

Bir Kültür Üretim Aracı Olarak Fotoğraf ve Gündelik Yaşamı Aktarmada Fotoğraf Kültürü

Photography as a Cultural Production Tool and Photography Culture in Transferring Everyday Life

Serkan Bulut, Arş. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-Posta: serkanbulut1@yahoo.com
İlker Zor, Arş. Gör., Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-Posta: izar1199@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Fotoğraf Kültürü,
Görsel Kültür,
Gündelik Yaşam,
Sanayi Sonrası.

Öz

Göz insanın en güçlü uzuvlarından biridir. İnsanlık bu önemli unsura ilk çağlardan bu yana önem vermiştir. Bu farkındalık saf haliyle zaten güçlü iken teknikle birleştikten sonra boyut değiştirerek kültürü beslemiş, insanlara büyük sorunlarla başa çıkabilmeleri için büyük avantajlar sağlamıştır. Birçok düşünür fotoğrafın yararlarından bahsetmiştir. Nitekim tarih boyunca süregelen resmetme geleneği, Sanayi Toplumu sonrasında daha da değer kazanmıştır. Öyle ki bir noktadan sonra toplumların kendilerini ifade etmesinde ve kapsamlı sosyolojik gelişmelerin temelinde, insanların gördüklerini resmetme gayretinin etkileri görülmüştür. Sanayi Toplumu sonrası gelişen teknik ve makineleşme, insanın yaratıcı düşüncesinin sınırsız alanıyla birleşince fotoğraf kültürü çağdaş toplum olmanın lokomotiflerinden biri olmuştur. Fotoğraf ilk bulunduğu dönemlerde ağırlıklı olarak günlük hayatı resmetme aracı olarak kullanılırken, zamanla belge niteliği kazanmış, belgelerin çoğaltılmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Nihayetinde fotoğraf kitleselleşmiştir. Modernitenin güçlü araçlarından ve tetikleyicilerinden biri olan fotoğraf, optik özelliği ile bireyin ve toplumun gerçeklik algısını da derinden etkileyerek yeni görme biçimleri ve buna bağlı yeni kültürler oluşturulmasında önemli bir araç olmuştur. Fotoğraf ile homo sapiens (bilen insan), yerini homo-videns'e (gören insan) bırakmıştır. Fotoğraf yoluyla dünyayı farklı görmeye başlamış olan modern insan, görsel kültürün yükselişini sağlamıştır. Bu çalışmada insan için resmetmeyi olanaklı kılan, resmettiğini çoğaltabilmeyi gerçekleştiren fotoğrafın yarattığı kültür analiz edilmiştir. Bu analizde fotoğraf tarihinden örneklerle fotoğraflarda ideoloji, gündelik hayat ve gerçekliğin inşası irdelenmiştir.

Keywords:

Photography Culture,
Visual Culture,
Everyday Life,
Post-Industrial Society.

Abstract

Today, individuals make use of the possibilities of digital media according to their needs. The eye is one of the most powerful limbs of humankind. Humanity has given importance to this important tool since the early ages. While this awareness was already strong in its pure form, it fed culture by changing size after merging with technique. It has given people great advantages to deal with major problems. Many thinkers have mentioned the benefits of photograph. As a matter of fact, tradition of painting that has been going on throughout history has gained more value after the Industrial Society. On the basis of societies' self-expression and comprehensive sociological developments, the effects of people's efforts to portray what they see were seen. Photographic culture has become one of the locomotives of contemporary society when the technical and mechanization developed after the Industrial Society and the unlimited area of human creative thought are combined. While photography was used mainly as a tool for drawing daily life, it gained the quality of a document over time and enabled the reproduction and spread of documents. Ultimately, photography has become mass. Photography is one of the powerful tools and triggers of modernization. It has been an important tool for creating new forms of vision and related new cultures by deeply affecting the perception of reality of the individual and society with its optical feature. With the photograph, homo sapiens (the human knowing) has been replaced by homo-videns (the human seeing). Modern people, who started to see the world differently through photography, provided the rise of visual culture. In this study, the culture created by the photograph which enables people to paint and reproduce them is analyzed. In this analysis, ideology, daily life and the construction of reality are examined with examples from the history of photography.

Araştırmacı Orcid ID : 1: <https://orcid.org/0000-0001-8252-5262>, 2: <https://orcid.org/0000-0002-6468-8487>
Geliş Tarihi : 17.05.2020
Kabul Tarihi : 21.07.2020

Giriş

Toplumsal ve bilimsel yapıdaki değişimler, toplumların gündelik yaşamı ve deneyimlerini anlatım biçimlerinde yenilikleri beraberinde getirir. 19. yüzyılda, modernitenin etkisindeki Batı Toplumu bir dizi teknik gelişmeler yaşamıştır. Demiryolunun, buhar gücünün, fabrikaların ortaya çıkışından başlayarak Batı toplumu, adına Sanayi Devrimi denilen teknoloji-yoğun bir dönem içerisine girmiştir. Batı'nın içinde yaşadığı bu Sanayi Devrimi'nde ortaya çıkan teknik gelişmelerden birisi de fotoğraf makinesinin ve fotoğrafın bulunuşudur. Fotoğrafın bulunuşu bir anda olmamıştır. Optik alanında yüzyıllar öncesine dayanan teknik gelişmeler eklektik biçimde birikmiş ve sonunda fotoğraf, Joseph Nicéphore Niepce, Louis Daguerre ve Williem Henry Fox Talbot'un buluşlarıyla son şeklini almıştır.

Niepce'in 1827 yılında elde ettiği ilk helyograf levha, fotoğrafın resmetme aracı olarak ortaya çıkışıdır. Daguerre'in 1839'da resmileştirdiği buluşu da fotoğrafın resmetme aracı olarak belirmesidir. Yani Niepce ve Daguerre yeni bir resmetme tekniğinin aracını bulan kişilerdir. Talbot ise, 1841'de negatiften hareket ederek mekanik çoğaltma teknolojisi olarak fotoğrafı yeniden ortaya çıkartan kişidir. Bu yeni resmetme ve çoğaltma tekniğinin kendine özgü özelliklerini kullanarak Hill ve Nadar, Oskar Gustave Rejlander, Margaret Cameron, Robert Adamson gibi duyarlı kişiler, 1845 yılından itibaren, bu çoğaltılabilen resmetme tekniğini sanat ortamına taşımışlardır. Böylece fotoğraf üç farklı ortamda gelişmiştir. Bunlar resmetme, çoğaltım tekniği ve sanatın ortamında fotoğraftır (Kılıç, 2008: 118). Her ne kadar sanatın hayal gücü ve imgelemin bir yansıması, fotoğrafın da teknik bir olgu olduğu kabul edilse de bazı yönleri ile fotoğraf hayal dünyasına uygun düşünce biçimlerinin makine kanalı ile resmedilmesidir. Ve bu özelliği ile sanat kavramıyla kısmen de olsa kesişmektedir.

Fotoğrafın içinde geliştiği üç farklı ortam birbiriyle iç içe geçmiş ve ilerlemiştir. İlk bakışta resim sanatıyla benzerlikler taşıdığı düşünülen ve perspektif, portre gibi resim tekniklerini miras alan fotoğraf tarihsel süreç içerisinde teknik yönden ilerlemiş olan toplum ve bireyin gayretiyle yeni imkân ve şekillerde evrilmiş, teknik ve anlatım olanakları gelişmiştir. Optiğin ve optik bakışın olanaklarıyla resmeden fotoğraf çoğaltılabilen, yeniden üretilebilen bir dolaşım ürününe dönüşmüştür. Sanatın alanına girebilmek için bir süre mücadele eden fotoğraf nihayetinde sanatın ortamında ışıkla resmeden bir aktivite haline dönüştürülmüş ve fotoğraf kültürü, görme biçimlerini değiştirmiş, görsel kültürün gelişmesine ön ayak olmuştur.

Bu çalışmanın temel sorunsalı fotoğrafın tarihsel süreçteki gelişimini, kültürel anlamda toplumsal etkisinin nasıl olduğunu, resmetme, çoğaltma ve paylaşılma özelliklerinin toplumsala ve gündelik olana nasıl olanak tanıdığını, geliştirdiğini ve yeniden inşa ederek hâkim ideolojiyi meşrulaştırdığını sorgulamaktır. Çalışmanın kapsamı ise fotoğrafın tarihsel gelişiminin aktarılması ve ideolojik özelliklerinin analizi ile sınırlıdır. Bu bağlamda fotoğrafın etkileri analiz bölümünde üç başat alan çerçevesinde ele alınmıştır. Bunlardan ilki fotoğrafın gündelik hayata girişiyle birlikte toplumun en temel yapı taşı olan aile ortamında kullanımı. İkincisi toplumları bir arada tutmada kültürlerini beslemede büyük etkisi olan din alanında kullanımı. Bir diğer alan da ideolojik alandır. Bu çalışmada ideolojik alan bağlamında, ırkçı perspektife yönelik analiz yapılmıştır.

Analizde fotoğrafların kim tarafından nasıl görüldüğü üzerinde durulmuştur.

Fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilip edilmediği, sanat yapıtı özelliği taşıyıp taşımadığı ya da sanatın alanına girip girmediği üzerinde durulan bir başka konudur. Bu konuda birbirinden farklı yaklaşımlar mevcuttur. Çalışma bu temel düşünceler etrafında gerçekleştirilen bir sorgulama yöntemi ile ele alınmış bir olgu sunum çalışmasıdır. Bu yönüyle fotoğraf ve fotoğraf kültürü nitel araştırma yönteminin bir analiz tekniği olan betimsel analizi ile irdelenmiştir.

Fotoğrafa Zemin Hazırlayan Toplumsal ve Kültürel Koşullar

Araç kullanımı tarihin her döneminde toplumsal yaşam ve insanın sanatsal faaliyetleri üzerinde belirleyici olmuştur. Tarih öncesi devirlerde aletler taş, kemik ve ağaç kullanılarak üretilmiştir. Toplumlar kendi geçmişlerinin il zamanlarından bu yana uygun platformlar üzerine bir şekilde resmederek, boyayarak veya kazarak bir şeyleri aktarmaya çalışmışlardır. Bu nedenle denilebilir ki tarihte resim çizmek olarak kabul edilebilecek ilk etkinlikler bunlar olmuştur. (Kılıç, 2008: 9). Yüzey üzerinde figürlerin algılanmasını sağlayan çizgi, renk ve kazımak Altamira Mağarası duvarındaki bizon resimlerinden başlayarak, yüzey üzerinde farklı resmetme teknikleri olarak tarih içinde gelişip günümüze kadar gelmiştir. Bunlar, insanların doğadaki nesnelere kullanarak geliştirdiği, yüzey üzerinde kalıcı olan resmetme teknikleridir (Kılıç, 2008: 48). Fotoğraf ya da fotoğraf makinesi de insanların bu tarih öncesi alışkanlıklarına kadar uzanan kültürel bir olgudur.

