T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Tolga AKSAKAL**

Anasanat Dalı : **Fotoğraf**

Tezin Adı : **FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSUNUN MODERN DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

15/01/2016 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Doç.Emre İKİZLER	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Doç.Dr.Osman ÜRPER	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Doç.Seçkin TERCAN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.	
Yedek Jüri Üyeleri		
Doç.Ozan BİLGİSEREN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.	
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	Marmara Üniversitesi G.S.F	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 22/02/2016 tarih ve 2016-III-17 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF SANAT DALI

FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSUNUN MODERN DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

TOLGA AKSAKAL

İSTANBUL - 2016

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF SANAT DALI

FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSUNUN MODERN DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

TOLGA AKSAKAL

Danışman: DOÇ. DR. EMRE İKİZLER

İSTANBUL - 2016

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı:	: Tolga Aksakal
Anasanat Dalı	: Fotoğraf
Programı	: Fotoğraf
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Emre İkizler
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Şubat 2016
Anahtar Kelimeler	: Yabancılaşma, Postmodernizm, Fotoğraf

ÖZET

FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSUNUN MODERN FELSEFİ DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Bu araştırmanın konusu postmodern kuramlarını da içine alacak şekilde terminoloji ve etimoloji bilimlerini kullanarak yabancılaşmanın açıklanmasından sonra, fotoğraf sanatındaki yabancılaşmayı içerik ve yöntem olarak kullanan fotoğrafçılardır. Bununla birlikte sanatsal örneklerle birlikte postmodern kuramları incelendikten sonra çeşitli argümanlarla birlikte fotoğraf sanatındaki yabancılaşma yolları, olgusal ve modelsel olarak sınıflandırılmıştır. Kullanılan kavramlar arasında modern felsefi disiplinler olarak fenomenoloji, ontoloji ve psikanaliz görünüşe çıkacak ve bu disiplinlere göre fotografik konular üzerinde tanımlar yapılmıştır. Fotografik türler olarak bu konular üzerinden belgesel fotoğraf, resimselcilik ve tipolojik fotoğraf örneklerle ifade edilmiştir.

Spesifik olarak ifade edilirse, geçmişteki pek çok çağı ayrı ayrı ilgilendiren ancak 19. yüzyılda felsefe ve sosyolojiden tanımlanmış bir kavram olan yabancılaşma, terminolojik ve etimolojik incelemeye tabi tutulmuş ve onun aslında her şeyden önce psikolojik bir eylem olduğu, yani bireyin toplumsal karakterinden önce onun kişisel karakteriyle ilgili olduğu hipotezi ortaya atılmıştır. Bununla birlikte bir varsayım olarak "Geist" düşüncesi ve toplumsal bir yaklaşım olarak yabancılaşmanın sosyolojik boyutta konumlandırılmış olması da konuyu destekler niteliktedir. Aynı mantınla, bu olgu postmodernist süreçte bireyin zorluklarla başa çıkma yöntemi olarak yeniden kendini görünüşe çıkarmış ve biyolojik bir benzetmeyle "deri değiştirmiştir". Bu noktada anlatıya bir ara verilerek postmodernist fotoğrafın nitelikleriyle ilgili tanıtım yöntemine dayanan ve görsellerle desteklenmiş bir fotoğrafçı seçkisi hazırlanmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Tolga Aksakal
Field	: Photography
Programme	: Photography
Supervisor	: Assoc. Prof. Emre İkizler
Degree Awarded and Date	: Master - February 2016
Keywords	: Alienation, Posmodernism, Photography

ABSTRACT

A RESEARCH ON PHOTOGRAPHIC ALIENATION IN THE CONTEXT OF MODERN DISCIPLINES

In the subject of this research is to detect photographers who use alienation in content and method after the explanation of alienation concept with the scientific ways of terminology and etymology, including postmodern theories. With describing those, after discovering with examples of theories of postmodernism, it was classified alienation methods as facts and models with artistic examples. What was discussed is phenomenology, ontology and psychoanalysis as modern philosophical disciplines and photographic subjects were explained according to these disciplines. Over these subjects as genres documentary photography, pictorialism and typological photography were expressed with photographic contents.

Alienation notion which identified as a concept in philosophy and sociology in 19th century, also had an original relationship between most eras of history was magnified terminological and etymologically as a specific example; and hypothetic conclusion was revealed that alienation is a psychological act of self, right coming before his social character. In addition, "Geist" concept of Hegel and identification of alienation in sociologic level as a social detection hypothetically supported the main subject. Using the same vision, this fact revealed itself again as a fighting with challenges model in postmodern era and it refreshed its nature. In that point, the narrative had a break and photographers who have postmodern style were presented with their specific works.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET…….. i
ABSTRACT…….. ii
İÇİNDEKİLER…… iii
GÖRSEL LİSTESİ……..... vi
ÖNSÖZ…….. viii

1. GİRİŞ……. 1

2. GENEL OLARAK YABANCILAŞMA KAVRAMI

2.1 YABANCILAŞMA KAVRAMI……. 3
2.1.1 Yabancılaşma: Etimolojik Yaklaşım……..... 4
2.1.2 Yabancılaşma: Terminolojik Yaklaşım……. 5

2.2 POSTMODERNİZMDE YABANCILAŞMA OLGUSU……. 6
2.2.1 Postmodernizm……... 8
2.2.2 Postmodern Yabancı ……. 11
2.2.3 Postmodern Fotoğrafa Bir Bakış…….. 13
2.2.3.1 Jan Saudek…… 14
2.2.3.2 Les Krims…… 17
2.2.3.3 Yasumasa Morimura…… 19
2.2.3.4 Pierre ve Gilles……... 22
2.2.3.5 Joel-Peter Witkin…….. 25
2.2.3.6 Andres Serrano……. 28
2.2.3.7 Cindy Sherman…….. 31

3. MODERN FELSEFİ DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA

3.1 FENOMENOLOJİ……... 35
3.1.1 Tanım…….. 35

3.1.2 Fenomenoloji ve Yabancılaşma…….. 37
3.1.3 Belgesel Fotoğraf ve Yabancılaşma ……. 38
3.1.3.1 'İçerik' Kavramına Terminolojik Yaklaşım……. 40
3.1.3.2 Enformasyon Kavramı…… 42

3.2 ONTOLOJİ……..... ... 44
3.2.1 Tanım..... 45
3.2.2 Ontoloji ve Yabancılaşma..... 47
3.2.3 Resimselcilik ve Yabancılaşma..... 49

3.3 PSİKANALİZ..... 54
3.3.1 Tanım..... 56
3.3.2 Psikanaliz ve Yabancılaşma..... 58
3.3.3 Tipolojik Fotoğraf ve Yabancılaşma..... 61

4. FOTOGRAFİK KÜLTÜRDE YABANCILAŞMA ve BİREYSEL YAKLAŞIMLAR

4.1 FOTOGRAFİK YABANCILAŞMADA ÜÇ MODEL..... 64
4.1.1 Jerry Uelsmann ve Gerçeğe Yabancılaşma..... 65
4.1.2 Peter Joel-Witkin ve Geçmişe Yabancılaşma..... 69
4.1.3 Robert ParkeHarrison ve Sisteme Yabancılaşma..... 73

4.2 FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSU..... 77
4.2.1 Robert Frank..... 78
4.2.2 Alp Sime..... 79
4.2.3 Martin Parr..... 81
4.2.4 Alexander Gronsky..... 83

5. SONUÇ..... 86
KAYNAKÇA..... 88
ÖZGEÇMİŞ..... 92

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No.

Görsel 1 : Roy Lichtenstein, “Crying Girl”, 1963..... 7

Görsel 2 : Stanley Troutman, “Hiroshima Movie Theather, 1945..... 8

Görsel 3 : Albert Camus, “Yabancı”, Le Livre de Poche, Anonim, 1962..... 12

Görsel 4 : Dünyanın İlk Bilgisayarı, Anonim, 1950..... 14

Görsel 5 : Jan Saudek, “Goodbye Jan!”, 1994..... 15

Görsel 6 : Jan Saudek, “The Slavic Girl with Her Father”, 1998..... 16

Görsel 7 : Les Krims, “Les Krims Performing Aerosol Fiction”, 1969..... 17

Görsel 8 : Les Krims, “The Static Electric Effect of Minnie Mouse On…”, 1968. 18

Görsel 9 : Yasumasa Morimura, “A Requiem: Dream of Universe…”, 2007..... 20

Görsel 10 : Yasumasa Morimura, “An Inner Dialogue with Frida Kahlo”, 2001.... 21

Görsel 11 : Pierre ve Gilles, ”Saint Sebastien”, 1987..... 23

Görsel 12 : Pierre ve Gilles, “Crazy Love”, 2014..... 24

Görsel 13 : Joel-Peter Witkin, “Retablo of New Mexico”, 2007..... 26

Görsel 14 : Joel-Peter Witkin, “Harvest”, 1984..... 27

Görsel 15 : Andres Serrano, “Piss Christ”, 1987..... 29

Görsel 16 : Andres Serrano, “Blood Transfusion Resulting in AIDS”, 1992..... 30

Görsel 17 : Cindy Sherman, “Untitled Film Still 21”, 1978..... 32

Görsel 18 : Cindy Sherman, “Untitled #154”, 1985..... 33

Görsel 19 : Edmund Husserl, Portresi, 1900..... 37

Görsel 20 : David Octavius Hill, Otoportresi, 1840..... 39

Görsel 21 : Eugene Atget, “Parc de Sceaux”, 1925..... 43

Görsel 22 : Alfred Stieglitz, “Equivalent”, 1930..... 44

Görsel 23 : Hieronymus Bosch, “The Garden of Earthly Delights”, 1490-1510.. 45

Görsel 24 : Nicolai Hartmann, Portresi, 1928..... 47

Görsel 25 : Oscar Gustave Rejlander,” Two Ways of Life”, 1857..... 49

Görsel 26 : Pablo Picasso, “Don Quijotte”, 1955..... 51

Görsel 27 : Alfred Stieglitz, “The Steerage”, 1907..... 52

Görsel 28 : Taner Ceylan, “Spiritual”, 2008..... 53

Görsel 29 : Margaret Bourke-White, “The American Way”, 1937..... 56

Görsel 30 : Sigmund Freud, Portresi, 1920..... 57

Görsel 31 : Philippe de Champaigne, “Vanitas”, 1671..... 60

Görsel 32 **:** Emrah Altınok, “Facity Project”, 2008-2015..... 62
Görsel 33 **:** Jerry Uelsmann, “Untitled”, 1969..... 67
Görsel 34 **:** Jerry Uelsmann, “Untitled”, 1976..... 68
Görsel 35 **:** Joel-Peter Witkin, “Gods of Heaven and Earth”, 1988..... 70
Görsel 36 **:** Joel-Peter Witkin, “Woman Once A Bird”, 1990..... 72
Görsel 37 **:** Robert Parkeharrison, “Da Vinci’s Wings”, 2000..... 74
Görsel 38 **:** Robert Parkeharrison, “The Source”, 2000..... 76
Görsel 39 **:** Robert Frank, “Chicago”, 1956..... 79
Görsel 40 **:** Alp Sime, “Long”, 2003..... 81
Görsel 41 **:** Martin Parr, “Common Sense”, 1997..... 83
Görsel 42 **:** Alexander Gronsky, “Endless Night / 12”, 2009..... 85

ÖNSÖZ

Eğitim ve öğrenim süreci, onlara önem veren herkes için olduğu kadar benim için de aynı yoğunlukta önemlidir. Yüksek lisans ise, nasıl ki liseden sonra gelen ve hayatta pek çok şeyi şekillendiren lisans eğitiminin önemli olduğu kadar önemlidir. Çünkü bir geçiş sürecinin temsil etmesinden ziyade "yüksek öğrenim" olgusuna atılan ilk ve en önemli adımdır. Yüksek lisans süreci öğrencisine özgün olmayan bir konuyu kendi seçtiği yöntemiyle çözümlemeyi öğretir. Bununla birlikte öğrenci, ancak doktora sürecinde arzuladığı özgün konuları kendi seçtiği yöntemiyle deşifre etme olanaklarına sahip olur. Buna rağmen bu tezde, yüksek lisansın içeriksel sınırlarını aşan bir konu seçmeye özen gösterdim. Bunun birincil sebebi akademik bir bilinç oluşturmak ve fark yaratmaktı. Ancak bilindiği gibi, akademik konular göründüğü kadar özgür değildir ve araştırmacı bir kitapta veya makalede özgür olduğu gibi özgür olamaz.

Bu noktada konuya dâhil olup dizginleri eline alan kavram kuşkusuz ki hipotez, "yeni hipotez" ve "özgün hipotez" kavramlarıdır. Özellikle sosyal bilimler ve güzel sanatlar alanında, diğer bilimsel alanlarda olduğu gibi ölçme, gözlem ve deneyin maksimum ve olması gereken ölçekte, kapasitede yapılamaması belki de bu alanların bilimsel olarak en büyük handikaplarından birkaçıdır. Bu noktada en önemli akademik yaklaşımların bile "bilimsel sağduyu" ile sofistike hale getirilmiş denemeler olduğu anlaşılmaktadır. Bu projede aynı mantıkla, sofistike hale getirilmiş deneme niteliği taşıyan organik ve disiplinlerarası bağlar gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte akademik danışmanlığımı üstlenen Doç. Dr. Emre İKİZLER'e teşekkürlerimi sunarım. Bu proje, geriye kalan diğer değişkenlerle birlikte ve zorluklarla hazırlanmış bir projedir.

Tolga AKSAKAL

1. GİRİŞ

Kaçınılmaz durum ve koşulların dışında, başından sonuna bir ‘seçme’ eylemi olarak yaşam, perdenin arkasında yani gizli içerikte aslında bir ‘seçmeme’ eylemini temsil eder. Çünkü bir şeyi seçmek için diğerlerini reddetmek gerekir. Bu reddetme eylemi başlıca ve özsel bir yabancılaşma modelidir çünkü bir şeye yabancılaşmanın pratik karşılığı ‘ondan uzaklaşmaktır’. Yabancılaşma önce felsefi ve sonra toplumsal bir modelde tanımlanmıştır ancak bunlardan da önsel olarak o psikolojik bir eylemdir. Yaptığımız her şeyde hep yapmadığımız her şeye karşı, hem de bu kavramların zihnimizdeki içkin konumlarına karşı yabancılaşırız. Geçmişten günümüze gelen bu anlam oydaşımı ve eytişimiyle gelen bu kavram modern bir disiplin olarak psikanaliz kuramının da gelişmesinin verdiği itkiyle özellikle postmodern süreçten itibaren bireyin olgulara karşı savunma mekanizmalarından biri haline gelmiştir. Günümüzün sürekli olarak geçmişi veya kendinden bir öncekini reddetmesi durumu, eşdeyişle antagonizmal evrim de kendi süreçlerini tanzim ederek yöntemsel olarak konuya dâhil olmuştur. Özellikle edebi bir akım olan sentimentalizmin postmodern ve psikolojik bir ardılı olan emotivizm gibi ruhsal eğilimlerle birlikte yabancılaşma tahayyüli bir sübjektiflikten çıkmış, reel bir sübjektifliğe adım atmıştır. Bununla birlikte Nietzscheci vizyondan hareketle ahlaki nesnel sentezler de kişinin sübjektif düşüncesine indirilmiş ve perspektivist bakış açılarıyla en büyük olgular bile yorumlanmaya açık hale gelmiştir. Bu da makro düzeyde bir yabancılaşma modelidir.

Fotoğraf sanatına baktığımızda hem içerik olarak yabancılaşmanın tezahürlerini, hem de yöntem olarak yabancılaşmanın bireysel dışavurumlarını görmekteyiz. Özellikle postmodernizm bölümünde işlenecek olan fotoğrafçıların pek çoğu yabancılaşmayı içerik olarak yani kurguladıkları anlam dizgesinin temel prensipleri bağlamında kullanmaktadırlar. Bireysel üslup olarak yani yöntem olarak yabancılaşmaya örnek teşkil edecek fotoğrafçılar ise daha sonraki pasajlarda, “model” ve “olgu” kavramları altında sınıflandırılarak betimleneceklerdir. Makalenin belkemiğini oluşturan genel hipotez, fotoğrafın bireysel bir sanat ve postmodern görünüm açısından yabancılaşmayı olgu ve eylem olarak desteklediği, onu dolaysız ve dolaylı olarak temsil ettiği düşüncesi üzerine kurulacaktır. Bu noktada pek tabi ki ve eşyanın doğası gereği üslupları bağlamında global düzeyde ün sahibi olmuş fotoğrafçılar da konuyu destekleyecek rotasyondaki varsayımlarla projeye eklemlenecektir. Görüntü sanatlarının bir alt dalı olarak fotoğraf üzerine kurulmuş bir proje olduğu için aynı zamanda fenomenolojik yöntemin de bir evresi olan betimleme yöntemi bu projede kendini gün yüzüne çıkartacak ve süreklilik arz edecek şekilde ondan yararlanılacaktır. Projede yapılacak alıntılar metin içinde parantez açılarak “soyadı, yıl ve sayfa numarası” sırasıyla ifade edilecektir. Terimsel açıklamaların büyük resmi etkilemeyen bölümü dipnot sistemiyle

tanımlanacaktır. Metnin içinde dolaysız olarak yabancı kökenden gelen terimler çift tırnak ("…") işaretiyle kullanılacaktır; ayrıca bu işaret dikkat çekilmesi istenen bir terim veya tümce için de kullanılabilir. Bununla birlikte daha düşük nitelikte olan ancak yine dikkat çekilmek istenen bir terimse tek tırnak ('…') işaretiyle kullanılacaktır. Yabancı bir eserin kendi dilindeki karşılığı kullanıldığı zaman yanına parantez açılacak ve italik bir şekilde Türkçe karşılığı ifade edilecektir. Dipnotlarda kullanılacak terimlerde ise yine tek tırnak işareti ve italik yapı kullanılacaktır.

2. GENEL OLARAK YABANCILAŞMA KAVRAMI

2.1 YABANCILAŞMA KAVRAMI

Yabancılaşmanın kökenine ve terimsel yoğunluğuna inmeden önce yabancılaşma hakkında daha semantik boyutta kendini cisimleştirecek şekilde ifadelere yer vermek daha uygun olacaktır. En temel anlamıyla yabancılaşma, kişinin (herhangi bir nedenle) bir şeyden 'uzaklaşması' durumudur. Yani ruhsal boyutuyla pek çok psikolojik rahatsızlık; başka bir deyişle 'psikoz', özsel ve dolaylı olarak bir yabancılaşma modelidir. Örneğin narsisizm yani kendine âşık olma durumu, köksel olarak empatiden (*duygudaşlık*) yani kendini karşısındakinin yerine koyma yetisinden uzaklaşmaktır. Dissosiyatif kişilik bozukluğu (*çoklu kişilik sendromu*) ise her kişilik değişiminde sürekli 'bir önceki' kişilikten uzaklaşmaktır. Paranoya yani olmayan bir şeyi sanki varmış gibi derinlemesine düşünüp ondan korkma durumu ise nesnel gerçeklikten uzaklaşıp hayali, bütünüyle sübjektif bir imajın izini sürmektir.

Tüm bunlarla birlikte daha insan doğasına ilişkin bir açıklama elde etmeye çalışırsak, her ne şekilde olursa olsun ve özsel olarak yaptığımız her seçim geriye kalan tümünden o an için bir 'vazgeçiş'tir. Yani biz yaptığımız tüm seçimlerde bir şeyi seçmek için pek çok şeyi seçmiyoruz; onlardan bir şekilde uzaklaşıyoruz. Durumu daha açık bir şekilde özetlersek, 'seçim'in aslında daha makro bir vizyonla bir "seçmeme" eylemi olduğunu, dolaylı olaraksa bir yabancılaşma eylemi olduğunu görmekteyiz. Yaşam aslında büyük ölçekte bir kontrollü yabancılaşma serisi yaratma eylemidir. Mikroyu elde etmek için makrodan, detayı (özeli) elde etmek için genelden, üst ayrımı elde etmek için temelden ve parçayı elde etmek için bütünden 'uzaklaşmalı'; eşdeyişle yabancılaşmalıyız. Pek tabi ki, tıpkı modernizm ve postmodernizm modellerinde olduğu gibi bu uzaklaşma durumu hep bir öncekine bağımlı olmak durumundadır. Makroyu görülmeden mikro elde edilemez; temel bilinmeden üst ayrıma gidilemez; tıpkı bunun gibi... Bu da yabancılaşmanın paradoksudur.

Konunun bir adım ötesine, daha minimal düzeyde de olsa adım atarsak karşımıza özsel insani eylemlerin ötesinde yaratılmış, icra edilmiş, kurgulanmış ve belki de 'toparlanmış' sentetik* yabancılaşma modelleri çıkacaktır. Şimdi, bu yabancılaşma tanımları ve modelleri incelenecektir.

2.1.1 Yabancılaşma: Etimolojik Yaklaşım

Nilüfer İlhan'ın aktardığına göre yabancılaşmayı ilk kez kavramlaştıran ve kavramı ontolojik olarak açıklayan Hegel'e göre yabancılaşma, öznenin potansiyel gücünü muhafaza

* Buradaki "sentetik" iki karşıt kutbun birbirini bulup yeni bir sentez yaratması anlamında değil, 'yapay' anlamına gelen sentetiktir. Yani İngilizcedeki karşılığı '*synthesis'* olan ismin sıfatı değildir.

etmesiyle ya da öznenin gücünü doğaya aktarması ve böylece kendisinden uzaklaşmasıyla doğar. Ancak özne kendini bildiği ve tanıdığı müddetçe bu yabancılaşmadan kurtulabilir. O halde kişinin özünü bulması için önce yabancılaşması ve bu yabancılaşmayı yaşadıktan sonra da kendine dönmesi gerekir.[1] Yabancılaşmayı dine dayandırarak yorumlayan maddeci Alman filozof Feuerbach, insanın kendi dışında bir varlığa yönelerek onu yüceltmesiyle varlığına yabancılaştığı tespitinde bulunur. Böylece insanın kendine ait özellikleri başkasına atfederek onu özneleştirdiği ve bu özne karşısında da kendisinin bir nesne konumuna düştüğünü söylemesiyle insanın kutsal karşısında nesneleştiğini / şeyleştiğini dikkate sunar.[2]

Hegel, Tin'in Fenomenolojisinde, Tin'in varlığını ve gelişimini diyalektik olarak, tez, antitez, sentez üçlü adımları halinde tarihsel süreçteki gelişim ve ilerlemesinin çözümlemesini yapar.[3] Bu çözümlemede Tin, yani zihin, canlı, gelişen, ilerleyen ve dinamik bir bütün olarak çeşitli uğraklardan geçip; değişen ve dönüşen olmakla İnsansal 'varoluş' ve 'özün belirlenimi' olarak yabancılaşma ve özgürleşme eylemi içerisine girmektedir. Dolayısıyla, parçaları anlamada da bu bütüne bakmak gerekliliği vardır:

> *"Demek ki, diyalektik yöntem, (...) 'tümel' olanı, bilginin sürecinde, saltık bir yapıya sahip oluncaya dek, 'basit ve tikel' olandan alıp, dış nesnel gerçeklik ile kavramsal gerçekliğin özdeş kılınmasına dek sürdürülen bir işlemdir. Bu işlemin sonucunda, böylece, 'kendinde somut bütünlük' ile kendinde soyut bir bütünlük olan kavramsal bir ve aynı şey olacaktır. Bununla birlikte, onlar, kendilerine özgün ayrılıklarını koruyacaklardır".*[4]

Dolayısıyla Hegel'de, bilgi ve nesnesi aynı Varlığın diyalektik ürünü olarak nesnelleşir ve bütünleşir. Evren, doğa ve insan hakkında gerçek bilim bu bilgide ortaya konulur. Kavramlar ve kategoriler birer ontolojik yapı kazanarak Tin'in nesnelleşmesinin ürünü olarak karşımıza çıkar.

Sanayileşmeyle birlikte insan yeni bir döneme girer. Madde, insan hayatının hemen hemen her alanına sirayet ederek insanı silikleştirmeye ve yabancılaştırmaya çalışır. Yabancılaşmayı sanayileşmeden hareketle sosyo-ekonomik temellere dayandırarak açıklayan Karl Marx, insanın emek vererek ürettiği malın emeğinin önüne geçerek varlığına

---

[1] Güven Savaş Kızıltan, **Kişinin Silinen Yüzü: Çağımızda Yabancılaşma Sorunu,** 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1986, s.18-19.

[2] Sibel Özbudun, Temel Demirer ve George Markus, **Yabancılaşma Ve…,** 1. Basım, Ankara, Ütopya Yayınları, 2008, s.20.

[3] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Tinin Görüngübilimi,** Aziz Yıldırımlı (çev.). 1. Basım, İstanbul: İdea Yayınları, 1986, s.86.

[4] Şahin Yenişehirlioğlu, **Felsefe ve Diyalektik Bilgi Kuramı,** 3. Basım, İstanbul: Alkım Yayınevi, 1991, s.298.

karşı bir yabancılaştırmayı gerçekleştirdiğini düşünür. O, insanın / işçinin ürettiği malın fetiş bir konuma gelmesiyle özneleştiğini ve onu yapan elin de nesne konumuna düşmesiyle değersizleştiğini ve bu değersizleşme hâliyle de insanın / işçinin kendi türüne yabancılaşarak yalnızlaştığını savunur.[5] Ayrıca, işçinin ürettiği malın bir başkasının elinde bir mülkiyete dönüşerek bir sınıf yarattığını ve bu sınıfın da toplumda yabancılaşmayı oluşturduğunu ileri sürer. Marx, böylece zengin-yoksul ve ezen-ezilen insanları mülkiyetle ilişkilendirerek bunların arasında bir yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğu sonucunu ortaya koyar.

Yabancılaşmanın kökeninde daha geriye gittiğimizde ve Doğu Ergil'in ifadesine göre Plotinos'un 'çıkış' öğretisinde sonsal (nihai), tanımlanamayan bir kaynaktan ya da ilkeden sınırlı varlıkların çokluğuna geçiş olarak öngörülen evrensel bir ilerleme vardır. Bölünemeyen, duyumlanamayan "Bir" aşama aşama açılarak en alttaki "Bir"e anti-tez olan doğal âlemdeki maddeye kadar bağlanan bir evrensel katmanlaşmayı doğurur. Bu neo-Platoncu spekülasyon erken Hıristiyan teolojisini de etkileyerek Helenistik Çağ'a damgasını vuran neo-Platonculuk ve Hıristiyanlığın kaynaşmasına sebebiyet vermiştir.[6]

2.1.2 Yabancılaşma: Terminolojik Yaklaşım

Türkçe etimolojik sözlüğe göre; Yabancılaşma, Farsça kökenli *yaban* sözünden türetilmektedir. Yaban sözünün Farsçadaki karşılığı ise *boş, ıssız yer* anlamına gelen '*yâbân*'dır. Yine Farsçadaki *çöl, ova, ıssız yer* gibi anlamları olan 'beyâbân' sözü buradan türer. Türkçede yaban sözcüğünü karşılayan bir de *'il, el'* sözcükleri vardır. Bu çerçevede *'yabani'* veya *'yabancı' elden olan*, *yerli, bildik olmayan* kimse demektir. Anlam daha da genişletildiğinde evcil olmayan, uygarlaşamamış, toplumdışı kalan gibi karşılıklara da rastlamak mümkündür.[7]

Buraya kadar belirlenen anlamlarda ortak olan: 'İnsanın olmadığı yer', başka bir deyişle insanlaştırılmamış yani orada yaşamış ya da yaşamakta olan insanlar söz konusu olmadığı için insan tarafından kendisine uyum sağlayacak şekilde değiştirilmemiş yer olduğu görülmektedir. İnsanın olmadığı yer elbette ki aynı zamanda insan için bilinmedik, yabancı bir yerdir. Yabancıya karşılık gelen anlamlarda ortak olan ise 'insana yabancı olan, insanın tanımadığıdır. Anlaşıldığı üzere burada yaban ve yabancı insana göre konumlandırılmıştır.

Yabancı kökünden türemiş olan 'yabancılaşma'ya geçerken iki sözcük arasında karşımıza 'yabancılama' sözcüğü çıkmaktadır. "Yabancılamak, yabancı gibi görmek,

---

[5] Karl Marx, **Yabancılaşma,** Kenan Somer (çev.), 5. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2010, s.22.

[6] Doğu Ergil, "Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar", **Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi,** Cilt.33, Sayı.3 (1978), s.93.

[7] **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü,** "Yabancılaşma", İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1995, s.714.

kendinden saymamak, yadırgamak" anlamına gelmektedir. Bir kişinin veya bir şeyin tanınmayan, yabancı biri olduğunu anlamak ya da daha önce tanışıldığı halde bu tanışıklığın hatırlanmaması, farkına varılmaması anlamında kullanılmaktadır. Yabancılama sözcüğünden 'Yabancılaşma' sözcüğüne geçtiğimizde ise 'yabancılaşmak eylemine' karşılık geldiğini ve Türkçe sözlükler temelinde kendisinden türediği kökün anlamını aşan bir anlama sahip olmadığını görürüz. Türk Dil Kurumu sözlüklerinde rastlanan ve söz konusu 'kök'ü aşan anlam karşılıkları ise sözcük anlamından ayrı olarak ancak bir felsefe, sosyoloji veya psikoloji terimi ya da kavramı olarak yabancılaşmaya karşılık gelebilirler.[8]

2.2 POSTMODERNİZMDE YABANCILAŞMA OLGUSU

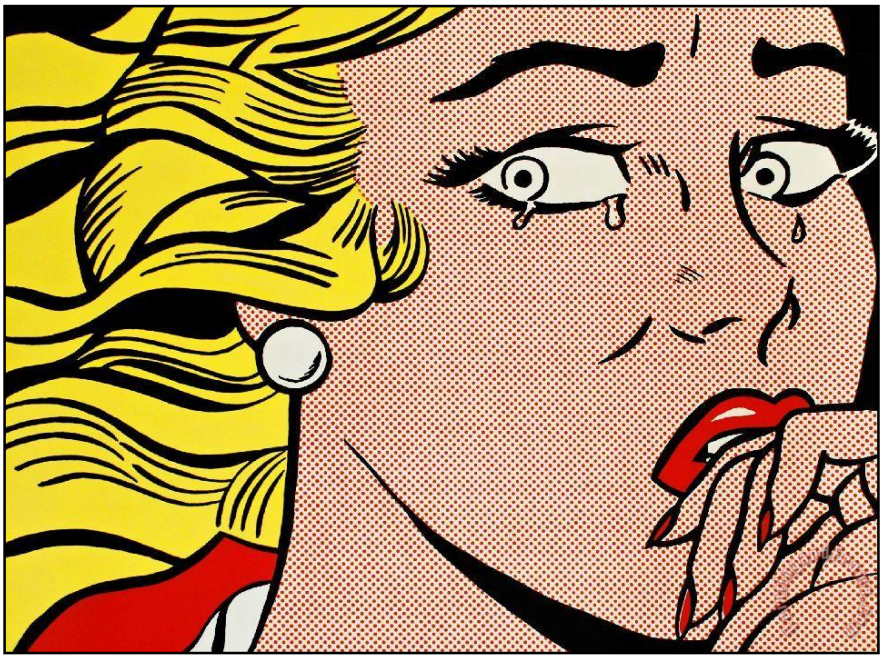
En basit özetlerinden biriyle postmodernizm, çok-boyutlu bir kültür paradigmasıdır. Her ne surette olursa olsun postmodernizm öylesine büyük ve tam anlamıyla çok'a bölünmüş bir kültürel eğilim ve yaşam stratejisidir ki asla tek bir makale, tez, kitap veya sözlükle asla tam olarak ifade edilemez. Çünkü özsel olarak tüm tarihin yeni bir özeti ve karmasıdır. Bu surette ne söylenirse söylensin asla postmodernizmi tam olarak tanımlamaya yetmeyecektir. Bununla birlikte detaylı olarak postmodernizm üzerine yayımlanmış metinler incelendiğinde karşımıza belli bir noktaya kadar konsensüse sahip, ancak belli bir noktadan sonra belirsizlik içinde açımlanan ve nihai olaraksa birbirleriyle çelişen üst ayrımlara sahip metinlerle karşılaşılmaktadır. Bunun en büyük sebeplerinden biri kuşkusuz ki postmodernizmin öznelliği ve izafiyeti destekleyen yani bir noktada üç büyük mantık yasasından biri olan 'mantığın çelişmezliği' ilkesini ortadan kaldıran iddialı bir psikolojik eğilimi desteklemesidir.

Daha makro bir bakış açısıyla postmodernizmin kendinden önceki büyük genel eğilimlerden* ayrıştığı en önemli nokta, bu genel eğilimlerin pek çoğunda bir 'yön' (*direction*) ve 'düzen' (*order*) olmasıdır. Örneğin içerik ve anlam olarak birbirlerinden farklı olsalar da biçimsel olarak yeni birer arayış olmaları nedeniyle modernizmdeki kübizm ve sürrealizm, bir ayaklarının her zaman türdeş olmalarına açık kapı bırakmalarını sağlamaktadır. Bu genel eğilimlerin hâkimiyeti altındaki özel eğilimler (akımlar) silsilesi içerisinde her zaman bir yön ve belirli uğraklar çerçevesinde tutumluluk gözlenmiştir. Ancak postmodernizmde bu yön ve düzen olguları yerlerini eklektisizm fenomeni altında tüm kültür, sanat ve felsefe tarihini daha mikro (yani bireysel) düzeyde yeniden üretilebilmesini, temsil edilmesini ve/veya teker teker seçilerek yeni bir şey yaratılabilmesine olanak tanımıştır. Daha sağlamasını yaparsak, postmodernizmden önceki pek çok genel eğilimde öyle veya böyle sanatçı kendi üslubunu oluştururken içinde olduğu genel eğilimin niteliklerine göre yapardı; postmodernizmde ise

[8] **Türkçe Sözlük,** "Yabancılaşma", Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998, s.1574.

* Buradaki genel eğilim İngilizcedeki '*mainstream'* kelimesiyle uyuşmaktadır.

postmodernizmin özel eğilimlerinin yanında zamanda geriye gidip (ki bunun adı *anakronizm*'dir) dilediği dönemden dilediği akım veya stili seçebiliyor olmasıdır. Yeni bir özetle postmodernizm öncesi dönemlerde sanatçılar temsil eder, ancak postmodernizmde sanatçılar "seçer".



Görsel 1. Roy Lichtenstein, "Crying Girl", 1963.

Postmodernizmde yabancılaşma olgusu dendiğinde ben bunu geçmişten günümüze, ortalama üç evreyle saptamak istiyorum. Bunlardan birinci evre tahmin edileceği üzere 18. ve 19. yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi dolayısıyla kaçınılmaz olarak içine düşülen materyalist (*maddeci*) buhranın insanın duygusal yapısında yarattığı gerilimdir. Bu dönemde, özellikle Marx'ın da ifade ettiği gibi işçi gücü gibi kavramların oluşması ve işçi sınıfının da oluşmasıyla birlikte kişi kendine yabancılaşmıştır. Sonraki dönemde modernizme geldiğimiz zaman, bu sefer de kapitalizmin kendini belirgin biçimde gösterdiğini ve modernizmin tüm hayatı şablonlara oturtmasıyla kişi ikinci büyük yabancılaşma modelini yaşar. Bu model kişinin kendine yabancılaşmasından çok sisteme yabancılaşmasıdır. Bu dönemde aynı şekilde uydurulmuş yapay gereksinimler üretilmiş, insanların bunlara reklam sektörünün gelişmesiyle bağımlı hale gelmesi sağlanmıştır. Pek tabi ki reklamın en büyük dinamiği bir yapay gereksinim uydurmaktan önce, 'korku' yaratmaktır. Üçüncü evre ise bildiğimiz üzere postmodern yabancılaşmadır. kültür endüstrisinde artan çeşitlilik, insanın bilime karşı güvenini yitirmesi (Hiroşima ve Nagazaki), İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı gerilim ve toplumun bunu üzerinden atamaması, kapitalizmin kendini geç-kapitalizm modeline bırakması ve en önemlisi de popülasyon oranlarının özellikle 1960'lardan itibaren ciddi bir

ivme kazanarak artması* gibi özelliklerle temellendirmekteyim. Teknolojinin yükselmesi ve artık her şeyin hemen tüketilebilir metalar haline gelmesiyle insan artık bir yabancıdır. Bu yabancılaşma modeli aynı anda insanın hem kendinden, hem de sistemden uzaklaşmasını temsil eder.



