

GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA FOTOĞRAFTA ANLAM ÜRETİMİ

Dr. Öğr. Gör. Gülay DOĞAN

Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi

Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü

Orcid ID: 0000-0003-4721-3321, gulay.dogan@yeniyuzyil.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada, anlam yapılanmalarını inceleyen bir disiplin olarak göstergebilim literatüründen yararlanılarak, fotoğrafın dijitalleşmeyle değişen gösterge konumu öncesiyle karşılaştırılarak, fotoğrafta anlamın durum analizi gerçekleştirilmiştir. Çoklu medya kodlarının bir arada ya da birbiriyle bağlantılı şekilde kullanımıyla öne çıkan 21. Yüzyıl dijital iletişim ortamında araca özgü tek bir anlamdan söz etmek mümkün değildir. Ancak yeni medyanın teknolojik çıktısı gösterge, sayısal kodlardan ibaret olsa da, anlam-biçim konusundaki arketipleri anımsatarak işlev görmektedir. Bu nedenle gösterdiğinin bilgisiyle aynı gerçeklik düzleminde olduğu varsayılan 'anlık' görüntünün 1990 sonrasında üç farklı kullanımı okunmuştur. Enformasyon ile estetiğin, aktarma ile anlatmanın, fotoğraf çekme ile yapmanın bileşkesinde duran bu örneklerden yola çıkarak, belirtiselliğin ortadan kalkışı, doğrudan ilişki olmaksızın farklı gösterge türleriyle ilişki içinde olması, fotoğrafa yüzeyinden ya da düzanlamından daha fazla derinlik sağlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Göstergebilim, Düzanlam, Yananlam, Gösterge

THE PRODUCTION OF MEANING IN PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF SEMIOLOGY

Lecturar Dr. Gülay Doğan
Yeni Yüzyıl University Faculty of Communication
Visual Cominication Design Department
Orcid ID: 0000-0003-4721-3321, gulay.dogan@yeniyyuzuil.edu.tr

ABSTRACT

In this study, a situation analysis of the meaning in photography has been carried out by the help of literatures in semiotics as a discipline that examines the structuring of meanings, by comparing the presign position of the photograph, which has changed with digitalization. It is not possible to talk about a medium-specific meaning in the 21st century, which stands out with the use of multimedia codes together or in connection with each other. However, the technological output of the new media consists of indicators and numerical codes, it functions by reminding the archetypes about meaning-form. For this reason, three different uses of the 'instant' image, which is assumed to be on the same level of reality with the knowledge of what it shows, were read, Based on these examples, which stand at the junction of information and aesthetics, transferring and telling, taking photographs and making them, the disappearance of significance provides more depth to the photograph than its surface or literal meaning, being in contact with different types of indicators, without being a direct relationship.

Keywords: Photography, Semiology, Denotation, Connotation, Sign

GİRİŞ

Göstergeler günümüze değin kendisi dışında bir şeyi ifade eden anlamlı yapılar olarak nitelendirilmiştir. Yapıların çözümlenmesiyle başlayan anlamlandırma mekanizmalarının okunması göstergebilim disiplini içinde ele alınmıştır. Bu çalışmada, izlenen araştırma deseni için öncelikle bu bilimin kurucu tanımları üzerinde durulmuştur. Ferdinand de Saussure'ün gösteren/gösterilen ikilisinin bütüncül yorumu olan gösterge tanımıyla Charles Sanders Peirce'ün göstergeye ilişkin sınıflandırıcı bileşenleri olan ikon, belirti ve sembol bu tanımlamalar arasındadır. Fotoğrafın anlamlandırılmasında önemli bir isim olan göstergebilimci Roland Barthes'ın sistematik bir öğretilen okumaya bağlı yoruma evrilen göstergebilimsel sürecinde, göstergenin anlamla ilişkisi gereği istikrarlı yapı sergileyemeyeceğini göstermesi açısından kullandığı çeşitli kavramlara yer verilmiştir.

Dijitalleşme ile birlikte yayılan sanal imgeler düzlemini hipergerçeklik olarak yorumlayan medya teorisyeni Jean Baudrillard'ın göstergelerin ikame olmaktan çıktığına yönelik görüşüne de, yine göstergenin tarihsel dönüşümünü kuram üzerinden saptamak için başvurulmuştur. Çalışmanın bütününde de bu kavramlar ışığında hareket edilmiştir.

Fotoğraf hem bir görüntü üretim teknolojisi hem de bu teknoloji aracılığıyla üretilen görüntünün kendisidir. Dolayısıyla, teknik yapısı görüntü yüzeyinde belirleyici olduğundan, anlamın bu yapıdan doğduğu 20. Yüzyılın ilk yarısında hâkim düşünce olmuştur. Bu kapsamda, çalışmada bir başlık açarak teknolojik yapının anlamla kurduğu ilişkiyi incelemek faydalı görülmüştür. Dijital öncesinde ve sonrasında görüntü üretiminin gerçeklikle temsiliyet düzeyinde bağı irdelenmiştir.

