



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:05.01.2020 ✓Accepted/Kabul:13.03.2020

DOI:10.30794/pausbed.670517

Araştırma Makalesi/ Research Article

Tatar, O. (2020). "Dario Mitidieri'nin Kayıp Aile Portreleri Bağlamında Fotoğraf Sanatında Transandantal İmaj"
" Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 39, Denizli, s. 201-210.

DARIO MITIDIERI'NİN KAYIP AİLE PORTRERİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAF SANATINDA TRANSANDANTAL İMAJ*

Onur TATAR**

Özet

Bu çalışma; Ulus Baker'in Transandantal Felsefeden yola çıkarak sinema üzerinden kavramsallaştırdığı transandantal imaj'ın, fotoğraf sanatındaki karşılığının Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisi üzerinden çözümlenmesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda öncelikli olarak estetik obje ve fotoğrafik imajın maddi bütünlüğü incelenmektedir. Estetik obje, doğası gereği, duyuyla algılanan ve maddi bir bütünlüğe sahip olan bir sanatsal yapıdır. Görme duyusuyla maddi olan imaj ve imaj içerisinde gösterilen nesnelere algılanmakta ve estetik bilgi ortaya çıkmaktadır. Bu fenomenal olguya karşın, fotoğrafik dil yetisi içerisinde *gösterilmeyen imajlar*'ın da estetik bilgi edinimini sağlayabilmektedir. Transandantal imaj anlamına gelen bu olgu, deneyimi mümkün kılan fakat deneyim elde edilemeyecek türden bir bilgi zeminini tanımlamak adına kullanılan transandantal kavramına dayanmaktadır. Baker'in sinema üzerinden kavramsallaştırdığı transandantal imaj, *maddi* bir bütünlüğe sahip estetik obje içerisinde *gösterilmeyen* fakat sadece düşünceyle kavranabilen imajlardır. Bu kavram sinema üzerinden kavramsallaştırılmış olmasına karşın, fotoğraf sanatında da örneklerine rastlamak mümkündür. Bu bağlamda çalışmada; Mitidieri'nin Lübnan'da bulunan mülteci kampında çektiği *Kayıp Aile Portreleri* (2015) adlı serisinde yer alan 12 fotoğraf içerisinde farklı yöntemlerle transandantal imaj kavramından faydalandığı saptanan 3 fotoğraf amaca yönelik örneklem alma yoluyla belirlenmiştir. Bu fotoğraflar transandantal imaj kavramı perspektifinden betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Transandantal İmaj, Estetik, Fotoğraf Sanatı.*

TRANSCENDENTAL IMAGE IN PHOTOGRAPHY: DARIO MITIDIERI'S LOST FAMILY PORTRAITS

Abstract

The aim of this study is to analyze the transcendental image of Ulus Baker conceptualized through cinema based on the transcendental Philosophy and the equivalent in photography art through Dario Mitidieri's Lost Family Portraits series. In this context, the physical totality of the aesthetic object and photographic image is examined. Aesthetic object, by nature, is an artistic work that is perceived by the senses and has a material integrity. With the sense of vision, the physical image and the physical objects shown in the image are perceived and aesthetic information emerges. In spite of this phenomenon, it can also provide aesthetic information for the images not shown. This phenomenon, which means transcendental image, is based on the concept of transcendental, which is used to define a kind of knowledge base that makes experience possible but cannot be obtained by experiment. The transcendental image that Baker conceptualizes through cinema is the images that are not shown in the aesthetic object of the physical totality but can only be grasped with thought. Although this concept

* Bu çalışma; Nisan 2019'da Alanya'da düzenlenen 6. Uluslararası Asos Congress Güzel Sanatlar Sempozyumu'nda bildiri sözlü olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, AYDIN.
e-posta: onurtatar84@gmail.com (orcid.org/0000-0003-1995-160X)

is conceptualized through cinema, it is possible to come across examples in the art of photography. In this context, in the study; Among the 12 photographs in Mitidieri's series of Lost Family Portraits (2015) taken in the refugee camp in Lebanon, 3 photographs determined to benefit from the concept of transcendental image have been determined by taking a purposeful sampling. These photographs are analyzed with the descriptive analysis method from the perspective of transcendental image concept.

Keywords: *Transcendental Image, Aesthetics, Art of Photography.*

GİRİŞ

Estetik, süje ve obje arasında gerçekleşen epistemolojik bir fenomendir. Bu fenomenin ortaya çıkmasının temel şartı; algılayan ve bilen bir süje ayrıca estetik değer taşıyan objenin varlığıdır. Diğer yandan estetik süje; ilgisini, algılayabileceği ve ondan estetik bilgi ya da haz duyabileceği objeye yönlendirmektedir. Temel olarak estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturan bu ilişkide estetik obje, maddi bir varlıktır. Bununla birlikte obje, üç farklı biçime sahiptir: Sadece düşüncelerle kavranabilen *ideal objeler*, zaman ve mekânda yer kaplayan *fiziksel objeler* ayrıca estetikle ilgili olan ve süjenin algısında izlenimler yaratan *algısal objeler*. Estetik obje, duygu ve düşüncelerin estetik kaygıyla ve bir araçtan faydalanılarak somutlaştırılmasıdır. Diğer bir deyişle sanatçı fiziksel objeleri, algısal objelere dönüştürmektedir. Dolayısıyla da bu objeler, zaman ve mekânda yer kaplayan birer maddi varlıklardır. Sanat yapıtının bu maddiliği, fotoğraf için de geçerlidir.