Görsel 2. Stanley Troutman, "Hiroshima Movie Theather", 1945.

2.2.1. Postmodernizm

Postmodernizm bütünüyle özne ve öznelciliği ortaya koyan, çok'a bölünmüş** sosyo-kültürel bir eğilimdir. Terminolojik olarak "modernizmin sonrası" ve "geç-modernizm" anlamlarına gelir. Geçerli bir görüşe göre o, modernizmin kendini tamamladığı noktadır; bir başka geçerli görüş içinse o modernizmin tamamen karşıtı olarak kendini cisimleştirmiştir. Belirli sosyo-ekonomik ve sosyo-politik temelleri mevcuttur. Örneğin 1929 Büyük Ekonomik Buhranı, Hollywood Sineması başta olmak üzere yeni sisteme karşı yabancılaşma modellerinin oluşmasında rol oynamıştır (örneğin: Film Noir). Daha sarsıcı olan ise tahmin edilebileceği üzere İkinci Dünya Savaşı ve Japonya'ya atılan iki nükleer bomba ile insanın modernizmin birincil niteliklerinden biri olan bilim ve bilimsel vizyona güvenini yitirmesidir. Bunlara ek olarak 1950'lerin ortasında gelişen reklam sektörü ve kapitalizmin kendini daha gelişmiş bir aşamasına taşıması postmodernizmin doğuşunu desteklemiştir.

* Dünya Sağlık Örgütü'nün istatistiğine göre 1960 yılında dünyada üç milyar insan varken, 1970'te bu sayı 4 milyara çıkmıştır.

** Buradaki "çok'a bölünmek" kavramı düalist nitelikte olan "ikiye bölünmek" kavramının bir üst seviyesi olarak, onu plüralist niteliğe yükselten; geliştiren, ona çok-boyutluluk kazandıran bir metafor olarak kullanılmıştır.

Sanatsal bağlamda postmodernist estetik, kavramsal sanat estetiği ve onun ardılı olan çağdaş sanat (*contemporary art*) modelleriyle kendini geliştirmiştir. O, mutlak bir kriz, paranoya ve bölünme halidir. Bu dönemde birçok teori, siyaset kuramı, sanat kuramı ve düşünce iç içe geçmiş, görünür hiper-dinamiklerini hiç kaybetmeyen sarmal bir karma düşünsel örüntü haline gelmiştir. Modernizm'deki hiyerarşi, yerini anarşiye, düzen, yerini kaosa, kesinlik, yerini şüpheye, nesne, yerini özneye, determinizm, yerini indeterminizme ve düalizm, yerini plüralizme bırakmıştır. Postmodernizmin bazı dinamikleri; belirsiz-anlamlılık, parçalanma, yapının bozumu, ironi ve paradokstur.

Ali Akay'a göre postmodernizmin genel dinamiklerinden biri farklı disiplinlerin birbirlerine kayıtsızlığıdır. Bu surette ideolojilerin yerini de kayıtsızlık alacaktır. Bu aynı zamanda politikaya karşı da meraksızlığı ve olan biten hakkında kayıtsızlığı getirecektir. Aynı zamanda o, kültürler arası hiyerarşinin de yok olduğu bir süreçtir.[9] Rıfat Şahiner'e göre postmodernizm, modernizmin ortaya koyduğu evren algılamasıyla hesaplaşan bir dizi kırılmayı içinde barındıran yeni bir sanatsal süreci ortaya koyar. Ona göre postmodernizmin bu yaklaşımı modernizmin evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelendiği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist (çoğulcu) bir dünya algısını ve sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları yerleştirmektedir.[10]

Postmodern bilgi modern süreçte oluşan bilimsel bilgi tekeline karşı bir özgürleşme çabasıdır.[11] Postmodernizm parçalanmayı savunur. Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar. Bu özgürleşmeyi Richard Rorty şöyle ifade eder: **"Yüceliği isteyenler postmodernist bir entelektüel hayat biçimini amaçlamaktadırlar. Güzel toplumsal ahenkler isteyenlerse, bir bütün olarak toplumun kendi kendisini temellendirme kaygısıyla canını sıkmaksızın kendisini teyit ettiği bir postmodernist toplumsal hayat biçimi istemektedir."**[12] Postmodern söylemin öznesi tâbi kılma ve boyun eğdirme pratiklerini sorgulayabilen ve yeni öznellik tarzlarını inşa etmeye girişebilen bir öznedir. Bunun nedeni özellikle dilin kapalı bir sistem olmamasından ileri gelir. Dilin akışkan ve çok-katlı doğası söylemlerin, ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, bütünsel birer türdeşlik olmalarını engeller. Postmodernizm geleneksel modern kabulün aksine, bilgilerimizin gerçeğe birebir karşılık gelmediğini, gerçeğin hep

[9] Ali Akay, **Postmodernizmin ABC'si,** 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2010, s.32.

[10] Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu,** 1. Basım, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.19.

[11] Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum,** Ahmet Çiğdem (çev.), 1. Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 1997, s.9.

[12] Richard Rorty, "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", **Modernite versus Postmodernite**, Mehmet Küçük (drl.), 2011, s.169.

yeniden üretildiğini iddia eder ve bunun için de hep yeni modeller geliştirilmesi gerektiğinin altını çizer.

Postmodern anlatı, bireyin kanına, evrensel ve bir olan özünden giderek uzaklaşması için, bütün cehaleti özgürlük, farklılık, kültürel çeşitlilik, marjinallik adı altında enjekte eder. Popüler yazarlarıyla, medyasıyla, sözde özgürlükçü aydınlarıyla, sanatıyla göreli bir 'gerçeklik' imgesi, yutması kolay bir entelektüel hap sunar bireye. Liberal aydın kanadıyla, çağdaşlaşmayı, ilerlemeyi küçümser, saltık bir uygarlık noktasının varlığını yadsır. 1960'lı yıllarda sanat ve estetik alanında modernizme getirilen eleştirilerin bir sonraki on yılda felsefe, epistemoloji ve toplum kuramlarına yansıtılmasıyla doğan, geçmişten kopuşu, zaman içerisinde kırılmayı, insan ve topluma dair tüm kuramsal bilgileri kökten eleştirirken günümüzde etkilerini hayatımızın hemen hemen tüm boyutlarında hissettiren bir düşünce akımıdır. Bu akımın taraftarlarına göre bugün geçmişten çok farklı ve yeni bir sosyo-kültürel durum, yeni kurum ve olgular ve oldukça farklı bir epistemolojik anlayış söz konusudur. Amaç, modernizmi yeniden inşa etmek amacıyla değil, toptan ve radikal olarak eleştirmek ve açıklamaya, kurama ve ideolojiye yer vermeyen yeni bir hayat kurmaktır.

Frederic Jameson postmoderni, bir çağ değişimi olarak düşünmekten yana değildir. Postmodernizmi daha çok İkinci Dünya Savaşı sonrasından kaynaklanan kapitalizmin kültürel egemeni veya kültürel mantığı olarak kavrar.[13] Jameson, bu dönemde medyanın ve reklamcılık sektörünün ivme kazandığını ifade etmektedir. Diğer bir deyişle Jameson, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalizmin yeni bir aşama kaydettiğini belirtmektedir. Büyük metropollerde sınıf çatışmaları yumuşamış, bunun yerini yeni bir suç ve şiddet olgusunun yükselmesi, reklam ve medya süreçlerinin olağanüstü etkinlik kazanması almıştır. Jameson'un tanımladığı şekliyle kapitalizmin bu yeni aşamasında kararlı ve belirgin bir sınıf yapısından bahsetmek mümkün değildir. Ayrıca ulus ötesi sermayenin denetlediği medya ve reklamcılık ile pompalanan kitlesel tüketim, bu aşamada ön plana çıkmıştır. İşte postmodernizm bu yeni aşamanın kültürel çevresini ifade etmektedir.[14] Böylece postmodernizme kültürel bir gerçeklik olarak bakılır. Robert Bocock ise postmodernizmin ABD'de doğuşunu 1950'lerden başlatır. Fakat bu süreç, kapitalizmden kopuşu ifade etmemektedir. Kapitalizm, hâlâ dünyada egemen üretim ve tüketim modellerine sahip bulunmaktadır.[15] Bir bakıma postmodernizm, modernizmin üzerine inşa edilmiş yeni bir kattır.

[13] Mike Featherson, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü,** Mehmet Küçük (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s.23.

[14] Gencay Seylan, **Postmodernizm,** 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2002, s.39-40.

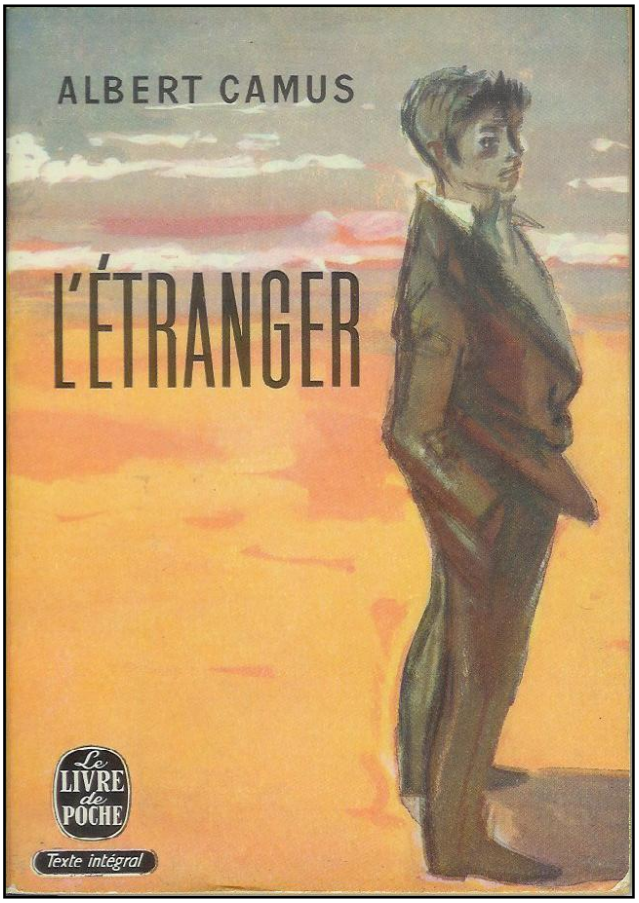
[15] Robert Becock, **Tüketim,** İrem Kutluk (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi, 1997, s.83.

2.2.2 Postmodern Yabancı

Görüldüğü üzere postmodernizm, modernizmin dayattığı nesnel algı kalıplarına ve sistemleşmiş parça-bütün ilişkisine sahip insan modeline karşı duran genel bir niteliğe sahiptir. Artık 1950'lerden itibaren düşüncede nesnellik ve 'büyük anlatı'lar parçalanarak çözünme potasına girecek ve bireyin nesnel özgürleşmesi düşüncesi yerini bireyin öznel kuşkusuna bırakacaktır. İşte bu noktadan itibaren insan yeni bir algı evresine girer. Artık aydınlanma temelinde ve teknolojinin gösterdiği yolda bir ilerleyiş olmayacağını, yerine yeni bir ilerleyiş modeli koyamadan kavrar insan.

Bu noktada postmodernizmin yarattığı yabancılaşmanın arşetipi sayılabilecek ikonik karakter, şüphesiz ki *Albert Camus*'nün 1942'de kaleme aldığı *Yabancı* (*L'Étranger*) adlı romanındaki *Mersault* karakteridir. O, hikâyede hiçbir norma uymamakta, hiçbir beklentiyi karşılamamaktadır. Annesinin ölümüne dahi büyük bir tepkisizlikle karşılık vermiştir. Kendini içinden çıkılmaz ve geri döndürülemez bir durumun içerisinde bulduğunda bile (idam cezasına çarptırıldığında), dış dünyaya bir duygu hezeyanı göstermemekle birlikte, o bu durumu içsel olarak da yaşamaz. Tanrı'nın onun günahlarını affetmesini beklemez, yanlışlıkla öldürdüğü kişi için pişman olmaz ve yalnızca ölümü bekler. Bu noktada psikanalitik bağlamda postmodern yabancılaşmasını yakından ilgilendirecek iki kavram deşifrasyonu ortaya çıkar; *nihilizm* ve *disteizm / antiteizm*. Postmodern yabancı nihilisttir; ancak bu *Nietzsche*'ci gerçek nihilizm değil, sistemin kendisine hak ettiği pozisyonu sağlamadığına inanan, bu yüzden kendini 'nihilist' fragmanı altında yozlaştıran ve var olmayı tanrısal sistemin köleliği sayan yeni bir öznel nihilizm modelidir. Bu yeni özellik ona özgün bir düşünce tarzı olarak varsaydığı yeni bir özgürleşme, sorumluluktan kaçma modeli hazırlar. Postmodern nihilizme ulaşmanın en önemli yöntemi ise disteizm / antiteizmdir. Disteizm, Tanrı'nın (ya da yaratıcı) önkabul eden, fakat onun dünyadaki insanların kötülük yapmasına izin verdiği ve/veya spritüelist bir kaygıyla bu dünyaya gelmeden önce buna kendisinin karar vermiş olması gerektiğini düşündüğü için onun özsel olarak *kötü* olduğuna inanan bir düşüncedir. Antiteizm ise aynı şekilde onun varlığı önkabul eden, fakat ona iyi veya kötü niteliği vermeden, onun buyruklarını yerine getirmeme; bu durumuysa *kölelik* olarak niteleme durumudur.* En doğru sağlamasıyla postmodern yabancı: Kendisinin üstün olduğuna inanır, sistemin bunun karşılığını vermediğini görünce sisteme yabancılaşır. Hâlbuki o gerçekten üstün olsa bile, bu üstünlüğünü verdiği yetiyle kendini istediği konuma getirecek hamleler yapmamıştır. Bu noktada unuttuğu şey, *bedel* kavramıdır. Diğer bir ifadeyle postmodern yabancı, zaten sorumluluktan kaçmak için her daim hazırdır.

* Bu noktada iki kavram eş anlamlı olduğu için kombine edilerek kullanılmıştır.



Görsel 3. Albert Camus, "Yabancı", Le Livre de Poche edisyonu kapağı, Anonim, 1962.

Bu noktada postmodernizmin psiko-sosyolojik eğilimlerini ve sanatsal eğilimlerini birbirinden ayırmak en doğrusu olacaktır. Öncesindeyse postmodern insanın psikanalizine göz atmak durumundayız. Rainer Funk'a göre en genel bağlamıyla postmodern bireyin felsefi özeti, "*ben*, *ben olduğum ölçüde benim*" fragmanıdır. Bu durum, bütün kuralların, ölçülerin, vesayetlerin ve muhtaçlıkların ötesinde özerk ve özgür kararlar alabilmenin postmodern birey için ihtiyaç ve özel bir keyif haline gelmesi durumudur. Postmodern birey *ben-odaklıdır*. Ben-odaklılık, plüralist bir tarzda gündelik yasamın da ötesinde felsefi, sanatsal, edebiyatbilimsel ve sosyalbilimsel postmoderniteyle alakalıdır. Postmodern ben-odaklılığın en önemli dinamiklerinden biri, sergilenen geleneksel düşünce ve ölçütlere göre *çelişkili* davranış özelliklerine karşın, bu durumun bir çelişki olarak görülmemesi ya da yorumlanmamasıdır. Bununla birlikte postmodern ben-odaklılığın en büyük çelişkisi, bir yandan bütünüyle özerk biçimde yaşama takıntısı, öte yandansa bir topluluğa güçlü bir bağlanma ihtiyacı arasında sıkışmaktır. Ben-odaklı bireyin bir diğer önemli dinamiği, onun birçok zaman şüpheci, hatta duyumcu şüpheci bir yaklaşımla nesnel hakikatlerin göreceleştirilmesi gerektiğini savunma

takıntısıdır[16] Bu eğilimin psikanalitik nedeni, postmodern bireyin gerçeklikten korkması ve onunla başa çıkamayacağını düşünüp paranoyak biçimde kendi gerçekliğini yaratma macerasıdır.

> *"Ben-odaklılık yeni bir hayat tarzıdır. Bu hayat tarzının kaynağı yeni bir kişilik tipidir. Hiçbir kişilik tipi çağa uygun bir yaşam modeli olarak şimdiye kadar bu denli yaygınlaşmamış ve kamusal olarak kabul görmemiştir. Bu yeni kişilik tipi sosyal psikolojik bir fenomendir, bu fenomen yalnızca ekonomideki ve toplumdaki büyük değişikliklerle ilişkilendirilmekle kalmamalı; gerçek gündelik yaşam dünyalarında gerekse yaşam tarzlarında yankısını bulan felsefi, sanatsal, edebiyatbilimsel ve sosyalbilimsel postmodernlikle ilişkilendirilebilir".*[17]

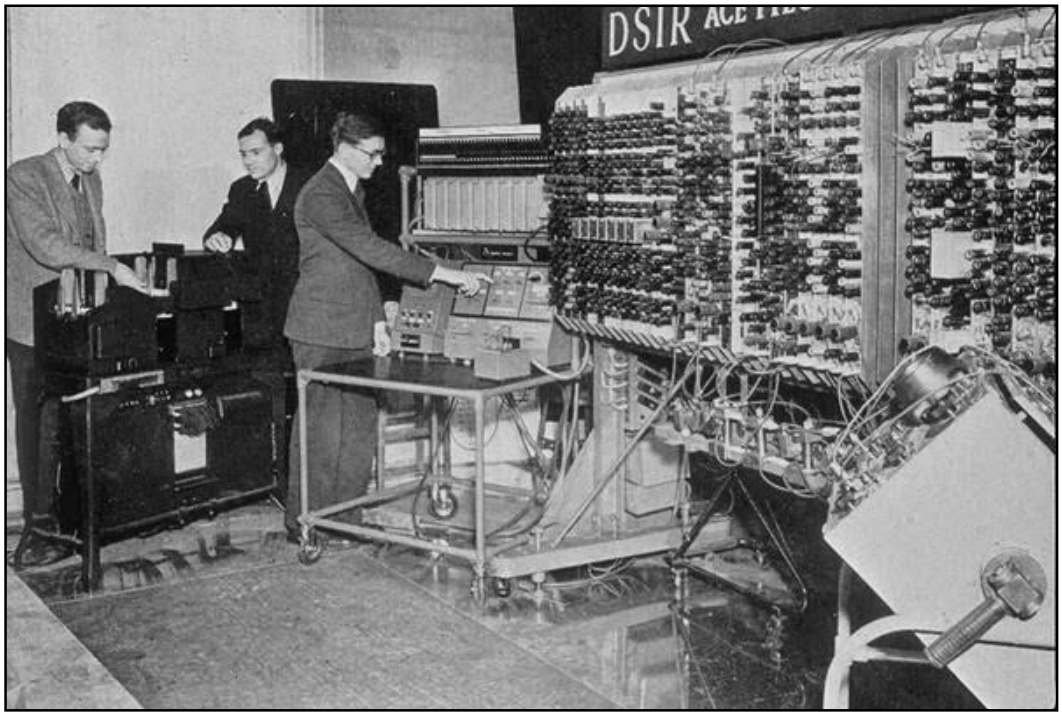
2.2.3 Postmodern Fotoğrafa Bir Bakış

Kavramsal sanatın kıvılcımını ateşlediği ve içeriğin, biçime karşı daha çok sorgulama ve eleştirel yaklaşımlarla kendini ön plana çıkardığı çağdaş sanat akımlarıyla birlikte; (Art Brut, Arte Povera, Assamblage, Fluxus vb.) yine 1950'lerden itibaren fotoğrafa bakış açısı, dolayısıyla fotoğrafın temsil ettiği gerçeklik sistemli bir şekilde değişime uğramıştır. Özellikle fotoğrafın bir araç mı, yoksa başlıca bir amacın kendisi mi olduğu sorusu zaten özsel olarak çok-katmanlı ve çok-boyutlu olan fotoğrafın doğasını bir seviye daha parçalamış ve amacının çözünmeye uğramasına sebep olmuştur. Çağdaş sanatın tanımına bir göz atarsak; birçok sanatsal dilin birleştiği, stilleri sanatçıdan sanatçıya değişen, hiçbir suretle bir tek bağlam altında kategorize edilemeyen yeni dönem sanat biçimlerinin genel adıdır. Post-modernizmle doğrudan alakalı, kavramsal sanatın ardılıdır. Konuları arasında; feminizm, küreselleşme, çevre, biyo-mühendislik, teknoloji-insan ilişkisi ve çok kültürlülük gibi konular vardır. Çağdaş sanat çeşitleri; arazi sanatı, enformel sanat, kinetik sanat, optik sanat, pop sanatı, süreç sanatı, performans sanatı ve video sanatı vardır. Bununla birlikte, her şeyde olduğu gibi fotoğrafın da sayısallaşmasının önünü açan bilgisayar teknolojisinin gelişmesi tam da bu tarihe denk düşmektedir.

---

[16] Rainer Funk, **Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi,** Çağlar Tanyeri (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 2007, s.9.

[17] Funk, s.12.



Görsel 4. Dünyanın ilk bilgisayarı İngiltere'de test aşamasında, Anonim, 1950.

2.2.3.1 Jan Saudek

Kutsal olanın tam karşısında kendini cisimleştiren 'profanlık' olgusunu temsil eden ortaya koyduğu karakterleri bütünüyle resimselci kodlarla görünüşe çıkaran Jan Saudek; aynı zamanda gündelik yaşamın ve modanın medyadaki tezahürü aracılığıyla zihinlerimizde nesnel olarak oluşan estetik ve güzellik algısını sekteye uğratan biçimsel bir vizyona sahiptir. Onun kullandığı modeller toplumsal standartlardan ötürü çirkindirler. Ancak Saudek kullandığı Barok ışıkla onları estetik hale getirir. Estetiği yaratan içerik yani anlam mı, yoksa anlamın temsil ettiği bir öteki şey midir? Yoksa Clive Bell'in de zamanında iddia ettiği gibi estetik dediğimiz şey yalnızca duyusal, yani sanat terminolojisinde 'biçimsel' olarak nitelendirdiğimiz şeyle mi alakalıdır? İşte Saudek'in yaptığı da bir ölçekte nesnel ölçütler dâhilinde biçimi bozulmuş bedenlere sahip modelleri görsel olarak plastik tonlarla sentezleyerek algısal olarak estetiği yaratan şeyin doğasını araştırmaktır. Bununla birlikte onun kompozisyonlarında sürekli olarak çıplaklık ve orta ölçekte pornografik görüntüler bulunmakta; aynı zamanda kurmaca karakterlerse birbirleriyle etkileşime girerek temel içgüdüler bağlamında seksüel bir duruş sergilemektedirler. Aynı şekilde onun fotoğraflarında çoğu zaman karakterlerin ellerinde insan yaşamına ait, aynı zamanda sembolik değere de sahip objeler bulunmakta; karakterler bu objelerle sürekli olarak fiziksel iletişim halindedirler… Bu objeler onların bir nevi enstrümanıdır; onlara organik birlikle eklemlenmiştir.



Görsel 5. Jan Saudek, "Goodbye Jan!", 1994.

Jan Saudek çoğu zaman fotoğraflarında muammalı ve üzeri örtülü kodlarla bezenmiş bir sembolizm kullanır. Buna en başından başlayarak karakterlerin ellerinde tuttukları objeler, modellerin duruş şekilleri ve hatta renk sembolizmi bile dahildir. Bu fotografik çalışmada kadın karakterin bileklerinde günlük yaşamın popüler takıları olan bir bilezik, bir adetse saat bulunmaktadır. Ancak üzerinde kıyafetin olmayışı üslupsal olarak Saudek'in temsil ettiği yeni bir ironi uğrağına biz izleyiciyi taşır. 19. yüzyıldan başlayarak modernist hapishanecilik geleneğinde cisimleşen stereotipik siyah-beyaz renk kullanımı, bu kompozisyonda kendini yine modernist bir kostüm aparatı olarak gösteren jartiyer çorabı olarak görünüşe çıkmış ve modelin temsil ettiği karaktere kendine doğrulttuğu silah üzerinden intihar olgusuna paralel bir geçiş yaparak kadını her ne surette olursa olsun özsel olarak "suçlu" ilan etmiştir. Sanatsal dilyetisi ve Hollywood Sineması bağlamında bu kod içerik olarak Film Noir türünün temel özelliklerinden birini taşımaklar beraber, aynı zamanda dini arketipler bağlamında kadının doğası gereği güvenilmez olduğunu iddia eden tüm metin ve söylemleri de dolaylı olarak temsil eder.



Görsel 6. Jan Saudek, "The Slavic Girl with Her Father", 1998.

Kurguladığı görsellerin çoğunda stüdyo çekimlerini kullanan Saudek biçimsel bir üstgörüşle dar mekânlar ve dar açılı objektifler kullanarak izleyicisinin psikolojisini sürekli olarak belirli bir tandem üzerinde tutar. The Slavic Girl with Her Father adlı çalışmasında Saudek, yeni bir önceli-ardılı sorgulamasına girişmiş ve kuşaklararası evrimsel bir paradigmayı aslında onun doğrusal (*lineer*) olmadığı; çevrimsel (*sirküler*) bir yapıya sahip olduğu yönünde yeniden özetlemiştir. Roland Barthes'ın terminolojisiyle bu eserdeki *studium* noktası, kuşkusuz ki geçmişi temsil eden kurukafa ile şimdiyi temsil eden kadının yüzlerinin birbirlerine dönük olması; aynı zamandaysa kurukafanın, kadının kontrolünde olmasıdır. İkisinin birbirlerine bakıyor olması, tarihin ve özsel olarak her şeyin iç içe ve birbiriyle bağlantılı olduğu, bir defa yaşanmış olanın yeniden yaşanacağı ve doğrusallıktaki domino etkisinin bir noktada en başa dönüp yeniden kendisini vuracağı temsil edilmektedir. Bununla paralel bir şekilde ifade edilmelidir ki, evrende fiziksel olarak her şey hem kendi etrafında, hem de onu yörüngesinde tutan daha büyük sistemin etrafında döner. Atomlar, uydular, gezegenler, yıldızlar, yıldız sistemleri ve galaksiler… Hepsi birbirine bağlantılı şekilde sürekli olarak iki farklı ivmeyle dönerler. İşte çevrimselliğin, doğrusallığa karşı zaferi buradadır. Kurukafanın kadının elinde olması ise, geçmişin, tüm şartlar altında 'şimdi'nin kontrolü altında olduğunu; onu belirleyen yegâne olgunun şimdi olduğunu göstermektedir. Son olarak,

bu eser aynı zamanda sanat ikonografisi bağlamında William Shakespeare'in Hamlet oyunundaki o muhteşem egzistansiyalist ve ontolojik önermeyi de yeniden dile getirir: **"Olmak ya da olmamak… İşte bütün mesele bu".**

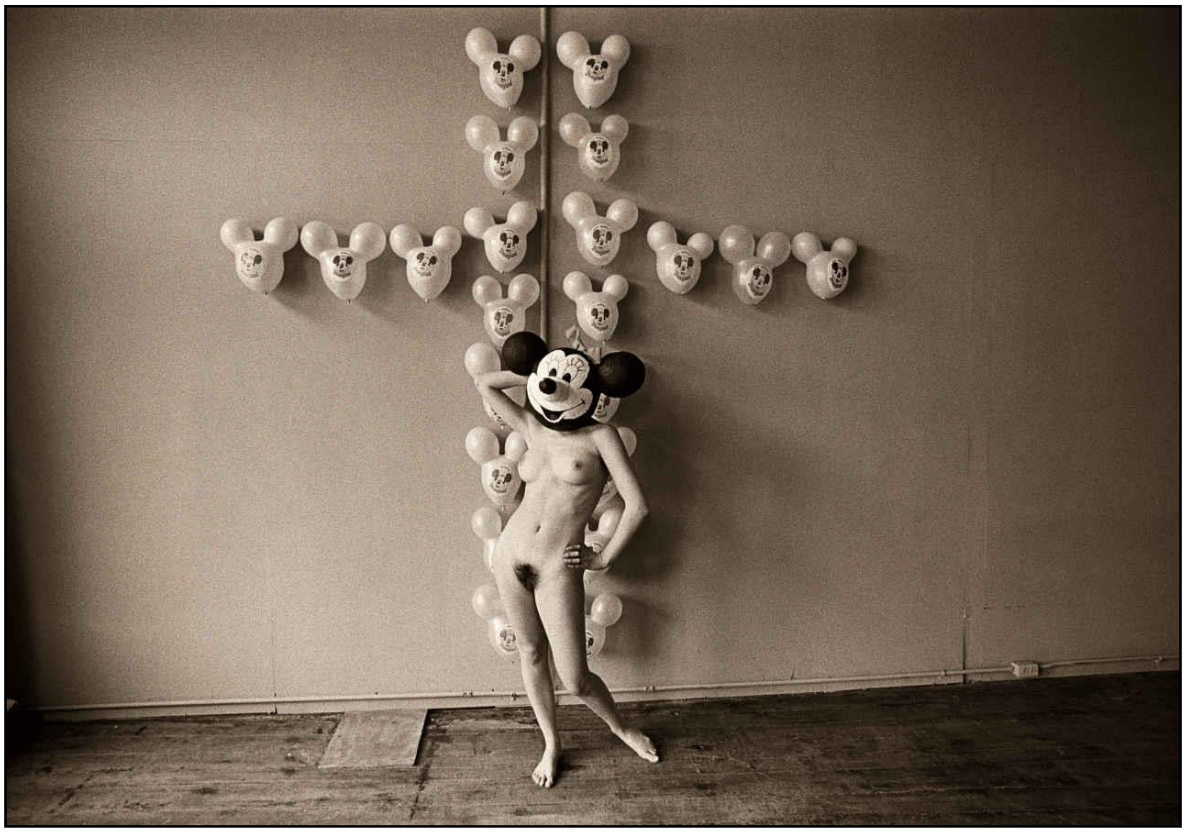
2.2.3.2 Les Krims

Kurguladığı fenomenal gerçeklikle izleyicisini öznel geçmişin 'hülyasıyla' büyüleyen ve kapitalizme bağımlı insan modelini parodileşmiş kapitalizm manzaralarına dönüştüren Les Krims, kimliksizlik, kimliğin parodileşmesi ve kimliği pek çok yönden sorgulayan fotografik temalarıyla ahlaki çöküntü içerisinde olan insanın artık etik anlatıların ötesine adım atıp kendi etiğini yarattığı ve onun gerçekliğinde kurguladığı parodik dünyayı betimlemektedir. Aynı zamanda dekadans estetiğine sahip olduğu iddia edilebilecek Krims, insanın kendine, geçmişe ve geleceğe yabancılaşmasını da kurgusal niteliğe sahip projelerinde görünüşe çıkarmıştır. Onun projeleri görünüş ve kompozisyon itibariyle açıkça kurmacadır; ancak Krims'in eserleri öylesine insanın içinde yaşadığı uydurulmuş yapar gereksinimler üzerine kurulmuş dünyayı temsil eder ki, onları duyumsadığımızda zihnimizin onları "gerçek" olarak sınıflandırması içten bile değildir. Krims'in fotografik çalışmalarında kendini hissettiren en önemli olgulardan birisi anlamın belirsizliği veya direkt olarak *'belirsiz-anlamlılık'* kavramıdır. O, insanın sosyal yaşamına karşı bir eleştiri niteliği taşıyan kompozisyonlarını hayata geçirirken bunu kapalı ve bireye ait mekânlar üzerinden gerçekleştirir. O, postmodernizmdeki toplum-birey ve birey-özne arasındaki ilişki ve etkileşimi görsel olarak yeniden yorumlamıştır.



Görsel 7. Les Krims, "Les Krims Performing Aerosol Fiction", 1969.

Monokrom yapıda ve ufak bir odada bir kadın ve bir erkek olarak iki çıplak insanla betimlenen “Les Krims Performing Aerosol Fiction” fotoğrafı, erkeğin kadın üzerindeki etkili fakat anlamsız duruşunu gösterirken aynı zamanda yine kadın erkek-arasındaki fizyolojik ve psikolojik anlamsızlığı, iletişim kopukluğunu ve aynı zamanda göreli parametrelerce değişen mekanik birliği gözler önüne sermektedir. Kimya biliminde katının veya sıvının gaza dönüşmesini ifade eden *‘aerosol’* terimi burada kadının, erkek egemen dünyada eriyerek bir başka şeye dönüşmesini temsil etmekte; kadın metaforik olarak çözünerek başkalaşmaktadır. Duvardaki kalın paspartulu ve ufaklığı itibariyle tanımlayamadığımız tablo ile işin içine “resim içinde resim” bağlamı üzerinden bir “Las Meninas” göndermesi de dâhil olmaktadır. Pencereden kadına vuran ve üzerinde kalın bir kontür şeridi bırakan sert ışık bize sanat ikonografisi bağlamında ilahi karaktere vuran temsili ışığı hatırlatmakla beraber, aynı zamanda dışavurumcu sinemada kullanılan keskin kontrast ışığı da biçimsel olarak temsil etmektedir. Aşağıda duran havalandırma boşluğunun şekliyle birlikte görselde yer alan dört köşeli obje sayısı tablo ve pencere ile birlikte üçe çıkmakta; bu da görselin çok-boyutluluk oranını artırmaktadır. Kadınsa bu tablo üçgeninin tam ortasındadır. Bununla birlikte, erkeğin bu eylemi kadının cinsel organı bölgesince uygulaması olaya yeni bir boyut kazandırmakta; bir nevi erkek, kadını ve cinselliğini ‘mühürlemektedir’.



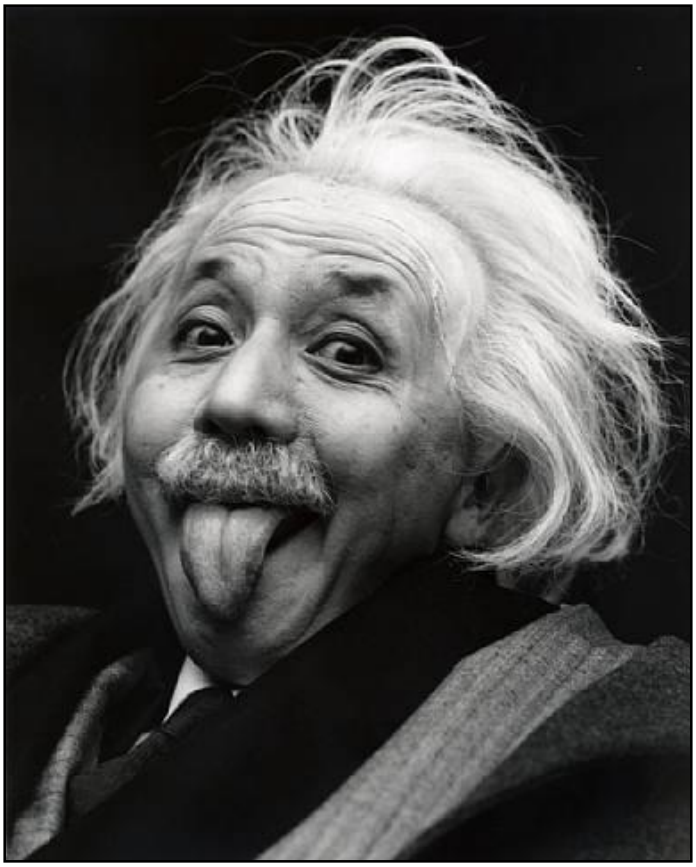
Görsel 8. Les Krims, “The Static Electric Effect of Minnie Mouse On Mickey Mouse Balloons”, 1968.

