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

FOTOĞRAFTA ZAMAN VE ANLATI, PAUL RICŒUR'ÜN ÜÇLÜ MİMESİS'İ ODAĞINDA NAN GOLDIN VE JEFF WALL ÖRNEKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

ESRA AKAŞ

İstanbul, 2019

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

FOTOĞRAFTA ZAMAN VE ANLATI, PAUL RICŒUR'ÜN ÜÇLÜ MİMESİS'İ ODAĞINDA NAN GOLDIN VE JEFF WALL ÖRNEKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

ESRA AKAŞ

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ BÜLENT ERUTKU

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Esra AKAŞ**

Anasanat Dalı : **Fotoğraf**

Tezin Adı : **Fotoğrafta Zaman ve Anlatı Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri**

Jüri Komisyonu tarafından 03/09/2019 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje/Esermetni** savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ümit ERUTKU	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Yusuf Murat ŞEN	M.S.G.S.Ü Fotoğraf	
Doç. Esra ALİÇAVUŞOĞLU	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Yedek Jüri Üyeleri		
Prof. Ergün TURAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Prof. Çetin ERGAND	M.S.G.S.Ü Fotoğraf	

Adı geçen öğrencinin 03/09/2019 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 27/09/2019 tarih ve XXIII-3 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Şule ERYILMAZ

Müdür V.

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Esra Akaş

Anasanat Dalı : Fotoğraf

Programı : Fotoğraf

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Dr. Bülent Erutku

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Eylül 2019

Anahtar Sözcükler : Mimesis, Fotografik nesne, Metin, Anlatı, Zaman, Temsil, Gerçeklik, Kurgu, Paul Ricœur, Jeff Wall, Nan Goldin.

ÖZET

Çalışmanın öncelikli amacı fotografik nesnenin zamansal boyutlarını betimlemek ve Paul Ricœur'ün edebi metin ve anlatıların zamansal düzenlenişini açıklamak üzere önerdiği Üçlü Mimesis kavramının fotografik nesneye uyarlanabilirliğini sorgulamaktır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle zaman kavramının fotoğrafla doğrudan ilintili alanlarda, farklı yaklaşımlar içerisinde ele alınma biçimlerine değinilmiştir. Bilimde, felsefede ve sanatsal üretimlerde zamanın betimlenişi ve farklılık içeren tanımları kronolojik ve tematik düzlemlerde örneklerle ele alınmıştır. Sonrasında felsefeci Paul Ricœur'ün *Zaman ve Anlatı* başlıklı yapıtında, sosyal bilimlerle, özellikle yazınsal ve tarihsel anlatıların yapısıyla doğrudan bağlantı kurarak kurgulamaya çalıştığı "zamanı öyküleme yoluyla biçimlendirme" önerisi ele alınmıştır. Kurgusal ve tarihsel metinlerin çözümlemesi için üçlü bir mimetik yapı kuran bu kavrayışın belgesel ya da kurgusal fotografik nesneyi analiz etmek üzere kullanılabileceği savından hareketle, fotoğrafın bu mercekte ele alınamayacağını öne süren ve yine bu mercekte analiz edilebileceğini savlayan karşıt kuramlar tartışılmıştır. Bu kuramları çarpıştıran bir değerlendirmenin ardından, fotoğrafın bir metnin, bir anlatının, bir öykünün zamansallığını edinebileceği fikrine varılmıştır. Fotoğrafın bir anlatının zamansallığını edinebileceği tezini doğrulamak üzere, Paul Ricœur'ün önerdiği Üçlü Mimesis yapısı odağında Nan Goldin'in

belgesel ve Jeff Wall'un kurgusal üretimleri incelenmiştir. Böylelikle fotoğrafın gerçeğin doğrudan ve nesnel bir karşılığı olmadığı, kodlanmış bir mesaj, üslup içeren bir temsil, öznelliğin ifadesini belgede de, kurguda da taşıyan bir metin olarak okunabileceği, bir anlatının zamansallığını edinebileceği fikri savunulmuştur.

.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Esra Akaş
Field	: Photography
Programme	: Photoraphy
Supervisor	: Asts. Prof. Bülent Erutku
Degree Awarded and Date	: Master – September 2019

Keywords	: Mimesis, Photographical object, Text, Narratives, Time, Reality, Fiction, Paul Ricœur, Jeff Wall, Nan Goldin.

ABSTRACT

The primary goal of this work is to describe the temporal dimensions of the photographical object and to question the adaptability of Paul Ricœur's concept of Triple Mimesis, developed originally to explain the temporal organization of literary texts and narratives, to the photographical object. Accordingly, the work examines the ways in which the concept of time is depicted in various ways in the fields directly related to photography. The description of time and its various definitions across science, philosophy, and works of art are discussed with examples in chronological and thematic order. The work then discusses Paul Ricœur's proposition of "shaping time through narration", which he put forth in his work *Time and Narrative* and attempted to establish direct links with social sciences and especially the structure of literary and historical narratives. This approach posits a three-way mimetic framework for the analysis of fictional and historical texts; based on the assumption that it can be applied to the documentary or staged photographical object, the work discusses opposing theories that maintain photographs can or cannot be analyzed in this manner. Following an evaluation of these theories, the work concludes that a photograph can indeed acquire the temporality of a text, a narrative or a story. In order to prove this thesis, Nan Goldin's

documentary works as well as Jeff Wall's staged photographs are analyzed according to the three-way mimetic framework proposed by Paul Ricœur. The argument is that photography is not the direct and objective representation of reality, that it can be read as a coded message, a stylized representation, and a text that bears the expression of subjectivity both as a document and as a staged work; in short, that it can acquire the temporality of a narrative.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET **i**
ABSTRACT **iii**
İÇİNDEKİLER **iv**
RESİM LİSTESİ **vii**

1. GİRİŞ: ZAMANI TANIMLAMANIN GÜÇLÜĞÜ **1**

2. FARKLI ZAMAN KAVRAYIŞLARI **3**
2.1. BİLİMDE ZAMAN SİSTEMLERİ 3
2.2. FELSEFEDE ZAMAN ANLAYIŞLARI 10
2.3. GÜZEL SANATLARDA ZAMAN VE TEMSİLLERİ 20
2.3.1. *Kronos* 21
1.3.1.1. Fotoğrafta *Kronos* 25
2.3.2. *Mnemosyne* 29
1.3.2.1. Fotoğrafta *Mnemosyne* 34
2.3.3. *Vanitas* 40
1.3.3.1. Fotoğrafta *Vanitas* 45
2.3.4. *Novus* 49
2.3.4.1. Fotoğrafta *Novus* (Günümüz Fotoğrafına Kısa Bir Bakış) 54

3. PAUL RICŒUR VE ZAMAN-ANLATI KAVRAYIŞI **59**
3.1. Ricœur Felsefesine Genel Bir Bakış 59
3.2. *Zaman ve Anlatı*'nın Kavramsal Gereçleri 61
3.3. Fotografik Nesneye *Üçlü Mimesis* Merceğinde Bir Metin Olarak Bakmanın Olanaklılığı 65
3.3.1. *Camera Lucida*'ya Göre Fotografik Metnin Olanaksızlığı 68
3.3.2. John Berger, Fotoğrafın Anlatısallığı İçin Bir Kuramlaştırma Denemesi 73
3.4. Fotoğrafın Üçlü Mimesis Modeli Üzerinden Okunabilirliğini Destekleyen Güncel Kuramlar ve André Rouillé Örneği 76
3.5. Fotografik Nesne İçin Üçlü Mimesis Tasarımı 84

4. NAN GOLDIN, GÜNLÜK, ANLATI VE AYNA **88**
4.1. Hayat ve Fotoğraf İçin Tek Bir Dünya Tasarımı (Mimesis I) 88
4.2. Kapalı Dünyanın Tematik ve Biçimsel Yüzü, Mimesis II 96
4.3. Mahremden Hakikate, Mimesis III 111

5. JEFF WALL, KAVRAM, SAHNE VE BOYUT **118**
5.1. Sinematik Bir Dünya Tasarımı (Mimesis I) 118

5.2. Kavramsal Fotoğraf ve Sahneleme (Mimesis II) 128
5.3. Gerçek Nedir? (Mimesis III) 131

SONUÇ **134**

EK 1: GÖRSELLER – 1. BÖLÜM **136**

KAYNAKÇA **176**

RESİM LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 1- Donato Creti, “Astronomi Gözlemleri”.....6
Resim 2- Henry Peach Robinson, “Solup Gitmek”.....77
Resim 3- Oscar Rejlander, “Yaşamın İki Yolu”.....77
Resim 4- Nan Goldin, “Kıyıda Piknik”.....102
Resim 5- Nan Goldin, “Nan Brian’ın Kucağında, Nan’in Doğumgünü”.....103
Resim 6- Nan Goldin, “Brian’la Şapkalı Otoportre”.....103
Resim 7- Nan Goldin, “Brian’la Sevişirken Otoportre”.....104
Resim 8- Nan Goldin, “Brian Yatağımda, Demir Parmaklıklarla”.....104
Resim 9- Nan Goldin, “Brian’la Yatağımda”.....105
Resim 10- Nan Goldin, “Nan ve Brian Yatakta”.....105
Resim 11- Nan Goldin, “Nan, Dayak Yedikten Bir Ay Sonra”.....106
Resim 12- Nan Goldin, “Cookie ve Sharon Arka Odada Dans Ederken”.....106
Resim 13- Nan Goldin, “Cookie Max’le Birlikte Doğumgünü Partimde”.....107
Resim 14- Nan Goldin, “Cookie ve Millie Mudd Club’ın Tuvaletinde”.....107
Resim 15- Nan Goldin, “Cookie Tin Pan Alley’de”.....108
Resim 16- Nan Goldin, “Cookie Gülerken”.....108
Resim 17- Nan Goldin, “Cookie Dövülmemden Sonra Benimle Birlikte”.....109
Resim 18- Nan Goldin, “Cookie ve Vittorio’nun Düğünü: Yüzük”.....109
Resim 19- Nan Goldin, “Cookie, Vittorio’nun Tabutu Başında” 110
Resim 20- Nan Goldin, “Cookie Kendi Tabutunda”.....110
Resim 21- Nan Goldin, “Nan ve Dickie York Motel’de” 114
Resim 22- Nan Goldin, “Aynada Otoportre” 114
Resim 23- Nan Goldin, “Aynada Otoportre” 115
Resim 24- Nan Goldin, “Aynada Otoportre” 115
Resim 25- Nan Goldin, “Mavi Banyomda Otoportre” 116
Resim 26- Nan Goldin, “Aynada Otoportre, Hotel Baur” 116
Resim 27- Nan Goldin, “Susan Yeşil Tuvalette, Bergama Müzesi”.....116
Resim 28- Nan Goldin, “Amanda Aynada”.....117
Resim 29- Nan Goldin, “Siobhan Aynamda”.....117

Resim 30- Nan Goldin, “Joey Aynamda”.....117
Resim 31- Jeff Wall, “Insomnia”.....121
Resim 32- Jeff Wall, “Bir Daireden Görünen Manzara”.....122
Resim 33- Jeff Wall, “Tutuklama”.....123
Resim 34- Jeff Wall, “Stereo”.....124
Resim 35- Édouard Manet, “Olympia”.....124
Resim 36- Jeff Wall, “Kanal”.....125
Resim 37- Paul Cézanne, “Nancy Köprüsü”.....125
Resim 38- Jeff Wall, “Yukio Mişima’nın Bahar Karları’nın Ardından, 34. Bölüm”.....127
Resim 39- Jeff Wall, “Kadınlar İçin Resim”.....129
Resim 40- Édouard Manet, “Folies Bergère’de Bir Bar”.....130
Resim 41- Jeff Wall, “Mimik”.....132
Resim 42- Pieter Paul Rubens, “Çocuklarını Yiyen Satürn” 136
Resim 43- Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn” 136
Resim 44- Tiziano, “İçgörünün Alegorisi”.....137
Resim 45- Nicolas Poussin, “Zamanın Müziğiyle Dans”.....137
Resim 46- Marcel Duchamp , “Tek gözle, yakından ve neredeyse bir saat boyunca (camın diğer tarafından) bakılmak üzere”.....138
Resim 47- Joseph Kosuth, “Saat (Bir ve Beş)” 138
Resim 48- On Kawara, “Bugün Serileri / Tarih Tabloları” 139
Resim 49- Felix Gonzales Torres, “Mükemmel Âşıklar” 139
Resim 50- Gianni Motti, “Büyük Çöküş Saati” 139
Resim 51- Étienne-Jules Marey , “Sırıkla Atlayan Adamın Kronofotografisi” 140
Resim 52- Eadweard Muybridge, “Hareket Halindeki Hayvanların Davranışları’ndan”.....140
Resim 53- Bragaglia Kardeşler, “Fotodinamik Daktilo”.....140
Resim 54- Giacomo Balla, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi”.....141
Resim 55- Hiroshi Sugimoto, “Sinema Salonları” 141
Resim 56- Rineke Dijkstra, “Almerissa” 142
Resim 57- Roni Horn, “Hava Durumu Sensin” 142
Resim 58- Henri Cartier-Bresson, “Banka Hücumu” 142
Resim 59- Raqs Collective, “Yeniden Hücum” video’sundan kare.....143
Resim 60- Paolo Uccello, “San Romano Bozgunu” 144

Resim 61- Francisco Goya, “3 Mayıs” 144
Resim 62- Edouard Manet, “İmparator Maximilien’in İnfazı” 144
Resim 63- Manfredo Settala, “Nadireler Kabinesi’ni gösteren gravür” 145
Resim 64- Salvador Dali, “Belleğin Azmi” 145
Resim 65- Andy Warhol , “Zaman Kapsülü 262” 145
Resim 66- Anselm Kiefer, “Kahramanlık Sembolleri”.....146
Resim 67- Ana Mendiata, “Tecavüz Sahnesi” 146
Resim 68- Ai Weiwei, “Anımsama”.....146
Resim 69- Gülsün Karamustafa, “Meydanın Belleği”nden kare.....147
Resim 70- Tracey Emin, “Birlikte Yatağa Girdiğim Herkes” 147
Resim 71- Alphonse Le Blondel, “Post Mortem” 147
Resim 72- Alphonse Bertillon, “Paris’te Suçlular Albümü”nden.....148
Resim 73- Josef Koudelka, “Prag, Ağustos 1968”.....148
Resim 74- Susan Meiselas, “Kuzey Otobanında Askerler Otobüste Arama Yapıyor”.....148
Resim 75- Edward Steichen, “Family of Men” sergisinden.....149
Resim 76- Larry Clark, “Tulsa” 149
Resim 77- Nobuyoshi Araki, “Cinsel Arzu”.....150
Resim 78- Richard Billingham, “Ray Bir Kahkahadır”.....150
Resim 79- Mitch Epstein, “Aile Şirketi”.....151
Resim 80- Simon Norfolk, “Yok Edilmiş Radyo Vericileri”.....151
Resim 81- August Sander, “Dansa Giden Genç Köylüler”.....152
Resim 82- Bend ve Hilla Becher, “Su Depoları”.....152
Resim 83- Andreas Gursky, “Prada I”.....153
Resim 84- Candida Höfer, “Trinity College Kütüphanesi”.....153
Resim 85- Albrecht Dürer, “Aziz Hieronymus Çalışma Odasında”.....154
Resim 86- Joos van Cleve, “Aziz Hieronymus Çalışma Odasında” 154
Resim 87- Hans Holbein, “Elçiler”.....155
Resim 88- Lukas Furtenagel, “Hans Burgkmair ve Eşi Anna”.....155
Resim 89- Pieter Bruegel, “Ölümün Zaferi”.....156
Resim 90- Nicolas Poussin, “Et in arcadia ego”.....156
Resim 91- Vincent Van Gogh, “Sigara İçen Kurukafa”.....157
Resim 92- Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı”.....157

Resim 93- Damien Hirst, “Bin Yıl”.....158
Resim 94- Francisco Goya, “Savaşın Felâketleri”.....158
Resim 95- Jake ve Dinos Chapman, “Ölüme Karşı Muazzam Eylemler”.....158
Resim 96- Felix Gonzales Torres, “Ross’un LA’deki Portresi”.....159
Resim 97- Bill Viola , “Nantes, Triptik”.....159
Resim 98- Francis Alys, “İş Görmenin Çelişkisi”.....160
Resim 98- Sam Taylor-Wood, “Ölüdoğa” video’sundan kare.....160
Resim 99- Sam Taylor-Wood, “Ölüdoğa” video’sundan kare.....161
Resim 100- Thomas Richard Williams , “Zamanın Kumları”.....161
Resim 101- Roger Fenton , “Meyva ve Çiçekler”.....162
Resim 102- Manasse Studio , “Vanitas”.....162
Resim 103- Cecil Beaton, “Otoportre”.....163
Resim 104- Irving Penn, “12 Elma”.....163
Resim 105- Duane Michals, “Her Şey Zihinde Erir”.....164
Resim 106- Robert Mapplethorpe, “Arum Zambak”.....164
Resim 107- Peter Hujar, “Palermo Yeraltı Mezarları”.....165
Resim 108- David Wojnarowicz, “Peter Hujar”.....165
Resim 109- David Wojnarowicz , “İsimsiz, Topraktaki Yüz”.....166
Resim 110- Nan Goldin, “Gotscho Gilles’i Öpüyor”.....166
Resim 111- Therese Frare, “David Kirby’nin Son Anları”.....167
Resim 112- Lee Miller, “Bozgun”.....167
Resim 113- Ziyah Qafic, “Kimliği Belirsiz”.....168
Resim 114- Paul Klee, “Angelus Novus”.....169
Resim 115- Mona Hatoum, “Şimdiki Zaman”.....169
Resim 116- Marina Abramovic, “Sanatçı Burada”.....170
Resim 117- Lise Autogena ve Joshua Portway, “Kara Balık Sürüsü”.....170
Resim 118- Hans Haacke, “İzleyici Profili”.....171
Resim 119- Postcommodity, “Uzaklaştırıcı Çit” 171
Resim 120- Sherrie Levine, “Walker Evans’a İthaf: 4” 172
Resim 121- Barbara Kruger, “Bedenin Bir Savaş Meydanı”.....172
Resim 122- Cindy Sherman , “İsimsiz Film Kareleri”.....173
Resim 123- Thomas Demand, “Koridor”.....173

Resim 124- Thomas Demand, “Oda”.....174
Resim 125- Rong Rong, “Zhang Huan’ın ‘12 metrekare’si.....174
Resim 126- Yinka Shonibare, “Bir Viktorya Dönemi Dandy’sinin Günlüğü”.....175
Resim 127- Sam Taylor-Wood, “Soliloquy I”.....175

“Saatte üç bin altı yüz defa, saniye fısıldıyor sana: hatırla”

Charles Baudelaire

1. GİRİŞ
ZAMANI TANIMLAMANIN GÜÇLÜĞÜ

Zamanı tanımlamak onu durdurmak kadar beyhude bir çaba olabilir. "Zaman, saat üzerinden, onun ilerleyişiyle ölçülen bir mefhumdur," gibi genel geçer bir tanımlamanın son derece yetersiz kalacağı aşikâr. Bitkilerle hayvanların, özelde biyolojik sistemimizi aktif olarak denetim altında tutan, genelde de insan uygarlığının akışını düzenleyen saatten apayrı bir yaşamsal ritim tutturmaları, başka bir deyişle her canlının kendine göre bir zamanı olması bu önermeyi daha baştan boşa çıkaracaktır. Kaldı ki bu tanım, gerek Doğu gerek Batı uygarlıklarını yüzyıllar boyunca meşgul etmiş zamanın doğasına, cevherine, oluş'una ilişkin sorular hakkında bir şey söylemez. Zaman mutlak mıdır, yoksa devinimlere bağlı olarak mı belirlenir? Bir başlangıcı var mıdır ve bir sonu olacak mıdır? İnsan ömrünün beyhudeliği zaman sorunsalının yegâne yanıtı olabilir mi? İnsanın karanlık çağlardan bu yana mitoloji, din, felsefe, sanat ve bilimler üzerinden zamana ilişkin olarak aydınlatmaya ya da en azından belirlemeye çalıştığı paradoksları bu tür sorular biçimlendirmiştir. Öte yandan, insan beyni ve algısı ölçülen zamanın akışıyla ilgili kendisini yanıltabildiği gibi, psikolojik ya da fizyolojik süreçler de kronolojik zamanın sınırlarını aşan algısal sekmeler gösterebilir. Einstein göreliliğin en basit tanımını verirken bu anlamda bir örnek verir, güzel bir kızın yanında oturan erkek için bir saat bir dakika kadar hızlıdır, ancak aynı erkeği harlı bir ocağın üstüne oturtursanız bir dakikayı bir saat gibi algılayacaktır. Kaldı ki evrenin oluşumu ve işleyişine dair birçok kuramda insan zihnini ve aktivitelerini düzene koyan zamanın son derece minör bir rolü olduğu açıktır.

Aslında yukarıdaki beylik tanımın yetersizliği bile, zamanı betimleme ve sınırlarla kuşatma yönündeki her türlü çabanın birden fazla düzlem üzerinden seyretmesi gerektiğini gösterir. Zaman kuramının disiplinlere göre çok farklı bakış açılarıyla karşımıza çıktığına dair de ipuçları verir. Antik Yunan'da zamanın yüzlerinden yalnızca birini ifade eden ve bazen bir kavram bazen de bir tanrı temsili olarak karşımıza çıkan *kairos*'un yüzyıllar içerisinde farklı alanlarda çok farklı bakış açıları ve yöntemsel gereçlerle yorumlanışı zamanın belirsiz yapısına dair bu çok yönlülüğün iyi bir örneğidir. Mitolojide *Kairos* kanatlı küçük bir tanrıdır, öyle hızlı uçar ki yanınızdan geçip gidiverişini fark edemeyebilirsiniz, onu fark etmek ve uçup giderken ensesindeki bir tutam saçtan yakalamak gerekir. Zamanın amansızca akıp gidişine ve fırsatlara dair göndermelerle yüklü bir mittir bu. Ancak çağlar boyunca çok farklı içeriklerle

zenginleştirilmiştir. Örneğin Hippokrates'in ardılları tıpta *kairos*'u hastanın ya iyileşmeye ya ölüme meyledeceği "kritik an" olarak değerlendirirken, antik Yunan tarihçisi Thukididis aynı terimi devletlerin kaderini belirlemiş etkili dönemleri ifade etmek üzere kullanır. Retorikte *kairos* belâgat ustasının karşısındaki topluluğu ikna sürecinde yakalayacağı en önemli fırsat anları olarak tanımlanırken, yine aynı terim Hıristiyan teolojisinde Tanrı'nın insan yaşamına müdahil olduğu kutsal anlar biçiminde yorumlanır. Sanatta *kairos* sanatçının yapıtını başarılı kılan ve tam durması gereken an olarak vurgulanır ki bu da akla ister istemez Cartier-Bresson'un "karar ânı" fikrini getirir. Heidegger ise yüzyıllar sonra zamanın fenomenolojik temeli ve doğasını sorguladığı *Varlık ve Zaman*'ında "Kairos'çu Zaman"ı beklenti ve sonluluk kavramları üzerinden ele alacaktır. Tarihteki tek bir zaman göstergesi ya da temsilinin dönemler ve inceleme alanlarına göre gösterdiği bu değişkenlik, zamanın nüansları ve edinebileceği görünümlerin çeşitliliği üstüne çok şey söyler.

Dolayısıyla temelinde fotoğrafın zamansallıklarını konu alan bir çalışmada da, öncelikle bu etkinlik alanının yapısı gereği yakından temas ettiği başlıca disiplinlerdeki zaman kavrayışlarına, zamana dair düzeneklere, tanımlamalara ve betimlere göz atılabilir. Öncelikle teknolojik bir buluş olan fotoğraf makinesinin icadı ve uğradığı mekanik ya da dijital dönüşümler, ayrıca medyumun üretim süreçleri ve üretimlerin ömrü, fotoğrafı saatlerin kronolojik zamanına ve yıldızların bilimsel zamanına bağlar. Öte yandan, olaylar ve imgelerin temsiline dayanan fotoğraf, tarihselliği, göndermeleri, anlatım gereçleri ve içerikleri açısından bakıldığında sanat tarihiyle, özellikle de resmin tarihiyle yakından ilişkilidir. Bunlara ek olarak bu üretim iki öznenin, fotoğrafçı ve izleyicinin birbirinden çok farklı işleyen zamansallıkları ve algılarının nesnesidir, ki bu da fotoğrafı ontolojik ya da algı fenomenolojisine dayalı birçok tartışmanın odağına yerleştirerek felsefeyle yakınlaştırır. Bu durumda fotoğrafın kendi zamansallıklarına eğilmeden önce, bilimsel zamana dair bulguları, felsefede zaman kavramını sorgulamış belli başlı düşünürlerin getirdiği açılımları, ayrıca mitolojilerden sanat tarihine ve fotoğrafa uzanan farklı zaman temsillerini ele almak yerinde olacaktır.

2. FARKLI ZAMAN KAVRAYIŞLARI

2.1. BİLİMDE ZAMAN SİSTEMLERİ

Fotoğrafın varoluş koşulu Güneş'tir. Çünkü fotoğrafın bir denklemi olsaydı eğer, sabitlerinden biri mutlaka zaman olurdu. Güneş, ışık ve zaman demektir. Dolayısıyla ışığın yazısının, doğanın kaleminin varoluş koşuludur. Bu da fotoğrafı her anlamda Güneş'e dönük bir mecraya dönüştürür. Bu yıldıza bakarak yapılandırılmış astronomi ve fizik kuramlarındaki zaman tanımı, bu kuramların uygulamada işlerlik kazanması için yaratılmış gereçler, Güneş'in gökyüzündeki konumu baz alınarak üretilmiş sayılabilen zaman fikri, her biri, dönüp dolaşıp düzenek ya da nesne olarak zamana kilitlenmiş fotoğrafa bir ucundan dokunur.

Güneş'e odaklanmış ya da Güneş'in etkileri göz önüne alınarak geliştirilmiş deneyler, özelde kimya, astronomi ve optik araştırmaları fotoğraf teknolojisine varacak birçok ipucu içerir. Gümüş nitrat tuzunun temel çözünürlüğünü keşfeden Abbâsi döneminin tanınmış kimyacısı Câbir bin Hayyan'dan 17. Yüzyıl'da bu tuzun Güneş ışınlarına maruz bırakıldığında karardığını açıklayan Angelo Sala'ya kadar birçok bilim insanının keşifleri fotoğrafın kimyasal düzeneğine dair ön verilerin elde edilmesini sağlamıştır. Öte yandan, Arap kökenli bir görme teorisinin (*ilm-i menâzır*) üstadı İbnü'l Heysem'in, Latin dillerine *Perpektiva* adıyla çevrilen bilimsel yapıtındaki "Görülebilen nesnelerde gözlerimizle gördüğümüz sadece ışık ve renktir[1]," saptaması Güneş'in boyutlar ve algıdaki rolüne işaret eder. Aynı zamanda karanlık kutunun da mucidi sayılan İbnü'l-Heysem'in buluşları "yeniçağda Copernicus'ta ya da *camera obscura* örneğinde Kepler ve Descartes'ta[2]" meyvelerini verir. *Camera obscura* da elbette Güneş'in oyunlarıyla biçimlendirdiği bir optik düzenektir.

Yeniçağda, Batı'da astronomi, optik ve dolayısıyla zaman fikri üzerinde temellenen kuramların birçoğunun Doğu'nun alandaki belli başlı metinlerini kaynak aldığı artık kabul edilmiş bir gerçektir. Ancak dünyanın neresinde olursa olsun, bu yöndeki çalışmalar fotoğraf fikrinin geleceğini yapılandırmaya devam etmiştir. Bu noktada örneğin Nicolaus

[1] Abdelhamid I. Sabra (çev.), **The Optics of Ibn al-Haytham, Books I-III: On Direct Vision**, The Warburg Institute, University of London, Londra, 1989, s. 82 (yabancı dildeki metinlerden yapılan alıntıların çevirisi aksi bildirilmediği sürece tarafımıza aittir).

[2] Hans Belting, **Floransa ve Bağdat. Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Koç Üniversitesi Yayınları, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, 2012, s. 11.

Copernicus'un Kopernik Devrimi diye anılan ve çağımız için bir dönüm noktası kabul edilen ispatları, bilimsel, felsefi ve dinsel açılardan zaman kavramına bakışta olağanüstü bir dönüşüm yaratmıştır. *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Göksel Kürelerin Devinimi Üzerine) adlı 1530 yılında tamamladığı başyapıtında, Copernicus o döneme dek Aristoteles ve Ptolemaios'un kozmolojik sistemlerini temel alarak Dünya'yı evrenin merkezine oturtmuş tüm kuramları çürüten bilimsel görüşlerini öne sürer. Copernicus yaptığı gözlemler ve okumalar sonucu, bu Yer merkezli evren modelinin işlevsel olamayacağını bildirir. O güne dek birçok astronomi araştırmasının omurgasını oluşturduğu gibi Kilise'nin de benimsediği, kutsal metinlerin yorumu için temel aldığı Yer Merkezli bu yerleşik düşünceye karşı çıkmak kolay değildir elbette. Ancak Copernicus'a göre gezegenler, Güneş'in merkezde olduğu sabit yörüngeler üzerinden hareket ederler. "Günmerkezlilik yasası" olarak anılan bu hakikat, tartışılmazlık statüsü kazanmış Yermerkezli evren yasasıyla çarpışsa da, insanoğlu en nihayetinde Dünya'nın Güneş çevresinde döndüğüne ikna olacaktır. Dolayısıyla Copernicus'un kitabının yayımlandığı 1543 yılı Batı'da yeni düşünce temellerini biçimlendiren bir devrimin tarihi kabul edilecektir. Nesnel zaman algımızı bütünüyle değiştirecek bir çalışmadır bu. Binlerce yıl mevsimlerin nedeni bilinmeyen ya da yanlış değerlendirilmiş çevrimine ve günün akışını gösteren Güneş çubuklarına göre düzenlenmiş insan zamanı, artık çok daha noktasal ölçümlerle netleşecek bir sürece girecektir. Copernicus Dünya'nın devindiğini öne süren ilk bilgin değildir elbette, nitekim kendisi de yapıtının Önsöz'ünde Eskiçağ kaynaklarını andığı gibi, örneğin İ.Ö. 320-310 yıllarında Günmerkezli bir sistemin kaba bir taslağını vermiş Aristarkus'a gönderme yapar.

Yine de Kopernik Devrimi, günümüzde devinime bağlı olarak geliştirilen zaman kuramları ve cihazlarının, optik ve astronomi bilimlerinin vardığı nokta için bir tramplen görevi üstlenmiş ilk sistemli, ayrıntılı çalışmadır. Bugün Dünya'nın güneş yılının her yıl 1,5 mikrosaniye uzadığını saptayabilecek duruma gelmiş bilimin çıkış noktasıdır. Nasıl ki Alfred North Whitehead tüm Batı felsefesinin Platon'a düşülmüş bir dipnot olduğunu öne sürüyorsa[3], paralel bir yaklaşımla, neden sonra gelişen ve ayrıntılanan astronomi, fizik ve optik yasalarının tümünün, özetle Batı biliminin de Copernicus'a düşülmüş bir dipnot olduğu rahatlıkla öne sürülebilir.

[3] Alfred North Whitehead, **Process and Reality, An Essay in Cosmology**, The Free Press, New York, 1978, s. 39.

Aslında Günmerkezlilik yasasıyla birlikte Copernicus, zamanla birlikte bir anlamda ışığı da evrenin merkezine almış olur. Daha sonra zaman ve ışığa dair saptamaları, Güneş'in gökyüzündeki merkez konumuyla biçimlenen bu dünya görüşünü benimseyen Galileo Galilei tarafından gözlemsel açıdan geliştirilecektir. Galilei öncelikle nesnel zamanın yapılandırılması konusunda çok önemli adımlar atar. Kendisinden önce hiç kimsenin tasarlamadığı bir olguyu kafasında canlandırır. Zamanı da tıpkı uzay (mekân) gibi matematiksel hesaplara tabi tutulabilecek bir değişken olarak değerlendirir. Kütlelerin hareketini incelerken, kat edilen mesafeye (uzaya) benzer bir biçimde zamanı da bir değişken olarak ele almayı akıl eder. Bu anlamda takvimlerin ve saatlerin süreçleri, döngüleri ölçtüğü bir Galilei öncesi ve zamanın tıpkı uzay gibi, devinim araştırmalarında bir değişken biçimini aldığı bir Galilei sonrasından söz edilebilir. Mekaniğin bu şekilde matematikleştirilmesinin öncelikle sarkaçların, sonrasında son derece dakik saatlerin yapımında ya da örneğin, yüzyıllar sonra, fotoğraf makinelerinin bugün kullandığımız dijital zaman düzeneklerinin kurulumunda arketipsel bir etkisi olmuştur. Zamanın denklemlerde bir değişken olarak belirlenmesi dünyayı 'dakiklik', 'kesinlik' ve "hassasiyet" gibi kavramlarla da tanıştıran çok önemli bir bilimsel etaptır.

Öte yandan, Galilei ışığın evrendeki en hızlı şey olduğuna dair görüşün de temellerini atar. "Galileo'nun vardığı sonuca göre ışığın hiç süre geçirmeden, anında başka bir yerde göründüğü iddiası doğru olabilirdi; sesten en az 10 kat daha hızlı olduğuysa kesindi[4]."

Galilei'nin büyük projesi, henüz taslak aşamasındaki ölçüm gereçleriyle Dünya'da gözlemlediği düzensizlikleri matematiksel bir düzleme oturtmak olmuştur aslında. Zamanı hız ve devinim üzerinden matematiksel ifadelere aktarmanın, hareket biliminin ve buna bağlı diğer teknolojilerin gelişiminde ne kadar büyük bir kuvvet olabileceğini çok erken bir dönemde fark etmiştir. Optik alanındaki çalışmaları da bu kuramların tamamlayıcısı niteliğindedir. Güneş merkezli sistem incelemelerini sürdürürken, uzakları yakınlaştırmak üzere tasarladığı dürbün, optiğin en ilkel araçlarından biri olarak bugünkü objektiflerin atasıdır örneğin. Yapısı ve varoluşu gereği saatin matematiksel kesirlerine de gelişmiş mercek yapılarına da doğrudan bağlı bir mecra olan fotoğraf, hiç kuşku yok ki Galilei'ye zamanımızın başka birçok teknolojisi gibi çok şey borçludur.

Galilei'nin çağdaşı olan Alman Johannes Kepler ise Kopernik devriminin sonuçlarını kuramsal açıdan daha ilerilere taşımış, belki bu nedenle "Copernicus'u nihayet doğrulamış olan

[4] Adam Hart-Davis, **Zaman Kitabı**, NTV Yayınları, İstanbul, 2013, s. 220.

adam[5],” diye anılagelmiştir. Kepler’in astronomi gözlemleri için hazırladığı düzenekler, bunlara bağlı olarak optik alanında yaptığı *camera obscura* ve mercek araştırmaları yine fotoğrafın kökleriyle yakınlıklar kurmamızı sağlar. Işık üstüne kaleme aldığı iki yapıtı, *Astronomiae Pars Optica* [Astronomide Optiğin Payı] (1604) ve *Dioptrice* [Kırılma] (1619) modern optiğin temeli sayılır. Görüntülerin insan gözünde Leonardo da Vinci’nin tasarladığı gibi gözbebeğine değil, retinaya tersten yansıdığını ilk gösteren de Kepler olmuş ve bu gözlemi için *camera obscura*’yı temel aldığını söylemiştir. Kepler gezegenlerin yörüngelerini hayranlıkla izlerken de yine karanlık kutu düzeneğinden yararlanmış ancak buna çeşitli mercekler eklemiştir. Donato Creti’nin *Astronomi Gözlemleri* adlı bu tablosunda, Güneş lekelerini, ucunda bir delik bulunan upuzun bir gözlem çubuğuyla (portatif bir tür karanlık kutuyla) yakalayıp kâğıda yansıtan Kepler’i görürüz.



Resim 1- Donato Creti
“Astronomi Gözlemleri”, 1711, Bolonya
Kaynak: https://useum.org/artwork/Astronomical-Observations-the-Moon-Donato-Creti-1711

Güneş ve Ay tutulmaları Kepler için bilimsel olduğu kadar edebi bir esin kaynağı olmuştur. Örneğin fantastik bir Ay’a yolculuk hikâyesi kaleme alarak Copernicus’un görüşlerini yaygınlaştırmaya çalışır, ancak bu tür kurgusal, edebi ürünleri onun bilimsel yanına odaklanmış rasyonalist bilim insanları tarafından unutturulmuştur.

[5] James A. Connor, **Kepler’s Witch**, Harper Collins, New York, 2004, s. 3.

Karanlık kutu ve astronomik gözlem dürbünü sayesinde Kepler, optik alanında çok önemli keşifler gerçekleştirmiş, bu da dönemin popüler ve entelektüel kültürlerinin tamamı üzerinde etkili sonuçlar doğurmuştur. Gerçekten de Isaac Newton birçok insandan daha ileriyi görebilmişse eğer, bunu Copernicus, Galilei ve Kepler gibi devlerin omuzları üzerinde yükselmiş olmasına bağlayacaktır. Newton, tüm zamanların en önemli bilimsel yapıtı sayılan *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*'sında (Doğa Felsefesi'nin Matematiksel İlkeleri) 300 yıl boyunca kabul görecek fizik ve hareket yasalarının temellerini atar. Zaman kavramının da bu ilkelerin oturtulmasında vazgeçilmez bir yeri vardır. Newton, yapıtının Giriş bölümünde zamanı şöyle tanımlar: "Mutlak, gerçek ve matematiksel zaman, kendiliğinden ve kendi doğasından, dışsal herhangi bir şeyle ilişkide olmaksızın, düzgün bir biçimde akar ve bir başka adla, 'süre' olarak anılır; göreli, görünürde ve ortak zaman[6]." Yorumlamak gerekirse, Newton astronomideki mutlak zaman ile gündelik dildeki zamanı Platon'vari bir yaklaşımla birbirinden ayırır. Mutlak ve matematiksel olan zaman dışarıdan hiç etkilenmeden, olaylardan, ölçümlerden bağımsız olarak akmaya devam eder. Hareket görecedir, zaman değil. Tüm hareketler hızlandırılabilir ya da yavaşlatılabilir ama mutlak zaman akışı asla değişmez. Bu anlamda zaman nosyonu evrenin temel bileşenlerinden biridir. Newton da kütleçekim kuramında, gerek Ay ve gezegenlerin ilerleyişini gerekse bir elmanın yere düşüşünü ele alırken tüm bu hareketleri tek bir kuralla açıklar, zaman ise bu denklemin bir değişkenidir.

Newton da evrenin temel yasalarını zamana ve hıza dair önermelerle geliştirirken Güneş'e, yıldızlara bakmış, aynaları kullanıp ışığı toplayarak daha yüksek performansla çalışan teleskoplar üretmiştir. Güneş ışığını prizmadan geçirerek 'spektrum' adını verdiği bir renk demeti elde eden, sonrasında bu tayfı bir mercekten geçirip beyaz ışık üreten de yine Newton olmuştur. Beyaz ışığın diğer renkli ışınların bir karışımı olduğu ve ışığın kendisinin tanecikli bir yapıya sahip olduğu gerçeğini de ona borçluyuz. Newton ayrıca şimdi'yi, geçmiş ve geleceği ayıran bir bıçak ağzına benzetmiştir. Bu metafor akla ister istemez André Rouillé'nin fotoğrafın üretim ânına dair saptamalarını getiriyor. Deklanşöre basma ânı, 'deklanşman'ın şimdisi bir bölme işlemi gerçekleştirir, "bir geçmişi ve bir geleceği sınırlarına ayırır, şeylerin ve bedenlerin geçmişiyle ortaya çıkacak görüntünün geleceğini böler.[7]"

[6] Isaac Newton, **Mathematical Principles of Natural History** (çev. Andrew Motte), Daniel Adee, New York, 1846, s. 77.
[7] André Rouillé, **La Photographie**, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2005, s. 275.

Newton'ın yasaları yüzyıllar boyunca hükmünü sürdürür, ta ki Albert Einstein ortaya çıkana dek. XX. yüzyıl başında, fizik camiasında tuhaf bir olay gerçekleşir, Einstein evrenin birliği ve kavranabilirliği üstüne çalışmalarını yürütürken Newton'ın kozmolojik temsilini sorgular. Einstein'ın başarısı Galilei'nin ve Newton'ın kuramlarının kısmen göreli olduğunu, aslında temelde mutlak uzay, mutlak zaman ve mutlak eşzamanlılık kavramlarına dayandığını göstermek olmuştur. Dolayısıyla Einstein klasik mekanik kitaplarında tüm gözlemciler için aynı olan, değişmez, mutlak zaman tanımını çürütür. Bambaşka bir zaman kavrayışı getirir. Zaman görelidir çünkü birbirlerine göre farklı devinimler sergileyen, hatta evrende kütle konsantrasyonlarının farklılık gösterdiği bölgelerde bulunan gözlemcilere göre farklı ölçülür[8]. Uzaya yolculuk eden ikizin, Dünya'ya evde kalan ikizinden daha genç döndüğü artık çok bilinen bir örnektir. Atom saati de öyle; bir uçağa konup Dünya'yı iki, üç kez turlayan bir atom saati, sabit kalan benzerine göre zamansal sapma gösterir. Ya da örneğin laboratuvarda 2 mikro-saniye yaşayan bir müon, ışık hızına yakın bir süratle atmosferi geçtiğinde birkaç dakika yaşayabilmektedir.

Einstein'ın ikinci Kopernik devrimi diye de anılan görelilik kuramının bir başka sonucu da gözlemciyi zaman algısının merkezine yerleştirmiş olmasıyla uzun vâdede zamanın yokluğu tezlerine dek evrilmiş olmasıdır. Bugün İtalyan teorik fizikçi Carlo Rovelli "zaman yoktur," der, "çünkü gözlemlenemeyen bir büyüklüktür ve gözlemlenebilen, olguları temsil eden farklı değişkenler arasındaki bir ilişkiyi ifade eder, hepsi bu[9]."

Günümüzde Einstein'ın uzantısında geliştirilen zamanın varlığı/yokluğu tezleri bilimsel araştırmalarda halen tartışılmaktadır. Görelilik kuramı ve öncesinde, Güneş'e, zamanın tanımına, süre ölçümlerine, yıldızların seyrine, ışığın devinimlerine, hareket yasalarına dair geliştirilmiş tüm bu deneysel ya da kavramsal sistemler fotoğraf makinesinin icadına, fotoğrafın gelişimi ve evrimine dijital döneme varasıya büyük katkılarda bulunmuştur. Fotoğraf ve görüntü kaydetme teknolojisinde, bilgisayar destekli görüntülerden uydu fotoğraflarına, makro fotoğrafa dek gün geçtikçe daha hızlı adımlar atılmaktadır. Bilgisayarların ve sayısal teknolojinin fotoğraf uygulamalarına dahil edilmesiyle birlikte fotoğraf algısı da sürekli değişim göstermekte, yeni medya sanatı gibi türlere kapı açılmaktadır. Dünden bugüne fotoğrafa çeşitli esin kaynakları sunan bilim, sanatçıların uygulama alanlarını da gün be gün

[8] Albert Einstein, **La théorie de la relativité restreinte et générale**, Éditions Dunod, Paris, 2004, s. 5-27.
[9] Carlo Ravell, **Et si le temps n'existait pas?**, Éditions Dunod, Paris, 2012, s. 96-102.

çeşitlendirir. "Dijital, fotoğrafın görünenin sadık bir kaydı olma durumunu istikrarsızlaştırdıkça, yeni esnekliği eskiden hızlıca reddedilecek ya da imkansız olarak değerlendirilecek yeni olanaklara açılmasını sağladı[10]," der Fred Ritchin. Karanlık odadan dijitale, bilimsel deneyler, teknolojik ilerlemeler fotoğraf algısını geliştirmiş ve dönüştürmüştür. Onu giderek sanata, yaratıcılığa yaklaştırmış ya da Einstein örneğinde olduğu gibi algılanma süreçlerine ilişkin yeni kuramların oturtulmasını sağlamıştır.

Öte yandan, her ne kadar Bergson'la gerçekleştirdiği 'yüzyılın tartışması' diye anılan buluşmada Einstein, "Filozofların zamanı diye bir şey yoktur. Zamanın gerçeğini de, başka her şeyin gerçeğinde olduğu gibi, bilime sormak gerekir[11]," demiş olsa da, görelilik kuramına gözlemciyi dahil ettiği noktada, bu gözlemci mutlak bir bilinç olmasa dahi, bir anlamda bilimi felsefenin sularına doğru sürmüş olur. Gözlemci demek özne, bilinç ve algı demektir çünkü. Nitekim özne, beden ve zamansal algı gibi temaları çalışmalarının merkezine alan filozof Maurice Merleau-Ponty de Einstein'ın savına karşı çıkarak şöyle diyecektir: "Bu itiraz bizi aklın kriziyle karşı karşıya bırakıyor. Bilgin, fiziğin aklından başka akılları kabullenmeye razı gelmiyor ve klasik bilimin zamanında olduğu gibi kararı yine fiziğin aklına bırakıyor. Felsefi bir saygınlıkla donanmış bu fizikçi aklı paradokslarla dolup taşar ve örneğin benden çok uzak olan bir başka gözlemcinin geleceğiyle benim şimdi'min eşzamanlı olduğunu öğrettiğinde kendini yok ettiği gibi gelecek hissini de yıkıma uğratır.[12]" Bergson'un ve dolayısıyla Merleau-Ponty'nin haklılığını adeta yüzyıllar ötesinden doğrulayan bir ses de Einstein'a seslenir gibidir. Bergson-Einstein buluşmasından çağlar önce, *İtiraflar*'ında zaman, zihin ve bellek konuları üzerine düşünürken, Aziz Augustinus Tanrı'sına şöyle yakarmıştır: "Kendi kendime zorluklarla dolu, ter dökülüp emek harcanan bir toprak haline geldim. Çünkü şu an üzerinde çalıştığım konu göğün kuşaklarını araştırmaya benzemiyor, yıldızlar arasındaki mesafeyi ölçmüyoruz ya da dünyanın boşlukta nasıl dengede durduğunu da incelemiyoruz. Araştırma konum hatırlayan bir varlık olarak ben, zihin sahibi bir varlık olarak ben, kendimim[13]."

Gerçekten de bilim insanının da filozofun da özne, zaman ve algı kapsamında sanatlara farklı yönlerde katkıları olmuş ve olacaktır. Nasıl ki Einstein'ın görelilik kuramı görsel

[10] Fred Ritchin, **Fotoğraftan Sonra**, Çev. Yalım Keser, Espas Yayınları, İstanbul, 2014, s. 27.
[11] Jimena Canales, **The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and The Debate That Changed Our Understanding of Time**, Princeton University Press, Princenton, New Jersey, 2015, .
[12] Maurice Merleau-Ponty, **"Einstein et la crise de la raison"**, *Signes* içinde, Éditions Gallimard, Paris, 1960, s. 242-249.
[13] Aziz Augustinus, **İtiraflar**, 10. Kitap, 16. Bölüm, 25, Çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa Felsefe, İstanbul, Kasım 2014, s. 409.

sanatlarda Matisse'ten Picasso'ya çok önemli bir sanatçı kuşağını ya da kübizm gibi başat bir sanat akımını derinden etkilemişse, Proust'un başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde* de Bergson'un zaman üzerine düşüncelerinin edebi bir izdüşümü olarak okunabilir. Fotoğrafa gelince, bir yanıyla bilime dayanmışken, nesnenin ve öznelerin farklı zamansallıkları, fotografik ürünün algılanma süreçleri gibi belli başlı okuma eksenleriyle felsefi tartışmalara da sıkı sıkıya bağlanır.

2.2. FELSEFEDE ZAMAN ANLAYIŞLARI

Zaman bizim dışımızda varlığını sürdüren bir kendilik midir, yoksa bize, devinimlerimize, onu izleyebildiğimiz dışsal olgulara mı bağlıdır? Platon ve Aristoteles'in bu soru etrafında şekillenip ayrışan farklı zaman kavrayışlarının Batı felsefesinin sonraki adımları üzerinde, başka birçok sorunsalda olduğu gibi derin etkileri, belirleyici bir işlevi olmuştur. Öte yandan, iki filozofun en çok da zaman mefhumuna getirdikleri açılımlar konusunda ayrıştıkları öne sürülebilir.

Platon'un zaman kavrayışı mağara alegorisinin temel yapısından pek farklı değildir aslında[14]. Karanlık bir mağaranın içinde oturmuş insanoğlu, sağa sola başını çeviremezken, dışarıdan mağaranın karşı duvarına yansıyan gölgeleri görebilir ancak, dolayısıyla gerçek dünyayı, gerçek nesneleri bu duvara yansıyan gölgelerle, başka bir deyişle imgelerle özdeşleştirir. Zaman kavrayışımız da böyledir Platon'a göre. Platon ve Aristoteles'te zaman kavramları üstüne çalışmış felsefeci Rémi Brague, Platon'da çoğu yerde spekülatif görünen zaman algısının *Timaios* diyaloğunda daha açık ve net bir dille ifade edildiğini söyler[15]. *Timaios*'ta zaman "sonsuzluğun devingen imgesidir[16]." Demek ki bizim algıladığımız zaman, öncelikle bir sonsuzluk gölgesidir. İdeal zaman, hakikatin zamanı ise evrenle birlikte yaratılmıştır ve varlığı her türlü dış etkenden (yansımalarından) bağımsız bir cevherdir. Mutlak ve ölümsüz bir tözdür. Varlık, zamanla, daha açıkçası Demiurgos'un evreni yaratmasıyla ortaya çıkar. Zaman bu noktada yaratmayla eşanlamlıdır ve varlığın oluş'una dair bir anlayışla, yaratıcı üzerinden biçimlenir. Bir sonsuzluk olarak ancak kavrayışla erişilebilecek idealların

[14] Platon, **Devlet**, Yedinci Kitap, 516 b, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İş Kültür Yayınları, İstanbul, Ocak 2019, 18. Basım, s. 233.
[15] Rémi Brague, **Du Temps chez Platon et Aristote**, PUF, Paris, 1995, s. 21.
[16] Platon, **Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias**, (Timée içinde) 37 d 5s, GF Flammarion, Paris, 1993, s. 97.

kategorisindedir. Evreni içinde taşıyan bir kap gibi de düşünülebilir. Evrenin mutlak ve dış olgulardan bağımsız bu zaman-oluş'unu Platon sonsuzluk ve yaşamsal cevher gibi anlamlar taşıyan *Aiôn* terimiyle karşılar. "Devingen imge" ise mağara duvarındaki yansımadır. Ölçülebilen zaman anlayışıdır ki Platon algıyla hissedilen ve yine elbette Güneş'e, Ay'a ve beş gezegene, bunların devirlerine bağlı olarak işleyen bu zamanı Yunanca *kronos* (Batı dillerindeki kronoloji teriminin kökeni) sözcüğüyle karşılar. Algıların zamanı *kronos* bir gölge, bir imge, bir hayaldir dolayısıyla. Yaratıcı, gökteki yıldızları da düzenleyerek sonsuzluğun devingen bir taklidini de yaratmıştır. Gündelik yaşamımızda yıldızların devinimine göre işleyen zamandır bu ve olsa olsa hakiki, mutlak bir zaman cevherinin mağara duvarındaki yansımasıdır. Algılanan zaman (*kronos*) asla değişmeyen ve ancak felsefi akılla kavranan bir ideanın (*aiôn*) içinde, onun kopyası olarak süregelir. Platon'un zamana dair yaratıcı *Demiurgos* üzerinden biçimlenen bu söylemi daha sonra Hıristiyanlığın zaman anlayışını da temelinden yapılandıracaktır. Bu mutlaklık bizi ister istemez Newton'a kadar uzanıp kendisini gösteren Tanrı'nın değişmez zamanı fikrine de götürür.

