



# İÇİNDEKİLER

## Tema Editörlerinden

- 1-6** TEMA EDİTÖRLERİNDEN (TR)  
Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ, Tolga HEPDİNÇLER
- 7-12** TEMA EDİTÖRLERİNDEN (EN)  
Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ, Tolga HEPDİNÇLER

## Makaleler (Tema)

- 13-34** FLÖRT UYGULAMALARINDAKİ İMAJLAR DÜNYASI: "KLİŞELERİN DİKTATÖRLÜĞÜ"NE KARŞI DOĞALLIK  
Gözde CÖBEK
- 35-51** WALTER BENJAMIN NFT'LERE TANIKLIK ETSEYDİ: KRİPTO SANATA ONUN GÖZÜNDEN BAKMAK  
Esra BOZKANAT
- 52-72** SANATIN YENİ TEKNOLOJİSİ: NFT ÖZGÜN VE ÖZGÜR MÜ?  
Özge CENGİZ , Can CENGİZ
- 73-91** İNSANSIZ HAVA ARACI GÖRÜNTÜLERİ VE BARIŞ GAZETECİLİĞİ: İKİNCİ KARABAĞ SAVAŞI ÖRNEĞİ  
Can ERTUNA
- 92-114** HAMAM, ZENNE, VE YAŞAMIN KIYISINDA FİMLERİNDE ORYANTALİST İMGELEM VE BAKIŞ  
Zeynep ÖZARSLAN , Sanem PEKER DAĞLI
- 115-135** SİNEMADA MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN İLERİ DÖNÜŞÜMÜ:  
KAÇIK PORNO FİLMİNDE METAMODERN DUYGU YAPISI  
Mehmet SARI
- 136-152** ARŞİV İMGESİNİN FİLM ORTAMINDA İNŞASI ÜZERİNE BİR İNCELEME  
Duygu Hazal BEZAZOĞLU
- 153-168** İMGENİN HAYALETLERİ: YAZAR MÜZELERİNDEN BELLEK ATLASINA  
Merve KAPTAN
- 169-198** ESKİ BİR FOTOĞRAFIN PEŞİNDE KENTİN OTOETNOGRAFIK İZİNİ SÜRMEK:  
YENİDEN FOTOĞRAFLANAN ÇUKURÇARŞI'DAN GERİYE KALANLAR  
Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY
- 199-214** MEDYATİK EĞLENCE, DİJİTAL GÖRÜNTÜ, YENİ BELGESEL: 360 DERECE VİDEO ÜZERİNE BİR İNCELEME  
Sezer Ahmet KINA
- 215-234** DİJİTALİN DÖNÜŞTÜRDÜKLERİ: ANALOGDAN DİJİTAL FOTOĞRAFA SÜREKLİLİK VE KOPUŞ  
Uğur ÇETİN
- 235-250** YÜZÜNDE FARKLI OLMAK VE FARKIN GÖRSEL TEMSİLİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA  
N. Gamze TOKSOY , Nihan BOZOK
- 251-269** FOTOĞRAFLAR ARACILIĞIYLA (GÖÇMEN) KADINLARIN YAŞAMLARINI VE HİKAYELERİNİ ARAŞTIRMAK  
Mine GENCEL BEK

## Söyleşiler

- 270-280** "JULIOPOLIS'İN YÜZLERİ" SERGİSİNİN KÜRATÖRLERİ ALİ METİN BÜYÜKKARAKAYA ve EVREN SERTALP İLE SÖYLEŞİ  
Gülay ACAR GÖKTEPE
- 281-286** ÜMİT BEKTAŞ'LA SÖYLEŞİ: GÖRSELLER ÜZERİNDEN SAVAŞ VE DİJİTAL SAVAŞLAR  
Ayşe Nevin YILDIZ

## Değıniler

- 287-292** BELL HOOKS'UN ARDINDAN...  
Ayşe HİNDİOĞLU

## Kitap Eleştirileri

- 293-297** VERNACULAR FOTOĞRAFIN ÖTESİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜMÜ GÖRMEK  
Naz ÖNEN
- 298-303** VULNUS: KIRILGANLIK ÜZERİNE  
Gülay ACAR GÖKTEPE





digital transformation

# Moment

JOURNAL OF CULTURAL STUDIES, FACULTY OF COMMUNICATION, HACETTEPE UNIVERSITY

momentjournal.org  
vol 9 • no 1 • 2022

mental image  
postmodernism  
cinema  
journalism  
migration  
women  
analogue  
photography  
film analysis  
visual culture  
semiotic  
film analysis  
moment

# VISUAL CULTURE

visual culture  
film analysis  
semiotic  
film analysis  
moment  
journalism  
migration  
women  
analogue  
photography  
film analysis  
visual culture  
semiotic  
film analysis  
moment



# CONTENTS

## From the Theme Editors

- 1-6** FROM THE THEME EDITORS (TR)  
Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ, Tolga HEPDİNÇLER
- 7-12** FROM THE THEME EDITORS (EN)  
Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ, Tolga HEPDİNÇLER

## Articles (Thematic)

- 13-34** THE WORLD OF IMAGES IN DATING APPS: "DICTATORSHIP OF CLICHÉS" VS. NATURALITY  
Gözde CÖBEK
- 35-51** IF WALTER BENJAMIN EXPERIENCED NFT: REVIEWING CRYPTO ART THROUGH HIS EYES  
Esra BOZKANAT
- 52-72** THE NEW TECHNOLOGY OF THE ART: IS NFT ORIGINAL AND FREE?  
Özge CENGİZ, Can CENGİZ
- 73-91** DRONE FOOTAGE AND PEACE JOURNALISM: THE EXAMPLE OF THE SECOND KARABAKH WAR  
Can ERTUNA
- 92-114** ORIENTALIST IMAGERY AND GAZE IN THE FILMS IL BAGNO TURCO, ZENNE DANCER, AND AUF DER ANDEREN SEITE  
Zeynep ÖZARSLAN, Sanem PEKER DAĞLI
- 115-135** THE UPCYCLING OF MODERNISM AND POSTMODERNISM IN CINEMA:  
THE METAMODERN STRUCTURE OF FEELING IN BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN  
Mehmet SARI
- 136-152** AN EXAMINATION ON THE CONSTRUCTION OF IMAGE OF THE ARCHIVE IN FILM MEDIUM  
Duygu Hazal BEAZOĞLU
- 153-168** THE GHOSTS OF IMAGE: FROM WRITERS' MUSEUMS TO THE MNEMOSYNE ATLAS  
Merve KAPTAN
- 169-198** TRACING A CITY AFTER AN OLD PHOTOGRAPH THROUGH AN AUTOETHNOGRAPHIC LENS:  
REMNANTS OF ÇUKURÇARŞI VIA REPHOTOGRAPHY TECHNIQUE  
Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY
- 199-214** MEDIATIC ENTERTAINMENT, DIGITAL IMAGE, NEW DOCUMENTARY: A REVIEW OF 360 DEGREES VIDEO  
Sezer Ahmet KINA
- 215-234** WHAT DIGITALIZATION HAS TRANSFORMED:  
CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES FROM ANALOGUE TO DIGITAL PHOTOGRAPHY  
Uğur ÇETİN
- 235-250** A DISCUSSION ON BEING DIFFERENT ON THE FACE AND THE VISUAL REPRESENTATION OF DIFFERENCE  
N. Gamze TOKSOY, Nihan BOZOK
- 251-269** EXPLORING (MIGRANT) WOMEN'S LIVES AND STORIES THROUGH PHOTOGRAPHS  
Mine GENÇEL BEK

## Interviews

- 270-280** "JULIOPOLIS'İN YÜZLERİ" SERGİSİNİN KÜRATÖRLERİ ALİ METİN BÜYÜKKARAKAYA ve EVREN SERTALP İLE SÖYLEŞİ  
Gülşay ACAR GÖKTEPE
- 281-286** ÜMİT BEKTAŞ'LA SÖYLEŞİ: GÖRSELLER ÜZERİNDEN SAVAŞ VE DİJİTAL SAVAŞLAR  
Ayşe Nevin YILDIZ

## Essays

- 287-292** BELL HOOKS'UN ARDINDAN...  
Ayşe HİNDİOĞLU

## Book Reviews

- 293-297** SEEING THE MODERNIST TURN BEYOND THE VERNACULAR PHOTOGRAPH  
Naz ÖNEN
- 298-303** VULNUS: KIRILGANLIK ÜZERİNE  
Gülşay ACAR GÖKTEPE

### Sahibi / Owner

#### Emre Toros

Hacettepe Üniversitesi • emretoros@gmail.com

### Editör / Editor

#### Emek Çaylı Rahte

Hacettepe Üniversitesi • emekcayli@gmail.com

### Editör Yardımcıları / Associate Editors

#### Emre Canpolat

Hacettepe Üniversitesi • canemrepolat@gmail.com

#### Gökçe Baydar

Hacettepe Üniversitesi • gokcebydr@gmail.com

#### Gülşay Acar Göktepe

Hacettepe Üniversitesi • gulaycr@gmail.com

### Yayın Sekreterleri & Editöryal İletişim / Editorial Assistants & Editorial Contacts

#### Şule Karataş Özyayın

Hacettepe Üniversitesi • skaratas89@gmail.com

#### Toygır Ercan

Hacettepe Üniversitesi • a.toygar.ercan@gmail.com

### Web Editörü & Grafik Tasarım / Web Editor & Graphic Design

#### Erkin Gökçer Erdem

Hacettepe Üniversitesi • gokcererdem@gmail.com

### Dil Editörleri / Language Editors

#### Beren Kandemir

Hacettepe Üniversitesi • berenkandemir@gmail.com

#### Ertan Ağaoglu

Hacettepe Üniversitesi • ertanagaoglu@gmail.com

#### Evin Sevgi Baran

Hacettepe Üniversitesi • evinsevgi@gmail.com

#### Ezgi Sertalp

Hacettepe Üniversitesi • ezgibugey@gmail.com

#### Gökhan Arıkan

Hacettepe Üniversitesi • terliksihayvansi@gmail.com

#### Ozan Çavdar

Hacettepe Üniversitesi • ozancavdar83@gmail.com

#### Umut Yener Kara

Hacettepe Üniversitesi • umutyener84@gmail.com

### Sosyal Medya Editörleri / Social Media Editors

#### Gökçe Baydar

Hacettepe Üniversitesi • gokcebydr@gmail.com

#### Göze Orhon

Hacettepe Üniversitesi • gozeorhon@gmail.com

### Yayın Kurulu / Editorial Board

#### Ahmet Gürata

Stockholm Üniversitesi • ahmetgurata@gmail.com

#### Aksu Bora

Emekli Öğretim Üyesi • bora.aksu@gmail.com

#### Asli Telli Aydemir

Siegen Üniversitesi • Asli.Telli@uni-siegen.de

#### Besim Can ZIRH

Orta Doğu Teknik Üniversitesi • besimcan@metu.edu.tr

#### Beybin Kejanlıoğlu

Emekli Öğretim Üyesi • dbeybink@gmail.com

#### Burak Özçetin

Bilgi Üniversitesi • burak.ozcetin@bilgi.edu.tr

#### Burcu Canar

Hacettepe Üniversitesi • canarburcu@gmail.com

#### Emek Çaylı Rahte

Hacettepe Üniversitesi • emekcayli@gmail.com

#### Emre Toros

Hacettepe Üniversitesi • emretoros@gmail.com

#### Funda Şenol Cantek

Bağımsız Araştırmacı • funda.senol@gmail.com

#### Göze Orhon

Hacettepe Üniversitesi • gozeorhon@gmail.com

#### Gülsüm Depeli

Hacettepe Üniversitesi • gdepeli@gmail.com

#### Hakan Ergül

Bağımsız Araştırmacı • hkergul@gmail.com

#### Hatice Şule Gelibolu

Hacettepe Üniversitesi • hatices99@gmail.com

#### Mark Lewis Soileau

Hacettepe Üniversitesi • mark.soileau@hacettepe.edu.tr

#### Mutlu Binark

Hacettepe Üniversitesi • mbinark@gmail.com

#### Suavi Aydın

Hacettepe Üniversitesi • suavi@hacettepe.edu.tr

#### Tezcan Durna

Bağımsız Araştırmacı • tezcandurna@gmail.com

#### Ümit Çetin

Westminster Üniversitesi • cetinu@westminster.ac.uk

### Dizinler / Indexes

**COPE** <https://publicationethics.org/members/moment-journal>

**DOAJ** <https://doaj.org/toc/2148-970X>

**EBSCO** <https://www.ebsco.com>

**ERIHPLUS** <https://dbh.nsd.uib.no/publiseringsskanaler/erihplus/periodical/info.action?id=493402>

**INDEX COPERNICUS** <https://journals.indexcopernicus.com/-search/details?id=47609>

**ULAKBİM TR DİZİN** <https://app.trdizin.gov.tr/dergi/T0RrNE9BPT0/-moment-dergi>

**ULRICHSWEB** <http://ulrichsweb.serialssolutions.com/>



2022, 9(1): 1-6

## Tema Editörlerinden...

Moment Dergi için editörlüğünü üstlendiğimiz Görsel Kültür teması beklentilerimizin üstünde bir ilgiyle karşılandı. Farklı disiplinlerden gelen ve çağdaş kültürümüzü oluşturan çeşitli türdeki görme biçimlerine, farklı medya ve mecralara ve bunlara bağlı olarak dönüşen algılara değinen nitelikli metinleri değerlendirip, bu sayıda bir araya getirdik. Böylesine geniş bir çalışma alanı içinde hareket etmeye çalıştığımız bu süreç bizim için hem zorlayıcı ve öğretici, hem de keyifli oldu.

Çünkü Görsel Kültür başlı başına zorlu bir saha: Alan sosyal bilimlerin sınırlarını da aşan, felsefeyle, sanatla ve hatta doğa bilimlerine doğru açılabilen niteliğiyle disiplinlerarası bir orkestrasyonun tam ortasında durmakta gibi. İmgenin sadece görülen ve izlenen değil, duyumsanan da bir yanı var. Nitekim artık akademik ilgi de seyir, sinema salonu, televizüel veya sinevizyon ekran, sanat galerisi gibi yapılandırılmış seyir ortamlarından günlük yaşamın daha bütüncül görsel deneyim pratiklerine doğru kaymış durumda (Mirzoeff, 2002).

Dilsel ve sözel ifadelemenin yerine görüntülerin geçtiği bu güncel dünyayı kavramamız için görüntülerin artık kendilerinden fazla olduğunu, görülebilirlik sınırlarının dışında iş gördüğünü ayrıca ve peşinen öngörmemiz gerekiyor elbette. Çünkü görüntüler tüm duyularımıza doğru genişleyen, düşünsel pratiklerimize nüfuz eden biçim ve içerikler olarak çoğalıyorlar. Örneğin Alpers için görme biçimlerinin çeşitlenmesinde onyedinci yüzyıl Felemenk resmi önemli bir durak olmuş. Diyor ki Alpers (2009), görsel kültürü tanımlarken resim görüntülerinin yanı sıra, mikroskop ve camera obscura gibi görüntü üretme araçlarına, haritalar yapımı gibi deneysel ve görsel becerilere de değinmek, kültüre kaynaklık eden görüntülerden ne anlamamız gerektiğini sorgulamak önemlidir. Fakat Alpers'in bunu yazmasından yaklaşık on iki yıl sonra, günümüzde görsel kültür alanına baktığımızda bundan fazlasını görüyoruz: Görsel kültür çalışmalarında ve kültürün görsel görünümünü izlediğimiz dünyada durmak bilmeyen bir değişim ve devinim var. Bugün görsel kültürü oluşturan mecraların her geçen gün değişen teknolojileri ve dolayısıyla yenilenen içerikleri, uçsuz bucaksız bir araştırma alanını meydana getirmiş görünüyor. Görsel kültür alanındaki dönüşümün sürekli, heterojen ve henüz nihayete ermemiş niteliği bu dönüşümün ne olduğuna dair çok sayıda varsayımı ve belirsizliği de barındırıyor. WJT Mitchell'in daha 1990'ların başında ortaya attığı "Resimsel Dönemeç" kavramlaştırması bu belirsizliğin niteliğini kavramakta bize bir ilk kavramsal çerçeve sunarken, görüntünün yeni biçimleri üzerine de düşünebileceğimiz elverişli bir alan açıyor şüphesiz. Fakat günümüzde, özellikle dijital medya olanaklarıyla birlikte alanın sınırlarını sürekli genişlettiğini ve aynı zamanda farklı disiplinlerden ödünç aldığı kavramlar ve perspektiflerle güçlenerek kendine özgü bir paradigma oluşturduğunu söylememiz çok da temelsiz bir iddia olmayacaktır. Paradigmatik görünümle ilgili tartışmayı kısaca özetlemeye çalışalım:

Birincisi, görsel kültür, yüz yıl öncesine kadar büyük ölçüde grafik ve optik görüntülerle belirlenen bir evren ile tanımlanabilirken, günümüzde sözel, algısal, zihinsel görüntülerin ve onların da ötesinde artık gerçek ile bağıni kopartan sanal görüntülerin evreni ile tanımlanır hale gelmiştir. Bilgisayar ekranlarından, akıllı telefon ve televizyonlarımızdan yayılan görüntüler çeşitlenip çoğalırken, izleyicileri, yani bizleri, daha önceden olmadığı kadar kuşatır hale gelmiştir. Aynı zamanda artık sadece profesyoneller tarafından üretilen değil, sıradan izleyici tarafından da üretilebilen hareketli veya durağan sanal görüntüleri de hesaba kattığımızda bu *kuşatılmanın daha da katmanlaştığını* söyleyebiliriz. Byung Chul Han'a (2020) sorarsanız bedenlerimizin ve yaşamlarımızın bakışın zoruyla (veya rızasıyla) şeffaflaşması bir tür şiddettir. Biz yine de o kadar karamsar olmayalım...

İkinci olarak, çok değil günümüzden yirmi yıl önce ortaya çıkan sosyal medya, sosyal ağ ve paylaşım servisleri bugün görüntü üretme ve tüketme biçimlerimizi radikal bir biçimde değiştirmiş görünmektedir. 2007 yılında kurulan Youtube'un 2012 yılına geldiğimizde kullanıcı sayısı sekiz yüz milyon kişi iken bu metnin yazıldığı 2022 yılında dünya nüfusunun yarısı kadar kullanıcının, günde yine kullanıcılar tarafından üretilmiş bir milyar videoyu izlediğini gözlemleyebiliyoruz. Bizi önceleyen jenerasyonların yıllarca ulaşamayacakları ve dolayısıyla tüketemeyecekleri içerikleri tüketir hale geldiğimizi söylememiz, bunun da daha önce hiç bilmediğimiz bir medya ekonomisi yarattığını öngörmemiz mümkündür. Sadece Youtube'un yılda ürettiği 28,8 milyar dolarlık gelir ve paylaşımı, şimdiye kadar deneyimlenmemiş bir ekonomiyi tanımlamaktadır. Sosyal ağlar ve paylaşım servisleri ile beraber değişen görsel evreni kullanma biçimlerimiz, iki yüz milyonu aşan kullanıcı Netflix gibi *over-the-top* medya servisleri ile benzersiz hale gelmiş, sinema salonları ve karasal yayınların dışında nitelikli içeriklere ulaşabilmemizi sağlamıştır. Bu geniş ve *çoklu ağsal ilişkilerle* birlikte, günümüzde daha önce hiç üzerinde konuşulmamış olan izleme deneyimleri örneğin seri-izleme (binge-watching) veya nefret-izlemesi (hate-watching) bu yeni medya türü ile birlikte tartışılır olmuştur. Nitekim seyirciler olarak epey konuşkanlaştığımız bir dönemdeyiz...

Üçüncüsü, günümüz görsel kültürünü anlamak için yürüttüğümüz çalışmalar, yukarıda sözünü ettiğimiz medya ile birlikte düşünüldüğünde, geçmişteki, görüntüyü merkeze alan akademik yaklaşımlardan farklı türde eğilimler taşımaktadır. Daha somut ifade edecek olursak, bundan kısa bir süre (yaklaşık 30 yıl) öncesine kadar, görüntüleri anlamanın, kavramanın yolu olarak sanat tarihi ve estetik ölçeklerine başvurulurken, bugün görsel kültür çalışmaları daha kapsayıcı olma ihtiyacı içindedir. Akademik olarak, konuşmaya değer bulunan görüntüleri sanat eserleri olarak tanımladığımız bir paradigmadan, görüntüleri tüm çeşitliliğiyle görmeye çalışan, dolayısıyla sanat olmayan görsellere de itibar atfeden bir paradigmaya geçiş yaptığımızı söylemek için güçlü, olgusal sebepler mevcut. Örneğin görsel kültürün günümüzdeki değerlendirme ölçekleri açısından, Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosu ile evimizde fotoğrafladığımız çocuklarımızın görüntüleri arasında, meydana geliş ve değer atfı açısından çok da fark olmayabiliyor. Dolayısıyla bu yeni paradigmada, imgenin *estetik ve hatta etik ölçütleri bulanıyor*; kültürel olarak bu görüntülerden ne istediğimiz ve onlarla ne yaptığımız, sanat tarihinin görüntüler arasında kurduğu hiyerarşisinin oluşturduğu sınırdan daha çok göz önüne alınıyor. *Mona Lisa* derken, günümüzde, onaltıncı yüzyılın hemen başında Floransalı bir hanımefendiyi gösteren resmin estetik niteliğini değil, bu resmin Rönesans dediğimiz dönem içerisindeki işlevini konuşuyoruz. Tıpkı Instagram'da paylaşılan sıradan aile portresinin bugün modern sonrası dediğimiz kültürdeki işlevlerini analiz etmeye çalıştığımız gibi. İki imge arasında özgül bir fark ayırt etmiyoruz, hatta iki imgenin görme biçimlerindeki ortaklıklarını merkeze alıyoruz. Burada Mirzoeff'in verdiği bir örneği hatırlayalım. Mirzoeff "öz-çekimin" (*selfie*) bilgi dünyamızdaki

referanslarını araştırırken bir tür arkeoloji yapar. Araştırmacı, kazmasını Snapchat'ten onsekizinci yüzyılın portre ressamı E. Vigeé-Lebrun'un resimlerine kadar vurur. Hatta devamla kazısını onyedinci yüzyıla, D. Velazquez'in *Nedimeler* tablosundaki öz-imgesine kadar derinleştirir (Mirzoeff, 2016). Diğer taraftan görsel kültüre dair paradigmatik güncelleme, sanat tarihi disiplini hepten bir köşeye süpürmez elbette. Sanat pratiğinin yaşadığımız dünyayı nasıl inşa ettiğine dair soruşturmalar da sürer. Örneğin, yirmi yedi bin yıl önce yontulmuş Willendorf Venüsü'nün bugün yaşadığımız topluma olan etkileri sanat tarihi perspektifi yanında kültür bağlamıyla ve hatta yeni kavramsal yaklaşımlarla sürekli genişleyen bir zeminde tartışılır. Arkeolojik bakış bu örnekte de kendini sezdirir.

Peki, Moment Dergi'nin bu sayısı sürekli gelişme ve genişleme halindeki görsel kültür alanına ne derece temas edebildi? Elbette buraya kadar özetlemeye çalıştığımız türde bir genişliği kucaklamış olma iddiasında bulunmayacağız. Fakat yine de biz, bu sayıdaki makalelerle birlikte, naçizane, meseleyi Türkiye literatürünün açılabilirdiği alanlar doğrultusunda, birkaç noktasından yakalayabildiğimiz inancındayız. Yaşadığımız dünyayı – ya da belki kozmosu demeliyiz – anlamamızı, onunla bağ kurmamızı, onu algılamamızı, belki de dönüştürmemizi sağlayan eski ve yeni görüntüleri sınırlı bir ölçüde de olsa sorgulayabilmiş olduğumuzu düşünüyoruz. Bunlarla birlikte görsel sahadaki kimi yeni tartışmalara alan sunmaya da olabildiğince gayret ettik.

Moment Dergi'nin Görsel Kültür temalı bu sayısındaki yazılar hakkında kısaca bilgilendirme yaparak devam edelim: Bu sayı toplam on üç özgün makale, iki kitap değerlendirmesi, iki söyleşi ve 2021 kışında aramızdan ayrılan bell hooks için bir anma yazısından oluşuyor. Özgün makaleler aracılığıyla, örneğin belgesel, fotoğraf ve sinema gibi eski ama dönüşen mecraları, drone ile üretilmiş görüntülerin sunduğu yeni görme biçimlerini, dijital paylaşım platformlarını ve NFT gibi finansal uygulamaların doğrudan eklemlendiği görsel sanatlar evrenini izlemeye çalıştık. Hatta bu sayıda yeni dijital arşiv, artırılmış gerçeklik gibi tartışmalara dikkat yöneltmeye çağırın makaleler de okuyacaksınız. Arşiv sözcüğü beraberinde elbette belleği de çağıracaktır; nitekim temanın iki makalesi imge/lem ve hatırlama üzerine. Göç ve göçmenler, savaş gibi makro ölçekli sosyo-politik konular ise elbette kaçınamayacağımız, can yakıcı konular olarak bu tema içinde kendilerine yer açtılar. Yazılar hakkında kısa bilgiler vermeye çalışalım:

Derginin ilk makalesi Gözde Cöbek'e ait. Yazar makalesinde heteroseksüel bireylerin dijital flört uygulamalarını nasıl kullandıklarını konu ediniyor. Cöbek, flört sitelerindeki seçme ve eleme stratejilerinin izini sürdüğü makalesinde güzellik ve statü göstergelerini betimliyor, bu mitik ölçeklerin sekteye uğratılması veya bozulmasına dönük bir davette bulunuyor.

Dijital platformlar hem gündelik hem sanatsal pratikler açısından yeni olanaklar sunuyor. Buradan sanata giden yol kaçınılmaz olarak karşımıza NFT tartışmalarını çıkarıyor. NFT oldukça yeni bir konu, birçoğumuz için henüz etraflıca anlaşılabilmiş değil. Fakat biliriz ki, her yeni iletişimsel paradigma değişiminde Walter Benjamin'e bir yol uğrattılır. Benjamin, özellikle imge, sanat ve orijinallik bağlamında nereden nereye geldik sorularına cevap ararken bizlere sinyaller ve izler sağlayan bir deniz feneri gibidir. Nitekim derginin ikinci makalesinde Esra Bozkanat bir yandan blockchain teknolojisi ile gelen ve kripto sanatı oluşturan NFT'lerin (Takas edilemez belirteç) işleyişine dair betimleyici bir çerçeve sunarken, diğer taraftan da sanatsal içeriklerin sahipleri, biricikliği, kült değeri gibi kavramlar üzerinden Benjamin'in kılavuz kavramlarından biri olan aura ile bağlantı kuruyor. Dergide NFT konusunda yazılmış diğer bir makale Özge Cengiz ve Can Cengiz'e ait. İki yazar kripto sanat alanındaki tartışmalarının odağını sanat eserinin kopyalanabilirliği,



sermaye ve piyasa, sanatın meta değeri vb. kavramlar etrafında örüyorlar. Benjamin ile yetinmiyor, Theodore Adorno ve Max Horkheimer'ı da yanlarına alarak, kripto sanat alanında sanatın özgür ve özgün olma olanaklarını sorguluyorlar.

Yeni iletişim teknolojileri bizi bir yandan dijital evrene doğru çekerken, diğer bir taraftan yaşadığımız dünya da alabildiğine küçülmekte gibidir. Dahası, özellikle çok değişken boyutlarıyla insansız hava araçları (İHA-*drone*) dünyayı yeni bir bakış zaviyesinden gören nitelikleriyle ister istemez güncel bir meseleye dönüşürler. Bu tip araçların kullanımı ve üretilen görüntüler en çok da savaş sahasında karşımıza çıkar, evlerimizin ekranlarına düşer. Can Ertuna İkinci Karabağ Savaşı örneğinde silahlı insansız hava araçlarının (S/İHA) ürettiği görüntülerin medya tarafından kullanılma biçimlerini analiz ediyor. Yazar, "el değmeden" üretilmiş bu görüntülerin savaşa taraf, çatışmayla koşut olarak galibiyet-zafer motifli, insansız niteliğini tartışıyor. Savaşın görselleştirilmesinde bu tür imgelerin teamülü belirlemeye, savaşın görsel rejimini kurmaya başlamasının, barış gazeteciliğini tarifleyen etik-politik ilkelere ne yaptığını eleştirel bir bakışla sorguluyor.

Bu sayıda yer verdiğimiz makaleler arasında sinema tartışmaları da yerini alıyor elbette. Zeynep Özarslan ve Sanem Peker Dağlı hafızamızda yeri olan *Hamam* (F. Özpetek, 1997), *Zenne* (M. C. Alper, M. Binay, 2011) ve *Yaşamın Kıyısında* (Fatih Akın, 2007) filmleri üzerinden, örtük ve açık oryantalistik görünümleri ve doğunun homoerotik imgeleştirilme biçimlerini analiz konusu ediyorlar. Mehmet Sarı ise *Kaçık Porno* (Radu Jude, 2021) filmi üzerinden postmodernizm tartışması yürüterek günümüz görsel kültürünü metamodernizm kavramlaştırması içinden okumaya çalışıyor ve film analizinde metamodern etkinin nasıl üretildiğini araştırıyor. Bu temada görsel kültür meselesini sinema üzerinden izlemeye çalışan bir diğer makale Duygu Hazal Bezazoğlu'na ait. Bezazoğlu'nun tartışması sinema içi bir temsil okuması olmanın ötesinde; makalenin temel odağı hem film hem de kuram üzerinden, tekno-sibernetik ortamda arşive ne olduğu sorusu etrafında kuruluyor. *Arşiv* (2020) isimli film ise makalede hem mekânsal hem de zihinsel ölçekte arşivi taşıyan organizmayı görmeye/okumaya çalışmakta işlev görüyor.

Hız çağında, akışta kaybolmak, kayıtlarda görünmezleşmek genellikle kaygı nedenidir. Fakat bu defa görünmezleşmek kaygısı, kayıt, veri veya kanıt eksikliğinden değildir, aksine kaydın yığınsallaşmasından dolayıdır. Arşiv kavramının etrafında bir çeşit tansiyon üremesi de belki bundandır. Bununla bağlantılı olarak, yaklaşık son 30 yılın akademik ilgi odaklarından bir diğeri de bellek. Bellek dergideki Merve Kaptan makalesinin konusu. Bu makalede Kaptan, diğer yazarlardan farklı olarak, okuru edebiyatın içine doğru çağırıyor. Çukurcuma'daki Orhan Pamuk'un aynı adlı eserinden hareketle açılan Masumiyet Müzesi ile Aby Warburg'un İmgeler Atlası (Bildern Atlas) adlı resimli eserinin arasında verimli bir bağlantı kuruyor. Yazar bu melankolik bağlantının asıl harcını *Kayıp Zamanın İzinde* adlı hacimli romanıyla bilinen Marcel Proust'a ve onun zaman, bellek ve duygulanımlarına borçlu. Bu sayıdaki, bellek ile bağ kurabilecek bir diğer makale Gülbin Özdamar Akarçay'a ait. Fakat Özdamar Akarçay'ın arzusu geçmişe gömülmek değil, daha ziyade mekanda zamanın izini sürmek. Makalesinde Eskişehir Çukurçarşı'dan eski bir fotoğrafı eline alıp, fotoğrafın çekildiği yerin günümüzdeki halini bulmaya çalışan yazar, büyük bir emeğin neticesinde aradığı kareyi buluyor ve yeniden fotoğraflamak suretiyle işaretliyor. Bunu yaparken bizlere, öğrencilerinin de katılımıyla uzun bir süre boyunca araştırdığı metodolojik bir serüveni anlatıyor; bizleri akademik merakla sanatsal esinin, geçmişin iziyle şimdinin mevcutlu halinin, anlatılarla hatıraların hasbihalinin arasında gezdiriyor.

Dijital olanaklar pek çok temsil ve sanat formunu etkiliyor demiştik. Belgesel de bu dönemin dinamiklerinden bir yandan besleniyor, bir yandan da güncel göre form değiştiriyor. Sezer Ahmet Kına'nın makalesi, 360 derece video teknolojilerinin etkisiyle ortaya çıkan yeni görsellik konvansiyonlarını, örneğin katılımcı belgeselciliği ve bunlara bağlı olarak dönüşen belgesel estetiğini sorguluyor. Dijitalleşme ve fotoğraf mecrasına ilişkin kapsamlı bir kuramsal tartışmanın epeydir ihtiyaç olduğunu biliyoruz. Uğur Çetin'in dergideki makalesi bu ihtiyaca cevap sunmayı amaçlıyor. Çetin, analogdan dijitale doğru ilerleyen yakın tarihsel süreçte, fotoğrafla ilgili konvansiyonel algıların ve pratiklerin, hatta hakikat/gerçeklik/otantisite kavramları etrafındaki teorik tartışmaların dönüşmeye başladığını ifade ediyor. Bununla birlikte, sözkonusu dönüşümün tek başına teknolojik gelişmeler bağlamına sıkışarak okunmasının doğru olmadığını savunan yazar, meseleyi kavramaya çalışırken, teknoloji, toplum ve fotoğraf arasındaki irtibatın daha bütünlüklü ve dikkatli izlenmesi gerektiğini savunuyor.

İmgelerden konu açılır da temsil kavramı bir köşeye itilebilir mi, alencele geçiştirilebilir mi?!... Elbette hayır. Gamze Toksoy ve Nihan Bozok'un makalesi, *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin Instagram hesabındaki fotoğraflara dikkat yöneliyor. Sakatlık çalışmaları ile de bağ kurarak, yüzleri sakatlık, hastalık gibi travmalar nedeniyle farklılaşmış bireylerin temsillerine, sosyal medya ortamının bu temsil rejimleri, öztemsil yöntemleri açısından ne tür olanaklar getirdiğine dikkat yöneliyorlar. Mine Gencil Bek'in makalesi de fotoğrafların kılavuzluğunda ilerliyor. Almanya'da yaşayan on Türkiye kökenli kadının anlatılarının peşine düşen yazar, bu kadınların aidiyet ve kimlik tahayyüllerine ilişkin araştırmasını, aile albümlerindeki, buzdolabı üzerindeki, duvarlardaki fotoğrafların varlığı eşliğinde yürütmeyi özellikle önemsiyor. Yazar, anlatının katmanlı yapısı içinde, özellikle fotoğrafik imgelerin kılavuzluğunda, göçmen kadınların kimlik ve aidiyet inşasını, bellek işlerini ve gelecek projeksiyonlarını anlamaya çalışıyor.

Moment Dergi'nin Görsel Kültür sayısında iki tane de söyleşi yer alıyor. Gülay Acar Göktepe *Juliopolis'in Yüzleri* sergisinin küratörleri olan Ali Metin Büyükkarakaya ve Evren Sertalp ile görüşüyor. Serginin hologram teknolojisi yoluyla zamana dokunma olanağı yaratmasından büyülenen Acar Göktepe, arkeolojinin iletişimine tanıklık ettiğini düşünüyor; arkeoletişim (archeommunication) diye bir kavram ortaya atıyor. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere, görsel kültür çalışmalarında arkeoloji/k sorgu bir süredir karşımıza çıkıyor. Hatırlarsak, R. Hariman ve J. L. Lucaites (2016) fotoğrafların arkeolojik niteliğinden söz ediyor, J. Parikka (2012) teknolojik materyaller ve donanımlar üzerinden bir medya arkeolojisi kavramı üretiyor. Sanıyoruz ki burada derinleşmeye müsait bir yeni damar var. Dergideki ikinci söyleşi de oldukça hayati bir konuya işaret etmesi nedeniyle önemli. Bu defa konu Ukrayna Savaşı ve savaşın görsel temsillerindeki güncel tartışmalar. Ayşe Nevin Yıldız, Reuters muhabiri Ümit Bektaş ile Ukrayna Savaşı'nın can yakıcı hakikati ile mizansenisi, Suriye Savaşı imgeleri ile karşılaştırılması, bir savaş muhabirinin imge üretme emeği üzerine etraflı bir sohbet gerçekleştiriyor.

Biz bu sayının hazırlıklarına yeni yeni başlamışken, dünyanın dört bir yanından kadınların dostlukla bağlandığı ve bir yakınları saydığı feminist teorisyen bell hooks aramızdan ayrıldı. Daha iyi bir dünya mücadelesinde sevgiyi politik bir kudret olarak öneren bell hooks, feminizmin herkes için olduğunu söylemesiyle ruhumuza dokundu. Görsel Kültür derslerinde ise onu karşıt/muhafif bakış (the oppositional gaze) kavramlaştırmasıyla tanıdık ve okuduk. Ayşe Hindioğlu'nun kaleme aldığı anma yazısı bell hooks'un kadınların içinde yarattığı coşkulanımı teyit eder nitelikte.

Son olarak Görsel Kültür temalı bu sayının dikkatinize sunduğu iki güncel kitabı anmak isteriz. Naz Önen Moment Dergi'nin bu sayısı için Ö.B. Calafato'nun *Making the Modern Turkish Citizen Vernacular Photography in the Early Republican Era* (2022) kitabını değerlendirdi. Gülay Acar Göktepe ise 2016 yılına kadar Hacettepe İletişim Fakültesi'nde akademisyenlik yapmış olan Gamze Hakverdi'nin *Vulnus: Kırılganlık Üzerine* (2021) adlı kitabını tartıştı.

Moment Dergi'nin önceki tüm sayılarında olduğu gibi, bu sayı da büyük bir kolektif emeğin ürünü. Sayıda emek veren tüm hakemlere, dergi editörüne ve editör yardımcılara, dergi sekreteryasına, dil editörlerine ve özellikle bu sayıya makaleleriyle katkı sunan yazarlarımıza emekleri için çok teşekkür ediyoruz.

Keyifli okumalar dileriz...

**Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ & Tolga HEPDİNÇLER**

## Kaynakça

Alpers, S. (2009). *The art of describing: Dutch art in the Seventeenth Century*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.

Byung Chul Han (2020) Şeffaflık Toplumu. İstanbul: Metis.

Hariman, R. ve Lucaites, C.L. (2016), *The Public Image*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, WJT. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Mirzoeff, N. (2002). The Subject of Visual Culture, N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader* içinde (s. 3-23). Routledge

Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world: An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. Basic Books.

Parikka, J. (2012). *What is Media Archeology*. Malden, MA: Polity Press.



2022, 9(1): 7-12

## From the Theme Editors...

We are delighted that the Visual Culture issue of Moment Journal has drawn considerable attention beyond our expectations. In this issue, we have included diligent studies regarding different ways of seeing, various channels and media, and, as a result, the ever-changing and expanding perspectives from different disciplines, all of which eventually make up our culture. Working in such a diverse field of study has been a challenging yet enlightening and pleasant journey for us.

And this is because Visual Culture itself is a quite challenging field of study: In fact, it is as if the field stands right in the middle of an interdisciplinary orchestra that expands the limits of social sciences towards philosophy, arts, and even natural sciences. The image is not only seen and watched but also felt. Hence the academic interest has shifted from structured spaces such as movie theatres, television or cinevision screens, and art galleries toward visual practices of everyday life (Mirzoeff, 2002).

In order to grasp this current world where images have taken over linguistic and verbal expression, we need to foresee that images now mean more than what they are and function beyond the limits of visibility. For images grow as forms and contents that expand towards all our senses and penetrate into our intellectual practices. Alpers, for example, considers 17<sup>th</sup>-century Flemish paintings a significant moment for the diversification of ways of seeing. Defining visual culture, Alpers (2009) emphasizes the importance of mentioning image production tools such as microscopes and camera obscura and empirical and visual skills such as mapping besides images themselves, and of questioning what we should make of these images that inspire our culture. However, 12 years later since Alpers' comments, we see that there is a lot more to the field of visual culture today: an unstoppable motion and transformation in visual culture studies and around the world where we witness the visual appearance of culture. The constantly changing technologies and new contents of the media constructing visual culture today have made up an immense research area. Nevertheless, the ever-changing, heterogeneous, and persistent nature of the transformation of the field of visual culture brings along many assumptions and uncertainties as to what this transformation might mean. WJT Mitchell's conceptualization "Pictorial Turn" at the beginning of the 1990s certainly has not only provided us with an initial conceptual framework to grasp the nature of this uncertainty but also opened up a convenient area where we can reflect on the novel forms of image. But it would not be wrong to suggest that today, especially together with the opportunities provided by digital media, the field has constantly broadened its boundaries and created a unique paradigm fed by the concepts and perspectives from various disciplines. Let us try to sum up the discussion on the paradigmatic view:

First of all, whereas visual culture would be defined by a universe of graphics and optic images to a great extent about a hundred years ago, today it is defined via verbal, perceptual, and cognitive images, and, even beyond them, by a universe of virtual images that disconnect from the real world. Images from our computers, smartphones, and televisions keep diversifying and increasing every day while surrounding us, i.e., the audience, even more than ever before. Moreover, considering the static or dynamic virtual images produced by not only professionals but also common people, *this situation becomes even more complicated*. As to Byung Chul Han (2020), it is a kind of violence that our bodies and lives become transparent through the force (or consent) of gaze. But let us not be that pessimistic...

Secondly, social media and social networking services, which emerged twenty years ago, seem to have radically changed the way we produce and consume images today. While the number of users of YouTube, which was established in 2007, was 800 million in 2012, in 2022 as we are writing this, we can observe that half of the world's population watches one billion videos produced by users every day. It is possible to say that we have been consuming contents that previous generations could not reach for years and therefore could not consume, and we can predict that this creates a media economy that we have never known before. The \$28.8 billion revenue and profit-sharing that YouTube generates annually alone defines an economy that has never been experienced before. The changing ways that we use the visual universe with social networks and networking services have become unique with over-the-top media services such as Netflix, which has more than two hundred million users and has enabled us to access quality content apart from movie theaters and terrestrial broadcasts. Along with these wide and multi-network relations, viewing experiences that have never been discussed before, such as binge-watching or hate-watching, are now being discussed through this new type of media. Thus, we as the audience have become quite talkative...

Third, the studies we conduct to understand today's visual culture have different kinds of tendencies from the previous academic approaches which focus on the image when considered along with the media mentioned above. To put it more concretely, until recently (about 30 years ago), art history and aesthetic criteria were used as a way of understanding and comprehending images, whereas today visual culture studies need to be more inclusive. Academically, there are strong, factual reasons to say that we have shifted from a paradigm where we define images that are worth talking about as works of art, to a paradigm that strives to see images in all their diversity, thus ascribing credit to non-art images as well. For example, in terms of today's evaluation criteria of visual culture, there may not be much of a difference between Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* painting and the images of our children photographed at home, in terms of occurrence and value attribution. Therefore, in this new paradigm, *the aesthetic and even ethical criteria of the image are blurred*; culturally, what we want from these images and what we do with them is considered more than the boundary created by the hierarchy established between images by art history. When we say *Mona Lisa*, we are not talking about the aesthetic quality of the painting which shows a Florentine lady at the beginning of the 16<sup>th</sup>-century, but the function of this painting in the period we call the Renaissance. Just like when we try to analyze the functions of an ordinary family portrait shared on Instagram in the culture we call post-modern today. We do not differentiate between the two images, in fact, we focus on the similarities between the two images in their ways of seeing. Let us recall an example given by Mirzoeff here. Mirzoeff does a kind of archeology while researching the references of "selfie" in our information world. The researcher digs from Snapchat to the paintings by the 18<sup>th</sup>-century portrait painter E. Vigée-Lebrun. He even digs deeper into the 17<sup>th</sup>-century, to the self-image in D. Velazquez's *Bridesmaids* painting (Mirzoeff, 2016).

On the other hand, the paradigmatic update of the visual culture certainly does not sweep away the discipline of art history entirely. Investigations into how the practice of art constructs the world we live in still continue. For example, the effects of the Venus of Willendorf, which was carved twenty-seven thousand years ago, on the society we live in today are discussed not only from the perspective of art history but also on an ever-expanding basis with novel conceptual approaches within a cultural context. The archaeological view evokes itself here in this example as well.

So, to what extent has this issue of Moment Journal touched upon the field of visual culture that is constantly developing and expanding? Of course, we do not claim to have embraced such an extent that we have tried to summarize so far. However, with the articles in this issue, we humbly believe that we have been able to touch upon the issue from different perspectives in line with the fields Turkish literature has been able to expand. We think, albeit to a certain extent, we have been able to question the old and new images that enable us to understand, connect with and perceive the world – or maybe we should say the cosmos. Additionally, we have strived as much as possible to provide a ground for some of the new discussions in the field.

Now, let us continue by providing brief information about the articles in the Visual Culture issue of the *Moment Journal*: The issue consists of thirteen original articles, two book reviews, two interviews, and a memorial for bell hooks who left us in the winter of 2021. Through the original articles, we have tried to trace the old but transforming media such as documentary, photography, and cinema; new ways of seeing brought by the images produced by drones; digital sharing platforms, and the universe of visual arts to which financial applications such as NFTs are directly integrated. In fact, in this issue, you will be reading some articles urging you to direct your attention to discussions such as new digital archives and augmented reality. The word "archive", of course, will summon the term "memory"; indeed, two articles are on image/ry and memory. Macro-scale sociopolitical issues such as immigration, immigrants, and war have made room for themselves as painful topics. Let us talk briefly about the articles:

The first article belongs to Gözde Cöbek. The author takes on how heterosexual individuals use dating applications. In her article which traces selection and elimination strategies on dating sites, Cöbek describes the indicators of beauty and status and invites the interruption or disruption of these mythical scales.

Digital platforms provide new opportunities in terms of daily and artistic practices. And this inevitably brings forward discussions on NFTs. NFT is a quite new topic and not fully understood by most of us. However, we know that with every new communicative paradigm shift, Walter Benjamin needs to be visited. Benjamin is like a lighthouse providing us signals and traces in the search for answers to questions such as where we came from in terms of image, art, and originality. While Esra Bozkanat presents a descriptive frame to understand the functioning of NFTs that come with blockchain technology and create the crypto art, she also refers to "aura", one of Benjamin's key concepts, via the discussions of owners, uniqueness, and the cult value of artistic content. The authors of the second article on NFTs are Özge Cengiz and Can Cengiz. They build their discussion around concepts such as reproducibility, capital and market, and meta value of art. They question the possibility of the freedom and the uniqueness of art, referring to not only Benjamin but also Theodore Adorno and Max Horkheimer.



While new communication technologies are dragging us to the digital sphere, the world we live in seems to be shrinking. Moreover, unmanned aerial vehicles (UAVs) of different sizes have become a current issue thanks to their qualities that enable them to see the world from a new angle. The use of these devices and the images produced often appear in the field of war and reflect on the screens in our homes. Can Ertuna analyzes the ways the media uses the images produced by armed UAVs in the Second Karabakh War. The author discusses the unmanned nature of these images that function as a party to the war in parallel with the conflict, having a motif of victory. He critically questions the effects of such images, which starts to determine the convention in the visualization of war and establishes the visual regime of war, on the ethical-political principles that define peace journalism.

Naturally, discussions on cinema are also present in the articles we have included in this issue. Zeynep Özarslan and Sanem Peker Dağlı analyze the implicit and explicit orientalist scenes and forms of homoerotic imagery of the East through memorable films such as *Hamam (Steam: The Turkish Bath)*, F. Özpetek, 1997), *Zenne (Zenne Dancer)*, M.C. Alper and M. Binay, 2011) and *Yaşamın Kıyısında (The Edge of Heaven)*, Fatih Akın, 2007). Mehmet Sarı, on the other hand, discusses postmodernism through the film *Kaçık Porno (Bad Luck Banging or Loony Porn)*, Radu Jude, 2021) and tries to read today's visual culture within the conceptualization of metamodernism and investigates how the metamodern effect is produced in film analysis. Another article within the theme, which tries to follow the issue of visual culture through cinema, is penned by Duygu Hazal Bezazoğlu. Bezazoğlu's discussion is more than a representation-based reading within cinema; The main focus of the article is on both film and theory, around the question of what happens to the archive in a techno-cybernetic environment. The film *Archive (2020)* serves in the article as a case to see/read the organism that carries the archive on both a spatial and mental scale.

In the age of speed, getting lost in the flow and becoming invisible in the records is often a cause for anxiety. But this time, the anxiety of being invisible is not due to the lack of record, data or evidence, but rather a massification of the records. Perhaps this is why there is a kind of tension around the concept of archive. Relatedly, another focus of academic interest over the last 30 years is memory. Memory is the subject of Merve Kaptan's article in the magazine. In this article, Kaptan, unlike other writers, invites the reader into literature. It establishes a fruitful connection between *the Museum of Innocence* in Çukurcuma, which was opened based on Orhan Pamuk's work of the same name, and Aby Warburg's pictorial work titled "*Bilder Atlas*". The author owes the real adhesive of this melancholic connection to Marcel Proust, known for his voluminous novel *In Search of Lost Time*, and his time, memory, and affects. Another article in this issue linked to the subject of memory is by Gülbin Özdamar Akarçay. But Özdamar Akarçay's desire is not to be buried in the past, but rather to trace time in space. In his article, the author, having an old photograph of Çukurçarşı, Eskişehir in his hand, tries to find the current state of the place where the photograph was taken. Then, he finds the square he is looking for as a result of a great effort and marks it by photographing it again. In doing so, he tells us about a methodological adventure he has researched for a long time with the participation of his students; it takes us through academic curiosity and artistic inspiration, between the traces of the past and the present state of the present, between narratives and memories.

We mentioned that digital affordances affect many forms of representation and art. The documentary genre feeds on the dynamics of this period but also changes its form according to what is current. Sezer Ahmet Kına's article questions the new visual conventions that emerged under the influence of 360-degree video technologies, such as participatory documentary making and the transforming documentary aesthetics. We

have known for a long time that a comprehensive theoretical discussion of digitalization and the medium of photography has been needed. Uğur Çetin's article in the journal aims to fulfill this need. Çetin states that in the recent historical shift from analog to digital, conventional perceptions and practices related to photography, and even theoretical debates around the concepts of truth/reality/authenticity, have begun to transform. However, arguing that it is not correct to read this transformation in the context of technological developments alone, the author argues that the connection between technology, society, and photography should be attended more fully and carefully while trying to grasp the issue.

Can the concept of representation be pushed aside or hastily dismissed if the subject comes up with images?!... Of course not. The article of Gamze Toksoy and Nihan Bozok draws attention to the photographs on the Instagram account of *Yüzümle Mutluyum Derneği* (The Turkish Representative of Face Equality International). By establishing a connection with the disability studies, the article draws attention to the representations of individuals whose faces are differentiated due to traumas such as disability and illness, and to the possibilities that the social media environment brings for these representation regimes, and self-representation methods. The article of Mine Gencil Bek is also guided by photographs. Pursuing the narratives of ten women of Turkish origin living in Germany, the author pays particular attention to conducting her research on these women's imaginations of belonging and identity, along with attaching particular importance to the presence of photographs in family albums, on the refrigerators and walls. Within the layered structure of the narrative, especially guided by photographic imagery, the author tries to understand the construction of identity and belonging, ways of memory, and future projections of the immigrant women.

There are also two interviews in the visual culture issue of the Moment Journal. Gülay Acar Göktepe interviews Ali Metin Büyükkarakaya and Evren Sertalp, the curators of *The Faces of Juliopolis* exhibition. Fascinated by the opportunity created by the exhibition to touch the time through hologram technology, Acar Göktepe believes that she is witnessing the communication of archeology; she introduces a concept called *arheommunication*. As we have mentioned before, archeological inquiry has been around for a while in visual culture studies. We may remember R. Hariman and J. L. Lucaites (2016) mention the archeological quality of photography, and J. Parikka (2012) develops a concept of media archeology through technical materials and hardware. We reckon that there is a new layer suitable for excavation at hand. The second interview in the issue is also important because it points to a vital concern. This time the topic is the Ukrainian War and the current debates on visual representations of war. Ayşe Nevin Yıldız is having an in-depth conversation with *Reuters* reporter Ümit Bektaş about the painful reality of the Ukraine War and its mise-en-scene, its comparison with the images of the Syrian War, and the labor of a war correspondent to produce images.

While we were just getting started with the preparations for this issue, the feminist theorist bell hooks, whom women from all over the world bond with and regard familiar, passed away. Suggesting love as a political force in the struggle for a better world, bell hooks touched our souls by saying that feminism is for everyone. In Visual Culture classes, we got to know and read her conceptualization of the oppositional gaze. The commemoration written by Ayşe Hindioğlu has the quality of confirming the enthusiasm that bell hooks creates in women.

Finally, we would like to mention two recent books brought to your attention in this issue with the theme of Visual Culture. Naz Önen presents the book *Making the Modern Turkish Citizen. Vernacular Photography in The Early Republican Era* by Ö. B. Calafato (2022). Gülay Acar Göktepe discussed the book *Vulnus: Kırılganlık Üzerine* by Gamze Hakverdi (2021), who had worked as an academician at Hacettepe Faculty of Communication until 2016.

As with all previous issues of Moment Journal, this one is the product of a great collective effort. We would like to thank for their efforts to all the reviewers, the editor and associate editors of the journal, the journal secretariat, language editors, and to our authors who contributed with their articles in this issue.

We wish you a pleasant reading.

**Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ & Tolga HEPDİNÇLER**

## References

Alpers, S. (2009). *The art of describing: Dutch art in the Seventeenth Century*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.

Byung Chul Han (2020) *Şeffaflık Toplumu*. İstanbul: Metis.

Hariman, R. ve Lucaites, C.L. (2016), *The Public Image*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, WJT. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Mirzoeff, N. (2002). The Subject of Visual Culture, N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader* içinde (s. 3-23). Routledge

Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world: An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. Basic Books.

Parikka, J. (2012). *What is Media Archeology*. Malden, MA: Polity Press.

2022, 9(1): 13-34

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.1334>

Makaleler (Tema)

# FLÖRT UYGULAMALARINDAKİ İMAJLAR DÜNYASI: “KLİŞELERİN DİKTATÖRLÜĞÜ”NE KARŞI DOĞALLIK<sup>1</sup>

Gözde CÖBEK<sup>2</sup>

## Öz

“Kadınlar erkeklerde sosyoekonomik statüye, erkeklerse fiziksel güzelliğe bakar” miti, sürekli olarak yeniden üretilmektedir. İmajların üretimine odaklanan heteroseksüel çevrimiçi flört literatürü, bu cinsiyetçi ve heteronormatif ikiliğin benlik sunumlarında nasıl baskın olduğunu ortaya koymaktadır. Heteroseksüel bireylerin flört uygulamalarını nasıl kullandıklarına bakan bu çalışma; güzellik-statü ikiliğinin bir ürünü olan bu profillerin nasıl algılandığına, imajların tüketimine odaklanmaktadır. Kullanıcıların kaydırma (*swiping*) denilen eş seçme pratiklerini incelemek için video mülakat ve yeniden canlandırma tekniklerini kullanan çalışma, literatüre aynı zamanda araştırma yöntemi sunmaktadır. Araştırma bulguları; güzellik-statü ikiliğinin nasıl klişeler diktatörlüğü yarattığını, buna karşın bireylerin nasıl doğallığı çekici bularak bu klişe imajlar bombardımanına, sınırlı da olsa, duygulanımsal bir tepki verdiklerini göstermektedir. Bedenin salt kurumlar, yasalar ve normlar tarafından şekillendirilip denetlenmediğinin, aynı zamanda içinde bulunduğu durumlara, ortamlara nasıl cevap verdiğinin altını çizmektedir. Makale, gelecek çalışmaları imajların bedenlere neler

<sup>1</sup> Öncelikle vakit ayırıp bu çalışmaya katkı sunan katılımcılara, değerlendirmeleriyle makalemi geliştirmemi sağlayan hakemlere, yardımları için özel sayı editörü Gülsüm Depeli Sevinç'e ve doktora döneminde bana sağladıkları finansal destek için TÜBİTAK'a çok teşekkür ediyorum.

<sup>2</sup> **Gözde CÖBEK**, Doktora adayı, Koç Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0003-4732-2077, [gcobek16@ku.edu.tr](mailto:gcobek16@ku.edu.tr)

Makale Geliş Tarihi: 08.12.2021 | Makale Kabul Tarihi: 21.02.2022

© **Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022**. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

yapabildiklerine ve bedenlerin bu imajlara nasıl tepki verdiklerine odaklanarak güzellik-statü mitini ifşa etmek yerine onu sekteye uğratmaya, bozmaya davet etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** çevrimiçi flört, flört uygulamaları, benlik sunumu, duygulanım, eş seçimi

# THE WORLD OF IMAGES IN DATING APPS: “DICTATORSHIP OF CLICHÉS” VS. NATURALITY

## Abstract

The myth “women prioritize socioeconomic status whereas men value physical beauty” is continuously reproduced. The heterosexual online dating literature that addresses image production highlights the dominance of this gendered and heteronormative binary in self-presentations. Examining how heterosexual individuals use dating apps, this study focuses on image consumption and how profiles as the products of this beauty-status binary are perceived. Using video interviews and reenactment techniques to analyze users’ practices of swiping, i.e., mate selection, this study also offers a novel research method to the literature. The findings demonstrate how the so-called binary creates a dictatorship of clichés and how individuals affectively, though partially, respond to this visual bombardment by feeling an attraction toward naturality. It underlines that bodies are not simply shaped and controlled by cultural institutions, norms, and laws but also respond to the situations and environments in which they find themselves. This paper invites future studies to focus on what images can do to bodies and how bodies respond to them and break the beauty-status myth rather than expose it.

**Keywords:** online dating, dating apps, self-presentation, affect, mate selection

## Giriş

Fotoğrafın icadından bu yana -sinema, televizyon gibi görsel-işitsel tekniklerin ve internet gibi yeni medya tekniklerinin gelişmesiyle beraber- devasa bir imajlar dünyası içerisinde yaşamakta ve her geçen gün daha çok imajla daha fazla kuşatılır hâle gelmekteyiz (Baker, 2020, s. 127). Görme ve duymanın, ama özellikle gözün, hâkim olduğu bir “gösteri toplumu”nda (Debord, 2012), görsel kültürün hâkimiyeti altında yaşamaktayız. Yeni medya teknikleri fotoğraf, sinema ve televizyonun yarattığı hâkim görsel kültürü değiştirdi; imajların üretim, dağıtım ve tüketim pratiklerini dönüştürdü (Mirzoeff, 2016). Her şeyin uygulamasının üretildiği, kültürün de bizzat uygulama hâline geldiği (*appification*) (Morris ve Murray, 2018), bu uygulamalar çağında bireyler; yalnızca imajlara boğulmakla kalmadı, aynı zamanda imajın bizzat üreticisi hâline geldiler. Yeni medya teknolojileriyle birlikte bireyler, hem üretici hem de tüketicidir, yani üre-tüketici ya da üretketicidirler (*prosumer*) (Charitsis, 2016; Fuchs, 2013; Ritzer, 2014; Ritzer ve Jurgenson, 2010; Van



Dijck, 2009). Instagram, Facebook, Snapchat, Twitter, YouTube gibi sosyal medya platformları kişileri hem imaj üreticisi olmaya teşvik ederek hem de kişilerin kendisini tüketilen imajlara dönüştürerek imgeler dünyasını nicelik olarak artırmış ve görsel kültürü çeşitlendirmiştir.

Bireyleri hem imaj üretken hem de tüketilen bir imaja dönüştüren bu uygulamalar çağında iletişim, sosyal ilişkiler, yakın ilişkiler vb. her şey imajlar aracılığıyla kurulmaya başlamıştır. Bu iki dönüşüm, en somut hâliyle flört uygulamalarında hissedilmekte, görülmekte ve gözlemlenmektedir. Kişiler, bu platformlarda bir yandan kendi profillerini yaratarak beğenilmeyi beklemekte, diğer yandan başkalarının profillerini kaydırarak potansiyel partnerlerini seçmektedirler. Flört uygulamalarının getirdiği kaydırma (*swiping*) özelliği, kişileri beğendikleri profilleri sağa kaydırmaya, beğenmediklerini ise sola kaydırmaya yönlendirmektedir. Böylece bireyler hem kendi yarattıkları imajlar aracılığıyla kaydırılmakta hem de başkalarının yarattığı imajları kaydırarak beğendikleri olası partnerlerini seçmektedirler.

Flört uygulamalarında üretilen imajlar, toplumsal cinsiyetten bağımsız değildir. Kadınlar ve erkekler, kendilerini belli bir biçimde sunarlar. Bazı pozlar ya da temalar sadece erkek profillerde görülürken, bazıları kadın profillere has imajlardır. Örneğin, flört uygulamalarındaki benlik sunumlarına odaklanan çalışmalar; kadınların fiziksel görüntüsü ve güzelliğini ön plana çıkardığını, erkeklerinse sosyoekonomik statülerini belli eden fotoğraflar tercih ettiklerini ortaya koymaktadır (Davis ve Fingerman, 2016; Duguay, 2017; Gewirtz-Meydan ve Ayalon, 2018). Bu çalışmalar, toplumsal cinsiyet rollerinin imajlar üzerinden nasıl yeniden üretildiğini göstermesi açısından önemlidir; ancak bu imajların nasıl tüketildiği, algılandığı, duyumsandığı, diğer bir deyişle, estetikleri<sup>3</sup> ve duygulanımsallıkları (*affectivity*) bu çalışmalarda göz ardı edilmektedir.

Türkiye'deki heteroseksüel dijital flört dünyasını, flört uygulamalarının mevcut flört kültürüne ve pratiklerine, sosyal ve yakın (*intimate*) ilişkilere etkilerini inceleyen doktora araştırmasının bir parçası olan bu çalışma, flört uygulamalarında üretilen imajların estetiklerine odaklanmaktadır. İmajlar ve bireyler arasındaki etkilenimi anlamak için video mülakat ile yeniden canlandırma (*reenactment*) tekniklerini kullanan çalışma, literatüre ayrıca araştırma yöntemi sunmaktadır. 42 kişinin katıldığı araştırmadan çıkan bulgular, iki bölümde tartışılmaktadır. Birinci bölüm; flört uygulamalarında baskın bir şekilde güzellik-statü ikiliği çerçevesinde imajlar üretildiğini doğrulamakta, bu ikiliğe gelen güncellemelere işaret etmektedir. Çıkan bulgulara göre, erkeklerin çoğunluğu sosyoekonomik statülerini araba, saat, pahalı spor aktiviteleri, üniforma gibi obje ve temalarla göstermenin yanında profillerinde kaslı vücutlarını ön plana çıkarmak için üstü çıplak selfie'ler paylaşmaktadır. Bu sırada kadınların çoğunluğu makyaj, ördek dudak gibi filtreler kullanarak, yukarıdan çekilmiş açılı selfie'ler ve vücudu öne çıkarmak adına ayna karşısında çekilmiş selfie'ler koyarak (fiziksel) güzelliklerini sergilemeye devam etmektedir. Her iki profilden birinin güzellik-statü ikiliğinin bir imgesi olması, flört platformlarında "klişelerin diktatörlüğünü" (Zijderveld, 2010) göstermektedir. Birinci bölüm, bu profilleri Simmel'in toplumsal tip kavramı üzerinden tartışmaktadır. İkinci bölüm; klişelerin diktatörlüğünün kullanıcılar da nasıl negatif duygulanımlar uyandırdıklarını göstermektedir. Bireylerin bu profillere gülerek tepki vermesi, onlardan itildiklerini ifade etmeleri ve bu profilleri direkt olarak sola kaydırmaları; güzellik-statü ikiliğini, bu ikilik içerisinde normalleştirilmiş ilişkileri, etkileşimleri ve yerine getirilen/getirilmesi beklenen işlevleri sekteye uğratmaktadır. Katılımcıların bu baskın profillere karşı doğallığı, doğal olanı çekici bulmaları, doğal görünen profilleri beğenmeleri; beden bu ikiliğe ve bu ikiliğin

<sup>3</sup> Estetik kavramı, 18. yüzyıldan itibaren, Kartezyen düşüncenin doğuşuyla birlikte, güzellik ve güzel olanın takdiri olarak tanımlandı (Cazeaux, 2001, xv). Estetiği güzel(lik)le neredeyse eş anlamlı hâle getiren bu modern tanımın aksine, bu makalede estetik kavramını Antik Yunan'daki (*aisthesis*) anlamıyla, yani duyum (sense perception) anlamında kullanıyorum.

zemin oluşturduğu estetik rejimine karşı direndiğini ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle, pürüzleriyle var olan doğal(lıg)ın cazibesi, filtrelerle pürüzlerinden arındırılmış ve araba, saat, kas gibi uyarıcılara boğulmuş günümüz güzel(liğ)ine verilen duygulanımsal bir tepkidir. Bunun yanında ikinci bölüm; bu duygulanımsal tepkinin sınırlarını göstererek kültürel kurumlar, yasalar, normlar ve olayların şekillendirdiği bedenlerin bu dünyaya nasıl tepki verdiğini göstermekte ve bu kültürel yapılarla ayar verilebilen (*modulation*) duygulanımların bunlardan nasıl kaçabileceğini ve bunun sınırlarını ortaya koymaktadır. Sonuç bölümü, güzellik-statü mitinin sekteye uğratılmasının önemini, özellikle mizojiniyi dolaylı olarak beslemesi üzerinden, tartışmaktadır.

## Çevrimiçi flörtte “güzellik-statü takası”

1980’lerin teknolojisi ilan tahtası sistemlerinde (bulletin board systems) ilk örneklerini gördüğümüz çevrimiçi flört, 1990’larda çeşitli web sitelerine evrilerek (Match.com, eharmony.com, siberalem gibi) yaygınlaşmaya başladı. Eylül 2012’de uygulama piyasasına girdiği andan itibaren hızla popülerleşen Tinder’la birlikte, oldukça kârlı ve çekici bir endüstri hâline geldi. Bugün app dükkânlarında 5000’den fazla flört uygulaması yer almaktadır (Brooks, 2021): Tinder, Momo, Grindr, Hornet, Muzmatch, OkCupid, Happn, Hater, Bumble, Badoo, Wapa, Jack’d... Uygulamaların popülariteleri ülkelere göre farklılık gösterse de (Cruyt, 2020), Tinder günümüzde hâlâ küresel popülaritesini korumaktadır (Statista Research Department, 2021).

İlk çalışmaların 1990’larda yapılmaya başlandığı ama Tinder’ın popülaritesi ve flört uygulamalarının kullanımının yaygınlaşmasıyla âdeta bir patlama yaşayan çevrimiçi flört literatürü, beş temel konuyu incelemektedir<sup>4</sup>: a) bireylerin flört uygulamalarını kullanma motivasyonları (Alam vd., 2018; Bryant ve Sheldon, 2017; Newett vd., 2017; Pozsar vd., 2018; Ranzini ve Lutz, 2017; Sumter vd., 2017), b) kullanıcıların eş seçimleri (Başar, 2010; Felmlee ve Kreager, 2017; Hitsch vd., 2010; McGloin ve Denes, 2018; Peters ve Salzsieder, 2018; Su ve Hu, 2019), c) benlik sunumları (Davis ve Fingerman, 2016; Duguay, 2017; Gewirtz-Meydan ve Ayalon, 2018; Tanrıöver ve Sunam, 2017), d) bu platformların ilişkilere, flört kültürü ve deneyimlerine etkileri (Albury vd., 2017; Aydoğan, 2020; Deniz, 2020; Illouz, 2019; Krüger ve Spilde, 2018; Vuzharov, 2019), e) flört teknolojilerinin bireyler üzerindeki olumsuz psikolojik etkileri (Hess ve Flores, 2018; Paasonen vd., 2019; Shaw, 2016; Whitty, 2015; Zerach, 2016).

Benlik sunumlarına odaklanan çalışmalar, kullanıcılara tavsiye edilen güzellik-statü ikiliğinin, McClintock’un (2014) deyimiyle “güzellik-statü takası”nın flört platformlarında üretilen imajlarda baskın olduğuna dikkat çekmektedir. İlerleyen bölümlerde detaylı anlatacağım bu cinsiyetçi ve klişe hâline gelmiş profillerin üretilmesini iki şekilde izah etmektedir. Birincisi, heteroseksüel kullanıcılar bu imajları üretmektedirler çünkü toplumsal olarak inşa edilen ve doğallaştırılan heteronormatif cinsiyet kodlarını içselleştirmişlerdir (Casimiro, 2014; Davis ve Fingerman, 2016; Gewirtz-Meydan ve Ayalon, 2018; Markowitz vd., 2018; McWilliams ve Barrett, 2014). İkincisi, flört teknolojilerinin bizzat kendisi, tasarımları (arayüzleri, sundukları özellikler, şablonlar ve algoritmalar) bu kodları desteklemekte ve teşvik etmektedir (Almjeld, 2014; Duguay, 2017; Frohlick ve Migliardi, 2011; Lindsay, 2015). Çevrimiçi flört literatüründeki çok az çalışma, bu ikiliğe meydan okumaktadır (Jagger, 1998; McClintock, 2014; Tommasi, 2004).

<sup>4</sup> Daha detaylı bir literatür incelemesi için bkz. (Cöbek, 2021).

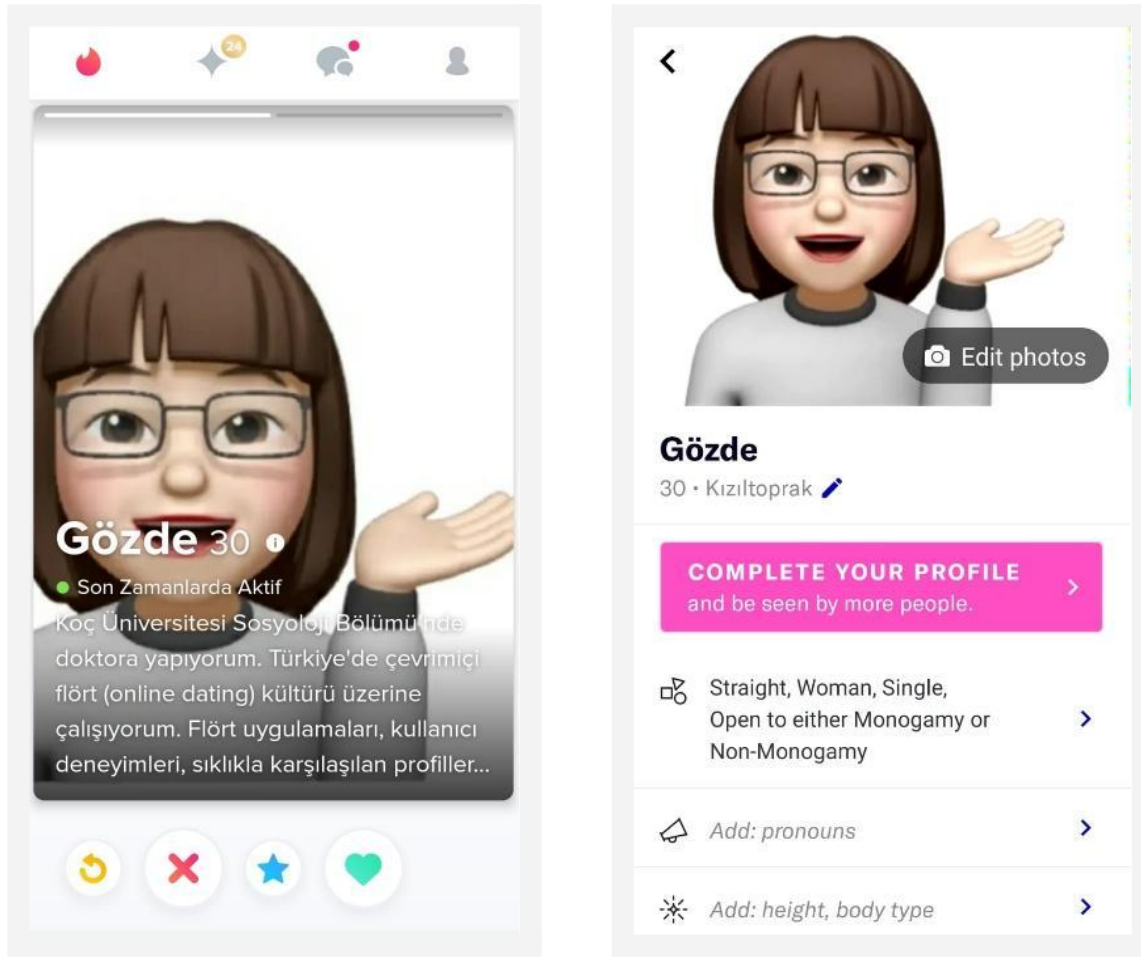
Ne var ki, bu çalışmalar flört platformlarının ürettiği görsel kültüre gömülü olan cinsiyetçi ve heteronormatif kodları ifşa etmeleri bakımından kıymetli olsalar da bu imajların bireyler tarafından nasıl duyumsandığını, yani estetiklerini göz ardı etmektedir. Başka bir deyişle, imajların üretimine odaklanan çalışmalar, bu imajların nasıl tüketildiğini ihmal etmektedir. Tüketime odaklanmak önemli ve de gereklidir, çünkü Sara Ahmed'in *Duyguların Kültürel Politikası* kitabında (2014) metinler için söyledikleri imajlar için de geçerlidir: İmajların duygulanımsal etkileri vardır; kendilerine bakanın üzerinde bir etki oluştururlar. Ya kendilerine çekerek ya da kendilerinden iterek bakını harekete geçirirler. Ayrıca tüketime odaklanmak, "Kadınlar statüye, erkeklerse güzelliğe bakar" iddiasının gerçekliğini sorgulamak açısından önemlidir; zira, Stuart Hall'un "Encoding/Decoding" (1980) modelini hatırlarsak, izleyici hiçbir zaman edilgen değildir. Baktığı, okuduğu, duyduğu şeyi üretildiği şekliyle tüketmeyebilir. Bu nedenle güzellik-statü ikiliğinin imajlardaki kurucu rolü, imajlar tüketilirken tersyüz olabilir. Bu çalışma, flört uygulamalarının nasıl toplumsal profiller yaratarak görsel kültürü çeşitlendirdiğine odaklanmanın yanında bu profillerin estetiklerini inceleyerek diğer çalışmalardan ayırmaktadır.

Tüketime odaklandığını varsayabileceğimiz eş seçimi çalışmaları da genellikle "güzellik-statü takası"nı desteklemektedir. Ağırlıklı olarak nicel veriye dayanan bu çalışmalar, fiziksel çekiciliğin eş seçiminde en çok değer verilen kriter olduğuna işaret etmekte ama toplumsal cinsiyete göre bakıldığında erkeklerin güzelliğe, kadınlarınsa statüye daha çok önem verdiğini ortaya koymaktadır (Başar, 2010; Hitsch vd., 2010; McGloin ve Denes, 2018; Peters ve Salzsieder, 2018; Su ve Hu, 2019). Bu niceliksel çalışmalarda güzellik tanımı belirsizken, statü kavramı gelire ilişkilenerken sosyoekonomik statüye indirgenmiştir. Bu tür bir indirgemecilik ve tanımdaki belirsizlik; eş seçim sürecini basitleştirmekte, bireylerin güzellik ve statü tahayyüllerini göz ardı etmektedir. Ayrıca çalışmalarda kullanılan nicel araştırma yöntemi (anket), eş seçiminde profillerin (hem metnin hem de imajın) duygulanımsal etkilerini gözlemlememekte; bu nedenle tüketim süreci ihmal edilmektedir. Eş seçimi pratiklerini yakından incelemek adına farklı bir araştırma tekniği öneren bu çalışma, profillerin basit bir şekilde bu ikiliğe dayanarak tüketilmediğini; bireylerin bu ikiliğe meydan okuyan, ama aynı zamanda sınırlar da çizen, başka bir kritere, doğallığa göre, profilleri kaydardıklarını ortaya koymaktadır.

## Türkiye'deki heteroseksüel flört dünyası araştırması

Bu çalışma, doktora tez araştırmasının bir bölümüdür. Doktora tezi, Türkiye'deki heteroseksüel çevrimiçi flört dünyasını araştırmaktadır. Bireylerin flört uygulamalarını kullanma motivasyonlarını, kişileri bu uygulamalara yönlendiren sosyokültürel ve teknolojik faktörleri, teknolojik tasarımın bireylerin tercihlerindeki rolünü, bireylerin bu platformlarda eşlerini nasıl seçtiklerini, beden ve duygulanımın bu süreçte nasıl bir rolünün olduğunu ve son olarak flört teknolojilerinin flört kültürü ve pratiklerine, sosyal ve yakın ilişkilere etkilerini incelemektedir. Bu makale, bireylerin eş seçim süreçlerine odaklanmaktadır.

Araştırma için yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirildi. Katılımcı bulabilmek amacıyla hem Tinder hem de OkCupid'de araştırmacı olarak hesap açıldı (*Şekil 1*). Bu profillerde kısaca araştırmacının kimliğinden, araştırmadan ve ne arandığından bahsedilerek ilgilenenlerin e-mail atılması istendi. Ayrıca bu profillerin ekran görüntüleri farklı sosyal medya platformlarında, Instagram, Twitter ve Facebook'ta paylaşıldı. İletişime geçen ve detaylı bilgilendirmenin ardından katılmayı kabul eden tüm kişilerle mülakat yapıldı.



**Şekil 1.** Tinder ve OkCupid profillerim

Ekim 2020-Ocak 2021 arasında gerçekleştirilen mülakatlarda insanların genel olarak neden flört teknolojilerini tercih ettikleri, bireysel motivasyonları, neden özellikle Tinder ve/veya OkCupid'i tercih ettikleri, nasıl kullandıkları (ücretli mi ücretsiz üyelik mi), partner seçmek için özelliklerini nasıl ayarladıkları, bu uygulamalar hakkında ne hissettikleri, nasıl profillerle karşılaştıkları, bu profillere dair ne hissettikleri, eş seçerken neye dikkat ettikleri, nasıl eş seçtikleri, eşleşmeden sonra neler yaşadıkları, toplumda çevrimiçi flörtün nasıl anlaşıldığı ve bu anlayışın katılımcıyı etkileyip etkilemediği, etkilediyse nasıl etkilediği soruldu. Mülakatlar sırasında eş seçim sürecini ve *swiping* denilen kaydırma pratiğini anlayabilmek ve yakından inceleyebilmek adına video yeniden canlandırma tekniği (*video reenactment*) kullanıldı. Diğer bir deyişle, kullanıcıların hesaplarına girip birkaç profil kaydırması istendi. Baktıkları profillerde ne gördüklerini, bu gördükleri imajların onlarda nasıl hisler yarattığını, profilin nasıl bir izlenim bıraktığını, bu profille ilgili neye karar verdiklerini ve niye böyle bir karar verdiklerini betimlemeleri, kısaca kaydırırken sesli düşünceleri ve o anda aklından geçenleri dile getirmeleri istendi. Katılımcı dışavurumunu (participant reflection) video kaydına alan bu teknik, bir pratiğin nasıl gerçekleştiğini ve uygulandığını anlamayı sağlayan önemli yöntemlerden biridir. Video bir pratiğin çoklu boyutlarının, (atmosfer, ortam gibi) insan olmayan şeylerin rolünü, insanlarla olan etkileşiminin gözlemlenebilmesine olanak tanırken (Bailliard, 2015; Nolan vd., 2018), yeniden canlandırma tekniği mercek altına alınan pratiğin yakından incelenmesini sağlamaktadır (Pink, 2012; Pink ve Mackley, 2014). Ayrıca yeniden canlandırma tekniği ve video kullanımı; imajların bireylere ne yaptığını, ne yapabileceğini, onları nasıl harekete geçirdiğini, estetiklerini, duygulanımsallıklarını, aralarındaki etkileşimi anlamak için elzem bir araştırma yöntemidir (Ash, 2009; Latham ve McCormack, 2009).

Koronavirüs pandemisinden kaynaklı kısıtlamalar ve yasaklardan ötürü mülakatlar Zoom üzerinden gerçekleştirildi. Kapanma döneminde Zoom uygulamasının yoğun olarak kullanılması, böylece bireylerin uygulamaya aşinalığının artması, video kaydının rahat alınabilmesi ve kamerayı kişi üzerinde sabitleyebilme özelliklerine sahip olması sebebiyle mülakat platformu olarak Zoom tercih edildi. Mülakatın Zoom üzerinden yapılması, yeniden canlandırma tekniğini etkiledi. Katılımcıların kaydırma pratikleri doğal akışlarında gözlemlenemedi. Katılımcılar, hangi profile baktıklarını ve kimlerden bahsettiklerini göstermek için ekranlarını aralıklarla kameraya tutmak ve ekran görüntüsü almak durumunda kaldılar. Bu ve bir araştırma ortamında olmak, bireylerin kaydırma pratiklerinin akışını ve hissiyatların oluşumunu etkileyebilecek önemli faktörlerdir. Ayrıca kamera görüntüleri, çoğunlukla katılımcıların yüzleriyle sınırlı kaldı. Bu, beden incelemesinin çoğunlukla yüzle sınırlı kalmasına yol açmıştır. Ne var ki, beden gözleminin sınırlı kalmış olması ve bireylerin kaydırma pratiğini etkileyen faktörler söz konusu olsa da çıkan bulgular, eş seçiminin duygulanımsal bir pratik olduğunu göstermektedir.

Fiziksel mülakatların yerini tam olarak tutmasa da Zoom üzerinden gerçekleştirilen mülakatlar esnasında beklenen problemler yaşanmadı. Örneğin katılımcıların mahrem konuları Zoom üzerinden konuşmaktan çekinmeleri ve bu anlamda gergin olmaları bekleniyordu, lakin katılımcılar genel olarak rahattı ve bu rahatlıkları mülakatların akışını oldukça kolaylaştırdı. Kendilerini en rahat hissettikleri yer olan evden ve kendilerini en rahat hissettikleri zaman diliminde, yalnız kaldıklarında araştırmaya katılmış olmalarının etkisinin yanında bu rahatlık, araştırmacının toplumsal cinsiyeti ile de ilişkilidir. Zaman zaman zayıf internet bağlantıları, görüntüde donukluk, sesin gidip gelmesi, asenkron iletişim gibi bazı teknik problemler yaşansa da bu tür sorunlar mülakatları olumsuz etkilemedi. Katılımcılar cümlelerini tekrarlamaktan rahatsız olmadı; oldukça anlayışlı, yardımcı ve sabırlı davrandılar.

Toplamda 42 kişiyle mülakat yapıldı (Tablo 1): 23 erkek (yedisi Tinder, sekizi OkCupid, sekizi her ikisini birden kullanıyor), 19 kadın (beşi Tinder, 12'si OkCupid ve ikisi her ikisini kullanıyor). Farklı yaş gruplarından gelmelerine rağmen (22-51 yaş aralığı) katılımcılar, sosyoekonomik açıdan çok çeşitlilik göstermiyorlar. Hepsi, en azından, lisans mezunu. Mülakatların yapıldığı dönemde çoğu çalışırken, kimisi pandemi yüzünden çalışmıyordu. Bu örneklem içinde lisansüstü öğrenciler, kurumsal firmalarda çalışan beyaz yakalılar, serbest meslek çalışanları, bir okul ve/veya STK'da çalışanlar ve bağımsız (freelance) çalışanlar bulunmaktadır. Son olarak, çoğunluğu İstanbul'da; diğerleri Ankara, Tekirdağ, İzmir ve Adana'da yaşamaktadır. Kişisel verilerin korunması ve özel hayatın gizliliği amacıyla gerçek isimler yerine takma isim kullanılmıştır. Ayrıca profillerdeki kişilerin gizliliği amacıyla isimlerinin yalnızca baş harfi kullanılmıştır.

**Tablo 1.** Katılımcı bilgileri

<b>Katılımcı</b>	<b>Toplumsal Cinsiyet</b>	<b>Yaş</b>	<b>Eğitim derecesi</b>	<b>Şehir</b>	<b>Uygulama (eskiden kullandıkları)</b>
Ercan	Erkek	29	Lisans	İstanbul	Tinder Gold
Önder	Erkek	26	Lisans	İstanbul	Tinder Gold (Happn)
Çağla	Kadın	25	Lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder, Bumble)
Serkan	Erkek	27	Yüksek lisans	İstanbul	Tinder Plus ve OkCupid
Melis	Kadın	30	Tiyatro okulu	İstanbul	Tinder

Mert	Erkek	26	Açık ğretim	İstanbul	Tinder (Bumble)
Aras	Erkek	34	Lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder)
Yade	Kadın	31	Lisans	Ankara	OkCupid (Tinder)
Efe	Erkek	25	Lisans	İstanbul	Tinder
Ceren	Kadın	42	Lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder)
Ayşenur	Kadın	31	Yüksek lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder)
Eymen	Erkek	33	Lisans	İstanbul	OkCupid Premium, Tinder Premium
Bora	Erkek	37	Lisans	İstanbul	OkCupid Premium
Onur	Erkek	31	Lisans	İstanbul	OkCupid, Tinder, Bumble (Happn)
Ecem	Kadın	25	Lisans	İzmir	OkCupid, Tinder
Murat	Erkek	37	Lisans	İstanbul	Tinder (OkCupid, Happn)
Taner	Erkek	30	Lisans	Ankara	OkCupid, Tinder
Reha	Erkek	31	Lisans	İstanbul	Tinder, OkCupid (Happn, Circle, Cuddler...)
Cihan	Erkek	29	Lisans	İstanbul	OkCupid, Tinder
Didem	Kadın	22	Lisans	İstanbul	OkCupid, Bumble (Tinder)
Nefis	Kadın	43	Lisans	Tekirdağ	OkCupid (Bumble)
Salih	Erkek	32	Lisans	İstanbul	OkCupid, Tinder
Ahmet	Erkek	27	Yüksek lisans	Trabzon	OkCupid, Tinder (Connected to Me, Tagged)
Tuana	Kadın	27	Lisans	İstanbul	OkCupid, Tinder
Gizem	Kadın	30	Lisans	İstanbul	Tinder (Bumble)
Cenk	Erkek	29	Lisans	Tekirdağ	Tinder (Badoo)
Kemal	Erkek	44	Lisans	İstanbul	OkCupid (Siberalem)
Berk	Erkek	33	Yüksek lisans	İstanbul	Tinder (OkCupid)
Talat	Erkek	34	Lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder)



Şahin	Erkek	51	Lisans	İstanbul	OkCupid (Siberalem, Badoo)
Engin	Erkek	39	Lisans	İstanbul	OkCupid
Hakan	Erkek	35	Lisans	İstanbul	OkCupid (Tinder)
Sanem	Kadın	23	Lisans	İstanbul	OkCupid
Çiğdem	Kadın	28	Lisans	İzmir	OkCupid (HighFive, Netbook, Tinder, Inner Circle, Bumble)
Bülent	Erkek	44	Lisans	İstanbul	OkCupid Premium (Tinder)
Selma	Kadın	32	Lisans	İstanbul	OkCupid
Leyla	Kadın	28	Yüksek lisans	İstanbul	Tinder
İlke	Kadın	27	Lisans	Ankara	OkCupid
Aslı	Kadın	25	Lisans	Adana	Tinder (OkCupid)
Serra	Kadın	27	Lisans	Ankara	OkCupid
İrem	Kadın	30	Tiyatro okulu	İstanbul	Tinder, Bumble
Eda	Kadın	34	Yüksek lisans	İstanbul	OkCupid (Inner Circle)

## “Klişelerin diktatörlüğü”

Katılımcıların mülakat sırasında en keyif aldıkları, eğlendikleri ve heyecanlandıkları kısım; profiller üzerine konuşmak, onlara bakmak, onları yorumlamak ve kaydırmak oldu. “Sıklıkla karşılaştığınız profiller var mı? Örneğin fotoğraflarda devamlı karşınıza çıkan bir poz, tema veya nesne gözlemlediniz mi?” sorusuna, sürpriz olmayan bir şekilde, literatürü destekleyen yanıtlar verdiler. Sıklıkla tekrar ettiğini düşündükleri, dikkatlerini çeken profiller; kadın ve erkek arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunduğunu ve profillerde güzellik-statü ikiliğinin baskın olduğunu göstermektedir. Kadın profillerde, örneğin, (genellikle ayna karşısında çekilmiş) vücudu öne çıkaran selfie, tepeden çekilmiş açılı selfie, ördek dudak (*duck face* ya da *duck lips*) ve filtrelili fotoğraflar, abiye gibi şık kıyafetlerle çekilmiş, omzun üstünden arkaya baktıkları fotoğraflar sıklıkla karşılarına çıkmaktadır. Erkek profillerde ise araba içinde, önünde ya da yanında çekilmiş fotoğraflar, saati belli eden fotoğraflar, (genellikle spor salonunda çekilmiş) üstü çıplak kaslı fotoğraflar, (rafting, sörf, yamaç paraşütü gibi) lüks spor aktivitelerini yaparken çekilmiş fotoğraflar ve doktor, polis, asker gibi meslekleri belli edecek üniformalı fotoğraflar öne çıkmaktadır. Kedi ya da köpekle, sosyal etkinliklerde, yurt dışında ve yaz tatilinde çekilmiş fotoğraflar hem kadın hem de erkek profillerde gözlemlenmektedir.

Jagger (1998), McClintock (2014) ve Tommasi (2004), heteroseksüel çevrimiçi flörtte “güzellik-statü takası”nın güncellendiğine dikkat çekmiş; erkeklerin de kadınlar kadar bedenlerini öne çıkardığını, kadınların da erkekler kadar statü sembollerini öne çıkardığına işaret etmişlerdir. Yukarıda bahsedilen profiller, bu

güncellemeyi kısmen doğrulamaktadır. Bedeni öne çıkarmanın salt kadınlara has bir tutum olmadığı anlaşılmaktadır. Erkekler de bedenlerini sergiledikleri fotoğraflar koymayı tercih etmektedir. Profillerdeki farklılıkların ve güzellik-statü ikiliğinin hâkimiyetinin, literatürün de ortaya koyduğu üzere, iki temel sebebi bulunmaktadır. Birincisi, “Kadınlar paraya, erkekler güzelliğe bakar” anlayışı, toplumsal olarak inşa edilmiş ve film, dizi, roman, kişisel gelişim kitapları vb. kültürel ürünlerle sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Güzellik-statü ikiliği normalleştirilip doğallaştırılarak bireylere işlenmiştir. Bireyler çoğu zaman, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, bunu içselleştirmiş bir hâlde hareket etmektedirler (Casimiro, 2014; Davis ve Fingerman, 2016; Gewirtz-Meydan ve Ayalon, 2018; Markowitz vd., 2018; McWilliams ve Barrett, 2014; Tanrıöver ve Sunam, 2017). İkincisi, bu cinsiyetçi kültürel anlayış, teknolojilerin bizzat kendisi tarafından yeniden üretilmektedir (Almjeld, 2014; Duguay, 2017; Frohlick ve Migliardi, 2011; Lindsay, 2015). Örneğin Tinder, OkCupid’in aksine, kullanıcılara kendilerini ifade etmeleri için oldukça kısıtlı bir alan sunmaktadır. Türkiye’de en çok kullanılan flört uygulaması olan Tinder (Birgün, 2019) kullanıcılardan sadece en fazla altı fotoğraf yüklemelerini (varsa Instagram hesaplarını Tinder hesaplarına bağlayabilirler); yaş, okul, cinsel yönelim ve ilgi alanları (passions) bölümlerini doldurmalarını ve karakter limiti içerisinde kısa bir tanıtıcı yazı (bio) yazmalarını istemektedir. Görüntüyü merkeze alan ve yazıyı kısıtlayan bu basit tasarım, dolaylı olarak güzellik-statü ikiliğini temel alan imajların üretimini teşvik etmektedir. Bireyler, altı fotoğrafla çekici bir profil oluşturmak amacıyla çoğunlukla bu ikiliğin sunduğu mantıkla hareket etmektedirler. Ne var ki, kullanıcılara kendilerini tanıtmalarına daha fazla alan sağlayan metin ağırlıklı uygulama olan OkCupid’de de yukarıda bahsedilen profillerin ağırlıkta olması, bireylerin bu cinsiyetçi rolleri ne kadar özümlediğini göstermektedir.

“Güzellik-statü takası” anlayışı, birbirine benzer profillerin üretilmesine ve bu profillerin klişeye dönüşmelerine yol açmaktadır. Diğer bir deyişle, katılımcıların baktıkları her iki profilden birinin mutlaka bu yukarıda bahsettikleri profillerden biri olması, flört uygulamalarında âdeta bir “klişelerin diktatörlüğü”nün (Zijderfeld, 2010) olduğunu göstermektedir. Klişenin doğuşunun modernleşmeye rast geldiğini söyleyen Zijderfeld, klişeyi “insani ifadenin geleneksel bir biçimi” olarak tanımlamaktadır (2010, s. 28). Klişe, sürekli olarak tekrar tekrar kullanılarak yıpranmakta ve kendi orijinal ve yaratıcı anlam gücünü kaybederek artık bir şey ifade etmemeye başlamaktadır (s. 24). Küreselleşmeyle birlikte yeni hiçbir şeyin olmadığı, her ânın geçmişin bir tekrarına dönüştüğü ve geleceğin böylece aheste aheste bittiği (Mannheim 1936; Pmilat, 2014) ve hızla uygulamaya dönüşen (*appified*) günümüz dünyasında bireyler, klişelerin bombardımanı altındadır. Zijderfeld’e göre günümüz toplumlari, “klişelerin diktatörlüğü” altındadır; çünkü klişeler modern toplumun her bir alanına nüfuz etmiş, bilinç ve toplumu denetimi altına almıştır. 10 yıllardır sürekli olarak tekrar eden güzellik-statü ikiliği (ör. Arum vd., 2008; Buss, 1989), onun yarattığı cinsiyetçi imajlar ve hem flört platformlarına hem de imajın merkezde olduğu Instagram, Facebook gibi diğer sosyal medya platformlarına hâkim olan görsel kültür, bu bombardımanı destekleyerek klişeler diktatörlüğünü pekiştirmektedir.

Giderek her yeri kaplayan bu cinsiyetçi imajlar, toplumsal profiller oluşturmaktadır. Bu toplumsal profiller, Simmel’in “toplumsal tip” kavramını akla getirmektedir: Bu profilleri uygulamalar çağının yarattığı toplumsal tipler olarak düşünmek mümkün mü? Bu soruya cevap verebilmek için öncelikle Simmel’in toplumsal tip kavramını nasıl tanımladığına bakmak gerekir. Simmel, toplumsal tip kavramını etkileşim modellerini tarif etmek için kullanır. Simmel’e göre herhangi bir etkileşimin içerikleri çeşitli formlarda görülebilir ve etkileşim biçiminin türlü spesifik içerikleri olabilir (Shortel, 2019). Simmel, etkileşim modellerine odaklanarak farklı toplumsal tipler ortaya çıkarır: yabancı, yoksul, cimri ve savurgan, maceracı, soylu (Simmel, 2020). Bu tipler, onlara belirli bir pozisyon atayan ve onlardan belli beklentileri olan başkalarıyla girdikleri ilişkilerle toplumsal

tip olurlar. Diğer bir deyişle, toplumsal tip “sadece, verili bir topluluk bazı insanları özne olarak ele aldığı, onun varlığı ile uğraşan kurumlar yarattığı, onun hakkında toplumsal pratikler ve yargılar geliştirdiği, çevresini düzenlediği zaman ‘görülür’” (Baker, 2020, s. 102). Bu, etkileşimin baskın bir biçimde uygulamalar aracılığıyla yapıldığı, aracı etkileşimin (*mediated interaction*) hüküm sürdüğü günümüzde tersine işlemektedir. Öncelikle, günlük iletişimden flört ilişkilerine her türlü etkileşim, dijital medya platformları aracılığıyla kurulmaktadır. Etkileşim, flört uygulamalarında olduğu üzere, genellikle bu platformlarda oluşturulan profiller ve imajlar üzerinden kurulur. Bu nedenle bireyler; profillere, imajlara dönüşmekten kaçamaz. Bireylerin yerini artık imajlar almıştır; onlar artık, Gürbilek’in (2011) tabirini kullanacak olursak, “vitrinde yaşayanlardır”. Bireylerin yerini imajların aldığı bir ortamda toplumsal tiplerin de yerini toplumsal profiller almıştır. Örneğin günümüzde bir toplumsal tip olarak yoksul, yerini yoksul profiline bırakmıştır. Yoksula dair yaratılan, çizilen, üretilen imajlar yoksulu toplumsal tipten profile dönüştürmüştür. Bu profile göre yoksul; akıllı telefon kullanamaz, cebinde beş kuruş parası yoktur, üzerinde herkeste olduğu gibi düzgün kıyafetler yerine eskimiş kıyafetler olmalıdır... Yoksul kişi, bu profilin koşullarını yerine getirmediği takdirde “görülmez”. Biri yoksul olduğunu iddia ettiğinde, sokak röportajlarında sıklıkla karşılaştığımız gibi, ondan telefonunu çıkarıp göstermesi ve böylece yoksul olup olmadığını kanıtlaması gerekir (Tele 1, 2021). “Telefonunu çıkar göster” durumu, aynı zamanda klişelerin diktatörlüğünün günümüzdeki çarpıcı örneklerinden biridir. O hâlde, Baker’in yaptığı tanımı, günümüze şu şekilde uyarlamak mümkün: Toplumsal tipin yerini alan toplumsal profiller, bazı insanların kurumlar tarafından imajlara dönüştürüldüğü, hakkında pratikler ve yargılar geliştirdiği ve çevredekilerin de buna göre etkileşime girdiği zaman “görülür”. Toplumsal tiplerin “bir tür ‘işte-bu’” (Baker, 2020, s. 91) olması gibi, toplumsal profiller de görüldüğü anda tanınır. Arabalı ya da saatli fotoğraf, açılı selfie görüldüğü anda “işte-bu”dur. İşte o kadın profili, işte o erkek profili...

Diğer yandan birey; Instagram, Twitter, Facebook, Snapchat, Tinder, OkCupid vb. platformlarda imajlarla kendi konumunu kendi yaratır ve başkalarında belli beklentiler yaratmayı amaçlar. Profil ya da benlik sunumu; bireyin sınıfı, etnik kökeni, ırkı, toplumsal cinsiyeti ve cinsel yöneliminden bağımsız oluşturulmaz. Bu nedenle profillerde bu faktörlere göre belirli örüntüler, motifler, temalar gözlemlenmektedir. Güzellik-statü ikiliği vakasına geri dönersek; erkekler saat, araba gibi nesnelere, pahalı spor aktiviteleri gibi temalar ve kaslı vücut fotoğraflarıyla bir pozisyon yaratmakta ve buna bağlı yargılar, tepkiler, beklentiler beklemektedir. Kadınlarsa vücudunu ön plana çıkaran selfie’ler; ördek dudak, filtre gibi kusurları kapatıcı ve güzelleştirici efektler kullanarak belirli bir pozisyon almakta ve buna göre yargılar, tepkiler, beklentiler yaratmayı hedeflemektedir. Ne var ki, hedefledikleri yargıları, tepkileri ve beklentileri bulamayabilirler. Başka bir deyişle, toplumsal profiller, kurumlar tarafından haklarında yaratılan yargıları, tepkileri ve beklentileri karşılaştıkları bireylerden göremeyebilirler; çünkü beden etkileme ve etkilenme kapasitesi olarak duygulanım, her zaman sürprizlere gebe. Beden, bu hedefleri yerine getirebilir ya da bunlara direnebilir. Katılımcıların verdiği tepkilere odaklanan sıradaki bölüm, bedenin doğallığın cazibesine kapılarak beklentilere karşı nasıl duygulanımsal bir tepki verdiğini göstermektedir.

## Klişelere karşı doğallık: Duygulanımsal bir tepki

Katılımcıların klişeleşmiş profillerden bahsederken ve/veya o profilleri gördükleri anda, çoğunlukla verdikleri duygulanımsal tepki, gülmek oldu. Profiller hakkında konuşmak, onlara bakmak ve kaydırmak onlar için eğlenceliydi çünkü hem kaydırmanın kendisi âdeta bir oyun gibiydi hem de bu profillerin kendisi katılımcıların

gözünde komikti. Örneğin Aslı profillere bakarken arabanın içinde köpeğiyle çekilmiş bir profile denk geliyor ve gülüyor: “Yani burda dediği şey işte ‘Cins köpeğim var, üstü açık arabam var’ (gülerek) direk sola kaydırıcam mesela (kahkaha atıyor).” Yade de sıklıkla karşılaştığı profilleri anlatırken gülmeye başlıyor:

*Araba, saat (gülüyor), bundan her yerde vardır. Eee sokak hayvanıyla belli ki mecburen, ZORLA<sup>5</sup> çekilmiş (gülüyor) fotoğraflar var. ... Üst vücut erkeklerde. Çok. Çıplak. Spor yaparken. ... Eee avukat ve doktorlarımızın her zaman meslek belirtmesi. HER ZAMAN. Hatta Ankara’da şöyle bi profil de var. Ameliyat odasında eee çekilmiş, yani ameliyat yapıyo orda, üstünde cerrah yazıyor 31, altında Cerrahpaşa, cerrah. Abi TAMAM yani (gülüyor). ANLADIM hani (kahkaha atıyor).*

Benzer şekilde, Sami Öztürk’ün 2020’de BluTv’de yayınlanan “Dijital Flörtleşme” adlı belgesel serisinin ilk bölümünde, kendini beyaz yaka olarak tanımlayan, Sena adlı bir OkCupid kullanıcısı, uygulamada profillere bakarken aşağıdan çekilmiş, üstü çıplak, göğüs ve kol kaslarının merkezde olduğu bir selfie fotoğrafına denk gelir ve kısa bir kahkaha atarak telefonunu kamera ekranına doğru tutar: “Aha. Şöyle bir çocukla buluşmam. Korkunç gözüküyo yani” (Öztürk, 2020, 02:32). Ardından tekrar kahkahayı patlatır, telefonunu kendine çeker ve profili sola kaydırır. Duygulanımsal bir dışavurum olarak gülmek; içinde bulunulan, yaşanılan durumu sekteye uğratmaktadır. O sırada gerçekleşen anlam akışını, normalleşmiş ilişkileri, etkileşimleri ve yerine getirilen işlevleri bölmektedir (Massumi, 2015, s. 8-9). Katılımcıların gülmeleri ya da kahkaha atması; inşa edilmiş ve sürekli olarak tekrar tekrar üretilen güzellik-statü ikiliğini, anlam akışını, bu ikiliğin normalleştirdiği ilişkileri, etkileşimleri ve bu ikilik çerçevesinde yerine getirilen ya da getirilmesi beklenen işlevleri sekteye uğratmaktadır. Bu ikiliğin ürünleri olan klişe profiller, bakan kişide beklenen duygulanımsallığı yarat(a)mamaktadır. Diğer bir deyişle, bu ikiliğin ürettiği, bu bağlamda baktığımızda üretmeye çalıştığı demek daha uygun olur, cazibe karşılaştığı bedeni kendine çekmek yerine kendinden itmekte, yani duygulanımsal bir direnişle karşılaşmakta ve sekteye uğramaktadır. Bu profiller, istisnasız bir şekilde, katılımcılar tarafından sola kaydırılmış ve beğenilmemiştir. Örneğin, Aslı’ya cins köpek ve araba fotoğraflı profili neden geçtiğini sorduğumda şöyle diyor:

*Ya ÇOK SIK karşıma çıkan profiller. Yani arabada, direksiyonda. Hani orda göstermeye çalıştığı şey “Bakın benim arabam var” hani. Ne biliyim yani hoş filan değil yani. Neden senin direk arabanla ilgileniyim ki, neden senin direk maddi durumunla ilgileniyim ki. Ben burda hani keyifli sohbet edebileceğim bi insan arıyorum. ... Hani benim ilgimi çeken şey senin araban değil. Hani ben bundan etkilenmicem. O yüzden insanlara hiç direk prim vermek istemiyorum. Hani iyi bi insan olabilirsin ama beni ilgilendirmiyosun falan modundayım yani. ... Ya bi de şöyle bişi var. Hepsinin kullanıcısı var. Yani hepsinin ALICISI var, öyle söyleyebilirim yani. Gerçekten bu bütün saydığım profillerin bi alıcısı var. Öyle yani.*

Gösterişin iticiliğinin yanında klişe profiller, katılımcılara samimi gelmemektedir. Ceren, örneğin, sıklıkla karşılaştığı profilleri kaslılar, arabalılar, lüks spor aktiviteleri ve yurt dışı tatilleri şeklinde gruplandırıp, her birinden teker teker bahsederken gülmekten kendini alıkoyamamaktadır:

<sup>5</sup> Katılımcıların kelimeye yaptığı vurguyu, kelimeyi telaffuz ederken ses tonunu yükseltmesini göstermek için büyük harf kullanılmıştır.

*Gülmemin sebebi şu: Hani bütün bunların ortak özelliği aslında hani çok ZORLAMA yapılmış şeyler olduğu hissediliyo. İnsanlar çünkü orda çok kendine güvenle durmuyo o fotoğraflarda. Hani şey hissini ben hemen alabiliyorum baktığım zaman, tabii çok haksızlık da etmek istemem ama, hani sırf ORALAR için çekilmiş fotoğraflar oldukları çok belli. ... Bunların hepsinin yani şey ["Bakın" mantığıyla] yapılmış işler olduğunu (gülüyor) görebiliyoruz. Çok da samimi gelmiyo bana. Hani ne kadar samimi olması ne kadar gerekli onu da bilmiyorum da ben hani çok irite oluyorum.*

Peki, tüm bu katılımcılar bu profilleri gülererek geçiyorsa bu klişe profiller kiminle, kimlerle eşleşiyor? Aslı'nın hepsinin alıcısı olduğuna işaret etmesi ve bu profillerin, herkese olmasa da, Ceren'e samimi gelmemesi; klişe profillerin iticiliğinin ve katılımcıların bu profillere gülererek tepki vermesinin sınıfsal tarafını ortaya koymaktadır. Bourdieu'nün (2017) çalışmasının ortaya koyduğu üzere, kişilerin beğenileri, buldukları toplumsal konuma bağlıdır. Toplumsal cinsiyet, etnik köken, ırk, sosyal sınıf, kısacası bireyin kesişimsel arka planı beğenilerini etkiler. Belirli bir kültürel sermayeye sahip, orta sınıf bireylerden oluşan katılımcıların bu profilleri komik bulması, güzellik-statü ikiliğine karşı duygulanımsal bir tepki olduğu kadar sınıfsaldır ve bir anlamda "sınıf klişesi"dir.<sup>6</sup>

Benzer şekilde, erkek katılımcılar da klişe profilleri görür görmez sola kaydardıklarını dile getirmektedir. Sürekli olarak bedene yapılan vurgu, kullanılan filtreler, aşırı makyaj, katılımcılara itici gelmektedir:

*Eğer kişi ÇOK FAZLA filtre kullandıysa açıkçası ve bütün fotoğraflarında filtre varsa o zaman bana itici geliyo. Beğenmiyorum böyle profilleri. Kişinin bütün pozları aynıysa veya çok benzerse işte sürekli aynı açıdan, aynı kadrajdan fotoğraflar varsa onları da beğenmiyorum. Kişinin yalnızca diyelim ki bikinili fotoğrafları varsa, yani bikinili fotoğrafı varsa rahatsız olmuyorum ama bütün fotoğrafları bikiniliyse o da çok hoşuma gitmiyo. Ağır makyaj hoşuma gitmiyo. Ağır makyaj varsa, belli bi makyaj varsa onlar da çok hoşuma gitmiyo. (Taner)*

Byung-Chul Han'a göre "[p]ürüzsüzlük, çağımızın alametidir" (2018, s. 3). Günümüzde pürüzsüz güzel bulunmaktadır; güzelin içindeki tüm negatifiklik, kusurlar ve yaraların alınmasıyla pürüzsüzleştirilmiştir: "Güzel olan, *Beni beğen*'de tükenmiştir" (s. 8). Tüm bu pürüzsüzlük; yakın çekimlerde, selfie'lerde bulunmaktadır. Yüz, her türlü fotoşop ve filtre teknikleriyle pürüzsüzleştirilerek "güzele" dönüşmüştür. Diğer bir deyişle, dijital güzel, "tamamıyla pürüzsüzdür. ... Alameti negatifiklikten arındırılmış hazdır, yani *beni beğendir*. ... [S]adece orada mevcuttur. ... Sadece tüketilebilir. ... [Dijitalleşmiş dünyada] insanlar sadece kendilerini beğenirler" (s. 27-28). Han'a göre güzellik; bir zamanlar negatifiği, kusur ve yaralarıyla özneyi sarsar ve şoke ederken, günümüz estetik rejiminde tamamen tüketime teslim edilmiş ve seksiliğe boyun eğmiştir. Bu profiller, günümüz estetik rejiminin, güzellik-statü ikiliği çerçevesinde tanımladığı güzelliğin yansımalarıdır. Araba, saat, makyaj, filtre, üniforma gibi uyarıcılar selinde boğulmuş güzelin imajlarıdır. Katılımcılar, bu imajları beğenerek değil, sola kaydırarak tüketmektedir. Bu; bireylere dayatılan güzellik-statü ikiliğine bedenini verdiği duygulanımsal bir tepki olduğu kadar sınıfsal da bir tercihtir. Bu anlamda, sola kaydırmak toplumsal ayırımı işaretleyicisi olarak işlev görür. Fakat buradan "Bu profillerin beğenilmemesi orta sınıfa mahsustur" gibi bir çıkarım yapılmamalıdır; zira beğeni denilen şey, sembolik değer hiyerarşisi içerisinde

<sup>6</sup> Araştırmacının varlığının da bu duygulanımsal tepkinin verilmesinde etkili olabileceğini belirtmek önemlidir.

çoktan konumlandırılmış, değişmez bir eğilim değil şeylerle kurulan bağlantıdan doğan sürprizlerle dolup taşan, tutarsızlık ve çelişiklere açık duygulanımsal bir pratiktir (Hennion, 2007; Highmore, 2016).

Günümüz estetik rejiminin ürettiği klişelerin bombardımanı altındaki katılımcılar, kendilerini sarsacak güzeli doğallıkta aramaktadır. Örneğin, Murat, filtrelerle boğulmuş kadın profillerinin arasında doğal olanları bulmaya çalıştığını söylüyor: “Biraz daha normal insana benzeyen, yani doğal hâliyle fotoğraflarını koymuş, işte ördek ağızlı, zengin yerlerde fotoğrafını koymamış profilleri tercih ediyorum.” Benzer şekilde İrem; klişe profiller gibi bağırmayan, doğal profilleri çekici bulduğunu anlatıyor:

*Ben niye görüyorum ya senin saatini ve direksiyonunu? Saçmalık. ... Çıplaklık görmek de istemiyorum. Görünce hoşuma gidiyo bi yandan ama böyle doğal bi şey olması lazım. Hani zıplamıştır, eğlenceli bi şey olmuştur. O doğalındaysa güzel oluyo ama “Bakın işte benim vücudum bu” dediği zaman olmuyo. ... Eğer Türkiye’de yaşayıp “Yurt dışına çıktım, merhaba” diyosa hoşuma gitmiyo. Ama mesela doğal bi fotoğraf olursa o zaman hoşuma gidiyo. Ama mesela Eyfel Kulesi’nin önünde. Hoş diil yani bence. Bi şey ispat etmeye çalışmasın. Bağırmasın erkek. “Ben şunları yaptım, vücudum şöyle, param böyle.” Erkek asla bağırmasın. Hiç cool olmuyo. Kadın da bağırmasın. (Kısa bir sessizliğin ardından) Ya kimse bağırmasın aslında. Küçük detaylardan biz birbirimizi çözeriz yani.*

Katılımcıların anlatıları, uyarıcılara boğarak *beni beğen* diye bağırın ya da beğeni uyandırması beklenen profillerin *seni beğenmedim* tepkisi yarattığını ve bu şekilde tüketildiğini göstermektedir. Sola kaydırmak ve doğallığın çekiciliği, günümüz estetik rejimine, onun sunduğu güzellik formuna ve güzellik-statü ikiliğine verilen duygulanımsal bir tepki olarak karşımıza çıkmaktadır. Beden; bu rejime, forma ve yarattığı ikili sisteme karşı direnmekte ve uyarıcılar seli yaratan estetik rejimine karşı doğallığın cazibesine çekilmektedir. 26 yaşındaki Tinder kullanıcısı Mert, örneğin, profillere bakarken açılı selfie’si olan, ağır makyajlı, filtreli profilleri hızlıca geçiyordu. İlk fotoğrafı hızlıca geçip diğer fotoğraflara da aynı hızda bakıp sola kaydırıyordu profilleri – Y. adlı profile kadar. Y. karşısına çıktığında ilk fotoğrafta bir süre kaldı. O anda profilden, en azından ilk fotoğraftan, etkilendiğini anladım. Y.’nin profili de bir selfie fotoğrafıyla karşılıyordu ziyaretçileri, ama diğer klişe profillerdeki selfie’lere benzemiyordu. Karanlık bir ortamda çekildiği için yüzü tam olarak seçilemeyen bir selfie’ydi. Bir aracın arka koltuğunda oturduğunu anlıyorduk selfie’den. Kameraya dil çıkarmış. Gece ışıkları vardı bulunduğu ortamda, kadının alnına ve arkasına düşüyordu bu ışıklar. Mert, profilin oluşturduğu hissi şöyle tarif ediyor:

*Y. Mesela (dili göstererek) dil direk gözüme çarpıyo. Dilde piercing var. Severim hani. Arka koltukta oturmuş. Araba kullanmayı sevmiyo olabilir falan. İşte disko topu ışıkları var. Güzel yani. Şu ışık gece dedin mi vardır yani. (Diğer fotoğrafa geçiyor. Rejisör sandalyesinde rahat bir şekilde yayılarak oturmuş. Bir dizini kendine çekmiş ve rejisör sandalyesinin koluna dayamış. Kameraya zafer işareti yapıp öpücük yollamış. Arkasında ağaçlar var. Parkta ya da ormanda olabilir.) Rejisör direk mesela artı puan bende. (Gülerek) Baya yani bi mesai geçiriyorum rejisörle. Kolunda bi bileklik var, event’e gitmiş. Büyük ihtimal ben bunu sağa atıcam, hani like’licam. Bi de mesela şu çok hoşuma gidiyo. Mesela çoğu kız fotoğrafta göbeğinin çıkmasını istemez. Kızın biraz göbeği çıkmış ama sıkıntı yapmamış hani, kendi güzel çıkmış, direk koymuş. Düşünmemiş bile. O DOĞAL, o umursamama olayını da ben seviyorum. Hani bi kızda aradığım bi özellik. (Sonraki fotoğrafa geçiyor. Yakın çekim selfie. Dil çıkardığı bir gif.) Burda biraz düştüm (gülüyor). Burda biraz şu an düşüşe geçtim. Hani like atmicam herhalde. (Diğer fotoğrafına geçiyor. Askılı, beyaz bir elbise var üstünde. Şezlongda oturmuş,*

*bacak bacak üstüne atmış ve kameraya poz vermiş. Tatil yerinden çekildiği anlaşılıyor) Şezlong falan hani GÜZEL yani ama bilmiyorum. Like'larım ya, şimdi video'dayız diye yalan atmıyım yani. Kesinlikle sağa atcağım bi profil.*

İlk karşılaştığı selfie'nin yarattığı duygulanımsal atmosfer Mert'i kendine çekiyor. Disko ışıkları, loş ortam, yüzünün tam olarak seçilememesi bir gizem yaratıyor ve bakanda bir merak uyandırıyor. Rejisör sandalyesinin Mert'in hayatında önemli bir yeri olduğu için, ikinci fotoğraf pozitif duygulanımlar yaratıyor Mert'in sandalyeyi görmesiyle. Yakınlık, samimiyet (*intimacy*) kurmasını sağlayan rejisör sandalyesi, böylece etkilenimi artırıyor. Mert ayrıca ikinci fotoğraftaki "pürüz" ya da "kusur"a çekiliyor. Yayılarak oturmuş Y., fotoğrafı profiline yüklediğine göre, göbeğinin çıkmasından rahatsız olmamış. Günümüz estetik rejiminde Y.'nin duruşunu düzeltmesi, göbeğini saklaması gerekirdi. Böyle bir fotoğraf yükleyseydi Mert onu beğenmeyebilirdi. Mert'in profile çekilmesini sağlayan bu pürüzlük. Y.'yi Mert'in gözünde güzel kılan ve Mert'i kendine çeken şey, kusurları olan bu doğallık. Tabii bu doğallığın burada göbeğin biraz çıkmasıyla ilişkili olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Mert, Y.'nin göbeği biraz yerine epey çıksaydı Y.'yi beğenecek miydi? Mert dâhil tüm katılımcılar, eş seçimlerinde fiziksel görüntünün önemli olduğunu vurguladılar. Erkeğin boyu, kilosunu, saçını, sakalı; kadının yüzünü, kilosunu, saçını katılımcıların tercih kriterlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu çevrimiçi flörtteki eş tercihlerine odaklanan çalışmalarını doğrulamaktadır: Eş tercihlerinde fiziksel çekicilik önemlidir (Başar, 2010; Felmlee ve Kreager, 2017; McGloin ve Denes, 2018; Peters ve Salzsieder, 2018). Fakat ağırlıklı olarak nicel veriye dayanan bu çalışmalar, fiziksel çekiciliği mevcut güzellik normlarıyla tanımlayarak bunun bireyler tarafından nasıl anlaşıldığını, normların nasıl "müzakere edildiğini" göz ardı etmektedir. Bu çalışmada katılımcıların doğallık vurgusu bu anlamda önemlidir. Hem sembolik hem de fiziksel çekicilik doğallıkla tanımlanmaktadır. Kadın katılımcılar statü sembollerine boğulmamış, doğal profilleri tercih ederken, erkekler de filtreler ve makyajlara boğulmamış, doğal profilleri beğenmektedir. Profildeki kişi hem sembolik hem de fiziksel olarak doğal görünmelidir; ancak bu doğallığın da sınırları vardır. Burada, kusurlar ve pürüzleri tamamen yok eden güzellik standartlarının yerine kusurlar ve pürüzlerin "müzakere edilebilecek" bir düzeyde olduğu doğallık, güzel olarak öne çıkmaktadır. Sembolik anlamdaysa, statü sembollerinin diğer her şeyin önüne geçtiği kompozisyonlar yerine sembollerin küçük detaylarda saklı olduğu (event'e gittiğini belirten bilezik gibi) doğallık, güzel olarak öne çıkmaktadır. Çekici gelen güzel, ne tamamen pürüzsüz ne de tamamen pürüzlüdür, ne tamamen sembollere boğulmuş ne de tamamen sembollerden arınmıştır.

Bireylerin tercih mekanizmaları "kadın sosyoekonomik statüye, erkek vücuda bakar" ikiliğine indirgenemeyecek kadar karışıktır. Katılımcıların bu ikiliğin üretimi olan profillere karşı itilmeleri ve bu hâkim profiller arasından doğal olanı arayışları; duygulanımlara şekil vermeye, kontrol etmeye, düzenlemeye, ayar vermeye (*modulation*) çalışan, bedenleri klişelere boğan ve bedenlere onları dayatan politik ve estetik rejimlere bedenin karşı koyduğunu göstermektedir. Bu karşı koyuşun elbette sınırları bulunmaktadır, çünkü bireyler buldukları toplumsal konum, kesişimsel arka planlarından bağımsız hareket etmezler. Fakat bu, bedenin sınırlı da olsa yapabileceklerine engel teşkil etmez. Bedenin rolünü anlayabilmek için imajın duygulanımsal gücüne, estetiğe odaklanmak önemlidir, çünkü bu odak; tahayyüllere şekil veren yasa, norm, olay ve kurumlara odaklanmanın ötesinde, insanların içgüdüsel tepkileri ve sezgisel bilgisiyle bu dünyaya nasıl cevap verdiğine bakmayı teşvik etmektedir (Berlant, 2011, s. 53).



## Sonuç

Erkeklerin güzelliğe, kadınların sosyoekonomik statüye baktığı miti, sürekli olarak tekrar tekrar inşa edilmekte ve bir klişe olarak bireylere dayatılmaktadır. Örneğin, flört üzerine yazılmış tavsiye kitaplarında ve blog yazılarının temelinde bu mit yatmaktadır (Ettin, 2014; Hoehn, 2015; Oyer, 2014). Bu cinsiyetçi ve heteronormatif ikili mantık; toplumsal cinsiyet kodlarını ve rollerini yeniden üreterek normalleştirmektedir. Çevrimiçi flört platformlarındaki benlik sunumlarına odaklanan çalışmalar; bireylerin bu kodları içselleştirmelerinden ve bu ikili kodu destekleyen teknolojik tasarımlardan kaynaklı, bu platformlarda güzellik-statü ikiliğinin ürünü olan imajların baskın bir şekilde ağırlıkta olduğunu ortaya koymaktadır. Herkesin ve her şeyin imajlara indirildiği uygulamalar çağında bireyler, bu ve benzeri imaj merkezli çevrimiçi platformlarda güzellik-statü ikiliğinin temel alındığı klişeler bombardımanı altındadır. Diğer bir deyişle, günümüzün görsel kültürü ağırlıklı olarak güzellik-statü ikiliğine dayanmaktadır.

İmaj üretiminin temelinde yatan cinsiyetçi ve heteronormatif ikili mantığı ifşa etmek kadar, bu ikiliğin yarattığı imajların ve görsel kültürün nasıl duyumsandığına, tüketildiğine odaklanmak da önemlidir. Ne var ki, çevrimiçi flört literatüründe bu konu ihmal edilmiştir. Literatürdeki eş tercihlerini inceleyen çalışmalar da niceliksel araştırma yöntemleri kullanarak bu tüketim sürecini gözlemleyememekte ve tercih mekanizmalarını güzellik-statü ikiliğine indirgemektedir. İmajların nasıl tüketildiğine odaklanan bu çalışma, flört uygulamaları kullanan bireylerin kaydırma pratiklerini, yani profilleri beğenip beğenmeme süreçlerini incelemektedir. Ayrıca video mülakat ve yeniden canlandırma tekniklerini kullanarak imaj tüketim sürecinin nasıl incelenebileceğine dair literatüre araştırma yöntem(ler)i sunmaktadır. Çıkan bulgular, güzellik-statü ikiliğinin flört uygulamalarındaki profillerde baskın olduğunu ortaya koymaktadır. Bu ikiliğe ek olarak, erkeklerin de, profillerinde statülerini belli eden objelerin yanında, fit ve kaslı vücutlarını öne çıkaran fotoğraflar (üstü çıplak selfie gibi) koyduğunu göstermektedir.

Ne var ki, güzellik-statü ikiliği baskınlığını korusa da, katılımcıların anlatıları, "Kadınlar statüye, erkekler güzelliğe bakar" anlayışının gerçekliğini sarsmaktadır; çünkü kadınlar statünün ve kaslı vücudun öne çıktığı profilleri, erkeklerse filtre ve makyajla kusurlarından arındırılmış fotoğraf ve selfie'lerin merkezde olduğu profilleri beğenmeyip sola kaydırmaktadırlar. Bunun yerine katılımcılar; kusurlarını göstermekten çekinmeyen, uyarıcılara boğulmamış, doğal gözüken profillere karşı duygulanımsal bir çekim duymaktadırlar. Bu, ihmal edilen bir hakikati ortaya koymaktadır: duygulanım ve beden rolü. Kadın katılımcıların statü sembollerine boğulmamış profilleri doğal ve bu yüzden çekici bulmaları; sosyoekonomik statünün bir tercih olarak dayatılmasına duygulanımsal bir tepkidir. Benzer bir şekilde, erkek katılımcılarına filtreler ve makyaja boğulmuş profiller yerine kusurları da belli olan doğal profilleri çekici bulmaları, kadınlara pürüzsüzlük dayatan günümüz güzellik rejimine duygulanımsal bir tepkidir. Bu çalışma, bu anlamda, beden kültürü kurumlar, normlar, yasalar ve olaylar tarafından şekillendiği, denetlendiği ve düzenlendiği kadar toplumsal inşalar dünyasını, onun anlam akışını, normalleştirdiği ilişkileri, etkileşimleri ve oluşturduğu işlevleri sekteye uğrattığına, bunlara cevap verdiği dikkat çekmektedir. Ancak çalışma örnekleminin orta sınıf heteroseksüel bireylerle sınırlı olması, klişe profillerin beğenilmemesinin sınıfsal boyutunu da göstermektedir. Ayrıca sembollerin küçük detaylarda saklı olmasının ve göbeğin biraz çıkmasının tercih edilmesi, doğallığın cazibesinin sınırlarını göstermektedir. Diğer bir deyişle, duygulanımsal

bir tepki olarak doğallık, güzellik-statü ikiliğini tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Ona meydan okumakta ve sınırlarını esneterek onunla müzakere etmektedir.

Bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine ve kodlarına göre hareket ettiğini göstermek kadar, bedenlerin bu cinsiyetçi ve heteronormatif normlara, yasalara, ikiliklere, politik ve estetik rejimlere karşı nasıl tepki verdiklerini göstermek de önemlidir; çünkü güzellik-statü takası miti mizojiniyi ve erkek nefretini, ama özellikle kadın düşmanlığını beslemektedir. Reddit, ekşisözlük gibi online platformlara baktığımızda bu mitin cinsiyetçi nefret söylemlerine nasıl zemin oluşturduğu görülmektedir (bkz. Ekşisözlük, 2018; Illouz, 2019). İrktan cinsel yönelime her türlü nefret söyleminin kolaylıkla üretildiği online platformların bu tehlikeli potansiyeline ve güzellik-statü mitinin nefret üretme potansiyeline karşı tetikte olmak gerekmektedir. Bu açıdan, imaj üretimi ve benlik sunumuna odaklanacak çalışmaların, bireylerin bu klişe imajları üretmeleri yerine bedeni göz önünde bulundurarak bu imajların duygulanımsallığına dikkat etmeleri gerekmektedir. Bu makale, gelecek çalışmaları imajların estetiklerine ve nasıl tüketildiklerine odaklanmaya ve böylece güzellik-statü ikiliğini ortaya çıkarmak yerine bunu bozmaya davet etmektedir.

## Kaynakça

- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion*. (2. Basım). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alam, S. S., Islam, Md. R., Mokhbul, Z. K. M. ve Makmor, N. B. (2018). Factors affecting intention to use online dating sites in Malaysia. *International Journal of Engineering and Technology*, 7 (4.28), 192-198.
- Albury, K., Burgess, J., Light, B., Race, K. ve Wilken, R. (2017). Data cultures of mobile dating and hook-up apps: Emerging issues for critical social science research. *Big Data & Society*, (July-December), 1-11.
- Almjeld, J. (2014). A rhetorician's guide to love: Online dating profiles as remediated commonplace books. *Computers and Composition*, 32, 71-83.
- Arum, R., Roksa, J. ve Budig, M. J. (2008). The romance of college attendance: Higher education stratification and mate selection. *Research in Social Stratification and Mobility*, 26, 107-121.
- Ash, J. (2009). Emerging spatialities of the screen: Video games and the reconfiguration of spatial awareness. *Environment and Planning A*, 41, 2105-2124.
- Aydoğan, B. (2020). Konum temelli çevrimiçi tanışma uygulamalarını kadınların flört deneyimleri açısından düşünmek: Tinder ve happn. *Moment Dergi*, 7 (2), 287-313.
- Bailliard, A. L. (2015). Video methodologies in research: Unlocking the complexities of occupation. *Canadian Journal of Occupation Therapy*, 82(1), 35-43.
- Baker, U. (2020). *Kanaatlerden imajlara: Duygular sosyolojisine giriş* (H. Abuşoğlu, Çev.). (2. Basım). İstanbul: İletişim.

- Başar, Ö. (2010). Asymmetries of men and women in selecting partner (Yayınlama No. 270503) Yüksek Lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=gEGKpA1mPLIFDhh5hJqQJQ&no=uYBux4k607dU0vmqNGBYvA>.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Birgün (16 Aralık 2019). *Türkiye’de her 80 kişiden biri Tinder kullanıyor*. Erişim: 15 Eylül 2020, <https://www.birgun.net/haber/turkiye-de-her-80-kisiden-biri-tinder-kullaniyor-280213>.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (2. Basım). Ankara: Heretik Yayınları.
- Brooks, A. (7 Eylül 2021). *34 interesting & surprising online dating statistics in 2021*. DatingAdvice.com. Erişim: 9 Eylül 2021, <https://www.datingadvice.com/studies/iasods>.
- Bryant, K. ve Sheldon, P. (2017). Cyber dating in the age of mobile apps: Understanding motives, attitudes, and characteristics of users. *American Communication Journal*, 19 (2), 1-15.
- Buss, D. M. (1989). Sex differences in human mate preferences: Evolutionary hypotheses tested in 37 cultures. *Behavioral and Brain Sciences*, 12 (1), 1-49.
- Casimiro, C. (2014). Portuguese online dating: Exploring gender differences in self-presentations. *Revista Teknokultura*, 11 (1), 117-141.
- Cazeaux, C. (2001). Introduction. Clive Cazeaux (Der.), içinde, *The continental aesthetics reader* (s. xiii-xvii). London ve New York: Routledge.
- Charitsis, V. (2016). Prosuming (the) self. *Ephemera: Theory & politics in organization*, 16 (3), 37-59.
- Cöbek, G. (2021). Beyond the female love-male sex binary: A non-representational approach to online dating. *Kültür ve İletişim*, 24 (1), 7-35.
- Cruyt, M. L. (12 Şubat 2020). *Check out the most popular dating apps by country*. Apptweak. Erişim tarihi: 9 Ağustos 2021, <https://www.apptweak.com/en/aso-blog/check-out-the-most-popular-dating-apps-by-country>.
- Davis, E. M. ve Fingerman, K. L. (2016). Digital dating: Online profile content of older and younger adults. *Journals of Gerontology: Psychological Sciences*, 71 (6), 959-967.
- Debord, G. (2012). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- Deniz, A. (2020). Changing geographies of intimacy: A study on female Tinder users in Istanbul. *Fe Dergi*, 12 (1), 113-124.
- Duguay, S. (2017). Dressing up Cinderella: Interrogating authenticity claims on the mobile dating app Tinder. *Information, Communication & Society*, 20 (3), 351-367.

- Ekşiszlk (6 Ekim 2018). *Kadınlar tipe mi paraya mı zekaya mı önem verir*. Erişim: 7 Aralık 2021, <https://eksisozluk.com/kadinlar-tipe-mi-paraya-mi-zekaya-mi-onem-verir--5807161>.
- Ettin, E. (2014). *Love at first site: Tips and tales for online dating success from a modern-day matchmaker*. Texas: River Grove Books.
- Felmlee, D. H., ve Kreager, D. A. (2017). The invisible contours of online dating communities: A social network perspective. *Journal of Social Structure*, 18 (1), 1-27.
- Frohlick, S. ve Migliardi, P. (2011). Heterosexual profiling. *Australian Feminist Studies*, 26 (67), 73-88.
- Fuchs, C. (2013). Digital prosumption labour on social media in the context of the capitalist regime of time. *Time & Society*, 23 (1), 97-123.
- Gewirtz-Meydan, A. ve Ayalon, L. (2018). Forever young: Visual representations of gender and age in online dating sites for older adults. *Journal of Women & Aging*, 30 (6), 484-502.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis (Der.), içinde, *Culture, media, language: Working papers in cultural studies, 1972-79* (s. 117-128). Birmingham: Routledge.
- Han, B. (2018). *Gzeli kurtarmak* (K. Filiz, Çev.). İstanbul: İnsan.
- Hennion, A. (2007). Those things that hold us together: Taste and sociology. *Cultural Sociology*, 1 (1), 97-114.
- Hess, A. ve Flores, C. (2018). Simply more than swiping left: A critical analysis of toxic masculine performances on *Tinder Nightmares*. *New Media & Society*, 1-18.
- Highmore, B. (2016). Taste as feeling. *New Literary History*, 47 (4), 547-566.
- Hitsch, G., Hortaçsu, A., ve Ariely, D. (2010). What makes you click? – Mate preferences in online dating. *Quantitative Marketing and Economics*, 8, 393-427.
- Hoehn, L. (2015). *You probably shouldn't write that: Tips and tricks for creating online dating profile that doesn't suck*. Pennsylvania: Running Press.
- Illouz, E. (2019). *The end of love: A sociology of negative relations*. New York: Oxford University Press.
- Jagger, E. (1998). Marketing the self, buying an other: Dating in a postmodern, consumer society. *Sociology*, 32 (4), 795-814.
- Krger, S. ve Spilde, A. C. (2018). Judging books by their covers – Tinder interface, usage, and sociocultural implications. *Information, Communication & Society*. Doi: 10.1080/1369118X.2019.1572771.
- Latham, A. ve McCormack, D. (2009). Thinking with images in non-representational cities: Vignettes from Berlin. *Area*, 41, 252–62.

- Lindsay, M. (2015). Performative acts of gender in online dating: An auto-ethnography comparing sites. I. Alev Degim, James Johnson ve Tao Fu (Der.), içinde, *Online Courtship: Interpersonal interactions across borders* (s. 242-261). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Mannheim, K. (1936). *Ideology and utopia* (L. Wirth ve E. Shils, Çev.). New York: Harcourt, Brace & World.
- Markowitz, D. M., Hancock, J. T. Ve Tong, S. T. (2018). Interpersonal dynamics in online dating: Profiles, matching, and discovery. Zizi Papacharissi (Der.), içinde, *A networked self and love* (s. 50-62). New York: Routledge.
- Massumi, B. (2015). Navigating movements. İçinde, *Politics of affect* (s. 1-46). Cambridge ve Malden: Polity Press.
- McClintock, E. A. (2014). Beauty and status: The illusion of exchange in partner selection? *American Sociological Review*, 79 (4), 575-604.
- McGloin, R. ve Denes, A. (2018). Too hot to trust: Examining the relationship between attractiveness, trustworthiness, and desire to date in online dating. *New Media & Society*, 20 (3), 919-936.
- McWilliams, S. ve Barrett, A. E. (2014). Online dating in middle and later life: Gendered expectations and experiences. *Journal of Family Issues*, 35 (3), 411-436.
- Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world: An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. New York: Basic Books.
- Morris, J. W. ve Murray, S. (Der.) (2018). *Appified: Culture in the age of apps*. Michigan: University of Michigan Press.
- Newett, L., Churchill, B., & Robards, B. (2017). Forming connections in the digital era: Tinder, a new tool in young Australian intimate life. *Journal of Sociology*, 1-16.
- Nolan, A., Paatsch, L. ve Scull, J. (2018). Video-based methodologies: the affordances of different viewpoints in understanding teachers' tacit knowledge of practice that supports young children's oral language. *International Journal of Research & Method in Education*, 41 (5), 536-547.
- Nurdan, G. (2011). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. (6. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oyer, P. (2014). *Everything I ever needed to know about economics I learned from online dating*. Boston: Harvard Business Review Press.
- Öztürk, S. (Yazar ve yönetmen). (21 Mayıs 2020). Takılma. (Birinci bölüm). [Belgesel serisi]. E. Arca ve S. Öztürk (Yapımcılar), içinde, *Dijital Flörtleşme*. İstanbul: Ancyra Documentary & Film Production.
- Paasonen, S., Light, B. ve Jarrett, K. (2019). The dick pic: Harassment, curation, and desire. *Social Media + Society*, (April-June), 1-10.



- Peters, S. ve Salzsieder, H. (2018). What makes you swipe right?: Gender similarity in interpersonal attraction in a simulated online dating context. *Journal of Psychological Research*, 23 (4), 320-329.
- Pink, S. (2012). *Situating everyday life: Practices and places*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
- Pink, S. ve Mackley, K. L. (2014). Reenactment methodologies for everyday life research: art therapy insights for video ethnography. *Visual Studies*, 29 (2), 146-154.
- Pmilat (22 Mayıs 2014). *Mark Fisher: The slow cancellation of the future* [Video]. YouTube. Erişim: 29 Eylül 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ&ab\\_channel=pmilat](https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ&ab_channel=pmilat).
- Pozsar, M. H., Dumitrescu, A. I., Pitică, D. ve Constantinescu, S. (2018). Dating apps in the lives of young Romanian women. A preliminary study. *Analyze – Journal of Gender and Feminist Studies*, 11, 216-238.
- Ranzini, G. ve Lutz, C. (2017). Love at first swipe? Explaining Tinder self-presentation and motives. *Mobile Media & Communication*, 5 (1), 80-101.
- Ritzer, G. (2014). Prosumption: Evolution, revolution, or eternal return of the same? *Journal of Consumer Culture*, 14 (1), 3-24.
- Ritzer, G. ve Jurgenson, N. (2010). Production, consumption, prosumption. *Journal of Consumer Culture*, 10 (1), 13-36.
- Shaw, F. (2016). "Bitch I Said Hi": The *Bye Felipe* campaign and discursive activism in mobile dating apps. *Social Media + Society*, (October-December), 1-10.
- Shortel, T. (2019). Social types (Simmel). The Blackwell Encyclopedia of Sociology. DOI: 10.1002/9781405165518.wbeoss320.pub2.
- Simmel, G. (2020). *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, ev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Statista Research Department (1 Haziran 2021). *Most popular dating apps worldwide as of May 2021, by number of monthly downloads*. Statista. Erişim: 9 Ağustos 2021, <https://www.statista.com/statistics/1200234/most-popular-dating-apps-worldwide-by-number-of-downloads/>.
- Su, X. ve Hu, H. (2019). Gender-specific preference in online dating. *EPJ Data Science*, 8, 12.
- Sumter, S. R., Vandenbosch, L. ve Ligtenberg, L. (2017). Love me Tinder: Untangling emerging adults' motivations for using the dating application Tinder. *Telematics and Informatics*, 34, 67-78.
- Tanrıöver, H. U., ve Sunam, A. (2017). Türkiye'deki evrimii evlilik siteleri: Medyanın benlik sunumuna etkisinin toplumsal cinsiyet odaklı bir analizi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (26), 9-38.

Tele 1. (9 Aralık 2021). *Telefonunu çıkar tartışması hararetli bitti*. Erişim: 14 Şubat 2022.

<https://tele1.com.tr/telefonunu-cikar-tartismasi-hararetli-bitti-522053/>

Tommasi, N. (2004). *Differences between heterosexual males and females in presentation of self and qualities desired in a partner in online dating services* (Yayınlama No. AAIEP10807) [Doktora tezi, University of Texas at El Paso (UTEP)]. Scholarworks@UTEP.

<https://scholarworks.utep.edu/dissertations/AAIEP10807/>.

Van Dijck, J. (2009). Users like you? Theorizing agency in user-generated content. *Media, Culture, and Society*, 31 (1), 41-58.

Vuzharov, M. (2019). UX & fomo. Looking for love or looking for options? *Digital Age in Semiotics & Communication*, 11, 74-79.

Whitty, M. T. (2015). Anatomy of the online dating romance scam. *Security Journal*, 28(4), 443-455.

Zerach, G. (2016). Pathological narcissism, cyberbullying victimization and offending among homosexual and heterosexual participants in online dating websites. *Computers in Human Behavior*, 57, 292-299.

Zijderveld, A. C. (2010). *Klişelerin diktatörlüğü* (K. Canatan, ev.). İstanbul: Açılım Kitap.

