

Kavramsal Fotoğrafta İronik Kurgular ve Joan Fontcuberta

Ironic Fictions and Joan Fontcuberta in Conceptual Photography

Okan Özgen, *Fotoğraf Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, 0000-0003-2763-4890*

Özet

Kavramsal Fotoğraf hareketinin dil yetisi bağlamında tekdüzeliği kıran yaratıcı stratejisi olarak ironi sorgulayıcı bir ifade biçimi sunmaktadır. Dili ve kurgusu ile dolaylı anlatımındaki anlamlar, çeşitli görsel dil katmanlarıyla taşınmaktadır. Antik Çağ'dan günümüze insan zihniyle görünenin arkasındakini işaret eden sıra dışı bir etkileşim kuran ironik tasarımlar, gerçek ve onun zıddı ile izleyicisini paradoksa çekmiştir. Kavramın tarihsel gelişiminden bugüne kazandığı dinamik ve geniş etki alanı dikkate alındığında güncelliğini koruduğu görülmektedir. Küresel teknolojiler kitle iletişiminin tüm alanlarını kapsayarak düşünsel ve anlamsal algı politikalarını yönlendirmektedir. Günümüzde gerçeklik ve yanılsama kavramlarının kullanımları üzerinden karmaşık bir görsel okuma ve anlamlandırma deneyimi ortaya çıkmaktadır. İronik dil ve görüntü düzeylerinin belirlenmesi karşılaşılan anlam kaymaları ve anlamların daha anlaşılır kılınması açısından gereklidir. Bu çalışmada ironik ifade biçimleri ve kurguların tarihsel gelişimi incelenerek, kavramsal fotoğraf bağlamındaki güncel kullanımlarına uzanan karakterinin örneklerle belirlenmesi hedeflenmiştir. Bununla beraber Joan Fontcuberta çalışmaları üzerinden, betimsel yöntem çerçevesinde, ironik dil düzeyi ile güncel fotografik ifade ilişkisi ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: İroni, kavramsal fotoğraf, Joan Fontcuberta, yaratıcı stratejiler, manipülasyon.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Fotoğraf felsefesi, fotografik ifade sistemleri, dijital görüntü, manipülasyon.

Abstract

Irony, as the creative strategy of the Conceptual Photography movement that breaks the monotony in the context of language ability, offers a questioning form of expression. The meanings in its language, fiction and indirect expression are conveyed through various layers of visual language. Ironic designs, which have established an extraordinary interaction with the human mind from ancient times to the present day, pointing to what is behind the visible, have attracted the audience to the paradox of reality and its opposite. Considering the dynamic and wide area of influence that the concept has gained from its historical development to the present, it can be seen that it remains up-to-date. Global technologies cover all areas of mass communication and direct intellectual and semantic perception policies. Today, a complex visual reading and interpretation experience emerges through the use of the concepts of reality and illusion. Determining the levels of ironic language and imagery is necessary in order to make the meaning shifts and meanings more understandable. In this study, it is aimed to examine the historical development of ironic expression forms and fictions and to determine their character extending to their current use in the context of conceptual photography with examples. In addition, Joan Fontcuberta was examined through her works, within the framework of the descriptive method, by considering the relationship between the level of ironic language and current photographic expression.

Keywords: Irony, conceptual photography, Joan Fontcuberta, creative strategies, manipulation.

Academical disciplines/fields: Philosophy of photography, photographic expression systems, digital image, manipulation.

- Sorumlu Yazar:** Okan Özgen, Fotoğraf Anasanat Dalı Doktora Öğrencisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Adres:** Evka 3 Mahallesi, 119/10 Sokak, No:1/1, 35050 Bornova, İzmir.
- e-posta:** ozgenokan@gmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.11.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1349148

Geliş tarihi: 24.08.2023 / Kabul tarihi: 04.10.2023

1. Giriş

Anlam değişikliği iddiasındaki ironi, alternatif ve beklenmedik kurgusuyla, tarihsel perspektiften günümüze karmaşık (sofistike) bir kavrayış modeli sunmaktadır. Kavramın klasik felsefi kökleri görsel ifade çerçevesinde gelişen sembolizm ve eski inanç düzenleri içinden sanatsal ifade örgüsüne doğru uzun bir yol katetmiştir.

Görünenin yüzeydeki ifade çıkarımlarının ötesinde var olan ironi, anlamın yeniden kurgulanması bağlamında, alegori, metafor, mizah, alay ve iğneleme gibi kavramlarla birlikte çalışmaktadır. Çoğu zaman örtük ve kapalı devre bir yöntem düzeyinde ortaya çıkmıştır. Tarihsel gelişim boyutuyla ironi, retorik bir teknik içinden, felsefi, dramatik, edebi ve görsel ifadenin dil yetisi çerçevesinde çok biçimli bir olgu olarak gelişmiştir.

Gerçekliğin en kusursuz görsel aktarımı olan fotoğraf, analog ile dijital döneminin ardından bugünkü post-fotoğraf ortamında, sabit olmayan bir anlamın peşinden koşmaktadır. Bu iddianın, olguların ötesinde, yorumlarla varlık biçimini benimseyen ve kategorik olarak post-modernizmin merkezindeki algı politikalarıyla beraber düşünülmesi yanlış olmayacaktır.

Fotoğrafın kendi dilini arayan gelişme süreci yirminci yüzyılın başında dünyanın yaşadığı ekonomik, siyasi hareketler sonucu ortaya çıkan savaşlar içinde yaşanmıştır. Bu bağlamda sanatsal ifade alanında materyal ve yöntem araştırmalarının yanı sıra var olan angajman kuralları da değişime uğramıştır. Devralınan bakiye ile gelişen yeni vizyonlarla beraber sanatsal alanlarda farklı yönelimler ortaya çıkmıştır. Mevcut bağlamı değiştiren ifade biçimleri, materyal ve sunum olanakları, fotoğrafın dil arayışı boyutunda yeni algı politikaları doğurmuştur. Dadaizmi de kapsayan öncü (avangart) akımlar ile birlikte yeni anlamlar kazanan ve kavramsal bir açılım yaşayan sanat algısında paradigma kayması ortaya çıkmıştır.

Günümüzdeki durum ele alındığında ise, ironide zıtlıkların çoğaldığı, metinlerarasılık bağlamında kurulan, disiplinlerarası, söylemlerarası, göstergelerarası düzenekler ve sürekli güncellenen yaratıcı taktiklerle bitmeyen bir yeniden yorumlama ekosistemi oluşmaktadır. Çağdaş sanatçıların ironikleştirme stratejileri aslında postmodern durum, teknolojik olanaklar ve hakikat sonrası çağ ile irtibatlı olarak birbirini beslemektedir.

2. İroninin Ontolojisi

İroni kavramı, ifade edilenin tam tersini kasteden eski Yunan dilinde *eironeia* kelimesi ile yazılan ve *asil amacını gizlemek, bilmezden gelmek* anlamına gelmektedir. Bir şey söyleyip ya da gösterip başka bir şey anlatan, yüzeydeki anlamın ötesine gitmeyi gerektiren ironi, yeniden kurgulamalarla nitelik olarak daha geniş bir alının mahsulüdür. Görünen açık anlamların sıçrayarak örtük anlamlara dönüşmesi ya da tutsak edilmiş tüm anlamların özgürleştirilmesi, ironik ifadedeki yeniden kurgulama eyleminin ne kadar kararlı ve karmaşık (sofistike) bir tasavvur olduğunu açıklamaktadır.

Ontolojik boyutuyla değerlendirildiğinde kavram, sözel, dramatik, edebi ve görsel tabakalar bağlamında sınıflandırılabilir. Sanatsal ifade stratejisi olarak ironinin çok yönlü, izleyicide yankılanan karşıtlıklar ile beklenmedik sorgulamalar içeren, sürprizli ve çoğu zaman bir türlü uyarlanamayan yapılarla sahip olduğu görülmektedir. Kaçınılmaz biçimde izleyiciyi paradoksa çeken ironi, gözün gördüğünden fazlası ya da azı kuşkusunu besleyerek anlama dair bir derinlik keşfi yaşatmaktadır. "İroni esasen *eksiltici* olduğundan daima bir şeye indirim yapar, bir ruha ya da kavrama dönüştürülüp dünyaya salıverildiğinde artık kendi kendini tenzil etmesi gereken tam bir ironi olur, hiçbir şey kalmayana kadar" (Booth, 2016, s. 253).

