



**Kültür ve İletişim**

culture&communication

Yıl: 27 Sayı: 54 (Year: 27 Issue: 54)

Eylül 2024 - Mart 2025 (September 2024 - March 2025)

E-ISSN: 2149-9098



2024, 27(2): 353-376

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1295433

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## **Postmodern Fotoğraf Eleştirisi ve Bağlam İlişkisi: Napalm Girl (1972) Fotoğrafı Örneği\***

**Ersin BERK\*\***

### **Öz**

Fotoğrafların anlamları yayımlandıkları veya sergilendikleri mekâna, zamana, sunulma biçimlerine ve ele alındıkları bağlama göre değişebilmektedir. Gerçekliği veya estetiği dönüştürebilme gücüne sahip çok katmanlı bir kavram olarak bağlam, fotoğraf eleştirisinde önemli bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Çalışmada bağlam kavramı içsel, orijinal ve dışsal olmak üzere üç alt başlık altında ele alınmıştır. Eleştiri ve teknik eleştiri ayrımlarına değinilen çalışmada içsel bağlamın teknik eleştirisiyle olan benzerliklerine dikkat çekilirken fotoğrafı orijinal bağlamda eleştirebilmek için bilginin gerekliliğinin altı çizilmiştir. Postmodern fotoğraf eleştirisiyle ilişkilendirilen dışsal bağlam bölümü ise çalışmanın örnekleme olarak seçilen *Napalm Girl* (8 Haziran 1972) ve ondan referansla yeniden üretilen işler üzerinden inşa edilmiştir. Literatürde *Napalm Girl* fotoğrafını farklı bağlamlarda ele alan ve derin analizlere yer veren birçok çalışma bulunmaktadır. Bu metinlerin bazılarında *Napalm Girl* fotoğrafının yarattığı politik anlamlara yer verildiği bazılarında ise bağlamın yalnızca teknik çözümler ve kişisel yorumlar üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Bu noktada çalışmayı benzer çalışmalardan farklılaştırmayı amaçlayan birkaç ayrımdan söz edilebilir. Bu ayrımlardan birincisi, çeşitli sanatçıların *Napalm Girl*'ü kendine mal ederek ürettikleri görsellerin gönderme yaptığı kapitalizm, kültür, tüketim ve sansür gibi konuların doğrudan fotoğraf eleştirisine dâhil edilmesidir. Bir diğer nokta ise postmodern fotoğraf eleştirisinde dışsal bağlamın yöntem, bilgi ve yorumla olan bütünlüklü ilişkisinin yalnızca teorik olarak değil, aynı zamanda sanatsal pratiklerle de zenginleştirilebileceğinin vurgulanması şeklinde özetlenebilir. Çalışmanın gelecekte çok katmanlı olarak tasarlanacak fotoğraf eleştirilerine küçük de olsa bir katkı sunması hedeflenmektedir.<sup>1</sup>

**Anahtar Sözcükler:** Eleştiri, fotoğraf, bağlam, modernite, postmodernite.

\* Geliş tarihi: 10.05.2023. Kabul tarihi: 31.08.2023

\*\* Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Ferizli Meslek Yüksekokulu,

Orcid no: 0000-0003-2249-7532, ersinberk@subu.edu.tr

<sup>1</sup> Bu makale, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı'nda, "Türkiye'de Fotoğraf Eleştirisi" adıyla yayımlanan Sanatta Yeterlik çalışmasından üretilmiştir..

*Research Paper*

# ***The Relationship of Postmodern Photography Criticism and Context: The Sample of Photograph, Napalm Girl (1972) \****

***Ersin BERK\*\****

## **Abstract**

The meanings of photographs may vary according to the place and time they are published or exhibited, the way they are presented and the context in which they are discussed. As a multi-layered concept that has the power to transform reality or aesthetics, context is an important method in photography criticism. In this study, the concept of context is discussed under three sub titles as internal, original and external. The study which mentions the distinction between criticism and technical criticism, emphasizes the similarities of internal context with technical criticism and the necessity of knowledge in order to criticize a photograph in the original context. The external context section, which is associated with postmodern photography criticism, has been constructed through *Napalm Girl* (June 8, 1972), the sample of the study and the works reproduced with reference to it. There are many studies in the literature that deal with the photograph, *Napalm Girl* in different contexts and include deep analyses. Some of these texts include the political meanings created by the photograph, *Napalm Girl* while the others are constructed only through technical analyses and personal interpretations. At this point, there are a few distinctions that aim to differentiate the study from the similar studies. The first distinction is the direct inclusion of the issues such as capitalism, culture, consumption and censorship, to which the images produced by various artists by appropriation of the *Napalm Girl* refer, in the photography criticism. Another point can be summarized as emphasizing that the holistic relationship of the external context with method, knowledge and interpretation in the postmodern photography criticism can be enriched not only theoretically but also through artistic practices. This study aims to make some contribution to the multi-layered photography criticism that will be designed in the future.

**Key words:** Criticism, photography, context, modernity, postmodernity.

---

\*Received 10.05.2023. Accepted: 31.08.2023

\*\* Sakarya University of Applied Sciences, Ferizli Vocational School,  
Orcid no: 0000-0003-2249-7532, ersinberk@subu.edu.tr

## ***Postmodern Fotoğraf Eleştirisi ve Bağlam İlişkisi: Napalm Giriş***

### **Giriş**

*Eleştiri*, hangi cümle içerisinde kullanılırsa kullanılsın çoğunlukla olumsuzluğu çağrıştıran kavramlardan biridir. Kavramın yazılı metinlerden ziyade daha çok günlük konuşma dilinde kullanılması, onun negatif bir kavram olarak algılanmasının gerekçelerinden biri olarak görülebilir. Oysa eleştirinin teorik köklerine dair kısa bir araştırma, onun yıkmaktan ziyade bir inşa etme biçimi olarak anlaşılmasının önünü açmaktadır.

Eleştiri kelimesinin köklerine bakıldığında onun bir hakaret, yerme ya da övgü içermesinin aksine bu tip yargıları aşmaya çalışan bir kavram olduğuna dair bazı ifadeler rastlanmaktadır. *Türk Dil Kurumu* (sozluk.gov.tr/, 2023) eleştiriye bir insanın, bir eserin, bir konunun doğru veya yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi olarak tanımlamaktadır. *Türk Dil Kurumu*'nun sözcük için "tenkit" ve "kritik" kelimelerini aynı başlık altında kullandığı da görülmektedir. Tenkit kelimesi "nakd" kelimesinden türemiştir ve bu kelime, "bir şeyin kıymetlendirme ölçüsü" anlamına gelmektedir. Nakd kelimesi aynı zamanda Arapça "parayı sahtesinden ayırmak" anlamında da kullanılan bir kelimedir. Tenkit kelimesinin anlamı ise "iyiyi kötüden ayırma" anlamına gelmekte ve eleştiri kelimesindeki elemek eylemiyle tutarlılık göstermektedir (Sarıtaş, 2019: 9). Eleştiri kelimesinin aynı zamanda "kritik" kelimesiyle de eş anlamlı olarak kullanıldığı bilinmektedir. "Ölüm kalım meselesi, can alıcı" anlamıyla da kullanılan kelime, Fransızca ve İngilizcede "critique" kelimesinin Türkçeleşmiş halidir (nisanyansozluk.com, 2023). "Critic" kelimesinin Yunanca "kritikos" kelimesinden türediğini belirten Özden'e göre (2004: 9) kavramın sözlük anlamı "tefrik etmek, idrak etmek ve yargılamak" gibi anlamlar barındırmaktadır. Kavramın kökünü bir tür kavrayış eylemiyle özdeşleştiren yazarlardan biri de Adorno'dur. Ona göre (2011: 108) eleştiri kavramının kökeni Türkçede "karar vermek" anlamına gelen, Grekçe "krino" sözcüğünden türemektedir. Özetle, eleştiri kelimesinin kökleri yalnızca olumsuz anlamlar çağrıştırmamaktadır.

