmektedir?
- Görüntülerin küreselleşmesi kaçınılmaz bir süreç midir?
- Küreselleşme iyi ve kötü müdür? Tartışınız.

İLERİ OKUMALAR İÇİN REHBER

Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London: Fontana, 1982.

Bu kitap, Barthes'ın fotoğraf, film ve semiyotik kuramı üzerine kaleme aldığı parlak makalelerden oluşuyor. İngiliz film kuramcısı Stephen Health tarafından hazırlanan ve [İngilizceye] çevrilen kitap, fotoğraf üzerine en kapsamlı kuram kitaplarından birisi olma özelliğine sahip. Okuyucuyu zaman zaman zorlasa da, her makalede farklı bir çıkış noktası ve sorun kümesiyle ilerleyen Barthes, fotoğrafik görüntü çeşitleri üzerine bir dizi farklı düşünme modeli sunmaktadır. Gazetecilik, reklamcılık fotoğrafları ve filmlerden alınmış kareler hâlihazırdaki kuramsal tartışmanın ve eleştirinin öznesidir.

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, London: Fontana, 1984. [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev., Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 2011.]

Barthes'ın ünlü makalesi çoğunlukla fotoğraf üzerine bireysel bir deneme olarak değerlendirilse de, esasında "kuramsal" sorunları incelemek için öznel deneyimden faydalanan felsefi bir düşünme biçimi olan fenomenolojiden beslenmektedir. Fotoğraf kuramına ve eleştirisine (açıkça tarih değildir) katkısı bağlamında değerlendirildiğinde, bu kitabın psikanalist Jacques Lacan'ın "nazar" kavramıyla açıkladığı şeyi merkezine aldığı söylenebilir. Jacques Lacan *nazarı*, fotoğrafta yer alan birisinin ya da bir şeyin *izleyiciye doğrultulmuş* imgesel bakışı olarak tanımlamaktadır. Barthes'ın *punctum* adını verdiği, fotoğrafta yer almasına rağmen yaratıcısı olan fotoğrafçının öngöremediği bir biçimde özneyi "lekeleyen" şey Lacan'ın nazar kavramına çok yakındır. "Third Meaning" makalesi, *Camera Lucida*'daki *studium* ve *punctum* kavramlarının habercisi olan açık (obvious) ve boğuk (obtuse) anlam kategorilerini içeren tamamlayıcı bir makaledir

Belsey, Catherine, *A Very Short Introduction to Poststructuralism*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

Bu kitap, yapısalcı ve postyapısalcı iddiaların görüntüler ve içinde yaşadığımız ya da "ikamet ettiğimiz" dil aracılığıyla

kültür analizi üzerindeki etkilerini anlamak ve üzerine düşünmek için faydalı bir giriş vadetmektedir.

Bolton, Richard, ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, London: MIT Press, 1992.

Çeşitli eleştirel makalelerin derlemesi olan bu kitap, 1920'lerden ilk defa basıldığı 1980'lere kadar Avrupa sanat geleneğinde ve fotoğrafçılığın ABD macerasında karşımıza çıkan avangart ve modern "dönüm" noktalarını incelemektedir.

Burgin, Victor, ed., *Thinking Photography*, Basingstoke: Macmillan, 1982.

Bu derleme iki sebepten çok değerlidir. İlk olarak, semiyotiği sanat ve medya fotoğraflarından belgesele ve hatta Sovyet avangart denemelerine kadar çok sayıda fotoğraf çeşidine özgü tartışmalara bağlayan açık bir kuramsal zemin sunmaktadır. İkinci olarak, tarihsel bir metin olarak 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarındaki tartışmalarla etkileşim halinde olan tarihsel bir metin olması sebebiyle önemlidir. Her ikisi de etkili sanatçılar ve kuramcılar olan Victor Burgin ve Allan Sekula'nın katkıları, kitabın ortaya çıktığı zamanda dolaşımda olan görsel yapıtlarıyla birlikte ele alınmalıdır. Ayrıca, söz konusu çalışmanın Alan Trachtenberg'in birazdan değineceğim *Classic Essays on Photography* kitabından iki yıl sonra basılmış olması da dikkat değerdir. Çünkü bu kitaptaki makalelerin bir anlamda Trachtenberg'in kitabının eksikliklerini kapattığı söylenebilir.

Campany, David, ed., *The Cinematic Image*, London: Whitechapel/MIT Press, 2007.