Öte yandan, bir başka düzlemde genelde evrenin, daha dar bir çerçevede de zamanın hakikatinin kavranamayacağı yönünde bir umutsuzluğu da yoktur Platon'un. Bunun için akılla kavrayışı baş ölçüt kabul eder. Bu alegori yüzyıllar boyunca kullanılmış, kullanılmayı sürdüreceği de aşikârdır. Dinsel açılımları bir yana, gerçeği algılama ve kavrama süreçlerimize ilişkin evrensel ve zamanlar ötesi bir öngörüsü de vardır çünkü. Susan Sontag'ın fotoğraf üstüne kaleme aldığı temel metinlerini anımsayalım. *Fotoğraf Üzerine* "Platon'un Mağarasında" başlığını taşıyan bölümle, insanın halen o karanlık mağarada yaşadığını, dünyanın bu mağaradan farkı olmadığını kesinleyen saptamalarla açılır[17]. Dünya, fotoğrafla birlikte, bakışımıza şöyle bir dokunup geçen ve hakikate varma yolunda artık algımıza etki etmeyen imgelerin akınına uğramıştır. Fotoğrafın icadıyla çevremizi dört bir yandan saran görüntülerin (gölgelerin, hakikat taklitlerinin) sonu yoktur ve olmayacaktır. Ancak Sontag'ın bu alegoriyi tekrar ele alırken, fotoğrafın ontolojik yapısındaki bir hakikat yoksunluğuna değil ahlâki ve siyasal tezahürlerine bir gönderme yaptığını belirtmekte fayda var. Sontag'a göre fotoğraf, tıpkı Platon'un zaman kavramının hakikati gibi bir gerçekliğe sahip olabilir, bunun örneklerini de verecektir. Ancak dünyanın bir mağara gölgeleri yığınına dönüşmesini engellemek, içeriğinden saptırılmış gerçeklik taklitlerinin yığışımını engellemek demektir. "Aynı fotoğrafların

[17] Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul, 2010, s.1.

durmadan basılıp çoğaltılmasının da olayı bir noktadan sonra daha az gerçek hale getirmesini" engellemek üzere bir "görüntü ekolojisi[18]" önermesi bundandır. Görüntü-oburluğuyla fotoğrafın gerçek kavrayış gücünü yok etmemek, mağara duvarındaki içi boş temsillerin sayısını azaltacağı gibi, bizi mecranın mutlak değerlerine taşıyabilecek ürünlere götürebilir. "Gerçek dünyanın görüntüler dünyasını içine katmasının iyi bir yolu"dur bu[19]. Bu çözüm önerisi Walter Benjamin'in Eugène Atget'ye atfederek onayladığı fotoğrafta "nesneyi aura'sından özgürleştirme[20]" fikrinden pek uzak değildir. Aura, Benjamin'e göre gerçekliğin olsa olsa bir tınısıdır. Fotoğrafın bir nesneyi kopya olarak ele geçirme ihtiyacının her geçen gün arttığını belirtirken, aslında Benjamin'in şikayet ettiği de nesnenin imgesini değil kopyasını, aura'sını yakalama yönünde sürdürülen bu beyhude, içi boş, çoğu zaman yalan olabilen çabadır. Aura da bir kopya olarak bu anlamda mağara duvarındaki yansımadır. "Kopya, resimli gazetelerin ve haftalık haberlerin doğruladığı gibi, kendini imgeden bariz bir biçimde ayırır.[21]" Benjamin'e göre fotoğrafın hakikatiyse, "nesnenin kabuğundan soyulup çıkarılmasıyla, auranın kırılmasıyla", başka bir deyişle süslemelerden, kandırmacalardan muaf asıl imgenin yakalanmasıyla mümkün olacaktır. Bu örnekler bize Platon'un genelde dünya, özelde zaman algısındaki alegorinin fotoğraf bağlamındaki etik uzantılarını verir. Peki Platon'daki dünya, zaman ya da nesnelerin kendi içerisinde bir hakikati varken, imgenin hakikati kendisinde kayıtlı olabilir mi? Fotoğraf bağlamında bu ancak sanatçı-operatörün, fotoğrafı çeken ya da yapan kişinin içgörüsünü, aklını ve melekelerini kullanmasıyla mümkün olabilir. İleride Nan Goldin ve Jeff Wall örnekleri üzerinden imgede hakikat konusu daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Felsefe bağlamına dönecek olursak, Aristoteles, hocası Platon'unkinden çok farklı bir zamansal kurgu geliştirmiştir. Daha ayrıntılı ve doğa felsefesine daha yakın duran bir zamansal sistemdir bu. Aristoteles zamanı anlamlandırmaya çalışırken yüzünü doğaya döner, dünyanın işleyişini zaman sorgusunun ana hattına oturtur. Zamana dair fikirlerini *Fizik* kitabında açıklamış olması da bu yönelimin bir göstergesidir. Zaman "hareket ve değişimden bağımsız değildir,[22]" der ve önce-sonra çizgiselliğini de hareketin belirlediğini öne sürer. Bu açıklamanın

[18] Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s.105.
[19] Sontag, 2003, s. 119.
[20] Walter Benjamin, **Fotoğraf Yazıları**, Derleyen ve Sunuş Esther Leslie, Çev. Burcu Halaç, Tevfik Turan, Kolektif Kitap, İstanbul, 2019, s. 114.
[21] Walter Benjamin, 2019, s. 115.
[22] **The Complete Works of Aristotle**, Ed. Jonathan Barnes, Cilt I, *Physics*, IV, II, 219b, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 4. Baskı, 1995, s. 371.

da ortaya koyduğu üzere, Platon zamana, inancın, yaratıcı gücün (*demiurgos*), ahlâki bakışın ve ideaların penceresinden bir bakış sunarken, Aristoteles zaman sorgusunu, tersi bir biçimde, kuvvet ve hareket gibi daha bilimsel kavramlara açar. Zaman, uzay, devinim, boşluk gibi işlevsel araçlar, dünya algımızı inşa ettikleri gibi zaman fikrine de sayısal bir görünüm kazandırırlar. Dolayısıyla Aristoteles'te önce ve sonra zincirinde tanımlanan zamanın daha somut bir niteliği vardır. "Zaman hareketin ölçüsüdür[23]," her şeyden önce. Dolayısıyla daha gündelik bir düzlemde kalır. Öncelikle zamanın varlığa mı, yokluğa mı ait olduğunu (günümüz fizikçilerinin vardığı nokta) araştırır. Geçmiş artık yoktur, gelecek de henüz yoktur, ancak bunlar yine de zamanın parçalarıdır. Buradan hareketle, zaman aslında varolmayan parçalardan oluşur. Geçmiş zaman da, gelecek zaman da olaylarla kendini gösterir. Geçmiş "artık varolmayan" biçiminde kendisini gösterirken, gelecek "henüz varolmamış" olandır. Gelecek zaman henüz varlığa gelmemiştir[24].

Bu noktada an diye de çevrilebilecek şimdi'nin (*nun*) atomik noktasallığı Aristoteles'in zaman anlayışının anahtarıdır. Newton'ın şimdi için kullandığı "bıçak ağzı" benzetmesinin temeli, geçmişi gelecekten ayıran Aristoteles *nun*'udur. Parçalanan zamanın sınırıdır şimdi, ama asla zamanın bir parçası değildir. Ancak ve ancak zamanın diğer kısımlarıyla birlikte bir anlam taşır. Çünkü şimdi, geçmiş ve geleceğe yönelik bir genişleme göstermiş olsaydı, kendisi olmaktan çıkardı.

Sonuçta Aristoteles'e göre zaman bir şimdiler dizgesi olarak işler. Şimdi bir kendilik olarak asla aynı kalmaz ancak başka bir şeye de dönüşmez. Bu anlamda ontolojik bir sağlamlıktan da yoksundur. Uçucu, durmayan, fani bir şeydir şimdi. Bir anda yok olup gider, ardından yeni şimdileri getirir.

Öte yandan, Aristoteles'e göre zaman göksel hareketlerin bir sonucu da değildir, çünkü Aristoteles evreni katmanlarına ayırdığı için devinimin her bir katmanda farklılık göstereceğini, dolayısıyla birbirinden çok farklı zaman çeşitlerinin açığa çıkabileceğini söyler. Zamanın ölçüsü yine de harekettir ama, bu nedenle örneğin hız, oldukça az bir zamanda oldukça fazla hareket etmek anlamına gelir.

Aristoteles'te zaman kendiliğinden olan ve kendi içinde olan bir varlık değildir. Harekete bağlı olduğundan dolayı da sonsuzluğu ancak bir olasılıklar sonsuzluğu olabilir,

[23] **The Complete Works of Aristotle**, 1995, Cilt II, *Metaphysics*, V 12, 1020 a, 13-14, s. 1609.
[24] Aristoteles *Fizik* yapıtının IV. Kitabını zamana ilişkin değerlendirmelerine ayırmıştır.

mutlaklığa varmaz. Bu noktada zaman, önce-sonra çizgisine göre düzenlenmiş algısal bir düzlemde açıklanır da diyebiliriz. Bu çizgiselliğin anahtarı şimdi'de, an'da yatar. Bu da akla bilincin olmadığı durumlarda zamanın varolup olamayacağı sorusunu getirir. Ancak Aristoteles zaman konusunda bilinç ve özne konularına mesafeli yaklaşmış, daha psikolojik, öznel ve insan zihni etrafında kurgulanan ön-fenomenolojik bir zaman tasarımı için Aziz Augustinus'u beklemek gerekmiştir.

Aziz Augustinus bir Hıristiyan düşünürü olarak *İtiraflar*'ında ele aldığı tüm evrensel sorgulamaları Tanrı'sına seslenişlerle, yaratıcıya yönelttiği sorularla, zaman zaman yardım çağrılarıyla paralel götürür. Ancak tanrıbilimsel olmayı amaçlamış bu yapıttaki felsefi araştırmalar o kadar derindir ve öylesine büyük açılımları beraberinde getirir ki, Umberto Eco onun "koskoca bir felsefi gelenek içerisinde zaman konusunda yazılmış en modern, en dikkatli ve en açıklayıcı sayfaları kaleme aldığını[25]" söylemekte son derece haklıdır. Augustinus'un zaman kavrayışı, Tanrı'nın zamanını mutlak mertebesine taşımasıyla Platon'a yaklaşır, geçmiş-şimdi-gelecek zinciri üzerine tartışmalarıysa Aristoteles temellidir, ancak algılayan ve anımsayan özneyi, belleği ve zihni işin içine kattığı noktada (ki Eco bunu felsefi bir darbe olarak niteleyecektir) zaman kurgusunu çok daha ötelere götürür. Gerçekten de Antik felsefedeki zaman anlayışını dönüştürmüş olan "Sende ey zihnim, zamanı sende ölçüyorum[26]" seslenişi bile, yüzyıllar sonra Bergson'un bu konuda koskoca bir kurgu sistemi inşa etmesini sağlayacaktır.

Aziz Augustinus için zaman, Tanrı tarafından evrenle birlikte yaratılmıştır. Zaman yaratılışla başlar. Bu kozmik ve mutlak zaman kategorisi Tanrı'ya yöneliktir, ona aittir. Tanrı onu yaratmadan önce zaman yoktur. İnsana ise bunun kavrayışı düşer. İnsanın zamanın bilincine varması ve onu kavrayışı da 'geçen zaman' algısı ekseninde oluşur. Başka bir deyişle zamanın varlığı, algılanışı ve ölçümü zaman geçmekte iken, eşzamanlı bir biçimde gerçekleşirler. Zamanın geçişine gelince, bu bir geçmiş zaman değildir (çünkü geçmiş zaman artık burada yoktur), şimdiki zaman da değildir (çünkü şimdiki zaman duralayacağı bir yer bile olmayan, minicik bir parçaya bile bölünemeyecek o andır), gelecek zaman da değildir (çünkü gelecek zaman henüz burada yoktur). Peki ama henüz olmayan gelecek nasıl olur da zaman geçtikçe azalır ya da artık olmayan geçmiş nasıl çoğalır? Augustinus'a göre bunun tek nedeni,

[25] **The Story of Time**, Ed. Kristen Lippincott içinde, Umberto Eco, *Times*, Merrell Holberton, Londra, 2000, s. 12.
[26] Aziz Augustinus, 2014, 11. Kitap, 26. Bölüm, 36, s. 509.

zamanın geçişini idare eden zihinde üç işlevin gerçekleşmesidir. Çünkü zaman ölçülürken, zihin hem bekler, hem dikkat kesilir hem de hatırlar. Zihin hep bir beklenti içerisindeyken gelecek zamanın henüz olmadığı öne sürülebilir mi? Dolayısıyla gelecek zamanın varlık kipi beklentidir. Zihinde geçmişin hatırası hâlâ mevcutken geçmiş zamanın artık olmadığı savlanabilir mi? Dolayısıyla geçmiş zamanın varlık kipi hatıradır. Şimdiki zamanın yok oluncaya kadar varlığını sürdürmediği söylenebilir mi? Dolayısıyla şimdinin varlık kipi dikkattir. Özetle, bu üçlü yapı ve uzantısındaki varlık kipleri dahilinde, zaman zihinde ölçülür.

Beklenti, hatıra ve dikkat birer varlık kipi olarak Aziz Augustinus'un zaman anlayışını bilinç ve bellek kavramlarıyla örtüştürür. Augustinus'un bir büyük katkısı da zamanın işleyişine dair tasavvurları kadar, belleğin anımsama süreçlerine ve zihinsel algıya eğilmesi olmuştur.

Sanatların bilgisinin belleğin kovuğundan çıkarıldığını söylerken, belleğin odacıklarında nesnelerin imgelerinin saklı bulunduğunu ve birbirini tetikleyen anımsamalarla bu derinliklerde algıya geçtiklerini öne sürer. Bu savlarıyla Augustinus adeta Bergson'un anımsama devrelerini muştular gibidir. Fotoğrafın işleyiş ve algılanma zamansallıklarını doğrudan ele alacağımız örneklerde felsefeyle daha ayrıntılı paralellikler kuracağız. Ancak şu aşamada, Aristoteles'in zaman zincirini tetikleyen keskin şimdi'sinin de, Aziz Augustinus'un "dikkat" kipi üzerinden işleyen şimdi'sinin de bizi yine fotoğrafın üretildiği o atomik noktaya, deklanşman anına taşıdığını söylemek pek de yanlış olmaz. Deklanşöre basma edimini (ya da karar ânını) başka birçok zamansal niteliğinin yanı sıra, hemen geçmişte kalan bir an ile gelecekteki 'gizil' görüntüyü (ya da müstakbel görüntüyü) keskin bir biçimde ayıran bir dikkat şimdi'si olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Yirminci yüzyılda zamanı odağına alan felsefe kurgularını, özellikle de fenomenoloji alanında üretilmiş metinleri çokça etkilemiş bir başka zaman düşünürü ise Immanuel Kant'tır. 17. yüzyılda zamanı bambaşka bir yaklaşımla ele alan ilk filozoftur. Kant'ın bilgi kuramında zamanın merkezi bir konumu vardır. Çünkü Kant'ın başat meselesi, fizik yasalarının aklı doyurmada yetersiz kaldığı öngörüsüyle, sonlu bir varlık olan insanın sezgileriyle kavrayabileceği bilgilerden hareketle derli toplu bir metafizik sistemi kurmaktır. Yalnızca deney bilgisi (fizik), sonluluğunun bilincinde olan bir varlığın aradığı güvenceleri vermekte yetersiz kalacaktır çünkü. Zaman da Kant'ın kurmaya çalıştığı bu metafizik bilgi sisteminde, insanın sezgileriyle kavrayabildiği verilerin en önemlisidir. Kant'a göre zaman ne kendi içinde bir şey, ne bir fikir ne de kavramdır, zaman kaynağını sezgiden alır. Sezgiselliğin *a priori* (deney öncesi) bir biçimidir. Her türlü deneyimden önce, her fenomenin zamanın içinde

meydana geleceğini biliriz. Deney öncesi bilgi edinme ve zaman kavramlarını derinleştirdiği *Arı Aklın Eleştirisi* adlı yapıtında, "Zaman kendi içinde bir varlık olmadığı gibi, nesnel bir belirleme olarak şeylere içkin değildir. Zaman, içsel bir anlamın aldığı biçimden başka şey değildir. Dış fenomenlerin de bir belirlemesi olamaz. Ne bir figüre ne de bir pozisyona aittir[27]," der Kant. Dolayısıyla içsel bir sezgi olan zaman, bize kendisine ait hiçbir figür vermediği için, bu eksikliği benzeştirmeler yoluyla gidermeye, örneğin onu Batı felsefesinde daha önce birçok örneğini gördüğümüz üzere, çizgisel bir aralık üzerinde düşünmeye çalışırız. Kant'ın zamanı içseldir evet, ancak dünya bilgimizi düşünülebilir ve kavranabilir kılan da odur. İnsan aklının duyular, düşünce ve gerçeklik sezgileriyle nasıl eklemlendiğini de zamanın içselliği sayesinde kavrarız. Kant'ın bu ilkeleri daha sonra Edmund Husserl ve Martin Heidegger'in dünyanın zamanından ve nesnelerin varlığından bağımsız olarak ele alacakları fenomenolojik zaman felsefesinin öncüllerini sunması açısından önemlidir.

Kant'tan Husserl'e ve oradan da Heidegger'e uzanan zaman fenomenolojisinin temelinde pozitivizme karşı bir tepki yatar aslında. Husserl, insanlığın Rönesans'tan itibaren dış dünyanın kavranışına ve doğa bilimlerine fazlasıyla yatırım yaptığını düşünür. Kendi döneminde de, özellikle 19. yüzyıl sonunda pozitivist kuramlar yükselişe geçmiş, nesnel ölçümlere, natüralizme, sosyal bilimlerde insanı tarihsel bir nesne olarak konumlayan kuramlara fazlaca yer verilir olmuştur. Husserl doğa ve insan bilimlerine ağırlık veren Batı uygarlığının öznelliğin kaynaklarını gitgide görmezden geldiğini düşünür. Bu anlamda fenomenoloji (görüngübilim olarak da anılır) içsel, ruhsal, özneye dönük, aşkın bir bilgiye uzanış olarak tüm bu bilimsel kültürün karşısında bir hareket olarak gelişir. Husserl insanı kendisine ve doğasına yabancılaştıran modernist düşüncenin karşısına fenomenolojiyi koyar. Dolayısıyla fenomenleri (görüngüleri) bilimsel tanımları açısından değil, bilinçte ortaya çıkışları ve öznedeki görünümleri bakımından aydınlatmaya çalışacaktır. Dolaylı olarak edinilmiş bilgilerin karşısında bir kavramdır fenomen, yaşanmış, deneyimlenen ve görülen (içgörüde olduğu gibi) bir içeriktir. Bu anlamda fenomenoloji içsel süreçlerin betimleyici bir çözümlemesi olacaktır. Bunu bilinçteki fenomenlerin sezgisel incelemesi olarak da tanımlamak mümkün[28].

[27] Kant, **Critique de la raison pur**, PUF, collection Quadrige, 4. Baskı, Çev. A. Tremesaygues ve B. Pacaud, Paris, 1993, s. 63.
[28] Edmund Husserl, **Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps**, PUF, Paris, 1996, s. 20-37.

Dolayısıyla Husserl'in felsefesiyle birlikte özne, zaman kuramları açısından bakıldığında merkezi bir konuma ulaşır. Çünkü zaman fenomenolojisi doğal eğilimin tersi bir yol izleyerek, zamanın özneden bağımsız varlığını değil, yaşanmış olanda ve deneyimin düzleminde zamanın nasıl belirdiğini kavramaya çalışacaktır. Böylece zaman konusunda da dünya bilgisi bir yana bırakılmış olur. Nesnel zamana sırtını döndüğü noktada da, zaman fenomenolojisi doğa bilimleriyle ya da ondan mülhem felsefi sorgularla temelinden ayrışır. Husserl'le birlikte zamanın dışsal varlığının olası tanımları yerine zamansallık teması öne çıkar.

Artık zamanın oluştuğu özgül deneyimler üzerinden zamanın görünümünü kurmak söz konusudur. Nesnel zamanın devre dışı bırakılması, Husserl'i zamanın kökenini bilincin ilkel formasyonlarında aramaya yöneltir. Kaldı ki bilincin kendisi de içsel olarak zamansal bir yapıya sahiptir. İnsan "zamansal nesneleri" algılar ve algılanan her zamansal nesneye bir sürenin bilinci eşlik eder. Zaman bilinci yönelimli bir deneyimdir ve farklı yönelimlilikler içeren üç edimle yapılanır: Algının şimdisi, geçmiş bir nesnenin anımsanışı ve son olarak da gelecek bir nesneye denk düşen bir bekleme edimi. Tüm bu eylemler kendi aralarında bağlantılıdır. Bu üç yönelimlilik edimini birbirine düğümleyen ise "şimdi"dir. Diğer ikisi, geçmişi anımsama (geri-yönelimlilik) ve geleceği bekleme (ileri-yönelimlilik) edimleri ister istemez bilincin şimdi'sinde gerçekleşecektir. Buradaki "şimdileştirme" üzerinden işleyen üçlü yapı Husserl'in zaman anlayışının temelini oluştururken, Aziz Augustinus'un algılayan zihnin şimdi'sinden hareketle tanımladığı geçmiş ve gelecek kavramlarına doğrudan göndermeler içerir.

Martin Heidegger ise başyapıtı *Varlık ve Zaman*'da Husserl'in ardından zaman fenomenolojisini farklı bir boyuta taşır. *Dasein* (varlık-olma) kavramıyla zaman fikrini sıkı sıkıya birbirine bağlar. Tüm çabası da zamanın, varlığın anlaşılmasını sağlayacağı yönündeki görüşü aydınlatma yönündedir. Heidegger'in en önemli adımı, Batı felsefesinde gördüğümüz örneklerde, genelde mutlak zaman fikrinin karşısına konan ölçülebilir zamanı (Aristoteles'te devinimle ya da Aziz Augustinus'ta zihinle) bir yana bırakmış olmasıdır. Heidegger zamana özerk bir varoluş hakkı vermeye yönelir, devinimden mutlak suretle bağışık bir zamansallık olacaktır bu. Kaldı ki Aristoteles çıkışlı, zamanı bir "şimdiler dizisi" olarak kuran söylem oldukça yüzeyseldir. Heidegger'e göre zaman, kaynağını "insan gerçekliği"ne özel bir zamansallıktan alır. Öte yandan, Husserl'den farklı olarak, buradaki, bilinç üzerinden

aydınlatılan bir zamansallık fikri de olmayacaktır, doğrudan *Dasein* merkezlidir. Öyle ki Heidegger neredeyse zamanı varlığın kendisine dönüştürür[29].

"Geçen zaman" fikrini de arkasında bırakır. Zamanı "gelen" ve "başımıza gelen" bir şey olarak kavramaya yönelir, bu da felsefede yüzyıllardır süregelen zaman algısına vurulmuş büyük bir darbedir. "Zaman geçip gitmez; uzaklaşmak, silinmek, gecenin karanlığına gömülmek şöyle dursun, geçmiş, çelişkili bir biçimde gelecekle yüklüdür.[30]" Kaldı ki varlık kendisini (dolayısıyla zamanı) sonluluğundan, ölümünden yola çıkarak kavrar. *Dasein* ölüme-doğru-varlık'tır. En gergin olan süreye doğru yönelimlidir. Varlık-olma sürekli tasarı halinde olma, kendi önünde olma, kendi geçmişi olma, olmuş olma ve kenarda bırakılmış tüm deneyimleri ölüme yönelimlilik içerisinde yayma demektir. Bu tür bir zamansallık da *Dasein*'ın ontolojik yapısını kurar.

Heidegger'in çağdaşlarından Fransız düşünür Henri Bergson, Sartre ve Merleau-Ponty'yle birlikte fenomenolojinin Fransa'daki önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Bergson öznenin, Dasein'ın ya da bilincin fenomenolojideki zaman algısını kendisine özgü yöntemsel gereçlerle yeniden biçimlendirir. Zaman bilincin bir boyutudur Bergson'a göre. *Bilincin Doğrudan Verileri Üstüne Deneme* adlı yapıtında, sağduyu, felsefe ve bilimin yerli yerine oturttuğu zaman kavramını masaya yatırır. Zamanın akışı, Bergson'a göre gerçekliğin ölçülebilir bir boyutu olduğu kadar öznenin bireysel algısına da bağlı bir özelliktir.

Zaman nesnel bir veri olduğundan uzama, daha doğrusu uzamda bir yinelenmenin ölçümüne bağlıdır. Kronometre, saat ya da takvimle doğru olarak ölçülebildiğine göre, zaman bölünmüş ve uzaylaştırılmıştır. Bergson bunu bir duvar saatini izleme örneğiyle açıklar. Altmış saniyeyi sayan bir gözlemci, saatin karşısında, uzayda bir salınımın diğerinin yerini alışını altmış kez izlemiş olur. Oysa saniye iğnesinin farklı konumlarının birbirleriyle hiçbir bağı yoktur çünkü onlar yalnızca şimdiyi işaret ederler. Böylece Bergson fiziksel zamanın aslında uzayın bir ölçüsüne eşdeğer olduğunu gösterir. Bu noktada sağduyu da bilim de zamanı uzay üzerinden, insan bilincinin dışında bir yerden göstermiş olurlar. Bergson böylece bilimin zamanını bilincin zamanıyla karşı karşıya getirir.

Zaman ayrı, süre apayrı bir mefhumdur. Süre, Bergson'un terminolojisinde öznel ve göreli psikolojik zamanı ifade eder. Zaman insanın dışında, süre ise içindedir. Özne tarafından

[29] Paul Ricœur, **À L'École de la Phénoménologie**, 4. Baskı, Vrin, Paris, 1996, s. 70-107.
[30] Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan Ökten, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 209.

deneyimlendiği için ne bölünebilir ne de ölçülebilir, çünkü bilinç homojen bir akışı takip eder. Bergson sürenin bu kendine özgü yapısını bir şekerin suda eriyişini örnek göstererek açıklar: "Kendime şekerli bir su hazırlamak istiyorsam eğer, şekerin erimesini beklemeliyim. Bu ufacık hadise çok şey öğretir. Çünkü bekleyeceğim zaman matematiksel bir zaman değildir (...). Benim sabırsızlığımla, başka bir deyişle kendime ait süremin iradeyle uzatılamayacak ya da kısaltılamayacak bir kısmıyla çakışır. Bu da düşünülmüş değil, yaşanmış bir şeydir[31]." Dolayısıyla Bergson için bilincin deneyimlediği süre saatlerinkinden farklı olarak bireye, bir zihin durumuna, belli koşullara ya da örneğin bir topluma bağlı olarak değişebilir. Bu da Bergson için bilimin ulaşamayacağı hakiki zamandır[32].

Aslında Bergson da, tıpkı Husserl ve Heidegger gibi, bilim insanlarının kurgusal, soyut ve içi boş zamanını yaşanmış zamanla, süreyle karşı karşıya getirerek, bilimlerin bireyin evrildiği gerçek zamanı kavramakta ne kadar yetersiz kaldığını kanıtlamak ister.

Fenomenolojinin Fransa'daki bir diğer önemli ismi Maurice Merleau-Ponty ise öznelliği dünyaya yönelmiş bir varlık olarak ele alır ve bu varlığın algısal yönelimleriyle Kant, Husserl ve Heidegger'in yapılandırdığı zaman kavramını birbirine eklemlemeye çalışır. Ancak Merleau-Ponty'de zamanın ve bir gözlemci olarak varlığın biçimlenmesinde dünya algısının çok önemli bir yeri vardır. "Zaman gerçek bir süreç değildir, kaydetmekle yetineceğim etkili bir dizilim değildir. *Benim* şeylerle kurduğum ilişkiden doğar[33]," saptaması zamanın bölünmez bir biçimde dünyaya ve öznelliğe ait olduğunu vurgular.

Merleau-Ponty'ye göre zamanı gerçekçi bir anlayışla ya da tam tersine idealist bir yaklaşımla ele almak hatalıdır. Gerçeklikte özne, idealizmdeyse dünya söz konusudur. Bunlardan birine odaklanıp tekyönlü, kusurlu bir anlayışta sınırlı kalmak yerine, ikisini birlikte değerlendirmenin yolu aranmalıdır. Bunun bir sentezine ulaşmak üzere, Merleau-Ponty gözlemlerini Aristoteles'teki devinimlerin zamanına ve Aziz Augustinus'taki zihnin zamanına kadar götürür, vardığı nokta ise zamanın dünyanın çekirdeği, öznelliğinse zamanın kendisi olduğudur.

Fenomenolojinin temsilcilerinin, özellikle Bergson ve Merleau-Ponty'nin farklı düzlemlerde sanat yapıtlarının zamansal kavranışına büyük katkıları olmuştur. Zaman

[31] Henri Bergson, **L'évolution créatrice,** PUF, Coll. Quadrige, Paris, 1988, s. 10.
[32] Henri Bergson, **Essais sur les données immédiates de la conscience**, PUF, Coll. Quadrige, Paris, 2013, s. 90-102.
[33] Maurice Merleau-Ponty, **Phénoménologie de la perception**, Gallimard, Paris, 1945, s. 471.

felsefesinin algıyı ve özneyi sorunsalın içine katmasıyla birlikte sanat yapıtlarının üretimi de yorumlanması da tek yönlü, mekanik ve sığ bir zamansallık fikrinden sıyrılmış, tarihsel bir çizgi izleyen ya da bilimsel bir yöntem dahilinde kısırlaştırılan yorum çabalarından da, betimlemelerden de uzaklaşma çabalarını beraberinde getirmiştir. Örneğin Husserl ve Heidegger temelli zaman anlayışı Paul Ricœur'ün edebiyat metinlerinin çözümleme yöntemi olarak geliştirdiği yorumbilimi doğurmuş ya da Merleau-Ponty'nin gözün gerçeği üstüne gözlemleri resim ve fotoğraf algısının farklılıkları konusunda süregelen tartışmalara yön vermiştir. İlerleyen bölümlerde, fotoğrafın farklı düzlemlerdeki zamansallıkları konusunda fenomenolojinin yönlendirici olabilecek görüşlerine ayrıntılı bir biçimde yer verilecektir.

2.3. GÜZEL SANATLARDA ZAMAN VE TEMSİLLERİ

Sanat tarihinde zaman temsili son derece uzun bir kronolojisi, aynı zamanda çok geniş bir yayılımı olan, sınırlandırılması, belli bir çerçeveye oturtulup betimlenmesi oldukça zor ve zengin bir konudur. Zamanın tekil yapıtlarda, bazen dönemler ve türler bazında, bazen de türlerin geri dönüşüne bağlanabilecek yeniden üretimlerde yapısal bir varoluş koşulu olduğu görülür; gerek teknik anlatım düzleminde, gerekse içerik düzleminde ayrı ayrı ya da beraber kullanımı, hem estetik sisteme hem de anlam üretimine fonksiyonelliğiyle katkıda bulunur. Öte yandan, zamanın kavramsallaştırılıp temsile dönüştürülmesi kişisel kodlar kadar kültürel, coğrafi ve dönemsel kodlarla da belirlenmiş metaforlara dayanan bir olgudur.

Dolayısıyla tüm bu açılardan bakıldığında büyük bir çeşitlilik sunan 'sanatta zaman' betimlerinin genel bir sunumu için, hem başlıca temsil biçimlerinin hem de fotoğrafa yakın ya da paralel duran örneklerin gözden kaçırılmasına engel olacak kategorik bir ayrıştırma daha uygun olabilir. Bu noktada, bu çalışma kapsamında diğer sanat dallarına göre resim sanatına tanınan öncelik de elbette statüye ilişkin bir belirlemeden çok, türün fotoğrafa yapısal yakınlığı düşünüldüğünde ister istemez kendisini dayatmış bir seçimdir. Resim ve fotoğrafın üretilme koşulları çok farklı zamansal, teknik süreçler ve elbette bütünüyle farklı öznellikler içerir. Ancak üretimler iki boyutluluk düzleminde, yüzey organizasyonundaki renk, ışık, kütle ve biçim gibi plastik unsurların dağılımı düzleminde, yüzeysellik/derinlik ya da açık/kapalı form

karşıtlığı gibi Wölfflin'e özgü[34] temel kavramlar üzerinde yapısal özdeşlikler içerir. Kompozisyon, geometri anlayışı, benimsenmiş ya da bozunuma uğratılmış perspektif ilkeleri de bu yakınlıkta bir o kadar belirleyicidir. Dolayısıyla tarihselliği içerisinde de birçok aşamada tematik ve teknik yönlerden fotoğrafla etkileşmiş olan resme verilen ağırlık, birçok yerde bir karşılaştırma öğesi ya da dayanak olarak karşımıza çıkacaktır.

Dönemler içerisinde dönüp gelen başat zaman temsillerini tarihsel dizilimden bağımsız bir biçimde ele almayı sağlayacak ayrıştırmaya gelince, bu çalışmada zaman odaklı yapıt repertuarını düzenlemek üzere önerilen dört başlık (*kronos*, *mnemosyne*, *vanitas* ve *modus*) gerek mitolojik ya da tarihsel arka planları gerekse etimolojik içerikleri doğrultusunda kuşattıkları anlam alanı çerçevesinde, tümü kapsayıcılık iddiasından uzak durularak belirlenmiştir.

2.3.1. *Kronos*

Batı ikonografisinde elinde orağı ya da tırpanıyla görmeye alıştığımız, çoğu zaman kanatlı, saçları dökülmüş, iki büklüm bir ihtiyar olarak karşımıza çıkan ve birçok kaynakta 'zaman baba' diye de anılan figürün menşeidir Kronos.

Khrónos sözcüğü Yunan dilinde en arı biçimiyle zamanı, sonsuzca akıp giden ve durdurulamayan sayısal zamanı ifade eder. Kronoloji, kronometre, kronik ve anakronizm gibi dilimize de geçmiş birçok sözcüğün kökenidir. Mitolojide Zeus'un Titan babası *Kronos* ile zaman tanrısı *Khronos* zaman içerisinde birleştirilerek temsil edilmiştir, Plutharkos Yunanların da bu iki mitolojik figürü birleştirdiklerini söyler[35]. Yves Bonnefoy'nın büyük mitolojiler sözlüğündeyse Uranos ile Gaia'nın çocuklarının 'en genç, en atak, en kurnaz olanı, düzenci, dolapçı Kronos" olarak nitelenir[36]. Bunun bir nedeni de efsaneye göre baba Uranos'un, tahtının ele geçirilmesi korkusuyla toprağın altına gömdüğü çocuklarının bir kalkışmayla kurtulmalarında Kronos'un başı çekmesidir. Gençliğin olanca ataklığıyla hızla gelip geçivermesi, insanoğluna ve diğer tanrılara oyunlar oynaması zamanı belirleyen niteliklerdir gerçekten de. Neden sonra kızkardeşi Rheia ile evlenen Kronos, bu evlilikten doğan kendi

[34] Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995 (4. Basım), s. 148.
[35] Kristen Lippincott, 2000, s. 171.
[36] **Mitolojiler Sözlüğü**, Yön. Yves Bonnefoy, 2. Cilt, Dost Kitabevi, Ağustos 2000, Ankara, s. 1078.

çocuklarının da bir gün kendisini devireceği kehanetine inanarak hepsini yutar. Sırasıyla üç kızı Hestia, Demeter ve Hera'yı, sonra da oğulları Hades ve Poseidon'u midesine indirir. Bu da zamanın, nesiller ilerledikçe yenileneceğinin bir işaretidir aslında. Romalılar daha sonra Kronos'a Satürn adını ve biçimini vermiş, Satürn de dönemler içerisinde "zaman baba" imgesine dönüşmüştür. Bu dönemden sonraki temsillerinde Kronos onu görmeye alıştığımız kanatlı (zamanın "uçup gidivermesi"ne gönderme), oraklı ya da tırpanlı (zaman her şeyin sonunu ve ölümü getirecektir), kimi zaman bir kum saatiyle, kimi zaman da tanrısal niteliklerine bir gönderme olarak taç ve âsâyla gösterilen ihtiyara dönüşür.

Bu çalışmada *Kronos*, terim ve temsil türü olarak kainatın ve insanın durmaksızın, acımasızca ilerleyen zamanına, sayılabilir zamana, devinimlerin zamanına, Aristoteles'ten beri süregelen yorumuyla çizgisel ve kronolojik zaman fikrine doğrudan göndermesi olan yapıtları sınıflandırmak üzere kullanılmıştır. Bu fikre uygun düşen yapıt seçkisinin, öznel bir okumayla ve belli bir bakış açısıyla değerlendirmeye alındığını, seçkideki birçok yapıtın farklı nitelikleriyle ve değişik okumalarla başka birçok kategoride de yer alabileceğini belirtmek gerek.

Kronos ya da Satürn betimlemelerine Ortaçağ'da en çok Petrarca'nın *Trionfi* adlı yapıtının illüstrasyonlarında rastlanır. Bu temsillerde Kronos ya da Satürn'ü olanca acımasızlığıyla insan yaşamının tepesinde yükselen ve onu yaşlılığa ve ölüme götüren zaman-tanrı konumunda görürüz. Pieter Paul Rubens'in (1636) ve Francisco Goya'nın (1819) daha geç dönem *Çocuklarını Yiyen Satürn* tabloları ise akıp giden zamanın tanrısal bir temsille betimlendiği bu türün en yetkin örnekleri sayılır. Rubens'in Goya'nınkine göre daha belirgin ve gerçekçi bir aktarım sunan tablosunda zamanın ihtiras ve kararlılıkla çocuğunun ruhunu emercesine derisine geçmiş dişleri hem zamanın insana aman vermezliği, hem de gücü elinde tutmanın deliliği olarak okunabilir. Goya'nın karanlık fonun önünde kafası ve bir kolu çoktan koparılmış çocuğunu gözü dönmüş bir oburlukla yiyen Satürn'ü de zamanın bir iktidar sarhoşluğu içerisindeki bozgunculuğunun kasvetli bir imgesidir.

Tiziano Vecellio'nun yaklaşık 1560-70 tarihlerinde ürettiği *İçgörünün Alegorisi* tablosu da kronolojik zamana doğrudan göndermesi olan bir yapıttır. Ancak burada alışılageldik bir Kronos figürü yerine, insan ömrünün üç dönemini, gençliği, orta yaşı ve yaşlılığı simgeleyen üç ayrı erkek portresi tek bir tuvalde resmedilir. Her bir portrenin üzerinde Latince bir yazı uzanır ki içerikleri aşağı yukarı şöyle çevrilebilir: "Bugün, geleceği mahvetmemek için geçmişin deneyimiyle içgörülü davranır." Bu arada resmin alt bölümünde yaşlı adam portresi

bir kurtla, orta yaşlı portre bir aslan, gençliğin temsili olan figür ise bir köpekle eşleşir. İlerleyen zamanlarda, alegorik yapısıyla sanat tarihçilerini çok uğraştırmış bu tablodaki hayvan betimleri farklı biçimlerde yorumlanmışsa da, genelde aslanın şimdi'nin anlık şiddetine, kurbanlarını peşinden sürükleyen kurdun yaşlılıkta edinilebilecek bilgeliğe, sahibine bağlı kalan niteliklerin simgesi olarak köpeğin de geleceğe dair bir umuda gönderme yaptığı genel kabul görmüş bir çözümlemedir. Tiziano'nun yoğun simgesel içerikli bu tablosunda da Aristoteles'çi çizgisel ve kronolojik zaman anlayışı net bir biçimde okunabilir.

Nicolas Poussin'in "İnsan Ömrünün İmgesi" olarak da anılan *Zamanın Müziğiyle Dans* tablosundaysa (1634-1636) elele tutuşmuş dans eden dört figüre bir Kronos, Satürn ya da Zaman Baba figürü liriyle eşlik eder. Zaman kanatlıdır ve müziğiyle uçup giderken dört mevsim, (Tiziano'nun alegorisine paralel bir biçimde) yoksulluk (güz), emek (kış), varsıllık (yaz) ve haz (bahar) gibi insan yaşamına dair evrelerin simgeleri olarak döngüsel danslarını sürdürürler.

Zamanın simgesel bir temsilden ziyade kronolojik bir varlık olarak sanat yapıtlarına daha doğrudan girişi için fotoğrafın icadını ve elbette o güne dek sanata yabancı malzeme ve tekniklerin XX. yüzyılla birlikte alana dahil olmasını beklemek gerekmiştir.

Bu anlamda Marcel Duchamp'ın zamanı konu olarak değil, yapısal bir öğe, dördüncü bir boyut olarak sanat yapıtına alma girişimleri anlamlıdır. Duchamp'a göre zamanı yapıtın parçası haline getirmek, yapıtın izlenme sürecini uzatmakla, dolayısıyla izleyicinin zamanını da yapıta katmakla mümkündür. Duchamp bu çalışmalarında Bergson'un öznel zaman ve süre üstüne düşünümlerinden etkilendiğini yadsımaz. Octavio Paz, Duchamp'ın "ivedilikle resim yaparken, aslında iveditiğin resmini yaptığını" söyler, onu zaman kavramının ressamı olarak nitelemesi boşuna değildir.[37] 1918 tarihli *Tek gözle, yakından ve neredeyse bir saat boyunca (camın diğer tarafından) bakılmak üzere* adını verdiği düzenek, bir güneş saati, saatin izdüşümlerini gösteren çubuklar, izleyici için bir bakış noktası ve perspektif çeşitliliği öneren bir çizimle yapılandırılmış, izleyiciye yapıt karşısında geçireceği kronolojik süreyi de adıyla doğrudan dayatan bir iştir.

Kavramsal sanatla birlikte sanat yapıtı üretmenin ve onu algılamanın entelektüel ve fiziksel süreçleri de maddesel bir zaman fikri olarak önem kazanır. Joseph Kosuth'un *Saat*

[37] Octavio Paz, **Marcel Duchamp. Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü**, Çev. Şule Demirkol, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s. 14.

(bir&beş) adlı işi bir nesnenin gerçeğine birden fazla açıdan yaklaşan bir dizi işin parçasıdır. Saat, sergilemede bir nesne olarak vardır. Ancak saatin fotoğrafı da bu düzenleme içinde yer alır ki fotoğrafın, gerçek nesnenin yanında farklı türde bir gerçekliği vardır. Fotoğraf hem şimdi'de, hem de geçmişe ait özgül bir anda varlığını sürdürür. "Zaman" sözcüğünün İngilizce sözlükteki anlamı aklımızda yer eder, ancak metni okurken geçen sürede bu anlamın kendisini izleyici olarak yeniden yaratırız. "Makineleşme" ve "nesne" sözcüklerinin tanımıysa saat ve zamanın geçişi arasındaki ilişkiyi sorgulamamızı sağlar. Kosuth bu parçaların bir "dilsel antropoloji" biçimi olduğunun bilincindedir. Benzersiz yanlarıyla her izleyicinin bunları kendi kültürel donanımına göre yorumlayacağının da.

On Kawara'nın 1966 yılında başlayıp neredeyse elli yıl boyunca üretimini sürdürdüğü *Bugün Serileri/Tarih Tabloları* yine insanların zamanı aynı biçimde algılamadıkları ve zaman deneyiminin kültürümüze, bakış açımıza ve diğer kişisel bağlamlara göre değişkenlik gösterdiği fikrinden çıkış alır. Monokromatik bir tuval üstünde sanatçının o sırada bulunduğu coğrafyanın diline ve yerleşik zaman konvansiyonlarına göre resimlenen tarihler, her günü kendi varlığı içerisinde zamanın düzenli geçişi üzerine kaydederken takvimin bir insan yapıntısı olduğu düşüncesini de öne çıkarır. Fark edileceği üzere kronolojik zaman ve saati odağına alan temsiller, kavramsal sanat çerçevesinde ve çağdaş sanat örneklerinde daha öznel ya da kültürel bir zaman ve tarih düşüncesi üzerinden biçimlenir.

Felix Gonzales Torres'in *Mükemmel Âşıklar* (1987-1990) adını verdiği işinin kaynağında da kişisel zamansallık ve sonluluk fikriyle oluşan bir kriz durumu yer alır. Her yerde rastlanabilecek, tipik iki duvar saati yan yana sergilenir. Saatlerden biri kaçınılmaz olarak diğerinden önce duracaktır. Bu işin üretimi Torres'in partneri Ross Laycock'un hasta olduğu zamana denk düşer. Hayat yavaş yavaş ölüme doğru ilerlerken yan yana yaşayan iki insanın gerilimli ve ıstıraplı varoluşlarının bir resmi gibidir bu iki saat, oraklı bir Kronos temsilinden pek de farkı yoktur aslında. Laycock, Torres'ten altı yıl önce ölecektir.

Evrenin durmaksızın ilerleyen, çizgisel zamanının, Kronos'un bir gün elbet son bulacağına dair çağdaş bir yorum da, Gianni Motti'nin sırtını bilimsel verilere dayamış *Büyük Çöküş Saati* adlı düzeneğidir. Motti'nin dijital saati, 1999 yılından başlayarak, dünyanın kalan zamanını, 5 milyar yılı, geriye sayımla, 20 haneli bir rakam üzerinden gösterir.

2.3.1.1. Fotoğrafta *Kronos*

Fotoğrafa gelince, mecranın kendisi bir kronos makinesi olarak ortaya çıkar. Çünkü her şeyden önce görüntülerin o güne kadarki üretim zamanını neredeyse sıfırlayarak kronolojide olağanüstü bir sapma meydana getirir. Walter Benjamin'in "gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidecek hıza erişir[38]." Öte yandan, Dünyanın tarihini oluşturmak, kültürel, coğrafi ya da öznel tarihler kurmak söz konusu olduğunda da fotoğrafın uzun vadedeki üretimleri onu kronos'un başat tanığı yapacaktır. Ancak fotoğraf makinesinin işleyiş düzeni daha çok akıp geçen zamanı dondurma, kronos'un bir ânını yakalayıp hapsetme üzerinden işler. Fotoğrafın zamansal olanakları ve açmazlarını ilerleyen bölümlerde ayrıntılarıyla ele alacağız, yine de dönemler boyunca fotoğraf, zamanda çizgisel akışın ve hareketin gösterimini sunan ya da sorgulayan bilim ya da sanat dayanaklı üretimler vermekten geri durmamıştır.

Hareket halindeki bedenlerin nasıl görüntülenebileceği, daha dolaylı bir ifadeyle Kronos'un hareketin eklemlenişi olarak gösterimi üstüne ilk tartışmalar 1869 gibi erken bir tarihte, Londra'da yayımlanan *Photographic News* dergisi etrafında süregelir[39]. Ancak alandaki en bilindik denemeler Collège de France'ta fizyoloji profesörü olan Étienne-Jules Marey'e, bir de elbette Eadweard Muybridge'e aittir. 1873 yılında hayvanların hareketleri üstüne yürüttüğü bilimsel çalışmalarını *La Machine Animale* (Hayvan Makinesi) adlı kitabında bir araya getiren Marey'nin saniyede on kare çekerek tek bir levha üstüne aktardığı görüntüler bilinen ilk "krono-fotoğraf" örneklerindendir. 1890-1891 yıllarında albümin baskısını aldığı *Sırıkla Atlayan Adamın Kronofotografik İncelemesi* başlıklı fotoğrafıysa obtüratör sisteminin geliştirilmesi ve pozlandırma sürelerine hakimiyetin artmasıyla elde edilmiş en bildik devinim görüntülerinden biridir.

Eadweard Muybridge ise benzeri kronofotoğraf denemelerini 1881 tarihli *Hareket Halindeki Hayvanların Davranışları* (1881) adlı yapıtında bir araya getirir. Ancak zamanla kullandığı düzenekleri geliştiren Muybridge, pozlandırma hızını daha da arttıran kimyasal maddeler kullanarak ya da çekimlerinde otomatik tetikleyicilerle birbirine bağlı 12 ayrı makine

[38] Walter Benjamin, **Pasajlar** içinde **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 47.
[39] **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Ed. Juliet Hacking, Çev. Abbas Bozkurt, 2015, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s. 142.

kullanarak bugün çok iyi bildiğimiz atların koşu sırasındaki devinim biçimlerini örneklendiren sekans görüntülerini elde etmiştir.

Fotoğrafın sanayi devriminin bir icadı olarak hızın ve hareketin temsilini vermeye çalışması doğaldır. Ne var ki Fütürist manifestonun yazarı Filippo Tommaso Marinetti dünyanın yeni bir güzellikle, hızın güzelliğiyle canlandığını, güllenin üzerinde gider gibi kükreyerek giden bir arabanın Semendirek Zaferi'nden daha güzel olduğunu kesinlerken[40], fotoğrafa temkinli yaklaşır. Tek bir karenin dondurulmasıyla işleyen fotoğraf dinamizm fikrini öldürmektedir çünkü. Bunun üzerine İtalyan Bragaglia kardeşler bir tür krono-fotografi de denebilecek "fotodinamizm" yöntemini geliştirirler. Burada belli bir süre içerisinde yinelenen devinimleri tek bir karede dinamizmi sürdürerek ve hareket hissini vurgulayarak aktarmak söz konusudur. O dönemde uzun pozlandırma süreleri ve tekrar tekrar çalışan flaşlarla elde ettikleri *Fotodinamik Daktilo* (1911) bu yaklaşımın bir örneğidir.

Fotografik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak yapıtlar vermiş fütürist Giocomo Balla'nın 1912 tarihli *Keman Yayının Ritimleri* ve *Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi* tabloları da bu dinamik tespitlerden esinlenerek üretilmiş resimlerdir.[41]

Fotoğraf tarihi, kronolojiyi bir anlığına durdurma (enstantane, Cartier-Bresson'un "karar ânı"ndaki noktasallık) ediminin, akan zamanın temsilini verme konusundaki yetersizliğini kırmaya çalışan örneklerle doludur. Bunların Deleuze'ün sinema için kullandığı *devinim-imge* terimindeki[42] akışkan ve kesintisiz zaman temsilini birebir karşıladıkları söylenemez elbette. Adı Krono-fotografi ya da Fotodinamizm olsun, pozlandırma süresinin uzatılmasıyla elde edilen bu tür fotoğraflar bir zaman kesitini yine kesintili ya da dağınık bir biçimde, maddesel bir akışın temsili olarak verirler. Bunlar bir anlamda mekanik bir modeli Bergson'cu bir süre modeline dönüştürme fikrinden hareketle enstantaneyi bozunuma uğratmaya çalışan süre görüntüleridir de diyebiliriz.

Fotoğrafın akan zaman olarak kronos'la sınavı böylesi kesintili ya da sekansiyel aktarımlardan kavramsal çabalara dayalı daha soyut süre temsillerine evrilerek medyumun estetik olanaklarını da genişletmiştir. Bu anlamda Hiroshi Sugimoto'nun 1970'lerin ortasında üretmeye başladığı *Sinema Salonları* serisi fotoğraf sanatı adına güçlü bir meydan okumadır.

---

[40] Charles Harrison, Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-200, Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, Eylül 2011, s. 173.
[41] **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Der. Caner Aydemir içinde, A. Beyhan Özdemir, *Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf*, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2013 (3. Baskı), s. 67.
[42] Gilles Deleuze, **Cinéma. L'Image-Mouvement**, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, 298 s.

Sugimoto seriye nasıl başladığını şöyle açıklayacaktır: "Bütün bir filmi tek bir karede çektiğimi varsayalım, ne elde ederim? diye düşündüm. Cevabı: Parıldayan bir ekran. Bu görüntüyü gerçekleştirmek için hemen denemelere başladım. Bir öğle sonrası East Village'da ucuz bir sinema salonuna büyük format bir makineyle girdim. Film başlar başlamaz, örtücüyü açtım. İki saat sonra film sona erdiğinde kapadım. O akşam filmi banyo ettiğimde aradığım görüntü karşımda patlayıverdi.[43]" Sugimoto tek bir fotoğraf klişesinde bütün bir filmin akışını soyutlama yoluyla aktarmaya çalışırken temel bir zamansal sorgu başlatır aslında, noktasal enstantane ile süreğen görüntü fikrini çakıştırarak estetik bir gösterim üretir (beyaz perde ismiyle müsemma bir biçimde patlarken, sinema salonunun gölgedeki karanlığı ve çizgileri netliğini korur). Fotoğrafın ve sinemanın farklı dillerini bir araya getirirken alımlanma süreçlerine ve izleyicinin zihninde bıraktıkları tortuya da gönderme yapar.

Hollandalı fotoğrafçı Rineke Dijkstra ise, *Almerissa* serisinde göçmenlik ve asimilasyon temalarını yaşamsal bir kronolojinin art arda dizilimini veren fotoğraflarla sorgular. Bu seriye konu olan Almerissa'yla Hollanda, Leiden'de, Bosnalıların sığındığı bir mülteci kampında, 1994 yılında, çocuk henüz beş yaşındayken tanışır Dijkstra[44]. Seri, Almerissa'nın beş yaşından itibaren yaklaşık iki yıl arayla çekilmiş 11 portresinden oluşur. Almerissa'nın çocukluktan ergenliğe, oradan yetişkinliğe geçişini izlediğimiz fotoğraflarda zaman içerisinde saç biçiminde, giysilerinde, makyajında, duruşunda, bedenini taşıma biçiminde gösterdiği değişimleri fark ederiz. Ta ki 2008'de kucağında kendi bebeğini tuttuğu son portresine dek. Bu yalnızca küçük bir kızın zaman içerisindeki fiziksel dönüşümlerinin değil, küçük bir mültecinin Batı kültürüne asimilasyonunun kronolojik bir betimidir.

Roni Horn'un 1994-1996 yılları arasında ürettiği *Hava Durumu Sensin* adlı fotografik serisi de bir açıdan portre temelli bir zamansal temsil sorgulaması olarak okunabilir. Sanatçı Margrét Blöndal'ın birlikte sergilenen 100 farklı portresiyle oluşturulmuş bu dizilim "bir modelin tüm karmaşıklığı ile tek bir portrede temsil edilebileceği anlayışını benimseyen klasik portre geleneğinin bir eleştirisini yapar[45]." Farklı bir yorumla, bir tür "karar ânı" sorgusudur. Resim ya da fotoğraf geleneğinde sonsuz bir ifadede kimliği ve gerçekliği dondurulmuş

[43] Michael Fried, **Why Photography Matters As Art As Never Before**, Yale University Press, New Haven, London, 2010 (3. Baskı), s. 5.
[44] **Rineke Dijkstra: A Retrospective** (Sergi Kataloğu), Guggenheim Museum Publications, 2012, New York, s. 124.
[45] **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Ed. Juliet Hacking, Çev. Abbas Bozkurt, 2015, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s. 142.

betimlere karşıt olarak, sürekli iniş çıkış gösteren hava şartları gibi değişen ifadeleri portrelerde art arda sıralar. Zaman içerisinde tespit edilmiş ve büyük bir anlatım çeşitliliğini öne çıkaran bu portrelerin başlığındaki "sensin" sözcüğü modele olduğu kadar izleyiciye de yönelir. Portrelerde değişen ifadelerin algılanması izleyiciden zaman talep eder, bir izleme süresini dayatır ve fizikselliğiyle anlam kazanan içeriğiyle öznenin fenomenolojik zaman algısını öne çıkarır.

Fotoğrafta *kronos*'un temsil biçiminin sorgulandığı son bir örnek olarak Raqs Collective'in, Henri Cartier-Bresson'un *Şangay (Bankaya Hücum)* adlı 1948 tarihli ikonik fotoğrafını temel alan *Re-run* adlı video işi (2013) örnek gösterilebilir. Ekonomik krizle birlikte paranın değeri sıfırlanınca, Çin Milliyetçi Partisi kişi başına 40 gram altın dağıtmaya karar verir. 1948 yılının aralık ayında başlayan altına hücumla birlikte, saatler boyunca uzayıp giden kuyruklar oluşur, güvenlik güçleri bu arbedede yaşanan olaylara şiddetle müdahale eder. Bu süreçte on kişi ezilerek can verir. Cartier-Bresson altına hücumun bir ânını ölümsüzleştirmiş, topluluğun itişip kakışarak altına uzanmaya çalıştığı panik sürecinin bir ânını dondurmuştur. Raqs Collective zamanda donmuş bu ânı, bu enstantaneyi fark edilmeyecek kadar yavaşlatılmış devinimlerle altı dakikaya yayarak yeniden canlandırıp üretir. Raqs' kendi versiyonunda altına koşan bu insanları (ya da benzerlerini) "sonsuz bir mücadele içinde resmeder. Herkesin bankadan paralarını çektiği ânı resmetmeye çalışmak yerine, birer piyon olarak içinde yaşadığımız dünyanın hiç bitmeyen yanılsamalarını yeniden yaratmayı seçer.[46]" Burada farklı düzlemlerde bir zaman sorgusu mevcuttur aslında. Paranın zamanı satın alabileceği ya da kronos'u öldürebileceği (saatler boyu uzayıp giden kuyruklar ve video'nun çok ağır akışı) fikri işlenirken zamanın ve paranın dalgalı ilişkisine de (video'daki dalgalı hareket ve para kurlarının dalgalanışı) vurgu yapılır. Öte yandan, Cartier-Bresson'un kendi medyumu içerisinde bu upuzun süreci tek bir ânı dondurarak öldürdüğüne işaret etse de, bu noktasallığı canlandırma ve süreye yayma çabası olarak okunsa da, insan zamanının, Kronos'un her zaman parayla satın alınıp ilerleyeceğini gösterirken, enstantanenin ikonik ve dönemler ötesi değerine kaçınılmaz bir göndermesi de vardır. Simge değeri fotoğrafı kronos'un acımasızca yol aldığı çağlar boyunca ayakta tutabilir.

