

Yorum (Görüş)

Fotoğrafa Dair Ontolojik Sorgulamalar

Ontological Questions About Photography

Aylin Leblebici Öztürk *Bağımsız Sanatçı, Ayvalık, Türkiye*

Öz

Kuramsal ve kavramsal bağlamda fotoğraf olgusunun yaşamın içinde nerede durduğu ve ontolojik yorumu, sosyal, politik, toplumsal, psikolojik ve bireysel kontekstlerde nasıl ele alındığı ile ilintilidir. Farklı bakış açıları ile fotoğrafın insanlık tarihindeki yerini incelemek için bağıntılı alanlarla ilişkisini ortaya koymak gerekir. Fotoğrafın başlangıcından günümüze kadar varlık bilimi açısından yapısını anlayabilmek, fotoğrafın nesnel dünya ile nedensellik ya da farklı türdeki ilişkisini incelemekle mümkün olur. Fotografik söylemin kendi gerçekliği ve nesnel dünya ile ilişkisi bir temsildir. Bu temsilleri, anlam ve anlamlandırma rejimleri belirler. Fotoğrafa bir gerçeklik yanılsaması aracı, bir pencere veya ayna olarak bakılabilir. Sözel ve yazın dilinde yüklediğimiz anlamda bir belge ve kanıt olarak da düşünülebilir. Hangi açıdan bakarsak bakalım fotoğrafın, bir kod ve dil sistemi olarak ele alınması gerekir.

Anahtar Kelimeler: fotoğraf, varlık bilimi, görme biçimleri, temsil, kuram, yapısöküm

Abstract

In theoretical and conceptual terms, it is related to where the phenomenon of photography stands in life, how it is handled in social, political, communal, psychological and individual contexts. In order to examine the place of photography in human history from different perspectives, it is necessary to reveal its relationship with related areas. Understanding the ontological structure of photography from its beginning to the present day is possible by examining the causality or different types of relationship of photography with the objective world. The reality of photographic discourse and its relationship with the objective world is a representation. These representations are determined by the regimes of meaning and interpretation. Photography can be viewed as a tool of illusion of reality, a window or a mirror. It can also be considered as a document and evidence in the sense we attribute to it in verbal and literary language. Regardless of which perspective we look at, photography should be considered as a code and language system.

Keywords: photography, ontology, ways of seeing, representation, theory, deconstruction

Geliş Tarihi / Received: 07.04.2025 Kabul Tarihi / Accepted: 29.04.2025 Yayın Tarihi / Published: 28.05.2025

Sorumlu Yazar / Correspondence: Aylin Leblebici Öztürk, Eposta: aylin.leblebici@gmail.com

Sorumlu Editör / Handling Editor: Nuray Özgülner

Atf için / Suggested Citation: Leblebici Öztürk, A. (2025). Fotoğrafa Dair Ontolojik Sorgulamalar. Sosyal Bilimler ve Sağlık Bülteni (SoSa), BAHAR (14),53-76.

Giriş

“Bir fotoğraf bir sır hakkında bir sırdır. Size ne kadar çok şey anlatırsa o kadar az şey bilirsiniz.” (Arbus, 1995)

Fotoğrafın icadından şimdiye kadar dünya genelinde toplam çekilen fotoğraf sayısının 10 trilyonu aştığı düşünülüyor. Matric Broz'un 9 Aralık 2024 tarihinde yayınlanan makalesine göre tarih boyunca 14,3 trilyon fotoğraf çekildi. 2030 yılına gelindiğinde bu sayının 28,6 trilyona çıkacağı tahmin ediliyor. (Broz, 2024)

İnsan yaşamında en azından nicelik olarak bu kadar büyük bir yere sahip olan fotoğraf olgusu üzerine düşünmek hiç de sıra dışı bir eylem olmasa gerek. Bir fotoğraf sanatçısı olarak ben de fotoğrafa dair kavramlar ve fotoğrafın ontolojik yapısı üzerine düşünerek bunları sorgularken ve yıllar içinde fotoğrafın kuramsal bağlamlarını incelerken geldiğim noktada, eksik yönlendirmeler ile beylik söylemlerin, fotoğraf olgusunun çoğunlukla genel geçer kabullerle ele alınmasına yol açtığını gördüm. Hap gibi verilen bilgiler ile herkesin fotoğrafçı olabileceği vurgulanıyor ancak fotoğrafın felsefesi ve diyalektiği çoğu zaman göz ardı ediliyor. Fotoğrafçılık Hakkında Her Şey, Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Fotoğrafın Kısa Tarihi, Fotoğrafçılık Sözlüğü, Fotoğrafçı Olmak İçin Pratik Bir Rehber, Dijital Fotoğrafta Yaratıcı Teknikler, Fotoğrafta Pratik Kompozisyon, 100 Yaratıcı Fotoğraf Fikri, Dijital Fotoğrafçının El Kitabı... Fotoğrafçılık üzerine yazılmış çok satan kitaplar bu gibi isimlere sahip. Tahmin edilebileceği gibi içerikleri de çok benzer ve belirli sığ konulara odaklanmış durumda. Hal böyle olunca karşılaştığımız fotoğrafları anlamlandırmada genelde eksik kalıyoruz.

Fotoğrafın benimsenen tanımının temellendiği varsayımlara bakarak başlayalım:

- Fotoğrafın, varlığın (varoluşun değil) kanıtı olması
- Maddesellik üzerine temellenmiş gerçeklik anlayışına dayanması
- İmgenin materyali ile olan bağının önemsenmesi
- Gerçekleşen temsilin, nesnesi ile varoluşsal bağı olduğunun düşünülmesi
- Resimden alınan kompozisyon kurallarının fotoğrafı uygulanması
- Öznenin olmaması, aslolanın nesne olduğu düşüncesi
- Anlamlandırmada hep tek bir zaman çizgisinde yorumlamayı dayatması

Bu tanımlar, sadece ‘neye’ bakıldığını tarifler. Ancak aynı zamanda ‘neden’ ve ‘nasıl’ bakıldığı da çok önemli. ‘Ne’ dışında ‘neden’ ve ‘nasıl’ sorularını sormak, her olguda olduğu gibi fotoğrafın da temellerini, gerçek dünya ile bağı ve gelişimini sağlayan ve şekillendiren unsurları ortaya koymak için gereklidir. Bunu yapmazsak fotoğrafı anlayamaz ve anlayamadığımız sürece de onun ‘dilini’ konuşamayız.

Fotoğraf üzerine kuram geliştiren düşünür ve yazarlar, fotoğrafı farklı boyutlarıyla ele alarak geniş bir entelektüel çerçeve sunmuşlardır. Bu düşünürler, fotoğrafın yalnızca görsel bir kayıt aracı olmadığını, aynı zamanda onun tarihsel, kültürel, felsefi ve ideolojik boyutlarıyla incelenmesi gereken çok yönlü bir fenomen olduğunu ortaya koymuş, belgeleme ve gerçeklik,

zaman ve hafıza, estetik ve sanat açısından olduğu kadar fotoğrafı sosyolojik perspektif ile de incelemişlerdir.

Fotoğrafın ne olduğuna ve bize neler sunabileceğine dair durup düşünmek, bizi fotoğrafın ne olmadığı konusunda da aydınlatacaktır. Fotoğrafın söylemi üzerine sorgulama yapmaya başladığımızda önümüzde açılan kapılar, varoluşu sorgulama biçimimizi de etkileyecektir.

