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

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

ERSİN BERK

İstanbul, 2024

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

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

ERSİN BERK

Danışmanı: DOÇENT DR. BÜLENT ÜMİT ERUTKU

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Ersin BERK
Anabilim Dalı : Fotoğraf
Program : Fotoğraf
Tez Danışmanı : Doçent Dr. Bülent Ümit Erutku
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik – Mayıs 2024
Anahtar Kelimeler : Eleştiri, Fotoğraf, Fotoğraf Eleştirisi, Sanat

ÖZET

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ

Bu çalışmanın temel amacı Türkiye'de ağırlıklı olarak pratik yönüne odaklanılan fotoğrafın teorik yanına eleştirel bir katkı sunmaktır. Eleştirinin yıkmaktan ziyade bir inşa etme biçimi olarak referans alındığı çalışmada üç ana başlık bulunmaktadır. Eleştirinin felsefi, edebî, toplumsal ve sanatsal yönlerini tartışan ilk bölüm Alman filozof Immanuel Kant'ın üç eleştirisinden (Saf Aklın Eleştirisi, Pratik Aklın Eleştirisi, Yargı Gücünün Eleştirisi) hareketle başlatılmıştır. Bu felsefi girişin gerekçesi, Kant'ın eleştirel metinlerinin Batı'nın yalnızca edebiyat, felsefe ve sanat eleştirisi literatürünü genişletirken değil fotoğraf eleştirisi türlerini şekillendirirken de etkin olmasıyla temellendirilebilir. Modernizmden postmodernizme fotoğrafın değişen formlarına dikkat çekilen ikinci bölümde ise fotoğraf eleştirisinin bu dönüşümden nasıl etkilendiğine değinilerek fotoğraf eleştirisinde bilgi, bağlam ve yorumun bütünlüklü ilişkisinin altı çizilmiştir. Fotoğraf eleştirisinin yalnızca kişisel izlenimler ve duygular aracılığıyla yapıldığında eksik kalacağı argümanını savunan çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise özgün bir fotoğraf eleştirisi seçkisi sunulmuştur. Sadece Türkiyeli fotoğrafçıların Türkiye'de ürettiği fotoğraf projelerinden seçilen örneklem, çalışmanın kavramsal çerçevesinde yer verilen yöntemler aracılığıyla eleştirilmiştir. Psikanaliz, göstergebilim, Marksizm gibi kuramların kullanıldığı eleştirilerde aynı zamanda betimleme, yorumlama, yargılama, karşılaştırma ve metinlerarasılık gibi metodlardan da yararlanılmıştır. Türkiye literatüründe fotoğraf eleştirisi kapsamında yazılmış ilk sanatta yeterlik tezi olan çalışmanın gelecekte fotoğraf ve eleştiri kapsamında tasarlanacak akademik yayınlara mütevazı bir katkı yapması hedeflenmektedir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ersin BERK
Field : Photography
Programme : Photography
Supervisor : Associate Proffesor Ümit Bülent Erutku
Degree Awarded and Date : Proficiency in Art – May 2024
Keywords : Criticism, Photography, Photo Criticism, Art

ABSTRACT

PHOTOGRAPHY CRITICISM IN TÜRKİYE

Primary purpose of this study is to make a critical contribution to the theoretical aspect of photography which is mainly focused on from a practical point of view in Türkiye. In the study which refers to criticism as a way of building rather than destroying, there are three main topics. The first section discussing the philosophical, literary, social and artistic aspects of criticism is grounded on the German philosopher Immanuel Kant's three critiques. The reason of this philosophical introduction may be because Kant's critical texts were effective on not only expanding the literary, philosophical and artistic criticism literature of the west, but also on shaping the photography criticism genres. The second section drawing attention to the changing forms of photography from modernism to postmodernism mentions how photography criticism has been affected by this transformation and stresses the complete relationship of method, knowledge, context and interpretation in photography criticism. The third and final section of the study arguing that photography criticism would be inadequate when done only via personal impressions and emotions offers a unique selection of photography criticism. The sample which was chosen only from the photography projects produced by Turkish photographers in Turkiye was criticized via the methods included in the conceptual framework of the study. The criticisms were done using theories like psychoanalysis, semiotics and Marxism, as well as methods like description, interpretation, judgment, comparison and intertextuality. The study which is the leading thesis written on proficiency in art within the scope of photography criticism in Türkiye's literature is expected to make a humble contribution to further academic publications to be designed within the scope of photography criticism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
İÇİNDEKİLER ..... **iii**
GÖRSEL LİSTESİ ..... **iv**
1. GİRİŞ **1**
2. ELEŞTİRİ NEDİR? **10**
2.1. Eleştiri: Felsefi Bir Giriş 10
2.2. Eleştirel Tavırdan Eleştirinin İşlevine: Edebi Tartışmalar 21
2.3. Toplumsal Bir İnşa Biçimi Olarak Eleştiri: Eleştirel Teori 36
2.4. "Sanatın Sonu'ndan" Yeni Eleştiri'nin Sınırları'na: Sanat Eleştirisi 48
3. FOTOĞRAFTA ELEŞTİRİ **68**
3.1. Modernizmden Post-Modernizme Dönüşen Paradigma: Fotoğraf Eleştirisine Giriş 68
3.2. Fotoğraf Eleştirisinde Bilginin Gerekliliği: Bağlam 78
3.3. Fotoğraf(lar)a Öznel Yaklaşımlar: Betimlemek, Yorumlamak, Yargılamak 87
3.4. Fotoğrafı Eleştirmek: Kuram(lar) ve Yöntem(ler) 97
4. FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ: TÜRKİYE'DEN ÖRNEKLER **116**
4.1. Eleştirilerin Yöntem(ler)i Üzerine 116
4.2. Aclan Uraz: Çocuk İşçiler (Child Workers) 119
4.3. Cansu Yıldıran: Shelter (Sığınak) 128
4.4. Doruk Seymen: Lucifugous Portraits 137
4.5. Sabiha Çimen: Hafız 141
4.6. Yonca Karakaş: House Created Truth (Ev Yaratılmış Gerçeklik) 149
4.7. Yusuf Murat Şen: Fading Away 153
5. SONUÇ **161**
KAYNAKÇA **165**

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Bill Seaman / Wheels of Death / 1959 80
Görsel 2: Paul Strand / Mr. Bennet / 1944 81
Görsel 3: Paul Strand / Woman, Patzcuaro / 1933 81
Görsel 4: Sherrie Levine / After Walker Evans / 1981 82
Görsel 5: Sherrie Levine / Fountain / After Marcel Duchamp / 1989 84
Görsel 6: Sherrie Levine / After Piet Modrian / 1983 84
Görsel 7: Robert Doisneau / At the Cafe / 1953 86
Görsel 8: Spencer Tunick / Dream Amsterdam / 2007 89
Görsel 9: Blog.fotografium'un Örnek Fotoğraf Yorumlaması / 2011 93
Görsel 10: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987 – 1992 119
Görsel 11: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 120
Görsel 12: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 120
Görsel 13: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 121
Görsel 14: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 122
Görsel 15: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 123
Görsel 16: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 123
Görsel 17: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 124
Görsel 18: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 125
Görsel 19: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992 126
Görsel 19: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 128
Görsel 20: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 128
Görsel 21: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 129
Görsel 22: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 129
Görsel 23: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 130
Görsel 24: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 130
Görsel 25: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 131
Görsel 26: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 131
Görsel 27: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 132
Görsel 28: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 132
Görsel 29: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 133

Görsel 30: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 133
Görsel 31: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 134
Görsel 32: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 134
Görsel 33: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 135
Görsel 34: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 135
Görsel 35: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 136
Görsel 36: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 136
Görsel 37: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor 136
Görsel 38: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023..... 138
Görsel 39: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023..... 139
Görsel 40: Doruk Seymen / Lucifugous Self-Portrait / 2023 140
Görsel 41: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023..... 140
Görsel 42: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021 141
Görsel 43: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Melike’nin Meyve Silgi Koleksiyonu” İstanbul / 2018 .. 142
Görsel 44: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Mezun Olan Öğrenciler İçin Süslenen Bir Sınıf” İstanbul /2017 143
Görsel 45: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Havva Revirde Yatarken Başörtüsünün Altından Müzik Dinliyor” İstanbul / 2017..... 143
Görsel 46: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Alçak Uçuş Yapan Bir Uçak Lunaparkta Eğlenen Öğrencilerin Üzerinden Geçiyor” İstanbul / 2018..... 144
Görsel 47: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Görme Engelli Öğrenciler Tarafından Hazırlanmış, Braille Sistemiyle Yazılmış Panoda Kur’an’dan Bir Ayet Yer Alıyor. “Doğrusu, Gözler Kör Olmaz, Ancak Sinelerdeki Kalpler Kör Olur” (22:46)” İstanbul / 2020..... 145
Görsel 48: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Okulu Dönem Ortasında Bırakan Bir Öğrenci Babasının Kendisini Almasını Bekliyor” İstanbul / 2018 146
Görsel 49: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Görme Engelli Asiye, Braille Alfabesiyle Arapça Okumayı Öğreniyor ve İki Yıl İçinde Hafız Olmayı Hedefliyor” İstanbul / 2020 146
Görsel 50: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Öğle Namazı Ardından Okul Bahçesinde Kürtçe Aşk Şarkıları Söyleyen Öğrenciler” Kars / 2018..... 147
Görsel 51: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Bir Öğrenci Havalı Plastik Poşete Elini Yaslıyor” İstanbul / 2018 147
Görsel 52: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Melike On Beş Öğle Arasında Okulun Arka Bahçesinde Dondurma Yiyor” İstanbul / 2018..... 148

Görsel 53: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Yetiştirdikleri Çiçeği Güneşe Çıkaran İki Arkadaş” İstanbul / 2017 148
Görsel 54: Yonca Karakaş / House: Creative Truth / 2022 149
Görsel 55: Yonca Karakaş / House: Creative Truth / 2022 151
Görsel 56: Yonca Karakaş / House: Creativy Truth / 2022 152
Görsel 57: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 153
Görsel 58: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017 153
Görsel 59: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Karışık Baskı Teknikleri / 2017..... 154
Görsel 60: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017 154
Görsel 61: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 155
Görsel 62: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Polyester Film Üzerine Karışık Teknik / 2017 155
Görsel 63: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 156
Görsel 64: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Siyah Cam Üzeri Islak Kolodyon / 2017..... 156
Görsel 65: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Siyah Cam Üzeri Islak Kolodyon / 2017..... 157
Görsel 66: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017 157
Görsel 67: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 158
Görsel 68: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 158
Görsel 69: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017 159
Görsel 71: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017 160
Görsel 72: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017..... 160

1. GİRİŞ

Eleştiri, hangi cümle içerisinde kullanılırsa kullanılsın çoğunlukla olumsuzluğu niteleyen kavramlardan biridir. Kavramın yazılı metinlerden ziyade günlük konuşma dilinde daha yaygın kullanılması, onun yalnızca bir olumsuzlamadan ibaret sanılmasının gerekçelerinden biri olarak görülebilir. Her şeyden önce bir kişiyi ya da eseri eleştirmek, onun eksik yanlarını ifşa etmek ya da ona olumsuz bir perspektiften yaklaşıldığına işaret eder. Oysa eleştiri kelimesinin kökenine bakıldığında onun bir hakaret, yerme ya da övgüde bulunmanın aksine bu tip yargıları aşmaya çalışan bir kavram olduğuna dair bazı ifadelere rastlanmaktadır. Türk Dil Kurumu (2023), eleştiriyi *"*bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi*"* olarak tanımlamaktadır. Türk Dil Kurumu'nun sözcük için "tenkit" ve "kritik" kelimelerini aynı başlık altında kullandığı da görülür. Tenkit kelimesi "nakd" kelimesinden türemiştir ve bu kelime, "bir şeyin kıymetlendirme ölçüsü" anlamına gelmektedir. Nakd kelimesi aynı zamanda Arapça "parayı sahtesinden ayırmak" anlamında da kullanılan bir kelimedir (Engin, 2019, s.9). Tenkit kelimesinin anlamı ise "iyiyi kötüden ayırma" anlamına gelmekte ve eleştiri kelimesindeki elemek eylemiyle tutarlılık göstermektedir. Eleştiri aynı zamanda "kritik" kelimesiyle de eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. "Ölüm kalım meselesi, can alıcı" anlamıyla da kullanılan kelime, Fransızca ve İngilizcedeki "critique" kelimesinin Türkçeleşmiş halidir (Nişanyan, 2023). Critic kelimesinin Yunanca "kritikos" kelimesinden türediğini belirten Özden (2004, s.9)'e göre kavramın sözlük anlamı "tefrik etmek, idrak etmek ve yargılamak" gibi anlamlar barındırmaktadır. Kavramın kökünü yargılamak eylemiyle özdeşleştiren yazarlardan biri de Adorno'dur. Adorno (2011, s.108)'ya göre eleştiri kavramının kökeni Türkçe'de "karar vermek" anlamına gelen, Grekçe "krino" sözcüğünden türemektedir. Özetle, eleştiri kelimesinin kökenine bakıldığında kavram sadece olumsuz anlamlar taşımıyor gibi görünmektedir.

Eleştiri, kategorileri, ekolleri ve türleri bulunan bir alandır. Eleştiri denince akla ilk gelen disiplinlerin önce edebiyat sonra da felsefe olması, eleştirinin teorik bir alan olmasıyla ilişkilendirilebilir. Batı'da yüzyıllar boyunca yapılan eleştirel tartışmalar eleştiride birçok farklı ekolün, yaklaşımın ve yöntemin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Felsefe ve edebiyatla birlikte tartışılan sanat da bir süre sonra eleştirinin odağına girmiştir.

Batı'da geniş anlamda bir sanat eleştirisi literatürünün oluşması eleştirmenlerin metinlerini sanatı da kapsayan temsil, gerçeklik ve yaratıcılık gibi kavramlarla iç içe kurgulamalarından kaynaklanmaktadır. Baudelaire'nin (2003, s.95) de dikkat çektiği gibi "Sanatlar, bireyin duyguları, tutkuları ve düşleriyle ifade edilmiş güzel olduğu, yani birlik içindeki çeşitlilik veya mutlağın çeşitli yüzleri olduğu için, eleştiri her zaman metafiziğin kıyısındadır."

Modern sanatların sistematik ve kategorik hale gelmesiyle birlikte plastik sanatlar ve sahne sanatları da eleştirinin merkezine girmiştir. İlerleyen yıllarda fotoğraf ve sinemanın icat edilmesiyle birlikte bu disiplinlere de yöneltilen eleştiriler sanatçıların görünür kılınması, yapıtların çeşitlenmesi, değişmesi ve dönüşmesi bakımından önemli rol oynamıştır. Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde ise tıpkı sanatçının ve yapıtın konumunun değişmesi gibi eleştiri ve alımlayıcısının konumunda da önemli değişimler yaşanmıştır. Bu bağlamda eleştiriyi -kabaca- modernist ve postmodernist eleştiri olarak ikiye ayırmak mümkündür. Ancak onun öncesinde eleştirinin türlerini kabaca özetlemek, sanat eleştirisi ve bu çalışmada onun bir kategorisi olarak referans alınan fotoğraf eleştirisinin daha kolay kavranması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Eleştiri türlerini "sanatçı merkezli, yapıt merkezli, okur merkezli ve toplum merkezli" başta olmak üzere çeşitli başlıklar altında incelemek mümkündür. Sanatçı merkezli yaklaşımın kökleri Romantizm ile birlikte ortaya çıkmaya başlayan "deha" olan sanatçıya dayanır. Bu eleştiri biçiminde yapıttan ziyade sanatçının varlığı ve yaratma gücü ön plandadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde ele alınacak olan psikanalitik eleştiri bu eleştiri türüne iyi bir örnektir. Yapıt merkezli yaklaşımlar ise sanatçının geçmişinin, dehasının ya da psikolojik dünyasının yapıttan bağımsız olarak eleştirilmesi gerektiğini savunan yaklaşımlardır. Yapıtı bir biçim olarak ele alan ve belli ölçütlerle çözümlenebileceğini savunan bu eleştiri türleri, çalışmanın ilerleyen kısımlarında kapsamlı olarak ele alınacak olan "yeni eleştiri" ve "yapısalcılık" türleriyle ilişkilendirilebilir. Bu eleştiri türleri sanatçıyı ve yazarı veya okuru ve izleyiciyi dışarıda bırakarak sadece yapıta odaklanmaktadır. Toplum merkezli eleştiri kuramları ise sanat ve toplum ilişkisinin ayrıştırılamayacağını savunur. Berna Moran (2018, 78-87)'ın "tarihsel, sosyolojik ve Marksist" olarak üçe ayırdığı toplum merkezli eleştiri biçimleri kendi

içlerinde farklılıklar gösterse de belli başlı ilkeleri savunmaları açısından aralarında bazı ortaklıklar barındırırlar. Bu ortaklıklardan öne çıkanlardan biri sanatçının toplumdan bağımsız olmadığı görüşüdür. Tarihsel eleştiri bir yapıttan zevk alabilmek için o dönem koşulları hakkında bilgi sahibi olma gerekliliğine dikkat çeker. Sosyolojik eleştirinin eser hakkında bilimsel saptamalar yapma iddiasının yanı sıra değer yargısı taşımayan betimleyici yanları da bulunur. Marksist eleştiri ise eleştiriyi ekonomik koşullar ve sınıfsallık üzerinden kurar. Bu eleştiri biçimleri postmodern dönemde ve postmodernist yöntemlerle kullanılsalar dahi ortaya çıkışları itibariyle modern eleştiri türleridir. Okur merkezli eleştiride ise eksen ve anlam tamamen onu okuyan ve inceleyen kişinin üzerine doğru kayar. Okur merkezli yaklaşım Postmodern dönemde -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde etraflıca ele alınacak olan- Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" (1967) makalesi ve J. Derrida'nın "yapısökümcülük" yaklaşımıyla büyük önem kazanmış olsa da Romantizmle birlikte yaygınlaşan "izlenimci eleştiri" geleneği de bu kategoriye dahildir. Yapıt ya da metinleri sadece kendi duyguları ve izlenimleriyle ele alabileceğini savunan izlenimci eleştirmenler bu yaklaşımlarını sanat yapıtının bilimsel olamayacağı görüşüne dayandırırlar. Eleştiriyi doğrudan kişisel yorumları ve yargılarıyla kurgulayan bu tarz eleştiriciler için eleştiri tamamıyla yorumdan ibarettir. Temel argümanını izlenimci eleştiri geleneğine zıt biçimde konumlandıran çalışma, eleştirinin yalnızca güzel ya da çirkin gibi olumlu/olumsuz kişisel izlenimler ve duygularla değil; bilgi, yöntem ve analizlerin bir araya getirilerek oluşturulan bir geri bildirim ve bir inşa etme biçimi olduğunu savunur. Kişisel yorumlara oldukça elverişli olan fotoğraf disiplinini sistematik eleştiri kategorileriyle kaynaştırmayı amaçlayan çalışmanın başlıca araştırma soruları "Fotoğraf eleştirisi nedir?" ve eğer var ise "Fotoğraf eleştirisi hangi yöntemlerle ve nasıl yapılmaktadır?" sorularından meydana gelmektedir.

Uluslararası literatürde fotoğraf eleştirisi konusunda çok sayıda yayına rastlanırken Türkiye'de bu konu özelinde çok sayıda çalışma bulunmamaktadır. Hatta Türkiye'de yayımlanmış tek kapsamlı çalışmanın Terry Barrett'in "Fotoğrafı Eleştirmek" adı (2012)'yla Türkçeye çevrilen "Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images" (1990) adlı kitabı olduğu söylenebilir. Barrett'ın kitabına alt başlık olarak "İmgeleri Anlamaya Giriş" ismini vermesi, kitabın fotoğraf eleştirisi için yalnızca bir giriş olduğunu çağrıştırmaktadır. Çalışmasında birçok farklı coğrafyada

yaşamış, düşünmüş ve üretmiş kuramcıların görüşlerine yer veren yazarın eleştirdiği fotoğrafların örneklemi ise ağırlıklı olarak kendi gibi Amerikalı olan kişilerden seçilmiştir. Bu çalışma Terry Barrett'ın "Fotoğrafı Eleştirmek" metni üzerinden inşa edilmiş olsa da gerek felsefi bir girişle başlatılması gerekse yöntemsel bazı farklılar içermesi bakımından ona getirilmiş bir eleştiri olarak nitelendirilebilir. Ne var ki bu eleştiriler Barrett'ın kitabının eksik ya da hatalı olmasından değil Türkçe'de eleştirilmek için referans alınacak tek kaynak olmasından kaynaklanmaktadır. İlerleyen yıllarda bu çalışmanın da nitelikli veya niteliksiz olarak eleştirilerek yeni fotoğraf eleştirisi metinlerinin literatüre kazandırılması bu çalışmanın temel hedeflerinden biridir.

Türkçe literatürde fotoğraf ve eleştiri kapsamında yayınlanmış akademik çalışma sayısı da oldukça azdır. Türkiye'de fotoğraf ve eleştiri kapsamında yazılan tek akademik tez "Fotoğraf Okuma ve Eleştiri" (Us, 2006) başlıklı bir yüksek lisans tezidir. Çalışma on sekiz yıl önce yazılması bakımından oldukça cesurca bir girişim olarak değerlendirilebilir. Ne var ki çalışmanın nitel bir araştırma yönteminin olmamasının yanı sıra kaynakçası da oldukça sınırlıdır. Üstelik "Türkiye'de Fotoğraf Eleştirisi" başlıklı bölümde argümanlarla temellendirilmeyen savlar, kişisel yorumların aşırılığı ve onlarca imlâ hatası Türkiye'de fotoğraf eleştirisi başlığı altında yazılan metinlerin neden okunmadığını ya da alıntılanmadığını özetler niteliktedir. Ayrıca yazarın son bölümde kendi fotoğraf projesi üzerinden yalnızca kişisel izlenimleriyle yaptığı yorumlar çalışmanın bir fotoğraf eleştirisinden ziyade sadece "teknik bir fotoğraf okuması" olduğu savını güçlendirmektedir. Tam da bu noktada "Fotoğraf Okuma ve Eleştiri" teziyle aynı yıl (2006) ilk baskısını yapan, Faruk Akbaş ve Emre İkizler'in "Fotoğraf Teknik Okumaları" adlı kitabını hatırlamak oldukça önemlidir. Fotoğrafın biçimine dair önemli bilgiler sunan metin, o yıllarda üretilen önemli teknik fotoğraf kaynaklarından biridir. Işığı, kompozisyonu veya renkleri güçlü olan fotoğrafların teknik okumalarının layığıyla yapıldığı kitabın nitelikli bir çalışma sayılmasının gerekçesi de fotoğraf eleştirisi gibi bir iddiasının bulunmamasıdır. Ne var ki o günden günümüze fotoğraf okuması ve fotoğraf eleştirisi ayrımını yapabilecek çok fazla metnin üretilmemesi bu çalışmanın yazılma gerekçelerinden birini olarak özetlenebilir. Bu bağlamda çalışmanın temel hedeflerinden biri de "fotoğraf eleştirisi" ve "teknik fotoğraf okuması" ayrımlarını net biçimde ortaya koymak ve bu iki farklı kavramın ayrıştığı noktaları açıkça ifade etmektir.

Türkiye'de fotoğraf eleştirisi kapsamında az sayıda da olsa hakkı teslim edilmesi gereken nitelikli akademik çalışmalar da mevcuttur. Ozan Yavuz'un "Türkiye'de Fotoğraf Eleştirisi ve Fotoğrafın Temsil Krizi Üzerine Bir İnceleme" adlı makalesi (2020) bu yayınlardan biridir. Makale Türkiye'de fotoğraf eleştirisine dair birçok problemi ve Türkiye'deki fotoğraf üretimindeki bazı yenilikleri dile getirmesi bakımından çok kıymetlidir. Türkiye'de fotoğraf eleştirisinin yapılmaya çalışıldığı kısıtlı teorik zeminin altını çizen makale, bu çalışmanın savunduğu bazı noktaları ilk kez dile getirmesi bakımından da oldukça önemlidir. Özellikle Yavuz (2020)'un Türkiye'nin fotografik kültürünü "polarize krallığı" olarak tasvir etmesi oldukça önemli bir kavramsallaştırmadır. Yavuz, metninde bu kavramı "belirli bir yönden gelen ışık dalgalarının yansımaları önleyen ve teknik fotoğrafçıların vazgeçilmez ekipmanlarından biri olan polarize filtre"den esinlenerek ürettiğini beyan etmiştir. Kavram, Türkiye'deki fotoğraf anlayışını güzellik, gerçeklik ve ölçülülük gibi kriterlere göre şekillendiren ve bunu yaygınlaştırarak baskın hale getiren gezi fotoğrafçılığına gönderme yapmaktadır. Yavuz'un güçlü metaforunun oldukça etkili olmasına rağmen bir tarafıyla eksik, diğer tarafıyla da romantik bir iyimserlik içerdiği de iddia edilebilir. Eksik olan nokta Türkiye'de polarize krallığının sadece gezi fotoğrafçılığıyla sınırlandırılamayacağıdır. Bu krallık, Türkiye'deki yarışma fotoğraflarından sanat fotoğraflarına, akademik fotoğraftan reklam fotoğrafçılığına kadar fotoğrafın her alanına hükmeden yaygın bir görüşün yansımasıdır. İfadenin romantik tarafı ise Ozan'ın makalesinin "artık polarize krallığının izinin kaybolmaya başladığına ve güncel sanatın da etkisiyle son yıllarda Türkiye'de fotoğraf eğiliminin ciddi bir dönüşüme uğradığı" savıyla başlatılmasında gizlidir. Ozan'ın makalesinin yazılmasının üzerinden yaklaşık dört yıl geçmesine rağmen -ne yazık ki- ne o zaman ne de günümüzde böyle köklü bir dönüşümden bahsetmek hala mümkün değildir. Uluslararası literatürde yapay zekâ fotoğraf üretiminde etik ve makinesiz fotoğraf üretimin sanata katkısı tartışılırken Türkiye'de fotoğrafın değerinin hala büyük ölçüde kompozisyonun düzgün olup olmadığı veya gerçekliğin bozulmaması için fotoğraftan kadraj dahi alınmaması üzerinden belirlenmektedir. Bu durum Yavuz'un savının bir yanıyla da olsa gerçeklikten kopuk olduğuna işaret etmektedir. Tecrübe ettiği bir modernizmi bulunmadan postmodernizme adapte olmaya çalışan Türkiye fotoğrafının eleştirisi de ne yazık ki "bu kadraj yamuk, şu fotoğraf grenli, bu fotoğraf bana göre daha kontrast olmalıydı ya da kırmızı yapraklar bana hüznü çağrıştırdı, proje siyah beyaz olsa

daha duygusal olurdu vs" çerçevesinde devam etmektedir. Ne var ki bu tarz ifadeler tıpkı on sekiz yıl önce yazılmış olan "Fotoğraf okuma ve eleştiri" tezindeki ifadelerden bir adım ileriye gidemediği gibi bunları fotoğraf eleştirisi kapsamında değerlendirmek de mümkün değildir. Bu sıradan ifadeler sanatsal, toplumsal ya da psikanalitik göstergeleri olmayan fotoğrafları veya bu kodları çözme yetkinliği bulunmayan eleştiricilerin kişisel izlenimleri veya yorumlarıdır. Nasıl ki kuralları olan teknik belge fotoğrafları "teknik fotoğraf" başlığı altında sınıflandırılıyorsa bu tarz fotoğraflara getirilen eleştiriler (yorumlar demek daha doğru olacaktır) de "teknik eleştiri" başlığı altında toplanabilir. Tam da bu noktada -çalışmanın temel argümanlarından birinin oluşmasının zeminini hazırlayan T.S. Eliot'un "eleştiri" ve "teknik eleştiri" ve de "eleştirmen" ve "teknik eleştirmen" ayrımlarını anmak oldukça önemlidir. Eliot, teknik çözümlemeler gayesinde olan eleştiri türünü teknik eleştiri olarak sınırlayarak çok önemli bir ayrıma imza atmıştır. Eliot (Aydoğan, 2002, s.132) "teknik eleştirmen"i ise "Bir yeniliği açıklamak ya da yorumlamak için ya da sanatın herhangi bir dalıyla uğraşanlara bir ders vermek amacıyla yazan kişi" olarak tanımlamıştır. Çalışma Eliot'un yaptığı ayrımların fotoğraf eleştirisi için de geçerli olduğu savıyla hareket eder. Teknik fotoğraf çeken kişiye "fotoğrafçı", bu tarz fotoğrafları düzeltmek, yorumlamak veya ders vermek amacıyla yazıya aktaran kişiye "teknik fotoğraf eleştirmeni", yazılan eleştiri türüne ise "teknik fotoğraf eleştirisi" denebileceği argümanını öne sürer. Çalışma, teknik fotoğrafı, eleştirisini ya da eleştirmenini kapsamının dışında bırakarak kavramsal anlamda "*fotoğraf*"ı ve "*eleştiri"*yi merkezine alır.

Eleştiriyi bir inşa etme biçimi olarak ele alan çalışma, fotoğraf eleştirisinin teknik fotoğraf eleştirisinden de çeşitli spekülatif kişisel yorumlardan da ayrıştırılması gerektiğini savunur. Dolayısıyla çalışmada eleştirilen fotoğraf projeleri de salt teknik olarak üretilmiş fotoğraflardan ziyade sosyolojik, psikolojik, felsefi ya da toplumsal zeminleri güçlü olan projelerden seçilmiştir. Yavuz (2020)'un makalesinde de dikkat çektiği gibi -sayıları çok fazla olmasa da- Türkiye'de iki binli yılların başından beri oldukça yaratıcı, nitelikli ve sanatsal fotoğraf projeleri üretilmektedir. Bu çalışmaların baskı materyalleri, sergilenme veya sunum biçimlerinde bazı değişiklikler yaşanırken, üretilen fotoğrafların içerikleri ve bağlamlarında da önemli bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Felsefi, toplumsal, kültürel ve psikanalitik açıdan zengin göstergeler sunan çalışmaların

bazıları yurtdışında hak ettikleri değeri görmüştür. Lakin bu projelerin bazıları ülkemizde yeterince ilgi görmemiş, polarize krallığının otoritesince ötekileştirilmiş, saf ideolojik olarak yorumlanmış ya da teorik anlamda hakları yeterince teslim edil(e)memiştir. Elbette Türkiye'deki eleştiri eksikliğinin toplumsal ve kültürel nedenleri bir başka araştırmanın temel konusu olabilir. Ancak bu çalışmanın temel amacı, uzun yıllardır Türkiye'de sorul(a)mamış, sorulmaya gerek duyul(a)mamış ya da sorulmaya cesaret gösteril(e)memiş olan bir soruyu sormak ve ona yanıt aramaktır. Bu soru, "*Hem uluslararası literatürde geçerliliği olan yöntemlerle oluşturulmuş hem multi-disipliner bir yaklaşım ve geniş bir kaynakçayla şekillendirilmiş hem de sadece Türkiye'de üretilen fotoğrafların eleştirildiği bir çalışma oluşturmak mümkün müdür?"* sorusudur.

Türkçe literatürde tiyatro eleştirisi, edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi ve sinema eleştirisi ekseninde kurgulanmış çok kapsamlı çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmanın temel ekseninin fotoğraf olması nedeniyle, eleştirinin diğer disiplinlerle olan ilişkisine yeterince yer verilmemiştir. Ne var ki "Eleştiri Nedir?" sorusuna yanıt ararken felsefi yaklaşımlardan, "Eleştirinin İşlevi ve Görevi Nelerdir?" sorularına yanıt aranırken edebî ve toplumsal tartışmaları dışlamak imkansızdır. Fotografik görüntülerin analiz edilebildiği, yorumlanabildiği ya da eleştirilebildiği her türlü disiplin/kuram/yöntem çalışmanın sınırlarına dahil edilmeye çalışılmıştır.

Temel olarak üç ana başlık altında toplanan çalışma, ünlü filozof Immanuel Kant'ın "Saf Aklın Eleştirisi" (1781), "Pratik Aklın Eleştirisi" (1788) ve "Yargı Gücünün Eleştirisi" (1790) adlı metinleriyle başlamaktadır. Bu felsefi girişin gerekçesi modernizmden postmodernizme hatta günümüzde sanat, güzellik ve eleştiri bağlamında yapılan birçok tartışmaya yön veren üç eleştirinin hala birçok eleştirmenin eleştirdiği ya da savunduğu metinler olmasıyla temellendirilebilir. Özellikle ünlü çağdaş Fransız düşünür Michael Foucault'un "Eleştiri Nedir?" (1978) (daha sonradan metin haline getirilen) adlı konferansı Kant'ın eleştirel metinleri üzerinden kurgulaması, Kant'ın günümüze dek uzanan eleştirel düşünce gücünün önemli bir göstergesidir.

İkinci kısım, eleştirinin duygular ve izlenimler üzerinden kurulması gerektiğini savunan Matthew Arnold ve eleştirinin daha sistemli ve eleştirel olması gerektiğini savunan T.S. Eliot'un ona getirdiği eleştirileri merkezine alır. M. Arnold'un makalesinde

Kant'ın evrensel ilkelerinin ve deha kavramının etkisinde kaldığına, T.S. Eliot'un ise romantizmden kalma izlenimciliği eleştirirken eleştirinin yasa koyuculuktan uzak durulması gerektiğine yaptığı vurgularla Foucault'cu görüşlere yaklaştığına dikkat çekilmiştir. Üçüncü kısımda eleştirinin felsefe ve toplum arasındaki çizgiyi silikleştirmeye çalışan yanları açığa çıkarılmıştır. Eleştirel Teori kuramcılarına ayrılan bölüm, eleştirinin eleştirelliğini koruması gerektiğini savunan Adorno ve Horkheimer gibi Frankfurt Okulu ekolünden olan filozofların pozitivizm karşıtı görüşleriyle kurgulanmıştır. Dördüncü kısımda eleştirinin sanat eleştirisine olan etkilerine ve fotoğrafın icadıyla birlikte sanatta ortaya çıkan paradigmasal kırılmaya değinilmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte şekillenen modernizmin ve eleştirisinin sert kurallarına vurgu yapılmıştır. Arthur Danto'nun "Kant'çı eleştirmen" olarak nitelediği Clement Greenberg'in görüşleri ve ona getirilen eleştiriler üzerinden sanat eleştirisi tartışmalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde fotoğrafın ve eleştirinin dönüşen formlarına değinilerek fotoğraf eleştirisine bir giriş yapılmıştır. Fotoğraf eleştirisinde bilginin gerekliliğine dikkat çekilen bağlam kısmında ise bağlam içsel, orijinal ve dışsal bağlam olmak üzere üç alt başlıkta incelenmiştir. Dışsal bağlamda yan anlamlar açığa çıkarılırken eleştirinin yöntemle olan ilişkisinin altı çizilmiştir. Çalışma her ne kadar eleştirinin doğrudan izlenimci görüşlerle yapılamayacağını savunsa da fotoğraf eleştirisinde yargılamanın, betimlemenin ve yorumlamanın önemine gölge düşürmemek adına bu eleştiri türlerine de ayrı bir bölüm ayırmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünün son kısmı olan kuram ve yöntem kısmında ise göstergebilim, feminizm, queer, metinlerarasılık ve psikanaliz gibi kuramlara tek bir başlık altında yer verilerek gelecekte yapılacak kapsamlı akademik çözümlemelerin ve kuramsal eleştirilerin önünün açılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde eleştirinin biçimi, işlevi ve türleri tarihsel ve kavramsal olarak metinlerarasılık yöntemiyle ele alındıktan sonra ikinci bölümde fotoğraf eleştirisinde kullanılan teoriler, yöntemler ve bağlam biçimleri kategorize edilmiştir. Çalışmanın evrenini Türkiye'de yaşayan ve fotoğraf üretimlerini Türkiye'de yapan sanatçılar oluşturmaktadır. Çalışmanın kavramsal çerçevesinde ortaya konan kuramlara

paralellik gösteren akademisyen/sanatçı/fotoğrafçıların projeleri ve eserleri amaçlı örneklem yöntemine göre tercih edilmiştir. Böylelikle hem güncele hem kendi geçmişine tanıdık hem uluslararası fotoğraf literatürüyle barışık hem de kendi sanatçısıyla tanışık bir eleştiri skalası ortaya konması hedeflenmiştir. Çalışmanın Türkiye'de üretilmiş fotoğrafların eleştirildiği kısmının gelecekte üretilebilecek bazı fotoğraf eleştirilerine emsal teşkil edebilme ihtimaline (tehlikesine) karşın eleştirilerin yöntemlerine ve bağlamlarına dair detaylı bir giriş bölümü eklenmiştir.

Bu çalışmayı özgün kılabilecek noktalardan biri; bu tezin bir felsefe, edebiyat, sosyoloji veya sanat tarihi alanından değil, bir fotoğraf bölümünden üretilme cesareti gösterilmesindedir. Çalışmanın Türkiye'deki fotoğraf bölümlerinde sanatta yeterlik programında yazılmış ilk fotoğraf eleştirisi metni olması özgünlüğü bakımdan önemli bir göstergedir. Ne var ki bu özgünlüğün bazı handikapları da beraberinde getirmesi muhtemeldir. Bunlardan ilki çalışmanın "fotoğraf eleştirisi budur ve böyle yapılır"cı bir perspektiften yazılmış olduğu yanılgısıdır. Oysa çalışmanın böyle bir iddiası yoktur. Çalışma daha ziyade Batı'da fotoğraf eleştirisinin eleştirel düşünceyle birlikte nasıl inşa edildiğine ve bunun fotoğraf eleştirisine ne şekilde yansıdığına dair bir fotoğraf eleştirisi girişi sunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışmanın herkesçe kabul görebilecek bir fotoğraf eleştiri ölçeğinden ziyade Michael Foucault'un "eleştirel tavır" olarak ifade ettiği kavrayış biçimine daha yakın durduğunu söylenebilir. Foucault'un "Eleştiri Nedir" metni (2021, s.33)'nde ele aldığı temel nokta eleştiriden ziyade zaten bu eleştirel tavırdır: "Eleştiride erdeme benzer bir şey vardır" der Foucault ve ekler: "Size bahsetmek istediğim şey, genel itibariyle erdem olarak bu eleştirel tavırdır". Fotoğraf ve eleştiriyi kaynaştırma amacı taşıyan çalışmanın fotoğraf eleştirisi iddiası da yine Foucault (2021, s.34)'un evrensel ve dogmatik her türlü eleştiriye olan net mesafesiyle temellendirebilir:

> *Nihayetinde, eleştiri kendinden başka bir şeyle ilişki içinde var olur ancak. Bilmeyeceği ve olmayacağı bir gelecek ya da hakikat için bir araç, bir vasıtadır, polislik yapmak istediği ama yasa yapma kudretinin olmadığı bir alanda gözetmenliktir. Eleştiride, kimse hak sahibi değildir, kimse teorisyen değildir. Evrensel ve radikal eleştiri yoktur.*

2. ELEŞTİRİ NEDİR?

2.1. Eleştiri: Felsefi Bir Giriş

Eleştiri kavramı genel anlamıyla kullanıldığında olumsuz bir yargılama, profesyonel anlamıyla kullanıldığında ise sanat, sinema, edebiyat eleştirisi gibi kategorilere bölünmüş bazı eleştiri türlerini çağrıştırmaktadır. Ne var ki bu yaklaşımlar eleştirinin doğasından ziyade ya onun gündelik kullanımına ya da onun disiplinlerce sınırlandırılmış çeşitlerine işaret eder. Eleştirinin ne olduğunu tanımlamak ya da işlevine ve görevine dair yanıtlar aramak ise edebiyat ve felsefe gibi spesifik disiplinlerin alanına girmektedir. Bu sorulara aranan cevaplar, dönemden döneme biçim değiştiren eleştirinin yapısını inceleyebilmeyi mümkün kılmasının yanı sıra, eleştirinin geçmişteki ve günümüzdeki işlevine dair karşılaştırma yapma fırsatı da sunar. Modern dönem öncesinde edebiyat (Aristotales, 2014, Yücelik Üzerine M.S I), felsefe (1695, Bayle) ve sanat alanında (Vasari, 1550) bazı eleştiri örneklerine rastlamak mümkündür. Ne var ki *eleştiri nedir* gibi epistemolojik bir soruya yanıt aramak; eleştirileri aracılığıyla "neyi bilebilirim" sorusunu sistematik biçimde ilk yanıtlama cesaretini gösteren ve öznenin konumunu eleştirileri aracılığıyla ters yüz eden Immanuel Kant'ın metinlerine değinmeksizin mümkün değildir. Günümüzde felsefi metinler oluşturulurken halen sıklıkla referans gösterilen Kant'ın üç temel eleştiri metni, (Saf Aklın Eleştirisi 1781, Pratik Aklın Eleştirisi 1788 ve Yargı Gücünün Eleştirisi 1790) sadece felsefi literatürü değil sanat ve edebiyat metinlerini de derinden etkilemiştir. Kant'ın eleştirileri aynı zamanda insanı ve aklı merkeze alan yaklaşımdan ötürü gündelik yaşamdaki algılama, alımlama, yargılama ve dolayısıyla görme biçimlerinin de tümüyle değişmesine neden olmuştur. Immanuel Kant'ı muazzam ve aç bir akla sahip bir filozof olarak betimleyen Denis Dutton Kant'ın, kendini bir XVIII. yüzyıl kozmopoliti (dünya vatandaşı) olarak görmekte olduğu savunmaktadır. Dutton'a göre Kant "Memleketi Konigsberg'den dışarı hiç çıkmamış olmasına rağmen, zihni tüm insan bilgisini ve deneyimini dolaşmış, felsefenin ötesinde bilime ve insana dair olan farklı konularda etraflıca çalışmış ve yazmıştır (Dutton, 2017, s.233)".

H. Bülent Gözkan, "Kant'ın Şemsiyesi" adlı metni (2020)'nde Kant'ın düşünce dünyasında yapmış olduğu devrimi metaforik bir dille anlatmaktadır. Gözkan (s.9)'a göre

Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin ontolojileri büyük farklılıklar gösterse de bu düşünürler dünyaya kendi öğretileri kapsamında büyük bir miras bırakmışlardır. Kendilerinden sonra gelen kuşaklar; ahlak, Tanrı, varlık, hayatın anlam ve değerini yaklaşık iki bin yıl boyunca bu filozofların açmış olduğu şemsiyenin kapsamında düşünmüş ve değerlendirmişlerdir. Hıristiyan ve İslam felsefinde Tanrı temelli yaklaşımlarda farklılıklar bulunsa da bu görüşlere bütünsel olarak bakıldığında, yine Aristo ve Platon'un açtığı şemsiye kapsamında değerlendirilebilirler. Gözkan (s.10)'a göre Kant, "1781'de Saf Aklın Eleştirisi adlı metnin yayımlanmasıyla birlikte bu büyük şemsiyeyi kapatmış, varlığın, var olanların, Tanrı'nın, insanın, ahlakın, insanlar arası ilişkilerin yeni bir "ışık" altında görülmesini sağlamıştır". Gözkan, Kant'ın eski şemsiyeyi kapattıktan sonra kendisinin açtığı şemsiyenin eleştirilebilecek taraflarının olduğunu kabul etmektedir. Ne var ki bugün hala -bir tarafıyla da olsa- Kant'ın açtığı bu şemsiye altında düşündüğümüzü iddia etmenin yanlış olmayacağını savunmaktadır. O (s.10)'na göre Kant, ilk eleştirel metninde geleneksel metafizik düşünce sisteminin yapılarını çözümlemeye tabi tutmuş, söküme uğratmış ve de eleştirmiştir.

Kant, eleştiri sistemini kurarken oldukça sistematik biçimde hareket etmiştir. Metnini kurgularken çevresinde, içinde ve de üzerinde gezindiği akıl koridorlarında sabırla ve ısrarla dolaşmıştır. Cevizci (1999, s.293)'ye göre Kant, kendisinden önceki metafizikçilerin en yüksek varlığın doğasıyla başka varlıklar hakkında, kendilerini aracısız tecrübenin ötesine götüren tartışmalara doğrudan girmekten kaçınmıştır. Cevizci, Kant'ın öncelikle insan aklının kendisine bu türden tartışmalara girme olanağı verecek yetilere sahip olup olmadığı şeklindeki eleştirel soruyu yanıtlamaya çalıştığını belirtmektedir. Kant, akılla ilgili soruların öyle basitçe yanıtlanmasının mümkün olmadığını zamanla anlayacaktır. Bunun en belirgin kanıtı Marcus Herz'e yazdığı bir mektupta ortaya çıkmaktadır. Kant, 1772 yılında Herz'e yazdığı satırlarda (Gözkan, s.32) "Duyuların ve Aklın Sınırları" isimli bir kitap tasarladığını, bu kitapla hem teorik hem de pratik bilginin doğasını ele almayı amaçladığını ve kitabı yaklaşık üç ay sonra bitirmeyi düşündüğünü müjdelemiştir. Oysa Kant, gelecekte "Saf Aklın Eleştirisi" olarak adlandıracağı bu metni öngördüğü gibi üç ay sonra değil ancak dokuz yıl sonra tamamlayabilmiştir.

Baker (2015, s.145)'e göre Kant, eleştiri metinlerine mahkemeler dikmeye yatkın bir filozoftur ve sorunsalını "salt kendi kendinin ayakları üstünde duran ve yargılayan bir akıl kavramına erişebilir miyiz" sorusuyla temellendirmiştir. Kant'ın eleştirel biçimde mahkemeler dikmesinin sebebi ise, kendisinden önceki felsefe tartışmalarının ona -kendi deyimiyle- *bir* "savaş alanı" (kampfplatz) gibi görünmesidir. Kant, aklın zıt kutuplar şeklinde bölündüğünü düşünmektedir. Bu savaş alanının bir tarafında bilginin doğuştan geldiğini savunan Spinoza ve Leibniz gibi akılcı (rasyonalist) düşünürler, diğer yanında ise zihinde doğuştan bir bilgi olmadığını düşünen ve akılcılara karşıt olan Hume ve Locke gibi deneyciler (ampristler) yer almaktadır. Baker, Kant'ın akılcıları dogmatik bulduğunu belirtmektedir. Spinoza dahil akılcılar, akılla herhangi bir yargıda bulunamamaktadırlar. Çünkü bu felsefede akıl, kendi kendini eleştirecek şekilde dizayn edilmemiştir. Kendini başkalarına, dışsal bir varlığa ya da Tanrıya yargılatmaktadır. Dolayısıyla rasyonalistlerde akıl dogmatik ve dışsal yani özneye içkin değildir. Ampiristler ise rasyonalistlerin karşısında yer almalarına rağmen onlar da aklı doğaya yargılatmaktadır. Baker, Kant'ın her iki taraftaki filozofların görüşlerinde de aklın bir dışsallık içerdiği sonucuna ulaştığını belirtir. Kant, yapacağı sentez ve getireceği eleştiriler aracılığıyla hem aklı özneye içkin bir şekilde konumlandırmak hem de onu tüm dışsal etmenlerden arındırmak istemektedir. Kant her ne kadar bir ampirist bir filozof olan Hume'un görüşlerini tümüyle kabullenmese de "Gelecekte Bir Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena" adlı eserinin önsöz (2002, s.8)'ünde Hume'un kendi eleştirel dünyası için yaptığı katkının altını çizmiştir. Kant, "Saf Aklın Eleştirisi" metninin anlaşıl(a)mazlığını ortadan kaldırma amacıyla ürettiği bu metinde, Hume'dan "Beni yıllar önce dogmatik uyuklamamdan ilk kez uyandıran ve araştırmalarımda kurgusal felsefe alanında bambaşka bir yön vermemi sağlayan kişi" olarak bahseder. Kant metninden emindir ve Hume'un kıvılcımı yardımıyla ateşlediği bilimini şöyle tanımlar: "Bu Prolegomena, okuyucunun şunu görmesini sağlayacaktır: bu, şimdiye kadar hiç kimsenin aklına bile gelmeyen, fikri bile bilinmeyen ve kurulması için Hume'un şüphesinin verdiği ipucundan başka şimdiye dek yapılanlardan hiçbir şeyin kullanılmadığı, yepyeni bir bilimdir". Kant, Saf Aklın Eleştirisi'nin ikinci baskısının önsöz (2008, s.29)'ünde ise felsefeye getirmiş olduğu yeniliği kopernik devrimine benzetmektedir.

> *Bugüne dek tüm bilgimizin kendini nesnelere uydurması gerektiği varsayılmıştır; ama onlara ilişkin herhangi bir şeyi kavramlar yoluyla a priori saptama ve bilgimizi bu yolla genişletme girişimleri bu varsayım altında boşa çıkmıştır. Öyleyse, bir kez de nesnelerin kendilerini bilgimize uydurmaları gerektiği varsayımı altında Metafiziğin görevinde daha iyi sonuç alıp alamayacağımızı sınayabiliriz.*

Baker, Kant'ın bu devrimci yaklaşımını şöyle aktarmaktadır: "Şimdiye kadar hep objelerin etrafında döndü öznellik, özne. Halbuki ben gerçekten Kopernikçi bir devrim yaptım. Artık nesneler öznenin etrafında dönecekler, özneye göre olacaklar." Baker, (s.29) isteme yetisi gibi bir kavramın bu zıtlıkla kurulması halinde bu yaklaşımın da zorunlu olduğunu ifade ettikten sonra Kant'ın yaptığının kavramsal bir devrim olarak niteler ve ekler. "Bu devrim aynı zamanda Kopernikçi'dir".

Baker aynı zamanda Kant'ın antikiteden o yıllara kadar pek de ayrımı yapılmamış kavramlar olan "kültür" ve "doğa" ayrımı yaptığına da dikkat çeker. Kant, bir insanın doğa açısından çocuk yapabilecek yaşa geldiğinde yetişkin sayılabileceğini ancak kültürel anlamda bir yetişkin olabilmesinin öyle pek de kolay olmayacağını belirtmektedir. Baker'e göre "insan gerçekten akla bir yeti olarak sahip olmasına karşın onu kullanamıyor, akla uygun yaşayamıyor, çünkü kültürel açıdan yetişkin değil"dir (2015, s.144-147). Baker'in ifadeleri Kant'ın kültürel anlamda yetişkin olamadığı için aklını kullanamayan, aklı her türlü dogmatik unsurdan veya başkasının boyunduruğundan kurtarmadıkça aydınlanmanın mümkün olmadığını vurguladığı "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" (1784) adlı metnine atıf yapmaktadır. Kant bu metninde özellikle aklı, dini dogmalarla kuşatan yaklaşımlara oldukça mesafeli bir duruş sergilediği hissedilmektedir. Her şeyden önce Kant'ın bu metni nikahı dünyevi yasalara göre değil; dini çerçevede kıyılması gerektiğini savunan bir papaza yanıt olarak yazdığı unutulmamalıdır (Berk, 2021, s.40). Zöllner adlı bir papaz, dini nikahı savunduğu metinde, "Aydınlanma nedir? Neredeyse Hakikat Nedir? sorusu kadar önemli olan bu sorunun cevabı aydınlatmaya başlamadan verilmelidir. Fakat maalesef, bu sorunun cevabını hiçbir yerde bulamadım!" diye bir dipnot eklemiştir. Kant'ın bu soruya cevaben kurguladığı ve modern felsefenin başlangıç metinlerinden biri olarak kabul edilen "Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt" yazısı, aynı yılın Aralık ayında "Berlinische

Monatsscbrift" dergisinde yayınlanır. Kant, 1784 yılında yayınlanan bu kısa makalede (2005, s.225) Aydınlanma'yı şöyle tanımlamaktadır:

> *Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklına bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanmayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Sapere aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü imdi Aydınlanma'nın parolası olmaktadır.*

Kant'ın bu metni oluştururken, yaklaşık üç yıl önce yazdığı (1781) "Saf Aklın Eleştirisi" metnindeki eleştirel üslubunun aynen devam ettiği görülmektedir. Kant'ın, aklı her türlü dogmatik düşünceden, baskıdan ve otoriteden soyutlamaya çalıştığı bu kısa metnin günümüzde dahi güncelliğini yitirmediğini söylemek çok da hatalı olmayacaktır. 27 Mayıs 1978'de Fransız Felsefe Cemiyetinde verdiği bir konferansa "Eleştiri Nedir" (2021) başlığını veren Michel Foucault, bu konferansın önemli bir kısmını Kant'ın "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" metniyle ilişkilendirerek kurgulaması bunun ispatıdır. Foucault, "Eleştiri Nedir" metninden üç yıl sonra (1984), doğrudan Kant'ın Aydınlanma üzerine kaleme aldığı metnini referans aldığı "Aydınlanma Nedir" (2005) adlı bir metin daha yazar. Her iki metninde de Kant'a bazı eleştiriler getiren Foucault hem eleştirinin önemine hem de eleştirinin doğasına dair önemli saptamalarda bulunmaktadır.

Foucault, eleştirinin ancak kendinden başka bir şeyle ilişki içinde mümkün olabileceğini savunmaktadır. O (2021, s.34)'na göre eleştiri, olmayacağı ve bilmeyeceği bir gelecek ve de hakikat için yalnızca bir araçtır. "Eleştiri, polislik yapmak istediği ama yasa yapma kudretinin olmadığı bir alanda gözetmenliktir". Bu yaklaşım metinlerinde her tarafa mahkemeler dikmeye meyilli olan Kant'ın yaklaşımına getirilen bir eleştiri niteliğindedir. Kant, her ne kadar eleştirel felsefe anlamında bir devrim yapmış olsa da ahlakı, iyiyi ve güzeli de evrensel bir yasanın parçası olarak sunmanın yollarını aramaktadır. Filozof, "Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt" (1784) ile aynı yıl yazdığı "Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi" (1982) adlı metninde de bunun sinyallerini vermiştir: "İnsan türü için en büyük sorun, evrensel adalet yaptırımını uygulayacak bir yurttaşlar toplumuna ulaşmaktır; doğa insan türünü bunun

çözümüne doğru zorlamaktadır". Kant, bu görevi eleştiri aracılığıyla üstlenme çabası taşımaktadır. İnsan yasaların gerektiği şekilde zorlanmadıkça özgürlüğü kötüye kullanmaya yatkın bir varlıktır. Kant (1982, s.122)'a göre en tepedekiler daima hem bireysel olarak adaletli hem de iyi bir insan olmalıdır. "İşte bu, görevlerin en zorudur ve tam bir çözümü olanaksızdır. İnsanın yapılmış olduğu bu eğri odundan dümdüz çıkacak hiçbir şey yontulamaz". Kant'ın insan doğasını tamamen düzeltemese de en azından onu dizginleyebilmek ya da yontmak istediği yaklaşımı "Pratik Aklın Eleştirisi" (1999) adlı metninde de sürdürdüğü gözlemlenir. Kant, aklın sınırlarını çizmeye çalıştığı ilk metnin ardından kaleme aldığı bu eleştiri metninde ise aklın eylemlerini sorgulamaktadır. Bu eleştirisiyle kısaca "ne yapmalıyım" sorusunu yanıtlamaya çalışan Kant, ahlakı, evrensel biçimde temellendirme girişimlerine devam etmektedir: "Öyle eyle ki" der Kant (s.35), "senin istemenin maksimi, hep aynı zamanda genel bir yasamanın ilkesi olarak da geçerli olabilsin".

Oysa Foucault'a göre bu yaklaşımda kusurlu bir yan vardır. Vermiş olduğu bir röportajda (1988, s.20), tüm analizlerinin insan varoluşundaki evrensel zorunluluklara karşı olduğunu belirten Foucault, bu analizler aracılığıyla kurumların keyfiliğini gösterdiğini, hangi özgürlük alanından yararlanılabileceğini ve hâlâ ne gibi değişiklikler yapılabileceğini göstermeye çalıştığını belirtmektedir. Foucault'un benzer yöntemi ve üslubu takındığı "Eleştiri Nedir" (2021) adlı konferansında da sıklıkla dile getirdiği görülür: O (s.35)'na göre eleştiride kimse hak sahibi olmadığı gibi hiç kimse teorisyen de değildir. "Evrensel ve radikal eleştiri yoktur. Kendinde ve tek başına eleştiri yoktur". Ne var ki Kant'ın üçüncü eleştirisi olan "Yargı Yetisinin Eleştirisi" adlı metni, insanın beğenilerinde evrensel bir tutarlılık olabileceği yönünde bir savdan yola çıkarak temellendirilmiştir.

Kant, "Yargı Yetisinin Eleştirisi" (1790) adlı metninde eleştiri oklarını bu kez de insanın üretme, görme ve algılama biçimlerine çevirir. İlk eleştirisinde akıl aracılığıyla öznenin nesne etrafında değil, nesnenin öznenin etrafında dönmesi gerektiğini ortaya koyan Kant; bu eleştirisiyle ise sanat, sanatçı ve yapıt kavramlarının farklı bir perspektiften ele alınmasının önünü açmıştır. Kant'ın "yargı gücü" kavramıyla kastettiği şey insanın muhakeme etme bilincidir. Ne var ki bu kitap da Kant'ın daha önce yazdığı

diğer metinler gibi bazı evrensellik iddiaları taşımaktadır. Deleuze, "Kant Üzerine Dört Ders" adlı metni (2000)'nde bu kitabın yeni bir disiplinin temelini atmasından dolayı olağanüstü bir kitap olduğunda dikkat çeker. Deleuze (s.66)'e göre terim daha önceden kullanılıyor olsa da "Yargı Gücünün Eleştirisi" metniyle birlikte kurulan, temelleri atılan bir disiplin vardır. Bu da "mümkün bütün estetiğin temellendirilişi"dir. Deleuze'e göre "Böylece estetik, "Yargı Gücünün Eleştirisi"yle sanat tarihinden farklı bir şey olarak var olmaya" başlamaktadır. Deleuze'un burada vurguladığı estetik kavramı oldukça önemlidir. Her ne kadar Kant, estetik ile ilgili doğrudan bir metin yazmamış olsa da Baker de (s.142) tıpkı Deleuze gibi Kant'ın bu metniyle estetiği temellendirdiğinde hem fikirdir: "Kant'ın doğrudan doğruya bir estetik yazmadığını biliyoruz ama Alman felsefesinde tartışıldığı biçimiyle estetiği ve sanat felsefesini temellendirdiğini söyleyebiliriz". Benzer bir görüşe Larry Shiner'ın "Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi" adlı metni (2013)'nde de rastlanmaktadır. Shiner (s.202)'e göre son yıllarda Kant'ın görme biçimlerini değiştirdiği bu metnine yapılan yüzlerce atıf ve getirilen sayısız eleştiri, eserin modern sanat ve estetik kuramları için ne kadar önemli olduğunu doğrular niteliktedir.