2022, 9(1): 35-51

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.3551>

Makaleler (Tema)

## WALTER BENJAMIN NFT'LERE TANIKLIK ETSEYDİ: KRİPTO SANATA ONUN GÖZÜNDEN BAKMAK

Esra BOZKANAT<sup>1</sup>

### Öz

Bu çalışmanın amacı yalnızca fotoğraf ve sinema gibi görüntü teknolojilerine yetişmiş olan Benjamin'in tekniğe olan bakış açısıyla dijital NFT teknolojisini değerlendirerek, kripto sanatı aura (hale), biriciklik, tanıklık ve hakikilik bağlamında irdelemektir. Çalışma, kripto sanat ile auranın ortadan kalkmadığını, esasen en başta Benjamin'in (1935) tasvir ettiği türde bir auranın kripto sanatta hiç ortaya çıkmadığını savunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Benjamin'in teknik araçlarla yeniden üretim ile sanat eserinden koparıldığını söylediği biricikliğin, daha ileri bir teknoloji olan blockchain ile sanat eserine iade edildiğini savunarak "NFT'lerin aurasından bahsedilebilir mi?" sorusuna yanıt aramaktadır. Çalışma, geleneksel sanattaki kült değerinin yerini NFT'ler ile sahiplik değerine bıraktığını, biriciklik nosyonunun dijital kıtlığa dönüştüğünü, törene bağlı olma durumunun özgürlükle yer değiştirdiğini ve aura ilkesinin karşımıza maddesel arketipten özgürleşme şeklinde çıktığını ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** NFT, Walter Benjamin, aura, kripto sanat, dijital sanat

<sup>1</sup> Esra BOZKANAT, Doç. Dr., Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO, ORCID ID: 0000-0002-6050-2550, [esra.bozkanat@klu.edu.tr](mailto:esra.bozkanat@klu.edu.tr)

Makale Geliş Tarihi: 10.01.2022 | Makale Kabul Tarihi: 16.03.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# IF WALTER BENJAMIN EXPERIENCED NFT: REVIEWING CRYPTO ART THROUGH HIS EYES

## Abstract

This study aims to examine crypto art in the context of aura (halo), uniqueness, testimony, and, authenticity by evaluating digital NFT technology from the perspective of Benjamin, who has only experienced image technologies such as photography and cinema. The research argues that the aura did not vanish with crypto-art in fact, an aura similar to the one described by Benjamin (1935) has never emerged. In this context, the study argues that the uniqueness that Benjamin said was separated from the work of art by technological reproduction is returned to the work of art with more advanced technology named blockchain. The study seeks an answer to the question: "Is aura possible for an NFT?". The study argues that the cult value in traditional art has replaced by the value of ownership with NFTs, the notion of uniqueness has turned into digital scarcity, the state of being tied to the ceremony has been replaced by freedom, and the new form of the aura is that art is freedom from the maternal archetype.

**Keywords:** NFT, Walter Benjamin, aura, crypto art, digital art

## Giriş

Bu çalışmanın fikri 11 Mart 2021 tarihinde Mike Winkelmann (Beeple olarak bilinmekte) isimli sanatçının "Everydays: The First 5000 Days" adlı dijital eserini 69,3 milyon dolara satması ile ortaya çıkmıştır. Winkelmann bu satış değeri ile bir sanatçının henüz hayattayken ulaşabildiği en yüksek üçüncü miktara ulaşmıştır (Kastrenakes, 2021). Peki, internet ortamında herkesin rahatlıkla kişisel bilgisayarına indirebileceği ve sayısız kopyasını üretebileceği Winkelmann'ın bu dijital eserine, eşsiz bir tabloya verilen değerini biçilmesinin nedeni nedir?

Esasen bu soru, bir blockchain (blok zincir) teknolojisi olan NFT'ler ile yanıtlanabilir. Dijital sanatın yeni bir formatı olan NFT'ler 2020 yılı itibarıyla popülerleşmiş, 2021 yılı içinde NFT olarak yapılan kripto sanat eserlerinin satış değeri 22 milyar dolara ulaşmıştır (The Guardian, 2021).

NFT'nin açılımı olan Non-Fungible Token kavramı Türkçeye, takas edilemez jeton olarak çevrilmiştir. En basit anlamıyla NFT'ler, dijital varlıklara biricik olma özelliği atayan veri birimidir. Başka bir ifadeyle NFT'ler, dijital ortamdaki bir varlığın benzersiz olduğunu ve buna bağlı olarak da birbirinin yerine geçemeyeceğini tasdiklemektedir. NFT'ler dijital nesnelerin bu biricik olma özelliğini [blok zinciri](#) adı verilen bir dijital defterde

depolamaktadır<sup>2</sup> (LA Times, 2021). Kavram, orijinal olarak Ethereum'un bir belirteç (identification) standardından gelmektedir ve her bir belirteci farklı işaretlerle ayırt etmeyi amaçlamaktadır (Wang, Wang ve Chen, 2021). NFT'lerin bu yapısı, nesnelere orijinalliğini göstermeye yararmaktadır.

Sözü geçen orijinallik bağlamında, teknikle üretilen sanat eserlerinin aurasının bir parçası olan biriciklik sorununun tekniğin bizzat kendisi tarafından çözüme kavuşturulduğuna dair teknoloji determinist bir sonuç doğmaktadır. Ancak, Walter Benjamin'in 1935 yılında kaleme aldığı "Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" isimli makalesi sanat eserlerinin teknikle çoğaltılmasını sanat eserinin biriciklik nosyonuna zarar verdiği iddiasıyla tartışmaktadır. Buradan hareketle bu çalışma, kripto sanatı (NFT'leri) Walter Benjamin'in gözüyle yeniden tartışmaya açmaktadır. Çalışmanın amacı yalnızca fotoğraf, sinema görüntü teknolojilerine yetişmiş olan Benjamin'in tekniğe olan bakış açısıyla NFT teknolojisini değerlendirerek, NFT ile üretilen eserleri aura (hale) kavramı odağında, biriciklik, hakikilik, mesafe ve buradalık kavramları ekseninde irdelemektir.

Literatüre bakıldığında NFT'lerin madde deneyimi yerine sahipliğe değer veren toplumsal bir sözleşme olduğunu söyleyen (Joselit, 2021, s. 4), auranın dijitalleşmesinin zorunluluk oluşunu ifade eden (Triece, 2020, s. 5), NFT teknolojisini görüntü öjeniği<sup>3</sup> olarak tanımlayarak auranın evrimleştiğini savunan (Jeong-eun, 2021) çalışmalar mevcuttur. Bu çalışma ise kripto sanat ile auranın ortadan kalkmadığını, esasen en başta Benjamin'in (1935) tasvir ettiği türde bir auranın hiç ortaya çıkmadığını savunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Benjamin'in teknik araçlarla yeniden üretim ile sanat eserinden koparılan biricikliğin daha ileri bir teknoloji olan blockchain ile sanat eserine iade edildiğini söyleyerek "NFT'lerin aurasından bahsedilebilir mi?" sorusuna yanıt aramaktadır. Bununla birlikte çalışma, geleneksel sanattaki kült değerinin yerini NFT'ler ile sahiplik değerine bıraktığını, biriciklik nosyonunun dijital kıtlığa dönüştüğünü, törene bağlı olma durumunun özgürlükle yer değiştirdiğini ve aura nosyonunun materyal arketipten özgürleşme şeklinde karşımıza çıktığını, NFT ekosisteminin özelliklerine bağlı kalarak savunmaktadır.

Buradan hareketle çalışmanın birinci bölümünde gelişimi henüz erken aşamada olan kripto sanat ve NFT ekosistemi blockchain üzerinden ele alınarak, NFT'ler ile sanat değerinin dönüşümü açıklanacak, ikinci bölümde ise NFT teknolojisinin Kripto sanatın aurasına Benjamin'in kavramları ile bakılacaktır. Sonuç bölümde ise geleneksel sanattan kripto sanat geçişte yaşanan değişimin NFT'lerdeki denkliliği karşılaştırmalı bir tablo ile aktarılacaktır.

## Kripto Sanatın Ardındaki Teknoloji

### Blokchain (Blok zincir) ve NFT (Non-Fungible Token)

Blockchain, 2009 yılında Bitcoin sanal para birimi ile popülerleşse de ilk kez 2008 yılında ortaya atılmıştır. Blockchain teknolojisi dağıtılmış bir kayıt defteri olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle bu teknoloji,

<sup>2</sup> NFT'ler dijital nesnelere için olduğu kadar gerçek nesnelere için de kullanılmaktadır. Bu nedenle bu teknolojinin yeni bir noter sistemi görevi gördüğü de ifade edilmektedir (LA Times). Bu çalışma odak noktası gereği NFT'lerin yalnızca dijital bağlamına odaklanmaktadır.

<sup>3</sup> Öjenik: Kısaca, sağlıksızların elenip, sağlıklı bireylerin sayısını artırarak insan ırkının ıslah edilmesi anlamına gelir (Evrin Ağacı, 2013). Yazar burada en iyi görüntülerin NFT'ye dönüştürülmesine gönderme yapmaktadır.

dağınık, paylaşılan, şifrelenmiş, geri dönüşü olmayan ve bozulmayan bir bilgi deposudur denilebilir (Kaavand, Kost De Sevres, Chilton, 2017).

Basitçe söylemek gerekirse, bir blok zincir, dağıtılmış bir ağdaki veriler için özel olarak yapılandırılmış bir depodur (Gururaj vd, 2020). Bu sistem, içinde gerçekleştirilen tüm işlemler hakkında bilgi depolayan kriptografik olarak bağlı bloklardan oluşmaktadır (Kaur, Nayyar ve Singh, 2020). İşlemler aracı olmadan iki taraf arasında gerçekleşmektedir (O'Dair, 2019). Blok zinciri teknolojisi, kalıcılık, merkeziyetsizlik, denetlenebilirlik ve anonimlik olmak üzere dört ilke üzerine inşa edilmiştir (Gururaj vd., 2020). Böylece blockchain teknolojisi kullanımının getirdiği başlıca avantajlar şeffaflık, değiştirilmezlik, kalıcılık, işlem hızı ve güvenlik olarak karşımıza çıkmaktadır (Clohessy, Treiblmaier, Acton ve Rogers, 2020).

Blockchain teknolojisinin dijital sanat alanında yaygın kullanımı NFT'ler ile karşımıza çıkmaktadır. NFT'ler yatırımcıların ilgisini hızla çeken blok zinciri tabanlı sanal varlıklar kategorisidir. NFT'lerin yayılma hızı şaşkınlık vericidir. Aralık 2020'de 12 milyon dolar olduğu tahmin edilen NFT satışının, yalnızca iki ay sonra Şubat 2021'de 340 milyon dolara ulaştığı bilinmektedir. (Chohan, 2021, 1). NFT'lerin tarihi ise onu ilk kez ortaya çıkaran Kevin McCoy tarafından, 3 Mayıs 2014'te başlamıştır. Kevin McCoy kripto sanat piyasası patlamadan çok önce, takas edilemez jeton olan "Quantum"u basmıştır. Quantum, aynı merkezi paylaşan, daha büyük şekillerin daha küçükleri çevrelediği ve floresan tonlarında hipnotik olarak titreşen daireler, yaylar veya diğer şekillerle dolu bir sekizgenin pikseli bir görüntüsüdür. Bugün itibarıyla eşi benzeri olmayan "Quantum" sanat eseri (2014-2021) yedi milyon dolara satışa sunulmuştur (Bailey, 2018; Portion, 2021).

NFT'ler dijital sanatın ücretlendirilmesiyle ortaya çıkan kripto sanat eserlerinin satışı ile oluşmaktadır. Kripto sanatı, sanatçının hareketsiz veya hareketli görüntülerden oluşan sanat eserleri ürettiği ve bunları bir kripto sanat galerisi veya bir blok zincir teknolojisi kullanarak kripto sanat galerisi ya da kendi dijital kanalları aracılığıyla dağıttığı yeni bir sanatsal harekettir (Franceschet vd., 2021, s. 402) ve NFT'ler aracılığıyla satılmaktadır. NFT'ler yalnızca sanat eserlerine değil aynı zamanda Jack Dorsey'in ilk tweeti (Peters, 2020), Labron James'in smaç videosu gibi dikkat çekici durumlara da uyarlanabilmektedir (Taylor ve Sloane, 2021). Benzer şekilde 3 Aralık 1992'de gönderilen ilk SMS de Vodafone şirketi tarafından satışa sunulmuş ve 107 milyon Euro'ya alıcı bulmuştur (Webtekno).

Peki, kullanıcılar sanal bir jeton ile ödeme yapan birinin, jetonunun değişim değerini değersiz hale getirerek kendisine de bir kopya tutmadığını nasıl bilebilir? Bu "çifte harcama" sorunu kriptografik kanıtlarla çözüme kavuşturulmaktadır. Jetonların iki kez harcanmaması veya aktarılmaması için tüm işlemleri takip etmek ve doğrulamak için blok zinciri adı verilen bir dijital veritabanı (veya defter) kullanılmaktadır (O'Dwyer, 2017, s. 307). Blockchain'in bu teknik tasarımı, gerçekten dijital bir para birimi oluşturarak, kriptografik kanıt kullanarak ilk dijital kıtlık biçimini de böylece üretmektedir (O'Dwyer, 2018, s. 6). İnternette ticarileştirilebilir olan, telif hakkıyla korunan, patentlenen, veri denetimi yapılan ve tekelleştirilen her içerik için sanal kıtlık/dijital kıtlık yaratılabilir (Sullivan, 2016, s. 73). Bu nedenle ticari bir meta olan NFT'ler için de dijital kıtlık söz konusudur.

Bu dijital kıtlık nosyonu, günümüz dijital sanat eserlerinin değerinin algılanmasında anlamlı dönüşümlere neden olmuştur.



## Kripto Sanat ve NFT'ler İle Dönüşen Sanat Değeri

Kriptografik güvenli blokchain'lere ilişkin ilk akademik çalışmanın sahibi Stuart Haber ile W. Scott Stornetta'dır. Araştırmacılar, 1991 yılında çalışmayı ilk kez gerçekleştiren yazarlar olarak bilinmektedirler (Dursun, 2021, s. 1037). Haber ve Stornetta (1991) makalelerinde, blok zincirlerin metinlerin ötesinde ve sanat bağlamında benimsenmesini öngörmüşlerdir. Aradan geçen otuz yılı aşkın zaman sonunda bu öngörünün gerçekleşmiş olduğu görülmektedir.

Bir NFT, onu satın alan kişinin mülkiyetine geçse de bu sahiplik, orijinal sanat nesnesini başka kimsenin görmesini engellemez (Arapoğlu, 2021, s. 91). Buradan, NFT'lere ödenen miktarın yüksek olma nedeninin eserin dolaşım değerine bağlı olmadığı, orijinal olmasına bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Merkezi olmayan, dağıtılmış, çevrimiçi bir pazarda, bir (dijital) nesneyi ne kadar arzuladıklarına dair sinyaller gönderen alıcılar ve satıcılar eserin gerçek değerini belirlemektedir (Chohan, 2021, s. 6). O halde gerçekte bir NFT'nin ne kadar değerli olduğu insanların bunun için para ödemeye istekli olduklarını ifade etmeleri ile ölçülebilir. Burada karşılıklı bir oydaşmanın ortaya çıktığı görülmektedir. Dijital tabanlı eserin değeri -açık artırma yöntemi tercih edilmiyorsa- sanatçı tarafından belirlenmektedir, diğer bir deyişle değer, piyasa koşullarınca oluşmamaktadır. Sanat eseri yaratıcısının belirlediği fiyat, alıcısı tarafından karşılandığında, aynı zamanda küresel ölçekte onaylanan bir değer değişim sistemi olan NFT'yi ortaya çıkarmaktadır. Eğer NFT'lerin değerli olduğuna ilişkin küresel ölçekte bir konsensüs ortaya çıkmamış olsaydı, sistemin çalışır olduğundan da bahsedilemezdi. NFT pazarının %97'sini elinde tutan dijital sanat galerisi OpenSea'nin popülaritesi de bu oydaşmaya dayanmaktadır (Tokenist.com).

Aslında, blok zincirinin kriptografik varlıkları desteklemesi yoluyla sunduğu şey, demokrasi ve bireysel özgürlük üzerine klasik felsefi teorilere dayanan yeni bir toplumsal sözleşme teorisi (Atanasova, 2021, s.98). Diğer bir deyişle, Blockchain ekosistemi merkeziyetsizdir<sup>4</sup> (decentralized) yani bağımsızdır. Bir devlet, piyasa ya da herhangi başka bir üst yapı tarafından denetlenmez. Merkeziyetsizlik, blockchain teknolojisinin, merkezi bir noktası olmadan ağı çalıştıran 60.000'den fazla düğüme dayanan halka açık ve izin gerektirmeyen bir blok zinciri olması anlamına gelmektedir (Beck vd., 2016). Bu özellikler, merkezi olmayan güven, bütünlük, şeffaflık, inkâr edilemezlik ve kullanılabilirlik gibi blok zincirinin temel özelliklerini sergileyen otomatik bir uygulama oluşmasını sağlamaktadır (Regner, Urbach ve Schweizer, 2019). Esasen küresel boyutta ortaya çıkan oydaşmanın dayanağı da sahip olduğu bu özelliklerdir.

NFT'ler Ethereum blok zincirindeki herhangi bir dijital varlığı temsil edebilir, böylece NFT'ler kıt, kanıtlanabilir ve değerli hale gelmektedir. NFT'lerin, ortaya çıkışı ile sanatçılar ve yaratıcıların yaratımlarını veya koleksiyonlarını sergilemeleri için yeni bir ortam yarattığı kabul edilmektedir. Buna ek olarak koleksiyoncular Ethereum blok zinciri sayesinde satın alımlarında özgünlük ve orijinallik konusunda tam şeffaflığa sahip olurken, eserlerini yaratıp para kazanmalarının yolunu açan bir devrimi de deneyimlemekteler (Bailey, 2018).

Kripto sanat ekosistemi, dünyanın en popüler kripto sanat galerilerinden biri olan SuperRare isimli siteye eser yüklemesi yapıldığında neler olduğunu anlatarak açıklanabilir. Bir sanatçı SuperRare galerisine bir sanat eseri yüklediğinde, Ethereum blok zincirinde bir işlem oluşturulur. Bu işlem, sanat eseriyle benzersiz bir

<sup>4</sup> NFT'ler merkeziyetsiz yapıda olmalarına rağmen, OpenSea gibi merkezileşmiş bir platform aracılığıyla pazara sunulması ise NFT'lerin eleştirilebilir bir tarafıdır.

şekilde ilişkilendirilen, değiştirilemez bir jeton (NFT) oluşturur ve jetonu sanatçının kriptografik cüzdanına aktarır. İşlem, eserin gerçekliğini kanıtlamak için sanatçı tarafından asimetrik şifreleme kullanılarak dijital olarak imzalanır. NFT, sanat eseriyle kalıcı olarak bağlantılıdır ve temel alınan resmin sahipliğini ve özgünlüğünü temsil eden türünün tek örneği bir varlıktır (Franceschet vd., 2021, s. 402). Öte yandan NFT'ler sanat dünyasında dijital sanat, video oyunları ve müzik dosyaları gibi dijital yaratımları metalaştırmak için kullanılsa da orijinal dosyanın herhangi bir kopyasına erişim, jetonun sahibiyle sınırlı değildir. Dolayısıyla kripto sanatını satın alan kişi NFT ile orijinaline sahip olduğunu kanıtlayabiliyor olsa da dijital ortamda bulunan bu eserin dolaşımını engelleyemez.

Burada geleneksel sanat eserinin orijinaline sahip olmakla kopyasına sahip olmak arasındaki farktan öte bir durum ortaya çıkar. Geleneksel sanatın kopyasını üretmek için ortaya hayli emek koymak gerekirken, kripto sanatın kopyasında ise görece daha az emek söz konusudur. Basit bir tıklama işlemi ile reproduksiyon gerçekleşir. Eğer bir başkası daha önce üretilmiş bir dijital eserin aynısını kopyalamak yerine yeniden üretirse bu durumda, o eserin imitasyonundan bahsedilebilir. Benjamin kapitalist düzene hizmet eden yeniden üretimi gerçek sanatın ve auranın tek düşmanı olarak görse de Adorno, yüksek sanatın da kapitalizmle ilişkilendirilebileceğini söyler. Öyle ki Adorno'nun 3 Mart 1936'da Walter Benjamin'e yazdığı mektupta "yüksek sanat da sınai biçimde üretilmiş tüketici sanatı da kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de dönüşümün unsurlarını içerir. Bu ikisi bir araya geldiklerinde yetemedikleri özgürlüğün birbirinden ayrılmış yarısıdır" ifadeleri geçer (Adorno, 2021, s. 10-11). Başka bir deyişle Adorno dönüşümün kapitalizmin bir izi olduğunu söyler. Bu bakış açısıyla bakıldığında 21. asırda yaşanan dijital dönüşümün ürünü olan NFT'ler dönüşümün kendisine içkindir. Elbette NFT'ler endüstrileşmiş bir üretimden öte dijitalleşmiş bir üretimin çıktısıdır. Toffler (1980) sanayi sonrası toplumların sanayi toplumu ile çelişki içinde olduğunu ifade etmektedir. Bu toplum geleneksel sanayi toplumuna göre hem çok daha teknolojiktir hem de anti-endüstriyeldir. Tıpkı NFT'ler gibi. Teknoloji tarihi profesörü Melvin Kranzberg'in teknolojinin altı yasasından biri buluşların bir ihtiyaçtan doğmasına ilişkindir<sup>5</sup> (Fickers, 2014, s. 32). Buradan hareketle NFT'lerin dijitalleşen toplumun gelişen yeni ihtiyaçlarına bir yanıt olarak ortaya çıktığı düşünülebilir.

NFT'lerin neden olduğu bu dönüşümler teknoloji temellidir. Walter Benjamin, sanat eserinin teknik üretime maruz kalması halinde geçirdiği dönüşümü ünlü eserinde tartışmaya açmış ve tekniğin geleneksel sanattaki bazı unsurları yok ettiğini söylemiştir (Benjamin, 2018). Takip eden başlıkta dijital teknolojinin kripto sanatında Benjamin'in ifade ettiği gibi sanat eserinin bazı unsurlarını yok edip etmediği tartışılacaktır.

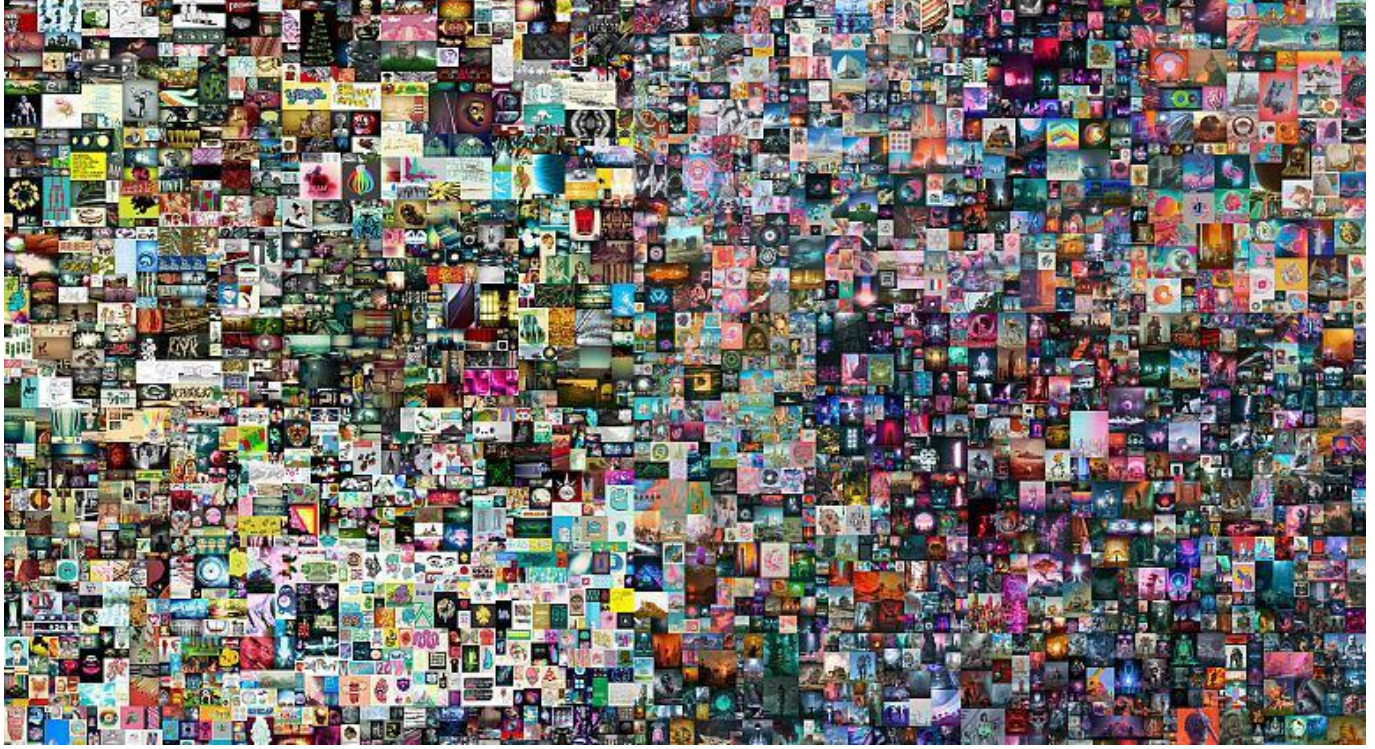
## Benjamin'in Gözünden Kripto Sanat'ın Aurası

Benjamin'in sanat eserindeki aurayı tarif ederken başvurduğu değerler biriciklik buradalık, hakikilik ve mesafedir (Benjamin, 2018, s. 53-58). Kripto sanatın aurasından bahsedebilmek için NFT'ler bu değişkenler bağlamında değerlendirilecektir.

<sup>5</sup> "Invention is the mother of necessity (Buluşlar ihtiyaçların anasıdır)"

## Biriciklik (Singularity) ve Dijital Kıtlık (Digital Scarcity)

Esasen NFT'lerin sahip olduğu biriciklik özelliği, Benjamin'in tanımı çerçevesinde değerlendirildiğinde tartışmalıdır. Benjamin, biricik olmanın ölçütünü çoğaltılmamış, yeniden üretilmemiş olmaya bağlamaktadır. Ancak NFT sanat eserleri yeniden üretilebilir olmasına rağmen biricik kalabilmektedir. Bunu bir örnekle somutlaştırmak yerinde olacaktır. Aşağıda 2021 yılı sonu itibarıyla dünyanın en pahalı NFT sanat eserinin görseli (Şekil 1) yer almaktadır.



**Şekil 1.** Everydays: The First 5000 Days, Winkelman (Beeple), (2021)

Bu jpeg formatındaki eser Mike Winkelmann'ın 2007 yılından itibaren 13 yıl boyunca her gün yüklediği 5 bin adet çalışmanın toplamından oluşmaktadır (Gompertz, 2021). Jpeg uzantılı bu görseli isteyen herkes indirebilir, çoğaltabilir veya depolayabilir. Ne var ki NFT'lerin her birinin farklı bir simgeyle tamamen benzersiz bir değeri temsil etmesi, kriptografik kanıt kullanarak dijital bir kıtlık oluşturması, hangi kripto eserin orijinal olduğunun kolayca ispatlanmasına olanak sağlamaktadır.

NFT ile satılan sanat eserleri, dijital ortamda olmalarına bağlı olarak çoğaltılabilir özelliktedir. Buna rağmen kripto sanatta *dijital kıtlık* söz konusudur. Dijital kıtlık, biriciklik kavramı ile açıklanabilir. Kripto sanatında, bir NFT, dijital bir sanat eserinin kıtlığına, sahipliğine (mevcut sahibi) ve kökenine ilişkin (tarihsel sahipler ve yaratıcısı) bir onay mekanizması olarak çalışmaktadır (Franceschet vd, 2021, s. 311).

Dijital kıtlık teriminin eski kullanımları 2000'li yılların başlarına dayanmaktadır ve bu terim, bilgi teknolojileri olanaklarına erişimin kıtlığı ile birlikte, bilgisayarların ve ağların dayandığı temel fiziksel kaynakları tanımlamakta idi (Chaudhry ve Shipp, 2005; Hammersley, 2003). İnternet erişiminin yaygınlaşması ve artan miktarda içeriğin dijital ortamda tüketilmesiyle birlikte bu kavramın kullanımı da değişmiş, bu çalışmada değinilen bağlamına kavuşmuştur. Dijital kıtlık, artık, dijital içeriğe erişim ve kullanılabilirlik konusunda sınırların ve koşulların dayatılması anlamına gelmektedir. Blokchain odağında dijital kıtlık, toplam NFT

arzındaki sınırlamaya atıfta bulunma eğilimindedir. Dijital alanda verilerin kopyalanabildiği, veri tabanlarının yeniden indekslenebildiği ve değişkenlerin değerleri en azından prensipte değiştirilebildiği bilinmektedir. Bununla birlikte, NFT'lerde olduğu gibi, referansların defter/veri tabanı girişlerinin olduğu bir referans kütüğü oluşturmak, kütüğün korunmasını güvenilir bir şekilde sağlayabildiği için mümkündür (Brekke ve Fischer, 2021, s. 2-5).

Böylece ileri teknoloji ile üretilmiş olmasına, sayısız kez kopyalanabilmesine ve depolanabilmesine rağmen bir sanat eserinden teknolojinin kopardığı biricik olma özelliğinin, esere yine teknoloji ile teslim edildiği görülmektedir. Esasen burada bir sanat eserinin orijinal olduğuna karar veren mekanizmadaki insan faktörünün NFT'ler ile ikame edildiğine de tanıklık etmekteyiz. Sanat simsarları, sanat uzmanları ya da galericilerin yerini alan NFT'lerin "aracı" kurum ve bireyleri ortadan kaldırması, bu alanı demokratikleştirdiğine dair bir vaadi olduğu şeklinde okunabilir.

Benjamin, "Sanat eserinin biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihtir" demekte ve bu tarihsellikte sanat eserinde iki yapının değişime uğradığını söylemektedir. Bunlardan biri zaman içinde meydana gelecek eserin fiziksel yapısındaki farklılıklar diğeri ise ona sahip olan kişilerin değişimidir (Benjamin, 2018, s. 48). Dijital NFT'ler özelinde, sanal (virtual) ortamda olmalarına bağlı olarak zaman içinde meydana gelen bir fiziksel değişim söz konusu değildir ancak sahiplik değişebilir.

Benjamin'in biriciklik olgusunu tarihselliğe dayandırması artık onu kantitatif bir değer olmaktan çıkarak hakikilik alanına çekmektedir.

## Hakikilik (Authenticity) ve Kriptografik (NFT)

Esasen NFT'lerin kripto sanata atadığı biriciklik özelliği hakiki olmasını da beraberinde getirmektedir. Kripto sanat eserinin çoğaltılmasının önünde engel olmaması ve NFT'nin ilk yapılan esere atadığı orijinallik özelliği, kripto sanatı bu noktadan itibaren hakikilik ölçütüne bağlamaktadır.

Benjamin, bir eserin hakikiliğini, onun çoğaltılmamış, orijinal, kült değerinde ve erişilmez olmasıyla ilişkilendirmektedir. O, sanatsal üretimin hakikilik ölçütü ortadan kalktığında sanat eserinin törene ve ritüele dayalı olmaktan çıkıp başka bir pratiğe yaslandığını, bu pratiğin de siyaset olduğunu ifade etmektedir (2018, s. 57). Bu söyleminde haklıdır da. Çünkü madde ile mülkiyet arasındaki ilişki politiktir (Joselit, 2021, s. 4). Benzer şekilde Atget'nin Paris sokaklarını bir suç mahalli olarak fotoğraflaması, Benjamin'e göre fotoğrafların artık gizli siyasal anlam yüklendiği anlamına gelmekteydi ve bu anlamda fotoğrafın kanıt niteliğini önemsemekteydi (2018, s. 61). Kripto sanatta ise sözü geçen pratiğin siyasetten ziyade ekonomi olduğunu gösteren örnek mevcuttur. Yaşayan en pahalı ressam olarak bilinen İngiliz sanatçı David Hockney'nin 1972 yılında 18 bin dolara satmış olduğu bir eseri 2018 yılında 90,3 milyon dolara el değiştirmiştir. Ancak Hockney'in bu el değiştirmeden aldığı pay sıfırdır. Eğer bu eser NFT ile satılmış olsaydı Hockney, devam eden her el değiştirmeden değişen yüzdelerde pay alabilecekti (BBC). Başka bir deyişle NFT, bir fikrî mülkiyet biçimi değil, daha ziyade bir fikrî mülkiyeti ticarileştirme biçimidir (Okonkwo, 2021). Böylece, kripto sanat, sanatçının esere imzasını atmasıyla NFT'ye dönüştükten ve birbirinin yerine geçemez özellik kazandıktan itibaren *ekonomik pratiğin* kanıtı niteliğine bürünür.

Bu bağlamda bir çalışma, bir kopyanın diğerinden daha gerçek olduğunu iddia etmenin anlamsız olduğunu, bu çerçevede kıt olan şeyin hakiki nesnenin aurasının değil, mülkiyetin olduğunu söylemektedir. Buna göre çalışma, NFT'leri çoğaltmanın da orijinal olduğunu ve herkesin ücretsiz olarak deneyimleyebileceğini söylemekte. Asıl kıt olan tek şeyin ise mülkiyetin nüfuzu (clout) olduğunu ifade etmektedir (Frye, 2021, s. 8-9). Gerçekten bu bağlamda bakıldığında NFT'lerin arkasındaki ilk fikrin sanatçılara ve yaratıcılara çalışmalarında daha fazla kontrol, sahiplik ve finansal fayda sağlamak olduğu görülmektedir. Öyle ki NFT alanı kontrol edilemez bir hızla büyüyerek önemli kişilerin tweet gönderilerini bile kazançlı hale getirmeye başlamıştır (Rae, 2021). Böylece NFT'ler bir eserin biricik olduklarını kanıtlama fonksiyonunun ötesine geçerek, finansal fayda sağlama işlevselliğine kavuşmuş ve ekonomik bir boyut kazanmıştır.

Hakikilik olgusu NFT'ler odağında ele alındığında, onların yeni bir teknolojik ürünün eseri olmalarına bağlı olarak, Benjamin'in tasvirine benzer bir tarihselliği henüz sergilemedikleri görülmektedir. Bununla birlikte uzak gelecekte, eserin zaman içindeki varlığının, takdirinin maruz kaldığı tarihselliğinin ve tanıklığının geriye dönük anlaşılması (van den Akker, 2016) hakikilik özelliği gösterebileceklerine işaret eder. Benjamin'in, hakikiliğin çoğaltılması kesinlikle mümkün değildir (2018, s. 48) derken kastettiği, eserin kantitatif olarak çoğaltılmasından öte tarihselliğidir. Böylece, dönemin toplumsal, tarihsel olgusunu simgeleyen bir NFT'nin gelecekte toplumsal hafızada uyandırabileceği auranın önceden kestirilebilir olmadığı görülmektedir. Bugün kendi bağlamında dönemin tarihselliğini simgeleyen bir NFT fikrinin nesiller boyu kazanacağı anlam ve tarihsellik herkesi şaşırtabilir. Nasıl ki NFT'lerin değerli olması bir toplumsal sözleşmeye bağlı ise (Atanasova, 2021, s.98), tarihsellik kazanması da 21'inci asrın ihtiyaçları çerçevesinde gerçekleşebilir.

Yağlı boya bir tablonun orijinaline sahip olduğunuzda, tablonun üzerindeki fırça darbeleri, o darbelerin günümüzden yıllar önce vurulmuş olması ve bizim bu tarihselliğe sahip olmamız mı aurayı doğurmaktadır, yoksa o tabloda resmedilen fikrin dayandığı ve yansıttığı tarihsellik mi? Winkelmann'ın (2021) Şekil 1'de gösterilen "The First 5000 Days" isimli NFT'sinin anlamlı olmasını nedenlerinden biri Mickey Mouse ve Pokemon'lar gibi çizgi dünyasına ait karakterlerden Donald J. Trump, Kim Jong-un gibi politikacılara kadar uzanan 5000 dijital görüntüyü birleştirmiş olmasıdır. Dönemin önemli popüler kültür figürleri ile politik isimlerini de ölümsüzleştirmektedir. Yine başka bir örnekte insanlık tarihini derinden dönüştüren internetin yaratıcısı Tim Barners Lee tarafından bulunan World Wide Web (www) kaynak kodunun NFT olarak yaratılmasının (Lawler, 2021) tarihsel önemi tartışılmazdır. Diğer bir deyişle eseri değerli kılan parametrelerden biri dönemin ruhunu (zeitgeist), toplumsal-tarihsel koşullarını yansıtmasıdır. Bu örneklerde olduğu gibi NFT'ler için gelecekte bir tarihsellik temsili söz konusu olabilir.

Benjamin'in fotoğrafta kusursuz teknik uygulandığında yağlı boya resimde yakalanması mümkün olmayan büyüklü bir değer elde etmenin söz konusu olabileceğini söylemesi (Benjamin, 2018, s.10) teknoloji ile sanat eserinin değeri arasına koyduğu mesafenin kırılğan olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Çünkü Benjamin, teknikle yeniden üretimin sanat eserinin aurasına verdiği zararı kabul etmekle birlikte, onun sanata olan katkısını da görmezden gelmemektedir. Öyle ki, teknik araçlarla yeniden üretim vasıtasıyla dünya tarihinde ilk kez sanat eserinin törene, ritüele, asalak biçimde bağımlı olma durumundan kurtulduğunu ifade etmektedir (Benjamin, 2018, s. 56). Diğer bir deyişle *sanatın özgürleştiğini* söylemektedir. Ayrıca teknik yollu çoğaltmanın kitlelerin eserlere ulaşması bakımından içsel bir koşul olduğunu da (Benjamin, 2018, s.57) eklemektedir. Mekanik yeniden üretim medyanın tüketimi ve üretimi arasındaki engelleri değiştirerek, ortalama vatandaşa bir ortam sunmaktadır. Yeniden üretim ile sanatın kült değerinden sergileme değerine geçiş, sanatın deneyimlenme ve algılanma biçimindeki bir değişiklikten doğmaktadır (van den Akker, 2016,



s. 44). Bu durum, sanatın, çağın gereklerine ayak uydurma biçimi olarak da yorumlanabilir. Bu uyum esnasında sanat, özelliklerinden bazılarını yitiriyor olsa da daha önce sahip olmadığı başka sıfatları kazanmaktadır. Benzer şekilde Benjamin, erken dönem fotoğraflarda halen son parlak günlerini yaşadığını ifade etmektedir (2018, 61). Burada *aura yitilirken eser, yeni bir sergileme değeri kazanmıştır* (aktaran Neofetou, 2021, s. 35).

Benjamin'in, sanat eserinin hakikiliğini onun tarihselliği ile özdeşleştirdiği görülmektedir. Sanat eserinin yalnızca varlığı sırasında bir tarihsellik elde ettiği ölçüde hakiki olduğu iddiası mantıklı olabilir. Eğer böyleyse, o zaman nesnenin özgünlüğü tarihselliğiyle özdeştir, çünkü bir şeyin tarihselliği, onun geçmiş ve muhtemelen bilinmeyen geleceğe uzanan, zaman içindeki varlığının mevcut farkındalığıdır. Diğer bir deyişle hakikilik doğuştan gelen bir özellik değildir (van den Akker, 2016, s. 46). Zaman içinde kazanılmaktadır.

## Mesafe (Distance), Buradalık (Presence) ve Materyal Arketipten Özgürleşme

Benjamin, halen çöküşünü, insanların nesnelere uzamsal olarak daha yakına getirme isteği ile ilişkilendirmektedir (Benjamin, 2018, s. 53). Müzede olan bir sanat eseri yalnızca müzede erişilebilir. Ona ulaşmak, sadece bir anlığına ona bakmak için sanatseverin bir özveri sergilemesi gerekir. Bu eser müzede somut olarak sanatseverin karşısındadır ve burada gerçekleşen tanıklık aracısızdır. Kripto sanatın sanal (virtual) olduğu ve ancak dijital ortamda aracılı bir biçimde tanıklık olanağı sunduğu göz önünde bulundurulduğunda, Benjamin'in tanımladığı biçimde bir aura kaybından bahsetmek mümkün gözükmemektedir çünkü Benjamin'in tasvir ettiği türden bir aura kripto sanatta hiç oluşmamıştır. Şöyle ki, geleneksel sanatta sanatsever aslına sahip olamayacağı Mona Lisa tablosunun replikasını, yakınına -evinin salonuna- astığında kaybolan aurayı anlamak mümkündür. Çünkü gerçek Mona Lisa 1797 yılından beri kilometrelerce uzakta olan Louvre müzesinde sergilenmektedir ve erişilmezdir. Üstelik bu erişilmezlik onun sadece sahip olduğu ekonomik değerden değil, fiziksel olarak kolay erişilmez olmasından da kaynaklanmaktadır. Ancak kripto sanatı NFT ile satın alan kişi, biricik ve hakiki esere bakıyor olmasına rağmen, eserin sanal ortamda olmasına bağlı olarak bu esere, ancak bir ekran aracılığıyla tanıklık edebilir. Kaldı ki baktığı eser, gerçekte var olan somut bir eserin bir tezahürü de değil, bizzat kendisidir, ötesi yoktur. Kripto sanatı NFT ile satın almayan başka bir kişi, eseri çevrimiçi ortamda bulup kişisel bilgisayarına indirdiğinde, orijinaline sahip olan kişi ile aynı deneyimi paylaşır; sanal ve aracılı bir tanıklık. Diğer bir deyişle, kripto sanatta NFT'ye sahip olan ile kopyasına sahip olanın yaşadığı deneyim arasında fark yoktur. Yalnızca mülkiyet saikiyle bir farktan bahsedilebilir, ki bu da aura için bir parametre oluşturmaz.

Benjamin, çoğaltılmış kopyaların orijinalinden zorlukla ayırt edilebilen nitelikte olduğunu söyler (2018, s. 26). Ne var ki NFT'lerin kopyalarında ortaya çıkan durum, teknikle üretilen eserlerde ortaya çıkan durumdan farklıdır. Burada teknikle yeniden üretim ile dijital teknoloji ile yeniden üretim arasında bir ayrım yapmak gerekliliği doğmaktadır. NFT sanat eserlerinde orijinal dosyanın herhangi bir kopyasına erişim, jetonun sahibiyle sınırlı değildir. Dolayısıyla kopyaları zor ayırt edilebilen nitelikte değil bilakis orijinali ile birebir aynıdır. Bu hem sanat üreticisi tarafından hem de sanatsever tarafından bilinir. Benjamin'in teknik yolla çoğaltma sırasında kopyanın asıl olan açısından asla söz konusu olmayacak durumlara sokulabilme riski (2018, s. 49) de NFT'ler için söz konusu değildir, çünkü kopyalama elle ya da teknikle değil dijital teknoloji ile birebir yapılmaktadır. Bu nedenle, burada sanatsever geleneksel sanatın yeniden üretimi ile kaybettiği



auradan mahrum kalmamaktadır çünkü esasen dijitalde o auraya hiç erişmemiştir. Her şeyden önce dijital evrende yaratılan sanat, gerçek mekândan bağımsızdır. Metaverse ekosistemi ile bu mekânsızlık olgusu yeni bir boyut kazansa da, sanat eserine aracılı tanıklık edildiği gerçeği değişmemektedir. Bu da Benjamin'in aurayı açıklarken başvurduğu zaman ve mekân ile ilgili kıstaslar ile çelişmektedir. Benjamin'in, aurayı "ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık fenomeni" olarak tanımlaması ve sanat eserinin kült değerinin mekân ve zaman algısı kategorilerinde formüle edilmesinden başka bir şey değildir" demesi (1969, s. 21), aurayı zaman, mekân ve madde ile sınırlandırdığını göstermektedir. Benzer şekilde Benjamin, doğal bir nesnenin aurasından bahsederken bunu belli bir mesafenin biricik olması şeklinde ifade eder. Bu durumu da "bir yaz öğleden sonrasında ufuktaki bir dağ silsilesini ya da gölgesi üzerimize vuran bir dalı gözlerimizle takip ettiğimizde, deneyimlediğimiz şey" in aura olmasıyla açıklar (Benjamin, 2018, 53). Aslında Benjamin, aurayı burada iki kritere bağlamıştır: Biri o ana doğrudan/aracısız tanık olmaktır diğeri ise tanık olduğumuz nesnenin uzaklığıdır. Bu çerçevede NFT'lerin her iki kritere de denk gelmediğini söylemek mümkündür. Başta gerçek mekândan bağımsız olmaları uzaklık nosyonunu ortadan kaldırmaktadır. Tanıklık ise daha önce ifade edildiği üzere bir ekran üzerinden aracılı gerçekleştiğinden ötürü Benjamin'in tarif ettiği türden bir tanıklığı temsil etmemektedir. Yani tanıklık bağlamında da aura oluşumundan söz edilememektedir. Ona göre aura somut bir eserde aranıp bulunması gereken bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa, kripto sanatın biricikliğinin kanıtı olan NFT'lerde bu özelliklerin hiçbiri yoktur. NFT'ler *maddesel arketipten* (Jeong-eun, 2021) *özgürdürler*. Böylece NFT'lerde -teknik üretim için- Benjamin'in tasvir ettiği türde bir auranın yok olması değil, hiç ortaya çıkmaması söz konusudur.

Öte yandan Benjamin tarihsel tanıklığı da hakikate dayandırmaktadır (Benjamin, 2018, s. 50). Ona göre sanat eseri ne kadar kusursuz çoğaltılırsa çoğaltılsın daima bir öge eksik kalacaktır. Eksik kalacak o öge sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradallığı, eserin bulunduğu yerdeki biricikliğidir ve ona göre asıl olanın buradallığı hakikilik kavramının ön şartıdır (Benjamin, 2018, s. 48). Benjamin'in hakikati anlatırken "bronz eser üzerindeki yeşil pasın kimyasal analizle hakikiliğin saptanmasına yardımcı olur" (2018, s. 48) şeklinde ifade ettiği kanıt, bugün NFT'ler üzerine kodlanan dijital kanıt ile sağlanmaktadır. Kripto sanatın geleneksel sanattan farklı olarak çoğaltılabilesine rağmen tarihselliğini yitirmediğini eserin gerçekliğini kanıtlamak için sanatçı tarafından dijital olarak imzalamasından anlamaktayız. Kripto sanat hakikat olma özelliğini yitirmediği için onun tarihsel tanıklığının da baki kalacağı ifade edilebilir.

Walter Benjamin, ünlü "artwork" denemesinde, kendi resminin içinde kaybolan Çinli bir ressamın efsanesini (Wu Daozi), formun dikkatini dağıtmak yerine yoğunlaşma ve bireysel öğrenme yoluyla gerçekleştirilen geleneksel sanat alımlamasının mükemmel bir örneği olarak kullanmaktadır. Benjamin'in (ve Bloch'un) hatırladığı esere ilişkin ayrıntıların, doğrudan Çin kaynağı Liexian quanzhuan'dan veya Morikuni'nin Japonca tercümesinden değil de Morikuni'nin hikâyesinin illüstrasyonundan türetildiği düşünülmektedir (Cao, 2019, s. 44). Benjamin sanat eserinin aurasının mekanik yeniden üretim çağında solup gittiğini açıkça belirtmesine rağmen, Cao (2019) araştırmasında, Çinli ressam efsanesinin kökenini Japonya'da, seri üretim sanat ve eğlence eserlerinin olduğu bir dönemde bularak, Benjamin'in ilişkilendirdiği auranın olduğunu iddia etmektedir. Yani Benjamin esasen yeniden üretilmiş bir eserin aurasından söz etmektedir. Efsanenin ironik bir şekilde mekanik yeniden üretim olan illüstrasyonların bir sonucu olması ve Benjamin'in yeniden üretim olan bir eserde aurayı bulması esasen onun bakış açısıyla auradan bahsedebilmek için yeniden üretimden öte bir tanıklık anına ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Bir sanat eserinin aurası, görünüşlerindeki âni

veya saati kaydeder ve ortaya çıkarır. Auratik bir sanat eseri aynı anda hem kalıcı hem de zamansaldır: o anın geri alınamayan benzersizliğini korur (Benjamin, 2018, s.55)

## Sonuç ve Tartışma

Walter Benjamin'in alanın kilometre taşlarından bir olarak kabul edilen "Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" denemesi temel alınarak ortaya konulan bu çalışma, geleneksel sanatı kripto sanat ile aura odağında kült değeri, biriciklik, törene bağlılık, hakikilik alanı bağlamında karşılaştırmıştır. Değerlendirmeler neticesinde Tablo 1 elde edilmiştir.

**Tablo 1:** Hakikilik alanı bağlamında karşılaştırma

Geleneksel sanat	Teknik üretim ile sanat	Kripto sanat	Kaynak
Kült değeri	Sergileme değeri	Sahiplik değeri	Okonkwo, 2021
Biricik	Sayırsız	Dijital kıtlık	Franceschet vd, (2021); O'Dwyer, R. (2017)
Törene bağlı	Özgür/politik	Merkeziyetsiz/ekonomik	Gururaj vd. (2020)
Hakikilik alanı	İmitasyon/Replika ile kaybolur	NFT (Kripto Teknoloji) ile iade edilir	Yazar
Aura	Yitirilmiş aura	Maddesel arketipten özgür	Jeong-eun, (2021)

**Kaynak:** Yazar tarafından literatüre bağlı kalınarak oluşturulmuştur.

Buna göre, geleneksel sanatın kült değeri, teknik ile yeniden üretilen sanatta yerini sergileme değerine bırakırken, kripto sanatta bu değer NFT'lerin esere atamış olduğu bir özellik olan sahiplik değerine bırakmıştır. Geleneksel sanatta biricik olan, teknik üretimle sayısız kez çoğaltılabiliyorken, kripto sanatta dijital kıtlık (digital scarcity) olarak kendini göstermektedir. Törene ve ritüele bağlı olan geleneksel sanat, yeniden üretildiğinde hem ritüele bağlı olmaktan kurtulduğu için özgürleşmekte hem de Benjamin'in ifadesi ile politikleşmektedir (Benjamin, 2018, s. 57) Kripto sanat ise hem ekonomik değeri ile ön plana çıkmakta hem de NFT'lerin yapısı nedeniyle merkeziyetsizliği temsil etmektedir. Teknik ile yeniden üretim hakikilik alanını yok ediyorken, Teknoloji ile üretilen NFT'ler hakikiliği iade etmektedir. Son olarak sanal olan kripto sanat, materyal arketipten özgür olmasına bağlı olarak yeni bir aura tanımına ihtiyaç duymaktadır.

Walter Benjamin aurayı (hale) "belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü" olarak tanımlamaktadır (2018, s. 24). Bürger (2004) ise aurayı "yaklaşmazlık" olarak ifade etmektedir (aktaran Aydoğan, 2008, s. 28). Yağlı boya bir tablonun sanat galerisinde ya da bir müzede ziyaret edildiğinde ortaya çıkan fenomen, aura olarak yorumlanabilir. Bir sanat eserinin aurası aynı zamanda finansal değerinin de kaynağıdır. Orijinal Mona Lisa'nın bir reproduksiyondan daha değerli olmasının nedeni de budur. Ancak aura maddesel bir olgu değildir (Friedman ve Hawkes, 2021). Auranın hissedilebilmesi mutlaka fiziksel bir nesnenin varlığını gerektirebilir. Bu duruma örnek olarak, Banksy'nin 2018 yılında açık artırma ile satılan

eserinin satış sonrası salonda kendini parçalayan bir mekanizma aracılığıyla herkesin gözü önünde kendini yok etmesi verilebilir (Liptuck, 2018). Eser artık eski formunda olmasa da değeri, gücü ve aurası hala oradadır. Bu nedenle, NFT'ler için Benjamin'in mesafe ve buradalık nosyonlarını kapsamayan yeni bir aura anlayışından söz edilebilir. Bu yeni aura 21'inci yüzyılın ihtiyaç ve beklentilerinden doğan ve bunlara yanıt veren kıymeti kendinden menkul olan bir auradır.

21'inci yüzyılın insanı, teknoloji ile aracılanmış içeriklere kolayca uyum sağlamak ve bunları gerçeklik olarak kabul edebilmektedir. Bu iddiayı "proteus etkisi" ile açıklamak mümkündür. Bu kavram, bilgisayar aracılı iletişim ile ilgilidir ve sanal ortamda kullanıcıların avatarlarına dair özellikleri, kalıp yargıları ve tutumları bir süre sonra davranışlarına yansımaları olarak açıklanabilir (Yee ve Bailenson, 2007). Bailenson'un Standford Üniversitesinde yürüttüğü yeni çalışmaları ise artırılmış gerçeklik teknolojisinin insanlar üzerindeki etkilerine bakmaktadır. Çalışmalarında, artırılmış gerçeklik ortamında bulunan insanların, sandalyede oturan insanları gördükten sonra, gerçek ortama dönseler dahi üzerinde birisinin oturduğu sandalyelere oturmadıklarını, artırılmış gerçeklikteki hakikati gerçek dünyanın hakikati ile ikame ettiklerini ortaya koymuştur (Alan ve Öz, 2021, 49:38). Zaman içinde hakikatin dönüşmesi kült eser olarak kabul edilen Madonna resimleri örneğinde de kendini gösterir. Benjamin (2018, s. 49), Orta Çağ'da yapılan Madonna resimlerinin kendi döneminde "hakiki" olarak görülmediğini ve o niteliğe kavuşmasının yüz yıl aldığını ifade etmektedir. Buradan hareketle, çok da uzun olmayan bir süre sonra NFT'lerin kült birer sanat eserine dönüşmeyeceğini kökten reddetmek mümkün gözükmemektedir. Zaman içinde böyle bir auradan bahsedilebileceği söylenebilir.

Literatürde Benjamin ile aynı fikirde olan ya da ona karşı çıkan çalışmalara rastlanmaktadır. Örneğin aurayı azaltan şeyin tek başına yeniden üretim değil, üç boyutlu nesneden iki boyutlu ortama geçiş olduğunu ifade eden bir çalışma bulunmaktadır (Bakker, 2018). Bu bakış açısına göre kripto sanat eserlerinin biçimsel özellikleri nedeniyle auraya sahip olamayacakları anlamına gelmektedir. Bu da sanatı bir fikir olarak değil biçim olarak ele alan indirgemeci bir perspektifi temsil etmektedir. Diğer bir çalışma ise Frankfurt okulunun estetiğinin, hala sık sık başvurulmasına rağmen, önemli anlamlarından bazılarını kaybettiğini söylemektedir (Emison, 2021). Benjamin otantikliği, orta çağ kalıntılarındaki olduğu gibi, nesnelere bağlı bir şey olarak düşünmüştür (kalıntılar şüpheli bir kökene sahip olabilir, ancak mucizeler yaratmışlarsa gerçeklerdir). Ancak o birçok sentetik maddenin henüz icat edilmediği ve dünyanın henüz ucuz taklitlerle dolup taşmadığı bir zamanda yaşadı.

NFT'ler teknik yolla değil, bir ileri adım olan teknolojik yolla üretilmektedir. İkisi arasındaki farkı ortaya koyan ve tekniğin egemen olduğu toplum türünün geride kaldığını gösteren pek çok kuram ortaya atılmıştır. Sanayi sonrası toplum (Bell, 1974), bilgi toplumu (Drucker, 1993) ağ toplumu (Castells, 2004), 3. Dalga (Toffler, 1980) gibi isimler alan bu yeni toplumun geride bıraktığı toplumdan farklı beklenti ve beğenilere sahip olması olağan ve beklenendir. Kripto sanat, işte bu teknoloji ile yeniden şekillenen toplumun bir çıktısıdır. Teknoloji tarihi profesörü Melvin Kranzberg'in "Teknoloji ne iyi ne kötü ne de nötrdür" (Fickers, 2014, s. 32) ifadesi NFT'lerin sanatı dönüştürdüğü bugünkü durum için söylenebilecek en uygun ifade gibi durmaktadır. Zaman içinde yeni teknolojilerin sanata olan etkilerinin daha iyi anlaşılacağı düşünülmektedir.

Metaverse evreni - NFT ilişkisi bu çalışmanın odağını oluşturmamaktadır. Gelecekteki çalışmaların bu odakta yapılmasının literatüre yeni bir bakış sunacağına inanılmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın dijital sanat, dijital iletişim, görsel iletişim çalışmaları odağındaki araştırmalara kaynaklık etmesi umulmaktadır.

## Kaynaklar

- Alan, Ü. ve Öz, C. (Hosts). (2021, 19 Kasım), Yeni Medya 451 #19 (Socrates Podcasts)  
<https://share.transistor.fm/s/e27c5eb4>
- Arapoğlu, F. (2021). Sanatta Aktüel Gündem: Kripto Sanat (NFT). *Aurum Journal of Social Sciences*, 6(1), 91-93.
- Atanasova, N. (2021, June). Non-Fungible Tokens Or: The Creation Of A Social Contract In The Digital Agora. 13. *International Scientific Conference*, Sofia, 93-100.
- Aydoğan, B.E. (2008). Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının Aura'sı, *Akdeniz-Sanat Dergisi*, 27-33.
- Bailey, J. (19 Ocak 2018). What Is CryptoArt? Erişim: 15.12.2021  
<https://www.artnome.com/news/2018/1/14/what-is-cryptoart>
- Bakker, T. (2018). *Objects in the Age of Virtual Reproduction: Aura and the Elusive Third Axis* (Doktora tezi, OCAD University).
- BBC, NFT Nedir: İnternette kolayca indirilebilen ve milyonlarca dolara alıcı bulabilen kripto sanat eserleri. Erişim: 23.11.2021 <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-56385962>
- Beck, R., J. Stenum Czepluch, N. Lollike ve S. Malone. (2016). Blockchain – The Gateway to Trust-Free Cryptographic Transactions. In: Twenty-Fourth European Conference on Information Systems (ECIS), İstanbul, Turkey, pp. 1–14 Springer Publishing Company.
- Bell, D. (1974). Coming of post-industrial society-venture in social forecasting-reply. *Contemporary Sociology-A Journal of Reviews*, 3(2), 107-109.
- Benjamin W. (1935) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction In: *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, from the 1935 essay New York: Schocken Books, 1969
- Benjamin, W. (2018). *Fotoğrafın Kısa Tarihi- Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, 4. Basım, (Akinhay, O. Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Brekke, J. K. & Fischer, A. (2021). Digital scarcity. *Internet Policy Review*, 10(2). 1-9.  
<https://doi.org/10.14763/2021.2.1548>
- Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı*, (Özbek, E. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Cao, J. (2019). Benjamin's Chinese Painter: Copying, Adapting, and the Aura of Reproduction. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 94(1), 39-56.

- Castells, M. (2004). *The network society A cross-cultural perspective*. Edward Elgar.
- Chaudhry, V., & Shipp, T. (2005). Rethinking the digital divide in relation to visual disability in india and the united states: Towards a paradigm of 'Information Inequity'. *Disability Studies Quarterly*, 25(2).  
<https://doi.org/10.18061/dsq.v25i2.553>
- Chohan, U. W. (2021). Non-Fungible Tokens: Blockchains, Scarcity, and Value. *Critical Blockchain Research Initiative (CBRI) Working Papers*.
- Clohessy, T., Treiblmaier, H., Acton, T., ve Rogers, N. (2020). Antecedents of blockchain adoption: an integrative framework. *Strategic Change*, 29(5), 501–515.
- Drucker, P. F. (1993). The rise of the knowledge society. *The Wilson Quarterly*, 17(2), 52-72.
- Dursun, N. (2021). NFT/kripto sanat ve hareketli grafik ilişkisi. *Sciences*, 7(40), 1037-1055.
- Emison, P. A. (2021). Art, Aura, and Admiration in the Age of Digital Reproduction. *Art History & Criticism*, 17(1), 5-16.
- Evrım Ağacı (2013). Evrim ve İdeoloji: Sosyal Darwinizm Nedir? Öjeni Nedir?, Erişim: 28.11.2021,  
<https://evrimagaci.org/evrim-ve-ideoloji-sosyal-darwinizm-nedir-ojeni-nedir-5520>
- Fickers, A. (2014). Neither good, nor bad; nor neutral': The historical dispositif of communication technologies. *Journalism and Technological Change: Historical Perspectives, Contemporary Trends*. Frankfurt, 30-52.
- Franceschet, M., Colavizza, G., Smith, T. A., Finucane, B., Ostachowski, M. L., Scalet, S. ve Hernandez, S. (2021). Crypto art: A decentralized view. *Leonardo*, 54(4), 402-405.
- Friedman, J. ve Hawkes, D. (2021). NFTs: The Afterlife Of The Aura, *Atheneum Review*, Erişim: 24.11.2021.  
<https://atheneumreview.org/essay/nfts-the-afterlife-of-the-aura/>
- Frye, B. L. (2021). After Copyright: Pwning NFTs in a Clout Economy. SSRN,  
<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3971240>
- Gompertz, W. (13 Mart 2021). Everydays: The First 5000 Days - Will Gompertz reviews Beeple's digital work Erişim: 16.11.2021, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56368868>
- Gururaj, H. L., Manoj Athreya A., Ashwin A. K., Abhishek, M. H., Nagarajath, S. M., Ravi Kumar, N. (2020). Blockchain: A new era of technology. In: G. Shrivastava, D.-N. Le, ve K. Sharma (Ed.), *Cryptocurrencies and blockchain technology applications*, 1- 24 . John Wiley & Sons.
- Haber, S. ve Stornetta W. S (1991). How to time-stamp a digital document. *Journal of Cryptology*, 3(2), 99–111.
- Hammersley, B. (10 Temmuz 2003). Radio active revolution. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.co m/technology/2003/jul/10/onlinesupplement2>

- Jeong-eun, K. (2021). Image Power in New Media and Dance Art - Focusing on Block Chain and NFT Technology, *Kore Dans Araştırması*, 3 (9), 1-19
- Joselit, D. (2021). *NFTs, or The Readymade Reversed*. October, (175), 3-4.
- Kakavand, H., Kost De Sevres, N., & Chilton, B. (2017). The Blockchain Revolution: An Analysis of Regulation and Technology Related to Distributed Ledger Technologies. *IRPN: Innovation & Cyberlaw & Policy (Topic)*.
- Kastrenakes, J. (11 Mart 2021). Beeple sold an NFT for \$69 million. The Verge, Erişim: 16.11.2021  
<https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>
- Kaur, A., Nayyar, A., Singh, P. (2020). Blockchain: A path to the future (2020). In: G. Shrivastava, D.-N. Le, ve K. Sharma (Ed.), *Cryptocurrencies and blockchain technology applications*, 24-42. John Wiley & Sons.
- LA Times, The NFT Digital Art craze, explained. Erişim: 16.11.2021  
<https://www.latimes.com/business/00000179-6184-da08-a1ff-6bc4ebf10000-123>
- Lawler, R. (2021). Sir Tim Berners-Lee's web source code NFT sells for \$5.4 million, The Verge, Erişim: 05.03.2022  
<https://www.theverge.com/2021/6/30/22557765/www-nft-tim-berners-lee-sothebys-source-code>
- Liptak, A. (7 Ekim 2018). One of Banksy's paintings self-destructed just after it was auctioned. The Verge. Erişim: 24.11.2021,  
<https://www.theverge.com/2018/10/7/17947744/banksy-ballon-girl-artwork-self-destructed-sothbys>
- Neofetou, D. (2021). Boris Groys: Logic of the Collection. *Art Monthly*, (451), 35-35.
- O'Dair, M. (2019). *Distributed creativity: how blockchain technology will transform the creative economy* (Ser. Palgrave pivot). Palgrave Macmillan.
- O'Dwyer, R. (2017). Does Digital Culture Want to be Free? How Blockchains are Transforming the Economy of Cultural Goods. In R. Catlow, M. Garrett, N. Jones, & S. Skinner (Eds.), *Artists Re:Thinking the Blockchain*. Liverpool: Liverpool University Press, 302-316
- O'Dwyer, R. (2018). Limited edition: Producing artificial scarcity for digital art on the blockchain and its implications for the cultural industries. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 1-21, 135485651879509. doi:10.1177/1354856518795097
- Okonkwo, I., E. (2021) NFT, Copyright; and Intellectual Property Commercialisation Erişim:08.12.2021,  
<https://ssrn.com/abstract=3856154>, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3856154>
- Portion. (Temmuz, 2021). History of NFTs & How They Got Started Erişim: 15.12.2021  
<https://blog.portion.io/the-history-of-nfts-how-they-got-started/>

- Rae, M. (2021). Analyzing the NFT Mania: Is a JPG Worth Millions?. SAGE Publications: SAGE Business Cases Originals.
- Regner, F., Urbach, N., ve Schweizer, A. (2019). NFTs in practice–non-fungible tokens as core component of a blockchain-based event ticketing application. 40th International Conference on Information Systems (ICIS 2019), Munich
- Sullivan, J. (2016). Software and artificial scarcity in digital media. *The Political Economy of Communication*, 4(1), 66-84.
- Taylor, J., ve Sloane, K. Art. (2021). Markets without Art, Art without Objects, *The Garage Journal*, 152-175. <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.97.81.008>
- The Guardian, (Aralık 16, 2021) Erişim: 17.12.2021, <https://www.theguardian.com/technology/2021/dec/16/nfts-market-hits-22bn-as-craze-turns-digital-images-into-assets>
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave* (Vol. 484). New York: Bantam books.
- Tokenist.com (Kasım 11, 2021). How OpenSea Captured 97% Of The NFT Market. Erişim: 8.01.2022, <https://tokenist.com/how-opensea-captured-97-of-the-nft-market/>
- Triece, E. (2020). *Digitizing the Aura: A System Update For the Contemporary Art World*, University of Denver.
- van den Akker, C. (2016). Benjamin, the Image and the End of History. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 3(1), 43-54.
- Wang, Q., Li, R., Wang, Q., ve Chen, S. (2021). Non-fungible token (NFT): Overview, evaluation, opportunities and challenges. *arXiv preprint arXiv:2105.07447*.
- Webtekno (5 Ocak 2022). Dünyanın İlk SMS'i O Kadar da Etkileyici Olmayan Bir Fiyata NFT Olarak Satıldı, Erişim:07.01.2022 <https://www.webtekno.com/dunya-ilk-sms-nft-olarak-satildi-h118799.html>
- Yee, N., ve Bailenson, J. (2007). The Proteus effect: The effect of transformed self-representation on behavior. *Human communication research*, 33(3), 271-290.

## Sanat Eseri

- Winkelmann, M. (Beeple), (2021). Everyday: The First 5000 Days [Fotoğraf], <https://www.beeple-crap.com/viewing>



2022, 9(1): 52-72

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.5272>

Makaleler (Tema)

## SANATIN YENİ TEKNOLOJİSİ: NFT ÖZGÜN VE ÖZGÜR MÜ?

Özge CENGİZ<sup>1</sup>, Can CENGİZ<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışma hem günümüzde bir çeşit kolay para kazanma hem de blockchain teknolojisi ile “geleceğin sanatı” olarak tanımlanan NFT (takas edilemez belirteç) olgusunu tarihsel ve toplumsal bağlamlarına oturtma girişimidir. Akıllı sözleşmelere dayanan yapısı nedeniyle NFT’ler bugün dijital ortamda kopyalanabilirliğin önüne geçen bir sistem olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla literatürde NFT’lerin dijital ortamda sanat için özgün ve özgür bir ortam sağlayıp sağlamayacağı tartışılmaktadır. Bu çalışmada Theodor W. Adorno, Max Horkheimer ve Walter Benjamin’in sanatın mekanikleşmesi üzerine yaptıkları tartışmanın izleri NFT’ler özelinde aranmıştır. Henüz yeni bir alan olan kripto sanat ile ilgili literatür taraması gerçekleştirilmiş ve NFT’ye atfedilen özellikler özgürlük ve özgünlük kavramları çerçevesinde irdelenmiştir. Birincil NFT piyasası konumundaki OpenSea platformundan derlenen veriler eşliğinde; telif/patent, fikri mülkiyet, piyasaların sanatçılar üzerindeki hegemonyası, eserlerin özgünlüğü bağlamında incelenmiştir. Merkezileşme, şeffaflık, maliyetlerin düşüşü gibi olgular çerçevesinde ise NFT’lerin özgürlüğü tartışılmıştır. NFT’lerin alanda sağlayacağı yeniliklerin yanı sıra birçok yeni tartışmaya da kapı aralayacağı anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** NFT, Blockchain, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, kripto sanat

<sup>1</sup> Özge CENGİZ, Arş. Gör. Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0002-3634-0731, [ozgeonenerk@gmail.com](mailto:ozgeonenerk@gmail.com)

<sup>2</sup> Can CENGİZ, Arş. Gör. Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0002-3938-9506, [cancengiz@beun.edu.tr](mailto:cancengiz@beun.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 28.02.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 06.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# THE NEW TECHNOLOGY OF THE ART: IS NFT ORIGINAL AND FREE?

## Abstract

This study is an attempt to put the mythicised NFT (non-fungible token) phenomenon into its historical and social contexts, both as a kind of easy money making today and as the “art of the future” with blockchain technology. NFTs are understood today as a system that prevents reproducibility in the digital environment, due to its structure based on smart contracts. Therefore, it is discussed in the literature whether NFTs will provide an original and free environment for art in the digital environment. In this study, traces of Theodor W. Adorno, Max Horkheimer and Walter Benjamin's discussion on the mechanization of art is searched in the context of NFTs. A literature review on crypto art, which is still a new field, has been carried out and the features attributed to NFT have been examined within the framework of the concepts of freedom and originality. Accompanied by data compiled from the OpenSea platform, which has the primary position in NFT markets; copyright/patent, intellectual property, the hegemony of market over artists, the originality of the works are examined. The freedom of NFTs has been discussed within the framework of phenomena such as centralization, transparency, and cost reduction. It is understood that NFTs will open the door to many new discussions as well as the innovations they will provide in the field.

**Keywords:** NFT, Blockchain, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, crypto art

## Giriş

Teknik ve sanat arasındaki ilişki, antik felsefeden ve estetik alanına ilişkin görüşlerin ilk dönemlerinden itibaren son derece karmaşık ve karşılıklı bir yapı sergilemiştir. Bu karşılıklı ilişkinin görsel kültürü başından sonuna kadar şekillendirdiği söylenebilir. Diğer taraftan Ong tarafından “görsel işaretlerden oluşan bir dizge” (2013, s. 104) olarak tanımlanan yazılı unsurlarla görsel unsurların birlikteliğinden doğan ve giderek görselliğin baskınlığına doğru evrilen teknik gelişimin varlığı etkilerini giderek artırmış ve hatta çağdaş toplumsal yapı imajların egemenliği ile tanımlanır olmuştur. Yazının icadı ve özellikle de matbaanın yaygınlaşması ile beraber ortaya çıkan gelişmeler ise tekniğin ve sanatın bir yandan niceliğini, ulaşılabilirliğini ve nihayet niteliğini fazlasıyla değiştirmiş gözükmektedir. Fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatların yükselişi, beraberinde yeniden-üretilebilir ve kopyalanabilir sanatın niteliğini de tartışmaya açmış, söz konusu tartışmalar bilgisayar teknolojileri ve internetin egemenliği ile beraber mecrasını değiştirmiştir. Bir diğer taraftan bilgisayar dolayımında üretilen sanat eserlerinin yaygınlaşması; eserin sahipliği, dağıtımı, kopyalanabilirliği gibi tartışmalara evrilmiştir. Özellikle yeni tekniğin imkânları ile ortaya çıkan sanatların niteliği ve sanatçının tanımı da temelden sorgulanır hale gelmiştir.

Walter Benjamin'in “Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı makalesi ile başlayan ve Adorno ile karşılıklı diyalojik bir tartışmanın eşliğinde takip edebileceğimiz epistemik birikim, yirminci yüzyıl

sanat tartışmalarını derinden etkilemiştir. Kitle kültürü kavramı merkezli tartışmalarında Benjamin kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden üretilebilirliğin teknik boyutlarına odaklanma eğilimindeyken, Adorno ve Horkheimer ise daha çok kültür endüstrisinde yerleşik olan tahakküm ve kontrol ilişkilerini vurgulamışlardır. Diğer taraftan, taraflar arasındaki tartışmanın çağdaş dijital çağda daha yoğun hale gelen çelişkilere işaret ettiği söylenebilir (Moore, 2012, s. 76). Bu çalışmada hem Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in kavramsal katkılarını NFT tartışması bağlamında değerlendirmek hem de NFT'leri yeni görsel kültür içerisinde temel özelliklerine göre konumlandırmak amaçlanmıştır. Bu çerçevede çalışmanın temel sorunsalı NFT'lerin kültür endüstrisi/sanatın özgürleşmesi bağlamında nasıl değerlendirileceği ve geleneksel sanat piyasalarıyla arasındaki süreklilik ve kopuş ilişkisinin niteliğidir.

Bilindiği üzere dijital sanatın ön plana çıkması ile yaygınlaşan tartışmalar, son dönemde NFT (takas edilemez belirteç) teknolojisinin hayatımızda yer bulması ile birlikte yeni bir yöne doğru evrilmeye başlamıştır. NFT'lerin sanatsal değerinin "ne"liği tartışması, NFT'lerin sanat sayılıp sayılamayacağı yönünde bir gelişim gösteriyor gibidir. Blockchain teknolojisi<sup>3</sup> tabanında işlerlik kazanan NFT'lerin piyasalar ve "sanat" endüstrisi ile ilişkileri, bundan sonraki dönemin de en önemli tartışmalarından biri olacak gibi gözükmektedir. Diğer taraftan kolaylıkla kopyalanabilir ve kendisine has kurallar bütünü ile var olan bir "sanat piyasası" içerisinde eserlerin/metaların ne yönde değerlendirileceğine yönelik sorular yeni değildir. Nitekim yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Walter Benjamin ile Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer arasında var olan kopyalanabilir sanat eserlerinin mahiyetine ilişkin tartışmalar günümüzde de yol gösterici bir rol oynayabilir.

Söz konusu tartışmada Walter Benjamin, kendisine has bir iyimserlik ile geleneksel sanatın niteliğini başından sonuna kadar değiştiriyor olsa da kopyalanabilir sanat eserinin yarattığı kiteselleşebilme özelliğinin, sanatın demokratikleşmesi ve ilerici siyasal amaçlarla uyumlu hale gelebilmesi açısından "özgürlük"çü bir bağlamda değerlendirebileceğini ifade etmiştir. Diğer taraftan Adorno ve Horkheimer, müzik başta olmak üzere genel olarak sanatın kiteselleşmesinin olumsuz boyutları üzerinde ısrarla durmuş ve bir yandan sanatın "özgünlüğü"nü/otantikliğinin yitimini olumsuz karşılamış, bir yandan da kiteselleşmenin özgürleştirici etkilerinden çok, otoriterleşmeye de olanak tanıyan bir endüstrileşme ve yabancılaşmaya kapı araladığını iddia etmişlerdir.

Çalışmamız bir yandan NFT'lerin, endüstriyelmiş sanat piyasası içerisinde neleri vaat edebileceğini tartışırken, bir yandan üretim ilişkileri ve teknoloji ile girmiş olduğu ilişkiler çerçevesinde "özgünlük" ve "özgürlük" açısından değerlendirilmesini içermektedir. Diğer taraftan genel sanat tarihi içerisinde son derece yeni sayılabilecek dijital sanat tartışmaları henüz devam ederken ortaya çıkan kripto sanatın<sup>4</sup> ele alınabilmesi tanıtıcı/betimleyici bir açılıma gerek duymaktadır.

Çalışmamızda öncelikle NFT ile ilgili betimleyici bilgilere yer verilmiş, sonrasında ise özellikle Franceshet vd. (2019), Fairfield (2021), Trautman (2021) ve Whitaker'ın (2019) yapmış oldukları çalışmalardan hareketle NFT'lerin özellikleri Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in kültür endüstrisi/sanatın mekanikleşmesi kavramsallaştırmaları çerçevesinde "özgürlük" ve "özgünlük" üst başlıkları altında tartışılmıştır. Bu

<sup>3</sup> Blockchain, bir kaydı diğer kayıtlar grubuna zaman damgası koyarak ve ardından bu kaydı tutmak için tek bir unsura değil, farklı kişi ve sunuculara dağıtılmış bir sisteme güvenerek bilgi ile ilişki kurmanın bir yoludur (Whitaker, 2019, s. 22).

<sup>4</sup> Kopyalanamaz dijital sanat olarak da düşünebileceğimiz kripto sanat, bir blok zincirinde işaretlenmiş, kriptografik olarak kayıtlı sınırlı sayıda koleksiyon sanatıdır. Belirteçler, bir dijital sanat eseri için şeffaflığı ve denetlenebilirliği temsil eder (Franceschet, 2019, s. 3).

tartışmaya daha somut bir zemin hazırlama adına, NFT piyasalarında birincil konumda bulunan OpenSea platformu üzerinden içerik analizi gerçekleştirilmiştir. OpenSea platformu NFT'lere yönelik çeşitli istatistikleri paylaşmaktadır. Bu kapsamda tüm zamanlarda işlem hacmi en yüksek koleksiyonlar içerisinde en yüksek fiyattan satılan 50 NFT ile ilgili bilgi derlenmiştir. Literatürden elde edilen bilgiler ışığında yapılan içerik analizinde koleksiyonun adı, işlem hacmi, koleksiyonun ve sanatçının mavi tike sahip olup olmadığı, koleksiyonun türü, ürünün kodu, ürünün en yüksek alış fiyatı, ürüne yönelik bir açıklamanın olup olmadığı, sosyal medya linkine yer verilip verilmediği, takas ve satış sayısı ile ilgili 29.04.2022 tarihinde siteden gerekli veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler NFT'lerin özgünlüğü ve özgürlüğü başlıklarında ilgili tartışmalara somut veri olarak eklenmiştir.

Bu çerçevede tartışmaya açılan temel soru NFT'lerin sanat üzerinde seçkinlerin hâkimiyetini kırarak özgürleştirici bir alan mı açtığı, yoksa ticari yapısıyla sanat eserlerini metalaştırarak kültür endüstrisinin büyümesine katkı mı sağladığıdır. Sanat ve teknoloji ilişkisinin neredeyse bir sentezlenme boyutuyla giderek birbirine içine geçtiği bir çağda, yapılan çalışma görsel kültür, sanat ve teknoloji kavramlarının sınırlarını koruyarak söz konusu diyalektik ilişkinin belli başlı temalar aracılığıyla betimlemesini içermektedir. Böylelikle oldukça yeni bir alan olan NFT ile ilgili literatüre katkı yapmak, yeni araştırmalara ve sorulara kapı aralamak amaçlanmaktadır.

## **Takas Edilemeyen Belirteçler ve Eskimeyen Tartışma: Sanatın Mekanikleşmesi ve Kültür Endüstrisi Çerçevesinde NFT**

Horkheimer ve Adorno tarafından içerisinde yaşadıkları dönemin Avrupa'sı bağlamında ortaya atılan "kültür endüstrisi" kavramı, sanat başta olmak üzere birçok kültür alanının çerçevesini çizen kavramlardan biri olmuştur. Genelde Frankfurt Okulu temsilcileri ve özelden Adorno ve Horkheimer, dönemin Almanya'sının içerisinde bulunduğu siyasal ve toplumsal çalkantıların da eşliğinde, kültür endüstrisi kavramı ile kültürden ziyade endüstriye vurgu yapan bir yapıya işaret etmişlerdir (Jameson, 1990, s. 144). Frankfurt Okulu'na göre kavram, giderek ticarileşen kültürel atmosfer ile bağlantılı olarak düşünülmelidir ve "kültür ürünlerinin standartlaşması ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesi süreçlerine gönderme yapar" (Kejanlıoğlu, 2005, s. 184).

Taylorizmin etkileri ile şekillenen yeni çalışma ilişkileri, kârı maksimize etme güdüsünün, teknolojinin ve standardizasyonun tek geçer akçe olduğu üretim ilişkilerini egemen kılmıştır. Kapitalist üretim biçimi ve ilişkileri içerisinde temellenen söz konusu eğilimler etkilerini üst-yapı alanlarında da göstermiş, endüstrileşme, tekelleşme, yabancılaşma gibi olguların yanı sıra çağdaş sanatın niteliğini de tartışmalı kılmıştır. Sinema, tiyatro, edebiyat gibi sanat dalları estetik ya da biçimsel özelliklerinin dışında ve ötesinde birer endüstri olarak öne çıkmaktadır. Üretilen "sanat eserleri" her ne kadar tek tek bireylerin beğenilerine sesleniyor gibi gözükse de özünde standardize edilmiş ihtiyaçların tatminine yönelik olarak üretilmekte ve pazarlanmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 165-166). Bununla birlikte kültür endüstrisi, üreticilerin ve tüketicilerin özgün, özgür ve sıra dışı faaliyetlerini kısıtlama işlevini yerine getirmekte, ortalama ya da

derinliksiz olanı “popüler” ifadesi ile birlikte örtmekte, sınıflandırmayı, hatta kayda geçirerek denetlemeyi hedef seçmektedir.

Modern zamanlarda son derece heterojen bir görüntü sergilediği düşününebilecek sanatçılar arasında gerek içerik gerekse de biçim yönünden “sözde” farklılıklar görülür, ancak neticede tüketiciler için söz hakkı tanınmamaktadır. Bunun yanı sıra sanatçılar da meta halini almakta, yetenekleri işletmelere satılmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 164). Kategorize etme yoluyla hem sanatçılar hem ürün halini almış sanat dalları, tüketicilerin sınıflandırılmasına ve kayda geçirilmesine hizmet etmektedir. Böylelikle tüketiciler istatistiğin konusunu teşkil etmekte, boş zamanları biteviye kültür endüstrisi ürünleriyle donatılarak, düşünmeye dair en ufak çabaları dahi boşa çıkartılmaktadır (Adorno, 2014, s. 51). Diğer taraftan özellikle Adorno ve Horkheimer’in genel olarak kültür, özelde ise görsel kültür ürünleri açısından “kötümser” yaklaşımı, Walter Benjamin’in farklı yaklaşımı ile karşılanmış ve kültür endüstrisi ya da kopyalanabilir sanat eserine dair literatür bu yolla çeşitlenmiştir.

Teknolojinin imkânları ile ortaya konulan ve yaygınlaşan sanat ürünlerine yönelik tartışmanın en kritik momentini Walter Benjamin’in 1936 yılında yazdığı “Mekanik Üretim Çağında Sanat Yapıtı” makalesi oluşturmuştur. Benjamin, söz konusu makalesinde, ortaya çıkan yeni teknolojilerin sanat ve kültür üzerindeki sonuçlarını anlamaya çalışmış, geleneksel toplumlarda sanat eserinin özgünlüğü ve benzersizliği üzerinde durmuştur. Benjamin’e göre modern zamanlardan önceki tarihsel dönemlerde sanat eseri kendi tekilliği içerisinde, belli ritüellerin eşliğinde üretilen ve alımlanan bir özellik sergilerken, bu sebeple bir “aura”ya da sahip olmuştur. Sanat eserinin zaman ve mekândaki benzersizliği ve özgünlüğü modern toplumda sürekli olarak aşınmaya uğramış ve bu durumun sonucunda sanat eseri “aura”sını kaybetmiştir (Moore, 2012, s. 76). Diğer taraftan sanat eserinin otantik varoluşunun mekanik kopyalama ile kayboluşu, Adorno ve Horkheimer’dan farklı olarak Benjamin açısından olumsuz değerlendirilecek bir tarihsel gelişim olmamıştır.

Walter Benjamin, “aura”nın yitimini, yaşadığı zaman diliminde yaşanan siyasal gelişmeler çerçevesinde olumlu karşılamış; çünkü bu durumu totaliter eğilimlerle birlikte politikanın estetize edilmesine karşı sanatın ilerici politikleşmesi için bir imkân olarak görmüştür (Su, 2007, s. 231). Nitekim Benjamin (2002, s. 61) bu durumu şu ifadelerle özetlemiştir:

*Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, önemli bir toplumsal göstergedir.*

Benjamin’e göre başta sinema ve fotoğraf gibi görsel sanatlarda ortaya çıkan yeniden üretim, sanat eserini mekâna bağlılıktan taşınabilir duruma, biriciliğin halesinden kopyalanabilirliğin şeffaflığına, elitist bir özerklikten bağımsız bir çoğulluğa yöneltmektedir. Günümüzde ise bu yeniden üretimlerin dijitalleşme ile birlikte çoğaltılması ve ulaşılabilirliği daha da kolaylaşmıştır (Çelik, 2018, s. 115).

Benjamin’in söz konusu politik umutlarının karşısında Adorno ve Horkheimer ise, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabildiği çağda sanatın, kitleleri statükoyla uzlaştırmaya yardımcı bir nitelik taşıdığı yönünde ısrarcı olmuşlardır. Teknoloji vasıtasıyla yeniden üretilen yapıt, sanatsal değerinden uzaklaşmakta, ticari bir unsur haline gelmektedir. Böylelikle endüstri içerisinde hem talep hem de arzu edilen bir fetiş ürünü haline gelmiş,

hakikatle olan bağı zedelenmiştir. Modern sanat yapıtı değiştirici, dönüştürücü işlevlerinden ziyade, içerisinde bulunduğu çağın özelliklerini, çeşitli farklı tonlarla beraber de olsa taşıma gücünü elinde bulunduran, ama tek başına bir töz ya da özne olarak değerlendirilmeye uzak bir yapı sergiler (Aytimur, 2019, s. 49).

Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in ortaya çıkan yeni teknolojik araçların etkilerini tartıştıkları 20. yüzyılın ortalarından günümüze kadar, tarafların saptadığı çelişkilerin keskinleşerek yaygınlaştığı söylenebilir. Bir yandan medyanın dijitalleşmesi yeniden üretilebilirlik olanaklarını çoğaltmış, kimi zaman telif haklarının ihlâli yoluyla özel mülkiyeti tehdit etmiş ve üretici ile tüketici arasındaki keskin sınırları aşındırmıştır. Diğer yandan kültürel üretim araçlarının, az sayıdaki çok uluslu firmanın elinde giderek daha fazla merkezileşmesi ve bu firmalar eliyle sanatın giderek daha fazla ticarileşmesi gibi bir başka eğilim de hız kazanmaktadır. Özetle, dijital medyanın üretici güçleri sosyalleşme ve demokratikleşme için olanaklar yaratırken, küresel medya holdingleri sosyal ilişkileri daha fazla özelleştirme ve merkezileştirme eğilimindedir (Moore, 2012, s. 76).

Henüz yeni bir gelişme olarak tanımlayabileceğimiz dijital sanatın, kripto sanat ve NFT'ler eliyle bir başka kanala doğru evrilmesi, Adorno, Horkheimer ve Benjamin arasında var olan ve pekâlâ eskidiği düşünölebilecek tartışmayı yeniden gündeme getirmektedir. Nitekim Krogh (1999, s. 262), kültür endüstrisi kavramının dijital dünyada geçerliliğini koruyup korumadığına yönelik şunları söylemektedir: "Adorno, Horkheimer, Löwenthal ve Benjamin'de modern medyanın analizinin bir başlangıcını bulsak bile, bu analizin elektronik medya ve bilgisayar teknolojisi çağında, işimize yaramak bir yana açıkça önümüzdeki bir engel haline geldiğini bildiren itiraz, ikna edici olmaktan çok uzaktır". Geçtiğimiz yüzyılın ortasında yaşanan tartışma yalnızca tarafların düşünsel çatışmasını değil, farklı temaların çelişkiler içerisinde karmaşık ilişkisini de içerecek bir biçimde gerçekleşmiştir. Söz konusu çelişkiler, günümüz blockchain teknolojisi ve kripto sanatı açısından da, özellikle "özgürlük" ve "özgünlük" gibi ana temalar çerçevesinde yeniden değerlendirilmeye elverişli gözükmektedir. Bu zengin tartışmanın izlerini günümüzde sürmeden önce, kripto sanatın ve NFT'nin tarihsel ve kavramsal serüvenine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

## NFT: Sanat mı, Endüstri mi?

Dijital para birimlerinin alışverişine yönelik yapılan blockchain teknolojisi bugün sanat alanında da çığır açıcı gelişmeleri ortaya çıkarmıştır. Kopyalama mantığına dayalı olarak işleyen ancak özel veritabanı sayesinde birçok bilgiyi saklayabilen, paylaşabilen, şeffaflık sağlayabilen bir yapı olan blockchain, modern kurumsal yapıların birçoğunu dönüşüme uğratmaktadır (Whitaker, 2019, s. 22). Iansiti ve Lakhani (2017) blockchain teknolojisinin temel özelliklerini şu şekilde özetlemiştir: Bir blok zincirindeki her bir tarafın, tüm veritabanına ve geçmişine erişebilmesini sağlayan dağıtılmış veritabanı; iletişimin eşler arasında gerçekleştiği aktarım; zincirlenmiş yapısı nedeniyle kayıtların geri alınamazlığı, kullanıcıların blok zincirinde akıllı sözleşmeler dağıtmasına olanak sağlayan, yani kullanıcıların kendi arasında kurallar oluşturabileceği hesaplanabilir bir mantık.

Blockchain teknolojisini her ne kadar başlangıçta bankacılık, finansal hizmetler ve sigorta gibi sektörler benimsese de zaman içerisinde bu sektörler genişleme göstermiştir. Bunlardan birisi de kültür-sanat sektörüdür. Aslında kültür ve sanatın dijitalleşme serüveni blockchain teknolojisinden çok daha öncesine

dayanmaktadır. Bu noktada dijital sanat kavramını açmamızda da fayda bulunmaktadır. Dijital sanat, dijital ortamda oluşturulan, saklanan, kullanılan ve dağıtımına sokulan hareketsiz veya hareketli sanat eserlerini (görüntü, ses, video vb.) kapsamaktadır. Bunun yanı sıra kavram resim gibi fiziksel sanat eserlerinin dijital ortama aktarılmış versiyonlarını da içermektedir (Chevet, 2018, s. 44). Dijital sanatın merkezi olmayan, rekabetçi bir ortamda yer alması ve özellikle telif sorununa farklı bir açıdan yaklaşımı, blockchain teknolojisi ile yeni bir işlerlik kazanmıştır. Bu bağlamda NFT kimi düşünürlere göre, dijital benzersizlik ile alımlayıcı buluşturma potansiyeline sahip olması dolayısıyla kültür-sanat alanı adına özgürleştirici bir ortam “vaat” etmektedir (Trautman, 2021, s. 34-36).

Açılımı takas edilemez belirteç (non-fungible token) olan NFT’leri, sınırlı sayıda dolaşıma sokulan, akıllı sözleşmeler yoluyla sertifikalandırılmış dijital sanat ya da kripto sanat olarak tanımlayabiliriz. Yani kısaca NFT’ler blockchain içerisinde şifrelenmiş olarak kayıtlanan sınırlı sayıda koleksiyon sanatıdır. Bu teknolojinin alana getirdiği yenilik, dijital sanatın sonsuz sayıda kopya edilebilirliğinin önüne sertifika yolu ile geçilmesi ve fikri mülkiyetin sağlanabilmesidir (Fairfield, 2021, s. 98). Dijital sanat tekrar tekrar üretilebilecek bir işleyişe sahip olsa da, NFT’ler ile koleksiyoncu ya da sanatçının ürettiği eserin benzersiz bir belirteciye sahip olmaktadır (Franceschet vd., 2019, s. 5).

NFT’ler dijital herhangi bir şey olabilir; resim, video, şarkı, kodlanmış bir sanal arazi parçası, sanal kıyafet vb. (Dowling, 2022, s. 2). Ayrıca NFT’lerin yeni nesil tüketiciler veya koleksiyonerler için dijital ifade dillerinin daha hızlı ve kişiye özel yer aldığı bir pazar oluşturduğu da eklenmelidir (Franceschet vd., 2019, s. 5). Blockchain teknolojisi ile birlikte, bilginin merkezden “dağıtılması”nın, yani “merkezsizleşme”nin önü açılmış, alım/satım/takas süreçlerinin izlenmesi, sanat eserine ait bilgilerin (sanatçısı, menşei, eser bilgisi) paylaşımı kolaylaşmıştır (Styx, 2019). Dolayısıyla NFT’lerin yeni bir sanatsal hareket olarak mı yoksa endüstriyel bir pazar olarak mı anlaşılacağı konusunda çeşitli çıkmazlar bulunmaktadır.

NFT içerisinde bu kadar kapsamlı ürünlerin dolaşıma sokulması, özellikle Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramsallaştırmasının çevrimiçi ortamdaki olası yansımaları üzerinde tekrar durmayı gerektirmektedir. Bunun temel sebebi sanat kategorisi altında değerlendirebileceğimiz resim, müzik ve benzeri unsurların sanal arazi parçası, sanal kıyafet gibi unsurlarla aynı platform içerisinde ulaşılabilir/takas edilebilir/satılabilir/sahip olunabilir metalar haline gelmesidir. Söz konusu metalaşmanın izlerini takip etmek için, NFT’lerin ulaşılabilirliği/satılabilirliği/takas edilebilirliği piyasalara bakmamızda da fayda vardır. Blockchain teknolojisine bağlı olarak meydana gelen bu piyasaların bir kısmı, aşağıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere zaman içerisinde alanda hâkim duruma gelmiştir (Dursun, 2021, s. 1045). Özellikle elde edilen gelirler üzerinden bu piyasaların bir NFT endüstrisine dönüştüğü söylenebilir.

Piyasa	Ortalama Fiyat	Tüccarlar / Satıcılar	Tutar
OpenSea	\$969,35	1.238.376	\$20,75B
LooksRare	\$316,87k	36.318	\$15,97B
Axie Infinity	\$201,76	1.855.534	\$4,11B
CryptoPunks	\$127,92k	5.900	\$2,57B
NBA Top Shot	\$59,15	522.868	\$848,13M



Solanart	\$989,8	211.160	\$632,61M
Mobox	\$770,64	66.310	\$595,95M
Magic Eden	\$293,02	353.895	\$585,23M
AtomicMarket	\$22,81	954.705	\$362,65M
Rarible	\$513,65	97.294	\$291,7M
SuperRare.co	\$8,44k	5.823	\$232,48M
Foundation	\$2,52k	28.846	\$144,15M
Decentraland	\$4,77k	8.253	\$130,48M

**Tablo 1:** Bugüne kadar elde ettikleri gelire göre NFT pazar yerleri sıralaması (NFT Marketplaces. Erişim: 1 Şubat 2022)

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere en büyük işlem hacmine sahip NFT piyasası konumunda olan OpenSea'den derlenen verilerin analizi ile NFT'lerin, salt sanat ürünlerinin metalaşması bağlamından da ziyade, zaten metalaşmış ürünlerle beraber aynı piyasada buldukları görülmektedir. OpenSea piyasasının web sitesinde yer alan bilgilere bakıldığında, keşfetmek başlığı altında 10 kategori yer almaktadır. Bu kategoriler şu şekildedir; Tüm NFT'ler, Sanat, Koleksiyon, Alan İsimleri<sup>5</sup>, Müzik, Fotoğrafçılık, Spor Dalları, Ticaret Kartları, Yardımcı Program NFT'leri<sup>6</sup>, Sanal Dünyalar. Bu kategoriler bir arada değerlendirildiğinde, çalışmanın başlarında da değinildiği gibi sanat eserlerinin diğer meta ürünleriyle bir arada, aynı piyasanın içerisinde yer aldığı, böylelikle sanat eserlerinin de metalar olarak piyasada dolaşıma sokulduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra fotoğraf ve müziğin sanat kategorisine dâhil edilmemesi de alanda neyin sanat sayılıp neyin sayılmayacağına ilişkin yeterli kesinliğe ulaşılmadığını göstermektedir. Örneğin yapılan veri analizi sonucunda, söz konusu NFT'lerin sanat (14), koleksiyon (19), sanal arazi (4), spor (1), yardımcı program (1)'lerden oluştuğu görülmektedir. Diğer taraftan ilk 50 Nft'nin 11 tanesinin ait olduğu kategori bulunmamaktadır. Bu durum NFT'lerin sadece sanat eserleri ile ilgili olmadığını ve dijital kripto ürünlerin içerik ve biçim açısından katı sınırlara sahip olmadıklarının bir delilidir.

Piyasalar ile ilgili bahsetmemiz gereken bir diğer unsur ise fiyatlandırma mekanizmasıdır. NFT'lerin dolaşıma sokulduğu piyasaların çoğu kripto para birimleri ile çalışmaktadır. Dolayısıyla bu durum "normal" para birimlerinin işleyişinden farklılıklar taşımaktadır. Bu farklılığın temel sebebi ise kripto para piyasasındaki sürekli dalgalanmalardır. Kripto paralar henüz oldukça yenidir, bu nedenle değerleri de kısa süre içerisinde büyük değişiklikler gösterebilmektedir. Bu durum ise hem yeni koleksiyonerlerin/tüketicilerin sürece dahil olmasını hem de sanatçıların elde edecekleri ücreti belirlemelerini/revize etmelerini zorlaştırmaktadır (Franceschet vd., 2019, s. 20). Yapılan analiz sonucunda, kullanılan kripto para birimleri içerisinde, her ne

<sup>5</sup> "Blockchain etki alanlarının iki temel kullanım durumu vardır; onaltılık cüzdandan adreslerini insan tarafından okunabilir adlara dönüştürmek ve sansüre dayanıklı web sitelerini etkinleştirmek" (Explore Domain Names, Erişim: 29.04.2022).

<sup>6</sup> "Yardımcı Program NFT'leri belirteç sahiplerine sağladıkları erişime, avantajlara ve fırsatlara dayalı değerlendirmeleri olan NFT'lerdir. Faydalı NFT'ler, NFT'lerle ilişkili olağan kıtlığa ek olarak açıkça tanımlanmış işsel değer sunan NFT'lerdir" (Utility NFTs Take on The Market, Erişim: 23.04.2022).

kadar ETH (35) çoğunlukta olsa da WETH (10), MANA (1), SAND (1) gibi kimi altcoin ve tokenların da piyasada kullanıldığı anlaşılmıştır.

Bu piyasaları endüstriyel bağlamda düşünebileceğimiz bir diğer aşama, takas sırasında gerçekleşmektedir. Bir NFT satıldıktan sonra dahi piyasada kalmaktadır, dolayısıyla takas edilebilir. Örneğin OpenSea’de satış değeri en yüksek ilk 50 NFT üzerine gerçekleştirdiğimiz analiz sonucunda, söz konusu eserlerin ortalama olarak 5,14 kez el değiştirdiği görülmüştür. Bununla birlikte kimi NFT’ler sadece bir kez takas edilirken, kimilerinin ise anlık olarak takas edilme oranının hızla değiştiği bulgulanmıştır. Sanatçı, ikincil satış olarak değerlendirebileceğimiz bu aşamadan elde edebileceği pay oranını kendisi belirleyebileceği gibi, piyasalar/platformlar bu oranın belirlenmesinde yetkili durumunda olabilir. Örneğin OpenSea’de içerik oluşturucular %10’a kadar koleksiyon düzeyinde ücret belirleyebilir, böylelikle NFT’leri her satıldığında ikincil gelir elde edebilir. OpenSea platformu her işlemin %2.5’ini almaktadır. Hesap oluşturmak ise ücretsizdir. Bununla birlikte eşler arası bir piyasa olduğundan dolayı Ethereum blok zincirinde ilk kez bir öge listelemek için bir ücret ödenmesi (gas fee / gaz ücreti) gerekmektedir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Adorno, Horkheimer ve Benjamin’in sanatın teknikleşmesi ve kopyalanarak kitleselleşmesi üzerine yürüttükleri tartışma, NFT’leri nerede konumlandıracağımız noktasında oldukça kıymetlidir. Bu çerçevede NFT’lerin ve kripto sanatın belli başlı özellikleri telif/patent, fikri mülkiyet, piyasaların sanatçılar üzerindeki hegemonyası temaları bağlamında “özgünlük” başlığı; merkezileşme, şeffaflık, maliyetlerin düşüşü temaları kapsamında ise “özgürlük” başlığı altında tartışılacaktır.

## Piyasaların Kısacasında Takas Edilebilir Özgünlük

NFT’lerin hayatımıza ve sanat dünyasına getirdiği yenilikler ve tartışma alanlarının başında özgünlük sorununun geldiği söylenebilir. NFT’lerin bir çeşit dijital imzaya sahip olduğu ve dolayısıyla özgünlük sorununa alternatif bir çözüm getirdiği düşüncesi bu alandaki egemen yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Franceshet vd. 2019; Fairfield, 2021). Bu çerçeveden bakıldığında, Benjamin’in mekanik yeniden üretimin sanatta mülkiyet yapısını sarsarak onun sınırsızca kitleselleştireceği yönündeki argümanı da tartışmalı olmaktadır. Bu noktada karşımıza çıkan soru, NFT’lerin bir yandan sanatın kitleselleşmesine/ulaşılabilirliğine fayda sağlayıp, bir yandan da sanat eserinin biricikliğini, telifin korunması yoluyla destekleyip desteklemeyeceğidir.

Bilindiği üzere Benjamin, her ne kadar sanat eserinin mülkiyet ve mekân bağlarından kopmasını ilerici bir hamle olarak ortaya koymuş olsa da gerçek bir sanat eserinin özgün olduğunu, otantik varoluşun sanat eserinin adeta ontolojik vasfı olduğu fikrini desteklemiştir. Genel olarak makineleşmenin sanatın özgün yapısına vurduğu darbe, Benjamin açısından da estetik değerlerin popüler erozyonu, “aura”nın yitiminin geleneğin ve dolayısıyla tecrübenin yapıcı izlerini silmesi, beraberinde sanat eserine, hatta sanatçıya duyulan saygının azalmasını getirecektir. Neticede sanatçı ile imzasının, üslup ya da gelenek yoluyla özgünlüğü kanıtlanan eserin biricikliği arasında doğrudan bir bağlantı olmalıdır. Oysa bir sanat eserinden “birçok yeniden üretim yapmak, biriciklik niteliği taşıyan bir varoluş yerine kopyaların çokluğunu koyar” (Su, 2007, s. 228).

Bilişim ve internet teknolojisinin doğuşu ve tüm dünyada yaygınlaşması görsel kültürün doğasını radikal bir biçimde değiştirmiş ve mekanik kopyalamayı evrensel ölçeklerde yaygınlaştırmıştır. Bu durum sanatçının dijitalleşmiş eserinin kolaylıkla kopyalanabilmesi ve telif haklarını çoğu zaman hiçe sayarak çoğaltılabilmesinin önünü açmıştır (Dursun, 2021, s. 1043). NTF'lere yönelik yaygın teorilere göre, blockchain teknolojisi, sanat eserinin biricikliğini ve özgünlüğü koruyacak ve kanıtlayacak özellikleri kendi içerisinde taşımaktadır. Akıllı sözleşme platformlarının teknolojisi sayesinde izinsiz kopyalama ve bu duruma dayalı sahtecilik, orijinaliğinin kanıtlanması süreçleri yine bir miktar zaman ve emek gerektirse de, neredeyse imkânsızdır (Franceschet vd., 2019, s. 33). Dolayısıyla dijital sanat piyasasında akıllı sözleşmeler, özellikle telif hakları söz konusu olduğunda, sanat eserlerinin alım ve satım sürecini kolaylaştırabilir ve güvence altına alabilir (Panetta, 2019). Bu bağlamda piyasalar da çeşitli düzenlemeler geliştirmişlerdir. Örneğin OpenSea'nin kullanıcı güvenliği ile ilgili politikalarına bakıldığında, fikrî mülkiyet haklarını ihlâl eden içerikleri siteden kaldırma yetkisinin olduğu görülmektedir. Fikrî mülkiyet haklarının korunması ise iki türlü olabilmektedir, ilk olarak piyasanın konuyla ilgili kendi destek birimi bulunmaktadır ve NFT'lerin orijinaliği, şüpheli durumlar bu birim tarafından incelenmektedir. İkinci olarak kullanıcılardan gelen şikayetler değerlendirilmekte ve gözden kaçan olası durumlar bu şekilde önlenmektedir (User Safety, Erişim: 27.04.2022).

NFT'lerin her biri benzersiz, özgün ve birbirinden farklıdır. Bu sanatçıya özgü ve özgün olma durumu, sınırlı olma/kıtlık kavramını beraberinde getirir ve bir blok zincirinde depolanan dijital bir sanat eseri bu nedenle benzersiz olabilir. Her işlemin kayıtlarını tutan merkezi bir takas denetleyicisine/aracıya gerek kalmadan, mülkiyet hakları ve özgünlük iddiaları sahibine kadar izlenebilir. Blockchain teknolojisi, dijital sanat ve daha geniş anlamda herhangi bir sanat eseri yaratmak, satmak, doğrulamak, değiş tokuş etmek için güvenli yollar sağlayabilmektedir. Ancak bu yeteneklerle birlikte yasal, ekonomik ve sanatsal zorluklar ortaya çıkmakta, yeni sorunlara da kapı aralanmaktadır (Chevet, 2018, s. 5-6).

Walter Benjamin'in (2015, s. 18) ifadesi ile günümüz kitlelerinin nesnelere "yakın olma" isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini aşmaya yönelik eşit ölçüde tutkulu merakları günümüzde de devam etmektedir. Söz konusu merak, özellikle dijital aracı platformların güvenilirlikleri noktasında düğümlenmektedir ki, benzer bir durumun sanatçının bizzat kendisinin yeni teknolojiler/botlar eliyle üretim ve etkileşim yaratma eğilimleri ile de desteklenmektedir. Sosyal medya şirketleri, sanatçıların telif haklarını en çok ihlal eden kurumsallaşmalar olarak bilinmekte, dijital varlıklar için telif hakkı sahiplerine kimi zaman ödeme yapmamaktadırlar (Macdonald-Korth Lehdonvirta ve Meyer 2018, s. 19). Diğer taraftan, herhangi bir eser üzerinde, belki çok küçük değişikliklerle hareket eden içerik oluşturucunun "gerçek bir insan mı, yoksa bir 'bot hesap' mı" olduğu sorusu gerektiği kadar aydınlığa kavuşturulamamaktadır. Bununla birlikte piyasalar spin-off veya remix olarak adlandırdıkları bu duruma yönelik çeşitli düzenlemeler geliştirmişlerdir. Örneğin OpenSea bu çerçevede orijinal haklara sahip olmak orijinal esere yeni bir anlam kazandırmak ve orijinal eseri ve üreticiyi olumsuz etkilememek kriterlerini göz önünde bulundurmaktadır (User Safety, Erişim: 27.04.2022).

Yüksek teknoloji ile dolaymlanan yeni sanat piyasalarında, herhangi bir eserin anlık olarak sürekli el değiştirebilmesi<sup>7</sup> fikri haklar ile mülkiyet hakları arasındaki sınırları da belirsizleştirmektedir. Çoğu zaman bir

<sup>7</sup> Örneğin OpenSea'den elde edilen verilere göre kimi NFT'ler en az bir kez takas edilmekteyken, özellikle büyük firmaların NFT'lerinin her dakika takas edilebildiği görülmüştür. Satış değeri açısından en değerli ilk 50 NFT'nin takas edilme ortalamaları ise 5,14'tür.

NFT'ye sahip olmak, belirli bir sanat eserinin telif hakkına sahip olmaktan çok sadece sınırlı sayıda üretilebilmenin olası avantajlarına sahiptir (Trautman, 2021, s. 55). NFT tabanlı işlemler, fiziksel dünyadaki sanat koleksiyoncularının yararlandığıyla aynı veya benzer bir uzlaşmayı yansıtabilir. Eser, mülkiyetini elinde bulduran kişi tarafından istenildiği gibi kullanılabilir, sergilenebilir; eser sahibi ise eseri mülk edinmenin sosyal değerinden yararlanabilir. Henüz hukukî düzenlemeler yeterli açıklığa kavuşmadığı için eserin yaratıcısının kolaylıkla dışarıda bırakılabildiği tüm bu süreçler NFT'lerin, geleneksel üretime göre daha esnek bir fikrî mülkiyet bağlantısı içerdiği yolundaki yargıları beslemektedir.

Günümüz görsel kültüründe sahiplik ve kopyalamalardan arındırılmış bir özgünlük iddiası, sürekli üretim ve etkileşim fetişizmine tahvil edilmiş gözükmektedir. Geleneksel sanat üretimi döneminde üretilen içerikler belli başlı özelliklerle ön plana çıkarken, sanat endüstrisinde içeriklerin niteliğinden ziyade kesintisiz olarak iletmeye devam etmesi önem kazanmıştır. Yeni iletişim teknolojileri etkileşim özelliği ile kullanıcıların da üretici olarak sürece dâhil olmasını kolaylaştırmıştır ancak bu durumun bir diğer çıktısı kullanıcıların sürekli olarak maruz kaldığı devamlı içerik üretme baskısıdır (Cengiz, 2021, s. 202). *Overtokenization* tanımlamasıyla bilinen söz konusu durum sonucunda üreticiler, hemen hemen her görsel objeyi dijitalleştirerek satışa sunma eğilimi içinde olmaktadır (Franceschet vd., 2019, s. 20). Diğer taraftan söz konusu eğilimler, kendilerini neredeyse anlık olarak değişen popüler akımlar ve alıcıların hızla değişen, üstelik algoritmalar/yazılımlar eliyle belirlenebilen beğenilerine uydurmak durumundadır. Bu eğilimleri NFT piyasaları üzerinde takip etmek de mümkündür. Örneğin OpenSea'nin sitesinde yer alan istatistiklere bakıldığında işlem hacmine göre yapılan sıralamanın koleksiyonların popülerliğine ve elde ettikleri kazancın anlık değişimlerine göre sürekli hareket içinde olduğu söylenebilir.

Kişisel ya da kurumsal olarak hareket eden alıcı/koleksiyonerlerin sanatı sürekli olarak kâr elde etmeye yönelik bir emtia alanı veya sosyal sermayenin simgesel kaynağı olarak tanımlamaları, tarihi daha eskiye götürülebilecek olsa da özellikle 1980'li yıllarla beraber yükselişe geçen bir eğilim olmuştur. Şirketlerin sanat girişimleri, kurumsallaşarak manevi bir otorite kazanmış, simgeleri ve sanat trendlerini belirlemede önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle sanat "piyasasındaki" bu gelişmeler, şirket sermayedarlarının elindeki satın alma gücü aracılığıyla sanatçıların, araçların ve alımlayıcıların üzerinde kültürel bir hegemonya oluşturmuştur (Wu, 2005, s. 415). Bu neoliberal eğilimler günümüzde kendisini dijital sanat, kripto sanat ve NFT alanında da göstermiş, sanat eserinin metalaşması olgusu güçlenmiştir. Nadini vd. (2021) çalışmalarında NFT piyasası ile ilgili olarak etkileşimler ağı oluşturmuş ve piyasada alım-satım yapan aktörlerin tipik olarak benzer nesnelere ilişkili NFT'ler üzerinde uzmanlaştığını ve "aynı tür nesnelere" değiş tokuş eden diğer müşterilerle yoğun etkileşim içinde olduklarını bulgulamışlardır. Böylelikle NFT "piyasası"ndaki alım-satım eğilimlerinin diğer emtialarda olduğu gibi anlık değişimlere açık olan ve arz-talep ilişkilerine bağımlı yapısının ve belli başlı alıcı ya da koleksiyonerlerin tüketim alışkanlıklarının, eserlerin üretimini doğrudan etkilediği söylenebilir. Söz konusu bu durum Benjamin'in eski ile yeni arasında bir köprü kuran ve sanat eserinin "aura"sını kısmen de olsa koruyabilen "koleksiyoncu" tanımı ile ihtilaf halindedir. Benjamin'e (2002, s. 92) göre koleksiyoncu:

*nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır; insanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi,*

*düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir.*

NFT piyasasında rağbet gören eser ya da moda akımlara yönelimin azaldığı değil, ekonomik kazanç güdüsü ile arttığı söylenebilir. NFT'ye yönelik alım-satım yapan platformlar, sadece tek tek eserlerin değil, özellikle belli başlı akım, proje ya da koleksiyonların satışlarını ve güncel değerlerini anlık olarak paylaşmaktadır. Örneğin aşağıdaki tabloda OpenSea piyasasındaki işlem hacmi değerine göre ilk 10 sırada yer alan koleksiyonlar ve tüm zamanlardaki işlem hacimleri şu şekildedir:

Koleksiyon adı	İşlem Hacmi
CryptoPunk	898.463,45 ETH
Bored Ape Yacht Club	518.880,67 ETH
Mutant Ape Yacht Club	350.057,58 ETH
Art Blocks Curated	241.664,46 ETH
Azuki	190.095,06 ETH
Decentraland	187.643,39 ETH
CLONE X - X TAKASHI MURAKAMI	183.390,75 ETH
The Sandbox	155.034,24 ETH
Moonbirds	122.126,47 ETH
Meebits	111.603,05 ETH

**Tablo 2:** OpenSea NFT koleksiyonlarının işlem hacimleri (Top NFTs, Erişim: 29.04.2022)

En eski ve en çok bilinen NFT projelerinden biri olan CryptoPunks, Mart 2021'den bu yana 3 milyar doları aşan işlem hacmiyle en popüler NFT koleksiyonu olmuştur. Son derece kısa zaman aralıkları içinde ani alım ve satımlar yaşayan NFT koleksiyonlarının ve eserlerinin geleneksel sanat piyasalarıyla karşılaştırıldığında, uluslararası pazarlarda işlem gören kimi emtia ve para birimlerine daha benzer bir biçimde hareket ettiği görülmektedir (Report Preview: The 2021 NFT Market Explained). Dolayısıyla Walter Benjamin'in alıcı/koleksiyoncu bağlamında sergilediği olumlu tavrın, henüz son derece yeni olan NFT piyasalarında da geçerli olduğunu söylemek şimdilik olanaksız gözükmektedir. Tüm bu gelişmeler meta fetişizmi kavramsallaştırması çerçevesinde yorumlanmaya açık bir yapı arz etmektedir. NFT'ler, sanatçının özgün ve özgür yaratım deneyiminden çok, daha en başından itibaren pazar için üretilmiş metalar olarak kabul görmektedir.

## NFT: Ufukta Beliren Özgürlük ve Sınırları

Özgürleşme unsuru Adorno, Horkheimer ve Benjamin özelindeki sanatın mekanikleşmesi tartışmasında önemli bir yer tutmakta, özellikle Benjamin için sanatın temel konularından birisini oluşturmaktadır. Benjamin sanatın özgürleşmesinin geleneğiyle olan bağınyı koparması ile gerçekleşeceğine, teknik gelişmelerin ise bu çerçevede önemli bir yer tutacağına inanmaktadır (Aytimur, 2019, s. 53). Adorno ve Horkheimer ise bu teknik gelişmelerin sanatı özgürlüğe kavuşturmayacağını, bilakis sanatı bütünüyle bir kültür endüstrisi haline getireceğini düşünmektedir. Nitekim blockchain teknolojisi internetin fikri mülkiyet konusundaki yapısal sınırlılıklarını görünmez kılsa da henüz alanın “özgür” bir alan olarak tanımlanması, yaşanabilecek olan dolandırıcılık, şaibeli satışlar noktasında erken bir tavidir (Dursun, 2021, s. 1048). Bunun yanı sıra alanda şimdiden kendisini göstermeye başlayan tekelleşme ve piyasaların bürokratikleştirilmesi çabaları da bu özgürlük unsurunun daha fazla tartışılmasını gerektirmektedir.

Merkezleşmenin ve bir çeşit bürokratikleşmenin zamanla azalacağına dair görüşleri haklı çıkartacak kimi gelişmeler göz ardı edilmemelidir. Geleneksel sanat dünyasında sanatçıların önemli sınırlılıkları arasında galeriler, müzeler veya sanat evleri ile kurmak zorunda oldukları ilişki de yer almaktadır. Bu nedenle blockchain teknolojisinden yararlanarak kripto sanat çerçevesinde sanatçıların tüm bu araçlardan bir anda kurtulması, daha bireysel hareket etmelerinin önünü açmıştır (Franceschet vd., 2019, s. 8). Bunun yanı sıra ziyaretçiler açısından eserleri görmek için müze, sergi salonu gibi merkezi noktalara gitmenin gerekliliği de ortadan kalkmaya başlamış, dolayısıyla eserler özellikle NFT teknolojisine erişim sağlayabilen ziyaretçiler için daha erişilebilir konuma ulaşmıştır (Styx, 2019).

Erişilebilirlik noktasındaki gelişmeler her ne kadar teknolojinin kendisine mal edilebilir gibi görünse de unutulmaması gereken temel noktalardan birisi tüm bu sürecin serbest piyasa koşulları içerisinde kurulduğudur. İnternete yönelik düzenlemelerin dahi henüz tam olarak yerleşiklik kazanmadığı düşünülecek olursa, blockchain teknolojisinin bu aşamada daha kuralsız hareket edebileceği söylenebilir. Ancak NFT'lerin temelde koleksiyonculuğa, metaların dolaşımına ve satımına yönelik olduğunu düşünürsek alandaki çalışmaların serbest piyasa düzenine uygun olarak yeni rekabet koşulları yaratacağını ve şimdiden belli piyasalar özelinde görünürlüğü artan ‘popülerleşme’nin tekelleşmeye açık olduğunu öngörebiliriz.

Bu kapsamda tartışılması gereken önemli bir konu NFT'lerin tam olarak merkezsizleştirilmiş bir yapı olup olmadığıdır. Blockchain teknolojisinin temel mantığı, merkezi olmayan doğasıdır, yani karar verici mekanizma (ve kayıtlar) tek bir yerde değildir, sistem içerisinde dağılmıştır. Geleneksel merkezleştirilmiş veritabanlarına göre blockchain teknolojisi artırılmış depolama kapasitesini veya veritabanı sunucusunu gerektirmemektedir. Bununla birlikte NFT'ler özelinde piyasaların sanatçıları manuel olarak kendi bünyelerine dahil etmeleri, piyasaların sanatçı üzerindeki gücünün sorgulanmasına ve karşılıklı güç dengesi içerisinde üstünlüğüne yol açmaktadır (Franceschet vd., 2019, s. 20). Bunun yanı sıra bilgi akışının ve servet birikiminin belli piyasalarda toplanması da yine blockchain teknolojisinin “özgür” bir şekilde yoluna devam edeceği bağlamında şüphe yaratmaktadır (Kochetkova, 2020, s. 17). Bu noktada düşünülmesi gereken bir diğer durum ise blockchain teknolojisinin patentinin satın alınması durumunda NFT piyasalarında meydana gelecek olan değişimdir. Bu durum alanda hâkimiyetin tek elde toplanmasına yol açacaktır (Macdonald-Korth Lehdovirta ve Meyer, 2018, s. 20).

Alanın tekelleşmesinde önemli rol oynayabilecek bir diğer unsur blockchain teknolojisinin maliyetine ilişkindir. Blockchain, belirteçler ve akıllı sözleşmeler ile mikro ödemeleri mümkün kılma noktasında “düşük maliyetli” bir teknoloji olarak değerlendirilebilir (Haften-Schick ve Whitaker, 2021, s. 14). Bununla birlikte NFT’lerin, geleneksel sanatlara göre teknolojiye dayanan yapısı, sisteme yerleştirilen dijital nesnelerin takibini sağlamak için oldukça yüksek kapasiteli bir bilgi sistemi gerektirmektedir (Macdonald-Korth Lehtonvirta ve Meyer 2018, s. 19). Her ne kadar içerik oluşturucuların açık kaynaklı yazılımlarla daha kolay içerik oluşturabilmesi, eserlerin doğrudan dağıtılabilmesi hatta kendi kendine yayımlanabilmesi ve piyasalara girişi ekseninde blockchain teknolojisi maliyetlerin düşmesini sağlasa da (Chevet, 2018, s. 58) teknolojinin bizzat kendisi altyapıya çok fazla yatırım gerektirmektedir (Singh, 2020). Bunun temel sebebi ise “ölçeklenebilir, güvenilir ve hatasız bir ağ”ın sürdürülebilirliğinin sürekli çaba gerektirmesidir. Özellikle ucuz veya bedava elektriğe erişimi olanlar rekabet konusunda daha şanslı noktada yer almaktadır (Werbach, 2018, s. 120-121). Çünkü tüm bu teknolojik sürecin ilerlemesi, bilgisayarların mütemadiyen çalışmasına bağlıdır. Bu nedenle bilgisayarları soğutmak için çok fazla enerji harcanmaktadır (Singh, 2020).

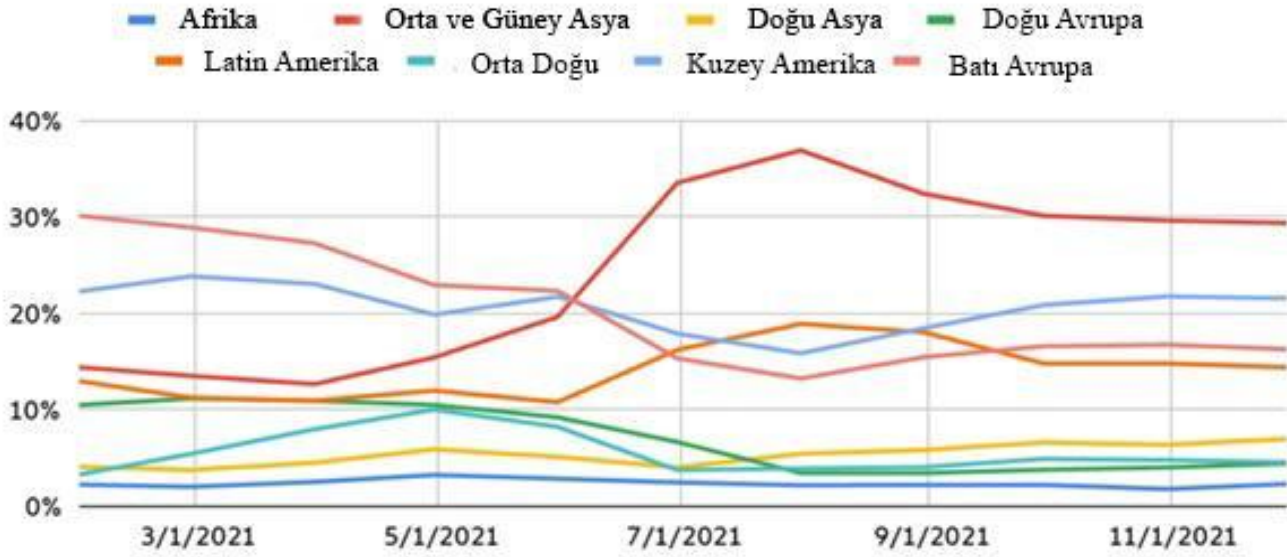
Bahsetmemiz gereken bir diğer sınırlılık, alanın endüstriyel yapısından kaynaklanmaktadır. NFT’ler popülerlik ve bilinirlik üzerinden işleyen bir sistemdir. Dolayısıyla NFT projelerinde tanıtım, sistemin önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Bu çerçevede sanatçıların Twitter ve Instagram paylaşımları, takipçi sayıları, projelerinin bilinirliği, sanatçının adının duyulmuş olması NFT piyasası içerisinde yer bulabilmek için etkilidir. OpenSea üreticiler için daha iyi bir NFT teklifi almak adına; ilgi çekici bir sanat eseri ortaya çıkarmak, az sayıda ürünle başlayarak adil fiyat belirlemeyi, ürüne sosyal medya bağlantısı, ayrıntılı bir açıklama ve afiş eklemeyi, projeyi sosyal medyada paylaşmayı ve erken katılım sağlamayı önermektedir (What makes a great NFT offering?, Erişim: 26.04.2022). Sosyal medya etkileşimlerinin popülerleşme bağlamındaki önemine örnek olarak, yapılan analize göre OpenSea’de satış bedeli en yüksek ilk 50 eserden sadece 10 tanesinin sosyal medya hesap bilgisinin sitede yer almadığı görülmüştür. Bununla birlikte NFT üreticilerinin 32 tanesinin kendilerine ait web site adreslerinin OpenSea sayfalarında linki de bulunmaktadır. Eserlerin 31 tanesinde ürün ile ilgili kısa bir açıklama metnine yer verilmiştir. Buna göre NFT’lere yönelik tanıtım faaliyetlerinin ürünün biçim ve içeriği kadar etkili olduğu söylenebilir.

NFT üreticileri, yani sanatçılar genellikle eserlerini/ürünlerini piyasaya sürmeden önce onların tanıtımını yapmaya başlarlar ve çekirdek bir takipçi topluluğu oluştururlar. Bu takipçiler daha sonra NFT yaratıcısı tarafından “beyaz liste”ye alınır ve üretilen NFT’leri diğer kullanıcılardan daha düşük fiyata almalarının yolu kolaylaştırılır. Beyaz listeler bu bağlamda sadece satın alıcılar için ödül olarak düşünülmemelidir, aynı zamanda daha iyi yatırım sonuçları anlamına da gelmektedir. OpenSea verilerine göre beyaz listeye alınan kullanıcılar, alınmayan kullanıcılara göre NFT satışı ve takasında daha fazla kâr elde etmektedir (Report Preview: The 2021 NFT Market Explained). Bu çerçevede Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramının tekrar işlerlik kazandığını söyleyebiliriz. Günümüzde “kültür ile pratik yaşam arasındaki ayrım kültürün reklam niteliğinde kaybolur. Estetik görünüş, reklamın metalara verdiği ve metaların soğurduğu bir pırıltıya dönüşür” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 345).

Özgürlük tartışmasında ele alınması gereken bir diğer önemli konu, NFT’lere kimlerin erişim sağlayabildiğidir. Aşağıdaki grafikte bölgelere göre 2021 Ocak ayında NFT pazarlarına yönelik payı yer almaktadır (Preview: “The 2021 NFT Market Explained”, Erişim: 01.05.2022). Afrika, Doğu Asya ve Orta Doğu’nun payı web trafiği içerisinde oldukça düşüktür. Bu nedenle teknik imkânlarla sahip olma noktasında daha dezavantajlı kesimlerin varlığı, örneğin Kochetkova’nın (2020, s. 11) maliyetlerin düşüşü ile birlikte



piyasalara yeni aktörlerin kolayca eklenmesi yönündeki varsayımının ve “alanın vaat ettiği özgürlük fikri”nin eleştirisi kapsamında önem kazanmaktadır.



**Şekil 2:** Bölgelere göre NFT pazarlarına yönelik web trafiğinin aylık payı, 2021 (Preview: The 2021 NFT Market Explained, Erişim: 01.05.2022)

NFT piyasalarındaki yükselmenin önemli bir sebebi de 2019 senesinde başlayan Covid-19 pandemisi döneminde sanatçıların eserlerini koleksiyonerlere ulaştırabilecekleri, para kazanabilecekleri sergi salonu, müze gibi ortamların yerine (alternatif) bir arayışa girmeleridir. Ancak buradaki tartışmalı noktalardan birisi, bu piyasalara kimlerin girebildiğidir. Ayrıca bu imkânlar ile alana giriş yapmak belli bir maliyeti (internet, piyasaya giriş ücreti, dijital ekipman vb.) ve (teknolojiye dair, satış ve pazarlamaya dair, piyasa koşullarına dair) eğitimi gerektirmektedir. Dolayısıyla tüm bu sürece uyum sağlayabilenler nezdinde yaşanan özgürleşmenin, uyum sağlayamayanlar açısından bir kısıtlama yarattığı söylenebilir. NFT'lere ulaşabilmek için öncelikli olarak bir teknolojik imkân, teknolojiye yatırım, kimi NFT piyasalarına giriş için ödeme, sonrasında ise sanatçıya ödeme yapmak gerekmektedir. Bu durum geçmiş dönemlerdeki geleneksel sanat mekanizması içerisindeki aristokratik seçkincilikten farklı bir yola evrilse de NFT sistemi içerisinde yeni bir hiyerarşik yapılanmayı ortaya çıkarmaktadır.

OpenSea, akıllı sözleşmelerin yanı sıra kendi doğrulama sistemini de oluşturmuştur. Bu sisteme göre kimi zaman bir hesap kimi zaman bir koleksiyon kimi zaman ise her ikisi birden OpenSea tarafından doğrulanarak “mavi tik”e sahip olmaktadır. Sitenin destek kısmında yer alan açıklamalara göre bir hesabın doğrulanıp doğrulanmaması OpenSea'nin takdirine bağlıdır. Bir hesabın doğrulanabilmesi için gerekli olan ön koşullar ise şu şekildedir; son üç ay içerisinde bir veya daha fazla NFT alıp satmış olmak, doğrulanmış bir e-posta adresine sahip olmak, bir profil resmine ve yaptığınız işle ilgili açıklamaya sahip olmak, OpenSea'nin hizmet şartlarını ihlal etme sebebiyle daha önce kısıtlanmış olmamak (What is a verified account or collection?, Erişim: 26.04.2022). Bunun yanı sıra mavi onay işareti daha çok tanınmış kişilere ve kuruluşlara verilmektedir. Eğer NFT üreticisi yüksek profilli tanınmış bir özne değilse, koleksiyonun 100 ETH (yaklaşık 4.374.412,944 TL 25.04.2022) ve üzeri işlem hacmine ulaşması gerekmektedir. Tüm bu süreçler tamamlansa dahi OpenSea ek bilgi isteyebilir veya doğrulamayı reddedebilir.

OpenSea platformundaki işlem hacmine göre ilk 50 sırada yer alan NFT'lerin ait oldukları koleksiyonlar ve üreticilerinin doğrulanma/mavi tike sahip olma durumlarına bakıldığında, koleksiyonların neredeyse tamamı (49) mavi tike sahipken üreticilerin sadece 30 adetinin aynı doğrulamaya sahip oldukları görülmektedir. Dolayısıyla doğrulama çerçevesinde ürünün, üreticisinin önüne geçtiği söylenebilir. Bu duruma sanatçının özgürlüğü bağlamında bakıldığında, doğrulama işleminin sanatçıların görünürlüğünü arttırdığı, ünlü olmayan ve yeterli işlem hacmine ulaşamayan sanatçıların bu görünürlükten faydalanamadığı söylenebilir. Özellikle doğrulama işlemi için istenen işlem hacmi miktarı, piyasalaşma/endüstrileşme çerçevesinde önemlidir. Zengin ve ünlü kişilere sağlanan doğrulama ayrıcalığına alana yeni giren/tanınmamış/yeterli bütçesi olmayan sanatçıların erişememesi, sanatçılar arasında iki kesim oluşturmakta ve bu, iki kesim arasında bir uçurum yaratmaktadır. Bunun yanı sıra bu durum yeni sanatçıların güvenilmez olarak görüldüğü bir ortamı beraberinde getirmektedir.

Özgürlük çerçevesinde tartışılması gereken bir diğer önemli başlık ise şeffaflık ya da dijitalin denetlenebilirliğidir. Blockchain teknolojisinin temel özelliklerinden birisi "değişmezlik"tir. Yani kaydedilen tüm işlemler kalıcıdır ve şeffaftır, NFT satın alma ve satış süreci herkese açıktır (Trautman, 2021, s. 56). Bununla birlikte bu şeffaf sürecin herkese açık olması ve verilerin herkes tarafından incelenebilmesi, bilgilerin saklanabilmesi dijital gözetim konusunu düşündürmektedir. Tüm bu şeffaf süreç algoritmalara dayalı yeni bir tahakküm sürecine işaret etmektedir. Günümüzde NFT piyasalarında alıcıların ve üreticilerin davranışlarını etkileyecek biçimde ölçme tekniklerinin kullanıldığına yönelik, yani bir NFT'nin değerinin algoritmalar eliyle belirlendiğine ilişkin çalışmalar bulunmaktadır (Bkz. Nadini vd., 2021). Blockchain teknolojisi ile sanat eserlerinin kimlik doğrulaması ve köken takibinin yapılabilmesi, özellikle sanat eserlerinin alımında ve satımındaki finansal işlemlerde algoritmaya dayalı bir karar verme mekanizmasını ortaya çıkarmaktadır (Iansiti ve Lakhani, 2017).

Özgürleşme bağlamında işaret edebileceğimiz bir diğer problem, alanın henüz sınırları çizilmeyen ama serbest piyasa içerisinde yer almasından dolayı uzun vadede bir düzen oluşturulacağını öngörebileceğimiz bürokratikleşme sorunudur. Blockchain teknolojisi her ne kadar merkezi bir yapıya olanak tanımasa da NFT alım satımlarında meydana gelebilecek şaibeli durumlar, kötüye kullanımlar (eserin ve sanatçının orijinalliyi vb.), rahatsız edici davranışlar ve benzeri olumsuz durumların şimdiden yaşanmaya başlamış olması, alandaki piyasaların ortak bir dil geliştirmesini ve NFT alım ve satımlarında ortak kurallar oluşturulmasını, olası kötüye kullanım durumları için cezai yaptırımların düzenlenmesini gerektirmektedir (Franceschet vd., 2019, s. 20). Bunun yanı sıra blockchain teknolojisinin güvenli tasarımına rağmen hâlâ savunmasız olması ve bilgi işlem düzeyinde istismar edilebilecek özelliklere sahip olması bu çerçevede ele alınabilecek bir diğer sorundur (Werbach, 2018, s. 118). Şu anda internet üzerinden konuşabileceğimiz fikrî mülkiyet rejiminin dijital kişisel mülkiyet sahipliğini içermemesi, bu çerçevede çalışılmasını gerektirecektir (Fairfield, 2021, s. 34). Dolayısıyla yapılacak olan düzenlemelerin alanda bir standartlaşmaya yol açacağı söylenebilir.

Sayılan gereklilikler neticesinde meydana gelecek olan denetleme ve bürokratikleşme süreci ise, bizi tartışmanın en başına götürmektedir. Tüm bu olası regülasyon süreci, kesin hesaplamalara duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla meydana gelecek olan yeni sistem içerisinde özgür, merkezileştirilmiş bir piyasa yerine her şeyin tanımlandığı daha katı merkezileşmiş bir yapı ortaya çıkarabilir. Böylelikle "yeni sistem yine de eski sistemin sabit, değişime dirençli yapısını korumak" zorunda kalabilir (Lukacs, 2018, s. 41).

## Tartışma ve Sonuç

Kültür içerisinde bulunduğu toplumsal ve tarihsel değişimlerin belirleyiciliği altında şekillenen insan hayatının en önemli unsurlarından biridir. Sadece inşa ettiğimiz değil özneleri inşa eden yapısıyla kültürün bir alt kolu olarak görsel kültür her geçen gün baskınlığını daha fazla hissettirmektedir. Bilişim ve internet teknolojilerinin giderek yaygınlaştığı günümüz koşullarında görsel kültür de bu toplumsal ve tarihsel gelişimden payını almış ve giderek dijital bir etkileşimin nesnesi ve öznesi olmuştur.

Takas edilemez belirteçler olarak da anlayabileceğimiz NFT'ler dijital sanatın yine bir alt kolu olarak değerlendirebileceğimiz kripto sanatı oluşturmakta ve bu yönüyle çağdaş görsel kültürün öne çıkan unsurlarından biri haline gelmektedir. Çalışmamızda NFT'ler bir görsel kültür ürünü olarak içerisinde yaşadığımız çağda sanatın kitleleşmesi ve özgürleşmesi gibi sanatçıyı ve alımlayıcıyı etkileyen başlıklar içerisinde incelenmiştir. Bu bağlamda NFT piyasalarında birincil konumda olan OpenSea platformunun içerikleri üzerine gerçekleştiren analiz neticesinde başlıklar somut verilere dayandırılmıştır.

Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in bize bıraktığı kuramsal ve kavramsal bakiye, çalışmamız için yol gösterici bir nitelik arz etmiştir. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarında yürüttükleri tartışma özellikle mekanik çağda sanat yapısının kopyalanabilirliği ana teması dâhilinde sanatın ve sanatçının özgünlük ve özgürlüğü üzerinde durmaktadır. Bu çalışmada da günümüzde NFT'lerin görsel kültür içerisindeki yeri özgünlük ve özgürlük çerçevesinde tartışmaya açılmıştır.

NFT'ler kopyalanabilirlik tartışması bağlamında dijital akıllı sözleşmelerle temellenen bir yapıya sahip oldukları için, alan yazınında sanatçının ve eserinin özgünlüğünü koruduğu ve yine sanatçıya özgür bir alan açtığı varsayılmaktadır. Bununla birlikte özgünlük çerçevesinde ele aldığımız üzere, NFT'lere özgün bir alan açtığı ifade edilen blockchain teknolojisinin kimi çıkmazları bulunmaktadır. Öncelikle NFT eserlerinin dolaşımında olduğu mecraların sanatın ve sanat eserlerinin "hayat bulunduğu alanlar olarak mı" yoksa "klasik bir endüstri ve piyasa koşullarını yeniden üreten bir ileri teknoloji mi" olduğu en önemli tartışma konusudur. Nitekim buna sebep olarak "piyasa"nın belirleyicisi olan market/platformların kâr elde etmeye yönelik mecralar olması NFT'lerin sanat eseri olmaktan çok birer meta olarak tanımlanmasını beraberinde getirmektedir. NFT'ler üzerinde şekillendikleri blockchain teknolojisinin temel kullanım alanı olan coin piyasası, döviz kurları ya da herhangi bir emtia alışverişi gibi mal alım satımına yönelik bir alan olarak şekillenmiştir. Bu duruma uygun olarak NFT'lere ilişkin alış-satış verilerinin sürekli olarak internet teknolojisi üzerinden paylaşılması ve istatistiki unsurların haber alışverişine hâkim olması bu durumun bir örneği olarak gösterilebilir.

Günümüz teknolojilerinin sağladığı kolaylıklarla bir tema veya biçim dâhilinde yüzlerce ve hatta binlerce NFT'nin aynı anda piyasaya sürümü alandaki özgünlük tartışmasının en önemli problemlerinden biridir. Bu problem dâhilinde NFT teknolojisi her ne kadar merkeziyetsiz ve şeffaf bir biçimde yapılanmış olsa da sanatçının telif, mülkiyet ve fikri haklarının takibini kimi zaman zorlaştırmaktadır. Bir diğer taraftan NFT üretenler piyasaya hâkim ve sürekli olarak değişen kimi "sanat" akımlarının kitleleşmesinde duyarsız kalamamakta ve bu durum da birbirine benzer eserlerin üretilmesine, yeniden üretilmesine ve tüketilmesine sebep olmaktadır. Tüm bunlar üretim aşamasında çok ciddi maliyetlere ve kendine has

sosyal ağlara gerek duymaksızın üretime elverişli olacağı düşünülen NFT'leri özgünlük bağlamında tartışmalı bir hale getirmektedir.