2.1. İroninin Klasik Felsefi Kökleri

Antik düşünmenin temel isimlerinden Sokrates'in milattan önce beşinci yüzyılda kullandığı diyalog yönteminden bugünlere uzanan ironi kavramı *eironia*, gösterge ile anlam arasındaki aykırılık olarak tanımlanmıştır. Bu mevcut dualizm bağlamında Sokrates'in *bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir* sözü ironi kavramının kendisini bir karşıtlık içerisinde göstermesine dair en bilinen örneklerden olmuştur. Modern ironi, terim olarak Klasik Yunan tiyatrosunun bilinen karakteri *eiron*'dan kaynaklanmıştır. *Eiron* klasik Yunan komedi tiyatrosunda, kendini eksik gösteren ve alçakgönüllü davranışlarıyla *Alazon* karakterinin zıt tipolojisiyle bilinmektedir.

Sokratik ironi, rakibin argümanlarını çürütmek için uygulanan cehaletin saklanması manevrası olarak düşünülebilir. Platon'un diyaloglarından tanınan Sokrates, kendini kamufle edip karşı tarafın bilgisizliğini göstererek sonrasında onu kendi görüşleri için iknaya çalışan bir yöntem ortaya çıkarmıştır. Sokrates'in diyalog yöntemi iki aşamadan meydana gelmektedir. İlki ironidir ve Sokrates konuştuğu kişiye onun doğru

kabul ettiği bilgileriyle ilgili sorular sorarak bu bilgilerin aslında tartışılabilir olduğunu göstermektedir. İkinci aşama ise maiotiktir ve Sokrates bu evrede daha karmaşık sorularla karşısındaki kişide doğuştan bu yana var olduğunu düşündüğü örtülü bilgileri ortaya çıkarmaktadır.

Tarihsel gelişim içinde diyalektik bir yapıya dönüşen Sokratik diyalog ya da *buldurma yöntemi*, Platon'un Menon diyalogunda da görülmektedir. Sokrates Menon'a bir bilgi verip açıklama yapmamış sadece sorular yöneltmiştir. Sokratik ironide bulunan diyalojik boyut, karşılıklı etkileşim üzerine kurulu bir anlamlandırma olarak değerlendirilebilir. Bu etkileşim örtük olarak Menon'un bilgisini sorgulayıp ve herhangi bir şey telkin etmeden derin düşünmesine yol açma yöntemi olarak ortaya çıkmıştır.

Platon'un *Devlet* adlı eserinin yedinci kitabında geçen mağara alegorisinde insan, toplum, gerçek ve yanılsama gibi kavramlar sembolik bir sorgulamaya dönüşmüştür. Tutsak oldukları mağaradan dışarıya kaçan bir esir bakışlarını karanlıktan aydınlığa doğru çevirmiştir ve görünen ile kavranan arasındaki farkı anlamıştır. Platon antik çağda kurguladığı bu evrensel ve zamansız benzetmede kendi algı mağaralarında yaşayan insanların gerçekliğini metaforik ve ironik öğelerle donatarak anlatmıştır.

Sokrates diyalog sanatını alçak gönüllülikle, kendini daha az göstererek, öğütler ve ikna ile yürütmüştür. Aristoteles ile birlikte ince ironi ve ikna etmek yerine kendi cephesine çekerek propagandalara dönüşmeye başlamamıştır. "İroni yıkıcı bir araçtır; sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için farkedilmez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır. Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha bir tür boşalımdır. Gerginliğin çözülmesidir. İroni ise kahkahanın değil, buruk gülümseyişin peşindedir" (Güçbilmez, 2005, s. 39).

Diyalektik ironi zamanla, mütevazılık ile fark ettirmeden küçümseme de içeren ve gerçek duygularını gizleyerek kendi çıkarının peşinde olan saldırganlığa uzanan aşırılıklara doğru yol almıştır. Ayrıca "Aristoteles ironinin hem hitabet sanatında konuşmacının karşıtlarına karşı kullandığı söze dayalı bir silah hem de komedyada toplumsal çelişkilerden faydalanarak toplumun iç çelişkisini sanatta dile getirme yolu olarak kullandığını söyler" (Özgen, 2022, s. 52).

İroni kavramının tarihsel gelişiminde önemli bir isim de retorik ustası ve Roma'daki en ünlü retorik okulunun sahibi Quintilian'dır (Marcus Fabius Quintilianus MS. 1. yy.). İroni'yi *saklama-gizleme* ve *-miş gibi yapma* kavramları açısından tanımlayan Quintilian, onu dile ait bir olgu olmaktan çıkarıp, *insanın hayata karşı genel duruşu*'nu gösteren bir konumlandırma olarak ortaya koymuştur. Bu bağlamda ironi bireyin hayat karşısındaki tutum ve durumuna işaret etmektedir.

2.2. İroninin Romantik ve Varoluşçu Boyutları

Antik düşünmenin klasik tanımlaması olan temel retorik ironisi Orta Çağ süresince de değişmeden aynı anlamı taşıyarak ilerlemiştir. "Orta Çağ ve Rönesans yazarları için alegori ve eğretileme ironiden çok daha fazla anlam taşır hiç kuşkusuz. Öte yandan, Sokrates ironisi orta çağda genelde pek bilinmez: Yeniden keşfedilmesi için Rönesans yazarlarını beklemek gerekecektir" (Behler, 2008, s. 24).

H. Bosch, S. Botticelli, P. Brueghel ve F. Goya gibi sanatçıların özellikle on altıncı ve on sekizinci yüzyıl yapıtlarında görülen alegorik ve metaforik vizyonları ile yarattıkları farklı içerik ve kavramsal boyutlu stratejilerinden dolayı çağlarının ötesinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuşlardır. Bu miras görsel sanatlarda modern ve postmodern dönemin öncü akımlarına esin kaynağı olarak çağdaş eklektik vizyonlara nüfuz etmiştir.

Alman on sekizinci yüzyıl romantiklerinden Schlegel kardeşler, Tieck, Müller ve Solger gibi isimler, *romantik ironi* kavramı çerçevesinde Alman felsefesi ile ilişkilidir. "W. Schlegel'e göre, bireysel ego, özellikle de sanatçının egosu, zihin aracılığıyla, dünyadan belirli bir ölçüde bağımsızlaşabilir. Bu bağımsızlaşma, evrensel çelişkilerin ironi aracılığıyla sanat yapıtının bünyesine dahil edilmesini ve böylece anlaşılmasını öngörür" (Cebeci, 2008, s. 90). F. Schlegel hakikatin sabit olmadığını, ironinin diyalektik bir düşünce ve paradoksun bir formu olduğundan bahsetmiştir. F. Schlegel romantik ironi kavramını ise dilbilim ve felsefe boyutunda bireyin kendinin farkına varması ve sınırlarının ötesine geçme faaliyeti olarak ifade etmiştir. Schlegel, Tieck ve Solger, ironinin eş zamanlı olarak çift anlamı açığa çıkarması nedeniyle gerçekliğin çelişkili yaradılışının bir gösterimi olduğunu düşünmüştür.

Romantik dönemdeki en saygın düşünürlerden olan Goethe, Faust'ta kurduğu asil-düşük, inanç-inaçsızlık ve iyi-kötü gibi zıtlıklarla dilsel boyutları da aşarak romantik ironiyi yapıtın felsefi çerçevesine dönüştürmüştür.

Hegel, Schlegel'in romantizmdeki *ironik romantik* sanatçının kendisini en üst derecede görmesini eleştirmiştir. "Hegel, ironiyi, yalıtılmış öznelliğinden kendini bütünleyici olarak görmesinden dolayı

eleştirmiştir. Çünkü Schlegelci ironi her şeyi oyun gibi algılar ve bütün aşkınsal gerçekliği sıradanlığa indirger. Hegel, Schlegelci romantik ironinin en üstün olan şeyde hiçbir şeyin olmamasının yıkıcı bir durum olduğunu söyler” (Bircan, 2016, s. 90).