Bu doğrultuda, 1990'lı yıllardan günümüze farklı bağlamlarda fotoğrafın gerçeklik temsiliyle ilişkiye geçerek yeniden anlamlanan dört dijital dönem fotoğraf pratiği ele alınmıştır. Bu pratiklerin genel başlıklarını şunlar oluşturmaktadır: 1994 yılında Times dergisinin bir sabıka kaydı fotoğrafına yaptığı dijital müdahale, foto muhabiri Damon Winter'ın bir fotoğraf uygulaması kullanılarak cep telefonuyla çektiği Afganistan fotoğrafları, fotoğraf paylaşım sitelerinden topladığı turistik fotoğraflarla kompozit görüntüler oluşturan Corrine Vionet'in sanatsal çalışması ve son olarak da 2019 yılında tüm dünyayı saran koronavirüs pandemisinin başlangıcında Dove markasının gerçekleştirdiği "Cesaret Güzeldir" kampanyası.

Tüm bu okuma çalışmalarıyla yapılmak istenen, içinden geçtiğimiz çağın sabit olmayan, değiştirilebilir, geçici, kesintili, ağa ve bağlantıya açık göndergesiz gösterge kavramı ile fotoğrafın anlamında, algısında ve kullanım biçimlerinde yaşanan değişimleri fotoğrafın geleneksel anlamlarıyla karşılaştırarak durum değerlendirmesi yapmaktır.

1. GÖSTERGE TANIMLARI VE KAVRAMLAR

İnsanlık tarihiyle eşdeğer olmasına karşın göstergenin kavramsallaştırılması ve bir yapısallık içinde incelenmesi dil felsefesi içerisinde gelişmiştir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), gösterge tanımını ikilik içeren bir bütün olarak yaparak, "Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyi, bir kavramla bir işitimi birleştirir. Önerimiz şu: Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitimi imgesi yerine gösteren terimleri benimsemelidir" demiştir (Saussure, 2001, s. 107, 109).

Örneğin "masa" sözcüğü farklı dillerde, farklı şekillerde söze ve yazıya dökülse de,

onun duyulduğunda bıraktığı iz (işitim imgesi) zihnimizdeki “masa” kavramıyla birleşir. Saussure’ün çağdaşı olan ve göstergeyi mantık felsefesi içinden yorumlayan Charles Sanders Peirce (1839-1914) ise göstergeyi temsil olarak tanımlamıştır: “Bir Gösterge, bir zihinsel Yorumlayan ile birlikte bir Temsildir” (Peirce, 1998, s. 273). Yorumlayan da temsilin bir kişide uyandırdığı reaksiyon olarak yine Peirce tarafından ilk kez ortaya konulmuştur:

“Ben Göstergeyi (Sign) bir yandan bir Nesne (Object) tarafından belirlenen herhangi bir şey, diğer yandansa bir kişinin zihnindeki düşünceyi belirleyen şey olarak tanımlarım ki, bu ikincisi dolaylı olarak Nesne tarafından belirlenen ve benim Göstergenin Yorumlayanı olarak ifade ettiğim şeydir” (Peirce, 1998, s. 482).

Kaşlarını çatan birinin bu mimiği, karşısındaki insanda onun sinirli olduğuna dair bir duygu yaratabilir ve öfkeyi temsil edebilir. Ama başka biri için bu anlamlı davranış başka bir şekilde de anlamlandırılabilir. Peirce’e ait bir başka üçlü gösterge türü ise şunlardır: ikon (icon), belirti (indication) ve sembol (symbol).

“Göstergelerin üç çeşidi vardır. İlki, benzerlikler ya da ikonlardır; temsil ettikleri şeylerin düşüncesini basit bir biçimde onları taklit ederek iletirler. İkincisi, belirtiler ya da indekslerdir; onlarla fiziksel bağlantıları nedeniyle şeylere dair bir şey gösterirler. Gidilmesi gereken yönü gösteren işaret direkleri, belirttikleri şeyin sonrasında gelen ilgi zamirleri ya da “Hey merhaba” seslenişindeki gibi yöneldiği kişinin dikkatini çeken bir çağırış gibi. Üçüncüsü, semboller ya da genel simgelerdir ki kullanımına göre anlamlarıyla ilişkilendirirler. Birçok kelime, deyim, söylev, kitaplar ve kitaplık böyledir (Peirce, 1998, s. 5).