Eleştiri denince ilk akla gelen disiplinlerden birisi edebiyattır. Edebiyat eleştirisinin edebiyat kadar eski olduğunu savunan görüşler mevcuttur. Ancak bu

alandaki çalışan birçok eleştirmen ve akademisyenin metinlerini ürettiği tarihselliğe bakıldığında, sistemli bir disiplin olarak eleştirinin modern dönemde Batı'da tezahür etmeye başladığına dair bazı önemli bulgulara rastlanmaktadır. Rönesans, Reform gibi kültürel hareketler ve okuma yazmanın yaygınlaşmasının ardından edebi eleştiri sistemli hale gelmeye başlamış, resim ve heykel gibi sanat pratiklerinin üretimlerinin artmasıyla da bir sanat eleştirisi kategorisi filizlenmiştir. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett'ın (2014: 29) "sanat tarihinin babası" olarak ifade ettiği Vasari'nin sanatçılar ve resimler üzerine yazdığı *Vite* (Vasari, [1550] 1998) adlı eseri tarihteki ilk sanat eleştirisi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ne var ki bu metne günümüz eleştiri perspektifinden bakıldığında Vasari'nin yaptığı eleştirilerin sanatçıların biyografilerinden yola çıkılarak şekillendirildiği veya gerçeklik kavramının temele alındığı yorumları çağrıştırdığı görülmektedir. Modernist eleştirmen T.S. Eliot (2002: 132) bu tarz kişisel çıkarım ve yorumları eleştiriden ziyade teknik eleştiri kategorisinde değerlendirerek oldukça önemli bir ayrımı ortaya koymuştur. Bu bağlamda ilk icat edildiği süreçte gerçeklikle doğrudan ilişkilendirilen fotoğrafın, eleştiri biçimlerinin birçoğunun teknik eleştiri kapsamında yapıldığı söylenebilir. Teknik eleştiri ölçütlerini -fotoğrafın icadıyla birlikte bu ölçütler sarsılmaya başlamış olsa da- Batı'nın uzun yıllar merkeze aldığı mimetik gerçekçi ve ideal geleneğinin (Berk, 2021: 24) bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Ancak fotoğrafın yaygınlaşması ve modernizm hareketiyle birlikte yapıtlar gerçeğin bir yansıması ve de taklidi olmaktan kurtulmaya başlamıştır. Yaşanan bu gelişmelerle birlikte fotoğrafta da eleştiride de bazı yenilikler belirmeye başlamıştır. Bunun sonucunda postmodernizme geçilmesiyle birlikte ise köklü değişimler yaşanmıştır. Bu noktada fotoğraf eleştirisinin yalnızca sanat eleştirisinden ibaret olmadığını ve onunla aynı paralellikte ilerlemediğinin altını çizmek oldukça önemlidir. Fotoğrafın sadece sanatsal değil aynı zamanda belgesel bir kategori olması fotoğraf eleştirisinin yalnızca sanat eleştirisinin bir alt kategorisi olarak değerlendirilemeyeceği savını güçlendirmektedir. Fotoğrafın doğası gereği sosyolojinin, felsefenin, kültürün, politikanın ve hatta bilimin alanına doğrudan dâhil edilmesi, fotoğraf eleştirme yöntemlerinin ve çeşitlerinin de zenginleşmesine zemin hazırlayarak fotoğrafta bağlamın önemini açığa çıkarmıştır.

*Türk Dil Kurumu* (sozluk.gov.tr/, 2023) bağlam kelimesine karşılık olarak birkaç ifade önermektedir. Bunlardan ilki "herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler

örgüsü veya bağlantısı"dır. *Türk Dil Kurumu*'nun bağlam kelimesinin dil bilimdeki karşılığına önerdiği diğer ifade ise "Bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünü"dür. Bağlamın fotoğraftaki karşılığı düşünüldüğünde ise fotoğrafların üretildikleri mekâna, zamana, yeniden üretilebilme türlerine göre değiştiği ve eleştirinin de bu koşullara göre biçimlendirilmesi gerektiği gibi bir sonuç çıkmaktadır.

Çalışmada fotoğraf eleştirisinde bağlam konusu farklı fotoğraflar üzerinden ele alınmadan önce modernizmden postmodernizme fotoğrafın geçirdiği dönüşüme yer verilmiştir. Postmodernitede fotoğraf eleştirisinin artık sadece modernitedeki gibi teknik olarak yapılamayacağını savunan çalışma, aynı zamanda modern olarak üretilen fotoğrafların günümüzde kolaylıkla postmodern olarak yeniden üretilebileceğini de vurgulamaktadır. Çalışmanın örnekleme *Napalm Girl* (1972) ve onun üzerinden temellük yöntemiyle yeniden üretilen postmodern işlerden seçilmiştir. Çalışmanın çıkış noktası *Napalm Girl* fotoğrafı olsa da çalışma -literatürdeki birçok çalışmanın aksine- *Napalm Girl*'ün yarattığı politik etkileri, sebep olduğu etik tartışmaları ya da fotoğraf üzerinden yeniden üretilen çalışmaların niteliğini tartışmaya açan bağlamları merkezine almamaktadır. *Napalm Girl* elbette savaşın korkunç yanlarını insanlığın yüzüne çarpan tarihi bir belgedir. Ne var ki bu metin modernist belgesel bir fotoğrafın postmodern bir perspektiften eleştirilmesinden ziyade modernist bir fotoğraf üzerinden çeşitlenen postmodern eleştiri pratiklerinin fotoğraf eleştirisine dâhil edilebilme kaygısı taşımaktadır. Bu çalışmanın temel amaçlarından biri *Napalm Girl* fotoğrafı aracılığıyla temellük edilen postmodern görsellerin gönderme yaptığı kapitalizm, kültür, tüketim ve sansür gibi konuları doğrudan fotoğraf eleştirisine dâhil etmektir. Diğerleri ise postmodern fotoğraf eleştirisinde dışsal bağlamın yöntem, bilgi ve yorumla olan bütünlüklü ilişkisinin yalnızca teorik olarak değil, aynı zamanda sanatsal pratiklerle de zenginleştirilebileceğini vurgulamaktır. Çalışma, postmodern fotoğraf eleştirisinin nasıl yapılacağına ya da dışsal bağlamın nasıl kurulması gerektiğine dair bir reçete sunmaktan ziyade postmodern dönemde fotoğraf eleştirisinin ve bağlam ilişkisinin çok katmanlı yapısını kavramak adına bir girizgâh olarak da okunabilir.

## Modernizmden Postmodernizme Fotoğraf ve Eleştiri

Fotoğrafı eleştirmenin birbirinden bağımsız birçok farklı yöntemi bulunmaktadır. Ancak fotoğraf eleştirmeye başlanmadan önce atılacak en önemli adımlardan biri fotoğrafın modern mi yoksa postmodern bir üslupla mı üretildiğinin saptanılması olarak öne çıkmaktadır. Tıpkı resim ve heykel sanatında olduğu gibi fotoğrafta da bir modernizm ve postmodernizm ayırımından söz etmek mümkün olduğu için fotoğraf eleştirisinde de aynı ayırımdan bahsetmek mümkündür. Ancak bu ayrıma geçilmeden önce fotoğrafın modernizmden postmodernizme geçişte yaşadığı dönüşümlere değinmek gerekmektedir.

Barrett'e göre (2012: 226) modernistler fotoğrafların ciddi, siyah beyaz ve kurallı olmasında ısrarcıdırlar. Modernist fotoğrafçılar bu yüzden yıllar boyunca moda fotoğrafçılığını sanat fotoğrafçılığından değersiz bulmuşlardır. Barrett, zaman zaman sanat fotoğrafında önemli isimler olan Richard Avedon (1923-2004) ve Irving Penn (1917-2009) gibi fotoğrafçıların yaşamları boyunca sanatçı olarak kabul görmek için mücadele ettiğini hatırlatır. Modernistlerin fotoğrafta aracılığın saflığını gözetme arzusuyla dolup taşıdığı altını çizen Barrett, bu gelenekten gelen Edward Weston'un emülsiyon üzerine elle müdahale eden fotoğrafçıların işlerini "sözde-resimler" olarak aşağıladığına da atıf yapar. Weston'un bu yaklaşımını Barrett'in (2012: 227) modernist ölçütleri açıkladığı şu cümleleriyle doğrudan benzerlik gösterdiği görülmektedir: "Modernistler simbolist fotoğrafları anlatısal olanlara ve gerçekçiliği enstrümantalizme tercih ederler. Modernistler yalın fotoğrafın, fotoğrafçılığın yaptığı en iyi şey olduğuna inanırlar. Modernist baskılar değerlidir, imzalıdır, numaralandırılmış ve arşiv sürecinden geçirilmiştir". Terry Barrett, bazı isimleri fotoğrafta önemli modernistler olarak sıralamaktadır. Bunların başında Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunningham, Minor White ve Ansel Adams gibi fotoğrafçılar ve küratör, fotoğrafçı, eleştirmen John Szarkowski gelmektedir. Barrett'in eleştirmen Richard Woodward'tan yaptığı bazı alıntılar ise, modernist fotoğrafın karakteristiğini önemli ölçüde özetlemektedir: "Eserin 'kendi ayakları üzerinde durmasını' sağlamak, aşkınlık ve bağımsızlığa gönderen modernist bir temadır. 'Konuya dayanmadan' kendi ayakları üzerinde durmak da modernist bir ilkedir; en önemli unsur olarak konuyu değil, biçimi görür" (akt. Barrett, 2012: 227). Bu özellikler modernist fotoğrafı özetleyecek nitelikte olsa da Michael Köhler'in 1989