[46] **The Time Needs Changing / Zaman Değişmeli**, Sergi Kataloğu (Cao Fei, Nilbar Güreş, Raqs Media Collective) içinde "Zaman Değişmeli", Alistair Hicks, Çev. Kaya Genç, Pera Müzesi Yayını, 2018, s. 24.

2.3.2. *Mnemosyne*

Mnemosyne Yunancada bellek, anımsama gibi anlam alanlarını kapsayan *mneme* kökünden türemiştir. Olasılıkla Hint-Avrupa dil ailesinde yer alan *men* (düşünmek) köküne dayanır. Sanskritçedeki *mantra* sözcüğü de, Latin dillerindeki *mental*, *memory*, *mnemonic* gibi sözcüklerin ya da Türkçe terminolojiye de geçmiş *amnezi* gibi doğrudan belleğe ve zihne göndermesi olan sözcüklerin de kökenidir.

Belleğin tanrıçası *Mnemosyne* ise efsaneye göre Gaia ile Uranos'un on iki çocuğundan biri, bir Titanides'tir. Dolayısıyla *Kronos* ile aynı aileden gelir. Efsaneye göre Mnemosyne'nin öyle bir hafızası vardır ki Tanrılarla Titanların savaşlarını eksiksiz anlatarak Zeus'u kendinden geçirir. Zeus hangi şarkıyı ve şiiri istese, ona ezberden okur. Efsaneye göre unutuşun ırmağı *Lethe*'nin karşısında yer alan *Aletheia* (anımsama, unutmama) ırmağının suları da Mnemosyne'ye aittir. Tanrıça otomatik bir bellekten öte sözlü kültürün de aktarıcısıdır, diller ve kelimeler onun icadıdır. Zeus onunla dokuz gece birlikte olur ve bu birleşmelerden sırasıyla dokuz kız çocuğu, *Musalar* dünyaya gelir. Esin perileri (*muses*) diye de anılan Musalar yalnızca yaratıcı zihinlere ilham vermekle kalmaz, anneleri Mnemosyne gibi destan, tarih, astronomi, komedya, tragedya ve müzik gibi alanlarda, ayrıca şiirin her dalında geçmişe ait ne varsa kusursuzca anımsarlar. Kuru bir belleği değil zihinsel çalışmayı ve yoğunlaşmayı, yaratıcı kültürel birikimleri koruyup saklama fikrini de efsaneleştirirler.[47] Esinle oluşturulan yapıtları, kültürel üretimleri biriktirme, koruma ve saklama konusunda Homeros metinlerinden günümüz *Müze*'lerine kadar uzanan sürecin kökeninde de Mnemosyne ve kızları Musalar vardır. Nitekim İskenderiye Müzesi tarihteki ilk depolama örneği olarak "bütün yeryüzüne ait sözleri ve imgeleri aynı mekânda biriktirme hayalinin ilk tasarımı, 'belleğin merkezi'" olarak anılır[48]. Mnemosyne'nin efsanelerdeki işlevinden pek de uzak bir tasarım değildir bu.

Sanatta zaman deyince "bellek" vazgeçilmez bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle hatırlama, hatırlatma, unutturmama, depolama, saklama gibi kolektif işlevlerinden öznel hafızanın yapıtlarda işleyişini gösteren temsillere dek sanatta "belleğin" alanına giren belli başlı üretimleri Mnemosyne başlığı altında derlenebilir.

[47] P. Boyance, **Le culte des Muses chez les philosophes grecs**, E. De Bocard, Paris, 1972 (2. Basım), s. 347.
[48] Ali Artun, **Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012 (2. Basım), s. 15.

İmparator Traianus'un 113 yılında iki Daçya seferinin hatırasına yaptırdığı ünlü sütunu anımsayalım. Roma büyük forumunda yükselen bu devasa sütundaki sarmal kabartmalar, okuma yazma bilmeyenlerin bile tarihsel bir olayı izlemeleri, anımsamaları, unutmamaları için devlet eliyle oluşturulmuş bir bellek müdahalesidir. Traianus sütunu gibi geçmiş zamanı çağıran, iktidar kültünü yücelten, kolektif anmalara vesile olan tüm anıtlar ve heykellerin bu türden bir anımsatma ve toplumsal belleği işleme görevi vardır.

Aslında Paolo Uccello'nun *San Romano Bozgunu* tabloları, Francisco Goya'nın *3 Mayıs*'ı (1814), Manet'nin *İmparator Maximilien'in İnfazı* (1868-69) gibi yapıtlar, yenilikçi plastik niteliklerinin berisinde, tarihsel olayların betimi olarak temelde bir bellek işlevi üstlenirler. Uccello, daha çok Floransa liderine övgüler düzmek amacıyla, "yaklaşık on beş yıllık bir dönem boyunca, 1432'de Floransa ve Sienna kuvvetleri arasında gerçekleşen ve bir gün süren San Romano savaşıyla ilgili üç sahne resimler[49]." Goya'nın *3 Mayıs*'ı ise tarihi bir gerçeği son derece sarsıcı bir anlatımla aktarır. Sanatın ilk modern örneklerinden sayılan tablo, Napoléon birliklerinin İspanya'yı işgali sırasında Madrid halkına yaşattıklarının bir izi olarak da okunabilir. Yerde kan gölü içerisinde yatan direnişçiler, onları kurşuna dizen askerlerin soğukkanlılığı ve kararlılığı, merkezdeki beyaz gömlekli figürün çarmıha gerilircesine teslim oluşu, her bir öğe, neredeyse yabanıl denebilecek bir üslupla vahşeti unutulmaz kılar.

Manet'ye gelince, Napoléon tarafından üç yıl boyunca Meksika'da idareyi ele alması için görevlendirilen I. Maximilien'in, Fransız imparatoru ordularını çekince yönetimi ele geçiren Cumhuriyetçiler tarafından infaz edilişinin doğrudan tanığı olmamıştır. Ancak bu dönemde Maximilien'in infaz edilişini konu alan üç büyük tablo, bir taşbaskı ve sayısız eskiz yapar. *Maximilien'in İnfazı* fotoğrafın yeni yeni yaygınlık kazanmadığı bir dönemde, resmin foto-jurnalistik yanını öne çıkaran bir çalışma olarak da değerlendirilir. Öyle ya da böyle, tablonun temel vurgusu tarihsel belleğe, önemli bir günün dondurularak anıtlaştırılmasına yöneliktir.

Öte yandan, Mnemosyne'nin müzelerin menşei olarak kültürel ya da bireysel bir örnekler deposu olarak anılması akla Nadire Kabineleri'ni getirir. Bireysel bellek kavramını somutlaştıran bu kabinelerin ilk örneklerini, Ortaçağ manastırlarının kalıntı koleksiyonları oluştursa da[50], nihai biçimlerini 17. Yüzyıl Barok Avrupa'sında koleksiyonerlerin hazinelerini

[49] **Sanatın Tüm Öyküsü**, Ed. Stephen Farthing, Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Uçucu, 2017 (3. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s. 153.
[50] Patrick Mauriès, **Cabinets of Curiosities**, Thames and Hudson, Londra, s. 7.

sakladıkları bireysel müze-mekânlarla alırlar. Bu koleksiyonlarda yalnızca sanatın üretimleri değil, değerli saatler, mücevherler, haritalar ve maketler, balmumu masklar, ayrıca deniz ya da hayvan kabukları, nadir hayvan iskeletleri, bitki ve mineral numuneleri gibi tuhaf nesneler de yer alır. İtalyan Manfredo Settala, Alman Athanasius Kircher ve İmparator II. Rudolf dönemin en zengin, en önemli nadire kabinelerine sahip isimler arasındadır.

Sanatçı müzeleri de bir anlamda kişisel bir nadire kabinesi olarak algılanabilir. Sanatçıların kendi seçtikleri ya da ürettikleri işlerin bir deposu olarak anılabilecek bu üretim ya da yerleştirmeler için Marcel Duchamp'ın 1941 tarihli *Valiz-Kutu*'su iyi bir örnektir. Aynı dönemde *Life* dergisi sanatçının bu el yapımı valiz-kutunun içindekileri gösterdiği fotoğrafları yayınlar. "Kutunun kapakları açıldığında, Duchamp'ın eserlerinin fotoğrafları, baskıları ya da küçültülmüş maketleri ortaya çıkar, böylece seyyar, yeniden düzenlenebilir bir müze yaratılmış olur.[51]"

Bellek ve hatırlama demişken, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı dev yapıtının modern ve çağdaş sanatta bellek algısını çokça etkilediğini, Bergson ve fenomenoloji temelli süre, öznel zaman, anımsama süreçleri ve zihnin geriye dönük işleyişi gibi temalarıyla hem edebiyat hem de sanat yapıtları için eşsiz bir kaynak oluşturduğunu belirtmekte yarar var. Proust'un yapıtı fotoğraf bağlamında özel olarak çokça yorumlanmıştır. Fotoğraf kuramcısı Jean-François Chévrier, *Proust et La Photographie* başlıklı kitabında, Marcel Proust'un bir fotoğraf albümü gibi bir hatıralar koleksiyonundan yola çıkarak ve bunların birbirleriyle bağlantılarını çağrışımlar ve izdüşümler yoluyla eşeleyerek dev bir roman oluşturduğunu öne sürer[52]. Proust'un yapıtı görmek, kaydetmek, nakşetmek, yeniden oluşturmak ve açığa çıkarmak gibi zihinsel edimleri betimlerken fotografik portrelere gerçekten de çokça yaslanmıştır.

Dali'nin gerçek ile rüyayı tek bir tuvalde eşzamanlı olarak verdiği *Belleğin Azmi* tablosunu alalım. Gerçek bir modernist zaman okumasıdır. Resimde arkadaki dağ ve deniz manzarasıyla öndeki biçimsiz yüzün, üçü eriyen, biri karıncaların istilasına uğramış dört saatin biçimsel farklılığı, başka bir ifadeyle zaman ile mekânın kilit uyuşmazlığı çoğu zaman, Dali'nin o dönem Einstein'ın Görelilik Kuramı'nın etkisinde olduğu ve yapıtını buna göre kurguladığı düşüncesiyle yorumlanmıştır. Freud'un bilinçdışı, rüya ve halüsinasyon kavramlarıyla içli dışlı

[51] **Sanatçı Müzeleri**, Ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 29.
[52] Jean-François Chevrier, **Proust et La Photographie. La résurrection de Venise**, L'Arachnéen, Paris, 2009, s. 14.

olması da ayrı bir yorumsal çerçeve meydana getirir. Kesinliğe sahip olmayan bu okumaların kesiştiği tek nokta zamanın yapay bir kavram olmasına yapılan vurgudur. Bergsoncu bir ifadeyle, Dali'nin eriyen saatlerinde zaman kesinliğe sahip değildir, sınırlandırıp ölçmeye çalıştığımız muğlak ve eriyen bir nicelikten başka şey değildir ama bellek saatlerin akıp gidişine rağmen, öznel çağrışımlar yoluyla varlığında direnir.

Andy Warhol'un *Zaman Kapsülleri* ise farklı bir mnemosyne tasarımı olarak doğrudan bellek çıkışlıdır ve biriktirip saklama olgusuna dayanır. Warhol bu kapsülleri oluşturmaya 1974 yılında başlar, etrafını saran her türlü nesneyi obsesif bir biçimde toplayıp mukavva kutulara koyar ve her birini etiketleyip New Jersey'deki deposuna yollar. Bugün Pittsburgh'daki Andy Warhol müzesinde bulunan arşivlerin en önemli parçası kabul edilen bu kutularda döneme ait "dergiler, davetiyeler, fotoğraflar, açılmamış mektuplar ve bazen de giysiler" bulunur[53]. Bu kapsüller artık kişisel bir belleğin birikimi değil, toplumsal bir belleğin de izlerini taşırlar. Andy Warhol Brillo kutularından Marilyn ve Elvis temsillerine dek pop art ürünü birçok yapıtını da zaten bir dönemin tortuları olarak önermiştir.

Toplumsal bellek ve unutturmama, unutulmak istenenin üstünü açma söz konusu olduğunda Anselm Kiefer'in Weimar Almanya'sına göndermelerle yüklü tüm yapıtı bir dönemin izleri olarak okunabilir. Özellikle 1969-1975 yılları arasında ürettiği *Kahramanlık Sembolleri* serisi, ülkesinin III. Reich dönemindeki politik yapısına, soykırıma ve savaş sonrası Alman kimliğine ilişkin karmaşık sorgulamalarla yüklüdür. Kiefer Nazi selamı vererek performanslar gerçekleştirmiş, bunun üzerinden fotoğraflar, heykeller (dev savaş uçakları), kavramsal kitaplar ve dev tablolar üretmiştir. İçerdiği çelişkiler nedeniyle farklı yorumlara açık olan, sanat tarihçileri tarafından da çokça tartışılan bu yapıt dizisi düz anlamı ve doğrudanlığıyla değil, izleyiciye anımsattığı içi boş mitler ve onu yüzleştirdiği tabular üzerinden okunduğunda muğlaklığın altında yatan asıl anlamına kavuşur. Kiefer'in yapıtları huzursuz edici içerikleriyle toplumsal belleği unutmamaya teşvik eden bir kurgu oluşturur.

Ana Mendiata'nın 1973 tarihli *Rape Scene* performansı ve fotoğrafları da unutturmama ve toplumsal belleği zorlama fikriyle gerçekleştirilmiştir. Sanat öğrenimi gördüğü Iowa Üniversitesi kampüsünde gerçekleşen bir tecavüz olayına tepki olarak Mendiata, diğer öğrencileri dairesine davet eder ve açık bıraktığı kapıdan içeri giren izleyiciler onu fotoğraflarda gördüğümüz pozisyonda bulur. Kadına uygulanan süreğen şiddete teorik

[53] **Sanatçı Müzeleri**, 2005, s. 28.

düzlemde karşılık vermektense böylesi çarpıcı bir performansla tepkisini gösteren Mendiata, "Bir saat boyunca aynı pozisyonda kımıldamadan kaldım ve bu onları gerçekten sarstı!" diyecektir[54].

Ai Weiwei'in "Beni Çin'deki en tehlikeli insana dönüştüren sanat işi," diye andığı 2009 tarihli *Remembering*'i de (Anımsama) aynı bağlamda değerlendirilebilir. Çin'de Schiuan depreminin ardından binlerce okul çocuğu göçük altında kalarak can vermiştir. İnşaat politikalarındaki eksiklikler, kullanılan malzemelerin yetersizliği nedeniyle ölen binlerce çocuğun medyada ülke siyaseti için farklı amaçlarla kullanılıp anılmasına engel olmak üzere Ai Weiwei çok farklı, son derece dokunaklı bir anma modeli önerir. Münih'te Haus der Kunst'un cephesine binlerce okul çantası döşeyerek "Bu dünyada yedi yıl mutlu yaşadı," cümlesini Çince harflerle yazar. Bu cümle depremde hayatını kaybeden bir kız çocuğunun annesi tarafından sarf edilmiştir. Sanatçının Çin polisinin şiddetine maruz kalıp hapsedilmesine, atölyesinin dağıtılmasına dek uzayan süreç böylelikle başlamış olur. Ai Weiwei toplumsal ve siyasi belleği zorlarken, yerleşik ideolojiye başkaldıran bir Traianus sütunu inşa etmiştir.

Gülsün Karamustafa'nın *Meydanın Belleği* adlı 2005 üretimi video filmi, 'meydan'ı toplumsal belleğin tarihini yazan bir uzam olarak kurgular. Kendi ifadeleriyle "kişisel tarihle toplumsal tarih arasında gidip gelen ve onu sergileyen bir filmdir.[55]" İkiye bölünmüş ekranda bir yandan bir ailenin (herhangi bir ailenin) meydana bakan evinin iç mekânında hayat dönerken, ailenin baktığı ya da bakmadığı meydanda (Taksim meydanında) toplumsal olaylar birbirini izler. Osmanlı imparatorluğu döneminde uçurulan ilk balondan 6-7 Eylül olaylarına, 27 Mayıs'ta meydanın tam ortasına dikilmiş süngüye, 1970'deki Kanlı Pazar'a, 1 Mayıs 1977'deki şiddet görüntülerine dek Türkiye'nin toplumsal belleğinde yer etmiş ya da unutulmuş mihenk taşları tek tek anımsatılır. Meydan hem coğrafi hem de evrensel açılardan bir bellek işlevi görür aslında. Taksim meydanı dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir meydan, ona bakan ya da bakmayan aile de herhangi bir aile olabilir.

Tracey Emin 1995 tarihli *Birlikte Yatağa Girdiğim Herkes* adlı işinde, yukarıdaki örneklerin tersine daha kişisel bir bellek oluşturma yoluna gider. Bir çadırın içine 1993-1995 tarihleri arasında yattığı herkesin adlarını renkli harflerle iliştirir. Çadır yerleştirmesi "1970'li

[54] Olga Viso, **Unseen Mendiata: The Unpublished Works of Ana Mendiata**, Munich, Berlin, London and New York, 2008, s. 55-59.

[55] Gülsün Karamustafa'nın **Meydanın Belleği (İçeriden Göründüğü Gibi)** üstüne konuşmasından, İstanbul Modern'in sitesinde, https://www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa1.html adresinden ulaşılabilir.

yıllarda feministlerin kadınlara özgü el sanatı geleneklerini –nakış gibi– değerlendirmelerine de zekice karşılık verir.[56]" Bu yüz kişi yalnızca cinsel ilişkiye girdiği insanları değil, birlikte uyuduğu herkesi, örneğin büyükannesini ya da Cenin I ve Cenin II diye andığı kürtajlarını da kapsar. Görünürde kişisel bir tarihçe gibi duran bu iş izleyenleri kendi bedenlerinin tarihçesini, o bedende bırakılmış izleri, kamuya açılmamış mahrem anlarını ve duygusal belleklerini sorgulamaya yöneltir.

2.3.2.1. Fotoğrafta *Mnemosyne*

Fotoğrafın Mnesmosyne ile ilişkisine gelince. Fotoğraf bir bellek metaforu olmak şöyle dursun, belleğin ta kendisidir. Camera Obscura'nın hafızası yoktur, dolayısıyla fotoğraf makinesi belleği olan bir ayna olarak ortaya çıkmıştır. "Görsel temsillerin bir analojisi olarak fotoğraf, anı olarak depolanan şeylerin *değişmezliğini* özellikle vurgular. Hiçbir şeyi unutmayan, görsel deneyimimizin mükemmel, kalıcı bir kaydını içeren bir belleği imâ eder.[57]" Hiçbir şeyi unutmayan ve unutturmayan fotoğrafın, toplu belleğin, coğrafi belleğin ve kişisel zaman depolarının, özetle Mnemosyne'nin en büyük silahı olduğu da söylenebilir. Jean-François Chevrier'nin bellek ve tanıklık olarak üretilmiş fotoğrafları *mnemografi* terimiyle anmayı önermesi de bundandır[58].

Dagerotip çılgınlığı sırasında üretilmiş tüm o portreleri düşündüğümüzde, varoluşunun belli bir noktasında kendi suretini hapsetme şansını elde etmiş insanların kişisel ya da ailevi bir bellek oluşturmak üzere stüdyolara koşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Aile albümleri fotoğrafın yapılandırdığı ilk tarihçeler olarak da okunabilir. Gisèle Freund bu dönemde fotoğrafların aile albümlerini doldurduğunu söylüyor. "Artık şöminelerin üzerinde, konsollarda, evlerin duvarlarında gülümseyen burjuva fotoğrafları vardır, hemen yanlarında da sevdikleri devlet yöneticilerinin, bilim insanlarının ve oyuncuların fotoğrafları[59]." Andy Warhol'un zaman kapsüllerini aratmayan evler gibi de düşünebiliriz bunları.

---

[56] David Hopkins, **Modern Sanattan Sonra, 1945-2017**, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınları, İstanbul, Kasım 2018, s. 269.
[57] Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları. Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 166.
[58] Jean-François Chevrier, **Entre Les Beaux-arts et Les Médias: Photographie et Art Moderne**, L'Arachnéen, Paris, 2010, s. 202.
[59] Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Ses Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 65.

Sonunda öyle bir noktaya varılır ki portreler bir temsil deliliği olarak en nihayetinde *post mortem* görüntülerin (ölüm sonrası fotoğrafları) yaygınlaşmasına kadar gelip dayanır. Yakınlarını kaybeden insanların yaygın bir uygulama olarak stüdyo fotoğrafçılarına başvurmaları, 1850'lerde sıradanlaşmıştır. Ölmüş olan oğlunun yataktaki son görüntüsünü loş bir ışık altında izleyen babanın dagerotipinin arkasında Alphonse Le Blondel'e ait "Ölüm Sonrası Fotoğrafları, Ölüm Maskeleri" yazan bir reklam etiketi bulunması bu tür bir bellek inşasını günümüzden bakıldığında iyice tuhaflaştırır. Fotoğraf bir yadigâr bırakma işlevini sonuna kadar kullanmıştır diyebiliriz. Öyle ki artık fotoğrafların, hatıraların yerini almasından, bellekte sonsuza dek kendi izini bırakmasından, sabit bir görüntü olarak zihinde sabitlenmesinden tedirginlik duymaya başlayanlar da yok değildir. Stendhal *Henry Brulard'ın Hayatı*'nda benzeri bir örneği fotoğraf değil ama gravür üzerinden vermiştir: "Beş altı yıl sonra anılarımdaki görüntüye çok benzeyen bir gravür gördüğümü saklayacak değilim. Artık anılarım o gravürden ibaret.[60]" Bellek ve anımsama üstüne psikolojik araştırmalar yürüten Douwe Draaisma bu alanda fotoğrafın etkilerini uzun uzadıya incelerken benzeri bir saptama yapar: "Kendi ebeveynimizin, çocuklarımızın ya da eşimizin dahi yüzlerinden ziyade söz konusu döneme ait fotoğraflarını anımsama olasılığımızın daha yüksek olduğunu itiraf edelim.[61]" Bu örneklerde fotoğraf gerçekten de belleğin yerine geçmiş, mutlak belleğin kendisi olmuştur.

Suçluların portrelerinden hareketle suç türleri ve surat özellikleri arasında bağlantılar kurup bir tipoloji çıkarmak da fotoğrafın bellek istatistikleri oluşturmaya yönelik ilk dönem hamleleri arasındadır[62]. Alphonse Bertillon'un suçluların kimliğini tespit etmek üzere polis kayıtlarına giren antropometrik fotoğraf denemeleri bu yönde bir sınıflandırmadır.

Bilimsel çalışmalarda, toplumsal araştırmalar kapsamında ırkların bir tipolojisini çıkarmak ya da tıp alanında insan bedenini ve hastalıkları daha yakından inceleyebilmek üzere beden parçalarını ya da deneyleri yakından göstermek gibi işlevleri de fotoğrafı her türlü tarihin vazgeçilmez tanığı yapar. Kısacası fotoğraf, savaş meydanlarından manyetizma deneylerine, Ay'a seyahate kadar insanoğlunun her türlü aktivitesinin kaydını tutmak üzere iş görür. Bu anlamda koskoca bir fotojurnalizm geleneği, örneğin Magnum'un tüm üretimleri Mnemosyne kapsamında değerlendirilebilir. Bu örnekler bir anlamda fotoğrafın sanatsal yanına vurguyu

[60] Stendhal, **La vie de Henry Brulard**, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1973, s. 102.
[61] Douwe Draaisma, **Unutmanın Kitabı**, Çev. Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 221.
[62] Bkz. Galton'un **Inquiries into Human Faculty and its Development** adlı kitabının kapağındaki kompozit fotoğraf örnekleri, Londra, 1883.

azaltan, göndergesinin kusursuz aktarımı, gerçeğin aslına sadık kopyası olarak onu tanıklığın ve belleğin dar kapsamına sıkıştıran, estetik işlevini bütünüyle olmasa da askıya alan, fotoğraf teorisi içerisinde dönemler boyunca tartışmalara yol açmış bir olgudur.

Zaman içerisinde fotoğrafçılar bu bellek aktarımlarını kendi siyasi ve estetik anlayışlarını öne çıkaran yaratıcı sunumlarla, öznel teknik müdahaleler ve içeriğe dair akılcı yeniliklerle farklı boyutlara taşımıştır. Josef Koudelka'nın *Prag, Ağustos 1968* fotoğrafını alalım. Sovyetler Birliği'nin Çekoslovakya'ya tanklarla girdiği o kanlı, çatışmalı ağustos ayını şiddetin doğrudan görüntüleriyle değil, sıkılmış bir yumruktaki kol saatini merkezine alan bomboş bir meydan görüntüsüyle verir. Kol saatine göre akşam olmak üzeredir, sokakların tıklım tıklım dolu olması gereken bir saat, ancak koca bir bulvar bomboştur, kentin boğucu, buhranlı atmosferini vurgulamak üzere kameranın eğimli açısıyla gökyüzü olabildiğince azaltılmış, neredeyse görünmez kılınmıştır. Saat aynı zamanda unutulmaması gereken bir tarihin göstergesidir, sıkılmış yumruk ise direnişin bir simgesi olarak okunabilir. Koudelka gerçeğin bu somut imgelerini kendine özgü, metafor yüklü bir kompozisyonla bir araya getirir. Bunda temelde bir haber fotoğrafçısı olmamasının da payı olabilir: "Ben haber fotoğrafçısı değildim. 'Haber' olarak nitelenebilecek hiçbir fotoğraf çekmemiştim o güne kadar. Ansızın, yaşamımda ilk kez böyle bir durumla karşı karşıya kaldım. Buna tepki gösterdim. Olan biteni fotoğraflamamın önemli olduğunu biliyordum ve fotoğrafladım da.[63]" Kendi yaşamında da benzersiz bir yarık oluşturan bu tarihi, Koudelka hafızalara simgesel bir anlatım diliyle kazımayı seçmiştir.

Susan Meiselas'ın *Kuzey Otobanında Askerler Otobüste Arama Yapıyor* adlı 1980 tarihli fotoğrafı da benzeri bir metaforik okuma önerir. El Salvador'daki olağanlaşmış iç savaş şiddetinin bir kaydı olarak bu görüntü, doğrudan bir gösterim vermek yerine duvara yansıyan askerlerin ve onlara teslim olmuş insanların gölgelerinde kimlikten bağımsızlaşarak evrenselleşen bir şiddet kaydını öne çıkarır. Askerlerin fotoğrafın sağ yanında aşılmaz, kompakt bir blok oluşturan gölgeleriyle üstü aranan halkın birbirinden ayrık duran, incecik, kırılgan gölgeleri karşıtlaşarak zamanlar ötesi bir şiddetin temsilini verir. Öyle ki Robert Adams, Meiselas'ın kendi hayatını tehlikeye sokma pahasına çektiği bu fotoğrafı (ve

[63] **Josef Koudelka, Retrospektif**, Sergi Kataloğu içinde, Koudelka'yla Söyleşi 'Beni Hep En Fazlası İlgilendirdi', Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, Ocak 2008, s. 37.

benzerlerini) 'fotoğrafçı sanatçı mıdır?' tartışmalarının çok daha ötesine geçen derin bir hakikatle özdeşleştirir[64].

Öte yandan, toplumsal tarihçe ya da bellek oluşturmaya soyunmuş kimi fotoğraflardaki siyasi ya da ideolojik bakış açısı kaçınılmaz olarak çokça masaya yatırılmıştır. 1955 yılında, Moma'nın o dönemdeki fotoğraf küratörü Edward Steichen'in yönetiminde gerçekleştirilen ve dünyanın en çok ziyaretçi kabul etmiş fotoğraf sergisi sayılan *İnsanlık Ailesi* de birçok yönden bu tür siyasi eleştirilerin hedefi olmuştur. Bu sergi Steichen'in kendi ifadesiyle "dünya çapında insanoğlunun birliğinin özü"nü[65] yakalama, insanlığın ülkeler ve ırklar üstü bir aile albümünü oluşturma çabasıdır. Bu uluslararası kaydın ortak bir dil yaratma kaygısı yaratılış, doğum, aşk, iş, ölüm, adalet, demokrasi, barış vb. gibi kategorilere ayrılmıştır[66]. Ancak insanlığın bir'liği fikrinin kültürel farklılıkları yok etmesinden, insanın çeşitliliğinin mitik bir aynılığa indirgenmesinden mustariptir[67]. Aynı zamanda başta Susan Sontag olmak üzere birçok entelektüel tarafından fazla iyimser bir dünya kurgusu vermekle eleştirilmiştir. Dünya her şeyin ferah feza, mutlu mesut yaşandığı bir yer olmamıştır hiçbir zaman, belleği acılarla doludur ve insanların yaşam koşulları coğrafyalara göre ıstıraplı çeşitlilikler gösterir. *İnsanlık Ailesi* de savaş sonrasında iyimserliği yüceltme çabası içerisinde olsa da, soğuk savaştan bihaber gibidir, ayrıca Fred Ritchin'in deyişiyle, insanların birbirlerini fotoğraflar yoluyla anlayacaklarına dair boş bir yanılsama içerisindedir[68].

Bu bağlamda David Levi Strauss da Sebastião Salgado'nun dünyanın geri kalmış, çatışmaların eksik olmadığı, açlığın hüküm sürdüğü, madenlerde toplu ölümlerin yaşandığı, çocuklara iş gücü olarak bakılan bölgelerinde sürdürdüğü çalışmalarını anarken, Steichen'in *İnsanlık Ailesi*'ni dokunaklı bir alaycılıkla eleştirir: "Bugün bir insanlık ailesi varsa eğer, üyelerinin çoğu Üçüncü Dünya'da yaşamaktadır ve Salgado onların aile fotoğrafçısıdır.[69]" Salgado'nun oluşturduğu aile albümü, elbette *İnsanlık Ailesi*'nin ideal albümünden çok uzak bir bellek kaydırır.

Fotoğrafın artık vazgeçilmez bir sanat formu olarak kabul gördüğü günümüzde, hem öznel ya da ailevi hem de tarihsel bellek oluşturan fotoğrafların geçirdiği biçimsel dönüşümler,

---

[64] Robert Adams, **Why People Photograph**, Aperture Foundation, New York, 1994, s. 106.
[65] Edward Steichen, *Giriş* yazısı, **Family of Man**, Museum of Modern Art, New York, 1955, s. 11.
[66] Graham Clarke, **The Photograph**, Oxford University Press, New York, 1997, s. 33.
[67] Miles Orvell, **American Photography**, Oxford University Press, New York, 2003, s. 116.
[68] Fred Ritchin, **In Our Own Image**, Aperture Foundation, New York, 1999, s. 93.
[69] David Levi Strauss, **Between The Eyes, Essays on Photography and Politics**, Aperture Foundation, New York, 2005, s. 44.

ayrıca fotoğrafların medyum olarak sergilenme koşulları ve alanları da türe yepyeni kapılar açmıştır. Fotoğrafın ilk dönemlerinde aile üyelerinin olası en güzel halleriyle albümlere iliştirilen portreleri sorgulayıcı ifşa görüntülerine ya da edinilmiş ailelerin mahrem anlarına evrilir. Bu açıdan bakıldığında örneğin Larry Clark'ın *Tulsa*'sı (1971), Nan Goldin'in 1970'ler ve 80'lerde uzun bir döneme yayılan *The Ballad of Sexual Dependancy* (Cinsel Bağımlılık Baladı) serisi ya da Nobuyoshi Araki'nin 1994-96 tarihli *Shikijyo* (Cinsel Arzu) fotoğrafları "mahrem hayat" kayıtları olarak marjda kalan toplumsal bir kesiminin tarihçesi ya da kişisel bir bellek kurgusu olarak okunabilir. Richard Billingham'ın alkolik babası Ray'i ve annesi Liz'i arka planda yoksulluğun hüküm sürdüğü, daracık, leş gibi evlerinde grotesk pozlarda betimlediği *Ray's a Laugh* (1994) ya da Mitch Epstein'in babasının iflas sürecini aktardığı *Family Business* (2003) gibi örnekler de fotoğrafın sanat ve dokümanter yanlarını kendilerine özgü bir estetikle buluşturmuş çarpıcı bellek örnekleridir.

Tarihsel anların kaydını tutan tanıklık fotoğrafları da zaman içerisinde Magnum'un fotojurnalistik sınırlarını zorlayarak bambaşka yönlere evrilmiş işler üretir. İnsanlık tarihine yön veren olayları, özellikle de savaş ve göç gibi ıstırap görüntülerini fotoğrafın belgesel gücünü sanatsal stratejilerle bütünleştirerek aktaran kavramsal çalışmalar gün geçtikçe çoğalmaktadır. Düz bir aktarımın ötesine geçmeyi hedefleyen bu işler izleyiciyi hem algılama hem de kaydetme süreçlerinde zorlamayı amaçlar. Çarpışma ya da felaket alanlarında XIX. yüzyıl ortalarından beri rastlanmayan büyük format makinelerin tekrar alana girmesi dünyayı daha büyük ölçekte gösterimlerle, bir tablo seyri üzerinden yansıtma amacının bir işaretidir. Bugün örneğin Simon Norfolk'un *Yok Edilmiş Radyo Vericileri, Kabil* (2001) fotoğrafına baktığımızda gerek kompozisyonu gerek devasa ölçüleriyle, kendimizi bir fotoğrafın değil de Avrupa'da romantik dönem resimlerini andıran bir uygarlık çöküşü tablosunun karşısında gibi hissederiz.

Fotoğrafın ilk dönemlerinden beri oluşturmaya yöneldiği bellek tipolojilerine gelince, bunlar da zaman içerisinde dönüşümler geçirerek eşik atlamış, daha sanatsal bir düzleme doğru evrilmiştir. August Sander, *Çağımızın Yüzleri* adlı kitabında Weimar Cumhuriyeti'nin son döneminde Alman halkının fotografik bir kataloğunu oluşturmaya soyunmuştur örneğin. Çiftçiler, işçiler, üniversite öğrencileri ve orta sınıf ailelerden aristokrat sınıfa dek her türlü toplumsal kesitin üyeleri bilimsel bir kaygıyla temsil edilir. Kitabın sonuna hastaları, dilencileri, zihinsel ve fiziksel engelli insanları da almasıyla birlikte Naziler tarafından çok geçmeden karalanan bu çalışma sosyolojik bir bellek oluşturma çabası olarak kabul edilir.

Bernd ve Hilla Becher'in yaşamları boyunca sürdürdükleri dev mimari-fotoğraf projeleri de aynı yönde atılmış önemli bir adımdır. Sanayi toplumundan teknoloji toplumuna geçiş sürecinde kullanılmaz olmuş, zamanın tortuları olarak çoğu terk edilmiş mimari yapıları büyük bir titizlikle, ciddi bir sistematik çalışma ve betimleyici bir dille, son derece nesnel bir yaklaşımla kataloglar Becher çifti. Gaz tankları, su kuleleri, sivil mimari örnekleri, hangarlar, eski fabrika binaları çevrelerinden soyutlanarak, titiz ölçümler ve çekim süreçleri sonucunda detaylı bir mimari belleğin konusu olur. Çok geniş ve çok ayrıntılı bir arşiv çalışmasıdır bu, fotoğrafların hepsi kapalı bir havada, aynı mesafeden, düz perspektifle çekilmiştir. Her öğe kendi içinde tamamlanmış olmakla birlikte devasa bir bütünün parçasıdır[70]. Becher'lerin bugün Düsseldorf Okulu diye anılan ve dünyanın en önemli fotoğrafçıları arasına sayılan öğrencilerinin de (Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Axel Hütte, Thomas Ruff) tekil ya da süreğen işleriyle, hocalarınınkine benzer bir kavramsal fotoğraf anlayışını ve görsel bellek oluşturma çabasını benimsedikleri söylenebilir. Çoğunun çıkış noktası mimaridir ve dev ölçekli üretimlerle zamanın ruhunu kayıt altına alırlar. Gursky'nin Batı dünyasının simgesine dönüşen yapıları, dev marketler gibi iç mekânları odağına alan üretimleri ya da Candida Höfer'in kamusal alanların titiz mimari fotoğraflarından oluşan dev boyutlu çalışmaları, başka birçok niteliklerinin yanısıra, geleceğin belleğine bırakılmış tarihsel kayıtlardır.

"Bellek metaforları yapılara, örneğin mağazalara, tapınaklara ya da kütüphanelere, labirentlere bağlıdır ya da kitaplara, palempsestlere, hiyerogliflere.[71]" Fotoğraf da birçok örneğinde büyük ölçüde bu metaforlara yaslanmış, katettiği uygarlık kesitlerinin dökümlerini çıkarmıştır. "*Fotoğraf Üzerine*, aslında yirminci yüzyılda, gelişmiş endütriyel bir tüketim toplumunda yaşamanın nasıl olduğunu anlatan bir vaka incelemesidir,[72]" diyen Sontag'ın, kendi üst-metnini dahi bir tarih ve bellek araştırması olarak nitelemesi anlamlıdır. Aynı zamanda bir fotoğrafçı olan Jean Baudrillard'ın, fotoğrafın nesne olarak anlam ve bellek dolaşımına katkısından söz ederken, "Ben artık kelimelerin bozguncu değerine inanmıyorum. Ama formun tersinmez işlemine sarsılmaz bir inanç besliyorum,[73]" deyişi de fotoğraflarla

[70] Gerry Badger, **The Genius of Photography**, Quadrille Publishing, London, 2012, s. 70.
[71] Uta Grosenick, Thomas Seelig (Editör), **Photo Art. The New World of Photography**, Thames&Hudson, London, 2008, s. 23.
[72] Susan Sontag, **Bilincin Kapısını Aralamak. Jonathan Cott – Rolling Stone Söyleşisi**, Çev. Zeynep Heyzen Ateş, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017 (2. Baskı), s. 58.
[73] Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu. Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 82.

kurduğu bir güven dilinin ifadesidir. Dünyanın belleği fotoğrafa ve onun hem tek bir kareyle zihinlerde yer edebilme hem de serilerle görsel tipolojiler oluşturma gücüne çok şey borçludur.

2.3.3. *Vanitas*

"Bomboş! Boşların boşu, diyor Vaiz; her şey boş.[74]" Hayat beyhudedir, dünyevi zenginlikler gelip geçici ve bomboş. İnsanı Yargı gününde kurtuluşa götürecek en hayati adım yeryüzü nimetlerinin cazibesine kapılmadan, maddi olan ne varsa reddetmekten geçer. Hıristiyan kilisesinin Eski Ahit'te *vanitas vanitatum* ("boşların boşu") diye anılan bu temel meselesi dünyanın gelip geçiciliğine, insanın faniliğine, ruhların yargılanacağı kıyamet gününe göndermelerle doludur.

Latince boşluk anlamına gelen *vanus* kökünden türemiş *vanitas* sözcüğünün Eski Ahit'teki bu kullanımı, 17. yüzyıl Avrupa'sında, özellikle temsil yasağının bulunduğu Protestan ülkelerde aynı adla anılan yeni bir dinsel temsil türü yaratır. Alegorik içerikleriyle *vanitas* tabloları insana dünyadaki zamanının sonlu olduğunu, bir gün Tanrı katında yargılanacağını asla unutmamasını söyler. Tablolarda yer alan her nesne faniliği anımsatan bir *memento mori*'dir (ölümün hatırlatıcıları). Kurukafalar *vanitas*'larda çokça kullanılır, ölümün gerçeği ve kaçınılmazlığının en doğrudan ifadesini veren bir *memento mori*'dir çünkü. Çürüyen meyvalar, solmuş çiçekler, kelebekler ve natürmort biçiminde sergilenmiş hayvanların tümü yine hayatın kısalığına ve bedenlerin bir gün çöküp çürüyeceğine gönderme yapar. Duman, saat ve kum saati temsilleri hayatın kısalığını ve ölümün âniliğini belirtir. Thales'e atfedilen *homo bulla* ("insan bir sabun köpüğüdür") deyişi de *vanitas* tablolarında çocukların havaya üflediği baloncuklar biçiminde yerini bulur[75]. Müzik aletleri zamanın akıp gidişine, sonun giderek yaklaştığına gönderme yapar. Resim sanatında zaman alegorisinin en doğrudan imgeleri olan bu nesneler, izleyiciye insan hayatına dair önüne geçilmez bir gerçeği simgesel yollarla anımsatırlar.

Bir tür olarak ortaya çıkan *Vanitas* çağlar içerisinde teknik ve biçimsel olarak birçok dönüşüm geçirse de temelde insan zamanının sonluluğunu anımsatan ölüm simgesi olarak içerikte yaşamayı sürdürmüştür. İnsan ömrü kısadır, doğumdan itibaren sonluluğa yönelmiştir ve bu anlamda Heidegger felsefesindeki trajik zamandır. Sanatta ve fotoğrafta bu resim türüne

[74] Kitabı Mukaddes, **Eski ve Yeni Ahit**, Eski Ahit, Vaiz, Bap 12:8-13-14, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1991, s. 666.
[75] Kristen Lippincott, 2000, s. 187.

göndermesi olan, doğrudan ölümü anımsatan üretimlerin üst başlığı için bu çalışmada bu nedenlerle *Vanitas* sözcüğü seçilmiştir. Yine de belirtmek gerekir ki seçiken örnekler tümü kapsayıcılık iddiasında olmayıp belli başlı temsilleri içermektedir.

Albrecht Dürer'in 1521 tarihli *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında* adlı gravürü bir *vanitas* temsili olarak birçok sanatçıyı etkilemiş, *memento mori* ikonografisinin yaygınlaşmasında büyük etkisi olmuştur. Latin Kilisesi'nin dört büyük babasından biri olan Aziz Hieronymus'u bilgeliğin temsili olarak çalışma mekânında gösteren bu temsilde, azizin ikonografisinde önemli bir yer tutan aslanla (Hieronymus'un efsaneye göre tedavi edip evcilleştirdiği hayvan), dürüstlüğün simgesi olarak bir köpeği yerde uzanmışken görürüz. Şamdanda eriyen mum yaşamın sonuna doğru yol aldığımızı gösteren bir diğer *memento mori* iken, pencere kenarındaki kurukafa doğrudan ölümün alegorisidir.

Joos van Cleve'in doğrudan Dürer'in gravüründen esinlendiği *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında* (yak. 1524-1530) adlı ahşap panele yağlıboya tablosunda da yine eriyen mum mevcuttur, ancak Aziz Hieronymus bu defa masasının üzerinde duran kurukafayı işaret parmağıyla doğrudan göstermektedir. Pencerenin dışındaki dünya manzarasıyla karşıtlaşırcasına iç mekânın duvarında çarmıhta bir İsa ile "Respice Finem" (Sonu Dikkate Al) yazısı görülür.

Hans Holbein'in 1533 tarihli *Elçiler* tablosu da, gerçek bir *vanitas* olarak, gösterdiği tarihsel gerçeklikten çok daha fazlasını içeren, alegorik anlamlarla yüklü bir yapıttır. Tabloda ayakta duran iki kişi vardır. Soldaki Fransa'nın Londra elçisi Jean de Dinteville, sağdakiyse Lavaur piskoposu Georges de Selve'dir. Reform hareketinin ve Protestanlığın Avrupa çapında yükselişe geçmesiyle İngiliz ve Fransız devletlerinin Roma ve Papalık'la sorunlar yaşadığı bir döneme aittir bu tablo. Dolayısıyla zamanın gergin siyasi ortamına ve elçilik görevlerine dair birçok veri de içerir (masadaki Doğu motifli kilim ya da kilisenin bölünmüşlüğünü simgeleyen yarım haç gibi). Ancak tüm bu dünyevi verilerin üzerinde yükselen fanilik düşüncesi, elçilerin ortasında duran masada ve yerde sergilenir. Vazgeçilmez bir *memento mori* olarak en önde biçimsizleşmiş bir kurukafa durur. Kurukafanın Holbein'ın resminde böylesine biçimsizleştirilerek temsil edilmesini kimi sanat tarihçileri tablonun bir merdiven kenarına yerleştirilmek üzere yapılmış olduğu, dolayısıyla belli açılardan düz görünmesi için bu şekilde bir perspektif oyunuyla betimlendiği fikrine bağlamışlardır. John Berger ise daha farklı bir yorumla, kurukafanın resimde gerçeklikle örtüşen diğer nesnelerle kategorik bir karşıtlık oluşturması, böylelikle tablodaki fizikötesi katmana yapılan vurguyu öne çıkarması için bu

şekilde resmedildiğini öne sürer[76]. Kuru kafanın yanısıra, müzik aleti olarak lavta, Luther'e ait ilahi kitap, silindir ve ekvatoral güneş saatleri, yarı açık duran aritmetik kitabı, elçilerin egzotik bölgelerden getirdiği nesneler olmanın ötesinde, her yolun ve her dönemin ölüme varacağının simgeleridir.

Vanitas tablolarında yalnızca azizler ve devlet adamları değil siviller de yer alabilir. Örneğin Lukas Furtenagel'in 1529 tarihli tablosu *Hans Burgkmair ve Eşi Anna*, bizzat Burgkmair tarafından ressama ısmarlanmış ikili bir portredir. Tabloda Burgkmair'ın eşinin elinde tuttuğu aynaya yansıyan iki kurukafa, ölümün kaçınılmazlığının resmini verir. Burgkmair yaşayanlara cansız bir hayalle birlikte bir ahlâk anlayışı, faniliği unutmamaları yönünde bir temsil de bırakmak istemiş gibidir.

Vanitas tablolarının doğrudan bir örneği olmasa da, aynı dönemde Pieter Bruegel'in bir iskelet ordusunun kasvetli, yağmalanmış, darmadağın edilmiş bir savaş meydanında canlıları yerle bir ettiği *Ölümün Zaferi* (yak. 1562) tablosu da başlı başına bir *memento mori* olarak okunabilir. Bu panoromik resimde, ölümün ordusu izleyicinin gözünün alabildiği her yere sızarak, hiç kimseyi bağışlamaksızın insanlığı kılıçtan geçirir. Bir başka deyişle, ölüm her yerdedir ve hiç kimse ondan kaçamaz. Poussin'in yaklaşık bir yüzyıl sonra yapacağı 1639 tarihli *Et in Arcadia Ego* tablosu da, doğrudan *vanitas* geleneğine bağlı olmasa da, ölümden kaçış olmadığının alegorik bir betimi olarak okunabilir. Arcadia Yunan mitolojisinde el değmemiş doğası, içinde herkesin uyum içerisinde yaşadığı ve ideal bir hayat sürdürdüğü pastoral manzaralarıyla yeryüzü cenneti olarak anılan bir bölgedir. Poussin'in tablosunda Arcadia'lı üç çoban endişeli yüz ifadeleriyle bir mezar taşının başında durur, tablodaki kadın figürününse, onların tam tersine, sakinliğini koruyan, bilge bir ifadesi vardır. Mezar taşının üzerinde "Et in Arcadia Ego" yazısı okunur. "Arcadia'da Bile Ben Varım" anlamına gelen bu cümle, çobanların kaygılı ifadeleriyle birleştirildiğinde, ölümün fanilere bir seslenişi olarak okunur. Tıpkı Bruegel'in panaromik tablosunda olduğu gibi, Arcadia gibi bir cennet köşesinde dahi ölümden kaçış yoktur. İnsan zamanının sonluluğunu çoktan kabullenmiş gibi duran kadın figürü ise çoğu sanat tarihi metninde bilgelik tanrıçası Athena olarak değerlendirilirken, kimi okumalarda da ölümün ta kendisi olarak yorumlanmıştır.

[76] John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, Eylül 2007 (13. Basım), s. 91.

Vanitas tabloları yüzlerce örneğiyle birlikte, daha önce de belirttiğimiz üzere, bir dönemin resmi olarak kalmamış, çağlar boyunca ölüm temalı yapıtların başvuru dağarcığında yer almıştır. Edebiyat alanında dahi, örneğin Oscar Wilde'ın 1891 tarihli gotik ve felsefi romanı *Dorian Gray'in Portresi* yaşlılığa ve ölüme doğru yol alan insanın çaresizlik öyküsü olarak okunabilir. Sonsuz gençlik için ruhunu şeytana satan Dorian'ın portresi, onun yaşamının her evresini ve her edimini yüzüne kaydederek yaşlanan bir *vanitas*'a dönüşecektir.

Vincent Van Gogh'un 1885 tarihli *Sigara İçen Kurukafa*'sı çoğu kaynakta *vanitas* geleneğiyle oyun oynayan bir yapıt olarak okunur. O dönem mide ve diş ağrıları gibi sağlık sorunlarıyla boğuşan Van Gogh'un, bir *memento mori* olarak kafatasını, geleneğin tam tersine ölümle gelen bir rahatlama olarak okuduğu düşünülür.

René Magritte de 1935 tarihli *Mahvedici* başlıklı resminde *vanitas* tablolarına gerçeküstücü bir yorum getirmiştir. *Bulletin International du Surréalisme* dergisinin Belçika edisyonu için sararmış kâğıda yaptığı bu grizay temsilde, gençlikle ölümü dehşet verici bir genç kadın portresinde birbiriyle eşleştirir ve gerçeküstücü yaklaşıma uygun bir biçimde mantıkdışı bir sahneyi simgesel düzlemde inandırıcı kılar. Ölüm de, genç bir kadın da Magritte için *Mahvedici*'dir.

Vanitas geleneğinin uzantısında yer alan çağdaş sanat üretimleri ve performanslarında, ölümü ve dünyanın beyhude zamanını hatırlatan örneklerde çok farklı teknikler ve biçimsel uygulamalar denenmiştir.

İngiliz çağdaş sanatının yükselişinde çok önemli bir isim olan Damien Hirst'ün Avustralya açıklarında yakalanmış bir köpekbalığını formaldehid sıvıya batırarak camekân içerisinde sergilediği 1991 tarihli ikonik işi her açıdan 'gerçek' bir *vanitas*'tır. Ölüdoğayı olanca gerçekliği içerisinde izleyicinin gözleri önünde çürümeye bırakarak kendi içerisinde bir süreç başlatmış, aynı zamanda köpekbalığının dehşetle açılmış ağzıyla da dehşet ve ölüm kavramlarını birleştirmiştir. Damien Hirst'ün birçok işi sahici ölüdoğalarla ölüm düşüncesini sorgular. Örneğin 1990'da ürettiği *Bin Yıl*'daki devasa çelik ve camekân, içindeki kurtların sineğe dönüştüğü beyaz boyalı bir kutu içerir. Kutudan çıkan sinekler yumurtalarını yerde duran kesik inek başının üzerine bıraktıktan sonra uçuşur ve en nihayetinde camekân tavanındaki elektrikli ızgaraya çarpıp yok olurlar[77]. Yaşamın kırılganlığı ve ölümün dehşetini temsil etme

[77] **David Hopkins**, 2018, s. 261.

konusunda sanatın geçirdiği dönüşümleri izlemek açısından da Damien Hirst'ün işleri ilginç ve önemli örneklerdir.

Aynı dönemde Jake ve Dinos Chapman kardeşler, Goya'nın zamanı aşan evrensel anlamlarla yüklü *Savaşın Felâketleri* (1810-1820) adlı gravür dizisine dayanarak ölüm temasını odağına alan birçok iş üretmiştir. Goya'nın totaliter siyasal baskılar nedeniyle 1863'e dek yayınlanamamış gravürleri ölümün doğrudan temsilleriyle yüklüdür. Chapman kardeşler aynı gravürleri heykel ya da resim formunda, kendi pornografik ve gerçeküstücü yaklaşımları çerçevesinde yeniden üretirler. Kendi ifadeleriyle bu ikinci el ölüm temsilleri, bugün hâlâ aynı totaliter dehşetin içerisinde yaşadığımızın ve ölümün insanoğlunun peşini hiçbir dönemde bırakmadığının bir ifadesidir.

Daha önce *Kronos* kategorisinde *Mükemmel Âşıklar* adlı işiyle anılan Kübalı Felix Gonzales Torrres de faniliği ve ölüm imgelerini yapıtının merkezine almış çağdaş sanatçılardan biridir. Bunda kendisi ve yakın çevresinin AİDS'e bağlı komplikasyonlarla süren riskli yaşamlarının da doğrudan bir etkisi olduğu aşikârdır. 1991 tarihli *Ross'un LA'deki Portresi*'nde, *vanitas* tablolarındaki ölüm alegorisini son derece basit bir gündelik nesneye indirgeyerek aşk ve kayıp üstüne derin düşünümlere el veren yalın bir iş gerçekleştirir. Bu aynı zamanda, sanatçının partneri Ross Raycock'un aynı yıl gerçekleşen ölümüne bir ağıt niteliğindedir. İzleyicilerden müze ya da galeri duvarları önüne yığılmış 80 kg. renkli şekerden diledikleri kadar almaları istenir. 80 kg. Ross'un vücut ağırlığıdır aynı zamanda. Şekerler azaldıkça Ross'un ölümünden önce AİDS'le birlikte yaşadığı kilo kaybına, eriyip bitişine gönderme yapar. Şekerlerin yok oldukça yenilenmesi ise Torres'in partnerini ölümsüzleştirme çabası olarak okunabilir.

Bill Viola'nın *Nantes Triptiği* diye anılan 1992 tarihli *vanitas* işinin Nantes Güzel Sanatlar Müzesi tarafından bir 17. yüzyıl şapelinde sergilenmek üzere ısmarlanması anlamlıdır. Nitekim sanatçı bu çalışmasını Batı sanatında daha çok dinsel konulu resimlerde kullanılan bir triptik biçiminde düzenlemiş, ancak manevi ikonografinin çağdaş bir yorumu olarak kanatlara üç ayrı video yerleştirmiştir. Sol kanatta bir çocuğun doğumunu gösteren video, sağda ölmekte olan bir figürün can çekişmesi, ortadaysa arada geçen sürenin, hayatın bir metaforu olarak suya dalan birinin görüntüleri akar. Bill Viola annesinin ölümü ve aynı yıl oğlunun doğumuyla birlikte yaşamsal bir sorgu sürecine girerek bu triptiği oluşturduğunu söyler[78]. Viola'nın triptiği

[78] Bill Viola, **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994**, London, 1995, s. 43.

