

# Derleme Makale

## Aydınlanmanın Gözü Olarak Fotoğraf<sup>1</sup>

**Cem AKTAŞ\***

ORCID NO: 0009-0007-4919-292X

\*Sanatta Yeterlik Öğrencisi, aktascem88@gmail.com, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

### Öz

Bu çalışmanın amacı, fotoğrafın aydınlanma düşüncesiyle bağıni inceleyerek dünyayı algılayış biçimimize etkisini irdelemektir. Analog fotoğrafın göstergebilimsel yönü incelendiğinde ileti ve iz olarak iki anlayış ortaya çıkar. Fotoğraf ileti olarak ele alındığında, çektiği şeyi nesneye dönüştürür ve nesnesinin yerine geçerek onu araçsallaştırır. Aydınlanma düşüncesi, dünyayı araçsallaştırarak onunla ilişkimizi bilgi edinme amacı üzerinden kurmuştur. Bu yaklaşım, dünyanın bir araç, bir temsil, bir imge olarak algılanmasına sebep olmuştur. Düşünce sistemimizin temsiller yoluyla çalıştığı fikri, dilbilim ve göstergebilim gibi alanların gelişmesine olanak sağlamıştır. Dünyanın, insanın hizmetindeki kaynak olarak benimsenmesi, doğal kaynakların geri döndürülemez noktaya gelmesi sorununu doğurmuştur. Fotoğraf ise ileti olarak kullanıldığında, dünyanın imgesel bir ikizini üreterek dünyayı tanımlar ve temsillerini oluşturur. Fotoğrafın iz olarak kullanımındaysa çekilen şeyin yokluğunun, boşluğunun, artık orada olmayışının altı çizilir. İz, bizi temsile veya bilgiye değil, temsil edildiğinde burada olmayan şeye götürür. Bu nüans, insanın dünyayı algılama ve imge üretim şeklini değiştirebilir.

**Anahtar Kelimeler:** aydınlanma, fotoğraf, göstergebilim, imge

<sup>1</sup> Bu makale, Prof. Dr. Zeynep Rüçhan Şahinoğlu Altinel'in danışmanlığını yaptığı "Fotoğrafın Göstergebilimsel Bağlamda Ölüm ile İlişkisi" isimli yayımlanmamış sanatta yeterlik tez çalışmasından türetilmiştir.

# Review Article

## Photograph as the Eye of Enlightenment

**Cem AKTAŞ\***

ORCID NO: 0009-0007-4919-292X

\*Proficiency of Art Student, aktascem88@gmail.com, Marmara University, Institute of Fine Arts, Dept. of Painting

### Abstract

The purpose of this study is to examine the relationship between the concept of illumination in photography and its impact on our perception of the world. When the semiotic aspect of analog photography is examined, two understandings emerge: message and trace. When photography is considered as a message, it turns what it captures into an object and instrumentalizes it by replacing it. The idea of illumination considers the world as an area for acquiring knowledge. Therefore, it has tried to describe and illuminate the world. The world has started to be perceived as a representation, an image, and as a result, the problem of grasping the world as a resource at the service of humans has arisen. This way of thinking has dragged the world into the Anthropocene era. Our representation system constitutes the fundamental point of this thinking system. When photography is used as a message, it defines the world by producing an imagery twin and creates its representations. When photography is used as a trace, it emphasizes the absence, emptiness, and the fact that what is captured is no longer there. The trace takes us not to representation or information, but to something that is not present here when it is represented. This nuance difference can alter the way a person perceives and generates imagery of the world.

**Keywords:** enlightenment, photography, semiotics, image

## 1. GİRİŞ

İnsanlar dünyayı anlamak için evrende ve kendi bedenlerinde gördükleri belirtilere çeşitli anlamlar yükleyerek gelecekte olabilecek senaryolara kendilerini hazırlamaya çalışmışlardır. İnsanlar arası ilişkilere de yansıyan bu anlamlandırma sisteminin, kültürü oluşturan temel unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Diller, semboller, semptomlar, sesler, işaretler, renkler, yönetimler ve ibadetler gibi daha birçok etken kültürü oluşturan işaretler kümesine gösterge denilmektedir (Rifat, 2019). Bir şeyi, o şey olmadığı hâlde temsil eden veya belirten ve bu işaretlerin diğer insanlar tarafından alımlanmasını inceleyen bilim dalına ise göstergebilim adı verilmektedir (Akerson, 2006).

Fotoğraf makinesi, icat edildiği dönemde İngiliz kimyager John Herschel tarafından Yunanca ışık "phos" ve yazı "graphie" kelimelerinin birleşimi olan "photography", ışığın yazısı olarak adlandırılmıştır (Young, 2017). O dönemden bu yana dünyayı tanımlamak ve arşivlemek için kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın nesnelere görüntülerini olduğu gibi kaydetmesi, ortaya çıkan imgenin göstergesel olarak kullanılmasının yolunu açmıştır. Fotoğraf icat edildikten sonra kullanım alanlarına bakıldığında onun belge niteliği ön plana çıkar. Fotoğraf makinesi, doğa bilimleri için vazgeçilmez bir unsura dönüşerek dünyadaki canlı türlerinin fotoğraflanmasına ve arşivlenmesine olanak tanımıştır. Yeni bir türün fotoğraflanması, aynı zamanda onu ele geçirmek ve yakalamak anlamına da gelmektedir (Sontag, 2008). Ancak nesnelere bilgisine görüntüleri üzerinden ulaşmaya çalışmak çeşitli sorunlara sebebiyet vermiştir. Fotoğraflı çekilen tür aynı zamanda bir temsil mekanizması içinde algılanmış ve o türün en belirgin özellikleri ve en ideal formda olanı çekilerek arşivlenmiştir. Bu, arketipler oluşturma sürecinde farklılıkları olan türün diğer üyelerinin hastalıklı, sorunlu, eksik olarak algılanmasına yol açmıştır. On sekizinci yüzyılda keşfedilen bir tür olan ornitorenk için doğa bilimcileri, bu canlının taksidermistler tarafından yapılan bir şaka olduğunu düşünmüşlerdir (Eco, 2005). Ornitorenğin bilim uğruna keşfedilmesi için önce yakalanması, öldürülmesi ve içinin doldurulması gerekmiştir. Bilimin, karanlıkta kalanı önce yakalaması ve aydınlatması süreci, fotoğraf makinesinin işleyiş süreciyle benzerlik gösterir. Böylece dünya, doğa bilimcileri için kimi zaman bilgiye ulaşmakta bir araca dönüşmüş olur. Bu davranış biçiminin kökenleri, aydınlanma serüveninde yatmaktadır. Platon'la başlayan, Rönesans'la belirginleşen ve günümüze kadar gelen bir izleğin sonucu olduğu söylenebilir (Heidegger, 2001).