Göstergebilimi mantıkla harmanlayan Charles Sanders Peirce gibi davranışsal göstergebilimi geliştiren Charles William Morris, antropolojiye göstergebilimin bir alanı olarak yaklaşan Claude Lévi-Strauss, Saussure’den büyük ölçüde etkilenerek dilbilim alanında çalışmış Louis Hjelmslev ve özellikle kendisinden sonra gelen göstergebilim yaklaşımlarında önemli etkisi bulunan dilbilimci Algirdas Julien Greimas, göstergebilimde yapısalcılık akımı içinde değerlendirebileceğimiz teorisyenler arasındadır.

“Yapısalcılık, dil kuramı ve antropolojik düşünceye dayanan, şeylerin kendilerinden çok, bir sistem içindeki ilişkileri üzerine odaklanan bir çözümleme yöntemidir. Bu sistem bir mit, bir roman, bir film, bir tür, genel olarak edebiyat, ne isterseniz olabilir (Berger, 2014, s. 105).

Fotoğrafta miti “Çağdaş Söylenler” kitabında konu alan Roland Barthes (1915-1980), kendi tabiriyle “serüven” olarak adlandırdığı göstergebilim çalışmalarını üç döneme ayırmıştır: İlki, burjuvazinin anlam mitlerini açığa çıkarabilmeyi göstergebilimle sağlayabileceğini düşündüğü ‘hayranlık evresi’dir. İkincisi, 1957-63 yılları arasında ‘bilimsellik evresi’ dediği göstergebilim ilkelerini bir sisteme oturtmaya çalıştığı dönemdir. Son olarak ise ‘metin’ dönemi adını verdiği Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jacques Lacan gibi teorisyenlerden etkilendiği dönemdir (Barthes, 2005, s. 14-17).

Farklı dönemlere ilişkin söylemlerindeki kavramlara bakıldığında ilk olarak Louis Hjelmslev’in dilbilim çözümlemesini “Göstergebilim İlkeleri” yazısında onayladığı görülmektedir: “Demek ki, gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemine, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemine oluşturur” (Barthes, 2005, s. 47). Birbirinden kopuk olmamakla birlikte

“Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik” adlı kitabında fotoğrafik iletiyi ve onun dil ile kurduğu özel kod ilişkisini ele alan Barthes, düzenlam ve yananlam kavramlarını kullanarak fotoğrafik iletideki yapısal bağlantı unsurlarını inceler.

Fotoğrafın ikonik benzerlik ilkesinden yola çıkan Barthes, onun düzenlamının “kodu olmayan bir ileti” (Barthes, 2017, s. 11) olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte doğal olanı kodlayan ve ancak düzenlamla var olabilen ikinci bir katman vardır: “Yananlam, yani asıl anlamıyla fotoğraf iletisine ikinci bir anlamın konulması fotoğrafın üretiminin farklı düzeylerinde yapılır (seçim, teknik işleme, kadraj, sayfa düzeni): Toplamda, fotoğraftaki örneğin kodlanmasıdır” (Barthes, 2017, s. 14). Barthes’ın, ‘metin evresi’ dediği döneme geçtiğinde, esnek, akışkan, sabitliği çözen bir önermede bulunduğu görülür:

“Metin, bu sözcüğe vermeye çalıştığımız modern, güncel anlamıyla temel olarak yazınsal yapıtan ayrılır: Estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılıdır; bir yapı değil, bir yapılanmadır; bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur; aranıp bulunması söz konusunu olan bir anlamla yüklü kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halindeki izlerden oluşmuş bir oylumdur; Metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla Gösteren’dir” (Barthes, 2005, s. 18).

Bu sözcükler yorumla yeniden üretime giren gösterenin “gösteren” düzlemindeki yüzeyiyle ilgilidir. Fotoğraf üzerine yazdığı denemelerinden oluşan “Camera Lucida” kitabı da bunun örneğidir. Son derece biyografik izler taşıyan kitap, annesinin ölümünün ardından onu bir fotoğrafta bulmak istemesi üzerine kaleme aldığı yazılardan oluşmaktadır. Fotoğrafik ileti için düzenlam ve yananlam kavramlarını

kullanmış olan Barthes, “Camera Lucida”da ‘studium’ ve ‘punctum’ terimlerine başvurur. Studium, fotoğrafın genel bilgisini oluştururken, punctum izleyenin o fotoğrafta bulabileceği ufak bir ayrıntı, onda kişisel bir şeyleri çağrıştıran şeydir. (Barthes, 2000, s. 41-42). Barthes bu okumalarında farklı bağlam mecralarından alınmış fotoğrafların çekeniyle ya da niyetiyle ilgilenmemektedir, gördüklerinin kendi bilincine vurduğu şey üzerinden yorumlarla yeni hikayeler oluşturmaktadır.