yılında derlediği *Constructed Realities: The Art of Staged Photography* (İnşa Edilmiş Gerçekler: Kurgulama Sanatı) adlı kitabında ortaya koyduğu bazı ilkeler modernist fotoğrafın temel özelliklerini özetlemektedir. Köhler, fotoğrafta modernizmi kabaca şu altı maddeyle ifade eder:

1- Kamera sanatçısı konuları bulmalı, icat etmemeli. 2- Seçtiği gerçeklik parçasını hiçbir şekilde değiştirmemeli. 3-Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel olarak betimlemeli, başka bir deyişle biçim ve detaylar net, keskin ve sahici olmalı. 4- Karanlık odada pozlanmış negatif üzerinde hiçbir değişiklik yapılmamalı. 5- Baskılar teknik açıdan mükemmel olmalı ve grinin pek çok tonunu içermeli. Baskılar üzerinde oynama yapılmamalı. 6- Kamera sanatçısının yaratıcı başarısı; öğelerin seçimine, kamera açısının belirlediği fotoğraflık betimlemeye, odak uzaklığına ve pozlanma süresine bağlıdır. Resimsel ve grafik efektler fotoğrafın gerçekçi niteliğini zayıflatır ve bu nedenle bunlardan kaçınılmalıdır (akt. Barrett, 2012: 228).

Barrett'in modernist fotoğrafı özetlemek için aktardığı bu sınırların oldukça sert ve koyu çizgilerle çekildiği açıktır. Günümüzde modernist ilkeleri savunanlar tarafından halen ölçüt kabul edilen bu sınırların Gisele Freund'un *Fotoğraf ve Toplum* (2008: 64) isimli kitabında bahsettiği ve belki de ilk fotoğraf kuralları sayılabilecek olan *Esthetique de la Photographie 1862* (Fotoğraf Estetiği) kitabındaki genellemelerle örtüşmektedir.. Freund'un aktardığı kitabın üzerinden yüzyıllarca yıl geçmesine rağmen modernist fotoğrafın günümüzdeki baskın kurallarının tıpkı kitaptaki gibi "genel netlik, gerçeklik, orantılardaki doğallık ve güzellik" gibi kavramlar üzerinden referans alınması hayli ilginçtir. Oysa postmodernizmi benimseyen kişilerin ürettiği fotoğraflara ve eleştirilere bakıldığında bu yaklaşımların neredeyse hiçbirinin referans alınmadığı görülmektedir. Postmodernizm, bazen geleneği bazen yeniliği savunurken aynı zamanda her ikisini de eleştirebilecek potansiyele sahip daha esnek bir akım olarak nitelendirilmektedir. Fotoğrafın dönüştüğü, fotoğrafçının ve eserinin de silikleştiği bu dönemde Roland Barthes'ın "The Death of the Author (1967) (Yazarın Ölümü)" adlı makalesini yazması hiç de tesadüfi değildir. Okurun klasik eleştiride hiçbir zaman kayda değer bir anlam ifade etmediğini savunan Barthes'e göre ([1967] 1977: 148) yazıya geleceğini vermek için bilindik yöntemler ters yüz edilmeli, "okuyucunun doğumu, Yazarın ölümü pahasına olmalıdır." Bu düşünce biçiminin yansımalarını fotoğraf eleştirisinde de görmek mümkündür.

Antigoni Memou, postmodernizm ve fotoğraf ilişkisini ele aldığı "Postmodernizm" adlı makalesinde (Hacking, 2015: 418) bu çağda yapılacak eleştiri

biçiminin de bugüne kadarki yapılanlardan apayrı biçimde yapılacağını vurgular gibidir. Memou'ya göre postmodernizm, modernizmi revize etmek ya da modernizmin yarattığı asimetrik gelişimi tanımlamak için kullanılmaktadır. Kuramsal olarak postmodernizm, temsil biçimleri ile ilgili tartışmalarda kilit faktörlerden biridir. Bunun görsel sanatlara yansımaları ise pek çok farklı tür, medya ve tekniği kucaklayan bir yaratım modeli olmasıyla olmuştur. Özellikle fotoğraf postmodernizmde çok önemli rol oynamaktadır. Barbara Kruger, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Richard Price, Barbara Bloom, Silvia Kolbowski, Cindy Sherman ve Vikky Alexander gibi isimleri postmodernist fotoğrafçılar olarak ifade eden Memou (Hacking, 2015: 418), onların postmodern dönemde özellikle yerleşik temsil teorilerini altüst ettiklerini belirtmektedir. Ona göre postmodernist sanatçılar modernist fotoğrafın temeli olarak görülen “özgünlük, öznellik ve eser sahipliği” gibi kavramların altını oyarak “üretim ilkesini önemsizleştirmişler ve yeniden üretim yaklaşımını” öne sürmüşlerdir. Biricik sanat nesnesi düşüncesinin yavaş yavaş yok olduğunu ve onun yerine kitle iletişim araçlarından alınarak yeniden yorumlanan görüntülerin geçtiğini belirten Memou'nun (2015: 418), postmodernite ve Roland Barthes arasındaki ilişkiye “Fransız kuramcı Roland Barthes'ın 1967'de yayımlanan çığır açan makalesi ‘Yazarın Ölümü’nde öngördüğü gibi, postmodernizm ‘otonom özne’ fikrinin ve ‘otonom sanat eserinin’ ölüm fermanını imzalamıştı” cümleleriyle dikkat çektiği görülmektedir.

Postmodernizmin modernizmden farkı sanatın ve gündelik yaşamın arasındaki çizginin silikleşmesine işaret etmesi olarak özetlenebilir. Aynı zamanda yüksek sanat ve kitle sanatı gibi ayrımların yapılmasının da karşısında olan bu kavram hiyerarşiyi de reddetmektedir. Mike Featherstone'un (akt. Berger, 2022: 43) postmodernizmin öne çıkan özellikleri arasında “kodların karışması ve eklektizmi destekleyen üslupsal karmaşıklık, parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeyselliğinin kutlanması; sanatsal üreticinin yaratıcılığının/dehasının azalması ve sanatın tekrar etmekten öteye geçememesi” fikri olduğu görülmektedir. Featherstone'nun öne çıkardığı bu özelliklerin neredeyse tümü postmodernizmi benimseyen yeni nesil sanatçıların ilk sergisi sayılan *Resimler* (Pictures) başlıklı sergide yer alan çalışmalara bakıldığında rahatlıkla görülebilir. Eleştirmen Douglas Crimp'in küratörlüğünü yaptığı sergi, 1977 yılında Newyork'taki *Artists Space* adlı alternatif mekânda açılmıştır. İçlerinde sıklıkla temellük (kendine mal etme) sanatıyla anılan Sherrie Levine'in de bulunduğu bir grup sanatçı özgünlük ve biriciklik kavramlarını hedef alarak yapının yalnızca tek bir