Bu kitabın yanıltıcı başlığının gizlediği gerçek, içindeki makalelerinin öncelikle "still" fotoğrafçılığı ve zamanla potansiyel olarak farklı ilişkileriyle ilgili olduğudur.

Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2004.

Sanat dünyasının ağır ağır daha "küresel" bir sanat perspektifine doğru ilerlediğini gösterecek olan sanat fotoğrafçılığının yirmi birinci yüzyılın dönüm noktasına odaklanan yararlı bir araştırmadır.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London: Phaidon, 1998.

Kavramsal fotoğrafçıların elinden çıkmış fotoğrafların kullanıldığı bölümler aracılığıyla kavramsal sanata dair yalın ve genel (eleştirel bir değerlendirmeden kaçınarak) bir giriş yapılabilir.

Frosh, Paul, *The Image Factory*, Oxford: Berg, 2003.

Sosyolojik bir yaklaşım benimseyen bu kitap, "stok fotoğrafçılığı"nın büyümesine ve bu büyümenin toplumsal temsil alanındaki kültürel rolüne odaklanmaktadır.

Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, London: Lawrence King, 2006.

Fotoğrafın kronolojik tarihine genel giriş niteliğinde bir kitaptır. En çok yararlı olduğu konu, fotoğrafın on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın başları itibariyle geçirdiği evrimin tanıtıcı betimlemesini sunmasıdır.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography*, New York: MoMA, 1980 [1964].

İyi bir metin olma özelliğini koruyan bu çalışma, düşüncenin modernist paradigması içinde konumlandırılan tarihsel fotoğrafları tanıtmaktadır. Fotoğrafın bir sanat olduğu fikrinin coşkusuyla ilerleyen kitap, bugün artık iyice benimsenmiş müze fotoğrafçılığı fikriyle durulmaktadır.

Sontag, Susan, *On Photography*, Harmondsworth: Penguin, 1977. [*Fotoğraf Üzerine*, Çev., Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1993.]

Fotoğraf eleştirisinin "klasik" ve popülerliğini koruyan giriş metnidir. Geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan ve fotoğrafçılık öğrencileri için "kurucu metin" olan kitap, fotoğrafa ait estetik, toplumsal ve etik meselelere özgü sorunlara müdahale etmektedir. Sontag, çok sayıda öğrenciye ve eğitmene fotoğrafçılığa dair eleştirel bir bakış kazandırmıştır. Tam anlamıyla zamanının (1970'lerin fotoğrafik modernizmi) ve mekânının (New York) eseri olan bir çalışmadır. Sontag'ın iddialarının bağlamını anlamak isteyen çağdaş okuyucu, Sontag'ın gönderme yaptığı, o zamanlardan beri New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde yer alan görüntülere başvurmalıdır. Ayrıca

bakınız, Beaumont Newhall, *The History of Photography*, New York, 1980.)

Trachtenberg, Alan, ed., *Classic Essays on Photography*, Newhaven: Leete's Island, 1980.

Bu kitap, 1980'lere değin ABD'de ve Avrupa'da dolaşıma giren fotoğraf üzerine kaleme alınmış çok sayıda temel metnin kusursuz bir derlemesini sunuyor. İcadının hemen ardından on dokuzuncu yüzyılın başlarında süregiden fotoğraf tartışmalarına faydalı bir giriş niteliğindeki ilk bölümü, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki estetik tartışmalar üzerine olan ikinci bölüm takip ediyor. Fotoğrafçıların genellikle kuramcı da olduğu yirminci yüzyıl başlarında fotoğrafçılar ve kuramcılar tarafından kaleme alınan temel makalelere değindiği son iki bölümle birlikte, toplam dört bölümde fotoğraf tarihi özetlenmektedir. Trachtenberg'in çalışması, Victor Burgin'in *Classic Essays on Photography*'de bulabileceğimiz iddiaların can alıcı eleştirel ardıllarını içeren *Thinking Photography* (yukarıda değinmiştik) derlemesinden iki yıl önce basılmıştır.

Williams, Raymond, *Culture*, London: Fontana, 1981. [*Kültür*, Çev., Suavi Aydın, Ankara: İmge, 1993.]

İngiliz edebiyat tarihçisi Raymond Williams (1921–1988), kültürün tarihsel bir süreç olarak analiz edildiği "kültürelcilik" denilen şeye büyük katkılar sunmuştur. Bir anlamda çorak olan bu kitap, üreticiler (sanatçılar, fotoğrafçılar vs.) ile sanatsal hedefler, güç ve amaçlar bağlamlarında kurumlar arasındaki farklı ilişkileri gayet açık biçimde izah etmektedir.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century,* Chicago: University of Chicago, 1983.