Aristoteles'in çizgisel zaman akışının dolaysız bir gösterimini sunarken izleyiciye *vanitas* geleneğinin ipuçlarıyla faniliğini anımsatır.

Francis Alys'in büyük bir buz kütlesini Mexico City sokaklarında 9 saat dolaştırarak erittiği 1997 tarihli *İş Görmenin Çelişkisi 1* performansı ise, Sisyphos söylenini yeniden canlandırırcasına "Bomboş! Boşların boşu!" diyen Vaiz'i yineler gibidir.

Sam Taylor-Wood'un 2001 tarihli *Still Life* ve *A Little Death* işleri, hızlandırılmış çekim tekniğiyle (*time-lapse*) üretilmiş *vanitas* video'larıdır. Geleneği farklı bir teknikle ifade eden bu çarpıcı görüntülerde, *Still Life* klasik natürmort tablolarını aratmayan bir kâsede duran meyvaların zaman içerisinde çürüyüp yok oluş sürecini aktarır. *A Little Death* ise yine natürmortlarda çokça rastladığımız bir tavşan görüntüsünün çürüyüp yok olduğu ânı geriye sararak hayat buluşunu gösterir. Tavşanın yanında duran meyvanın bu süreç içerisinde hiçbir dönüşüme uğramaması ise genetiğiyle oynanmış dünya nimetlerine işaret ederken, izleyiciyi yine ölüm fikriyle buluşturur.

2.3.3.1. Fotoğrafta *Vanitas*

Peter Hujar'ın varolan tek fotoğraf kitabı *Portraits in Life and Death* için yazdığı Önsöz'de, Susan Sontag, "fotoğraf bütün dünyayı mezarlığa çevirmiştir," diye yazar. Fotoğrafçılarıysa "ölüm melekleri" olarak anar. "Artık eski kültürlerde düzenli bir disiplin ve hijyen olan ölüm sanatını pek incelemiyoruz," der, "ama her göz bu bilgiyi içeriyor. Beden biliyor. Ve fotoğraf makinesi gösteriyor, hem de hiç acımadan.[79]"

Çünkü fotoğraf, varlığıyla bile ölümün bir metaforudur. Gösterdiği yüzler, bedenler uçup giden zamanın bir ânını, bir dönemi geri dönüşsüzce resmeder. Bu açıdan bakıldığında her fotoğraf bir *memento mori* olarak düşünülebilir. Ölmüş zamanın, miyadını doldurmuş bedenlerin, batmış uygarlıkların bir portresi. "Size bu cansız hayalimi armağan ediyorum" diye imzalanmış hatıra fotoğrafları bile portre sahiplerinin dünyanın beyhudeliği fikrine vakıf olduklarını gösterir, Sontag'ın fotoğrafla mezarlığa dönmüş dünya tasarımını haklı çıkarırlar. Fani olduğunu, geçmişin uzadığını, ömrün azaldığını, bir gün bu ölüdoğadan, cansız hayalden ibaret olacağını hatırla diyen birer *vanitas*'tır hepsi. Roland Barthes'ın *Aydınlık Oda*'sı da bir ağıttır aslında, bir yas tesellisi arayışıdır. Fotoğrafların uyandırdığı aşktan söz ederken, imgenin

[79] Peter Hujar, **Portraits in Life and Death**; **Susan Sontag, Giriş**, Da Capo Press, New York, 1976.

gösterisine delice dalıverdiğini ve orada *ölmüş olanı, ölecek olanı* kollarıyla sarmak istediğini söyler, "tıpkı Nietzsche'nin 3 Ocak 1889'da, işkence çeken atın boynuna ağlayarak atılması gibi.[80]" Fotoğrafın ölüm ve temsilleriyle varlıksal bir ilişkisi olduğunu öne sürmek yanlış olmaz.

Fotoğrafın resme öykündüğü piktoryalist dönemde, *vanitas* tablolarına doğrudan göndermesi olan görüntüler üretilmiştir. Bunların en bilineni Thomas Richard Williams'ın *Zamanın Kumları* adlı stereoskobik dagerotipidir (1855). Fotoğraf karesindeki her öğe *vanitas* tabloları model alınarak düzenlenmiştir. Kum saatinde aşağı doğru süzülen kumlar ve kafatası olağan *memento mori* işlevini yerine getirirken, açık bırakılmış kitap, üzerinde duran gözlük ve pergel bilgeliğin ve ilmin göstergeleri olarak aynı tabloya dahil olur. Williams'ın dagerotipi, bir alet yardımıyla üst üste bindirilerek tek bir görüntü biçiminde izleyiciye ulaştırılan iki ayrı görüntüden oluşur. Bu stereografik fotoğraflar bir tür üç boyutluluk etkisi yaratarak izleyenleri fotoğrafın uyarı niteliğindeki öyküsünün içine iyiden iyiye çeker.[81]"

Roger Fenton'ın oğlunu ve asistanını art arda kaybettiği bir dönemde yaş kolodyum yöntemiyle elde ettiği 1860 tarihli *Meyva ve Çiçekler* başlıklı ölüdoğa görüntüsü de klasik kompozisyonlara uygun bir biçimde düzenlenmiştir. Çok geçmeden solacak çiçeklerin ve çürüyecek meyvaların bu estetik temsili, geleneksel içeriklerde olduğu gibi, zamanla solup gitmeye yargılıdır.

Henry Peach Robinson'ın yine aynı dönemde, 1858 tarihinde ürettiği *Solup Gitmek* adlı albümin baskısı, kurgulanıp düzenlenmiş sahnesiyle doğrudan bir *vanitas* taklidi olmamakla birlikte ölüm temalıdır. Veremli bir genç kızın son anlarının bir mizansenle aktarıldığı bu fotoğraf, sanatsal yanıyla döneminin yenilikçi bir örneğidir. Genelde veremle özdeşleştirilen yaratıcılık ve romantizm temalarına göndermelerinin yanısıra, fotoğrafın ahlâki işlevi Viktorya dönemi izleyicilerine hastalığın ve ölümün gerçeğini anımsatmaktır.

Fotoğrafın bu ilk dönemlerinden sonra da *vanitas* genel bir tema olarak birçok modern örnekte karşımıza çıkar. 1922-1938 yılları arasında Viyana'da hizmet veren ve daha çok çıplak güzelliğini sakınımsızca taşıyan 'yeni kadın' imgesini yerleştirmeye yönelmiş fotoğraflarıyla dikkat çeken Manasse Stüdyo'da kurukafaların çıplak kadın bedenleriyle eşleştirildiği (Magritte örneğinde olduğu gibi) birçok *vanitas* fotoğrafı çekilmiştir. Aynı dönemde Cecil

[80] Roland Barthes, **La Chambre Claire**, Cahiers du Cinéma. Gallimard - Seuil, Paris, 1980, s. 179.
[81] Juliet Hacking, s. 64.

Beaton birçok negatifi üst üste bindirerek elde ettiği kendi otoportresinin tam ortasına yine bir kurukafa yerleştirmiştir (yak. 1930).

Genelde moda fotoğrafçısı olarak anılan Irving Penn ise çok uzun yıllar *Vanitas* esinli *Ölüdoğalar* serisi üstünde çalışmıştır. Kurukafalar dışında, olgunluğunun son aşamasında, solup gitmeye yüz tutmuş çiçekler, hayvan iskeletleri, özellikle 1970'li yıllarda meyva tabaklarına dadanmış sinekler, çürümüş hazır gıdalar, ezilmiş ısmarlama yemek paketleri ya da, ezilip paslanmış içecek tenekelerini temsil ettiği fotoğraflarda *vanitas* geleneğini çağdaş örneklerle yaşatır.

Duane Michals *Her Şey Zihinde Erir* adlı fotoğrafında, bu defa genç bir erkek bedeniyle kurukafayı birleştirerek Magritte'inkine paralel bir *vanitas* temsili ve fanilik sorgusu verir. Bu fotogravürün altına elyazısıyla iliştirdiği metin ayrıca ilginçtir:

> *Her şey zihinde erir / Bir el çabukluğu, zamanın bir oyunu / Ve bizim muazzam aşkımız bile solup gidecek / Yakında mezardaki yabancılar olacağız. / İşte bu yüzden tam da bu an çok kıymetli / Dudaklarını öpüyorum, ve biz buradayız. / O halde sımsıkı kenetlenelim, dokunup hissedelim / Şu kısacık anda, ikimiz de gerçeğiz.*

Dinsel bir ikonografiyi neredeyse bir aşk şarkısıyla birleştiren Michals'ın satırları, biraz da fotoğrafın üretilme ve varolma koşullarına gönderme yapar gibidir. Fotoğrafı çeken kişi de sonsuzlaştırdığı ânı zihninde harekete geçen binlerce devrenin (Bergson) bir izdüşümü olarak "el çabukluğuyla" kaydeder. Michals'ın "çok kıymetli" dediği o an, "zamanın bir oyunu"yla fotoğrafta sabitlendikten sonra gerçek olmaktan çoktan çıkmış olacaktır. Bu fotogravür ve metinde, fotoğrafın zamansallığına dair mecazlı bir saptamayı okumamak elde değil.

1980'ler ve 90'larda fotoğrafta *vanitas* örnekleri daha politik bir içerik kazanır. Özellikle Amerika'da, Reagan hükümetinin AIDS'e, eşcinsellere ve feminist hareketlere karşı katı tutumu, bu alanlarda üretimler veren sanatçılardan kesilen devlet fonları, aralarında Sontag gibi entelektüellerin de bulunduğu bir grup New York'lu sanatçı tarafından aktivizm ve yapıtlar düzeyinde çokça eleştirilir. Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, David Wojnarowicz, Nan Goldin gibi isimler o dönem kamuoyu ve hükümet tarafından neredeyse yok sayılan AIDS'i, çoğu dinsel ikonografiye göndermesi olan provokatif üst okumalarla temsil ederler.

Robert Mapplethorpe'un kendisine AIDS teşhisi konduktan sonra aralıksız ürettiği *Arum Zambak* fotoğrafları, genelde hoş ölüdoğa tasvirleri olarak izlense de, aslında doğrudan

vanitas geleneğine bağlı bir ölüm okumasını dayatırlar. *Vanitas*'larda zambak, kısacık varoluşuyla yaşamın geçiciliği ve boşluğunu simgelemiş özel bir çiçektir. Mapplethorpe, kendi ölümünün kaçınılmazlığıyla yüzleşirken bu "çiçeğin solma sürecini durdurup onu mevcut haliyle muhafaza etmiş, sonsuza kadar kusursuz kalmasını sağlamıştır.[82]" Mapplethorpe'un zambağı, yaklaşan ölümünü duyuran sanatçının, kendi suretinin bir simgesini canlılığının doruğundayken dondurma çabası olarak da okunabilir.

Palermo Yeraltı Mezarları fotoğraflarıyla tanınan, fotoğrafları genel anlamda ölümle eşdeğer tutan Peter Hujar'ın aynı dönemde fotoğrafladığı ölüm döşeği ya da tabut görüntüleri de aynı uzantıdadır[83]. Kendisi de 1987 yılında AIDS'ten ölmek üzereyken David Wojnarowicz tarafından son kez fotoğraflanmıştır.

David Wojnarowicz de 1991'de AIDS olduğunu öğrendikten sonra kendi yüzünü toprağa gömdüğü *İsimsiz, Topraktaki Yüz* fotoğrafıyla öncelenmiş bir ölüm tasviri verir.

Nan Goldin'in AIDS'li dostlarını hastanedeki son anlarında fotoğrafladığı ölüm döşeği ya da tabut portreleri, ölümün kaçınılmazlığını ve AIDS'in ölümcül kimliğini çarpıcı ve kışkırtıcı portrelerle adeta toplumun ve devlet mekanizmasının yüzüne vurma amacı taşır. Bu fotoğrafların kışkırtıcılığı büyük oranda dinsel bir kompozisyona dayanıyor olmalarıdır. 1992'de Paris'te çektiği *Gotscho Gilles'i Öpüyor* fotoğrafı, çarmıhtan indirilmiş cılız İsa'nın bedenine sevgi ve merhametle eğilen Meryem figürünü, dolayısıyla Hıristiyan ikonografisinin vazgeçilmez türü *Pietà* sahnelerini andırır. Kurban rolünde bu defa çarmıhtan indirilen İsa değil bir eşcinsel, Meryem figürü olarak da onun can vermekte olan bedenine sevgiyle eğilmiş partneri vardır.

AIDS hastalarını toplumun duyarsızlığının kurbanları olarak İsa ve çilesiyle özdeşleştiren, hastalığın son demlerini doğrudan *Pietà* imgesiyle vererek en çok ses getiren fotoğrafsa, Therese Farer'in 1990 yılında *Life* dergisi için çektiği *David Kirby'nin Son Anları* adlı fotoğrafı olmuştur. Bu fotoğrafın daha çok görünürlük kazanmasındaki en büyük etken, o dönem toplumsal meselelere duyarlık gibi bir tanıtım politikası izleyen Benetton firması için ayrıca bir afiş olarak tasarlanmış olmasıdır. AIDS aktivisti David Kirby'nin gerçekten de İsa temsillerini andıran yüzü ve güçten düşmüş bedenine doğru sevgiyle eğilmiş babası, kurbana teselli vermek istercesine ona doğru uzanmış eller, ayrıca hastane yatağının arkasında asılı

[82] Juliet Hacking, s. 521.
[83] Peter Hujar'ın uzun yıllar dağınık kalan ve zor ulaşılan arşivi yakın zamanda peterhujararchive.com adresinde bir araya getirilmiştir ve birçok ölüm döşeği ya da açık tabut fotoğrafı içermektedir.

duran çarmıhta kollarını açık İsa resmi fotoğrafı her açıdan bir *Pietà* olarak okutur. Kör inançların kurbanı olan İsa göndermesi, bu fotoğrafta simgesel bir arkaplanın çok daha ötesine geçerek barizleşmiştir.

Fotojurnalizmin ağıt niteliğindeki binlerce fotoğrafı da ölüm imgeleriyle doludur. *Vanitas* kategorisinde daha çok bir geleneğin uzantısında yaşamın ve ânın uçuculuğuna vurgu yapan alegorik fotoğrafları derlemeyi tercih ettik. Ölümün yüzlerini simgesel yollarla gösteren çarpıcı haber fotoğrafçılığı örnekleri de yok değildir elbette. Lee Miller'ın 1945'te, yenik düşmüş Nazi Almanya'sında çektiği *Bozgun* serisinden bir intihar fotoğrafı, ölümüne neden olmuş simgeleri üzerinde taşıyan ölü bir genç kızı gösterir örneğin. Fotoğrafta yine bir inanç kurbanı gibi uzanmış yatan genç kız Regina Lisso, Leipzig Nazi defterlarından Dr. K. Lisso'nun kızıdır. Bozgunu ve teslimiyeti kabul etmeyen birçok Nazi ailesi gibi, Lissolar da Nisan 1945'te topluca intihar ederler. Naziler intiharlarını hep özenle hazırlamış, ölürken üzerlerinde, yanlarında inanç sembollerinin bulunmasına dikkat etmişlerdir. Bu fotoğrafta genç kızın askeri hemşire üniforması ve Führer kolluğuyla ölüme gitmeyi seçmesi gibi[84]. Lee Miller bu genç kurban portresinde inanç simgelerini ölümün simgelerine dönüştürmeyi başarmıştır.

Ziyah Qafic'in Sırp ordusunun Bosna'yı işgali sonrasında çektiği *Kimliği Belirsiz* adlı fotoğraf da, gündelik yaşamın nesneleriyle ölümün yüzünü çarpıcı bir simgesellikle birleştirmiştir. Matuzici köyünde, olanaksız bir kimlik saptaması için cami yakınlarında kamuya sergilenen iskelet parçalarının hemen arkasında yeni yıkanıp kurumaya bırakılmış halının görüntüsü uzanır. Ölümün ta kendisi, olanca gerçekliği içerisinde, yaşamla iç içe geçmiş, ona göz kırpmaktadır.

Tüm bu simgesel temsiller, hayatta ya da ölümde çekilmiş her fotoğrafın nesne olarak bir *memento mori* olduğunu anlatıp "fani olduğunu hatırla" diye haykırır gibidirler. "Hayat bir filmdir. Ölüm bir fotoğraftır,[85]" diyen Susan Sontag'ı haklı çıkarırlar.

2.3.4. *Novus*

Sanatta zaman gösterimleri, temsilleri ve temanın farklı tekniklerle ele alınma biçimlerini *kronos* (saat), *mnemosyne* (bellek) ve *vanitas* (ölüm) kategorileri altında ele aldıktan

[84] **Lee Miller, A Woman's War**, Sergi Kataloğu, Thames and Hudson, Londra, 2015, s. 159.
[85] Susan Sontag, **The Benefactor**, Picador, New York, 2002, s. 55.

sonra, Latince *novus* kökü de yeni bir kategorinin başlığı olarak uygun görünmektedir. *Novus* Latin dilinde yeni, taze, şimdiye ilişkin, yakın dönem gibi anlamlar taşıyor. Bugün birçok dilde aynı anlam alanlarını kapsayan sözcüklerin de kökenini oluşturuyor (İngilizcedeki *now* ve *new* ya da Fransızcada yeni ve taze anlamlarını taşıyan *nouveau* ve *neuf* gibi). *Novus* kökeninden türemiş bu sözcükler, 'ilk', 'deneyimlenmemiş', 'yakın zamanda ortaya çıkmış', 'şimdide üretilmiş' gibi klasik içerikler yükleniyor. Bunun yanısıra 'özdeş ya da benzeri bir şeyin arkasından gelen' (yeni Ay), 'gerçek ya da hayali biriyle aynı özellikleri göstererek ortaya çıkan' (yeni Sinatra), 'döngüsel bir yapıyı yineleyen' (Yeni Roman) şey, olgu ya da kişileri nitelemek üzere kullanılıyor. Renovasyon gibi sözcüklerin de kökeninde *novus* var, yenilemeye ve yeniden inşaya gönderme yapıyor. Öte yandan, *Novellus* (yeni yapılmış, yeni aktarılmış) sözcüğünün kökeninde de *novus* var. Bu anlamda *novus* hikayeleştirmeye, kurgusal öyküler anlatma edimine de dayanıyor çünkü *Novellus* zaman içerisinde *Novel* ya da dilimizde de kullanılan *novella* (uzun öykü) gibi sözcükleri türetiyor. Dolayısıyla *Novus*'u zaman kavramını şimdi'de, bugünde, an'da ve yeni olanda yoğunlaştıran ya da kilitleyen, ayrıca günümüzün yeniliklerinde sabitlenen örnekleri ele almak üzere seçtik.

Sanatta her fikir ve her akım kendi şimdisini verir ve kendi şimdisi içerisinde yenidir gibi bir itiraz düşünülebilir elbette. Empresyonizm akademik sanatın önüne geçen bir yeni olmuştur ama post-empresyonizmle geride bırakılmıştır, kübizm ve soyut sanat post empresyonizmi eskitmiş, gerçeküstücülük gerçekliği yenilemiştir, pop art soyut dışavurumculuğun yerini almış, kavramsal sanat postmodern arayışlarda tazelenmiştir. Sanat tarihi, *vanitas* örneklerinde gördüğümüz gibi, sürekli değişen ya da dönüşerek yenilenen yapıların tarihidir, modernizmin tanımı da tarihsel bir perspektiften bakıldığında daha da hızlı bir dönüşüm fikri ve yenilenme dinamiği üzerinden verilebilir.

Bu noktada Walter Benjamin'in tarih anlayışını temellendirmek üzere seçtiği, Klee'nin *Yeni Melek* resmine dayanan ünlü metaforu yol gösterici olabilir:

> *Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.*[86]

[86] Walter Benjamin, 1995, s. 37.

Sanatın meleği de tıpkı tarihin meleği gibi yol alır. Geçmişte kalıp kanatlarını kapayamaz, ama geleceğin fırtınasıyla sürüklenirken başı hep geçmişe (türlere, formlara, içeriklere) dönük kalmıştır ve kalacaktır. Tarihsel arka planı gözden yitirmenin her açıdan hatalı bir yaklaşım olacağı görüşüyle, bu çalışmada, yaşadığımız dönemi kendisinin ve yaptının şimdi'si ya da toplumun şimdi'si üzerinden okuyan sanat ve ayrıca fotoğraf örneklerininin Benjamin'in *Yeni Melek* yorumu doğrultusunda ele alındığını söylemek yanlış olmaz.

David Hopkins 1990'lardan itibaren küreselleşme çerçevesinde gelişen kültürel söylemin, "sanatsal üretimin diğer toplumsal süreçlerden ayrılamayacağına dair postmodern algıyı alevlendirmiş olması"ndan söz eder[87]. Gün geçtikçe daha da doğrulanan bir saptamadır bu. Bugünün sanatı güncel ekonomiyle, finansal sistem ve jeopolitik düzenle (yer değiştirme, göç ve sınırlar), internet ve dijital medyayla, sosyolojiyle, ulusların tarihsel geçmişlerini bugünde gözden geçiren okumalarla doğrudan ilişkilidir. Yerleşik cinsiyet algısı ve kadın hareketi çerçevesinde gelişen "kimlik" olgusu da postmodern diye anılan süreçten bu yana sanatsal sorguların odağında yer almıştır.

Yeni binyılda kültür endüstrisi bugün hiç olmadığı kadar büyümüş, küresel çapta yaygınlık kazanmıştır. Büyük şirketlerin sanat koleksiyonları ya da müzeler oluşturmaya başlamasıyla tetiklenen kurumsal katılımlar, dünya genelinde yaygınlaşan bienaller ve sanat fuarları sanat üretimi ve satışının büyük bir pazara dönüşmesine, 'ulaşılabilir sanat' gibi herkese açık formların türemesine katkıda bulunmuştur. Bu süreçte teknikler, malzemeler ve sunum olanakları da çeşitlenmiş, Duchamp uzantılı bir mecra olarak küratöryel sunumlarla biçimlendirilen buluntu nesneler sanatı gibi türler, özellikle fotoğraf alanında yükselişe geçmiştir.

Tarihçi François Hartog, "şimdiki zamanda kalma" olgusunu bugünün toplumlarının zaman kipi olarak belirler, bugün dünya "neredeyse bir şimdiki zaman kültüne yerleşmiştir.[88]" Çoğu sanat tarihçisinin de buna yakın bir görüşü benimsedikleri söylenebilir. Örneğin Christine Ross da özellikle medya ve video sanatlarının yükselişiyle birlikte sanatta şimdi'nin ve an'da kalmanın "mutlak bir değere" dönüştüğünü vurgulayacaktır[89].

---

[87] David Hopkins, 2018, s. 295.

[88] François Hartog, **Régimes d'Historicité, Présentisme et Expérience du Temps**, Paris, Éditions Points, 2012, s. 22.

[89] Christine Ross, "**The Suspension Of History In Contemporary Media Arts**", *Intermédialités* 11 içinde, 2008, s. 125-148

Mona Hatoum'un *Şimdiki Zaman* adlı yerleştirmesi (1996), yakın zamanda büyük çapta politikleşmiş, bugünü sorgulayan sanata iyi bir örnektir. Zemin düzeyinde bir heykel görünümü sunan bu iş, Batı Şeria'da geleneksel bir üretim olan Nablus sabunlarından 2200 bloğun yere serildiği, üzerlerine belli belirsiz boncuklarla Ortadoğu haritasının işlendiği bir yerleştirmedir. Sabunların yüzeyinde uzanan harita, 1993'te Filistin ve İsrail otoritelerince Oslo sürecinde belirlenmiş, Filistin'e iade edilmesi gereken toprakları işaretler. Ancak bu sınırların 3 yıl sonrasında Filistin'e özgü sabunların üstüne yatırılmış olması, yerleştirmenin başlığında da okunabileceği üzere, bölgede sürekli dönüşen siyasi ajandalar ve çatışmalarla birlikte sınırların değiştiğine işaret eder. Sabun, geleneksel bir üretim olarak bu sınırların kaydı tutulmamış, sabitlenmemiş uçuculuğuna ve Filistin halkının kaderine gönderme yapar.

Performans sanatıysa şimdi'yi ve şu an'ı kendi oluşum süreci içerisinde, izleyiciyle karşılıklılık ve ortak üretim düzleminde ele alan örnekler verir. Marina Abramovic'in 2010 yılında MOMA'da düzenlediği *The Artist is Present* (Sanatçı Burada) adlı performansı, sanatçının şimdisiyle izleyicinin şimdisini birleştirerek yapıtın üretim sürecini somutlaştıran ilişkisel bir sanat pratiğidir. Sanatçının yapıtı değil, bizzat kendisi bir katılımcı olarak müzededir artık, ziyaretçiler sırayla sanatçının karşısına oturup olabildiğince uzun süre onun gözlerinin içine bakmaya çalışırlar. Bu süreçte ortaya çıkan duygularla birlikte, yapıtın üretim ve algılanma aşamaları şimdiki zamanda, oluşum süreci içerisinde birleştirilmiş olur. Böylelikle müze olgusuna ve müzenin bir *mnemosyne* deposu olarak kullanımına da şimdiki zamanda süregelen bir üretimle eleştirel bir bakış getirilmiş olur.

Lise Autogena ile Joshua Portway'in 2001 yılında *Kara Balık Sürüsü Menkul Kıymetler Borsası* adlı planetaryum yerleştirmesi de, sanatı ekonominin dinamikleriyle eşzamanlı olarak buluşturan bir şimdiki zaman ya da dönem okuması olarak yorumlanabilir. İzleyiciler bu planetaryuma girdiklerinde, kubbede bir takımyıldızın görüntüsüyle karşılaşırlar. Oysa bu herhangi bir takımyıldız görüntüsü değil, dünya genelinde işlem yapan tüm menkul kıymetler borsalarındaki gerçek zamanlı finansal etkinlikleri parıldayan yıldızlara dönüştüren, bir bilgisayara programına bağlı olarak üretilmiş bir eşzamanlılık kurgudur. "Hisse senetleri işlem gördükleri zaman ışık noktacıkları (...) dijital yaratıkların ağına düşmüşçesine pırıl pırıl parlıyor. Piyasaların durgunlaşması sönmelerine neden oluyordu."[90] Finans sistemlerinin engin

[90] David Hopkins, 2018, s. 298.

bir güneş sistemi olarak sunulması ve ekonomik aktivitelerin eşzamanlı olarak izleyiciler tarafından takip edilmesi, ekonominin insan yaşamına her an hükmettiği gerçeğini vurgularken, dünya düzeninin o an içerisinde sanat izleyicisi üzerinde de vazgeçilmez etkisini okutur.

2015 Venedik Bienali'nde Hans Haacke uluslararası sergi salonlarından birinde 1970'li yıllarda ürettiği işlerin yeniden, bugüne uyarlanmış bir sunumunu gerçekleştirmiştir. Sanat yapıtının tarihselliğinden koparılarak interaktif süreçte bugünün bir okumasını vermek üzere sergilendiği *İzleyici Profili* adlı bu iş, akla yine Klee'nin *Yeni Melek*'ini getirir. Haacke'nin eski dönem yapıtlarını görmeye gelen sanat takipçileri, alışkanlıklarına, siyasi görüşlerine dair sosyo-kültürel statülerini açığa çıkaracak soruları yanıtlamaya davet edilir. Dijital tabletlere kaydedilen cevaplar, sergi salonunun duvarlarına yerleştirilmiş ekranlarda borsa verileri gibi sürekli akar. Böylelikle yapıt güncellenir ve bugünde yeniden okunmuş olur. Öte yandan sanatın ekonomiyle bağlarının güçlenmesine dair veriler de toplumsal bir sondaj çalışmasıyla görünür kılınır.

Bu örnekler günümüzde sanatın her anlamda süreğen bir çağdaşlık durumuna geçtiğini, güncelliğin dünyada her zamankinden daha çok varolduğunu öne süren Terry Smith'i doğrular niteliktedir[91]. Bu yaklaşım geleneksel sanat uygulamalarının daha çeşitli alanları kapsayacak biçimde genişlemesine de yol açmıştır. Bu noktada modernitede tekil, biricik, deha gibi sözcüklerle özdeşleştirilen 'sanatçı' kimliği sorgulanırken kolektif işler üreten sanatçı grupları da çoğalmıştır.

Danimarkalı Superflex grubunun *Süpergaz* adlı yenilikçi projesiyse, sanatla aktivizm arasındaki sınırların belirsizleştiğine tanıklık eder. İlk kez 1997 yılında Tanzanya'da uygulanan bu proje, 2011'e dek Kamboçya, Tayland, Zanzibar ve Meksika'da ormanların yok edilmesiyle gezegenin dümdüz kalan bölgelerinde hayata geçirilmiştir. Superflex tüm bu alanlarda sürdürülebilir enerji üretmenin yollarını ararken, hayvan dışkısı dahil birçok organik maddeyi kullanarak biyogaz geliştirmiştir.

Üç kişilik bir sanatçı grubu olan *Postcommodity* ise 2015 yılında Amerika-Meksika sınırında gerçekleştirdikleri *Uzaklaştırıcı Çit* adlı üretimlerinde, 3,2 kilometre boyunca uzanan bir sınır hattına, yerden 30 metre yüksekte salınan dev balonlar yerleştirir. Canlı ve neşeli renklerdeki bu balonlar, günümüzde sınır bölgelerine dair zihinlerde yer etmiş imgeleri, şiddet ve çatışma mefhumlarını tersine çevirmeyi amaçlayan metaforlar gibi salınırlar.

[91] Terry Smith, **What is Contemporary Art?**, University of Chicago Press, 2009, s. 7-8.

Postcommodity'nin bu yerleştirmesi, Trump'ın bir yıl sonra ABD ile Meksika arasındaki sınır barikatlarını berkitip bir duvar inşa etmeyi önerdiği konuşmasını da alaycı bir dille öncelemiş gibidir.

Fotoğrafa gelince, Charlotte Cotton'un fotoğrafı bir çağdaş sanat biçimi olarak ele aldığı derleme çalışmasında da belirttiği üzere, *novus*'un her anlamda en görünür kılındığı sanatsal mecra olarak karşımıza çıkar. Günümüzde "fotoğraf sıradışı bir dönem yaşamakta, sanat dünyası tarafından daha önce hiç görülmemiş bir biçimde kucaklanmakta, fotoğrafçılar sanat galerilerini ya da kitapları üretimlerinin doğal yuvaları olarak görmektedir," der Cotton[92].

Bu da birçok anlamda irdelenmeye açık bir önermedir.

2.3.4.1. Fotoğrafta *Novus* (Günümüz Fotoğrafına Kısa Bir Bakış)

Fotoğraf sanatçısının modernist gelenekten sonra hiç olmadığı kadar özgür olduğu bir dönem yaşıyoruz. Hem teknik hem de ifade formu olarak fotoğraf bugün kendi şimdi'sini yeniden inşa ediyor. Fotoğraf nerede biter? sorusunun hükmünü yitirdiği bir andayız. Moma'nın Edward Steichen'den sonraki fotoğraf küratorü, fotoğrafa şimdiki kimliğini kazandıran isim olarak anılan John Swarkowski, daha 1966 yılında, "fotoğraf, geçmişe ve geleceğe ancak ve ancak şimdiki zamanda dokunur; geçmişi bugün yaşayan kalıntıları üzerinden, geleceğiyse yine şimdide görünür kılınmış bir kehanet üzerinden okur," demişti. Fotoğraf çizgisel zamanın, belleğin ve ölümün gereci olduğu kadar şimdi'nin ürünüdür. Her fotoğraf noktasal bir şimdi'de üretilir ve her dönemde her şeyden önce şimdi'nin gösterimini sunmuştur. Ama bugünün fotoğrafı artık kendi geçmişini ve kendi geleceğini de kendi şimdi'sini sorgulayarak okuyan, eleştiren, hayal eden bir sanat formuna dönüşmüştür. Fotoğraf an'ı ve günü aktarıp sorgularken kendi varoluşunu da dönüştüren, radikal ifade biçimleri ortaya koyan bir çizgidedir artık. Günümüz, 'sanat olarak fotoğraf' ile 'fotoğrafı kullanan sanat' arasında da ciddi bir geçişimin yaşandığı özel bir dönemdir.

Öte yandan, fotoğrafların ticari değerinin de hem çağdaş hem geçmiş üretimler temelinde büyük artışlar gösterdiği bir dönemdeyiz. Artprice'ın 2015 yılında Paris Photo Fair için hazırladığı istatistik verilerde, yalnızca müzayede evlerinde yapılan satışları temel almış rakamlara göre en pahalı fotoğraf sanatçısı statüsündeki Cindy Sherman'ın 72 fotoğrafı

[92] Charlotte Cotton, **The Photograph as Contemporary Art**, Thames & Hudson, London, 2009, s. 7.

üzerinden elde edilmiş gelir 20 milyon doları aşarken, ikinci sıradaki Anderas Gursky'nin 45 üretiminin toplam geliri 13 milyon dolara yakındır.[93] Bu rakamlar, fotoğrafın belli başlı üretimlerinin resim fiyatlarıyla boy ölçüşebilecek duruma geldiğinin de açık bir göstergesidir.

Douglas Crimp'in 1977'de New York'ta, alternatif sanat platformu Artists Space'te açtığı *Pictures* (Resimler) sergisi, postmodern dönemin başlangıcını belirlerken, üretim ve veri olarak fotoğrafın da geleceğe açılan kapısını aralamıştır. Bu sergi, sanat alanında Aydınlanma'dan beri süregelen ve modernist dönemde iyiden iyiye vurgulanan "özgünlük", "ulaşılmaz yaratıcılık" ve "biriciklik" gibi kavramlara meydan okuyan üretimlerden ya da "yeniden üretimlerden" oluşur. Yalnızca erkeksi bir "deha" fikrini değil, sanat ve diğer kültürel formlarda beden ve kadın algısını da masaya yatırır.

Sherrie Levine, Barbara Kruger ve Cindy Sherman'ın 1980'lerde ürettikleri birçok iş bu serginin yaygınlaştırdığı fikirler çerçevesinde biçimlenir. Bunlar fotoğrafı bir siyaset sanatı, özelde bir kadın siyaseti sanatına dönüştürmüş üretimlerdir.

Sherrie Levine'ın *Walker Evans'a İthaf* (1981) adlı çalışması, Evans'ın 1936 tarihli *Alabamalı Çiftçinin Karısı* fotoğrafının yeniden fotoğraflanmasıyla üretilmiştir. Levine böylelikle "hem fotoğrafçılığın özgünlük ve öznellik gibi modernist kavramlarla ilişkisini sorgulamış hem de bir kadın fotoğrafçı olarak modernizmin erkek fotoğrafçılara atfettiği seçkin konumu tartışmaya açmıştır"[94], üstelik yine bir kadın fotoğrafı üzerinden.

Barbara Kruger ise aynı dönemde, doğrudan basından aldığı fotoğraf örneklerini kendi grafik metinleri eşliğinde yeniden düzenleyerek medyada dayatılan kadın kimliği ve kadın bedeni algılarıyla savaşır. Cindy Sherman'ın 1980'lerde üretmeye başladığı *İsimsiz Film Kareleri* ise toplumsal hayatın bir yansıması olarak sinema geleneğinde üretilmiş hazır kadın rollerini dondurulmuş film kareleri biçiminde, kılıktan kılığa girdiği portrelerle gözler önüne serer.

Bu isimler fotoğrafta yeniden kullanımın, yeniden düzenlemenin, anonim ya da imzalı fotoğraf örneklerini sahiplenerek kendi estetik ve sorgulayıcı kurgusunu yaratmanın örneklerini vermişlerdir. Fotoğraf sanatı için ya da sanatta fotoğraf kullanımı için de mecranın şimdisine yön vermiş oldukları söylenebilir. Fotoğrafın haber fotoğrafçılığı dışında da siyasi bir sorgusu

[93] Uluslararası fotoğraf piyasasına dair bu istatistiklerin ayrıntılı dökümü https://artmarketinsight.wordpress.com/2015/11/09/artprice-rapport-annuel-exclusif-sur-le-marche-mondial-de-la-photographie-pour-paris-photo/ adresinde görülebilir.
[94] Juliet Hacking, s. 420.

olabileceğini ortaya koymuşlardır. Öyle ki Sherman'ın yapıtı kadın temsilleri söz konusu olduğunda halen en çok başvurulan ve taklit edilen üretimler arasındadır.

Alman fotoğrafçı Thomas Demand 1990'ların ortasından itibaren basın fotoğrafı örneklerini çok farklı bir açıdan yorumlayıp yeniden üretmiştir. Çağımızda herhangi bir olayın medyadaki temsillerinin birer manzara oluşturduğunu düşünür, medya endüstrisini ise bizi bu manzaraları keşfe çıkaran bir tur otobüsü olarak görür. Örneğin 1995 tarihli *Koridor* fotoğrafı için, seri katil Jeffrey Dahmer'in yaşadığı dairenin önündeki koridoru kartonlarla yeniden inşa edip fotoğraflamıştır. Ya da *Oda* (1994) Hitler'in Rastenburg'daki karargâhının bir maket olarak tasarımı ve fotoğrafıdır[95]. Bu tür fotoğraflarında insan öğesine asla rastlanmaz. Son derece kavramsal bir üst okumayla, Thomas Demand, basın fotoğraflarının gerçeğini sorgular. Sontag'ın eleştirilerini hatırlatırcasına, bıraktıkları izlenim yalnızca sıradan bir görüntüdür. Demand geriye kalan bu izlenimi üretir. Bunlar turist olarak şiddetin fotoğraflarına bakan izleyicinin imgeleminde kalan tortuların, tipik ve olağan manzaraların fotoğraflarıdır. Bu tür çalışmalar fotoğraf yalnızca ve yalnızca gerçeği yansıtır görüşünün de doğrudan sorgulandığı üretimler olarak yorumlanabilir.

Son dönemde fotoğraf sanatı performans için de bir kayıt gereci olmuştur. Çin'de, kendilerine Beiging East Village adını vermiş bir grup avangard sanatçı doğrudan devlet politikalarını sorgulayan aşırı uçlu performans işleriyle öne çıkar. Grubun temsilcilerinden Zhang Huan'ın Pekin'in devletin görmezden geldiği, işsizlerin ve yoksulların mezarı haline gelmiş bir kenar mahallesinde gerçekleştirdiği *12 Square Meters* adlı performans, aynı grubun üyesi Rong Rong tarafından fotoğraflanmıştır. Devlet otoritelerinin terk ettiği bu mahalledeki mikrop saçan bir ortak tuvalette kokuya, pisliğe ve üstüne yapışan mahlûkata rağmen iki saat boyunca çırılçıplak oturan Zhang Huan, en sonunda kendisini yakındaki bir gölün sularına bırakır. Rong Rong'un çektiği fotoğraflar bu performansın kaydını tutmanın ötesinde, kendi içerisinde çarpıcı bir estetiğe sahiptir. Performans da, fotoğrafları da, bu örnekte, acıya bakmanın dolaylı, metaforik ama çok daha akılda kalıcı bir yolunu üretir.

Sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman sanatın bugününde, "anakronizmin, kronolojik zaman eleştirisini tetiklediği zamansal bir paradoks" yaşandığını öne sürer. "Görüntüler işlevsel bir zamansallık olarak şimdide yer alır, bu yolla zamanların heterojenliğini ifade ederler.[96]"

[95] Michael Fried, 2010, s. 261.
[96] Georges Didi-Huberman, **Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images**, Paris, Minuit, 2000.

Fotoğrafta giderek yaygınlaşan hikaye anlatıcılığı ve yeniden üretim kavramları bu saptamayı boşa çıkarmaz. Charlotte Cotton'un da çağdaş fotoğraf örneklerinin dökümünü verdiği kitabında *Once Upon a Time* (Bir Varmış Bir Yokmuş)[97] diye bir başlık açması, hikaye anlatıcılığının, fotoğraf tarihindeki tek tük örnekler özelinden çıkıp giderek yaygınlaştığını vurgular. Bu noktada fotoğraftaki "şimdi" bize gerçek bir olayı değil, fotoğrafçının bizzat kurguladığı bir sahnenin ya da öykünün farklı zamanları kesiştiren zamansallığını dayatır. Dolayısıyla fotoğraflar, tıpkı Didi-Huberman'ın önermesinde olduğu gibi, gerçeğin zamanını saptırarak kendi zamanını çoğullaştırır ya da bir anakronizm sunar. "Karar ânı" fotoğrafın bugününde genelleştirilebilecek bir kesinleme olmaktan çıkmıştır.

Nijeryalı sanatçı Yinka Shonibare'nin *Bir Viktorya Dönemi Dandy'sinin Günlüğü* serisi Gainsborough ya da Reynolds gibi ressamların kolonyal dönem tablolarına göndermesi olan sahneler kurgular. Ve kendisini, Nijerya doğumlu siyah bir erkeği, genelde XVIII. yüzyıl asilzadelerini görmeye alıştığımız böylesi bir kurgu içine yerleştirir. Bu kalabalık portrelerde kendisi doğrudan izleyicinin gözlerine bakarak, onu Britanya'nın ırkçılık geçmişini gözden geçirmeye davet eder. Shonibare'nin bu serideki fotoğraflarının birer hikayesi vardır. Bir asilzadeyi yatağında etrafı hizmetkârlarıyla çevrili halde görürüz. Fotoğrafın şimdi'sinde bu hikaye vardır, ama siyah bir erkeğin yatakta olması, anakronizm yaratır. Bu anakronizmin metaforunu çözmek için hem Gainsborough tablolarının zamansallığına, oradan da koca bir İngiltere tarihinin zamansallığına inerek siyasi bir yorum getirmemiz beklenir.

Aynı biçimde, Sam Taylor-Wood'un *Soliloquy* adını verdiği fotoğraf serisinde yer alan birinci örnekte (1998), kanapede bir erkek figürünü hareketsiz yatarken görürüz. Fotoğrafın alt kısmındaysa 360 derecelik pan kamerayla çekilmiş, Rönesans altar panolarının kanatlarını andıran görüntüler uzanır. Fotoğrafta, günümüze ait herhangi bir kanapede uzanan figürün duruşunda, doğrudan Henry Wallis'in *Chatterton'ın Ölümü* tablosuna (1856) bir gönderme vardır. Şair Chatterton zamanının burjuva değerlerince reddedilmiş bir şair olarak intihar etmiştir. Dolayısıyla fotoğrafın şimdisindeki anlamı kavrayabilmek için öncelikle sanat tarihi içerisindeki zamansallığını çözmek gerekir. Öte yandan, Sam Taylor-Wood birçok söyleşisinde altta uzanan görüntüleri, yukarıdaki figürün fantezilerini ve bilindışını yansıtmak üzere kurguladığını da ifade etmiştir. Böylelikle tek bir yüzeyde iki ayrı zamansallığı, gerçeği ve rüyaların zamanını da ayrıca buluşturur.

[97] Charlotte Cotton, 2009, s. 49.

Jeff Wall'un sonraki bölümlerde ayrıntılarıyla ele alınacak büyük çaplı üretimleri de şimdi üzerinde farklı zamansallıklar içeren, karar ânı'nın atomik yapısını bir anlamda parçalayan bu tür fotoğrafların en yetkin örnekleri arasında sayılır.

Bu üretimler, Terry Barrett'ın günümüzün fotoğrafını modernist fotoğraftan ayrıştıran özelliklere dair verdiği nitelikleri birebir karşılar niteliktedir. Bugünün ve şimdi'nin fotoğraf sanatçıları, kavramsal düzeyde gizil formlar altında da olsa, politiktir. Ancak konularını bulmak, yakalamak, gerçeklik üzerinden kaydetmek gibi bir yükümlülükleri yoktur. İcat eder, düzenler ve kurgularlar. Başkalarının ürettiği fotoğrafları kalkış noktası olarak alabilirler. Sahicilik, gerçekçilik gibi savları yoktur[98], hayali bir sahnede resimsel bir hakikati yakalayabilirler. Fotoğrafladıkları şimdi, dış dünyanın şimdi'si olmak zorunda değildir, kendi tasarımlarının şimdi'si olabilir. Bu anlamda fotoğraf daha plastik bir nesneye dönüşmüştür.

[98] Terry Barrett, **Fotoğrafı Eleştirmek. İmgeleri Anlamaya Giriş**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, Hayalperest Yayınevi, 2017, 3. Baskı, s. 229.

3. PAUL RICŒUR VE ZAMAN-ANLATI KAVRAYIŞI

3.1. Ricœur Felsefesine Genel Bir Bakış

Felsefede zaman temsilleri bölümünde, Fransız düşünür Paul Ricœur'ün (1913-2005) kendi ülkesinde fenomenolojinin yaygınlaşmasına katkılarından söz edilmişti. Paul Ricœur, Rennes ve Sorbonne üniversitelerinde öğrenim gördükten sonra, Strasbourg, Sorbonne ve Nanterre üniversitelerinde felsefe ve yorumbilim dersleri vermiş, daha sonra Columbia, Yale ve Chicago üniversitelerinde de görev almıştır. Bugün, yaşadığı yüzyıldaki olayların çağrısına kayıtsız kalmayıp kulak vermiş, çağının getirilerine bir düşünür olarak cevap aramış entelektüel modellerden biri kabul edilen Paul Ricœur, Avrupa ve Amerika'da XX. yüzyılın belli başlı sorunlarına odaklanan birçok felsefe semineri düzenlemiştir.

1950'li yıllarda, özellikle Edmund Husserl'in *Ideen*'ini Fransızcaya çevirmesi ve yayınladığı makalelerle (daha sonra "Fenomenoloji Okulu'nda" başlığı altında bir araya getirilmiştir[99]) adı fenomenolojiyle birlikte anılmış olsa da, Ricœur'ün yapıtlarında ele aldığı felsefi tezleri ve "büyük meseleler" diye adlandırıp tartıştığı sorunsalları salt fenomenoloji çıkışlı saymak ve yalnızca bu okulun uzantısında ele almak hatalı olur. İnsan varoluşuna ve insan edimlerine yaklaşımını her zaman okulların dışında konumlandırmış, tek bir akıma dahil olmaktansa, belli başlı felsefe gelenekleriyle sürekli ilişki ve tartışma içerisinde olmayı yeğlemiştir. Ricœur'ün en belirleyici yanlarından biri de budur: Ele aldığı birçok tema ve kavramı her zaman için birden fazla felsefi gelenek ve düşünürle tartışarak derinleştirir. Dolayısıyla Platon'dan Aristoteles'e, Aziz Augustinus'tan Heidegger'e ve Gadamer'e kadar, meselelere farklı bakış açılarıyla yaklaşan birçok düşünür ve felsefe geleneğiyle diyalog içerisinde olmuştur.

Paul Ricœur felsefeyi kendi içerisinde, kendi anlamlandırma gereçleriyle sınırlandırmaz. Tersi bir yaklaşımın felsefenin kavrama gücünü azaltacağı ve onu sosyal bilimlerden, diğer araştırma alanlarından sürgüne gönderilmişçesine kopartacağı inancıyla tümü kapsayıcı bir düşünme alanı kurar. Bir düşünme sistemi hiçbir zaman yalnızca kendisine odaklanmamalı, kendi sınırlarını, köşelerini, doğruluğunu sınamasını sağlayacak her türlü dış veriyi değerlendirmelidir. Bu noktada felsefe her zaman kendi "dışında" olanla ilişki kurmalı,

[99] Paul Ricœur, 1996.

kendi olanaklarıyla çözemeyeceği, derinleştiremeyeceği sorunlarda diğer disiplinlerden, felsefi olmayan kaynaklardan destek almalıdır.

Adalet ve açmazları, devlette etik ve siyaset, savaşın anlamı, uzlaşmanın gücü, kötülük meselesi, yeni siyasi ve ahlâksal meseleler (ekoloji, biyoteknik) gibi sürekli aksayan demokrasilerde her zaman geçerliliğini koruyan sorunları, tüm bu sorunları kuşatan eylemlerin öznesi olarak insanı, onun kimliğini ve zamandaki varoluşunu tartışan, tüm bunları her zaman için daha iyi bir gelecek kurgusu adına masaya yatıran Paul Ricœur, bu temaları irdelerken sosyoloji, tarih, hukuk, psikanaliz, dilbilim, teoloji ve edebiyat gibi alanların verilerine hiçbir zaman sırtını dönmez. Kültürel bağlam asla gözardı edilmemelidir. Çünkü çözüm aradığı meselelerin yalnızca felsefenin alanında kalan kavramsal gereçlerle aydınlatılamayacağına inancı tamdır. 'Kötülük' kavramı örneğin, ancak bir itiraf sembolizması içerisinde ve felsefenin bütünüyle dışında kalan trajedinin alanında irdelenebilir; zaman, yalnızca edebi ya da tarihsel bir kurmacanın içinde belirir ya da kimlik, dilin edimleri içinde doğrulanır. Bu da bilinç felsefesi ile psikanalizin, yapısal antropoloji ile hermenötik ilminin (yorumsamacılık), fenomenoloji ve analitik felsefenin yan yana ve bazen de karşı karşıya işlemesini gerektirir[100].

Dolayısıyla hem temaları hem de kaynakları açısından büyük bir çeşitlilik içeren, okullardan bağımsız bir felsefi söylem çıkar ortaya. Paul Ricœur'ün tüm yapıtında "bir ana hat saptamak bu nedenle zordur, farklı söylemler ve potansiyel olarak karşıt söylemlerin kışkırtmasına açık bir düşüncenin karşılığı da budur kuşkusuz."[101]

Paul Ricœur'ün özellikle sosyal bilimler alanında yapılan incelemelerde bir araştırma yöntemi olarak halen en çok başvurulan çalışması, aynı zamanda başyapıtı sayılan 3 ciltlik *Zaman ve Anlatı*'dır[102]. Fenomenoloji çıkışlı olmakla birlikte bütünüyle kendine özgü bir bakış açısıyla geliştirdiği, zaman kavramıyla tarih ve edebiyat eleştirisini buluşturduğu bu uzun soluklu yapıtı tarihsel metinlerden romanlara dek farklı yapılardaki birçok anlatının zamansal incelenmesinde kaynak olarak kullanılmıştır.

---

[100] Philippe Huneman, Estelle Kulich, **Introduction à la phénoménologie**, *"Paul Ricœur: Une phénoménologie du détour"*, Armand Collin, Paris, 1997, s. 168-179.

[101] *Esprit* dergisi, Mart, Nisan 2006, Paul Ricœur özel sayısı, Giriş yazısı, *L'obstination philosophique de P. Ricœur*, M.F. ve O.M., https://esprit.press.fr

[102] Fransa'da Seuil Yayınları tarafından 1983-1985 yılları arasında üç cilt olarak basılan **Temps et Récit**, Türkçeye ***Zaman ve Anlatı*** başlığıyla ve farklı bir bölümlemeyle 4 Cilt olarak çevrilmiştir.

3.2. *Zaman ve Anlatı*'nın Kavramsal Gereçleri

Zaman ve Anlatı, Ricœur'ün bir sorunsalı ya da kavramı farklı felsefi yaklaşımları karşı karşıya getirerek, paralel bir karşılaştırmanın ardından bir senteze vararak çözümlemeye çalıştığı metodunu yetkin bir biçimde örneklendirir. Bu araştırmayı harekete geçirmiş olan iki temel metin vardır: Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ının XI. Kitap'ı (yukarıda, giriş bölümünde ele alınan zaman üstüne düşünümleri) ve Aristoteles'in *Poetika*'sı.

Zaman ve Anlatı'nın giriş bölümünde, zaman mefhumunun belirsizliği ve kavramsal bir tanım önermenin güçlüğü bir *apori* olarak ortaya konur. Bir başka deyişle, "zaman" kavramını bir sorun olarak çözmek zordur, zaman üstüne tüm akıl yürütmeler kendi içerisinde bir çelişkiye ya da çıkmaza varır. Bu apori için de en iyi örnek, Aziz Augustinus'un zaman üstüne düşünümleridir. Ricœur'e göre Aziz Augustinus, zaman kavramına dair bir ön-fenomenolojik çekirdeği kurmuştur. Çünkü Augustinus yaşanan zamanı, dünyanın zamanını deneyimleyen "özne"nin algısını anlamlandırmaya çalışmış, bu yolda yaşadığı güçlükleri açıkça ifade etmiştir. Yeniden anımsamak gerekirse, insan zihninin, zamanı ölçerken 'hatırladığını', 'dikkat kesildiğini' ve 'beklediğini' öne sürer. Geçmiş zamanın varlık kipi anımsayıştır, şimdiki zamanın varlık kipi dikkat, gelecek zamanınkiyse bekleyiştir. Bu durumda zamanın ölçümüne dair bir olasılık insanın içine kapanması (*intentio*) ve ruhunun zamandaki yayılımının (*distentio animi*) iç seyrine dalmasıyla belirir. Zamanın ölçümü kozmolojik değil ruhsaldır, buna bir tür "içsel zaman" da denebilir.