Shiner, (s.202) Kant'ın kendisinden önceki görüşlerin beğeniyi, duyumsal zevkin veya faydanın uygulanışı haline getiren tüm kuramlarda bir çıkar gördüğünü belirtmektedir. Kant'a göre "gerçek estetik beğeni" yalnızca bir nesne üzerine derin düşüncelere daldığımızda oluşan saf ve tarafsız bir zevktir. Kant için estetik deneyim hayal gücüyle idrakin birlikte oynadıkları uyumlu özgür bir oyundur. "Estetik bir düşünce der Kant, (1987, s.187) "asla bir biliş haline gelemez" ve ekler: "Çünkü o hayal gücünün bir sezgisidir ve kendisi için yeterli bir kavramı hiçbir zaman bulamaz. Rasyonel bir fikir asla bir biliş haline gelemez, çünkü o bir sezginin asla verilemeyeceği bir (duyular üstü) kavramını içerir". Kant'ın duyular üstü kavramı estetiğin ahlak ve akıldan daha farklı bir noktada konumlandırıldığını işaret eder gibidir.

Süreyya Su, "Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi" adlı metni (2014, s.134)'nde "Yargı Gücünün Eleştirisi" metninin önemli noktalarından birinin estetik yargının özerkliğinin vurgulanması ve beğeni yargısının aşkın bir kavram olarak temellendirilmesi olduğuna dikkat çeker. "Kant, estetik alanı ahlaki ve doğal alanlardan ayrı bir alan olarak kurarken, estetik hazzı "çıkar gözetmeyen tatmin" olarak tanımlar ve sanatta biçimi

“amaçsız amaçlılık” olarak tasarlar”. Su, Kant’ın estetik alanı doğa ve özgürlük alanlarından farklı bir varlık alanından saymadığını belirtmektedir. Özerk estetik alanını, bu iki alanın arasında işlevi aracılık yapmak olan serbest bir bölgeye benzetir. Estetikte öznel ve nesnel arasındaki ayrımın kalktığının altını çizen Su, Kant’ın estetik yargıdaki özerkliğindeki ısrarın, onu sanatın doğruluk değeri taşıdığı fikrini yadsımaya zorlamıştır. Su (s.134)’ya göre sanat bilgiyle değil, hazla ilgili bir meseledir ve Kant, sanatın çelişkili şekilde bilgiyle ilgili bir tarafı olduğunu ima eden önerilerde de bulunmuştur. Benzer çelişkilere dikkat çeken Shiner’e göre de Kant zaman zaman kendi görüşleriyle çelişkiye düşmüştür. Shiner, (s.203) Kanttaki estetik yargıyı “hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlaki öğretisi olmayan ama bizim ahlaki doğamızı açığa çıkaran bir şey” olarak özetler.

Shiner’e göre Kant tıpkı eleştiriyle kurduğu gibi estetikle ahlak arasında da dolaylı bir bağ kurmuştur. Kant’ın kurduğu bu bağı Jale Erzen “Çoğul Estetik” adlı kitabı (2016)’nda “etik kuram” başlığı altında ele almıştır. Erzen (2016, s.90)’e göre Kant, güzel ve beğeni yargısının ahlakla ilişkisini iki temel maddeye dayandırmaktadır. Bunlardan ilki, güzelin çıkar sağlamadan tercih edildiği görüşüdür. İkincisi ise; insanın bir şeyi beğendiği zaman onu toplumla, başkalarıyla ya da insanlıkla paylaşmaya olan yatkınlığıdır. İnsan aynı duygunun herkeste olduğunu sanmakta hatta öyle olduğuna inanmaktadır. Erzen, Kant’ın bu yatkınlığa “öznel evrensellik” adını verdiğini aktarmaktadır. Erzen (s.90), Kant’ın, insana zevk veren şeylerin sınıflandırılmasında insana iyi gelen ve faydalı olanı bir çıkar sağladığı için seçtiğini belirtmektedir. Hoşa gideni ise fiziksel zevk verdiği için seçtiğini ama kişinin güzel seçiminde hiçbir çıkar olmadığını yani güzel tercih edilmesinde bir fayda ilişkisinin olmadığını aktarmaktadır. Bu sava birçok modern düşünür ve eleştirmen karşı çıkmış ve bir çıkarın olduğunu savunmuştur.

> *Ancak Kant bu çıkarı maddi ve ampirik olarak tarif eder. Bir şeye bakıp da onu güzel bulduğumuzu söylediğimizde, onun maddi varlığı bizi ilgilendirmez. Sadece onu algılamaktan zevk alırız ve herkesin bu zevki paylaştığına inanırız. Bu açıdan güzel tercihi bütün tercihler arasında etik olandır; hiçbir çıkar sağlamaz.*

Kant üçüncü eleştirisinde güzel, estetik ve ahlak arasında kurduğu aşkın ilişkinin yanı sıra günümüz sanat tartışmalarında da halen önemli yer tutan diğer bir kavram olan

yüce kavramına da yer vermiştir. Günümüzde halen sanatçı ve zanaatçı kavramları üzerinden şekillendirilen tartışmaların yapılmasına neden olan bu kavramı icat eden Kant olmasa da kavramsallaşmasında önemli bir rolü bulunmaktadır. Ayrıca Kant bu kavramı henüz kırklı yaşlarda genç bir akademisyenken "Güzellik ve Yüce Duyguları Üzerine Gözlemler" (1764) adlı bir denemesinde ele almıştır. Ne var ki bu metin felsefi bir teoriden ziyade edebî bir denemeyi çağrıştırmaktadır. Kant, bu yaklaşımını metni (s.7)'nin en başında zaten açıklamaktadır:

> *Hoşlanma ya da hoşnutsuzluğun çeşitli hissedilme biçimleri, bu duyguları uyandıran dışsal şeylerin özelliklerinden çok, her insanın bu şeylerin uyandırdığı hazzı ya da acıyı duyma yatkınlığına dayanır. Başkalarında tiksinmeye neden olan şeylerden bazı insanların keyif almasının, herkes için çoğu kez bir muamma olan aşk tutkusunun ya da birisinin canlı bir antipati duyduğu şeye başka birinin kayıtsız kalmasının nedeni budur. İnsan doğasının kendine özgünlüklerine ilişkin gözlem alanı çok geniştir, ama yine de öğretici oldukları kadar zevkli de olan keşiflerin zengin bir kaynağını gizler. Şimdilik bu alanda özellikle istisna gibi görünen birkaç yere bakacağım ve bunlara bir felsefecinin değil, bir gözlemcinin gözüyle bakacağım.*

Kant her ne kadar bu denemeyi bir felsefeciden ziyade bir gözlemci olarak kurguladığını belirtse de pasajda insan doğasına yüklediği öznellik ilerleyen yıllarda temellendirmeye çalışacağı estetik teorisinin ipuçlarını vermektedir. Gelecekte bakacağı noktalara "şimdilik bir gözlemcimin gözüyle bakacağım" dipnotu düşmesi, bir süre sonra bu kavramlarla felsefi anlamda da hesaplaşma istediğini çağrıştırmaktadır. Kant bu metinden yaklaşık yirmi altı yıl sonra ele aldığı "Yargı Yetisinin Eleştirisi" (1790) adlı metinde bu yatkınlıkları felsefi biçimde ele alarak eleştirmiştir. Kant (s.98) yüce ve güzelin birçok açıdan birbirine benzediğini belirtse de aynı zamanda iki kavram arasında bazı önemli farklılıkların da altını çizmektedir.

> *Doğada güzel olan, (nesnenin) sınırlı olmasından oluşan nesnenin biçimiyle ilgilidir ancak yüce biçimsiz bir nesnede de bulunabilir. Öyle görünüyor ki, güzeli belirsiz bir anlama yetisi kavramının sergilenmesi olarak, yüce olanı ise belirsiz bir akıl kavramının sergilenmesi olarak görüyoruz. Bu nedenle güzel söz konusu olduğunda beğenimiz niteliğin sunumuyla, yüce söz konusu olduğunda ise niceliğin sunumuyla bağlantılıdır.*

Güzeli ve yüceyi nicelik ve nitelik bakımından ayıran Kant'ta yüce önemli bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Süreyya Su, "Güzelin ve Çirkinin Ötesinde: Estetiğin Halleri" adlı kitabı (2017, s.185)'nda Kant'ın "yüce" kavramını şöyle özetlemektedir:

> *Kant'a göre yüce, bütün tasarım gücümüzü aşan, uygun duyumsal ya da kavramsal anlayış tarzını bulamayacağımız bir deneyim ve bu yetiler arasında uyumlu denge ya da anlaşma duygusu oluşturmadığı sürece güzelden ayrılan bir şeydir. Yüce, Kant için, başka türlü tam anlamıyla ifade edilemez olanı ifade etmenin bir yoludur ve esas olarak, bir yargı gücü düzenidir. Güzel ve iğrençten farklı olan yüce doğada değil akılda bulunabilir. Yüce, hem "evrensel olarak geçerli" hem de "çıkardan bağımsız" iken, şeylerin yüce olduğuna hükmederek analitik süreç doğal a priori bir koşul değil, kültürel bir başarıdır. Bundan dolayı, evrensel olan ve çıkar gözetmeyen yüce, her zaman özel kültürel ilgilerin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu durumda yüce bir bilim olarak estetiğin imkanlarını tartışmalı hale getirir. Nitekim Kant'a göre güzelin bilimi yoktur, ancak eleştirisi olur.*

Kant, "Yargı Gücünün Eleştirisi" metninde güzelin eleştirisini yaparken aynı zamanda sanat ve zanaat arasındaki ayrımı da net biçimde ortaya koymaktadır. Kant'ın yüce kavramıyla sanata ve özneye getirmiş olduğu eleştiriler, kendi çağından günümüze hâlâ büyük tartışmaların fitilini ateşlemektedir. Shiner, (s.203) Kant'ın her ne kadar sanat ve zanaat kavramlarını tarihselden ziyade zihinsel bir süreç süzgecinden geçirerek konumlandırmış olsa da onun değerlendirmesinin aynı zamanda eski sanat düşüncesi ve yeni sanat düşüncesindeki kopuşa işaret ettiğini de belirtmektedir. Kant (s.170) bu ayrımı yapabilmek için önce, eski sanat düşüncesinin doğanın karşısındaki tüm üretimler olduğunu ortaya koymuştur. Ardından sanatları "liberal" ve "mekanik" sanatlar olarak ikiye ayırdıktan sonra liberal sanatı da iki bölümde ele almıştır.

> *Sanat, olası bir nesneyi gerçek kılmak için gerekli olan eylemleri, o nesne hakkındaki bilgimize yeterince uygun bir şekilde yerine getiriyorsa, o zaman mekanik sanattır; ama doğrudan kastedilen haz duygusu uyandırmaksa o zaman ona estetik sanat denir. Liberal sanatın amacı yalnızca duyumsal tatmini amaçlıyorsa hoş sanat (agreeable), tamamen estetik düşünümsel zevkleri amaçlıyorsa güzel sanatlar (fine art)dır.*

Shiner (s.203)'e göre Kant aynı zamanda zanaat eserlerini bir gayretin ve kuralların sonucu, güzel sanatlar eserlerinin ise dehanın kendiliğinden bir ürünü saymakta

olduğunu aktarmaktadır. Kant'ın zanaat eserini bir emeğin sonucu, yalnızca ücret karşılığında üretilen bir şey olarak gördüğünü, güzel sanatı ise kendi içinde zevkli bir faaliyet olarak gördüğünü aktarır: "Sanatçı, özgül bir kavramı takip eden zanaatçının tersine, hayal gücüne ve idrakine özgür bir oyun oynatarak kendi dehasını estetik biçimde kullanır".

Kant'ta öne çıkan yüce kavramı gibi deha (genius) kavramı da önemli bir rol oynamaktadır. Bu kavram modern sanattan postmodern sanata sanat literatürünü epey meşgul eden kavramlardan biri olacaktır. Kant deha kavramını şöyle açıklamaktadır:

> *Deha, sanata kuralı veren yetenektir (doğal yetenek). Yetenek, sanatçının doğuştan gelen bir üretken yeteneği olduğundan ve bu haliyle doğaya ait olduğundan, onu şu şekilde de ifade edebiliriz: Deha, doğanın sanata kural koymasını sağlayan doğuştan gelen zihinsel yatkınlık (ingenium) tır.*

Kant'ın üçüncü eleştirisinde hem özneye hem de sanatçıya yüklediği bu aşkın anlamlar günümüzde sert eleştirilere maruz kalsa da bu ifadelerin yaklaşık iki yüz otuz yıl önce dile getirilmiş olması adeta bir devrim niteliği taşımaktadır. Modernizmden postmodernizme ve hatta günümüze sanat ve zanaat, sanatçı ve deha kapsamında yapılan birçok tartışmanın veya kullanılan eleştiri ölçütlerinin şekillenmesinde Kant'ın eleştirilerinin katkısı büyüktür. Kant eleştiriyi her ne kadar felsefi bir yargı biçimi şeklinde kullansa da onun köktenci yaklaşımları edebiyat ve sanat alanını da derinden etkilemiştir. Eleştirinin işlevi, görevi ve gerekliliği hakkında çeşitli yargılarda bulunan eleştirmenlerin metinlerine derinlemesine bir okuma yapıldığında bazı edebiyat eleştirmenlerinin de Kantçı görüşü savunduğu veya Kant'ın evrensel yargılarını reddettiği ifadelere rastlamak mümkündür.

2.2. Eleştirel Tavırdan Eleştirinin İşlevine: Edebî Tartışmalar

Kant'ın deha kavramına katkısı öznenin konumunu değiştirmesi bakımından oldukça önemlidir. Ne var ki deha kavramı bağlamından kopartılarak ele alındığında Platon'un İon'undaki Sokratik tanıma kadar geri götürülebileceğini düşünen görüşler (Williams, 2017, s.81) de mevcuttur. Ayrıca yine modern dönemde öne çıkan ve Kant'ın kullandığı yüce kavramının da kökleri birinci veya üçüncü yüzyıla ait olan ve yazarı tam olarak bilinmeyen (Roberts, 1907) fakat Longinus'a atfedilen Peri Hypsous/On the Sublime (Yüce Üzerine) adlı bir Yunan klasiğidir (Doran, 2015, s.8). Ne var ki bu kavramlar modern dönemle ve öznenin yerinin değişmesiyle çok daha önemli hale gelmiştir. Benzer bir durum eleştiri biçimlerinin değişmesinde de etkili olmuştur.

Kant'ın deha kavramı kendisinden sonra tüm dünyayı etkisi altına alan Romantizm dönemi sanatçılarından başlamak üzere tüm sanatçılara ve şairlere atfedilecek önemli yetilerden biri olarak öne çıkmıştır. Romantik dönemde sanatçılara veya şairlere atfedilen deha kavramı, birçok farklı ülkede doğmuş, yaşamış ve üretmiş eleştirmenin metinlerinde rastlanmaktadır. Bazı eleştirmenler, Kant'ın iyiyi ve güzeli amaçsızca konumlandırması gibi eleştirinin de bu kapsamda ele alınması gerektiği yönünde fikir belirtirken bazı eleştirmenler ise eleştirinin tam aksi biçimde olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu yaklaşımlar eleştirinin öznelliği ve nesnelliğine dair önemli bir külliyatın doğmasına neden olmasının yanı sıra eleştirinin gerekliliği, işlevi ve sınırlılıkları hakkında da birçok farklı görüşün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bazı yazarlar ise eleştiriden önce eleştirel çaba ve tavrın önemine vurgu yapmışlardır.

Eleştirinin ve eleştirelliğin doğasına dair temel metinlerden biri İngiliz kültür eleştirmeni Matthew Arnold'un "Günümüzde Eleştirinin İşlevi" isimli makalesidir. İlk olarak Kasım 1864'te The National Review'de deneme olarak neşredilen metin, 1865 yılında "Essays in Criticism" ismiyle yeniden yayımlanmıştır. Arnold kendi ülkesi olan İngiltere'deki eleştirel çaba yoksunluğundan dert yanarak başladığı metninde, eleştirinin işlevine dair önemli tespitlerde bulunurken aynı zamanda eleştiride uzak durulması gereken bazı hususlara dikkat çekmiştir. Arnold (Aydoğan, 2002, s.37)'un savı Avrupa düşünce dünyasında olduğu gibi Fransa ve Alman edebiyatındaki temel çabanın yıllardır bir eleştirel bir çaba olduğudur. Bu çabanın amacı bilginin tüm dallarında ilahiyat, felsefe,

tarih, sanat ve hatta bilimde objeyi gerçekte nasılsa o şekilde görmesidir. Arnold'a göre İngiliz edebiyatı bu yaklaşımdan uzak olduğu için gücünden ve değerinden çok şey yitirmiştir. Eleştirel çabanın insan ruhunun yaratıcı çabasından çok daha nitelikli olduğu görüşünü savunan yazar, çevresinin bu görüşün aksini düşünen yazarlarca kuşatılmasını eleştirmektedir. Arnold'un eleştirel çaba olarak isimlendirdiği tavır Foucault'un Eleştiri Nedir? metnini üzerine temellendirdiği ve "eleştirel tavır" olarak nitelediği kavramla bazı benzerlikler taşımaktadır. "Eleştiride erdeme benzer bir şey vardır" der Foucault ve ekler: "Size bahsetmek istediğim şey, genel itibariyle erdem olarak eleştirel tavırdır (2021, s.34)". Ne var ki Arnold'un eleştiriye dair görüşlerine yakından bakıldığında Foucault'un eleştirel tavır kavramıyla bazı önemli farklar göze çarpmaktadır.

Arnold (Aydoğan, 2002, s.40) eleştirel çabanın, yeteneğin yaratıcı güçten daha az değerli olabileceğini kabul etmektedir; ancak bu yargıyı kabul ederken birkaç noktanın da atlanmaması gerektiğini savunur. Ona göre özgür bir yaratıcı etkinlik olan yaratıcı gücün kullanımı insanın gerçek işlevidir ve böylelikle insan gerçek mutluluğu bulabilir. Ne var ki eğer insanlar yalnızca bu şekilde mutluluğa ulaşıyorsa, dünyada birkaç insan haricinde mutluluğun yakalanması pek de mümkün değildir. Dolayısıyla Arnold, akılda tutulması gereken ilk şeyin insanların bu mutluluğu, yaptıkları her ne ise onu hakkıyla yaparken, öğrenirken ve hatta eleştiri etkinliğinde bulunurken yakalayabilecek olduğudur. Arnold, (Aydoğan, 2002, s.41) eleştiri yeteneği ve yaratıcı güç arasında dikkat çektiği ikinci noktayı aktarırken yaratıcılık ve eleştirellik arasına felsefi ve edebî olmak üzere ince bir çizgi çeker. Bu ifadelerde Arnold'ın deha kavramını doğrudan kullandığı görülmektedir:

> *Yaratıcı deha kendini esas itibariyle yeni fikirler üretmede gösteremez; bu daha ziyade filozofların işidir. Edebi bir dehayı bekleyen muazzam ameliye, bir tahlil ve keşif değil, terkip ve tefsir işidir. Onun kabiliyeti, kendini belli bir zihni ve ruhi ortam ve belli bir fikir dünyası içinde bulduğunda, uygun bir şekilde esinlenme yeteneğinde ve bu fikirleri tanrısal bir şekilde işleyip en etkili ve çekici terkip içerisinde sunma – kısacası bunlardan güzel eserler oluşturma becerisinde yatar.*

Arnold (Aydoğan, 2002, s.41)'a göre deha, böylesine verimli çalışacağı bir ortama sahip olmasının yanı sıra kendini aynı şekilde zihinsel bir dünyanın içinde de bulmalıdır. Edebiyatta büyük yaratıcı dönemlerin çok az oluşunu hatta bazı dehaların

eserleri arasında hayal kırıklığı olmasını da bu koşulların sağlanamamasına dayandırmaktadır. Arnold, bir yapıtın oluşması için iki önemli hususa vurgu yapar. Bunlar insan gücü ve zaman gibi iki kavramın bir araya gelmesidir. Ona göre doğru zamanın içinde bulunmayan insan tek başına yeterli değildir; yaratıcı gücün doğru kullanılması ile ilgili belirli öğeler mevcuttur ve bu öğeler yaratıcı güçten ziyade eleştirel gücün kontrolü altındadır. Arnold tüm bunlardan özetle henüz ilk cümlelerinde belirttiği "objeyi gerçekten olduğu gibi görmek" tümcesini tekrarlar ve bunun eleştiri yeteneğinin işi olduğunu savunarak "Böylelikle eleştiri, yaratıcı gücün istifade edebileceği zihinsel bir ortam ve en iyi fikirlerin varlığını sürdürdüğü bir fikir dünyası oluşturmaya çalışır" sonucuna ulaşır. Ona göre eleştirel çaba çağdaş şairlerin de ortaya çıkmasının yegâne anahtarıdır. Arnold, tam da bu sebeplerden dolayı Goethe ve Byron arasında yaptığı bir karşılaştırmada her iki yazarın da büyük bir üretkenliğe sahip olmasına rağmen Goethe'nin Byron'dan çok daha etkili bir yazar olduğunu savunur. Goethe'nin doğru malzemelere ulaşmasını sağlayan muazzam bir eleştirel çabayken, Byron böyle bir besleyici kaynaktan yoksundur. Arnold (Aydoğan, 2002, s.41) eleştirel çaba ve eleştiri ile kurduğu ilişkinin bilgiyle paralel olduğunu vurguladıktan sonra "gerçeğe temas etmenin hayata temas etmek" olduğunun altını çizer.

T.s Eliot, "Kusursuz Eleştirmen" (1920) ve "Eleştirinin İşlevi" (1943) adlı makaleler (Aydoğan, 2002)'inde selefi Arnold'u eleştirici güç ve yaratıcı güç ayrımı yaptığı için sert biçimde eleştirmektedir. Eliot, "Kusursuz Eleştirmen" adlı makalesi (Aydoğan, 2002, s.123)'ne İngiliz eleştirmenlerin en büyüğü ve sonuncusu olarak Coleridge'i gösterdikten sonra Matthew Arnold'un adını da anmakla başlar. Ne var ki Eliot'a göre Arnold eleştiri için bir eleştirmenden ziyade bir propagandacıdır ve fikirlerin yaratıcısı olmaktan ziyade yalnızca onları yaygınlaştıran bir kişiden ibarettir. Eliot, Arnold'un eserlerinin gelecekte de önemini koruyacağını, onun Avrupa ve İngiltere arasında bir köprü olmaya devam edeceğini belirtse de onun eleştiriyi yurttaşlarını düzeltmek amacıyla kullanmasından ötürü İngiliz eleştirisinin farklı yönlere doğru kaydığını savunmaktadır. Makalesine "Rêmy de Gourmont'un Amazon'a Mektuplar" metninden "Şahsi izlenimlerden kurallar oluşturmak, eğer şahıs samimiyse, gerçekten büyük çaba ister." alıntısıyla başlayan Eliot, Arnold'un görüşleri üzerinden "izlenimci eleştirmen" kavramını hedef almaktadır. Neredeyse tüm metinlerinde bu eleştiri biçimini

eleştiren Eliot, bu eleştirilere, bir eleştirmenin gazete yazısında rastladığı **"**şiir entelektüel etkinliğin en yüksek bütünlüğe sahip formudur" ifadesiyle başlayarak Artur Symons'un (1865-1945) izlenimci görüşleri üzerinden genişletmektedir. A. Symons'un, W. H. Pater (1839-1894)'in bir takipçisi olduğundan bahseden Eliot, Pater hakkında herhangi bir bilgi vermediği gibi, makalesinde onun bir metnine de atıf yapmaz. Ne var ki bu noktada Pater'in izlenimci görüşlerini hatırlamak, Eliot'un eleştirdiği noktaları daha iyi kavramak açısından oldukça önemlidir.

W.H. Pater de bir izlenimcidir ve tıpkı Arnold gibi o da nesneyi gerçekte nasılsa öyle gördüğünü "Eleştirinin Amacı" adlı makale (Aydoğan, 2002, s.96)'sinde net biçimde belirtmektedir. Makalesine her türden gerçek eleştirinin hedefinin "nesneyi kendi başına gerçekte nasılsa o şekilde görmek olduğu daha önce ifade edilmişti" cümlesiyle Arnold'a bir gönderme yaparak giriş yapan yazar, estetik eleştiride bir objeyi gerçekte olduğu gibi görmenin ilk adımını "kişinin kendi izlenimini gerçekte olduğu gibi bilmesi, onu ayırt etmesi ve açık seçik biçimde kavraması" olarak ifade etmektedir. Daha sonra izlenimci görüşlerini netleştiren Pater (Aydoğan, 2002, s.96-97), Eliot'un sert biçimde eleştirdiği fakat günümüzde bile hala geçerli sayılabilecek bir eleştiri türünü de özetlemiş olur:

> *Estetik eleştiriyle uğraşan kimse, üzerine eğilmesi gereken bütün objelere, her türlü sanat eserine, doğa ve insan yaşamının zarif ve latif formlarına, her biri az çok kendine özgü yahut tür bakımından unique (biricik) haz verici hislerin doğumuna neden olan enerjiler ya da güçler nazarıyla bakar.*

Pater'in ifadelerinde eleştiri oluşturulurken yoğun duyguların rol oynaması gerektiği net biçimde görünmesinin yanı sıra moderniteyle birlikte dönüşen öznenin varlığı da hissedilmektedir. Eliot, izlenimciliği eleştirdiği makalesi (Aydoğan, 2002, s.125)'nde benzer görüşleri savunarak eserlerine yansıtan A. Symons'un bazı çalışmalarına yer vermekte ve izlenimci eleştirmenlerin de ortalama olarak benzer bir üslupla hareket ettiğini ifade etmektedir. Eliot, Arthur Symons'un Shakespeare'ın oyunlarını ele aldığı metinlerden birkaçını ele alır. Symons bu örneklerden birinde "Anthony ve Cloepatra zannımca Shakespeare'in bütün oyunlarının en harikuladesidir…" ifadesini kullanmıştır. Diğerinde ise izlenimlerini şöyle özetler: "Son günlerinde Cloepatra belli bir yüceliğe erişmiştir. Erkeklerin ağzında bir alay ve tahkir konusu olarak yaşamaktansa bin kez ölmeyi tercih eder. Sonuna kadar bir kadındır. Ve

böyle ölür. Oyun yoğun bir acıma duygusu uyandırarak sona erer". Eliot tam da bu noktada eleştirinin ne olmadığının altını çizmektedir. Ona göre Symos'un izlenimleri bir eleştiriden ziyade kişisel yorumlardan ibarettir. Eliot, Symons'un izlenimlerini romanların ya da oyunlarının öykülerinin yeniden anlatıldığı, karakterlerin ya da motiflerin üzerinden geçirildiği ve bu sayede sanat eserinin yeni başlayanlar için kolaylaştırılarak herkese açık sıradan bir edebiyat dersini andırdığını belirtir. Eliot (Aydoğan, 2002, s.126)'a göre izlenimlerin doğruluğu ya da yanlışlığı söz konusu değildir. O, izlenimlerin sözcüklere dökülmeye kalkıldığında bunun ya bir çözümleme ya bir "eriger en lois" (kurallar çıkarmak) ya da bambaşka bir şey haline gelebilme tehlikesi olduğunu vurgular. Oysa Eliot'un eleştirdiği dönemin romantizm dönemi olduğu ve tıpkı romantik sanatçılar gibi eleştirmenlerin de aynı akımdan etkilendikleri de unutulmamalıdır. Romantik dönem daha önce de vurgulandığı gibi "ben" ve "deha" kavramlarının şahlandığı tarihsel bir süreçtir. Her şeyin odağında tarihsel bir özne, tekil ve somut bir kişi olarak birey olduğunu aktaran Yücel (2017, s.26)'e göre Romantik dönemde "Her şeyden önce yazın yapıtı belirli bir tarihe ve belirli bir topluma bağlanan, onların ürünü olan bireyin kişiliğinin bir türümü olarak tasarlanır, onunla açıklandığı düşünülür. Böyle bir yazın anlayışından yola çıkan bir eleştirinin temel yönelimlerini kestirmek hiç de zor değildir". Böyle bir dönemde yaşamış ve Eliot'ttan neredeyse yarım asır önce eleştiriyle ilgili görüşlerini belirten Arnold (Aydoğan, 2002, s.71)'un diğer ifadelerine bakıldığında, Eliot'un ona neden tam zıt yönde görüş bildirdiğini anlamak hiç de zor değildir:

> *Sıkça söylenen bir şey de bir yargıya varmanın eleştirinin bir görevi olduğudur. Bu bir bakıma doğrudur. Ancak yepyeni bilgiler doğrultusunda doğru, dengeli ve açık bir zihinde neredeyse hissedilmez biçimde kendiliğinden oluşan yargılar daha değerlidirler. Bu nedenle eleştirinin en önemli işi bilgiye -özellikle yeni bilgilere- ulaşmak olmalıdır. Eleştirmen okurlarına en büyük hizmetini sahip olduğu yeni bilgileri onlarla paylaşarak ve bununla birlikte kendi vardığı yargıyı aktararak yapacaktır. Ancak kendi vardığı yargıyı aktarmak eleştirmenin ilk amacı olmamalı, bunu soyut bir kanun yapıcı gibi değil, daha çok bir kılavuz ve ipucu olarak sunmalıdır.*

Arnold'un görüşlerine yakın ifadeler Walter H. Pater'in "Eleştirinin Dayanağı" adlı makalesi (Aydoğan, 2002)'nde de görülmektedir. Pater, her bir sanat kategorisinin duyumsal unsurunun veya malzemesinin beraberinde kendi dışındakilerinin hiçbirinin

formlarına çevrilemeyen bir tarafı olduğunu savunmaktadır. O (s.99)'na göre dönüştürülemeyen yapıtta özel bir güzellik aşaması, niteliği veya türce farklı izlenimler kümesi bulunmaktadır. Bu da bütün gerçek estetik eleştirinin temelini teşkil etmektedir. Pater, her bir sanat, kendine özgü ve çevrilemeyen duyumsal bir çekiciliğe sahip olduğunu savunur ve ekler "her bir sanatın imgeleme kendine özgü erişme tarzı, malzemesine karşı kendine mahsus sorumlulukları, sınırları vardır. Estetik eleştirinin işlevlerinden birisi bu sınırlamaları tanımlamak; verili bir sanat eserinin kendi özel malzemesine karşı sorumluluklarını yerine getirme düzeyini değerlendirmektir".

Eliot'a göre ise eleştirmenin görevi ne yalnızca izlenimlerini yansıtmak ne de sadece açıklayıcı bir tavır takınmaktan ibaret değildir. Eliot, (2002, s.132) bu tarz işlerle uğraşanların eleştirmenden ziyade "teknik eleştirmen" olarak adlandırılması gerektiğini savunur ve kavramı şöyle tanımlar: "Bir yeniliği açıklamak ya da yorumlamak için ya da sanatın herhangi bir dalıyla uğraşanlara bir ders vermek amacıyla yazan kişiye teknik eleştirmen denir". Ona göre bu kişiler yalnızca dar anlamda eleştirmen olabilirler. İnsanın bir şeyi bilmediği ya da yeterince bil(e)mediği zaman düşüncelerin yerine duyguları koyma eğilimi ağır basan bir varlık olduğunu savunan Eliot, metnin çıkış noktasını oluşturan cümle olan "şiirin entelektüel etkinliğin en yüksek bütünlüğe sahip formudur" ifadesini tekrar alıntılar (2002, s.130) ve bu ifadeyi kullanan yazarın şiir hakkındaki kendi duygusu hariç başka hiçbir şeyin farkında olmadığını açıkça belirtir. Eliot yazarın bu tarz duygularla ve izlenimlerle kural koyucu bir rol üstlenmeye çalıştığını belirtirken bu hataya hiçbir zaman düşmediğini savunduğu Aristo'ya atıf yapar. Aristotales'i kanonik, kuralcı bir figür olarak algılamanın ondaki bütün canlı gücü kaybetmek olduğunu düşünen Eliot (2002, s.132)'a göre bir kural koymaya çalışan, bir değer öne süren dogmatik bir eleştirmen işini daima yarım bırakmıştır. Ona göre birçok eleştirmende araştırmaktan ziyade kural koymaya, aynı malzemeden yenisini oluşturmak yerine onaylanmış yasaları yenilemeye yönelik bir eğilim vardır; fakat tüm bunların aksine "özgür zihin tamamen araştırmaya adanmış olandır". Eliot burada Arnold'u izlenimcilik ve duygu yoğunluğu üzerinden eleştirirken aynı zamanda onun ikiye ayırdığı "yaratıcılık" ve "eleştirel çaba"sının karşısına "eleştirinin eleştirelliği"ni yerleştirmektedir. Eliot, eleştirinin hem tanımını hem de işlevine dair tespitlerini makalesinin sonuna bıraktığı görülür. Öncelikle bir şey hakkında değerlendirme bulunmak ile o şey hakkındaki

entelektüel bir eleştiriyi birbirinden ayırmakla başlayan Eliot, bu yetilerin farklı melekelere ihtiyaç duyduğunun altını çizer. O (Aydoğan, 2002, s.134)'na göre değerlendirme için kendisinin ya da başkasının izlenimleri üzerinden teorik taslaklar inşa eden kısır bir zekâ faaliyeti yeterlidir; ancak eleştiri doğası gereği bundan çok daha fazlasıdır: "Halbuki gerçek genelleme bir algılar toplamı üzerine oturtulan bir şey değildir; gerçekten değerlendirici bir kafada algılamalar bir kütle olarak toplanır, fakat kendilerini bir yapı olarak oluştururlar ve eleştiri bu yapının dildeki ifadesidir; o bir duyarlık gelişmesidir". Eliot (Aydoğan, 2002, s.134) son kertede kötü eleştirinin bir duygu anlatımı dışında hiçbir şey olmadığını net biçimde ifade eder ve Arnold'un yaptığı ayrımı eleştirir:

> *Eleştirinin yaratma ya da yaratmanın eleştiri uğruna olduğunu söylemek budalalıktır. Kendimizi fikri karanlığa gömmekle manevi ışık bulma umudumuz artacakmış gibi, birbirinden ayrı eleştiri çağı ve yaratıcılık dönemlerinin varlığından bahsetmenin veya böyle bir varsayımda bulunmanın da bundan aşağı kalır yanı yoktur. Duyarlılığın bu iki istikameti birbirini tamamlayıcıdır; ve duyarlık nadir ve özlenir bir nitelik olduğundan eleştirmen ve yaratıcı sanatçının sık sık aynı kişiler olması beklenmelidir.*

Eliot bu makaleden üç yıl sonra yazdığı "Eleştirinin İşlevi" (1923) adlı makalesi (Aydoğan, 2002, s.116)'nde Arnold'un yaptığı ayrıma tekrar geri dönerek onu eleştirmeye devam eder. Eliot'un bu kez eleştirmenliğin ve yaratıcılığın nasıl iç içe geçtiğini de açıkça ortaya koyduğu görülmektedir:

> *Kanaatimce Matthew Arnold bu iki etkinliği çok belirsiz biçimde birbirinden ayırır: eleştirinin yaratma işlemindeki önemini göz ardı eder. Belki de bir yazarın eserini oluştururken sarf ettiği emeğin daha büyük bölümünü tutan eleştiridir; eldeki malzemeyi ayıklama, birleştirme, kurma, çıkarma, düzeltme ve yoklama işi: bu korkunç meşakkat, yaratıcı olduğu kadar eleştireldir de.*

Eliot (Aydoğan, 2002, s.120) tüm bunlardan referansla eleştirmenin kendisini duygulardan ve izlenimlerden kurtarması gerektiğinin önemine vurgu yaparken onun en önemli araçlarının mukayese ve tahlil olarak ortaya koymaktadır. Eliot'un makalelerinde vurgu yaptığı "özgür zihin ve kuralsızlık ilkesi" ve eleştirmenin en önemli araçları olarak öne çıkardığı "mukayese gücü" ve "tahlil" gibi yetiler çağına göre oldukça yenilikçi bir

yaklaşım olmasının yanı sıra Foucault'un eleştiriyi tanımlarken kullandığı "eleştirel tavır" kavramı ile de önemli benzerlikler göstermektedir.

Foucault, eleştiriye dair tanımlarını yaparken eleştirel tavır kavramını merkeze oturtmaktadır. Tıpkı Arnold ve Eliot gibi Foucault'da da eleştiri ve bilgi arasında yakın bir bağ vardır fakat Foucault bu ilişkiyi otorite perspektifinden ele alır. Foucault, eleştirel tavrı toplumların durumlara vermiş olduğu birtakım reaksiyonlar üzerinden okuyarak eleştirelliğin tarihsel bir haritasını çıkarmaya çalışmaktadır. Eleştirel tavrın tarihini yapmanın birçok yolu olduğunu belirten Foucault, analizlerine Hıristiyan kilisesi üzerinden başlar. Ona göre kilise, yaşı veya statüsü ne olursa olsun her bireyi ömrü boyunca idare etmek ve itaat ilişkisiyle bağlı bulunduğu biri tarafından kurtuluşa doğru yönlendiren bir fikir geliştirmiştir. Biriyle itaat ilişkisi içinde kurtuluşuna doğru yönlendirme/yönetme işlemi bilgiler, reçeteler, mülakat ve itiraf yöntemleri içeren kurgulanmış bir tekniğin parçasıdır. Foucault, Yunan kilisesinde "technê tecnôn" ve Roma kilisesinde "ars artium" diye adlandırılan şeylerin insan yönetme sanatı olduğunun altını çizer. İnsan yönetme sanatı Orta Çağ'da manastır ve çevresiyle sınırlı kalmasına rağmen moderniteye gelindiğinde durum çok daha farklı bir biçime dönüşmüştür. Foucault'a göre reform hareketinden sonra insan yönetme sorunsalında bir tür patlama yaşanmıştır. Bu yönetme biçimi, yoksullar, çocuklar, devletler, ordular hatta bir aile nasıl yönetilir soruları çerçevesinde genişlemiş ve toplumun her kesimine yayılmıştır. Foucault (2021, s.37)'a göre "nasıl yönetilmeli sorusu XV. veya XVI. yüzyılda olup bitenler hakkındaki temel sorulardan biridir". Ne var ki bu tarihler aynı zamanda Foucault'un eleştiriye dair ilk tanımını ortaya koyacağı eleştirel tavrın da ortaya çıktığı tarihlere işaret etmektedir. Ona göre bu tarihsellik "nasıl yönetilinmez" sorusundan bağımsız düşünülemez fakat bu kavram "hiç yönetilmek istemiyoruz" gibi anlaşılmamalıdır. Foucault hem bireylerin hem de toplumun bu yönetimselleşmesi hareketine tarihsel boyutunu ve sahip olmuş olduğuna inandığı kapsam bahşedilirse onun yakınında bir yere eleştirel tavır dediği kavramın da yerleştirilebileceğini savunmaktadır. Böylelikle Foucault (2021, s.37), eleştiriye dair ilk tanımını da eleştirel tavrın tanımını netleştirmekle başlar:

> *Yönetme sanatlarının karşısında ve karşılığı/telafisi olarak ya da daha ziyade hem eşi hem de rakibi olarak, yönetme sanatlarına itimat*

etmeme, onları reddetme, sınırlama, doğru ölçülerini bulma, dönüştürme, temel bir çekinceyle onların elinden kaçıp kurtulmanın ya da onları yerlerinden etmenin yolunu bulmaya çalışma tarzı olarak, ama aynı zamanda ve dolayısıyla yönetme sanatlarının gelişme çizgisi olarak, o sırada Avrupa'da doğan, bir tür genel kültürel biçim, hem ahlaki hem politik tavır, düşünme tarzı vs olan ve benim basitçe yönetilmeme sanatı diye adlandıracağım bir şey olmuştur. Öyleyse eleştiriye dair ilk tanım olarak şu genel nitelendirmeyi önereceğim: O kadar da yönetilmeme sanatı (l'art de n'être pas tellement gouvernê).

Foucault eleştirel tavrın kabaca üç temel başlık altında toplanabileceğini öne sürmektedir. Bunlardan birincisi insanların kilise ve kutsal kitapla kurduğu ilişkidir. İnsanların yönetiminin dini bir pratik olduğu dönemlerde kurumlar tarafından yönetilmemeyi istemek, her şeyden önce Kilisenin hükmünü reddetmek demektir. Ancak bu reddediş dinden bir kopuştan ziyade aradan bir aracıyı çıkartarak Kutsal kitaba bir geri dönüşe işaret eder. Ne var ki insanların bir zaman sonra acaba "Kutsal kitap doğru mu?" sorusunu sorması işlerin farklı bir seyirde ilerlemesine sebep olmuştur. Foucault bu noktada eleştirinin ilk belirginleşme noktasını ortaya koyar: "Kısacası, Wycliffe'ten Pierre Bayle' kadar eleştiri kısmen -bence büyük bölümüyle ama tabii münhasıran değil- Kutsal Kitap'la bağlantılı olarak gelişim göstermiştir. Eleştirinin tarihsel olarak Kutsal Kitap'a ilişkin olduğunu söyleyelim" (2021, s.38).

Foucault (2021)'un eleştirel tavra dikkat çektiği ikinci nokta ise eleştirinin hukuksal boyutudur. Ona göre Avrupa'da inşa edilen ve üzerinden yüzyıllar geçse de zaman aşımına uğramamış bazı evrensel haklar bulunmaktadır. Yönetilmek istemeyen kişi, karşısındaki ister monark ister hâkim isterse de babası olsun bazı hakları öne sürebilmektedir. Ona göre eleştiri doğal hak problemiyle yakından ilişkilidir ve bu haklar asla bir Rönesans icadı değildir. Ne var ki Rönesans XVI. yüzyıldan itibaren bu haklara muhafaza edilecek duruma gelen eleştirel bir işlev kazanmıştır. "Nasıl yönetilinmez" sorusuna "yönetme hakkının sınırları nelerdir?" sorusunun da eklendiğini belirten Foucault, eleştirinin ikinci noktasının esas itibariyle hukuki olduğunu belirtmektedir.

Foucault'un eleştirinin üçüncü demirleme dediği kısmı dediği bölüm ise bilimdir. Bir otoritenin bir bireye doğru olduğunu söylediği şeyi kabul etmemesini eleştiri ile ilişkilendiren Foucault, ona dayatılan şey her neyse ancak onu kabul etme sebepleri

kişiye makul gelirse kabul etmek olarak nitelendirir. Ona göre eleştiri; son demirleme noktasını, otorite karşısında kesinlik probleminde bulmaktadır.

Foucault eleştirel tavrın üç temel noktasını ortaya koymasının sonucunda yönetimselleşme ve eleştiri arasındaki karşılıklı gerilimin bir oyuna dönüştüğü sonucuna ulaşır. Bu oyun ise Batı kültür tarihinde filoloji bilimlerinden felsefi düşüncenin ilerlemesine, hukuksal analizden yöntemsel düşüncenin gelişmesine birçok önemli fenomenin gelişmesine neden olmuştur. Foucault'a göre burada altı çizilmesi gereken önemli bir husus daha öne çıkar. Bu husus; eleştirinin odağının esas itibariyle iktidar, hakikat ve özneden birini diğerine, birini diğer ikisine bağlayan bir ilişkiler demeti olduğudur. Foucault (2021, s.39) bu bağlamda eleştirinin hakikatle olan ilişkisini ve de işlevini açıkça ifade eder:

> *Şayet yönetimselleşme gerçekten de bir hakikat olma iddiasındaki iktidar mekanizmaları yoluyla bireylerin toplumsal pratiğin gerçekliğinde tebaalaştırıldığı faaliyetse, eh işte o zaman ben de eleştirinin öznenin kendine, hakikati iktidar bakımından ve iktidarı hakikat söylemleri bakımından sorgulama hakkı vermesini sağlayan faaliyet olduğunu söyleyeceğim; iradi köle olmama sanatı, düşünülüp taşınılmış uysal olmama sanatı olacaktır. Eleştirinin esas itibariyle işlevi, tek kelimeyle hakikatin politikası diye adlandırılabilecek şeyin oyunu içinde tâbiyetten kurtulmadır.*

Foucault'un eleştirel tavırla özdeşleştirerek eleştiriyi tanımladığı noktada, eleştirinin nasıl olması gerektiği ya da eleştiriyle ilgili bir yasa koyuculuktan uzak durduğu hemen göze çarpmaktadır. Ne var ki Batı'nın metinler üzerinden eleştiriyi inşa ettiği süreçlerde otoriteleri yıkmak pahasına da olsa -istemli ya da istemsiz- kendi görüşlerini bir otorite olarak sunma eyleminde bulunduklarına da sık sık rastlanmaktadır. Arnold'un Eliot tarafından hedef alınan makalesinde bu duruma verilebilecek önemli ipuçları bulunmaktadır.

Arnold "Günümüzde Eleştirinin İşlevi" adlı makalesi (2002, s.53)'nde İngiliz eleştirisinin bugün ve gelecekte daha başarılı olması için kesinlikle bir kural seçmesi gerektiğini savunmaktadır. Eğer bu kural tek kelimeyle özetlenmesi gerekirse kuralın adı "tarafsızlık" olmalıdır. Yazarın metinde tarafsızlık olarak kullandığı sözcük "disinterestedness"dır. Kavramın sözlük anlamı ilgisizlik, aldırışsızlık veya ön yargısızlık

(2023) gibi anlamlara gelmektedir. Lakin çevirmen bu kavramın "her türlü yarar ve çıkar endişesinden uzaklık" anlamında düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Arnold'un metnine genel olarak bakıldığında kavramı böyle anlamanın bir tercih değil bir mecburiyet anlamı olduğu anlaşılmaktadır. Bunun için Arnold'un eleştiri tanımına bakmak bile yeterlidir. Kendi eleştiri tanımına bağlı kalacağının altını önemle çizen Arnold (Aydoğan, 2002, s.61) için eleştiri, "Dünyada bilinenlerin ve düşünülenlerin en iyisini öğrenme ve bunu başkalarının da bilmesini sağlama yolunda yarar gözetmeyen bir çaba"dır. Ona göre de eleştirideki tarafsızlık yalnızca bazı şeylerden uzak durarak ve kaçınarak mümkündür.

> *Eleştiri buna aksiyon dünyasından uzak durarak, değindiği her türlü konuda, kendi doğasının yasasına, zihni özgürce kullanma kuralına bağlı kalarak; ve birçoğunun kesinlikle benimseyeceği, belki de çoğu durumda benimsenmesi gereken, hele bu ülkede her halükarda yeterince benimsenip bağlı kalınacağı su götürmez olan, fakat eleştiriyi hiç ilgilendirmeyen fikirlerle ilgili siyasi, uhrevi ve ameli mülahazalardan herhangi birine yakayı kaptırmaktan kaçınarak yapacaktır.*

Arnold (Aydoğan, 2002) bu noktada eleştirinin görevinin altını bir kez daha çizer. Ona göre dünyada bilinen ve düşünülenlerin en iyisini bilmek ve devamında yeni ve doğru fikirler silsilesi oluşturarak bilginin başkalarınca paylaşmasını sağlamak eleştirinin asli görevidir. Eleştirinin bu görevi, kararlı bir dürüstlük ve yeterli bir beceri ile yapması gerektiğini belirten Arnold'a göre eleştiri "daha fazlasına karışmamak ve hak ettikleri önceliğin kendilerine verilmemesi gibi bir durumla hiçbir zaman karşılaşmayacak olan pratik sonuçlar ve uygulamalar ile ilgili her türlü sorundan uzak durmalıdır". Aksi halde eleştiri kendi özüne ihanet edecektir. Arnold'un "zihni özgürce kullanma kuralı"na yaptığı atıf diğer ifadelerinde de görülmektedir. O (Aydoğan, 2002, s.61)'na göre eğer eleştirmen olayları çok daha özgür bir spekülatif yaklaşımla ele almak istiyorsa "siyasi, içtimai ve insaniyetçi alandaki dolayımsız uygulama bölgesinden uzak kalmalıdır". Arnold, (Aydoğan, 2002, s.60) eleştirmenin eksiksiz samimiyeti sayesinde eylem insanını bile bu samimiyete inandırmayı bile başarabileceğini savunmaktadır. Harekete geçmenin düşünmekten çok daha kolay olduğunu belirten yazar, eleştirmenin kendini akıntıya bırakmak ya da var olan hareketin içinde yer almak için birçok ayartıcıya maruz kalsa da bu ayartışlara karşı koymak olduğunu belirtmektedir. Ne var ki bu

ifadeden sonra sarf ettiği "eğer direnmek beyhude ise, hiç değilse Obermann'a haykırışında eşlik etmektir: Pêrissons en rêsistant" cümlesiyle eleştiriye reddetme ve direnme olarak başladığı cümlelerini, uzlaşmacı ifadelerle bitirmektedir. "Artık bırakalım direnmeyi" anlamına gelen "Pêrissons en rêsistant" ifadesi de bunun en açık örneğidir. Arnold (Aydoğan, 2002, s.70) bu görüşlerinden referansla eleştiriye yüklediği pratikten ziyade uhrevi anlamı bir kez daha şöyle niteler: "Daha önce de ifade edildiği üzere, eleştirinin dünya üzerinde bilinen ve düşünülenlerin en iyisini öğrenme ve bunu başkalarının da bilmesini sağlama yolunda yarar gözetmeyen bir çaba göstermesi ve böylece bir yeni ve doğru fikirler cereyanı yaratmasıdır". Bu bağlamda Arnold'un ve Eliot'un "özgür zihin" kavramları arasında ciddi bir zıtlık durumu ortaya çıkarken Arnold'un eleştirideki kural koyuculuğu ve ona atfettiği yarar gözetmeyen çabası Kant'ın kavramlarını hatırlatmaktadır. Arnold'un eleştiriyi tanımlarken dikkat çektiği "yarar gözetmeyen çaba" ifadesi, Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı eserinde sanatı tanımlarken vurguladığı karşılıksız çabayı ya da "amaçsız amaçlılık" kavramını çağrıştırmaktadır. Ne var ki eleştirinin Hıristiyan ruhani tarihinde kök salması aynı zamanda eleştirel tavrın genel itibariyle kanıtlamak ya da çürütmekle yetinmediğini düşünen Foucault (2021, s.39)'da eleştiri; Arnold'un uzlaşmacı yaklaşımdan ziyade daha çok bir zıtlaşmanın, uzlaşmamacılığın ve direnişin temsiline gönderme yapar:

> *(Eleştiri) ortaya konuşmaz, hitap eder; herkese ve her bir kişiye hitap eder; genel bir mütabakat ya da hiç olmadı bilginlerden veya aydınlanmış zihinlerden oluşan bir ortaklık/topluluk tesis etmeye çalışır. Söyleyeceği şeyi bir kere temelli söylemiş olmak ona yetmez. Aksine kendini duyurmalı, müttefikler bulmalı, kendi irtidadına döndürmeli, yandaşlar bulmalıdır. Çalışır/kışkırtır ve çarpışır. Ya da daha ziyade çalışması şeylerin iki düzenine karşı kavgadan ayrılmaz: Bir yandan bir otorite, bir gelenek ya da iktidar istismarı; öte yandan, bunun tamamlayıcı olan bir eylemsizlik, bir körleşme, bir yanılsama, bir korkaklık. Kısacası aşırılığa karşıdır ve uyanıştan yanadır. Bir cümleyle söyleyelim: Eleştiri, hakikat ile iktidarın birleşik etkilerinin bütünü olarak anlaşılan insanların yönetimini tartışma konusu yapma tavrıdır, bunu da bireysel bir karardan hareketle bütünün kurtuluşunu amaç edinerek kavga biçiminde yapar.*

Foucault'un ifadelerinde geçen eleştirinin vazgeçilmez bir unsuru olan "aydınlanmış zihinlerden oluşan bir ortaklık" vurgusu oldukça önemlidir. Ne ki onun aydınlanmış zihin kavramıyla Arnold'un "özgür zihin" kavramı ve eleştiri biçimi oldukça

farklıdır. Arnold'un bir yandan özgür bir zihnin önemine atıf yaparken diğer taraftan ise eleştirinin çekimser ve tarafsız olması gerektiğini vurguladığı ifadeler ise Foucault'un aydınlanma bağlamında Kant'a getirdiği eleştirileri hatırlatmaktadır.

Foucault, eleştiriyi "o kadar da yönetilememe sanatı" ve işlevini ise, "hakikatin politikası diye adlandırılabilecek şeyin oyunu içinde tabiyetten kurtulma" olarak özetleyip üç demirleme (Kitabı mukaddes, hukuk ve bilim) noktasıyla ortaya koyduktan sonra Kant'ın aydınlanmaya olan yaklaşımı ve eleştiri arasında önemli bir bağlantı kurar. Foucault (2021, s.40)'a göre bu tanımlar hem ampirik hem de üzerinde süzüldüğü alana hayli mesafeli olmasına rağmen Kant'ın yaptığı tanımdan çok farklı değildir.