Dış dünyaya ait gerçekliklerin teknik, fiziksel ve kimyasal süreçlerden faydalanılarak iki boyutlu düzleme aktarılmasıyla elde edilen fotoğrafik imaj, maddi bir varlıktır. Bu imaj içerisinde temsil edilen objeler de birer maddi unsurdur. Böylelikle estetik değer taşıyan fotoğraf, maddi bir bütünlüğe sahip algısal bir objedir. Dolayısıyla fotoğrafı algılayan estetik süje, bu maddi bütünlük içerisinde *gösterilen* şeylerden estetik bilgi edinmektedir. Bununla birlikte fotoğrafın bu maddi bütünlüğü içerisinde *gösterilemeyen imajlar* da estetik bilgi ediniminin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda bu çalışma Ulus Baker'in sinema üzerinden kavramsallaştırdığı transandantal imajı, Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* (2015) adlı serisi üzerinden fotoğraf sanatındaki karşılığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylelikle estetik obje, fotoğraf ve fotoğrafik imajın *maddi*liği açıklandıktan sonra Kant'ın Transandantal Felsefesi ve Ulus Baker'in transandantal imaj kavramı incelenmektedir.

Transandantal Felsefede Kant, bilginin sınırlarını belirlemek adına metafizik alanın çerçevesini eleştirme yoluna gitmektedir. Bu bağlamda metafizik alanı aşkın ve transandantal kavramlarıyla keskin sınırlarla ayırmaktadır. Aşkın; deneyle araştırılmayan, varlığı ve fiziği aşan bilgi anlamına gelirken, transandantal; deneyimi mümkün kılan fakat deney kökenli olmayan bilgi anlamını taşımaktadır. Diğer bir deyişle transandantal, insanın duyularıyla algılayamadığı fakat düşünceyle *gerçek* olarak tanımlayabildiği bilgidir. Doğaya dair gerçekler, insanın duyularıyla kavrayamayacağı bir üstünlükte olabilmektedir. İnsanın kısıtlı duyularıyla bu gerçeklikleri kavrayamaması, onların var olmadığı anlamına gelmemektedir. Transandantal bilgi de tam olarak bu noktada devreye girmekte ve insan bu tarz bilgileri düşünceyle kavrayabilmektedir.

Kant'ın Transandantal Felsefesinden yola çıkan Ulus Baker, Dziga Vertov'un Aralık Kuramından da faydalanarak transandantal imajı, Robert Bresson sineması üzerinden kavramsallaştırmıştır. Transandantal imaj, maddi bir bütünlüğe sahip imaj içerisinde *gösterilmeyen* fakat düşünceyle kavranabilendir. *Gösterilmeyen imaj*, birbirinden farklı iki görüntü arasındaki *boşluk*'un yarattığı korelasyondan ortaya çıkmaktadır. Bu korelasyon ilişkisi, izleyicinin düşünceyle sezebildiği estetik bir bilgi doğurmaktadır. Diğer yandan transandantal imajın örneklerine fotoğraf sanatında Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisinde rastlamak mümkündür.

Kayıp Aile Portreleri (2015), Mitidieri'nin Lübnan Bekaa Vadisi'nde bulunan iki mülteci kampında çekmiş olduğu 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar; sanatçının kamplarda kurmuş olduğu portatif stüdyoda poz veren Suriye İç Savaşı'ndan kaçmak zorunda kalan mülteci aileleri konu edinmektedir. Bununla birlikte fotoğraf serisinin temel bağlamı, mülteci ailelerin savaş esnasında kaybettikleri fertler üzerine inşa edilmiştir. Sanatçı, kayıp aile fertlerin fotoğrafik imajdaki temsilini; öznelerin beden hareketlerinden, özneler arasındaki aralıklardan ve boş sandalyelerden faydalanarak izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının kayıp aile fertlerini temsil etmek için kullandığı bu yöntemler, imaj içerisinde gösterilen özneler arasında bırakılan *aralıklar*'a dayanmaktadır ve transandantal

imaj kavramını karşılar niteliktedir. Bu bağlamda çalışmada; sanatçının transandantal imaj kavramını yaratmak için kullandığı farklı yöntemleri niteler durumdaki amaca yönelik örneklem alma yoluyla belirlenmiş 3 çalışma betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

ESTETİK OBJE, FOTOĞRAF VE FOTOĞRAFİK İMAJIN MADDİLİĞİ

Antik Yunan felsefesinden günümüze değin üzerine düşünölen estetik; süje ve obje arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Süje ve obje arasındaki ilişki ve bunun sonucunda ortaya çıkan değer ve yargılar sistemi ise olduğu gibi estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla estetik, epistemolojik bir olguyu da gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte estetik fenomenin gerçekleşmesinin ilk koşulu, haz duyan bir süjenin yani *estetik süje*'nin varlığına bağlıdır. Estetik süjenin duyularıyla algıladığı ve haz duyduğu şey ise *estetik obje*'dir. Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli niteliklere ve özelliklere sahiptir (Tunalı, 2012: 52). Diğer bir deyişle estetik nitelik ve özellikler taşıyan obje; sanat yapıtıdır ve varlığı estetik fenomen için süje kadar önemlidir.