Ontolojik Sorgulama

“Yarının okuryazar olmayanı yazıyı bilmeyen değil fotoğrafı bilmeyen kişi olacaktır.”
(Benjamin, 2012)

Öncelikle fotoğrafı gerçeklik ile ilişkisi bağlamında ele alan, fotoğraf hakkında öncel kuramları geliştirmesi ile tanınan, felsefeci ve göstergebilimci Roland Barthes’ın fotoğrafa ilişkin yaklaşımına değinmek faydalı olacaktır. 1980’de yayımlanan *Camera Lucida* adlı eserinde Barthes, daha çok fenomenolojik bir çerçevede fotoğrafı değerlendirir. Fotoğrafın, ‘orada olanların’ açık bir kanıtı olarak gerçekliği yansıttığı, ânı temsil ettiği ve geçmişte yaşananlara dair bir anma ve hatırlatma görevi gördüğü fikri, onun *referans* (referent) ve *punctum* gibi kavramlarını şekillendirir (Barthes, 1980). Bu görüş, fotoğrafın dolaysız bir şekilde geçmişe referans verdiğini savunan indeksikal özelliğine dayanır. Ancak Barthes’ın bakış açısı bazı yönlerden sınırlı görünebilir çünkü fotoğrafın ‘orada olanın’ izi olduğunu savunurken, onun varlık (ontoloji) düzlemindeki derinliklerini yeterince sorgulamaz. Barthes bu boyutları yalnızca kişisel deneyimlerine dayanarak (örneğin annesinin fotoğrafı) dolaylı olarak tartışır, ancak felsefi açıdan yapılandırılmış ontolojik bir analiz sunmaz. Barthes’ın *punctum* kavramı, fotoğrafın, bireysel deneyim ve duygular yoluyla anlam kazandığını vurgular. Ancak bu yaklaşım, fotoğrafın kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamlarını analiz etmeyi ikinci plana iter. Ontolojik sorgulama, fotoğrafın anlamını yalnızca bireysel düzeyde değil daha geniş bir varoluş ve anlam arayışında ele almayı gerektirir. Barthes’ın çerçevesi, önemli bir başlangıç noktası olsa da eleştirel bir mesafeyle yeniden değerlendirilmesi ve genişletilmesi gereken bir perspektif sunuyor. Ontolojik sorgulama, fotoğrafın yalnızca bir ‘kanıt’ değil varlık ve hiçlik arasındaki kırılmalı bir denge olduğunu ortaya koyabilir.

An

Fotoğraf, izleyici ile gerçeklik arasında nasıl bir varoluşsal gerilim yaratır? Bu sorunun yanıtını, fotoğrafın ânı durdurduğu görüşünden başlayarak analiz edebiliriz çünkü ânı durdurmak insanlar için önemli olagelmıştır. Peki ama neden? Fotoğraftan önce an, durdurulamıyor muydu? Veya ânı durdurmak ve kaydetmek için neler yapılıyordu? En bilinen yöntem, elbette portre sanatı ve resim. Heykel ve rölyefler de buna eklenebilir. Günlükler, yazılı belgeler, efsaneler, sözlü kültür, aile arma ve soyağacı çizimleri, törenler, anıtlar, takılar, hatıra objeleri gibi yöntemlerin tümü, insanların geçmişi hatırlama, kaydetme ve başkalarına aktarma konusundaki derin ihtiyacını yansıtır. Fotoğrafın icadı, bu gelenekleri tamamlayan ve dönüştüren yeni bir görsel araç sundu. Bu görsel aracın yaptığı işi anlatacak terim olarak Batı dillerinde “shoot” kelimesi seçildi. Yani ateş etmek, vurmak. Peki ateş edilen neydi? Elbette

‘o an’. O âna ateş ederek onun gelip geçmesini engellemek... ve böylece gerçeklikte öldürülen an, fotoğraflarda yeni bir hayata kavuştu. Bir fotoğraf, eşittir bir an diye düşünüldü. Öncesi yok, sonrası yok. Geçip gitmesi gereken anlar artık kalıcı olacaktı.

“Peki ya bir fotoğraf, birden çok ânı yakalayabilseydi? Ya bir fotoğraf zamanı gerçekten yıkıp gün ve gecenin en güzel anlarını pürüzsüzce tek bir görüntüye sıkıştırabilseydi.” (Wilkes, 2016)



Görsel 1: Day to Night Fotoğraf Serisi, Stephen Wilkes
<https://stephenwilkes.com/>

Stephen Wilkes, ‘Gün ve Gece’ (*Day to Night*) adlı fotoğraf serisiyle tanınan bir fotoğrafçı (Wilkes, 2016). Bu seride, günün farklı saatlerinde çekilen yüzlerce fotoğrafı birleştirerek, zamanın akışını tek bir görüntüde sunar. Bu fotoğraflarda, birçok an bir aradadır. Bunu gözle görürüz.

Öte yandan sadece tek bir ânın görüntüsü olan fotoğraflarda sadece o ânı mı görürüz? Evet, fotoğraf, ânın öncesini ve sonrasını kaydetmez ancak fotoğraflandıktan sonra o an, çağrışımları ile geçmişten kopamayacağı gibi geleceğe dair tahayyülleri içermekten de azade olamaz. Geçmişin ve geleceğin birleştiği, kesiştiği ve birbirini etkilediği bir noktadır an aslında. Fotoğraftaki anda da geçmiş, bugün, gelecek, anılar, rüyalar, düşler aynı anda var; çünkü fotoğrafa bakan, bunlardan sıyrılarak fotoğrafı anlamlandıramaz. İzleyici, o ânın öncesini, sonrasını, nedenini, niçinini, kendi vizyonu ile doldurur ve bu sebeple fotoğrafta uzam ve zaman birbirinden ayrılır.

Fotoğrafın Değişkenleri

Fotoğraf sadece fotoğraf mıdır? İzleyici, bir fotoğrafa baktığında ne düşünür? Fotoğraflanan kim, fotoğrafı kim çekmiş, fotoğraf nerede ve ne zaman çekilmiş? Bir fotoğrafı anlamak için bu soruların cevabı yeterli midir veya bu bilgiler çok mu önemlidir? Genellikle gözden kaçırılan nokta, bu somut bilgiler dışında fotoğrafın anlamının farklı parametrelere bağlı olduğu çünkü anlam, bağlamda kurulur.

Fotoğrafı anlamak için fotoğrafın kontekstlerini analiz etmekle başlamalıyız.

John Berger, fotoğrafın zaman ve anlam ilişkisini çok katmanlı bir şekilde ele alır. Berger, fotoğrafın, zamanın dondurulmuş bir ânı olduğunu kabul ederken diğer yandan da bağlamına göre farklı anlamlar kazandığını savunur (Berger, 1972/2023). Fotoğraf ile dondurulmuş olan an, hiçbir zaman salt bir gerçeklik sunmaz; çünkü o ânın dışına çıkarıldığında fotoğrafın anlamı izole edilmiş bir görselden ibaret kalmaz; tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlarla yeniden şekillenir. Fotoğrafın etkileri, izleyicinin bakış açısına ve fotoğrafın sunulduğu bağlama bağlı olarak sürekli değişir. Berger'e göre fotoğraf, yalnızca bir görüntü değil aynı zamanda bir *metin* gibidir. İzleyici, bu metni farklı bağlamlarda yeniden yorumlar. Bu bağlamlar, izleyicinin geçmiş deneyimlerinden, fotoğrafın sunum biçiminden ve kültürel kodlardan etkilenir. Bu nedenle bir fotoğraf hiçbir zaman yalnızca 'zamanın dondurulmuş bir ânı' olarak kalmaz; aynı zamanda bir dizi olasılık, okuma ve yeniden inşa alanı sunar.