Blockchain teknolojisinin merkezsizleştirilmiş ve şeffaf bir yapıya sahip olmasının NFT'ler üzerinden sanatçıyı ve koleksiyoncuyla daha özgür kıldığı da yine literatürde sıklıkla vurgulanmaktadır. Ancak her ne kadar merkezsizleştirilmiş bir yapı sergilese de teknolojinin serbest piyasa koşullarına olan bağımlılığı ve olası bir tekelleşme, hem sanatçının hem de koleksiyoncunun özgürlüğünü tartışmalı kılacaktır. NFT piyasalarının ve NFT üreten sanatçıların reklam ile kopmaz bir bağa sahip olmaları da alanın endüstriyel bir yapı olarak "merkezileşmesinde" büyük rol oynayacaktır. Bunun yanı sıra herkese erişime açık olan NFT'lere "kimlerin", "nasıl" erişeceği de bir diğer sorunsal oluşturmaktadır. Tüm iletişim teknolojilerinde olduğu gibi genelde blockchain, özelde ise NFT teknolojisine erişimde hem uluslararası hem de sınıfsal bazı eşitsizlikler olduğu bir gerçektir.

Blockchain teknolojisi yeni olduğu için her ne kadar şu anda kullanıcı özgürlüğünü tüm boyutlarıyla irdelenmek mümkün olmasa da, teknolojiye yaşanabilecek aksaklıklar, kötüye kullanım, telif ve benzeri sorunlara bir cevap bulmak ve piyasaların ortak bir dil geliştirmesi için alanın bürokratikleşmesi ve meydana gelecek tekelleşmeler, standartlaşmanın önünü açacaktır. Bu noktada mevcut yeni alan içerisinde kullanıcıların, kitle kültürünün bürokratikleştirici etkilerine kapılmamaları ve bu konuda kolektif bir karar mekanizması oluşturmaları, NFT'ler ve özgürlük tartışmasını sürdürme noktasında değerli bir girişim olacaktır. Çalışmamız NFT ve kripto sanat alanına eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşırsa da kültür ve sanat, içerisinde nefes aldığı alanları her zaman yeniden yaratmanın en insani edimleridir.

## Kaynaklar

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ünler ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Aytimur, R. G. (2019). Theodor Adorno ve Walter Benjamin'de Sanat Eserinin Doğası. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin.

Cengiz, Ö. (2021). Edilgen Sessizliği Kırmanın Peşinde: Çevrimiçi Ortamda Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek, Himmet Hülür ve Cem Yaşın (Der.), *Yeni Medya, Toplum ve İletişim Biliminin Dönüşümü* içinde (s. 187-208). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Chevet, S. (2018). *Blockchain Technology and Non-Fungible Tokens: Reshaping value chains in creative industries*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). HEC, Paris.

Çelik, İ. F. (2018). Mekanik Yeniden Üretim Sonucu Kaybolan Sanat Yapıtının Aurasını Teknolojik Yenilikler Yolu ile Yeniden Bulmak. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 114-126.

- Dowling, M. (2022). Fertile LAND: Pricing Non-fungible Tokens. *Finance Research Letters*, 44, Erişim: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S154461232100177X>. doi: 10.1016/j.frl.2021.102096
- Dursun, N. (2021). NFT/Kripto Sanat ve Hareketli Grafik İlişkisi. *International Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(40), 1037-1055. doi: 10.31589/JOSHAS.649
- Explore Domain Names, Erişim: 29.04.2022, <https://opensea.io/collection/domain-names>
- Fairfield, J. (2021). Tokenized: The Law of Non-Fungible Tokens and Unique Digital Property. *Indiana Law Journal*, Forthcoming, Erişim: <https://ssrn.com/abstract=3821102>
- Franceschet, M., Colavizza, G., Smith, T., Finucane, B., Ostachowski, M. L., Scalet, S., Perkins, J., Morgan, J., Hernández, S. (2019). Crypto Art: A Decentralized View. *Leonardo*, 54 (4), 1–38.
- Haaften-Schick, L. ve Whitaker, A. (2021). From the Artist's Contract to the Blockchain Ledger: New Forms of Artists' Funding using Equity and Resale Royalties. *SSRN Electronic Journal*. Erişim: 10 Ocak 2022, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3842210](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3842210)
- Iansiti, M.ve Lakhani, K. (2017). The Truth About Blockchain. *Harvard Business Review*, 95(1), 118-127. Erişim: <https://hbr.org/2017/01/the-truth-about-blockchain>
- Jameson, F. (1990). *Late Marxism Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London & New York: Verso.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulunun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. İstanbul: Bilim ve Sanat.
- Kochetkova, M. (2020). Blockchain in the Art Market: Opportunities and Challenges. Lab University of Applied Sciences Ltd. Bachelor Of Business Administration, Degree Programme in Business Information Technology. Erişim: 3 Ocak 2022, [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/341840/Kochetkova\\_Marina.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/341840/Kochetkova_Marina.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Krogh, T. (1999). Frankfurt Okulu'nun Kültür Analizi. Mehmet Küçük (Der.), *Medya İktidar İdeoloji* içinde (s. 245-267). Ankara: Ark.
- Lukacs, G. (2018). Şeyleşme ve Proletarya Bilinci, Ş. Alpogut, (Çev.). Bertell Olmann ve Kevin B. Anderson (Der.) *Çağdaş Marksizm Seçkisi* içinde (s. 29-46). İstanbul: Yordam.
- Macdonald-Korth, D., Lehdonvirta, V. ve Meyer, E. (2018). *The Art Market 2.0 Blockchain and Financialisation in Visual Arts*. London: The Alan Turing Institute. Erişim: 2 Ocak 2022, <https://www.dacs.org.uk/DACSO/media/DACSDocs/Press%20releases/The-Art-Market-2-0-Blockchain-and-Financialisation-in-Visual-Arts-2018.pdf>
- Market Overview. Erişim: 7 Şubat 2022, <https://nonfungible.com/market/history>
- Moore, R. (2012). Digital Reproducibility and the Culture Industry: Popular Music and the Adorno-Benjamin Debate. *Fast Capitalism*, 9(1), 75-88. doi: 10.32855/fcapital.201201.010

- Nadini, M., Alessandretti, L., Di Giacinto, F., Martino, M., Luca, M., Baronchelli, A. (2021). Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks and Visual Features. *Scientific Reports*, 11(1), Erişim: 2 Ocak 2022, <https://www.nature.com/articles/s41598-021-00053-8.pdf>. doi: 10.1038/s41598-021-00053-8
- NFT Marketplaces. Erişim: 1 Şubat 2022, <https://dappradar.com/nft/marketplaces>
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (S. Postacıoğlu Banon, çev.) İstanbul: Metis.
- Panetta, K. (2019). 7 Common Mistakes in Enterprise Blockchain Projects. Gartner. Erişim: 27 Ocak 2022, <https://www.gartner.com/smarterwithgartner/top-10-mistakes-in-enterprise-blockchain-projects>
- Report Preview: The 2021 NFT Market Explained, Erişim: 01.05.2022, <https://blog.chainalysis.com/reports/nft-market-report-preview-2021/>
- Singh, N. (2020). 10 Disadvantages of Blockchain Technology. 101 Blockchains. Erişim: 22 Ocak 2022, <https://101blockchains.com/disadvantages-of-blockchain/>
- Styx, L. (2019). What Does Blockchain Mean for Art Museums and Could it Bring Transparency to the Art Market? *MuseumNext* [accessed 4 January 2022]. Erişim: 4 Ocak 2022, <https://www.museumnext.com/article/how-blockchain-could-change-the-museum-industry/>
- Su, S. (2007), Fotoğraf ve Sanat. *Cogito*, 52, 223-235.
- User Safety, Erişim: 27.04.2022, <https://support.opensea.io/hc/en-us/articles/5007726285203-How-can-I-submit-a-copyright-counter-notice->
- Utility NFTs Take on The Market, Erişim: 23.04.2022, <https://bitcoinist.com/utility-nfts-take-on-the-market/>
- Trautman, L.J. (2021), Virtual Art and Non-Fungible Tokens. (Pre-Publication Draft). *SSRN Electronic Journal*, Erişim: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3814087](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3814087).
- Top NFTs, Erişim: 29.04.2022, <https://opensea.io/rankings>
- Werbach, K. (2018). *The Blockchain and the New Architecture of Trust*. Information policy series. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- What is a verified account or collection?, Erişim: 26.04.2022, <https://support.opensea.io/hc/en-us/articles/360063519133-What-is-a-verified-account-or-collection->
- What makes a great NFT offering?, Erişim: 26.04.2022, <https://support.opensea.io/hc/en-us/articles/1500011542482-What-makes-a-great-NFT-offering>

- Whitaker, A. (2019). Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts. *Artivate: A Journal Of Entrepreneurship in the Arts*, 8(2), 21-46. doi: 10.34053/artivate.8.2.2
- Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (E. Soğancılar, Çev.), İstanbul: İletişim.



2022, 9(1): 73-91

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.7391>

Makaleler (Tema)

# İNSANSIZ HAVA ARACI GÖRÜNTÜLERİ VE BARIŞ GAZETECİLİĞİ: İKİNCİ KARABAĞ SAVAŞI ÖRNEĞİ

Can ERTUNA<sup>1</sup>

## Öz

Yakın dönemdeki savaşlarda artan kullanımlarıyla dikkat çeken insansız hava araçları, yüksek kaliteli görüntüler aktarabilmekte ve bunlar çatışan tarafların propaganda faaliyetlerinde de kullanılmaktadır. Bu makalede, 2020'de 44 gün boyunca süren İkinci Karabağ Savaşı'nda Azerbaycan'ın (silahlı) insansız hava araçları (S/İHA) görüntülerini, Savunma Bakanlığı'nın sosyal medya hesapları üzerinden medyaya sunması ve Türkiye'deki medya kuruluşlarının bu görüntüleri değerlendirme yaklaşımları incelenmiştir. Bu süreçte, Bakanlığın Facebook ve YouTube sayfalarına yüklenen savaşla ilgili videoların %45'inin İHA kaynaklı olduğu saptanmıştır. Uluslararası medyanın da yoğun şekilde değiştiği bu videolar sadece internet ortamında yaygınlaşmamış, aynı zamanda, genellikle editöryal süzgeçten geçirilmeden ham şekilde Türkiye'deki medya kuruluşları tarafından da kullanılmışlardır. Savaş alanından gelen bu görüntülerin artan kullanımı, barış gazeteciliği perspektifinden yeni soruları da gündeme getirmektedir. Bu çalışmada, savaş meydanına sınırsız erişim ve görsel kanıt olanağı sunması nedeniyle öne çıkarılan insansız hava aracı görüntülerinin içkin şekilde savaş odaklı olduğu savunulmaktadır. Ordunun servis ettiği halde, ham biçimde kullanıldığında

<sup>1</sup> Can ERTUNA, Dr. Öğretim Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Medya Bölümü, ORCID: 0000-0002-3734-7345, [canertuna@gmail.com](mailto:canertuna@gmail.com)

Makale Geliş Tarihi: 28.02.2022 | Makale Kabul Tarihi: 11.04.2022

seçkin ve propaganda odaklı olan bu görüntüler, izleyiciyi kapalı bir zaman ve mekâna hapsetmekte, dünyayı “biz” ve “onlar” arasında bölerek, “onların” hedef olarak algılanmasını pekiştirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İnsansız hava aracı, savaş, propaganda, barış gazeteciliği, Karabağ Savaşı

# DRONE FOOTAGE AND PEACE JOURNALISM: THE EXAMPLE OF THE SECOND KARABAKH WAR

## Abstract

Drones, with their ever-increasing use in recent warfare, are capable of transmitting high-quality images, which might then be exploited for propaganda purposes by the opposing forces in a war. In this article, the release of drone footages by the Ministry of Defence of Azerbaijan during the 44-day war in Karabakh against the Armenian forces in 2020 is analyzed, and the Turkish media’s approach to this matter is evaluated. It was observed that 45% of the videos uploaded to the Ministry’s Facebook and YouTube accounts were taken by drones. These videos frequently mentioned by the international media not only circulated on the internet but also were used by the Turkish media, often without being edited. The increasing use of such footages from battlefields also poses new questions in terms of peace journalism. This paper claims that drone footages that are promoted to provide visual journalistic evidence and unlimited access to battlefields have intrinsic war-oriented characteristics. When used as directly shared by the military, such raw footages serve an elite and propaganda-oriented attitude and shut the viewer into a closed space and time, dividing the world into “us” and “them” while contributing to the perception of “them” being the target.

**Keywords:** Drone, war, propaganda, peace journalism, Karabakh War

## Giriş

Savaş alanlarından uzaktaki insanların cephede neler olduğuna dair görüntülerle karşılaştığı dönem, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı’dır. Bu iki savaşta da ağır ekipmanlar ve uzun pozlama ile mümkün olabilen “durağan” görüntüler, cepheden kilometrelerce uzağa ancak bugünkü standartlarda uzun bir zaman sonra ulaştırılabilmıştır (McLaughlin, 2002, s. 29-30). Ancak özellikle Amerikan İç Savaşı’nda cephede yatan cansız bedenlerin görüntülenip dolaşıma sokulması yepyeni bir döneme de kapı aralamıştır. Görüntünün kitlelerin algılarını şekillendirmedeki gücü, kısa sürede hem cephe gerisindeki askerleri hem de politikacıları yeni kontrol mekanizmaları geliştirme konusunda da harekete geçirmiştir. Bu bağlamda savaşların, özellikle de savaşan tarafların kendi kamuoyuna aktarılması sürecinde yönetimler tarafından, gazetecilik pratiklerini şekillendiren teknolojik olanaklar paralelinde sansür

mekanizmaları da geliştirilmiştir. Ancak sansür salt gerçekleri gizleyerek işletilen bir sistem olmamaktadır. Neyin ne zaman, ne şekilde gösterileceği konusunda egemen olabilmek de önemlidir. Bu çerçevede, bazı durumlarda olanı saklamak yerine, tam tersine, yeri geldiğinde öldürme, tahribat, yıkım görüntülerini işleyerek ve/veya kurgulayarak silahların yarattığı etki ile harmanlayarak medya aracılığıyla ya da doğrudan dolaşıma sokmak da savaş sırasında yürütülen stratejik iletişim faaliyetinin önemli bir bileşimidir.

Silahları salt kaba kuvvet kullanma araçları olarak değil, ancak psikolojik etkileri üzerinden değerlendirerek savaşın “gösteri” boyutuna vurgu yapan Virilio’ya göre (1989, s. 8), silahlar salt imha değil, ancak aynı zamanda algı üretme araçlarıdır. Düşmanı yok etmek kadar yok olabileceği kabulünü onda yerleştirmek de önemlidir. Bu nedenlerle de silahların ve/veya etkilerinin sergilenmesi her türlü propaganda için önemli olmaktadır. Teknolojik savaşın zirve noktası ise hem kullanılan askeri teknoloji, hem de savaşın (öngörülen bir bölümünün) canlı yayınlanmasına olanak tanıyan medya teknolojilerinin bulunduğu ilk nokta olan 1991 Körfez Savaşı’dır. Aslında hava bombardımanı görüntüleri çok daha önceleri ordu eliyle servis edilmeye başlanmıştır. Ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaygınlaşan bu görüntülerin bir “yüksek teknolojik savaş” anlatısı içinde sunulması 1991 yılındaki Körfez Savaşı ile olmuştur. Kellner (2004, s. 144), bu savaşta, “nokta atışı” saldırıların görüntülerinin yaralı ve ölü asker görüntülerinin yerine geçtiğini ve steril bir savaş yayıncılığı yapıldığını aktarmaktadır. Thussu’ya göre de (2005, s. 124), yüksek teknoloji savaşlar, savaş haberciliğinin bir “eğlendiren bilgi” (infotainment) ögesine dönüşmesiyle birlikte kansız ve ölüm ile yıkım boyutlarından arındırılmış halleriyle izleyiciyi hissizleştirmektedir. Burada özellikle ABD Ordusu’nun Kosova, Irak ve Afganistan operasyonlarındaki televizyon yayıncılığına değinen Thussu, ordu tarafından servis edilen savaş uçağı kokpit videolarının ve askeri kaynaklardan servis edilen görüntülerin ekranlardaki baskın içerik haline gelmesiyle birlikte aslında bir anlamda habercilik faaliyetinin ordu propagandası faaliyetine dönüşüp dönüşmediğini de sorgulamaktadır. Ona göre, reyting ve “eğlence” çabası, çatışmaların ekonomik ve/veya politik nedenlerini açıklamanın yerine geçmektedir (Thussu, 2015, s. 129). Dolayısıyla savaşların “insansızlaştırılması” salt yönetimlerin dayattığı ağır bir propaganda mekanizması ile değil, medyanın (büyük ve kitlelere erişebilen bölümünün) habercilik iddiasını belirli oranda terk etmesiyle de gerçekleşmektedir.

Susan Sontag da (2004, s. 66), Körfez Savaşı’nda geri çekilen Irak askerlerinin napalm, seyreltilmiş uranyum ve msket bombalarıyla öldürülmesi gibi görüntülerin kamuoyundan saklandığını aktarmaktadır. Steril savaş temsilinin egemen kılınması için öncelikle gazetecilerin olay yerine yaklaşmasını engellemek gerekmektedir. Aynı savaşa dair ABD Ordusu’nun iletişim stratejilerini değerlendiren bir diğer isim Margot Norris (1991, s. 230-231), ölen ve yaralananların görüntülerinin sansürlenmesinin silahlar, donanım, makineler ve teknoloji teşhirciliği ile koordineli bir anlayışa işaret ettiğini; öldürme eylemindeki insan dahlinin, silahlarla; duyguların çıkar ve mantıkla yer değiştirmesine yol açan bir ideolojik etkiler bütününe hizmet ettiğini vurgulamaktadır. Oysa “alandaki” durum bambaşkadır. Norris (1991, s. 234), çalışmasında alandaki gazetecilerin şahit oldukları yıkım ve kanlı görüntülerin tanıklıklarına yer vermekte ve Irak’ta o yüksek teknolojik savaşın, yerde atom bombası sonrası Hiroşima görüntülerine benzer bir etki yarattığını da vurgulamaktadır. Ancak ABD Ordusu’nun havuz sistemi ve gazetecilere uygulanan sert kısıtlamalar nedeniyle bu tanıklıklar hem oldukça kısıtlı ölçüde hem de yüzeysel fragmanlar şeklinde kalmış savaşın genel anlatısını etkilemekten uzak olmuştur. Hallin’e (1994, s. 55) göre de Körfez Savaşı’nın “temiz savaş” gibi sunulmasının en önemli nedenlerinden biri bağımsız hareket edebilen gazetecilerin sahada olmamasıdır. Vietnam Savaşı’nda egemen siyaset değiştiğinde, sahada daha önce işlenemeyen hikayeleri aktaracak gazeteciler varken, Körfez

Savaş'ında medya operasyona çıkan pilotlarla yapılan söyleşileri ve bombardıman görüntülerini aktarmıştır. Körfez Savaşı, savaşları "silahın gözünden" anlatma pratiğinin yaygın şekilde uygulamaya konduğu bir milat olarak kabul edilebilir. Sonraki yıllarda gerçekleşen savaşlarda özellikle düzenli olmayan çatışmaların yaygınlaşması, gazetecilerin bu zorlu çatışma alanlarına ulaşmasını da orada hayatta kalmasını da güçleştirmiştir. Buna ek olarak gelişen teknolojinin görüntü oburu medyanın içerik açlığını silahın kendisiyle doyurabilme kapasitesinin yaygınlaşmasıyla birlikte (silahlı) insansız hava aracı mesajın kendisi haline dönüşmeye başlamıştır.

Bu çalışmanın odağında, (silahlı) insansız hava araçlarının kaydettiği görüntüler ve özel olarak, bu görüntülerin son dönemde savaş ve çatışmaların aktarılmasında medya tarafından sıklıkla başvuru bir haber içeriği olarak değerlendirilmesi yer almaktadır. Öncelikle bu bağlamda özel bir örnek olarak, 44 gün süren İkinci Karabağ Savaşı'nda bu görüntülerin nasıl bir iletişim stratejisi çerçevesinde ve hangi yoğunlukla kamuoyuna servis edildiği mercek altına alınacak, bunun için de Azerbaycan Savunma Bakanlığı'nın savaş sırasında yoğun bir biçimde kullandığı Youtube ve Facebook hesaplarındaki video kayıtlardan faydalanılacaktır. İlerleyen bölümlerde daha da ayrıntılı aktarılacağı gibi Azerbaycan Savunma Bakanlığı bu sosyal medya platformlarını anılan görüntüleri hem doğrudan hem de aracılar üzerinden kamuoyuna aktarmak için yoğun bir biçimde kullanmıştır. Sosyal medya platformlarında kullanıcılar tarafından yaygınlaştırılan bu içerikler medya tarafından da kimi zaman tekil biçimde kurgulanmadan ya da filtrelenmeden bir haber olarak servis edilmiş, kimi zaman da hazırlanan haberlerin içinde alt öğeler olarak kullanılmışlardır. Azerbaycan'ın askeri galibiyetinde insansız hava araçlarının oynadığı rol, uluslararası medyadaki haber ve yorumlarda vurgulanmış, ancak savaşın daha yakın izlendiği Türkiye'deki haber kuruluşları içeriklerinde, bu görüntüleri çok daha yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Çalışmada bu görüntülerin Türkiye'deki farklı medya kuruluşları tarafından nasıl haberleştirildiğine de yer verilecek ve son bölümde propaganda değil, "olgusal hakikat" odaklı ve çözüm yönelimli bir habercilik öneren (Alankuş, 2016), barış gazeteciliği perspektifinden insansız hava araçlarının görüntüleri üzerinden inşa edilen savaş anlatısı değerlendirilecektir.

## **(Silahlı) İnsansız Hava Araçları'nın (S/İHA)<sup>2</sup> Gösterdiği Savaş:**

İnsansız hava araçlarının (İHA) askeri amaçlarla bugünkü biçimde kullanımları, yaklaşık yarım yüzyıl öncesinde başlamıştır. İnsansız hava araçları, temel olarak 1944 yılında Chicago Uluslararası Sivil Havacılık Konvansiyonu'nun sekizinci maddesinde genel biçimde "pilotsuz uçuşa kabiliyetine sahip hava araçları" olarak tanımlanmıştır (ICAO, 1944, s. 4). Askeri amaçlarla kullanılan İHA'lar, NATO literatüründe "içinde insan olmayan, uzaktan kumanda ile yönlendirilen veya otonom olarak kendisini yönlendiren motorlu itki gücü olan, silah ya da faydalı yükleri ana gövdesine yüklenip çıkarılabilen, görev sonu geri dönerek iniş yapabilen veya hedefte silah olarak kendini imha edebilen araçlar" olarak tanımlanmaktadır (Pakkan ve Ermiş, 2010, s. 78). İHA'ların bu tanıma uygun şekil ve amaçlarda kullanımı, kesin bir şekilde uzaktan yönetilebilen ve güdümlü bomba gibi işlev gören biçimde Birinci Dünya Savaşı (Fahlstrom ve Gleason, 2012, s. 4); bir mühimmat olarak

<sup>2</sup> Çalışmada sözü edilen araçlar, gözlem, işaretleme gibi faaliyetlerde kullanılan insansız hava araçları ve taşıdığı füzelerle bir saldırı platformu olarak kullanılan silahlı insansız hava araçlarıdır. Bu bağlamda bu farkı da vurgulamak için yeri geldiğinde ortak bir kısaltma olarak havacılık sektöründe de kabul gördüğü şekliyle "S/İHA" ifadesi kullanılacaktır.

değil de bir istihbarat ve gözetleme ve hedef şaşırtma platformu olarak kullanımları, Vietnam Savaşı sırasında ABD ordusu, 1973'teki Yom Kippur Savaşı ve sonrasında İsrail tarafından gerçekleştirilmiştir (Chamayou, 2015, s. 29). Bugün anıldığı şeklindeki ilk silahlı insansız hava aracı (SİHA) denemesi ise, Şubat 2001'de ABD Nevada'da gerçekleştirilmiş ve bir İHA platformu üzerine yüklenen karadan havaya füze ile yerdeki hedef vurulmuştur (Chandler, 2020, s. 3).

Lev Grossman (2013), insansız hava araçlarının dönüştürdüğü savaş pratiğini ele aldığı yazısında, bunların salt birer aygıt gibi algılanamayacağını vurgular. Ona göre, internet nasıl sanal erişimi artırırsa, bu araçlar da fiziksel erişimi artırmıştır; (kullanıcı) onunla görüş, eyleme geçerek aslında onun bir "yerlisi" haline gelmektedir. S/İHA görüntüleri de bugüne kadar savaş ve çatışma bölgelerinden fotoğraf, film makinaları ve video kameralar aracılığıyla gelen diğer geleneksel "savaş görüntülerinden" temel biçimde farklılaşmaktadır; dikey (sürekli üst açıdan), her ne kadar görüntü kalitesi her geçen gün artsa da yerden kilometrelerce yüksekte yakalanıp üsse aktarılan görüntünün netliği ve renkli görüntülerdeki kontrast alışlagelenden düşük olmaktadır. Üstelik termal kameradan normal kameraya geçiş, ani yakınlaşmalar gibi kendine has bir görüntü dili, uzaktan ölçüm ve hedefleme verilerinin ekranda (aksi tercih edilmediği takdirde) görünür olması ve sonunda hep "hedefin" imha edilmesi (eğer salt bir gözetim/istihbarat faaliyeti söz konusu değilse) tipik S/İHA görüntüsü "estetiği" bileşenleridir. Bu görüntüleri, sinemasal görüntü rejiminin görsel kültürde egemen olduğu dönemden sonraki bir "post-sinematik" dönemin bilgi değil, etki taşıma odaklı unsurlarından biri olarak değerlendiren Richardson'a göre (2019, s. 79), füzenin ateşlendiği anda, yani ölüm anının beklendiği an itibarıyla etki, en üst seviyeye çıkmakta, patlama anında ekran beyaza boyanmakta, ölüm boşluğa dönüşmekte, (özellikle termal kamera görüntüsü) yaşananları soyut kılmaktadır. Hayatını kaybedenler, kaçışanlar enkaz haline gelen araç ya da binalar yoğun bir siyah dumanın ardından güçlkle seçilir haldedir. Richardson'ın aktardığı özellikleri Anadolu Ajansı aracılığıyla servis edilen SİHA kamerası video görüntülerinin birer karelik ekran görsellerinde de açıkça saptamak mümkündür (bkz. fotoğraf 1 ve fotoğraf 2).



**Fotoğraf 1.** Suriye, İdlib Bölgesi üzerinde TSK'ya bağlı bir SİHA'nın kamera görüntüsü (Anadolu Ajansı, 2020)





**Fotoğraf 2.** Suriye, İdlib Bölgesi üzerinde TSK'ya bağlı bir SİHA'nın hedefi vurduğu an (Anadolu Ajansı, 2020)

SİHA pilotlarının psikolojisi ya da bu görüntülerin izleyiciler üzerinde yarattığı etki üzerine, zaman zaman bulguları birbiriyle çelişen, çeşitli güncel çalışmalar mevcuttur (Asaro, 2013; Gregory, 2011; Scharrer ve Blackburn, 2015). ABD Ordusu'ndan albay rütbesiyle emekli olan Dave Grossman'ın öldürmenin psikolojisi üzerine yürüttüğü araştırma ise birçok çalışmada referans gösterilen temel bir kaynaktır. Grossman (1996, s. 107-108), maksimum menzilli öldürme eylemini "öldürenin kurbanlarını dürbün, radar, periskop, kamera vs. olmadan algılayamadığı" bir mesafe üzerinden sınıflandırmaktadır. Ona göre, insanları neredeyse görünmez kılan uzaklık ve onlarla ilişkiyi bir makina üzerinden kurmak psikolojik bir koruma görevi görmekte ve olası bir öldürme travmasını engellemektedir. Ancak bu noktada Grossman'ın bu sınıflandırmayı SİHA'ların öldürme eyleminde devreye girmesinden önce yaptığını belirtmek gerekmektedir. Grossman'ın önermelerinin geçerliliğini sorgulayan David Bergman'a (2016) göre ise, silahlı insansız hava aracının öldürmeyi bir "video oyunu" deneyimine indirgediği yönündeki saptama geçersizdir. Tam tersine, yetkin optik olanaklar, öldürme eylemini hem SİHA pilotu hem de bunu ekranları başından izleyenler için yakınlaştırmaktadır (Bergman, 2016). Görüntülerin yarattığı etkinin ölçülmesine dönük çalışmalara kısaca değinilmiş olsa da bu psikolojik boyut ağırlıklı olarak araştırmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Sonraki bölümlerde özellikle İkinci Karabağ Savaşı çerçevesinde SİHA görüntülerinin sosyo-politik bağlamı ve savaşın aktarılmasındaki işlevi üzerine yoğunlaşılacaktır.

## SİHA'lar ve İkinci Karabağ Savaşı

İkinci Karabağ Savaşı 27 Eylül 2020 tarihinde başladı ve 10 Kasım 2020 tarihinde Rusya'nın arabuluculuğuyla imzalanan ateşkes antlaşmasıyla sona erdi. 44 gün süren savaşta resmi rakamlara göre ölen ya da kayıp olan Azeri ve Ermeni asker ve sivillerin toplam sayısı yaklaşık 6.500'dü. Savaş sonunda Azerbaycan, 1991-1994 yılları arasında devam eden Birinci Karabağ Savaşı'nda Ermenilerin ele geçirdiği topraklarını geri kazandı (De Waal, 2021). Azerbaycan'ın savaştaki üstünlüğünün önemli bileşenlerinden biri, sahip olduğu Türk yapımı silahlı ve silahsız insansız hava araçları ile İsrail'den satın alınan "dolanan" ya da "gezici" mühimmat (loitering munition) olarak anılan kamikaze hava araçları olmuştur. TB-2 modeliyle Azerbaycan'ın başlıca SİHA tedarikçilerinden Türkiye'nin silahlı insansız hava araçları kullanımı, salt bir teknolojik olanak

değil, bundan daha geniş bir şekilde bir savaşıma “konsepti” olarak da değerlendirilmekte ve bunun İkinci Karabağ Savaşı’ndan önce 2020 yılında Suriye’de, ordu güçlerine karşı, Libya’da da General Hafter komutasındaki güçlere karşı yürütülen hareketler çerçevesinde geliştirildiği vurgulanmaktadır (Kasapoğlu, 2020). Azerbaycan’ın da bu iki cephedeki etkilerini gördükten sonra, İkinci Karabağ Savaşı öncesi Türkiye’den SİHA alımına karar verdiği yönünde haberler yayımlanmıştır (Rehimov, 2020). İkinci Karabağ Savaşı’nda SİHA’ların oynadığı önemli rol, “Azerbaycan’ın SİHA’ları Dağlık Karabağ’da cepheyi ele geçirdi” (Dixon, 2020), “Azerbaycan’ın SİHA’ları gelecekteki savaşların neye benzeyeceğini nasıl gösteriyor” (Frantzman, 2020), “Dağlık Karabağ’da Türk SİHA’ları gücünü gösterdi” (Jones, 2020) gibi başlıklarla uluslararası medyada da kendine yer bulmuştur. Öyle ki, Soğuk Savaş’ın sonlarında sosyalist sistemlerin birbiri ardına darboğaza girdikleri dönemde ortaya çıkardığı “tarihin sonu” teziyle piyasa ekonomisine dayanan liberal demokrasilerin insanlığın adeta kaderi olduğu saptamasıyla şöhreti yakalayan, ancak geçen yıllarda neoliberalizmin ortaya çıkardığı köklü problemler ve derinleşen eşitsizlik nedeniyle eleştirilerin odağında yer alan siyaset bilimci Francis Fukuyama dahi bu konu üzerine bir makale kaleme almıştır. S/İHA üretim ve kullanımının bölgesel güç dengesini Türkiye lehine değiştirdiğini ifade eden Fukuyama (2021), böylece karadaki güçlerin savaş taktiklerinin de dramatik şekilde değişeceği iddiasını aktarmıştır<sup>3</sup>.

Azerbaycan Savunma Bakanlığı, İkinci Karabağ Savaşı’nın başlangıcından itibaren YouTube<sup>4</sup> ile Facebook<sup>5</sup> hesapları üzerinden düzenli paylaşımlar yapmıştır. 27 Eylül-10 Kasım 2020 tarihleri arasında 44 gün süren savaş boyunca YouTube hesabından 192, Facebook sayfasından ise 225 farklı video paylaşılmıştır. Aradaki sayısal farklılık, kimi zaman YouTube video paylaşım platformunda uzun haliyle paylaşılan görüntülerin, Facebook’ta birkaç parça şeklinde farklı başlıklar altında da paylaşılmasından kaynaklanmaktadır. Bazı istisnalar hariç her iki platformdaki görüntü içeriğinin neredeyse aynı olacak şekilde birbirinin tekrarı olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu iki platformun da görüntülerin farklı kesimlere ulaştırılması için düzenli bir biçimde güncellenerek etkili bir biçimde kullanıldığı söylenebilir. Ancak elbette en dikkat çekici olan boyut, salt tekil kullanıcıların değil, aynı zamanda bu resmi hesapları takip eden haber kuruluşlarının da buralardan servis edilen içerikleri nadiren belirli bir editöryal süzgeçten geçirdikten sonra ya da doğrudan almaları ve bunları televizyon haber paketlerinin içinde ve/veya internet sayfalarında kullanmalarınıdır. Böylece Azerbaycan Savunma Bakanlığı kendi kaynaklarıyla kolay kolay erişemeyeceği boyutlarda bir içerik dağıtım ağına bu dev sosyal medya şirketlerinin sunduğu platformlar aracılığıyla kavuşmaktadır.

	Azerbaycan Savunma Bakanlığı Facebook Hesabı	Azerbaycan Savunma Bakanlığı YouTube Hesabı
Aktüel görüntü, brifing, propaganda vd. videolar	134	96
S/İHA, “gezici mühimmat” kamera görüntüleri	91	96
<b>Toplam</b>	<b>225</b>	<b>192</b>

**Tablo 1** Azerbaycan Savunma Bakanlığı Facebook ve Youtube Hesaplarındaki Videoların Görsel İçerikleri Çerçevesinde Dağılımı

<sup>3</sup> Bu çalışma hazırlandığı sırada, Rusya’nın 24 Şubat 2022 tarihinde Ukrayna’ya yönelik işgali başlamış, Ukrayna Silahlı Kuvvetleri’nin Türkiye’den satın aldığı TB2 “Bayraktar” SİHA’larının savaşta oynadığı rol yine ulusal ve uluslararası medyada önemli yer tutmuştur.

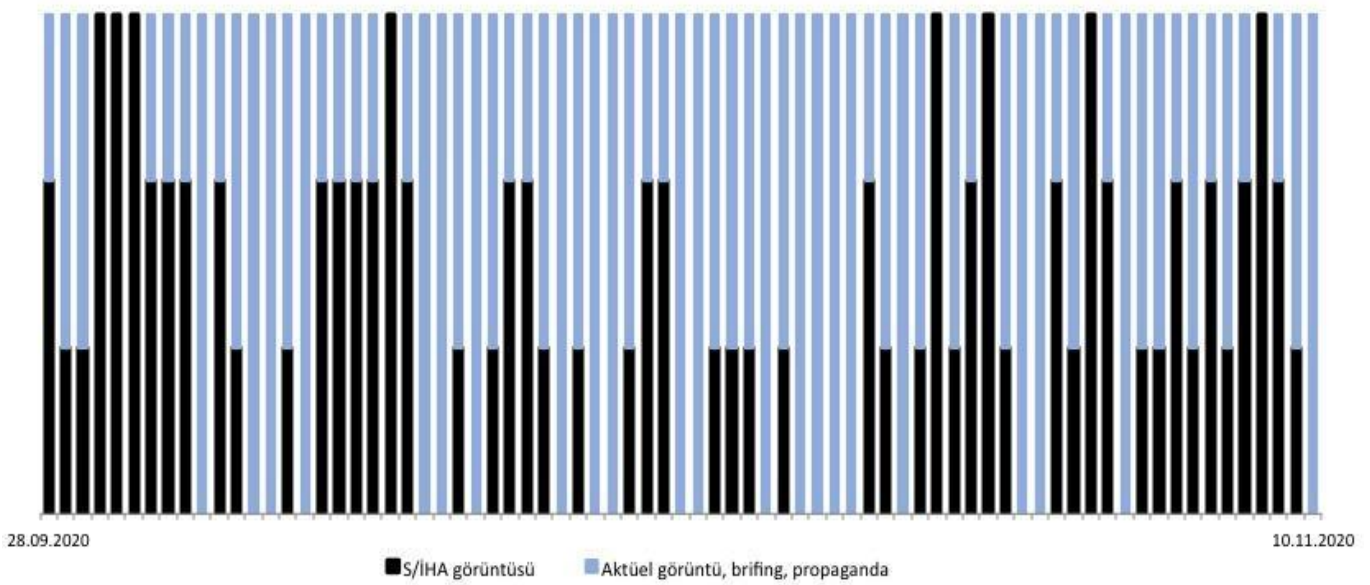
<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/c/azerbaijan\\_mod](https://www.youtube.com/c/azerbaijan_mod)

<sup>5</sup> <https://www.facebook.com/wwwmodgovaz>

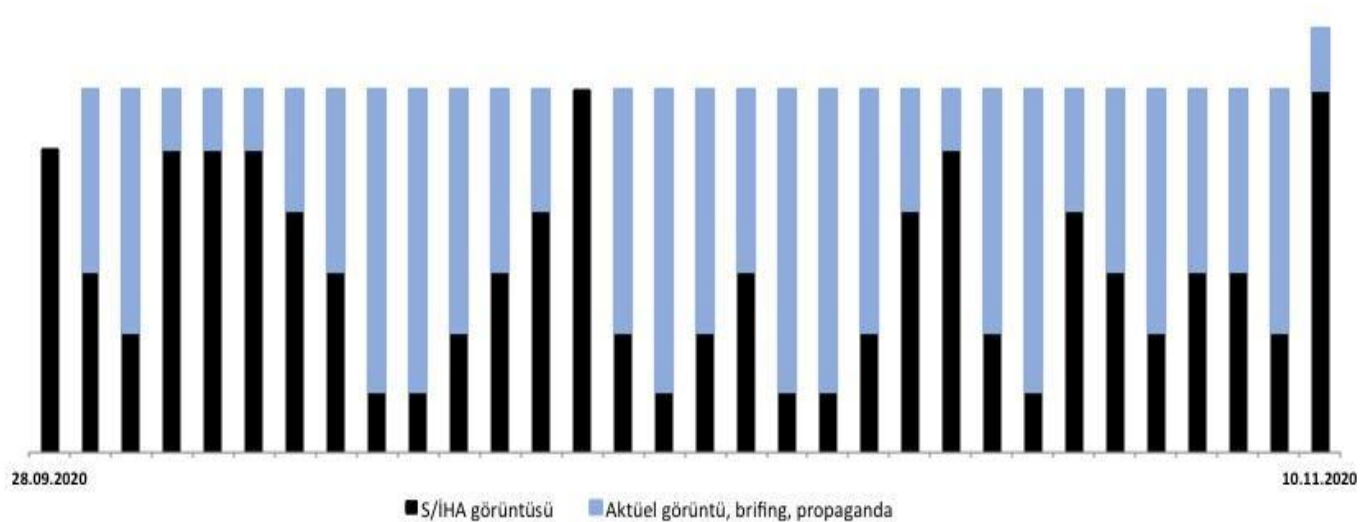


Paylaşılan videoların içerikleri bu çalışma kapsamında iki ana grup şeklinde tasnif edilmiştir. İlki insansız hava aracı, silahlı insansız hava aracı ya da “gezici mühimmat” kameralarının görüntüleri; ikinci grup ise kalan tüm diğer farklı kategorilerdeki görüntüler. Bunların arasında cephe gerisi ve/veya cephe hattından aktüel görüntülerle hazırlanan paketler, sivil, askeri basın brifingleri ya da basın toplantıları görüntüleri ya da cephedeki askerlerle söyleşi formatında kaydedilmiş propaganda içerikli görüntüler sıralanabilir. İşte çarpıcı veriler de bu aşamada ortaya çıkmaktadır: Azerbaycan Savunma Bakanlığı'nın Facebook sayfasında savaş boyunca paylaşılan 225 video içeriğinin 91'i (%40) insansız hava aracı, silahlı insansız hava aracı ya da “gezici mühimmat” tarafından kaydedilmiş videolardır. YouTube platformunda ise tam yarı yarıya bir dağılım söz konusudur. Aynı dönemde bu platformda paylaşılan 192 video içeriğinin 96'sı (%50), İHA, SiHA ve “gezici mühimmat” görüntülerinden oluşmaktadır.

Paylaşımların dağılımına bakıldığında savaşın da seyrine bağlı olarak her gün eşit sayıda ya da benzer içeriklerde paylaşımlar yapılmamaktadır. Servis edilen içerikler, her zaman görüntüdeki olayın gerçekleştiği tarihe ait olmamakta, bazen aynı görüntü farklı şekillerde ve başlıklarla farklı zamanlarda da servis edilebilmektedir. Bu nedenle, tek tek gün bazında paylaşımlar değil, Facebook'ta 3'lü, YouTube platformunda 6'lı kümeler şeklinde frekans ölçümü gerçekleştirilmiştir.

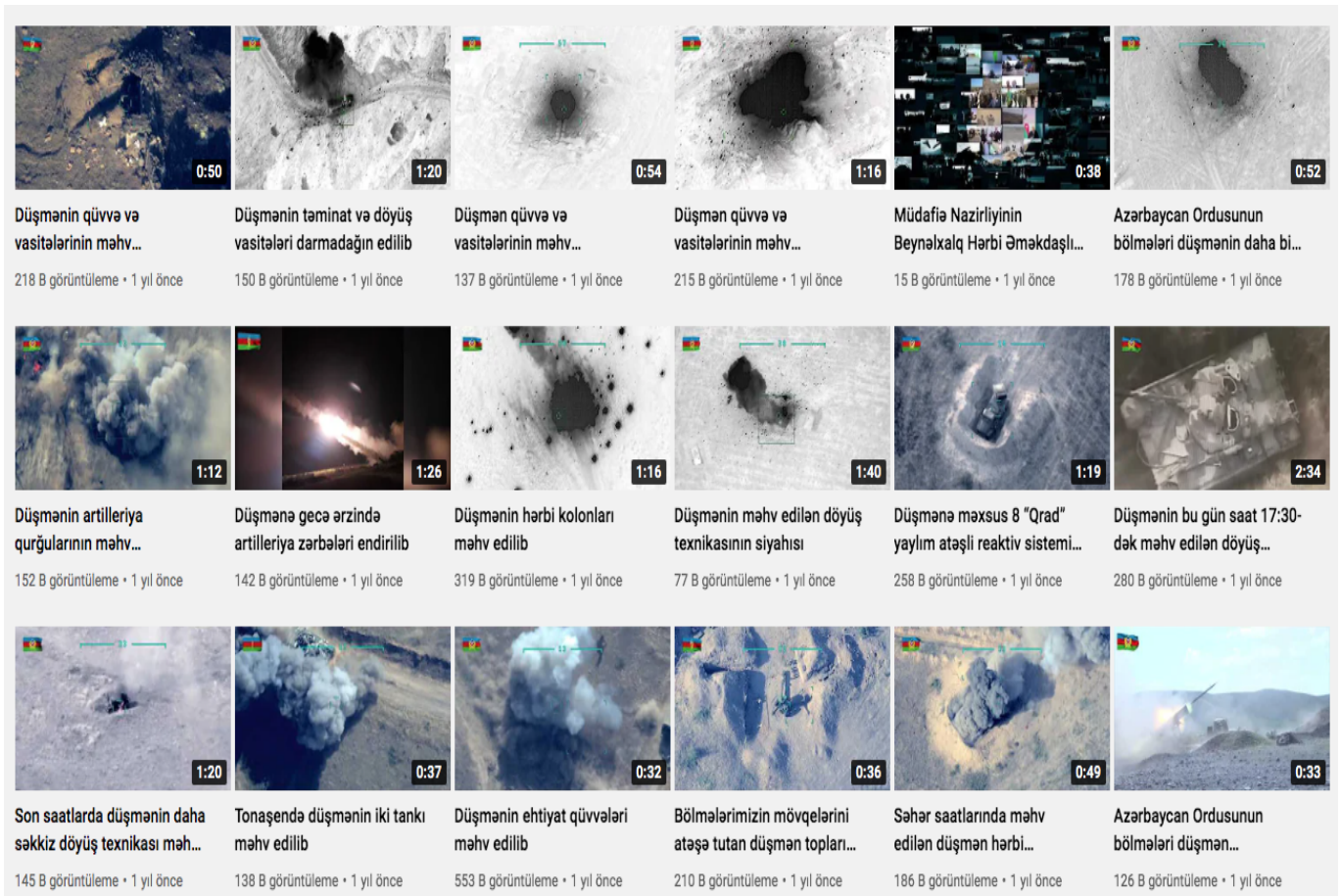


**Grafik 1** Azerbaycan Savunma Bakanlığı'nın Facebook'tan yaptığı video paylaşımlarının dağılımı

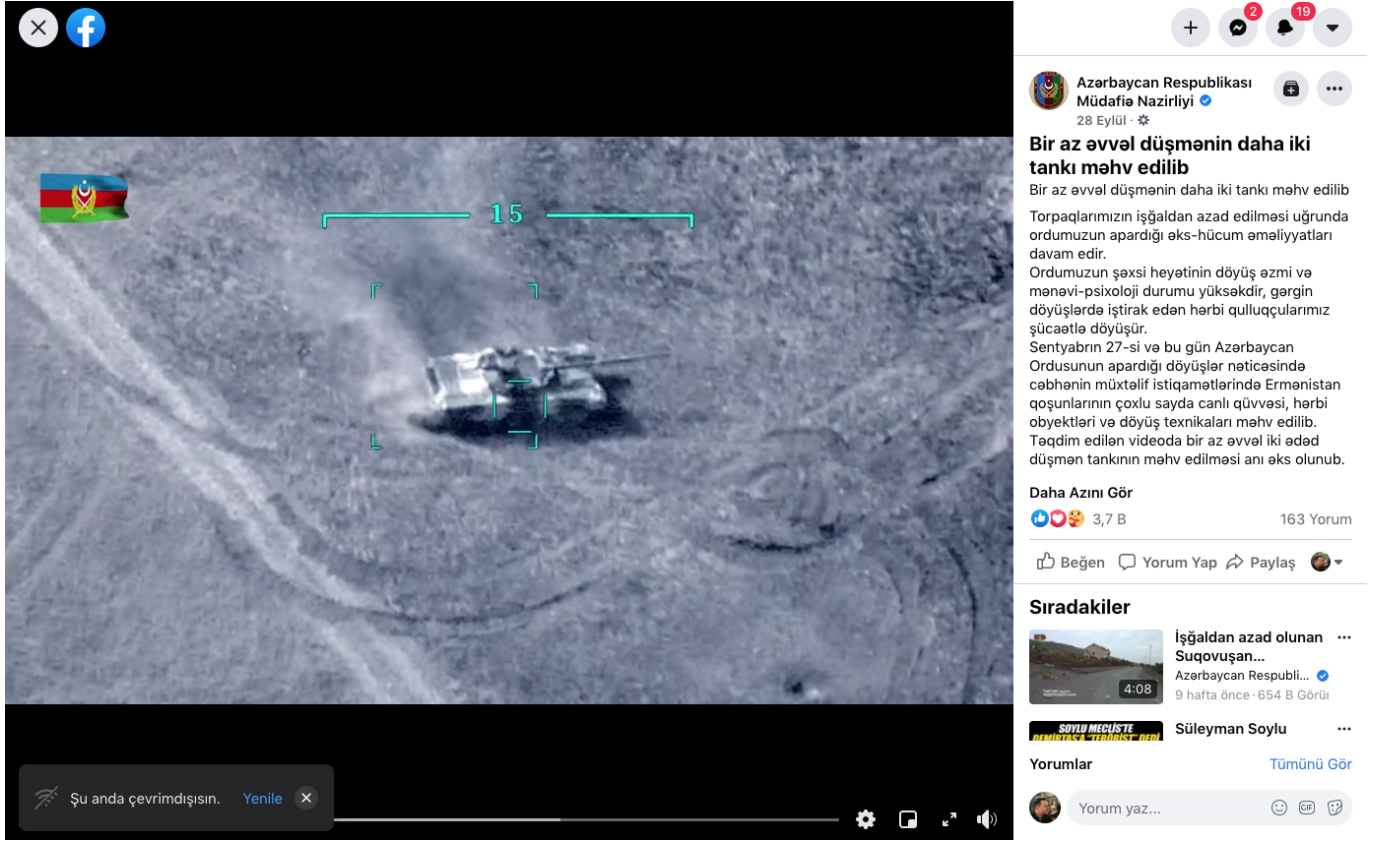


**Grafik 2** Azerbaycan Savunma Bakanlığı'nın YouTube üzerinden yaptığı paylaşımlarının dağılımı

Yukarıdaki tablolarda görüldüğü üzere, savaşın henüz ilk aşamalarından itibaren uzaktan bir müdahale silahı olarak değerlendirilen SİHA'ların görüntüleri daha sıklıkla paylaşılmış; kara harekâtı hız kazanarak, alandaki çatışmaların sayıları ve yoğunluğu arttıkça, cephe hattına sevkîyat, Ermeni kuvvetler tarafından vurulan yerleşim yerlerine dair görüntüler, harekâtın seyrine ilişkin yapılan brifing toplantısı, ele geçirilen noktalar, askerlerin vatanseverlik temalı video paylaşımları gibi içeriklerin sayısı artmıştır. Ancak burada dikkat çeken nokta, SİHA görüntüleriyle diğer görüntülerin neredeyse birbirlerini tamamlayacak şekilde servis edilmeleridir; yani bir iletişim stratejisi çerçevesinde, hem YouTube hem de Facebook hesaplarından, savaşın başından sonuna kadar düzenli bir şekilde gündemi dolduracak şekilde SİHA görüntüleri servis edilmiştir. Genel olarak bakıldığında her iki platformda da yapılan (ve her biri on binlerce izlemeye ulaşan) 417 video paylaşımının 187'si (%45) insansız hava araçları, silahlı insansız hava araçları ve "gezici mühimmatların" kamera görüntülerinden oluşmaktadır ve bu daha önce bu şekil ve çaptaki bir savaşın aktarımında bir ilke işaret etmektedir.



## Görsel 1 Azərbaycan Savunma Bakanlığı YouTube sayfası video kategorisi



**Görsel 2** Azərbaycan Savunma Bakanlığı Facebook sayfasından bir video

Silahın kamerası tarafından üretilen görüntü seçim kriteri, dolaşıma sokulması ve temsil özellikleri çerçevesinde önem taşımaktadır. Stahl'ın (2013, s. 672) Chomsky ve Herman'dan esinle belirttiği üzere propaganda etkisi taşıyan bu görüntüler, "iktidar kurumlarının" çıkarlarına hizmet edecek şekilde seçilmektedir. Böylece kamuoyuna yansıyan sadece gösterilmesi öngörülen görüntüler ve bunların sadece belirli kısımlarıdır. S/İHA'lar havada saatlerce kalabilmektedir ve servis edilen bu sürenin sadece kısa bir bölümüdür. Buna ek olarak yukarıda; Azərbaycan Savunma Bakanlığı'nın YouTube ve Facebook sayfalarından aktarılan görsellerde de görülebileceği üzere bir imgeyi/görüntüyü çerçevelemeye en önemli faktörlerden biri olan başlık ve açıklamalar da ekrandaki görüntünün bir anlama kavuşturulmasında önemli bir işlev taşımaktadırlar. Bu videolar "düşman askeri kolu imha edildi"<sup>6</sup>, "düşman ağır kayıplar vermeye devam ediyor"<sup>7</sup>, "düşman askerleri yok edildi" gibi başlıklar ve "düşman askerleri, siperleri ve atış mevzileri isabetli darbelerle yok edildi. Aynı zamanda Kızıl Pazar tarafındaki düşman karargâhı ateş altına alındı"<sup>8</sup> gibi Azerice ve Rusça açıklamalarla servis edilmiştir. Sonraki bölümde değinileceği üzere, barış gazeteciliği çerçevesinde yapılan çözümlemelerde, kullanılan kelimelerin ve bu ifadeler çerçevesinde inşa edilen söylemin niteliği de büyük önem taşımaktadır.

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mAHWU-Cynaq> (Erişim: 24.02.2022)

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZSPydmJxYNq> (Erişim: 24.02.2022)

<sup>8</sup> <https://www.facebook.com/wwwmodqovaz/videos/369465450838060> (Erişim: 24.02.2022)

## Bariş gazeteciliği ve S/İHA görüntüleri

Bariş gazeteciliği, evrensel kabul gören tek bir cümle ile özetlenebilecek bir tanımdan çok bir (etik) gazetecilik ilkeleri bütünü olarak değerlendirilebilir ve bu yaklaşım gazetecilerin bir çatışma hakkında toplumun şiddet içermeyen çözümler konusunda aydınlatılması görevini yerine getirmesi gerektiği anlayışı üzerine kurulmuştur (Lynch ve McGoldrick, 2005, s. 5). Bariş gazeteciliği üzerine var olan literatürün simge ismi Johan Galtung, savaş ve şiddet odaklı gazeteciliğin karşısına yerleştirdiği bariş gazeteciliğini, bariş odaklı olmanın yanı sıra, gerçek odaklı, halk odaklı ve çözüm odaklı bir habercilik yaklaşımı olarak tanımlamaktadır (Galtung ve Fischer, 2013, s. 98). Farklı alt başlıklara sahip bir öneriler bütünü olarak ayrıntılandırılan bu genel çerçeve içinde, bir savaş ve/veya çatışmayı aktarırken salt çatışma sahasına odaklanmamak, bunun ötesinde çatışmanın oluşumunu araştırmak, salt bir tarafın kullandığı silahların değil, tüm silahların olumsuzlanması, şiddet oluşmadan önce de önleyici bir tutumla gazetecilik yapmak, çatışmadaki tüm tarafların acılarına odaklanmak ve barişin bir zafer değil, şiddetsizlik penceresinden aktarılması gibi öneriler sıralanmaktadır. Bariş gazeteciliğinin dört temel mesleki önermesi de şöyle özetlenebilir: Mesleki gelişime katkı; reyting kültürüne karşı toplumsal ve insan odaklı farkındalık, barişin haber değerinin artırılması. İkinci olarak, medyada ahlaki, etik ve insancıl değerlerin güçlendirilmesi. Üçüncü olarak, kamusal alana katkı ve son olarak akademik ve profesyonel medya vizyonlarının genişletilmesi; geleneksel, ana akım kuramlardan uzaklaşılarak çatışma ve nesnelliğin inşası üzerine yapılan çalışmalardan faydalanma, bariş ve savaş söylemlerinin incelenmesi ve medyanın gelenek, demokrasi ve bariş gibi kavramlarla bağının disiplinlerarası yaklaşımla sorgulanması (Shinar, 2007). Bariş gazeteciliğini ağırlıklı olarak geleneksel ana akım medya eleştirisi üzerinden kurgulayan Galtung'a göre (1998), egemen medya bir çatışma halini muharebe, bir müsabaka sahası ve/veya bir gladyatör arenası olarak görmektedir ve gazeteciliği savunma (savaş) ya da dışışleri bakanlıklarının veya (dez)enformasyon<sup>9</sup> bakanlıklarının tercih ve nüfuz alanından çıkmaya davet etmektedir.

İkinci Karabağ Savaşı'nın Türkiye mediasında ana gündem maddelerinden biri olması, Türkiye ile Azerbaycan arasındaki kültürel, tarihi ve toplumsal bağlar göz önüne alındığında sürpriz sayılmamalıdır. Savaşın çıkmasıyla birlikte Türkiye'den çok sayıda medya kuruluğu muhabirlerini Azerbaycan'a göndermiştir. Yukarıda aktarılan bağdan ötürü Türkiye merkezli haber kuruluşlarının genel yaklaşımı, ekiplerini sadece Azerbaycan tarafında konuşlandırma yönünde olmuş, hatta oraya giden haber ekiplerine Azerbaycan'da (medya kuruluşları aracılığıyla) mihmandar, araç, konaklama gibi çeşitli lojistik olanaklar sağlanmıştir. Yaygın medyada, gerek bölgeye giden muhabirlerden gelen haberlerde, gerekse de haber merkezleri tarafından ikincil kaynaklar üzerinden derlenen haberlerde, medyanın genelinde son dönem söylem ve içerik düzeyinde görülen kutuplaşmanın olmadığı saptanabilmektedir. Azerbaycan-Ermenistan çatışması sürecinde dört farklı gazetenin (Hürriyet, Sabah, Sözcü, Cumhuriyet) haber içerikleri üzerine eleştirel söylem çözümlenmesi yöntemiyle yapılan bir araştırmada, farklı konularda yayın çizgileri aslında oldukça farklı olan bu kurumların haberlerinin, ortak bir şekilde resmî kurumların ve siyasal aktörlerin açıklamalarını "haber söylemine dönüştürerek egemen söyleme kaynaklık ettikleri" saptamasında bulunulmakta ve ortak payda "milli birlik ve ulusal çıkar" temelinde buluşmak şeklinde tanımlanmaktadır (Şen ve Taş, 2021, s. 50-51). Yazılı mecradaki bu benzerlik görsel ağırlıklı haber kuruluşlarının ürünlerinde de kendisini göstermektedir.

<sup>9</sup> Galtung (1998) orijinal metinde bakanlıkların isimlerini (ministries of [dis]information, defence [war] or foreign affairs) şekillerinde kullanmayı tercih etmiştir.



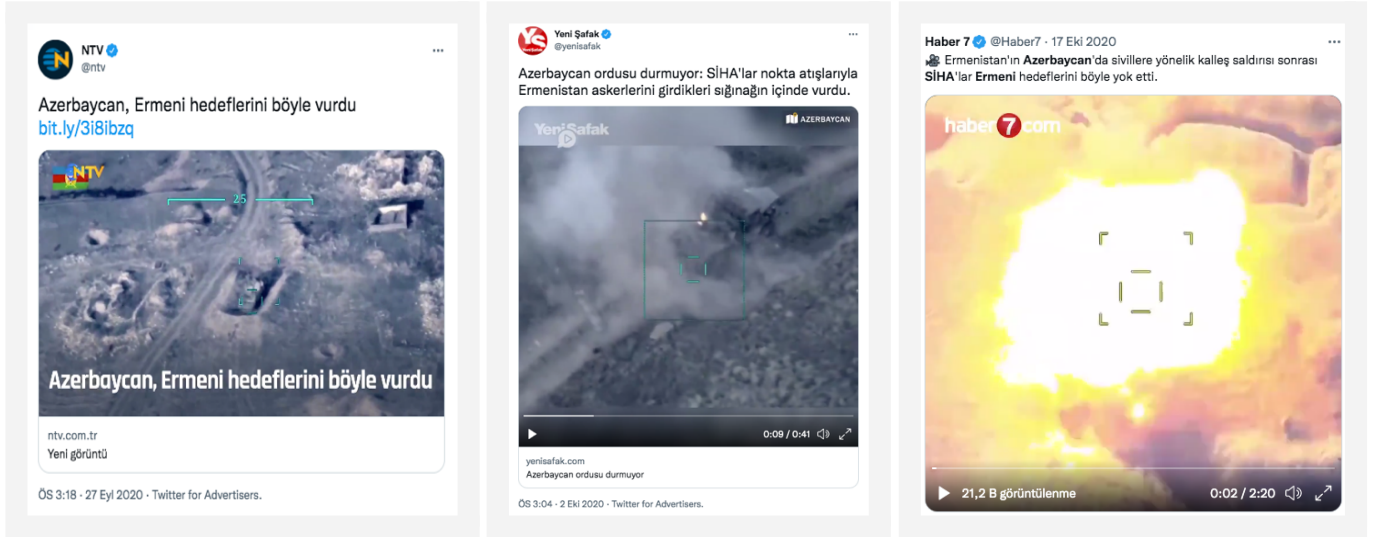
Doğrudan “iliştirilmiş” habercilik olmasa da alandaki muhabirlerin kısıtlı hareket olanakları ile editöryal tutum birleşince tahkim edilen tek taraflı anlatı, yukarıda ayrıntılarıyla aktarıldığı gibi, Azerbaycan Savunma Bakanlığı’nın sosyal medya platformları üzerinden oldukça yoğun bir biçimde servis ettiği İHA, SİHA ve gezici mühimmat görüntülerinin savaş boyunca nedeysen her gün paylaşılmasıyla birlikte Türkiye’de İkinci Karabağ Savaşı’nın tüm anlatısının “seçkin odaklı” kurulmasını da beraberinde getirmiştir.

Eleştirel söylem çözümlemesi bu araştırmanın kapsamı dışındadır. Ancak yine de İkinci Karabağ Savaşı Dönemi’nde Türkiye’deki yaygın haber kuruluşlarının servis edilen insansız hava aracı görüntülerini okuyucu ve izleyicilere nasıl sunduklarına değinmek gerekmektedir. Öncelikle Türkiye’de çok sayıda aboneli bulunan üç ajansın (Anadolu Ajansı, İhlas Haber Ajansı, Demirören Haber Ajansı) internet sayfalarında anahtar kelimelerle arama yapıldığında (bu kapsamda S/İHA’ların teknik özellikleri ve/veya onların kullanımı hakkında yetkili ya da uzmanların demeçlerine dayanan haberler değerlendirmeye alınmamıştır), doğrudan saldırı görüntüsü paylaşımına en çok yer veren kuruluşun İhlas Haber Ajansı (İHA) olduğu dikkat çekmektedir. İHA resmi web sayfasında haberler şöyle sıralanmaktadır: “Ermenistanlı askerler, SİHA’dan kaçtı” (2020a), “Ermenistan ordusuna ait tank SİHA ile vuruldu” (2020b), “SİHA’larla Ermenistan ordusuna ait tanklar vuruldu” (2020c), “Azerbaycan’a ait TB2 SİHA’lar Ermeni askerlerini vurdu” (2020d). Demirören Haber Ajansı da şu başlıklarla benzer haberlere yer vermiştir: “Azerbaycan’ın Ermenistan’a ait cephaneliği vurduğu an kamerada” (2020a), “Azerbaycan, Dağlık Karabağ’ın Sözde Savunma Bakanı Hartyunyan’ı böyle vurdu” (DHA, 27 Ekim 2020). Anadolu Ajansı’nda ise 8 Ekim 2020 tarihli “Azerbaycan ordusu, Ermenistan’ın 10 tankını daha imha etti” başlıklı haber dikkat çekmektedir. Ancak bu haberde hedef kamerasının görüntüsü patlama anından bir fotoğraf/ekran görüntüsü olarak kullanılmaktadır.

Bu noktada dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta, haber ajanslarının bu kez haberi ve görüntüyü toplama ve dağıtmakta bir eşik bekçisi konumunun bulunmamasıdır. Onların hedef kamerası görüntüsünü servis ettiği içeriklerin niceliği çok da önem taşımamaktadır zira ajanslara aboneliği bulunan ya da bulunmayan haber kuruluşları bu içeriklere Azerbaycan Savunma Bakanlığı’nın kendi sosyal medya hesapları üzerinden “aracısız” olarak rahatlıkla ulaşabilmektedirler. Haber kuruluşlarının herhangi bir ajans mahreci taşımayan ve kaynak olarak Azerbaycan Savunma Bakanlığı’nın kullanıldığı bazı haberler ise şöyle sıralanabilir: “Son dakika... Azerbaycan’ın Ermeni güçlerine ait tankı havaya uçurduğu an kamerada” (CNN Türk, 28 Eylül 2020), “Ermenistan’a cepheyi dar eden SİHA’lar, Azerbaycan halkının gündemi oldu: Ele geçirilen köylere ‘Bayraktar’ adı verilsin” (Yeni Şafak, 21 Ekim, 2020), “Azerbaycan, Ermenistan tankını böyle vurdu” (Cumhuriyet, 28 Eylül, 2020), “Azerbaycan’a ait TB2 SİHA Ermeni askerlerini vurdu” (Sabah, 13 Ekim 2020), Azerbaycan, kamikaze dronlarının Ermeni güçlere ait askeri araçları böyle imha etti<sup>10</sup> (Hürriyet, 30 Eylül, 2020), “Azerbaycan’ın SİHA’larla havaya uçurduğu Ermeni askerleri” (En son haber, 17 Ekim 2020).

Bu görüntülerin haber kuruluşları aracılığıyla dolaşıma sokulduğu bir mecra da kuruluşların kendi sosyal medya hesaplarıdır. Bazı haber kuruluşları S/İHA ile “gezici mühimmatların” kaydettiği görüntüleri doğrudan sosyal medya paylaşımlarında servis etmişlerdir. Örneğin bazı haber kuruluşlarının Twitter hesaplarından şu başlıklarla videolar paylaşılmıştır: “Azerbaycan, Ermeni hedeflerini böyle vurdu” (NTV, 27 Eylül 2020), “Azerbaycan ordusu durmuyor: SİHA’lar nokta atışlarıyla Ermenistan askerlerini girdikleri sığınağın içinde vurdu” (Yeni Şafak, 2 Ekim 2020), “Ermenistan’ın Azerbaycan’da sivillere yönelik kalles saldırası sonrası SİHA’lar Ermeni hedeflerini böyle yok etti” (Haber 7, 17 Ekim 2020).

<sup>10</sup> Yazım yanlışları haber sitesine aittir.



**Görsel 3** Azerbaycan'ın SİHA görüntülerini sosyal medya hesaplarından paylaşan haber kuruluşları

Yukarıda anılan örnekler, aslında birer geleneksel medya kuruluşu olan haber merkezlerinin, sosyal medya platformlarına yönelik hazırladıkları içeriklerin de gerek kullanılan görüntünün niteliği gerekse de içeriğin sunumu için inşa edilen söylem çerçevesinde internet sitesi, televizyon ve gazetelerden farklı olmadığını ortaya koymaktadır. Yüksek takipçi sayısına sahip haber kuruluşları, yeni medyada aslında geleneksel mecralarda duyulan seslerin daha gür bir şekilde daha geniş kesimlere ulaşmasına aracılık etmektedirler. İkinci Karabağ Savaşı'nın çevrimiçi haberler ve sosyal medyaya nasıl yansıdığı üzerine, salt Azerbaycan kaynaklı değil ancak aynı zamanda Ermenistan, Rusya menşei iletiler üzerine yapılan kapsamlı bir araştırma (Kırdemir, 2021), Türkiye'deki haber merkezlerinin yayın politikaları ve editöryal çizgilerinin sayısı milyonları bulan takipçiler nezdinde ortaya koyduğu "sosyal medya etkisinin" ötesinde de bir etki ölçüm çözümü ortaya koymaktadır. Bu çalışmaya göre de Azerbaycan, çoğunlukla insansız hava araçları aracılığıyla elde edilen çatışma sahası görüntüleri ile "bilgi ortamında" da etkili olmuştur (Kırdemir, 2021, s. 26).

Sevda Alankuş, "Barış Gazeteciliği Elkitabı'nda" (2016), barış gazeteciliğinin genel geçerli gazetecilik ile bir ikili karşıtlık konumunda bulunmadığını vurgulamaktadır. Alankuş'a göre (2016, s. 105) barış gazeteciliği, "kendisinin tarafsız ve objektif olduğunu iddia ederken statükodan, hegemonik elitlerden, savaş ve şiddetten yana taraflandığını saklayan, genel-geçer gazeteciliğinin ayağını kaydırıp gazetecilik diye bildiklerimizi derin biçimde sorgulayıp yeniden ve başka bir felsefe/teori ile etik üzerinden yeniden kurarken kendisinin açıkça tarafı olduğunu söyler". Ancak barış gazeteciliğinin hayata geçirilmesinin önünde bireysel, kurumsal ve ideolojik düzlemlerde çeşitli engeller de bulunmaktadır (İrvan, 2006). Bireysel düzlemde, özellikle sektördeki egemen anlayış; "gazetecilik kültürü" öne sürülebilir. Gazetecilerin birer barış elçisi gibi faaliyet yürütemeyeceği ve bunun nesnellik ilkesini zedeleyebileceği yönündeki görüşler barış gazeteciliğine dair, özellikle alandaki gazetecilerden gelen temel eleştiri olarak sıralanabilir. Kurumsal olarak medyanın kâr odaklı işleyişi ve barış sürecinden çok, çatışmanın tiraj ve reyting getirmesi ve son olarak ideolojik düzlemde medyanın genelinde bulunan "ulusal çıkar" anlayışının egemenliği altında resmi çizginin izlenmesinin, buna karşı çıkmaktan daha konforlu olması gibi genel eğilimler barış gazeteciliği önünde pratikte yer alan engeller olarak sıralanabilir. Türkiye özelinde de iktidar-medya ilişkileri, gazetecilerin iş güvenceleri (ya da güvencesizliği), kurumsal hale gelen sansür mekanizmaları ya da yaygın oto-sansür, siyasi iktidarın söyleminin araçsallaştırılması, ayrımcı ve çatışmacı söylemin yaygın kullanımı ve medyada çoğulculuğun bulunmaması barış gazeteciliği yaklaşımının uygulanmasını neredeyse olanaksız kılan genel sorun başlıklarıdır (Filibeli ve İnceoğlu, 2018). İkinci Karabağ Savaşı'nda Türkiye'deki yaygın medya kuruluşları

arasında sayılabilecek gazetelerin içeriklerine dair eleştirel söylem çözümlemesi ile yapılan ve yukarıda anılan çalışmanın (Şen ve Taş, 2021) çıktılarının tam da bu çıkarımlar çerçevesinde bir medya resmi ortaya koyduğu ve egemen söylemin, yetkililerin açıklamaları ve geleneksel ideolojik konumlanma bağlamında olduğu belirtilebilir. Aynı saptama, aktarılan örnekler çerçevesinde savaşın görsel anlatısına dair çözümlemede de geçerli olmaktadır.

Johan Galtung (2013), barış gazeteciliğinin karşısında konumlandığı, savaş/şiddet odaklı gazetecilikte odaklanılanın, çatışma sahası ve burada elde edilen/edilecek galibiyet ve zafer olduğunu vurgulamakta ve savaşan tarafların “biz” ve “onlar” şeklinde ayrıştırılmasının önemine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Stahl’ın da aktardığı gibi (Stahl, 2013, s. 663), SİHA kamerası görüntüsü sadece bir çatışmaya dair, askeri yetkililerin dikkatle seçtiği herhangi bir kayıt değil, ancak aynı zamanda dünyayı biz ve onlar/ötekiler şeklinde (ikili karşıtlığa bölen) bakışın da bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş odaklı gazetecilik faaliyetinin etkisi, bu yöndeki anlatının görsel düzlemde tahkim edilmesi hatta sıklıkla söylemin silahın kamerası tarafından inşa edilmesi nedeniyle çarpan etkisiyle artmaktadır.

Bu noktada, onlarca farklı örneğine erişilebilecek bir videonun ve bunun haber çerçevesinde nasıl sunulduğunun incelenmesi, aslında barış gazeteciliği olarak anılan ilkeler bütünüünün tam zıddının nasıl yapıldığının ortaya konulması bakımından önem taşımaktadır. Altta ekran görselleri sunulan video, Yeni Şafak Gazetesi’nin internet sitesinde 2 Ekim 2020’de “Azerbaycan ordusu durmuyor: SİHA’lar nokta atışıyla Ermenistan askerlerini girdikleri sığınakta vurdu” başlığıyla yayınlanmıştır. Bu görüntüye dair tüm açıklama da şu şekildedir: “Ermenistan ordusu kayıp vermeye devam ediyor. Azerbaycan Savunma Bakanlığı’nın paylaştığı videoda, Azerbaycan ordusuna ait TB2 Bayraktar SİHA’nın zırhlı araçları ve Ermeni askerlerin girdiği bir sığınağı vurduğu görüntüler yer aldı”.



**Görsel 4** İkinci Karabağ Savaşı’nda bir siperin SİHA tarafından vurulma anı<sup>11</sup>

Görüntüler altta savaş ve macera filmlerinden alışık olunan vurmali çalgıların egemen olduğu ve gerilimi her saniye artan bir müzik eşliğinde servis edilmekte ve izleyiciye hızla kazdıkları siperin içine kaçan üç askeri göstermektedir. Siperin içinde başka askerlerin olup olmadığının saptanması mesafe ve görüntü kalitesinden dolayı güçleşmektedir, ancak bu belirsizlik gerilimi artıran bir diğer unsur olarak da düşünülebilir. Görüntünün ortasındaki yeşil parlak hedefleme çizgileri, sığınığın çoktan hedef olarak

<sup>11</sup> Azerbaycan ordusu durmuyor: SİHA'lar nokta atışıyla Ermenistan askerlerini girdikleri sığınakta vurdu. Erişim 27 Şubat 2022, <https://www.yenisafak.com/video-galeri/dunya/azerbaycan-ordusu-durmuyor-sihalar-nokta-atisiyla-ermenistan-askerlerini-girdikleri-siginakta-vurdu-2210731>



seçildiğini göstermektedir. Füze oldukça yakın bir noktaya düşmekte, etrafı kaplayan duman tam olarak ortadan kalkmadan görüntü değişmekte ve bir başka saldırı görüntüsü ekrana gelmektedir.

Bu şekilde servis edilen haberde, görüntülerin cephenin hangi noktasında, tam olarak ne zaman çekildiği aktarılmamakta, bu hedefin neden seçildiği bilgisi verilmemekte, bombalamanın çatışmanın seyrine dair etkisi belirtilmemekte ve o noktada kaç askerin olduğu, saldırıdan sonra kaçının hayatını kaybettiği ya da yaralandığı gibi bilgiler eksik kalmaktadır. Aktarılmaya değer görülen “vurma” anıdır. Kısacası izleyici kapalı bir mekânda ve zamanda, bağlamından kopuk ve mutlak değerler saldırı anına atfedildiği bir görsel anlatıyla karşı karşıyadır. Zaten, uzun sürmesi muhtemel bir gözetleme/hedef seçme faaliyetinin sonucu olan bu anın görüntüsü, Savunma Bakanlığı kaynakları tarafından bu sorulara yanıt vermesi için değil, yürütülen iletişim faaliyeti sonrasında “düşmanın” yıldırılması, destekçilerin moral ve motivasyonunun artırılması için dikkatle seçilmiştir. Bu görüntüyü internet sayfası üzerinden servis eden haber kuruluşu ise dramatik etkiyi daha da artırmak üzere görüntüyü müzikle birleştirmiş ve videonun sunulduğu kısa bilgilendirme yazısında egemen söylemi yeniden üreterek propaganda odaklı mesajı tahkim etmiştir.

## Sonuç

Gazetecilerin savaş ve çatışma bölgelerine erişiminin yetkililer tarafından kısıtlandığı ya da lojistik sorunlar veya güvenlik riskleri nedeniyle bunun mümkün olmadığı koşullarda, savaşan tarafların ilettikleri bilgi ve görüntüler ile kullanıcı türevli içerikler savaşın aktarılması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, insansız hava aracı görüntüleri de savaş meydanına sınırsız erişim ve tarafların iddialarına görsel kanıt olanağı sundukları gerekçesiyle medya kuruluşlarının sıklıkla kullandığı içerik haline gelmişlerdir. İkinci Karabağ Savaşı'nda Azerbaycan Savunma Bakanlığı'nın servis ettiği görüntülerin içinde insansız hava araçları tarafından kaydedilen görüntülerin oranı dikkat çekici seviyededir. Medyanın içerik “açlığını” elbette kendi çıkarları doğrultusunda, öngördüğü çerçevelenmeyle gidermeye yönelik propaganda nitelikli bu iletişim faaliyeti, uluslararası ve Türkiye'deki ulusal ölçekli medyada ve sosyal medya platformlarında önemli karşılık bulmuştur. Ancak biçim ve içerik birlikte değerlendirildiğinde savaşların ve öldürme eyleminin sunumunda bambaşka bir bakış açısı sunan bu görüntülerin, habercilik çabası sonucu bir bağlama oturtulmadan ve filtrelenmeden paylaşılmasının gazetecilik faaliyeti olarak sunulmasının yarattığı sorunlar dikkat çekici boyuttadır. Bu tür bir gazetecilik, geleneksel anlamda alandaki gibi bir iliştilenmiş gazetecilik olmasa da resmi kaynaklar ve medya arasında kurulan ilişkinin türü ve olayın çerçevelenmesi konusunda inisiyatifin savaşan tarafın resmî kurumlarına devredilmiş olması nedeniyle mekândan bağımsız bir tür “iliştirilmeye” işaret etmektedir.

Ayrıca S/İHA görüntülerinin, Körfez Savaşı ve sonrasında savaş uçaklarının bombalama görüntülerinden aşına olunan ve izleyiciyi yabancılaştırdığı, ölümler karşısında “hissizleştirdiği” gibi çeşitli saptamalarla gündeme gelen “mesafeyi”, teknik ve optik imkanlar sayesinde önemli oranda ortadan kaldırdığı belirtilmelidir. Bu nedenle S/İHA saldırısı ile öldürme, yok etme görüntülerinin izleyicilerde yarattığı etki üzerine yapılacak çalışmalar, insancıl ve etik habercilik ilkeleri çerçevesinde kamu çıkarı odaklı habercilik yapma hedefinde olan kuruluşların yayın politikalarını gözden geçirmeleri konusunda da önem taşımaktadır. Barış gazeteciliği çerçevesinde herhangi bir savaşın yol açtığı ölümler ve yıkımın, “biz” ve “onlar” karşıtlığı zemininde kurgulanmadan, gazetecilerin “alandaki” varlığı ve haber merkezlerindeki editörlerin evrensel gazetecilik ilkelerine sadık kalacak şekilde, zafer değil çözüm odaklı bir yaklaşımla ele alınmasının önemi

ortadadır. Evrensel anlamda kabul gören etik gazetecilik ilkelerinin yanı sıra, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından sıralanan ilkeler çerçevesinde (TGC, 2019), barışçı bir yaklaşımı savunmak gazetecilerin temel görevleri arasında sıralanmaktadır.

## Kaynakça

Alankuş, S. (2016). Barış Gazeteciliği El Kitabı. İstanbul: IPS İletişim Vakfı.

Altaş, M. (1 Mart 2020). TSK İdlib'de rejim hedeflerini imha etmeye devam ediyor. Anadolu Ajansı. (Erişim: 10 Aralık 2021, <https://www.aa.com.tr/tr/bahar-kalkani-harekati/tsk-idlibde-rejim-hedeflerini-imha-etmeye-devam-ediyor/1750700>).

Asaro, P. M. (2013). The labor of surveillance and bureaucratized killing: new subjectivities of military drone operators. *Social Semiotics*, 23(2), 196-224, doi:10.1080/10350330.2013.777591

Bergman, D. (2016). The Humanization of Drones: Psychological Implications on the Use of Lethal Autonomous Weapon Systems. Bart Custers (Der.), içinde, *The Future of Drone Use: Opportunities and Threats from Ethical and Legal Perspectives* (s.173-189). The Hague, The Netherlands: Asserpress.

CNN Türk (28 Eylül 2020). Son dakika... Azerbaycan'ın Ermeni güçlerine ait tankı havaya uçurduğu an kamerada. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.cnntrk.com/video/dunya/son-dakika-azerbaycanin-ermeni-guclerine-ait-tanki-havaya-ucurdugu-an-kamerada>.

Chamyou, G. (2015). *A Theory of the Drone*, New York: The New Press.

Cumhuriyet (28 Eylül 2020). Azerbaycan, Ermenistan tankını böyle vurdu. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.cumhuriyet.com.tr/video/azerbaycan-ermenistan-tankini-boyle-vurdu-1769416>.

Demirören Haber Ajansı (2020a). Azerbaycan'ın Ermenistan'a ait cephaneliği vurduğu an kamerada. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.dha.com.tr/dunya/azerbaycanin-ermenistana-ait-cephaneligini-vurdugu-an-kamerada-1790390>.

Demirören Haber Ajansı (2020b). Azerbaycan Dağlık Karabağ'ın sözde Savunma Bakanı Harutyunyan'ı böyle vurdu. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.dha.com.tr/dunya/azerbaycan-daglik-karabagin-sozde-savunma-bakani-harutyunyan-i-boyle-vurdu-1794832>.

De Waal, T. (2021). *Unfinished Business in the Armenia-Azerbaijan Conflict*. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://carnegieeurope.eu/2021/02/11/unfinished-business-in-armenia-azerbaijan-conflict-pub-83844>.

- Dixon, R. (11 Kasım 2020). Azerbaijan's Drones Owned the Battlefield in Nagorno-Karabakh and Showed the Future of Warfare. Erişim: 20 Şubat 2022, [https://www.washingtonpost.com/world/europe/nagorno-karabkah-drones-azerbaijan-aremenia/2020/11/11/441bcbd2-193d-11eb-8bda-814ca56e138b\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/world/europe/nagorno-karabkah-drones-azerbaijan-aremenia/2020/11/11/441bcbd2-193d-11eb-8bda-814ca56e138b_story.html).
- En son haber (17 Ekim 2020), Azerbaycan'ın SİHA'larla havaya uçurduğu Ermeni askerleri. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://www.ensonhaber.com/gundem/azerbaycanin-sihalarla-havaya-ucurdugu-ermeni-askerleri>.
- Fahlstrom, P.G. ve Gleason, T.J. (2012). Introduction to UAV Systems (4th ed.), West Sussex: Wiley.
- Filibeli, T. E. ve İnceoğlu ve Y. G. (2018). From Political Economy of the Media to Press Freedom: Obstacles to the Implementation of Peace Journalism in Turkey. Conflict & Communication, 17(1).
- Frantzman, S.J. (10 Temmuz 2020). How Azerbaijan's Drones Show What the Future War Looks Like. Newsweek. Erişim: 20 Şubat 2022, <https://www.newsweek.com/how-azerbaijans-drones-show-what-future-war-looks-like-opinion-1536487>.
- Fukuyama, F. (5 Nisan 2021). Droning On in the Middle East. Erişim: 18 Şubat 2022, <https://www.americanpurpose.com/blog/fukuyama/droning-on/>.
- Galtung J. (1998). High Road-Low Road: Charting the Course for Peace Pournalism. Track Two 7(4). Erişim: 20 Şubat 2022, <https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/EJC111753>.
- Galtung, J. ve Fischer, D. (2013). Johan Galtung – Pioneer of Peace Research. Heidelberg: Springer.
- Gregory, D. (2011). From a View to a Kill: Drones and Late Modern War, Theory, Culture & Society, 28 (7-8), 188-215.
- Grossman, D. (1996). On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society. New York: Back Bay Books.
- Grossman, L. (11 Şubat 2013). Drone Home, Time. Erişim: 17 Şubat 2022), <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2135132,00.html>.
- Hallin, D. (1994). Images of the Vietnam and the Persian Gulf Wars in U.S. Television. Susan Jeffords ve Lauren Rabinovitz (Der.), içinde, Seeing Through the Media: The Persian Gulf War (s. 45-58). New Jersey: Rutgers University Press.
- Hürriyet (30 Eylül, 2020). Azerbaycan, kamikaze dronlerinin Ermeni güçlere ait askeri araçları böyle imha etti. Erişim: 13. Şubat 2022, <https://www.hurriyet.com.tr/video-azerbaycan-kamikaze-dronlerinin-ermeni-guclere-ait-askeri-araclari-boyle-imha-etti-41624710>.

- İhlas Haber Ajansı (2020a). Ermenistanlı askerler SİHA'dan kaçtı. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.ihha.com.tr/haber-ermenistanli-askerler-sihadan-kacti-869424/>.
- İhlas Haber Ajansı (2020b). Ermenistan ordusuna ait tank SİHA ile vuruldu. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://www.ihha.com.tr/haber-ermenistan-ordusuna-ait-tank-siha-ile-vuruldu-869670/>.
- İhlas Haber Ajansı (2020c). SİHA'larla Ermenistan ordusuna ait tanklar vuruldu. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://www.ihha.com.tr/haber-sihalarla-ermenistan-ordusuna-ait-tanklar-vuruldu-869882/>.
- İhlas Haber Ajansı (2020d). Azerbaycan'a ait TB2 SİHA'lar Ermeni askerlerini vurdu. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://www.ihha.com.tr/haber-azerbaycana-ait-tb2-sihalar-ermeni-askerlerini-vurdu-871538/>.
- İrvan, S. (2006). Peace Journalism as a Normative Theory: Premises and Obstacles. *Global Media Journal: Mediterranean Edition*, 1(2), 34-39.
- Jones, D. (13 Ekim 2020) Turkish Drone Power Displayed in Nagorno-Karabakh Conflict. *Voice of America*. Erişim: 20 Şubat 2022, [https://www.voanews.com/a/middle-east\\_turkish-drone-power-displayed-nagorno-karabakh-conflict/6197080.html](https://www.voanews.com/a/middle-east_turkish-drone-power-displayed-nagorno-karabakh-conflict/6197080.html).
- Kasapoğlu, C. (2020). Türk Harp Yaklaşımında 'Dronizasyon' Dönemi: Azerbaycan, Türkiye'nin Orta Doğu'daki SİHA Konseptlerini Kafkasya'ya Taşdı. Erişim: 23 Şubat 2022, <https://edam.org.tr/turk-harp-yaklasiminda-dronizasyon-donemi-azerbaycan-turkiyenin-orta-doguda-ki-siha-konseptlerini-kafkasyaya-tasidi/>.
- Kellner, D. (2004). The Persian Gulf War Revisited. Stuart Allan ve Barbie Zelizer (Der.), içinde, *Reporting War: Journalism in Wartime* (s. 136-154). London: Routledge.
- Kırdemir, B. (2021). Çevrimiçi Haberlerde ve Sosyal Medyada Karabağ Savaşı: Temsil, Çatışma ve Enformasyon Manevraları. Erişim: 18 Şubat 2022, <https://edam.org.tr/cevrimici-haberlerde-ve-sosyal-medyada-karabag-savasi-temsil-catisma-ve-enformasyon-manevralari/>.
- Lynch J. ve McGoldrick, A. (2005). *Peace Journalism*. Stroud: Hawthorn Press.
- McLaughlin, G. (2002). *The War Correspondent*. London: Pluto Press.
- Norris, M. (1991). Military Censorship and the Body Count in the Persian Gulf War. *Cultural Critique*, 19, 223-245.
- Pakkan, B. ve Ermiş, M. (2010). İnsansız hava araçlarının genetik algoritma yöntemiyle çoklu hedeflere planlanması. *Havacılık ve Uzay Teknolojileri Dergisi*, 4(3), 77-84.
- Rehimov, R. (22 Haziran 2020) Azerbaycan Türkiye'den SİHA Alacak. *Anadolu Ajansı*. Erişim: 18 Şubat 2022, <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/azerbaycan-turkiyeden-siha-alacak/1885948>.

- Richardson, M. (2019). Drone's-eye view: affective witnessing and technicities of perception. Kerstin Schankwiler ve Verena Straub ve Tobias Wendl (Der.), içinde, *Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media* (s. 72-86). London: Routledge.
- Sabah (13 Ekim 2020). Azerbaycan'a ait TB2 SİHA Ermeni askerlerini vurdu. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.sabah.com.tr/video/dunya/azerbaycana-ait-tb2-siha-ermeni-askerlerini-vurdu-video>.
- Scharrer, E. ve Blackburn, G.(2015). Images of Injury: Graphic News Visuals' Effects on Attitudes toward the Use of Unmanned Drones. *Mass Communication and Society*, 18(6), 799-820. doi: 10.1080/15205436.2015.1045299
- Schinar, D. (2007). Epilogue: Peace journalism – The State of the Art. *Conflict and Communication online*, 1-9. 6(1). Erişim: 08 Nisan 2022, [https://regener-online.de/journalcco/2007\\_1/pdf/shinar\\_2007.pdf](https://regener-online.de/journalcco/2007_1/pdf/shinar_2007.pdf).
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (O. Akhınay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stahl, R. (2013). What the drone saw: the cultural optics of the unmanned war. *Australian Journal of International Affairs*, 67(5), 659-674. doi: 10.1080/10357718.2013.817526
- Şen, A. F. & Taş, H. (2021). Azerbaycan-Ermenistan Çatışmalarına İlişkin Haber Söylemleri . *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, 23 (1) , 26-53 .
- TGC (2019). Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi. Erişim: 09 Nisan 2022, <https://www.tgc.org.tr/bildirgeler/t%C3%BCrkiye-gazetecilik-hak-ve-sorumluluk-bildirgesi.html>
- Thussu, D.K. (2015). Live TV and Bloodless Deaths: War, Infotainment and 24/7 News. Daya Kishan Thussu ve Des Freedman (Der.), içinde, *War and the Media* (s. 117-132). London: Sage Publications.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso.
- Yeni Şafak (21 Ekim, 2020). Ermenistan'a cepheyi dar eden SİHA'lar, Azerbaycan halkının gündemi oldu: Ele geçirilen köylere 'Bayraktar' adı verilsin. Erişim: 13 Şubat 2022, <https://www.yenisafak.com/dunya/ermenistana-cepheyi-dar-eden-sihalar-azerbaycan-halkinin-gundemi-oldu-ele-gecirilen-koylere-bayraktar-adi-verilsin-3571756>.

2022, 9(1): 92-114

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.92114>

Articles (Theme)

## ORIENTALIST IMAGERY AND GAZE IN THE FILMS *IL BAGNO TURCO*, *ZENNE DANCER*, AND *AUF DER ANDEREN SEITE*

Zeynep ÖZARSLAN<sup>1</sup>, Sanem PEKER DAĞLI<sup>2</sup>

### Abstract

Orientalism still provides a rich literature to explore the mutually authoring power relations between the West and the East as well as the latent conceptualizations designating the Orientalist imagery. Based on a sexual difference perspective that Meyda Yeğenoğlu brings to Edward Said's theorization of latent Orientalism, this paper examines Orientalist imagery, iconography, and gaze in the films *Il Bagno Turco* aka *Hamam*, *Zenne Dancer* aka *Zenne*, and *Auf Der Anderen Seite* aka *Yaşamın Kıyısında*. As of methodology, semiotic film analysis is implemented deploying Roland Barthes's conceptualizations on first and second-level signification. The final analysis reveals that the visual and narrative structures of the selected films are ornated with Orientalist elements; namely, romanticism of the Oriental at the manifest level and homoeroticism of the Oriental at the latent level.

**Keywords:** Orientalism, sexual difference, homoeroticism, semiotic film analysis, gaze

<sup>1</sup> Zeynep ÖZARSLAN, Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0001-8278-3237, [zozarslan@cu.edu.tr](mailto:zozarslan@cu.edu.tr)

<sup>2</sup> Sanem PEKER DAĞLI, Öğr. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu, ORCID: 0000-0003-0003-2611, [sanempeker@gmail.com](mailto:sanempeker@gmail.com)

Date of Submission: 17.01.2022 | Date of Acceptance: 26.02.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# HAMAM, ZENNE, VE YAŞAMIN KIYISINDA FİLMLERİNDE ORYANTALİST İMGELEM VE BAKIŞ

## Öz

Oryantalizm, Batı'nın ve Doğu'nun karşılıklı olarak birbirini kuran iktidar ilişkilerini ve oryantalist imgelemi belirleyen örtük kavramsallaştırmaları incelemek için hâlâ zengin bir literatür sunmaktadır. Meyda Yeğenoğlu'nun, Edward Said'in örtük oryantalist kuramsallaştırmasına getirdiği cinsel fark perspektifini temel alan bu makale, *Hamam (Il Bagno Turco)*, *Zenne (Zenne Dancer)* ve *Yaşamın Kıyısında (Auf Der Anderen Seite)* filmlerindeki oryantalist imgelem, ikonografi ve bakışı incelemektedir. Seçilen filmler çalışmada, Roland Barthes'ın birincil ve ikincil düzey anlamlandırma kavramları üzerinden, göstergebilimsel yöntemle analiz edilir. Analiz sonucunda, seçilen filmlerin görsel ve anlatı yapılarının oryantalist öğelerle bezendiği; açık düzeyde Doğulunun romantizmi ve örtük düzeyde Doğulunun homoerotizmi ortaya koyulur.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, cinsel fark, homoerotizm, göstergebilimsel film analizi, bakış

## Introduction: Edward Said's Orientalism and Orientalism from the Perspective of Sexual Difference

The Orient exists in minds as a picture engraved with all the ideas and words produced on it on the grounds of East-West power relations. In the colonial era, most of the Orientalist works conceptualized the West as 'the self' while designating the Orient as 'the other.' In *Orientalism*, which holds its importance in terms of laying bare the binary conceptualizations on the Orient and the Occident, Edward Said (Said, 1979, p. 3) defines Orientalism as "a Western style for dominating, reconstructing, and having authority over the Orient." He asserts that "Orientalism is fundamentally a political doctrine willed over the Orient because the Orient was weaker than the West, which elided the Orient's difference with its weakness" (Said, 1979, p. 204).

The notion of discourse and the discursive formation of the subject as they find their places in Michel Foucault's theorizations provide a ground for Said's explanation on the legitimized civilizing power that the West seizes (Bari and Eaglestone, 2011, p. 756-757) and an assurance on that Orientalism should be considered as a discourse. Post-structuralist theorizations that focus on discursive formation or difference to conceptualize the Other suggest that the West can define itself as modern, developed, and democratic providing that it constructs other civilizations as traditional, other, underdeveloped, or authoritarian (Keyman, 2002, p. 24).



The idea of Orientalism provided a new ground for the perception and comprehension of different constitutions, processes, and concepts, which is the reason it can be applied in different levels, and its character as an episteme is the result of the fact that Said defines Orientalism as an element of hegemony (Kahraman, 2002, p. 154). Deploying Gramsci's ideas on 'hegemony', Said suggests that the accumulation of cultural and political images of the Orient expose a textuality, as well (Güngör, 2011, p. 33). Şerif Mardin argues against the hegemonic character that is attributed to Orientalism by defending that it is patriarchal only within the temporary conjunctures; it is subject to change. He suggests that it is not possible to understand the Orientalist discourse based on a for-against dichotomy (Mardin, 2002, p. 113). Just as Mardin argues, Orientalist discourse might display variations and it is indeed subject to change at the *manifest* level. Mardin is also quite right to criticize viewpoints that focus on analyzing Orientalist discourse over direct oppositions. However, Said's conceptualization of latent Orientalism is not to be disregarded here as it is elemental in explaining the hegemonic character and textuality of Orientalist discourse.

Said's contemplations on the veiled hegemony of Orientalist thought carried him to a taxonomy on *manifest* orientalism and *latent* orientalism, the former referring to "the various stated views about Oriental society, languages, literatures, history, sociology, and so forth" and the latter pointing out to "an almost unconscious (and certainly an untouchable) positivity" (Güngör, 2011, p. 206). While the manifest components reside on the surface and are therefore subject to historical change, the latent elements are timeless, identifying Orientalism as a discourse. As Meyda Yeğenoğlu (1998, p. 34) puts it, it is this latency that makes Orientalism doctrinal and taken for granted, free from the transformations of time and space; what is more, it is the alterations in Orientalist articulations that guarantee its discursive unity. At this point, it is of great importance to elaborate on Orientalist gaze to understand how it constructs the Other both at the manifest and latent spheres.

Serpil Kirel (2010, p. 137) puts forward that "When a look turns into an action within which power relations and power patterns can be organized and seeing is used intentionally, what we have is no longer a look but a gaze." With reference to Luce Irigaray, Kirel (2010, p. 138) adds that investing into gaze is disproportionately prioritized along gender lines. In a similar fashion, Laura Mulvey (2009, p. 715) suggests that "in a world ordered by sexual imbalance, ... the determining male gaze projects its phantasy on to the female figure who is constructed accordingly. In their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*." The way of seeing inherent in this type of spectatorship, then, is of masculine orientation and it serves for the pleasure that male ego takes from voyeurism. The female figure in Mulvey's argument can be elaborated to an extent to include or correspond to anybody or anything considered as the Other. So, the gaze inherent in all ways of seeing is a manifestation of power and is organized to objectify and dominate.

What constitutes an elemental part of the quest for the Orientalist gaze in the films analyzed in this study is this sexual difference perspective that Meyda Yeğenoğlu brings to Said's Orientalism. She asserts that the taxonomies of the Orientalist discourse are aligned with the significations of the male-dominant discourse. Yeğenoğlu (1998, p. 37) asserts that the discursive formation of otherness is always sexualized and the subject-positioning that applies to genders is also manifest in colonial discourse. The Orientalist gaze, which refers to the way in which the Orient is envisioned and depicted, is associated with the "male gaze" which constructs the Oriental Other as sensual, feminine, exotic, and inferior. In this context, the Orient is

located as the feminized Other and the empty space of the subject is occupied by the masculine West. However, the positioning of the Western male/female and the Oriental male/female is made vis-à-vis the power relations between and among them, as well. So, there is no essential and fixed position given to any subject; all the subject-positioning takes place within a power/knowledge economy on a foundation of difference.<sup>3</sup>

It is of importance to understand how Orientalist gaze was constructed in this sexual difference economy. In the 19<sup>th</sup> century when Orientalism was institutionalized in every field, the European artists were indulged in putting sensational Orientalist iconography on canvas (Germaner ve İnankur, 1989, p.52), which can be considered as the most concrete attempts of sexualizing, and along with this, homoeroticizing the Oriental. Boone ascertains that “no other geographical domain onto which the Anglo-European gaze has fixed its sometimes imperial, sometimes covetous, sometimes simply curious eye has been so associated with the specter of male-male sexuality over the centuries” (Boone, 2014, p. xx). Accordingly, a significant number of European’s paintings were characterized by ‘the eroticized harem, bath (*hamam*), and dance (Bal, 2010, pp.13-23). Examples like *The Snake Charmer*<sup>4</sup> (1879) by Jean Leon Gerôme carry the connotations of Oriental homoeroticism as both the lookers in the painting and the viewers of the painting are in the position of “voyeurs” indulging themselves in the pleasure of looking at a naked boy, thereby transforming into holders of active male gaze.

To stand as similar examples from Eastern works of art from the 18<sup>th</sup> century, in *Huban-ı Tellak* (1793) by Enderunlu Fazıl (cited in Boone, 2014, p.79) and the illustration of dancing boys in a *hamam* by Münif Fehim Özerman (cited in Pasin, 2016, p.133), both the young *tellak* and the boys illustrated dancing in *hamam* are the passive objects of active male gaze. These are representations that “are coded with a heteronormative conception of sexuality ... in which the passive male is considered an effeminate homosexual” (Pasin, 2016, p. 133).

As outlined, the practice of homoeroticizing the Oriental male has found a solid ground to itself in the Orientalist discourse and the Orient has been aligned with exotism and perversity as opposed to Western orthodoxy. In peculiar, the men’s *hamam* as a site of potential homoerotic encounters and the attractive dancing boy are leitmotifs of Orientalist narratives and representations serving as the objects of mystery, desire, and voyeur for the Western gaze.

Orientalism is a frequently studied concept in film analysis and many of the works aim to reveal how misleading the depictions of the Orient are.<sup>5</sup> The significance of our study resides in its stance as we do not focus on discrepancies between the image and the reality but on the noteworthy pattern of manifest and latent Orientalism in three internationally screened and critically acclaimed films from a sexual difference perspective, which elementally complicates ready-made dichotomies by featuring the theme of

<sup>3</sup> For a discussion on the shifting positions of subjects in the Orientalist representations: Hasan, M. M. (2005). The Orientalization of gender. *The American Journal of Islamic Social Sciences*, 22 (4), 26-56.

<sup>4</sup> Gerome, J. L. (1879). *The Snake Charmer* [Painting]. The Clark Art Institute, Massachusetts. <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/snake-charmer>

<sup>5</sup> Two examples for studies exploring Orientalist tendencies in cinema are [1] Yanık, A. (2016). 18. yüzyıl Batı Felsefesi’yle yaratılan Oryantalist Türk(iye) imajı ve sinemaya yansımaları: IMDB üzerinde bir analiz. *International Journal of Social Science*, 43(1), 361-381. doi: 10.9761/JASSS3228. [2] Türk, M. S. and Şahinoglu, F. (2018). The presentation of Turkey and Turkish image formed in the light of orientalist saying in American Cinema. *The Journal of International Civilization Studies*, 3(1), 463-490.

'self-discovery'. Said points out to the importance of understanding why the Orient seems to suggest sexual promise as it is "something eliciting complex responses, sometimes even a frightening self-discovery, in the Orientalists." (Said, 1979, p. 188).

In the films analyzed here, the Oriental is pictured as an object of desire which is first made passive, but which then turns into a mirror on which the Westerner looks at its reflection and goes through a process of self-discovery. The theme of self-discovery can only be sensed by "being aware of the visible or invisible existence of power and pursuing small details and traces about representation" (Kirel, 2010, p. 154). Therefore, it is almost imperative to call upon Roland Barthes and his semiotic analysis to uncover the hidden, i.e., latent meanings. For this purpose, after examining the Orientalist imagery and gaze in the selected films, the article concludes with a chart overviewing all the elements denoting or connotating an Orientalist standpoint.

## Research Design and Methodology

This study looks for an Orientalist ground and potential reproductions of Orientalist imagery from the perspective of sexual difference in the films *Il Bagno Turco* (Özpetek, 1997), *Zenne Dancer* (Alper and Binay, 2012), and *Auf Der Anderen Seite* (Akın, 2007), which stand out with their unorthodox representations on sexual difference. The most important common characteristic is the representations of East and West via inter-cultural non-straight romantic affairs, which makes them suitable for an analysis from the perspective of sexual difference accompanied by a quest for the Orientalist imagery. The criteria in the selection of films are the narration styles, themes, different types of gaze used, representations of the West(ern) and the East(ern), and the overlaps and variations among the story lines.

The commentary largely relies on sociological and cultural analysis utilizing Roland Barthes's conceptualizations on semiotics as a supporting component. Semiotics is a discipline so broad in scope, and the main purpose of this study renders it redundant to provide the reader with a comprehensive literature review on semiotics<sup>6</sup>. Barthes's (1972) analysis of the cover of *Paris-Match*, covering first-level and second-level signification and myth, is taken as a model to analyze the selected films in this study. Barthes maintains that anything in culture can be a sign which can send a particular message and describes some ways to decipher these messages. For Barthes, everything can be a myth as long as it is meaningful, or it conveys a specific message. Signifiers are all the available signs that have a meaning but acquire additional meanings when used as myths (1972, p. 114). For Barthes, the signifier in myth is the form, and the signified is the content. This 'form' uses a fully meaningful sign 'inherited' from culture, which points out to two levels of signification (1972, p. 115). The "first-level" meaning is what we immediately see when we look at a sign. In second-level signification, myth is not deprived of its proper meaning; the first-level meaning is still in place. What myth does is to distort the meaning of the sign to send an intentional message (1972, p. 122).

What makes semiotics highly instrumental in our analysis is that it provides the means to inspect, unearth and study filmic signification patterns. Warren Buckland (2000, p. 6-10) maintains that "film semiotics

<sup>6</sup> For an extensive reading on semiotics: [1] Akerson, F. E. (2016). Göstergelime giriş. İstanbul: Multilingual Y. [2] Rifat, M. (2014). Göstergelime ABC'si. İstanbul: Say Y. [3] Chandler, D. (2007). Semiotics: The Basics. Routledge.

reflects on the very nature of film's existence, together with the consequences it has on culture and society" and "adopts the two-tier hierarchy between perceptible and non-perceptible levels of reality." Semiotics, then, helps transcend the level where images are simply linked with their referents and paves the way for deciphering possible meanings produced on the non-perceptible level. Such an explanation requires deploying data from sociology, psychology, aesthetics, history, and the like (Büker, 1985, p. 50). Semiotic analysis for hidden meanings on the non-perceptible level of signification is instrumental in the quest for Orientalist codes, and this is the rationale behind relying not only on sociological and cultural analysis but also benefiting from semiotics, which are mutually authoring. Overall, the scenes in the three films are analyzed as a whole, encompassing camera angles, *mise-en-scene*, lighting, music, sound, and narration with the purpose of uncovering hidden meanings.

## Panoramas of the Orientalist Imagery and a Quest for Orientalist Gaze in Films *Il Bagno Turco*, *Zenne Dancer*, and *Auf Der Anderen Seite*

### *Il Bagno Turco*

Francesco (Alessandro Gassman) and Marta (Francesca d'Aloja) are a married couple running a small company in Rome. Francesco's aunt Anita, whom he barely knows, dies in Istanbul and leaves him a Turkish bath. With a plan to sell the *hamam* and turn back as soon as possible, Francesco arrives in İstanbul where he is seduced by the appealing Orient and gets attracted to the son of the family running the *hamam*. He decides to stay to renovate the *hamam*.

As the camera follows Francesco from Rome to Istanbul, the Orientalist gaze gets to be perceivable. Madam Anita's voice-over permeating the scenes emphasizes the fact that the story is told from the perspective of the Italian characters. The imagery of warm-hearted people, the family atmosphere, solidarity, feelings of joy, relief and belonging, and bodily pleasures dominating the film offers that the Orient is romanticized rather than being marked with bizarreness, delinquency or menace. Leitmotifs like locked doors, windows, drawers, dark or dim spaces connote Oriental mysticism and shows the Orient as an object of knowledge and desire. Yet, the story ends with the murder of Francesco and the takeover of *hamam* by Marta, which stands as a clear depiction of the destructive nature of the Oriental and a reinforcement of the rescuing, ruling, and civilizing role of the Western.

Variations of the Orientalist gaze can also be tracked on a path in which a distant and detached 'look' turns into curious, and even voyeuristic gaze. The Italian characters travel to the Orient not with an aspiration to learn about the Orient, but as the story develops on the orbit of a ruined *hamam*, they all develop a curious eye. In many scenes where Francesco lingers around the streets of Istanbul, gets in ruined buildings, and develops an interest in the *hamam*, the appeal of the Orient is elevated by a piece of music performed with percussion instruments.

The curious eye can also be found in Madam Anita's indulging in a voyeur of the most private experiences of the Oriental men from a peephole. Transforming from a stranger to a landowner (namely a *hamam*-owner) Madam Anita clearly decorates herself with the power of the revived omnipotent gaze and takes on the role of a protector of the private lives of Oriental men. Illustrative of shifting subject-positioning in Orientalist representation, Madam Anita occupies a masculine position as the holder of the Western gaze, the objects of which are Oriental men in homosexual affairs.

Yeğenoğlu (1998, p. 43) states that she considers "the European's immediate object of attention in the horizon of Muslim culture as his construct: the veiled woman is not simply an obstacle in the field of visibility and control, but her veiled presence also seems to provide the Western subject with a condition which is the inverse of Bentham's omnipotent gaze." To illustrate the omnipotent gaze Yeğenoğlu depicts, in a scene from the film, Mehmet (Mehmet Günsür) and Francesco peep the women bathing in a *hamam* by removing the cover on a window-like hole on its roof (Figures 1 and 2). From this perspective, the covered hole in the roof of the women's *hamam* imitates the veiled woman in Yeğenoğlu's argument and the voyeuristic experience of the two characters represents the desire to know. The male gaze is deprived of its power by the presence of the cover (veil) which, therefore, is something to be evaded. Peeping into what is veiled or forbidden reflects the male desire to know and control.



**Figure 1:** Mehmet and Francesco peeping the women bathing in a *hamam*





**Figure 2:** The partly nude female body as the passive object of the male voyeuristic gaze

Girelli (2007, p. 23-24) reads *hamam* as a symbol of Turkey, “a country which throughout the film remains profoundly exotic and archaic ... resting on Western notions of Oriental difference, antiquity, seduction, and alternative lifestyle”, and she asserts that this Orientalist representation “depends on an original distance between the Self and the Oriental Other.” In line with that, in the film, the beholders of the voyeuristic gaze, regardless of their designated gender roles as female or male, correspond to the phallogocentric Western eye, and the Orient signified with a *hamam* is the object of it. The position of the camera or the choice of voice-over facilitate the spectator’s identification with the gaze of the camera; in this case, the male-oriented Western eye.

The film plays around many contrasts to illustrate the numb West against the warm, eccentric and appealing East which underpins an all-too-familiar Orientalist representation, as well. First, on the part of the characters, the Italians “possess whatever belongs to an Orientalist, cold and rational Westerner image” (Diken and Laustsen, 2014, p. 44). “None of them are nice or warm-hearted; they have a stressful, career-based life in which appearance is foregrounded” (Diken and Laustsen, 2014, p. 43). On the other hand, Osman’s (Halil Ergün) family displays warm and welcoming attitudes an indicator of which is the table, always set with various and delicious food reminding of a feast. For Duncan (2005, p. 106),

*the representation of the kitchen and the ways in which it was occupied proved a key metaphor for understanding the differences between Italian and Turkish culture, and indeed, the reluctance of the Italian wife to engage on any level in the rituals of food preparation and consumption clearly marked out the neurotic hostility with which she approached the world.*

Such a portrayal also foreshadows the differing representations of Eastern and Western women. The Middle- or Far-Eastern female characters are overwhelmingly portrayed serving the men. The only female

character who does not comply with a stereotypical Orientalist depiction is the contractor who is a powerful businesswoman; however, her power is destructive and dangerous as she is the instigator of Francesco's murder. On the other hand, the Western women –Marta and Madam Anita- are portrayed as liberal businesswomen and entrepreneurs, which puts them in a relation of dominance with the Oriental.

As for settings and the whole *mis-en-scene*, the Italian characters' home in Rome is spacious and bright while the characters are most of the time distressed due to their relationship and hectic business lives. Duncan (2005, p. 105) states that "the conviviality of the Turkish home contrasts with the elegant, yet emotionally barren, house in Rome." There is no music in frames from Rome, and the only sound pertaining to Rome is Francesco's cell phone ringing frequently. The scenes from the house in Rome are given in depth-of-field shots which speak more to the audience and attributes almost no eccentricity. On the other hand, Istanbul is depicted as so alive and moving. Colorful and noisy fish bazaar, the food halls, old wooden houses, fishermen, street food, and the people seem to constitute an authentic harmony. We watch Francesco walk around the streets, and the music in these scenes reinforces the feeling of excitement and eccentricity. The interior settings are generally dim and most of the places are timeworn or ruined. There are many doors and windows symbolizing the veil and the hidden. More framing is at work in the scenes from Istanbul, which serves for emphasizing the attributed mystery. Even in depth-of-field shots, the depth of space is disrupted by the presence of doors and gates.

Though not elemental, *pavyon*<sup>7</sup>, belly dancers and the veiled woman Francesco passes by on the street altogether address the idiosyncrasy of the Orient in the beginning of the movie. Other imageries of cultural elements that are overtly Oriental can be listed as the circumcision of a boy and the following feast, coffee reading which is an authentic tradition dating back to the Ottoman, and a bridal procession. Perran's (Şerif Sezer) efforts to embrace Martha and make her feel as part of the family is given with a coffee-reading session between the two. Quite interestingly, what Perran reads in the coffee cup is the exact narration of what is coming up, which is still another depiction of the Oriental in an occultist fashion.

There is also a recurrent emphasis on the hidden, constructing the Orient as a site of phantasm. Locked doors, closed windows, drawers, chests, boxes, and eventually letters in sealed envelopes are the symbols of the hidden treasures of the Orient waiting to be discovered, leading and authorizing the Western to take control of them by unveiling them. Yeğenoğlu (1998, p. 48) suggests that

*... the veil is that curtain which simultaneously conceals and reveals; it conceals the Orient's truth and at the same time reveals its mode of existence, its very being, a being which always exists in a disguised and deceptive manner, a being which exists only behind its veil. Therefore, the veil represents simultaneously the truth and the concealment of truth.*

In this context, the locked doors, the secret gateway, the drawers, boxes, and the unread letters are all symbols of the veil. The feeling of unattainability brings about a desire to unveil, peep into or attain to the hidden which thereby turns into a site of phantasm. Parallel to this idea, the unopened and unread letters of

<sup>7</sup> Pavyon is a night club where men listen to music from flamboyant singers, watch belly dancers, drink and eat under red lights in an arabesque atmosphere.



Madam are unveiled and read by Francesco, Marta and the spectator via the voice-over of Madam throughout the movie.

Another theme developed in the film is the Westerner's self-discovery in the Orient through a characterization of the Orient with free sexuality and homoeroticism, the hub of which is *hamam*. Upon learning from Zozo (Zozo Toledo) that Madam's heritage is a ruined *hamam* (*Aynalı Sultan Hamamı*, the "mirror" in the name suggesting a hope for self-discovery). When Francesco goes to see it, the outer door of the *hamam* is locked feeding the mystery and Francesco's desire to get in. The shots and camera angles focusing on the dim, dusty, and ruined hall, colorful decorations, dome-shaped roof, locked doors, gateways, and accompanying drum music in Francesco's scene in the *hamam* reinforce Orientalist exoticism. *Hamam* is where Francesco will discover his true self by immersing himself in its appeal. Francesco also manifests as a representative of the Western desire to 'rescue' because the *hamam*, if not rescued by its savior, will be sold and destructed.

Anderlini-D'Onofrio (2004, p. 172) discusses the film from Johan Huizinga's cultural notion of play and states that "they choose a life of spiritual fulfilment rather than material acquisition. As they give up conventional dreams, they discover how much of the joy was in playing rather than in winning." This spiritual fulfilment is well-illustrated with Francesco's playing backgammon, going to football matches, and starting to smoke a lot. These are also the signs of a transformation that he is going through; he is in a process of drifting away from the West, finding his true self, which brings with it a relief as displayed in the moments when Francesco cuts the telephone conversations with Marta short and when he falls asleep following a feast-like dinner in Osman's house. Said (1979, p. 190) states that "...with regard to the Orient there was a frank acknowledgment that it was a world elsewhere, apart from the ordinary attachments, sentiments and values of our World in the West." In line with that, in the movie, the Orient is portrayed as a hub of entertainment and laziness detached from the hectic and cold business life of the West. The Orient offers a break to the austere state of the Westerner.

As pointed out in the theoretical part of this study, fantasies related to *hamam* and the male dancer are among the primary images of Middle Eastern homoeroticism (Boone, 2014, p. 51). "Queer desire is constructed spatially through setting" since "the *hamam* as the Oriental (and decidedly non-Italian) space where Francesco and Mehmet explore their sexuality and, crucially, marking their queer desire as Other" (Boschi, 2015, p. 249). When Marta sees Francesco and Mehmet intimate in the *hamam*, she mocks him by arguing that 'what he is interested in is just having fun and doing *what he cannot do back in Rome*'. This is an implicit example which characterizes Oriental exoticism with seduction and subversion. The Orient is pictured as a site to satisfy suppressed homosexual desires. In accordance with Said's argument that "the Orient was a place where one could look for sexual experience unobtainable in Europe" (Afary and Anderson, 2005, p. 289), Marta depicts the Orient as a hub of deviance where the orthodox Westerner can experience all his suppressed fantasies.

In one of the final scenes, when Marta goes to see Oscar (Carlo Cecchi), an old friend of Madam Anita, Oscar says, "All this odor of oldness makes me sick, but I am a masochist, I just can't leave this place." Altogether, these scenes suggest that the Orient, as Said acknowledges, is where Francesco finds answers

about his life, thereby discovering and reconstructing himself and where Oscar, Madam Anita, and eventually Marta are inexplicably and happily stuck in.

## *Zenne Dancer*

Inspired by a true story, *Zenne Dancer* is a feature film about a developing kinship among Daniel (Giovanni Arvaneh), a German photojournalist who came to Istanbul to escape his bitter memories, Can (Kerem Can), the draft-dodger *zenne* dancer, and Ahmet (Erkan Avci), the under-cover gay son of a conservative Eastern family.

The Orientalist gaze in the film can be traced first on the fact that Daniel is a Western photographer whom we watch taking photos in Afghanistan and in İstanbul. As Singh and Ladsaria (2017, p. 36) suggest, “the Orientalist photography addresses the convergence and the triangular gazes of distant culture and spaces” and in the photos that Daniel takes “local sitters have been frozen in historical images, which serve as Western phantasms of the oriental world.” The photographs on which Daniel captures moments from and images of the Orient are means by which Daniel seizes the Oriental and keeps it for himself eternally.

What draws Daniel to İstanbul is a catastrophic incidence in Afghanistan in which he causes the death of children. He cannot feel relieved of the guilt for a long time, and he comes to Istanbul to feel “*more protected and safe, far from all that dust and the fire.*” Daniel’s quest for happiness or answers is analogous to Westerner’s turning their gaze to the Other for self-discovery. Although Istanbul is first a safe port for Daniel, as the story develops, it turns out that it is a cage that incarcerates almost all the characters. Daniel, the signifier of the West with his camera, is destined to stay as a watcher of the Orient as his desire to be involved is thwarted by the destructive nature of the Orient. Therefore, the only thing he can do is to imprint and seal the Orient on frames that he can carry with him.

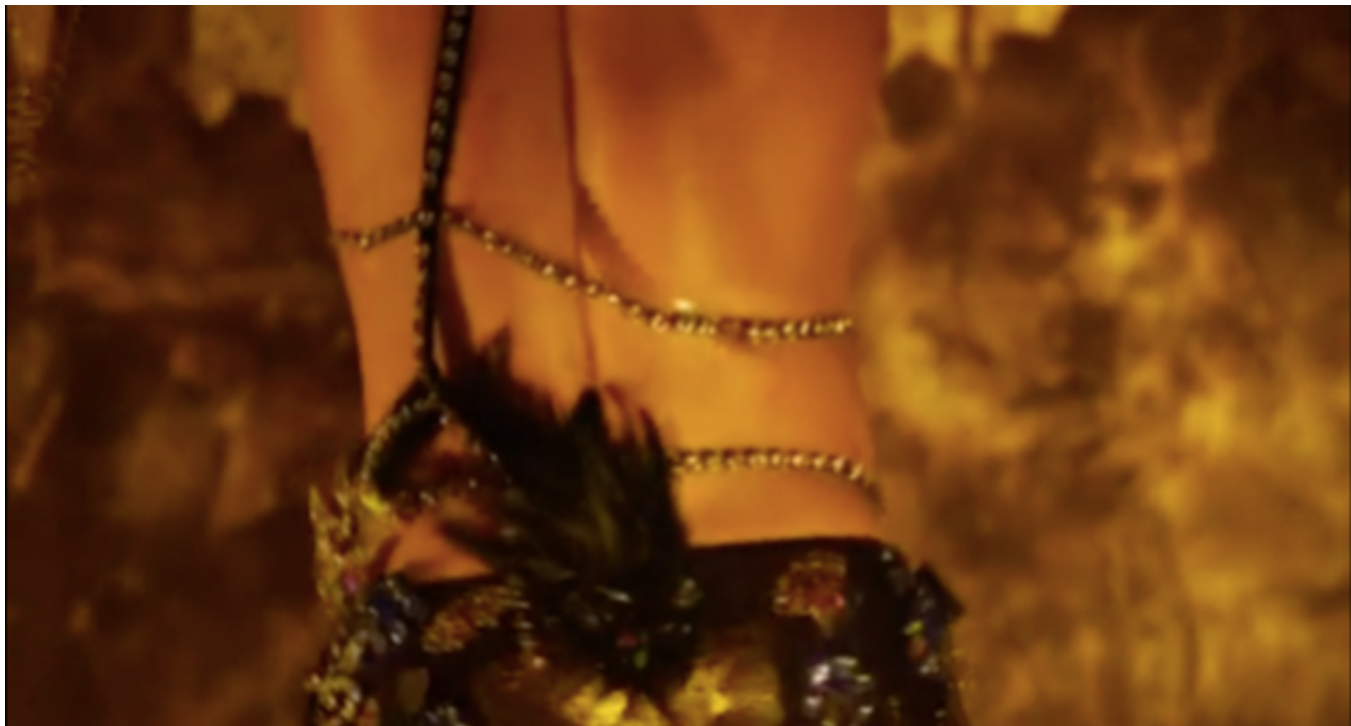
Belly dancers are like a prerequisite to draw an Orientalist imagery, and Can’s body, as a *zenne* dancer, is an immediate object of male gaze in the film. In the dance performance, the *zenne* dancer is the object of the combined gaze of the film spectator and the intra-diegetic audience. During his performances, parts of his body are shown in close-ups. Although there are several non-straight characters in the movie, Can’s is the body that is displayed the most, serving for the Orientalist gaze as an object of desire with the costumes ornate with paillettes, froufrou, and tulles. In this sense, the effeminate dancing body signifies the Orient feminized or homoeroticized by the Western male gaze (Figures 3, 4, and 5).



**Figure 3:** Daniel watching Car's performance

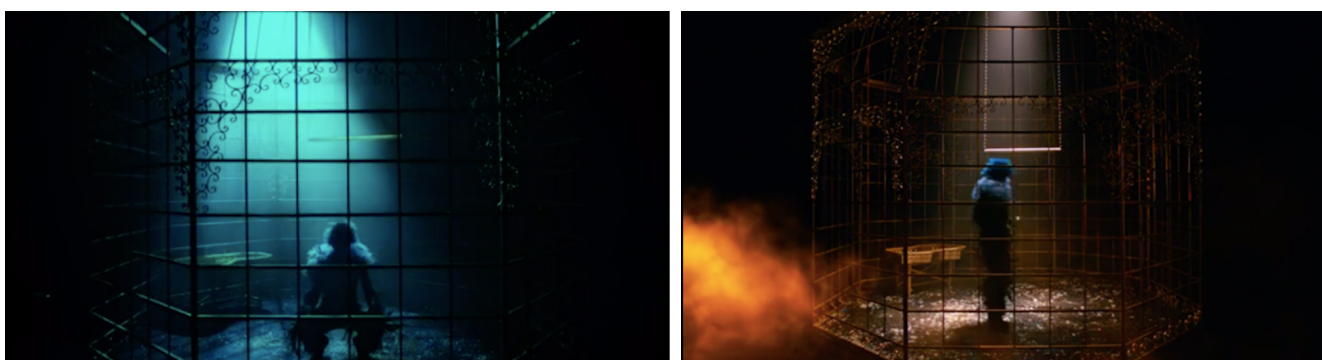


**Figure 4:** The dancing zenne



**Figure 5:** The dancing *zenne*

As other significant indicators of overall Orientalist imagery, Can's and Ahmet's beings (which signify the Orient), both as social subjects and cinematic elements are objectified, suppressed and literally incarcerated. Can's being entrapped is regularly pictured throughout the film in his dance scenes. Dancing in a cage and a rooster that he carries in a cage (See Figures 6 & 7) with himself are the other leitmotifs in the film which reinforce the idea of entrapment and complications of being the Other and a difference to the heteronormativities. Likewise, Ahmet is continually displayed as in danger and in fear. From this perspective, Can and Ahmet signify the Oriental in danger and in need of being rescued. Daniel, signifying the West, is pictured as the potential saviour of Ahmet. The Western rescue phantasy is latently at work on the same axis in both *Il Bagno Turco* and *Zenne Dancer*; however, what is to be rescued is different: a *hamam* in the former, and a homosexual man in the latter.



**Figure 6:** Can dancing in a cage





**Figure 7:** Can's rooster in a cage

The representation of the Oriental male characters, namely of Can, Ahmet, Ahmet's father Yılmaz (Ünal Silver), and the men Ahmet meets on the streets defies normative masculinity. On the other hand, Daniel, as the only Western male character, is portrayed going through a transformation in the Orient. And the evidence of his transformation is given with his growing a moustache on Ahmet's demand, indulging in delicious food and the beauties of Istanbul signifying the Oriental self-indulgence and jouissance, trying to speak Turkish, and the telephone conversations with Germany getting shorter. Gradually he is blended in the culture, and he starts to feel content with the person he has turned into.

The Oriental female characters of the film are framed by abidance, being entrapped, and being in pain. The only Western female character is Daniel's friend in Germany whose imagery is drawn upon mobility and independence; she is also the only employed female character in the film. On the other hand, despite presenting the differences in their lifestyles, the film objectifies and limits options for the Oriental women. Can's aunt Şükran (Jale Arıkan) is an "in-between" character who complicates a stereotypical Western(ised) or Oriental imagery. As a woman who lived and worked in Germany for years, now she is a remigrant who defies Eastern traditions with her lifestyle. Her affair with her partner is based on sexual intercourse on her demand; she doesn't want to live together with him nor take his money as a typical Oriental woman would do. However, Şükran's story develops quite stereotypically as she gives birth to a child, becomes a "mother" and reconciles with the idea of having her partner in her life. Ahmet's sister Hatice (Esmem Madra) lives in Istanbul to take care of her brother; she cleans the house, serves the family, and assists her brother on whom her life turns around. Her femininity literally turns her into nobody. Can's mother Sevgi (Tilbe Saran) lives with her elder son who has mental problems, half-incarcerated in her house. Once again, cage is the leitmotif here. In several scenes (Figure 8) displaying Can's mother at home, the camera is positioned behind the bars on her house's windows.



**Figure 8:** Can's mother behind bars on windows

Ahmet's mother Kezban (Rüçhan Çalışkur) is a woman who seems to have devoted her life to her son as she is sick of her husband's submissiveness and impotence. Her imagery is characterized by religiousness, conventionality, and conservativeness. She demands male domination and the lack of a masculine power in her house leads her to be the masculine power itself. Her devotion to her son is apparently to annihilate his difference. She cuts Ahmet's colorful T-shirts off whenever she visits their house in Istanbul. The white T-shirts of Ahmet are the symbols of heterosexuality and cleanliness while the colorful ones are of homosexuality, deviance, and dirt. Foucault (1995, p. 170) suggests that "the success of disciplinary power derives no doubt from the use of simple instruments; hierarchical observation, normalizing judgement and their combination in a procedure that is specific to it, the examination." Among all the others, Ahmet's mother is most specifically portrayed as both the object and the instrument of dominating gaze. She acts as the instrument of hierarchical observation, examination and there is no doubt that she tries to normalize and make her son a *man*. Although she seems to be a dominant female character as opposed to stereotypical female imagery, she does not speak for herself, but the power signified by custom speaks for her, which locates her as both the object and instrument of dominating gaze.

Overall, although non-stereotypical female representations sporadically woven into the film seem to complicate textbook Orientalism on the manifest plane, as the story develops and eventually comes to an end, the predominance of Orientalism can be easily traced in the film upon cultural and political images pertaining to the Orient.

## *Auf Der Anderen Seite*

The Turkish immigrant father and son, Ali (Tuncel Kurtiz) and Nejat (Baki Davrak), live in Germany where Nejat works as a professor. Yeter (Nursel Köse) is a prostitute who accepts to live with Ali in return for an amount of money to be able to send money to her daughter Ayten (Nurgül Yeşilçay). Upon Yeter's being

unintentionally killed by Ali, Nejat decides to go to Turkey and find Ayten who is a member of an illegal armed political group and who, following a police raid, flees to Germany to find her mother where she meets Lotte (Patrycia Ziolkowska) and falls in love with her.

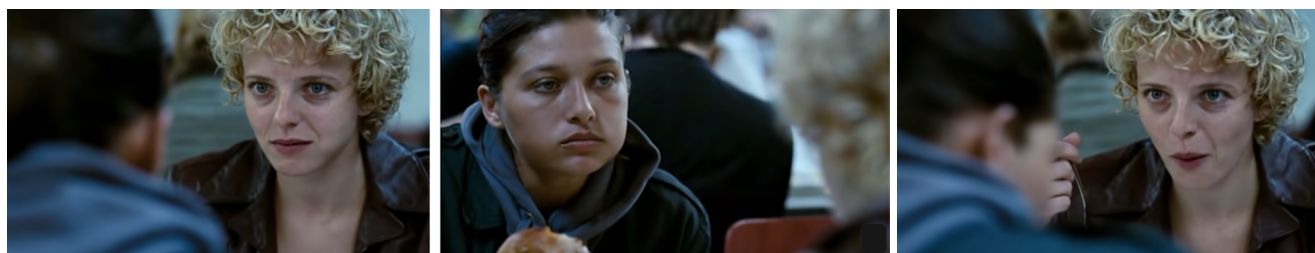
*Auf Der Anderen Seite* elaborates on 'being on the other side' from a perspective of East-West opposition. Moreover, the film captures "cross-cultural and intergenerational dilemmas" (Özselçuk, 2014, p. 174) as well. "Although the German title of Akin's movie, meaning 'on the other side', establishes separation and otherness, the film itself frequently links difference and commonality" (Burns, 2009, p. 18). The difference and commonality can be seen in political settings, familial relations, and a quest for new forms of identity. The Orient(al) is signified by İstanbul, and the characters Ali, Ayten, and Yeter. The West is signified by Germany and on the part of the characters, the Western imagery is given via Lotte, Susanne (Hanna Schygulla) and Nejat.

Lotte and Susanne represent two extremes of Orientalism. Susanne explicitly shows a classic Orientalist approach as she believes that the Orient, by definition, is a hub of conflict and may be tamed by the West. Lotte, on the other hand, is a romantic Orientalist looking for a meaning for her life in the Orient. Still another character, Nejat feels more like a Westerner than an Easterner and does not dream of turning back to his homeland. In that sense, Nejat does not fit in the "imagined Turk" or "the image of a homogeneous Turkish community inhabiting a unitary Turkish cultural space" (Aksoy and Robins, 2000, p. 344) in Germany. Rather, he signifies the West(ernised); born and raised in Germany, modernized and more 'European'; gentleman, sophisticated, wise, and respectful towards women. He represents an Orientalist illustrated with his critical attitudes towards his father's typical Turkish macho conduct and the negligence of Turkish people about protecting their values. Nejat is also the signifier of the civilizing role the West attributes to itself. He comes to Turkey with the intention of finding and helping Ayten. Nejat is portrayed as the representative of all the supreme values that the West holds vis-a-vis the ignorant Orient. On the part of the Eastern characters, Nejat's father Ali signifies the Orient with his stereotypically Oriental male imagery; rude, swearing, turning into a monster when drunk, jealous, thinking of women as men's property and inflicting violence on them.

The Oriental female is signified by Yeter, Ayten and Ayten's fellows. Beside their imagery as the Other just for being a woman, the Oriental female characters are portrayed as Others for prostituting, involving in political activities considered illegal or being in a non-straight relationship. Yeter is a woman who prostitutes to be able to send money to her daughter, Ayten. Yeter is represented as an object to satisfy (and eventually turns into the victim of) phallogocentric male ego. Ayten's otherness as a female is coupled by her being Kurdish, lesbian, and a political extremist. Despite her displayed strength and rebellion, her fragility manifests when she is turned down by her fellows. Yeter is represented as "ripe for government, needing leadership and guidance, described always in terms of lack" and Ayten as "outside society, dangerous, emotional, inconstant, wild, threatening, sexually aberrant, and unpredictable" (Carr, 1985 cited in Loomba, 2015, p. 160). These two characters are the embodiment of multiple othernesses. Overall, in the film, there is a different imagery of the Oriental women than the stereotypical housewife serving men. However, the tones of Orientalism manifest in different forms, particularly in how the story ends for the Oriental women. Yeter is killed and as the holder of the most self-contained personage, Ayten's marginality ends in imprisonment, then being rescued, and figuratively adopted by a Western woman.



Illustrative of the Orientalist gaze, Ayten is the object of Lotte's gaze as we watch Lotte interrogate Ayten a little while after they meet. Their conversation is given in a shot/reverse shot in which Lotte asks and Ayten replies. Each shot of Ayten's answers isolates her and traps her in her situation illustrating being *looked-at-ness* (Figure 9). The Oriental, signified with Ayten and her mysterious state, is the object of knowledge and desire for the Western. Ayten is also the character by whom the Oriental is homoerotized as she is the object of Lotte's gay desire. Lotte's being obsessed with helping Ayten as an aspect which gives meaning to her life explicitly demonstrates both the Western rescue phantasy and will to know for a potential self-discovery in the Orient(al). From the perspective of Lotte's and Susanne's will to help her, Ayten is "the woman to be rescued" by the romantic Orientalists from the dangers of the Orient. And in the end, Ayten is scraped off her marginality and she turns into a "Western mother's" daughter; so to speak, the Oriental is rescued and cared for by the West.



**Figure 9:** The mysterious Oriental as the object of knowledge and desire for the Western

Hints of Orientalism are also given with scenes of May Day demonstrations from Germany and Turkey. In Germany, it is pictured as just another day, people and bands march with banners and slogans; no police force is ready, passers-by watch the demonstrators, and there is no chaotic atmosphere. Germany is the signifier of the Western common sense. On the other hand, May Day demonstrations in Istanbul are characterized by a dominance of political extremism and conflict signifying the chaotic Orient (Figure 10).



**Figure 10:** May Day demonstrations from Germany and Turkey

Overall, the socio-political imagery in *Auf Der Anderen Seite* is drawn upon straight, mighty, all-correct, lawful, and savior West against chaotic, unlawful, and despotic Orient. The political structure pertaining to the Orient is characterized by obscurity on the part of the treatment of political extremists, slipperiness, indifference or lack of true mercy and intimacy while the political structure of the West is ornate with respect towards people's dignity and human rights, and lawfulness.

## Conclusion

The main occupation of this study is not to unearth the overarching or diverging peculiarities between the image of the Orient and reality. It is more about discerning how latent Orientalism and its textual attitude assures its discursive integrity in singular occasions. What is thought to be hidden within the multiple layers of the signification system in fact finds outlets to itself in the multi-meaningful realm of the text and the image, and this is exactly what is at work in the films *Il Bagno Turco*, *Zenne Dancer*, and *Auf Der Anderen Seite*. Our analysis demonstrates that they exhibit the ineffaceable footprints of the Orientalist discourse at the latent plane despite several ruptures in the manifest plane of the picture.

From a semiotic perspective, the films exhibit six main signs (or myths) examined in a two-phase signification: (1) civilization (Western and Eastern), (2) country/city, (3) bloodshed, (4) detachment and reattachment, (5) pleasure, and (6) women. Table 1: Semiotic Analysis of *Il Bagno Turco*, *Zenne Dancer*, and *Auf Der Anderen Seite* outlines the signs/myths, the referents at the first-level of signification, and their connotations, that is, the latent meanings conveyed at the second level of signification.

In all the three films, the West and the East are signified by the characters and the *hamam* in *Il Bagno Turco*. The Oriental is characterized by the unknown and the mysterious, and therefore the Orient connotes a site of phantasm, a veil to be uncovered, and an appealing territory of danger. All the films play around many contrasts drawn particularly through the depiction of Eastern and Western countries/cities to lay bare the openness, clarity, modernity, and staidness of the West against the closedness, eeriness, vibrancy, and the chaotic atmosphere of the East.

Regarding the socio-political structure, the Orient is pictured as destructive and backward, and bloodshed is like a *sine qua non* in the representation of the Orient. In addition, in each film, a Westerner travels to the Orient and gets stuck in it although they witness, experience, or feel the eeriness. To illustrate, Francesco, Daniel and Lotte are all informed about the dangers they might face, yet they persevere in their pursuit of rescuing the Orient(al). The Westerners' being fascinated by the Orient(al) and persistence to stay there despite the dangers are moments that are quite analogous with the ambivalent characteristic of romantic Orientalism.

What complicates the picture and accordingly what makes these films stand as differences is that in each of them a non-straight relationship between a Westerner and an Easterner is depicted. The Oriental is feminized and/or homoeroticized by the Western gaze within a mutually authoring economy. The Western characters come to the Orient with the intention of turning back as soon as possible, but they end up being mesmerized and stuck in the eccentric and seducing Orient which transforms them. The Oriental is pictured as an object of desire which is first made passive, but which then turns into a mirror on which the Westerner looks at its reflection and goes through a process of self-discovery. The Oriental is both what is sexually desired and what transforms the Western bearer of the gaze and desire.

**Table 1:** Semiotic Analysis of *Il Bagno Turco*, *Zenne Dancer*, and *Auf Der Anderen Seite*

Film	Sign/Myth	Signifier	First-level signification	Connotations/Latent Meanings		
Il Bagno Turco	Civilization	Western	Francesco	a modern, strong Western man, in an endeavour to resurrect an oriental hamam	The West is the savior of the Oriental people, places and values that are in danger	
			Madam Anita	the first Western female owner of the hamam		
			Martha	the successor of Madam Anita and Francesco to run the hamam		The West is the subject and holder of gaze and power
Zenne Dancer				Daniel	a Western male photographer pursuing relief and meaning in the Orient; falling in love with an Oriental man	The West occupies an active and masculine position
Auf der Anderen Seite				Lotte	a young Western female with a resolution to help and rescue her Oriental girlfriend	The West has a civilizing role
				Nejat	a very well-Westernized Oriental man trying to find and help Ayten	The West is modern, sovereign, and superior
				Susanne	a middle-aged Western with an Orientalist perspective eventually turning into the stand-in mother of an Oriental young woman	
Il Bagno Turco			Eastern	Hamam	a historical and iconic piece of Oriental culture owned and restored by Westerners	The Orient(al) is the one to be rescued, loved, and accepted
				Mehmet	a young beautiful man turning into the object of desire for a Western man	The Oriental is the object of gaze, knowledge and desire (also of homosexual desire)
Zenne Dancer	Ahmet	a young homosexual man under surveillance of his mother and in danger of being a victim of honor-killing, turning into the object of desire for a Western man		The Oriental occupies a passive and feminine position		
	Zenne Dancer	a young homosexual belly dancer leading a fugitive life as he is a draft-dodger, object of male gaze when on stage		The Orient is a site of phantasm		
Auf der Anderen Seite		Ayten		a young beautiful woman, a member of an illegal political group, in danger of being held in prison, turning into the object of desire for a Western woman		
All	Country/City	Turkey/Istanbul & Urfa Afghanistan		Locked doors Blinds on Back streets Veil Sealed/unsent/ unread letters Dim/dark places Cage War/conflict Drums (music)	closedness, eeriness, vibrance, chaos	The Orient is exotic, mystic, exciting, and amazing The Orient curtails people's freedom
		Italy/Rome		Open doors No curtains No music		
Zenne Dancer & Auf der Anderen Seite	Germany	Lights on /bright spaces Non-chaotic atmosphere		openness, clarity, modernity, staidness	The Occident is enlightened, free, straight, modern, and non-exotic	

Film	Sign/Myth	Signifier	First-level signification	Connotations/Latent Meanings
Il Bagno Turco	Bloodshed	Knife	Death, violence (Francesco, Ahmet, Lotte, and Yeter are murdered, Ahmet's father commits suicide)	The Orient is barbaric and backward
Zenne Dancer		Gun		Death is spontaneous in the Orient
Auf der Anderen Seite		Gun		Human life is worthless in the Orient
All	Detachment and reattachment	Telephone	Shortening telephone conversations with the West	The Western gradually detaches from the West and is drawn to the Orient The Western goes through a transformation in the Orient
All	Pleasure	Turkish cuisine	Tables set with an abundance of delicious food	The Orient is lazy and seducing, and the Western finds relief in this
Il Bagno Turco	Women	Perran	a housewife generally pictured doing housework or serving men	Oriental women are servants; they are submissive Oriental women do not work or study; they are generally housewives Oriental women are deprived of rights their Western counterparts have Oriental women are spoken subjects If not submissive, then Oriental women are dangerous (in the contractor's and Ayten's case)
Zenne Dancer		Füsun	a young woman, neither working nor studying, generally pictured serving men	
		The contractor	a businesswoman, in an endeavor to buy and destroy the hamam, accessory before Francesco's murder	
		Ahmet's sister	a young woman studying, but always pictured serving men or cleaning the house	
Auf der Anderen Seite		Ahmet's mother	a conservative and threatening housewife representative of custom, accessory before her son's death	
		Can's mother	a grieving housewife deprived of her desires and life to take care of her mentally ill elder son	
Auf der Anderen Seite		Can's aunt	a unemployed woman stuck in-between the West and the East, ending up in a mother and wife	
		Ayten	a member of an illegal political group, indulging in homosexual affair	
Auf der Anderen Seite		Yeter	a woman living on prostitution, getting married to an elderly man, being subject to violence and eventually murdered	
		Il Bagno Turco	Martha	
Zenne Dancer	Madam Anita	a refugee, turning into the first Western female owner of the hamam, peeping men bathing in the hamam		
Auf der Anderen Seite	Daniel's friend and manager from	an independent businesswoman		
	Susanne	a mother with an Orientalist perspective eventually turning into the mother of an Oriental young woman		
	Lotte	a university student with free-will		

The transformation of the Western characters is given more or less the same way through detachment from the West and attachment to the East. The Western characters gradually take their disguise off, develop a curious eye, fantasize about the hidden, and eventually meet their true selves while looking at the Other.