Fotoğraf tarihin belli bir döneminde; bilimsel, teknolojik ve toplumsal gelişmelerin bağlamsal birlikteliğinde ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın ortaya çıktığı dönem Sanayi Devrimi'dir. Sanayi Devrimi, Batı Toplumunda teknolojik gelişmelerin belirleyici olduğu bir dönemin adıdır. Sanayi Devrimi (1750-1895), "insanlığın yazılı belgelere geçmiş tarihindeki en köklü dönüşümdür" (Hobsbawm, 2008: 13). Bu dönüşüm yalnızca teknolojik alanda yaşanmamış, toplumsal ve kültürel alana yayılmıştır. Sanayi Devrimi ile doruk noktasına ulaşan teknolojik gelişmeler birdenbire ortaya çıkmamış, daha önceki toplumsal-kültürel süreçlerin sonucunda gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Batı Toplumunu Sanayi Devrimi'ne ve Sanayi Devrimi içinde fotoğrafın bulunmasına götürülen süreç çok daha eskiye dayanmaktadır.

Fotoğraf Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisinde gelişen akılcı-bilimsel düşünce ve Aydınlanma ile etkin bir toplumsal kuruma dönüşmüştür. Aydınlanma, onsekizinci yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibariyle hem Amerika hem de Avrupa'nın çoğu noktasında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Sanayi Devrimi'yle başlatılıp, Fransız Devrimi'yle bitirilen felsefi bir hareket ve bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal süreci kapsamaktadır (Çiğdem, 2009: 13). Aydınlanma kapsamında ortaya çıkan düşünsel-bilimsel gelişmeler sonucunda akıl değişime uğramıştır. Artık akıl, teolojik din ve tanrı düşüncesinin gölgesinden çıkarak özgürleşmiş ve özne konumuna yükselerek insan/toplum yaşamında belirleyici olmuştur.

Aydınlanmanın en önemli toplumsal temeli endüstriden kaynaklanmaktaydı. Endüstrileşme, emek gücü ve sermayenin makineleşmeyle birlikte üretim süreci içerisinde çoğaltılabilir ve tekrarlanabilir örüntüler olarak örgütlenmesi şeklinde ortaya çıkmıştır (Çiğdem, 2009: 13-26). Aydınlanma üzerinden ilerleyen Sanayi Devrimi kendisinden önceki, tarıma ve insan emeğine dayalı feodal toplum biçimini ortadan kaldırmış ve bilimsel, siyasal ve kültürel alandaki devrimlerle birlikte yeni bir toplum biçimini; modern toplumu meydana getirmiştir. Toplumsal yapının bütününde meydana gelen bu değişim süreci modernleşme olarak adlandırılır. Modernleşme ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel alanda bir dönüşümü ifade eder. Kumar'a göre (2010: 106) modernizm, nihayet Sanayi Devrimi ile somut geçerlik kazanmıştır.

Batı toplumunun geçirdiği süreç sonucunda aklın devrimi, Sanayi Devrimi'ne dönüşmüştür. Teknolojik buluşlar Sanayi Devrimi'nde aklın çıktıkları (ürünleri) şeklinde somutlaşmıştır. Bu çıktılar; demiryolu, telgraf, buhar gücü, makine vb. buluşlar olarak toplumsal yaşam içerisinde yerlerini almış ve teknolojik boyutlarını aşarak toplumsal yaşamın vazgeçilmez araçlarına dönüşmüştür. Bu yeni araçlar aynı zamanda yeni birer kültür biçimi demektir. Her yeni araç, yeni bir kültürü de beraberinde getirmiştir. Bu araçlar teknolojik boyutlarının yanı sıra insan yaşamına yenilikler katmıştır. Tarihte insanları birleştiren ve beraberce yaşayabilmelerini sağlayan şey, tarıma dayanan siyasal ve hiyerarşik normlar, tarihleri ve öf ile adetleridir. Sanayileşme ile başlayan endüstri toplumu ise yaşamın temelindeki itici güç olan doğadaki uyum, ahenk ve sinerjinin yerine makineleşmeyi öncelemiştir. Tren yollarının gelişimi ve zamanın göstergesi olan saat bu noktadan sonra birer sembol haline gelmiştir. Çünkü saatler, dakikalar ve saniyeler zamanı matematiksel olarak ifade etmenin araçlarıdır (Kumar, 2010: 24).

Sanayi Devrimi, insanlar arasında yeni bir iktisadi ilişki türünü, yeni bir üretim sistemini, yeni bir yaşam ritmini, yeni bir toplumu, yeni bir tarih dönemini temsil ediyordu (Hobsbawm, 2008: 60). İnsanlık tarihi boyunca; Yeni Taş Devri'nde tarımın, metalürjinin ve kentlerin ortaya çıkmasından beri hiçbir değişim sanayileşmenin ortaya çıkması kadar derin etki yapmamıştır (Hobsbawm, 2008: 21). İnsanlar kırsal alandan kente doğru göç etmiş, toplum kent merkezli hale gelmiştir. Kentlerde işçi ve burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan değişimlerin temelinde insan yer almaktadır. İnsan ve düşünme biçimleri tüm toplumu değişime uğramıştır. Düşünme biçimleriyle birlikte okuma, görme, yorumlama biçimleri de dönüşmüştür. Artık insan farklı bakmakta, farklı görmekte ve farklı yorumlamaktadır. İnsanın yaşadığı bu değişimde Sanayi Devrimi içinde gerçekleşen teknolojik buluşlar belirleyici bir rol oynamaktadır. Fotoğrafın günlük yaşamda kullanımı da bu bağlamda insana yeni bir görme biçimi edindirmiştir.

Marshall McLuhan, "Avrupalılar için görmek inanmaktır" demektedir (2014: 31). Batı Toplumu okuryazar olmayan ya da az gelişmiş toplumlara oranla, görmeyi daha yoğun bir şekilde yaşamın merkezine almaktadır. Batı Toplumu Rönesans'tan itibaren portre, resim sanatı ve perspektif pratiğiyle fazlasıyla iç içedir. Tüm dünyada derin izler bırakmış olan Rönesans, üçüncü boyutu yakalama noktasında sanatkarlara büyük avantaj sağlamış, böylelikle kültür sanat alanında daha yenilikçi gelişmelerin önü açılmıştır. Resim sayesinde doğanın kâğıda yansıtılması kıymetli bir pratik haline gelmiş, insan gözünün görebildiği en saf ve berrak görüntüler tuval üzerine aktarılmaya başlanmıştır. Bazın ise fotoğrafı plastik sanatlar tarihinin en önemli icadı olarak tanımlar. Fotoğrafın gücü ve resimden farkı nesnelere -neredeyse- olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. Güzel bir resim bize belki model hakkında çok şey söyleyebilir fakat fotoğraf sanatının bıraktığı etkiyi sağlaması olanaklı değildir. Resim benzerliğin yaratılmasıdır. Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir. Fotoğrafik

görüntü nesnenin kendisinin yerine geçer. Bu, yeniden üretim olduğu kadar modelin kendisidir de (2007: 16-20). Fotoğraf, böylece resmetmeyi daha da ileri bir düzeye taşımıştır. “Fotoğraf alışılmış görme biçiminin kalıbını kırarak başka bir görme alışkanlığı yaratmıştır” (Sontag, 2011: 120).

Makineler Sanayi Devrimi'nin temel nesnelere dir. Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan makineler nasıl ki insanın kas ve kol gücünün yerini almışsa, fotoğraf makinesi de insan uzuvlarının yerini almıştır. Fotoğraf makinesine kadar yüzey üzerine resmetme, insan elinin bir ürünüdür. Geleneksel resmetme tekniklerinin karşısına dikilen fotoğraf makinesi, insanın gözleriyle gördüğünü resmetmesini sağlamıştır (Sontag, 2011: 102-103).

McLuhan'ın belirttiği gibi fotoğraf makinesi insanın bir uzvunun (duyusunun), yani gözün uzantısıdır. Fotoğraf makinesi göz merkezli bir aygıttır. Makine, sanki insan gözünün bir uzantısı haline gelir. İnsan, fotoğraf makinesi üzerinde ellerinden çok gözlerini etkin olarak kullanır. Fotoğrafçılıkta el, kaydetmenin ya da yaratmanın birincil aracına dönüşmez. Fotoğraf düşünülürken göz baskındır. Göz görür, gerçekliğin parçası çerçeve içine yerleştirilir (Price, 2004: 48). McLuhan, iletişim araçlarını Amerikan caz müziğinden esinlenerek sıcak ve soğuk araçlar olmak üzere ikiye ayırır. McLuhan'ın buradaki ayırıcı ölçütü bilgi bakımından zenginlik ve aracın sağladığı katılımdır. Bir araç mesaj bakımından ne kadar zenginse (ne kadar çok bilgi veriyorsa) alıcının katılımına o ölçüde az pay bırakır. McLuhan bu araçlara sıcak araç demektedir. Bunun aksine, bilgi bakımından yoksulsa (yani az bilgi aktarıyorsa) bu durumda alıcının katılımı artar. Bu araçlar soğuk araçlardır. Buna göre McLuhan, fotoğrafı sıcak araç olarak tanımlar (Özkök, 1985: 159). McLuhan'a göre yazının bulunuşuyla, insanlığın egemen duyusu olan işitme yerini yavaş yavaş göze bırakacaktır. Başka deyişle, egemen iletişim biçimi artık görme duyumuzun uzantısıdır (Özkök, 1985: 165).

Tarihsel süreç insanlığın yüzyıllardır gerçeğin arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Bazin'e göre, insanların aradıkları bu gerçekliği kayıt altına alabilme istekleri öyle veya böyle fotoğrafın bulunmasını mümkün hale getirecek bir istektir (2007: 25). Örneğin 11. yüzyılda yaşamış Arap gökbilimci İbn-i Heysem'in eserlerinde optikle ilgili fikirlere rastlanır (Monaco, 2010: 73). Öncesinde Yunan bilgini Batyamyus gözlerden çıkan ışığın nesneye yansıdığını belirtirken; nesne-ışın kuramını geliştiren İbn-i Heysem (Topdemir, 2008: 106) gerçekleştirdiği deneyler ile ışığın gözlerden çıkmadığını, aksine nesnelere yansıdığını kanıtlamıştır (Monaco, 2010: 73). Görmenin yapısını bugünkü anlamında tanımlayan ilk kişi olan İbn-i Heysem, böylelikle optik alanında yüzyıllar sonra ortaya çıkacak gelişmelerin öncüsü olmuştur.