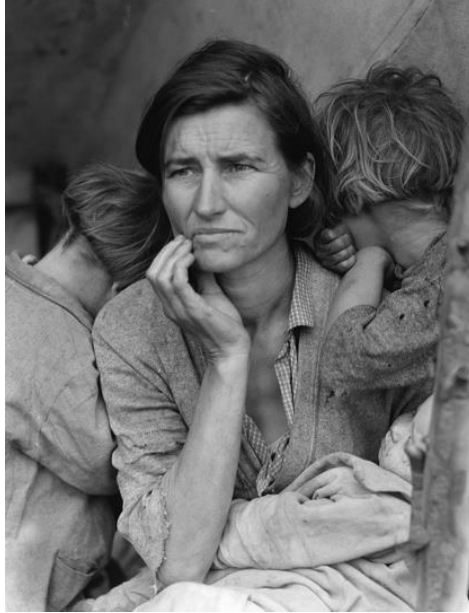
Bu bağlamda Brecht'in sanatsal perspektifi de fotoğrafı anlamamıza yardımcı olacaktır. Brecht, hem tiyatrodan hem de görsel sanatlarda, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkarıp aktif bir katılımcı yapmayı hedefler (Brecht, 1955/2017). Fotoğrafın yüzeydeki 'gerçeği' temsil ettiği fikrine karşı çıkar, fotoğrafın bir gerçeklik temsili olmaktan çok, bir gerçeklik *kurucusu* olduğunu vurgular ve fotoğrafın arka planındaki bağlamı, ideolojik yönlendirmeleri ve üretim süreçlerini sorgulamanın gerekliliğini savunur. Bir fotoğraf yalnızca yüzeyindeki görüntüyle değerlendirilemez. Görüntü, yalnızca bir başlangıç noktasıdır; izleyici, bu görüntüyü eleştirel bir şekilde çözümlemelidir. Bir fotoğraf görüntüsü, içinde bulunan koşulları belgeliyor gibi görünebilir. Ancak bu fotoğraf, kimin tarafından çekildiği, hangi amaçla üretildiği ve nasıl bir bağlamda kullanıldığı sorgulanmadan değerlendirilemez. Brecht'in tiyatrodan kullandığı **yabancılaştırma efekti** (*Verfremdungseffekt*) burada da devreye girer. Fotoğraf, izleyicide otomatik bir 'kabul' yaratmamalıdır; bunun yerine izleyiciyi düşündürmeli, şaşırtmalı ve sorgulamaya sevk etmelidir.

Bu bakış açısıyla sormamız gereken soru, fotoğrafın dışında kalan (çerçeve dışı bırakılan, dekadraj) nedir? 'Dekadraj' kavramı, çerçeveleme (kadraj) fikrinin eleştirel altüst edilışıdır. Temelde, sinema, resim ve fotoğraf gibi görsel sanatların bakış üzerindeki kontrolünü, temsil gücünü ve dolayısıyla anlam üretme biçimlerini sorgular. Dekadraj, bu düzeni yıkarak bizi çerçevenin dışında kalanları görünür kılmaya hatta çerçeveleme sürecinin kendisini sorgulamaya davet eder.

“Dekadraj, bir bakış hakkının kullanım biçimleri olarak sinemanın, resmin hatta fotoğrafın işlevine ironiyle yaklaşan bir sapkınlıktır.” (Bonitzer, 1982/2011)

Bunu bir ‘sapkınlık’ olarak tanımlamak, sanatın geleneksel işlevlerine meydan okuyan eleştirel bir mesafe anlamına gelir. Bu meydan okumayı temellendirmek için fotoğrafın değişkenlerini ele almak, onun nasıl bir anlam taşıdığını ve bu anlamın nasıl oluştuğunu çözümlemek önemli.

1. **Fotoğrafçı Özne:** Fotoğrafi çeken kişinin kimliği, niyeti, bilgi birikimi, estetik tercihleri, dünya görüşü, teknik yetkinliği ve görüntü ile iletmek istediği mesaj, fotoğrafın anlamını şekillendirir. Dorothea Lange'ın çok bilinen, 1936'da Amerika'da çektiği *The Migrant Mother* (Göçmen Anne) fotoğrafı, ekonomik kriz sırasında işçi sınıfının zorluklarını belgeleme amacıyla çekilmişti. Fotoğrafçının bu niyeti, fotoğrafı Büyük Buhranın bir simgesi haline getirmiş ve eserin sosyal adalet için bir araç olarak görülmesini sağlamıştır.



Görsel 2: The Migrant Mother, Dorothea Lange, 1936

2. **İzleyici Özne:** Fotoğrafa bakan kişinin kişisel geçmişi, kültürel birikimi, vizyonu ve bakış açısı, o kişinin fotoğrafı anlamlandırma biçimini etkiler. Örneğin; Cartier-Bresson'un bir sokak sahnesine dair fotoğrafına bir sanat tarihçisi, kompozisyonun estetik inceliklerine odaklanarak bakabilirken sıradan bir izleyici o sahneyi sadece gündelik bir an olarak algılayabilir.



Görsel 3: Rue de Crimée et escalier de la rue des Annelets, 19ème arrondissement, Paris, Henri Cartier-Bresson, 1953

3. **Fotoğrafın Kendisi:** Fotoğrafın teknik özellikleri, estetik değerleri, çerçeveleme, ışık, renk kullanımı ve kompozisyon gibi unsurlar, anlamını belirler. Fotoğrafın kendi içindeki görsel öğeler, onun bir metin gibi okunmasını sağlar. Ansel Adams'ın doğa fotoğraflarına baktığımızda kullanılan yüksek kontrast ve detaylı tonlarla, doğanın yüceltilmesini ve korunmasının önemini estetik bir şekilde vurguladığını görürüz. Bu da bize teknik özelliklerin anlama etkisini açık bir şekilde gösterir.



Görsel 4: Mount Williamson - Clearing Storm, Ansel Adams, 1944.

4. **Fotoğrafın Bağlamı:** Fotoğrafın nerede paylaşıldığı (müze, sergi, dergi, gazete, kitap, albüm, sosyal medya vb.) izleyicinin algısını etkiler. Aynı fotoğraf bir sanat galerisinde, bir gazete sayfasında veya bir sosyal medya platformunda görüldüğünde çok farklı şekillerde yorumlanabilir. Steve McCurry'nin *Afghan Girl* (Afgan Kızı) fotoğrafı, *National Geographic* kapağında yayınlandığında antropolojik bir merak uyandırmıştı ancak aynı fotoğraf bir sergi salonunda görüldüğünde estetik ve etik sorulara kapı açabilir.



Görsel 5: Afghan Girl, Steve McCurry, 1985

5. **Fotoğrafın Nesnesi:** Fotoğrafın nesnel gerçeklik, dünya ve realite ile ilişkisi onun anlamını doğrudan etkiler. Fotoğraf bir belgesel çalışması mı, bir sanat eseri mi, yoksa bir kurgu mu soruları, fotoğrafın nasıl yorumlanacağını şekillendirir. Örneğin; Andreas Gursky'nin büyük ölçekli ve manipüle edilmiş fotoğrafları, nesnel gerçekliği birebir yansıtmaya da bu fotoğrafların gerçeklikle bağı o kadar güçlüdür ki modern dünyanın karmaşıklığını ve kapitalist sistemi eleştiren bir perspektif sunar ve izleyici fotoğraflara baktığında bu anlamı kolayca yakalayabilir.



Görsel 6: 99 Cent Studio, Andreas Gursky, 1999

6. **Yönlendirici Güçler:** Fotoğrafın nasıl değerlendirileceği, eleştirmenler, küratörler, galeri sahipleri, akademisyenler, yazarlar gibi yönlendirici güçler tarafından şekillendirilebilir. Bu kişiler, izleyicinin fotoğrafın anlamı ve değeri konusundaki fikrini etkiler. Cindy Sherman'ın fotoğrafları, feminist sanat eleştirmenleri tarafından toplumsal cinsiyet rolleri ve temsil üzerine yaptığı eleştirel yorumlarla değerlendirildi ve bu, eserlerinin algısını derinleştirdi.



Görsel 7: Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977-1980

Bütüncül bir örnek vermek gerekirse İstanbul Kültür Yolu Festivali (28 Eylül - 31 Aralık 2024) kapsamında sergisi açılan ünlü fotoğrafçı Sebastiao Salgado'nun *Genesis* serisini (2004-2011), fotoğrafın değişkenleri bağlamında kısaca şöyle yorumlayabiliriz:

- Fotoğrafçı Özne: Salgado, belgesel fotoğrafçılığıyla tanınır ve *Genesis* serisinde, doğanın saf güzelliğini göstermek niyetindedir.
- İzleyici Özne: Bir çevreci bu seriye, doğa korunmazsa doğanın bu güzelliklerinin ve çeşitliliğinin kaybolacağını düşünerek bakarken bir başka izleyici onu egzotik bir romantizmin temsili olarak görebilir.