Bu çalışmasında kültürel ve dini açıdan önemli olan pek çok parametreyi bir araya getirmeyi amaçlayan Krims, yalnızca bunu yapmayı başarmamış, aynı zamanda tam da kültürel olarak postmodernizmin kendini Batıda buram buram hissettirdiği bu tarihte kendinin de postmodern bir fotoğraf sanatçısı olduğunu ispatlamıştır. İlk etapta biçimsel olarak fotoğrafı incelediğimizde, objelerin ve modelin duruşunun tamamen simetrik veya simetrik olabileceği ancak Krims'in onları bu şekilde mükemmeliyetçi şekilde fotoğraflamadığını görmekteyiz. Fotoğrafta dikkatimizi ilk başta çeken şey, Mickey Mouse balonlarının dizilme şeklinin haça benzediğidir. Haç ise öncelikle Roma İmparatorluğu dönemindeki hırsızlık yapanlara ceza olarak geliştirilen bir ceza yöntemi olmakla beraber, tahmin edileceği üzere peygamber İsa vesilesiyle de Hıristiyanlığın sembolüdür. Bu kompozisyonda kadın model çıplak bir şekilde haç dizilimine sahip balonların önünde, Minnie Mouse maskesiyle; sanat tarihinde tanımlanan *"S"* duruşu ile kameraya poz vermektedir. Krims burada karmaşık ve çoğulcu kodları bir arada kullanarak yeni bir algı karmaşası yaratmayı planlamıştır. Buradaki birinci konum kadının suçlu olarak hacın önündeki 'pişkin' pozudur. İkincisi haç formu ile postmodern bir kültür ikonu haline gelen Mickey Mouse'un çakışması; anlamdaş olarak aynı temayı temsil aracı olarak kullanılmasıdır. Üçüncü semantik bağıntı kadının eril olan Mickey ile haçın dişil olan Minnie ile özdeşleştirilmesidir. Son olarak da tüm bunlar olurken kadının çıplak olması, eserin temsil ettiği anlamı yeni ve öznel ufuklara taşıyabilecek güce sahip olduğunu göstermektedir.

2.2.3.3 Yasumasa Morimura

Özellikle resim tarihinden bağlantıladığı aidiyet sorgulamasıyla Morimura pek çok önemli resimdeki ve fotoğraftaki görsel temaları yeniden canlandırmış ve model olarak kendisini kullanmıştır. Bu, fotoğrafta Cindy Sherman'la birlikte ilk sistematik otoportre serilerinden biri olmakla birlikte, fotoğrafı *kitsch* olduğu iddiasıyla ortaya çıkan ilk fotografik projelerden biridir. Bayağı, aşağı, kopya gibi anlamlara gelen bu kavram Morimura ile birlikte yeni bir terminolojik boyut kazanmıştır. Geçmişten günümüze, insanın sahip olduğu ütopik arzular pek çok hayali ve fantastik söylemlere sahne olmuştur. Bilgiye ve teknolojiye sahip olan insan, her zaman daha fazlasına sahip olmayı arzu edinmiştir; çünkü güç sahibi olan, daha fazla güç ister. İnsanın ütopik güç arzuları arasında en belirgin olanlarından birkaçı şüphesiz ki "her yerde olma" (*omnipresence*), "her şeyi yapabilme" (*omnipotence*) ve "her şeyi bilme" (*omnipresence*) eğilimleridir… Çünkü eninde sonunda, insan güç sahibi oldukça bu arzu daha da hızlanan bir ivmeyle artacak ve tanrısallık istemine kadar gidecektir. Nasıl ki Marcel Proust kaybettiği zamana sahip olmak için edebiyatta Kayıp Zamanın İzinde serisini yarattıysa, aynı mantıkla Morimura da aynı anda herkes olabilme yetisini sahip olabilmek arzusuyla bu başka isimleri temsil eden otoportre serilerini yaratmıştır. Eğer psikoloji bilimi

dâhilinde bir okuma yapılsaydı, bu tahmin edileceği gibi dissosiyatif kişilik bozukluğu, pastiş kişilik ve/veya çoklu kişilik bozukluğu şeklinde yorumlanırdı. Bununla birlikte, Albert Einstein'ın ünlü sözünü hatırlatmakta yarar vardır: **"Her şeyi bilimsel olarak tanımlamak mümkündür… Ancak, bir Beethoven senfonisini 'dalga basıncının varyasyonu' olarak tanımlarsanız bu anlamsız olur".**



Görsel 9. Yasumasa Morimura, "A Requiem: Dream of Universe / Albert II", 2007.

Bilindiği üzere Albert Einstein 1949 yılında gazetecilere dilini çıkartarak poz vermiş ve bu fotoğrafı delilik ile deha arasındaki ince çizgiyi metaforize eden bir ikon haline dönüşerek popüler fotoğraf kültürü bağlamında bir klişe haline gelmiştir. Bu noktada dikkati çekmesi gereken olgu, gazetecilerin onda deliliğe dair bir kanıt bulma arzusu (belki de içkin bir oryantalizm modeli?) üzerine Einstein'ın, onların bu arzusunu yerine getirmesi; fakat bunu yaparken de mimiksel olarak yapay bir şekilde bunu gerçekleştirip gazetecileri eleştirmiştir. Bu yüzden bu portrenin çok-katmanlı bir yapısı vardır. Morimura, bu çok-katmanlı yapıya yeni bir katman ekleyerek temsil ve aidiyet sorunsalları üzerinden onu yeniden inşa etmiş ve yorumlamıştır. Morimura'ya göre "olmak" ediminin yeri, zamanı ve sınırı yoktur… Ona göre "omniformation" yetilerine sahip biri, herkes olabilir. Morimura'yı tanımlayan bir başka kavram, izleyicinin, onun Morimura olmasını bilmesi üzerinden yeni bir yabancılaşma modelidir. Ancak bu yabancılaşma modeli diğer sanatlardaki gibi izleyiciyi sanat objesinden

uzaklaştırmaz; aksine ona daha da yakınlaştırır. Çünkü Morimura'nın çalışmalarının ana teması ve işlevi zaten transformasyon olduğu için bu durum kendinden amaçlı bir şekilde normal ve sabit halini alır.



Görsel 10. Yasumasa Morimura, "An Inner Dialogue with Frida Kahlo", 2001.

Morimura'nın sanatsal retoriğinden bahsedildiği zaman, akımsal olarak portre ve portrecilik mantığından da söz etmek gerekir. Bilindiği üzere Rönesans'ın portrede mükemmelci etkileri zamanla Barok döneme de sıçramış ve Aristokratik gelenekte kendini gösteren bir portrecilik mantığı gelişmiştir. Bu geleneğe göre para sahibi aristokratlar kendi imajlarıyla övünmek ve insanlara bir kuple kendilerini ispatlamak için kendi portrelerini dönemin ünlü ressamlarına yaptırmışlardır. Aynı mantık dâhilinde geçmişten günümüze ressamlar otoportrelerini yapıp kendilerinden sonraki kuşakların, onların kim olduklarını görmelerini sağlamışlardır. İşte bu mantığa paralel olacak şekilde, ünlü gerçeküstücü ressam Frida Kahlo da kendi portresini yapmıştır. Buradaki ayrım, tahmin edileceği gibi 19. yüzyıl öncesindeki ressamların enformasyon geleneğiyle kendi portrelerini yapması ve kendilerinin neye benzediklerine ışık tutmalarıdır. Fotoğraf bir bilimsel araç olarak icat edildikten sonra bu olgu yeni bir gelenekçilik mantığıyla kendini göstermiş ve bazı ressamlar fotoğraf

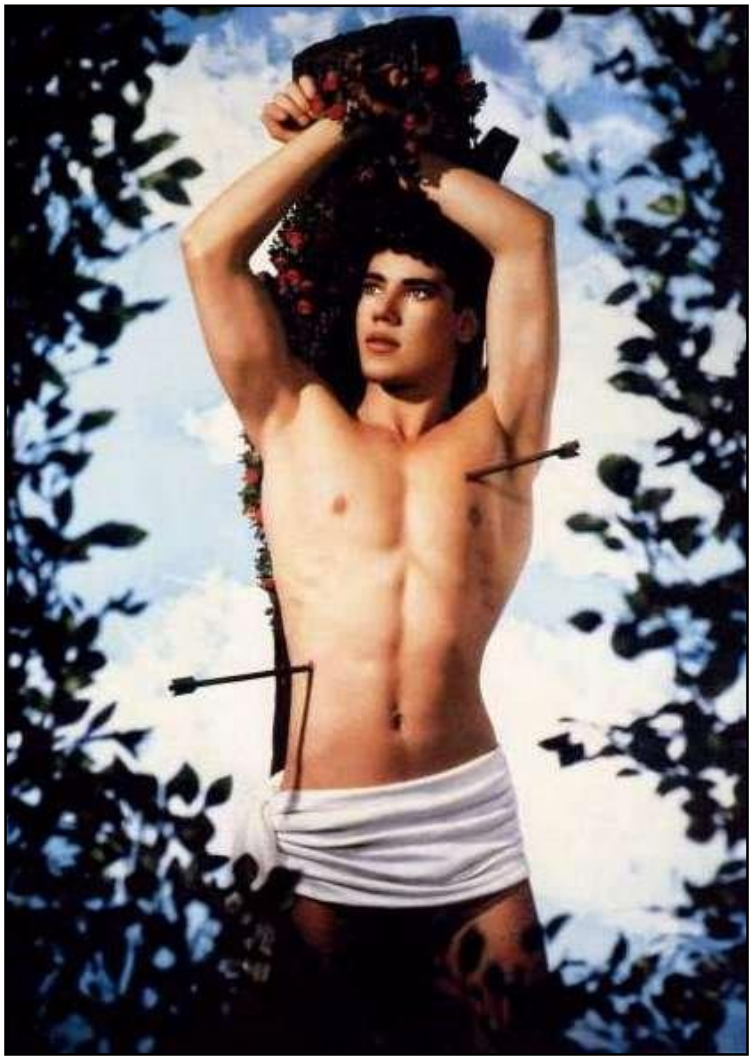
çektirebilecekleri ve/veya fotoğrafları olduğu halde yine kendi otoportrelerini çizmişlerdir. İşte, Morimura'nın yaptığı da aslında bunun ötesinde bir şey değildir; o, kendi sanatsal çalışmasının yanında, temsil ettiği insanların kendilerini yeniden temsil etmelerini sağlar… Bu enformatif bir mantık değil, kişilik kalıplarının nasıl ve hangi yolla insanları temsil ettiği üzerine yeni bir araştırma ve sorgulamadır.

2.2.3.4 Pierre ve Gilles

Tarihi, ikonografik ve mitolojik sahneleri yine kitsch olgusuyla yeniden canlandıran Pierre Commoy ve Gilles Blanchard, sahip oldukları dönüştürülmüş anlatı prensipleriyle biçimsel olarak dikkat çekici ve bir o kadar da kavramsal olarak sistem eleştirisi taşıyan içerikleriyle görünüşe çıkmaktadırlar. Resimselci vizyonla kurguladıkları projelerindeki belki de en önemli olgu, kuşkusuz ki eşcinselliği temsil eden ve onu yücelten görsel temalarıdır. Pierre ve Gilles'in çalışmalarının bütünüyle postmodern oluşunun en büyük biçimsel kanıtlarından biri, kuşkusuz ki onların son derece canlı ve doygun renk tonlarına sahip olmalarıdır. Büyük resme göz atıldığında, en fazla kendini gösteren rengin mor ve tonları olduğu açıkça saptanabilmektedir. Renk ikonografisi ve psikolojisi bağlamında son derece ayrı ve uzak olguları temsil etmesine rağmen, Pierre ve Gilles açıkça bunu eşcinselliği temsilen kullanmaktadırlar. Çünkü mor rengi postmodernist süreçte eşcinseller tarafından ödünç alınıp onları temsilen kullanılmaya başlanmıştır.* Bu durum sistematik hale gelince bu renk algısal olarak asimilasyona uğramış ve temsil ettiği bu yeni bağlamda ikonlaşarak dönüşüme uğramıştır. Bunun bir diğer sebebi belki de toplamsal renklerde iki uç nokta olarak mavinin dinginliğini ve kırmızının öfkesini aynı düzlemde sentezliyor olmasıdır. Bu noktada iki ana rengin eril ve dişilliği sembolize etmesi ve mor renginin bu mantıkla eşcinselliğin rengi haline getiren mantığın da bu durumu temel almış olduğu varsayılmaktadır. Pierre ve Gilles'in projelerinde dikkat çeken bir diğer olgu, umarsızca neredeyse her projelerinde göze çarpan kitsch olgusudur. Pierre ve Gilles bu olguyu öylesine özsel ve önkoşulsal olarak kullanır ki, onların icra ettiği her kompozisyon neredeyse 19. yüzyıldaki bayağı ve seri üretim hediyelik eşya mantığıyla ortaya çıkarılmış postmodern, pazarmalı ve seri üretim tablolara benzer. Bu görsel karmaşanın yarattığı algısal asimilasyonla bir noktadan sonra karmaşa sahibi bir yığın izlenim haline dönüşerek zihinlerde varlığını sürdürür.

* Hikâyesi 1970'li yıllarda, bir grup insan homofobik karşıti San Francisco Examiner de protestosunda çatılar üzerine mor el şeklinde resimler çizmiş, New York New mafyası "Kara El"den esinlenerek, bazı eylemciler gay ve lezbiyen olarak el "mor"u sembol kullanmayı denediler.

https://tr.wikipedia.org/wiki/LGBT_sembolleri#Ana_Mor



Görsel 11. Pierre ve Gilles, "Saint Sebastien", 1987.

Roma İmparatoru Diokletian'ı eleştirdiği gerekçesiyle bir ağaca bağlanıp oklanarak 288 yılında öldürülen[18] Aziz Sebastian'ı canlandırdıkları bu kompozisyonda Pierre ve Gilles tarihsel resim geleneğini de göz önünde bulundurarak bütünüyle temsili bir proje ortaya koymuşlardır. Hikâyeye göre, bir Aziz olarak ölen Sebastian şehitlik mertebesine yükseltilmiştir. Daha önce son derece epik ve dramatik olarak betimlenen bu sahne, Pierre ve Gilles'in yorumunda kendini şiirsel bir estetiğe, yumuşak bir masalsılığa ve postmodern bir ciddiyetsizliğe kendini bırakmıştır. Kompozisyonun postmodern olarak yorumlanmasının bir diğer nedeni, sahip olduğu üç fiziksel katmandır. Bunlar sırasıyla bir çeşit paspartu görevi gören ağaç dalları, Sebastian'ın olduğu düzlem ve fonda kalan bulutların düzlemidir. Bu kompozisyon daha önce genel olarak iki boyutlu olarak yorumlanmıştır. Tasvirdeki bir diğer postmodern durum ise, görüldüğü üzere Sebastian'ın yüzünde hiçbir acı ifadesi olmamasıdır.

[18] https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian

O tıpkı Yabancı romanındaki Mersault gibi olan biten her şeye yabancıdır. Bir sonraki postmodern uğrağımız ise, okların saplandığı bölgelerden kanın sızmıyor veya akmıyor olmasıdır. Pierre ve Gilles için tarihte kendini göstermiş her hikâye yeni bir heyecan ve yorum alanıdır.



Görsel 12. Pierre ve Gilles, "Crazy Love", 2014.

Pierre ve Gilles'in bu eserinde 2014 Eurovision şarkı yarışmasında Avusturyalı "Rise Like A Phoenix" adlı şarkısıyla temsil eden Conchita Wurst model olarak kullanılmıştır. Wurst'un bir travesti veya transseksüel olduğu tam olarak bilinmese de, bilinen şey onun erkek ve kadının tam arasında, melez bir görüntü sergilediği gerçeğidir. Wurst medyada marjinal bir şekilde sakal bırakan ve aynı zamanda bir kadınmış gibi kendini gösteren ilk ünlüdür. Aynı zamanda Eurovision şarkı yarışmasında birinci olarak da prestij sahibi olmuştur. Bu kompozisyonda Pierre ve Gilles, Ortaçağ resminde kendini gösteren hare ve harecilik mantığını bir adım öteye taşımış ve kutsal kişilerin başında kendini gösteren ve ilahiyatı temsil eden bu *'aura'* etkisini soyut ve kendini tekrar eden şekillerle bir adım öteye taşımıştır. Bu noktada model Wurst'un kafasında hare yerine büyük bir dudak ve onun etrafında kırmızı yuvarlak bir dudak bulutu mevcuttur. Fonda kalan soyut "8" şeklindeki ışıklar

da bu dudak bulutunu bir sonraki katmanı olarak sararken, aynı zamanda benzediği form itibariyle de sonsuzluk işaretini de andırmaktadır. Bu da esere anlam ve işlev olarak yeni bir tema kazandırmaktadır. Bununla birlikte Wurst'un kafasındaki büyük dudak onun ellerinin duruşuyla algılandığı zaman bir üçgeni andırmakta ve sanki piramidin tepesinde, Her şeyi Gören Göz sembolünü temsil etmektedir. Aynı zamanda modelin bu duruşu tanrısal veya şamanik bir duruş olarak dikkat çekmekte ve kompozisyonun taşıdığı manevi anlamı bir adım öteye taşımaktadır.

2.2.3.5 Joel-Peter Witkin

Özellikle kadavraları kullanarak ve resim tarihinden bazı önemli kompozisyonları yeniden canlandırdığı fotoğraf serileriyle dikkat çeken Witkin, insanın kurmaca ile gerçek arasındaki konumunu tematik olarak sorguladığı fotoğraf projeleriyle kendini göstermiştir. Bu koşullarda eşyanın doğası gereği etik olanın kavramsal koşullarını da eleştir merceğine yatırmış ve 'çirkinin estetiği' gibi yeni bir terminolojik bağlamın temellerini atmıştır. Pek tabi ki bu noktada bahsedilen estetik, modellerin değil, oranlamanın ve öykünmenin estetiğidir. Witkin modellerinin duruşlarını öylesine mitolojik figürlere benzetir ki, bu duruş hem kendi içinde estetiktir, hem de insanın algısal arketipleri itibariyle bir öykünme nesnesi olarak estetiği temsil eder. Bununla birlikte Witkin, öylesine soğukkanlı ve normal bir tavırla fotografik çalışmalarını kompoze eder ki, sanki onun dünyasındaki standartlar bütünüyle bu şekliyle yozlaşmış ve fantastiktir. Onun dikkat çeken en büyük tavrı, ortada bir şeyler açıkça ters giderken sanki her şey son derece normalmiş gibi davranan bir insana özdeştir. Witkin'in fotoğraflarını incelemek için her şeyden önce, 19. yüzyıl natürmort mantığının ne olduğu bilinmelidir. Onun her fotoğrafı ya bir resme, ya da bir natürmorta kompozisyon olarak öykünür. Bununla birlikte Witkin, açıkça geçmişe melankolik biçimde öykünen ve onu temsil eden ya sepya, ya da siyahbeyaz fotoğrafları tercih eder. Bunun nedeni, kurguladığı kompozisyonun estetik değerini artırmaktır. Witkin de bu olguyu fark etmiştir ve estetik şablonlarının arasına sepya ve siyahbeyaz teması da vardır. Yanı sıra Witkin, çalışmalarını icra ederken gerçek ölü bedenleri kullanır; gerekli gördüğü takdirde onları özel lazer ekipmanlarıyla kesip biçer, onlara yeni formlar kazandırarak kendine has bir dinamizm yaratır. Bu noktada onun çalışmalarının ahlaki olup olmadığı tartışması da işin içine girmiş olur. O sadece sanat tarihi ve mitolojiden belli başlı şeyleri temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda kültürel kodlara sahip ilginç görselleri olan şeyleri de yeniden canlandırır. Sonraki pasajlarda Witkin'in daha detaylı bir şekilde çözümlemesi yapılacaktır.



Görsel 13. Joel-Peter Witkin, "Retablo of New Mexico", 2007.

Witkin bu çalışmasında son derece karmaşık bir fon üzerinde çeşitli dekorlar ve iki model kullanarak oluşturduğu kompozisyonuyla dikkat çekmektedir. Uzamdaki gizemli ev, ayaktaki kadın modelin hemen arkasında duran şeytan figürü ve şeytanın izleyiciye göre sol tarafında kalan ve oklanarak ölüme terk edilmiş azizse, çalışmanın temel grafik etkiye sahip üç dikkat çeken figürüdür. Ağır ve sistemli bir sembolizm ile fotoğrafın her karesini detaylıca işleyen ve neredeyse hiçbir yeri boş bırakmayan Witkin, üst üste bindirmeler ve görsel olarak denk getirmelerle bunun yanı sıra gizli bir semantik sembolizm inşa etmeyi de ihmal etmemiştir. Çok-anlamlılıktan belirsiz-anlamlılığa, Witkin'in bu çalışmada tasarladığı semantik kurgu, şüphesiz ki sofistike zihinleri ve proje üzerindeki eleştirel çalışmaları yeni bir çok-boyutluluğa taşımaktadır. Detaylara ve yan anlamlara odaklandığımızda, şeytanın gözünden okla vurulmuş olması onun insana yenildiğini; aynı zamanda azizenin de yine aynı oklarla vurulmuş olması da insanın, şeytanı yenmesine rağmen 'iyiyi' temsil etmediğini göstermektedir. Aynı mantıkla ayaktaki kadın modelin ölmekte olan azizeye odaklanmayıp

yerdeki hizmetkârını taçlandırması ise kendini önemseme kaygısı ve kendine acıma duygusu üzerinden güç istemi ve iktidar söylemi kavramlarına uzanan geniş perspektife sahip yanal bir anlam inşa etmektedir. Aynı zamanda sağ elinde tuttuğu kılıcın ucu, görsel üst üste binme sayesinde arkadaki ölmekte olan azizenin vajinasına denk gelmektedir. Bu da metaforik olarak, güç isteminde bulunan otoritenin, kutsallığı ve onun doğurganlığını öldürdüğü anlamına gelmektedir. Ana modelin çıplak olması ve aynı zamanda morfolojik olarak estetik bir görüntüye sahip olması da bir klişe olarak izleyicinin biyokimyasal seviyesini seksüel arzularla yeniden inşa edip onu tetiklemek üzere kurulmuştur. Bu vesileyle de Witkin'in -aynı zamanda üç modelin de dişi olduğunu konuya ilave edersek- izleyiciyi erkek olarak varsaydığı; daha sofistike bir yaklaşımla, onu eril bir zihnin yerine koyduğu açıktır.



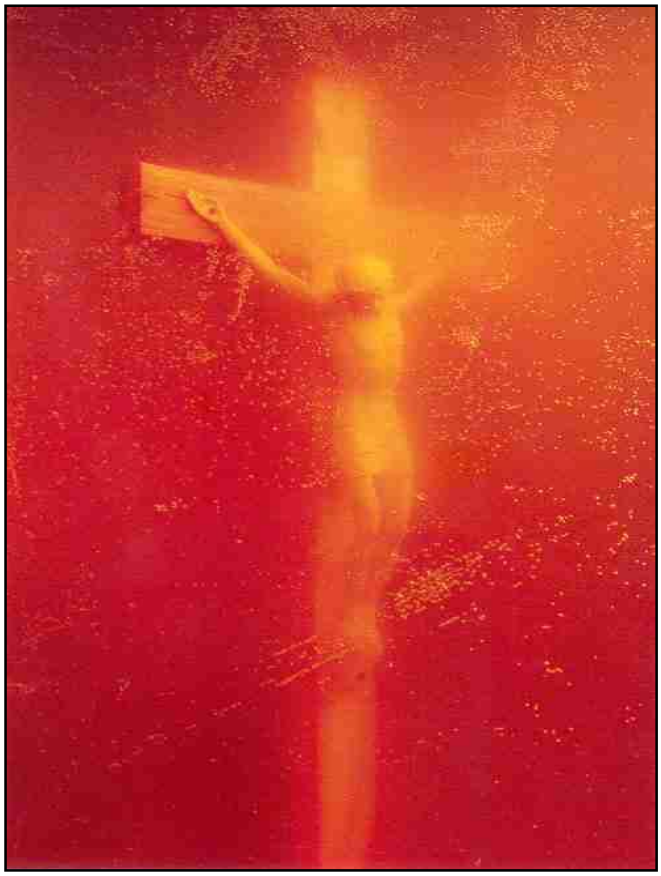
Görsel 14. Joel-Peter Witkin, "Harvest", 1984.

Spiritüalizme göre, doğada maddi koşullarda var olan hiçbir nesne (katı, sıvı ve gaz) hiçbir surette yok olmaz ve yok edilemez; onlar yalnızca dönüşür. Aynı şekilde, şamanizm

mantığıyla da birlikte, insan öldükten sonra evrenin ruhuna karışır ve birçok kötü özelliğinden arınmış ve gelişmiş olarak, daha zorlu bir sınav için yeniden dünyaya gelir. Kaos Teorisine göre birbirinden bağımsız hiçbir şey yoktur ve her şey öyle veya böyle birbirine bağlı ve dolaylı olarak bağımlıdır. Domino etkisi ve bilimsel bir terminolojiyle 'zincirleme reaksiyon' gibi tanımlar, bu iç-içelik ve organik birlik olgusunu tanımlamak için metaforize edilmiş kavramlardır. Aynı zamanda sofistike bir natürmort çalışması da olan Harvest, işte bu doğa ile insanın iç-içeliğini ifade eden bir kompozisyon olarak dikkat çekmektedir. Çeşitli bitki ve sebzelerin bir karması olan fotoğrafta, titizlikle kesilmiş bir insan yüzü bu karmanın göbeğine yerleştirilerek yeni bir organik birliğin oluşmasına sebep olmuştur. Eklektik bir çözümlemeyle eser, Carlos Castaneda'nın metinlerindeki kendilerini toprağa gömen ve bir ağacın köküyle yaşamına devam eden eski büyücülerin gizemli hikâyelerini de hatırlatmaktadır. Bununla birlikte, ucu popülariteye uzanan orijinal bir ifade olarak, Witkin daha senesinde yapılmamışken yüz nakli olgusuna da parmak basan bir fikirle sanatseverin karşısına çıkmıştır. Bilindiği üzere ilk yüz nakli 2010 senesinde İspanya'da gerçekleşmiştir. Semiyolojik bir çözümlemeyle benzerlik saptaması yapıldığında, eserdeki objenin duruşu ve yüzün donuk ifadesi bize bir Kızılderili yüz oranlamasını hatırlatmaktadır.

2.2.3.6 Andres Serrano

Sistematik olarak kadavralarla fotografik projelerini inşa eden Andres Serrano, özellikle Hıristiyanlığı eleştiri merceğine yatırdığı projeleri ve kavanoza doldurduğu idrarın içine Barok bir ışık ile süsleyip içine attığı İsa figürünün ardından dünya çapında olumlu ve olumsuz dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış bir fotoğrafçıdır. Sürekli cansız insan bedenleriyle çalıştığı ve onları çıplak olarak da fotoğrafladığı için özsel olarak 'nekrofilik' bir söylem de ortaya koymuş olmasına rağmen, aslında bunun insanın ölüme karşı yabancılaşmasını sağlamaya çalışan bir söylem olduğu da ortadadır. Joel-Peter Witkin'de olduğu gibi *'çirkinin estetiği'* kavramı Serrano'da "çirkinin inestetiği" kavramına bırakmıştır. Çünkü Serrano'nun fotografik çalışmaları açıkça estetik dışı olan çürümüş ve kokuşmuş cesetleri çoğu zaman kapsamaktadır. Serrano'nun estetik olmak gibi bir derdi ve tavrı yoktur; onun için önemli olan profanlık ve insanın zihninde kalıp olarak kabul etmediği tabuların dolaylı veya dolaysız olarak yıkılmasıdır. Serrano için önemli olan diğer kavramlardan biriyse kuşkusuz ki temsildir. Birçok serisinde dini olan objeler ve temsili karakterler ile profan olan çürümüş cesetler ve vücutsal sıvıları aynı fotoğraf üzerinde kompoze etmiştir. Belki de, onun fotoğraflarını duyumsayan izleyicide kendiliğinden vuku bulan etki özsel olarak tiksinti ve mide bulantısıdır. Ancak eğer bu gerçekleşiyor olsa bile, efektif olarak Serrano'nun amacı da budur.



Görsel 15. Andres Serrano, "Piss Christ", 1987.

Serrano bu fotoğrafında ufak bir İsa figürünü cam bir kavanozun içine attıktan sonra onu kendi sidiği ile doldurarak tek taraflı bir ışık ile fotoğraflamıştır. Sidiğin yoğunluğunun etkisiyle fotoğraf son derece poetik ve estetik bir etki kazanmıştır. Hıristiyanlığın en büyük ikonası olan haç ve haça gerilmiş İsa figürü, Serrano'nun fotoğrafında yepyeni yarı-profan bir boyut kazanarak yeniden yorumlanmıştır. Bununla birlikte kavanoz üzerindeki noktacık görünümüne sahip lekeler de fotoğrafa nostaljik ve estetik yeni bir hava katmıştır. Kompozisyon içerisinde bir mikro perspektif etkisiyle Haçın izleyiciye göre sağdaki ucu estetik bir şekilde eriyen flulukla esere derinlik ve çok-boyutluluk katmaktadır. Eserin sahip olduğu üç renk karma biçimde iç-içedir; kırmızı, turuncu ve sarı birbirine degrade ve rastgele biçimde kombine edilerek kullanılmıştır. Bilindiği üzere kırmızı renk, elektromanyetik tayftaki dalga boyu en yüksek ışıktır. Böylelikle kırmızının algı kalıpları bağlamında en uzaktan görülebilen renk ve renk psikolojisi bağlamında insanın en çok kan basıncını yükselten renk olma özelliği mevcuttur. Sarı ise yine algı kalıpları bağlamında en çok dikkat çeken renktir ve aynı zamanda insanı en çok rahatsız eden renktir. Bu yüzden taksiler sarı renktedir ve cankurtaranlar dünyanın her yerinde sarı-kırmızı renk kombiniyle görev yapmaktadırlar. Toplamsal renklerde ise bu iki rengin karışımı olarak turuncu renk karşımıza çıkar… Bu iki rengin renk psikolojisindeki karmasına sahip turuncu, melez bir renktir. Serrano'nun

çalışmasına gelince, bu üç rengin doğru birleşimi ile Serrano, sanatseveri yeni bir algısal boyuta davet etmektedir.



Görsel 16. Andres Serrano, "Blood Transfusion Resulting in AIDS", 1992.

The Mourge serisinde Serrano, belki de dünya tarihinde ilk sayılacak bir şey yapıp sistematik biçimde morgdaki ölüleri, hem de farklı sebeplerle yaşanan ölümlerin kurbanlarını kendi stiliyle fotoğraflamıştır. Fotoğrafın adından da anlaşılacağı üzere, Serrano bu eserinde kan nakli yüzünden AIDS hastalığına kapılan ve bunun sonucunda ölen bir kadını fotoğraflamıştır. Hem AIDS hastalığının patlak verdiği 1990'ların başındaki algısal normlara meydan okuyarak dikkat çeken, hem de ölmüş birini sanki yaşıyormuş gibi gözlerini açacak kadar cesaret sahibi bir kareye imza atan Serrano yarattığı bu profan tavırla olumlu ve olumsuz dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Toplumsal olarak böyle bir hata sonucu bir insanın ölümüne sebep olduğu için olumlu yönde tepki toplaması gerekirken, bu fotoğraf yüzünden AIDS ile alakalı vakıflar tarafından olumsuz yönde dikkat çeken Serrano' yaptığı bir açıklamada, zaten amacının toplumsal mesaj veya anti-propaganda olmadığının önemle altını çizdiğini belirtmiş ve sanatın karmaşık bir yapıya sahip olduğundan bahsetmiştir. Bu eserin önemi, model ölmüş olmasına rağmen Serrano'nun onu sanatçılık içgüdüler ve yetileriyle bir kuple de olsa sanki yaşıyormuş gibi göstermiş olması ve ortada ölüm gibi son

derece olağan ancak öznel olarak son derece büyük bir problem olmasına rağmen sanki her şey normalmiş gibi bir tavır içerisinde olması ve bunu izleyicinin algısal prensiplerine nüfuz ettirmesidir.

2.2.3.7 Cindy Sherman

Dönem itibariyle Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan Hollywood Sineması'nda anti-feminist bir eylem olarak kadınlara güvenilmez rollerin verilmesini, hep filmlerin sonunda entrikaya bir ucundan karışan veya komple onu tasarlamış kişilerin kadınlar çıkmasını eleştirdiği *İsimsiz Film Kareleri* isimli projesiyle dikkat çeken Sherman, film tarihinden kareleri bütünüyle kendisinin canlandırdığı karakterlerle yeniden yorumlamış ve pastiche olgusuna yeni bir boyut getirmiştir. Bu sistemsel bir eleştiri olmakla birlikte benlik kurgusunun yeniden inşası üzerine bir deneme ve benliğin çok'a bölünmesinin yeni bir temsili olarak dikkat çekmektedir. Bu projeyi genel olarak anlamak için, öncelikle Hollywood Sineması'nda 1930'lu yıllarda baş gösteren Film Noir türünün özelliklerini anlamak gerekmektedir. Kara Film anlamına gelen bu deyiş biçimsel olarak kontrast ton ve ışık, dışavurumcu etkiye sahip ışık, dağınık görsel şemalar ve çarpık kamera açıları, dengesiz kompozisyonlar, karanlık ve tehditkar bir atmosfere sahiptir. İçerik analizi yapıldığında ise karşımıza karamsarlık, kaygı, beyhudelik, kadercilik, yenilgi, erotizm, suç evreni, melankoli, yabancılaşma, belirsizlik, ahlaki çöküş ve paranoya gibi kavramları işleyen bir tür çıkar. Tematik inceleme yaptığımızda stereotipik olarak karanlık sokaklarda olayı tehlike içinde çözmeye çalışan 'kent kovboyu' teması; erotik ve gizemli, güvenilmez kadın "femme fatale"[19] (*öldüren kadın*) imgesi çıkmaktadır. Kökeni Alman Dışavurumcu Sineması, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve "Black Novel" adı verilen kara suç romanları olan Film Noir, toplumsal koşullarını tahmin edileceği üzere 1929'da yaşanan Büyük Buhran ve sonrasında yaşanan toplumsal güvensizlikten alır. Femme Fatale imgesi, özellikle Alfred Hitchcock sinemasında oldukça net biçimde kendini gösterir. Sherman bu parametrelerin ufkunda yoğunlaşarak ortaya hem onları temsil eden bir proje koymuş, hem de bireysel karşı duruşunu makro bir toplumsal eleştiri hipotezi kurarak ortaya koymuştur. Proje kitsch'e dokunan, parodiden başlayıp pastiche'e uzanan bir yapıyla kendini göstermekte ve tematik olarak gerçeğin üzerine bir kurmaca değil, kurmacanın üzerine bir kurmaca olarak kendini göstermiş ve dönem itibariyle buram buram kendini hissettiren postmodern durumun bir tezahürü olarak sanat izleyicisinin görsel tüketim raflarında yerini almıştır.

[19] https://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale



Görsel 17. Cindy Sherman, "Untitled Film Still 21", 1978.

Dönemsel konjonktür itibariyle, Philip Dicorcia ve Duane Michals ile birlikte sinematografik fotoğraf icra eden bir diğer sanatçı da Cindy Sherman'dır. Sinematografik fotoğrafın tam imtiyazlı akademik bir tanımı olmasa da, ona sanki bir hikâyenin içinden koparılmış gibi çekilen fotoğraf diyebiliriz. Sinematografik fotoğrafın özsel olarak ve kendi doğasının yarattığı mutlak koşullarca kurmaca olması gerekir. Yanı sıra, sinematografik fotoğraf her ne surette olursa olsun sinematografik açılar ve ışıklarla çekilmek durumundadır. Örnek olarak İsimsiz Film Karesi 21'de kullanılan açı dar ve alt açıdır; ki bu da hikâyenin temsil ettiği modelin karşısındaki ve bizim bilmediğimiz olaya karşı tepkisel gerçekliğini gözler önüne sermekte ve kullanılan uzamla birlikte eserin boyutsal (yani katmansal); eşdeyişle ontolojik değeri artmaktadır. Bu eserle ilgili akademisyen Beth Harris ve Shana Gallagher, kimliğin, aslında kültürün bir dayatması olmadığını ve bizim onu seçebileceğimizden bahsetmiştir. Bununla birlikte kadın olmanın her daim bir performans sorunsalı olduğuna dikkat çeken Harris ve Gallagher, bu film karelerinin kadınlar için "özgürleştirici" bir yanının olduğunu da sözlerine eklemişlerdir.[20] İsimsiz Film Karesi 21'i teknik yönüyle incelersek karşımıza "*low-horizon*"*, "*deep focus*"** ve "*dutch tilt*"*** gibi üç teknik çıkmaktadır. Bu üç

[20] https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/v/cindy-sherman-untitled-film-still-21-1978

* Ufuk çizgisini fotoğraf karesinin alt çizgisine almak anlamına gelir.