Fotoğrafın bulunuşu eklektik gelişmeler çerçevesinde gerçekleşmiştir. Benjamin, fotoğraf için buluş saatinin gelip çattığını, birçok bilim insanının bunun üzerinde çalıştığını belirtir. Birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca yönelen bu insanlar, Leonardo da Vinci'den beri bilinen camera obscura (karanlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çabalamaktadır (2002: 5). Camera obscura karanlık kutu olarak fotoğraf makinesine karşılık gelmektedir. Camera obscura'nın tarihi Rönesans'a kadar uzanır. Camera obscura basit bir optik kurala dayanır. Üzerine yansıtılan görüntüleri kayda

yarayan fotoğraf filmi hariç çağdaş fotoğraf kamerasında var olan temel elemanlara sahiptir (Monaco, 2010: 73).

Resmetme Tekniği Olarak Fotoğraf

Aristoteles ve Porphyrios gibi düşünürler, insan gözünü silahlı bir nefere benzetmekte ve onu canlı bir eyleyen şekilde değerlendirmişlerdir. Onlara göre gözler görebildikleri her şeyi tutsak edebilen, etkili ışıklar yayabilen fonksiyonel araçlardır. Gözlemleyebilmek maddi ve saldırgan bir eylemdir. Göz, tecrübeler arasında hareket edebilen ve onları yakalayabilen insansı bir şeydir. Böylesi bir düşünce, fotoğraf makinesinin kullanılmaya başlandığı ilk zamanlarda gelişen bir düşünce olmuştur: dahası bu düşünceye desteklercesine George Eastman ve arkadaşları gözün görebildiği şeyi sonsuza dek hapsedebildiğini vurgulamışlardır (Sanders, 2013: 31).

İnsan tarihinin birçok döneminde, zamanın siyasal durumuna, fikir yapılarına ve tercihlere göre çeşitli sanatsal ifade şekilleri görülmüştür. İnsanlar, kendilerine has kültür sanat tarzları inşa etmiş ve ifade biçimleri meydana getirmişlerdir. Bu anlatım biçimleri bu insanların içerisinde yaşadıkları kültürel formların, gelenek ve göreneklerin, diğer toplumsal normların izlerini taşımış ve bu izleri yansıtmışlardır (Freund, 2008: 7). Fotoğraf, Sanayi Devrimi'nin ve modernizmin etkisindeki sanayi toplumunda bir resmetme tekniği olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, fotoğrafın resmetme özelliği kendisinden çok daha eski resim sanatı ile sıklıkla karşılaştırılmıştır.

Kabilesele olmaktan çıkma, bireyleşme, işitselliği, dokunsallığı aşma ve resimselleşme, Gutenberg teknolojisi (matbaa) ile birlikte görsel düşünmeyi açığa çıkarmıştır (McLuhan, 2014: 77). Rönesans, o zamana kadar ki görme modelleri üzerinde bir kırılma yaratmıştır. Resimde perspektife dayalı bir anlayış yerleşik hale gelmiştir (Crary, 2004: 16). Rönesans perspektifi ve fotoğraf “doğal görme”ye tam anlamıyla nesnel bir eşdeğer arayışının parçalarıdır. Işık, mercek ve göz hakkında elde edilen bilgi birikimi, fiziksel dünyanın doğru bir şekilde araştırılması ve temsil edilmesini sağlayan bir dizi keşif ve başarının parçası haline gelir. Bu keşif ve başarılar dizisinde; 15. yüzyılda doğrusal (merkezi) perspektifin bulunuşu, Galileo'nun çalışmaları, Newton'un tümevarımsal araştırmaları ve İngiliz amprizminin ortaya çıkışı öne çıkan olaylar arasında sayılmaktadır (Crary, 2004: 39).

Görme teknolojisindeki değişimler, insan algısını etkiler. Mekanik gözüyle fotoğraf, modernitenin algıyı dönüştürme yollarını somutlaştırmıştır (Mulvey, 2012: 37). On dokuzuncu yüzyıldaki modernleşme ile yeni bir özne ya da birey tipi inşa edilmiş; yeni dolaşım, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleştirme tarzları, yepyeni bir görme biçimi oluşturmuştur (Crary, 2004: 26). Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinesi -ve kamera- aslında böyle bir merkezin bulunmadığını göstermiştir. Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirmiş, görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başlamıştır (Berger, 2011: 18).

Teknik gelişmelerin yeni kültürleri de beraberinde getirmesi bu yeni görme biçiminin oluşumunu desteklemiştir. Bu dönemde fotoğrafın ortaya çıkması Batı'da teknolojik-ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir ve camera obscura bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşir (Crary, 2004: 38). Deleuze, "makinelere teknik olmadan önce sosyaldir (Crary, 44)" der. Fotoğraf kuşkusuz teknik ve malzeme açısından kendinden öncekilere dayansa da içinde yaşanan toplumsal koşulların teknoloji üzerinde belirleyici olduğu varsayılır. Fotoğraf ile birlikte *homo sapiens (bilen insan)*, yerini *homo-videns'e (gören insan)* bırakır (Sartori, 2006: 11). Doğaya ve gündelik yaşama ait nesnelere fotoğrafik görüntülere dönüşür. İnsan çıplak gözle gördüğü dünyayı ayrıca optiğin olanaklarıyla görme şansına sahip olur.

Düşünelim ki doğada oksijen yoktur. Havasız bir varlıktır doğa. O durumda ne su ne de toprak mümkün olabilir miydi? Bu varlıklar yaşam ve enerjinin temel bileşenleridir. Doğanın varlığının ve devamının biricik parçaları bu üç varlıktır. İşte ışık ta tıpkı bu maddelerin doğa için varlığı gibi, canlı yaşamının bir parçası anlamını taşımaktadır. Çevremize baktığımızda beynimiz, çeşitli ışık sinyallerini algılar. Bunlar nesnelere gözümüze yansıyan ışıklardır (Kılıç, 1994: 25). Fotoğraf makinesine optik yoluyla giren ışık, kontrol edilerek yüzey üzerinde görüntü elde edilir. Bu aygıtın çıktısı, ışığı kimyasal maddeyle birleşimini sağlayan ışığa duyarlı yüzey üzerindeki görüntüdür. Her makine gibi fotoğraf makinesi de tarihsel bir sürecin ürünüdür. Makineleri süreklilik ve evrim geçiren nesnelere olarak görmek gerekir. Karanlık kutunun temel sistemi fotoğraf makinesine uyarlanmıştır. Karanlık kutunun içinde ışık sızdırmayan dört tarafı kapalı kutusu, fotoğraf makinesinin gövdesidir. Işığın karanlık kutuya girdiği delik, fotoğraf makinesinde optiktir. Karanlık kutuda ışığın girdiği deliğin tam karşısında görüntünün oluştuğu yüzey, fotoğraf makinesinde ışığa duyarlı yüzeyin yer aldığı donanımdır. Fotoğraf makinesine kadar yüzey üzerine resmetme, insan elinin bir ürünüydü. Fotoğraf makinesi, yetenekli bir aygıt olarak çalışanın, yani elleriyle resmeden kişinin karşısına dikilmiştir. Geleneksel resmetme tekniklerinin karşısına dikilen bu makine, insanın gözleriyle gördüğünü resmetmesini sağlamıştır (Kılıç, 2008: 102-103). Mekanik bir oluşum olan fotoğraf zamanı mummyalar. Çürümeye böyle karşı koyar. Böylece, yani bu imkân sonucunda fotoğraf çekmek bir anlamda tabiatın bir yansımasını oluşturmaktan dahası anlamına da gelebilir (Bazin, 2007: 20).

Doğadaki üçboyutlu nesnelere, aralarındaki mekân ilişkileri korunarak, iki boyutlu yüzey üzerinde ortaya çıkar. Bütün bunları fotoğraf makinesi optikle yapar ve insanın optik yoluyla çevreye bakmasını sağlar. Fotoğraf makinesi denildiğinde optik ve optik yoluyla bakış, yani optik bakış anlaşılır. Optik bakış denildiğinde ise, geleneksel resmetme tekniklerindeki çıplak gözün yerini fotoğraf makinesi ile birlikte gözün önüne gelen optik yoluyla bakmak, yani optik bakış almıştır. Bu nedenle, fotoğraf makinesi ile birlikte yeni bir görme biçiminden, 'optik bakış'tan söz edilir. Fotoğraf ilk bakışta yeni bir resmetme tekniği olarak ortaya çıkmış, 1850'lerden 1890'lı yıllara kadar geleneksel resmetme tekniklerinin özellikle de çizerek ve boyayarak resmetmenin yerini almaya yönelmiştir (Kılıç, 2008: 105-123).

Fotoğraf, en temelinde belirli bir 'an'ın yakalanıp kaydedilmesidir. Cezanne'nin 'an' ile ilgili, resim açısından söylediği durum fotoğraf için de geçerli görünmektedir: Dünyada var olan hayatlardan bir an geçmişte kalır. O özel zamanı uyandıracak gerçeklik hissi ile kaydedip resme aktarmak, bu işi yapma ednasında da her şeyi zihinden silmek! Sadece tanık olunan o özel zamanı çekmek içine bir nefes gibi. O güne kadar gördüğümüz

ve bildiğimiz her şeyi aklımızdan çıkararak, gördüklerimizin imgesini aktarmak. Tuvale aktardığımız bu özel zaman, bakışlarımızın sınırlarına eriştiğinde bu görüntüleri nasıl anlamlandırdığımız, resimden ne beklediğimize ve sanatı nasıl anlamlandırdığımızı göre şekillenmektedir. Bu anlamlandırma süreci de zihnimizde inşa etmek yoluyla, şimdiye dek resimlerin bize hissettiklerini ne şekilde içselleştirdiğimiz ile yakından ilgilidir (Berger, 2011: 31).

Fotoğraf söz konusu olduğunda; optik gerçeklik, doğanın gerçekliğiyle bütünleşir (Freund, 2008: 70). Resmetme tekniği olarak fotoğrafın kendine özgü özellikleri vardır. Işık ve optik bakış, fotoğrafa konu edilen öznenin/nesnenin ifade edilişi, “an”ı yakalayarak zapt etmesi, aydınlatma, diyafram kullanımı, ışık ve gölgeli alanların dağılımı, pozlama tekniği ve netleme sistemi fotoğrafa özgü resmetme özellikleri olarak öne çıkar (Kılıç, 2008: 131). Fotoğraf, gerçekçilik düşüncesini sağlayan bir icattır (Bazin, 2007: 18). Resmetme bakımından bu özellikleri belirginleştiren, fotoğrafçının “yaratıcı yorumu”dur. Nasıl ki fener, karanlık bir oda içerisinde ortama doğru tutulduğunda yalnızca baktığı yönü aydınlatıyorsa, fotoğraf makinesi de sadece onu kullanan kişinin (fotoğrafçının) bakış açısını sunar ve ışık, optik merkezden fener ışığı gibi yayılır (Kılıç, 2008: 117). Büyüleyici olan; geçen zaman değil, görüntünün yakalanması ve çerçevenin içine hapsedilmesidir (Price, 2004: 126).