çözümlemesi olabileceğini de reddetmişlerdir. Memou'ya göre (Hacking, 2015: 419) bu sergideki yapıtlar birer güzel sanatlar eseri değil; kitle iletişim araçlarından, reklamlardan ya da filmlerden alınıp elden geçirilmiş görüntülerdir. Özetle post-modern süreçte ciddiyet, büyük anlatılar, deha ve özne merkezli yaklaşımlar giderek anlamlarını yitirmiş ve yerine çok daha muğlak ve çok sesli bir yaklaşım yeşermeye başlamıştır. Postmodernite kavramını metinlerinde ilk ifade eden isimlerden biri olan Lyotard'a göre (2013: 74) de "büyük anlatı, kendisine yüklenen birleştirme tarzı ne olursa olsun, yani ister spekülative anlatı ister özgürleşme anlatısı söz konusu olsun, artık inanırlılığını yitirmiştir." Böylelikle hem sanatsal üretimler hem de eleştiri biçimleri artık modernizm çerçevesinden sıyrılarak postmodernist biçime doğru evrilmiştir. Elbette bu yaklaşımların fotoğrafa yansımaları ortaya modernist fotoğraf ölçütlerinin neredeyse tam zıttı olan bir tablonun çıkmasına neden olmuştur. Bu durumu en iyi özetleyen ifadeler yine Michael Köhler'den gelmektedir. Modernist fotoğrafın karakteristiğini kabaca sunan Köhler, bu kez de postmodern fotoğrafçılığın basit ilkelerini altı maddede sıralar. Maddelerin her biri modernist fotoğrafın başlıca özelliklerinin reddedilmesine işaret etmesinin yanı sıra artık yapılacak eleştirinin yöntem ve bilgiye olan mecburiyetini de özetler gibidir:

- 1- Fotoğraf sanatçısı konusunu icat etmeli, hatta üretmeli. Artık sadece konuyu bulmak yeterli değil.
- 2- Uyguladığı tüm metodlar sanatçının tamamıyla kendi seçimi. Sanatçı, konusunu yapılandırmak için çaba harcayabilir, kameranın önündeki konusunu düzenleyebilir ya da başkalarının ürettiği görselleri kalkış noktası yaparak kullanabilir.
- 3- Tüm pozlama teknikleri kullanabilir. Seçim bireysel sanatçının belli niyetlerinin fonksiyonudur.
- 4- Negatifler ve baskı üzerinde yapılan değişiklikler sadece kabul edilebilir değil, aynı zamanda istenilir şeylerdir de. Ne kadar düşsellik olursa o kadar iyidir.
- 5- Negatif ve baskılar üzerinde teknik hileler kullanmak mubahtır, ama bu çalışmanın niteliği için bağlayıcı bir standart değildir. İnanırcı teknik hevesler başarılı bir resimsel strateji olabilir.
- 6- Fotoğraf sanatçısının yaratıcı başarısı, onun, kameranın ürettiği görsellerin geleneksel savlarını (sahicilik, nesnellik ve gerçekçilik) sarsma ve özerk resimsel bir nesne gösterme yeteneğiyle ölçülür (akt. Barrett, 2012: 229).

Modernist ve postmodernist fotoğrafların yalnızca üretilme biçimleri değil, aynı zamanda sergilenme ve alımlanma biçimlerinin de oldukça farklı olduğu anlaşılmaktadır. Bu farklar bir fotoğraf eleştirileceği zaman karşılaşılan ilk ve temel sorunsallardan birini de sunmaktadır. Bu temel sorun, eleştiriye tabii tutulacak fotoğrafın sanatsal olarak modernist mi yoksa postmodernist olarak mı üretildiğini saptamaktır. Eğer eleştirilecek fotoğraf modernist olarak üretilmiş ise onu biçimsel

olarak eleştirmek çok da zor değildir. Bu fotoğrafı kim eleştirirse eleştirsin yapılacak eleştiri teknik bir eleştiri olacağı için teknik fotoğraf bilen herkesin fotoğrafla ilgili varacağı yargılar benzer ifadeleri çağrıştıracaktır. Bu tahliller “siyah, beyaz ve grinin tonları yeterince doygun mu, pozlama doğru mu, temel kompozisyon kuralları uygulanmış mı?” gibi sorular çerçevesinde yapılacaktır. Diğer yandan eğer fotoğraf, Richard Woodward’ın modernist ilkelerin en önemlilerinden biri olarak ortaya attığı anlamda arı görüş aracılığıyla hiçbir açıklamaya gerek duymadan kendi ayakları üzerinde durabilen bir fotoğraf ise biçimsel açıdan zaten eleştirilmeye ihtiyacı da kalmayacaktır. Bu tarz bir yaklaşım fotoğrafın anlam itibarıyla tek bir öze üretilmiş ve bakan herkesin de gerekli donanıma sahip olduğu takdirde aynı çıkarımı yapabileceğini ima eden Greenberg’ci modernizm estetiğini çağrıştırmaktadır.

Ne var ki artık günümüzde fotoğrafların -her ne kadar modernist olarak üretilmiş bile olsalar- çeşitli yöntemler ve bağlamlarda eleştirildiğinde ortaya çok farklı anlamların çıkabileceği bilinmektedir. Postmodern düşüncenin tek bir gerçekten ziyade gerçeğin çeşitli boyutlarının olabileceğini savunması fotoğrafa da eleştiriye de yansımıştır. Eğer eleştiri ölçüğü teknik eleştiri değil, sanat ya da fotoğraf eleştirisiyse Vasarici mimetik geleneğin ve Greenbergci modernizmin sert çizgilerinin dışına çıkılması gerektiği, eleştiri yapan kişinin metni ya da imgeyi yeniden üreteceğini de kabul etmek gerekir. Ancak bu yaklaşım sergilenirken bir fotoğraf eleştirisinin sadece kişisel izlenim ve yorumlardan oluşabileceği yanılıgısına da düşünmemelidir. Bir fotoğrafa bağlamsal bir eleştiri getirmek, en az onu üretmek kadar etraflıca bir sürecin parçası olmak anlamına gelmektedir.

## **Fotoğraf Eleştirisinde Bağlam**

Fotoğrafın hangi türde üretilmiş olduğunu saptadıktan sonraki aşama fotoğrafın eleştiri ölçüğünün kişisel mi, biçimsel mi yoksa bağlamsal olarak mı yapılacağına karar verilmesiyle devam etmektedir. Bir yapıtı ya da imgeyi teknik, yani modernistlerin önerdiği şekilde biçimsel olarak ele almak, onu tüm dış etmenlerden soyutlamak anlamına gelmektedir. Bu ayrıştırma işlemi; yapıtı, yalnızca sanatçının kişiliği ve anılarından değil; tarih ve kültürden de arındırarak ele almak demektir. Bu yöntem edebiyatta “yeni eleştiri”ye karşılık gelmektedir. Yeni eleştiri doğrudan eseri merkeze alan, “estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak, simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkartmak amacı” güder (Moran, 2018:

205). Fotoğrafı eleştirirken bu eleştiri türünü tercih eden eleştirmenler bulunmaktadır. Ne var ki bu yaklaşım eleştiride güncelliğini hiçbir zaman yitirmemiş olan bir tartışmayı da içinde barındırır. Eleştiriyi, hipotezleri olan yanlışılanabilecek bir bilim olarak referans almaya meyilli olan bu eleştiri türü aynı zamanda örtük olarak eleştirmenin yalnızca tek bir doğrusu olabileceğini savunur. Özetle yapıtı, her şeyden arındırılmış saf bir biçim olarak ele almak bir tür tutuculuğa işaret etmesinin yanı sıra eleştiriyi sabit çerçevede sınırlayan bir dogmatizme de karşılık gelmektedir. Eleştiriyi her türlü tutuculuktan kurtarmayı amaçlayan Roland Barthes'a göre (2020: 56) "eleştiri, bilim değildir. Biri anlamları inceler, öteki anlam üretir." Barthes'ın anlam üreten kısım olarak tanımladığı alan fotoğraf eleştirisinde bağlam konusunu çağrıştırmaktadır.

Fotoğraf eleştirisindeki ya da üretimindeki yaklaşım tarzlarından biri de yapıta kontekst (bağlamsal) olarak yaklaşmaktır. Tek bir imgeyi birçok bağlamda ele almanın önünü açan bu yaklaşım özellikle fotoğrafta çok fazla kullanılmaktadır. Örneğin hiçbir sanatsal kaygı olmaksızın üretilen sıradan vesikalık fotoğraflar dahi tarihsel açıdan bir belge olarak kabul edilerek sosyolojik ya da antropolojik bağlamda eleştirilebilir. Felsefe, edebiyat, kültür ve sanat gibi alanlarda eğitim görmüş olan eleştirmenlerin fotoğrafı kendi uzmanlıklarınca eleştirebilmelerini de mümkün kılan bu yaklaşımın zenginliğinin yanı sıra bazı eleştirmence olumsuz tarafları da bulunmaktadır. Eleştiri ve yapıt arasında belki de hiç ilişkisi olmayan bağlantıların kurulmasına zemin hazırlayan bu eleştiri formu zaman zaman orijinal yapıtın önüne de geçebilmektedir.