Barthes’ın postmoderniteyle de uyumlu eklemeli ve çoğulcu yaklaşımına daha karamsar bir tonda medya teorisyeni Jean Baudrillard’ı da eklemek gerekmektedir. II. Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda toplumsal bunaltıya eşlik eden ‘pop’ kültürü ve modernizmin evrensel iddialarındaki çözümler, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı ivmelenmeyle toplumsal hayatın tüm veçhelerini etkilemiştir. Jean Baudrillard’ın hipergerçeklik teorisi, teknoloji tabanlı medya aracılığıyla imgelerin yeniden üretiminin gerçeklikle bağımızı kopartması üzerinedir. Baudrillard orijinalin yerini göstergelere bıraktığını “simülasyon” kavramıyla açıklamıştır:

“Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak, tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karşıtlıklarla tüm eşdeğerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamdan daha da esnek (ductile) hale gelmektedirler. Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz” (Baudrillard, 2010, s. 15).

2. FOTOĞRAFIN TEKNOLOJİK GÖSTERGELERİ VE ANLAM

Dijitalleşmede Jean Baudrillard'ın dikkat çektiği şey, göstergenin ikame olmaktan çıktığı yönündeki görüşüdür. Dijital imgenin kendisi sadece sayısal işlemlerin yerini alan göstergedir diye düşündüğümüzde, onların anlamını ancak referanslarından bulabileceğimiz sonucu çıkmaktadır. Fotoğraf, Fransızca 'photographe' kelimesini oluşturan iki sözcükten; 'ışık' (photo) ve 'yazı'dan (graphie) oluşur. Fotoğrafın öncü ilk üreticilerinden biri olan Henry Fox Talbot'un da eserlerini 'doğanın kalemî'¹ olarak adlandırmasının nedeni de oluşan görüntünün doğayla organik bağından kaynaklanmaktadır. İşte bu nedendir ki, fotoğrafa yönelik algı fiziksel varlığın o andaki durumuna ilişkin doğrudan temsil olması nedeniyle gerçekliktir. Filozof Vilem Flusser, teknik görüntülerin deşifre edilmesinin anlamın yüzeyde kendiliğinden oluşması nedeniyle zor olduğunu belirterek, şunları dile getirir:

"Dünya güneş ışınlarını ve başka ışınları yansıtıyor, bunlar optik, kimyasal ve mekanik süreçler sayesinde duyarlı yüzeylerde saklanıp tutuluyor ve sonuçta teknik görüntü oluşturuyorlar. Yani sanki kendi anlamlarıyla aynı gerçeklik düzeyinde bulunur gibiler. Teknik görüntülerde gördüğümüz şeyler deşifre edilecek sembollerden ziyade dünyanın semptomlarına, dünyanın onlar aracılığıyla -dolaylı da olsa- görülüp anlaşılacağı semptomlara benziyor" (Flusser, 2020, s. 18).

Bu belirti olma durumu fotoğrafçının zihnini ve varlığını ya da fotoğrafın kullanıma girdiği mecranın ideolojisini maskeleyen tarafsız, nesnel olduğu algısının da

sebebidir. Geleneksel kitle iletişim medyasında gazetecilikle özdeşleşmesi de teknik bu görüntünün uzak coğrafyaların bilgisini söze gerek bırakmadan göstermiş olmasındandır. Bu gösterme eylemi tam da yananlamın kodsuz iletide doğallaşmasıyla gelişen temsil kalıpları oluşturmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin, farklı ırk ve etnisiteye sahip olanların, yoksulların ve Batı dışında kalan ötekilerin fotoğraflarla kültürel olarak modellendiği uzun bir geçmiş bulunmaktadır. Yine de analog yöntemde görüntünün kaydedildiği yüzey olan film (duyarkat), görünümün fiziksel izidir. Fotoğraf da bu nedenle gösterenle organik bağıntısı nedeniyle aktarım olmaktadır. Bugünkü görüntü üretim teknolojisindeyse fotoğrafın ışıkla bağlantısı iz değildir. Çünkü dijital duyarkat yani sensör bir algılayıcıdır ve ışığı sayısal bir işleme dönüştürür. Biz bugün fotoğraf çektiğimiz cihazlarda, fotoğrafı bir ekran aracılığıyla görmekteyiz. Sensör üzerinde doğrudan bir deneyim yoktur. Sayılar ekrandaki görüntülere dönüşen verilerdir. Bu ayrımı yaptığımızda fotoğraf sözcüğünün ve teknik kökeninin algısal kodlarıyla yapılan dijital fotoğrafı görmekteyiz. Dijital fotoğrafta 'aktarım' (İng. transfer) yerini 'dönüşüm'e (İng. transformation) bırakır. Fred Ritchin, dijital fotoğrafa ilişkin şunları söylemektedir:

"Dijital, orijinal ve kopyanın aynı olduğu sonsuz sayıda tekrarlanabilir soyutlamaların mimarisine dayanır; analog eskir ve çürür, nesiller geçtikçe tükenir, sesi, görünüşü ve kokusu değişir. Analog fotoğraf dünyasında fotoğrafın fotoğrafı her zaman bir nesil kaybetmiş, bulanık, aynı olmayandır; dijital fotoğrafın dijital kopyası ise ayırt edilmezdir ve "orijinal"ın anlamını yitirmesine sebep olur" (Ritchin, 2012, s. 17).