Fotoğrafın resmetme bakımından en önemli aracı ışıktır. Fotoğraf, ancak ışık ve ışığı yansıtan içeriklerin olduğu bir yerde meydana gelebilir (Burgin, 2013: 54). Fotoğraf makinesi ışıkla resmeder. Nesneden yansıyan ışık, makinenin optiğinden geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturur (Kılıç, 2008: 109). Işığın tonu, yoğunluğu aydınlatma sürecinde fotoğrafı çeken kişinin seçimi (yorumu) ile birlikte belirli bir anlam kazanır. Aynı mekânda, aynı ışık ortamında, aynı konunun (nesne) farklı fotoğraflarını çekmek fotoğrafın resmetme tekniğindeki zenginliği vurgulamaktadır. Farklı diyafram aralıkları farklı fotoğrafları ortaya çıkarır.

Fotoğrafi çekilen nesnenin an’ı (resmedilen an) ile makinenin içinde resmedildiği an (resmedilme eylemi an’ı) neredeyse aynıdır. Yani fotoğrafı çekilen nesnenin şimdiki zamanı ile makinenin içinde ortaya çıkan görüntünün şimdiki zamanı aynıdır. Fotoğraf makinesine bu nedenle, *şimdiyi resmeden aygıt* denilebilir. Bu özellik makinenin mekanik yapısından kaynaklanır. Oysa geleneksel resmetme tekniklerinin hiçbirisiyle nesneyi içinde bulunduğu şimdi ile resmetmek mümkün değildir. Burada sözü edilen resmetmenin mekanik sürecidir. Geleneksel resmetme tekniklerinde bu mekanik süreç için uzun bir zaman gereklidir. Örneğin, bir tuval üzerindeki resim, resmedilirken uzun bir süre gerekir. Resimde bir an resmedilmiş bile olsa o an mekân ve hareket açısından, resmedilen nesnenin yaşadığı gerçek an değildir. Nesnenin bir an’ı resmedilmiştir ancak resmediliş süresi, yani eylemi o an’ı aşmıştır (Kılıç, 2008: 109). “An”ı yakalayarak zapt eden fotoğraf, tarihin belirli bir anında “şimdi”yi, zamanı ölümsüzleştirir. Ölümsüzleştirilen sadece zaman değildir, belirli bir an (şimdi) içerisindeki insan ya da nesne de ölümsüzleşmiş olur. Burada, fotoğrafın çekildiği *şimdi*, fotoğrafın sunulduğu *gelecek bir zamana* taşınır. Ayrıca fotoğrafın çekildiği *an* da sunulduğu *an’a* göre geçmişte kalmıştır. Böylece, fotoğraf geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir resmetme biçimine dönüşür.

Kracauer'e göre, "Fotoğraf filmle birlikte, kendi ham maddesini ortaya koyan tek sanattır." Sanatın kaynağı, yaratıcılarının doğanın kitabını okuyuşlarındaki yeteneklerinde olmalıdır. Sanatçı, düş gücüne sahip bir okuyucu ya da doymak bilmez merakın dürtüsündeki bir kâşifin özelliklerini taşır. Kracauer, fotoğrafın sunduğu gerçekliği, *fizik gerçeğin kurtarılması* olarak kavramsallaştırır (1968: 389). Çünkü fotoğraftaki gerçek, *kurtarılmış fizik gerçektir*. Resmetme olarak fotoğrafın kendine özgü olanakları, görünür dünyada fark edilemeyen durumları açığa çıkarabilir. Böylece sanatın ortamında resmeden fotoğraf, görünen gerçeği de aşar ve fotoğraf aracılığıyla sunulan gerçek, asıl-kurtarılmış fizik gerçek haline gelir. Kracauer ile benzer bir saptamayı Benjamin (2002: 11) de yapar: "Fotoğraf makinelerinin objektiflerine yakalanan görüntüler ile gözlerimiz arasında bağ kuran görüntüler farklıdır. Mesela, hakkında çok az bilgi olan bir kişinin nasıl yürüdüğünü hayal etmek ve tasvir edebilmek kısmen mümkün olabilir. Diğer yandan, aynı kişinin betimlenebilen adımları esnasında, yani her biri sırasında ne yaptığını tahmin etmek ya da bilebilmek imansızdır. Bu adımların her biri farkı bir 'an'ı meydana getirmektedir. Fotoğraf makinesi sahip olduğu teknik kapasite ile bu 'an'ların her birini yakalayabilir. Fotoğraf makinesi bir şeyi resmederken, o şeyi içinde bulunduğu mekânın fiziksel gerçekliğiyle birlikte resmeder. Bu resmediş sonucunda resmedilen şeyin fiziksel gerçekliği farklılaşmış olarak ortaya çıkar. Fotoğraf makinesinin tekniği, ışık ve diğer görsel estetik öğelerin birlikteliği sonucunda resmedilen şeyin fiziksel gerçekliği, farklılaşmış olarak resmedilir. Bu farklılaştırma, fotoğrafı çekilen şeyin fiziksel gerçekliğinden kurtulması demektir. Böylelikle, fotoğrafı çekilen şeyin fotoğraftaki fiziksel gerçekliğiyle içinde bulunduğu mekânın fiziksel gerçekliği farklılaşır (Kılıç, 2008: 110).

Fotoğraf Yaygınlaşıyor: Resmetme, Çoğaltım ve Sanat Ortamında Gelişme

Gündelik yaşantının artık her an içinde yer alan fotoğraf, toplumsal hayatın öyle ayrılmaz bir parçası olmuştur ki tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görmüştür. Hem işçinin, zanaatçının hem tüccarın, memurun, sanayicinin evine girmiştir. Uygarlığı teknik üzerine kurulu bir toplumun en öne çıkan anlatım biçimi fotoğraf olmuştur. Freund'a göre fotoğraf dış gerçekliği birebir yeniden üretme becerisi fotoğrafa, belgesel niteliği kazandırmış ve toplumsal yaşamın en güvenilir yansıtıcısına dönüşmüştür (2008: 9). Fotoğraf ilk önce doğayı ve gündelik yaşamı resmetme şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle fotoğraf, belgeleyerek resmetme anlamı taşıyordu. Ne var ki fotoğraf makinesiyle görülen doğa, insan gözüyle görülen doğadan/dış ortamdan daha farklıdır. Fotoğraf makinesi, görme anlamında yeni bir bakışı inşa eder (Moholy-Nagy'den aktaran Freund, 176).

Fotoğraf bir yandan resmetme aracı olarak yaygınlaşırken, aynı zamanda mekanik çoğaltma aracı olarak da yaygınlaşmıştır. Fotoğrafın mekanik çoğaltma teknolojisi olarak ortaya çıkmasını Talbot sağlamıştır. Çoğaltma teknolojisi olarak fotoğraf, resmetme tekniğinin ardından fotoğrafın yeniden bulunuşunu ifade eder. Bu yeniden bulunuş, Talbot'un 1841 yılında negatiften hareket ederek mekanik çoğaltma teknolojisi olarak fotoğrafı yeniden ortaya çıkarmasıdır (Kılıç, 2008: 118-119). Talbot, kâğıt üzerine pozlanan negatif silüet görüntüleri (fotojenik çizim) ve bu gizli görüntüleri kalıcı

gerçek görüntülere dönüştüren kalotip yöntemini bulmuştur. Işık ve kimyasal maddeler kullanılarak birden çok kopya yapabilme, yani fotoğrafik çoğaltmanın temelini kalotip yöntemi oluşturmuştur. Kalotip yöntemiyle Talbot, yeni bir mekanik çoğaltma tekniğiyle birlikte çağdaş fotoğrafçılığın temelini belirlemiştir (Kılıç, 2008: 92-98).

Kapitalizmin ve makinelerin hüküm sürdüğü dönemde, sadece portrelerdeki yüzler değişmekle kalmamış, sanat yapıtının üretilme biçimleri de değişmiştir. Sanat, anlatım biçimlerini, o güne kadar bilinmeyen bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. Böylece, mekanik gelişmeyle birlikte, sanatta daha ileri tarihlerde yaşanacak evrim üzerinde büyük etkisi olan bir dizi yöntem geliştirilmiştir. 1798 yılında Alois Senefelder tarafından icat edilen ve daha sonraları Paris'te bir atölye açan Philippe de Lasteyrie tarafından Fransa'ya getirilen litografi, sanatın demokratikleştirilmesi yolunda atılan önemli bir adım olmuştur. Bu noktada fotoğrafın icadı, sanatın geçireceği evrim için çok belirli bir gelişmedir (Freund, 2008: 9).

Teknolojik anlamda fotoğrafın en önemli özelliği çoğaltılabilir olmasında yatar (Sekula, 2013: 103). Teknolojinin yardımıyla yüzey üzerine yazılmış ya da resmedilmiş bir şeyi bir mekanik olarak çoğaltmaya tarihsel açıdan en iyi örnek matbaa makinesidir. Matbaanın insanlık tarihinde yarattığı etkinin bir benzerini de çoğaltım olarak gelişen fotoğraf yaratmıştır. Talbot'a kadar olan süreç, fotoğrafın ortaya çıkışının öyküsüdür. Talbot'tan sonrası ise fotoğrafın çoğaltım olarak gelişiminin öyküsüdür (Kılıç, 2008: 101-119). 'Eşi olmayan bir nesne' olarak fotoğrafın konumu, Talbot'un pozitif-negatif süreci icadıyla sonlanır (Sekula, 2013: 103). Kılıç'ın da belirttiği gibi (2008: 120):

"Fotoğraf çağındaki insan, geleneksel resmetme tekniklerinin eserleriyle dünyayı algılayan insandan çok farklıdır. Yeni dönemin insanı, yeni görselleştirme araçlarıyla, gündelik yaşamı ve dünyayı kendinden öncekilerden çok farklı algılamaktadır. Bu fark, Sanayi Devrimi'nin getirdiği toplumsal yapıyı değiştiren düzenleyicilerle birlikte çoğaltma teknolojilerinin sunduklarıyla da ilgilidir. Teknik yeniden üretim ile geçmişin sanatlarının eskisi gibi kalmaları artık mümkün değildir."

Bir benzerini üretmek, insanlığın en eski üretim tekniğidir. Fischer, insanlığın ilk olarak doğada bulunan nesnelere bir benzerini üretmeye çalıştığını savunur. Doğanın ortaya çıkardığı balta biçimi taşları kullanan insan, yeniden üretimle taşın bir benzerini yapmaya çalışmıştır (2005: 23). Bu bağlamda insanlık, bir şeyin benzerini ilkel dönemde elle üretmiştir.

Benjamin'e göre; sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. Sanat yapıtının bir benzerini üretmeyi; öğrenciler sanat alanındaki alıştırmalar için, ustalar yapıtlarını yaygınlaştırmak için ve üçüncü kişiler de kazanç amaçlı olarak gerçekleştirmiştir. Sanat yapıtı, bu üretim biçiminde henüz elin aracılığı ile yeniden üretilebilmektedir. Benjamin, yeniden üretimin bu biçimini taklit olarak ifade eder (2011: 52-54).