** Kısık diyafram ile maksimum net alan elde etmek anlamına gelir.

tekniği de aynı anda kullanıldığı şekliyle incelediğimizde, bu fotoğrafın dönemin ünlü Hollywood yönetmenlerince kullanılan bir kombinasyon olduğu karşımıza çıkmakta ve aynı zamanda bu eserin de hepsinin bir karmasını temsil ettiği açığa çıkmaktadır.



Görsel 18. Cindy Sherman, "Untitled #153", 1985.

Stüdyosunda icra ettiği bu eserinde Sherman, yapay tonları ve sanki ölmüş gibi poz verdiği bedeniyle yeni bir üslupsal postmodern yorum elde etmiştir. Buradaki studium, Sherman'ın sürekli olarak kurmaca bir vizyonla kendini çektiği portre serilerinden hareketle, izleyicide oluşan *"bu sahte!"* algısı ufkunda şekillenen çok-katmanlı yapaylıktır. Tahmin edileceği üzere, Sherman bu olgunun gayet farkında olarak hareket etmiş ve bu algıyı da yeniden yorumlayarak yeni bir üst-bilinç inşasına girişerek konuyu en baştan yorumlamıştır. Bununla birlikte eserde dikkati çeken yapısalcı öğelerin içerisinde Sherman'ın, renk psikolojisine hâkimiyeti mevcuttur. Bilindiği üzere mor rengi, yani 300 nanometre dalga

*** Kamerayı alt açıya alarak çekim yapmak anlamına gelir.

boyuna sahip ışık insanda nevrotik duyguları harekete geçirme özelliğine sahiptir.[21] Yani bu rengi duyumsayan kişi hangi psikolojik dezavantajlara sahipse, bu olumsuz özelliklerin bir kısmı belirli ölçüde harekete geçmektedir. Sherman burada mor rengi bu amaçla kullanmış ve yine soğuk bir renk olan yeşile yeni bir anlam katarak onu desteklemiştir. Bu noktada dikkatimizi çeken ilk olgu, kuşkusuz ki ölü olan Sherman ile onun, sanki bir oyuncak bebek gibi plastik renklere sahip bedenidir. Bu 'yapaylığı'na sahip olduğunun en büyük kanıtı ise, plastik tonlardan önce boğazındaki eklem ve çizgisel ayrımdır. Bu onun daha da oyuncakmış gibi görünmesini sağlamakta ve olaya yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Tahmin edileceği üzere, üstgörüşle tanımlanan derlemeye eklenmesi gereken pek çok fotoğrafçı mevcuttur. Tahmin edileceği gibi postmodernizmin tam olarak nerede başlayıp nerede bittiğini ifade eden bir sınır olmadığı gibi, aynı şekilde postmodern fotoğrafın da tam olarak nerede başlayıp bittiğini net bir şekilde ifade eden kuramsal bir metin olmamasıyla birlikte geçmişe retrospektif* bir bakışla da bunu saptayabilmek pek de sağlıklı görünmemektedir. Örnek olarak sanatta postmodernlik bir biçim veya içerik sorunu mudur? Yoksa belli bağlı kavramsal kıstaslardan yola çıkarak derlenen seçkiler postmodern sanatın sınırlarını mı çizer? Veya belli bir tarihten sonra icra edilmiş tüm sanat eserleri (sanat eseri?) postmodern midir? Tahmin edileceği üzere bu soruların cevapları olmamakla birlikte, bu sorulara cevap vermeye çalışmak da pek sağlıklı görünmemektedir. Popüler kültürle bir cevap vermek gerekseydi, bu aynı zamanda postmodernizmin de makro ve sağlaması yapılmış özetlerinden biri olan 'her şeyden biraz var, ama hiçbir şey tam değil' fragmanı olurdu. Yapısalcı bir eleştiriyle postmodernizme yaklaştığımız zaman, bir eleştiri ve kültürel mantık şapkası altında özellikle sanatsal olarak bütün tarihi içinde barındıran ve büyük, nesnel iddiaları reddeden bir öznel dünyalar karmasıyla karşılaşırız. Aynı zamanda postmodernizm ifade edilmiş olduğu gibi sanatsal, bilimsel, politik, kitle iletişimsel ve teknolojik pek çok şeyin ortak sonucudur.

[21] http://www.colour-affects.co.uk/psychological-properties-of-colours

* Terimin Türkçe karşılığı *'geriye dönük'*tür.

3. MODERN FELSEFİ DİSİPLİNLER BAĞLAMINDA FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA

3.1 FENOMENOLOJİ

Bir nesnenin kendini duyusal olarak görünüşe çıkarması ve onu redüksiyon yöntemiyle saflaştırarak incelemek, fenomenolojik bakıştır. En önemli modern felsefi disiplinlerden biri olan fenomenoloji, ne kadar felsefede bir bilgiye ulaşma yöntemi olarak Edmund Husserl tarafından geliştirilmişse de, daha çok felsefi bir disiplin olarak sanat nesneleri üzerinde bir çözümleme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Fenomenolojinin en büyük handikabı tahmin edileceği üzere onun gerçekten ne olduğunun tam olarak anlaşılamaması üzerinde yoğunluk göstermektedir. En basit açılımıyla fenomenoloji, aşkınlıktan içkinliğe yönelerek ve "redüksiyon" (*indirgeme*) yöntemiyle gereksiz her şeyi ekarte ederek öze en yakın şeye ulaşmaktır.

Bizi genele götüren her soru ve genellik hakkında bilgi veren her şey fenomenolojik nitelikte olup özsel olanla doğrudan veya dolaylı olarak ilgilidir. Fenomenolojik yöntem son derece basit şeyler üzerinde son derece sofistike sonuçlar verebildiği gibi, büyük karmaşa sahibi şeyler üzerinde bizi daha çok sonuçtan uzaklaşabilmektedir. Bu noktada her şeyden önce, fenomenolojik olarak okunacak sanat objesinin, fenomenolojik okumaya açık olması gerekmektedir. Sinemadan örnek vermemiz gerekirse klasik anlatı sahibi herhangi bir filmi, ne kadar karmaşık bir olay örgüsüne sahip olursa olsun fenomenolojik yöntemle çözümlediğimiz zaman elbet bir şekilde sonuca ulaşırız. Ancak bir David Lynch veya Lars von Trier filmini bu yöntemle okuduğumuz zaman bu yöntem hiçbir anlam ifade etmez çünkü sonuca hiçbir şekilde ulaşamayız. Tahmin edileceği gibi, aynısı fotoğraf için de geçerlidir. Ulaşmamız gereken bir öz; yani tema ve/veya önerme mevcuttur. Her şeyden önce özsel yoğunluğa sahip bir olguya sahip olmamız gerekmektedir. Tema, bir eserdeki konunun yorumlanma şekli, duygu ve düşünce arasındaki görünmez bağı kuran etmen olarak anlamlanırken; önerme ise bir eserin kabul edilmesi için öne sürdüğü düşünce olarak hacim kazanmaktadır. Tema, önerme ile konu arasındaki bağı kurarken önerme ise amaç ile temanın arasındaki bağı kurar. Fenomenolojinin hedefi tema ile önermeyi doğru biçimde görünüşe çıkarmaktır.

3.1.1 Tanım

Husserl'e göre, bir öz ontolojisi olan fenomenoloji, bütün bilimlerin temelinde yer alır. O, çeşitli bilimlerin köklerinin bulunduğu nötr bir araştırma alanı olarak felsefe, psikoloji ve mantığın doğrudan doğruya, öteki bilimlerin de dolaylı olarak temelindedir ve bu açıdan

matematiğe benzer. Matematiğin kesin bilimlerde oynadığı rolü, o, felsefe, psikoloji ve mantıkta dolaysız olarak; her gerçek olan şeyin ve olayın bir özü olması bakımından da bütün bilimlerde dolaylı olarak oynar. Husserl'e göre, fenomenoloji, bir şeyin, örneğin, bir canlının herhangi bir durumunu değil, bütününü; algıları algı olarak, yargıları yargı olarak, duyguları duygu olarak ele alır. Bu, tıpkı, matematiğin sayılardan, geometrinin şekillerden söz etmesine benzer. Nasıl ki, matematik, geometri ve mekanik kesin bilimlerin temeli ise, fenomenoloji de felsefe, mantık ve psikolojinin temelidir. Yine, nasıl ki geometri, doğadaki ve mekândaki bütün şekiller hakkında geçerli ise, fenomenoloji de bütün bilim alanlarında geçerlidir.[22]

Fenomenoloji, *özü görüleme yöntemi* olmakla birlikte, bu yöntemle, aynı zamanda fenomenin ne olduğu ve nasıl kavranabileceği de sorgulanır ve incelenir. Bu nedenle, fenomenolojiyi "fenomenlerin bilimi" olarak takdim etmek alışkanlık haline gelmiştir. Ama, bütün bilim dalları, fenomenlerden söz ederler. Fizik, fizik fenomenleri; psikoloji, psişik fenomenleri; sosyoloji, sosyal fenomenleri; tarih ise, tarihsel fenomenleri inceler. Kısacası, her bilim dalının bir fenomen alanı vardır. O halde, fenomenolojinin sözünü ettiği fenomenlerle bu fenomenler arasında ne fark vardır? Kuşkusuz bu fark, fenomenolojinin tavrı, fenomenlere yaklaşımı ile, diğer bilim dallarının tavrı arasındaki farklılıktan kaynaklanır. Husserl'e göre, her bilimin olduğu gibi, fenomenolojinin de objesi karşısında aldığı bir tavır vardır. Bu tavır, fenomenolojik tavırdır.

Fenomenolojik tavır, doğal tavra benzemez; onun tamamen zıttıdır. Doğal tavır, araştırıp soruşturmadan kendisine verilenle yetinir ve bu nedenle dogmatiktir. Oysa fenomenolojik tavır, fenomenoloji kritik bir öz bilimi olduğundan dolayı, kritik (*eleştirel*) olmak zorundadır. Bu tavır, "refleksiyon"a dayanır. Burada bilincin *'aktları'*, içkin (*immanent*) varlık alanına, yani bilince çevrilmiştir. Böyle bir tavır, doğal olmadığı için, herkes tarafından kolayca benimsenemez. Bu tavırdan hareket ederek araştırmalar yapmak için alışkanlığa, yatkınlığa ihtiyaç vardır. Fenomenolojik araştırmaların güçlüğü de, işte bu noktadadır.

Fenomenolojik tavrın yöneldiği varlık alanı, doğal tavrınki gibi hazır değildir. Öncelikle, bunu elde etmek gerekir. Bunun için de özel bir yönteme ihtiyaç vardır. Bu yöntemin iki esaslı öğesi vardır. Bunlardan birincisi, fenomenolojik redüksiyon, ikincisi de fenomenolojik refleksiyondur. Fenomenolojik redüksiyon yapılmadan önce, fenomenolojik refleksiyondan bahsedilemez; çünkü bu refleksiyon alanını ortaya koyan fenomenolojik redüksiyondur. Bu nedenle, fenomenolojik redüksiyon ile refleksiyon özce birbirine sıkı sıkıya bağlıdır; bunlar birbirinden ayrılmayan, birbirini tamamlayan unsurlardır. Refleksiyon ancak "salt ben" ya da "salt bilinç" alanında mümkündür. Fakat "salt ben"i elde etmek için de fenomenolojik

[22] Edmund Husserl, **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe,** Tomris Mengüşoğlu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 1995, s.16-17.

redüksiyona, yani varlık alanına ilişkin bütün denemeleri paranteze almaya gerek vardır. Fenomenolog ancak bu yöntem sayesinde inceleyeceği mutlak varlık yani salt bilinç alanına girebilir ve o varlığın özünü inceleyebilir. Esasında bu varlık, Husserl'e göre, kendi kendisine var olan, kendisinden başka dayanağı olmayan, varlığı dış dünyanın varlığına bağlı olmayan, dış dünya var olmasa da varlığına zarar gelmeyecek olan mutlak öz alanına aittir ve bu alan, aynı zamanda her şeyden önce vardır. Bu nedenle o, mutlak ve esas varlık alanını oluşturur ve diğer bütün varlık alanları ancak salt bilinç sayesinde var olabilirler. Fakat "salt ben"in özünü incelemek için fenomenologun başka bir yönteme daha gereksinimi vardır. Bu yöntem, 'fenomenolojik tasvir' (*deskripsiyon*) yöntemidir. Bu yöntem sayesinde fenomenolog, artık, diğer yöntemlerle elde edilmiş olan fenomenlerin (objelerin) alanını inceleme imkânını bulabilir.



Görsel 19. Edmund Husserl, Portresi, 1900.

3.1.2 Fenomenoloji ve Yabancılaşma

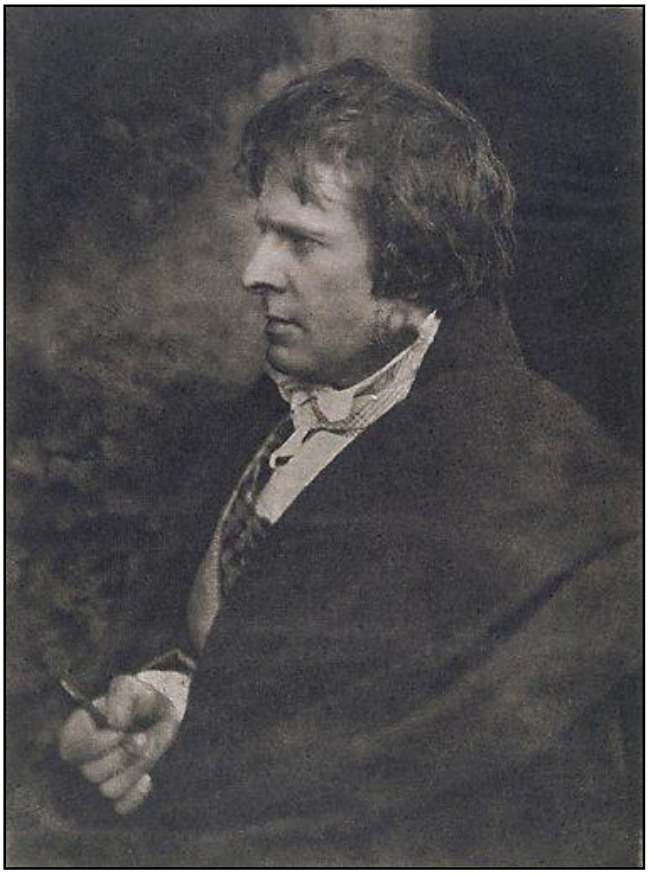
Fenomenoloji ile yabancılaşma ilişkisini ele almak için öncelikle fenomenolojiyi soyut, felsefi, metafizik ve başka bir şey olan düşünce yöntemi olma bağlamından kopartıp başlıca bir olgu olarak ele almak zorundayız. Bu dolayla fenomenoloji düşünsel olarak özleri kapsayan her şeydir. Biz bir şeyin, herhangi bir şeyi özünün ne olduğunu merak ettiğimizde bile bu fenomenolojik bir eylemdir. Bu surette bu eylemin de bir özü vardır. Aynı şekilde yabancılaşma da bir eylemdir. Bu bağlamda ikisinin ortak noktalarından biri, ikisinin de bir eylem olmasıdır. Ancak fenomenolojik eylem, aynı zamanda elit bir eylemdir. Entelektüel bir

yoğunluğu, hareket noktası ve amaçsallığı vardır. Ancak yabancılaşma eylemi daha çok açık veya kapalı yaşanan psikolojik bir hezeyanla doğrusal biçimde alakalıdır. Bu da ikisinin eylemsel olarak ayrıldığı noktayı teşkil eder. Bununla birlikte fenomenoloji ve yabancılaşma arasındaki en büyük diyalektik kuşkusuz ki yabancılaşmanın içkin bir eylem olmasıdır. Yani ona ulaşmak için fenomenolojik yöntemde işlediğimiz redüksiyona ihtiyaç duyulmadan refleksiyon alanına geçiş mümkündür. Bununla birlikte Hegel Tinin Fenomenolojisi'nde yabancılaşmayı Tinin (*Geist*) kendini bulması için gerekli bir evre olarak tanzim etmiştir. Ona göre mutlak idea doğa ve tarih içerisinde nesnelleştikten sonra eşyalaşır; nesnelerin çokluğu içerisinde bağlanmış olan idea, kendisine yabancılaşır. Friedrich Nietzsche'nin de ifade ettiği gibi, bir şeyi tamamen kabullenmek için, önce onu tamamen reddetmek gerekir. Bu iki teori paralelinde yeni bir oydaşım elde etmemiz gerekseydi, bu birinin kendine yabancılaşmadan, kendini bulamayacağı yönünde bir teori olurdu.

3.1.3 Belgesel Fotoğraf ve Yabancılaşma

1842 senesinde David Octavius Hill ve Robert Adamson'ın dört yüz yetmiş adet İskoç din adamını sistemli bir proje dâhilinde fotoğraflaması, dönem itibariyle yeni bir tür olarak belgesel fotoğrafın da başlangıcı olarak nitelendirilmektedir. Belgesel fotoğraf, fotoğraf sanatına 'enformasyon' kimliğini armağan eden, var olan gerçek obje ve olaylardan hareket eden bir fotoğraf türüdür. Her şeyden önce birincil amacı, topluma gözün görmediğini göstermektir. Pek çoğu zaman alt metin gerektirir, sembolik anlatıma kapalıdır ve realist bir üsluba sahiptir.[23]

[23] Tolga Aksakal, "Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması", **Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt.1, Sayı.4 (Temmuz 2013), s.48-49.



Görsel 20. David Octavius Hill, Otoportresi, 1840.

Belgesel fotoğraf mutlak bir şekilde kişisel veya mekânsal güzelliği ekarte eden bir ereğe sahiptir. Platon'un da ifade etmiş olduğu gibi insan sürekli güzelliği arar ve ilgisi olmayan bir şeyde dahi güzelliği onda görmeye çalışır. İşte bu yüzden ki ideanın kopyası olan gerçekliğin de kopyası olarak sanatı üretmişizdir. Biz ne kadar sanatta ve fotoğrafta bilinçli veya bilinçsiz olarak güzelliği arıyorsak da, belgesel* olan hiçbir kayıtta güzellik olmamalıdır. Çünkü nesnel algı prensipleri bağlamında insan zihni belirtilmiş olduğu gibi bir noktada farkında olarak veya olmayarak belgesi ile karşılaşılan nesnenin içeriğinden çok güzelliğine odaklanacaktır. Oluyorsa bile bu güzelliğin niteliği ve fotografik kompozisyondaki boyutu hiçbir surette içeriğin otonomluğunu kırmamalı; içerik her daim özerk olmalıdır.

Bununla birlikte, eşyanın doğası gereği ve özsel olarak her objenin, herkes için belirli bir düzeye kadar aynı olması kaydıyla bir güzelliği mevcuttur. Bu noktadan itibaren güzellik, algının öznel prensiplerince yorumlanarak kişiye özel bir konumda kendini cisimleştirir; yani kişinin bulunduğu zihinsel konuma ve dolayısıyla perspektife göre değişen izafi yorum burada hâsıl olur. Orhan Hançerlioğlu'na göre insanın her şeyin ölçüsü olduğu konusunda bir

* Terimin İngilizcedeki karşılığı *'documentary'*dir.

iddia ortaya atan duyumculuğun özsel olarak iki yönü vardır: *"kişinin öznel duyumu"* ile *"duyumun nesnel temeli"*[24] İşte, bu noktada bahsetmeye çalıştığımız şey budur.

Güzelliğin nesnel niteliğinin kişinin öznel algı prensipleriyle filtrelenmesinden hemen önce, onu saptamamızın iki yolu vardır. Bunlardan ilki güzelliğin içkin temelidir. Bu temel salt güzelliği duyumsayış ile doğrudan alakalı olup onu içgörü yöntemiyle ve basitçe algılayıp yorumlamamızı sağlar. Daha basite indirgememiz gerekirse yalnızca salt güzelliği duyumsayış güzelliğin içkin temeliyle alakalıdır. Güzelliği saptamanın ikinci yolu durumu dolaylandırarak onu başka bir güzellik ihtiva eden objeyle karşılaştırmaktır. Bu daha üst ayrımsal boyutta etkili olan bir yöntem olsa da süreklilik içerecek şekilde bir şeyin diğerine ve her şeyin her şeye karşı üstün bir yönü bulunduğu için daha kısa sürede ve net sonuç verir. Ancak ifade ettiğimiz gibi bu temelden sonraki adımdır ve handikapları vardır. Nasıl ki bir parfümü kokladıktan sonra bir diğerini kokladığımızda, bir önceki bir sonrakini nesnel olarak algılayışımızı sabote ediyorsa, aynı şekilde iki güzeli karşılaştırmak da kronolojik olarak öncekinin sonrakini sabote etmesini sağlayacak ve bu da belirli bir süre sonra bir algı yanılsamasının vukuu bulmasına sebebiyet verecektir.

Eşyanın doğası gereği her şeyde özsel olarak bir güzelliğin bulunduğu gerçeği ve nesnel algı prensiplerinin her şeyde bir güzellik bulma arzusu, belgesel fotoğrafın en büyük iki handikabıdır. Belgesel fotoğraf çoğu zaman öngerektirdiği kısa alt metinle bir bütün olup içeriği ve taşıdığı bilgiyle kendini önemli hale getiren ve dolayısıyla öyle veya böyle 'tüketilen' bir niteliğe sahiptir. Yani onun fenomenolojik tavırda kendini gösteren redüksiyon ve refleksiyon yöntemleriyle ulaşılan öz'ün kavramsal olarak bulunduğu konumla doğrudan alakalı olmaktadır. Peki, görüntü sanatlarında* 'içerik' tam olarak ne manaya gelmektedir? Şimdi bu kısaca bu sorunun cevabını arayalım.

3.1.3.1 'İçerik' Kavramına Terminolojik Yaklaşım

İçerik, bir nesne ya da olguyu oluşturan öğelerin ve süreçlerin tümüdür.[25] Tamamlayıcı bir anlam olarak içerik, fotoğrafın taşıdığı soyut (zihinde algılanan) kavramlar bütünüdür. Pek çok kavramı aynı anda kapsar; formun (biçimin) tamamlayıcısıdır.

A. Önerme: Bir eserin, kabul edilmesi için öne sürdüğü düşüncedir. Bir projede değil anlamsal değerler, en ufak bir biçimsel müdahale bile önerme üzerinde etkili olur. Önermenin akılsal ve mantıksal koşullara paralel olması, görünür bir şekilde apaçık olarak kendini

[24] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü,** 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s.71.

* Bu kavram fotoğraf, grafik tasarım, video, film ve video oyunlarını kapsamaktadır. İngilizcedeki karşılığı '*projection arts*'tır.

[25] Hançerlioğlu, s.173-174.

aktarması gerekir. Kompozisyonda sonuç bölümü, önermenin kendini görünür kıldığı bölümdür. Amaç ve temanın arasındaki bağı kurar.

B. Tema: Bir eserdeki konunun yorumlanma şeklidir. Duygu ve düşünce arasındaki görünmez bağı kurar. Önerme ve konunun tam arasındadır.

B.1. Özel Tema: Fotoğrafçının üslubu bağlamında her fotografik projeden diğerlerine göre bağımsızca çıkarsanan ve genel olarak eserin öz metninde yer alan duygu ile alakalı tema tipidir. Yüzü önermeye dönüktür.

B.2. Kapsayıcı Tema: Bir fotoğrafın ve ya fotografik projenin tüm süreçlerini kapsayacak şekilde kendini gösteren ve bağlamın öz niteliğini belirleyen tema tipidir. Yüzü konuya dönüktür.

C. Konu: Fotoğrafta ele alınan temel düşünce, durum veya olaydır. Hikâyenin kaynak noktasıdır. Geliştirilebilir ve ilgi çekici olmalıdır. Tür ile karşılıklı bir ilişkiye sahiptir ve kültürden beslenir.

D. Tür (cins): Ortak özellikleri olan anlatıları gruplayan ve sınıflandıran bir kavramdır. Veya şöyle söylenmesi daha doğrudur: Ortak özellikleri olan anlatılar kendilerini birbirlerine çekerek türleri oluştururlar. Kültürden beslenir, konu ve akımla arasında karşılıklı bir ilişki vardır.

E. Akım: Fotoğrafta toplumsal koşullar ve/veya fotoğrafçı belirlenimli olarak güdülenen görüş ve yöntemdir. Bir kavramın akımlaşabilmesi için belli bir kesimin onu kabullenip ona göre topluca eserler vermesi; aynı zamanda bu eserlerin bir başka kesim tarafından kabullenip onaylanması gerekir. Yani akımın kendi izleyicisini yaratması gerekir.

F. Kültür: Bir toplumun düşünce, değer yargı ve inançları bütünüdür. Fotoğrafta kültür, akımı, türü ve dolayısıyla konunun belirlenmesinde etkilidir.

G. Enformasyon: Organize edilmiş ve bir araç tarafından aktarılan bilgidir. Fotoğrafta konunun farklılığına göre, izleyiciye verilmesi gereken enformasyon farklı değerlere sahip olabilir. Konudan beslenir ve işlevle arasında karşılıklı bir ilişki vardır.

H. İşlev (fonksiyon): Bir nesne veya kişinin sahip olduğu iş görme yetisidir. Fotoğrafta işlev, bir eserin yarattığı veya yaratmayı amaçladığı psikolojik, dramatik ve sosyolojik etkidir.

I. Amaç: Bir fotoğrafçının gerçekleştirdiği projeyle ulaşmak istediği sonuçtur. Bunlar estetik, teknik, ideolojik, politik gibi kavramlarla belirlenir.

Belgesel fotoğrafın içeriğinin genel olarak kitle iletişimi teorisindeki 'enformasyon' kavramına dolaysız olarak denk düştüğü açıktır. Bu noktada, içerik kavramını sınıflandırdıktan sonra yapılması gereken, aynı şekilde enformasyon kavramına da bir terminolojik yaklaşım uygulamaktır.

3.1.3.2 Enformasyon Kavramı

Enformasyonun Türkçe karşılığı, *"bilişim"*dir. Sanat teorisinde enformasyon, yorumlanmış bilgi anlamına gelmektedir. Oya Gürdal, enformasyonun tam tanımını şöyle özetlemiştir: *"Bilginin organize edilmiş ve anlam yüklü olması; kullanıcı tarafından daha önce bilinmiyor olması ve tüm bu nitelikleri taşıyan bilginin mutlaka iletimi eylemi".* Bunun da kısaltılmışı, *"anlaşılabilir organize bilginin iletimi"*dir.[26]

Belgesel fotoğraf, ifade edilmiş olan tüm etmenlerin ışığında, güzellik kavramına karşı bütünüyle bir yabancılaşma biçimidir. Güzellik ile eşdeş kavram olarak 'estetik'in kullanılmamasının temel sebeplerinden birkaçına göz atmak gerekirse; birincisi estetik kavramı güzelliği de içinde barındıran daha makro düzeyde dikkat çekmektedir; ikincisi estetik güzellikle ilgilenen felsefi bir bilimdir ve nihayet üçüncüsüyse estetiğin ontolojik olarak hâkimiyet alanları güzelliği kapsadığı gibi, çirkinliği de kapsar. Bunun dolayıyla Witkin'in fotoğrafları 'çirkinin estetiği' gibi terminolojik olarak birbirine kombine edilmesi imkânsız iki kelimeyi yan yana getirerek yeni bir sıfat oluşturulur.

Bununla birlikte estetik kavramı, olgusal olarak fotografik kompozisyonu yani görsel tasarımı kurgularken fotoğrafçının dolaysız olarak kullandığı bir şeydir. Örnek olarak pek çok kitapta 'üçte bir kuralı' olarak geçen altın oranla alakalı hayali kompozisyon çizgileri fotoğrafı güzel değil, fakat estetik kılmak için uygun görülmüş bir formüldür. Bu ayrım yalnızca bu konuyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın kendi içindeki 'içkin' ve 'aşkın' olgularını da kapsar. Fotoğrafın en büyük paradokslarından biri çekilen nesnenin mi, yoksa fotoğrafın mı gerçekten güzel olduğudur. Bu ayrım da estetik-güzellik ayrımındaki mantıksal ayrımın taşıdığı anlama benzer. Fotoğraf güzeldir çünkü o estetik kurallarına göre kompoze edilmiştir. Fotoğraf nesnesi güzeldir çünkü fotoğrafçı o güzel nesneyi çekmeyi tercih etmiştir. Temelde bu konu böyle ayrımlanabilir.

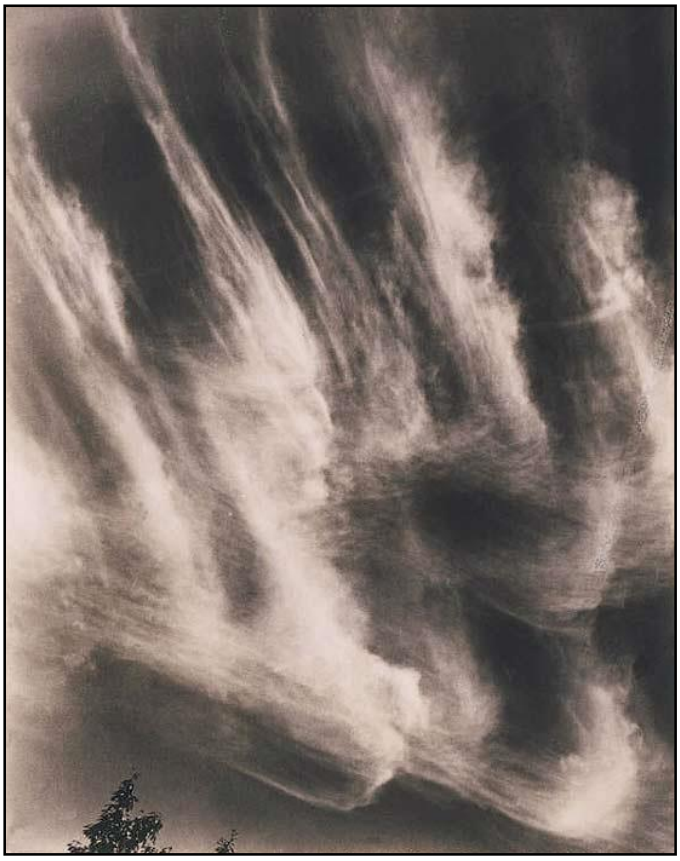
İfade edilmiş etmenlere eklemlenecek şekilde, her sanatsal ve fotografik eylem kendi estetiğini yaratır ve ikonografik olarak o estetik biçiminin bir parçası olur. Bu durum pek tabi ki belgesel fotoğraf için de geçerlidir. Her ne surette olursa olsun; fotoğrafta bir güzelliği kompoze etmek veya onu estetik bir modele tabi kılmak amaçlanmamış olursa da, hatta

[26] Oya Gürdal, "Enformasyon: Terminolojik Yaklaşım", **Türk Kütüphaneciliği Dergisi,** Cilt.5, Sayı.3 (1991), s.117.

fotoğrafçı bu algı prensibini kırmak adına bilhassa çirkin objeleri inestetik bir tavırla çekse dahi, bir noktada algı yine ve yeninden onun estetik özelliklerini yorumlama işlemine girişecek ve yine biçim, içeriğin önüne geçecektir. Örnek olarak Paris'i yaklaşık otuz yıl boyunca fotoğraflayan Eugene Atget verilebilir. Ün kazanmamış bir fotoğrafçı olarak Atget, içinde insan izleri (insan yapımı objeler, binalar, vb.) bulunan fakat 'insansız' kareler çekmiştir. Bu Giorgio de Chirico'nun resim sanatında başlattığı metafizik sürrealizm akımının, fotoğraftaki karşılığı olmakla birlikte, bütünüyle belgesel yani enformatif amaçla fotoğraflanmış karelerdir. Yani Atget'in amacı yalnız ve yalnızca Paris'i fotoğraflamaktı. Ancak biçimin yarattığı yeni anlamla bu hikâye bambaşka bir noktaya gitti ve daha sanat tarihine yakın bir akımın eşyanın doğası gereği temsilcisi oldu. Bununla birlikte onun fotoğraflarında bir terk edilmiş hissi hâkimdir. Bu da belgeselin aktarılan dezavantajlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Yanı sıra, anlamsal başkalaşmaya bir örnek olarak Alfred Stieglitz'in "Equivalents" serisi verilebilir. Bu bulutlar üzerine belgesel niteliği taşıyan bir tipoloji çalışmasıdır ancak insan algısı belli bir noktadan sonra fotoğrafın değil, bulutların güzelliği üzerine odaklanır.



Görsel 21. Eugene Atget, "Parc de Sceaux", 1925.



Görsel 22. Afred Stieglitz, "Equivalent", 1930.

3.2 ONTOLOJİ

Aslında çağlar boyu insanın felsefeyle olan ilişkisinde büyük rol oynamış bu kavram, 20. yüzyılın başında modern felsefi bir disiplin olarak tanımlanmıştır. Ancak bir şeyin ilk defa tanımlanıyor olması daha önce onunla ilgili veya onun kapsadığı bir çalışma yapılmadığı anlamına gelmez. Örnek olarak 'fantezi' kavramının edebi eserlerde tanımlanması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir ancak Rönesans öncesi dönemde Hieronymus Bosch gerçekleştirdiği cehennem tasvirleriyle bütünüyle *"fantastik"* bir vizyonu temsil etmiştir. Aynı bu örnekte tezahür ettiği gibi, ontolojik saptamalar da tarihe mal olmuş bir vizyonu temsil eder; hatta o, tarih öncesine aittir de. Felsefe tarihinde yapılmış varlığın kökenine inen, onu betimleyen pek çok metin ve söylev, özsel olarak aynı zamanda ontolojiktir.

Ontolojiyi, yani varlıkbilimi 'varoluşçuluk'tan ayıran temel özelliklere göz atmamız gerekirse, ontoloji felsefeyi, varoluşçuluksa edebiyatı ilgilendirir; ontoloji direk varlığın yapısını incelerken, varoluşçuluk yaşamın amacını deşifre etmek adına edebi ve bazense dramatik spekülasyonlar yaratır. Ontolojik bilimsel bir vizyonu temsil ederken, varoluşçuluk daha çok edebi söylemleri kapsar. Örnek olarak Jean Paul Sartre'ın Varlık ve Hiçlik denemesi ontolojiği temsil ederken, Albert Camus'nün Sisifos Söyleni denemesi varoluşçuluğu temsil eder.



Görsel 23. Hieronymus Bosch, "The Garden of Earthly Delights", 1490-1510.