- Fotoğrafın Kendisi: Siyah-beyazın estetiği, geniş açılar, doğadaki paternler, vahşi hayat gibi görsel etkileyciliği yüksek kadrajlar, Salgado'nun özgün bakışını vurgular ve onun fotoğraflarını sanatçının bu seçimleriyle birlikte okuruz.
- Nerede Paylaşıldığı: Sergi salonlarında veya kitaplarda sunulduğunda, bu fotoğraflar sanat eseri olarak algılanırken, çevreci bir kampanyada kullanıldığında bir eylem çağrısı haline gelir.
- Fotoğrafın Nesnesi: Fotoğraflar, vahşi doğanın nesnel gerçekliğini temsil eder gibi görünse de Salgado'nun kendi yorumuyla kurgulanmıştır. Nesne, anlam yaratmada fotoğrafçının aracı haline gelmiştir.
- Yönlendirici Güçler: Eleştirmenler ve küratörler, bu seriyi modern dünyanın kaybolan doğal güzelliklerine dair bir nostalji olarak değerlendirirse izleyiciler, bu fotoğrafları sadece hayranlıkla izler. Aksine, Salgado'nun büyük bir usta olarak fotoğraflarının değerli birer koleksiyon parçası olduğunu vurgularlarsa izleyici, fotoğrafların maddi değeri konusunda düşünmeye başlar.



Görsel 8: Deniz iguanası (*Amblyrhynchus cristatus*). Galápagos, Ekvador. Sebastião Salgado, 2004

Bu değişkenlerin her biri fotoğrafın çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu ve anlamının sabit olmadığını gösterir. Fotoğrafı bu bağlamlar içinde analiz etmek, onun hem estetik hem de toplumsal işlevlerini derinlemesine anlamayı sağlar. Bir fotoğraf, yalnızca gördüklerimiz değil bağlamında bulunan diğer unsurlar ve izleyicinin vizyonu ile şekillenen bir temsildir. Bu çoklu anlam katmanları, fotoğrafın yeniden ve yeniden yorumlanmasına olanak tanır ve yorumlama için fotoğrafın dilini bilmek gerekir.

Fotoğrafın Dili

Dil, bir soyutlama aracıdır, nesneyle birebir örtüşmez. Dilin nesneyle nedensellik ilişkisi de yoktur. Dil, toplumsal sözleşme çerçevesinde somut ve soyut şeyleri temsil eden bir kod sistemidir. Fotoğraf da temsil yanıyla bir dil ve kod sistemidir. Örneğin; fotoğrafta kompozisyonu öğrenmek bir dil öğrenmek gibidir. Kompozisyon kurallarını anlamamız için öğelerin her birinin görüntülere nasıl katkı sağladığının bilinmesi gerekir. Çizgiler, şekiller, renkler ve tonların kullanılışı, izleyicinin zihninde uzamın nasıl oluşacağına doğrudan etki eder. Benzer şekilde siyah-beyaz fotoğraf, geniş açı objektif kullanımı gibi seçimler de kod sisteminin bileşenleridir. Fotoğrafta temsil edilen, bir gerçeklik değil bir dilin gerçeklik yaklaşımıdır. Fotoğrafı anlamak için bu kodların anlamını bilmek gerekir. Örneğin; bir fotoğrafta satürasyon değerini azaltıyorsak bunun bir nedeni ve anlamı olmalı.

Jacques Derrida'nın yapısöküm (dekonstrüksiyon) yöntemi, fotoğrafı bir dil ve kod sistemi olarak açıklayabilmek için bize yardımcı olacaktır (Derrida, 1967/2016). Yapısöküm, metinlerin ve anlam sistemlerinin yapı bozumuna uğratılmasını ve bu süreçte metnin içinde saklı kalan ya da bastırılan anlamların açığa çıkarılmasını amaçlar. Bir metni veya kavramı, altında yatan ön kabulleri ve çelişkileri açığa çıkarmak için analiz edebiliriz. Yapısöküm, geleneğin dayattığı kategoriler ve kavramları ve arkalarında yatan tarihi keşfetme sürecidir.

Tek ve düzgün, gözümüzün gördüğünün aynısı bir kare, gördüğümüzü kabul etmemizi ister. Fotoğrafı tam olarak anlayabilmek için buna karşı çıkıp fotoğrafı görünen ve görünmeyen parçalarına ayırarak yapı sökümüne uğratmak gerekir.

Yapısöküm bağlamında fotoğrafın bir dil olduğunu gösterebilmek için birkaç temel noktaya odaklanalım:

- **Fotoğrafın Anlamının Çoğulluğu ve Çatışması:** Derrida, herhangi bir metnin (veya dilsel sistemin) sabit bir anlamı olmadığını, anlamların sürekli ertelendiğini ve birbiriyle çatıştığını savunur. Fotoğraf da görsel bir dil olarak tek bir anlam veya yoruma indirgenemez. Bir fotoğrafın anlamı, yalnızca görüntünün içeriğinden değil bağlamından, izleyicinin bakış açısından ve kültürel kodlardan etkilenir. Yapısöküm, bir fotoğrafın yüzeydeki anlatısını bozarak altında yatan alternatif anlamları, bastırılmış sesleri veya çelişkileri görünür hale getirebilir. Örneğin; bir portre fotoğrafında kişinin kimliğini temsil eden unsurlar (giyim, poz, bakış) bir anlam oluşturur. Ancak yapısöküm, bu unsurları analiz ederek kimlik hakkında toplumsal, tarihsel, ekonomik veya politik yargıları da açığa çıkarabilir.
- **Fotoğrafın İkonik ve İndeksik Yapısının Sorgulanması:** Fotoğraf, genellikle bir gerçeklik temsilcisi (*indeksik*) olarak görülür. Ancak Derrida'nın dil anlayışında, işaretler gerçekliğin doğrudan bir kopyası değil kendi içlerinde bir anlam kayması taşıyan yapı taşlarıdır. Fotoğrafın gerçeklik ile bağı, dilin gerçeklik ile bağı kadar sorunludur. Yapısöküm, fotoğrafın bir 'gerçeklik aynası' olduğu fikrini bozarak onun bir temsilden ziyade bir yapı ve kodlar sistemi olduğunu ortaya koyar. Bu bakış açısıyla, fotoğrafın ânı



dondurduğu ve gerçeği kaydettiği varsayımını sorgulayıp bunun yerine fotoğrafın nasıl bir anlam üretme sürecine dahil olduğunu inceleyebiliriz.

- **Fotoğrafın İçsel Çelişkilerinin Ortaya Çıkarılması:** Derrida, yapıların kendi içinde çelişkiler barındırdığını belirtmiştir. Bir fotoğraf, aynı anda hem geçmişin bir izi hem de şu anki bir görüntü olarak iki zaman arasında bir gerilim yaratır. Bu çelişkiyi açığa çıkarabilmek için fotoğrafın zamanla, bellekle ve geçmişle ilişkisini sorgulamalıyız. Örneğin; aile albümlerindeki fotoğraflar, nostalji ve aidiyet duygusu yaratır. Ancak aynı zamanda fotoğrafın seçici doğası, geçmişin silinmiş veya unutulmuş yönlerini bastırır. Bu ikiliği analiz ederek fotoğrafın hem hatırlama hem de unutma işlevini vurgulamak mümkün.
- **Fotoğrafın Kodlarının ve Söylemlerinin Dekonstrüksiyonu:** Fotoğraf bir dil gibi bazı kodlara dayanır: çerçeveleme, kompozisyon, ışık, renk, perspektif vb. Bu kodlar genellikle doğal ya da şeffaf olarak algılanır. Yapısöküm, bu kodların yapaylığını ve fotoğrafın bir gerçeklik değil ideolojik bir yapı olduğunu gösterebilir. Örneğin; reklam fotoğraflarında kullanılan estetik kodları analiz ederek bu kodların tüketim kültürünü nasıl inşa ettiğini ve desteklediğini inceleyebiliriz.
- **Fotoğrafın Kendini Yıkması/Metafotografik Dekonstrüksiyon:** Derrida, bir metnin kendi içinden bozulabileceğini öne sürer. Fotoğraf özelinde, bazı sanatçılar fotoğrafın kendi doğasını sorgulayan işler üretmiştir. Örneğin; bulanık veya müdahale edilmiş görüntüler, fotoğrafın gerçekliği temsil etme iddiasını sorgular. Bu tarz işler, dekonstrüksiyonun pratik bir ifadesi olarak düşünülebilir. Örneğin; Wolfgang Tillmans ve Hiroshi Sugimoto'nun işlerinde, fotoğrafın fiziksel ve kavramsal sınırlarını sorgulayan yöntemler görülür.