Benjamin, teknik yeniden üretimin bağımsızlığını fotoğraf ve plak örneği aracılığıyla açıklar. Fotoğraf ile yeniden üretim, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, bir aygıt aracılığı ile aygıtı özgü bir yeniden üretimidir. Yeniden üretim, sanat yapıtını bulunduğu uzamdan ve yapıtın bulunduğu uzam içerisinde dolaylı olsa da hissedilebilir olan zamandan koparıp almıştır. Sanat yapıtı artık her yerde ve her zamandadır. Orijinal sanat yapıtında biriciklik ve süreklilik, yeniden üretilenlerde ise geçicilik ve yenilenebilirlik yoğun bir

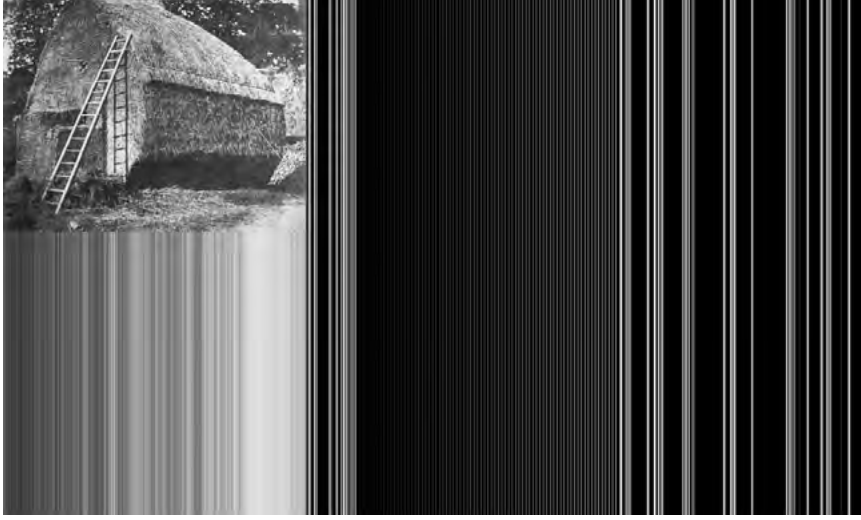
kaynaşma içerisindedir. Benjamin, sanat yapıtının biriciklik değerinin kutsal törenden kaynaklandığını ve sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilirliğinin dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtardığını belirtir (Benjamin, 2011: 54-58).

Fotoğrafın erken döneminde, konu ve tekniğin birbirine uyuşması fotoğrafa aura katmıştır (Benjamin, 2002: 21). Benjamin, biriciklik niteliği taşıyan yapıt için aura'yı şart koşar. Aura'nın kayboluşunu ise fotoğrafın özelliği olarak görür (Price, 2004: 66). Fotoğrafın ilk döneminde, özellikle portre fotoğrafçılığında öne çıkan insan yüzü aura'nın son sığınağıdır ancak insanın fotoğraftan çekilmesiyle yapıtın törensel-tinsel atmosferi kaybolmuş ve sergilenme değeri ön plana geçmiştir (Benjamin, 2011: 60). Nesnenin kendi kabuğundan çıkması ve tinsel havanın (aura'nın) kayboluşu, var olan maddelerin benzer olduğu hissini, kopyalama imkanı sonucunda tek olanın bile biricikliğinden feragat ettiği bir aşamaya geldiğini işaret eden bir göstergedir (Benjamin, 2002: 25).

1850'lere gelindiğinde fotoğraf, bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak günlük hayatın içine yerleşmiştir. Fotoğraf, yüzey üzerinde nesnelerin çoğaltılmasını sağlayan basit bir teknoloji değil, yeni bir sanat biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Fotoğrafi sanatın ortamında görmek istemeyenler ise fotoğrafın erken dönemdeki fotoğrafçıları, sanatçı duyarlılığına sahip kişilerden çok tekniker ve zanaatkâr olarak görülmüşlerdir. Erken dönem fotoğrafçılar içinde İskoçyalı bir ikili, David Octavius Hill (1802-1870) ve Robert Adamson (1821-1848) sıra dışı fotoğrafçılar olarak fotoğrafı mekanik çoğaltma teknolojisinin ötesinde kullanan fotoğrafçılardır. Fotoğraf alanındaki yeni teknik gelişmeler ve bu gelişmeler sonucunda fotoğraf makinesinin verdiği görüntüyü yüzey üzerine kaydetmenin geliştirilmesi, fotoğrafçıları da bu resmetme tekniğini sanatın ortamına daha bilinçli bir şekilde sokmaya yöneltmiştir. Böylece, mekanik çoğaltma teknolojisi olarak gelişen fotoğraf, 1850'li yılların sonunda sanatın ortamına girer (Kılıç, 2008: 121-122).

Fotoğraf üzerine ilk kitabı yazan ve bir kitapta ilk kez resimlere değil de fotoğraflara yer veren kişi de yine Talbot olmuştur. Merdiven (Resim 1) ve Saman Yığını (Resim 2) adlı fotoğraflarıyla fotoğrafı sanatın alanına dâhil etme girişiminde bulunmuştur. Bu fotoğraflarda nesnelerin yerleştirilmesi, görüntü düzenleme öğelerinin kullanılması, üçgen düzenleme, ışık-gölge karışımı gibi teknik olanakları kullanan Talbot, bu çalışmalarında fotoğrafın sadece bir kaydetme ve mekanik çoğaltma tekniği olmadığını, aynı zamanda kendisine özgü teknik özellikleri kullanarak sanatın ortamına da girebileceğini göstermeye yönelmiştir.

Resim 1: “Merdiven”, William Henry Fox Talbot (1843).



Resim 2: “Saman Yığını”, William Henry Fox Talbot (1843).



Berger’e göre; her imgede, fotoğrafta bir görme tarzı yer almaktadır. Bilinenin aksine fotoğraf makinesinden çıkan ürün, her zaman zannedildiği gibi makinemsi bir kaydetme işi olmamaktadır. Bir görüntüyü incelediğimizde, kısmen de olsa, fotoğrafı çeken kişinin var olan sonsuz varlık içerisinde, birisini seçip fotoğrafladığını anlayabiliriz. Gelişigüzel aile fotoğrafları veya diğer tematik görüntülerde bile bu öznelik mevcuttur. Fotoğrafi çekenin görme biçimi fotoğrafa konu edeceği görünümün hangisi olacağını belirleme aşamasında şekillenmektedir (2011: 10). Fotoğraf makinesi bir şeyi resmederken, optik bakış olarak konuya üç şekilde yaklaşır: konuyu gösterir, konunun içine girer, konuyu yeniden yaratır, yani konuyu yeniden inşa eder (Kılıç, 2008: 116). Burada önemli nokta, optik bakışı fotoğrafı çeken kişinin yönlendirmesidir. Farklı kişilerin farklı yorumu, farklı

fotoğrafları ortaya çıkaracaktır. Bu anlamda, her fotoğraf birbirinden bağımsız ve biricik olarak değerlendirilebilir. Fotoğrafçının seçim ve yorum etkinliği onu yaratıcı sürece götürür. Böylece yorum ve yaratım süreci sonunda fotoğraf sanatın ortamında resmeder.

1861 yılında İngiliz eleştirmen J. Cabez Hughes, *Sanat Fotoğrafı Üzerine* başlıklı makalesinde şu görüşü dile getirmiştir: “Bugüne kadar fotoğraf ilke olarak gerçeği yansıtmayı amaçladı. Şimdi alanı daha da genişletilemez mi? Fotoğraf, güzelliği belirgin kılma gibi bir amacı da üstlenemez mi?” Burada eleştirmenin vurguladığı nokta, o zamana kadar yalnızca bir “belgeleme aracı” sayılmış bir iletişim aracının alanına estetik ölçütlerin de dâhil edilmesi girişiminden başka bir şey değildir. Bu girişim, çekilen fotoğrafın “değişmez” bir gözükene değil, fakat fotoğrafçının “gördüğünü”, dolayısıyla da “yorumunu” yansıttığı gerçeğinin bilincine varılmasıdır. Sanatsal yorumun ortaya çıkışı, sanatsal ölçütlerin uygulanması sonucu kendiliğinden doğuracaktır (Newhall, 1988’den aktaran Cemal, 2012: 51).

Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda yapılan yüzyıllık tartışmaları, en sonunda Macar fotoğrafçı Moholy-Nagy doğru bir yere yerleştirmiş ve fotoğraf görüntüsünün kendine özgü bir estetiği olduğunu saptamıştır. Moholy-Nagy’ye göre fotoğraf asla resmin yerini almamıştır. Bunu anlamak için gerekli olacak olan şey ise yaşanan dönemin resim anlayışı ile, yine o dönemin fotoğraf kültürü arasındaki bağı, benzerlik ve farklılıkları analiz etmek gerekmektedir. Ayrıca endüstrileşme sonrasında ve yine dönemin özelliklerini yansıtan teknikleri incelemek, optik yaratımda bu yeni tekniklerin ne şekilde etki ettiğine bakmak da bir diğer gerekliliktir. Fotoğraf, o güne kadar hiç bilinmeyen yeni ufuklar açmış oldu, chiaroscuro olarak anılan gölge ve ışık kullanımı tekniğinin inceliklerini keşfetti, makine kullanmaksızın ışığı kâğıt üzerinde sabitlemeyi başardı, negatif görüntünün tadını çıkarmaya başladı. Moholy-Nagy, 1929 yılında yayımlanan Yeni Bakış (La Nouvelle Vision) adlı kitabında ışığın derecelendirilmesi kuramını açıklamış, modern makinelerin teknikleriyle ilgili bulduğu yeni bakış açılarını ve perspektifleri anlatmıştır. Böylece fotoğraf kendi yasalarını üretmeye başlamış ve sanat eleştirmenlerinin görüşlerine karşı bağımsızlığını ilan etmiştir; gelecekteki değer ölçüleri sadece kendi yasalarına göre belirlenecektir artık. Fotoğraf insanları görmek ve bakmak anlamında yeni kapılar açmış, kendilerini sorgulamalarında ve idealleri açısından yeni sorular sormak ve yeni cevaplar bulmak noktasında büyük kolaylıklar sağlamıştır (Price, 2004: 175-176).