İroni kavramına yaklaşım on dokuzuncu yüzyılda zekâ ve mizah duygusu ile birlikte olumlu anlam ifade eden çağrışımları ile değerlendirilerek gelişimine devam etmiştir. Bu yüzyılda aynı zamanda yeni buluş ve keşiflerle beraber pozitif bilimlerde de ciddi atılımlar yaşanmıştır. Fotoğraf icadını takiben yüzyılın ortalarında tüm dünyaya yayılmış ve yirminci yüzyıl boyunca gerçeklikle olan ayrıcalıklı ilişkisi sayesinde, iletişim, felsefe ve tüm sanat disiplinlerini etkileyerek toplumu bütünüyle dönüştüren özel bir fenomen olmuştur.

“Kierkegaard, felsefi kategoriler alanında kavranamayan bir hayat felsefesi sunar. Romantik dönem fikirlerinden de etkilenen bu felsefi düşünüş, iman, içsellik, tutku ve öznel kavramları etrafında kurulmuştur” (Yurt, 2020, s. 68). Soren Kierkegaard kendisini tanımlarken, anlayışını ve gelişimini geleneklerin gölgesinden bağımsız tutmaya gayret eden yaratıcı bir birey olarak açıklamaktaydı. Bu itirazının teması aslında bir ironi oluşturmuş ve bu şekilde ironi kavramı da zihinsel bir prensip mertebesine konumlanmıştır. Buradan hareketle Kierkegaard’ın ironiyi zihinsel etkinlik için merkezine aldığı Sokrates’in yaklaşımlarından kendi varoluş felsefesini tanımlamak için yararlandığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Kierkegaard için varoluş, insanın yaşadıklarını anlamlandırmasından ziyade hissetmesi ile ilgili olmuştur.

Kierkegaard ironiyi diğer insanlardan ayrılıp kendi durumunu değerlendirmek ve benlik olabilmek için vazgeçilmez bir yol olduğunu düşünmüş ve şöyle yazmıştır: “İroni onu tanımayanların korktuğu, tanıyanların ise yere göğe sığdıramadığı bir amir olmuştur. İroniyi anlamayan ve onun fısıltılarını duyamayan kişi, özel hayatın mutlak başlangıcı diyebileceğimiz şeyden yoksundur” (Kierkegaard, 2020, s. 362).

İronideki biçimsel niteliğin zaman içinde geliştirilmesi çeşitlenmiş bir imgelem ve birbirini sürekli değerlendiren bir düşünme dünyasını açığa çıkarmıştır. Kavram ve onun ifade gücü, Sokratik ironinin eğitsel öncülüğü, Schlegel Kardeşler ve çevresinin estetik vurgusu, Hegel’in ironinin israfına dikkat çeken ölçüsüzlüğünün eleştirisi ve Gothe’nin çokluktan ziyade yerinde kullanım görüşleri ile birlikte modern ve postmodern döneme doğru yol almıştır.

2.3. Çağdaş İroni Kuramcıları

Mihail Bahtin’de biçimleri tasarlarlarken çok seslilik ve melezleşme gibi özellikleri bir yaratıcı strateji olarak değerlendirmiştir. Bahtin’e (2020) göre; ödünç alınmış metin parçaları merkezde olan anlatıyı iki sesli yapmaktadır ve kendisinden başka bir bağlama/anlama kaydırmaktadır. İki seslilikteki ironik anlam, devşirilen söylemin kendisine aykırı bir konumlandırmaya maruz bırakıldığında doğmaktadır.

Cleanth Brooks ironiyi genel geçer açıklamalara paralel, iç ile dış arasındaki paradokslara dayandırmamıştır. Farklı bakış açısıyla Brooks ironiyi, birbirinde ayrı yorumların birlikte gösterilerek metindeki anlamın yakalanmasındaki süreçlerin bulanıklığını gösteren faktör olarak tanımlamıştır. Brooks’a göre ironi zıtlıkların varlığı ile uzlaşımı, yapıtı ve onun anlamını ifade etmektedir. Okuyucu ya da izleyici için bu karmaşık durum, ikili zıtlıklardan yeni bir anlamın üretilmesine kapı açmaktadır.

Vladimir Jankelevitch ironiyi, Rönesans düşünürü ve yazar Rabelais’in romanlarındaki ana karakterlerden biri olan kurnaz Panurge karakterine göndermeyle mecaz yaparak uçar ve ele geçirilemez bir bilinç olarak ifade etmiştir. “Bu bilincin bizleri geçeğe karşı dikkatli kılan, bağımlılığa karşı koruyan, yansız tutan bir evrensellik kültürü içermesini vurgulamıştır. Jankelevitch ayrıca ironinin yansız bilinci ve tebessüme teşvik eden güldürücü özelliğini de saptamıştır” (Özgen, 2023, s. 206).

D. C. Muecke ironinin oluşum özelliklerine dair üç kategori düzleminde, *kapalı*, *açık* ve *özel ironi* olarak ele almıştır. Kapalı ironi, keşfedilmeyi bekleyen sarkazm ya da istihza, ironistin niyetinin anlaşılmasına çalışan açık ironi ve keyfi olan anlaşılma ya da ortaya çıkarılmayı beklemeyen özel ironi türünü göstermektedir.

W. C. Booth’un görüşlerine göre ironi, *sabitlenemeyen* ve *sabitlenemeyen* ayrımı şeklinde kurulmuştur. Sabitlenen ironi rastlantı dışı, yazarın amacını gösteren, aynı zamanda Muecke’e paralel *kapalı ironi* niteliğindedir ve tam olarak keşfedilmeyi beklemektedir. Keşfedilen ironi değişime uğramadan ve anlam bulanıklığına yol açmadan sabit kalmaktadır. Sabitlenemeyen ironide görülen tutumun kapalılığı ne olduğunun ortaya çıkması neredeyse olanaksızdır. Okuyucunun bu güç kararı ancak kendisini ironinin çağrışımlarına bırakarak ve ironistin hedefi bağlamında bir kesinlik sonucuna varılabiliyorsa verebilecek ya da aksi durumda karar vermesi mümkün olmayacaktır. Bu durumda, çağrışımlar mutlak bir noktaya

erişiyorsa *sabitlenebilen ironi*, fakat çağrışımlar sürer ve ironistin asıl amacına ulaşamıyorsa *sabitlenemeyen ironi* türü ile karşı karşıya kalındığı anlaşılmaktadır.

İroni kuramına katkısıyla tanınan Linda Hutcheon, ironiyi yapı olarak bir iletişim sürecinin yorum etkinliği olarak ifade etmiştir. Yazar kavramı, ironideki söylenen ile söylenmemiş olanın karşıtlığından ziyade bir ifadenin anlamlandırılma gayreti ve çalışması biçiminde ele almıştır (Hutcheon, 2020). Hutcheon'a göre yorumlar güçlü duygusal içerikler taşır "bir taraftan gülme duygusu uyandırabilirken, diğer taraftan hiyerarşik bir yapılanmaya işaret ederek, ahlaki bir tutumun belirtisi olabilir. İroninin anlaşılması, söz konusu ifadenin ironik olup olmadığına karar verecek bir *yorum topluluğunun* varlığını gerektirir" (Cebeci, 2008, s.94). Bu topluluklar birbirlerine benzer düşünen söylem toplulukları oluşturmakta ve ironinin de bu topluluklar tarafından algılanması durumu söz konusu olmaktadır.

İronik ifadenin dikkat çekici bir yöntem önermesi, antik, klasik ve çağdaş dönemlerin tarihsel süreci içindeki yaygın kullanımları onun çok biçimli (multiform) bir kavram olmasına yol açmıştır. İroni felsefi, retorik, edebi, dramatik ve görsel bağlarıyla tüm estetik vizyonlar için dinamik, sorgulayıcı ve soyut biçimci bir model olmuştur.