Adorno'ya göre, uygarlık doğayı her zaman mutlak bir tehlike olarak görmüştür (Horkheimer & Adorno, 2014). Bu sebeple onu tanımlayarak doğayı evcilleştirmeye çalışmıştır. Daha sonrasında da dünyayı insanmerkezli olarak algılamıştır. Günümüzde ise insan, evreni ve zamanı bir tüketim nesnesi gibi görmeye başlamıştır (Bourriaud, 2005). Tüm bu süreçlerin sonunda içinde yaşadığımız antroposen çağı dünya için geri dönülmez bir noktaya gelmiştir. Bu davranış biçiminin kökenleri, insanın dünya ile kurduğu ilişkide yatmaktadır. Böyle bakıldığında fotoğraf makinesi insanın dünyaya yaklaşımını anlatan bir metafora dönüşür.

Bu çalışma, fotoğraf imgesini göstergebilimsel açıdan inceleyerek Saussure'ün ve Peirce'in "gösterge" anlayışlarını karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma dünyaya bakışımızda geçicilik ve kalıcılık mefhumunu sorunsallaştırırken aynı zamanda bakışımızın dünya ile aramızdaki ilişkiyi nasıl etkilediğini irdelemektedir. Bu metin, Heidegger'in doğayı araçsallaştırıp doğanın mutlak bilgisine erişmek yerine doğa ile uyum sağlama düşüncesinden yola çıkmaktadır (Heidegger, 1995). Bu mefhum, imge üretim süreçlerinin dünya algımıza olan etkisini ele alıp imgelere yaklaşımımızın nasıl olması gerektiğine dair pedagojik bir bakış önermektedir.

## 2. GÖSTERGEBİLİM VE FOTOĞRAF

İsviçreli Ferdinand de Saussure dilbilim ve ayrı bir alan olarak göstergebilimin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Saussure, göstergebilim kuramını Durkeim'in *Totem Nesneleri* isimli metninden esinlenerek oluşturmuştur (Francis vd., 2013). Saussure, şeylerin dilden önce var olduğunu belirtir. Ayrıca Saussure; dilin şeyleri adlandırdığını, böylece iletişime ve düşüncelere olanak tanıyan bir sistem (dizge) oluştuğunu söylemektedir. Saussure'e göre, dilden önce düşünce yoktur; düşünme süreci, dille doğrudan bağlantılıdır (Saussure, 1966). Ayrıca dilin doğrudan toplumla ilgili olduğunu, insanlar arasındaki göstergesel bir sistem olduğunu, bu göstergelerin dış gerçeklikten bağımsız ve keyfî olduğunu ifade eder (Altuğ, 2008). Bu sistem; gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşur. Örneğin ağaç kavramı gösterilen, ağaç sözcüğü ise karşı tarafın anlaması için bir gösterendir (Gottdiener, 2005). Gösteren ve gösterilen arasında bir bağlantı yoktur, bu nedenle farklı dillerde ağaç kavramı farklı isimlendirilmiştir. Saussure'e göre, gösterge bir iletidir ve karşı tarafa değişmeden aktarılan bir bildiri formudur (Başkan, 1988).

Amerikalı felsefeci Charles S. Pierce, Saussure ile aynı dönemlerde göstergebilim kuramını oluşturmaya çalışmıştır. Pierce'in göstergebilim

anlayışı, anlam üretim süreçlerine odaklanmaktadır (Yücel, 2015). Pierce'in göstergebilimi, gösterge, yorumlayan ve nesneden oluşur. Bir gösterge nesnesinin ya da bilginin yerini tutan bir form olmanın yanı sıra birine yöneliktir. Alımlayıcı, bu göstergeyle karşılaştığında, zihninde bu forma eşdeğer bir düşünce oluşur. Bu, göstergenin yorumlayıcı olarak adlandırılır (Rifat, 2019). Başka bir ifadeyle ileti, alıcıda Saussure'den farklı olarak, yorumlanarak alımlanır. Böylece bildiri hâlindeki tek yönlü form olan gösterge yorumlandıkça farklılaşarak döngüsel bir akış hâlini alır (Özmkas, 2010). Peirce'in göstergeleri sınıflandırırken kullandığı terimler şunlardır: İkon (görüntüsel gösterge), index (belirti), simge (sembol). İkon, işaret ettiği şeye fiziksel görüntüsü üzerinden benzerlik gösterir. Index kavramı, nesnesi ortadan kaldırılınca kendisini işaret yapan özelliğini yitirecek olan bir izdir. Buna bir kurşun deliği örneği verilebilir. Ayrıca index, kendisini oluşturan nesnesine referans vermektedir (Peirce, 1955). Simgenin ise insanlar arasında uzlaşmaya dayalı bir gösterge olduğu söylenebilir (Rifat, 2019).

Fotoğraf üzerinden göstergeyi ele aldığımızda fotoğraf, nesnesinin görsel bir ikizini oluşturur. Ancak Pierce analog fotoğrafın görüntüsel gösterge yerine nesnenin görüntüsünün fiziksel olarak kaydı olduğunu belirterek onu index kategorisinde değerlendirmektedir (Peirce, 1955). Burada Saussure'cü anlamda bir ileti olarak kullanıldığında fotoğraf, nesnesinin ikizini oluşturması sebebiyle onun yerine geçebilir. Bu kullanım bizlere arşivlemenin, kategorize etmenin ve fotoğrafın belge niteliğinin kapılarını açar.

Fotoğrafı göstergebilim açısından değerlendiren önemli metinleri bulunan Roland Barthes, fotoğrafın kökeninin resim sanatına dayandığına ve bu gelenekten ayrı düşünülmemeyeceğine dikkat çekmektedir. *Camera Lucida* isimli kitabında fotoğrafı *punctum* ve *studium* olarak iki kategoriye ayırır. Fotoğrafın içerisinde kültürel kodlar içeren fotoğrafları *studium* olarak tanımlarken, bu amaçla çekilmeyen kodlanmamış fotoğrafları ise *punctum* olarak adlandırır. Bu kodlar için fotoğrafların nesnesi adına konuşmalarından ötürü Barthes, kendisini sadece bir alıcı olarak tanımlar (Barthes, 2014). Oysa fotoğrafların çekilme amacının belirli olmadığı zaman imgelerin ilginç hâle geldiğini, fotoğraftaki bu boşluğun yeni anlamlara kapı açtığını, bu tarz fotoğrafların kendisinde bir delik açtığını belirtir (Barthes, 2014). Barthes, *studium* kavramına örnek olarak basın fotoğraflarını vermektedir. Bu fotoğraflar, bir metinle birlikte sunulmuş fotoğraflardır. Bu imgeler, yazıda söylenenin aynısının görsel kodlarla ifade edilmekte olduğuna dikkat çeker. Barthes'ın *punctum* olarak tanımladığı

fotoğrafları, Pierce'in index kavramına karşılık gelmektedir. Barthes için fotoğraftaki kişinin artık olmayışının insanda uyandırdığı his, bu fotoğrafı ileti fotoğraflarından ayrı bir yere koymasına sebebiyet vermektedir. Barthes (2014), fotoğraflarda aradığının burada olmayış olduğunu, başka bir ifadeyle ölüm olduğunu vurgular. Kitabının ismi olan *Camera Lucida* teriminin, nesnesinden tasvirini yaratan bir alet olduğunu da belirtmek gerekir. Böyle bakıldığında fotoğrafların, çekilen şeyin belli bir zaman dilimindeki görüntüsünün bir kesiti veya izi olduğu ifade edilebilir.