While in the pursuit of discovering what is hidden behind the veil and giving meaning and a shape to it, they themselves are reshaped and reconstructed by the Oriental, and given a new meaning. The characters' gradual detachment from the West is given with the shortening telephone conversations with their acquaintances back at home. Besides, they are increasingly attracted to the Orient which seduces them with the jouissance it offers. According to Sambuco (2016, p. 178), in *Il Bagno Turco* "the family meals mark the outsider's entrance into the community and his or her consequent attempts to understand new aspects of his or her own life and identity." Accordingly, in all the movies, Turkish cuisine, signified by tables set with an abundance of delicious food, carries the connotations of the pleasures the Orient offers, and the Western characters' indulgence in this extravagancy results in a bizarre relief that floods through them.

The Orientalist discourse also surfaces in the imagery of Oriental women as they are either "described in terms of lack" or "outside society and dangerous" (Loomba, 2015, p. 160). They do not work or earn money, if they happen to work, it would be a job which undignifies them. They suffer for various reasons, they live in their own little worlds, they neither have a vision, nor the potency to make changes in their lives, they are the victims of their destiny, waiting to be saved by the benevolent or by fortune. On the part of the Western, the females in all these movies are portrayed as independent, self-sufficient, and able to govern.

To conclude, our analysis on these films from a sexual difference perspective reveals that they are cultural products in which latent Orientalism can be traced on the non-perceptible plane, the exploration of which is facilitated by semiotic film analysis. In all the films, the Orient is constructed as a site of phantasm and the Oriental is pictured as an object of homoerotic desire with whom the "veiled fantasies" can be uncovered. Besides, the moments where the power subsides can be easily traced as each one embodies a type of Orientalist gaze and examples of shifting subject-positioning in colonial discourse, and at times depicts the Orient(al) as chronically and even by definition destructive. The Orient is also romanticized within the humanistic narratives of these films. The Orientalist visual elements and codes are enveloped by humanism and romanticism that manifest as the story of each develops. Overall, the generation of similar representations in each film is an illustration of the textual attitude of Orientalism.

## References

- Afary, J. and Anderson, K. (2005). Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the seductions of Islamism. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Akın, F., Thiel, A., Maeck, K., Özoğul, E. (Producers) and Akın, F. (Director). (2007). *Auf Der Anderen Seite / Yaşamın Kıyısında*. [Movie]. Germany & Turkey: Anka Film.
- Aksoy, A. and Robins, K. (2000). Thinking across spaces - Transnational television from Turkey. *European Journal of Cultural Studies*, 3(3), 343-365.
- Anderlini-D'Onofrio, S. (2004). Bisexual games and emotional sustainability in Ferzan Özpetek's queer films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2(3), 163-174. doi: 10.1386/ncin.2.3.

- Bal, A. A. (2010). Oryantalist resimde bedenin kolonileştirilmesi bağlamında "Türk Hamamı" imgesi", *Çevrimci Tematik Türkoloji Dergisi*, 2(2), 13-23.
- Bari, S. and Eaglestone, R. (2011). Orientalism. Michael Ryan (Gen. Ed.) and M. Keith Booker (Vol. Ed.), in, *The encyclopedia of literary and cultural theory*, Volume III (p. 756-757). UK: Blackwell Publishing.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. (A. Lavers, Trans.). New York: The Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux.
- Boone, A. J. (2014). *Homoerotics of orientalism*. New York: Columbia University Press.
- Boschi, E. (2015). Loose cannons unloaded - Popular music, space, and queer identities in the films of Ferzan Özpetek. *Studies in European Cinema*, 12(3), 246-260. doi:10.1080/17411548.2015.1094257.
- Buckland, W. (2000). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burns, R. (2009). On the streets and on the road: Identity in transit in Turkish-German travelogues on screen. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 7(1): 11-26. doi: 10.1386/ncin.7.1.11/1
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Ankara: Dost.
- Diken, B. and Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Duncan, D. (2005). Stairway to heaven: Ferzan Özpetek and the revision of Italy. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 3(2), 101-113. doi: 10.1386/ncin.3.2.101/1 p.112.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Vintage Books.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Girelli, E. (2007). Transnational orientalism: Ferzan Özpetek's Turkish dream in *Hamam* (1997) *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5(1), 23-38. doi: 10.1386/ncin.5.1.23/1.
- Güngör, F. S. (2011). *Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Ortadoğu'ya bakışının sinemaya yansımaları*. PhD Thesis, Hacettepe University, Institute of Social Sciences, Turkey.
- Kahraman, H. B. (2002). İçselleştirilmiş, açık ve gizli oryantalizm ve Kemalizm, *Doğu Batı*, 20, 153-178.
- Keyman, F. E. (2002). Globalleşme, oryantalizm ve öteki sorunu: 11 Eylül sonrası dünya ve adalet. *Doğu Batı*, 20, 11-32.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Loomba, A. (2015). *Colonialism postcolonialism*. London: Routledge.
- Mardin, Ş. (2002). Oryantalizmin hasıraltı ettikleri. *Doğu Batı*, 20, 111-115.



- Mulvey, L. (2009). Visual pleasure and narrative cinema. Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds.), in, *Film theory and criticism: Introductory readings* (711-722). Oxford: Oxford University Press.
- Özselçuk, E. (2014). Unsettling the metaphor: The failure of liberal hybridity in Fatih Akin's *Crossing The Bridge*. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 12(3), 173-189. doi: 10.1386/ncin.12.3.173\_1.
- Pasin, B. (2016). A critical reading of the Ottoman-Turkish hamam as a representational space of sexuality. *METU JFA*, 33(2), 121-138.
- Reyhanoglu, B. (Producer) and Alper, C. And Binay, M. (Directors). (2012). *Zenne Dancer / Zenne*. [Movie]. Turkey: CAM Films.
- Risi, M. and Tedesco, M. (Producer) and Özpetek, F. (Director). (1997). *Il Bagno Turco / Hamam*. [Movie]. Italy: Sorpasso Film.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Sambuco, P. (2016). Food consumption in Ferzan Ozpetek's *Hamam* and Luca Guadagnino's *Io sono l'amore*: A gender issue. *Quaderni d'italianistica*, 37(2), 173-190.
- Singh, R. and Ladsaria, S. K. (2017). Reading 'studium' and 'punctum' in Steve McCurry and Raghu Rai's photography. *Trames*, 21(71/66), 1, 33-50.
- Yeğenoğlu, M. (1998). *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.



2022, 9(1): 115-135

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.115135>

Makaleler (Tema)

# SİNEMADA MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN İLERİ DÖNÜŞÜMÜ: *KAÇIK PORNO* FİLMİNDE METAMODERN DUYGU YAPISI

Mehmet SARI<sup>1</sup>

## Öz

İroni ve kuşkuculuğa merkezî konum atfeden postmodernizmin çağdaş görsel kültür ve sanatı anlamlandırmada yetersiz kalmaya başlaması ve hegemonyasını kaybedişi yeni açıklayıcı çerçevelere ihtiyacı doğurmuştur. Metamodernizm, değişen duyarlılığı ve zamanın ruhunu işaret eden bir söylem olarak, modern ve postmodern, umut ve nihilizm, ironi ve içtenlik arasındaki salınımlarla karakterizedir. Bu çalışmada metamodernizmin sinema sanatındaki tezahürleri *Kaçık Porno* (Radu Jude, 2021) filmi üzerinden tartışılmıştır. Filmin modern ve postmodern sinematik anlatı stratejilerini girift biçimde kullanışı irdelenerek sinemada metamodern etkinin üretimi araştırılmıştır. İkilikler üzerinden ilerleyen film modernizmin amaçladığı umut ve ilerleme ile postmodernizmin kinik ve ironik yaklaşımı arasında salınımlar gösterir. Modernizmi ve postmodernizmi inkâr etmeden aşmaya çalışan metamodernizmin 'ileri dönüşüm' stratejisini uygular. Post-ironik, samimi ve karnavalesk nitelikleriyle metamodern duygu yapısını somutlaştırır.

<sup>1</sup> Mehmet SARI, Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0001-6473-3543, [msari@istanbul.edu.tr](mailto:msari@istanbul.edu.tr)

Makale Geliş Tarihi: 05.01.2022 | Makale Kabul Tarihi: 08.02.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Metamodernizm, modernizm, postmodernizm, duygu yapısı, sinema

# THE UPCYCLING OF MODERNISM AND POSTMODERNISM IN CINEMA: THE METAMODERN STRUCTURE OF FEELING IN *BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN*

## Abstract

Postmodernism, which puts irony and skepticism in a central position, has become inadequate in making sense of contemporary visual culture and art and has lost its hegemony, resulting in the need for new explanatory frameworks. Metamodernism, as a discourse pointing to transforming sensibility and the zeitgeist, is characterized by oscillations between modern and postmodern, hope and nihilism, and irony and sincerity. In this study, the manifestation of metamodernism in cinema has been discussed through *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Radu Jude, 2021). The production of the metamodern effect in cinema has been investigated by examining the intricate use of modern and postmodern cinematic narrative strategies. Moving through dualities, the film oscillates between hope and progress aimed by modernism and the cynical and ironic approach of postmodernism. It implements the ‘upcycling’ strategy of metamodernism, which tries to overcome modernism and postmodernism without denying them. It embodies the metamodern structure of feeling with its post-ironic, sincere and carnivalesque qualities.

**Keywords:** Metamodernizm, modernizm, postmodernizm, structure of feeling, cinema

## Giriş

Postmodern zamanların ihtişamlı günlerinin geride kaldığı, kültür ve sanatta postmodernizmin etkilerinin azaldığı ve ‘post-postmodernizmin’ günümüzde hâkimiyet sürmeye başladığı pek çok ağızdan dile getirilir. Postmodern söylemin “değişen sosyal durumumuzu (bağlamı) tanımlamakta giderek daha beceriksiz ve işe yaramaz” hâle geldiği ve “postmodern bağlamların -konu çağdaş sanatları, kültürü, estetiği ve siyaseti anlamaya gelince- eleştirel değerlerini” kaybettiği iddia edilmektedir (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 16-17). Postmodern ironinin yarattığı kuşkucu yaklaşım ve beraberinde getirdiği kinizm savunma mekanizması olarak işlese de somut çözümler sunmaması ve umudu tümünden göz ardı etmesi nihayetinde nihilizme sebep olabilmektedir. Naiflik tuzağına düşmeden modernist iyimserliğin yapıcı ve umut verici yaklaşımı yeniden geçer akçe niteliği elde etmektedir. Metamodernizm adı verilen reaktif hareket ve

kavramlaştırma aracılığıyla günümüz kültür ve sanatında postmodern kinizmi geride bırakan ve daha çok umutla karakterize edilen yeni bir duygu yapısının (*structure of feeling*) yükselişe geçtiği iddia edilir.

İçinde bulunduğumuz post-postmodern dönemi betimlemeye çalışan aday kuramlardan biri olan metamodernizm ile gülünçlük ve ciddiyetin, ironi ve samimiyetin, müphemlik ve açık sözlülüğün bir arada var olabileceği öne sürülür. Metamodernizm, postmodernizmin ket vurduğu *insani yakınlığı* yeniden keşfetmeye çalışır. Postmodernizmin, modernizmin “kesinlik” anlayışına tepki olarak doğuşuna benzer şekilde metamodernizm insanların postmodernizmin “şüpheli” yaklaşımından usanmaya başladığında ortaya çıkmıştır (Dember, 2020). Van den Akker ve Vermeulen güncel metamodern duygu yapısının, modern ve postmodern duygu yapılarını “ile” (*with*) veya “içinde” (*among*) konumlandığını iddia ederek, edebiyat özelinde postmodern tekniklerin modernist gayelere (yani metamodernizme) dönüştürüldüğünü belirtir. Böylelikle geçmişe ait biçim, yöntem ve tekniklerin “ileri dönüştürülmesi” (*upcycling*) söz konusu olur.<sup>2</sup> Metamodernistler postmodernistlerin popüler ve yüksek kültür ürünlerini parodi veya pastiş yoluyla ‘geri dönüştürmelerinden’ (*recycling*) farklı olarak, postmodernistlerin “yıpranmış hassasiyetlerinin ve içini boşalttıkları pratiklerin ötesine geçmeye çalışırlar” ve “yeni pozisyonlar ve ufuklar” üretme gayretiyle hareket ederler (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 23-25).

Dember (2018), metamodern estetiğin yaratıcının amaçlamasıyla ortaya çıkarılabilir bir şey olmadığını vurgular. Postmodern ve modernist estetikte olduğu gibi sanat eserlerinde gözlemlenebilir bir durum olduğunu belirtir. Metamodernizm bağlamında değerlendirilen görsel, işitsel ve yazınsal kültür ürünleri geniş bir yelpazeye yayılmaktadır.<sup>3</sup> MacDowell’in altını çizdiği üzere metamodernizm kavramının açıklayıcılığını güçlendirmek çağdaş eserlerin derinlemesine incelemesini gerekli kılar ve “sinematik metamodernizm” için henüz yeterince detay üretilmemiştir (MacDowell, 2021, s. 42).

Bu çalışmada, Romanya, Lüksemburg, Çek Cumhuriyeti, Hırvatistan, İsviçre ve İngiltere ortak yapımı olan, yönetmen Radu Jude’nin 2021 tarihli filmi *Kaçık Porno (Bad Luck Banging or Loony Porn [Babardeală cu bucluc sau porno balamuc])* metamodernizmin niteliklerine odaklanılarak ele alınmaktadır. Kültürel bir fenomen olarak zamanın ruhunu yansıttığı iddia edilen metamodernizmin sinemadaki izlerinin filmin analizi vasıtasıyla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. 2022 yılı, 94. Akademi Ödülleri’nde “Yabancı Dilde En İyi Film Dalı”nda Romanya’nın ulusal adayı olarak seçilen filme özgü anlatı ve stilin heterojenliği ilk bakışta postmodernist bir estetiğe sahip olduğu intibas uyandırır. Bununla birlikte, modernist Avrupa sanat sinemasının estetik ve tematik karakteristikleri ile oluşturduğu füzyon filmin sanatsal dışavurumunun farklı bir perspektiften ele alınmasını gerektirir. Çalışmada gösterilmesi amaçlandığı gibi, filmde Romanya’nın tartışmalı tarihsel olgularına, içinden geçmekte olduğu sürece, güncel polemiklerine ve dolaylı olarak evrensel fenomenlere kültürel bir duyarlılık olarak metamodern çerçeveden bakılır. Filme 2021 yılı Berlin Uluslararası Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü layık gören büyük jüri bir paragraflık bir gerekçelendirme kaleme almıştır.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Van den Akker ve Vermeulen’in makalesinin (2021) Türkçe çevirisinde çevirmen Aykut Dalak, yazarların çevrecilik alanından ödünç aldıkları “*upcycling*” teriminin karşılığı olarak “ileri dönüşüm”ü önerir. Çevirmen notunda belirtildiği üzere (Van den Akker & Vermeulen, 2021, s. 25) ileri dönüşüm, geri dönüşümden (*recycling*) farklı olarak “dönüşümü zor olan maddelerin çevre dostu hâline getirilerek tekrar üretilmesini kasteder.”

<sup>3</sup> Birtakım örnekler vermek gerekirse, Childish Gambino’nun *This is America* video klibi, stand-up komedyeni Bo Burnham’ın *Inside* adlı özel gösterisi, Ben Lerner’in *22:04* (2014) romanı, televizyon komedisi *Community* (NBC, 2009-2014; Yahoo! Screen, 2015), Shia LeBeouf, Nastja Rönkkö ve Luke Turner’in performans sanatı çalışmaları, bilgisayar oyunu *The Last of Us* ve indie rock grubu Ben Folds Five’nin eserleri, vd. (Damiani, 2017; Drayton, 2021; Gibbons, 2020; Rustad ve Schwind, 2021; Schwarz, 2014; Radchenko, 2020; Dember, 2016).

<sup>4</sup> 2021 yılı Berlin Film Festivali’nin uluslararası jürisi günümüz dünya sinemasının genç ve başarılı yönetmenlerinden oluşmaktadır: Ildikó Enyedi (Macaristan), Nadav Lapid (İsrail), Adina Pintilie (Romanya), Mohammad Rasoulof (İran), Gianfranco Rosi (İtalya) ve Jasmila Žbanić (Bosna Hersek).

Metinde, filmin kalıcı bir sanat eseri niteliğine sahip olduğu ve “şimdiki zamanın içeriği ve özünü, zihnini ve bedenini, değerlerini ve çiğ etini” beyazperdeye yansıttığından bahsediler. Jüriye göre zamanın ruhunu (*zeitgeist*) kışkırtan ve düelloya davet eden film toplumsal ve sinematik konvansiyonları sarsmaktadır. Filmin metamodernizm ile arasındaki bağı jürinin şu cümleleriyle işaret edilir: “Özenle hazırlandığı kadar delişmen, zeki ve çocuksu, geometrik ve enerjik, olabilecek en iyi şekilde müphem. Seyirciye saldırıyor, anlaşmazlığa sebep oluyor ve kimseye güvenlik mesafesi bırakmıyor” (“Awards & Honours...”, 2021).

Çalışmada öncelikle modernizm ve postmodernizme özgü niteliklere kısaca değinildikten sonra postmodernizm sonrası peyda olduğu iddia edilen zamanın ruhunu anlamlandırma çabaları ele alınmıştır. Ardından metamodernizmi meydana getiren özellikler ve neliğine dair iddialar tartışılmıştır. Çalışmada araştırma konusu olarak seçilen *Kaçık Porno* filmindeki modern ve postmodern sinematik anlatı unsurlar açığa çıkarılarak ve çatışan unsurlar arasındaki salınımlara odaklanılarak filmin bir sinematik metamodernizm örneği olup olmadığı araştırılmıştır.

## Postmodernizmin Veraset ve İntikali

Metamodernizmi açıklamaya girişmek öncüllerinden kısaca bahsetmeyi lazım kılar.<sup>5</sup> 1800'lü yılların sonundan 1970'lere kadar etkisini sürdüren modernizm aydınlanmanın ilkelerini temel alan, rasyonalizm ve pozitivizmin önemini vurgulayan ve büyük anlatılar, bilim, devrim, bireycilik ve ütopyacılık gibi değer ve ilkeleri savunan kültürel ve sanatsal bir akımdır. Geleneksel dinî, politik ve toplumsal fikirlerden bir kopuşu temsil eden modernizm ‘insan aklı’nı kerteriz alır ve bilgiyi sistematize etmeyi amaçlar. Modernist düşüncenin kesinlik arayışı ve ütopyacı vaatlerinin nihayetinde totalitarizme yol açma potansiyelinin oluşu, ardından gelen postmodernizmin ortaya koyduğu temel eleştirilerden biridir. Postmodernizmin ilkeleri arasında büyük anlatıların tasfiyesi, benliğin performatif doğasının vurgulanması ve anlamın müphemliği yer almaktadır. İroni, kinizm, yıkıcılık, anlaşılmazlık ve fütursuzluk ile karakterize olan postmodernizm, modernizmin değerlerini ve hiyerarşik yapısını yapısöküme uğratar.

Postmodernizme dâhil edilebilecek eserler “otoriter meta-anlatıların başarısızlığına” dikkat çekerler ancak yerlerine herhangi bir alternatif sunmazlar (Quintero, 2020, s. 18). Modernizmin naifliğini kinik biçimde eleştirmekle birlikte pesimist bir öz-farkındalık sunarak gerçekliği işaret etmede sınıfta kalırlar. Postmodernizmi haritalandırmaya çalışan Fredric Jameson, geç kapitalizm dönemine vurgu yaparak kültürün ekonomiyle özdeş bir alanı kaplamaya başladığını söyler. Maddi ve maddi olmayan tüm nesne ve hizmetler birer metaya dönüşmüştür: “Modernizme amacını ve itici gücünü veren şey, hâlâ modernleşmemiş olanın, sanayi öncesi dönemin bıraktığı mirasın varlığını sürdürmesiyken, postmodernizm o mesafenin kapandığının, dünyada sermayenin doldurmadığı tek bir boşluk kalmadığının göstergesidir” (Anderson, 2009, s. 82). Bentley ve arkadaşları postmodern çağın sona erişine ilişkin üç temel neden ortaya koyarlar; ilk olarak “tamamen kronolojik anlamda, sonra belki 11 Eylül olayları temsili bir tarihsel dönüm noktası olarak görülebilir”, ikincisi, postmodernizmin “felsefi anlamda sınırlarına” geldiğini ve üçüncü olarak postmodernizmin “bir dizi kültürel pratik olarak amaçlarına ve araçlarına” ulaştığını iddia ederler (Bentley

<sup>5</sup> Modernizm ve postmodernizmin her ikisi de geniş bir anlamsal varyasyona sahip ve mütemadi tanımlama çabalarına konu oldukları için çalışmanın sınırlılıkları gereği bu kavramların kültürel ve sanatsal anlamlarına odaklanılmıştır. Bununla birlikte hem modernizm hem de postmodernizm için net başlangıç ve bitiş tarihleri vermek ve aralarına kesin çizgiler çekmek problematik bir yaklaşım olacaktır.

vd., 2015, s. 14-15). Postmodernist yenilikçilik ana akım kültüre eklenmiştir ve güncel kültürel ve toplumsal değişimleri irdelemede yetersiz kalmaktadır.

Bu nedenlerden ve sonraki bölümde işaret edilen sorunlardan ötürü yeni bir yorumlayıcı paradigma ihtiyacı duyulmaya başlanmış ve postmodernizm üzerine çalışmalar yapan kuramcılar yeni bir kavram arayışına girmenin gerekliliğinden söz etmişlerdir. Örneğin Hutcheon 2002 yılında her ne kadar söylemsel stratejileri ve ideoloji eleştirisi devam etse de postmodern zamanların geride kaldığını iddia etmiştir. Semantik olarak anlamsız ve gülünç derecede yetersiz gördüğü “post-postmodernizm” terimi yerine yeni bir terim gerektiğini belirtmiştir (aktaran Vermeulen ve Van den Akker, 2010).<sup>6</sup> Turner’ın vurguladığı üzere postmodern ironi ve kinizmi olağan değerler olarak benimseyen 1980’ler ve 1990’lar jenerasyonu yoğun bir anlam arayışına girmişlerdir. “Samimi ve yapıcı ilerleme ve ifade” için duyulan özlem günümüzün egemen kültürel modunu şekillendirmektedir (Turner, 2015). Eshelman çağdaş edebiyat, sinema ve mimari örneklerini postmodernizm yardımıyla açıklamanın işe yaramayabileceğini iddia ederek, pek çok anlatı stratejisi ve motifi ile sanatsal yöntemin postmodern örüntülerden uzaklaşma gösterdiğini belirtir (Eshelman, 2008, s. x).<sup>7</sup> Postmodernizmin miadının dolduğuna dair iddiaların temelinde ironik özdüşünümselliğin 1960’larda yenilikçi ve ilginç bulunurken yirmibirinci yüzyılda oyunbaz meta-kurmacaların içinin boşaldığı ve etkisizleştiği gösterilebilir (Alber ve Bell, 2019, s. 121).

Her ne kadar metamodernizmi bir ‘akım’ ya da ‘felsefe’ olarak nitelendirmek doğru görünmese de postmodernizm sonrası dünya ahvalini anlamlandırabilmek için ortaya konulan kavramlaştırmalar arasından öne sıyrıldığı aşikârdır. Metamodernizm hem postmodernizmin içinden hem de ona bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Metamodernizm, modernizm ve akabinde postmodernizmin halefi olmakla birlikte, ikisinin hem arasında hem de ötesinde konumlanır. Modernist samimiyet ve coşkuyu koşulsuz kabul etmediği gibi postmodernizmden bir kopuşu da işaret etmez. Postmodernizmin ironi ve nihilizmini ardında bırakıp insanlarla yeniden bağ kurabilmenin ve anlamlı bir şeyler söyleyebilmenin olanaklılığını iddia eder. Fredric Jameson’un postmodernizmi açıklarken kullandığı “tarihselliğin zayıflaması”, “yeni bir derinliksizlik” ve “duygulanımın silinmesi” betimlemelerine atfen Van den Akker ve Vermeulen (2021) metamodernizm bağlamında tarihselliğin, derinliğin ve duygulanımın yeniden değer kazanışını vurgular.

Metamodernizmi bir tez (modernizm), antitez (postmodernizm) ve sentez (metamodernizm) olarak Hegelci diyalektik bağlamında açıklamak olasıdır. Düzen, hakikat, akılcılık, evrensellik ve formüleştirmeye dayalı açıklama gibi modernist yaklaşımların karşı kutbunda görecelilik, çoğulculuk, yapısöküm, kinizm, ironi gibi postmodern nitelikler yer alır. Bir sentez olarak metamodernizm kutuplar arasında gel-git devinimiyle eşzamanlı olarak inşa etme ve yıkma eylemlerine ev sahipliği yapar. Modernizm ve postmodernizmi bir arada kullanarak aralarındaki çelişkileri bulmak, imkânsız olasılıklar yaratmak ve ikisinin de ötesinde görme biçimleri sunmak arayışındadır.

<sup>6</sup> Postmodernizm sonrası hasıl olduğu iddia edilen yeni paradigma ve/veya estetik için üretilen terimlerden bazıları şunlardır; filozof ve sosyolog Gilles Lipovetsky’nin öne sürdüğü ‘hipermodernizm’ (*hypermodernism*), kültür eleştirmeni Alan Kirby’nin ‘dijimodernizm’i (*digimodernism*), kültür kuramcısı Robert Samuels’in önerdiği ‘otomodernizm’ (*automodernism*) ve sanat eleştirmeni ve küratör Nicholas Bourriaud’un öne sürdüğü ve diğerlerinin arasından öne çıkan ‘altermodernizm’dir (*altermodernism*) (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Bentley ve arkadaşlarına göre bu terimlerin bazıları dönemsel bir sorunsallaştırma yaparken pek çoğu postmodernizmin 21. yüzyılın ilk yıllarında eleştirel hâkimiyetini kabul ederek edebi ve kültürel eleştiride postmodernin ötesine geçmeyi önerirler (Bentley vd., 2015, s. 17).

<sup>7</sup> Vermeulen ve Van den Akker (2010) sanat alanında metamodern stratejilerin izlerinin sürülebileceği birtakım örnekler verir; Raoul Eshelman’ın ‘performatizm’i, Jörg Heiser’in ‘Romantik Kavramsalılık’ı ve James MacDowell’in ‘quirky sinema’sı.

# Bir Duygu Yapısı Olarak Metamodernizmin Salınımları

Güncel bir kültürel fenomen hâline gelen metamodernizmi tartışan akademisyenler günümüzün düşünme, hissetme ve yaratma biçimlerini postmodernizm, postyapısalcılık veya yapısöküm gibi yaklaşımlar üzerinden değerlendirmenin artık mümkün olmadığını iddia ederler. Postmodernizme atfedilen ironi, ümitsizlik ve kinizm metamodernizmin yapıcı ve olumlu yaklaşımıyla bertaraf edilmeye çalışılır. Dünyayı anlamlandırmayı amaçlayan modernist arzu ile her şeye kuşkucu yaklaşan postmodernizmin füzyonu metamodernist tavrın bir özetidir.

Vermeulen ve Van den Akker 2010 yılında yayımladıkları “Notes on Metamodernism” makalesi ile içinden geçmekte olduğumuz zamanın ruhunu anlamlandırmaya çalışmıştır. Yazarlara göre küresel iklim değişikliği, finansal krizler, politik istikrarsızlıklar ve dijital devrim gibi gelişmeler postmodernizmin açıklayıcılığını yitirmesini beraberinde getirmiştir. Makalenin yayımlanmasını takiben metamodernizm terimi geniş bir akademisyen ve eleştirmen grubu tarafından benimsenmiş ve ‘milenyum sonrasında’ (*postmillennial*) dönemin duygu yapısını ifade etmede sıkça kullanılır olmuştur.<sup>8</sup>

Yazarlar postmodernizmin güncel kültür ve sanatını inceleme ve açıklamada geçerliliğini yitirdiğini ve postmodernizm ve modernizmin önemli öğelerinin bir arada yer aldığı bir dönemde yaşadığımızı iddia ederler. Vurgulamaya çalıştıkları şey postmodernizmin ölümünden ziyade evrim geçiriyor oluşudur. Metamodernizmin ontolojik olarak modernizm ile postmodernizm arasında salındığını iddia eder ve metamodernizme özgü olan “modern bir coşku ile postmodern bir ironi, umut ile melankoli, saflık ile bilgiçlik, empati ile hissizlik, teklilik ile çoğulluk, bütünlük ve parçalanma, arılık ve müphemlik” arasındaki salınımlara dikkat çekerler (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Salınım (*oscillation*) ile kastedilen iki uç mefhum arasında gidip gelme durumudur; ortalarında sabitlenme yoktur ve ikisinin de hükmü geçerlidir. Sayısız kutuplar arasındaki salınım modernizm ve postmodernizm arasında bir müzakereye yol açmaz: “Metamodern coşku ne zaman fanatizme yönelse, yerçekimi onu ironiye doğru; ironisi kayıtsızlığa doğru yöneldiği anda yerçekimi onu coşkunluğa doğru geri çeker” (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Metamodernist söylem “hiçbir ütöpik tasarım önermediğini, sırf hareket etmek için hareket ettiğini ve gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olasılığın peşinden gittiğini” teoride öne sürmektedir (Buçan, 2021, s. 293).

‘Meta’ ön eki “birlikte”, “arasında” ve “ötesinde” anlamlarını aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Vermeulen ve Van den Akker (2010) metamodernizmin “epistemolojik olarak (post)modernizm ile *birlikte*, ontolojik olarak (post)modernizm *arasında* ve tarihsel olarak (post)modernizmin *ötesinde*” konumlandırılması gerektiğini iddia ederler. Vermeulen (2012) vermiş olduğu bir röportajda ‘meta’nın bir uzlaşma veya dengeden ziyade, zaman zaman hararetli bir şekilde ileri ve geri, sağa ve sola “sürekli bir yeniden konumlandırmayı” imlediğinin altını çizer.

Dember’e göre ise (2018) salınım metamodernizmin temel karakteristik özelliği olmayıp metamodern kültürel yapıtlarda kullanılan pek çok yöntemden sadece biridir. Dember, metamodernizmin özünün, “modernist bakış açısının bilimsel indirgemeciliğine ve postmodern duyarlılığın ironik uzaklığına karşı hissedilen deneyimin

<sup>8</sup> Vermeulen ve Van den Akker bir kültürel haritalama yapma niyetiyle “Notes on Metamodernism” web sitesi projesini hayata geçirmişlerdir (<https://www.metamodernism.com/>). Sitede 2009-2016 yılları arasında pek çok disiplinden metamodern kültürel ürünleri tartışan makaleler yayımlanmıştır. Benzer bir girişimi Greg Dember ve Linda Ceriello “What is Metamodern?” adlı web sitelerinde devam ettirmektedir (<https://whatismetamodern.com/>).



sağlamlığını korumak” olduğunu iddia eder. Dember’in (2020) metamodernizmin “ne olmadığına” dair vurguladığı özellikler metamodernizm hakkında çok şey anlatır. Temel niteliklerinden birisi modern ve postmodern ikilikler arasında salınım olmakla birlikte, metamodernizmin bu ikiliklerin herhangi bir çiftini aynı anda barındıran, ‘çoklu-perspektif’ bir niteliğe ve dolayısıyla müphem bir tavra sahip olduğu söylenemez. Postmodernizmin umut, coşkunsuluk, neşe gibi duygulara sırt çevirmesi metamodernizmin olumlu yaklaşımı önsel olarak benimsediği anlamına gelmemelidir. Postmodern kinizme açık olduğu kadar duygusal olarak olumlu ya da olumsuz kendini ifade etme söz konusudur. Metamodernizme ait olmayan bir diğer özellik ise ‘büyük anlatılara’ ilişkindir. Bilindiği üzere postmodernizm, evrensel geçerliliği olan büyük anlatılara şüpheyile yaklaşır. Metamodernizm ise bu anlatılara olan inanca açık kapı bırakmasına rağmen herhangi bir anlatıya inancı bir gereklilik olarak görmez. Buna ilaveten metamodernizmin kendisi de bir büyük anlatı değildir. Metamodern sanat eserlerinde oyunbaz bir tavır ve düzmece dünyalar yer alsada metamodernizm yalan söylemenin gerekçelendirilmesine imkân tanımaz. Saldırgan bir tavır alıp akabinde “şaka yaptım” demek ya da açıkça yalan söyleyip bunu “sanat için” yaptığını iddia etmek metamodern değildir. İlaveten, kültürel bir duyarlılık olarak metamodernizm hakkında çalışmalar yapanlar kendilerini ‘metamodernistler’ olarak nitelendirmezler (Dember, 2020). Gibbons edebiyatta metamodern kurmacaların “est-etik bağlılık”larını şu şekilde açığa vurur: dünyayı mevcut hâliyle kabul etmeyi reddetmek ve okuyucuları eleştirel düşünmeye davet ederek dünyada olan bitenin birbiriyle olan bağlantısını ve bizzat kendilerinin müdahilliklerini sorgulatmak (Gibbons, 2015, s. 41). Metamodernizm net bir cevap arayışında değildir. Metamodernizm herhangi bir net cevabın olmadığına bilincinde olup, “peki şimdi ne yapabiliriz?” sorusunu sorar.

Vermeulen ve Van den Akker metamodernizm kavramlaştırmalarının bir manifesto, akım, toplumsal hareket, estetik veya biçimsel bir konum veya bir felsefe olmadığına altını çizer ve şu tanımlı yapar: “metamodernizm küresel kapitalizmin bugünkü düzeyine tekabül eden kültürel bir mantık olduğu kadar, postmodernin içinden çıkarak ona tepkisel olarak yaklaşan” bir duygu yapısıdır (Vermeulen ve Van den Akker, 2021, s. 20). Fredric Jameson ve David Harvey’in postmodernizm tanımlamaları ile aynı bağlamda, “yapısal” olarak tanımlanabilecek kadar geniş bir alana yayılmış, ancak belirli bir stratejiye indirgenemeyecek bir “duygu yapısı” olduğunu vurgularlar (Vermeulen ve Van den Akker, 2015). Diğer bir deyişle, metamodernizm denildiğinde genellikle kuramsal bir felsefi konumlanmadan ziyade estetik bir ilke etrafında oluşan duygusal deneyimden bahsedilmektedir (Shabanova, 2020, s. 124). Vermeulen ve Van den Akker bir şeyi ‘felsefe’ olarak tanımlamanın o şeye bir düşünce sistemi niteliği atfetmek, dolayısıyla sınırlara ve içsel bir mantığa bir sistem olarak değer biçmek anlamına geldiğini belirtir. Bir ‘akım’ veya ‘program’ olduğunu söylemek ise içinde bulunulan ortamı şekillendirme amacına ve belirli politikalara sahip oluşunu imler. Herhangi bir estetik “-izm” atfetmek ise kültürel ürünlerde tespit edilebilen bir tavır veya biçim oluşunu iddia eder. Bu sebeplerden ötürü yazarlara göre metamodernizm ne bir felsefe, düşünce sistemi, manifesto, ne de bir akımdır; yalnızca bir duygu yapısıdır (Vermeulen ve Van den Akker, 2015).

Williams açısından duygu yapısı (*structure of feeling*) “ortak bir kültür duygusunun kendine has karakteri ve niteliğidir” (Hitchcock, 2015, s. 329) ya da kendi deyişle “tarihsel olarak diğer belirli niteliklerden farklı olan ve bir nesil veya bir dönem duygusu veren belirli bir sosyal deneyim ve ilişki niteliğidir” (Williams’tan aktaran Buçan, 2021, s. 273). Duygu yapısının anlamı “zaman ve mekânın ortak bir deneyimini ifade etme yeteneğine sahip olan sanatta takip edilebilir” (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 22). Williams terimi açıklamanın zor oluşunu kabul eder ancak ‘duygunun, “dünya görüşü” ya da “ideoloji” gibi daha resmî kavramlardan farkını vurgulamak için seçildiğini belirtir (Williams, 2015, s. 23). Hitchcock’a göre (2015, s. 329):

*Williams'ın duygu yapısı anlayışı genel anlamda belli kültürel bağlamlardaki bir halkın -ya da bir neslin- yaşadığı deneyimler anlamına gelir. Yaşanmış deneyim, 'resmî' kültür ile -yasalar, dinî öğretiler ve bir kültürün diğer resmî yanları- insanların kendi kültürel bağlamlarında yaşama yolları arasındaki etkileşimi kapsar. Duygu yapısı bir halka, özel bir 'yaşam duygusu' ve topluluk deneyimi aşıl原因an şeydir. Bir kültürün içindeki bireysel farklılıklara rağmen o kültürde paylaşılan belli kültürel ortaklıklar kümesini kapsar.*

Williams yeni duygu yapılarını gözlemleyebilmek için edebiyatın uygun bir alan teşkil ettiğini belirtir. Sinemayı da buna dâhil etmek mümkündür, zira anlatıda yeni stillerin ve deneyimlerin görülebildiği alanlardan birisidir.<sup>9</sup> Her ne kadar kavram Williams'ın düşünme biçiminin merkezinde yer alsada kendisi hiçbir zaman kavramı sistematik şekilde geliştirmemiştir (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 21).

MacDowell'in (2017, s. 88) altını çizdiği üzere, postmodernizmi bir "çağ" olarak değil, bir çağa ait duygu yapılarından birisi olarak kavramsallaştırmak mümkün ise, son yıllarda ironi ile samimiyet arasındaki gerilimlerle görünürleşen yeni bir duygu yapısının varlığını tartışmak mümkündür. Yazar postmodernizm ile bir kıyaslama yaparak şunları söyler: "Postmodernin bir 'dönem'den ziyade sadece bir dönemin marjinlerine ait duygu yapısı olarak en iyi şekilde kavramsallaştırılabilmesi gibi, metamodern çağdaş alanlarda dolaşan bir duygu yapısı olarak görmek de mantıklı olacaktır" (MacDowell, 2021, s. 45). Görsel kültür ürünlerinde metamodernizmin varlığını tartışabilmenin yolu spesifik örnekleri incelemekten geçer, zira Gay'in modernizmi irdelediği kitabında vurgulamasına benzer şekilde metamodernizmi de "örnekleme tanımlamaktan çok daha kolaydır" (Gay, 2017, s. 23).

## **Kaçık Porno Filminin Metamodernizm Bağlamında Analizi**

*Kaçık Porno*, ana teması müstehcenliğin toplum tarafından algılanışı olmakla birlikte Romanya'nın faşizm etkisindeki geçmişinden Covid-19 pandemisini deneyimleyen günümüze kadar geniş bir tarihsel arka plana sahip, Rumen toplumunun genel mantalitesine hicivle yaklaşan ve biçim ve içerik olarak deneysel bir tutum sergileyen bir film. "Popüler Bir Film için Bir Taslak" alt başlığına sahip, üç bölümden oluşan filmin giriş jeneriği öncesinde yaklaşık üç dakikalık bir amatör porno videosu yer alır. Tarih öğretmeni Emilia Cilibiu (kısaltılmış adıyla Emi) ve kocasının yer aldığı bu videonun internete sızdıktan sonra öğrenci velilerinin tepkileri ve Emi'nin velilere karşı mücadelesi filmin ana konusunu oluşturur. "Tek Yönlü Sokak" başlıklı, 33 dakikalık ilk bölümde Emi'yi Bükreş'in cadde ve sokaklarında, dükkân, pazar ve marketlerinde takip ederiz. Sokaklar ve dükkânlardaki insanların gündelik konuşmaları, kameraya laf atmaları, birbirleriyle tartışan insanların mizansenleri anlatıya dâhil edilir. Emi kendisi hakkında okulda gerçekleştirilecek toplantı için gergindir ve kocasının videoyu kaldırmasına rağmen yeniden internete yüklenmesini engelleyemez. "Küçük Anekdotlar, Göstergeler ve Harikalar Sözlüğü" başlıklı, 26 dakikalık ikinci bölümde 'tarih'ten 'pornografi'ye, 'aile'den 'matematik'e pek çok ortak kavram çoğunlukla ironik (ve kimi zaman ofansif) bir yaklaşımla, kısa klipler, skeçler, arşiv görüntüleri ve fotoğraflar eşliğinde peşi sıra sunulur. "Praxis ve Kinayeler (Sitcom)" başlıklı üçüncü kısımda Emi'nin okul bahçesinde veliler, okul yetkilisi, din ve devlet görevlilerinden oluşan

<sup>9</sup> Orr, postmodern yerine 'neo-modern' olarak tanımlamayı yeğlediği 1958-1978 yılları arasındaki dönemin sinemasının, "trajikomedî" ve "serinkanlı vahiy" olarak adlandırdığı iki farklı duygu yapısı ortaya çıkardığını belirtir. Williams'a referansla duygu yapılarının "metinde ve harekette biçimin ve duyarlılığın yeni bir kaynaşımını" doğurduğunu iddia eder (Orr, 1997, s. 27).

kalabalık bir topluluk karşısında kendisini savunması anlatılır. Filmin sonunda Emi hakkında verilecek karar oylamaya sunulur ve film üç farklı finale sahip şekilde sonlanır.

*Kaçık Porno*'nun öne çıkan nitelikleri parçalı ve deneysel kurgusu, geniş spektrumlu tematik yapısı ve bu temaları ele alışındaki delişmen üslubudur. Senarist-yönetmen Radu Jude sinematik yapı ve biçim konusunda deneysel bir tavır benimsemiştir.<sup>10</sup> Film, tarih ve gerçeklik, ironi ve samimiyet, kinizm ve iyimserlik gibi ikilikler ile uğraşan, oyunbaz bir yapıttır. Filmin metamodern niteliklerini açığa çıkarmak için modernizm ve postmodernizm arasında gerçekleştirdiği salınımlara odaklanması gerekmektedir.

*Kaçık Porno*'nun öncelikli olarak postmodern mayası heterojen bir yapı arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Emi'nin porno görüntülerinin internetten kaldırılmasını engelleyemeyişi ve akabinde veliler ve yöneticiler tarafından sorguya çekilmesi hikâyesinin arasında yaklaşık yarım saatlik bir kolaj bölümü yer alır. Kolajda yer alan imgeler ve deyişlerin çarpıcılığı düşünülecek olursa kolajın önce ve sonrasına bir film hikâyesi yerleştirilmiş olduğu bile iddia edilebilir. Kolaj kısmını analiz etmeden önce filmin açılışında yer alan porno görüntülerini tartışmak elzemdir. Film, bu minvalde postmodernizmin cüretkârlığına sahiptir; kurmaca dâhilinde özel yaşam/kamusal yaşam ayrımını bulanıklaştırır ve pornografi gibi ekstrem bir türü anlatısının parçası hâline getirir.



**Görsel 1.** Emi ve eşinin amatör pornosundan bir kesit

Üç dakikalık video profesyonel porno oyuncularından tarafından canlandırılmıştır. Pornografi, sinema sanatı bağlamında düşünüldüğünde grotesk gerçekçiliğin en uç noktalarından biridir. Filmin konusu bağlamında, yatak odasında kayda alınan sevişme görüntülerinin anlatıya taşınması ve sansüresüz biçimde perdeye yansıtılması ilk bakışta postmodernist bir hareket olarak görülebilir. Mihail

Bakhtin'in karnaval kuramında açıkladığı, karnavalesk bir 'toplumsal tersine çevirme' işlevine ve kimlik, toplumsal cinsiyet, dil gibi hegemonik potansiyel taşıyan nosyonlara karşı çıkışa postmodern eserlerde rastlamak mümkündür (Nichols, 2001, s. 3). Tabu ve müstehcen olarak görülen 'bedensel alt katman'ı öven karnavalesk grotesk gerçekçilik filmde simüle edilmemiş cinsel birleşme ve diğer muhtelif şekillerde tezahür etmektedir.<sup>11</sup> Filmin sahip olduğu şok değeri (*shock value*) kolaj bölümündeki birtakım sahnelerle artırılır. "Oral Seks" maddesinde stüdyoda çekilen gerçek oral seks sahnesi gösterilirken "Pornografi" maddesinde siyah-beyaz ve sessiz bir porno filminden görüntüler aktarılmıştır.<sup>12</sup> "Am" (Rumence "Pizdă") maddesinde ressam Gustave Courbet'in *Dünyanın Merkezi (L'Origine du monde)* tablosunun gerçek bir kadınla canlandırması gerçekleştirilirken, "Sik" (Rumence "Pulă") maddesindeki penis görüntüsüne şu satırlar eşlik eder: "Eril düzenin

<sup>10</sup> Radu Jude, akranı yönetmenler Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu, Cristian Mungiu ve Călin Peter Netzer ile birlikte Rumen Yeni Dalgası akımının önde gelen isimlerinden biridir. Akımın filmlerine genellikle gerçekçilik ve kara mizah tonları hâkimdir. Jude, diğer yönetmenler arasından yeni anlatı yolları üzerine çalışmalar yaparak, üretkenliğiyle ve deneyselliğe önem vermesiyle sıyrılmaktadır.

<sup>11</sup> Stam, sinemada radikal estetik yaklaşımları ele aldığı kitabında karnavaleskten şöyle söz eder: "Karnaval, Bakhtin tarafından teorileştirildiği haliyle asimetrik, heterojen ve melezlenmiş olanın lehine biçimsel uyumu ve birliği reddeden bir kanonik karşıtı estetik'i içerir. Karnavalın 'grotesk gerçekçilik'i, asil olanın groteskliğini ve 'kaba' olanın örtülü güzelliğini açığa vuran yeni bir tür sarsıcı, isyancı güzelliği konumlandırmak amacıyla geleneksel estetiği baş aşağı çevirerek daimi dönüşüm içinde olan bir bedeni abartır" (Stam, 2021, s. 84).

<sup>12</sup> "Oral Seks" sahnesine "çevrimiçi sözlükte en çok aratılan kelime" altyazısı eşlik ederken, "Pornografi" maddesinde kelimenin kökenine ilişkin tarihsel bilgi aktarılır.

tarihî yapısını algı ve idrakin bilinçdışı şemaları biçiminde somutlaştırdık.” “Video Chat” maddesinde bilgisayar karşısında masturbasyon yapan bir kadının görüntüleri yer alır. Bu tema ve görüntülerin daha ciddi olarak addedilen (ırkçılık, savaş, Rumen devrimi gibi) konularla peşi sıra yer alması vasıtasıyla müstehcenliğin sergilenmesinin toplum ahlaki söz konusu olduğunda diğer mühim sorunlara kıyasla ne derece zararlı olduğu sorusu kışkırtıcı bir biçimde sorulmuş olur. Bunların yanı sıra, filmin son bölümündeki tartışmada pornonun ahlak dışılığından yola çıkılsa da Holokost’un tarih dersi müfredatında yer alıp almaması gibi mevzulara değinilir. Statükoyu provoke eden, şok ve tahrik gibi içgüdüsel tepkileri harekete geçiren Dadaist (ve dolayısıyla modernist) bir tavır ile postmodern ‘schlock’ arasında gerçekleşen salınımların anlatıya eklenmesi filmin metamodernist niteliklerinden birini meydana getirir.<sup>13</sup>

Emi’nin Bükreş’te gezintiye çıktığı ilk bölümde Jude kamerayı reklam panoları, grafitiler, dükkân tabelaları, Sovyet döneminden kalma binalar ve metruk yapılara çevirir. Filmin çekildiği, Covid-19 pandemisinin yaygınlaştığı 2020 yılının ortalarında; şantiye alanları, halk pazarı, süpermarket, kitapçı gibi mekânlarda herkes cerrahi maske takarak dolaşmaktadır. Pandemi gibi herkesin eşitlendiği bir ortamda bile eşitsizlikler izleyicinin yüzüne çarpmaktadır. Rohmer’e göre “sinemanın modern karakteri fiziksel dünyayı olduğu hâliyle, ‘aptalca’ bayağılığı içinde gösterebilme yeteneğidir” (aktaran Kovács, 2010, s. 37).



**Görsel 2.** Emi Bükreş caddelerinde geziniyor

Nichols (2010, s. 196-197) modernist üsluba atfedilen bir diğer niteliğin ‘kuvvetli bir öznellik’ olgusu olduğunu iddia eder. Modernist yapıtlarda kendi öznelliklerine hapsolmuş, toplumla bağ kurmakta zorlanan ve bir tür yabancılaşma yaşayan karakterlerle sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Michelangelo Antonioni’nin ‘dekadans üçlemesi’ filmlerinde iletişimsizlik ve anlayışsızlık mevcut olup kentlerde gezinen, kimseyle yakınlık kurmadan oradan oraya savrulan karakter temsilieri yer almaktadır. Nichols’a göre Antonioni mekânsal kompozisyonlar (kentsel mimari, sokaklar, apartman daireleri) yoluyla insan eliyle yaratılanın insanlığa düşman oluşunu, bireyleri bir diğerinden izole ederek içten ilişkiler kurulmasına imkân tanımayışını öne sürmektedir (Nichols, 2010, s. 197). Emi’nin Bükreş sokaklarında bir flanöz (*flâneuse*) gibi dolanırken toplumdaki yalıtılmışlığı bu minvalde modernist bir göstergedir. Tüketim çılgınlığını hicvedici şekilde sıklıkla gösterilen reklam panoları ve dükkân tabelalarının oluşturduğu arka planın önünde bir figürandan hâllicedir. İçinde gezindiği kakofonik şehirde karşısına çıkan insanlarla düzgün iletişim kuramaz. Market ve eczanede

<sup>13</sup> *Schlock*, herhangi bir üretim değeri olmayan ve kalitesiz ve ucuz olarak görülen kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılan bir terimdir.



insanlar arasındaki tartışmalarda gözlemci konumundadır, herhangi bir etkileşime girmez. Antonioni sineması için söylenen şu sözleri filmin ilk bölümü için belirtmek mümkündür:

*“Antonioni’nin manzaraları oyuncularının oyunculuğundan daha anlamlı değildir. Oyuncuların oyunculuğu çeşitli duygusal durumları temsil etmemeleri anlamında kesinlikle ifadesizdir. Manzara da aynı anlamda ifadesizdir: ne gösterirse gösterebilir, çok sayıda farklı unsuru değil, daha ziyade duygusal bir anlamdan yoksunluğu artırana dek bir dizi küçük görsel unsuru gösterir ve sadece onların pratik insan ilişkilerinden yoksun katıksız estetik duygusunu, arka planın katıksız temsilinin kendine yeterli hale geldiği noktaya kadar korur” (Kovács, 2010, s. 162).*

Ne var ki Jude, Antonioni’nin (veya Chantal Akerman gibi modernist sinemacıların) aksine hikâyesi ve ana karakterine modernist bir ciddiyetle yaklaşmaktan imtina eder. Bilinçli bir şekilde (neredeyse) amaçtan yoksun ve emprovize bir anlatı kurguladığı tercih ettiği söylenebilir. Bazı anlarda kamera Emi’yi takip etmeyi bırakır ve gündelik hayata odaklanır. AVM’den çıkan ve annelerinin elini tutan iki çocuğun konuşmalarına kulak kesiliriz. Pazar yerinde yaşlı bir kadın kameranın önüne atlayıp “Kukumuyu ye” der.

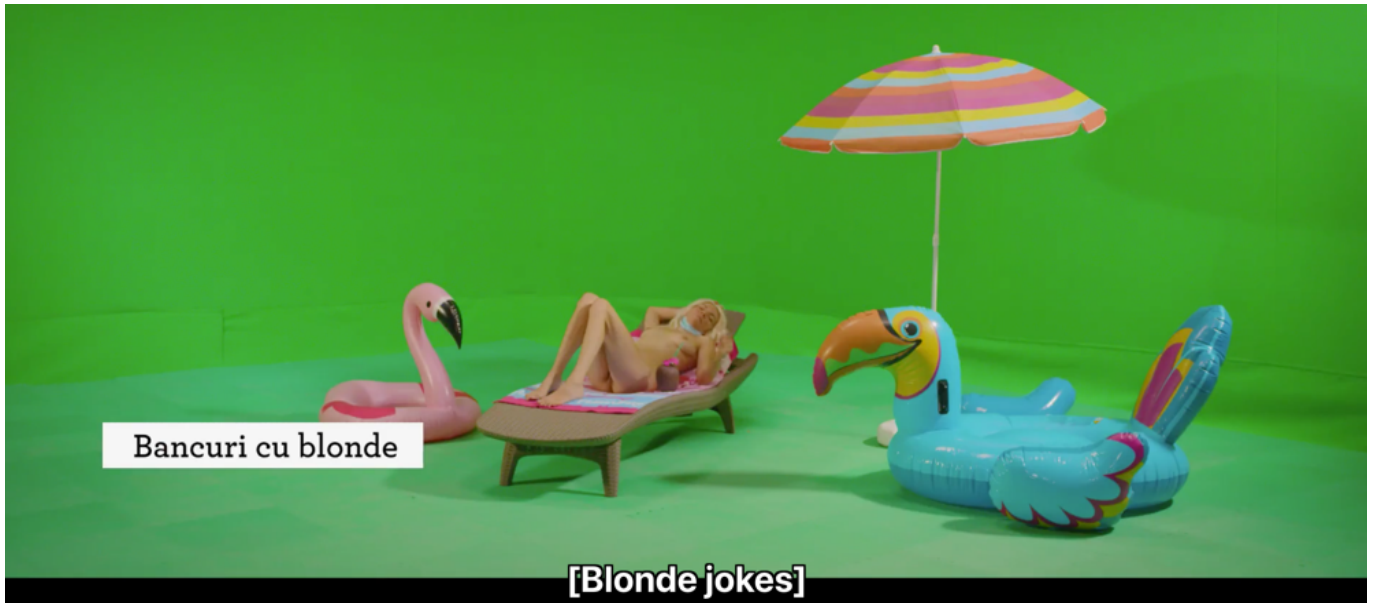


**Görsel 3.** Aniden kadraja giren yaşlı kadın küfrediyor

Kitap satıcısı, Emi’ye kitap tavsiyesinde bulunurken nedensiz yere gülmeye başlar. Kitap satıcısını canlandıran (ya da gerçekten bir kitapçı olan) oyuncunun rolden çıkması olduğu hâliyle filme eklenmiş gibidir. Bir yaya ile şoför yaya geçidi yüzünden tartışırlar ve şoför arabasını yayanın üzerine sürer. Ne kadarı kurmaca ne kadarı gerçek oldukları belirsiz olan ve anlatıya ne derece hizmet ettikleri şüphe uyandıran bu sahneler aracılığıyla izlediğimiz şeyin bir film oluşu hatırlatılır. Emi’nin özneliği ironik bir çerçeveye oturtulmuştur ve filmin metamodernist niteliklerinden bir diğeri de budur. Modernist anlatılara özgü yabancılaşma ve dünyanın büyüünün bozulması ile postmodernist sanatın temellerinde yatan ironi ve kinizm arasında salınım mevcuttur. Buçan’ın aktardığı üzere metamodernizm “modern ve postmodern arasındaki salınımla karakterize iken, metamodern öznelik temsili de doğal olarak birlik ile parçalanma, düzen ile düzensizlik, bağlantı ile bağlantısızlık, duygulanım ile duygusuzluk arasındaki salınımla” ön plana çıkmaktadır (Gibbons’tan aktaran Buçan, 2021, s. 279).

Filmin ikinci yarısı çoğunlukla Romanya'ya özgü kültürel, cinsel, dinî ve politik temaları işleyen ve A'dan Z'ye maddeler şeklinde cereyan eden bir kolaj bölümüdür. Kolaj, birbiriyle alakasız görünen öğeler ve materyallerin bir arada toplandığı bir tekniktir. Pop, filmin 'deneme film' (*essay film*) kategorisine yerleştirilebileceğini ve yönetmen Jude'nin bir ahlak felsefecisi gibi hareket ettiğini iddia eder. Sinemaya kişisel yaklaşımıyla, geniş bir yelpazeye yayılan meseleler hakkında kendi bakış açısını ve içgörülerini sunmakta ve izleyiciyi içinde yaşadığı dünya hakkında kendine özgü bakış açısını inşa etmesi için cesaretlendirmektedir (Pop, 2021, s. 186, 190).

Jude, deneysel yaklaşımı ve tarihi konuları ironik bir mesafelilik ile ele alışı vasıtasıyla postmodernizm ile flört eder. Postmodernizm bir "stil veya estetik" olarak sinema ile ilişkilendirildiğinde "öz bilinçli kinaye, anlatsal dengesizlik ve nostaljik geri kazanım ile öykünme [pastiş]" tarafından karakterize edilir (Stam, 2014, s. 309).<sup>14</sup> Yukarıda bahsedilen seks hakkındaki maddeler ile birlikte izleyicinin duygularına hitap eden, son yıllarda Romanya'da ses getirmiş (sosyal medyada viral olan) videolar, canlandırmalar, mizansenler ve tarihi olayların gerçek görüntüleri bir arada yer alır. Örneğin "İrkçilik" maddesinde bir otobüs şoförünün ırkı yüzünden bir Roman kadını otobüse almaması ve sopayla dövmesinin görüntüleri yer almaktadır. "Tecavüz" maddesinde bir tarlada göğüs kısmından aşağısı gösterilen bir kadın görüntüsüne şu bilgi eşlik eder: "Ankete katılanların %55'i alkol veya uyuşturucu etkisi altındayken mağdurun kışkırtıcı giyinmesi veya birinin evine gelmeyi kabul etmesi gibi belirli durumlarda tecavüzün meşru olduğunu söylüyor." Postmodern eserlerde yüksek kültür ve popüler kültüre eş değer verilir; örneğin *Hamlet* oyunu ile *Friends* dizisine aynı eserde göndermede bulunulabilir. Filmde Rumen edebiyatının ünlü isimlerinden Eminescu, ülkenin milli kahramanı III. Ştefan, yakın dönem diktatörü Nikolay Çavuşesku gibi 'ciddi' figürler ile popüler televizyon programları, müzik klipleri ve skeçler peşi sıra gösterilir.



**Görsel 4.** "Sarışın fıkraları" başlığında canlandırılan fıkradan bir kesit

Filmde tarihsel olayların ele alınışı postmodernist alaycılık ve modernist ciddiyet arasında salınmaktadır. Örneğin "Rumen Devrimi" başlığında 1989 yılına ait silahlı çatışma arşiv görüntülerinin ardından "Romania

<sup>14</sup> Stam, içi kof pastişe örnek olarak, "Sudan'daki kıtlık, Bosna'daki katliamlar, Bill Clinton ve Monica Lewinsky" gibi gündelik haberlerin "sırtkan mizahın trampelenleri hâline geldiği *The Daily Show*" gibi televizyon programlarını gösterir (Stam, 2014, s. 312). Bu örnek Jude'nin kolaj sekansındaki birbirinden kopuk görünen imgelerin art arda sıralanmasıyla görünürde örtüşse de bu çalışmada Jude'nin postmodern pastişin ötesine geçerek, bu imgeleri 'ileri dönüşüme' uğrattığı iddia edilmektedir.

Revoluție” (Rumen Devrimi) markalı şarap görüntüsü ekrana girer. “Rumen Ortodoks Kilisesi” başlığında bir katedral görüntüsüne şu altyazı eşlik eder: “Tüm diktatörlüklere yakın olan kilise en güvenilir kurumlardan biridir. 1989’da devrimciler ordunun kurşunlarından kaçmak için yer ararken Katedral kapılarını kapatmıştı.” Ardından bir grup rahibenin faşizan bir marş söylediği ve papazların onları dinlediği, cep telefonu ile çekilmiş bir video gösterilir. Nichols’un vurguladığı üzere postmodernist anlatılarda tarihe bir defter muamelesi yapılır, günümüzü ve geleceği şekillendirmesinden ziyade bir nostaljik bir oyun alanına dönüşür (Nichols, 2010, s. 206).



**Görsel 5.** Rahibeler faşizan bir marş söyleyerek papazı kutluyor (arşiv görüntüsü)

Pop’a göre filmin bu denemevari yapboz bölümü tipik bir postmodernist inşadır. Bununla birlikte, Pop yönetmenin Sergei Eisenstein’in yeni bir sinemasal ifade biçimi, hatta bir “bir dizi tema üzerine denemeler koleksiyonu” işlevi görebilecek bir “yeni sinema biçimi” yaratmayı amaçlayan projesini hayata geçirdiğini iddia eder. Ele aldığı terimleri kurgu yoluyla bağlamlara oturtur ve izleyicilerin düşünme sürecini provoke eder (Pop, 2021, s. 188). Dolayısıyla filmin bu yönüyle

modernist bir tavrı olduğunu iddia etmek mümkündür. Modernist sanata atfedilebilecek bir diğer nitelik ise biçimciliktir (*formalism*). Yapıtın kendisiyle diyaloga girdiği ve dikkatlerin yapıtın kendisine çekildiği anlarda, bir diğer deyişle kendine atfın (*self-referential*) ön plana çıktığı durumlarda biçimcilikten bahsedilebilir (Nichols, 2010, s. 196). Kolaj kısmındaki “Yakın Plan” maddesinde Emi elindeki aynasıyla kameraya gülümseyerek bakar. Görüntüye eşlik eden altyazıda Pier Paolo Pasolini’nin *The Gospel According to St. Matthew* (1964) filmi için oyuncu seçimi hakkında bir anekdot aktarılır. Bu sahnede kullanılan Brehtiyen yabancılaştırma efekti modernist sinema tekniklerinden birisidir. Diğer taraftan, filmin kurmaca bir eser oluşunun bu şekilde vurgulanması postmodern anlatı stratejilerine de dâhil edilebilir.



**Görsel 6.** “Yakın plan” başlığında Emi’yi canlandıran oyuncu



Jude, deneme film formatını kullanarak ne modernist sinemacılara (örneğin Jean-Luc Godard) özgü şekilde politik bir vaaz verme niyetindedir, ne de postmodernist bir kayıtsızlıkla imgeleri art arda sıralamaktadır.<sup>15</sup> Van den Akker ve Vermeulen'in metamodern sanatçılar için belirttiği şekilde, Jude elindeki malzemeleri (postmodernist eserlerde olduğu gibi) "orijinalinden daha az saf ve kullanım değeri düşük" bir ürün ortaya çıkarmaya çalışmak yerine "maddeye değer kazandırarak onun orijinal biçimine sadık" kalmış ve bir 'ileri dönüşüm' stratejisi uygulamıştır (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 25). Yazarlar postmodernlerin popüler kültürü ve/veya klasik sanatı parodi ve pastiş yoluyla "geri dönüşüme" uğrattığını; metamodern sanatçı ve yazarların ise tarihin "çöplüğünden" beslenerek günümüzü işaret ettiklerini ve yeniden bir gelecek tasavvur ettiklerini vurgular. Postmodernlerin miadını doldurmuş duyarlılıkları ve pratiklerinin ötesine geçmeye gayret ederler (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 25).

Metamodernizmdeki salınımlar bir dengeleme yaratmadığı gibi fazla sayıda kutbun arasında bir sarkaç gibi hareket eder. Kayıtsızlık ve coşkunluk arasındaki salınımla karakterize olan metamodernist tavır kolaj bölümünün sonundaki "Zen" başlığında mumyalanmış bir kadavra görüntüsü ve ona eşlik eden altyazıyla özetlenmiştir: "Gerçek bir şairin aynı anda hem trajik hem de komik olması gerekir; insan yaşamı hem trajedi hem de komedi olarak düşünülmelidir."



**Görsel 7.** Bir durum komedisi anı: Porno video tableten izletilirken Emi doğrudan kameraya bakıyor

Filmin son bölümünde, okul yetkilisi ve öğrenci velileri okul bahçesinde, sosyal mesafeye riayet ederek ve maske takarak bir toplantı gerçekleştirirler. Toplantıda Emi'nin karşısında yer alanlar videonun sadece öğretmenin özel hayatına ait olmadığını, öğrencilerin zihinsel ve duygusal durumlarını etkilediğini savunurlar. Emi hakkında bir komisyon kurulup kurulmayacağına karar vermek için toplanmışlardır ancak toplantı bir süre sonra açık bir yargılamaya dönüşür. Emi videonun yetişkin sitelerinde yer aldığını, öğrencilerin videoya erişebilmesinin velilerin suçu olduğunu savunur. Ne videonun internette yayılması ne de öğrencilerin videoyu izlemesi Emi'nin suçu sayılacağı için veliler Emi'nin seks pozisyonlarının suç unsuru olarak gösterilmesi gibi absürt iddialarda bulunurlar. Çoklukla ironik, kara mizaha dayalı ve anlamdan yoksun bir tavır içerisindedirler. Dumitrescu'ya göre (2016) bu öğeler modernizm ve postmodernizme aittir. Karakterlerin alegorik doğaları (subay, din adamı, pilot vd.) postmodern anlatılarda karşılaşılan stratejilerden birisidir. Metamodernizme ait

<sup>15</sup> Nichols'a göre (2010, s. 191) Jean-Luc Godard'ın filmlerini kolaj olarak tanımlayan eleştirmenler mevcuttur. Belgesel ve kurmaca türünde filmlerden kesitler, röportajlar, Godard'ın yorumlayıcı üst sesi, pek çok yazar ve filozoftan doğrudan alıntılar ile Godard'ın pek çok filminde karşılaşılmaktadır.

olan içtenlik, samimiyet, özgünlük ve anlam arayışı niteliklerini ise Emi'ye atfetmek mümkündür.<sup>16</sup> Bazı velilerin de desteğiyle sağduyunun sesi olur. Böylelikle zıt konular arasında salınan bir tartışma ortamı resmedilmiştir. Film, postmodernizmin ironi ve kinizmden tamamıyla feragat etmeden iyimserlik ve samimiyet ile bir dengelenme yaratır. Ana karakter izleyicinin bağ kurabileceği bir karakter olup samimi ve gerçektir. Radchenko'nun altını çizdiği üzere metamodern karakterler şüpheli postmodern kahramanlara nazaran duygularıyla hareket ederler. İroniyle yaklaşmak veya şüphe duymak yerine hakikatin peşinden koşarlar. Amaçlarını gerçekleştirmek için iletişim kurma yolunu tercih ederler (Radchenko, 2020, s. 249).



**Görsel 8.** Maskesinde “*I Can't Breathe*” (“Nefes Alamıyorum”) yazan rahip Emi’yi savunuyor. Birkaç dakika sonra Holokost’un müfredattan çıkarılmasını talep edecek.

Abramson’un metamodernizmin temel ilkesi olarak gördüğü “bilgili saflık” (*informed naivete*), Emi’nin (ve genel olarak filmin) tavrını özetlemektedir: “iyimserliğinin safça olduğunu biliyor, ama yine de devam ediyor” (Abramson, 2018). Filmin ilk yarısında insanlarla iletişim kurmaktan kaçınan Emi son kısımda kendini savunmak için mücadele eder. Ana karakterin ya da yan karakterlerin söylediği çoğu ciddi şeyin hemen akabinde bir alay cümlesi duyulur. Bir veli ve Emi farklı konularda telefonundan uzun uzadıya metinler okur (veli ünlü bir sosyoloğun, Emi ise bir eğitim uzmanının eğitim sistemine ilişkin görüşlerini aktarır). Direkt alıntılar ile gerçekleştirilen metinlerarasılık (modern sinemaya özgü) Godardesk bir niteliktir. Ciddiyetle beyan edilen şeylerin hemen akabinde subay karakteri kadraj dışından ara sıra çizgi film karakteri Ağaçkakan Woody (Woody Woodpecker) taklidi ya da absürt bir kelime şakası yapar (örneğin Emi’nin “öğrencilere Hannah Arendt’i örnek gösterdim” demesinin üstüne “Hannah Montana” diye bağırır).<sup>17</sup> Postmodern alaycı üslup ile modernist ciddiyet bir arada yer alır ve film bu özelliğiyle de günümüz toplumunun belirli özelliklerini ciddiyetle itham etmek ile nihilist bir şekilde hicvetmek arasında salınım gösterir.

Filmin sonunda okul komisyonuna iletilmek üzere Emi hakkında veliler arasında oylama yapılır ve film “Üç Muhtemel Son” başlığı altında üç farklı şekilde sonlanır. Metamodernizmin niteliklerinden biri olarak

<sup>16</sup> İçtenlik ve samimiyete geri dönüş metamodernizmin niteliklerinden biri olarak gösterilir. Genellikle ‘Yeni Samimiyet’ (*New Sincerity*) olarak söz edilen bu duyarlılıktan kimi yerlerde “içtenliğe geri dönüş” olarak bahsedilir (Barbieri, 2020, s. 82).

<sup>17</sup> Stam’e göre postmodern sanat ironik ve dönüşlü (*reflexive*) oluşu ile nitelendirilmektedir. Herhangi bir politik pozisyonun alınmadığı, her yere sinen ironik bir tavır söz konusudur (Stam, 2014, s. 311-312).

gösterilen “çok sayıda konumdan olayların eşzamanlı deneyimi ve canlandırılması” filmde vuku bulur (Turner, 2011). “Film bir şakaydı” alt başlığında velilerin çoğunluğu Emi’nin öğretmenliğe devam etmesi yönünde oy kullanırlar. Ancak birkaç veli bu duruma şiddetle karşı çıkar ve aralarından bir tanesi Emi ile kavgaya girer. “Sizi biraz tuttuk” alt başlığında yapılan oylamada sonuç Emi’nin aleyhindedir ve Emi istifa etmeyi kabul ederek bahçeden ayrılır. Filmin üçüncü ve son finalinde ise sonucun yine Emi’nin aleyhinde olması üzerine Emi çılgın atarak bir süper kahramana dönüşür. Velilerin üzerine ağ atarak bir araya toplar ve elindeki büyük boyuttaki dildoyu velilerin ağızlarına hiddetle sokup çıkarır.



**Görsel 9.** Üçüncü alternatif sonda bir süper kahramana dönüşen Emi

Filmin epilog kısmı metamodernizmin “sanki” zihniyetiyle (“*as if*” mindset) örtüşmektedir. Bu zihniyet yaratıcının imkânsız gibi görünen bir şeye mümkünmüş gibi yaklaşmasına izin verir. Barbieri’ye göre milenyum jenerasyonuna (Y kuşağı) geleceğe dair endişe hâkimdir ve “sürdürülebilir gelecek” hakkında umutsuzdurlar. Modernist zihniyet ilerlemeye odaklanır ve sürdürülebilirliğe ancak ilerleme yoluyla erişilebileceğine iyimser bir şekilde inanır. Postmodernist bir zihniyet insanların doğal ortamlarını ve kendilerini mahvediş ironisiyle günümüzü umutsuzluk ve kara mizah içeren bir distopya olarak resmeder. Metamodernist için ise her iki zihniyet de yaşamaya devam etmek için yeterli değildir ve bu nedenle “sanki” zihniyeti hem mevcut meselelerin postmodern kabulünü hem de modernist iyimserliği alır ve sanki her ikisi de yaşanabilir bir geleceğe ulaşmak için kullanılabilir gibi ilerler (Barbieri, 2020, s. 77-78). Emi’nin yargılanışı bağlamında adalet ve hakikat konusunda modernist bir iyimserliğe postmodernist temkinlilik ve kinizmin eşlik ettiği metamodernist bir tavır mevzubahistir. Tüm bu kaosun farkındalığıyla, cehaletin, önyargının, taraflılığın yarattığı umutsuzluk karşısında “sanki” olumlu bir değişim mümkünmüş gibi hareket edilir. Jude bu noktada insani duyguları harekete geçirmek için karnavalesk bir alaşağı etme tercihi güder.<sup>18</sup> Filmin ilk bakışta alaycı, postmodernist bir sona sahip olduğu iddia edilebilir, ancak hikâyenin bitiminde olumlu-olumsuz tüm ihtimaller göz önünde bulundurulmuştur. Edebiyat alanında, metamodernist duyarlılığı taşıyan eserlerin taşıdığı zorluklar özellikle modernist iyimserlik ile postmodern kinizm arasındaki gerilimden kaynaklanır. Bir tarafta, nostalji ve duygusallık biçiminde “naifliği, gerçeklerden kaçışı ve

<sup>18</sup> Hicken, güncel hip-hop müziğindeki metamodern eğilimlerin Bakhtinyen karnavalesk ile bağını vurgular. İnsanlar yakın bir zamana kadar ister modernizmin solgun naifliği ister postmodernizmin bitmez tükenmez ironisi olsun bir “ciddiyet”in hâkimiyeti altında kalmıştır. Karnavalesk nitelikler sergileyen müzisyenlerin mizahi yaklaşımı aracılığıyla mevcut kimliklerimizin ve toplumsal gerçekliklerimizin kırılabilirliğini tanınırlık kazandıran yeni bir tür kâhkaha ortaya çıkar. Bu kâhkaha postmodern ironinin kibrine sahip değildir, aksine müphemlik ve donukluk taşıyan metamodern bir kâhkahadır (Hicken, 2018, s. 59).



toplumsal çözülmeyi” benimsedikleri yönünde eleştiriler yer alır. Diğer tarafta ise küreselleşen dünyanın gerçeklerine karşı verdikleri muhtemel tek tepkinin nihilizm olduğu duygusu bulunur (Van der Merwe, 2017, s. 278). *Kaçık Porno* bu gerilimi anlatısına taşır; dünyanın ahvalindeki çirkinlikleri sergiler ama çözüm için açık kapı bırakır. Kadagishivili’nin altını çizdiği üzere metamodernizm, modernizmin umut vaadi ile postmodernizmin dışı vurduğu hüsrana arasında bir müzakereyi imler (Kadagishivili, 2014, s. 564). MacDowell, indie filmlerin postmodern kara komediyi benimseyişini ve izleyicileri pozitif enerji yayan filmleri izleyerek klişe bağımlısı ahmaklara dönüşmek ile karanlık tona sahip filmleri izleyerek ciddiyete sahip olmak arasında “korkunç bir seçime” maruz kalmaları görüşünü ele alır. MacDowell’a göre postironik/metamodern karakteristiğin faydalarından birisi “kasvetlilik” ve “olumluluk” ile “ciddiyet” ve “ahmaklık” arasındaki bu seçime yeniden yaklaşım sunmasıdır (MacDowell, 2017, s. 101). Böylelikle ironik-ama-samimi ton sayesinde beğeni kültürünün daha önce ironik indie filmler için iddia ettiği “elitist” tarırdan da uzaklaşmış olur. Bu minvalde *Kaçık Porno* senkronik biçimde hem umut aşıl原因an hem de umutsuzlukla dolu bir filmidir.

## Sonuç

Sinema sanatının özgün eserlerini ve güncel sinema pratiklerini anlamlandırmak ve tahlil etmek için modernizm ve postmodernizm tarihsel ve kültürel fenomenler olarak akademik tartışmalarda yaygın biçimde kullanılmaya devam etmektedir. Bu bağlamda modernist ve postmodernist sinema için pek çok anahtar kavram ve terim üretilmiştir; parçalanma, yabancılaşma, biçimcilik, özdüşünümsellik, metinlerarasılık, pastiş, parodi, kolaj vd. Bu yöntem ve stratejiler girift biçimde kullanıldıklarında ise modernizmin yorumlayıcı ‘yakın okuma’ları ya da postmodernizmin yapısökümcü eleştirileri yerine anlam yaratmak için farklı çerçevelendirmelerin gerekliliği peyda olmaktadır. Salt modernist ya da postmodernist olarak nitelendirilemeyecek filmleri anlamlandırmada güncel perspektifler yol gösterici olacaktır.

Metamodernizm kültürel kodları çözümlmek için nispeten yeni ve biçimlenmesi devam eden bir duyarlılıktır. Modernizm ve postmodernizmin mirasını sorgular ve onları inkâr etmeden aşmaya çalışır. Bu makale ile sinemadaki metamodernist açılımların ve böylelikle metamodernizm fenomeninin anlaşılmasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır.

*Kaçık Porno* hem biçimsel özellikleri açısından hem de konusu itibarıyla metamodernist estetiğin post-ironik ve samimi tavrına sahiptir. Postmodern ve modern sinemaya ait nitelikler arasındaki salınımları filmde tespit etmek mümkündür. Film, modernizm ile postmodernizm, ironi ile samimiyet, postmodern müphemlik ile modern kesinlik arasında salınımlar yaparak metamodern karakteristik sergilemektedir. Filmin ilk kısmının gerçekçiliği ile diğer bölümlerde öz-farkındalığın öne çıktığı mesafelilik arasında bir ikilik mevcuttur. Nihilizme temas eden tutumu ve uyumsuz anlatı stili ile politik doğruculuk ve iptal/linç kültürüne (*cancel culture*) karşı sergilediği duruşu kaynaştırarak postmodernist tavrı dürüstlük ve içtenlikle harmanlanmıştır. Dember’in (2020) metamodern estetiği genellemek için sinema, televizyon, müzik ve edebiyattan verdiği örneklerin uyandırdığı ortak çetrefilli ‘duygunun’ “oyunbaz bir ironi örgüsü ya da insan olmanın giriftliği üzerine utanmaz bir zevkle deneyler yapmak” olduğunu belirtmiştir. *Kaçık Porno* bu duygu yapısına kendine has bir şekilde maliktir.

Çalışmanın sınırlılıkları gereği Jude’nin deneysel girişimlerde bulunduğu diğer filmlerine (*I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians [Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari]*, 2018 ve *Uppercase*

*Print [Tipografic Majuscu]*, 2020) değinilmemiştir. Bu bağlamda Jude'nin bilinçli bir şekilde 'metamodernizm' gayesi güden bir sanatçı olduğunu iddia etmek için farklı dayanaklara gerek duyulacaktır. Bununla birlikte, literatürdeki modern sinema ve postmodern sinema üzerine geniş külliyat ve metamodernizmin sinemadaki tezahürü üzerine kısıtlı çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, 'metamodernist sinema' henüz emekleme aşamasındadır. Bu çalışma ile sinematik metamodernizm üzerine yapılacak tartışmalar için bir kapı aralanması amaçlanmıştır.

## Kaynaklar

- Abramson, S. (2018, 16 Nisan). On Metamodernism. *Medium*. Erişim [https://medium.com/@Seth\\_Abramson/on-metamodernism-926fdc55bd6a](https://medium.com/@Seth_Abramson/on-metamodernism-926fdc55bd6a)
- Alber, J. ve Bell, A. (2019). The importance of being earnest again: Fact and fiction in contemporary narratives across media. *European Journal of English Studies*, 23 (2), 121-135. <https://doi.org/10.1080/13825577.2019.1640414>
- Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin kökenleri* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Awards & Honours 2021. (2021). Berlinale Archive. Erişim 27 Ekim 2021, <https://www.berlinale.de/en/archive-selection/archive-2021/awards-2021.html>
- Barbieri, G. (2020). The emerging metamodern sensibility in narrative: A case study of Things Left Forgotten and The Dai Gyakuten Saiban games. *Electronic Theses and Dissertations*, 1719. Erişim <https://digitalcommons.du.edu/etd/1719>
- Bentley, N., Hubble, N. ve Wilson, L. (2015). Introduction: Fiction of the 2000s political contexts, seeing the contemporary, and the end(s) of postmodernism. Nick Bentley, Nick Hubble ve Leigh Wilson (Der.), içinde, *The 2000s a decade of contemporary British fiction* (s. 1-26). UK: Bloomsbury.
- Buçan, N. (2021). Bir metamodernist uygulama olarak performatist fotoğraf ve öznenin dönüşü. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6 (12), 261-297. Erişim <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijjia/issue/65416/1008227>
- Damiani, J. (2017, 6 Aralık). Childish Gambino and the metamodern ennui: Why *Because the Internet* is the most significant album in recent memory. Erişim [https://www.huffpost.com/entry/because-the-internet-chil\\_b\\_5485075](https://www.huffpost.com/entry/because-the-internet-chil_b_5485075)
- Dember, G. (2016, 22 Nisan). The Ben Folds Five. Erişim <https://whatismetamodern.com/music/the-ben-folds-five-metamodernism/>
- Dember, G. (2018, 17 Nisan). After postmodernism: Eleven metamodern methods in the arts. Erişim <https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae>

- Dember, G. (2020, 20 Mayıs). What is metamodernism and why does it matter? *The Side View*. Erişim <https://thesideview.co/journal/what-is-metamodernism-and-why-does-it-matter/>
- Drayton, T. (2021, 2 Ağustos). 'Should I be joking in a time like this?' Bo Burnham's INSIDE as a metamodern response to crisis. Erişim <https://medium.com/what-is-metamodern/bo-burnhams-inside-as-a-metamodern-response-to-crisis-1cef26dfe8ae>
- Dumitrescu, A. E. (2016, 12 Nisan). What is metamodernism and why bother? Meditations on metamodernism as a period term and as a mode. *Electronic Book Review*. Erişim <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the end of postmodernism*. USA: The Davies Group Publishers.
- Gay, P. (2017). *Modernizm sapkınlığın cazibesi Baudelaire'den Beckett'e ve ötesine* (S. Erduman, Çev.). İstanbul: Everest.
- Gibbons, A. (2015). "Take that you intellectuals!" and "kaPOW!": Adam Thirlwell and the metamodernist future of style. *Studia Neophilologica*, 87, 29-43.
- Gibbons, A. (2020). Metamodernism, the anthropocene, and the resurgence of historicity: Ben Lerner's *10:04* and "the utopian glimmer of fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 62 (2), 137-151. <https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1784828>
- Hicken, S. (2018). Rapping in the clouds: Shifting identities and metamodern tendencies in internet hip-hop. Erişim <https://scholar.colorado.edu/concern/articles/jq085k57m>
- Hitchcock, L. A. (2015). *Kuramlar ve kuramcılar çağdaş düşüncede antik edebiyat* (S. Pekşen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Kadagishivili, D. (2014). Metamodernism as we perceive it (quick review). *European Scientific Journal*, 9 (10). Erişim <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/2400>
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- MacDowell, J. (2017). Quirky culture tone, sensibility, and structure of feeling. Geoff King (Der.), içinde, *A companion to American indie film* (s. 83-105). UK: John Wiley & Sons.
- MacDowell, J. (2021). Metamodern, quirky ve film eleştirisi. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 41-56). Ankara: Tün Kitap.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema an introduction to film studies*. New York: W. W. Norton & Company.



- Nichols, C. (2001). Dialogizing postmodern carnival: David Foster Wallace's *Infinite Jest*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 43 (1), 3-16. <https://doi.org/10.1080/00111610109602168>
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (A. Bahçivan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Quintero, J. B. (2020). Post-postmodern cinema at the turn of the millennium: Paul Thomas Anderson's *Magnolia*. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 24, 1-21. <http://dx.doi.org/10.12795/REN.2020.i24.01>
- Pop, D. (2021). The Essay as mode of expression and the essayistic practices in Radu Jude's cinema. *Ekphrasis Images, Cinema, Theory, Media*, 26 (2), 174-192. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.26.12>
- Radchenko, S. (2020). Metamodern gaming: Literary analysis of *The Last of Us*. *Interlitteraria*, 25 (1), 246-259. <https://doi.org/10.12697/IL.2020.25.1.20>
- Rustad, G. C. ve Schwind, K. H. (2021). Artık güldürmeyen şaka: 'Metamodern sitkom'daki yansımalar. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 159-173). Ankara: Tün Kitap.
- Schwarz, A. A. (2014, 8 Nisan). On LaBeouf, Rönkkö & Turner's metamodern performance art. Erişim <http://www.metamodernism.com/2014/04/08/on-shia-labeoufs-metamodern-performance-art/>
- Shabanova, Y. O. (2020). Metamodernism man in the worldview dimension of new cultural paradigm. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 18, 121-131. <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i18.221402>
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Stam, R. (2021). *Yıkıcı film medya estetiğinde anahtar sözcükler* (O. Orhangazi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Turner, L. (2011). Metamodernist Manifesto. Erişim <http://www.metamodernism.org/>
- Turner, L. (2015, 12 Ocak). Metamodernism: A brief introduction. Erişim <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
- Van den Akker, R. ve Vermeulen, T. (2021). 2000'leri dönemselleştirmek ya da metamodernizmin ortaya çıkışı. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 5-36). Ankara: Tün Kitap.
- Van der Merwe, J. (2017). *Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works* [Doktora tezi]. North-West University, Güney Afrika.
- Vermeulen, T. ve Van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2 (1). <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

Vermeulen, T. ve Van den Akker, R. (2015, 3 Haziran). Misunderstandings and clarifications. Erişim <https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>

Vermeulen, T. (2012). Interview by Cher Potter. *Thank Magazine*, 55. Erişim <https://tankmagazine.com/issue-55/talk/timotheus-vermeulen>

Williams, R. (2015). Structures of feeling. Devika Sharma, Frederik Tygstrup (Der.), içinde, *Structures of feeling affectivity and the study of culture* (s. 20-25). Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

2022, 9(1): 136-152

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.136152>

Makaleler (Tema)

## ARŞİV İMGESİNİN FİLM ORTAMINDA İNŞASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Duygu Hazal BEZAZOĞLU<sup>1</sup>

### Öz

Bir kavram olarak arşiv farklı derinliklerde açılımlara ve yüklü bir anlama sahiptir. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde bu kavram pek çok disipline sirayet etmiş ve kuramsal bir araç olarak güçlü bir yer kazanmıştır. Arşivin kavramsal düzeydeki çoklu ve elastik kullanımları kadar, kurgu ortamındaki imgesel varlığının da belirli bir heterojenlikle belirdiği söylenebilir; arşiv mekanları sıklıkla 'gömülü olma, erişim güçlüğü, güvenlik, tozlu ve eskimiş ortam' gibi çağrışımlar aracılığıyla betimlenir. Dijitalleşmeyle dokümanın fizikselliğinin yerini alan veri, arşiv mekanının da maddesini yitirmesine neden olur. Bu durum geleceğin arşivine yönelik bir muğlaklık ve ilgi üretir. Çalışma, bu muğlaklıkların ortasında geleceğin arşivinin imgesine dair bir tartışma yürütmektedir. Bunu yaparken, arşivin tekno-sibernetik tahayyüllerini, *Arşiv (Archive, 2020)* ile araştırır ve bu film özelinde arşivin imgesel inşasını çözümlemeye girişir. Bu incelemeye göre, arşive ilişkin anlamlar üç farklı katman aracılığıyla inşa edilir. Bunlar filmin ana mekânı olan tesis, arşivin bir veri deposu ile ilişkili olarak temsili ve son olarak arşivin bedene kavuşmasıyla değişken ve aktif bir süreçte evrilmesi olarak sunulur. Makale, arşivin geleceğine dair zihinsel bir imgenin, bu üç katmandaki fiziksel temsillere tam olarak indirgenemeyeceğini ancak onların etkileşiminden doğduğunu ileri sürer. Bu inceleme aracılığıyla makale arşivin bir nesne değil, barındırdıklarının etkileşimine ve yeniden üretimine açık bir ilişkiler ağı olduğunu ortaya koyar.

<sup>1</sup> Duygu Hazal BEZAZOĞLU, Arş. Gör., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Mimarlık Bölümü - Doktora adayı, ODTÜ Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0002-9143-0967, [duygusimser@gmail.com](mailto:duygusimser@gmail.com)

Makale Geliş Tarihi: 01.03.2022 | Makale Kabul Tarihi: 29.04.2022

**Anahtar Kelimeler:** arşiv, imge, siborg, film, zihinsel imge, temsil

# AN EXAMINATION ON THE CONSTRUCTION OF IMAGE OF THE ARCHIVE IN FILM MEDIUM

## Abstract

As a concept archive encapsulates different levels of profoundness and has a loaded meaning. This concept has interpenetrated into many disciplines and gained a strong position as a theoretical tool in the late twentieth century. As much as the variety and elasticity of its conceptual elaborations, the imaged existence of the archive in the fiction medium also reflects a certain heterogeneity; archive spaces are depicted in connection with associations such as 'being buried, accessibility difficulty, security, dusty and old environment'. Dematerialization of its basic unit, the document, leads archive space to lose its materiality as well. This creates an interest and ambiguity for the archive's future. Among these ambiguities, the study initiates a discussion for the imagination of the future of the archive and looks into the archive's techno-cybernetic envisagement via analyzing the film *Archive* (2020). According to this analysis, the meanings associated with the archive are constructed via three distinct levels; these are the architectural features of the facility, the representation of the archive as data storage, finally, its embodiment as a synthetic body, which hints that the archive will evolve from a static repository to a variable and active process between past knowledge and the phantasy of the future. The article argues that without reduction to representations at any one layer, a mental image of the archive arises from their interaction and concludes that the archive is not an object, but a web of relations that is open to reproduction and interaction of what it contains.

**Keywords:** archive, image, cyborg, film, mental image, representation

## Arşiv kavramına bakış

Arşiv, yirminci yüzyılın son çeyreğinde giderek önem kazanan ve post-yapısalcı felsefenin etkisiyle güçlü bir yer edinen bir kavramdır. Fransız düşünür Jacques Derrida'nın 1995 yılında yayımlanan *Archive Fever* adlı kitabı bu etkinin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Derrida'nın bu çalışmasına yapılan sayısız göndermenin gösterdiği üzere arşiv, edebi eleştiri, felsefe, sosyoloji, antropoloji, coğrafya, siyaset bilimi gibi pek çok alanda yeni kavramsallaştırmalara olanak sağlayan kuramsal bir araç olmuştur. Böylece Foucault ve Derrida gibi düşünürlerin metinleri öncülüğünde ve kavramın disiplinlerarası hareketliliğiyle arşiv çevresinde önemli bir birikim oluşmuştur. Literatürde arşivin sıklıkla kolektif bellek, tarih ve psikanaliz ile ilişkili olarak

ele alındığı görülse dahi, arşiv “elastikliğinden” kaynaklı olarak pek çok tartışma için kullanışlı bir kavram olarak tanımlanabilir (Osborne, 1999).

Kavramın yüzyıl sonlarında kazandığı güçlü pozisyonun yanı sıra, bilgi teknolojilerinin yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki yükselişi hem bir olgu olarak arşive duyulan ilgiyi hem de arşivlemeye duyulan ihtiyacı beraberinde getirmiştir. 1990’ların başından itibaren bilgi üretimi ve paylaşımında köklü bir değişime yol açan dijital ortam, beraberinde depolama ve saklama, yani arşivleme pratikleri sorununu da doğurmuştur. Özünde doküman ve kayıtların fizikselliğinin mekânsal yanıtı olan arşiv, bilginin dijitalleşmesi ile pek çok diğer kültürel pratik gibi maddesini yitirmeye başlamıştır. Bu madde yitimi ile bağlantılı olarak, bilginin gittikçe artan bir hızla çoğalması ve sürekli dolaşıma girmesi, arşiv kavramının kapsadığı meseleler ve pratiklerin güncelliğini ve elzemliğini ortaya koymaktadır. Kişisel yaşantıların dışavurumu olarak gündelik ve amatör anlamda, profesyonel kimliklerin temsili olarak ise profesyonel düzeyde pek çok sosyal platformun kişiler ve kurumlar için birer arşiv olarak çalışması meselenin güncelliğini gösteren durumlardan yalnızca biridir.

Michel Foucault arşiv kavramını özelleşmiş bir anlamıyla kullanır. Arşiv ile Foucault, ne bir kültürden geriye kalan belgeleri ne de bir kültürün kimlik sürekliliği için koruduğu metinlerin tamamını kasteder. Daha ziyade o arşivi söylemsel oluşumları mümkün kılan sistemin kendisi olarak ele alır. Bu nedenle arşiv geriye kalan izlerden öte, belirleyici bir niteliğe sahiptir. Öyle ki *Bilginin Arkeolojisi*’nin bu anlamda bir arşiv araştırması olduğu söylenir (Urhan, Sunuş, 2014). Foucault, arşivin yapısı ile ilgilenirken bu yapının neyin arşivlenebileceğini ve neyin arşivlenemeyeceğini belirlediğini iddia eder. “Söylemi mümkün kılan sistem” olarak arşiv kavramı, kendi nesnelere inşa eden daha geniş bir çerçevedir (Foucault, 2014: 10). Arşiv, söylenilebileceklerin şartlarını ve sınırlarını belirleyen bir söylemsellik sistemidir ve barındırdıklarıyla söyleme statü kazandırır. Çünkü bir bilgi işleme ve sınıflandırma sistemi olarak arşiv, söylemi onun nesnelere şekillendirmesiyle belirler (Foucault, 2014). Ancak Foucault’ya ek olarak, söylemin inşasında teknolojilerin oynadığı rolün altını çizmek gerekir. Çeşitli teknolojiler, söylemsel üretimin nasıl gerçekleşeceğini etkiler. ‘Söylenenler’in sistemi, onların toplanma, yeniden üretilme ve dağıtılma yöntemlerinden ve süreçlerinden bağımsız olarak düşünülemez; tıpkı elektronik olarak üretilen bilginin doğasının ve yayılmasının basılı materyaller ve nesnelere ile olandan farklı olması gibi. Şüphesiz ki teknolojik ortamın ortaya çıkışı, tüm kültürel üretimin yapısını, yerleşimini ve işlevini belirleyici bir tarihsel ve söylemsel dönemeci temsil eder (Kittler, 1990). Buna örnek olarak modernitenin ilk yıllarında fotografik imgenin kültürün semptomatik bir ürünü olarak belirmesi ve onun dili olması gösterilebilir. Özetle, teknolojik gelişmelerin Foucaultcu anlamda arşivin yanı sıra, daha genel anlamda “arşivleme” (Derrida, 1995) teknikleri üzerinde dramatik bir etkisi olmuştur. Teknoloji değiştikçe dokümanın doğası da bu değişimi izler. Bu nedenle, teknik altyapının içeriği etkilemesi kaçınılmazdır; “arşivleme olayı kaydettiği kadar üretir de” (Derrida, 1995). Bu anlayış, dikkate değer bir eşige işaret eder ve Derrida’nın arşivle ilgili diğer düşünceleriyle beraber arşivin gelecekteki işlevi bakımından ilginç açılımlar barındırır.

Derrida, arşivin gelecek için bir soru ihtiva ettiğini ileri sürer. Bu iddianın temelinde Freudcu psikoanalitik bir okuma vardır. Tanju, Derrida’nın arşiv yaklaşımını, psikanaliz ve arşiv arasında kurulan paralellik üzerinden deşifre eder. Derrida’ya göre psikanaliz “görünen ifadenin altındaki saklı, kökensel hakikati ifşa” etmeye girişirken, “protezvari/takma belleğin adı olarak arşiv” de benzer bir iddiadadır. Psikanaliz ile arşiv arasındaki fark ise “birinin bedensel hafızanın, ötekinin ise uzantı olarak hafızanın bilimi” olmasıdır (Tanju, 2016). Alison Landsberg de modernite ile doğan kültürel ve teknolojik ortamların protez bellek kavramı ile

ilişkinde odaklanır. Landsberg, film gibi modern kültürel ve kitlesel teknolojiler aracılığıyla deneyimlenenlerin, birebir yaşanan deneyimden –*lived experience*– farklı olsa da protez bellekler olarak çalıştığını, böylece film ortamıyla dahil olunan dünyanın kişinin deneyim arşivinin bir parçası olduğunu ileri sürer (Landsberg, 2004). Dolayısıyla protez bellekler kişinin hem öznelliğini hem de şimdiki zamanı ve geçmişle olan ilişkisini belirler. Protez bellek kavramıyla yaklaşılacak film ortamının bireyin şimdiki ve geleceğine yönelik işlevleri belirleme potansiyeli bakımından arşivle benzerliği ilginçtir.

Öte taraftan film ve fotoğraf gibi kültürel teknolojilerin hafıza uzantısı olarak ele alınması, Andre Bazin’in mumya kompleksi kavramı ile açıkladığı ölüme ve zamana direnişteki saklama ve koruma güdüsünü aklı getirir. Bazin’in resim ve heykelin özünde gördüğü mumyalama, Antik Mısır’da ölüme karşı olarak hayatta tutma güdüsüdür ve bu direniş fiziksel beden varlığının devamlılığı olarak gerçekleştirilir. Bu anlamda mumyalama, zamana karşı bir savunma olarak insanın temel bir psikolojik ihtiyacını tatmin eder: çünkü ölüm zamanın zaferidir (Bazin, 1960). Mısırlılar gerçekliği ve yaşamı zamana karşı korumak için ikincil bir girişimle, lahitlerin yanına mumyaların vekilleri olarak topraktan heykeller koymuşlardır. Böylece mumyaların tahribatı karşısında beden fiziksel varlığının onun temsili ile korunması amaçlanmıştır. Yaşamın yaşamın temsiliyle korunması fikri böylece resim ve heykelin özünü oluşturur. Fotoğraf ve film ise gerçekliği temsil etmekten öte gerçeklikten iz barındırma işlevleri nedeniyle resim ve heykelden farklıdır. Fotoğraf, sanat gibi sonsuzluğu yaratmaz; zamanı dondurur, bir anlamda onu mumyalayarak bozulmadan korumaya çalışır. Fotoğraf doğanın gerçekliğinden bir imge, aynı zamanda bir halüsinasyon olan bir gerçek yaratır (Bazin, 1960). Gerçeklikten izlerin saklanması ve zamana dolayısıyla ölüme karşı korunması anlamında ele alındığında arşivlemenin ölüm itkisinin karşısında yer aldığı söylenebilir.

Bu noktada arşiv yaklaşımını arşivlemenin ölüm ile ilişkisi üzerinden geliştiren Derrida’nın da düşüncelerine değinmek önemlidir. Derrida, Freud’dan hareketle arşiv kuramını iki zıt güce dayandırarak inşa eder: bunların ilki ölüm itkisi, ötekisi ise haz prensibi ile ilişkili olarak koruma veya arşivleme itkisidir. Arşiv humması diye ifade edilen bu tutku kayıp ile ilişkili olan ölüm itkisinin karşısındadır (1995). Bir bakıma Bazin’in ölüm maskesi ve Derrida’nın arşiv humması benzer bir düşünce örüntüsünü izler. Bu formülasyonda arşiv hem geçmiş hem şimdiki hem de geleceği teyit eder. Geçmişin izlerini korur, şimdinin ise geleceğe dair umudunu bünyesinde barındırır. Geleceğe yönelik belirli bir düşünce arşivin en temel biriminin, yani dokümanın tanımında bile bulunabilir: doküman “fiziksel veya kavramsal bir olguyu göstermek, yeniden inşa etmek veya temsil etmek amacıyla korunmuş veya kayıt altına alınmış herhangi bir fiziksel veya sembolik işaret” olarak tanımlanır (Briet 1951, s. 7). Doküman arşivlemenin ardında yatan fikrin işaretini taşır: bu, bir şeyi öngörülen zaman geldiğinde yeniden üretebilmek için koruma fikridir. Bununla arşivleme, örtük bir biçimde, arşivlenen ile gelecekte ne yapılacağına dair bir gündem belirler.

## Arşivin kurgusal imgesi

Bir kavram olarak arşiv yüklü bir anlama ve farklı derinliklerde açılımlara sahipken, arşiv imgesi de ele alındığı bağlama göre değişen birtakım muğlaklıklar barındırır. Bu muğlaklıklar, arşivin kavramsal okumalarında da beliren elastik yapısı ile ilişkilidir. Çalışma, arşiv etrafındaki kavramsal çoğulluğu göz ardı etmeden, hatta aksine, bu çoğulluğu çözümleme için araçsallaştırarak arşivin tekno-sibernetik tahayyüllerini, onun özgül bir yorumu üzerinden, 2020 yapımı *Arşiv* filmi ile araştırır. Bu araştırmada filmdeki imge inşasına odaklanılır ve arşivin film ortamındaki fiziksel temsili olarak üç katman belirlenir. Çalışmanın temel



argümanı, arşivin bu üç fiziksel temsil üzerinden zihinsel bir imge olarak inşa edildiğidir. Tekno-sibernetik tahayyüller, incelemede kendilerini en radikal biçimde arşivin yakın bir gelecekte yapay zekâ ve yeni veri depolama ve işleme biçimleriyle dönüşen temsillerinde gösterirler. Ancak bu çözümlere girişmeden, bahsedilen imge inşasının özgünlüğünü ortaya koyabilmek için öncelikle arşivin kurgusal temsillerinin genel çerçevesini oluşturmak gereklidir.

Arşive ait kurgusal bir imgenin ana kaynakları kurmaca yazın ve film olarak belirir. Bu iki kaynak, aslında farklı imge türlerini oluşturur. Kurmaca yazın, William John Thomas Mitchell'in imge sınıflandırmasında, *verbal image* sınıfına dahil ettiği, 'sözel imge' yani metafor, tarif ve yazı olarak karşılığını bulan imge türüdür. Film ortamındaki arşiv imgesinin ise W. J. T. Mitchell'in imge sınıflandırmasında, algısal ve zihinsel imgeler arasında konumlandırılacak bir imge türü olduğu ileri sürülebilir (1984, s. 505). Sinemada yaratılan imge, yazı temelli kurgusal ortamlardan, dolayısıyla sözel imgeden farklılaşır. Sinematik imge, zihinsel imge ile de sınırlandırılmaz; çünkü zihinsel imgenin oluşmasına aracılık eden, algısal imgenin temel taşı olan görüntüler, algılananın bilince yansıyan benzerleridir. Ancak sinematik imgede hem bu bilince yansıma hem de imge kaynağının kendisi olarak film sahneleri söz konusudur. Bu nedenle veriye ne zihinsel imge kadar mesafeli olan, ne de algısal imge kadar birebir gerçeklikten beslenen sinematik imgenin algısal ve zihinsel imge arasında melez bir konumu olduğu iddia edilebilir. Bu da sinematik imgenin melez konumu gereğince hem algısal imgeye bir zemin hazırlayan fiziksel temsillerin hem de zihinsel imgenin onun oluşumunda aktif olduğunu düşündürür.

Kurmaca yazında arşivin sözel imgesi, bir takım mekânsal ve tematik enstrümanlarla gerçekleştirilir. *The Archival Image in Fiction: An Analysis and Annotated Bibliography (Kurguda Arşiv İmgesi: Bir Analiz ve Ayrıntılı Kaynakça)*'da Arlene Schmuland 128 roman üzerinden arşiv imgesini ve arşivci tanımını inceler. Schmuland'ın kapsamlı çalışması, arşiv imgesinin ağırlıklı "toz, kir, yeraltı ve mezarla" ilişkili olarak kullanıldığını ortaya koyar. Hatta Schmuland, daha büyük bir kurum veya organizasyona bağlı pek çok kurgusal arşivin bodrum katında konumlandırılması ile arşivlerin "tozlu ve kötü aydınlatılmış imgesinin" pekiştirildiğini söyler ve bu konumlandırmanın aynı zamanda bir statü seviyesine işaret ettiğinden bahseder. Bununla birlikte, arşivin bodrum katta yer alması bazı yazarlar için güvenlik ile ilişkilidir (1999).

Arşivin betimlenmesinde ölüm ve defin ile ilişkili sözel ifade kullanımları, doküman ve kayıtların popüler kültürde tarihle ilişkilenerken edindiği eskilik, tozlanmışlık ve köhnelik algısı ile de ilgilidir. Mekânın zemin seviyesinin altında konumlandırılması yine bu algıyı güçlendirmektedir. Ayrıca, arşivlerin uzun süre önce yaşamış ve artık hayatta olmayan insan, şirket ve organizasyonlara ait kayıtları barındırması da ölümle ilişkili ifade ve imge kullanımını meşrulaştırır niteliktedir (Schmuland, 1999, s. 44). Bu minvalde, bazı yazarların arşivde yapılan bir araştırmayı mezarlık açmaya benzettiği görülür. Diğer yazarlar ise arşivi tanımlarken kullandıkları ölüm metaforunu ölümden sonraki hayat ile ilişkili olarak ele alır. İncelenen çalışmalarda tüm arşiv mekanları tozlu olmasa da Schmuland kurmaca yazında bir tarih ve yıllanmışlık hissi yaratmak için bu betimlemelere yer verildiğini söyler.

Filmlerdeki arşiv imgeleri Schmuland'ın 128 roman üzerinden yaptığı çıkarımlar kadar homojenlik göstermez. Amanda Oliver ve Anne Daniel (2015), arşivci betimlemelerini 43 film üzerinden ele aldıkları çalışmada, arşivlerin fiziksel ve mekânsal özellikleri ile ilgili üç önemli nokta üzerinde durur. Bunlar, arşiv mekanının tecrit edilme hali, kayıtların tecrit edilme hali ve güvenlik önlemleri olarak sıralanabilir. Tecrit edilme hallerine örnek olarak *Bartleby* (2001) filminde, arşiv binasına ulaşmak için hiçbir yaya kaldırımı

olmaması, *The Age of Stupid (Aptallık Çağı)* (2009) filminde, arşivlerin Kuzey Norveç'ten 800 kilometre uzakta konumlandırılmış olması, *The Serpent's Egg (Yılanın Yumurtası)* (1970) filminde arşivin içerisinde hareket edilmesi güç bir labirent olarak betimlenmesi örnek olarak verilebilir. Filmlerde arşiv imgesi oluşturulurken, arşiv mekanının tecrit edilme haline ek olarak bu mekanların temsil edilme biçimi de farklılıklar gösterir: Oliver ve Daniel'in çalışmasında incelenen filmlerden %25'inde arşiv mekânı yeraltı veya bodrum katta, %4'ünde aydınlık, %6'sında karanlık, %20'sinde düzenli %11'inde düzensiz gibi değişen biçimlerde yansıtılır. Arşiv mekânından ziyade arşivcilerin betimlenme biçimlerine odaklanan çalışma bu anlamda bir tutarlılık olmadığı sonucuna ulaşır. Bununla paralel olarak arşiv mekanlarının temsilinin de çeşitlendiği görülmektedir.

Oliver ve Daniel'in çalışmasında incelenen filmlerin yüzde 32'sinde erişimi sınırlı kayıtlara ve gizli bilgiye gönderme yapılır. Kaynaklara ve dokümanlara erişimin sınırlandırılması, arşivlere ulaşımın güçlüğü imgesini pekiştirmektedir. Pek çok arşiv, bulundurduğu belgeleri korumak için güvenlik önlemleri barındırır. İncelenen filmlerden %63'ünde arşiv imgesinin oluşturulmasında çeşitli koruma ve güvenlik tedbirlerinin içerildiği tespit edilmiştir (2015).

Güvenliğin sık bir tema olarak ortaya çıkması, arşivin yalnızca geçmişten geleni saklama işlevinin değil, kurulma, biçimlendirilme, sınırlandırılma ve denetlenme halleri ile geleceği belirlemekteki rolüyle de ilgilidir. Arşiv korunmalıdır, çünkü arşivleme, gücün ve siyasi yetkenin uzantısı olarak erişimin kontrolünü de içerir. Karşıt görüşlerin sesi içerilse dahi arşiv içerisinde bunların çerçevelenip, parçalanması, yani kategorize edilme biçimleri sonuç olarak yine otoritelerin müdahalesine, yani sansüre ve susturmaya tabiidir (Freshwater, 2007, s. 7).

Her ne kadar filmlerde arşiv imgesini oluşturma biçimleri çeşitlense de kurmaca yazınla beraber ele alındığında birtakım belirginlikler olduğu söylenebilir. Örneğin, kurmaca yazındaki benzer biçimde filmlerde de arşivin yeraltında olması, kayıp veya gömülü olma ile bağdaştırılmış, kazma (*digging*) ve açığa çıkarma (*unearthing*) arşiv araştırmasıyla ilişkili olarak sıklıkla kullanılmıştır (Oliver ve Daniel, 2015). Bu terminolojinin arşiv mekanının ve arşivdeki dokümanların erişiminin güçlüğüne olduğu kadar araştırmayı yapanın çabasının önemine ve gizlenenlere ulaşmanın ödül niteliğinde algılanmasına katkı koyduğu söylenebilir. Hem Oliver ve Daniel'in filmler üzerine yaptığı çalışma, hem de Schmuland'ın kurmaca yazın üzerine incelemesi arşiv ile ilgili tekrar eden birtakım örüntülere işaret eder. Bunlar çoğunlukla yer altı ile ilişkilendirilme, erişim güçlüğü, geçmişin kalıntıları gibi çağrışımlar barındırır.

Kavramsal yoğunluğunun da etkisiyle, arşivin imgesi, üretildiği ortama göre dönüşebilir. Örneğin film ve kurmaca yazın özelinde değinilen incelemeler çoğunlukla arşivi geçmişle ve birikimle ilişkilendirerek ele almaktadır. Oysa Derrida'nın işaret ettiği gibi daha derin bir anlayışla arşiv geleceği ilgilendiren bir kavramdır, çünkü geçmişten gelen ile ne yapılacağına işaret eder. Bu nedenle, özellikle bilim kurguda arşiv imgesi gündelik ve alışlageldik çağrışımlarını yer yer koruyarak, ancak çoğunlukla yeni anlamlar edinerek yapılandırılır. Bilim kurgunun teknoloji ile olan bağı yalnızca arşiv mekanının değil, arşivde korunan dokümanların da yeniden şekillenmesini beraberinde getirir.

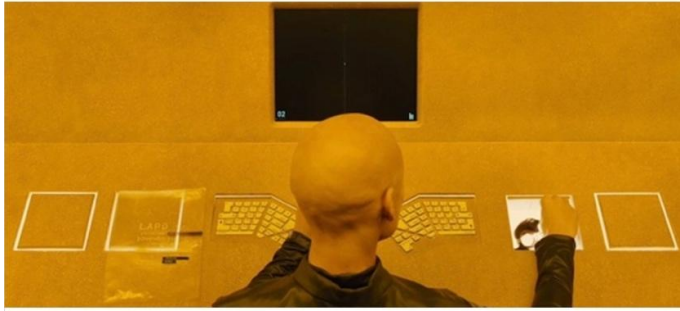
Arşiv imgesinin teknoloji yönelimli biçimlenişine pek çok ütopyik ve distopik filmde rastlamak mümkündür. Çoğu bilimkurgu filminde arşiv imgesinin ilginçliği arşivin teknoloji ile ilişkilendirilerek ancak daha önce bahsedilen yeraltında konumlanma ve gömülü olma çağrışımlarını da koruyarak oluşturulmasıdır. Pek çok

bilim kurgu filminde arşivler doğrudan aydınlanmadan yoksun ve güç erişilir mekanlar olarak belirir. Ancak daha önce dokümanlarda ve nesnelere olan vurgu yerini veri depolama biçimlerinin de dönüşmesiyle birlikte hiper-teknolojik mekâna ve ara yüzlere bırakır. Bir anlamda odak, tozlu raflardaki fiziksel nesnelere dijital ortama kaymış, arşivin barındırdıkları maddesini yitirerek, yerini teknolojik ara yüzlere ve bütünü inşa eden mekânsal öğelere bırakmıştır.



**Şekil1.** Star Wars'ta Galaksi ile ilgili tüm bilginin depolandığı Jedi Arşivleri

Kaynak: [https://starwars.fandom.com/wiki/Jedi\\_Archives?file=Jedi\\_Archives.png](https://starwars.fandom.com/wiki/Jedi_Archives?file=Jedi_Archives.png)



**Şekil2.** Blade Runner 2049'da monolitik bir arşiv mekânı, dönüşen doküman ve erişim ara yüzü

Bu ortadan kalkış, diğer bir deyişle nesnenin kayboluşu ve maddesizleşme ilginç göstergeler içerir. Geleneksel varlığında tarihsel olarak işaret ettiklerinin izlerini aslına ait parçalar ile muhafaza eden arşiv, artık yalnızca bir veri havuzudur. Topyekûn dijitalleşmeye dek, gerçeklikten "çeviri" değil "alıntı" yapan dokümanlar artık dijital verinin aynılaştırıcı düzenine uymaktadır (Berger, 2015, s. 88). Dokümanın yerine geçen veri aracılığıyla "alıntı" değil ancak "çeviri" yapılır; gerçeklik kodlara deşifre edilerek saklanır, yani başka bir dile dönüşür. Bu değişimle birlikte, arşivin fiziksel imgesi çözümlenerek onun "sadık kopyaları olan zihinsel imgeye" dönüşmeye başlar (Arnheim, 2015). Bu noktada veri baskınlığının daha kapsamlı bir bakışta neleri etkilediğini anlamak önemlidir. Veri tabanlarını kültürel bir biçim olarak

inceleyen medya kuramcısı Lev Manovich, sanat tarihçisi Ervin Panofsky'nin doğrusal perspektifi modern çağın sembolik biçimi olarak çözümlemesinin ardından, veri tabanının bilgisayar çağının yeni sembolik biçimi olarak sunulabileceğini ileri sürer. Bu yeni sembolik biçim, bireylerin hem kendiliğiyle hem de dünya ile olan deneyimini anlamlandırılması için yeni bir yol sunma potansiyeline sahiptir. Çünkü hikaye okumanın, film izlemenin, mimari bir alan içerisinde hareket etmenin farklılaşan deneyimleri gibi, bilgisayarla işlenmiş koleksiyonların kullanıcı deneyimi de kendine özgü bir ilişkiler sistematiği sunar ve bu sistematik çağın dünyasının düzeninin belirleyicisi olma yolunda ilerlemektedir. Dünyanın bir veri tabanı modeli olarak anlaşılması, onun sonsuz ve düzenlenmemiş bir imge, metin ve her türlü diğer veriden oluşan bir koleksiyon olarak algılanması anlamına gelir (Manovich, 195). Lev Manovich, yeni medya nesnelere, yani verinin hikaye anlatmadığını çünkü bir başlangıç ve sonunun olmadığını söyler. Aslında bu verinin doğası gereği bir dizi olarak örgütlenememesinden kaynaklıdır. Çünkü veri tabanları her bir parçanın önemini aynı olduğu tekil parçalardan oluşmaktadır. Dokümanın veriye dönüşmesiyle gelen aynılaştırma bu hiyerarşisiz tekillikten kaynaklanmaktadır.

Verinin kontrol edilemez bir hızda artmasıyla baskın bir modele dönüşecek denli dünyayı örgütlemesi, veri koleksiyonu gibi çalışan dijital arşivin fizikselliğine yönelik ilgiyi beraberinde getirir. Bu artan ilgi ve merakla dijital arşiv, bütünü ancak bilimkurgu filmlerinde teknolojik imgeleme görselleştirilen, gündelik yaşamda ise hep kısmi olarak karşılaşılan ve ara yüz deneyimine sıkıştırılan zihinsel bir imge olmuştur. Dijital dönüşüm fiziksel imgesini kaybeden arşivin yeni tahayyüllere ve olasılıklara gebe bir şekilde işlenmeyi beklemesini beraberinde getirir. Geleceğin arşivinin imgesini ise bilim kurgu filmlerindeki öngörülerle düşünmek mümkün olacaktır.

## Arşiv imgesinin çok katmanlı inşası

Bilimkurgu filmlerinde sıklıkla karşılaşıldığı gibi, arşivin barındırdıklarının maddeden uzaklaşması, arşivin bir mekân olarak çözülmesini ve dönüşmesini de beraberinde getirir. Bu dönüşümün ilginç açılımlarını Gavin Rothery tarafından yazılıp yönetilen, 2020 yapımı *Arşiv (Archive)* filmi özelinde tartışmak mümkündür. Filmin pek çok diğer bilimkurgudan farkı, ismini aldığı arşivi imgesel olarak tek bir varlık veya mekân üzerinden değil farklı olgular arasında örülen ilişkilerle yapılandırmasıdır.

Filmin ilk sekansını uzaklık ve tecrit çağrıştıran, hakimiyeti tamamen doğaya bırakılmış bir bölgede koşuya çıkmış bir ana karakter ve makine estetiğinin biçimsel öğelerini taşıyan, teknolojik ara yüzlerle donatılmış bir iç mekân sahnesi oluşturur. Aslında bu ilk sekanstaki mekânlar, filmin zaman-mekânsal inşasında merkezi konumdadır. Geri kalan mekân ve karakterler, ancak bu merkezin bir uzantısı olarak kurguya dahil olur. Bu çoğunlukla ana karakterin geçmişine ait görüntülerin sunulmasıyla, ya da ekran aracılığıyla erişilen diğer insan ve mekânlarla etkileşim olarak gerçekleşir.





**Şekil3.** Arşiv filmindeki tesisin doğayla bütünleşik mimarisi ve erişimi güç konumu

Film boyunca *Engineering (Mühendislik)* adı verilen bir tesisin geçişimli alt mekanlarında bir dizi verinin işlenmekte olduğu görülür. Biri diğerinin geliştirilmiş sürümü olan iki robotla birlikte bu tesiste yaşamakta olan ana karakter George Almore'un robotlara olan sıcak yaklaşımı ve onları saklama girişimleri anlatının geri kalanı için ipuçları barındırır. Ana karakterin başka bir mekanla kurduğu ilk iletişim, veri tabanı sunucusunu andıran bir cihaz üzerinde yer alan bir ekran ile gerçekleşir. Ekranın karşısında ise onun için önemli biri vardır, geçmişe dönüş ile ilişkilenen sahnelerden anlaşıldığı üzere bu Jules Almore, yani George'un eşidir.

Jules'un ses ve görüntü kayıtlarının işlenmekte olduğu ekranların, George'un üzerinde çalıştığı proje olan robotik insan ile aynı sekansta yer alması düşündürücüdür. Benzer sekanslar film boyunca başka ritimlerde devam eder. Jules'a ait veriler üzerinde çalışan George ve ilerlemekte olan bir yapay beden projesi, ana anlatının merkezine oturur. George'un siborg bir Jules tasarlamakta olduğu fikri böylece filmin başlarında örtük olarak aktarılmış olur. Kısa bir süre içerisinde tesiste yer alan diğer iki robotun, üzerinde çalışılan bu siborgun yani insana en yakın fiziksel ve zihinsel donanımı yakalama çabasının, önceki aşamaları oldukları anlaşılır. George'un Jules ile iletişim kurmak için kullandığı ürün ise bir trafik kazasında kaybettiği eşinin zihnine erişmek için satın aldığı bir hizmettir. Bu ürün bir yandan Jules'un bilincini barındırırken, eş zamanlı olarak bir ekran aracılığı ile onun görüntü ve sesini aktaran bir iletişim ortamı sağlar. Yani hem saklama hem

de iletme işlevlerini görür. Filmde “arşiv deneyimi” olarak ifade edilen bu hizmet, Türkçe’ye Fransızca *écran* kelimesinden geçmiş olan ekran ile kelimenin köklerinde gizli olan örtme, koruma ve saklama anlamlarını ilginç bir şekilde yansıtmaktadır.

Geleneksel dokümanın dijital eşleniği olan veriler, filmdeki arşiv temasının temel taşıdır. Arşiv imgesi tüm bu süreçten, yani arşivin özü olan verinin varlığından, işlenmesinden ve yeni bir bilinç ile üretiminden bağımsız değildir. Ancak veriyi fiziksel olarak muhafaza eden, bu ‘arşiv deneyimi’ ürününün yanı sıra, tüm bu etkinliklerin, bir bakıma “arşivleme tekniklerinin” gerçekleştirildiği mekânın kendisi de bu imgenin inşasında önemli rollere sahiptir (Derrida, 1995). Aslında filmin ana mekânı olan tesis ile literatürde incelenen filmlerdeki arşiv imgesi arasında birtakım paralellikler vardır. Tesis yapıları çevreden uzak bir bölgede, erişimi güç bir konumdadır, adeta kendisini kuşatan doğaya ‘gömülü’ bir görünümündedir. Hem yapıyı oluşturan malzeme, renk ve doku, hem de kütsel organizasyonu tesisin çevrelendiği doğadan ayırt edilmesini güçleştirir. Doğal ile yapay olanın kendi karakterlerini koruyarak ve yine de birbiri içine geçmiş bir görüntüde beraberliği, filmin tamamı için de metaforik bir anlam taşır. Bunu bilincin doğallığı ile onun yapay bir bedende yeniden üretilmesi arasındaki ilişkinin yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Bir kez daha mimarlık, metaforik anlamıyla anlatıyı güçlendirmektedir. Bu nedenle olsa gerek ki tüm bu bilincin yapay olarak yeniden üretimi sürecine bir durak olarak doğanın kendine özgü zaman-mekânsallığı film boyunca geçiş olarak kullanılır ve izleyiciye hatırlatılır. Tesis, iç mekânda makine estetiğini yansıtırken, ana kütle doğaya çözülen dev bir kayaç gibidir. Bu mekânsal düzenleme içine dahil olmak, yani güvenlik ve kontrollü geçiş Oliver ve Daniel’in çalışmasında incelenen pek çok filmde olduğu gibi sıklıkla gündeme gelen konulardandır (2015). Öyle ki tesise erişmek ancak içeriden aktive edilen bir köprünün açılması ile gerçekleşebilir. Yine de her tarafı kameralarla çevrili olan tesiste güvenlik açığı filmde tekrar eden bir motiftir.

Filmde azımsanmayacak ölçüde yer verilen güvenlik ihlali gelişen teknolojinin etik sonuçları hakkında da soru işaretleri üretir. Aslında filmin geneli için teknolojik-etik sınır ihlalleri çeperinde gezinen bir dizi sahneden söz edilebilir. Söz gelimi, Jules’un anılarıyla yüklü yapay zeka siborgun bilincinin uyanmasıyla kendi varlığını yadsıyarak çığlık attığı ve var olmaya ilk etapta direndiği görülür. Ancak ilerleyen aşamalarda siborgun hayatta kalma dürtüsü öyle güçlenmiştir ki varlığını sürdürebilmek için George’u yanlış yönlendirmeye çalışır. Siborgun yeni deneyim ve beceriler kazandıkça gelişen benlik duygusu onu bireyselliğe ve yeni bir kimliğe, dolayısıyla anılarından doğduğu Jules’a karşıtlığa itmektedir. Film boyunca genellikle makine-insan ara kesitinde karşımıza çıkan etik ikilemler, diğer robotların insansı davranış kalıplarında da kendisini gösterir. 2 numaralı robotun birey olma istenci, daha gelişmiş bir modelle değiştirilmesine verdiği tepki de yapay bilinçlerin insan duygu dünyasına olan yakınlığı üzerinden ele alınmaktadır. Geçmişe dönüş sahneleriyle iletelen, ölümden sonra zihnin korunarak dünyadan ayrılışın uzatılmasına dair ana karakterler arasında geçen diyalog yine teknolojinin etik sınırlarını tartışmaya açmaktadır. Ölümü bir son olarak kabul etmek ve ölenle vedalaşmak gerektiğini söyleyen Jules’un bu isteğine karşın, ölüme ölenen geriye kalanların muhafazasıyla direniş; gidene, onun isteği olmadan yaşatma çabası, teknolojik imkanların doğurduğu etik bir açmaz olarak sunulur.

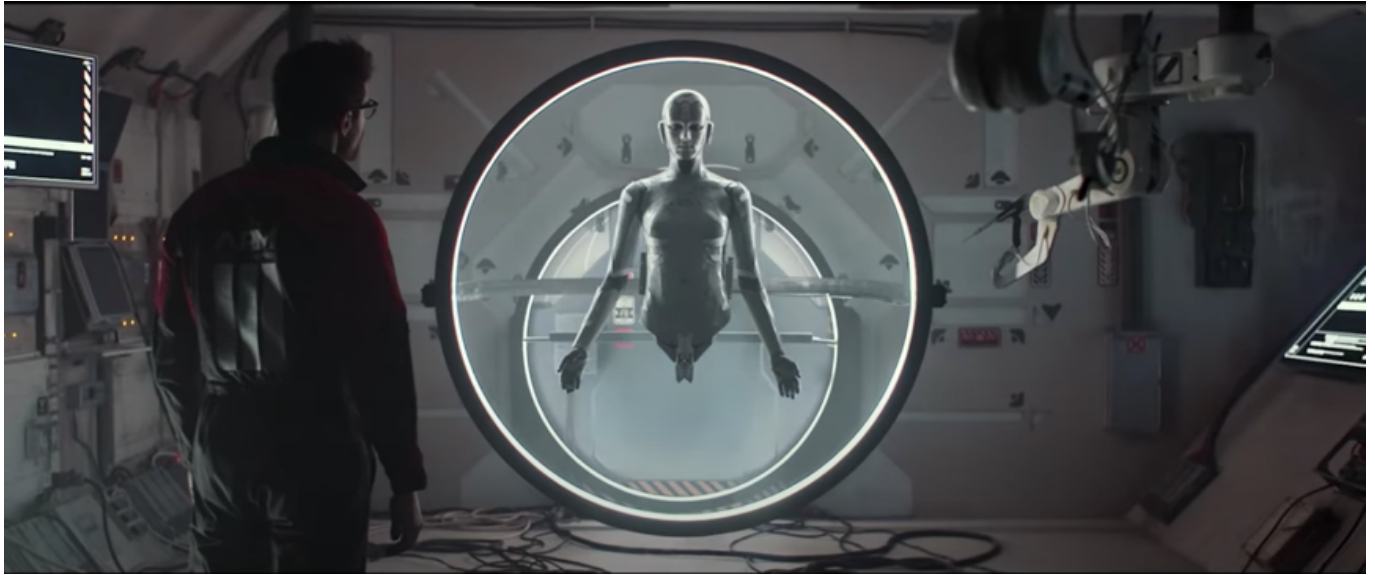
Filmde veri tabanı sunucusu, arşivin Foucaultcu işlevi, yani söylemsel oluşumları mümkün kılan sistemin kendisi olarak görülebilir. Çünkü verinin muhafazasını üstlenen bu mekanizma, bir yandan da bedenleşmenin ön koşulunu oluşturur, onu koruyup barındırarak bilinci arşivleştirir. Foucault’ya göre arşivin yapısı “neyin arşivlenebileceğinin ve neyin arşivlenemeyeceğinin” sınırlarını koyar (2014). Bu durumda beyin sinyallerini ve



bilinci barındıran bu sistem, söylemin koşullarını belirlerken pek çok sınır oluşturur. Bu sınırlılık içinde arşive erişimin 200 saatlik bir görüşmeyle kısıtlanması, dijital arşivlemenin de depolama, sunucu, enerji sınırları ve formatlar arasında verinin dönüşümü gibi kendine özgü zaman ve mekan limitleri olduğunu akla getirir.

Arşiv, bir söylemsellik sistemidir. Bu anlamda, George ve Jules'un iletişim kurma ara yüzü olarak kritik önem taşır. Çünkü veri tabanı sunucusu yalnızca Jules'a ait beyin sinyallerini 200 saatlik kullanıma kadar barındırmakla kalmaz, hayatta kalan ile hayattan ayrılan arasında bir bağ oluşturan, bilinci koruyarak bu ince çizgide iletişimi gerçekleştiren bir sistem olarak belirir. Bedenden ayrılmış bir bilinci kendi sistemi içinde tutup bir yandan da bunu bir görüntü ve sese dönüştürmekte ve bu ortamlar üzerinden iletişimi mümkün kılmaktadır. Yani arşivleme, arşivlenenin maddeselliğinin dönüşümünü bu şekilde belirlemektedir. Bu anlamda arşivin gelecek imgesi için ilk ipuçlarını vermektedir.

Kısacası, uzaklık, tecrit hali ve güvenlik çağrışımlarıyla tesisin mimarisi, arşive dair ilk fiziksel temsili oluşturur. Bu, arşivin kurgusal inşasında sıklıkla karşılaşılan ve aşına olunan bir fiziksellik doğa ile ilişkili olarak ve teknolojik biçimlerle oluşturulması gibi yenilikler sunar. Öte taraftan bilinçteki verilerin aktarıldığı veri tabanı sunucusu bugün ile ilişkilenebilen bir diğer temsil katmanını oluşturur. Siborg ise arşiv imgesinin gelecek tahayyülü için en kritik olan son katman olarak belirir. Böylelikle filmde bu katmanlar arası ilişkilerle örülen çok katmanlı bir arşiv imgesi okumak mümkündür.



**Şekil4.** Arşiv filminde Georges ve yaratmakta olduğu Siborg

## Arşivin tekno-sibernetik imgesi

Yapay zekâ araştırmalarının en temel paradigması, insan zekasının bilgisayar programları, akıllı temsil çerçeveleri ve üretken muhakeme mekanizmaları ile simulasyonuna dayanır (Zeng and Wu, 2014). Arşiv filmi de bu paradigma içerisinde ele alınmıştır. Filmde arşiv imgesi, arşiv ile ilişkili olarak sunulan farklı fiziksel hallerin, temsil nesnelere zihne sağladığı verilerle deyim yerindeyse bir ağ olarak örülür. Bonitzer, "temsilin temsil ettiği şey gösterdiği şey değildir" der (2017, s. 170). Bu anlamda filmde üç ayrı seviyede çözümlenen zihinde yaratılmak istenen imgenin fiziksel temsilleridir. Temelde arşiv ile temsil edilen ise tüm bu ilişkilerin

kurduğu bağlantılarla oluşan ağdır. Film duygusal anlatı bir kenara bırakılarak incelendiğinde, arşivin geçmişi, şimdiki ve geleceği içine alan bu çok katmanlı yapısı belirginleşir.

Foucault bedeninin bütün ütopyalarda asli fail olduğunu söyler. (2006). Film de zihnin ölümsüzlüğünü vaat eden ütopyik bir geleceği, bilincin arşivlenen verileri üzerinden yeniden üretimiyle sunar. Bu, kaybolan bilincin yapay zekâ ile hibritleştirilmesiyle gerçekleşen bir ölümsüzlük arayışıdır. Bu arayışın sonucunda, yapay bir beden ve hibrit bir zihin siborg olarak doğmakta ve bu siborg verileri dönüştürerek barındıran bir arşive dönüşmektedir.

Filmde arşiv imgesi, hem veri tabanı sunucusu hizmetini sağlayan şirketin adını verdiği 'arşiv deneyimi' ile, hem de tüm bu etkinliklerin, "arşivleme tekniklerinin" fiziksel olarak barındırıldığı mekânın kendisiyle yaratılmaktadır. Ancak tüm bu yakınsamalar asıl olarak bedende kristalleşir. Çünkü Derrida'nın belirttiği gibi arşiv, geçmişe değil, geleceğe ilişkin bir sorudur, arşivlenen ile ne yapılacağını ilgilendirir ve geçmişe ait olduğundan daha fazla geleceğin gelişini sorgulamalıdır (1995). Bu açıdan bakıldığında, filmin cevabı ise çarpıcıdır.

Filmin 2038 yılı öngörüsü olarak sunulması bir yandan yakın gelecekte gerçekleşebilecek ihtimallere işaret ederken, öte taraftan bu ihtimallerin kuramsal altlıklarının yıllar öncesinden tartışılmaya başlandığı bilinmektedir. Siborgun yirminci yüzyılın ikinci yarısında yoğunlaşan hem bir imge hem de bir kavram olarak ikili bir hayatı vardır. Aslında terim 1960'larda Manfred E. Clynes ve Nathan S. Kline tarafından icat edildiğinde, biyokimyasal, fizyolojik veya elektronik olarak değiştirilmiş, kendi kendini düzenleme yetisi olan insan-makine melezi bir beden olarak ifade edilmiştir. Ancak ortaya çıkışından sonra, bir 'eşik kavram' olarak daha kritik anlamları bünyesinde toplamıştır. Haraway'ın siborg tanımı her ne kadar sınırsız, heterojen ve insan sonrasıysa, siborg'a adını veren sibernetik alanının öncüsü Norbert Wiener'inki de o denli mekanik, üstü örtük ve insancıdır (Biro, 2009).

Matematikçi Norbert Wiener ve diğer bilim insanları 1940 ve 1950'lerde, 2. Dünya savaşı esnasında Amerika için yaptıkları çalışmalarla sibernetiği iletişim, kontrol ve istatistiksel matematik alanlarında çalışan tüm bilim insanlarını bir araya getirecek disiplinlerarası bir alan olarak önermişlerdir. Merkezine nümerik bilgisayarların gelişimini yerleştiren sibernetik, karmaşık insan işlevlerini kopyalamak üzere tasarlanan daha geniş elektromekanik kümelerin kontrol mekanizmaları oluşturmak için kullanılabilmesinin önünü açmıştır. Wiener, insan ve diğer organize sistemlerde iletişim, geri-bildirim ve kontrol üzerine çalışırken, her ne kadar siborg terimini icat etmemiş olsa da pratiklerinin olası sosyal sonuçlarını da derinlemesine düşünmektedir. Wiener'in yazdıkları sibernetiğin zihin, beden ve toplumlarda ortaya çıkarabileceği belirli etkileri açıklar. Bu nedenle Wiener'in sibernetik kuramı ve bu kuramda insanlarla ilgili geliştirdiği görüş, siborgun bir ilk tanımını yapmayı mümkün kılar (aktaran Biro, 2009).

Sibernetik merceğinden bakıldığında Wiener için insan, dost ve düşman, benlik ve diğerinin ilişkilendiği bir figürdür. Çünkü bu sibernetik bakışta insanlar, öğrenme ve iletişimle oluşan organizmalar olarak, bu nedenle de kendilerini devam ettiren örüntüler olarak ele alınırlar (aktaran Biro, 2009). Bu örüntüler, bilgi, kontrol edilen işleyiş, bellek ve gelişim biçimleri ile tanımlanırlar. Aslında Wiener sibernetik kuram perspektifinden incelenen insan ile örtük bir biçimde siborg kavramını sunmaktadır. Bu kuram özünde bilgi ve öğrenmeyle oluşan ve sürekli olarak dönüşen ve değişen, eş zamanlı olarak hem daha güçlü hem de daha korunmasız, özünde çevresi ve diğerleri ile bağlantı halinde, dünyayı düzenli olarak dostlar ve düşmanlar olarak ikiye

ayırır bir figürü işaret eder. Wiener'in siborg kavramı insan olmanın anlamına dair radikal bir biçimde yeni bir bakış getirmektedir.

Siborg'un anlamını feminist bir perspektiften deşifre etmeye girişen Haraway, iletişim ve biyo-teknolojileri "bedenlerin yeniden ele geçirilmesi için can alıcı" fırsatlar olarak görür (2010, s. 67). Bu bağlamda, *Arşiv* bize çok-şekilli enformasyon sisteminde "zihnin yapay zekaya, temsiline ise simülasyona dönüştüğü" bir gelecek sunar. (Haraway, 2010, s. 64). Jules'un zihin sinyallerinin yapay zekâ ile sentezlenmesiyle oluşturulan bilincin ve sentetik bedenin Haraway'ın *Siborg Manifestosu*'nda sunduğu ütopyik ve özgürleştirici siborg tanımına uyduğu söylenemez. Bedenleşen arşivin, yani siborgun cinsiyetsiz olmadığını ve hatta kaybedilen kadının üretilen bir kopyası olarak kurgulandığını görürüz. Ancak yine de Haraway'ın kavramsallaştırmasıyla paralel bir biçimde siborg teknik bir bilgi nesnesi olarak belirir. İletişim bilimleri ve biyoloji iş birliğinin sonucu olarak zihin, beden ve araç yakınlaşmasından doğmuştur (Haraway, 2010 s. 69). Filmin vurgusu da iletişim bilimlerinin gittikçe artan bir kapasite ile ele geçirdiği verilerin doğal-teknik bilgi nesnelere dönüşümünün duygusal ve etik sonuçlarını düşündürmek üzerinedir. Bu noktada, Haraway'ın dünyanın bir kodlama sorununa tercüme edildiği çıkarımı akla gelir. Bu savın filmde, bilincin kodlanarak saklanmasından ve bu kodun yapay bir beden ile yeniden üretiminden, bir anlamda arşivden yeni bir kimlik oluşturulmasıyla karşılık bulunduğu görülür. Bu bakımdan bilim ve teknolojinin ürettiği yeni sosyal ilişkilerin de tasviri sunulmuş olur.

Haraway için siborg cinsiyet, ırk ve sınıf gibi geleneksel ayrımların altını oyan tamamen hibrit bir insan kimliği tanımıdır. Dahası, siborg daha önce insanlar ve insan olmayanlar arasında yapılan üç temel ayrımı bozuma uğratar. Birincisi, siborg insanlar ve hayvanlar arası sınırı yıkar ve "dil, alet kullanımının, sosyal davranışın ve zihinsel etkinliklerin" insanların hayvanlarla paylaştığı karakteristikler olduğunu açığa çıkarmaya yardım eder (Haraway, 1985, s. 10). Her ne kadar siborg figürü insanların oldukça gelişkin bilişsel becerilere sahip olduğu iddiasına dayansa da onların "içgüdüsel, kontrole ve gelişime açık" olmalarına bağlı olarak daha önce inanılandan çok daha fazla hayvan gibi olduklarının imasını taşır (aktaran Biro, 2009). Siborg ile birlikte, insanın 'işleme' biçimlerinin yeniden tanımlanması Haraway ve Wiener için ortak ve kritik noktalar olarak belirir. Ancak her ikisinde de bu tanım insanın makineye ne kadar yakın olduğunu ortaya koymuştur. Haraway için bu, insan olmayana bir geçiş anlamını taşıyarak, "kontrole ve gelişime açık" olarak ifade edilirken, Wiener biyolojiyi doğadan değil 'üretilen'den okur ve insanı "bilgi, kontrol edilen işleyiş, bellek ve gelişim biçimleri" olarak tarif edilen örüntülerle kendini üreten bir sistem olarak tarifler.

İkinci olarak siborg figürü organizmalar ve makineler arasındaki sınırı ihlal etmiştir. Makinelerin de daha önce düşünüldüğünden daha fazla insan ve hayvan gibi olabileceği anlaşılmıştır. Sibernetiğin göstermeye yardım ettiği gibi makinelerin de dili vardır, birbirleriyle iletişim kurabilir ve öğrenebilirler. Bu yeni olarak algılanan karmaşıklık ve makinelerin canlılığı, insanların daha otomatik, mekanik ve daha öncekine kıyasla durağan olarak algılanmasının yolunu açmıştır. *Arşiv*'de makineler arası iletişimin farklı tezahürlerini görmeye olanak sağlayacak denli makine-beden olsa da diğer iki sürüm ve siborg olarak insana en yakın şekilde üretilen bilinç arasında aktif bir iletişim görülmez. Film anlatısında merkezi konumda olan insan nedeniyle makineler arası etkileşim yeterince yer bulamaz. Dahası, makine-bedenler insanın ilgisinden en yüksek miktarda faydalanma odaklı bir paylaşamazlık dışında birbirlerini yok sayacak şekilde davranmaktadır.