Sanat yapıtı olarak estetik obje: Sanatçının duygu ve düşüncelerini, kalem, müzik aleti, fırça ya da fotoğraf makinesi gibi araçlardan faydalanarak, estetik kaygılar çerçevesinde somutlaştırmasıdır. Sanatçı tarafından somutlaştırılan estetik objenin varlığı, tıpkı süjede olduğu gibi zaman ve mekân içerisinde kapladığı yerle ilişkilidir. Estetik obje, sanatçının yaratımı olarak fenomenal¹ yani real dünyaya ait bir objedir. Tunalı'ya (2012: 52) göre:

Bir heykel veya yapı sadece bir taş kütleli değildir; bir senfoni, sadece seslerden, bir roman sadece kelimelerden ibaret değildir. Bir heykel, bir yapı, zorunlu olarak taşa, bronz, oduna dayanır. Taş, tunç, ses, vb. bunlar doğa alanı içine giren obje'lerdir; bu obje'ler, her şeyden önce, birer fiziksel nitelik gösterir. Taş, tunç birer cisimdir; onların belli ağırlığı vardır, mekân içinde bir yer kaplar. Ses, ton dediğimiz şey de yine fiziksel varlığı olan, mekân için belirlenen bir obje'dir.

Fiziksel bir varlık olan estetik obje, estetik süjenin ona yüklediği anlamla birlikte fenomenal alana ait fiziksel gerçekliğini ve değerini aşmaya başlamaktadır. Bununla birlikte estetik objeyi kavramak, objenin üç biçimini tanımlamakla mümkün olacaktır. Objeye; *ideal*, *fiziksel* ve *algısal* olmak üzere üç biçime sahiptir. "İdeal nesne var olması için düşünülmesi yeterli olan nesnelere" (Townsend, 2002: 105). İdeal objeler, tıpkı sayılar gibi düşünülerek elde edilen ve düşünüldüğünde var olan objelerdir. İdeal objenin aksine fiziksel objeler ise düşünce dışıdır ve dış dünyaya aittirler. Kavranmaları düşünceyle sınırlı olmayan fiziksel objelerin varlıkları zaman ve mekânda kapladıkları konuma bağlıdır. Estetik kavramını yakından ilgilendiren algısal objeler ise insanın duyularına bağlı edinimlerin bütünüdür. Algısal objeler için önemli olan objelerin fiziksel biçimlerinden ziyade süjenin algısında bıraktığı izlenimlerdir. Diğer bir deyişle estetikle ilişkilendirilen obje; sanatçının, fiziksel objelere estetik değer katmasıyla algısal objelere dönüştürmesidir. Böylelikle algısal obje, fiziksel objeyle ilişki içerisinde olmasına rağmen ideal objeyle benzeşmektedir. Bununla birlikte algısal objenin izleyicide izlenimin bırakabilmesi için *maddi* bir bütünlüğe sahip olması gerekmektedir. Bu maddi bütünlük; heykel, resim, müzik ya da edebiyat gibi sanat dallarında geçerli olduğu gibi sinema ve fotoğraf için de geçerlidir.

İçeriğinde görsel-işitsel unsurlar bulduran sinemanın aksine salt görsel unsurlara dayalı fotoğraf; temelde, dış dünyaya ait gerçekliğin teknik, fizik ve kimyasal süreçlerden (günümüzde de dijital) faydalanarak iki boyutlu düzleme (fotoğraf kartına ya da dijital ortama) aktarılmasıdır. Fotoğraf, özü gereği maddi bir varlık olduğu gibi içerisinde barındırdığı unsurlar da (imaj düzeyinde) birer maddi varlıktır. Dolayısıyla da bu estetik objeyi algılayan izleyici, fotoğraf içerisinde *gösterilen* maddi unsurları algılayarak estetik bilgiyi edinmektedir. Buna karşın fotoğrafik dil yetisinde *gösterilmeyen imajlar* da estetik bilginin ortaya çıkmasına olanak tanıyabilmektedir. Bu bağlamda maddi bir varlık olarak imaj içerisinde gösterilmeyen imajları sinema üzerinden örnekleyerek kavramsallaştıran Ulus Baker'dir (1960-2007). Baker² *Transandantal İmaj* adını verdiği bu olguyu, Kant'ın transandantal kavramından faydalanarak açıklamaktadır.

1 Fenomenal (görüngüler), Platon'dan beri kullanılan felsefi bir terim olmakla birlikte en genel anlamda duyu organlarıyla algılanabilen, gözle-nelenebilir, duyulabilen, deneyimde kendisini gösteren ya da açığa vuran nitelik, nesne, ilişki, konu, olay türünden her şeyi anlamını taşımaktadır (Güçlü vd., 2003, s.610).

2 Baker transandantal imaj kavramına, *Beyin Ekran* (2012) kitabının içerisinde *Bresson ve Transandantal İmaj* başlığı altında değinmektedir. Söz konusu eser, derleme olmakla birlikte birçoğu basılmamış yazılardan oluşmaktadır. Yazılar, Körotonomedy, Modvisart ve Foucault gibi elektronik yazışma gruplarındaki mesajlar ve Baker'in ODTÜ'de verdiği Görsel Düşünme dersine ait el yazısı notları, video röportajları ve kişisel yazışma notlarından derlenmiştir.

KANT'IN TRANSANDANTAL KAVRAMINDAN, İMAJ TEORİSİNE: TRANSANDANTAL İMAJ

Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde bilginin sınırlarını çizmek adına geleneksel metafizik anlayışını çözümlenerek eleştirmektedir. Bu bağlamda da insan aklının doğasına ve yetilerine odaklanan bir araştırmaya yönelmektedir. Kant (2008: 71), "nesnelere ile olmaktan çok a priori olanaklı olduğu ölçüde nesnelere ilişkin bilgi türümüz ile ilgilenen tüm bilgiyi aşkınsal olarak" adlandırmakta ve böylesi bir kavram dizgesi de *Transandantal Felsefe* olarak tanımlanmaktadır. "Transandantal Felsefe, kendisinden önceki tüm metafizik anlayışların eleştiriye tâbi tutulacağı felsefi bir durak olduğu gibi, kendisinden sonra ortaya çıkacak felsefe ve metafizik anlayışlarının da zeminini oluşturacaktır" (Gözkân, 2010: 138). Bununla birlikte Kant, fiziği aşan metafizik alana dair tanımlamalarda bulunurken transandantal kavramının kökenine ilişkin, ilk olarak *aşkın* (Al.: *transzendent*) kavramından bahsetmektedir.