> *Kant'ın Aufklarung (aydınlanma) olarak tasvir ettiği şey, tam da benim az önce eleştiri diye, yani Batı'da tarihsel bakımdan, sanırım toplumun büyük yönetimselleşme süreci olmuş şeyden itibaren özgül bir tavır olarak ortaya çıktığı görülen eleştirel tavır diye tasvir ettiğim şeydir.*

Foucault (2021, s.40)'a göre Kant "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" isimli metninde insanlığın reşit olmama halinde tutulmamasına ve Aydınlanmanın insanları reşit hale getirmesi gerektiği noktasında tam da din, hukuk ve bilgiyi örnek vermiştir. Foucault, Kant'ın eleştiri ve Aydınlanma projesi arasındaki çelişkileri aktarırken onun başka birinin "itaat et" demesine izin vermek yerine kendi bilgisi sınırlarıyla itaati özerkleştirecektir. Ancak Foucault (2021, s.41)'a göre Kant'ta özerklik asla egemenlere itaate karşı bir kavram değildir. Foucault, Kant'a getirdiği eleştirileri Kant'ın "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" metninden iki yüz yıl sonra yazdığı "Aydınlanma Nedir?" adlı makalesi (2000)'nde de devam ettirir. Foucault (2000'a göre, Kant insanın ergin olma suçuna kendi suçuyla düştüğünü fakat kendi aklını kullanarak kurtulabileceğini savunmaktadır. Ancak Kant'ın akıl yürütmek için yaptığı kamusal ve özel alan ayrımı kafaları karıştırmaktadır. Kant (2000, s.18)'a göre Aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekli değildir ve kendi aklının kitle önünde, kamuoyu önünde ve hizmetinde serbestçe ve açık bir biçimde kullanılması her zaman özgürce olmalıdır. Bu tutum insanlara aydınlanmayı getirecektir. Lakin Kant, aklın özel olarak kullanılışı genellikle çok dikkatlice ve dar bir alanda kalabilecek şekilde sınırlandırılabilmiş olduğunu belirtir. Örneğin bir subayın üstlerinden emir aldığı bir süreçte akıl yürütmesi zararlı ve tehlikelidir. Foucault'a göre bu kelimesi kelimesine bilinç özgürlüğünün tam

tersidir. “Kant, insanların körü körüne itaat etmelerini değil, akıl kullanımını belirlenmiş koşullara uyarlamalarını ister ve akıl da görünen belli hedefler tarafından buyruk altında bulundurulmalıdır. Böylece aklın özgür kullanımından bahsedemeyiz”. Aydınlanmanın da eleştirinin her daim eleştirel kalmasını gerektiğini savunan Foucault (2000, s.73), bu makalesindeki amacını ise “Aydınlanma ile bağlanacak olan işaretin öğretisel öğelere olan sadakat değil, daha çok tavrın sürekli tepkisi olduğunu vurgulamak” olarak açıklar ve ardından bu tarihsel dönemin devamlı bir eleştirisi olarak tanımlanabilecek olan felsefi bir ethosu (tavır) ortaya koyar. Foucault bu ethosun olumlu yanlarını ortaya koyarken eleştirinin de tanımını ve yöntemi de net biçimde ifade eder: Ona göre (2021, s.74) bu felsefi ethos bir sınır-tavır olarak nitelenebilir. Ne var ki bu bir reddediş de değildir. Yani şu ya da bu ayrışmasından ya da tercihinden ziyade alternatifin ötesine geçilmelidir. Nitekim ona göre (2021, s.74) eleştirinin tanımı da tam olarak budur: “Eleştiri, gerçekten de çözümlemeden ve sınırlar üzerine düşünmekten oluşur.” der ve ekler Foucault:

> *Bu bağlamda, eleştiri aşkın değildir ve amacı metafiziği mümkün kılmak değildir: modelinde soykütüksel, yönteminde arkeolojiktir. Tüm bilginin veya tüm mümkün ahlaki hareketlerin evrensel yapısını belirlemeye çalışmadığı için aşkın değildir; ama arkeolojiktir; ama düşündüklerimizi, söylediklerimizi ve yaptıklarımızı birçok tarihsel olay gibi birleştiren söylev örneklerini incelemeyi amaçlar. Ne olduğumuzdan ne yaptığımızdan; ne yapmamızın ve ne bilmemizin mümkün olduğu sonucunu çıkarmaması bağlamında da soykütükseldir: ama bizi biz yapan olasılıktan artık olduğumuz gibi yapmama ve düşündüğümüz gibi düşünmeme olasılığını ayıracaktır. Sonunda bir bilim olan metafiziği mümkün kılmayı amaçlamaz; mümkün olduğu kadar uzak ve geniş olarak, tanımlanmamış özgürlük çalışmasına yeni bir atılım kazandırmayı amaçlar.*

Ne var ki Foucault (2021, s.42)’a göre Kant’çı eleştirinin tüm bu düşünme biçimlerine zıt konumda yer aldığı noktalar bulunmaktadır. Birinci olarak Kant’ın metinleri her ne kadar eleştirel olsa da pozitivist bir bilimdir. İkincisi ise devlet sistemlerinin toplumun rasyonelleşmesi için geliştirdikleri sistemlerdir. Bunun sonucu, yani üçüncü olarak da pozitivist bilim ile devletlerinin gelişiminin birbirine bağlandığı bir devletçilik doğmuştur. Foucault, bunun sonucu olarak bilim üretim güçlerinin gelişiminde gitgide daha önemli bir rol üstenmekle kalmadığını aynı zamanda iktidarların daha rafine yöntemlerle icra edildiklerini vurgular. “Böylece 1784’ün “Aydınlanma Nedir” sorusu ya da Kant’ın bu soru ve ona verdiği cevap bağlamında, kendi eleştiri

girişimini konumlandırmaya çalışma tarzı neticesinde, Aufklarung ile eleştiri arasındaki ilişkilere dair sorgulama, meşru bir güvensizlik ya da her halükârda gitgide daha şüpheci bir sorgulama havasına bürünecektir". Foucault tüm bunlardan özetle; aklen gerekçelendirildiği ölçüde kaçınılması daha da imkansızlaşan iktidar aşırılığından ve yönetimselleşmeden bizzat aklın kendisinin sorumlu olduğu sonucuna ulaşır. Foucault bu sorunsalın yani bizzat aklın kendisinde bir şey olduğu şüphesinin Almanya'da geliştiğini belirttikten sonra Frankfurt Okulu'nun eleştirellik bağlamında önemine dikkat çeker. Aynı vurguya "Doğruyu Söyleme Sanatı" adlı makalesi (2000, s.80)'nde de rastlanan Foucault'un Frankfurt Okulu'nun hakkını teslim ettiği en önemli detaylar ise "Critique and Power" adlı metnindedir. Dellaloğlu, (2000, s.87) Foucault ve Frankfurt Okulu arasındaki düşünsel akrabalığa vurgu yaptıktan sonra Foucault'un, Frankfurt Okulu ile olan yatkınlığını Foucault'un şu cümleleriyle aktarır:

> *Fransa'da Eleştirel Teori çok az biliniyordu ve Frankfurt Okulu* adlandırması *neredeyse hiç duyulmamıştı. Bu da beni çok şaşırtan ve bir türlü çözemediğim bir soruna yol açıyordu. ...Ben öğrenciyken, sizi temin ederim ki, Frankfurt Okulu adını hiçbir hocamın ağzından duymamıştım. Frankfurt Okulundan haberim olsaydı söylediğim birçok aptalca şeyi söylemez ve kendi mütevazı yolumda ilerlemeye çalışırken daldığım birçok dolambaçlı yoldan -orada Frankfurt Okulu'nun açtığı birçok yol varken- kaçınmış olurdum. Bu, çok benzer iki düşünce tipinin birbirinden habersiz olmasının ilginç bir örneğidir ki bu durum belki de ancak bu benzerlikle açıklanabilir. Ortak bir sorunun varlığını hiçbir şey bu soruna yaklaşmanın iki benzer yolundan daha iyi gizleyemez.*

Foucault'un görüşleri M. Arnold ve W. Pater gibi romantik izlenimcilerin ya da Kant'ın görüşleriyle benzerlik gösteren yasa koyucuların eleştiriyle ilgili görüşleriyle net biçimde ayrışırken, T.S. Eliot'un görüşleriyle paralellikler göstermektedir. Foucault'un Eleştirel Teori'ye ya da diğer adıyla Frankfurt Okulu'na atfettiği önem ise, bu ekolün eleştiriyle olan ilişkisinin detaylı biçimde irdelenmesini mecbur kılmaktadır. Keza Foucault'un "Eleştiri Nedir" metninde (2021, s.45) sorduğu "Nasıl oluyor da büyük rasyonelleşme hareketi bizi onca gürültüye, onca hiddete, onca sessizliğe ve onca kasvetli mekanizme sürükledi. Burada Aufklärung (aydınlanma) probleminin mütekabilini ve tersini buluyoruz. Nasıl oluyor da rasyonelleşme iktidarın taşkınlığına götürüyor?" sorusunu ilk yanıtlama teşebbüsünde bulunanlar da "Eleştirel Teori"nin kurucuları olarak

görülen T. Adorno ve M. Horkheimer'dan başkaları değildir. Adorno ve Horkheimer'ın birlikte ya da tekil olarak ürettikleri tüm metinlerde eleştirinin toplumsal yanına ve önemine dikkat çektikleri bilinmektedir. Yazarların uzmanlık alanlarının felsefe olması ve felsefeyi toplumsallaştırma teşebbüslerine yakından bakıldığında ise eleştirinin ve eleştirel düşüncenin çok önemli bir rol oynadığı hemen fark edilmektedir. Onlara göre eleştiri toplumsal bir inşa için hayati önem taşıyan girişimlerden biridir.

2.3. Toplumsal Bir İnşa Biçimi Olarak Eleştiri: Eleştirel Teori

Eleştirel Teori, 1930'larda Almanya'da ve 1940'larda ABD'de etkin olan, bir grup Marksist düşünür/eleştirmenden oluşan ve Frankfurt Okulu adıyla da bilinen ekolün inşa ettiği bir teoridir (2022, Berger, s.61). 3 Şubat 1923'te Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla kurulan Frankfurt Okulu'nun çekirdek kadrosunda; Karl August Wittfogel, Franz Borkenau, M. Horkheimer, T. W. Adorno, Herbert Marcuse, Otto Kircheimer ve Franz Neuman gibi XX. yüzyıl entelektüel yaşamına yön vermiş düşünürler bulunmaktadır (Gülenç, 2015, s.31). Bu düşünürler arasından özellikle M. Horkheimer'ın ve T.W. Adorno'nun geleneksel düşünceye, dogmatik teorilere ve aydınlanmaya karşı getirdikleri sert eleştiriler, çalışmanın ilk bölümünden itibaren aydınlanma kavramı çevresince inşa edilen eleştiri kavramıyla bazı paralellikler göstermektedir. Her ne kadar eleştirel teoriyle ilgilenen yazarlar yukarıda da belirtildiği üzere çok sayıda olsa da çalışmanın sınırları bakımından ağırlıklı olarak Adorno ve Horkhemier'ın eleştirel görüşlerine yer verilecektir. Düşünürlerin özellikle "Aydınlanmanın Diyalektiği" (1944) metniyle dikkat çektikleri nokta, Kant'la başlayan ve Foucault üzerinden devam eden eleştiri tartışmalarının farklı bir perspektiften ilerlemesine neden olmuştur. Yazarların ortak olarak ürettikleri bu metne geçmeden önce, eleştirel teoriyi inşa ederken fikirlerinin hangi doğrultuda şekillendiğine ve Frankfurt Okulu enstitüsünün kavramsal yaklaşımlarına kısaca değinmek gerekmektedir.

Frankfurt Okulu ilk kurulduğunda enstitünün başında iktisatçı ve tarihçi Carl Grünberg bulunmaktadır. Ortodoks (geleneksel) bir Marksist olan Grünberg'in, altı yıl boyunca yöneticiliğini yaptığı enstitüde güçlü bir ampirik gelenek hakimdir ve enstitünün çalışmalarının birçoğu onun izinde ilerlemiştir (Bottomore, 2013, s.13). Felç hastalığı sebebiyle emekliye ayrılan Grünberg'den bir süre sonra (1930) göreve Max Horkheimer

gelmiştir. Horkheimer, enstitünün düşünsel dünyasını farklı bir çizgiye taşıyacağını müdür olduğunda yaptığı "Toplumsal Felsefenin Bugünkü Durumu ve Bir Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün Görevleri" başlıklı açılış konuşmasında açıkça belirtmiştir. Slater'e göre bu konuşma, toplum felsefesinin genel kavranışını, insanların kaderinin yalnızca onların bireyler olarak değil, bir topluluğun üyesi olmaları sıfatıyla da yorumlanışı olarak özetlenebilir: "Söz konusu disiplinin konusu, neredeyse 'bir bütün olarak insanlığın tüm maddi ve manevi kültürünü kapsıyordu (1998, s.32)". Koçak (Horkheimer, 1998, s.10)'a göre Horkheimer, yaptığı bu konuşmada Marksizm'in ekonomist yorumuna ve her türden ampirik araştırmayı dışlayan dogmatizme net biçimde karşı görüş bildirmiştir. Horkheimer'e göre ampirik çalışma gereklidir; lakin bu durum, bilimin felsefeden bağımsız olması gerektiğini anlamına da gelmemelidir. Aksine Horkhemier; felsefe sorunlarının somutlaşmasını, her türden somut çalışmada da bütünün sürekli göz önünde tutulmasını sağlamak olarak anlaşılması gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda Horkheimer enstitünün uğraşacağı konuları toplumun ekonomik hayatı ile bireyin psikolojik gelişimi ve kültürel değişmeler arasındaki karşılıklı ilişkiler olarak öne çıkarır. Kurtul Gülenç (2015), Horkheimer'in bu girişimin temel sebeplerinden birinin enstitünün içinde bulunduğu tarihsel koşullar olduğunu belirtmektedir. Almanya'da 1930'lu yıllar nasyonal sosyalistler Hitler'in öncülüğünde iktidara yükselmişlerdir ve işçi sınıfının faşizme verdikleri destekten dolayı Marx'ın proleteryaya yüklediği evrensel özgürleştirici güç olma rolüne gölge düşmüştür. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nun Almanya'da doğarak Avrupa'ya genişleyen faşizm hareketiyle daima yakından ilgilendiklerini belirten Gülenç (2015, s.33)'e göre "Frankfurt Okulu, o dönemdeki Ortodoks Marksist akımın yöneliminden farklı olarak, faşizmi hiçbir zaman kapitalizmin ekonomi politiğin doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş; sürekli faşizmin ideolojik, psikolojik ve kültürel boyutuyla ilgilenmiştir".

Frankfurt okulunun geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşarak farklı bir perspektifle ilerlemesindeki önemli rollerden biri kuşkusuz Horkheimer'ın yenilikçi görüşleridir. Aslında bu yenilikçi görüşler onun gençlik yıllarından itibaren mevcuttur. Öğrencilik yıllarında Edmurld Husserl ve onun asistanı Martin Heidegger ile birlikte çalışma imkanı bulmuş olan Horkheimer'ın geleneksel felsefi yaklaşımlara mesafeli olduğu o zamanki sevgilisine yazdığı mektuplarda dahi görülür. 1921 yılında kız

arkadaşına yazdığı bir mektupta üniversitede geçirdiği vakitleri bazen zaman kaybı olarak yorumlayan Horkheimer, (Gülenç, 2015, s.35) içinde bulunduğu durumu şöyle ifade etmektedir: "Felsefe beni ne kadar kavrarsa, kendimi bu üniversitede felsefe denilen şeyden o kadar uzaklaşmış buluyorum. Bakmamız gereken hiçbir şekilde önem taşımayan bilginin formel yasaları değil, yaşamımızla ilgili maddi kanıt ve onun anlamıdır".

Bu bağlamda Horkheimer'in eleştirel bakışı, kendisinden önceki felsefeleri eleştirerek aşkınlık kavramından koparmaya çalışan Kant'ın yaklaşımıyla biçimsel olarak benzerlik göstermektedir. Tıpkı eski felsefeleri eleştirerek yeryüzüne, insana indirgeyen Kant'ın yaptığı gibi Horkheimer da geleneksel felsefenin insanla temasını yetersiz bulduğu için onu eleştirel bir süzgeçten geçirerek maddi dünyaya yaklaştırmak istemektedir. Horkheimer (Bronner & Keller, 1989, s.25)'a göre de bu bakışın eleştirelliği yalnızca toplumsallaşmasıyla mümkün olacaktır. Toplumsal olanla bağ kuramayan felsefenin eleştirel olması da imkansızdır. "Bu nedenle toplumsal felsefe öncelikle, hukuk, din, ekonomi, kısacası insanlığın tüm maddi ve manevi kültürüyle ilgilenmelidir". Horkheimer'ın ve Kant'ın arasındaki yapısal fark ise; Kant'ın felsefesinin eleştirel bir bakışla oluşturulmuş olsa da yine de dogmatik ve geleneksel bir tarafının bulunmasıdır. Horkheimer'e göre (Bronner & Keller, 1989, s.25) Kant'ın baş yapıtları bilim, hukuk, sanat ve din teorilerini içermektedir ancak onun felsefesi toplumsaldan ziyade bireyin etrafında dönen bir felsefeye dayanır. Bu varlık alanları özerk bireyin tasarımları olarak görülmektedir. Kant, rasyonel öznenin toplam birliğini, her kültürel alan için tüm kurucu ilkelerin tek kaynağı haline getirerek kültürün özünün ve örgütlenmesinin sadece bireysel dinamikler temelinde anlaşılmasını mümkün kılmıştır. Gülenç, (2015, s.41) Kant'ın eleştirel felsefedeki önemli rolünü kabul etse de onun toplumsal olana mesafesinden dolayı geleneksel felsefeye nasıl sıkıştığını şu cümlelerle vurgular:

> *Kant'ın özellikle bilme ve eyleme süreçlerinde özne ile nesnenin varlıkbilimsel anlamda karşılıklı etkileşimi çerçevesinde, öznenin yapıcı bir tutumu içinde olduğunu iddia etmesi, toplumsal eleştirel felsefenin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Fakat bu bakış açısı Horkheimer'e göre toplumsal felsefenin oluşumunda yetersiz kalmıştır. Kant, bilgi teorisinde transendent bakış açısını yadsımış olsa da onun temel düşüncesi içinde yer alan özbilinç kategorisi, diğer öz-bilinçlerden ayrı ve bağımsız bir şekilde durmaktadır. Bu nedenle Kant, nesnel bilginin olanaklarının ve sınırlarının a priori koşullarını*

araştırırken, öznelci idealist bir konumda yer almıştır denilebilir. Bu noktada da geleneksel felsefenin varsayımlarından birine hapsolmuştur.

Frankfurt Okulu teorisyenlerine göre de bu tarz sınırları bulunan bir felsefenin eleştirel olması pek de mümkün değildir. "Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu" kitabı (2002)'nın yazarı olan Raymond Geuss, kitabının giriş bölümünde eleştirel teoriyle ilgilenen düşünürlerin temelde karşı çıktıkları ve sürekli destekledikleri bazı görüşlerin sınırlarını belirlemiştir. Geleneksel teorilerden ayırmaya çalıştığı eleştirel teoriyi üç başlık altında toplayan Geuss (2002, s.10)'a göre, Frankfurtçuların insan eylemi için rehber olma özelliği vardır. Onlar, bu teorilere inanan kişilerin aydınlanmalarını, dolasıyla gerçek çıkarlarının nerede başladığını sağlama niyetiyle hareket ederler. Aynı zamanda bunu içkin bir anlamda yani zorlama olmadan, eylemin insanı bir gerilime sürüklemesinden de uzaklaştırarak yaparlar. İkinci olarak eleştirel teori bilgi içermektedir. Yani bilgi biçimleridirler. Son olarak eleştirel teori epistemolojik olarak doğa bilimlerinden farklıdır. Yani bu teori doğa bilimleri gibi nesneleştirici değil; eleştirel, dolayısıyla 'dönüşlü'dür (reflective). "O halde bir eleştirel teori, faillere içkin anlamda aydınlatıcı ve özgürleştirici bir tür bilgi veren bir dönüşlü teoridir". Felsefeyi ve eleştirelliği topluma entegre etmeye çalışan Horkheimer, "Geleneksel ve Eleştirel Teori" adlı makalesi (2005, s.387)'inde eleştirel teorinin doğa bilimleriyle olan farkını, kendi kendini eleştirebilecek gücünü ve Geuss'un deyimiyle dönüşlülüğünü şu sözlerle özetlemektedir:

Bir bütün olarak Eleştirel Kuram için genel kıstaslar yoktur; çünkü bu kıstaslar her zaman olayların yinelenmesine ve böylelikle kendi kendini yeniden üreten bir bütünselliğe dayanırlar. Onayına güvenilebilecek bir toplumsal sınıf da yoktur. Her tabakanın bilinci, konumu gereği her ne kadar hakikat için belirlenmiş olsa da, mevcut koşullarda ideolojik olarak daraltılmış ve yozlaştırılmış olabilir. Eleştirel Kuram, tek tek adımlarının tüm kavrayışlılığına ve unsurlarının en ileri geleneksel kuramlarla örtüşmesine karşın, toplumsal adaletsizliğin ortadan kaldırılmasına yönelik, kendisine bağlanmış ilgi dışında özel bir mercie sahip değildir. Bu negatif formüllendirme, soyut bir anlatım haline sokulduğunda, idealist akıl kavramının materyalist içeriğini oluşturur. Bugünkü gibi tarihsel bir dönemde hakiki kuram, eleştirel olmaktan çok olumlayıcı değildir; ona uygun eylem de "üretken" olamaz. Günümüzde, insanlığın geleceği, geleneksel kuramların ve genel olarak yok olmakta olan bu kültürün

unsurlarını içinde barındıran eleştiren davranışın varlığına bağlıdır. Hayal ürünü bir bağımsızlıkta, hizmet ettiği ve ait olduğu bir pratiğin biçimlendirilmesine salt kendi ötesinde bir şey gözüyle bakan düşüncenin ve eylemin ayrılmasıyla yetinen bir bilim, insanlıktan vazgeçmiştir.

Bilime ve felsefeye eleştirel yaklaşımlar, Frankfurt Okulu'nun etkin isimlerinden bir diğeri olan Adorno'da da yoğun biçimde hissedilmektedir. Bu eleştirel üslubu görmek için "Negatif Diyalektik" adlı metnin (2016) girişine bakmak dahi yeterlidir. Önsözüne negatif diyalektik tabirinin geleneği ihlal ettiğini vurgulayarak başlayan Adorno (2016, s.11)'ya göre, diyalektiğin Platon'da bile, bir düşünme aracı olan olumsuzlama aracılığıyla olumlu bir şey üretme amacı olduğunu ancak "sonrasında bu olumluluğun 'olumsuzlanmanın olumsuzlanması' tanımında kısa ve kesin ifade" bulmuştur**.** Kitap, belirlenimden ödün vermeden diyalektiği bu olumlayıcı esastan kurtarmayı amaçlamaktadır. Bu da eleştiri aracılığıyla olacaktır. Adorno, bu eleştirinin çerçevesini Walter Benjamin'in bir ifadesi üzerinden belirginleştirir. Negatif Diyalektik, Benjamin'in "Somut biçimde felsefe yapabilmek için soyutlamanın buz çölünü aşmanın gerekli olduğu fikri"ne geri dönerek, böyle bir yolun haritasını çıkartma çabasıdır. Eğer Negatif Diyalektiğinin ille de adlandırılması gerekiyorsa da somut ifadesi şöyle olacaktır. "Madem ki son zamanların estetik tartışmalarında anti-drama ve anti-kahramanlardan bahsediliyor, o halde her türlü estetik konudan uzak duran Negatif Diyalektik'e de anti-sistem adı verilebilir". Adorno'nun "anti-sistemi*"*, felsefenin toplumdan ve gerçeklikten uzaklığına ve de pozitif doğa bilimlerin dönüştüğü noktaya daha ilk satırlardan itibaren sert eleştiriler getirmektedir. Adorno (2016, s.15)'ya göre felsefe, gerçeklikle bir olma veya gerçeklik üretmenin hemen ardında olma sözünü gerçekleştiremediği için kendini acımasızca eleştirmeye mecburdur. Geleneksel felsefeyi bütünü içine sığdırmaya çalışan bir kafes olarak niteleyen Adorno, bu kafeslerin toplumun giderek farklı biçimlerde genişlemesi ve pozitif doğa bilimlerinin kaydettiği ilerlemelerle birlikte basit meta üretimi ekonomisinin geç dönem sanayi kapitalizmi içindeki kalıntılarına dönüştüğünden yakınır. Adorno bu noktada Kant'ın hakkını teslim ederken onun skolastik kavramından sıyrılıp dünya kavramına yelken açtığını belirtmektedir. Ne var ki felsefe şimdi, içinde bulunduğu zaman dilimi içerisinde o skolastiğe geri dönme eğilimindedir. Adorno'ya göre felsefe, bu safdilli yapısından kurtulmadığı sürece sürdürülmeye bile değmeyecektir. Felsefenin eleştirel tarafı, felsefe tarihinin doruk noktaları karşısında dahi

duraklamamalıdır. Adorno (2016, s.16) eleştirel yaklaşımın ve felsefenin toplumla iç içe geçmesi gereken toplumsallığına ise şu sözlerle vurgu yapar: "Kant nasıl akılcılık eleştirisinden sonra metafiziğin imkanını sorgulamışsa, şimdi de Hegelci felsefenin yıkılışından sonra felsefenin mümkün olup olmadığı, eğer mümkünse de bunun nasıl olacağı sorgulanmalıdır".

Eleştirel teoriyi tercih eden düşünürlerin felsefeyi toplumsallaştırma çabası, yalnızca felsefi bir çabadan ibaret olmadığı, enstitünün yenilikçi yaklaşımlarıyla birlikte açığa çıkmaktadır. Horkheimer'ın enstitü müdürü olduktan sonra, amacının ortodoks Marksistlerden ayrılarak sadece iktisatla değil; kültürel anlamda da hayatın tüm pratik alanlarıyla ilgilenmesi bunun en açık örneğidir. Ancak bu yaklaşım, onların felsefeden uzaklaştıklarına değil, felsefeyi eleştirel biçimde yorumlayarak hayatla kaynaştırmaya çalıştıkları anlamına gelmektedir. Zaten Horkheimer (2005, s.470)'a göre felsefenin gerçekliğe direnişi, onun içkin ilkelerinden kaynaklanmaktadır. Felsefe insanların eylemlerinin ve amaçlarının, kör zorunlulukların ürünü olmamaları gerektiğini direten bir disiplindir. Dolayısıyla "ne bilimsel kavramlar ne de toplumsal yaşamın biçimleri ne egemen düşünme biçimleri ne de egemen töreler alışkanlıkla alınmamalı, eleştirmeden uygulanmamalıdır". Bu eleştirel yaklaşım, onların sosyolojik görüşlerine de hakimdir. Pozitif olmaya yeminli sosyolojinin her tür eleştirel bilincini kaybetme tehlikesini savunan yazarlara göre (Adorno & Horkheimer, 2010, s.26) "ancak eleştiri ruhuyla, bilimin düşünce vasıtasıyla gerçeğin kaba bir çiftlemesinden daha fazla bir şey olduğu ve gerçeği açıklamanın her zaman çiftlemeyi aşmaktan geçtiği anlaşılacaktır".

Jan Spurk, Toplumsal Aklın Eleştirisi: Frankfurt Okulu ve Toplum Teorisi adlı kitabında (2008) eleştirel teorinin program ve hedeflerini belirleyenin Horkheimer olduğunu ve bu teorinin yapısı gereği hiçbir zaman tamamlanmamış olacağını belirtmektedir. Çünkü toplum değiştikçe teori de dönüşecektir. Aynı zamanda bu dönüşümün ilk süreçlerinde Adorno ve Horkheimer etkin bir rol üstlense de teorinin oluşumunun yine de enstitünün kolektif çabalarının bir ürünü olduğunu belirtmektedir. Kolektif çaba daima eleştireldir ve eleştirel yapı enstitüyü hiçbir dogmayı savunacak tavırla kuşatmadığı gibi aynı zamanda hiçbir yöntemden de sert biçimde uzaklaştırmamaktadır. Spurk (2008, s.65)'a göre Frankfurt Okulu'nun görüşleri arasında

ampirik araştırma ile teori arasında bir tutarsızlık bulunmamaktadır. Bu iki kavram toplumu kavrayabilmenin tamamlayıcı ve diyalektik biçimdir. “Diyalektik, verili olanla ütopya arasındaki ilişkiyi eleştiri ile sağlar (Dellaloğlu, 2014, s.31)”. Bu sebeple, kültürel süreçler ile ekonomik süreçler arasındaki ilişki üzerine ampirik araştırmalar, büyük önem taşımaktadır. Spurk, (2008, s.65) Eleştirel Teori’nin “insanların ihtiyaç ve güçlerine denk olan bir dünya yaratma tarihsel çabası"na dahil olduğunu belirtmektedir. Eleşirel Teori'yi geliştirmek, insanlığın gelişimine katkıda bulunmak, herhangi bir teşhire teslim olmamak ve oluşmuş bilginin farklı taraflarının kolay birikimiyle yetinmemektir. Spurk (2008, s.65)’a göre Horkheimer, Almanya'da işçi hareketi deneyimi ve mağlubiyetinin ardından, tıpkı Avrupa'da faşizmin yükselişinden sonra olduğu gibi, daima Frankfurt Okulu'nun kaygılarının merkezinde kalacak olan bir soruya yanıt aramıştır. Bu soru “Aklın dünyanın "pratik yanı" olmasını araştırma yoluyla sağlayabilir miyiz? sorusudur. Otuzlu yılların toplumsal sorunlarının bu düşünmenin zeminini oluşturduğunu düşünen Spurk, ampirik yaklaşımlar ile devasa kuramlaştırma gayretini birbirine bağlayan bir araştırma yöntemi olduğunu düşünmektedir. Spurk (2008, s.66)’a göre Eleştirel Teori'yi bir toplum ve aşma potansiyeli teorisi olarak, aynı şekilde toplumsallık teorilerinin teorisi olarak geliştirmek gerekmektedir. Eleştirel Teori bu anlamda geleneksel teoriden net biçimde ayrılmaktadır.

> *"Geleneksel teori" öncelikle pozitivizmi ve ampirizmi belirten bir kavramdır ve bunlar, Horkheimer'e göre, verileri, olguları vs. toplamakla yetinirler ve her türden en ufak ayrıntının incelenmesinde yitip giderler. Horkheimer ise Alman sosyoloji geleneği yandaşlarından (Tönnies, Simmel, Weber) farklıdır. Bu sosyolojiler, soyut kategoriler üzerinde kurulmuş (toplum versus topluluk, kültür versus uygarlık, vs.) "tin bilimleri" -Geisteswissenschaften- olarak kalırlar. Horkheimer'e göre bu kategoriler toplumsal gerçeklikten uzakta, bir fildişi kule içinde geliştirilmiştir.*

Spurk (2008, s.66)’a göre geleneksel teorinin biçimlerinin her ne kadar birbirinden farklı olsa da her ikisi de tahminde bulunmak için kuralları, yasaları vs. keşfetmeye ve açıklamaya yaramaktadırlar. Bunlar, Horkheimer’ın ve Adorno’nun sıklıkla eleştirdikleri doğa bilimleri, yani geleneksel teoriye model olarak hizmet eden pozitif bilimlerdir. Adorno eleştirelliği düşünmeyle özdeşleştirerek pozitivizmin onunla nasıl ters düştüğünü şu cümlelerle ifade etmektedir:

> *Düşünce pozitivizmin yönelttiği suçlamaları binlerce kez işitip binlerce kez unutmuştur; düşünce olmasını sağlayan da bu sürekli işitip unutmadır. Düşüncenin gerçeklikten uzaklığı da tarihin kavramlarda bıraktığı çökeltiden başka bir şey değildir. Onları mesafesizce kullanmak, içerdiği teslimiyete karşın ya da tam o yüzden, fazlasıyla kolaydır. Çünkü düşünce sırf hedefine hiçbir zaman tam ulaşamayacağı için hep daha öteye yönelmek zorundadır. Pozitivizm ise kendisinin o hedefe ulaşabileceğine inanmakla her türlü eleştirellikten vazgeçer (Adorno, 2005, s.132)*

Geleneksel felsefedeki ve pozitif bilimlerdeki varyantlar gözlemin sistematikleştirilmesine indirgenmekte ve bilgi de gözlem ya da deneyim yoluyla doğrulanacak bir hipotez haline geldiğini belirten Spurk (2008, s.67)'a göre tüm bunların aksine Eleştirel Teori açısından bilgi ve nesneleri oluş halindedir. İnsanlık tarihinin parçası olsalar da ebedi değillerdir. Spurk (2008, s.67) eleştirinin temel hedefinin insanların, örgütlerin sunduğu ya da dayattığı fikir ve tutumlara tabi olmalarını önlemek olduğunu vurgulamasının ardından, Horkheimer'daki eleştiri kavramını belirginleştirir:

> *Horkheimer'e göre eleştiri, "egemen fikirleri, eylem tarzlarını ve toplumsal ilişkileri yalnızca alışkanlıkla ve üzerinde düşünmeden kabul etmeme yönündeki entelektüel ve pratik çaba"dan; "[ayrıca] toplumsal yaşamın ve genel fikirlerin farklı yanlarını ve bir dönemin hedeflerini birleştirme, onları türsel olarak 'çıkarsama, şeylerin temellerini analiz etme, kısacası, onları gerçekten tanıma çabası"ndan ibarettir.*

Bu noktada Eleştirel Teori teorisyenlerinin eleştiri yöntemi olan diyalektiğe hangi eleştiri türlerinden referansla ulaştıklarına değinmek oldukça faydalı olacaktır. Koçak (1998, s.42) Eleştirel Kuramın, iki farklı eleştiri biçimini kullanarak diyalektik eleştiriye ulaştığını belirtmektedir. Bu iki eleştiri, içkin (immanent) ve aşkın (tracendent) eleştiri biçimleridir. "İçkin eleştiri, Akıl Tutulması'nda söylendiği gibi, "tarihsel bağlamı içinde, varolanın karşısına kendi kavramsal ilkelerinin iddialarıyla çıkmak, böylece ikisi arasındaki ilişkiyi eleştirmek ve onları aşmak" demektir. Koçak'a göre bu bir olguyu kendi ilkeleriyle eleştirmekten ibarettir. Yaslandığı varsayım ise kavram arasındaki "indirgenemez gerilimdir". Dellaloğlu (s.31)'na göre de içkin eleştiri teorinin kendi kuramsal prensiplerini kıstas almaktadır. Ardından onun uzantılarını ve sonuçlarını ortaya koymakta ve sonrasında da bu teoriyi yine bu sonuçlar üzerinden değerlendirmektedir. "Bu anlamda eleştiri, kuramın dışındaki bir ölçüte dayanmaz; "içeri"den hareket eder". Ne var ki bu eleştiri biçimi bazı tutarsızlıklar barındırmaktadır. Dellaloğlu burada

Adorno'nun kültürel normların ele alınışı bakımından içkin eleştiriyi kusurlu bulduğuna dikkat çeker. Çünkü içkin eleştiri, aklın özerkliğini iddia etme ve kültürün tarihten bağımsız bir iç dinamiği olduğunu savunma hatasına düşmüştür. Adorno'ya göre eğer kültür kendi ölçütleriyle değerlendirilirse, bu tarihin kültür üzerinde bıraktığı yara izlerini görmemenin yanı sıra kültürün ezenler ve ezilenler ayrımına dayandığını fark etmemek anlamına gelecektir. Dellaloğlu (s.32) aşkın eleştirinin ise yalnızca bir bütün olarak yalnızca bütünle ilgilenmekte ve tikeli çeşitleriyle incelemeye gerek duymayan bir eleştiri biçimi olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar hiçbir diyalektik eleştirinin dışlayamayacağı bütünlük imgesinin yine de eleştiride mevcut olması söz konusu olsa bile, Adorno'ya göre aşkın eleştiri de kültürel özerkliği reddetmekle hataya düşmektedir. Böylelikle kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinçsiz olarak kültürün gerçekteki bağımsızlığını hazırlayan güçlerle iş birliği içine girmektedir. Bu iş birliğine piyasa ekonomisi ve devlet aygıtları da dahildir. Dellaloğlu, II. Dünya savaşından sonra Frankurt Okulu düşünürlerinin bütün ideolojik niteliğine karşın kültürün halis ürünlerinin pratikte gerçekleşmemiş olan bir direnç öğesi, bir doğruluk anı içerdiğini vurguladıklarına dikkat çeker. Adorno'nun hedef olarak bu iki tür eleştirinin gergin birliğini korumak olduğunu aktaran Dellaloğlu, bu noktada içkin eleştirinin hermeneutik (yorum bilgisi) gelenek ile, aşkın eleştirinin ise (ilk Frankfurt Okulu müdürü Carl Grünberg'ün de mensup olduğu) Ortodoks Marksist sosyolojinin yöntemi olduğunu belirtmektedir.

> *Diyalektik eleştiri, her ikisinden de vazgeçmeden, bir ayağı "içeride", bir ayağı "dışarıda" yoluna devam etmek durumundadır. Dolayısıyla Frankfurt Okulu'nun bu konudaki tavrı da gerilimidir. Hem tarihe dışarıdan dayatılan bir aklı reddederler hem de gerçekliği olduğu gibi kabul etmezler. Bu ikisi arasındaki bağı kuran da diyalektiktir. (Dellaloğlu, 2014, s.33)*

Adorno ve Horkheimer'ın kültür, akıl ve eleştirinin yöntemlerine ve de bizzat eleştiriye getirdikleri eleştiriler, kişisel yapıtlarında bazı bölümler ve pasajlar olarak yer yer öne çıkmaktadır. Yazarların birlikte yazmaya karar verdikleri "Aydınlanmanın Diyalektiği" (1947) adlı metin ise tüm bu problematiklerin genişleyerek doğrudan tartışılmaya açıldığı en üst noktadır. Dellaloğlu, (2000, s.86) bu yapıtın sadece bu iki yazarın değil Frankfurt Okulu'nun literatüre yaptığı en önemli katkılarından biri olduğuna dikkat çeker. Ona göre yazarlar, bu yapıtta akıl ve aklın ötekisiyle birlikte düşünebilmeyi

başarmışlardır. Bazı yapıtların yeni bir çağın müjdeleyicisi olduğunu ancak bu metnin öyle olmadığını savunan Dellaloğlu (2000, s.86)'na göre, "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı metin bir çağın sonunu, bir rüyadan uyanmayı işaret etmektedir: "Ondan sonra Aydınlanmayı eleştirel olmayan bir sahiplenme biçimi imkânsız"dır. Horkmeimer ve Adorno bu kitapta uzun yıllardır aklı, pozitif bilimleri ve eleştiriyi eleştirerek sinyallerini verdikleri okların yönünü doğrudan bunları ürettiklerini düşündükleri Aydınlanma kavramına çevirmişlerdir. Onlar, "Aydınlanmanın nasıl yalana dönüştüğünü ve modernliğin karakteristiği olan özgürlük ve ilerleme tarzlarının nasıl tahakküm ve gerilemeye dönüştüğünü analiz etmişlerdi (Best & Keller, 2016, s.305-306)". Best ve Keller (s.306)'e göre Adorno ve Horkheimer, bilim ve araçsal aklın kutsallaştırılmasının daha önceleri dine atfedilen üstün güçlere benzediğini ve onun körü körüne itaat biçimlerini yeniden ürettiğine inanmaktadırlar. Benzer ifadelere "Diyalektik İmgelem" adlı yapıtında yer veren Martin Jay (2014, s.401)'e göre de aklın yıldızı artık parlaklığını yitirmesinin yanı sıra, Aydınlanma'nın egemenliğe yönelik programının köklerinde, "Tanrı'nın dünyayı kontrol altında tuttuğu yönündeki dini inancın laikleştirilmiş bir versiyonu" yatmaktadır. Adorno ve Horkheimer; "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı metinlerin (2014, s.19), Aydınlanmanın baştan beri ilerici ve özgürlükçü bir düşünce olarak temel hedefinin insanları korkulardan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olduğunu belirterek başlarlar. Ancak onlara göre Aydınlanmanın sonucu "aydınlanmış yeryüzünün muzaffer felaket alametleriyle parlaması"ndan başka bir şey değildir.

Adorno ve Horkheimer'ın bu yapıtı yazmasındaki amacın iki ana gerekçeden kaynaklandığını düşünen Dellaloğlu (2000, s.86)'na göre bunlardan ilki aydınlanma aklının getirdiği noktada bireyin silinişidir. İkincisi ise aydınlanmanın özne ve doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasıdır. Bilim ve teknoloji, insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelerek doğayı sadece egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilmesi gereken bir nesneye dönüştürmüştür. İçinde yaşadığı doğanın kaderini paylaşmak zorunda olan insan da aynı nesneleşmeden nasibini almıştır. Aynı zamanda bu noktada birey de sadece kendisine ön görülen roller doğrultusunda yaşamaya zorlanmaktadır. Kuşkusuz bundaki en önemli etmenlerden bir de kültürdür. Adorno ve Horkheimer bu sorunu "Kültür Endüstrisi" başlığı altında "Kitlelerin Aldatışı Olarak Aydınlanma" alt başlığı altında incelerler. Kültür endüstrinin doğmasında kitle iletişim

araçlarının rolü büyüktür. Onlar (Adorno&Horkheimer, 2014, s.162)'a telefon, radyo, sinema, dergiler hatta pembe diziler insan bilincini köreltecek biçimde tasarlanmıştır. Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırmaktadır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirerek hep bir ağızdan aynı şeyi söylemektedir: "A ve B filmleri ya da değişik fiyatlı dergilerde yer alan öyküler arasındaki gibi keskin ayrımlar gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılması, örgütlenmesi ve kayda geçirilmesine hizmet eder". Kültür endüstrisinin içinde kaybolmuş insan, önceden belli başlı kriterlere göre belirlenmiş düzeyine göre davranmalı ve seviyesine göre üretilmiş bir kategoriyi seçmek zorundadır. Yazarlar; silikleşmiş bireyi, kültür endüstrisi kavramı içinde tüketici kavramıyla özdeşleştirerek onların "araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda için kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarda değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesi"ne dönüştüklerini iddiasında bulunurlar.

Sanat da artık bu kirli endüstrinin bir parçası haline gelmiştir. Kültür endüstrisi (Adorno&Horkheimer, 2014, s.182) daha önce kültürün uzlaşmaz olarak görülen iki öğesi olan sanat ve eğlenceyi amaç kavramına; tek bir yanlış formüle, yani kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmıştır.

> *Sanatın özgürlüğü bile, pazar üzerinden dayatılan toplumsal amaçsallığın olumsuzlanması olarak meta iktisadına özünden bağlı kalır. Kendi yasasına bağlı kalarak toplumun meta niteliğini olumsuzlayan saf sanat yapıtları her zaman birer metaydı: sanatçılar, on sekizinci yüzyıla dek, sipariş verenlerin himayesi altında pazardan korundukları sürece onlara ve amaçlarına tabiydiler. Büyük, daha yeni sanat yapıtlarının amaçsızlıklarıysa pazarın anonimliğinden beslenir. Pazarın talepleri o kadar çeşitli biçimlerde dolaylıdır ki, sanatçı belirli dayatmalardan bağışık sayılır; ama bu yalnızca belli ölçüde geçerlidir, çünkü sanatçının özerkliği yalnızca hoş görülen türdendir ve sonunda sanatın toplumsal tasfiyesine yol açan hakikatten yoksunluğunun momentini bütün burjuva tarihi boyunca içinde barındırır. (2014, s.209)*

Yazarlar (s.213)'a göre, kültür endüstrisi sanat yapıtlarını siyasi sloganlar gibi paketleyip ucuz fiyatlarla izleyici kitlesine yutturmaktadır. Kitle isteksizdir; ancak endüstrisi bu istenci türlü oyunlarla kışkırtır. Artık sanat yapıtlarının keyfini çıkarmak parklar gibi halka açık hale gelmektedir. Yazarlar, tam da noktada Walter Benjamin'in (2014, s.61) sanatın yeniden üretilme imkanlarıyla birlikte toplumsallaşmanın mümkün olabileceği ümidinin aksi yönünde bir görüş bildirirler: "Sanat yapıtlarının gerçek meta

niteliğinin çözülüp dağılması, özgür bir toplumun yaşamı içinde ortadan kalkıp aşıldıkları anlamına değil; sanat yapıtlarının kültür malı olarak alçaltılması karşısındaki son koruyucu duvarın da düştüğü anlamına gelir".

Adorno ve Horkheimer'in sanata karşı oldukça mesafeli oldukları açıktır. Horkheimer'in bu metinden yaklaşık altı yıl önce yazdığı "Yeni Sanat ve Kültür Endüstrisi" adlı makalesindeki bazı ifadeler sanki "Kültür Endüstrisi" metninin eskizi niteliğindedir. Popüler kültüre sert eleştiriler getiren Horkheimer'ın bu metnin bazı kısımlarında (2005, s.501) kitle kültürü kavramına yerine eğlence kültürü ifadesini tercih etmektedir. Horkheimer (s.500)'a göre sanatın mirasını devralan, eğlence kültürü futbol oynamak veya yüzmek gibi bedensel aktivitelerden başka bir şey değildir. Horkheimer, halk eğlencesi denilen şeyin de pek masum olmadığının altını çizerek, bu eğlence biçiminin de varlığını kültür endüstrisi tarafından yapay bir biçimde üretilmiş, manipüle edilmiş ve bu yüzden de yoz bir gereksinime borçlu olduğunu ifade eder. Popülerliğin sanatsal üretimlerle uzaktan yakından bir ilgisi olmadığını düşünen Horkheimer, demokratik ülkelerde bu konulara uzun süredir aydınların değil, eğlence endüstrisinin belirleyici olduğunu belirtir. Ona göre sanatsal oyunun ciddiyetinin dayandığı birey ve toplum, özel ve toplumsal yaşam gibi karşıtlıklar tarihsel olarak aşılarak "sanattaki ve kuramdaki eleştiri gerçek nefretten ve itaatin kurnazlığından koparılmıştır (2005, s.502)".

Frankurt Okulu'nun, eleştiriyi diyalektik bir yöntemle toplumla kaynaştırmaya çalıştığı net biçimde görülmektedir. İçinde bulundukları tarihsel kıskacın acımasız şartları sonucunda sanata, kültüre ve aydınlanmaya yer yer sert eleştiriler getirmişler ya da bu kavramlara oldukça mesafeli yaklaştıkları da aşikardır. Birçok kaynak faşizmin yükselişiyle milyonlarca kişinin katledilmesi, II. Dünya Savaşının (1935-1946) patlak vermesi ve de yazarların yaşadıkları sürgünlerden dolayı yapıtlarının böylesine negatif biçimde şekillenmesinde hem fikirdir. Adorno ve Horkheimeir'ın Aydınlanmanın Diyalektiği'nden yıllar sonra tekrar birlikte yazdıkları "Teori ve Pratik Üzerine" diyalogları (2013, s.62)'ında geçen "hâlâ yaşayabildiğimiz için, bir şeyler yapmakla yükümlüyüz" ifadesi, yaşanılan onca hayal kırıklığına rağmen takındıkları eleştirel tutum ve toplumsal sorumluluk arasındaki ilişkiyi özetlemektedir. Adorno ve Horkheimer'dan sonra eleştirel teoriyle ilgilenen Jürgen Habermas gibi bazı düşünürler aydınlanmaya,

kültüre ve sanata bu kadar keskin çizgilerle yaklaşmamışlardır. Ancak onlardan sonra sadece toplumsal ve felsefi eleştiri değil; sanat eleştirisinden fotoğraf eleştirisine kadar birçok alanda eleştirel teorinin yöntemlerinden yararlanılmıştır. Özellikle modernist teoriden postmodernist teoriye geçilirken; yazarların yöntemlerine ve yaklaşımına getirilen eleştiriler, sanat ve fotoğraf eleştirisinin de çeşitlenmesinde ve de zenginleşmesinde oldukça önemli bir rol oynamıştır.

2.4. "Sanatın Sonu'ndan" Yeni Eleştiri'nin Sınırları'na: Sanat Eleştirisi

Moderniteye geçişten sonra dünya genelinde olumlu gelişmeler yaşansa da bu tarihsel süreç aynı zamanda hem toplumsal hem de kültürel açıdan büyük hayal kırıklıklarını gözler önüne sermiştir. II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım; ışıltılı, büyük bir anlatı olan ve ümitli bir gelecek vaat eden moderniteye olan güveni sarsmıştır. Aynı zamanda dünya genelinde yaşanan soykırımlar, toplumsal eşitsizlikler, sınıfsal uçurumlar ve cinsiyet ayrımları sonrasında eleştirinin türleri, işlevi ve sınırlarında da bazı değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Batı'da toplumsal ve kültürel hareketlerden bağımsız olarak nitelenmesi mümkün olmayan sanat kavramı da eleştirinin işlevi, türleri ve sınırlılıkları açısından belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Fotoğraf eleştirisinin bir eleştiri türü olarak şekillenmesine neden olan tarihsel süreci sanat eleştirisinden bağımsız düşünmek imkansızdır. Ancak fotoğrafın toplumsal yönünün de oldukça ağır basması fotoğraf eleştirisinin zaman zaman sanat eleştirisinden bağımsız bir alan olarak algılanmasına da sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda, modern sanatların doğuşunda modern fotoğraf makinesinin önemli rolüne değinmek ve sanat eleştirisinin modernizmden postmodernizme değişen yapısına değinmek gerekmektedir.

Batı'da modernitenin oluşmasında Rönesans ve reform gibi kültürel hareketler, matbaanın yaygınlaşması ve artan akademik faaliyetler rol oynarken; Sanayi Devrimiyle birlikte genişleyen üretim pratiklerinin önemini hatırlamak da oldukça önemlidir. Kuşkusuz baskı makinelerinin icadı, sanatın da teknik açıdan sorgulanmasına veya bazı değişikliklere uğramasına zemin hazırlamıştır. Ne var ki sanatsal anlamda dönüşümü tetikleyen en önemli icat ise modern fotoğraf makinesinin icadıdır. Tam da bu noktada fotoğraf makinesinin icadı, fotoğrafın icadı ve modern fotoğraf makinesinin icadı kavramlarını ayrıştırmak gereklidir. "Fotoğraf makinesi camera obscuranın içine

yansıyan görüntüleri hapsedebilmeye aracılık eden ve onu baskıya aktarabilen bir aygıttır. Bu kaydetme ve sunma yöntemlerinin moderniteyle birlikte gerçekleştiği göz önüne alındığında fotoğraf makinesi denen cihazı modern fotoğraf makinesi olarak yorumlamak mümkündür"[1](Berk, 2021, s.52)". Modern fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasının ardından yüzyıllar boyunca mimesis ve temsil üzerine kurulu bir paradigmanın sarsılması kaçınılmaz hale gelmiştir. Fotoğraf, toplum içinde yaygınlaşmaya ve sanatsal bir dil olarak kabul görmeye başlamasının ardından plastik sanatlarda yaşanan hem biçimsel hem de içeriksel kırılmalar eskisine nazaran çok daha hızlı biçimde yaşanmıştır. Yüzyıllardır devam eden resim geleneğinin bu denli sarsıcı bir değişimi böylesine kısa bir sürede geçirmesi elbette eleştirinin de eleştirel yaklaşımların da farklı biçimde değişmesine zemin hazırlamıştır. Sanatın geçirdiği bu tarihsel süreç, Arthur Danto'dan referansla (2014a, s.92) üç şekilde açıklanabilir. Batı sanat dünyası 1300 yılından 1880'e kadar olan süreci mimetik paradigmanın baskısı altında geçirmiştir. 1880'den itibaren 1965'e kadar olan süreci ise geleneksel yaklaşımlara karşı çıkan ve de kendisinden önceki yeni sanatsal akımlara dahi karşı çıkarak şekillenen birçok modernist (empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, dada vs gibi) yaklaşım ortaya çıkmıştır. "Modern zamanın her sanat hareketi, diğer sanat anlayışlarını geçersiz kılacak birtakım iddialarla ortaya çıkmıştır" (Danto, 2016, s.273). Danto, (2014a, s.72) 1965 yılından sonra ise bilindik anlamda "sanatın sonu"nun geldiği savında bulunmaktadır. Tarihsel olarak sınırları kabaca çizilen önermelerde şu üç temel unsur öne çıkıyor gibi görünmektedir. Birincisi, Batı sanatı, altı yüz yıllık tarihi içinde, seksen yıllık süreçte yaşadığı şekilde büyük bir sanatsal kırılma yaşamamıştır. İkincisi, sanat tarihini büyük bir kırılıma uğratan ve dönüştüren empresyonist ressamların ortaya çıkması fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasıyla doğrudan ilişkilidir. Ayrıca bu süreçteki sinematografik görüntülerin gücünü de hatırlamakta fayda vardır. Sinema filmlerin ses özelliği sayesinde edebî sanatlarla birleştiğini aktaran Danto, (2013, s.19) sinemanın görüntü ve ses açısından resmin ve heykelin rekabet edemeyeceği bir yapısı olduğuna dikkat çekmektedir. Sanatçıların bu süreçte çıkmaza girdiğini belirten Danto, "Sanatın en azından 1985'ten önce kabul edilen anlamıyla sonu gelmişti" cümlesini kurar. Ancak hemen sonra bu

[1] Fotoğraf'ın İcadı, Camera Obscura ve konuyla ilgili daha kapsamlı bir analize ve bu ayrımın gerekçelerine "Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf: Sosyal Medya & Manipülasyon" adlı kitabın "Camera Obscura, Dönüşen Özne ve Fotoğraf'ın İcadı" bölümünden ulaşılabilir. Fotoğraf makinesinin icadı, fotoğrafın icadı ve Camera Obscura kavramları bazen birbirleri yerine kullanılsalar da her biri tarihsel koşullar ve yapıları itibariyle önemli farklara işaret eder.

durumun kısa sürdüğünü ve resimde bir devrim gerçekleştiğini belirtir. Yani ona göre sanatın kendisinin değil, bilindik anlamıyla sonu gelmiştir. Kuşkusuz bu durumu tetikleyen en önemli aygıt fotoğraf makinesidir. Sanatın sonunun geldiği iddiasında bulunan Danto, "Sanatın Sonundan Sonra" (2014b) ismini verdiği metninde hem bu durumu gerekçeleriyle açıklamaya hem de sanatın sonundan sonra sanatın nasıl alımlanacağı ve de eleştirileceğiyle ilgili önemli ipuçları vermektedir.

Danto (2014b, s.72)"sanatın sonu" savına nasıl ulaştığını kısaca şöyle özetlemektedir: Yüzyıllar boyunca sanattaki temsilden, mimesisten taraf olan sanatçılar ve sanat eleştirisini yine bu kapsamda kurgulayan sanat tarihçileri ya da eleştirmenler, sanatın kabuk değiştirme evresinde sanata yenilikçi bir tavırla yaklaşanlara karşı oldukça sert tavır takınmışlardır. Emprestyonistlerin resimlerine kendilerini ve öznelliklerini resimlerinin içine dahil ederek uzaklaşmaya çalıştıkları mimetik olmayan resimlerin Paris Salonu jürisi tarafından reddedilmesi (Gombrich, 2013, s.334), sırf "vahşi" anlamına geldiği için bir grup ressamın "fovistler" olarak nitelenmesi (Hodge, 2021, s.96) ya da fotoğrafın bir makine tarafından çekildiği için sanat kategorisine dahil edilmemeye çalışılması (Freund, 2008, s.33) aynı geleneksel yaklaşımın yansımalarıdır. Danto (2014a, s.72)'ya göre XX. yüzyılda yavaş yavaş kabul görmeye başlayan modernist yaklaşımlar, bin dokuz yüz altmışlara kadar sanatın ne olduğuna dair felsefi sorgulamalarla da iç içe geçmiştir. Ne ki Danto'nun "Manifestolar Çağı" olarak nitelediği bu dönemin sona ermesiyle birlikte kendisinin "tarih sonrası" olarak nitelediği bir döneme girilmiştir. Danto (2014a, s.72)'ya göre kabaca bin dokuz yüz altmış dört civarında gerçekleşen bu tarih sonrası dönemde "sanatın felsefi bir tanımının üslup bakımından herhangi bir zorunluluk gerektirmediği, dolayısıyla her şeyin sanat yapıtı olabileceği tayin edilmiştir". Ona göre tarih sonrası sanatın öne çıkan en önemli özelliklerinden biri felsefeyle sanatın birbirinden koparılmış olmasıdır. "Sanatın bilinci, sanatın düşünümsel olmasındandır ki bu da felsefeyle ilişkine dayanır zira bu, felsefenin de bilincidir (2012d, s.77)". Danto (2014a, s.72)'ya göre eğer bu bilinç birbirinden uzaklaşmışsa ve tarih sonrası döneme girilmişse sanat eleştirisinin tıpkı tarih sonrası sanat kadar çoğulcu olmasını mecbur kılmaktadır. Sanatın uzun yıllar boyunca mimesisten ve geleneksel yapıdan kopamadığı gibi; sanat eleştirisi de mimetik sanat etrafında dönüp duran, izlenimci ve öznel görüşler üzerinden inşa edilmiştir. Sanat eleştirisinin tarihteki

örneklerine bakıldığında tıpkı romantizm dönemiyle birlikte inşa edilen eleştiri örnekleriyle bazı benzerliklere rastlanmaktadır. Bu bağlamda ilk sanat eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen Vasari ve haleflerinin sanat eleştirisi örneklerine bakmak yeterlidir. Vasari ve çağdaşlarının yenilikçi sanatçılara ve eleştirmenlerine karşı takındığı sert tavırların aradan yüzyıllar geçmesine rağmen çağdaşlarının, geleneksel eleştiriye karşı başka bir eleştiri üslubunu savunan T.S. Eliot ve Roland Barthes gibi eleştirmenlere de çok benzer şekilde saldırması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu durum eleştirinin iki kutuplu tarafını özetler niteliktedir: İlki, eleştirinin baskı oluşturmaya meğilli otoriter bir söyleme içkin yanıdır. Diğeri ise eleştirinin daima kural koyuculuğa karşı durarak baskıya direnmeye yatkın tarafıdır. Çalışmanın ilk bölümlerinde de vurgulandığı üzere, birçok eleştirmenin kural koyuculuğu ve dogmatik yaklaşımları eleştirirken kendilerinin de bir süre sonra bir otorite ve baskı oluşturduğuna dair büyük bir hataya düştükleri durumlar mevcuttur. Üstelik bu sadece kişiler arası değil; kişilerin oluşturduğu ekoller, kurullar, jüriler hatta bir dönem ya da sanatsal bir akım için de geçerli olabilir. Modernliğe karşı eleştirel bir hareket olarak başlayan modernizmin, bir zaman sonra sert çizgilerle örülmüş dogmatik bir hale bürünmesi bunun en açık örneklerinden biridir. Sanatla birlikte şekillenen eleştiri kavramının benzer bir dönüşümü yaşaması da kaçınılmazdır.

Terry Barret, "Sanatı Eleştirmek" adlı metnin (2014, s.29)'de İtalyan bir Rönesans fikir adamı, ressamı, mimarı ve yazarı olan Vasari'yi "sanat tarihinin babası" olarak nitelemektedir. Vasari, Donatello, Michelangelo, Titian ve Leonardo Da Vinci gibi sanatçıları ve eserlerini ele aldığı "The Lives of the Artists" (Le Vite 1550) adlı kitabından dolayı bu unvanı almıştır. Kitabın önsöz (1998, s.3)'ünde birçok satırda Tanrıya şükrettiği görülen Vasari, inancının da etkisiyle Rönesans'ın yaygın görüşü olan mükemmelliğe, güzelliğe ve kusursuzluğa da çokça atıf yapmaktadır. Vasari için seçtiği sanatçıları eleştirmek, biraz övgü biraz da duyguların işin içine katarak onları betimlemektir. Eleştiri, onun için mimetik eserlerde -Tanrı'nın da bir yansıması olan- mükemmellik, uyum ve güzelliği çözümlemektir. Kitabın geneline yayılmış olan bu yaklaşımı Leonardo Da Vinci ve Mona Lisa tablosu için yazdıklarından çıkarmak (s.294) mümkündür: "Sanatın doğayı ne derecede olağanüstü taklit edebileceğini görmek isteyenler Mona Lisa tablosuna bakabilir". "Gözler, yaşayan insanlardaki parlaklığa sahipken kaşlar bundan doğal yapılamazdı". "Güzel ve pembe burun, delikleriyle birlikte çok gerçekçi görünüyor".