3. Kavramsal Fotoğraf ve İronik Stratejiler

Sanat varoluşundan itibaren kavramlarla bağlantılı olmuş ancak M. Duchamp ile birlikte kavram yaratıcılık için araç olmanın dışında bir amaç olarak önerilmiştir. "Kavramlar üzerinden düşünmek, dil ve mekansal değişimlerle bilince referanslı üretim, bu sanatın kendi konumlandırmasını oluşturmuştur" (Özgen, 2020, s. 45). Duchamp'ın açılımı felsefi bir derinlik boyutu ile birlikte kendini göstermiştir. Sanatçı *Bisiklet Tekerleği* (1913) çalışmasında, tabure üzerine özne yerine bir nesne oturtmuş ve böylece nesne-özne yer değişimi ile kavramsallaşmaya ve form yerine kavram öneren harekete yol açmıştır.



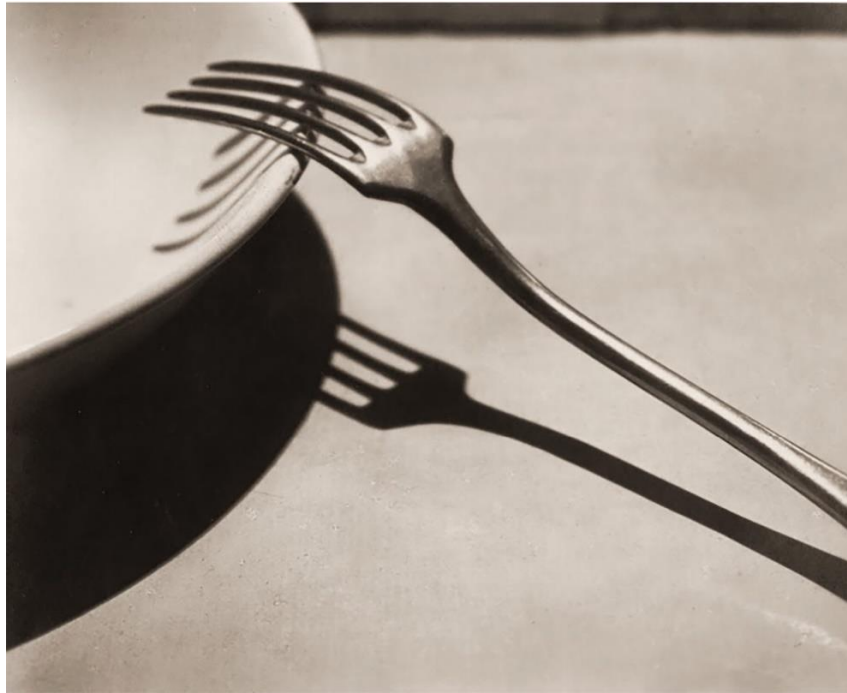
Görsel 1. *Bisiklet Tekerleği*, Marcel Duchamp, 1913.

Minimalizmi takiben, kavram sanatı ve sonrasında 1960'lı yıllarda kavramsal sanat terimi gündeme gelmiş ve yayılmıştır. "Bu noktadan sonra sanat, belki de Hegelci bir tarzda felsefeye dönüştü. Sanat yapmak demek artık, belli bir düşüncenin görselleştirme yoluyla ifade edilmesi anlamına gelmekteydi" (Polat ve Uzun, 2019, s. 15). Hegelci düşüncede mutlak tin kendini düşünsel boyutta ifade etmekte ve düşünce de buna paralel duygusal olarak açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat, Hegel için bir felsefe ve dünya görüşünün yapıt ile gerçekleştirilerek sunulması anlamına gelmektedir.

3.1. Kavramsal Fotoğrafın Eklektik Disiplini

On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın resime benzetilme düşüncesine karşılık, yirminci yüzyıl başlarından itibaren naturalist, doğrudan ve saf fotoğraf yaklaşımları onun bir sanat formu olarak kabul görmesi fikrini güçlendirmiştir. Bu durum fotoğrafın kendi ifade tarzını ortaya koyma çabalarını desteklemiştir.

Yirminci yüzyılda modern fotoğraf yaklaşımlarından ayrı bir tavır olarak deneysel ve öncü (avangart) fotoğraf anlayışı gündeme gelmiştir. Aynı süreçte, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürealizm, Pop Art gibi hareketlerle birlikte yürüyen disiplinlerarası bir yöntem kullanıma girmiştir. “Bu anlayışın savunucuları, fotoğrafın bir sanat formu olarak kabul edilebilmesi adına resme benzemesini değil, fotografik görüntünün sanat olarak değerlendirilebilmesi için hiçbir sınırlama olmaksızın kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Bu anlamda da hem teknik hem de içerik olarak yeni arayışların peşinden gitmişlerdir” (Göktaş, 2014, s.109). Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Aleksandr Rodchenko, John Heartfield, Hannah Höch, Kertész, A., Frederick Sommer, Philippe Halsman, David Hockney ve Andy Warhol gibi sanatçılar bu arayışta öncü olmuşlar ve kalıp dışı yaratıcılıkta yeni bir boyut olan kavramsal anlayış kapısını aralamışlardır.



Görsel 2. *Fork*, Andre Kertész, 1928.

Fotoğraf ve fotoğraf temelli görüntüler disiplin olarak kavramsal sanat merkezinde yer alarak fikir ve kavramların etkili bir biçimde akatarımını sağlamıştır. Kavramsal fotoğrafın eklektik doğası ele alındığında, fotoğraf kartı ve bir gösterge olarak kendi varlığı, gösteren ve gösterilen kavramlarıyla ile anlamlandırma boyutu, haberleşme, iletişim işlevi ve memento mori gibi nitelikleriyle oldukça geniş bir perspektif sunmaktadır. Günümüzde ise dijital teknolojiler ile bu eklektik yapı küresel bir yayılma sayesinde daha da gelişmiştir. Aynı zamanda yapıtların estetik yorumlama biçimleri de önceleri fotoğraf teknolojileri ile yapılırken bugün bilgisayar teknolojileri ile içerik ve biçim katmanları sınırsız olarak üretilmektedir.

Yapay zekâ ile algoritmik yaratıcılığı son haline ulaştıran güncel durum ontolojik bir ironiyi de ortaya çıkarmaktadır. Yapay zekâ fotoğrafçı etmenini de giderek devre dışı bırakarak mevcut internet havuzundan istediği görüntüleri alıp yorumlayarak üretmekte ya da var olmayan fotoğrafları anahtar kelimeler sayesinde yüksek bir hız ile yeniden inşa edip oluşturmaktadır. Platformların sunduğu ekletisizm sayesinde farklı sistemlerden alınan unsurlar yeni bir sistem içinde yeniden işlenmektedir. Kitlesele tüm medyalarda kullanıma açılan görüntü işleyen yapay zekâ uygulamaları, popüler fotoğraf yarışmalarına da konu olmuş. *The Electrician* (2023), bu uygulamaları kullanarak kazandığı ödülü redederek, konuyu tartışmaya açmak için bu yola başvurduğunu açıklamıştır.



Görsel 3. *The Electrician*, Boris Eldagsen, 2023.

3.2. Fotografik İfade Aracı Olarak İroni

Modern ve Postmodern çağın öncü (avangart) sanat akımlarına kaynak niteliği taşıyan kavramsal yaratıcı stratejiler, özellikle postmodernizm ile ezber bozan bir hale gelmiştir. İhab Hassan belirsiz ve mevcut anlamı kıran bu durumda, ironi kavramını metafiziğin karşısında postmodern olgulardan biri olarak konumlandırmıştır. Çağdaş sanatın algı politikalarına etki eden ironik biçimcilik, belirgin olarak Dadaizm ve ardından 1960'lardaki kavramsal açılım, son olarak da 1980'lerdeki post-kavramsal dönemle birlikte yaratıcı ifade yöntemlerindeki karakterin belirlenmesinde rol almıştır.

Kavramsal açılımı takiben ironik ifadenin dolaşıma girerek yaratıcı stratejilerde paradigma kayması, sanat, tasarım ve iletişim disiplinlerindeki ironikleştirme tercihlerini daha dinamik hale getirerek güncel sanatta da etkisini göstermiştir. Günümüzde tanımı ve ontolojisi değişen fotoğraf bir yazılım haline gelerek geçmiş vizyonların anakronisi ile önceki teknik, estetik temaları devşirerek tarihsel bir ironi ortaya koymuştur. Bu ironi, sanat tarihinin tekrarlarla öne çıkan döngüsel bir güncellemesi gibi görünmektedir.