Aşkın, "ilgili bulunduğu varlığın gerçekliğini ve gücünü aşmış olmak" (Hançerlioğlu, 2013: 109) anlamını taşımakta ve genellikle tanrıbilim açısından *Tanrı* ile eş değer kullanılmaktadır. Dolayısıyla terim; deneysel olarak araştırılabileni, varlığı ve fiziği aşır, metafizik alana ait olanı işaret etmektedir. Diğer bir deyişle aşkın, duyularla algılanamayacak ya da bilinemeyecek bilgi anlamındadır ve deneysel, nesnel dünyanın ötesini işaret etmektedir. "Kant'a göre insan bilincinin, bilgisinin, yapabileceği bütün deneylerin ötesinde olan kendinde şey (numen) *aşkın'dır*" (Hançerlioğlu, 2013: 109). Felsefi bir terim olan transandantalın kökeni (aşkınsal, Al.: *Transzendental*) bu kavrama dayanmakta ve keskin sınırlarla birbirlerinden ayrılmaktadır.

Transandantal, bilginin zorunlu koşullarıyla ilgilidir; transandantal bilgi de olanaklı bilginin sınırlarını aşmayı sorup soruşturan bilgidir. Akıllı, yanlış bir biçimde herhangi bir olası deneyimin ötesine taşıdıkları savlanan ilkeler ise '*aşkın'dır*' (Güçlü vd., 2003: 121). Dolayısıyla Kant, aşkın ve aşkınsal bilgiyi kesin bir şekilde birbirinden ayırmaktadır: Kant'a göre aşkın bilgi, olanaklı bilginin sınırlarını aştığı için ondan bahsetmek imkansızdır. Bunun aksine transandantal bilgi, olanaklı bilginin sınırlarını aşmayan, onu araştırır. "Bir aşkınsal ilke öyle bir ilkedir ki, şeylerin ancak onun altında genel olarak bilgimizin nesnelere olabilecekleri evrensel koşul onun yoluyla *a priori* tasarımıdır" (Kant, 2011: 30). Dolayısıyla transandantal terimi, deney yoluyla elde edilemeyen fakat *gerçek* olarak tanımlanan olgularla ilişkilidir.

Transandantal kavramını Gözkân (2010: 138), en yalın tanımıyla deneyimin a priori zemini; yani deneyimi mümkün kılan ama deney kökenli olmayan, deneyden türemeyen zemin olarak açıklamaktadır. Diğer bir deyişle transandantal bilgi, duyularla algılanabilen fiziksel gerçekliğin ötesinde olan fakat, aşkın bilgide olduğu gibi tam olarak metafizik alana ait olmayandır. Bu olguyu Baker şu şekilde örneklendirmektedir: "Kant '*transandantal*' sözünü bambaşka bir manada devreye soktu: Dedi ki mesela havsalarınız kâinatın büyüklüğünü kavrayamıyor, o halde sınırlarını aşmaya zorlanıyor ve siz hataya düşüyorsunuz. Kavranamazı kavramak, göremeyeceğinizi görmek, aklınızın alamayacağını akletmek istiyorsunuz – ve bu arzulama yetisinin işidir" (2012: 98). Diğer bir deyişle Kant, metafizik alanın gerçekliğini transandantal kavramı üzerinden epistemolojik bir sınır çizme yoluna gitmektedir. Dolayısıyla kavram epistemolojik bir sorunsal ifade etmektedir.

Kant'ın metafizik alana dair epistemolojik sınırlamasından yola çıkarak *transandantal imaj* kavramını ortaya koyan ise Ulus Baker'dir. Baker kavramı tanımlarken; Kant'ın transandantal hayal gücünden (Einbildungskraft) bahsetmesine rağmen *transandantal imajlardan* bahsedemediğini çünkü onların nerede bulunabileceklerinin imkân dahilinde olmadığı sorunsalına odaklanmaktadır: "Bir filozof için çok zor bir an olmalıydı bu, çünkü transandantal bir hayal gücünden bahsederken ona ait olduğunu düşünebileceği imajlar ortada yoktur" (Baker, 2012: 95). Kant; felsefesini, imajlardan ziyade aşılmaya mahkûm ölçüler ve şemalar çerçevesinde inşa eder: Doğa, insanın hayal gücüyle kavrayabileceği sınırı aşan bir gerçekliğe sahip olabilmektedir. Böylesi gerçekliklerin algılanması için de başka yetilerin devreye girmesi gerekmektedir: "Düşünmek, yani akıl ve muhakeme bunlardan yalnızca ikisidir" (Baker, 2012: 95). Diğer bir deyişle transandantal bilginin kavranması nesnel gerçekliğin kavranmasına hizmet eden duyu yetilerinden ziyade salt düşünceyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla böylesine soyut kavrayış alanında imaj gibi maddi bir zeminin arayışı da imkansızdır. "Kant'ın '*imajsız*' transandantal hayalgücünden '*transandantal imaj*' fikrine nasıl geçilebilir? Ancak '*gösterilemeyen imaj*' bunu yapabilir" (Baker, 2012: 96). Diğer bir deyişle transandantal imaj, maddi bir nesne olarak imaj içerisinde *gösterilmeyen imaj'dır*.