“Leonardo'nun portresinde, insandan çok daha ilahi görünecek kadar hoş bir gülümseme var”. Vasari’nin, eleştirisinde-betimlemelerinde demek daha doğru olacaktır- tıpkı M. Arnold gibi izlenimci yargılarda bulunduğu görülmektedir. Vasari aynı bölümde doğrudan yazarın yaşamına yönelik kişisel durumlar ve bilgiler de sunarak yapıt ve sanatçı arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır: “Mona Lisa çok güzeldir çünkü Da Vinci onun portresini yaparken resimlerinin geneline yansıyan melankoliyi uzaklaştırmak için şarkı söyleyen veya onun neşelendiren palyaçoları tutmuştu”. Roland Barthes, T.S. Eliot ve Foucault gibi düşünürler çeşitli metinlerinde bu tarz kişisel ayrıntıların yapıtı bağlamından uzaklaştırdığını iddia etmektedir. Elbette bu yazarlar Vasari’den yüzyıllar sonra dünyaya gelmişlerdir. Ne var ki -günümüzde dahi- bu yaklaşımı savunan eleştirmenin azımsanamayacak kadar fazla olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda yeni eleştiri biçimine ve sınırlarına geçilmeden önce, Vasari’den yüzlerce yıl sonra yaşamış kimi eleştirmenlerin bazı yapıtlar ve eleştirmenler için getirdikleri eleştirilere ve ona karşı net biçimde cephe alan Greenbergci modernist eleştirinin çizgilerine daha yakından bakmak gerekmektedir.

Danto, (2014a, s.78) Vasarici eleştiri biçiminin çok uzun yıllar sürmesinin gerekçesini ressamların mimetik olandan uzaklaşmamasıyla gerekçelendirmektedir. Fotoğrafın icadıyla sanat yapıtlarında aşındırılmaya başlayan bu eşikle birlikte eleştirinin formu da dönüşmektedir. Kemikleşmiş anlatıları savunmaktan ziyade yeni bir tür gerçekliği tanıma ve anlatmaya çalışma çabasına daha çok saygı duyduğunu ifade eden Danto, bu yaklaşımı sergileme cesaretinde bulunduğunu düşündüğü bir eleştirmen olarak Roger Fry’ı (1866-1934) örnek verir. Danto’ya göre Fry, sanatta gerçeklik ve temsil sınırlarının yeni yeni dağılmaya başladığı ancak resim geleneğinin çizgilerinin hala çok sert olduğu bir dönemde eleştiride oldukça yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Danto, (s.78) Fry’ın öncü tavrını, bin dokuz yüz on iki yılında Londra’daki ikinci post-emprestyonist sergisinin kataloğuna yazdığı şu ifadeleriyle örneklemektedir:

> *Birinci post-izlenimci sergi iki yıl önce bu galeride açıldığında İngiliz kamuoyu ilk defa sanatta yeni bir akımın tümüyle ayırdına vardı; bu, salt kabul görmüş temaların bir çeşitlenmesi olmayıp resimsel ve plastik sanatın yöntemlerinin yanı sıra maksat ve hedefinin de yeniden düşünülmesini ima ettiği için hepten sarsıcı bir akımdı.*

Roger Fry, yirmi yılı aşkın sanat deneyimlerini topladığı "Vision & Design" (Visione e disegno) adlı kitabının Danto'nun da alıntıladığı "The French Post-Impressionists" adlı denemesinde aynı zamanda bu sanatçıların artık mimetik olandan kurtulmaya çalıştıklarını, taklitçi gerçekliğin yanılsamasından ziyade kendi gerçekliklerini hedeflediklerini söylemektedir (1940, s.194). Ne var ki bu durum sanat camiası tarafından hoş görülmemiş, Cezanne gibi olağanüstü başarılı bir sanatçının bile beceriksizlikle suçlanmasıyla sonuçlanmıştır. Fry'ın burada Cezanne'yi anması önemli bir ayrıntıdır. Keza eleştirmenin aynı kitapta Paul Cezanne (1940, s.208) başlıklı denemesinde dönüşen sanat kavramıyla birlikte sanatçıya ve esere karşı değişen eleştiri formu da dikkat çekmektedir. Fry (s.208-209)'a göre insanların diğer insanlar tarafından baskıyla sıkıştırıldığı, kalıba döküldüğü ve herkesin sürekli olarak eğitildiği dünyada sanatçı daima bireysel kalacaktır. Cezanne; sanatçı türünün en saf, en katıksız biçimiyle farkına varmıştır. Bu yüzden de M. Vollard'ın Cezanne resimlerinden ziyade doğrudan sanatçının kendi ismiyle bir kitap yazması son derece zeki bir harekettir. Fry'ın ifadelerinden tıpkı romantik sanatçıya yüklenen deha kavramı gibi modernist sanatçıya da benzer bir anlamın yüklendiği görülmektedir. Lakin sanatçı artık gerçekliğin dışına sadece duygularını yükselterek değil; plastik anlamda yaptığı yenilikçi etütlerle ve figürleri silikleştirerek arındırdığı bir üslupla yapacaktır bunu. En azından Clement Greenberg'in modernist hareketinin teşebbüsü bu yöndedir.

Clement Greenberg "Modernist Ressamlar" adlı makalesine (1960) modernizmin sanat ve edebiyattan çok daha fazlası olduğunu, onun kültürdeki canlı olan her şeyi kapsadığını ve modernizmin büyük tarihsel bir kırılma olduğunu belirterek başlar. Ona göre Batı kendini eleştiren, kendi varlığını sorgulayan ilk medeniyet değildir ancak bunda en uç noktaya giden de yine Batıdır. Greenberg bu bağlamda öz eleştiri eğilimini başlattığını düşündüğü Kant'ı ise ilk modernist olarak ifade eder. Danto, (2014a s.94) Greenberg'in bu metni üzerinden onun modernizmini şöyle özetlemektedir:

> *"Modernizm'in özü" ise Greenberg'e göre, "bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin o disiplini eleştirmekte kullanmasında" yatmaktadır. Bu iç eleştiridir ve sanat örneğinde, netice itibariyla, modernist ruhu taşıyan sanatın kendini her noktada sorguladığı anlamına gelir: Bu ise esas ilgi alanı olan resim örneğinde, resmin konusu resmin kendisidir. Modernizm ise bizzat resmin ne olduğunu*

sergileme çabasıyla, resmin bünyesinden resmin içine gerçekleşen bir tür kolektif sorgulamadır.

Greenberg'in savunduğu "resmin konusu kendisidir" önermesi oldukça önemlidir. Sanatta yüzyıllar boyunca dile getirilmeyen ve pratik edilmemiş bu sorunsal modernizmle birlikte filizlenmektedir. Modernist resmin kendine özgü etkileri belirleme görevini üstlenmesi onun kendi aracının doğasındaki tüm özgün unsurlarla uyuşmaktadır. Danto (2014a, s.95)'ya göre her modernist yapıt da özüne sadık kalabilmek adına başka bir sanattan ödünç aldığı veya diğer bir sanatın araçlarından olması muhtemel her etkiyi elemek zorundadır. Danto buradan sonuçla her sanat öz eleştiri aracılığıyla "saf hale getirilecekti"; ifadesini kullandıktan sonra, Greenberg'ün belki de bu kavramı Kant'ın "saf akıl" kavramından ödünç aldığını aktarır.

"Kant "görgül hiçbir şeye karışmamış", yani salt bir biçimde a priori bilgi kipine saf diyordu. Ve saf akıl da "bir şeyi saltık olarak a priori bilme" ilkelerinin kaynağıydı. Öyleyse, Greenberg'ün bakış açısından, her modernist tablo saf resmin bir eleştirisi olacaktı: Resim olarak resme özgü ilkeleri çıkarsayabileceğimiz resim".

Danto, Greenberg'in aksaklıkları ne olursa olsun bir konuda hakkının teslim edilmesi gerektiğinin altını çizer. O da; Vasari sonrası tarihi öz eleştiri tarihi olarak görmesi ve modernizmi de resmi hatta her bir sanat dalını, kendi felsefi özünün keşfinden türemiş sarsılmaz bir temele oturtma çabasıyla özdeşleştirmesidir.

Danto'ya göre (2014a, s.114) Greenberg eleştirel pratiğini de Kantçı estetik üzerinden temellendirmeye çalışmaktadır. Greenberg'in Kantçı yaklaşımı "Sanatın Kimliği" adlı makalesinde net biçimde görülmektedir. "Güzelin bilimi yoktur, yalnızca eleştirisi vardır. Ve güzel bilim yoktur sadece güzel sanatlar vardır (1984, s.305)" diyen Kant'ın yaklaşımını andıran bir ifadeyle şöyle söyler Greenberg (Danto, 2014a, s116'ten alıntı.): "Sanatta nitelik mantık ya da söylem üzerinden ne saptanabilir ne de ispatlanabilir. Bu alanın hâkimi tek başına deneyimdir. Kant'tan yana neredeyse tüm sanat filozofları bu sonuca varmıştır". Danto, Greenberg'in bu çıkış noktasıyla estetik açıdan bugüne dek sahip olunan en tatmin edici temel ile sanat eleştirisinin birebir örtüştüğü ve kendisinin de bunu uyguladığına inanmakta olduğunu aktarır. Danto (2014, s.112)'ya göre Greenberg'in sanatta nitelik dediği şeyin doğadaki güzelliği ayıran hiçbir fark yoktur ve görüşleri oldukça nettir: "Güzel olan sanat gut'tur. Eğer güzellik ya da

nitelikten yoksunsa schlecht'tir". Greenberg'in bu zıtlıklardan beslenen tekil yaklaşımı "Avangart ve Kitsch" adlı (1965) makalesinde de açıkça ortaya çıkmaktadır. Sanatların arılaşması ve soyutlaşmasını savunan, "avangart'ı "öncü birlik" olarak niteleyen Greenberg, kitsch'i de "artçı birlik"e benzetmektedir. Ona göre öncü birliğin olduğu yerde mutlaka bir de artçı birlik bulunmaktadır. "Kitsch, avangard hareketin artçı birliğidir ve ona eş zamanlı olarak Batı'da ikinci bir kültürel olgu olarak ortaya çıkmıştır. Renkli baskılar, ucuz romanlar, dergi kapakları, ticari sanat ve edebiyat bunlara örnek olarak gösterilebilir (Berk, 2019, s.1209)".

Greenberg Kant'ın güzel kavramını referans aldığı için aynı zamanda onun "çıkar gözetmeyen" yaklaşımını da kabullenmektedir. Kant (1984, s.53) zevki, "herhangi bir nesneyi ya da onu sunma biçimini çıkar gözetmeksizin yargılama yeteneği" olduğunu ortaya koyduktan sonra, bu tatminin nesnesini de "güzel" olarak adlandırmaktadır. Yani Kant'ın yolundan giden Greenberg'e göre de bir şeyin iyi ya da güzel olabilmesi bir çıkara ya da bunun sonucunda oluşabilecek herhangi bir tatmine dayanmamasına bağlıdır. Greenberg'in "Sanatın Kimliği" makalesinde bu yaklaşıma koşut ifadeler görmek mümkündür. Sanat tecrübesi olan pratik bir gözün sanatta daima iyi olanı seçmeye meyilli olduğunu belirten Greenberg, eleştirmenin o yapıtın orada olduğunu bilmekten ve bunun dışında başka herhangi bir şeyden tatmin olmayacağını savunur. Greengberg'in güzellik yaklaşımı diğer Kantçı ilke olarak okunabilecek "öznel evrensellik" ilkesini çağrıştırmaktadır. Greenberg, Kant'ın güzelle birlikte inşa ettiği estetik ve ahlaki temellendirme üzerinden "estetik yargıların örtük evrenselliğinden sanatın tek türlü olduğu savını türetmiştir. Bununla, özellikle de temsili sanat karşısındaki soyut sanata ilişkin estetik deneyimimizde hiçbir fark olmadığını ispatlamayı amaçlamaktadır (Danto, 2014a, s.117)."

Greenberg'in bu yaklaşmı Danto (2014a, s.111)'ya göre estetik kaygıların işlev ve yarar düzleminden tamamen çıkarılmasına sebep olmuş ve aynı zamanda güzellik ile yarar ayrımını derin bir hakikat sayan Kant'çı görüşü savunanların "çokça aşındırdığı bir patika üzerinde felsefi estetikten yola çıkarak iyi sanatın kötü sanatın ayrımı biçiminde yorumlanan çok nüfuzlu bir sanat eleştirisi"ne kadar varmıştır. Greenberg'in eleştirmene yüklediği anlamdan dolayı artık eleştirmene bir sanatçının savunucusu ya da onun yok

sayıcısı rolü biçilmiştir. Greenberg bunu bizzat kendi üzerinden yapmıştır. Soyut dışavurumcu ressam Pollock'un dünya çapında bir ressam olmasında en önemli etmenlerden birinin Greenberg olduğu unutulmamalıdır. Danto (2014a, s.120) bu duruma örnek olarak Greenberg'in büyük ve ikincil sanat arasındaki farkları ortaya koyduğu bir röportajdan alıntı yapar. Greenberg, sanatsal farklara ilişkin şu yanıtı vermiştir.

> *Ölçütler mevcuttur; ama bunları söze dökmek mümkün değildir, sanatta iyi ve kötü arasındaki farkı dile dökmek kadar olanaksızdır bu. Sanat yapıtları insanı daha büyük ya da daha az ölçüde duygulandırır, hepsi bu. Şimdiye dek, sözcükler bu konuda kifayetsiz kalmıştır. Hiç kimse sanata ya da sanatçılara bir reçete sunmaz".*

Danto (2014a s.123)'ya göre Greenberg tam da bu noktada eleştirel tepki ve sanatsal yaratıyı aynı paralelliğe taşımıştır. Ne var ki Kantçı eleştirmen, eleştirmeninin görevini neyin iyi olup neyin olmadığını söylemek ve bunu daima bir tür yedinci his ya da pratik kazanmış tecrübeli göz üzerine temellendirmiştir. Sadece bazı eleştirmenlerde olan bu his "Sanatta güzel olana dair bir his, onun sanat olduğunu bilen bir his"tir. Danto, tüm bunlardan hareketle eğer Greenberg'in eleştirmene yüklediği anlam ve yaklaşımı tepki temelli eleştiri olarak tabir ettiği durum olarak düşünüldüğünde "bugün bu gelenek, felsefi anlamda pratiklerinde bir zamanlar Greenberg'ün olduğundan çok daha az donanımlı eleştirmenlerce sürdürülmekte." olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Bu eleştiri biçimi aynı zamanda çalışmanın en başından beri vurgulanan izlenimci eleştirinin önünü açmaktadır. Bin dokuz yüz altmışlara kadar süren bu dönem, bir bakıma sanatçıya ve estetiğe (bilindik anlamıyla) kutsiyet atfedilen son dönemdir. Modernizmin sert çizgileri ve Greenberg'ün ya siyah ya da beyaz dogmatik anlayışı bir zaman sonra hayat-sanat-estetik çizgilerinin silikleşmeye başlamasıyla büyük bir sekteye uğramıştır. Duchamp'ın estetiği sorgulamasıyla başlayıp Andy Warhol ve Josep Beuys gibi sanatçıların herkesin sanatçı veya her şeyin sanat eseri olabileceğine dair görüşlerin yaygınlaşması Greenberg'ün savunduğu modernist estetiği de eleştiri biçiminin de dağılmasına sebep olmuştur. Kantçı eleştirmen, bin dokuz yüz doksan üç yılında ölmesine rağmen; altmışlardan sonra eleştiri yazmayı fiilen bırakmıştır. Danto (2014a, s.123) Greenberg'in son dönemde yazdığı bazı eleştirilerin tonunu acıtıcı, alaycı, hatta reddedici bulduğunu belirttikten sonra "sanatta ne zaman devrimci bir an yaşansa karşımıza çıkan tepkidir bu" şeklinde yorumlar. Yüzyıllar sürmüş olan Vasarici mimetik geleneği eleştirel görüşleriyle

yıpratmaktan, ona karşı direnmekten çekinmeyen yenilikçi Greenberg, -kendisinin de yaratmaya büyük katkıda bulunduğu- modernizmin postmodernizme dönüşmesiyle başlayan devrimci bir dönemdir bu. Bu dönem aynı zamanda T.s Eliot'un eleştiriyle iç içe geçen onca yılın ardından "Eleştirinin Sınırları"nı çizmeye girişmesi (1956) ve ardından Roland Barthes'ın "Racine Üzerine" (1965), "Eleştiri ve Hakikat" (1966) ve "Yazarın Ölümü" (1967) gibi denemelerini de aynı tarihsellikte üretmesi hiç de tesadüfi değildir.

T.s Eliot "Eleştirinin Sınırları" adlı makale (2007, 243)'sine, edebî eleştirinin bazı sınırları olduğunu ve bu sınırlar aşıldığında onun ya edebî eleştiri olmayacağını ya da eleştiri olmaktan çıkacağını belirterek başlar. Eliot; eleştiriyi her ne kadar edebî çerçevede ele alsa da sanat eleştirisini de önemli ölçüde kapsayabilecek bazı ifadelere de yer vermektedir. Eliot (2007, s.244)'a göre bu makaleden otuz üç yıl önce yazdığı "Eleştirinin Görevi" (1923) adlı makalesi ve Richard'ın "Edebiyat Eleştirisini İlkeleri" adlı (1925) makalesinden sonra eleştirinin çeşitlenip dallara ayrıldığından ve "yeni eleştiri" kavramının doğduğundan bahsetmektedir. Ona göre bu terim çokça eleştiri metodunu ima ettiği şeyin düşünülmeden kullanılsa da büyük oranda eski ve yeni kuşak arasındaki önemli farkları ortaya koyan bir kavramdır. Eliot (2007, s.247) bu eleştiri biçiminin kendisiyle başladığına dair yaklaşımları da kabul etmemekte, bir yayımcı olarak sadece Criterion Dergisi'ni edebî eleştiriye açtığını ve genç eleştirmenlere cesaret verdiğini belirtmektedir. Eliot, bu alçakgönüllülüğü kanıtlamak adına bu eleştiri tarzına yaptığını sandığı katkıları ve eksik noktaları tartışmaya açar. Özür niteliği sayılabilecek bu metinde Eliot, tıpkı Greenberg'in eleştirmene yüklediği anlam gibi bir anlamı kendine yüklediğini itiraf ederek bir öz eleştiride bulunur. Eliot, eleştiriyle iç içe geçen onca yılın ardından yazdığı en iyi eleştirilerin, şiirlerini çok iyi bildiği veya şiirlerinden en çok etkilendiği şairler hakkında yazdığını fark etmiştir. Eliot (2007, s.248)'ın "atölye eleştirisi" olarak adlandırdığı bu tarz eleştiride iki temel önemli kusur bulunmaktadır. Bunlardan ilki, eleştirmenin kendisine keyifsiz ya da zevksiz gelen her şeyin eleştirisinin de dışında kalmasıdır. İkinci kusur ise, eleştirmenin vardığı yargıların kendi sanatı dışında doğru olmama ihtimalidir. Eliot bu problemleri her ne kadar şiir üzerinden ifade ediyor olsa da yakın bir süreçte sanat ve eleştirisinde de benzer sorunlarla karşılaşılmaktadır. Bu yaklaşım; özellikle, sanatta yalnızca saf ve soyut yaklaşımı savunarak Jackson Pollock'u

XX. yüzyılın en büyük Amerikalı ressamı (Danto, 2014a, s.98) ilan eden ancak Andy Warhol ya da Joseph Beuys'un eserleri hakkında hiçbir eleştiri yazmayan Greenberg'in görüşlerini hatırlatmaktadır.

Eliot, (2007, s.249) eleştirinin bilginlikle ve de bilginliğin eleştiriyle karıştığı yerden doğan birçok eleştirinin eserin kaynağına inerek açıklamak anlamına geldiğini saptamasında bulunmaktadır. Ne var ki ona göre bu bir yanılgıdır. Benzer araştırmalar bir eseri açıklamak açısından oldukça önemlidir ancak eleştirinin sadece bu biçime indirgenmesi bazı sorunlara neden olmaktadır. Eliot bu duruma örnek olarak bir okurunun yaptığı araştırmalar doğrultusunda birbiriyle hiç de bağlantısı olmayan iki eser arasında bağlantı kurmaya çalışmasını vermektedir. Bu tarz girişimlerin eserlerin bağlamından koparttığını savunan Eliot, (2007, s.252) konuyu somutlaştırmak adına Carl Gustav Jung'tan bir alıntı paylaşır:

> *Fiziksel olaylara iki şekilde bakmanın mümkün olduğu genellikle kabul edilmiş bir gerçektir. Onlara mekanik bir açıdan veya enerjik bir açıdan bakabiliriz. Mekanik bakış açısı sebep-netice ilişkisine dayanır. Bir olay daima bir sebebin neticesi olarak görülür. Enerjik bakış açısı nihai bir enerji kaynağını her şeyin başlangıcı olarak kabul eder. Olaylardaki değişikliğin temelde bu enerji kaynağına dayandığı varsayımı, netice veya tesirlerin incelenmesinde, neticeden sebebe gitmeyi esas kılar.*

Eliot, Jung ve Freud arasındaki sebep sonuç-ilişkisi farkının ve mekanik ve de enerjik bakış açısı ayrımının eleştiri bağlamında da yapılması gerektiğine inanmaktadır. Ona göre sebep-sonuç ilişkisine odaklanılarak yapılan eleştiri "biyografik eleştiri"dir. Eğer biyografi yazarı, görülen gerçekler hakkındaki bilgileri sanatçının ruhsal deneyimleri hakkında yaptığı psikolojik tahminler üzerinden şekillendiriyorsa bu oldukça tehlikelidir. Yani biyografi eleştirisi yazan bir yazar ya da eleştirmen psikolog sıfatına bürünmemelidir. Eliot, bu tür bir araştırmanın profesyonel psikologlar tarafından yapılmasına karşı olmadığını ancak yalnızca kitaplardan edindiği bilgilerle analiz yapmaya kalkan bir eleştirmen ya da biyografi yazarının işleri karmakarışık hale getirebileceğini belirtir. Ayrıca ona göre bir şair hakkında edinilen bilginin o şairin eserlerini anlamada yardımcı olabileceği gibi hiç yardımcı olmayacağı durumlar da söz konusudur. Eliot (2007, s.254) bu konudaki net fikrini "Bana göre, bir şiirin doğmasına sebep olan kaynakların, şiiri daha iyi anlamamızda yararlı olması gerekmez. Hatta bu

kaynaklar hakkında çok şey bilmek, şiirle eleştirmen arasındaki bağları bile koparabilir" cümleleriyle özetlemektedir. Eliot'un bilgiye ve uzmanı olmaksızın psikolojik çıkarımlara dair dikkat çektiği noktalar -her ne kadar bağlamları farklı olsa da- Michel Foucault'un Noam Chomsky'i ile insan doğası üzerine yaptığı bir tartışma (Michel Foucault & Noam Chomsky, 1971) esnasında moderatörün Foucault'a sorduğu kişisel soruyu ve Foucault'un ona verdiği yanıtı hatırlatmaktadır. Tartışma esnasında kendi yaratıcılığı ve özgürlüğü hakkında konuşmayı reddeden Foucault'a bunun psikolojik nedenlerini soran moderatöre, filozof şu yanıtı verir:

> *Tüm o geleneksel düşünce, fikir ve bilim tarihinde her daim bilgi sorunu sorulmalıdır. Kütle çekimin evrensel yasalarını keşfetmek için Newton kaç yaşında sütten kesilmiştir. Cuvier fosilleri keşfetmek ve karşılaştırmalı anatomi yapmak için metresiyle ne zaman görüşmüştür. Bu türden analizler hiç de ilginç değildir. Bilim alanındaki kesin bilgi dönüşümlerini ve buna bağlı biçimde belli bir zaman aralığındaki dikey alan olarak tabir edilen toplum, kültür ve medeniyetteki değişimi incelemek çok daha ilginçtir. Nihayet bu dönüşümü tamamıyla kavradığımızda bilge bir insanın hayatındaki küçük bireysel anların hiç de önemli olmadığının farkına varırız.*

Foucault'un tartışmada dikkat çekmek istediği nokta elbette bilimsellik çerçevesinde ve öznenin silikleşmesi bağlamındadır. Ne var ki bu görüş, Eliot'un (2007, s.255) sanatçı hakkındaki gerçekleri anlamak için verilen bilgilerin önemli olduğunu ancak bunun "şiiri şiir olarak anlamamızla hiçbir ilişkisi yoktur" görüşüyle doğrudan benzerlik göstermektedir. Eliot bulunduğu iddiaların da eksik noktalarına dikkat çektiği metninde, böylesine saf bir yaklaşım da bazı eksikleri olduğuna da dikkat çeker. Örneğin bu durum, şiirin doğru olan sadece tek bir yoruma sahip olması gerektiği gibi bir sonuca işaret etmektedir. "Yeni eleştiri eserin tematik birliğinden, organik yapısından çıkan doğru bir tek anlamı olabileceğini söylüyordu. Başka bir deyişle, doğru ve tek anlamı garanti eden sanatçının amacı değil, tutarlı bir bütün olan eserin kendisiydi (Moran, 2018, s.214)". Bu görüş Kant'çı görüşü savunan ve eleştiriyi de o kapsamda temellendiren Greenberg'in (Danto 2014a, s.119'dan altıntı) görüşlerini de akla getirmektedir. "Beğenide konsensüs (uzlaşı) diye bir şey vardır. En iyi beğeni her kuşakta sanata en çok zaman ve emek ayıranların beğenisidir ve bu en iyi beğeni, belirli sınırlar dahilinde, hükümlerinde daima ortaklığa ermiştir". Ne var ki bu yaklaşım Eliot (2007, s.261)'a göre eleştiriyi sanki bir bilim dalı gibi görme tuzağına düşmektir. Benzer görüşü savunan

Barthes (1990, s.89)'a göre de "Eleştiri bilim değildir. Biri anlamları inceler, öteki üretir". Eleştirideki en önemli vurguyu anlama üzerine koymak der Eliot, (2007, s.261) "eseri anlamayı onu açıklamaya" dönüştürme tehlikesi de taşır. Eliot tüm bunlardan referansla uzun yıllar önce saptadığı eleştirinin en önemli görevine dair düşüncelerinde küçük de olsa bir güncelleme yapar:

> *Otuz yıl önce, edebiyat eleştirisinin en önemli görevinin 'sanat eserlerini açıklama ve insanların zevklerine yön vermek' olduğunu iddia etmiştim. Bu hüküm, 1956'da bize çok abartılmış gelebilir. Belki de onu basitçe, çağımızda kabul edilebilir bir şekilde 'edebiyat eleştirisinin görevi, edebiyatı anlama ve onun zevkine varmayı teşvik etmektir' diye ifade edebilirim. Eleştirmenin bir görevi de yeri geldikçe ikinci sınıf olanı ve sahte olanı ortaya çıkarıp göstermektir. Buna rağmen eleştirinin asıl işi övgüye değeni, değmeyenler arasından çekip çıkarmak ve övmektir. Burada anlama ve zevkine varma kavramlarından birini fikri, ötekini de hissi faaliyetler olarak birbirinden ayrı düşünmüyorum.*

Eliot, eleştiriyle ilgili değişmeyen en net tavrını ise makalesinin sonuna bırakmıştır. O (2007, s.261)'na göre eğer eleştiri yapan kişi bir sanat eserinin zevkine varmayı çok abartırsa öznel veya izlenimci eleştiri yanılgısına düşecektir. Bunu yapmaya meyilli eleştirmenin edebiyatı hoşça zaman geçirilen bir uğraş haline getirecek olmasına tahammülü olmayan Eliot'a otuz yıl önce "Eleştirmenin Görevi" başlıklı eleştiriyi yazacak kadar kızdıran deneme şekli de zaten bu "izlenimci eleştiri" türüdür. İzlenimci eleştiri daha önce defalarca belirtildiği gibi günümüzde de fazlaca tercih edilen eleştiri biçimlerinden biridir. Yazmış olduğu "Racine Üzerine" (1965) adlı metinden sonra bazı yazarlar tarafından eleştiri yağmuruna tutulan Roland Barthes'a "Eleştiri ve Hakikat" (1966) metnini yazdıran da yine izlenimci ve öznel eleştiri türünden başkası değildir. Üstelik ona getirilen eleştirilerin çerçevesi bir eleştiriden ziyade izlenimci üslupla şekillendirilen yorumlar ya da hakaretler gibi görünmektedir:

> *Fransa gibi bir ülkede insanı şaşırtan bir toplu suçlama ve aşağılama girişimidir bu: "üniversite", "bilim", "ölçü", "nesnellik" gibi istenilen yana çekilebilen birtakım değerler adına, başta Roland Barthes'inkiler olmak üzere, yeni eleştiri arayışları "aldatmaca", "tuhaflık", "saçmalık", "palavra", "sabuklama" olarak nitelenir, "balonları söndürmek"ten, "kafaları koparmak"tan söz edilir (Barthes, 1990, s.85)*

Barthes, yazdığı “Racine Üzerine” adlı metni üzerinden yeni eleştiriye getirilen sınırlı ancak kasıtlı bir gruptan gelen bu saldırıların ideolojik olduğunu belirtmektedir. O (2020, s.7)’na göre yeni eleştirinin kökleri ikinci imparatorluğa kadar dayanmaktadır. Eğer sorun sadece yeni eleştirinin kendisiyse, yeni eleştirinin hesabının ta o zamandan beri görülmesi gerektiğine vurgu yaparak “neden şimdi?” diye sorar. Kendisine ilk eleştiriyi getirenlerden biri olan ve yeni eleştiriyi tehlikeli bulan Raymond Picard’ın ifadeleri Barthes (2020, s.8)’e göre oldukça muhafazakâr bazı temellere dayanmaktadır: “Tehlikeli sözcüğü, akla, dile ya da sanata iliştirildiğinde hemen gerici düşünceyi ifşa eder. Çünkü bu düşünce, korkuyla iç içe yaşar; bunu söyleyenlerin, her seferinde içi boş olmakla itham ettikleri (çoğu zaman yenilik hakkında söyleyebildikleri tek söz budur) yenilikten ödleri kopar”. Eleştirinin geleneksel yargılama işlevleriyle sınırlı kalması halinde yalnızca konformist olabileceğini savunan Barthes’a göre, bu şekilde eleştirinin yalnızca yargıçların çıkarlarına uygundur. Oysa kurumların veya dillerin eleştirisini yapmak; onları yargılamaktan ziyade onların farklarını anlamaya, onları ayırmaya veya bölümlenmesine dayanmaktadır. Barthes (2020, s.11) yeni eleştiriye getirilen suçlamanın onun yeni olmasından ziyade “gerçek anlamda bir eleştiri olması, yazarın ve yorumcunun rollerini yeniden tarif etmesi ve bu yolla dillerin düzenine kastetmesidir”. Barthes tam da bu noktada klasik eleştiri ve onun içinde bulunduğu düzeni ifşa etme girişiminde bulunur. Barthes’ın edebiyat dünyasına getirdiği eleştiriler sadece edebiyatın değil; çalışmanın ilk bölümlerinde ele alınmış olan felsefi, toplumsal ve sanatsal eleştirideki kronik sorunların temellerini ve tutucu kavramların nasıl şekillendiğini de özetler niteliktedir.

Barthes daha önceki düzeni, kitabının ilk bölümünde “gerçeğe benzerlik”, “nesnellik”, “beğeni”, “anlaşılırlık” ve “asemboli” başlıkları altında analiz ederek eleştirmektedir. Barthes’in ifadelerine yakından bakıldığında Vasarici resim geleneğine de onun ürettiği eleştiri türüne ve yer yer Kantçı görüşü de hedef alan bazı savlar görülmektedir. Barthes’ın özellikle kitabın ikinci bölümünde yer verdiği “eleştiri” ve “okuma” başlıkları altında ele aldığı konular ise eleştirinin artık sınırlarının hangi kapsamda dönüşmeye başladığını dair önemli ipuçları verir.

Barthes (2020, s.11)’a göre eski eleştiriyi üreten düzen gerçeğe benzerlik üzerinden kurgulanmıştır. Eski eleştiri Aristo’dan bu yana gerçeği ön planda tutan,

normatif kurallar türeten ve kitleye yönelik olarak addedilebilecek bir eleştiri çeşididir. İkinci durum ise onun nesnel tarafıdır. Özellikle Picard'ın sözcüklerinin anlamlarının korunması bağlamında getirdiği tutucu eleştiri türü Barthes (2020, s.16)'a göre onların yalnızca bir anlamı olduğuna dair gerici bir sonuç doğurmaktadır. Bu anlayış sözcüklerin ilhamdan ziyade yalnızca iletişime hizmet etmesini sağlar ve sıradanlığa sebep olur. Eski düzenin üçüncü sorunsalı ise beğenidir. Barthes, Kant'a atıf yaparak beğeninin ahlakın ve estetiğin ortak hizmetkarı olduğunu belirtir. Beğeninin güzel ve iyi arasında kullanışlı bir turnike görevi gördüğünü belirten Barthes (2020, s.20)'a göre bu ölçüt, tıpkı bir serap gibi yaklaştıkça uzaklaşmaktadır: "Beğeni gerçekte söze getirilmiş bir yasaklamadır". Barthes yasaklamanın diğer bir yüzüne de anlaşılırlık ilkesi üzerinden dikkat çeker. Kitleye hitap etmeye meyilli eski eleştiri savunucuları kurumlardaki dili mahvetmiş olmalarına rağmen "söylenmek istenen daha basit bir biçimde dile getirilemez miydi" gibi sığ sorularla (2020, s.27) yeni eleştiriyi savunan eleştirmenler üzerinde baskı kurmaktadır. Barthes'a göre klasik düzeni ve eleştiricileri eleştirdiği noktalardan biri de onların yeni eleştiri nesnesini kendinde bir nesne olarak görmeleridir. Yeni eleştiriyi sanat, duygu, güzellik ve insanlık namına ne varsa tümüne duyarsız olmakla ve nankörlükle suçlayan klasikçiler; onu, tarihsel ya da antropolojik diğer bilim dallarıyla ilişkilendirmeden ele alacak yenilenmiş bir bilim haline getirmekle itham etmektedirler. Barthes'a göre yapıt elbette yapıt düzeyinde gerçekleştirilmelidir ancak tarihten ya da psikolojiden kaçmak mümkün değildir. Yapısalcılığı sert biçimde eleştiren Barthes, (s.32) yapıtın yapısına dair bir okumayı savunma hakkına sahip olmak için edebiyatın dışına çıkmak gerektiğini, mantığın, tarihin, psikanalizin ne olduğunu bilmek gerektiğine vurgu yapar. Ne var ki yapısalcılar bilmedikleri yöntemlerle yapıları muhafaza etme iddiasındadır. Onların istedikleri şey oluşturulmuş değil, saf bir yapıttır ve bu saf yapıtın dünya ile herhangi bir uzlaşı halinde olması, arzu ile her türden uygunsuz birleşimi yasaklamaktadır. Barthes'ın (2020, s.33) utangaç bir yapısalcılık olarak tarif ettiği bu model aynı zamanda ahlakçıdır. Bu eleştirilerin içinde hem Vasarici resim geleneği ve eleştirisinin hem de ona karşı bir isyan olarak beliren saf ve soyut yaklaşımı savunan Greenberg'ci modernizmin eleştirisi görülmektedir. Barthes'ın ifadeleri aynı zamanda diğer disiplinlerle eleştirinin birlikte olmasını savunan Eliot'un fikirlerine bir noktada paralel gittiği görülür. Eliot (2007, s.245)'a göre bu eleştiri türü İngiliz eleştirisinin en önemli isimlerinden biri olarak gördüğü Coleridge ile başlamıştır. Coleridge felsefe,

estetik ve psikolojinin birbirleriyle olan ilişkisini belirttikten sonra bu disiplinleri edebiyat eleştirisinin bir parçası yapmıştır. Eğer yaşasaydı Coleridge'nin kendi eleştirisiyle günümüz bilimlerini kesinlikle kaynaştıracağını savunan Eliot (2007, s.257), aynı zamanda modernizmden postmodernizme doğru gidilen süreci de eleştiri üzerinden şöyle açıklar:

> *Eleştirideki hızlı değişmenin sosyal bilimlerin edebiyatla olan ilişkisinden ve okullarımızda çağdaş edebiyat da dahil olmak üzere, edebiyat öğretiminin önem kazanmasından ileri geldiğini söyledim. Bu değişmenin karşısında değilim, çünkü bu zaten önüne geçilmeyecek bir olgudur. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, insanların yeni bilim dallarıyla şaşkına çevrildiği ve hiçbir ortak inanışa ve geçmişe sahip olmadığı böyle bir çağda, araştırmaya açık olan hiçbir alan gizli kalamaz.*

Edebiyattan başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen bir eleştirmenin okuyucuya söyleyecek çok fazla da şeyinin olmadığını savunan Eliot (2007, s.260)'a göre edebiyat onun için sadece soyut bir kavram olacaktır.

> *Öyleyse bir edebiyat eleştirmeninin başlıca amacı, okuyucuların bir eseri anlayıp ondan zevk almalarını sağlamaktır. Fakat bir eleştirmen, şair gibi, başka ilgilere de sahip olması gerekir, çünkü bir eleştirmen sadece eleştirdiği yazarların uyguladıkları kuralları bilen bir uzman değildir. Eleştirmen, kendi inançları olan, bazı ilkelere sadık kalan, hayat tecrübesi ve bilgisi olan bütün bir insandır.*

Eliot ve Barthes'ın soyut ya da saf olana karşı duruşları benzerlik göstermektedir. Ne ki -daha önce benzer ifadelerinin de vurgulandığı üzere- Eliot; eleştirmeni yine bir rehber, bir yönlendirici ya da eleştiride eleştirmeni merkeze alan bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Oysa Barthes (2020, s.57)'ın "eleştiri" başlığıyla ele aldığı bölümde onunla zıt kutupta konumlandığı ifadeler yer almaktadır.

Barthes (2020, s.57)'a göre eleştiri bilim ve okuma arasında bir yerde durmaktadır ve eleştirinin yapıtla ilişkisi bir anlamın bir biçimle olan ilişkisidir. Barthes, Eliot'a karşıt olarak eleştirmenin yapıtı açıklamanın ya da onu olduğundan daha açık hale getiremeyeceği savında bulunur. Barthes'e göre yapıttan açık bir şey yoktur; eleştirinin yapacağı şey ise yapıttan anlam türetip yaratmak olmalıdır. "Eleştirmen, anlamı ikiye böler, parçalar ve yapıtın ilk dilinin üzerinde ikinci bir dil, yani tutarlı göstergeler bütünü kurar". Barthes, eleştirmenin yaptığı işlevi, dolaysız olarak algılanamayan nesnelerin

ancak belirli bir bakış açısıyla algılanabilir olmasına, yeniden biçim verme işlevine benzetir. Eleştirmenin her aklına eseni söyleyemeyeceğini belirtirken Barthes izlenimci eleştiri biçimini eleştirir gibidir. O (2020, s.58)'na göre eleştirmeni denetim altına alan şey ise yapıtın anlamı değil, onun yapıt hakkında söylediklerinin anlamıdır. Barthes'ın burada dile büyük bir önem atfeder. Barthes, (2020, s.60) eleştirmenin karşısındaki nesnenin yapıt değil, kendi dili olduğunu savunmaktadır. Ona göre eleştiri bir bilim değildir; ancak eleştirmenin dili aracılığıyla bir nesnellikten de söz edilebilir. Barthes (s.62) bu anlamda klasik eleştiri ve yeni eleştiri arasına koyu bir çizgi çeker. "Eski eleştiri, öznenin dolu olduğu ve özne ile dil arasındaki ilişkilerin, bir içerik ile bir ifade arasındaki ilişkiden başka bir şey olmadığı gibi safça bir kanıya sahipti." Barthes, (2020, s.63) dilin bir öznenin dile getirilemez olan ya da özneyi ifade etmekte kullanılacak bir yüklem olmadığını belirttikten sonra dilin bizzat özne olduğunu ortaya koyar: "Bana kalırsa (ve bu konuda yalnız değilim) edebiyatı tanımlayam da tam olarak budur". Barthes eleştiri ve yapıtın birlikte özneyi silikleştirdiğini şu cümlelerle belirtmektedir:

> *Eleştirmen, dilini yazarınkine, simgelerini yapıtınkilere eklerken, onda kendini dile getirmek için nesneyi 'bozmaz', onu kendi kişiliğinin yüklemi de yapmaz; bir kez daha, yerinden koparılmış, değiştirilmiş bir gösterge gibi, yapıtların göstergesini yeniden üretir, daima yinelenen mesajı ise bir 'öznellik' değil, özne ile dilin karışmasıdır; öyle ki eleştiri ile yapıt sürekli olarak: 'Ben edebiyatım' derler ve onların birbirine eklemlenmiş sesleriyle, edebiyat sadece öznenin yokluğunu ilan eder.*

Barthes (2020, s.64)'a göre eleştiri derin, kesitli bir okumadır. Bu yüzden eleştirinin belirli bir yorumlama olduğu doğrudur ancak eleştirinin meydana çıkarttığı şey sadece bir gösterilenden ibaret değil; yalnızca simge zincirleri ve ilişki türdeşlikleridir. Barthes (2020, s.64) bu bağlamda eleştirinin "yapıta yüklediği anlam sonuçta yapıtı oluşturan simgelerin yeni bir filizlenişinden başka bir şey" olmadığını savunur. Eleştiri bir çeviriden ziyade dolaylama olduğu için eleştirmenin yapıtın dibini bulacağını da iddia edilemez. Çünkü ona göre bu dip öznenin bizzat kendisi yani bir yokluktan ibarettir. Bu yüzden eleştirmen, yapıtın metaforlarını ancak ve ancak devam ettirir, onları basitleştiremez. Daha önce yapıtın apaçıklığını vurgulayan Barthes'a göre eğer yapıtta gizlenmiş bir şey varsa "simge bir örtmeceden, edebiyat bir kılık değiştirmeden, eleştiri ise filolojiden başka bir şey değildir". Barthes (2020, s.64) tüm bunlardan referansla

yapıtı salt bir açıklığa indirgemenin kısır bir iş olduğu sonucuna varır ve yapıttaki gizi şu cümlelerle vurgular:

> *Yapıtta açıkça ifade edilmeden söyleneni aramak, son bir gizem bulunduğunu varsaymak ve bu sır ortaya çıkarıldıktan sonra ona eklenecek hiçbir şey kalmayacağını düşünmek ise daha da nafile bir çabadır: Yapıt hakkında ne söylenirse söylensin, onda daima ilk anında olduğu gibi, dil, özne, yokluk baki kalır.*

Barthes vurgu yaptığı bu noktalardan sonra son bölümü "okuma" başlığıyla ele almaktadır. Ona göre (2020, s.69) eleştiride kurtartılması gereken son bir nokta olarak gördüğü mesele de eleştirmenin asla okurun yerini alamadığı noktadır. Tarihçi ve eleştirmen kavramlarının hatalı biçimde birleştirilmesi gerektiği düşüncesinin onlara dayatılmaya çalıştığını eleştiren Barthes'ın bu görüşü, "biyografi ile eleştirinin ayrı tutulması" gerektiğini defalarca vurgulayan Eliot (2007, s.260)'un düşünceleriyle örtüşmektedir. Eleştirmeni Orta Çağda kullanılan ve "kopya edilmiş metni sadece anlaşılır kılmak için eklemeler yapan" anlamına gelen ve "commentator" olarak niteleyen Barthes, (2020, s.69) eleştirmenin sırf bu yüzden tehlikeli bölgeye adım atmakta olduğunu hatırlatmaktadır. Ona göre eleştirmen aynı zamanda bir aktarıcı öbür yandan da bir uygulayıcıdır. Yapıtın öğelerini, onlara bir anlaşılırlık, yani belirli bir uzaklık verecek biçimde tekrar dağıtmaktadır. Bu yüzden bir okurun bir yapıtla nasıl konuştuğu bilinmemektedir. Barthes'ın (2020, s.69) burada okur kavramını eleştirmenin önüne doğru konumlandırdığı hissedilmektedir:

> *Okumak yapıtı arzulamaktır, yapıt olmayı istemektir, yapıtı yapıtın kendi sözü dışında herhangi bir sözle seslendirmeyi yadsımaktır: Saf bir okurun üretebileceği tek yorum öykünmedir. Okuma eleştiriye geçmek, arzuyu değiştirmek, artık yapıtı değil, kendi dilini arzulamak anlamına gelir.*

Barthes'ın metnini bitirdiği bu cümleler, bir makalenin son cümlelerinden ziyade adeta bu makaleden bir yıl sonra yazacağı "Yazarın Ölümü" makalesine giriş niteliğindedir.

Balzac'ın romanındaki bir pasajdan alıntıyla başlayan "Yazarın Ölümü" (1967) makalesi, Barthes'ın romandaki türlü betimlemelerle roman karakterine seslenen ifadelerin kime ait olduğunu sormasıyla başlamaktadır. Barthes, bu ifadelerin, karaktere

mi yoksa kadınsılık üzerine edebi fikirler öne süren ya da kadın felsefesi üzerine kişisel tecrübe kazanmış Balzac'a mı ait olduğunu sorduktan sonra muhtemelen cevabın asla öğrenilmeyeceğini belirtir. Çünkü o (1977, s.142)'na göre yazı öznenin kayıp gittiği, yazma eylemini gerçekleştiren dahil tüm kimliğin kaybolduğu tarafsız, bileşik ve eğik bir alandır. Barthes'ın makalesinde -bu çalışmanın en başından itibaren izi sürülen- deha kavramını eleştirmenle ilişkilendirdiği görülmektedir. Ne var ki onunkisi bir olumlamadan ziyade bir eleştiridir. Çünkü Barthes (2020, s.143)'a göre etnografik toplumlarda anlatı, bireyin dehasından ziyade performansına yani anlatı ilkesindeki ustalığına dayanmaktadır. Oysa bu durum moderniteyle birlikte değişkenlik göstermiştir. Batı'da özellikle İngiliz amprizmi, Fransız rasyonalizmi ve Reformdan sonra yazara büyük bir önem atfedilmiştir. Bu kavramın kutsallaştırılmasında da kapitalist ideolojinin özeti ve en uç noktası olan pozitivizm bulunmaktadır. Kapitalizm ve pozitivizm, yazarı sadece bir kavram olarak büyüten değil aynı zamanda yazarın kişiliğini de fetişleştiren bir birlikteliktir. Barthes'ın bu yaklaşımı Adorno ve Horkheimer'ın insanı ve özneyi silikleştiren pozitivizm eleştirileriyle doğrudan benzerlik gösterse de Barthes'ın yazarı da silikleştirmesi teşebbüsü bağlamında birbirlerinden ayrışmaktadır.

Barthes, yazar kavramının dergilerde, gazetelerde ve biyografilerde halen hüküm sürmekte olduğunu belirtir. Sıradan kültürde bulunan edebiyat imgesi zalimce halen yazara, onun kişiliğine, hayatına ve zevklerine odaklandığını belirten Barthes, izlenimci eleştirinin kendi çağındaki yansımalarını eleştirmektedir. Çünkü ona göre eleştiri; -hala- çoğunlukla, Baudelaire'nin yapıtının bir insan olarak başarısızlığını, Van Gogh'un çılgınlığını ya da Tchaikovsky'nin kusurunu göstermekten ibarettir. Barthes eserin açıklamasının her zaman onu üreten kişide aranmasını eleştirirken garip şekilde yeni eleştirinin bile aynı şeye hizmet ettiğinin altını çizer. Tarihte bazı yazarların bunu aşmaya çalıştığını belirten Barthes, buna örnek olarak Mallerme'yi verir. Mallerme'de konuşanın yazardan ziyade dil olduğunu aktaran Barthes, (2020, s.144) onun bütün poetikasının yazarı zapturapt altına almak üzerine kurulu olduğunu söylemektedir. Yazarın ortadan kalkması modern metni de baştan aşağı dönüştürmek olduğunu savunan Barthes'a göre (2020, s.147) yazar silikleştiği anda metnin şifrelerini çözmek de gereksiz hale gelmiştir. Bir metne yazar tayin etmek onu nihai bir gösterilene mâhkum etmek, yazıyı sınırlandırmaktır. Bu anlayış ancak eski eleştiri türüne ait olabilir. Bu yüzden

yazarla aynı hükümdarlığı paylaşan eski eleştiri de eleştirmen de yazarıyla birlikte ölmeye mahkumdur. Bunun altında da klasik eleştirinin -hatta yeni eleştiri dahi- edebiyatta sadece yazan kişiyi merkeze alarak, okuru asla referans almaması yatmaktadır. Oysa artık iyi toplumun bir kenara koyduğu, görmezden geldiği, boğduğu ya da yok ettiği her şeyi lehinde kibirli, deyimlere aykırı suçlamalarıyla kendimizi kandırmamaya başlıyoruz der Barthes (2020, s.147) ve ekler; "yazıya geleceğini vermek için miti devirmek gerektiğini biliyoruz: okuyucunun doğumu, Yazarın ölümü pahasına olmalıdır".

Barthes'ın yeni eleştiriyi de eleştirdiği, yazarı, deha olan yazarı, eleştirmeni hatta sanatçıyı silikleştirdiği bu metin bir bakıma Vasarici geleneğin ve de Greenbergci büyük anlatıların bittiği, sınırlayıcı ve tek tipçi tüm yaklaşımların da reddidir. Eliot'un desteklediği ve Danto'nun da vurguladığı gibi artık bilindik anlamıyla sanatın sonu gelmiş, Barthes aracılığıyla da yazarın ölümü gerçekleştirmiştir. Artık eleştirmenler Greenberg'in yaptığı gibi sanatçıları keşfederek kendini ya da sanatçıyı dünyaca ünlü yapamayacağı gibi izlenimleriyle yapıtların şifresini çözerken artık bunu okurdan bağımsız yapamayacaktır. Tüm bu gelişmelerin fotoğrafın pratiğine de eleştirisine de yansıması elbette gecikmemiştir.

3. FOTOĞRAFTA ELEŞTİRİ

3.1. Modernizmden Post-Modernizme Dönüşen Paradigma: Fotoğraf Eleştirisine Giriş

Edebiyattan plastik sanatlara, felsefeden sanat ve toplum eleştirisine gerçekliğin çözülmesinin ve de çeşitlenmesinin modern fotoğraf makinesinin icadıyla doğrudan orantılı olduğunu hatırlamak oldukça önemlidir. Modernizmden post-modernizme geçilen süreçte fotoğraf eleştirisi de tıpkı resim ve edebiyat eleştirisinin geçirdiği gibi bazı dönüşümler geçirmiştir. Fotoğraf sanatı, resim ve edebiyat kadar köklü bir geçmişe sahip olmadığı için, fotoğraf eleştirisinin de köklü bir geçmişi olmadığı iddia edilebilir. Ne var ki fotoğrafın hem teorik hem pratik hem teknolojik hem ticari taraflarının bulunduğu da unutulmamalıdır. Ayrıca fotoğrafın sanatsal ve belgesel yönlerinin gücü, ona getirilecek eleştirileri türlerinin diğer disiplinlerinkinden çok daha katmanlı ve çeşitli olmasına neden olmaktadır. Fotoğrafın klasik eleştiri ölçütlerinden ziyade kültür eleştirisi, marksist eleştiri, göstergebilimsel eleştiri, psikanaliz gibi disiplinlerle ya da feminizm ve quir gibi teorilerle birleştirerek yapılması yine fotoğrafın çok sesli yapısıyla doğru orantılıdır. Bu eleştiri türleri, kuramlar ve yöntemler başlığı altında ele alınmadan önce fotoğrafın modernizm ve postmodernizm sürecinde ne gibi değişimler yaşadığına dikkat çekilmesi fotoğraf eleştirisinin türlerinin geçirdiği dönüşümü anlamak adına da büyük önem taşımaktadır.

Modern fotoğraf makinesi icat edildikten bir süre sonra aygıtların pozlama sürelerinin düşürülmesi; kişilerin, iç ve dış mekanların, manzaraların ve sokakların kolaylıkla belgelenebilmesinin önünü açmıştır. Daha önce sadece yazılar aracılığıyla çıkarılan gazetelere 1880 itibariyle fotoğraflar eklenmeye başlamış (Sontag, 2004, s.31) ve kimliklere de fotoğraf eklenmesi gündeme gelmiştir. Bu gelişmelere zemin oluşturan elbette fotoğrafın belgesel gücüdür. Fotoğrafın bu yönü, aynı zamanda onun doğrudan gerçekçilikle özdeşleşmesine neden olmuştur. Böylelikle fotoğrafa dair yapılacak ilk eleştiri ölçütlerinde gerçekçilik kavramı önemli bir rol oynamıştır. Gisele Freud'un "Fotoğraf ve Toplum" kitabı (2008, s.64)'nda alıntıladığı "Esthetique de la photographie 1862 (Fotoğrafta Estetik)" kitabında dikkat çektiği bazı kurallar bu durumu özetlemektedir. Fotoğrafın icadından yalnızca otuz yıl sonra yayımlanan bu kitapta iyi bir

fotoğraf için sunulan önemli özelliklerden genel "netlik, "orantılardaki doğallık" ve "güzellik" gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Ancak bu ölçütler, bir fotoğraf eleştirisi kriterinden ziyade mimetik görüşün şekillendirdiği Vasarici sanat eleştirisi geleneğine yakın kişisel yargılar gibi görünmektedir. Burada ortaya çıkan diğer önemli nokta ise; bu kriterlerin doğal olmayan, netliği bulunmayan ve güzel olmayan fotoğrafların estetik kategoride incelenemeyeceği gibi bir perspektiften oluşturulmuş olmasıdır. Ne var ki bu yargıların içine "güzellik" ve "gerçeklik" gibi son derece göreceli kavramları dahil etmek, fotoğraf eleştirisinin Eliot'un sert biçimde eleştirdiği izlenimci eleştiriye oldukça yatkın bir yanının bulunduğunu kanıtlamaktadır. Ancak fotoğrafın sadece sanatsal yönünün değil belgesel yönünün de oldukça bireysel tercihlere ve izlenimlere dayandığı düşünüldüğünde fotoğrafın izlenimden bağımsız olarak eleştirilebilmesi mümkün görünmemektedir. Eğer fotoğraf için doğrular ya da kurallar belirlenecek ise bunların, eleştiri aracılığıyla değil teknik eleştiriler aracılığıyla yapılması gerekmektedir. Teknik eleştirilerin standartlarını da biçimsel kurallar oluşturacaktır. Bu noktada T.S Eliot'un (2007, s.248) görsel sanatlardaki eleştirinin yeni yeni şekillendiğini ve bunun edebiyat eleştirisinden ayrılması gerektiğinin altını çizdiği "Nesir dilinde ifade bulan sanat eserlerinin eleştirisi oldukça yenidir ve ben bu konuda uzman değilim, fakat bu çeşit eleştirinin şiirden farklı ölçütler gerektireceğine inanıyorum" tespiti kayda değerdir. Eliot'un sanat eserinin eleştirisinin yeni olduğuna dikkat çektiği bu makalenin tarihin bin dokuz yüz elli üç yılı olması iki açıdan çok önemlidir. Birincisi, Eliot bu tarihten çok daha öncelere dayanan sanat yorumları ve analizlerinin birer eleştiri değil, biçimci yorumlar veya teknik eleştiriler olduğunu vurgular gibidir. İkincisi ise Eliot'un bu duruma dikkat çektiği tarihin modernizmin yavaş yavaş sonunun geldiği ve postmodernizme geçildiği tarihsel süreçle örtüşmesidir. Bu dönemde tıpkı sanatsal üretim biçimlerinin ve eleştirisinin değiştiği gibi fotoğraf üretim biçimleri ve eleştirisi de yeniden şekillenmektedir. Bu bağlamda modernizm ve postmodernizmin kısaca ayrımını yapmak; fotoğraf üretiminin ve eleştirisinin de bu dönemlerde ne gibi değişiklikler yaşadığına dair önemli fikirler sunacaktır.

Modernite ve postmodernite kavramlarının kesin çizgilerle ayrıştırılması ya da net tarihlerinin ortaya konması oldukça zordur. Ne var ki bu çalışmanın başlatıldığı nokta olan Aydınlanma, Kant'ın üç eleştirisi, öznenin dünyanın merkezi olarak kabul görmesi

ve deha gibi kavramların ön planda olması modernitenin karakterini özetleyen durumlar olarak kabul edilebilir. Postmodern dönemin kökleri ise yine bu çalışmanın devamında ele alınan; disiplinlerarası yaklaşımlar, eleştirinin dogmatik bir kavram olamayacağına dair savlar, öznenin giderek silikleşmesi ve yazarın ölümünün ilan edilmesi gibi kavramlarla özetlenebilir. Eğer dönemsel olarak ortaya net bulgular konulması gerekiyorsa bu da Aydınlanmanın, bilimin ve kapitalizmin neden olduğu korkunç sonuçlardır. Modernitenin vaat ettiği büyük anlatıların gerçekleşmemesiyle gelen hayal kırıklıkları tarihsel ekseni moderniteden postmoderniteye doğru sürüklemiştir. Postmodernite kavramını metinlerinde ilk ifade eden isimlerden biri olan Lyotard (2013, s.74)'a göre de "Büyük anlatı, kendisine yüklenen birleştirme tarzı ne olursa olsun, yani ister spekülatif anlatı ister özgürleşme anlatısı söz konusu olsun, artık inanılırlığını yitirmiştir". Böylelikle hem sanatsal üretimler hem de eleştiri biçimleri artık modernizm çerçevesinden sıyrılarak postmodernist biçime doğru kaymaya başlamıştır.