Görsel 9: It's only love give it away, Wolfgang Tillmans, 2005



Görsel 10: Lightning Fields 147, Hiroshi Sugimoto, 2009

Derrida'nın yapısökümünü fotoğraf üzerinde uygulamak, fotoğrafın bir temsil biçimi olarak sabitliğini bozmayı, onun dil ve kod sisteminin doğasını ortaya koymayı ve fotoğrafın anlam üretme süreçlerini açığa çıkarmayı içerir. Bu yaklaşım, fotoğrafı yalnızca bir görüntü değil sürekli olarak anlamlar arasında salınan bir yapı olarak ele almayı mümkün kılar. Fotoğrafın bir metin gibi okunması, onun anlam üretim sürecinin hem teknik hem de bağlamsal unsurlarına dikkat etmeyi gerektirir.

Görsel kodlar ise görme biçimlerini etkiler.

Görme Biçimleri ve Fotoğraf

Göstergebilimsel anlamda fotoğraf, gösteren (fotoğrafın görsel içeriği) ve gösterilen (bu içerik aracılığıyla iletilen anlam) arasındaki ilişkiden oluşur. İzleyicinin bu dili anlayabilmesi, görsel kodlara aşinalığına bağlı. Victor Burgin, fotoğrafın göstergebilimsel analizini yaparken fotoğrafın, sadece bir görsel temsil değil aynı zamanda bir 'metin' gibi okunabilecek karmaşık bir iletişim biçimi olduğunu savunur (Burgin, 1982/2017).

Görme, yalnızca biyolojik bir süreç değil aynı zamanda toplumsal ve kişisel deneyimlerle şekillenen bir algılama biçimi. Görme biçimi, bireylerin dünyayı algılama ve anlamlandırma yollarını ifade eden bir çerçeve sunuyor ve bir sanat eserini anlamlandırmaktan günlük olayları yorumlamaya kadar geniş bir alanda etkili. Kişi, kendi deneyimlerine, bilgisine ve duygusal durumuna bağlı olarak dünyayı farklı görür. Bu, aynı nesnenin farklı kişiler tarafından farklı şekillerde algılanmasına neden olur. Fotoğraf, bireyin ve toplumun anlam yaratma süreçlerini keşiştiren bir araç olarak düşünülmelidir.

"Fotoğrafa bakarken de fotoğraf çekerken de her zaman, bir şekilde yaşamımızın izindeyizdir." (Ulivucci, 2023, s.5)



Görsel 11: Fotoğraf Yerleştirilmesi: The Wrinkles of the City, İstanbul, Fransız Sanatçı JR

Görme biçimleri ile fotoğrafın anlamlandırılmasını birbirinden ayıramayız. Bunların arasındaki ilişki, görmenin bir anlam üretme pratiği olması ile ilgilidir. Fotoğraf, görsel bir araç olarak hem görülenin bir kaydı hem de belirli bir bağlamda sunulması anlamının inşa edildiği bir medya. Bu ilişkinin teorik çerçevesi, sanat, estetik, kültürel teori ve medya çalışmaları gibi disiplinlerde ele alınmıştır.

Görme biçimleri bireysel deneyimlerle harmanlanırken aynı zamanda kültür, toplumsal bellek, ideoloji ve tarihsel bağlamlardan etkilenir. Fotoğraf, sanat ve medya gibi alanlarda görme biçimi üzerine yapılan tartışmalar, bu kavramın gücünü ve karmaşıklığını ortaya koyuyor. Görme biçimlerinin **fotoğrafı anlamlandırmadaki etkisi** ve **toplumsal ile kişisel görme biçimlerinin fotoğrafı yorumlamadaki farklılıkları**, birçok yazar tarafından derinlemesine ele alınmıştır. Bunlardan en bilinen ve etki yaratanlarının temel görüşlerine kısaca bakmakta fayda var.

Roland Barthes, fotoğrafı anlamlandırmada bireysel ve kültürel deneyimin önemini vurgular. Fotoğrafın *studium* (kültürel bağlam) ve *punctum* (kişisel etki) boyutları olduğunu öne sürer. *Studium* kavramıyla, fotoğrafın kültürel ve toplumsal anlamlarını ifade eder. Fotoğrafın yaygın normlar ve beklentiler doğrultusunda yorumlanmasını bu kavram ile açıklar. *Punctum* ise (kişisel ve duygusal bir etki yaratan unsur) bir fotoğrafın birey üzerinde bıraktığı derin etkidir ve bu etki, görme biçimlerine bağlıdır (Barthes, 2014).

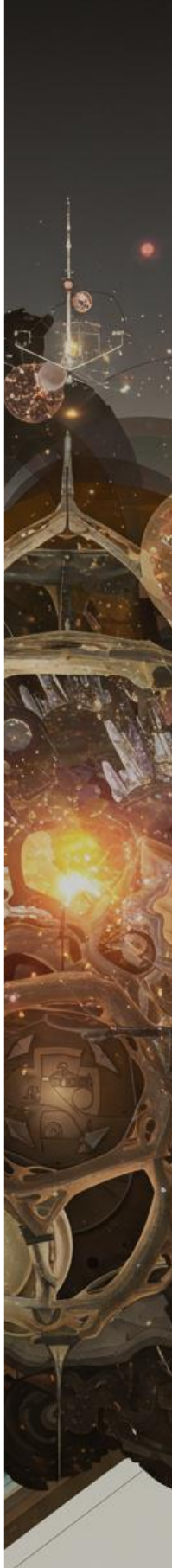
John Berger, görmenin toplumsal ve kültürel olarak nasıl biçimlendiğini analiz eden bir yazar. Berger'in vurguladığı gibi görme her zaman bir yorum içerir ve insanlar dünyayı yalnızca fiziksel olarak görmez, aynı zamanda görme yoluyla anlamlandırır. Berger, görmenin ideolojik olduğunu ve bu sebeple fotoğrafın, özellikle medya bağlamında, toplumsal algıları şekillendiren bir araç olarak kullanıldığını belirtir. Bireylerin fotoğrafa verdiği anlamın, onların yaşam deneyimlerine, sosyal sınıflarına ve kişisel tarihlerine bağlı olduğunu savunur. Toplumsal normlar fotoğrafın nasıl okunacağını belirlerken kişisel tepkiler bu normların ötesine geçerek fotoğrafı bireysel olarak anlamlandırır (Berger, 2023).

Susan Sontag, fotoğrafın bir kültür ürünü olduğunu ve toplumsal normlar, ideolojiler ve tarihsel bağlam tarafından anlam yaratmada kullanıldığını savunur. Özellikle savaş fotoğrafçılığı gibi temaların nasıl toplumsal hafızayı şekillendirdiğini tartışır. Fotoğrafın kişisel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde bireyin kendi deneyimleri ve duygusal tepkileri ile anlam kazandığını belirtir. Fotoğraf hem kişisel bir hikâye anlatabilir hem de kolektif bir hafıza yaratabilir. Bu iki düzlem arasındaki gerilim, fotoğrafın farklı insanlar tarafından farklı şekillerde yorumlanmasına neden olur. Ancak kişisel anlamların da toplumsal bağlamlardan bağımsız olmadığını vurgular. Fotoğraf, Sontag'a göre, toplumların 'hatırlama ve unutma' pratiklerini şekillendirir ve bireylerin görsel dünyaya bakışını derinden etkiler (Sontag, 2023).