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy: and Other Essays,* translated by Ben Brewster, London: New Left Books, 1971.

Assadurai, Arjun, "Disjuncture and Difference", in Jonathan Xavier Inda and Renato Rosaldo, eds., *The Anthropology of Globalization: A Reader,* Oxford: Blackwell, 2008.

Araki, Nobuyoshi, *Tokyo Still Life,* Birmingham: Ikon Gallery, 2001.

Armstrong, Carol "A Scene in a Library: An Unsolved Mystery", *History of Photography,*26: 2, 2002, pp 90–9.

Arnatt, Keith, "Sausages and Food" [1982], reprinted in *Art and Photography,* ed. D. Campany,London: Phaidon, 2003.

Barasch, Mose, *Theories of Art 2: From Winckelmann to Baudelaire,* London: Routledge,2000.

Barthes, Roland, *Image-Music-Text,* London: Fontana, 1982.

Barthes, Roland, *Mythologies,* London: Paladin, 1980.

Barthes, Roland, *The Fashion System,* translated by Matthew Ward and Richard Howard,New York: Hill & Wang, 1983.

Barthes, Roland, *Camera Lucida,* London: Fontana, 1984.

Barthes, Roland, "Semiology and Urbanism", *The Semiotic Challenge,* Oxford: Blackwell,1988.

Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image", *The Responsibility of Forms,* Berkeley: University ofCalifornia Press, 1991.

Barthes, Roland, *The Neutral,* translated by Rosalind E. Krauss and Denis Hollier, New York: Columbia University Press, 2005.

Bate, David, *Mise-en-Scène,* London: Institute of Contemporary Arts, 1994.

Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent,* London: IB Tauris, 2004.

Baudrillard, Jean, *The System of Objects,* translated by James Benedict, London: Verso, 1996.

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy,* Oxford: Oxford University Press, 1988.

Bazin, André, "The Ontology of the Photographic Image", in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography,* New Haven: Leete's Island, 1980.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations,* London: Fontana, 1979.

Benjamin, Walter [1931], "A Short History of Photography", *One Way Street and Other Writings,* Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London: Verso, 1992.

Berger, John, *Ways of Seeing,* London: Penguin, 1990.

Bermingham, Ann, *Landscape as Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1887,* London:Thames & Hudson, 1987.

Boorstin, Daniel, *The Image,* Harmondsworth: Pelican, 1962.

Bourdieu, Pierre [1965], *Photography: A Middle-Brow Art,* Cambridge: Polity, 1990.

Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked,* London: Reaktion Books, 1990.

Buchloh, Benjamin, ed., *Thomas Ruff: Portraits,* Mosel: Schirmer, 1998.

Burgin, Victor, ed., *Thinking Photography,* Basingstoke: Macmillan, 1982.

Burgin, Victor, *The Remembered Film,* London: Reaktion, 2004.

Burgin, Victor [1976], "Art, Commonsense and Photography", in Jessica Evans, ed., *The Camerawork Essays,* London: Rivers Oram Press, 1997.

Burners-Lee, Tim, *Weaving the Web,* New York: Harper Collins, 2000.

Campany, David, ed., *The Cinematic Image,* London: Whitechapel/MIT Press, 2007. Cotton,

Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art,* London: Thames & Hudson, 2004. de

Duve, Thierry, *Kant After Duchamp,* London: MIT, 1999.

Eco, Umberto, "Critique of the Image", in *Thinking Photography,* ed. Victor Burgin, Basingstoke: Macmillan, 1982.

Emerson, P. H., *Naturalistic Photography,* New York: Spon, 1890.

Evans, Harold, ed., *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Editing,* London: Pimlico Press, 1997.

Fenichel, Otto [1935], "The Scoptophilic Instinct and Identification", in Jessica Evans and

Stuart Hall, eds., *The Visual Culture Reader,* London: Sage Publications/Open University, 1999.

Fiske, John, "The Jeaning of America", *Understanding Popular Culture,* London: Unwin Hyman, 1989.

Foster, Hal, *et al, Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004.

Flugel, John, *The Psychology of Clothes,* London: Hogarth

Press, 1930.