Üçüncü olarak, siborg, fiziksel ve fiziksel olmayan arasındaki sınırı da bozuma uğratmıştır. *Arşiv*'deki siborgu anlamak için en can alıcı nokta da budur. Siborg, mikroelektronik cihazlardan varlık kazanan, sinyallerin, spektrum ve elektromanyetik dalgaların bir işlevidir. Bu nedenle Haraway de siborgu Wiener gibi temel olarak bilgi alış, iletimi ve kontrolü ile işleyen bir varlık olarak, pek çok medyaya çevrilebilecek olması nedeniyle, hayali ve cisimsiz bir "töz" olarak vurgulamıştır. Bu cisimsiz yönleri siborgun sıklıkla tekinsiz, büyü, mistik ve yaratıksız algılanmasına neden olmuştur. Çünkü bir veri nesnesi olarak siborg, sürekli dağılım, dönüşüm ve mübadeleye maruz kalmaktadır (Biro, 2009). Haraway'ın kavramsal soyutlama olan siborgu, hayali bir inşadır. Gerçekte var olan bir şeyin kopyası veya doğrudan bir imge değildir. Ancak teknolojik projelerin kültürel tahayyülleri maddileştirmesine bir örnek olarak düşünülebilir (Suchman, 2019, s. 40).

Aslında siborgun insan ve makine arasındaki sınırları yeniden tariflemesi, arşivin bedenselliği için de yeni bir tanım getirir. Arşiv filminin teknoloji ile dönüşecek geleceğin arşiv imgesine olan en özgün katkısının bunun ardında gizli olduğu iddia edilebilir. Siborgun pek çok medyaya çevrilebilecek olması bu anlamda hayati önem taşır. Zihinsel veya fiziksel olarak her tür medyanın insan melekelerinin bir tür uzantısı olduğunu savlayan McLuhan'a paralel bir biçimde, Andy Clark da insanı çevreleyen dünyanın bireylerin özel ihtiyaç, alışkanlık, ve tercihlerine göre şekillenerek akıllılaşması ile, insanın bittiği ve bu şahsa özel, onunla birlikte evrilen dünyanın başladığı noktanın sınırlarını çizmenin zorlaştığını söyler (Clark, 2003). Bir anlamda medya ikinci bir deri olarak insan fizikselliğine eklenmiştir. Ancak *Arşiv*'deki siborg bu eklenmenin ötesinde bir replikasyon ve yeniden inşadır. Tözün veri olduğu bir mekanik bedende belleğin ve kişisel anıların da sürekli dönüşüm halinde olduğu görülür. Veri, yeni etkileşimlerle dönüşerek geçmişten beslenen ama şimdide özgül halini yakalayan bir karakteri oluşturur. Bu da arşiv ile inşa edilen bilginin her zaman bir yeniden inşa olduğunu hatırlatır. Bir olaydan geriye kalanlar arasında kurulan bilgilerle yeniden üretilen olay, hiçbir zaman asli olayın yerine geçemez. Arşivin temel malzemesi olan ve dokümanın yerini alan veriler dönüşüme ve değişime açık olarak bir bedende muhafaza edilmeye başlandığında, sürekli bir yeniden yapılanmayı ve başkalaşmayı devreye sokar. Bu da belleğin her zaman yeniden yoruma açık olduğu gerçeğini hatırlatır.

Öte yandan, arşivin çoğunlukla bir kimlik bulma yeri olduğu hatırlanmalıdır. Kayıp bir benliğin izlerini ve imgelerini bulmak için gidilen arşiv, garip ve tekinsiz olanın (Freud'un *unheimlich*'i) bizi sıradan (*heimlich*) ve tanıdık olana geri götürmek için bir ikame olarak hareket edebileceği bir yerdir (Featherstone, 2006). Dolayısıyla arşiv, rüyalar ve açığa çıkarma için, belleği yaratmak ve yeniden üretmek için, "dünyanın, önemsiz bir parçanın keşfine dönebileceği", "özlem" ve Derrida'nın ölüm itkisine karşıt anlamda bir "arzu" yeridir (Featherstone, 2006). Bu nedenle kimliğin yeniden inşası için arşivleri protez bellek aygıtları olarak, "evde olma" hissi verecek bir yer olarak inşa etme girişimleri kaçınılmazdır (Featherstone, 2006, s. 594). Bu nokta oldukça enteresan bir biçimde, arşiv, beden ve ikamet arasındaki sınırların geçişkenliğini gösterir.

Dijital arşiv, dijital teknolojilerin kolaylaştırdığı çağdaş 'kayıt ve depolama çılgınlığının' bir parçasından ziyade akışkan, süreçsel, dinamik bir arşiv sağlama olanağı olarak okunabilir (Featherstone, 2006). Bu olanağın sınırları siborg beden ile fiziksel bir temsil kazanmış olur. Dijital arşivde belgelerin topolojisinin tekrar tekrar yapılandırılabilir olması, veri ve belgenin kimliği, ayırt ediciliği ve sınırları hakkında yeni kavramsal problemler sunar. Film de bu kavramsal problemlere siborg üzerinden işaret eder. Yaşam ve biçim arasındaki dengede olan daha önceki değişimler gibi, dijital arşiv de akışlar ve sınıflandırma arasındaki

kaymaların, mevcut çağda kişisel bilginin oluşumu ve depolanması ile ilgili soruların merkezine götürür (Featherstone, 2006).

Featherstone merkezietini kaybeden dijital arşivin Foucault ve Derrida'nın kuramsal metinleri ile paralellik taşıdığını iddia eder. Çünkü burada vurgu arşivin radikal kararsızlığı ve durumsallığı üzerine ve arşivin anlam üreten merkezietisiz bir yapı olmasındadır (2006). Foucault'nun arşivi bir arkeoloji olarak yeniden formüle edişi, arşivin daha geleneksel anlamdaki bütünleştirici yapı olmasındansa bir veri setinden doğacak bir söylem çoğulluğuna dönüşmesini işaret eder. Bu nedenle temel nokta arşivin geçmişe doğrudan bir erişim sağlayamayacağı, yalnızca onun yeniden yapılanmasına araç olacak doneler barındıracağı daha akışkan ve karmaşık arşiv izlerine kayar. Featherstone, Derrida'nın arşiv hummasını ise yaşanan kökene, geçiciliği ve unutuşu bizi tedirgin eden çarpıtılmış ve kırılmış anılarımızın kaynağı olan günlük deneyime geri dönmek olarak yorumlar. Arşiv nosyonu, öznenin merkezieti ve bilinebilirliği kuramları tarafından denetlenmiştir, bu yaklaşımlarla arşiv ansiklopedik imge korunumları olarak görülebilir (aktaran Featherstone, 2006). Featherstone bunlara dayanarak arşivin hem paradigmatik bir mevcudiyet hem de somut bir kurum olarak görülebileceğini ileri sürer.

Arşiv, film özelinde, farklı bilinç seviyelerinde üç fiziksel temsil ile işlenen paradigmatik bir mevcudiyet olarak algılanabilir. Bunlardan siborg ile imlenen temsil, dijital arşivin gelecek imgesine yönelik en önemli ipuçlarını barındırır. Dijital arşivin akışkanlığı, dinamikliği ve süreçselliği kendini yeni bir bedende gösterse de, ana karakterin yarattığı siborgu, gerçek eşi yerine koyamadığını hissettiren sahneler geçicilik ve unutuşu farklı bir biçimde performe eder. Çünkü gerçeğin ikamesi yerine izlerden üretilen, gerçeğin yerine geçememiş ve unutuşu erteleyememiş, yalnızca geçici bir çözüm olmuştur. Arşiv ana karakter için eşinin "kayıp benliğinin izlerini ve imgelerini" bulmak için gittiği ancak "garip ve tekinsiz" olanla karşılaştığı bir yer olmuştur (Featherstone, 2006). Veri setinden doğan bu çoğulluğun kendi anılarından başka hiçbir şekilde davranış örüntülerine yansıyamayan kimliği onun kökenin bir uzantısından ziyade yeni ve başka bir bilinç olarak algılanmasına yol açar.

## Sonuç yerine

Arşivin temel malzemesi olan dokümanın maddesini yitirerek veriye dönüşmesi onun hem ortamını hem de dilini dijitalleşmiştir. Yirmibirinci yüzyılda bu gündelik hayatta da deneyimlenen kanıksanmış bir dönüşümdür. Ancak, *Arşiv* filminin vurucu noktası bu dönüşümün bir sonucu olarak yakın gelecekte ölüm ve hayatta kalma eşiğine yerleşmesi, kişinin zihinsel kalıntılarının bir arşiv olarak nasıl işleyeceğini düşündürmesidir. Filmde örtük bir arşiv imgesi bir yandan dolaylı olarak tüm anlatının mekânı olan tesisin fiziksel ve konumsal özellikleri ile oluşturulur. Bu, pek çok filmde ve kurgusal yazında da karşılaşılan, arşivin erişimi güç ve tecrit edilmişliğinin, bir anlamda onun bilinçdışı imgesinin mimarlık aracılığıyla inşasıdır. Diğer filmlerle olan ortaklığı nedeniyle bu katman var olan bir temsilin başka araçlarla yeniden üretimidir. Öte yandan veriye dönüşen zihinsel sinyallerin muhafazası için geçici konak olarak beliren statik bir makine, dijital arşivin neye benzediği yönünde yakın geleceğe değil şimdiye gönderme yapmaktadır. Bu, arşiv imgesinin, izleyiciye tanıdık gelecek bir yüzü, şimdideki inşasıdır. Fakat kalıntıların uzun süreli muhafazası için gereken mekân, bir makine beden olmuştur. Bu da arşivin gelecekteki tahayyülüdür. Gündelik hayatta beden ve mekânın sınırlarını bulanıklaştıran teknoloji, hayattan ayrıldıktan sonra dahi bu sınırları zorlamaya devam etmektedir. Filmde bu meselenin etik dışıavurumu, George ve Jules'un "arşiv teknolojisi" üzerine

konuştukları sahnelerde gizlidir. Jules öldükten sonra bilincinin muhafaza edilmesini istememekte, George ise buna daha sıcak yaklaşmaktadır. Filmin sonunda açığa çıktığı üzere, George Jules'un isteğine ihanet etmemiştir. Film boyunca kurgulanan yanılısama arşivlenenin Jules'un zihni olduğunu düşündürse dahi, aksine kazada hayatını kaybeden George'tur ve izlenilen her şey, onun zihinsel ürünleridir. Arşiv bir dış gerçeklik olarak sunulsa da film boyunca izleyici aslında zihinden geriye kalan sinyallerde, arşivin içinde konumlandırılmıştır.

## Kaynakça

- Arlene Schmuland, (1999). The archival image in fiction: an analysis and annotated. *The American Archivist*, (62) 1, 24-73.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel düşünme*. (R. Ögdül, Çev.), İstanbul: Metis.
- Bazin, A. and Gray H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*. (13) 4, 4-9.
- Berger, J. (2015). *Bir fotoğrafı anlamak*. (B. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Metis.
- Biro, M., (2009). *The dada cyborg*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bonitzer, P. (2017). *Kör alan ve dekadrajlar*. İstanbul: Metis.
- Buckland, M. K. (1997). What is a Document?, *Journal of the American Society for Information Science*, 48 (9), 804-809.
- Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation*. Paris: EDIT.
- Clark, A. (2003). *Natural-born cyborgs: minds, technologies, and the future of human intelligence*. New York: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1995). Archive fever. *Diacritics*, 25 (2), 9-63.
- Featherstone, M. (2006). Archive. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 591-596.  
<https://doi.org/10.1177/0263276406023002106>.
- Foucault, M. (2006). "Utopian body", C. A. Jones (Ed.), *Sensorium: embodied experience, technology and contemporary art* içinde (s. 229-234). The MIT Press.
- Foucault, M. (2014). *Bilginin arkeolojisi*, İstanbul: Ayrıntı.
- Freshwater, H. (2007). The allure of the archive: performance and censorship. *Moveable Type*, (3), 5-24.
- Haraway, D. (2010). "Siborg manifestosu: yirminci yüzyılın sonlarında bilim, teknoloji ve sosyalist feminizm", Güçsal Pular (Ed.) *Başka yer* içinde. İstanbul: Metis.



- Herd, P., James, T., Palfrey, C. (Yapımcılar) ve Rothery, G. (Yönetmen). (2020). Archive [Film]. UK, Hungary, USA: Independent, Hero Squared, Head Gear Films.
- Gillett, L. (Yapımcı) ve Armstrong, F. (Yönetmen). (2009). The Age of Stupid. [Film]. UK. Passion Pictures & Spanner Films.
- Kittler, F. (1992). *Discourse networks 1800/1900*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory*. NY: Columbia University Press.
- Laurentiis, D. D. (Yapımcı) ve Bergman, I. (Yönetmen). (1977). The Serpent's Egg [Film]. West Germany & United States. Dino de Laurentiis Company, Railto Film, Bavaria Film.
- Manoff, M. (2004). Theories of the archive from across the disciplines. *Libraries and the Academy*, (4) 1, 9–25.
- Mitchell, W. J. T. (1984). What is an image? *New Literary History*, 15(3), 503–537. Erişim <https://doi.org/10.2307/468718>
- Oliver, A., ve Daniel, A. (2015). The identity complex: the portrayal of archivists in film. *Archival Issues*, 37(1), 48–70. Erişim <http://www.jstor.org/stable/24590116>
- Osborne, M. (1999). The ordinariness of the archive. *History of the Human Sciences*, (12) 2, 51-64.
- Parker, J. (Yapımcı) ve Parker, J. (Yönetmen). (2001). Bartleby. [Film]. United States. Parker Film Company.
- Schmuland, A. (1999). The Archival image in fiction: an analysis and annotated bibliography. *The American Archivist*, 62(1), 24–73. Erişim <http://www.jstor.org/stable/40294103>
- Suchman, L. (2019). Demystifying the intelligent machine. T. Heffernan (Ed.), *Cyborg Futures* (s.40-61). Cham: Palgrave Macmillan US.
- Tanju, B. (2016). Pazar Sekmeleri: Arşiv Humması. *Manifold*. Erişim <https://manifold.press/pazar-sekmeleri-arsiv-hummasi>
- Wilson, J. (1995). Enter the cyberpunk librarian: future directions in cyberspace. *Library Review* 44 (8), 63-72. Erişim <http://www.emeraldinsight.com>
- Zeng, D. and Wu, Z. (2014). From artificial intelligence to cyborg intelligence. *IEEE Intelligent Systems*, (29), 5: 2-4. doi:10.1109/MIS.2014.83

2022, 9(1): 153-168

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.153168>

Makaleler (Tema)

## İMGENİN HAYALETLERİ: YAZAR MÜZELERİNDEN BELLEK ATLASI'NA

Merve KAPTAN<sup>1</sup>

### Öz

Bu yazıda, imge kavramının olası tanımlarını -ya da imgenin hallerini- tartışmaya açarken Gilles Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiğini göstermek amaçlanmaktadır. Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* kitabında edebiyat üzerinden kavramlaştırdığı sanat göstergelerinin görsel kültür alanındaki yansımaları için Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bilderatlas'ının (Bellek Atlası)* eleştirel bir yakın okuması yapılacaktır. Bu iki eseri seçme nedenimi, hem Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eseriyle olan tematik benzerlikleri hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinde görmek mümkündür. Masumiyet Müzesi'nin sanat tasarımcısı ile yapılan derinlemesine görüşme, sunulan argümanı desteklemek açısından niteliksel bir araştırma değeri de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** imge, Masumiyet Müzesi, zaman, bellek, Aby Warburg

<sup>1</sup> Merve KAPTAN, Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Galata Üniversitesi İletişim ve Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-3467-5001, [merve.kaptan@galata.edu.tr](mailto:merve.kaptan@galata.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 25.02.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 12.04.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# THE GHOSTS OF IMAGE: FROM WRITERS' MUSEUMS TO THE MNEMOSYNE ATLAS

## Abstract

In this paper we aim, by opening up to exploration the possible definitions or aspects of the concept of image, to demonstrate that the state of emotion and the truth described by Gilles Deleuze as the ideal essence of signifiers of art is in fact manifested in the image. As samples in visual culture of embodiment of art signifiers as conceptualized through literature in Deleuze's book *Proust and Signs*, we employ critical close analysis to Orhan Pamuk's *Museum of Innocence* in Cukurcuma and Aby Warburg's *Bilderatlas* (Memory Atlas). The rationale behind this selection is motivated both by their thematic similarities with Marcel Proust's *In Search of Lost Time* and by the qualities of the relationship they establish between memory and image. The in-depth interview conducted with the art director of the museum, Kıymet Daştan puts forth a qualitative research value.

**Keywords:** image, Museum of Innocence, time, memory, Aby Warburg

## Giriş

### Etimolojik Sorgulama

Homeros'un *Odysseia* destanında, Odysseus kâhin Teiresias'ın ruhuna danışmak için tanrı Hades'in krallığı ölümler diyarına gelir. Teiresias onu bir suret, bir imge olarak karşılar. Yarı gerçek, yarı simülakrdır. Vücut bulabilmesi için Odysseus ona kara keçi kanı ikram eder, çünkü Teiresias'ın imgesi, tezahür edebilmek için hayatta olanla iletişime geçmeye ihtiyaç duyar. "İmge" Türkçe etimolojide bizi "im" kelimesine yani işaret anlamına gönderiyor olsa da birçok batı dilindeki "*image*" kelimesinin çağrışımlıyla anlam kaymasına uğramıştır. Latince *imago* bir kopyaya, heykele karşılık geldiği gibi ruh, suret, hayalet ya da gölge olarak da anlam bulmaktadır: *Imago*, tensel olanın hayaletidir, kopyanın kopyasıdır, ölümle yaşam arasındaki geçişte bir varlıktır. Ete kemiğe bürünmek için onu anlamlandıran bir insana ihtiyacı vardır.

Yunan mitolojisinde Tanrı, insanı kendi suretinden yaratırken, su perilerini de (nimfa) insanın suretinden yaratmış; fakat onlara ruh bahsetmemiştir. Bir ruhları olmadığı için ölüme mahkûmdurlar. Bu nedenle de bir insan ile birleşip, onun ruhundan pay almayı arzularlar. Giorgio Agamben (1998, s. 69), su perilerini imgeyle eşdeğer konumlandırır: "Tanrının değil de insanın suretinden yaratılan bu varlıklar *imago*, bir nevi gölgedir: sürekli olarak imgesi (sureti) oldukları varlıklara eşlik eder ve onları arzularlar." Fakat bu aynı zamanda işteş bir ilişki türüdür. İnsan da bu perilerin peşinden koşar, güzellikleri karşısında büyülenir, esir düşebileceği

seviyeye dek onları arzular. Tıpkı Narskissos'un sudaki aksine âşık olup boğulması gibi, kendi suretiyle yaşadığı narsisizme yenik düşer<sup>2</sup>.

Fransız felsefeci Régis Debray (1992) de Agamben'e benzer biçimde, imgenin ona baktığımız ölçüde var olduğunu iddia eder. Lakin artık imgelere atalarımızdan farklı bir gözle baktığımızı belirtir. Geçmiş nesiller için imge, bir idol ile eşdeğer olabilirdi, sihirli bir gücü vardı. Sonrasında ise, idoller çağı yerini estetik bakışa bıraktı. Başka bir deyişle, sanatın gücü teslim edildi. İçinde bulunduğumuz çağda ise Debray bakışımızın ekonomikleştirdiğini söyler çünkü imge bombardımanı artık büyüü yok etmiştir, imge yerini görsele bırakmıştır: logolar, reklamlar, şeylere ve durumlara etiket yapıştırabileceğimiz göstergeler. İmge eski gücünü kaybetmiş olsa da Debray'ın terminolojisinde "görsel" olarak adlandırdığı kültür öğelerine de canlı birer organizma işlevi atfetmekteyiz: Instagram'da hoşumuza giden görseller için kalp tuşuna basmak, yüzlerce özçekimle (*selfie*) telefon hafızasını kendi suretlerimizle doldurmak ya da logoları göğsümüzün orta yerinde taşımak da hâlâ arzulanan imge değerini canlı tuttuğumuzun göstergesidir. Bu açıdan baktığımızda, W.J.T Mitchell'in (2004) imgelerle olan ilişkimizi yorumladığı pozisyonun geçerliliğini koruduğunu savunmak yanlış olmayacaktır. Mitchell'a göre, nesnelere, özellikle de imgelerle kurduğumuz büyüü ya da modern öncesi ilişkilerde takılıp kalmışızdır.<sup>3</sup> "İmgeler, dünyaya ait imgeler de dahil olmak üzere, her zaman bizimle Varlık, Hakikat ya da Dünya ile gerçek bir ilişki kurmak için imgelerin ötesine geçemeyiz." (Mitchell, 2004, s. xiv)

Bu yazının amacı, imge kavramının olası tanımlarını -ya da imgenin hallerini- tartışmaya açarken Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiğini göstermektir. Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* kitabında edebiyat üzerinden kavramlaştırdığı sanat göstergelerinin görsel kültür alanındaki yansımaları için Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bilderatlas*'ı (Bellek Atlası) analiz edilecektir. Bu iki eseri yakından incelememin nedenini hem Marcel Proust'un 7 ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* eseriyle olan tematik benzerlikleri hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinde görebiliriz. Bu bağlamda, etimolojik sorgulamadan sonra, ikinci aşamada Deleuze'ün imge kavramına yaklaşımına açıklık getirmek faydalı olacaktır.

## Sanatta İmge

İmge kavramının felsefede ve özellikle de sanat felsefesinde sıkça kullanılan iki anlamından biri, etimolojik kökeninde bahsettiğimiz bu suret, hayalet ya da gerçek olana benzerliğidir. Kavramın terimsel arkeolojisi için Platon'a (1999, s. 134) dönersek, *Timeos*'ta imge<sup>4</sup> karşımıza şu tanımla çıkar: "hayalet, fantsma, her zaman bir başkasının hareketinde olan". İkinci anlam düzeyindeki kullanımda ise imge, bilincin bir tasviridir; zihnin psikolojik bir verisidir. Örneğin, Edmund Husserl'e (1973) göre imge sadece zihinsel bir görüntüden ibarettir. Her iki anlamında da imge ontolojik bir noksanlık içerir. Temsil ettiği şeyden kopuktur. Bu sorunsallık karşısında Bergson ve onu takiben Deleuze imgeden söz edebilmek için yeni bir semiyoloji geliştirirler.

<sup>2</sup> Narsisizm ve sanat arasındaki ilişkiye dair geniş bir bilgi için bkz., Krauss,R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Sayı 1, Bahar, 50-64.

<sup>3</sup> Bruno Latour'un modernlik sürecinin aslında başlamadığına dair daha geniş bir tartışma için bkz., Latour, B. (2021). Biz Hiç Modern Olmadık. (İ. Uysal. Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınılık.

<sup>4</sup> Yunanca eîdolon kelimesi imgeyi karşılar ve Latince'deki kullanımı gibi hayalet, gerçeğin dışından gelen, gerçek üstü, ruh gibi anlamlar taşır.

*Madde ve Bellek*'te Henri Bergson (1970) imgeyi basitçe, duyularımızla algıladığımız her şey olarak tanımlar. İmge sadece görsel olanı değil işitileni ya da dokunulana da kapsar. Bu bakış açısından değerlendirirsek, Bergson'un (2007, s. 171) geniş kapsamlı bir imge tanımı yaptığını söylemek yanlış olmaz: "Bedenime ister imge ister madde deyin, kelime mühim değil." Bu tanıma göre imgenin arabulucu, aracı<sup>5</sup> bir görevi vardır. İnsan ve dünya arasındaki deneyim ilişkisinin aracıdır. Başka bir deyişle, duyularımızla deneyimlediklerimizin ileticisidir. Bunun yanında imge aynı zamanda güçler ilişkisini de temsil eder. Doğanın kanunlarını takiben imgeler birbirleriyle etki tepki ilişkisi içerisindedir. Bergson'un bu tanımından yola çıkan Gilles Deleuze, imgeyi "imge-hareket" ve "imge-zaman" olarak sinema üzerinden kavramsallaştırır.

## İmge ve Sanat Dünyasına Ait Göstergeler

Deleuze'ün edebiyatta imge üzerine düşünceleri ise, Marcel Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde* eserini göstergebilim üzerinden tartıştığı, *Proust ve Göstergeler* kitabında karşımıza çıkıyor. Bu çalışmada, Proust'un nesnelere (madren, babaannesinin botları, kilise çanları vs.) aracılığıyla kurduğu çağrışımların bir maddi göstergeler bütünü olduğunu söyler (Deleuze, 2002). Bu iki aşamalı bir süreçtir: İlk başta bu göstergeler cisimler aracılığıyla temsil edilirler; onları taşıyan nesnelere gömülmüşlerdir. İkinci aşamada ise, göstergeler açıklanırken yine maddi bir nesneye gönderme yaparlar. Mesela, madrenin yazara çocukluk yıllarında yaşadığı şehir Combray'i çağrıştırdığını ya da kaldırım taşlarının Venedik'i işaret ettiğini biliriz. Sanat dünyasına ait göstergeler ise, işte bu maddi göstergelerde saklı olan ideal özü ortaya çıkarır. Bu yazının tartışmaya açmak istediği; Deleuze'ün sanat dünyasına ait göstergelerde bahsettiği ideal özün, bir duygu anının ya da hakikatin tezahürüne yol açan imgenin ta kendisi olduğunu göstermektir. Bu amaç doğrultusunda, yakından incelediğim iki eserden ilki olan Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi'nin üretim ve sergileme teknikleri aracılığıyla gündelik hayattaki eşyaların imge değerini nasıl ortaya çıkardığını açıklayacağım. Müzenin sanat tasarımcı Kıymet Daştan ile yapılan derinlemesine görüşmenin analizi, argümanımı desteklemek açısından faydalı bir kaynak teşkil edecektir. İkinci kısımda ise Aby Warburg'un *Binderatlas*'ının (Bellek Atlası) nasıl benzer bir teknikle imgenin kolektif bellek arşivinde sergilenmek üzere saklandığı tartışılacaktır.

## Zaman Uçar, Mekân Kalır: Masumiyet Müzesi

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi, aynı isimli romanında bahsi geçen eşyaların sergilenmesi aracılığıyla görsellik ve somutluk kazanan bir roman müzesidir. On beş yıllık bir projenin tamamlanmasıyla, 2012 yılından beri İstanbul Çukurcuma'daki dört katlı bir binada yaşamaya devam eden bu roman müzesi için Pamuk (2012, s. 17), "eşyalardan yola çıkarak, Kemal'in kendi aşk hikâyesini ve aslında bütün bir kültürü" anlattığını söyler. Kemal'in hikâyesi 1970'lerin sonu, 80'lerin başında İstanbul'da geçer ve müze de bu dönem süresince şehrin orta üst sınıfının günlük hayatında kullanılan nesnelere, üç kat boyunca yaklaşık bir metrelik, ön yüzü vitrinli ahşap kutular içerisinde ziyaretçiye sunar. Dördüncü kat olan çatı katında ise, Kemal'in son nefesini verdiği hasta odası ile karşılaşırız: tek kişilik yatak, yanında minik bir komodin ve anlatıcı Pamuk'un bu aşk hikâyesini dinlerken üzerinde oturduğu, yatak ucundaki tahta sandalye. İlk üç katta; romanın 81 bölümünde bahsi geçen nesnelere, manzaralara, dönemin sosyetesinin isimlerine ya da kalabalık

<sup>5</sup> Fransızca aslında "médiatrice".

ailelere ait fotoğraflar her bölümün adıyla ve numarasıyla sergilenen 81 kutu içerisinde yer almaktadır. Çatı katındaki Kemal'in odasının sergilenişi ise, seneler önce roman kahramanının o odada yaşadığı ve orada öldüğü izlenimini uyandırarak romanın son iki bölümünü somutlaştırır.

*Masumiyet Müzesi'nin* bir roman olarak *Kayıp Zamanın İzinde* ile benzerliğine değinen birçok eleştirmen olduğu gibi<sup>6</sup> yazarın kendisi de romanlarındaki Proust etkisini birçok röportajında belirtmiştir<sup>7</sup>. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı ile Marcel Proust'un yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* eseri arasında paralellik sosyete (kibarlar) hayatının tasvirleri, aşk hikâyesi, karakterlerin gündelik nesnelere olan ilişkileri ve bu nesnelere üzerinden geçmişi tekrar yaşamalarının hikâyesi gibi çeşitli başlıklar altında toplanabilir. Birçok eleştirmenin ve okurun da romanlar konu olduğunda dikkatini çekmiş olan bu benzerlik, Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki yazar müzesi ve Marcel Proust'un çocukluğunda ailesiyle yazlarını geçirdiği ve romanlarına konu olan Combray<sup>8</sup>'deki halasının ve eniştesinin günümüzde bir müze olarak ziyaret edilebilen evi için de geçerlidir. Aslında, Illiers-Combray şehri roman kahramanlarının adını alan sokaklarıyla, Léonine halanın madlenlerini aldığı pastanesi ve çan sesleriyle akıllarda yer etmiş kilisesiyle dünyanın dört bir yanından ziyaretçi akınına uğrayan, adeta bir açık hava müzesidir<sup>9</sup>. *Masumiyet Müzesi'nin* tamamen bir kurgudan ibaret olması, ilk bakışta bu iki yazar müzesi arasındaki en temel fark olarak gözükse de romandan habersiz bazı ziyaretçilerin müzeye dönüştürülen bu evin tamamen bir kurgu ürünü olduğuna inanmakta zorlandığını müzenin sanat direktörü Kıymet Daştan görüşmemizde dile getiriyor:

*Benim genel izlenimim roman okuyucusu gibi belli bir kitle var. Önce o kitabın gerçekliğine inanmış bir kitle var. Ben oradaki görevlilere de bozmayın diyorum. Herkese kurgu olduğunu söylemeyin diyorum. Bazı insanlar onu öğrenmek istemiyorlar ve ona inanıyorlar. Yani Füsün'un varlığına ve Kemal'in aşkına. Bazılarının kafası çok karışık, var mı değil mi? Ve buna çok takılmışlar, bunu öğrenmek istiyorlar. (K. Daştan, derinlemesine görüşme, Mayıs 2013)*

Fakat bu müzeyi ve içerisinde sergilenenleri imgeye dönüştüren, Deleuze'ün tabiriyle sanatçının paylaşmak istediği duygu ânına ya da dünyayla ilgili bir hakikate dönüştüren, dolayısıyla da Proust'un çocukluk evinden niteliksel olarak ayırıştırılan aşağıda açıklanacak üretim ve sergileme teknikleridir.

Müzenin büyük kısmını oluşturan 81 ahşap kutuyu ve içerisindeki nesnelere birer sanat eserine dönüştüren, Deleuze'ün tabiriyle "ideal özün" tezahür etmesine olanak tanıyan ve onları birer imge olarak yorumlamamızın önünü açan üretim ve sergileme tekniklerini üç ana başlık altında toplayabiliriz: Vitrin kullanımı, ses tasarımı ve nesnelere kompozisyonu. Bu üç tekniğe geçmeden önce, Deleuze'ün geliştirdiği göstergebilim kuramı üzerinden müzeyi okumak, sanat dünyasına ait göstergelerin bu teknikler aracılığıyla nasıl imge değeri kazandığını anlamak açısından faydalı olacaktır.

<sup>6</sup> Örneğin *The Millions* dergisinde kitabı tanıtan Lydia Kiesling, *Masumiyet Müzesi'nin* Proust'un yazmış olabileceği bir arabesk şarkıya benzetir. (Kiesling, 2010)

<sup>7</sup> Orhan Pamuk'un benzer açıklamaları için bu röportajı örnek gösterilebilir: Lakshman N. (2010) Writing and Writing is My Happiness. [Orhan Pamuk ile Söyleşi] *The Hindu* Gazetesi. Erişim: 2 Şubat 2010, [https://www.thehindu.com/opinion/interview/article61451059\\_ece](https://www.thehindu.com/opinion/interview/article61451059_ece)

<sup>8</sup> Combray, Fransa'daki Illiers şehrinin romandaki adıdır. Proust'un 100. doğum gününde Fransız İç İşleri Bakanlığı şehrin adına Combray'i de eklemiştir ve günümüzde şehir resmi olarak Illiers-Combray adıyla bilinmektedir.

<sup>9</sup> Illiers-Combray hakkındaki detaylı bir gezi yazısı için Rifat, M. (2010). Bakış Açısı:Romana Yeni Öğeler Akıtma. *Varlık Dergisi*, Ocak, 61-63.



## Deleuze ve Göstergeleri

Deleuze, Proust'un yedi ciltlik başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde'deki* insan ilişkileri ağını göstergeler üzerinden okuduğu *Proust ve Göstergeler* kitabında, yazarın dünyasının dört gösterge üzerinden oluştuğunu açıklar. Bunlar sırasıyla sosyete (kibarlar), aşk, duyumsanabilir nitelikler veya izlenimler ve sanat dünyasıdır. Bunlardan sonuncusu olan sanat dünyası, göstergelerin nihai dünyasıdır çünkü bu dünyada "göstergeler maddilikten arındırılmışçasına ideal bir özde anlamlarını bulurlar" der (Deleuze, 2002, s.21). Sosyete (kibarlar dünyası) göstergeleri bir eylemi ya da düşünceyi ikame eder. Bu göstergeler boştur, çünkü başka bir şeyi işaret ediyormuş gibi görünseler de aslında kendileri dışında gösterdikleri bir şey yoktur. Örnek olarak Madame Verdurin ile yalakası Monsieur Cottard arasındaki ilişkiyi gösterir: "Madam Verdurin komik hiçbir şey söylemez ve Madam Verdurin gülmez; fakat Cottard komik bir şey söylendiğine işaret eder, Madam Verdurin de güldüğüne işaret eder, göstergesi öylesine mükemmel yayılmıştır ki, Mösyö Verdurin altta kalmamak için duruma uygun mimik arar." (Deleuze, 2002, s.14). M. Cottard, Mme. Verdurin komik bir şey söylediğine inanmış gibi görünüp bunu etrafındakilere de göstererek Mme. Verdurin'in popülerliğini arttırmak istediği için güler; yanındaki kişiler de bu göstergeye karşılık vermek zorunda kaldıkları için güler onlara eşlik ederler. Ama gülümseme göstergesinin ait olduğu bir gösterilen yoktur. Bu tümüyle içi boş bir göstergedir<sup>10</sup>. İkinci kategorideki, aşk dünyasına ait göstergeler ise aldatıcıdır, çünkü karşı cinse duyulan aşkın doğası bir karşıtlığı barındırdığı için bilinmez olandır<sup>11</sup>. Her ne kadar bir öncekiler gibi boş göstergeler olmasalar da "yalnızca ifade ettikleri şeyi gizleyerek bizlere yöneltilebilen aldatıcı göstergelerdir; yani onlara bir anlam kazandıran, bilinmeyen dünyaların, bilinmeyen eylemlerin düşünce kaynağıdır." (Deleuze, 2002, s. 17). Duyumsanabilir niteliklerin veya izlenimlerin dünyasına ait göstergeler ise hakiki duyguları uyandıran gerçek ve dolu göstergelerdir, fakat maddi olandan öteye geçemezler<sup>12</sup>. Madlen Combray'i gösterir. Proust ıhlamura batırdığı madlenden ısırik alınca, çocukluğunu geçirdiği Combray şehrini anımsar. Fakat Combray sadece bir şehir olarak yazarı sevindirmez; ideal bir özü canlandırdığı için sevindirir. Bu özün ne olduğunu anlatabilmek ise sanat dünyasına ait göstergelerin görevidir. Bu sonuncusu cisimsiz olabilir çünkü Deleuze'un tabiriyle ideal özü ortaya çıkarır. Sanatçının yaptığı, kişiye özel bir hissi alıp, bu hissin diğerleri tarafından deneyimlenmesini sağlayacak imgeyi yaratmaktadır. Proust, bir diğerine ait dünyanın ancak sanat aracılığıyla açılıp anlaşılabilir olduğunu şu sözleriyle *Yakalanan Zaman'da* dile getirmiştir:

*"Ancak sanat aracılığıyla dışarı açılabiliriz, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu alemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu alemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar*

<sup>10</sup> *Şeylerin Masumiyeti'*nde Orhan Pamuk sosyete dünyasına ait insanlara gençliğinde kızgınlık duyduğunu belirtir çünkü onlar "zenginliklerini bir sorumluluk değil, bir kurnazlık olarak yaşarlar" (2012, s.111). Zenginliklerine dair göstergeler bir düşüncenin yerini tutar: Sorumluluk. Fakat bu dünyanın kurnazlığı; içinin boş olduğu halde, sorumluluk düşüncesinin yerini tutar gibi gözükmesindedir.

<sup>11</sup> Romanda, Kemal'in Füsün'un dokunduğu her nesneyi toplamasındaki ısrar, sevilen kişinin bilinmeyen dünyasını, o dünyaya ait nesnelere sahiplenerek çözümlenmeye çalışmak ile açıklanabilir. Hatta müzede Füsün'a ait eşyalar, 4213 sigara izmariti, küpeleri, elbiseleri, çantaları bu dünyayı tanımasını sağlayacak göstergeler olarak sergilenir. Fakat Füsün'un Kemal ile buluştuğu gün neden makyaj yaptığı, niye kırmızı renk elbise giydiği ya da iki yerine üç sigara içtiği aşka dair belli bir hakikatin göstergeleri olarak yorumlansa da, aşk bitince bunların aldatıcı göstergeler olduğu, sevenin kafasında kurduğu işaretler olduğu anlaşılacaktır.

<sup>12</sup> Duyumsanabilir niteliklerin dünyasına ait göstergelerin daha kapsayıcı bir tanımı için Deleuze'un (2012, s. 20-21) şu ifadesini verebiliriz: "...bunlar, sosyete göstergeleri gibi bizde sahte bir coşku uyandıran boş göstergeler değildir. Aşk göstergeleri gibi bize acı veren ve gerçek anlamı, bize her zamankinden daha büyük bir acı vermeye hazırlanan aldatıcı göstergeler değildirler. Bunlar, bizlere dolaysız olağanüstü bir sevinç veren hakiki göstergeler, dolu, olumlu ve sevinçli göstergelerdir. Yine de bunlar maddi göstergelerdir. Üstelik yalnızca duyumsanabilir kaynaklarından dolayı da değil. Ancak geliştiği haliyle bunların anlamı Combray, genç kızlar, Venedik ve Balbec'e işaret eder. Yalnızca kökenleri değil, açıklamaları ve gelişmeleri de maddi kalır."

*çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür". (Proust, 2001, s. 203)*

Peki, sanat bunu nasıl başarır? Deleuze'e göre sanat eseri, sanatçının kişisel olarak deneyimleyip paylaşmak istediği bir duygu ânını, Deleuze'ün deyimiyle ideal özü ya da hakikati kendisine ait bir üslup ile canlandırarak başarır. Deleuze (2002, s.51) kitapta ideal özü tanımlarken, Antik Yunan kültürünün *imago* kavramına benzer ifadeler kullanır: "...öz ruhun ölümsüzlüğünün tek kanıtıdır" ya da "...ruhta öz ilahi bir esir gibidir" der. İdeal öz tanımının imgeden başka bir şey olmadığını Mitchell'in imge kavramını açıkladığı bir başka örnekten de fark edebiliriz. Mitchell (2004), imgeyi "meta-imge" kavramı üzerinden tartışırken, okuru David Cornenberg'in *Videodrome* filmine yönlendirir. Filmdeki Max karakterinin televizyon ekranında beliren dudakların içine gömüldüğü sahneyi örnek gösterir. Bu sahne imgenin ne olduğunu açıklayan bir imgedir. Ekrandaki dudaklar Max'ı arzular, Max'da bu şehvetli dudaklara karşı koyamaz ve Narcissus misali içine gömülerek onların ilahi esiri olur. Varlık, Hakikat ve Dünya ile gerçek bir ilişki kurmak için imgeye dönüşür. Deleuze'ün de ideal öz olarak kavramsallaştırdığı fikir işte bu arzunun imgede tezahür etmesidir.

## Müze'de Yakalanan Zaman

Borges'in (2012) Bellek Funes adlı hikâyesinde mucizevi olarak tanımlanabilecek bir hafızaya sahip genç Funes, her şeyi en ince detayına kadar algılar ve yine en ince detayına kadar hatırlayabilir. Funes, bir gün attan düşünce kötürüm kalır. Yatağında yatarken zamanı geçirebilmek için, geçmişteki bir gününü yeniden hafızasında canlandırır ve bu canlandırma da bir gün sürer, çünkü Funes "her bir ormandaki her bir ağacın her bir yaprağını hatırlamakla kalmıyor, onu her algılayışını ya da aklına getirişini de hatırlıyordu" (Borges, 2012, s.104). Eşine ender rastlanan bu olağanüstü hatırlama yeteneği insanoğlunun büyük kısmına bahşedilmemiştir. Bunun nedeni Yunan mitolojisindeki inanişâ göre şu şekilde hikâye edilir<sup>13</sup>: Titan soyundan gelen tanrı Epimetheus'un sepetindeki beceriler sıra insana geldiğinde çoktan tükenmiş olduğundan, kardeşi Prometheus ateşi Zeus'tan çalıp hayatta kalabilmesi için insana armağan eder<sup>14</sup>. Felsefeci Bernard Stiegler'e (1998) göre bu mitte ateş tekniğin metaforudur. Teknikten kastı yazıdır, fotoğraftır, sinemadır. Başka bir deyişle, belleği kayıt altına alan her türlü nesne ve medyumdur. Böylece teknik, hafızanın zamanla unuttuklarını muhafaza eder ve gelecek nesillerin belleklerine ulaşmasını sağlar. Masumiyet Müzesi de bu anlamda belleği taze tutmaya yönelik geliştirilen tekniğin örneklerinden biridir. Yazarın ve romandaki anlatıcının anımsayarak ve anlatarak yakalamaya çalıştığı zamanı müzenin varlığı somutlaştırır.

## Eşyayı İmgeye Dönüştüren Üretim ve Sergileme Teknikleri

*Imago*'nun ruhunu arzuladığı vücudu ele geçirerek ölümsüzlüğe erişmesi misali, müze de peşinden koşulan geçmiş zamanı mekânda yakalayarak esir alır ve ölümsüzleştirir. Müze'nin girişinde ziyaretçiyi karşılayan ilk yerleştirmenin Aristoteles'in zaman spirali olması da bu açıdan sembolik değer taşır. Bu spiral kitapta ve müzede birçok yerde karşımıza çıkan bir motiftir. Matematiğin (ya da geometrinin) doğasından gelen

<sup>13</sup> Daha detaylı bilgi için bkz. Stiegler, B. (1998). *La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée.

<sup>14</sup> Mite göre tanrılar Epimetheus'a her canlıya hayatta kalabilmesini sağlayacak bir nitelik dağıtma görevi vermiştir. Sıra insana geldiğinde, Epimetheus sepetindeki bütün nitelikleri dağıttığını fark eder. İsmi de bu yüzden Yunanca "sonradan düşünen" anlamına gelen Epimetheus'dur. Kardeşi Prometheus (önce düşünen) da kardeşinin hatasını telafi etmek için bir plan tasarlar ve ateşi Zeus'tan çalıp insanlara verir.

güzelliğin değil, zamanın bu çizgisel boyutla olan ilişkisinin bir imgesidir spiral. Jorge Luis Borges'in (1999, s.99) zamanla ilgili öyküsünün<sup>15</sup> açılışında olduğu gibi: "Çizgi sonsuz sayıda noktalardan oluşur; düzlem ise sonsuz sayıda çizgilerden, oylum sonsuz sayıda düzlemlerden, üstoylum da sonsuz sayıda oylumlardan... Hayır, kesin olarak bu bir *more geométrico* değil, öyküme başlamanın en iyi yolu." Orhan Pamuk da müzeyi gezmeye başlamanın en iyi yolunun zamanı mekân üzerinden tanımlamak olduğunu düşünmüş olsa gerek ki girişe bu spirali yerleştirmiş. Bu spiralin, Pamuk'un *Şeylerin Masumiyeti*'nde (2012, s. 5) de belirttiği gibi amacı; "anları birleştiren çizgiyi, anları içerisinde taşıyan eşyaları birleştiren çizgiyi gözümüzün önüne getirmeye çalışmaktır."

Zamanı çizgisel nitelendirmek, mekândan ya da onun uzantısı değişim ve hareket üzerinden zamanı tanımlama pratiğinin bir sonucudur ve bu düşünce pratiğini müze girişindeki spiral sahibine, Aristoteles'e (2000) kadar takip edebiliriz.<sup>16</sup> Aristoteles zamanı önce ve sonra gelene göre değişimin sayısı olarak kavramsallaştırır. Başka bir deyişle, zaman değişime, harekete tabidir; onun bir alt kümesidir. Bunu takiben, hareket ya da değişim durdurulabilirse, zamanın da donabileceğini düşünmek mantığa aykırı gelmez. Müzenin sanat direktörü Kıymet Daştan da zamanın akıcılık, kayganlık niteliğini eşyaların içine hapsederek korumaya çalıştıklarını söyler:

*Okuduğunuz metinde, Aristo'nun zaman kavramından bahsediyor, üçüncü katta da zaman bölümü var, saatler var. Oradan aşağı baktığımızda zaman spiralinin görüyoruz. Zaman spiralinin logoda da görüyoruz, Füsun'un küpesinde de görüyoruz. Onlar da mesela benim ürettiğim parçalar. Zaman önemli, çünkü orası bir yandan da bir İstanbul müzesi gibi... Ve o sigaralar tek tek anları temsil ederken bir de birleşimi ve zamanı temsil ediyor. Tek tek objeler anı, müzenin bütünü de zamanı temsil ediyor. (K. Daştan, derinlemesine görüşme, Mayıs 2013)*

Eşyaların içerisinde taşıdıkları zamanın ruhunun, Deleuze'ün tabiriyle sanatçı tarafından ortaya çıkarılmak istenen ideal özlerin, imge olarak tezahür ettiğini söylemiştik. İmgenin tezahür etmesi kavramını daha detaylı bir şekilde açarsak, Fransız sanat tarihçisi George Didi-Hubermanın *tecessüm* (vücut bulma)<sup>17</sup> motifi üzerinden okumamızı genişletebiliriz. Didi-Hubermann (2007) bu motifi kullanırken Katolik dinin karakteristik doktrinini işaret etmez. Kültürel anlamda daha geniş bir fantasma üzerinden imgeyi okuduğunu belirtir. Bu fantasmayı "izleyicinin bedenine kendi bedenini açan" (2007, s.31) olarak tanımlar. Zamanın ruhu ya da zamanın fantasma bir kol saatinde, siyah beyaz bir fotoğrafta veya bir çocuk oyuncağında beden bulur. İzleyicinin bakışıyla anlam kazanır ve kendini gösterir. İmgenin bedenini arayan ruh olarak tasviri, *imago*, Didi-Huberman gibi çağdaş sanat tarihçilerinin de kavramsallaştırmalarında yer bulur. "İmgeler bizde 'içsel bir deneyim'<sup>18</sup> olarak adlandırabileceğimiz bir şeyi uyandırdığı ölçüde bizi sarıp sarmalar, üzerimize açılır ve kapanır" (2007, s.25). İmgeyi içsel bir deneyimin uyanmasını sağlayan aracı olarak tanımlayınca, Deleuze'in ideal özünün savunduğumuz gibi imgenin ta kendisi olduğunu görmek artık kaçınılmazdır.

<sup>15</sup> Borges'in *Kum Kitabı* başı sonu olmayan, bir kere okunan sayfaya bir daha asla dönülemeyen, zamanın metaforu bir kitabın gizemli öyküsünü anlatır. Borges'in zamanla ilgili bu öyküsüne de mekâna ait bir alanı, geometrik şekilleri tanımlayarak başlaması şaşırtıcı değildir.

<sup>16</sup> Zamanla ilgili tanımları Batı felsefe tarihinde çok daha geriye, doğa filozoflarına kadar takip etmek mümkündür.

<sup>17</sup> Fransızca aslı "incarnation". Kelimenin ilk anlamı Katolik dininde Tanrı'nın İsa üzerinden vücut bulmasını işaret ettiği gibi, ruhun herhangi bir canlıda, insanda ya da hayvanda vücut bulması anlamına da gelir.

<sup>18</sup> Müzedeki bu içsel deneyim melankolidir. Zamanın akıp gittiğinin ayırına varma zorunu olarak melankoliyi beraberinde getirir. Stauth ve Turner (1992, s. 63) bu durumu şöyle açıklar: Nietzsche, "yalnızca insanların zamanın geçip gittiğinin öz bilinçli olarak ayırına varmaları nedeniyle zaten zorunlu olarak melankolik olmaları gerektiğini, insanların özünde tarihsel birer hayvan olduklarını savunur".

Fantasmanın gündelik hayata ait bir eşya üzerinden vücut bulması ve ölümsüzleşmesi için bir sanat eserine dönüşmüş olması gerekir, çünkü sadece sanata ait göstergelerde imge kendini tezahür eder. Eşyaları sanatın malzemesi olarak kullanma fikri, akla ilk olarak Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere (*readymades*) getirir. Felsefeci Patrick Hutchings (2010, s.27), hazır nesnelere sergilerken cam vitrin kullanımının üç amacı olduğundan bahseder: Nesnelere doğasını bozmak, performatif ifadeyle nesneyi bir sanat eserine dönüştürmek ve nesneyi fetişe dönüştürmek. Bu kapsamda, müzedeki vitrin kullanımının Hutchings'in açıkladığı bu üç amaca da hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Çay bardağı ilk işlevini kaybeder, artık bakılmak için vardır. Hutchings'in nesnelere doğası olarak kavramsallaştırdığı hem nesnenin işlevidir hem de ontolojik açıdan "beden bulan imgenin" nesneyi dönüştürdüğü yeni varlık halidir. Bu varlık hali bakılmak ve bakıldıkça da bizde içsel bir deneyimi uyandıran (müzedeki bağlamında nostalji, melankoli, hüznün vb.) bir nesnedir. Bu içsel deneyimin nesnesini arzulamak hali Hutchings için o nesneyi fetiş konumuna getiriyor. Bu bağlamda baktığımızda, Masumiyet Müzesi, 1970'lerin ruhunun fetişidir. *Videodrome*'daki televizyon ekranının dudakları gibi arzulanmayı amaç edinen dev bir 1970'ler İstanbul imgesidir. Orhan Pamuk'un geçmişte yitirdiğini düşündüğü ve arzulamaya devam ettiği masumiyetin imgesidir.

Didi-Huberman (2011) ise imge analizinde hazır nesnelere Aby Warburg'un *Nachleben* (varlığını devam ettirme) kavramı üzerinden yaklaşır. Sanat tarihini birbirinden bağımsız dönemler, modern ya da postmodern olarak ayırdığımızda hazır nesnelere sadece entelektüel bir yenilik olarak gözükür. Daha geniş perspektiften baktığımızda ise *Büyük Cam* işinin vitrayları yaratan Rönesans icadı yağlı boyanın devamı olduğunu fark edebiliriz. Bunu tematik bir referans olarak okumaktan teknikle süregelen bir hafıza aktarımı<sup>19</sup> olarak gördüğümüzde ise eserde varlığını devam ettiren şeyi, "zaman aşırı bir sürekliliğin göstergesini" (Kuru, 2017, s.10) keşfetmiş oluruz. Bu sürekliliği geçmişe doğru takip ettiğimizde aziz ve şehitlerin cam vitrin arkasındaki röliklerine kadar inebiliriz.

Müzedeki vitrinli kutucuklar gözden başka bir duyu organımıza, kulağımıza da hitap ederler. Kutuların içlerinden farklı sesler geldiği gibi (saat takırtısı, kaldırımında yürüyen insanların ayak sesleri, top oynayan çocuklar, gazino şarkıları, vb.) müzenin ikinci ve üçüncü katlarına martı çığlıkları ve vapur düdüklüleri hakimdir. Bu uzak ve derinden gelen sesler, Bergson'un imgeyi duyumlarımızla algıladığımız her şey tanımında yer bulur. Pamuk (2021, s. 85), "Şehir Işıkları ve Mutluluk" adlı kutuyu tanıttığı bölümde şöyle yazar: "Yakınlarda bir yerdeki büyük bir yolcu gemisinin jeneratörünü, caddelerden geçen arabaların gürültüsünü, denizin, dalgaların, çeşit çeşit hareketin sesini seçmeye çalışırım, ama büyük uğultunun içinde sesleri ayırt etmek zordur." Bu sesler müzenin sessizliği içerisinde hemen ayırt edilebilir ve Aristoteles'in spirali gibi sürekli bir döngü içerisindedir.

Üçüncü üretim ve sergileme tekniği olarak belirlediğimiz kompozisyonun kastımız, sergilenen 81 kutunun hem birbirlerine eklenerek oluşturduğu bütün hem de kendi içlerindeki nesnelere ayırt edici uyumdur. Resim sanatıyla da bir süre ilgilenen Pamuk'un bu kutuların kompozisyonunu tasarlarken eskizler çizdiğini Kıymet Daştan'dan öğreniyoruz. Pamuk'un bir ressam gibi hareket ettiğini kendi de belirtiyor:

"Yıllarca eşya biriktirdikten, vitrin kutularını bir sahne gibi hayal ettikten, onları çizdikten sonra deneme yanılma yoluyla çay bardaklarını, Kütahya küllüklerini, Füsün'un tokalarını ellerimizle kutulara yerleştirdik. Bu sırada çektiğimiz fotoğraflara daha sonra bakarken, aslında yaptığım iş için, İstanbul'un en sevdiğim manzara

<sup>19</sup> Bernard Stiegler'in de yukarıda bahsettiğimiz teknik ve hafıza ilişkisinde değindiği boyut benzerdir.

*ressamlarının yaptığı gibi ağaçlar, elektrik telleri ve direkleri, gemiler, bulutlar, dalgalar, eşyalar, gölgeler ve insanlar arasında rastlantısal bir güzellik aramak olduğunu fark ettim. Aklın hayal, elin niyet etmediği güzelliği daha sonra gözün fark etmesi en büyük mutluluk.” (Pamuk, 2012, s.103)*

Kutuların içerisindeki ve bir bütün olarak yarattıkları ritim, rastgele yan yana gelen nesnelere uyumu Deleuze’ün imge-hareket ve imge-zaman kavramlarını yaratırken üzerinde durduğu sinemadaki montaj tekniğinin bir karşılığı olarak okunabilir<sup>20</sup>. Birbirinden bağımsız nesnelere mekânda ve zamanda yan yana gelmesi yeni bir bakışla yorumlanmalarını hedeflediğinde, bu yeni bakış nesneye imge değerini kazandırır. “Eşyaların Tesellisi<sup>21</sup>” başlıklı kutunun en tepesinde 1970’lerden kalma oyuncak bir tren asılmıştır. Üzerinde Ankara Ekspresi yazmasına rağmen renk, pencere gibi ayrıntıları trenin bir Avrupa oyuncakı olduğunu açık eder. Trenin hemen altında, suluboya bir İstanbul manzarası yerleştirilmiştir. Resmin sağında, solunda ve önünde ayna, oyuncak plastik tabanca, ayçöreği, mavi limondan şekerlik ve bir masa saati asılı dururken, kutunun en altında bir kol saati, Teşvikiye Camii’nin siyah beyaz fotoğrafı ve içinde izmarit duran bir küllük bulunur. *Yakalanan Zaman*’da Proust, sanatçı tarafından yan yana getirilen nesnelere yeni bir ilişki içerisine girerek farklı bir hakikat boyutunu açtığından bahseder:

*“Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesnelere, sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasasının sağladığı ilişkinin sanat alemindeki karşılığını saptadığı ve onların güzel üslubunun bir zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır.” (2001, s.197)*

Georges Didi-Huberman (2001), imgelerin ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, yan yana getirilmeleriyle bakışımızda bir açılma<sup>22</sup> yarattığını söyler. Eşyaların Tesellisi kutucuğunda beden bulan bir duygu durumu<sup>23</sup> (melankoli, aşk, hüzn vb.) eşyaların teker teker düşündürdüklerinden ya da hissettirdiklerinden farklı bir ilişkiler ağına bizi yönlendirir. Bu ilişkiler ağını ister müzenin hakikati ister ideal özü olarak kavramsallaştırılabilir, kutuların içerisindeki eşyaların rastgele düzeninin, bir nevi montajının ortaya çıkardığı bakışımızda hayat bulan bir imgeden bahsetmek mümkündür.

<sup>20</sup> Grant Gee’nin Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi romanından esinlenerek çektiği Innocence of Memories (Hatıraların Masumiyeti) filminde Yeşilçam sahneleri, İstanbul manzaraları, Orhan Pamuk’un görüntüleri ve müzeden kareler zaman zaman üst üste ve çoğunlukla da yan yana gelerek müze ruhunun hareketli imgelerine dönüşür.

<sup>21</sup> Bu kutucuk 1970’li yıllarda Teşvikiye’de yaşayan bir ailenin sembolü gibidir. İçerisinde anneye, babaya ve çocuğa ait nesnelere en az birer tane bulmak mümkündür. Yitip giden zamanı hatırlamak, nesnelere aracılığıyla şimdi teselli bulmak için hazırlanmış gibidir ‘Eşyaların Tesellisi’ kutusu.

<sup>22</sup> Fransızca aslında “ouverture”.

<sup>23</sup> Jale Özata Dirlikyapan (2020), “Masumiyet Müzesi’nin Sınırları: “Düşüncesiz” Nostalji ve Masumiyetin İmkânsızlığı” makalesinde kitaptan yola çıkarak bu duygu durumunu estetize edilmiş hüzn olarak tanımlamakta ve ‘düşüncesiz nostaljiye’ yol açtığını açıklamaktadır.

# Hafıza Tekniği Olarak Bellek Atlası

## Coğrafyayı ve Zamanı Aşan Ortak İmgeler

Maurice Halbwachs (2018) *Kolektif Bellek*'te, Paul Ricoeur (2012) ise *Hafıza Tarih Unutuş* kitabında kişisel belleğin anca bireyin bir gruba dahil olmasıyla kendini tanıdığını öne sürerler. Kısaca, hatırlamak için diğerine ihtiyacımız vardır. Alman kültür kuramcısı ve kendisini imge tarihçisi olarak tanımlayan (Bredenkamp, 2003, s. 423) Aby Warburg için ise durum biraz daha farklıdır. 1889 yılında Strasbourg Üniversitesi'nde Boticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* tablosu üzerine tezini hazırlarken formel (biçimsel) yaklaşımdan uzaklaşarak Darwinci bir okumayla imgelerin analizinde "pathosformel" adını verdiği yeni bir yöntem bilim geliştirir. İçerik ve biçim, duygu ve ikonografi ona göre birbirinden ayrılamaz zira iç içe geçmişlerdir. "İfadenin tarihi psikolojisi" (Agamben, 1996, s. 90) olarak özetlenebilen bu kavram Kuru'nun (2017, s.2) tanımıyla "imgelerin zihinsel yaklaşımlarının kolektif bir bellekte iz bırakmış daha eski bir biçimle birleştiğini varsayan psikanalitik bir yaklaşımdır."

Warburg'un Freud'u okuduğunu ve imgeyi arzunun dile getiriliş şekillerinden biri olarak gördüğünü düşündüğümüzde<sup>24</sup>, Darwin'in etkisinin yanında Freud'un psikanalitik kuramından da etkilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İmgenin başka bir şeyi temsil ettiği, işaret ettiği ya da ifade ettiğini savunan göstergebilim yönteminin karşısında yer alarak, okunur olanın görünür olana indirgenmesini reddeder. İmge sadece temsil eden değil, arzunun tezahürüdür. Her nasıl psikanalizde arzu kendini semptom üzerinden gösteriyorsa, sanatta da imge üzerinden tezahür eder. Didi-Huberman (2000, s. 186) bu arzunun da tüm arzular gibi bellekle iç içe olduğunu vurgular.

Buradaki bellek kavramının üzerinde durulması, imgenin zamansal boyutunu da kavramamız açısından önemlidir. Warburg zoolog ve biyolog Richard Semon'un *The Mneme*<sup>25</sup> çalışmasından yararlanarak kendi yöntem bilimini belleği de kapsayacak şekilde genişletir. Semon'a göre, bellek bilincin bir özelliği değildir, canlıyı cansızdan ayıran tek özelliktir. Belli bir süre boyunca canlıyı etkilemiş olan her deneyim bir iz bırakır. (Agamben, 1996, s. 95). Semon bu izi "engram" olarak adlandırmıştır. Doğru şartlar altında bu engramda saklı olan enerji tekrar harekete geçer ve biriken enerji böylelikle boşalır. İnsanın da belli bir şekilde hareket etmesinin nedeni önceki bir deneyimi hatırlamış olmasıdır. İmgeler de Warburg'a göre tıpkı bu engramlar gibi işler. Her deneyim imgede saklıdır ve tarih boyunca aktarılır. İşte bu yüzden Warburg imgelerin tarih boyunca yaşamayı sürdürdüklerinden bahsederken zaman içerisinde hareket edebildiklerini anlatmak ister. Onlar, "böcek bilimcilerin keyfi için bir mantar panoya önceden iğnelenmiş kelebeklerden bambaşkadır. Onlar hem hareket hem zamandır, durdurulamaz, öngörülemezler." (Didi-Huberman, 2020, s. 183)

Warburg'un esas çalışma alanı, Rönesans sanatı ve onun antik kökleri olsa da Rönesans eserlerindeki imge biçimlerinin (insani jestlerin, beden kıvrımlarının vs.) antik dönemden kendi dönemi 20. yüzyıla kadar izlerinin sürülebileceğini öne sürer. Böylece sanat tarihinde coğrafyayı ve zamanı aşan bir okumanın yolunu

<sup>24</sup> Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Didi-Huberman, G. (2020). Tarih'in Özgür Gözleri (O. Türkay Çev.). Cogito, (97): 180-192 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<sup>25</sup> Yunan Tanrıçası, hafızayla ilgili ilham perisi



açar. Akay'ın (2011, s.100) aktardığına göre Didi-Huberman, Warburg'un bu keşfinin zaman içerisinde dönüşen enerjinin görsel biçimlerde kendini görünür kılması olarak yorumlar:

*Warburg, sanatsal olarak biçimlendirilmiş figürlerin jest ve draperilerindeki, örneğin kendisini o denli büyülemiş olan nymphe'lerin yürüyen ya da dans eden resimlerindeki bedensel ve özellikle de ruhsal hareketleri bizzat keşfetmiştir; döneminin tıppçıları ve fotoğrafçıları hareket halindeki insanı araştırmış ve bedensel hareketliliğin bir bakıma gramerini bilimsel araçlarla belgelemek istemişlerdir.*

Warburg'un *Binderatlas'*ı (Bellek Atlası) kendi yöntemini somutlaştıran görsel eseridir. Warburg'un tasarladığı atlas, 79 plaka üzerine yayılmış yaklaşık bin imgeden meydana gelir fakat Warburg'un ani ölümü nedeniyle tamamlanmış bir proje olmadığını söylemek mümkündür. Bu bin imgenin dizilişi sadece zorunluluktan yana gelmiş fotoğraf ya da resimlerden değil tesadüflerin buluşturduğu yakınlıklar üzerinden de tasarlanmıştır. Örneğin Warburg, 1929'da Mussolini ve Papa arasında imzalanan Laterana Antlaşması sırasında tesadüfen Roma'da bulunur ve bu tarihi olayı fotoğrafla belgelemeye karar verince, çektiği fotoğrafı Raffaello'nun Vatikan'da resmettiği fresklerin ve sporla ilgili imgelerin yer aldığı daha geniş zamana yayılan bir plaka üzerinde montajlayarak bir araya getirir. (Didi-Huberman, 2011) Bu çalışmayı Akay (2009), çağdaş bir sanatçının fotoğraf kopyalarından kurduğu bir montaj olarak tanımlar. Buradaki montaj kelimesinin Türkçe dilinde sinemanın dışındaki görsel sanatlar alanında kullanımına ender rastlanır, bu alanlarda genellikle pastiş ya da kolaj terimleri tercih edilir. Fakat üzerinde durulması gereken ve bu bölümün de esas meselesi olarak ele alınan montaj kavramının görsel sanatlardaki bahsedilen bu karşılığıdır. Her ne kadar fotoğrafları, resimleri ya da yazılı dokümanları bir araya getiren bir teknikten bahsediyor olsak da kolaj ve pastişten ayrı tutulmalıdır, çünkü kavramsal olarak ortaya çıkan imge, hareketli görüntülerdeki montajın, Deleuze'den örneklendirdiğimiz üzere, zaman ve mekân üzerinden kurduğu yakınlık (veya uzaklık) ilişkisini görünür kıldığı gibi, diğer plastik sanatlarda da aynı işleve sahiptir.

## Belleğin Hayaletleri

Warburg'un *Bellek Atlası* deyince akla Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinin gelmesi hem tematik benzerliklerden hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinden kaynaklanır. Warburg da Proust gibi geçmiş zamanın izinde, geçmişe ait hayaletlerin sonraki zamanlarda tezahür eden imgelerinin arayışındadır. Hatta Warburg Atlas'ını "Gerçek Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri" olarak adlandırır. (Agamben, 1996, s. 92). İmgeler hem geçmişten gelen hem de geleceğe yönelen, bize bu anın da son bulacağını, *momento mori*<sup>26</sup>'yi hatırlatan hayaletlerdir. Kurt Foster (1976, s.175) ise Proust ile olan bu benzerliği kolektif amneziye karşı duruşlarındaki benzerlik üzerinden tasvir eder "Gerçekte yok edilmeden önce öznel olarak kaybedilen bir dünyayı belgeleyen Proust gibi Warburg da kolektif amnezi ve gelecek yıkımlara karşı, özgürleşme tarihini kendi "psikotarihi" içerisinde ortaya çıkarmıştır."

İmgenin bir hayalet misali geçmişten bugüne gelmesi, geldiği yerde de ölümü hatırlatarak geleceğe dair bir işaret vermesi belleğin zamanla kurduğu aktarım ilişkisi açısından okunabilir: Didi-Huberman, (aktaran Akay 2009, s.98) Bergson'un "yinelenen ve daha çok mekanik bir özellik taşıdığını düşündüğü bellek ile yeniden bakan bellek arasında yaptığı ayrımın Warburg'u etkilemiş olduğunu" dile getirir. Geçmişin bir imge olarak

<sup>26</sup> "Öleceğini hatırla" anlamına gelen Latince deyiş.

şimdi yeniden canlanmasının, başka bir deyişle iki bellek arasındaki bu etkileşimin öznesini Stiegler'in "üçüncü bellek" kavramında bulmak mümkündür. Akışkan zamanın farkında olan ile geçmiş olanları arşivleyen bellek kavramına üçüncüsünü ekleyen Stiegler'e göre bu sonuncusu geçmiş taşıyan nesnelere oluşturduğu bellektir<sup>27</sup>. Çeşitli kayıt teknikleri sayesinde (bunların yazı ya da fotoğraf, film gibi araçlar olduğunu açıklamıştır) oluşturulan bu üçüncü bellek Warburg'un *Bellek Atlası'ndaki* imgelerin arasında geçmişe ve geleceğe yönelik hareketi de imkanı kıldır.

## Aralıklar İkonografisi<sup>28</sup> ve Montaj

Kolektif bellek Warburg'un atlasında belli kuralara göre yan yana gelmiş, tabiri caizse montajlanmış imgelerde tezahür eder. Warburg'u heyecanlandıran ve peşine düştüğü aslında bu imgelerin hangi duyguda, hangi bakış açısında tezahür ettikleriydi. Böylece varlığını devam ettirmesini (*Nachleben*) sağlayan kolektif belleğe ait duyumsal yasaları da ortaya çıkarmış olacaktı. Kolektif bakışın doğal imgesel yasalarının altını çizerek yapılan bir sanat tarihi okuması yöntemi, imgenin geçmişten geleceğe dolaşan bir hayalet gibi izini sürmek anlamına geliyordu. Warburg'un "aralıklar ikonografisi" olarak tabir ettiği yöntem; anlamın yan yana getirilen imgeler aracılığıyla ortaya çıktığı, zamansal ve mekânsal aralıkların birleştirildiği takdirde ikonografik bir okumayı mümkün kılan yöntemdi.

Çok farklı coğrafyalara ve zamanlara ait olsalar da bu imgelerin yan yana gelmesi bakışımıza yeni bir alan, bir açıklık yaratır. Geçmişe ait olduğunu düşündüğümüz bir imgenin güncel bir fotoğraf üzerinde tıpkı bir hayalet gibi tekrar belirmesini sağlayan, daha doğrusu bu belirmeyi fark etmemizi sağlayan yöntem montajdır. Warburg'un geliştirdiği bir tür imge okuma yöntemi olan 'pathosformel'in temelinde montaj vardır. Hayaletlerin imgelerle vücut kazanması ve kendilerini tekrar görünür kılması, kolektif bellekteki izlerini takip etmemiz ancak imgelerin belli bir kompozisyonda, tesadüfen ya da zorunluluktan bir araya getirilmesiyle mümkün olur. Didi-Huberman montajla bir araya gelen zamanı 'psişik' olarak adlandırırken, imgeleri de hayaletler olarak yorumlar:

*"Benim oluşturmaya çalıştığım –Aby Warburg kaynaklı düşünce, sanat tarihinin hayaletlere ait bir zamanda gerçekleştiğidir: çünkü hayaletler asla tam olarak ölmez. Kaybolur ve yeniden ortaya çıkarlar. Ne moda olurlar ne de tedavülden kalkarlar. Phidias'ın sütunları pekâlâ Hantai'nin kıvrımlarıyla yan yana durabilir. Sanatın zamanı, olaylara dayalı bir tarih değil, bizi (Goya'nın söylediği anlamda) "usun uykusuna" götüren psişik bir zamandır- ancak yine de us yoluyla çözümlenmesi gerekir." (Akay, 2009, s.34)*

Deleuze'ün ideal öz olarak betimlediği hakikatin *Bellek Atlası'nın* her bir plakasında birden çok ve farklı şekillerde us yoluyla çözümlendiğini söyleyebiliriz. Sanat göstergelerine ait bu hakikat, ortak bir jestte, kıvrımda ya da harekette kendini gösterir. Zaman ve mekânda tıpkı bir hayalet gibi seyahat eden hakikat, ölümsüzlüğe erişeceği bedeni bulunca, o bedenin imgesinde tezahür eder.

<sup>27</sup> Daha kapsamlı tanım için bkz. Stiegler, B. (1998). *La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée.

<sup>28</sup> İngilizce karşılığı "Iconography of interval".

## Sonuç

Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bellek Atlası*'nı yakından inceleyen bu yazı, aslında farklı zaman ve coğrafyalara ait iki eserin yan yana koyulduğunda (tabiri caizse montaj yapıldığında) aralarında gezinen hayaleti fark etmemizi sağlamıştır. İmge kavramının olası tanımları, ilk olarak kelimenin köken araştırması Latin ve Yunan dillerine dayandırılarak yapılmış; daha sonra da felsefe ve özellikle sanat felsefesindeki kavramsal karşılıkları açıklanmıştır. Gilles Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiği göstermek için bahsi geçen göstergeler *Proust ve Göstergeler* kitabında ifade bulduğu haliyle açıklanmıştır. Böylece bir yandan Deleuze'ün ideal özünün imgenin tezahürü olduğunu gösterirken diğer yandan da *Masumiyet Müzesi* ve *Bellek Atlası* arasındaki tematik ve teknik benzerliğe açıklık getirilmiştir.

Hafızanın zamanla unuttuklarını muhafaza etme ve geleceğe aktarma görevini üstlenen imgenin, müzedeki üretim ve sergileme teknikleri aracılığıyla beden bulduğunu göstermeye çalıştık. Bu tekniklerin arasından özellikle vitrin kullanımı ve kompozisyon, Aby Warburg'un *Nachleben* (varlığını devam ettirme) kavramı üzerinden *Bellek Atlası* ile ilişki kurmayı kolaylaştıran bir okumaya el verdi. Böylece bir yandan tekniğin, Bernard Stiegler'in de savunduğu gibi ortak hafızanın sürekliliğini sağlamada, diğer bir yandan da imgenin görsel ve kültürel tarih içerisindeki dolaşımını takip ederken yöntem olarak kullanılabileceğine işaret edildi.

İmgenin en genel anlamda insan ile dünya arasındaki deneyim ilişkisinin aracı konumunda olduğunu, başka bir deyişle duyularımızla deneyimlediklerimizin ileticisi olduğunu öne süren Bergson'u takip ederek müzedeki eşyalar bu aracılığın öznesi olarak okundu ve bu okumanın onları imge olarak yorumlamamıza olanak tanıdığından bahsedildi. Benzer bir düşünce şeklinin izlerinin *Bellek Atlası*'nda takibi bellek ve imge arasındaki ilişkide yakalandı: Geçmişin bir imge olarak yeniden canlanması, bir hayalet misali canlılar arasında dolması. Warburg'un "pathosformel" olarak adlandırdığı imgeler arasındaki anlamın ortaya çıkmasına olanak sağlayan yönteminin temelinde montaj tekniğiyle karşılaşmamız imge, zaman ve bellek arasındaki ilişkinin aydınlanmasına da olanak tanıdı.

Bu yazının kurgusu da iki imge arasındaki ilişkiyi, *Masumiyet Müzesi* ve *Bellek Atlası*'ı arasındaki bağlantıları, görmemizi sağlayacak şekilde tasarlandı. Bir bakıma, montaj tekniğini anlatıya da uygulayarak okuyucunun iki imge üzerinden benzer kavramları yaratması, yenileri için olası bir araştırma alanı açılması amaçlandı.

## Kaynakça

Agamben, G. (1996). *Potentialities: Collected Essay in Philosophy* Stanford. CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1998). *Image et Mémoire*. (M. Dell'omodarme, S. Doppelt, G. Tiberghien, Çev.). Paris: Gallimard.

Akay, A. (2009). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (2000). *Fizik*. (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bergson, H. (1970). *Matiere et mémoire*. Paris: PUF.

Bredenkamp, H. (2003). A Neglected Tradition? Art History as "Bildwissenschaft". *Critical Inquiry*, (29), 418-428.

Borges, J. L. (2012). *Bellek Funes [Ficciones]*. (T. Uyar, F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Borges, J. L. (1999). *Kum Kitabı*. (Y.E. Canpolat, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

David P. (Yapımcı) ve Cronenberg, D. (Yönetmen). (1983). *Videodrome [Film]*. Kanada: Canadian Film Development Corporation.

Daştan, K. Derinlemesine görüşme. 2013, Mayıs.

Debray, R. (1992). *Vie et mort des images*. Paris: Gallimard.

Deleuze, G. (2002). *Proust ve Göstergeler* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Didi-Hubermann, G. (2007). *L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2011). *La Condition des images*. Frédéric Lambert (Der.), içinde, *L'expérience des images* (s. 83-107). Bry-sur-Marbe: INA Editions

Didi-Huberman G. (2020) *Tarihin Özgür Gözleri* (O. Türkay Çev.). *Cogito*, (97), 180-192. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foster, K. (1976). *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and The Social Mediation of Images*. *Daedalus*, (105), 169-176.

Griffiths, K., Marmot J. (Yapımcı) ve Gee, G. (Yönetmen). (2015). *Innocence of Memories [Film]*. İngiltere. Griffiths ve Marmot.

Halbwachs, M. (2018) *Kollektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Homeros. (2015). *Odyseia* (A. Erhat, A. Kadir, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Husserl, E. (1973). *Logical Investigations*. London: Routledge.

Hutchings, P. (2010). *Window Shopping with Kant and Duchamps*. *Literature & Aesthetics*, (20), 24-30.

Kiesling, L. (2010). *Proust's Arabesk: The Museum of Innocence by Orhan Pamuk*. [Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Eleştirisi] *The Millions*. Erişim 15 Şubat 2021, <https://themillions.com/2010>

Krauss, R. (1976). *Video: The Aesthetics of Narcissism*. *October*, Sayı 1, Bahar, 50-64.

Kuru, A. Ş. (2017). *Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri*. *Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi*. SDÜ Art-e Güzeli Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 19, 1-37.

- Lakshman N. (2010) Writing and Writing is My Happiness. [Orhan Pamuk ile Söyleşi] The Hindu Gazetesi. Erişim: 2 Şubat 2010, <https://www.thehindu.com/opinion/interview//article61451059.ece>
- Latour, B. (2021). Biz Hiç Modern Olmadık (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Mitchell, W.J.T. (2004). What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Özata Dirlikyapan, J. (2020). Masumiyet Müzesi'nin Sınırları: "Düşüncesiz" Nostalji ve Masumiyet'in Sınırları. Moment Dergi, 7 (1), 28-41. DOI: 10.17572/mj2010.12841.
- Pamuk, O. (2012). Şeylerin Masumiyeti. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Platon. (1999). Timée. (Luc Brisson, Çev.) Paris: Flammarion.
- Proust, M. (2001). Yakalanan Zaman (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012) Hafıza Tarih Unutuş (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rifat, M. (2010). Bakış Açısı: Romana Yeni Öğeler Akıtma. Varlık Dergisi, Ocak, 61-63.
- Stauth, G. ve Turner, B. (1992). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi (M. Küçük, Çev.). Birikim Dergisi, 33, 62-69.
- Stiegler, B. (1998). La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée. Paris: Galilée.

2022, 9(1): 169-198

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.169198>

Makaleler (Tema)

## ESKİ BİR FOTOĞRAFIN PEŞİNDE KENTİN OTOETNOGRAFIK İZİNİ SÜRMEK: YENİDEN FOTOĞRAFLANAN ÇUKURÇARŞI'DAN GERİYE KALANLAR

Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY<sup>1</sup>

### Öz

Eskişehir'in geçmişindeki önemli düğüm noktalarından biri olarak niteleyebileceğimiz meşhur Çukurçarşı'nın eski bir fotoğrafı ile başlanan araştırma, kişisel ve toplumsal bellek ve tarihsel bir arka plan ile kentin değişim ve dönüşümünü özne-mekân ilişkisi çerçevesinde anlatan bir çalışmadır. Bu çalışmada görsel sosyolojinin kente bakışına dair bir yöntem önerilmektedir. Bu yöntemi merkeze alan/dayalı ve uygulayan bir araştırma tasarımı gerçekleştirilmektedir. Kentin eski fotoğraflarından birini seçip, o fotoğrafın izini sürmek ile başlayan üç aşamalı bu çalışmada ilk bölüm otoetnografik bir bakışla sahayı deneyimlemek ve yazmak üzerine kuruludur. İkinci aşamada ise fotoğrafın çekildiği yeri bularak aynı açıdan ve yerden fotoğraf çekilmesi gerekir. Bu aşamada yeniden fotoğraflama tekniği kullanılmaktadır. 'Araştırma kapsamında sanat' olarak tasarlanan son aşamada ise, arşivin derinliklerinde dolaşarak, Eskişehir Köprübaşı ve Çukurçarşı'yı anlatan, gösteren imgeleri, gazete kupürlerini, yerli fotoğrafçıların çektiklerini, haritaları, katalogları, kitapçıkları bir araya getiren bir foto kolaj tasarlanmaktadır. Buradaki sanatsal teknik araştırmacı/fotoğrafçının sanatsal becerisi ve yeterlilikleri ile planlanmaktadır.

<sup>1</sup> Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY, Doç. Dr., Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0003-4266-4561, [gulbinakarcay@gmail.com](mailto:gulbinakarcay@gmail.com)

Makale Geliş Tarihi: 10.03.2022 | Makale Kabul Tarihi: 19.04.2022



**Anahtar Kelimeler:** Görsel Sosyoloji, kentsel mekân, otoetnografi, yeniden fotoğraflama, sanat tabanlı araştırma, Candid fotoğraf

# TRACING A CITY AFTER AN OLD PHOTOGRAPH THROUGH AN AUTOETHNOGRAPHIC LENS: REMNANTS OF ÇUKURÇARŞI VIA REPHOTOGRAPHY TECHNIQUE

## Abstract

This study, which started with a well-known photograph of the famous Çukurçarşı, one of the vital spots in the history of Eskişehir, seeks to narrate the change and transformation of the city within the subject-space relationship based on personal and social memory with a historical background. In this study, a particular method is proposed with regards to the perspective of visual sociology toward urban space, and a research based on this method is designed and carried out. This research is designed in three phases that initiate with selecting an old photograph of the city and tracing its path. The first phase consists of experiencing the field through an autoethnographic lens and taking notes. In the second phase, the researcher finds the location where the photo was taken and takes a new photo of it from the exact angle and spot using the rephotography technique. In the last phase, which is designed as 'art within the scope of the research', a photo collage is designed by wandering through the depths of the archive and bringing together the images, newspaper clippings, photos taken by local photographers, maps, catalogs and booklets that depict and describe Eskişehir Köprübaşı and Çukurçarşı. The art technique in this phase is reflected through the artistic skills and competencies of the researcher/photographer.

**Keywords:** Visual sociology, urban space, autoethnography, rephotography, arts-based research, Candid photography

## 1. Bir sosyal bilimci olarak belgesel fotoğrafçı: 'ben'

Alanda belgesel fotoğraflar üretmek, keşfetme arzusu ile yola çıkılan bir 'sorun'un ve de 'soru'nun peşinden gitmek demektir. Peşinden gidilen bu merakla cevap alma duygusu, belgesel fotoğrafçı ve fotoğraf akademisyeni olarak başladığım akademik dünyada, beni sahada olmanın sosyal bilimsel disiplinleri ile tanıştırdı. Bu tanışıklık Prag kütüphanelerinde Gillian Rose ve Sarah Pink ile karşılaşmam ile başladı. Böylece doktora yaptığım iletişim alanının bir belge aracı olarak görmeye alışık olduğu fotoğrafı, saha ile ilişkilendirme çabalarım antropolojik bir perspektif ile bakma ve yorumlama çalışmalarına giriştim. İlk olarak doktora tezimi fotoğrafçı ve etnografaların saha deneyimleri üzerine (2012) yapmak beni fotoğrafın etnografik

araştırmalarda farklı kullanım alanlarına doğru yaklaştırdı. Kendimi bir belgesel fotoğrafçı olarak sosyal bilimci diye tanımlamaya başladım. Belgesel fotoğrafçı refleksi ile saha araştırmaları yürütüyor, önceliği fotoğrafa veriyordum. Sahada vakit geçirdikçe öncelikler belirlemeye, katılımcılarla kurduğum ilişkiyi fotografik kadrajın önüne geçirmeye, ikisi arasındaki ilişkiyi dengeli bir şekilde kurmaya çabalıyordum. Çünkü içimdeki fotoğrafçı refleksi, 'onunla' konuşmak yerine, 'onu' anlatan en iyi eylemi yakalama telaşına giriyor, görüşmenin en samimi anlarını kaçırabiliyordu. Fotoğraf çekmeyi kutsayan bakışı ya da inanışı bir kenara koyduğumda ise bir sosyal bilimci olarak belgesel fotoğrafçı oluverdim. Bu sonuncu tanımlama yani bir sosyal bilimci olarak belgesel fotoğrafçı olma hali beni görsel sosyolojiye doğru yönlendirdi. Şimdilerde sosyolojik imgelem ile fotoğrafı saha araştırmalarımda etnografik bir bakış (*ethnographic gaze*) ile kullanıyorum. Foto etnografik<sup>2</sup> saha araştırmaları yapıp, fotoğrafın sahada veri toplama tekniği olarak kullanımına yönelik yöntemleri (düşünümsel fotoğraf, fotografik uyarım, foto-ifade, yeniden fotoğraflama, görsel anlatılar (Özdamar Akarçay, 2014, ss. 88-95) tanımlayarak etnografik fotoğraflar üretip, etnografinin vazgeçilmezleri olan katılımcı gözlem ve derinlemesine görüşme ile de birleştirerek, düşünümsel (*reflexive*) bir araştırma tasarlıyorum.

Görsel sosyoloji dersi kapsamında öğrencilerime hem etnografinin 'o an orada olmak' üzerine kurulu saha deneyimini yaşatmak hem de fotoğrafı veri toplama aracı olarak kullanmalarını sağlamak amacıyla bir yöntem geliştirdim. Bu yöntem her seferinde gelişerek, otoetnografik bir saha deneyimini yeniden fotoğraflama (*re-photography*) tekniği ile birleştiren, sanat tabanlı bir üretime olanak tanıyan, öznel, düşünümsel, sosyolojik ve imgesel bakış açısını gerektiren çok yönlü bir yöntem haline geldi. Yaklaşık sekiz yıldır öğrencilerimle ürettiğim bu çalışmayı sonunda deneyimleme ve bunu bir anlatı haline getirme fırsatı buldum. Bu makalede okuyucu, sosyolojik, yaratıcı, sanatsal, deneyimsel ve özdüşünümsel bir bakış açısını zorunlu kılan bu yöntemin uygulandığı bir anlatı ile karşılaşacak ve otoetnografi, yeniden fotoğraflama ve sanat tabanlı araştırmayı birleştirerek kente dair farklı bir bakış açısı kazanacak.

## 2. Yeni bir yöntem önerisi: Otoetnografik, fotografik iz sürme ve sanatsal üretime dayalı araştırma

### 2.1. Otoetnografi: Sahaya özdüşünümsel bir yolculuk

Otoetnografi geniş insan grupları hakkında genel bilgiler vermek yerine belirli yaşamlar, deneyimler ve ilişkiler hakkında nüansa odaklanan, karmaşık ve özel bilgiler sunan nitel bir yöntemdir. Nitel araştırma demografik bilgi toplama ya da genel tanımlar üretmek yerine insanın niyetlerine, motivasyonlarına, duygularına ve eylemlerine odaklanır. Otoetnografi ise benliği (oto), kültürü (etno) ve yazıyı (grafi) birleştiren, kültürü araştırmacının bakış açısından inceleyen ve yazan bir yöntemdir. Araştırmacı kendi içine yani kimliğine, düşüncelerine, duygularına ve deneyimlerine ve dışarıya yani ilişkilerine, topluluklara ve kültürlere derinlemesine bakarak okuyucuları/izleyicileri aynı süreçten geçirip bir deneyim yaşatmaya çabalar (Adams vd., 2015, ss. 22-45). Araştırmalarında ve yazımlarında araştırmacı kendi ile toplum, özel ile genel, kişisel ile politik arasındaki kesişimleri tanımlamak ve

<sup>2</sup> Fotoetnografi ile ilgili geniş bilgiye, 2015 yılında yayınlanan, "Fotoğraf sahaya İniyor, Özdeşünümsellik Yükseliyor" adlı makaleden ulaşılabilir. (Kültür ve İletişim, 34 (17), 76-99)

sorgulamak için derin ve dikkatli bir düşünümsellik (*reflexivity*) kullanır. Otoetnografinin özdüşünümsel (*self-reflexive*) olmasının sebeplerinden en önemlisi, bilimsel bilginin -özellikle kimlikler, yaşamlar, inançlar, duygular, ilişkiler ve davranışlar hakkında- ampirik veya deneysel yöntemler kullanılarak keşfedilebileceğine, anlaşılabilirliğine ve açıklanabilirliğine duyulan kuşkunun sorgulanması ve sosyal bilimlerde bir temsil krizi yaratmasıdır. 1980'lerde sosyoloji, antropoloji, iletişim, feminizm ve toplumsal cinsiyet alanındaki araştırmacılar "otoetnografi" terimini sık sık kullanmasalar da araştırmalarda kişisel anlatı, öznellik ve düşünümsellik tartışmalarını yazmaya ve araştırmacının iç sesinin araştırmalarda yer alması gerektiğini savunmaya başladılar. Birçok bilim insanı hikâye anlatımı ile kültürün canlandırılmasının önemine vurgu yaparak, etnografik saha araştırmalarındaki kişisel olan izleri ön plana çıkarttı. Etnografların nesnel olma kaygısının arkasına saklanmalarını ya da nesnelliği sürdürmeleri gerektiği fikrini reddeden bu araştırmacılar kendilerini çalışmalarının bir parçası olarak araştırmaya dahil ettiler. Araştırmada karşılaştıkları kişisel deneyimleri hakkında hikâyeler yazdılar. Bunun sonucunda ise "otoetnografi" terimini içe dönük bir araştırma olarak, araştırmacının kendisinin de içinde olduğu kültürel inançlar, uygulamalar, sistemler ve deneyimlerin etkileşimini araştıran çalışmalar olarak tanımladılar (Adams vd., 2015, ss. 16-17). Otoetnograflar, otobiyografi ve etnografi alanının özelliklerini birleştirerek yeni bir anlatı geliştirdiler. Otobiyografi yazarlarına benzer şekilde kişisel deneyim ve onun anımsatıcı betimlemelerini, etnograflara benzer şekilde kültürel deneyim ve derin gözlemlerini ortaya çıkarmaya çalıştılar (Adams ve Ellis, 2012, s.189). Özellikle otoetnograflar kimliklerin, ilişkilerin ve deneyimlerin anlamını ortaya çıkarmak ve geçmiş ile günümüz, araştırmacılar ve katılımcılar, yazarlar ve okuyucular, anlatıcılar ve izleyiciler arasında ilişkiler kurmak için hikâye anlatıcılığına yöneldiler. Aynı zamanda bu anlatıların ve hikâyelerin nasıl oluşturulduğuna ve anlatıldığına da baktılar. Otoetnograflar, otoetnografik metinlerin epistemik ve estetik (hayal gücüne dayalı, yaratıcı ve sanatsal uygulamaları) özelliklerine de önem verdiler. Onlar için araştırmayı yürütmek araştırma yöntem ve araçlarını belirlemenin yanı sıra sanat yapmanın mekanizmalarını ve araçlarını (örneğin şiir, kurgu, performans, müzik, dans, resim, fotoğraf, film) da incelemek ve uygulamak anlamına gelmektedir (Adams vd., 2015: 23).

## 2.2. Yeniden fotoğraflama (Re-photography): Değişimin izini sürmek

Fotoğrafı toplumsal değişimi incelemek için kullanmanın belki de en etkili yollarından biri 'yeniden fotoğraflama' tekniğidir. Belirli bir yerin, sosyal grubun veya başka bir olgunun fotografik kaydını tutarak, geçmişten günümüze olan ve gelecekte oluşabilecek değişimler fotoğraflar aracılığıyla incelenebilir (Rieger, 2012, s.133). Bu süreç geçmişte şimdi, şimdiye geçmiş yapmanın çok katmanlı ve karmaşık bir yoludur (Ryan, 2007, s. 3). Yeniden fotoğraflama otoetnografik araştırmanın fotoğraf ile yolculuğa çıkma ve keşfetme deneyiminin bir parçasını oluşturabilir. Bu yöntem geçmişin bir anında çekilmiş bir fotoğrafı, arkeolojik bir kazı yapar gibi, arşivlerden -araştırma amacına uygun bir şekilde- seçerek, bu fotoğrafın nerede çekilmiş olabileceğine yönelik bir keşfetme sürecidir. Sadece keşfetmek yetmez, aynı zamanda bu fotoğrafın çekildiği ortam bulunduktan sonra aynı açıdan, benzer bir objektif açısı kullanarak 'şimdi'de yeniden fotoğraflanması gerekir. Geçmiş ve şimdi arasındaki değişimler sosyolojik, sanatsal, kültürel, coğrafi ya da mimari olarak araştırma amacına göre analiz edilir. Son aşama olarak fotoğrafçı/araştırmacı coğrafi ve toplumsal bağlamı belirginleştirip tanımlamaya çabalayarak o bölgedeki yerel halk ile bunları tartışabilir (Smith, 2007, ss. 183-184). Yerel halk ile fotoğraflarda görülen değişiklikler, farklılıklar, benzerlikler konuşulabilir ve bütün bunların ne anlama geldiği ile ilgili sorular sorularak sosyal ve kültürel olaylar ile ilgili bilgilere ulaşılabilir (Berg, 2008, s. 937).

## 2.3. Sanat tabanlı araştırma:

Sanatsal üretimler kişinin kendisini yansıtması ve kendisini tanıması için bir fırsattır. Bu nedenle bir sanat eseri kişinin görünmeyen, farkında olmadığı yönleriyle ya da kimliği ile bir ilişki kurmasını sağlar (Lev, 2020, s. 301). Sanat tabanlı araştırma (*art based research*) yaratıcı sanatların ilkelerini araştırma bağlamlarına yerleştiren disiplinlerarası bir yaklaşımdır. Tıpkı otoetnografi gibi özdüşünümseldir, araştırmacının kendini bir imge ile temsil etmesine izin verir, aynı zamanda katılımcıların sanatsal üretimlerine araştırmada bir teknik olarak yer vererek, üretilen imgeleri analiz etme yoluna gider. Sanat tabanlı araştırma insan deneyimlerini keşfetmek, anlamak, temsil etmek ve hatta onlara meydan okumak için sanatsal formları ve ifadeleri kullanır. Sanat tabanlı araştırmalarda tanımlanan sanat formları şu şekilde sınıflandırılır: Görsel sanat (fotoğraf, resim vb.), ses sanatı, edebi sanat, performans sanatı (tiyatro, dans vb.) ve yeni medya. Örneğin fotoifade (*photovoice*) tekniği görsel sosyoloji ve görsel etnografide de sıklıkla kullanılan bir teknik iken sanat tabanlı araştırmanın içinde de yer almaktadır. Çünkü 'fotoifade'de katılımcıların ürettiği imgeler söz konusudur.

Sanat tabanlı araştırma üç farklı açıdan değerlendirilir: **Sanat hakkında araştırma**, **araştırma olarak sanat** ve **araştırma içinde sanat**. Bu kategoriler sanat ve araştırmanın birbiriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini açıklamak amacıyla her bir kategorinin doğası, sanatçı-araştırmacının birincil kimliği, sanatsal bileşenin işlevi, projenin araştırma kısmıyla ilişkisi ve sanatçı-araştırmacının birincil bakış açısının ne olduğu açısından belirli bir dizi özelliğe sahiptir (Wang vd., 2017, s. 14).

Araştırma	Sanat hakkında araştırma	Araştırma olarak Sanat	Araştırma içinde sanat
<b>Araştırmanın yapılışı</b>	Nicel ve nitel araştırmaların ikisi de kullanılabilir	Sanatsal araştırma	Nitel araştırma
<b>Sanatçı / araştırmacının kimliği</b>	Kendini Araştırmacı olarak tanımlar	Sanatçı	Araştırmacı
<b>Sanatın rolü</b>	Bir içerik alanı olarak sanat	Bir sorgulama yolu olarak sanat	Bir metodoloji veya bir amaç olarak sanat
<b>Sanat ve araştırma arasındaki ilişki</b>	Sanatsal konulara yönelik niteliksel (veya niceliksel) sorgulama	Sanatsal sorgulamayı destekleyen araştırma yöntemleri	Niteliksel araştırmayı destekleyen sanatsal formlar
<b>Sanatçı-araştırmacının perspektifi</b>	Dışarıdaki (Outsider)	İçerideki (Insider)	İçerideki (Insider)

Karşılaştırmalar (Wang vd, 2017, s. 14)

**Sanat hakkında araştırma yaklaşımı** sanat ile ilgili araştırmaları kapsayan bir yöntem geliştiren araştırmadır. Sanat tarihi, medya çalışmaları, tiyatro çalışmaları, estetik gibi alanlarda sanat eserlerinin ve etkilerinin araştırılmasından oluşur (Wang vd. 2017, s. 14-15).

**Araştırma olarak sanat yaklaşımı** sanatı bir sorgulama yolu olarak kabul ederek sanatçı-araştırmacının sanatın ne olduğu, sanat yaratımının veya sanatsal ifadelerin nasıl yapılandığını anlamayı temel alan araştırmalar yapmasıdır. Sanatçı-araştırmacılar sanatsal üretim sürecini gözlemek ve deneyimlemek için içeriden bir

bakış açısıyla sanat eserinin yapımında aktif bir görev alırlar. Bu süreci yönetebilmek için eğitimli sanatçılara ihtiyaç duyulur. Yaratma eylemi aynı zamanda araştırma eylemidir (Wang vd. 2017, s. 15).

**Araştırma içinde sanat yaklaşımı** toplumu inceleyen bir araştırma sürecinin bir veya daha fazla aşamasında yaratıcı bir süreç olarak sanatı kullanan bir araştırma yöntemidir. Sanatçı-araştırmacılar sanat üretme sürecine katılan, katılımcıları bu süreçte yönlendiren bir kişi olarak aktif rol oynarlar. Bu nedenle sanatçı-araştırmacı'lar araştırmalarında sanatsal yöntemleri tasarlamaya ve/veya kullanmaya aktif olarak katıldıkları için genellikle içeriden bir bakış açısı alırlar. Sanat bileşeni araştırmanın odak noktasını belirlemek, araştırma sorularını formüle etmek, veri oluşturmak, veri toplamak, verileri analiz etmek, çalışmanın bulgularını betimlemek, bulgulara bir yanıt oluşturmak, araştırmayı değerlendirmek, araştırma bulgularını yaymak ve anlam üreterek izleyicide oluşacak tepkileri tetiklemek için kullanılır. Her aşamada sanatçı-araştırmacıların kendi sanatsal becerilerine ve uzmanlık alanlarına göre sanatsal ifade biçimleri geliştirilir. (Wang vd. 2017, s. 15-16).

## 3. Çalışmanın yöntemi:

### 3.1. 1. Aşama: Kente dair eski bir fotoğrafın seçilmesi ve keşif süreci

Kent fotoğraflarından bir fotoğraf seçmek, araştırmanın ilk adımındır. Fotoğraflar kente dair hazırlanmış kitaplardan seçilebileceği gibi kent belleğine yönelik arşivlerden, güvenilir internet kaynaklarından da seçilebilir. Seçimde dikkat edilmesi gereken en önemli faktör kolaya kaçmamak, bilindik mekânlar yerine bu otoetnografik süreci çeşitlendirebilecek fotoğraflar seçmektir. Bu seçimde alan uzmanlarından (kent sosyologları, tarihçiler, yerel fotoğrafçılar ya da sanatçılar vb.) yardım alınabilir. Bir başka yöntem ise kent fotoğraflarına sıra numarası vererek rastgele örneklem seçiminde uygulanan kura yöntemidir. Çünkü bu araştırmada sahada yaşanan deneyimler ve sahadan alınan veriler ile araştırmacı bir kuramsal tartışma yürütür. Bir soru ile başlanan araştırmaların aksine soru sahadan belirir. Böyle bir araştırmanın temel sorusu geçmiş ile şimdi arasında gerçekleşen değişimler ve bu değişime sebep olan etmenlerdir. Bu etmenlerin neler olduğu kente göre değişiklik göstereceği gibi araştırmacıya göre de değişir ve sahadan belirir.

Fotoğraf seçildikten sonra yolculuk süreci başlar. Bu aşama, fotoğrafın geçmişte nerede çekilmiş olabileceğine dair sorgulamalar ile 'araştırmacı/fotoğrafçı'nın bu yeri bulma sürecinin otoetnografik bir yöntem ile tasarlanması olarak gerçekleşir. Bu aşamada 'ben'in yaşadığı fotografik iz sürme, yürüyerek kente dair kişisel belleğini canlı tutan fotoğraftaki uzak geçmiş, 'ben'in geçmişi ve şimdi arasında bir köprü olan referans noktalarını bulmak anlamına gelir. Bu referans noktaları (yanındaki pastane, arkadaki otel, belediye binası, taksi durağı vb.) fotoğrafın çekildiği yerin neresi olduğu konusunda araştırmacı/fotoğrafçı'yı yönlendirir. Birinci aşama araştırmacı/fotoğrafçının öznel deneyimleri ile iç sesine yer verilen otoetnografik bir yolculuğun anlatıldığı bir anlatıyı içerir. Bu anlatı 'ben' öznesinin kullanıldığı özdüşünsel bir anlatıdır. Fotoğrafın çekildiği yerin bulunması ile yeniden fotoğraflama aşamasına geçilir.

Öğrencilerimle sekiz yıldır uyguladığımız bu yöntem için bana tanıdık gelmeyen bir Eskişehir fotoğrafı bulmak oldukça zor oldu. Fotoğrafi seçerken daha önce karşılaşmadığım fotoğrafların her birine bir numara verdim ve rastgele bir sayı söyleyerek fotoğrafı belirlemiş oldum. Bu fotoğrafı elime alıp, bir sosyal bilimci olarak belgesel fotoğrafçı kimliğim ile bir keşif yolculuğuna çıktım. Bu ilk aşama benim mekânı arama, soruşturma

ve bulma deneyiminin otoetnografik bir yansıması olarak belirdi. Doğduğum, büyüdüğüm ve yaşadığım kent ile bir diyalog geliştirme, onu yakından tanıma ve geçmiş ile şimdi arasındaki değişimin belirteçlerini keşfetme amacını taşıdım. Bu yolculukta yazmakta çok zorlandığım 'ben' öznesini kullanarak belleğimdeki eskiyi geri çağırıp şimdi ile geçmiş deneyimlerimi iç içe geçirerek okuyucuya aktarmaya çabaladım. Genelde bu tür verileri derinlemesine görüşme yaptığımız katılımcılardan alırız. Bu otoetnografik araştırma ile araştırmacı olarak sahaya bir ayna tutmaktan vazgeçerek, sahayı kendimi yansıtacağım bir ayna olarak kullanmayı denedim. Sahada iktidarı kuran taraf olarak, konforlu alanda soruları soran olmaktan vazgeçip (cevap almak cevap vermekten her zaman daha konforludur), konforsuz alana geçmeyi ve kendimle yüzleşmeyi deneyimledim.

### 3.2. 2. Aşama: Yeniden fotoğraflama ile sahada derinleşme

Araştırmacı/fotoğrafçı 'yeniden fotoğraflama (*re-photography*) tekniği' ile eski fotoğrafın nereden çekildiğini bularak, aynı açı, aynı perspektif ve aynı görüş açısıyla fotoğrafı tekrar çeker. Bunun için araştırmacı/fotoğrafçı fotoğrafı teknik olarak inceler ve ilk aşamadaki süreçte fotoğrafın nereden çekilmiş olabileceği konusunda da incelemelerde bulunur. Eski fotoğrafın çerçevelemesi, kullandığı lens odak uzaklığı yani görüş açısı, nereden fotoğraflandığı, alt/üst açı kullanıp kullanmadığı gibi sorulara cevap aranır. Fotoğrafın teknik olarak çekildiği yerin tespiti ile fotoğraf tekrar çekilir. Yeniden fotoğraflama tekniği geçmiş ve şimdi arasında gerçekleşen değişimleri fotografik gerçeklik üzerinden gösteren önemli bir tekniktir. Bu kadrajın içinde kalan mekânda neler değişmiş? sorusuna kuramsal bir çerçeve çizerek cevaplar verilir. Fotografik kadrajın içinde kalan şeylere odaklanarak bu aşamada "onlar' ne diyor?" diye sorulur. Özne artık fotografik kadrajın içinde kalan insanlardır. Fotoğrafta insan, mekân, yapı, nesne, doğa ne varsa 'onlar' perspektifinden değerlendirilir. Hem araştırmacı/fotoğrafçının 'onlar' ile kurduğu iletişim, etkileşim ve yaşadığı deneyimler hem de onlarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler<sup>3</sup> bu aşamanın temelini oluşturur. Fotoğraf kadrajı içinde kalan alan sınır kabul edilerek orada gerçekleşen değişimin izleri fotoğraflanır. Bu aşamada bir belgesel fotoğrafçı olarak sosyal bilimci kimliğim öne çıktı. Belgesel fotoğrafçı refleksimi ve bakış açımı baskılamadım. Şimdide çektiğim fotoğrafın kadrajının içinde kalan çerçeve sınırını koruyarak, o alanda ve o mekândaki insanların içinde olduğu *candid fotoğraflar* çektim. Doğal-habersiz çekilen bir fotoğraf türü olan candid fotoğraf, genelde sokak fotoğrafçılığının kullandığını bir tavidir. Bir üslup olarak foto-röportaj da tercih edilebilirdi. Ancak çok katmanlı bir araştırma olduğu için hikâyeyi metinde, görsel temsili de fotoğraflarda göstermek istedim. Bir araştırmacı-belgesel fotoğrafçı olarak candid fotoğraf hem araştırma bulgularımı görselleştirme imkânı verdi hem de araştırma okuyucunun dikkatini çeken fotografik bir temsile dönüştü.

### 3.3. 3. Aşama: Araştırma içinde sanat yaklaşımı

Bu süreç, saha deneyimlerinden, arşiv taramalarından ve teorik okumalardan yola çıkarak sahaya ilişkin sanatsal üretim tekniğine karar verme ile başlar. Araştırmacı/fotoğrafçı, seçtiği teknik ile bir uygulama gerçekleştirir. Bu uygulamanın imgeyi yaratma/anlam oluşturma şeklinde yapılandırması söz konusudur.

<sup>3</sup> Görüşmelerde bazı katılımcılar isimlerini kullanmamı istemediler.. Bu nedenle bu katılımcılara bir takma isim verdim. Bu takma ismi soyadı ile değil sadece isim olarak kullandım. İsimleri kullanmamda sorun görmeyenleri ise isim ve soyadı şeklinde metinde belirttim.



Fotokolaj, mavi baskı gibi teknikler kullanılabilceği gibi kavramsal ya da öznel belgesel fotoğraf tarzında üretimler de yapılabilir. Bu seçim, araştırmacı/fotoğrafçının fotoğraf ve sanat alanındaki yetkinliği ile doğru orantılıdır. Sanatsal üretimle ilişkisi olmayanlar da bu üretimi bir uzman yardımı ile gerçekleştirebilir. Bu aşama da araştırmacı/fotoğrafçı, kentin imgesi ile kurduğu ilişkiyi farklı bir katmana taşıyarak, kentin temsilini yaratır ya da yeniden yorumlar. Bu bağlamda son aşamada foto-kolaj tekniğini uygulayarak fotografik gerçekliğin katmanlarını bir yüzeyde üstü üste ekleyerek Eskişehir belleğini ve kimliğini nostaljik bir dışavurumla anlattım. Sanat odaklı araştırmanın 'araştırma için sanat yaklaşımını' benimsedim. Bu aşamada tüm bu deneyimlerden ortaya çıkan bir temsil yaratarak, kent belleğinin katmanlarında fotografik anların geçişkenliklerini kullanarak bir imge oluşturdum.

## 4. Saha deneyimleri



**1. Fotoğraf:** Kentin geçmişine yolculuğumun referans noktasını oluşturan fotoğraf. (İsmail Alkılıçgil koleksiyonundan)

### 4.1. Eskişehir de 'yerli yabancı' olmak

*"Kent (Eskişehir) dokusunu ortadan, neredeyse karnıyarık düzende ikiye bölen suyun, yıllar boyu taşkın üslubuyla çevresindekileri tehdit eden yüksek karakterli Porsuk'un ana damarı oluşturduğu, bütün eksenlerin ona koşut ya da dikey belirlendiği anlaşılıyor." Enis Batur<sup>4</sup>*

<sup>4</sup>Batur, E. (2017) Eskişehir: Kökleri Derinde Yepyeni bir Şehir, İstanbul: Kırmızı Yayınları, s. 12.

Araştırmaya fotoğrafın bir çıktısını alarak başlamanın önemli olduğunu biliyorum. Çünkü fotoğrafın elimde olması -ona karşıdan değil de bana ait bir nesne gibi yakından bakmak- onunla kurduğum iletişimi güçlendiriyor. Ona her baktığımda çocukluğuma ait bir şeyler olduğunu seziyorum. Çünkü imgeler bizim belleğimizi harekete geçiren önemli katalizörlerdir.

Kümelenmiş bina yığının babamla çarşıya yaptığımız yolculuklarda uğrak yerimiz olan kapalı çarşı olabileceğini düşünüyorum. Eskişehir çarşuları 80'ler ve 90'larda tek maaşlı ve çok çocuklu aileler için tercih edilen mekânlardı. Alt orta ve işçi sınıfının mağazalardan markalı kıyafet alacak parası olmadığından, kıyafet ya da gıda alışverişi için uğranılan Köprübaşı ve Hamamyolu hattında bu kapalı çarşular ya da pasajlar yer alırdı. Pasajların içinde bir ailenin ihtiyacı olan her şey bulunurdu. Gaye Ertin'in 1992 yılında yaptığı 'Eskişehir Kentinde Yerleşmenin Evrimi' başlıklı doktora tezi de benim çocukluğumdaki Eskişehir merkezini anlatır:

*"Kent merkezi konumunda olan Köprübaşı caddesi ve çevresinde alt gelir gruplarının tüketimine yönelik mağazalar ile modern işyerleri bir arada bulunur. Balıkçıların, çeşitli şarküterilerin ve gıda pazarlarının yer aldığı Çukurçarşı, ayakkabı, elektrikçi ve çeşitli emlak bürolarının bulunduğu Tozmar çarşısı, belediye barakası ve giyim eşyalarının yer aldığı çeşitli mağazalar yine bu cadde etrafında toplanmıştır." (Ertin, 1992, s. 261)*

Yeni orta sınıf olarak tanımlanan 'beyaz yakalı' sınıfa terfi edişim beni şehrin dışında yaşamaya sevk edince şehir merkezi ile olan ilişkim ev ve fakülte arasında gidip gelme rutinleri arasında tamamen kopmuştu. Günümüzde güvenilir siteler üzerinden yapılan yeni orta sınıf tartışmalarının ana temalarından biri de yeni orta sınıfın merkezden çevreye doğru kayarak steril yaşam alanlarını tercih etmeleridir. Ben de onlardan biri gibi hissediyorum kendimi.

Yaşadığım şehre 'yabancılaşmış bir yerli' olarak yürüyüşe devam ederken, yol üzerindeki kafelerin, meydanların ve caddelerin değişimini fark ediyorum. Bu değişim turistik bir şehrin gösterişli yapılarını hatırlatıyor. Üniversitede gençliğimin ünlü "Titanik Kafe"si bile şehrin doğasına kendini uydurmuş görünüyor. Kuru sandalyeler ve kiraathane masalarıyla bir öğrenci buluşma noktasıyken, yenilenmiş dış görünüşü ve mobilyalarıyla her kesimden insana hitap eden bir cazibe alanı olarak konumlanıyor. Gözlemediğim her bir kent parçası, yakın ve uzak geçmişim ile daha da bir anlam kazanıyor. Lynch (2019, s.1)'in de belirttiği gibi benim yaşadığım bu deneyim, kente yapılan yürüyüşlerde keşfedilen manzara/dekor ile kişinin geçmiş yaşantısı üzerinden kent belleğine ulaşmanın kestirme yolu olarak beliriyor.

Şehri ikiye ayıran Porsuk Çayı'nın kenarından 'Adalar' mevkiinden Köprübaşı'na<sup>5</sup> yürüyüşümü, bildiğim, genelde tercih ettiğim bir yoldan değil, çocukluğumda ve gençliğimde kullandığım bir yoldan yapmayı tercih ediyorum. Porsuk hattı boyunca köprüyü geçerek Köprübaşı'na ulaşacağım yolda bankamatiklerin olduğu hatta bir kafenin olduğunu fark ediyorum. İnsanlar bu yolda dışarı atılmış masalarda çay ve kahvelerini yudumlarken ben şaşkınlık içinde onlara bakıyorum. Şehirde kamusal alanlar bile birer tüketim mekânına dönüşmüş durumda. Bir yabancı gibiyim şehirde. Sanki yıllardır uzaktayım ve uzun süredir ilk defa merkezdeki bu değişimlere şahitlik ediyorum. İş ve aile yaşamının yüklediği sorumlulukların kendimizi daha önceki özgürlük alanlarımızdan nasıl soyutladığını deneyimliyorum. Sınıfsal olarak belirlediğimiz tüketim ve yaşam mekânları dışına çıkmamak, yarattığımız konforlu alanlardan vazgeçememek bizi yaşamın gerçeklerinden, insanlarla kuracağımız iletişim ve etkileşimden uzaklaştırıyor.

<sup>5</sup> "Köprübaşı" İki Eylül, Cengiz Topel, İsmet İnönü, Şair Fuzuli, Sivrihisar Caddesi gibi bütün önemli yolların Porsuk Çayı ile kesiştiği kavşağın adıdır. Burada Porsuk Çayı iki ayrı köprü ile geçilir.





**2. Fotoğraf:** Eskişehir'in kuş bakışı fotoğrafı. (Google maps)

Su boyundan yürüdükçe Eskişehir'in en görkemli binasına, eski Tepebaşı Belediyesi binasına yaklaşıyorum. Şimdi artık bir konukevi statüsündeki bina, belediyenin yeni binasına taşınması ile bir süre boş kalmış, sonra otele dönüşmüştü. Otel halindeyken alt ve orta sınıfın deneyimleyemediği bir mekân olarak şehrin ortasında yükselmekteydi. Turistler ve üst orta sınıf için ise Eskişehir'in geçmişini temsil eden bir binanın restore edilmiş tarihi anlamına geliyordu. Otel olarak varlığını sürdürmeyince belediye binayı konukevine dönüştürdü. Kent kimliğinin temsilini oluşturan bu bina, Köprübaşı mevki için akla gelen ilk mekânlardan biri olarak tüketimin nesnesi konumuna geldiğinde ise kentin yerlileri ile ilişkisi kesildi. Çünkü ürün-üretici olarak mekân ekonomik ve toplumsal ilişkilerin temelidir (Lefebvre, 2014, s. 75). Kent mekânlarına yapılan sürekli müdahale, yeniden yapılandırma ve işlevlendirme çalışmaları ile kent kimliği ve belleği sekteye uğrayarak, turistlerin tükettiği şehirden koparılan bir metaya dönüşür. Eskişehir örneğinde olduğu gibi yerel yönetimler yatırımcının parasını çekmek yerine "tüketicinin parasını çekmek" adına kent merkezinde "nezihleştirme", "kültürel yenilenme", "kentsel ortamın fiziksel yenilenmesi", "tüketici çekim merkezleri" olarak farklı mekânlar inşa ettiler (Akarçay, 2015, s. 113). Bu bağlamda Eskişehir yerel yönetim(ler)ce kent merkezinin metalaştırıldığı ve kentin kamusal mekânsal varlığının zayıflatıldığı bir kent olarak tanımlanabilir (Akarçay, 2015, s. 115).

Porsuk Konukevi'nin yanından su boyunca ikinci köprüye, Köprübaşı Caddesi'ne çıktığımda, fotoğraftaki adanın bir tarafının eski belediye binası ve diğer tarafının da Çukurçarşı olduğunu fark ediyorum. Fotoğrafık kaydın teknik nitelikleri ve mekânın ada üzerinde yerleşimi tam tarih belli olmasa da fotoğrafın 1900'lu yılların ortalarında çekilmiş olabileceğini düşünüyor. Fotoğraftaki mekân benim çocukluğumda hatırladığım halinden çok farklı olsa da Porsuk Çayı'nın üzerinde adanın bir tarafında konumlanışı bu fotoğrafın

Çukurçarşı'ya ait olabileceği olasılığını arttırıyor. Ayaklarım beni caddenin karşısına, Çukurçarşı'ya inen merdivenlere doğru götürüyor. Adanın içinde bir park ve bu parkın içine serpiştirilmiş plastik masa ve sandalyeler, seyrek ağaçlar ve insan sayısının azlığı beni şaşırtıyor. Ağaçların arasında dolaşırken üç kişilik bir zabıta ekibi ile karşılaşıyorum. Öğlen saatlerinde zabıtalardan yemek molası verdiklerini öğreniyorum ve fotoğrafı gösteriyorum. Bu fotoğrafın nerede çekilmiş olabileceği konusunda fikir yürütmeye başlıyorlar. İçlerinden biri 'burası ama bir terslik var' diyor. "Nasıl bir terslik" diye soruyorum. "Bu fotoğraf ters basılmış" diyor. Çukurçarşı'nın daha önceden balık çarşısı olduğunu, şehrin merkezinde şehri kokutuyor diye Yılmaz Büyükerşen döneminde parka dönüştürüldüğünü söylüyor. Aynı benim çocukluğumda hatırladığım halini anlatıyor: "Bu fotoğraf çok eski, bu halini hiç hatırlamıyorum" diyor.

Parkta dolaşmaya devam ettikçe çocukluğumdaki balıkçılar çarşısını hatırlamaya başlıyorum. Tezgâhlarda balıklar, balık çeşitlerini bağıran balıkçılar, her bir tezgâhı uzun uzun inceleyen müşteriler, balık kılıçlarının toplandığı çöp konteynırı ve tabii ki o derin balık kokusu. Ancak o halinden bu hale nasıl geldiğini zihnimde canlandıramıyorum. Parkta fotoğraflar çekip, fotoğrafın ters olup olmadığını araştırmaya koyuluyorum. Çünkü fotoğraf yukarıdan bir yerden ve karşıdan çekilmiş. Parkın porsuğa bakan ucundan nehre bakıp o parkın dışına çıkıp fotoğrafın nereden çekildiğini bulmam gerektiğini düşünürken, kafeyi ve lüle taşı mağazalarını fark ediyorum. Balıkçılar çarşısından bir tüketim ve boş zaman mekânına dönüşen Çukurçarşı, Eskişehir yerel yönetimlerinin tüketime odaklanan bir stratejiye sahip kent oluşturma çabalarının bir temsili olarak duruyor. Bu bağlamda Çukurçarşı da kamusal alanının işletmelere devredilerek özelleştirildiği bir alt orta sınıf ve orta sınıf tüketim ve boş zaman mekânı olarak kentin merkezinde yerini almış görünüyor.

Merdivenlerden Köprübaşı Caddesi'ne doğru balıkçının önünden geçiyorum, terlikçi ve kıyafet mağazalarından sonra ilerdeki ilk soldan dönüp Değirmen Sokak'a giriyorum. Köprübaşının en eski yiyecek içecek mekânlarının, ayakkabı ve kıyafet mağazalarının yer aldığı bu sokaktan en eski çarşılarından biri olan Tozman Çarşısı'nın yanından devam ediyorum. Önündeki tabela dikkatimi çekiyor. Geçmişte Lale Sineması olarak hizmet veren Tozman Çarşısı düğün salonu, davetiyeci ve matbaa ile kuaför arasında paylaşılmış bir çarşıya dönüşmüş. Yolun devamında çarşının arkasından hiç kalabalığa girmeden su hattına yakın olmak için yeni yapılan bir fizik tedavi merkezinin yanından devam ediyorum. Burası benim için yabancı bir mekân. Tozman Çarşısı'nı hatırlıyorum ancak bu bina tıraşlanmış, yüzeyi pürüzsüzleştirilmiş bir betona benziyor. Etrafı boş, tek başına küçük dükkânların arasından yükseliyor. Tozman Çarşısı gibi ama o dokuyu kopyalamış bir yeni bina olarak eğreti duruyor. Ana arter sokak kadar olmasa da bir yürüyüş alanı olarak fazla kalabalık. Binanın önünden epeyce insan gelip geçiyor. Sonunda Savtekin Caddesi'ne çıkıyorum. Bu cadde beni Petifürcü Lalezar'a çıkaran cadde. Eski Otogar'ın karşı sokağı ve su hattında yer alan bu güzergâhta kimlikler değişmeye başlıyor. Genelde av malzemeleri satan dükkânların yoğunluğu sebebiyle sokak eril bir mekâna dönüşmüş durumda. Mekânın erilleşmesi, erkeğe özgü nesnelere bir alım satım alanına dönüşmesiyle gerçekleşiyor. Bu sokağın erilliğini bozan üç dükkân bulunuyor. Birisi ahşap mutfak malzemeleri satan bir züccaciye, Petifürcü Lalezar ve Petifürcü Süreyya. Kadın deyince akla, aile, aynı zamanda yiyecek, içecek ve çok işlevli aletlerden oluşan bir evren gelirken, erkek dış dünyanın hâkimi olan, bu dünyaya ait araba ya da silah gibi en etkileyici göstergelere sahip olan toplumsal cinsiyet grubu olarak tanımlanıyor (Baudrillard, 2008: 870). Züccaciye kadına yönelik nesnelere satarken, petifürcülerin erkek sahiplerinin aksine kadın adı taşıması, bu çift kutupluluk içinde mekanın iktidarını bozarak, onun erilliğini sekteye uğrattırıyor. Baudrillard'ın vurguladığı eril ve dişil nesnelere atfedilen cinsiyetleşmiş anlam bu sokakta kendini gösteriyor.





**3. Fotoğraf:** Çukurçarşı'nın Lalezar'ın oradan görünüşü. (GOA)

Lalezar'dan içeriye giriyorum, tüm eskiliği ile selamlıyor beni. 1959 yılından beri kent belleğinde yer bulan en eski dükkânlardan biri olarak Lalezar hem bu eril mekâna sıkışması hem de kentin cazibe mekânlarından uzaklaşması ile genç kuşağın tanımadığı bir tatlıcı. Lalezar'ın sahibi Murat Parlak'a fotoğrafı gösteriyorum. Fotoğrafı eline alıyor, çıkaramıyor başta. Ancak sonra o da fotoğrafın ters basıldığını söylüyor. Tersine çevirdiğinde 'şimdi çözdüm' diyerek bana referans noktalarının ipuçlarını veriyor (02.03.2022 tarihli görüşmeden). Ancak fotoğrafın ters olmadığını, fotoğraf çekmek için doğru açıyı bulduğumda fark ediyorum. Lalezar'ın karşısındaki alandan Çukurçarşı'ya bakıldığında, ada olarak Çukurçarşı fotoğraftaki gibi -uzaktan ancak aynı açıyla görülmüyor. Fotoğrafın çekildiği noktayı bulmaya çalışırken köşedeki Arslan otelin balkonundan Çukurçarşı'nın eski fotoğraftaki açısının fotoğraflanabileceğini düşünüyorum. Ancak her şey ertesi gün Arslan Otel'e fotoğraf çekmek için gittiğimde değişiyor. Yangın merdiveninden kıvrılarak pencerenin dışına çıktığımda karşımda ada formatının daha da belirginleştiği bir Çukurçarşı görüyorum. Ancak fotoğrafın çekildiği açı ve konum ile benim durduğum nokta arasında farklılıklar bulunuyor.



**4. Fotoğraf:** Arslan Otelden Çukurçarşı'nın görünüşü (GOA)

Arslan Otel'in resepsiyonistinin de yönlendirmesi ile Eskişehir'i temsil eden yapılardan biri olan Büyük Otel'in olduğu kıyıya, suyun karşısındaki caddeye geçip, otelin en üst katına çıkıyorum. Fotoğraf çekmek için makineyi elime aldığımda, çerçevenin içindeki referans binalarının belirdiğini ve iki binanın eski fotoğraftakiler ile aynı olduğunu fark ediyorum. Doğru yerdeyim. Nehirle ikiye ayrılan kentin merkezinde yer alan bir adanın geçmiş ile kurduğu bağı, bu referans binalar sağlıyor. Çalışmamın ilk aşaması, fotoğrafın çekildiği mekânı bulmak ile son bulurken, ikinci aşamada Çukurçarşı'nın hikayesi başlıyor.

## 4.2. Çukurçarşı: Kaybolan mekânın kent belleğindeki yeri



**5. ve 6. Fotoğraf:** Yeniden fotoğraflama tekniği ile eski fotoğrafa oldukça yakın bir açıdan çekilen fotoğraflar ve referans binalar...

Geçmişten günümüze değişen çok şey var. Geçmiş ve şimdinin arasında bir başka yakın geçmiş var ki benim çocukluğumda hatırladığım Çukurçarşı o geçmişe denk geliyor. Büyük Otel, Arslan Otel, Porsuk Otel gibi kentin geçmişten günümüze taşıdığı binaların kentin kimliğinde ve belleğinde yerleri ayrı. Eskişehir'de yapılan kentsel yenileme projeleri çocukluğumda deneyimlediğim kenti tanınamayacak hale getirdi. Eskişehirililerin belleğinde, anılarında saklı birçok mekânın yerinde ya iş hanı ya AVM ya da çamaşırcılar var. Kent zamanla geçmiş ile kurduğu bağı koparıyor. Çünkü Lynch'in (1996, s.155) belirttiği gibi "çevremizi tanıma ve biçimlendirme gereksinimi öyle önemlidir ki ve kökleri geçmişin derinliklerine öylesine inmiştir ki, kent imgesi birey için duygusal açıdan büyük önem taşır." "Halkın imgeleri diye adlandırılan şeyler, yani bir kentte oturanların çoğunluğunun zihninde taşıdığı ortak imgeler" (Lynch, 1996, s. 157) yitip gittikçe, yerlinin kent ile kurduğu bağ zayıflar. Geçmişteki mekânların yokluğu yerlinin kendinden sonraki nesillere aktaracağı kişisel ve toplumsal bellekteki anılarını hatırlamayı zorlaştırabilir. Örneğin benim çocukluğumdaki ve ilk gençliğimdeki Çukurçarşı'ya ulaşmak için köprülerle şehrin caddelerine açılan kestirme yolları hatırlayamam gibi. Bu çalışma süresince baktığım fotoğraflar ve konuştuğum insanlarla hayal meyal hatırlıyorum kestirme yolları. Kestirme yollar yerlinin bildiği gizli mabetler gibidir. Kentteki kıvrılan dar ve kestirme yollar, küçük pasajlar ya da arka sokağa açılan dükkânlar ve gizli merdivenlerle şehir kendi gerçek yaşamına kavuşur. Kentsel yenilemelerle günümüzde Köprübaşı ve Çukurçarşı'da bütün bu gizli mabetler yıkılmış, nehrin ortasındaki adaya giriş çıkış tek bir yerden verilerek, Köprübaşı ile Çukurçarşı'nın ilişkisi kesilmiş.



### 4.3. Çukurçarşı'nın tarihi



**7. Fotoğraf:** Polat Safi (ed) (2009), "Kurtuluş ve Aydınlanma Eskişehir, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s. 533.

Eskişehir kent merkezi 1896 tarihli yerleşim planında üç ana arter olarak şekillenmiştir. "Porsuk Çayı'nın güney tarafında, ilk geleneksel konut yerleşim alanı olan Odunpazarı ile hamamların bulunduğu Sıcaksular bölgesi ve çevresinde gelişen Taşbaşı Çarşısı yer alırken, Porsuk Çayı'nın kuzeyinde, gayrimüslim ve göçmen mahallelerinin yer aldığı görülmektedir" (Koca ve Karasözen, 2010, s 194). Porsuk Çayı kenti ikiye bölen, kentin fiziksel ve sosyal yapılanmasını da etkileyen önemdedir. Köprübaşı ve Çukurçarşı adaları kentin merkezinde bulunan ve Porsuk Çayı'nın iki yanını kapsayan ticaret merkezleridir (Koca ve Karasözen, 2010: 194). Yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi Köprübaşı'nın mevki olarak Çukurçarşı'ya bağlanan köprüsü, o dönemin ve sonrasının cazibe mekânlarından biri haline gelmiştir. Süleyman Kara yukarıdaki eski fotoğrafı şöyle analiz eder:

*"Solda görünen, çakma Frig Aslanı (Nemea) bezemeleriyle ünlü, her gelen seyyahın nazar boncuğu gibi bir ek bıraktığı, devşirme arabesk mimarisıyla STAMBOUL Oteli binasıdır. Kontrolsüz yangınların çıktığı ve bu Otelin de yandığı bilinendir. Porsuk (Tymbris) Çayı'nın ana yatağıdır görünen. Değirmen'e doğru su stabil gelir buradan. Tahliye kolu Sağ tarafta, kadrajda olmayan sonradan inşa edilmiş bir başka köprü'nün altından geçer ve yine birleşirler. Ortadaki disiplinsiz çalı ağaçlığın olduğu yere Çukur Çarşı gelecektir. Sağdaki köprü gözü kapatılacak, Sağ taraftaki üçgen alınlı kahve ve işyerlerini barındıran bina kalkacak, yerine 1929 yılında Eskişehir Porsuk (Turing Klöp) Oteli inşa edilmeye başlanacaktır. Sol taraftaki köprü gözü de 1930'ların ikinci yarısında yıkılarak yerine beton köprü yapılacaktır."<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> (Dünyüyle bugünüyle Eskişehir Facebook grubunda paylaşılmış fotoğraf altı yazı <https://www.facebook.com/groups/eskisehir222>)





**8. Fotoğraf:** 1930'lar. Çukurçarşı köprüsü, solda Çukurçarşı ve sağda Porsuk Otel. "Dünyüyle bugünüyle Eskişehir Facebook grubunda paylaşılmış fotoğraf <https://www.facebook.com/groups/eskisehir222>)

Çukurçarşı bir ada olarak köprünün altında yer alan, Köprübaşı Caddesi'nin farklı yerlerinde bulunan merdivenlerle ulaşılan bir çarşıydı. Eski belediye binasının bulunduğu adadan üç ayrı köprüyle kestirmeden şehrin merkezine yaya ulaşımı sağlanırdı. Çukurçarşı'nın bir bölümünün çarşıdan bağımsız olması sebebiyle bir başka köprüyle Sıcaksular tarafındaki Yasin Çakır Un Fabrikası'na gidilir, buradaki pasajların içinden "Sıcaksular"a ve "Hamam Yolu"na çıkılırdı (Nalçakan vd., 2015: 1356). Yasin Çakır Un Fabrikası değirmenine su sağlamak için porsuk nehrinden bir kanal açınca asıl ada ortaya çıkmıştır.



**9. Fotoğraf:** Kaynak: Hakan Üresin, "Şehr-i Sevda Eskişehir Facebook Grubundan paylaşılmış fotoğraf.)



Çukurçarşı Eskişehirli tarafından balıkçılar çarşısı olarak da biliniyor. Çarşı, balıkçılar, tavukçular, kelleciler, manav, börekçi, balığın yanında iyi giden tatlıcılarının yer aldığı, yüzleri çarşının avlusuna bakan küçük dükkânlardan oluşuyordu. 1990'ların sonuna kadar Hamam Yolu ve Sıcaksular'dan Köprübaşı'na inen hat boyunca kent merkezinin ve alışveriş güzergâhının son durağı olan çarşı, 1970'lerde Porsuk Çayı'nın taşmasıyla sular altında kalan, balıkçıların ve tavukçuların et artıklarını nehre attıkları için kokan bir yer olsa da kentin en işlek merkezlerinden biriydi.

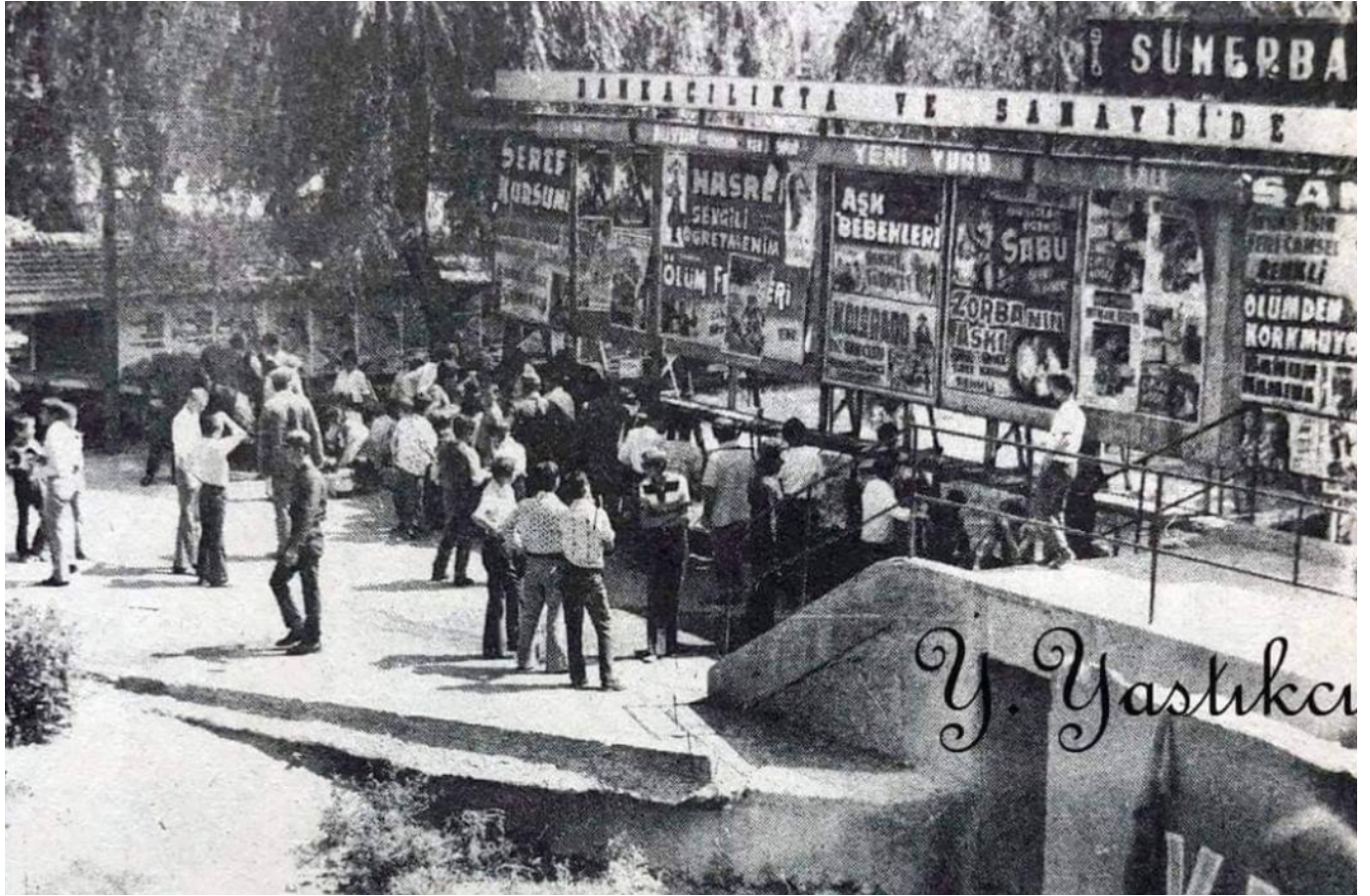


**10. ve 11. Fotoğraf:** 1970'lerde Çukurçarşı. Yaşar Yastıkcı'nın arşivinden ("Dünüyle bugünüyle Eskişehir Facebook grubunda paylaşılmış fotoğraf <https://www.facebook.com/groups/eskisehir222>)

Bellek, o anı yaşayan grupların deneyimleri ile sürekli yeniden üretilen yaşamın kendisidir ve bu sürekliliğin kökünde ise mekân vardır (Nora, 2006: 17-19). Mekânın sürekli yeniden üretimi kentli öznenin deneyimi ile gelişir ve derinleşir. Bu bağlamda kentin yerlilerinden biri olan Sinan Kırmızıgül, çarşı girişindeki sinema afişlerinin bulunduğu girişten bahsederek kişisel bellekte mekânın önemine vurgu yapıyor. Söyledikleri Nora'nın hafıza mekânları tanımına da önemli bir örnek teşkil ediyor: "Eğer biriyle buluşamadıysanız, 'ben geldim, bekledim, gelmedin' diye yazdık afişlerin üzerine. Bizim haberleşmemizi sağlardı" (02.03.2022 tarihinde yapılan görüşmeden). Facebook grubunda çarşının girişindeki sinema afişleri ile ilgili yorum yazanlara göre, afişlerin önü sadece buluşma yeri değil, aynı zamanda Texas Tommiks kitaplarının satış ve değiş-tokuşunun yapıldığı, 'tek tek' sigarasının satıldığı, kentlinin etkileşiminin yoğun olduğu bir kent mekânı olarak hatırlanıyor.<sup>7</sup> Eskişehir'in geçmişinde bir düğüm noktası olarak Çukurçarşı "hem bir geçiş noktası hem de bir yoğunlaşma alanıdır" (Lynch, 2014, s. 84). Bu bağlamda kentlilerin deneyimleri Çukurçarşı'nın bir düğüm noktası olduğunu kanıtlar niteliktedir.

<sup>7</sup> ("Şehr-i Sevda Eskişehir Facebook Grubundan paylaşılmış fotoğraf altı metni, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157602052853898&set=qm.2534139000034163>)





**12. Fotoğraf:** Kaynak: Yaşar Yastıkçı'nın arşivinden (Dünyüyle bugünyle Eskişehir Facebook grubunda paylaşılmış fotoğraf <https://www.facebook.com/groups/eskisehir222>)

Görüştüğüm Eskişehirlilerden biri Cemalettin Özdamar ise Çukurçarşı'da bulunan meyhaneler ve lokantaların kentin tüketim ve boş zaman mekânları olduğunu anlatan şu örneği veriyor: "Biz iş arkadaşlarımla öğlen balık yemeye, iş çıkışı ise birahaneye giderdik Çukurçarşı'ya. O dönemde balığınızı, yeşilliklerinizi, mezelerinizi taze yiyebileceğiniz en lezzetli yerler oradaydı. ESES'in maçı olduğu gün, maç öncesi ve sonrası uğrayıp fıçı bira içerdik. Eskişehirli taraftarlar olarak orası bizim buluşma ve birlik olma mekânımızdı" (28.02.2022 tarihinde yapılan görüşmeden).



**13. ve 14. Fotoğraf:** Kaynak: Hakan Üresin, "Bir dönemin "GelGel" birahanesi, Şahin Gıda pazarı. Duvarında bira reklamı bulunan bina, bir zamanların meşhur Azizim Safâ otelidir." "Şehr-i Sevda Eskişehir Facebook Grubundan paylaşılmış fotoğraf ve fotoğraf açıklama metni.)



Trakya Lokantası sahibi Emin Sarper, üç kuşak lokantacı olarak babasının Çukurçarşı ile ilgili anılarını şöyle anlatıyor: “Lokantanın karşı binasından Çukurçarşı’ya kestirme yol vardı. Kapattılar orayı. Babam gün içinde çarşığı dolaşır ahbablarıyla sohbet eder yeni gelmiş taze balıklar, sebzelere bakar, ayırır, akşam da eve götürmek için uğrardı. Çukurçarşı babam için gün içinde uğranması gereken bir yerdi” (22.02.2022 tarihinde yapılan görüşmeden). Kentin eski halini kendi anılarında yaşatarak fotoğraflarla Facebook gruplarında paylaşan Eskişehirlilerden biri Hakan Üresin, Çukurçarşı’nın balık kokan ama hep uğranılan bir mekân olarak özlemini şöyle tasvir ediyor:

*“Helvacının hemen yanında manav. Balık alıpta roka, tere otu, limon alınmaz mı? Güzel bir tezgâhı vardı ve cezbederdi hepimizi. Devamında bir balıkçı, kelleci, ciğerci ve bir tavukçu. Çarşı dibinden sola dönünce bir yaya köprüsü vardı. Köprüden sonra sıralı balıkçılar (bir tanesinde lokantalı) vardı. Bir dönem çarşının orta yerinde büyük bir ağaç ve ağacın altında bir kulübede zabıta noktası. Düşleyin, soğuk ve puslu bir kış günü, cumartesi öğleden sonra. Balık alıyorsunuz. Tezgâhlarda ışıklarla size daha taze gösterilen balıklardan almışsınız. Çarşıda balıkçıların sesleri, havada kar ve balık kokusu. Telaş içerisinde bir an önce temizlense de eve gitme kaygıdasınız. Hava buz. Aldınız balıkları ve akşam yemeğine yetişsin diye hızlıca eve yol alıyorsunuz. O nostaljiyi arıyor insan.”<sup>8</sup>*

1970’lerin sonunda çarşıda balıkçılık yapan Sıcaksular esnafından Erkan, o dönemin canlı şahitlerinden biri. Geçmişte baraj kapaklarını açtıklarında büyük balıkların da nehre geldiğini, nehirden balık tutulduğunu ama normalde çarşıda satılan balıkların İstanbul Kumkapı, Bursa Gemlik, Mersin, Karadeniz’den Eskişehir’e geldiğinden bahsediyor. Çarşı esnafının erkek ağırlıklı olduğunu ilk kadın kasieri kendisinin işe aldığını, çarşıda bu durumdan dolayı epeyce itiraz geldiğini ancak sonraları başka işletmelerin de kadın işçi çalıştırdıkça çarşının kaba saba dilinin düzeldiğini ifade ediyor (09.03.2022 tarihli görüşmeden).