### 3. FOTOĞRAF VE ÖLÜM

İmgenin doğuş hikâyesini Victor I. Stoichita, Plinius'tan alıntılarla şöyle anlatır: "Kızın âşık olduğu adam uzaklara giderken, kız lambadan duvara vuran yüzünün gölgesini konturlarla belirleyip resmeder. Babası da bu resmi kil üzerine basar ve çömleklerinin geri kalanına yaptığı gibi, ateşle sertleştirip bir rölyef yapar ve denir ki, bu suret perilerin mabedinde korunur." (Plinius, 25S, as cited in Stoichita, 2006, s. 12). Bu hikâyede Plinius, kız için, sevgilisinin görüntüsünü çizmeye çalışırken onun imgesini tutsak aldığını söylemektedir. Stoichita için, sonrasında onu rölyef hâline getirmeye çalışmasının sebebi ise Mısır geleneğinden hareketle, sevgilisi artık öldüğünden onun bir temsiline, bir çeşit anıtına ihtiyaç duymuş olmasıdır (Stoichita, 2006). Böylece kızın sevgilisi bir gölgeden bir anıta dönüşmüş olur.

Temsil ve ölüm arasındaki ilişkinin anlaşılması açısından fotoğraf geleneği örnek teşkil etmektedir. Fotoğraf ilk icat edildiğinde kullanım alanlarından biri de aile bireylerinin fotoğraflanmasıdır. Burada aile bireylerinin arşivi oluşturulurken ölen aile bireyleri de fotoğraflanmaktadır. Bu tür fotoğraflara post-mortem fotoğraflar denilmektedir. Bu fotoğraflar incelendiğinde, ölen aile üyelerine yaşayan insan pozları verildiği gözlemlenebilir. Andre Bazin'e göre fotoğraflama bir çeşit mumyalama işlemidir (Baker, 2017). Bu fotoğraflarda, Saussure'cü anlamda, gösteren aynı kalsa bile baktığımız kişi artık bir ötekine dönüşmüştür. Görsel ayıdır ancak bizim ona verdiğimiz anlam değişmiştir. Ceset imgesinin bu hâline Sigmund Freud'un "tekinsiz" kavramı uygun düşer. Tanıdık, bilinen anlamına gelen *heimlich* kelimesi birden başkalaşarak bir yabancıya *unheimlich* yani tekinsize dönüşür (Freud, 2003). Ayrıca post-mortem fotoğraflarda ölü bedenler, canlı gibi görünmesi için çeşitli mekanizmalarla dik pozisyonlara getirilerek fotoğraflanmaya çalışılır. Beden artık bir nesneye dönüşmüştür. Fotoğrafçı Walter Schels, insanların ölmeden ve öldükten hemen sonra fotoğraflarını çekerek imgenin temsil işlevindeki dönüşümünü gözler önüne serer.

Ölüm düşüncesi, insanlık tarihi için oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Tarihin ilk metinlerinden *Gilgamiş Destanı* ölüm korkusu ve ölümsüzlüğü arayan bir kahramanın hikâyesidir (Maden, 2021). Hristiyanlık kültüründe önemli bir yer taşıyan Memento Mori kültürü “Öleceğini hatırla.” anlamına gelir. İslamiyet’in “Her canlı bir gün ölümü tadacaktır.” düşüncesi bu bedenin geçiciliğine, ruhun kalıcılığına işaret eder. Delphi’de bulunan Apollo Tapınağı girişindeki “Kendini bil” yazısı ve Platon’un Phadion isimli metninde ruhun ölümsüzlüğü üzerine yazdığı diyalogları egoyu örseler, arzuların zapt edilmesini öğütler, aklın yolunda kalmayı önerir (Platon, 2019).

Ceset imgesine bir de Pierce’in gösterge kavramı açısından bakmakta yarar var. Ceset imgesinde hedeflenen ıskalanarak sevilen kişinin imgesine sahip olmak isterken cesedinin imgesine sahip olunması, durumu gözler önüne serer. Bu açıdan Pierce’in index kategorisinde ele aldığı fotoğraf, artık orada olmayışın, boşluğun ve yokluğun altını çizmektedir. Zeynep Sayın’a göre, imge kelimesi imago yani ölü maskelerine dayanmaktadır. Öldükten sonra insanların yüzünün kalıbının alındığı bir geleneği anlatır. Burada bir temsil ilişkisi yoktur; dokunuşun izini taşıyan bir anıdır (Sayın, 2015). Tıpkı Walter Benjamin’in (2012) bahsettiği *Angelos Novus* gibi gözleri bize bakakalmış uzaklara sürüklenen bir meleş çağırıştır.

Derrida, *Platon’un Eczanesi* isimli metninde Mısır mitolojisinden yola çıkarak temsil sorununu ele alır. Yazının tanrısı ile tanrı kral arasındaki diyaloglara değinir. Derrida bu diyaloglarda, yazının Mısırlılar için kendi geçmişlerini hatırlayacakları bir ilaç mı, yoksa belleğin unutulmasını sağlayacak bir zehir mi olduğunu tartışır. Yazı, bir çeşit *pharmakon* yani hem deva hem zehir olarak görülür. Ayrıca yazı, tanrı kralın yerine konuşabilmesi sebebiyle kralın bir ikizine dönüşür (Derrida, 1999). Onun yokluğunda onu temsil eder. Fotoğrafla yazı arasında göstergebilimsel anlamda doğrudan bir bağ vardır. Fotoğraf ileti olarak çekildiğinde nesnesinin bir ikizine dönüşerek onun yerini alabilmektedir. Fotoğrafın bu kullanımı, tıpkı yazı gibi anıları güçlendirmek yerine belletme görevini üstlenir. Böyle bakıldığında Derrida’nın tabiriyle fotoğraf da yazı gibi “Belleğe dışsaldır, bilim değil, kanaat üretir, bunlar doğru kanaatler değil, görünüşle ilgili kanaatlerdir. Pharmakon kendisini doğru gibi gösteren bir görünüş oyunu üretir” (Derrida, 1999, s. 77). Bu nedenle Derrida yazıyı tanımlarken anıt metaforunu kullanmaktadır. Fotoğraf, anıları anıtlara dönüştüren bir makinedir. Fotoğrafı çeken kişi bilinçli ya da bilinçsiz, tarihi yazmış olur. Susan Sontag (2004), *Başkalarının Acısına Bakmak* isimli kitabında, savaş fotoğrafçısı Alexander Gardner’in

savaş alanlarında çektiği kareler için ölüleri kendi zevkine göre düzenleyip figüran olarak kullandığını anlatır. Derrida, yazının sözlü kültürün esnekliğine sahip olmadığını, sabitlendiği için ölümle doğrudan bir bağlantısının olduğunu anlatır (Derrida, 1999). Söz yazıya dönüşünce bir emre, bir yasaya, bir tanrı kelamına dönüşmüş olur. Derrida, yazının tanrısının aynı zamanda sayıların ve ölümün de tanrısı olduğunu vurgular (Derrida, 1999). Fotoğraf da arşivleme, kategorize etme, belgeleme ve sınıflandırma konusunda yazıyla benzer bir işlev görür. Tazmanyaya kaplanının fotoğrafına bakarken aslında insanoğlu tarafından nesli tüketilmiş ve arşivlenmiş bir canlıya bakarız. Bu açıdan fotoğrafçılar dünyayı arşivlerken bir yanıyla da ölümler biriktirirler.