Terry Barret (2014, s.223)'e göre postmodernite dönemsel olarak moderniteyi izlemekten çok onu reddeden bir yapıdır. "Bu geniş yayılımlı fenomen için antimodernizm terimi daha aydınlatıcıdır". Ne var ki postmodern döneme geçilmiş olsa da tıpkı eleştiride olduğu gibi fotoğrafta da geleneksel değerleri savunan sanatçıların sayısı da oldukça fazladır. Dolayısıyla fotoğraf eleştirisi biçimlerinin fotoğrafların üretilme biçimlerine göre şekillendiğini söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Terry Barret fotoğrafta modernizm ve postmodernizm ayrımını yaparken "yapısalcılık" ve "postyapısalcılık" ayrımına da değinir. İkisinin de fotoğraf eleştirisi üzerinde etkili olduğunu savunan Barret (2013, s.225), yapılsalcılığı modernizm, postyapısalcılığı ise postmodernizmle özdeşleştirir. Ona göre altta yatan kodları, sistemleri ya da yapıları arayan yapısalcılar, toplumsal ilişkiler ve dünya hakkında nihai gerçeklere ulaşabilmeye meyillidir. Yapısalcılığa örnek olarak Levi-Strauss'un yapısalcı antropolojisini gösteren Barret, Strauss'un gerçekleri ortaya çıkarmak için bilimsel gerçeklerin peşinde koştuğunu belirtir. Oysa Derrida gibi postyapısalcılar ise nihai hakikatlerden kuşku duyarak gerçeğin tarihsel olarak değişebileceğini ve bu yüzden kısmi olduğunu savunmaktadırlar. Best & Keller (2016, s.42)'e göre yapısalcılar fenomenolojiyi, varoluşçuluğu ve hümanizmi radikal ölçüde eleştirerek bir ekol

yaratmışlardır. Postyapısalcılar ise yapısalcıların kültürün incelenmesine yönelik bilimsel bir temel yaratma girişimlerini eleştirmişler ve yapısalcıların değişmeyen insan doğası varsayımı, zihnin doğuştan gelen evrensel bir yapıya sahip olduğu savını da reddetmişlerdir. Postyapısalcılar dogmatik ve her şeyi bir bütün olarak ele alan yaklaşımlara şüpheyle yaklaşırken bir yandan da "özerk özne kavramını bir kenara fırlatılmasını yapısalcılıkla paylaşmasına karşılık, yapısalcılığın soyutlamalarıyla bastırılmaya yüz tutmuş bulunan tarih, politika ve günümüz dünyasındaki gündelik hayat boyutlarını vurgulamışlardır". Barret, yapılsalcılıkla ilişkilendirdiği modernistlerin bireyi evrenin merkezine koyduğunu fakat postmodernistlerin ise bireyi silikleştirerek kendiliğin dil, toplumsal ilişkiler ve bilinçdışının bir sonucu olduğu sonucuna ulaşır. Bu yaklaşımların fotoğraf üretimine ve eleştirisine doğrudan yansıdığını savunan Barret (2013, s.226)'e göre fotoğrafta modernizm tıpkı resim ve heykelci gelenekte olduğu gibi biçimsel yargılar çevresinde şekillenmektedir. Barret'ın fotoğrafta modernizme dikkat çektiği noktalar, Vasarici eleştiri geleneği ve Greenbergci modernizmin kendi has kurallarıyla çok önemli benzerlikler taşımaktadır. Barret'ın postmodern fotoğrafı modernist fotoğrafla karşılaştırarak ayırdığı noktalar ise fotoğraf eleştirisi ölçülerinin de nasıl değiştiği hakkında önemli ipuçları sunar.

Barret (2013, s.226)'e göre modernistler, sanat fotoğrafçılığının ticari fotoğrafçılıktan üstün ve bambaşka bir form olduğu kanaatindedirler. Kitlesel medyada sürekli gündeme gelen renkli fotoğrafların sanat fotoğrafçılığı cemaati tarafından uzun yıllar boyunca önemsiz sayıldığına dikkat çeken Barret, bu cemaatin sadece siyah beyaz fotoğrafları ciddiye aldığını belirtmektedir. Modernistler fotoğrafların ciddi, siyah beyaz ve kurallı olmasında ısrarcıdırlar. Bu yüzden moda fotoğrafçılığını da sanat fotoğrafçılığından değersiz bulmaktadırlar. Barret Richard Avedon (1923-2004) ve Irving Penn (1917-2009) gibi fotoğrafçıların yaşamları boyunca sanatçı olarak kabul görmek için mücadele ettiğinden bahsetmektedir. Modernistlerin fotoğrafta aracılığın saflığını gözetme arzusuyla dolup taştığının altını çizen Barret, bu gelenekten gelen Edward Weston'un emülsiyon üzerine elle müdahale eden fotoğrafçıların işlerini "sözde-resimler" olarak aşağıladığını hatırlatır. "Modernistler sembolist fotoğrafları anlatısal olanlara ve gerçekçiliği enstürmentalizme tercih ederler. Modernistler yalın fotoğrafın, fotoğrafçılığın yaptığı en iyi şey olduğuna inanırlar. Modernist baskılar değerlidir,

imzalıdır, numaralandırılmış ve arşiv sürecinden geçirilmiştir" (Barret, 2013, s.227). Bu saf yaklaşım, Kantçı eleştirmen Clement Greenberg'in modernist yaklaşımıyla doğrudan benzerlik göstermektedir.

Barret, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunningham, Minor White ve Ansel Adams gibi fotoğrafçıları ve küratör, fotoğrafçı, eleştirmen John Szarkowski'yi fotoğrafta önemli modernistler olarak sıralar. Barret, özellikle Szarkowski'nin son yirmi beş yılın sanat fotoğrafçılığı alanındaki modernist kuramı şekillendirmede önemli bir rol oynadığının altını çizmektedir. Barret'ın eleştirmen Richard Woodward'tan yaptığı bazı alıntılar, modernist fotoğrafın karakteristiğini önemli ölçüde özetlemektedir. Woodward'(akt Barret, 2013, s.227)'a göre Szarkowski uzun yıllar boyunca Modern Sanat Müzesinde modernist sanat fotoğrafçıların haklarını gözetmiştir. Ayrıca ona göre Szarkowski fotoğrafın gazete başlıkları ve temalarıyla bağını koparark konuya ihtiyaç duymaksızın kendi ayakları üzerinde durabileceğini ortaya çıkarmıştır. Bu ifadeler ve savunular modernist fotoğrafın karakteri hakkında önemli bazı detayları belirginleşmektedir: "Eserin 'kendi ayakları üzerinde durmasını' sağlamak, aşkınlık ve bağımsızlığa gönderen modernist bir temadır. 'Konuya dayanmadan' kendi ayakları üzerinde durmak da modernist bir ilkedir; en önemli unsur olarak konuyu değil, biçimi görür". Bu özellikler modernist fotoğrafı özetleyecek nitelikte olsa da Michael Köhler'in 1989 yılında editlediği "Constructed Realities: The Art of Staged Photography" (İnşa Edilmiş Gerçeklikler: Kurgulan Fotoğraf Kurgulama Sanatı) adlı kitabı (akt. Barret, 2013, s.228)'nda ortaya koyduğu bazı ilkeler modernist fotoğrafın yapısını açığa çıkartmaktadır. Köhler, fotoğrafta modernizmi kabaca altı maddeyle şu şekilde ifade etmektedir:

1- *Kamera sanatçısı konuları bulmalı, icat etmemeli.*
2- *Seçtiği gerçeklik parçasını hiçbir şekilde değiştirmemeli.*
3- *Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel olarak betimlemeli, başka bir deyişle biçim ve detaylar net, keskin ve sahici olmalı.*
4- *Karanlık odada pozlanmış negatif üzerinde hiçbir değişiklik yapılmamalı.*
5- *Baskılar teknik açıdan mükemmel olmalı ve grinin pek çok tonunu içermeli. Baskılar üzerinde oynama yapılmamalı.*
6- *Kamera sanatçısının yaratıcı başarısı; öğelerin seçimine, kamera açısının belirlediği fotoğrafik betimlemeye, odak uzaklığına ve*

pozlanma süresine bağlıdır. Resimsel ve grafik efektler fotoğrafın gerçekçi niteliğini zayıflatır ve bu nedenle bunlardan kaçınmalıdır.

Barret'ın modernist fotoğrafı özetlemek için aktardığı bu sınırların oldukça sert ve koyu çizgilerle çekildiği açıktır. Günümüzde savunucuları tarafından halen dile getirilen bu sınırların ilk fotoğraf eleştirisi ölçütü olarak sayılabilecek olan "Esthetique de la photographie 1862 (Fotoğrafta estetik)" kitabı (akt. Freund, 2008, s.64)'ndaki ölçütlerden neredeyse hiç farkının olmaması hayli ilginçtir. Bu anlamda modernist fotoğrafı savunan sanatçıları ve bu tarz fotoğrafları eleştirmek için biçimci eleştiri ölçütlerini kullanan eleştirmenleri "gelenekçi" olarak ifade etmekte hiçbir kusur görünmemektedir. Tam da bu noktada modernizmin moderniteye, modernistlerin ise geleneğe karşı çıkan sanatçılar olduğunu hatırlamak önemlidir. Ancak tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi fotoğrafın modernizminde de bir süre sonra sert ve kuralcı bir gelenekçilik oluşturduğu anlaşılmaktadır. Oysa postmodernizmi benimseyen kişilerin ürettiği fotoğraflara ve eleştirilere bakıldığında modernist yaklaşımlara hiç de benzemeyen bir tabloyla karşılaşılmaktadır. Postmodernizm, bazen geleneği bazen de yeniliği savunurken aynı zamanda her ikisini de eleştirebilecek potansiyele sahip bir yaklaşım olarak nitelenebilir.

Antigoni Memou, postmodernite ve fotoğraf ilişkisini ele aldığı "Postmodernizm" adlı makalesi (2015, s.418.)'inde bu çağda yapılacak eleştiri biçiminin de bugüne kadarki yapılanlardan apayrı biçimde yapılacağını vurgular gibidir. Memou'ya göre postmodernizm modernizmi revize etmek ya da modernizmin yarattığı asimetrik gelişimi tanımlamak için de kullanılmaktadır. Kuramsal olarak postmodernizm, temsil biçimleri ile ilgili tartışmalarda kilit faktörlerden biridir. Bunun görsel sanatlara yansıması ise pek çok farklı tür, medya ve tekniği kucaklayan bir yaratım modeli olmasıyla olmuştur. Özellikle fotoğraf postmodernizmde çok önemli rol oynamaktadır. Barbara Kruger, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Richard Price, Barbara Bloom, Silvia Kolbowski, Cindy Sherman ve Vikky Alexander gibi isimleri postmodernist fotoğrafçılar olarak ifade eden Memou, onların postmodern dönemde özellikle yerleşik temsil teorilerini altüst ettiklerini belirtmektedir. Ona göre postmodernist sanatçılar modernist fotoğrafın temeli olarak görülen "özgünlük, öznellik ve eser sahipliği" gibi kavramların altını oyarak "üretim ilkesi"ni önemsizleştirmişler ve "yeniden üretim" yaklaşımını öne

sürmüşlerdir. Biricik sanat nesnesi düşüncesinin yavaş yavaş yok olduğunu ve onun yerine kitle iletişim araçlarından alınarak yeniden yorumlanan görüntülerin geçtiğini belirten Memou (2013, s.418) postmodernite ve Roland Barthes arasındaki -daha önce bu çalışmada da dikkat çekilen- önemli ilişkiye vurgu yapmayı da ihmal etmez: "Fransız kuramcı Roland Barthes'ın 1967'de yayımlanan çığır açan makalesi "Yazarın Ölümü"nde öngördüğü gibi, postmodernizm "otonom özne" fikrinin ve "otonom sanat eserinin" ölüm fermanını imzalamıştı".

Postmodernizmin modernizmden farkı sanat ve gündelik yaşamın arasındaki çizginin silikleşmesine işaret etmesidir. Aynı zamanda yüksek sanat ve kitle sanatı gibi ayrımların yapılmasının da karşısında olan bu kavram hiyerarşiyi de reddeder. Mike Featherstone (akt. A.A. Berger, s.43)'a göre postmodernizmin öne çıkan özellikleri arasında "kodların karışması ve eklektizmi destekleyen üslupsal karmaşıklık, parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeyselliğinin kutlanması; sanatsal üreticinin yaratıcılığının/dehasının azalması ve sanatın tekrar etmekten öteye geçememesi fikri" bulunmaktadır. Featherstone'nun öne çıkardığı bu özelliklerin neredeyse tümü postmodernizmi benimseyen yeni nesil sanatçıların ilk sergisi sayılan "Pictures" (Resimler) başlıklı sergide yer alan çalışmalarda vücut bulmuştur. Eleştirmen Douglas Crimp'in küratörlüğünü yaptığı sergi, bin dokuz yüz yetmiş yedi yılında Newyork'taki "Artists Space" adlı alternatif mekânda açılmıştır. İçlerinde sıklıkla "temellük" (kendine mal etme) sanatıyla anılan Sherrie Levine'in de bulunduğu bir grup sanatçı özgünlük ve biriciklik kavramları hedef almış ve yapıtın yalnızca tek bir çözümlemesi olabileceğini de reddetmişlerdir. Memou (2013, s.419)'ya göre bu sergideki yapıtlar birer güzel sanatlar eseri değil; kitle iletişim araçlarından, reklamlardan ya da filmlerden alınıp elden geçirilmiş görüntülerdir. Özetle; post-modern süreçte ciddiyet, büyük anlatılar, deha ve özne merkezli yaklaşımlar giderek anlamlarını yitirmiş ve yerine çok daha muğlak ve çok sesli bir yaklaşım yeşermeye başlamıştır. Elbette bu yaklaşımların fotoğrafa yansıması ortaya modernist fotoğraf ölçütlerinin neredeyse tam zıttı olan bir tablonun çıkmasına neden olmuştur. Bu durumu en iyi özetleyen ifadeler yine Michael Köhler (akt. Barret, 2013, s.230)'den gelmektedir. Modernist fotoğrafın karakteristiğini kabaca sunan Köhler, bu kez de postmodern fotoğrafçılığın basit ilkelerini altı maddede sıralar. Maddelerin her biri modernist fotoğrafın başlıca özelliklerinin reddedilmesiyle elde edilmiş gibidir. Bu

sıralama aynı zamanda modernist ve postmodernist fotoğrafın eleştiri biçimlerinin de baştan aşağı değiştiğinin de önemli bir göstergesi olarak da okunabilir:

> *1- Fotoğraf sanatçısı konusunu icat etmeli, hatta üretmeli. Artık sadece konuyu bulmak yeterli değil.*
> *2- Uyguladığı tüm metodlar sanatçının tamamıyla kendi seçimi. Sanatçı, konusunu yapılandırmak için çaba harcayabilir, kameranın önündeki konusunu düzenleyebilir ya da başkalarının ürettiği görselleri kalkış noktası yaparak kullanabilir.*
> *3- Tüm pozlama teknikleri kullanabilir. Seçim bireysel sanatçının belli niyetlerinin fonksiyonudur.*
> *4- Negatifler ve baskı üzerinde yapılan değişiklikler sadece kabul edilebilir değil, aynı zamanda istenilir şeylerdir de. Ne kadar düşsellik olursa o kadar iyidir.*
> *5- Negatif ve baskılar üzerinde teknik hileler kullanmak mubahtır, ama bu çalışmanın niteliği için bağlayıcı bir standart değildir. İnandırıcı teknik hevesler başarılı bir resimsel strateji olabilir.*
> *6- Fotoğraf sanatçısının yaratıcı başarısı, onun, kameranın ürettiği görsellerin geleneksel savlarını (sahicilik, nesnellik ve gerçekçilik) sarsma ve özerk resimsel bir nesne gösterme yeteneğiyle ölçülür.*

Modernist ve postmodernist fotoğrafların yalnızca üretilme biçimleri değil aynı zamanda sergilenme ve alımlanma biçimlerinin de oldukça farklı olduğu anlaşılmaktadır. Bu da bizlere herhangi bir fotoğraf eleştirisi yapılacağı zaman karşılaşılan ilk ve temel sorunsallardan biri sunmaktadır. Bu temel sorun, eleştiriye tabii tutulacak fotoğrafın sanatsal olarak modernist mi yoksa postmodernist olarak mı üretildiğini saptamaktır. Eğer eleştirilecek fotoğraf modernist olarak üretilmiş ise onu biçimsel olarak eleştirmek çok da zor değildir. Çünkü bu fotoğrafı kim eleştirirse eleştirsin yapılacak eleştirinin türü teknik olacağı için temel teknik fotoğraf kurallarını bilen herkesin fotoğrafla ilgili varacağı yargılar üç aşağı beş yukarı benzer ifadeleri çağrıştıracaktır. (Siyah, beyaz ve grinin tonları yeterince doygun mu, pozlama doğru mu, temel kurallar uygulanmış mı vs). Diğer yandan eğer fotoğraf, Richard Woodward'ın modernist ilkelerin en önemlilerinden biri olarak ortaya attığı anlamda arı görüş aracılığıyla hiçbir açıklamaya gerek duymadan "kendi ayakları üzerinde durabilen" bir fotoğraf ise zaten eleştirilmeye de ihtiyacı yoktur. Bu tarz bir yaklaşım fotoğrafın anlam itibariyle tek bir özle üretildiğini ve bakan herkesin de gerekli donanıma sahip olduğu taktirde aynı çıkarımı yapabileceğini ima eder. Yani Woodward, tıpkı Kantçı modernist eleştirmen Greenberg gibi evrensel bir kavrayıştan bahsetmektedir. Ne var ki artık günümüzde fotoğrafların -her ne kadar modernist olarak

üretilmiş bile olsalar- çeşitli yöntemler ve bağlamlarda eleştirildiğinde ortaya çok farklı anlamların çıkabileceği bilinmektedir. Bu durum fotoğraf nasıl üretilmiş olursa olsun ona postmodern bir düşünce tarzıyla yaklaşılabileceğinin önemli bir kanıtıdır. Postmodern düşüncenin tek bir gerçekten ziyade gerçeğin çeşitli biçimlerinin olabileceğini savunması fotoğrafa da eleştiriye de yansımaktadır. Eğer eleştiri ölçeği teknik eleştiri değil de sanat ya da fotoğraf eleştirisiyse, Vasarici mimetik geleneğin ve Greenbergci modernizmin sert çizgilerinin dışına çıkılması gerektiği, "Yazarın Ölümü"nden de referansla- eleştiriyi yapan kişinin metni ya da imgeyi yeniden üreteceğini kabul etmek gerekir. Ne var ki bu yaklaşım sergilenirken bir fotoğrafı eleştirisinin tıpkı bir fotoğraf çekiyor gibi sadece kişisel izlenim ve yorumlardan oluşabileceği yanılgısına düşülmemelidir. Keza postmodern bir fotoğrafı eleştirmek, en az onu üretmek kadar zahmetli bir süreçten geçmek demektir.

Eğer fotoğraf postmodern bir üslupla üretildiyse, buluntu fotoğraflardan yola çıkılmış ya da başka birinin eseri üzerine yapılmış müdahalelerle üretilmiş olabilir. Bazen yapıt sadece yazılar aracılığıyla zihindeki fotoğrafı tetikleme amacı güden bir yazılım veya hareket eden yüzlerce imge arasında aniden sizin fotoğrafınızı çekerek kolajına ekleyen bir mekanizmadan ibaret olabilir. Böyle bir fotoğraf sergisi üretmek veya eleştirebilmek için birçok galeriyi ziyaret etmek, daha önce üretilmiş olan fotoğrafların neden yeniden üretildiğini anlamak adına kitap, dergi ve makale karıştırmak ya da postmodern sanattaki "ironi, pastiş, kendine mâl etme" gibi kavramları iyi bilmek gibi mecburiyetler bulunmaktadır. Yani postmodernitede fotografik bir yapıt Richard Woodward'ın bahsettiği kadar kendi kendini açıklayabilecek kadar saf bir imgeden ibaret değildir. Yapıt kimi zaman sergi kataloğunda yazılan textle iç içe geçmiş bir fotografik bir nesne, kimi zaman ise doğrudan bir text de olabilir.

Postmodernitenin sert çizgilerinin olmaması ve sunduğu bazı imkânlar kimi zaman her şeyin sanat olabileceğine dair bir görüşün savunulmasına da neden olmaktadır. Terry Barret (2013, s.131) bazı kişilerin postmodernistlerin hakikat arayışını hafife almalarının nihilizme yol açmasından, kimilerinin ise "postmodernistlerin olanaksızı, bilemeyeceğimiz şeyleri vurgulamalarının bizi paralize etmesinden ve dünyanın adaletsizliklerine karşı tepki veremez hale getirmesinden korktuğunu" ifade eder. Bu

durumlara fotoğraf üretiminde ve eleştirisinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Modernist fotoğrafçılar postmodernleri "ciddiyetsizlik"le suçlarken postmodernistler ise modernistleri "miyadını doldurmuş gelenekçiler" olarak görmektedir. Modernist fotoğrafçılar postmodern fotoğraf üretimleri "ilkokul çocuklarının dahi yapabileceği kolajlar" olarak nitelendirirken postmodern fotoğrafçılar ise modernistlerin bin bir zahmetle çektikleri manzara gibi teknik fotoğrafları "internetteki arama motorlarından da kolayca bulunabilecek fotoğraflar" olarak ifade etmektedir. Tüm bu çatışmalar ve zıtlaşmalar sadece fotoğraf kapsamında değil sanat icat edildiği günden itibaren her disiplinde sürmektedir. Ne var ki bu birbirini küçümseyen, reddeden ya da yok sayan yaklaşımların eleştirisiyle uzaktan yakından ilgisi bulunmamaktadır.

Postmodernitenin çok parçalı ve özgürlükçü yapısı mekâna ve bağlama göre her fotoğrafın bir yapıt olabilmesini mümkün kılmaktadır. Okur ya da izleyicinin fotoğrafa getireceği her yorumun yapıtı yeniden üretme potansiyeli olduğu da kabul edilebilir bir gerçekliktir. Ne var ki yapıt olarak sunulan bir fotoğrafa yapılacak her yorumun bir eleştiri kategorisine girmesi ya da bu kapsamda değerlendirilebilmesi de mümkün değildir. Fotoğraf eleştirisi bir inşa etme biçimidir ve bunun için bilgi, argüman ya da bunları ifade edecek yöntemler gereklidir. Her şeyden önce fotoğraf eleştirisi sözlü aktarımlardan ya da gündelik konuşma dilinde yapılacak kişisel yorumlardan ziyade teorik bir kategoridir. Çalışmanın son bölümünde fotoğrafın üretilme türü ve biçimi nasıl olursa olsun onu eleştirmek için kullanılabilecek bazı yöntemlere, kuramlara ve eleştiri türlerini yer verilecektir. Ancak onun öncesinde bilgi ve yorumun iç içe geçtiği bir eleştiri biçimi olarak kabul edilen "bağlam" konusu ele alınacaktır. Fotoğraf eleştirisinde bağlam, tek bir fotoğrafın çok çeşitli bağlamlarla ele alınarak yeni anlamların üretilmesi ve çeşitli tartışmalar açması açısından oldukça önemlidir.

3.2. Fotoğraf Eleştirisinde Bilginin Gerekliliği: Bağlam

Bir fotoğraf eleştirisi yazılmadan önce ilk aşamalardan biri fotoğrafın hangi türde üretildiğini saptamaktır. Sonraki aşamalardan biri ise fotoğrafın eleştiri ölçeğinin kişisel mi, tekniksel mi yoksa bağlamsal olarak mı yapılacağına karar verilmesi olarak düşünülebilir. Bir yapıtı ya da imgeyi teknik yani biçimsel olarak ele almak, *yeni eleştiri*nin önerdiği gibi onu tüm dış etmenlerden soyutlamak anlamına gelmektedir. Bu ayrıştırma işlemi; yapıtı, yalnızca sanatçının kişiliği ve anılarından değil; tarih ve kültürden de arındırarak ele almak demektir. Fotoğraf eleştirirken bu eleştiri türünü benimseyen eleştirmenler bulunmaktadır. Ne var ki bu yaklaşım eleştiride güncelliğini hiçbir zaman yitirmemiş olan bir tartışmayı da içinde barındırır. Eleştiriyi, hipotezleri olan yanlışlanabilecek bir bilim olarak referans almaya meyilli olan bu eleştiri türü aynı zamanda örtük olarak eleştirinin yalnızca tek bir doğrusu olabileceğini savunur. Özetle yapıtı, her şeyden arındırılmış arı bir biçim olarak ele almak bir tür tutuculuğa ve eleştiriyi sabit çerçevede sınırlayan bir dogmatizme işaret eder.

Eleştirideki diğer yaklaşım tarzı ise yapıta context (bağlamsal) olarak yaklaşmaktır. Tek bir imgeyi birçok açıdan ele almanın önünü açan bu yaklaşım özellikle fotoğrafta çok fazla kullanılmaktadır. Fotoğrafın hem mühendisliği hem mimariyi hem de sanatı kapsayacak kadar geniş bir disiplin olması ve aynı zamanda moda, reklam ve vesikalığı da içine alan geniş bir ticari ağa sahip olması onun bağlamsal yönünü zenginleştirmektedir. Örneğin hiçbir sanatsal kaygı olmaksızın üretilmiş sıradan vesikalık fotoğraflar dahi tarihsel açıdan bir belge olarak kabul edilerek sosyolojik ya da antropolojik bağlamda eleştirilebilir. Felsefe, edebiyat, kültür ve sanat gibi alanlarda eğitim görmüş olan eleştirmenlerin fotoğrafı kendi uzmanlık alanlarınca eleştirebilmelerini de mümkün kılan bu yaklaşımın zenginliğinin yanı sıra olumsuz (kimilerine göre olumlu) bazı tarafları da bulunmaktadır. Bu da eleştiri ve yapıt arasında belki de hiç ilişkisi olmayan bağlantıların kurulmasıdır.

Bağlam, yapıttan ziyade öncelikle eseri eleştiren kişi hakkında fikir verir. En nihayetinde eleştiri de bir yorumdur; kişiseldir. Ancak bilgiden yoksun veya dilin zenginliğinden bağımsız olarak yapılan kişisel yorumların ve yargıların bağlamsal eleştiri biçiminden ayrıştırılması gerekmektedir. Bu gibi metinleri eleştiriden ziyade öznel

yorumlar olarak ele almak kategorik olarak daha tutarlıdır. Bu tarz yorumları bazı köşe yazılarında ya da dergilerde görmek mümkündür. Ne var ki bu yorumları yazan kişilerin künyesinde eleştirmen yazması ya da bu mecraların prestijli birer yayın organı olması eleştiri ve eleştirmen kavramlarının altının tam olarak doldurulduğu anlamına da gelmez. Tam da bu noktada Eliot'un teknik eleştiri ve teknik eleştirmen tanımlamalarını hatırlamak oldukça faydalı olacaktır. Eliot (2002, s.132)'a göre tek bir fotoğraf üzerinden yapıtı sadece çözümlemek, açıklamak ya da tanıtmak gayesi taşıyan eleştirilere teknik eleştiri, bu uğraşı, kendilerine belli bir ücret karşılığında verilmiş gazete, dergi köşelerindeki sınırlı punto ve daraltılmış özgürlük çerçevesinde yapan kişilere ise teknik eleştirmen denmektedir. Ve Eliot (Aydoğan, 2002, 132)'a göre "Ve münhasıran teknik eleştirmen ancak dar anlamda bir eleştirmen olarak adlandırılabilir".

Teknik eleştirmenlerin yaptığı teknik eleştiriler çoğu zaman bağlamsal derinlikten uzaktır. Bu yüzeyselliğe sebebiyet veren birçok unsur sıralanabilir. Bağlam için yazarın kendisinin ya da okur kitlesinin gerekli donanımının olmaması veya teknik eleştirmene yazması için yeterli alan, zaman ya da ücret verilmemesi bunlardan bazılarıdır. Ayrıca yapıtı sadece kendi yorumlarıyla özetleyen teknik eleştirmen bağlam gibi çetrefilli, zor anlaşılır ve hem yazan hem de okuyan için emek gerektirecek bir eleştiri biçimini tercih etmemiş de olabilir. Bağlam; teknik, biçimsel veya yüzeysel olarak yapılan yorumlardan ziyade imgenin özüne ve anlamına gönderme yapar. Ayrıca bağlamsal bir fotoğraf eleştirisi tasarlamak teknik eleştiriden daha derinlikli ilişkiler kurma mecburiyetinin yanı sıra etraflıca okumalar yapmayı da gerektirmektedir.

Terry Barret "Fotoğrafı Eleştirmek" adlı kitabı (2012)'nda bağlam konusunu "içsel", "orijinal" ve "dışsal" olmak üzere üçe ayırmaktadır. Barret (s.131) içsel bağlamı bir fotoğrafa biçimsel olarak yaklaşmak olarak özetler. Yani içsel bağlam; karşılaşılan fotoğrafın malzemesine, biçimine, nesnesine ve de bu üçü arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Eğer bir fotoğraf kendi kendini açıklayacak güçte ise bu tarz fotoğrafların içsel bağlama oturtulması daha kolay olacaktır. Barret, içsel bağlama örnek olarak Bill Seaman'ın 1959'da basın fotoğrafçılığı dalında Pulitzer ödülü kazanan "Wheels of Death" (Görsel 1) fotoğrafını örnek verir.



Görsel 1: Bill Seaman / Wheels of Death / 1959

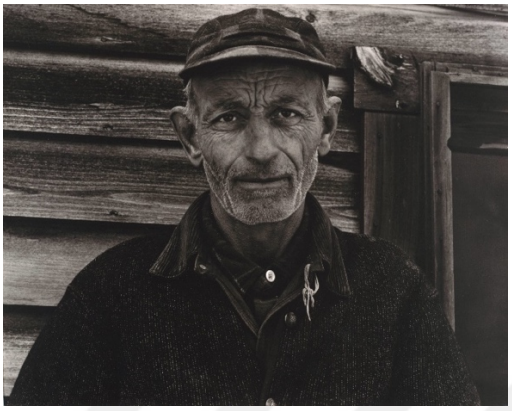
Kaynak: https://www.bytesdaily.com.au/2013/05/pulitzer-and-world-press-photos-of-year.html

Fotoğrafı içsel bağlamıyla ele alan Barret, onun aynı zamanda "açıklayıcı fotoğraf" kategorisine yerleştirmektedir. Yani Barret -Woodward'dan referansla- bu fotoğrafın kendi ayakları üzerinde durabilecek ve texte (açıklama metnine) ihtiyaç duymayan bir eser olduğunu vurgulamaktadır. Ne var ki Barret'ın fotoğrafta açıkça görüneni yine de şu cümlelerle betimlediği görülür. Barret (2014, s.132) böylelikle içsel bağlamın aynı zamanda teknik bir fotoğraf eleştiri biçimi olduğunu da özetlemiş olur:

> *Fotoğrafın alt tarafında ön planda, bir mahallenin iki caddesinin kesiştiği yerdeki kaldırımın üzerinde çarpılmış bir araç duruyor. Fotoğrafın orta kısmında, alt kısımdan üçte bir oranında yukarıda küçük bir bedenin üzerine örtülmüş bir battaniye veya örtü var. Üzeri örtülü bedenin biraz ötesinde bir polis bir kâğıda notlar alıyor ve bir sağlık görevlisi uzaklaşıyor. Bazı katılımcılar, kadınlar ve çocuklar belli bir mesafeden bakıyorlar. Arabalardaki insanlar da geçerken göz atıyorlar. Fotoğrafa bakarken, üstü örtülü bedenlere, polis memurlarına, sağlık görevlilerine, çarpılmış arabalara ve ölümcül kazalara ilişkin bilgimize dayanarak biliyoruz ki fotoğraf bir aracın ezdiği bir çocuk hakkındadır.*

Benzer bir yaklaşıma John Berger (2011, s.66)'in "Bir Fotoğrafı Anlamak" kitabının "Paul Strand" başlıklı yazısında da rastlanmaktadır. Paul Strand'ın çekmiş olduğu fotoğraflar hakkında yorumlarda bulunan Berger hem içsel bağlam hem de teknik eleştiriye uygun bazı ifadelerde bulunur. Berger bu teknik eleştirilere aynı zamanda kişisel izlenimlerini de eklemektedir. Paul Strand'ın 1944 yılında ürettiği "Mr. Bennet" adlı fotoğrafı (Görsel 2) ele alan Berger (2011, s.66) şu ifadeleri kullanmaktadır: "Ceketi, gömleği, birkaç günlük sakalı, arkadaki evin tahtaları, etrafını saran hava, bu imgede onun

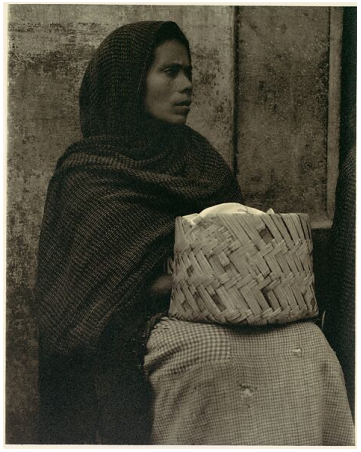
yaşamının yüzü halini almıştır; Bay Bennet'in gerçek yüz ifadesiyle bu yaşamın yoğunlaşmış ruhunu gösterir. Kaşlarını çatarak bizi dikkatle seyretmekte olan, fotoğrafın tümüdür".



Görsel 2: Paul Strand / Mr. Bennet / 1944

Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.74140.html

Berger'in aynı başlık altında içsel bağlamda ele aldığı diğer fotoğraf ise Strand'ın 1933 yılında ürettiği "Woman, Patzcuaro" (Görsel 3) adlı fotoğraftır. Berger'in bu ifadeleri de teknik eleştiri ve içsel bağlamın iç içe geçtiği başka bir örnek olarak düşünülebilir**:** "Bir Meksikalı kadın duvara yaslanmış oturuyor. Başında ve omuzlarında yün bir şal, kucağında da kırık bir örme sepet var. Etekliği yamalı, arkasındaki duvar dökülüyor."



Görsel 3: Paul Strand / Woman, Patzcuaro / 1933

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268677

Berger'in fotoğraflar hakkındaki yorumları mimetik geleneğin bir parçası olan modernist fotoğraf eleştirisi hakkında önemli ipuçları vermektedir. Strand'ın bir an

fotoğrafçısından ziyade öznelerini hiç anekdot kullanmaksızın anlatıcılara dönüştürdüğünü savunan Berger (2011, s.65)'e göre Strand'ın fotoğraflarında "Irmak kendini anlatır. Atların otladığı çayır kendini dile getirir. Kadın evliliğin öyküsünü söyler. Bunların her birinde fotoğrafçı Strand, fotoğraf makinesini öyle bir yere yerleştirir ki kendisi dinleyici olur". Berger'in Strand'ın fotoğrafları için kullandığı bu ifadeler Paul Strand'ın neden modernist bir fotoğrafçı olduğunu net biçimde yanıtlamasının yanı sıra içsel bağlamın teknik eleştiriyle olan yakın temasını özetliyor gibidir.

Fotoğrafta bağlamın ikinci türü ise "orijinal bağlam"dır. Orijinal bağlam bir fotoğrafın nerede, nasıl ve kim tarafından üretildiğinin bilgisine hâkim olmakla doğru orantılıdır. Ayrıca içsel bağlam gibi açıkça ifade edilmesi de pek kolay değildir. Özellikle postmodern dönemde fotoğraf üretiminde kullanılan bazı yöntemler orijinal bağlamın göründüğü kadar doğrudan eleştirilemeyeceğini kanıtlar niteliktedir. Terry Barret (2014, s.133) orijinal bağlama dikkat çekerken Sherrie Levinne'in "After Walker Evans" (1981) adlı (Görsel 4) projesine atıf yapar. Eğer bu tip fotoğrafların orijinal bağlamları bilinmezse bakan kişinin bu fotoğrafı "Evans Tarzında" ya da "Evans'ın Anısına" şeklinde yorumlayabileceğini belirtir. Sherrie Levine 1981 yılında Walker Evans'ın bazı fotoğraflarının fotoğrafını çekmiş ve postmodern fotoğrafta bir üslup hale gelen "kendine mal etme" yöntemiyle kendine mal etmiştir.



Görsel 4: Sherrie Levine / After Walker Evans / 1981

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/342414377903140217/

Barret (2014, s.133)'a göre eğer bu yapıta bakan kişi Walker Evans'ın çalışmalarından haberdar değilse ya da Sherrie Levine'in ürettiği fotografik dili

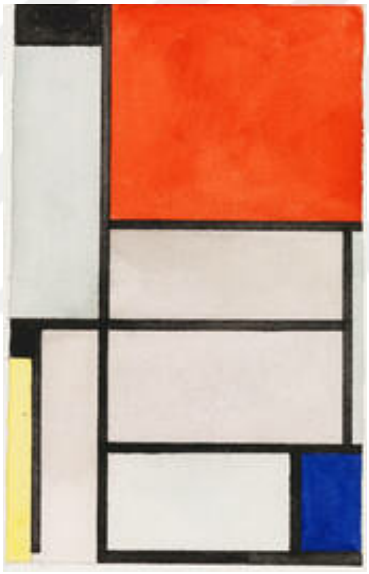
bilmiyorsa fotoğrafa baktığında sadece iki aynı fotoğrafın yan yana konulmasına bir anlam veremeyebilir. Çünkü "Levine'nin imgeleri bir önceki sanat kuramına karşı itaatsiz bir meydan okumadır. Böyle bir bilgi sadece fotoğrafta gösterilenlere bakarak edinilemez". Levine sadece fotoğrafları değil Duchamp'ın "Fountain" (1989) (Görsel 5) yapıtını ve Piet Mondrian'ın "Composition with Red, Blue and Yellow" (1983) (Görsel 6) adlı yapıtını da kendine mal etmiştir. Dünyanın boğuluncaya kadar imgelerle dolu olduğunu düşünen Levine (akt. Aslan, 2019: 20)'e göre bugüne kadar insan her taşa izini bırakmıştır. Her sözün ve de imgenin şimdiye dek kiralanıp ipotek edildiğini belirten sanatçı imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını karışıp çakıştığını vurgular. Artık özgünlüğün değil hep bir arka kapısı olan jestin taklit edilebileceğini savunan Levine, Roland Barthes'dan referansla artık seyircinin doğumunun ressamı kaybetmek pahasına olması gerektiğini ortaya koyar. Levine'nin bu yönteme "After Walker Evans" (1981) (Görsel 4) fotoğrafıyla başlaması yani sanatçının doğumunun fotoğrafçıyı yok etmek pahasına olmasını istemesi fotografik üretimde önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Levine modernist fotoğraf estetiğindeki deha olan sanatçıyı silikleştirmenin yanı sıra sanat eserindeki biricikliği ve haleyi de sarsmaktadır. Levine'nin vurgu yaptığı nokta yapıtları orijinal bağlamdan koparmaya çalışması olarak nitelenebilir.

Barret, (2014, s.134) orijinal bağlamda dikkat edilmesi gereken iki unsurdan daha bahsetmektedir. Birincisi, fotoğrafçının fotoğraf üretimi yaparken yaşadığı psikolojik sürecin, niyetinin ya da bir fotoğrafı çekerken ne düşündüğünün de orijinal bağlama dahil olduğudur. İkinci durum ise fotoğrafçının bir fotoğrafından ziyade ürettiği diğer fotoğrafların da bilinmesi gerektiğidir. Sanatçının yapıtlarına tek tek bakmak bazen anlamsız imgeleri çağrıştırsa da sanatçının üslubunu bilmek ve ürettiği tüm fotoğrafları incelemek daha tutarlı sonuçlar sunabilir. Barret ayrıca fotoğrafçıların edebiyattan müziğe, heykelden dansa ve müziğe ilgilendiği konuları bilmenin eleştiri yapan kişinin bakış açısını zenginleştireceğini belirtmektedir. O (2014, s.135)'na göre sanatçılar estetik bir fanusta değillerdir. Onlar da her insan gibi kültüreldirler ve içinde doğdukları toplumundan etkilenirler. Dolayısıyla sanatçı, yapıtları ve bazen de özel yaşamıyla ilgili edinilecek bilgilerin tamamı bir fotoğrafı orijinal bağlamda eleştirmek için büyük bir önem teşkil etmektedir.



Görsel 5: Sherrie Levine / Fountain / After Marcel Duchamp / 1989

Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/sherrie-levine-fountain-after-marcel-duchamp



Görsel 6: Sherrie Levine / After Piet Modrian / 1983

Kaynak: https://whitney.org/collection/works/7635

Bağlamın üçüncü ve son çeşidi dışsal bağlamdır. Barret (2014, s.135)'a göre dışsal bağlam "bir fotoğrafın içinde bulunduğu ya da sunulduğu durum" olarak özetlenmektedir. Barret, her fotoğrafın bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir bağlamda sunulduğunu fakat fotoğrafta bu tavrın çoğu zaman kontrollü olduğunu belirtir. Fotoğrafın müzelerde, gazetelerde, kitaplarda, müzelerde veya dergilerde yer alması bu kontrolün bir parçasıdır. Fotoğraftaki anlam ise büyük ölçüde bağlama bağlıdır ve bir fotoğrafın nerede ve nasıl sunulduğu onun bağlamını ve dolayısıyla anlamını da köklü biçimde değiştirebilir. Fotoğrafın en esnek ancak aynı zamanda eleştiriye en açık

yanlarından birini oluşturan dışsal bağlam, birçok tartışmanın fitini ateşleyen kavramlardan da biridir. Fotoğrafların yalnızca sanat yapıtı değil aynı zamanda reklam panolarında yer alan bir imge ya da herhangi bir gazetedeki ana sayfa haberini domine eden bir belge olarak kullanılması bağlam konusunun çok katmanlı yapısını ortaya çıkartmaktadır. En önemli sorunlardan biri ise sanatsal olarak üretilmiş bir belge fotoğrafının farklı mecralarda farklı bağlamlarda ele alınmasıyla başlamaktadır.

Barret, (2014, s.136) dışsal bağlama örnek olarak Fransız fotomuhabir Robert Doisneau'nun 1953 Fransız kafelerinden birinde çektiği bir fotoğrafı örnek verir. Doisneau, kafede şarap içerken gördüğü bir kadının ve adamın iznini alarak bir dizi fotoğraf çekmiştir. Önce kafeleri konu alan "Le Point Dergisi"nde hoş bir kafe anı olarak yayımlanan fotoğraf daha sonra çekenin ve modellerin izni alınmaksızın Fransız Yeşilay'ı tarafından bir broşüre basılmıştır. Ne var ki broşürün bilgilerinde içkinin kötülükleri anlatılmaktadır. Fotoğraf Yeşilay'a Doisneau'nun ajansı tarafından satılmıştır. Fotoğrafın bağlamının değişmesi bazı çevrelerde rahatsızlık yaratırken bir süre sonra aynı fotoğraf ne ajansın ne çekenin ne de figürlerin haberi olmaksızın Fransa'nın bir dedikodu gazetesinde "Champs-Elysees'de Fahişelik" başlığıyla tekrar basılır. Bağlamın bu kez kişisel ahlak sınırlarını ihlal etmesi dolayısıyla fotoğraftaki figür hem gazeteyi hem ajansı hem de fotoğrafçıyı mahkemeye verir. İşin en ilginç noktalarından biri ise "At the Cafe (1958) (Görsel 7) fotoğrafı Newyork Sanat Müzesi'nde modernist bir sanat yapıtı olarak halen yer almaktadır.

Doisneau'nun fotoğrafının modernist estetikle üretilmiş mimetik bir fotoğraf olması bağlamın kolayca yönlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Fotoğraf hem müzede sergilenen estetik bir yapıt hem alkolün kötülüklerini anlatan ahlakçı bir broşürde kanıt hem de tirajını artırmak isteyen bir dedikodu gazetesine malzeme olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın önemli göstergeler sunan gerçekçi bir fotoğraf olması bunu kolaylaştırmaktadır.



Görsel 7: Robert Doisneau / At the Cafe / 1953

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/57506

Oysa bu fotoğraf üzerinden bağlamsal bir eleştiri yapmak göstergelerden fazlasına işaret etmeyi gerektirir. Örneğin bir dedikodu gazetesi aracılığıyla fotoğraftaki kadının fahişelikle suçlanması feminizm bağlamında ele alınarak tarihte neden hiç erkeklerin fahişelikle ilişkilendirilmediğine dikkat çekilebilir. Alkolün kötülüklerini anlatmak çirkin bir ahlakçılıkla sunan Yeşilay'ın o fotoğrafın bağlamını bile bile kopartmak için satın almasının ne kadar ahlaki olduğu etik kavramı üzerinden tartışmaya açılabilir. Yaşanılan postmodern dönemde estetiğin modernist estetikten artık çok farklı olduğu ortaya konarak estetik kavramı karşılaştırılmalı olarak eleştirilebilir.

Eleştiriyi bağlam kavramı üzerinden kurmak elbette yoruma izin verir ancak bu yöntemin bilgiden bağımsız düşünülmesi de mümkün değildir. Bunun en önemli kanıtlarından biri de eleştirilecek fotoğrafın modernist üslup ve mimetik yaklaşımı reddeden postmodern bir üslupla üretilmesiyle başlamaktadır. Eğer bu yapıt mimetik göstergeler sunmayan bir yapıtsa eleştirmenin öncelikle tarihsel bilgiye ve bir yönteme ihtiyacı vardır. Ayrıca bu gereksinimler modernist olarak üretilmiş belge fotoğrafları için de geçerlidir. Fotoğraf eleştirilirken yararlanılan birçok yöntem ve faydalanılan birçok kuram bulunmaktadır ancak bazı eleştirmenler bu yöntemlere başvurmak yerine yalnızca betimleme, yorumlama ve yargılama gibi sadece kişisel izlenimlerine yer vermektedir. Bu tip kişisel çıkarımlar fotoğraf eleştirisinde elbette kıymetlidir ancak bu türü fotoğraf eleştirisinden ziyade teknik fotoğraf eleştirisi kategorisine yerleştirmek daha uygun olacaktır. Çünkü bu tarz yöntemler kişisel yorumların yargılara dönüşmesinin de önünü açmaktadır. Szarkowski (akt. Barret, 2014, s.136)'nin Doisneau'nun kafe fotoğrafı için

yazdıkları bir fotoğraf eleştirisinden ziyade çeşitli betimlemeler, yorumlar ve yargılar içeren kişisel izlenimler gibi görünmektedir.

> *Şu kadın mutlak gücün güvenliğinin keyfini sürüyor. Bir kolu gövdesini sarıyor ve diğer eli ilk günahının elmasını andıran kadehe nazikçe dokunuyor. Adam şu an için savunmasız ve kırılgan; kendi arzusunun kancasına takılmış, bütün kaynaklarını seferber ediyor ve artık geri çekilecek yeri de yok. Daha kötüsü olması gerekenden yaşlı ve biliyor ki öyle veya böyle bu macera iyi sonlanmayacak. Bu önseziyi alt etmek için şarabını olması gerekenden hızlı içiyor.*

Szarkowski'nin ifadeleri fotoğrafı kişisel görüşleri ve yorumlarıyla sınırlayan yargıları anımsatmaktadır. Fotoğrafları yorumlamak, yargılamak ve betimlemek bağlamsal eleştirinin bir parçası olsa da bu türleri doğrudan bir fotoğraf eleştirisi biçimi olarak kabul eden kaynaklar bulunmaktadır. Çalışma her ne kadar bu yaklaşımların tek başına bir fotoğraf eleştirisi olamayacağını savunsa da bazen eleştiri yapan kişinin bazen eleştiricinin şöhretinin ya da ideolojisinin bu yargıların fotoğraf eleştirisi kapsamında ele alınması mecburiyetini de kabul eder. Ayrıca bu betimlemeler, yorumlar ve yargılar doğrudan fotoğraf eleştirisi yazmak için yeterli olmasa da doğru yöntemlerle ve kuramlarla birleştirildiğinde fotoğraf eleştirisinin önemli bir parçası haline geldiği de unutulmamalıdır.

3.3. Fotoğraf(lar)a Öznel Yaklaşımlar: Betimlemek, Yorumlamak, Yargılamak

Terry Barret "Fotoğrafı Eleştirmek" adlı kitabı (2012)'nda fotoğraf eleştirisinde betimleme, yorumlama ve yargılama kavramlarına ayrı başlıklar altında yer vermektedir. Ne ki yorum başlığında betimlemeye, yargı başlığında yorumlamaya ve betimleme başlığı altında yorum ve yargılama örneklerine de yer verdiği görülür. Zaten bu yaklaşımları birbirinden ayırmak pek de mümkün değildir. Bu yöntemler aracılığıyla fotoğrafları eleştirmek için teorik bir altyapıya, bilimsel bir yönteme ya da bağlamsal bir bilgiye ihtiyaç duyulmaması eleştiriyi yaratıcı hale getirebileceği gibi eleştirinin son derece sınırlı ve bayağı bir hale gelmesine de sebep olabilir.

Terry Barret eleştirmenlerin çoğunlukla betimsel bir bilgi ve yorumsal bir savı veya bir yargıyı tek cümlede harmanladıklarına dikkat çekse de yorum ve yargılardan

önce betimlemeye yer verir. Türk Dil Kurumu (2024)'na göre betimlemek "bir nesnenin, kendine özgü niteliklerini tam ve açık bir biçimde söz veya yazı ile anlatmak" anlamına gelmektedir. Barret (2012, s.32)'e göre ise "betimleme bir veri toplama ve olguları listeleme sürecidir" ve betimleme "Burada ne var? Neye bakıyorum? Bu imge hakkında kesin olarak ne biliyorum?" gibi sorulara yanıt arar. Betimleme bazen doğrudan olan şeylere işaret ederken bazen de görünmez olanı merkeze almaktadır. Bunun en önemli gerekçesi ise bazı kişiler için fotoğrafta net biçimde görünenlerin bazı kişiler için görünmüyor olabilmesidir.

Barrett (2012, s.32)'e göre betimsel ifadeler gözlemler ya da kanıtlar aracılığıyla sınanabilir. Betimsel bilgi aynı zamanda fotoğrafçının kimliği, fotoğrafın üretildiği tarih ve toplumsal çevre gibi gündelik bilgiler de vermektedir. Eleştirmenlerin betimsel bilgiyi iki yolla edinebileceğinden bahseden Barret, bunun iç ve dış olmak üzere iki yöntemi olduğunu belirtir. İç kaynağı doğrudan fotoğrafın kendisi olarak ifade eden yazar, dış kaynakların ise kütüphaneler, fotoğrafı çeken sanatçının kendisi ve basın içerikleri olduğunu düşünmektedir. Betimlemeyi tekil bir fotoğrafın ya da bir sergiyi izlemenin başlangıç noktası olarak gören Barret, betimleme aracılığıyla fotoğrafa gösterilecek yaklaşımın ana hatlarının çizilebileceğini savunur. Barret, bağlamı üçe ayırdığı gibi betimlemeyi de fotoğrafın konusu, malzemesi ve biçimi hakkında bilgi sunması bakımından üçe ayırır.

Barret (2021, s.38)'e göre betimlemenin ilk noktalarından biri konu malzemesinin betimlenmesidir. Konu malzemesini betimlemek fotoğraftaki nesneleri, olayları, yerleri ya da kişileri belirtmek ya da göstermekle ilgilidir. Fotoğrafta konu malzemesi her ne kadar görünen şeylere işaret etse de bazı kişilerin aynı şeyleri görememesi bakımından önemlidir. Konu malzemesinin konudan farklı olduğuna değinen Barret, konunun daha çok tema ve anlamla eşanlamlı olduğunu ve hatta betimlemekten ziyade yorumsal olduğunu belirtir. Barret'ın vurgu yaptığı noktalar içsel ve dışsal bağlam arasındaki farkları çağrıştırmaktadır. Spencer Tunick'in "Dream Amsterdam" (2007) adlı eserini örnek veren Barret, fotoğrafın konu malzemesinin 4500 çıplak insandan oluştuğunu belirtirken fotoğrafın konusunun ise "kişisel özgürlükler için çağrı" kapsamında değerlendirilebileceğini yani yorumlanabileceğini belirtmektedir.

Tunick'in çektiği fotoğraftaki sembolik anlama değinen Barret, konu malzemesi ve konu arasındaki sembolik farka dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu fotoğrafı betimlerken arkası dönük çıplak bedenleri betimlemekten ziyade sanatçının yapmış olduğu göndermeleri ve anlama dair noktalara betimlemek daha etkili olabilecektir. Ne var ki bu betimleme eylemi Barret'in de dediği gibi bir yorumlama haline dönüşecektir. Böylelikle yorumlama ve betimlemenin iç içe geçmişliği daha net biçimde anlaşılmaktadır.



Görsel 8: Spencer Tunick / Dream Amsterdam / 2007

Kaynak: https://www.artnet.com/artists/spencer-tunick/dream-amsterdam-

Barret (2012, s.48)'in ikinci dikkat çektiği betimleme şekli ise "biçimi betimlemek"tir. Bu betimleme biçimi ise içsel bağlamı yani doğrudan teknik eleştiri biçimini çağrıştırmaktadır. Biçimsel yargılar sanatın teknik bir mesele olarak görüldüğü ilk günlerden bugüne hala geçerliliği olan yaklaşımlardan biridir. Herbert Read (2014, s.25)'a göre görsel sanatların gelişmesinde de biçimin etkisi bulunmaktadır. Görsel sanatların tümüne bakıldığında birkaç ortak ölçüye rastlandığını belirten Read, "öz anlamıyla sanat bir sınırlanmayla, belirsizlikten belirliliğe geçiş ile başlamakta olduğunu" belirtir. Blake'den alıntı yapan Read sanat eserindeki biçimin önemine vurgu yapar: "Sanatın da hayatın da büyük ve altın kuralı şudur: Sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin ve akıcı ise sanat eseri de o derecede mükemmeldir". Bu ifadeler Vasarici mimetik geleneğin bir yansıması gibi görünmektedir. Bu yaklaşımların birçoğu fotoğraftaki biçimciliğe de yansımaktadır. Fotoğraftaki biçimciliği şekillendiren diğer noktalar ise fotoğrafın temelini olarak sayılan unsurlardan oluşur. Bunlar ışık, kontrast, oran ve orantı gibi kavramlardır. Yani fotoğrafta biçimsel betimlemeler yapılacaksa merkeze fotoğrafta görünen şeyleri almak yeterli olacaktır. Ne var ki yapılan en basit biçimsel betimlemelerde bile yorumlara ve yargılara yer verildiğine rastlamak mümkündür.

Örneğin Susan Kismaric'in Jan Groover'in sıradan mutfak nesnelerini fotoğrafladığı bir kompozisyon için yazdığı biçimsel betimleme (akt. Barret, 2012, s.50)'nin tek bir cümlesinde dahi bu ortaklığı görmek mümkündür: "Tabak çanak, bıçak ve ev bitkileriyle yapılmış düzenlemeler, yeni ve göz alıcı enkarnasyonlarıyla görüşümüze egemen oluyor ve zevk veriyor; bir yandan da doğal dünyadaki gerekliliklerini ilişkin anlayışımızı küçümsüyor."

Barret (2012, s.51)'in betimlemede dikkat çektiği diğer nokta ise "malzemeyi betimlemek"tir. Sanat objesinin ya da fotografik üretimin neyden yapıldığına odaklanan bu betimleme biçimi hem tarihte hem de postmodern dönemde tercih edilen bir eleştiri türüdür. Özellikle fotoğrafın kimyasal bir geçmişinin olması ve fotoğrafın postmodernizmle birlikte tekniğin boyunduruğundan kurtulması son derece ilginç tekniklerle fotografik üretimler yapılmasına zemin hazırlamıştır. Bazen fotografik malzemenin anlamın biçimini önemli oranda değiştirmesi ya da anlamın ötesine geçmesi durumu da söz konusu olabilmektedir. Barret, malzeme betimlemesine Rashid Johnson'un 2001 yılında ürettiği "Vandyke" baskı bir eseri örnek verir. İsmini ünlü Van Dyke'dan alan teknikte Johnson, (Artic, 2022) el yapımı kâğıdı ışığa duyarlı bir demir tuzu çözeltisiyle fırçalamış ve Afro-Amerikan tüketimiyle ilişkili temel gıda maddeleri olan tavuk kemikleri ve karpuz tohumları kullanmıştır. Kültürel malzemeleri biçimsel olarak bir yüzeye yığan sanatçı biçimsel olarak bir evi andıran malzemeler aracılığıyla güçlü bir sembolik anlatım dili kullanmıştır. Sanatçının eserinin yer verilen web sitesinde evi, "düşmanca bir ortamda küçük bir rahatlama mekânı" olarak yansıttığı belirtilmiştir. Bu cümle sanatçının ürettiği malzemenin betimlenmesinden yola çıkılarak yoruma doğru evrilen bir eleştiri örneği gibi görünmektedir. Buradan hareketle genişletilecek yorumlar ise yine fotoğraf eleştirisinde bağlam konusuna işaret etmektedir. Johnson her ne kadar malzemeler aracılığıyla bazen biçimsel olarak nitelenebilecek bir iş üretmiş olsa da işinin kavramsal tarafı ağır bastığı için eleştirmenler onu bağlamsal noktadan da ele alabilir.

Barret (2012, s.54)'in dikkat çektiği diğer betimleme biçimleri ise "biçemi betimlemek" ve "biçemi karşılaştırmak"tır. Bu iki yöntem ayrı başlıklarda ele alınmış olsa da kolaylıkla iç içe geçmeleri de mümkündür. Biçem, (Türk Dil Kurumu, 2023) "üslup" demektir. Bir sanatçının üslubu onun eserlerini eleştirmek için önemli fırsatlar

sunar. Örneğin fotografik üretiminde daima feminizm konusunu merkeze alan bir sanatçının yaklaşımı artık üslubu haline gelmiş olabilir. Ya da fotoğraf eleştirileri yazan bir eleştirmenin uzmanlık alanı kültür ise fotoğrafa modernist ya da postmodernist olmaksızın daima kültürel biçimde yaklaşması onun eleştirel kimliği haline gelebilir. Eğer sanatçı birkaç sergi ve fotografik seri ürettiyse betimlemenin bir türü olan karşılaştırma yöntemi de kullanılabilir. Sanatçının eski ve yeni çalışmalarının karşılaştırılması hem biçim hem de içerik açısından bazı ortak yönleri ve farklılıkları sunabilir. Örneğin hayatı boyunca İngiliz orta sınıfının tüketim alışkanlıklarına odaklanarak fotoğraflar üreten Martin Parr (https://www.martinparr.com/books/)'ın yirmi yıl önce ürettiği çalışmalarla günümüzde üretilen çalışmaları karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma tüketimin İngiliz toplumunda değişen türlerini sunabileceği gibi Martin Parr'ın değişen teknik, malzeme ve yöntemlerini analiz etmek ve eleştirmek açısından önemli katkılar sağlayabilir.