¹ Henry Fox Talbot'un fotojenik çizimler olarak nitelediği görüntülerden oluşan kitabının adı Doğanın Kalemî'dir (The Pencil of Nature, 1844).

Bu bağlamda verilebilecek en uygun örnek bir fotoğraf uygulaması olan Hipstamatic'tir. Apple şirketinin 2010 yılında 'Yılın Uygulaması' ("Hipstamatic Classic", 2022) ödülünü verdiği Hipstamatic, analog fotoğraf çekme deneyiminin filtre seçeneklerini sunmaktadır. Çok eski bir fotoğraf üretimi olan tintype² gibi farklı çeşitleri de olan uygulama akıllı telefonlarıyla çekim yapanlara geniş bir nostalji yelpazesi sunmaktadır. 'Eski' fotoğraf, dijital fotoğrafın sahip olamayacağı zaman ve tarih bağlamı nedeniyle ilgi çekicidir. Sosyal medyada fotoğraf üretimi ve paylaşımı, herkesin görmesi üzerine inşa edilmiş görsel günlük olarak yeniden bir referansa başvurur. Dijital fotoğrafın olanakları amatör/profesyonel göstergelerini de eritmiştir. Görsel tarihçilik olarak nitelenen foto muhabirlik mesleğinde görüntü üretimine yönelik yaşanan gelişmeler bunu doğrular niteliktedir.

The New York Times gazetesi foto muhabiri Damon Winter'ın Afganistan'daki Amerikan askerlerinin gündelik anlarını Hipstamatic kullanarak çektiği "A Grunt's Life" (Bir Askerin Yaşamı) serisi bu kapsamda bir örnek oluşturacaktır. 2011 yılında görsel hikâye dalında bu projesiyle Uluslararası Yılın Görüntü Ödülleri'nde üçüncülük alan Damon Winter ("POY", 2022), fotoğraf alanında uzun süredir verilen prestijli diğer ödüllere de (Pulitzer, World Press Photo) sahip olmuştur.

Klasik foto-röportaj geleneğine uygun olarak altyazıyla kullanılmış olan fotoğraflar, oldukça yakın plandan yemek yemek, uyumak, keyif yapmak gibi sıradan anların görsel kayıtlarından oluşmaktadır.



Görsel 1. Damon Winter, "A Grunt's Life", 2010

Klasik foto muhabirliği geleneğinde konuyu en iyi anlatan açıdan ve açığa çıkaran ışıktan faydalanılır. Oysa Winter teknik yetersizlik gibi algılanarak amatörlüğü çağrıştıran anlatım biçimiyle bilinçli bir düzenleme yapmıştır. Yani profesyonel bir foto muhabiri olarak fotoğrafların klasik temsilden uzaklaşmasını sağlamıştır. Yukarıda (Görsel 1) bu seride yer alan fotoğraflardan biri bulunmaktadır. Görüntü çerçevesinin dört köşesinin karartılması yoluyla dikkat dağıtıcı öğelerin gizlenmesi, arkada yer alan nesnelere detay ve netlik kaybı ve ışık kullanımındaki tercihin konuyu aydınlatmaktan ziyade saklaması. Seride yer alan diğer fotoğraflar da göz önünde tutulduğunda fotoğrafçının konuya yaklaşımında iki şey dikkat çeker: Birincisi, yakınlık belirtisi olarak cep telefonu ile çekilmiş fotoğraflardaki 'sahicilik' hissini yarattığı, diğeri ise filtrenin yarattığı renk katmanıyla 'gerçek dışı' estetik düzenleme yaptığıdır. Anlatım düzleminde muhabirliğe, içerik düzleminde sanatsal

² İnce bir metal plaka üzerine oluşturulan fotoğraf.

bir işleme referans vermektedir.