Aziz Augustinus'un bu algılama çabasına yüzyıllar öncesinden karşılık veren yapıtsa, Paul Ricœur'ün ikinci temel başvuru metni olan Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. İlginç bir biçimde, Aristoteles'in zaman üstüne düşünümlerini sıraladığı *Fizik* kitabından tamamen farklı, bambaşka bir alanda kalem oynattığı bir metindir *Poetika*. Şiir sanatı üstüne bir yapıttır. Destan, komedi ya da trajedi olsun, her türlü sözün ya da metnin üretimini öncelikle bir *mimesis* (dış dünyayı taklit etme; söze, yazıya aktarma edimi) olarak tanımlar. Dolayısıyla söze dökmek, yazıyla aktarmak, bir hikaye oluşturmak, her şeyden önce bir söylem ve metin kurmak, bunları başkalarına aktarmak demektir. Aristoteles'in *Poetika*'sı da dünyanın dağınık verilerinin, bir sözü, bir hikayeyi oluşturacak ve bir olayörgüsüne dönüşmesini sağlayacak dışsal olanakların bir öyküleme üslubu içerisinde nasıl düzenleneceğine dair bir el kitabıdır aslında. Tüm bunların temelinde de mimetik bir etkinlik yatar. Öyle ki Aristoteles metin sanatlarını "dünyayı taklit

etme araçları bakımından[103]" ayrıştırır ve türleri belirler. Dünyanın taklidi olarak *mimesis* aynı zamanda bir düzenleme, çeşitli verileri toparlama ve tutarlı bir bütüne oturtma işidir ki Aristoteles bunu da *mythos* (olayların düzenlenişi ya da kısaca olayörgüsü) terimiyle karşılamıştır. Amaçlar, hedefler, tesadüfler, hatırlananlar, bütüncül bir anlatma ediminin zamansal birliğinde bir araya gelir. Tıpkı insan zamanı gibi anlatılar da sonluluğa yönelir. Ricœur'e göre bu mimetik etkinlik, "canlı zamansal deneyimin, olayörgüsü aracılığıyla yaratıcı biçimde taklit edilmesi sorunsalıdır."[104]

Bu tespitle Paul Ricœur bir anlamda Aziz Augustinus'un çıkmazlarını Aristoteles'in *Poetika*'sında önerdiği düzenleme işlemiyle örtüştürmüş olur. Zamanı anlamlandırmak için Aziz Augustinus'a geçmiş, şimdi ve gelecek zaman kiplerini saptamasını sağlayan bir *distentio animi* (ruhun yayılımı) gerekli olmuştur, dünyayı bir metin içerisinde anlamlandırmak da, bu metnin kendi zamansallığının işleyişini, zamanı düzenlemeyi varsayar. Bu örnekçe, giriş, gelişme ve sonuç aktarımı üzerinden bile genel anlamda dünyadaki zaman fikrine vakıf olmamız için bir model oluşturabilir. 'Anımsama', 'dikkat kesilme' ve 'bekleyiş', yine dünyayı bir anlamlandırma çabası olarak nitelenebilecek mimetik olayörgüleştirme işlemi için de geçerli olabilecek zamansal kiplerdir. Çünkü anlatıların da bir başı ve sonu vardır, anlatılar da insan zamanı gibi, tüm öznel zamanlar gibi sona yönelimlidir. Böylelikle Ricœur yaşanan zaman ile anlatılan zaman için ortak bir zamansal heterojenlik üzerinde durur. Anlatma işlemi, bir hikaye kurma etkinliği, zaman kavramına dair çıkmazlara bir yanıt denemesi olarak kendini gösterir. Aziz Augustinus ile Aristoteles'in karşılaştırılması bir anlamda yaşanan zaman ile anlatılan zaman arasındaki bağlantıların sorgulanmasını sağlar:

> "*Bir öyküyü anlatma etkinliği ile insan deneyiminin zamansal niteliği arasında salt rastlantısal değil de kültürleraşırı [kültürler ötesi] bir gereklilik biçimi sunan bir bağlılaşım [karşılıklı bir bağıntı] vardır. Ya da şöyle diyebiliriz:* Zaman, ancak anlatısal olarak eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür, anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur."[105]

Buradaki sorunsallaştırma 'zaman bir anlatı gibi yapılanır ve ancak anlatıldığında insani bir nitelik kazanır' tezine ulaşır. Ancak bu tezde hem 'zaman' mefhumunu anlamlandırma

[103] Aristoteles, **Poetika –Şiir Sanatı Üzerine–**, Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s.3.
[104] Paul Ricœur, **Zaman ve Anlatı 1**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2016, 3. Baskı, s.23.
[105] Paul Ricœur, Aralık 2016, s.71.

çabası, hem de anlatıların zamansal inşası üzerine bir akıl yürütme çabası vardır. Paul Ricœur'ün anlatıbilim ve yorumsamacılık alanlarında da sıkça başvurulan isimlerden biri olmasını sağlayan da bu yaklaşım olmuştur. Ricœur'e göre edebi yapıtlarda ya da tarihsel metinlerde (belgesel anlatılarda) ortaya konan dünya, anlatı yapısıyla ortaya konan zamansal bir dünyadır. Dolayısıyla felsefe ve anlatıbilim harmanlanarak yorumsamacı bir zaman kuramı ortaya konmuş olur. *Zaman ve Anlatı*'nın temel savı, olayörgüleştirme işleminin zaman deneyimini insan deneyimine dönüştürdüğü yönündedir.

Ancak Ricœur bu savı daha da ileri götürüp edebi bir metin ya da tarih yazıcılığının belgesel bir ürünü olsun, tüm anlatı yapılarının belli bir düzenleniş içerisinde biçimlendiğini gösteren üçlü bir yapı önerir ve buna da *Üçlü Mimesis* adını verir:

> "*Zaman ile anlatı arasındaki dolayımı üç mimesis biçimi arasındaki bağlantıyı sağlayarak kuruyorum. Zaman ile anlatı arasındaki dolayım da mimesis'in üç evresinden geçmektedir. [...] Yani, pratik alanda önceden tasarlanmış [ön-biçimlendirilmiş] zamansal özellikler ile zamansal deneyimimizin bu oluşturulmuş zamana dayanılarak yeniden-biçimlendirilmesi arasında olayörgüleştirme zamanının oynadığı aracı rolü açıklayacağım.* Demek ki, önceden tasarlanmış [ön-biçimlendirilmiş] bir zamandan yeniden-biçimlendirilmiş bir zamana uzanan yolu, belli bir biçime, bir görünüme bürünmüş [metinsel görünüm kazanmış] zaman aracılığıyla, dolayımıyla izliyorum."[106]

Açmak gerekirse, anlatma etkinliği ya da anlamlı bir metin oluşturma etkinliği (bu metin ister kurmaca ister tarihsel bir metin olsun), dış dünyanın taklidini sunan (mimetik) üç bağlantı içerir. Zaten kurmaca anlatılarla, romanlar ya da öykülerle tarihsel belgeleri ortak bir noktada buluşturan şey de bu üçlü yapıdaki zamansal biçimleniştir. Buna göre,

Mimesis I düzeyi, metnin oluşumundan önceki bir ön deneyim olarak kabul edilebilir. Anlatma etkinliğini gerçekleştiren öznenin, bir olayörgüsü kurması için öncelikle gerçek dünyanın bir ön kavranışına, bir referanslar ağına, bütünüyle bireysel bir anımsamalar ve duygulanımlar düzeneğine sahip olması gerekir. Mimesis I, bizi kuşatan dünyanın bu kavramsal ağını anlamlı bir biçimde kullanabilme yeteneğimiz içine yerleşir. Dili ve anlatma edimini önceleyen bir donanımdır bu. Her öznenin kendi kavramsal, duygusal, deneyimsel ve kültürel yükü olarak da tanımlanabilir. İnsanın dili kullanma ve anlam üretme süreci öncesinde dünyayı, kendi zamanını, çağını, meselelerini kafasında tasarlayıp yorumlama biçimine denk düşer. Anlatı işlemini, metin üretimini bir olayörgüsü dahilinde gerçekleştirecek öznenin ufku olarak da düşünülebilir:

[106] Paul Ricœur, 2016, s. 110-111.

> "*Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek (mimesis), her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir. Olayörgüleştirme ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde ve okurunda ortak olarak bulunan bir ön-kavrayış üstünde kurulur.*"[107]

Mimesis II düzeyine gelince, anlamlı bir metnin kurulduğu, anlatıcının tercihleri doğrultusunda düzenlendiği ayaktır. Mimesis'in (taklit ya da temsilin) bir ön evresi (Mimesis I) ile bir son evresi (Mimesis III) arasına yerleşmiş olan metnin içsel yapısıdır. Olayların anlatı içerisinde anlamlı bir bütün sunarak düzenlenişidir. Dolayısıyla olayörgüsünün biçimlendirilişidir. Her metnin kendine özgü bir zamansal tasarımı, sembolizması, metaforları, olayları sıralama, aktarma biçimi, gerçekle kurduğu ilişkinin kendine özgü bir düzenlenişi vardır. Kısacası üretimdeki yaratıcılık, ustalık gibi kavramlar bu noktada işin içine girer.

Mimesis III ise, "mimesis sürecinin seyircide ya da okurda son bulduğunu belirtmiş olur."[108] Metnin dünyası ile alımlayıcının dünyasının kesişmesini belirtir. Herhangi bir anlatı (roman diyelim) kendi yapısının tamamlanmışlığı içerisinde kalmaz, okurun ya da izleyicinin işin içine girdiği yeni bir dünyayla, yepyeni bir öznellikle buluşur. Yorum da Mimesis III düzeyinde doğar. Metin ancak metin ile alıcı arasındaki etkileşim içinde yapıta dönüşür çünkü.

Paul Ricœur bu aşamada bir metin kuramına dair yordamların ancak ve ancak bir okuma kuramıyla bütünlendiği noktada anlam kazanabileceğini öne sürer aslında. Bir anlamda bir yapıtı Mimesis II düzeyinde, yalnızca kompozisyonu, oluşturulma biçimi, kendine ait yaratıcılık yordamlarına odaklanarak ele aldığımızda, bu analizin güdük kalacağına dair bir görüştür bu. Salt yapıtın inşasına odaklanmış yapısalcı kuramlara ve göstergebilimci tezlere getirilmiş bir eleştiridir aynı zamanda. Çünkü bir açıdan, bir yapıt incelemesinin, söz konusu yapıtı var etmiş öznenin (yaratıcının) dünyasıyla zamansallığına ve aynı zamanda bir başka özne olarak alıcının dünyasıyla zamansallığına değinmeyi zorunlu kıldığını, alımlama sürecinde devreye giren öznellikleri de hesaba katması gerektiğini öne sürer.

Öte yandan, Ricœur *Zaman ve Anlatı*'nın sonraki ciltlerinde mimetik etkinliğin bu üç ayaklı şemasını kurmaca anlatı ve tarihsel anlatı örnekleri üzerinde sınar. Ve bu iki türün, kurmaca ve belgeselin ortak yönünün Mimesis II'deki zamanı biçimlendirme yordamlarında

[107] Paul Ricœur, 2016, s. 127.
[108] Paul Ricœur, 2016, s. 138.

kilitlendiğini öne sürer. Dolayısıyla hayal ve gerçeğin ayrıştığı nokta, anlatı yapılarındaki inşa etme etkinliği değil, Mimesis III düzeyindeki inandırıcılık ve sahicilik kanaatidir[109].

3.3. Fotografik Nesneye *Üçlü Mimesis* Merceğinde Bir Metin Olarak Bakmanın Olanaklılığı

Paul Ricœur'ün kurgusal (edebi) ya da belgesel (tarihsel) metinlerde kurgu ve alımlama zamansallıklarına ilişkin olarak sunduğu kavramsal gereçler, fotoğraf okumaları için kullanılabilir mi? Başka bir deyişle, herhangi bir fotografik projenin ya da fotoğraf türünün, üretiminden algılanışına dek süregelen çok çeşitli zamansallıkları böylesi bir kuramsal modele göre düzenlenip betimlenebilir mi? Kurgusal fotoğraflar üreten bir sanatçıyla (Jeff Wall) belgesel fotoğraflar üreten ve yine sanatçı sıfatına sahip olan bir fotoğrafçının (Nan Goldin) ürünleri, bu yöntemsel model temelinde hem ortak hem de ayrışan zamansallıkları üzerinden incelenebilir mi? Bu çalışmanın sonraki adımlarında tartışılacak sorular bunlardır. Ancak bu noktada öncelikle, fotografik nesneye, bir üst-okuma düzeyinde, bir metin olarak bakılabilir mi sorusunu cevaplamak gerekir. Çünkü Ricœur bu üçlü zamansallık yapısını çizgisel bir akış sergileyen, dolayısıyla Mimesis II ve Mimesis III düzeylerinde çok farklı bir biçimlendirme ve okuma deneyimi sunan "yazılı metin"ler için önermiştir.

Fotoğrafın üretiminin ve algılanışının, ona bir metin (ya da bir şiir, bir anlatı) olarak bakacaksak eğer, çizgisel bir sürece yayılan yazılı metinlerden, hatta sinema filmlerinden ayrıştığı açıktır. Fotoğrafın gerek gerçeği biçimlendirme, gerekse okunma süreçlerindeki zamansal yayılımı, Ricœur'ün terimleriyle ifade edecek olursak Mimesis II ve Mimesis III düzeyleri, yazılı anlatıların düzenlenişinden ayrışır. Çoğu zaman gerçek bir olayın (bir hikâyenin) zamanda donmuş bir ânı, bir süreklilik içerisinden çekilip alınmış kesintililiğin anlık ifadesi olarak tanımlanagelmiştir. İcadından çok uzun süreler sonra bile fotoğrafın ontolojik yapısına parçalı bir anlatım olarak bakılmış, bir anlatıdan çok bir anlatının noktasal izi olarak kabul edilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, fotoğraf Madam Bovary değildir, fotoğraf Madam Bovary'nin bir portresidir ya da yaşadığı Rouen kentinden nesnel bir görünümüdür olsa olsa. Üstelik bu çoğu zaman, fotoğrafı çeken öznenin teknik bir operatöre indirgendiği, optik ve

[109] Paul Ricœur, **Zaman ve Anlatı 3**, Çev. Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2016, 2. Baskı, s.23.

mekanik bir zamansallıktır ve bu noktada resim sanatından da ayrışır, dolayısıyla Mimesis II düzeyindeki yaratıcı işlev azımsanır. Fotoğrafın başarısı referansının, yansıttığı dış gerçekliğin verdiği estetik hazza indirgenir. Arthur C. Danto'nun bu indirgemeciliğin kökenine ilişkin görüşü, aslında alanın içerisinden ya da dışarısından biri olsun, birçok izleyiciye ortak bir açmazdır:

> "*Hiç şüphesiz bu durumun en temel nedeni, fotoğrafın Sadie teyzeyle Al amcanın Cedar Point'te çekilmiş, sararmış balayı fotoğrafından, Andreas Gursky'nin 2008 yılında Sotheby's'de 3.340.456 dolara alıcı bulan 99 Cent II, Diptychon fotoğrafına kadar uzanan bir çeşitliliğe sahip olması.*"[110]

Nitekim Larry Shiner, fotoğrafın sanat alanına doğrudan bir giriş yapmaktan ziyade bir asimilasyon sürecinden geçtiğini önermekte haklıdır.[111] Dolayısıyla fotoğrafa kurgusal ya da tarihsel bir hikayesi olan bir nesne olarak, bir metin olarak bakmak, bir otör fotoğrafçılığının mümkün olabileceğine dair bir savdır aynı zamanda. Aslında bir anlamda onu gerçeğin parçalı bir kesiti olmaktan, dünyanın izi olmaktan çıkararak kendine özgü bir anlamlandırma (zamansal yapılandırma) sürecinden ayrı tutmamak anlamına da gelebilir.

Dolayısıyla fotoğrafa parçalı yapısı içerisinde bir metin, bir anlatı, bir hikaye ya da şiir gözüyle bakmak ve bu tür metinlerin zamansal inşasına işaret eden bir model doğrultusunda bakmak, ister kurgu ister belge olsun, fotoğrafın doğasını derinleştirebilecek, anlatım gücünü yerleşik kompozisyon kurallarının ötesine taşıyabilecek bir sav olabilir. Fotoğraf salt gerçeğin aktarımıyla kısıtlanamayacak bir anlatıyı, kendi metnini sunabilir. Bu anlatısallık ve zamansallık deneyimi de, Nan Goldin örneğinde olduğu gibi, bir belge fotoğrafının düzenlenme sürecini bir sanat fotoğrafının yapısıyla boy ölçüşebilecek duruma getirebilir.

XIX. yüzyılda, Paris'in en önemli sanat eleştirmeni konumundaki Baudelaire'den başlayarak fotoğraf güzel sanatlarla boy ölçüşmeye çalışan düz bir teknik, hatta icat edildiği dönemde güzel sanatların önüne geçebilecek bir tehdit olarak algılanır. Resmin inatçı savunucusu olarak Baudelaire'in, fotoğraf aşkıyla çılgına dönmüş bir toplumun, doğanın kopyalanmasını sanatla karıştırdığına dair yerleşik ve öfkeli bir fikri vardır: "Fotoğraf bize gerçeğe uygunluk konusunda arzu edilen tüm güvenceleri verdiğine göre (buna inanıyorlar, yarım akıllılar!), sanat fotoğraf demektir."[112] Ama aynı dönemde, Baudelaire karşısında

[110] Arthur C. Danto, **Sanat Nedir**, Çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, 3. Baskı, s. 103.
[111] Larry Shiner, **Sanatın İcadı. Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul, 2017, 4. Baskı, s. 325-330.
[112] Charles Baudelaire, **Critique d'art, suivi de Critique Musicale**, Folio Essais, Paris, 1992, s. 492.

Nadar'ın örneğin, fotoğrafa son derece öncü ve yenilikçi bir bakış açısı vardır. Öyle ki Nadar'ın fotoğrafa dair görüşlerinin neredeyse Marcel Duchamp'ın sanat nesnesine bakışını önceleyen bir kavramsallaştırma gücü olduğu öne sürülebilir. Nadar'a göre fotoğrafçılık bir fikirden alır kaynağını ve bu fikrin tasarlanışı üzerinden işler. "İnsan beyninde tamamlanan bu fikir, neden sonra bitmiş yapıta dönüşür."[113] Nadar için fotoğrafın etkisi nesnel gerçeklikte, dış dünyanın verilerinde, bu gerçeğin birebir sunumuna duyulan güvencede değil, zihinsel bir tasarımda, başka bir deyişle, bir fikrin oluşturulma sürecinde (Mimesis I ve II düzeylerinde) yatar. Alanın o dönemde bilinen en büyük ustalarından biri olarak Nadar, fotoğrafı gerçeğin, makine marifetinin ve onu kullanan elin egemenliğinden çıkarıp fikir yaratma düzeyine taşır. Marcel Duchamp'ın bir fikirden, bazen bir oyundan hareketle benzeri bir görüşü hazır yapıtlarında daha ileri bir aşamaya taşıdığı söylenebilir. Elin işlemediği hazır bir nesneyi, bazen bir seri üretimi alıp ona yalnızca fikirsel düzlemde bir derinlik katmak ve bunu sanat kategorisine taşımak, Nadar'ın fotoğrafa yaklaşımından çok da uzak bir uygulama değildir. Bir açıdan, Nadar'ın bir fikirden nihayetine ermiş, bütüncül bir yapıta vardırdığı fotografik nesne Ricœur'ün metin (ya da anlatı) için önerdiğine uygun bir zamansal yapılanma önerir. Çünkü referanslar dünyasının (Mimesis I) metinsellikten uzak, birebir aktarımını, transkripsiyonunu değil, özgün bir fikri, bunu tasarlamayı ve dönüşümsel bir zamansallığı ifade eder. Bu anlamda Dada, Sürrealizm ve kavramsal sanatla birlikte fotoğrafın sanat çevrelerindeki kullanım hacminin derinlik kazanması ve bir tür olarak da yetkinleşmesi şaşırtıcı değildir. Kavramsal bir yaklaşımla fotoğrafı sanat düzeyine taşıma düşüncesi çok uzun yıllar sonra "Kavramsal fotoğrafçılık fotoğrafın büyük S ile Sanat olmasının koşuludur,"[114] önermesini getiren Jeff Wall tarafından da onaylanan bir görüş olmuştur.

Güncel fotoğrafçılar arasında "kavramsal sanat nesnesi üretme", "anlatı kurma", gibi pratikler bugün yaygınlık kazanmış olsa da, fotoğrafı gerçeğin birebir kopyası olarak ele alan sanat kuramcıları ya da fotoğraf meraklıları ile bu nesnenin fikir ve yaratım düzleminde kendine özgü bir bütünlük, bir metin olarak okunabileceği görüşünü savunanlar arasındaki ayrılık Duchamp'ın sanat nesnesi algısına getirdiği yeniliklerden sonra bile devam etmiştir. Baudelaire/Nadar karşıtlığı eski olduğu kadar çağdaş bir zıtlaşmadır. Mary Price'ın deyişiyle,

[113] Nadar, **Quand j'étais photographe**, Actes Sud, Paris, 1999, s.102.
[114] Sanat Dünyamız, Sayı 84, **Fotoğraf Nerede Biter**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002 Yaz, s. 262.

"Ele ya da makineye verilecek ağırlık aldatıcı olmaya devam etmektedir."[115] Fotoğrafın gerçeğin süzgeçten geçmemiş bir izi olduğu kanaati de öyle.

Fotoğrafı bir kuramlaştırma çabasıyla ele alan metinlerin çoğaldığı dönemden önce, fotoğraf nesnesine bir metin niteliği kazandırma yönünde adım atanlar, daha çok Nadar gibi fotoğrafçılar olmuştur. Alfred Stieglitz'in bu konuda yazdıkları, bir fotoğraf savunusu olarak, fotografik nesnenin bir anlatı, bir sanat eseri biçiminde ele alınabileceğini doğrudan savlayan iyi bir örnektir:

> "*Mesele, ne söylemek istediğiniz ve bunu nasıl söylemek istediğinizdir. İster şiirde, ister fotoğrafçılıkta, isterse de resimde olsun, bir sanat eserinin özgünlüğü ifade edilen şeyin ve ifade ediş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir.*"[116]

Fotoğraf burada şiir ya da bir başka sanatın üretimiyle, farklı bir ifadeyle, bir metnin üretim aşamalarını örneklendiren yapılarla eş tutulmuştur. Fotoğraf bir anlatı olarak okunabilir görüşü için sağlam bir dayanak oluşturmaktadır.

3.3.1. *Camera Lucida*'ya Göre Fotografik Metnin Olanaksızlığı

Tarihçi François Brunet, 1970'lerin sonunda ve 80'lerin başında artış gösteren teorik fotoğraf metinlerinin ortaya çıkışı konusunda "fotoğrafın seçkinleştirilmesi"[117] ifadesini kullanır. Söz konusu kuramsal yazıların mecraya yeni bir nitelik kazandırdığı açıktır. Ancak en önemlileri ve fotoğraf üst-metni üretmek söz konusu olduğunda temel başvuru kaynağına dönüşmüş olanları dahi, fotografik nesneyi yaratıcılığın süzgecinden geçmiş bir anlatım ya da bir kavramın tasarımı olarak ortaya koymaktan uzaktır. En üst düzeyde bir değerlendirmede, fotoğrafa en fazla meşru bir kültürel form ya da yüksek kültüre ait bir pratik gözüyle bakarlar. Çoğu çok güçlü ve fotoğraf teorisi dahilinde aşılması zor metinlerdir kuşkusuz, ancak fotografik nesneye yalnızca belli bir yanıyla baktıklarını ve bu üretimi anlatımda yaratıcılığın ekseninden (ya da Jeff Wall'un deyişiyle büyük S ile yazılan Sanatın alanından) bağışık tutarak değerlendirdiklerini öne sürmek yanlış olmaz.

---

[115] Mary Price, **Fotoğraf. Çerçevedeki Gizem**, Çev. Ayşenaz ve Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul, 2004, s. 46.
[116] Newhall Beaumont (Der.), **Photography: Essays and Images** içinde, MOMA, New York, 1980, Alfred Stieglitz (1899), *Pictorial Photography*.
[117] François Brunet, La Naissance de l'Idée de Photographie, PUF, Paris, 2000, s. 5.

Örneğin Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'sı, bugün bile fotoğraf ontolojisi ya da fotoğrafın zamansallığı üstüne söz alacak her araştırmacının başlıca referans metnidir. Dolayısıyla fotoğrafın anlatısal değerine ve farklı bir zamansallık sunumuna geçmek için de her zaman tartışılmış bir metin olmuştur. En temel meselesi fotoğrafın zamanla ilişkisidir ki bu noktada üzerinde ayrıca durulması gerekir.

1980'de yayımlanan bu küçük kitap Barthes'ın yaşarken yazdığı son metindir ve yazarının külliyatı içerisinde benzersiz bir yere sahiptir. Barthes'ın o güne dek kaleme aldığı yapısalcı, göstergebilimci, marksist ya da psikanalitik eleştirilerin tümünden, hem belli bir yöntem odağında yazılmadığı hem de son derece kişisel bir üslup barındırdığı için bütünüyle farklıdır. Roland Barthes'ın inceleme yazılarında görmeye alışkın olduğumuz o katı, nesnel dilden çok uzaktır.

Trajik bir kitaptır *Camera Lucida*, bir matem döneminde yazılmıştır. Annesini yeni kaybetmiş yazarın, geçmiş zamanı ve büyük bir aşkla bağlı olduğu ve yitirdiği yas nesnesini yeniden yakalama çabası olarak da okunabilir. Belki bu nedenle, Barthes'ın en öznel ve en lirik metnidir. Özellikle Kış Bahçesi fotoğrafını konu alan bölüm hakiki bir edebiyat tadı içerir. "Bu metin Barthes'ın gerçek 'aşk söylemi'dir, çünkü fotoğraftan söz etmenin her zaman için aşktan söz etmekle eşdeğer olduğunu imâ eder,"[118] yorumunu getirenler haksız sayılmazlar. Fotoğraf üstüne bütüncül bir kuram oluşturma iddiası taşımadığını, daha çok kendi bireyselliğini ortaya koyduğunu Barthes'ın kendisi de gizlemez:

> "*Fotoğraf'ın izini sürerken, fenomenoloji biraz projesinden, biraz da dilinden bir şeyler verdi bana ama muğlak, fazlasıyla serbest, hatta ilkesiz bir fenomenoloji oldu bu, öyle ki yaptığım analizin keyfiliğine bağlı olarak kendi ilkelerini biçimsizleştirmeyi ya da savuşturmayı bile kabul ediyordu.*"[119]

Söz konusu sübjektif yaklaşım içerisinde, hem genel anlamda tartıştığı fotografik nesnenin özünü hem de önüne serdiği aile fotoğraflarında annesinin geçmiş ve özlenen varlığını geri getirebilecek o fotoğrafı arayan yine Roland Barthes'ın kendi öznelliğidir. Farklı eksenlerdeki bu iki çaba, Husserl fenomenolojisinden alıntı bir terim etrafında, "nesnenin düşünülen anlamı" manasına gelen *noema* kavramı çerçevesinde biçimlenir. Barthes,

[118] Geoffrey Batchen (Ed.), **Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida** içinde, Duardo Cadava ve Paola Cortés-Rocca, *Notes on Love and Photography*, The MIT Press, MA, 2009, s. 105.
[119] Roland Barthes, 1980, s. 40.

"Fotoğrafın *noema*'sı nedir?" sorusuna yanıt arar. Ancak Baudelaire'den tümüyle farklı bir bakış açısı, hatta bakış açıları ortaya koysa da; fotoğrafa yaklaşımı küçümseyici olmak şöyle dursun, bir anlamda yüceltici olsa da, Barthes'ın fotoğrafın *noema*'sının, çekirdeğinin ne olduğuna getirdiği yanıt, Baudelaire'inkinden çok da farklı değildir. Barthes'a göre fotoğrafın *noema*'sı "bu vardı"[120] ("bu mevcuttu" diye de çevrilebilir) önermesidir. Başka bir deyişle, fotografik nesneyi öteden beri indirgeyici olmuş o ontolojik ve zamansal çıkmaza sıkıştırır. Fotoğraf bir metin değildir, fotoğraf bir anlatı değildir, fotoğraf gerçeğin izi, göstergesi, şaşmaz karşılığıdır. "Her fotoğraf bir doğruluk sertifikasıdır."[121] Bu saptama Baudelaire'in "doğanın kopyasıdır" tanımının farklı bir ifadesidir. Fotoğrafın özü ve hakikati gerçeklikte, hatta geçmiş bir gerçeğin, mâzide kalmış bir ânın izi oluşunda yatar. "Fotoğrafın göndergesini her zaman yanında taşıdığı söylenebilir."[122]

Roland Barthes, *Camera Lucida*'nın yayımlanışından çok daha önce, 1961 tarihli *Fotografik Mesaj* başlıklı yazısında, fotoğrafı "kodsuz bir mesaj" olarak niteler ve onu kodlu bir sistem olan dilin alanından ve metinsellikten uzaklaştırır. Bu yazının bazı bölümleri son kitabındaki görüşlerini önceler niteliktedir:

> "*Fotografik mesajın içeriği nedir? Fotoğraf neyi aktarır? Tanımı gereği, sahnenin kendisini, gerçeği olduğu gibi aktarır. Konunun kendisinden imgesine gidilirken bir indirgenme olur elbette: Orandan, perspektiften ve renkten bir şeyler yitirilebilir. Ama bu indirgenme hiçbir aşamada bir* dönüşüm *(sözcüğün matematiksel anlamıyla) değildir; gerçekten çıkıp gerçeğin fotoğrafına geçmek için, söz konusu gerçeği birimlerine ayırmak ve bu birimleri okuttukları nesneden ham maddeleri gereği farklı olan göstergeler biçiminde oluşturmak gibi bir zorunluluk kesinlikle yoktur; bu nesne ve imgesi arasına bir aracı, başka bir deyişle bir kod koymak gibi bir zorunluluk yoktur; imge gerçeğin kendisi değildir elbette; ama en azından gerçeğin kusursuz bir* analogon*'udur*[123]*, ve işte ortak algıda fotoğrafı tanımlayan da bu benzeşimsel kusursuzluktur. Fotografik imgenin özel konumu böylece ortaya çıkar:* Kodsuz bir mesajdır."[124]

Kod yoksa dil de yoktur. Dil yoksa metin de olamaz. Metin yoksa yaratıcı bir anlatım, gerçeği simgelerle dönüştürebilme gücü, yaratıcılık ve bir *üslup* oluşamaz. Olsa olsa izleyiciye dokunan, onu bir yerinden yakalayan ve dürten anlık bir ışıma, yani *punctum* yaratılabilir. Fotoğrafın dilsiz boyutu içerisinde yarattığı bir büyü. Barthes buna "büyü, sanat değil"

[120] Roland Barthes, 1980, s. 120.
[121] Roland Barthes, 1980, s. 135.
[122] Roland Barthes, 1980, s. 17.
[123] Kant ve daha sonra Sartre'ın algılama kuramında, "algılananın eşdeğeri" anlamına gelen terim.
[124] Roland Barthes, **Le Message Photographique**, *Communications* (dergi) içinde, 1961, s. 127.

diyecektir. Aynı yazıda Roland Barthes fotoğrafı gerçeğin *analogon*'unu veren diğer üretimlerden de ayırır. Çizim, resim, sinema ve tiyatro *yananlam* üretme, dolayısıyla kurgulama ve kompleks bir zamansallığa yayılma gibi özelliklere sahiptir. Fotoğraf ise, varolan'ın kusursuz karşılığı biçiminde, ancak bir düzanlam üretimi üzerinde kalabilir:

> "*Kodu olmayan başka mesajlar var mıdır? İlk bakışta, evet: Bunlar tam olarak gerçeğin tüm benzeşimsel röprodüksiyonlarıdır: Çizimler, resimler, sinema, tiyatro. Ama gerçekte, bu mesajların her biri doğrudan ve açık bir şekilde, benzeşimsel içeriğin kendisi dışında (sahne, nesne, manzara) ek bir mesajı da geliştirir, buna da genelde röprodüksiyonun* üslubu *denir; burada ikinci bir anlam söz konusudur, bu anlamın* anlatımı *yaratıcının eylemiyle imgenin belli bir biçimde "işlenmesidir",* içeriği *ise estetik ya da ideolojik olsun, mesajı alan toplumdaki belli bir "kültür"e gönderme yapar. Özetle, tüm bu taklit "sanatları"nın iki mesajı vardır:* analogon*'un kendisi olan* düzanlamlı *bir mesaj ve toplumun ne düşündüğünü bir ölçüde gözler önüne serme biçimi olan* yananlamlı *bir mesaj.*"[125]

Bu saptamalar, aynı dönemde fotoğraf alanında yine çok başvurulmuş bir başka metinde, André Bazin'in *Fotografik Görüntünün Ontolojisi* başlıklı yazısında da izdüşümlerini bulur:

> *"Fotoğraflanan nesnenin varoluşu modelin varoluşuna bir parmak izi gibi karşılık verir."*
> *"Fotoğraf, bir şeyin gerçekliğinin, ne resimde ne de heykelde görülebilecek bir biçimde, röprodüksiyonuna aktarımıdır."*
> *"Fotoğrafın nesnelliği hiçbir resimsel yapıtta mevcut olmayan bir inandırma gücü verir ona."*[126]

Bu durumda fotoğrafa bir metin, bir anlatı kurgusu olarak bakmak ne Bazin'e ne de Barthes'a göre olasıdır. Bunun nedeni de, fotoğrafın gerçeği ve doğayı kopyalama gücüdür. Aslında fotoğrafın kuvvetli diye nitelenen yanı, doğruluğu, kesinliği, şaşmazlığı, onun zaafı olur:

> "*Bu kesinliği hiçbir yazı veremez bana. Dilin bahtsızlığı (ama belki aynı zamanda şehveti) budur, kendisini doğrulama gücünün olmayışıdır. Dilin* noema*'sı bu güçsüzlüktür belki, ya da olumlu bir ifadeyle, dil, doğası gereği kurgusaldır; dili kurgusallıktan çıkarma denemesi için devasa bir önlemler paketi gerekir; mantık, eğer o da yoksa yeminler iş başına koşulur; ama Fotoğraf, o, aracının hiçbir türüne aldırış etmez; fotoğraf uydurmaz; doğrulamanın ta kendisidir; izin verdiği hileler deneme niteliğinde değildir; bunlar, tam tersine, birer tahriftir. Fotoğraf ancak hile yaptığında çalışkandır.*"[127]

[125] Roland Barthes, 1961, s. 128.
[126] André Bazin, **Qu'est-ce que le cinéma?**, Les Éditions du Cerf, Paris, 1990, s. 9-17.
[127] Roland Barthes, 1980, s. 135.

Barthes bu alıntıda da 1961 tarihli metni yineleyerek fotoğrafın kendine özgü bir dili olamayacağını açıkça belirtir ve fotoğrafın olası yorumlama biçimlerine, edinebileceği farklı zamansal süreçlere izin vermez.

Paul Ricœur'ün, Üçlü Mimesis modeliyle, anlatıların *noema*'sının 'zaman' olduğunu öne sürdüğü söylenebilir. Roland Barthes da, temelde, fotoğrafın *noema*'sını 'zaman' olarak belirler. "Bu vardı" ya da "bu mevcuttu" ifadesi, her şeyden önce zamansal bir kip kurar. Ama zaman' kavramı üzerinde kesişen bu iki *noema*'yı birbirinden ayırır. Barthes bir bakıma Üçlü Mimesis'i sinema, tiyatro, resim ve çizime tahsis etmiştir. Anlatılara hem yaratarak yalan söyleme (uydurma, kurgu) hem de gerçeği yaratıcılıkla aktarma (belge) olanağını veren Ricœur'ün belirlediği *noema* (Üçlü Mimesis) daha çetrefillidir, bir ağ sistemiyle işleyen bir zamansallık örnekçesidir. Roland Barthes'ın her anlamda "dümdüz" diye nitelediği fotografik nesnedeki zamansallık ise aynı şekilde, yine dümdüzdür. Gerçeğin ve varolmuşluğun yadsınmaz kaydı, yassı bir belge ya da mazinin apaçık bir hatırası olarak bugünden geçmişe dümdüz bir çizgiyle uzanır. İzleyicisini "varolmuş olan"ın varolmuş olduğu zamana götürür, hem de dolayımsızca. Eğer biraz şansı varsa, sanat değil büyü olan o *punctum*'u yaratarak izleyicisine dokunabilir.

Camera Lucida bir fotoğraf izleyicisinin öznelliği üzerinde konumlanır. "Bu vardı", geçmiş ve yok olmuş olanın tercümesidir. Fotoğrafın "dirilmeyle bir ilgisi vardır"[128], dolayısıyla her zaman için ölümü, vadesi dolmuş olanı anımsatır, bu durumda ebedi bir *vanitas* örneğidir. Bir yadigârdır, *noema*'sı ölümün izini taşır. Fotoğrafa ya da fotoğraflara bakan Barthes, Mimesis III düzeyine yerleşir ve oradan kitap boyunca ayrılmaz. Nadar'ın "fikrin tasarlanışı" sözleriyle fotoğrafa bağışladığı Mimesis I düzlemiyle de, Stieglitz'in "ifade ediş tarzının özgünlüğü" deyişiyle şiir kadar fotoğrafın da yüklenebileceğine inandığı Mimesis II düzlemiyle de ilgilenmez çünkü bu zamansallıkları fotoğrafın ontolojisi ve varoluş koşullarının dışında tutar. Çünkü onun için fotoğraf, Aritoteles'in *Poetika*'sında tanımlanan ve Ricœur'ün de 'zaman' kavramı üzerinden biçimlendirmeye çalıştığı mimetik bir sanat olanaklılığından yoksundur. Dolayısıyla Barthes'ın, fotoğrafın *noema*'sını ya da zaman kipini yalnızca Mimesis III düzeyinde kalarak belirlediği söylenebilir.

[128] Roland Barthes, 1980, s. 129.

3.3.2. John Berger, Fotoğrafın Anlatısallığı İçin Bir Kuramlaştırma Denemesi

John Berger, *Camera Lucida*'nın yayımlanmasından iki yıl sonra kaleme aldığı *Görünümler* başlıklı yazısında, fotoğrafı çeviri sanatlarının yanında bir alıntı sanatı olarak belirler. Çeviri sanatları, Barthes'ın yananlam üretimi için olanaklı saydığı resim, sinema, heykel, çizim sanatlarıdır. Yorumun ve üslubun, dolayısıyla metnin varolabildiği sanatlar. Alıntı sanatı, bir açıdan bakıldığında, Barthes'ın "kodsuz mesaj"ının karşılığıdır. Barthes fotoğrafın gerçeğin dilini konuştuğunu, buradan hareketle bir dili olamayacağını belirtmişken, Berger hem dünyanın görünümleri, hem de bunlardan alıntı yapan, bunların bir "kesit"ini veren fotoğraf için bir dil önermenin olanaklılığını, çok ileri götürmese de, tartışır. Sorgulamasını bir kesinlemeyle noktalamaz ve Barthes'tan birkaç adım daha öteye götürür.

Berger'ın metninde *Camera Lucida*'nın kapalı tuttuğu kapıları aralamayı deneyen bir yaklaşım sezilir. Bir alıntılar dilinin anlatısallık olanağını tartışırken o da zaman kavramına gelip dayanır: "Fotoğraf, zamanı enlemesine keser ve o anda gelişmekte olan olay ya da olayınların kesitini açığa çıkarır."[129]

Olayları tutuklayan ve onları zamanda bir süreklilik içerisindeyken enine kesen fotoğrafın yaptığı alıntı, Berger'a göre, zamanda donmuş bir nokta olmanın ötesine ("bu vardı"nın ötesine) geçecekse eğer, bu noktayı bir daireye, çapı daralıp genişleyebilen bir büyüklüğe dönüştürecek enformasyon yüküyle donanmalıdır:

> "*Ancak kesit yeterince genişse ve rahat rahat incelenebiliyorsa, bize olayların birbiriyle bağlantılılığını ve ilişki içerisinde birlikte varoluşlarını anlama imkanı tanır.*"[130]

Bu alıntıda, Berger söz konusu enformasyon yükünü fotoğraf yüzeyine dağılmış tekillikler olarak düşünmez; anlam üretimi için metnin ve anlatısallığın yapısını belirleyen o içsel bağlantı ağını, ilişkisel yapıyı da bir koşul olarak öne sürer. Bu durumda, alıntılanan gerçeklik kesitinin geniş olması zamansal bir uzunluğa değil; anlamın, öğelerin ilişkileri dahilinde (Mimesis II) algı sürecinde (Mimesis III) uzatılmış bir biçimine bağlıdır. Berger'a göre fotoğraf için bir metinsellik, bir anlatısallık olanağı da böylece yaratılmış olur:

[129] John Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, Haz. Geoff Dyer, Çev. Beril Eyüboğlu, Metis, İstanbul, 2014, s. 168.
[130] John Berger, 2014, s. 108.

> "*Anlatımcı fotoğraf, görünümlerden yapılan uzun bir alıntıdır. Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir (Uyuyan delikanlının neden tren beklediğini bilemeyiz, gerçekten de tren beklemekte olduğunu varsaysak bile.) Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sonra okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır. Öyle bir tutarlılıktır ki bu, fikirleri anlatmak yerine, aklımıza getirir. Görünümler böyle bir tutarlılık yaratma yetisine sahiptirler, çünkü dile benzer bir şey kurarlar. Ben bundan yarı-dil olarak söz ettim.*"[131]

Fotoğraf üzerine çokça düşünmüş ve kalem oynatmış isimlerden biri olan Berger'ın *Görünümler* yazısı, fotoğrafın bir metin olarak olanaklılığını "dile benzer bir şey", bir "yarı-dil" olarak tanımlarken Barthes'ın "kodsuz mesaj" belirlemesinin ötesine geçer aslında.

Böylelikle fotoğraf, anlamını zenginleştirerek anlatım gücü kazanmak için kusursuz bir metinsellik değilse de, bir proto-metinsellik şansı yakalar. Mimesis II düzeyinde birbirleriyle anlamsal bağlar kurarak, hatta simgesel bir düzenek oluşturarak fotoğraf nesnesini derinleştiren tekil öğeler, bir başka deyişle uzun uzadıya alıntı yapan fotoğraf, "anlatımcı fotoğraf"tır[132]. Mimesis III düzeyinde izleyici tarafından bir "vahiy" olarak yakalanır. İnsanoğlunun dinler tarihinin başlangıcından bu yana şaşırtıcı, çarpıcı, sarsıcı bir vahiy beklentisiyle yaşadığını belirten Berger, izleyicinin de fotoğrafa bir anlamda bu "vahiy" beklentisiyle yaklaştığını söyler. Bir anlamda Barthes'ın *punctum*'u Berger'da *vahiy* sözcüğüyle karşılanır.

Berger'ın fotoğrafın izlenme sürecindeki algı düzeneğini Bergson'daki anımsama devrelerine yakın ifadelerle betimlemiş olması ilginçtir öte yandan. Bergson belleğin pratikte algıdan ayrı tutulamayacağını belirtirken, "bellek geçmişi şimdini içine sokar,"[133] der. Bergson'a göre algı nesneye bağlanmış ve belli bir gerilime tabi tutulmuş bir elektrik devresi gibi işler. Her algı ve dikkat düzeyi, yani gerilim düzeyi yeni bir devreyi harekete geçirir. Ayrıca, anlık algıdan daha dikkatli bir algıya geçiş, her biri nesneden yola çıkan bir dizi devre üretir, bunlar nesnenin çevresinde iç içe geçen daha geniş devreler oluşturur.[134] Dolayısıyla her nesne aslında kendi imgesiyle örtüşür ve belleğin herkes için öznel zamansallığı içerisinde belli bir imge çağrışımlar, anımsamalar, arzulamalar yoluyla başka imgelere bağlanır. Gilles Deleuze, görüntülerin zamansallığı üzerine düşünürken, Bergson'un önerdiği bu düzeneği "her devre bir nesneyi siler ve baştan yaratır," sözleriyle yorumlamıştır.[135]

---

[131] John Berger, 2014, s. 115-116.
[132] John Berger, 2014, s. 110.
[133] Henri Bergson, **Matière et Mémoire**, Librairie Félix Alcan, Paris, 1939, s. 76.
[134] Henri Bergson, 1939, s. 17, s. 258.
[135] Gilles Deleuze, **L'Image-Temps, Cinéma 2**, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, s. 65.

Nitekim Berger'da vahiy beklentisiyle fotoğrafa bakan izleyicinin, görüntüdeki fikri ya da anlam yayılımını bellekteki anımsamalar, çağrışımlar yoluyla başka fikirlere, başka imgelere bağladığını ve anlamlandırma sürecinin bu noktada bir anlatının yorumuna geçiş yapabileceğini belirtir. Bu da *Camera Lucida*'nın fotoğrafın doğrudan dış referansına gönderme yaptığını öne süren tezinin aksine, fotoğraftaki görüntünün bir fikir ve yorum olarak dış dünyaya değil, gerçeğe değil, zihinsel süreçlere, anılara, hayallere ya da arzulara, bambaşka "devreler"e bağlanabileceğini savlayan bir tezdir.

Berger, aynı yazının "Öyküler" başlıklı bölümünde sorgusunu daha da ileri götürerek, 'Fotoğraf serileriyle bir öykü anlatma tarzı (Ricœur'deki "öyküleme" ya da "olayörgüleştirme" kavramı) yaratılabilir mi?' sorusuna yanıt vermeye çalışır. Eğer fotoğrafçı, milyarlarca fotoğraf arasından seçtiği birkaç fotoğrafı düzenleyerek bir hayata ya da hayatlara içkin bir deneyimi aktarabiliyorsa, fotoğraf için öyküleme mümkündür. İşte bu başarıldığında, fotoğrafların donmuş olarak gösterdikleri dünya çözünmeye başlar. "İçerdikleri malumata duygular sızar. Görünümler yaşanmış bir hayatın diline dönüşür."[136]

Berger'ın bir alıntı sanatının yarı-dilinden fotoğrafı referansından koparabilecek bir anlatım biçimi önerisine, hatta oradan hareketle, Ricœur'ün terimlerini aratmayacak bir "öyküleme" mantığına vardığı görülür. Ancak unutulmamalıdır ki Berger'ın bu tezlerinde de fotoğrafın gerçeğin zengin ya da yoksul bir anlatımını veren bir kesit olarak bir alıntı sanatı olduğudur. Mimetik bir sanatın olabilirliğini tartışmaz. Kaldı ki Berger için fotoğraf daha çok sosyal ve politik bir nesnedir ve bu tematik gereği doğrudan gerçekle ilişkili kalmalıdır. Bu durumda Berger da Barthes gibi fotoğrafın yalnızca belli bir yanında, belgesel özelliğinde konuşlanır. Yine de belge fotoğrafına bir metnin öyküleme olanağını tanıması anlamlıdır.

Fotografik nesneyi Üçlü Mimesis düzeneğine yaklaştıracak ve hem Barthes'ı hem de Berger'ı da aşarak Mimesis I seviyesinde bir "düzanlam büyüsü" ya da bir "alıntı sanatı" olmaktan çıkaracak kuramsal metinlerin üretimi için, 1980'li yılların sonundan 2000'lere uzanan dönemi beklemek gerekmiştir.

[136] John Berger, 2014, s. 123.

3.4. Fotoğrafın Üçlü Mimesis Modeli Üzerinden Okunabilirliğini Destekleyen Güncel Kuramlar ve André Rouillé Örneği

Bu dönemde hem fotoğraf üretimlerinin modernizmin ilkelerini sarsarak daha alegorik yapılara sığınması hem de değişen, çeşitlenen ve yer yer daha kompleks süreçlerden geçen üretim süreçleri yeni kuramsal metinlerin oluşturulmasında etkili olmuştur kuşkusuz. Yukarıda, *Novus* bölümünde ele alınan örnekler bir anlamda fotoğraf üzerinden fotografik nesneyi sorgulayan üretimlerdir üstelik. Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Abigail Solomon-Godeau gibi isimlerin yazılarında bu yeni üretimlerin nabzı tutulur ve "zaman" faktörü bu yeni atılım içerisinde de fotoğraf eleştirisinin başlıca dayanağı olmayı sürdürür. Öte yandan, fotoğraf kuramını üçlü sacayağından, Barthes-Sontag-Berger kitaplarından öteye taşıyan daha kapsamlı kuramsal metinler ve yapıt analizleri de devreye girer.

Örneğin Jean-François Chévrier, André Rouillé ve Michael Fried, fotoğrafın zamansallığının onu mimetik bir metin olarak okutabileceği savını destekeyebilecek, dolayısıyla bu çalışmada ele alınacak Nan Goldin ve Jeff Wall örneklerini Ricœur'ün mimetik şeması üzerinden okuma denememize arka çıkacak dayanaklar kurmuş önemli isimlerdir. Bu noktada, fotoğraf bir metin gibi okunabilir iddiasını örnekler üzerinde sınamadan önce, bu sava arka çıkarak, Barthes'ı ya da Berger'ı tersten okuyan önemli metinleri de kısaca anmak yerinde olabilir. Bu yeni kuramsal metinlerde, fotoğrafın alanı artık modernizmin olayları kollayan, hazır görünümler üzerinden kompoze edilmiş "karar ânı" fotoğrafçılığıyla sınırlı değildir. Medyatik formlar doğal olarak dışarıda tutulsa da, fotoğrafın dokümanter yanına dair bir yadsıma da içermezler elbette. Bu yaklaşım doğrultusunda elde edilen fotojurnalistik örneklerin ya da sokak fotoğraflarının yüksek bir fikirsel ya da estetik değeri, anlatım gücü, özgün bir düzenleme mantığı, fotoğrafçılara göre değişen öznel üslupları mevcuttur. Temel düşünce, fotoğrafı belgesel ya da kurgusal olsun, somut gerçeğin karşılığı sayan maddesellikten ve "bu vardı"nın hegemonyasından çıkarmaktır. Bu yolla dokümanter fotoğrafa ihtiyaç duyduğu öznel üslup boyutunu kazandırılabileceği gibi, deneysel, kısacası anlatımcı fotoğrafın olanaklarını ele almak için bir yol açılacaktır. Kurgusal denemelere gelince, kostümlü teatral pozlar, sahne düzenlemeleri, figür yerleştirmeleri fotoğraf tarihinin başlangıcından beri, özellikle piktoryalist dönemden itibaren varolmuştur öte yandan. Henry Peach Robinson'ın beş ayrı negatifi maharetle montajlayarak elde ettiği 1858 tarihli *Solup Gitmek* adlı fotoğrafı, Jeff Wall'un fotografik düzenlemelerinden ancak kavramsal düzeyde ayrışır.



Resim 2- Henry Peach Robinson

"Solup Gitmek", 1858, Leamington.

Kaynak: https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson - ref12957



Resim 3- Oscar Rejlander

"Yaşamın İki Yolu", 1857, Londra.

Kaynak: https://www.ft.com/content/321e3ef4-7562-11e9-b0ec-7dff87b9a4a2

Aynı biçimde Oscar Rejlander'in yirmi iki ayrı negatif üzerinden ürettiği 1857 tarihli *Yaşamın İki Yolu* adlı fotoğrafı, hem üretim aşamaları hem de alegorik yapısıyla bugün Chévrier'nin "tablo formu" diye vaftiz ettiği türün atası sayılabilir. Yine de fotoğrafın benzer çıkışları kuramsal açıdan resme öykünme düzleminde bırakılarak ihmal edilmiştir. Birçok inceleme, fotoğrafın bu bastırılmış yanının temsil olanaklarını sorgular. Walter Benn Michaels, "Temsilin sınırlarına ve temsil eleştirisinin sınırlarına dair en temel sorunlar resim sanatından çok fotoğraf içerisinde ortaya çıkmıştır,"[137] der. Yine de o güne dek fotoğrafın temsil olanaklarından çok temsil olanaksızlıkları üzerinde durulduğu açıktır. Belki bu nedenle, bu yeni teorisyen kuşağının önemli isimlerinden sanat tarihçisi, eleştirmen ve küratör Jean-François Chévrier, dönemin kilit meselesini şu sözlerle ortaya koymuştur: "Mesele fotoğrafın sanat olup olmadığını öğrenmek değil, fotoğrafın ne zaman sanata dönüştüğünü öğrenmektir."[138]

Ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmeni Michael Fried, hacimli kitabı *Why photography matters as art as never before*'da hem Chévrier'nin sorusuna yanıt aramak hem de kendi yapıtının başlığındaki iddiayı gerekçelendirmek için Jeff Wall, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Philip-Lorca di Corcia, Rineke Dijkstra, Bernd-Hilla Becher ve Düsseldorf okulu temsilcilerinin yapıtlarına odaklanır. Böylece çağdaş sanat fotoğrafının bir panoramasını sunarken türün yetkin örneklerini derinlemesine bir analize tâbi tutar. Bu fotoğrafların yapılandırılma sürecindeki tarihsel, kültürel ve felsefi temelleri ele alırken (Mimesis I), çok uzun sürelere yayılabilen zahmetli üretim süreçlerini ve bu yolla edindikleri fizikselliği de betimler (Mimesis II). Özellikle galeri ve müze duvarlarını hedefleyerek oluşturulmuş "tablo formundaki" devasa boyutlu fotoğrafların izleyiciyle kurduğu ilişkinin fenomenolojik yanına (Hegel, Heidegger ve Wittgenstein gibi filozoflara çokça atıfta bulunur) odaklanır (Mimesis III). Fotoğrafçının kuramsal donanımının etkilerini, portre fotoğraflarının teatral ve mimetik yanını (bu noktada *Camera Lucida*'yı masaya yatırır), fotoğraftaki görüntünün gerçeğinden uzaklaşan ya da dünyayı belirgin bir üslubun çizgisi üzerinden temsil eden üretimleri tartışır. Bu anlamda Fried'ın yapıt çözümlemeleriyle desteklediği savı, fotoğrafı referansında kilitleyen modernist teorilerden ne kadar uzaklaşıldığını örneklendirir niteliktedir.

[137] James Elkins (Ed.), **Photography Theory** içinde. Walter Benn Michaels, *Photographs and Fossils*, Routhledge, New York-Londra, 2006, s. 449.
[138] Jean-François Chévrier, **Entre Les Beaux-Arts et Les Médias: Photographie et Art Moderne**, L'Arachnéen, Paris, 2010, s. 77.

Fotoğrafın basit kayıt, gerçeğin bir damgası değil, bir anlatım ve yorum sanatı olduğuna dair çok önemli bir başka kuramsal yapıt da fotoğraf tarihçisi ve teorisyeni André Rouillé'nin 700 sayfalık hacimli kitabı *La Photographie*'dir. Sanat ve fotoğraf Rouillé için uzlaşmaz değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır. Fotografik nesnenin, gözün ve gerçeğin kapasitelerini aştığını düşünür çünkü. Rouillé'nin kuramsal tezleri, fotografik nesnenin Ricœur'ün önerdiği zamansal şema dahilinde incelenebilirliğini doğrudan destekleyen çıkarımlar içerdiği için, üzerinde biraz daha durmak yararlı olabilir.

André Rouillé'ye göre, Henri Cartier-Bresson 1952 tarihli *Images à la sauvette* (Gizliden Görüntüler) adlı fotoğraf derlemesine yazdığı "Karar Ânı" başlığını taşıyan önsözde, aslında Barthes ya da Berger'ınki gibi fotoğrafı referansının damgasına dönüştüren kurgulara dayanak oluşturmuş bir fotoğraf anlayışını betimler. Bresson şöyle der: "Yok olup giden şeylerle oynuyoruz. Bir kez yok olduklarında da onları geri getirmenin yolu yok."[139] 1968 tarihli fotoğraf derlemesi *Flagrants Délits* (Suçüstü Yakalananlar) için kaleme aldığı giriş yazısında ise Cartier-Bresson için "en önemlisi, vizörde bir kesitini verdiğimiz gerçekliğin tam anlamıyla içinde olmaktır,"[140] der.