Terry Barret "Fotoğrafları Yorumlamak" başlıklı yazı (2012, s.65)'ında yorumun da yargıdan bağımsız olamayacağını vurgulamaktadır. Yargı kavramı kendi başına daha net ifadeleri çağrıştırsa da fotoğrafa yapılacak her türlü kişisel yorum da aynı zamanda kişisel (ön)yargılardan izler taşır. Ne var ki yorum doğrudan bir yargı olarak da düşünülmemelidir. Yargı ve yorum arasındaki ayrım şöyle özetlenebilir: Eğer bir fotoğrafa "bu kötüdür, iyidir, estetiktir, etik değildir" gibi ifadelerle yaklaşılırsa yargı, o fotoğrafın kişisel görüşlere göre neden "etik, güzel veya estetik" olduğu ya da olmadığı açıklanmaya çalışılırsa bu ifadeler yorum kapsamında değerlendirilebilir. Bu anlamda Barret (2012, s.70)'in yorumlamayı anlamlandırmak olarak aktarması yerinde bir kavram olarak düşünülebilir: "Yorumlamak, bir fotoğrafın betimlenmiş tüm niteliklerini hesaba katmak ve bu nitelikler arasında anlamlı ilişkiler kurmaktır". Barret, yorumlamanın oldukça kişisel bir yaklaşım olduğunu ve bir fotoğrafı yorumlamanın bazı soruları sormak ve onlara cevap aramak olduğunu belirtir. Barret'ın yorumlama konusunda eleştirinin edebî ve sanatsal tarafına da gönderme yapan önemli bir nokta daha bulunmaktadır. İnsanlığın ağırlıklı olarak resim ve şiirin yorumlanabileceğini düşünmeye olan yatkınlığına dikkat çeken Barret, aslında en basit fotoğrafın dahi anlaşılması için yoruma ihtiyaç duyduğunu vurgular. Barrett burada anlaşılmaya ya da bağlam oluşturmaya mecbur olan postmodernist üretimlerden değil doğrudan mimetik üslupla üretilmiş

gerçekçi modernist fotoğraflardan bahsetmektedir. Çünkü Barrett (2012, s.68)'e göre gerçekçi fotoğraflar o kadar doğal görünürler ki sanki onları üreten biri yokmuşçasına doğaldırlar. Fotoğraflar ne kadar gerçekçi olarak üretilseler de kısmi olduklarına ve bozulma yaşadığına dikkat çeken Barrett, tam da bu noktada fotoğrafın kültürel tarafına vurgu yapar gibidir. Barrett'ın yorumlama üzerine sorduğu sorular bu kültürel yaklaşımı özetler niteliktedir:

> *Gördüğüm bu şey nedir? Ne hakkındadır? Neyi temsil veya ifade eder? Kültür onun yapısını nasıl etkilemiştir? Onu yapan kişi için ne ifade etmektedir? Neyin parçasıdır? Referansları nelerdir? Neye cevap vermektedir? Niçin yaratılmıştır? Nasıl yapılmıştır? Hangi geleneğe aittir? Sanatçının hangi niyetine hizmet etmiştir? Sahibinin veya distribütörünün hangi amacına hizmet etmektedir? Ondan sorumlu kimseye ne tür haz ve tatminler sağlamaktadır? Kimler için yapılmıştır? Hedef kitlesi nedir? Kimleri umursamamıştır? Hangi sorunları çözer, yatıştırır veya üretir? Hangi ön yargı ve peşin hükümleri pekiştirir veya yıkar? Hangi ihtiyaçları uyandırır veya giderir? Benim için neyi ifade eder? Hayatıma etkisi var mıdır? Dünyaya bakışımı değiştirir mi?*

Bu geniş kapsamlı sorulara dikkatlice bakıldığında Barrett'ın kültürel sorgulamalarının ve yargılamalarının ipuçlarını görmek mümkündür. Bu soruların evrensel sorgulamalardan ziyade Barrett'ın kültürel yaklaşımıyla şekillendiğini anlamak için basit bir çeviri teşebbüsünde bulunmak dahi yeterlidir. Bazı dillerde "temsil" kavramı sanatsal anlamları çağrıştırmadığı gibi "kültür" (Eagleton, 2019, s.15) kavramı bazen dili bazen din bazen de sporu çağrıştırabilir. Ayrıca "gelenek" (Hobsbawm, 2006, s.3) bazen icat edilmiş gelenekler olmasının yanı sıra "görenek" kavramıyla eş anlamlı olarak da kullanılabilir. Dolayısıyla bir fotoğraf üzerinden dile getirilecek kavramlar da yorumlar da içinde şekillendiğimiz toplumun ve dilin bir parçasına işaret eder. Fotoğraflara yapılacak her türlü yorum teorik açıdan bir fotoğraf eleştirisine işaret etmese de yorum, eleştirinin önemli bir parçasıdır. Ne var ki fotoğraf eleştirisi ve fotoğraf yorumu arasındaki farkların çizgilerini belirginleşmek oldukça önemlidir.

Türkiye'de Google arama motoru (2024)'na "fotoğraf eleştirisi" yazıldığında en üstte çıkan sayfalardan biri "İyi bir fotoğraf eleştirisi nasıl yapılmalı?" başlıklı bir blog (blog.fotografium.com) yazısıdır. Blog, fotoğraf ekipmanları satan ticari bir firmanın ismi belirtilmeyen bir editörü tarafından oluşturulmuştur. Yazarın fotoğraf eleştirisini "fotokritik" gibi teknik bir incelemeye indirgemesi, yazının genelinde aktarılacak olanın

fotoğraf eleştirisinden ziyade bir okuma ya da yorumu olacağı izlenimi vermektedir. Türkiye'de eleştiri yoksunluğundan dert yanan anonim yazar yazısına şöyle başlar:

> *Türkiye'de fotoğrafın temel sorunlarından biri de eleştiri. Eleştiri almak için fotoğraflar yoruma açık şekilde ekleniyor, ama altına gelen eleştiriler komik veya yetersiz oluyor. Çoğu zaman, 'Çok güzel olmuş', 'Modeliniz çok güzel', 'Bende o makine olsa neler çekerim' tarzı yorumlar alıyoruz.*

Fotoğraf eleştirisinin kişisel yorumlardan ibaret olamayacağının farkında olan yazar, iyi bir fotoğraf eleştirisinin nasıl yapılması gerektiğine dair formüller de sunar. Ama ne yazık ki bu reçeteyi yazarken kendisinin de aynı hatalara düştüğünün farkında bile değildir. Fotoğraf eleştirisinin "ilk bakış, yorumlama, teknik detaylar, estetik noktalar, fotoğrafta beğendiğiniz noktalar, daha iyi olabilecek noktalar, son kısım" gibi başlıklarda yapılması gerektiğini savunan anonim yazar, örnek olarak Beyoğlu/Taksimde çekilmiş bir fotoğrafı merkezine alır. Yazarın iyi bir fotoğraf eleştirisinin nasıl yapılması gerektiğine değindiği bu yazıda eleştirdiği fotoğraf başlığına "Örnek Fotoğraf Eleştirisi" yerine "Örnek Fotoğraf Yorumlaması" yazması oldukça ilginçtir. Yazar fotoğraf (Görsel 9) için şu yorumlarda bulunur:

> *Fotoğrafa baktığım zaman, İstanbul'un karışıklığını Taksim İstiklal Caddesi'ni kullanarak belgelediğinizi görüyorum. Bence fotoğrafta insanların hayatın içinde kaybolmaları, kalabalık içindeki yalnızlıklar, nostaljik trenin caddeye getirdiği hava ve bunların bütünleşmesi anlatılmış. Teknik olarak, odaklamanın oldukça doğru yapıldığını düşünüyorum, ayrıca her yerin net olması fotoğrafın anlamını bütünleştirmiş, pozlama yerinde görünüyor, gökyüzünün bulutsuz olması ışık patlamasına yol açsa da fotoğrafa genel olarak etkisinin az olduğunu söyleyebilirim.*



Görsel 9: Blog.fotografium'un Örnek Fotoğraf Yorumlaması / 2011

Kaynak: https://blog.fotografium.com/iyi-bir-fotograf-elestirisi-nasil-yapilmali/

Yazarın kullandığı dili doğrudan birinci tekil şahıs üzerinden kurması, yapılanın bir eleştiriden ziyade kişisel yorumlar ve betimlemeler içeren teknik bir eleştiri olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca yazarın yorumunun son cümlelerinde yer verdiği ifadeler en başta eleştirdiği ifadelerle birebir benzemesi eleştiri konusunun Türkiye'de ne kadar problemli olduğunun kanıtı gibidir. En başta "çok güzel, beğendim" gibi ifadeleri sığ bularak eleştiri kategorisine alınamayacağını savunan anonim yazar yazısının sonunda şu ifadeleri kullanır: "Bu fotoğrafta en çok tonlamanızı beğendim. Ayrıca fotoğrafı işlerken oluşturduğunuz glow etkisi (belli yerlerdeki ışık parlamaları) fotoğrafa yakışmış, fotoğrafa ruh katmış, tebrikler". Yazar aynı zamanda fotoğrafçı olduğunu açığa çıkaran bir ifadeyle makalesinin sonuna "Ben olsaydım böyle çekerdim" gibi bir tavsiyeyi de eklemekten geri kalmamıştır. Bu ifade yorumlamanın biraz daha ileriye taşınarak yargılamaya doğru evrildiğini çağrıştırmaktadır. Üstelik yazar fotoğraf eleştirisindeki eksiklikten dert yanarken sakınılması gereken önemli bir hatayı tekrarladığının yine farkında değildir. Ayrıca yazarın fotoğrafı yorumlarken ve betimlerken de kendince bazı yargılara ulaştığının görülmesi, fotoğraf eleştirisinin sıklıkla karıştırıldığı yargı konusunun önemini açığa çıkarmaktadır.

Yargı kelimesi Türk Dil Kurumu (2022)'nda "Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme vb. yollara başvurularak kişi, durum veya nesnelerin eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi" anlamına gelmektedir. Yargılamak kavramının aynı zamanda hukuksal bir terim olması ve olumsuzluğu çağrıştırması bu kelimenin neden eleştiriyle doğrudan aynı anlamda kullanıldığını da açıklamaktadır. Her ne kadar eleştirinin temelinde yargılamak olsa da tıpkı yargı kelimesinin kökünde olduğu gibi eleştirinin temelinde de karşılaştırma ve değerlendirme kavramları da yer almaktadır. Ayrıca eleştiri kelimesinin kökünde (2019, s.9) bulunan "iyiyi kötüden ayırma" veya "mevcut olanı kıymetlendirme" eylemlerini de hatırlamakta fayda vardır. Fotoğrafları eleştirirken herhangi bir yargıda bulunmadığını iddia eden eleştirmenlerin bu ifadesi tümüyle yanlış olmasa da çoğunlukla bir eksikliğe işaret eder. Bunun en temel gerekçesi de herhangi bir fotoğrafı eleştirecek kişinin öncelikle o imgeyi eleştirip eleştirmemeye karar verdiği süreçte aranabilir. Bir fotoğrafı eleştirmek ya da eleştirmemeye karar vermek de yargılamanın bir parçasıdır. Eğer fotoğraf eleştirilmeye karar verildiyse yargı biçimlerinin farklı biçimlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Barret (2012, s.159-163)

yargıları temel olarak "olumlu, olumsuz, örtük, karşı ve karşılaştırmalı yargılar" başlıkları altında ele almaktadır. Olumlu yargılar adından da net biçimde anlaşılacağı gibi ağırlıklı olarak övgülerden oluşur. Bir fotoğraf ya da onu üreten kişi hakkında "çarpıcı, etkileyici, mükemmel veya kayda değer, harikulade" gibi ifadeler içeren yorumlar bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu tarz yargılar eleştiriden ziyade teknik eleştirmenin kendi kişisel görüşlerinden çıkarımla yaptığı görüşleri özetler. Fotoğraftan etkilenen teknik eleştirmen temel yargısıyla bu fotoğrafı yazmaya karar vermiş ve dil zenginliği yettiğince yargısını süslemektedir. Yonca Karakaş'ın 12 Kasım 2022-17 Aralık 2022 tarihleri arasında PG Art'ta gerçekleşen "Ev/Yaratılmış Gerçeklik" adlı fotoğraf sergisi için yazılan bir teknik eleştiri (artam.com, 2022) olumlu yargılara örnek gösterilebilir: "Sergide Karakaş'ın artık imzası haline gelmiş kusursuz tenlere sahip, android karakterleri, yine baş köşede yer alırken; bir kez daha izleyiciye bambaşka bir dünyanın kapılarını aralıyor".

Olumsuz yargılar adından anlaşılacağı üzere negatif ifadelere yer verilen yargılar olarak değerlendirilebilir. Ne ki bunların da nitelikli bir eleştiriden ziyade kişisel izlenimler doğrultusunda yapılmış yorumlar olduğunu vurgulamakta fayda vardır. Örneğin Artnews'te Richard Avedon'un "Amerika'nın Batısı'nda" projesini kaleme alan Susan Weiley (2012, s.161)'in "bu çalışma sanat değil, modadır" ifadesi olumsuz yargılara örnek gösterilebilir. Bu ifadeler Barthes'ın "Rancie Üzerine" adlı yazısını yazdıktan sonra R. Picard'ın ve onu destekleyen birçok yazarın hem yeni eleştiriye hem de Barthes'ın kişiliğine verdiği olumsuz yargıları akla getirmektedir. Bu yargılar da eleştiriden ziyade belli ideolojik görüşler doğrultusunda biçimlenen kişisel olumsuz yargılar olarak nitelenebilir. Picard yeni eleştiriyi "sahtekarlık, tehlikeli ve tuhaf, kendinden hoşnut bir sığlık abidesi, gülünç ve kof anlayış, enayilik" gibi ifadelerle eleştirmiştir (Barthes, 2020, s.11)." Picard'ı takip eden bazı eleştirmenler ise doğrudan Barthes'ın (2020, s.7)'ın kendini hedefe alarak "-Barthes'ın foyası ortaya çıktı, -Kendini bilmez küstahların havasını söndürmek, -Alemin maskarası" gibi ifadelerle yazarı topa tutmuştur. Ne var ki bu kişisel ve olumsuz yargılar bir eleştiriden ziyade daha çok 'hakaret'i çağrıştırmaktadır. Olumsuz yargılar alenen olabileceği gibi bazen ironik ya da diğer anlamıyla örtük de olabilmektedir. New Yorker'da Joel-Peter Witkin için yapılan bir yorum (akt. Barret, 2012, s.161) bu türü özetler niteliktedir: "Sanatçı kopmuş bacaklar ve üçüncü memeler alanlarında çalışmasına devam ediyor". Witkin'in eserlerine estetik

açıdan yaklaşan ve onları olumlu yargılarla değerlendiren eleştirmenler ise Newyorker'daki yargıların aksine yani Barret (2012, s.162)'in kategorize ettiği anlamda bir "karşı yargı"da bulunmuş olurlar. Eğer eleştirmen bu olumlu yargıları "Witkin, yaşayan güncel fotoğrafçılar arasında estetiği en etkili kullanan sanatçılardan biri" şekline taşırsa da yaşayan fotoğrafçılar ve Witkin'i karşılaştırdığı için "karşılaştırmalı yargı"da bulunmuş olur. Karşılaştırmalı yargı, bir fotoğraftan ziyade bazı fotoğraf türlerinin eskileri ve yenileri arasında uyandırdığı etki üzerinden de yapılabilir. Gazetelerdeki şiddet içerikli savaş fotoğraflarının gün geçtikçe arttığına dikkat çeken Berger (2011, s.66)'e göre bu fotoğrafların artık eskisi kadar etki uyandırmadığını belirtmesi de karşılaştırmalı yargıya bir örnek olarak görülebilir. Fotoğraf hakkında yazılırken betimlemenin yorumla veya yargının da yorum ve betimlemeyle iç içe olduğu net biçimde görülmektedir. Barrett fotoğrafları yargılamak (2012, s.166-174) ve fotoğrafları yorumlamak (2012, s.76-85) başlıkları altında bazı yöntemler ve kuramlardan bahsetmektedir. Barrett (s.63)'in "Fotoğrafları Yorumlamak" başlığı altında ele alarak kısaca yer verdiği "karşılaştırmalı yorum, arketipsel yorum, feminist yorum, psikanalitik yorum, formalist yorum, semiyotik yorum, Marksist yorum, biyografik yorum ve yönelimsel yorum" gibi başlıklar, fotoğraf eleştirisinde sıklıkla kullanılan bazı yöntemlere ve kuramlara işaret etmektedir. Barrett (2012, s.158)'in "Fotoğraflar Hakkında Yargıda Bulunmak" başlığı altında yer verdiği "gerçeklik, dışavurumculuk, biçimcilik, orijinallik ve aktivizm" gibi başlıklar ise, fotoğrafı kişisel beğeniler ve kurallar doğrultusunda teknik açıdan eleştirebilecek ölçütler olarak değerlendirilebilir. Barret'ın teknikten ziyade daha teorik ve kavramsal bir zemine işaret eden aktivizmi neden "yorum" kısmındaki teorilere değil de "yargı" başlığı altına aldığını anlamak oldukça zordur. Yargı altında verilen başlıklar ise kişisel ve biçimsel yani teknik eleştirilere/yorumlara işaret etse de gerçekçiliğin, orijinalliğin ya da dışavurumculuğun tarih içinde geçirdiği değişimden haberdar olmayı gerektirdiği için bağlam başlığında ele alınabileceği düşüncesi uyandırmaktadır. Ayrıca bahsi geçen yorum başlıklarını bilgiden bağımsız uygulamanın pek de mümkün olmaması, bu başlıkların "yöntem ve kuram" başlığı altında verilmesini mecbur kılmaktadır. Nasıl ki fotoğraf eleştirisinde yorum, yargı ve betimleme iç içe geçmişse bazı kuram ve yöntemlerin de aynı şekilde iç içe geçtiğini söylemek mümkündür. Çalışmanın bu bölümünde fotoğraf eleştirisinde sıklıkla kullanılan yöntemlere ve yararlanılan kuramlara tek bir başlık altında yer verilecektir.

3.4. Fotoğrafı Eleştirmek: Kuram(lar) ve Yöntem(ler)

Fotoğraf eleştirisinin diğer eleştiri çeşitleri gibi birçok çeşidi bulunmasına rağmen köklü bir geçmişi olmadığını hatırlamak bu bölümün kolayca kavranması açısından oldukça önemlidir. Ne var ki fotoğraf eleştirisinin diğer eleştiri türlerine göre yüzyıllardır süren bir geçmişinin olmaması -çalışmanın önceki bölümlerinde de dikkat çekildiği üzere- tarihseldir. Ne var ki fotoğraf eleştirisinin artık en az diğer eleştiri türleri kadar çeşitlendiği kabul etmek elzemdir. Bu durumun gerekçesi ise; moderniteden postmoderniteye geçiş sürecinde dünyanın sözlü kültürden görsel kültüre evrilmesi, internetin yaygınlaşması, sosyal medya platformlarının her geçen gün artması ve geleneksel medyanın dijitalleşmesi olarak gösterilebilir. Fotoğrafın üretilme ihtiyacını arttıran bu gelişmeler aynı zamanda fotoğraf eleştirisine duyulan gereksinimi de beraberinde getirmiştir. Böylelikle edebiyat, sanat ve psikoloji gibi alanlarda kullanılan birçok eleştiri yönteminin fotoğraflar üzerinde de kullanılmaya başlamasının önü açılmıştır. Ortaya zengin bir fotoğraf eleştirisi literatürü çıkmasına zemin hazırlayan bu gelişme fotoğrafın hem sanatsal hem toplumsal hem de bilimsel kapsamda eleştirilmesini mümkün kılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde sanatsal, edebî, felsefi, eleştiri türleri ve yöntemleri fotoğraf eleştirisiyle ilişkilendirilecektir.

Fotoğraf doğası gereği sanat, kültür, bilgi, belge ve bilim gibi alanlara hitap eden bir disiplindir. Fotoğraflar kültür, psikanaliz, Marksizm, aktivizm, queer (kuir), feminizm veya contemporary (güncel sanat) kapsamında üretilebileceği için, yapılacak eleştiriler de bu bağlamlardan birini ya da birkaçını içerebilir. Örneğin bir fotoğraf eleştirisi Marksizm kapsamında üretilebilir. Ne var ki Marksizm birçok kuramcı tarafından farklı biçimde ele alındığı için eleştirinin hangi Marksizmle ilişkilendirildiği belirtilmelidir. Örneğin bir fotoğraf eleştirisi Ortodoks marksizmini eleştiren eleştirmenlerin görüşleriyle şekillendirildiğinde Frankfurtçular gibi kapitalizmin ekonomik tarafından ziyade kültürel boyutlarını eleştirecektir. Ayrıca fotoğraf eleştirisinde birçok kuram iç içe kullanılabileceği gibi eleştiri tek bir kuram ve yöntem aracılığıyla da yapılabilir. Ne var ki bu yöntemin kuramcılarına göre eleştirinin türü de değişkenlik gösterecektir. Örneğin fotoğraf çözümlemede ve eleştirisinde sıklıkla kullanılan bir yöntem olan göstergebilimin farklı kuramcılar tarafından farklı biçimlerde uygulanması buna iyi bir örnektir.

Fotoğraf eleştirisinde uygulanan kuramların birçoğunun "kültür eleştirisi" kapsamında ele alınabileceğini savunan Artur Asa Berger "Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş" adlı kitabı (2022, s.15)'nda psikanaliz, marksizim, göstergebilim gibi yorumsamacı kuram ve disiplinlerin, kültür eleştirmenlerinin çeşitli kombinasyonlar içerisinde seçkin sanatlara, popüler kültüre ve gündelik yaşama uygulandığından bahsetmektedir. Kültür eleştirisini "kültürel çalışmalar" kavramıyla bağdaştıran Berger, bu terimin 1971'de Birmingham Üniversitesi'nin Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde "Working Paper in Cultural Studies" adlı bir dergiye dayandırabileceğini aktarır. Artur Asa Berger (2022, s.15)'e göre bu dergi uzun ömürlü olmasa da medya, popüler kültür, alt kültürler, ideoloji sorunları, edebiyat, göstergebilim, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve gündelik yaşam gibi çeşitli konuları alması bakımından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Berger bu derginin bugün kültür eleştirisi olarak tarif ettiği bir kavrama öncülük ettiğine ve bir tür şemsiye terim sağladığına dikkat çeker. Kültür eleştirisindeki en büyük problemlerden birinin muğlak, teknik ve anlaşılması zor bir dil olmasına değinen yazar, metni oluşturmasındaki temel gerekçelerden birinin bu zorlukları aşmak olduğunu vurgular.

Türkiye'de de fotoğrafın teorikten ziyade pratik bir alan olarak görülmesi benzer bir anlaşılabilirlik sorununun fotoğraf eleştirisinde de gündeme gelmesine neden olmaktadır. Kullanılan kuramsal yöntemlerin ve eleştiri türleri yeterince karmaşık değilmiş gibi metinlerde anlaşıl(a)maz bir dil kullanılması fotoğraf ve eleştiri konusunda yeterince metin üretilmemesinin ya da eleştirilerin okunmamasının gerekçesi olarak görülebilir. Çalışmanın bu bölümünde bazı teoriler ve yöntemler ile fotoğraf eleştirisi arasında kurulacak ilişkilerin anlaşılır bir dille ifade edilmesine özellikle dikkat edilmiştir. Her bir kuramı yalnızca tanımlamakla yetinen kısa başlıklar yerine eleştiri yöntemleri ve fotoğrafla sıklıkla ilişkilendirilen kuramlar bütünlüklü biçimde ele alınmıştır. Fotoğraf eleştirisinin türü ve yöntemi ne olursa olsun farklı kuramlarla iç içe geçmiş olan karmaşık doğası olabildiğince sadeleştirilmeye çalışılmıştır. Kuramların tarihine ve dönüşümüne dair çizilen kavramsal çerçevenin örneklendirilmesi ise çalışmanın son kısmı olan eleştiri bölümünde yapılacaktır. Fotoğrafın özü itibariyle bir gösterge olarak kabul edilmesi nedeniyle çalışmanın bu bölümü doğrudan göstergebilim üzerine bina edilmiştir. Fotoğraf eleştirisinin en çok ilişkilendirildiği yöntemlerden biri

“göstergebilim”dir. Göstergebilim, günümüzde her ne kadar yorum içeren yöntemlerin başında yer alsa da isminden de anlaşılacağı üzere “bilim”i içeren de bir metottur. Bu kavramın bilimselliği imgeleri yorumlayan bir eleştiri biçimi haline gelmeden önce mantık ve dil ekseninde kurgulanan felsefi bir terim olmasına dayandırılabilir.

Literatürde göstergebilimin öncüleri arasında gösterilen İşviçreli dilbilimci Ferdinand Saussure “Genel Dilbilim Dersleri” adlı yapıt (1998)’ında göstergebilim kavramına “İnsana İlişkin Olgular Arasında Dilin Yeri: Göstergebilim” başlığı (1998, s.46) altında yer vermiştir. Metninin girişinde dilin toplumsal bir kurum olduğunu ortaya koyan Saussure, dilin siyasal ve türel kurumlardan birçok bakımdan ayrıldığını savunur. Ona göre bu özel niteliği anlayabilmek adına bazı yeni olgulara başvurmak gereklidir. Dilin kavramları belirten bir göstergeler dizgesi olduğunu belirten Saussure, yazıyla bazı davranış biçimlerinin karşılaştırılabileceği fikrini öne sürer. Saussure bu argümandan referansla dil ve toplum arasındaki ilişkinin göstergeler aracılığıyla yaşamı inceleyecek bir bilim tasarlanması gerektiği sonucuna varır. Henüz böyle bir bilim olmadığının altını çizen Saussure (1998, s.46)’e göre bu bilimin kurulması bir mecburiyettir. Göstergebilimi toplumsal psikoloji ve bunun sonucu olarak genel psikolojiye bağlanacak bir bilim olarak sınıflandırmak isteyen Saussure, Yunanca “semeion” (gösterge) kelimesinden türettiği bilimi “semiologie” olarak ifade eder.

Gösterge kelimesinin köklerinin İ.Ö 5. Yüzyıla dayandığını aktaran Rıfat (2009, s.27)’a göre “gösterge” (semion) Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından daha çok “kanıt, belirti, semptom” anlamına gelen Yunanca “tekmerion” kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Birçok eleştirmen ve de filozofun son yıllarda yakından ilgilendiği göstergebilim kavramını kullanan ilk filozoflardan biri ise John Locke’dur. Bilginin yalnızca deneyimle elde edilebileceğini savunan İngiliz bir ampirist olan filozof Locke, (1992, s.455) üçe ayırdığı bilimlerin (birincisi doğa bilimleri ikincisi ise etik) sonuncusunu göstergebilim olarak tanımlar. Bu bilimi “imlerin öğretisi” olarak tanımlayan filozof tıpkı Saussure gibi bunun en önemli bölümünün sözcüklerden oluştuğunu savunurken göstergebilimi “mantık” (logic) olarak ifade eder. Locke bu bilimin amacını “zihnin, şeyleri kavramak ve bilgisini başkalarına iletmek için kullandığı imlerin doğasını incelemek” olarak tanımladıktan sonra

gereksinimi de şöyle özetlemektedir: “Çünkü, zihnin kendi içinde gözlemlediği şeylerden, kendisinden başka hiçbirisi anlıkta var olmadığından, incelediği şeyin imi ya da tasarımı olan bir şeyin anlığa sunulması gerekir: bunlar idelerdir”. Locke’un göstergebilimi mantık ve dille ilişkilendirdiği görülmektedir.

Göstergebilimi mantıkla ilişkilendiren ve Saussure’den sonra göstergebilimin diğer öncüsü olarak gösterilen diğer felsefeci, mantıkçı ve matematikçi ise Charles Sanders Pierce’dir. Pierce “semiotic” adını verdiği kuramını hem dilsel hem de dil dışı olarak tasarlamıştır. Rıfat (2009, s.30)’a göre Pierce, her çeşit olguyu inceleyecek ve sınıflandıracak bir dal olarak gördüğü göstergebilimi üçe ayırmıştır. Bunlar salt dilbilgisi, gerçek anlamıyla mantık ve salt retoriktir. Pierce’nin göstergebilim kuramında birçok farklı tür bulunmaktadır ancak üç tür gösterge öne çıkmaktadır. Rıfat, (2009, s.31) bu göstergeleri “görüntüsel, “belirtisel” ve “simge” başlığı altında incelemiştir. Bu kavramlardan görüntüsel olan göstergeler kolayca anlaşılır olanlar olarak yorumlanabilir. Rıfat belirtisel olan göstergeleri "nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan gösterge” olarak tanımlar. Ona göre belirti iki öğe arasındaki gerçek bir çağrışımın yansımasıdır. Rıfat üçüncü ve son gösterge olan sembolü ise yorumlayanı olmadığı taktirde kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan gösterge olarak ifade eder. Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere Pierce ve Saussure’ün gösterge kuramları arasında bazı temel farklar dikkat çekmektedir.

Arthur Asa Berger (2022, s.97)’e göre Saussure’ün gösterge kuramında öne çıkan bazı temel noktalar bulunmaktadır. Bunlardan ilki göstergelerin gösteren (ses, nesne, görüntü ya da benzeri) ve bir gösterilen (kavram) olmak üzere iki bölümden oluşması ve bu ilişkinin keyfi olmasıdır. İkincisi ise filozofun kavramların tek başına değil yalnızca ilişkisel ya da karşılıklı olarak anlam kazanabildiklerini savunmasıdır. Oysa Pierce (2009, s.101)’ın göstergebilimsel yaklaşımı gösteren ve gösterilen arasındaki farkın rastlantısal olmaması bakımından Saussure’den ayrılmaktadır. Ayrıca Pierce’nin göstergeye üçüncü bir tür eklemesi ve göstergebilimi dil ve edebiyat kapsamından dışa taşıması fotografik imgelerinde bu yöntemle incelenmesinin önünü açmıştır. Saussure ve Pierce birbirlerinden habersizce kuramlaştırdıkları göstergebilimsel yöntemler

aralarındaki zıtlıklar literatürü zenginleştirecek tartışmalara da neden olmuştur. Rıfat'ın bazı ifadeleri bu tartışmalar Batı'nın çok eskilere dayanan eleştirel geleneğinin bir parçası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çünkü Rıfat (2009, s.27)'a göre göstergebilimsel tartışmalar Pierce ve Saussure'den çok daha eskilere dayanmaktadır. Henüz ortada göstergebilimsel bir metot dahi yokken İ.Ö. 3.yüzyılda Stoacılar "gösteren" (semaion) ile "gösterilen" (semainomenon) arasında bir karşıtlık kurmuş, Yunanlı hekim Galenos'un hastalık semptomlarının analiz edilmesi anlamında "semeiotike" terimine başvurmuştur. Rıfat (2009, s.28) bu durumun Batı düşünce tarihinde bir göstergeler öğretisinin yeşermesine neden olduğunu savunmaktadır. Pierce ve Saussure'den sonra göstergebilimin fotoğraf eleştirisinde sıklıkla tercih edilen bir yöntem olarak kullanılması da bu Batılı eleştirel geleneğin yansımaları olarak görülebilir. Bircan (2015, s.19) bu Batılı geleneğin de moderniteyle birlikte kendi içinde ayrıldığını, Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J. Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacıların Saussure'e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacıların ise Peirce'a dayanan Amerika geleneğini benimsediklerini belirtmektedir. Anlaşıldığı üzere göstergebilim çok kapsamlı ve geniş bir konudur ancak bu çalışmanın sınırlılıkları gereği göstergebilimin yalnızca fotoğraf eleştirisinde kullanılan göstergebilimsel yaklaşımına odaklanılacaktır. Özellikle Roland Barthes'ın, kültürü de okunması ve yorumlanması gereken bir gösterge olarak kabul etmesi Barthes'ı bu alanda öne çıkarmaktadır.

Barthes'ın göstergebilime olan yaklaşımı yıllar içinde önemli farklılıklar göstermiştir. Yazarın 1963-1974 yılları arasında verdiği seminerler, konferanslar ve yazdığı metinlerden toplanan "Göstergebilimsel Serüven" (1993) adlı metin bunun önemli bir kanıtı gibidir. Barthes bu metnin girişinde serüvenini kişisel ancak öznel olmayan bir yolculuk olduğunu ifade ederken göstergebilime olan yaklaşımında üç evreden geçtiğinden bahseder. Birincisi hayranlık, ikincisi bilimsellik, üçüncüsü ise metinin kendisidir. Barthes hayranlık evresinde göstergebilimi tüketim, burjuva üzerinden yapılacak ideolojik eleştirinin temel yöntemi olarak gördüğünü belirtmektedir. İkinci aşamada Barthes, göstergebilimi ilkelere taşıyacak bütünlüklü bir öğreti yapmaya çalıştığının altını çizer. Ne ki bu dönemin baskın tarafının göstergebilimi saf bir bilim

haline getirmekten ziyade bir sistematik uygulama keyfine dönüştüğünü itiraf eder. Bu da Barthes (1993, s.14)'ı serüveninin üçüncü evresi olan dilin zevkine varma kısmına varmasını sağlamıştır. Barthes bu doyumu "Sonunda, önemsiz (Nietzsche'nin deyişiyle adiaforik) bilime karşı ilgisiz kalarak, Gösteren'e, metin'e "zevk" yoluyla girdim" cümlesiyle özetler. Fotoğrafları önemli kültürel göstergeler olarak kabul eden Roland Barthes, göstergeler üzerinden yapmış olduğu "düz anlam" ve "yan anlam" ayrımlarıyla fotoğraf eleştirisine önemli bir katkıda bulunmuştur. John Fiske (2003, s.115) bu kavramları Barthes'in görüşleri üzerinden ifade etmektedir. Anlamlandırmanın birinci düzeyinin, Saussure'un üzerinde çalıştığı düzeyinde olduğunu belirten Fiske, Barthes'ın buna düz anlam dediğini ve "göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimlediğini" belirtir. Fiske (2003, s.116)'e göre Barthes, yan anlamı ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği üç yoldan birisini betimlemek için kullanmaktadır. Fiske yan anlamı şöyle tanımlar: "Yan anlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir". Fiske (2003, s.117) bu tahlillerden sonra fotoğraf eleştirisinde de önemli bir husus olarak ele alınabilecek bir aktarımda bulunur:

> *Barthes (1977) yananlam ve düzanlam arasındaki farklılığın en azından fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ileri sürer. Düzanlam, fotograf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dahil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır.*

Barthes'ın göstergeleri yoruma dayalı kültürel olarak ele alma biçimleri çalışmanın önceki bölümünde "bağlam" başlığı altında ele alınan "dışsal bağlam"ı anımsatmaktadır. Barthes her ne kadar "Göstergebilimin İlkeleri" (1979) adlı metninde göstergebilimin bilimsel bir yöntem olduğunu savunmaya girişse de daha sonra tıpkı eleştiride olduğu gibi göstergebilimde de bir nesnellikten bahsedilemeyeceğini şu cümleler (1979, s.92)'iyle özetlemiştir:

> *Demek ki göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözme işlevi yerine getirir (göstergebilimcinin kullandığı dil*

bir işlemdir). Ne var ki, doğrudan doğruya üstdilleri yenileyen tarihten ötürü göstergebilimcinin nesnelliği geçici bir nitelik taşır.

Barthes bu cümleleriyle anlamı zıtlıklar üzerinden kuran Saussure'nin ifadelerini hatırlatır gibidir. Saussure (1998, s.175)'e göre göstergeler kendi içsel değerlerinden ziyade kendi bulundukları konum ve anlamları itibariyle işlemektedir. Barthes her ne kadar bazı konularda Sausurre'e eleştiriler getirse de reklamlar, popüler kültür ikonları ve fotoğraflar üzerine yaptığı analizlerde büyük oranda Saussure'nin yolundan gitmiştir.

Roland Barthes "Çağdaş Söylenenler" (Mythologies) (1990) adlı denemesinde gösteren ve gösterilen kavramlarını "düz anlam" ve "yan anlam" kavramları çerçevesinde ele alır. Barthes kitabının girişinde kitle kültürünün ideolojik bir eleştirisinin yapmaya çalışmasının yanı sıra dilin göstergebilimsel açıdan çözümlemesinin de ilk teşebbüsü olarak niteler. Barthes'ın bu metinde sinema filmleri, araba modelleri, deterjan reklamları ve güreş müsabakaları gibi şovları göstergebilimsel olarak ele aldığı görülür. Şov amaçlı yapılan güreşin kendisine Yunan dramalarını ve boğa güreşlerini hatırlattığını belirten Barthes, bu etkinliğin göstergesinin bir spor olmasına rağmen gösterileninin gösteri ve işkenceyi anımsattığına dikkat çeker. Abartının ön planda olduğunun altını çizen yazara göre buradaki ışıltılı dekor, renkli kostümler ve maskelerin tiyatroyu anımsatması da bu yüzdendir. Barthes biftek için de benzer bir gösteren-gösterilen yöntemi izlemektedir. O (1990, s.59)'na göre biftek yalnızca kırmızı ve sulu bir etten ibaret değildir: "Kanlı biftek yemek aynı zamanda hem bir doğayı hem bir töreyi yansıtır. Bütün yaratışların onda kendine yararlı olanı bulduğu varsayılır, kanlılar onunla özdeşleşir, sinirli ve ağırkanlılar onunla bütünlenir". Tahlillerinde karşılaştırmalara da yer veren Barthes, Fransız bir marka araç olan Citroen'in yeni modelinin diğer modeller ve eski modelleriyle ilginç karşılaştırmalar yapar. Daha önceki ve diğer modellerin güçlü bir hayvan söylenseline bağlandığını ancak Citroen'in yeni modelinin daha evsel olarak dizayn edildiğine vurgu yapan Barthes'ın yeni modelle ilgili kapsamlı tespitleri şöyledir:

Yeni Citroen çağdaş ev sanatlarımızda bulduğumuz araçsallığın yüceltilmesi eğilimine daha çok uymuş: gösterge tablosu bir fabrika santralinden çok, çağdaş bir mutfak tezgahına benziyor: donuk, dalgalı sactan, ince kapaklar, ak, yuvarlak uçlu, küçük kollar, çok yalın ışıklı göstergeler, hatta nikel kaplamaların belirsizliği, bütün bunlar bundan böyle bir etkinlikten çok bir konfor olarak tasarlanmış devinimin

üzerinde bir tür denetim anlamını taşıyor. Gözle görülür biçimde, bir hız simyasından bir davranış oburluğuna geçiliyor.

Barthes'ın çok çeşitli disiplinler ve göstergeler üzerinden yapmış olduğu bu çözümlemeler fotoğraf eleştirisinde de sıklıkla kullanılan betimleme ve yorumlara gibi yöntemlere işaret etmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Barthes'ın yaptığı analizlerin birçoğunun Fransa'nın kültürel değerleri üzerinden olduğudur. Bu göstergeler birer kod olarak görülebilir ve bu kodlar doğal olarak kültürlere göre değişiklik gösterecektir. Bu durum fotoğraflar için de geçerlidir. Eğer fotoğraf evrensel olarak nitelenecek bir acıyı, mutluluğu ya da kederi göstermiyorsa göstergeleri herkesin aynı kodu görebileceği bir imgeden ibaret olmayabilir. Bu konuda Pierce'cı göstergebilimsel yaklaşımı tercih eden Umberto Eco, (akt, A.A. Berger, 2018, s.30) kitle iletişim araçlarındaki göstergelerin farklı insanlar tarafından farklı kodlar olarak anlaşıldığını hatta bazen yanlış anlaşılabileceğini savunmaktadır. "Kodlar ve alt kodlar, alıcının babadan kalma değerleri yani, ideolojik, dini, ahlaki bakış açıları, psikolojik tavrı, değer sistemleri ve zevkleri ve benzerlerinden oluşan genel bir çerçeve dahilinde kültürel göndergeler ışığında iletiye uygulanmıştır". Eco'nun dikkat çektiği kültürel faktörler göstergelerin psikolojik anlamda da etkili olduğuna dikkat çekmektedir. Barthes'ın da göstergebilimsel analizlerinde sıklıkla psikanalize atıf yaptığı görülmektedir. Örneğin Barthes "Omo" adlı deterjan üzerinden yaptığı analizlerle bu ürünlerin artık (1954 sonrası) Fransızların günlük yaşamının bir parçası haline geldiğini belirttikten sonra şu ifadeleri kullandığı görülür: "Ruhçözümleyimlerin biraz da bu bölüm üzerinde durmaları gerekirdi. O zaman arıtıcı sular (Jwel) ruhçözümleyimiyle sabun (Lux, Persil) ya da deterjan (Rai, Pau, Crio, Omo) tozlarının ruh çözümleyimi yararlı bir biçimde karşı karşıya getirilebilirdi. Dert ve çare, pislik ve ürün arasındaki bağıntılar birinden ötekine çok farklı". Barthes düzanlam ve yananlam üzerinden yaptığı tahlilleri deterjanların köpükleri üzerinden de sürdürür. "Köpüğe gelince, lüks anlamı çok iyi bilinir: bir kez, bir yararsızlık görünüşü vardır; sonra bol, kolay, nerdeyse sonsuz çoğalımı çıktığı tözde güçlü bir tohum, sağlıklı ve güçlü bir öz, ufacık bir ilk oylum içinde büyük bir etkin öğeler zenginliği bulunduğunu düşündürtür". Barthes'ın yaptığı betimsel analizlerden sonra yaptığı çıkarımlar fotoğraf eleştirisinde de önemli bir yer tutan bağlamsal yorumları hatırlatmaktadır. Barthes'ın köpük reklamı üzerinden vardığı noktalar insanları doğrudan etkisi altına alan bir fotoğraf ya da onun bir kesiti üzerinden de yapılabilir. Reklamlardaki,

basındaki ya da bir sergi salonundaki fotoğrafların psikolojik etkilerinin güçlü ve derin olduğuna inanan psikanalitik kuramcılar ve eleştirmenler için imajlar oldukça verimli datalardır.

Psikanalitik eleştiri, kodları ve göstergeleri psikolojik açıdan ele almaktadır. Bu eleştiri biçimi sanatta, reklamlarda ve sinemada olduğu gibi fotoğraf eleştirisinde de başvurulan yöntemlerden biridir. Psikanalitik eleştirinin göstergebilimle olan teması tıpkı Barthes gibi ünlü Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın görüşlerine de yansımıştır. Lacan (2013, s.26)'a göre "bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır". Ayrıca Lacan, rüyaların önemli bir yer tuttuğu psikanalizde "eğretileme" ve "düzdeğişmece" gibi göstergebilimsel kavramlardan faydalanılabileceğini öne sürmüştür. Eğreltileme (Berger, 2018, s.28) iki şeyin arasındaki ilişkinin benzeştirme yoluyla ifade edilmesi (aşkım kırmızı bir gül gibidir) anlamına gelir. Düzdeğişmece ise çağrışımı merkeze alan yani imayı ifade eden bir kavramdır (The Prisoner'de yaratığımsı balonun baskıcı rejimi sembolize etmesi). Filmler, fotoğraflar ya da edebî eserler günümüzde sıklıkla postmodernist bir düşünür olan Lacan'ın psikanalitik yaklaşımıyla çözümleniyor olsa da psikanalizi geçerli bir disiplin olarak sistemleştirenler arasında Sigmund Freud ve Carl Justav Jung gibi modernist teorisyenler bulunmaktadır. Psikanaliz tedavi edici bir teknik olarak geliştirilmiştir ve bu yönteme "psikoterapi" ismi verilmiştir. Bu yüzden fotoğrafları, filmleri ve edebî yapıtları incelemek için kullanılan "psikanalik eleştiri" ile karıştırılmamalıdır.

Asa Artur Berger, "Medya Çözümleme Teknikleri" adlı kitabı (Berger 2018, s.69)'nda psikanalitik eleştiriyi "bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin aralarındaki ilişkiyi ve bu süreçle ilgili bilişsel kanunların işlevini inceleyen bir bilim dalı, uygulamalı bir psikanaliz türü" olarak tanımlamaktadır. Bilinçaltı ne Freud'un icat ettiği bir kavramdır ne de Freud bu kavramla yakından ilgilenen ilk kişidir. Ne var ki Freud'un bu kavram üzerine yıllarca çalışması ve onu geliştirmesi bilinçaltının Freud ile özdeşleşmesini sağlamıştır. Freud insan bilincini bir buzdağının üzerindeki parçaya benzetirken bilinçaltını ise o buzdağının suya gömülü olan kısmıyla ifade eder. Yani insan kendinin kolayca yorumlayabileceği ya da tüm hareketlerinin gerekçelerini basitçe açıklayabilecek basit bir varlık değildir. Freud'a göre sanat eserini yaratan sanatçı da benzer bir psikanalitik süreçten geçmektedir.

Freud'un "Sanat ve Sanatçılar Üzerine" (2001) adlı metninde sanatçılar ve yazarlar üzerinden yaptığı bazı psikanalitik çözümlemeler ve çıkarımlar, gelecek yıllarda sanat eleştirisinin de benzer şekilde yapılmasının önünü açmıştır. Daha sonra bu yöntem fotoğraf eleştirisinde de kullanılmaya başlamıştır.

Freud'un sanatçılar üzerinden yaptığı tahlillere yakından bakıldığında onun sanatçıyı hastalıklı bir kişilik olarak yansıttığı görülmektedir. Moran (2018, s.150)'a göre Freud sanatçı ve yaratma eylemi ile nevroz arasında güçlü bir bağ kurmuştur. Moran bu kavramın daha önce ilham kavramıyla açıklanmaya çalışıldığını aktarır. İlham, antik Yunan'da dışarıdan bir kuvvetin etkisine altına girerek ve adeta kendinden geçerek üretmeyi çağrıştıran bir kavramdır. Ne ki romantik dönemde bu durumda köklü bir değişiklik olmuştur. Antik dönemde dışarıdan alınan ilham, modern döneme gelindiğinde daha çok sanatçının kendi içinde taşıdığı bir pırıltıya dönüşmüştür. Bu güç daha önce bu çalışmada da ele alınmış olan "deha" kavramını hatırlatmaktadır. Freud'un da romantik dönemde yaşadığını ve sanatçılara içinde yaşadığı romantik dönem çağının ruhuyla yaklaştığı da unutulmamalıdır. Freud'a göre sanatçı bir dehadır ve arzuladığı isteklerine ulaşamadıkça, onları bilinçaltına attıkça da gerçeklikten uzaklaşır. Böylelikle tüm libidosuyla hayal gücünü besleyerek nevrozu tetikler ve sanatsal üretim yapmış olur. Ne var ki yapıt ya da eser her daim yansıtmak istediği şeyi tam olarak ifade edemez. Moran, (2018, s.152) Freud'un bu yaklaşımının sanatçının gösterdiği kadar göstermediğiyle de ilgilendiği sonucuna varır. "Madem ki yazarı yazmaya iten, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı isteklerdir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir; tıpkı hepimizin rüyalarında kendilerini gösterdikleri gibi". Freud'un bu yaklaşımı eleştirmenlerin sanatçı ve eserleri üzerinden yargılara varmalarına da zemin hazırlamıştır. Psikanalitik eleştiri bazen sanat eserinden ziyade sanatçının özel yaşamına, psikolojik geçmişine odaklanan bir yorumlama biçimine kadar gitmektedir. Bu da bir edebiyat yapıtında yazarın yarattığı karaktere ya da bir filmde başrol oyuncusunun yönetmenin hayatından bir parça taşıyıp taşımadığına kadar uzanan polemiksel tartışmaların oluşmasına neden olur. T.S. Eliot (2007, s.254)'un izlenimci eleştiriyi eleştirirken bu tarz kişisel yaklaşımların okuru metnin ya da eserin kendisinden uzaklaştırdığına dikkat çektiği unutulmamalıdır. Psikanaliz yorum yöntemi fotoğraf eleştirisinde de kullanılırken de benzer tartışmalar yaşanmaktadır. Örneğin Joel Peter

Witkin'in fotoğraflarına psikanalitik açıdan birçok eleştiri getirilmiştir. Ancak "onun böyle eserler üretmesinin temelinde çocukken tanıklık ettiği bir trafik kazasında gördüğü parçalanmış cesetler yüzündendir" gibi yargılar eleştiriden ziyade psikanalitik çözümlemelere işaret etmektedir. Terry Baret, (2012, s.83) bu çözümleme biçimini "biyografik yorum" başlığı altında ele alırken Van Deren Coke'un Witkin için yazdığı bir eleştiriyi örnek gösterir. Coke, Witkin'in çocukluğunda yaşadığı maddi sıkıntıları "Witkin'in fotoğraflarında yankılanan yoksunluk ve güvende olmama duygusunu da kısmen açıklıyor bu" cümleleriyle yorumlamaktadır. Ne ki bu tahliller eleştirmenlerin değil psikanalistlerin uzmanlık alanına girmektedir. Bu noktada Eliot (2007, s.253)'un uyarısına dikkate almakta fayda vardır: "Gerçekten eğitilmiş ve tecrübeli bir psikolog olmaksızın sadece okuduğu kitaplardan bilgilerle analizler yapmaya kalkan bir eleştirici veya biyografi yazarı olayları büsbütün birbirine karıştırabilir." Eleştirmen elbette metninde biyografik bilgileri kullanmakta özgürdür ancak bu bilgilerin kaynağı o alanda uzman psikanalizciler tarafından yapılmış olmalıdır. Diğer açıdan eleştirmen psikalanizcinin çıkarımlarına katılmak zorunda da değildir. Örneğin günümüzde birçok eleştirmen de psikanalist de Freud'un Leonardo Da vinci, Dostoyevski ve Michelangelo üzerinden yaptığı psikanalitik çözümlemeleri indirgemeci veya hatalı bulmaktadır.

Freud'un literatüre kattığı önemli noktalardan biri bilinçaltını id, ego ve süperego gibi kavramlar üzerinden kategorize etmesidir. Charles Brenner (akt. Berger, 2018, s.79) bu kavramları şöyle ifade eder: "İd'in insanın temel güdülerinin akla yansımalarından oluştuğunu söyleyebiliriz, ego bireyin çevresiyle olan ilişkisiyle ilgili işlevleri kapsar ve süperego da aklımızın ahlak kurallarını ve ideal tutkularımızı içine alır". Yani bilincimizin bir yanı (id) tembellik yapmak isterken diğer taraf (süperego) çalışmamız gerektiğini söyler. Egomuz ise bu iki tarafı dengelemek için uğraşan tarafımızdır. Fotoğraf projelerinde ya da sinemada sıklıkla kullanılan bu kavramlar görünür bir biçimde ele alınamayacakları için ancak ona getirilecek psikanalitik eleştiriler aracılığıyla ifade edilirler. Örneğin Berger (2018, s.81)'e göre Star Trek filmindeki McCoy karakteri idi, Spock egoyu, Kaptan Kirk ise süperegoyu yansıtmaktadır.

Freud'un rüyalar üzerine yaptığı çıkarımlar ise bilinçaltına atılan duyguların bir şekilde açığa çıkmasıdır. Freud, "Rüyaların Yorumu" adlı metni (1996, s.310)'nde Antik

Yunan yazarlarından biri olan Sofokles'in "Kral Oidipus" metninden yola çıkarak baba oğul arasındaki çatışmayı "Odipus Kompleksi" başlığıyla psikanalitik bir kavrama dönüştürmüştür. Birçok teorisyen bu teoriyi bilimsellikten çok uzak olarak nitelendirse de Julia Kriesteva (2014, s.56)'ya göre Freud Oedipus ile birlikte "çokbiçimli sapkın, arzuyu ve ölümü ta baştan taşıyan çocuk cinselliğini keşfetmiştir". Freud'un teorisini üzerine inşa ettiği hikâye şöyledir: Bir kâhin, Teb kralı olan Lainus'a çocuğunun kendisini öldüreceğini kehanetini iletmiştir. Çocuğunun kendisini öldürmemesi için harekete geçen Laius, oğlunun ölüm emrini verir. Ne var ki Oeidipus, kralın kendisine ihanet eden yardımcısı tarafından başka bir aileye evlatlık olarak verilerek hayatta kalmayı başarır. Ailesinden uzak şekilde büyüyen Oedipus birgün evlatlık olduğunu fark eder. Öz ailesini ve köklerini merak ettiği için bir kâhine danışır. Kâhinden babasını öldürmeye ve annesiyle evlenmeye yazgılı olduğunu duyduğu anda şoka girer ve yaşadığı bölgeyi hemen terk eder. Oedipus evi sandığı şehirden uzaklaşırken yolda tartıştığı bir kişiyi girdiği münakaşa yüzünden öldürmek zorunda kalır. Üstelik bu kişinin eşine âşık olur ve onunla evlenir. Ancak ne yazık ki yazgısından kaçmak isteyen Oedipus'un öldürdüğü kişi babası kral Lainus, evlendiği kadın ise annesi Jocasta'dır. Freud (1996, s.312) bu hikâyeyi "erkek çocuğun anneye duyduğu aşk" ve "babaya duyulan öfke"den kaynaklandığını düşünerek teorileştirir. "Belki de ilk cinsel itkimizi annemize ve ilk nefretimizi, ilk öldürme isteğimizi babamıza yöneltmek bizim de yazgımızdır". Freud Oidipus Kompleksi teorisini evrensel bir kategoriye yerleştirmek niyetiyle hareket etmiştir. Günümüzde bu teoriyi tüm toplumlara uygulamak neredeyse imkansızdır. Ne var ki yine Freud'un teorisinden yola çıkılarak birçok fotoğraf, reklam ya da film yorumlanabilmektedir. Yapılacak ödipal eleştiriler anneye duyulan aşkın yanı sıra babaya duyulan öfkeyi de merkeze alarak yapılabilir. Bu analizler ve eleştiriler günümüzde Freud'un teorilerine ciddi eleştiriler getiren Lacan ve Zizek gibi postmodern teorisyenler tarafından da yapılmaktadır. Ancak Elisabeth Roudinesco (2016, s.133) Freud'a bu konuda getirilen ilk eleştirinin (1911) Alfred Adler'den geldiğini belirtmektedir. Ona göre Adler, ailenin, sosyoloji, tarih ve antropoloji tarafından statüsü incelenmesi gereken bir değişken olduğunu savunmaktadır. Günümüzde artık birçok teorisyen ve eleştirmen Adler'in görüşlerini savunmaktadır ancak Freud bu teoriyi ortaya atması bakımından hala literatürdeki önemini sürdürmektedir. Tıpkı Lacan gibi postmodern bir kuramcı olan Julia Kristeva da bazı konularda Freud'a katılmasa da Freud'un bu konudaki hakkını teslim

etmiştir. Kristeva "Ruhun Yeni Hastalıkları" metin (2007, s.15)'inde psişenin (ruhun) Freud'la birlikte bambaşka bir forma büründüğünü, kendisinden önceki geleneklerden yola çıkarak gerçekleştirdiği güçlü sentezin çok önemli olduğunu belirtmiştir. Kristeva'nın burada geleneğe ve Freud'un farklı disiplinler arasında bağlar kurarak ürettiği teorilere yaptığı vurguya kulak kesilmek oldukça önemlidir. Kristeva metin kurarken kullanılan bu yöntemi altmışlı yılların sonunda "metinlerarasılık" (*intertextualitê*) kavramıyla ifade etmiştir. Gürbilek (2012, s.59)'e göre Julia Kristeva bu metinde "yapıtı yoktan var eden bir "yaratıcı-yazar" imgesini sorgulamakta, edebiyat metinlerinin kendilerinden önce üretilmiş metinlerle konuşarak dokunmuş olduğunu" savunmaktadır. Kristeva'nın yaklaşımı Barthes'ın yazarı silikleştirme teşebbüsünde bulunan Barthes'ın yaklaşımıyla neredeyse birebir benzerlik göstermektedir. Göstergebilimsel çalışmalara da önemli katkılar sunan Kristeva, Rıfat (2009, s.63)'a göre göstergebilimi bir "eleştirel bilim" olarak görmüştür. Kristeva 1968 yılında yayımladığı "Göstergebilim: Bir Göstergeçözüm İçin Araştırmalar" adlı metninde göstergebilim için önerdiği "göstergeçözüm" ya da "anlamçözüm" (Fransızca *sêmanalyse*) kavramıyla metin çözümleme anlayışını temelde psikanalize bağlamaya çalıştığını göstermiştir. Kristeva'nın yöntemleri fotoğraf eleştirisine de rahatlıkla uygulanabilirken göstergebilim ve psikanalizin birbiriyle olan yakın ilişkisi de açığa çıkmaktadır. Tam da bu noktada Kristeva'nın eleştirel yaklaşımının ve metinlerarasılık kavramın önemine dikkat çekmekte büyük yarar vardır. Bu eleştirel gelenekler ve metinle hesaplaşma amacı güden kavramlardan biri de -hemen hemen metinlerarasılık ile aynı yıllarda ortaya atılan- adı sıklıkla Fransız filozof Jacques Derrida ile anılan "yapısökümcülük"tür.