Bunu da konuyla arasındaki profesyonel ve kurumsal temsil aracını (fotoğraf makinesi) ortadan kaldırıp cep telefonunu kullanarak gerçekleştirir. Amerikan askerinin oradaki askeri faaliyetleri değil, sıradan zamanlarında ne yaptığı keşfedilir ve aktarılır. Askerliğin kahramanlık imgesinin alışılmış görsel temsiline üretilmediği açıktır. İmge politikalarının propagandaya yönelik görsel temsilleri konusunda 20. Yüzyıl birçok örnekle doludur. Joe Rosenthal'ın 2. Dünya Savaşı'nın son döneminde Amerikan askerlerinin Hiroşima'da bayrağın asılı olduğu direği hep beraber yukarıya kaldırdıkları fotoğrafı (1945) örneğinde olduğu gibi fotoğrafın gösterdiği dışında söylem ve anlamla yüklü olması yan anlam dizgesinin çözümlenmesini gerekli kılıyordu. Basın fotoğrafında temsiline sorunlu yan anlam kodlaması günümüzde düz anlama ulaşma araçlarının değer kazanmasına, gösterdiği dışında bir şey olmayan fotoğrafların üretimine ağırlık kazandırmıştır. Bununla birlikte görünenin kopyacısı olmak istemeyen fotoğrafçı için de diğer göstergelerle yüzeydeki görüntüyü bağlantılarla zenginleştirmek bir yönelim olarak görünmektedir. Görsel hikâye anlatıcılığı, basın fotoğrafçılığının yeniden tanımlanması bağlamında son zamanlarda sıkça dile getirilen bir kavram olarak bu kapsamda öne çıkmıştır. Fotoğrafçılar enformasyonun iletimi bağlamında görüneni yeniden üretmek ve aktarmakla daha az ilgilenmektedirler. Görsel hikâye anlatımı kendi yorumlarını görsellerine dahil etmek konusunda değişen teknolojiyle birlikte daha fazla olanak sağlamakla birlikte daha doğru bir tanımlama olarak da dikkat çekicidir. Dünya Basın Fotoğrafı Vakfı'nın Yürütme Kurulu Başkanı Joumana El Zein Khoury'nin kurumsal ifadeleri de bu alandaki değişimi iletmektedir:

“Estetiğe yüklenen daha üst düzey bir değer var. Bugün birçok görsel betimleme yalnızca gazeteci olmayan fotoğrafçılar tarafından üretiliyor. Düşünceye daha büyük bir talep var; tarafsızlık artık satılabilir bir ürün değil. Çok ama çok az insan bilgi için sadece geleneksel haber medyasına güveniyor. Genel olarak haber yayın organlarına giderek artan bir güvensizlik var. Bazı ülkelerde büyük medya kuruluşları tamamen hükümet tarafından kontrol ediliyor. Diğerleri ise seçtikleri görsellerin, seslerin niceliğinin eksikliği ve haber hikayelerini sunma şekilleri nedeniyle eleştiriliyorlar. Yeni kuşak görsel hikâye anlatıcıları kendinden öncekilere göre çıkış için daha fazla seçeneklerle büyüyor” (Khoury, 2021).

“Fotoğraftan Sonra” kitabında Ritchin'in dijital dönemde bir fotoğrafın geleneksel medyada manipülasyonuna dair verdiği örnek, estetik yorum ile gerçeklik iddiasının birbirinden bağımsızlaşması gerektiğini göstermektedir.



Görsel 2. Newsweek ve Time dergi kapakları, 1994. (Kaynak: Fred Ritchin, Fotoğraftan Sonra)

Ritchin, Amerika'da yayımlanan Newsweek ve Time dergilerinin 1994 yılında aynı fotoğrafı kapak yaptıklarında aradaki farklılığın kamuoyunun dikkat ve tepkisini çektiğini aktarmaktadır. Bir cinayet şüphelisi olan O. J. Simpson'ın fotoğrafını kapak yapan Time dergisi görüntüyü olduğundan daha fazla karartarak yayınladığı için ırkçı olmakla eleştiril-

miş. Ritchin, derginin konuya yaklaşımını ise şu şekilde aktarmaktadır: "...derginin editörü tarafından ertesi hafta okurlara yazılmış mektupta, 'sıradan bir sabıka kaydı fotoğrafını gerçekten pay vermeden sanat düzeyine çıkartma' girişimi olarak tanımlandı" (Ritchin, 2012, s. 29). Bugün medyada yer alan, özellikle gerçek olduğu iddia edilen fotoğraflara daha fazla şüpheyile yaklaşılmasının altında dijitalleşmeden ziyade fotoğrafların kimlikleri ve rolleri modellenmesinin, sınıflandırmasının köklü geçmişi yatmaktadır. Fotoğrafın ilk kullanım alanlarından birinin 19. yüzyılda suçluların tespit edilmesine yönelik olması bunun örneğidir (Benjamin, 2007, s. 142). Batı merkezli görme biçiminin kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşması, tekrarlanan yananlamalı kodların öğrenilmesine ve belirli stereotiplerin oluşmasına sebep olmuştur. Böylece Barthes'ın kodsuzluğuyla diğer betimleyici sanatlardan ayrı gördüğü fotoğrafın tam da nesneliliği kurgulanan bir görme biçimi olduğunu söyleyebiliriz:

"Ne kadar "aynısı" olursa olsun, aynılığı bile "biçeme" ("doğrucu") dönüşmeyen desen yoktur; nesneliliği en sonunda nesneliliğin tam da göstergesi olarak okunmayan film sahnesi yoktur. ... bütün bu taklide dayalı sanatlar, yaygın olduklarında, sadece şunu öngörebiliriz: yananlamalı dizgenin kodu büyük bir olasılıkla ya evrensel bir simge düzeni ya da çağın bir retoriği tarafından, kısaca bir stereotipler (şemalar, renkler, grafizm, jestler, ifadeler, öğelerin gruplanması) öbeği tarafından oluşturulmuştur" (Barthes, 2017, s. 11).

Bu fotoğrafa yönelik gelişen tepki, siyah bireylerin Amerikan coğrafyasında uğradıkları ırk ayrımcılığının geniş tarihsel bağlamı içinde görülebilir. Ona ek olarak 'suçlu-siyah' bağlantısını kültürel olarak yerleştiren görsel temsilin buradaki sabıka kaydı fotoğrafıyla çağrışım yaratması da olasıdır. Basın fotoğrafının, yorum olduğu

aşikâr olan hikâye kavramıyla nesnellikten bağımsızlaşması metin göstergelerinden ayrı okunmasını da beraberinde getirir. Ancak durağan görüntüyle anlatı oluşturmak isteyen görsel sanatçı için sembol kullanımı dışında başka bağlantılar ilgi çekici görünmektedir. Diğer gösterge ya da göstergelerin görselin içinde anımsatılmasıyla oluşturulan bu çağdaş estetik strateji, belgesel fotoğraftaki temsil sorununa bir cevap üretmiş görünmektedir.



Görsel 3. Corinne Vionnet, Photo Opportunities (2005- ...)

Sanatçı Corinne Vionnet, web tabanlı görüntüleri de kullanan çalışmaları çoğunlukla arşiv araştırmalarına dayanan bir görsel sanatçı. Günümüzde fotoğraf üretmek için mutlaka bir aygıt gerekmiyor. Çünkü her gün milyonlarca üretilen bu fotoğraflarla ne yapacağımız, bu fotoğrafların ne anlama geldiği sorusu daha problemlidir. Fotoğrafların dünyayı anlamanın hâlâ bir belirtisi olarak kavramlaştırdığımızda, içinde bulunduğumuz görsel kültürün araştırılması da önemli bir başlık olarak görünmektedir. Kitleli turizme odaklı eden dünyanın çeşitli tarih/kültür sembol mekanları, her gün sayısız kişi tarafından fotoğraflanmakta ve internet aracılığıyla paylaşılmaktadır. Görsel arama motoruna bu yerlerden birinin adı yazıldığında çıkan sonuç, çekim noktaları ve açıları dahil birbirinin aynı görünümündeki sayısız fotoğraf. Cor

rine Vionet'in çıkış noktasını oluşturan bu nokta yukarıdaki görüntüyle (Görsel 3) sonuçlanmıştır. Hindistan'da bir anıt mezar olan Taç Mahal'e ait internetten toplanmış çok sayıda fotoğrafın üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuş kompozit bir görüntüdür. Gösterge açısından Vionet'nin fotoğrafı, hazır imajların yeniden yapılandırılmasıyla yeni bir metin oluşturmaktadır. Görüntü hem onu oluşturan yüzlerce fotoğrafın izini taşımaktadır hem de onları silmektedir. Tüketim kültürü metinleriyle ilişkilendirilebilecek görüntünün bir başka yönü de, yazılanın kazınıp tekrar üzerine yazı yazılan parşömen kağıtlarını anımsatmasıdır. Böylelikle belirli bir bağı olmaksızın farklı göstergelerin zihinde canlanması, çoklu anlamlara kapı açmaktadır.