Bağlam, yapıttan ziyade öncelikle eseri eleştiren kişi hakkında fikir verir. En nihayetinde eleştiri de bir yorumdur; kültürel ve kişiseldir. Ancak bilgidен yoksun veya dilin zenginliğinden bağımsız olarak yapılan kişisel yorumların ve yargıların bağlamsal eleştiri biçiminden ayrıştırılması gerekmektedir. Barthes'a göre de (2020: 57) "eleştirmen "her aklına eseni" söyleyemez. Tam da bu noktada Eliot'un teknik eleştiri ve teknik eleştirmen tanımlamalarını hatırlamak oldukça faydalı olacaktır. Eliot'a göre (2002: 132) tek bir yapıtı sadece çözümlmek, açıklamak ya da tanıtmaya gayesi taşıyan eleştirilere teknik eleştiri; bu uğraşı, kendilerine belli bir ücret karşılığında verilmiş gazete, dergi köşelerindeki sınırlı punto ve daraltılmış özgürlük çerçevesinde yapan kişilere ise teknik eleştirmen denmektedir. Teknik eleştirmenlerin

yaptığı ve her istediği yorumu kendince ifade eden eleştiriler çoğu zaman bağlamsal derinlikten uzaktır. Ancak fotoğrafa bağlamsal eleştiri yöntemiyle yaklaşmak teknik eleştiriden daha derinlikli ilişkiler kurma mecburiyetinin yanı sıra etraflıca okumalar yapmayı da mecbur kılar.

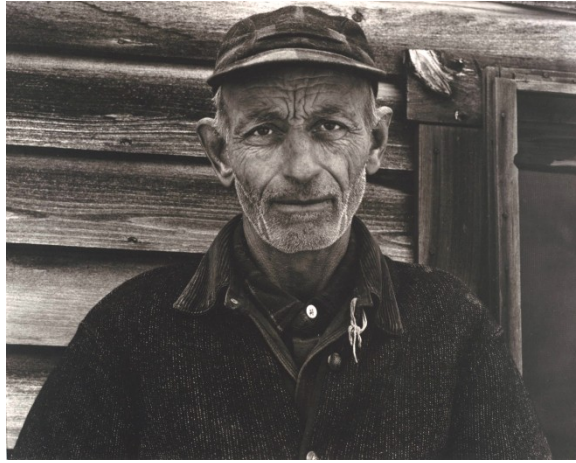
Terry Barrett *Fotoğrafı Eleştirmek* adlı kitabında (2012: 131-135) bağlam konusunu “içsel, orijinal ve dışsal” olmak üzere üçe ayırmaktadır. Barrett içsel bağlamı bir fotoğrafa biçimsel olarak yaklaşmak olarak özetler (2012: 131). İçsel bağlam; karşılaşılan fotoğrafın malzemesine, biçimine, nesnesine ve de bu üçü arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Eğer bir fotoğraf kendi kendini açıklayacak güçte ise bu tarz fotoğrafların içsel bağlama oturtulması daha kolay olacaktır. Barrett, içsel bağlama örnek olarak Bill Seaman’ın 1959’da basın fotoğrafçılığı dalında Pulitzer ödülü kazanan *Ölüm Çarkları* (*Wheels of Death*) fotoğrafını örnek verir.



Fotoğraf 1. *Wheels of Death*, Bill Seaman, 1959

Fotoğrafı içsel bağlamıyla ele alan Barrett, onu aynı zamanda açıklayıcı fotoğraf kategorisine yerleştirmektedir. Barrett -Woodward’dan referansla- bu fotoğrafın kendi ayakları üzerinde durabilen, tekste (açıklamaya) ihtiyaç duymayan bir eser olduğunu vurgulamaktadır. “Fotoğrafa bakarken, üstü örtülü bedenlere, polis memurlarına, sağlık görevlilerine, çarpılmış arabalara ve ölümcül kazalara ilişkin bilgimize dayanarak biliyoruz ki fotoğraf bir aracın ezdiği bir çocuk hakkındadır” (Barrett, 2012: 132).

Benzer bir yaklaşıma John Berger'in *Bir Fotoğrafı Anlamak* kitabının Paul Strand başlıklı yazısında da (2015: 66) rastlanmaktadır. Paul Strand'ın çekmiş olduğu fotoğraflar hakkında yorumlarda bulunan Berger hem içsel bağlam hem de teknik eleştiriye uygun bazı ifadeler kullanır. Berger bu teknik eleştirilere aynı zamanda kişisel izlenimlerini de eklemektedir. Paul Strand'ın 1944 yılında ürettiği *Bay Bennet* (Mr. Bennet) adlı fotoğrafı ele alan Berger (2015: 66) şu ifadeleri kullanmaktadır: "Ceketi, gömleği, birkaç günlük sakalı, arkadaki evin tahtaları, etrafını saran hava, bu imgede onun yaşamının yüzü halini almıştır; Bay Bennet'in gerçek yüz ifadesiyle bu yaşamın yoğunlaşmış ruhunu gösterir. Kaşlarını çatarak bizi dikkatle seyretmekte olan, fotoğrafın tümüdür".

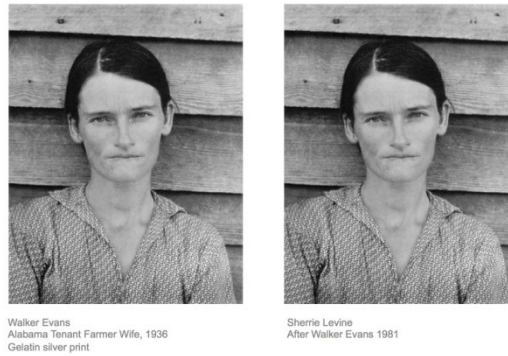


Fotoğraf 2: *Mr. Bennet*, Paul Strand, 1944

Berger'in fotoğraflar hakkındaki yorumları mimetik geleneğin bir parçası olan modernist fotoğraf eleştirisi hakkında önemli ipuçları vermektedir. Strand'ın bir an fotoğrafçısından ziyade öznelerini hiç anekdot kullanmaksızın anlatıcılara dönüştürdüğünü savunan Berger'e göre (2015: 65) Strand'ın fotoğraflarında "İrmak kendini anlatır. Atların otladığı çayır kendini dile getirir. Kadın evliliğin öyküsünü söyler. Bunların her birinde fotoğrafçı Strand, fotoğraf makinesini öyle bir yere yerleştirir ki kendisi dinleyici olur." Berger'in Strand'ın fotoğrafları için kullandığı bu ifadeler Paul Strand'ın neden modernist bir fotoğrafçı olduğunu net biçimde yanıtlamasının yanı sıra içsel bağlamın teknik eleştiriyle olan yakın temasını da özetler niteliktedir.

Fotoğrafta bağlamın ikinci türü ise orijinal bağlamdır. Orijinal bağlam bir fotoğrafın nerede, nasıl ve kim tarafından üretildiğinin bilgisine hâkim olmakla doğru

orantılıdır. Ayrıca içsel bağlam gibi açıkça ifade edilmesi de pek kolay değildir. Özellikle postmodern dönemde fotoğraf üretiminde kullanılan bazı yöntemler orijinal bağlamın görüldüğü kadar doğrudan eleştirilemeyeceğini kanıtlar niteliktedir. Terry Barrett (2012: 133) orijinal bağlama dikkat çekerken Sherrie Levine'in *After Walker Evans* (Walker Evans'dan Sonra) adlı fotoğrafına atıf yapar. Eğer bu tip fotoğrafların orijinal bağlamları bilinmezse bakan kişinin bu fotoğrafı "*Evans Tarzında*" ya da "*Evans'ın Anısına*" şeklinde yorumlayabileceğini belirtir. Sherrie Levine 1981 yılında Walker Evans'ın bazı fotoğraflarının fotoğrafını çekmiş ve postmodern fotoğrafta bir üslup hale gelen kendine mal etme yöntemiyle kendisi çekmiş gibi sergilemiştir.