Yapısökümcülük de tıpkı göstergebilim gibi metin üzerinden kavramsallaştırılmıştır. Postmodern bir kavram olan yapısöküm, yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçilirken ortaya çıkan ve fotoğraf eleştirisinde de yararlanılan bir yöntemdir. Derrida'nın kavramsallaştırdığı bu yöntem Saussure'e getirilmiş bir eleştiri olarak da yorumlanabilir. Derrida'nın temel çıkış noktası bir yapısalcı olan Saussure'ün göstergeyi ifade etme biçimine getirdiği itirazla başlamaktadır. Derrida (akt. Moran, 2018, s.200)'ya göre göstergenin anlamını başka gösterenlerle arasındaki ses ayrılığına borçlu olduğunu düşünen Sausurre yanılmıştır. Çünkü bu ayrılık göstergenin hazır olarak kendinde mevcut olmamasına neden olmaktadır. Özet olarak Sausurre sesmerkezci

yaklaşımından ötürü anlamın dilden önce var olduğunu savunmaktadır. Oysa Derrida sözü yazıya üstün sayma olarak nitelediği sesmerkezciliğin karşısına metni koyar. "Dilden önce var olduğuna inandığımız "ben" kavramı, aslında, dil sayesinde var olan bir "metin"dir. Derrida'ya göre "metin"in dışında hiçbir şey yoktur". Derrida'nın yapısökümünü "yazarın söylemek istediği ile metnin dile getirdiği anlam arasındaki farka ışık tutmayı hedefleyen bir yöntem" olarak aktaran Moran (2018, s.205), Derrida'nın metinlere olan yaklaşımını ise şöyle özetler: "Öyleyse Derrida'ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Kısacası hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz". Derrida'nın görüşleri ve yöntemi moderniteyle birlikte akıllara kazınan büyük anlatının bittiğini tekrardan gözler önüne sermektedir. Yapısalcılığın sistematik bilginin mümkün olduğuna inanırken postyapısalcılığın böyle bir bilginin mümkün olmadığını savunmadığı hatırlandığında yapısökümün amaçları da ortaya çıkmaktadır. Yapısökümcüler doğrudan metne odaklansalar da metni parçalara ayırarak didik etseler de yapısalcıların yaptıkları gibi metnin ya da yapıtın ardındaki hakikati ortaya çıkarmakla ilgilenmemektedirler. Moran (2018, s.205)'a göre bu eleştirmenler daha çok yapıtları tek tek ele alarak her birinde anlatı mantığının nasıl sarsıldığına odaklanırlar. Bu yöntem yeni eleştirinin doğrudan metni referans alan yöntemini hatırlatsa da aralarındaki çizgiyi belirginleştirmek oldukça önemlidir. Moran yapısöküm ve yeni eleştiri arasındaki farkı şöyle ortaya koyar:

> *Yeni eleştiri esere değinirken, estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak, simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkartmak amacını güdüyordu. Yapı-sökücüler ise metnin tutarlılığı, bütünlüğü sorunlarıyla ilgilenmez, tersine metindeki çelişkilere, tutarsızlıklara, bozguncu bir oynayan metin parçalarına, ayrıntılara parmak basar ve böylece metnin yürüyüşüne yine metin tarafından nasıl çelme takıldığını ve bu yüzden anlamın nasıl tökezlediğini ortaya koymak isterler.*

Derrida'nın eleştirel yöntemini birçok göstergebilimci, psikanalist veya feminist kendi uzmanlık alanlarını merkeze alarak imgeler, semboller ya da fotoğraflar üzerinden uygulamaktadırlar. Batıdaki eleştirel geleneğin gücü yalnızca modern-postmodern ya da yapısal-postyapısal karşıtlığında değil modernlerin modernlere getirdiği eleştiriler aracılığıyla da önemli dönüşümler geçirmiştir. Farklı disiplinlerdeki metinlerin

birbirleriyle olan temaslarının ya da onları söküme uğratma henüz kavramsallaştırılmadan önce de Batıda bu gelenek zaten bir tavır olarak bulunmaktadır. Eleştirel geleneğin önemi açığa çıkaran bu yöntemlerden çok daha önce felsefede, edebiyatta ya da psikanalizde de yeni yaklaşımların doğduğu bilinmektedir. Freud'un teorilerine köklü eleştiriler getirerek yeni terimler ve teoriler üreten yazarlardan biri olan Carl Justav Jung da bu bağlamda iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Jung her ne kadar modern bir düşünür olsa da literatüre kazandırdığı kavramlar günümüz postmodern dünyasında da fotoğraf, resim ve sinema eleştirisinde de halen sıklıkla kullanılmaktadır.

Freud'un kişisel bilinçdışı görüşüne karşı kolektif bilinçdışı yaklaşımını öne süren Jung, nasıl yeni doğmuş bir hayvan içgüdülerini sıfırdan yaratmıyorsa insanda da böyle olmadığını savunmaktadır. O (akt. Berger, 2018, s.92)'na göre içgüdüler gibi kolektif düşünce kalıpları da doğuştan ve kalıtsaldır. Immanuel Kant'ın "Saf Aklın Eleştirisi" metniyle bilginin "görülmüş müdür duyulmuş mudur" formatının "kim görüyor kim duyuyor" şeklindeki eleştirel tutuma dönüştüğünü ifade eden Jung, Dört Arketip adlı eseri (2005, s.27)'nde kolektif bilinçle ilgili görüşlerini net biçimde ifade eder. Joch Locke'un "Tabula Rasa" (zihin boş bir levhadır) önermesine doğrudan karşı çıkan yazar, Kant'ın da hakkını teslim ederek "Tüm insan eylemlerinde a priori bir faktör vardır, bu da psike'nin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıdır. Bilinç öncesi psike, örneğin yeni doğmuş bir bebeğinki, uygun koşullar sağlandığı takdirde her şeyin doldurulabileceği boş bir levha" olmadığını savunur.

Jung'un literatüre kazandırdığı öne çıkan teorik ifadeler arasında "kahraman miti", "persona", "Anima" ve "Animus" gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Jung (2005, s.27, s.86)'a göre anima, tüm erkeklerde bulunan kadınsı öğeleri, animus ise tüm kadınlarda bulunan erkeksi öğeleri temsil etmekte ve cinnet anında daha sert biçimde ortaya çıkabilmektedir. Bu kavram üzerinden birçok fotoğraf projesi üretilebileceği gibi aynı kavram aracılığıyla birçok sinema filmi, roman, şiir ve fotoğraf da çözümlenebilir ve çözümlenmiştir de. Jung'un kahraman miti kavramı kolektif bilinçdışıyla doğrudan bağlantılıdır. Öyledir çünkü kahramanlar dünyanın her kısmında metinlere, inançlara ve sembollere kadar yeniden üretilmektedir. Bu kahramanların modern zamanlar içinde birbirlerinden etkilenerek yeniden üremesi olağan hale gelmiştir. Ona göre modern

kahraman mitlerinin modern zaman öncesi hatta ilkel kabilelerde de bile mevcut olması yine kolektif bilincin evrenselliğinden kaynaklanmaktadır.

Jung'un "persona" kavramı ise "maske" anlamına gelen bir kelime olup insanın maskelediği noktalarına işaret etmek için kullanılmıştır. Jung, (2005, s.27, s.85) personadan "ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi" olarak bahsettikten sonra her mesleğin personası olduğuna dikkat çeker. Burada fotoğrafın önemine vurgu yapan Jung, basında tüzel kişilerin sıklıkla fotoğrafı çıktığı için kişilerin personasının gözlemlenebilir olduğunun altını çizer. Ona göre en tehlikeli olan şeylerden biri insanın personasına dönüşmesidir. Eğer bir profesör ders kitabı ve tenor sesiyle özdeşleşirse bu bir felakete sebebiyet verir. Çünkü o zaman insan yalnızca biyografisinde yaşamaya başlamış olacaktır. Jung tüm bunlardan hareketle personayı "biraz abartmak pahasına da olsa, persona'nın, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey" olarak özetler. Persona birçok filmde karşılaşılan bir anlatı biçimi olduğu gibi bir fotoğraf projesinin teması da olabilir. Belgesel ya da sanatsal olarak üretilmiş fotoğraf projeleri bu kavram ekseninde bir eleştiriye tabii de tutulabilir. Bu eleştiride insanların oldukları değil olmak istedikleri şeyin fotoğraflanmasının bir çözümlemesinin yapılacağı gibi eleştiri doğrudan sanatçıyı merkeze alan bir eleştiri türü de olabilir. Eleştirmen sanatçının neleri maskelediği için bu üretim biçimini tercih ettiğine dair yorumlarda da bulunabilir. Ancak bu eleştiri psikanalistlerin kavramları ve teorilerinden uzak olduğu taktirde bir eleştiriden ziyade kişisel çıkarımdan ve yorumdan ibaret kalma tehlikesi taşıdığı da unutulmamalıdır.

Psikanalitik kuramlardan faydalanılan eleştiriler yalnızca yapıtlar üzerinden değil Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizinde yaptığı gibi objeler, nesneler ve onların pazarlanma biçimleri olan reklamlar üzerinden de yapılabilir. Tüketimi artırmak için çeşitli stratejiler geliştiren yaratıcı reklamcılar afişlerde, panolarda ve dergilerde sıklıkla fotoğraflardan faydalanmaktadırlar. Farklı göstergeler ve psikolojik etmenlerle tüketiciyi cezbetmeye çalışan bu imgelerde kullanılan erotik imgelerin yaklaşık bir asırdır ağırlıklı olarak kadınlar üzerinden seçilmesi feministler tarafından eleştirilen noktalardan biridir. Feminizm siyaset, sosyoloji ve uluslararası ilişkiler gibi birçok alana sirayet etmiş politik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Ancak feminizm, sanat eserlerini ve

sanatçıları da cinsiyet rolleri açısından tartışan ve yaptıkları üretimlerle feminist sanatın, fotoğrafın ve eleştirisinin de doğmasına zemin hazırlayan yönlerine de oldukça güçlüdür. Feminizm her şeyden önce toplumsal bir eleştiri biçimine karşılık gelir. Feminizmin etimolojik kökeninde Latince'deki "femine" (kadın) kelimesi bulunduğunu aktaran Taş (2016, s.165)'a göre feminist yaklaşım, "kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı" olarak değerlendirilebilir. Toplumsal tartışmaların inşa edilmesinde önemli rol oynayan kuramcıların ağırlıklı olarak erkek olması, normların erk üzerinden kurgulanması ve cinsiyet rollerinde kadının edilgen bir form olarak referans alınması kadınların eleştirdikleri noktalardan bazılarıdır. Feminizm kendi tarihselliği içinde önemli dönüşümler geçirmiş ve kendi içinde çok çeşitli alt kategorilere ayrılmıştır. Böylelikle feminist eleştiri bir zaman sonra hem teorik hem de pratik olarak filmlere, sanatsal üretimlere ve fotoğraf eleştirisine de farklı biçimleriyle yansımıştır. Fotoğraf eleştirisi feminizm bağlamında yapılabileceği gibi fotografik üretimler de doğrudan feminist bağlamda üretilebilmektedir. Barbara Kruger ve Cindy Sherman gibi kendini doğrudan feminist fotoğrafçı olarak tanımlayan fotoğrafçılar da bulunmaktadır. Bu tavrı en iyi özetleyen fotografik eleştirilerden biri ise Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" (1977-1980) isimli fotoğraf projesidir. Sherman toplumsal cinsiyet rollerinin dışa çıkmayı amaçladığı projesinde model olarak kendini kullanır. Projede daha önce hiç çekilmemiş filmlerin fotoğrafına yer veren sanatçı, erkeklerin kadınları konumlandırdığı kimlikleri ifşa ederken eril bakışı kendi bedeni üzerinden yeniden kurgulamıştır. Sherman (Moma.org, 2023) kurgularında "bitkin, baştan çıkaran kadın, mutsuz ev kadını, terkedilmiş aşık ve savunmasız naif kadın" gibi klişe rollere bürünerek cinsiyet rollerine eleştirel biçimde yaklaşmıştır. Fotografik üretim yapan sanatçıların bazıları bu tavrı projelerine yansıtmaların yanı sıra proje üretirken yaşadıkları süreci feminizm çerçevesinde de değerlendirilebilir. 2001 yılında Time Magazine tarafından Amerika'nın en iyi fotoğrafçısı (https://www.pixelle.co/sally-mann/) olarak seçilen Sally Mann'ın fotoğraflarının yanı sıra fotoğraf üretirken dikkat çektiği noktalar da feminizm kapsamında ele alınabilir. Mann'ın çocuk fotoğrafları çekerken onların masumiyetini korumaktan ziyade onları adeta yetişkinmiş bireylermiş gibi fotoğraflaması eleştirel bir tavır olarak görülebilir. Bazı kaynaklar (Barret, 2012, s.263) Mann'ın kendisinin de bir

anne olmasına rağmen toplumun dayattığı annelik rollerinden sıyrılmaya çalıştığını savunurken bazı yazarlar ise bu fotoğrafların olgunlaşmamış bireyler olan çocukların çıplaklık aracılığıyla istismar edildiği yönünde görüş bildirmektedir. Bu tartışmalar etiğin konusudur ve kesin bir doğrusu ya da sonucu olmadığı gibi yalnızca kişisel deneyim ve izlenimlerle ifade edildiğinde bir eleştiri de olmamaktadır. Bu gibi tartışmaların eleştiri biçiminde sunulabilmesi için felsefenin bir parçası olan etik kavramına -en azından yöntem olarak kullanılacak kadar- hâkim olunması gereklidir. Fotoğraf eleştirisinde etik ağırlıklı olarak fotoğrafların ahlaki boyutlarını veya fotoğrafçıların üretimlerini yaparken ulaştığı sonuca etik olarak ulaşıp ulaşmadığını yorumlamak için kullanılmaktadır. Ne var ki etik yalnızca ahlakla sınırlı bir kavram değildir.

> *Latince "ethica" kelimesinden gelen etik kelimesi Antik Yunan'daki "ethikos" Türkçe anlamıyla ahlaki, ahlaki karakter ve ahlaki olan anlamlarına gelmektedir. Kavram aynı zamanda bu kökenden türeyen kişilik, tavır ve karakter anlamına gelen "ethos" kelimesinden türemiştir. Etik, insanın her türlü eyleminde iyiyi ve kötüyü ayırt etmesinde, filozofların erdemli insan olma arayışındaki temel itkilerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Berk, 2023, s.4).*

Ethos'un etiği oluşturan bir kavram olduğunu düşünüldüğünde bu tavrın başka birinin koyduğu yasaklardan ya da sınırlardan çok daha geniş bir kavram olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla fotoğrafçının belgesel ya da sanatsal olarak üreteceği projeyi başkalarının ahlaki yargıları değil kendi ethosu belirlemektedir. Dolayısıyla feminist bir hareketi, eseri ya da tavrı etik açıdan eleştirmeden önce kişinin ya da eleştirmenin kendini konumlandırdığı noktaya bir öz eleştiri getirmesi de gerekebilir. Konu sanat olunca özgürlük ve eşitlik en üst noktalarda olması gerekirken feministlere göre toplumsal rolleri kendi istediği biçimde yönlendiren eril düzen ve sanat camiası da hiç etik değildir. Örneğin sinemada baş rol oynayan kadınların erkeklerle aynı maaşı almaması, sanat sektöründe aynı yıl çalışmalarına rağmen kadınların erkeklere nazaran daha geç terfi alması, çiftlerin sanat fakültelerinde öğretim elemanı olup aynı maaşı almalarına rağmen evde temizlik ve yemek yapmak ya da çocuk yetiştirmek gibi birçok rolün kadına atfedilmesi hala çok yaygındır. Feministlerin sert biçimde eleştirdikleri bu tavrın somutlaşmış örneklerinden birini bin dokuz seksen dört yılında Moma'da gerçekleşen uluslararası bir serginin katılımlarına bakarak görmek mümkündür. Yüz altmış altı kişinin katıldığı resim ve heykel sergisindeki katılımcılardan yalnızca on altısının kadın olmasına

karşı çıkan feministler “Guerrilla Girl” (Gerilla Kızlar) adlı bir grup kurmuşlardır. Bu grubun en öne çıkan imgelerinden biri ise “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?” (Kadınların Met müzesinde yer almak için çıplak olması mı gerekiyor) sorusunu soran afiştir. Müzelerde ve galerilerde çok sayıda çıplak kadın figürüne rastlanırken sanatçı olarak çok çok az sayıda olmalarını eleştiren grup, TV reklamlarında sömürülen kadın imgesini hedefe koyan eleştirmenlerin tavırlarını sanat dünyasına yönlendirmişlerdir. Feminist teori yine bir toplumsal cinsiyet teorisi olan queer teoriyi de tetikleyici bir güç olarak yorumlanmaktadır. Barret (2012, s.243)’e göre queer teori 1989 yılında Teresa de Laurentis tarafından kullanılan ve “gay”e, “gay”den lezbiyen”e ve “lezbiyen”den “queer”e uzanan terminolojinin yolunu çizmiştir. Queer terimi, queer literatürü içinde bazen LGBT+ olarak kısaltılan lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüel insanları” kapsamaktadır. Queer destekçileri Batı’nın tek eşli heteroseksüel evliliklerine uymayan insanlar üzerinde yapılan baskıyı reddederlerken toplumsal normların kültürel olarak sarsılmasına gerektiğine inanırlar. Andrew Wikholm’a göre Derrida’nın yapısökümcü yöntemini tercih eden queerler “metinleri üreten kültürün altında yatan güç ilişkilerini, ayrımları ve anlamları; romanlar, televizyon programları ve fotoğraflar gibi metinler üzerinden analiz ederler” (akt. Barret, 2012, s.244). Queer, azınlıkların haklarını cinsel özgürlük kapsamında savunmayı merkeze alırken benzer bir tavır “çok kültürlülük” teorisi aracılığıyla Avrupa merkezci egemen beyaz karşıtlığına getirilmektedir. Bu tavır insanların kendi tarihsel ve güncel kültürel geleneklerini gözden geçirerek öğrenmeye teşvik eder. Queer bir teorisyen olan Richard Dyer (1997, s.10), beyaz ırkın insanlık için konuştuğunu ancak diğer ırkların konuşma hakkı olmamasını “Beyazlık ırk değildir, onlar genel olarak insan ırkıdır” sözleriyle eleştirmektedir. Çok kültürlülük de tıpkı queer gibi fotoğraf projelerine sıklıkla konu edilen ve aynı zamanda bu bağlamda eleştiriler üretilen teorilerdir. Görüldüğü üzere fotoğrafları eleştirirken tekil bir kuramdan hareket edilebileceği gibi birçok teori bir arada da kullanılabilmektedir. Özellikle yapısaldan postyapısala, modernizmden postmodernizme geçildikten sonra birçok multidisipliner yöntem ve teorinin iç içe geçtiği görülmektedir. Çalışmanın son bölümü olan kısımda Türkiye’de üretilmiş fotoğraf projesi örnekleri üzerinden bahsi geçen bazı teorilerden ve yöntemlerden faydalanılarak bağlamsal bir fotoğraf eleştirisi seçkisi oluşturulması hedeflenmektedir.

4. FOTOĞRAF ELEŞTİRİSİ: TÜRKİYE'DEN ÖRNEKLER

4.1. Eleştirilerin Yöntem(ler)i Üzerine

Bu çalışmanın üç ana başlığı olsa da özü itibariyle iki temel bölümden meydana geldiği söylenebilir. Birinci bölüm fotoğraf eleştirisinde teorinin ve bilginin, ikinci bölüm ise bağlamın ve yorumun önemi olarak nitelendirilebilir. Çalışmada karşı çıkılan görüşler nedenleriyle sunulmuş, savunulan görüşler çeşitli argümanlarla temellendirilmiştir. Eleştirinin felsefi, edebî, toplumsal ve sanatsal taraflarını ele alan ilk bölümü aslında tezde ikinci bölüm olarak belirtilen "Fotoğrafta Eleştiri" bölümünün girizgahı olarak nitelenebilir. Bu iki bölüme bütünlüklü olarak bakıldığında öne çıkan bazı noktalar belirginleşmektedir. İlk nokta Batı dünyasının eleştiriyle kurduğu köklü ilişkinin farklı disiplinleri nasıl beslediğidir. İkinci nokta ise çeşitlenen eleştirel teorilerin fotoğraf eleştirisini ne şekilde zenginleştirdiğidir. Bahsi geçen bölümlerde otorite olma çabası taşıyan ve evrensellik iddiasında bulunan her türlü eleştiri biçimine mesafeli yaklaşılırken fotoğraf eleştirisinin sadece kişisel yorumlar, yargılar ve izlenimler aracılığıyla yapılabileceğini savunan eleştiri türleri eleştirilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi olarak da değerlendirilebilecek bu kısımlarda altı çizilen noktalardan diğerleri ise eleştirinin daima eleştirel kalma zorunluluğuna yüklenen anlam ve fotoğraf eleştirisinde yöntem ve bilginin gerekliliğine yapılan atıflardır. Fotoğraf eleştirisinde otorite olma arzusunu çağrıştırıyor gibi görünen bu argümanlar, çalışmanın ikinci bölümü olan bağlam ve yorum kısmında esnetilmeye ve genişletilmeye çalışılmıştır.

Aşağıdaki fotoğraf eleştirisi örneklerinde birçok yöntemden yararlanılmıştır. Ne var ki bu eleştiriler uzun ve kapsamlı akademik eleştirilerden ziyade kişisel betimlemelere, yorumlara ve yargılara yer verilen kısa eleştiri yazıları olarak tasarlanmıştır. Fotoğraf eleştirisinde eleştiricinin en az fotoğraf ve fotoğrafçı kadar dikkate alınması gerektiğine vurgu yapılan eleştirilerde öne çıkarılmak istenen en temel nokta ise metnin kendisidir. Ne var ki Türkiye gibi bir modernleşme ülkesinde Barthes'cı anlamda "yazarı öldürmek" halen pek de kolay değildir. Dünya üzerinde eleştirilecek yüzlerce fotoğrafçı olmasına rağmen örneklemin yalnızca Türkiyeli fotoğrafçıların marjinal sayılabilecek fotoğraf projelerinden seçilmesi dahi eleştiricinin dünya görüşüne dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu örneklem tercihi aynı zamanda eleştirinin bir bilim

olmadığı gibi eleştirmenin de tarafsız olmasının mümkün olamayacağına dair argümanının da bir göstergesidir. Tam da bu noktada fotoğraf eleştirilerinin olduğu ikinci bölümün ilk bölümünden ayrıştığı noktalar belirginleşmektedir. Fotoğraf eleştirisinin kavramsal çerçevesine dair sunulan ilk bölümde yalnızca savunulan argümanlar desteklenmiş ve neredeyse yoruma hiç yer verilmemiştir. Fotoğraf eleştirilerinin olduğu aşağıdaki kısımda ise bilindik yöntemler ve kuramlardan yararlanılsa da eleştiriler tamamen kişisel bir üslupla kurgulanmıştır. Eleştirilerin hiçbirinde çalışmanın genel olarak savunduğu argümanlardan biri olan "fotoğraf eleştirisinin yalnızca kişisel izlenim ve yorumlarla kurgulanamayacak olması" görüşünün dışına çıkılmamıştır. Eleştirilerin her birinin bir bağlamı bulunmakta ve bu bağlamlar çalışmanın ilk bölümünde yer verilen bilgi, yöntem ve kuramların birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Bir rehber olma iddiasını reddeden ya da doğrudan referans alınma iddiası bulunmayan altı farklı fotoğraf eleştirisinde de ağırlıklı olarak Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımından yararlanılmıştır. Fotoğraf eleştirisi örnekleri Barthes'ın göstergebilimin erken örneklerinden biri sayılan "Çağdaş Söylenler" metninden önemli izler taşır. Barthes (1990, s.1), bu metinde kendi içinde yetiştiği Fransız kültürünün gündelik yaşamı üzerine düşündüğünü belirtmiş ve güncel olaylar, fotoğraflar ve reklamlar üzerinden kendi kültürünün eleştirisini yapmıştır. Bu bağlamda çalışmadaki fotoğraf eleştirisi örnekleminin neden yalnızca Türkiye'den tercih edildiğinin diğer gerekçesi de açığa çıkmaktadır. Bu gerekçe tüm fotoğraf eleştirilerinde "kültür eleştirisi" yönteminin uygulanmak istenmesiyle temellendirilebilir. Çalışmada eleştiricinin kültür eleştirisi yaparken bir kültürü bilmesinin yanı sıra o kültürün bir parçası olmasının eleştiriyi daha nitelikli yapabileceği savıyla hareket edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan "kültür analizi" (Şimşek & Yıldırım, 2018, s.68) yönteminden de yararlanılan fotoğraf eleştirilerinde "gözlem metodu" (Karasar, 2018, s.209)'nun da katkısı büyüktür. Fotoğraf eleştirilerinde doğrudan bir yöntem olarak kullanılmasa da yararlanılan başka nitel araştırma yöntemleri de bulunmaktadır. Örneğin Aclan Uraz'ın çocuk işçileri projesi eleştirilirken fotoğraflarda karşılaşılan gazete kupürlerindeki başlıklar "eleştirel söylem analizi" (Van Dijk, 2001; Fairclough, 2005, akt: Şah, 2020) yönteminden yararlanılarak ele alınmıştır. O yıllarda yayımlanan gazete başlıkları söylem olarak ele alınmış ve günümüzdeki gazete başlıklarıyla karşılaştırılmıştır. Yine Aclan

Uraz fotoğraf eleştirisinin temel çıkış noktasının sınıfsallık ve yoksulluk olması, eleştirinin Karl Marx'ın ekonomi-politik yaklaşımıyla ele alındığının işaretidir.

Cansu Yıldıran'ın "Shelter" isimli fotoğraf projesi ve Sabiha Çimen'in "Hafız" adlı fotoğraf projesinde ise sosyolojik eleştiriden faydalanılmıştır. Her iki projede de Türkiye'de sosyolojik karşılığı olan azınlıkların yaşadığı ötekileş(tir)meye vurgu yapılmıştır. Ne var ki Türkiye'de uç noktalar olarak gösterilebilecek azınlıklara yer verilen her iki proje de doğrudan sosyolojik olarak değil fotografik güçleri ağırlığınca eleştirilmiştir. Bu bağlamda eleştirilerdeki fotoğrafların tarihsel bir belge/doküman olarak referans alındığı ve nitel araştırma yöntemlerinden biri olan "doküman analizi" (Şimşek & Yıldırım, 2018, s.68) yöntemiyle eleştirildiği söylenebilir.

Yonca Karakaş'ın fotoğrafları doğrudan sanatsal kategoride değerlendirilirken eleştirinin bağlamı felsefi olarak kurgulanmıştır. Karakaş'ın fotoğraflarındaki cinsiyetsiz figürler, evrenin boşlukta süzülen bir mekân olması ve hayvanların dönüşen formları Deleuze ve Guattari'nin (kimi eleştirmenlerce "insanı silikleştirme" teşebbüsü olarak ifade edilen) "Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni I (Deleuze & Guattari, 2014,) ve "Kapitalizm ve Şizofreni II " metinleri (Solmaz, 2019)'nden referansla eleştirilmiştir.

Doruk Seymen'in fotoğrafları pandemi sonrası önemli hale gelen Non Fungible Token (NFT) (Nitelikli Fikri Tapu) dünyasında yer değiştiren iktidar dengelerine yapılan keskin eleştiriler olarak ele alınmıştır. Yusuf Murat Şen'in doğrudan kişisel görüşlerinden ve duygularından hareket ederek ve çeşitli fotoğraf tekniklerini öne çıkararak ürettiği "Fading Away" projesinde hem teknik hem de psikanalitik eleştiriden yararlanılmıştır.

Özetle aşağıdaki fotoğraf eleştirilerinde hem sanatçı merkezli hem okur merkezli hem eser merkezli hem de eleştirmen merkezli melez bir fotoğraf eleştirisi türü kullanıldığı öne sürülebilir. Bazı çalışmalarda biçimin en az içerik kadar güçlü olmasından dolayı teknik eleştiriden de faydalanılmıştır. Ancak hiçbir eleştiri yazısının yalnızca bir "fotoğraf okuması" ya da "çözümlemesi" sınırında kalmamasına özen gösterilmiştir. Bu eleştiri yazılarındaki temel hedef çalışmanın da temel argümanı olan bilgi ve yöntemi bağlamla birleştirmeyi amaçlayan, kısa, yoğun, metinlerarası ve özgün bir fotoğraf eleştirisi örneği sunmaktır.

4.2. Aclan Uraz: Çocuk İşçiler (Child Workers)

Çocuk işçiliği yalnızca iktidarların değil minik bedenlere ağır sorumluluklar yükleyen ebeveynlerin de problemidir. Türkiye gibi "iktidar" ve "aile" gibi tartışılması zor kavramların iç içe geçtiği hiyerarşik toplumlarda ise suçu tek tarafa atmak pek de mümkün değildir.

Aclan Uraz'ın seksenlerin sonundan doksanların başına Türkiye'de ürettiği "Çocuk İşçiler" adlı fotoğraf projesi temas ettiği noktaların çeşitliliği bakımından güncelliğini korumaya devam ediyor. Fotoğraflarda göze çarpan bazı detaylar projeyi sıradan belgesel ve teknik bir fotoğraf projesinden çok daha öteye taşımış. Projenin sosyopolitik bir zemine oturmasına olanak sağlayan başlığının yanı sıra figürleri kuşatan tekstler, semboller ve gazete kupürleri göstergebilimsel analizlerin de önünü açmakta. Fotoğraflarda görünen çocuk işçilerin yağlı paslı elleri ve soğuk sanayi atölyelerinin koyu tonlarının ardında Türkiye'de bir türlü aşılamayan -belki de hiç aşılamayacak olan- toplumsal yaralara ve kaygılara dair önemli kodlar gizli. Türkiye'nin o yıllarda gündemini meşgul eden politik meseleler ile günümüzdekiler arasında ilişki kurmaya olanak sağlayan bu göstergeler, Türkiye'de bazı toplumsal sorunların, vaatlerin ve çaresiz beklentilerin neredeyse hiç değişmediğinin habercisi gibi.



Görsel 10: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987 – 1992

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=IAAs-V3L6F8&t=155s&ab_channel=AclanUraz

Boyacı bir çocuk işçinin (Görsel 10) aracı boyamadan önce minibüse kapladığı gazetelerde görünen bir başlık sanki otuz yıl önce değil bugün atılmış gibi: “Yeni Yılda Zam Yağmuru" (Görsel 12). Basılı gazetelerin azalan kâr marjlarını gerekçe göstererek dijitale geçmek zorunda kaldığı son yıllarda, bu başlık ninesinden torununa artık hiç kimseye yabancı değil. Üstelik Türkiye’de yaşayan herkes artık zam yağmurlarının emekli, işçi ya da memurların maaşına yağmayacağının ya da fotoğraftaki diğer gazete başlığındaki “Sihirli Formül”lerin (Görsel 11) halkın hiçbir sorununa çözüm sağlamayacağının da farkında.



Görsel 11: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 10 detay



Görsel 12: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 10 detay

Suçun sınıfsallığa göre şekillendiğini kabullenen herkes "Vergi Rekortmenine Suç" başlığının (Görsel 11) "Vergi Rekortmenine Suçüstü" şeklinde devam edemeyeceği çıkarımında da bulunabilir. Olsa olsa o başlık "Vergi Rekortmenine Suçlama" şeklinde devam etmiş ve suçlama da muhtemelen sonuçlandırıl(a)mamıştır.



Görsel 13: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 10 detay

"Askeri Birliğe Baskın" (Görsel 13) türünden başlıklara da aşina artık herkes. En çok da eşi veya akrabası askerde olan kişileri tedirgin eden bu haberin başlığından herhangi bir kayıp verilip verilmediği çıkarımında bulunmak zor. Zaten verilseydi de öldürülen asker isimsiz olarak "bir asker şehit" ifadesiyle verileceği için şehidin ismi de öğrenilemeyecekti. Türkiye'de yoksul bir ailede doğan ve işçi olarak yaşayan bir kişinin isminin bir sokak tabelasına ya da okula verilmesi pek mümkün değildir. Bu kişiler aynı zamanda birey olmaktan ziyade istatistiki bir rakamdan ibarettir. Söz konusu şartlarda doğan bir kadın için işler daha da zorlaşır. Bunu anlamak için fotoğrafın detayında görünen "Kadınlar Ayaklandı" (Görsel 12) haber başlığına bakmak bile yeterlidir. Kadınlar bir şeyi savundukları ya da bir konuya itiraz ettikleri zaman genellikle "ayaklandı" olarak ifade edilirler. Toplumsal cinsiyetçi, erkek egemen dilin bu eylemi bir

“savaş” olarak nitelemesi de birçok kişiye normal gelir. Oysa aynı medya organları yaşamı adeta bir savaş olarak tecrübe etmek zorunda kalan kadınların cinayetlerine çoğu zaman dördüncü sayfada yer vermekle yetinir. Eğer Türkiye’de bir kadın çok zengin ve medyatik bir ailenin üyesi değilse cinayet haberinin de isimsiz, istatistiki bir rakamdan ibaret olmaması oldukça zordur. İsimsizlik bu toplumun ayrıcalıksızlıklarının göbek adıdır.

Uraz’ın çocuk işçileri de böyle doğmuş isimsiz çocuklardır aslında. Projede çocukların hiçbirinin adı öğrenilemediği için hikayelerinin sadece bir parçası olan yoksullukları ve istismar edilmişlikleri tecrübe edilir. Oysa fotoğraflara daha yakından bakıldığında onların zamansallığı aşan taraflarını görmek, bugünü daha iyi kavramak ve anlatılanın aslında “hepimizin hikayesi” olduğunun farkına varmak hiç de zor değildir.

Aclan Uraz’ın işçi çocukları yalnızca çocuklarını kendilerini memnun etmeye zorlayan ailelerin değil, kederleriyle hiçbir zaman dertlenemeyecek kadar yoğun gündeme sahip bir ülkenin de evlatlarıdır. Bir elinde çekiç bir elinde anahtar kameraya biraz çekingen biraz da sitemkâr olarak poz veren cengâver (Görsel 14) henüz bunu kavrayamamıştır.



Görsel 14: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=IAAs-V3L6F8&t=155s&ab_channel=AclanUraz

Ne var ki ülkesinin de ailesinin de ona hiçbir kastı yoktur. Ülkesi, bugün de tıpkı otuz yıl önce poz verdiği okul taşıtının üzerindeki gazetelere yansıyan vaatler savurmakta, aileler ise bu vaatlerinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin kaygısını yaşamaktadır. "Ek Gösterge (Görsel 15) her seçim sürecinde olduğu gibi 2023 genel seçimlerinin de en önemli vaatlerinden biridir mesela. Muhtemelen bu vaatlerin tartışıldığı ortamlarda tıpkı diğer gazete başlığında olduğu gibi iki pahalı takım elbiseli arasında "Protokol Tartışması" yaşanmıştır.



Görsel 15: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 13 detay



Görsel 16: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 13 detay

Okula taşıtla götürülmesi gereken yoksul çocuklar, zengin çocukların okullarına daha güvenli ulaşabilmeleri adına servis araçlarını tamir etmeye çalışırken kendilerini bu

gündemlerden uzak sanırlar. Oysa bu hiç bitmeyen gereksiz tartışmalar ve çatışmalar çocuk işçilerin içinde atıldıkları kirli ve acımasız dünyayı büsbütün üreten işleyişin örüntülerinden ibarettir.

Uraz'ın sunduğu çarpıcı detaylardan biri de ülkece neredeyse herkesin bir akrabası, eşi-dostu ya da komşusu olan "gurbetçi" (Görsel 16) meselelerine gönderme yapmaktadır. Fotoğrafta seksenlerde Türkiye'de satın alınması pek de kolay olmayan pahalı bir aracın altında ters biçimde konumlanmış çocuk bir işçi görülmektedir. Fotoğraftaki terslik yalnızca biçimsel değil toplumsal olarak da okunabilir. Daima ülke hasretiyle yanıp tutuşan ve yurt dışındaki soğuk ilişkilerden dert yanan bu temiz giyinmiş beyefendiler, çocuk işçilere daha sıkı çalışmaları ve işlerini karşılıksız bile olsa daha mükemmel yapmaları için sürekli öğüt verirler. Kendi ülkesinde gurbeti yaşamak zorunda kalan çocuk işçilerin bazıları sessizce bazıları gururla bazıları ise içinden ettikleri küfürlerle daima o nasihatleri dinlerler. Alışıklardır da. Bu coğrafyada küçük olmanın susmayı gerektirdiğini aileleri zaten öğretmiştir.



Görsel 17: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=IAAs-V3L6F8&t=155s&ab_channel=AclanUraz

Uraz'ın fotoğraflarına örtük olarak da olsa yansıyan gerçeklikten biri de şiddet ve tacizdir. Projede hiçbir çocuğun fiziksel şiddet gördüğüne ya da taciz edildiğine dair bir emare yoktur. Ne var ki seksenlerde yalnızca çocukken çalışmak zorunda kalanlar değil; okula gidenler, zorba ebeveynlerle yaşamak veya yurtlarda kalmak zorunda olan herkes en öğretici uyaranın dayak olduğuna inandırılmaya çalışılmıştır. Cennetten çıkmadır bir kere. Evde baba, okulda öğretmen, kursta hoca… Eğer şiddet ve taciz fiziki değilse bile psikolojiktir. Bir torna tezgahının önünde biraz şüphe ve biraz tedirginlikle kamerayı süzen figüre odaklanırken (Görsel 18) "Dikkatli Ol Kaza Geliyorum Demez" diye uyaran tabelada dahi hissedilir bu.



Görsel 18: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=IAAs-V3L6F8&t=155s&ab_channel=AclanUraz

Devletin işyerlerine mecbur kıldığı protokoller sonucu duvarlara asılan uyarı kibardır ancak ardında yatan üsttenci, emredici ve küçümseyici dil yalnızca kaza geldiğinde anlaşılır. Kaza geliyorum demez demesine fakat ihmaller daima kazayı getirir. Adı üstünde, kazadır çünkü. Gelmekte olan ve daima gelecek olandır. Kazanın nereden gelebileceği anlatılmadığı gibi kaza başa geldiğinde suçlanan daima çocuk olur. Oysa dirsekleri tezgâha zorlukla yetişen çocuğun aklı duvardaki uyarıdan ziyade hemen yanı

başında takvimde (Görsel 19) yer alan lüks araca sahip olmaktadır. Ya da hemen yanında yer alan fotoğraftaki futbolculardan biri olmak istiyordur. "Erkek" olma yolunda emin adımlarla ve hızla ilerleyen çocuk işçi Türkiye'de toplumsal cinsiyetin inşasında önemli sayılabilecek bu sembolleri yalnızca bir düş olarak tecrübe etmek zorundadır. Ne var ki o düşleri ürettirenin de düşlerinin gerçekleşmesinden alıkoyanın da aynı mekanizma olduğundan habersizdir.



Görsel 19: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / 1987-1992

Kaynak: Aclan Uraz / Çocuk İşçiler / Görsel 18 detay

Sabahattin Ali'nin "Ayran" isimli bir öykü (blog, 2024)'sü vardır.[2] Ailesinin geçimini ayran satarak sağlamaya çalışan çocuk işçi Hasan'ın başından geçenleri anlatan öykü karlı bir kış günü tenha bir tren garında geçmektedir. Az sayıda yolcusuyla garda duran trenin penceresini açan bir kişi Hasan'ın ayranından ister. İlk bardağı afiyetle içen ve çok beğenen uzun boylu, kasketli ve kır bıyıklı adam bir ayran daha ister. Onu da bir solukta içen adam Hasan'a bir beşlik borçlanmıştır ancak beşliği olmadığı için bir onluk

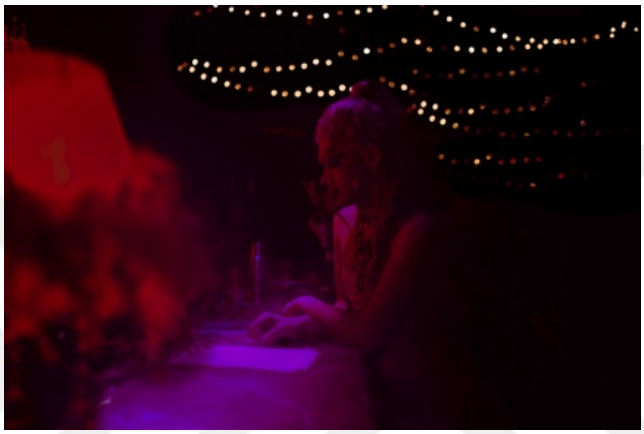
[2] Sabahattin Ali'nin "Ayran" adlı öyküsü aynı zamanda 2011 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkılarıyla bir filme de dönüştürülmüştür. Ziver Armağan Açıl, Gürsan Piri Onurlu, Kaya Akkaya'nın yer aldığı filme https://www.youtube.com/watch?v=D07RGd5KDOk&ab_channel=Karthoroz linkinden ulaşılabilir.

uzatır. Henüz satış yapamayan Hasan parayı bozdurmak için sağı solu arar durur ancak bozduramaz. Son çare istasyon memuruna giden Hasan'a sırtını dönen memur aynı zamanda kalkış düdüğünü de çalar. Trenin kalktığını fark eden bıyıklı müşteri, Hasan'a "koş lan getir paramı" diye fırça atar. İçtiği iki bardak güzel ayranın üstüne tüm parasını da geri alan kasketli "yok çeyreğim ne yapayım şimdi" diye pişkince söylenir. Ve hemen ardından da hem aileyi hem de iktidarı özetleyen o kutsal cümleyi yüksek bir ses tonuyla bağırarak birkaç kez daha tekrarlar: "Hey çocuk, hakkını helal et, helal et bakayım, hadi!"

Lewis Hine yirminci yüzyılın başında çocuk işçileri fotoğrafladığında bazı taşları yerinden oynatmayı başararak ABD'nin çocuk işçi yasasının değiştirilmesine önemli katkılar sunmuştu. Oysa Türkiye hala -nasıl öldüğünü bir türlü öğrenemediğimiz yazarımız- Sabahattin Ali'nin Hasan'larıyla ve Uraz'ın fotoğrafladıklarıyla aynı kaderi yaşamak zorunda kalan ve iş kazalarında hayatını kaybeden isimsiz çocuk işçilerle dolu. Uraz'ın fotoğrafları siyah beyaz tonlarıyla dramatikleştirilmek istenen teknik bir fotoğraf projesinin yanı sıra hakkı yendikten sonra onu helal etmek zorunda bırakılan herkesin hikayesinden derin izler taşır.

4.3. Cansu Yıldıran: Shelter (Sığınak)

Türkiye'de belki de en derinden yaşanan ancak hakkı yeterince teslim edilmeyen problemlerden biri de kuşaklar arasında yaşanan gerilimdir. Nesiller arası ortak bir dil kurulamamasından kaynaklanan bu uzlaşımsızlık, özellikle son yıllarda iktidarın aşırı sağa yönelen politikaları, maddi imkansızlıkların artması ve üniversitelerin ticarileş(tiril)mesiyle birlikte çok daha sert çatışmalara dönüşmektedir.



Görsel 19: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Kuşak ayrımının çizgileri koyulaştıkça akrabalarına, ailesine veya yaşadığı çevreye uyum sağlamakta zorlanan her birey kendine bir çıkış yolu çizmeye çalışmaktadır. Belki de bir "kaçış" olarak nitelenebilecek bu gidişlerin gerekçesi dini veya politik olabileceği gibi cinsel kimliklerin çeşitliliğinden de kaynaklanabilmektedir.



Görsel 20: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 21: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Cansu Yıldıran'ın LGBT+ bireyleri merkezine alarak ürettiği "Shelter" adlı fotoğraf projesi, günümüzde sadece Z kuşağının problemleriymiş gibi görünen bu kuşaksal uçurumun aslında Y kuşağıyla birlikte zaten başladığına dikkat çekmek isteyen belgeleri de anımsatır. Shelter, yalnızca "öteki"lerin değil aynı zamanda kuşaklararası çatışmayı sindiremeyen politikacıların, aile bireylerinin veya ötekileştirici çoğunluğun "marjinal" olarak nitelediği Y kuşağına mensup asi bir grup gencin hikayesini de odağına alır. Milenyumun şekillendirdiği ve Nurdan Gürbilek' (2019)'in tabiriyle "vitrinlerin içine doğan" bu asi gençlerin öfkeleri, hayal kırıklıkları, taşkınlıkları ve ümitleri Shelter'ın temel çıkış noktasıdır.



Görsel 22: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 23: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Nurdan Gürbilek, henüz internetin yaygınlaşmadığı, yalnızca akıllı telefonların ve sosyal medya platformlarının değil neredeyse internetin dahi icat edilmediği doksanların başında yazdığı "Vitrinde Yaşamak" adlı metni (s.31)'nde "birçok şeyin gösterildiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazanmaya başladığına" vurgu yapmıştı. Toplumun artık sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı" bir forma evrildiğine dikkat çeken yazar, seksenlerin baskıcı kültürel ikliminin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu sürecin "özel hayat" kavramının da doğmasına neden olduğunu ortaya koymuştu.



Görsel 24: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 25: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

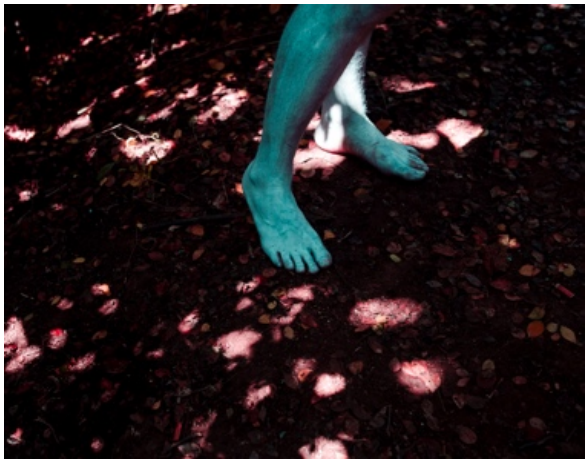
Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Özel hayatın kamusallaşmasıyla birlikte cinselliğin de sınıflandırıldığına (biseksüel, transseksüel, zıtcinsel) ve söze döküldüğüne dikkat çeken Gürbilek'in bu tespiti aynı zamanda kendini bu yönelimlere yakın hisseden bireylerin yönelimlerini daha yüksek sesle dile getirebilmesi için girdikleri arayışın da habercisi gibidir. Shelter, bir normalleştirme teşebbüsünden ziyade normları tartışmayı hedefler. Fotoğraflarda bastırılmışlığın şımarık utangaçlığından ziyade kışkırtıcı bir mahremiyet göze çarpar.



Görsel 26: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 27: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Figürlerden taşan kendinden emin ve cesur jestler, yüzeysel bir teşhircilik veya imrendirmenin aksine kemikleşmiş yargılarla mücadele etmek zorunda kalan bir hırçınlığın dile gelişidir. Bastırılanın güçlü geri dönüşü yalnızca bir kendini var etme biçimi olarak değil, dayanışmayla inşa edilen barınakların temellerinden alınan cesaretin yansıması olarak öne çıkar.



Görsel 28: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Oysa Cansu projesinde yalnızca bu dayanışmanın gücüne değil, barınakların bir zaman sonra kafese dönüşmeye başlayan çelişkisel yanlarından da kesitler alır.



Görsel 29: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

İktidarın linç girişimlerinin yanı sıra muhalefetin de sessizliğiyle mücadele etmek zorunda kalan ve her açıdan "öteki" olarak dışlanan bu grupların giderek daha da içe kapanmalarını ve küçüldükçe kendilerine daha da sıkı kenetlenmelerinin sonucundan doğan paradoksu da kadrajlarına taşır.



Görsel 30: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Shelter belgesel bir fotoğraf projesi olmasına ve birçok fotoğraf tekniğinin bir arada kullanılmasına rağmen kameranın aradan çekildiği bir tanıklığa da gönderme yapar.

Fotoğrafları ilk kez tecrübe eden bir izleyici, bazen üçüncüden ziyade modelle doğrudan temas eden ikinci bir göz olduğu hissiyle karşı karşıya kalır.



Görsel 31: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Bazen de doğrudan modelle özdeşleşen bir tekilliğin içinde bulur kendini. Koldaki sayısız jilet izi, boyundaki küçük morluk ve hemcisine tutkuyla verilen bir öpücükteki saydamlık ötekiliğin silikleşmesine aracılık eder. Kızıl saçlardaki salyangozlar, pembe sütyen takıp yüksek topuk giyen oğlanlar ve rahat peruk takmak için saçlarını traş eden translar ötekileş(tiril)memiş bir dünyanın normları olarak sunulur.



Görsel 32: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Türkiye'de kendi normlarını oluşturmak zorunda kalan her azınlığın içinde taşımakla yükümlü olduğu bir burukluk vardır. Kişinin aidiyet kuramadığı her mekânda, bazen bir köşe başında ya da güvenli hissetmediği her ortamda normal olduğunu savunmak mecburiyetiyle ortaya çıkan bir haldir bu.



Görsel 33: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Bazen ani bir öfke bazen bir vazgeçiş bazen de sessiz bir kabullenmişlikle sonuçlanan bu karamsar haller Cansu'nun fotoğraflarında neredeyse hiç hissedilmez.



Görsel 34: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

Doğrudan gösterilmeyerek ajite edilmeyen bu duygular patlayan renkli flaşlar, yoğun siyah beyaz grenler ve ışıkla boyama tekniği eşliğinde yerini daha çok hazza, dayanışmaya ve kucakla(ş)maya bırakmıştır. Shelter, iyi-kötü, güzel-çirkin, erkek-kadın,

sapkınlık-normallik gibi zıt kutuplar arasında sıkış(tırıl)mış dünyanın açmazlarına organik önermeler sunarak direniş biçimlerinin çeşitliğine göz kırpmaktadır.



Görsel 35: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 36: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter



Görsel 37: Cansu Yıldıran / Shelter Fotoğraf Projesi / 2014-Devam Ediyor

Kaynak: https://cansuyildiran.com/shelter

4.4. Doruk Seymen: Lucifugous Portraits

Türkiye'de fotoğrafı birkaç başlık altında incelemek mümkündür. Bunlardan biri -tıpkı kitap okumak ve spor yapmak gibi boş zaman geçirme eylemi sanılan- hobi fotoğrafçılığıdır. Ülkemizde birçok fotoğrafçının hikayesinin böyle başladığı bilinmektedir. Bir diğeri ise profesyonel fotoğrafçılıktır. Profesyonelleşmeye doğru giden süreç çoğunlukla fotoğraftan ticari beklentiler sonucunda ortaya çıkar. Ticari fotoğrafçılık kendi içinde birçok alt kategoriye ayrılmasına rağmen dikkat çekilmesi gereken en önemli husus ise fotoğrafın kalitesi ve türü ne olursa olsun fotografik dilin ticarileşmenin boyutlarına göre şekillenmesidir. Vesikalık, düğün, drone ya da reklam fotoğrafı fark etmeksizin fotoğrafın bazı noktalarını daima tüketicisi, yani iktidarı belirler. Benzer güç dengeleri ve belirleyicilik akademik fotoğraf için de geçerlidir. Çoğunlukla pratik fotoğrafla ilgisi olmayan akademisyenlerin yükselme kriterlerindeki mecburiyetten dolayı açmak zorunda kaldığı sergiler ya da fotoğrafın teorisine hâkim olmayan akademisyenlerin bu alanda iyi olan isimlerle birlikte yazdığı makaleler yardımıyla aldığı özlük hakları herkesin malumudur.

Türkiye'de üretmesi en zor fotoğraf türlerinden biri ise sanatsal fotoğraftır. Bunun için gerekli ekipmanlara sahip olmak ve yaratıcı olmanın yanı sıra varlıklı bir koleksiyonerin dikkatini çekmek ya da çevresi geniş bir küratör veya galeri sahibiyle çalışmak gerekir. Galeri sahibi, küratör veya sanatçıya yatırım yapan koleksiyoneri tarafından biçimlendirilen fotografik dil, yine bir tür iktidarın baskısıyla karşılaşır. Özetle fotoğrafın hem ticari kaygılarını hem sanatın kendisini hem de fotografik dile müdahale eden iktidardan aynı anda sıyrılmak neredeyse imkansızdır. Ancak dünya geneline yayılan Covid-19 pandemisi ve sonrasında yaşanan dijitalleşme hareketleriyle birlikte fotoğrafın sergilendiği, el değiştirebildiği ve satılabildiği platformların artmasıyla bu dengelerin sarsılmaya başladığı da bir gerçektir. Bir dönüşümün de habercisi olan bu süreci kripto paraların yaygınlaşmasıyla birlikte hayatlara dahil olan ve kısaca "dijital bir varlığın biricik olduğunu gösteren" "NFT" dünyası üzerinden analiz etmek mümkündür.



Görsel 38: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023

Kaynak: https://www.instagram.com/p/CwkRsFKItzT/

NFT platformundaki eserlerin "blok zinciri" olarak adlandırılan ve dijital bir defterde depolayan veri birimlerine dönüşmesi, daha önce bir yapıtı kopyalanabilir kılan fotoğrafın dahi eşsiz bir eser haline gelmesinin önünü açmaktadır. Ne var ki sanatçıların kendi fotoğraflarını kolayca sergileyerek satışa sundukları bu dünyada sanat galerisi gibi fiziki bir mekânın bulunmaması, galerici ve küratörlerinin sanat piyasasındaki kadar etkin olmaması fotografik dili şekillendirecek yeni güç dengeleri yarattığı da unutulmamalıdır. Türkiye NFT piyasasının tanınan fotoğraf sanatçılarından biri olan Doruk Seymen, "Lucifugous Portraits" adlı projesinde fotoğraflarını doğrudan bir eleştiri formu olarak kurgulayarak NFT dünyasını baskı altına alan bazı güç odaklarını hedef almış.

Lucifugous Portraits projesi ilk bakışta kadının nesneleştirildiği reklam fotoğraflarını (Görsel 38) anımsatır. Kırmızı file, kırmızı ruj, çeşitli dekolteler… Ne var ki fotoğraflardaki bazı detaylar ve tonlar fotoğrafları bir arzu nesnesinden ziyade gerçeküstü bir zeminde eleştirilme imkânı da sunar. Oysa Doruğun kırmızı fileli kadınla ve fileye takılmış irili ufaklı bazı balıklarla yaptığı göndermeler aslında NFT dünyasının fotoğrafçılarına ve koleksiyonerlerine getirdiği sert gerçekçi eleştirilerdir. Fırsatçı fotoğrafçılara ya da ağa takılan balıklar misali koleksiyonerlere yapılan göndermeler apaçıktır. Fotoğrafların böylesine doğrudan kurgulanmasının gerekçesi ise NFT dünyasında da kadın çıplaklığını içeren fotoğrafların hiçbir estetik kaygı olmaksızın üretilmesi ve kendisine kolayca alıcı bulmasıdır. Doruk, yalnızca fotografik dili kuşatan iktidarı değil onu üreten fotoğrafçıların iktidarına da saldırır.



Görsel 39: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023

Kaynak: https://www.instagram.com/p/CwkRsFKItzT/

NFT her eseri biricik hale getiriyor olsa da dijital fotoğraf üretilirken yaşanan bazı sorunların bu platforma yansıması da gecikmemiştir. Bunlardan biri daha önce TFSF'ye bağlı fotoğraf yarışmalarında da sıklıkla gündeme gelen kurgulanmış bir anın birkaç fotoğrafçı tarafından aynı anda çekilmesi durumudur. Türkiye'de dernek fotoğrafçılığının ve gezilerinin artmasıyla açığa çıkan bu tarz etik sorunlar dijital dünyaya da sıçramıştır. Konu, NFT dünyasında koleksiyonerlerin satın aldıkları fotoğrafların çok benzerlerinin bir başka fotoğrafçı tarafından satışa sunduğunu fark ettikten sonra gündeme gelir. Koleksiyonerlerin fotoğrafçılardan yapıtın nasıl ürettiğine dair kanıt fotoğrafları ya da backstage videoları istemesiyle sonuçlan durum, sanatçı ve koleksiyoner arasında kurulan doğrudan ilişkinin sarsıldığının da göstergesidir. Küratörlerin veya galerilerin iktidarının koleksiyonerler ile yer değiştirmesi Doruk'un fotoğraflarında çift taraflı bir şiddetin yansıması olarak dile gelir. Fotoğrafçının otoportresinde (Görsel 40) boğazına sarılmış olan el koleksiyonerlere gönderme yaparken gözünü kapatmaya çalışan diğer el ise galerileri ve küratörleri sembolize eder gibidir. Doruk, fotoğrafçının tüm bu kuşatılmışlığa rağmen üretimlerini gerçekleştirecek yaratıcı doğasına vurgu yapar. Bazı dijital müdahaleler aracılığıyla fotoğrafa çeşitli katkılar sunsa da fotoğrafın doğrudan dijital bir çizimden ibaret olmadığının da altını çizer.



Görsel 40: Doruk Seymen / Lucifugous Self-Portrait / 2023

Kaynak: https://www.instagram.com/p/CoUPq56Ikt2/

Lucifugous Portraits projesinin öne çıkan işlerinden biri ise yapay zekâ, ses ve fotoğraf gibi medyumların tek platformda kaynaştırıldığı diğer bir otoportredir. Gözleri bulunmayan figür dile gelerek insanlığa şu ifadelerle seslenmektedir: "Dünya tüm insanların özgürce yaşadıkları ve eşit insan haklarına sahip oldukları mükemmel bir gezendir." Oysa bu seslenişle birlikte ekranda beliren ifadeler "Daha fazlasını görmene gerek yok" şeklindedir. Ses "Biz daima senin adına daha iyisini tasarlıyoruz" vurgusu yaparken ekrandaki yazı "biz her şeyi senin adına görüyoruz" olarak belirir. İnsanlara dünyayı özgürce istedikleri gibi şekillendirebilecekleri vaadinde bulunan portrenin son cümlesi ise "gökyüzünde yaşayan krallığa" güvendikleri için insanlığa ettiği teşekkürdür. Oysa ekranda çıkan yazı ise "Sadece itaat et"ten ibarettir.