Postmodern durum ile hızlanan görselliğin popülaritesi internet ve yeni medya ile daha da üst düzeye taşınmıştır. Bu ortam, fotoğrafta üretim, sunum, paylaşım ve sürekli güncelleme odaklı etkileşimli tüketim davranışları bağlamındaki geleneksel iletişim akışını değiştirerek, algı politikalarına dair düşünsel ve anlamsal üretim-tüketim yaklaşımıyla yeni bir dünya yaratmıştır. Bu dünyada çok kimlikli kişisel bir retorikle çalışılmaktadır ve hızlıca bireysel hakikatler inşa edilebilmektedir.

Çeşitlenerek küreselleşen teknolojilerle kitleleri birbirine bağlayan dijital medya, zamanla bütün iletişim sistemlerini kapsayan tek mecra olmaya doğru evrilmiştir. Küresel *yeni medya* düzeni, farklı ifade olanakları yaratmıştır. İronik ifade ve ironikleştirme olgusu da geniş internet ağlarının sürekli ürettiği aşırı enformasyonun içinde, hızlı farkedilerek anlamların aktarılırken kavranmasını sağlayacak olanakları sunmuştur.

İronik ifade yönteminin görüldüğü alanları günümüz kavramsal fotoğraf ve fotoğraf temelli yaratıcı stratejiler bağlamında sınıflandırdığımızda genel olarak altı ana disiplin başlığıyla şöyle sıralayabiliriz:

- Sanatsal fotoğraf ifade aracı olarak ironi
- Belgesel fotoğraf ifade aracı olarak ironi
- Reklam fotoğrafı ifade aracı olarak ironi
- Deneysel fotoğraf ifade aracı olarak ironi
- Analog ve dijital fotoğrafın iç içe geçme ironisi

Disiplinlerarası çalışan fotoğraf her kapsamda kendine özgü bir estetiği var etmektedir. Söz gelimi dijital estetik, yazılım olarak tüm olanakları çalıştırabilmekte, farklı dil ve anlatım biçimlerini sunmaktadır. Dijital ve analog fotoğraf olguları da diyalektik bir durum olarak birbirlerine karşıymış gibi görünmekle beraber birbirlerine öykünerek var olmakta, diyalektik tartışmalarla yaşamaktadır. İronik ifade geniş retorik repertuarı sayesinde, Barthes'in gösteren ve gösterilen sentezi dışında yarattığı boşluklarla anlamlandırmanın işleyişine yeni bir keşif alanı açmıştır. İronik niyet form ve kalıp olarak, gerçeklik bakışına görüntü ile içerik arasındaki farklılık ilişkisine odaklanma iradesini ortaya koymuştur.

Her izleyici fotoğrafa belli bir okuma deneyimi, toplumsal kültürel görüş, inanç ve beklentiler içinde yaklaşır yorumlamaktadır. Aslında görsel okuma ve anlamlandırma, kendi bilincimiz, dünyadaki yaşam ve dilyetimize doğrudan bağlanmıştır. Bu suretle yorumlamalar benliğimizin de yorumlanması anlamına gelmektedir.

3.3. Fotografik Dilyetisi ve İronik Stratejiler

Kimyasal fotoğrafçılık yılları ile dijital fotoğraftaki ontolojik ayrımın ilk dönemleri ve izleyen süreçlerde, John Hilliard, Victor Burgin, Lucas Blalock, Liz Deschanes, Erik Kessels, Joachim Schmid, Şahin Kaygun, Jan Dibbets, Duane Michals, Ralph Gibson, Teoman Madra, Orhan Cem Çetin, Gökhan Birinci, Madoz, Thomas Ruff, Jeff Wall ve Corinne Vionnet gibi sanatçılar eserleriyle kavramsal biçim, öz ve dilyetisi bağlamındaki yaratıcı potansiyelleri ortaya çıkararak ileride bu melez yapının *Meta* fotoğrafta ile birleşebileceğini göstermişlerdir.



Görsel 4. *Untitled*, Chema Madoz, 2016.

Piksel tabanlı fotoğrafçılık, çok yönlü karakteri ile post-fotoğraf ve daha sonrakilere atıflarıyla yeni sorgulamalar, önermeler içermiştir. Daha yüksek bir gelişim aşamasına işaret eden meta-fotoğraf ise bütünüyle ontolojik sorgulamaların, kodların ve verilerin düzeyinde çalışmaktadır.

Vilem Flusser, dijital dönüşümün geçiş dönemi yılları 1980'lerde, fotoğrafın ilişkiler örgüsü, felsefesi ve aygıtı (apparatus) kavramı üzerinden fikirlerini ifade etmiştir. "Fotoğraf makinası, fotoğraf üretimi için programlanmıştır ve üretilen her fotoğraf da programlanmış yeteneklerin somutlaşmış bir görünümüdür. Bu yeteneklerin toplamı bir fotoğraf makinası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir" (Flusser, 1991, s. 30). Flusser'in *Apparatus* kavramı ile belirtilen programlama günümüzde makinalardaki yazılımların bütünü olan işletim sistemi olarak değerlendirilebilir.

Post fotoğrafın vizyonları, hakikat sonrası çağ ve internet ile birlikte algoritmik bir yapıyla estetik bağlamlar oluşturma sürecini işletmiştir. Günümüz postmodernist ironi eleştirisini yaparken, tarihsel perspektif içinde bugünden geçmişe ve geçmişten bugüne doğru ilerleyerek kurgulamaktadır. "Zamanımızın sadece yeni ve farklı olanı değerlendirme eğilimine karşı, doğrudan bir tepkiyle, geçmiş deneyimlerimizde neyin değerli olduğunu görmek için bizi yeniden, üzerinde düşünülmüş bir geçmişe götürür. Ancak ironiye dayalı eleştirisinin iki keskin ucu bulunmaktadır: Geçmiş ve şimdi birbirinin ışığında değerlendirilmektedir" (Hutcheon, 2020, s. 81).

Temel yönleriyle ironi ve ironikleştirme, göstergelerin etki biçimleri ve bileşenleri çerçevesinde öncelikle bir ifade biçimi boyutuyla değerlendirildiğinde dinamik ve statik ifade kavramlarına ulaşılabilmektedir. Bilişsel etkisi, beklenmedik sürprizli yapısı, zihinde derin işleme ve etkileşim gerektiren doğası ile ironi yöntemi özünde dinamik ifade karakterlidir. Kavramsal fotoğraf hareketinin dil yetisi bağlamında tekdüzeliği kıran yaratıcı stratejisindeki ayırt edici özellikler sıralandığında; ters yüz etme, yeni bir yol açma, mizah, anlamı kaydırma ve aşırı sonuç gibi temel bileşenlere ulaşabilmek mümkün olmaktadır. Kuralları boşveren bu eleştirel sorgulamacı mekanizma izleyicisini her zamanki gibi paradoksa çekmektedir.

3.3.1. Kavramsal Vizyonlu İronik Fotoğrafın Anlamlandırılması

Fotoğraflarda üretilen görüntülerin anlamlandırılmasındaki yaşanan gelişmelerde, dilbilimci F. Saussure'un mirasından hareket eden ve 1960'lı yıllarda geliştirdiği gösterge kuramıyla görsel göstergebilimini ortaya koyan Roland Barthes'in katkıları önemli olmuştur. Önceleri metinlerin çözümlenmesiyle başlayan çalışmalar Barthes ile birlikte görüntülerin sistematik çözümlenmesi çabasına dönüşmüştür. Bu durum, yirminci yüzyılda görselleşmenin arttığı, küresel medya ve görsel iletişimin endüstrileştiği bir dönemde görsel okuryazarlık bağlamında anlamların okunması, anlaşılması ve aktarılmasına yönelik önemli katkılarda bulunmuştur.