3.2.1 Tanım

Ontoloji Yunanca kaynaklı bir kelimedir ve anlamını *"onta"* (*var olan*) ve *"logos"* (*öğreti*, *teori*, *bilim*) kelimelerinden almaktadır. Ontoloji bu iki kelimeden üretilen ve 18. yüzyıldan beri kullanılan bir kavramdır. Kavram Türkçeye bazen anlamını daraltıcı bir şekilde varlık bilgisi olarak çevrilmektedir. Ancak ontoloji kavramını varlık bilgisi olarak çevirmek, kavramın anlamını daraltır ve onun araştırma alanlarından sadece birisini, onun epistemolojiyle ilgili boyutunu ifade eder ki hali hazırda buna anlam bakımından aşağı yukarı denk gelen *"onto-epistemoloji"* kavramı üretilmiştir. Oysa felsefi bir bilim olarak ontolojinin hem inceleme ve araştırma alanı hem de kavram olarak anlamı çok daha geniş ve kapsamlıdır. Alan metafiziklerinden (*metaphysica speciali*) farklı olarak genel metafiziğin (*metaphysica generalis*) araştırma alanını kapsar. Bugün artık alan metafizikleri yerine alan ontolojileri (*regional ontology*) ve genel metafizik veya diğer bir tabirle varlık metafiziği

(*metaphysica de ente*) yerine ise *"ontoloji" kavramları kullanılmaktadır. O halde ontoloji varlık bilimidir ve var olanı var olduğu halde ele alır ve inceler"*.[27]

> "Felsefe tarihinde, ontoloji kavramıyla ilk olarak 17. yüzyılda karşılaşılsa da, bir kavrayış olarak ontolojik yaklaşım çok eskidir ve ilk büyük filozofların hemen hepsi birer ontologdur aynı zaman da. İyonyalı filozofların, her şeyin paylaştığı ve onları birleştirici „tek" şeyin ne olduğuna dair sorusu, onların ontolojik yaklaşıma işaret eder. Ontolojinin, daha doğrusu metafiziğin ne olduğunu dair ilk tanımlama girişimine Aristoteles'in eserlerinde rastlıyoruz. Aristoteles'e göre metafizik, var olanı olduğu halde var olarak inceleyen bir bilimdir. Aristoteles'in bu tanımı, bugün de kabul gören bir tanımdır. Ama özellikle 20. yüzyılda yürütülen tartışmalar tanımın geliştirilmesine daha ayrıntılı ifade edilmesine götürmüştür. Bugün artık ontoloji, genel olarak en temel varlık bilimi, varlığın en genel kavramlarının, varlığın en genel anlamlarının ve belirlemelerinin bilimi olarak tanımlanmaktadır ve hem bu tanım konusunda hem de ontolojinin konusu hakkında felsefenin değişik akımları arasında genel olarak düşünce birliği vardır. Felsefenin değişik akımları arasında sorunlu tartışma konusu olan ve bunun doğal sonucu olarak aralarında farklılaşmaya götüren, ontolojinin mümkün ve gerekli olup olmadığı sorusudur."[28]

Nikolai Hartman, bir sanat eserinin yapısını ilkin "ön yapı" (*vonderground*) ve "arka yapı" (*hinterground*) seklinde ikiye ayırır. Ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi basına var olan gerçek tabakadır. Arka yapı ise asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir ama o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir. Ancak bu iki yapı öyle iç içe girmiş, öyle girift olmuştur ki sadece bir tek objeymiş gibi görünürler.[29]

---

[27] Doğan Göçmen, "Neden Ontoloji?", 2009, s.2.

https://dogangocmen.wordpress.com/2009/08/11/neden-ontoloji/

[28] Göçmen, s.2.

[29] İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi,** 1. Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2002, s.61.



Görsel 24. Nicolai Hartmann, Portresi, 1928.

3.2.2 Ontoloji ve Yabancılaşma

Önceki pasajlarda belirtilmiş olduğu gibi, yabancılaşmanın terminolojik olarak ilk anlamı bir şeye karşı yabancı olmak; yani onu tözsel ve ereksel olarak tanımama, ona karşı kayıtsız olma, onu bilmeme ve benzeri gibi anlamlara gelmektedir. Bu anlamlar "bilinçsel" ve "bilişsel" düzeyde anlamlardır. Bir de yabancılaşmanın makro düzeyde diğer anlamı vardır; bu da içkin düzeyde bilinç ve bilişin aksine, aşkın düzeyde eylem, hatta fiziksel eylemle alakalı olan bir şeyden 'uzak durma' fiilidir. Bu anlam daha fenomenolojik düzeyde duyusal tezahürle alakalı olduğu için şu anki kapsamımızın sınırları dışında kalmaktadır. Kapsamın sınırları içine döndüğümüzde biliş, bir şey hakkında her hangi bir şeyi bilmek (ki bilimsel olarak beyinde yeni bir sinapsin oluşması anlamına gelir); bilinç ise bir şeyi bilmekten çok, herhangi bir şeyi 'bildiğini bilmek' anlamına gelir. Biliş algısal bir konumda kendine hacim kazandırırken, bilinçse 'farkındalık' konumunda kendini göstermektedir.

> "Bu noktada her şeyden önce terminolojik olarak bu noktada bilinç ve biliş kavramlarını mercek altına yatırmamız gerekmektedir. "Bilme" gerçekliğin insan düşüncesinde yansıyarak yeniden üretimi anlamına gelen bu kavram kanı, şüphe ve inanma karşıtı olarak da kullanılır. Nesnel gerçekliğin elde

> edilmesini dile getirir. Bilme süreci sonunda bilgi edinilir. Bilme, nesnelerin özelliklerini ve doğanın yasalarını tanıma anlamına da gelmektedir."[30]

> "Bilinç ise insanın çevresini ve kendisini anlamasına sağlayan süreçlerin toplamıdır. Metafizikte bilinç insandan bağımsız bir güçtür ve insana verilmiştir, evrensel ya da tanrısaldır. Metafizik düşünme dizgesi içinde yer alan düşünceciliğe göre de bilinç, özdekten ayrı ve bağımsız bir güçtür. Bu savda temellenen düşüncecilik antikçağ yunan düşünürü Anaksagoras'la başlar."[31]

Ontoloji olgusu edimsel olarak bu iki kavramı da kapsayacak şekilde kendini gösterir. Yabancılaşmayla ontolojinin arasındaki en büyük bağ yabancılaşmanın özsel olarak ontolojinin sınırları içerisine girmesi, eşyanın doğası gereği 'ontolojik' bir eylem olmasıdır. Bilinçsel ve bilişsel olarak yabancılaşma (eşdeyişle 'kavramsal' yabancılaşma), yabancılaşmanın bir eylem olarak ilk adımı olmasıyla birlikte primer düzeyde bir başlangıç ilkesini benliğinde taşır. Eğer varlığı katman katman ayırsaydık ki bu boyutsal, düşünsel ve eylemsel katmanlar olurdu, yabancılaşma olgusu daha ilk etapta düşünsel bir katmanda vuku bulan bir eylem olarak kendini gösterirdi.

Bu noktada mantığı terse çevirdiğimizde, karşımıza yeni bir araştırma ve benzeşim alanı çıkacaktır. Bakış yönünü yabancılaşmanın ontolojik durumundan alıp, ontolojinin yabancılaşmayla özdeşleşen vizyonuna getirirsek karşımıza çıkan sonuç ilgi çekicidir. Özsel olarak her ontolojik araştırma ve söylem, gündelik yaşamın geliştirdiği modern ve pratik gerçeklik biçimine karşı bir yabancılaşmayı temsil eder. Kişi bilincinin bir bölümünü veya büyük bir bölümünü gündelik yaşamın ve gündelik düşünme biçiminden uzaklaştırmalıdır ki ontolojinin sınırları içine girip metafizik boyutta yeni bir algı evresiyle düşünsel araştırmalar yapabilsin; düşünsel eylemlerde bulunup söylemlerde bulunabilsin. Giriş bölümünde ifade edildiği gibi, eğer her eylem diğerinden vazgeçmek ise ve bu da eylemsel olarak yabancılaşmayı temsil ediyorsa, aynı şekilde ontolojinin sınırları içine girmek de edimsel koşullarıyla diğer felsefi disiplinlerden uzaklaşmayı ve aynı şekilde gündelik yaşamın geliştirdiği pratik ve örselenmiş, 'yapay' gerçeklik biçiminden uzaklaşmak anlamına gelmektedir.

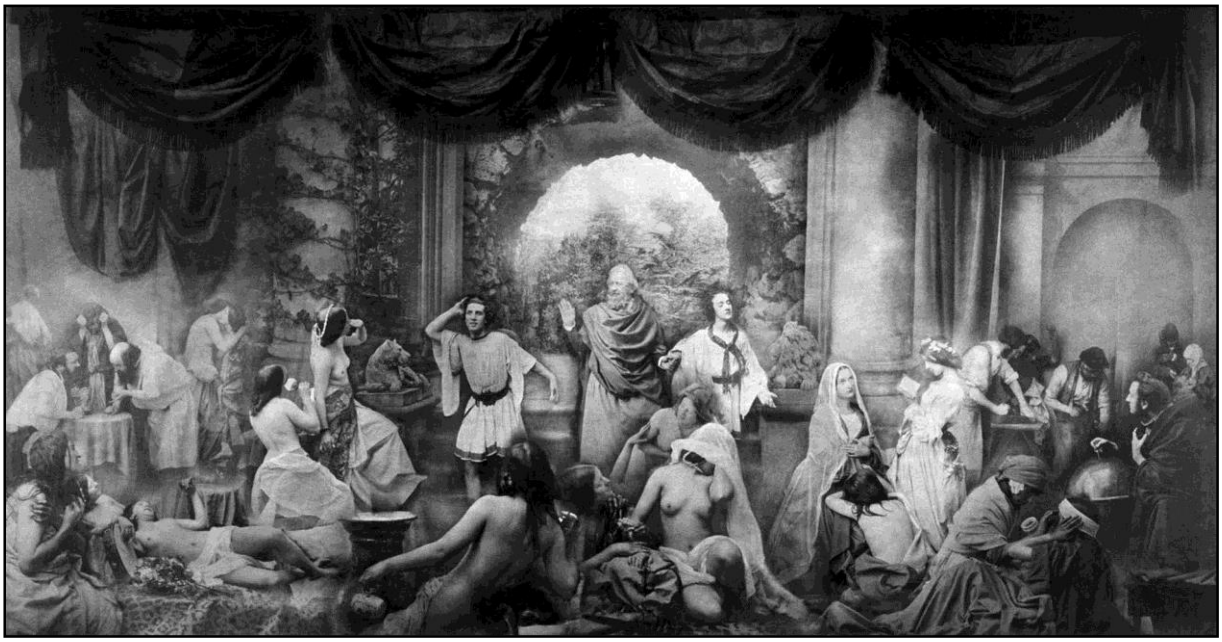
[30] Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi,** 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1977, s.35.

[31] Hançerlioğlu, s.33.

3.2.3 Resimselcilik ve Yabancılaşma

Resimselcilik (*pictorialism*) 19. yüzyılda ortaya çıkan, resme öykünen ve fotoğrafın da resim gibi bir sanat yapıtı olması gerektiğini savunan bir görüştür. Resimselcilikte fotoğrafçı yalnızca vizyonu dâhilindeki gerçeği yansıtmakla kalmaz, onun içine kendi yaratıcılığını da katar. Gerçekçilikten uzaklaşma eğilimi gösterir. İçinde tıpkı resimde olduğu gibi sembolizm, alegori tekniği ve metaforik anlatım da bulunur.

Resimselcilik, fotoğrafın özsel niteliklerinin doğru anlaşılmamasından doğan bir yabancılaşmanın sanatsal dışavurumudur. Louis Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nde fotoğrafın bulunuşu, işlevleri, amacı ve niteliklerini tanımladıktan sonra toplum, fotoğrafı gerçeğin olduğuna en yakın bir şekilde saptayabilen bir araç olduğunu idrak etmiş ancak amacını belki de saf fotoğraf ekolüne kadar tam olarak kavrayamamıştır. 1839'dan hemen sonra bir koldan belgesel fotoğraf türü başlamış ancak fotoğraf 1857'de Oscar Gustave Rejlander'in yaptığı Yaşamın İki Yolu kolâjıyla birlikte kendinden önceki çağlara ait olan bir sanat aracının kapsadığı alana girmiştir. Bu kurgusal fotoğraf projesinde Rejlander, hem bilge, hem de yozlaşmış bazı karakterleri aynı kompozisyon içerisinde betimlemiştir. Ahlaki yönelim üzerinde felsefi bir tartışma ve eleştiri niteliği de bulunan bu fotografik çalışmayla birlikte, fotoğraf, sanatsal niteliğini resim sanatının biçimsel ve anlamsal uzantılarında kendisini cisimleştirmiştir.[32]

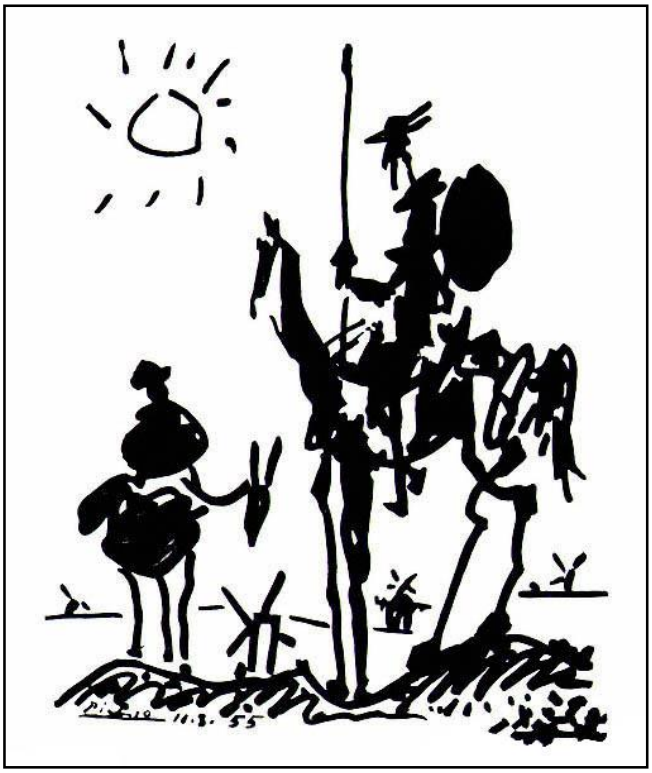


Görsel 25. Oscar Gustave Rejlander, "Two Ways of Life", 1857.

[32] AKSAKAL, s.48.

Fotoğrafın amacı ve işlevi nedir? Pek tabi ki o, doğanın gerçeğine en yakın yeniden üretimi (*reprodüksiyonu*) olarak obje, mekân ve insanı hiçbir surette değişikliğe uğratmadan, belli bir ölçüde enformatif olarak yeniden üreterek her şeyden önce bilimsel bir vizyonla üretilmiş teknolojik bir araçtır. Pek tabi ki aslında sonuç diye bir şey yoktur. Sonuç diye isimlendirdiğimiz şeyler uzunca gelişen büyük süreçlerin son adımıdır. Aynı zamanda asal neden diye bir şey de yoktur; asal neden diye isimlendirdiğimiz şey, pek çok makro neden ve mikro nedenciklerin kombinasyonundan doğan büyük resimdeki nedendir. Yani fotoğrafın, fotoğraf olarak bulunuşunun köklü bir tarihsel gelişimi ve pek çok nedeni vardır. Fotoğrafın teknolojik yani bilimsel amacına geri döndüğümüzde, onun varoluş amacının belirtilmiş olduğu gibi doğayı gerçeğe en yakın biçimde kopya etmek olduğu açıktır. Ancak resimselciliğin bilinçli olarak kullanılmaya başlanıp bu olgunun akımlaşmasıyla birlikte (özellikle dagerotip ve talbotipten 'gravür' baskı tekniğine geçilmesiyle birlikte) fotoğraf kendine yabancılaşıp özsel amacını hiçe sayan yeni bir yola girmiştir.

Bununla birlikte, tam bu dönemde ressamlar da daha iyi resim çizebilmek için fotoğraf çekmeye başlamış ve gerçeğe en yakın biçimde kopyaladıkları doğayı saklayıp, bu kopyaya yani fotoğrafa bakarak resim çizmeye başlamışlardır. Öte yandan, bir kısım ressam da ilk bölümdeki ressamların bu kapsayıcı ve olumlayıcı tavrını yadsıyıp yeni bir mantık geliştirerek fotoğraftan tamamen uzaklaşmışlardır. Bu mantık tahmin edileceği üzere fotografik gerçekçiliğe karşı çocuksu bir yabancılaşma içerisine girip bir ressamın fotoğraftan daha iyi resim çizeceği iddiasını savunan ressamlarla gerçekleşmiştir. Bu ressamlar fotografik yetilerin temsil ettiği gerçeklik biçimini gereksiz ve işlev dışı bir şekilde reddetmişlerdir. Ancak sonuç tahmin edileceği gibi onlar adına hüsran olmuştur. Çünkü insan yeteneğinin sınırları her zaman teknolojik sınırların gerisinde kalır; çünkü teknoloji ereksel olarak zaten insan hayatını kolaylaştırmak için insandan bir adım önde olması için geliştirilmiştir. Bu ressamların kendileriyle fotoğrafı kıyaslaması her şeyden önce kıyaslama ölçütleri adına son derece yanlış bir olgudur. Çünkü sınıfsal olarak aynı kategori ve boyutsal olarak aynı boyutta olan şeyler mantıki açıdan birbirleriyle kıyaslanabilir. Hamlet ile Savaş ve Barış kıyaslanabilir; ama Hamlet'le The Matrix'i kıyaslanamaz. Bunun nedenlerinden birincisi, ikisinin türsel olarak aynı sınıfta olmayışı (epik-bilimkurgu) ve ikincisiyse ikisinin aynı sanatsal olarak türdeş olmayışıdır (tiyatro-sinema). Postmodern fotoğrafçılar olarak Witkin ile Serrano karşılaştırılabilir; çünkü ikisi de fotoğrafçı ve ikisi de postmoderndir. Ancak Witkin ile fotoğraf makinesi karşılaştırılamaz… Bu iki benzetme, bu ressamların teknolojik bir icat olarak fotoğrafa karşı yaklaşımlarına karşı bir eleştiridir. Bu ressamlar, tıpkı Cervantes'in Don Quijote adlı hikâyesindeki gibi döndükleri gibi yel değirmenlerine saldırmaları kadar anlamsızdır.



Görsel 26. Pablo Picasso, "Don Quijote", 1955.

İşte bu şekilde mantıksal ayrım olarak ikiye bölünmüş bir dönemde fotoğraf teknolojik bir icat olarak tekniksel evrimini sürdürerek kendini geliştirmiştir. Ortalama bir saptama ile 19. yüzyılın sonuna kadar fotografik bir akım olarak resimselcilik kendini görünüşe çıkarmış ve Saf Fotoğraf Ekolü ile de son bulmuştur. Alfred Stieglitz'in önderliğindeki Saf Fotoğraf Ekolü, belli bir evreye kadar resimselci eserler vermiş, daha sonda da fotoğrafın gerçeğin olduğuna en yakın temsilcisi olduğunu savunmaya başlamışlardır. Özellikle felsefede kendini bir yöntem olarak dönem itibariyle Hegel ile ve toplumsal ilerleyiş biçimi olarak kendini Marx ile gösteren diyalektik* yöntemi, yeniden sanatsal bir mecrada tezahür etmiş ve fotoğrafın ereksel yoğunluğuyla ilgili dönem itibariyle yeni bir spekülasyon yaratımı üzerinden onun tarihini şekillendirmiştir. Aynı zamanda *"tez* + *antitez* = *sentez"* mantığı ile bilimsel bir vizyonu da temsil eden diyalektik yöntemi, bu sefer yeni bir düşünsel ayrıma sebebiyet vermiş ve fotoğrafın resim gibi olması olgusuyla kendini gösteren bir tarihsel ayrımın yapılmasına sebebiyet vermiştir.

* Terimin Türkçe karşılığı, *'eytişim'*dir.



Görsel 27. Alfred Stieglitz, "The Steerage", 1907.

Kurgulanan mantıkla fotoğrafın kendine ve fotoğrafçıların da fotoğrafa karşı onu resimmiş gibi düşünerek başkalaştırması, makro düzeyde tarihsel bir paradokstur. Bu paradoks çapraz bir kurguya sahiptir. Bu dönemde ressamların bir kısmı fotoğraf çekmiş, fotoğrafçılar da fotoğrafı resme benzetmiştir. Bu eylem aynı zamanda içinde ironi ve çelişkiyi de barındırmaktadır. İroni terminolojik olarak edebi bir yapıya sahiptir ve söylediğin şeyin tam tersini ima etmek anlamına gelir. Ressamların daha iyi resim yapmak için fotoğraf çekmesi bir ironidir; ressamların fotoğrafın temsil ettiği gerçeklikten daha gerçekçi resim yapabileceklerini iddia etmeleri de çelişkidir, çünkü bu mümkün değildir. En azından münferit başarıların dışında sistemli bir olgu değildir.

Bu eylemin ontolojik bağıntısına geldiğimiz zaman, önce resimselciliğin neden bir yabancılaşma biçimi olduğunun masaya yatırılması gerekmektedir. Resimselcilik fotoğraf için başlıca bir yabancılaşma modelidir çünkü fotoğrafın özsel ereğine tamamen çelişerek, sanki

onun amacı başka bir şeymiş gibi hâsıl olan bir mantıkla onu dolaylı olarak gelişmesini sağlamıştır. Daha da önermeyi sağladığımızda, fotoğrafın amacı doğası gereği gerçeğin salt reprodüksiyonu olmasında yatar. Ancak resimselci mantık onu biçim ve bazen içerik olarak da değiştirerek amacından sapmasını sağlar; bunu da mantığa meşru kılarak yapar. Çokluk 'norm' yaratır. Bir deli hastanesindeki herkes standart tümel ölçütlere göre "anormal"dir ancak içeri girdiğimiz zaman tümel olarak çokluk anormallikten yana olduğu için bu sefer onlara göre onlar "normal" olacaktır. Aynı şekilde tüm dünyanın -argo bir deyimle- 'delirdiğini' düşünelim. Bu sefer de yine çokluk normal ile anormal ayrımını belirleyeceği için anormal olan her şey 'normal' olacaktır. Tıpkı bu mantık dizgesinin taşıyageldiği anlam gibi, resimselci dönemdeki fotoğrafçıların çoğu bu eylemi normal olarak değerlendirmiş ve eylemlerini bu mantığa göre tanzim etmiştir. Sonuç itibariyle resimselcilik, fotoğrafın kendine karşı yabancılaşma biçimidir çünkü bu noktada fotoğraf kendi amacından 'uzaklaşır'.



Görsel 28. Taner Ceylan, "Spiritual", 2008.

Hangi koşullar altında ve hangi bağlamların ışığında resimselcilik fotografik bir yabancılaşma biçimidir? İşte bu noktada kavramsal bazı bağıntılarla ontoloji ve ontolojik vizyon devreye girer. *"Yaşamın amacı nedir?"* ve *"varlık var mıdır?"* gibi sorular sorarak kendine etki alanı ihtiva eden ontoloji bilimi, bu noktada aynı şekilde fotoğraf konusunda da geçerlidir. 'Fotoğrafın amacı nedir?' sorusu, fotoğraf kuramının da felsefi olarak temeli olmasından çok ontolojik vizyona sahip bir sorudur. Fotoğrafın amacının deşifre edilmesi, bu noktadan bağlamların bir noktaya evirilip yeni bağlamları oluşturması ve diyalektikle

antagonizmal bir evrimin tezahür etmesi, bütünüyle ontolojik bakışın konusudur. Veya şöyle söylenmesi daha doğrudur: Bu diyalektik ilerleyişin akli melekelerce irdelenmesi -mantık kurmak, koşulların araştırılması, amaçsal çözümleme vb.- nerede ve ne zaman olursa olsun ontolojik bakışın işin içine hem içerik, hem de yöntem olarak karışmasıyla mümkündür.

Resimselcilik, fotografik olarak ontolojik bir yabancılaşma biçimidir çünkü bu ereksel olarak yaratılan bir yanılsamayla vuku bulmuş; eşdeyişle fotoğrafın amacı saptırılmıştır. Amaç içkin değerler dizisinde kendine yer bulur ve akli melekelerce deşifre edilebilir. Bu surette yapısal olarak amacın değişmesi, bu olayın domino etkisiyle yeni tepkiler doğurması ve geriye kalan her şey ontolojik bir bakışla deşifre edilebilir. Aynı zamanda tüm bu dizge metafizik yoğunluğu bağlamında tarihi güden, onu başkalaştıran bir etkiye sahip olduğu için de doğası gereği zaten ontolojiktir; onda ontolojik yoğunluk mevcuttur.

3.3 PSİKANALİZ

Gündelik yaşamda daha çok "psikoloji" ile karıştırılan bu kavram, diğerleri gibi felsefe değil de, psikoloji biliminden türemiş bir kavramdır. Basit bir bileşimle, "ruhsal" (*psycho*) ile "analiz" (*analysis*) kavramlarının kombinasyonundan doğan psikanaliz, 'bilinçaltı' diye tabir edilen bir bölümle alakalı araştırma yapmayı ve onunla ilgili savlarda bulunmayı gerektirir. Modernist süreçte görünüşe çıkan disiplinlerden biri olan psikanaliz Sigmund Freud tarafından ortaya atılan bir kavramdır. Bilinçaltı teorisine göre, ortalama bir saptamayla bir çocuğun beş yaşına kadar olan süre boyunca bilinçaltına yerleşen bilgiler, onun hayatındaki belirli periyotlarda açığa çıkarak yaklaşık otuz yaşına kadar dışsal bilgiyle oluşan karakter bölümünü büyük ölçüde etkiler. Bu dönemde çocuğun herhangi bir duyu organıyla duyumsayacağı herhangi bir şey onun karakterinin önemli bir bölümünü oluşturabilir. Tıpkı Inception filmindeki teori gibi, bilinçaltına ekilen bir tohum (bir fikir, bir söylem, vb.) büyüyerek kişinin karakteri ve kaderi haline dönüşebilir.

> *"Bilinçaltı zihin, iyi ya da kötü her tohumu kabul eden toprak gibidir. Düşünceleriniz etkindir ve tohumlara benzetilebilir. Dolayısı ile bilinçaltınıza ne ekilirse onu biçersiniz. Olumsuz, zarar verici düşünceler bilinçaltı zihninizde olumsuz olarak çalışmaya devam ederle ve zaman içerisinde bilinçaltı düşüncelerle örtüşen dış deneyimler olarak açığa çıkarlar."*[33]

[33] Yağmur Küçükbezirci, "Bilinçaltı Mesaj Gönderme Teknikleri ve Bilinçaltı Mesajların Topluma Etkileri", **International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic,** Cilt.8, Sayı.9 (Haziran 2013), s.1883.

Bununla birlikte bilinçaltıyla ilgili aktarılması gereken ikinci olgu, bu tohumların tek başına değil, iki şeyin birleşimiyle oluşan şeyler olmasıdır. Bunun daha net bir açıklaması, bir şeyin oluşması için, bir başka bir şeye önsel olarak ihtiyaç duymasıdır. Örnek olarak emzirmek için önce memeli olmak gerekir, memeli olmak içinse önce omurgalı olmak gerekir. Bu denklem açıkça uzatılabileceği gibi, aynı zamanda bu noktada ortaya attığımız teorinin de belkemiğini oluşturur. Bilinçaltına giren tohum, her şeyden önce (tıpkı gerçek tohumun toprağa ihtiyaç duyması gibi) kendini geliştirecek uygun koşullara sahip olması gerekir. Bilinçaltına giren düşüncenin büyüyebilmesi için, önce o kişinin genetik yazılımında buna uygun koşullar veya en azından buna karşıt olacak bir genin bulunmaması gerekir. Örnek olarak tohumun "fotoğrafı seviyorum" cümlesi olduğunu varsayalım. Bu cümleyi duyan bilinçaltında bunu büyüyebilmesi için ya genetiğinde anne ve babasının da fotoğrafı seviyor olması gerekir ya da daha önce bu cümlenin karşıtı bir cümle duymamış olması gerekir. Ancak bu koşullar altında çocuk fotoğrafı sevebilir.

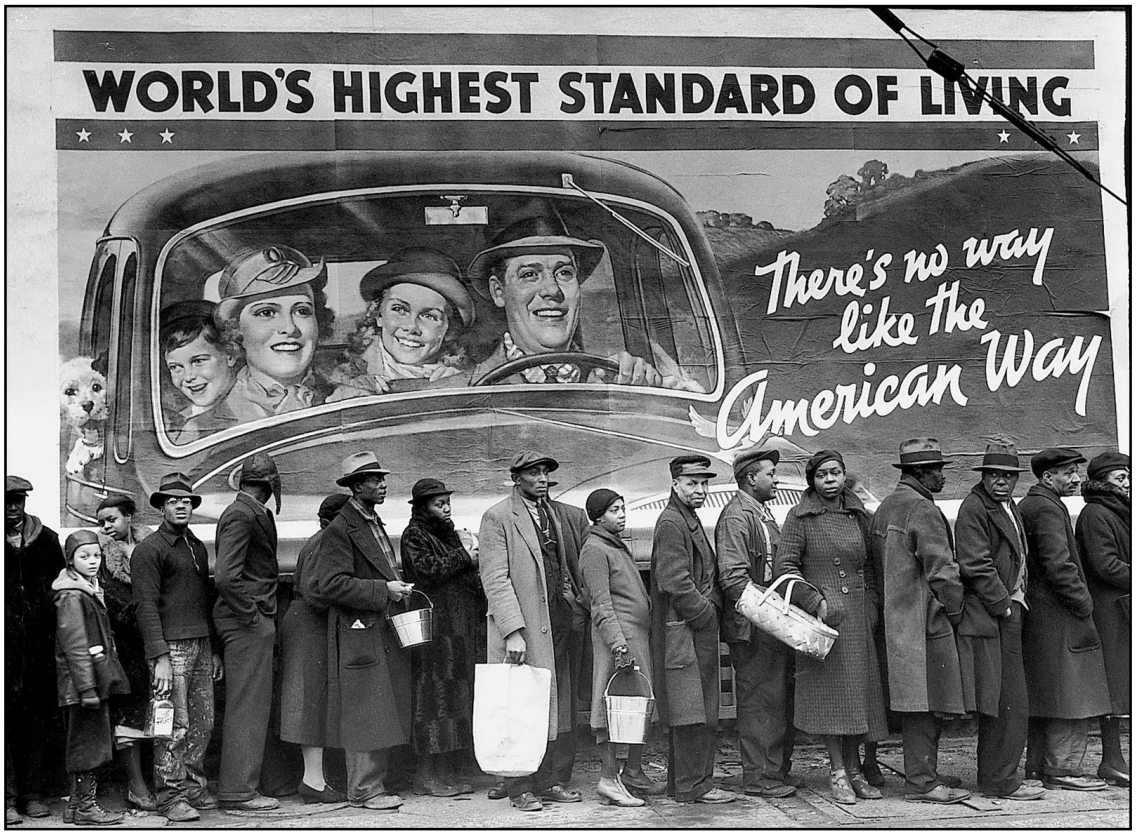
Bilinçaltı ve tohum teorisine bir diğer yaklaşım 'çakışma'* teorisidir. Tıpkı fotoğraf ve sinemada da olduğu gibi, birbirinden alakasız iki şeyin gösterilmesi izleyicide yeni bir anlam oluşmasına sebebiyet verir. Örnek olarak bir belgesel fotoğrafta Margaret Bourke-White'ın o ünlü fotoğrafını ele alalım. Bu fotoğrafta *"dünyanın en yüksek yaşam koşulları"* adlı Amerika'nın reklamını yapan bir dev duvar kâğıdı altında siyahî vatandaşların kuyruğu gösterilmektedir. Bu büyük bir ironiyi betimlerken aynı zamanda iki şeyin çakışması, üst üste binmesinden doğan yeni bir eleştirel anlamı da ifade eder. Sinemadan bir örnek vermek gerekseydi bu ardışık kurguda gösterilen iki farklı eylem olarak tıpkı Sergei Eisenstein da ifade ettiği gibi bir kuşun cıvıldaması gösterildikten sonra bir "ağız" gösterildiğinde, bunun 'konuşma'nın metaforu olacağı anlamdır. Daha net bir örnek vermek gerekirse, Guy Ritchie'nin Snatch filminde bir tavşanın ardından koşan tazılar gösterilirken kesme ile Tyron karakterinin kaçma sahnesinin gösterilmesidir. Burada Tyron'un tavşan gibi korkak bir karaktere sahip olduğu metaforize edilmektedir.

Aynı mantıkla, bilinçaltına gelen farklı kodlar eşzamanlama ile (yani aynı anda denk gelmesiyle) yeni anlamlar üretirler. Örnek olarak bir çocuğun bilinçaltı, gerçek bir cinayet sahnesine tanık olurken naif ve primitif düzeyde bir "anaokulu" melodisi duyarsa, bu tarz melodiler çocuksu ve sevgi dolu olduğu için, çocuğun bilinçaltı bu düzlemde cinayeti sanki olumlu bir şeymiş gibi yorumlayacaktır. Seri katillerin pek çoğunda -yüksek ahlaki değerlerin baskınlığı dışında- bu tarz çakışmalar mevcuttur. **"Bilinç, bir şeyi başka bir şeyle veya şeylerle birlikte bilmek anlamındadır."**[34] Sergei Eisenstein'ın da sinema kuramı üzerinden

* Terimin İngilizce karşılığı '*superimposition*'dur.

[34] Küçükbezirci, s.1881.

iddia ettiği gibi, anlam iki farklı şeyin bir araya gelmesiyle oluşur. Ya da şöyle ifade edilmesi daha doğrudur: Bilinç, iki farklı şeyi aynı anda algıladığı zaman onu anlamlı bir şey olarak yorumlama eğilimine sahiptir.

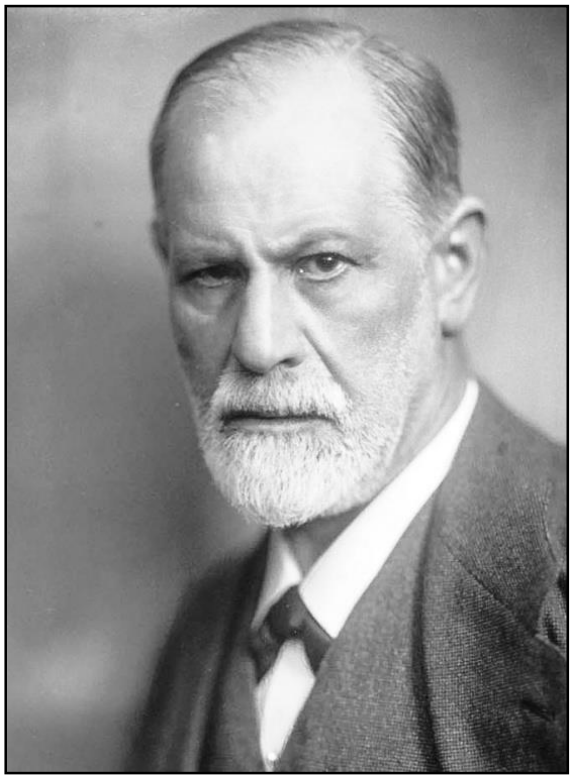


Görsel 29. Margaret Bourke-White, "The American Way", 1937.

3.3.1 Tanım

Psikanalizin kurucusu olan Freud yapmış olduğu edebi eser incelemelerinden yola çıkarak sanatçının yaratıcılık faaliyetlerinin zihindeki yankılarına değinmiş, sanat eserinin ortaya çıkışından bahsetmiştir. Bilinci Id, Ego ve Süperego olarak üç kısma ayıran Freud, yaratıcı faaliyetlerin bilinçaltını içinde barındıran id kısmından kaynaklandığını, idin ise cinsellik (*libido*) ve saldırganlık dürtüleri olarak nitelediği başlıca iki dürtüden enerji aldığını öne sürmüştür. Freud"a göre insanın bilinci oluşmadan önceki dönemde zihninde bulunanlar bilinçaltına itilerek kişinin bilinçdışını oluşturmaktadır. Bilinçdışı, bilincin kişide gelişmesiyle birlikte bir şekilde kontrol altında tutulur. Aksi takdirde kişi fazlasıyla kaygı hissi yaşayarak psikolojik dengesini sağlayamayacaktır. Bilinçdışından bilince, görülen rüyalarla, dil sürçmeleriyle, psikolojik hastalıkların belirtilerinin görünmesi halinde, oyunlar esnasında ve sanat eserleri aracılığıyla bir aktarım sağlanabilir. Aktarım yollarından sanat eserleri dışındakiler genellikle kendiliğinden, insan iradesi dışında gelişirken sanat eserinin ortaya

çıkma aşamasında, sanatçının tam bir irade hali söz konusu değilse bile bir istek ve farkındalık halinden söz edilebilir. Sanatçının diğer insanlardan farkı da bu özelliğinden kaynaklanmakta, bilinçdışıyla temas kurabilme gücünü kendisinde bulabilmesi özelliği onu farklı ve daha duyarlı kılmaktadır.[35]



Görsel 30. Sigmund Freud, Portresi, 1920.