Görsel 41: Doruk Seymen / Lucifugous Portraits / 2023

Kaynak: https://www.instagram.com/p/CpC6IQZoCoq/

Doruk, insanları sesleri ve görüntülerle manipüle eden krallığın gözlerini silikleştirerek fotografik dili biçimlendiren her türlü iktidarın imgesel dünyasına taş atar. Fotoğrafçının kuşatılmışlığından beslenir. Seyirciyi çatlaklardan süzülen ışığın önemini kavramaya davet ederken aynı zamanda fotoğrafın itaat etmeye meyilli olmayan taraflarını da hatırlatır.

4.5. Sabiha Çimen: Hafız

Bazı fotoğrafçılar ülkesinin süregelen sorunlarına ayna tutmak, bazıları ise doğrudan sanatın kendisiyle hesaplaşmak için üretirler yapıtlarını. Fotoğraf, bazıları için bir oyun ya da flört etme aracı, kimileri için ise bir hatırla(t)ma veya bir tür iyileş(tir)me biçimidir. Bir de tüm bu kaygıları -üretmenin belki de en zor biçimlerinden biri olan- "yüzleşme" kavramı ekseninde sırtlanmaya aday fotoğrafçılar vardır. Bireysel olarak başlayan bu yüzleşmenin toplumsal çizgisi bazen öylesine genişler ki, sanatın ve sanatçının sınırlarını aşarak politik bir nesneleşmeyle yüzleşmeyi de mecbur kılar. Bu tarz fotoğraf projeleri üreten fotoğrafçıların karşılaştığı en temel problemlerden biri projenin fotografik gücünün, yüzleşme cesareti gösterilen politik kavramın altında ezilme tehlikesidir. Türkiye'de Magnum fotoğraf ajansına seçilen ilk kadın fotoğrafçı olma başarısına erişen Sabiha Çimen, "Hafız" isimli fotoğraf projesiyle bu tehlikeyi savuşturmuş gibi. Sabiha'nın her birinin ayrı bir hikayesi olduğuna inandığı küçük hafızları konu aldığı projesindeki güçlü fotoğraflar, seyirciyi politik olandan soyutlayarak insani olanı kavramaya davet ediyor.

Red Hook Edition tarafından bir fotokitap haline de getirilen Hafız projesi, Rize, Kars, Hatay ve İstanbul gibi şehirlerdeki Kur'an kursları ve çevresindeki bazı dış mekânlarda üretilmiş. Kitapta -tıpkı Allah'ın ismi sayısınca- doksan dokuz adet fotoğrafa yer verildiği görülüyor. Fotoğrafların tamamı renkli. Kitabın Kur'an'ı Kerim-i andıran pembe kapağındaki çiçek motifleri arasına küçük hâfız silüetleri eklenmiş. Ebru sanatıyla bezenen iç kapak tasarımının sonlarına doğru Sabiha'nın projeyi kurgulamadan önce ve süresince hissettiklerine dair kişisel ifadeler bulunmakta.



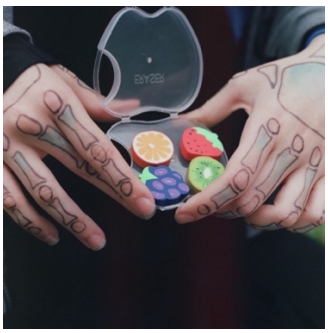
Görsel 42: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021
Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021 / Kapak

Kur'an kurslarında kendi içinin derinliklerine dışarıdan bakabilmeyi başaran sanatçının bunu ötekileş(tir)meden yapabilmesinin anahtarı belki de kendi cümleleri (Çimen, 2021)'nde gizli:

> *Tarihten gündelik hayata, aşktan sofraya, modadan doğaya, sanattan sokağa, hatta İstanbul'un dehlizlerine kadar genişleyen ilgi alanlarıyla her Kur'an kurslu kız biraz şair gibiydi. ...Ağız kokusu, süt içinde eriyen şeker, kabaran ekmek, karın ağrısı, kan kokusu, bütün gün takılan başörtüsüyle havasız kalan basık saçlar, kafa derisi kokan yatakhaneler. Başörtüsünü daha şekilli kullanmaya yarayan çene ve başa takılan iğneler. Belli belirsiz parfüm kokuları sinmiş, kırışmaması için perdeye iğnelenen onlarca ipek ve polyester başörtü. Yarayı kaşıyıp kabuğu kaldıranlar, kalorifer üzerinde kurutulan başörtüler, ıslak banyo lifleri.*

Onun da bir hafızlık geçmişi olduğuna işaret eden bu şiirsel metinden anlaşıldığı üzere Sabiha sanki hiç büyümeyen bir hafız olarak tanıklık ettiği an(ı)larla fotoğrafladığı hafızları iç içe geçirmiş. Projenin bir üretimden ziyade bir hatırlayışa, sosyolojik bir projeden ziyade otoportreye, toplumsallıktan ziyade bireysele doğru genişleyen kodları, başörtüsü gibi sınırlandırıcı, tektipleştirici ve politik bir meseleye tersinden bakabilmenin de önünü açmış.

Hafız, yalnızca başörtüsünü, yasaklamayı veya kapat(ıl)mayı değil; her şeyden önce yolları bir şekilde Kur'an kurslarında kesişen, bunu tercih eden ve amaçları Kur'an'ı Kerim-i ezberlemek olan kız çocuklarının hikayelerinin ve de ortaklıklarının yalnızca bu eylemden ibaret olmadığına işaret etmek ister gibi. Ne var ki laiklik ve dindarlığın -sürekli olarak- kesin çizgilerle ayrıştırılmaya çalışıldığı dominant her ülkede olduğu gibi *Hafız*'ın Türkiye'de de tektipleştirici ve dışlayıcı reflekslere maruz kalması kaçınılmaz.



Görsel 43: Sabiha Çimen / Hafız / **"**Melike'nin Meyve Silgi Koleksiyonu" İstanbul / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021



Görsel 44: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Mezun Olan Öğrenciler İçin Süslenen Bir Sınıf” İstanbul /2017

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

Sabiha’nın Magnum fotoğraf ajansına kabul edilmesinin ardından Türkiye’yi uluslararası arenada Hafız ile temsil etmeye başlamasıyla birlikte gelen ilk tepkilerin (Ekşisözlük, 2023) “Türkiye’nin modern bir ülke olduğu ve çarşafla örtülmüş küçük kızların Türkiye’yi yansıtmadığı” yönünde olması hiç de şaşırtıcı değil. Açığa çıkan bu öfkenin iktidarın din ve siyaset politikalarına getirilen -haklı- eleştirilerin bir yansıması olduğu kabul edilebilir. Oysa fotoğrafların Türkiye’nin gerçekliğinin yalnızca bir parçasını yansıtmaktan öte bütüncül bir ötekileştirmeye kurban edilmesinin veya binlerce hafızın varlığının inkâr edilmesinin ne eleştiriyle ne de demokrasiyle uzaktan yakından ilgisi olmadığı apaçık.



Görsel 45: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Havva Revirde Yatarken Başörtüsünün Altından Müzik Dinliyor” İstanbul / 2017

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

Bu tarz yaklaşımlar, benzer görüşten insanların projedeki fotoğrafları tümüyle reddetmesi veya o kişilerin görüşlerini reddeden kitlelerin projedeki fotoğrafları sorgusuzca savunması gibi iki kutuplu -sığ- bir anlayışsızlığa yol açmaktan başka hiçbir işe de yaramıyor. Üstelik ortaya çıkan bu zıtlaşmanın Hafız'ın ne fotografik gücüne ne de bağlamsal değerine tek bir katkıda bulun(a)madığı da ortada. Ne var ki Sabiha'nın yaklaşık yirmi yıl önce yaşadığı tecrübeden yola çıkarak belgelediğini düşündüğü Hafız'dan yansıyan bazı umut verici detaylara yakından bakıldığında, Sabiha'nın yaşadığı gerçekliğin fotoğrafladığı yeni jenerasyonla birlikte çoktan dönüştüğüne dair bazı ipuçlarına da rastlamak mümkün. Fotoğraflardaki jenerasyonun gelecekte yaşanacak olası kutuplaşmalara, sınırlamalara ve ötekileş(tir)meye müsaade etmeyeceğine dair yeşerttiği ümit ise projenin en güçlü taraflarından. Görmek zor; ancak imkânsız değil.



Görsel 46: Sabiha Çimen / Hafız / **"**Alçak Uçuş Yapan Bir Uçak Lunaparkta Eğlenen Öğrencilerin Üzerinden Geçiyor" İstanbul / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

Umut, öğlen arasında yediği dondurma kadar renkli çoraplar giyen Melike'nin neşesinde, yıl sonu tiyatro etkinliği için yüzünü siyaha boyayan Şüheda'nın sanata olan merakında, öğlen namazı sonrası Kürtçe aşk şarkıları söylenen Karslı çocukların birbirine karışan seslerinde ve hislerinde bulunabilir. Umut, on dördüncü yaş gününü kutlayan Özlem'in eline çiziktirdiği barkod dövmesinden duyduğu gururda, masadaki narlı lolipopta, yemekhane camındaki ayçiçeklerindedir. Bir hafızın eliyle patlatmak üzere olduğu plastik poşetteki gerilimde, bazen kendilerini rahatça güneşe çıkaramadığını hisseden hafızların yetiştirdikleri çiçeği güneşle buluşturdukları anda da aranabilir.

Sabiha'nın projesinde masa üzerinde görünen bir daktilo ve üstünde nakışı andıran bir tablonun olduğu sade bir fotoğraf (Görsel 47) vardır. Figürlerden bağımsız üretilen bu fotoğraftaki daktiloya benzeyen alet körlerin kalemi sayılan Braille makinası, tablo ise kör hafızların yazdığı ve süsledikleri bir cümlenin çerçevelenmiş halidir. Kur'an-ı Kerim'deki bir ayetten (Hac suresi, 46. Ayet) alıntılanan bu cümlenin Türkçe karşılığı "Doğrusu gözler kör olmaz, ancak sinedeki kalpler kör olur" ifadesidir. İki yıl içinde hafız olmayı hedefleyen kör Asiye'nin Braille alfabesiyle Kur'an'ı ezberlemeye çalıştığı parmak uçlarındaki umudu görebilmek için müslüman olmaya gerek var mıdır?



Görsel 47: Sabiha Çimen / Hafız / **"**Görme Engelli Öğrenciler Tarafından Hazırlanmış, Braille Sistemiyle Yazılmış Panoda Kur'an'dan Bir Ayet Yer Alıyor. "Doğrusu, Gözler Kör Olmaz, Ancak Sinelerdeki Kalpler Kör Olur" (22:46)" İstanbul / 2020

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021



Görsel 48: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Okulu Dönem Ortasında Bırakan Bir Öğrenci Babasının Kendisini Almasını Bekliyor” İstanbul / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021



Görsel 49: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Görme Engelli Asiye, Braille Alfabesiyle Arapça Okumayı Öğreniyor ve İki Yıl İçinde Hafız Olmayı Hedefliyor” İstanbul / 2020

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021



Görsel 50: Sabiha Çimen / Hafız / **"**Öğle Namazı Ardından Okul Bahçesinde Kürtçe Aşk Şarkıları Söyleyen Öğrenciler" Kars / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

Sabiha, Hafız fotoğraf projesiyle cesur bir yüzleşmeye göğüs germesine ek olarak gelecekte belki de anlamsızlaşacağını düşündüğü -ancak bugün değil yanıtlanması, sorulması dahi çok zor- bazı soru(n)ları da açığa çıkarmıştır.



Görsel 51: Sabiha Çimen / Hafız / **"**Bir Öğrenci Havalı Plastik Poşete Elini Yaslıyor" İstanbul / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021



Görsel 52: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Melike On Beş Öğle Arasında Okulun Arka Bahçesinde Dondurma Yiyor” İstanbul / 2018

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

Hafız, tektipçi görüşlerin aksine müslümanların kutsal kitabından alıntı yapmak için dindar bir müslüman olmaya gerek olmadığını hatırlatmasının yanı sıra Kürtçe aşk şarkılarıyla hüzünlenmek için etnisitenin önemsizliğini, aşkı hissetmek için cinsiyetin ve politikanın sınırlarının esnetilme gerekliliğini vurgulaması bakımından da çok önemlidir. Yüzleşmek hala mümkün, lakin *kalpler kör değilse!*



Görsel 53: Sabiha Çimen / Hafız / **“**Yetiştirdikleri Çiçeği Güneşe Çıkaran İki Arkadaş” İstanbul / 2017

Kaynak: Sabiha Çimen / Hafız / Redhook Edition / © Birinci Baskı / 2021

4.6. Yonca Karakaş: House Created Truth (Ev Yaratılmış Gerçeklik)

Fotoğraf sanatı, Batı'da modernizmin sert çizgilerini ve biçimci sınırlarını eritmeye katkı sağlamıştı. Yanı sıra gerçekliği bizzat yeniden üreterek küçük hakikatlerin keşfedilmesinin önünü açan postmodernizmin de yapıtaşlarından biri haline gelmişti. Dünyanın "Post Truth" çağından sanal gerçekliğe evrildiği her aşamada anlam ve biçim değiştirerek felsefi tartışmaların odağı olmayı başaran fotoğraf, şimdilerde yapay zekâ ve fotoğrafçının aradan çıkarıldığı üretimlerle ilişkilendirilmekte. Felsefi zeminden yoksun, aşıl(a)mamış bir modernizmin gölgesinde kendi postmodernizmini üretmeye uğraşan Türkiye'de ise benzer tartışmaların yaygınlaşması da felsefi bir zemine oturan fotografik üretimlerin sürekli hale gelmesi de elbette zaman alacak. Ancak yine de biçimcilik ve gerçekçilik saplantısından sıyrılan arayışlarıyla, bazen cinsiyetleri bazen mekânları bazen de varlığın kendisini sorgulama çabalarıyla öne çıkan Yonca Karakaş'ın son on yılda ürettiği fotoğraf projelerinin hakkını teslim etmek gerek. Yonca, henüz yapay zekâ tartışmaları alevlenmemişken fotoğraflarında yapay zekaya yaptığı göndermelerin yanı sıra odağına gündelik yaşamın telaşı arasında kaybolan nesneleri, canlıları ve *şey*leri yerleştiren bir sanatçı.



Görsel 54: Yonca Karakaş / House: Creative Truth / 2022

Kaynak: https://www.behance.net/gallery/157030387/New-solo-Exhibition

Son ürettiği “House / Created Truth (Ev Yaratılmış Gerçeklik) adlı fotoğraf projesinde (2022) sıklıkla güvenle ilişkilendirilen evin karanlık taraflarının altını çizen sanatçı, etik ve gerçeklik gibi felsefi kavramlarla mülkiyet ve sınıfsallık gibi toplumsal kavramları iç içe geçirmiş. Türcü insanın ürettiği ötekileştirici dilin kodlarını eleştiren Karakaş’ın evlerindeki tüm varlıklar, kolektif bilincin önlenemez bütünselliğinin bir parçası halinde. “Neither house is warm or safe!” (Hiçbir ev sıcak ya da güvenli değil!) diyor Yonca sergisinin sunumunda. Fotoğraflarında ise bir evin sıcak ve güvenli olmadan önce ne zaman bir ev olabileceği sorusuna aradığı yanıtın tonları var.

Yonca, İngilizce’de evin değişen formlarını karşılayan birçok kelime (apartment, condo, block, flats, home vs) bulunmasına rağmen projesini “House” kavramıyla isimlendirmeyi tercih etmiş. Türkiye’deki sergisinin ismi doğrudan ev olarak ifade edilse de Türkçe’de sıklıkla ev ile eş anlamlı olarak kullanılan bir kelime olan house’un yuvaya karşılık gelen ev (home) kelimesiyle aralarındaki farklara değinmek Yonca’nın ev(ren)ini anlamak adına oldukça önemli. House, üstü çatıyla, çevresi duvarlarla çevrili müstakil bir eve işaret ederken home köprü altında veya sokakta yaşayan kişinin kaldığı bir yer de olabilir. Home bir yuvayı çağrıştırırken house ise özel mülkiyete gönderme yapan sınıfsal bir kavramdır. Yonca’nın projesi eve (house) getirilen sert eleştirilerin yanı sıra aynı zamanda ortak bir yaşam alanına olan özlemin, bir ev(ren)in (home) ütopik arzusunu da içinde taşır. Sanatçının house’a gönderme yaptığı her fotoğrafta mülkiyetin beraberinde getirdiği sorumluluklar ve huzursuzluk hallerinin yanı sıra insanın nesneler ve semboller aracılığıyla örtmeye çalıştığı kimliksel boşluklar da hissedilir. Evini bir türlü yuva haline getiremeyen ışıltılı modern insanın eleştirisi mükemmellik saplantısının boğucu sonuçlarıyla birlikte sunulur. Home’u çağrıştıran karelerde ise türünü tüm varlıklarla eşitleme telaşı yaşayan, cinsiyeti ve ırkı belirsiz figürlerin mücadelesine şahitlik edilir. Yerküreyi andırmayan dış mekanlar kimi zaman koca bir buz kütlesi kimi zaman ise bir çöl olarak seyirciye göz kırpar. Hiçliğin kutupları arasında gidip gelen gerçeklik ve zaman daima kurgudan ibarettir. Yonca, projesinde gerçekliği “reality” olarak almaması da tesadüf değildir. Yalnızca gerçekliğin değil hakikatin de (truth) yaratılmış olduğunu iddia eden sanatçı, bir yandan da kendi hakikatini yaratmanın peşindedir.



Görsel 55: Yonca Karakaş / House: Creative Truth / 2022

Kaynak: https://www.behance.net/gallery/150453021/THE-HOUSE-SERIES-Holobiont

Yonca'nın ev(ren)inde (home) kendini güvende ve yuvasında hisseden varlıklar yalnızca hayvanlar gibi görünür hep. Ne var ki house'daki hayvanlarda aynı huzurdan söz etmek mümkün değildir. Home'daki (Görsel 55) hayvanlar kurgulanan evrenin bir parçasıyken housedakiler (Görsel 56) ise üst orta sınıfın bir tüketim nesnesi veya bir göstergesi işlevindedir. House'da gösterge olarak sunulan hayvanlar Deleuze ve Guattari'in üçe ayırdığı hayvan türlerinden ilki olan "bireyselleştirilmiş, evcil ve duygusal" olanları hatırlatır. Psikanalizin anladığı tek hayvan türü olan bu türler insanı gerilemeye sürüklemelerine ek olarak insanda narsist ve aptalca düşünceler uyandıranlardır. Deleuze ve Guattari'in "kedi köpek seven herkes ahmaktır" beyanındaki ahmaklığa düşmüş olan tüm insanlar Yonca'nın house'unun birer ferdidir. Hayvanları gösterge olarak kullanmak için önce onları insanlaştıran daha sonra da evcilleştirerek isimlendiren figürlerin (Görsel 56) hayvanlarını bir vazodan ya da piyanodan ayırmak oldukça güçtür. Oysa (Görsel 54) figürlerin başında, koltukta ya da bir tabağın içinde özgürce dolaşan hamsterlar bir nesneden ziyade bir canlıyı çağrıştırır. İnsanlığın üzerine kirli bir damga gibi yapışan kostümlerden, isimlerden ve mülkiyetten bağımsız olduklarının farkında olan bu canlılar aynı zamanda insanların onları evcilleştirme teşebbüslerinden de uzaktır. Aynı yansımalara bir masa çevresinde toplanarak bir insanla

birbirine bağlanmış olan ördek ve koyunda da rastlanır. Deleuze ve Guattari'in "şeytani hayvanlar" olarak tasvir ettiği türü çağrıştıran bu hayvanlar ise insanın ya da evlerin bir parçası haline gelerek evcilleşmiş olanlardan ziyade tüm yabancılıklarıyla insanı kendisinden kaçmaya yönelten "oluş"un hayvanlarına karşılık gelir.



Görsel 56: Yonca Karakaş / House: Creativy Truth / 2022

Kaynak: https://www.behance.net/gallery/171291923/THE-HOUSE-SERIES-La-lumiere-de-ma-vie

Yonca'nın fotoğraflarının bir yanı Tanrıyı öldüren Nietzsche'nin ardından insanı öldürme girişiminde bulunan Deleuze ve Guattari'nin kavrayışını andırır. Diğer yanı ise evini, (house) pürüzsüz ciltli beyaz çocukları ve ona öğrenmeyi mecbur kıldıkları piyano ve de evladıymışcasına sardıkları kedilerle yuva (home) haline getirmeye çalışan mükemmeliyetçi ebeveynlerin karanlık yanlarına saldırır. Yonca'nın fotoğrafları evin yaratılmış gerçekliğini eleştirmekle kalmaz, dünyanın bir yuva haline gelmesine engel olan hiyerarşinin, siyasetin, türcülüğün ve de cinsiyetin silikleşmesi adına alternatif bir ev(ren) de sunar.

4.7. Yusuf Murat Şen: Fading Away

Görsel bir dil olan fotoğraf ve yazınsal bir tür olan eleştirinin çatıştığı ve kaynaştığı birçok farklı nokta bulunur. Bu iki disiplin arasında bulunan önemli zıtlıklar veya benzer noktalar bazen keyifli bir ortaklığın oluşmasına da zemin sağlar. Fotoğrafın kişisel deneyimlerden, duygulardan, rüyalardan ve anılardan yola çıkarak üretilen öznelliği ile eleştirinin literatürdeki yöntem ve kuramlarla kurulan bağlamları, ortaya yepyeni gerçekliklerin çıkmasına olanak tanır. Fotoğrafçının üretimlerini bir makine aracılığıyla değil daha önce çekilmiş olan fotoğraflar üzerinden gerçekleştirmesi, fotoğrafların eleştiri aracılığıyla bir kez daha yeniden üretilmesinin de önünü açar. Sanatçı, yapıtının örgüsünü sadece içerik üzerinden değil doğrudan kendi duyguları, dertleri ve çeşitli teknikler üzerinden inşa ettiğinde -dolaylı olarak da olsa- fotoğraf eleştirisinin bağlamını da zenginleştirmiş olur.



Görsel 57: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 58: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Yusuf Murat Şen biçim ve içeriği kaynaştırmayı hedeflediği "Fading Away" adlı deneysel projede yaptığı bazı psikolojik ve toplumsal göndermelerle projesinin içine eleştirelliği de dahil etmiş. "Polyester film üzerine karışık teknik, gumbikromat baskı ve pleksiglas üzerine ıslak kolodyon" gibi teknikler[3] uyguladığı fotoğraflar aracılığıyla dönemin ruhu olarak ifade ettiği "hastalık, acı ve yok oluş" kavramlarını merkezine alan sanatçı, imgeleri yeniden yorumlamasının temelini (Bantmag, 2018) ise toplumsal çöküşe dayandırmış.



Görsel 59: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Karışık Baskı Teknikleri / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 60: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

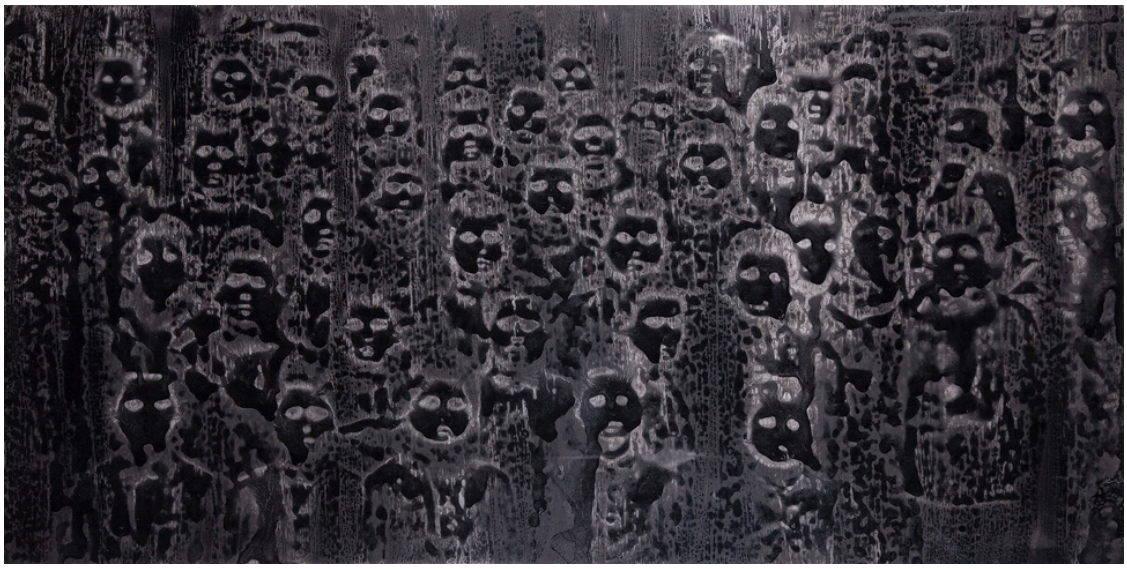
[3] Bu fotoğraf tekniklerin ayrıntılarına Doçent Dr. Bülent Ümit Erutku'nun "Fotoğrafta Temel Kavramlar" adlı kitabı (2017)'ndan bakılabilir. Türkiye'nin sayılı fotoğraf sözlüklerinden biri olma değeri taşıyan metin aynı zamanda teknik ve içeriksel birçok bilgiyi de içinde barındırmaktadır.



Görsel 61: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Belleğin hem hatırlatan hem de yitip giden taraflarını açığa çıkaran Şen, aynı zamanda deneysel üretim sürecine atfettiği önemi türlü lekelerle işlediği ve manipüle ettiği portrelere gizlemiş. Her şeyden önce projesinin yavaş bir üretim süreci olduğunu aktaran sanatçı, fotoğrafın seri bir tüketim nesnesi olarak kullanımının yanı sıra sindirilerek ve damıtılarak üretilebilecek tarafları olduğuna da dikkat çekmiş.



Görsel 62: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Polyester Film Üzerine Karışık Teknik / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 63: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Fading Away'in öne çıkan noktalardan biri de bütünlüğün bir bitmemişlikle kurgulanarak estetiğin bir tür sonuç odaksızlık ile yakalanmaya çalışılmasıdır. Deneysel birçok yönteme maruz kalan her fotoğrafta hissedilen bu yarım kalmışlık hissi aynı zamanda üretildikten bir süre sonra solmaya, yırtılmaya veya eskimeye yüz tutan fotoğrafları anımsatır. Oysa zaman çizgisini kendine doğru esneten Yusuf Murat Şen, çoktan kaybolup gitmiş olan kişileri yeniden hatırlatmasıyla bu algıyı tersine çevirmektedir.



Görsel 64: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Siyah Cam Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 65: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Siyah Cam Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Derin bir kontrastla üretilen fotoğraflarda karamsarlığın ötesine bakmak oldukça zordur. Grenler, asitler ve siyahlar aracılığıyla yeniden üretilmiş yitirilmişlik projenin tamamına hakimdir. Hastalık, acı ve kederin her gün yeniden üretilen çaresizliğinin yansımaları, tekrarlayan kabusların hiçbir zaman alışılamayan korkutucu tesiri gibi her fotoğrafta ayrı bir forma bürünür.



Görsel 66: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 67: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Bir teori ya da bir kuramdan da yola çıkmaz Fading Away. Merkezinde sanatçının kendisi ve insanlığın zayıflıkları vardır. Fotoğrafların bir tür soyut resim sanatını veya gravür baskıyı hatırlatan detaylarda dahi bu yoksunluk duygusu hissedilir.



Görsel 68: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 69: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 70: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

Fotoğraflarda depresif havayı dağıtan tek nokta ise yaşamın sonluluğu vurgusudur. Çoktan kaybolup giden insanların acıları ve eski fotoğraf tekniklerinin yenileriyle güncellenmesiyle birlikte sanatın devamlılığına dönüşen bu teşebbüs, Jacques Lacan'ın o ünlü ifadelerini akıllara getirir. "Ölüm" der Lacan, "inancın diyarına aittir" ve ekler: "Sizi ayakta tutan budur. Eğer buna inanmasaydınız yaşadığınız hayata katlanabilecek miydiniz? Eğer yaşamın sonlu olduğu kesinliğine güvenmeseydik, tüm bunlara nasıl katlanacaktık?" Şen'in fotoğraflarının hatırlattığı bir diğer kavram ise 16. Roma İmparatoru Marcus Aurelius ile özdeşleşen "Memento Mori" kavramıdır. Aynı

zamanda stoacı bir filozof olan Aurelius, rivayete göre bu sözü ara ara kulağına fısıldaması için birilerini görevlendirmiştir. “Fani olduğunu hatırla” anlamına gelen Memento Mori, Şen’in biçimi ve içeriği kaynaştırdığı, yitip gideni yeniden ürettiği Fading Away projesiyle aynı ifadeyi seyircinin kulağına yeniden fısıldama görevini ziyadesiyle üstlenmiş gibi görünmektedir: Fani olduğunu hatırla!



Görsel 71: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Pleksiglas Üzeri Islak Kolodyon / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv



Görsel 72: Yusuf Murat Şen / Fading Away / Gumbikromat Baskı / 2017

Kaynak: Yusuf Murat Şen / Kişisel Arşiv

5. SONUÇ

Çeşitli türleri ve kategorileri olan eleştiri Batı'nın köklü entelektüel birikimiyle ortaya çıkan teorik bir alandır. Eleştiri, Batı'da yüzyılldır süren felsefi, edebî, sanatsal tartışmalara paralel olarak ilerlemiş ve önemli gelişmeler kaydetmiştir. Özellikle Kant'ın yargı yetisini doğrudan modern özne üzerine kurması günümüzde hala tercih edilen veya reddedilen sanat eleştirisi türlerinin doğmasına yol açmıştır. Batı'nın eleştiriyi toplumsal tartışmaların odağında tutması ise eleştirinin zamanla bir düşünce biçimi, bir kültür ve bir bilinç haline gelmesini mümkün kılmıştır. Batı'yı Rönesans ve Aydınlanmaya doğru taşıyan, fotoğrafın da icat edilmesine aracı olan bu eleştirel deneyimler aynı zamanda fotoğraf eleştirisinin kültürel zemini olarak da nitelenebilir. Eleştirel Teori'nin Batı'da ortaya çıkması tesadüf değildir. Yüzyıllar boyunca resim, heykel, gravür gibi sanat yapıtlarını eleştirel düşünme yöntemleriyle üretme ve eleştirme tecrübesi bulunan Batı dünyası, fotoğraf eleştirisinin kategorik hale gelmesinin de öncüsüdür. Fotoğraf eleştirisi sadece edebiyatın bir dalı olarak değerlendirilemeyeceği gibi onu yalnızca sanat eleştirisi olarak sınıflandırmak da mümkün değildir. Bu gerekçenin temellerini görmek için fotoğrafın çok katmanlı yapısına ve eleştirinin her geçen gün genişleyen literatürüne bakmak yeterlidir. Günümüzde yüzyıl önce belge niteliği taşıyan tarihi bir fotoğrafı sanatsal kategoride değerlendirmek artık ne kadar normalse aynı fotoğrafı sanatsal bir bağlam aracılığıyla eleştirmek de benzer ölçüde doğaldır. Anonim veya vesikalık tarihsel bir fotoğrafı politik, etik, felsefi ya da sosyolojik bir kuramla eleştirmek ise fotoğraf ve eleştiri çeşitliliğinin güçlü ortaklığıdır. Fotoğraf eleştirisi hangi dilde yazılırsa yazılsın bu zenginliğin kökleri Batı entelektüel dünyasının kendi kendini eleştirebilecek biçimde inşa ettiği eleştirel literatüre ve bilince dayanmaktadır.

Batı'da fotoğraf eleştirisi örnekleri geleneğin ve geçmişin terk edilerek büyük anlatıyı öne süren modernizm sürecinde ortaya çıkmıştır. Yenilik vaad eden ancak sert ve kırılgan bir gelenek de üreten modernizmin fotoğrafı ve fotoğrafçıları da etkisi altına alması gecikmemiştir. Yalnızca üretilen ilk fotoğrafların değil ilk fotoğraf eleştirisi örneklerinin de gerçeklikle, güzellikle ve idealle özdeşleş(tiril)mesi zamanla kendi geleneğini kemikleştiren modernist fotoğraf estetiğinin yansımasıdır. Bu yaklaşım Batı dünyasının Platon'la başlayan, Rönesans döneminde Vasari'ci sanat eleştirisiyle devam

eden hakikat, ideal ve güzellik arayışının bütünü olan mimetik geleneğin kaçınılmaz sonucudur. Ne var ki fotoğrafın yaygınlaşmaya başlaması yalnızca sanatta yüzyıllardır hüküm süren mimetik geleneğin değil eleştirideki gerçeklik kaygısının da sorgulanmasına yol açmıştır. Eleştirinin imgesel veya eleştirel de olabileceğini savunan argümanların artması özellikle Clement Greenberg gibi köktenci sanat eleştirmenlerinin, modernist fotoğraf ölçütlerin evrensel olması gerektiğine inanan fotoğrafçıların ve sanatçı/eleştirmen merkezli büyük anlatının da sorgulanmasında rol oynamıştır. Postmodernizmin kapılarının aralanmasını sağlayan bu eleştirel tartışmalar fotoğraf ve fotoğrafçı kadar izleyiciyi, eleştirmen ve eleştiri kadar okuru da anlamlı kılmıştır. Roland Barthes'ın yazarın ölümünü ilan etmesiyle örtüşen bu özgürleşme süreci, yapılsalcılığın postyapısalcılığa dönüşmesine zemin hazırlamış ve bir süre sonra fotoğraf üretiminde ve eleştirisinde yaşanacak olan köklü tartışmaların da fitilini ateşlemiştir.

Fotoğrafın postmodernizmle birlikte modernizme nazaran çok farklı materyaller ve biçimlerle üretilebilecek bir form haline gelmesi yaşanılan sanatsal dönüşümün olumlu yanlarından biridir. Postmodernizmin bir muzun sanat eseri olarak sunulabilmesini, o muz fotoğrafını çeken kişinin fotoğrafını sanat olarak pazarlayabilmesini veya muzu yiyen bir başka sanatçının bu eylemi bir performans olarak ilan edebilmesini mümkün kılan kaygan bir zemin olduğu doğrudur. Ne var ki Maurizio Cattelan'ın Komedyen ismini verdiği muz yapıtı veya o yapıttan üretilen fotoğraflar hakkında nitelikli bir eleştiri yazmak bir muzun Art Basel Miami'nin duvarlarına yapıştırılması kadar zordur. "Muz bir sanat eseri mi ki fotoğrafı sanat olsun, fotoğraf mı şimdi bu? sanat fotoğrafı böyle mi oluyor?" benzeri kişisel yorumlar, hakaretler ya da küçümsemeler fotoğraf eleştirisinin sınırlarına dahil değildir. Komedyen gibi kavramsal eserleri eleştirebilmek için yapıt, hazır nesne ve iş gibi kavramları ayrıştıracak kadar sanat tarihi birikimine sahip olmak, postmodern fotoğraflar üretilirken sıklıkla kullanılan parodi, pastiş, kendine mal etme gibi yöntemleri iyi bilmek ve bazı felsefi, sosyolojik ve sanatsal kuramlara hâkim olmak gerekmektedir. Postmodern fotoğraf eleştirisinde bilgi yelpazesi ne kadar genişse bağlam da o kadar kuvvetli ve zengin olur. Türkiye dahil birçok ülkede muz gibi kavramsal, psikanalitik veya felsefi göstergeler sunan yapıtları ya da imgeleri teknik biçimde eleştirme cüreti olan kimselerin metinlerini bilgi, bağlam ve kuramlar yerine sadece kendi izlenimleri ve yorumları üzerinden kurması fotoğraf eleştirisinin önünde duran en büyük

engellerden biri gibi görünmektedir. Bu engelin temelleri, Batı'da Rönesans döneminde sanatçı kavramının ortaya çıkmasına, Vasari'yle birlikte sanatçıları merkeze alan ilk sanatçı/eser yorumlarının sanat eleştirisi olarak kabul görmesine ve bu türün Türkiye dahil birçok ülkede halen karşılık bulmasına dayanmaktadır. Mathew Arnold ve destekçilerinin izlenimci eleştiriyi savunan görüşlerinin fotoğraf eleştirisi yazılırken halen referans alınması ise -özellikle Türkiye'de- fotoğraf eleştirisinin önünde duran diğer önemli engellerden biri olarak öne çıkmaktadır. Çalışma, bu engelleri kaldırmak için T.S Eliot'un eleştiri ve teknik eleştiri ayrımlarının fotoğraf eleştirisine de uygulanabileceği argümanını öne sürmüştür. Nitelikli bir fotoğraf eleştirisi seçkisi sunmak adına öncelikle fotoğraf eleştirisi ve teknik fotoğraf eleştirisi, fotoğraf eleştirmeni ve teknik fotoğraf eleştirmeni gibi kavramları tanımlayarak farklarını ortaya koymuştur.

Bir fotoğraf hangi kategoride ya da türde üretilmiş olursa olsun onu sadece ışık, renk ve kompozisyon kurallarına göre değerlendirmek teknik fotoğraf eleştirisinin sınırlarına dahil etmektir. Kişinin aynı teknik fotoğrafı yalnızca kendi duyguları ve izlenimleri doğrultusunda yorumlaması ise romantizmden kalma bir tür yorumculuktan ibarettir. Fotoğraf hakkında yapılan bu tarz yorumlar ne kadar kıymetli olursa olsun eğer metnin bir yöntemi, kuramı veya bağlamı yoksa eleştiriyi teknik fotoğraf eleştirisi, eleştirmeni de teknik fotoğraf eleştirmeni dışında kategorize etmek mümkün değildir. Nasıl ki çekilen her fotoğraf sanat kategorisinde değerlendirilmiyorsa, her fotoğraf yazısının, izleniminin ya da yorumunun fotoğraf eleştirisi kategorisinde değerlendirilmesi de imkansızdır. Çalışma, her fotoğraf yazısı yazan kişinin fotoğraf eleştirisi yazma iddiası olmadığını ve teknik fotoğraf eleştirisinin fotoğrafa yeni başlayan amatörler veya öğrenciler için son derece önemli olduğunu kabul eder. Ne var ki nitelikli bir fotoğraf eleştirisi yazma iddiası olan kişilerin teknik fotoğrafın da teknik eleştirinin de bir adım ötesine geçmelerini bir mecburiyet olarak görür. Fotoğraf eleştirisi; fotoğrafları okumaktan ziyade yazmayla başlayan, fotoğraflara bakmak yerine onlarda olmayanı da görmeyi gerektiren, fotoğrafların biçim veya içeriğini yargılamak yerine onları anla(mlandır)mayı temel alan teorik bir kategoridir.

Çalışma izlenimci yorumlara ve teknik fotoğraf eleştirisine karşı çıkmamakla birlikte bir fotoğraf eleştirisinin bilgi, yöntem, çeşitli kuram ve bağlamlar aracılığıyla

kurgulandığında çok daha nitelikli olabileceği tezini savunmuştur. Bu niteliğin de teknik fotoğraf eleştirisiyle, fotoğraf okumasıyla ya da fotoğraf çözümlemesiyle mümkün olamayacağının altını da defaatle çizmiştir. Fotoğraf eleştirisinde otorite olma arzusundan uzak eleştirel bir yöntem izlemesinin yanı sıra sanatın da eleştirinin de bir bilim olarak algılanmasının karşısında yer almıştır. Ne var ki fotoğraf eleştirisinin yalnızca bir yorumdan ibaret olamayacak kadar kıymetli, çok katmanlı ve disiplinlerarası bir eleştiri türü olduğunu her fırsatta yinelemiş ve bu savı da farklı argümanlarla desteklemiştir. Tezin bu iddiasında ısrar etmesindeki en temel gerekçe Türkiye'de halen farkları kavran(a)mayan fotoğraf eleştirisi ve fotoğraf okuması kavramlarını birbirlerinden kesin çizgilerle ayırma çabasıdır. Çalışma bu iki kavramı ayrıştırmanın en temel yolunun yöntemden geçtiği görüşündedir. Eğer fotoğraflar okunacaksa bunu sözel olarak yapmak mümkündür. Aynı düşünceler konuşma diliyle yazıya aktarılırsa bu yine teknik bir fotoğraf eleştirisi olur. Ancak konu fotoğraf eleştirisi ise yöntem kullanmak zorunluluktur. Çalışmada teknik fotoğraf eleştirisinde modernist ölçütlerin ön planda olduğu, izlenimci fotoğraf eleştirisinde ağırlıklı olarak kişisel görüşlere ve duygulara yer verildiği ancak nitelikli bir fotoğraf eleştirisinin öncelikle bilgi, yöntem, kuram ve bağlamlarla kurgulanması gerektiği sonucuna varılmıştır. Eleştirilen fotoğraf projelerinden de anlaşılacağı üzere Türkiye'de sanattan belgeye, deneyselden toplumsala çok güçlü fotoğraf projeleri üretildiği açıktır. Oysa Türkiye'de fotoğraf eleştirisi kapsamında üretilen metinlerin felsefi nitelik, edebî zenginlik, yöntem ve kaynakça verimliliği açısından aynı kalitede olduğunu söylemek olanaksızdır. Postmodernizmin herkesi sanatçıya, her türden nesneyi, eşyayı ya da fotoğrafı sanat eserine dönüştürebilecek ve pazarlayabilecek bir ortam sağladığı apaçıktır. Ne yazık ki aynı imkanlar fotoğraf eleştirisi için de sunulmaktadır. Tam da bu noktada nitelikli bir fotoğraf eleştirmeninin eleştirilerini kurmadan önce hatırla(t)ması gereken bazı noktalara dikkat çekmekte yarar vardır.

Nitelikli bir fotoğraf eleştirmeni, fotoğrafları yalnızca kişisel izlenimleriyle yorumlayan bazı teknik fotoğraf eleştirmenlerinin günümüzde önemli eleştirmenlermiş gibi kabul görmelerinin veya yazdıklarının güçlü fotoğraf eleştirileri olarak referans alınmasının nitelikle ilgili değil; piyasayla, eleştirmenlerin maddi durumu, ideolojisi, ünü

ya da statülerinin sonucu olduğunu korkusuzca dile getirebilme cesaretine sahip olmak zorundadır. Eleştiri, kökleri gereği yalnızlığı göze almayı gerektiren cesur bir girişimdir.

Fotoğraf eleştirmeni, eleştirisinin yıkmaktan ziyade inşa eden, yerme ve övgüden uzak duran, kendi kişisel izlenimleri dahil tüm otoritelere mesafeli yaklaşan teorik bir alan olduğunu önce kendine, daha sonra başkalarına hatırlatmaya çalışmalıdır. Öz eleştiri yap(ıl)maksızın fotoğraf eleştirisi yazmaya kalkışmak iki yüzlü bir teşebbüstür. Evet, eleştiride erdeme benzeyen bir şey vardır; ancak bu erdem eleştirinin kendinden eminliğinden değil şüphesinden kaynaklanmaktadır. Eleştiri septisizme içkindir ve nitelikli bir fotoğraf eleştirmeni daima kuşkucu olmak zorundadır.

Fotoğraf eleştirmeninin bir diğer görevi ise tarafsızlık ilkesi gibi sinik bir ifadenin ardına sığınmaktan ziyade elini daima taşın altına koyma mecburiyetidir. Eleştirmenin tarafı en zor koşullarda dahi güçten taraf olmamaktır. Sırtını güç odaklarına yaslayan veya değişen güç dengelerine göre yönü şaşan kişilerin eleştirmenliği ya da eleştirileri değil kişiliği tartışılmalıdır. Eleştirinin yargı içermesi doğası gereğidir ancak fotoğraf eleştirmeni bu yargılara ön yargıları(nı) aşarak ulaşmak zorundadır. Eğer fotoğraf eleştirmeni kendi savunduğu ideolojiye veya inancına ters düşen bir fotoğrafı eleştirmesi gerektiğinde kişisel görüşlerini eleştiri ilkelerinin önüne yerleştiriyorsa ortaya çıkacak olan metin fotoğraf eleştirisi değil; ucuz bir propaganda ya da ideolojik körlükten başka bir şey olmayacaktır. İmgelerin güçle birleşerek ürettiği zorbalığı ve söylemi aşındırmak da fotoğraf eleştirisinin görevlerinden biridir.

Türkiye'de fotoğrafa getirilen yorumların teknik fotoğraf eleştirisi, okuması ya da çözümlemesi sınırlarını aşamadığı ortadadır. Sadece fotoğraf eleştirisi örneklerinin yoksunluğu değil fotoğrafların farklı yöntemlerle eleştirilmesinin önünü açmayı hedefleyen eleştirel bir literatür olmaması da önemli bir eksikliktir. Bu çalışmanın Türkçe literatürde fotoğraf eleştirisi başlığıyla yazılan ilk sanatta yeterlik tezi olması bu eksiklerin açığa çıkarılmasından ziyade giderilmesinin de mümkün olabileceğine duyulan güçlü arzudur. Nesnel eleştiri olmadığı gibi evrensel bir fotoğraf eleştirisi de yoktur. Fotoğraf eleştirisi yalnızca teorik ve pratiğin değil; erdem ve ilkelerin, bilgi ve yöntemlerin, bağlam ve kuramların ve de her şeyden önce eleştirel bir kültür ve bilincin ortaklığıyla inşa edilen güçlü bir ifade biçimidir. Fotoğraf varsa eleştirisi de vardır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2011). *Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar.* M.Y. Öner (çev.), İstanbul: Belge Yayınları (orijinal baskı tarihi 1963)

Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*. Ş. Öztürk (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1947)

Adorno, T. W. (2017). *Minima Moralia*. O. Koçak ve A. Doğukan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1949)

Adorno, T.W. ve M. Horkheimer. (2010). *Sosyolojik Açılımlar*. M. S. Durgun ve A. Gümüş (çev.), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Adorno, T.W. ve M. Horkheimer, (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (orijinal baskı tarihi 1947)

Adorno, T.W. ve M. Horkheimer, (2014). *Teori ve Pratik Üzerine*. O. Kılıç (çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1956)

Aristotales, (2014). *Poetika*. Samih Rifat (çev.), İstanbul: Can Sanat Yayınları. (orijinal baskı tarihi 344)

Arnold, M. (2002). "Günümüzde Eleştirinin İşlevi." *Eleştiri Anlamı ve İşlevi.* Aydoğan, A. (drl). İstanbul: İz Yayıncılık.

Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Barrett, T. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*. Y. Harcanoğlu (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınları (orijinal baskı tarihi 1990)

Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak.* G. Metin (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994)

Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin* İlkeleri. B. Vardar ve M. Rifat (çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. T. Yücel (çev.), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1957)

Barthes, R. (1990). *Yazı ve Yorum*. T. Yücel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. M. Rıfat ve S. Rıfat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2020). *Eleştiri ve Hakikat*. E. Bildirici ve M. I. Durmaz (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1963)

Bayle, P. (1826). *An Historical and Critical Dictionary*. Printed For Hunt And Clarke, Tavistock Street, Coyekt Garden, London.

Roberts, R. W. (1907). *Longinus on the Sublime*. (Second Edt.), Cambridge: at the University Press.

Bronner, S. E. & Kellner, D. M. (1989) *Criticial Theory and a Reader Society.* Published in Great Britain by Routledge, NewYork – London.

Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. N. Pembecioğlu (çev.), Ankara: Nobel Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982)

Berger, A. A. (2022). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*. Ö. Emir (çev.), İstanbul: Alfa Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1994)

Berger, J. (2011). *O An'a Adanmış.* M. G. Sökmen (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin. W. (2013). *Pasajlar.* A. Cemal. (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1927-1940 (tamamlanmamış)

Berk, E. (2021). *Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf*: *Sosyal Medya & Manipülasyon.* İzmir: Duvar Yayınları.

Best, S. Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar.* M. Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1991)

Bottomore, T. (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi.* Ü. H. Yolsal (çev.), İstanbul: Say Yayınları (orijinal baskı tarihi 1984)

Chomsky, N. ve Foucault, M. (2012). *İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet.* T. Birkan (çev.), İstanbul: Bgst Yayınları (orijinal baskı tarihi 1974)

Cevizci. A. (1999) *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları

Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı.* Ö.Ejder ve E. Berktaş (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.

Danto, A. C. (2014a). *Sanat Nedir?* Z. Baransel (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2013)

Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihinin Sınır Çizgisi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1996)

Danto, A. C. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1998)

Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum.* İstanbul: Say Yayınları.

Deleuze, G. ve Guattari F. (2014) *Anti Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1* F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp (çev.), Ankara. Bilim ve Sosyalizm Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1973)

Doran, B. (2015). *The Theory Of The Sublime From Longinus to Kant* (Firt Edition), University Printing House, Cambridge cb2 8bs, United Kingdom

Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüsü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. M. Turan (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (orijinal baskı tarihi 2010)

Eagleton, T. (2019). *Kültür.* B. Göçer (çev.), İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 2016)

Eliot, T. S. (2002). "Eleştirinin İşlevi." *Eleştiri Anlamı ve İşlevi.* Aydoğan, A. (drl). İstanbul: İz Yayıncılık.

Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. S. Kantarcıoğlu (çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Engin, S. (Ed.), (2019). *İslam İlim ve Düşünce Tarihinde Eleştiri Geleneği*. İstanbul: Endülüs Yayınları.

Erutku. B. (2017). *Fotoğrafta Temel Kavramlar.* İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. S. İrvan (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982)

Foucault, M. (2021). *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü.* M. Erşen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1978)

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*. E. Kapkın (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1899)

Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. K. Şipal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1910)

Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum.* Ş. Demirkol (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık. (orijinal baskı tarihi 1974)

Fry, R. (1940). *Vision & Design*. (4. editions), Published by Penguin Books Limited Harmondsworth Middlesex England 3 East 17lh Street New York U.S.A.

Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori Habermas ve Frankfurt Okulu.* F. Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1981)

Gombrich, E.H. (2014). *Sanatın Öyküsü.* Ö. Erduran ve E. Erduran (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1950)

Gözkan, B. H. (2020). *Kant'ın Şemsiyesi: Kant'ın Teorik Felsefesi Üzerine Yazılar.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Greenberg, C. (1965). *Art and Culture*: Critical Essays. Boston: Beacon Press.

Gülenç, K. (2015). *Frankfurt Okulu Eleştiri, Toplum ve Bilim.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gürbilek, N. (2012). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Hobsbawm, E. J. ve T. Ranger, (2013). *Geleneğin İcadı*. M. M. Şahin. (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı (orijinal baskı tarihi 1983)

Hodge, Susie. (2014) *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. E. Gözgü (çev.), İstanbul: Domingo Yayınevi (orijinal baskı tarihi 2011)

Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. O. Koçak (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1947)

Horkheimer, M. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram.* M. Tüzel (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1931-1949)

İkizler, E. ve Akbaş, F. (2016). *Fotoğraf Teknik Okumaları*. Ankara. Say Yayınları.

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*. S. Doğan (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1973)

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. Z. A. Yılmazer (çev.), İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1976)

Kant, I. (1987). *Critic of Judgment.* J. H. Bernard. (çev.), Hackett Publishing Company Indianapolis/Cambridge (orijinal baskı yılı 1790)

Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. İ. Kuçuradi ve Ü. Gökberk ve F. Akatlı (çev.), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Çeviri Dizisi: 2 (orijinal baskı yılı 1788)

Kant, I. (2002). *Gelecekte Bir Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena.* Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları (orijinal baskı yılı 1783)

Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi.* A. Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınevi (orijinal baskı yılı 1781)

Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler.* Ankara: Nobel Yayıncılık. (orijinal baskı yılı 1982)

Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. N. Tutal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 1993)

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme.* N. Tutal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 1980)

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Kavramı*, N. Erdem. (çev.), İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı yılı 1973)

Locke, J. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme.* V. Hacıkadiroğlu (çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık. (orijinal baskı yılı 1689)

Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum.* İ. Birkan (çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık. (orijinal baskı yılı 1979)

Martin, H. L. Gutman, H., Hutton, H.P. (1988). *Technologies of the Self: Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault.* (1. Baskı), The University of Massachusetts Press by Tavistock Publications

Memou, A. (2015). "Postmodernizm." *Fotoğrafın Tüm Öyküsü.* A. Bozkurt (çev.), J. Hacking. (drl). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınları.

Pater, W. H. (2002). "Eleştirinin Amacı." *Eleştiri Anlamı ve İşlevi.* Aydoğan, A. (drl). İstanbul: İz Yayıncılık.

Pater, W. H. (2002). "Eleştirinin Dayanağı." *Eleştiri Anlamı ve İşlevi.* Aydoğan, A. (drl). İstanbul: İz Yayıncılık.

Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. N. Asgari (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınları (orijinal baskı yılı 1979)

Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Roudinesco, E. (2016). *Kendi Çağından Bizim Çağımıza Sigmund Freud*. N. Demiryontan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı yılı 2014)

Saussure, D. F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri.* B. Vardar. (çev.), İstanbul: Multilingual (orijinal baskı yılı 1916)

Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi.* İ. Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 2004)

Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi Marksist Bir Yaklaşım*. A. Özden. (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı yılı 1977)

Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak.* O. Akınhay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı (orijinal baskı yılı 2003)

Spurk, J. (2008). *Toplumsal Aklın Eleştirisi Frankfurt Okulu ve Toplum Teorisi*. I. Ergüden (çev.), İstanbul: Versus Yayınları (orijinal baskı yılı 2001)

Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefesi Söylemi.* İstanbul: Profil Yayınları.

Su, S. (2017). *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Vasari, G. (1940). *The Lives of the Artists.* Oxford World's Classics. Trans. Julia. B. & Peter B. Newwork, (2. Baskı), Oxford University Press.

Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum.* U. Kocabaşoğlu (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı yılı 1958)

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık (11. Baskı).

Yücel, T. (2017). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Süreli Yayınlar

Dellaloğlu. B. F. *Aydınlanma, Modernite, Postmodernite ve Sonrası* Toplum Bilim Aydınlanma Özel Sayısı. Sayı: 11. Temmuz 2000

Foucault, M. *Aydınlanma Nedir?* Toplum Bilim Aydınlanma Özel Sayısı. Sayı: 11. Temmuz 2000

Foucault, M. *Doğruyu Söyleme Sanatı.* Toplum Bilim Aydınlanma Özel Sayısı. Sayı: 11. Temmuz 2000

Greenberg, C. *Modernist Painting* Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960 Arts Yearbook 4, 1961 (unrevised)

Kant, I. *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt.* Liberal Düşünce. Cilt 10. No:18. Bahar-Yaz. 2005

Makaleler ve Tezler

Aslan, A. (2019). "Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu." *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13/24: 11-28.

Barthes, R. (1977), "The Death of the Author", *Fontona, London.* 142-148. ISBN/ISSN: 006861350

Berk, E. (2017) "Halk Zevki ve Zevksizlik Arasında: Bir Kitsch Sosyolojisine Doğru." *Ulakbilge Dergisi*, 5/14: 1205-1226.

Berk, E. (2018). "Kitsch: Romantizmin Gölgesinde." *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* (UKSAD), 4/1: 347-357

Berk, E. (2023). "Rusya - Ukrayna Çatışmasında Medyada Üretilen İşgal Söylemine Etik Bağlamda Bir Eleştiri." *Akademik İncelemeler Dergisi,* 18/1: 1-19.

Bircan, U. (2015), "Roland Barthes ve Göstergebilim", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 26/2: 17-41.

Solmaz, M. (2019). "Hayvan-Oluş: Deleuzyen ve Guattarici Perspektiften Hareketle Yeni Bir Yaşam Dünyası İnşa Edilebilir Mi?", International Social Sciences Studies Journal, 5(51): 6883-6890.

Şah, Umut. "Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar" Kültür Araştırmaları Dergisi, 2020, Sayı: 7, s. 210-231. DOI Number: 10.46250

Taş, G. (2016). "Feminizm Üzerine Genel bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri." *Akademik Hassasiyetler Dergisi,* 3/5: 163 175.

Terzi, U, M. (2006). "Fotoğraf Okuma ve Eleştiri" Yüksek Lisans Tezi.

Yavuz, O. (2020). "Türkiye'de Fotoğraf Eleştirisi ve Fotoğrafın Temsil Krizi Üzerine Bir İnceleme." Journal of Arts, 3/4: 333-352.

İnternet Kaynakları

https://artam.com/makaleler/sergiler/yonca-karakasin-evi-pg-art-galleryde

https://blog.fotografium.com/iyi-bir-fotograf-elestirisi-nasil-yapilmali/

https://www.artic.edu/artworks/235621/our-house-from-the-series-chickenbones-and-watermelon-seeds-the-african-american-experience-as-abstract-art.

https://eksisozluk.com/sabiha-cimen--6511628

https://www.moma.org/artists/5392

https://www.pixelle.co/sally-mann/

http://www.faculty.umb.edu/heike.schotten/readings/Dyer,%20Whiteness.pdf

https://dusundurensozler.blogspot.com/2009/02/dunya-yurttasligi-amacina-yonelik-genel_10.html?m=0

https://www.artnet.com/artists/spencer-tunick/dream-amsterdam

https://blog.ufuk.io/sabahattin-ali-ayran/

https://bantmag.com/yusuf-murat-senin-gecmisi-yeniden-kurguladigi-gizemli-dunyasi-fading-away/

https://www.youtube.com/watch?v=X8b8ZOu4N-I&ab_channel=PsikolojiAr%C5%9Fiv