Cartier-Bresson bu iki yazıda da, birçok röportajında da kendisini avını koklayan bir kedi, bir avcı gibi konumlamıştır. Gerçeğin kokusunu alır, onu takip eder, usulca yaklaşır. *Images à la sauvette* başlığındaki "sauvette" Fransızcada gizliden, hızla ve dikkat çekmeden, kendini belli etmeden gibi anlamlar taşır. Bu yolla elde edilmiş görüntüler de bir avcının gerçeği yok olup gitmesine izin vermeden yakaladığı görüntülerdir. Kamera, gözümün uzantısı gibi işliyor diyen bir avcının hasatlarıdır. Cartier-Bresson'a göre fotoğrafçı bazen de bir dedektiftir. *Flagrants Délits* aniden, apansızca, suçüstü yakalanma anlamı taşır. Ancak Rouillé'ye göre böylesi bir yordam, ancak fotoğrafın belli bir yanıyla onaylanabilir. Gerçekle, şimdiyle ve kamerayla bütünleşmiş bir anlayış, fotoğrafı göze ve elin hızına, teknik bir düzeneğe indirgeyecektir. Ricœur'ün terimleriyle karşılayacak olursak, fotoğrafa Mimesis II şansı tanımadığı gibi Mimesis I'i de, ön donanımı ve seçimleri de yadsır. Çünkü aslında Cartier-Bresson'un gözüne ya da ağına takılan bir av, yalnızca Cartier-Bresson'un yakalayabileceği bir avdır ve Cartier-Bresson'un avcılıktaki ustalığından, gözünün keskinliğinden bağımsız bir zamansal sürecin harekete geçmesiyle oluşmuştur.

[139] Henri Cartier-Bresson, **Images à la Sauvette**, Steidl, Göttingen, s. 9-20.
[140] Henri Cartier-Bresson, **Flagrants Délits**, Paris, Delpire, 1968, s. 7.

André Rouillé'ye göre, André Bazin, Roland Barthes ve Henri Cartier-Bresson için "bu vardı" *noema*'sı, fotoğraf üstüne zamansal sorgularının ortak paydasıdır. Ne Roland Barthes'ın "bu vardı" ilkesi ne de Henri-Cartier Bresson'un "karar ânı" mottosu fotoğrafın sınırlarını belirleyebilir. Her ikisi de fotoğrafı yalnızca bir yanıyla, "belge-fotoğraf"ında sabitlerken, bu türü de eksik yönleriyle betimlemiştir. Bu görüşler genel anlamda "fotoğrafta zaman" meselesinin olsa olsa özel bir kavranışını ifade eder:

> "*'Bu vardı'daki izleyici-Barthes da, aynı şekilde 'karar ânı'ndaki operatör-Bresson da, her biri kendisine göre ve kendi yerine göre, fotografik sürecin ve imgelerin aleyhine olacak biçimde dış gerçeğe kurucu bir rol biçer.*"[141]

Rouillé için fotoğrafta farklı bir zamansallık kavranışı kurmanın ve fotoğrafı anlatımcı doğasına (Ricœur'e göre Üçlü Mimesis ve öyküsel zamansallık modeline) kavuşturmanın yolu bu tezleri Bergson'cu bir yaklaşımla çürütmekten geçer. Çünkü Bergson bellek, anımsama, şimdi ve geçmiş kavramları konusunda *Camera Lucida*'dakinin tam tersi varsayımlardan hareket eder. Barthes fotoğraflarda annesini ararken doğrudan bir aktarım kurar, şimdiki zamanda (önünde duran) fotoğraftan geçmişte kalana (anneye) doğru giderek çizgisel bir yol izler. Şimdiki görüntünün kutbundan geçmişteki gerçeğin kutbuna doğrudan bir geçiş yaparken anımsamanın dolambaçlı doğasını hesaba katmaz. Çünkü aslında Roland Barthes'ın aradığı şey, görüntünün referansıdır. Bu noktada hamlesi vektörel ve çizgiseldir. Zamanın sürekli aktığı o eski Aristoteles'çi kronolojik çizgidir bu. Geçmiş, eski bir şimdiden başka şey değildir; şimdi, doğal olarak geçmişi takip eder. Geçmiş de, gelecek de yaşanan şimdi'nin boyutlarıdır. Oysa Bergson'cu anlayışta anımsama mekanizması şöyle işler: "Şimdi'den kopar ve ve önce genel olarak geçmişe, sonra da geçmişin belli bir bölgesine yerleşiriz."[142] Başka bir ifadeyle, şimdi'de anımsamayı tetikleyen şey, şimdiki nesne değil, belleğin dağarcığı içerisinde eşini bulmak üzere güncellenmiş bir nesnedir. Bu güncellenmiş nesne fikri, biraz da bir dilin sözcüklerinin benzer bir bellek süreciyle kullanımını anımsatır. Bir sözcük gücül bir gerçekliktir; gerçekliktir çünkü vardır; gücüldür çünkü maddeseldir; zaman ve uzamdan yoksun olarak dilin içerisinde varolur ve kullanıma geçmek, aktüalize olmak, telaffuz edilmek için bağlamını bekler. Gücül olarak varolan bir sözcüğün her telaffuzu her seferinde farklı ve lokal bir güncellenme sürecine

[141] André Rouillé, 2005, s. 87.
[142] Henri Bergson, 1939, s. 42.

girmiş özel bir kullanımdır. Anımsama da aynı şekilde, şimdiki nesne'den hareket etmez, geçmiş donanımların ve belleğin şimdi'deki nesne üzerinde yoğunlaşan devrelerinin dolaşıma girmeleriyle başlar. Hiçbir güncelleme bir diğerine benzemez. Dolayısıyla, nasıl ki insan dillerinin sistemi her öznel kullanımda farklı bir söylem oluşturuyorsa, her fotoğraf nesnesi de gücül bir belleğin (Mimesis I) lokal, benzersiz bir aktüalizasyonu biçiminde meydana gelir (Cartier-Bresson) ya da algılanır (Barthes). Fotoğrafta güncellenen şey o devasa bellektir, içimizde yer etmiş o "genel geçmiştir". Fotoğrafın yakalanışı anlık olsa da son derece karmaşık bir gerçekleştirme ve güncelleştirme ânıdır. Ne kadar hızlı ve anlık zannedilse de, duyumsal sistemlerin basitliğine indirgenemez. Cartier-Bresson herhangi bir avcı değildir, ancak Cartier-Bresson'un kokusunu alabileceği avların peşine düşmüş bir avcıdır. Fotoğrafçının belleği tamamen o anki eylemin karşısındadır. Fotoğrafın yakalanışı geçmişin şimdi'yle karşılaştığı bir andır. Geçmişin şimdi'ye bir yansıması, bir tercümesidir. Fotoğrafın yakalanışı gibi algılanışı da geçmişten şimdi'ye uzanan bir harekettir, Barthes örneğinin çizgiselliğinde olduğu gibi şimdi'den geçmişe uzanmaz. Anıdan algıya doğru uzanır, algıdan anıya doğru atılım göstermez.

Bu güncellenme süreci, Ricœur'ün dilinde fotoğrafçı için Mimesis I düzeyinden Mimesis II'ye geçiş, izleyici içinse Mimesis III düzeyinden Mimesis II'ye geçiş olarak işler. Fotoğrafçı gerçeğin görüntüsüne, izleyici fotoğrafın görüntüsüne ve bunun yorumuna şimdiki zamandan yola çıkarak değil bir geçmiş belleğin rehberliğinde yola çıkarak ulaşırlar. Gilles Deleuze'ün Bergson'u yorumlarken ürettiği "kristal imge"[143] kavramı da budur. Algının ve anının ayrılmaz bir bütün oluşturduğu o imgedir. Ve aslında, Bergson'dan ve bu anlayıştan çok farklı bir çizgisel zamansallık izliyor görünse de (geçmişe dönüş, nostalji) Barthes'ın annesini arayışında da bir krista imge oluşturma amacı sezilir. Aslında Barthes, annesine kavuşmak için görüntülerden yola çıkmaz, asıl yönelimi, kendi içindeki gücül bir anne imgesinden şimdiki fotografik nesnelere doğrudur. Nitekim Deleuze'ün terimiyle bu "kristal imge"ye, Kış Bahçesi fotoğrafına ulaşır ancak bu fotoğrafın annesiyle bir benzerliği yoktur. Fotoğraftaki anne çocuktur ama Barthes'ın kendi düşleri, anıları, deneyimleri ve duygulanımlarıyla etkileşime girmiş olan bir çocuğun fotoğrafıdır. "Barthes bu fotoğrafta algı ve anının, şimdi ve geçmişin, gözlem ve düşün, imge ve muhayyelenin birlikte varoluşunu deneyimler, yani kristal-imgeyi."[144]

[143] Gilles Deleuze, 1985, s. 108.
[144] André Rouillé, 2005, s. 295.

Bu noktada izleyici-Barthes kuramcı-Barthes'ı yalanlar. Çünkü anne referansını ararken küçük bir kız çocuğunun fotoğrafına ulaşmış olması, aslında fotoğrafın anlatımcı gücünün, bir metin oluşunun işaretidir. Kış bahçesi fotoğrafı, Barthes'ın hep öne sürdüğünün aksine, fotoğrafın gerçeğe uygunluğu ve referansıyla örtüşmesi açısından ne uygun bir referanstır ne de "bu vardı"nın o eski şimdi'si içerisinde yer alır. Çünkü Barthes'ın tanıdığı ve deneyimlediği anne imgesi en uzak ve en benzemez olan bir görüntüyle, bir kız çocuğunun görüntüsüyle güncellenir. Küçük kız ve yeni kaybedilen annenin birleşerek bir "kristal-imge" oluşturması, fotoğrafın zamansal algısında, fotoğrafın maddi göndergesine indirgenemeyeceğinin net bir kanıtıdır. Şimdiki zamandan bütünüyle kopmuş bir geçmişe sıçrama yapılır. "Dolayısıyla Kış Bahçesi fotoğrafı zamansal bitişiklik mantığını kırar."[145] Fotoğrafın şimdi'den geçmişe, anıya doğru yol aldığını kesinleyen kuramcı Barthes'ın *noema* kurgusu kendi deneyimiyle bir anlamda boşa çıkmış olur. Algı mekanizmamız, Bergson'un betimlemesi uyarınca, şimdiden bir sıçrayışla geçmişe konuşlanır, sonrasında da güncel (o anki) eylemlerimiz ve duygulanımlarımıza en uygun düşen en iyi geçişi sunan anıların arayışı başlar Şimdinin itmesiyle, güncellenmemiş anılar geçmişin bu uygun bölgelerinde yeniden canlanır ve imge-anılara dönüşürler, sonrasında da izleyicide algı biçiminde, hatta fotoğrafçıda da kareler biçiminde güncellenirler. Bergson'un deyişiyle: "Pratikte algıdan ayrı tutulamayacak bellek, geçmişi şimdi'nin arasına alır."[146]

Bu saptamaların ışığında, André Rouillé fotoğrafın *noema*'sı için yeni bir öneri getirir. Fotoğrafa bir olayın ivmesini kazandırmak, onu donmuş bir imge olmaktan, "bu vardı"nın katı alanından çıkarabilir ve yukarıda betimlenen bellek olayları dizgesine yaklaştırabilir. Barthes'ın ve Cartier-Bresson'un şimdi'si, "olan" ya da "olmakta olan"dır, Bergson ise şimdi'yi "gerçekleşmekte olan"[147] diye tanımlar. Rouillé'nin fotoğrafın *noema*'sı için önerisi şu olur: "Bu vardı" değil, "bu gerçekleşmişti" ya da "bu yaşanmıştı".[148] Böyle bir *noema*, fotoğrafı dümdüz, saptamacı konumundan, mevcudiyet ve varolmuşluk alanında, gerçeklik sertifikasından olayların alanına geçirmiş olur. Çünkü "bu gerçekleşmişti" dediğimizde, olaylar dünya ile fotoğrafın birleşiminde gerçekleştiği için, hem şeylerin ve durumların fotoğraf dışı gerçekliği hem de algı sürecinin tamamı ve fotografik tercihler işin içine girer. Fotoğraf karesi

[145] André Rouillé, 2005, s. 298.
[146] Henri Bergson, 1939, s. 158.
[147] Henri Bergson, 1939, s. 166.
[148] André Rouillé, 2005, s. 300.

böylelikle maddi bir göndergenin pasif kaydı olmaktan çıkarak bir olayın estetik ürünü haline gelebilir. İşin içine olay fikri girince düz anlayış kırılır. Hatta bu "gerçekleşmişti" doğrulaması "ne gerçekleşti?" sorusuna yönelir. Bu da edebi öykülerin (Ricœur'deki olayörgüleştirme ya da öyküleme kavramlarının) bir niteliğidir.

Fotoğrafa hadise payını bahşetmek, varoluş sertifikası fikriyle birleştiğinde fotoğrafa öyküsel, metinsel bir nitelik kazandırır. Sertifika doğrudan referansa yaslanır, öykü fikri ise görüntüyü belirsiz olana, gizli olana ve elbette üsluba ve yazıya açar. Kopya yerini bir metne bırakır. "Bu vardı", fotoğrafın zamansallığını, gösterdiği şeyin zamansallığına kilitler. Deklanşöre basma anında orada bulunan şey olsa olsa görüntünün temelini, maddesel zeminini ve zamansal zeminini oluşturabilir. Ancak bu temeller, Rouillé'nin de belirttiği üzere, binanın tamamını inşa etmez.

Fotografik görüntü gösterdiği şeyi aşar. Görüntünün tamamını oluşturmak şöyle dursun, "bu vardı" bir dizi sorunun trampleni olur. Neler oldu? Bu figürler kim ve ne yapıyorlar? Fotoğraf ne zaman çekilmiş? Karenin dışında neler oldu? Neden bu kadraj ve bu biçimsel etki? Öykü kapsamında yöneltilebilecek bu tür sorular çoğaldıkça, fotoğrafın nesnelliğine duyulan inanç yavaş yavaş gevşer ve nihayetinde şu soruya varılabilir: Bu görüntüye ne kadar güvenilebilir? Çünkü algılamak alıp kabul etmek değil, yine bir olayın çerçevesinde aktif olarak sorgulamaktır.

André Rouillé'nin bu yeni *noema* önerisinin açılımlarını özetleyecek olursak: Fotografik imgeyi kat eden iki büyük düzen vardır. Biri olumlar (mevcudiyet sertifikası), diğeri sorgular. İlki maddenin ve gerçeğin damgasının düzenidir. Bedenler, nesneler ve durumların düzeyidir. İkincisi "neler oldu?" sorusunun dayattığı düzendir. Burada hem fotografik hem de fotoğraf dışı olaylar işin içine girer ki bunlar da bir anlamda yazının, metnin ve belleğin düzenidir. Dolayısıyla fotografik nesne hem bir damga hem de bir öyküdür, hem olumlama hem de soru kipidir, hem madde hem bellektir, hem gerçekleşmiş hem de gücüldür, hem eski şimdi hem de arı bir geçmiştir. Rouillé'nin Bergson esinli bu anlayışında, yakalanışından algılanışına varasıya her fotografik an çifte yapılıdır. Bir yüzü maddenin yaşanmış şimdi'sinde demirlemiştir, diğer yüzüyse belleğin gücül geçmişinde. Bu ilk yüz ya da ilk boyut "bu vardı"nın boyutudur. Ele geçirilmiş an'ın (Cartier-Bresson), kaydın, göstergenin, kısacası fiziksel temasların, maddelerin bitişikliğinin boyutudur. Bu da Rouillé'ye göre fotoğrafın yarısı eder. Diğer yarısındaysa geçmişi şimdi'nin içine alan, algılarımıza ve eylemlerinize öznel niteliğini veren bellek vardır. Bu boyutta hem dünyanın karşısındaki fotoğrafçının belleği hem

de görüntünün karşısındaki izleyicinin belleği söz konusudur. Fotoğrafın yakalanma ânı, nesnel kayıt süreci, derinlerde öznel bir gerçekleştirme sürecidir.

Rouillé'nin şemasında maddenin zamanı ile belleğin zaman iç içe girer; yaşanan şimdi geçmiş ile birlikte varolur, tıpkı Aristoteles'in *Poetika*'sındaki kurguların biçimlenişi, Aziz Augustinus'un zaman sorgusu ve Paul Ricœur'ün üçlü mimesis yapısı gibi. Bu belirlemeler doğrultusunda Rouillé şu temel saptamayı getirirken fotoğrafları söylemlerle, metinlerle eşdeğer tutar:

> "*Fotoğraf söylemler gibi ve diğer imgeler gibi kendi olanaklarıyla, bir şeyi var eder: Barthes'ın ontolojisi ve ampirizmi nesneden imgeye gider; imgeden nesneye giden tersi bir yönelim, görüntüleri referanslarına feda etmemeye ve fotoğraflara dünyalar yaratma kapasitesini tanımaya çalışır.*"[149]

Ve bu noktadan hareketle, fotoğraf için Ricœur'cü bir açımlama olanağını desteklercesine fotoğrafı mimetik bir nesne konumuna yerleştirir:

> "*Fotoğraf, madde ve mimesis olarak, başka bir deyişle mimetik malzeme olarak, bugüne kadar kendisine bahşedilmemiş sanatsal bir meşruluğu edinebilir.*"[150]

3.5. Fotografik Nesne İçin Üçlü Mimesis Tasarımı

Bu dayanaklar ve gerekçelendirmeler ışığında, fotografik nesnenin üretiminden algılanışına dek içerdiği geçişimli süreçlerin bir metin üretme, bir söylem kurma, bir öyküleme gücü içerme, kısaca yaratıcı bir mikro evren kurma gibi kapasitelere sahip olduğunu öne sürerek Paul Ricœur'ün şemasını fotografik nesnenin verileriyle biçimlendirmeyi önerebiliriz:

Mimesis I düzlemi, her fotoğrafın kendine özgü bir dil ve bağlam içerdiği görüşünden hareketle yapılandırılabilir. Yazar gibi, fotoğrafçının da kendi hikâyesinden, kendi kültüründen, kendi niyetlerinden ve arzularından beslenen, kendi zamanına ve tarihine demirlemiş sezgisel bir ön kavrayışı, donanımı vardır. Durumların, nesnelerin ve varlıkların konumunu, düzenini, enerjisini bu yolla gözlemler ya da yakalar. Öznel tercihleri de bu yolla belirlenir. Fotoğrafçının ait olduğu sosyal çevreden teknik donanımına kadar üretiminde belirleyici olmuş tüm verilerin belleğini kapsar.

[149] André Rouillé, 2005, s. 86.
[150] André Rouillé, 2005, s. 21.

Fotojurnalistik klişelerden kurgusal düzenlemelere dek bu sübjektif kavrayış her türden üretim için geçerlidir. Fotoğrafın gerçekle kurduğu ilişki Mimesis I düzeyini gözardı etmez. En basit fotoğraflarda bile, aynı otomobil, örneğin bir reklam kampanyasında, bir rallide, bir kaza saptamasında ya da bir aile fotoğrafında farklı biçimlerde fotoğraflanacaktır. Yine maddesel olarak değişmeyen bir bina, maddesel olmayan bakış noktalarına ve estetik seçimlere göre farklı ele alınacak, örneğin bir mimarın bakış açısında (Mimesis II düzeyinde) bambaşka bir biçim alacaktır. Aynı biçimde, örneğin bir portre, iki farklı öznelliği karşı karşıya getirir. Biri, model olarak kullanılan yüzün alabileceği sonsuz ifadeleri, diğer öznellik ise fotoğrafçının bakış açısından kadrajına, objektif seçiminden ışıklandırmaya kadar bu ifadeler üzerinden gerçekletireceği seçimleri kapsar. Bu seçimler ister istemez bir ön biçimlendirme düzeyini zorunlu kılar. Fotoğrafın yaratmadan kaydetmediğinin en yalın ifadeleridir bunlar. İşte bu seçimleri ve onları yönlendiren alt düzeyi gözardı etmek, Mimesis I'i, *Camera Lucida*'da olduğu gibi, yok saymak demektir ve fotoğrafı bir gerçeklik sertifikasının kuru zamansallığına mahkûm etmek anlamına gelir. Oysa "eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir."[151]

Mimesis I, André Rouillé'nin fotoğrafta "belleğin zamanı" diye tanımladığı zamansal boyutun bir karşılığıdır. Fotoğrafı maddeselliğin alanından çıkaran, onu bir bağlamın içine yerleştiren, bir öznel öyküleme, olayörgüleştirme ve metin üretme sürecine açan da yine Mimesis I düzeyidir.

Mimesis II düzlemi ise, seçimler doğrultusunda oluşturulan anlatı yapısının alanını açar. "Aristoteles'in *Poetika*'da 'olayların düzenlenişi' olarak tanımladığı *mythos* anlamındadır."[152] Fotografik anlatı çerçevesinde, fotoğrafçının ön kavrayışıyla oluşturduğu görsel metnin içsel yapısıdır bu. Fotoğrafçı, daha yüzeysel bir anlatımın yanısıra, daha yoğun, daha karmaşık ifade biçimleri seçebilir. Anlam düzeylerini, tıpkı sözlü ya da yazılı anlatılarda olduğu gibi çoğaltabilir, simgesel oyunlara girişebilir. Betimlemeye, göstergelerin birbirleriyle kurdukları ilişkilere, metafora, anıştırmaya, karşıtlıklara, figüratif ya da soyut anlatımlara başvurabilir ya da ağırlık verebilir. Gerçeküstücü montajlarda olduğu gibi, parçalı görüntüleri

[151] Paul Ricœur, 2016, s. 127.
[152] Paul Ricœur, 2016, s. 128.

soyutlayarak, montajlayarak da bir araya getirip anlam üretebilir. İnşa ettiği yapıyı parçalara ayırabilir, bölebilir, yeniden düzenleyebilir ya da farklı görüntü birleşimlerinde bir araya getirebilir. Gerçeğin birebir aktarımından ziyade, gerçeğin bir şiirini yakalamaya yönelebilir. Bu şiirsellik ölçütü belge fotoğrafı için de kurgusal deneyler için de aynı ölçüde geçerli olabilir. Böylelikle, Mimesis II düzeyinde, bir gerçeğin izinden çok gerçeğin bir yorumunu, referansı yorumlayan bir metni, farklı düzeylerde okunabilecek bir dili biçimlendirmiş olur. Fotoğrafçı böylelikle, seçtiği, topladığı, bir araya getirdiği, düzenlediği ya da biçimlendirip inşa ettiği verilerle, tıpkı bir yazar gibi, kendi anlatısının metnini kurabilir. Işık, kadraj, perspektif, medya ve araç seçimi, hedef izleyici ya da mecra, dolayısıyla teknik işlemeler bu metnin oluşumunda elbette belirleyicidir.

Dolayısıyla Mimesis II, Mimesis I düzeyindeki öznel donanımın yönelimiyle, fotoğrafçının kendi kültürel, sanatsal, duygusal belleğiyle oluşturduğu üslubun ta kendisidir.

Mimesis III, artık bir kavranabilirlik edinmiş *Mimesis II*'nin bir başka öznellikle çarpıştığı, iç içe geçtiği zamansal düzlemdir. Ricœur bu düzeyi şu ifadelerle açıklar:

> "*Aristoteles'in ardından ben, genelleştirerek Mimesis III'ün metin dünyası ile seyirci ya da okur dünyasının kesişmesini belirttiğini söyleyeceğim. Demek ki, şiirin biçimlendirdiği dünya ile gerçek eylemin kendini ve kendine özgü kuramsallığını gösterdiği dünyanın kesişmesidir burada söz konusu olan.*"[153]

Fotoğraflar da şiirler gibi, öyküler gibi, kendi tamamlanma süreçleriyle değil, izleyicinin katılımıyla birlikte yeniden üretilir, yeni bir yapıtın başlangıcını oluştururlar. Bu noktada döngüsellik başlar ve yeni bir öznellik, alıcının öznelliği işin içine girer. Fotoğrafçı kendi dünya yorumunu ortaya koymuş ve onu yeni, her biri benzersiz yorumlara açık hale getirmiştir. Dolayısıyla Mimesis I, daha başlangıçta Mimesis III'ün eseridir. Fotoğrafın fizikselliği, benimsediği paradigmalar, türü ya da tipi alıcıyı belli çizgiler üzerinde yönlendirir elbette. Gazetede basılmış bir fotoğrafa bakmakla, bir müze duvarında metrekarelere yayılmış, tablo formunda bir fotoğrafla karşı karşıya gelmek farklı okuma etkinlikleri doğurur. Mimesis III'ü Mimesis II'yle birleştiren de bu okuma edimidir. Fotoğrafın anlamı, bireysel ya da kolektif alıcısı üzerinde yarattığı etkide biçimlenir ve hacim kazanır. Nan Goldin'in fotoğraflarını AIDS hastası bir izleyiciyle Amerikan hükümetinin bir temsilcisi çok farklı uçlarda okuyacaklardır.

[153] Paul Ricœur, 2016, s. 139.

Goldin'in fotoğraflarına son tahlilde o kışkırtıcı ve akıl çelici yanlarını teslim eden de bu karşıt katılımların kesişimidir aslında. Çünkü metin ancak metin ile alıcı arasındaki etkileşim içinde yapıta dönüşür.

"*Bizler öyküler anlatırız,*" der Ricœur, "*çünkü sonuçta insan yaşamları anlatılmış olmaya gereksinim duyarlar ve anlatılmış olmayı hak ederler. Bu açıklama, yenik düşenlerin ve kaybedenlerin öyküsünü kurtarmanın gerekli olduğunu ileri sürdüğümüzde bütün gücünü kazanır. Acı çekmenin bütün tarihi intikam diye haykırır ve anlatılmayı çağırır, bekler*."

Fotoğraf da dünyaya anlam sunmanın bir yoludur. Tarihsel anlatılar, öyküler, romanlar gibi fotoğraflar da dünyayı anlamlandırırlar, anlatılmayı bekleyen acılara ve arzulara görüntüler üzerinden el uzatırlar. Dünyanın kaotik düzenine bir anlam yükleme yolunu seçerler. Tıpkı yazar ve şair gibi, fotoğrafçı da trajik insan varoluşuna kendi diliyle bir yorum getirme hakkına ve olanağına sahiptir.

4. NAN GOLDIN, GÜNLÜK, ANLATI VE AYNA

4.1. Hayat ve Fotoğraf İçin Tek Bir Dünya Tasarımı (Mimesis I)

Sanayi toplumunun ve modernizmin sanatsal hedefleri, özellikle şiirde ve sanatta hep yüksek olmuştur. Yüksek edebiyat, yüksek sanat benzersiz bir anlatım biçimi olarak uzak bir sanatçı imgesinin neredeyse tanrısal aurasında soyutlanır. Abigail Solomon Godeau aslında "romantik dönemden beri, sanatçıyı kendi kültürü içerisinde başka biri olarak ele alma geleneği" olduğunu söyler; kendi kültürü, *his culture* ifadesinde de bilerek eril "his" zamirini kullandığını özellikle belirtir.[154] Böylelikle geleneğin yarattığı, sanatın ve kadınların üzerinde egemen olan bu azametli anlatıcıyı cinsiyeti üzerinden konumlar.

Orijinallik, benzersiz yapıt, sanatçının üstün öznelliği ve deha kültleri, erkeksi egemenliklerini modernist zamanlarda da sürdürürler. Harold Rosenberg'in soyut dışavurumculuk bağlamında söyledikleri bu açıdan anlamlıdır. Rosenberg, soyut dışavurumculuğun bir tür olarak sanatçısının biyografisinden ayrı tutulamayacağını; yapıtın, yaratıcının sancılı varoluşunun bir izdüşümü olarak kabul edildiğini öne sürer. Kısacası, "modernist tablo ancak bir dehanın edimi olarak doğrulanabilir."[155] Bu anlayışın somut bir örneğini görmek için Jackson Pollock'un yapıtı ve efsanesi etrafında iç içe geçmiş tartışmalara bakmak yeterli olacaktır. Öte yandan, deliliğin sınırlarında dolaşan yaratıcı erkek deha fikri için çok uzağa gitmek de gerekmez, Picasso ve Dali en yerleşik örnekleridir.

Geç modernizm, yapıtlarda, kuramsal ya da felsefi metinlerde bu tür bir bakış açısına eleştirilerini getirir. 1960'larda Warhol "yaratıcı deha" kavramını masaya yatırır, Brillo kutuları sanat nesnesinin biricikliği ve dehanın yaratım sancıları gibi yerleşik inanışlarla adeta oyun oynar. Roland Barthes, yapısalcı metinlerinde, özellikle de *Yazarın Ölümü*'nde "bir metnin bütünlüğünü kaynağı değil, alıcısı verir,"[156] diyerek bu tür yerleşik kalıpları kırmaya çalışır. Michel Foucault zaten insanın son iki yüzyıldır yüceltilmiş bir varlık olduğuna inanmaktadır[157]

[154] Abigail Solomon-Godeau, **Photography after Photography: Gendre, Genre, History**, Duke University Press Books, Durham, 2017, s.
[155] Harold Rosenberg, La tradition du nouveau, Çev. Anne Marchand, Les Éditions de Minuit, Paris 1962, s. 27-28.
[156] Roland Barthes, **Le bruissement de la langue** içinde *La Mort de l'Auteur*, Seuil, Points Essais, Paris, s. 61-67.
[157] Michel Foucault, Les Mots et Les Choses, Gallimard, Paris, 1990, s. 15.

ve "geleneksel yaratıcılık fikrini ters yüz etme", "öznenin ayrıcalıklarını gözden geçirme" çağrısı yapar.[158]

1980'lere gelindiğinde, büyük fikirlerle oynayan azametli sanatın yaratıcısını da, üretimlerini de doğrudan sorgulayan yapıbozum süreci başlar. Büyük harfli sanatın karşısında yeni ifade biçimleri, yeni araçlar, yeni malzemeler üretilirken, fotoğraf da video, enstalasyon, performans ve multimedya gibi medyumlar arasında böylesi bir tavır için son derece uygun bir mecra olur. Sanat galerileri, müzeler ve koleksiyonlardaki varlığı ağırlık kazanır.

Özgünlük, eser sahipliği, intihal, telif hakları gibi meselelerin de sorgulandığı bu dönemde, Sherrie Levine 1981 yılında en önemli birkaç modernist (erkek) fotoğrafçının baskılarını fotoğraflayıp yeniden üretir: Edward Weston'ın *Farm Security Administration* için çektiği birkaç fotoğraf, Edward Weston'ın oğlu Neil'i fotoğrafladığı çıplak pozlar ve Eliot Porter'ın manzaraları. Levine'ın mitleri yıkma yolundaki bu adımı büyük yankı uyandırır çünkü ne kullanılan medyumun, ne sanatsal eylemin ne de yaratıcının sanatsal değerin garantisi olabileceğini vurgulamıştır.

Sanatta modernizmin sonunu belirleyen bu yaklaşımlar dünyanın geçirdiği derin dönüşümlere de bağlıdır elbette. Uzayıp giden soğuk savaş, Vietnam, Sovyet rejiminin çöküşü, Berlin duvarının yıkılışı gibi olaylar on beş yıl içerisinde dünyayı alt üst etmiştir. Bu çalkantılı döneme bir tepki olarak, modernizmin arılık ve bütünlük kaygısı taşıyan, ayrı ve karşı duran, benzer olmayanı ve heterojenliği kabul etmeyen tavrının yerine başkalığa, farklılığa, fikir birliğine açık bir kültür önerisi gelişir. Öteki'ne, görmezden gelinene, yadsınmış ve ihmal edilmişlere daha fazla kucak açan bir kültürdür bu. Sanatçılar "sanat üzerine sanat" düzeyinden uzaklaşarak daha güncel, daha hayati meselelere odaklanırlar. Yüce insan erdemlerinin, üstün estetiklerin o soylu ve arı sanatından uzaklaşır, katı ilkelere provokatif yöntemlerle karşı gelir, soyutlamayla, daha sonra minimal ve kavramsal hareketlerle biçimlenen on yılların sonunda bir anlamda dünyanın somutluğuna dönerler.

Nan Goldin'in fotoğraf çekmeye başladığı, fotoğraflarla yaşamının güncesini tutmaya başladığı dönem böyle bir dönemdir. Dünyanın zamanı dönüşürken, sanatın, dolayısıyla fotoğrafın anlamı da yeni süreçlerde dönüşüme uğramıştır. 1955 yılında, Edward Steichen'in küratörlüğünde New York MOMA'da açılan, 68 ülkeden 273 sanatçının 503 fotoğrafının yer

[158] Michel Foucault, **Qu'est-ce qu'un auteur?**, Bulletin de la Société Française de Philosophie, Paris, no. 63, 1969.

aldığı *İnsanlık Ailesi* sergisi, bu dönüşümsel süreci kavramak açısından önemli bir örnektir. Bu sergi savaş sonrasında kucaklaşan yeni bir insanlık ailesinin, başka bir dünya düzeninin, ulus kavramının yok sayılacağı bir evrenselliğin açılımı olmayı hedeflemiştir. "Modernitenin belirleyici varoluş koşulu, evrenselliği gerçekleştirme tasarısıdır,"[159] diyen Lyotard'ın modernite tanımına neredeyse birebir uyan bir amaç doğrultusunda hazırlanmıştır. Yine de sergi, ulusların kardeşliği ütopyasını bir mitos boyutunda bırakır. Susan Sontag bu katıksız hümanist coşkunun dünyadaki farklılıkları, adaletsizlikleri, çatışmaları neredeyse yadsıyan kayıtsızlığını eleştirir.[160] Postmodern dönemin sırtını çevirdiği, beyhudeliğinden şüphe duymadığı da tam olarak böyle bir söylem ve böyle bir anlatıdır.

Dolayısıyla modernizm sonrasında sanatçıların birçoğu küçük, sıradan insan hikâyelerine, gündelik deneyimlerin ve mahremin alanına, tanıdık olana, egzotik estetiğin uzağına, daha önemsiz görünen, ortalama sayılan anlatılara yönelirler. Aynı dönemde Arthur C. Danto *The Transfiguration of The Commonplace* (Sıradanın Başkalaşımı) adlı kitabıyla sıradanlık meselesinin XX. yüzyıl sanatında, edebiyatında ve düşüncesinde en önemli mevzulardan biri olduğu görüşünü ortaya atar.[161] Bu küçük anlatılar hareketi aynı zamanda kültürel sahneyi sanatın ve insanlığın unutmuş olduğu ailelere, alt kültürlere, toplumun kıyısında kalanlara, itilmiş ve ezilmişlere, evsizlere, işçi sınıfına, alkoliklere, cinsel istismara uğrayanlara, eşcinsellere, transseksüellere, ırk meselesine ve elbette kadınlara açar. Modernizmin büyük anlatılarda vücut bulan "daha önce görülmemiş" sanatçı fetişizmi Vietnam'ı da, Soğuk Savaş'ı da, ayrımcılığı da engelleyememiştir. Belki sanatçının artık hep burada olana, gözünün önünde vuku bulana dönmesinin vakti gelmiştir. Sıradan, gündelik ve özele dönüş, dünyanın dışlayıcı tehditkârlığına karşı bir savunma olarak içe kapanmayı, mahremin alanına çekilmeyi de içerir. Pratik ya da sanatsal eylemler, ilgi alanları, bakışlar, düşünceler böylece dışarıdan, uzak olandan yakına döner. Dünya artık göstergelere, çarpıtılmış yüzeysel görüntülere indirgenmiş bir gösteri ve satış alanına dönmüşken, insanın hakikatini belki de özel alanda aramak, kişisel tarihler üzerinden bir bellek oluşturmak (*Mnemosyne*) mümkün olacaktır.

Aynı dönemde sanatsal açıdan elbette farklı yönelimler de gözlemlenebilir. Sanat tarihi açısından fazla kronolojik ve türsel bir ikili ayrım içeriyor görünse de, bu yönelim farklılığı

[159] Jean-François Lyotard, **Le Post-Moderne expliqué aux enfants**, Galilée, Paris, 1986, s. 37.
[160] Susan Sontag, 2010, s. 39.
[161] Arthur C. Danto, **The Transfiguration of The Commonplace**, Harvard University Press, Boston, 1983.

Nan Goldin'in 1986'da kitap olarak yayınladığı *The Ballad of Sexual Dependancy*'nin (Cinsel Bağımlılık Baladı) oluşumunda etkili olmuş dış koşulların, Ricœur'e özgü terimle ifade edecek olursak Mimesis I'in, dünyanın zamanının, hikaye anlatıcısının döneminin, Mimesis II'yi, anlatıyı ve yapısını etkileyecek zamansal yapılandırma sürecinin bir özetidir.

Nan Goldin hiç kuşku yok ki hem düz hem de metaforik anlamlarıyla dışarıyı dışarıda bırakmış bir dünyanın fotoğrafçısıdır. Sanat pratiği içeriyi, görünmeyeni, kapalı kapılar ardında olup bitenleri, mahrem bir evrenin sıradan eylemlerini mercek altına alır. Ancak yapıtını biçimlendirişinde, Mimesis I düzeyinde, dünyanın ve sanatın yön değiştiren bu ritimleri kadar, hatta belki bunlardan çok, kişisel deneyimleri ve ait olduğu toplumsal ve kültürel çevre etkili olmuştur.

Gelenekselci değerlere sahip bir ailede, kendi deyimiyle "orta sınıfın tam orta yerinde"[162] doğan Nan Goldin'in hayatı, çok küçük yaşta, on sekiz yaşındaki ablasının intiharıyla alt üst olur. Bu trajedinin izini hayatı boyunca taşıyacak, sevdiklerini koruma kaygısını ve kaybetme korkusunu fotoğrafa yönelmesinin en büyük sebeplerinden biri olarak gösterecektir. 1986'da, *Balad*'ın matbu versiyonuna yazdığı önsözde şunları söyler:

> "*Ablam intihar ettiğinde on bir yaşındaydım. 1965 yılıydı, ergen intiharlarının tabu olduğu zamanlar. Ablama çok yakındım ve onu intihara sürüklemiş olan belli güçlerin farkındaydım. Onun cinselliğinin ve bunu baskılamanın yıkımında nasıl bir rol oynadığını gördüm. Çünkü o zamanlarda, 60'lı yılların başında öfkeli kadınlar, cinselliğini üzerinde taşıyan kadınlar korku uyandırırlardı, kabul görmüş davranışların ötesinde, kontrol menzili dışında kalırlardı. Daha on sekiz yaşındaydı, bunun içinden çıkmanın tek yolunun Washington D.C.'deki banliyö treninin raylarına uzanmak olduğunu düşündü. Bu büyük bir iradenin eylemiydi."*[163]

Bu yoğun duygusal deneyimin yapıtı üzerindeki etkisini 1996 tarihli *I'll Be Your Mirror* (Sana Ayna Olacağım) belgeselinde ve 2016 tarihli bir röportajda da anmayı sürdürür:

> *"O zamanlar on bir yaşındaydım. Tarihin tekerrür etmesinden korkuyordum. On sekiz yaşımda ölmek yerine fotoğraf çekmeye başladım. Bir daha hiç kimsenin hatırasını asla kaybetmemem gerektiği fikrine saplanıp kalmıştım."*[164]

> "*Ablamın intiharından dolayı fotoğraf çekmeye başladım. Onun ölümü hayatımı tamamen değiştirdi. Sürekli onunla yakınlığımızı arıyorum, hayatım da, işimde de. Şimdi arkadaşlarımın ölümlerini düşünüyorum. Ablamın ölümü benim için daha soyut,*

[162] Edmund Coulhart, Nan Goldin, **I'll Be Your Mirror**, Belgesel, 1996, http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7, Ağustos 2019.
[163] Nan Goldin, **The Ballad of Sexual Dependancy**, Aperture, New York, 2012 baskısı, s. 8.
[164] Hili Person, *Nan Goldin on the Changing Aesthetics on People With HIV*, Söyleşi, Sleek Magazine, https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/. Haziran 2019.

daha simgesel. Arkadaşlarımın ölümleri gerçek, bana bu devasa mirası bıraktılar. İşte bu yüzden fotoğraf çekiyorum. Bir sürü insanı deli gibi özlüyorum."[165]

İradenin, özdeşleşmenin, ölümün ve acı karşısında hatırayı yitirmemek için fotoğrafla direnmenin ifadesi olan bu satırlar, yoğun bir psikanalitik çözümlemeye de el verebilir elbette. Ancak bu alıntılar Goldin'in insanın sona yönelimliliği üzerinden okuduğu dünyanın o trajik, Heidegger'ci zamanıyla başetme yöntemi olarak yapıtını nasıl kurguladığına dair bir ipucu vermesi açısından önemlidir. Kendi yaşamını ve yaşamına paralel olarak yapıtını biçimlendirmesi yolunda bir çıkış noktası olarak görülebilir.

Ailesinin tutucu tavrının ablasının intiharına neden olduğu inancıyla erken yaşta aile evinden ayrılan Nan Goldin, kendisi gibi bu yerleşik değerlerin dışladığı topluluklarla, nüdistlerle, uyuşturucu bağımlılarıyla, eşcinsellerle, *drag queen*'lerle ortakyaşarlık halini sürdürdüğü bir hayat kurar. Bu esnada on beş yaşında, Boston'daki Satya Community School'a devam ederken bir öğretmeni sayesinde polaroid kamerayla tanışır. Daha sonra Tufts University'de Güzel Sanatlar eğitimi alır.

Boston'da, daha sonra New York'ta ve Berlin'de, yargılanmayacağı, eleştirilmeyeceği, başkalarını hoşnut etme kaygısı gütmeden yaşayabileceği yeni aileler kurar. Bu edinilmiş aileler şu ya da bu biçimde toplumun kıyısı sayılan alt kültürlere hapsolmuş azınlıklardır. Endüstri toplumlarının arka yüzünü oluşturan kimliklerden mütevellit bu topluluklar için kendi içlerine kapanarak dış dünyaya karşı dayanışmayı güçlendirmek aynı zamanda yaşamsal bir güvencedir. Nan Goldin, 15 yaşından itibaren, üyesi olduğu, dışarıdan gözlemlemediği, ziyaret etmediği, doğrudan içinde yer aldığı bu toplulukların, sahiplendiği ailenin ve kendisinin fotoğraflarını çekmeye başlar, hem de sürekli ve kesintisiz bir biçimde. Sonradan Mark Morrisroe ve David Armstrong ile birlikte Boston Okulu diye anılacak foto-punk grubunun üyeleri arasında anılacaktır.

Goldin, Boston Okulu'nun fotoğraf siyasetini şöyle özetler: "Kendi fotoğraflarını çeken insanlar; fotoğrafın o çifte büyüsünü kırdılar, 80'lerin duygusallık karşıtlığına ve 70'lerin ataerkil teknikliğine karşı çıktılar."[166] Bu açıklama Goldin'in New York'a yerleşmesinden sonra da *Balad*'a uzanan süreçteki fotoğraf anlayışını belirleyecektir. Fotoğrafçının kendi yapıtı üstüne açıklamalar getirirken en çok üzerinde durduğu nokta, üretimlerinde içeriden biri

[165] Dennis Cooper, **The Ballad of Nan Goldin**, *Söyleşi*, Spin, 1997.
[166] Tom Holert, *Nan Goldin Talks Tom Holert*, Art Forum International, 41, 2003, s. 234.

olmanın verdiği duygusal yakınlıkla, sevgiyle çalışması ve dokümanter nitelikli fotoğraflar çekmekle birlikte, olayları dışarıdan izleyen bir belge ya da sokak fotoğrafçının konusuna uzak soğukluğundan âzâde oluşudur:

> *"Fotoğrafın çekildiği an, benim için uzaklık yaratmak şöyle dursun, bir berraklık ve duygusal ilişki kurma ânı. Fotoğrafçının doğası gereği bir röntgenci olduğuna, partiye en son davet edilecek kişi olduğuna dair yaygın bir kanı var. Ama ben davetsiz misafir değilim; bu benim partim. Bu benim ailem, benim geçmişim."*[167]

Nan Goldin, "bu yeniden yaratılmış, geleneksel rollerden muaf ailenin tarihi"ne[168] tanıklık eden fotoğraflarını ilk başta müdavimi olduğu, bazen barında çalıştığı kulüplerde, seçtiği müzikler eşliğinde birer diapozitif gösterimi olarak kapalı bir izleyici kitlesiyle buluşturur. Zaman zaman fotoğrafların yerlerini değiştirir, onları temalarına ayırır, yenilerini ekler, kullandığı müzikleri değiştirir. Bu sunum neden sonra, 1985 yılında, adını Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk* Operası'ndan alan *The Ballad of Sexual Dependancy* başlığı altında, Whitney Museum bienalinde gösterilir. 700 adet slayt, 45 dakika süresince, Goldin'in seçtiği müzikler eşliğinde izleyicilerin gözleri önünden geçer. *Balad*'ı karanlık bir müze salonunda, yarısına kadar bile izlemek, her yönden sarsıcı bir deneyimdir. Velvet Underground, James Brown, Maria Callas, Nina Simone, Charles Aznavour, Screamin' Jay Hawkins ve Petula Clark'a kadar farklı türlerde birçok ismi kapsayan müzikler slaytların tematik akışına uygun seçilmiştir. Aşk, şiddet, cinsellik, yalnızlık, uyuşturucu partileri, komünal hayatta eğlence, hastalık ve elbette ölüm gibi temaların akışına ritimleri ve sözleriyle uyum sağlayacak biçimde düzenlenmiş bu arka müzikler yapıtın duygusal vurgularını daha da yoğunlaştırır. *The Ballad* bir yıl sonra, 1986'da kitap olarak yayınlanır.

Bu ilk sergi ve gösterimde Nan Goldin, Amerikan kültürünün en güçlü tabularının karşısına cinselliğiyle dikilir; her yapıt otobiyografik izler taşır ama daha önce hiçbir sanatçı, üstelik bir kadın sanatçı aşk hayatını, cinselliğini, kendisine göre dünyanın kırılganlığını böylesi bir çıplaklıkla sanatına dahil etmemiştir. Bu aile albümünün görüntüleri, bildik bir aile albümündekilerden farklıdır. Bu albümde sevişen çiftler, dayak yemiş kadınlar, izleyicisine gülümseyen transseksüeller, birbirleriyle öpüşen erkekler, birbirleriyle sevişen kadınlar, darbe almış bedenler, kirli küvetler, kanlı duvarlar, boş ya da dolu yataklar, kadınların yalnızken

[167] Nan Goldin, 2012, s. 6.
[168] Melissa Harris, Michael Famighetti (Ed.), **Conversations** içinde, Aperture, New York, 2018, Söyleşi, Mark Holborn, *Nan Goldin* (Aperture Issue 103, "Fiction and Metaphor", Summer 1986) s. 190.

kendilerini izledikleri aynalar, kadınların kendilerini sevişirken izledikleri aynalar, uyuşturucu ve seks partileri, bazen düğünler ve kutlamalar, boş banyolar, sahne almaya hazır transvestitler, ölüm döşeği fotoğrafları, tabutlar ve ölüler bulunur. Bu albümdeki bedenler medyanın gösterdiği bedenlerden çok farklı yaşayışlar içerisindeki bedenlerdir; moda dergilerinin, ilan panolarının, çağdaş dünyanın yanılsama üstüne kurulu evrenlerinin panzehiriymişçesine pürüzsüzlükten, parıltıdan uzak, politize olmuş bedenlerdir. Bu albüm, toplumun ve izleyicinin bir aile albümünde en son görmeyi umabileceği görüntülerle doludur. Ama karşılarında buldukları yine de sevgiyle bağlanmış bir ailedir. Goldin'in yapıtında mahremiyet, fotoğraf sayesinde, modernizmin romantik bir ters yüz edilişi olarak sanata nüfuz etmiştir. Bireysel hayat toplumsal tarihi silmiş, yerel bir *mnemosyne* tasarımı global anlatının yerini almıştır.

Goldin'in bu ön mimetik evreninin merkezini Linda Weintraub "wego" terimiyle karşılar:

> "'*Wego' 'ego'nun çoğul versiyonunu ifade etmek üzere uydurulmuş bir terimdir. Bir sanatçının bireyselliği belli bir kolektif kimlikle anılır olduğunda etkinleşir, Afrikalı Amerikalı eko-feminist ya da erkek eşcinsel entellektüel gibi... 'Wego' terimi aynı zamanda işbirliği yapan ya kolektifler oluşturan sanatçılar için de kullanılır.*"[169]

Nan Goldin'in '*wego*'yu cisimleştiren yapıtını kendi hayatının akışı ve bu hayatı birlikte sürdürdüğü topluluk biçimlendirmiştir. Gerçeklik ve yaşadığı kapalı evrenin karakterleri fotoğraflarıyla o kadar iç içe geçer ki, Arthur C. Danto, Goldin'in üretimlerinde "Sanatı kodladığı gerçekten ayırmanın zorluğu"ndan söz eder.[170] Hayatla sanat arasındaki sınırlar kalkmış, ikisi bir arada homojen bir pratiğe dönüşmüştür. Danto'nun burada "kodlama" sözcüğünü kullanışına dikkat çekmek gerekir, çünkü Goldin'in gerçekle kurduğu doğrudan ilişkiyi anarken bunu kendi üslubunda bir anlatı diline dönüştürdüğüne de vurgu yapar. "Fotoğraf makinesi gündelik yaşantımın bir parçası gibi, konuşmak ya da yemek ya da seks yapmak gibi,"[171] der Goldin. Buna karşılık mesajı, kodsuz bir mesaj değildir, bir metin gibi okunmayı ister. Dünyanın trajik zamanını, aman vermez işleyişini ve sanatın dönemsel verilerini, kişisel deneyim üzerinden anlamdırarak bir anlatıya dönüştürmek söz konusudur. Çünkü Goldin'in *wego*'su ölümün gölgesinde büyümüş ve ölümün gölgesinde yaşamayı sürdürmüş bir *wego*'dur. Uyuşturucu, Aids ya da toplumsal şiddet nedeniyle ölümle sürekli

[169] Linda Weintraub, **How Today's Artists Think and Work**, Thames and Hudson, New York, 2003, s. 195.
[170] Arthur Danto, **The Madonna of the Future** içinde, *Nan Goldin's World*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2000, s.232.
[171] Nan Goldin, 2012, s. 7.

burun buruna yaşayan, sevgi ve kaybetme korkusuyla kuşatılmış bir ailedir. Ailenin birçok ferdi bu nedenlerle yitirilmiştir ve yitirileceği âşikâdır. Özellikle Aids salgını birçoklarının ölümüne neden olur. "O günlerde insanlar çok hızlı ölüyorlardı. Neredeyse tanıdığım herkesin ölümüne şahit oldum,"[172] diyecektir Goldin. Fotoğraf çekme nedenini birçok söyleşisinde bellek kurgusuyla ölüme karşı koyma fikri üzerinden açıklamıştır: "Eğer onları yeterince fotoğraflarsam hiç kimseyi kaybetmeyeceğimi düşünüyordum."[173]

Bu zorlu hedef doğrultusunda Goldin'in geliştirdiği yordam "günlük" formudur, bir başka deyişle, bir tür metinleştirmedir, bir öyküleme biçimidir. "Günlük benim hayatımı kontrol altında tutma biçimim. Saplantılı bir biçimde her ayrıntıyı kaydetmeme izin veriyor. Hatırlamamı sağlıyor,"[174] ya da "fotoğraflar hayatımın günlüğü oldular," derken görsel bir bellek metninden söz eder. Üretimleri birbirinden kopuk hatıratlar değildir yine de, metinselleştikleri noktada bir olayörgüsü kurarlar. Her yönden Paul Ricœur'ü olumlayan bir yaklaşımdır bu. İnsanın dünyadaki trajik zamansallığını bir öykünün zamansallığında yakalayıp kurmayı önerirler:

> "*Hiçbir zaman kendi hikayemi bir başkasının versiyonunda istemiyorum. Bir daha hiç kimsenin hakiki anısını kaybetmek istemiyorum.*"[175]

Günlükler zamanla baş etmenin bir yoludur, zamanın hikayelerini anlatır ve korurlar, bir yaşamın parçacıklarını bir araya getirirler. Günlükler özel bir kalemin metinleridir, bazen kamuya açıldıkları olur. Başlıklar ve tarihlerle art arda okunduklarında ya da parçaları kronolojik düzenin dışında temalar dahilinde bir araya getirildiğinde bir dönemi ya da bir sorunsalı belli bir bakış açısından yansıtıp betimlerler. Zamanda donmuş nesnelerin ya da kişilerin düz aktarımı değildirler. Kayıt yoluyla insanın kendisini keşfetmesi için de kapıları aralarlar. Tıpkı *Cinsel Bağımlılık Baladı*'nın 700'den fazla diapozitifle gözler önünde akarak bir öykünün kesintisizliğine kavuşması gibi.

Bir açıdan bakıldığında, Goldin'in *Balad*'daki fotoğrafları öncelenmiş bir matemin öyküsüdür. Kaydederek, sevdiklerini kaybetmeye karşı koyma deneyimidir. Burada fotoğrafçı, sevdiğini ararken salt izleyici konumundan çıkarılıp fotoğrafın üretilme ânına da taşınmış bir

[172] Hili Person, *Nan Goldin on the Changing Aesthetics on People With HIV*, Söyleşi, Sleek Magazine, https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/. Haziran 2019.
[173] Mark Holborn, 1986, s. 192.
[174] Nan Goldin, 2012 s. 6.
[175] Nan Goldin, 2012, s. 9

Roland Barthes gibidir. Bir anlamda, Goldin fotoğrafın üretildiği şimdi'de Kış Bahçesi fotoğrafları çeker. Öyle ki üretimlerinde yapıtın zamanı dünyanın zamanıyla neredeyse onun önüne geçmek istercesine yarışır. "Zaman ve kayıplara karşı bir yarış bu," diyecektir kendisi de. Çünkü fotoğrafın spontane doğası gereği, günün sonunda tutulan bir günlük değildir bu. Yaşarken kaydedilen, üstelik kendi yaşamını yaşarken kaydedilen bir günlüktür, başkalarını gözlemleyen bir fotoğrafçının zaman-uzamsal mesafesinden muaf bir günlüktür ("bu benim geçmişim, bu benim partim"). Kaydetmek/Kaybetmek kategorisi, Goldin'in yapıtında hem Mimesis I hem de Mimesis II üzerinde işleyen dirimsel bir zamansallık kurar. Bu kategorinin öğeleri çarpışan düzeneklerdir, birbirlerini engellemelerinin yolu yoktur. Bu noktada dünyanın zamanıyla (Mimesis I) yapıtın zamanı (Mimesis II) iç içe geçer, birbirinin içinde erir. Öte yandan, günlüklerin ilk okuyucusu, alıcısı ilk başta bu günlüğün öykülerini yazan kişi olacaktır yine. Kendi belleğini, kendi tarihini kendisi için oluşturan özne yine sanatçının kendisidir. Bu döngüsellik, Goldin'i Mimesis III düzeyinin de öncelikli ve ayrıcalıklı okuyucusu kılar. Birbirinin içerisinde erittiği yaşam ve yapıt zamanlarını, bir sonraki zamansal boyutta yine kendi öznelliği üzerinden okuyacaktır.