SONUÇ

Görsel kültür, 21. yüzyılın çoklu medya ortamında hiç olmadığı kadar önemli görünmektedir. Bugün görüşümüz ve hayatı anlamlandırma biçimimiz çoğunlukla medya dolayımıyla gerçekleşir ve fotoğraf da görsel kültür üretiminin başat bir görüntü teknolojisidir. Çünkü 19. Yüzyılda ortaya çıkışıyla birlikte kitleleşmiş ve fotoğrafik imgelerin 'doğal' görünen algı kodları sayesinde kültürün biçimlendirilmesinde güçlü bir araç olmuştur. Fotoğraf dijital ortamlarla birlikte kopyalanıp çoğaltılabilen, müdahale edilebilen bir araç olmadı, hep böyleydi. Sadece diğer bilgi ve iletişim teknolojileri ile birlikte görüntü kaydetme teknolojisinin iç içe geçmesi, fotoğrafçı ya da teknik uzmanların bilgisi dahilinde gerçekleştirdiği işlemleri herkesin yapabilmesini sağladı. Bu gelişmeyi modernizm bağlamında hiyerarşik ve katı çerçeveleri olan, aracın nitelikleriyle anlamın oluşturulduğu mono perspektifin yıkılması olarak okumak da mümkündür. Ancak sorun tam da bu demokratikleşmenin yarattığı özgür

görüntü üreticileri olarak bireylerin ve yaratıcı endüstrilerde çalışan profesyonellerin tüketim kültürü bağlamında fotoğrafların sunduğu görsellikte nasıl anlamlar yarattığı olmaktadır. İletişimdeki aşırı hız ve yoğunluğun anlamı çözdüğü ve yok ettiği ile ilgili kuramsal görüşler (Baudrillard, 2010; Han, 2019) bugün yaygın olarak bilinmektedir. Ancak her çağda olduğu gibi anlamlandırma insan yaşamının vazgeçilmezidir. Düz-yananlam, gösteren-gösterilen gibi ikili karşıtlıkların bugün yaşadığımız melez gerçekliği anlamlandırmak konusunda doğru araçlar olmadığı kesindir. Her araç ve biçim, toplumsal gelişmenin bir noktasında çağın ihtiyaçları ile doğru orantılı olarak ve o çağın bir sorununa yanıt bulmak üzere ortaya çıkar. Bugün yaşadığımız şey göstergebilimin ortaya çıktığı 19. Yüzyıla benzemektedir. Kalabalık modern kentlerin kaosu insanı düzene, sınıflandırmaya, akli önceleyerek ortak çıkarlar yaratmaya itmiştir. Göstergebilimi bu bağlamda okuduğumuzda, dilden çıkmış olması tesadüf değildir. İletişim en temel birleştiricimiz, dil ise onun önemli taşıyıcılarından biridir. Bugün yine bir şaşkınlık içerisinde göstergesini kaybettiğimiz bir dünyanın şifrelerini çözmeye, gerçeklikle bağlarını oluşturmaya çalışıyoruz.

Bunun için anlama, o anlamın içerisine yerleşeceği bir süre deneyimine ihtiyacımız vardır. Fotoğrafın dijital teknolojilerle artan hızlı üretim ve tüketimi, onlara bakma deneyimimizi dönüştürdüğü için problemlidir. O nedenle görsel yaratıcıların bakma deneyimini dönüştürecek estetik strateji ve medya teknolojisine başvurmaya yönelmeleri anlam arayışının doğal sonucudur. Fotoğrafa duyulan güvenin kaybedilmesi de onun anlatı potansiyelini artıracaktır. Nasıl ki resim tasvirden fotoğraf sayesinde bağımsızlaştıysa ve yine de resimde tasvir devam ediyorsa, fotoğraf için de aynısı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2000). Camera Lucida. (Çev. Reha Akçakaya). 3. Baskı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2005). Göstergibilimsel Serüven. (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). 4. Baskı. İstanbul: YKY
- Barthes, R. (2017). Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik. (Çev. Ayşenaz Koş-Ömer Albayrak). 2. Baskı. İstanbul: YKY
- Baudrillard, J. (2010). Simulakrlar ve Simülasyon. (Çev. Oğuz Adanır). 5. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Benjamin, W. (2007). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). 6. Baskı. İstanbul: YKY Yayınları
- Berger, Arthur A. (2014). Kültür Eleştirisi. (Çev. Özgür Emir). 2. Baskı. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- "Corinne Vionnet" (2022). Kişisel web sayfası. <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>
- De Saussure, F. (2001). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. Berke Vardar). 1. Baskı. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Flusser, V. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. (Çev. Ali Yılmaz). 1. Baskı. İstanbul: Espas Yayınları
- Held, A. (2017). "France Aims To Get Real: Retouched Photos of Models Now Require A Label". www.npr.org: Erişim tarihi: 14.12.2021
- Khoury, J.E.Z. (2021). "Thoughts On My First Days". <https://www.worldpressphoto.org/news/2021/thoughts-on-my-first-100-days>
- Rifat, M. (2009). Göstergibilimin ABC'si. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- "POY" (2022). International Picture Of The Year. Feature Picture Story-Newspaper. Third Place. <https://www.poy.org/68/17/index.php>
- Ritchin, F. (2012). Fotoğraftan Sonra. (Çev.: Yalım Keser). 1. Baskı. İstanbul: Espas Yayınevi