Fotoğraftaki ironik ifade yöntemi, Barthes'in göstergebilim teorisindeki göstergelerin düz anlamı ile yan anlamı arasındaki gibi görsel okumaya bir temas işlevi görmektedir. İki taraf arasında, gerçek durum ile ironik niyet ortasına yerleştirilen bir görüntü, kendisinin ötesinde bir şeye işaret etmekte ve kesintisiz yorumlama sürecine yol açmaktadır. Bu mekanizmada gerçeklik ya da hakikat bilgisinin sembolik olduğu ve doğrudan ifade edilemeyeceği varsayımının merkezi konumda olduğu görülmektedir. İronik anlamın oluşması ve ortaya çıkması, düşünce ile mesele, özne ile nesne ya da zihin ile dünya ayrımının yıkımına karşılık gelmektedir. Gerçekliğin bir yanıltma çatışmasının tezahürünün neticesinde, seyirciye, dünyaya ve ironiste karşılıklı bir rol biçilmektedir.

Günümüzün yeni kültür endüstrisi çeşitli kuruluşlar tarafından oluşturulan içerikleri organize ederek, sunmaya odaklanmıştır. Sosyal medya büyük veri oluşumunda ortaya çıkan içgörülerin yapay zeka ile analiz edilmesi ile kullanıcıların nabzını tutmaktadır.

Medya analitiği uygulamaları ve teknolojileri, insanların kültürel ürünleri paylaştığı, satın aldığı ve etkileşimde bulunduğu platformlardaki hizmetlerde kullanılmaktadır. Bu platformlar şirketleri, arkadaşlardan gelen güncellemeler ve önerilenler de dahil olmak üzere her kullanıcıya içeriğin nasıl ve ne zaman gösterileceğini otomatik olarak seçmek için kullanırlar. (Manovich, 2020, s. 59)

Manipüle edilmiş fotoğraflar hileli yönlendirmelerle dijital etiğe aykırı olarak gerçekliğin yok edildiği bir tehdit haline gelmiştir. Fotoğraflardaki ironikleştirmeler bazen aldatıcı ve anlamların çarpıtılmasına yol açmakta yanıltıcı bağlamlar ortaya çıkarmaktadır. İronik ifadelerdeki gösterilen ile kastedilenin zıtlığı kişisel deneyimlerin öznelliği boyutu çerçevesinde anlamlandırma sürecini işletmektedir. "-*Qualia* yoktur. Bu, gerçeklikle doğrudan bir temasın ve deneyimin olmadığı anlamına gelir ki, daha sonra ikinci bir fırsatta

zihnimiz tarafından detaylandırılır ve *gerçeklik* olarak deneyimlediğimiz şey zaten bu detaylandırmanın sonucudur” (Zizek, 2006, s. 233).

Kavramsal vizyonlu fotoğraflarda ironik tasarımların anlamlandırılması ve ironikleşme stratejilerinde öz ile biçim yani gerçek durum ile ironik niyet arasındaki karşıtlık esas alınmaktadır. Bu karşıtlıkların en önemli özelliklerden biri eleştirel bakış açısıdır. Karşıtlık ne kadar yansız görünse de gösterilen ve çağrışımsal anlamın gerisinde çoğu zaman ağır bir eleştiri vardır. İroni ve ironikleştirme bir tarafıyla abartı içerir, ikisinin de ortak noktasının gerçeğin saptırılması olduğu açıktır. Gerçeğin mantık sınırlarını aşacak derecede büyütülmesi sonucunda kendi anlamından uzaklaşarak yeni bir anlam kazandığı bu yapıda mecaz anlam da oluşmaktadır. İroni kapsamında kullanılan, üst bakış, ince alay ya da bazen mizahın kendini hissettirmesine karşın son derece ciddi bir tavrı zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda ironik ifade, görünen görüntünün arkasındaki görünmeyen karşıt söylemi, çelişki noktasına yapılan vurgu ile ortaya çıkarmayı amaçlayan karmaşık bir iletişim becerisi olarak düşünülebilir.

Görsel göstergebilim ve görsel iletişimin algı çerçevesindeki bilincin ironik ifadeleri ele alışı ve işleme aşamaları düşünüldüğünde süreç şöyle kurgulanabilmektedir: Öncelikle beyin görülen görüntünün (gösterge) gerçek anlamını kaydetmektedir (gösteren), sonra gerçek durumu kaydetmekte (gösterilen) ve sonra bir bağlantı kesilmesi hesaplayarak ironik niyeti ortaya çıkarmaktadır.

4. Joan Fontcuberta ve İroni

Joan Fontcuberta'nın (d. 1955) yapıtlarındaki ironik yaklaşım, çelişkili unsurların arasındaki sentezin yapılmasını mümkün kılmaktadır. Fontcuberta, doğa, teknoloji, fotoğraf ve hakikat arasındaki çatışmalara odaklanmaktadır. Fotoğraf serilerindeki ironik sonuçlu kavramsal çalışmaları, proje ve hikayelerinde görülen mizahi kamufraj sade bir gerçeklik ile yanlısına karşıtlığı üzerinden kurgulanan postmodern durumun bir bileşeni olarak değerlendirilebilir. Fontcuberta somut dünyanın dışında görüntülerin ikili gerçeklik etkisi ile ilgilenmektedir. Gerçekliğin kurgulanmış modellerinin üretilmesi hedefiyle kimlikleri yeniden yaratmaktadır. Sahte belgeler aracılığıyla ve ironik bir biçimde *aldatmadan* eleştirel tepkiyi uyandırmak niyeti taşımaktadır. Çalışmaları fotografik görüntünün ve kavramların ironilerle dengelenen eleştirisi çerçevesinde seçilmiş bir retorik içermektedir. Fontcuberta manipülasyon yoluyla, gerçekliğin etkilerini ve teknolojik görüntünün ürettiği hakikat kapasitesini sorgulayan bir yaklaşım geliştirmektedir.

Fontcuberta'nın ironik bakış açısının ve stratejik yaklaşımı bağlamında ciddi mesajların yönlendirilmesi, önemli ve derin içerikleri izleyicinin çok daha kolay kabul edebileceği bir şekilde ele almanın bir yolu olarak görüldüğü düşünülebilir. Fontcuberta'nın bakışında mizahı da kullanan bir ironi, monotonluğu kıran aynı zamanda hayatın zorluklarından kendisini koruyan bir kalkan ve varoluş biçimi olmaktadır.

4.1. Joan Fontcuberta'nın İronik Karakterli Üretimleri

Fontcuberta'nın fotoğraf serileri tekil olmayan, her zaman karmaşık bir iletişim yapısıyla yüklü toplumsal mesaj bagajlarına ait olmalarına rağmen, çoğu zaman çarpıcı ve olabildiğince net bir ironik ifade biçimine sahiptir. Fontcuberta'nın çalışmalarını belirleyen ana bileşenler ele alındığında; toplumsal boyut, kavramsal boyut, kurgusal boyut ve mizahı kullanan ironik boyut sıralamasıyla dört katmanda belirginleşen bir tasarım görülebilmektedir. Kurgularında aşırı sonuçlu mizahı kullanan ironiler çoğunluktadır.

Çalışmalarındaki, mizahi ironinin kültürel boyutu ile ilgili Fontcuberta şöyle söylemiştir:

Mizah ve ironinin kökeni tam olarak aynı olmasa da birbirlerine çok yakındırlar. Güney Avrupa'dan, Akdenizlilerden ve nezaketten geldiğini düşünüyorum. Kuzey Avrupalılar Güneylilere göre çok daha ciddi. Güney Avrupalılar daha çok şaka yapan insanlar olma eğilimindedir. Yani mizah bizim için oldukça yaygın bir araç. (Fontcuberta, kişisel görüşme, 2022)

Aşırı sonuçlu ironik projelerdeki temel motivasyonların sebepleri Fontcuberta'ya göre:

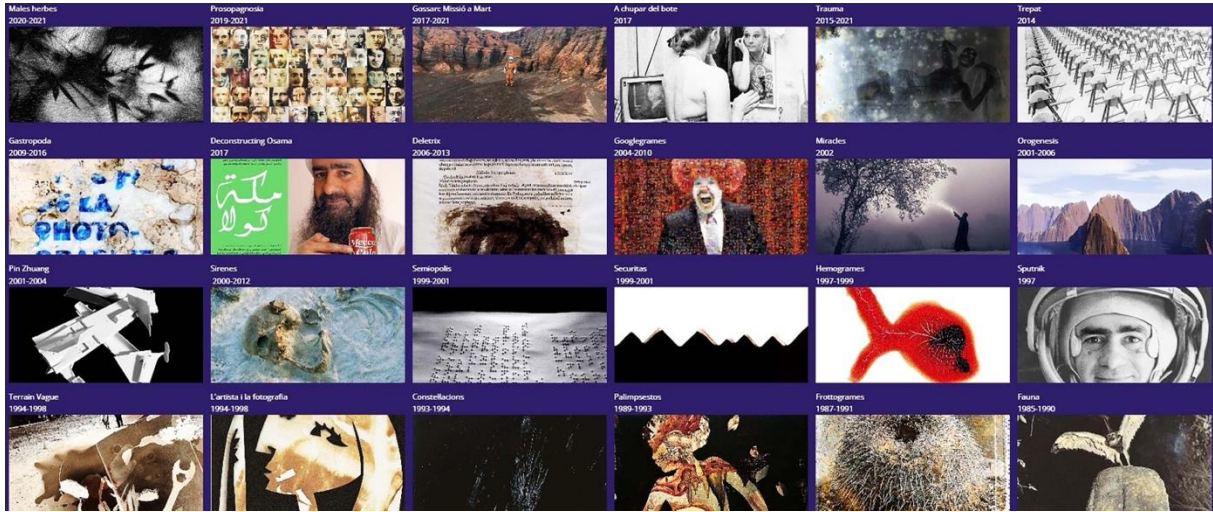
Politik bir çerçevesi var. İspanya'da bir diktatörlük altında doğdum ve çalışmalarımın çoğu otoriter söylemlere meydan okumanın bir yolu. Siyasi, dini, medyadan, sanat dünyasından, hayatımızı etkileyen her türlü disiplinden. Bunun benim varoluş biçimimin ve hayatla yüzleşme tarzımın bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu ironik yaklaşımın aynı zamanda beni hayatın zorluklarından koruyan bir kalkan olduğunu düşünüyorum. Kendimize gülmekle başlayarak her şeye gülmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bizler genellikle hayatımızı şekillendiren bazı kurumların kurbanlarıyız. Ben de kendimle bu durumlarla

yüzleşmeye çalışıyorum ve çalışmalarım insanların bu tür karşıtlıklarla yüzleşmelerine ve galip gelmelerine yardımcı olmak için pedagojik bir araç. (Fontcuberta, kişisel görüşme, 2022)

Fontcuberta'nın kurgusal tasarımlarındaki manipülasyonlar eleştirel bir telkini hedeflemiştir. Sanatçının hikâyelerine verdiği isimler ve fotoğraf serilerindeki belirgin paradokslarla ironik niyet çoğu zaman hemen anlaşılabilir. Eserlerindeki bilim kurgu estetiğine varan algoritmik çalışmalar ya da analog deneysel yaklaşımlar ve politik sorgulamalardan oluşan bir vizyon olarak kavramsal fotoğrafın içinde kendini göstermiştir. Fontcuberta'ya göre hikâye kurguları:

Görüntülerin bir tür kurala, bir tür yerleşime sahip olduğu bir anlatı eklenmesiyle ilgileniyorum. Dolayısıyla benim sorum, teorik sorum, fotoğraf ve farklı fotoğraf türleri için yerleşim hangisidir? Bilimle, dinle, ne bileyim eğlenceyle, kültürün, iletişimin, politikanın ve benzeri şeylerin farklı yönleriyle ilgileniyorum. Fotoğrafların bu belirli çerçevelerde veya bağlamlarda üstlendiği rol, işlev üzerine düşünmeye çalıştım. Projelerimin çoğunda bir tür anlatı veya konuşma olmasının ve bir hikâyeyi açıklamalarının nedeni budur, çünkü genellikle fotoğraflar hikâyeyi ve bir anlatıyı ayakta tutmaya yardımcı olur. (Fontcuberta, kişisel görüşme, 2022)

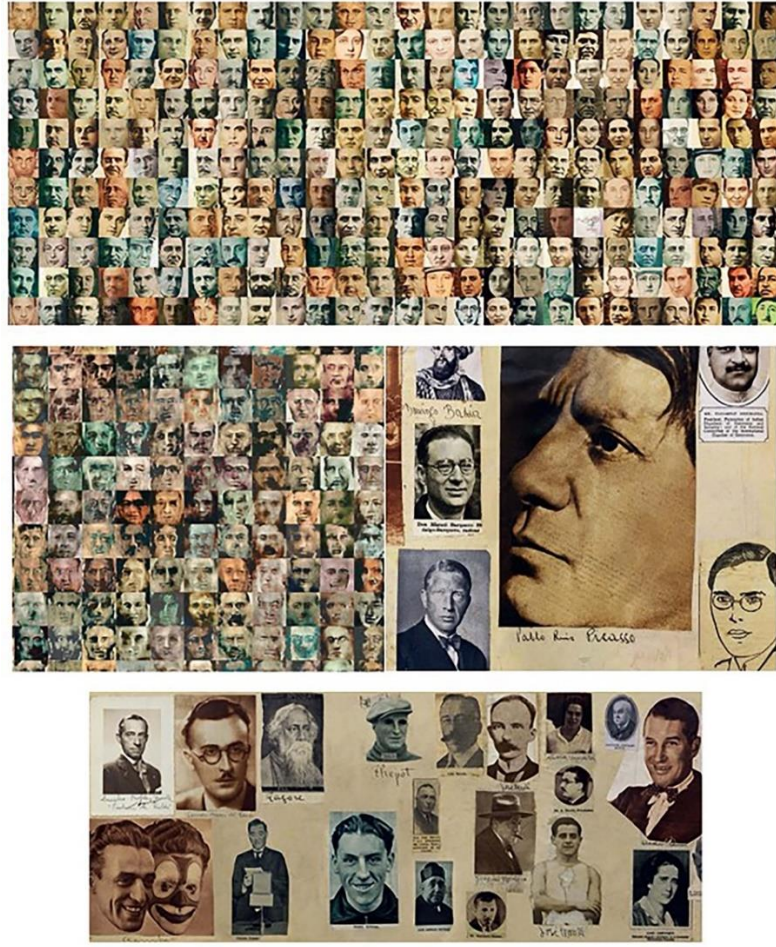
Kavramsal fotoğraftaki eklettik vizyonun ve içerdiklerinin işin ruhunun bir parçası olduğu düşüldüğünde Fontcuberta'nın tüm çalışmalarının bu bağlamda bir denge meselesinde birleştiği ve geliştiği değerlendirilebilir. "Kavramsal fotoğraf, Roland Barthes'ın fotoğrafın noem'i olarak adlandırdığı, kendi doğasının, kendi özünün analizi anlamına gelir. Hayatımın yaklaşık elli yılı boyunca fotoğrafa baktım ve bunun gelişen bir fotoğraf olduğunu fark ettim" (Fontcuberta, kişisel görüşme, 2022).



Görsel 5. *Projectes*, Joan Fontcuberta, 2023

4.2. *Prosopagnosia* Projesi (2019-2021)

Prosopagnosia, birisiyle tanışırken yüzleri tanımakta güçlük çeken, görünüşleri bize çok tanıdık gelen ve birbirimizi tanıdığımızdan emin olamadığımız bir hafıza bozukluğudur. *Prosopagnosia* (yüzleri hatırlamanın olanaksızlığıyla ilişkili hafıza patolojisi), 1930'larda faaliyet gösteren yerel bir İspanyol gazetesinin zamanın tanınmış şahsiyetlerine adanmış fotoğraflarından oluşan tarihi arşiviyle yürütülen bir projedir. Bu portre koleksiyonu, arşiv portrelerinden yeni yüzler oluşturmak için otomatik öğrenme süreci geliştiren ve derin öğrenme alanında kullanılan bir yapay zekâ algoritması *Generative Adversarial Networks* (GAN) için girdi görevi görmüştür *Prosopagnosia*, yüz tanıma diyalektiği ve ünlü portreler üzerine yapay olarak yaratılmış bir spekülasyondur. Birbirine bakan ve açıklarını yakalamaya odaklı iki ağdan (bu nedenle düşman olarak anılır) oluşan derin sinir ağı mimarileri olan GAN, hiç var olmayan portreler oluşturmak için kullanılmıştır.