Balıkçılar Çarşısı eski dükkânların bakımsız görünümü, balıkçılar ve tavukçuların Porsuk’u kirletmelerinin yarattığı koku ve çevre kirliliği sebebiyle dönemin belediyesi tarafından 1998 yılında yıkılarak, 2000 yılında yeni tasarımı ve görüntüsü ile yeniden açılmıştır (Nalçakan vd., 2015, s. 1360). Her ne kadar balıkçılar bu halinden memnun olmasalar da kaybettikleri müşterilerini geri kazanacak ve çarşı benim de daha net hatırladığım halini alacaktır.



**15. Fotoğraf:** 2000’li yılların başları. Atilla İdemen Arşivinden.



**16. Fotoğraf:** Üniversiteden arkadaşlarımla yiyeceğimiz akşam yemeği ve doğum günü kutlaması için Çukurçarşı’ya uğramış, balık almıştık. Şubat 2001’den bir fotoğraf. (Gülbin Özdamar Akarçay arşivinden)

<sup>8</sup> Hakan Üresin, “Şehr-i Sevdâ Eskişehir Facebook Grubundan paylaşılmış fotoğraf altı metni

Gündelik hayatın içinde gerçekleşen her türlü pratik kentlilerin mekân ile olan etkileşimine göre belirlenmektedir. “Özne, mekâna, sahip olduğu benlik, zihin yapısı, alışkanlıkları ve deneyimleri ile dahil olurken mekân, varlığını sürdüren kültür, eylem biçimleri, egemen bakışları ve anlamlandırmalar ile özneye etkileşime geçer” (Karmaz, 2021, s. 68). Mekânın üretimi, mekânı kendi içinde bir şey olarak alıp incelemekten öte, toplumsal bağlamına ve üretim süreçlerine yerleştirmeyi işaret eder. Mekân (ve zaman) toplumsal olarak üretilir (Lefebvre, 2014, s. 22-23). Bu nedenle Çukurçarşı gibi mekânların kentli olarak öznelerle kurdukları etkileşimin sadece ekonomik ilişkiler bağlamında değil toplumsal ilişkiler bağlamında da etkili olduğu söylenebilir. Çarşıda üretim ve tüketim ilişkilerinin dışında öznelerin kentin kimliğinde önemli bir unsur olarak beliren kültürel ürünleri de paylaştığı ve zaman zaman bu kent kültürünü yeniden ürettikleri görülmektedir. Texas Tommiks kitaplarının elden ele değiş tokuşu, sinema afişleri ve bu afişlerin kültürel bir nesneden bir iletişim aracına dönüşmesi, Eskişehirspor maçlarında taraftarları bir araya getiren çarşı birahaneleri bu yoruma verilecek örneklerdendir.

#### 4.4. Yok olan Çukurçarşı sessiz bir parka dönüştü

Mekânlar bellek taşıyıcısıdır. Kentin içindeki her alanın bir yapısı ve kimliği vardır. Bu kentsel alanın kentsel yenileme ile yeniden inşa edilmesi süreci ise en hassas konulardan biridir. Çünkü ne türlü değiştirirseniz değiştirin o mekânın içinde gizli kalan bir imge, bir iz vardır (Lynch, 2015, s. 127). Kent belleği bu mekânı canlı tuttukça, fotoğraflar paylaşıldıkça, hakkında yazılar yazıldıkça ve özne olarak yerli, o mekân ile ilgili anılarını kendinden sonraki nesillere aktarmakta ısrarcı oldukça o mekânı yıksanız da hatırlanır. Halbwachs (2018, s. 142) “mekân, grubun izini taşır ve grup da onunkini” derken bir mekânın grup tarafından kullanılan her bölümünün o grubun geçmişi ve kimliği hakkındaki anılara sahip olduğunu vurgular. Çünkü mekândaki izler sadece o grubun anlayabileceği durumdadır. Bu nedenle mekâna yapılan her bir müdahale, grubun geçmişini hatırlama sürecinde kesintilere neden olmakta ve kolektif bellekte değişimleri başlatmaktadır (Halbwachs, 2018, s. 142).



17. ve 18. Fotoğraf: [https://www.eskisehir.bel.tr/bizim\\_sehir.php?menu\\_id=41](https://www.eskisehir.bel.tr/bizim_sehir.php?menu_id=41)

Çukurçarşı, Eskişehir’de Halbwachs’ın bahsettiği bu değişimin en canlı örneklerindedir. Bir kere yıkılmış, yenisi yapılmış, bir kere de tamamen yok edilmiştir. Belediyenin Bizim Şehir adlı bülteninin 21. Sayısında (2008) Çukurçarşı’nın eski ve yeni halleri karşılaştırılarak “hem bölgede bulunan tarihi yapılar bütün güzelliği ile ortaya çıkarıldı hem de kent merkezinin nefes almasını sağlayacak yeşil alanlar oluşturuldu” şeklinde bir açıklamaya yer verilmiştir. Bu tür kentsel dönüşüm çalışmaları yeniden oluşum (regeneration) olarak adlandırılmaktadır. Yeniden oluşum süreci mevcut dokusu bozulmuş kent içi çöküntü alanlarının yeni bir mekâna dönüştürülmesi



ya da mevcut dokunun geliştirilmesi ile kente kazandırılması olarak tanımlanmaktadır (Özden, 2016, s. 159). Balıkçılar Çarşısı olarak bilinen Çukurçarşı tamamen kentin belleğinden silinerek yeni bir mekân inşa edilmiştir. Yeni inşa edilen bu alanda ise kafe, balık lokantası ve lületaşı işleme ve satış dükkânları yer almaktadır.



**19., 20., 21. ve 22. Fotoğraf:** Candid fotoğrafları araştırmacı/fotoğrafçı olarak çalışma süresince sahadan izlenimler olarak çektim.





**23. Fotoğraf:** Şahin Balık'ın önü

Çukurçarşı'ya iki yanlı merdivenlerle inilmekte, kestirme yollar ve küçük köprüler kaldırıldığı için çarşıya tek giriş bulunmaktadır. Sağdaki merdivenin hemen yanında geçmişte de var olan Şahin Balıkçılık bulunmaktadır. Sol merdiven ise ESKART (Eskişehir kent içi toplu ulaşım kartı) dolum merkezine ve meydandaki at heykellerine çıkmaktadır. Şahin Balıkçılık'ın olduğu bina Yasin Çakır Un Fabrikası'na ait olduğu için belediye bu binayı yıkamamıştır. Önce Köprübaşı'nın en büyük marketi olarak Şahin Gıda, birahaneye, sonraları da yemek lokantasına, balık lokantasına ve günümüzdeki haliyle Şahin Balıkçılık'a dönüşmüştür (Ali Baş, 07.03.2022 tarihli görüşmeden). Şahin Gıda'nın sahibi vefat edince, binayı şu anki sahibi kiralamış, Şahin adını da Eskişehirlilere tanıdık olduğu için değiştirmemiştir. Çukurçarşı'nın içindeki balık lokantasının da sahipleri olarak, geçmişteki balıkçıları temsil etmektedirler. Merdivenlerden inerken soldaki, doğrudan kafe girişine uzanırken, sağdaki balıkçı lokantasına inmektedir. Çukurçarşı, balıkçılar çarşısı iken Yılmaz Büyükerşen'in belediye politikalarından biri olan kentsel yeniden oluşum süreciyle Lületaşı Sanat Merkezi Çukurçarşı olarak adlandırılmıştır.



**24. Fotoğraf:** Lületaşı Sanat Merkezi olan Çukurçarşı'nın Şahin Balıkçılık tarafından girişi.

Lületaşının ve ondan üretilen ürünlerin sanat olup olmadığı mevzu başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, köprünün altında kalan bu mekânı Lületaşı merkezine çevirmek ve turistik bir vizyon ile dönüştürme

çabası Büyükerşen'in şehri estetize etme hayalinin kimi zaman sukut-u hayale uğramasının iyi bir örneğidir. Şehrin en değerli adasında boş dükkânların, bir tuvaletin, bir çay bahçesinin ve eski günleri yâd eden bir balıkçı lokantasının dışında bir şey kalmamıştır. Bu haliyle eskisi ile hiçbir benzerliği bulunmayan çarşı, yeni nesil için sadece bir park olarak kalacaktır. Lefebvre (2014: 101), kentte her şeyin birbirine benzemesini keşfetmek için inşaat alanlarına, meydanlara ya da parklara bakmaya gerek olmadığını, mimari ile şehircilik olarak adlandırılan alanların arasındaki ayrımın kalktığını, tekrarlanan şeyin, biricikliğe baskın geldiğini söylemektedir. Kentlerdeki biricik olan mekanlar, kentsel dönüşüm, yenileme vb. gibi çalışmalarla bozulmakta ve bu nedenle yapay olanın doğal olana, ürünün esere tercih edildiği kentler inşa edilmektedir (Lefebvre 2014: 101).

## 4.5. Parkı deneyimleme



**25. Fotoğraf:** Çukurçarşının meydan tarafından girişi

Köprüden Çukurçarşı'ya bakmak, -bu çalışmada gerçekleştirdiğim bellek yolculukları ile çarşının geçmişine inen biri olarak- bir anlamda sessizliğe ve boşluğa bakmak demek. Kış mevsiminin etkisi ve soğuk ile kafenin dışındaki, parktaki masaların çoğu boş. Birkaç masada insanlar çay içerken, geneli sakin ve sessiz. Köprünün altındaki boşlukta 5 lületaşı mağazasından üçü kapalı. Gazete kağıtları ile sarmalanmış vitrin camları, ekonomik olarak ne amaçlandıysa gerçekleşmediğinin bir temsiline dönüşmüş durumda. Köprü altı mağazaların turistin ilgisini çekemediğini, Eskişehir deyince tur şirketleri ve rehberin belirlediği güzergâhların olduğunu söyleyen hem resepsiyonist hem rehber Ali, "Çukurçarşı adası lületaşı merkezi olamaz. Zaten Odunpazarı'nda bir merkez bulunuyor. Özellikle günü birlik geziler için gelenlerin zamanı çok kısıtlı. Bu yüzden rota bir güne sığdırılacak şekilde belirleniyor" derken, Lületaşı mağazasında çalışan Sadık, satışların çok düştüğünden bahsederek ne turistin ne de yerlilerin bu mağazalardan haberleri olmadığını, diğer mağazaların bir kısmının Odunpazarı'na taşındığını bir kısmının da pandemi yükünü kaldıramayıp kapattıklarını anlatıyor. Hemen yanlarında ise Çukurçarşı Kafe (çay bahçesi) bulunuyor. Kafenin içi dışından nispeten daha kalabalık. Bir masada 6 kadın, bir diğer masada yalnız bir kadın, birkaç masada ise tek erkek müşteri yer alıyor. Kafe işletmecisinin yeğeni ile konuşma fırsatı buluyorum. Kış mevsimi olduğundan dışarısının pek dolmadığından, yazın daha kalabalık olduğundan bahsediyor.





**26. Fotoğraf:** Parkın içindeki aile çay bahçesi

“Genelde bu kafeye gelenler, şehrin orta ve yaşlı kuşağından oluşuyor. Sınıfsal olarak da alt orta ve orta sınıf tercih ediyor.” İşletmecinin bu önerisinden hareketle, karşı masada oturan kadın grubuna doğru yönelip, bu mekânı tercih etme sebeplerini soruyorum. Cevap olarak ağızlarından dökülen ilk kelime ‘güvenli’ oluyor. İçlerinden biri, “bizi kimse rahatsız etmeden güvenli bir şekilde, arkadaşlarımızla, çocuklarımızla boş vakitlerimizde oturup, sohbet edebiliyoruz. Bu yüzden geliyoruz” diyerek, mekânın güvenli olduğu için kadınlar tarafından tercih edildiğini belirtiyor. Lületaşı dükkânlarından birinde çalışan Sadık ise güvenli olmasını tuvaletlerin ücretli olmasına bağlayarak “eskiden ipini koparan gelirdi buraya. Balicisi, hırsız vb. tuvaleti özel bir işletmeye verince insanlar da para vermektan kaçındıkları için, gelmemeye başladılar. Müşteriler rahat ettiler” yorumunu yapıyor.

Müşterilerin güvenli olduğu için seçtiklerini belirtmeleri Zeybek’in, (2011, s. 227), kentteki kamusal alanlar olarak parkların içindeki aile gazinosu, aile çay bahçeleri gibi yerlerin kadınlar için nasıl bir özel alana dönüştüğünü tartıştığı çalışmasını hatırlatıyor. Bu mekanlar belirli bir mahremiyeti öngördükleri ancak yine de kamusal alan olarak adlandırıldıkları için de ‘geçiş mantığı’ olarak tanımlanıyorlar. Böylelikle aile mekanları gibi şehir öğelerinin, ‘yeterince kentleşme’ ve ‘yeterince modernleşme’ sonucu aileyle eşleştirilerek güvenli ve temiz hale getirilmesi, şehirlerin cinsiyetçi coğrafyasının görmezden gelinmesine ve kent meydanlarının ataerkil bir şekilde oluşturulmasının gizlenmesine neden oluyor (Zeybek, 2011, ss. 228-229). Kadın günlerinin bile bu kafede yapıldığı, kahvaltılarda hep birlikte bulunduğu da düşünüldüğünde bu kafe şehirdeki aile mekânlarından biri olarak kamusal alanda kadını ‘eve benzeyen’ ‘güvenli’ bir özel alana hapseden bir mekân olma özelliği de taşıyor.



**27. Fotoğraf:** Parkın içindeki lületaşı ustası heykeli, balıkçı heykeli yerine lületaşı ustasının yerleştirilmesi belediyenin mekânı, turist için tüketim mekanına dönüştürme isteğinin bir temsili olarak görülebilir.

Şehir merkezindeki kafelerden daha ekonomik olan çay bahçesi için kadınlar, “su boyundaki kafelere göre daha ucuz. Bir çaya 8-10 lira vermek istemiyoruz. Burada çay 3 lira. Bizim ekonomik gücümüze de uygun” diyerek mekânı genelde kadınların, orta yaşlı ve yaşlı Eskişehirliilerin tercih ettiğini ve alt gelir grubunun ve emeklilerin geldiğini gözlemlediklerini söylüyorlar. “Çalışmak, yemek, barınmak gibi yaşamın zorunlu gereksinimlerini karşıladığımız zaman dışındaki alan” (Aydoğan, 2000, ss. 15-19) olarak serbest zaman, bütün toplumsal yükümlülüklerimizden de kurtulduğumuz bir zaman dilimi. Bu zamanda insanlar kendi sınıfsal özellikleri, ekonomik ve kültürel sermayelerine göre tüketim mekanlarını seçiyorlar. Bu bağlamda alt orta sınıf ve kadınlar için bu park ve içindeki kafe, kentli yerlilerin tüketmeden/az harçayarak serbest zaman geçirebilecekleri bir zamanı tüketme mekânı olarak tanımlanabilir.



**28. Fotoğraf:** Öğle yemeklerini yiyen lületaşı esnafı



## 5. Son aşama: Çukurçarşı'yı katmanlara ayırıp, tekrar birleştirmek



**29. Fotoğraf:** Fotokolaj için taranmış arşiv görselleri, buluntu fotoğraf ve sahada çektiğim şimdiyi anlatan fotoğraflar.

'Araştırma içinde sanat' olarak tasarladığım son aşamada, arşivin derinliklerinde dolaşarak, Eskişehir Köprübaşı ve Çukurçarşı'yı anlatan, temsil eden, gösteren imgeleri, gazete kupürlerini, yerli fotoğrafçıların çektiklerini, haritaları, katalogları, kitapçıkları bir araya getirdim. Bu malzemeleri bir masada bir arada gördüğümde fotokolajın mekânı temsil etmek için iyi bir yöntem olacağına karar verdim. Çünkü fotokolaj, arşivdeki ve bellekteki geçmişin imgelerini şimdi ile buluşturan, yaratıcı bir bakış açısını olanaklı kılan, mekân ile kurduğum etkileşimi de gösterebileceğim bir teknik. Fotokolajın, kente dair belleği, geçmişteki ve şimdideki temsillerle iki boyutlu yüzeye aktarabilme becerisi, belgelenmiş an'ları ve kişisel anıları, katmanlara ayırmamı olanaklı kıldı. Bu araştırmada fotokolajı kullanmamın bir başka sebebi de her bir imgeyi kesip içini boşaltarak ya da kesip kenarlarından temizleyerek bağlamından koparabilmek ve öznel ve düşünsel bir anlayışla, başka bir bağlama yerleştirmek. Çünkü bağlamı belirleyen şeyler, benim deneyimlerim ile yerlinin belleği, benim çektiğim fotoğraflarla arşivdeki geçmiş imgeler, benim gözlemlerimle yerlinin deneyimlerinin toplamından oluşuyor.

Bir sonraki adım ise kendime bir araştırmacı/fotoğrafçı olarak sorular sormaktı: Bütün bu araştırma sürecinde teorik olarak neler öğrendim? Neleri deneyimledim? Kimlerle konuştum? Mekânın bana verdiği duygu neydi? İmgeler bana ne söyledi? Fotoğraf çekerken gözlemlediğim bakışımı yönelttiğim ve fotoğraflama ihtiyacı duyduğum şeyler nelerdi? Bu sorular, fotokolajın ana temasını oluşturmamda bana yardımcı olan sorulardı.





**29. Fotoğraf:** Foto kolaj detayı



**30. Fotoğraf:** Detayın alındığı fotoğraf

İlk oluşturduğum kompozisyonda meydanda çektiğim elleri arkadan bağlı ve sanki geçmişten gelmiş ve günümüze hayretlerle bakan bir kişinin fotoğrafını kullandım. Fotoğraftaki özne, benim için Çukurçarşı'nın kentli yerlideki yerini temsil ediyordu. Çünkü mekân öznenin onunla kurduğu ilişki ve kişisel deneyim ile anlam kazanıyor. Mekân, varlığını kentlinin ürettiği kültür, eylem biçimleri, düşünce ve yaşama biçimleri, gündelik rutinler ve ritüeller, gündelik yaşam ve bunların anlamlandırılma biçimleri ile özneyle etkileşime geçiyor (Karmaz, 2021: 68). İşte sırf bu yüzden, fotoğrafın içini boşaltarak bir insan çerçevesi oluşturdum. Köprübaşı, Sıcaksular, Hamamyolu hattının bulunduğu, Çukurçarşı'nın da tam ortasında yer aldığı haritayı ise bu çerçevenin ortasına yerleştirdim. Böylelikle araştırmanın da ana temasını oluşturan; mekânın insan ile kurduğu etkileşim ile gerçek kimliğini kazandığını, insanda ise mekânın onun kimliğinin bir parçası olduğunu görselleştirmiş oldum.



**31. ve 32. Fotoğraf:** Foto kolaj detayları

Kolajın kompozisyonunda ana öge olarak vurguyu toplayan bu parçanın etrafına, Eskişehir tarihinin en önemli olaylarından biri olan ESES'in şampiyon olması ve Cumhurbaşkanlığı kupasını kazanması ile ilgili bir haberin başlığındaki Eskişehir yazısını kullanmak istedim. Kentin belleğinde özellikle eski kuşak için ESES'in anlamı büyük ve Çukurçarşı da taraftarların uğrak mekânlarından biri. Kolajın altına Porsuk nehrini ve bir zamanlar nehirden tutulan balıkları ve Balıkçılar Çarşısı'nın taze balıklarını hatırlatan mavi bir doku ve çarşıda çekilmiş fotoğraflardan aldığım balıkları yerleştirdim. Mavi yuvarlak etiketleri ise Çukurçarşı ve Köprübaşı'nın kent için önemli düğüm noktaları olduğunu vurgulamak için kullandım.





**33., 34., 35. ve 36. Fotoğraf:** Fotokolaj detayları

Çukurçarşı'nın girişindeki, tarihi ve eski binanın fotoğrafını da ekledim. Birahaneleri ile meşhur bina günümüzde yıkılmış, bu alan at heykelleri ile küçük bir meydana dönüşmüştür. Kent belleğine dair simge yapıları kolajda kullanmak, geçmiş ile günümüz arasına bir köprü kurmak gibi. Kentin ve Çukurçarşı adasının kuş bakışı fotoğrafını, hem bu alanın kent için ne kadar anlamlı ve önemli olduğunu vurgulamak hem de Porsuk nehrinin böldüğü Eskişehir'in yapılaşmasını göstermek için kolajın kenarlarına yerleştirdim. Çukurçarşı'nın eski günlerine dair insan fotoğrafları ve şimdide çekilmiş insan görüntüleri ile o katmanı tamamladım.

Her bir ayrıntı kentin tarihini ve şimdisini, değişimini ve dönüşümünü temsil ediyor. Belleği harekete geçiriyor ve nostaljiyi çağırıyor. Fotokolajın son halinde belgeyi ve imgeyi parçalara ayırıp, katmanlar şeklinde tasarlayarak, Lynch'in kavramsallaştırdığı tanıdık kent imgelerini bir araya getirmeye çalıştım. Kendi kişisel belleğime ait nostaljik olan ne varsa kolajın bir parçasında var. Kolaja sadece benim anılarım ve imgelerimi değil, konuştuğum, paylaşımlarını ve yazılarını okuduğum Eskişehirliilerin de hatıralarını ekledim. Böylelikle üç aşamalı araştırmanın sonuna geldiğimde, doğduğum ve yaşadığım şehirle olan bağımlı yeniden kurmuş oldum.



**37. Fotoğraf:** Araştırma sonucunda üretilmiş fotokolaj.

## Sonuç yerine...

Eskişehir yerli turistlerin görmek istedikleri bir kent haline geldi. Yılmaz Büyükerşen'in bu değişimde katkısı büyük ancak bu kentsel yenileme, mutenalaştırma ve kentsel dönüşüm çalışmaları ile kent ile yerlisi arasındaki bağların giderek koparıldığını söyleyebiliriz. Hafıza mekânlarının, kişinin belleğindeki kent imgelerinin ve yerlinin kent mekânlarıyla kurdukları aidiyetin böylelikle yitip gittiğine şahitlik ediyoruz. Bu araştırma kapsamında görüşme yaptığım her kentli istinasız kentin geçmişine ve belleğine ait olan yapı ve mekanların çok kolayca değiştiğinden bahsetti. Özellikle geçmişte Çukurçarşı'nın kent için bir düğüm noktası olması ve mekân ile özne arasındaki etkileşimin bir yansıması olduğu görüşmelerde oldukça sık vurgulandı.

Görüştüğüm kentliler için 1970'li yıllar ve 1980'li yıllarda bu çarşı hem bir sosyalleşme mekânı hem de bir alışveriş merkeziydi. Hamamyolu'ndan, Sıcaksular'a ve oradan Köprübaşı'na çıkan yürüme yolu boyunca her ihtiyacı karşılayacak sıra sıra dükkânlar Porsuk Otel'e kadar uzanıyordu. Bu merkez alt ve orta sınıf için hala canlılığını korusa da üst sınıf merkezden çevreye taşınarak yeni mahallelerin oluşmasına sebep oldu. Bu nedenle güvenli siteler ve AVM'ler yeni orta sınıf ve üst sınıfın tüketim mekanlarına dönüştü.

Günümüzde Çukurçarşı'nın ortadan kaldırılmasıyla o yol kentli tarafından diğer caddeye geçiş yolu olarak kullanılmaktadır. Çukurçarşı'yı 30 yaş ve üstü Eskişehirli hatırlamaktadırlar. Herkeste bir anısı olan çarşının bir AVM yerine parka dönüşmesi insanların içine su serpse de, insanlar sessiz, ıssız ve kendi başına bırakılmış bir ada görüntüsünü garipsemekte. Yılmaz Büyükerşen'in burayı aslına uygun bir açık hava pazarına dönüştürebileceğinden, bir arıtma sistemi koyarak, nehrin ve çevrenin kirlenmesinin engellenebileceğinden bahsediyorlar. Onlara göre ada, tarihi bir çarşı haline getirilebilseydi hem kentlinin hem de turistlerin bir arada olduğu yaşayan bir mekâna dönüşürdü.

Sınıfsal farklılıklar da mekân tercihlerinde ön plana çıkıyor. Çukurçarşı, oraya gelenler ve esnaf tarafından emekliye, orta ve alt sınıfa hitap eden bir serbest zaman mekânı olarak tanımlanıyor. Su boyunda 6-10 lira arasındaki çayı orada 3 TL'ye içebiliyorlar. Bu açıdan bakıldığında kentin merkezinin orta ve üst orta sınıfa ve turiste göre planlanmış ve tasarlanmış bir şehir olduğu söylenebilir. Bu haliyle Çukurçarşı ve içinde yer alan serbest zaman mekanları, Eskişehir'deki alt gelir gruplarının da şehir merkezinde olup, sosyalleşebilecekleri güvenli bir mekân olarak görülüyor.

Eski fotoğraflarda kentin belediyesi değiştikçe makus talihinin de değiştiğini görebiliyoruz. Arşivi karıştırdıkça ve eşeledikçe karşılaşılan hikayeler kente dair bilmediğimiz ne varsa ortaya çıkarıyor. Eskişehir'in kentleşme politikaları, bellek mekânlarına sahip çıkarak doğal olanı yapay olana, eseri ürüne, yereli yurtdışındakine tercih edecek şekilde düzenlenebilir. Bu da düşünsel, politik, kentsel ve kültürel yenilenme ve değişim ile mümkün olabilir. Porsuk'taki gondollar, suni göletler ve parklar, renkli köprüler, bronz ve fiberglas heykellerden oluşan eklektik bir kent yerine, yerel unsurlarını koruyabilen ve bu unsurları yeniden canlandırma ile ayağa kaldıran bir politika izlenebilir.

## Kaynakça

Adams, T. E., Jones, S. H., Ellis, C. (2015). Autoethnography. Oxford: Oxford University Press.

- Adams, T. E., Ellis, C. (2012). *Trekking Through Autoethnography*. Quartaroli. MaryLynn T., Riemer, Frances J., Lapan, Stephen D. (Ed.), içinde *Qualitative research: an introduction to methods and designs* (s. 189-212). San Francisco: Jossey-Bass.
- Aydoğan, F. (2000). *Medya ve Serbest Zaman*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Batur, E. (2017) *Eskişehir: Kökleri Derinde Yepyeni bir Şehir*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır vd. Çev.). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Berg, B. L. (2008). *Visual ethnography*, *The Sage Encyclopedia of Qualitative Method*. London: SAGE.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Lev, M. (2020). *Art as a mediator for intimacy: Reflections of an art-based research study*. *Journal of Applied Arts & Health*, 11 (3), 299-313 (15).
- Lynch, K. (2014). *Kent İmgesi*. (İ. Başaran, çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karmaz, Ezgi (2021), *Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne-mekân Etkileşim Süreci*. Deniz Yıldırım vd. (Der.), içinde *Mekânı Düşünmek*, Ankara: Nika Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Özdamar Akarçay, G. (2015). *Fotoğraf sahaya İniyor, Özdeşünümsellik Yükseliyor*. *Kültür ve İletişim*, 34 (17), 76-99.
- Özden, P. P. (2016). *Kentsel yenileme, Yasal-Yönetimsel Boyut, Planlama ve Uygulama*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Rieger, J. H. (2011), *Rephotography for Documenting Social Change*. Eric Margolis ve Luc Pauwels (Ed.), içinde *The SAGE HANdbook of Visual research Methods* (s. 132-149) London: The SAGE.
- Safi, P. (ed) (2009), *"Kurtuluş ve Aydınlanma Eskişehir, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi*.
- Simith, T. (2007). *Repeat photography as a method in visual antropology*. *Visual Antropology*. New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Wang, Qingchun, Coemans, Sara, Siegesmund, Richard, Hannes, Karin (2017). *Arts-Based Methods in Socially Engaged Research Practice: A Classification Framework*. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5-39.
- Zeybek, H. A. (2011), *Bir Aile Mekânında Cinsiyet, Cinsellik ve Güvenlik*. Cenk Özbay (Der.) içinde, *Neoliberalizm ve Mahremiyet*. İstanbul: Metis.

## Görüşmeler

Emin Sarper (Lokonta Sahibi Esnaf)) ile 22.02.2022 tarihli görüşme.

Kadınlar ile 22.02.2022 tarihli görüşme.

Ali (Resepsiyonist ve rehber) ile 28.02.2022 tarihli görüşme.

Cemalettin Özdamar (Eskişehir Yerlisi), 28.02.2022 tarihli görüşme.

Murat Parlak (Esnaf)ile 02.03.2022 tarihli görüşme.

Sinan Kırmızıgül (Eskişehir Yerlisi) 05.03.2022 tarihli görüşme

Ali Baş (Gazeteci) ile 07.03.2022 tarihli görüşmeden.

Erkan (Esnaf) ile 09.03.2022 tarihli görüşme.

Orhan (Kafe İşletmecisi) ile 09.03.2022 tarihli görüşme.

## Koleksiyon-Arşiv

İsmail Alkılıçgil koleksiyonu.

Yaşar Yastıkçı Koleksiyonu, Dünyüyle bugünüyle Eskişehir Facebook grubu.

Hakan Üresin Koleksiyonu, "Şehr-i Sevda Eskişehir Facebook Grubu.

Atilla İdemen Arşivi

Gülbin Özdamar Akarçay Arşivi

[https://www.eskisehir.bel.tr/bizim\\_sehir.php?menu\\_id=41](https://www.eskisehir.bel.tr/bizim_sehir.php?menu_id=41)



2022, 9(1): 199-214

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.199214>

Makaleler (Tema)

## MEDYATİK EĞLENCE, DİJİTAL GÖRÜNTÜ, YENİ BELGESEL: 360 DERECE VIDEO ÜZERİNE BİR İNCELEME

Sezer Ahmet KINA<sup>1</sup>

### Öz

Dijital teknik olanakların yaygınlaşması medyatik eğlence anlayışını değiştirmiştir. Yeni medya ekosistemi içerisinde belgesel yapımı, yeni katılımcı biçimler üzerinden gerçekleşmeye başlamıştır. Bu çalışmanın nesnesi olan *Ancient Invisible Cities* belgesel serisi, (i) duysal iletiler ve etkileşim aracılığıyla katılıma izin vermesi, (ii) fiziksel ve analog ontolojik varlıkların dijital olarak yeniden inşasını barındırması ve (iii) nesnelerin üç boyutlu taramalar aracılığıyla üç yüz altmış derecelik seyir deneyimiyle incelenmesini mümkün kılması bakımından tercih edilmiştir. Dijital görüntünün belgesel yapımındaki konumunun sorgulanması ve belgesel anlatısındaki estetik varoluşunun değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yapılan içerik çözümlemesiyle dijital görüntünün sunduğu kusursuz temsil ve belgesel yapımının dayandığı gerçekçilik değerlendirilmiştir. Sonuç olarak anılan seyir deneyiminin klasik akış mantığının dijital görüntüyle eklemlenerek geçirdiği bir evrimi gösterdiği ve hibrit bir içerik türünü içerdiği görülmüştür.

<sup>1</sup> Sezer Ahmet KINA, Arş.Gör., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0002-0814-6915, [sezerkina@gmail.com](mailto:sezerkina@gmail.com)

Makalenin Geliş Tarihi: 30.01.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 01.06.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** medyatik eğlence, dijital görüntü, yeni belgesel, 360 derece video, sanal gerçeklik

# MEDIATIC ENTERTAINMENT, DIGITAL IMAGE, NEW DOCUMENTARY: A REVIEW OF 360 DEGREES VIDEO

## Abstract

Digital technical possibilities have changed the understanding of mediatic entertainment. Within the new media ecosystem, documentary production has begun to take place through new participatory forms. *Ancient Invisible Cities* series, which is the object of this study, has been preferred for the following reasons: (i) Allowing participation through sensory messages and interaction, (ii) digital reconstruction of physical and analog ontological assets, (iii) making it possible to examine objects with three hundred sixty degrees video viewing experience through three-dimensional scans. It has been aimed to question the digital image in documentary making and to evaluate its aesthetic existence in documentary narration. With the content analysis, the perfect representation of the digital image and the realism of the documentary production have been evaluated. Consequently, it has been seen that the viewing experience shows an evolution of the classical flow by being articulated with the digital image and includes a hybrid content type.

**Keywords:** mediatic entertainment, digital image, new documentary, 360-degree video, virtual reality

## Giriş

Toplumsal bir kurum olarak medyanın geleneksel işlevleri *web*in yeni çevrimlerinin ortaya çıkardığı ve geliştirdiği yeni medya aracılığıyla dönüşmüştür. Anılan geleneksel işlevlerden biri olan eğlence (*entertainment*) bu dönüşümle medyum ve içerik dolayimli tartışmalar kadar bu içeriklerin izlerkitle/izleyici ile olan etkileşimine dönük bir odağı da ortaya çıkarmıştır. Eğlence, tıpkı dijitalleşmenin gündelik toplumsal yaşamın içerisine günümüzdeki ölçüde girmediği, dolayısıyla her türlü işin gerçekleştirilmesinde ve ihtiyacın karşılanmasında bugünkü gibi birden fazla seçeneğin olmadığı tarihsel zaman diliminde olduğu gibi günümüzde de daraltılmış bir çerçevede değerlendirilmektedir. Dolayısıyla geleneksel medya ekosistemi içerisinde birtakım medyumlar ve içeriklerde cisimleşen seyirlik fizikî araçlara indirgenmeye devam etmektedir. Klein (2011) medyanın eğlence ve bilgi tesisi işlevinin ideolojik ortaklığını gözeterek televizyonlardaki eğlence programlarının eğitim işlevine bu çerçevede yaklaşmıştır (s. 905). McKee (2013) farklı etkileşim pratiklerine sahip kültürel sistemler olarak sanat ile eğlencenin “medyanın gücü” kesişiminde izleyicilerin yerleşik konumlarını sorgulattığını savunmuş; medyanın “eğlence mantığıyla kusursuz işlediğini” (s. 765) hatırlatmıştır. Bu durum teknoloji kullanımının eğlence içeriğinin tüketimini nasıl etkilediğinin

soruşturulduğu (Mussinelli, 2009, s. 94) ve geleneksel medyanın dijital medyanın altyapısal imkânlarını yakalamak için giriştiği çabaların odağa alındığı (Hayes ve Graybeal, 2011, s. 19) tartışmalarla sürmüştür.

Tartışmaların da gösterdiği süreklilik çerçevesinde dijital teknik olanakların ve bunun temelini oluşturan internet teknolojisi kullanımının yaygınlaşması, hem bir bütün olarak seyir üzerine kurulu medyatik eğlence anlayışının hem de bunun nesnesi olan içeriğin ve onu tüketme pratiklerinin yeni açılımlarla buluşmasını beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda ontolojik varlığıyla (i) dijitalliğin ve (ii) eğlence pratiklerinin birbirine eklemlendiği yeni bir popüler kültür alanı karşımıza çıkmaktadır. Andrew Darley'in yeni bin yılın başında yayımladığı *Visual Digital Culture* başlıklı çalışmasında "dijital eğlence" alanının popüler kültürün temel görünümünden birini ifade ettiği önermesinin ardında da öncelikle içerik, tür ve biçim bağlamı bir dönüşüme vurgu bulunmaktadır. Zira Darley (2001), video oyunları, dijital sinema, simülasyon gezileri gibi etkileşim ve deneyim temelli yeni medya ürünlerinin giderek sıradan eğlence içerikleri hâline geldiğinin yanı sıra; bu görsel dijital içeriklerin estetik karakterleriyle de öne çıktığını savunmakta ve bu içeriklerde giderek duyuusal olanın belirginleştiği bir eğilimi tespit etmektedir (s. 4).

Yeni medya araçlarının sağladığı imkânlar sayesinde dijital eğlencenin haiz olduğu bu duyu odaklı ontoloji; fiziksel eğlence deneyimlerinin dijital varyasyonları üzerine bir alanyazın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin sanal gerçeklikle hikâye anlatımlarında ya da simülatif mekânsal deneyimlerde "tüketime teşvik için dijital içeriğe uyumlu ve anlamlı koku salımı" uygulamaları bu çerçevede genel bir tartışma düzlemini ifade etmektedir (Spence, 2021, s. 1). Yanı sıra, sinematik seyir deneyimi özelinde sinemanın yalnızca gözler ve kulaklar aracılığıyla deneyimlenmesinin diğer duyuusal yolları gölgelediğini ileri sürüp, görsel-işitsel duyuları destekleyen bir "koku sineması"nın imkânlarını sorgulayan (Jiaying, 2014, s. 113) ya da basılı kitap okumanın e-kitap okumaktan "çok daha duyuusal bir deneyim" olmasında basılı kitapların kokusunun ve sayfa seslerinin tatminkâr bir ikameye sahip olmadığını ileri süren (Spence, 2020, s. 917) tartışmalar öne çıkmaktadır. Giderek deneysellikten uzaklaşan ve tecimsel bir hizmet olarak pazarda yer bulup geniş kitlelerle buluşan çok duyuulu dijital eğlence deneyimi, metodolojik olarak da yeni açılımları zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda geleneksel sosyal bilimsel katılımcı gözlem tekniğinden "katılımcı duyusu"nu odağına alan duyuusal etnografiye geçiş hızlanmıştır (Lynch, Howes ve French, 2020, s. 194). Tüm bunlarla birlikte salt görsel-işitsel duyulara hitap etmeye devam eden ve geleneksel medya içeriklerinin ve sanat yapıtlarının dijital teknolojik imkânlar yordamıyla geliştirildiği hibrit içerik türleri dijital eğlencenin ve yeni görsel kültür deneyiminin bir diğer eksenini oluşturmaktadır.

Yeni içerik türlerini ortaya çıkaran söz konusu imkânlar, yeni medyanın metinlerarasılık ve etkileşim düzlemleri üzerinden inşa edilmektedir. Bu bağlamda (i) fiziksel varlıklarıyla tüm duyuusal fonksiyonlara hitap eden mevcut veya geçmiş somut varlıkların dijital olarak yeniden üretildiği arttırılmış gerçeklik uygulamaları, (ii) var olanın ikamesinden çok tamamen yeni bir ontolojik varlığın inşa edildiği sanal gerçeklik uygulamaları geleneksel seyir deneyiminin dönüştüğü yeni dijital düzlemin teknik dayanaklarını oluşturmaktadır. Teknolojinin sinemanın teleolojik evriminin bir parçası olmadığını ama olmaya başladığını savunurken Belton (2002) da bunun yayılımı bakımından kitlesel ancak kullanımı bakımından kişisel bir medyatik eğlence olduğunu "dijital devrim" üzerinden açıklamakta ve görüntünün "plastik bir nesneye" dönüştüğü savunmaktadır (s. 100). Konvansiyonel bir tür olarak belgesel sinemanın bu çalışmada odağa alınan yeni ve dijital formunun ardında da söz konusu dönüşüm yer almaktadır. Yeni ve dijital belgesel formunun, bu çalışmanın temel analitik kavramlarını ifade eden medyatik eğlence ve dijital görüntü deneyimleriyle kesişen temelini ise izleyici katılımının yoğunluğunun, süre anlayışının esnekliğinin ve yeni ifade patikalarına yol

açılmasının endüstrinin işleyişine paralellik taşıması oluşturmaktadır. Zira endüstrinin “akıcılık ve kolaylık retorığı”ni benimsemesi eğlencenin “biçim ve içerik açısından dijital sanatların estetiğı”ne ihtiyaç duymasını beraberinde getirmektedir (Coover, 2012, s. 204).

Dijital sanat estetiğı ihtiyacı, belgesel sinemanın dizinsel doğasının fotografik yönlerden alınmasıyla ilgilidir. Oysa sinematik hareketin seyre katılım kazandırması, hem algısal hem de bilişsel süreçlerle ve daha geniş estetik stillerle ilgili bir denkleme ortaya çıkarmaktadır. Dijital sanatların harekete dayalı estetiğı, bu bağlamda “sinema ile sinemanın ardılı olarak görülen yeni medya arasında güçlü bir köprü” kurmaktadır (Gunning, 2007, s. 48). Tüm bunlarla birlikte yaşananın salt bilgisayar tabanlı dijital teknolojilerin geleneksel üretim tekniklerinin yerini almaya başlaması olarak değerlendirilmemesi gerekmekte, bunun estetik karakter üzerinde etkiler doğurduğu gözden kaçırılmaması gereken bir tartışma hattını imlemektedir. Öyle ki 1960’lı yıllarla başlayan dijital bilgi işlemlerinin gelişimi ve bunların görsel dijital eğlence üretiminde kullanımı salt belgesel sinemayı değil; bilgisayar oyunlarını, müzik videolarını, tema parkları, simülasyon gezilerini de dijital görüntü teknikleriyle buluşturmuştur. Bu geniş medyum ve yapıntı yelpazesi yeni görsel kültür deneyiminin özgül imaj formlarını ortaya çıkarmıştır.

Tarihsel seyri boyunca belgesel sinemanın yeni teknolojilerin sağladığı olanakların karşılık bulduğu bir alan olagelmesine dikkati çeken Hight (2008) geleneksel belgesel biçimlerinin dijital tabanlı araçlarla yeni bir prodüksiyon düzlemi yarattığını kabul etmekte ve bunun temelde etkileşim paydasında buluşan iki sonucu olduğunu ileri sürmektedir (s. 3): Bunlardan ilki metin – izleyici etkileşimidir. Bununla katılımın önünün açılması ve aktif izleyiciler eliyle belgesel kültürünün yaygınlaşması söz konusu olmaktadır. İkincisi ise özellikle *web* temelli üretim alanının gelişmesinin platformlar arası etkileşimi arttırmasıdır. Böylelikle hem yeni biçimlerin yön verdiği çalışmaların çoğalması hem de geleneksel belgesel metinlerin dağıtımı için yeni kanallar bulunması mümkün olmaktadır. Bu çerçevede yeni belgesel kavrayışında hem insan gözünün müdahalesiyle kayda alınan konu ve nesnelere temel anlamlarının muhafazası iddiasının zayıfladığı hem de kameranın bazı temel toplumsal göstergelerin nesnel gerçekliğini yansıtmaya yeteneğini yitirdiği inancı güçlenmiştir (Williams, 1993, s. 10). Nitekim yeni belgeselde imaj-belgelerin anlatı ve bağlamdan bağışık herhangi bir anlam içermeyeceğine dönük güçlü kabul (Bruzzi, 2006, s. 16) gerçeğı çerçeveleyen görüntüleri değil, yaratıcılıklarıyla birbiriyle rekabet eden görüntüleri ortaya çıkarmaktadır.

Yeni belgeselde yaratıcı süreci çevreleyen koşullar nihai üründen daha fazla ilgi görmektedir (Renov, 2004, s. 130). Yönetmen ile filmin nesnesi arasındaki etkileşimden izleyici ile metin arasındaki ilişkiye uzanan değer bağlamındaki bu paradigmatik dönüşümle açık bir fikir alışverişinin, tek yönlü ve didaktik bir akışın yerini aldığını göstermektedir. Yeni belgeselin içine doğan internet teknolojisinin kiteselleşmesi ve analogdan dijital ekosistemlere geçişin üretim, dağıtım ve tüketim ekseninde gerçekleşmesi, deneysel ve avangart görsel-işitsel metinler kadar doğrudan belgesel üretimini de etkisi altına almıştır (Beşlagić, 2019, s. 51-52). Dolayısıyla yeni belgeselin temsil ve anlam dizgesi, biçimi ve görüntü performansı, bununla birlikte duyuma odaklanması üzerinden yeni izleyicilik biçimleri yaratması, Darley’in (2001) ifade ettiği gibi kusursuz temsili görüntülerin ve simüle edilmiş fotoğraf gerçekçiliğinin bir saplantıya dönüşmesine yol açmıştır (s. 14). Böylece belgesel sinemanın temel dayanağını oluşturan olgusalılık ya da gerçekçilik önemli bir tartışma konusu olarak tekrar hatırlanmıştır. Oysa “yeni medya belgeseli” farklı medya ve yeni teknolojilerin etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıkması ve bu teknolojilerin sanal, arttırılmış, hiper gibi önadlarla gerçekliğin –yeniden– inşasına yönelik pratiklerle cisimleşmesinden ötürü “geleneksel belgesel üretiminin

gerçekçi temellerine tehdit oluşturmayan (...) aksine ondan daha az radikal olan” bir nitelik taşımaktadır (Borjan, 2020, s. 711).

Ortaya çıkan bu yeni durum, belgeseller dahil tüm dijital yapıntıların süreç odaklı olması ve akış ağları içinde kendi özdeşimsel ontolojik nitelikleriyle varlık göstermesi gerekliliğini beraberinde getirmektedir (Marchessault ve Lord, 2007, s. 22-23). Böylece bu yapıntıların iş, akış ağlarının belirleyici bir güç, izleyicinin ise etkileşim aracılığıyla üretime katılması mümkün olacak ve sonuçta ortaya çıkan ürün tarihsel temellere sahip ve temsilden ziyade iletişimle ilgili bir nitelik taşıyacaktır (Cubitt, 2007, s. 314). Dijital ontolojinin, görüntü özelinde analog formun sayısallaştırılmasından ibaret olmadığı, esasında “bir varlık ve bilinç kipinin diğerine dönüşümünü” içerdiği (Cubitt, 2007, s. 305), dolayısıyla söz konusu dönüşümün salt film ya da pelikülün yerini çok değişkenli veri yapılarının almasına indirgenmemesi, esasında görüntüye dair üretim ve erişim bağlamında teknik ve toplumsal bir paradigma değişiminin yaşandığının göz önüne alınması gerektiği düşünüldüğünde yeni medya belgeselleri; dijitalin geçici ve/veya uçucu doğasının önüne set çeken, arşivleyerek bu geçiciliği reddeden ve boşlukları dolduran bir imkâna sahip olmaktadır.

Işığa duyarlı ve çoğaltılabilir filmin ya da pelikülün belirlenimindeki analog görüntü yerine vektör ya da *raster* tipinde veri yapılarına sahip olan dolayısıyla piksel sayısı, renk miktarı, renk derinliği, renk alanına göre biçimlenen dijital görüntü her ne kadar yukarıda anıldığı türden paradigmatik bir dönüşümün varlığını imlese de dijital görüntünün kiteselleştiği araçlar –ki bunlara sinema perdesi ve tüm “kara ayna”lar (*Black Mirror*) dahildir– kısa, anlık ve uçucu bir seyir sunmaktadır. Böylece filme ya da peliküle yapılacak seyir ve montaj da dahil olmak üzere fiziki müdahale, yerini, elle tutulamayan ancak depolanabilir yazılımsal veya donanımsal disklerden okunan görüntüye sadece bu disk üzerinden yapılabilecek müdahaleye bırakmaktadır. Dijital görüntünün hem üretiminde ve muhafazasında hem de gösteriminde ve yeniden organizasyonunda fiziki temasın ortadan kalkması onun uçucu niteliğini vurgulamaktadır. Yeni medya belgeselleri ise doğrudan dijital görüntünün bir anlatı bağlamında yeniden üretimi üzerine kurulu olduğundan ve izleyici etkileşimine izin verdiğinden bunun önüne geçebilmektedir. Bu durum dijital medya ekosistemi içerisinde belgesel film yapımının yeni katılımcı üretim biçimleri üzerinden gerçekleşmesini olanaklı kılarak tarih-ötesi mutlak bir ufku karşımıza çıkarmaktadır (MacDougall, 2020, s. 1).

Bu çalışmada da BBC’nin *Ancient Invisible Cities* (AIC, Bartlett ve Thompson, 2018) serisinin anılan türden bir ufka sahip olduğu önermesi benimsenmektedir. Serinin (i) duyuşal iletiler ve etkileşim aracılığıyla katılıma izin vermesi, (ii) fiziksel ve analog ontolojik varlıkların dijital olarak yeniden inşasını barındırmasıyla tarih-ötesi bir yaklaşıma sahip olması, (iii) geleneksel belgesel yapımı teknikleri dışında nesnelere üç boyutlu taramalar aracılığıyla üç yüz altmış derecelik seyir deneyimiyle incelenmesini mümkün kılması; süreç odaklı ve iletişimsel bir yeni medya belgeseli niteliği taşıdığını göstermektedir. Tüm bunlardan hareketle seride yeni teknolojik altyapıyla mevcut tarihî gerçekliğin alternatif bir ifadesi aranmakta ve dijital görüntünün Kim’in (2021a) söylediği gibi, geleneksel belgesel ve avangart sinema ile çağdaş sanat ve yeni medya arasında kesişim kurma (s. 195-196) çabasındaki kilit rolü açığa çıkmaktadır. Çalışmada dijital görüntünün (i) belgesel yapımındaki konumunun sorgulanması ve (ii) belgesel anlatısındaki estetik varoluşunun değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda yapılacak içerik çözümlemesi, hem dijital görüntünün sunduğu kusursuz temsilin hem de belgesel yapımının dayandığı gerçekçiliğin değerlendirilmesini mümkün kılarak dijital seyir deneyiminin niteliklerinin derinlemesine tartışılmasına olanak sağlayacaktır.



## Kapsam ve Tasarım

2018 yılında BBC stüdyolarında ScanLAB Projesi kapsamında hazırlanarak izleyiciyle buluşan, klasik dönem tarihçisi Dr. Michael Scott tarafından hazırlanıp sunulan, yönetmenliğini Renny Bartlett ile Andrew Thompson'ın üstlendiği *A/C* serisi üç büyük antik kentin tarihî ve sembolik yapılarını merkeze alan bir anlatı sunmaktadır. Süreleri elli ile altmış dakika arasında değişen ve sırasıyla Kahire'nin, Atina'nın ve İstanbul'un antik ve klasik dönem mimarî yapılarının anlatıldığı, bununla birlikte birtakım tarihsel anekdotların yanal eklenmeleriyle hikâyelerin kurulduğu üç epizotluk seri; konvansiyonel belgesel üretim teknikleriyle hazırlanmıştır. Bununla birlikte her epizotta odağa alınan sembolik yapıların üç boyutlu taraması yapılarak bu yapıların üç yüz altmış derece açıyla sunucu tarafından seyredildiği bir finale yer verilmiştir. Televizyon üzerinden izleyicilerle buluşan epizotların söz konusu etkileşimli final bölümleri, internet ortamından sanal gerçeklik gözlükleriyle izlenilebilecek yaklaşık dörder dakikalık videolar hâlinde yayınlanmıştır.

Büyük Gize Piramitleri, Atina Akropolis'i ve Ayasofya'nın yer aldığı söz konusu videolarda bu yapılar; hem açıklayıcı perforeler ve grafik metinler hem de izleyicinin tercihlerine göre şekillenen kör noktasız bir mekânsal deneyimle tanıtılmaktadır. Seri boyunca her bir epizot özelinde bu videolara konu edilen yapıların da içinde olduğu, bununla birlikte artık var olmayan veya kalıntıları bulunan tarihî yapıların üç boyutlu yeniden inşaları da anlatıya dahil edilmektedir. Bu bağlamda Kahire epizodunda Sakkara'da inşa edilen ve Büyük Gize Piramidi'ne ilham veren Zoser Piramidi incelenmekte, Büyük Gize Sfenksi'nin hangi firavnu temsil ettiğini belirlemek için heykellerin üç boyutlu yüzey analizleri yapılmakta, eski bir Rum Ortodoks kilisesinin altında yer alan Roma Kalesi araştırılmaktadır. Atina Akropolis'inde Partenon'un kuzeyinde yer alan ve Athena ile Poseidon'a adanan Erehteyon Tapınağı incelenmekte, kölelerin çalıştırıldığı gümüş madeni bölgesi Laurion ziyaret edilmekte, Yunan filosunun Perslerle savaştığı Salamis'in izi sürülmektedir. Tarih boyunca defalarca yıkılan ve yeniden inşa edilen İstanbul'da Ayasofya'nın katedral hâli, Hipodrom, Büyük Saray, Bukoleon Sarayı yeniden canlandırılmakta; sarnıçlar, su kemerleri, Kapalı Çarşı, Süleymaniye Camii ziyaret edilmektedir.

*A/C* serisi, tüm bunlardan hareketle biçimsel olarak iki öncül üzerinden ifade edilebilecek bir nitelik dizgesi barındırmaktadır. Bunlardan ilki seride konvansiyonel belgesel yapımda kullanılan teknik araçların ve tercih edilen içerik akışının dijital teknolojik altyapıyla desteklendiği üç boyutlu yapıntılardır ancak bunlar anlatıda salt çeperde kalan ve anlatılan hikâyenin görselleştirilmesi konusunda destek sunan tali bir işlev görmektedir. İkinci öncül ise serinin esasında geleneksel bir medyum olarak televizyon için hazırlanan, dolayısıyla bir platform tabanlı olmadan etkileşime izin vermeyip tek yönlü bir akış barındıran içeriğinin sanal gerçeklik teknolojisi kullanımıyla geliştirilmesidir. Böylelikle izleyiciye internet ortamında, sanal gerçeklik seyir deneyimine uygun teknik altyapısı bulunan bir sosyal ağ olan YouTube üzerinden haricen sunulmasıdır.

Sanal gerçeklik uygulamalarıyla üretilen içerikler; yeni kurgusal ortamlar yaratmasının (Dikmen, 2021, s. 33) yanı sıra, bunların genelde sinematik üretimin tümüne, özelde ise belgesel sinemaya uygulanması; alanyazında "sentetik görme" olarak ifade edilen (Kim, 2021b) ve simüle edilmiş bir dünyada hem var olmadan (bedensiz olarak) hem de devingen bir duyusallık içinde yön kontrol etme özgürlüğüyle gerçekleşen bir görme pratiğini içermektedir (Kim, 2021b, s. 321). Bu bağlamda sanal gerçekliğin insanî yardım uygulamalarında kullanılarak "uzaktan ve birlikte acı çekme yanılması" yarattığı (Irom, 2021, s. 8) ya da insanların ölen yakınlarının avatarlarıyla etkileşim kurma deneyimi yaşamaları sağlanarak yas tedavisinde

terapötik amaçlarla kullanıldığı (Pizzoli vd., 2021, s. 1, 4; Stein, 2021, s. 8-9) uygulamalar yaygınlaşmaya başlamaktadır. Etik ve estetik görünülerinin yanı sıra her bir deneyim özelinde sanal gerçeklik metinlerinin içerik ve kullanıcı arasındaki ilişkiye göre değişkenlik taşıması, metodolojik olarak esnek ve çoklu bir kavrayışı gerektirmektedir. Bu doğrultuda yapılacak bu çalışmada niteliksel içerik çözümlemesinin de (oto-)etnografik referanslar barındırması ihtimali veya gereği ortaya çıkmaktadır.

Öyle ki, çalışmada *AIC* serisinin üç epizodunun oluşturduğu araştırma evreni üzerinden amaca yönelik örneklemeyle epizotların ekini oluşturan sanal gerçeklik videoları incelenmektedir. Videoların çözümleme birimi olarak seçilen tüm görsel-işitsel içeriği, çalışmanın yürütücüsünün sosyal ve kültürel bağlamı içerisinde keşfedeceği ve açıklayacağı anlamlarla değerlendirilecektir. Dolayısıyla bahsi geçen (oto-)etnografik referanslar, hem içerik çözümlemesine zaten içkin olan bağlamsal temellerden (Neuman, 2014, s. 472) hem de sanal gerçeklik deneyimlerinin her bir izleyici özelinde açığa çıkan özgül niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çalışma için formüle edilecek araştırma sorularının da buna uygun olması gerekmektedir.

*AIC* serisinin sanal gerçeklik teknolojisiyle yapılandırılan video eklerinin öncelikli olarak anlatı yapılarının inşası nasıl gerçekleşmektedir, temel öğeler olarak karşımıza ne çıkmaktadır? Anlatıda (i) klasik belgesel yapımındaki toplumsal bir değişim, bilgilendirme, fark yaratma gibi hedef, amaç ve imkânlar (Glynne, 2011, s. 23), (ii) genel kabul görmüş anlatıcı, bakış açısı ve görsel-işitsel yardımcıları gibi bileşenler, (iii) hikâyeleştirme nasıl yer bulmaktadır, ortaya çıkan dijital görüntünün tamamıyla yeni ve eşsiz bir deneyim sunduğu söylenebilir mi, yoksa hibrit bir süreklilik deneyiminden mi bahsedilmektedir? Bu bağlamda dijital görüntü teknolojilerinin kullanıldığı yeni medya belgesellerinde esasında gerçekçi paradigma içinden imajlarla hazırlanan hareketli görüntü kurgusunun yarattığı yeni varlık ve bilinç kipi nasıl açıklanabilmektedir? Gerçekçi paradigmanın boşluklarını doldurma iddiasında olan dijital görüntünün uçuculuğu, özellikle belgesel türü ekseninde açığa çıkan arşivleme işleviyle sönmülenebilir midir, bu noktada başka ne tür yapım stratejilerinin benimsenmesi gerekmektedir ve metinlere kitlesel erişimin nasıl seyredeceği öngörülmektedir?

## Bulgular ve Tartışma

2018 yılının sonlarında YouTube'a yüklenen ve günümüze kadar yaklaşık iki buçuk milyon kez izlenen *AIC* serisinin üç yüz altmış derece video ekleri; belgesel elemanları, seyir deneyimi, etkileşim ve hikâyeleştirme temaları üzerinden incelenebilir özellikler taşımaktadır. Sanal gerçeklik altyapısıyla hazırlanan videoların anlatı yapılarında öne çıkan konvansiyonel belgesel akışı temel belgesel elemanlarıyla desteklenmekte; bununla birlikte söz konusu elemanların ve akışın teknik altyapı sayesinde etkileşimsel kullanımına izin verildiği görülmektedir. Bu durum metinlerde tarihsel, toplumsal ve kültürel bir bilgilendirme amacının ve yapı itibarıyla anlatısal bir fark yaratma imkânının öne çıktığını göstermektedir. Videolara konvansiyonel akışın vazgeçilmez elemanı olarak anlatıcının eklenmesi hikâyelerin perforeler aracılığıyla seslendirildiği ve böylece sanal gerçeklik deneyiminin de söz konusu hikâyelerle yönlendirildiği bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Böylece söz konusu deneyimin klasik akış mantığının dijital görüntüyle eklenerek geçirdiği bir evrimi gösterdiği ve hibrit bir içerik türünü içerdiği değerlendirilmektedir. Bu durum hem metnin ontolojisine hem de izleyici bakımından metin ile etkileşime dair seyir esnasında ve sonrasında ortaya çıkacak bilinç kipinin temsil ve iletişim bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Böylelikle yeni

medya belgeselleri ve onun içeriğinin ontolojik görünümü üzerine hem uçuculuk ve arşivleme hem de yapım ve erişim stratejileri bağlamında paradigmatik tartışmaları geliştirebilmek mümkün gözükmektedir.

## Eski ses, yeni hitap ve akış içinde görüntü

Bruzzi (2006) performatif ve doğası gereği akışkan olduğunu savunduğu yeni belgesel yapısı içerisinde öne çıkan yorumlayıcı paradigmanın; manzara, açı ve odağın yanı sıra ses ve kelimeleri vazgeçilmez kıldığını (s. 6) ve özellikle “imajlarla buluşan perforelerin oldukça önemli bir ilişkisellik inşa ettiğini” (s. 11) savunmaktadır. Burada yapılan her seçimin esasında metnin çerçevelediği iletileri belirginleştirmesi *AIC'nin* üç yüz altmış derece videolarında da takip edilebilen bir içerik niteliğini ifade etmektedir. Nichols'ün (1994) alanyazında görece erken bir dönemde yeni belgesel biçiminin performatifliğini yönlendirici olmasından, gözleme izin vermesinden ve etkileşim imkânı sunmasından hareketle açıklaması (s. 95) bu paradigmatik değişimin dijital görüntülerle, sanal gerçeklik içerisinde ve üç yüz altmış derece seyir deneyimiyle sürdürüğü bir tarihsel aksın varlığına işaret etmektedir. Öyle ki *AIC* videolarındaki görsel öğeler olarak kör noktası ve çekim açısı olmadan yer bulan üç yüz altmış derece görüntüler, bunlara eşlik bilgilendirici grafik metinler; işitsel olarak bu metinlerin ana çizgilerini belirlediği perfore akışı ve tüm bunlara eşlik eden epik türde müzikler bulunmaktadır. Bunlar metin ve izleyici arasında Harvey'in (2012) etkileşimli belgeseller için belirttiği gibi ortak bir anlam inşasını, döngüsellığı ve aktif izlemeyi (s. 191-192) mümkün kılmaktadır.

Bir anlatıcının, onun cisimleştiği sesin, daha özeldi ise perforenin *AIC* videolarındaki varlığı hem konvansiyonel biçimden alınan bir mirası ve sürekliliği imlemekte hem de kullanım pratiği bakımından yenilik arz etmektedir. Zira *AIC* videolarındaki perforenin işlevi belgeselin nesnesine, o nesneden hareketle daraltılan konuya ve o konudan çıkartılan hikâyeye dair izleyiciyi bilgilendirmenin yanı sıra belgeselin görsel evreninde akış içerisinde olan kameranın hareketlerine, dolayısıyla izleyicinin mekândaki seyrine dair bir rehberlik de yürütmektedir. Buna göre Kahire epizodunda “Keops Piramidi'nin kalbi” Büyük Salon'da başlayıp seremonik geçiş yolu üzerinden Kral Odası'na uzanan aks takip edilirken tüm bunların bilgisi anlatıcı tarafından aktarılmakta; anılan seyir “[sanal] fiziksel katılıma” (Ducasse vd., 2020, s. 2) dönüşmektedir. Burada izleyicinin katılımı, belgeselin akışında perforenin işaret ettiği dijital görüntülerin her açıdan seyirindeki özgürlüğünden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bu seyir her ne kadar tüm açılardan nesneye bakma fırsatı sunsa da o nesnenin görünümü kameranın o anki konumuyla sınırlanmaktadır.

İzleyicinin kameranın konumuna göre anlık ve açısız seyri, anlatıcının ise nesneye dair eş anlı olarak sunduğu bilgilendirici metinleri, perforenin yanı sıra akış aksının önüne ve arkasına olmak üzere yüz seksen derecelik açıyla iki farklı yere yerleştirilen grafik metin görüntüleriyle desteklenmektedir. Böylece izleyici her ne kadar kendi iradesine göre ve kameranın konumunun kısıtlayıcılığında bir görsel seyir hâlinde olsa da, sesi takip edemediği noktada bu grafik metinlerle karşılaşmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı sadece belgeselin nesnesini, konusunu ve hikâyesini aktaran konumundan çıkmakta; izleyiciye akış anındaki deneyimini anlatan, tanıtan ve ona dair bilgi sunan bir misyon üstlenmektedir. Bu durumun *AIC* videolarında iki farklı görünümü bulunmaktadır. İlki, metinlerin bilgiyi dikte eden veya bilgilendirme işlevini geri plana düşürmeyen akışı; ikincisi ise, sanal gerçeklik deneyiminin sıradışılığına verilen katkıdır. Bu sıradışılık epizotlarda çeşitli biçimlerde, hikâyeye de paralellik arz edecek biçimde takip edilebilmektedir.

Metinlerde bahsi edilen bilgilendirme işlevi, üç örnek özelinde de belirgin görünüm barındırmakta, ancak sırasıyla İstanbul epizodunda incelenen Ayasofya ile Kahire epizodunda incelenen Keops Piramidi

anlatımları, hikâyeleştirmenin minimal düzeyde olduğu ve daha çok niceliksel bilgilerin sıralandığı bir içerik barındırdığından yoğun grafik metin kullanımı ve buna eşlik eden perforeler içermektedir. Bu bağlamda yaklaşık dört bin beş yüz yıl önce inşa edilip Antik Dünya'dan günümüze kalan, altı milyon ton ağırlıkta iki milyonu aşkın taşın kullanıldığı Keops Piramidi'nin dokuz metre yüksekliği ve kırk beş metre uzunluğu bulunan dar seremonik geçiş yolu veya firavunun mumyalanmış bedeninin hırsızlarca soyulduğu ve beş yüz mil öteden getirildiği kanıtlanan masif granit taşların zarar gördüğü Kral Odası bu içerikler aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Ayasofya videosunun ise başlı başına yapının tarihçesine, mimarisine, estetiğine ve günümüzdeki konumuna odaklandığından görsel ve işitsel belgesel elemanları tarafından yoğun bir bilgi içeriğine sahip olduğu görülmektedir.

Havadan bir görüntüyle Sultanahmet Meydanı'nın tarihi yarımada, boğaza, Haliç'e ve Galata'ya hâkim konumunun yanı sıra "İstanbul'un kalbi ve Ayasofya'nın evi" niteliğinin serimiyle açılan video, kameranın Ayasofya'ya doğru gerçekleştirdiği seyirle sürmekte ve yapının bin beş yüz yıl önce Bizanslılar tarafından inşa edilip dokuz yüz yıl boyunca dünyanın en büyük katedrali olma özelliğini sürdürdüğü perforeler ve grafik metinlerle aktarılmaktadır. İmparatorluğun dört bir yanından getirilen renkli mermerlerin ve on bin metrekareye yakın altın mozaiğin süslediği yapının henüz müze olarak kullanıldığı bir dönemde alınan görüntülere 1453'te camiye çevrilmesiyle eklenen mihrap ve minber gibi kısımlara dair bilgiler eşlik etmektedir. Bu çerçevede bu iki mimarî öğenin İslamiyet'teki işlevleri anlatılmaktadır. Mihrabın üzerinden yükselen kamera, önce yapıdaki Apsis çeyrek kubbesinde yer alan Meryem ve İsa tasvirlerine, sonra büyük kubbeye yönelmektedir. Yerden elli beş metre yüksekte olan, Serafım meleği desenli dört pandantif tarafından taşınan ve otuz metrenin üzerinde çapı olan büyük kubbenin üzerine çıkarak sonlanan video, yapının birçok doğal felaket ve siyasal dönüşüme tanıklık eden ve Antik İstanbul'un varlığını gösteren "tacın üzerinde bir mücevher" gibi durduğu bilgisiyle kapanmaktadır.

Klasik belgeselin izleyiciye yönelik bilgi-yoğun ve dolayısıyla yapılandırıcı niteliği (Vaughan, 1999, s. 82); A/C videolarındaki gibi hem klasik elemanların yer aldığı hem de bu elemanların ortaya konulan yeni metne göre yapılandırıldığı bir durum yarattığından bir bütünlük varsayımının inşası kaçınılmaz olmaktadır (Coover, 2012, s. 205). Sözü edilen inşa da hem Keops Piramidi'nin ve Ayasofya'nın bilgisinin izleyiciye sunulduğu yukarıdaki örneklerde olduğu gibi doğrudan hem de sanal gerçeklik deneyiminin sıradışılığına verilen katkılarla şekillenmektedir. Bu bağlamda anlatıcının Kahire epizodunda Kral Odası'na varmadan önce yüksekliği bir metreye düşen alçak tavanlı yolda izleyiciye kafasını çarpmaması için "eğil!" talimatı vermesi, benzer biçimde Yeraltı Odası'nda izleyiciye yukarı bakarak mimarî kusursuzluğu görebileceğini söylemesi, yine Atina epizodunda Erehteyon Tapınağı'nın asimetric yapısını izleyiciye gösterebilmek için yapının üzerine çıkan kamera hareketlerine paralel anlatım dili ya da İstanbul epizodunda Ayasofya'nın ana kubbesinin altında sıralanan pandantifler üzerinde yer alan dört Serafım meleğinin sadece birinin yüzünün açık olduğunu kamera kubbeye yükseldiği sırada anlatıp izleyiciye "görebiliyor musunuz?" sorusunu yönelterek anlatması izleyicinin sanal gerçeklik üzerinden mekânsal deneyiminde yönlendirici bir işlevi ortaya çıkarmaktadır. Bu durum klasik bir belgesel ögesi olarak perforenin, hem anlatının kendisine hem de izleyiciye yönelik yeni bir tür hitabını göstermektedir. Bu hitabın görüntünün akış içinde izleyiciye kameranın konumuyla sınırlı durumu bağlamındaki esnekliği ise videoların duraklatılması hâlinde bile akış hâlinde olduğu gibi mekâna uygun olarak nesneye yakınlaşıp uzaklaşmaya izin vermesi biçiminde görünmektedir. Bu durumda kurgusal seyir dursa da izleyicinin sanal gerçeklik deneyimi sürebilmektedir.

*A/C* videolarındaki görüntü deneyiminin bahsi edilen sıradışı niteliğine dair bir diğer görünümü de incelenen yapıların hikâyenin akışına göre hem anlık farklı bölgelerinde bulunması hem de metinlerin genelinde bilginin estetize edilmesidir. Bu çerçevede Kahire epizodunda Büyük Salon'dan Kral Odası'na süren yolculuğun izleyicinin başını çarpmaması için yapılan ikazlardan da anlaşılacağı üzere gerçekçi olması ve fizikî mekân içindeymiş gibi seyretmesi durumu Kral Odası'nda yerini odanın duvarlarından geçilerek milyonlarca blok taşın oluşturduğu piramidin merkezine gidildiği ve Kraliçe Odası ile Yeraltı Odası'nın ziyaret edildiği bir seyre bırakmaktadır. Aynı epizot, Keops Piramidi'nin hâlâ çözülemeyen birçok sır barındıran bir dünya harikası olduğu ancak bu belgeselle artık "sanal dünyanın da gerçek bir harikası"na dönüştüğü bilgisini dışarıdan ve üstten genel bir görüntü odağında ve çalan epik müziğin kadansa ulaştığı bir kısım ile vererek final yapmaktadır. Bu durum Atina epizodunun açılışında izleyicinin o an itibarıyla "Atina'nın kalbinde yer alan kutsal tepedeki Akropolis'in üzerinde uçtuğu" bilgisinin paylaşımında da görülmektedir.

Metinlerdeki gerçekçi teknolojik altyapının gerçek mekânların üç boyutlu taramalarının yapılmasına dayanması, güçlü bir grafik kullanımının yanı sıra odağa ve hikâyeye uygun olarak görüntülerin yapılandırılmasının da gerekli olduğunu göstermektedir. Buna göre her üç epizotta da incelenen yapıların aydınlatıldığı güncel teknik ekipmanların yer yer kaldırıldığı yer yer de blur efektiyle örtüldüğü görülmektedir. Bu durum anlatının söz konusu yapıların güncel değil tarihsel işlevlerine odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte izleyicinin seyir deneyiminin niteliği arttırılmaya çalışılmaktadır. Bu kapsamda özellikle Ayasofya videosunda o dönem yapının müze olarak kullanılmasından da ötürü oldukça yoğun bir ziyaretçi trafiğine sahip olmasından son derece incelikli bir görüntü ve ses konfigürasyonu gerçekleştirilmiş görülmektedir. Bahsi geçen inceliğin yapısal olarak gerekli olduğu bir diğer bileşeni de genelde bir bütün olarak yapımın kendisi, özeldir ise hikâyeleştirme oluşturmaktadır. Metinlerin teknik yönü izleyicinin erişimini ve yeni medya belgeselinin gelecek projeksiyonunu göz ardı etmemeyi gerektirmektedir.

## Yapım, erişim, gelecek

Yeni belgesel, biçimi ve içeriği itibarıyla "hikâye anlatımı"nın ve "argüman sunumu"nun konvansiyonel belgeselden daha güçlü hâle geldiği "bilimsel ve sanatsal" bir nitelik taşımaktadır (Coover, 2012, s. 204). Yapılan vurgu gerçeklik teknolojisinde yeni medya temelli yaşanan bilimsel gelişmelerin ortaya çıkardığı dijital görüntünün ontolojik varlığının sanatsal kaygılar taşımasından kaynaklanmaktadır. Temsil biçiminin artık sayısız denebilecek farklılık göstermesi, öznel gözlem ve düşüncenin önemini arttırmaktadır. Bu yüzden sanal gerçeklikle desteklenen üç yüz altmış derece seyir deneyiminin biricikliği de eski biçim üzerinde yeninin yaratıcılığının savunulduğu, dijital derinlikle katılımın kolaylaştırıldığı bir düzlemi ortaya çıkarmasından gelmektedir. Her ne kadar Darley (2001) gibi teorisyenler dijital görüntünün ontolojik bir "yüzey oyunu kültürü"nü açığa çıkardığını eleştirse de çağdaş görüntü üretiminde kullanılan dijital tekniklerin biçimsel bir iyileştirmeyi beraberinde getirdiğini de savunmaktadır (s. 129). Bu savununun ardında yatan nedenlerden biri de şüphesiz bu yeni ve kompakt yapım biçiminin hikâye deneyimini farklılaştıran işlev taşıması olmaktadır. Bu kapsamda *A/C* videolarının içerdiği hikâyelerin tıpkı klasik belgesel anlatı yapısında olduğu metni taşıyan ve ona yön veren bir konumunun olduğu takip edilebilmektedir.

*A/C* videolarının her birinde hikâyenin anlatıya kattığı ivme görülebilmektedir ancak Atina epizodu, Akropolis gibi mevcudiyetinin doğrudan ilişkilendirildiği mitoloji referanslarıyla yüklü bir bölgeye ve yapılar bütününe odaklandığından akış tamamıyla hikâye etrafında gerçekleşmektedir. Bu bağlamda izleyicinin açılışa karşı



karşıya olduğu görüntü “Atina’nın kalbinde yer alan kutsal tepedeki Akropolis’in üzerinde uçtuğu” bilgisiyle ve yapıların üzerindeki bilgilendirici grafik metinlerle şekillenmekte ve odak Partenon’un gölgesinde konumlanan Erehteyon Tapınağı’nın asimetrikliğini de içeren bir dizi mimarî ayrıntısına kaynaklık eden mitolojik hikâyeler üzerinde akmaktadır. Akış dahilinde önce bir duvar içi yol alışla Erehteyon’un üzerindeki sundurmada yer alan sütun heykeller incelenmektedir. Atina’nın mitolojik kurucularının mezarlarının üzerinden iki bin beş yüz yıldır kenti izlemeyi sürdüren bu altı kadının ardından tapınağın çatısında kasten bırakılan boşluklara geçilmektedir. Boşluklar tapınağın salonunun üzerinde konumlanmakta, salon ise Zeus’un fırlattığı yıldırımla Erectheus’u mağlup ettiği yarığa gölge oluşturmaktadır.

Atina epizodunda Denizler Tanrısı Poseidon ile Bilgelik Tanrıçası Athena arasındaki savaşın da mahalli olan Erehteyon’un hikâyesi; Athena’nın diktiği zeytin ağacıyla savaşı kazandığı ve kentin adını ondan aldığı bilgisiyle sürmekte ve Atina’nın zengin antik tarihinin kalıcı bir anıtı olan bu yapının benzersiz şeklinin bahsi geçen kutsal antik mitolojilerin anısını korumak için tasarlanmasından ileri geldiği bilgisiyle kapanmaktadır. Dolayısıyla klasik anlatı yapısında atılan düğüme karşılık gelen Erehteyon’un asimetrik diziliminin neden olduğu sorusu, finalde çözümlenmektedir. Atina epizodundaki bu doğrusal ve klasik yapı, serinin diğer epizotlarında benzer açıklıkta takip edilememektedir. Özellikle Ayasofya’nın sadece mimarî yapısına ve tarihsel süreç içerisindeki mevcudiyetine odaklanan İstanbul epizodu, yalnızca Sultanahmet Meydanı’nda başlayan ve Ayasofya’nın kubbesinin üzerinde biten devinimiyle bir çizgisel seyir ortaya koymaktadır. Kahire epizodu ise Keops Piramidi içerisinde izleyici bilgilendiren akışını, yapının bilinmeyenleriyle destekleyerek hikâye öğelerine yer vermektedir.

Epizotta ziyarete kapalı Yeraltı Odası’nın boşluğuna yapılan odak, finale kadar sürmektedir. Buna göre amacı bugüne kadar tam olarak anlaşılammış söz konusu boşluğun, yapının geri kalanının aksine zemin seviyesinin çok altındaki anakaradan kazılarak elde edilen hacmi, duvarlarının da pürüzlü ve düzensiz oluşuyla bir tamamlanmamış süreci işaret etmektedir. Anlatıcının dikkati çektiği bu unsur, odada bulunan üç metrelik kuyunun on beş metrelik dar bir tünele çıkmasıyla sürmekte, üzerinde bulunan milyonlarca taşın ağırlığını yüzyıllardır taşıyan bu tünelin, yapının genelinde bulunan koridor, oda ve tünel elemanlarının tümünün kesin bir biçimde kuzey-güney aksında uzandığının kanıtı olduğu görülmektedir. Hikâyenin bir iz sürme biçiminde kurgulanmasında şüphesiz kullanılan teknik altyapının, yani sanal gerçekliğin ve üç yüz altmış derece video teknolojisinin etkisi bulunmaktadır. Bu durum anılan altyapının kullanımını, bu yapıyla üretilmiş metinlere erişimi ve tüm bu üretim sürecinin geleceğini dikkate almayı gerektirmektedir.

Sanal gerçeklik teknolojisinin genelde sinematik üretim, özelde ise belgesel yapımında geniş yer bulmaya başlaması, kurgusal olmayan bir yapım pratiğinin de mümkün olduğunu göstermeye başlaması bakımından önemlidir (Kim, 2021b, s. 322). Bu, söz konusu teknolojinin sadece belgesel alanında kullanılmasının dahi açıklaması olabilecek bir durum arz etmektedir. İzleyicinin kendisini saran anlatıya girmesi ve bunun dolayımında bir mevcudiyet hissetmesi, sanal gerçekliğin ve onun vücut bulduğu üç yüz altmış derece video deneyiminin oldukça efektif bir pratiği içermesini sağlamaktadır. Bununla birlikte tüm bu teknolojik altyapının üretimi, üretim için gereken araçların maliyeti, araçları kullanabilecek okuryazarlık işlevinin zorunluluğu ve son olarak ortaya konulan ürünün erişilebilirliği önemli soru işaretleri oluşturmaktadır. Ayrıca görüntünün uçucu doğasının yerleşik olduğu dijital ontoloji içerisinde arşivlemenin tek ve yeterli bir çözüm olup olmadığı, hatırlanması gereken bir diğer soruya işaret etmektedir. Anlatıların tek düze değil alternatifli, tek taraflı değil etkileşimli olduğu bir dijital görüntü dizgesinin esasında sınırlı bir alternatifliğe ve etkileşim alanına sahip olması gözden kaçırılmaması gereken bir durumdur. Aksi hâlde Cubitt’in (2007) ifade ettiği

gibi karşımızdakinin bir pazar içerisinde tüketicilerin kullanımına sunulan bir ürün olduğunu, dolayısıyla ideolojik bir varlık savunusuna sahip olduğunu gözden kaçırmak tehlikesiyle karşı kalacağımız güçlü bir ihtimali imlemektedir (s. 308).

Alternatifin ve etkileşimin –kolayca gözüküyor olsa da– yukarıda anıldığı gibi sınırlarının oluşu, uçuculuğun esasında bir yok oluş süreci olarak değil de karşı karşıya kalınan teknolojik varlığa dair yeterli düzeyde bilince sahip olmamak biçiminde açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu durumda arşivlemenin yanı sıra deneyimin bizzat kendisi de olası bir yok oluş karşısında geliştirilebilecek stratejiler arasında yerini almaktadır. *A/C* videolarının görsel niteliği, videoların erişime sunuldukları ağa erişimin yanı sıra bir aracı aygıtın varlığını da gerekli kılmaktadır. Buna göre arttırılmış gerçeklik gözlüğü ve gözlüğe uyumlu bir taşınabilir elektronik cihaz olmaksızın metnin hedeflediği ve gerektirdiği seyrin gerçekleşmesi imkân dahilinden çıkmaktadır. Bu durum içeriğin ve onu var kılan teknolojinin demokratik niteliğine dair henüz olgunlaşmış bir tarihsel çizgide olunmadığını göstermektedir. Dolayısıyla söz konusu teknolojinin kullanımının yaygınlaşmasının ve konvansiyonel biçim ve türlerin yer yer ikame edildiği yer yer hibrit niteliğin ortakları olduğu yapımların geleceğine dair belirleyici olanın da temelde bu çizginin durumu olacağı dikkate alınmalıdır. Aksi hâlde metinlerin uçucu niteliğinin somutlaştığı veya somutlaşacağı bir görünüm de medyatik eğlencenin söz konusu yeni biçiminin kitlelilikten uzak, aristokratik bir deneyim hâline gelmesiyle, yani erişilemez olmasıyla ilgili olacaktır.

Tüm bunlarla birlikte sanal gerçeklik teknolojisinin ve üç yüz altmış derece seyir deneyiminin giderek hem medya alanının hem diğer tecimsel faaliyet alanlarının farklı aktörleri tarafından kullanılmaya başlanması; içerik üretimi kadar erişim aygıtlarının başında gelen gözlüklerin de çeşitlenmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla sürecin önce şimdi olduğu gibi konvansiyonel biçime, içeriğe ve erişim kanallarına entegre olarak ilerleyeceği, zamanla kendi özgün mevcudiyetinin daha da belirginleşeceği öngörülebilmektedir. Dijital yöndeşmenin ve geleneksel iletişim araçları sonrası kurmaca fikrinin bu evrimi; Hansen'in (2001) savunduğu gibi dijital görüntünün gerçekçiliğe bir tehdidi olarak mı süreceği, yoksa kökten yeni bir anlayışı mı doğuracağı sorularıyla şekillenecektir (s. 54). *A/C* videolarının makinesel görme ve insan algısı ilişkisine, dolayısıyla algının yeniden şekillenmesine getirdiği açılım; perspektifin genişlediği ve uzamın dokunmatikleştiği dijital görüntü niteliklerini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Bu nitelikler de yeni belgesel dolayımında medyatik eğlencenin dönüşmekte olan durumunu serimlemektedir.

## Sonuç

Tamamlayıcı bir estetik figür olarak dijital görüntünün artık sadece bir teknik arayüzü değil, işlenen bir veriyi ifade etmesi; imgenin hiç olmadığı kadar tam bir esnekliğe ulaşmasını sağlamaktadır. Bunda veriyi hesaplayanın bilgisayar, görüntüleri toplumsal ve kültürel bağlama göre anlamlandırmanın ise beşerî izleyici olduğu denklemi belirleyicilik taşımaktadır. Zira insanın sanal cismi imgeyle bütünleşmesine olanak sağlamakta, bu yakınsama günümüz medya deneyiminin temel niteliğini oluşturmaktadır. Tüm bunlarla birlikte *A/C* videolarında olduğu gibi yeni teknolojilerin kullanımıyla kurgusal ya da olgu temelli içerikler üretmenin ve bu içeriklerin izleyiciyle buluşmasının; o teknolojilere sahip olmakla ve onları kullanabilecek imkâna ve yetkinliğe sahip olmakla mümkün olduğu gerçeği değişmezliğini muhafaza etmektedir.

*A/C* videolarının medyatik eğlence, dijital görüntü ve yeni belgesel temaları etrafında incelendiği bu çalışmada çağdaş görsel kültür içinde varlığını dijital teknolojiye borçlu olan sanal gerçekliğin ve üç yüz altmış derece videonun sahip olduğu estetik dizgenin; belgesel üretimi bağlamında konvansiyonel olandan yeni olana uzanan bir süreklilik içinde yeni biçim ve türlerin eklenmesine, değişmesine ve melezleşmesine yol açan tecimsel bir başarı örneği olduğunun gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Çünkü görüntünün dijital yeniden üretilebilirliği her ne kadar sınırsızlık halesiyle çevrili olsa da görüntü işleme ve görüntü birleştirme denkleminde bir standardizasyonu ve tekrarın poetikasını barındırmayı sürdürmektedir. Bu bağlamda *A/C* videolarının anlatı yapılarının inşasının konvansiyonel belgesel elemanlarının (da) yer aldığı, seyir deneyiminin biricikleştiği, etkileşimin temel alındığı ve hikâyeleştirmenin kullanıldığı bir yordamla gerçekleştirildiği görülmektedir.

Çalışmada *A/C* videolarından hareketle üç yüz altmış derece metinlerdeki gerçeklik algısının ve sınırsız kadrajın belirleyiciliğinin, konvansiyonel belgesel akışının temel belgesel elemanlarıyla desteklendiği ve bu akışın en öne çıkan elemanı olan anlatıcının, perforeler aracılığıyla hikâyelerin temel aktarıcısı olduğu görülmüştür. Bir anlatıcının varlığı hem konvansiyonel biçimden alınan bir mirasın sürekliliğini hem de kullanım pratiği bakımından açığa çıkan yenilik alternatiflerini göstermiştir. Burada özellikle perforenin didaktik bir bilgilendirmeden çok sanal mekânsal seyre yönelik bir rehberlik yürütmesi belirleyici olmuştur. Sanal gerçeklik deneyiminin bu şekilde yönlendirilmesi üç yüz altmış derece mekân algısının klasik akış mantığının dijital görüntüyle eklenerek geçirdiği evrimi göstermiş ve hibrit bir içerik türünü karşımıza çıkarmıştır. Bunda şüphesiz belgesel elemanlarının ve akışın teknik altyapı sayesinde etkileşimsel kullanımına izin verilmesi belirleyici olmuştur. Dolayısıyla konvansiyonel belgesel yapımından bilinen toplumsal, siyasal, kültürel değişim hedefleri; bu hedeflere paralel bilgilendirme amaçları ve konu ve içerik bakımından muadillerinden fark yaratma imkânları *A/C* videolarında da gözlenmiştir.

Değişimin, bilgilendirmenin ve yapı itibarıyla anlatısal bir fark yaratma imkânının hem metnin ontolojisine hem de izleyicinin seyrine dair temsil ve iletişim dolayımında ortaya yeni bir bilinç kipi çıkarması; bir diğer ifadeyle dijital görüntünün analog olanın yerine çok değişkenli veri yapılarının ikamesinden ziyade üretim ve erişim bağlamında teknik ve toplumsal ölçekte bir yenilik getirmesi, yeni medya belgesellerinin, içeriğin ontolojik boyutları üzerine paradigmatik bir açılım geliştirilmesine imkân sağladığını göstermektedir. Bunun videolardaki karşılığı salt belgeselin nesnesinin, konusunun ve hikâyesinin aktarılmasıyla yetinilmemesi; izleyiciye akış anındaki deneyiminin anlatılması ve tanıtılması görevinin benimsenmesidir. Nitekim bu durum *A/C* videolarında yer yer bilgilendirme işlevinin geri plana düşürülmediği akışlarla, yer yer sanal gerçeklik deneyiminin sıradışılığına verilen katkılarla takip edilmiştir. Bunda yeni belgeselin gerçeklik teknolojisinde, yeni medya temelli yaşanan bilimsel gelişmelerin ortaya çıkardığı dijital görüntünün ontolojik varlığının sanatsal kaygılarından kaynaklanan niteliği belirgin olmuştur.

Sonuç olarak *A/C*, çağdaş görüntü üretiminde kullanılan dijital tekniklerin salt biçimsel değil izleyici odaklı bir iyileştirmeyi de beraberinde getirdiğini ortaya koymaktadır. Üç yüz altmış derece videoların kompakt çıktılar olması, temsil biçiminin sayısız niteliğini kolaylıkla gösterdiğinden medyatik eğlence deneyimini de farklılaştırmaktadır. Öznel gözlemlerin ve düşüncelerin bu deneyim üzerindeki belirleyiciliği, fizikselden simgesele dönen bir ontolojinin tüm boşlukları doldurduğu, uçuculuğun tamamen iradî olduğu, medyanın öznelere nesnel dünyayı temsil etmeyip anlattığı merkeziz bir ağ düzlemini ortaya çıkarmaktadır. Böylece tüm dijital görüntülerin Metaverse gibi refleksif ve birbiriyle ilişkili olduğu alternatif ağlar oluşturması, ileriye dönük yapılacak bir projeksiyonda kesinkes karşılaşılabilecek bir evreni ifade etmektedir. Dolayısıyla medyatik

eğlence pratiklerinin, dijital görüntü uygulamalarının ve yeni belgesel biçimlerinin bu evrenler üzerinden sorgulanması; sonraki araştırmalara yönelik en kayda değer öneri olacaktır.

## Kaynakça

- Bartlett, R. ve Thompson, A. (Yönetmen). (2018). *Ancient Invisible Cities* [Belgesel]. İngiltere: BBC.
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *October*, 100, 99–114. doi: 10.1162/016228702320218411
- Bešliagić, L. (2019). Computer Interface as Film: Post-Media Aesthetics of Desktop Documentary. *AM Journal of Art and Media Studies*, 20, 51–60. doi: 10.25038/am.v0i20.323
- Borjan, E. (2020). Challenges of Documentary in the Age of New Media. *Filozofska Istraživanja*, 40(4), 699–711. doi: 10.21464/fi40403
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Londra: Routledge.
- Coover, R. (2012). Visual Research and the New Documentary. *Studies in Documentary Film*, 6(2), 203–214, doi: 10.1386/sdf.6.2.203\_1
- Cubitt, S. (2007). Precepts for Digital Artwork. J. Marchessault ve S. Lord (Ed.), içinde, *Fluid Screens, Expanded Cinema* (s. 304–319). Toronto: University of Toronto.
- Darley, A. (2001). *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. Londra: Routledge.
- Dikmen, E. Ş. (2021). Sanal Gerçeklik Platformlarında Dijital Öykü Anlatımı ve 360 Video Teknolojisi. *Proceedings of the 18th International Symposium Communication in the Millennium*, 33.
- Ducasse, J., Kljun, M., ve Čopič Pucihar, K. (2020). Interactive Web Documentaries: A Case Study of Audience Reception and User Engagement on iOtok. *International Journal of Human-Computer Interaction, Online First*, 1–28. doi: 10.1080/10447318.2020.1757255
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller: ... nasıl yapılır, nasıl dağıtılır* (Z. M. Oğur ve N. I. Çeper, Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *differences*, 18(1), 29–52. doi: 10.1215/10407391-2006-022
- Hansen, M. B. N. (2001.) Seeing with the Body: The Digital Image in Postphotography. *Diacritics*, 31(4), 54–84. doi: 10.1353/dia.2004.0003
- Harvey, K. (2012). 'Walk-In Documentary': New Paradigms for Game-Based Interactive Storytelling and Experiential Conflict Mediation. *Studies in Documentary Film*, 6(2), 189–202. doi: 10.1386/sdf.6.2.189\_1

- Hayes, J., ve Graybeal, G. (2011). Synergizing Traditional Media and the Social Web for Monetization: A Modified Media Micropayment Model. *Journal of Media Business Studies*, 8(2), 19–44. doi: 10.1080/16522354.2011.11073
- Hight, C. (2008). The field of Digital Documentary: A Challenge to Documentary Theorists. *Studies in Documentary Film*, 2(1), 3–7. doi: 10.1386/sdf.2.1.3\_2
- Irom B. (2021) Virtual Reality and Celebrity Humanitarianism: Rashida Jones in Lebanon. *Media, Culture & Society, Online First*, 1–17. doi: 10.1177/01634437211022725
- Jiaying, S. (2014). An Olfactory Cinema: Smelling Perfume. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 8(1), 113–127. doi: 10.2478/ausfm-2014-0029
- Kim, J. (2021a). Post-verite Turns: Mapping Twenty-First-Century Korean Documentary Cinema. *Korea Journal*, 61(3), 188–222. doi: 10.25024/kj.2021.61.3.188
- Kim, J. (2021b). Synthetic Vision in Virtual Reality Documentaries. *Film-Philosophy*, 25(3), 321–345. doi: 10.3366/film.2021.0178
- Klein, B. (2011). Entertaining Ideas: Social Issues in Entertainment Television. *Media, Culture & Society*, 33(6), 905–921. doi: 10.1177/0163443711411008
- Lynch, E., Howes, D. ve French, M. (2020). A Touch of Luck and a “Real Taste of Vegas”: A Sensory Ethnography of the Montreal Casino. *The Senses and Society*, 15(2), 192–215. doi: 10.1080/17458927.2020.1773641
- MacDougall, D. (2020). Seven Types of Collaboration. *Studies in Documentary Film, Online First*, 1–20. doi: 10.1080/17503280.2020.1854150
- McKee, A. (2013). The Power of Art, the Power of Entertainment. *Media, Culture & Society*, 35(6), 759–770. doi: 10.1177/0163443713491518
- Mussinelli, C. (2009). Digital Generation: Overview of Cultural and Entertainment Content Usage in Italy. *Publishing Research Quarterly*, 25(2), 94–100. doi: 10.1007/s12109-009-9112-4
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar* (S. Özge, Çev.). Ankara: Yayın Odası.
- Nichols, B. (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University.
- Pizzoli, S. F. M., Monzani, D., Vergani, L., Sanchini, V., ve Mazzocco, K. (2021). From Virtual to Real Healing: A Critical Overview of the Therapeutic Use of Virtual Reality to Cope with Mourning. *Current Psychology, Online First*, 1–8. doi: 10.1007/s12144-021-02158-9
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota.



- Spence, C. (2020). The Multisensory Experience of Handling and Reading Books. *Multisensory Research*, 33, 902–928. doi: 10.1163/22134808-bja10015
- Spence, C. (2021). Scenting Entertainment: Virtual Reality Storytelling, Theme Park Rides, Gambling, and Video-Gaming. *i-Perception*, 12(4), 1–26. doi: 10.1177/20416695211034538
- Stein, J.-P. (2021). Conjuring up the Departed in Virtual Reality: The Good, the Bad, and the Potentially Ugly. *Psychology of Popular Media*, 10(4), 505–510. doi: 10.1037/ppm0000315
- Vaughan, D. (1999). *For Documentary*. Los Angeles: University of California.
- Williams, L. (1993). Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 46(3), 9–21. doi: 10.2307/1212899

2022, 9(1): 215-234

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.215234>

Makaleler (Tema)

## DİJİTALİN DÖNÜŞTÜRDÜKLERİ: ANALOGDAN DİJİTAL FOTOĞRAFA SÜREKLİLİK VE KOPUŞ<sup>1</sup>

Uğur ÇETİN<sup>2</sup>

Öz<sup>3</sup>

1989'da analog fotoğrafın icadından yaklaşık 150 yıl sonra dijital fotoğraf ortaya çıkmış ve fotoğraf ile ilgili geleneksel algıları dönüşüme uğratmıştır. Analog fotoğrafın yaygın olduğu dönemde, fotoğraf ile dış gerçeklik ve hakikat arasında doğrudan ve aracsız bir ilişki olduğu varsayılıyordu. Dijital ile beraber bu ilişkinin yitimiyle ortaya çıkan tedirginlik, fotoğrafın sona erdiği iddialarına sebep olmuştur. Dijital fotoğrafla birlikte yaşanan dönüşüm ile beraber, fotoğrafın hakikatle arasında olduğu varsayılan organik ilişkinin yerine, hakikatin inşa edildiği farklı potansiyel ilişkiler gündeme geldi. Bu dönemdeki tartışmalarda analog-dijital ikiliğine sıkışmış teknolojik belirlenimci yaklaşımların ötesinde, toplumsal-kültürel alandaki dönüşümler ve fotoğraf pratiklerindeki değişimler, analog ve dijital arasında bir ikilikten ziyade, karşılıklı bir süreklilik ve kopuş ilişkisi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu makalede, analogdan dijital gelişen süreçte sadece teknolojinin değil, toplumsal ve kültürel dönüşüm ile fotoğrafın kullanımı arasında karşılıklı bir ilişkinin de belirleyici olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

<sup>1</sup> Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Doktora Programı kapsamında yazılmakta olan "Dijital Çağda Fotoğrafla Hikâye Anlatıcılığı" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Uğur ÇETİN, Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: 0000-0002-9387-473X, [ugurcetin@hacettepe.edu.tr](mailto:ugurcetin@hacettepe.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 10.03.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 25.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

<sup>3</sup> Bu makalenin yazımındaki katkılarından ötürü sevgili Işıl Kurnaz'a teşekkür ederim.

**Anahtar Kelimeler:** analog fotoğraf, dijital fotoğraf, teknoloji, dijital dönüşüm, algoritma

# WHAT DIGITALIZATION HAS TRANSFORMED: CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES FROM ANALOGUE TO DIGITAL PHOTOGRAPHY

## Abstract

150 years after the invention of analogue photography in 1839, digital photography appeared and transformed the traditional perceptions about photography. In the era when analogue photography was common, it has been assumed that the relation between photography and external reality/ truth is directional and unmediated. With digitalization, this kind of relation has vanished which resulted in perturbation. This perturbation gave rise to the claims that photography has ended. Different potential relations in which truths have been constructed have become the main topics of the discussions with the digital transformation and digital photography. Discussions in this period reveal that there is not a dichotomy between digital and analogue, rather there is reciprocal relation from analogue to digital which consists of continuities and discontinuities. This understanding of relation is far from suggesting technological determinism, rather socio-cultural transformation and changes in the photographic practices have been determinative. In this study, it is articulated that not only technology is decisive in the process from analogue to digital, the reciprocal relations between socio-cultural transformation and practices in photography have also been determinant.

**Keywords:** analogue photograph, digital photograph, technology, digital transformation, algorithm

## Analogdan Dijitale

Eski medya formları, yeni medya araçlarına entegre olmaya devam ediyor ve modern hayatta gerçekleşen bütün farklı değişimleri, "dijital devrim" adı altında buluşturmak sıradanlaştı. Farklı dijital meselelerin ve değişimlerin sonuçlarının, homojen şekilde ele alınması hatasına düşülmemesi gerekir. Örneğin, internet nasıl merkezlessiz ve çoğul olarak ele alınabilirse, sonuçları da aynı zamanda çoğul olacaktır. Dolayısıyla bütün

olup biteni, dijital durum olarak nitelemek ve sanki sadece tek bir şey olup bitiyormuş gibi ele almak yanlıştır. Bunun yerine her bir koşulu, kendi özgül farklılıklarıyla değerlendirmek ve tanımlamak gerekir.

Dijital kelimesi, teknolojik süreçleri ve toplumsal değişimleri tanımlarken kendine önemli bir yer ediniyor. Dijital kültür, dijital medya ve hatta dijital gelecek terimleri, birbirinden çok farklı olan teknolojik toplumsal oluşum süreçlerini birbiri içine geçiriyor. Buradaki sorun, dijitalleşme fikrinin, indirgemeci bir teknoloji anlatısını kolaylıkla yaratmasıdır. Gerçekte tarihsel süreç daha karmaşık ve belirsiz olmasına rağmen, bu indirgemeci tutum, dijitali en baskın etken olarak ortaya koyuyor. Erken dönem fotoğrafın kısa tarihinde bile, fotoğrafın kullanımına dair soru, tekil ya da belirli olmaktan uzaktır. Fotoğrafın çoğul tarihi, fotoğrafın çeşitli kullanımlarını, onun başlangıcındaki karmaşık kapsamını, farklı hevesleri ve amaçları ya da onu takip eden farklı gelişmeleri açıklığa kavuşturmakta çok da başarılı olamadı. Aynı problemi, dijital fotoğraf terimi bir bakıma farklı güncel durumlara taşıyarak sürdürdü. Bir taraftan, dijitalleşme ya da daha az yaygın bir ifadeyle bilgisayarlaştırma, kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal değişimlerden ayrı düşünülemez. Dijital durum hakkında konuşmak, bu yüzden sadece teknolojik gelişmenin toplum için ne anlama geldiğini ya da toplumsal değişimlerin teknoloji için ne anlam ifade ettiğini sormak değildir, daha ziyade birbirleri üzerindeki heterojen ve belirsiz karşılıklı etkiyi göz önünde bulundurmadır.

Dijital dönüşümü eleştirmeden kabul eden yorumlar ve her fırsatta bunu eleştiren ve analog kültürü savunan pozisyonun ötesinde belki bir diğer pozisyon daha mümkündür. Bu pozisyon dijital fotoğrafa özgü fotografik imgenin hesaba katıldığı materyalist bir pozisyonudur. Bu üçüncü pozisyonun materyalist olmasının sebebi, görsel imgelerin kayıt altına alınması sisteminin, fotoğrafın toplumsal kimliğiyle ilişkilendirilmiş olmasıdır (Bate, 2013, s.78). Burada esas soru şudur: Dijital durum, fotoğrafın hangi işlevlerini etkiler? Fotoğraf deneyimini nasıl değiştirir? Ya da tersinden, fotoğrafın kullanım biçimleri dijital durumu nasıl değiştirir? Bir başka ifade ile, fotoğraf ile dijital durum arasındaki simbiyotik ve karşılıklı ilişki, birbirlerini nasıl etkiler, değiştir, dönüştürür? Buradan hareketle şunu da sorabiliriz: Bilgisayarlaştırılmış toplumda, fotoğraf temelli görsel imgeleri üreten ve tüketenler için hangi tür yetkinlik, bilgi, teknik ve pratik beceri gerekir?

Fotoğraf birçok ihtilafli görüşe karşın kaydettiği görüntülerin temsili açısından, diğer görsel temsil biçimlerine nazaran daha güvenilir bir araç olarak yaygın şekilde kabul görmektedir. Bu durum fotoğrafın toplumsal işleviyle bağlantılı olarak düşünülebilir ya da görme ile bilme/inanma arasında kurulan kültürel/toplumsal inşa olarak görülebilir, her iki durumda da fotoğrafın görsel imgeler arasında ayrıcalıklı bir konumu olduğu aşikârdır. Buna karşılık "dijital devrim" ya da "dijital çağ" olarak adlandırılan, birçoklarınınca radikal bir dönüm noktası olarak kabul edilen dönüşüm sonrasında, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi pek çok açıdan tartışmalara konu edilmiştir. Bu tartışmalar bazı noktalarda öyle boyutlara ulaşmıştır ki fotoğrafın artık öldüğü, daha da ötesinde görsel imge kavramsallaştırmalarının dijital imgeyi karşılamakta başarısız olduğu iddiaları ortaya atılmıştır (Ritchin, 1990, s.3). Fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi, bunun da ötesinde fotografik imge ile dış dünyada bulunan nesnelere arasında varsayılan doğrudan bağlantı-ki bu doğal varsayılan ilişki birçok çok eleştiriye uğramış ve fotoğrafın "yapay bir inşa" olduğunu iddia eden sayısız açıklama yapılmış olmakla birlikte- fotoğrafın, gösterdiği dışsal nesneye ilişkin önemli bir seviyede belge olma ve kanıt sayılması yönündeki köklü inanç, dijital teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte büyük oranda sarsılmış, bazılarınınca göre tamamen ortadan kalkmıştır (Witte, 1994; Griffin, 1995).

Fotoğrafın kendine içkin olan, iki boyutlu olma, (uzun süre) siyah-beyaz olma, yüzeyinin pürüzlü yapısı, netlik vb. ayarların her zaman ölçüme gereksinim duyması, analog yapısı nedeniyle aktarımı ile ilgili sorunlara

sahip olması gibi birçok temsil kısıtlarına rağmen fotoğraf, diğer görsel imge üretim biçimlerinin ulaşamadığı bir çeşit hakikat tahayyülüyle ilişkilendirilmiştir. Temsil ilişkisinin de ötesinde, fotoğrafta gerçeklikle kurulan ilişki, göndergeyle fotografik imge arasında özgün bir ilişkinin varlığına dair bir kanıya neden olmuştur. Fotoğrafın, bir zamanlar var olmuş olanı gösteriyor olması, işin içine nedensellik ilişkisi ile beraber zaman boyutunu da eklemiş, fotoğraf, gösterdiği nesnenin varlığına ilişkin kanıt sayılmıştır. Buna göre fotografik imge özgünlüğünü, fotoğrafın var olan ile kurduğu nedensellik bağından alır. Çünkü bu nedensellik bağı, bir nesnenin fotoğrafı çekilebildiyse, o nesnenin var olduğunu söyler.

Bir diğer mesele de fotografik sürecin, insan unsurunu bir bakıma dışarıda bırakan insansız/ mekanik bir süreç olarak görülmesidir. Bu noktada insan eylemliliği oldukça sınırlıdır ve dışsal nesne adeta mekanik bir süreç aracılığıyla kendi resmini kayıt altına almaktadır. Bu yaklaşım tartışmalı olmakla birlikte, fotoğrafın hakikatle kurduğu ilişkide ayrıcalıklı bir konum edinmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu konum, yani fotoğrafın mekanik bir üretim süreci olarak düşünülmesi, fotoğrafın dijital imgeler çağında bile belirli alanlarda sanattan hukuki alanlara kadar kanıt niteliğini sürdürebilmesini sağlamaktadır. Bir başka anlatımla, fotoğrafa yüklenen, gerçekliği birebir ve aslına uygun olarak temsil etme niteliği, fotoğrafın tarihi boyunca ona yüklenen geleneksel rollerle ilişkilendirilir. Bu geleneksel roller, fotoğrafı sanki-öznesiz bir mekanik süreçten ibaret, dolayısıyla yorumdan bağımsız görüntü oluşturma tekniği olarak görmektedir. Bu durumda fotoğraf makinesi, karşısında her ne varsa, olduğu şekli ile film üzerine kaydeden nesnel bir aygıt olarak düşünülür. Bu durumu besleyen bir diğer kabul de fotoğraf ve nesnesi arasında varsayılan belirtisel temsil ilişkisidir. Bu ilişki o anda orada olan nesneden yansıyan ışığın (doğrudan o nesneye çarpıp filme ulaşan) filme kaydedilmesi şeklinde gerçekleşir. Böylelikle filmin hakikatin bir parçasını üzerinde barındırdığı varsayılır. Makinenin kendisi ve fotoğraf ile nesnesi arasındaki belirtisel temsil ilişkisi, belgesel ve haber fotoğrafçılığının zamanla kurumsallaşmasıyla birlikte oluşan etik normlarla perçinlenmiştir. Bu etik normların gereği olarak, fotoğrafa çekildikten sonra hiçbir şekilde müdahale edilemez. Gazetecilik, fotoğraf ajansları, adli fotoğrafçılık bağlamında bu etik normlar kurumsallaşmış, yapısal bir nitelik kazanmış ve gelenekselleşmiştir, böylelikle de bu anlayış yaygınlaşmıştır.<sup>4</sup>

Ancak yaygınlaşmış olan bu geleneksel anlayış, 1990'lardan beri gelişen dijital imge üretim tekniklerinin yarattığı yeni kültürel pratiklerle beraber tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar, dijitalleşme ile beraber fotoğrafın "ölümünün" ya da "sonunun" gelip gelmediği noktasına kadar dayanmıştır. Burada sorulan sorulardan biri de dijital imgenin, fotoğrafın yerini alıp almadığı kadar, dijital imgenin kendisinin fotoğraf niteliğinde olup olmadığıdır. Burada tartışma konusu edilen noktalardan biri, fotoğrafın temsil gücüdür. Çünkü tartışmalarda ağırlıklı olarak, geleneksel fotoğrafın, nesnesi aracılığıyla gerçekliği iletme, belirtme ve temsil etme gücünün, aynı şekilde dijital imgelerle de sağlanıp sağlanamayacağı üzerine yoğunlaşmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz gerçeklik ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair tartışmalar dijital dönemde de derinleşmiştir. İlk olarak dijitalin, analog fotoğrafta varsayılan gerçekliği yansıtma becerisini ortadan kaldırıp kaldırmadığı, bu bağlamda dijital dönemdeki "yeni" imgelerin temsili tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma da dijital fotoğrafın kanıt olma niteliğini de sorguya açmıştır. Sorular şunlardı: Hala geleneksel temsil kavramı, fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tasvir etmek için kullanılabilir mi, yoksa artık söz konusu olan simülasyon mu? Dijital fotoğrafla birlikte fotoğrafın belirleyici karakteri olan belirtiselliği ortadan kalkmakta mıdır?

<sup>4</sup> Örnek için bkz. Ulusal Basın Fotoğrafçıları Derneği'nin etik kodu. Erişim: 10 Ocak 2022, <https://nppa.org/code-ethics>



(Değirmenci, 2017, s. 189) Bu sorulara ek olarak dijital imgelerin aşırı artışı ve bunun yarattığı yeni imgeler ekonomisinin, imgelerin toplumsal anlamlarını nasıl dönüştürdüğü de tartışma konusu edilmiştir.

Bugün, dijital imge teknolojisi, 1980'lerin sonundaki teknik sınırlarının çok ötesindedir. Bir zamanlar, analog fotoğrafın görüntü kalitesini asla yakalayamayacağı düşünülen dijital imge, gürültü, çözünürlük ve dinamik alan derinliği gibi meselelerde, analog teknolojinin ötesinde bir beceriye sahiptir. Oysa başlangıçta bu meseleler, dijital fotoğrafın temsil gücünün analog fotoğraftaki gibi yetkin olamayacağını ileri süren yaklaşımlara kaynaklık etmiştir (Mitchell, 1992). Bu yaklaşımlar, dijital fotoğrafın bu hızla gelişebileceği öngörüsü bakımından eksik kalmışlardır. Fotoğraf tarihçisi Peter Hamilton'un, ancak 1998'de dijital fotoğrafın, 20-25 yıl içinde baskın imge üretim biçimi olacağına yönelik geç yorumu kısmen doğru da olsa nadir yapılmış öngörülerden biridir. Oysa 1998'den 6 yıl gibi kısa bir süre sonra yani 2004'te KODAK firması analog fotoğraf kamerası üretimini bitirmeye başlamıştı (aktaran Hahn, 2009, s. 66; Değirmenci, 2017, s. 189).

## Gerçekliğe Yönelen Tedirginlik: Fotoğrafta Manipülasyon

William J. T. Mitchell, 1990'larla birlikte, dijitalleşme ile ilgili olarak başlayan tartışmalarda en çok öne çıkan isimlerden biridir. Çokça atıf yapılan çalışması *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*'da fotoğrafın tıpkı 150 sene önce resmi yerinden etmesi gibi dijital imge üretme tekniklerinin de fotoğrafı kökten ve temelli olarak yerinden ettiğini iddia etmiştir (Mitchell, 1992). Mitchell'e göre dijital imgelerin ortaya çıkışı sonrası "kimyasal fotoğraf"ın 150 yıl boyunca elle yapılan resim karşısında sağladığı olguları kayıt altına alma ve hayal gücünün ürünü olan imgeler arasında var olan farka yönelik inanç, temelinden sarsılmıştır. Esasında Mitchell'in "kimyasal fotoğraf"a ve bunun uygulamaları ile birlikte kendine yer edinen modern kabullere eleştirel bir bakışı olduğu söylenebilir:

*Sahte masumiyet molası bitti. Bugün post-fotografik çağa girerken yine imgesel ile gerçek arasındaki ontolojik ayrımlarımızın kökü kazınmaz kırılğanlığı ve Kartezyen rüyanın trajik muğlaklığıyla baş başayız. Gölgelemleri sabitlemeyi başardık ancak onların anlamlarını veya doğruluk değerlerini sağlamlaştırmayı başaramadık. Gölgelemler hala Platon'un mağarasında titreşmekte (Mitchell, 1992, s.20).*

Buradan yola çıkarak Mitchell (1992, s. 20), "kimyasal fotoğraf"ın içerisinden çıktığı Aydınlanma ve modernitenin mantığa dayalı ve ilerlemeci bir kesinlik kavrayışı içerisinde iş gördüğünü, dijital fotoğrafın ise gerçekliği sorgulanabilir belirsizliğe açık bir perspektifte ele alan post modern dönemin ruhuna uygun olduğunu düşünür. Mitchell'in fotoğrafın sonunu imleyen "post-fotografik" kavramını üretmesi bu nedenledir.

Mitchell'in (1992, s. 20) bir diğer tespiti, kimyasal fotoğrafta büyük kapsamlı yeniden düzenlemelerin yaygın pratikler olmadıkları, buna karşılık düzenlemenin, dijital görüntülerin doğasının bir parçası olduğu yönündedir. Mitchell'in bu argümanı, özellikle Lev Manovich tarafından eleştiriye uğramış, Manovich yeniden düzenlemenin fotoğrafın çağdaş uygulamalarının yaygın bir unsuru olduğunu belirtmiştir. Manovich'e göre "normal" ya da "doğrudan fotoğraf" hiçbir zaman var olmamıştır (2006, s. 144). Dijital fotoğrafa dair, erken dönem eleştirilerin ortak özelliklerinden biri, dijital ve analog görüntüler arasında hakikati temsil etme açısından bir ikilik kurmasıdır. Dijital fotoğrafa yönelen böyle bir tepkinin kaynaklarından birisi, dijital

fotoğrafın manipülasyona açık oluşu ve bu tür uygulamaların, yaygın olarak kullanılmasının yarattığı tedirginliktir. Öte yandan fotografik imge ve gösterdiği nesne arasında varsayılan özgül ilişkinin kaybolduğuna yönelik gözlemler ve aynı zamanda dijital imge üretim teknolojisinin kısıtlılıkları, dijital fotoğrafa yönelik erken tepkilerin diğer nedenleri arasında gösterilebilir.

Bu dönem ortaya çıkan tedirginlik duygusunu, imgelerin üretiminde ve genel olarak görme ediminin kendisinde özne konumunun sarsılmasıyla ilişkilendirebiliriz. Burada özne konumundan kasıt modern Kartezyen doğrusal perspektifin karşısındaki nesneye karşı, kayıtsız da olsa bir gözlemciye gönderme yapmasıyla ilgilidir. Bu kavrayış, tanrısal gözün bir yansıması olan gözlemcinin, gözlemediği nesnedeki hakikati gözlem yoluyla görebilme yetisinin var olduğunu ileri sürüyordu. Bu ayakları yere basan özne konumu, dijitalle birlikte Ritchin'in tarifıyla gerçeklik ve sanal olanın birbirine karışması ile beraber zeminini kaybetmiştir. Martin Lister'e (2009, s. 321) göre, burada esasen zedelenen fotoğrafa tarihsel, kültürel ve ruhsal olarak atanmış bir gerçekçilik anlayışıdır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz fotoğrafın sonunu ilan eden bu ilk yaklaşımların ardından, 1990'ların ortalarından itibaren fotoğrafın yeni bir biçim olarak ortaya çıkarak dönüşüm geçirdiğini iddia eden daha ılımlı yaklaşımlar ortaya atılmıştır. Lev Manovich, düzenlenmiş dijital fotoğrafların, genellikle manipüle edilmemiş belgesel fotoğraflarla kıyaslandığını; bu durumun, gerçekçilik geleneğinden bağımsız olarak manipülasyon pratiğinin her zaman var olagelmış olduğu gerçeğini görmemizi engellediğini söylemektedir (1995, s.244-245). Örneğin, 1857 tarihli *"The Two Ways of Life"* fotoğrafı, Oscar Rejlander tarafından 30 farklı negatif görüntü bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bu örnekle Manovich, manipülasyonun ve fotoğrafın "doğasına" uygun olmayan pratiklerin fotoğrafın icadından beri kullanıldığını ortaya koymakta ve Mitchell'in yaklaşımının ima ettiği "doğrudan fotoğrafın" başından bu yana var olmadığını söylemektedir.

Tabii bu noktada, manipülasyonun hep var olmuş olması dijital fotoğrafla birlikte ortaya çıkan tedirginliği azaltmaya yeterli gelmemektedir. Çünkü burada söz konusu olan bir diğer önemli nokta, fotoğrafın şeffaflığı meselesidir. Bundan kasıt, dijital imge üzerinde yapılan düzenlemelerin herhangi bir iz bırakmadan yapılabilme olasılığıdır.

## ***Analog ve Dijital Arasındaki Dikotomi: Manipülasyon Tartışmasına Bütüncül Bir Bakış***

Analog ve dijital arasındaki ikiliğe, yukarıdaki tartışmayı anlamak açısından bakmakta fayda vardır. Bu iki kategorideki göstergeler Martin Lister'in (2009) *Photography in the Age of Electronic Imaging* çalışmasında farklarıyla ortaya konmuştur. Geleneksel bakımdan imgeler, belirli yüzeyler üzerinde oluşturulan birtakım fiziksel iz ve işaretlerden oluşmaları itibarıyla analogdurlar. Bu iz ve işaretler, üzerinde buldukları yüzeyle bütünleşmiştir. Buna karşılık dijitalde, maddi özelliklerin birbirine aktarımı söz konusu değildir. Bunun yerine dijitalde, bu niteliklerin, enformasyona yani sayısal sembollere dönüştürülmesi söz konusudur. Buradan yola çıkarak, analog imgelerin kullanılan araca özgü materyal ve tekniklerle oluşturulan süreklilik niteliği taşıyan imgeler olduğunu söylemek mümkündür. Dijital imgelerin ise birbirinden ayrılabilir, ölçülebilir ve yeniden üretilebilir, dolayısıyla o medyuma özgü olmayan birtakım nitelikleri olduğunu söyleyebiliriz. Dijital imgeleri, fotoğraf bakımından ele aldığımızda bu imgelerin yalnızca dijital fotoğraf makineleriyle oluşturulan imgeler olmadıklarını, dijitalleştirilmiş analog fotoğrafları, bizzat dijital fotoğraf makineleriyle çekilmiş ham dijital

fotoğrafları ve bilgisayarda üretilmiş olan dijital imgeleri de içerdiğini söyleyebiliriz. Analog fotoğrafların, kullanılan araca özel şekilde yani birbirine dönüştürülemez nitelikte olması ve süreklilik niteliği taşıyan bir aktarımı içermesi, öte yandan dijital imgelerin, kullanılan araca özel olmayan yani birbirine dönüştürülebilen rastgele sayısal verilerle işleniyor olması ve aktarım yerine işleme ve dönüştürmeyi esas alması da yukarıdaki tartışmalarda gördüğümüz gibi örneğin fotoğrafın belirtsellik özelliğini ortadan kaldırarak, fotoğrafa yönelik güvenilirliği zedelemektedir (Lister, 2009, s.321).

Bahsi geçen kaygılı yaklaşımlardan farklı olarak, Lev Manovich (1995, s.242) dijital teknolojilerin ve bu teknolojilerin uygulamalarının somut örnekleri ele alındığında analog ve dijital imge üretim sistemleri arasında var olan fakat ancak ayrıntılı şekilde incelendiğinde görülebilecek farkların ortadan kalktığını iddia eder. Ona göre “*aslında dijital fotoğraf yoktur.*” Değirmenci (2007, s.205-206) bunun düz bir okumasının Manovich’in analog fotoğrafın üstlendiği anlam ve işlevlerin dijital fotoğraf tarafından sürdürüldüğü, çeşitli yapısal farkların bir öneminin olmadığını düşündüğü şeklinde anlaşılabilirliğini söyler. Ancak burada durum farklıdır, dijital fotoğraf bakımından, analog fotoğraf üretim biçimlerine ve bununla birlikte gelen kültürel kodlara bir öykünme söz konusudur. Manovich (1995, s.241), “film görüntüsü”nün “yumuşak odaklı, grenli ve bir miktar flu” olan görüntüsünün dijital imge üretim sistemleri tarafından taklidinin fetişize edildiğini söyler. Biz buna fotoğraf makinelerinin biçimlerinin, bu makinelerde yer alan fiziksel ayar tekerleklerinin, çeşitli ergonomik unsurların da nostaljik şekilde taklit edilmesini ekleyebiliriz. Manovich (1995, s.241) bu bakımdan, dijital fotoğrafın ortaya çıkışının hemen sonrasında dile getirilen fotoğrafın artık öldüğüne yönelik yaklaşımların tersine “fotoğraftan sonra fotoğraf” kavramsallaştırmasını yeğler. Dijital imge, “fotoğrafik olanı pekiştirme, yüceltme ve ölümsüzleştirme yoluyla fotoğrafın kendisini imha etmektedir.” John Roberts (2009, s.289), dışarıdaki nesnelerin yorumsuz bir dökümü olarak kabul edilen geleneksel doğalcı anlayıştan, dijital fotoğraf ile birlikte gerçeğin tıpkı resimdeki gibi figüratif olarak inşasına dayanan bir duruma geçildiğini tespit etmektedir. Dijital fotoğraf bunu yine dijital efektlerle gerçeği bir araya getirerek yapmaktadır. Cubit, Palmer ve Tkacz (2015, s.7-8), *photoshop* için ilk üretilen filtrenin mercek-parlaması (*lens-flare*) filtresi olduğunu belirtir. Filtrenin ilk kullanımları ham dijital fotoğrafa bilgisayarda fotoğraf etkisi vermek için olmuştur. Uygulamada, aynı efektin derinlik algısı da verdiği keşfedilince dijital imgenin fotoğrafa öykünmesi açısından kullanımı hızla yaygınlaşmıştır. Buna Fujifilm makinelerde yer alan film simülasyonlarını da örnek olarak verebiliriz. Bilgisayar aşamasına geçmeden, doğrudan film sensörüne ekli programlamalar sayesinde Fujifilm’in geçmişte ürettiği filmlere ait renk ve tonlamalar taklit edilmekte, bu yolla film tabanlı fotoğrafa bir öykünme gerçekleştirilmektedir. Buradan yola çıkarak günümüzde imgeler ekonomisi içinde analog fotoğraf hissini fetişleştirilmesinin geldiği noktada, piyasa rekabeti açısından bu öykünmenin ne kadar başarılı olduğunun belirleyiciliği had safhadadır. Dolayısıyla Manovich’in erken sayılabilecek bir tarihte yaptığı belirlemelerin ve tespitlerin oldukça öngörülü olduğu söylenebilir.



**Şekil 1.:** Fujifilm Film Simülasyonları<sup>5</sup>

Geofrey Batchen (1997), Manovich'in eleştirilerini bir diğer aşamaya taşıyarak, fotoğraf pratiğinin bizzat kendisinin en başından bu yana bir manipülasyon olduğunu iddia etmiştir. Batchen'e göre "normal" olarak kabul edilen "doğrudan" belgesel fotoğraflar bile elde edilen görüntüyü, kırpma, flaş kullanımı, pozlama süresi gibi pek çok teknik unsur kullanımı yoluyla bir yapıntı haline getirir. Fotoğrafçının resmederken iki boyutta temsil ettiği dünya esasında üç boyutludur ve dolayısıyla ortaya çıkan görüntü imal edilmiş bir görüntüdür. Batchen'e göre (1997, s. 212) dijital fotoğraf farklı bir şey yapmamakta, dünyanın değiştirilmiş ve işlenmiş bir görüntüsünü betimleme işlevini sürdürmektedir. Bu bakımdan ele alındığında dijital dönem, fotoğrafın yalnızca başka bir evreye geçtiği kendi içinde bir dönüşüm olarak görünür.

Görüldüğü gibi dijital fotoğrafın, belgesel niteliğinin olmadığına yönelik yaygın bir düşünce egemendir. Bu düşüncenin temel kaynağı dijital fotoğrafın, manipülasyona sınırsız derece açık oluşudur. Bu manipülasyon, fotoğraf çekildikten sonra bilgisayar üzerinde *photoshop* ve benzeri uygulamalar aracılığıyla fotoğrafı oluşturan her bir bilgi parçasını değiştirebilme, fotoğrafa başka bilgi parçaları ekleyebilme ve/veya fotoğraftan çeşitli bilgi parçalarını silebilme biçiminde gerçekleştirilebilir. Oysa biz manipülasyonun, dijital öncesinde de lens seçimi, film tercihi, fotoğrafçının duruşu, çeşitli karanlık oda teknikleri ile mümkün olabildiğini biliyoruz. Dolayısıyla meselenin fotoğrafta yapılacak değişikliklerin ötesinde tartışılması gerekmektedir.

Pedro Meyer'in (2006) yaklaşımını manipülasyon meselesinin fotoğraf uygulamalarında somutlaşması açısından ele almak mümkündür. Meyer, fotoğrafın hakikat ve kurguyu birlikte içerdiğini söylerken dijital ve

<sup>5</sup> Şekil 1, Erişim <https://fujilove.com/which-film-simulations-are-best-for-street-portrait-night-landscape/>

analog ayrımının bu bakımdan gereksiz olduğunu belirtir. Meyer çalışmalarında analog ve dijital imgeleri birlikte kullanarak kurgu-hakikat ikiliğiyle oynar. Çalışmaları salt dijital imgeleri değil, analog fotoğrafların dijitalleştirilmiş versiyonlarını da içerdiğinden klasik anlamıyla kavramsal çalışmaların ötesine geçerler.

Pedro Meyer, doğrudan belgesel fotoğraflar çektiklerini ileri süren belgeselcilerin cansız obje ve bedenlerin yerlerini değiştirerek yaptıkları manipülasyonlar ile kendi dijital manipülasyonları arasında hiçbir fark görmemektedir. (2000a, s. 120; Değirmenci, 2017, s. 211.) Tıpkı geleneksel belgeselcilerin bir yönetmen edasıyla çeşitli sahneleme stratejilerine başvurmaları gibi, Meyer de (2000a) bilgisayar ekranını bir sahne, kendini de bir yönetmen olarak düşünmektedir. Burada bir çifte standart olduğunu vurgulayan Meyer, her iki durumda da düzenlemelerin gerçekleştiğini, buna karşılık bilgisayarda düzenlenen görüntünün belgesel sayılmadığını ileri sürmektedir. Meyer, (2000b) bazı düzenlemelerin bırakın görüntünün gerçekliğini zayıflatmayı tam tersine bunu güçlendirebildiğini savunmaktadır, tıpkı lens kaynaklı bozulmaların giderilmesinde olduğu gibi.

Bu bağlamda örneğin Eugene Smith ve Meyer'in uygulamaları arasında fark yoktur. Nasıl ki Smith, gerçeği daha iyi açığa çıkarmak koşuluyla bir dereceye kadar ayarlama, yeniden düzenleme ve sahne yönetimini kabul edilebilir ve etik buluyorsa, Meyer'in dijital düzenlemeleri de aynı şekilde etik sayılabilir ve belgesel olarak kabul edilebilir. Yöntem ve kullanılan teknoloji gibi farklılıklara rağmen her iki sanatçı da gerçeği inşa etmektedirler. Smith'in Dr. Albert Schweitzer'ı Kongo'da çalışırken gösteren fotoğrafı iki farklı fotoğrafı karanlık odada birleştirerek oluşturduğu, ön plandaki testere ile insan elini ikinci bir negatiften monte ettiği yıllar sonra keşfedilmiş bir gerçektir. Meyer'in farkı benzer uygulamaları kişisel bilgisayarlar aracılığıyla yapmasıdır. Smith'in görüntüleri nasıl ki kendi deneyimlerinin bir ürünüyse, Meyer'in (1995, s.108; 2006, s.124) montajlarında harmanlanan birbirinden farklı görüntüler de onun deneyimlerinin birer ürünüdür ve maddi dünyayla olan bağları devam etmektedir. Meyer, deneyimlerinin imal edilmiş ya da uydurulmuş olmadığını, gerçek deneyimler olduğunu ve "orada olmayan" şeyleri montajlarında kullanmadığını belirtmektedir.



**Şekil 2.:** "Dr. Albert Schweitzer" fotoğrafı, © Eugene Smith<sup>6</sup>

Meyer'e göre burada gerçeklik kriteri, bir metnin gerçeklik kriterinden farklı değildir. Bir metnin doğruluğunun onaylanması için de farklı kaynaklardan teyide ihtiyacı mevcuttur. Bunun artık fotoğraf için de geçerli

<sup>6</sup> Fotoğrafın kendisi ve nasıl elde edildiğine dair bilgi için şekil 2, erişim <http://www.alteredimagesbdc.org/eugene-smith-albert-schweitzer>



olduğunu düşünmek durumundayız çünkü fotoğraf artık tek başına bir kanıt/belge niteliği taşımaktan uzaktır. Bu bakımdan fotoğraf, Meyer için kanıt sayılma yükünden kurtulmuş, diğer sanatların yanındaki yerini alma şansına sahip olmuştur. Meyer'in dijital imgelerle ve bunların çeşitli kullanım biçimleriyle kendilerine özgü bir ifade tarzı yaratma peşinde olduğunu söyleyebiliriz.



**Şekil 3.:** "The Arrival of White Man, Magdalena Penazco, Oaxaca," 1991-92. © Pedro Meyer<sup>7</sup>

## Yeni ve Kendine Özgü Bir Fotoğraf Biçimi Olarak Dijital İmgeler

Dijital imgeler ve onların kullanım şekilleriyle kendine özgü bir ifade biçimi yaratmanın yöntemlerini anlamak için analog fotoğraf ile dijital arasındaki ontolojik farklılıkların fenomenolojik düzeyde yarattığı değişimlerin dikkate alınması gerekir. Analog fotoğraftan farklı olarak dijital fotoğrafta bulunan ve hemen göze çarpan fenomenolojik farkların başında, imgenin dijital ekranda anında görünür olması gelir. Tabii bunu yalnızca dijital fotoğrafa özgü olarak düşünmek çok da doğru değildir. Dijital görüntü ekranı hâlihazırda izleyicilik açısından baskın format olarak kabul edilebilir çünkü dijital materyalin herhangi bir türü -bunlar imgeler, metinler, sesler ya da bunların karışımı olabilir- dijital ekranlar aracılığıyla görüntüleniyor. Fakat Bate'e göre (2013, s. 85) bu bağlamda hatırlanması gereken birkaç önemli faktör mevcuttur:

Bunlardan ilki, ekran görüntülerinin fotoğrafçılıkta hâlihazırda var olan benzerlik ve görsel gerçeklik hedeflerini takip ediyor olmasıdır. İkinci olarak elektronik ekranda görünen dijital imge, aktif bir bilgisayar

<sup>7</sup> Şekil 4, Maloney, M. (2006) Erişim <https://www.inthe-between.com/a-closer-look-pedro-meyer/>

sürecinin parçasıdır. Fotoğraf baskısının pasif bir form olmasının aksine aktif bir bilgisayar sürecidir. Dolayısıyla ekran, bilgisayar kodu ve fotoğraf imgesinin görsel simülasyonu arasında yer alan aktif bir ara yüzdür. Bu iki nokta birlikte düşünüldüğünde üçüncü olarak dijital ekran fotoğrafı tamamen elektronik ve aktif olduğu için bu fotoğraf, hareket ettirilebilir, büyütülüp küçültülebilir, dolayısıyla ayrıntılı şekilde incelenebilir. Bu imge aynı zamanda işlenebilir, düzenlenebilir, kırılabilir, perspektifi, kontrastı, yoğunluğu, aydınlığı, netliği ya da rengi değiştirilebilir ya da tabii ki silinip tamamen ortadan kaldırılabilir. Bu bakımdan kamera bilgisayar, hep yanımızda taşıyabildiğimiz bir karanlık oda gibidir. (Bate, 2013, s.89)

## *Algoritmalar, Yazılımlar ve Yeni Bir Tür Materyalizm*

Dijital bir görüntü dışsal bir nesne ile ontolojik bir ilişkisi var olduğu için değil, sensör üzerinde işlenen enformasyon gözümüzün fotoğraf biçiminde algılayacağı algoritmik bir tasarıma sahip olduğu için fotoğraf gibi görünmektedir. Bu bakımdan Hubertus v. Amelunxen (1996) dijital fotoğraflar için temsili nitelikleriyle algılanabilir olmakla birlikte, onların artık belirli bir an ve mekân göndermelerinin olmadığını belirtir. Elvind Rossaak (2011, s.193) tartışmayı bir ileri aşamaya taşır:

*Analog kültürde saklama ile görüntü, yani negatif ile baskı arasında nedensel bir ilişki vardır. Ancak algoritmik kültürde bu ilişki sadece keyfi hale gelmekle kalmaz, aynı zamanda yeni yazılım ara yüzü benim 'algoritmik olarak devreye sokulmuş iş süreci' olarak adlandırdığım düzleme bağlıdır.*

Burada Rossaak (2011), esasında bilgisayar hafızasına yüklenen enformasyonun sonraki bir dönemde, farklı yazılım ve araçlarla çok değişik biçimlerde görüntülenebileceğini ima etmektedir. Dolayısıyla dijital fotoğraf farklı zamanlarda farklı formlara girebilecek süreç halinde bir enformasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum fotoğrafın, medyuma özgü olma durumunu ortadan kaldırmaktadır. Bir başka deyişle, dijital görüntüyü oluşturmak için analog dönemin aksine, fotoğraf makinesi bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Bilgisayar ve algoritma temelli bir görüntüleme sisteminden söz etmek mümkün hale gelmiştir.

Lev Manovich'e (2001) göre yeni medya ürünleri programlanabilir olmalarıyla nitelenirler. Bütün programlanabilir nesnelere dijital kodlardan oluşmuştur ve manipülasyona tabidirler. Algoritma, analog görüntünün dijital taşımasında gerekli dönüşüm noktasıdır. Algoritmalar soyut, sembolik ve normalde sözde kodlar olarak yazılmış ya da akış diyagramları olarak çizilmiş basamak basamak oluşturulmuş komutlardır. Bilgisayarın mucitlerinden olan Alan Turing, algoritmaları bir makinenin içerisine bir problemi çözmek üzere yerleştirilmiş bir grup komut olarak tanımlamıştır (Manovich, 2013, s. 70). Basitçe söylenirse, algoritmalar, bilgisayarların sizin yapmasını istediğiniz şeyi bilgisayarın nasıl yerine getireceğini tanımlarlar. Program veya yazılım denen biçimler şeklinde iş görürler. Bir girdiyi alır ve bir çıktı üretirler. Böyle bir işlemde geçen bir metin ya da imge, programlanabilir bir nesne haline ya da başka ifadeyle "yazılımlaştırılmış" hale gelir. Bu bakımdan yukarıda da bahsedildiği üzere görsel alanda temsil ve belirtisellik meselesi problematik hale gelir

Rossaak'a göre (2011, s. 190) algoritmik kültürler, araca özgü ayrımlara dayanmayan yeni bir materyalizme gönderme yaparlar. Bu tür bir materyalizmin merkezini, birbirine dönüştürülebilir enformasyon kodları oluşturur. Kodlanmış bir ortamda, görünüm biçimleri seçmelidir ve bu seçim, izleyici /kullanıcının yeni makinesel failliği tarafından gerçekleştirilir. Bu yeni durum bilgisayarlar tarafından ortaya çıkarılmıştır ve

Web 2 kültürü, çok daha gelişkin yazılımlar ve bant genişliği tarafından daha ileri noktalara taşınmıştır. Fotoğraf bundan böyle araca özgü nitelikte değildir. Bunun yerine algoritmaların, kendilerini içlerinde sakladıkları yollardan birine dönüşmüştür. Artık büyük oranda algoritmalarla etkileşime geçiyoruz, fakat bu etkileşim sırasında algoritmaların içinde gömülü olduğu ara yüzleri kullanıyoruz. Burada önemli soru, Galloway'ın (2010) bize hatırlattığı üzere, "gördüğümüz şey, algıladığımız şeyle aynı mıdır?" Rossaak'a (2011, s. 191) göre bu sorunun cevabı hem evet hem de hayırdır. Birbiriyle kıyaslanamaz bu iki fenomenolojik pozisyonun bir aradalığı, yeni algoritmik kültürün hem problemlerine hem de potansiyellerine işaret etmektedir (Rosaak, 2011, s. 191).

## Hangi Medyum?

Günümüzde gelişen yazılım çalışmaları alanı, şu anda bir post medya çağında yaşadığımızı dair bir iddiayı barındırır. Lev Manovich (2012) eskiden medyaya özgü olan araçların, yazılımlar tarafından simule edilip geliştirilmesinden sonra medyum kavramına ne olduğunu sorar. Acaba hala farklı medyumlardan söz etmek anlamlı mıdır? Ya da artık sadece tekil bir medyumun ya da meta-medyumun var olduğu bir cesur yeni dünyada mı yaşıyoruz? (Manovich, 2012). Lister (2013, s. 12) bu mesele üzerine biraz daha düşünülmesi gerektiğini söyler çünkü medyum kavramı her zaman kaygan ve belirsiz olmuştur. Kavramın kaynağı, bir duyu organı ve madde arasında yer alan ve bunların birbiriyle ilişkisini sağlayan bir ortam olduğunu düşünen metafizik kavrayışta yatar. Yani içerisinden bir şeylerin, örneğin enformasyonun akıp gittiği bir kanal gibi mekanik bir kavrayış söz konusudur (Williams, 2005, s.246). Marshall MacLuhan gibileri için örneğin kavram, teknolojinin eş anlamlısı gibidir. Fakat bazıları için ise daha karmaşık bir şeylerin içindeki unsurlardan biridir, bir pratiktir. Eğer medyum yazılımla yer değiştireceksek, o zaman medyum bir kanal ya da teknoloji olarak ele almak ya da düşünmek daha kolaydır. Fakat eğer bir medyum, bir pratiğin unsuruna gönderme yapıyorsa ve bu pratik özellikle de bir üreticinin içinde bulunduğu kurumlarla ve niyetleriyle ilişkili olarak üzerinde çalıştığı ve yeteneklerini ortaya koyduğu bir materyalle ilgiliyse, bu yer değiştirme çok daha zor olacaktır (Lister, 2013, s.12).

Yazılım uygulamaları, bir medyum simule ederken çalışma süreçlerini, karar mekanizmalarını, gelenekleri ve medya pratiğini oluşturan süreçleri ödünç ya da miras alır. Şu anda bütün eski medya türlerini, bilgisayar ve yazılımları aracılığıyla simule edebileceğimiz ve geliştirebileceğimiz bir dünyada yaşıyor olmakla birlikte, bunu sadece bir meta-medyum olarak nitelendirebileceğimiz bir zamandan oldukça uzaktayız. Böyle bir indirgemecilikten uzak durmalıyız fakat yazılım çalışmalarının, fotoğrafın bugünkü durumunu şekillendirmedeki önemini de göz ardı etmemeliyiz.