Fotoğraf, sanatın ortamında optiğin olanaklarıyla gelişir. Fotoğrafı çeken kişi, optik aracılığıyla konu ve mekân üzerinde çeşitli düzenlemeler yapar. Fotoğraf makinesi; görüntü düzenleme, ışık-gölge karışımı ile gerekirse zaman algısı üzerinde dahi düzenlemeler yapacak olanaklara sahiptir. İçinde bulunulan an’ı olduğu gibi yansıtabilir ya da diyafram uygulaması ile daha erken ya da geç algısı oluşturabilir. Tüm bunlar sanat ortamında gelişen fotoğrafın özellikleri kullanılarak gerçekleşir. Böylece ilk ortaya çıktığında portreyi resmin elinden alan fotoğraf, tarihsel süreçte kendi optik bakışını ve anlatım olanaklarını yaratmış ve kendine özgü bu olanakları sanatın alanına uygulamıştır. Bunun sonucunda, fotoğraf aracılığıyla yeni bir görme kültürü; ışıkla resmeden, yeniden çoğaltılabilen ve sanatın ortamında gelişen bir fotoğraf kültürü ortaya çıkmıştır.

Fotoğraf Kültürü ve Gündelik Hayatın Görüntüsel Üretimi

Bir dünya fotoğrafı... bu dünyanın fotoğrafı olduğu anlamına gelmez, ancak dünya bir fotoğraf olarak tasarlanmış ve kavranmıştır... Dünya fotoğrafı, daha önceki bir orta çağdan modern olana dönüşmez, aksine dünyanın fotoğraf haline gelmesi, modern çağın özünü oluşturan şeydir (Heidegger 1977: 130).

Fotoğraf sözcüğü tarihte ilk kez Sir John F. W. Herschel (1792-1871) tarafından 1840 yılında kullanılmıştır. Sir Herschel, yakın arkadaşı olan İngiliz bilim insanı William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) uyguladığı yeni yöntemle, yüzey üzerinde elde ettiği görüntüye fotoğraf (Yunanca Photos, ışık ve graphos, çizmek sözcüklerinden oluşan photography) adını vermiştir. Niepce'nin 1827'de elde ettiği ilk heliograf levha, fotoğrafın resmetme aracı olarak ortaya çıkışıdır. Daguerre'in 1839'daki buluşu da fotoğrafın resmetme aracı olarak resmi şekilde kayıtlara geçmesidir. Yani Niepce ve Daguerre yeni bir resmetme tekniğinin aracını bulan kişilerdir. Fox Talbot ise, 1841'de negatiften hareket ederek mekanik çoğaltma teknolojisi olarak fotoğrafı yeniden ortaya çıkaran kişidir. Talbot'un yaptığı da fotoğrafın çoğaltma teknolojisi olarak yeniden bulunuşudur. Fotoğraf üç farklı ortamla özdeşleştirilebilir; resmetme aracı olarak fotoğraf, çoğaltma teknolojisi olarak fotoğraf ve sanatın ortamında fotoğraf (başka bireylerin duygu, düşünce ve yorumlarına açılan yani paylaşım alanına aktarılan), yani fotoğraf sanatı (Kılıç, 2008: 101- 118).

Fotoğraf bulunduğu ilk zamanlarda çok kısmi imkânlarla, zor koşullarda çekilirken içerisinde deneyimlendiği toplumu her yönüyle veya yaygın bir biçimde etkileyen bir araç olmamıştır. Ancak zamanla ve özellikle tüm toplumsal ilişkileri etkileyecek ve yön verecek birtakım teknik gelişmeler sonucunda her türlü makinede olduğu gibi fotoğraf makinesinde de hissedilir bir gelişme söz konusu olmuştur. Makine gelişim gösterince ve üretimi artınca görsele, söylenenden daha fazla bir anlam yükleyen toplumlarda çokça talepte bulunulan bir alan haline gelmiştir. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası teknik buluşların zirve yaptığı Batı toplumlarında fotoğraf Sanayi Devrimi öncesinde kalan toplumsal ilişkileri köklü biçimde değişmesine ön ayak olacak bir kültür haline gelmiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi fotoğrafın etkisinin bu denli büyük yaşanmasında etkili olan birincil derece öznellik teknik ve teknoloji olmuştur (dolayısı ile bu teknolojinin gelişmesine alan yaratan Batı iktisadi sistemi burada dinamo görevi görmüştür).

Fotoğraf, (bu kavram her kullanımında fotoğraf çekme imkanının artması, yani teknik ve teknolojisinin gelişmesi kastedilmektedir) modernliğin oluşmasında oldukça etkili bir araç olmuştur. Öyle ki, modernliğin doğuşu, kamusal ya da kitlesel bir seyirci kültürünün yükselişi ile ilişkilidir. Büyüyen şehirlerde tüketim, kolektif izleme zevkine katılma arzusunun yanı sıra genişlemiştir. On dokuzuncu yüzyıldaki yeni kentsel kalabalığın belirgin kaosu, organize bir izleyici kitlesinin ve gösterinin görüldüğü kamu alanlarının inşasına inanıyordu. Bu vizyon alanları arasında yazılı ve resimli haberler, alışveriş caddeleri, pasajlar ve büyük mağazalar, emtiaların sergilenmesi, yeni tiyatrolar, kafeler ve restoranlar, parklar ve müzeler, panorama, diorama ve balmumu gibi yeni

eğence biçimleri vardı. iş sergisi ve ticari turizmin hızla büyüyen uygulamalar (Carney, 2010: 19-20).

Peki fotoğrafın bulunmasından önce kültür nasıl ilerlemiş ve tarih bugünlere kadar nasıl ulaşabilmiştir? Bu sorunun yanıtı en isabetli şekilde sözlü kültür döneminde çok güçlü bir taşıyıcı olan bellek ve sözle açıklanabilir. Henüz yazının icat edilmediği zamanlarda kültürel gelenek ve görenekler, toplumsal normlar ve kanun yerine geçerli kurallar, olaylar veya savaşlar hafızası son derece güçlü bilge yaşlılar sayesinde aktarılabilmiştir. Bu dönemde geçerliliği en fazla olan eylem söz söylemek ve unutmamaktır. Yani kelimelerin gücü ve bellek kültürün soyut özelliklerini somutlaştırarak (tıpkı fotoğraf gibi) sonraki nesillere ulaşabilmesini olanaklı kılmıştır.

Sözlü kültür üzerine çalışmış ve önemli eserler ortaya koymuş olan Ong ise eserlerinde sözlü kültür sistemi içerisinde yaşayan insanların herhangi bir şeyi ne şekilde hatırlayabileceklerini sorgulamıştır. O'na göre sözlü kültür yazıdan tamamen yoksun kalmış, bu kültür sistemi içinde bilinmesi gerekenlerin veya bir şeylerin nasıl bilinir hale gelebileceğinin yanıtlarını aramıştır. Eric A. Havelock, *Preface to Plato* adlı eserinde de buna benzer sorulara yanıt vermektedir. Havelock'a, sözlü kültür içerisinde yaşlı ve bilgelerin hatırlayabilmeleri ve zihinlerindeki geçmişi görebilmeleri yeteneği üzerinde durarak, diğer insanların katkılarının bir fikri veya anektodu hemen hatırlayabilmede çok da etkili olmadığını vurgulamıştır. Dolayısıyla bilge kişilerin bir şeyleri hatırlayabilmek için birtakım yöntemler geliştirmek zorunda kaldıklarını dile getirmiştir. O'na göre bilge kişiler o zamanlarda hatırlanabilir şeyleri düşünmeliydi. Hafızaya yardımcı olabilecek, ifade etmesi kolay bilgileri öncelikle ezberlemek daha işlevsel olmuştur. Düşüncelerin sistemli, tekrarlarının kolay olması, kendi içindeki karşıtlıkları barındırması, sözcüklerdeki ünlü ve ünsüz uyumları, keskin yargılar ve belirli biçimdeki ifadeler, diğer kişilerin de duyduklarında rahat ifade edebileceği cümleler, belli ortamlarda sık ifade edilmeleri (örneğin toplantı, yemek, düello, kahramanın 'yardımcısı' vb.) sözlü kültürde aktarımları kolaylaştırmıştır. Sözlü kültürde fikirler hafıza ile her an iç içedir (Erdal, 2016: 55). Bu bellek günümüzde fotoğrafın resmettiği her tür düşünce ve nesneyi sistematik hale getirerek adeta resmetmiştir. Ve dönemin koşullarına göre birer anlatı formu haline getirmiştir.

Tarihten bu yana anlatı biçimi değişik yöntemlerle de olsa iletişimin esas belirleyicilerindedir. Farklı tarihsel ve kültürel evrelerde, bellek akışı çeşitli yöntemlerle ilerlemiştir. Sözlü kültür, hayatta olan belleğe alan temin eden bir zaman dilimidir. Bu kültürde, bellek ve imgelem hemen hemen aynı anlamlara gelen ve ortak bağlamlarda bulunan, geçmiş ve gelecek arasında anlamlı köprüler kurabilecek ortak özelliklere sahip kavramlar olarak görülmektedir. Sözlü kültür içerisinde bellek ile hukuk dışı toplumsal normlar özdeşleştirilmektedir. Örf ve adetler, tarihin devam eden etkisine şahitlik etmektedir. Kolektif bellek, yaşayan belleğin kıyısında unutmaya çalışan tarihi yargılamak için tek geçerli bir paradigma sunmaktadır (Hutton'dan akt. İnce, 2010: 18). Burada imgelem kilit bir kavramdır. Yani bellek veya hafıza ile fotoğrafın kesiştiği yer burasıdır. Kültürel öğelerin birer yansıtıcısı olarak kabul edilebilecek olan fotoğrafların çekilme aşamasından önce bir imgeleme göre şekillendirildiği söylenebilir. Daha önceki dönemler bu imgelemelerini mağara duvarlarına çizen insanlar teknolojik ilerleme

sonucu sonrası gelişen fotoğrafıama tekniği ile bu imgelemlerini makine ile yapmaya başlamışlardır. Fotoğraf makinesi kültürel düşünme ve üretme gayretinin bir sonucu olarak güçlü bir medya aracı şeklinde bu amaçla üretilmiştir. Özellikle 19. Yüzyıl sonrası görüntüyü yakalayıp kaydetme düşü, gerçekliğe bu düşünceler ile dönüşmüştür ve diğer medya araçlarının gelişmesi ile bağlantılıdır. Çünkü medya kültürleri yayma, besleme, asimile etme veya endüstrileştirmede en güçlü imkanlara kapı aralamıştır.

Özellikle 1890 ve 1914 arasındaki dönem, sinemanın icadına, kitlesel pazar yayınlarında çoğaltılan fotoğrafların erken ortaya çıkmasına, kartpostal endüstrisinin genişlemesine ve popüler enstantane fotoğrafçılığın çoğalmasına, ikincisinin daha ucuz seri üretimin mümkün kılınmasına, taşınabilir kameralar ve beraberindeki fotoğraf işleme endüstrisinin gelişmesine tanık olmuştur. Bu fotoğraf kültüründe, popüler fotoğrafçılık ve popüler seyirci arasında yakın bir ilişki vardı: örneğın sinemanın birçok izleyicisi, doğrudan veya dolaylı olarak fotoğrafların nasıl çekildiğinin giderek daha fazla farkındaydı. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından sadece sinemanın altın çağı değil, aynı zamanda, yayın evlerinin ciddi yatırımları, ardından haber, belgesel ve moda fotoğraf dergilerinin genişlemesi görülmüştür. Bu dönemde, daha fazla teknolojik gelişme, daha küçük filmler ve lenslerle birlikte daha küçük ve daha hafif profesyonel kameraları bir araya getirerek aynı zamanda daha samimi, kapsamlı, kendiliğinden bir foto röportaj döneminin yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir (Carney, 2010: 25).