Derrida'ya göre göstergesel sistem insanmerkezcil ve sesmerkezcildir. Dünyanın düalist bir açıdan algılanmasına yol açar (Özmkas, 2010). İngilizce'de *presence* kelimesi mevcudiyet anlamına gelirken *represent* ise bahsedilenin orada mevcut olmamasını işaret eder. Bu anlamda gösterge, bir temsil biçimi olarak hâlihazırda yokluğu bize sunar ve boşluğun altını çizer. Derrida, gösterge kavramı yerine iz kavramını önererek aslında gösterilenlerin de birer gösteren olduğunu söyler. Böylece Saussure'ün tek yönlü göstergesel sistemini döngüsel bir sisteme dönüştürmüş olur (Derrida, 2006).

Susan Sontag bazı metinlerinde fotoğrafı bir silaha benzeterek fotoğraf çekmek ile çekilen nesneye sahip olmak arasında bir bağlantı olduğunu belirtir (Sontag, 2008). Burada zanlıların polis tarafından cepheden ve profilden çekilen fotoğraflarını ele alabiliriz. Zanlının zabıt altına alınan imgesi, onun hürriyeti hakkında söz sahibi olan bir iktidar mekanizmasını gözler önüne serer. Tıpkı büyü yapılan kişinin bir imgesinin ya da ona ait bir parçasının kendi bedeninin ya da kaderinin egemenliği hakkında söz sahipliğini kaybetmesine neden olması gibi...

İnsanın biriktirme ve sahip olma merakının en ilginç örneklerinden birisi nadire kabineleridir. Nadire kabineleri, aristokrat ailelerin evlerinde bulunan, 15. yüzyılda emperyalizmin ve deniz ticaretinin gelişmeye başlamasıyla dünyanın farklı bölgelerinden gelen ve nadir bulunan ganimet, bitki ve hayvan cesetleri, anatomik bozuklukları olan bedenler, yerli kabilelerin sanat yapıtları gibi nesnelere oluşturduğu koleksiyona verilen isimdir (Artun, 2021). Ali Artun'a (2021) göre, bu aynı zamanda cesetlerin doğaya karışmasına engel olarak ölüm ve yok olma üzerinde bir iktidar ilişkisini de sembolize eder. Bu kabineler, aynı zamanda müze kurumunun kökenlerinin mezarlıklarla olan bağını bizlere hatırlatır. 1878'de kurulan İnsanlık Müzesi'nin içeriği, kolonyal tarihin bir iz düşümüdür. Bu müzenin sergi seçkisi insan uygarlığının gelişim skalası



olarak kurgulanmıştır. Uygarlık skalasında "ilkel", "vahşi" insan örneği, bedensel farklılıkları sebebiyle hayatı boyunca ve ölümünden sonra bile sergilenmiş *Hotanto Venüsü* olarak bilinen *Saartjie Baartman* olmuştur. Sergide insan türünün geldiği son nokta olarak Rene Descartes'in kafatası sergilenmiştir (Artun, 2023).

Fotoğraf kadraja aldığı dünyayla, bakmayı görmeye dönüştüren bir mekanizmadır. Bahsettiğimiz bu davranış pratiğinde insan dünyaya bakarken sadece sahip olma güdüsüyle, anlamlı karelerden oluşan kadrajlar yakalamayı hedefler. Böylece dünya bir mağazaya ya da bir müzeye dönüşmüş olur (Hujar & Sontag, 1976). Göz-merkezcil bu sistem bizler farkında olsak da olmasak da bir dil bilgisi ve görme etiği oluşturur (Sontag, 2008). Kadraj alma, o karenin, dünyanın kadrajın dışında kalan kör alanlarından daha önemli olduğunu ifade eder. Günümüz gösteri toplumunda karşılaştığımız imgeler viral olarak isimlendirilmektedirler. Göze hitap eden, bakışımızı örgütlemeye çalışan bu akış o kadar hızlanmıştır ki bir imge üzerine ikinci kere düşünmeye bile vakit bulamayız. İmgelere yönelik duyarlılığımız, her türlü cinsel ve şiddet içerikli görsel yüzünden doygunluğa ulaşmıştır (Sontag, 2008). Yaşadığımız çağda bu bakış, insanı uzayın ve zamanın tüketicisi hâline getirmiştir. Bunun sonucu olarak da insanın hem diğer insanlarla olan ilişkilerine hem de dünya ile olan ilişkisine sirayet etmiştir (Bourriaud, 2005). Dünya, günümüzde sahip olunacak bir meta, tüketilebilecek bir kaynak olarak algılanmaktadır. Bakışın örgütlenmesine bir örnek vermek gerekirse; yerel bir kabileyi ziyaret eden bir fotoğrafçı o kabileyi fotoğrafladığında o kültüre ait fotoğrafları değil, aslında beyaz Batılı zevkini cezbeden bakışı bizlere sunar. Bu durum için fotoğrafçı nesnesini ışıkla giydirmektedir denilebilir. Burada Adam Clark Vroman'ın Amerikan yerlilerini çektiği fotoğrafları ve Walker Evans'ın 1936 tarihli *Alabama Tenant Farmer Wife* isimli fotoğrafını hiçbir değişiklik yapmadan yeniden çeken sanatçı Sherry Levine'in *After Walker Evans:4* çalışması örnek olarak verilebilir (Sontag, 2008). Bu sanat yapısının mülkiyetini sorgulaması bir yana, Levine, bu fotoğrafın altında yatan erkek egemen bakışın altını çizer. Bu çalışmaya bir yanılla Batılı bakışın yapı sökümü denilebilir.

**Görsel 1.** Sherry Levine, *After Walker Evans:4*, 1981  
**Kaynak:**  
<https://www.metmuseum.org/art/collectio n/search/267214>



#### 4. BAKIŞIN ÖRGÜTLENMESİ

Bakişin örgütlenmesi ifadesini anlamak için Martin Heidegger'in "Varlık" düşüncesine başvurmalıyız. Heidegger, Sokrates ile beraber "philosophos" kelimesinin "sophon ile uyuşum'dan sophon'a varmaya" yani "philosophia", başka bir ifadeyle varlık ile uyumdan varlığa ulaşma çabasına dönüştüğünün altını çizer (Heidegger, 1995). Burada Heidegger evrene bakışta bilgi arayışının diğer şeylerin önüne geçtiğine dikkat çeker. Dolayısıyla evren, bilgiye ulaşma sürecinde bir araca dönüşmeye başlamaktadır. Heidegger; Sokrates ve Platon tarafından varlığın var olandan ayrı bir yerde konumlandırıldığına dikkat çeker. Heidegger bu düşünceyi şöyle açıklar:

Sokrates ve Platon, bir şeyin özünü, süregiden-şey (Wahrende) anlamında olagelen şey, mevcudiyete-çıkan şey (Wesende) olarak düşünürler. Nitekim onlar süregiden-şeyi, daimî-olarak-süregiden-şey (aeion, Fort-warende) olarak düşünürler. Sokrates ve Platon, daimî-olarak süregiden-şeyi, kalıcı-olan-şey (Bleibende) olarak, olup biten her şeyde inat ve ısrarla kendisini sürdüren şeyde bulurlar. Onlar kalıcı-olan-şeyi, görünümde (eidos, idea, Ausehen), örneğin "ev" ideasında keşfederler. (Heidegger, 1997, s. 91)

Burada eidos etimolojik olarak görmek, göz önüne getirmek, kavram gibi anlamlar içermektedir (Nişanyan, 2023). Heidegger'e göre "varlık" var olanın safhalarından biridir. Heidegger, var olanı, beliren, daha sonra sükunete çekilen bir form olarak tanımlamaktadır. Heidegger, bu nedenle Sokrates öncesi düşünürlerin var olana baktıklarında hem geçmişini hem geleceğini hem de şimdiyi görmekte olduğunu belirtmektedir. Heidegger, Sokrates'in ise varlığı sürekli şimdiye tabi kıldığına dikkat çekmektedir (Küçükalp, 2008).