Freud'un yaratıcılık üzerinde yorum yaptığı diğer bir konu da düşlemler üzerine olmuştur. "*gündüz düşleri"* olarak adlandırılan bu oluşumları çocukluktaki oyun oynama ihtiyacıyla örtüştürme yolunu seçer. Freud, insanların çocuklukta oyunlar oynadıklarını, belli bir yaştan sonra da bu oyun oynama alışkanlığının yerini düş kurmaya bıraktığını söyler. Çocuk oyun oynamaktan utanmazken ve gerçek ile düş arasında kesin bir ayrımın olduğunun farkındayken; yetişkin hem düş kurmaktan utanır, hem de gerçek ile düş arasındaki katı sınırları zaman zaman ortadan kaldırma yoluna gider. Gündüz düşlerine fazlasıyla rağbet gösteren bu insanlar gerçek hayatta yakalayamadıkları mutlulukları düşlerinde bulur ve doyuma ulaşmaya çalışırlar. Düş kurma şekilleri ve bağlamları kişinin cinsiyetine, kişiliğine ve koşullarına göre değişiklik gösterir.[36] Ayrıca gündüz düşü kurabilme yeteneği her insanda mevcut bulunmamaktadır. Freud, ancak sanatçılar gibi sezgileri güçlü,

[35] Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı,** 1. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004, s.27.

[36] Sigmund Freud, **Sanat ve Edebiyat,** Ayşen Tekşen Kapkın ve Emre Kapkın (çev.), 1. Basım, İstanbul: Payel Yayınları, 1999, s.128.

yaratıcılık özelliği bulunan kişilerin bu özelliğe sahip olabileceklerini söylemiştir: **"Freud'un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemiyle sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur"**.[37] Sanatçının isteklerini tatmin ettiği düşlemlere karşı aşırı bir bağlılık göstermesi akıl hastalıklarına sebebiyet verir ve sanatçı bilinçaltının derinliklerinde kaybolur. **"(…) Eğer düşlemler aşırı geniş ve aşırı güçlü hale gelirse bir nevroz ya da psikoz başlangıcı için koşullar oluşur"**.[38]

Düşlerin dışında Freud'un kişilik çözümlemesinde başvurduğu bir diğer kaynaksa rüyalardır. Rüyalar Freud'a göre zihindeki tedirginlikler sonucu ortaya çıkan, sembollerle örülü anlatılardır. Rüyanın görülüş sebebi olarak Freud 'günlük olayları', 'çocukluktan gelen bilinçaltındaki malzemeleri' ve 'bedenin ihtiyaçlarına ilişkin unsurları' gösterir. Günlük olaylar ve bedensel ihtiyaçlardan kaynaklanan rüyalar derin bir yapı arz etmezken çocukluğa ait rüyalar kişiliğin önemli ipuçlarını taşır. Bastırılmış olan çocukluk çağı duyguları ve kompleksleri rüyalar aracılığıyla su yüzüne çıkarak bir çeşit '*gerileme'* sağlar. Gerileme, kişinin 'eskiye ait bazı anılarının canlanması' olayıdır.[39] Her davranışın çocukluktaki karşılığını arayan Freud da rüyalarda görülen semboller aracılığıyla kişilik çözümlemesi yoluna gider. Bu semboller sadece hastaların bilinçaltlarına ulaşılmada kullanılmaz. Edebi eserlerdeki şahısların ve bu eseri var eden sanatçının bilinçaltının açığa çıkarılmasına da yardımcı olur. Edebi metinlerde ise yazar, kimi zaman kahramanına rüya gördürerek okuru kahramanın bilinçaltına sürükleme yolunu seçmektedir. Ayrıca Freud, rüya ve sanat eseri arasında bazı ortak özelliklerin varlığına da dikkat çekmiştir. Freud'a göre, rüyanın da sanat yapıtının da örtük ve çözümlenmesi gereken bir dili vardır. Rüya da sanat eseri de ancak sezgiler aracılığıyla değerlendirilebilir ve her ikisi de dramatik bir kurguya sahiptirler.

3.3.2 Psikanaliz ve Yabancılaşma

Nasıl ki Carl Gustave Jung'un da iddia ettiği gibi, tarihöncesi arşetipler şimdi bizim eylemlerimizi ve bilinçaltımızı (ki Jung buna 'bilinçdışı' derdi) etkileyebiliyorsa, aynı şekilde yine tarihöncesi arşetiplerden biri olarak yabancılaşma, aynı mantıkla eylemlerimizi etkilemektedir. Arşetipik bir eylem olarak yabancılaşma insanoğlunun gizil ama mutlak eylemlerinden biridir. Bu noktada idrak etmemiz gereken unsur, yabancılaşmanın başlıca psikanalitik bir eylem olduğudur. Biz bilinçaltımıza kodlanmış verilerin, daha jargona indirgersek köyü olaylar karşısında kendimize istemeden ve farkında olmadan verdiğimiz

[37] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s.151.

[38] Freud, s.130.

[39] Cebeci, s.33.

kötü sözlerin tesiriyle bir şeye 'yabancılaşırız'. Belki de şöyle söylenmesi daha doğrudur: Bu psikanalitik kodlar, yabancılaşmanın bir eylem olarak gerçekleşmesi için uygun koşulları oluştururlar. Nasıl ki bir bina yapılmadan önce, onun yapılacağı yerde kazı çalışması yapıyor ve bina bunun üzerine dikiliyorsa, aynı şekilde yabancılaşma da psikanalitik kodlar üzerine inşa eder kendini.

Yabancılaşma, bir eylem (yöntem) olarak stereotipik, yani basmakalıpsal, ancak içerik yani konu, amaç ve nedenleri doğrultusunda da izafidir. Bir eylem olarak yabancılaşmaya mercek tuttuğumuzda, onun sebebi ne olursa olsun bir şeyden uzaklaşma, kendini geri çekme veya onu yok sayma eylemi olarak cisimleştiğini görmekteyiz. Ancak yabancılaşmanın içeriğine göz attığımızda, kişiye göre değişen, sayısız ve sübjektif değerler dizisiyle karşılaşırız. Dünya üzerinde ne kadar insan varsa, o kadar hikâye ve sayısız perspektif var demektir. Bu surette yabancılaşmanın nedeni, amacı ve konusu kişiden kişiye göre değişim göstermektedir.

Yabancılaşmanın bir başka stereotipik koşulu, onun postmodernizmle birlikte yeniden tezahür eden 'sorumluluktan kaçış modeli' olmasıdır. Bildiğimiz üzere modernist doktrinler bu süreçte Fordizm gibi ekonomik ve sosyo-politik akımların önderliğinde mekanikleşmiş insan modelini ileri sürerek insanları stereotipileştirmeye kalkışan bir projeyi makro düzeyde ilerlemesini sağlamıştır. Uydurulmuş yapay gereksinimler ve reklam sektörüyle birlikte insan, kapitalizmin esiri olmuş aslında hiç de ihtiyacı olmadığı şeyleri satın almak durumunda bırakılmıştır. Bu noktada medyada uygulanmaya başlanan sübliminal kodlar da bu duruma destek vermiştir. Sorumluluktan kaçmak, aslında tüm çağların ortak problemidir. Bu durumdan önce de aile kurmak, aileye bakmak, toplumsal olana tabi olmak gibi bazı sorumluluk modelleri kurgulanmış; yazılı olmayan bir kanun olarak etik ve yasalarla tatbiki sağlanmıştır. Hatta Tembellik Hakkı kitabının* yazılması bile bir sorumluluktan kaçış projesidir ve dönemin sosyolojik koşullarıyla ilgili ışık yakmaktadır. Ancak postmodern sorumluluktan kaçış modeli kapitalizmin yeni evresi ve teknolojinin bu denli gelişmesine rağmen diğerleri gibi makro bir kolektif bilinç dâhilinde değil de, daha mikro ve endividüel bir vizyonla gerçekleştirilen ve sentimentalist** bir uğrakta gerçekleşen sübjektif bir eylemdir.

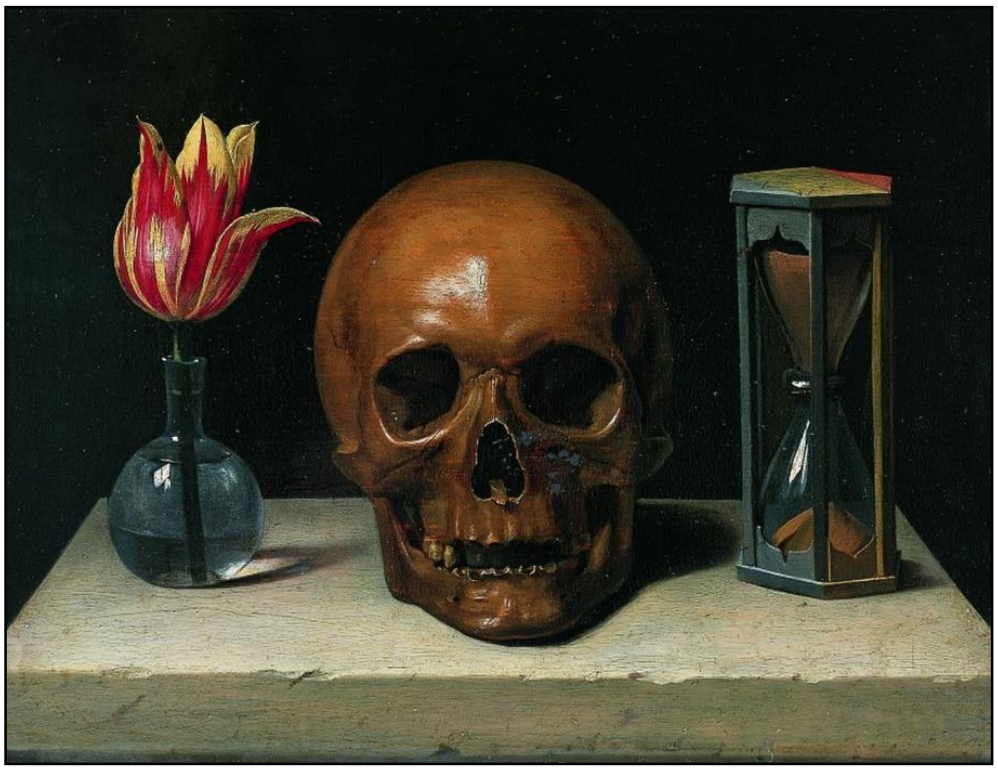
"Duyguculuk" olarak dilimizde yer bulan emotivizm*** ile doğrudan alakalı olan bu durum, "carpe diem" mantığı üzerinden kişinin -ve bunu hak etmeden- en kısa yoldan, en iyi

* Kitabın orijinal dili olan Fransızcadaki karşılığı "Le Droit a la Paresse"dır; Paul Lafargue tarafından yazılmıştır.

** 16. yüzyılda sanat eleştirmeni ve papaz Dominique Bouhours'un temellerini attığı edebi akımdır. Terimin Türkçe karşılığı *'duyguculuk'*tur.

*** Emotivizm duyguları ve duygusallığı birçok şeyin üzerinde tuttuğu gibi, etik sentezlerin ve ideallerin de üzerinde tutar. Hatta emotivizmin belli bir boyutunda bu etik sentezlerin bilhassa duygusal tutumları ifade etmesi gerektiği savunulur. Hakkı Hünler, İngiliz düşünür Alasdair MacIntyre'ın vizyonuna göre yorumlarken emotivizmin

koşullara sahip olma arzusudur. Postmodern çağın en büyük psikolojik hastalıklarından biri olan bu eylem son derece bireyci yaklaşımlara sahip olup özünde ereğini kaybetmiş asimptotik* bir durumdur. Nasıl ki geometrik bir form olan logaritmik sarmal bir sonuşmaz olarak altın oran noktasında kayboluyor; kendini sona ulaşma amacına bağımlı kılıp ama sona bir türlü ulaşamıyorsa, aynı şekilde postmodern yabancılaşma biçimi de hayalî ve işlev dışı bir olguyu amaçsallaştırdığı için o da sona ne olumlu, ne de olumsuz olarak ulaşamaz. Herkes özsel olarak kendine âşıktır ve yapılan her eylem dolaylı veya dolaysız olarak kendimize olumlu geri dönüş sağlayacak şeyler üzerine kuruludur… Ancak postmodern carpe diem felsefesi üzerine kurulu yabancılaşma modeli tıpkı Dorian Gray hedonizmi modelinde olduğu gibi sonu olmayan bir denizdir ve sonunda ölüm olduğu gerekçesiyle sorumluluğu reddederek tüm haz modellerini yaşama arzusunun sonu ağır bir şekilde yozlaşma olacaktır ve göründüğü gibi tehlikeli bir oyundur. Bu model tıpkı elimize aldığımız bir avuç kumdaki taneleri sürekli tutmaya çalışmak kadar anlamsızdır.



Görsel 31. Philippe de Champaigne, "Vanitas", 1671.

özniteliğini, "her moral yargının ve davranışın temelini örtük veya gizli bir şekilde 'kişisel tercih'e indirgeyen eğilim" olarak belirlemiştir. Emotivist bir karaktere, kendini temsil ettiği konumları neden savunduğu ısrarlar sorulacak olsaydı, son noktada o, söylemleri aracılığıyla yargılarını arkasına gizlemeye çalıştığı *gayrişahsîlik* maskesine rağmen, "çünkü öyle tercih ediyorum" diye cevap vermekten kaçınmazdı.

Hakkı Hünler, **Estetik'in Kısa Tarihi,** 1. Basım, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.93.

* Terimin Türkçe karşılığı *'sonuşmazlı'*dır. Geometrik bir form olan logaritmik sarmal için de kullanılan bu terim burada olguyu açıklamak için bir metafor olarak kullanılmıştır.

3.3.3 Tipolojik Fotoğraf ve Yabancılaşma

> *"Tipolojinin en sağlıklı tanımı şudur: Aynı katman içinde birbiriyle ilişkili olduğu saptanan buluntuların belli bir araç kullanarak biçimsel özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır. Gustave Oscar Mantelius tarafından geliştirilen bu teoriye fotografik anlamda baktığımızda, biçimsel tema olarak aynı ışık, aynı açı ve benzeyen fonlar üzerinden belirli bir üslup ve oldukça sistemli bir şekilde yapılan fotografik bir proje anlamını temsil eder. Bu noktada karşımıza Weimar Cumhuriyeti'nin son dönemlerine kadar Alman tipolojisi üzerine çalışan August Sander çıkar."* [40]

John Berger, Sander'in tipolojik yetkinliği ile alakalı şunları söyler: **"August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söylerdi? Ve söylediklerini nasıl söylerdi ki hepsi de ona aynı şekilde inanırlardı?"** Berger devam eder: "**Sander'in modellerinin hepsi objektife gözlerinde aynı ifadeyle bakarlar. Farklılık varsa eğer bu, modelin kendi deneyimlerinin ve kişiliğinin sonucudur -papaz, duvar kâğıtçısından farklı bir yaşam sürmüştür; ancak Sander'in fotoğraf makinesi hepsi için aynı şeyi temsil eder".**[41]

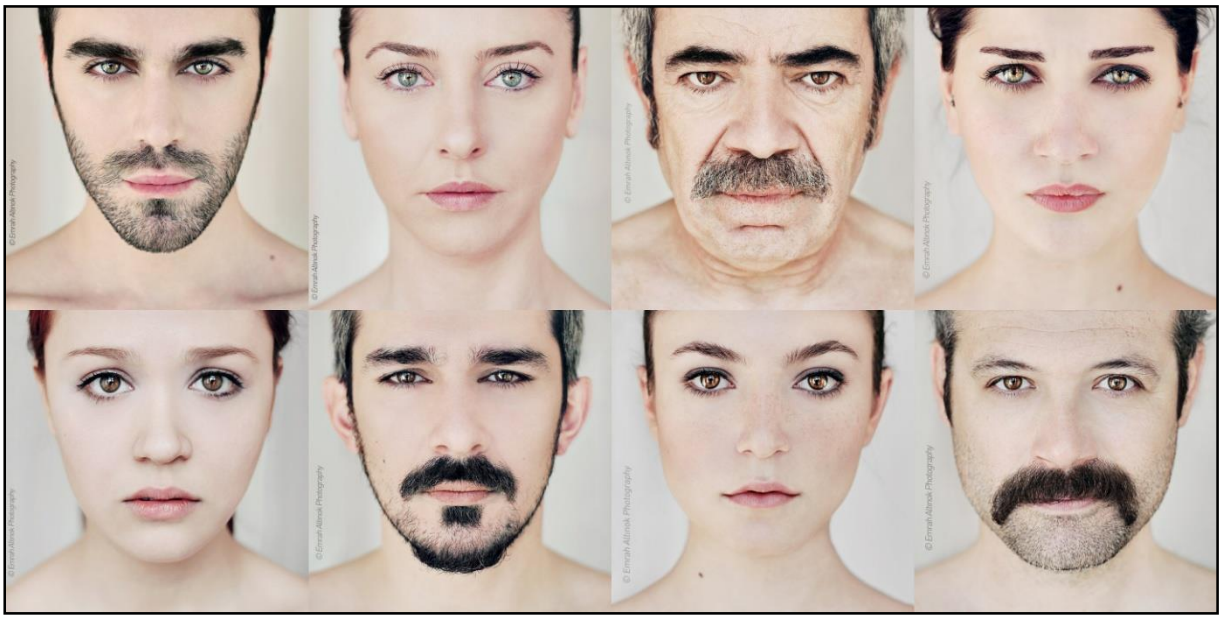
İnsanı fotografik obje olarak ele aldığımızda, her şeyden önce fotoğrafın her şeyi olduğu gibi, insanı da başkalaştırma gücü vardır. İnsanların kendi portrelerine baktıklarında çoğunlukla beğenmemelerinin sebeplerinden biri, kendilerini olduklarından daha farklı olarak görmelerinin yarattığı yabancılaşmadır. Bunun nedeni tahmin edileceği üzere bir birim zamanda (örneğin bir saniyede), istemdışı kullanılan mimiklerdeki değişimin milimetrik olarak yaratacağı anlamın etkisidir. Biz farkında olmadan -bilinçli olarak mimiklerimizi kontrol etmeye yoğunlaşsak bile- sürekli mimiksel değişim sergileriz. Bunun sebeplerinden biri zihinsel süreçlerin niteliğiyle ilgilidir. Örnek olarak aklına olumsuz bir şey gelen birinin mimikleri o istemeden ve farkında olmadan dahi olsa karamsar bir anlam üretecektir; aynı şekilde iyi bir şeyi düşünen birinin yüzünde ufak da olsa onun farkında olmadığı bir tebessüm oluşacağı gibi. Bu surette ifade edilmelidir ki, fotoğrafın başkalaştırma gücü kişiyi fotografik olarak kendine yabancılaştırır.

Aynı rotasyonda giderek mantığı terse çevirdiğimizde, karşımıza yeni bir yabancılaşma biçimi olarak *'fotografik aynılaştırma'* olgusu çıkmaktadır. Bu noktada bu olguyu "mikro (*kendiyle*) ve makro (*ötekiyle*) aynılaştırma" şeklinde ikiye ayırmak daha doğru bir izleğe sahip olmamızı sağlayacaktır. Her şeyden önce aynılaştırma nedir? Fotografik olarak neyi temsil eder? Pek tabi ki o, fotoğrafın doğanın gerçeğine en uygun bir

[40] Aksakal, s.48.

[41] John Berger, **O Ana Adanmış,** Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (çev.), İstanbul: Metis Yayınevi, 2007, s.50.

reprodüksiyon biçimi olduğu olgusundan hareketle, objenin diğer sanat dallarındaki sanatçı odaklı sübjektif başkalaşmayı yaşamayıp, kendisine olabildiğince gerçekçi olarak benzeyen sureti olması itibariyle anlam kazanır. Diğer pek çok sanatsal türle karşılaştırıldığında, fotoğraf hepsinden daha gerçekçi olmak suretiyle gerçekliği temsil eder. Fotografik aynılaştırma bu manaya gelmektedir. Konuda üst ayrıma gittiğimi zaman, ifade edildiği gibi mikro ve makro aynılaştırma modelleri karşımıza çıkacaktır. Mikro aynılaştırma, yalnızca bir objeyle ilgili fotografik bir çalışma yapıldığı varsayıldığında, bu çalışmanın o objeyle ilgili -tür veya stil gözetmeksizin- adım adım temsili bir anlam öbeği oluşturacağını ifade eder. Bu önermenin sağlamasını yaparsak, sürekli bir objenin veya kişinin farklı açılardan hatta türsel değişim sergilenerek bile çekildiğini varsaydığımızda, ne kadar farklı açı, ışık ve uzaklığın yaratacağı başkalaştırma olsa da zihnin parçadan bütüne anlam oluşturma eğilimi yüzünden bir noktadan sonra bu farklılık, tek bir aynılığı temsil etmeye başlayacaktır. Ne kadar çok fotoğraf çekilirse, gittikçe büyüyen anlamsal bir kurgu zihinlerimizde oturmaya başlayacaktır. Diğer mantıkla makro aynılaştırma ise, özellikle tipoloji gibi bir türde çekilen fotoğrafların (aynı açı, uzaklık ve ışık dolayısıyla) çekilen objeleri kendiyle değil, bir diğeriyle (ötekiyle) daha çok aynılaştırmaya başlayacak ve projenin son fotoğrafını algılayan zihinlerde farklı kişiler değil, aynı bağlam içerisindeki farklı kişiler kalacaktır. Daha net bir ifadeyle sürekli aynı kompozisyon içinde farklı kişileri duyumsamak görsel hafızayı mekânsal olarak üst üste çakıştırıp hepsini aynıymış gibi hatırlamamızı sağlayan bir mekanizmayı tetikleyecektir.



Görsel 32. Emrah Altınok, "Facity Project", 2008-2015.

Bu noktada aynı mantık güzergâhında fotografik yabancılaşma hipotezini destekleyecek bir diğer olgu, kuşkusuz ki fotografik olarak "bir kere saptananın

değiştirilmezliği" ilkesidir. Bu ilke tahmin edileceği gibi zihinsel algı prensiplerince anlamlanan fotoğrafın, sinema gibi 'geniş zamana ait' olması değil, '-di'li geçmiş zamana' ait olmasıdır. Fotoğraf hem maddi olarak, hem de manevi olarak geçmişe aittir. Maddi olarak geçmişe aittir çünkü zamanın akış yönüyle yapılan eylem ters orantılıdır ve yapılan her şey gibi, çekilen fotoğraf da geçmişte kalır. Manevi olarak geçmişe aittir çünkü zihinlerimiz, bir fotoğrafı algılayınca onu geçmişe ait olarak 'onaylamak' (saptamak, bilmek, görmek, vb.) için semantik* ve ontolojik olarak kodlanmıştır. Bu yüzden fotoğraf her zaman geçmişe aittir.

Fotoğrafta psikanalitik yabancılaşma olgusuna vereceğimiz son örnek konunun geniş düzeyde bir özeti olmakla birlikte, aynı zamanda doğrusal anlatı dizgesinde konuya modern felsefi disiplinler bağlamında nokta koymamızı sağlayacak olgudur. Her insanın üzerinde, fotografik saptama cihazının kurduğu bir hâkimiyet vardır. Bu hâkimiyetin sebebi, insanın fotoğrafta istemediği gibi çıkacağı korkusu üzerinden, kendini kafasında kurguladığı nesnel bir ideale doğru kendini cismen konumlandırmaya çalışmasıdır. Eşdeyişle insan istediği gibi çıkmak için kameraya "poz verir". Bunun sebebi anlaşılacağı üzere psikanalitik düzeyde korkudur, çünkü öyle veya böyle fotografik saptama geri döndürülemez etkilere sahiptir. Bu mantık postmodern düzeyde kendini takdim etmeyle doğru orantılı bir eylem olmasıyla birlikte, aynı zamana kişinin kendiyle ilgili tahayyüli* olarak tanzim ettiği ideale yakın olma arzusuyla da doğru orantılıdır. Bu konu aynı zamanda felsefi olarak fotoğrafın bir araç olarak kendini mi, yoksa amacın kendisi olarak objesini mi temsil ettiği gibi bir paradoksal soruyu tekrar alevlendirirken, aynı zamanda fotoğrafın enformatif düzeyde "kanıtsal" özelliğinin önemine de yeni bir vurgu yapar.

* Terimin Türkçe karşılığı *'anlambilim'*dir.

* Terimin Modern Türkçedeki karşılığı *'hayali', 'imgesel'*dir.

4. FOTOGRAFİK KÜLTÜRDE YABANCILAŞMA ve BİREYSEL YAKLAŞIMLAR

4.1 FOTOGRAFİK YABANCILAŞMADA ÜÇ MODEL

Fotografik yabancılaşma biçimlerinin modern felsefi disiplinler bağlamında sınıflandırılmasından sonra karşımıza daha yapısalcı düzeyde kendini gösteren fotografik kültür bağlamındaki bireysel yaklaşımlarla elde edilen yabancılaşma biçimleri çıkmaktadır. Olgusal bağlamda fotografik yabancılaşma eylemi, daha çok bireysel üslup (stil) dâhilinde cisimleşirken, belli bir sisteme tabi olarak fotografik yabancılaşma olgusuysa modellerle ifade edilen temsili yabancılaşma eylemleridir. Olgusal yabancılaşma eylemi bir fotografik dizide genel olarak sürekli aynı biçimsel kodları kullanmakla alakalıdır. Örnek olarak Martin Parr'ın fotografik dizelerini yalnızca biçimsel bir üstgörüşle incelediğimizde, karşımıza geç-kapitalizm ve postmoderniteyle simülatif bir tüketim evresine girmiş insanların "aynılaşmış" panoraması çıkmaktadır. Parr, bu serilerinde sürekli olarak yozlaşma, yabancılaşma ve tüketim gibi temaları işler. İşte bu bir olgusal yabancılaşma örneğidir. Bunun aksine belirli bir sisteme tabi, eşdeyişle sistemli yabancılaşma eylemi bir fotoğrafçının sürekli olarak aynı şeyi söylemesi değil, fakat daha kapalı bir sistemde bir şeyle ilgili sürekli olarak 'farklı şeyleri söylemesiyle' ilgilidir. Daha net bir ifadeyle sistemli yabancılaşma eylemi bir şeye ait bir şeyi söylemek (sürece tabi ve tek boyutlu) değil, bir şeye ait her şeyi söylemektir (sonuca tâbi ve çok-boyutlu).

Bu noktada "olgu" ile "sistem" kavramlarının tanımlanması, konuyla ilgili semantik olarak bir adım ileri gitmemizi sağlayacaktır. Olgu, birtakım olayların dayandığı sebep veya bu sebeplerin yol açtığı sonuç anlamına gelir.[42] Sistem ise 'düzen' ve 'dizge' gibi anlamlara gelirken, aynı zamanda belirli sınırlarla çevrilmiş olan evrenin bir parçası anlamına gelmektedir.[43] Bu terminolojik yaklaşımdan sonra, aynı şekilde "stil" ile "model" kavramlarının tanımlanması yerinde olacaktır. Stil, Latince 'yazı kalemi' anlamına gelen "*stilus*" sözcüğünden diğer dillere adapte olmuştur; önceleri dil için kullanılırken, 18. yüzyıldan itibaren güzel sanatlar için de kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçının eserlerindeki müşterek anlatım ve biçimleme tarzı anlamına gelmektedir.[44] Model ise bir şeye benzetilmeye çalışılan, bir özelliği olan ve kendini gösteren nesne veya kişi anlamına gelmektedir.[45] Bu noktada ilk

[42] Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü,* s.289.

[43] Hançerlioğlu, s.373.

[44] Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü,** 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s.135.

[45] http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a51569845405.04441540

eğilimdeki ‘olgu’ içeriği temsil ederken, onu özdeşleştirdiğimiz ‘stil’ ise yöntemi temsil etmektedir. Aynı mantıkla ‘sistem’ içeriği, ‘model’ ise yine yöntemi temsil etmektedir.

4.1.1 Jerry Uelsmann ve Gerçeğe Yabancılaşma

> *“Benim yaratıcı sürecim gerçekten de ‘eklemeli’ tiptedir. Bazı nedenlerden ötürü birlikte uyumlu olabileceğine inandığım bir-iki veya üç negatifle işe başlarım. Daha sonra karanlık odada deneme ve yanılma işlemleriyle imajı son haline getiririm. Bu işlem bir tam gün veya birkaç gün sürebilir ve epeyce fotoğraf kâğıdı harcanır. Bitmiş görüntünün tam fikri ile çalışmalarıma başlamam. Kontak baskılarıma bakmak ve görsel seçenekleri düşünmek için bolca zaman harcarım.”*[46]
>
> J. Uelsmann

Fotoğraf tarihinde Man Ray’in deneme statüsünde kendine yer edinecek bireysel üslubu üzerine kurulu fotografik sürrealizminden sonra, ilk sistemli sürrealizm örneği olarak karşımıza Jerry Uelsmann çıkmaktadır. Uelsmann’ın çalışmaları yalnızca fotoğraf sanatına katkıda bulunmakla kalmaz, onlar aynı zamanda sanat tarihine de büyük oranda katkı sağlamış ve Salvador Dali, Joan Miro ve Rene Magritte gibi sürrealist ressamların bıraktığı yerden projelerini gerçekleştirmeye başlamıştır. Eğer sanatta bir akım olarak sürrealizm (şiir, düzyazı, resim, vb.) bir yapboz olsaydı, Uelsmann’ın kapladığı alan en az Dali, Miro ve Magritte kadar büyük bir yeri teşkil ederdi. Yedi agrandizör ve sayısız negatifle bir tek fotomontaj karesi için günlerce emek harcayan Uelsmann, kompoze ettiği eserlerde yalnızca biçimsel bir üstgörüşle okunabilecek sürrealist eserler vermez, aynı zamanda semiyoloji*, ontoloji ve yapısalcılık gibi disiplinlerle son derece çeşitlemeye sahip bir şekilde okunmaya açık ve bazense sembolik içeriklere sahip eserler verir. Ancak bu nokta biçimin, içeriğe karşı ön plana çıktığını görmekteyiz. Uelsmann’ın eserlerinde öylesine altın orana tabi ve estetik unsurların hâkimiyet kurduğu kompozisyonlar mevcuttur ki, fotoğraf izleyicisi onları duyumsayınca zihnin estetik prensipleri gereği konunun içeriğine değil, fakat biçimine odaklanmakta ve onu estetik olarak ‘olumlamaktadır’. Bu noktada zaten içeriğin argo tabirle “ayaklı felsefe” gibi izleyicinin karşısına dikilip felsefi önermesini dikte etmesi için bir zorunluluk da yoktur; aynı zamanda biçim de buna yöntem olarak benzer bir zorunlulukla izleyicinin karşısına çıkmamaktadır. Burada önemli olan tüm içeriksel kaygılardan sıyrılıp kurgulanan temaşa* estetiğine kendinden amaçlı bir şekilde algısal olarak kendini

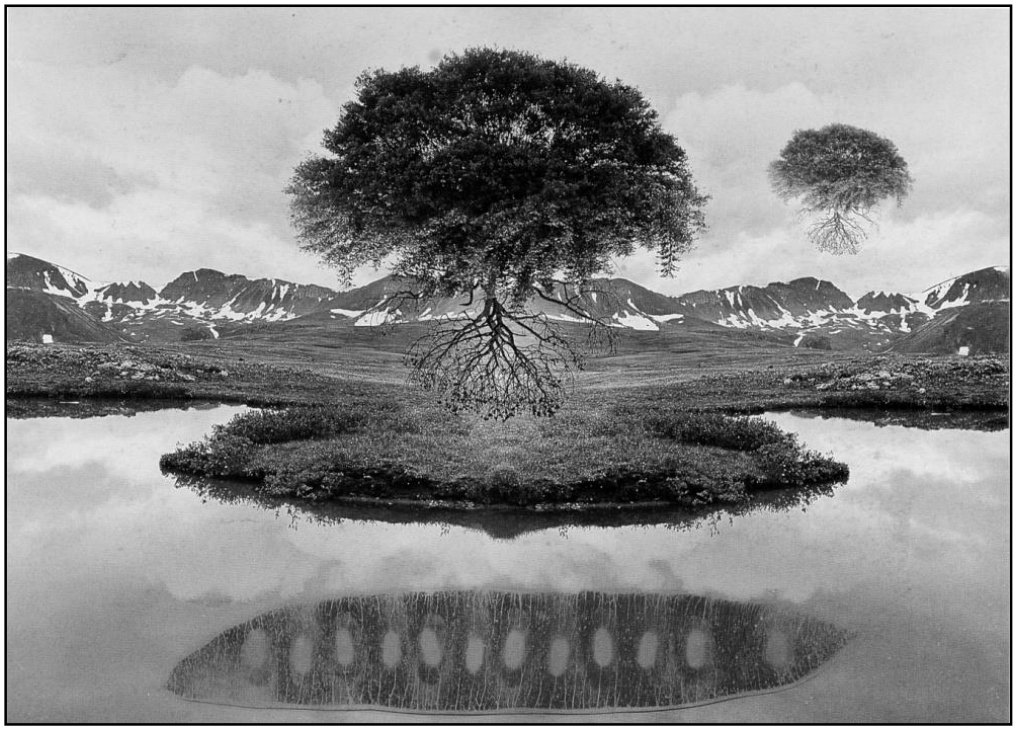
[46] http://www.arsivfotoritim.com/yazi/jerry-uelsmann-ile-soylesi-hedefim-kendimi-sasirtmaktir/

* Türkçe karşılığı ‘*göstergebilim*’dir.

* Terimin İngilizce karşılığı ‘*contemplation*’dır.

bırakmaktır. Bir edebi eleştiri sistemi olarak Oscar Wilde'ın geliştirdiği *"estetizm"*, yani güzelduyuculuk kuramına göre de biçim kendi doğası gereği kaçınılmaz ve özsel anlamlar yaratır ve salt biçimle ulaşılan anlamın ötesinde bir içerik yoktur; tahmin edileceği gibi zaten bu içeriğe gerek de yoktur.

Uelsmann'ın kurguladığı imgesel perspektif öylesine derindir ki, onun eserlerini yalnızca bir (görsel) duyuyla algılamamıza rağmen sanki o tüm duyularımıza aynı anda hitap eden kompleks ama yekpare bir eser gibidir. Parça ve bütün ilişkisini incelediğimizde, ondaki her fotoğraf (parça) hem kendi içinde uygun bir harmoni içindedir, hem de projelerini (bütün) destekler niteliktedir. Her fotoğrafı hem kendi içinde tekil olarak anlamlı, hem de birleşince proje için yine başka bir tekil anlamı kurgulayacak şekilde anlamlıdır. Bu surette onun fotoğraflarındaki katmanlar yani ontolojik boyut da ortaya çıkmakta, izleyiciye karşı çok-boyutlu bir perspektif oluşturmaktadır. Her insanın çocukluğundan kalma zihinsel bir mirasla kendine özel, hayalini hep canlı tuttuğu masalsı bir bölüm vardır aklında ve her insan kapitalist, modernist sistemin bir getirisi olarak gündelik yaşamın gerçekçi sabotajı altında olduğu için aslında tıpkı bir çocuk gibi bu 'olmayan' gerçekliğin arayışındadır. İşte Uelsmann, tıpkı diğer sürrealist sanatçılar gibi insana bu kaybettiği masalsı ve doğaüstü gerçekliği geri verir; bunu yaparken de oldukça estetik ve güzel kompozisyonlarla bunu yapar. Fotoğrafın hem kitsch, hem de dekoratif bir özelliği olan 'duvara asılma' eylemi, halk arasındaki jargonla *"göze güzel gelme"* metaforuyla birlikte harmanlanan bir bakış açısıyla Uelsmann'ın fotoğrafları için de geçerlidir. Çünkü Uelsmann hem sofistike, hem de basittir. Sofistikedir çünkü sanat tarihine mal olmuştur ve eleştirel, akademik metinlerde kendine yer bulur. Basittir çünkü aynı zamanda bahsedilen metaforda olduğu gibi bir gerekçeyle halk arasında duvara bile asılabilecek bir modeli teşkil eder.