Baker, transandantal imaj kavramının köklerine Sine-Göz akımının temsilcisi Dziga Vertov'un Aralık Kuramında da rastlamaktadır. Sinematografide aralık, iki görüntü arasında yer alan *boşluk*'tur. Çekimler arasındaki aralıklar, karşılıklı tepki yaratarak görsel bir korelasyonun (bağlılaşım) ortaya çıkmasına olanak tanır. "Sine-göz okulu sizi film-nesneyi 'aralıklar', yani çekimler arasındaki hareketler, çekimlerin birbirleriyle görsel korelasyonu, bir görsel uyarıdan diğerine yapılan geçişler inşa etmeye çağırır" (Vertov, 2007: 106). Vertov'un aralık kavramı, iki görüntü arasındaki *boşluk* ya da *uzaklık* değildir. Bunun aksine iki görüntü arasında bir *yakınlık* bulunmaktadır. "Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir" (Baker, 2012: 209). Diğer bir deyişle aralık kavramı; birbirinden zaman ve mekân bağlamında uzak olan iki imge arasındaki yakınlık ilişkisidir. "Vertovcu aralık teorisinin özgünlüğü, aralığın artık birbirini izleyen iki imge arasında oluşan bir ayrılığa, bunları birbirinden ayıran bir mesafeye değil de, tersine, iki uzak (ve bizim insani açımızdan ölçülmez) imgenin bir bağlilaşım ilişkisi içine sokulmasına işaret etmektedir" (Deleuze, 2014: 114). Birbirine *uzak* iki imgenin korelasyon ilişkisi ise izleyicinin algılama süreciyle yakınlık kurmaktadır. Bu korelasyon sadece imge düzeyinde gerçekleşmez çünkü sinematografi, görsel-işitsel duylara hitap etmektedir. Sinematografiyi oluşturan hareketli görüntü ve ses dinamikleri de farklı aralıklar yaratmaktadır. Baker bu olguyu, Vertov üzerinden şu şekilde açıklamaktadır: "Transandantal imaj, buna göre, aralıklarda belirir -imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlatmak için zorunlu değildir" (2012: 96). Dolayısıyla transandantal imaj, aralıklarda ya da gösterilmeyenlerde ortaya çıkmaktadır.

Sinematografide transandantal imaja, Jean Renoir (1894-1979) ve Aleksandr Sokurov'un (1951-...) filmlerinde ayrıca sistematik olarak da İran sinemasında rastlamak mümkündür. Baker'e göre gösterilmeyen imajın en büyük temsilcileri ise Andrei Tarkovski (1932-1986) ve Robert Bresson'dur (1901-1999). "Sonuçta ne yapıyorlar? Biliyorlar ki bir imaj 'maddi' bir varlıktır. Ve 'sanal', yani 'virtüel' olması maddiliğini engellemez. Ama biliyorlar ki madde çok yönlüdür ve bütün yönleri 'gösterilemez', ama belki dokunulur, iştilir, tadılır, hissedilebilir, hayal edilir" (Baker, 2012: 99). Baker kavrama dair örnek verirken özellikle Bresson'un *Para* (L'argent, 1982) filmine değinmektedir çünkü Bresson sineması; Kant'ın transandantal hayal gücü kavramından, transandantal imaj fikrine geçişin sırrını sezdirmektedir. Özü hareketli görüntü ve sese dayalı sinematografi üzerinden açıklanarak örneklendirilen transandantal imaja, Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* adlı fotoğraf projesinde de rastlamak mümkündür.

FOTOĞRAF SANATINDA TRANSANDANTAL İMAJ: DAİRO MİTİDİERİ'NİN KAYIP AİLE PORTRERİ

İtalyan fotoğrafçı 1959 yılında doğmuştur. Londra'da yaşayan Mitidieri, kariyerine Telegraph ve Independent gibi İngiltere'nin önde gelen gazeteleri için fotoğraf çekerek başlar. Mitidieri, 1989 yılında çekmiş olduğu Tiananmen Meydanı'nda düzenlenen öğrenci protestolarına ait fotoğraflarla, Yılın İngiliz Basın Fotoğrafçısı Ödülüne layık görülmüştür. Belgesel içerikli çalışmalara imza atan fotoğrafçı, 1993 yılında Hindistan'ın kast sistemini Bombay'da yaşayan sokak çocukları üzerinden anlatmıştır. Bir yıl süren fotoğraf projesi, *Bombay'ın Çocukları*, altı dile çevrilerek kitap olarak yayınlanmıştır. Daha sonraki süreçte Irak Savaşı'nı, Kuzey İrlanda'da yaşanan çatışmaları ve 1995'te Kobe'de yaşanan depremi konu edindiği fotoğraf projeleri hazırlamıştır. Ayrıca fotoğrafçı, Suriyeli göçmenleri konu edindiği *Kayıp Aile Portreleri* (Lost Family Portraits) adlı seri çalışmasıyla, 2016 yılında Dünya Basın Fotoğrafı (World Press Photo) yarışmasının İnsan Kategorisi'nde 3'ncülük ödülüne layık bulunmuştur.