Esasında algoritmalar, bilgisayarlardan çok daha önceye dayanır ve matematiğin uzun tarihinde önemli bir yere sahiptir. Eğer bir algoritma, belli bir sonucu başarmaya yönelik süreçleri belirleyen bir komutlar seti olarak düşünülürse, fotoğrafın zaten uzun süredir algoritma benzeri bir mantıkla çalıştığı söylenebilir (Lister, 2013, s. 12-13). Lister'e göre (2013) bu en az iki durumda geçerlidir. İlki profesyonel ve ciddi amatör fotoğrafçıların, öğrenilmiş ve sistematik teknik uzmanlığı içinde ve ikinci olarak da otomatik tüketici seviyesindeki kameraların teknolojisi içinde gizlenmiş biçimde olarak. Profesyonel analog fotoğrafçılığın algoritmik doğası, Ansel Adams'ın 1941 tarihli meşhur Moonrise, Hernandez, New Mexico fotoğrafı için aldığı notlarda görülebilir (1981, s. 127). Adams, fotoğrafın her aşamasında pozlama hesaplamalarını yapmıştır. Hatta karanlık odada gerçekleştireceği adımları bile önceden hesap etmiştir. Kendisi için yazdığı

bu notlardan, ortaya çıkacak imgeyi kafasında önceden görsel olarak tasarladığı ve sürecin bütün aşamalarını tam olarak planladığını görebiliriz:

*İmgeyi tasarlariken, 10x8 kameramı ayarladım, [...] Cooke lensimin ön ve arka elemanlarını yer değiştirmem gerekti. 23 inch elemanı, cam bir G filtre (#15) ile öne örtücünün arkasına ekledim. [...] Tek lens elemanında odak kayması gerçekleşeceğini bildiğim için netliği, diyafram 32 iken 3/32 inch'e ayarlamak durumunda kaldım. Ayın parlaklığının bulunduğu pozisyonda 250 c/ ft<sup>2</sup> olduğunu hatırladım. [...] 64 ASA'lık bir filmde pozlama, f/8 diyaframla 1/60 saniye olmalıydı. Filtre için 3x pozlamaya izin verdiğimde pozlama sürem f/8 diyaframda 1/20 saniyeydi. [...] Banyo geliştirme sürecini de hesaba kattım [...] ve (negatif) Kodak IN-5 formülünün yoğunlaştırmasıyla bölgesel olarak daha güçlü hale geldi.<sup>8</sup>*



**Şekil 4.:** "Moonrise, Hernandez, NM," © Ansel Adams, 1941.<sup>9</sup>

Fotoğrafın algoritma benzeri oluşunun ikinci durumunda, süreçler bir miktar daha sahne arkasında ve otomatik olarak gerçekleşir. Burada çok verilen örnek 1980'lerin meşhur Kodak Brownie şipşak makineleridir. Bu makineler, kullanıcılarına çok daha karmaşık süreçler için basitleştirilmiş kontrol setleri

<sup>8</sup> Çeviri bana ait.

<sup>9</sup> Şekil 4, Erişim <https://www.mutualart.com/Artwork/Moonrise--Hernandez--NM/9D03076AAED292E9>



sunarlar. Bu basitleştirilmiş ara yüzlerin arkasında kameranın içsel çalışma mekanizmaları görünmez şekilde yer alır (Palmer, 2013, s. 155).

Bazı özel işlev ve görevleri olan algoritmalar ve bilgisayar yazılımları, artık sadece kameraların içinde değildir, onlar artık aynı zamanda fotoğrafların üretildiği, depolandığı, düzenlendiği, sınıflandırıldığı ve paylaşıldığı online organizasyonlarda, sosyal medya sitelerinde, veri tabanlarında ve çekim sonrası aydınlık odalarda iş görürler. Yani yeni yazılım araçları, fotoğraf medyumuna yeni olanaklar ve kapasiteler kazandırır.

## Yeni ve Eski Teknolojiler Arasında: Süreklilikler ve Kopuşlar

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi sellüoid filmin, fotoğraf pratiklerinin genel kullanım malzemesi olmaktan çıkması, çeşitli endişe ve belirsizliklere neden olmuştur. Bu durum yeni ve eski teknolojiler arasındaki sürekliliklerin görünmez olmasına sebep olmuştur. Fotoğrafla ilgili bu yeni söylemler, sanki analog fotoğraf artık tamamen ortadan kalkmış gibi bir varsayımla hareket etmektedirler. Oysa biliyoruz ki dijital fotoğraf tartışmalarında pek de sözü geçmemekle birlikte analog fotoğraf, hiçbir zaman sadece tek bir şey olmamıştır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tartışmalar, dijital ve analog arasında ikilikler halinde düşünmek gibi problemli bir durumu ortaya çıkarıyor. Bunun yerine David Bate (2013, s.86), dijital teknolojinin analog fotoğraf biçimleri üzerindeki heterojen etkileri üzerine odaklanmayı önerir. Analog diye adlandırdığımız fotoğrafçılık biçimleri esasında teknolojik olarak sürekli evrilmekte ve dönüşmekteydi. Çok farklı kameraların icat edilmesi, farklı lens ve objektif türlerinin kullanımı, farklı film materyallerinin kullanımı, farklı kimyasal çözüntülerin ve farklı baskı kartlarının kullanımı, örtücü ve netleme mekanizmalarında farklı ölçüm biçimlerinin kullanılması, ışık sistemlerindeki dönüşümler ve benzeri teknolojik gelişmeler, analog fotoğrafçılık teknolojisindeki değişimleri görebileceğimiz yerlerdir. Bu liste çok daha fazla uzatılabilir fakat burada mesele, fotoğrafın ontolojik tanımıyla ilgili teorik tartışmaların, bu tarz dönüşümleri ve bunlarla ortaya çıkan estetik çeşitliliği görmezden gelmesi ve fotoğrafı tarihsel olarak, sabit bir şeymiş gibi ele almalarıdır. Yani sanki 19. yüzyıldaki ıslak plaka kullanan kameralar ile 20. yüzyıldaki kullan-at şipşak kameralar arasında kullanım açısından ve kültürel etkileri açısından hiçbir fark yokmuş gibi düşünülür.

Bu tarz nitelikler, kültür ve teknolojinin kesişim noktalarıdır ve insan öznelliği üzerinde karşılıklı etkide bulunurlar. Her dönem, o dönemin kültürel imge alanının dinamikleri içinde işleyen kodlar ve uzlaşımlar tarafından damgalanır. Analog fotoğrafın geleneklerinin bazılarının dijital fotoğrafa geçerken yeniden kodlanması, farklı sosyo-tarihsel uzlaşımları etkili bir şekilde bir araya getirmiş, bunları yeni yollarla birbiri içine geçirmiştir.

Bilindik bir örnek Instagram'da ya da Hipstamatik'te bulunan nostalji modu ile 1950'lerin ve 70'lerin polaroid fotoğraflarına benzer görüntülerin elde edilmesidir. Bu uygulamalar, eski analog materyallerin daha yumuşak odağa ve daha kararsız renk kimyasına uygun görseller üretmek bunları dijital kodlarda sabitleme. Yukarıda zaten dijital fotoğrafın analog fotoğrafa öykünüyor olması niteliğinden ayrıca bahsetmiştik. Fakat bunu bir



öykünme ilişkisi olarak nitelemek, aradaki geçişkenlikleri görmemiz açısından çok da kesin olmayan bir varsayım olabilir.

Buna karşılık dijital ve analog resimler arasında, güçlü devamlılıklar olduğu çok açık olmakla birlikte, analog fotoğrafın bütün heterojenliğinin dijital teknoloji içinde homojenize olduğunu söylemek de yanlış olacaktır. Fotografik gerçeklik, dijital imge üretiminde hem teknolojik hem de kültürel açıdan önemli bir standart olmaya devam etmektedir. Teknolojik olarak analog fotoğrafın dijital simülasyonu yalnızca modlarının, 20. yüzyıl kamera sistemleri, lensleri, perspektif ve filmin elektronik versiyonlarına dönüştürülmesi bakımından güçlü bir devamlılığı temsil etmesini değil, aynı zamanda optik gerçekçilik ve gerçekçi resmetme kodlarının da devamlılığını ifade etmesi demektir (Bate, 2013, s. 86).

Kültürel olarak dijital kameralar en belirgin formlarıyla, analog fotoğrafçılıkta kullanılan makineleri, simüle ederler. Daha önce Manovich'in de belirttiği gibi analog kod ve geleneklerin, dijital simülasyonunda biçimsel ve resimsel değerleri bakımından büyük oranda herhangi bir önemli değişikliği fark etmek mümkün değildir. Bu analog fotoğrafçılık değerlerinin tam olarak sürdürüldüğü şeklinde düşünebilir. Fakat görsel gerçekçilikteki devamlılık ve bunun dijital imgelerdeki baskın durumu, her şeyin aynı şekilde gerçekleştiği anlamına gelmez. Dijital fotoğrafın görünümünde ve algılama deneyiminde fark edilmiyor olsa bile teori düzeyinde görünür olan farkların mevcut olduğundan bahsetmiştik. Bir başka deyişle analog ve dijital fotoğraf üretim süreçleri arasında bulunan ayırım izleyicinin resmi algılaması ya da resmin göndergesiyle ilişkisi bakımından zorunlu olarak görünür olmayabilir. Buradaki farkın görülemez oluşu, dijital fotoğrafın analog fotoğrafı taklit edişindeki başarıyı gösterir. Fakat dijital fotoğrafta, bilgisayar bir donanım olarak buradaki medyadır ve yazılım olarak dijital kod da teorik bakımdan medyuma tekabül eder. Dijital fotoğrafçılık ve üretilen dijital fotoğraflar, analog kodların matematiksel bir simulakrumudurlar (Lister, 2013, s. 6).

Fotoğrafta yapılmaya çalışılan şey, Avrupa resminde 1400'lü yıllardan bu yana kullanılan realist perspektifi kullanmaya devam etmektir. Yukarıda bahsettiğimiz üzere, fotografik kod, analog ve süreklidir. Bu bakımdan göndergesiyle arasında bir tür analoginin işlediği bir sisteme sahiptir. Buna karşılık, fotoğraf teorisinin analog fotoğrafın süreklilik ve bir gerçeklik sunduğunu öne süren ontolojik statüsü, tartışmalıdır. Buradaki gerçeklik çoğunlukla gerçekle karıştırılır. Dijital teori, dijital fotoğraftaki her şey dijital baytlar üzerine kurulu olduğu için farklı bir ontolojik teori ortaya koyar. Fakat dijital fotoğrafların çoğundaki görsel gerçekçilik analog fotoğrafta bulunan imge ve gönderge arasındaki analogi ile aynı mantığa sahiptir. Yani ontolojik anlamda bir fark olmakla birlikte, sanal anlamda dijital fotoğrafla analog fotoğrafın ikisi de mimesisi dikkate alır. (Lister, 2013, s. 87) Bu bakımdan Roland Barthes (1977, s. 19) analog fotoğrafın, bir paradoks içerdiğini ve kodu olmayan bir mesaj olduğunu ileri sürmüştü. Barthes'a göre (1977, s. 19) fotoğraf, imgenin üretiminde hiçbir kültürel müdahale olmadığı izlenimini veriyordu. Buna karşılık fotoğrafla ortaya çıkan bu doğallık hissi, esasında gerçekliğin görsel sunumunda gizli olan fakat *kameranin neyi, nasıl gördüğü ve neyi, neden gösterdiğinin kültürel olarak belirlenmiş olması* bakımından ideolojiktir.

Dijital fotoğraflarda da aynı sorunsal devam etmektedir. Bir başka deyişle dijital fotoğrafın kodları da esasında ideolojik olan bir çeşit doğal bilgi olduklarına dair ideolojik bir iddia içindedirler. Dolayısıyla analog ve dijital biçimlerin, ontolojik temelde farklı olmakla birlikte epistemolojik problemleri benzerdir denebilir. Her ikisi de bir şeyin inkâr edilemez şekilde orada olduğunu gösterme çabasıdadırlar. Bu bakımdan dijital fotoğrafların ideolojik işlevlerindeki devamlılık, analog fotoğraftan miras alınmıştır.

Ham haldeki bilgisayar veri kodu, analog fotoğrafları taklit amacıyla bir yazılım süreci tarafından formüle edilir ve bunlar hiçbir şekilde masum ya da nötr değildirler. Bu imgeleri birer resim olarak içlerindeki veri işlenmeden göremeyiz bile. Bu bakımdan dijital işleme süreci de filmli fotoğrafı taklit eder. Filmli fotoğraf da ancak karanlık oda sürecinden sonra görünür hale gelir. Tekrarla söylersek dijital fotoğraf imgesi, film kullanılan analog fotoğrafın bir simülasyonudur. Fakat bunun da ötesine geçerek fotoğrafın becerilerini arttırmış, çok daha düşük ışık şartlarında iş görebilir hale getirmiş, daha gelişkin optik beceriler kazandırmış ve zaten film teknolojisi kullanan fotoğrafçıların arzuladığı birçok eksikliği gidermiştir. İşlevsel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, zaten amaçlanan ve arzulananı yerine getirmiş olan farklı bir teknolojiyi kullanmakta bir beis görünmemektedir. Hakikaten fotografik kodların dijital simülasyonlarının gündelik kullanımlarının, kullanıcılar açısından herhangi bir fark yaratmadığını söylemek mümkündür. Dijital simülasyonun mantığı, toplumsal alanda kullanılan farklı medya formları için de herhangi bir mesele teşkil etmemektedir. Örneğin, kimse cep telefonlarıyla konuşurken -ki karşıdaki ses, konuşan kişinin sesinin dijital olarak simüle edilmesidir, gerçekleşen dijital süreçten şikayetçi olmamaktadır. Hatta ancak bir kesinti ya da gürültü halinde insanlar bu sürecin dijital olduğunun farkına varabilmektedirler (Bate, 2013, s. 88).

Dijital toplumda, teknolojik gelişmelerin fotoğrafta yarattığı değişim ve dönüşümler, David Bate (2013, s.88) tarafından üç temelde ele alınmıştır. İlk olarak, fotoğraf makineleri, artık birer bilgisayar niteliğindedir. Bate'e göre, (2013, s. 79) fotoğraf makinelerini, birer bilgisayar olarak tarif ettiğimizde, fotoğrafçının merkezi rolünün yer değiştirmesi söz konusudur. Bu açıdan, fotoğrafçının işlevi farklıdır: Fotoğrafçı, "sahada fotoğraf çekiyor da olsa, ofisten fotoğraf makinesini de kontrol ediyor olsa ya da evde masa başında da olsa, o artık aynı zamanda bir bilgisayar operatörüdür" (Bate, 2013, s. 79). Dolayısıyla bilgisayarlar, artık birer kameradır. Bu da bizi, bilgisayar yazılımlarının, ham veriyi görsel imgeye çevirebilir yani veriyi işleme kapasitesine sahip olduğu bilgisine ulaştırır. İşleme süreci, hem bilgisayar tarafından kontrol edilen tamamıyla otomatik bir süreç olabilir hem de fotoğrafçının yorumuna alan bırakabilir. Fotoğraf işleme, kırpma, çekim sonrası müdahaleler, estetik değerler, baskı tekniklerinin hepsi artık daha kolay ayarlanabilir ve değiştirilebilir. Normal şartlar altında profesyonel fotoğrafçılıkta, fotoğrafçı, süreçler üzerinde kontrol sahibidir. Bu, otomatik süreçlerin hâkim olduğu amatör fotoğrafçılıktan farklıdır. Bu fark dijital fotoğrafla da çok fazla değişmemiştir. Halbuki teknolojik süreçlerdeki elektronik otomasyon sürecinin artması sonucu, profesyonel/amatör fotoğrafçılık arasında artık fazla bir ayırım kalmadığı iddiası gündemdedir. Bu doğru olsaydı, imgeler arasındaki farkın ortadan kalktığı da söylenebilirdi fakat pratiğe baktığımızda profesyonellerin ürettiği fotoğrafların açıkça farkını koruduğu görülebilmektedir.

Bate'in ikinci önemli dijital gelişme olarak vurguladığı husus, bilgisayar-fotoğraf makinesinin, kayıt alma, işleme, dağıtım ve gösterim için bir araç oluşudur. Bu, Bate'e göre (2013, s. 80) üç şekilde anlaşılabilir: İlki, öncelikle görüntünün aracısız biçimde bilgisayar üzerinde doğrudan görüntülenebilmesidir. Bir başka ifadeyle, fotoğraf makinesi, imgelerin hemen ve doğrudan görüntülenebildiği bir mecra olur. İkinci olarak öne çıkan nitelik, fotoğraf makinelerinin kodladığı görüntünün, anında çeşitli formatlarda görülebilir bir resme dönüştürülebilmesidir. Fotoğrafçı, çekilen görüntüye anında bakabilir ve lüzum görürse fotoğrafı yeniden çekmeye karar verebilir. Bate'e göre (2013) imge sürecinin dijitalleşmesinin getirdiği esas fark, işleme sürecinin hızından ziyade, anında geri bildirim almanın fotoğraf çekme sürecini dönüştürmesidir. Çünkü fotoğraf makinesi, aynı zamanda fotoğrafı görme aracının kendisidir. Gerçekten bu da bilgisayar-fotoğraf makinesinin, analog fotoğraftaki karanlık oda süreçlerinin tamamını kendi içinde gerçekleştirebilmesi

anlamına gelir.<sup>10</sup> Verinin, optik bir resme dijital sayesinde anında dönüştürülebilmesi, amatör fotoğrafçıya, teknik değerlendirme ve analiz olanağı sağlar.

Üçüncü olanak da imgenin, bilgisayar-fotoğraf makinesinden paylaşılması yine anında olur. Bu durumda dijital teknoloji ile beraber gelen üçüncü değişim, paylaşım ilişkindir. Bu paylaşım, sadece fotoğrafı ilk gören fotoğrafçı için değil, bilgisayara bağlanabilen herhangi biri de çekilen imgeyi anında görebileceği için dijital fotoğraf çok daha yaygındır ve potansiyel olarak geniş bir kitleye ulaşabilir.

Elektronik süreç, imge üretimini, anında işleme, görüntüleme ve dağıtım ile bağlantılandırır. Verilerin depolanması, yeni ve gelişmiş yazılım sistemleri ve veri işleme otomasyon sistemi, ağları geliştirmiş ve imgelerin dağıtımını işlevselleştirmiştir.

## Sonuç

Sonuç olarak teknolojik belirlenimci yaklaşımların, analog ve dijital ikiliğine hapsedtiği günümüz fotoğraf pratiğini açıklamakta yetersiz kaldığını görmekteyiz; çünkü günümüzde fotoğraf hem geleneksel haliyle hem de aldığı yeni biçimlerle toplumsal bir pratik olarak işlevini sürdürmektedir. Fotoğraf ne analog dönemde ne de dijital dönemde statik bir oluşa sahiptir. Aksine hem teknolojik anlamda hem de toplumsal kullanımları bağlamında fotoğraf, sürekli devingen ve tek bir olgu olarak salt fotoğrafa indirgenemez durumdadır. Yukarıda sözünü ettiğimiz şekliyle bir medyum olarak fotoğrafı, üreticinin içinde bulunduğu kurumlarla ve niyetleriyle ilişkili olarak üzerinde çalıştığı ve yeteneklerini ortaya koyduğu materyalle ilgili olan maddi bir pratik olarak ele aldığımızda, fotoğrafı artık yalnızca teknolojik temelli ikilik içinde düşünmek mümkün olmayacaktır.

Lister'in kavramsallaştırmasıyla, fotoğrafta yazılım ile medyumu birbirlerinin yerine geçebilir formlar olarak düşündüğümüzde, dijital ve analog arasındaki dikotomi üzerinden fotoğrafı bir bağlama oturtmak belki mümkündür; ancak fotoğrafı toplumsal kullanımı ve işlevi olan bir medyum olarak ele aldığımızda ve fotoğrafın toplumsallığını da hesaba kattığımızda, bu dikotomiden sıyrılarak yeni bir düşünme formuna ve sorunsala doğru yola çıkabiliriz. Bu bağlamda gerçeklik, manipülasyon, belirtisellik, simülasyon gibi ikilikler üzerinden düşünmek yerine, içinden geçilen süreçte yaşanan dönüşümün bu pratikleri, hangi yönde ve nasıl biçimlerde etkilediğine odaklanmak ve bu pratiklerin olumsuzluklarından ziyade potansiyellerini göz önünde bulundurmak daha yerinde olacaktır. Bu potansiyeller hesaba katıldığında, fotoğrafçı ile fotoğraf arasındaki ilişkisellik, hem toplumsal bir olgu olarak görülecek, hem de dijital ve analog ikiliğine hapsedilmeden kendi özgül formları, biçimleri, imkanları, araçları, niyetleri ve bakış açıları da dahil olacak şekilde yeniden düşünülebilecektir. O halde soruyu, fotoğrafçıların hem fotoğraf hem de fotoğraf makineleriyle kurdukları ilişki bağlamında ele almak gerekir. Bu bağlam, bizi hem ikili düzleme hapsedilmiş eleştirilerden bağımsızlaştırır, hem de fotoğrafçının sürdürdüğü bu ilişkinin temellerine inmemizi sağlar. Bu açıdan geleneksel formların verili konularından ziyade, bütünleşik olmayan kapsamlı bir kültür sorununu da dahil ederek fotoğraf ve fotoğrafçı için yeni bir tartışma zeminini yaratmak mümkündür.

<sup>10</sup> Fotoğrafçı, eğer isterse, fotoğraf doğru bir fotoğraf olana kadar tekrar tekrar çekebilir. Ama bu durum, bir yandan da fotoğraf, doğru bir fotoğraf olana dek "geri bildirim sarmalına" fotoğrafçılığı hapseder.

Tüm bu tartışmalardan sonra sorulması gereken soru, fotoğrafçının yani imgeyi üreten kişinin, tüm bu dijital süreç içindeki payının ne olduğudur. Acaba fotoğrafçılar hala fotoğraf makineleriyle kurdukları ilişkiyi sürdürmelerinde etkili olan *motivasyonlar, bilinç, bilinç dışı, arzu, farklı amaçlar, yetenekler, bilginin kurumsal değerleri* tarafından mı belirleniyor? (Bate, 2013, s. 79-80) Bu soruya kuşkusuz bu şekilde cevap vermek mümkündür çünkü tüm bu faktörler hesaba katılabilir. Bu durumda söylenebilir ki artık fotoğraf çekme eylemi o kadar da özel bir eylem olmaktan uzaktır. Bate'in de benzettiği şekliyle, fotoğraf çekmek, daha çok küçük notlar düşmeye benzer. Dijital medya uygulamaları, eski sembolik formlarla beraber imge içeriklerinin arasındaki bağlantıyı değiştirebilir hatta bunların içeriğini boşaltabilir. Bu durumda, tartışılması gereken husus güncel kültürün içine eski sembolik formları nasıl tekrar katacağımız gibi daha geleneksel bir konum değildir. Buradaki asıl ve yeni mesele, kültürün bütünlüğü olmadığı sorunsalıdır. Çünkü kurumsallaşmış kurallar ve ekonomik koşullardan bağımsız özgül bir güncel fotoğraf alanının var olup olmadığı, yoksa da bunun nasıl tasavvur edilebileceği önemli bir mesele olarak tüm bu tartışmaların sonuç noktasını oluşturmaktadır.

## Kaynakça

- Adams, A. (1941). Moonrise Hernandez (Fotoğraf), Erişim: 05.05.2022, <https://www.mutualart.com/Artwork/Moonrise--Hernandez--NM/9D03076AAED292E9>
- Adams, A. (1981). *The Negative*. Boston: Little, Brown and Company.
- Ameluxen, H. V. (1996). Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space. Hubertus v. Ameluxen (Haz.), içinde, *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munich: G+B Arts.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Batchen, G. (1997). *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bate, D. (2013). The Digital Condition of Photography: Cameras, Computers and Display. Martin Lister (Ed.), içinde, *The Photographic Image in Digital Culture* (s.77-94). New York: Routledge.
- Cubit, S., Palmer, D. ve Tkacz, N. (2015). Introduction: Materiality and Invizibility. Cubit, S., Palmer, D. Ve Tkacs, N. (Haz.), içinde *Digital Light*. London: Open Humanities Press.
- Değirmenci, K. (2017). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*. İstanbul: Doğu.
- Galloway, A. (2010). What You Get Is What You See. Rossaak, E. (Ed.) içinde, *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Nota Bene: Studies from the National Library of Norway. Oslo: Novus.
- Griffin, R. E. (1995) Eyes on the future: Converging images, ideas, and instruction. In Selected readings from the annual conference of the international visual literacy association 27th, Chicago, Illinois 18-22.

- Hahn, T. (2009). *Developing Perfection: Understanding and Redefining Photography in a Digital Age*. Yayınlanmamış M.A. Tezi: Wake Forest University.
- Kayo, T. (2021), Which Film Simulations Are Best for Street, Portrait, Night, Landscape?, *Fujilove Magazine*, Erişim: 05.05.2022, <https://fujilove.com/which-film-simulations-are-best-for-street-portrait-night-landscape/>
- Lister, M. (2009). Photography in the age of electronic imaging. in *Photography: A Critical Introduction* (2nd edition) Wells, L. (Ed.), New York: Routledge.
- Lister, M. (2013). Introduction, Lister, M. (Ed.), içinde *The Photographic Image in Digital Culture*, New York: Routledge.
- Maloney, M. (2016). A Look Back at Pedro Meyer's Truths and Fictions, In the In-Between: Journal of the New and New Media Photography, Erişim: 05.05.2022, <https://www.inthein-between.com/a-closer-look-pedro-meyer/>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge MA: MIT Press.
- Manovich, L. (2006). The Paradoxes of Digital Photography. Welss, L. (Haz.), içinde, *The Photography Reader* (ch.40). London: Routledge.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*, Bloomsberry. New York, London, New Delhi, Sydney.
- Meyer, P. (1991-92). The Arrival of White Man, Magdalena Penazco, Oaxaca (Fotoğraf).
- Meyer, P. (1995). *Truths and Fictions: A Journey from Documentary to Digital Photography*. New York: Aperture.
- Meyer, P. (2000a). La Realidad in the 2000, Zonezero from the Lightscreen, Erişim: 05.05.2022, <http://v1.zonezero.com/editorial/enero00/january.html>
- Meyer, P. (2000b). Redefining Documentary Photography, Zonezero From the Lightscreen, Erişim: 04.05.2022, [http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=589:redefining-documentary-photography&catid=1:pedro-meyers-editorial&lang=en&Itemid=](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=589:redefining-documentary-photography&catid=1:pedro-meyers-editorial&lang=en&Itemid=)
- Meyer P. (2006). *Redefining Documentary Photography*, içinde *The Real and the True: The Digital Photography of Pedro Meyer*, Pearson.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT.
- Palmer, D. (2013). The Rhetoric of the JPEG. Lister, M. (Ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.
- Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.



- Roberts, J. (2009). Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic. *Oxford Art Journal* 32/II., 281-298.
- Rodowick, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rossaak, E. (2011). Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film-Divide, Rosaak, E. (Haz.), içinde, *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rubinstein, D. ve Sluis, K. (2013). The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and The Crisis of Representation. Martin Lister (Haz.), içinde, *The Photographic Image in Digital Cuture*, 2. Baskı. New York: Routledge.
- Smith, E. (1954). Dr. Albert Schweitzer (Fotoğraf) Bronx Documentary Center Altered Images, Erişim: 05.05.2022, <http://www.alteredimagesbdc.org/eugene-smith-albert-schweitzer>
- Ulusal Basın Fotoğrafçıları Derneği'nin etik kodu, Erişim <https://nppa.org/code-ethics>
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow, Fontana.
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim.
- Witte, M. S. (1994). Photography/digital imaging: Parallel & paradoxical histories. In Imagery and visual literacy. Selected readings from the annual conference of the International Visual Literacy Association, 26, Tempe, Arizona, October 12-16.

2022, 9(1): 235-250

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.235250>

Makaleler (Tema)

## YÜZÜNDE FARKLI OLMAK VE FARKIN GÖRSEL TEMSİLİ ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

N. Gamze TOKSOY<sup>1</sup>, Nihan BOZOK<sup>2</sup>

### Öz

Bu metinde, yüzü sakatlık, hastalık veya iz nedeniyle farklı olan kişilerin görsel temsillerinin üretilmesi hakkında bir tartışma yürütülmektedir. Çalışmanın kuramsal temelini yüze bakmanın toplumsal kuruluşu oluşturmaktadır. Yüz, toplumsal ve kültürel atıflar dünyasının devamlılığı içinde görülür ve anlam kazanır. Yüzü farklı olan kişi, mevcut görme rejiminin bağlı olduğu sosyal ve kültürel semboller sisteminden kopar, iletişim kabiliyeti azalır ve toplumsal olarak dışlanır.

Bu araştırma, yüzünde görünür farklılığı olan bireylerin maruz kaldıkları ayrımcı ve dışlayıcı bakışı günümüz görsel dünyası içinde yeniden ele almaktadır. Yeni medyanın sağladığı iletişim olanakları, toplumda normal dışı kabul edilen bireylerin kendilerini ifade edebilecekleri ve deneyimlerini aktarabilecekleri kanalları açmaktadır. Görünürlük alanının böylesine çeşitlenmesi, günümüz görsel kültürü içinde ötekine bakışı da etkilemektedir. Bu metin, *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin Instagram hesabındaki paylaşımlarından yola çıkarak sosyal medyada normal dışı kabul edilen yüzlerin görsel temsilinde getirdiği olanakları tartışmaya açmaktadır.

<sup>1</sup> N. Gamze TOKSOY, Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0002-7506-897X, [gamzetoksoy@gmail.com](mailto:gamzetoksoy@gmail.com)

<sup>2</sup> Nihan BOZOK, Doç. Dr., Beykent Üniversitesi, Sosyoloji (İngilizce) Bölümü, ORCID: 0000-0002-8217-4711, [nihanbozok@beykent.edu.tr](mailto:nihanbozok@beykent.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 28.02.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 02.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sosyal Medya, Yüz, Görsel Sosyoloji, Sakatlık Çalışmaları, Toplumsal Dışlanma

# A DISCUSSION ON BEING DIFFERENT ON THE FACE AND THE VISUAL REPRESENTATION OF DIFFERENCE

## Abstract

This article addresses the production of visual representations of people whose faces are different because of a disability, an illness, or a scar. The theoretical background of the study is based on how we look at faces from a socially constructed perspective. The face is seen and interpreted in the continuity of the world of social and cultural references. A person with a different face thus breaks away from the sociocultural symbol system on which the current visual regime depends, her/his communication ability is reduced, and s/he is socially excluded.

This study reconsiders the discriminatory and exclusionist gaze towards individuals with visible differences in their faces in today's visual world. The communication opportunities provided by new media open up new channels through which individuals whom society considers abnormal can express themselves and convey their experiences. Such diversification of the fields of visibility also affects the view of the other in today's visual culture. The article discusses the possibilities provided by social media in the visual representation of faces that are considered abnormal, based on the Instagram posts of the *I am Happy with my Face Association*.

**Keywords:** Social Media, Face, Visual Sociology, Disability Studies, Social Exclusion

## Giriş

Bakanla görülenin birbirini yansıttığı ve istisnasız olarak her şeyin doğduğu anda hatta daha doğmadan görüntüye kavuştuğu bir gösteri çağında yaşıyoruz (Michaud, 2013, 346). Bu çağın yeni teknolojileri, imgenin hallerinde öylesine çeşitlilik yarattı ki onlara eşlik eden kültürel devinimi anlamak, görme, bakma, görünür olma gibi birçok kavramı bu yeni deneyimlerin süzgecinden geçirerek tekrar sorgulamayı gerektiriyor. Çağdaşlarımızla tecrübe etmekte olduğumuz görme deneyimi imgesel dünyamıza sürekli yeni pencereler açıyor ve karşılaştıklarımız zamansal ve mekânsal sınırları aşılıyor. Ağ toplumu, coğrafyaları saniyelerle kat eden hızla görüntüleri dolaşıma sokuyor, kişisel yaşamlar daha önce hiç olmadığı kadar ayrıntılı ve çeşitlilikte dünya sahnesine çıkıyor. Kişilerin kendi yaşamlarına bakışları değişiyor, görmeyle görünür olma arzusu bir arada ilerliyor ve mahremin sınırları alışageldiğimiz boyutların çok ötesine taşınıyor. Sıradan birey

için sokakta, seyahatte, iş yerinde tuttuğu görsel günlükler kadar ev içi görüntülerinin sosyal medyada paylaşılması da olağanlaşıyor.

Günümüz görüntü dünyası bütün bu çeşitliliğin içinde elbette ayrımcı bakışı, tanımlayıcı ve damgalayıcı çerçeveleri barındırmaya devam ediyor. Yeni medyanın imkânlarıyla şekillenmekte olan görsel kültür, ötekine karşı toplumda yerleşik kalıp yargıları üretmekten vazgeçmiyor. Sosyal medya uygulamaları ve filtreler bedenleri bin bir değişik forma sokarak gerçeküstü görüntüler yaratma olanağı sunuyor. Bununla birlikte reklam ve moda fotoğraflarını aratmayacak niteliklere sahip *ışılmalı, pürüzsüz ciltlerle, etkileyici bakışlarla, romantik, nostaljik ya da belki doğal bir hava katarak* ideal kabul edilen çerçevelerin içine öznelere davet ediyor. Benliğin “vitrin”i (Goffman, 2009, s. 33) gösteriyi en iyi nasıl sahneleyeceğini öğreten standartlarla bezeli ve bedenlerin parçaları eski anlamlarını taşıırken göstergeler evreninde yeni formlara bürünüyor. İçinden geçtiğimiz görüntü dünyasında, insan bedeninin en dikkat çekici sunumlarına konu olan parçası ise, üretim ve paylaşım biçimlerine her geçen gün yenilerinin eklendiğini gördüğümüz yüzdür.

Bu çağda yüzün kayda değer bir gösterge değeri var. Bedenimizin bir parçası olarak yüzümüzün bizim kim olduğumuzu, ne hissettiğimizi ve ne düşündüğümüzü temsil ettiği iddiası 2000’lerin başından bu yana oldukça arttı. Yüz, gün geçtikçe gelişen ve neredeyse tekillik izlerini tamamen silme becerisine erişen plastik cerrahinin, uygulama alanlarının önde gelenidir. Görüntülü konuşma teknolojileriyle telefon, sinema ve fotoğraftan farklı olarak sıradan yüzler, mesafeleri hareketli olarak aşip birbirini görme kapasitesi kazandı. Yüz, 2010’lardan günümüze uzanan ve kendini gösterme isteğinin zirveye çıktığı selfie kültürünün ana malzemesidir. 2020’den bu yana ise, Covid-19 pandemisiyle birlikte iletişimin ekrana ve en çok da yüze sıkışmasıyla, yüz neredeyse bedeni ve yaşamı tümüyle temsil etmeye aday bir iletişim aracına dönüştü. Bakışımızı kuran toplumsal yargılardan ve bedenleri yöneten politikalardan fazlasıyla nasibini alan yüz, insanı gittikçe kendinden müteşekkil kılıyor. Diğer bir deyişle, yüz tüm iletişimin kendisinde başlayıp bittiği yere dönüşüyor.

Yüzün böyle baskın bir göstergeler mekânına dönüşmesi, yüze bakmaya çalışan ve onun bireysel ve toplumsal kuruluşunu anlamaya uğraşan sosyal bilimcilerin pek çok şeyi hesaba katmasını gerekli kılar. Yüzü görme/gösterme rejimi, normal addedilen yüzün sınırlarına ve standartlarına başvurarak kurulur. Yüze ilişkin normallik atıfları, toplumsal kabuller ve standartlar, yüzü, ardındakini örten, toplumsal eşitsizlikleri, ırkçılığı, ayrımcılığı besleyen ve ötekini sürekli işaret edip damgalayarak kendi ile başkaları arasındaki farkı her daim vurgulayan pratiklerin konusu haline getirir. Farklı olan yüzü görme rejimi, farklı olanın insan dışı sayılmasından, “ucubenin” teşhirine, sakatlığın keşfinden tıbbileştirmeye ve tuhafıktan çıkıp sayısız fark içinde erime talebine değin uzanan tarihsel değişimler gösterir (Courtine, 2013, s. 167-218). Günümüzün görme rejiminde, yüzündeki bir farklılık veya benzemezlik nedeniyle insanı ayrımcı bakışın hedefi haline getiren, bu yolla toplumsal normları, yerleşik kanaatleri ve önyargıları körukleyen söylem ve pratikler çok çeşitlidir.

Öte yandan, günümüz iletişim kanalları, görüntüleri çeşitlendirdiği kadar üretim ve paylaşım biçimleri üzerinden de farklılaştırır. Sosyal medya kullanıcısı artık yalnızca seyirci değil, kendini görüntülerle ifade edebilen, görünmek istediği hallerin kurgusunu, montajını yapabilen biridir ve kendi imgesini milyonlara ulaştıracak paylaşım ağlarını kullanma olanaklarına sahiptir. Başka bir ifadeyle, kimliğin görsel sunumunun bugün değişmez standartları olamayacağı gibi toplumun dışına itilen, yok sayılan veya görülmek istenmeyen kişiler de birer görüntü üreticisidir. Görüntü üreticilerinin niceliksel artışının ötesinde, normal dışı kabul

edilen bedenler de görünürlük alanına daha önce dahil edilmeyen biçimleriyle eklenerek çoğullaşmaktadır. Bütün bu gelişmeler, ötekinin görsel temsiline dair kültür ve ideoloji etrafındaki tartışmaları yeniden değerlendirmeyi kaçınılmaz kılıyor.

Bu makale, normal addedilen yüzün sınırları dışında kalan yüzlere ve onlara ilişik yaşam deneyimlerinin günümüz iletişim ortamında ifade edilmiş biçimlerine odaklanıyor.<sup>3</sup> Kimi zaman bir ben, bir eksiklik, bir fazlalık; kimi zaman renk, doku, biçim, leke, yara veya bir iz ile yüzü ayrımcılığın ilk çarpışma mekânı haline gelenlerin deneyimlerine ışık tutmaya çalışıyor. Makalenin çıkış noktasında, “eksikten, fazlalıktan, farklılıktan, hastalıktan ya da sakatlıktan muzdarip bir yüze bugün nasıl bir görme rejimi içinden bakıyoruz?”, “yüz yüze bakarken gözümüzdeki bakış kimindir?”, “güzeli, çirkinini nasıl ölçer ve ayırırız?”, “baktığımız yüzlerin gösterdiklerinin tarihsel, kültürel ve toplumsal arka planları ve yükleri nelerdir?” soruları bulunuyor.

Bu sorular ele alınırken, günümüz yeni medyasının yarattığı imkânlar da tartışmaya dahil ediliyor. Yüzünde farklı olan bireylerin değişen görüntü dünyasına nasıl dahil oldukları mercek altına alınıyor. Bu meseleye dikkatlerimizi yöneltmemize ilk vesile olan *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin Instagram hesabını<sup>4</sup> ve bu hesapta yer alan fotoğraflarla grubun görünür olma talebini merkeze alan bir tartışma örülüyor. Kimliği, ötekinin görsel temsilinden hareketle tanımlayan görsel kültür içinde, söz konusu “sahip olunmak istenmeyen yüz” ise, “olduğu gibi görünme arzusu nasıl karşılık bulur?” Bu soru, görünürlük alanının bugün nasıl düzenlendiğini ve gelişmekte olan iletişim kanallarının aldığı yeni rolleri değerlendirmek için büyük önem taşıyor. Bu anlamda makalede, yüzünde farklı olmanın toplumsal karşılıkları süreklilikler ve kopuşlarla birlikte değerlendirilirken, görsel temsil alanındaki teknolojik değişmelerin farkın temsiline dair bugün hangi kapıları araladığı ve normal kabul edilen bedenlere ait algının değişimine dair taşıdığı potansiyel sorgulanıyor.

## Hepimizin Yüzü Bir Süreklilikler Mekânıdır

Baktığımız herhangi bir yüzde gördüklerimiz ne yüzün biyolojik varlığından ne de görmenin basit fizik mantığından ibarettir. Görmek zihin ve düşünce süreçleri ile ilgilidir ve zihinde oluşan düşünceyle görmenin karmaşıklığı artar, çünkü düşüncenin belirmesiyle dil de görmeye dahil olmuştur (Leppert, 2020, s. 14). Bu durumda, yüze bakarken işlemeye başlayan görme süreci, toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlam içinde çalışır. Kendisine bakılan yüzün ifade ettikleri de sürekliliklerde, akışlarda ve bağlamlarda kurulur. Yüzümüz bedenimizle bir devamlılık içindedir. Kültür ve yüz arasında geçişler vardır; birbirinin üzerine yazılırlar. Yüz toplumsaldır. Bedenin özgünlüğü, kültür ve toplum hem bakışımızı hem de yüzleri durgun, bağlamsız ve kendi içinde anlamlı olmaktan çıkarırlar. Bakışı ve yüzü bir ilişkiler bütünü içine çekerler. Böylece yüz kişilerarası ilişkilerin kuruluşu ve gidişatı içinde yorumlanır.

<sup>3</sup> Bu ilk tartışma bize, yüzde farklılıklara neden olan nadir hastalıklardan muzdarip kişilerin veya çeşitli nedenlerle yüzünde görünür farklılığı olanların yaşadığı toplumsal sorunları anlamak için farklı kollara açılan kapsamlı bir dizi araştırmanın daha gerekli olduğunu göstermiştir. Bu makalede, daha geniş bir araştırmanın arka planını oluşturacak ve yüzünde farklılığa yönelik ayrımcı tutumların esas kaynağı niteliğinde olan ana temaları açma çabası vardır. Bu nedenle metinde belli bir sosyal medya hesabında yer alan paylaşımlardan yola çıkarak, daha sonraki araştırmalar için dikkate alınması elzem olan yüzün toplumsal anlamlarına dair bir çerçeve çizmek amaçlanmaktadır.

<sup>4</sup> Yüzünde görünür farklılığı olan bireyleri ve ailelerini desteklemek amacıyla 2018'de kurulmuş *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin internet hesapları: <https://yuzumlemutluyum.org.tr>, <https://www.instagram.com/yuzumlemutluyum>



En başta yüz, kendi bedenimizle süreklilik içindedir. Bedenin hareketleri, devinimleri, hissedişleri yüzde devam eder. Rengimiz, sınıfımız, yaşamımızın zorlukları ve kolaylıkları, yaşımız, cinsiyetimiz ve tüm bunlarda meydana gelen değişiklikler yüze yazılır. Bedenimizin bir yerindeki acı yüzümüzden okunabilir, taşıdığımız bir ağırlık veya yapmakta zorlandığımız bir hareket yüzün çıplaklığında hemen kendini gösterir. Yüzün çıplaklığı kişinin yaşamına ve bedeninin kalanına dair önemli bir temsilci olagelmiştir. Sözelimi yüz, yüzlerce yıl portre resminde ait olduğu kişinin tekilliğini ortaya koyduğu kadar, bu kişinin önceden kuşatıldığı sınıfa, cinsiyeti, kimliği, ulusu ifade etmiştir (Legros, 2011, s. 76). Aradan asırlar geçmesine karşın günümüz sosyal medyasında da yüzün bedenin geri kalanını ifade kabiliyeti oldukça güçlüdür. Örneğin, Instagramda #kanseredans etiketinde paylaşım yapan pek çok kanser hastası, hastalık sürecini anlatmak için öncesi ve sonrası fotoğrafları paylaşırlar. Burada kaşların, kirpiklerin, saçların döküldüğü fotoğraflardan yavaş yavaş yeniden çıkmaya başladıkları fotoğraflara geçişi görürüz (Bozok, 2019). Yüzlerdeki ve saçlardaki değişimi yansıtan bu portre fotoğrafları, hastalıktan tedaviye ve iyileşmeye giden yolda kanseri atlatmış tüm bedeni ve bir yaşam deneyimini anlatmaya adaydırlar.

Yüz, bedensel devamlılığı sürdürdüğü gibi, kültürel akışın da yeridir. Yüzün yorumlanması, kültürden süzülüp gelir. Bu, başkasının yüzümüzde ne gördüğüyle yakından ilgilidir. Tarih olarak eski olmakla birlikte kültürün yüzdeki işleyişini göstermesi bakımından burada Japonya'nın köklü tiyatro geleneklerinden birisi olan Kabuki'yi hatırlatabiliriz. Kabuki, parlak kostümlü, yüzleri beyaz pirinç maskeli oyuncuların izleyicilerle diyaloguna dayanır. On yedinci yüzyıl başlarında Kabuki tiyatrosuna kadınların çıkması yasaklanır. Çözüm olarak genç erkekler, maskelerine kadın makyajı yaparak ve kadın kılığına girerek sahne alırlar. Ne var ki bir süre sonra genç erkeklerin de kadın kılığına girmesi yasaklanır, çünkü kadın kılığına girseler de erkektirler ve erkeklerin erkeklerle yaklaşması ahlak dışı bulunmuştur. Nihayet yaşlı erkekler kadın kılığına girer ve onların cinsellikle bağlantılandırılmaları güç olduğundan olsa gerek sorun çözülür<sup>5</sup>. Müzik, jest, mimik ve oyunculuk dengesine dayalı bu maskeli tiyatro geleneği bize, kalın pirinç maskenin dahi ardındakini ve ona bağlı kültürel atıfları örtemediğini gösterir. Yani oyuncular yüzlerini örtmüş, kim olduklarını maskeler altına gizlemiş olsalar da toplumsal cinsiyete dair kültürel kabulleri ve atıfları devre dışı bırakamamışlardır. Bugün de durum aynıdır. Yüzümüzün yerinde kendisi değil bir boşluk olsa bile, kim olduğumuza ve nasıl yorumlanacağımıza dair kültürel değerler, atıflar, kabuller o boşluğa doluşur.

Güzelliğin, çirkinliğin, yaşlanmanın, lekelerin, izlerin, mimiklerin, jestlerin, makyajın, maskenin ve yüze dair ne varsa hepsinin, tarihsel koşullar içinde kurulan toplumsal anlamları vardır. David Le Breton, *Yüz Üzerine: Antropolojik Bir Deneme* (2014) kitabında yüzlerin sonsuz çeşitliliğinin nasıl belli başlı toplumsal ve kültürel çerçeveler içinde anlaşıldığını tartışır. Yüzün toplumsal alana hem bir bağlaç hem de bir araç olarak açılmasını ele alırken, Sovyet film yapımcısı ve kuramcısı Lev Kuleşov'un bir deneyinden söz açar. Kuleşov, bağlamın sabit bir yüze ve bedene anlam kazandıracağını ortaya koymak için oyuncu Mozhukhin'in yakın plan çekilmiş anlık yüz görüntüsünden ibaret bir sekansı üç farklı sahenin ardına yerleştirir<sup>6</sup> ve seyircilere fikirlerini sorar. Oyuncunun yüzünü, üzerinde dumanı tüten bir tabak yemeğin ardından gören izleyiciler onun aç, karnını doyurmak üzere ve boğazına düşkün bir adam olduğunu söylerler. Yüzü, ölü bir genç kadının tabutunun ardından gördüklerinde, aynı yüzde acılı ve karısının ardından üzüntüsüyle başa çıkmaya çalışan yaşlı bir adam gördüklerini söylerler. Aynı yüzü divanda uzanan genç güzel bir kadının ardından

<sup>5</sup> <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/history/index.html> 18 Şubat 2022 tarihinde erişildi.

<sup>6</sup> Burada anlattığımız ve Kuleşov Etkisi olarak anılan deneye konu kısa film şuradan izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=Mkqwo4GOOVk> 10 Şubat 2022 tarihinde erişildi.

gördüklerinde ise, adamın şehvet dolu olduğunu belirtirler. (2014, s. 128-129). İzleyicilerin sabit bir yüzü, art arda gelen imgeler dizisine, duygularını yansıtarak yorumlamaları, bireysel hikâyemizin ve onun ardında akan toplumsallığın yüzde kesiştiğinin göstergesidir. Kuleşov deneyi de Kabuki tiyatrosu örneği de yüzlerimizin bizi kuşatan kimliklerin, kültürlerin, değerlerin, inançların uğrak yeri olduğunu gösterir.

## Her Birimizin Yüzü Bir Kopuş Mekanıdır

Yüz hareketli, değişken, çok düzeyli ve katmanlı bir fenomendir (Black, 2011, s. 1). Bu açıdan, tekil yüzlerin sosyal ve kültürel bağlarla süreklilik ve alışveriş içinde okunması, konunun yalnızca bir boyutudur. Yüze ilişkin diğer bir mesele, onun insan çeşitliliği içinde bir farkı temsil edecek kadar diğer yüzlerden başka olmasıdır. Diğer bir deyişle, bir yüz tek başına içerdiği farklar yüzünden tekrarlar sisteminden kopabilir. Bu kopuşun, yüzü sakatlıkla, hastalıkla, bir izle, yarayla, eksikle, fazlalıkla, oyukla veya yarıyla farklı olan kişi için yaşamını sürdürmesine etki edecek ciddi sonuçları vardır.

Yüzde kim olduğumuza dair bir şeyler gömülüdür ve onlar toplumsal alana yansır. Yüz, mimikler, çizgiler, oyuklar, çıkıntılar ve düzlükler içerir. Bunların hareketleri ve hareketsizliği duyguları sahneler. Yüz, bütünsel bir anlam taşır ve bir 'dili' vardır. Bu dili iletişimin ortak paydası yapan şey tarihsel ve toplumsal süreçlerde gelişmiş olmasıdır. Biz henüz bir söz söylemeden önce yüzümüz iletişimi başlatabilir. Her bir yüz farklıdır ve yüzler insanın tekilliğini görmeyi olanaklı kılar. Yüzün kişiye özgü oluşu toplumla, kültürle ve sınıfla sarmalanmıştır, bu bakımdan orada kimi ortak hatları takip etmek de mümkündür. Yüzümüz hem tekildir hem de toplumsal simgeler alanına bağlıdır. Günümüzde insan yüzünün içinden konuştuğu, insanların yüz yüze baktığında gördüğü bu simgeler alanı gençlik ve yaşlılık, güzellik ve çirkinlik, normallik ve anormallik, siyahlık ve beyazlık, sakatlık ve sağlamlık gibi ikiliklerle biçimlenmektedir. Bu ikiliklerin olumlu yorumlanan tarafında durmak yaşamı kolaylaştırabilme ve konfor sağlayabilme imkânı sunarken, ikiliklerin hiyerarşik olarak aşağıda kalan tarafı olan çirkinlik, siyahlık, yaşlılık ya da sakatlık yaşamı birçok açıdan güçleştirir. Yüzdeki biçimsel farklılık istihdamdan, mutlu olmaya, eğitimden, kamusal alanı kullanabilmeye değin yaşamın her anını etkileyen sorunlara yol açar.

Burada, toplumsal sürekliliklerin güvenli alanından uzaklaşıp daha zorlu bir alana doğru hareket ediyoruz. Yüz bağlı olduğu kültür, toplum ve simgeler sisteminden koparak kendi başına bir farkı temsil ederse, ne olur? Yani sözgelimi albinizmiyse, yüz felci geçirmişsek, yüzümüzde bir dikiş, yara, yanık izi varsa, Treachers Collins sendromu olan biriyseniz, yüz nakli olmuşsak ya da yüzümüzü farklı kılacak bu tür olasılıklardan birine sahipsek yüzümüze bakanlar orada ne görecek ve biz aslında onların ne görmesini isteyeceğiz? Bu sorunun kişilere göre değişen ve paylaşılan bağlama göre ortaklaşan pek çok yorumu vardır.

Yüzdeki farklılık, yüze bakanın alışageldiği anlamların ve nirengi noktalarının kaybolmasına yol açar. Yüzdeki sakatlığı diğer sakatlıklardan farklı kılan önemli noktalardan birisi yüzün iletişim kapasitesidir. Yüz çıplaktır ve bakış hizasındadır. Pierre Ancet (2008), sakat bedenlerle kurulan özne-nesne ilişkileri üzerine tarihsel bir tartışma yürütürken, sakatlık yüzünden aşırı görünür olmanın bir süre sonra hiç görülmemeye, karanlığa yol açtığını söyler. Karanlıktan ve görülmemekten kastettiği şey, sakat beden ile kesilen toplumsal ilişkidir. Yani ona fazlasıyla bakılır ama kendisiyle iletişim kurulmaz. Burada Ancet, kendisine ısrarla bakılan ama yok sayılan kişilere dair sakatlık tartışmasında en belirgin örneğin yüzdeki sakatlık olduğunu söyler çünkü,

*“(...) yüz hem başkasının tanımlanmasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir hem de karşılıklı etkileşimin yoğunlaştığı alandır: Yüz ifadesi diyalogu yönlendirir. Bedenin ifade boyutuna bakıldığında yüzün ayrı bir bütün gibi işlediği görülür. Yüz bir bedendeki, kendi anlam ağıyla başka bir beden gibidir, bedenin geri kalanından ayrı tutulabilir. Her yüz, istençdışı da olsa bir ifade yansıtır” (Ancet, 2008, 33).*

Yüzde görünür bir fark belirince, benzerler arası iletişime alışmış gözler, şaşkınlığa uğrar. Bakan kişi, görmeye alıştığından farklı bir yüz görür ve iletişimin alışıldık akışı değişir. Yüzdeki farklılığın derecesi ve onun bakan gözdeki yorumu, farklı yüzün göreceği muameleyi de belirleyecektir. Belli başlı yüz biçimlerinin, sözgelimi genç, gergin, orantılı, ışıltılı, pürüzsüz olanların fazlasıyla dolaşımında olduğu güncel imgeler dünyasında<sup>7</sup> görmesi eğitilen göz için farklı yüz bir uygunsuzluk olacaktır. Bu durumda belli yüz biçimlerinin normu kurduğu bir görme rejiminde görmeye alışan göz, karşısındaki yüzde gördüğü sakatlıkla iletişimin bildiği sularının dışına çıkacaktır. Farklı yüzle karşılaşma, karşılıklı ilişkinin reddine kadar gider. Tüm bunlar farklı yüze sahip kişi için hem sosyal ve kültürel semboller dünyasının dışına atılmak hem de kendisiyle iletişimin kesilmesi anlamına gelir. Bunun yaşamdaki sonuçları arasında, kamusal alanda ısrarla işaret edilmekten, istihdamdan yararlanamamaya, eğitim hakkını kullanamamaktan, meslek edinmemeye değin birçok hak kaybı bulunur. Anlaşılan o ki yüzdeki fark tüm bedene yayılan bir yetersizlik gibi işlemektedir. Bu işleyiş mevcut sakatlık- sağlık sistemi içinde filizlenmektedir.

Farklı yüz, ona sahip olanın ve bakanın içinde yaşadıkları zamana özgü sakatlık-sağlamlık sisteminde yorumlanmaktadır. Sakatlığın kendinde, kendine içkin, değişmez yorumları yoktur. Sakatlık, farkın yorumlanmasının tabii olduğu sistem içinde anlamlandırılır. Kendisini sakat bir feminist olarak tanımlayan Jenny Morris (1991), toplumun sakatlığa ilişkin önyargılarının farklı olanın yorumlanışına ve normal olanın kuruluşuna bağlı olduğunu söyler. Kendi deneyiminden yola çıkarak sakatların norm addedilenlerin dışına atılmasının iki türlü gerçekleştiğini anlatır. Öncelikle, sakat olanın davranış biçiminde fark vardır. Yürüyememek, görememek, sürekli yorgun olmak, nöbetler geçirmek, bir uzvun eksik/fazla olması veya kullanılamaması, öğrenme güçlüğü yaşamak farklı davranmayı beraberinde getirir. Diğer yandan, makul bir yaşam kalitesine ulaşabilmek, hareket edebilmek, ısınmak, barınmak için gereken ek ihtiyaçlar; örneğin ilaç, tedavi, iletişim ve görme desteği aletleri, insani ve teknolojik yardımlar veya kişinin yanında, üzerinde taşınan yardımcı alet edevat fark yaratır. Morris’in altını çizdiği konu, esasen tüm bunların insan deneyiminin bir parçası oluşu, ama norm olmayışıdır (1991, s. 10). Yüzünde farklı olanlar da hem yüzlerinde görünür farkı hem davranış farkını hem de görme, işitme yardımcısı teknolojileri taşıma farkını tecrübe ederler. Bu bakımdan nüfusun çoğunluğundan farklılaşırlar ama bu kendi başına dışlanmalarını gerektirmez. Sadece farklı oldukları anlamına gelir.

Sakat olanın dışlanmasına sebep olan şey, toplumsal yapıp etmelerin altında yatan değerler, inançlar, görüşler ve tutumlardır. Yani sakat olana nasıl davranılacağını söyleyen sakatlık ideolojisidir (Oliver, 2011, s. 227). Yüzünde farklı olan kişiler, farkı olumsuz yorumlayan ve onları toplumsal alandan dışlayan bu sakatlık ideolojileri ile başa çıkmak zorunda kalırlar. Farklı yüzün iletişim kapasitesini yeniden kurabilmesi için, farkın olumsuz değil, sadece herhangi bir farka yorulması ve yaşamın imkânlarından, verimkârlığından yüzleri

<sup>7</sup> Bir yüzün güzel kabul edilebileceğine ilişkin ölçütler moderniteden beri adım adım gelişmiştir ve sık sık da değişirler. Claudine Sagaert, *Kadın Çirkinliğinin Tarihi* (2020) kitabında yüzün yekpare olarak değil parça parça güzellik, çirkinlik kriterlerine konu olduğunu anlatır. Canlı güleç parıltılı gözler, küçük dar kapalı bir ağız, ne çok aşağıda ne çok yukarıda kalkık bir burun, sağlıklı beyaz dişler, yüzdeki uzuvların yerleştikleri parlak pembe beyaz bir deri ilk başlarda kendini gösteren ölçütlerdir. Bugüne doğru geldikçe, güncel standartların ağızdaki, burundaki, dişlerdeki güzellik işaretlerinin sık sık değiştiğini görürüz.

farklı olanların da payını alabilmesi için mücadele verirler. Mücadelenin sürdüğü alanlardan birisi sosyal medyadır.

Sosyal medya günümüzde, toplumun her kesiminden gelenlerin taleplerini duyurma, hakları etrafında kamuoyu oluşturma ve politikaları yönlendirme için önemli bir yerdir. Gündelik yaşam içerisinde kendini ifade etme araçlarını kullanamayan dezavantajlı kesimler için de kamusal görünürlük kazanma yollarından biridir. Fiziksel sakatlıkları ve farklılıkları olan bireylerin yasal hakları, istihdam talepleri veya benzer sorunları ve ihtiyaçları olan kişilere ulaşma talepleri gibi nedenlerle çevrimiçi kanalları kullanmaları iletişimin hızı ve niteliği açısından avantaj sağlar. Bu yolla ana akım medyada yeterince yer bulamayan eylemler ve talepler duyurulabilir. Bireyler yatay ve açık bir iletişim ortamında ihtiyaçlarını ve kendi deneyimlerini dile getirebilir. Böylelikle kullanıcıların kendi mesajlarını ürettikleri, kolektif becerilerini etkinleştirdikleri dijital örgütlenme modelleri üretilebilir (Fermanoğlu, 2019, s. 144).

Benzer şekilde, sosyal medyada, özellikle Instagram hesaplarında farklı yüzlerin görüldüğü paylaşımlar bulunması ve bunu belli bir grubun, belli bir niyet çerçevesinde yapması, kendisiyle iletişimin kesildiği yüzlerin yeniden diyalog çağrısında bulunmalarının bir yolu olarak okunabilir. Diğer yandan, yüzlerin sahiplerinin yaşamını dönüştürme kapasitesine erişemeyen, yalnızca farklı yüzler tekrarına dönüşen ve değişim yaratmadan kanıksatma yolunda giden paylaşımlar da olabilir bunlar. Sonuçta, farklı yüzlere yaşam alanı açma ya da tekrarlar içinde onların sorunlarını örtme gibi iki çatalı yol karşımıza çıkar.

## Bakışların Gölgesinde Yaşam

Görsel temsil aracılığıyla toplumsal sorunlara dikkat çekme ve belli bir gruba yönelik farkındalık yaratma isteğinin veya çabasının görsel sosyolojik araştırmalar içinde hatırı sayılır yeri vardır. Günümüzde görüntüler çeşitlendikçe ve değiştikçe temsilin olanaklarına dair sorulara da yenileri ekleniyor ve görünür olma talebi karmaşıklaşan tartışmalara konu oluyor. Toplumda egemen algının dışında kalan, anormal olarak kabul edilen, ötekileştirilen grupların veya bireylerin görsellerle temsili bu açıdan farklı boyutlarıyla ele almak mümkündür. Meseleyi körükleyen, temsilin diğer biçimleri gibi burada da görüntülerin kendi tarihselliği içinde kat ettiği yolun ötekini kavrayışta nasıl bir kültür politikası yarattığıdır. Kimin bedeninin teşhir edilebileceğini, kimin gözden uzak tutulacağını, kimin gösterme, kimin bakma hakkı olduğunu belirleyen kültürel yaklaşımlar kimlik ve beden politikalarının ürünüdür.

Görüntü üreticileri de farkın ne zaman, ne şekilde ve hangi konumda temsil edileceğini ve görünürlük alanına çıkacağını belirleyen koşulların içinde üretir. Fotoğraf tarihinde, geçtiğimiz yaklaşık iki yüzyılda, çeşitli şekillerde şiddete maruz kalanlara ait, dezavantajlı gruplara veya bedensel farklılıkları nedeniyle normal dışı sayılan bireylere ait sayısız fotoğraf üretilmiştir. Ancak bu fotoğrafların, konu edindikleri kişilerin toplumda maruz kaldıkları zorlukların ve engellerin çözümüne her zaman olumlu katkı sunduğunu söylemek mümkün değildir. Tersine, görünürlük alanının tertibi ile toplumsal iktidarın işleyişi arasındaki ilişkiler, hiçbir görünürlük alanının, normatif olanı belirleyen çerçevelerden bütünüyle bağımsız olmadığını gösterir (Butler, 2005, s. 144-149). Dahası, görüntü dünyasında normal dışı diye tanımlanan bireylerin görsel temsilleri aracılığıyla seyirlik nesnelere dönüştürüldüğü örneklerin sayısı az değildir.

Susan Sontag (2004), bu tür görsel imgelerin yaptığı şeyin belli bir çerçeveye üretmek olduğunu söyler. Ona göre, özellikle dezavantajlı grupların mağduriyetlerine odaklı ve aynılaştıran görsel temsiller, acıma, iğrenme, korku duyma gibi duyguların kanıksatıcı araçlarına dönüşebilir. Standartlaşmış çerçeveler, kişilerin yaşam deneyimlerine ve onların öznelliklerine dair bilgi vermedikleri gibi, bakanlara da herhangi bir sorumluluk yüklemeyebilir. Aksine, savaş, göç gibi büyük acılar yaşayan ya da farklılıkları yüzünden toplumsal şiddete maruz kalan kesimlerin sorunları karşısında bizler ne yapabiliriz ki duygusunu pekiştirebilirler ve bakanları sessiz – belki de hevesli – seyircilere dönüştürebilirler (Sontag, 2004, s. 102).

Robert Bogdan'ın (2012) sakatların ya da fiziksel görünüşleri farklı bireylerin fotoğrafları üzerine yaptığı tarihi araştırması bu bağlamda dikkat çekicidir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından, yirminci yüzyılın ortalarına kadar fiziksel anomalisi olan bireylerin fotoğraflarının eğlence endüstrisi içinde popüler olduğunu gösterir. Stüdyolarda, özenle hazırlanmış gotik sahneler içinde, birbirinden çeşitli pozlarda, özel kıyafetleriyle bezenmiş ve seyir nesnesine dönüştürülmüş “ucube” bedenler, *freak show*ların<sup>8</sup> sermayesi olmuştur. Dönemin yüksek sınıfının görsel zevkine hitap ederler. Seyredenler için bu bedenler alışıldık dünyanın çeperlerinin dışında konumlandırılır. Sadece bedensel sakatlıkları, benzemezlikleri olanlar değil, “makbul ırktan” olmayanlar, yabani, vahşi veya medeniyet dışı kabul edilenler de bu görsel şölenin parçasıdır (Bogdan, 2012, s. 7-22). Tıpkı, gösterme hakkını elinde bulunduranların sömürgeleştirdikleri coğrafyaların yıkımını değil, turist bakışlara hizmet edecek egzotik görüntülerini sergilemesi gibi (Azoulay, 2018), bu fotoğraflar da farklı olanın teşhirini olağanlaştırır. Dönemin görsel kültürünün uygun bulunduğu çerçevelerin içine yerleştirir. Hayret veren, şaşırtan, eğlendiren, bakma arzusu uyandıran kareler, sıra dışı kabul edileni gündelik yaşamın dışına iterken, imgesini seyirci kültürünün bir parçası olarak dolaşıma sokar.

Jean-Jacques Courtine de (2013) bedenin antropolojik tarihi içinde farklı olanın görselleştirilmesine ayrıca bir sayfa ayırır. Çünkü farklı olduğu düşünülen bedenin seyirlik bir nesneye dönüşmesinin tarihi, aynı zamanda ona atıfla normalin kurulmasının da tarihidir. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl ve devam eden yüzyıl başında anatomik farklılığın, egzotik kurgularla çevrelenip, bir tuhaflık olarak sunulması Avrupa'da yaygındır. Egzotik kurgu, coğrafi uzaklık ve ırk farkı vurgusunu arttırmak için kullanılmıştır. Vahşi dekorlar ve onun içinde seyirlik olarak gösterilen “uzaktan” getirilmiş siyahlar, pigmeler, yapışık ikizler, parmak çocuk ya da sakallı kadın; evine el konan, zenginlikleri sömürülen öteki, Avrupalı izleyiciye öyle uzak öyle uzaktır ki, fiziksel olarak bile “bize” hiç benzemez ve bu yüzden başına gelenleri hak eder mesajı vermiştir. Bu bir nevi sömürgeleştirileni insanlıktan çıkarma oyunudur. Avrupa'da panayır oyunlarından, acaibat müzelerine değin birçok vitrinde, sahnede teşhir edilen bu “anormallik”, kitlesel bir görsel kültüre hizmet etmiştir. Toplu bir röntgencilikle farklı olana bakılmıştır. 1930'ların anomali kartpostalları da dolaşımdan kalkıncaya değin iki yüzyıl süren bu toplu röntgencilik “uzak” diyarların sömürgeleştirilmesinin, sömürülenin bedenindeki tuhaflıkla meşrulaştırılmasına yaramıştır (Courtine, 2013, s. 167-218). Georges Vigarello, *Güzelliğin Tarihi* (2013) kitabında, aynı tarihsel dönemi ele alarak kimi bedenlerin hatta köylülerin tuhaf ve çirkin addedilerek teşhirinin, onlara bakan kalabalıkta bir güzellik kriteri oluşturduğunu da söyler. Bu kolektif kabul gören bir ölçüttür. Farklı olanı izleyen topluluk, güzelliği belli bir grubun davranışına, görüntüsüne, alışkanlıklarına ait olarak görmeye başlamıştır. “Eğri-büğrü”, “farklı”, “tuhaf” olanı çirkin olarak izleyip yorumlama, izleyenlerde “türümüzü koruyalım”, “türümüzü mükemmelleştirelim” gibi daha sonraları faşizme temel olacak fikirlerin

<sup>8</sup> Fiziksel görünüşleri olağandışı kabul edilen kişilere ait performanslar ve sergiler aracılığıyla yayılan popüler kültür eğlencesidir. Seyircilerde şok ve hayret duygusu uyandırarak dikkat çeken bu tür sergiler on sekizinci yüzyılda oldukça yaygındır. Bogdan, nadir bulunan bedensel farklılıkları dönemin estetik değerleriyle bir araya getirerek görselleştiren stüdyolara ve fotoğrafçılara dikkatleri yöneltmek üzere üretilen görüntülerin ortaklıklarını gösterir (Bogdan, 2012).



tohumlarının atılmasına yol açmıştır (Vigarello, 2013, s. 140-143). Avrupa’da tüm bu olan biten sonucunda, “öteki” bedensel olarak icat edilmiş, tüm çıplaklığı ve tuhaflığıyla gösterilmiş, hem de ona atıfla “normalin” ve “biz”in kuruluşu pekiştirilmiştir. Ötekine kabul edilemez bir beden giydirilmiştir. Ya da tam tersi kabul edilemez bir bedeni olan öteki ilan edilmiştir. Ötekinin bedensel olarak bu türlü kurulma mantığı bire bir olmasa da dışlayıcı temel prensipleri bakımından günümüzde hâlâ işlemektedir.

Ancak, normalin ve anormalin nerede başlayıp nerede bittikleri değişmez bir sınıra tabi değildir. Tarih içinde kendileri ve sınırları değişir. Tuhaf olanın sergilenmesi zamanla yerini beden anomalisi anlayışına bırakmıştır. Bedeni “anormal” olanı kuran söylem, tıbbın alanına devrolmuştur. Bedendeki farklılığın izlenmesi toplu röntgencilikten çıkmış ve tıbbi izlemeye, takibe dönüşmüştür. Böylece bedensel fark, yine onu yaşayanın sesinin içinde olmadığı, fakat eskiye nazaran daha steril bir söylem alanında görülmeye ve konuşulmaya başlanmıştır. Tarih içinde, “tuhaf” bedene bakış ve bakan göz, kendini temize çekse de bedensel farkı tecrübe edenler hâlâ yaşamdan eşit pay alamamakta ve farkın ıstırabını yaşamaktadırlar. Günümüzde sakat bedenlerin görselleri geçmişin “ucube” gösterilerinde olduğu gibi gösteri malzemelerine dönüştürülüyor belki ama on dokuzuncu yüzyılın çerçeveleri yeni formlarla varlığını sürdürüyor.<sup>9</sup> Tanımlamanın ve damgalamanın görsel dilde inceltmiş farklı biçimleri, ana akımlaşmış sunumları, toplumun dışına itilen ve fırsat eşitliği tanınmayan kesimlere yönelik kalıp yargıları besliyor.

Sakat bireylerin medyadaki baskın görsel temsilleri hâlâ hayatın içinde var oldukları kadar çeşitli değildir, iki uçta yoğunlaşır. Bedensel farklılıkları, sakatlıkları ve benzemezlikleri olan kimseler ya mağdurlaştırıcı öykülere eşlik eden, acıma duygularına hitap eden çerçeveler içerisinde görülür ya da eksik oldukları düşünüldüğü için onlardan beklenmeyecek başarı öykülerinin içine yerleştirilir. Mağduriyet öyküleri, sakat bireyleri kendi yaşamlarının öznesi olarak algılamamızı zorlaştırır; yardıma muhtaç, bağımlı, zayıf konumuna taşır. Bu tür haberler, toplumda sakatlara yönelik genel bakış açısı ile paralellik gösterir ve kalıp yargıları yeniden üretir. Bireyleri sürekli başarı öyküleri üzerinden temsil etmek ise, onlara herkes gibi kendi gündelik yaşamlarının olağan akışı içinde değil, ancak onaylanan ve başarılı kabul edilen pratiklerin içinde bir değer atfeder (Barnes, 1992, s. 7-18; Erhat, 2012, s. 80-88).

Tam bu noktada, günümüz görüntü dünyasındaki gelişmeler ve yeni medyanın açtığı alanlar göz önüne alındığında, görünürlük talebinin kimden/kimlerden geldiği sorusu belirleyici bir nitelik kazanır. *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin sosyal medya hesapları, bu soruyu güncel tartışmaların içine çekebileceğimiz örneklerden biridir. 2018 yılında açılan derneğin Instagram sayfasında beş yüze yakın paylaşım ve on iki bine yakın takipçi vardır<sup>10</sup>. Gönderiler, yorumlar, beğeniler, görünmeyen doğrudan mesaj paylaşımları, youtube kanalına verilen röportaj linkleri, bu röportajlar altındaki yorumlar, etiketlenen kişiler, onların gönderileri ve takipçileri de hesaba katıldığında bu sayfanın farklı yüz görüntülerinin sanal ortamda dolaşımında olmasına dair hatırı sayılır bir etkileşim yumağı yarattığı söylenebilir. Bu Instagram sayfasına göz gezdirenler elbette pek çok farklı şey düşünebilir ve hissedebilir. Tekil bir görme ve hissetme yolundan söz etmek güçtür.

<sup>9</sup> Ötekine bakışı “ucube” kavramının yönlendirmesi bugün hâlâ bir yerden çıkıverebiliyor. Bu “ucube gösterileri”nin hayaleti kimi zaman çok güncel bir konuda da kendisini gösterebiliyor. Alberti ve Hoyle (2021), yüz naklinin tarihini anlattıkları makalelerinde, ilk yüz naklinin gerçekleştiği 2005’ten bu yana nakilleri ve etrafında dönen tartışmaları ele alırlar. Onların bir bulgusu bizim konumuz açısından da çok önemlidir. Medyanın yüz nakli vakalarında, alıcıların duyarlılıklarını, gerçekten ne yaşıyor olduklarını hiç hesaba katmadan yayınlar yaptıklarını söylerler ve burada medyanın tıpkı on dokuzuncu yüzyıl “ucube gösterileri” izleyicisi gibi davrandığını belirtirler (Alberti ve Hoyle, 2021, s. 334). Burada üstü kapanan ve temize çekilen bir gösterme biçiminin, en ufak bir yenilikte, dikkatsizlikte veya duyarsızlıkta hemen yine su yüzüne çıkabileceğini görüyoruz. Farklı olanın insan olmaktan çıkarılarak gösterilmesi o kadar da geçmiş bir tarihte kalmamıştır.

<sup>10</sup> Nisan 2022 tarihine ait rakamlardır.

Nihayetinde sosyal medya, içeriklerin üreticileri ve alıcıları açısından farklı yorumlara açık bir yerdir. Bununla birlikte, *Yüzümle Mutluyum Derneği'nin* hesabının getirdiği tüm bu kalabalık olasılıklar dünyasında, burada çizdiğimiz çerçeve bağlamında öne çıkan birkaç eğilim, talep ya da istek belirir. Topluluk üyelerinin, yaşamın sıradan akışına karışma ve toplumun kabul görür parçaları olma istekleri paylaşımlarda ön plana çıkar. Bir yandan bu hesap aracılığıyla kendi deneyimlerini paylaşıırken, öte yandan kendilerine bakan gözlerden nasıl bir bakış talep ettikleri de ifade edilir.

*Yüzümle Mutluyum Derneği'nin* Instagram sayfasına girdiğimizde karşımıza farklı yüzler çıkar. Yüz fotoğraflarının çoğu ön plandan çekilmiş, yüzdeki farkı açıkça ortaya koyan portrelerdir. Sayfada dolaştıkça yüzlerin farklı oluşunun ardındaki sebeplerin de çeşitli olduğu anlaşılır. Pierre Robin Sekansından, hidrosefaliden, Treacher Collins Sendromundan, nevüsten, ektodermal displaziden, dudak damak yarığından muzdarip farklı yaşlardaki, cinsiyetlerdeki ve uğraşlardaki kişilerin fotoğrafları paylaşılır. Sıradan olanın dışında yüz görüntüsüne neden olan hastalıklar hakkında bilgi verilir, tıbbi literatüre dayalı açıklamalar da yapılır. Ancak, paylaşımlar tamamen bu odakta işlemez. Yüzlerdeki farkların sebepleri ve tıbbi tanımlar ikincil konumdadır. Bu hesapta daha çok farklı yüzlerin kendilerine yönelik bakışı dönüştürme talebi ve farklı yüzleri yaşamın her anının içinde gösterme amacı ön plana çıkar. Farkın bireyselleştirilmiş tıbbi sebeplerine değil, toplumsal etki yaratan sonuçlarına odaklanan içerikler dikkat çeker. Yüzü farklı olanların yaşamdan dışlanmak, evde kalmak zorunda olmak ya da kamusal alanı kullanamamak gibi kısıtlamalara itirazı olarak onların günlük yaşamın akışı içerisinde gösterilmeleri belirgin bir tercihtir. Örneğin paylaşımlar arasında, okul sırasında yüzü farklı bir çocuk veya üniversite aşçılık öğrenimi sırasında yemek tarifi paylaşan bir genç vardır.

Instagram hesabında bu makalenin başlarında andığımız yüzün devamlılıkları ve toplumsallığı içerisinde ele alınabilecek birçok gönderi bulunur. Günlük hayata katılma talebi veya zaten günlük yaşamın içindeyiz mesajı hesap aracılığıyla, birkaç farklı yolla iletilir. Burada günlük yaşama katılma talebi kamusal alanda gezip dolaşmanın ötesine geçen, toplumsal yaşamla kuşatılma arzusunu dile getiren bir taleptir. Derneğin tanışma toplantısı hesaptan duyurulur. Yüzü farklı olanlarla empati kurmak ve duyarlılık geliştirmek amacıyla başlatılan yüzüne bir kelebek emoji kondurma ve fotoğrafını paylaşma kampanyası, okullarda yüzüne yara bandı yapıştırılarak yürütülen yüz eşitliği kampanyası gibi etkinliklerle daha geniş bir alana seslenmeye çalışılır. Bu toplumsal akışın parçası olma taleplerinin ardında, yüzü farklı olanların zorlu toplumsal yaşam deneyimleri vardır. *Yüzümle Mutluyum Derneği'nin* kurucularından olan Emre Erdal'ın çabası bu zorlukların aktarılması için önemli bir örnektir. Erdal, yüzünde farkla doğan kızının yaşam yolculuğuna en iyi biçimde eşlik edebilmek için tıpkı kendisi gibi yüzü farklı çocukları olan ebeveynlerle görüşür. Bu görüşmelerine *Mucizenin Adı Elif* (2018) kitabında yer verir. Dinlediği hikâyeler arasında, toplumsal alanlardan dışlanma tecrübeleri geniş yer kaplar. Metrobüsten atılanlar, okulda istenmeyenler, staj başvurusu reddedilenler, "böyle bir çocuğu dışarıya neden çıkardınız? utanmıyor musunuz?" gibi sorulara maruz kalanlar, suçlu görülen anneler, parkta istenmeyenler, misafir geldiğinde çocuğunu gizlemek zorunda bırakılanlar her an her yerde ayrımcılığa uğradıklarını anlatırlar (2018, s. 86-87). Yüzün toplumsallığı, Instagram hesabında halka halka büyümekte ve daha küresel hikâyelere de açılmaktadır. Örneğin, Face Equality International'ın kurucusu yüzünde farklılık olan James Patridge'in ölüm haberi paylaşılır. Dünyadaki birçok yüzde farklılık

için hak temelli savunuculuk yapan örgütün çatı hesabı olan @faceequalityint<sup>11</sup> etiketlenir. Böylelikle *Yüzümle Mutluyum* hesabının evrensel bir topluluğun da parçası olduğu görülür.

Yüzünde farklı olanlar yaşadıkları deneyimlerden yola çıkarak bakışın geldiği yere seslenirler. Damgalayıcı sözlerden kaçınmalarını, hassas bir dil kurmalarını, kendilerini sadece dış görünüşleri ile değerlendirmemelerini, yüzleri farklı diye farklı muameleye maruz bırakılmamalarını istediklerini; yolda, kafelerde, toplu taşıtlarda, okullarda kısaca gündelik yaşamın içinde oldukları her yerde rahatsız edici, dik bakışlara maruz kalmak istemediklerini metinlerle, fotoğraflarla, çizimlerle ifade ederler. Bütün bu paylaşımlar, derneğin – öznelerin bizzat kendilerinden gelen – görünürlük talebini, bu talebin mecrası olan sosyal medya hesaplarını ve görüntülerin kamusal alana giriş mücadelesi veren gruplar açısından taşıdığı anlamı yeniden düşünmemize olanak tanır. Duymaya alışık olmadığımız taraftan gelen “bakış açını değiştir” çağrısı, yok sayıldıkları kamusal alana giriş mücadelesi veren grubun onlara bakan bizlerden talebidir. Bu çağrı, kendimizden farklı gördüklerimizle karşılaşma anını derinleştirme ve içinde yaşadığımız toplumun dışlayıcı ön kabullerini yeniden sorgulatma potansiyeline sahiptir. Yüzünde farklı bireylerin fotoğraflarıyla, videolarıyla onların kendi istekleriyle kurdukları görünürlük alanı içinde karşılaşmak, kimliğin ötekinin görüntüsüyle şekillendiği dünyada garantili sonuçlara varmayı mümkün kılmaya da soruları çeşitlendirmeye imkân tanır: Instagram hesabı, salt fiziksel görünüşü nedeniyle toplumdan dışlanan bireyler için kendilerini var hissettikleri, aidiyet bağı kurdukları bir alan olabilir mi? Görünürlük ile kabul edilme arasında doğrudan ilişki kurulabilir mi? Başka bir ifadeyle “bakış açını değiştir” talebi karşılık bulabilir mi? Bu yolla görsel temsil alanında yeni tartışmaların açılması, normatif olanın görsel temsiline dair tektipleştirici yaklaşımların eleştirisi mümkün olur mu? Yaşanan deneyimleri biricikleştirerek yeni karşılaşma ortamları yaratılabilir mi?

Bu sorular ve daha fazlası, içinden geçmekte olduğumuz görsel dünyanın toplumsal ilişkilerde neden olacağı değişimleri izleyebileceğimiz geniş bir alan sunar. Hareketli bir zeminde akmakta olan bütün bu görüntüler, toplumsal eşitlik talebini nasıl destekliyor sorusunun yanıtı henüz açık ve net değildir. Öte yandan, mevcut iletişim yolları, öznelerin bedensel deneyimlerini yaşama ve paylaşma biçimlerine daha şimdiden farklı görünüşler kazandırdı. Bu değişimler, güvenli bir mesafeden dünyayı izleyen seyirciler olmanın ötesine bakmaya zorlar. *Yüzümle Mutluyum Derneği*'nin yukarıda bahsettiğimiz paylaşımlarında olduğu gibi bedensel farklılıkları, sakatlıkları ve hastalıkları nedeniyle yaşadıkları deneyimleri gündelik pratikler içinden konuşmak ve göstermek isteyen kişiler, bu deneyimleri yaşayanlar kadar uzağında olanlar için de etkili bir iletişim zemini yaratır.

Instagram hesaplarında hastalık ya da farklılık konulu içerikleri doğrudan kendi deneyimleriyle aktaranların ürettikleri bilgi ve görüntüler, geniş bir kamuoyunun sağlık okuryazarlığına katkı sunar. Yüzünde farklılar ve sosyal medyada onlarla karşılaşanlar arasında bir sağlık iletişimi kurulması olasılığı doğar. Sosyal medyada böyle bir hesabı takip eden ya da bir görüntüye tesadüfen denk gelen birisi az ya da çok gördüğü yüzün ardındaki yaşam deneyimine, sağlık durumuna ve hastalık tecrübesine ilişkin merak duyacak ve bilgi edinecek ya da çocuğu yüzünde farklı doğan bir ebeveyn kendi deneyimine benzer şeyler yaşayanları bu yolla bulacak ve çocuğun tanısının, tedavisinin, yaşamının yönlendirilmesinde bilgi alışverişinde bulunabilecektir. Son yıllarda internet, sağlık ve hastalıklar hakkında bilgi aramak üzere yola çıkanların en çok başvurduğu kaynaktır. Ne var ki buradaki reklamları, yönlendirmeleri, kötücül hastalık anlatılarını, dolaylı tecrübeleri ve yanlış bilgileri aşip, aradığını bulmak ve güvenilir bilgiye ulaşmak hiç de kolay değildir (Sezgin,

<sup>11</sup> <https://www.instagram.com/faceequalityint/>. 8 Nisan 2022 tarihinde erişildi.

2013, s. 88). Bu açıdan, kimi hastalıkların ve farklılıkların ilk elden yapılan paylaşımları, hem tıbbi süreçler hakkında deneyim aktarımıdır hem de toplumsal zorluklar ve engeller hakkında bilgi verir. Deneyime dayalı sağlık, hastalık, sakatlık, farklılık anlatıları kurulması tıbbin teknik dilini hafifletebilir, internetteki yanlış hastalık bilgilerinden kurtulmak için bir yol izi sunabilir. Böylece bu paylaşımlar, kişilerin sağlık sistemini anlama, doğruyu yanlış değerlendirilme, tedavileri takip edebilme gibi becerilerini güçlendiren sağlık okuryazarlığına katkı sağlar.

Benzer dertlerden muzdarip olanların buluşması, bilgi edinmek açısından kıymetli olduğu kadar dayanışma geliştirmek için de önemli bir başlangıçtır. Bu durumda, farklı yüz paylaşımlarının ve onların ardındaki yaşam deneyimlerinin kamusal alana açılmasının getireceği olumlu bir diğer sonuç, sosyal medyanın hak savunuculuğu için bir imkân sağlamasıdır. Dijital beşikten sanal mezara uzanan yaşamlarımız içinde, artık gerçek ve sanal dünya arasında bir sınır bulmak mümkün değildir (Bokor, 2021, s. 157). Bu geçişliliğin getirdiklerinden birisi, politik mücadelenin, hak arayışlarının, bilinç yükseltmenin, farkındalık yaratmanın, çeşitli toplumsal hareketleri yürütmenin bir yeri olarak sosyal medya kullanımınıdır. Diğer bir deyişle, birçok toplumsal hareket sokaklar kadar sosyal medyayı da eylem yeri olarak görmektedir. Üzerine düşündüğümüz yüzünde farklı olanlar gibi gruplar için sosyal medya bir hak savunuculuğu platformu olarak iş görebilir. Örneğin yüzünde farklı olanların yaşamını rahatlatacak görme ve işitme teknolojilerinin sosyal güvenlik kapsamına alınması talebi, kamusal alanların, sınıfların, toplu taşımının yeniden onlara uygun düzenlenmesi çağrısı, akran zorbalığının son bulması için yapılabilecekler, dış görünüşle alay edilmesinin, rahatsız edici bakışların, ayrımcılığın, dışlanmanın son bulmasına yönelik çabalar Instagram hesabından duyurulur.

Hak temelli taleplerin ve yaşam alanı açmaya yönelik kolektif çabaların yanında kişisel iyi olma haline dönük çağrılar da bu hesaplar aracılığı ile iletilir. *Yüzümler Mutluyum Derneği*'nin paylaşımları arasında yer alan "vazgeçmemeliyiz ve problemlerin bizi yenmesine izin vermemeliyiz", "kendin ol", "her şeye rağmen hayata gülümse", "cesur ol", "kendini sevmek diğer tüm sevgilerin başlangıcıdır" gibi yüreklendirici sloganlar, yüzünde farklı olanlara yalnız olmadıklarını, güçlü olduklarını duyurur. Yüzünde farklı olan birisi için umutsuz, yorgun, bıkkın ve yalnız hissettiği bir anda bu tür bir çağrıyla karşılaşmak onu kendisi ve diğerleri için mücadeleye davet edecektir. bell hooks (2020), feminist mücadelede kendine yönelik sevgi büyütmenin önemli bir yeri olduğunu vurgular. Bu, yüzünde farklı olduğu için dışlananlar dahil, diğer ezilenler için de geçerlidir. Toplumsal kabulü alamayanlar, hor görülenler, ikincilleştirilenler için kendine dönük bir sevgi yeşertilebilir, içsel benliğini geliştirmek, yaratıcılığını keşfetmek toplumsal koşulları dönüştürmeye yönelik politik bir eylemdir. Kendin gibilerle buluşabilmek ise dönüşümün etkisini kuvvetlendirecektir. Sosyal medyada yer alan sloganlar bu bakımdan bir "duygu yoldaşlığı" çağrısı olarak da okunabilirler.

Derneğin sloganı "bakış açını değiştir" çağrısı ise kendimizi, öteki ile karşılaşma biçimlerimizi, toplumsal ve kültürel alışkanlıklarımızı, insan bedenine yüklediğimiz yerleşik anlamları gözden geçirmek için bir fırsat sunar. Bu çağrı, toplumsal yaşamda sosyalleştikleri andan itibaren bakışların şiddetine maruz kalan bireylerin çağrısıdır. Sahip oldukları yüzle, ayrımcılığa maruz kalmadan yaşamlarını sürdürmek isteyen kişilerin bakan bizlere yönelttikleri bir çağrı. Yerleşik güzellik anlayışına uygun veya normal kabul edilen bir yüze sahip olmadıkları için toplumda maruz kaldıkları engellerin, aşağılanmanın ve ayrımcı tutumun bir insanın yaşamında nelere mal olabileceğini düşünmeye davet. Hepimiz yaralanabilir varlıklar olarak, benzer risklere sahip varlıklar olarak, ötekinin kırılabilirliğine dair sorumluluklarımız olduğunu hatırlatan ve ötekine bakışın şiddeti üzerine düşünmeye teşvik eden bir ses.

## Sonsöz

Son yıllarda, beden sınırlarının farklı türlere, dünyaya ve birçok olasılığa doğru açıldığını, durmadan akan bir oluş halinde biçimlendiğini tartışan önemli bir sosyal bilim literatüründen söz etmek mümkündür. Burada tartıştığımız yüzünde farklı olmak ve kendi imgesini üretip onu diğer imgeler dünyasına doğru açmak bu tartışmalar içinde ele alınabilir. Sakatlık, farklılık, benzemezlik, hastalık söz konusu olduğunda, bu deneyimi yaşayan kişi sorunlarıyla birlikte böylesi deneyimlerin uzağında olan kalabalık tarafından yalıtılmış bir alana kapatılıyor ve bireyselleştiriliyor. Sakatlık-sağlamlık sistemi içinde, farklı yüz büyük ölçüde tıbbileştiriliyor ve birbirine benzer yüzlerin konforu içinde yaşayanlar sorumluluklarını tıbbin alanına devretmiş oluyor. Halbuki farklı olanın onurlu ve rahat bir yaşam sürmesine refakat etmek yalnızca tıbbin alanında gerçekleşmez. Burada bir yandan, benzer yüzlerin toplumsal onayı içinde yaşayanların, farklı olana bakarken ortaya çıkan bakışın şiddetine son vermeleri sorumluluğu söz konusudur. Öte yandan, farklı olanın yaşamın imkânlarından faydalanabilmesi için benzer ve çoğunlukta olanların alması gereken hak temelli önlemler vardır.

Yüzü farklı olan kişiler, dışlandıkları, bakışın şiddetine maruz kaldıkları ve toplumsal kabulü alamadıkları bir ortamda derdini ifade edecek bir ses, kendisiyle özdeşlik kuracağı görüntüler ve öznel sorunlarını kamusal alana açacak yollar bulmakta zorlanıyorlar. Kendi kendine yardım veya kendi bedenini olumlama gibi yine kendini onaylamaya dönük yalnız çözümler, bireysel sorumluluk ve eylemler önermiş oluyor. Halbuki daha kalabalık çözümlere ihtiyacımız var. Bu kendine kapanan çemberi kırmanın, kolektif duygular ve hareketlerde buluşabilmenin, yüzdeki farklılığı bir dışlanma vesilesi olmaktan çıkarabilmenin ve yaşamın akışına, yüzüne indirgenmeden dahil olabilmenin yollarından birisi, mevcut imgeler sisteminin dönüştürülmesinden geçiyor. Bu açıdan yüzünde farklılık olanların, bugün yüz normlarını kurmada etkin rol oynayan sosyal medyada kendi deneyimlerini ve görüntülerini paylaşmaları kıymetli bir açılma yaratıyor. Böylece, kişinin kendi içine kapanmak yerine dünyaya doğru açılarak, “tenin sınırlarının ötesine” (Federici, 2019) geçerek ve ortak yaşamdan onaylanarak, sevilerek, kabul görerek pay almak istemesi talebi ortaya çıkıyor.

Bu talebin kendine yer bulduğu günümüz sosyal medya deneyimleri, bedene yönelik sınıflandırıcı ve dışlayıcı politikaları dönüştürücü potansiyele sahiptir. Sosyal medya görünürlüğünün, ayrımcılığa uğrayan bireylerin gündelik yaşamlarındaki sorunları ortaya koyacak şekilde genişlemesi bu anlamda büyük önem taşıyor. Sakatlık çalışmalarının bize gösterdiği biçimiyle, sakat ya da dezavantajlı bireyler sadece başarılı kabul edilen standartlara ulaştıklarında değil, bir arada olmaktan keyif aldıklarında da gündelik yaşamlarının içinde olağan işlerle meşgul olduklarında da veya eşit haklar talep ettiklerinde de görülmek istiyorlar. Standartlaşmış, normun içine davet eden sunumların dönüşmesi, kendi yaşamlarının öznesi olan, arzu ettikleri halleriyle gündelik yaşamlarını paylaşan bireylerin de görünürlük alanına dahil olmasına bağlı. Yüzlerindeki farklılık nedeniyle ayrımcı bakışa maruz kalan bireyler, farklılıklarını, ardındaki kişiyi örten, ötekiyle arasına aşılmaz mesafe koyan bir maske gibi taşımaya itiliyorlar. Oysa, dünya çapında milyonlarca çağdaşları gibi yüzünde farklı kişilerin de temas kurmak, kendilerini anlatmak, görüntülerini paylaşmak, dijital platformları kullanmak yönünde istekleri var.

Elbette, tek başına Instagram hesabında yer alan fotoğraflar, bakan herkesin zihninde yüz eşitliği talep eden bireylere ait fotoğraflar olarak karşılık bulmayacak. Bununla birlikte, yüzünde farklılıkları ve benzemezlikleri olan bireylerin görüntülerinin sosyal medyada yaygınlaşması, görünürlük alanının demokratik kullanımı



yönünde atılan adımlardan biri gibi duruyor. *Yüzümle Mutluyum Derneği* bu noktada inisiyatif almış, farklılıkları nedeniyle gündelik yaşamda karşılaştıkları sorunlarla mücadele etmeye çalışan bir grup. Sosyal medya aracılığıyla da olsa görünür olmanın, burada paylaşımlarda bulunan bireyler açısından ortak kimlik ve aidiyet ihtiyaçlarını karşılama noktasında büyük önemi olduğunu vurgulamak gerekir. Herkes gibi eğitim ve çalışma haklarını ayrımcılığa maruz kalmadan almak isteyen bireyler, sosyal medya hesaplarını, taleplerini dile getirebildikleri bir kanal olarak kullanıyorlar. Ötesinde ise, yaşamın olağan akışı içinde, eşleriyle dostlarıyla, gündelik meseleleriyle, bazen şiiirleriyle, sohbetleriyle, bazen de öylesine sessizlik içinde, kendi halinde olmak, olduğu gibi görünmek, olduğu gibi kalmak istiyorlar.

## Kaynakça

- Alberti, F. B. ve Hoyle, V. (2021). Face Transplants: An International History. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 76 (3), 319-345.
- Ancet, P. (2008). *Ucube Bedenin Fenomenolojisi*. (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Azoulay, A. (2018). Her Şeyi Göstermeme Hakkı: Belgesel Fotoğraf ve Yıkım Görüntüleri. (D. Yılmaz, Çev.). E-Scop. Erişim <https://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gostermeme-hakki-belgesel-fotograf-ve-yikim-goruntuleri/4059>
- Barnes, C. (1992). *Disabling Imagery And the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*. Halifax: Ryburn Publishing.
- Black, D. (2011). What is a Face? *Body & Society*, 17 (4), 1-25.
- Bogdan, R. (2012). *Picturing Disability*. New York: Syracuse University Press.
- Bokor, T. (2021). Dijital Beşikten Sanal Mezara Gerçek-Sanal Dünyadaki Etik Sorunlar. (H. Aydoğan, Çev.). *Vira Verita* 14, 157-166.
- Bozok, N. (2019). Hastalığını Dünyaya Doğru Açmak, Anlatmak, Dayanışmak ve Güçlenmek: Instagramda #kanseredans Etiketinde Kanser Deneyimlerini Anlatan Kadınlar Üzerine Netnografik Bir Çalışma. Bildiri Sunumu. 4. Ulusal Antropoloji Kongresi. Antropoloji Derneği, İTÜ Maçka Tesisleri, İstanbul.
- Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Claudine, S. (2020). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*. (S. Kenç, Çev.). İstanbul: Maya Kitap.
- Courtine, J. (2013). *Anormal Beden: Şekil Bozukluğunun Kültürel Tarihi Ve Antropolojisi*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Der.), içinde, *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim* 20. Yüzyıl (s. 167-218). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdal, E. (2018). *Mucizenin Adı Elif*. İstanbul: A7 Kitap.

- Erhat, I. (2012). The Disabled Sporting Body and the Media. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 16, 80-88.
- Federici, S. (2019). *Tenin Sınırlarının Ötesinde*. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Fermanoğlu, Ö. (2019). Çevrimiçi Hariciler: Türkiye’de Dijital Engelli Aktivizmi Üzerine Bir Araştırma. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 56, 119-152.
- Goffman, E. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis.
- hooks, b. (2020). *Duygu Yoldaşlığı: Kadınların Sevgi Arayışı*. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Le Breton, D. (2014). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Legros, R. (2011). *Modern Bireyin Doğuşu*. Tzvetan Todorov, Bernard Focroulle, Robert Legros (Der.), içinde, *Sanatta Bireyin Doğuşu* (s. 61-96). (E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü: Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği*. (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Michaud, Y. (2013). *Görselleştirme: Beden ve Görsel Sanatlar*. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Der.), içinde, *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl* (s. 343-357). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Morris, J. (1991). *Against Prejudice: Transforming Attitudes to Disability*. Londra: BPC Hazell Books.
- Oliver, M. (2011). *Sakatlığın İdeolojik İnşası*. Dikmen Bezmez, Sibel Yardımcı, Yıldırım Şentürk (Der.), içinde, *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* (s. 227-242). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sezgin, D. (2013). *Sağlık Okuryazarlığını Anlamak*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, Özel Sayı 3: *Sağlık İletişimi*, 73-92.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi*. (E. Ataçay, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

2022, 9(1): 251-269

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.251269>

Articles (Theme)

## EXPLORING (MIGRANT) WOMEN'S LIVES AND STORIES THROUGH PHOTOGRAPHS

Mine GENCEL BEK<sup>1</sup>

### Abstract

This study, through the photographs, explores the life narratives of ten women who migrated from Turkey and live in Germany to understand the gendering aspects of migration with inhabited power dynamics, constraints, and possibilities. The photographs are analyzed in this process as both practice and content. The interviews with women on their lives and migration stories are conducted through the photographs they chose to show and those on display in the houses (on the walls, different parts of the house, including the fridge, their selections from their albums, boxes, or mobile devices). The study's research questions are as follows: What do women do and say about their lives with the photos at home and with the ones they show? Which themes, words, and discourses are repeated, absent, or silenced? How do they construct their identities and belongings? How do they remember and connect with their past places and relations and imagine a future?

**Keywords:** visual, photography, narrative analysis, life narrative, migrant women

---

<sup>1</sup> Mine GENCEL BEK, Prof. Dr. Siegen University, ORCID: 0000-0001-5699-7637, [minegencelbek@gmail.com](mailto:minegencelbek@gmail.com)

Date of Submission: 10.03.2022 | Date of Acceptance: 09.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# FOTOĞRAFLAR ARACILIĞIYLA (GÖÇMEN) KADINLARIN YAŞAMLARINI VE HİKAYELERİNİ ARAŞTIRMAK

## Öz

Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş ve halen Almanya'da yaşamakta olan 10 kadının yaşam anlatılarının izlerini fotoğrafları aracılığıyla süren bu çalışma, içerdiği iktidar dinamikleri, kısıtlamalar ve olasılıklarla birlikte göçmenliği toplumsal cinsiyet açısından anlamayı da amaçlamaktadır. Çalışmada bu süreçte fotoğraflar hem pratik hem de içerik açısından analiz edildi. Kadınlarla hayatları ve göçmenlik hikayeleri üzerine görüşmeler, onların göstermek üzere seçtiklerinin yanısıra evde görülebilen (duvarda, evin değişik kısımlarında, buzdolabı kapağında vb.) fotoğraflar aracılığıyla gerçekleştirildi. Araştırmanın belli başlı soruları şunlardı: Görüşme boyunca hangi temalar, sözcükler, söylemler tekrarlandı, hiç yer almadı ya da sessizce geçiştirildi? Kadınlar kimliklerini ve aidiyetlerini nasıl inşa ediyorlar? Geçmiş yaşamlarındaki yerleri ve ilişkileri nasıl hatırlıyor, bunlarla nasıl bağlantı kuruyor ve geleceği nasıl tasavvur ediyorlar?

**Anahtar Kelimeler:** görsel, fotoğraf, anlatı analizi, yaşam anlatısı, göçmen kadın

## 1. Introduction

This study explores the life narratives of ten women who migrated from Turkey to live in Germany through their photographs to understand how they articulate their past and present belongings and future aspirations and articulate their life stories vis-a-vis hegemonic constraints. The photographs that are analyzed in this process have deepened the conversations and interactions as practice and content. As Giorgia Alu states, both migrants and photos move, circulate or travel in different forms: One of the traveling materials is the photograph album which is an "object to collect and preserve but also has content to narrate. All these acts are gendered: Women create, use or appropriate them to preserve the past, narrate the migration" (Alu, 2019:11). Visuals are essential for this research to show the gendering aspects of migration with inhabited power dynamics, constraints, and possibilities. In this study, albums are also included, but talks are mainly structured around the photographs visible in the houses and the ones shown to the researcher. Through the interactions we build via photographs, the study focuses on seeking the answers to what women do and say about their lives and identities, as can be traced through the repeated themes, words, and discourses. It also explores how they remember and connect with their past places, relations, and belongings and imagine a future. In both, the role of power relations, constraints, and possibilities are taken into consideration in the analysis.

## 2. Literature Review

It is challenging to frame the literature that inspires this work as it is vast, crosses over various disciplines, and deploys multi-layered critical visual methodologies in many geographical contexts that are different from each other. As Roland Barthes (2000) states, a photograph is "a certificate of presence" (p. 87). It has "... an evidential force, and that its testimony bears not on the object but on time" (p. 88-89). The visual, that is, photographs in this study, can be seen as objects being used, represented, and viewed within their visual and material dimensions (Edwards, 2012). Marianne Hirsch (2002) shows how family photographs tell complex, plural, contradictory, and interruptive stories of familial relationships (p. 187). She describes "the photographic aesthetics of postmemory" as "the photograph's capacity to signal absence and loss and, at the same time, to make present, rebuild, reconnect, bring back to life" (p. 243). Research by Gillian Rose (2010) reveals that family photography as objects and practice has key effects, including familial togetherness, producing the domestic space as a space for family, and ambivalent mothering. Rose's analysis also informs us about the feminist literature concerning family photography. According to her, in this literature, this area has been neglected and underestimated as a domestic area by considering family albums as oppressive for women in line with the criticism of constructing family life as happy times with distorted and misled visions. Instead, Rose presents how the mothers can be active subjects related to family albums (p. 131).

Since my focus is also on women with migration backgrounds, research on transnational migrant families that are not gender blind contributes to this literature. For example, one of the recent studies, "Mobile Media Photography and Intergenerational Families" by Jolynna Sinanan et al. (2018) shows how visibility becomes apparent in the emotional labor practiced in the everyday life of transnational families. Through circulating and exchanging images, family members acknowledge and maintain bonds across space and time. Women play a significant role in emotional support, that is to say, securing the emotional well-being of family members. The visual materials are not used only to remember or commemorate but also to connect beyond the borders. The affordances of photography are changed and multiplied in the digital age, as Nancy A. Van House (2011) lists by drawing on science and technology studies: Overlapping technologies of memory; relationships; self-representation; and self-expression. Patricia Prieto Blanco (2016) explores into practices of Spanish families living in Ireland in her thesis and exhibits how digital photography is used to strengthen connectivity and emotional communication in distance. Using the data from her fieldwork, she underlines the importance of spatio-temporal emplacement of digital family photography and the diversity of materials involved. According to that, photographs involve intrinsic reflective practice and become the means of belonging and community beyond their referential character.

Other research projects extensively focus on the experiences of women engaging in different intersectional situations. For example, in ethnographic research on Iranian migrant mother's family photograph albums, Penelope Pitt (2015) shows how family photographs are means by which women negotiate subject positions. Pitt focuses not only on what is said on or with photographs but also on what is done with them. Unlike the literature that conceives mothers constructing family photograph albums according to a linear (progressive) historical time, Pitt introduces us to Parvin, who does not compare between 'then' and 'now' but accommodates and integrates past and future lives as an 'accommodating mother.'

Another study which similarly focuses on time (past, present, future) and space (domestic, public, home, urban, etc.) dimensions and carries out research with women in consideration of other "axes of identities" such as ethnicity and national identity is conducted by Jasmijn Van Gorp (2014). Capitalizing on visualized identities of 'former Yugoslav' migrant women in the Netherlands, Van Gorp's study carries out research on women with roots in Serbia, Bosnia-Herzegovina, or Croatia. Ten women are asked to depict their identities in self-representing photographs for one week in this research. Individual interviews which aim to reveal how the photographs are contextualized follow that. Van Gorp eventually concludes that conviviality and togetherness are the main features of the visualized identities.

In the research literature on migrant women and visual ethnography, we see more participatory techniques being used. For example, Faime Alpagu (2015) asks migrant women in Vienna to take pictures of places they spend time outside their houses. During the semi-structured interviews, she asked questions, including about how they would describe the process of taking photos, their thoughts during the shooting process, and further about the place and image. She also asks whether they could take all photos they would like to have and what else they would like to have photographed. The striking finding of this study indicates that among the reasons why women could not take all the photos they wanted included the conflict with their work schedules and their tendency to organize their daily life according to the needs of their husbands and children.

Prieto Blanco (2016) utilizes narrative interviewing with the technique of *fotobiografía* by Fina Sanz (2008). Sanz describes *fotobiografía* as follows: "The construction and description of our life story departing from certain photographs that appear in our own or somebody's else albums, and that it is shown as a synthesized recapitulation of what would be 'my life's album' by analyzing those facts, circumstances and happenings relevant to the construction of our identity and our bonds" (translated and quoted in Prieto Blanco, 2016, p. 29 from Sanz, 2008: 68). Prieto Blanco asks participants to select three to five photographs they had already shared and were significant to them.

Biographical approaches are widely used in migration research (Breckner, 2014: 26-29). Breckner lists the opportunities provided by the biographical perspective in another work (2007):

*With a biographical perspective addressing an entire lifetime and the interrelations between different life spheres, it can be shown: how experiences of migration and trajectories are connected with dynamics and trajectories in other life spheres (e.g., the professional or the family sphere). o how migration experiences interact with specific life phases, careers, or status passages. o how the meaning of migration can change over the course of time and in relation to different biographical and societal contexts. o how members of the same immigrant community experience migration differently ... (p. 118).*

### 3. Research

Research design, here, is informed by biographical research methodology from migration literature as well as digital studies and feminism. I noted our dialogue and interaction during the sessions and the ones listed in Tina Miller's work (2017: 46), including existing dimensions, such as; the dominant, repeated, and emphasized language/words. At the same time, there can be muted, rejected, or absent elements in the



narratives. As Miller notes, whether there are changes in these accounts or they remain the same during the interview/throughout interviews is also important. I realized some changes in the introductory talks before and during the interviews and noted them in my fieldwork.

In this research, first, I asked the participants to choose and show me a few photographs that would describe them or represent their life. Secondly, we talked about the photographs displayed in their house. Thus, the interviews with women on their lives and migration stories are conducted through the photographs they chose to show and those on display in the homes (on their walls, different parts of the house, including the fridge, their selections from their albums or mobile devices). The study's research questions were as follows: What do women do and say about their lives and identities with the photos at home and with the ones that they show? Which themes, words, and discourses are repeated? How do they remember and connect with their past places, relations, and belongings and imagine a future? What is the role of power relations, constraints as well as possibilities?

The interviews took place at the houses of interviewees between December 2019 and February 2020. Before December, mainly during November 2019, most of them were visited or met to inform about the interviews' aim and content. They were asked to prepare the photos they would like to show. The interviews mostly lasted around one hour, with two exceptions which lasted 90 minutes, and two others that lasted 20 minutes. With two students born in Germany, I interviewed in English as my German was not sufficient, and they did not want to speak Turkish. In two shorter interviews, there was no photograph visible at home; that is to say, all of them were taken from the walls, and talking only on those shown from boxes or mobile phones reduced the duration of the interviews. The interviews took place in the cities of Siegen, Cologne, and the towns in them. Four interviews were in the cities, while six were in the towns. The name of cities and towns will not be disclosed to maintain anonymity. The ages of women varied from 17 to 56, and their names were changed. The children were not included in the research. Women in their 60s and older were approached for the study; however, they seemed reluctant to join upon hearing the word "photography". I used the snowball technique and approached each person with reference to the earlier participant. Most women were factory workers, cleaning crew members, or temporarily unemployed, while 4 of them were expecting to work in similar sectors. In the second big group, there were students at different stages, such as; high school, undergraduate, and master's degree (3 women), and more "white collar" professionals such as; one teacher, one self-employed, and one retired professional from Turkey. Younger ones and the students were born in Germany (4 women) while some came as children (2 women), some as young women through marriage (2 women) or asylum process (1 woman) as well as one middle-aged participant who came several years ago after being retired in Turkey and marrying a man living in Germany. The longest migration background was 32 years, while the shortest duration experienced was six years. The period for the majority was around 20 years (6 participants). In the beginning, most of them felt uncomfortable signing the document after choosing one of the options regarding their names and photographs can or can not be shared in the research. One explained that they always feel uncomfortable signing a document in Germany. Then, I got oral permission initially and left obtaining the written consent at the end of the interviews.

There were striking differences between our informal talks before the interview dates and actual recorded interviews in some cases. One participant, Zeynep, talked about the problems and hardships she had as a

mother, including the divorce process before the interview; however, she chose to focus on her success as a businesswoman in the interview.

In half of the married participants (6 of them were married), husbands were either present in the same room or coming and going at times. In none of the cases they were there to help. On the contrary, the women I interviewed served coffee or tea. It was very interesting that despite the houses being large enough and I emphasized that I could only talk to women, neither we left the living room nor the husbands. In one case, the husband went to the next part of the big living room but still overheard us. Only in one case was the participant behaving comfortably despite her husband's existence, staring, listening, and even interrupting us with his replies. During her interview, Ümmü stated that she felt free in marriage and she was the one who made the decisions in the family. She grew up in Germany, and her husband came from Turkey through marriage. However, two women who felt disturbed with their husbands joining us had come to Germany via marriage. Both emphasized their identities as mothers and talked about the importance of children during the interviews. It was their strength as well as a constraint at the same time. Sevim (41 years old) was unemployed temporarily during the interview. She said it was a relief since working a double shift was hard for her with children. Narin's (54 years old) talks were interrupted and challenged by his husband's or her child's interventions. She felt more nervous than the previous interviewee when we were on our own.

### 3.1. Multiple, fluid identities and belongings

None of the participants called themselves "migrants" despite my title, so I felt compelled to use it in a bracket. The fieldwork also confirmed that migrating for economic and political reasons could sometimes overlap. The same person could be an asylum seeker and a "guest worker". Lack of opportunities in the "homeland" can be related to ongoing political oppression, militarization, and decreasing employment possibilities. Özlem's mother, for example, came to Germany at the end of the 1970s as a young woman because of the political atmosphere, even though she was not a political activist.

Some of the participants were Kurdish by origin, yet none described themselves as Kurdish. Only one of them said, "yes, in Turkey, I feel my Kurdish and Alawite identity more prominently but here, not that much. I feel that I am someone of Turkey origin". She continued: "I describe myself as Turkish. Also, I feel like as *putzfrau* (cleaning lady, my translation). Cleaning, serving all day, and cooking in the kitchen. There is nothing else" (Sevim). These are the words of a woman who was temporarily not working because of the heavy burden of housework and care of a small child and a factory job, indicating how multiple, intersectional, and fluid identities can be. Differently, Hatun, a university graduate retired professional, stated that "I am not a wife or mother, but someone on her own. I belong to Turkey. I never plan to live in Germany permanently. I have a son and family members in Turkey". She came to Germany 6 years ago after her second marriage with a Kurdish man who came here 35 years ago as a university student and settled down. She never wanted to come to Germany and was expecting that her residence in Germany was temporary as things could change. She stated that her husband "... is behaving like a typical man, choosing where we will live. Initially, I agreed to live here for several years and then return. It is not only his wishes and his circle that matter. He belongs here, to Germany, but I am not". These brave and challenging words show that migration may not bring some advantages depending on a person's conditions. Besides, it also shows the gender roles and patriarchy even in those circles where men would describe themselves as

politically progressive or different from the mainstream. As mentioned above, that was the case for two other women whose husbands interfered.

Ümmü, who came to Germany as a child, spoke somewhat differently:

*I do not like these divisions such as Turkey or Germany. I live in Germany. I have German friends and colleagues. I like the rules here. I feel safe here. However, one part of me is in Turkey. I was born in Turkey. My childhood was in Turkey. I did not come to Germany by choice. I did not like it initially, but now I can not live in Turkey. My children are here, my friends and my circle are here.*

Some describe themselves as world citizens or just humans as well. For example, Özlem, born in Germany, describes herself as German of Turkish origin. Yet, she adds: "National identity is not important. I feel that I belong to the world. I can live anywhere in the world." Zeynep, a self-employed businesswoman, stated that she was scared about where to belong, like her parents in the past. "Losing our own culture was a theme those days. But that was a long time ago. They understood that it was wealth. We got from both cultures; we are world citizens now ... I always wanted to travel and see different countries. Otherwise, I get bored."

Meryem said, "I am a human, neither Turkish, Kurdish, or German". In Meryem's narrative, there were often references to friends and relatives outside Germany and Turkey such as France, Austria, and England. These routes were mentioned not in terms of family kinship but for travel and holiday destinations for younger women. As Angela Veale and Giorgia Dona argue (2014a: 2), the "second-generation children of migrants" who are not actual migrants live highly mobile lives affected by global youth culture. Gülsüm Depeli (2010) asks where the different generations are connected as "home" in Berlin in 2007. For the first two generations, it was Turkey, while for the third one, it was Germany. In my research, second-generation women could also be connected to Germany as home, while third-generation women could mention many other countries. Yet, all those young student participants born in Germany described themselves as German and stated they "loved to live here".

Asiye (17), who used Turkish only when she talked with her parents, said: "German is my language. I love Germany. This is my home".

University student Irem stated:

*Yes, I think Germany is my country. I can't think that I'm living in Turkey, that is to say, I wouldn't feel comfy in Turkey because I love Germany and I'm so glad that we were born here. You have so many options here. You have so many things that you can do here, yes, I love Germany ... I would say I'm German because I love Germany so so much, but I also love our culture, our Turkish culture, I love the food, I love the language, I love how the way people act, and I love the food you eat when you go to a Turkish home (laughs).*

One young woman (Çiçek) came to Germany as a child and was working as a teacher as the interview was conducted. She described her identity as German of Turkish origin and said: "I am more comfortable with my German friends. My everyday life is with German people". Yet, Çiçek shared anecdotes from her life and explained how her German friends or colleagues sometimes approached her with stereotypes in their minds about being a Turkish woman or married to a Turkish man, serving him even though she worked, etc. She

seemed to have challenged the stereotypes that saw Turkish women as passive, submissive, or agonized by using playful ways, jokes, and humor. We know that earning income does not directly lead to emancipation, and working women carry the double burden of performing efficiently in public and private life (Kadioğlu, 1997). However, the subject matter here was not gender equality per se but stereotyping of migrant women. There can be many sources of this. It is possible to connect this with the general migration experience. Nermin Abadan-Unat (2006) traces unfinished migration from guest workers to transnational citizenship. Kaya approaches the issue of migration from a comparative perspective to Euro-Turks. Lea Nocera (2018) offers textual analyses of these stereotypes through Turkish press and German public policy sources on migration. The portrayal of migrant women as victims or placing them in submissive positions in German media as an extension of ethnocentrism, orientalism, and even racism can be the sources of these stereotypes if we follow Gülay Toksöz (1993). Giritli-Nygren and Schmauch (2012) discuss and challenge these stereotypes in the case of Sweden and show that there can be variations in the life experiences of migrant women. Concentrating on the victim discourse and underestimating the changes and varieties can be seen in the social media representation (Gencil Bek and Prieto Blanco, 2020).

### 3.2. Talking about selves through photographs: Home, family, and beyond

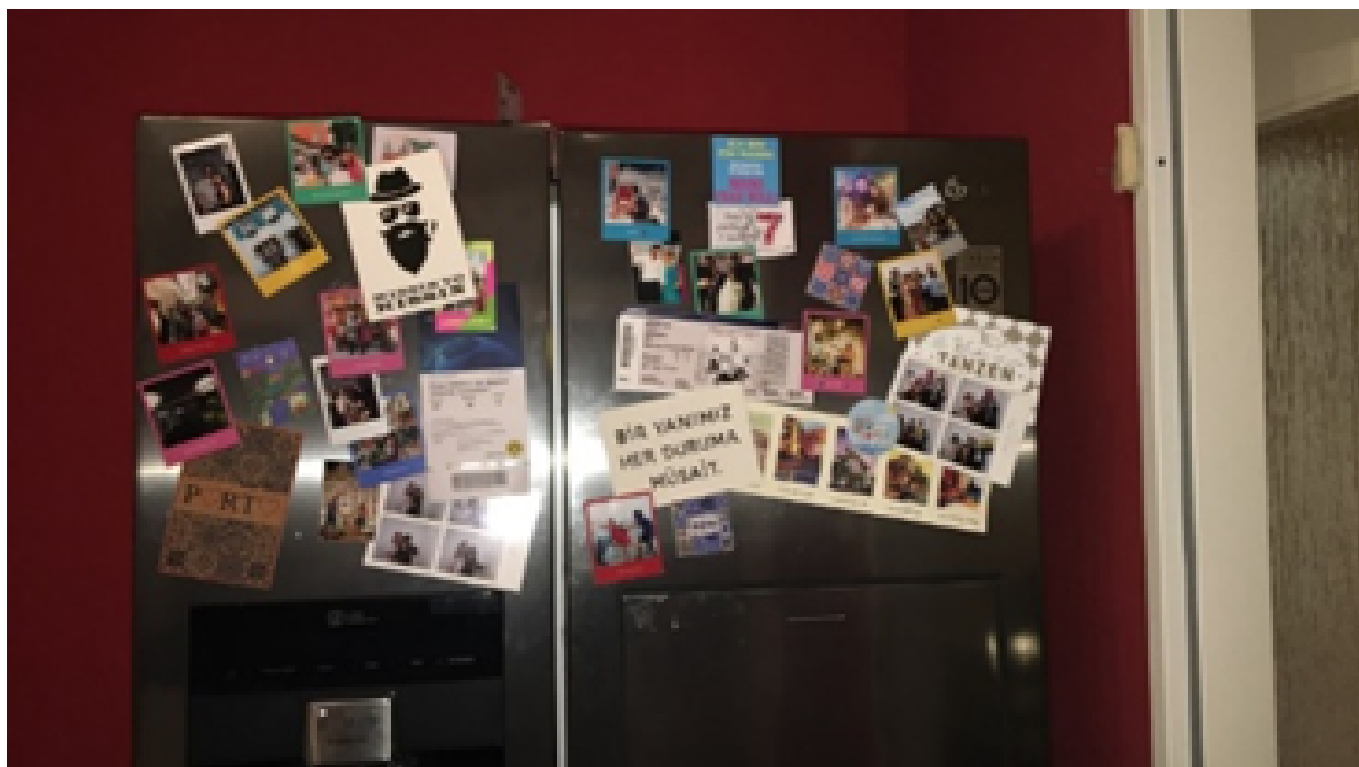
As photographs were opened up, they deepened the talks and confirmed the diversity and ambiguity of identities. There were conventional photos such as marriage photos or the ones about children and their education successes on the walls and around the furniture in most houses. I should acknowledge that my interpretation and their actual meaning could be different. For example, in Hatun's place, pictures of Kurdish women on walls (Figure 1. Kurdish women on the wall) made me think that the photos showed her husband's Kurdish identity. She was a Kurd too, yet she never emphasized it. She said the images were of her choice, not her husband's. Moreover, she did not primarily see Kurdish women in the photo but a culture centered around women, and she was proud of it.



**Figure 1.** Kurdish women on the wall.

Despite this example, the spaces of the houses I visited were not merely organized by women but also by men. Such was the case in the organization of photographs as well. Narin's house was full of photos of leftist activists and artists from Turkey as a manifestation of "collective memory" (Halbwachs, 1992) or even "post-memory" (Hirsch, 2008) to transmit these values to their children who were not born in Turkey but Germany. Since the husband talked more about them, it might be more of his choice. For her, the photograph chosen to talk about was more of her personal and intimate memory, her sister, who passed away suddenly after being caught an illness. She kept it at the center of her

house and on her social media pages. In Sevim's house, her husband removed all the photos because they overcrowded the house. It was interesting to see a similar attitude in Çicek's place because she did not idealize marriage and protected her own space. She said she loved taking photos and putting them everywhere at home. Until this house that they lived together, the walls of her earlier houses were full of pictures. Her husband, however, did not like them on the walls. She then picked up the refrigerator door as her space and put the photos of her choice on it (Figure 2. Refrigerator as a space of women).



**Figure 2.** The refrigerator as a space for women.

Besides the practices of photos, the contents of images deepen our understanding of their lives. The chosen photographs by Hatun were from her mobile device, showing her friends mostly. Her printed albums were in her house in Turkey.

*That is my photo from the office when I was a businesswoman. These are my friends in Izmir.*

*So nice and sunny. Is that you here?*

*Yes.*

*You are as if different in this picture, no?*

*Yes, I know, I am different in İzmir while I am like a housewife in Germany. I was happier in Turkey. What can I do? I want to communicate with people like me here, but there are only a few. People in İzmir have more European lifestyles compared to the ones in Cologne. Especially evenings, people go out. I used to do that as well. Here I am confined to my home.*

Hatun said she shared photos of her when she was in Turkey and photos of Turkey but never of Germany. "Only when my friends ask about the weather, then I send a rainy weather picture."

Ethnographic research on photographs and families from a feminist perspective reveals how idealized family visions or myths in accordance with male dominant and sexist understandings are constructed through frames on the walls (Erkonan, 2016) or family albums (Tuncer, 2017). However, they also show that one can see contradictions even then: Tuncer states: “The reality of family and what is exhibited has a fragile relationship” (Tuncer, 2017). In my research, it was striking how the photos shown by women could be so different from the ones that hung on the walls, which became more evident as we set out for deeper and more intimate conversations. It can tell a lot about women, not only as family members but also as a person in their own right. Such was the experience with Ümmü, for example. She showed the photo of her mother, brothers, and sisters. It was not a typical family photo considering the father’s absence: “My mother went to a photo studio. That is something which is not done anymore since there are other possibilities. As if my mother is trying to say something to me”. This photo and her reading were in harmony with her understanding of self as a powerful woman who did not back down from struggle. She also showed a photo of her school. She started with some specific photos and then opened up the whole album of school years. I told her that I found it so interesting that she still kept the photographs of all her friends, including the ones that she was not there. She said, “of course, that is my classroom” (she said “is” not “was”). The photographs tell a memory and a turning point in her life. At the beginning of the album, she appeared with a Turkish friend, her only friend at that time, separately from the rest of the class. Later, she looked happier and closer with the other kids, especially in the photos of the last year. When I asked whether it actually was the case, she confirmed. She replied that it was taken after a school trip. Her close friend did not join; therefore, she was alone. She got closer to the German students. She understood that “not only they were excluding us, but we were excluding ourselves too. That trip increased my confidence. I made them accept me. I was alone. They did not exclude me. Previously they were leaving us alone with my friend. None of us were making an effort. We were telling that they were German while they were telling that we were Turkish. I love these photos. It was the first time I was outside home. I felt so free on that trip. I did not feel so different from them”. She showed another picture of a young German girl and said, “she is still my best friend”. They still meet often. (Figure 3. Ümmü’s photo album).



Figure 3a and b. Ümmü’s photo album.



With these photos, I witnessed that she was not only a mother and wife, as suggested by the images on the wall, but also a student once someone achieved, broke the walls, and established life and circle where she lived. She owned her story with pride.

### 3.3. From Past to Future, From Here to There: Multiple Spatialities and Temporalities

As we looked at the photos, we talked about how and what was remembered and how they were connected with places and times. Ümmü explained with great sadness that whenever her mother got pregnant in Germany, she went to Turkey and left her baby ten days old to her mother-in-law and returned to Germany to work. The other children, including Ümmü, used to wait for their mother in anticipation, who only used to come to give birth to a new brother or sister. They were five children. “There were nurseries in Germany that time too. The workers had rights back then too. However, they did not know German, and they did not know their rights”. Ümmü remembered her arrival in Germany and the preceding period also with sadness:

*I came when I was 9. (Before...) We were not rich; in fact we were a poor family in Turkey. We were five children. We had many needs and were in poverty, but we were happy. Back in the time, we could be happy with so few things. We were out all day, playing hide and seek on the streets. We were free. We were picking fruits from trees. The journey here lasted three days. When we came here, we felt as if we were locked in a cage. We did not know anyone. I used to dream of those places and cry at night. After traveling to Turkey again, I understood that I did not belong there but here, in Germany.*

The realization of a new belonging, that is to say, not to Turkey but to Germany was a theme in another narrative as well. Çiçek, who came to Germany as an asylum seeker when she was a child, said, “during those 12-13 years, we could not go to Turkey. The night of the day we finally returned, I was so upset because it was not the place I longed for, but somewhere else”. As Massey (1994:172) states, “... places can be home, but they do not have to be thought in that way”. Bell hooks (1991: 148) argues that “home is no longer just one place. It is locations”. Here, the differences between exile, expat or refugees also are significant, as Edward Said (2000) explains regarding the feelings of loss and being cut from someone’s roots.

In Gökçen Karanfil’s (2009) research on migrant homes of Turkish Australians, we read about this “dual” or “second loss of homeland” not through actual physical travel but via accessing Turkish television channels. According to him, after the migratory loss, being separated from home, familiar surroundings, and everyday routines, migrants construct the “frozen image of homeland” (p. 890). With the fear of losing their culture, they design their homes so that “the home serves as a space in which the loss is preserved in the form of a snapshot of the unchanged, unspoiled, authentic cultural aura” (p. 891). The second more traumatic loss happens when they watch Turkish transnational channels from satellite and realize that they are not familiar with what they left behind. The place they call “home” has changed, and they have lost their homeland. Thus, the loss occurs not only via place but also via time. The first is the physical loss of home, while the second is the loss of an imaginary home that they preserved in memories and nostalgia.

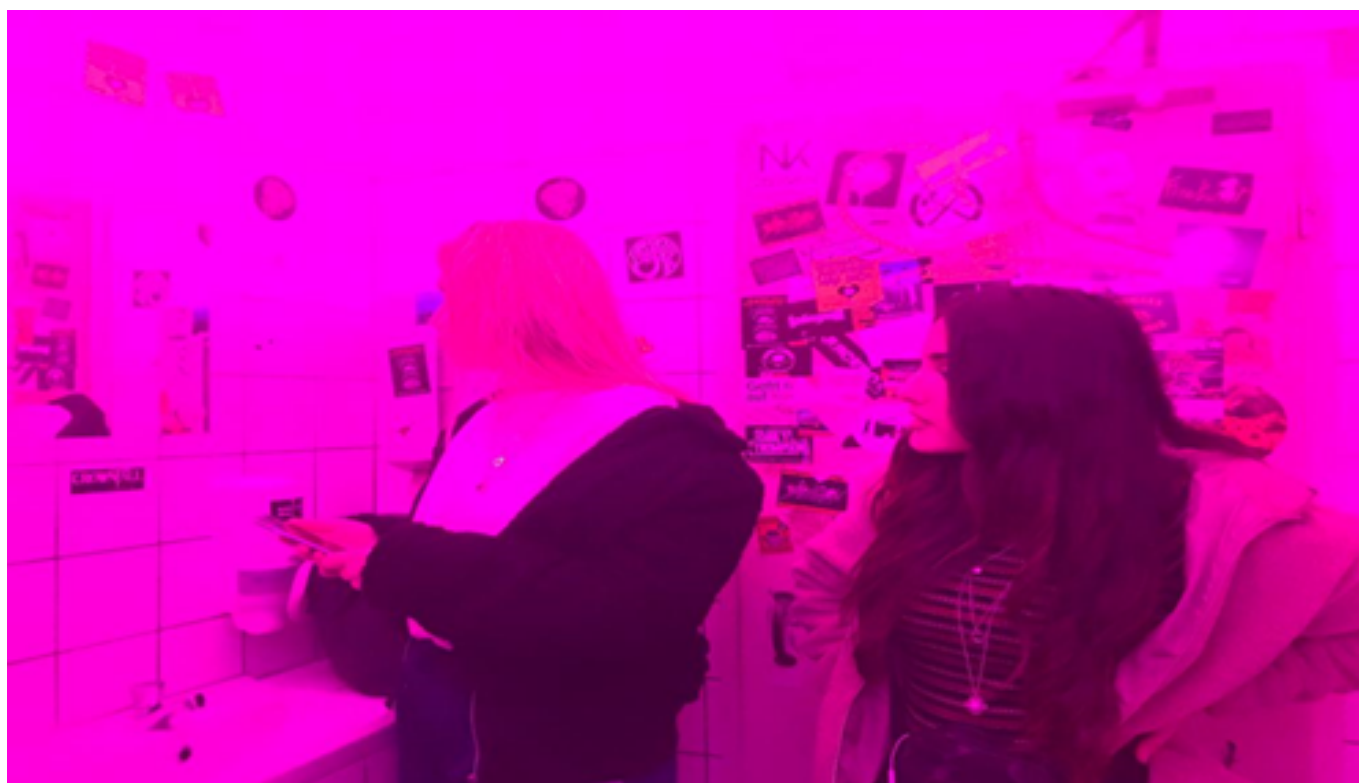
Interestingly, in this research, the use of media such as TV or newspapers was not popular amongst the participants. Almost all of them said they did not watch TV but followed the news mostly in German via mobile devices. One young woman mentioned having decided to sell her TV because she never used it. As for younger women, they wanted to use the media after deciding what to watch, such as “TED talks” and “movies,” or read the “news” from their mobile phones. Only in one house Turkish TV channels were on during my visit. Watching in Turkish was not popular in general. One woman said after the Gezi events, where a teenage child, Berkin Elvan, was killed alongside several other young people by police, she could not stand hearing the news from Turkey, complaining about the government’s oppression. As a young girl, her sister was killed in the 1970s by police. We could see her photograph in the living room while we were talking, and the interview was emotionally loaded (I do not attach any photos here even though permission is granted from the participant).

Compared to today, the past communication environment in Germany was a theme referred to by relatively older participants as a constraint and hardship they experienced as migrants. Ümmü said, “in those years, there was no telephone. Communication was through letters”. Narin said, “before, we did not have mobile phones and sometimes not even landlines after moving into a house. We did not use to go to Turkey that often either. Everything was more difficult”. Such difficulties are never seen in the narratives of the new generation. According to two young participants, communicating with the loved ones in Turkey does not directly occur. The young ones like Asiye and Irem mostly participate in the communication through their mothers. While their mother talks to their grandmother, they also get in and say hello. They hardly visit Turkey. Instead, they prefer to go to other countries for a holiday. Exceptionally another young student, Özlem, communicates with her grandmother in Turkey through WhatsApp and photos. Her grandmother lives alone, and she learned WhatsApp when she was 77 years old. Özlem visits her every year. She talks with her through a video conference on WhatsApp 2 or 3 times a month. Her grandmother sends her nice pictures in good clothes and sends a message meaning “you see I am OK”. That is how Özlem interprets. Özlem sends her flower photos from here because “my grandmother likes flowers”. As such interactions suggest, a significant amount of affective communication and connection happens from a distance between women through photographs.

Middle-aged participants either go to Turkey every year or every other year, even though some encounter difficulties when going with their husbands. Those who would like to live in Turkey (3 participants) have loved ones there; sons, brothers, or close girlfriends. They communicate through video calls regularly. WhatsApp and Facebook also are used commonly. Çiçek says, “There are WhatsApp groups. I celebrated someone’s birthday. Sometimes with my mother, we take, ‘yees, here we are together’ photos and send them. They send a teapot photo on the stove and say; ‘come over while tea is still hot’”. Ümmü also sends photos of meals from WhatsApp to invite her children living in the nearby city to dinner.

Instagram was the most mentioned platform. It was more popular among younger ones compared to Facebook. Çiçek stated that she used social media pictures to get inspiration, such as Pinterest, before she traveled, cooked, bought, or prepared a gift for someone. Özlem said she was using social media more creatively, that is to say, to write messages on humanitarian values and self-love. It can be inferred that even though the younger generation -in general-used photography and social media more creatively to express themselves (see Figure 4. Young people’s creative use of social media), memory and connection are important for them too as seen in Özlem’s case above. İrem, for example, shared photos of her clothing and

traveling in other countries on social media. However, she used a Polaroid camera for more important moments, such as celebrations with family members. The new and valuable memories with Polaroid and black and white photography became more tangible objects for her that can never be lost in digital space. They are too valuable to share in digital environments.



**Figure 4.** Young people's creative use of social media

The majority of women (7 women) stated that they would probably keep living in Germany throughout their lives. For Hatun, life in Turkey, especially in the city that she lived; İzmir, is much better than in Germany as she explained above. For younger ones who express their feelings towards Germany as love, 3 of them gave more enthusiastic answers about living in Germany. For Cicek, "The future is certainly not Turkey, but Germany". She is a French teacher, and she could teach French somewhere else. That could be Mexico, south France or Spain, but only for a while because she "always misses the order of Germany, its cleanness and rules after living one or two months somewhere else".

Meryem, 58 years old woman, "there is no idea of returning to Turkey for me anymore. Nothing belongs to me in Turkey. Neither friends nor family. My father has already died. My mother is too old. We go to Turkey for them and also for holidays. That is it. We do not feel like we belong there".

For two people, the answer was "anywhere in the world." Angela Veale and Giorgia Dona (2014b) introduce the concept of "mobility-in-migration" (p. 236) to describe multi-directional and multitemporal movements that occur within the individual, family, and community migratory "arcs" in the context of multiple mobilities. "As a result of globalization, individual migratory trajectories have shifted from being long-term, bi-directional, permanent and somewhat static to being characterized by multiple journeys, short, circular or seasonal migrations, holiday and pleasure mobilities that are dynamic and ongoing into the future." During our talks, Zeynep, who has her business enterprise that has a connection with other countries, including China, said:

*Wherever there is money, our kids will go there. There is not only Turkey or Germany. It can be anywhere in the US or China. They can establish a business there. Or can meet someone and settle down in another country. That is life. That is a global world. There will be nothing like you are in a job and stay there 40 years in this world. Maybe there will not be anything like Europe after 20 years.*

The middle-aged women who came after getting married and worked either as housewives or cleaning and factory jobs wanted to live in Turkey. Still, they could not do that because of their children who continue their education here. What we see here is what Doreen Massey (2005) calls "geometry of power" which relates to the constraints on traveling as a result of intersections of power structures. Massey (1994: 179) explains how the limitation of women's mobility as identity and space can be related as "a crucial means of subordination" in her book titled *Space, Place, and Gender*. One of the participants, Narin, stated that compared to the past, they could go to Turkey more often now, that is to say, every summer, some years, even in winters. "I was so upset when I came. I even wanted to go back to Turkey. I thought about it several times (at this point, she gave signs of discomfort talking in the presence of her husband). How can I? The kids are here". For her, it was impossible to make any changes. She could only dream: "I wish I were born in Germany. I would have liked to live from the beginning here. Preferably as a daughter of a German family. I would get a better and different education here. Growing up here. Everything else would be different." The reality was, "The future waiting for me is just a classical retired person's life. The kids are here. We will be here as well". A very similar emphasis was also seen in Sevim's narrative, who was missing her brother and hometown in all the awareness that the permanent return was impossible because of the kids. She would love to live in Turkey in the seaside town where her family lived. "Since I grew up in Turkey, it is special for me. But I know that is impossible. I want something impossible". She was not happy that she could go only once every 2-3 years. Sometimes they only visited her husband's family and came back without visiting her parents when they went. At this point, her husband interrupted and explained that "it is because our parents lived in opposite parts of Turkey. Visiting both are difficult. Money is a problem. We could not afford to go that often". She was upset because her parents could not come either. After all, they were too old. It seemed that the ideal of motherhood had become the main obstacle in realizing the dreams of these women. Yet children were mentioned by almost all mothers (6 people) as source of strength that makes them "keep going" (Besides their children, women also mentioned relatives and friends as sources of power and strength. In two women's narratives, Turkish or German solidarity networks were also emphasized). Motherhood came out in this study as an important subject and practice which deserves to be researched separately, that is, in another work. Umut Erel (2009: 192) in her research on exploring the life stories of highly educated and skilled migrant women and their citizenship, labels migrant women as "cultural workers". According to Erel, migrant mothers' activities are not limited with caring for their children but intervening to validate their children's identities in the public realm against racist marginalization (Erel, 2009: 192). In our research, we have seen this element especially in Ümmü's struggle regarding her children being treated as not psychologically competent in the school system.

## 4. Discussion

The narratives of ten women touch upon many vital issues that can potentially develop the research on migration, visual studies, and feminist research further. Through the article, I tried to engage with this

literature at the beginning of the article as well as in discussing the research part. The ten migrant women that I talked to through their photographs and visited in their houses were significantly different. This finding is so striking, especially when how I reached them is considered. The women I reached through a snowball technique in relative geographic vicinity (the longest distance among them was only 120 km) had one thing in common; migrating to Germany from Turkey. Their identities were multiple, fluid, ambiguous, and intersectional despite this common point.

The interviews can not produce some generalizable outcome since the aim of this study was not to reach that with a respectful appreciation of the uniqueness of each life. None of the participants called themselves "migrants" despite my title, so I felt compelled to use it in a bracket. The fieldwork also confirmed that migrating for economic and political reasons could sometimes overlap. The same person could be an asylum seeker and a "guest worker" due to the political-economic conditions in the "homeland," such as ongoing political oppression, militarization, and decreasing employment possibilities. The women I interviewed followed the path of migration because of these multiple reasons. Yet, migration does not necessarily bring a more advantageous position for all women.

It is possible to see some tendencies and parallelisms by relying on the content and practices of their photographs and the observations during the interviews at their home. In fact, unequal gender roles were visible even in the circles where men would describe themselves as politically progressive or different from the mainstream. It was visible in the organization of the spaces of the houses, including the organization of photographs. The overall interaction and talk among themselves showed the range of constraints strikingly. For example, one stated that they migrated because her husband could not find a job in Turkey, but her husband got angry and claimed that the actual reason was his leftist political activism. He argued that she came for employment, but he came for political reasons. He interrupted her again when she talked about something pleasant about her brothers and claimed that it was about him and his family tradition. Later, she added that she wanted to learn something (for safety reasons, I do not disclose any more details), but she could not. During our talks, I encouraged her as she was not only a research participant for me, and the whole process might empower them and me at the same time. Her child, however, was teasing her all the time, reminding her age and saying, "Mom, you are x age. My father also says it is too late". Upon hearing what we were talking about, the husband came from the other side of the living room, denied saying anything like that, and added: "she was late for home the other day, and this is why I said it. I did not mean it was late to learn x. She was late for home, not to learn x". She explained some constraints at the pre-interview meeting, but she did not want to talk about them at home. I did not insist for the sake of the participant's security and still can not write here.

Two women with more fragile situations similarly expressed more constraints in decision-making, including where to live and how often and how to travel to Turkey, where they "dream" of living in. As one said: "But I know that is impossible. I want something impossible." During the interviews, I could relate to the obstacles of travel some suffered due to my position as an exiled academic whose passport was suspended and a migrant woman and a mother like most of them. Another very striking theme was motherhood which was shown as their strength even though it leads to a constraint at the same time. Motherhood's "ambivalent" character (Rose, 2016: 55) was not spoken up much. The idealization of motherhood has been observed as one of the obstacles in realizing the dreams of these women besides the other constraints, including

economic fragility and in relation to that husbands' dominance. Yet, almost all mothers mentioned children as a source of strength that makes them "keep going".