Görsel 6. *Prosopagnosia*, Joan Fontcuberta, 2019-21

Sonuç olarak hiç var olmamış insanların fotogerçekçi görüntülerinden oluşan yeni bir koleksiyon ortaya çıkmıştır. Nihai görüntüler inandırıcı bir şekilde fotografiktir ancak; odak noktası esas olarak sanat tarihindeki önemli adımları yeniden ele alan kübist ve sürrealist portrenin çağdaş bir versiyonunu geliştirir. Bilgisayar yüzleri üretmeyi öğrendiğinde, minimalizmden dışavurumculuğa ve gerçeküstüçülüğe kadar sanatın hafızası çağırıştırılmıştır. “Ancak bu proje, sanat tarihinden çok görüntünün ontolojisini sorgulamış ve fotoğrafın referansız kurumsallaşmasına tanık olunmuştur. Bilgi işlem fenomeni kameraları yutmuş ve temsil artık hayal gücünün değil, hesaplamanın bir ürünü olmuştur” (Fontcuberta, 2019).

GAN’lerde birbiriyle çekişme halinde bulunan 2 farklı yapay sinir ağı bulunmaktadır. Bunlar Üretici (*Generator*) ve Ayırt Edici (*Discriminator*) ağ olarak adlandırılır. Üretici ağ, gerçeğe benzeyen yeni veriler (resimler, sesler, modeller vb.) üretirken Ayırt Edici ağ da sahte ve gerçek verileri birbirinden ayırt etmeye çalışır. Bu iki sinir ağı birbiriyle çekişirken Ayırt Edici ağ giderek gerçek ve sahte resimleri daha iyi ayırt etmeye başlar. Üretici ağ ise daha gerçekçi sahte resimler üretir. (Öngün, 2020)

Bu ironik ikilik, sürekli yenilenen çekişmeli ve paradoksal bir düzlemde ilerlemektedir.

Kavramsal bağlamda *Prosopagnosia* ya da yüz körlüğü olgusu projede kurgulanan algoritmik manipülasyonlar aracılığıyla yapay zekâ olgusunun insanlığı yavaş yavaş ele geçirip kontrol altına almakta oluşunu sembolize etmektedir. Günümüz insanının durumu yapay zekâ ile karşı karşıya gelmesiyle birlikte sürekli güncellenen birbirine hükmetme sınavına dönüşmüştür. Bu durum izleyicide insan-makine zıtlığının düşünülmesine ve sorgulanmasına yol açmaktadır. Mükemmel sahtelik ironikleşerek gerçekliğin sınırlarını zorlamakta ve onu ortadan kaldırmaktadır. Kaçınılmaz olarak birbirlerini işlevsiz bırakabilen bu yapı ontolojik bir açmaz taşınmaktadır.

Çalışmadaki GAN proseslerinin üretimi fotoğraflar eklettik ve aynı zamanda da diyalektik düşünme biçimi yaratan bir dünya illüzyonu haline gelmekte, kimlikler hakikat inşasındaki yeni olasılıklara dönüşmektedir.

5. Sonuç

Kavramsal fotoğrafın düşünsel faaliyeti anlama ve anlamlandırma çabaları bilinen en eski çağlardan itibaren işaret ve sembollerle ilişkilendirilerek ifade edilmiştir. Fikirlerin kavramlarla inşa edildiği çeşitli ifade biçimleri ve alternatif algı politikaları tarihsel süreç içinde birçok deneyim başlatmıştır. Deneyimler sorgulama, okuma ve anlamlandırma bağlamında izleyicilerin zihinlerinde dinamizm yaratmıştır.

Fotoğrafın sadece gerçekliği yansıtan statik bir ifade aracı olma anlayışının kırılmasına, dil, düşünce düzeyindeki birikimler ve kavramsal fotoğraf hareketinde var olan ironik karakterli çalışmalar öncülük etmiştir. Bununla beraber kavramsal fotoğrafın eklettik disiplini ve ironik ifade stratejilerinin mevcut anlatım yolları dışında bir gerçeklik boyutu ve hakikat algısı sunmuştur. İroni ve ironikleştirme bu hareketin sahip olduğu yaratıcı özellikler çerçevesiyle, teknoloji, yeni medya ve yapay zekâ ile dönüşerek karma bir ontoloji ortaya koymuştur. Üretilen eserlerde sanatçılar yarattıkları yeni açılımlarla izleyicilere farklı çıkarımlar, farklı zihin bağlantıları ve yeni anlamlandırmaların kapılarını açmıştır.

İronik dil düzeyinin görüntülerin anlaşılmasına katkıları bağlamında postmodernizm yıllarından itibaren Fontcuberta gibi öne çıkan sanatçılar gerçeklik algısının boyutlarıyla oynayarak, projelerindeki ironik anlatımları yaratıcı strateji olarak tasarlamışlardır. Her zaman kavramsal bir duruma ulaşan ironilerindeki paradokslarla izleyiciyi gerçeğe götüren en iyi ipuçlarını gösteren çalışmaları anlamlandırmadaki tekdüzeliği kırmış ve anlamların daha net kavranmasına yardımcı olmuştur.

İronik kurgulu kavramsal fotoğraflarda izlenen, düalist zıtlığı aşan öz ve biçimin birlikte var edildiği bir denge kurabilen ve diğer stratejilere göre görülen ile anlaşılan düzlemlerinde daha dinamik çalışan bir hakikat arayışı görülebilmektedir. İronik ifadelerin bireyde fotoğraf okuma ve anlamada yarattığı farkındalık nesnel gerçekliklerin ayırdındaki algı ve düşünce biçimlerinin değişimine doğrudan etki edebilmektedir.

Kaynakça

- Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan romana* (C. Soydemir, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Behler, E. (2008). Antikçağda ironinin ortaya çıkışı (O. Türkay, Çev.). *Cogito*, 57, 20–24.
- Bircan, U. (2016). Sokrates'ten Kierkegaard'a ironi. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 27, 79-110.
- Booth, W.C. (2016). *İroninin retoriği* (S. Sarı, Çev.). Hece Yayınları.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel bir perspektif üzerinden ironi tür ve tekniklerinin gelişimi. *Cogito*, 57, 87-104.
- Duchamp, M. (1913). *Bisiklet tekerleği*. <https://listelist.com/marcel-duchamp-kimdir/>
- Eldagsen, B. (2023). *The electrician*. <https://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023/>
- Flusser, V. (1991). *Bir fotoğraf felsefesine foğru* (İ. Derman, Çev.). Hece Yayınları.
- Fontcuberta, J. (2019-21). *Prosopagnosia*. <https://www.artsy.net/artwork/joan-fontcuberta-prosopagnosia>
- Fontcuberta, J. (2023). *Projectes*. <https://www.fontcuberta.com/wp/projectes>
- Göktan, M.Ç. (2014). *Kavramsal fotoğraf* (Tez No. 368536) [Sanatta yeterlik tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Deniz Kitabevi.
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin poetikası* (Y. Balcı, Çev.). Metis Yayınları.
- Kertesz, A. (1928) *Fork*. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83802.html>
- Kierkegaard, S. (2020). *İroni kavramı* (S. Okur, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Madoz, C. (2016). *Untitled*. <https://www.artsy.net/artist/chema-madoz?page=6&medium=>
- Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. The MIT Press.
- Öngün, C. (2020). *Generative adversarial networks (GAN) nedir?* <https://cihanogun.medium.com/generative-adversarial-networks-gan-nedir-5cc6a48a6870>

Özgen, O. (2020). *Kavramsal fotoğraf bağlamında Chema Madoz* (Tez No. 635921) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özgen, O. (2022). Post-Fotoğraf ve ironi. S. Atay, E.E. Ercan (Ed.), *Post-Fotoğraf* (s. 48-71) içinde. Eğitim Yayınevi.

Polat, N. ve Uzun. İ. M. (2019). Kavramsal sanat sunuş. *Teorik Bakış Dergisi*, 13, 15.

Yurt, C. (2020). *Postmodernite ve ironi: Nietzsche & Rorty*. Urzeni Yayınevi.

Zizek, S. (2006). *The parallax view*. The MIT Press.