Görsel 33. Jerry Uelsmann, "Untitled", 1969.

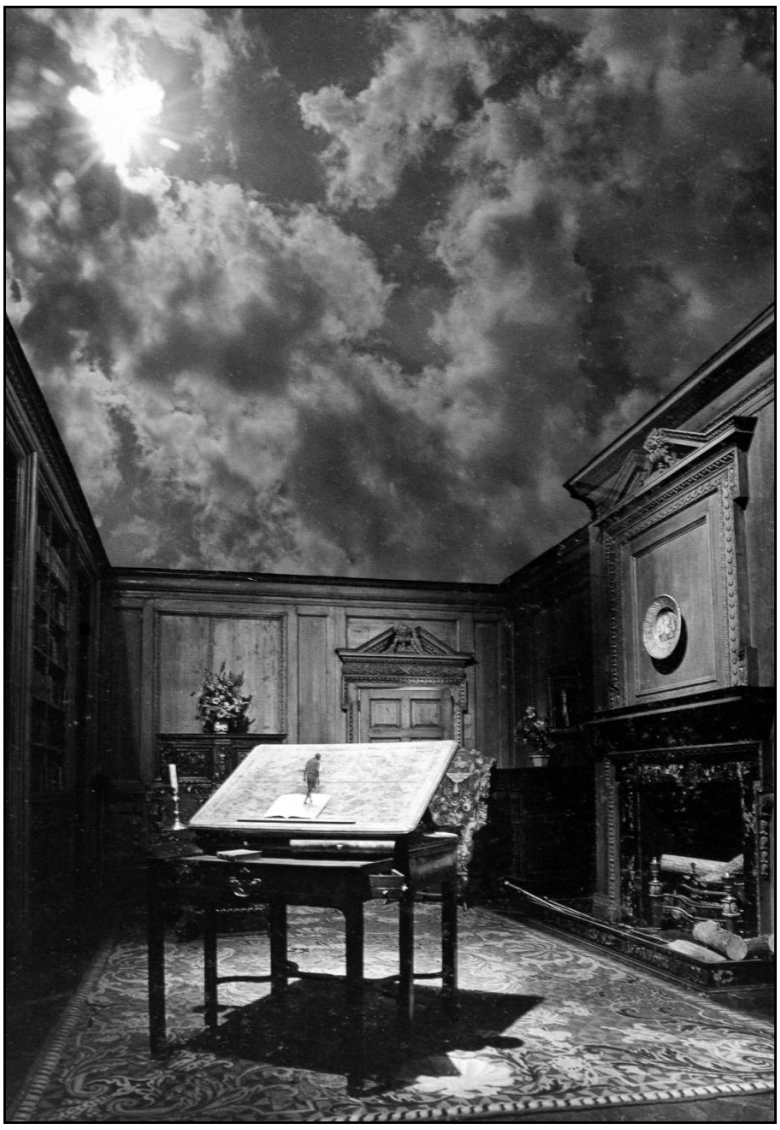
Yapısalcı bir yaklaşımla Uelsmann'ın eserlerindeki kavramları deşifre etmeye devam ettiğimizde, karşımıza soyut formlar ve görelilik* gibi kavramlar çıkmaktadır. Onun eserlerindeki sürrealist anlatı ve felsefi derinliğin yanında, biçimsel olarak soyut formlar,* yani bir nevi soyutçuluk (*abstraksiyonizm*) de göze çarpmaktadır. Onun görsel temaları arasında özellikle toprakta parçalanan formlar, bulutlar ve su gibi soyut formlar bulunmaktadır. Soyutun tam kelime anlamı düşüncede algılanandır. Görsel sanatlardaki anlamı ise sanatsal formu sanatsal türe (resim, fotoğraf, vb.) uygun hale getirmek için yapılan form değiştirmenin giderek tanınmayacak hale getirilmesidir.[47] Uelsmann'ın fotomontajları aynı zamanda izafi bir durum, yoruma açıklık da vardır. İzafiyet, kuantum mekaniği kuramına ait bir kavram olup, konuya bakılan araçların veya ölçütlerin değiştiği anda, elde edilen sonucun da farklı olacağını ifade eden bir kavramdır. *"Her soru kendi cevabını yaratır"* metaforu da izafiyetin kavramsal sınırları altında bir deyiştir. Uelsmann'ın fotomontajlarında ciddi bir izafi durum söz konusudur. Onları resimdeki sürrealist akımın temel kompozisyon ilkelerine göre değerlendirdiğimizde farklı, soyutçuluk akımının temel kavramlarına göre değerlendirdiğimizde farklı ve kişiye göre değişen sübjektif değerlerle irdelediğimizde farklı

* Terimin Arapça karşılığı *'izafiyet'*, Fransızca karşılığıysa *'rölativite'*dir.

* Bu noktada soyut yerine *'non-figüratif'*in kullanılmamasının başlıca nedeni, onun, formun tamamen parçalanması, yok sayılmasıyla alakalı olmasındandır. Soyutta belirli oranda form mevcuttur. Bir örnek olarak soyut dışavurumculuk (*abstract expressionism*) akımı non-figüratif bir akımdır.

[47] Turani, s.7.

sonuçlara ulaşabiliriz. Bu veriler birbiriyle çelişse dahi aynı anda, aynı şekilde doğrudurlar. Son olarak Uelsmann'ın fotomontajlarında dikkati çeken kavram "bakış açıları çokluğu" anlamına gelen *perspektivizm* kavramıdır. Friedrich Nietzsche'nin felsefi yöntemini betimleyen bu kavrama göre yaşam, bir tek bakış açısıyla değerlendirilemeyecek kadar çok yönlü ve çok-boyutludur. Bu surette yaşam ancak bakış açıları çokluğuyla anlaşılabilir ve değerlendirilebilir. Aynı zamanda Nietzsche'ye göre doğru veya yanlış yoktur, yalnızca yorumlar vardır. İşte bu ifade edilen etmenler, Uelsmann'ın foto-retoriği, bir nevi *'fotopyası'* için de geçerlidir. Onun her bir eserinde bir tek bakış açısıyla değerlendirilemeyecek kadar varlık katmanı ve açık uçluluk bulunur. Bu noktadan hareketle her izleyenin farklı sübjektif tecrübeleri ve dolayısıyla bakış açısı vardır; bu şekilde son derece nesnel bir gerçek veya objenin 'ne'liğiyle' ilgili bile tartışma yaratan bakış farkı, Uelsmann'ın kompozisyonlarında yeni bir anlam bulur daha onu yeniden tanımlar.



Görsel 34. Jerry Uelsmann, "Untitled", 1976.

Uelsmann'ın fotografik çalışmaları bütünüyle gerçeğe karşı bir yabancılaşma modelini temsil eder çünkü tıpkı bir yeri fiziksel olarak terk etmeden başka bir yere gidilemeyeceği gibi, bir kavramı bırakıp ona tam olarak karşıt bir kavrama kuramsal olarak dahi olsa gidilemez. İşte bu uğraktan hareketle ifade edilmelidir ki, sürrealist yani gerçeküstücü olarak betimlenen bir eseri icra etmek için, her şeyden önce -pek tabi ki gerçek imajları kullanarak- gerçeklikten uzaklaşmak gerekir. Bir eser gerçeklikten uzaklaştığı oranda gerçeküstücü veya gerçekdışı (*irreal*) olur. Bu surette Uelsmann, tam anlamıyla hem biçim, hem de içerik olarak gerçeklikten uzaktadır ve bunu onu kavramın tüm süreçlerini dolduracak şekilde gerçeğe karşı bir yabancı haline getirir.

4.1.2 Joel-Peter Witkin ve Geçmişe Yabancılaşma

Amerikalı bir çağdaş fotoğrafçı olan Joel-Peter Witkin fotografik çalışmalarında sürekli olarak sanat tarihine mal olmuş kesitleri kendine has üslubuyla yeniden yorumlayan ve genel olarak sistemli bir şekilde ölüm temasını kullanan fotoğrafçılardan biridir. Kendi ifadesine göre, korkulan imgelere ilgi duymasını sağlayan ilk olaylardan biri, ufak bir kızın başının koptuğu bir araba kazasına tanık olmasıdır.[48] Aynı zamanda Katolik bir annesi olduğu için Hıristiyan ikonografisine ilgi duyması, onun çalışmalarını belirleyen önsel etkilerden biri olmuştur. Kadavralar, ölmüş bebeklerin iskeletleri, transformatif karakterler, genetik mutasyon sonucu sakat kalmış insanlar, hermafrodit* insanlar, distorte formlara sahip yaşlılar, hayvanların iskeletleri, natürmort ürünleri ve pek çok dekoratif obje Witkin'in fotografik kompozisyonlarında kullandığı araçlardan bazılarıdır. O fotoğraflarında sürekli olarak sanat tarihine gönderme yapar ve ona öykünür. Örnek olarak mutasyona uğramış ölü bebekler olan "Anti-Christ" (*Deccal*) isimli fotoğrafının bir köşesine Pablo Picasso'nun eskiz olarak çizdiği kübist bir distorte edilmiş çizimi koymuştur. Böylelikle cansız bebekler ile kübist formu birbirine eşdeğer ve özdeş kılmakla beraber anlam olarak yaşamın kaotik şekli üzerine kişisel bir eleştiri de yapmış olur. Bununla birlikte "Gods of Heaven and Earth" (*Cennetin ve Dünyanın Tanrıları*) adlı fotoğrafında Witkin, Sandro Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu isimli tablosunun replikasıdır. Tablonun orijinalinde izleyiciye göre sol tarafta Zefirüs Rüzgarı ile sevgilisi, ortada Venüs ve sağ tarafta ise Simonetta Vespucci isimli Rönesansa mal olmuş bir karakter bulunmaktadır. Ancak Witkin'in kompozisyonunda ise Zefirüs'ün yerine anonim bir karakter ve sevgilisinin yerineyse karşıtlık yaratmak adına yine bir erkek karakter; Venüs'ün yerine hermafrodit bir kadın ve Vespucci'nin yerineyse yine hermafrodit bir kadın bulunmaktadır. Burada Witkin Grek mitolojisini kendi vizyonuna göre yorumlarken aynı zamanda kutsal olana karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir. Kutsal ile Profan olanın

[48] https://en.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter_Witkin#cite_note-renegadeartists-4

* Bu kavram hem kadın, hem de erkek cinsel organına sahip insan anlamına gelmektedir.

arasında Witkin profan olanı seçmiş ve eserlerini buna göre konumlandırmıştır. Projeleri makro düzeyde kurmaca fotoğrafın sınırları içerisindedir ve son derece basit, maliyetsiz objeleri dekor olarak kullanır; stüdyosunda çekimlerini gerçekleştirir.



Görsel 35. Joel-Peter Witkin, "Gods of Heaven and Earth", 1988.

Witkin kurguladığı fotografik kozmolojide önceki pasajda bahsedildiği gibi kutsal olan ile profan olanı ayırır ve profan olanı seçer. Gündelik yaşamla ilgili her şey, kutsal olmayan, dünyevi olan gibi anlamlara gelen profan, Witkin'in fotografik projelerini deşifre eden kavramlardan biridir. Bu kavramlardan bir diğeri *'dekadans'*tır*. Bu kavram ilk olarak edebiyatta sembolistlere suçlayıcı bir ifade olarak Fransa'da kullanılmıştır ve toplumsal olanın dışına çıkmak, bir şeyi soysuzlaştırmak, gelenek yıkıcı olmak gibi anlamlara gelmektedir. Dekadansın amacı toplumsal ve sanatsal olarak ve antagonizmal evrim bağlamında ritüelistik olarak alışılagelmişi yıkmaktır. Resimde romantisizm, empresyonizm ve sembolizm gibi akımlarda kendine karşılık bulan bu kavram sinemadaysa Lars von Trier, Gaspar Noe, David Lynch gibi yönetmenlerin temsilciliğini üstlendiği postmodern sinemayla da alakalıdır. Fotoğrafta da apaçık bir şekilde Andres Serrano ve Witkin tarafından temsil edilmektedir. Bununla birlikte Witkin'in temsil ettiği ve sürekli uyguladığı bir diğer kavram,

* Fransızca *'decadent'* teriminden gelmektedir; Türkçe deyimsel karşılığı *'düşkünleşmiş'* ve semantik karşılığıysa *'itibarını yitirmiş'*tir.

‘deformasyon’dur. Biçim bozulması anlamına gelen bu kavram kendisine türdeş olan ‘distorsiyon’ kavramıyla birlikte fotoğraf sanatındaki bazı dinamikleri betimlemek için kullanılmaktadır. Witkin’in kullandığı hermafrodit, yaşlılıktan derileri sarkmış, kilodan şişmiş insanlar bu kavramın temsil ettiği anlamı uyar nitelikte, deformatif bedenlere sahip insanlardır. Yanı sıra, ikonografik kodları da kullanan Witkin, kutsal ve mitolojik ikonları, ikonik karakterleri yeniden canlandırmaktadır. Örnek olarak “Mother and Child” aldı fotoğrafında çıplak, yüzüne kaynak gözlüğü ve ağzına dişçilerin ağzı açık tutmak için taktığı alet takılmış bir kadın elinde maskeli bir erkek bebek taşımaktadır. Kuşkusuz ki bu ikonografik olarak bir ‘Meryem Ana ve İsa’ temsilidir. Bunun gibi pek çok kompozisyonla Witkin tarihi yeniden canlandırmaktadır.

Biçimsel bir saptamayla Witkin’in üslupsal çözümlemesinde karşımıza çıkan kavramlardan biri, onun Barok bir vizyona sahip olmasıdır. Bunun nedeni çoğu zaman ışık kaynağının belli olmaması, tek taraflı ve sert (kontrastı yüksek) ışık kullanması, fonun genel olarak belli olmayıp karanlık olması gibi olgulardır. Bu tekniğin adı Chiaroscuro’dur*. Resimde keskin ışık ve gölge tezatları yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı manasına gelir.[49] Barok dönemde Michelangelo Caravaggio’nun sürekli olarak bu tekniği kullanmasıyla ünlenmiştir. Tematik bir çözümleme yapmamız gerekseydi, Witkin’in genel temaları ahlak-dışılık ve ölüm olurdu. Witkin sürekli olarak ahlaka aykırı önermelere sahip kompozisyonları kullanmasıyla dikkat çeker. Bu tema açık bir şekilde izleyiciyle buluşan cinsel organlar, kesik başlar, kesilmiş uzuvlar ve ölülerin fotografik açıdan kullanılmasıyla tezahür eder. Ölüm teması ise tahmin edileceği gibi sürekli cansız varlıklarla çalışması yüzündendir. Bu noktada bahsedilmesi gereken kavram, kuşkusuz ki Memento Mori’dir. Hikâyeye göre bir Romalı bir General savaştan galip çıkıp sokaklarda zafer turu atarken arkasında duran bir köle kafasının üstüne bir defne çelengi tutup şunları söyler: “Memento Mori!” (*ölümü hatırla!*) “Memento te hominem esse!” (*sadece bir insan olduğunu hatırla!*) “Respice post te! Hominem te esse memento!” (*arkana bak! Sadece bir insansın, hatırla!*). Bu günden sonra memento mori deyimleşmiş ve dünyanın faniliğini, sonlu olduğunu bize hatırlatan bir kavram olarak dikkat çekmiştir. Carpe diem felsefesinin karşısındadır. Witkin’in çalışmaları sürekli olarak ölümü hatırlattığı için onun bir memento mori önermesi olduğunu da ifade etmek gerekir.

* Aynı zamanda *‘tenebrism’* olarak da dilde karşılık bulur.

[49] Turani, s.28.



Görsel 36. Joel-Peter Witkin, "Woman Once A Bird", 1990.

Witkinin ortaya koyduğu foto-retoriğin bir başka temsil ettiği olgu, Aristoteles'in kuramı olan Katharsis'tir. Arınma ve boşalma anlamına gelen bu kavramın gerçekleştirilmesi için her şeyden önce bir psikolojik eylem olarak duygusal boşalma; etik bir eylem olaraksa ruhani arınma gereklidir. Sanatçının izleyicisine gösterdiği imgelerle onu bir etik eyleme doğru yönlendirmesi gerekir. Bununla birlikte sanatçının gerçekten olmuş değil, fakat olabilecek bir olayı gerçeğe uygunlukla taklit etmesi beklenir. Bu da fotografik olarak kurmaca türünü temsil eder. Aristoteles, kuramının "taklit" özelliğini açıklarken şu tanımı yapmıştır:

> *"Bütün bu söylediklerimizden açıkça anlaşılıyor ki, ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil, olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana getirebilecek şeyleri söylemektir. Tarihçiyle ozan arasındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır"*[50]

Bu noktada Witkin ile katharsis bağlamını aynı kefeye koyduğumuzda, onun her şeyden önce katharsisin yöntemine uygun olarak gerçek değil, ancak gerçeği taklit eden (kurmaca) bir retoriği olduğunu görmekteyiz. İkinci olarak memento mori'den hareketle, onun

[50] Arıstoteles, **Poetika,** Semih Rifat (çev.), 2. Basım, İstanbul: Cem Sanat Yayınları, 2007, s.32.

izleyicisine ölümü hatırlatarak duygusal olarak etkilediği açıktır. Ancak burada onun üzerini örten olgu, inestetik nesne ve karakterlerin kullanımı ve bu eylemin duygunun üzerini örtmesidir. Bununla birlikte Witkin bir profan ve dekadan olarak nasıl etiğe insanları yönlendirebilir? Pek tabi ki bunu bilinçli olarak yapmadığı açıktır ancak katharsiste bazen insanlara neyi yapacakları değil, neyi yapmayacakları gösterilir. Yani bir seri katilin amaçlarına ulaşıp hayatta kaldığı bir filmde önerme ne kadar "kötülerin kazanacağı" gibi bir doğrultuda gözükse de aslında yine vicdan ve sağduyu ilkelerinden hareketle gizli içerikte yine "insanları öldürmeyin" önermesi mevcuttur. Aynı mantıkla katharsis bazen neyin yapılacağını, neyin yapılmayacağını göstererek izleyiciye ulaşır. İşte bu mantıkla da Witkin'in projeleri özdeşleşir.

4.1.3 Robert ParkeHarrison ve Sisteme Yabancılaşma

> *"Benim fotoğraflarım, teknoloji ve fazla kullanımdan korkan manzaralar içerisinde kaybolmak, insan çabası ve bireysel keşifler hakkında hikâyeler anlatmaktadır… Onlar modern deneyimlerimizle ilgili hikâyelere, zahmetli eylemlere, bireysel ritüellere ve garip kaba makinelerle şairane ve metaforik olarak bağıntı kurmaya gayret etmektedirler."*[51]
>
> R. ParkeHarrison

ParkeHarrison'ın fotoğraf serilerinde kayda değer bir plüralist yaklaşım mevcuttur. Hatta yalnızca plüralist terimi onun yarattığı imgesel âlemi temsil etmek için yetmez; bu durum için yeni bir terminolojik yaklaşımda bulunmak gerekir. Onun yarattığı fotografik seriler multi-plüralisttir. Bu, içeriksel bağlamda birçok alandan toplanmış birçok kavramın aynı anda bir arada bulunması suretiyle gerçekleşir. Bununla birlikte ParkeHarrison sadece kavramları toplamakla kalmaz, aynı zamanda bu kavramları bir yaklaşım biçimi ve yöntem olarak da ele alır. ParkeHarrison'da özellikle Architect's Brother'da kendini gösteren bir başka yönelim ise, sanat tarihinden ve bilim tarihinden birçok şeyin alıntılanmış ve yeniden yorumlanmış olmasıdır. Bu eğilim postmodern sanatta başlıca bir strateji olarak kullanılmasıyla beraber yeni bir eklektisizm modeli olarak nitelik kazanır. ParkeHarrison kendi konusunun bağlamında geçmişten aldığı materyalleri sentetize ederek ortaya yeni ve özgün bir sanatsal çalışma koyar. Geçmişin de içerisinde olduğu bu süreç kitsch ya da çalıntı değildir; içinde öykünmenin de olduğu deha temelli yeni bir yaratı modelidir. Bu suretlerle ParkeHarrison'un fotoğraflarında bir kavram karmaşası olduğu için kısa fragmanlar halinde bu bölüm işlenecektir.

[51] https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_ParkeHarrison

Architect's Brother'ın en önemli niteliklerinden biri, her fotoğrafta bilhassa ParkeHarrison'ın kendisini, bazen çoğaltarak kullanmasıdır. Kendini çoğaltma olgusunun kendini gösterdiği kompozisyonlarından biri, "Listening to the Earth" (*Dünyayı Dinlemek*) fotomontajıdır. ParkeHarrison'da kendini gösteren bir başka olgu olan sürrealizm Architect's Brother başta olmak üzere, diğer serilerinin de temelini oluşturan en önemli niteliklerin başında gelir. "Flying Lesson" *(Uçma Dersi*) kompozisyonunda ParkeHarrison, uçmayı arzulayan fakat bunu kendine bağlı kuşlarla yapmaya çalışan bir karakter ortaya koymuştur. Bununla birlikte ParkeHarrison'da bir başka kendini gösteren kavram olarak fantezinin yansıması, onun yarattığı karakterlerin gerçek dışı bir eylem olarak, olanaksızlık içinde hala bir şeyler yapmaya çalışıyor olmaları ve bazı kompozisyonlarında transformasyona (dayalı karakterlerinden doğar. Bu transformasyon durumu, "The Source" (*Kaynak*) kompozisyonunda bütünüyle kendini göstermektedir. Sürrealizm bilinçaltına dayalı kodları belirli tekniklerle ('saf ruhani otomatikçilik' gibi) işlerken, fanteziyse doğaüstü anlatılara (masal, söylence gibi) 'korku' olgusunun eklenmesiyle elde edilen bir türdür. Architect's Brother'da üstyapıda dikkat çeken bir diğer kavram olan resimselcilik, bütün fotoğraflarda sepya ton kullanımı ve bazı fotoğraflarındaki *'day dream'* etkisine benzer, buğulu ve yumuşak etki itibarıyla mevcuttur. "Cloud Catcher" (*Bulut Yakalayan*) buna bir örnek teşkil etmektedir.



Görsel 37. Robert ParkeHarrison, "Da Vinci's Wings", 2000.

Bunlara ek olarak, Architect's Brother'da fütürizm kendini iki şekilde gösterir, bunlardan ilki mekanik düzeneklere bağlı/bağımlı betimlenen karakterlerdir. Bu mekanizasyon örneği olarak nitelik ve dinamik duyarlılığın sürekliliği bağlamından bağıntı kazanır. Spesifik olarak buna örnekse "Edison's Light" (*Edison'un Işığı*) adlı fotomontajıdır. Fütürizmin kendini gösterdiği ikinci ve en önemli uğraksa bir sonraki pasajlarda işlenecek olan *post apokaliptik* vizyona sahip olmasıdır. Apokaliptik ve post-apokaliptik olan her eser, doğası gereği fütüristtir; çünkü o geleceğe ait bir zamanda geçer, geçmek zorundadır. "Oppenheimer's Garden" (*Oppenheimer'in Bahçesi*)* adlı kompozisyonunda ParkeHarrison, bir çeşit uydu ile balonlara bağlı uçan bir çeşit mekanik yapıları kendine çekerek düşüren bir karakter ortaya koymuştur. Bu projede bir başka olgu, kuşkusuz ki anakronizmdir. ParkeHarrison'ın kullandığı anakronizm modeli, nihilist nitelikli, kendinden başka kimsenin olmadığı tüketilmiş bir doğa içerisinde, başlıca modernist bir ikon olan 'takım elbiseyle' kendisini sürekli olarak betimlemesidir. Bununla birlikte tarihsel bağlamda Leonardo Da Vinci'nin prototip planörü ve Nikola Tesla'nın prototip elektrik akımı modeli gibi mekanizmalar kullanılır. Bu vizyon, ParkeHarrison'ın paradoksal nitelikli açmazında yeni bir plüralist kod olarak kendini gösterir.

Tüm ideallerin, değer tasarımlarının ve olumlu çabaların tamamen reddedildiği bir dünya görüşü tavrına ve davranışına verilen genel isimdir. Hiççilik ya da yokçuluk olarak çevrilebilir; Umutsuzluk ve düş kırıklılığı ihtiva eder. Felsefi açıdan varoluşçu* bir vizyona sahiptir. Bunun anlamı nihilizmin, hayattaki tüm anlamları sorgulaması ve birçok şeyi değersiz bulması, bunlara bir yararsızlık ve anlamsızlık nitelikleri atfetmesi anlamına gelir. Nietzsche'ye göre nihilizm, yüksek ideallerin değerini yitirmesinden doğan düşünsel bir tepkidir. Hegel'e göre hiçliğin diyalektik kavranışı, varlık ile varlık-olmayanı gerçeğin iki tamamlayıcı bileşeni gibi düşünmektir. Martin Heidegger'e göre hiçliğin fenomenolojik kavranışı, varlık ve varlık-olmayanın birbirleri üzerinde uyguladıkları kuvvetlerden doğan gerilimi kavramaktır.[52] Architect's Brother'daki nihilist vizyon, ParkeHarrison'ın yarattığı karakterlerin birçok kompozisyonda tek başına olması ve görünürdeki kurak ve ıssız dünyanın fenomenal tasviri olarak hiçliği temsil *etmesi* yönündedir. Genel inançlara aykırı

---

* Robert Oppenheımer, Amerikalı bir fizikçidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında nükleer silah üretmek için başlatılan Manhattan Projesinin başkanıdır. Atom bombasının mucidi olarak bilinir.

* Varoluşçuluk felsefesinde insan var oluşunun anlamı söz konusudur. İnsanın kendini gerçekleştirmesi, var oluşun rastlantılar içinde oluşu ve güvensizliği; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın var oluşu ve hiçlik karşısında insanın var oluşu söz konusudur".

Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları,** 1. Basım, Ankara: İnkılap Yayınevi, 1979, s.189.

[52] Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik,** Turan Ilgaz ve Gaye Çankaya (çev.), 2. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları, 2009, s.92.

düşen önerme, sezgisel olarak kabul edilmiş öncüllerden yola çıkarak, bunlardan tümdengelimsel akıl yürütmeyle, ya bir çelişki, yani doğru olmayan, ya da temel inançlara aykırı olan bir sonuç çıkarma durumlara paradoks denir ve Architect's Brother'da bu kavramdan hareketle, varlığı çözümlemek, onarmak ve düzenlemek isteyen karakterler doğrusal bir mantık yürütmeyle her zaman bir boşunalık ve başarısızlığa düşmektedirler. Çelişki kavramından hareketle ulaşılabilecek sonuçsa, tükenmiş doğa ile ParkeHarrison'ın karakterleri arasındaki mücadele ve bundan doğan birliktir.



Görsel 38. Robert ParkeHarrison, "The Source", 2000.

İlk olarak 19. yüzyıl edebiyatında bilim kurgunun alt dalı olarak nitelik kazanan post-apokaliptik vizyon, 20. yüzyıldaysa sinema sektöründe kendini geliştiren bir yönelim olarak dikkat çekmektedir. Bir felaket sonucu yok olmakta olan doğa ve dünyada -ki bu dünyaya kaos hakimdir- insanın hayatta kalma savaşını betimler. Bu felaket genel olarak, nükleer savaş, salgın hastalık ve/veya kaynakların tükenişi sonucu meydana gelmiş olan bir felakettir; ancak özsel ve dolaylı olarak yine suçlu insandır. Post-apokaliptik bir eserde genellikle o afetin nasıl gerçekleştiği gösterilmez, hikâye tam da bu noktada başlar. Bu afetin gösterildiği eğilim ise apokaliptik vizyondur. Edebiyatta Mary Shelley'in 1826'ya tarihlenen "The Last Man" (*Son İnsan*) romanı ilk post-apokaliptik eser olarak örneklenebilir. Sinemada ise Twelve Monkeys ve Children of Men filmleri bütünüyle bu eğilime örnektirler. Architect's

Brother'da post-apokaliptik vizyon, -ParkeHarrison'ın karakterleri dışında- bir çok zaman insansız, boş, kurak ve sonsuzluk etkisi yaratan ufuk eşliğinde kendini fenomenal biçimde göstermektedir. Bu, "Arbor Day" (*Ağaç Dikme Günü*) kompozisyonunda bir tanesi hariç bütünüyle kökünden kesilmiş ağaçlarla kendini göstermektedir. Yanı sıra, teolojinin, ölümü, insanın ölümden sonraki yazgısını, cennet ve cehennemi, tarihin son anını ve dünyanın sonunu konu alan dalıdır. İnsanın akıbetine, ölümden sonraki hayatına ve dünyanın nihai akıbetine ilişkin dinsel bir kuram ve düşünme yöntemi olan eskatoloji (*kıyametbilim*), Architect's Brother'da karakterlerin yaşanmış ve bitmiş olan zamanın sonundan sonra, tükenmiş bir dünyada kıyamet öncesi unsur, element ve materyallerle o dünyayı yeniden birleştirme çabası ve nihai başarısız sonuç olarak bu durumun yeni bir sona engel olamayacağına dair mutlak gidişat şeklinde kendini göstermektedir. Eskatolojik bir gönderme olarak "Breathing Machine" (*Nefes Makinesi*) kompozisyonunda, nefes almak için artık bir makineye ihtiyaç duyan bir karakter betimlenmiştir.

4.2 FOTOĞRAFTA YABANCILAŞMA OLGUSU

Önceki bölümde ifade edildiği gibi fotoğrafta olgusal yabancılaşma, bir fotoğrafçının bir şeyle ilgili sürekli olarak 'aynı şeyi' söylemesiyle doğru orantılıdır. Tahmin edileceği gibi bu hem biçim, hem içerik, hem de yöntemle alakalıdır. Bu noktada biçim ve içerik kavramları aralarındaki 'uzlaşma' (*konsensüs*), 'karşıtlık' (*kontrast*) ve 'eytişim' (*diyalektik*) bağları konuya daha net bir açılım getirecektir. Biçimle içerik arasındaki konsensüs, kompoze edilmiş görsel şekil dizisi ve anlamın birbirine uyuşması; kontrast şekil dizisi ve anlamın birbirine uyuşmaması ve diyalektikse, 'çakışma' (*süperimpozisyon*) tekniğiyle biçim ile içeriğin ikisinin de olduğu gibi değil, fakat başka bir anlam üretmesidir. Bu noktada fotoğrafçının anlatısı, bahsi geçen örnekler arasındaki konsensüs, yani uzlaşımla alakalıdır. Fotoğrafçının çekeceği karede bir amaç yani içerik olmalı ve bu amacı fotoğrafın görsel tasarımı yani biçimi desteklemelidir. Eşdeyişle sanatsal terminolojide "biçim-içerik uyuşmazlığı" olarak geçen biçimin içeriği desteklememesi durumu söz konusu olmamalıdır. Fotoğrafçı hem çektiği kare içinde birlik sahibi olmalı, hem bir proje içindeki tüm kareler tıpkı parça-bütün ilişkisinde tüm parçaların bütüne hizmet etmesi gerektiği gibi projeye hizmet etmeli, hem de büyük resimde tüm projelerinin bir ortak noktası olmalı ve birbirleriyle çelişmemeli. Disiplinlerarası bir benzetmeyle bu tıpkı sinemadaki anlatım sistemlerinde 'klasik anlatı' olarak kendini cisimleştiren anlatı sistemiyle doğru orantılıdır. Bu bölümde sırasıyla Robert Frank, Alp Sime, Martin Parr ve Alexander Gronsky'nin foto-retorikleri kaleme alınacaktır.

4.2.1 Robert Frank

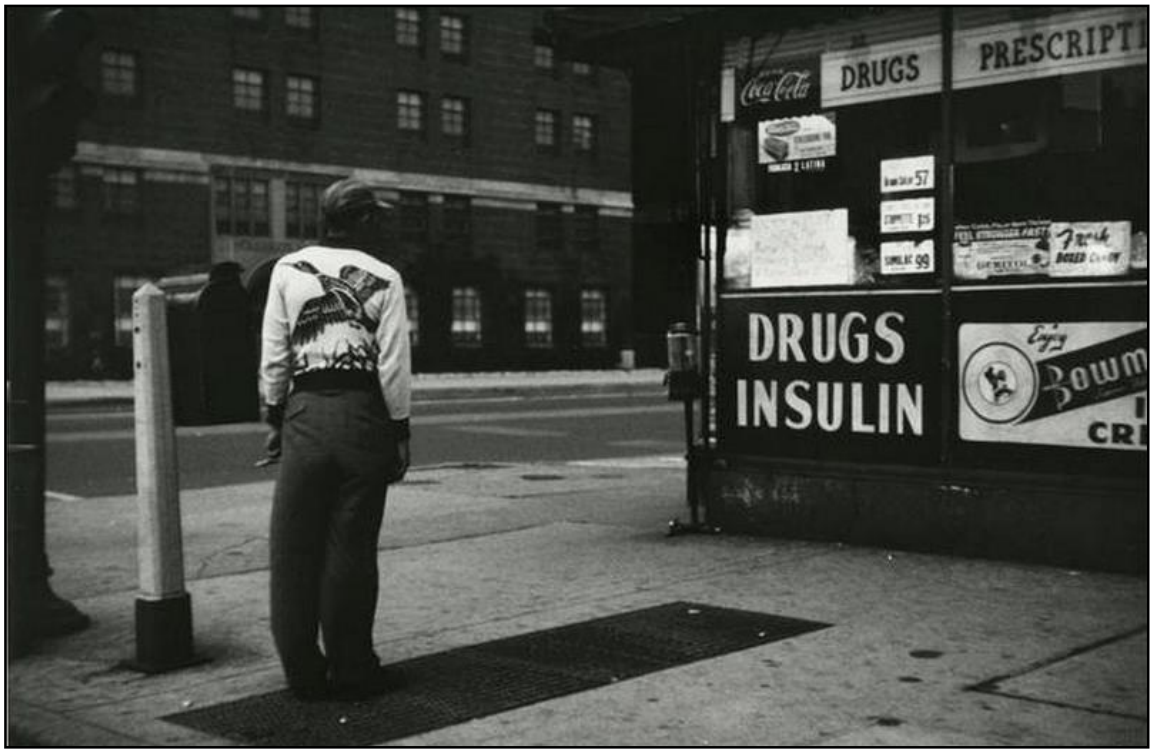
> "Robert Frank 1928 İsviçre doğumlu, Amerikalı bir fotoğrafçı ve avant-garde sinemacıdır. 1958'de gerçekleştirdiği "The Americans" projesi, Frank'in dünyaca ünlenmesine sebep olan ve pek çok bağlamı alt metninde barındıran bir projedir. İlk bakışta yalnızca başarılı bir belgesel çalışmaymış gibi görünen bu projede, aslında oldukça görünür bir şekilde yabancılaşma olgusunu yaşayan insan betimlenmiştir. Projenin yapıldığı tarihe baktığımızda karşımıza iki dünya savaşı ve bir büyük ekonomik krizi yaşamış; reklam sektörünün gelişmesi ve televizyonun yavaşça hayatlarında yer almaya başlamasıyla postmodernite evresine yavaşça adım atan ve geç-kapitalist evrenin zirvede olduğu bir dönemin tanığı olan insan ve onun gündelik kareleri karşımıza çıkar."[53]

Frank'in fotografik üslubu biçimsel olarak tahmin edileceği üzere siyah beyaz film kullanmasıyla başlar. Resimselci evrenin sonlanması ve pankromatik filmlerin kendini gösterdiği bu yıllarda siyah-beyaz film ile çalışmak "geride bırakılmışlık" temasının daha şairane bir dil ile vurgulanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte özellikle Frankfurt Ekolü'nün üzerinde durduğu kavramlar olan makineleşmek, Fordizm ve yaşamın sistemleştirilmesi gibi durumların bire bir yansıması mevcuttur. Gündelik yaşamın makineleşmiş ritmini yaşayan insanlar, sanki yaşadıkları hayatı kendileri seçmişçesine ve durum normalmiş gibi olağan ifadeler hayatlarına devam ederken betimlenmişlerdir. Bununla birlikte projenin bir başka yönü ise, bir şapka, bayrak gibi nesneler tarafından örtülen yüzlerin var olmasıdır. Bu durum aynı zamanda kadrajın dışında kalmak ve netsizlik gibi fotoğrafçının belirlediği bir üslup ile de desteklenmiştir. Tahmin edileceği üzere fotografik bir çözümlemede bir şey tarafından kapanmış yüzlerin kavramsal çözümlemesi "kimlik kaybı" ve "kimliksizlik" gibi bağlamları temsil eder. Kimliksizlik bağlamı ise kişinin bir surette kendine yabancılaşmasıdır.