Vilém Flusser, fotoğrafın 'teknik bir görüntü' olarak toplumca programlanmış anlamlar taşıdığına dikkat çekmiştir. Hatta ona göre fotoğraf makinelerinin tasarımı bile hangi görüntülerin çekileceğini ve dolayısıyla hangi anlamların üretileceğini belirler. Elbette fotoğrafçı, teknik sınırların ötesinde fotoğrafa yaratıcı unsurlar ekleyerek kişisel yorumuyla ek anlamlar da üretebilir. Bu, yine de toplumsal kodlardan tamamen bağımsız değildir. Fotoğrafın anlamlandırılması hem fotoğrafçıların niyetlerine hem de izleyicinin kültürel vizyonuna bağlıdır (Flusser, 2020).

Walter Benjamin'e göre ise fotoğraf, sanat eserlerini demokratikleştirir, ancak aynı zamanda bu eserlerin anlamını toplumsal bağlam içinde yeniden üretir. Fotoğrafın bireysel anlamı, kitlesel çoğaltım sürecinde genellikle kaybolur. Ancak bireyler, fotoğrafın orijinal bağlamını yeniden kurabilir. Benjamin, fotoğrafın anlamının toplumsal koşullara bağlı olduğunu, ancak kişisel yorumların bu koşullara meydan okuyabileceğini savunur (Benjamin, 2023).

Görme biçimlerini anlamak, izleyiciyi fotoğraf karşısında daha aktif bir özne haline getirir. Görme biçimleri, fotoğrafın bir gerçeklik temsili olmaktan çok bir anlam inşa etme sürecinin parçası olduğunu gösterir. Görme biçimlerinin sebep olduğu algının subjektifliği, fotoğrafın bağlamıyla birlikte ele alınmasını sağlar.



Fotoğraf, Gerçeklik, Temsil ve Anlam

Anlam, bir şeyin ifade ettiği, temsil ettiği ya da çağrıştırdığı şeydir. Ancak aynı zamanda anlam, sürekli bir diyalog ve etkileşim içinde şekillenen devimsel bir süreç. Bir gösteren olarak fotoğrafın anlamı da dinamiktir.

Fotoğraf, objektif bir gerçeklik yansıması gibi algılsa da aslında bir seçicilik ve çerçeveleme süreci olduğundan anlam üretir. Fotoğrafın belirtme özellikleri taşıması, onun nesnel bir gerçekliği yansıtmaması için yeterli değil; çünkü belirtme aşamasında öznellik devreye girer. Fotoğraf, gerçekliği yeniden inşa etme kapasitesine sahip. Fotoğrafın gerçeğin bir yansıması, kanıtı, belgesi ya da yanılması olması, temelde temsil sorunsalı ile ilgilidir.

Her fotoğraf özünde bir anlam yaratma çabası. Fotoğrafta anlamı, nesnenin objektif önünde var olup olmamasına (gerçeklik, tanıklık, kanıt) indirgeyemeyiz. Anlam ne tamamen nesnedir ne de anlamı tek başına özne yaratır. Anlam, nesne ile öznenin birbirinden bağımsız olmayan karşılıklı ilişkisinden doğar. Nesnelerin birbiriyle ilişkisi sebebiyle bir anlam ortaya çıkar; ancak anlamlandırma bilgi birikimi ve vizyon gerektirir.



Görsel 12: Fotoğraf, Chema Madoz

Fotoğrafın anlamı çözümlenirken esas olan fotoğraflarda gerçeği birebir aramak değil, bunun yerine gerçeğin nasıl dönüştürüldüğünün hikâyesini okumak gerekir. Bakılan fotoğrafta kimler eliyle, neden ve kimin için gerçeklik belirli kalıplarda inşa edilmiştir diye sorgulanırsa

anlama ulaşılabilir. Fotoğrafın çerçevesi, kompozisyonu, ışık kullanımı ve diğer unsurlar, belirli bir görsel dil oluşturduğuna göre anlam, bu değişkenlerde gizlidir.

Ontolojik yaklaşım, o varlığın var olma koşullarını tanımlamak, onlar olmazsa o da olmaz demektir (olguyu var olma koşulları ile tanımlamaktır). Fotoğraf, nesnenin varlığından çok varoluşunu kanıtlar. Varoluş, var olanların varlığını bildirir, özün karşıtıdır, yani bir şeyin ne olduğunu değil var olduğunu gösterir. Bu sebeple eğer fotoğraf bir kanıttır diyorsak fotoğraftaki öznenin, zamanı belirsiz biçimde var olduğunun kanıtıdır demeliyiz.

“Fotoğraf uzatılmış, yüklenmiş bir kanıttır- sanki temsil ettiği şeyin biçimini değil de onun asıl varoluşunu karikatürize ediyor gibidir“. (Barthes, 2014)

Fotoğrafın temsil sistemi bir anlam üretimidir. Temsil edilen nesne aynı kalsa bile zamansal bir akış içerisinde fotoğrafın taşımakta olduğu gerçeklik dönüşür, mesajını yeniden ve yeniden inşa eder. Fotoğrafı üreten, temsil edilen ve ona bakan kişi arasında sürekli yenilenen bir süreç işler. Gerçeklik ile fotoğrafın anlatmak istediği ve izleyicinin değerlendirmesi arasında her zaman bir boşluk (*gap*) bulunur. İnsan zihnindeki imgelerden oluşan soyut düşünce yumağı, gerçek varlığı hiçbir zaman tam olarak karşılayamaz. Beyindeki soyut gerçek ile varlık arasında (nesnel dünya arasında) bir kod (dil) aracılığıyla yorumlama yapılır, bu vesileyle somuta geçirilmeye çalışılır; ancak bu sırada sayısız manipülasyon oluşur, zihindeki ile oluşturulan arasında da mutlaka bir farklılık vardır. Bu sebeple fotoğraf için basitçe ‘bu bir kanıttır’ denilemez.

“Fotoğraf kadrajının içinde yer alan her şey, öncelikle kendi nesnesini temsil eder. Bu, gerçeklik düzlemindeki görsel temsildir. Nesnesinin bir zamanlar, belli bir bakış açısından ve bir süreliğine o şekilde görüldüğünün bir kanıtıdır. Bir diğer tarafta ise nesnelerin görüntü içerisindeki konumlanışları, birbiri arasındaki ilişki ve fotoğrafın teknik içeriği, görsel bir anlatıyı meydana getirir. Bu da anlam düzlemindeki temsildir. Bu anlamın deşifre edilmesi, az da olsa bir çaba gerektirir. Fotoğrafa ilave olarak bazı dış etkenler de (sunum koşulları, fotoğrafa eşlik eden alt veya yan metinler, fotoğrafa ait hikâyenin izleyici tarafından önceden biliniyor olması vb.) fotoğrafın anlamlandırılmasına katkı sağlar.” (Engin, 2019)

Öte yandan fotoğrafın gerçeğin bir kanıtı ya da belgesi olması meselesinin üstünü çizmek için fotoğrafta pek çok manipülasyon da yapılabilir ve bu fotografik görüntü üzerinde bir sorgulamaya yol açar. Fotoğraf karelerini üst üste bindirerek fotoğrafın zamanla ilişkisini fotoğraftan yalıtma gibi. Bu durum, görünenin ötesine bir bakışı da beraberinde getirir. Fotoğrafları üst üste bindirmek veya parçalara ayırmak, parçaları farklı bir biçimde bir araya getirmek, var olan gerçekliği uzamdan koparıp fotografik görüntünün dünyayı farklı bir biçimde algılamaya katkısını da gösterecektir. Bu durumda gördüğümüz her fotoğrafın gerçekliğin temsili olduğunu düşünmek, müdahale edilmiş gerçeklik ile sınırlanmıştır. Bu durumda, fotoğraf çekmenin yanında ‘fotoğraf yapmak’tan bahsedebiliriz.



Fotoğrafçılık Türlerinde Farklılaşan Anlamlar

Fotoğrafların türlere ayrılması, onların farklı işlevlerini, estetik değerlerini ve anlam üretme biçimlerini belirginleştirmek için yapılan bir sınıflandırmadır. Fotoğraf türleri hem fotoğrafçıların niyetlerini hem de izleyicilerin onları nasıl algıladığını şekillendirir. Bu türlerin görme biçimleri açısından anlamları, her türün kendine özgü bağlamları ve görsel kodlarıyla ilgilidir.