Fotoğrafın ilk başlarda en yoğun şekilde kullanıldığı alan kültür ve toplumun en temel yapı taşıını oluşturan aile ortamıdır. İlk zamanlarından bu yana aile hafızası ve geçmişi fotoğraf ile görselleştirilmiş ve diğer aile üyelerine aktarılmıştır.

Resim 3: Fotoğrafın ilk yıllarında çekilmiş olan bir aile fotoğrafı



Şunu unutmamak gerekir ki fotoğrafın gerçeğe ulaşmamızı sağlayan bir etkinlik olduğu fikri tutarlı değildir. Çünkü fotoğraf sayesinde bizlerin ulaşacağı şey gerçekliğin

bizatihi kendisi değil, sadece yansımaları ve görüntüleridir. Örneğin, insanlar eski fotoğraflar sayesinde anne babalarının ve diğer büyüklerinin, bazı kurum ve kuruluşların, doğa ve mekanların eski hallerini görebilme şansına erişebilirler. Ancak gördükleri şeyler ancak eski görüntülerdir (Sontag, 2011: 195). Üstteki fotoğrafta tüm aile üyeleri fotoğraf makinesi karşısında merkezden çevreye doğru otoriter bir yer edinmiştir. Merkezde baba ve anne, onların sağında ve solunda ise çocukları yer almaktadır. Çocukların da yine büyükten küçüğe doğru merkez çevresinde yer aldıkları görülmektedir. Dikkat çekilecek bir diğer nokta ise korunmaya ihtiyacı olan çocuklar (baba kucağında küçük erkek ve anneye dokunmuş vaziyetteki en küçük kız çocuğu) merkezin koruması altındadır. Tüm bu göstergeler dikkate alındığında fotoğrafların sadece aile üyelerinin bir zamanki durumlarını kaydeden bir araçtan çok kültürel kodları, otoriteyi ve fotoğrafın bu kavramlarla olan ciddi ilişkisini de anlatmaktadır. Bu hali ile fotoğraf en küçük toplumsal grup olan aileden, kitlelere kadar yaygın bir alanda kurulu değerleri temsil eden ve gerçekliği yeniden inşa eden bir araç olarak varlığını bugüne kadar sürdürmüştür.

Ancak kitleselleşen fotoğraf çekimi ve görüntünün toplumlar üzerindeki geniş çaplı etkisi sonrasında, tıpkı diğer medya araçları gibi fotoğraf makinelerinin objektifleri de hâkim ideolojilerin gösterdiği yönleri fotoğraflamıştır. Yüzyıllardır devam eden siyasal veya dinsel tartışmalar fotoğraflamanın gücüyle yeni boyutlara taşınmıştır. Müslüman ve Arap bölgelerinde bulunan kutsal mekanlar bu açıdan iyi birer örnektir.

Arap topraklarının Batı temsilinin ideolojik olarak yüklü uygulamaları, zar zor gizlenmiş bir emperyalizm rejimi tarafından tanımlanmıştır: batılılar tarafından çekilen görüntülerde Doğu'nun görkemli zenginliği ve ezici yoksulluğu için ayırt edici, geri, zor, egzotik, dini aşırıcılığı ve asil sadeliği çerçevesinde tehlikeli bir yer olarak inşa edildiği görülmektedir. Bu izleme faaliyeti, Batılı öznenin üstünlüğüne dair bir perspektif oluşturur ve bu da siyasal ve dini emperyalizmi temel alır. Göreceğimiz gibi, Kudüs ve Kutsal Toprakların Batılı fotoğraf temsilinin bazı duyularda oryantalist bakış açısının bu stereotipine uyduğuna şüphe yoktur (Goldhill: 2016: 88).

Resim 4: Gazze'de çekilmiş bir kutsal mekân fotoğrafı



Bu fotoğraf, İsrail tabanlı bir web sitesinden alınmıştır. *Christian heritage: Jerusalem, Bethlehem & Masada – Three Day Tour* başlığı ile yapılan ilanda her turun 825 dolardan satın alınabileceği görülmektedir (bookisrael.com, 2020). Yani Kutsal Topraklar'ı ziyaret eden Batılılar her zaman tuhaf bir şekilde başka bir yeri ve Batı'nın en

derin ve en değer verilen değerlerinin büyüdüğü anavatanını ve kökenlerini ve en otantik ifadelerini buldukları yeri görüyordu. İncil merkezli bakış, bu gerginliği tarihsel özne olarak böyle bir pozisyonda birleştirmenin stratejik bir yolu (Goldhill: 2016: 90).

Fotoğraf kanalıyla gündelik ilişkilerin görüntüsel olarak üretimi oldukça ideolojik bir biçimde şekillenmektedir. Yani bir bireyin bir fotoğrafa baktığı zaman üretebileceği anlam bağımsız, apolitik ve masumane değildir. Ancak içerisinde olgunlaşmış kültürün kurulu değerleri sayesinde gerçekleşebilir fotoğraf okuması bu da kültürel kod ve değerlerin içselleştirilmiş hali ile mümkündür. Stuart Hall bu durum için oldukça kullanışlı bir kavramsallaştırma olan ‘yeğlenen okumalar’ ifadesini kullanmaktadır. Hall’e göre:

... yeğlenen okuma, fotoğrafın anlamını yasa ve düzenin geleneksel değerleri içinde okumaktır. Bu değerler acil bir sorunla yüz yüze gelirler, ancak çözüm sorunun kendi içindedir. Diğer bir deyişle, yeğlenen anlam fotoğrafın olası devrimci anlamlarını önlemektedir. Bizi, toplumsal yapının yanlış, adaletsiz olduğunu ve yıkılması gerektiğini içeren bir düşünceyi müzakere etmeye doğru teşvik etmez. Elbette bu tür anlamlar mümkündür ve hatta kültürümüz içindeki bir azınlık grubu için kolayca öngörülebilir. Ancak bunlar yeğlenen anlamlar değildir: bunlar olsa olsa sapkın kodaçimleridir. Yeğlenen anlam ırk sorununu, gençlik sorununa ya da kuşaklararası uçuruma bağlamaktadır – bu, gerilime yol açan ancak toplum için temel bir tehdit oluşturmayan biçimde bildik bir anlamlandırmadır. Irk’ı sınıfa bağlamak gibi olası daha tehlikeli bir bağlantı sözcüklerle engellenmiştir (Eco’dan akt. Fiske, 1996: 147).

Resim 5: 1981 yılında patlak vermiş Brixton protestosundaki ilk gözaltı



Bu fotoğraf The Guardian gazetesinin web sitesinden alınmıştır. Olay 1981 Brixton eylemlerindedir. Polis Brixton’daki ilk tutuklamasını 11 Nisan 1981’de bu genç adamı tutuklayarak yapmıştır. Bu görüntü the Observer gazetesinin muhabiri olan Neil Libbert tarafından çekilmiştir (theguardian.com, 2011). Eylemler çok geniş çaplı bir şekilde ırkçılığa, açlığa, işsizliğe ve diğer ekonomik sorunlara karşı gerçekleştirilmiştir. Polisin burada çok sert bir müdahalede bulunarak o tarihte zaten ekonomik durgunluk içerisinde olan İngiltere’yi zor bir duruma soktuğu bir olay olmuştur. Ancak foto muhabiri bir tutuklama karesini çekerek polisin bu tarz eylemlerde daha demokratik davranması

gerekliliğini sorgulamıştır. Ona göre bu tutuklama gereksizdir çünkü tutuklanan kişi patlama ve çatışmaların yaşandığı yerin tersi bir yödedir. Ancak burada bağlam bilgisi olmayanların anlayabileceği ve yorumlayabileceği şey bir siyahi gencin tutuklanmasıdır. Olayın arka planını araştırmak yeğlenmesi gereken bir eylemdir. Ancak ülkedeki Afrika kökenli yurttaşlara karşı olan bir kişi tüm toplumsal çatışmaların merkezinde bu topluluğu görebilmektedir. İmge egemen bu kültürel değişimi, kimi bilim adamları yazılı kültürden görüntülü kültüre dönüş, resme dönüş ya da görsel kültür olarak adlandırmıştır.

Çağımızın post-modern kültüründe ‘Resimsel Dönemeç’ döneminin başladığını belirten Mitchell, ‘yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir ikileme karşılaşılmıştır. Bir taraftan benzeri görülmemiş derecede güçlü yeni biçimler ortaya çıkmakta, video ve siberetik teknolojisi dönemiyle, elektronik yeniden üretim çağındaki yanılısamlar ve görsel simülasyonlar, bu yeni biçimlerin gelişimini hızlandırmakta; öte yandan da imgenin bu kadar egemen olmasının yarattığı korku ve endişenin ortaya çıkışı’ biçimiyle söz konusu dönemecin yerini ortaya koyar (Mitchell’den akt. Parsa, 2007: 7).

Sonuç olarak denilebilir ki bugün görsel kültür önü alınmaz bir yükseliş içindedir. Gündelik hayatın görselleştirilmesi ve yeniden inşası dahil insan yaşamına dair her alan görsel bir çıktı olarak algılanmaktadır. Mirzoeff’a göre modern dönem, Walter Benjamin’in meşhur mekanik üreme çağı olarak adlandırdığı şeyde, birbirinden ayırt edilemez hale gelen sayısız reproduksiyonunu yapar. Her zaman yaygın olan bu tür görselleştirme artık zorunlu hale gelmiştir. Bu tarih, on sekizinci yüzyılda ekonominin görselleştirilmesinden tanrısal Orta Çağ bakış açısının gelişmesine ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında gerçekliği tanımlamanın temel aracı olarak fotoğrafçılığın yükselişine kadar birçok kökene sahiptir. Beynin aktivitesinden kalp atışına kadar her şey şimdi karmaşık teknoloji ile tıptaki en dramatik etkilerinden bazılarını sahip olduğu görsel bir desene dönüşüyor. Bu örnekte gösterildiği gibi, görselleştirme dilsel söylemin yerini almaz, onu daha anlaşılır, daha hızlı ve daha etkili hale getirir (2002: 6-7). Görsel kültür insanları herhangi bir durum, nesne veya olguyu görselleştirmeden anlam katamayacağı bir döneme doğru götürmektedir.