Ancak şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki, Goldin'in *Balad*'ına odaklanıp Barthes'la kurulan bir yakınlık çerçevesinde "öncelenmiş matem" fikri öne sürüldüğünde, onun yapıtını "bu vardı"nın kısıtlı çerçevesinden çıkarmak gerekir. *Balad*'ın gerek öyküsel akışı ve olayörgüsüne dayanan yapısı, gerek bir üslubun üretimi olması, onu daha çok André Rouillé'nin önerdiği "bu yaşanmıştı" ya da "bu gerçekleşmişti" *noema*'sı çerçevesinde ele almayı gerektirir. Çünkü *Balad* bir anlatıdır ve zamanı hızla biçimlendirirken kendi üslubunu, tekniğini ve belirgin temalarını dayatmayı ihmal etmemiş bir anlatıdır.

4.2. Kapalı Dünyanın Tematik ve Biçimsel Yüzü, Mimesis II

Andy Grundberg, *Balad*'ın sergilendiği dönemde, Nan Goldin'i başlıca temsilcileri arasında saydığı çağdaş fotoğraftan söz ederken şu ifadeleri kullanır: "Medyumun kurgusal olanaklarının farkında olmaları, onları haber fotoğrafçılığının iyi niyetli güçlerinden uzaklaştırıyor."[176] Yirmi yıl kadar sonra Guido Costa da yine bu anlatısallığa vurgu yapacaktır:

[176] Andy Grundberg, *Photographers Who See Beyond The Fact*, The New York Times, New York, 7 Eylül 1986, s. 43

"Goldin'in fotoğraflarında her karakter, yirmi yıl önce olduğu gibi bugün de öyküler labirentine açılan bir pencere gibi."[177]

Bu saptamaları doğrularcasına, *Balad*'dan söz ederken, "Slayt gösteriminde bir zaman duygusu var. Karakterler yaşlanır, çiftler ayrılır, tekrar görüşür, ve böylece filme yaklaşan bir anlatısallık kurulur," der Goldin.[178] Diapozitif sunumun sinematik ve dizisel yapısı anlatısallığa dayanak oluşturur kuşkusuz, ancak bu tekil fotoğrafların öykülemeye katkısını yadsımak anlamına gelmez, her fotoğraf hem kendi başına, hem de serinin diğer görüntüleriyle bağlantısallığı üzerinden kazandığı işlevini korur. Tekil fotografik nesne, bir günlükten koparılmış sayfa gibi anlamsal öğelerle yüklüdür, ancak zamansal bir yapı taşıdır aynı zamanda. "Tek portreye belki birçok fotoğrafçıdan daha az inanırım," der Goldin, "bir insanın temsili olarak portrelerin birikimine inanırım yalnızca."[179] Gerçekten de *Balad*'da her fotoğraf bir öncekini okutur ve sonrakileri çağırır, olayların öncesini hayal ettirir ve sonrasında olabilecekleri akla getirir. Bu kesintisiz ve çizgisel zaman, geride bıraktığı imgeler ve uzandığı sonla büyük anlatıların yapısından beslenir.

Balad bir dönemin başlangıcı ve sonu, bir yaşamın başlangıcı ve sonu, evreleri içerisindeki gösterimleriyle bir ilişkinin başlangıcı ve sonu, bir şarkının başlangıcı ve sonu olarak bir büyük öykü ve onun içerisinde uzanan mikro-öyküler içerir. Fotoğrafın bir belge olarak anlık ve noktasal addedilen, süreç ve hikaye içermediği varsayılan yapısı, fotoğrafçının niyeti, çalışma biçimi ve yaşamsal projesiyle birlikte tek bir yatak görüntüsünde de, 700'den fazla slaytın lineer akışında da bir ya da birçok ömrün sona yönelmişliğini yakalar. Her hikâyenin kahramanları gibi, *Balad*'ın kahramanları da son yönelimlidir çünkü.

Bu dev ölçekli anlatının belli başlı temaları, temsilini verdikleri ön mimetik evreni oluşturan meselelerden uzak değildir dolayısıyla: Aşk, Cinsiyet ve Ölüm. *Balad*'ın kendine özgü estetiğini de provokatif ve ideolojik yanının gücünü de bu temaların işleniş tarzı şekillendirir. Hiçbir formunun önüne geçilemeyecek "aşk", bu cinsel *Balad*'ı başından sonuna kat eder. Aşk aşktır ve olanakları çeşitlidir. Toplumun görmezden geldiği biçimleri onu aşk olmaktan çıkarmaz. Cinsiyet, ilişkilerin hem yaşanma, hem de algılanma ve yargılanma biçimlerinde belirleyicidir.

---

[177] Guido Costa, **Nan Goldin**, Phaidon Press, Londra, 2001, s. 12
[178] Mark Holborn, 1986, s. 193.
[179] David Armstrong, Walter Keller, Nan Goldin, *On Acceptance: A Conversation*, **Nan Goldin, I'll Be Your Mirror** içinde, Whitney Museum of American Art, New York, 1996, s. 447.

Balad'ın içinden cımbızlanmış bir anlatı, Nan Goldin'in karakter olarak içinde yer aldığı bir ilişkinin öyküsü, bu tematiğin izlediği dönüşümleri örneklendirir niteliktedir. Nan Goldin ve sevgilisi Brian'ı önce mutluluk anlarında, fiziksel ve duygusal yakınlıkları içerisinde izleriz. Birbirlerine sarıldıkları, şapkalarıyla doğumgünü kutladıkları fotoğraflar herhangi bir aile albümünde yer alabilecek esenlik anlarını temsil eder. Üstelik bu fotoğraflar bir aile albümünün amatör ruhuyla çekilmiş gibidir, sanatsal bir yaklaşımın estetik özeninden yoksundur. Çiftin yatakta seviştiği görüntü, izleyiciyi aile albümü bağlamından çıkarırken cinsel tutkunun yoğunluğuna odaklanır. Neden sonra, bu fotoğrafların varoluş nedeni gibi görünen öykünün sonuna yaklaşılır. Erkek karanlıkta tek başınadır, yatağın boşluğunu izler. Fotoğrafın başlığı, Nan Goldin'in birçok fotoğraf başlığında olduğu gibi, öyküyü derinleştirir ve ona simgesel bir nitelik kazandırır: *Brian Yatağımda, Demir Parmaklıklarla*. Fotoğrafın klostrofobik ve karanlık doğası demir parmaklıklarla adeta örtüşür ve bir çıkmaza girildiğinin habercisi olur. Sonrasında, neredeyse sırt sırta vermiş çifti, Brian'ın duvarda asılı, geçmişte kalmış bir fotoğrafının önünde, ayrı düşmüş, kendi iç dünyalarına dalmış halde görürüz. Belki geçmişe dair izlenimlerini akıllarından geçiriyorlardır, belki de gelecek sancılarını. Bir sonraki karede kadın yatakta uzanmıştır, ona yine sırtını dönmüş, düşünceli bir ifadeyle başka yöne bakan erkeği beklentiyle izler: *Nan ve Brian Yatakta*. Ancak Goldin'in bu kült fotoğrafında yatak cinsel ve duygusal bir etkileşim alanı olmaktan çıkmış, kopuk iç dünyaların muharebe alanına dönüşmüştür. Kadın ve erkeğin karanlığın içerisinde birbirlerine göre konumları, bakış yönleri, izleyiciye aktarılan gerginliğin yoğunluğu bu fotoğrafı neredeyse betimlemeyle yüklü bir metin gibi okutur. Öykü yokuş aşağı inmek üzeredir. Neden sonra, yine klasik aile albümlerinin çerçevesinden bütünüyle taşan bir görüntüde, kadını tek başına, bir gözü kan içerisinde ve gözaltları mosmor olmuş halde, tek başınayken görürüz. Suratındaki darbeler olmasa, kolyesi ve küpeleri, dudağında ruju ve ışıldayan saçlarıyla bu kadın özel bir gün için süslenip hazırlanmış olarak aile albümündeki yerini alacak gibidir. Oysa bu gururla ayağa kalkmış bir kadının resmidir ve geleneksel aile albümlerinde saklanmış bir gerçeğin dışavurumudur. Bir ilişkinin hazin sonunun temsilidir aynı zamanda. Aşk da, bir dönem gibi, insan ömrü gibi kendi sonuna varmış, öykü tamamlanmıştır.

Yine *Ballad*'ın içinden çıkarılmış ve sonrasında da yeni fotoğraflarla zenginleştirilmiş *Cookie Portfolio* 1976'dan 1989'a uzanan bir süreci kapsar ve bize Goldin'in bir dönem çok yakın arkadaşı olmuş bir kadının, New York yeraltı çevresinin kült isimlerinden Cookie

Mueller'in yaşamının anlatısını verir. Bir kadının 15 fotoğrafta okunmayı bekleyen yaşamöyküsüdür bu. Cookie'nin olanca heyecanı ve hızıyla yaşadığı hayatın neşe ve mutluluk anlarını, mutsuzluk zamanlarını, oğlu ve kadın sevgilisiyle yaşadığı vakitleri, daha sonra bir erkekle evlendiği nikah törenini, önce kocasının, sonra kendisinin Aids'e yakalandığı hastalık evresini birbiri ardı sıra izledikten sonra nihai bir *post mortem* fotoğrafta, tabutunun içerisinde uzanırken görürüz onu. Nan Goldin için zamanın akışı budur. Cookie'nin kocasının tabutu başındaki güçten düşmüş fotoğrafına daha önceki fotoğraflar üzerinden bir açıklama getirilir. Cookie'nin kendi ölü fotoğrafı kocasının tabutu başındaki düşkün görüntüsü üzerinden nedensellik kazanır. Sanki serinin tüm diğer fotoğrafları bu tabutun provası olmuştur. Öncelenmiş matemin nihai noktası da bu tabut görüntüsüdür. On beş klişeden oluşan portfolyoda Cookie'nin gün ışığında çekilmiş tek bir fotoğrafı yoktur. Gecenin karanlığında yaşamış, ama o karanlıktaki ışıltısını kendisine teslim edecek biçimde, tabutunun etrafını saran karanlıkta bir altın renginin baskın tonlarında ölümsüzleştirilmiştir.

Geleneksel aile albümü anlayışına ve yerleşik kültürel normlara karşı oluşturulmuş, yine de sevginin, dostluğun, aşkın egemen olduğu, önemli günlerin eksik olmadığı bir aile albümünün sayfalarıdır bunlar. Bu önemli günler arasına, ölüp tabuta girdiğimiz gün de pekâlâ dahil olabilir. Oysa Cookie'nin Aids'den öldüğü 1989 yılında, ölüm ve ölümün fotoğrafı Batı toplumlarında artık bir tabudur. Fotoğrafın o ilk dönemlerinde, 1850'lerde yaygınlaşan *post mortem* fotoğraf fikri çok gerilerde kalmıştır, dövülmüş bir kadının resmi aile albümlerinden nasıl ki kovulmuşsa ölüm de bir tabu olarak o ölçüde uzaklaştırılmıştır. Ölüm tarihçisi Philippe Airès, "20. yüzyılın akışı içerisinde ölümün 'görünmez' kılındığını, toplumsal yaşamdan sürgün edildiğini" söyler.[180] 1989 yılında fotografik bir yapıta, bir aile albümü kurgusuna ölümü doğrudan dahil etmek son derece kışkırtıcıdır çünkü Aids o dönemde devletin uzak durduğu politik bir savaş alanıdır. Öte yandan eski bir geleneği yaşatan bir yaklaşımdır. Bugünün ölümlerini geçmiş bir genelekle anlatır, bir alt kültürün meselesini de bu yolla yaygın geleneksel kültüre ilan eder.

Nan Goldin'in yaşam deneyimini anlatısallaştırmasındaki sanatsal strateji, "tek hakiki yolculuk yeni manzaralara doğru gitmek değil, başka gözler edinmek olabilir" diyen Proust'la, Virginia Woolf'un bilinç akışı tekniğini aynı çerçevede buluşturmuş gibidir. Yaşarken gözünü uzaklara ve büyük meselelere çevirmek yerine kendi hayatını hep yenilenen gözlerle sürekli

[180] Philippe Airès, **Essais sur l'Histoire de la Mort en Occcident**, Points, Paris, 2014, s. 211.

gözden geçirmek, gözünün önünde cereyan eden hayatları hem yitirmemek hem de onların hakikatini kavramak yolunda bir adımdır bu. Goldin'in başkalarını fotoğrafladığı her kare, kendisinin de belirttiği gibi, bir diyalog, bir ilişkisellik kavrayışı içerisinde üretilir. Öte yandan, Mimesis I ve Mimesis II'yi tek bir zamansallıkta buluşturmanın hızı, yapıtı dünyanın zamanına ayak uyduracak bilinçakışsal bir ritme sokar. Buradan da aslında yukarıda belirtildiği üzere, bir aile albümü yapısına ve aile fotoğraflarının diline geçilir. Çünkü Goldin, bu başat temaların, aşk, cinsellik ve ölümün biçimsel yüzünü de içeriğin hızına uygun bir estetik anlayışta biçimlendirmiştir.

Aile albümleri fotoğrafçının konusuna en yakın olduğu o çok özel pratiğin alanındadır. Fotoğrafı çeken özne konularına hiçbir fotoğraf türünde bu denli yakın olmamıştır. Temsili verilen sahnelerin birçoğunda kendisi de yer alır. Üretimlerinin hem üreticisi hem de alıcısıdır, hem öznesi hem nesnesidir. Hiçbir fotoğraf pratiği benzeri bir yakınlık, Öteki'yle bu oranda bir kaynaşma içermez. Aile fotoğrafları gizliden çekilmiş sokak ve belge fotoğraflarına benzemedikleri gibi, anlatıcının konusuna uzaktan, yukarıdan baktığı bir ilişkisellik biçiminden de bağışık tarihçelerdir. Aile fotoğraflarının anlatıcısı içeriden biridir, bu fotoğraflardaki bakış açısı içeriden bir göze aittir. Fotoğrafçıyla konusunun dünyası ortak bir dünyadır, mahrem aile çevresidir. Haber ya da belge fotoğrafçılığında konuyla diyalog ne kadar asgari ve mesafe ne kadar azamiyse, aile fotoğrafı bu ilişkiselliğin tam tersini dayatır. Nan Goldin aşağıdaki açıklamasında benzeri bir yakınlık ve doğrudanlık pratiğinin tarifini verir:

> "*Bir süre birkaç drag queen'le yaşadım, bu yüzden drag queen'leri fotoğrafladım. Drag queen'lerin fotoğraflamak zorunda olduğum bir konu olduğuna karar vermedim asla. İşim her zaman için hayatımın doğrudan bir ürünü oldu.*"[181]

Öte yandan, samimiyetin ve amatörlüğün doğası gereği içerik merkezli bir pratik olduğundan, aile fotoğraflarının biçimsel dili zayıftır. Nan Goldin'in "günlük" ya da "otobiyografi" türleri üstünde inşa olan yapıtı içerik odaklıdır. Bu çerçevede kurulacak bir paralellikte, aile albümlerinin ham dilini benimseyerek bir şipşak (*snapshot*) estetiği kurduğu savlanabilir. Formel düzlemde bugün yapıtının hala en çok taklit edilen yönü de belki bu netlikten, keskinlikten yoksun, ham görüntülerin dilidir. 70'lerin sonunda ve 80'lerin başında,

[181] Melissa Harris, Michael Famighetti (Ed.), **Conversations** içinde, Aperture, New York, 2018, Söyleşi, Mark Holborn, *Nan Goldin* (Aperture Issue 103, "Fiction and Metaphor", Summer 1986) s. 193.

Balad'ın oluşturulma sürecinde renkli fotoğraf hâlâ sanatın değil, reklamların ve amatör aile fotoğrafçılığının biçimsel tarzıyla özdeşleştirilmektedir. Larry Clark'ın *Tulsa*'sı, Robert Mapplethorpe'un ırk ve eşcinsellik etrafında biçimlenen fotoğrafları Goldin'in üretimlerine yakın bir içerik sunmakla birlikte siyah-beyazdır. William Eggleston'ın ve Stephen Shore'un renkli fotoğrafları sanat mekânlarında yeni yeni yer edinmeye başlamıştır. Üstelik bu hâlâ son derece tartışmalı bir konumdur. 1976 yılında Eggleston'ın renkli fotoğrafları MoMA'da izleyici karşısına çıktığında (bu aynı zamanda Nan Goldin'in *Balad*'ı üretmeye başladığı döneme denk düşer) *New York Times* tarafından yılın en nefret edilen sergisi ilan edilmiştir.

Dolayısıyla *Balad*'ın biçimsel estetiği de tematik içeriği kadar kışkırtıcı ve yenilikçidir. Katı bir kompozisyon anlayışından uzak, modernizmin konvansiyonlardan tamamen sıyrılmış, şipşak kameralarla çekilmiş, içeriğin gücünü vurgularcasına amatörlüğe öykünen fotoğraflardır bunlar. Guido Costa, 1973 tarihli *Kıyıda Piknik* fotoğrafının Goldin'i şipşak estetiğinin ilk ve en önemli savunucusu yapan birçok özelliği barındırdığını söyler.[182] Sanki işlenmeyi bekleyen ham görüntülerdir hepsi. Detaydan çok biçim, keskinlikten çok baskın, çiğ ve satüre renk öbekleri öne çıkar. Karanlığın, kapalılığın ve gecenin fotoğraflarıdır hepsi, bu nedenle patlayan flaş çokça hissedilir. Ancak içerik bağlamında düşünüldüğünde, bunun yapıtın bilinç akışı tekniğine uygun, kasıtlı ve düşünülmüş bir estetik olduğu anlaşılacaktır.

Birçok söyleşisinde Nan Goldin'in fotoğrafın teknik yanına ataerkil ve erkek egemen bir söylem üretimi olarak baktığı sezilir:

> "*Genelde çalıştığım bara getirilen fotoğraf makinelerini kullanırdım. Bu kameraları onları çalmış kaçakçılardan satın alırdım. Makinelerinden, ekipmanlarından ve baskılarından söz eden insanlardan oldum olası nefret ettim. Benim için önemli olan içerikti, baskı kalitesi değil. Ama kullandığım filmler önemliydi benim için. Çok satüre bir görüşüm var çünkü.*"[183]

Ekipmandan, ışıklandırmadan, ağır makinelerden söz edenler daha çok erkek fotoğrafçılardır. Aslında fotoğrafları hem bir aile albümü estetiğiyle oluşturma kaygısı güttüğü için hem de bu erkeksi teknikerlik nosyonuna imtinayla yaklaştığı için şipşak çekim estetiğini

[182] Guido Costa, 2001, s. 15.
[183] Emma Reeves (Yön.), *Nan Goldin Speaking About The Ballad of Sexual Dependancy*, Moca Tv, https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ, 2017. Ağustos 2019.

benimser Goldin. Kaldı ki teknik olanaklardan da çoğu zaman yoksundur, *Ballad*'ı yıllarca diapozitifler üzerinden gösterme nedenini bir karanlık odadan yoksun oluşuyla açıklar.

Linda Wintraub bu ham görütülerin aracısız bir biçimde insanı ortaya koyduğunu belirtir: "Şipşaklarda kendini olduğundan büyük gösterme hevesi yoktur, fotoğrafçıyla fotoğrafı çekilen(ler)in hayatta bir bağa sahip oldukları gerçeğinden kaynaklanan nostaljik bir itkinin açık yürekli itiraflarıdır."[184]

Goldin'in yapıtının biçimsel dili bir dönemin rengini, kokusunu, sesini ve varlıkların fiziksel mevcudiyetini ve yaşama hızını temsil edecek biçimde düzenlenmiş, naif, samimi, amatörlüğün sahiciliğine heves eden bir dildir. Bu dil aile fotoğraflarının dilidir ve "*snapshot* her zaman aşkla ilintilidir... ve de tarihle."[185]



Resim 4- Nan Goldin

"Kıyıda Piknik", 1973, Boston.

Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39221/1/why-nan-goldin-diane-arbus-and-brassai-photos-are-still-so-important

[184] Linda Weintraub, 2003, s. 201.
[185] J. Hoberman, *My number one medium all my life: Nan Goldin talking with J. Hoberman*, **I'll Be Your Mirror** içinde, s.136.

NAN VE BRIAN



Resim 5- Nan Goldin

"Nan Brian'ın Kucağında, Nan'in Doğumgünü", 1981, NYC.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/102270



Resim 6- Nan Goldin

"Brian'la Şapkalı Otoportre", 1983, NYC.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23117_self_portrait_with_brian_in_hats_nyc



Resim 7- Nan Goldin

"Brian'la Sevişirken Otoportre", 1983, NYC.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23118_self_portrait_with_brian_having_sex_nyc



Resim 8- Nan Goldin

"Brian Yatağımda, Demir Parmaklıklarla", 1983, NYC.

Kaynak: https://www.matthewmarks.com/new-york/artists/nan-goldin/selected-works/



Resim 9- Nan Goldin

"Brian'la Yatağımda", 1983, NYC.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/34631748@N06/3437670617/



Resim 10- Nan Goldin

"Nan ve Brian Yatakta", 1983, NYC.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/101659



Resim 11- Nan Goldin

"Nan, Dayak Yedikten Bir Ay Sonra", 1984, NYC.

Kaynak:https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/09/live-through-this-nan-goldin-in-pictures-by-women-a-history-of-modern-photography/

COOKIE PORTFOLYO



Resim 12- Nan Goldin

"Cookie ve Sharon Arka Odada Dans Ederken", 1976, Provincetown.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/series/16816_cookie_mueller_portfolio



Resim 13- Nan Goldin

"Cookie Max'le Birlikte Doğumgünü Partimde", 1977, Provincetown.

Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23380_cookie_with_max_at_my_birthday_party_provincetown



Resim 14- Nan Goldin

"Cookie ve Millie Mudd Club'ın Tuvaletinde", 1979, NYC.

Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18434_cookie_and_millie_in_the_girls_room_at_the_mudd_club_new_york_city



Resim 15- Nan Goldin

Cookie Tin Pan Alley'de, 1983, NYC.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18432_cookie_at_tin_pan_alley_new_york_city



Resim 16- Nan Goldin

"Cookie Gülerken", 1985, NYC.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23379_cookie_laughing_new_york_city



Resim 17- Nan Goldin

"Cookie Dövülmemden Sonra Benimle Birlikte", 1986, NYC.

Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23375_cookie_with_me_after_i_was_beaten_up_baltimore_maryland



Resim 18- Nan Goldin

"Cookie ve Vittorio'nun Düğünü: Yüzük", 1986, NYC.

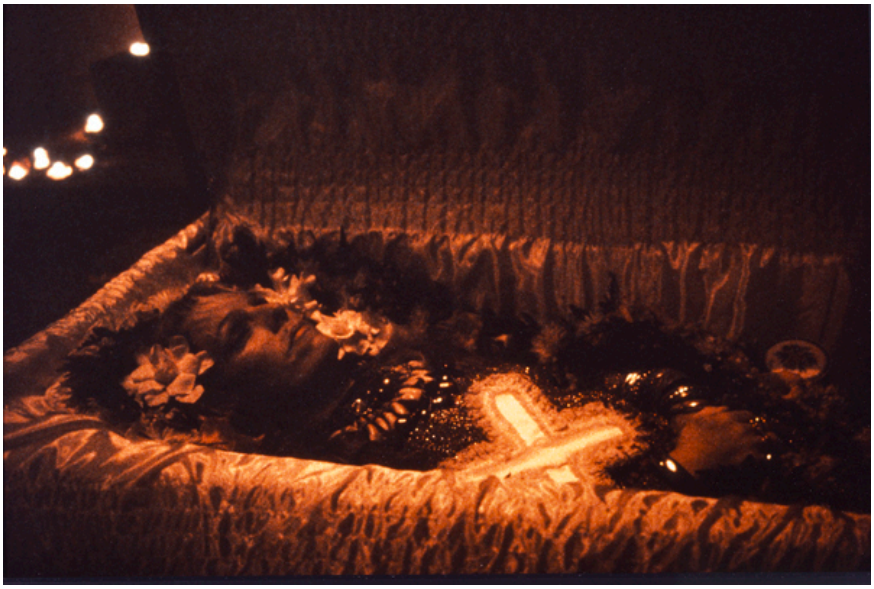
Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23376_cookie_and_vittorios_wedding_the_ring_new_york_city



Resim 19- Nan Goldin

"Cookie, Vittorio'nun Tabutu Başında", 16 Eylül 1989, NYC.

Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18431_cookie_at_vittorios_casket_new_york_city_september_16



Resim 20- Nan Goldin

"Cookie Kendi Tabutunda", 15 Kasım 1989, NYC.

Kaynak:https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23373_cookie_in_her_casket_new_york_city_nov_15

4.3. Mahremden Hakikate, Mimesis III

Mimesis II düzeyinin Mimesis I'le bütünleşmiş zamansallığı, aşk, cinsel kimlik ve ölüm kavramlarının tematiği ve bu içeriğe bir üslup kazandıran *snapshot* estetiği çerçevesinde biçimlenir. Yapıtın yepyeni bir öznellikle buluşacağı, okunma ve yeniden yaratılma sürecine gireceği Mimesis III düzlemi içerisinde de "günlük" formu ve "bellek anlatısı", öyküyü (kendi öyküsünü) ya da tarihçeyi (*wego*'nun tarihçesini) anlatmış özneyi, yapıtın öncelikli alıcısı konumuna getirir.

Retrospektif bir bakışı önceleyerek, gelecekteki öznel okumayı ve hatırlamayı varsayarak kurgulanmış bu günlük-yapıt, öncelikle kendi yaratıcısına geçmişin bir aynasını tutacaktır. Ona bir kolektivitenin tarihçesi içerisinde kendi tarihçesini yansıtacak, benliğinin dönüşümlerini izlemesini sağlayacaktır. "Ayna" imgesinin, hem Goldin'in yapıtı içinde figüratif ve somut varlığıyla, hem de yapıtın okunma ve algılanma sürecinde soyut bir karşılaşmanın imgesi olarak önemli bir yer tuttuğu öne sürülebilir.

Balad'ın içerisinde, Goldin'in ayna karşısında durduğu birçok otoportresini, ayrıca "kadın" karakterlerin aynada kendilerini izledikleri portrelerini görürüz. Yaşanan zamanın hızının içe dönüş anlarında sanki durup yavaşladığı portrelerdir bunlar. Nan Goldin bir anlatı karakteri olarak sevişirken, dayak yemişken, odalarda ya da banyolarda yalnızken kendisini inceler, bir anlamda kendi kimliğinin keşfine çıkar. Diğer kadın karakterler de benliklerini sorgularcasına, fiziksel görünümleriyle, cinsel ya da toplumsal kimlikleriyle yüzleşircesine, *Balad*'ın akışından bir anlığına soyutlanmış olarak aynaya bakarlar. *Balad* olanca süratiyle akarken, bir durağanlık ânı olarak araya giren bu fotoğraflar sanki zamanı durdurup eski günlük kayıtlarını değerlendirip kendisini sorgulayan bir varoluşun içgörü anları olurlar. *Balad*'ın tamamı muğlak bir gelecekte yeniden gözden geçirileceği vakit, yaratıcısının da, bu anlatıda yer alan karakterlerin de kendilerini okuma biçimlerinin habercisi gibidir bu ayna fotoğrafları. "Fotoğraflarımdaki insanların dönüp geriye bakmalarını istiyorum," der Goldin. Ve bunu yapıtın dev bir zaman dilimine yayılan üretim evresinde de sağlamıştır aslında.

I'll Be Your Mirror, *Balad*'ın diapozitif sunumunun müzikleri arasında yer almış bir Velvet Underground parçasıdır. Nan Goldin'in *Cinsel Bağımlılık Baladı*'ndan sonra aynı duygusal hamle, içerik ve biçimsel kaygıyla 90'lı yıllarda oluşturacağı albümün adı da *I'll Be Your Mirror* (Sana Ayna Olacağım) olacaktır. Nan Goldin, bir sonraki fotoğraf derlemesi için

bu adı seçmesinin en büyük nedeninin, bir izleyiciden aldığı mektup olduğunu söyler. İzleyici Goldin'e *Balad* aracılığıyla "ruhuna bir ayna tuttuğunu" söylemiştir.

Bu günlük, yaratıcısı için, yaratıcısının konusu olmuş karakterler için bir ayna olmuş ve olacaktır. Ancak bu ayna ayrıca ideolojik ve siyasi bir görüntüyü barındırır ki bu da *Balad*'ın anonim izleyiciyle yüzleşme zamanıdır. Bu ayna anlatıcının ve öykü karakterlerinin kendilerine baktıkları bir aynadır elbette. Ama evrensel düzeyde ortaklaşa kullanılabilecek bir içgörü aynasıdır aynı zamanda. Nan Goldin'in kadınları aynaya her baktıklarında kendilerine meydan okuyor ve güç kazanıyor gibidirler. Aynaya baktıklarında onlara karşılık veren kimliği sorgular gibidirler, ve onlara karşılık veren kimlik siyasi, cinsel ve duygusal bir kimliktir. Aynaya bakan kimlik kendisinde ne gördüğünü ve toplumun onda ne gördüğünü gözden geçirir. Aynaya bakan kimlik, aynaya bakan kimliği izleyen toplumsal kimliği de aynaya bakmaya, aynaya bakarken yeni gözler edinmeye çağırır. Hasıraltı edilmiş meseleler ortak olabilir çünkü. Dövülmüş bir kadın, taksitle ölüme gitmiş bir kadın, bastırılmış bir cinsel kimlik, aile albümlerinden uzak tutulmuş bir görüntü, farklı yüzlerde ve biçimlerde, insan yaşayışına ortak bir tarihçenin izdüşümü olabilir. Aynanın bu çağrısıyla birlikte, Nan Goldin'in yapıtı, evrensel niteliğine kavuşur. Beklediği geri dönüşü almayı arzuladığını, *Balad*'ın kapalı evreninin insanın sonu gelmez meselelerine açık bir kapı bıraktığını kendisi de birçok bağlamda belirtmiştir:

> "*Slayt gösterisinin evrensel bir yanı var, ve öyle umuyorum ki içinden çıktığı özel dünyayı aşıp erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilerin bütüncül doğasına uyarlanabilir. Yakın ilişkiler sürdürmeyi arulayan insanlara hitap eder.*"[186]
>
> *"Gösterim sırasında ağlayan insanlar var; çok komik anlar da olabiliyor. Benim amacım izleyici kitlesinde bu gösterim içersinde betimlenen duyguları uyandırmak."*[187]
>
> *"*Balad*'ı izledikten sonra ne kadar çok izleyicinin gerçek cinsel kimliğini açık etttiğini anlatamam."*[188]

Mahremin izleyiciyle buluşması *Balad* çerçevesinde sert bir çarpışmadır. *Balad*'ın dili izleyiciyi zorlamayı ama aynı zamanda bağ kurmayı ister. "Dışarlıklı" diye adlandırılabilecek izleyiciden, seyrettiği (ya da okuduğu) bu öyküye ve kahramanlarına Proust'un önerdiği yeni gözleri edinerek bakmasını ister. Bu dünya anonim izleyicinin oluşturduğu çoğunluğa yabancı bir dünyadır. Kapalı ve karanlıktır. Ancak yeni gözler edinmek, uzak görüneni çok yakına

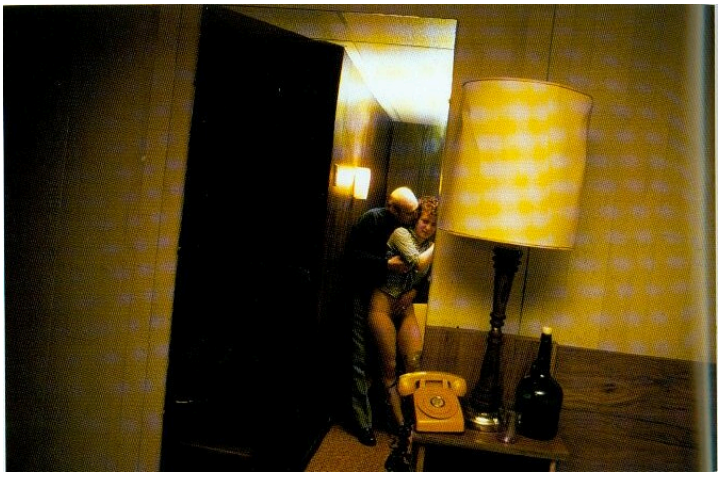
[186] Nan Goldin, 2012, s. 8.
[187] Melissa Harris, Michael Famighetti (Ed.), 2018, s. 194.
[188] Hili Person, 2019.

almayı, özel olandan hakikate varmayı sağlayabilir. Böylece özel bir günlük, özel bir yaşamöyküsü kamusal alana açıldığında, tarihçeler global tarih anlatısı içerisinde anlam kazanır ve herkese ortak, evrensel meseleler içerisindeki yerini bulur. "Goldin'in temsilleri birbirinden ayrılmaz bir biçimde evrensel ve başkadır,"[189] diyen Arthur C. Danto'nun görüşü doğrulanır

Nan Goldin'in yapıtı bugünden bakıldığında, kadın hakları, cinsel kimliklerin kabulü, Aids'in tedavisi için üretilen çözümler çerçevesinde yaratılmış bilinçlendirmenin öncü bir anlatısıdır. Goldin bunu kişisel bir öykü çerçevesinde üretmiş, kendi öyküsünden büyük romanlar gibi evrensele varacak bir anlatı kurgulamayı başarmıştır:

> "*Hepimiz tarihin versiyonları olan, ezberlenmiş, hap haline getirilmiş, tekrarlanabilir ve güvenli hikayeler anlatıyoruz. (...) Bellek, sonsuz bir bağlantı akışını mümkün kılar. Her görüntü bir hikayeyse eğer, o zaman bu fotoğrafların birikmesi belleğin deneyimlenişine, sonu olmayan bir hikayeye daha da yakınlaşır.*"[190]

[189] Arthur Danto, 2000, s. 233.
[190] Nan Goldin, 2012, s.6.



Resim 21- Nan Goldin

"Nan ve Dickie York Motel'de", 1980, New Jersey.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/102268



Resim 22- Nan Goldin

"Aynada Otoportre", 1980, Londra.

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/self-portrait-in-the-mirror-london-g0VYwJ8pkpp0mVvMT9NAlw2



Resim 23- Nan Goldin

"Aynada Otoportre", 1984, New York.

Kaynak: https://wynnenator.com/2017/03/14/nan-goldin-at-moma/screen-shot-2017-03-13-at-4-06-07-pm/



Resim 24- Nan Goldin

"Aynada Otoportre", 1988, Belmont, MA.

Kaynak: https://collections.lacma.org/node/212268



Resim 25- Nan Goldin

"Mavi Banyomda Otoportre", 1991, Berlin.

Kaynak: https://www.anothermag.com/art-photography/717/nan-goldin-berlin



Resim 26- Nan Goldin

"Aynada Otoportre, Hotel Baur", 1998, Zürih.

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/the-mirror-hotel-baur-zurich-syqdEa5MciIIqLEdpKXt6A2



Resim 27- Nan Goldin

"Susan Yeşil Tuvalette, Bergama Müzesi", 1984, Doğu Berlin.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/julien-bouvier/5808818728



Resim 28- Nan Goldin

"Amanda Aynada", 1992, Berlin.

Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37241/1/rose-mcgowan-on-nan-goldin-basic-instinct



Resim 29- Nan Goldin

"Siobhan Aynamda", 1992, Berlin.

Kaynak: https://argonauticae.tumblr.com/post/128433112787/nan-goldin-1992-siobhan-in-my-mirror-berlin/amp



Resim 30- Nan Goldin

"Joey Aynamda", 1992, Berlin.

Kaynakhttp://: http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/joey-in-my-mirror-hornstr-berlin-_jNLHimMigddLvgbZJSXXw2

5. JEFF WALL, KAVRAM, SAHNE VE BOYUT

5.1. Sinematik Bir Dünya Tasarımı (Mimesis I)

1977 yılında, aylık *Le Photographe* dergisi için yapılan bir söyleşide, eleştirmen Angelo Schwartz, Roland Barthes'a şu soruyu yöneltir: "Sinema kuramları mevcut. Fotoğrafın neden bir kuramı yok?" Göstergebilimci Barthes'ın verdiği yanıt şaşırtıcı değildir:

> "*Lumière kardeşlerin zamanındaki ilk sinematografik yapıtlar gerçeklik üzerinden yakalanmış görüntülerdir* (Trenin Gelişi, Fabrika Çıkışı*), sinemanın asıl gelişimi kurgusal bir gelişme olmuştur; gerçeğin basit bir kaydının teminatı olarak işleyen bir pratik böylesi bir gelişim gösteremez*."[191]

Nan Goldin örneğinde olduğu gibi, Jeff Wall'un yapıtı da modernist fotoğraf anlayışının hem uygulamalarda hem de kuramsal metinlerdeki konvansiyonel yapısını kırmayı hedeflemiş üretimler bağlamında oluşur. Jeff Wall'un tüm yapıtı, öncelikle fotoğrafın kendi doğasını kavramsal düzlemde sorgulayan sinematik ve kurgusal nitelikleriyle Barthes'ın yukarıdaki yanıtına verilmiş bir karşılık gibidir. Çünkü Wall'un üretimleri her şeyden önce fotoğrafin medyum olarak olanaklarının bir sorgusu ve sunumudur.

Kanada, Vancouver doğumlu Jeff Wall, 1970'lerin başından itibaren Vancouver şehrinin sanat sahnesinin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. 1970 yılında British Columbia Üniversitesi'ni *Berlin Dada Akımı ve Bağlam* konulu teziyle bitirir. Bu dönemde daha çok resim çalışır. Mezun olduktan sonra Londra'ya yerleşerek Courtauld Institute'ta 1970-1973 yılları arasında Baudelaire'in "modern hayatın resmi" kavramı çerçevesinde empresyonist sanat ve özellikle Manet konusunda uzmanlaşarak lisans üstü eğitimini alır. Bu eğitimin ve özellikle Manet'nin daha sonra fotoğraf üretimleri üzerinde büyük etkisi olacaktır. Nova Scotia College of Arts'ta, Simon Frasier Üniversitesi'nde 1975-1985 yılları arasında dersler verir. Bu dönemde resim çalışmalarını bırakarak bütünüyle fotoğrafa yönelir. Sanat tarihi üzerine akademik çalışmalarını daha sonra, mezun olduğu British Columbia Üniversitesi'nde ve European Graduate School'da sürdürür. Tüm bu dönem boyunca empresyonizm, kavramsal

[191] Roland Barthes, **Œuvres Complètes** içinde, *Sur la photographie* (Angelo Schwartz ve Guy Mandery'yle Söyleşi), *Le Photographe* dergisinde, Şubat 1980'de yayınlanmış söyleşi, Paris, Seuil, 1995, Cilt 3, s. 1236.

sanat, siyaset ve sanatın uzantıları, form olarak tablo ve fotoğrafın olası paralellikleri, Barok estetiği, sinematik fotoğraf üstüne birçok kuramsal metin ve yapıt incelemesi kaleme alır.

Jeff Wall'un akademik yanı, sanatı kuramsal metinler düzeyinde de sürekli sorgulamış bir isim olması, ayrıca sanat tarihçiliği, fotoğraflarının hem biçimsel yapısı hem de referansları üzerinde son derece etkili olmuştur. Jeff Wall sütdyoda ya da açık alanlarda sinematografik bir düzen içerisinde "kurgulanmış", "sahnelenmiş", "düzenlenmiş" fotoğraflar üretmiştir. Dolayısıyla fotografik yapıtını dayandırdığı evren, Mimesis I, ilk elde dış gerçekliğin doğrudan verilerine dayanmaz, dünyanın zamanıyla doğrudan ilişkili görünmez.

Dünyanın zamanıyla kurduğu ilişki dönemsel bir ilişkidir çünkü, yapıtının tematik bütünlüğünü Baudelaire'in empresyonist tabloları okumak üzere kullandığı "modern hayatın resmi" ilkesine dayandırır. Modern hayatın resmi, bugünden bakıldığında yalnızlık, şiddet, ırkçılık, insan ilişkilerindeki gerilim, yoksulluk, savaş, sokakların ve karanlığın tekinsizliği, piknikler, ucuz yemekler, yatakta ayrı düşmüş çiftler, oyun oynayan çocuklar, patron-işçi gerilimi gibi görüntüler içerir.

Dolayısıyla Wall'un fotoğraflarıyla anlamlandırmaya çalıştığı ön biçimlendirme evresi, Mimesis I düzeyi, kaynağını bugünün dünyasından ve bu zamandan alır. Öte yandan, Wall'un kurgulanmış görüntülerden oluşan ve yaşanmış olaylardan yola çıkmayan yapıtı, Nan Goldin'in dünyanın zamanıyla yapıtın zamanını, Mimesis I ve Mimesis II düzlemlerini birbirinde erittiği belgesel bellek temsilinden çok farklı bir biçimde işler. Jeff Wall bu aşamada dünyanın verileri üzerinden değil, tasarımlar üzerinden çalışır çünkü. Böylelikle Mimesis I ve Mimesis II düzlemleri arasında derin bir uçurum açar. Dünyanın gerçek verilerini yapıtın zamanından, Mimesis II'den bütünüyle ayırır. Bunlar birbirine ancak temaların Mimesis III'teki algılanma düzeyinde yakınlaştırılır.

Jeff Wall'un yapıtı dünyanın zamanına bir anlamda soyut ve kavramsal bir sorguyla, somut bir inşa süreciyle nüfuz eder. Dünyanın zamanını ve dönemsel meselelerini anlamlandırmak için dünyanın somut kronolojisinden, gerçekte gerçekten gerçekleşmiş olaylardan yola çıkmaz. Bu da elbette Wall'un "sinematografik" olarak anılan yapıtının dramatik ve kurgusal yapısına dayanır. Böylelikle bu genelleştirilmiş dünya zamanının görüntülerini, olaylarını değil, kavramsal verilerini kendi medyumu çerçevesinde alıp işleyerek, dünyanın zamanından kopmuş bir dünya zamanı tasarımı oluşturur.

Fotoğrafta kurgu üzerine kaleme aldığı ve kendi yapıtları çerçevesinde bu sorunsala kısa ve net açıklamalar getirdiği *Sinematografi: Bir Giriş* başlıklı yazısında, Jeff Wall fotoğrafı bir tablo gibi algılamanın olanaklarından söz eder:

> "*Bir tabloya baktığınızda –resmin büyülü yanlarından biri de budur– hep şimdiki zamanda kalırsınız. Resim her zaman için, nereye geçip baksanız tam karşınızdadır. Resimde gösterilenlerin bir yerlerde bir biçimde yaşandığı ve tablonun da bunu kaydettiği, bu görüntünün varoluşunun bir kaynağı olduğu fikrine kapılmazsınız asla. Her ne kadar resmin yapmadığı şeyi yaptığı, bir şeylerin anlık varoluşunun kaydını verdiği söylense de, fotoğrafın da bu hissi verebileceğini düşünüyorum.*"[192]

Jeff Wall'un tüm yapıtı fotoğrafta bu "şimdiki zamanda kalma" hissini yakalama, fotoğrafın yüzeyine ve maddeselliğine bir tablo niteliği yükleme arayışı olarak okunabilir. Fotoğrafı bir tablo gibi okutmanın öncelikli koşulları da Wall için, fotoğrafa tablonun biçimsel formunu verebilecek teknik olanakları kullanmak, ama öncelikle kavramsal düzeyde bir kurgu çalışması gerçekleştirmek olur. Çünkü bu arayış, Barthes'ın yukarıda "gerçeğin teminatı" diye tanımladığı, Jeff Wall'unsa "fotoğrafın yarattığı en büyük yanılsama" diye adlandırdığı yerleşik yargıyı kırma arayışıdır.

Jeff Wall'un 1994 tarihli *Insomnia* başlıklı fotoğrafı, Mimesis I düzeyinin bu gerçek olaylardan kopuk, ancak yine de dünyasal verilere bağlanmış sinematografik yanını ele almak açısından iyi bir örnektir. 172 x 213,5 cm ebatlarında, transparan bir ışıklı kutu içerisinde sergilenmiş *Insomnia*'da, yeşil tonların egemen olduğu, yarı aydınlık yarı karanlık bir mutfakta yerde uzanmış bir erkek figürü görülür. Mutfakta biri belli ki pek kullanılmayan (arkası masaya dönük) iki iskemle, üzerinde tuzluk ve tek bir tabakla masa, tek tük alet edevat, bir buzdolabı ve arkada karanlığa doğru aralanmış bir kapı vardır. Kuşkusuz bir aile evinin mutfağı değildir burası, varsıl bir mutfak hiç değildir. Belli ki yalnız yaşayan, gelir düzeyi düşük birinin mutfağıdır. Kameraya bakmayan orta yaşlı erkek dağınık ve yağlı saçları, üstünde gömleği ve altında eşofmanı, çıplak ayak yerde uzanmıştır. Yerde uzanışının nedenini bir hikaye üzerinden kurgulamak Mimesis III düzeyinde fotoğrafın alıcısına düşecektir. Her okuyucu bu uzanışın nedenini mutfaktaki verilere ve arkada karanlığa açılan kapıya bakarak farklı bir hikaye kurgusuyla açıklayabilir: Adam Kafka karakterlerine özgü bir iç sıkıntısıyla yere uzanmış, ıstıraplı varoluşuna dair kasvetli düşüncelere dalmıştır. Adam yere düşmüş, kalkmadan önce

[192] Jeff Wall, *Cinematography: A Prologue*, 2005. **Jeff Wall** içinde, Phaidon, New York, 2009, s. 259.

bedeninin sesine kulak vermektedir. Adam bayılmış ve henüz kendisine gelmiştir. Yalnızdır ve onu yerden kaldıracak kimsesi yoktur. Bu olası hikayeler çoğaltılabilir. Ancak Mimesis I düzeyinin betimlenmesi adına önemli olan, bu sahnenin bütünüyle kurgusal bir tasarımdan yola çıkarak oluşturulmuş olmasıdır. Bu sahne gerçekliğin zamanında yaşanmış bir sahne değildir. Bu sahne fotoğrafçının kafasındaki "konsept" uyarınca (Nadar'a göre "insan beyninde tamamlanan fikir) düzenlenmiştir. Dış gerçeklikte böyle bir referans yoktur ve olmamıştır. Bu sahneyi fotoğrafçı uzun saatler, belki günler ve aylar boyunca (Jeff Wall'un *Bir Daireden Görünen Manzara* başlıklı, 2004 tarihli fotoğrafının kurgusu ve düzenlenmesi için iki yıl zaman harcadığı bilinir) kurgulamış, Mimesis II düzeyini, yapıtın zamanını, adeta bir tablonun üretim zamanıyla boy ölçüştürecek bir yayılıma kavuşturmuştur. Mutfağı inşa ederek ya da ettirerek, içine eşyaları belli bir düzende yerleştirerek, dünyada olmayan bir kompozisyonu bizzat var ederek oluşturmuş, böylece kafasındaki hayali öyküyü ya da öykünün verilerini kurgulamıştır.



Resim 31- Jeff Wall

"Insomnia", 1994, Vancouver.

Kaynak: https://artblart.com/tag/jeff-wall-insomnia/



Resim 32- Jeff Wall

"Bir Daireden Görünen Manzara", 2004, Vancouver.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219

Dolayısıyla Mimesis I düzeyi Wall'un yapıtında hayali ve kurgusal bir zamansallığa bağlanır. Ancak Jeff Wall'un bu ön mimetik evrenini oluşturan dayanaklar arasında salt bu kurgu sahnelerini saymak yetersiz kalabilir. Wall'un fotoğraflarını biçimlendirmek üzere ele aldığı bu hayali evrenin bir niteliği de sanat tarihine göndermeleridir. Kimi zaman Barok kimi zaman empresyonist tablolara, özellikle Caravaggio, Manet ve Cézanne'a renk, biçim ve kompozisyon düzeyinde göndermeler içeren bu üretimsel nitelik, yine edebiyat kuramından ödünç alınabilecek bir kavramla "metinlerarasılık" (*intertextuality*) olarak nitelenebilir. Wall'un sanat tarihinden örneklere bu değinileri, aslında varolan belli kompozisyonlara kendi karakterlerini yerleştirip bir sahne oluşturmasını, bazen de bu tablolardan belli öğeleri çıkarıp yine "modern yaşamın resmi" içerisine yeni bir yaşayışın formunu yerleştirmesi önemlidir. Tablolara yaptığı açık ya da örtük göndermeler, fotoğrafın bir tablo biçiminde okunabileceğine dair bir işarettir de aynı zamanda.

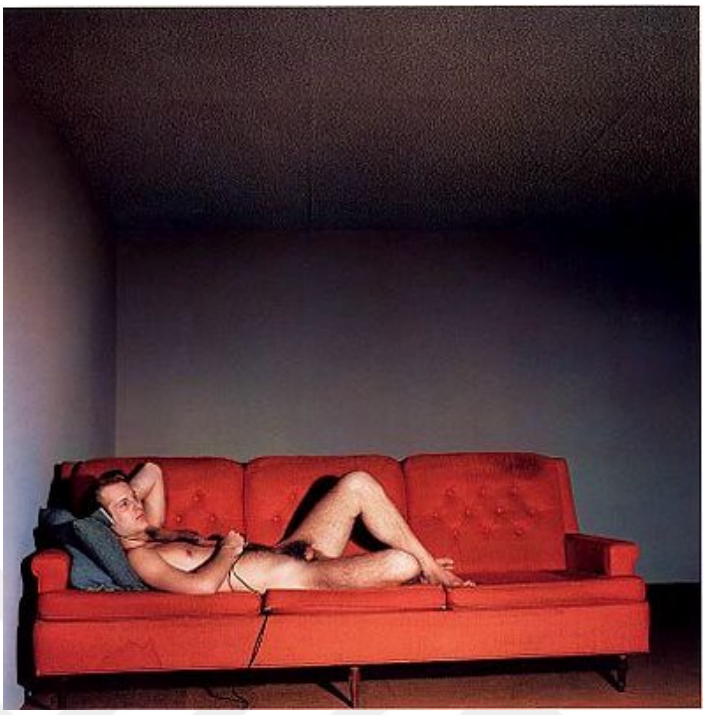
The Arrest örneğin, doğrudan Caravaggio tablolarının estetiğini çağrıştırır. *Stereo*, Manet'nin *Olypmia*'sının tersten bir okunuşudur, *Kanal* arka plandaki geometrik kompozisyonuyla Cézanne'ın Maincy Köprüsü'nü andırır.



Resim 33- Jeff Wall

"Tutuklama", 1980, Vancouver.

Kaynak: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeff-wall-b-1946-the-arrest-5652436-details.aspx



Resim 34- Jeff Wall

"Stereo", 1980, Vancouver.

Kaynak: https://gagosian.com/quarterly/2019/04/10/jeff-wall-world-it-appears-interview/



Resim 35- Édouard Manet

"Olympia", 1863, Paris.

Kaynak:https://m.museeorsay.fr/en/works/commentaire_id/olympia-7087.html



Resim 36- Jeff Wall

"Kanal", 1989, Vancouver.

Kaynak: https://gagosian.com/artists/jeff-wall/



Resim 37- Paul Cézanne

"Nancy Köprüsü", 1879-80, Paris.

Kaynak: http://bobines.canalblog.com/archives/2009/07/14/14390836.html

Öte yandan, Jeff Wall'un tek dış referansı sanat tarihinden örneklere dayanmaz, edebiyat metinlerine de başvurmuş, önemsediği yazarların kitaplarından kilit sahneleri alıp yine sinematografik bir düzenlemeyle kurgulamıştır. Tablolara ve metinlere yapılan göndermeler Wall'un yapıtının Mimesis I düzeyindeki ön biçimlendirme sürecine katmanlı ve çetrefil bir görünüm kazandırır, onu dünyanın gerçek zamanından tam anlamıyla çıkartarak yapıtının okunma eşiklerini çoğaltır.

Örneğin *Yukio Mişima'nın Bahar Karları'nın Ardından* adlı 2000-2005 tarihli fotoğrafında, Mişima'nın Türkçeye de *Bahar Karları* başlığıyla çevrilen romanından bir sahneyi düzenleyip fotoğraflamıştır. Fotoğrafçının sevdiği romanlarda üzerinde durduğu, romanın simgesel anlamına dair bir ifade içeren pasajları, romanın kilidini açan, genel metaforunu çözen sahnler olarak fotoğrafta kurgulayışına dair önemli bir örnektir bu. Bu anlamda Jeff Wall'un Mimesis I düzeyinde yazınsal bir zamansallık fikri de vardır. Fotoğraflarını birçok yerde "şiir-nesir" diye anmasının bir nedeni de budur. İyi bir okur olarak, düzyazıda yakaladığı sahneyi bir üst okuma biçimine dönüştürerek kendi görsel şiirini karşımıza koyar. Mişima, *Bahar Karları*'nda yasak bir aşkı, genç ve evli bir kadınla onu seven yoksul bir gencin dramını anlatır. Bu çiftin en yakın arkadaşları, onları bir gece gizliden deniz kıyısında buluşturur. Arabuluculuk eden Honda adındaki bu genç, gecenin sonunda olup bitenlerden en az aşık çift kadar derinden etkilenir. Bir sahnede Honda, kaçamak yapan kadın arkadaşını alıp arabayla kocasının evine götürür. Mişima bu sahneyi şöyle aktarır:

> "*'Özür dilerim,'dedi Satoko. 'Ayakkabımda kum varmış gibi geldi bana, oysa çok dikkat etmiştim.'*
> *Honda, ayakkabılarını inceleyen bir kadının yanında nasıl davranılacağını bilemiyordu, başını çevirip yoğun bir dikkatle camdan dışarı bakmaya koyuldu. Gerçi kızı bir an önce evine teslim etmek istiyordu ama sabah ışığı belki de hayatının bu en olağanüstü gecesine son vereceği için üzülüyordu da. Arkasından gelen sesi duydu – öyle hafifti ki, önce kulaklarının yanıldığını sandı. Satako çıkarttığı ayakkabısındaki kumları döküyordu. Honda'ya bu, dünyadaki en büyüleyici kum saatinin sesi gibi geldi.*"[193]

Jeff Wall kumların insanı kendi kulaklarından şüphe ettirecek o belli belirsiz sesini duyurmaya çalışmıştır bu fotoğrafta. Fotoğrafta gördüğümüz sahne, bir gerçeklik kesiti değil, bir romanın, bir kurgunun kurgusudur. Mimesi I düzlemi bu noktada katmanlanır ve bir üst Mimesis düzeyine açılır. Jeff Wall bu fotoğrafta hem bu simgesel sahneyi hem de hayatının belki de en mutlu saatlerini yere boşaltan bir kadının ve onun yanında ne yapacağını bilemeyen bir erkeğin bu sırta saplanmış bakışının evrensel fotoğrafını vermiştir aslında.