Fotoğrafçılığın en yaygın dalı olan belgesel fotoğrafçılık, gerçekliği kayıt altına alma amacı taşır. Toplumsal olaylar, savaşlar, doğa felaketleri gibi durumları belgelendirir. İzleyici, bu tür fotoğraflara genellikle gerçeklik beklentisiyle bakar. Fotoğrafın, çekildiği anın nesnel bir yansıması olduğu düşünülür. İzleyicinin empati kurmasını sağlar ve toplumsal ya da politik bir mesaj verebilir. Kevin Carter'ın 1993'te *The New York Times*'ta yayınlanan *The Vulture and the Little Girl* isimli fotoğrafı, oldukça tartışmalı belgesel bir fotoğraf. Bir trajediyi belgeleyerek hem empati hem de eleştiri yaratmıştır. Güney Afrikalı bir foto muhabiri olan Kevin Carter, 1994'te bu fotoğrafla Pulitzer Ödülü'nü kazandı ancak bundan üç ay sonra intihar etti. Birçok kişi bunun sebebini fotoğrafta yer alan Sudanlı kızın yardım merkezine ulaşmasını sağlamadığı için duyduğu suçluluk olarak yorumlandı. Belgesel fotoğrafçılığın kayıt altına alma refleksi ile etik değerlerin çatışmasının tartışmalı bir konu olması, belgesel fotoğrafların gerçekliği temsil ettiği beklentisini de pekiştiriyor.



Görsel 13: The Vulture and the Little Girl, Kevin Carter, 1994

Fotoğrafın belgesel yönüne meydan okuyan bir dal olarak sanat fotoğrafı ise estetik kaygılarla üretilen, genellikle bir duyguyu, düşüncüyü, kavramı veya konsepti ifade etmeye yönelik fotoğraflardır. İzleyici, sanat fotoğrafına estetik bir mesafeyle, biçimsel özellikleri ve fotoğrafçının ifade ettiği anlamları çözümlemeye çalışarak bakar. Sanat fotoğrafları, izleyiciyi düşünmeye veya estetik bir deneyim yaşamaya teşvik eder.



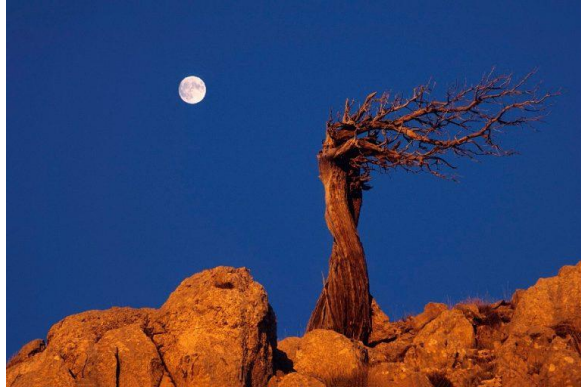
Görsel 14: Fotoğraf: Giden, Aylin Leblebici Öztürk, 2024

Fotoğrafın icadından bu yana hiçbir zaman vazgeçilemeyen portre fotoğrafları, bireylerin kimliklerini, kişiliklerini ve duygularını yansıtmanın bir yolu olarak insanları odak noktasına alan, genellikle sosyal statüyü ortaya koymayı amaçlayan fotoğraflardır. Fotoğrafçılar, portre aracılığıyla insan doğasını, estetik anlayışlarını ve teknik becerilerini ifade eder. Portre fotoğrafları, bir dönemin sosyokültürel yapısını anlamak için değerli belgelerdir. Geleneksel kıyafetler, mekânlar veya toplumsal rolleri yansıtabilir. Bu fotoğraflarda ‘bakış’ ve ‘bakılan’ ilişkisi hem fotoğrafçı hem de izleyici için düşündürücüdür. İzleyici, portreye bakarken öznenin kişisel özelliklerini ve duygusal durumunu anlamaya çalışır. Yousuf Karsh’ın ünlü Winston Churchill portresi, öznenin gücünü ve kararlılığını görsel olarak aktaran önemli bir örnektir.



Görsel 15: Fotoğraf: Winston Churchill Portresi, Yousuf Karsh, 1941

Doğa fotoğrafçılığı, oldukça fazla izleyicisi olan bir dal. Özellikle günümüz modern dünyasının bireyler üzerinde yarattığı doğadan kopuş kaygısı ve bunu günümüz insanlığının sorunlarının önemli bir kaynağı olarak görülmesi, doğa fotoğraflarının kişilerin arkadyan kaçış özlemini pekiştirmesine sebep oluyor. Kırsal alanları görsel olarak belgeleyen ve genellikle estetik bir şekilde sunulan bu fotoğraflar, manzara fotoğrafını doğaya bir övgü olarak konumlandırıyor. 2023 yılında vefat eden, Türkiyeli usta fotoğrafçı Nusret Nuran Eren, Türkiye'nin doğal güzelliklerini tanıtmak amacıyla çektiği fotoğraflar ile biliniyor. Doğadan alınan esin ile ürettiği estetik kadrarlar, manzara fotoğrafçılığına çok güzel örnekler sunmuştur.



Görsel 16: Fotoğraf, Nusret Nurdan Eren

Kapitalist rejimin asla vazgeçemediği reklam ve moda fotoğrafları ise ürün, hizmet veya bir yaşam tarzını tanıtmayı amaçlayan ticari fotoğraflar olarak her gün maruz kaldığımız görsel bir bombardıman. İzleyici, bu tür fotoğraflara estetik bir şekilde sunulan bir 'ideal' veya 'arzu nesnesi' olarak bakar. Amerikalı fotoğrafçı Richard Avedon'un moda fotoğrafları, modernliğin ve zarafetin sembolü haline gelmiştir ancak ticari yönü ile tüketim toplumunun alametifarikası olmaktan da geri duramaz.



Görsel 17: Moda Fotoğrafı, Richard Avedon (1923-2004)

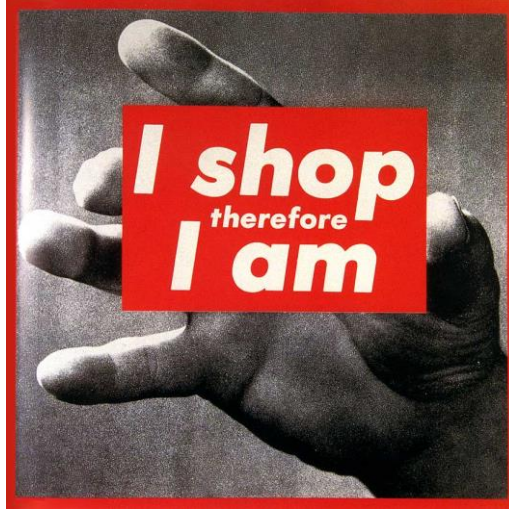
Yine her gün çeşitli mecralarda çokça karşılaştığımız haber fotoğrafçılığı (*fotojurnalizm*) ürünleri görseller, genellikle güncel olayları belgeleme amacı taşır, gazetelerde, dergilerde ve internet haberciliğinde haberi okunur kılmak için kullanılır. İzleyici, haber fotoğrafına bilgi alma ve durumun gerçekliğini kavrama amacıyla bakar. Bu fotoğraflar, toplumda farkındalık yaratır ve çoğu zaman tartışmalara da yol açar. Pulitzer, haber fotoğrafçılığı dalında dağıtılan ödüller ile her yıl oldukça ses getiriyor. Pulitzer dahilindeki *Feature Photography* ödülü ilk kez 1968'de UPI için çalışan Vietnam Savaşı ve olay yeri haberleri ile öne çıkan Toshio Sakai'ye verildi. Bu fotoğraflar haber değeri taşıdığından bilgi yayma özelliği sebebiyle yönlendirici güçler tarafından propaganda amaçlı olarak çokça kullanılır.