Fogle, Douglas, ed., *The Last Picture Show,* Minneapolis: Walker Art Centre, 2004. Foucault, Michel [1967], "Different Spaces", in James Faubion, ed., *Aesthetics: Essential Works of Foucault, 1954–1984,* Volume 2, London: Penguin, 1998.

Frank, Robert, *The Americans* [1958], Göttingen: Steidl/National Gallery of Art, Washington, 2008.

Freud, Sigmund [1915], "Instincts and their Vicissitudes", *On Metapsychology,* translated by James Strachey, Pelican Freud Library Vol. 11, Harmondsworth: Penguin, 1983.

Freud, Sigmund [1908], "Creative Writers and Day-Dreaming", *Art and Literature,* translated by James Strachey, Pelican Freud Library Vol. 14, Harmondsworth: Penguin, 1985.

Freud, Sigmund, [1930], "Civilization and its Discontents", *Civilization, Society and Religion,* translated by James Strachey, Pelican Freud Library Vol. 12, Harmondsworth: Penguin, 1989.

Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before,* London: Yale University Press, 2008.

Frizot, Michel, ed. [1994 in French], *A New History of Photography,* Cologne: Könemann, 1998.

Frosh, Paul, *The Image Factory,* Oxford: Berg, 2003.

Gernsheim, Helmet and Alison Gernsheim, *The History of Photography,* London: Oxford University Press, 1955.

Gombrich, Ernst H., "Portrait Painting and Portrait Photography", in Paul Wengraf, ed., *Apropos* No. 3, London: Lund Humphries, 1945, pp 1–7.

Gombrich, Ernst H., *The Story of Art,* London: Phaidon, 1999.

Greenberg, Clement, *Art and Culture,* Boston: Beacon Press, 1961.

Grierson, John, "Untitled Lecture on Documentary" (1927–33) in *The Documentary Film Movement: An Anthology,* ed. by Ian Aitken, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

Grootenboer, Hanneke, *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-life Painting,* Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Hall, Stuart, "Re-construction Work", *Ten.8,* Volume 2, no 3, 1992.

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics,* London: Methuen, 1977.

Heidegger, Martin [1935], "The Origin of the Work of Art", in David Krell Farrell, ed., *Basic Writings,* London: Routledge, 1994.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Capital 1848–1875,* London: Weidenfeld & Nicholson, 1975.

Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991,* London: Penguin, 1994.

Jameson, Fredric, "Postmodernism of the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review,* no 146, 1984.

Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System,* London: BFI, 1992.

Jameson, Fredric and Masao Miyoshi, eds., *The Cultures of Globalization,* Durham, NC: Duke University Press, 1998.

Johnston, Patricia, *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography,* London: University of California Press, 1997.

Juris, Jeffrey S., "The New Digital Media Activist Networking with Anti-Corporate Globalization Movements", in Jonathan Xavier Inda and Renato Rosaldo, eds., *The Anthropology of Globalization: A Reader,* Oxford: Blackwell, 2008.

Kinoshita, Naoyuki, "The Early Years of Japanese Photograp-

hy" in Anne Wilkes Tucker, Dana

Friis-Hansen and Kaneko Ryuichi, eds., *The History of Japanese Photography.* New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Klein, Naomi, *No Logo,* London: Flamingo, 2000.

Kozloff, Max, *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900,* London: Phaidon, 2007.

Krauss, Rosalind E., "A Note on the Simulacral" in Carol Squiers, ed., *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography,* Seattle: Bay Press, 1990.

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* London: MIT Press, 1997.

Krauss, Rosalind E., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999).

Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia,* translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1989.

Lacan, Jacques, "Of the Gaze", *Four Fundamentals of Psycho-Analysis,* London: Hogarth Press, 1977.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Harmondsworth: Penguin, 1979.

Lacan, Jacques, "The Mirror-stage as Formative of the I", *Écrits,* translated by Alan Sheridan, London: Tavistock Publications, 1980.

Lalvani, Suren, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies,* New York: State University Press of New York, 1996.

Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", in Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan, eds., *Formations of Fantasy,* London/New York: Met-

huen, 1986.

Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis,* London: Karnak Books, 1988.

Lavin, Maud, *Cut with the Kitchen Knife,* London: Yale University Press, 1993.

Leader, Darian, *Stealing the Mona Lisa,* Washington, DC: Shoemaker & Hoard, 2002.

Lemagny, Jean-Claude and André Rouillé (eds), *A History of Photography,* New York: Cambridge University Press, 1987.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition,* Manchester: Manchester University Press, 1986.