Kayıp Aile Portreleri, Mitidieri'nin 2015 yılında Lübnan'ın Bekaa Vadisi'nde bulunan 2 farklı mülteci kampında çektiği 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar, Suriye İç Savaşı'ndan etkilenip Avrupa'ya göç edecek maddi imkân bulamayıp Lübnan'da bulunan mülteci kamplarına yerleşen ailelere ait portrelerdir. Diğer yandan Katolik Uluslararası Kalkınma Teşkilatı (CAFOD) adlı kuruluşa bağış kampanyası oluşturması hedeflenen projenin amacı Mitidieri'ye (2017) göre: Uluslararası basın ve sosyal medya platformlarının mültecilerle ilgili öykülere doydugu bir zamanda küresel olarak yankılanacak provokatif bir çalışma üretmektir (Lensculture, 2017). Bu çalışmaya konu olan ailelerin ortak özelliği ise savaş esnasında aile fertlerinden bazılarının kayıp olmasıdır. Sanatçı, fotoğraf serisinin bağlamını da bu ortak özellikten yola çıkarak oluşturmaktadır.

Seriye oluşturan fotoğrafların tamamı incelendiğinde; her biri bir bütünlük oluşturacak şekilde, Suriyeli ailelerin siyah fon önünde çekilmiş portre fotoğraflarından oluştuğu gözlemlenmektedir. Siyah fon dış mekânda bulunacak şekilde iki farklı mekâna yerleştirilmiştir. “İki farklı kampta portatif bir stüdyo kurduk ve fotoğraflarla daha fazla bağlam oluşturmak için setin etrafında biraz boşluk bıraktık” (Lensculture, 2017). Böylelikle fotoğrafların tamamı iki farklı plan-mekândan oluşmaktadır: Ön planda, siyah fonda poz veren aileler bulunmakta ve arka planda ise mülteci kampının gündelik-doğal yaşantısı-gösterilmektedir. Sanatçı tarafından kasti bir şekilde çerçevelenen bu iki plan-mekân, kullanılan fon bağlamında keskin sınırlarla birbirinden ayrılmaktadır: Ön plan-mekânda bulunan aileler, genellikle, fotoğraf makinesinin objektifine bakacak şekilde poz vermektedirler. Bunun aksine arka plan-mekânda kadrage giren insanlar, genellikle, mülteci kampındaki yaşantılarını yansıtmak üzere doğal bir halde fotoğraflanmışlardır. Ayrıca ön plan-mekân reflektör ya da paraflaş ışığıyla aydınlatılırken, arka plan-mekânda doğal ışık tercih edilmiştir. Diğer yandan mültecileri konu edinen fotoğraf serisinin geneline bakıldığında, portreleri çekilen ailelerin kaybettikleri fertleri *göstermek* adına üç farklı yöntemden faydalandığı gözlemlenmektedir. Bu yöntemler öznelerin beden hareketlerinden, özneler arasında bırakılan aralıklardan ve boş sandalyelerden yararlanmaktadır.

Mitidieri'nin *Kalila Ailesi* adlı çalışması (Bkz. Fotoğraf 1) incelendiği takdirde fotoğraf serisinin genel özelliklerini taşıdığı gözlemlenmektedir. Arka plan-mekânda, mülteci kampının gündelik yaşantısı doğal akışıyla yansıtılırken, ön plan-mekânda bulunan siyah fon önünde poz veren Kalila Ailesi görülmektedir. Siyah fon önündeki aile, anne ve 4 çocuğundan oluşmaktadır ve tüm özneler kameraya yani izleyiciye bakmaktadır. Ayakta bulunan öznelerin bu duruşu, arka plan-mekânın doğallığıyla tezatlık oluşturmakla birlikte ticari portre fotoğrafçılığının genel biçim hatlarını barındırmaktadır. Buna karşın, fotoğrafın sol tarafında bulunan iki kız çocuğu sanki birisinin ellerini kavıyormuşçasına ellerini havada tutmaktadır. Diğer yandan yine iki kız çocuğunun arasında, fotoğrafta bulunan diğer öznelerin aksine, bir aralık bulunmaktadır.



Fotoğraf 1: Dario Mitidieri, Kalila'nın Ailesi, 2015.

Mitidieri'nin *Kalila Ailesi* adlı fotoğrafında iki kız çocuğunun beden hareketleri ve aralarında bırakılan aralık, kayıp aile ferдинin yani babalarının yokluğunu izleyiciye sezdirmektedir. İzleyiciye sezdirilen bu bilgi, duyularla algılanabilen fiziksel gerçekliğin ötesinde olanın soyut kavrayışla edinimiyle ilişkilidir. Diğer bir deyişle bu çalışmada kayıp aile ferdi, fotoğrafik imajın maddi bütünlüğünün aksine var olmayan fakat özellikle iki kız çocuğunun beden hareketleri sezdirilen bir unsur olarak gösterilmektedir. Bu olgu, Baker'in transandantal imaj kavramıyla bağdaşmaktadır.

Kayıp Aile Portreleri serisinin genel özelliklerini taşıyan diğer bir fotoğraf da *Sahar'ın Ailesi*'dir (Bkz. Fotoğraf 2). Fotoğrafın ön plan-mekândaki siyah fonun sağ tarafında, ayakta duran anne ve iki çocuğu bulunmaktadır. Fotoğrafın sol tarafında ise yaşça diğerlerinden büyük bir kadın sandalyede oturmaktadır. Bununla birlikte aile fertlerinin iki ayrı küme halinde poz verdikleri dikkat çekmektedir. Diğer bir deyişle oturmakta olan yaşlı kadın

ayrıca ayakta bulunan anne ve çocuklar arasında bariz bir aralık bulunmaktadır. Bu aralık; sanatçının fotoğraf serisinin bağlamını oturtmak amacıyla aile fertlerini yerleştirmesiyle sağlanmıştır ve ailenin kayıp fertlerini temsil etmektedir. Sanatçının fotoğraf çekimi esnasında Sahar Ailesi ile yapmış olduğu röportajda da aynı olgunun altı çizilmektedir: “Bir gece hava saldırısı sırasında, üç çocuğumla kaçmayı başardım. Diğer 6’sı başaramadı” (Lenculture, 2017). Diğer bir deyişle fotoğraftaki özneler arasında bırakılan aralık izleyiciye, ailenin Suriye İç Savaşı’nda kaybettiği fertlerini işaret etmektedir.