Görsel 18: Savaş Fotoğrafı, Toshio Sakai

Çağdaş sanat ile gelişen kavramsal fotoğraf ise fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullanan ve genellikle bir fikir veya mesaj iletmeyi amaçlayan eserler olarak görülüyor. İzleyici, bu fotoğrafların görsel unsurlarını bir metin gibi çözümlemeye çalışır ve altında yatan fikirleri anlamlandırır. Barbara Kruger'ın metin ve görseli birleştiren işleri, tüketim kültürüne yönelik

bir karşı duruş. Bu gibi fotoğraflar izleyiciyi düşündürür, eleştirel bir bakış açısı geliştirmesine katkıda bulunur. Doğrudan fotoğrafın aksine anlamlandırmayan bakış karşısında bu fotoğraflar, ifade bulamaz.



Görsel 19: Barbara Kruger, 1987

Memento Mori

Yukarıda bahsi geçen fotoğraf türleri dışında, fotoğrafın ne olduğu üzerine düşünürken ele alabileceğimiz bazı biricik fotoğrafçılık alanları var. Bunlardan biri oldukça ilginç bir alan olan *memento mori* (Latince ‘ölümü hatırla’) olarak adlandırılan ölüm sonrası (*post-mortem*) fotoğraflar. Bunlar genellikle sevilen bir kişinin ölümüyle yüzleşmek, onun anısını korumak ve kaybı anlamlandırmak amacıyla çekilir. Özellikle 19. yüzyılda ölüm sonrası fotoğrafçılık, çoğunlukla Avrupa’da ve Amerika’da, modern ölüm kavrayışının ve belgeleme isteğinin bir parçası olarak yaygın bir uygulama haline gelmişti. Yakınlarının ölü bedenleri ile objektifin karşısına geçen pek çok aile olmuştur. Bu fotoğraflar, ölümü hem bireysel hem de toplumsal bir olgu olarak ele alarak varoluşsal soruların odak noktası haline getirir.

Bu fotoğraflar, ölümü bir gerçeklik olarak yeniden sunarken, aynı zamanda temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgular. *Memento mori*, fotoğrafın bir iz bırakma, bir ‘kalıntı’ üretme özelliğinin somut bir örneği. Bu fotoğrafların barındırdığı ölüm, zaman, bellek, hatırlama ve estetik temaları, fotoğraf olgusunun temel sorunsallarıyla örtüşüyor. Post-mortem fotoğraflar da fotoğrafın ‘anı durdurma’ ve ‘zamana karşı koyma’ yetisiyle doğrudan ilişkili.

André Bazin’in fotoğrafın gerçeklikle kurduğu bağa dair kuramlarının (Bazin, 1960), *memento mori* fotoğrafları bağlamında değerlendirilebileceğini düşünüyorum. Bazin, fotoğrafın gerçeklikle fiziksel bir bağ kurduğunu ve onu diğer sanat biçimlerinden ayıran şeyin tam da bu ‘varlık kanıtı’ işlevi olduğunu savunur. Bu fotoğraflar, ölen kişinin hatırasını bir nesneye dönüştürür ve izleyiciye, kaybedilen kişinin ‘bir zamanlar burada olduğu’ gerçeğini hatırlatır. Bu, fotoğrafın varlık ile yokluk arasındaki geçişi temsil etmesini sağlar. Bazin, fotoğrafın

sadece bir yüzey sunmadığını, aynı zamanda o yüzeyin altındaki ontolojik gerçekliği açığa çıkardığını iddia eder. Bu bakış açısıyla, memento mori fotoğrafları da yüzeyde bir kişinin fiziksel varlığını temsil ederken, daha derin bir düzeyde ölümün kaçınılmazlığını ve yaşamın geçiciliğini hatırlatır. Bu fotoğraflar, ölümün doğasına dair bir tür **ontolojik sorgulamaya kapı açar**. Bu kapıdan bakınca post-mortem fotoğrafların, fotoğrafın ontolojik yapısı itibarıyla bir ironi ve paradoks barındırdığını fark ederiz. Fotoğraf, ölen kişiyi ölümsüzleştirirken, aynı zamanda ölümün soğuk gerçeğini belgeleyerek faniliği vurgular. Memento mori fotoğrafları, fotoğrafı bir temsilden ziyade bir **varlık izi** olarak anlamlandırmamız için değerli bir zemin. Bu fotoğraflar, ölümün hem bireysel hem de toplumsal anlamını sorgulayan görsel bir diyalog. Bu da fotoğrafın yalnızca bir temsil aracı değil aynı zamanda insan varoluşunun derinliklerine işaret eden bir temsil olduğunu bir kez daha ortaya koyuyor.



Görsel 20: Memento Mori Fotoğrafı, Ann Longmore-Etheridge Collection

Sonuç

Fotoğrafı, bir dil ve kod sistemi olarak ele aldığımızda fotoğrafın, gerçekliğin temsili olması dışında ve ötesinde bir anlam yaratma pratiği olduğu aşikâr. Fotoğrafın gerçeği güzele dönüştürme yeteneği, onun sadece hakikat içeren bir araç olması yorumunun yetersiz kalmasına sebep oluyor. Fotoğrafın nesnel dünya ile ilişkisini sorgularken fotoğrafın ontolojik yapısını çok iyi anlamak gerekir. Fotoğrafın sadece bir kayıt aracı olmadığı, aynı zamanda onun kavramsal olarak incelenmesi gereken çok yönlü bir fenomen olduğu unutulmamalıdır.

Fotoğrafın sadece kanıt, belge, arşiv olduğunu savunmak, fotoğrafın fotoğraf olarak varoluşunu reddetmektir. Bir fotoğraf nasıl var olur? Bu ontolojik soru, fotoğrafın kendini bir varlık olarak kabul edersek anlam kazanır.

Jean-Paul Sartre'a göre, "Varoluş özden önce gelir." (Sartre, 2013, s.36). Varlığı ve anlamı seçimlerimizle yaratırız. Varlığın temel niteliklerini sorgulayarak fotoğrafın ne olduğunun yanında ne olmadığını da ortaya koyabiliriz.

Fotoğraf hem fotoğraftır hem de değildir.

Kaynaklar

- Barthes, R. (2014). Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Bazin, André, and Hugh Gray. The Ontology of the Photographic Image. Film Quarterly, vol. 13, no. 4, 1960, pp. 4–9. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1210183>.
- Benjamin, W. (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi. Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2023). Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri. Can Yayınları.
- Berger, J. (2023). Görme Biçimleri. (Orijinal eser 1641’de yayımlanmıştır.) Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar. (Orijinal eser 1982’de yayımlanmıştır.) Metis Yayınları.
- Bosworth, P. (1995). Diane Arbus: A Biography. W W Norton & Co Inc.
- Brecht, B. (2017). War Primer. (Orijinal eser 1955’de yayımlanmıştır.) Verso Books.
- Broz, M. (2024). Photo Statistics: How Many Photos are Taken Every Day? <https://photutorial.com/>
- Burgin, V. (2017). Fotoğrafı Düşünmek. (Orijinal eser 1982’de yayımlanmıştır.) Espas Yayınları.
- Derrida, J. (2016). Of Grammatology. (Orijinal eser 1967’de yayımlanmıştır.) Johns Hopkins University Press.
- Engin, C. (2019). Nuri Bilge Ceylan’ın “Nude in the Room” İsimli Fotoğrafı İçin Bir Çözümleme Denemesi. *Kontrast Dergi*, 50. <https://kontrastdergi.com/cengiz-engin-nuri-bilge-ceylanin-nude-in-the-room-isimli-fotografi-icin-bir-cozumleme-denemesi-50-sayi/>
- Flusser, V. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. Espas Kuram Sanat Yayınları.
- Ulivucci, C. (2023). Fotoğrafların Anlattığı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, J. P. (2013). Varoluşçuluk. Say Yayınları.
- Sontag, S. (2023). Fotoğraf Üzerine. Can Yayınlar.
- Wilkes, S. (2016, Haziran). *The passing of time, caught in a single photo*. TED Konferansları. <https://www.youtube.com/watch?v=afev0ZjAhUA&t=41s>