Heidegger, ayrıca Aristoteles'in hakikat anlayışına başvurarak, bir şey hakkında bilgi sahibi olmanın, o şeyin insan aklına uygun olması anlamına geldiğine dikkat çeker. Başka bir ifadeyle şey ile ideası arasında bir uyum olması gerektiğini söylemektedir (Heidegger, 1995). Dolayısıyla metafizik düşüncenin temelinde temsil ve benzerliğin yattığına işaret eder (Küçükalp, 2008). Heidegger, Aristoteles'in bu düşünce anlayışında insanın Varlık'a göre aktif konumuna dikkat çeker. Oysa Heidegger, insanın Varlık'la ilişkisinin tek taraflı değil interaktif bir ilişki olduğunu belirterek düşünmeyi Varlık'la iletişime geçmek, ona kulak vermek olarak tanımlamaktadır (Heidegger, 2001). Heidegger daha sonraları Descartes'ın, insanı düşünen bir "şey" olarak tanımlarken, insan aklını insanın içinde yaşadığı yerden ayrı bir yerde konumlandırıldığına dikkat çekerek, Descartes'ın evreni bu ayrı noktadan

tanımlamaya başlamış olduğuna dikkat çekmektedir (Heidegger, 2017). Descartes'ın özne temelli sisteminde, hakikat de özneye bağlanmaktadır (Küçükalp, 2008). Heidegger'e (1997, s. 19) göre, "Artık insan gerçekliği kendisi tasarımıyabilirdi". Bunun bir sonraki aşamasında ise "Araştırma var olan üzerinde kullanım hakkına sahip olur" (Heidegger, 2001, s. 75). Kant ise, "Anlama yetisi (a prior) yasalarını doğadan almaz, onları doğaya buyurur." ifadesiyle evreni gözleyen özneyi aynı zamanda evreni tanımlayan özneye dönüştürmüştür (Kant, 2019, s. 72). Kant'a göre, evren aklımızın izini taşımaktadır (Rajabov, 2008). Heidegger bu düşünceyi şöyle eleştirir: "Özü bakımından anlaşıldığında dünya resmi, dünyanın bir resmi değildir, dünyayı resim olarak kavramaktır. Bütün var olan şimdi şöyle kabul edilir; var olan, ilk kez, ancak göz önüne getiren, ortaya koyan [herstellen] insan tarafından koyulduğu ölçüde var olan olur." (Heidegger, 2001, s. 78). Kant ayrıca şeylerin bilgisine amaç ve bütüne uyum düşüncesi üzerinden bakılması gerektiğini söyleyerek doğa biliminin temellerini atmış olur (Heimsoeth, 2007). Heidegger, bu sebeple Batı felsefesinde tekniğin bilimden önce geldiğini ve düşünceyi belirlediğini vurgulamaktadır. Ayrıca dünyaya bakışımızın temelinde amaç olmasının kendimizi ayrı bir yerde konumlandırmamıza ve dünyanın bir araca dönüşmesine sebep olduğunu ifade etmektedir (Heidegger, 1997). Heidegger devam ederek insanın "kendini var olandan önce gelen bir şey olarak resme" koyduğunu doğal olarak diğer şeylerin ise insan için var olduğu anlamına geldiğini belirtir (Heidegger, 2001, s. 79). Heidegger (2001, s. 82), göz-merkezcil bu dünyayı şöyle tanımlar: "Yeni çağın temel olgusu dünyanın resim olarak ele geçirilmesidir".

Fotoğraf, bahsi geçen bakışın örgütlenmesi düşüncesinin bir parçasıdır. Göstergesel olarak yaklaşıldığında temsil sisteminin bir parçasına dönüşür. Oysaki şeyler Heidegger'in belirttiği gibi sürekli bir dönüşüm hâlinde ele alındığında fotoğraflar var olanın görünümülerinden birine, bir kesite, bir ize dönüşmüş olur. Dönüşümü fark etmek, dünyanın bir parçası olarak kendi ölümlülüğünün de farkına varmak anlamına gelerek şeylerle özne arasında eşitlikçi bir düşüncenin kapılarını açar.

## 5. AYDINLANMANIN GÖZÜ

Fotoğraf makinesi icat edildiği dönemde heliografi olarak da isimlendirilmiştir (Brown, 2002). Bu tanımlı gecenin karanlığından ve kötülüklerinden insanlığı kurtararak aydınlatan Yunan Güneş Tanrısı Helios'tan almıştır. Helios; zamanla güçlerini sanatın, kehanetin ve kültürün Tanrısı Apollon'a devredecektir (Ghosh, 2020). Apollon doğadan, mağaralardan, kadınlardan ve karanlıktan nefret eden bir

figürdür. Aiskhylos *Oresteia*'sında, Apollon doğduğunda Atina balta girmemiş ormanlarının tarlalara ve yollara dönüştüğünü, başka bir ifadeyle kültürü getirdiğini söyler. Apollon öngörünün, aklın, tasarımın, sanatın ve anlamının Tanrısıdır (Erhat, 2019). Burada Apollon'un ışığıyla doğayı evcilleştirdiğini söylemek yanlış olmaz.

Eski Ahit, insanlığın eski metinlerinden birisidir ve kitapta evrenin yaratılışına dair, evrenin karanlıkla kaplı olduğunu, sonrasında Tanrının "Işık Olsun!" emriyle dünyanın yaratıldığını yazmaktadır (Tevrat, 2016, s. 1). Böylece kaos, kozmosa dönüşmüş olur. Ayrıca kitapta dünya insan tarafından önce isimlendirilecek sonra egemen olunacak ve tüketilecek bir kaynak olarak görülmektedir (Tevrat, 2016). Böylece felsefe ve din aynı düşüncede birleşerek hümanosantrik bir dünya görüşünün temellerini atmış olurlar. Evrendeki şeyleri isimlendirmek, fotoğraflamak, tasniflemek, evcilleştirmek aynı gelenekten beslenir. Adorno'nun ifadesiyle bu "doğal olan her şeyin egemen özneye tabi kılınması"nın bir hikâyesidir (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 19).