Fotoğraf 2: Dario Mitidieri, Sahar’ın Ailesi, 2015.

Mitidieri, fotoğrafında kullandığı aralık hakkında: “Yapmak istediğim, kayıp kişinin veya insanların olması gereken yerleri boş bırakmaktır. Bu; ‘orada kim olmalı?’ ve ‘şimdi neredeler?’ sorularını sormanızı sağlar” (The Guardian, 2016: p. 7) demektedir. Bu sorgulama devamında; fotoğraf içerisinde fiziksel gerçeklikle sunulan özneler arasında bırakılan aralığın, korelasyon ilişkisi yaratarak kayıp aile fertlerini estetik anlamda izleyicinin sezmesini getirmektedir. Diğer yandan bu aralık, Deleuze’ün de aktardığı üzere, iki imge arasındaki ayrılık ya da mesafe aksine iki imge arasındaki *yakınlık* ilişkisine işaret etmektedir. Böylelikle sanatçının bu eğilimi, transandantal imaj kavramıyla bağdaşmaktadır. Diğer yandan Mitidieri, *Kayıp Aile Portreleri*’nde boş sandalyeler kullanarak da transandantal imaj yaratmaktadır.

Kayıp Aile Portreleri serisinin genel özelliklerini taşıyan diğer bir çalışma da *Muhammed’in Ailesi*’dir (Bkz. Fotoğraf 3). Fotoğrafın ön plan-mekândaki siyah fonda bakışlarını fotoğraf makinesine yönlendirmiş 7 özne bulunmaktadır. Bunlardan; 3 çocuk ve 2 yetişkin kadın ayakta durmaktadır. Diğerlerinden yaşça daha büyük bir çift, ayakta duranların önünde, sandalyede oturmaktadır. Önde oturan çiftin arasında boş bir sandalye bulunmaktadır. Çift, elleriyle aralarındaki bu boş sandalyeyi tutmaktadırlar.



Fotoğraf 3: Dario Mitidieri, Muhammed'in Ailesi, 2015.

Çekim esnasında yapılan röportajda Muhammed: “2014 yılında 55 yaşındaki Muhammed ve ailesi evlerine bir füze isabet ettiğinde oturma odalarında oturuyorlardı. Şarapnel parçaları büyük oğullarını ağır derecede yaraladı. Aile kaçarken oğulları kaos içerisinde kayboldu” (Refinery29, 2017) demektedir. Dolayısıyla fotoğrafın merkez noktasında bulunan boş sandalye, ailenin füze saldırısı sonrasında kaybolan oğullarını temsil eden bir nesne olarak izleyiciye sunulmaktadır. Diğer bir deyişle fotoğrafta kullanılan boş sandalye, gösterilmeyen imajdır ve izleyicinin, nesnel gerçekliği kavramasına hizmet eden duyu yetilerinden ziyade salt düşünceyle edinebileceği bir bilgiyi barındırmaktadır.

Dario Mitidieri'nin Suriyeli mülteci aileleri konu edindiği *Kayıp Aile Portreleri*'nin ana bağlamını savaş esnasında kaybolan aile fertleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Bekaa Vadisi'nde bulunan iki mülteci kampına kurulan portatif stüdyoda aileler; siyah fon önünde ve arkada mülteci kampının gündelik yaşantısı gözükecek şekilde fotoğraflanmıştır. Genel itibarıyla ticari portre fotoğrafçılığının genel hatlarını barındıran bu fotoğraflarda kayıp fertleri; öznelerin beden hareketleri, özneler arasında bırakılan aralıklar ve boş sandalyelerden faydalanılarak izleyicinin düşüncesinde canlandırılmaktadır. Dolayısıyla serinin temel bağlamını oluşturmak için tercih edilen bu üç yöntem, Ulus Baker'in transandantal imaj kavramını karşılar niteliktedir. Diğer yandan estetik (algısal) obje olarak fotoğraf ve fotoğraf içerisinde gösterilen imajlar maddi bir bütünlük içerisinde. Bununla birlikte *Kayıp Aile Portreleri*'nde gösterilen aile fertleri ve nesnelere için de aynı olgu geçerlidir, her biri birer fiziksel objedir. Bunun aksine öznelerin beden hareketleri, özneler arasında bırakılan aralıklar ve boş sandalyelerden faydalanılarak izleyicinin düşüncesinde canlandırılan kayıp aile fertleri ise gösterilmeyen imajlardır. Bu gösterilmeyen imajlar ise ideal obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafik dil yetisi sadece gösterilen (maddi) imajlarla sınırlı değildir: Transandantal imajlar da izleyicinin bilgi edinmesine olanak tanımaktadır.