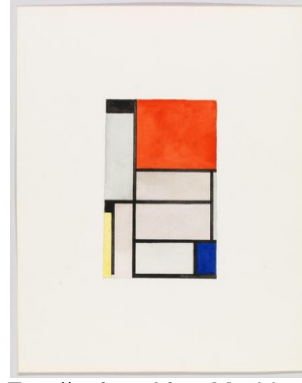


Fotoğraf 3: *After Walker Evans*, Sherrie Levine 1981

Terry Barrett yapıta bakan kişinin Walker Evans'ın çalışmalarından haberdar olmadığına ya da Sherrie Levine'in ürettiği fotoğrafik dili bilmiyorsa fotoğrafa baktığında sadece iki aynı fotoğrafın yan yana konulmasına bir anlam veremeyebilir. Ona göre (2012: 133) "Levine'nin imgeleri bir önceki sanat kuramına karşı itaatsiz bir meydan okumadır. Böyle bir bilgi sadece fotoğrafta gösterilenlere bakarak edinilemez". Levine sadece fotoğrafları değil Duchamp'ın *Çeşme* (Fountain) yapıtını ve Piet Mondrian'ın *Kırmızı Mavi Sarı Kompozisyon* (Composition with Red, Blue and Yellow) adlı yapıtını da kendine mal etmiştir. Dünyanın boğuluncaya kadar imgelerle dolu olduğunu düşünen Levine'e göre (akt. Aslan, 2019: 20) bugüne kadar insan her taşa izini bırakmıştır. Her sözün ve de imgenin şimdiye dek kiralanıp ipotek edildiğini belirten sanatçı imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını karışık çakıştığını vurgular. Artık özgünlüğün değil, hep bir arka kapısı olan jestin taklit edilebileceğini savunan Levine, Roland Barthes'dan da referansla "artık seyircinin doğumunun ressamı kaybetmek pahasına" olması gerektiğini ortaya koyar. Levine'nin bu yönüme *Walker Evans'tan Sonra* (After Walker Evans) (1981) fotoğrafıyla başlaması, sanatçının



Fotoğraf 4: *After Duchamp*,  
Sherrie Levine, 1989



Fotoğraf 5: *After Modrian*,  
Sherrie Levine, 1983

doğumunun fotoğrafçıyı yok etmek pahasına olmasını istemesi fotoğrafik üretimde önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Levine modernist fotoğraf estetiğindeki deha olan sanatçıyı silikleştirmenin yanı sıra sanat eserindeki biricikliği de (Benjamin, 2013: 53) sarsmaktadır. Levine'nin vurgu yaptığı nokta, yapıtları orijinal bağlamdan koparmaya çalışmak olarak görülebilir.

Bağlamın üçüncü ve son çeşidi dışsal bağlamdır. Barrett'e göre (2012: 135) dışsal bağlam "bir fotoğrafın içinde bulunduğu ya da sunulduğu durum" olarak özetlenmektedir. Barrett, her fotoğrafın bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir bağlamda sunulduğunu fakat fotoğrafta bu tavrın çoğu zaman kontrollü olduğunu belirtir. Fotoğrafın müzelerde, gazetelerde, kitaplarda, müzelerde veya dergilerde yer alması bu kontrolün bir parçasıdır. Fotoğraftaki anlam ise büyük ölçüde bağlama bağlıdır ve bir fotoğrafın nerede ve nasıl sunulduğu onun bağlamını ve dolayısıyla anlamını da köklü biçimde değiştirebilir. Barthes'e göre (2014: 9) fotoğrafın zıt ideolojileri savunan gazetelerde tekstsiz (yazısız) sunulması dahi bağlamlarını ve dolayısıyla anlamlarını değiştirebilmektedir. Fotoğrafın en esnek ancak aynı zamanda eleştiriye en açık yanlarından birini oluşturan dışsal bağlam, birçok tartışmanın da fitilini ateşleyen kavramlardan biridir. Fotoğrafların yalnızca sanat yapıtı değil, aynı zamanda reklam panolarında yer alan bir imge ya da herhangi bir gazetede ana sayfa haberini tahakküm altına alan bir belge olarak kullanılması bağlam konusunun çok katmanlı yapısını ortaya çıkartmaktadır. Bağlam konusunun önemini açığa çıkaran diğer konulardan biri ise savaş esnasında üretilmiş bir belge fotoğrafının dahi sanatsal bağlamlarda ele alınabiliyor olmasıdır. Postmodernite'de fotoğrafı yalnızca fotoğrafik olarak değil; kavramlar aracılığıyla bir heykel, karikatür olarak ele almak, farklı bir bağlamda yeniden üretmek ve eleştirmek de mümkündür.

## ***Napalm Girl* Fotoğraf Eleştirisi**

### ***İçsel Bağlam***

Dünyanın en bilindik fotoğraflarından biri olarak kabul edilen ve Vietnam Savaşı'nın simgesi haline gelen *Napalm Girl* adlı fotoğraf en çarpıcı savaş belgelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Los Angeles'ta *Associated Press* için çalışan Vietnamlı-Amerikalı bir fotoğrafçı olan Nick Ut'a Pulitzer ödülü ([www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk), 1973) kazandıran bu fotoğrafa bakıldığında kelimelerin tarif edemeyeceği bir acıyla doğrudan yüzleşmek mümkündür. Fotoğrafta ellerinde silahlarıyla yürüyen askerlerin ortasında dikkat çeken en önemli figür, çıplak biçimde ıçılık atan bir çocuktur. Yüzlerdeki ifadeler yaşanan acının o saniyelerde gerçekleştiğine işaret eder gibidir. Kadrajı saran siyah dumanlar yaşama dair sembol sayılabilecek bir ev, mahalle ya da yapıyı perdelemektedir. Belki de bir süre sonra dağılacak olan duman artık hiçbir yapının ayakta kalmadığını ortaya çıkaracaktır.



Fotoğraf 6: *Napalm Girl*, Nick Ut, 1972

### ***Orijinal Bağlam***

Fotoğrafın tarihsel bir belge niteliği taşıması onun orijinal bağlamına toplanılan bilgiyle ulaşılabileceğine işaret etmektedir. Kızın çıplak olmasının gerekçesi üzerlerine atılan bombadan gelen kimyasalların elbiselerini tutuşturmasıdır. Nick Ut'un fotoğrafı çektikten hemen sonra hastaneye götürdüğü Kim Puc adlı kadın, yıllar sonra verdiği bir röportajda ([www.indyturk.com](http://www.indyturk.com), 2022) bombanın etkisiyle elbiselerinin nasıl yandığını anlatmıştır. Barrett, bombanın düşman tarafından değil, savaşta aynı tarafta olmalarına rağmen kendi müttefikleri tarafından atıldığını aktarırken, bu durumun yine fotoğrafın orijinal bağlamı kapsamında nitelenebileceğini



belirtmektedir. Barrett'e göre (2012: 134) bu fotoğraf aynı zamanda Amerika'nın Vietnam Savaşı'ndan çekilmesine aracılık da etmiştir.

### ***Dışsal Bağlam(lar)***

Fotoğraflar üzerinden dışsal bağlam kapsamında yapılacak her türlü eleştiri, fotoğrafta doğrudan gösterilmeyen noktalara da işaret edebilme gücüne sahiptir. Aynı şey eleştiriyi sanatsal bağlamda üreten sanatsal yapıtlar için de geçerlidir. Örneğin İngiltere'de yaşadığı varsayılan ve Banksy takma adıyla bilinen sokak sanatçısı, bu eleştiriyi teorik olarak dile getirmese de postmodern üslupla ürettiği bir yapıtla dile getirmiştir. Banksy, *Napalm Girl* olarak bilinen Kim Phuc adlı küçük kızın fotoğrafını orijinal bağlamından kopararak Amerikan'ın en popüler tüketim ikonu olan *Mickey Mouse* ve *Ronald McDonald* ile birlikte sunmuştur.