Gender roles are not without contestation and are not experienced the same for all, though. Many struggles have been heard at home and beyond. For example, the working women who grew up and went to school in Germany and married men from Turkey expressed themselves as more powerful and free in marriage. The similar was almost the case for the one who was retired with a good salary and came to Germany after marriage. It should also be mentioned that their struggle was not only on unequal gender roles directed at their husbands or partners or fathers but also racialized discrimination in the German system and the society. A professional woman seemed to have challenged the stereotypes of her German girlfriends and colleagues who were similar to her in many senses and yet consider her and Turkish women as always passive, submissive, or agonized by using playful ways, jokes, and humor. At the same time, the other fought as a mother against the discrimination of the German school system and as a worker advocating her rights at the factory, differently from her parents and the earlier generation in Germany.

Despite the still popular framework as two places, Turkey and Germany, many women I talked to had more than two places in their lives. They were not only connected to a country of origin and a host country but had multiple routes in Europe and beyond. These routes were mentioned not in terms of family kinship for younger women but more as travel and holiday destinations. In this research, second-generation women could mostly be connected to Germany as home, not as a wish but as an experienced reality. The third generation could mention many other countries, not necessarily only Germany. That was the case for even those young women who were born in Germany, described themselves as German and stated that they "love to live here". However, we should be cautious before idealizing or romanticizing the idea of belonging to the world or being a world citizen. In fact, for some participants mentioning the world as a space of identification, it should be mentioned that it was not only a wish but a projection that can be a necessity in the global neo-liberal economy.

The photographs as practices and content in this research opened up and deepened the talks about their life and migration stories and confirmed the diversity and ambiguity of identities. It was striking how the photos shown by women could be so different from the ones that hung on the walls. Those shown from the album, a box, or a mobile phone can tell a lot about women, not only as family members but also as people in their own right. With these photos, I became a witness in one case that she was not only a mother and wife as suggested by the photos on the wall, but also a student once who someone achieved, broke the walls of discrimination in Germany, established a professional life and social circle where she will live in the future.

Sharing photographs in the digital age was one of strengthening interactions and an affective communication and connection from a distance between women compared to the past communication environment in Germany referred by relatively older participants as a constraint and hardship they experienced as migrants. Yet, using digital devices and photographs for memory and connection is essential even for the younger generation, whose photography practices are more creative and self-expression oriented.



I do not know to what extent this modest research could be a reply to the challenge that Kelly Lockwood, Kate Smith, and Jo Woodiwiss (2017) invited for feminist narrative research: That is, the relationship between dominant/hegemonic narratives and individual stories/storytelling. Has it contributed to understanding how the first informs and constrains the second? This study, by using the affordances of photographs as content and practices, exhibited the struggles of women with racial discrimination, class and gender inequality in family, at work, and in broader society. Hegemonic narratives like being a mother and being married, have also revealed that some of the content could be hardly spoken and told. In closing, I wish to remove all the constraints obstructing our communication with ourselves and others by increasing self-awareness. Only then, perhaps, we can dare to voice our desires on how to live our unique and precious lives.

## Acknowledgement

This research was presented at the online conference Migrant Belongings. Digital Practices and Everyday on 21-23 April 2021, organized by Utrecht University, ERC and ECREA.

The fieldwork is supported by DFG 1769-Locating Media project at Siegen University. I would like to thank the student assistant Destina Ünsalan who contributed to organizing the house visits and transcribing the interviews as well as all women who opened their houses and welcomed me.

## References

- Abadan-Unat, Nermin. (2006). *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Alpago, Faime. (2015). 'Involving Migrant Women in Research: Potential Benefits and Limitations of the Participatory Photo Interview'. *Moment. Journal of Cultural Studies*. 2(1): 186-206.
- Alu, Giorgia. (2019). *Journeys Exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*. New York, London: Routledge.
- Barthes, Roland. (2000). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. translated by Richard Howard. London: Vintage.
- Breckner, Roswitha. (2007). "Case-Oriented Comparative Approaches: the Biographical Perspective as Opportunity and Challenge in Migration Research". 113-152. Karin Schittenhelm (ed.) *Concepts and Methods in Migration Research*. Conference Reader. [www.cultural-capital.net](http://www.cultural-capital.net)
- Breckner, Roswitha. (2014). *Collective Identities in Migration. Biographical Perspectives on Ambivalences and Paradoxes*. *Sociology and Anthropology* 2(1): 15-24, 2014
- Depeli, Gülsüm. (2010). "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin evi," *Kültür ve İletişim– Culture&Communication* 13 (2): 9-40.

- Edwards, Elizabeth. (2012). "Objects of Affect: Photography Beyond the Image" *Annual Review of Anthropology*. 41: 221–34
- Erel, Umut. (2009). *Migrant women transforming citizenship: life-stories from Britain and Germany*. Ashgate. Surrey
- Erkonan, Şahika. (2016). 'Photography and the construction of family and memory', pp. 257-272 L. Kramp et.al (Eds.) *Politics, Civil Society and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*. Bremen: edition lumière
- Gencil Bek, Mine and Patricia Prieto Blanco. (2020). '(Be)Longing through visual narrative: Mediation of (dis)affect and formation of politics through photographs and narratives of migration at DiasporaTürk. *International Journal of Cultural Studies*. 23(5) :709-727.
- Giritli-Nygren, Katarina and Ulrika Schmauch. (2012). "Picturing Inclusive Spaces in Segregated Spaces: A Participatory Photo Project Conducted by Migrant Women in Sweden". *Gender, Place & Culture*. 19: 5: 600-614.
- Hirsch, Marianne. (2002). (2. ed.). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London.
- Hirsch, Marianne. (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*. 29 (1). pp.103–128.
- hooks, bell. (1991). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. London: Turnaround.
- Kadioğlu, Ayşe. (1997). 'Migration Experiences of Turkish Women: Notes From a Research Diary', *International Migration*. 5(4): 537-56.
- Karanfil, Gökçen. (2009). Pseudo-exiles and reluctant transnationals: disrupted nostalgia on Turkish satellite broadcasts. *Media, Culture and Society*. 31 (6): 887-899.
- Kaya, Ayhan. (2005). *Euro-Türkler: Türkiye ve AB Arasında Köprü mü, Engel mi?* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lockwood, Kelly and Kate Smith, and Jo Woodiwiss. (2017). "Moving Forward: Opportunities and Challenges", 207-211. Jo Woodiwiss, Kate Smith and Kelly Lockwood (ed.) *Feminist Narrative Research Opportunities and Challenges*. Palgrave Macmillan UK.
- Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Massey, Doreen. (2005). *For Space*. London: Sage.
- Miller, Tina. (2017). "Doing Narrative Research? Thinking Through the Narrative Process. Jo Woodiwiss", 39-64. Kate Smith and Kelly Lockwood (ed.) *Feminist Narrative Research Opportunities and Challenges*. Palgrave Macmillan UK.

- Nocera, Lea. (2018). 'Manikürlü Eller Almanya'da Elektrik Bobini Saracak'. Toplumsal Cinsiyet Perspektifi'nden Batı Almanya'ya Türk Göçü (1961-1984). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pitt, Penelope. (2015). "Exploring subject positions and multiple temporalities through an Iranian migrant mother's family photograph albums". *Gender, Place & Culture*. 22:2, 205-221.
- Prieto Blanco, Patricia. (2016). *Transnational (Dis)affect in the Digital Age: Photographic Practices of Irish-Spanish Families Living in Ireland*. PhD thesis, National University of Ireland, Galway, Republic of Ireland.
- Rose, Gillian. (2010). *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing
- Said, Edward W. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sanz, F. (2008). *La Fotobiografía. Imágenes e Historias del Pasado para Vivir con Plenitud el Presente*. Barcelona: Kairós.
- Sinanan, Jolynna and Larissa Hjorth, Kana Ohashi, and Fumitoshi Kato. (2018). "Mobile Media Photography and Intergenerational Families". *International Journal of Communication*. 12. 4106–4122.
- Toksöz, Gülay. (1993). "Almanya'daki Türkiyeli Kadınlar, 'Kızkardeşleri' ve Etnomerkezcilik". *Birikim*. 50: 35–42.
- Tuncer, Selda. (2017). "Fotoğrafın Gör Dediği: Aile Fotoğrafları Üzerine Bir Analiz Denemesi *Fe Dergi*. 9 (1): 1-11.
- Van Gorp, Jasmijn. (2014). 'Modes of self-representation: Visualized identities of former Yugoslav migrant women in the Netherlands', *Crossings: Journal of Migration & Culture* 5: 1:153–171.
- Van House, Nancy A. (2011). Personal photography, digital technologies and the uses of the visual, *Visual Studies*, 26:2.125-134.
- Veale, Angela and Giorgia Dona. (2014a). "Complex Migrations, Migrant Child and Family Life Trajectories and Globalization". 1-20. Angela Veale, Giorgia Dona. *Child and Youth Migration. Mobility-in-Migration in an Era of Globalization*. Palgrave Macmillan.
- Veale, Angela and Giorgia Dona. (2014b). "Mobility-in-Migration in an Era of Globalization: Key Themes and Future Directions". 234-244. Angela Veale, Giorgia Dona. *Child and Youth Migration. Mobility-in-Migration in an Era of Globalization*. Palgrave Macmillan

2022, 9(1): 270-280

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.270280>

Söyleşi

## “JULIOPOLIS’İN YÜZLERİ” SERGİSİNİN KÜRATÖRLERİ ALİ METİN BÜYÜKKARAKAYA VE EVREN SERTALP İLE SÖYLEŞİ

Gülay ACAR GÖKTEPE<sup>1</sup>

**Doç. Dr. Ali Metin BÜYÜKKARAKAYA**

Hacettepe Üniversitesi Antropoloji Bölümü’nde öğretim üyesi. 2001 yılından beri yurt içi ve yurt dışında hemen her yıl bir veya daha fazla arkeolojik kazıya katıldı. 2012 yılından beri Niğde’de bulunan, günümüzden yaklaşık 10 bin yıl öncesine ait Tepecik-Çiftlik arkeolojik yerleşmesi kazılarında kazı başkan yardımcılığını yürütüyor. Neolitik yaşam biçiminin insanlık tarihinde yarattığı çarpıcı değişikliklerin etkilerinin, insan-doğa etkileşiminin, insan ekolojisi bağlamında biyokültürel açıdan incelenmesi temel ilgi alanlarından biri. Geleneksel biyoarkeolojik yöntemlerin yanı sıra yeni teknolojilerin alana uygulanmasıyla ve interdisipliner-multidisipliner yaklaşımlarla bilimsel üretimin daha verimli sonuçlar getireceğine dair bir perspektife sahip. 2013 yılından beri kemik kimyasal analizleri, 2014 yılından beri antik DNA çalışmaları içinde yer alıyor. Son on yıldır ölüm ve ölüm uygulamaları hakkında lisans ve lisansüstü düzeyde dersler vermekte olup çeşitli bilimsel etkinliklerde ölümle ilgili ritüeller üzerine sunumlar gerçekleştiriyor.

<sup>1</sup> Gülay ACAR GÖKTEPE, Araş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0002-3193-6712, [gulaycr@gmail.com](mailto:gulaycr@gmail.com)

Söyleşi Tarihi: 17/01/2022 – 19/02/2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

## Doç. Dr. Evren SERTALP

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesi. Doçentliğini görsel iletişim tasarımı alanından aldı. Yurt içi ve yurt dışında kişisel sergiler açtı, ayrıca birçok karma sergiye de katıldı. Artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik, holografik görseller, 3-boyutlu stereoskopik görüntüler çalışma konuları.

**JULIOPOLIS**, Ankara'nın yaklaşık 122 km kuzeybatısında, Nallıhan İlçesi Çayırhan Mahallesi'nde konumlanan bir antik kenttir. Antik kente ilişkin çalışmalar 2009 yılından günümüze dek *Anadolu Medeniyetleri Müzesi* başkanlığı tarafından yürütülen kurtarma kazılarıyla sürmüştür. 2017 yılında Hacettepe Üniversitesi Antropoloji Bölümü'nden Doç. Dr. Ali Metin Büyükkarakaya yürütücülüğünde, *Koç Üniversitesi VEKAM* desteği ve *Anadolu Medeniyetleri Müzesi* işbirliğiyle *Juliopolis Antropolojik Araştırma Projesi* başlatılmıştır. Juliopolis'in Yüzleri sergisi de bu projenin bir çıktısıdır. Sergi ana bileşenlerin yanında *ABD Ankara Büyükelçiliği*, *Nallıhan Belediyesi*, *Ankara Büyükşehir Belediyesi*, *Akdeniz Kültürel Miras Araştırmaları Derneği* ve *Accademia Jaufre Rudel di Studi Medievali* katkılarıyla hayata geçirilmiştir. Günümüzden yaklaşık 2 bin yıl önce Roma döneminde yaşamış olan Juliopolisliler'in mezar alanlarından çıkarılan eser ve iskelet kalıntılarını içeren sergi, izleyenleri Juliopolisliler'in holografik, üç boyutlu ve animasyon yüzleriyle de karşılaştırıyor. Sergi, 7-25 Aralık 2021 tarihlerinde *Anadolu Medeniyetleri Müzesi*'nde, 3-7 Ocak 2022 tarihlerinde *Hacettepe Üniversitesi Beytepe Sanat Galerisi*'nde, 8-9 Şubat tarihlerinde *Nallıhan Ayhan Sümer Kültür Merkezi*'nde ve 10-11 Şubat 2022 tarihlerinde ise *Çayırhan 23 Nisan Parkı & Düğün Salonu*'nda ziyaretçilerle buluştu.<sup>2</sup>

*Doktora tezimin konusu olan "koleksiyoncu" toplumsal tipi üzerine düşünmeye, yazmaya ve alan araştırması yapmaya yoğunlaştığım şu zamanda, koleksiyoncunun dünyayı kavrama, zamanı algılama ve bilgiyi üretme yolunu adlandırmaya çalışırken "Juliopolis'in Yüzleri" sergisindeki arkeolojik buluntular ve bu arkeolojik buluntuların dijital formlarının yan yana gelişi, zihnimde, arkeoletişim (archeommunication) sözcüğünü parıldattı. Arkeoletişimsel olguyu kavrayışımın ardında elbette devasa bir bilimsel bilgi birikimi var. Bunu tezimde tartışıyorum. Ancak parlıtlı sözcüğünü teorik dayanaklarımdan birini vurgulamak için kullandığımı söylemek isterim. Henüz flanör toplumsal tipi kadar akademik bir ilgi görmese de Walter Benjamin'in koleksiyoncu tipinin de yaşadığımız çağın ve toplumun dünyaya bakışını, dünyayı yaşayışını ampirisize etmekte etkin bir araç olarak kullanılabileceğini düşünüyorum. Arkeoletişim kavramının tekabül ettiği olguyu her yerde görebiliriz. Gündelik yaşamdaki nostaljik pop dinletilerinden retro modasına, akademik alandaki bellek çalışmalarından siyasal alandaki geçmiş vurgularına kadar, geçmişe gösterilen ilginin genelinde bunu gözlemlemek mümkün. Ancak kavramı ortaya atabilmemin ardındaki sebebin "Juliopolis'in Yüzleri" sergisinin, güçlü görsel malzeme içeriği olduğunu düşünüyorum. Eski ve yeni, somut / hacimli kalıntılar ve dijital / hacimsiz malzemeler, canlı / hareketli ve cansız / hareketsiz gibi bir takım ikili zıtlıklarmış gibi beliren görsellerin, aynı zaman ve mekânda yer alması ifadede ortaya çıkabilecek ikilikleri, zıtlıkları da ortadan kaldırıyor. Tüm bunlar iç içe geçmiş, birbirine "dolanık" olgular olarak pratik ediliyor. Bunu modern paradigmanın aşındığı eşğin bir göstergesi olarak okuyorum. Koleksiyoncu da bu dönemin aktörlerinden biri.*

<sup>2</sup> juliopolis.com/tr/



**Resim 1:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi “Juliopolis’in Yüzleri” sergisinden. **Fotoğraf:** Gülay Acar Göktepe

*Sizinle bu söyleşiyi gerçekleştirme isteğimin sebebi, serginizin bana ilham olmuş olması. Bir tarafta biyoloji, antropoloji formasyonu olan, arkeolojik kazılara katılan bir araştırmacı, diğer yanda sanat formasyonu olan bir iletişimci. Girişte kısaca açmaya çalıştığım arkeoletişim kavramı biraz da sizin cisminizle şekillendi. O yüzden, bahsettiğim olguları sizinle birlikte düşünmeye devam etmek istiyorum. Öncelikle “Juliopolis’in Yüzleri” sergisinin fikri nasıl ortaya çıktı? Sergi, Juliopolis’in hangi yüzlerini gösteriyor?*

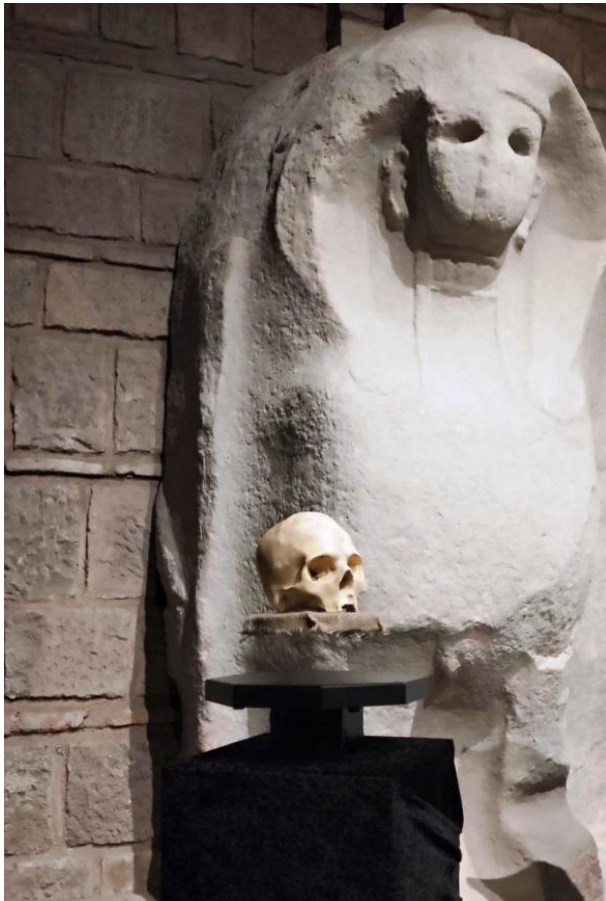
**A.B.:** Juliopolis’le ilgili çalışma arkeoloji ve antropoloji dallarının ortak yürüttüğü bir çalışma. Bilimsel bir aktivite. Bununla birlikte Juliopolis aynı zamanda bir mekân, bir coğrafya parçası. Burada Juliopolis antik kentine ait bir nekropol alanı var, yüz hektar civarında, belki daha fazla. Uzun yıllardır kazılıyor. Güçlüklerle

karşılaşılarak yürütülen bir çalışma. Juliopolis nekropol alanlarının ciddi problemleri var. Örnek vermek gerekirse, kaçakçılığa maruz kalıyor. İçinden çıkan eserler yurtdışına yasa dışı yollarla çıkarılmaya çalışılıyor ve bu arkeolojik eserler satılıyor. Juliopolis’le ilgili proje yürütülürken, sadece mezarlardan çıkan eserlere, iskeletlere odaklanmıyoruz. Çağdaş arkeoloji ve çağdaş antropoloji bunların üstüne bir şeyler koymayı gerektiriyor, nitekim her ikisi de bu tür bakış açılarını şimdiye kadar sundu. Giderek de zenginleşiyor. Bu yaklaşımın en büyük parçalarından biri de “kamusal arkeoloji”. Ortaya çıkan eserlerin kamuya nakledilmesini amaçlıyor. Bunun çeşitli yolları var; sergi, bilimsel yayınlar, sempozyum veya diğer kamuya açık konuşmalar gibi. Sergi düşüncesinin ön plana çıkmasının nedeni, bu alanda ciddi bir emeğin harcanıyor olmasına rağmen alanın gerektiği kadar bilinmiyor, tanınmıyor olması. Diğer taraftan, biz Ankara’da yaşıyoruz. Ankara tarihiyle ilgili çok fazla kitap var, ancak yapılmış olan kazılarla ortaya koyulmuş bilgilerin çok az olduğunu görüyoruz. Ankara Cumhuriyet’in başkenti, hakkında daha fazla bir şeyler bilinmesi gerekiyor. On küsur yıldır yapılan bir kazı var. Bu kente dair birçok bilgiyi aktarabileceğimiz bir kazı, ama bu kazı insanlar tarafından yeterince bilinmiyor ve biz Ankara’yla ilgili bilgiyi de arttırabilecek bir projenin içinde yer alıyoruz. Kazıdan çıkarılan bilginin Ankara bağlamında da ele alınması gerekiyor. Az önce söylediğim yasa dışı kazılar nedeniyle ortaya çıkan tahribat söz konusu. Biz biliyoruz ki Türkiye’de bu ve benzeri birçok kültürel miras unsuru yeterince korunamıyor. Korunmanın sağlanabilmesi için, Türkiye’de kurumların, kuruluşların, yetki sahiplerinin bir araya gelmesi gerekiyor. Sergi bu işe de yarayabilir. Çünkü sergi, bir iki kişinin yapabileceğinden öte, birçok kurumun el birliğiyle yapması gereken bir faaliyet. Nitekim şu ana kadar Koç Üniversitesi VEKAM, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, biz ve diğer araştırmacı arkadaşlarımızın çalıştığı Hacettepe Üniversitesi, başka üniversitelerden araştırmacılar ile kurumlar arası iş birliğini sürdürüyoruz. Sergide kurumsal iş birliklerimizi artırdık. ABD Büyükelçiliği’nin ve Nallıhan Belediyesi’nin güçlü katkılarının yanı sıra Ankara Büyükşehir Belediyesi, Akdeniz Kültürel Miras Araştırmaları Derneği ve İtalya’dan Jaufre Rudel Akademisi de destekleyenler arasında yer aldı. Sergi bunu biraz daha görünür kılmak için önemli.



Bu tip organizasyonlarda genelde bir veya iki kurum işi üstleniyor ve yürütüyor. Bütün sorumluluk onlara ait, ama kültürel miras söz konusu olduğunda, hepimiz bundan sorumluyuz. Tüm kurumlar bundan sorumlu. Kaçakçılığın önlenmesinden sadece Emniyet Teşkilâtı veya İçişleri Bakanlığı değil, kültürel miras olduğu için Kültür ve Turizm Bakanlığı da müzelerimiz de aynı zamanda üzerinde çalışma yapan üniversiteler, akademisyenler, araştırma kurumları, enstitüler de sorumlu. Dolayısıyla sergi bir anlamda buradaki yasa dışı faaliyetlerin önlenmesi adına kurum ve kuruluşları bir araya getirebilecek bir platform olarak görüldü. Sergi için en önemli şeylerden bir tanesi, kültürel mirasın gelecek kuşaklara emanet edilmesi söz konusuysa, Juliopolis'in çevresinde günümüzde yaşayan insanlara bunun öneminin aktarılabilmesi. Serginin hedef grubu olarak özellikle Nallıhan'da Çayırhan'da yaşayan ortaokul ve lise öğrencilerini seçmiştik. Hedefimiz, onları müzeye getirerek Juliopolis'le daha fazla tanıştırmak Juliopolis'in daha fazla farkına varmalarını sağlamak hatta gelecek planları içerisine bunu aldırarak oldu. Şöyle ki, onlar Juliopolis'le ilgili ne kadar çok şey bilirlerse, oranın yasa dışı faaliyetlere uğramasını ne kadar azaltırlarsa, kendileri de aslında bir yönden oranın kalkınmasına fayda sağlamış olurlar. Daha somut olarak, ilerde kültür öncelikli aktiviteler düzenleyerek, yöresel kalkınmayı kendileri de sağlayabilirler. Tabii ki biz her türlü desteği verebiliriz. Nihayetinde pandemi koşulları nedeniyle öğrencileri müzeye getiremedik, ancak sergimizi Nallıhan'daki iki merkeze taşıyarak öğrencilerle buluşturduk. 600'den fazla öğrenci, öğretmen ve daha fazla katılımcı sergiyi ziyaret ettiler. Öğrencilerin ilgileri ve merakları motivasyonumuzu artırdı diyebilirim. Sergi içeriğinde kullandığımız yöntemlerin etkililiğini ana hedef grubunda da test etmiş olduk. Başarıydık.

Sergi, birçok farklı formatta yapılabilir. Biz bu proje kapsamında insanları sadece oradan çıkarılan maddi arkeolojik eserlerle karşılaştırmak yerine farklı bir strateji tercih ettik. Dedik ki, insanlar belki Juliopolisliler'in kendileriyle yüz yüze gelirlere eğer, orayla empati kurma, oraya sahip çıkma ihtimalleri bir ölçüde daha fazla olabilir. Evren Hocam görsel arkeoloji, görsel antropoloji konularıyla ilgili, görsel iletişim konusunda uzman olduğu için bir iş birliği yaptık.



**Resim 2:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi "Juliopolis'in Yüzleri" sergisinden. **Fotoğraf:** Evren Sertalp

**E.S.:** Ali Hocamla Juliopolis kazılarına çok fazla gittim. Elimdeki malzemelerin bir antropolojik, arkeolojik alanda nasıl kullanılabileceğiyle ilgili fikir danıştım. Ali Hocama dedim ki burada üç boyutlu görseller yapabiliriz, fotoğraflar çekebiliriz. Kültürel miras bütün insanlığa ait. Bu mirasın kişiselleştirilmesi ya da belli bir ülkeye, belli bir gruba, zümreye ait olması mümkün değil. Bunlarla ilgili neler yapabiliriz?... Bunu konuştuk. Ali Hoca, fikrini bana söyledi. Ben, daha önce sergi açtım. Görsel öğeler, insanların her zaman daha çok ilgisini çeker. Bunun farkındayım. Görmek çok özel bir duyu, durum ve özel bir duygu yaratıyor. Ancak burada anlatacağımız konu biraz tuhaf bir konu. Gösterdiğimiz, üzerine konuşulan ve konuşulacak olan bir sanat eserinden ziyade bir nekropol, yani bir mezarlıktan bahsediyoruz. İçerisinde ölüm var ve ölümden sonraki hayat anlatılıyor.

*Kafatasları var. Çok da keyifli bir konu olmayabilir. İnsanın en önemli özelliklerinden bir tanesi bir gün öleceğini biliyor olması. Bu da insanın canını sıkan bir şey haliyle. Tarih boyunca da öldükten sonra ne olacağına dair bir fikir telakkisi olmuş insanın. Herkes bir şeyler söylemiş, dini inançlar da bu konuya vurgu yapmış. Ölmek bir bilinmezlik ve can sıkmasının, üzerine çok konuşulmasının sebebi de bu bilinmezlikle ilgili. Juliopolis Ali Hoca için bir çalışma alanı, ancak benim için bir çalışma alanı değil. Bunu görsel bir şölen haline getirebilmek de benim işim olacak dedim. Dışarıdan gelen insanlara da bunu bir şekilde, çok fazla can sıkmadan anlatabilecek hale getirmemiz gerekecekti. Sağ olsun Ali Hoca da zaten çok açık bir insan. Birkaç örnek paylaştım, gösterdim. Burada bunu yapalım, hologram olsun, fanlar olsun, levitation cihazımız (manyetik alan yaratarak nesnelere havada tutan cihaz) var... İçerik olarak can sıkıcı böyle bir konuyu, görsel yollarla insanlara kıyasından köşesinden anlatmak üzere sergi düzenlemek istedik. Hakikaten de serginin insanların ilgisini çektiğini düşünüyorum. 7-25 Aralık 2021 tarihleri arasında, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndeki sergiye yaklaşık olarak on bine yakın ziyaretçinin geldiği söyleniyor.*

**A.B.:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin o tarihler arasındaki toplam ziyaretçisini gösteriyor. Bu sergi orta salonda olduğu için, müze ziyaretçilerinin çok önemli bir kısmı zaten orta salonu gezdiği için sergiyi gezmiş olma olasılıkları yüksek.

*Bauman, modern benlik yeni bir şeydir ve ölümü keşfetti diyor, yani belki de ölüm fikriyle bu kadar hemhal olunması ya da can sıkıcı bulunması gerçekten de oldukça modern bir kavrayıştır. Belki bu sergi ölüme dönük modern kavrama biçiminin de aşındığını gösteriyordur. Yani ölümleri sergileyerek ya da dijital olarak dirilterek yaptığı bu tür bir meydan okumadır belki. Bu, koleksiyoncu tipi için de geçerli esasında. Koleksiyoncu da dönüp dolaşıp "benden sonra" sına geliyor: Ölüm. Koleksiyonuma, bu nesnelere ne olacak? Çoğunlukla nesnenin eski olması değerini artıran bir unsur. Maddi değerinden söz etmiyorum, koleksiyoncunun yüklediği değer kastettiğim. Ancak nesnesi aracılığıyla (yoksa arabuluculuğuyla mı demeliyim?) eskiyle, geçmişle iletişimdeyken, şimdi ve gelecek arasında da sürekli bir diyalog içerisinde koleksiyoncu. Ölüm, modern düşüncede kişinin geleceğini imleyen bir durum olsa da benliğinin uzantısı olan nesnenin kişinin ölümünden sonra da var olma olasılığı koleksiyoncuyu zamanlar arası bir gezgin yapıyor. Modern, çizgisel zaman kavrayışının dışında bir şey bu.*

**E.S.:** Geçmiş çok şey anlatıyor bize. Bazı şeyleri oradan öğreniyoruz; duyguları, düşünceleri. Ben arkeolog değilim, antropolog da değilim. Bu disiplinlere sadece biraz meraklıyım. Koleksiyoncu olmasam da bu dert bende de var. Bir tarihi mekâna gittiğim zaman, bir arkeolojik alana girdiğim zaman, bir nekropole bile girdiğim zaman, geçmişe dair çok şey görüyorum. Geçmişe dair zihnimde olgular beliriyor; orada kimlerin bir arada olduğunu, gündelik hayatlarına dair yaşadıklarını, ne konuştuklarını ne tür yasların tutulduğunu ne tür ritüellerin yapıldığını düşünüyorum. Ailenin en küçük ferдинin mezardan çıkması veya en büyük ferdiyle en küçük ferдинin aynı mezar odası içerisinde bulunması gibi gibi şeyler geliyor aklıma. Bunlar insani ve insanın duygularını barındıran şeyler. Onları hissettiğin, yaşadığın zaman ister istemez işin içerisinde buluyorsun kendini. İşte koleksiyoncularda da bence aynı şey var. Geçmişle bağ kurma, geçmişe dair bir şeyleri konuşabilme... Mesela bir şişeye ilgili konuşuyoruz. Diyelim ki koleksiyoncu bir şişe topladı. Bu şişenin yapım tarihi 1920 olsun. O şişeye kim dokundu, o şişe hangi firmadan çıktı, hangi raftaydı, nasıl geldi günümüze kadar bozulmadı, kendini nasıl korudu, başka bir özelliği var mıydı? Kim günümüzdeki koleksiyoncudan önce ona bir değer atfederek rafında sakladı? Bunları sorduğun zaman iş hakikaten bambaşka bir noktaya gidiyor. Aynı şeyi ben arkeolojik alanda yapıyorum. Başka bir duygusallıkla bakıyorum oraya. Mesela Ali Hocam bana bir kafatası verdiği zaman düşünüyorum: Bu kimdi, adı neydi, kimle aşk yaşadı, çocuğu var mıydı? Hayata dair

*neleri sorguladı, nelerden korktu? Her şeyi sorguluyorum. Ali Hocam için tabii bir araştırma konusu bu, o kafatası bilim nesnesi. Ali Hocam siz kafatasına baktığınız zaman böyle şeyler düşünüyor musunuz?...*

**A.B.:** Çoğu zaman düşünmüyorum. İlk kazıya katıldığım zamanlarda, ilk mezar açtığım zamanlarda daha sıklıkla yaşadığım bir psikolojiydi bu. Ama zaman içerisinde maalesef materyale dönüşüyor her şey. Bu iyi bir şey değil. Onlara materyal derken onları hor görmek atıp parçalanmasına izin vermek gibi bir şeyden bahsetmiyorum tabii. Biraz sayılar haline gelmeye başlıyorlar. Kaç erkek var, kaç kadın vardı, onun nasıl bir hastalığı vardı? Bunlar onun kimliğinden bağımsız. Osteobiyografi başlığı altında, tekil bireylere özgü olarak, kemiklerinden hareketle bu tarz çalışmalar yapılmıyor değil tabii, yapılıyor ama benim çok deneyimlemediğim çalışmalar onlar. Benim için arkeolojik kalıntılar daha çok materyal haline gelmiş oluyor.

*İskelet veya kafatası gibi arkeolojik buluntuların dijitalleştirildiği, Türkiye’de ya da yurt dışında başka örnekler var mı?*



**Resim 3:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi “Juliopolis’in Yüzleri” sergisinden. **Fotoğraf:** Gülay Acar Göktepe

**E.S.:** Yurt dışında tabii ki var. Çok güzel örnekler var. Arkeolojik alanlardan tutun da arkeolojik alanlardan çıkan buluntulara, eserlere kadar her şeyin üç boyutlu dijital hale getirilmiş halleri var. Var olmayan, yok olmuş bir şehrin dijital olarak yeniden canlandırıldığı alanlar da söz konusu. Bunları ders materyali olarak da kullanıyorlar yurt dışında. Ama şunu net bir şekilde söyleyebilir miyiz bilmiyorum: Türkiye’de bir nekropol alanının dijitalleştirilerek sunulduğu ilk iş bu oldu diyebilir miyiz?

**A.B.:** Nekropol alanlarıyla ilgili bir sergi veya dijital kayıt aslında çok fazla yok. Yurt dışında da yok. Çünkü çok kolaylıkla yapılabilecek, çok ucuza mal edilebilecek işler değil bunlar. Dolayısıyla aslında teknolojik olarak mümkün, uygulamaları var ama çok fazla sayıda değil.

Türkiye’de neredeyse zaten hiç yok. Daha önce nekropol alanıyla ilgili bir serginin gerçekleşmiş olduğunu ben duymadım, bilmiyorum. Daha da ötesinde, bu serginin içerdiği gibi nekropole ait genel coğrafi alanın tanıtımı, nekropolden elde edilen eserlerin gösterimi ve nekropolden çıkarılan eserlerle ilgili çıkarılan bilgilerin ve o iskeletlere ait yeniden yüzlendirmelerin yapıldığı bir sergi daha dünya çapında yok. Varsa da benim bilgim dışında.

**E.S.:** Dünyadaki bu tür işlerin yapıldığı ortamlara baktığımızda daha fazla gündelik hayata dair materyallerin dijitalleştirildiğini görüyoruz. Mesela Pompei’de nekropol alanı mutlaka vardı ama biz nekropolden ziyade Pompei’deki gündelik hayatın bilgisine daha fazla sahibiz. Efes’teki gündelik hayatı daha iyi biliyoruz. Nekropol alanı çok özel bir alan. Sürekli ölmek ve ölümden bahsediyorsun. Gündelik hayatı izletiyor olsaydık çok daha başka şeyler konuşuluyor olurdu. Onu mu yiyorlardı, öyle mi giyiniyorlardı? Ölümle ilgili olduğu için, yeniden yüzlendirdiğimiz için sergiyi görenlerin zihninde bir sürü soru uyanmaya başladı: Bize benziyorlar mıymış? Bu gerçek kafatası mı, bizim kafatasımız da böyle mi? Öldükten sonra böyle mi oluyor, insan bedenindeki hangi

*unsurlar kalıyor geriye gibi belki de bu zamana kadar sormadıkları soruları sormaya başladılar. Gündelik hayattan çıkıyorsun, ölüm gibi bir gerçek var ve bu gerçekliği insanlara gösteriyorsun. 2 bin yıl önce ölmüş insanlar var, 2 bin yıl sonra ölecek insanlar da var. Öleceğiz ve bizden sonra da ölecek insanlar var diye bir düşünce yapısına giriyor insanlar. Sergiye gelenlerden duyduklarımız bunlar.*

**A.B.:** Burada eklenmesi gereken bir şey var. Göstermeye çalıştığımız konulardan birisi de şuydu ki önemli olan bir kısım bu: Bilmiyorum, koleksiyoncu tipiyle de bağlantılı olarak değerlendirilebilir mi? Genelde müzelere gittiğimizde, belirli sahnelerle karşılaşıyoruz. Bu sahneler de en tipik olarak camekânların arkasında altın, gümüş, bronz, seramik, cam veya tekstil malzemeleri görülüyor. Çeşitli malzemelerden bu eşyalara buluntular adı veriliyor. Bir taraftan da biz biliyoruz ki genel olarak arkeoloji biliminde buluntular ön planda. Meslek olarak da öyle, mezar kazıcılar olarak gittiğimizde de karşılaşıyoruz. Her zaman bir arkeolojik kontekst içinde o buluntular, eserler ön plânda. Bu müzecilikte genel bakış açısı.

Fakat önemli olan kısım şu: Sizin görmüş olduğunuz eserlerin yaratıcıları var. Bizim için anlam yüklü olanlar, anlam yüklediğimiz, bilfiil bizim ürettiğimiz eşyalar var. Bunlar da aslında o zaman yaşamış insanlara ait eserler. Bizim kemikler, kafatasları, insan kalıntıları derken biraz da değinmek istediğimiz konu buydu. Bu yolla empati unsurunu ön plana çıkarabilmek. Burada eşyalar var ama burada bulunan yeniden yüzlendirilmiş birey bunları üretmiş olabilir. Bu onlardan birisiydi. Bunlar yalnızca meta değil, yalnızca eşya haline gelmiş şeyler değil, birilerinin yaşamlarından koparılmış, mezarlarından çıkarılmış şeyler. Onlar sadece arkeolojik eser değil. Bunlar insanların geçmişle, kültürel miras unsurlarıyla geliştirebilecekleri, başka bir formatta bağ oluşturma ihtimali olan bir düşünceye ön ayak oluyorlar. Tabii ki bu kolay bir şey değil, ama belki de insanlar bunu rahatlıkla hissedebiliyorlardır. Biz genel ortalamada insanlar sergiyi böyle bir bakış açısıyla değerlendirsin istemiştik. O önemliydi bence.

*Yaratmaya çalıştığınız etkinin, koleksiyoncunun tipik davranış biçimlerinden biri olduğunu söyleyebilirim. Koleksiyoncunun nesnesi meta değildir. Daha doğru bir ifadeyle nesne koleksiyoncunun elindeyken, meta olma özelliğinden derhal sıyrılır ve Benjamin'in deyişiyle "koleksiyoncu değeri"yle yaşamına devam eder. Bu değer, nesnenin koleksiyoncuya verdiği ya da koleksiyoncunun nesneden aldığı bir çeşit bilgi türüyle oluşur. Peki, böyle baktığımızda şunu sormak isterim: Buluntuların, kafataslarının dijital formatı bir bilgi nesnesi midir? Sergideki dijital malzeme arkeolojiye hizmet eder mi?*

**A.B.:** Tabii eder. Evren Hoca her ne kadar görsel iletişimi ön plana çıkarsa da ben bu noktada hem görsel arkeoloji hem görsel antropoloji terimlerini biraz daha fazla kullanmak istiyorum. Çünkü tam olarak yapılan bu. Ancak bu elbette serginin görsel iletişimi dışladığı anlamına gelmiyor. Görsel arkeoloji veya görsel antropolojinin ürettiği şeyler aslında bizim bildiğimiz dijital arkeoloji, dijital antropolojinin içinde olan şeyler ve biz burada iki boyutlu, üç boyutlu belgeleme yaptığımızda, onların kayıtlarını bilgisayarlarımızda tuttuğumuzda, tabii ki onlar kendi orijinal materyallerinden bağımsız olarak da kullanılabilir materyaller haline geliyorlar. En basitinden ders materyali olabiliyorlar. Ama daha ötesinde araştırma materyali olarak da kullanılıyorlar. Dijitalleştirmek sadece fotoğraf çekmek değil, yapılan çalışmanın içinde elektron mikroskopu görüntüleri, ışık mikroskopu görüntüleri, bilgisayarlı tomografi görüntüleri gibi birçok farklı kapsamda kayıt mevcut. Ayrıca izotop çalışması, antik DNA çalışması yapılıyor. Onların dijital verisi bu verilerin içerisinde yer alıyor, aynı zamanda mezarlar üç boyutlu dijitalle dönüşürülüyor. Orası ne kadar iyi belgelense de bir



mezarı bütüncül olarak görebilmeniz için onun üç boyutlu modeline sahip olmanız gerekiyor. Bunlar da tabii ki orijinalinden bağımsız olarak, ek yeni materyaller olarak karşımıza çıkıyor.

Juliopolis Projesi kapsamında yapılan çalışmalardan bir tanesi de Juliopolis dijital arkeoloji arşivinin kurulması oldu. Her türlü belgenin dijitale aktarılması, dijitale aktarılmamış olanların da üç boyutlu veya iki boyutlu olarak dijitalleştirilmesi ve böylece çok uzakta, farklı ülkelerde olan araştırmacılarla, insanlarla, halkla onları paylaşmak amaçlandı. Bunların hepsi serginin temel motivasyonları. Sergi, hepsini aynı zamanda yapıyor, bu yanı sıra çok yönlü olduğunu belirtmeliyiz. Alanın tanıtılması, daha fazla insana ulaşılması, insanların dikkatinin oraya çekilmesi vs. Kalıntıları ve eserleri dijital hale getirdiğinizde onları bir anlamda koruma altına almış oluyorsunuz. Bu çok ciddi bir şey. Evren Hoca'nın daha önce vermiş olduğu bir örnek, savaş nedeniyle bombalarla ortadan kaldırılmış Palmira Antik Kenti örneği. Sadece dijital fotoğraflardan oluşan bir yeniden canlandırma olarak Palmira'dan söz ediyoruz.

**E.S.:** *Fotogrametri tekniğiyle yapılıyor bu tür dijitalleştirmeler.*

**A.B.:** Geçmişte kalan o alanın yeniden yapılmasına imkân yok, restore edilmesine de imkân yok. Ama dijital imkânlar o alanın sonraki nesillere aktarılabilir şekilde korunmasını sağlıyor bir şekilde. Bu da başka bir kavram. Yeni bir yüzyılda, 21.yy.'da yeni bir şeyler ortaya çıkıyor. Burada anlatmaya çalıştığım o tarz bir yenilik ve yönelim.

*Arkeoletişimsel bir kavrayış biçimi dediğim biraz da bu!..*

**E.S.:** *Geçmişin dijitalleştirilmesi çok önemli. Dijital hale çevirmenin ne gibi bir avantajı var peki? Juliopolis'te yaptığımız yeniden yüzlendirme güzel bir örnek bu konuda aslında. Kafatasından bir tane var, tek. İkinci bir şansımız yok. Kırıldığı zaman yok. Kaybolduğu zaman onu yeniden yaratma şansımız yok. Ama bunu dijital ortama aktardığınız zaman 3-boyutlu yazıcılarda yeniden üretme şansına sahipsiniz. Bunu dijital yolla İtalya'daki hocamıza yollayarak inceleme yapmasını isteyebiliyoruz. Sen yaşıyorsun, ama bundan bilmem kaç yıl sonra sen de eski olacaksın. Senden sonrakilere inceleyebilmeleri için bu malzemeyi aracı olarak taşıyor olabilirsin. Biz mezar odasını dijitalleştirdik ve incelenebilir hale getirdik. Mesela deprem oldu ve orası yıkıldı. Elinizde başka bir materyal yok. İşte o durumda dijital arşivleme can simidi gibi.*

**A.B.:** Bireysel bir arşivden bahsetmiyoruz. Arşiv, Kültür Bakanlığı'na bağlı bir müzede yer alıyor. Aynı zamanda Koç Üniversitesi'ne bağlı VEKAM'ın arşivinde bulunuyor ve onlar tarafından da insanlara açık erişimli bir şekilde sunuluyor.

*Sergiyle ilgili kendi izlenimlerimden bahsedeceğim. Müze gezme ya da sergi izleme pratiğimizde arkeolojik ya da antropolojik bilgi nesnesi camekânın arkasındadır, siz de bahsettiniz bundan ve onlarla iletişim için yalnızca görme duyumuzu kullanırız. Her zaman dokunma olasılığımız vardır, ancak nesneye belirli bir mesafeye hizalandırıldığımız için dokunamayız. Öyleyken bile, dokunma isteğini uyandırıyorlar. Dijital olan bir işi ise pratik ederken dokunmanın sınırı üretilen malzemeye içkin: Kimi hacimsiz, kimi somut ancak bağlantısız ve onlara dokunmamız imkânsız. Örneğin sergide hiçbir somut bağlantısı olmayan, havada kendi etrafında dönen o kafatasını düşünüyorum. Dünyadan kopmuş, kendi kendine salınıyor. Nesne somut ancak dokunma isteği uyandırmıyor hiç. Görme duyumuzla algıladığımız diğer şeyler ise handiyse bir illüzyon. Modern sonrası bir çağda icat edilmiş pervaneyle çalışan bir makinenin içinden çıkan hologram görüntüsü, soyut bir nesne, her şey gibi akışkan. Modern çağın ürünü olan fotoğraf makinesi onun illüzyonunu bozuyor, bir anda yok olabilir*

*gibi. Pervanenin tur atmasıyla ortaya çıkan hologram kafatası fotoğraflanamıyor. Fotoğraflamak istediğinizde ise geriye yalnızca ışıklı bir pervane kalıyor. Yeni olan eskiye yakalanıyor. Bağlantısız kafatasını görebiliyorum, bir sınır çekmemişsiniz, dokunabilirim ancak dokunmak istemiyorum. Dokunursam zaten zarar verebilirim. Hologramı ise görebiliyorum ancak dokunamam, hem bir hacmi olmadığı için dokunamam hem de o ışık huzmesine doğru elimi uzatsam pervanelere takılacağımı bilirim, o yüzden dokunamam. Bence böyle bir düşünce haliyle tedirgin edici, tekinsizlik duygusu yaratıyor. Ancak diğer taraftan, dokunamamak bile somut nesnenin yaratabileceği bir duygulanımdan daha çok duygulanım yaratıyor olabilirler. Haliyle bu duygulanımın oluşmasındaki tek somut nesne, izleyen olarak benim bedenim. Dijital sanat işlerinde olduğu gibi izleyiciyi işin içine dâhil eden bu uygulamalarda tek somutluk insan bedeni. Bu konularla ilgili neler söylemek istersiniz? Sergiyi izleyenleri gözlemlene şansınız oldu mu? Nasıl tepkiler aldınız?*



**Resim 4:** Anadolu Medeniyetleri Müzesi "Juliopolis'in Yüzleri" sergisinden. **Fotoğraf:** Gülay Acar Göktepe

**E.S.:** *Tamamen kültürel bir şey bu. Bakışla ilgili bir şey. Bu söylediklerin güzel. Bedenin kalması, geriye bir şey kalmıyor. Mesela o dönen kafatası, herkes onu fotoğrafladı. Orada var olan birden fazla iş var. Fakat herkesin çektiği havada miknatisin üzerinde dönen kafatası oldu. Buradaki illüzyon ne? Aslında gösterilen şey ne? Dijitalleşmesinin sebebi bu değil, ama dijitalleştikten sonra üretim yaptığımız malzemelere dokunulmasına izin verdik. Oradaki masklar, havada dönen kafatası. Orada kafatasına dokunup incelemek istemeyen insanların korkusunun ne olduğunu sordum. Neden dokunmak istemiyorsun? Mesela çocukların hemen hepsi dokundu, fotoğraf çekti. Kafatası işte! Bazıları vardı ki hiç dokunmak istemedi. Bazıları var ki fotoğraf bile çekirmek istemedi. Psikoloji işin içerisine giriyor; korkular, gerçeklik algısı, kabullenmeme vb.*

*Aslında bunları konuştuğumuz zaman çok daha başka bir sergi açtığımızı anlıyoruz. İlk kez seninle konuşuyoruz bunları Gülay. Mesela şu çok hoşuma gitti, hiç öyle düşünmemiştim: Pervaneyle ortaya çıkan kafatasının fotoğrafını çekmeye çalıştıktan sonraki yok olma hikâyesi. Bu gizem seni oraya çekiyor. Sergilerde de öyle, an dediğimiz şeyden çok uzaklaşıyoruz. O anda ne olup bittiğine dair fikir sahibi olup anın heyecanını yaşamaktansa arşivleme isteği, sürekli elimizde telefonlarla çekme derdine düşüyoruz. O anın içinde olmak, o kafatasına dokunmak istemeyenler, o anda başka bir iletişime geçtiler. Havada dönen bir kafatasıyla iletişim kurdurduk insanlara. Bu çok önemli bir şeydi işte. Sorgulamadım. Sorgulamamıza gerek yoktu aslında. Birkaç kişiyle konuştum. Belli bir yaşın üzerindeki insanlarla konuştuğumda çok daha farklı tepkiler aldım. Ölümden bahsedildi hep! Biz de mi böyleyiz, biz de mi böyle olacağız? Öldükten sonra bu şekle mi geliniyor? Bu gerçek mi? Mesela bu gerçek mi lafı çok etkileyici bir laftı. Bu gerçek mi?!...*

**Gerçek mi peki?**



**E.S.:** *Ne değişecek? Kafatasının gerçek olmasıyla plastik olması arasında ne fark olacak izleyen biri için?*

**A.B.:** Biraz oraya kendini koyuyor izleyen, kafatasının yerine.

**E.S.:** *İşte tam da bu noktada iş kırılıyor. İletişimde kırılma noktası o. Yani ne fark edecek ki? Kafatası gerçek olsa ne olacak, plastik olsa ne olacak?*

**A.B.:** Bu da serginin empati kurmaya yönlendirme amacına ulaştığını gösteriyor.

**E.S.:** *Yapmak istediğimiz biraz da buydu. Bunları bilinçaltından vermek. Juliopolis adı altında nekropolü dijitalleştirerek verdik. Kimisi kafatası diye fotoğraf çekiyor, kimisi bu gerçek mi diyor. Olayın illüzyonu burada. Ardında sosyolojik, psikolojik bağlamlar var bir dolu tabii. Sorgulama başlıyor. Havada dönenen bir kafatası sana hayatı sorguluyor. Bundan daha tuhaf bir durum olabilir mi?! İnsanlar kendi içlerinde konuştu, düşündü. Onları düşündürttük ve biz bunu Juliopolis diye bir yer de var bakın diyerek gösterdik onlara. Empati kurdurabilmek önemliydi.*

**A.B.:** Sergi özelinde, hologram güzel bir teknoloji. Oradaki hologramın kullanılma esprisi şu: Bu tip yenilikler insanların ilgisini çekecek. Bir başkası benzer bir sergiyi şöyle planlayabilirdi: Oradan çıkan göz yaşı şişelerini, sandaletleri, sikkeleri hologramda sunabilirdi. Fakat bu, bizim yaptığımız kadar etkili olmazdı. Adı üstünde, Juliopolis'in Yüzleri diyoruz. Primat atalarımızdan başlayarak nasıl evrimleştiğimizi düşünürsen, ön plana çıkan şey bizim gözlerimiz. Renkli görme, üç boyutlu görme, yani bizim yaşamımız görmeye doğru akıyor. Görmek iletişimimizin temel unsuru. Ben bir insanla sohbet ettiğim zaman ellerine, ayaklarına, parmaklarına bakmaktansa yüzüne bakarım mesela. Çünkü yüz, bana mimikleriyle bir sürü ipucu gönderir; istemli veya istemsiz yapar bunu. Sergi ziyaretçilerinin o basit soruları, sergi adına güzel noktalara ulaşabildiğini gösteriyor. Bir kere insanlar tipik olarak bu yüzler Romalıysa sarı saçlı, mavi gözlü olmalıydı diye düşünüyorlardı. Halbuki bu bizim Eryaman minibüs hattındaki şoföre çok benziyor ifadesi, bu benim teyzemin kızının bir görümcüsü var, ona çok benziyor ifadesi amacımıza ulaştığımızı gösteriyor. Bunlar, oradaki eserleri sadece birer eser olmaktan çıkarıyor. Eser onunla iletişim kuran kişi için, teyzesinin, kuzeninin, görümcüsünün vs. bir çeşit muadili haline geliyor. Siz sergilik eseri biraz daha yaşamın içine dâhil etmiş oluyorsunuz. Gerçek mi? Biz de buna benzer miyiz? Bu sorular, eseri biraz daha yaşamın içine dahil edebildiğimizi gösteriyor. Demek ki insanlara bu süreci yaşatma imkânı vermiş sergi. Başka ne tür izlenimler uyandırdı sergi? Ben bu konuda kimseyle derinlemesine, çok fazla sohbet etmedim. Ama birebir görüştüğüm insanlardan çok değişik bir sergi olduğuna yönelik pozitif dönüşler aldım.

**E.S.:** *Aslında sergi iki türde incelendi. Sen ve senin gibi düşünenler, var olan malzeme üzerinde empati kurarak bir şeyi anlamlandırmaya çalıştı. Bir kısmı da gerçekten sadece tekniğe ve teknolojiye baktı. Bu ikisini ayırmak gerekiyor. Senin de bu konudaki düşüncelerin, söylediğin şeyler çok değerli. Bu müthiş bir bakış açısı. Bir kişi bile böyle baksa, ki sen de böyle bakmışsın, bence sergi amacına ulaşmış demektir. Yeterlidir yani. Yüzlendirdiğimiz kadın çirkin! Bunu da duydum ben mesela. Güzel kavramı zaten ayrı bir tartışma konusu. Hem zaten sonuçta bizi ilgilendiren, yeniden yüzlendirmenin güzel veya çirkin olması değil, ne olabileceğine dair bize veri vermesi. İdeal insan olmasına gerek yok.*

**A.B.:** Kullanılan yöntem zaten yüzde yüzü vermiyor. Bu kafatasının yüzü bu bilimsel yöntem içinde yüzde yüz ortaya koyulmuştur diye bir şey yok.

*Geçmişin ve şimdinin birbirine dolanık olduğu bir sergi görüyoruz. Ben bu dolanıklık durumunda arkeoletişimsel bir tutum, bir yenilik görüyorum. Eskiye içererek aşan bir yeni'den söz ediyorum. Geçmişle iletişim...*

**A.B.:** Evet kesinlikle doğru.

*Geçmişle iletişim kurmanın kaynağı olan arkeolojik nesnenin, alıcıları / izleyicileri düşünülüşünde gelecek mefhumu da ortaya çıkıyor. Son sorum şu olsun: Sergiyi biçimlendirirken, sizin için zaman kavramı önemli miydi?*

**A.B.:** Bu benim özellikle üzerine düşündüğüm bir şey olmadı.

**E.S.:** *Herkes gelip zamanla ilgili sorular sordu sergide. Ne kadar zaman önceydi burada görülenler? İnsanlar hep bunu sorguladılar. Ali için bir şey ifade etmeyebilir bu, çünkü bu alan Ali'nin akademik çalışma konusu. Ona artık çok enteresan gelmiyor olabilir ama dışarıdan bakan insanlar için etkileyici bir karşılaşmaydı sergideki yüzler. Ali saç örneğinin nasıl inceleneceğine ilişkin kafa yorarken, insanlar saçın bu zamana kadar kalıp kalmayacağını sorguluyor. Ne kadar eski? Çok enteresan, bu tür enformasyonların sonucu insanları nasıl etkileyecek? Kafatası gerçek miydi? Bunun üzerine bir araştırma yapmak lazım. Çok güzel bir araştırma konusu olabilir.*

*Nihayetinde insan kendini belirli bir zaman - mekâna yerleştirmek ister. Hem sergiyle hem de bu söyleşiyile bana özel bir zaman - mekân açtınız, çok teşekkür ederim.*

2022, 9(1): 281-286

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.281286>

Söyleşi

## ÜMİT BEKTAŞ'LA SÖYLEŞİ: GÖRSELLER ÜZERİNDEN SAVAŞ VE DİJİTAL SAVAŞLAR

Ayşe Nevin YILDIZ<sup>1</sup>

Savaşlar insanlık tarihinin bir parçasıdır. Hatta insanlık tarihini savaşlar tarihi, kültürü de bu savaşların deyim yerindeyse bir sonucu olarak ele alan paradigmlar mevcuttur. Savaş paradigmlarına karşı konumlanan ve bunları dönüştürmeyi amaçlayan barış çalışmalarının bize gösterdiği, iletişim araçlarının savaş kültürünün meşrulaştırılmasında olduğu gibi, doğallaştırılıp yaygınlaştırılmasında da büyük payının olduğudur. Zira fiziksel kültürel ve yapısal şiddet tarafından sistemli bir biçimde örülen bir savaş kültürü mevcuttur ve bu kültürün yerini barış kültürüne bırakabilmesi için barış gazeteciliğinin varlığı büyük önem taşır. Neredeyse başlangıcından bu yana savaş gazeteciliği olarak icra edilegelmiş olan gazetecilik mesleğinin, barış kültürünün inşasında ne tür işlevler ve sorumluluklar üstlenebileceği sorusu ise her savaş döneminde tekrar sorulmaktadır. Gazeteciliğin barış ile bağlantılı etiği bir yana, diğer bir taraftan teknoloji adeta Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" ifadesinin altını çizercesine olayları biçimlendirmektedir. Nitekim savaşların, teknolojik gelişmelerle birlikte bir gösteriye dönüşmesi bildiğimiz bir şey olsa da özellikle bu röportaja konu olan Rusya-Ukrayna Savaşından hareketle savaşın imgeleştirilmesinin tamamıyla dijitalleştiğini söylemek mümkün. Daha açık bir ifadeyle, bu savaş örneğinde savaşın imgeler üzerinden verildiğini, tarafların kamuoyu desteği almak için adeta bir iletişim savaşı sürdürdüğünü izleyebiliyoruz. Biz de Moment Dergi olarak, sahada neler oluyor, bu savaşı yeni kılan ne, bizi neler bekliyor ve dahası biz bu savaşı nasıl okumalıyız sorularını Ümit Bektaş'a sorduk.

<sup>1</sup> Ayşe Nevin YILDIZ, Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Bölümü, ORCID:0000-0002-0524-5029, [newaysenevinildiz@gmail.com](mailto:newaysenevinildiz@gmail.com)

Söyleşi tarihi: 15.05.2022

Savaşın tüm hızıyla sürdüğü Ukrayna'da çalışırken sorularımızı yanıtlayan Reuters Haber Ajansı foto muhabiri Bektaş 1972 yılında Ankara'da doğdu. Lise yıllarından itibaren fotoğraf çekmeye başladı. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 1993 yılında Milliyet Gazetesi Ankara Bürosu'nda foto muhabiri olarak göreve başladı. 2004 yılında Milliyet Gazetesi'nden ayrılarak Reuters Haber Ajansı'na geçti. Halen bu ajansta haber fotoğrafçılığı yapmaya devam ediyor. Kariyeri boyunca elliye aşkın ülkede görev yaptı. ABD'nin Irak'ı işgalini ve Afganistan'daki NATO operasyonunu iliştilmiş gazeteci olarak takip etti. Bosna, Cezayir, Kosova, Gürcistan, Sırbistan, Suriye, Hong Kong, Sudan ve Ukrayna gibi çatışma ve savaş bölgelerinde habercilik yaptı. Çektiği fotoğraflar Time ve Newsweek dergilerine kapak oldu, dünyanın saygın gazetelerinde çok sayıda fotoğrafı yayınlandı. 1995, 2011 ve 2022 yıllarında Türkiye Foto Muhabirleri Derneği tarafından verilen Yılın Basın Fotoğrafı ödülüne layık görüldü. 2010 yılında ise Abdi İpekçi Gazetecilik Ödülü'nü kazandı.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Ukrayna'dan, savaş ortamından yeni döndün ve birçok şeye tanıklık ettin. Her şeyden önce bir gazeteci olarak kendi tanıklığını ve görüp yaşadıklarınla ilişkilene halini nasıl tanımlarsın?*

**Ümit Bektaş:** Ben Kiev'e Ukrayna ile Rusya arasındaki gerilim tırmanırken, ancak henüz silahlı çatışmaya dönüşmemişken gittim. Açıkçası savaş çanları çalarken bu kadar yaşayan, sokakları cıvılcıvılcı bir kent beklemiyordum. Rusya Büyükelçiliği önünde bir protesto eylemi izledim o günlerde. Protestocu sayısının azlığına hayret ettim. Sanırım insanların çoğu yaşanan gerilimin çatışmaya dönüşmeyeceğini düşünüyor ya da umuyordu. Ne zaman Rus işgali başladı, hemen o gün Kiev tamamen farklı bir şehir görünümünü aldı.



İnsanlar sokaklardan çekildi, metrolar sığınağa dönüştü, çok sayıda insan görece daha güvenli olan ülkenin batısına ya da komşu ülkelere gitti. Marketler, benzin istasyonları, lokantalar, mağazalar kapandı. Şehir adeta hayalet bir kent halini aldı. Sokaklara kontrol noktaları, barikatlar kuruldu. Bu kadar hızlı bir değişime tanıklık etmek ve bu değişimin hızlı barış durumundan savaş haline geçiş şeklinde gerçekleşmesi,

herkes gibi Ukrayna'da çalışan gazeteciye de olumsuz etkiliyor. Daha karamsar, daha üzgün, daha depresif oluyorsun haliyle. Ama gazetecilik içgüdüğü hemen öne çıkıyor ve kendini yeniden işine veriyorsun. Görüp yaşadıklarını kendine saklayıp olan biteni anlatmaya çalışıyorsun.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Kaç yıllık savaş muhabirisin? Birçok farklı savaşa tanıklık ettin. Sence Ukrayna savaşının diğer savaşlardan farkı ne? Bir gazeteci olarak gözlemlerin nelerdir?*

**Ümit Bektaş:** Kuşkusuz bu tanık olduğum en dijital savaş. Müthiş bir enformasyon akışı var ve bu akış içinde muhabir olarak doğru ve anlatmaya değer olanı bulmak zorundasınız. Hızlı olmak gerekliliği de cabası. 2000'lerin başında Irak ve Afganistan savaşında yaşananları bugünle, özellikle teknoloji açısından

kıyaslandığımda yeni bir çağda olduğumuzu düşünüyorum. İnternetin yaygınlaşması, mobil cihazlardan internete erişim olanağı, kameraların cep telefonlarına entegre hale gelmiş olması, sosyal medyanın yaygınlığı ve gücü... Tüm bunlar insanları olan biteni hem izlemeye hem de olanların parçası olmaya itiyor. İnteraktif bir ortam. Sudan'da, Endonezya'da evinizde oturup bu sepete birkaç haber de siz atabilirsiniz ve alıcı bulmanız hiç şaşırtıcı olmaz. Hal böyle olunca ana akım medyanın olaya ilgisi de büyüyor. Olay dediğimiz savaş tabii burada. Savaş dahi olsa, esasında gazetecinin yaptığı tutarlı bir öyküleme ortaya koymaktır. Şimdi olay yerindesiniz, iyi iş yapan bir öykünüz var. İyi bir haber adına sonuna kadar kullanıyorsunuz kaynakları. Neticede haber dolaşıma giriyor. Bir döngü oluşuyor: İnsanlar bu haber üzerinden Ukrayna'yı izliyor. Haber izlendikçe daha çok işleniyor. Şimdi, Ukrayna Savaşı'na dönecek olursak, buraya özgü ne diyebilirim?... Bir kere, bundan daha dijital ve görsel bir savaş yaşamadık daha önce. Ve sanırım bundan sonra hiçbir yeni savaş da eski savaşlara benzemeyecek. En azından savaşlar artık sadece cephede değil sanal dünyanın sosyal medya cephelerinde de çok şiddetli yaşanacak. Ukrayna Savaşı bize bunu gösterdi. Öte yandan savaşın yaşandığı coğrafya Avrupa. Bu, belki de üzülen belirtmek gerekir, profesyonel haberciliğe yoğun talebi olan kitlenin olaya ilgisini de artırmış durumda. Yani, Avrupa açısından bir nevi arka bahçede olanları izlemekten kapı önünde olanları izlemeye geçilmiş durumda. Hal böyle olunca gazetecilik işi yoğun bir çaba gerektiriyor. Ukrayna'yla yatıp Ukrayna'yla kalkan bir dünyaya yeni, derinlikli, kesintisiz ve elbette görselliği yüksek bir hikâye anlatmak zorundasınız. Bu sadece çok yorulmak demek değil, hızın ve dezenformasyonun yoğun olduğu bir ortamda çok hata yapma riski de demek.

Dezenformasyon ve manipülasyon hep vardı aslında. Ama muhtemelen hiçbir savaşta bu denli yoğun kullanılmadı. Dijital araçların yetenekleri ve kolay erişilebilirliği "fake news" üreticilerine sonsuz fırsat yaratıyor. Ellerin altında güçlü bir bilgisayar, *photoshop* ve bir dolu programla, oturup olmayan haberler üreten ya da olanları çarpıtan bir dolu insan var bugün. Eskiden haberler yalanlanırdı. Şimdi kendi aleyhine yalan haber üretilip bunu karşı tarafa sahiplendiren, sonra da "karşı tarafın haberi nasıl da yalan" diye sözüm ona haberin ipliğini pazara çıkaran kaynaklar var. Son dönem teknolojik gelişmelerin neticesinde, yurttan gazeteciliğine methiyeler

düzerken haberi profesyonellerden alma zamanı kapanıyor diyenler vardı. Ama örneğin Ukrayna ile birlikte bir kez daha açıkça ortaya çıktı ki haber profesyonellerine hep ihtiyacımız olacak.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Jean Baudrillard Irak savaşı için aslında hiç yaşanmamış demişti, zira bu savaşın imgeler üzerinden olduğu tezini savunuyordu. Ukrayna için de*

*benzer bir tespitte bulunmak mümkün mü sence, ya da Irak için de doğru muydu bu tespit? İki savaşı karşılaştırdığımızda Irak'tan gelen görüntüleri ağırlıklı olarak havada patlatılan füzeler oluşturuyordu, oysa Ukrayna'dan gelen imgeler ölü bedenler, yıkık evler ve şehirlerle dolu.*





**Ümit Bektaş:** Savaş binlerce kilometre uzaktakiler için bir gerçekliğe oturtulamayan bir durum olabilir. Tanık olunan şey sonuçta bir fotoğraf makinasının içinde döndüğü yer kadar, ya da 35mm bir lensin genişliğine hapsolmuş durumda. Bu durumda semboller üzerinden düşünmek olası. Nitekim her önemli haberin bir imgesi var. Irak savaşı için bu gökyüzünü aydınlatan füzeler, Suriye için kıyıya vurmuş bir çocuk cesedi, Vietnam için ise yanan bedenler diyebiliriz. Ancak orta yerde yaşanan şey, yaklaşıp birinci dereceden tanıklık edildiğinde çok da gerçek. Katıksız ve acımasız gerçek. Ölenler, öldürenler, yakılanlar, yıkılanlar. Bizim karşılaştığımız işin bu yanı. Ben oradaydım ve neler yaşandığını gördüm. Uzaktakiler için, tanıklıklar semboller üzerinden olduğunda ve ikincil kaynaklardan sağlandığında, sembollere takılıp yaşanmamış gibi olabilir. Öyle sayabilirsiniz. Ama yakınındaysanız savaşın gerçekliğini hissetmemeniz mümkün değil.

Ölü bedenler konusunda bir şey daha söylemek isterim. Daha önceki hiçbir savaşta bu denli ceset girmedik evlerimize. Gerçekten devasa boyutta bir ölüm görselliği hâkim Ukrayna Savaşı'nın temsilinde. Peki bu kadar cesedi evlerimize sokan şey nedir? Coğrafya mı? Medya endüstrisi içindeki para akışı mı, mesela reklam verenlerin duruma ses çıkarmaması mı? İmgelerin şiddetini gözümüze sokarak taraf olmamızın istenmesi mi?... Ayrı ve çetrefilli bir tartışma konusu bu.



**Ayşe Nevin Yıldız:** *Ukrayna özelinde, baktığımızda savaş alanının bir film ya da dizi seti gibi kurulduğunu da görüyoruz. Bir yandan savaş sürerken bu setler nasıl kuruluyor, nasıl işliyor, neye hizmet ediyor? Daha açık bir soruyla savaşın gerçekliği noktasında hakikatle ilişkimizi nasıl kuracağız biz bu tablo karşısında? Hakikat ötesi kavramıyla birlikte düşününce, gazetecilik etiği açısından yeni bir döneme, farklı sorgulamalara*

*yol açacak gibi bu savaş, ne dersin? Bu yöndeki deneyimlerin neler? Mesela haberlere yansıdığı gibi bir soykırım oldu mu, gördüğümüz ve tanık olduğumuz kadar çok insan öldürüldü mü? Bu konuda çelişkili açıklamalar okuduk çünkü...*

**Ümit Bektaş:** Savaşta çok insan öldürüldü. Burada "çok" nedir tartışılır tabii. Bana göre birden fazlaysa çoktur diyebilirim mesela. Birinci Dünya Savaşı'nda bir cephede bir gecede on binler ölüyordu. O zamanla kıyaslandığında az belki bu sayı. Ama günün dünyasında çok mu? Çok. En azından ben bu kanıdayım. Ukrayna'dayken bir yerlere füzeler düştüğünde arkadaşlarım Türkiye'den arayıp, "kim attı o füzeyi, Ukrayna kendini mi vurdu?" diye soruyorlardı. Bunu cephede, savaşan taraflardan birinin yanındayken ve diğerine hiç yaklaşamazken cevaplamak çok zor. Bu koşullarda haberden söz edeceksek, sonuçta bir haberi elinize aldığınızda farklı kaynaklardan okumanız, habere konu olan olayı farklı taraflardan izlemek gibi yöntemlerle hakikatle olan ilişkinizi daha güçlü kurmanız bugün hala mümkün. Bana sorarsanız, bugün, tüm dezenformasyon olasılığına rağmen internet gerçeği aramayı bir taraftan da mümkün kılabilen şahane bir kaynak. Bunu kullanmak lazım. Ne kadar bilinçli okursanız kandırılmanız o kadar zor olur. Bu savaşta kimi



dehşet sahneleri kurulmuş mudur? Yer yer çeşitli yalanlar pazarlanmış mıdır? Kuşkusuz evet. Ancak öte yandan, olay, yani savaş o kadar göz önünde yaşıyor ki tüm bunların kurmaca olması imkânsız. Şimdi gerçek ve kurgu karmaşası aynı anda var olsa da yanılırlar zamana yenilecek tabii ki. Bugünlerin sıcak atmosferinden uzaklaşıldığında, zamanı geldiğinde, savaş atmosferinde gerçeklerden ne şekilde ne kadar uzaklaşıldığını daha iyi göreceğiz.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Biliyorsun biz bir de yakın zamanda Suriye savaşına tanıklık ettik. Şimdilerde ise iki savaşı karşılaştıran ve hatta ikisi arasında zıtlıklar kurulması suretiyle üretilen ayrımcı bir dil mevcut. Mesela Suriye savaşında ülkesini terk edenlerin görüntüleri kullanılıyordu ağırlıklı olarak. Oysa Ukrayna'da savaşan bir halk var karşımızda gibi görünüyor! Öyle mi gerçekten de? İkisi arasında kurulan farklar ne tür imgeler üretiyor sence ve neye hizmet ediyor?*

**Ümit Bektaş:** Savaşın iki güçlü görseli var her zaman: Kaçanlar ve savaşanlar. Mülteciler ve silahlılar. İki savaşı karşılaştırmaya çalışırsam, elbette Suriye gazeteciler için erişim açısından daha zor ve tehlikeliydi. Basın orada bu denli rahat hareket edemedi. Aslında ben sorudaki tespite katılmıyorum. Ukrayna Savaşında gidenler de en az savaşanlar kadar işlendi medyada. Tren garları, sınır kapıları hep göz önündeydi. Tabii medya hep kendi *hinterland*'ına daha çok önem atfeden bir yapı. Maalesef Ukrayna Yemen'den daha yakın bize ve Avrupa'ya. Yemen'i o kadar görmedik, merak etmedik, ama yakınımızda olması nedeniyle Ukrayna'daki hikâye daha çok ilgi çekti. Çekmeye de devam ediyor. Ayrımcılıktan söz ettin bir de. Elbette, ne yazık ki faşizm yükselen bir olgu. Dolayısıyla ayrımcı dile Ukrayna Savaşı sürecinde de çok tanık olduk. *Hinterland*, yani bahçe benzetmemi hatırlatayım. Burada bizim için bir *hinterland* biraz farklıydı: Suriye bizim için yakındı, tamam. Ama arka bahçedeydi. Bir süre gözler kaçırıldı, konfor alanından çıkmayıp görmezden gelinebildi savaş. Ukrayna ise kapı önü gibi daha çok. Kapı önü benzetmesini açayım biraz: Eve girip çıkarken sırtınızı dönmeniz pek mümkün değildir kapıya. Suriye arkamızdayken, Ukrayna gözümüzün önündeydi yani.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Daha genel anlamda, iki savaş arasında imge seçimi açısından ne tür farklılıklar var sence?*

**Ümit Bektaş:** Ben her savaşın satan imgesinin üç aşağı beş yukarı aynı olduğunu düşünüyorum. Bugün tezgâha ölüm, yarın asker, sonraki gün mülteci koyuyorlar. Biz de bunu

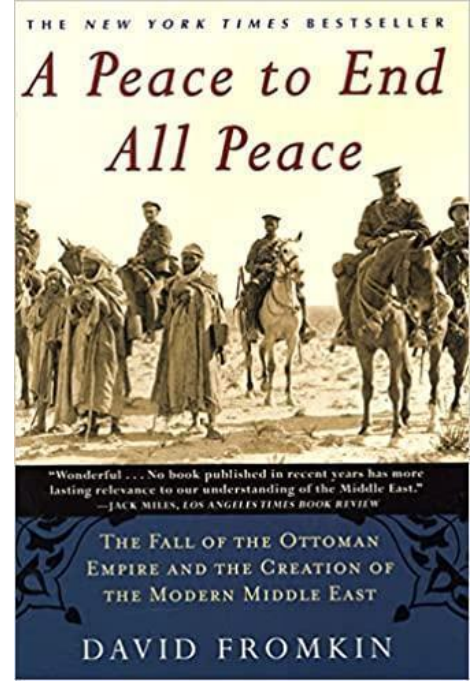
hemen kabul ediyoruz. Uzakta olana daha ilgisiz olduğumuz için bombanın düştüğü yeri önemsemiyorsak bombardımanı izliyoruz, film izler gibi. Yakınımızda olandan dehşete düştüysek parçalanan yok olan sivil hayatları görüyoruz... Mesafe ilginç bir şey. Bu dediklerimi acımasız bulabilirsiniz ama savaşın şiddetine şaşırılmamız bir çeşit naiflik olurdu bence. Hayata karşı takındığımız tavır da biraz böyle değil mi hem? Bazı şeyleri kendi sorunumuz olarak görürken ona yaklaşıyoruz, bazılarına öyle rahat sırt çevirip "bana ne"



diyebiliriz ki o bizim uzağımıza düşüyor. Buna ek olarak, üstüne üstlük ana akım medyanın ticari boyutu da var. Daha önce de söylediğim satabilme kaygısı savaş koşullarında da orada. Kaldı ki artık gazetecilerin gazetelerinin olduğu çağda da değiliz. Medya sahiplikleri büyük şirketlerin tekelinde. Hal böyle olunca medya ait olduğu iktidar odağının aracına dönüşüyor. O odağın menfaatini göz ardı etmesi ve olaylara tam ortadan ve tarafsız bakması çok zor.

**Ayşe Nevin Yıldız:** *Senin iki ayrı savaştaki çektiğin görüntüler nitelik olarak birbirinden farklılaştı mı peki?... Bir savaş muhabiri nasıl çeker fotoğraflarını?*

**Ümit Bektaş:** Hep aynı fotoğrafçıydım aslında. Etik kuralları hiçbir zaman bir tarafa bırakmadım. Sonuçta gün sonunda, ya da eninde sonunda vicdanınızla baş başasınız. İşte bu yüzden gördüğümü aktardım her zaman. Kurmaca peşinde olmadım. Benimle gerçeklik arasında duran fotoğraf makinamı olabildiğince müdahil sıfatından arındırıp tanıklığa yönelik kullandım. Tabii fotoğraflarıma bakanların kullandığım objektifin açı genişliğinin 360 derece olmadığını unutmamaları gerekir. Fotoğraflarımın açısı makineme taktığım objektif kadardır. Savaş muhabirinin fotoğrafı nasıl çekeceği konusundaki mottomu ve dileğimi, David Fromkin'in *A Peace to End All Peace* başlıklı kitabının isminden uyarlamak isterim: Savaşa son veren savaş fotoğrafları çekmek isterdim!



2022, 9(1): 287-292

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.287292>

Değıniler

## BELL HOOKS'UN ARDINDAN...

Ayşe HİNDİOĞLU<sup>1</sup>

*"Yaklaşın, şunu göreceksiniz: Feminizm herkes içindir."  
bell hooks*

### Ve Anlatılan Aslında Bizim Hikayemizdir

Çok sayıda insanın kadın mücadelesi, sınıf öfkesi, eşcinsellik, ve ırkçılık gibi birçok konuda fikrinin ve çözüm aradığı keskin sapaklarının olduğu bir bölgede yaşıyor olmak, bana kendi bakış açımı oluştururken ve bu yazıyı yazma davetini aldığım 8 Mart günü temiz bir sayfa açarken bir hayli zor oldu. Neyse ki anmak, anlamak ve bir kez daha sesini sonuna kadar açmak istediğim bell hooks'un ideoloji gözlüklerini taktım ve 7/24 mücadelesini verdiğimiz feminizme bir kez daha onun bakışıyla yaklaşma fırsatı edindim. Bu benim için çok gurur vericiydi, çünkü eserleriyle bu kadar geç tanışma fırsatı bulduğum halde tüm zamansal, konumsal, etnik ve sınıfsal farklılıklara rağmen bu ataerkil dünyanın bir ucundan yalnızca kadın ya da insan olma pratiğimiz sayesinde kendisiyle özdeşleşmemi sağlayabilmiş bir kadın hakkında yazabilecektim. İçinde yaşadığımız sosyokültürel ortamın feminist mücadelede her gün daha da yorgun düşmemize altyapı hazırlayan zemini, 8 Mart'ın biraz hüzünlü ama daima daha da güçlenerek geldiğinin habercisiydi. Feminist Teori ve Medya Çalışmaları yüksek lisans dersinde sıkça ismini anıyor oluşumuz ve düşüncelerinin bizlerde bugün nasıl bir tasavvur yarattığına dair tartışmalarımızın onu daha yakından tanımaya yönelik hevesimi ve vizyoner feminizmin hayatımızı dönüştürebileceğine dair heyecanımı ne denli arttırdığını hatırlıyorum. Şunu da belirtmeliyim ki; hayatımda çok az an, beni bell hooks'un vefatını, kendisiyle tanışmama vesile olan çok değerli hocam Emek Çaylı Rahte'ye bildirdiğim gün kadar yaralamıştır. 15 Aralık 2021 tarihinde kaybettiğimiz

<sup>1</sup> Ayşe HİNDİOĞLU, Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-4630-2592, [aysehindioglu@gmail.com](mailto:aysehindioglu@gmail.com)

Yazının Geliş Tarihi: 02.05.2022 | Yazının Kabul Tarihi: 10.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atif lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

feminist yazar, düşünür ve aktivist bell hooks'u anmak ve literatürde çığır açan katkıları üzerine birkaç şey söylemek adına bana söz hakkı verdiği için Emek Hocam'a ve Moment Dergi ekibine teşekkürü borç bilirim.

hooks, 25 Eylül 1952 tarihinde ABD'nin Kentucky eyaletinde Afrikalı-Amerikalı 6 çocuklu bir ailenin ilk kız çocuğu olarak dünyaya geldi. Asıl ismi Gloria Jean Watkins olan teorisyen, kuşaklararası feminizme bir selam göndererek büyük büyük annesinin ismi olan bell hooks'u mahlas olarak kullanmayı tercih etti. Bir ismin marka değeri olarak fikrin önüne geçmesini istemedi, böylece yalnız düşündükleriyle ön planda olmayı başardı. Ayrıca her alanda olduğu gibi harflerin de birbiri arasında hiyerarşik bir yapı olmaması gerektiğini düşünen yazar, ismini daima küçük harflerle kullandı. Stanford Üniversitesi'nde bitirdiği İngilizce Bölümü'nün ardından İngiliz Edebiyatı üzerine yüksek lisansını yapan hooks, California Santa Cruz Üniversitesi'nde tamamlayacağı doktora eğitimine kadar bir süre, içinde bulunduğu ataerkil düzeni, bölünmüş sınıfsal yapıyı ve hareket içinde ayrıcalık kazanan hemcinslerini gözlemledi ve yazdı. Edebiyatın kültürle olan derin ilişkisinden olacaktır ki ABD toplumu ile dünyanın geri kalanında yürütülen eşit haklar mücadelesine ait değerlerin ve ihtiyaçların oldukça farkındaydı. Siyahi ve işçi sınıfı bir ailede kadın olarak dünyaya gelmiş olması, harekete geçmedeki gücü içinde bulmasında ve ideolojik altyapısının oluşmasında büyük ölçüde rol oynadı. Birçoğu Türkçeye çevrilen kitaplarının da içinde bulunduğu 40'ın üzerinde eseri yayımlanan yazar, ikinci dalga feminizm hareketinin önde gelen isimlerinden kabul ediliyor. Aynı zamanda siyahi kadınların feminist hareket içerisindeki taleplerini dillendirerek; ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıfın kesişimselliği etrafında örülen üçüncü dalga feminizmin teorik ve aktivist zemininin oluşumuna da katkıda bulundu.

Kapsayıcı ve kucaklayıcı bir feminist düşüncenin savunucusu olması onu, döneminin mücadele anlayışında ön plana çıkaran özelliklerden biri oldu. Feminizmin yalnızca beyaz orta sınıf kadınların kurtuluşu için değil, patriyarka ile mücadele eden herkes için bir çözüm olacağını dile getirmesi hem feminist hareket içinde kendi konumlanışını hem de kendinden sonra gelecek kız kardeşlerinin kaderini belirledi. Çünkü yalnızca kadınlar değil, ezilen, hakları sömürülen, marj dışına itilen... O kadınların yetiştirdiği erkek çocuklarıydı, translardı, dezavantajlı tüm gruplardı aynı zamanda. Öyleyse nereye odaklanmalıydı? Neyi değiştirmeliydi ki bu düzende; eşit haklarla, imkânlarla eşit düzeyde erişerek insanca yaşansın? hooks'un sunduğu alternatif, sevgiydi. hooks yıllarca denenmiş ve girişimleri çözümsüz kalmış kocaman bir soru işareti olarak öylece duran feminist öfkenin karşısına sevgiyi koydu. Ebeveyni çocuğunun başını okşamaktan alıkoyanın da, aynı geleneksel acıları çektiği halde sırf ten renkleri farklı diye acılarını paylaşamayan kadınların da, bu hayatı yaşama biçimleri veya cinsel yönelimleri yüzünden komşusunun yüz çevirdiği insanların da tek bir nedenden dolayı birlikte mücadele etmesi gerektiğini çoktan anlamıştı. Çünkü bell hooks sevgisizliğin patriyarkanın en güçlü silahı olduğunu biliyordu. Böylece hooks, profeminist hareketin kitle medyasında erkek karşıtı duruş olarak yansıtılan biçimleriyle birlikte, savunucusu olduğu türden bir radikal feminizmin de eril şiddete kurban gitmesini önleyecek yeni bir tutum geliştirmiş oldu. Sevgi, feminist literatüre fısıldanmış öyle bilgece bir ipucuydu ki; geçerliliğini yüzyıllarca, yaşamın var olduğu herhangi bir evrende korumaması için önünde tek bir engel yoktu.

1981 yılında yayımlanan *Ben Kadın Değil miyim? (Ain't I A Woman?)* isimli eseriyle adından söz ettirmeye başlayan yazar, siyahi kadınların kurtuluş mücadelesindeki konumu, temel hak ve özgürlüklerine erişimi gibi hususlarda eleştirel bir inceleme sundu (hooks, 1981). 2000 yılında yayımlanan *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika (Feminism Is For Everybody: Passionate Politics)* isimli eserinde feminist hareketin tarihçesini yeri geldikçe bizlere hatırlatmayı ihmal etmeyen hooks, temelde cinsiyetçilik, cinsiyetçi sömürü ve baskının karşısında durmak ana hedefi olan feminist politikanın zaman içerisinde pastadan payını

alanların kenara çekilmesiyle yitirdiği gücü yeniden kazanmasına yönelik alternatif patikalar çizdi. Bunu yaparken feminist harekete dair yanlış anlaşılan, feminizmin istendik şekilde anlaşılan veya anlaşılmayan yönlerine herkesin anlayabileceği son derece yalın bir anlatımla ışık tutan hooks, feminist literatürün geleceğine yol gösterici nitelikte bir rehber oluşturdu. hooks feminist hareketin erken dönemlerindeki bilinçlendirme gruplarında konuşulanların, kadın araştırmaları sayesinde akademiye taşınmasının ardından kullanılan dilde bazı değişiklikler olduğundan söz etti. Akademide kabul gören ağdalı dilin, feminizmin herkes tarafından anlaşılması ve pratik edilmesinin önünde engel teşkil edebileceğinden ve bunun giderilmesine duyulan gereksinimden bahsetti. “Feminizme Yaklaşın” sloganıyla sesine kulak veren herkesi ataerki tahakkümün ağır cübbesinden sıyrılıp kendi gibi olmanın ve sevmenin, kabul etme ve kabul görmenin dayanılmaz hafifliğini yaşamaya davet etti (hooks, 2002). Böylece, özellikle erken dönem hareketinde yer alan örnekleri olsa da feminizmin erkek karşıtlığı olmadığını, erkekler kadar sık olmasa da kadınların da birbirlerine, çocuklarına ya da partnerlerine yönelik şiddete başvurabildiğini ve bunun ancak ataerki tahakküm biçimlerinin tamamen terkedilmesiyle çözülebileceğini savundu. Eleştiri oklarının feminist hareket içindeki eşitlikten uzak ayrışmalar ve çelişiklere bizzat hooks tarafından yöneltilmesi feminizme yönelik bakışı değiştirebilirdi. Değiştirdi de... Çünkü hooks en büyük eleştirilerinden birini, sistemde değişip dönüşmesi gereken tüm sıkıntılar feminist mücadelede yer alan kadınlar tarafından dile getirildiği halde, alternatif bir çözüm yolu gösterilmemesi üzerine yaptı. İrk, sınıf, ebeveynlik, cinsellik, erkeklik ve sevgi gibi üzerine eğildiği her bir olguyu feminizm parantezinde inceleyerek feminist hareketin yönelebileceği çözüm odaklı stratejiler sundu. Deneyimsel ve pratiğe dayalı bir yaklaşımı benimseyen teorisyen, feminist literatürün adaletli biçimde kazanım ve eksikliklerinden bahsederken kendi tecrübelerinden ve en önemlisi bu tecrübelerin ona hissettirdiklerinden söz etmeyi hep düstur edindi. Çünkü ancak bu şekilde ortak acılarımızın ortak dilini oluşturabileceğimize inanıyordu. Bugün, kurumsallaşmış cinsiyetçilik olarak adlandırdığı ataerkinin hiç de kolay olmayan yollarla imtiyaz sahibi olan ve olmayan gruplara, tahakküm ilişkisinin kurulmasını nasıl da zorunlu kıldığını ve bunu yaparken eksilttiği özümüze tutunarak “birlikte” nasıl bu kokuşmuş zincirleri kırmak için mücadele verebileceğimizi bell hooks’tan öğrenebiliyoruz.

## Erkekler, Ataerki, Feminizm

Hooks (2018), *Değişme İsteği, Erkekler, Erkeklik ve Sevgi (The Will to Change: Men, Masculinity and Love)* kitabında biyolojik erkekliğin kaderinin inşa edilmiş erkeklik kalıplarına sığmayacak kadar özgür olduğunun ve hür irade ile tercih edilecek feminist anlayışın erkeklerin de tıpkı kadınlar gibi patriyarkadan aldığı yaraları sarması için tek çare olduğunun altını çizdi. Böylece sözde modern ataerki toplumların yetiştirdiği, kendini yalnız olduğu sürece güçlü tanımlayan ilgiye ve sevgiye muhtaç oğlan çocuklarının da kalıplara sığdırılmış kadınlık biçimlerini usulüne göre yaşamayı öğrenen kız çocukları kadar acı çektiğini bir kez daha hatırlatmış oldu. Bu düşüncenin alamet-i farikası yalnızca feminist mücadele içinde yer alan kadınları değil, feminist düşünceye ön yargıyla yaklaşan birçok erkeği de kucaklamasıyla çok geniş ve kuvvetli bir mücadele alanı yaratmasından gelmektedir.

Feminizmi yalnızca kadınların politik dayanışma alanı olmaktan çıkarıp erkekler için de eşit haklar ve özgürlükler talebinde bulunulan bir yaşamın mücadelesini veren hooks, aksinin mümkün olmadığı bir sistemde gerçekçi ve bütüncül sonuçlar elde edemeyeceğimizi savundu. Feminist mücadele içinde yer alan kadınların da eğitim, meslek sahibi olma, hak savunuculuğu gibi hususlarda tümüyle eşit imkanlara sahip



olmayışı ataerkil sisteme suç ortaklığı etme konusunda oldukça önemli bir noktada duruyordu. Kariyer basamaklarını tırmanırken mücadeleden uzaklaşan kız kardeşlerin de imtiyaza sahip olmayan diğer kadınların hak taleplerini sekteye uğratabileceğine dair anlatılara mücadelenin tarihsel çıktıklarıyla birlikte eserlerinde sıkça yer verdi. Heteronormatif sistem içerisinde ayrıcalıklı konuma sahip kadınlar ve bu konuma zaman içinde erişenlerin politik duruşlarının değişimine karşı hooks'un yinelediği hep açıktı: Kız kardeşlik ve "Vizyoner Feminizm" bu değildi. Cinsel yönelime ve sınıfa dayalı ayrışmalar olmadan eril tahakkümden nasibini alan herkes bu direnişin bir parçası olmalıydı. Bu nedenle feminist hareket içinde açtığı ırk ve sınıfa dayanan ayrımcılığa yönelik farkındalık kapısı, kadının kadına bakış açısını etkiledi. Patriyarkanın yalnızca yetişkin kadın ve erkeklerin değil çocukların da maruz bırakılarak mitlerini yeniden ürettiği toplumsal cinsiyetin küçük patriyarkalarını dünyaya salarak şiddetin farklı biçimlerini gözler önüne sermesini izlemek, değişimi ve dönüştürülebilecek eşitliksiz düzeni göz ardı etmek demektir.

## Sevgi, Aşk, Feminizm Herkes İçindir

Feminizmin erkek karşıtlığı olarak algılanmasına neden olan erken dönem feminist politikalar ve kalıp yargılara sıkışmış eril bakış açısıyla perdenin ardında kalan transgender ve eşcinseller için de ortak bir perspektif sunan hooks feminizmi, "Feminizm herkes içindir" diyerek özgürlüğe ve insanlığın temel değeri sevgiye kucak açtı. Bundandır ki hareketin içinde yer alan heteroseksüel kadınlar kadar lezbiyenizmi benimseyen kız kardeşler de ataerkil düzenin tüm cephelerdeki sömürüsüne karşı hak arayışı noktasında birlikte mücadele alanı yarattı.

*Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika (Feminism Is For Everybody: Passionate Politics)* kitabında sıklıkla kendisine atıf yaptığı *Feminist Teori: Çeperden Merkeze (Feminist Theory: From Margin to Center)* eserinde hooks (2000) temel prensiplerinin vurgulandığı bir feminizm tanımından, feminist hareketin kendi içinde geçirdiği dönüşümlere kadar birçok konuya değindi. Yine bu gibi dönüştürücü güçte eserlerin kitle medyası tarafından hiç ilgi görmediğini ve bu nedenle yeteri kadar bilinirliği sağlanmamış olduğunu vurguladı (hooks, 2002). 1994 yılında yayımlanan ve kendisinin de içinde yer aldığı belgesel tarzı bir videografi de hazırlanan *Siyah...Siyah Değil (Black Is... Black Ain't)* isimli eserinde toplumsal açıdan yüzyıllardır sömürüye uğrayan siyahi toplulukların birbirlerinden ne denli farklı olabileceğinden söz etti. (Riggs, 1995) Bu çeşitlilik içerisinde toplumun homojen bir siyahi kimlik tahayyülünün damgalama ve sınırın dışında bırakma için gereken zemini hazırladığını ifade etti. *Yeniden Umursayın (Give A Damn Again, 1995)*, *Kültürel Eleştiri ve Dönüşüm (Cultural Criticism and Transformation, 1997)*, *Benim Feminizmim (My Feminism, 1997)* isimli belgesel yapımları da bell hooks'un ilgilendiği temel alanlar olan feminist hareket içinde ele aldığı ırk, sınıf gibi konularda eleştirel yorumlarını içeriyor (Isidore, 1995), (Cardona & Colbert, 1997). *Hep Aşka Dair (2018)* ismiyle Türkçeye çevrilen eserlerinden biri olan *All About Love* kitabında hooks, yalnızca feminist mücadele içinde değil, tüm ilişki pratiklerimizde bütünlüklü bir kimlik inşası ve öğrenilip tercih edilen bir sevgi anlayışının geliştirilmesinin gerekliliğine değindi. Temel olarak yalnızca heteroseksüel ilişkilene biçimlerine odaklanmadığı için herkesin içinde inşa edebileceği sevgi dinamiklerini oldukça kapsayıcı bir bağlamda ele alması eseri LGBTİ+ gruplar arasında da çokça ses getiren bir başyapıtı dönüştürdü. Ataerkinin sevgisizliğini tüm tahakküm biçimlerinde nasıl kurduğunu bir kez daha gösteren hooks (2018), sevgiyle toplumsallaşmanın önemini vurguladı. New York Times Dergisi arşivindeki bir yazısında Harris (2000), hooks'un Fromm ve Lewis gibi aşk üzerine teorik yaklaşımlar yürütmüş düşünürlerin yanında bu



alana öz sevgi ve öz şefkatin sağlıklı bir ilişkinin temel taşlarından olduğu yaklaşımıyla sağlayacağı katkılardan söz etti. hooks (2020), *Duygu Yoldaşlığı: Kadınların Sevgi Arayışı (Communion: The Female Search For Love)* isimli kitabında da yine kendini seven ve duygusal bütünlüğünü olduğu gibi kavrayıp kabul eden bireylerin sürdürülebilir ilişkiler kurabileceğine dair önemli noktalara değindi. Bu eserinde hooks (2020), ataerkil kültürün cinsiyet ayırt etmeksizin herkesi sevginin özünde ne olduğuna dair yeterli bilgisi ve deneyimi olmayan bireyler olarak sosyalizasyon sürecine soktuğunu belirtirken, ileri yaşlarda kendini ve sevmeyi öğrenen kadınların örnekleriyle bir eleştiri hattı ve yol haritası çizdi. hooks (2001), *Hep Aşka Dair (All About Love)* kitabında sözünü ettiği toplumsal cinsiyetle şekillendirilmiş romantik aşk deneyimlerinin eşitsizliklerine dair eleştirilerini *Özgürlük: Siyahiler ve Sevgi (Salvation: Black People and Love)* isimli manifesto kitabında siyahi toplulukların baskı ve eşitsizlik altında yaşama pratiklerine karşı aşkın dönüştürücü gücüne odaklanarak sürdürdü. *Muhafif Bakış: Siyahi Kadın İzleyiciler (The Oppositional Gaze: Black Female Spectators)* isimli eseri hooks'un (1992) feminist sinemaya ve film kuramlarına getirdiği bir eleştirinin ürünü olarak ortaya çıktı. Siyahi bakış ve varoluşun sinemada kendine yer bulamaması ve bu silikleştirmenin bir sonucu olarak siyahi kadın bedeninin de sinemadaki temsillerinin dışlanma biçimlerini eleştirel perspektifle incelediği bu eserde, ırkçılığı Foucault'nun iktidar kavrayışı üzerinden değerlendirdi (hooks, 1992). Ayrıca hooks feminist pedagojiyi ve duygusal okuryazarlığı özellikle çocuklara yönelik projelerle somutlaştırmak gerektiğini düşündü ve cinsiyetçiliğin küçük yaşlarda farklı temalarla yıkılabileceğine inanarak çocuk kitapları yazdı. Bahsi geçen tüm bu yayınlarının yanında literatüre kattığı birçok eseri mevcut.

*bell hooks Üzerine Eleştirel Perspektifler (Critical Perspectives on bell hooks)* isimli kapsamlı derlemede Illinois Üniversitesi Profesörü Darder, hooks feminizmini baskı ve istiraplarımızın karşısına cesaretle tüm insani olanaklarımızı kullanmayı koyan ve insani bilinci içinde bulunduğu tahakkümden kurtarmaya yarayan bir araç olarak tanımlıyor (ed. Davidson & Yancy, 2009). Nitekim sevme pratiğinin gerçekleşebilmesini bireyin doğuştan sahip olduğu birtakım yapısal özelliklerine koşullayan genel kabulün aksine seçimsel bir yönü olduğunu vurgulamak öz bilincin gerçek gücüne dikkat çekiyor. Feminist literatüre katkıları üzerine yazılıp çizilenler kadar bugünün reformist feminizmi karşısında hooks'un radikal feminizminin kısıtlı kalabileceği noktalarla karşılaşabileceğimize yönelik endişeler de mevcut. Bu endişeler, özellikle siyahiler üzerine eğilen eşitlik taleplerinin, ırkçılığın tek taraflı gerçekleştiğine dair bir algı yaratmasından ötürü feminist mücadelede ayrışan gruplar oluşturabileceğine yönelik (Biana, 2020). Ancak radikal sesin gücü ve önemiyle feminist mücadelede ulusötesi bir paradigma geliştirilmesi gerektiğine dair genellikle ortaklaşıyor.

## Sonuç Olarak...

İçinde bulunduğu tüm ırksal, sınıfsal ve toplumsal cinsiyete dayalı dezavantajlı konumlara rağmen tarihsel süreçleri de göz önünde bulundurarak feminist kavrayışın kazanım ve kaybedişlerini neden ve sonuçlarıyla ele alışı bell hooks'u yalnızca literatür içinde bu denli önemli kılmıyor. Aynı zamanda siyahi toplulukların ve dezavantajlı kadın gruplarının hak arayışlarında yükselen bir ses olması da son derece kıymetli. hooks (2002), "Feminist hareket eleştiri yaparken, alternatif çözüm yollarını her zaman göstermeli." diyerek gerçekçi ve pratik bir metodolojik yaklaşım önerisinde bulundu. Böylece kitle medyasının yansıttığı şekliyle kötücül addetmenin hayli kolay olduğu bir sistemde feminizmi, özünde ne olduğunu göstererek patriyarkaya

kurban olmaktan kurtarmanın bizlerin elinde olduğunu hep hatırlattı. Bunun yanı sıra feminizmi ataerkil tahakkümden kurtuluş için ve “hepimiz” için bir çözüm yolu olarak sundu. Öte yandan ön koşulu sevgi olan bu yeni toplumsal tahayyülde tahakkümle sevginin bir arada bulunamayacağını birçok kez altını çizdi. Herkesin anlayabileceği bir dilden konuşmadıkça sesimizin, sınıfsal ve feminist arayışlarımızın içimizde yankılandığını hatırlattı. hooks feminizmle tasavvur edilemeyecek bir alan olmadığını gösterdi, böylece ortak dili sevgi olan ve cinsiyetçi tahakküm ilişkilerinin olmadığı bir toplumsallaşmanın mümkün olabileceğini vurguladı.

hooks, bugün düşünceleriyle dünyanın dört bir yanında kadınların, LGBTİ+ grupların ve mücadeleye dahil olan erkeklerin sevgi kavrayışlarını dönüştürmeye devam ediyor. Feminist mücadelede yaktığı sönmeyecek kız kardeşlik ateşiyle yolumuzu aydınlatan kadın... “Aşk” içinde uyu...

## Kaynakça

- Biana, H. (2020). Extending bell hooks' Feminist Theory. *Journal of International Women's Studies*, 21 (1), 13-29.
- Cardona, D. ve Colbert, L. (Yönetmen). (1997). *My Feminism* [Film]. New York: Women Make Movies.
- Davidson, M. D. ve & Yancy, G. (2009). *Critical Perspectives on bell hooks*. New York: Routledge.
- Drenning, B., Farrell, S. Isidore, A., (Yapımcı) ve Isidore, A. (Yönetmen). (1995). *Give A Damn Again* [Film].
- Harris, E. (30 Ocak 2000) *That 4-Letter Word*. *New York Times*.
- hooks, b. (1881). *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- hooks, b. (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Cambridge: MA: South End Press.
- hooks, b. (2001). *Salvation: Black People and Love*. New York: William Morrow.
- hooks, b. (2002). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika* (A. Yıldırım, E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.
- hooks, b. (2018). *Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Sevgi* (Z. Kutluata, Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.
- hooks, b. (2018). *Hep Aşka Dair Yeni Vizyonlar* (U. İda, Çev.). İstanbul: Notabene Yayınları.
- hooks, b. (2020). *Duygu Yoldaşlığı: Kadınların Sevgi Arayışı* (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.
- Riggs, M. (Yönetmen). (1995). *Black Is... Black Ain't* [Film]. *California Newsreel*.

2022, 9(1): 293-297

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.293297>

Book Reviews

## SEEING THE MODERNIST TURN BEYOND THE VERNACULAR PHOTOGRAPH

Naz ÖNEN<sup>1</sup>

**Calafato, Ö.B. (2022). *Making the Modern Turkish Citizen Vernacular Photography in the Early Republican Era*. London, New York, Oxford, New Delhi and Sydney: I.B. Tauris. 248 pages. ISBN: 9780755643271**

This review is based on Özge Baykan Calafato's book "*Making the Modern Turkish Citizen Vernacular Photography in the Early Republican Era*" published in 2022, supported by Tamkeen under the NYA Abu Dhabi Research Institute Award CG006, and al Mawrid, the Arab Center for the Study of Art. The title of this review refers to the scope of the research shaped by Calafato via the selection of vernacular photographs within the Turkey Collection in Akkasah Center for Photography (NYUAD); which is entitled as the *Özge Calafato Collection* later in 2020 (p. 296).

The very first sparkle of Calafato's research begins with a single photograph (fig. 1) from 1941 that she has found in an antique shop in İzmir (p. 15). This image thus becomes the impetus for her research and she collects more photographs on several trips to Turkey



**Fig. 1** A couple posing in a hall, May 1, 1941. 8.5 × 13.3 cm. Courtesy of Akkasah, the photography archive at al Mawrid, NYUAD. Copyright al Mawrid

<sup>1</sup> Naz ÖNEN, Research Assistant in Başkent University Department of Communication and Design, PhD Student in Hacettepe University, Department of Communication Sciences, ORCID: 0000-0002-9397-276X, [nazonen@baskent.edu.tr](mailto:nazonen@baskent.edu.tr)

Date of Submission: 15.05.2022 | Date of Acceptance: 21.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atif lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

between the years of 2014 and 2018. This journey grows into a collection as she purchased over 17,000 photographs from antique stores and secondhand booksellers in Istanbul and Izmir from the late Ottoman era and the modern Turkish Republic (p. 21). While these photographs were primarily composed of individual and group portraits taken by studio and itinerant photographers, as well as amateur snapshots taken in a wide range of social settings, Calafato builds the corpus of her research around the detailed analysis of 60 selected photographs from the Akkasah Collection. With this selection featuring individual and group portraits taken on a variety of occasions, the book reflects the changing social and political scenery of the country in the early Republican era and it provides insight into the newly modern Turkish secular public life that was taking shape through a host of social practices (p. 36).

Examining the relationship between photography, nation-building, and identity formation, the research focusses specifically on the evolution of photographic representations and their relation to the Turkish modernization project in the early Republican years. Calafato aims to scrutinize the role of middle-class representations in the making of the modern Turkish citizen in order to demonstrate the classed and gendered nature of the emerging Republican Turkish identity with an intention to show how urban middle-class men and women used photography to construct a modern identity, and how that identity was negotiated in relation to the desired citizen image propagated by the Kemalist state (p. 18). Accordingly, she constructs this research recognizing gender, body, space, and language as four focal points for the construction of the modern Turkish citizen, to show how photographic practices evolved in the context of wider global sociopolitical changes in the 1920s and 1930s, to probe how these broader shifts also contributed to the shaping of modern Turkish identity (p. 19).

The first part of the book (Fig.2) *Photography, Gender and Modernity* focusses on gender roles and representations while looking at “The Construction of The New Turkish Woman” in Chapter I, and “Modern Turkish Masculinities” in Chapter II.

In the second part Calafato analyses *The Making of The Modern Body* while focusing in the “Pose, Posture, and Props as Worldmaking” in Chapter III, in addition to examining “The Bodies of The Republic” in Chapter IV. The third part of the book *Photography and Space-Making*, includes Chapter V on “Photography’s Domestication”. The study ends with part four on *Photography, Materiality, and Language* including Chapter VI on “Disseminating Citizenship”.

In order to understand some of the key components shaping gender normativities, and how these were reproduced and negotiated in photographs in the early Republican era, Chapters 1 and 2 primarily draw an argument on Judith Butler’s theory of gender performativity (p. 52). Chapter 3 investigates issues of

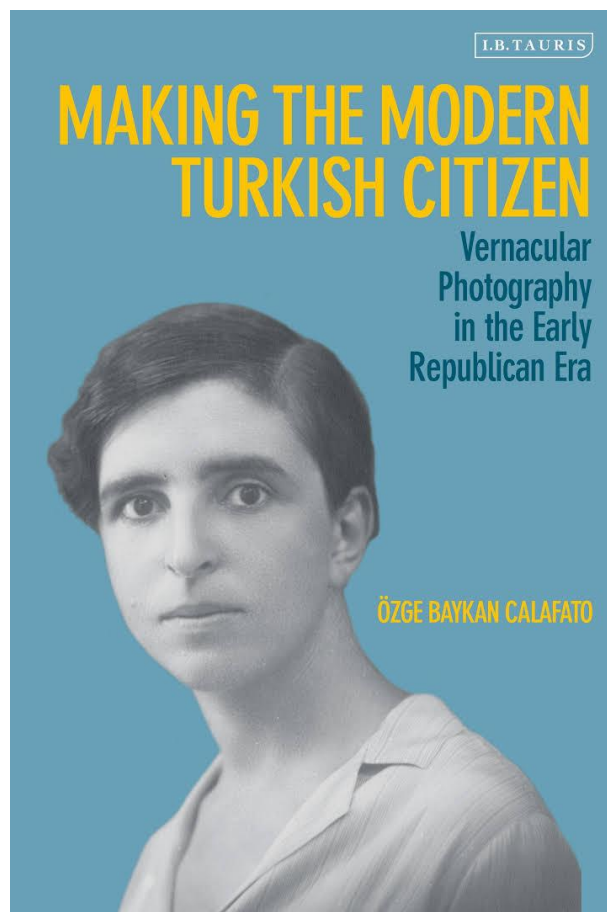


Fig. 2 The Book Cover, published by I.B. Tauris.

intimacy and agency, while studying how people explored the performative potential of photography as playfulness was gradually introduced in portraiture in the 1920s and 1930s (p. 53). Chapter 4 reveals the multilayered nature of the modern Turkish identity-building process, exploring classed identities and how postpartum and circumcisions were reimagined through photographic practices that signaled modernity but also allowed for the inclusion of the ancient Turkic and Ottoman customs (p. 54). Chapter 5 approaches the relationship between photography and space-making through the case study of a century-old photography studio from Izmir, the *Hamza Rüstem Studio*, which contributes to the making of a new Republican city and its social memory for a newly forged urban Turkish middle class (p. 54). In Chapter 6, through a series of portraits given or sent to one individual named Şükrü Bey in the late 1920s, the chapter reveals how middle-class Turkish citizens used photographic exchanges and inscriptions not only to build and share memories but also to promote a classed self-image by analyzing complex networks in which photographic prints were circulated within and outside family circles, serving multiple functions as effective modes of communication (p. 55).

*In this context, vernacular photography, which remains a niche area of academic research in Turkey, provides a different, more quotidian and less institutional perspective on the modernization processes of the early Republic (p.19). The “ordinariness” of these images, which were part of people’s everyday lives, is what makes them a great resource for rethinking not only the history of Turkish modernity but also the history of photography in Turkey. Yet, for extensive periods of time, no great value was attributed to these photographs, so much so that they were thrown away and ended up circulating in the market for low prices. Indeed, it is only recently that they have started to evoke the interest of collectors and researchers (p.20).*

With this study, Calafato aims to “contribute to a shift in the understanding of vernacular photography from seeing it as an absent presence to treating it, rather, as a principal subject for academic research” as she uses the term vernacular photography in the sense of popular photography. This is the popularity of daily photography that is produced in commercial studios, by itinerant photographers or in the home with hand-held consumer cameras (p. 16). In her work she discusses not only a selection of vernacular photographs created in the Late Ottoman - Early Republican Era, but builds a clear examination of each photograph via their indexical traces in order to fully understand the time frame with their socio-political atmosphere and everyday life dynamics in order to visualize the reflections of public sphere onto everyday photography. In doing so; Calafato gives enormous amounts of background information in addition to the visual analysis of photographs themselves while also “unpacking” the micro-histories and personal narratives around the photographs revealed in other visual and textual sources, and through oral histories (p. 42).

*For those who encounter this image decades later, its iconicity feeds off its indexical quality, off what it represents as a historical document. In this regard, what the image offers as a performative space tends to be seen as secondary: we often focus on what people used to wear rather than on asking why they might have worn this particular dress for this particular picture. In focusing on the role of performativity, I aim to contribute to a multilayered reading of vernacular photographs, which goes beyond analyses based on indexicality, thus offering alternative ways in which to understand the functions and meanings of such photographs (p. 47).*

Selected photographs were reflecting some key elements of the Kemalist reforms of that epoch, aiming to meet with the “level of contemporary civilizations” (*muasır medeniyetler seviyesi*) as the popular motto of that era which represents the ideals of the New Republic (p.16) Her discussion offers a glimpse into the impact of the then ongoing political atmosphere created over the individual bodies. One can see the public and private spheres were being redesigned for modern Turkish women and men in the 1920s and 1930s, as photography becomes a popular medium to capture significant milestones in the lives of modern families, like religious holidays, engagements, weddings, births, birthdays, and circumcision ceremonies (p.154). Accordingly, one can also see how amateur photography was becoming popular as studios became more affordable while photography was being promoted and was rapidly integrated into the public and private sphere among modern middle-class households as an art form and part of a modern middle-class lifestyle (p. 28, 35).

The changing structure of the family and the gender roles were clearly defined via constructed male and female roles of the modern nuclear family (p. 146). During this period, looking at how urban middle-class Turkish women negotiated the Republican ideal of the “perfect woman” in formal portraits taken in and outside studio settings as modern secular citizens, shows the transition from the Ottoman Empire to the Turkish Republic, thus reflects the drastic social and political transformations that the Turkish society went through under the Kemalist regime. The shift in the desired image of masculinity for urban middle-class men was less radical between the late Ottoman and early Republican periods than that in the normative image of femininity (p. 84), while soldier portraits reinforced and promulgated the image of the modern male citizen across geography, class, and age as photography served to perpetuate the military-nation myth across the country (p. 119). Calafato examines poses, postures and compositions to see the kinds of portrayals that were performed (p. 43).

*I examine how the performativity of an image negotiates self-expression, agency, memory, identity, and nation-building. I also emphasize how the performative power of photography is not independent of the interventions of the photographer, the posing subject, and the camera as an apparatus. I discuss the nature of such interventions and their contribution to redefining individual, family and national narratives, as well as their impact on the evolution of photographic practices. (p. 45)*

Calafato’s research reflects the relationship between photography and everyday life while looking at how the socio-political sphere has an impact on what’s happening in front of the camera; by analyzing these images with some crucial questions. She draws a socio-political portrait of an era in transformation and as the sum of what they represent and what they hide: these photographs are speaking louder than what they are showing. The structure of the research includes varying information to understand the time frame: historical details of photography studios, promotional implications like photography contests or advertisements, changing reforms creating an impact on the characteristics of social life from clothing to posing, from gender dynamics to family structures, etc. Following the footsteps of Calafato’s research in this sense, one can learn to practice studying photography in a stronger manner.

The book, which is based on Calafato’s PhD thesis, highly benefits from the academic heritage around photography studies, vernacular photography and feminist theory. She mentions that “even though many



scholars have explored the dynamics of late Ottoman-era photography, the scholarship on vernacular photography in modern Turkey, particularly from the early Republican era, remains scarce,” while the studio portraits and amateur snapshots are also not frequently discussed. Calafato also highlights how photography archives and collections in Turkey tend not to fully acknowledge the significance of the vernacular, as she mentions the ways in which she wants this research to contribute to this field of study. (p.48) She carefully uses the notes section of the book to guide the reader who might be interested in further details.

In conclusion, Calafato’s research opens a window towards the zeitgeist of an epoch for Turkish modernist turn via a selection of vernacular photographs. Accordingly, her work showcases a precious analysis that adds up to the vernacular photography studies. Following this examination, it’s clearly possible to feel the socio-political agenda of an era and the impact it creates on the social life by looking at the everyday photographs created within and beyond the norms of representation.

## Reference:

Calafato, Ö.B. (2022). *Making the Modern Turkish Citizen Vernacular Photography in the Early Republican Era*. London, New York, Oxford, New Delhi and Sydney: I.B. Tauris. 248 pages. ISBN: 9780755643271

2022, 9(1): 298-303

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.298303>

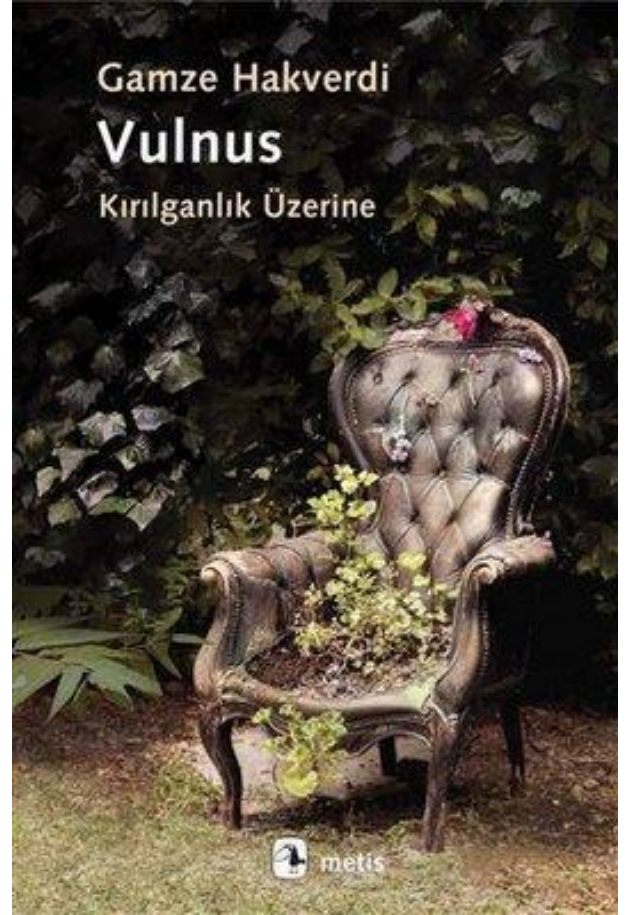
Kitap Eleştirileri

## VULNUS: KIRILGANLIK ÜZERİNE

Gülay ACAR GÖKTEPE<sup>1</sup>

**Hakverdi, G. (2021). *Vulnus: Kırılgnlık Üzerine*.  
İstanbul: Metis Yayınları. 143 sayfa, ISBN-13:  
978-605-316-232-2**

Kırılgnlık; ekonomiden sosyolojiye, psikolojiden sağlık bilimlerine, antropolojiden çevre bilimlerine kadar pek çok farklı disiplinin ele aldığı bir olgu. Diğer yandan üzerine felsefi tartışmaların da süregeldiği bir konu. Sosyal bilimler literatüründe genellikle, toplumsal eşitsizlikler sebebiyle dezavantajlı konumda bırakılmış kişi ve gruplar, kırılgn olarak kabul ediliyor. Buradan bakıldığında, yoksullar, sığınmacılar, göçmenler, kadınlar, yaşlılar, LGBTİ+ bireyler vb. dil, din, etnisite, cinsel yönelim gibi farklarla kırılgnlığın özneleridir. Burada kırılgnlık iki şekilde karşımıza çıkıyor. Bir taraftan güvencesiz ve riske açıklık (precarious) olarak, diğer yandan da incinebilirlik, yaralanabilirlik (vulnerable) olarak. Vulnus, anlaşılacağı üzere ikinci sözcüğün duygusunu izliyor.



Gamze Hakverdi 2016 yılında tamamladığı doktora tez çalışmasına dayanan *Vulnus: Kırılgnlık Üzerine* kitabında, toplumsal eşitsizlikler sebebiyle zarara uğrayan kişi ya da grupları, Alyson Cole' u izleyerek "mağdur" olarak tanımlamakta ve mağdurluğun eşitlik, adalet

<sup>1</sup> Gülay ACAR GÖKTEPE, Araş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-3193-6712, [gulaycr@gmail.com](mailto:gulaycr@gmail.com)

Yazı Geliş Tarihi: 10.03.2022 | Yazı Kabul Tarihi: 22.05.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atif lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

arayışındaki politikalar içinde ele alınması gerektiğine dikkat çekmektedir (2021, s. 19). Diğer deyişle, eşitsizliklerin sebep olduğu mağduriyetin siyasi boyutları, kırılgnlık adlandırmasıyla perdelenmemelidir.

Hakverdi'nin çalışmasının merkezine aldığı "kırılgnlık", insanın ontolojik hakikatidir. İndirgemeci bir yaklaşımla denilebilir ki tüm insanlar kırılgnandır. Çalışmada bu insani durum; varsıl-yoksul, kadın-erkek, genç-yaşlı, Hristiyan-Müslüman, Türk-Kürt vb. fark etmeksizin, istisnasız tüm insanların ortaklaştığı bir psişik hâl olan kırılgnlık mercek altına alınıyor.

Kırılgnlık, "ben" ve "Öteki" karşılaştığında kaçınılmaz olan, kendilik bilincine eşlik eden bir var olma durumudur. Hakverdi, ontolojik bir hakikatten söz ederken, benimsediği psikanalitik yaklaşım dolayısıyla, kırılgnlığın toplumsal olanla ilişkisini ya da kırılgnlığın ardındaki kolektif psişeyi tartışmasının içine çağırıyor. Diyor ki: "Kırılgnlık en biricik, en öznel deneyim alanında bile toplumsalın izlerini taşır" (2021, s. 18).

Kırılgnlığın (*vulnerability*), kitaba da adını veren Latince kökü *vulnus* (yara) insan türünün kaçınılmaz bir niteliği. *Vulnus* "yaralanmaya, incinmeye, zarar görmeye açık olmak" (Lewis'ten akt. Hakverdi, 2021, s. 21) anlamına gelirken, yazar okurun dikkatini *vulnus*un barındırdığı "dışarıdan gelen bir etkiye açık olmak" (Hakverdi, 2021, s. 22) anlamına çekiyor. Kitapta "dışarıdan gelen", "Öteki" olarak karşılığını buluyor. Dışarıdan gelen gelmiştir ve artık "insanın içinde"dir. Ben'deki yara, Öteki ile bitimsiz, sonsuz kere ama her karşılaştığında açılır; özne kırılır ve kırılarak kuruluur. Çünkü insan kırılgnlıkla malul bir varlıktır. "Ben" için "Öteki", somut bir birey olan "öteki" ya da başkası değildir. "Öteki", insanın içine işlemiş olan toplumun, iktidarın, tanrının, devletin, yasanın, kültürün temsilidir. Ve içimizdeki Öteki bize sürekli bir biçimde ideal olanı salık verir. İdeal olana çağırın Öteki'nin sesi bir iç sese, bakışı bir iç görüye dönüşür (Hakverdi, 2021, s. 28). İdealin çağırısına cevap veren "ben", o ideale ulaşmaya çalıştıkça, içinde devindiği özne kırılır. Çünkü ideal, hiçbir insanın ulaşabildiği ya da ulaşabileceği bir yer değildir.

*Vulnus: Kırılgnlık Üzerine* iki ayrı coğrafyada yürütülen saha çalışmasını buluşturan yanılla özgündür. Roma ve Ankara'da yaşayan iki farklı kültürden, kendisini orta sınıf olarak kabul eden bireylerin kırılgnlık anlatılarıyla elde edilmiş verilere dayanarak tartışma örgütleyen kitapta, kırılgnlık gibi oldukça soyut, kaygan, tanımlanması güç psişik hâl, maharetle ve verimli bir şekilde ampirisize edilmiştir. Buna bağlı olarak, kitaptaki metodolojik özgünlüğün bir diğer yönü kullanılan araştırma tekniklerinde ortaya çıkıyor. Öteki'nin bakışı ve sesiyle özneyi ideale çağırmasına karşılık yazar, kırılgnlığın optik ve işitsel boyutunu, öznelerin aktif katılımı sayesinde ortaya koyuyor. Peki bunu nasıl yapıyor? İdealin sesini bastırmak pahasına, kırılgnlık hikâyelerini anlatan öznelerden, kendi bakışlarını ve seslerini kurdukları görsel bir imge ve yazılı metinler üretmelerini isteyerek yapıyor. Başvurulan bu deneysel yöntem bir yandan çalışmanın tutarlılığını güçlendirirken, diğer taraftan yazarın "herkes için daha etik bir bakış ve ses arayışı"nda (Hakverdi, 2021, s. 21), kırılgn özneleri konuşturmasıyla, kıymetli bir yol olarak yorumlanabilir.

## Farklar neden kırılgnlık üretir?

Yazarın, "Ontolojik olarak tüm öznelerin birbirinden farklı olduğu bir dünyada, neden bazı farklar kırılgnlık üretir?" sorusu çalışmasının hareket noktası. Bir başka ifadeyle, her bireyin varoluşsal farkı gayet tabii iken, herkesin kendine has farklılıkları varken, niçin bu farkları gayritabii gibi algılayıp farklarımızla yaralanırız? Kişinin kırılgnlığının kaynağı olarak gördüğü farklar yalnızca dil, din, etnisite, cinsel yönelim gibi kültürel

olarak kabul edilmiş farklar da değil üstelik. Kırılmayı getiren farklar birçok örnekte bedene, arzulanan ya da sahip olunan nesne ve durumlara da ilişkin (Hakverdi, 2021, s. 20-21). İdeal olan ile kendisinin var olduğu konumu karşılaştıran kişi, ideal olanla arasındaki açıklığı “fark” olarak kabul etmekte ve ideale göre kendi durumunu, “aşırı fazla” ya da “aşırı eksik” görmekte ya da duyumsamaktadır. Bunun sonucu olarak da kırılmaktadır. Yazarın iddiasını bir kez daha vurgulayacak olursak, farklarla kırılmamızın nedeni esasında hiçbir zaman ulaşılamayacak olan ideale ulaşma çırpınışıdır.

Gamze Hakverdi ontolojik kırılmağımızı kendimizin ürettiğini söylüyor. Çünkü kırılma özne aynı zamanda egemen öznedir. İdeali üretirken egemenliği zuhur eden özne, aynı idealle kırılığandır. Nitekim Hakverdi, kitapta yer alan kırılma anlatılarında farkların neden kırılmağın ürettiğini ve bu mekanizmanın nasıl işlediğini, kişilerin kendi kırılmağınlarını anlatırken aynı zamanda ideal olanı nasıl da belirleyip içselleştirdiklerini serimliyor. Kapitalist bir toplumsal sistem içinde ister kırılmağın ister egemen konumda görülsün, özneler beden ve statü konusunda ortaklaşıyor. Bedenimizi ve statümüzü ideal kabul ettiğimiz normlarla karşılaştırıp “aşırı fazla” ya da “aşırı eksik”, “çok yakın” ya da “çok uzak” buluyoruz. Beden ve statü konusunda hiçbir zaman ideal olana ulaşamıyoruz. Yazarın ortaya koyduğu üzere bunu hiçbir zaman da yapamayacağız. Çünkü ideal, ulaşılabilir bir yer değildir. O halde ontolojik bir hakikat olan kırılmağın kurtulamayacağız demektir. Kırılmağın alt etmek değil (ki yazar anlatılardaki kırılmağınla sebep görülen Öteki’yi alt etme fantezilerinin aynı zamanda kırılmazlık anlatısı ürettiğine dikkat çekiyor), ideal peşindeyken öz sevgiyi ketleyen (Hakverdi, 2021, s. 21) kırılmağınla baş edebilmek gerekiyor. Yazara göre bunun yolu *İdeal’e karşı Vulnus’u* tanımaktan geçiyor (Hakverdi, 2021, s. 140). Gamze Hakverdi, kırılmağın inkâr etmenin insanların birbirine bağımlı olduğu gerçeğini örttüğünü ifade ediyor. Ona göre, *İdeal’e karşı Vulnus’u* tanımak, öznenin kendi kırılmağın ile birlikte başkalarının kırılmağın da görmesini, insanların birbirine bağımlı olduğunu görmesini sağlayacaktır. Bağımlı olma gerçeğinin kabulü ise cömertlik, merhamet, şükran, adalet gibi erdemlerin geliştirilebilmesini mümkün kılacaktır.

## Kırılmağın Fay Hatları: Beden ve Statü

Gamze Hakverdi kırılmağın mekânı olarak saptadığı “beden”i ve “statü”yü, “fay hattı” metaforuyla ifade ediyor. Çünkü kişi varoluşunu belirli bir zaman-mekâna yerleştirmeye çalışırken, bizzat kişinin bedeni ve statüsü her an kırılma olasılığı olan, ne zaman kırılacağı belli olmayan bir fay hattı gibi kurulur. Bu doğrultuda, beden ve statü, Kırılmağın Fay Hatları I-II olmak üzere kitabın iki ayrı bölümünde detaylandırılıyor.

Kırılmağın Fay Hatları I – Beden bölümü, öznenin ideale göre “aşırı eksik” ve “aşırı fazla” eksenindeki konumu üç başlık altında tartışmaya açılmış: Bedenin “Fazlaları”, Eksiltici Fazlalar ve Bedenin “Eksikleri”. Beden bölümündeki kırılmağın anlatılarında kilo, cilt pürüzleri, burun, boy, çirkinlik anlatıcılar tarafından bedenin fazlaları; bıyık, dolgun olmayan dudak bedenin eksikleri olarak işaretlenmiş. Eksiltici Fazlalar bölümünde işaretlenen farklar ise “güzellik” ve “sarı saç”. Bu bölümdeki anlatılar yer yer kültürel ideale yakın olmanın dahi kırılmağın ortadan kaldırmadığına dair okuru ikna eden ve yazarın tezini güçlendiren örneklerle örülmüş. Her ne kadar anlatıcılar bedenlerindeki somut bir unsurdan söz etseler de yazar için bunlar “bir anlamda ampirik bedenler değildir”, bunlar bedenlerin “gösteren”leridir (Hakverdi, 2021, s. 79). Nitekim bu gösterenlerden, örneğin kilo, kimi zaman kimisi için eksik, kimi zaman kimisi için ise fazla olan bir gösterilene dönüşebilir. Nihayetinde beden burada kendisinden ziyade kırılmağın göstergesi olarak

belirmektedir. Anlatıcılar sahip oldukları bedensel özelliklerini ifade ederken, “benim gibi olanlar” ve “benim gibi olmayanlar” ikili kategorisinden birine kendilerini yerleştirerek, bedenlerinin biricikliğini görmez, aksine bir ikiliğin içine sıkışırlar. Her anlatıda “benim gibi olmayanlar” bir ideale işaret etmektedir. Yazar bunu egemen öznelığın nüvesi olarak saptamış. Özneler bu kategorizasyonu yaparak aynı zamanda ideali de tanımış ya da kabul etmiş olurlar. İdealin sesine ya da bakışına kapılmayan bir özne, bir süre kendisini “normal” kabul edebilir. Ancak bir süre sonra idealin çağrısına yeniden kapılır, haliyle yeniden kırılır. Bu doğrultuda, Gamze Hakverdi’ye göre (2021, s. 79), egemenlik ve kırılma beden deneyiminde iç içe geçmektedir. Aynı şey statü için de geçerlidir. Kişi ideali tanıdığı sürece hem egemen bir öznedir hem de aynı egemenliğin varlığıyla son derece kırılındır.

Kitabın, Kırılmanın Fay Hatları II - Statü bölümü de üç alt başlıkta ele alınmış: Öznelerarası Hayali Çizgiler, Simetriler / Asimetriler, Cinsel Deneyim Sorunsalı. Öznelerarası Hayali Çizgiler’de varlıklı bir kadının sosyal çevresinde kabul görmek için daha zor bir hayatı olmuş gibi davranmasının, üst sosyo-ekonomik bir çevre içinde dindar bir erkek olmanın, yüksek eğitilmiş bir toplumsal grup içinde üniversiteden mezun olmamanın ve başkalarına göre geç mezun olmanın yarattığı kırılmaları ve kırılmazlık anlatılarını (Öteki’yi alt etmek) okuyoruz. Simetriler / Asimetriler bölümünde kentlilik ve taşralılık arasındaki gerilime odaklanan kırılma anlatıları ele alınmış. Cinselliğin bedene ilişkin bir kırılma anlatısı üreteceği düşünülse de yazara göre cinsellikle ilgili hikâyeler deneyimli olmak ya da olmamak ikileminde, kişinin kendisine toplumsal statü kazandıran ya da kaybettiren bir konu olarak görülmektedir. Cinsel Deneyim Sorunsalı, tam da bu nedenle Statü başlığı altında işlenmiş. Tıpkı bedende olduğu gibi statüde de işaretlenen farklar yazara göre “ampirik” farklar değil, fantezi düzeyindedir. Farklar, sınırı olmayan, sürekli olarak kişinin kendisini ideale göre konumlandırma eyleyinin ürünüdür.

Beden bölümünde ideale göre “eksik” ya da “fazla” kalan özneler, bu defa, statüleri konusundaki ideale göre kendilerini “çok uzak” ya da “çok yakın” olarak konumlandırırlar: Özne olması gerektiği yere ya çok erken gelmiştir ya da geç kalmıştır (Hakverdi, 2021, s. 101). Özne kültürel olarak belirlenen ideale göre kendisini başkalarından daha iyi bir konumda görürken, aynı zamanda kendisinden daha iyi konumda gördüğü Öteki’nin statü nesnesini de arzuluyordur. Bu şekliyle özne, statü savaşında da hem egemendir hem de kırılma.

Yazar, kapitalist düzen içinde meritokratik yönetim biçiminin insan davranışını belirlediğini, statüye ilişkin kırılmaların da bunun bir sonucu olarak ortaya çıktığını dile getirmektedir. Özne statüsünü ancak ve ancak kendi nitelikleriyle, yetenekleriyle edinebileceği, bununla birlikte arzulan ve ulaşamayacağı bir şeyin olmadığı anlayışını edinmiştir. Özne kültürel ideal referansına göre başarı ya da başarısızlık olarak kabul ettiği tüm durumları kendisine yükler. Başarı “kişisel üstünlük hissi” yaratırken başarısızlık durumunda kültürel idealin “sende iş yok” sesini duyar (Hakverdi, 2021, s. 113).

## Kitabın Fay Hatları

Gamze Hakverdi araştırma süresince teorik bir üst ses olmaktan ve kategorilerle ya da ikili zıtlıklarla düşünme biçiminden olabildiğince kaçınmış. Örneğin, kırılmanın ve egemenliğin aynı bünyede barınmasıyla ilişkin çıkarımı, bu yaklaşımın bir yansıması. Bununla birlikte hem olguların birbirine dolanık olmasıyla ilişkili olarak metne yansıyan dil hem de psikanalizin sembolik dili modern zihinle düşünmeye

alışık okur ve akademik olmayan okur için yer yer güçlükler yaratabiliyor. Buna karşın oldukça tutarlı bir tartışma ortaya çıkmış. Kitap hem teorik tartışması hem de alan örnekleri açısından doygun bir içerik sunuyor. Alan araştırmasında ortaya çıkan anlatılar kitapta kendi tınısıyla yerini buluyor. Nitekim okur bu anlatılarla kolaylıkla diyaloga girebiliyor ve bu karşılaşma okurda “herkes benim gibiymiş” hissiyatını ya da düşüncesini yaratıyor. Bu da yazarı *Vulnus*’un yanı başında konumlandırıyor ve okuru, “*İdeal*’e karşı *Vulnus*’u tanıyın” çağrısına yaklaştırıyor.

Roma ve Ankara’da yaşayan bireylerin anlatılarıyla, iki farklı kültür arasında dahi kırılma anlatılarının benzerliği, kırılmanın ontolojik bir hakikat olduğuna ilişkin savı güçlendiriyor. Başka bir sosyo-ekonomik, kültürel bağlamda da benzer sonuçların çıkacağı öngörülebilir. Gamze Hakverdi, görüşme kaydı almak gibi alışıldık araştırma tekniklerini kullanmak yerine, kişilerden kırılma hikâyelerini yazmalarını ve kırılma hikâyeleriyle örtüşürdükleri görsel imgeler ve bu imgelere ilişkin anlatılarını yine yazılı olarak kurmalarını istemiş. Araştırmacının tecrübesine göre kırılma gibi hassas bir konuda dile getirilemeyecek ayrıntılar yazı dilinde ortaya çıkmış. Kişilerin kırılma hikâyelerine ilişkin sunduğu veya ürettiği görseller üzerine kurduğu anlatılar da kırılma hikâyelerini katmanlaştırmış. Fakat yazar anlatılar üzerinden analizini yaparken, görsel imgelerin analizini yapmaktan kaçınıyor. Bu teorik bir üst ses olmaktan ve öteki olarak Öteki sese dönüşmekten imtina etmesinin bir göstergesi. Nitekim bunun bir tercih olduğunu yazar da dile getiriyor. Ancak bu durumda imgeler Öteki’nden kurtulmuş sayılır mı, bundan emin değilim. Bana göre kitap bu yolla Öteki’nin bakışını yeniden üretme pratiğini okura havale etmiş, imgeleri onun okuma ve yorumlama teamüllerine teslim etmiş ve geri çekilmiş oluyor. Göz her zaman evvela imgenin peşindedir. Nitekim kitabı okurken de okur anlatıdan önce görsele yakalanıyor. Metin ve imge arasındaki bu sıralı gezinti okurda özdeşünümsel bir fay hattı yaratma kapasitesine sahip.

Kitapta fay hattı yaratan bir diğer unsur da yazarın giriş bölümünde paylaştığı kendi kırılma hikâyesi. Kitap boyunca karşımıza çıkan diğer anlatılar kişilerin kendi somut bedenleri ve kendi somut toplumsal statüleri ile doğrudan ilgiliyken yazarın kendi kırılma hikâyesi esasında tam olarak kendisine ait değil. Bu dolaylı kırılma paylaşımında yazar hasta bir aile üyesinin somut bedeniyle ilgili bir hikâyeye aktarıyor. Yani kendi hikâyesine ilişkin analizi de aile üyesinin bedeni üzerinden yürütmüş oluyor. Elbette, yazarın da vurguladığı gibi kırılma hikâyelerinin dile gelmesi zorlayıcıdır, tüm açıklığıyla anlatılamaz. Bu nedenle kendisinin dolaylı anlatısı hoş görülebilir. Fakat diğer taraftan şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Bu kitapta, kırılma hikâyelerini anlatanlar, nasıl bir soruyla ve diyalog sahasıyla karşılaştılar da dolaylı değil, doğrudan kendi somut bedenleri ve statülerine ilişkin kırılmaları yazabildiler? Bu yöntemsel açıdan, akademik okurun kitabın sayfaları arasında cevabını aradığı bir soru olarak kalıyor.

Kitapta dikkat çeken bir diğer unsur; statü konusundaki kırılma hikâyelerinin bedene ilişkin gösterenler içermiyor olmasına karşılık, beden konusundaki kırılma hikâyelerinin statü anlatıları içermesi. Yazar beden ve statü arasındaki bu ilişkiyi yalnızca cinsellik konusunda saptamış. Daha önce de söz edildiği gibi, cinsellik bir deneyim meselesi olarak algılandığı için de Statü başlığı altında tartışılmış. Oysa bedenin gösterenleriyle kurulan tüm kırılma anlatıları statü hattında düğümleniyor. Bedenin gösterenleri ideale ulaşma çabasında kırılma unsurlarına dönüşürken kırılan yerin toplumsal statüler olduğu anlaşılıyor. Hikâyelerde de görüleceği üzere, özneler bir statü idealinde; sarı saçlarını işaretleyen kadın işe alınma / alınmama, güzelliğini işaretleyen kadın evlenme / evlenememe, kilosunu işaretleyen kadın sevgili edinme / edinememe, burnunu kusurlu gören kişi burnu dolayısıyla arkadaş edinme / edinememe gibi çelişkilerde kırılıyor. O halde denilebilir ki beden ve statü iki ayrı fay hattı değil, iç içedir. Hakverdi’nin ifade ettiği gibi



beden, “kırılmalığın mekânsal merkezi, yaşantılandığı haliyle topoğrafyası”dır (Hakverdi, 2021, s. 27). Bu durumda, yazarın kurduğu analogi sürdürüldüğünde denilebilir ki; beden, fay hattının merkez üssüdür. Ontolojik hakikatin mekânı da bedendir. Statü, ontolojik bir hakikat olan kırılmalığın tarihsel boyutlarına işaret eder. Bu tarihsellik bedende yansımasını bulur. Örneğin; günümüzde beden imajına yönelik olumsuz algılar, buna bağlı olarak da görünümlere yapılan yatırımların aşırılığı ve estetik cerrahinin olağan hale gelmesi bir tarihsel izleğin bedendeki izdüşümüdür. Bedene yapılan bu müdahaleler, Hakverdi’nin tartışmasındaki kavramlara başvurursak, sürekli bir idealin peşinde koşmanın somut göstergeleridir. Bu ontolojik bir hakikate müdahale etmek anlamına da gelir. Oysa hakikat değiştirilemez. İdeale yerleşmeye çalıştıkça sürekli kırılırız. Kırılmalılık hakikatiyle baş edebilmek üzere, insanların birbirine bağımlı olduğu bir dünyada, yazarın son cümleleriyle “idealliğin üretimine bakışı ve sesiyle katkı sunan tüm öznelere ... *İdeal’e* karşı *Vulnus’u* tanıyın” (Hakverdi, 2021, s. 140).