[193] Yukio Mişima, **Bahar Karları**, **Bereket Denizi**, Cilt I, Bölüm 34, Can Yayınları, İstanbul, 2018, s. 234.



Resim 38- Jeff Wall
"Yukio Mişima'nın Bahar Karları'nın Ardından, 34. Bölüm", 2000, Vancouver.
Kaynak: https://www.mariangoodman.com/artists/69-jeff-wall/works/40183/

Bu mimetik evren gerçeklik sorgusu üzerinden işler aslında, ancak bu sorgu, fotoğrafa kurgusal ve deneysel olma hakkını vermek üzere, gerçeklik sorgusunun bir oyununa dönüşür. Jeff Wall "mevcudiyet sertifikası" fikriyle oyun oynar gibidir. Fotoğrafın gerçeğin doğrudan bir aktarımı olup olmadığı tartışmalarını "bıktırıcı" diye niteler Wall, yine de tüm yapıtını böylesi bir kuramsal tartışma üzerine inşa etmiştir.

Mimesis I düzeyinde Nan Goldin'in yapıtını besleyen dış gerçeklik ve bu gerçeğin zamanı olmuştur. Jeff Wall ise yapıtının bu ilk biçimlendirilme evresinde gerçeklikten, dış referanslardan değil imgeleminde oluşturduğu sahne ve soyut kavramlardan, sanat tarihinin örneklerinden ve kimi zaman da edebiyattan yola çıkıp beslenir. Bu da yapıtını Mimesis II düzeyinde geniş ve katmanlı bir anlam alanına açar. Bellek kurgusunda, Mimesis I ve Mimesis II düzlemlerinin zamanı bütünüyle iç içe geçmişken, Jeff Wall'un üretim sürecinde bir kurma, kimi zaman yıllara yayılarak inşa etme süreci, sahnenin gerisinde katedilen zaman, Mimesis I'in gerçekliğinden referansların derecesine göre bazen bütünüyle ayrışır.

5.2. Kavramsal Fotoğraf ve Sahneleme (Mimesis II)

Bu ön mimetik evren, hayali kurguların, resim tarihinden tabloların, bazen edebiyat metinlerinin yarattığı katmanlı bir yapı kurarak Jeff Wall'un yapıtını, Barthes'ın fotoğrafı uzak tuttuğu yananlamların alanına sokar. Bu yananlamlar, Mişima örneğinde olduğu gibi, kimi zaman yazınsal metinler üzerinden oluşturduğu metaforlar içerisinde belirginleşir.

Mimesis II düzeyinde, Wall'un bir metnin, bir anlatının öyküleme ve yananlam üretme gücünü hedefleyen fotoğrafları öncelikle, yukarıda da belirtildiği üzere, çok uzun sürelere yayılabilen bir kavramsallaştırma, sahneleme, koreografi, oyunculuk ve prova aşamalarından geçer. Deklanşöre dört yılın sonunda basıldığı olur. Bir film karesinin üretimidir bu. Tek bir karede bir anlatı kurgusunu, bir metnin zamansallığını okutmayı ister. Bu aşama Wall'un fotoğraflarının üretim zamansallığını sokak ve belge fotoğrafçılığından, şipşak estetiğinden bütünüyle ayrı bir yerde konumlar.

Mimesis II düzeyinin Wall'un yapıtında hem bir kavramın işlenişi, hem sahnelemeyle okutulan bir metin olarak nasıl biçimlendiğini göstermek için, sanatçının en prestijli yapıtlarından biri sayılan 1979 tarihli *Picture for Women* (Kadınlar İçin Resim) iyi bir örnektir. Bu zekice kurgulanmış fotoğraf, kavramsal bir sanat formu olarak fotoğrafın kendisine bakışını sahneleyen kuramsal bir metin gibidir adeta. Wall'un kullandığı medyumun kavramsal niteliklerini metaforik bir çerçevede yapıtına dahil edişinin somutlaşmış resmidir. 150 x 230 cm. boyutlarındaki fotoğraf, Wall'un ilk ışıklı kutularındandır aynı zamanda. Son derece ilginç, anlamlı bir ayna sahnesidir. Çerçevenin sol yanında bir kadın durur, elleri masanın üzerindedir. Sağ elini sol elinin üzerine koymuştur. Sol eli sağ elinin üzerindeymiş gibi görünür çünkü fotoğraf aynadaki yansımanın fotoğrafıdır. Kadının yüzünde sanki hafif rahatsız bir ifade vardır, vücudunun duruş biçiminden de bunu çıkarmak mümkündür. Jeff Wall'un kendisi de fotoğrafçı olarak ya da fotoğrafçı rolünde bu karede, çerçevenin sağ tarafında yer alır. Wall elinde uzaktan kumandalı bir tetikleyici tutar ki bu da bir kabloyla kameraya bağlıdır. Kadınla fotoğrafçının arasında iki ince, uzun demir çubuk vardır. Fotoğraf stüdyolarında sıkça kullanılan dayanaklar olabilir bunlar, yerde de birçok kablo uzanır. İki insan ve iki çubuk arasında, çerçevenin tam ortasında, üçayak üzerinde bir kamera durur. Tavanda ampüller ışıldar.



Resim 39- Jeff Wall
"Kadınlar İçin Resim", 1979, Vancouver.
Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/16/michael-fried-art-photography

Dikkatli bakılması gereken bir fotoğraftır bu. Kadının kameranın aynadan yansıyan objektifine baktığı neden sonra anlaşılır. Oysa kadın ilk izlenimde bize, izleyiciye bakıyor gibidir. Fotoğrafçı ise o sırada aynadan görüntüsü yansıyan kadına bakmaktadır.

Kadınlar İçin Resim sözcüğün her anlamıyla kavramsal bir fotoğraftır. İçinde birçok fikir, kavram ve sorgu barındırır. Fotoğrafın doğasını kurcalayan kuramsal bir metinsellik içerir. Sahnenin tamamının düzenlenişi bu fotoğrafın, fotoğrafa dair bir tartışma içerdiğini temsil eder. Her ayrıntı izleyiciyi bu konuda düşünmeye, yeni sorular üretmeye çağırır. Bir fotoğrafı oluşturan tüm öğeler bu sahnede oyuncu olarak yerini almıştır: Fotoğrafçı, model, kamera, hatta izleyici. Kamera ve fotoğrafçı da fotoğrafın konusu olmuşlardır.

Bu düzenleme izleyiciyle fotoğrafçı, modelle izleyici arasındaki yer değiştirebilir rollere vurgu yapar. Yerlerdeki kablolar, tavandaki ışıklar, normalde bir stüdyoda gerçekleştirilen fotoğraf çekiminde, kareye dahil edilmemesi gereken tüm gereçler fotoğrafa alınmış, fotografik nesnelerin varlığı korunmuştur. Çünkü fotoğraf üstüne bir fotoğraftır bu.

Ayna ise apayrı bir oyun kurar. İnsanlar kendilerini izlerken nasıl görünürler? gibi bir sorguyu başlatabilir. Öte yandan, bir işlevi de Manet'nin *Folies Bergère'de Bir Bar* adlı 1882 tarihli ünlü tablosunun akla getirmesidir. Bu da fotoğrafın tablolaşma hamlesine dair bir alt mimetik (Mimesis I) göndergedir. Erkeğin kadına ezeli bakışının da bir alt temsili olarak okunabilir.



Resim 40- Édouard Manet

"Folies Bergère'de Bir Bar", 1882, Paris.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Bergère.jpg

David *Campany Kadınlar İçin Resim*'i "erkekle kadın arasındaki ilişkileri; resimle fotoğraf arasındaki ilişkileri, fotoğrafın tiyatro ve sinemayla ilişkilerini, ve izleyicinin anlam üretimindeki rolünü betimleyen" bir tablo olarak tanımlar.[194]

Jeff bu fotoğrafta birçok ilişkiselliği ama aynı zamanda fotoğrafın tablolarla boy ölçüşebilecek ifade gücünü son derece zekice bir sahnelemeyle ortaya koymuştur. Bu kurgusal fotoğraf çekiminin kurgusal sahnelenişi, her fotoğrafın çekilme ânının, aynı zamanda fotoğrafın medyum olarak işleyiş öyküsünün fotoğrafıdır. Ayna, fotoğrafın kendine dönüklüğünün, kendi üzerine sorgusunun da bir ifadesi olabilir.

Jeff Wall'un bir düşünme süreci başlatan, öyküler anlatan, kavramsal metinler üreten bu fotoğraflarında, olağan fotoğraf üretiminin yerleşik zamansallık fikri ters yüz edilmiş

[194] David Company, *A Theoretical Diagram in an Empty Classroom: Jeff Wall's Picture for Women*, Oxford Art Journal, 2007, s.7.

gibidir. Yerleşik kanıya göre fotoğraf, dünyanın zamanı içerisinde daha geniş yer kaplayan olayları kendi müdahalesiyle kısaltılıp kesite dönüştürürken; Jeff Wall'un "kavramsal üretim" kapsamına giren fotoğraflarında dünyanın zamanı içerisinde yer kaplayan bir olayın zamansallığı sıfırdır, çünkü olay yoktur. Oysa fotoğrafın zamanı, Mimesis II'nin süresi metinler, simgeler, yananlamlar ve kavramsal sorgularla uzayıp gitmektedir.

5.3. Gerçek nedir? (Mimesis III)

Fotoğraf izleyicisi için gerçek nedir peki? Hangi gözlerle neye baktığımızda gerçeği görürüz? Gerçeği nasıl kavrarız? Jeff Wall'un 1982 tarihli *Mimik* başlıklı fotoğrafı, başka birçokları gibi, izleyiciye gerçeği sorgulaması ve fotoğrafın bir tablo, bir anlatı, bir öykü gibi yalan söyleyebileceğini fark etmesi yolunda bir çağrı yapar. Yolda elele yürüyen beyaz ırktan bir çift, büyük olasılıkla iş giysileri içerisindeki bir Asyalı erkeğin yanından geçerken, beyaz adam orta parmağıyla gözünü yana çeker. Asyalı bunu fark etmiş gibidir. Kadın ise erkek arkadaşının yaptığı kabalığın hiç farkında değildir ve kendi âlemine dalmıştır. Michael Fried Jeff Wall'un yapıtında sıkça rastlanan bu kendi âlemine dalma duruşunu "teatralliğe teslim olmamak"[195] ifadesiyle yorumlar. Susan Sontag da *Ölü Askerler Konuşuyor*'daki ölü askerlerin izleyiciye karşı umursamazlığını, kendi âlemine dalmışlığını vurgulamıştır.[196]

Oysa *Mimik* bütünüyle teatral bir sahneleme uyarınca oluşturulmuş bir görüntüdür. Kurgulanmış, oynanmış, koreografisi yapılmış, prova edilmiş, doğru temsile ulaşana dek defalarca prova edilmiştir. Mimesis I'in gerçek zamansallığı düzeyinde böyle bir olay yaşanmamıştır. Fotoğraf izleyicisine yalan söylemektedir.

Peki gerçekten yalan söyler mi? Jeff Wall "neredeyse belgesel" diye adlandırdığı bu yaklaşımda yalanın ardındaki hakikate varmayı önerir. Fotoğraf bu yolla tabloların zamansallığına ve mimetik temsil gücüne ulaşır. Çünkü dünyanın zamansal gerçeğinde ırkçılık, benzeri sahneler içinde her an her yerde yaşanmakta, yalnızca aktörler değişmektedir. Öykülerin, romanların, büyük tabloların yakalayabileceği bir evrenselliktir bu. Bu kurgulanmış belgesel fikrini Jeff Wall şu ifadelerle derinleştirir:

[195] Michael Fried, 2010, s. 223.
[196] Susan Sontag, 2003, s. 78.

"*Bunlar doğrudan deneyimlerimin bana düşündürdüğü konuları ele alan resimler, ben de elimden geldiğince aslına uygun ve doğru bir şekilde bu deneyimleri yeniden yakalamaya, kurmaya ve temsil etmeye çalıştım. Her ne kadar içinde insan figürü olan resimler, burada görünen insanlarla işbirliği içinde yapıldıysa da, bunların kolayca birer belgesel fotoğraf olabilirmiş gibi bir his vermelerini istiyorum.*"[197]



Resim 41- Jeff Wall
"Mimik", 1982, Vancouver.
Kaynak: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3

Jeff Wall'un fotoğrafları, izleyiciyi kendi yalan zamansallığına davet eder. Fotografik nesneyi bir tablo gibi okumaya çağırır. Bu çağrı Mimesis III üzerinde alıcıdan Mimesis II'deki anlamsal yük kadar zengin bir okuma, sorgulama ve değerlendirme zamanı talep eder.

Öte yandan, Wall'un izleyicilerinden beklediği zamansal yatırım, fotoğraflarının biçimsel yapısında da kendisini gösterir. Müze ya da galeriye giren bir izleyici, bu fotoğraflarla karşılaştığında, aslında duraklardaki, sokaklardaki ışıklı reklam panoları ölçeğinde ("modern hayatın resmi") saydam, arkadan ışıklandırılmış dev kutularla karşılaşmış olur. *Kadınlar İçin Resim* 142,5 x 204,5 cm. ebatlarındadır. *Kanal* 229 x 290 cm'dir. *Ölü Askerler Konuşuyor* 229 x 417 cm'lik devasa bir boyuttadır. Fotoğrafa tablo formunu veren, yalan dünya temsili üzerinden okunmasını sağlayacak olan biraz da boyutudur. Jeff Wall, Chévrier'nin "tablo formu" adını verdiği bu biçimsel tür dahilinde, fotoğraflarını yanından yürünüp gidilecek

[197] Jeff Wall, **Jeff Wall: Selected Essays and Intetviews**, Moma, New York, 2007, s. 40.

nesneler olmaktan çıkarır, izleyiciye zorlu karşılaşmaların büyük yüzeyini açar. Bu büyük yüzeyi açmak da, elbette yine uzun zamanlara yayılan bir montaj işlemini zorunlu kılar. Jeff Wall'un fotoğrafın Mimesis II düzeyine kazandırdığı zamansallık bu noktada iyiden iyiye hacim kazanır.

Rosalind Krauss'ın fotoğrafın yeniden tasarlanabilirliği doğrultusunda önerdiği "simgesel etki" Jeff Wall'un üretimlerine yapıtının tüm zamansal aşamalarında egemendir. "Olayörgüsünün işlediği temanın, tarihin ve psikolojinin farklı düzeyleri" Mimesis I, II ve III düzeylerindeki tüm zamansallıkları çarpıştırır. Bu da izleyiciye uzun soluklu bir romanla vakit geçirmenin, etkileyici bir şiirle yüzleşmenin ya da kuramsal bir metinle baş etmenin zahmetini ve hazzını verir.

SONUÇ

Varoluş koşulları her yönüyle zamana bağlı bir üretim olarak fotografik nesnenin, bir metin ya da bir anlatı biçiminde okunabilirliğinin sorgulandığı bu çalışmada, Nan Goldin'in bellek kurgusu kapsamına giren belge fotoğrafları ve Jeff Wall'un kurgusal fotoğraf başlığı altındaki sahnelenmiş görüntüleri, Paul Ricœur'ün edebiyat metinleri ve tarihsel anlatılar için önerdiği Üçlü Mimesis modeli çerçevesinde betimlenmiştir. Ricœur'ün önerdiği model fotoğrafın zamansal açıdan farklı anlatım ve biçimlendirme olanaklarına nasıl açılabileceğini sorgulamak için kullanılmış bir dayanaktır. Bu çerçevede yapılan bir okuma dahilinde, fotoğrafçılığı yavan ve üslupsuz bir operatörlük düzeyinde, fotoğrafı da sanattan çok bir büyü tanımında kilitleyen modernist anlayışın yerleşik konvansiyonlarına karşı bir tez üretilmiştir.

Belge fotoğrafları çeken bir sanatçıyla kurgusal anlatıları görüntüleyen bir sanatçının birbirlerinden tamamen farklı üslupları bu Üçlü Mimesis modeli çerçevesinde okunabilmektedir. Yazılı anlatılar için önerilmiş olsa da, Ricœur'ün zamansal tasarımı fotografik nesneye de uyarlanabilmekte, yapıtların üretim ve alımlanma zamansallıkları konusunda işlevsel bir örnekçe oluşturmaktadır.

Bu model uyarınca yapılan bir analizde, fotoğrafçının zamanla kurduğu ilişkinin yapıtın biçimlenmesi ve öznel bir üslup kazanmasında doğrudan etkili olduğu; dünyanın zamanını yapıtta düzenleme (Ricœur'ün deyişiyle "anlatısallaştırma") ediminin fotoğrafa modernist kuramların esirgediği anlatım gücünü verebileceği saptanmıştır. Bu anlatısallık değeri, üslup oluşturma ve temsil estetiği hem belge fotoğrafları hem de deneysel fotoğraflar için aynı ölçüde esas ve olasıdır. Üslubun biçimlenişindeki temel farklılık, yapıtın içerdiği zamansal düzeylerin birbirleriyle ilişkisinde saklıdır.

Bu noktada örneğin kolektif bir bellek oluşturma kaygısıyla tutulmuş bir günlük gibi işleyen Nan Goldin'in yapıtında, dünyanın akıp giden kronolojik zamanı yapıtın üretim zamanıyla kaynaşmış, tek bir mimetik düzlemde iç içe geçmiştir. Oysa Jeff Wall'un kimi zaman bir roman sahnesinden kimi zaman bir tablo örneğinden, kimi zaman da fotoğrafçının kendi kafasındaki bir kavramsallaştırma sürecinden yola çıkılarak sahnelenmiş fotoğrafları, dünyanın ve gerçekliğin zamanını tamamen sıfırlayarak yapıtın üretilme ve yapılandırılma düzlemindeki kendi zamansal boyutuna hacim kazandırmıştır. Öte yandan, alımlayıcı öznenin zamansallıkları dizisel sunumlar ya da simgesel bağlantılar üzerinden genişleyip

zenginleştikçe, bu deneyim ve yeniden-yaratma alanının varsıllaşmasının yapıtın anlatımcı gücü ve üslubu üzerinde önemli etkileri olduğu gözlemlenmiştir.

Fotografik nesnenin zamansal boyutlarıyla betimlenmesi, fotoğrafın sanatsal değeri konusunda ipuçları verir. Bu noktadan hareketle, fotoğrafın gerçeğin doğrudan ve nesnel bir karşılığı olmaktan öte, kendine özgü kodları olan bir anlatı, üslup içeren bir temsil, öznelliğin ifadesini belgede de, kurguda da taşıyan bir metin olduğu ve bir anlatının zamansallığına sahip olduğu fikrine varılmıştır.

EK 1: GÖRSELLER – 1. BÖLÜM

Kronos



Resim 42- Pieter Paul Rubens

"Çocuklarını Yiyen Satürn", 1636.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_saturn.jpg



Resim 43- Francisco Goya

"Çocuklarını Yiyen Satürn", 1819.

Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2014/06/saturn-oglunu-yerken-saturn-devouring-his-son-goya/



Resim 44- Tiziano

"İçgörünün Alegorisi", yak. 1560-1570, Floransa.

Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-an-allegory-of-prudence



Resim 45- Nicolas Poussin

"Zamanın Müziğiyle Dans", 1634-1636, Paris.

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/nicolas-poussin/dance-to-the-music-of-time-1634



Resim 46- Marcel Duchamp

"Tek gözle, yakından ve neredeyse bir saat boyunca

(camın diğer tarafından) bakılmak üzere", 1918, Paris.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/78993



Resim 47- Joseph Kosuth

"Saat (Bir ve Beş)", 1965.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/search?type=object&st=6787



Resim 48- On Kawara

"Bugün Serileri / Tarih Tabloları", 1966.

Kaynak: https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/paintings-today-seriesdate-paintings



Resim 49- Felix Gonzales Torres

"Mükemmel Âşıklar", 1987-1990, Los Angeles.

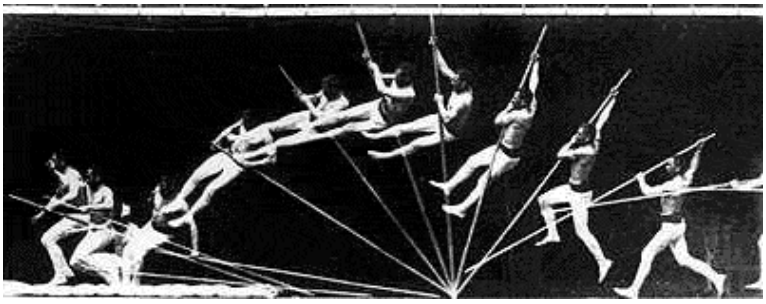
Kaynak: http://openfileblog.blogspot.com/2013/10/felix-gonzales-torres-untitled-perfect.html



Resim 50- Gianni Motti

"Büyük Çöküş Saati", 1999, Paris.

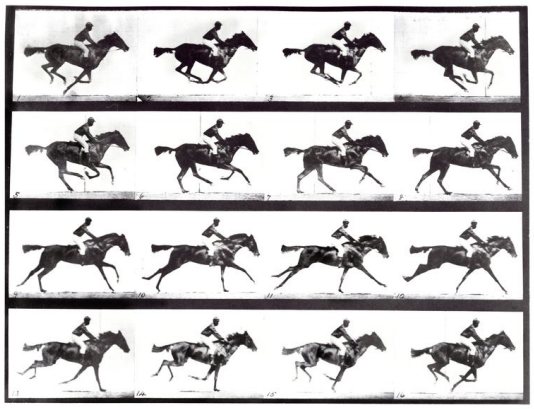
Kaynak: https://www.perrotin.com/artists/Gianni_Motti/146/big-crunch-clock/24815



Resim 51- Étienne-Jules Marey

"Sırıkla Atlayan Adamın Kronofotografisi", 1890-1891, Paris.

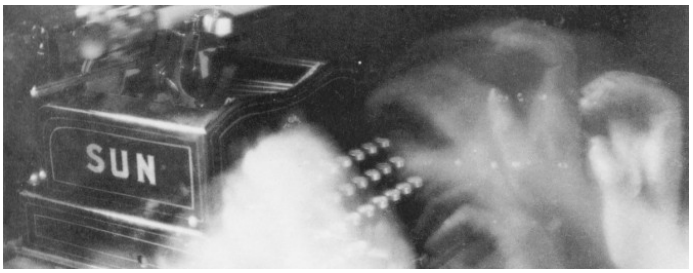
Kaynak: https://www.graphicine.com/bodies-against-time-etienne-jules-marey/



Resim 52- Eadweard Muybridge

"Hareket Halindeki Hayvanların Davranışları'ndan", 1881, Paris.

Kaynak: https://www.thoughtco.com/eadweard-muybridge-profile-1992163



Resim 53- Bragaglia Kardeşler

"Fotodinamik Daktilo", 1911, İtalya.

Kaynak: http://identicaleye.blogspot.com/2010/05/bragaglia-brothers.html



Resim 54- Giacomo Balla

"Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi", 1912, New York.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash



Resim 55- Hiroshi Sugimoto

"Sinema Salonları" dizisinden, 1980, New York.

Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/mar/01/silver-screen-movie-theatres-photographs-hiroshi-sugimoto-in-pictures



Resim 56- Rineke Dijkstra

"Almerissa", 1994-2008, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/01/14/what-s-in-a-portrait-rineke-dijkstra-s-almerisa/



Resim 57- Roni Horn

"Hava Durumu Sensin", 1994-1996, New York.

Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather



Resim 58- Henri Cartier-Bresson

"Banka Hücumu", 1948, Şangay.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.419/



Resim 59- Raqs Collective

"Yeniden Hücum" video'sundan kare, 2013.

Kaynak: https://vimeo.com/84205911



Resim 60- Paolo Uccello

"San Romano Bozgunu", 1438-1440, Paris.

Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2013/04/san-romano-savasi-the-battle-of-san-romano-uccello/



Resim 61- Francisco Goya

"3 Mayıs", 1814, Madrid.

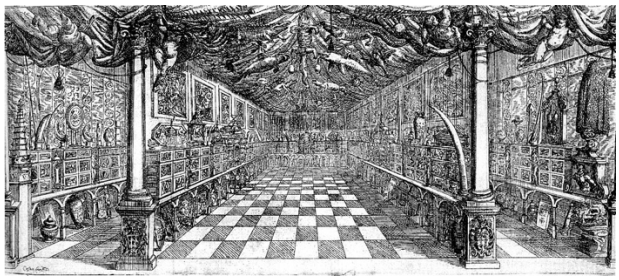
Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2012/07/3-mayis-1808-the-third-of-may-1808-goya/



Resim 62- Edouard Manet

"İmparator Maximilien'in İnfazı", 1868-1869, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/8?locale=en



Resim 63- Manfredo Settala

Nadireler Kabinesi'ni gösteren gravür, 1666.

Kaynak: https://www.cabinet.ox.ac.uk/settala-collection-1666



Resim 64- Salvador Dali

"Belleğin Azmi", 1931, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/79018



Resim 65- Andy Warhol

"Zaman Kapsülü 262", 1974, Paris.

Kaynak: https://www.bbc.com/news/magazine-29125003



Resim 66- Anselm Kiefer

"Kahramanlık Sembolleri", yak. 1969, New York.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543



49-55. *Rape Scene*, apartamento de Ana Mendieta, Iowa, 1973. [cat. 7]

Resim 67- Ana Mendiata

"Tecavüz Sahnesi", 1973, Londra.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355



Resim 68- Ai Weiwei

"Anımsama", 2009, Münih.

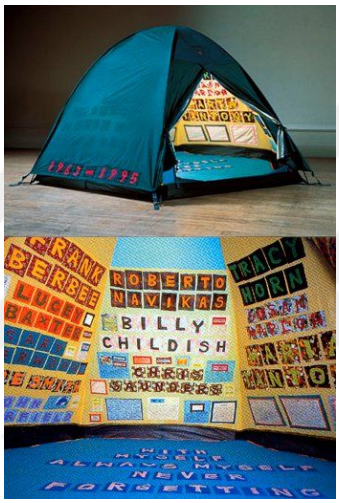
Kaynak: https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent



Resim 69- Gülsün Karamustafa

"Meydanın Belleği"nden kare, 2005, İstanbul.

Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa1.html



Resim 70- Tracey Emin

"Birlikte Yatağa Girdiğim Herkes", 1995, Londra.

Kaynak: https://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm



Resim 71- Alphonse Le Blondel

"Post Mortem", yak. 1850, New York.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283105



Resim 72- Alphonse Bertillon

"Paris'te Suçlular Albümü"nden, 1901, Paris.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Alphonse_Bertillon



Resim 73- Josef Koudelka

"Prag, Ağustos 1968".

Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/24/photography



Resim 74- Susan Meiselas

"Kuzey Otobanında Askerler Otobüste Arama Yapıyor", 1980, El Slavador.

Kaynak: http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/03/etienne-helmer-talks-to-us-about-a-photo-by-susan-meiselas/



Resim 75- Edward Steichen

"Family of Men" sergisinden, 1955, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429



Resim 76- Larry Clark

"Tulsa" albümünden, 1971, New York.

Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy



Resim 77- Nobuyoshi Araki

"Cinsel Arzu" portfolyosundan, 1994-1996, Tokyo.

Kaynak: https://www.phillips.com/detail/nobuyoshi-araki/NY030110/190



Resim 78- Richard Billingham

"Ray Bir Kahkahadır", 1994, Londra.

Kaynak: https://www.martinparrfoundation.org/bookdummies/rays-a-laugh/



Resim 79- Mitch Epstein

"Aile Şirketi", 2003, New York.

Kaynak: http://mitchepstein.net/family-business



Resim 80- Simon Norfolk

"Yok Edilmiş Radyo Vericileri", 2001, Kabil.

Kaynak: https://wsimag.com/flowers-gallery-london/artworks/47710



Resim 81- August Sander

"Dansa Giden Genç Köylüler", 1914.

Kaynak: https://hafizacoplugu.wordpress.com/2017/01/12/takim-elbise-ve-fotograf-john-berger/



Resim 82- Bend ve Hilla Becher

"Su Depoları", 1988, New York.

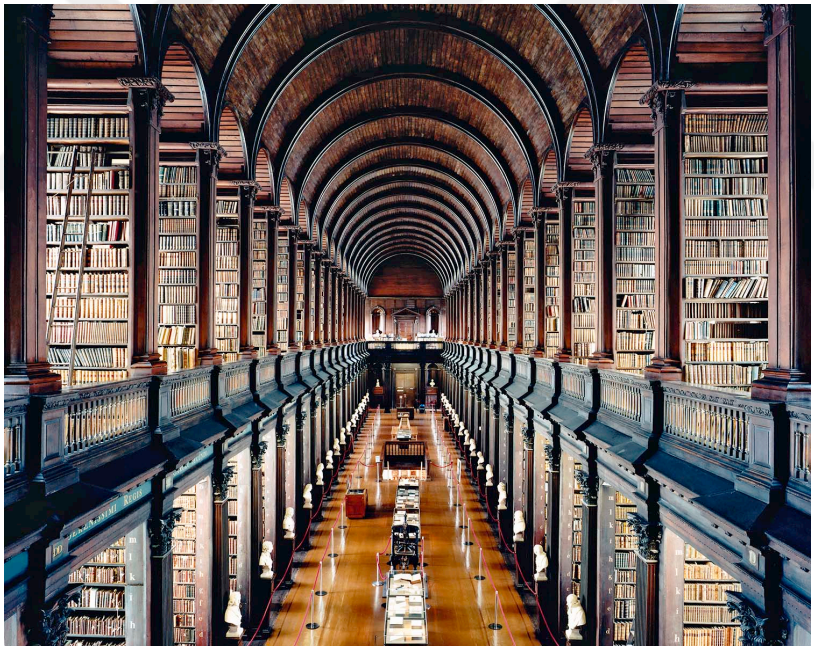
Kaynak: https://www.phillips.com/detail/bernd-and-hilla-becher/UK010117/10



Resim 83- Andreas Gursky

"Prada I", 1996, New York.

Kaynak: https://www.andreasgursky.com/en/works/1996/prada-1



Resim 84- Candida Höfer

"Trinity College Kütüphanesi", 2004, Londra.

Kaynak: https://imma.ie/collection/trinity-college-library-i/

Vanitas



Resim 85- Albrecht Dürer

"Aziz Hieronymus Çalışma Odasında", 1521.

Kaynak: http://museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/A.B.+1103



Resim 86- Joos van Cleve

"Aziz Hieronymus Çalışma Odasında", yak. 1524-1530.

Kaynak: https://www.harvardartmuseums.org/art/228385



Resim 87- Hans Holbein

"Elçiler", 1533, Londra.

Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2014/07/elciler-the-ambassadors-genc-hans-holbein/



Resim 88- Lukas Furtenagel

"Hans Burgkmair ve Eşi Anna", 1529, Londra.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Lukas_Furtenagel



Resim 89- Pieter Bruegel

"Ölümün Zaferi", yak. 1562, Madrid.

Kaynak: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc



Resim 90- Nicolas Poussin

"Et in arcadia ego", 1639, Paris.

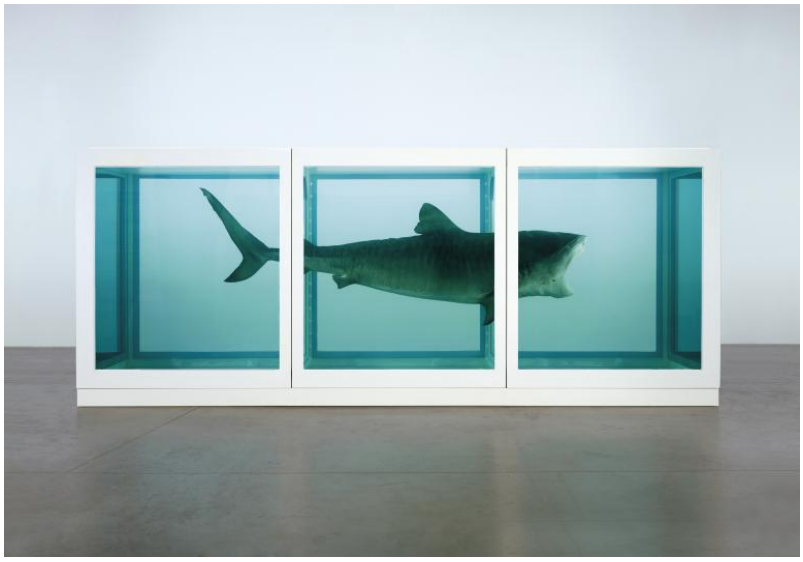
Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2015/03/arkadyali-cobanlar-the-arcadian-shepherds-poussin/



Resim 91- Vincent Van Gogh

"Sigara İçen Kurukafa", 1885, Amsterdam.

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/head-of-a-skeleton-with-a-burning-cigarette/hQGZa2I9Xi6lpA?hl=tr&avm=3



Resim 92- Damien Hirst

"Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı", 1991, Londra.

Kaynak: http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of



Resim 93- Damien Hirst

"Bin Yıl", 1990, Londra.

Kaynak: http://www.damienhirst.com/a-thousand-years



Resim 94- Francisco Goya

"Savaşın Felâketleri", 1810-1820, Madrid.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Savaşın_Felaketleri



Resim 95- Jake ve Dinos Chapman

"Ölüme Karşı Muazzam Eylemler", 1994, Londra.

Kaynak: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jake-and-dinos-chapman-b-1962-5916643-details.aspx



Resim 96- Felix Gonzales Torres

"Ross'un LA'deki Portresi", 1991, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/artists/2233



Resim 97- Bill Viola

"Nantes, Triptik", 1992, Nantes.



Resim 98- Francis Alys

"İş Görmenin Çelişkisi", 1997, Mexico City.

Kaynak: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/h9angv43ozypx1tdtqas



Resim 98- Sam Taylor-Wood

"Ölüdoğa" video'sundan kare, 2001, Londra.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time



Resim 99- Sam Taylor-Wood

"Ölüdoğa" video'sundan kare, 2001, Londra.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time



Resim 100- Thomas Richard Williams

"Zamanın Kumları", 1855, Londra.

Kaynak: http://www.getty.edu/art/collection/objects/57708/thomas-richard-williams-the-sands-of-time-english-1850-1852/



Resim 101- Roger Fenton

"Meyva ve Çiçekler", 1860, New York.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.15/



Resim 102- Manasse Studio

"Vanitas", 1932, Viyana.

Kaynak: https://www.pinterest.it/thievery/studio-manasse/



Resim 103- Cecil Beaton

"Otoportre", yak. 1930, Londra.

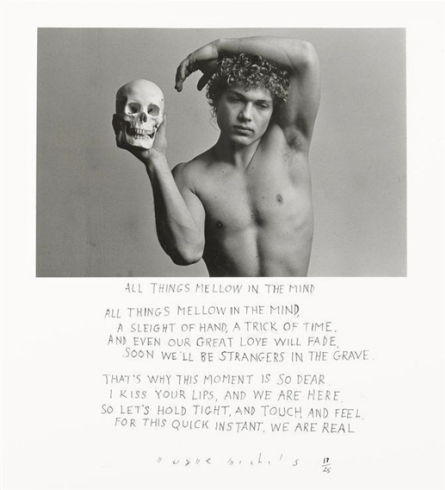
https://tr.pinterest.com/pin/555420566545735337/?lp=true



Resim 104- Irving Penn

"12 Elma", 1985, New York.

Kaynak: http://www.getty.edu/art/collection/objects/200587/irving-penn-red-apples-american-july-15-1985/



Resim 105- Duane Michals

"Her Şey Zihinde Erir", 1986, New York.

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/duane-michals/all-things-mellow-in-the-mind-MY9tephN5KWgNO0BgA8xUg2



Resim 106- Robert Mapplethorpe

"Arum Zambak", 1984, New York.

Kaynak: https://ca.phaidon.com/resource/mapplethorpecalla-lily.jpg



Resim 107- Peter Hujar

"Palermo Yeraltı Mezarları", 1963, New York.

Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/peter-hujar-palermo-catacombs-number-13



Resim 108- David Wojnarowicz

"Peter Hujar", 1987, New York.

Kaynak: https://whitney.org/uploads/image/file/676378/xlarge_2007.122a_wojnarowicz.jpg



Resim 109- David Wojnarowicz

"İsimsiz, Topraktaki Yüz", 1991, New York.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/192669



Resim 110- Nan Goldin

"Gotscho Gilles'i Öpüyor", 1992-1993, Paris.

Kaynak: https://www.artnet.com/auctions/artists/nan-goldin/gilles-gotscho-at-home-paris-gotscho-kissing-gilles-paris-2-works



Resim 111- Therese Frare

"David Kirby'nin Son Anları", 1990, New York.

Kaynak: https://time.com/4592061/colorization-benetton-aids-ad/



Resim 112- Lee Miller

"Bozgun" fotoğraflarından, 1945, New York.

https://rarehistoricalphotos.com/deputy-mayor-ernst-kurt-lisso-and-his-family-after-committing-suicide-by-cyanide-to-avoid-capture-by-us-troops-1945/



Resim 113- Ziyah Qafic

"Kimliği Belirsiz", 2001, Telaviv.

https://ianparry.org/winner/2001-ziyah-gafic-winner/

Novus



Resim 114- Paul Klee

"Angelus Novus", 1920, Kudüs

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus



Resim 115- Mona Hatoum

"Şimdiki Zaman", 1996, Londra.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-present-tense-t13867



Resim 116- Marina Abramovic

"Sanatçı Burada" performansından, 2010, New York.

Kaynak: https://filmmakermagazine.com/46919-matthew-akers-marina-abramovic-the-artist-is-present/#.XckwL-gzZnI



Resim 117- Lise Autogena ve Joshua Portway

"Kara Balık Sürüsü Menkul Kıymetler", 2001, Londra.

Kaynak: http://www.blackshoals.net/



Resim 118- Hans Haacke

"İzleyici Profili" işinden, 1971, Salzburg.

Kaynak: http://mihaela-varzari.blogspot.com/2016/08/poetics-of-change-museum-der-moderne.html



Resim 119- Postcommodity

"Uzaklaştırıcı Çit", 2015, Douglas, Arizona.

Kaynak: https://www.documenta14.de/en/artists/13562/postcommodity



Resim 120- Sherrie Levine

"Walker Evans'a İthaf: 4", 1981, New York.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214



Resim 121- Barbara Kruger

"Bedenin Bir Savaş Meydanı", 1989, Los Angeles

Kaynak: https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/



Resim 122- Cindy Sherman

"İsimsiz Film Kareleri"nden, 1977-1980, New York.

Kaynak: https://americansuburbx.com/2014/12/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-1980.html



Resim 123- Thomas Demand

"Koridor", 1995, Düsseldorf.

Kaynak: https://artefields.net/photographie/thomas-demand-photography-and-models/



Resim 124- Thomas Demand

"Oda", 1994, Düsseldorf.

Kaynak: https://artefields.net/photographie/thomas-demand-photography-and-models/



Resim 125- Rong Rong

Zhang Huan'ın "12 metrekare" performansından, 1994, Pekin.

Kaynak: http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1138



Resim 126- Yinka Shonibare

"Bir Viktorya Dönemi Dandy'sinin Günlüğü, Saat 19:00", 1998, Londra.

Kaynak: https://www.artimage.org.uk/5315/yinka-shonibare-cbe/diary-of-a-victorian-dandy--19-00-hours--1998



Resim 127- Sam Taylor-Wood

"Soliloquy I", 1998, New York.

Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/9408

KAYNAKÇA

Türkçe ve Yabancı Dillerdeki Kitaplar:

1. Adams, Robert. **Why People Photograph**. New York: Aperture Foundation, 1994.
2. Airès, Philippe. **Essais sur l'Histoire de la Mort en Occcident**. Paris: Points, 2014.
3. Al-Haytham, Ibn. **The Optics of Ibn al-Haytham, Books I-III: On Direct Vision**. Abdelhamid I. Sabra (çev.). Londra: The Warburg Institute, University of London, 1989.
4. Aristoteles, **Poetika –Şiir Sanatı Üzerine**. Ari Çokona, Ömer Aygün (çev.). İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2016.
5. Artun, Ali (hzl.). **Sanatçı Müzeleri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
6. Artun, Ali. **Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri**, 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012
7. Aziz Augustinus. **İtiraflar**, 10. Kitap. Çiğdem Dürüşken (çev.). İstanbul: Alfa Felsefe, 2014.
8. Badger, Gerry. **The Genius of Photography**. Londra: Quadrille Publishing, 2012.
9. Barnes, Jonathan (ed.). **The Complete Works of Aristotle**, Cilt I: Physics, 4. Baskı. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
10. Barnes, Jonathan (ed.). **The Complete Works of Aristotle**, Cilt II: Metaphysics. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
11. Barrett, Terry. **Fotoğrafı Eleştirmek. İmgeleri Anlamaya Giriş**, 3. Baskı. Yeşim Harcanoğlu (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.
12. Barthes, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1993.
13. Barthes, Roland. "Le Message Photographique", **Communications**. Paris: 1961.
14. Barthes, Roland. **La Chambre Claire**. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard - Seuil, 1980.

15. Batchen, Geoffrey (ed.). **Photography Degree Zero**. Boston: The MIT Press, 2009.

16. Baudelaire, Charles. **Critique d'art, suivi de Critique Musicale**, Paris: Folio Essais, 1992.

17. Baudrillard, Jean. **Sanat Komplosu. Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**. Elçin Gen, Işık Ergüden (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

18. Bazin, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

19. Belting, Hans. **Floransa ve Bağdat. Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**. Zehra Aksu Yılmazer (çev). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

20. Benjamin, Walter. **Fotoğraf Yazıları**. Esther Leslie (drl.), Burcu Halaç, Tevfik Turan (çev.). İstanbul: Kolektif Kitap, 2019.

21. Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

22. Berger, John. **Bir Fotoğrafı Anlamak**. Geoff Dyer (hzl.), Beril Eyüboğlu (çev.). İstanbul: Metis, 2014.

23. Berger, John. **Görme Biçimleri**, 13. Baskı. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

24. Bergson, Henri. **Essais sur les données immédiates de la conscience**. Paris: PUF, Coll. Quadrige, 2013.

25. Bergson, Henri. **L'évolution créatrice.** Paris: PUF, Coll. Quadrige, 1988.

26. Bergson, Henri. **Matière et Mémoire**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1939.

27. Bonnefoy, Yves (ed.). **Mitolojiler Sözlüğü**, 2. Cilt. Ankara: Dost Kitabevi, 2000.

28. Boyance, P. **Le culte des Muses chez les philosophes grecs,** 2. Baskı. Paris: E. de Bocard, 1972.

29. Brague, Rémi. **Du Temps chez Platon et Aristote**. Paris: PUF, 1995.

30. Brunet, François. **La Naissance de l'Idée de Photographie**. Paris: PUF, 2000.

31. Canales, Jimena. **The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and The Debate That Changed Our Understanding of Time**. Princenton, NJ: Princeton University Press, 2015.

32. Cartier-Bresson, Henri. **Flagrants Délits**. Paris: Delpire, 1968.

33. Cartier-Bresson, Henri. **Images à la Sauvette**. Göttingen: Steidl, 2014.

34. Chévrier, Jean-François. **Entre Les Beaux-arts et Les Médias: Photographie et Art Moderne**. Paris: L'Arachnéen, 2010.

35. Chévrier, Jean-François. **Entre Les Beaux-Arts et Les Médias: Photographie et Art Moderne**. Paris: L'Arachnéen, 2010.

36. Chévrier, Jean-François. **Proust et La Photographie. La résurrection de Venise**. Paris: L'Arachnéen, 2009.

37. Clarke, Graham. **The Photograph**. New York: Oxford University Press, 1997.

38. Connor, James A. **Kepler's Witch**. New York: Harper Collins, 2004.

39. Cooper, Dennis. "The Ballad of Nan Goldin", **Spin**, 1997.

40. Costa, Guido. **Nan Goldin**. Londra: Phaidon Press, 2001.

41. Cotton, Charlotte. **The Photograph as Contemporary Art**. Londra: Thames & Hudson, 2009.

42. Danto, Arthur C. **Sanat Nedir**, 3. Baskı. Zeynep Baransel (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

43. Danto, Arthur C. **The Transfiguration of The Commonplace**. Boston: Harvard University Press, 1983.

44. Danto, Arthur. **The Madonna of the Future**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.

45. Deleuze, Gilles. **Cinéma. L'Image-Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

46. Deleuze, Gilles. **L'Image-Temps, Cinéma 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

47. Didi-Huberman, Georges. **Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images**. Paris: Minuit, 2000.

48. Draaisma, Douwe. **Bellek Metaforları. Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**. Gürol Koca (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

49. Draaisma, Douwe. **Unutmanın Kitabı**. Dilman Muradoğlu (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

50. Eco, Umberto. “Times”, Kristen Lippincott (ed.), **The Story of Time** içinde. Londra: Merrell Holberton, 2000.

51. Einstein, Albert. **La théorie de la relativité restreinte et générale**. Paris: Éditions Dunod, 2004.

52. **Eski ve Yeni Ahit**. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1991.

53. Farthing, Stephen (ed.). **Sanatın Tüm Öyküsü**, 3. Baskı. Ed. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Uçucu (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.

54. Foucault, Michel. **Les Mots et Les Choses**. Paris: Gallimard, 1990.

55. Freund, Gisèle. **Fotoğraf ve Toplum**. Şule Demirkol (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006.

56. Fried, Michael. **Why Photography Matters As Art As Never Before**, 3. Baskı. New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010.

57. Galton, Francis. **Inquiries into Human Faculty and its Development**. Londra: Macmillan, 1883.

58. Goldin, Nan. **The Ballad of Sexual Dependancy**. New York: Aperture, New York, 2012.

59. Grosenick, Uta, Thomas Seelig (ed.). **Photo Art. The New World of Photography**. Londra: Thames&Hudson, 2008.

60. **Guggenheim Museum Publications. “**Rineke Dijkstra: A Retrospective”. [Sergi Kataloğu]. New York: 2012.

61. Hacking**,** Juliet (ed.). **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**. Abbas Bozkurt (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.

62. Harrison, Charles, Paul Wood. **Sanat ve Kuram 1900-200, Değişen Fikirler Antolojisi**. Sabri Gürses (çev.). İstanbul: Küre Yayınları, 2011.

63. Hart-Davis, Adam. **Zaman Kitabı**. Cem Duran (çev.). İstanbul: NTV Yayınları, 2013.

64. Hartog, François. **Régimes d'Historicité, Présentisme et Expérience du Temps**. Paris: Éditions Points, 2012.

65. Heidegger, Martin. **Varlık ve Zaman**. Kaan Ökten (çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018.

66. Hicks, Alistair, "Zaman Değişmeli", Kaya Genç (çev.). **Pera Müzesi Yayını,** "The Time Needs Changing / Zaman Değişmeli" - Cao Fei, Nilbar Güreş, Raqs Media Collective [Sergi Kataloğu] içinde. İstanbul: 2018, s.24-34

67. Hopkins, David. **Modern Sanattan Sonra, 1945-2017**. Firdevs Candil Erdoğan (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2018.

68. Hujar, Peter, "Introduction", Susan Sontag, **Portraits in Life and Death** içinde. New York: Da Capo Press, 1976.

69. Huneman, Philippe, Estelle Kulich (ed.). **Introduction à la phénoménologie**. Paris: Armand Collin, 1997,

70. Husserl, Edmund. **Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps**. Paris: PUF, 1996,

71. Kant, Immanuel. **Critique de la raison pur**, 4. Baskı. A. Tremesaygues, B. Pacaud (çev.). Paris: PUF, Collection Quadrige, 1993.

72. Lyotard, Jean-François. **Le Post-Moderne expliqué aux enfants**. Paris: Galilée, 1986.

73. Mauriès, Patrick. **Cabinets of Curiosities**. Londra: Thames and Hudson, Londra, 2002.

74. Merleau-Ponty Maurice. "Einstein et la crise de la raison", **Signes** içinde. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

75. Merleau-Ponty, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

76. Michaels, Walter Benn. "Photographs and Fossils", James Elkins (ed.), **Photography Theory** içinde. New York ve Londra: Routhledge, 2006i

77. Nadar. **Quand j'étais photographe**. Paris: Actes Sud, 1999.

78. Newton, Isaac. **Mathematical Principles of Natural History.** Andrew Motte (çev.). New York: Daniel Adee, 1846.

79. Orvell, Miles. **American Photography**. New York: Oxford University Press, 2003.

80. Özdemir, A. Beyhan, "Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf", Caner Aydemir (hzl.), **Fotoğraf Neyi Anlatır,** 3. Baskı içinde. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 67-84.

81. Paz, Octavio. **Marcel Duchamp. Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü**. Şule Demirkol (çev.). İstanbul: Everest Yayınları, 2017.

82. **Pera Müzesi Yayınları.** "Josef Koudelka – Retrospektif", [Sergi Kataloğu]. İstanbul: 2008.

83. Platon, **Devlet**, Yedinci Kitap, 18. Basım. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (çev.). İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2019.

84. Platon, **Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias**. Emile Chambry (çev.). Paris: GF Flammarion, 1993.

85. Price, Mary. **Fotoğraf. Çerçevedeki Gizem**, Ayşenaz Koş, Kubilay Koş (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

86. Ravelli, Carlo. **Et si le temps n'existait pas?**. Paris: Éditions Dunod, 2012.

87. Ricœur, Paul. **À L'École de la Phénoménologie**, 4. Baskı. Paris: Vrin, 1996.

88. Ricœur, Paul. **Zaman ve Anlatı 1**, 3. Baskı. Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

89. Ricœur, Paul. **Zaman ve Anlatı 3**, 2. Baskı. Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

90. Ritchin, Fred. **Fotoğraftan Sonra**. Yalım Keser (çev.). İstanbul: Espas Yayınları, 2014.

91. Ritchin, Fred. **In Our Own Image**. New York: Aperture Foundation, 1999.

92. Rosenberg, Harold. **La tradition du nouveau**. Anne Marchand (çev.). Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.

93. Rouillé, André. **La Photographie**. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2005.

94. Shiner, Larry. **Sanatın İcadı. Bir Kültür Tarihi**, 4. Baskı. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

95. Smith, Terry. **What is Contemporary Art?** Chicago: University of Chicago Press, 2009.

96. Solomon-Godeau, Abigail. **Photography after Photography: Gendre, Genre, History**. Durham: Duke University Press Books, 2017.

97. Sontag, Susan. **Başkalarının Acısına Bakmak**. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.

98. Sontag, Susan. **Bilincin Kapısını Aralamak. Jonathan Cott – Rolling Stone Söyleşisi**, 2. Baskı. Zeynep Heyzen Ateş (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.

99. Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**, 2. Basım. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

100. Sontag, Susan. **The Benefactor**. New York: Picador, 2002.

101. Steichen, Edward, "Introduction", **Museum of Modern Art,** "Family of Man" [Sergi Kataloğu] içinde. New York: 1955, s. 11-24.

102. Stendhal. **La vie de Henry Brulard**. Paris: Gallimard, Folio Classique, 1973.

103. Stieglitz, Alfred. "Pictorial Photography", Newhall Beaumont (drl.), **Photography: Essays and Images** içinde. New York: MoMA, 1980.

104. Strauss, David Levi. **Between The Eyes, Essays on Photography and Politics**. New York: Aperture Foundation, 2005.

105. **Thames and Hudson.** "Lee Miller, A Woman's War" [Sergi Kataloğu]. Londra: 2015.

106. Viola, Bill. **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994**. Londra: Gardner Books, 1995.

107. Viso, Olga. **Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendiata**. Münih, Berlin, Londra ve New York: Prestel, 2008.

108. Weintraub, Linda. **How Today's Artists Think and Work**. New York: Thames and Hudson, 2003.

109. Whitehead, Alfred North. **Process and Reality, An Essay in Cosmology**. New York: The Free Press, 1978.

110. **Whitney Museum of American Art.** "Nan Goldin: I'll Be Your Mirror". New York: 1996.

111. Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, 4. Baskı. Hayrullah Örs (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Süreli Yayınlar:

1. **Esprit,** *"L'obstination philosophique de P. Ricœur"*, Mart-Nisan 2006, https://esprit.press.fr (2 Mart 2019).
2. Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, no. 63, 1969.
3. Grundberg, Andy. "Photographers Who See Beyond the Fact", **The New York Times**, 7 Eylül 1986, s. 43.
4. Holborn, Mark. "Nan Goldin", Melissa Harris, Michael Famighetti (ed.), **Aperture 103 - Conversations,** Yaz 1986, s. 190.
5. Holert, Tom. "Nan Goldin Talks with Tom Holert", **Art Forum International**, no. 41, 2003, s. 234.
6. Ross, Christine, "The Suspension f History in Contemporary Media Arts", *Intermédialités* 11 içinde. Paris: 2008, s. 125-148.
7. **Sanat Dünyamız, Sayı 84: Fotoğraf Nerede Biter**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

İnternet Kaynakları:

1. Coulhart, Edmund, Nan Goldin. **I'll Be Your Mirror**, 1996, http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7 (2Ağustos 2019).

2. Person, Hili. "*Nan Goldin on the Changing Aesthetics on People With HIV*", **Sleek Magazine**, https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/ (7 Haziran 2019).
3. Reeves, Emma Reeves (hzl.), "Nan Goldin Speaking About The Ballad of Sexual Dependency", Moca TV, https://www.youtube.com/watch?v=iDSvD0yhjWQ, 2017 (3 Ağustos 2019).