Fotoğraf 7: *Napalm*, Banksy, Explained 2004

Postmodern sanatta sıklıkla kullanılan bir yöntem olan ironiyi kullanan Banksy, yapmış olduğu göndermelerle Amerika'nın savaş suçlarına, kapitalist ve sömürgeci politikalarına sert bir eleştiride bulunmaktadır. Banksy, getirmiş olduğu sert eleştiriyi, insanların eğlence ve tüketim adı altında köleleşmesini sağlayan ve direniş bilincini kırmak için dizayn edilmiş (Berk, 2017: 1220) kirli bir mekanizma olan kültür endüstrisine gönderme yapmaktadır. Üstelik Adorno'nun insanı nesneleştiren ve daima edilgen bir form olmaya zorlayan bu endüstriyi "eğlence endüstrisi" olarak ifade etmesi (2007: 79) Banksy'nin yapıtındaki eğlenceli figürleri ironik olarak kullandığı savını güçlendirmektedir.

*Napalm Girl*'ü postmodern bir üslupla ve farklı bir bağlamda ele alarak yeniden üreten kişilerden biri de Polonyalı sanatçı Zbigniew Libera'dır. Fotoğrafa bakıldığında yalnızca mutlu insanlar, paraşütçüler ve gülümseyerek koşan çıplak bir kadın

görülmektedir. Eğer bu yapıtın hangi fotoğraftan referansla üretildiği bilinmiyorsa yapılacak içsel bir eleştiri yeterli gelmeyecek ve büyük ihtimalle izleyiciyi yanıltacaktır. Bu noktada sanatçının ve eserin isminden yola çıkarak yapılacak bir araştırma fotoğrafın orijinal bağlamını saptamaya yardımcı olmaktadır. Fotoğraf, sanatçının *Olumlular* (Positives) adlı serisindedir. Tarihteki acı dolu belgesel fotoğrafları olumlu biçimde yeniden kurgulayan sanatçının serideki tüm fotoğrafları benzer yaklaşımla üretilmiştir. Seriyi “travmayla oynamaya yönelik bir teşebbüs” (culture.pl/en/, 2022) olarak tanımlayan sanatçı bu zararsız sahnelerin acımasız orijinalinin geri dönüşünü tetiklediğini savunmaktadır.



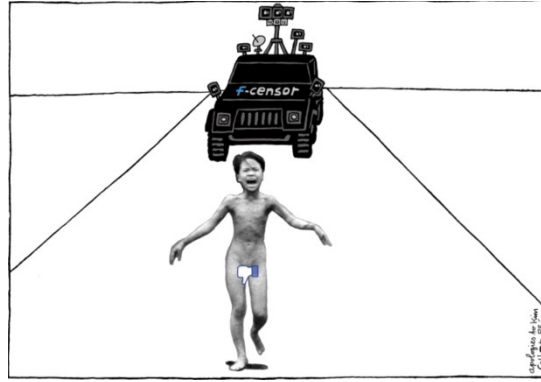
Fotoğraf 8: *Nepal*, Zbigniew Libera, 2003

Libera'nın fotoğrafı dışsal bağlamda ele alarak postmodern üslupla yeniden ürettiği görülmektedir. Yani sanatçı tıpkı Banksy gibi bağlamı doğrudan yapıt üzerinden kurarak eleştiri halinde sunmuştur. Sanatçının yapıtına dışsal bağlamda yazılacak bir fotoğraf eleştirisi postmodern estetik bağlamında olabileceği gibi insanların acılarını kullanarak farkındalık oluşturmaya çalışmanın etik ilkelere uymayabileceği bağlamında da olabilir. Örneğin Donald Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabında (2014: 97) *Documenta II (2002)* adlı sergide Malta ve Sicilya'da batan bir tekne sonucu hayatını kaybeden mülteciler üzerinden sanat üretmenin bir farkındalık değil “başkalarının acılarının sanat adı altında pazarlanması” olduğunu belirtmektedir.

Fotoğrafların bağlamı etkileşime girdikleri dijital platformlarla birlikte de değişebilir. 2016 yılında Facebook, Norveçli yazar Tom Egeland'ın kendi profilinde paylaştığı “Tarihi değiştiren dokuz fotoğraf” arasından Nick Ut'un *Napalm Girl* isimli fotoğrafını pornografik bulduğu gerekçesiyle yayından kaldırmıştır. Bu kararı sert biçimde eleştiren Egeland, Facebook CEO'su Mark Zuckerberg'e yazdığı açık

mektupta (theconversation.com, 2016) “Dünyanın en önemli medyasının özgürlükleri geliştirmeye çalışmak yerine otoriter bir şekilde özgürlükleri sınırlandırması endişe verici” sözleriyle sansüre karşı çıkmıştır.

Yasaklanan bir fotoğrafa “fotoğraf, pornografi ve sansür” bağlamında bir eleştiri yazılabileceği gibi eleştiriye doğrudan bir imgeyle sunmak da mümkündür. *Schot* takma adıyla bilinen Bas van der Schot isimli karikatürist, Hollanda'nın günlük gazetesi *De Volkskrant*'de *Napalm Girl* sansürünü yaptığı bir karikatürle eleştirmiştir (www.cagle.com, 2016). Facebook'un meşhur beğeni (like) butonunu *Napalm Girl*'ün cinsel bölgesine ters biçimde monte eden karikatürist, getirilen sansüre “dislike” atarak eleştirisini dile getirmiştir. Karikatüristin *Napalm Girl* artık bombalardan veya uçaklardan değil, sansürden kaçmaktadır. Çizilen aracın siyah olması ve üstündeki uyduların silahları çağrıştırmaması, aracın üstündeki mavi renkli “f” harfiyle birleştiğinde Facebook'u sınırlandırıcı ve tehditkâr bir platform olarak sunmaktadır.

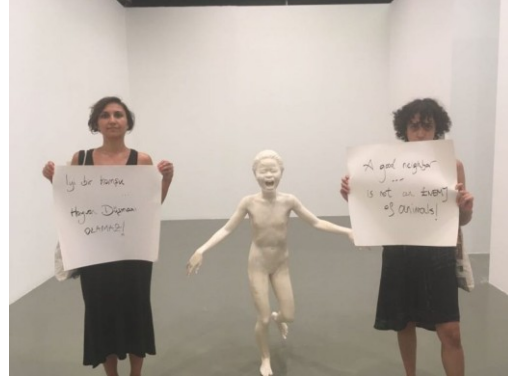


Fotoğraf 9: *Napalm*, Bas van der Schot, 2016

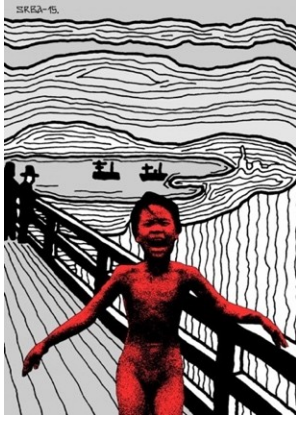
Fotoğraflar yalnızca dijital fotoğraflarla, çizimlerle veya karikatürlerle değil, heykellerle de yeniden üretilebilirler. Bu heykellerin bağlamları fotoğrafla doğru orantılı olabileceği gibi heykelin üretim biçimleri ve malzemesi yüzünden tartışma konusu olarak da eleştiriye maruz kalabilir.

15. *İstanbul Bienal*'inde *Napalm Girl*'ü heykelleştiren Adel Abdessamed kullandığı fildişi malzemesi yüzünden hayvanseverlerin tepkisini toplamıştır. Sanatçının *Feryat* ismini verdiği heykel, sergi kataloğunda (gaiadergi.com, 2017) “heykel formundan başvuru fotoğraf ve kullanılan malzemeye kadar her şeyiyle, bize evini, huzurunu, onurunu ve yaşamını yitirmenin ne demek olduğunu anlatır; acı ve şiddetin trajik zaman dışılığı gösterir.” cümleleriyle sunulmuştur. Ne var ki bazı sanatseverler katalogta sunulan sergi yazısının yapıyla özdeşleşmediği gerekçesiyle

bazı eleştirilerini hem yazılı hem de fiili olarak dile getirmişlerdir. Hayvanseverler 15. İstanbul Bienal'inin başlığı olan "iyi bir komşu"dan referansla "İyi bir komşu hayvan düşmanı olamaz" söylemini üreterek yapıtın yanında çekildikleri bir fotoğrafla eleştirilerini dile getirmişlerdir. Heykelin sergilendiği, sergi kataloğunda sunulduğu ve eleştirildiği bağlam arasındaki farklar postmodernitede fotoğraf, eleştiri ve bağlamın ne kadar iç içe geçtiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Fotoğraf 10: *Feryat*, Adel Abdessemed, 2017Fotoğraf 11: *İsimsiz*, Buluntu Fotoğraf, 2017