SONUÇ

Epistemolojik bir problem olarak estetik olgusunun ortaya çıkmasının temel şartı, süje ve objenin varlığına bağlıdır. Estetik süjenin ilgisini yönelttiği estetik obje, sanatçının estetik kaygılarla ürettiği *maddi* bir varlıktır. Sanat dalı olarak fotoğraf da özü gereği, maddi bir varlıktır ve içerisinde barındırdığı unsurlar da bu maddiliğin bir parçasıdır. Fotoğraf ve içinde barındırdığı maddi unsurlar, estetik süje tarafından algılanarak estetik bilgi edinimi ortaya çıkararak estetik fenomen gerçekleşmektedir. Diğer bir deyişle fotoğrafın, estetik fenomenin bir parçası olabilmesi maddi bütünlüğünün algılanabilir olmasına bağlıdır. Buna karşın Kant'ın fenomenal alana dair tanımlarından yola çıkan Ulus Baker, transandantal imaj kavramıyla; gösterilemeyen imajların da estetik bilgi edinimine katılabileceğini savunmaktadır.

Kant, bilginin sınırlarını belirlemek ve sınırlandırmak için transandantal kavramını; deneyimi mümkün kılan fakat deney kökenli olmayan bilgi türlerini tanımlamak için kullanmaktadır. Transandantal, insanın duyularıyla

algılayamadığı ancak düşünceyle kavrayabildiği ve fenomenal alana ait bir bilgi türüdür. Kant'ın bu tanımından yola çıkan Ulus Baker, transandantal imaj kavramını; Vertov'un Aralık Kuramından faydalanarak ve Robert Bresson sineması üzerinden örneklendirerek kuramsal hale getirmektedir. Maddi bir bütünlüğe sahip imaj içerisinde *gösterilmeyen* fakat düşünceyle kavranabilen transandantal imaj; birbirinden farklı iki görüntü arasındaki *boşluk*'un yarattığı korelasyonla ortaya çıkmaktadır. Düşünceyle sezilebilen bu korelasyon ilişkisi, sonucunda estetik bilgi edinimini sağlamaktadır. Diğer yandan sinemada örneklerine rastlanan transandantal imaja, fotoğraf sanatında Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisinde rastlamak mümkündür. Böylelikle sinemayla ilgili bir kavramın fotoğraf sanatındaki karşılığının ortaya konulmasının amaçlandığı çalışmada; Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisinden amaca yönelik örneklem alma yoluyla belirlenen üç farklı çalışma, betimsel analiz yönteminden faydalanılarak incelenmektedir.

Mitidieri'nin Lübnan, Bekaa Vadisi'nde bulunan mülteci kamplarında Suriyeli aileleri konu edindiği proje, 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu seride kamplarda kurulan portatif stüdyoda mülteci aileler fotoğraflanmıştır. Serinin temel bağlamı ise bu ailelerin kayıp fertlerinin de fotoğraflarda temsil edilmesidir. Bu bağlamın sağlanması için Mitidieri; *Kalila'nın Ailesi* adlı çalışmasında öznelerin beden hareketlerinden, *Sahar'ın Ailesi*'nde özneler arasında bırakılan aralıklardan ve *Muhammed'in Ailesi*'nde boş sandalyelerden faydalanarak transandantal imaj yaratmaktadır. Mitidieri'nin transandantal imaj yaratmak için kullandığı yöntemlerin temeli, fotoğrafları içerisinde yer alan fiziksel objeler arasında bırakılan aralıklara dayanmakta ve böylelikle izleyici, korelasyon ilişkisine girerek ailelerin kayıp fertlerinin bilgisine ulaşmaktadır. Diğer bir deyişle maddi bir bütünlüğe sahip fotoğraf içerisinde maddi olmayan (gösterilmeyen) yani transandantal imajlar kullanılarak izleyicinin, kayıp aile fertlerini düşüncesinde canlandırması sağlanmaktadır. Diğer yandan transandantal imajlarla izleyici, salt düşünce yoluyla bilgi edinmekte ve böylece savaş esnasında yaşanan felaketin boyutlarını soyut şekilde algılamaktadır. Bu olgu fotoğrafik dil yetisi oluşturulurken sadece fotoğraf içerisinde gösterilen fiziksel objelerle sınırlı olmayacağını göstermektedir. Bunun aksine gösterilmeyen imaj olarak tanımlanan transandantal imajın da estetik bilgi edinimini sağlayabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Baker, U. (2012). *Beyin Ekran*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*, Norgunk, İstanbul.
- Gözkân, H., B. (2010). "Kant'tan Heidegger'e Varlığın Anlamı Meselesi", *Cogito*, Sayı: 64, 133-153.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. (2003). *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Kant, İ. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*, İdea Yayınları, İstanbul.
- Kant, İ. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İdea Yayınevi, İstanbul.
- Lensculture. (2017). "Lost Family Portraits". Erişim Adresi: <https://www.lensculture.com/articles/dario-mitidieri-lost-family-portraits>. Erişim Tarihi: 28.04.2019.
- Refinery29. (2017). "For Syrian Refugees In These Portraits, an Empty Space for Every Loved One Lost". Erişim Adresi: <https://www.refinery29.com/en-us/syrian-refugees/-lost-family-portraits-essay#slide-2>. Erişim Tarihi:29.04.2019.
- The Guardian. (2016). "Portraits of Syrian Refugee Families and an Empty Place For The Missing". Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jan/30/portraits-of-syrian-refugee-families-and-an-empty-place-for-the-missing>. Erişim Tarihi: 28.04.2019.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*, İmge Kitapevi, Ankara.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Mitidieri, D. (2015). Kalila'nın Ailesi. <http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/> Erişim Tarihi: 28.04.2019.
- Mitidieri, D. (2015). Muhammed'in Ailesi. Erişim Adresi: <http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/>. Erişim Tarihi: 28.04.2019.
- Mitidieri, D. (2015). Sahar'ın Ailesi. <http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/>. Erişim Tarihi: 28.04.2019.