Aristoteles, *Metafizik* kitabında Pisagor'un karşıtlıklar tablosundan bahsetmektedir. Burada tablo, karşıtlıklar üzerinden kurulan bir düşünce sisteminin yapısını göstermek için önem arz etmektedir: "Sınırlı-Sınırsız, Tek-Çift, Bir-Çok, Erkek-Dişi, Sükunette Olan-Harekette Olan, Doğru-Eğri, Işık-Karanlık, Kare-Dikdörtgen" (Aristoteles, 1996, s. 103). Bu karşıtlıklar ataerkil kültür sisteminin mücadele ettiği doğayı göstermektedir (Aristoteles, 1996). Burada Francis Bacon'un şu sözleri konuyu daha iyi özetleyebilir: "Bugün doğaya yalnız düşüncede hükmediyoruz ve onun boyunduruğu altındayız; oysa buluşlarımızda kendimizi doğanın ellerine bırakırsak ona uygulamada da hükmedebiliriz" (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 105). Adorno, düşüncenin bir alete dönüşerek doğanın rasyonelleştirilmeye çalışıldığını vurgular. Adorno, *İlyada*'yı inceleyerek, aydınlanma düşüncesinin temsili figürünü Odysseus'ta bulur. Geçmiş inanışları batıl olarak yorumlayan, aklıyla her türlü zorluğun üstesinden gelen, evine dönmek amacıyla dünya nimetlerini ve büyüsunü reddeden, hatta yolundan şaşmamak uğruna kendini direğe bağlatan, sirenlerin müziğine kapılıp benliğini kaybetmemek için kulaklarını balmumuyla kapatan, dünyevi zevklere düşmanca bakan, dünyevileşenleri domuza benzeten bir kahramandır. Adorno'ya göre "Uygarlık, hayvansal ve bitkisel yaşam biçimleriyle saf doğal varoluşu hep mutlak bir tehlike olarak görmüştür." (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 53). Doğanın kontrol edilip hükmedilmesi sonucu olarak medeniyetimiz, doğal kaynaklara insanların da dâhil edilebildiğini, köle gemileriyle en fazla kölenin nasıl taşınacağını, bir köleden ölene

kadar en fazla nasıl verim alınabileceğini hesaplayarak göstermiştir. Ayrıca bu iktisadi aygıt, Nazi kamplarındaki insan kaynaklarının hem canlı hem de ölü bedenlerinden nasıl faydalanabileceğimizi bizlere öğretmiştir. Bir başka örnekte atom bombasıyla tek seferde ne kadar çok sivil insanı ve canlıyı öldürebileceğimizi ve sakat bırakabileceğimizi anlatabilmiştir.

Dünyayı bunca zaman bir kaynak olarak görmemiz sonucunda doğa geri dönülmez bir noktaya gelmiş durumdadır. Bu çağ için antroposen dönemi denilmektedir. Zeynep Sayın'a göre genosit yani soykırım, gaz odaları ve toplama kampları ile ekosit dünyanın bir kaynak, bir meta, bir depo olarak görülmesi düşünce yapısı aynı merkezden hareket etmektedir (Sayın, 2021). Günümüzün Odysseus'ları bu gezegenin tükendiğini düşünüp yeni dünyalar aramaya başlamışlardır. Aynı Odysseus'un yaptığı gibi evrenin bilinmeyen diyarlarını haritalandırma ve kültürleme işleminde NASA, doğal olarak bu görevlere Apollo ve Artemis ismini vermiştir.

Adornoya göre, "Sokrates-öncesi evrenbilimde geçiş anı kayıt altına alınmıştır." (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 22). İnsanoğlu dünyanın devinimine, belirsizliğine ve bilinmezliğine karşılık olarak -tıpkı Medusa gibi- dünyayı bakışıyla dondurarak ona hükmetmeye çalışmıştır. Fotoğraf makinesi, bu yönleriyle düşünüldüğünde aydınlanma düşüncesinin simgesine dönüşür. Doğayı, aydınlanmanın yaptığı gibi nesnelere, arketiplere ve olgulara dönüştürür. Şeyler "kendileri için" var olmaktan çıkarak bilim adamı, sanatçı ve reklamcılar için var olurlar. Var olanlar içinde buldukları bağlamdan koparıldıklarında devinimleri çerçeveselenir ve böylelikle araçsallaşmış olurlar. Bu duruma, Avustralya Müzesi küratörü Gerard Kreff tarafından 1869 yılında keşfedilen vatoz örnek gösterilebilir.

**Görsel 2.** Henry Bernes, Gerard Kreff ve Manta Ray, 1869

**Kaynak:**

<https://australian.museum/blog-archive/explore/when-photography-came-to-the-museum/>



Alman sanatçı Thomas Ruff, *Ma.rs* isimli serisinde NASA'dan siyah beyaz fotoğrafların üzerinde oynamalar yaparak, bilinmeyen bir dünya ile kurduğumuz ilişkide fotoğrafın belge niteliğini sorgulamaktadır. Ruff, NASA'nın seçilmiş kadrjları üzerinden tahayyül ettiğimiz Mars imgesinin aslında o gezegen hakkındaki düşüncelerimizi şekillendirdiğinin altını çizer. Bu konu kapsamında ele alınabilecek bir başka sanatçı çalışması, Gabriel Orozco'nun 2002 tarihli *Cemetery* isimli fotoğrafıdır. Afrika gezisi sırasında karşılaştığı bir mezarlığın fotoğrafı olan bu çalışmada ilginç olan, mezarlık olduğunun anlaşılmasıdır. Kumun üzerinde etrafa saçılmış seramik çömlekler bireyleşme ilkesinden (*principle of individuality*) o kadar uzaktır ki ölümlerin ne ismi ne de hangi aileden geldiği belirgindir. Hatta bu alandan geçen birisi mezarlıktan geçtiğini bile fark etmeyebilir. Bu fotoğraf, cenaze seremonilerinde ölümün temsil ile olan bağını ve insanın doğaya karışması ya da temsilî bütünlüğünü ölümden sonra da devam ettirmesi düşüncesinin kültürler üzerindeki etkisini sorgular. Gabriel Orozco'nun 1992 tarihli *Horse* isimli bir başka fotoğraf çalışması, atın arkadan çekilmiş bir görüntüsünü içerir. Sanatçının bu fotoğrafında; hayvanın fotoğrafının çekildiği açının farklılığı, kodlarının belirsizliği, fotoğrafa bakan kişiyi şüpheyeye düşürmektedir. Göstergibilimsel açıdan gündelik hayatımızda fotoğraf çekerken bakan kişinin bu hayvanı anlaması için bilinçli ya da bilinçsiz hayvanın kodlarını içeren bir imge olmasına dikkat ederiz. Orozco bu çalışmasında tam da bu göstergesel süreci irdeler.

**Görsel 3.** Gabriel Orozco, *Cemetery*, 2002

**Kaynak:**

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285146>



Hollandalı fotoğraf sanatçısı Rineke Dijkstra'nın 1994 tarihli *New Mothers* isimli fotoğrafında yeni doğum yapmış bir kadın ve kucağında çocuğu görülmektedir. Doğumun henüz gerçekleşmiş olduğu annenin bacaklarından sızan kandan anlaşılmaktadır. Kilise geleneğinden bilinen

lekesiz, kutsal anne ve çocuk imgesi burada sıra dışı bir şekilde karşımıza çıkar. Tüm kutsallık bacadan sızan kan ile bir anda dönüşüme uğrar.