*Napalm Girl* gibi tarihe tanıklık etmiş güçlü bir modernist fotoğrafların bağlamı yalnızca politik ve kültürel kodlara göre değil, sanatsal imgelerle ve kriz anlarıyla da ilişkilendirilebilir. Predrag Srblijanin adlı karikatüristin *Napalm Girl*'ü Edvard Munch'un *Çığlık* (Scream) tablosundan yola çıkarak yeniden üretmesi bir fotoğraf ve tarihsel bir imgenin bağlam aracılığıyla güncel bir karikatüre nasıl dönüştüğünü özetlemektedir. Allan McDonald adlı karikatüristin ise *Napalm Girl*'ü, *Kıyamet* (Apocalypse) başlığıyla çiziktirerek Covid-19 pandemisinin sembollerinden biri haline gelen maskeyle birlikte sunması postmodernitede tarihsel fotoğrafik imge, kriz anları ve sanatsal dilin bağlam aracılığıyla nasıl kolayca kaynaştığını gözler önüne sermektedir.



Fotoğraf 12: *Napalm Scream*, Predrag Srbljanin, 2016. Fotoğraf 13: *Apocalypse*, Allan McDonald, 2020.

## Sonuç

Fotoğraf, modernite ve postmodernitede farklı biçimde üreilmeye başlamış ve buna bağlı olarak fotoğraf eleştirisi yöntemleri de dönüşmüştür. Fotoğraf eleştirisi, fotoğrafın mimetik gücünden ve farklı kullanım alanlarından dolayı yalnızca sanat eleştirisiyle sınırlanabilecek bir kategori gibi görünmemektedir. Bilimden, sosyal medyaya, yeni medyadan, gazetelere ve gündelik yaşam pratiklerine kadar neredeyse hayatın her alanına yayılmış olan fotoğrafın teknolojik, toplumsal ve kültürel yönlerinin ağırlığı fotoğraf eleştirisi yöntemlerinin de çeşitlenmesini mecbur kılmaktadır. Tam da bu noktada fotoğrafların satış değerlerinin, işlevlerinin ve ideolojilerinin ele alındıkları bağlama göre değiştiğini hatırlamak fotoğrafta bağlamın gücünü anlamak adına önemli bir ipucudur.

Fotoğraf eleştirisini bir bağlam üzerinden kurmak kategorik olarak bir yorumlama biçimine işaret eder. Ne var ki bu yorumlar yöntemden bağımsız ve yalnızca kişisel izlenimler kapsamında yapıldığında içsel bağlama yani teknik bir eleştiriye karşılık gelmektedir. Fotoğrafın çok katmanlı yapısını anlamak, modernist ve postmodernist ayrımlarını yapabilmek ve dışsal bağlamda bir eleştiride bulunabilmek için öne çıkan temel koşullardan biri onun orijinal bağlamını bilmeye yani bilgiye işaret etmektedir.

Postmodernitenin imkânlarıyla daha da önem kazanan fotoğrafik eleştirel bağlam yöntemleri artık tek bir fotoğrafın hem bir kanıt hem bir sanat eseri; hem manipülatif bir imge hem de doğrudan bir eleştiri biçimi olarak sunulabilmesinin önünü açmıştır. Zaman zaman etkisi kısa süren, apolitik olarak nitelenen ve sanatçı, sanat yapıtı, gerçeklik gibi tüm keskin sınırları silikleştiren postmodernite, kendisine

getirilen eleştirileri yine kendi yöntemiyle yanıtlamaktadır. *Napalm Girl* fotoğrafını dışsal bağlamda ele alarak sansüre, kapitalizme, emperyalizme ve gereksiz tüketime karşı duruş sergileyen, insan haklarını hayvan haklarından ayırmaksızın son derece politik eleştiriler üreten sanatçılar bunu başarmış gibi görünmektedir.

Postmodernitede fotoğraf eleştirisi birçok teori ve yöntemle yapılabileceği hem yapıt hem de yapıtın eleştirisi üzerinden yeniden kurgulanabilecek bir yöneme işaret etmektedir. Gerek sanatçı gerek eleştirmenin temel dayanaklarından biri olan çok yönlü eleştirel perspektif ise bağlamı her yönüyle zenginleştiren temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

## Kaynakça

- Adorno, W. Theodor (2007). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. Çev., Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: Metis.
- Adorno, W. Theodor (2011). *Eleştiri: Toplum Üzerine Yazılar*. Çev., M. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge.
- Aslan, Aslı (2019). "Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu." *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(24): 11-28.
- Barrett, Terry (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş*. Çev., Yeşim Harcanoğlu. İstanbul: Hayalperest.
- Barrett, Terry (2014). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. Çev., Gökçe Metin. İstanbul: Hayalperest.
- Barthes, Roland (1977). *The Death of the Author. Image Music Text*. Çev., Stephen Heath. London: Fontana.
- Barthes, Roland (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. Çev., Ayşenaz Koş ve Ömer Albayrak. İstanbul: Yapıkredi.
- Barthes, Roland (2020). *Eleştiri ve Hakikat*. Çev., Elif Bildirici & Melike Işık Durmaz. İstanbul: İletişim.
- Bbc, (2017). "I Didn't Believe There Could Be Any Survivors." <https://www.bbc.co.uk/>. Erişim tarihi: 09.05.2023.
- Benjamin, Walter (2013). *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: Yapıkredi.

- Berger, Arthur Asa (2022). *Kültür Eleştirisi*. Çev., Emir Özgür. İstanbul: Alfa.
- Berger, John (2013). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. Çev., Beril Eyüboğlu. İstanbul: Metis.
- Berk, Ersin (2017). "Halk Zevki ve Zevksizlik Arasında: Bir Kitsch Sosyolojisine Doğru." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(14): 1205-1226.
- Berk, Ersin (2021). *Bir Bilgi Aracı Olarak Fotoğraf: Sosyal Medya & Manipülasyon*. İzmir: Duvar.
- Cagle, (2016). "Facebook censorship of Napalm Girl." <https://www.cagle.com/>. Erişim tarihi: 04.05.2023.
- Culture pl. (2023). "Positives (2002-2003)" <https://culture.pl/en/work/positives-zbigniew-libera>. Erişim tarihi: 09.05.2023.
- Eliot, S. Thomas (2002). "Kusursuz Eleştirmen." *Eleştiri: Anlamı ve İşlevi*. Ahmet Aydoğan (der.) içinde. İstanbul: İz. 123-139.
- Engin, Sezai (der.) (2019). *İslam İlim ve Düşünce Tarihinde Eleştiri Geleneği*. İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Freund, Gisele (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. Çev., Şule Demirkol. İstanbul: Sel.
- Gaiadergi, (2017). "İyi Bir Komşu Hayvan Düşmanı Olabilir Mi?" <https://gaiadergi.com/>. Erişim tarihi: 05.04.2023.
- Hacking, Juliet (der.) (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. Çev., Abbas Bozkurt. İstanbul: Hayalperest.
- Indyturk, (2022). "Unutulmaz karenin 50. yıldönümünde "Napalm kızı" konuştu: Barış her silahtan güçlü". <https://www.indyturk.com/>. Erişim tarihi: 09.05.2023.
- Jane, B. Singer (2016). "Dear Mark Zuckerberg: Why Editors Were Wrong to Damn Facebook for Censorship." <https://theconversation.com/>. Erişim tarihi: 09.05.2023.
- Kuspit, Donald (2014). *Sanatın Sonu*. Çev., Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis.
- Lyotard, Jean, Francois (2013). *Postmodern Durum*. Çev., İsmet Birkan. Ankara: Bilgesu.
- Moran, Berna (2018). *Edebiyat Kuramları*. İstanbul: İletişim.

Nişanyan Sözlük (2022). Kritik. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/kritik>. Erişim Tarihi: 04.02.2023.

Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Türk Dil Kurumu (2022). Eleştiri. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 05.01.2023.

Vasari, Giorgio (1998). *The Lives of the Artists*. Çev. Julia Conaway Bondenella ve Peter Bondenella. Newyork: Oxford.