MacCabe, Colin, ed., *Jean-Luc Godard: Son+Image, 1974-1991,* New York: Museum of Modern Art, 1992.

Marx, Karl, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", *Marx/Engels: Selected Works,* London: Lawrence & Wishart, 1980.

Meyerowitz, Joel and Westerbeck, Colin, *Bystander: A History of Street Photography,* Boston: Bulfinch Press, 2001.

Moholy, Lucia, *A Hundred Years of Photography,* Harmondsworth: Penguin, 1939.

Mulvey, Laura [1975], "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures,* Basingstoke and London: Macmillan, 1989.

Mulvey, Laura, "Close-ups and Commodities", *Fetishism and Curiosity,* London: BFI, 1996.

Neale, Steve, *Genre,* London: BFI, 1980.

Neale, Steve, "Questions of Genre", *Screen,* 31:1, 1990, pp 45–66.

Nesbit, Molly, *Atget's Seven Albums,* London: Yale University Press, 1992.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography: From 1939 to the Present Day,* New York: Museum of Modern Art, 1980 [1964].

Nochlin, Linda, *Realism,* Harmondsworth: Penguin, 1978.

Nochlin, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays,* London: Thames & Hudson, 1989.

Oettermann, Stephen, *The Panorama, History of a Mass Media,* New York: Zone Books, 1997.

Panofsky, Erwin [1934], "Style and Medium in the Motion Pictures", in Irving Lavin, ed., *Three Essays on Style,* Cambridge, MA: MIT, 1997.

Parker, Rozika and Pollock, Griselda, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985,* London: Pandora, 1987.

Paulson, Ronald, "The Poetic Garden", *Emblem and Expression,* London: Thames & Hudson, 1975.

Phillips, Christopher, "The Judgment Seat of Photography", in Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning,* London: MIT, 1992.

Pinney, Christopher, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs,* London: Reaktion Books, 1997.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference,* London: Routledge, 1989.

Praz, Mario, *The Romantic Agony,* London: Fontana, 1966.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics,* translated by Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004.

Riis, Jacob A., *How the Other Half Lives,* Harmondsworth: Pen-

guin, 1997.

Rose, Jacqueline, "The Imaginary", *Sexuality in the Field of Vision,* London: Verso, 1986.

Rosenblum, Barbara, "Style as Social Process", *American Sociological Review,* 43, 1978, pp 422–38.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography,* London: Abbeville, 1984.

Rosler, Martha, *Decoys and Disruptions,* London: MIT, 2004.

Roudinesco, Elizabeth, "Surrealism in the Service of Psychoanalysis", *Jacques Lacan & Co: A History of Psychoanalysis in France 1925–1985,* translated by Jeffrey Mehlman, London: Free Association Books, 1990.

Rugoff, Ralph, ed., *Scene of the Crime,* London: MIT, 1997.

Sandeen, Eric J., *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America,* Alberquerque: University of New Mexico, 1995.

Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics,* New York: Fontana/Collins, 1981.

Schaaf, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot,* Oxford: Princeton, 2000.

Scharf, Aaron, *Art and Photography,* Harmondsworth: Penguin, 1979.

Schefer, Jean Louis, "Split Colour/Blur", in Paul Smith, ed. and transl., *The Enigmatic Body: Essays on the Arts,* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Sekula, Allan, "Traffic in Photographs", *Against the Grain,* Nova Scotia: NSCAD, 1986.

Sekula, Allan, "On The Invention of Photographic Meaning", in Victor Burgin, ed., *Thinking Photography,* Basingstoke: Mac-

millan, 1982.

Sekula, Allan, "The Body and the Archive", in Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning:* Critical Histories of Photography", London: MIT Press, 1996.

Shumard, Ann M., *A Durable Memento: Portraits by Augustus Washington: African-American Daguerreotypist,* Washington, DC: National Portrait Gallery/Smithsonian, 1999.

Snyder, Joel, "Photographic Panoramas and Views", *One/Many: Western American Survey Photographs by Bell and O"Sullivan,* Chicago: the University of Chicago Press, 2006.

Sobieszek, Robert, *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850–2000,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press & Los Angeles County Museum, 1999.

Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock,* Minneapolis: Minnesota Press, 1995. Squiers, Carol, "Looking at *Life", Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present,* eds. Liz Heron and Val Williams, London: IB Tauris, 1996

Steichen, Edward, *The Family of Man,* New York: Museum of Modern Art, 1955.