**Görsel 4.** Rineke Dijkstra, *Tecla*, Amsterdam, Netherlands, May 16 1994, 1994

**Kaynak:**  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-tecla-amsterdam-netherlands-may-16-1994-p78098>



Julia Kristeva'nın abject kavramı, ne nesne ne özne olarak tanımlanabilecek bir kavramdır. Dilimize iğrenç, zillet olarak çevrilebilen ve genelde beden atıklarıyla özdeşleşen bir kavram olarak ifade edilebilir (Sayın, 2000). Bu fotoğrafta aydınlanmanın gözü abject ile karşı karşıyadır. Camille Paglia'ya (2004) göre uygarlık tarihinde göksel olan tanrı erkek, buna karşılık olarak toprağa yakın olan ana tanrıça kadın olarak tanımlanmıştır. Paglia, tanrısal olanı temiz, eril, belirgin ve aydınlık; dişil olanı ise doğa, toprak, pislik, amorf, hibrit ve karanlıkla özdeşleştirmiştir. Freud'a (2020) göre, doğanın ortasında kendini savunmasız bir şekilde bulan insanoğlunun bir baba figürüne ihtiyaç duyması sonucunda tanrı düşüncesi ortaya çıkmıştır. Kristeva, Freud'un küçük Hans'ın siyah atlardan korkmasını içeren araştırmasından yola çıkarak insanoğlunun korkularının nedeninin tanımlayamadıkları, adlandıramadıkları ile ilgili olduğu sonucuna varır (Kristeva, 2014). Paglia'ya göre, doğanın bilgisine sahip olma eylemi için, bizim "apotropoian'umuzdur, korkuyu defetmemizdir" demektedir (Paglia, 2004, s. 17). Apotropoian Yunanca bir terimdir; kötülükten akli kullanarak korunmak anlamına gelir (Paglia, 2004). İnsanoğlu doğayı tanımlarken kitonyen (Paglia, bu terimi toprakla ve kadınla ilişkili olarak kullanır) olanı evcilleştirmeye, kendinden uzaklaştırmaya ya da yok etmeye çalışmıştır. Paglia, kültürel düzene geçmiş insan için "Menstrüel kan, ilk günahın doğum lekesi; aşkın dinin, insanoğlunun üzerinden temizlenmesi gereken pisliktir" der ve "Evrimsel olarak yapışkanlığa, biyolojik kökenlerimize karşı tiksinti duyarız" diyerek devam eder (Paglia, 2004, s. 23). Kristeva'ya göre insan, kimliğini özdeşlikler ve ötekileştirmeler üzerinde kurgular. Bununla beraber insan vücut bütünlüğünü iğrenç olanı dışarı atarak oluşturmaktadır. İğrenmenin

dozu arttıkça bireyselleşmenin dozu da artar. Abject ise temsilî düşünme sistemini bozan bir yapıdadır. Post-mortem fotoğraflar konusunda ele alındığı gibi, tanıdığımız kişi öldükten sonra cesedi tanıdığımız kişi görüntüsündedir ama o değildir. Ceset, imgesel sistemin çökerek abjecte dönüştüğü bir form olur. Ne nesnedir ne öznedir; ikisi arasındadır, bu nedenle iğrençtir. Kristeva bu durumu şöyle ifade eder: “İğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır” (Kristeva, 2014, s. 17). Beden sınırları, atıklar, çürümüş formlar, cesetler, uzuv parçaları öznenin kimliğini altüst ederek bütünselliği anlamın çöktüğü yere doğru sürükler (Kristeva, 2014). Böyle bakıldığında kadın ve doğa imgesel düzeni tehdit eder. Bir başka örnek olarak Cindy Sherman’ın 1989 tarihli *Untitled 190* isimli fotoğraf serisi verilebilir. Fotoğrafta tam olarak ne olduğunu tanımlayamadığımız atıkların arasında bir surat karşımıza çıkmaktadır. Erkekten farklı olarak kadının bedensel ve hormonal dönüşümleri, doğurganlığı, Ay’ın döngüsellliği ile menstrüel dönem gibi birçok göstergede doğayla özdeşleştirilmiştir. Bu imgeler; mitolojik anlatılarda da erkeği yolundan döndürmeye çalışan Havva, Kirke, örümcek, ejderha, şahmeran, vagina dentata, medusa, sfenks, sirenler, denizkızı gibi hibrit formlarda karşımıza çıkar. Sherman’ın fotoğraflarında, gösteri sektöründe toplumsal cinsiyet rollerinin bakış tarafından nasıl belirlendiğinin yanı sıra erkek gözünden kadınları görürüz. Bu fotoğraflarda Sherman; kimi zaman bir röntgenlenen kadının, kimi zaman savunmasız kadın tiplmelerinin kılığına girer. Sherman’ın 1985 tarihli *Untitled #153* isimli çalışmasında yerde yatan yüzü solgun, gözleri donuk, üzerinde çamur ve toprak olan bir tipleme görülür. Bu fotoğrafta karşımızda duran görüntü bir kadın cesedi olarak kurgulanmıştır. Fotoğraf oldukça rahatsız edici görünmektedir. Sherman, bu fotoğrafla aydınlanmanın gözünün doğaya yaklaşımını kendi bedeni üzerinden anlatmaktadır.

**Görsel 5.** Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985

**Kaynak:**  
<https://www.moma.org/collection/works/56490>



Bu bağlamda bir başka sanatçı olan Joel Peter Witkin’in çalışmalarında genellikle natürmort tarzını kullandığı söylenebilir. Çalışmalarında



bedensel anomaliyle doğmuş olan ya da sonradan oluşmuş farklılıkları olan insanları, hayvan cesetlerini ve uzuvlarını kompoze eder. Bu imgeler bakışı rahatsız eder, iğrenilen şeyle yüzleştirir. Burada post-mortem fotoğraflardan farklı olarak uzuvlar bir estetik kaygıyla ve göze güzel görünmek için kurgulanmıştır. Bedenler bariz şekilde nesneleştirilmiştir. Witkin'in çalışmaları fotoğrafın ölümle ilişkisini sorgularken, aynı zamanda bakışın nekrofil yönünü de gözler önüne serer.

**Görsel 6.** Peter Witkin, *Anna Akhmatova*, 1998

**Kaynak:**

[https://ethertongallery.com/exhibitions/11-joel-peter-witkin-journeys-of-the-soul/press\\_release\\_text/](https://ethertongallery.com/exhibitions/11-joel-peter-witkin-journeys-of-the-soul/press_release_text/)



Bu araştırma, insanoğlunun dünyaya imgeler üzerinden egemen olma düşüncesini, Rönesans'tan bu yana kullanılan resim, fotoğraf ve video gibi araçlar değişse bile bu davranış pratiğinin aynı kaldığını anlatan fotoğraf sanatçıları üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, ele alınan fotoğraf çalışmalarının bireyin aynadaki silüetiyle karşılaşması gibi, bizi sarmalayan kültür ürünlerinin de kimlik ve düşüncelerimiz üzerinde söz sahibi olduğu olgusunu ele aldıkları söylenebilir. Burada seçilen sanatçılar, aydınlanma kültürünün bir uzantısı olan fotoğrafı yine bu aracı kullanarak sorunsallaştırmaktadırlar.