Bununla birlikte Frank'in karelerinde son derece ironik ve paradoksal olarak kendini gösteren biçimsel düzenlemeler mevcuttur. Kırık cam bir şişenin dibinde kalmış alkol, bir oyuncak araba ve New-York yazısını aynı karede kullanmak; amaçsızca bir noktaya odaklanmış bir kadının etrafında uzun pozlama ile diğer insanları netsizleştirmek ve beyaz bir bebeği tutan zenci anne gibi. Kullandığı alt ve geniş açılar algıyı bozmakta ve ideal kompozisyon estetiği anlayışına bir anti-tez niteliği taşımaktadır. Yanı sıra Frank bir fotoğrafında yoldan geçen bir cüceyi, başka bir insana bakarken fotoğrafladığı kare ve tuvalette ayakkabı boyacısını çektiği kare onun unutulmazları arasındadır. Frank tüm bu nitelikte olan fotoğrafların bir tek albümde topladığında, ortaya pek çok alt bağlamı olan genel

[53] Aksakal, s.49.

bir kavram çıkmaktadır; o toplumda hem kendine, hem bir başkasına, hem de sisteme karşı yabancılaşmış bireyleri ortak kavramsal özellikleriyle fotoğraflamıştır.



Görsel 39. Robert Frank, "Chicago", 1956.

4.2.2 Alp Sime

> *"Fotoğrafta benim seçtiğim yol karmaşık, birbiri ile başka bir uğraşta bir arada olmaları gerekmeyen, bazıları tek başlarına bir hayat boyu lazım olmayacak meziyetler gerektiriyor. Bu kendi başına bir tesadüf; diğer bir tesadüf önüme çıkan şeyler. Başka bir tesadüf o sırada aklımı kurcalamakta olan bir düşünce ile önüme çıkan arasında bir benzerlik olması."*[54]
>
> A. Sime

1970 İstanbul doğumlu olan Alp Sime, Tarsus Amerikan Koleji'ni ve Boston Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar okumuştur. 1997 yılından beri profesyonel olarak fotoğraf çalışmalarını sürdürmektedir ve 1996-1997 yılları arasında Leica Academy öğretim üyesi Prof. Ulrich Mack'ın asistanlığını üstlenmiştir.[55] 2002 yılında on yıllık bir çalışma olan

[54] http://www.arsivfotoritim.com/yazi/alp-sime-paralaks/

[55] http://www.hurriyet.com.tr/fotografci-alp-sime-nin-ilk-sergisi-aciliyor-56869

Ramora* adlı sergisini açan Sime, kitle kültürü olgusundan insanın kendine yabancılaşmasına, pek çok kavramı bir arada işleyen ve monokrom tekniği kullanan bir fotoğrafçıdır. Onun çalışmalarında kendini gösteren yönelimlerden biri, kuşkusuz ki fotografik görsel tasarım unsurlarını resmen hiçe sayan tavrıdır. Örnek olarak fotografik uzamda öndeki nesnenin (ve insan) flu yani netsiz olmaması tercih edilir, bu izleyicide algısal bir bozulma ve parça-bütün ilişkisini doğru kuramamaya yol açan bir dengesizlik yaratır. Ancak Sime genel olarak bunu kullanarak kendi üslubunun bir parçası haline getirmiştir. Bu netsizliği iki yöntemle kullanır: Birincisi net olması gereken konunun net olmaması yani netliği arkaya vermesi, ikincisiyse fotoğraf makinesinin enstantane ayarını düşük konuma getirerek* hareket eden nesneyi flu göstermesidir. Bu tematik olarak kimliksizliğin ironisi, kimliğin parodisi ve dolaysız olarak kimlik eleştirisi gibi anlamlara gelmekle birlikte, başlıca bir insani eleştiridir. Çünkü görsel tasarımda fotoğrafçıya yakın noktada kalan insanın yüzü flu olarak izleyiciye ulaşmaktadır. Daha önceki pasajlarda ifade edildiği gibi, eğer ortada fenomenal bir içerik varsa, biçim en yüksek yeterliliğiyle onu desteklemek zorundadır ancak biçim tek başına da içerik yaratır. İşte bu mantığın doğrulandığı fotoğrafçılardan biri Sime'dir. Bununla birlikte kimliksizlik ve varyasyonları üzerine tematik yaklaşımları arasında fotoğrafı kaplayacak şekilde kompoze edilmiş ve arkasını dönmüş anlamsız gibi görünen fotoğrafları da mevcuttur; bu da aynı amaca hizmet eder.

Sime'nin foto-retoriğini incelemeye devam ettiğimiz zaman, onun bazen gereksiz görünecek şekilde flaşlı fotoğraf çektiğini görmekteyiz. Özellikle çiftleşen köpekler fotoğrafında bu eylem açık bir şekilde izleyiciye ulaşmaktadır. Bu noktada sorulması gereken soru, flaşın fotoğrafa anlamsal olarak etkisi değil yüksek kontrastlı fotoğrafın anlamsal etkisinin niteliği üzerine olmalıdır. Yüksek kontrastlı çekilmiş veya 'post-proses' aşamasında çeşitli programlar vesilesiyle yüksek kontrast verilmiş fotoğrafların izleyici üzerinde daha keskin, dikkat çekici ve akılda kalıcı bir özelliği vardır; çünkü belirtilmiş olduğu gibi insan zihni (biçim ve içerik olarak) karşıtlıklar üzerine daha kolay anlam kurmaktadır. Bu tarz bir fotoğrafın tematik olarak tek başına bir anlam yaratmamakta, daha çok fotoğrafın konusunu daha ön plana çıkartacak ve onu keskinleştirecek boyuttadır. Bu surette 'gidilen yol' metaforu bağlamında biçimden çok yöntemle alakalı bir görsel stratejidir. Biçimsel çözümlemeye devam ettiğimizde, üstyapı ve makro düzlemde kendini gösterecek şekilde Sime sürekli olarak monokrom,* eşdeyişle 'siyah-beyaz' fotoğraf tekniğiyle çalışmaktadır. Nasıl ki renkli

* Bu terim büyük balıkların göğüslerine yapışan küçük balıkları tanımlamak için kullanılmaktadır. Sime burada tahmin edileceği gibi başka bir şeyi betimlemek adına bunu bir metafor olarak kullanmıştır.

* 1/15, 1/8, 1/4 gibi değerler.

* Türkçe karşılığı *'tekrenk'*tir: Bu kavram yalnızca siyah-beyazı temsil etmez, aynı zamanda tekrenk olan tüm fotoğraf biçimlerini temsil eder (monokromatik, ortokromatik, vb.).

filmler tamamen metalaşıp halka indiği zamana kadar olan sürede, fotoğrafı siyah-beyaz veya sepya olarak duyumsamanın getirdiği algısal bir şablona sahipsek, aynı mantıkta da bu mantığın hala süregelen bir arşetip olduğunu iddia edebiliriz. Daha da özetlersek, siyah-beyaz fotoğrafın insan üzerinde yarattığı ve onun estetik değerini artıran bir 'nostalji hissi' mevcuttur. Aynı şekilde, avant-garde mantık ve biçimci kuramlar gereği sanatın konuyu olduğu gibi değil, dönüştürerek anlatması gerekir. Bu surette renkli fotoğraf insanın algısal özelliklerini taklit ederek gerçekliği belirli bir oranda dönüştürmektedir. Ancak siyah-beyaz fotoğraf bu taklidi biraz daha dolaylı hale getirerek yorumlamış olmaktadır. Tüm bu etmenler dâhilinde Sime, fotografik projelerini kendine has üslubuyla ve yabancılaşma normlarına göre yorumluyor demek hiç de yanlış olmaz.



Görsel 40. Alp Sime, "Long", 2003.

4.2.3 Martin Parr

> *"Renk, gerek amatör fotoğrafçılık alanında gerekse profesyonel fotoğrafçılar arasında uygun görülüyordu, ama ciddi fotoğrafçı için aynısı söz konusu değildi. Gün ortasında flaş kullanımı, fotoğrafta canlı renklerle bir gerçek dışılık yaratmak içindi. Amatör filmle çalışmak, daha da dolgun renkler elde etme olanağı veriyordu"*[56]

[56] Quentin Bajac, **Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime,** Marşa Franco (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.31.

Martin Parr 1952 doğumlu İngiliz bir fotoğrafçıdır. Sokak fotoğrafçısı ve amatör bir vizyonla başladığı fotoğrafçılık serüveni sürekli postmodern yorumlarından dolayı onu fotografik kültürel panoramada majör bir konuma getirmiştir. William Egleston ve Stephen Shore gibi Amerikan renkçilerinin bakışını bir konumda almış ve kendi üslubuyla yorumlamıştır. Özellikle "Europeans" (*Avrupalılar*) serisiyle Parr, geç-kapitalizm, neo-liberalizm ve postmodernizmin insanı doğası gereği sürüklediği paradoksal açmazlar, gülünç ve kara mizah içeren ironileri amatör ve çocuksu bir psikolojik ruhsal boyut, eşdeyişle temayla geçmişten günümüze ifade etmiştir. Onun fotoğraflarında *"candide"*[*] yani samimi bir hava mevcuttur. Aynı zamanda eleştirel olan bu fotoğraf serileriyle Parr, belli bir bakış açısıyla da akli melekelerini kaybetmiş olan toplumun bu kesimini bir oranda aşağılamaktadır.

'Candide' fotoğraf eğilimi bir stil olarak bir tüketim nesnesi olarak fotoğrafın kopmak makinelerle fotoğraf çekmeye başladığı 1960'lı yıllarda amatör fotoğrafın bir kolu olarak kendini göstermiş, *'vintage etkisi'* gibi fotografik etkileri içeren ve 1970'lerin ortasına yine amatör olarak yayılan *'snapshot'*[**] özellikli polaroid fotoğraf makinelerle yeni bir ivme kazanmıştır. Candide, fotoğrafta insanların kendi aralarında, biraz da özeline girecek şekilde ve bu olguyu son derece olağan karşılayan bir mantıkla; biraz çocuksu, biraz da amatör bir ruh halini yansıtmak suretiyle çekilen fotoğraf anlamına gelir. Bununla birlikte özellikle Lee Freidlander'in kullanarak popülerize ettiği *"serendipity etkisi"*[***] de fotoğrafta özsel olarak 'candide' bir etkidir. Bununla birlikte fotoğrafta candide etkileri tanımlamak için "vernaküler[****] fotoğrafı" tanımlamak yerinde olacaktır. Vernaküler fotoğraf toplumsal kültürün dolaysız olarak ve bilinçsizce belirli ihtiyaçlar çerçevesinde kendi kendine ürettiği fotoğraflar olarak tanımlanır. Bu üç etki Parr'ın fotoğraflarında fenomenolojik düzeyde kendini görünüşe çıkarmıştır. Biçimsel bir üstgörüşle onun sürekli kullandığı görsel temalar arasında 'sahil' ve 'yemek' gibi temalar vardır. O sürekli olarak sahilde, özellikle halk plajlarında güneşlenenler, bu esnada mikro boyutta yaşanan enstantaneler ve yemek yiyen ve bunu kabaca yapan insanların fotoğraflarını çekmiştir. Bununla birlikte onun fotoğraflarında anlık gelişen olguların 'set arkası' mantığıyla çekilmiş tabakalar vardır. Buna örnek olarak tapınağın önünde fotoğraf

[*] Fransızca kökenli olan bu terimin Türkçe karşılığı *'samimi'*dir.

[**] Terimin Türkçe karşılığı *'şipşak: anlık gelişen durumların fotoğrafı'*dır.

[***] Fotoğrafçının bir uzvunun veya gölgesini (kendine ait bir parçasını) fotoğrafta çıkartarak kendine göre yorumladığı bir yabancılaştırma etkisi yaratmasıdır. Terimin Türkçe karşılığı *'olayların mutlu veya faydalı bir şekilde şansa göre şekillenmesi'*dir.

[****] Terimin Türkçe karşılığı *'yerel, bölgesel, argosal, belirli bir kültüre ait olan'*dır.

çeken kadın fotoğrafı ve gazete okuyan adam fotoğrafı verilebilir. Bu surette Parr sürekli olarak enstantanenin bir adım arkasında, gözetleyici konumundadır. Fotoğraflarında çeşitli yiyecekler ve pek çok gündelik eşyayla ilgilenen insanları açısı gereği bu eşyalar vesilesiyle onların yüzlerini kapatacak şekilde çekmesi, yine tahmin edileceği gibi postmodern bir kimlik eleştirisidir.



Görsel 41. Martin Parr, "Common Sense", 1997.

4.2.4 Alexander Gronsky

1980 doğumlu, Estonyalı bir fotoğrafçı olan Alexander Gronsky fotoğraflarında her zaman şehir manzarası temasını kullanan bir fotoğrafçıdır. İnsanın kentsel yaşamındaki yayılmayı, şehrin ücra köşelerindeki çarpık düzeni ve insanın kurduğu yapıların, onu kendinden uzaklaştırdığını ifade etmiştir. Kendine özel vizyonuyla Gronsky geniş kapsamlı alanları içeren ufukları zarafet sahibi alegorilerle ortaya koymuştur. Kullandığı peyzaj vizyonu kendini ifade eden ve üslup sahibi yeni bir yaklaşımdır. Şehir temasından hem uzaklığı, hem de ona yakınlığı betimlemiştir. Bu surette insan ne kadar kendinden kaçarsa kaçsın, ne kadar bunu sanırsa sansın, ulaştığı nokta yine kendisini kaçınılmaz biçimde bulduğu nokta olacaktır. Onun betimlediği insanlar huzuru aramaktadırlar. Ancak hiçbir zaman bulamazlar. Bu Gronsky'nin yarattığı ironidir. Her zaman bütün şehir hayatı görüş alanında mevcuttur. Aynı zamanda belirli noktalarda endüstriyel alanlar mevcuttur. Bu alanlar insanın sanayi devrimiyle birlikte makineleşme süreçlerini temsil eder. Bu makineleşme süreci kapitalizmi doğurmuş ve insan kendine yabancılaşmıştır.

Gronsky'nin fotoğraflarında her zaman bir çeşit yabancılaşma mevcuttur. Özellikle "Endless Night" (*Bitmeyen Gece*) fotoğrafında, şehir peyzajı önünde izlenimi beliren insan teması, insanın kendi yarattığı modern yaşam koşulları içerisinde ezildiğini ve sonunda yok olduğunu gösterir. Bu surette Gronsky bir postmodernisttir. Onun karelerinde biçimsel özelliklerden çok anlam aranmalıdır. Yorumladığı görseller psikanalitik bir görüşle eleştirilebilmeye açıktır. Gronsky genellikle *"4:3"* oranlı görsel formatlar kullanır. Bazı şehir manzaralarında ise dikey kadraja, ufuk çizgisini görselin tam ortasına alacak şekilde yerleştirir. Bu onun klasik bir üsluba sahip olmadığının açık bir göstergesidir. O yapıyı kurmak yerine, bozmayı tercih eder. Çünkü geç kapitalizm altında ezilen insanın da yapısı bozulmuştur ve o genel olarak yapıyı bozmak ister. Çünkü yaratılmış tuhaf ve zorlu, her daim herkesin bir çeşit yarışa tabii tutulduğu bu dünya insanın ruhsal durumunu çökertmiş ve insan etrafındaki olgulara paranoyakça yaklaşmaya başlayıp yabancılaşmıştır.

Her daim onun fotoğraflarının bir ucunda doğa, diğer ucundaysa şehir teması mevcuttur. Bu düalist birlik, onun psikanalitik olarak kökene ve saflığa dönüş yolunu aradığını göstermektedir. Ancak insanın kendi üzerindeki laneti o denli gelişmiş, iç içe geçmiş kaçınılmaz bir hal almıştır ki, artık saflığa dönme yolunda da, insanın kötü tarafı bizimle gelecektir. Ancak bir diğer görüş ise, her ne kadar kötülükle baş başa kalsak da, bu sefer yine iyi tarafın bizim bir yanımızda kalacağı yönündedir. Bu insanın paradoksudur. Gronsky dijital fotoğraf çekmektedir. Bu onun kadim bir estetik anlayışına sahip olmadığının bir göstergesidir. Ancak bu sayısalcı durum, onun anlamsal vizyonu ile uyuşmaktadır. Çünkü artık geç kapitalist insan, pragmatist tavrıyla en kolaya kaçıp; bunu da "yeniliklerin izinden gitmek lazım" fragmanıyla muhteşem biçimde maskelemektedir. Gronsky'nin çalışmaları sanat fotoğrafından çok, cisimleşmiş felsefe sınıfına girer. Çünkü onun görsellerinde özerk bir baskınlık olarak eleştiri, görüş ve sorgulama mevcuttur. Bununla birlikte o karma bir vizyona da sahiptir. Bazı fotoğraflarında yabancılaşma durumu baskındır, bazılarında izlenimci yaklaşımlar mevcuttur. Kimi görsellerinde ise bütünüyle belirsizlik mevcuttur. Gronsky kapalı bir sistemdir. Ortaya koyduğu anlamları kapalı ve üzeri örtük kodlarla vermeyi sever.

Üslubuyla alakalı bir şeyler söylemek gerekirse, o belgeselci tavırla *'landscape'*çi mantığı kendince birleştirir, harmanlar ve ortaya tuhaf, belirsizlikler içeren yeni bir melez yaklaşım çıkar. Bazı görsellerindeki dikkat çeken kapalı hava teması, sinematografik olarak Theo Angelopoulos'u andırır bize. Bununla birlikte fotoğraflarındaki "yalnız insan" teması da aynı bağlam üzerinden onunla bağıntı içerisindedir. Sonuç olarak Gronsky manzara fotoğrafı ilkesine yeni bir soluk getiren genç bir fotoğrafçıdır. Belgesel fotoğrafın anlamsal yönü, örnek olarak ironi kavramı verilebilir, son dönem dünya fotoğraf konjonktürü ve yeni dönem pratiğinde önemli bir alanı önemle kaplamakta ve kapsamaktadır. Gronsky bu durumun

bütünüyle farkındadır ve fotografik yaklaşımlarını buna göre tanzim etmektedir. Ancak bir şeyi bilen göz, o şeyle alakalı diğer şeyleri görebilir. Gronsky postmodern yabancılaşma temasını kullanıyorsa, psikanalitik olarak bu durum onun da bir yabancı olduğunu göstermektedir.



Görsel 42. Alexander Gronsky, "Endless Night / 12", 2009.

5. SONUÇ

Bu yüksek lisans tezinde özsel olarak geçmişteki pek çok çağı ayrı ayrı ilgilendiren ancak 19. yüzyılda felsefe ve sosyolojiden tanımlanmış bir kavram olan yabancılaşma kavramı terminolojik ve etimolojik incelemeye tabi tutulmuş ve onun aslında her şeyden önce psikolojik bir eylem olduğu yani bireyin toplumsal karakterinden önce bireyin kişisel karakteriyle ilgili olduğu hipotezi ortaya atılmıştır. Bununla birlikte bir varsayım olarak Geist düşüncesi ve toplumsal bir yaklaşım olarak yabancılaşmanın sosyolojik olarak konumlandırılması da konuyu destekler niteliktedir. Aynı mantınla, bu olgu postmodernist süreçte bireyin zorluklarla başa çıkma yöntemi olarak yeniden kendini görünüşe çıkarmış ve biyolojik bir benzetmeyle 'deri değiştirmiştir'. Bir edebi eser olarak bu psikolojik dışavurumun arşetipi sayılabilecek Camus'nün Yabancı isimli romanı bu projede ikonik bir noktada kendine yer bulmuş ve belirli ölçüde postmodern yabancının öznitelikleri üzerine bize ışık tutmuştur. Bu noktada anlatıya bir ara verilerek postmodernist fotoğrafın nitelikleriyle ilgili tanıtım yöntemiyle bir fotoğrafçı seçkisi hazırlanarak aktarılmıştır. Bu fotoğrafçılar Jan Saudek, Les Krims, Yasumasa Morimura, Pierre ve Gilles, Joel-Peter Witkin, Andres Serrano ve Cindy Sherman'dır.

Her şeyden önce, önemle belirtilmesi gereken olgu, bu tezde disiplinlerarası bir mantıkla inşa edilen anlatı sistemleri inşa edilmiştir. Çünkü metinlerarasılık (*intertextuality*), hipermetinlik (*hypertextuality*) ve disiplinlerarasılık (*interdisciplinarity*) gibi kavramlarla açıklanabilen postmodernist kültür ve postmodern akademik yaklaşımlar, araştırmacıya çok-boyutlu ve çok-katmanlı bir şekilde herhangi bir konuya yaklaşabilme yetileri ve özerkliği sunmaktadır. Bu surette araştırmacı artık bir şeyi yalnızca kendi dinamikleriyle, yani içsel bir okumayla değil; aynı zamanda onun üzeri örtülü şekilde bağlantılı olduğu diğer bilimsel, felsefi ve sanatsal ilişimlerle, yani dışsal bir okumayla da yorumlayabilmekte ve kurguladığı akademik ve eleştirel yaklaşımlarını farklı ölçeklerle boyutlandırarak inşa edebilmektedir. Bu ölçütlerden yola çıkılarak, bu tezde fotoğraf ve yabancılaşma olguları bağlamında titizlikle diğer bağlantılı olduğu saptanan disiplinlerle organik bağlar kurulmaya çalışılmış ve konular paradigmatik analizlerle bölümlere ayrılarak tezin belkemiğini oluşturan makro hipotez ve mikro hipotezcikler inşa edilmeye çalışılmıştır.

Fenomenoloji ve ontoloji gibi modernist süreçte görünüşe çıkan felsefi eğilimler, "disiplin" adıyla tezde kullanılmış ve bunun sebebi olaraksa bu kavramların taşıdığı içerikten ziyade kurguladıkları anlama ulaşma metotlarının olduklarına en yakın formla kopyalanarak aynı mantıkla bir araştırma yöntemi olarak kullanıldıkları içindir. Daha net bir ifadeyle bu tez, felsefi disiplinlerin içerikleriyle değil, yöntemleriyle ilgilenmiş ve bu yöntemlerin usullerini kendine kopyalayarak fotografik anlam deşifrasyonunu bunun üzerine kurmuştur. Psikanaliz

ne kadar psikoloji bilimiyle alakalı olsa da, o da anlam bütünlüğünü inşa etmek ve felsefi anlam karmaşalarını engellemek adına “felsefi disiplin” olarak isimlendirilmiştir. Bu üç disiplinin yöntemleriyle belgesel fotoğraf, tipoloji ve resimselcilik eğilimleri akademik yönde incelenmiş ve üzeri örtülü bağlar deşifre edilmiştir.

Bu dizgeyle birlikte sıra fotoğraf sanatının kendi iç dinamikleri bağlamında yabancılaşmayı konuyla bağıntılamaya gelmiş ve ‘bir şeyi, başka bir şeyle’ açıklama mantığı bağlamında modern felsefi disiplinler olan fenomenoloji, ontoloji ve psikanaliz devreye sokulmuş; bu disiplinlerin ışığında fotoğraftaki yabancılaşma modelleri belirli uğraklar çerçevesinde deşifre edilmiştir. Bununla birlikte bu işleme geçilmeden önce de bu disiplinlerin tanımlarından sonra tekil olarak o disiplinle yabancılaşma olgusunun hangi bağlar içerisinde olduğu da betimlenmiş ve hipotetik bağlar kurulmuştur. Aynı şekilde yabancılaşmanın fotografik anlamda tezahürleri bu disiplinleri yöntem olarak kullanarak ayrıştırılmış ve belli başlı üç türe indirgenmiştir. Bu türler (fenomenolojik yabancılaşma olarak) belgesel fotoğraf, (ontolojik yabancılaşma olarak) resimselci fotoğraf ve (psikanalitik yabancılaşma olaraksa) tipolojik fotoğraftır. Bu noktada konunun projedeki geçmişiyle organik birlik oluşturmak adına akademik yaklaşımlarla birlikte belirli noktalarda varsayımlara da yer verilmiştir.

Projenin üçüncü aşamasında olgu ile modelin temsil ettiği anlamlar ve birbirleri arasındaki farklar gün yüzüne çıkartıldıktan sonra üç fotoğrafçı üzerinden üç yabancılaşma modeli ifade edilmiştir. Bu fotoğrafçılar (gerçeğe yabancılaşma olarak) Jerry Uelsmann, (geçmişe yabancılaşma olarak) yine Witkin ve (sisteme yabancılaşma olarak) Robert ParkeHarrison’dır. Fotoğrafta olgusal yabancılaşmaya örnek olaraksa Robert Frank, Alp Sime, Martin Parr ve Alexander Gronsky verilmiştir. İlk üç fotoğrafçının yaptığı bir şeyle ilgili her şeyi söylemek iken, diğer dört fotoğrafçının yaptığıysa sürekli olarak bir şeyi söylemekle alakalıdır. İlk yöntem sonuca yönelik ve çok-boyutlu, ikinci yöntemse sürece yönelik ve tek boyutludur. Bununla birlikte bu işleme geçilmeden önce biçim ile içerik arasındaki konsensüs, kontrast ve diyalektik kavramların görünüşe çıkması kuramsal boyutta ele alınmıştır. Son bölümdeyse geliştirilecek olan fotoğraf projesinin kavramsal olarak hangi uğraklarda olacağı ifade edildikten sonra belirli ölçüde proje çözümlenmiş ve içerik olarak hangi konumları seyredeceği betimlenmiştir. Bu noktada konumuz görsel sanatlar, hatta bir adım ötesine geçecek şekilde görüntü sanatları olduğu için bu tez projesinde hem tanımlamalarda, hem de üslupsal deşifrasyonlarda genel olarak betimleme yöntemi kullanılmıştır. Yanı sıra, yöntemin ifadesinde belirli ölçüde diyalektik yönteminin de kullanılmış olduğunun ifade edilmesi önemlidir. Çünkü ifadeler belirli noktalarda tartışmaya ve karşıt görüşe açıktır; bu surette karşıt görüşlerin bir kısmı kurulan mantıklarla ifade edilmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aristoteles. **Poetika.** Semih Rifat (çev.), 2. Basım, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2007.

Akay, Ali. **Postmodernizmin ABC'si.** 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Akarsu, Bedia. **Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları.** 1. Basım, Ankara: İnkılâp Yayınevi, 1979.

Bacock, Robert. **Tüketim.** İrem Kutluk (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi, 1997.

Bajac, Quentin. **Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime.** Marşa Franco (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Berger, John. **O Ana Adanmış.** Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınevi, 2007.

Cebeci, Oğuz. **Psikanalitik Edebiyat Kuramı.** 1. Basım, İstanbul: İthaki Yayınevi, 2004.

Featherson, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.** Mehmet Küçük (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Freud, Sigmund. **Sanat ve Edebiyat.** Ayşen Tekşen Kapkın ve Emre Kapkın (çev.), 1. Basım, İstanbul: Payel Yayınları, 1999.

Funk, Rainer. **Ben ve Biz, Postmodern İnsanın Psikanalizi.** Çağlar Tanyeri (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Hançerlioğlu, Orhan. **Düşünce Tarihi.** 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1977.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü.** 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Tinin Görüngübilimi.** Aziz Yıldırımlı (çev.), 1. Basım, İstanbul: İdea Yayınları, 1986.

Husserl, Edmund. **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe.** Tomris Mengüşoğlu (çev). 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Hünler, Hakkı. **Estetik'in Kısa Tarihi,** 1. Basım, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Kızıltan, Güven Savaş. **Kişinin Silinen Yüzü: Çağımızda Yabancılaşma Sorunu.** 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1986.

Lyotard, Jean Francois. **Postmodern Durum.** Ahmet Çiğdem (çev.), 1. Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 1997.

Marx, Karl. **Yabancılaşma.** Kenan Somer (çev.). 5. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2010.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Rorty, Richard. "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", **Modernite versus Postmodernite.** Mehmet Küçük (drl.), İstanbul: Say Yayınları, 2011.

Özbudun, Sibel, George Markus ve Temel Demirer. **Yabancılaşma ve… .** 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınları, 2008.

Sartre, Jean-Paul. **Varlık ve Hiçlik.** Turan Ilgaz ve Gaye Çankaya Esen (çev.), 2. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları, 2009,

Seylan, Gencay. **Postmodernizm,** 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.** 1. Basım, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

Tunalı, İsmail. **Sanat Ontolojisi.** 1. Basım, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2002.

Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü.** 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Türkçe Sözlük. "Yabancılaşma", Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 549, Cilt 2, 1998.

Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü. "Yabancılaşma", 3. Basım, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1995.

Yenişehirlioğlu, Şahin. **Felsefe ve Diyalektik Bilgi Kuramı.** 3. Basım, İstanbul: Alkım Yayınevi, 1991.

Süreli Yayınlar

Doğu Ergil, “Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar” **Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**. Cilt: 33, Sayı: 3, 1978, ss.93-108.

Oya Gürdal, “Enformasyon: Terminolojik Yaklaşım” **Türk Kütüphaneciliği Dergisi.** Cilt: 5, Sayı: 3 1991, ss.116-121.

Tolga Aksakal, “Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması”. **Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.** Cilt: 1, Sayı: 4, Temmuz 2013, ss.47-50.

Yağmur Küçükbezirci, “Bilinçaltı Mesaj Gönderme Teknikleri ve Bilinçaltı Mesajların Topluma Etkileri” **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume.** Cilt: 8, Sayı: 9, Haziran 2013, ss.1879-1894.

Diğer Yayınlar

Femme Fatale. https://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale (22 Kasım 2015).

“Fotoğrafçı Alp Sime’nin İlk Sergisi Açılıyor”. 2002. http://www.hurriyet.com.tr/fotografci-alp-sime-nin-ilk-sergisi-aciliyor-56869 (28 Ocak 2015).

Göçmen, Doğan. “Neden Ontoloji?”. 2009. https://dogangocmen.wordpress.com/2009/08/11/neden-ontoloji/ (12 Kasım 2015).

LGBT Sembolleri. https://tr.wikipedia.org/wiki/LGBT_sembolleri#Ana_Mor (17 Ocak 2016).

Psychological Properties of Colours. http://www.colour-affects.co.uk/psychological-properties-of-colours (8 Ocak 2016).

Robert ParkeHarrison. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_ParkeHarrison (27 Ağustos 2015).

Sağlamtimur, Baybars. “Jerry Uelsmann İle Söyleşi”, *Fotoritim Dergisi*. 2010. http://www.arsivfotoritim.com/yazi/jerry-uelsmann-ile-soylesi-hedefim-kendimi-sasirtmaktir/ (19 Mart 2015).

Saint Sebastian. https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian (11 Aralık 2015).

“Sherman, Untitled Film Still #21”. 4 dak. 23 sn. Dr. Shana Gallagher-Lindsay ve Dr. Beth Harris, 2011.

TDK. Model. 2006. http://tdk.gov.tr/ (22 Aralık 2015).

Yıldız, Levent. “Alp Sime: Paralaks”, http://www.arsivfotoritim.com/yazi/alp-sime-paralaks/ (2 Ekim 2015).

ÖZGEÇMİŞ

Ad ve Soyad: Tolga Aksakal

Doğum Yeri ve Yılı: ERZURUM / 26.05.1988

Yabancı Dili: İngilizce

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

Askerlik Durumu: Tecilli

Eğitim:

Lise: Cengiz Topel Lisesi (2005).

Lisans: Fotoğraf Bölümü: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (2011).

Yüksek Lisans: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Bölümü (2016).

Pedagojik Formasyon: Dokuz Eylül Üniversitesi (2011).

Sergileri:

- "Hüsnü Tekin Karma Sergisi," Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi (2007).
- "Deneysel Fotoğraf Sergisi," Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi (2011).
- Erzurum 2011 - Winter Universiade Karma Sergisi (2011).
- Gediz Üniversitesi - Öğretim Elemanları Karma Sergisi (2013).
- "Blow Up" - A. Adnan Saygun Sanat Merkezi (2014).
- "Commercial Karma" - Efes Art Sanat Merkezi (2014).

Deneyimler:

- İzmir Güzelbahçe Halk Eğitim Merkezi - Usta Öğretici
- Erzurum 2011 Winter Universiade – Resmi Fotoğrafçı
- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi - Bologna Süreci Toplantısı
- 15. Europan Jazz Festivali – Fotoğrafçı
- Fotoğraf - Sinema İlişkisi - Uluslararası Sanat Konferansı - Katılımcı
- Gediz Üniversitesi – Birinci Tasarım ve Reklamcılık Günleri Sempozyum
- Gediz Üniversitesi – Profesyonellerle A'dan Z'ye Pazarlama Çalıştayı
- Workshop – Photograpy Workshop – Prof. Dr. Gisele Bullacher

- İzmir Valiliği – Ege Türküleri ve Belgesel Yapımcılığı

Kullandığı Bilgisayar Programları:

- Adobe Photoshop (İleri Seviye)
- Adobe Illustrator (İleri Seviye)
- Adobe Indesign (İleri Seviye)
- Adobe Premiere (İleri Seviye)
- Corel Draw (İleri Seviye)

Makaleler:

- "Fotoğraf Estetiğinde Sayısal Teknolojinin Etkisi'' – Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Tasarım Dergisi
- "Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması" – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi
- "Fotoğraf - Sinema İlişkisinde Hareketli Görüntü İmgeleri" - Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
- "Tipolojinin Etimolojik Değerlerine Fotografik Bir Bakış" - İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi
- "Fotoğraf Sanatı ve Sanat Fotoğrafı Kavramlarının Karşılaştırılması" - Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi
- Fotoğraf ve Bilim Paradoksu" - Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sempozyumlar:

- "Fotografik Uzam ve Algılama" - Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- "Fotoğrafın Analitik Değerleri" - Birinci Sanat Sempozyumu - Mustafa Kemal Kültür Merkezi
- "Kültürel Algı ve Fotoğraf" - 10. Ulusal Sanat Sempozyumu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- "Fotoğraf ve İkonografi" - Uluslararası Sanat Sempozyumu - İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
- "Sanat Tarihine Yeni Bir Bakış" - İstanbul Sanat Kolektifi - Sanat Sempozyumu

Seminerler:

- "İnterdisipliner Algıda Sanat Kuramları" - İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı

- “Fotoğraf ve Gerçeği Yorumlama Üzerine” - Gediz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
- “Sanat Eleştirisinde Eril Bakış” - Art Academy İzmir
- “Interdisipliner Boyutta Sanatı Algılama” - Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

İş Tecrübesi:

- S Prodüksiyon / İzmir – Fotoğrafçı (2005 – 2006)
- Yüzde Yüz My Photography / İzmir – Fotoğrafçı (2006 – 2010)
- 101 Production / İstanbul – Fotoğrafçı (2010 – 2012)
- Gediz Üniversitesi – Grafik Tasarım Bölümü – Öğretim Görevlisi (2012 – 2014)
- 88 Reklam Ajansı – Ajans Sahibi (2014 -)

Belge ve Sertifikaları:

- Birinci Uluslararası İzmir Sanat Bienali Katılım Belgesi
- Dokuz Eylül Üniversitesi – Pedagojik Formasyon
- Birinci Bologna Süreci Toplantısı Katılım Belgesi
- Bee Project Management – Pcm Eğitimi

İletişim:

Elektronik Posta

aksakaltolga@gmail.com

Cep Telefonu

+90 532 246 22 06