Sonuç

Fotoğraf tarihin belli bir döneminde; eklektik olarak bilimsel, teknolojik ve toplumsal gelişmelerin birlikteliğinde ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın ortaya çıktığı dönem Sanayi Devrimi’dir. Sanayi Devrimi, teknik buluşların çağı olarak fotoğrafın bulunuşunda etkili olmuştur. Batı toplumunun geçirdiği süreç sonucunda aklın devrimi, Sanayi Devrimi’ne dönüşmüştür. Teknolojik buluşlar Sanayi Devrimi’nde aklın çıktılarını (ürünleri) şeklinde somutlaşmıştır. Bu çıktılar; demiryolu, telgraf, buhar gücü, makine vb. buluşlar olarak toplumsal yaşam içerisinde yerlerini almıştır. Sanayi Devrimi sonrasında aklın ve teknolojinin ortaya çıkardığı ürünlerden birisi de fotoğaftır.

Sanayi Toplumu ile gerçekleşen modernleşme süreci, düşünme ve görme biçimlerini değişime uğratmıştır. Bu dönemde artık insan farklı bakmakta, farklı görmekte ve farklı yorumlamaktadır. Fotoğraf alışılmış görme biçimi kalıplarını kırarak başka bir

görme alışkanlığı yaratmıştır. Rönesans ile başlayan perspektif ve portre ağırlıklı resim sanatının karşısına başka bir resmetme tekniği olarak fotoğraf çıkmıştır. İlk zamanlar resme benzetilen ve resimden ayrı düşünülmeyen fotoğraf, zamanla kendi özel alanına çekilmiş ve kendi içerisinde değerlendirilmiştir. Çünkü fotoğraf makinesinin kendine özgü resmetme teknikleri vardır. Her şeyden önce fotoğraf, geleneksel resmetme tekniklerinden farklı olarak el merkezli değildir, McLuhan'ın belirttiği gibi insan gözünün bir uzantısıdır. Fotoğraf ile birlikte *homo sapiens (bilen insan)*, yerini *homo-videns'e (gören insan)* dönüşmüştür. Doğaya ve gündelik yaşama ait nesnelere fotoğrafik görüntülere dönüşmüştür. İnsan çıplak gözle gördüğü dünyayı ayrıca optiğin olanaklarıyla görme şansına sahip olmuştur.

Fotoğraf üç farklı ortamda gelişmiştir; resmetme aracı olarak, çoğaltım olarak ve sanatın ortamında fotoğraf sanatı olarak. Fotoğraf bir yandan resmetme aracı olarak yaygınlaşırken, aynı zamanda mekanik çoğaltma aracı olarak da yaygınlaşmıştır. 'Eşi olmayan bir nesne' olarak fotoğrafın konumu, Talbot'un pozitif-negatif süreci icadıyla sonlanmıştır. Benjamin'in aura'sını ve biricikliğini kaybetme olarak nitelendirdiği bu aşamada fotoğraf; sonsuz sayıda, yeniden üretilebilen-kopya edilebilen bir çıktıya dönüşmüştür. Böylelikle kitlesel olarak dolaşıma sokulan fotoğraf, kitlelere kolaylıkla ulaşma olanağı bulmuştur. Bu noktada fotoğraf, sanat yapıtını resimde olduğu gibi üst sınıfa, sergi salonlarına, galerilere ait olmaktan çıkarmıştır. Fotoğraf, toplumsal yaşamın her alanına sızmıştır. Yeni bir araç (teknik) olarak yeni bir kültür biçimini ortaya çıkarmıştır. Yeni bir görme biçimi oluşturan fotoğraf, insan yaşamına yenilikler katmıştır.

İlk başlarda resmetme tekniği olarak ortaya çıkan fotoğraf, sanat olarak kabul görmese de kendine özgü resmetme özellikleri; ışık ve optik bakış, fotoğrafa konu edilen öznenin/nesnenin ifade ediliş biçimi, "an"ı yakalayarak mumyalaması, aydınlatma, diyafram kullanımı, ışık-gölgeli alanların dağılımı, pozlama tekniği ve netleme sistemi aracılığıyla sanatın ortamına dâhil olmuştur. Fotoğrafçının konu seçimi, konuyu işleyişi; özgün yorumu fotoğrafı özelleştirmiş ve fotoğrafı sanat olarak geliştirmiştir.

Görünür gerçeği olduğu gibi resmetmenin ötesine geçen fotoğraf, Kracauer'in deyişiyle fizik gerçeğin kurtuluşunu ilan etmiştir. Optiğin olanaklarıyla, optik bakış aracılığıyla, ışıkla resmeden fotoğraf makinesi, baktığı konuyu, nesneyi, ya da mekânı farklı bir görüntüde sunmayı başarmıştır. Bu, görünür gerçeğin olduğu gibi ya da olduğuna yakın yansıtılması değildir yalnızca. Gerektiğinde, teknik ve fotoğrafçının yorumu aracılığıyla o gerçeği farklılaştırma gücüdür. Fotoğrafi çekilen şeyin gerçekte bile bazen fark edilemeyen bir yönü, fotoğrafta belirgin hale gelebilir. Bu noktada fotoğrafın teknik olanakları, estetik bir anlatım aracına dönüşür. Fotoğraf makinesinin konumlandırılması ve fotoğrafa konu olan nesnenin belirli bir açıdan çerçevelenmesi fotoğrafın resmedilmesinde fark yaratır. Fotoğrafın içerdiği yaratıcı yorum, bir "fener" gibi sanatın alanını aydınlatır. Fotoğraf, insan aklı ve gözü ile optik bakışın olanaklarını birleştirerek fotoğraf sanatına dönüşür. Sonsuz sayıda çoğaltım imkânıyla fotoğraf, milyonlarca insana, kitlelere ulaşır. Böylece, gördüklerini kaydetmenin yolunu yüzyıllardır arayan insanlık fotoğrafla birlikte yeni bir görme kültürüne kavuşmuştur.

Kaynaklar

- Bazin, Andre, (2007). *Sinema Nedir*. (1. baskı). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Benjamin, Walter, (2002). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*. (2. baskı). İstanbul: Yazı-Görüntü- Ses Yayınları.
- Benjamin, Walter, (2011). *Pasajlar*. (8. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John, (2011). *Görme Biçimleri*. (17. baskı). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Bookisrael.com, (2020). Christian heritage: Jerusalem, Bethlehem & Masada - Three day tour. <http://www.ibookisrael.com/tour/jerusalem/christian-heritage-jerusalem-bethlehem-masada-three-day-tour>. Erişim Tarihi: 14.01.2020.
- Burgin, Victor, (2013). *Fotoğrafi Düşünmek*. (1. baskı). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Carney, Phil, (2010). Crime, Punishment and The Force of Photographic Spectacle. In *Framing Crime*, 29-47. Routledge-Cavendish.
- Cemal, Ahmet, (2012). *Sanat Üzerine Denemeler*. (2. baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Crary, Jonathan, (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. (1. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet, (2009). *Aydınlanma Düşüncesi*. (6. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdal, Tuğçe, (2016). Cönklerde Sözlü Kültür Etkisi. *Milli Folklor*, Yıl 28, Sayı (111). 52-65
- Fischer, Ernst, (2005). Sanatın Gerekliliği. (10. baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fiske, John, (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çeviri: Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları.
- Freund, Gisele, (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. (2. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goldhill, Simon, (2016). Photography and the Real: The Biblical Gaze and the Professional Album in the Holy Land. In *Travel Writing, Visual Culture and Form, 1760–1900*, pp. 87-111. London: Palgrave Macmillan,
- Heidegger, Martin, (1977). The Age of the World Picture. In *Science and the Quest for Reality*, pp. 70-88. London: Palgrave Macmillan.
- Hobsbawm, Eric, (2008). *Sanayi ve İmparatorluk*. (4. baskı). Ankara: Dost Yayınevi.
- İnce, Gökçen Başaran, (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza. *Kültür ve İletişim*, 13(1), 9-29.
- Kılıç, Levend, (1994). *Görüntü Estetiği*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kılıç, Levend, (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. (1. baskı). Ankara: Dost Yayınevi.

Kracauer, Sigfried, (1968). *Fizik Gerçeğin Kurtuluşu*. Çeviri: Nijat Özön. Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı (Ocak). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 387-390.

Kumar, Krishan, (2010). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (3. baskı). Ankara: Dost Yayınevi.

McLuhan, Marshall, (2014). *Gutenberg Galaksisi*. (3. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mirzoeff, Nicholas, (Ed.). (2002). *The Visual Culture Reader*. London: Psychology Press.

Monaco, James, (2010). *Bir Film Nasıl Okunur*. (12. baskı). İstanbul: Oğlak Yayınevi.

Mulvey, Laura, (2012). *Saniyede 24 Kare Ölim*. (1.baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özkök, Ertuğrul, (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*. (1. baskı). Ankara: Tan Yayınları.

Price, Mary, (2004). *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem*. (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Resim 1: “Merdiven”, William Henry Fox Talbot (1843). <http://www.getty.edu/art/collection/objects/101572/william-henry-fox-talbot-the-ladder-british-april-1844/>. Erişim Tarihi: 15.01.2020.

Resim 2: “Saman Yığını”, William Henry Fox Talbot (1843). <https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/07/07/henry-fox-talbot-the-haystack/>. Erişim Tarihi: 15.01.2020.

Resim 3: Fotoğrafın ilk yıllarında çekilmiş olan bir aile fotoğrafı. <https://www.storiestotellbooks.com/>. Erişim Tarihi: 15.01.2020.

Resim 4: Gazze’de çekilmiş bir kutsal mekân fotoğrafı. <http://www.ibookisrael.com/tour/jerusalem/christian-heritage-jerusalem-bethlehem-masada-three-day-tour>. Erişim Tarihi: 14.01.2020.

Resim 5: 1981 yılında patlak vermiş Brixton protestosundaki ilk gözaltı. <https://www.theguardian.com/uk/gallery/2011/apr/10/police-race>. Erişim Tarihi: 15.01.2020.

Sander, Barry, (2013). *Öküzün A’sı*. (3. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartori, Giovanni, (2006). *Görmenin İktidarı*. (2. baskı). İstanbul: Karakutu Yayınları.

Sekula, Allan, (2013). Fotoğrafik Anlamın Keşfi Üzerine. *Fotoğrafı Düşünmek* içinde. (Ed. Burgin, Viktor) (1. baskı). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Sontag, Susan, (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (2. baskı). İstanbul: Agora Yayınları.

Storiestotellbooks.com, (2020). "Identifying People in Old Family Photographs", <https://www.storiestotellbooks.com/blog/2011/2/4/identifying-people-in-old-family-photographs.html>. Erişim Tarihi: 15.01.2020.

Topdemir, Hüseyin Gazi, (2008). *İbn El-Heysem ve Yeni Optik* (1. baskı). Ankara: Lotus Yayınevi.