## 6. SONUÇ

Bu çalışma, kültürün dünyaya bakışımızı nasıl belirlediğini, gözün ve dilin birleştiği bir alan olarak göstergebilim disiplininin imge üretim ve kullanım şekillerini fotoğraf medyumunu üzerinden ele almıştır. Fotoğraf gösterge olarak kullanıldığında, şeylere bir amaç düşüncesiyle yaklaşıldığında, evreni bir araç olarak algılayan ve her hakkı kendisinde bulan aydınlanma düşüncesinin bir uzantısına dönüşmektedir. Fotoğraf iz olarak ele alındığında ise dünyanın gizemli bir kesiti olmayı sürdürmektedir. Daha önemlisi, şeyler araç olmaktan çıkıp kendileri olmaya devam etmektedirler. Bu çalışma, imge üretim ve tüketim süreçlerimiz açısından pedagojik bir yöntem önermektedir.

Günümüzde insanlık olarak kimliklerimiz imgelerimizin dolaşimleri üzerinden belirlenmekte; dünya ise bir deneyim merkezi, mağaza veya meta olarak algılanmaya devam etmektedir. İmgenin kurucu rolü toplumlarda süregelen kimlik, aidiyet ve ötekileştirme sorunlarının temel sebeplerinden biridir. Bu açıdan bu çalışma ortaya çıkan sorunlara sanat alanından bir düşünce perspektifi sunmuştur. Dolayısıyla imgelerin gündelik hayatımızda giderek daha çok üretildiği ve tüketildiği bir dönemde bu araştırmanın sanat dünyasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada bahsi geçen tartışma olan fotoğrafın gösterge ve iz kavramı bağlamında ele alınışları arasındaki yaklaşım farkı, analog fotoğrafın imkânları üzerinden yürütülmüştür ve çalışmanın eksik yanı, dijital imgenin bu alanın içerisindeki yerinin incelenmemiş olmasıdır. Dijital imge fotoğrafın sayısal olarak yeniden üretimidir. Analog fotoğraf ise mekanik bir üretim süreci içermektedir. Bu açıdan analog fotoğraf, bir iz ve kayıt mekanizması olarak ele alınmıştır; üretim süreci, ortaya çıkan imge anlamlandırma serüvenine etki etmektedir. Dijital imge ise ele alınan kuramlar çerçevesine uygun olmadığından bu çalışmada incelenmemiştir. Bu alan ayrı bir araştırmada konu edilebilir.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual.
- Altuğ, T. (2008). *Dile gelen felsefe*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik*. (A. Arslan, Çev.). Sosyal Yayınları.
- Artun, A. (2014). *Tarih sahneleri, sanat müzeleri 1, müze ve modernlik*. İletişim Yayınları.
- Baker, U. (2012). *Beyin ekran*. (der. Ege Berensel). Birikim Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim insan dili ve ötesi*. Altın Kitaplar Yayınevi.

- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar*. (N. Gürbilek, Çev.). Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Brown, B. (2002). *The First Photograph*, WAAC Newsletter 26, 3  
<https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>  
(1 Temmuz 2023 tarihinde link adresinden edinilmiştir)
- Derrida, J. (1999). "Platon'un eczanesi". (Z. Direk, Çev.). *Toplumbilim: Derrida Özel Sayısı 2*. (2/10), 63-81.
- Eco, U. (2005). "Kant ve ornitorenk". (Y. Tezgiden ve A. Kaftan, Çev.). *Cogito: Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant 3*. (3/41), 121-152.
- Erhat, A. (2019). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Francis, D. W., Cuff, E. C., Sharrock, W. W. (2013). *Sosyolojide perspektifler*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2003). *The uncanny*. London: Penguin Books.
- Freud, S. (2020). *Kültürdeki huzursuzluk*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Roman Yayınları.
- Ghosh, S. (2020). *Representation of Greek gods/goddesses in Graeco-Bactrian and Indo-Greek visual culture*. In *The Graeco-Bactrian and Indo-Greek World 1st Edition*, Routledge, (570–579). <https://doi.org/10.4324/9781315108513>
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler: Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri*. (H. Gür, A. Nur, ve E. Cengiz, Çev.). İmge Kitabevi.
- Heidegger, M. (1995). *Nedir bu felsefe?*. (A. Irgat, Çev.). Afa Yayınları.
- Heidegger, M. (1997). *Tekniğe yönelik soru*. (D. Özlem, Çev.). Afa Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı öldü sözü ve dünya resimleri çağı*. (L. Özşar, Çev.). Asa Kitabevi.
- Heidegger, M. (2017). *Metafizik nedir?*. (S. K. Yetkin ve M. Ş. İpşiroğlu, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Heimsoeth, H. (2007). *Kant'ın felsefesi*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Hujar, P., & Sontag, S. (1976). *Portraits in life and death*. Da Capo Press.
- Kant, I. (2019). *Gelecekte ilim olarak ortaya çıkabilecek her metafiziğe prolegomena*. (İ. Kuçaradi & Y. Örnek, Çev.). Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme*. (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Küçükalp, K. (2008). *Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*. Sentez Yayıncılık.
- Gilgamiş destanı* (2021). Hasan Ali Yücel klasikleri dizisi, (S. Maden, Çev.). XV. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nişanyan Sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ide> (1 Temmuz 2023 tarihinde link adresinden edinilmiştir)

- Özmkas, U. (2010). *Peirce, Saussure ve Derrida'da gösterge kavramı* (Tez No:30859) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
- Paglia, C. (2004). *Cinsel kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş*. (A. Hazaryan ve D. Atay, Çev.). Epos Yayınları.
- Peirce, C. S. (1955). *Logic as semiotic: The theory of sign*. Courier Corporation.
- Platon. (2019). *Phaidon*. (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Rajabov, E. (2008). *Karl Popper'in eleştirel akılcılığı ve din felsefesine yansımaları* (Tez No: 261765) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
- Rifat, M. (2019). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1: Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. de. (1966). *Course in general linguistics*. McGraw-Hill Book Co.
- Sayın, Z. (2000). *Batı'da ve Doğu'da bedeninin temsiliyetinde haysiyet ve zillet*. Değer Dergisi 1. (1/39), 159-204
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2021, Mayıs 9). *İmge, belge, veri* (video) Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-f9ymeCLccE>
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Soysal, A. (2006). İz ve yokluk. *Cogito: Yaşamı Yeniden Düşünürken* 3. (3/47-48), 251-255.
- Stoichita, V. İ. (2006). *Gölgenin kısa tarihi*. (B. Aydın, Çev.). Dost Kitabevi.
- Tevrat: Tora Neviim Ketuvim*. (2016). Yeni Yaşam Yayınları.
- Young, R. (2017). *The birth of photography* <https://www.napoleon.org/en/young-historians/napodoc/the-birth-of-photography/> (1 Temmuz 2023 tarihinde link adresinden edinilmiştir.)
- Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.