Steinart, Otto, *Subjective Photography* [Subjektive *fotografie],* two volumes, Munich: Bruder Auer, 1955.

Sterling, Charles, *Still Life Painting, from Antiquity to the Present Time,* New York: Universe Books, 1959.

Stimson, Blake, *The Pivot of the World: Photography and its Nation.* London: MIT, 2006.

Sullivan, George, *Black Artists in Photography, 1840–1940,* New York: Cobblehill Books, 1996.

Tagg, John, *The Burden of Representation,* Basingstoke: Macmillan, 1988.

Takeba, Joe, "The Age of Modernism: From Visualization to Socialization", in Anne Wilkes

Tucker, Dana Friis-Hansen and Kaneko Ryuichi, eds., *The History of Japanese Photography.* New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Taylor, John, "The Alphabetic Universe", in Simon Pugh (ed.), *Reading Landscape: Country-City-Capital,* Manchester: Manchester University Press, 1990.

Taylor, John, "Photography as a Weapon at the Front", *War Photography: Realism in the*

British Press, Manchester: Manchester University Press, 1991. Thomas, G., *History of Photography: India, 1840-1980,* Hyderabad: Andhra Pradesh State Akademi of Photography, 1981.

Trachtenberg, Alan, "Signifying the Real: Documentary Photography in the 1930s" in

Alejandro Andreus *et al, The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere,* Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2004.

Tucker, Anne Wilkes, Friis-Hansen, Dana, Ryuichi, Kaneko and Takebo, Joe (eds.), *The History of Japanese Photography,* New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Turim, Maureen Cheryn, *Flashbacks in Film,* London: Routledge, 1989.Van Haaften, Julia, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs: Seventy-seven Views by Francis Frith,* New York: Dover Books, 1980.

Warehime, Marja, *Brassaï, Images of Culture and the Surrealist Observer,* London: Louisiana State University Press, 1996.

Williams, Raymond, "Advertising: The Magic System", *Problems in Materialism and Culture,* London: Verso, 1980.

Williams, Raymond, *Culture,* London: Fontana, 1981.

Williams, Raymond, *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society,* London: Fontana, 1988. Williams, Raymond, "The Growth of the Popular Press", *The Long Revolution,* London: Hogarth Press, 1992.

Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising,* London:Marion Boyars, 1978.

Willis-Thomas, Deborah, *Black Photographers, 1840–1940: An Illustrated Bio-Bibliography,* London: Garland, 1985.

Wollen, Peter, "Fire and Ice", *The Photography Reader,* ed. Liz Wells, London: Routledge, 2003.

Wollen, Peter, *Paris Manhattan: Writings on Art,* London: Verso, 2004. Žižek, Slavoj, *Violence,* London: Profile Books, 2008.

Fotoğraf

Anahtar Kavramlar

David Bate

Fotoğraf, iki yüz yıl önce ortaya çıkışından günümüze kadar, gelişen dijital görüntüleme ve manipülasyon teknolojilerinin de desteğiyle gündelik hayatın bir parçası haline gelmiş; kimlik tespiti, ürün satışlarını destekleme, gerçeği biçimlendirme, haberleri görselleştirme, kişisel anları kaydetme ve aktarma gibi kullanımlarının yanı sıra kendine has bir sanat biçimi olarak günümüzün en erişilebilir ve yaygın medya kanalı olmuştur.

Fotoğraf: Anahtar Kavramlar kitabı, fotoğrafın toplum içindeki konumunun ve aynı zamanda sıra dışı çeşitlilikteki fotoğraf türlerinin anlaşılması için ideal bir kılavuz. Fotoğraf tarihinin ana hatlarına değinen ve fotoğraf kullanımlarına bağlı olarak inşa edilen kuramı açıklayan kitap, okuyucusuna; belgesel, portre, peyzaj, natürmort, sanat fotoğrafı ve küresel fotoğraf türlerini incelediği bölümlerele eleştirel bir değerlendirme yapma olanağı sunmaktadır. Geçmişe ve günümüze ait pek çok görüntüye başvuran kitap, fotoğrafla ilgilenen herkes için temel okuma niteliğinde.

ISBN-13: 978-9944-492-70-6
9 789944 492706
THG-BCZ 249263
THG 249991 BCZ
THG-BCZ 250262
KIRMIZI KEDİ YAYINEVİ
20 00 TL